

## 山口裕之『映画を見る歴史の天使 あるいはベンヤミンのメディア神学』（岩波書店、2020年）

荒井 泰

美術館を訪れるとたいていチケット売り場のそばで音声ガイド機の貸し出しを行っている。該当の番号を入力すると、その作品について音声解説してくれるものだ。山口裕之『映画を見る歴史の天使 あるいはベンヤミンのメディア神学』を読んでいると、まるでそれを使っているかのような気がした。

学术界に限らずどの社会的領域においても、必要な基礎知識を身につけるために推奨される「古典」はあるだろう。映画学、ないしは映画を含む広範なメディア学の古典として、必ずといっていいほど挙げられるのがベンヤミン「技術的複製可能性の時代の芸術作品」である。それなのに私は映画学を専門領域にしていながらも、恥ずかしながら、その複製技術論は何度読んでもつかみきれなかった。「礼拝的価値」や「アウラの凋落」などといった彼特有の言葉は魅力的ではありながらも、どうしてもそこに非論理的な響きを感じられるので、私はいわば食わず嫌いになって、しっかりテキストと向き合っていなかったのかもしれない。とはいえ、ベンヤミンはある部分では技術としての映画を肯定してそうかと思えば、他所ではどうも否定してもいるようでもあるし、どのポジションから述べられているのかははっきりとしなかったのだ。だが本書を読んでいると、ベンヤミン特有の用語が輪郭を持ち始める。ありがちなお世辞のようだが本当だ。ひとつひとつの概念に一語一句たくみな解説がなされることによってではなく、ベンヤミン思想が前提としている歴史的な知的文脈を押さえながら、彼の諸テキストの連関性を浮かび上がらせる。まるで展示会場を進むかのように、本書が提示している手順にしたがってベンヤミンの言葉を見ていけば、彼の「思考モデル」と同時にそれに対する山口氏の態度もまた自然と浮かび上がってくる。

本書における「メディア」は言語なども含んでおり、映画に限定されるものではない。しかしここでは、私の独断と偏見で、映画に力点を置きながら、本書の構成順に従って概要をまとめてみたい。

本書は3部+終章から成る。「技術」「身体」「神学」「終章（「映画を見る歴史の天使）」という順で読み進めることによって、私たち読者は「メディア」に関するベンヤミンの思考モデルのなかで複雑に絡み合っている、ふたつの観測点の間をゆっくり移動していく。メディアを再現装置とみなす点（再現性をパラメーターとして評価する観点）と、流通装置とみなす点（メディアの受容形態を評価する観点）のふたつがあり、そのときの話題に応じて、そのどちらに比重が置かれるのかが変わってくる。このことからわかるように、本書の論述は直線的には進展しない。まるで個体発生が系統発生を繰り返すかのよう

に、詳細な読解にもとづく各部分の論述の流れと本書全体は相似をなしている。

第一部「技術」は、メディアの歴史の変遷から、それを通した私たち人間の世界との接し方の変化を追っていく。といってもベンヤミン思考の基盤のうえで「メディア」は二系統に分岐していると山口氏は言う。

a) まず、私たちが日常的に用いる伝達手段としてのメディアがある。マーシャル・マクルーハンのメディア理論に先駆けて、ベンヤミンはメディアの進化を、文字（書物）から画像（写真、映画）への転換プロセスと捉えている。ところが、どうもそれでは割り切れないところがある。彼のメディア論においては「言語」と「画像」が異なる領域としてそれぞれ扱われているため、単純に一方から他方への変転として理解できない。

