

## 「大衆をほぐす」

——シアトロクラシーと映画（館）

## 観客のパラドクスと映画（館）

ジャック・ランシエールは、よく知られたエッセイ（解放された観客）の冒頭で、演劇に対するあらゆる告発は、結局のところ、ひとつのパラドクスに帰着すると主張している。すなわち、観客のパラドクスである。観客がいなければいかなる演劇も存在し得ないが、観客であるということとは、ランシエールによれば、二つの罪と結びついている。それらは知と行動からの二重の離反として定義できる。第一に、演劇の観客は、視聴覚的な感覚に身を委ねていながら、そうした感覚がどのように生み出され、それによって何が目指されているのかを知ることがない（知からの離反）。加えて、演劇の観客は、いつでも受動的な態度に終始しており、みずからの行動のイニシアチブを完全に放棄してしまっている（行動からの離反）。しかしながら、演劇のこうした構造的欠陥に対する認識は、プラトン主義的な演劇の禁止を要請しただけではなかった。二十世紀には、まさしくそうした認識が、認識する者や能動的に参加

## Summary

## “Die Auflockerung der Masse”

Theatrokratie und Kino

Takeshi EBINE

Die Problematik der “Theatrokratie”, die sich als “Massenherrschaft des Publikums” übersetzen lässt, ist gerade deshalb interessant, weil sie nicht nur die Beziehung zwischen Politik und Ästhetik thematisiert, sondern auch eine differenzierte Reflexion über den Begriff des Publikums bzw. Zuschauers ermöglicht. In diesem Aufsatz soll die Fragestellung der Theatrokratie, die normalerweise im Hinblick auf das Theater und sein Publikum diskutiert wird, mit dem Kino und

seinem Zuschauer in Verbindung gebracht und der Frage nach dem Verhältnis von Theatrokratie und Kino nachgegangen werden. Zuerst wird die Fragestellung der Theatrokratie skizziert und eine differenzierte Betrachtung dieser Problematik von Christoph Menke und Juliane Rebentisch zusammengefasst. Dann werden wir uns zwei theoretischen Überlegungen über das Kino und seinen Zuschauer zu. Die eine ist eine Reflexion Walter Benjamins im Kunstwerk-Aufsatz, in der er die Krise der Demokratie und das revolutionäre Potential der Kinoszuhler als Masse thematisiert. Die andere ist eine historisch-theoretische Untersuchung Miriam Hanssens, in der sie den Begriff des Kinops als alternative Öffentlichkeit erarbeitet. Im Blick auf diese Überlegungen soll schließlich das politische Potential des Kinos und seiner Zuschauer auf differenzierte Weise formuliert werden.

シアトロクラシーの問いかけが興味深いのは、

それが政治と美学の関係に焦点を合わせるだけでなく、

観客の概念をめぐる省察を含んでいるからである。

する者に観客を変えようとする、多様な演劇的実践を呼び覚ますことになったのである。ランシエールは、そうした実践をブレヒトの叙事演劇とアルトラーの残酷演劇によって要約しているが、それらの実践とそれに関する言説は、社会参画的なアートプロジェクトの文脈において、今日、部分的にアクチュアリティを取り戻している<sup>[1]</sup>。

ここで視線を演劇から映画に、劇場から映画館とその観客に転じてみると、状況はさらに劣悪であるように思える。演劇の観客の二つの罪、すなわち、もっぱら感覚的刺激に身を委ねていることと受動性は、映画館とその観客たちのもとではより徹底されており、改革の余地もはるかに限られているようにみえるからである<sup>[2]</sup>。もちろん、映画の「反動性」を示唆するこうした見方に対しては、原則的に反論が可能である。ゴダールやストロブ・ユイレの名を挙げるまでもなく、映画においてもブレヒトの手法を導入する試みが存在することは周知の通りである。また、文化的制度としての映画（館）は、その観客層に関して最大限に包摂的であろうとしており、原則としてその客席構造のうちに料金による階層化を持ち込まないがゆえに、演劇よりもはるかに「民主的」であると主張することも可能である。しかし、実際のところ、映画館の観客は民主的な公衆、だと言えるのだろうか。また、そうした公衆のモデルたり得るのだろうか。それはむしろ、あらゆる社会的属性を奪われて均質化した消費者大衆に過ぎないのではないのか。そして、二十世紀の歴史が証明しているのは、そうした消費者大衆が容易にプロパガンダによって操作され得るということではなかったか。

本論では、主に演劇や劇場との関連において議論されてきたシアトロクラシーの問いを映画の領域に導入し、映画（館）とシアトロクラシーの関係を考察する。そのさい本論はまず、シアトロクラシーの問題系を簡潔に素描したうえで、映画（館）とその観客を論じた二つの理論的考察をシアトロクラシーの観点から検討する。最初に取り上げるのは、ヴァルター・ベンヤミンが複製技術論文の比較的よく知られた二つの注で行った省察であり、そこでベンヤミンは映画の問題をシアトロクラシーの問題系と接続している。次に本論は、アメリカで研究したドイツ出身の映画学者ミリアム・ハンセンの理論的・歴史的考察に注目する。この考察の中でハンセンは、オルタナティブな公共圏としての映画（館）の機能を分析している。これら二人の著者の考察を検討することを通して、映画（館）とその観客の政治的・社会的ポテンシャルを捉え直すことがとりあえずの目的である。

