

身体と、夢の皮膚

——ベンヤミンにおける〈幼年期〉の意味——

工藤達也

1. 幼年期の身体・夢の身体

ベンヤミンにとって幼年期の概念が重要な位置を占めていることは明白である。たとえば、このことをベンヤミンの書き記した幼年時代を追憶するエッセイから、またはかれが児童文学に多大な興味を持ち蒐集に情熱を注いだり、かつ子供や少年向けのラジオ放送の原稿を執筆したなどといった伝記的事実から、説明しようとするのは容易である。しかし、ベンヤミンの幼年期に対する取り組みを、かれが子供たちに対する教育の配慮という観点のみから把握しては評価を誤ることになるであろう。むしろ、ベンヤミンは幼年 = *Infans* の本来の意義に立ち戻り、そこから何らかの教えを導き出した。すなわち、*In-fans* とは「言葉をまだ知らない状態」のことであり、ベンヤミンにとって貴重な参照個所であり続けたものなのである。¹⁾ だからこそ、ベンヤミンによる幼年期の探究は教育によって無知の状態から啓蒙するプログラムと全く異なったものであったはずである。幼年期についてベンヤミンはたんなる無知の状態と考えているのでは勿論ない。かえって、言語習得以前に言葉をイメージとして感受する能力に積極的な意味を見出したのである。²⁾ 同時にまた、幼年期へのベンヤミンのアプローチは——それが具体的な形として追憶の文章であっても、また本の蒐集という趣味に見られるにしても——、かれが記したものや思想の大部分に基底音として絶えず流れているとも言えよう。ここでは、ベンヤミンにおける幼年期という言葉が担う意味を、身体や夢、そして触覚・皮膚といった、いくつかの契機から論じていこうと思う。そのような諸契機が構成する複合体とし

て把握して初めて、ベンヤミンにとって幼年期は深遠な意義を帯びてくるからである。

ベンヤミンにとって幼年期の広汎な意義は、『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』(以下『幼年時代』と略記)という幼年期の個人的追憶という枠だけに収まりきるものではない。幼年期は追憶の対象としての一期間を意味するだけではなく、むしろ追憶あるいは記憶そのものを支える経験そのものとベンヤミンは見なしている。そして、そのように根本的な経験を浮かび上がらせる素地として、ベンヤミンは身体 (Leib) を語る。この Leib という言葉が深遠な意味を帯びるのは、ベンヤミンがそれを根源として捉え、近代において産みだされた新しい経験に直面したときには特に、この根源をそのような経験と対比するために用いているからである。両者の距離を正確に測定しながら、同時に、根源的なものと新奇なものとの照応、すなわち正統性を見出そうとするときに、身体という言葉が登場する。その例として『シュルレアリスム』というエッセイが挙げられる。その結びに記されるのは、個々の人間だけではなく「集団もまた身体を持つもの (leibhaft) である」という言葉であるが、そこで述べられている身体もまた、幼年期の身体に包括されるものと考えるべきであろう。なぜなら、シュルレアリストの産みだす日常を超え出るイメージ空間 (Bildraum) もまた——たとえそれが狂気と見なされようとも——「言葉をまだ知らない」身体空間であるからだ。ベンヤミンによれば、そのような場で旧来の身体概念は引き裂かれ、新たな身体、すなわち集団的身体が模索されるべきだという。過剰なイメージの氾濫が既成の身体概念を刷新する。個人が所有する一個の身体という、ブルジョア的・通俗の身体表象はそれによって粉微塵にまで破碎される。そのような流動と破碎の後に、「技術において組織されている」集団の「生理 (Physis)」は、「政治的、かつ即物的な現実には則りながら」、イメージ空間の中に「生産されねばならない」³⁾ とベンヤミンは、前衛芸術が取るべき方向性を——それが無秩序な散乱しか引き起こさないようにしか見えないからこそなおさら——、明確に記したのであった。

この政治的綱領の意義は措くとして、ここではベンヤミンの身体に関する術

語の用い方の特徴に着目しておかなくてはならない。身体と生理とが対比されているのは明らかであり、集団的生理とは技術により組織されたもの、すなわち生産手段の集合物という唯物論的な意味を帯びている。特徴的なのは、この生理がイメージ空間の中で身体として新しく編成されなければならないのだというように、身体と生理とに分けられて論じられている点である。つまり、生理と身体は、それぞれ異なった位相において扱われているのだが、しかし両者は互いに切り離された存在ではなく、むしろ身体は生理の表現する像として——ベンヤミンも歴史的唯物論をモデルにしていたのかもしれない——、いわば上部構造として語られている。しかし、生理の方が、さながら「存在が意識を決定する」というテーゼのごとく、身体の方を規定するわけでもない。むしろ、そこで生理・技術を不可視のものから可視なものへと変えるような媒質として、身体は考えられている。身体という媒質において、技術は統合されたイメージになることができるようになるのだ。シュルレアリスムのような新しい芸術運動に課せられた目標はつまり、集団の生理・技術に確固とした像をうち立てることに他ならないわけである。

ベンヤミンが身体について語るとき、それを生理と双極として対するように扱っていることは、それ以前の著作との関連から論じることができる。たとえば、メニングハウスも、ベンヤミンを論じる際に主要な概念の一つである「表現のないもの (das Ausdruckslose)」に関する論攷で、ベンヤミンの身体概念と生理の概念との正確な使い分けを指摘している。「表現のないもの」とはベンヤミン初期の『ゲーテの親和力』に記される概念であり、それは像の有機性・統一性を破壊する契機である。メニングハウスは、「表現のないもの」を「物体にすぎない身体 (Körper)」と読み替える。メニングハウスによれば、この「物体にすぎない身体」は、われわれの普通に表象する身体像を破碎するものであり、そして「...われわれの持つ物体にすぎない身体は、哲学的に考察すれば、自己知覚にとって不気味な (monströs) ものなのである。この物体にすぎないものは、全き姿を得る可能性を持つ自分自身を映すあらゆる像から、形を奪い去るのであり、その限りにおいて人間の道徳的なあり方と同様に像を

持たない」⁴⁾と言っている。

メニングハウスは、「表現のないもの」という、これまで偶像禁止の文脈で語られることが多かった概念を、身体論といういわば世俗的な文脈にまで近づけたとも言えよう。たしかに、ベンヤミンは『ドイツ悲劇の根源』（以下『根源』と略記）、「汝、汝自身のためにどのような像も抱くべからず」という戒から、人間の道徳的なあり方はどのようにも結像しないという定律を引き出しているが、⁵⁾ この人間の存在を、ベンヤミンのテキストに沿いながら、身体知覚の観点から説明しようとするメニングハウスの意図は上の引用でも明白である。かれが依拠するのはラカンがフロイトの精神分析を説明するために用いた鏡像段階説であり、そこから個々の人間が自らの身体として知覚するものは鏡に反映した像でしかないという否定的限定を導き出す。この反映像でしかない身体は決して、身体それ自体の表現ではありえない。そして、この身体それ自体は表現する術もなく、ただ物体としてありながら唾し黙るしかなくなる。この唾し黙った、形を持たない身体＝物体が、統一した一個の存在者として知覚される身体像を破砕する可能性を持つことから、引用文中でメニングハウスは「不気味なもの」と呼んでいるわけである。

メニングハウスの考えは、初期ベンヤミン、特に『ゲーテの親和力』と『根源』に特徴的である、像の禁止 (Bilderverbot) というモチーフとして語られることが多かったものを新しく解釈し直したという意味では功績と呼べよう。しかし、『シュルレアリスム』で述べられた集団的身体のコンセプトは、生産的な性格の方が強調されている以上、像の禁止という否定的限定ではありえない。言い換えれば、各人が所有する個の身体像から集団的身体像へ重心を移したとき、ベンヤミンは像を破壊することよりは、むしろ新しい身体像を模索するシュルレアリストたちの積極性に着目している。メニングハウスの指摘からは、ベンヤミンにおける身体概念が Leib と Körper というように二層化しており、弁証法的に対立した関係にあることのみを了解しておけばいいだろう。初期ベンヤミンで記されたことと、『シュルレアリスム』を書いた時点でベンヤミンの考えとは懸隔があるにも拘わらず、身体概念においてこの関係は維持され

てきたとは言えるからだ。ただ、ベンヤミンが『シュルレアリスム』で語る身体は、イメージとしての身体 = Leib であり、それがあくまで像として存在する以上、初期ベンヤミンの像の禁止とは逆の意味で身体概念は論じられていると了解すればいい。