b) もう一方の系統において、ベンヤミンはメディアをテーマとしながらもそこに彼自身にとっての「アレゴリー」なるものを重ねている。この思考回路のなかで、メディア論が本書のタイトルにある「神学」というジャンルに接続される。あくまで私なりの説明をするならば、そこでアレゴリーと言われるものは二次市場のパーツのようなものである。何の二次市場でもいいが、例えば中古車市場だとしてみよう。メルセデス・ベンツの初代Cクラスの新車が一台販売される。時間の経過のなかで車体は劣化し、乗り換えのために所有者が手放し、次の所有者の手にわたる。それが繰り返され、その車は車全体としては使えなくなり、「破壊」されて、今度は分解されてパーツごとに販売される。第三者が例えばその中古ドライブシャフトを手に入れ、自分の所有する初代Cクラスとは別の車種に組み込んでみると、実はそちらの方がそのドライブシャフトの性能がより発揮されるかもしれない。そのパーツにはそれ自体がこうあるべきだという理念がもともと含まれているとしても、メーカーの設計者たちはそれを最適な構造のうちに組み込めず、転用されるなかでそれは「いつか」本来の「星座＝布置（Konstellation）」に配置されるかもしれないのだ。事物が含み持つこうあるべきという理念はその誕生とともにあるという意味ではその「根源」を示していると言えるが、それは組み換えを繰り返すことによるのみ辿りつける到達点となる。卑近な例を用いてしまったが、神学的なものの言い方をすれば、正しくない組み合わせが「罪」であり、そこから理念と合致する配置を見つけることが「救済」ということになる。

a) について見ていけば、まず言葉の根源には「光あれ！」という神の言葉がある。その「名づける」声においては、声はそれが示す事物と一体であった——この「直接性」がベンヤミンによって「魔術性」という言葉で表される。だが通常人間が使用する言葉は対象を示すものなのだから、それは対象そのものと分離してしまっている。さらに声によって伝えられていた言葉が、次第に書かれた文字に置き換えられ、さらにはそれが印刷されることによって、ますます直接性が失われていった。

では、画像に関してはどうだろう。山口氏はこれについて明らかにするために「技術的複製可能性の時代の芸術作品」の内容を追っている。ここでもやはりその起源となるのは、人間と世界が画像なしに一体化していた状態である。その後、宗教儀式において使用されていた画像は——宗教儀式に使うということは、それは今日からすれば芸術作品で

あったとしても、それを行う者にとってはそうではないのであるが——魔術的なクオリティである「オーラ (Aura)」を纏っていた。だが本来置かれていた連関を離れて、美術館などに展示されるようになるとともにそれは世俗化され、オーラは徐々に「衰退」する。それは不特定多数の大衆によって消費されるものになってしまうのだ。大衆が関わるということは、それが政治という領域と接しているということだ。これは受容の変遷から見た画像についてである。他方、技術的変遷という観点から見るとどうだろうか。版画(木版画や銅版画など)や印刷技術の進化など諸々の段階を経て、光学機器が誕生する。その歴史においてひとつのターニングポイントとなるのがリトグラフだという。なぜなら、それは「画像を大量に市場にもちこみ、毎日新しいものを送り出す可能性をもち、そして日常のできごとに画像を添える」<sup>1</sup>ことができるからだ。リトグラフの延長線上に位置するのが「新聞」である。新聞は映画に先行するメディアであるが、その異なるふたつが実は共通点を持っている、とベンヤミンは見なしている。いずれもその表現のうちに文字と画像という二側面を孕んでいるからだ。

このように本書を読んでみると、ベンヤミンがふたつのメディア、言葉と画像を考察対象とするときの癖が見えてくる。想像的な原初状態として合一性、すなわちメディアの再現性の問題が設定されるが、いざそれらの歴史的な変遷に目を向け始めると、今度はその受容ないしは流通形態の変化が指標として論じられる。

第二部「身体」ではまず「モリヌクス問題」が話題となる。それは私たちの認識にとって視覚と触覚とではどちらが優位か、という17世紀から18世紀にかけてなされた哲学的議論であるが、山口氏はそれを鮮やかな手さばきで概観し、さらに同様の議論を19世紀の芸術学上にも認める。そのうえで、こうした知的土壌から芽を出したベンヤミン・メディア論における触覚優位がテーマとなる。文字的メディアである書物は、ベンヤミンにとって、「精神集中」という「19世紀的な教養市民層の価値観」<sup>2</sup>としての近代的な合理主義を象徴している。「気の散った状態」の側に立つ映画は、それを破壊するために必要な「身体的なショック作用」<sup>3</sup>の体験をもたらす。この意味において、文字から画像の映画的使用への技術進化によって、その特徴は「視覚」から「触覚」へと変化する。ここでの観測点となっているのは、技術的差異にもとづく受容形態の変化である。とはいえ、映画を観たからといって事物に触れるわけではない。山口氏が述べるように、ここで触覚と呼ばれているものは「諸感覚の統合的状態のメタファー」である。<sup>4</sup>触覚という言葉は、記号的な視覚文化への対抗手段を示すためのメタファーなのだ。表面的にはメディアの性質にもとづく、画像と受け手との関係における特質を述べているかのようでありながらも、実は触覚は、文化的パラダイムを暗示するものだったのだ。そして第二部後半では、

