

ベンヤミン複製芸術論再読

—情報とコミュニケーションについての試論Ⅱ—

Benjamins Kunstwerksaufsatz noch einmal lesen
—Versuch über Information und Kommunikation Ⅱ—

中尾 健二*
Kenji NAKAO*

抄録： 本論はヴァルター・ベンヤミンのいわゆる複製芸術論を、かれの歴史的な思考の広がりにおいて、あらためて読む試みである。まずかれの神学、かれの史的唯物論そしてかれの技術理解が、どのような関係にあるかに注目した。つぎにこの問いに的確に応えるためには、大衆文化を文化産業、すなわち大衆欺瞞として『啓蒙の弁証法』のなかで捉えているアドルノと複製芸術論を対決させることが避けられない。これをとおして、複製芸術論がその問題的な論述にもかかわらず、現在の電子メディアの時代にとってますますおおきなアクチュアリティをもつことが明らかになる。

Zusammenfassung: Die vorliegende Arbeit versucht, den sogenannten Kunstwerksaufsatz Walter Benjamins in der Weite seines geschichtlichen Denkens wieder zu lesen. Zum erstenmal wird darauf aufmerksam gemacht, in welchem Zusammenhang seine Theologie, sein Historischer Materialismus und sein Begriff der Technik miteinander stehen. Wenn man diese Frage präzise beantworten möchte, wäre es zum zweitenmal unvermeidlich, den Kunstwerksaufsatz in eine Auseinandersetzung mit Adorno, der in der Dialektik der Aufklärung eine Massenkultur als Kulturindustrie, bzw. Massenbetrug begreift, zu bringen. Daraus ergibt es sich, dass er trotz seiner problematischen Formulierungen für unser Zeitalter der elektronischen Medien immer mehr Aktualität hat.

◇自動人形とせむしのこびと◇

今でもそんなものがまだ続いているのかどうか、そもそもそういう場所に出かけなくなって久しいので定かではないが、かつては縁日などの夜店のひとつに盤をならべて詰将棋や五目並べを客にさせる商売があった。将棋や囲碁にはとんと関心がないので、金魚すくいや綿菓子やキビ鉄砲、そして照明につかわれていたカーバイドの燃焼する刺激的な臭いにくらべれば、そ

の光景の記憶はひどく不確かだ。でもたしかに見たような気がする。

こんなことを思い起こしたのは、ヴァルター・ベンヤミンの絶筆『歴史の概念について』（『歴史哲学テーゼ』とも呼ばれている）の最初のテーゼについて、あれこれ考えているうちに、細部というか、些末なことに連想が走りはじめたからである。テキストは多かれ少なかれ、そこに書かれていることと自分の記憶や知識とを無意識のうちに照合させながら読まれる。いいかえれば、自分の身の丈にあった読み方しかできない。むろん、ときにはテキストが身の丈を拡張してくれるという幸運に恵まれることがあるにしてもだ。

*静岡大学情報学部情報社会学科

*Shizuoka University, Information Arts, Faculty of Information, Shizuoka University

そしてたぶんテキ屋のほうが、実力か、なにかイカサマがあるのかは知らないが、ほとんど常に勝っていたのだろう。でなければ商売として成り立たない。客は授業料を払わされたわけである。己の実力を思い知らされる、あるいは世の中理不尽な仕掛けが待ちかまえていることへの模擬演習のために。その後、縁日の夜店の楽しみの一部は、映画館となり、テレビやビデオの普及につれ、家庭や個室へとその場を変えていった。そこで何かが劇的に変わったのであろうか、それとも昔ながらのことなのであろうか。

そのベンヤミンの文章は、こんなふうだ。

よく知られている話だが、ある自動人形が存在していたという。その自動人形は、相手がどんな手を打ってきても、確実に勝負に勝てる手をもって応ずるように作られていたそうだ。トルコふうの衣裳を着、水ぎせるを口にくわえた人形が、大きなテーブルのうえに置かれた盤を前にして、すわっていた。このテーブルはどこから見ても透明に見えたが、これは鏡面反射のシステムによって生み出される錯覚であった。じつはそのテーブルのなかには、ひとりのせむしのこびとが隠れていて、このこびとがチェスの名手で、紐で人形の手をあやつっていたのである。この装置に対応するものを、哲学において、想像してみることができるといふ。いつも勝つことになっているのは、「歴史的唯物論」と呼ばれている人形だ。それは、誰とでもたちどころに張り合うことができる——もし、こんにちでは周知のとおり小さくてみにくい、そのうえ人目にふれてはならない神学をそれが使いこなしているときには。(1)

『歴史の概念について』全体がベンヤミンの思考を凝集したような性格をもっているが、とくにこのテーゼは冒頭におかれていることもあ

って、そうした性格がつよい。「歴史的唯物論」と「神学」という両極がつくる磁場が、ベンヤミンの歴史的思考の運動空間をなしており、しかも人形とこびととの関係とは反対になっているが、「歴史的唯物論」が「神学」をつかいこなすのであって、その逆ではない。このテーゼは、素直に読めばそうとしかない。それにしても「トルコふうの衣裳」と「水ぎせる」という人形の東洋の風采は、異能の持ち主という効果をあたえもしようが、どこかインチキ臭くもある。あの消えていった縁日の夜店の風情である。

いっぽう「せむしのこびと」は、ここでは「人目にふれてはならない」存在をそのように形象化しただけともとれるが、ベンヤミンのテクストにはときどき出没している。たとえば『フランツ・カフカー—没後十周年によせて』ではこうだ。

〔カフカの〕初期の日記にはこうある。「眠りこむにはできるだけ重くするのがよいと思って、ほくは両腕を交差させ、両手を肩の上におしつけた。そうしたらほくは、重装備の兵士のような恰好になって横たわっていた。」ここでは重荷を背負うことと忘却とが一眠る者の忘却とが一緒になっていることがわかる。民謡の「せむしのこびと」も、同じことを比喩的に表現している。このこびとは、生が歪められた世界の住人だ。もしメシアが到来するならば、このこびとは消えるだろう。ある偉大なラビのことばによれば、このメシアは暴力によって世界を変えようとするのではなく、ただほんの少し世界の歪みをただすことになるだけなのだ。(Ⅱ-2, 432)