問題はむしろ、身体はイメージ空間においてどのように把握されるべきであろうかである。『シュルレアリスム』ではイメージ空間の流動性が強調されている。そこでは事物の輪郭が崩れ、夢の中の像のように流動する。つまり、「生が生きるに値すると思えたのは、あらゆる生において、たとえば夥しくあちらこちらに溢れ出る像が、覚醒と睡眠の間にある敷居を踏み減らしたときにであった」。⁶⁾ 覚醒と睡眠とを仕切る敷居が決壊し像が氾濫することによって、日常の事物が脱形態化し、その結果われわれの無意識に埋まっていた像が類似という回路を通して浮上してくる——。この照応の過程に描かれるイメージ空間とはまさしく、夢と同義である。メニングハウスも別の個所で、「表現のないもの」と対をなし、その禁止の力に拮抗する機能するものは、「子供たちの色彩と空想」だと述べているが、⁷⁾ 色彩や空想はその不定形な性質や流動性から言って、夢の像そのものである。「覚醒と睡眠の間」、つまり夢の時空間は、空想の色彩や仮象の輝きを真実として捉えた幼年期の時空間でもある。そして、この幼年期の身体は流動的イメージとして、変身を繰り返す。『幼年時代』の『色彩』と題された一篇には、様々に位相を変え事物に化ける身体の実験が語られているが、それはまさしくイメージ空間の流動に身を委ねるのと同様である。

「わたしたちの庭には誰も近づかなくなった、朽ちかけたパヴィリオンがあった。わたしがそれを愛したのは色とりどりの窓のためだった。わたしがその中に入って次々と窓ガラスを撫で回していく度に、わたしは変身していった。窓から見える風景が燃え上がったり埃っぽかったり、また、くすぶったり鬱蒼としたりと同じように、わたしは自分の体を彩った。わたしにはそれはまるで水彩絵の具で色を塗りたくるときのようなものであって、その際、わたしが事物たちを水彩絵の具で濡れた雲で覆い尽くす

やいなや、事物たちはわたしに対してその内部を開き、垣間見せたのである。似たようなことはシャボン玉遊びのときにもあった。わたしはシャボン玉の中に入り部屋を横断する旅をして、それが破裂するまで、丸天井に映える色彩の戯れに入り込んだものだった。空を見上げても、飾り物を見ても、本を読んでいても、わたしは色彩に夢中になった。子供はどんな場合でも色彩の虜になってしまうのだ。当時のチョコレートは、十字にリボンがかかった優美な小箱に入って買うことができたもので、その小箱の中にはチョコレートが一個ずつ色つきのアルミ箔に包まれて入っていた。ざらざらした金糸が支柱となっているその小さな建物は、緑と金、青とオレンジ、赤と銀とに飾り立てられていて、同じ色の詰め物が隣り合うことは決してなかった。火花を散らすように輝くこの紛糾した状態から、ある日わたしの方に色彩が流れ込んできて、それだけで甘さをもう感じ取ってしまい、当時のわたしの眼はその甘さをすべて吸い込んでしまった。舌の上以上に、わたしの心の中で溶けたチョコレートの甘さは、そのようなものであった。なぜなら、甘い物の誘惑にわたしが圧倒される以前に、わたしの中ではもっと高尚な感覚が低俗なそれを一撃で圧倒し、わたしを夢中にさせたのであるから」。⁸⁾

子供たちは容易に色彩に魅了され、色ガラスであれシャボン玉であれ、どのような対象にも同化するものだろう。このようにして対象に接近する「模倣の能力」について、ベンヤミンは独立したテーマとして扱ったエッセイを残しているが、幼年期の身体とは空想によってかくも様々な姿を取るという事実にかけては注目しておこう。この変身する身体というベンヤミンの着眼点は、実際、強ばった日常の現実を脱形態するといった『シュルレアリスム』で語られるプログラムにまで射程を延ばしていくものであると言えるからである。

この射程はしかも、『複製芸術時代の芸術作品』（以下『複製芸術論』と略記）にまで延びていくものである。ここでは映画が、万象が脱形態化するイメージ空間を出現させる装置として扱われているからである。たしかに、複製芸術

の台頭によって従来の芸術作品が持つアウラが崩壊したというテーゼと、『幼年時代』で追憶という従来の文学スタイルを踏襲していることとは、同一の著者であるベンヤミンの姿勢において矛盾を一見呈しているかのように見える。だが、そのように見えるにしても、手の届かない過去に想いを寄せる追憶を——すなわち、それ自体アウラ的とも呼んでも差し支えないものを——採用するベンヤミンと、当時最新の複製芸術である映画についてその歴史的・社会的な意義を積極的に論じるベンヤミンとが相反する顔を持った批評家であると論じるだけでは、なんの解決も導き出せない。むしろ、幼年期をめぐるトポスについて論じることによって、この批評家の全貌は初めて明らかになるはずだ。

『複製芸術論』では科学技術の発展と革命とをどのように連結させるかという主要な課題が複製芸術に与えられているが、複製芸術は集団的身体の神経にショックを与え覚醒へと導くものとされる。すなわち、このショックによって集団的身体の神経網が整備され、技術という器官を統御できるようになるといったことなのだが、そのような革命のプログラムの正否はここでは触れない。むしろ、この集団的身体の覚醒という革命のヴィジョンの合間に、技術革新に誘発されたユートピアについて——個人の夢想という制限が付せられてはいるが——言及する個所に着目してみよう。それは、幼年期の「錯覚」と類似したものとして語られている。

「革命とは、集団の刺激伝達である。もっと正確に言えば、第二の技術の中に自分の器官を持つような、新しく、かつ歴史上初めて現れた集団に刺激伝達する試みである。この第二の技術は、そこにおいて社会的な基本的諸力を制御することによって、自然の諸力と戯れることができるための前提条件が具現されるようなシステムなのだ。たとえば、掴むことを学んだ子供が、ボールと同じように月にも手を伸ばすのとまったく同様に、人類も刺激伝達を試みるときには、その手が届くものだけではなく、まださしあたりはユートピア的なものにすぎない目標物を注視する。なぜなら、革命に際して社会への要求を主張するのは当然、第二の技術だけではないか

らだ。第二の技術は労働苦役からの人間の解放を増大させることが本来の目的であるのだが、他方において一個人の眼には、その分一挙に自分の活動領域が予期できなかったほど拡張してしまっている光景が飛び込んでくる。この活動領域について、個人はなんの事情にも通じてはいないが、しかし、この領域において個人は自分の要求を主張するようになる。なぜなら、集団が第二の技術を自由に扱えるようになるのに相応して、集団に属する個人にとって、これまで第一の技術の呪縛の中で自分の分け前がどれ程少なかったかを身にしみて感じとることができるようになるからである。言い換えれば、第一の技術が流動化することによって解放された個々の人間は、自分の要求を掲げるようになったということである。第二の技術がその最初の革命的な成果を確固たるものとした途端、第一の技術により埋められていた、個人の重大問題——愛情と死——が、新たに解決を求められることになる。フーリエの著作は、この要求の最初の歴史的なドキュメントである」⁹⁾

上の引用は『複製芸術論』の本文中で技術について言及した個所に註として付けられたものである。「第二の技術」と呼ばれているのは、近代に発展した科学技術のことを指しており、それ以前に歴史的に存在していた技術を、ベンヤミンは本文中で「第一の技術」と呼んで、特に犠牲を強制するような呪術と科学技術とを区別するために用いている。ベンヤミンは以前から『暴力の批判』や『ゲーテの親和力』などで「神話的暴力」や「運命という罪連関」について言及してきたが、『複製芸術論』のこの註でも分かるように、たとえば個人といった人間に関するごく普通概念や表象を——最も深刻に扱われる場合が多いであろう、個人の「愛情や死」にしても——「第一の技術」、すなわち呪術や犠牲の呪縛に捕らわれたものと、ベンヤミンは捉えている。運命という古代の呪縛が、近代の個人の表象とは無縁でないのは、個人という存在が一回性という思考に支配されており、そしてこの一回性が犠牲という行為にその起源を発しているとベンヤミンは考えているからである。つまり、犠牲は一個の生命か