---

1) 山口裕之『映画を見る歴史の天使 あるいはベンヤミンのメディア神学』(岩波書店, 2020年) 51頁。

2) 同上, 146頁。

3) 同上, 143頁。

4) 同上, 153頁。

ベンヤミンのシュルレアリスム論ならびに『パサージュ論』を参照することによって、そこでの触覚が示すところの統合的な「身体」が一個人のものではないこと、つまり集団的なものであることが浮き彫りになる。ここでふたたび上記のa)とb)、さらにもうひとつの思考フィルターがはっきりと重なり合う。まず、シュルレアリスムにとって鍵となるのは、合理的思考を越えたところにある無意識であり、それは夢において顕在化するものだ。山口氏によれば、ベンヤミンはシュルレアリスムの夢の扱い方に同意してはいない。というのも、ベンヤミンにとっては、夢は目覚めなければならないものだからだ。ここで言う夢とは『パサージュ論』が扱う「高度資本主義の社会」の夢、言い換えれば墮落した(罪を背負った)「時代が見る夢」である。こうしたいわば集合的な夢から目覚めなければならない。そのために必要な集合的身体を——この身体はもちろん仮想的なものであるが——組織化することができるメディアとしてベンヤミンは映画をおもい浮かべていた。たしかにフィルムは大量複製が可能で、かつ映画館では一度に多くの観客が映画を楽しむことができる。このメディア利用によって、現状としての高度資本主義を乗り越えることが目指されているところみると、目覚めはアレゴリー的な神学性を帯びる同時に、マルクス主義的な史的唯物論を取り込んでいる。

第二部では、身体性という言葉で、その技術的特性にもとづくメディアと受け手との関係の様態を出発点とし、話題はその後、受容と流通形態の問題——すなわち、社会変革のための装置としてのメディア——へと転換されている。

さて、いよいよ、最終部「神学」である。ベンヤミンのアレゴリー論とそれが含んでいた救済史観が映画と結びつけられる。アレゴリーを扱うということは、すなわち、既存の現世的な事物の連関を切断し、それらにあらたな連関をもたらすことであった。この発想をベンヤミンは、映画技術の代表ともいえるモンタージュに当てはめることによって、映画による「救済」の可能性を見ている。この救済に必要となるのは、第二部で周到に準備されていた、大衆に働きかけることによって既存の秩序に抵抗する集合的身体である。すでに取り上げたように、この発想は史的唯物論を含んでいながらも、他方では神学的救済史観とも重なり合っている。いずれにせよ、映画がこのような「史観」とむすびつるのは、両者が時間を扱うものでもあるからである。映画はスローモーションやファストモーションといった現実的時間とは別の時間をつくり出し、さらにまた、モンタージュが流れを中断させることによって別の時間を孕んだ「瞬間」が生まれる。モンタージュによるこの瞬間は、観客に対してはショック作用をもたらし、知覚の変容へと導く。

これが、歴史的な知的文脈や、他のメディア論との類似と差異(マクラーハンやノルベルト・ボルツ)などを捨象することによって、圧縮に圧縮を重ねた、本書が形づくるベンヤミンの思考モデルである。概観すると、本書全体をとおして、メディアを考察するとき異なるパラメーター——再現性と流通・受容形態のふたつ——が使われているのがわかる。別次元にあるそれらがひとつの理論のなかで絡まり合うのは、ベンヤミンの思考回路がa)とb)の二層からなっている、はっきりいえば、どんな場合にあってa)にb)を覆いかぶせるからであると推測しうる。というのも、ベンヤミンの思考法においては、ユー