ここでは「せむしのこびと」の瘤は、かれが世界という重荷を背負っているためにできてしまったというわけだ。この重荷と眠りによる忘却とがつりあっていて、だからこそ忘却が救済

のかすかな消息を伝えてもいる。そして『1900年前後のベルリンの幼年時代』の末尾でも引かれている『少年の魔法の角笛』からの童謡が引用されている。

「わたしの小さな祈禱台の前にひざまづき／ちよっぴりお祈りをしようとする／そこにはせむしのこびとが立っていて／いつもお話をはじめの／かわいい子よ、ああお願いだから／このせむしのこびとのためにも祈っておくれ！」この民謡はこう終わっている。この民謡の深いところで、カフカは「神話の予知」も「実存的神学」もあたえることのない基盤とふれあっている。この基盤は、ドイツの民衆の、ならびにユダヤの民衆の基盤だ。カフカが祈らなかつたとしても—そんなことは知ったことではないが—、マルブラーショが「魂の自然な祈り」と呼んだもの、つまり注意深い心づかいをカフカは最高度に身につけていた。その注意深い心づかいのなかへ、聖人たちが祈りのなかへそうしたように、かれはあらゆる被造物をつつみこんだのであった。(II-2, 432)

忘却は反転して想起へとひとを差し向ける。就寝前のお祈りのとき、この「せむしのこびと」のことを気にかけておくと、幼年期の記憶へと遡及し、民衆的基盤へと沈みこむことをつうじて、ベンヤミンは、この救済が「被造物」つまり「生きとし生けるもの」すべてとかがわかることを示唆している。これはどこかでフロイトの『文化のなかの居心地悪さ』のモチーフともつながってくるだろう。つまり想起としての文化以前の生が、文化のなかの生に批判的に介入するのである。そして、もしメシアが到来しなければ、この「せむしのこびと」は生きつづけるほかはない。

◇技術・唯物論・神学◇

ところで今村仁司は、上に引用した『歴史の概念について』の冒頭テーゼについて独自の読み方を提示している。

．．．．「歴史の概念について」の第一テーゼのなかに、ロボットと人形の対決が出てくる。(一般に、この冒頭に登場するロボットと人形は同じもののように翻訳されているが、私はたがいに異質の二つの形象と理解する。)これは歴史に対する二つの態度の比喩である。

【中略】

ロボットとは、近代科学と技術の成果を象徴する。第一テーゼの話柄からいえば、このロボットはどのようなチェス試合でもかならずいつも「勝利する」ことになっている。あらゆるゲームの可能性を組み込んでプログラム化されたコンピュータである。これに対面するのが人形である。

人形は古いもの、時代遅れのもの、すたれたものの象徴である。第一テーゼでは、それはキセルをくわえ、トルコ衣装を着ている。この姿形がすでに骨董品である。そしてこの人形のなかにせむしの小人が隠れていて人形を操っている。外観からすれば、人形は、リュクサンブール公園にある子供劇場のギニョールに似ている。

ここには二つの製作物がある。それがチェス盤の上で対決している。チェス盤は「歴史」を象徴している。一方のロボットは、近代啓蒙主義、計算合理性と効率的技術主義を体現した歴史の連続主義を代表する。それは「いつも勝つ」勝者の歴史である。他方の人形は、伝統と過去を表しているが、その内部には「せむしの小人」という名前の救済の神学を潜めている。(2)

ベンヤミンの文章の流れからすれば、「ロ

ポット」(原語は>Automat<で、わたしは「自動人形」と訳しておいた)と「人形」(Puppe)を同じものとみなすのが自然だろう。チェスの名手である自動人形のうわさ話から、じつはテーブルの下から操られていた、とんだイカサマだった、しかし哲学においては、この「歴史的唯物論」と「神学」は比類のない最強のペアだというふうにはベンヤミン独自の連想がはたらいたわけである。さらにロボットと人形とが試合をするようには、テキストからはどうも読みとることができない。さしあたりその相手は、哲学におけるさまざまなパラダイムだろう。したがって、この冒頭のテーゼからは、ベンヤミンの「神学をつかいこなす歴史的唯物論」という立脚点がまずは示されていると考えるべきであろう。もちろん、そのイメージが醸し出すサブ・カルチャー的、幼年期的、骨董品のな勾いを逸するべきではないとしても。

とはいえ、今村仁司による二つの形象の対照は、『歴史の概念について』全体を視野にいれた場合には妥当なところがある。ベンヤミンはドイツ社会民主党の崩壊の一因を、テーゼXIのなかでつぎのように指摘しているからである。

自分たちは流れにのっているのだという考えほど、ドイツの労働者階級を腐敗させたものはなかった。かれらは技術の発展を、かれらがのっていると思いこんだ流れの勾配だとみなした。ここから、技術の進歩の線上にある工場労働は政治的成果なのだとする幻想までは、ほんの一步にすぎなかった。【中略】それは自然支配の進歩のみを認めて、社会の退歩を認めようとしな。のちにファシズムのなかに現れることになる技術至上主義の特徴がすでにここにあるのである。(I-2, 699)

ここではもちろん、ある特定の歴史的コンテキストのなかでの「技術至上主義(Techno-kratie)」がたたかれている。しかし、技術の発展が連続的な歴史観の、つまりは「勝者の歴史」の牙城であることは今も昔も変わらない。昨今では「のろしからインターネットにいたる」メディアにおける「人間拡張の原理」が礼賛されているが、ベンヤミンからすれば、こうした間のびした進歩主義こそ、たえまない破局であることになろう。もっとも60年代のマクルーハンには、ポップなお祭り騒ぎの革命気分があふれていたから、こちらは意外に評価したかもしれない。なぜなら、ベンヤミンが社会民主党系の労働観にカウンター・バランスとして対置するのは、フーリエ的な奇想天外だからである。ここから見てとれるのは、「自然を搾取することからははるかにへだたって、自然のふところのうちに可能態としてまどろんでいるものたちを、自然が産み出すことを助ける」ような労働なのであるという。