ら一度きり流される血の表象により、人心を呪縛する。しかも、この表象により、実は犠牲も自然との一回切りの狡猾な取引(という技術)であることさえ隠蔽される(人命を犠牲に供することが人間存在の奥底に潜む、制御できない本能などと語れば、それも一種の隠蔽であろう)。個人という一回性に拘束された存在は自由であるどころか、かえって仮象の近代的「自由」によって盲目にされ、誤解された「自然」の猛威に屈従するしかない(戦争状態が人間の自然状態が顕在化したものだと言えれば、これも一種の屈従である)。まやかしの「自由」や「自然」が霧散するには、革命によって従来の個人の概念が流動化され、科学技術を制御する集団的身体が覚醒せねばならない。このようなことが、ベンヤミンの革命に関する綱領の一つとして語られているわけである。

今述べたような、自然の猛威を一個の人命(個人の身体)を捧げることによって鎮めるような代償の技術と、その呪縛に対する批判的洞察の深化はアドルノ・ホルクハイマーたちが引き継ぎ、『啓蒙の弁証法』において、その成果を見ることになる。ところが、人類の解放を目指した科学技術(=「第二の技術」)が結局は「第一の技術」に一致する(例: ナチズムと文化産業)ことになる、いわば啓蒙の終焉を目の当たりにしたアドルノ・ホルクハイマーが、技術そのものに対するペシミズムを色濃くしていくのと対照的に、上の個所でのベンヤミンの見解は、かえってそれに対する信頼と楽観を強く打ち出している。第二の技術には本来血の臭いがしないし、まさしく遊戯であることによって、人間の「活動領域 (Spielraum: 遊戯の空間)」が拡張するとさえ言われているからだ。「活動領域」の増大は、たんに文化産業が提供する余暇の増大と矮小化して捉えられているわけでは勿論ない。遊戯の意義は、遊戯であることによって社会を変革するための自由な選択肢が用意されることにあるからである。そして、「活動領域」とは、『シュルレアリスム』で述べられていた、新しい集団的身体が模索されるための、あるいはそのような身体が構成されるための実験の場所としての「イメージ空間」でもあるとも言える。この「活動領域」の中では、「集団に属する個人」が様々な欲求を夢想として提示するという。革命の前段階においては、すなわち集団の生理が集団的身体の像として自分を認識する以前は、

個人が科学技術本来の意義を分からないまま、それに対して様々な空想や夢をヴェールにして被せるものなのだ。ベンヤミンは、フーリエのユートピアをそのような夢の結晶と見なしている。それはたしかに、歴史的に限定されたイメージ空間、古めかしい夢の時空間ではあるだろう。しかし、この夢は真実を隠すものでは決してない。それは歴史的な限定さえ超え出してしまうような先駆的なものであったし、科学技術の発展によってブルジョアの現実感覚が流動化されることを予兆するものでもあったのだ。

フーリエのユートピアについてベンヤミンは、『歴史の概念について』や『パッサージュ論』でも言及しているが、かれがこの種のユートピアに関心を抱くのは、たんに革命への歴史的先駆としてという理由だけでは説明できるものではない。天に浮かぶ月をボールと思い、手を伸ばし掴もうとする子供の比喩が挙げられることから考えても、科学技術に触発されながら、それに対し途方もないイメージを投げかけ接近するフーリエのことを幼年期の自由を体現している存在としてベンヤミンが捉えているからではないか。科学技術に通暁することが制御することと同義ではないのは、上の引用で言われていることでもあろう。新しく未知な科学技術に対するアプローチにおいては、それを知悉してしまったせいで発想を制限されている者よりも、かえって「言葉をまだ知らない」存在が突飛な夢想を紡ぎ出す方が、科学技術の重大な意義のみならず、それによる解放にも適しているとベンヤミンも考えている——、上の引用についてはこのように解釈すべきであろう。

つまり、幼年期の夢想世界としてのフーリエのユートピアについて、ベンヤミンは「個人的」なものと限定した評価をしているからと、軽視してはならないのである。たとえ革命へのプロセスの途上で、集団的身体を覚醒させるための刺激が走る以前には、ユートピアはまどろみの中にあるものにすぎないのだとしても、幼年期特有の感覚、そしてユートピアの志向をベンヤミンが着目したのは、そのようなものの中に科学技術全般を包括的に制御する新しい身体を見いだす試みが萌芽としてあることを認めているからである。いやそれどころか、すべての物象を一旦は幼年期の感覚に投げ入れ、夢想の中に真実を析出す

るような方法を、かれの示した新しい芸術のための指針で確立しようとしたと言うことも可能である。よって、ベンヤミンにとって幼年期とは、退行現象の際の隠れ場所として理解されるものでは当然なく、来るべき時代にふさわしい経験をもたらすための方法の必要不可欠な契機として存在していたに違いない。次に、『複製芸術論』についてさらに論じ、複製芸術がもたらした新しい要素をベンヤミンがどのように幼年期という点という観点から捉え直しているかという点に着目していくことにしよう。幼年期の感覚として、主に触覚という言葉を用いているのか、また触覚と夢の不可分な関係について着目しつつ、幼年期の追憶である『幼年時代』についても言及していくことにしたい。

2. 触覚的なもの・夢、ベンヤミンの皮膚—自我

『複製芸術論』で主として扱われる複製芸術は、映画である。これまでの芸術史を複製という観点から叙述しながら、映画という当時最新の複製芸術によって、従来の芸術を支えてきたアウラが完全に崩壊した、とベンヤミンは述べている。ベンヤミンは大衆と芸術との関係、つまり大衆による芸術の受容のあり方について、建築を参照しつつ考察を加えるが、その際、「光学的 (optisch) なもの」と「触覚的 (taktisch) なもの」という二つの概念を用い、アウラ的な芸術作品の受容は前者が支配的であるのに対し、映画は後者の方が優位を占め、しかもその受容の方が一層包括的であると述べている。

「建築の歴史はどんな芸術の歴史より長いものであり、その与える影響を想像することは、大衆と芸術作品の関係を解明しようとする試みすべてにとって重要である。建造物は二様に受容される。使用を通して、そして知覚を通してである。いや、触覚的に、そして光学的にと言ひ換えた方がいいだろう。そのような受容は、たとえば有名な建造物を前にした旅行者にありがちな精神が集中した状態で受容するあり方に則って考えられるとしたら、どのようにも把握されないものだ。要するに、触覚的な側において

は、光学的な側での瞑想と比肩するものが存在しないのだ。触覚的な受容は注意力という手段によって達成されることはなく、むしろ習慣という手段によって達成される。建築に対しては、後者の習慣の方が広範囲にわたり、光学的な受容さえ規定する。光学的受容もまた、本来は緊張した注意よりは、むしろ付随的な感取によって行われる。(中略) 歴史的な転換期において人間の知覚装置に課せられている課題は、たんなる光学的な方法、つまり瞑想ではまったく解決できないからである。そのような課題は触覚的な受容の手引きに則って、慣れていくことにより、徐々に克服される。

慣れることは、気の散っている人でもできる。というよりは、気が散っている状態でいくつかの課題を克服できて初めて、それらは習慣と化したことが裏付けられる。芸術が提供すべき気散じを介して、統覚の新たな課題がいかに解決可能になったか、こっそりと検査できるようになる。ところで、個々の人々には、そのような課題から免れようとする誘惑があるから、芸術はこのもっとも重大かつ重要な課題に、芸術が大衆を動員できるような場所で着手せねばならない。芸術が今日、そのようなことをなすのは映画においてである。気が散っている状態における受容は、ますます勢いを増しながらあらゆる芸術の領域において表面化しているのであり、またそれは統覚の根本からの変化の症候でもあるのだが、この受容は映画という場所で自らの本来の練習器具を得るのである。映画はショック効果によってこの種の受容形式に対応する。かくして、映画もまたこの点から、ギリシャ民族が美学と呼んだ知覚に関するあの理論の、目下、最重要題目であるという事実は疑いえない」¹⁰⁾

映画や建築の受容は瞑想的ではなく、精神集中とはなんら関係がないという。建築物を前にして精神集中し様々な思いに浸るのは、物神崇拜する事そのものなのだ。実際、映画であれば精神を集中しようにも、その前に眼前の対象は姿をまるっきり変えてしまう。ベンヤミンによれば、この像の変身を「付随的に感取」するのは、映画を受容するには必要不可欠であり、また建築の受容にし