トピア的な到達点はアレゴリーに潜在的に内在しているとしながらも、それはアレゴリーカーによって顕在化されなければならない。つまり、ある事柄について、その最善の状態はそもそも潜在していたから顕在化したのか、それとも、顕在化した結果潜在的であったと見なせるのか、そのどちらとも言えない。本質とその再現を問題にしたいのか、それとも受容を問題にしたいのか、その二点がこんがらがっている。その一種の混乱を本書は巧みに扱いながら、全体として各部ですこしずつその重心を変化させている。

さて、第三部のあとには終章がつけられていた。そのなかで、時間には二つの層、すなわち現世的な歴史の時間と救済が立ち現れる時間の層があるが、本書のタイトルにある「天使」は後者の視点から前者を眺める存在である。では、その天使は映画をどうみているのか。締めくくり山口氏は、リアリティ、すなわち、精密な再現性の点から映画のさらなる可能性を思い描いている。映画によって達成された「リアルな感覚」は、これからの技術的な進歩によっていっそう高まるであろう。たとえば映像を目で見のではなく、機器を脳へと直接接続すれば、「現実とは区別のできない「リアリティ」<sup>5)</sup>を観客は体験できることになる。そこで体験されるのは現実のコピーではなく、別の「自律的な」世界である。山口氏はこのように想定される近未来的技術に対して、肯定的にも否定的にも判断を下してはいない。それは、救済は人間的な時間の眼差しではなく、天使の眼差しが捉えるものであるからだろう。

映画を基点として、そして、その将来的展望としてBMI (Brain Human Interface) のような、現状においては極端なバーチャル・リアリティ技術が突然出現することに、私は違和感を感じざるをえない。というのも、ひとつには、ベンヤミンの時代にはそうであったとしても、私たちにとって映画はそのときと同じように「メディア」なのだろうか。たしかにいまでも私たちは映画を観る。映画館で鑑賞する機会は減っているとしても、テレビないしはネット配信でドラマを楽しむ人は多いはずだ。とはいえ今日、映画というとき、それはもはや媒体を意味しておらず、いわばコンテンツの一形態という側面が強い。いかに消費するのか——すなわち、映画館で観るのか、それともテレビ、ないしはスマートフォンやタブレット端末で観るのか——、ここにメディア技術の差が関わってくる。こうした今日的な状況を見通すことによってこそ、次の時代の技術を思い描くことができるのではないか。技術的な差異をもとにして消費形態も大きく変化している。いわゆる映画では、鑑賞する環境は特定の場所に限定されており製作者たちが設定した速度で一作品を一度に観きらなければならない。他方でテレビやスマートフォンなどを使えば、早送りをすることもできるし（事実Netflixでは倍速の設定ができ、一定の倍速まで音声と字幕が消えることはない）、途中で止め、再生するのも鑑賞者の自由である。こうした状況変化が、製作者にとっても消費者にとっても、画像表現やその利用法に変化をもたらしてはいないか。

またバーチャル・リアリティは、再現度の高い映像という点においては、たしかに映画

---

5) 同上、283頁。

以降の映像技術におけるひとつの進化形態であろう。しかし、これを映画だけの延長線上に位置づけることは妥当なのだろうか。映画は一方的に映像を流し、そこから観客たちはひとつの物語を得る。しかし、山口氏が身体性を含むとするバーチャル・リアリティにおいて、私たちの行為は物語の進展に影響する。プレイヤーとしての私たちの選択が物語をインタラクティブに分岐させていく。こうした操作を可能にする技術という点において、それは映画というよりも、コンピューター・ゲームの延長線上にある。