とはいえ、憂鬱な思想家ベンヤミンがこうした能産的自然とその産婆役としての人間労働といったヴィジョンを素朴に信じていたとも思えない。ただ、ベンヤミンが、技術の、つまり自然支配の進歩に対して、ある種の「社会の進歩」を念頭においていたことは確かであろう。ここからかれは、技術を異なった社会的文脈のなかに置きなおし、それを組み替えて解放の道具にしようとしていたことは間違いない。それもかれの場合、過去の解放であって、現在の人間が救われればいいという話ではないけれど、その過去に自然もまた包含されることになる。

さて今村仁司流にいうと、トルコふうの人形とせむしのこびともまた、ずいぶん異質な印象をあたえる形象ではある。前者の人寄せのための派手な風采と後者の人目を

はばかり地味さ——今村仁司は、この形象と歴史の肩をひろいあつめる、かごを背負った肩ひろいのイメージをかさねている——は、いかにも対照的ではないだろうか。このペアの二人三脚で、はたしてほんとうに歴史のゲームに勝ちつづけることができるのであろうか。

◇複製芸術論というテキスト◇

ここに『複製技術時代の芸術作品』（以下では複製芸術論と略記）というテキストがある。おそらくベンヤミンのテキストのなかでもっとも人口に膾炙したものである。その人気の最大公約数的な理由は、写真や映画という新しいメディアに積極的な評価をくわえたあたりにあるだろう。それも世界史的な正当化という概念的な道具立てによってである。もともと映画というメディアは、縁日の夜店の見せ物ごときものから出発しているのであるから、なかなかまともにあつかってはもらえなかった。あつかってもらえるにせよ、従来は、なんとか芸術の域にまでこれをひっぱりあげようとする製作ならびに批評サイドの努力の線上においてであった。ところがベンヤミンは、逆にこれを梃子に従来の芸術観を吹き飛ばして、人間集団の新しい活動の余地を拓こうとしたのである。おまけにファシズム美学も吹き飛ばしてくれそうな勢いであってみれば、人目をひかないわけはない。

さらに写真や映画といったメディアは、一定の技術的水準を前提にするものであるから、生産力主義的な読み方を誘引することにもなった。生産力こそ、解放の原動力であると。ここでは今村仁司の対立図式とは反対に、「救済の神学」あるいは「歴史的唯物論」は科学技術の化身である「ロボット」を自在に操って歴史のゲームに勝利しようとすることになる。

しかし、このテキストは読んでみるとけっこうやっかいである。モザイク的なところは他のベンヤミンのテキストと変わらないが、全体の

絵柄がちぐはぐなものだから、好みのタイルだけを取りあげるとか、目地の部分は適当に読む側の願望を投影してしまうような読み方になりかねない。三島憲一ですら、この論文については、あれこれ目配りのきいたコメントをしたあとで、つぎのように述べているほどである。

今ではそっとしておいた方がいいかもしれない。(3)

たしかに神学と唯物論とがこれほどぎくしゃくしている論文もないのではないか。人形が水ぎせるをほうりだして勝手に動き出してしまったようでもあるし、それを操っている見えないはずのこびとの姿が垣間見えてしまったようでもある。しかし、アドルノふうにいえば、ベンヤミンは間違ったところで真理を告げている。破綻があるところが、読者を惹きつけてやまないのだろう。このモナドは、亀裂が走っていたり、歪んだりしている。だからこそ、歴史の総体的な過程を映し出してもいる。複製芸術論を仕上げるのは私だと叫んで、泡沫理論家が輩出することは、この論文にとってかならずしも不名誉なことではあるまい。

◇アウラ概念のこと◇

この論文で一躍有名になった概念がアウラである。あるいはアウラ概念のおかげで、この論文が一躍有名になった。先取りのようではあるが、この概念について考えてみたい。これがなぜ有名になったかといえ、この概念が訳がわからない、エレガントにいえば、多義的であることに由来している。しかし同時に、この概念に惹かれたひとびとは、そこに「生起するものを停止させるメシアの合図を——いいかえれば、抑圧された過去のための闘争のなかで革命的なチャンスの合図を——認識」(II-2, 703)したのかもしれない。現在が一瞬のあいだ静止して、ひとつの像、つまり複製芸術論というテ

クストをつくったかと思うと、つぎの瞬間には過去と未来の両方向へとひっぱられて、その像は破砕してしまっている。

ベンヤミンはこのアウラという概念を、一方でM・ヴェーバーが人類史の過程を特徴づけるために用いた脱呪術化(Entzauberung)を芸術史に延長したときに得られるような洞察を表現するために使い、他方で映画の製作と受容にかかわる個々の具体的ディテールを特徴づけるためにも使っている。いわば深い被写界深度と浅い被写界深度が混在していて、それらがうまく連続していない。かれ本来の玩物蒐集の持ち前からすれば、歴史の鳥瞰図よりは浅い深度で徹底すべきであったのかもしれない。しかしそれはともかくとして、この論文の大筋からいえば、この脱呪術化＝アウラの衰退に、ベンヤミンは不可避の「鉄の檻」ではなく、大衆の成熟のチャンスを見、いかにすれば啓蒙の続行の条件を見ていたことはほぼ間違いあるまい。アウラの衰退を悼むという過去志向に重点をおく解釈は、テキストを素直に読むかぎり無理がある。過去からの風に吹かれ、後ろ向きであるにせよ、歴史の天使は前へ進まざるをえないのだ。