でもこの点は共通するという。この「付随的に感取」するための感覚が上では触覚と呼ばれており、それはいわばショックを受け取る触角(アンテナ)でもあるのだ。大衆が映画を「気散じ」として受容するのは決して、芸術鑑賞のモラルが低下したからでは勿論なく、むしろ触覚的受容が光学的受容に対して優勢になる歴史的兆候の現れであり、また「歴史的転換期」における人間の知覚装置の変化の兆候でもある、とベンヤミンは考える。そして、映画はこの「歴史的転換期」における統覚のトレーニング場でなければならない、と主張されるのである。『複製芸術論』の重要なテーゼ、すなわち「アウラの崩壊」が引用文中でも形を変えて主張されていることが分かる。アウラ、つまり「どんなに近くにあっても遙けさ、というユニークな現象」は¹¹⁾、旧来の芸術作品の秘薬として、すなわち瞑想の果てにある遙けさとして芸術の物神崇拜を支えてきたのだが、この崩壊は、大衆が作品を身近に引き寄せ受容したいという要求の増大に伴い、加速していると上で述べられている。大衆の欲求は、触覚への欲求と理解してもいいであろう。

歴史的転換期と統覚の変容が関連するという主張についても、多少説明が必要かもしれない。「触覚的」、「光学的」という対置は、ベンヤミン独自の着想ではなく、リーゲルの芸術史学から由来する。¹²⁾ リーゲルの考察についてここで詳細に検討する余地はないが、リーゲルがベンヤミンに与えた影響は『根源』の『認識批判的序論』でも見られ、ベンヤミンがそこで述べる「芸術意欲(Kunstwollen)」という言葉もリーゲルに負っていることは指摘しておく。ベンヤミンは、作品の円熟を目指すのではなく、作品を新しく試みる意欲こそがリーゲルの研究した後期ローマ帝国時代の芸術のみならず、『根源』が扱うドイツ・バロック、そして『根源』が著された時代の芸術思潮である表現主義に特徴的である、と述べているが¹³⁾、『複製芸術論』の触覚という言葉にも、円熟よりは意欲という、変革期の芸術に固有の傾向といった意味が込められているのかもしれない。既成の芸術が破綻をきたす一方で、それを凌駕しようとする「芸術意欲」が精力的に作品を産みだしていく行為自体、触覚的な模索として変革期における不安定や実験精神と共通しているとは言えるにしても、しかし、

ベンヤミンが触覚的なものを意欲や衝動と短絡して述べているとは考えにくい。

たとえば引用文で、ベンヤミンは「触覚的受容」が「光学的受容」をも規定すると述べている。このことを、「触覚的受容」が「光学的受容」をも包括していると解釈すればどうだろうか。いわば、視線が一点を凝視するのでなく、像が流動し展開することによるショックに慣れ、まるで楽しむかのように受け止めるまなざしのあり方。これがおそらく、眼による光学的受容が触覚的なそれにもっとも近づく様態だろう。先に、集団的身体が生産されるイメージ空間について触れ、これが夢の空間であり、そこにおいて事物は変幻自在に脱形態する、と述べた。この像の流動・氾濫は、勿論『複製芸術論』における最新のメディア、映画についても言えることである。映画というレンズと照明を用いるような、光学を利用する装置について、その「注意力をはぐらかす要素がまづもって触覚的である」¹⁴⁾とさえベンヤミンははっきりと述べているが、そこまで意味が拡張できるのであれば、夢そのものも映画同様に触覚的なものであり、また映画は集団の夢としてその身体を統合する触覚的媒質であるとも言えるであろう。ならば映画は、その触覚的性質から見て、集団的身体においては、どのような器官として想定されうるだろうか。それは、皮膚であろう。映画というイメージ空間、いわば大衆の夢空間が皮膚として機能しているのだとすれば、『パッサージュ論』で扱われている集団の夢の問題にしても、触覚や皮膚の問題として『複製芸術論』と関連してくることになるだろう。そして、『幼年時代』もいわば触覚の記憶であり、幼年期におけるまさしく皮膚を介した事物との交流を歴史化したものに他ならず、同時に個人史の根源として触覚の経験を持続したテキストであると位置づけられ、以上三つからなるベンヤミン後期の作品群は、触覚・皮膚という同じテーマの俎上で議論できるようになるであろう。

ここで、映画と夢、そして触覚の連関をより明確にするために、アンジューの『皮膚—自我』を参照することにした。アンジューは夢をフィルムとして捉えている。かれによれば、夢はそれ自体皮膚の様に皮膜を持ったものであり、そのような意味において夢とフィルムは類似するという。アンジューの提起する皮膚—自我の概念について後でも言及するが、それは心的な皮膚が形成する

自我のことを指し、さらに精神分析的な意味での自我そのものも実は幼年期における皮膚を介した経験を基盤にしているということが、アンジューの主張である。外界と交流しながらも、同時に外界からの刺激を制御する皮膚のような機能を実は自我は担っており、しかもその形成に関与するのが幼年期の触覚的経験であるという独創的な提起はここではまず措いて、今はアンジューが、皮膚およびフィルム、そして夢を類似のものとして捉え、刺激に富んだ考察をしているのを紹介しておこう。フランス語の *pellicule* という名詞が薄皮とフィルムという二つの意味を持っていることを示しながら、アンジューは夢そのものが、心的皮膚の中でもっとも感受性の高い薄皮であると述べる。

「フィルム(薄皮)という言葉はより狭い意味では繊細な膜を意味しており、それは植物あるいは動物のある特定の部分を保護し覆うものである。もっと意味を拡大すれば、同時に、液体の表面にできる安定した材質でできた層、または固体のもっとも外側にある層を指すが、どちらにしても繊細な層のことを言っている。その他にも、写真術の領域においてフィルムは、感光層の担体として機能する薄紙のことを言う。そう、夢がフィルムであるとはこのような二重の意味においてのことなのだ。夢は刺激保護を形成していて、この刺激保護が眠っている者のところを包み隠し、(中略)眠っている者を日常の残余の潜在的な活動から、刺激からと同じように、保護するのである。(中略)この刺激保護は繊細な皮膜であり、差異を弱めることにより、外からの刺激と内からの衝動とを互いに適応させる」。¹⁵⁾

夢というフィルムの薄さ、繊細さを強調する一方で、同時にそれが刺激保護の機能さえ持つものと述べている。刺激保護だといっても、外界と内との交流を遮断する防護壁を築くのではない。むしろ、境界をかき消すことにより、内と外とを互いに適応させるのである。つまり、夢というこの皮膜の刺激保護の仕方は、内と外とを調整するような、どちらかといえば消極的なものなのである。アンジューがこのように述べる時、その典拠は、フロイトが『快樂原則の彼岸』で強迫神経症患者の夢について論じた個所である。外傷を受ける光景

を夢で繰り返し見る心的メカニズムのフロイトの解明を、アンジェーは解釈し直す。つまり、まるで腫れ物にあえて触れたいかのように、心的外傷を負う患者は悪い夢を繰り返し見るといふ臨床資料を、フロイトは死衝動の願望充足と見なしたが、アンジェーは、これこそ夢による刺激保護の形成にほかならないと言ふ。夢というフィルムは、心的外傷を負ったときの映像を繰り返し上映することによって、その裂傷部分を薄い皮膜で覆うのである。繰り返し心的外傷に触れるのは自傷の振舞いではなく、外傷による内と外との不均衡を調整しようとする回復への営みというわけである。アンジェーのこの提起は、『複製芸術論』中の映画が持つ、慣れによるトレーニング機能に対応しているように思える。また、『シュルレアリスム』で述べられるイメージ空間、すなわち夢の時空間にしても、刺激保護をする皮膜と位置づけてもいいだろう。映画でも夢でも、その像の洪水の中ではショッキングな光景が夥しく展開されるが、それに対して「気を散らす」ほど慣れた反応ができるまでにトレーニングを反復する。それは、まさしく刺激保護の皮膜を形成していく過程に他ならない。

アンジェーが言う、夢が心的外傷を克服するためのトレーニングであるという提起が、ベンヤミンが言う複製芸術に課された課題に類似しており、両者ともに均衡を取り戻し外界との交流を軌道に戻すことを目標に据えていることは納得できるであろう。『複製芸術論』で述べられている映画のショック機能は、心的裂傷を深化させるものでは勿論なく、むしろ崩れたバランスをもとに戻すようなりハビリテーションを目的にしているはずである。そして、映画が夢による刺激保護と同一の機能を持つがゆえに、夢も根源的には触覚的なものとも言えるのではなからうか。夢と映画が触覚的という点で類似するのなら、『幼年時代』での幼年期を回顧する視線と新しい芸術への期待とは乖離するどころか、むしろ一体のものであることは了解できるであろう。しかも、追憶の夢という繊細で壊れやすい薄皮＝フィルムにベンヤミンが映し出すのは、自らの幼年期という個人的な経験だけではない。すでに潰えた時代(すなわち、ベンヤミンが子供の頃に経験した時代)も含めて、追憶を通じてベンヤミンは過去を哀悼するのである。