このように、本書の「映画」に関する記述について、もっといえば、山口氏がベンヤミンを通じて見ている映画なるものに対して、生意気にも、私にはいくつか納得できないことがある。なによりそれらは、山口氏が具体的な作品やメディアの使用状況を視野に入れていないことに起因するだろう。とはいえ、まったくといってよいほど特定の映画がとりあげられないのは、偶然ではなく、「純粹にメディアの技術に焦点を当てた読み方」<sup>6</sup>を選んだ山口氏の意図によるものなので、私のような言いがかりはあらかじめ想定されているだろう。だがしかし、それでも、ベンヤミンが「映画」というとき、ある特定の映画を選別していなかったのだろうか。たとえば、同時代の映画トレンドのなかでも、エイゼンシュタインなどのロシア・アヴァンギャルド映画を取り上げる一方で、ドイツ表現主義映画について着目することはなかったのではないか。メディア技術に対する純粹な見方がもし存在しているのだとしたら、こうした選別はする必要がない。選別がある以上、たとえばベンヤミンが「モンタージュ」というときには、特定の作品内における特定の使用法を念頭に置いているのではないかと思わざるをえない。私個人としては、物理的な技術的特性——たとえばカメラであれば、レンズ、ミラー、シャッターなどの物理的構成要素——以外で、映画の純粹な技術的特性を決定することは難しいと考えている。映画は映画館で観るものだから、映画というメディア技術の特性に大量消費が含まれているのだろうか？ 映画という物理的特性、すなわち撮影されたフィルムをスクリーンに投影することは、観客の大小どころか観客が見ていなければならないという消費形態を決定する要因にはならない。このように技術的特性という言葉に、多くの場合、それに対する社会的な受容形態が含まれているのだとすれば、個別のあり方を無視して「メディア」に到達することはできない。

映画史と関わる技術の変化についても、ベンヤミンの理論においては、サイレント映画とサウンド映画との区別は重要ではないと山口氏は理解しているようだ。たしかにそうなのかもしれない。しかしながら、一方から他方への移行において表現の変化が生じていた。サイレント映画は、映像と同期したサウンドを持たないためセリフはインタータイトル（中間字幕）によって表現するしかなかった。ごくわずかなセリフしか挿入されなかったため、演技や舞台装置、衣装などの視覚表現によって観客の物語理解が補われていた。当時の人々にはサイレント映画とサウンド映画の違いは無視することのできないほど大きく、極端に誇張した視覚演出を好むドイツ表現主義映画が消滅した原因のひとつにはサウンド

---

6) 同上、212頁。

の到来があるとまで言われるほどだ。事実、ベンヤミンと同時代の作品に対する映画学的な理解において、彼の映画理論は大きな影響を与えている。初期映画を定義するとき、映画史家トム・ガニングはベンヤミンの映画論を念頭においている。初期映画とは、1910年代中頃までの、いわゆる物語を描くための映画文法が確立していない時代の映画のことをいう。このことに鑑みてもやはり、まずは特定の作品や使用状況との結びつきを認めたいうえで、ベンヤミンによるメディア論の有効性とその限界を確定する必要もあったのではないか。

受け入れられないところが一定箇所あったとしても、私にとって、それは本書の魅力をひとつも損なうものではない。山口氏は大胆にも「メディアとは究極的には世界を複製するもので」あって「伝達の「手段」ではない」と述べている。<sup>7)</sup>そのとおり、本書が形づくるベンヤミンの思考モデルにおけるメディアは、私たちにとっての通常のメディアとは異なる。誤解を恐れないで言えば、それは、西欧の知的文脈の上で、神学やマルクス主義、そしてメディア論が混然一体となって形成されたひとつのフィクション世界に位置づけられるものだ。フィクションという言葉によって、それが非現実的な論術なのだと貶めたいのではない。私たちの行為や思考すべてが物理的な法則や合理的計算にもとづいて行われているわけではない。私たちが社会のなかで生きるには、歴史的に蓄積され、共有されているフィクショナルな文化システムは不可欠だ。ベンヤミンの思考モデルは一方でそうした既存のシステムの一部としてすでに吸収されているし、他方で、それに一層の変化をもたらすべく働きかける十分な魅力を含んでいるのだろう。本書が解明したベンヤミンの魅力は、映画を含むこれからのメディアと私たちとの関係についてのあたらしい合意形成をもたらすものであるに違いない。

---

7) 同上, 48頁。