また、ただひとつのオリジナルが存在するもの、たとえば彫刻とか絵画をアウラの、そうでないもの、たとえば無数のプリントが存在していて、オリジナルとコピーの区別がそもそも無意味な映画作品＝複製芸術を非アウラのと区分しているように読める箇所がある。〈いま—ここ〉にしかない作品と〈いつでも—どこにでも〉ある作品の対比である。これは物として存在している作品の客観的な性質の記述にこの概念を用いていることになる。しかし、わたしたちの〈経験〉の質を特徴づけようとする、この概念の本来の持ち前からすれば、こうした区分は誤解をあたえかねない。作品の制作から受容にいたる、すべての過程のなかで、作品の作用が限定されるからである。もちろん論文全体を考えた場合、重心は経験の質の変化、現代における〈知覚の変容〉にあることは誤解の余地がない。

新しいモノが登場することが問題なのではなく、それをチャンスとしてわたしたちの知覚のあり方が変わることが問題なのである。

さらにベンヤミンは、このアウラ概念の例証として、自然美の経験といってもいいようなことを挙げている。

そもそもアウラとはなにか？空間と時間の独特な織物、それがいかに近くにあるとも、遠いものの一回かぎりの現れである。ある夏の午後ゆったりと、地平線上に横たわる山並みや、憩う者にその影をなげかけている木の枝に視線をはしらせる—これが—この山々や枝のアウラを呼吸することなのである。(Ⅶ-1, 355)

これはドイツ観念論以来の芸術美と自然美をめぐる問題史を考えると、いかにも唐突な感を禁じえない。アドルノのように芸術美と自然美を、現にある社会の限定された否定として、ユートピアから射しこめる光のごときものとしてとらえるのならばともかく、ここでのベンヤミンの基本姿勢は、アウラの消失に積極的な意味をもたせようとするところにあるのだから、こうした例証をもちだすのであれば、自然美という経験が歴史的にどのように変化してきているかに言及してもよかったであろう。この部分はベンヤミンのアウラに対するアンビヴァレントな想いを語っているにせよ、論文全体のなかで孤島のように浮いている。むしろベンヤミンが「いかに近くにあるとも、遠いもの」としてのアウラの特徴をここで導きだしたかったことはわかる。これと対比してただちにかかれは、複製を手段としてアウラを崩壊させる現代の知覚の特徴は、「いかに遠くにあるとも」それを近くに引きよせてしまうものであると述べているからである。そこから議論は、大衆によるすべての伝統の総決算というところにまで急進化していくが、こうしたベンヤミンの立論に重大な疑義を呈したアドルノの議論をまずは一瞥し

ておきたい。

◇文化産業論◇

ベンヤミンの複製芸術論の原稿を読んだアドルノは、さっそく1936年3月18日付書簡で、かなり詳細にわたる批判的コメントをベンヤミンに書き送っている。ここで展開されたモチーフは、後年ホルクハイマーとの共著『啓蒙の弁証法』の一章である「文化産業論」に組み入れられることになる。したがって「文化産業論」は、複製芸術論へのひとつの正式な回答と見なすことができるだろう。『啓蒙の弁証法』の序文でこの「文化産業論」のライト・モチーフが明らかにされている。

〈文化産業〉の章は、映画とラジオのうちに典型的にあらわれているイデオロギーを認識することによって、啓蒙の退行を示すものである。この場合啓蒙は、とりわけ製作と普及の技術と効果の計算にその本領を発揮するが、イデオロギーとは、その本来の内容からすれば、現存するものと技術をあやつる権力とを偶像化することにつきものである。この矛盾をとりあつかうにあたって、文化産業は自らがそうされたがっている以上にまじめに受けとられる。・・・われわれの分析は、製作物に客観的に内在する請求、つまり製作物は美的な形象であり、それによって形成された真理であるとの請求に固執する。われわれの分析は、この請求が無効にされてしまうことをつうじて、いかに社会が歪んでいるかを暴露するものである。(4)

このようにホルクハイマーとアドルノは、〈大衆文化の理論〉を〈文化産業の理論〉として構想する。この「文化産業 (Kulturindustrie)」という名辞、いまではだれも違和感をもたないほど、文化産業が栄えてしまっているが、当時

としてはきわめて挑発的であったろう。「文化」と「産業」の身分違いの結婚は、社会的なスキャンダルということになる。かれらがこうした構想をいだいた背景にはいかなる経験があったろうか。40年代の批判理論の形成にあずかった歴史的経験としては、ソビエトにおけるスターリン主義、ヨーロッパにおけるファシズム、アメリカ合衆国における大衆文化の三つがあげられよう。このうちファシズムと大衆文化は、ホルクハイマーとアドルノにとっては、延命する資本主義社会が産み出した双子の怪物ということになる。

というのも、ハーバーマスの表現を借りれば(5)、ファシズムが資本主義社会の危機にあたって、革命的な変化の危険にたいして政治システムの再編をもって応え、組織労働者の抵抗を吸収する能力をもっていることを証明したいっぽうで、大衆文化は資本主義社会が広範な大衆の意識を現状肯定につなぎとめる力、すなわち文化の領域にまで貫徹される社会統合の力をもっていることを証明したからである。かれらはこの主体の内奥まで浸透してくる資本主義の統合力を、ルカーチに由来する物象化の観点から説明しようところみた。ファシズムにあっては、物象化(社会の合理化)にさからう人間の内なる自然の抵抗力が、その政治エリートたちによって、かえってこの物象化を促進するものへとたくみに転換される。「自然の反乱」は自然の搾取に帰着する。これに対して、大衆文化にあっては、文化は商品形態に冒され、その批判的ポテンシャルを解除され、もっぱら経済システムに奉仕するものとなってしまったというのである。ホルクハイマーはファシズムを「理性と自然との悪魔的総合」(6)と形容したが、この観点はかれらが大衆文化を論じる際にも基本的には維持されているのである。