ここで、『幼年時代』では触覚を介した外界との交流自体を、ベンヤミンが自分の経験の素地として描き出していることに着目しよう。この追憶のテキストが触覚的な経験を基盤にしていることを指摘する前段階として、夢と、その源泉である記憶が触覚を基盤にしていることについて、再びアンジューを参照したい。アンジューが皮膚—自我という独自のコンセプトを提起する際、その出発点とするのはフロイトが自我論で示した自我のトポグラフィーである。アンジューはフロイトから発展して、自我が心的機構・装置として機能するには、自我そのものが皮膚のような器官を持つことが不可欠な前提であると述べる。この皮膚のようなものは、まるで実際の皮膚のように、自我を構成する内・外壁でありながら、壁によって隔てられたものを互いに交流させる膜としても機能しているという。アンジューは、自我が持つこのような皮膚を心的皮膚と呼んでいるが、これは先に述べたように、そもそも人体の触覚を介し現実に経験したものを基礎とし、そこから発展していったものであるという。フロイトの『自我とエス』の中の「自らの人体が、とりわけその表層が、外的知覚と内的知覚の出発点となりうべき場所である」という箇所を発想を得て、アンジューは触覚が心的根源であることを強調する。

「感受的な機能を持ったすべての器官の中でも、触覚は際だった特徴を有している。この特徴は触覚をこころの根源に住まわすだけではなく、それに加えてまた、こころが、心的背景と呼んでもいいものを、自在に扱うことができるようにようにしてくれるのである。重要なのは、心的な内容を形として反映させる背景なのだ。それを言い換えれば、心的装置が内容を取り入れることを実現させてくれるような、包括的な覆いである」。¹⁶⁾

境界として分かちながらも互いに交流させる心的皮膚は、同時に容器としてあるという自我の表象も成り立たせているという。自我は自らが容器としてあるということにより、心的な内容物により満たされたり、満たされなかったりすることを感じることができるようになる。もし、自我自らこのような容器としての表象を根源的に持たなければ、いかなる心的内容を蔵すること(すなわ

ち、記憶すること)も、またさらに欲求の基準(すなわち、空であるか、満たされているかを感じる基準)さえ持つことができなくなるであろう。触覚による経験は、根源的な心的皮膚を形成する。根源的と呼ばれるのは、接触することが母にもたれ懸かるといった依存関係を形成するからでは勿論なく、接触は触覚の根源的経験として、自我の内に心的内容物を包み入れる背景となるからである。つまり、こころが内容物を整理し記憶するためには、接触の経験は欠かせないものだ、とアンジューは述べているのである。

アンジューは別の個所でまた、外界の事物の触覚的交流が自我の形成に根源的な要因であるのは、触覚が「〈内的な〉知覚と〈外的な〉知覚を同時に供給する」からだとも述べている。かれによれば、「フロイトは、わたしが肌で触れる対象を、同時にわたしの肌が対象によって触られているという感情をもって知覚すると示唆しており」、「接触による感覚に固有な二分割は、意識的な自我の反省的な二分割を準備する。意識的な自我は触覚的な経験に根ざしている」¹⁷⁾という。反省という観念的な営みにしても、皮膚による接触の経験に根ざしているというのは興味深い指摘である。反省、すなわち「思索に関する思索」が能動かつ受動という中動、すなわちメディアールなものとしてあるというのは、ベンヤミンの初期にあたる『ドイツロマン派における芸術批評の概念』の中の『反省』と題された章をまさしく彷彿とさせるものだからである。物に対する作用と同時に反作用をも感受する触覚が、ベンヤミンの言う、作品と批評の不可分性と重なるように思える。しかし、アンジューは触覚がメディアールな感覚であることを指摘しながらも、その根源へと遡ることはしない。「自我は自らの時間的な連続性という感情を、皮膚—自我が覆いとして自己形成していく進行過程によって、獲得していくということと、そして、そのような覆いが十分なひろがりにおいて環境世界との交流に適応するのであり、また後に心的な内容物となるようなものを包括するのである」¹⁸⁾とアンジューは述べるが、これはすなわち、皮膚—自我が自己形成していく度合いによって、自我は自らの時間的連続性、つまり歴史性を獲得していくということなのであろう。しかし、ここで『幼年時代』に論点を移せば、ベンヤミンの幼年時代の追憶は、自我の形

成・発展と環境世界への適合という教養小説のプロットのようなものとは正反対なベクトルを描く。追憶によって、皮膚を介した交流の根源、いわばメディアールな感覚の根源を模索し、しかも自我の硬化した殻を壊すことさえ辞さず、外界との皮膚を介した生きた交流を現前させることがベンヤミンの意図だからである。

そうであるからこそ、『複製芸術論』での触覚的・光学的受容といった、人間の知覚そのもののあり方にまで届く問題が、『幼年時代』でも潜在的ではあるが扱われてはいると言えるのである。このような問題を意識してか、リュファールはベンヤミンにおける触覚概念について検討した論攷で、子供と事物との触覚的な交流について、「初期幼年期の事物の経験には少なくとも三つの媒体が、その違いのある密度により別々に分かれて、際だってくる」と言い、「それは事物の硬度の増大にともなって、自我構成の経験への関与が増してくるというように思える。片方の極には子供が純粋に光学的な空想をわがものにする色彩のある大気圏があり、もう一方の極には〈マスク〉になるまで圧縮された、硬い模倣的強制の世界がある」¹⁹⁾、と述べている。「三つの媒体」と言っているのは、すなわち「純粋な光学的な空想」と「硬い模倣的強制の世界」、そして——引用文中では判然としていないが——三番目に、その間にある媒体が存在するという意味なのであろう。リュファールはしかし、自由でもっとも柔らかい空想という層と、物象化されもっとも硬いものになった模倣的強制の層という両極を往還するベンヤミンの思考の流動性をもっと指摘すべきである。そして、「純粋な光学的空想」が「模倣的強制の世界」と混じり合い、その両極を媒介するのがイメージ空間であり、幼年期の時空間そのものであると断言すべきでもある。リュファールが引用で「純粋に光学的」と述べることについて言えば、先の『複製芸術論』の引用文に関して筆者は、触覚的なものが光学的なものをも包括するのだと考えたが、この光学的と上で呼ばれている空想と、子供が手を伸ばし事物と触覚的に戯れることとの間に、本来何ら齟齬は生じていない。いや、かえってそれらを媒介する存在として子供は存在していると言うべきであらう。そのような媒介者の登場する交錯した舞台としての『幼年時代』には、事物と

の触覚的交流が空想にまみれて、いかに夥しく登場してくることか。文字積み木を操り、手探りで食物を漁る幼年期の回顧は、いわばベンヤミン自身の皮膚自我の形成期の披瀝であると同時に、光学的なものと同様の触覚的なものが混淆する中間世界へと、ベンヤミンが追憶の階段を下降することでもある。それゆえ、『幼年時代』に描かれる、たとえば家庭の小道具を未開社会の呪術の偶像に重ねて描写する手法も、リュッファールが引用で言う「硬い模倣的強制世界」の産物とだけ呼ぶだけでは片づかない。光と闇が混じる薄暗い中間世界が子供固有の遊び場であり、それはまた、ベンヤミンの追憶に欠かせないものでもあるのだ。そしてこのような中間世界に母の像は出現する。たとえば次に引用するのは、母が子供に語りかける物語の不思議な効用に関するものだが、ここでは子供を愛撫する手と病気の経過を冷静に観察するといった形で、母性一般の両義性が像として、寝室の薄暗闇の中で浮かび上がってくる。²⁰⁾