### シアトロクラシー批判と審美化の擁護

シアトロクラシーの問いかけが興味深いのは、それが政治と美学の関係に焦点を合わせるだけでなく、観客の概念をめぐる省察を含んでいるからである。「大衆化した観客の支配」(Massenschaft der Publikum)と翻訳される「シアトロクラシー」は、共同体における「規範性の浸食または解体」<sup>[3]</sup>を意味しているが、そうした状況のもとでは、無資格の観客——すなわち大衆——が、しっかりとした知識の裏づけもなしに、ただみずからの感覚的な知覚と印象だけを頼りに物事の判断を下すことができる、と思いがかることになる<sup>[4]</sup>。芸術の領域でそうしたシアトロクラシー的状况が生じるのは、芸術家が芸術の規則を無視して観客の「神経を刺激し、感覚を興奮させること」<sup>[5]</sup>に狙いを定め、そうすることで美的判断の基準を骨抜きにして、大衆の嗜好の支配を確立するときである。しかし、プラトン以来のシアトロクラシーの言説において問題になるのは、芸術だけではない。芸術におけるシアトロクラシーは、政治の領域に不可避免的に波及するとされるのである。政治家たちが、公共体 (Gemeinwesen) にとっての善に関する説得力ある論拠と認識をもって民衆と向き合うのではなく、もっぱら「美しい弁舌とイメージによって」<sup>[6]</sup>民衆の歓心を買おうとするとき、政治におけるシアトロクラシーが成立する。プラトンの考えでは、シアトロクラシーの危機、すなわち政治を演じてみせる俳優 (政治家) と、彼らの演技に喝采する観客という両極に公共体の秩序が解体することは、民主政の本質に属している。なぜなら、民主政においては、支配者たちが民衆の前でみずからを正当化し、その同意を取りつけねばならないからである<sup>[7]</sup>。それゆえ、シアトロクラシーの批判は、大衆民主主義批判のトポスを提示している。

クリストフ・メンケは、シアトロクラシーに認められる「規範性の審美的遊戯への変容」を「審美化」と定義したうえで、審美化が芸術の規則・秩序・形式を破壊する脅威であるだけでなく、新

たな規範性の創出に通じる芸術の革新の源泉でもあることを強調する<sup>[1]</sup>。そして、このことは芸術だけでなく、政治における審美化にも当てはまる。審美化がもたらす審美的遊戯は、公共体にとって、みずからの規範を問い直す反省的契機としても機能し得るのであり、公共体がみずからの善の概念をくり返し定義し直すことを可能にする条件なのである。

こうした視点から、民主政と民主的自由の擁護を、審美化批判の批判として、したがってまた、シアトロクラシーの批判的擁護として遂行したのが、ユリアーネ・レーベンティッシュである。彼女の考察のポイントは、一人ひとりの民主的自由と公共体の民主的統治のいずれをも、自己差異化 (Selbstdifferenz) または自己距離化 (Selbstistanz) の経験のうえに基礎づけることにある。レーベンティッシュによれば、自己差異化の経験とは、私たちが世界や他者たちと交渉する中でくり返し生起し、私たちのうちに未知の心の動きや欲望を呼び覚ます経験を意味している。そうした経験に触発されて、私たちが自己自身に対して、つまり私たちの社会的アイデンティティに対して距離を取ることになるとき、私たちが自身の自己理解と公共体の規範的秩序に関する「真理の問」 (Wahrheitsfrage) が立てられることになる。というのも、この公共体の規範的秩序は、自己差異化の経験がもたらすオルタナティブな自己理解と対立する可能性を孕んでいるからである<sup>[2]</sup>。

くり返し自己自身に対して差異化し、この自己差異化の経験から出発してみずからの自己理解と公共体の規範的秩序を疑問に付すことができるということ。このことに民主的自由の核心が存するとするならば、民主的自由は公共体の自己差異化のポテンシャルと密接な関係にあることになる。「私が今後、自分自身を別の仕方で理解しようと欲するということは、私の新しい自己理解を生きたことができるために、私が承認を求めると闘争に入ることを意味し得る。その場合、私がこれからもこの世界で暮らしていけるためには、世界が別のものにならねばならない。こうした闘争において同時に明らかになるのは、公共体のそれ自身に対する距離である。すなわち、政治的秩序を新たに、場合によっては、より公正な仕方規定することを迫る<sup>[3]</sup>。公共体の自己差異化が露になるのである<sup>[4]</sup>。レーベンティッシュによれば、こうした公共体の自己差異化のポテンシャルを考慮に入れることが、民主政の特徴である。すなわち、民主政とは、政治を演じる俳優たちと観客との緊張関係、つまり、代表するものと代表されるものとの間の決して念を得ることになる。