上の引用で「啓蒙」は「製作と普及の技術と効果の計算」というさしあたりニュートラルな領域で展開され、このかぎりでは合理的なものである。一方、なにはともあれ現状が最善である

とひとびとに思いこませるイデオロギーは呪術的なものである。「文化産業は同じ日常をパラダイスとしてふたたび提示する。」(7) ここにかれらが手段として道具化された理性によって、その製作と普及と効果にわたって精緻に計算された文化的形象が、目的としての野蛮化した社会の自己保存に奉仕する事態を見ていることは間違いない(「カリスマのラジオ演説」!(8))。

そして文化のイデオロギーへの退行を批判する際に、かれらがもちだす尺度は美的なそれである。つまり芸術作品としての請求をみたしうるか否かである。しかし、カフカやベケットにてらしてソープオペラの台本を分析すれば、勝負ははじめから決まったようなものである。(9) たしかにかれらは「軽い芸術」そのものを、神話以前の民衆的基盤の消息をつたえてもいる「軽い芸術」をたんなる頽落形態とは考えていない。「軽い芸術を純粋な表現という理想に対する裏切りだと嘆くものは、社会について幻想をいだいている。」(10) 軽い芸術とまじめな芸術との「分裂そのものが真理であり、それはこれらの領域をふくむ文化の否定性を表明している」(11) がゆえに、両者の対立をならしてしまう文化産業は、かえって徹底的に攻撃されることになる。教養俗物の自尊心を満足させる、適度に高級で、社会規範からみてスキャンダラスでもない、口当たりのいい中間物を提供することによって、文化産業は真理を裏切りつづけるというのだ。さらにかれらは、新奇をおいもとめる表層のもとで新しさを排除することが、文化産業の新しさであるとして、「つねに同じであること」という神話的永遠帰りのメッセージを文化産業の根本性格とみる。

文化産業がひとびとに供給するパンは、いつもステレオタイプという石でしかない。(12)

たしかに大衆が愛好するのはパターンである。しかし、そのパターンもいつかはすたれ、

新しいパターンが登場する。とすれば、そこには大衆の価値意識の変化が反映しているはずである。これを文化産業の操作に還元しきることはできないだろう。もちろん変化する内容ではなく、変わりがたそのものが問題であり、それこそが文化のパターン(「古層」)をなしているという議論は承知している。(13) しかし、内容を捨象する議論にありがちな機能主義的超歴史化に対しては用心してかかる必要があるだろう。たとえば「水戸黄門」は権威主義に吸引される日本人のルサンチマンを反映してきたが、この執拗なパターンに、受けとりかたをふくめて変化の兆し、微妙な差異が生じていないかどうかにか神経を集中すべきなのである。この変化をとらえるには、ホルクハイマーとアドルノが文化産業批判のために動員したふたつの視座では不十分なのではないだろうか。

ひとつは、文化が商品となることによって経済システムに同化されてしまうという物象化論であるが、文化が商品となることによって、たしかに深刻な影響をこうむるとはいえ、骨の髄まで経済システムの至上命令によって腐食してしまうものかどうかは、その性格からみてあらかじめ決定できない。文化産業は消費者の選好を予期し、それどころか広告宣伝をつうじてこの選好を創出しさえしながら、販売戦略を展開するが、しばしば失敗に終わることも多い。かれらは「実際システムの一体性がますます濃密に析出してくるのは、意識操作とそれに反応する欲求との循環においてである」(14) とのべているが、システムが欲求を操作しきることはおそらく不可能であろう。もし可能であるとするれば、それはシステムが外部を失うことであって、システムにとっても終焉の時ではないだろうか。ところでエンツェンスベルガーは、ドイツ語の「文化(Kultur)」という語にまつわる、文化保守主義的なニュアンスをきらって、よりニュートラルな「意識産業」という語を提起しているが、同名の論文のなかでつぎのような指摘をしている。

意識や判断，決定能力といったものが，たんに抽象的な権利として各人にそなわっていることを，意識産業は前提にするばかりではない。たえずあらたにそれらを産み出しもするのである。ここに意識産業固有の矛盾がある。現に力があってはじめて，それを搾取することができるのだ。・・・こうしたみずからに固有な運動を意識産業はとどめることができない。そしてこの点に，この産業に現在課されている，所与の支配関係を安定化させるという委託にさからう契機が，不可避的にあらわれるのである。(15)

意識産業が展開していく条件は，じつは自律した主体という近代社会のタテマエと一致している。消費者ひとりひとりのリテラシーを前提せざるをえないのだ。意識産業はこれを搾取するために，これを育成せざるをえないのである。エンツェンスベルガーの議論は凡庸なものかもしれないが，この点を指摘した意義はおおきい。なぜならホルクハイマーとアドルノには，この点の認識が十分ではないからである。エンツェンスベルガーの視点を導入すれば，近代社会のダイナミックスが展開していく線上に文化産業をすすることができ，啓蒙の自己反省がもたらば哲学と芸術にたてこもる必要はなくなる。文化産業論が文化産業のなかに，奈落にむかってころがっていくシステムと欲求との一体性をみていたとすれば，意識産業論はこの一体性そのもののなかに矛盾をみとめている。〈啓蒙の弁証法〉の観点にふさわしいのは，むしろ後者の方であろう。

もうひとつは，産業＝社会権力の広告となつてしまった文化を告発する美的尺度という視座であるが，これは大衆文化の評価にとってはあまりに一面的ではないだろうか。近代芸術に内在する固有の運動法則にてらしての大衆文化の断罪は，玄人による素人の，前衛による大衆の

断罪というおきまりのパターンになってしまうのではない。大衆文化に内在する固有の運動法則は，ここからは見えてこない。分裂だけが真理であるならば，この分裂に永遠にたえるしかないだろうが，むしろ社会の展開がこの分裂を現実に埋めてしまう傾向をみせているとき，美的尺度に固執することは，限定された否定から無限定な否定へとおちいることにならないだろうか。