「わたしのベッドを作ってくれたのは、たいていは母だった。寝椅子からわたしは、母が枕とシーツを叩いているのを眼で追いながら、わたしが湯桶に浸された後に磁器製の盆で運ばれてきた夕食のパンを食べた夕べを思い出していた。磁器の釉薬が塗られた向こう側では、女が標語が書かれた旗印を風になびかせようと苦心しながら、野のラズベリーの蔓が藪となって茂っているのをくぐり抜けておし進んで来ようとしていた。標語には、〈東へ行こうと西へ行こうと、わが家に勝る場所はない〉と書いてあった。何かを食べたいという欲求に対して、からだがいづになっても勿体ぶってお高く止まっていた分、夕食のパンとラズベリーの蔓の記憶がいっそう快適なもののように思えたのだ。その代わりにからだは渴望したのは、お話だった。話を満たす流れはからださえも通り抜けて、病にかかった小さな子供を漂流物のように流し去った。痛みは、物語に最初の方だけ抵抗したダムにすぎなかった。後になって物語の威力が増してくると、ダムは土台から崩され、忘却の奈落へと洗い流されたのだ。その流れを河床へと落とし鎮めたのは愛撫であった。わたしがそれを愛したのは、母の手

の中ではもう、かの女の口を満たすはずのお話がさやさとすでに音を立てていたからだ。わたしが自分の祖先について知っている、ほんの少しの部分だけが物語によって明らかにされた。祖先の一人の経歴や祖父の処世訓などが呼び起こされた。それはまるで、自分の属する家系のおかげでわたしの手中にあるとっておきの切り札を早すぎる死によって放棄することが、どれほど性急なことであるかをわたしによく理解させるためのようだった。死にわたしがどれほど近づいているかを、母は日に二度確かめにきた。慎重に体温計を手に取り窓辺やランプに近づくと、その細い管をまるで僕の生命がそこに封じ込められたかのように、取り扱ったのだった。 (『熱』)²¹⁾

母が追憶を介した時間的遙けさというヴェールに包まれているかのようである。たんに幼年期の回想ゆえではない。没してここにもういない祖先の物語もそのようなヴェールを紡ぎ出すのに一役買っている。母の手の愛撫の中で、それら死者たちにも連なる系列に自らもあることを物語は伝え、そして母の物語る声が痛みを流し去り、そして同時に生きながらえる意味が物語によって説かれる。物語の威力がダムを流し去るという部分も、やはり『シュルレアリスム』で言われたイメージの洪水をもたらす一つの方法であろう。ただ、愛撫や物語の声と表裏の関係で、慎重に子供の熱を体温計で測っている母の姿もベンヤミンは回想している。母は子供に対して一方的に愛情を注ぐ存在ではなく、子供への配慮を冷静に果たす(子供の運命を体温計に閉じこめ、さも占うかのような)存在として描かれているわけである。この母の存在のコントラストを示すことによって、愛撫する手と物語の声の引力から、追憶するベンヤミンは逃れ去ろうとしているかのように見える。²²⁾

歴史叙述に関して「毛並みに逆らう」(『歴史の概念について』)²³⁾ ことを義務として課すベンヤミンにしてみれば、愛撫による触覚の交流と母の囁く物語に自我を流されるような受動の感覚は、真実として認められることは決してない。ただし、記憶の貯蔵庫に保存され、追憶という薄暗闇の中でその像を覗かれる

ことだけが許されるのである。従って、物語も母の愛撫も現前に存在するのではなく、過去に生きられた時代とともに哀悼の対象になる。『幼年時代』には、幼年期という夢の時空間が終焉する予感の調べがその底流に絶えず鳴っている。それがたとえば、上で体温計を凝視する母の像の冷静さの描写として現れることになるわけだ。そして、ついには幼年期に終焉が訪れる。その終焉によって、事物との皮膚を介した交流に敷居が出現し妨げられる。皮膚が壁になり、身体は交流そのものを記憶として保存する貯蔵庫となる。皮膚を通じた交流が、終焉とともに内に包まれ、追憶の対象になる。この終焉をベンヤミンは『月』と題された一篇で語っている。幼年期を支配する「ほかならぬ月がいままで僕に投げかけてきたあの戦慄は、永久に絶望的にわたしの内部に籠もろうとしていた」と述べるのは、今述べた事情を指しており、これに続けて「なぜなら、このとき目覚めは、いつものように夢の終着点を示すものではなく、夢が終着点を見失ったことを、そして子供のわたしが経験してきた月の支配が、来るべき現世の一時代に通じて崩れさったことを、わたしに暗に教えていたからである」。²⁴⁾と語り、幼年期は幕を閉じることになる。

事物を接触によって知覚するあり方が、そしてそのような知覚によって構成されていた世界が、幼年期の終焉とともに内面に引き籠もる。それをベンヤミンは「夢の終着点を見失う」こととも呼んでいる。これは、夢が解決を与えられないまま、ずっと持続することを言っているのだろう。幼年期は内面で探求される対象になり、その終焉を含め謎を孕んだ夢となり、ただ非現前の記憶として残るしかない。しかし逆に考えれば、外界との幸福な交流を可能にしていた皮膚感覚はその記憶までは失われることはないのであり、追憶や夢の圏域でわれわれに信号を発し続ける当のものになるのだ。幼年期は、終着点を見失った夢の中に、そして忘却に抗う無意識の記憶の中に、いわばその隠れ家を見出したのである。夢は、接触の幸福とも言える幼年期が、なぜこの地上での終焉を迎え、非現前のものにすぎなくなったのかという謎を暗示する判じ絵でもある。それは解決を待ち望んでいるのであって、だからこそわれわれは、夢の流れに身を沈めることも含めて、それを不可解な謎として引き受けるべきなのだ。

月の支配の崩壊と終焉とともに出現するのは、この夢と記憶に関する新しい問題の提示とその解決という果てを知らない道程の始まりであること、これをベンヤミンは示唆しているのである。

『シュルレアリスム』の「イメージの氾濫」にしても、また映画を「触覚的」に受容することにしても、いったん引き籠もってしまった、「月の支配」を再び呼び起こすためにベンヤミンが用意した概念の装置とも言うことができよう。しかし、ベンヤミンの触覚概念には、メディアールな意味と対照的なものも含意されていることも、やはり認めなくてはならない。リュフアーの言う「硬い模倣的強制」からの解放手段ということなのか、もっと強硬でサディステックな手法としてモンタージュの技法をベンヤミンは肯定的に評価することができる。一旦像を断片化してしまい、それを組み直す、そして編集する手の痕跡をあえて隠さず、綻びもそのままに残し復元する——この手法をボルツは、過去のブルジョアたちが遺した歴史的廢墟を再利用（Verwertung）することと捉える。それゆえ、モンタージュは、まさしく革命を目標とする歴史的唯物論的芸術の手法なのであろう。革命によって集団的身体を覚醒へと導くために、夢は夢として覚醒と弁証法的な対立関係にありながら、強烈に見られなくてはならないとボルツは考える。その強烈な夢への意欲のベクトルの先にこそ、逆に覚醒の契機が潜んでいるからである、とボルツは言う。

「覚醒の夢の中では、目が醒めてしまうことに対する恐れがバリケードを築いている。それは、悪夢が解放かの決断を前にした夢の両義性に反応しているのである。ベンヤミンの弁証法的覚醒は、再利用の技法を用いることにより、この恐れを人間から取り除く。詳しく言うと、覚醒の際に夢の諸要素を利用することは、モンタージュにおいて廢物を利用するのと対応している。色の付いた夢の像は、行動という味気ない(nüchtern: 冷静な)散文にならねばならない。覚醒とはすなわち、夢意識と目が醒めている意識との綜合である。覚醒は、そこで集団が眠い眼をこするような、生の弁証法的破碎場所なのである。ここにおいてこそ、夢が集団の体に浸透し、

行動することを可能にするのである」。²⁵⁾

はたして、再利用の技法によってブルジョアの悪夢は取り除かれ、集団は覚醒・革命に向かって行動を開始するというような物騒な宣言をこの時代に述べてなんの意味があるのか。ともかく、図式的には夢に対しての反定立として、廃物をツギハギにして示す技法のモンタージュが存在し、定立・反定立の深刻な対立の果てに集団的身体の覚醒が存在するとボルツは述べている。しかし、階級闘争を暗示しながらベンヤミンを解釈し説明されたとしても、それは時代的に限定されたもの、すなわち危機の時代の言説の残滓としか思えない。つまり、ベンヤミンが生きた二つの大戦間の紛糾という時代を、われわれはどこまでアクチュアルなものとして理解できるかという反省が上の引用文を読むとやはり欠けている。