物象化論と美的尺度は，大衆文化を考えるにあたって，政治と経済の機能的要請を浮き彫りにするという意味では必要な視座ではある。しかし，この機能的な要請にたいする抵抗を記述し正当化する意味では，依然として外在的なものにとどまっている。

◇可能性の中心◇

ではベンヤミンの人形とこびとのペアは，この点についてどんな可能性をきり拓いているのだろうか。複製芸術論のなかでもっとも注目すべきは，ベンヤミンが受容する側における態度の変化，およびこの変化の政治との関連を考慮している点である。

ベンヤミンの考察の対象は，写真やレコードといった複製芸術と映画であるが，これらがこれまでの芸術にいかなる反作用をおよぼしたかがまずさぐられる。それは芸術作品が〈いまここに〉しかないという性格（さきに見たようにこれも「アウラ」と名づけられている）を失い，すべての大衆の身近におかれることによって，文化遺産の全面的な総決算の場にひきずりだされるというものであった。「芸術作品が技術的に複製可能となった時代に衰退していくもの，それは芸術作品のアウラである。この過程はある兆候である。この過程のもつ意味は，芸術の分野をはるかにこえてひろがっていく。」(Ⅶ-1, 353) この過程は同時に，芸術の起源にまでさかのぼり，唯美主義にいたるまで保持されていた〈礼拝的価値〉を芸術が払拭し，〈展

示的価値>へと転換する過程でもある。

芸術作品が技術的に複製可能となったことで、芸術作品は世界史上はじめて儀式への寄生から解放される・・・**芸術は、そのよってたつ根拠を儀式におくかわりに、別のプラクシス、すなわち政治におくことになる。**」(Ⅶ-1, 356f.)

では「政治におく」とは、どういうことなのか。たとえばダダイズムは、市民精神の退化のなかで、非社会的な姿勢の模範となったく沈潜(Versenkung)の姿勢にたいして、芸術作品をスキヤンダルにし、その沈潜の姿勢をはねつけ、そらし(ablenken)てしまう、〈意識の転換=気晴らし(Ablenkung)〉の姿勢をもって対決した。この従来の芸術形式のなかでむりやりめざされた効果を、映画はその技術的構造のもつ力であっさり実現してしまうという。ダダイズムにあっては精神的な枠のなかになおも封じこめられていた、つまり知的な理解を媒介にしていたショック作用は、映画においてはその枠がとりはらわれてしまい、もっとじかに受容者に作用をおよぼす。ダダ的な現実感覚は大衆の身体(!)に深く浸透していく。さらに映画は膨大な大衆の参加を可能にし、参加のありかたそのものを変える。ベンヤミンは映画を「悲惨な無教養なひとびとのための散漫な気晴らし」とよんだデュアメル発言を逆手にとって、つぎのように書いている。

散漫なひととも慣れることはできる。それどころか、ある課題を散漫な状態ではたせることこそ、その課題の解決に慣れたということを示している。(Ⅶ-1, 381)

芸術作品の前で集中するひとは、そのなかに自己を沈潜させる。・・・これに対して散漫な大衆は、逆に自己の内部に芸術作品を沈潜させる。(Ⅶ-1, 380)

ここでベンヤミンが、マスコミ機構を征服して、礼拝的価値をつくりだすためにそれを利用するファシズムに対抗するために、〈散漫な大衆〉という概念を提起し、これに大衆の成熟、つまり大衆の政治的主体としての形成をかさねあわせているのだとすれば、これを擁護したい。しかし、かれのテーゼが、従来の芸術の価値を礼拝的価値に縮減し、美的な尺度が複製芸術によって廃棄されてしまうことを主張しているとするならば、これに反駁したい。なぜなら、すくなくとも近代芸術は、そうした礼拝的価値の委託を、みずからの固有な運動法則にしたがうことで超越してしまうかぎりでは芸術作品たりえたからである。文化産業論と後年のアドルノの『美学理論』が、この点についての周到なベンヤミン批判となっている。さきに挙げた1936年3月18日付書簡で、アドルノはすでにつきぎのように書いている。

あなたは呪術的アウラの概念をいまやいきなり〈自律的芸術作品〉へ転用し、これをあからさまに反革命的な機能をはたすものとしています。ここにわたしはプレヒト的モチーフの洗練された名残を見ます。・・・自律的な芸術作品の中心それ自体は、神話の側に属するのではなく、月並みな言い方をお許しただけならばそれ自体弁証法的なものであり、その中心は呪術的なものと自由のしるしをみずからのうちで交差させているとわたしには思われます。(16)

アウラの喪失あるいは破壊は、制度化した近代芸術の自己批判からまずは生じたのであって、複製技術によって生じたのではない。この点をベンヤミンが意識していたことは、かれのダダイズム理解からも明らかであるが、ここにははまれた可能性が複製技術によって大衆のレベルで実現されるとかれがやや性急に論じると

き、アドルノとのずれは決定的になる。複製によって近代芸術を鑑賞する大衆が、芸術礼拝をなぞり、それを強化しさえしていることはおおいにありうる。膨大な大衆の参加という量的な変化は、いかなる質的变化をひきおこすのか。量から質への転化が望ましいかたちで生じるのか否かで両者はわかる。とくに集中に対する「散漫＝気晴らし (Zerstreuung)」の理論をめぐる両者ははっきり分岐することになる。