言い換えれば、ボルツは、ベンヤミンにおける「覚醒」の概念に集団を行動へ導くという政治的志向を読み込みすぎているのだ。この種の志向が極端に先鋭化することによってしか、夢は覚醒と遭遇することはないのであろうか。芸術と行動は、弁証法的にという修飾がつくにしても、そこまで強引に結びつけられるのかという疑問がわくのは自然だろう。²⁶⁾ 筆者が、ベンヤミンの触覚概念について記してきたものは、おそらくボルツが鮮明にしている危機の時代の意識に特有な極端さとは対極にある。つまり、イメージ空間と夢が触覚であることをこれまで論じてきたのは、これらの概念には、「行動」とはそう短絡に結びつかないような受動と繊細が根底に横たわっていると言いたかったからである。比喩的に言えば、強力な危機(=批判)意識という硬化した皮膚と、その下に隠された受動的で脆く繊細な皮膚が、ベンヤミンの皮膚—自我を構成し、ベンヤミンという存在はその両極を往還するのだ。この繊細—硬化、行動—受動という両極を弁証法的形象(dialektisches Bild)として捉えて初めて——すなわち前者から後者へのたんなる移行とは見なさないことによって——、ベンヤミンについての包括的理解が可能になるはずである。

註

ベンヤミンの引用は、*Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985 2. Auflage に拠り、引用個所の指示については略号 GS. の後に巻数及び頁数を表記しておく。

- 1) この重要性に関してショーレムは、ベンヤミンが蒐集した蔵書に言及して、以下のよう証言している。「本の蒐集の中で二つの分類が私の眼には奇異に映った。つまり、それは精神病患者に関する本と子供の本のことだ。精神病患者が持つ世界体系——どのような場所からそれを集めたのかは私には不明だが——、それをベンヤミンは、体系の構築そのもの、そして連想の性質についての——それらによって思考や想像力が精神的に健康である者も病んでいる者も同様に育まれるのだ——、本当に思慮深い哲学的考察をするための資料と見なしていた。しかし、かれにとってもっと重要だったのは子供の本の世界であった。ベンヤミンの本質を表す特徴として、かれは生涯ずっと子供の世界と子供の存在にまさしく魔術的な力でもって魅了されていたということが挙げられる。このような世界はかれの熟考にとってもっとも息の長く、ずっと頭から離れない対象だったのであり、かれがそのことについて著したすべてのものは、かれが書いたものの中でも完璧なものの一つに数えられる。(中略) ベンヤミンにとってブルーストの作品は、大人の世界と子供の世界とが互いに比類なく交差した場所を意味し、それゆえまた、かれの思想家としての関心が煌めく一個の発火点を意味していた。結局、この魅惑の対象が下地となり、かれが1930年代前半に『19世紀頃のベルリンの幼年時代』というタイトルで出した自らの幼年時代に関する記録を成したのである」。(Scholem, Gershom: *Walter Benjamin In: Walter Benjamin und sein Engel*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Frankfurt/ M., 1983, S. 12f.) いわばベンヤミンの幼年期への関心が、まさしく言葉をまだ知らない状態にある子供、そしてそのような状態に固着する精神病患者、そして追憶においてその状態に接近するブルーストという作家にまで射程が及ぶものであったことが上では語られている。
- 2) この能力は、模倣の能力と呼んでもいいだろう。後程『色彩』を引用するときに、接触する事物に同一化する能力として模倣を挙げたが、ベンヤミンは『類似の理論について』で、自然と交流(=照応)する能力全般を模倣の能力と位置づけ、そのような能力が人間には先天的に備わっているとさえ言っている。すなわち、「あの自然の照応すべてが原則として、模倣の能力を刺激し目覚めさせるものであるということ、そして、そのような能力は人間の内において、このような照応にたいして返答するということである」。(GS. II, S. 205) ベンヤミンはこの能力を感性的な類似を察知する能力に限定せず、類似は非感性的なものにまで及ぶとし、そのような類似の領域を言語に見いだしている。ベンヤミンによれば、自然を観相すること(占星術など)も、テクストを読むと言うことも、模倣の能力に根ざしたものだという。ベンヤミンの幼年期への関心も、模倣の能力を現代において再活性化することにあつたのであろう。
- 3) GS. II., S. 309f.
- 4) Menninghaus, Winfried: *Das Ausdruckslose, Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene. In: Walter Benjamin 1892–1940 zum 100. Geburtstag*, hrsg. v. Uwe Steiner, Peter Lang, Bern, 1992. S. 59
- 5) GS. I., S. 284
- 6) GS. II., S. 296
- 7) Menninghaus, S. 70 メニングハウスも指摘しているが、空想が脱形態化する性質を持つことから、それが芸術作品の中で形式と対を成しているものとして捉えた断片

をベンヤミンは記している。「純粋な受動はあらゆる芸術作品の根底にある。そして、この受動はいつも二重の方向に向いている。片や理念に、そしてもう一つには脱形態化する自然に。そのことにより、どの芸術作品の根底にも空想というものとは存在することになるのである。(中略)しかし、空想が一個の芸術作品を構築するのは、いつまでも不可能である。なぜなら、空想は脱形態化するものとしていつも、形態化されたものに対して、いつもその外にあって関係せざるをえないからである。(中略)この批評はジャン・パウルのほとんどの作品にあてはまる。ジャン・パウルこそはもっとも偉大な空想を持ち、純粋な受動というこの精神において子供たちにもっとも近い存在であったし、まさしくそれゆえに教育に関して天才的な教師であったのだ」。(GS. VI., S.116) 空想そのものは受動であり、それ自体は芸術作品を構成することができないと述べられている。『ゲーテの親和力』での術語に就えば、それゆえ芸術作品の内実はけっして空想 (= 仮象) に帰することはないのである。むしろ、作品を構築しその輪郭を形づくるのは形式であり、だからこそ空想は形式の「外側」にあることによって、形式に関係するしかないと言われている。芸術作品内部での弁証法について、言及するのは措いておく。むしろここでは、「純粋な受動」としての空想が子供たちに親しい場所であるということに着目しておけばいい。しかし、空想に入り込む能力について、ジャン・パウルという一天才を評価するだけにとどめることは、ベンヤミンにはできなかったのだろう。『シュルレアリスム』では、イメージ空間の中で集団的身体を結像・露出させるという政治的プログラムにまで、ベンヤミンはこの能力について考えを發展させたのだった。

- 8) GS. IV., S. 263 『幼年時代』の引用はすべて、ベンヤミン全集第四巻による。『幼年時代』自体、ベンヤミンが一冊の本にまとめて出版したことはなく、また資料も散逸して完全な版は存在しない。この第四巻に収録されているものは、第二次大戦後アドルノが原稿を編集し出版したものを参照して、全集に収録したものである。後になってベンヤミンが書き直した『幼年時代』の最終稿の存在が確認され、補遺として全集第七巻に収録されている。幼年期の問題に関して、筆者は第四巻の方が優れたテキストであると見なし、ここでの引用元としている。
- 9) GS. VII., S. 360 本文で『複製芸術論』を引用する際、すべて第二版を用いている。『複製芸術論』には版が三つあるが、第二版はベンヤミンの書いたオリジナルに近いものとも評されるが、この版をここで選んだのは12番目の註に書いたような事情による。
- 10) GS. VII., 380f. 引用中強調されているゴシックの個所は、原文ではイタリックで記されている。
- 11) GS. VII., S. 355
- 12) 第二版で「触覚的」に該当する語は *taktisch* と記されている。もともと、*optisch-taktisch* という対概念はリーゲルから引き継いだものであり、*taktisch* という本来「戦術的」という意味する語が「触覚的」という意味を持つのはそのような理由からである。『複製芸術論』の第二版以外、つまり第一・三版での該当箇所では *taktil* となっており、そのまま「触覚的」の意味を持つ言葉に変えられて出版されている。シュテッセルの著書の註に依れば、*optisch-taktisch* とはもともとリーゲルがローマの芸術を説明するのに用いたのであり、後になって *taktisch* とは *haptisch* の意味だと註に書き加えたという。シュテッセルの説明によれば、「リーゲルは古代の造形芸術の發展を説明するためにこの区別を導入したのであるが、当初かれは *optisch-taktisch* と述べており、後に後者を *haptisch* と置き換えたのである。リーゲルはまた、*optisch-taktisch* を遠望視—接近視的な受容にも結びつけ、しかも同時に後者を表面の処理における陰影、ないしは半陰影の存在に、すなわち空間の存在と結びつけるの

である」、ということだそうだ。(Stoessel, Marleen: *Aura, das Vergessene Menschliche — zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, Carl Hanser Verlag München, 1983. S. 195)

- 13) GS. I., S. 235
- 14) GS. VII., S. 379
- 15) Anzieu, Didier: *das Haut-Ich*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag (stw.), Frankfurt a. M., 1996. S. 271 引用文はドイツ語から翻訳したが、その際にフランス語からの福田素子氏による邦訳『皮膚—自我』(言叢社 1993 年)も参照したことをここに明記しておく。
- 16) Anzieu, S. 113
- 17) Anzieu, S. 114
- 18) Anzieu, S. 117
- 19) Ruffer, Ulrich: *Taktilität und Nähe*. In: *Antike und Moderne, Zu Walter Benjamins „Passagen“*, hrsg. v. Norbert Bolz und Richard Faber, Königshausen + Neumann, Würzburg, 1986. S. 184
- 20) この薄暗闇の印象が、『幼年時代』を読む際に筆者の脳裏から離れない。もともとベンヤミンが描く追憶の世界とはこのように闇の部分と関連しているのではないか。記憶の貯蔵庫としての暗闇・暗室ということに関して、非常に説得力のあるヴォールファルトの比喩をここで紹介しておく。
 「ベンヤミンが時に暗闇とか、時に生きられた瞬間の暗室と書いたりするのは偶然ではない。暗闇とは最初の遭遇に関連し、暗室は二度目の遭遇に関連する。像は想起という暗室で、時間がかかるものであっても、あるいはショックのように突然現れるにしても、現像される以前には、まずは暗闇の中で記録されて置かなければならない。最後には侏儒の暗いネガがメシアのポジに現像されるようになるのだ。侏儒が、そもそもわれわれの見る前に、われわれから掠め取った像はネガであり、それは現像されることを、そして歪められたことについては修正されることを待ち望んでいる。実際、像たちは歪められ、曇らされ矮小化され、侏儒たちの世界に〈あまりにも長い間〉組み入れられている。しかし、暗さに守られながら、すなわち侏儒の背嚢の暗闇の中にありながら、像はよく保存され、いつの日か再び、光射すところへともたらされることになるのだ」。(Wohlfahrt, Irving: *Märchen für Dialektiker — Walter Benjamin und sein „bucklicht Männlein“*. In: Doderer, Klaus (Hrsg.): *Walter Benjamin und die Kinderliteratur*, Juventa Verlag Weinheim und München, 1988. S. 146) 『幼年時代』の最終章『せむしの侏儒』で、少年ベンヤミンの失敗をじっと見つめていた侏儒たちを、失敗を記録し貯蔵する者たちとしてヴォールファルトは捉えている。侏儒とは失敗の記録者かつ保管者として、ベンヤミンの『歴史の概念について』のメシア的な歴史観と不可分に結びついているというのがこの引用文の論旨である。
- 21) GS. IV., S. 270f.
- 22) 『複製芸術論』で魔術師と外科医とを対比する個所が思い出される。患部を早急に処置する外科医の技術が映画製作者による編集の技法と同様のものと言われ、かたや皮膚の表面を撫で悠長に回復を待つことは呪術的な行為だとさえ述べている (GS. VII., S. 373f.)
- 23) GS. I., S. 697
- 24) GS. IV., S. 302
- 25) Bolz Norbert: *Vorschule der profanen Erleuchtung*. In: *Walter Benjamin, Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, hrsg. v. Norbert Bolz und Richard Faber, Königshausen + Neumann, Würzburg, 1985. S. 212

- 26) ボルツには、この危機の時代における思想家たちの星座を明確に読みとる力量がある。たとえば、カール・シュミットとベンヤミンの親縁性について、たんにスキャンダラスな思想関係に還元することなく、思想上の内実にまで積極的に踏み入り論じられる人は、ボルツ以外にそうはいない。ちなみに、引用した論攷の論旨は、例の「イメージ空間」について、シュミットの言う「例外状況」に関係させて論じ、それを統べる制御の方法をベンヤミンの「弁証法的形象」のモチーフに見いだすというものであり、非常に刺激に富んだものであることは評価できる。

Über Walter Benjamins Begriff der Kindheit

— Eine Analyse von Benjamins Idee des Infans, oder von den Begriffen „Leib“, „Traum“ und „Haut“

Tatsuya KUDO

Walter Benjamin hat viel über die Kindheit geschrieben: „Die Berliner Kindheit um 1900“ vertritt offensichtlich solche Schriften. Aus seiner Biographie sieht man ganz deutlich, dass sein Interesse für die Kindheit nicht allein auf die Veröffentlichung des Essays reduziert werden kann: Er sammelte Kinderliteratur mit großem Interesse und schrieb selber Texte solcher Art. Daraus darf man aber nicht einfach auf eine pädagogische Absicht Benjamins schließen, obwohl man das Gefühl hat, als hätte Benjamin uns nicht nur die esoterischen und kritischen Werke hinterlassen, sondern uns in aufklärischer Absicht auch einige Gelegenheiten gegeben, uns durch leichter lesbare Texte in seine Denkwelt einführen zu lassen. Kindheit war nun aber für Benjamin keineswegs ein Gegenstand der Aufklärung oder der Pädagogik, dessen Wildheit aufgelöst und durch Erziehung zivilisiert werden muss, im Gegenteil, sie bleibt immer für Benjamin die Quelle seines Denkens, und dabei schätzt er sie als den Ursprung bestimmter menschlicher Erfahrungen, die im modernen technischen Zeitalter zu schwinden drohen. Man kann auch sagen, bei Benjamin bedeutet die Kindheit wörtlich die Periode des Infans: den Zeitraum, wo die Sprache noch nicht genügend entfaltet ist. Das meint nicht das Unvermögen des Kindes, vielmehr haben in diesem Zeitraum die Kinder noch das Vermögen, sich mimetisch zu den Dingen — man kann hinzufügen sagen, dass das auch bei der Sprache der Fall sein muss — zu nähern. Benjamin hat aus solchem mimetischen Vermögen des Kindes seine eigene Denkmethode entwickelt, um aus dem Bildraum die neue Erfahrung hervorzubringen.

Was ich mir in dieser Abhandlung vorgenommen habe, ist das Spektrum des Begriffs der Kindheit bei Benjamin zu beschreiben. Dabei geht es nicht nur um seine Kindheitsessays, sondern auch um seine Schriften über die neueren Künste: Surrealismus und reproduzierbare Künste wie den Film. Benjamin erwähnt in seinen Theorien der neueren Künste den kollektiven Leib, der auch den herkömmlichen individuellen Leibes aufhebt und die Organe der technischen Produktionswesen in sich integrieren kann. Ich habe in dieser Abhandlung gemeint, dass der kollektive Leib ein Imaginäres ist, und man kann ihn als den Leib des Infans bezeichnen, den wir alle eigentlich in unserer Kindheit gehabt haben. Und der kollektive Leib, der nach Benjamin die Masse erst durch die Revolution erhalten soll, ist in Hinsicht auf den Charakter des Bildhaften als nichts anderes als den des Infans zu interpretieren.

Von hier aus habe ich die Kindheit zum umfassenden Begriff seiner ganzen kritischen Werke erklärt, und die Analyse Benjamins des „taktischen“ (das Wort hat Benjamin von dem Kunsthistoriker Riegl übernommen und es bedeutet „taktil“ oder hautsinnlich) Elements des Films habe ich eine Theorie des Leibes interpretiert. In der Theorie des Films hat Benjamin den Schockeffekt als eine Möglichkeit, sich für den Reizschutz zu trainieren, aufgefasst, und im menschlichen Körper trägt die Funktion des Reizschutzes das Organ der Haut. Man kann deshalb sagen, dass der Film selber solch eine Haut sei, wie es sich auch im Traum verhält. Dass Film und Traum als imaginäre Haut identisch sind — diese Idee habe ich bei der Lektüre eines Werkes des französischen Psychoanalytikers Anzieus mit dem Titel „Haut-Ich“ bekommen, und in meiner Abhandlung wird der Kindheitsessay Benjamins als erinnerndes Wiederheraufführen der taktischen Erfahrungen der Kindheit verstanden und dabei habe ich gemeint, sein Essay vom Infans sei nichts anderes als eine Darstellung von der eigenen Haut-Ich-Entwicklung.