アドルノにとっては、それはせいぜい資本と権力にとりこまれた労働の延長あるいは二重化にすぎず、映画館での観客の笑いも市民的サディズムの域を出るものではない。しかしベンヤミンにとっては、それは資本と権力がもはや礼拝的な価値をそこで展開することのできない知覚様式なのである。おまけにベンヤミンはアメリカのグロテスク映画やディズニー映画に無意識的なものを爆破する治療的效果をみとめてもいる。技術の進展にともなう心理的ストレスによってひきおこされる大衆の異常心理は、これまた技術の普及によって早めに爆発させれば快癒するというのだ。映画による集団的な夢のコントロールである。大衆文化の評価にあたって、物象化論と美的尺度から解放されれば、こうした接近視角もえられるという例であろうが、もちろんこの夢のコントロールは、ゲッベルスもちだすまでもなく両義的である。映画がきり拓いた活動の余地を舞台に、ゲッベルスとの勝負に勝つためには、精神分析的アプローチだけでは不十分だろう。

ベンヤミンは芸術を脱呪術化することで、芸術的手段をもって自己を再呪術化しようとするファシズムに対抗しようとした。アドルノは、政治と芸術の合体を美的尺度にてらしてイデオロギー的の怪物でしかないことを執拗にあげきたて、ベンヤミンは、この合体を芸術の政治化をとおして解体しようとしたのである。しかし、芸術の脱呪術化は遅かれ早かれ生じただろう。一方では技術の進展によって、また一方では芸術の自己運動によって、このふたつは分節して

おく必要がある。ベンヤミンはむりやり一緒にしているところがあるからである。それは〈Ablenkung〉という語に、プレヒトの「異化効果」を連想させる「意識の転換」という含みと、日常語における「気晴らし」とが一緒にこめられていることから明らかである。いわば芸術の脱呪術化はふたつの線上で進展したのであって、前者の脱呪術化ゆえに、マテリアルを自由にモンタージュして、膨大な大衆にそれを展示することが可能になった。これによってファシズムのプロパガンダ映画も可能になったのである。政治的支配のための活動の余地をも複製芸術は同時にきり拓いたのである。そのかわり、ファシズムが後者の脱呪術化を徹底的に攻撃したことはよく知られている。ほとんどのモダニズム芸術は頽廃芸術ということになった。「ファシズムの役にはたたない芸術理論を展開する」というベンヤミンの売りこみ文句にもかかわらず、ファシズムの役にまったくたななかったのは、芸術的前衛を支援するアドルノの議論の方であった。ファシズム美学は、おおむね保守的な美意識の線をこえることがなかったからである。ファシズム美学のもとに製作された作品が、しばしば「キッチュ」といわれるゆえんである。

ただファシズムのなかに、美的な夢想を政治の場で実現しようとする衝動をみるのならば、この衝動はモダニズム芸術のなかに胎動している基本傾向のひとつであることを否定できない。美的な領域で世界の支配を、あるいはその破壊を夢見することは自由であるが、それを実行にうつしてもいいということではない。現実の世界をその素材としていいということではない。おそらくベンヤミンはそこに明白な切断線をひきたかったのではないだろうか。

「芸術の政治化」という多義的な概念は、ベンヤミンによってファシズムによる「政治の美化」に対抗してもちだされている。とりよによって、同じことではないかと言えなくもないが、さしあたりレーニンの要請（政治のた

めの芸術→政治の美化)と考えることはできない。したがって、この「芸術の政治化」は「芸術の公共化」でなければならない。芸術は世論という場へと出力されるのだ。散漫な大衆は自己の内部へ、すなわち生活実践のなかへ芸術作品を沈潜させるのである。そのための前提が、芸術はそのアウラの性格を払拭していなければならないということであった。そこでは芸術ひいては全文化的遺産＝伝統が大衆の前に「展示」され、いずれも有無をいわせぬ妥当性(礼拝的価値)を主張することはできず、その正当性をめぐって抗争しなければならない。しかも散漫な大衆という審査官の前で。

保守主義者ならば、ここにもつぱら行為が定位すべき伝統の崩壊＝価値相対主義の蔓延とこれによる社会の解体の兆候を見ることだろう。伝統にかわって公共的コミュニケーションが行為をみちびく力をもちえないとすれば、たしかにそこにはアノミー状態しか出現しないことになる。アドルノもまた、終始公共的コミュニケーションには不信の念をいだきつづけたが、かれがそこから社会を撃ってきた芸術という保塁が、周囲の水位があがることによって水没しかかっているとすれば、この保塁からの救難信号を受信するのはいったいだれなのか。公共的コミュニケーションは美的な信号にも開かれているはずである。アドルノがその生涯をつうじて体現している社会批判の精神は、もしそれが公共的コミュニケーションにうけとられ活用されないとしたら、いったい何だったことになるのか。

むろん大衆文化の実状を考えれば、そこには生産する側の冷徹な計算と受容する側の無邪気な感激とが一對になっていて、いちやく脱アウラ化したのは、生産者サイドだけだったのかという感慨にとらわれないこともない。だからベンヤミンも「スター崇拜」に対して「映画資本の接収」などと、およそ革命を前提にしなければ成り立たないスローガンを口走ったのかもしれない。ベンヤミンの趣旨からすれば、あく

まで受容する側の態度変化が問題だったはずである。となると、やはり大衆文化にささった棘であるアドルノでいこう、ということになりそうであるが、この複製芸術論が第二次世界大戦の惨禍をとびこえ、さらには社会主義圏の崩壊をもとびこえて現在に引き渡された遺言であるとすれば、それらの歴史的経験から学んだこととこの論文を会わせるとは意味のないことではない。

複製芸術論は、現代の技術的水準が可能にしている、すべての社会の構成員が参加しうる公共的コミュニケーションにひとつの可能性を見ている。そうでなければ、モダニズム芸術はポルノ・ショップとドラッグに終わったとして、これを全面否定して伝統への帰還をすすめるか、あるいは永遠にやっこないゴドーを待ちつづけるしかないであろう。モダニズム芸術のもつシステム批判の起爆力は暴発してしまったと見るか、あるいはそれに点火しないまま湿らせることになるか、このどちらかの道しか残されていないことになる。

◇ 第二の技術と公共圏 ◇

複製芸術論でベンヤミンは、自然支配をめざす第一の技術、そして自然と人類との共同のゲーム(Zusammenspiel)をめざす第二の技術という、いささか暗喩的な区別を導入している。(VIを参照!)映画に代表される、こんにちの芸術のもつ社会にとっての決定的な機能は、このゲームの手ほどきをすることにあるという。こうして新しい生産力に適應する訓練をすることで、機械装置への隷属にかわって、機械装置をつうじての解放が生じるとされている。このマルクス主義的な生産力と生産関係の弁証法を下敷きにした、すこしばかり楽観的な展望のつまらなさは、そこに付された注を読むと俄然おもしろくなる。

この適應を加速することが革命の目的で

ある。革命とは、集団の神経に刺激をかよわせることである。もっと正確にいうと、史上はじめて成立した新しい集団の神経に刺激をかよわせるころみである。この集団の器官となるのが第二の技術である。この第二技術の体系にあっては、社会の基本的な力をつかいこなすことが、自然の基本的な力をつかいこなすことの前提となるのである。(Ⅶ-1, 360)

これは歴史的唯物論の鎧をきたネットワーク革命論ということになるだろう。大衆の政治的な主体としての成熟といってもいいかもしれない。複製芸術が公共圏のメディアとなることによって、いいかえれば大衆に爆発的な学習の機会をあたえることによって、これが促進されるのである。ヒトラーもゲッベルスも大衆を徹底的に馬鹿にしていた。かれらのプロパガンダは、船団のなかのもっとも速度のおそい船に、つまり大衆のなかのもっとも馬鹿な部分に照準していた。ならば馬鹿の水準を上げるしかあるまい。この連中の神経に刺激をかよわせることで。

このことは近代の初発の企図に回帰することでもある。カントは『世界市民的見地からの普遍史の構想』のなかで「改革をはかる幾多の革命をへて、ついに自然の最高の意図である世界全般におよぶ世界市民的状态が、そこで人類すべての根源的な素質が展開される母胎としていつかは成立するであろうという希望」(17)について語っている。これがいかに反事実的であろうとも、つまりは現在ネットワーク上では、加速する世界システムの運動ばかりが目立ち、人類が社会の基本的な力をつかいこなしている状態とはほど遠いにしても、だからこそ手放してはならないのだろう。カント的啓蒙は、原理的にひとりひとりに理性の使用を強い、例外をみとめない点でラディカルに民主的なものである。同時に原理的に境界をつきやぶるほかないから、その範囲は地球規模にまでひろがる公共圏ということになろう。そこは見ようによって

は「意味のモザイク」であり「意味の荒野」であるが、また見ようによっては「活動の余地」でもある。ベンヤミンはさしあたり映画を代表とする複製芸術に、そのメディアをもとめたのである。

* * *

映画の世紀ともいわれる20世紀にたいするオマージュとして、つぎのベンヤミンの文章は、かぎりなく美しいものである。

わたしたちの酒場や大都市の街路、わたしたちのオフィスや家具つきの部屋、わたしたちの駅や工場、これらはわたしたちを希望なく閉じこめているように思われた。そこに映画がやってきて、この牢獄を10分の1秒のダイナマイトでふきとばしてしまった。その結果わたしたちは、いまその遠くまでとびちった破片のなかを、ゆうゆうと冒険旅行をして歩くのだ。(Ⅶ-1, 376)

この映画によって獲得された活動の余地が、野蛮な権力によって占拠されてしまったのが20世紀の歴史であったから、なおさらこの夢の破片は美しく輝くのである。

*本稿は旧稿「文化産業論—大衆文化の理論のために—」(静岡大学教養部研究報告/人文・社会科学編/第26巻第2号,1991年3月)の一部を改稿してとりいれた。

[注]

(1) Walter Benjamin: Grsammlte Schriften, Band I-2, Frankfurt am Main, 1974, S. 693.

(以下ベンヤミンのテキストからの引用は、引用文末尾にこのドイツ語版全集の巻数、と頁数をあげる。)

(2) 今村仁司『ベンヤミンの〈問い〉—「目

覚め」の歴史哲学』, 講談社, 1995年, 119頁以下.

(3) 三島慶一『ベンヤミン—破壊・収集・記憶』, 講談社, 1998年, 41頁.

(4) M.Horkheimer / Th. W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main, 1969, S. 6.

(5) Vgl. J. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. Band I, Frankfurt am Main, 1981, S. 481ff.

(6) M. Horkheimer: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt am Main, 1967, S.119.

(7) Horkheimer / Adorno: a.a.O., S. 150.

(8) Horkheimer / Adorno: a.a.O., S. 168.

(9) Vgl. Th. W. Adorno: Prolog zum Fernsehen. Fernsehen als Ideologie, In: Gesammelte Schriften 10 / 1, Frankfurt am Main, 1977, S. 507ff.

(10) Horkheimer / Adorno: a.a.O., S. 143.

(11) Horkheimer / Adorno: a.a.O., S. 143f.

(12) Horkheimer / Adorno: a.a.O., S. 157.

(13) 丸山真男「歴史意識の古層」(日本の思

想6『歴史思想集』解説), 築摩書房, 1972年, 3頁以下.

(14) Horkheimer / Adorno: a.a.O., S. 129.

(15) H. M. Enzensberger: Einzelheiten I, Bewusstseins-Industrie, Frankfurt am Main, 1964, S. 15.

(16) Th. W. Adorno: Briefe und Briefwechsel. Band I, Frankfurt am Main, 1994, S. 168 ff.

(17) Immanuel Kant: Werkausgabe XI. Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, 1985, S. 47.

*なおテキストの邦訳は、『複数技術時代の芸術作品』と『歴史の概念』については高木久雄, 高原宏平, 野村修, 浅井健二郎, 久保哲司によるもの, 『啓蒙の弁証法』については徳永恂によるもの, 『意識産業』については石黒英男によるものを参照した。遂一挙げることをしなかったが, 末尾ながらここに記して諸氏に感謝申し上げたい。