#### メディア・シアトロクラシーと大衆をほぐすこと

この自己差異化的な観客の概念を念頭に置きつつ、映画観客としての大衆をめぐるヴァルター・ベンヤミンの省察に注意を向けるなら、何が覚えてくるだろうか。本論が注目するのは、現在刊行中の批判版全集の表記における「複製技術時代の芸術作品 第三稿」 (旧全集では第二稿とされていたもの) の第十二節に含まれる二つの注である。この第十二節でベンヤミンは、映画における俳優と観客の特殊性を論じている。演劇では俳優が直接に観客の前で演技を行うのに対して、映画俳優には観客との直接的な関係が欠けている。映画俳優は装置 (カメラとマイク) の前で演技を行うのであり、俳優の映像だけが後に映画館で観客に示される。この映画館の観客をベンヤミンは「大衆 (Masses)」と呼び、大衆は映画俳優の演技を映像にもついでコントロールするのだと述べている<sup>[5]</sup>。

この節の最初の注 (旧全集版の注十二) は、ベンヤミンが映画観客の考察において、シアトロクラシー批判の枠組みを踏襲していることを明瞭に示している。そこでベンヤミンは、議会制民主政の危機を、映画において観察される俳優と観客の関係の変容と結びつけて考察しているのである。ベンヤミンは次のように書く。「いくつかの国における民主政の危機は、政治家を展示する条件の危機として理解することができ、民主政は政治家を直接に生身で、しかも議員たちの眼前に展示する。議会が政治家の劇場である。しかし、撮影録音器械装置の革新とともに<sup>[6]</sup>」政治家をこの器械装置の前に展示することが前面に出るようになる。議会は劇場と同時に廃れるのである<sup>[7]</sup> (22強調原文)。政治を演じる俳優 (政治家) が、議場においても、その場にいる観客 (他の議員たち) に向き合うのではなく、カメラ



とマイクロフォンに向けて大衆の人気を得るのに最適なパフォーマンスを提示しようと努めるとき、民主政は危機に陥ることになる。というのも、そうした場合には、メディアのアーリーナで「新たな選抜」がなされるからであり、資本主義の条件下では、そうした選抜から勝者として姿を現すのは、決まって独裁者だからである(122)。私たちはベンヤミンによるこうした診断を、メディア・シアトロクラシーの危機と要約することができるだろう。

いま考察した最初の注が民主政の危機をシアトロクラシーの観点から論じていたとするなら、二つ目の注(旧全集版の注十二)で主題化されるのは、メディア・シアトロクラシーの時代における映画(館)の革命的ポテンシャルである。第十二節の本文末尾でベンヤミンは、映画産業によって促進されるスター崇拜は、その補完物として観客崇拜を伴っており、それによって「大衆の腐敗した心性」が助長されていると指摘し、そうした心性がファシズムに利用されるのだと述べている(122-123)。すなわち、ファシズムは、大衆に対して階級意識へのアクセスを遮断し、その腐敗した心性につけ込むことで、スター崇拜を指導者の崇拜に置き換えるのである。二つ目の注は、この個所に付されている。

この注では二つの事柄が論じられている。最初に論じられるのは、革命的なプロレタリアート大衆の概念である。ベンヤミンは、階級意識に目覚めたプロレタリアートの大衆を、群集心理学の概念的枠組みの外部で定義することを試みる。後にル・ボンに言及されていることから明らかな通り、「階級意識を持ったプロレタリアートは、ただ抑圧者たちの想像の中のみ *komplette Masse* であるに過ぎない」と言われるとき(123)、「この *komplekt* という形容詞が指し示しているのは、視覚的印象ではなく、大衆を特徴づける特殊な心理状態(凝集性)である。ル・ボンによれば、この凝集した大衆は、外部からの刺激や影響によって、人々の感情や思考がただひとつの方向に導かれるときにのみ成立する<sup>[12]</sup>」。そのとき、大衆の一部となった諸個人の意識的な人格は消滅し、ひとつの「集団精神」が成立する<sup>[13]</sup>。したがって、群集心理学的に凝集した大衆は、個人の差異を消し去るラディカルな同質化の産物であり、そうした大衆を個人に対置することが、群集心理学的思考の第一の特徴である。それに対して、ベンヤミンによれば、階級意識に目覚め、階級闘争の推進力となったプロレタリアートの大衆では、群集心理学的凝集がすでにほぐれている。それゆえ、同質化の圧力を解かれた同志たちの間の連帯が、凝集に取って代わることになる。このプロレタリアートの連

帯のもとでは、個人と大衆の対立はすでに廃棄されており、指導者も大衆もともに同じ集団的理性(*Reason*)に従うのである(123-124)<sup>[14]</sup>。このベンヤミンは、少なくとも潜在的には差異と複数性によって定義される集団として、プロレタリアートを構想していると言えるだろう<sup>[15]</sup>。

だが本論の考察にとってより重要なのは、この注でベンヤミンが提出しているもうひとつの省察である。そこで問われているのは、凝集した大衆の内的なプロセスであり、より正確に言えば、「小市民的」と呼ばれる階級的規定を欠いた大衆の内部における革命的階級の生成である<sup>[16]</sup>。ベンヤミンはこの生成を、映画観客としての大衆の経験と関係づけるのである。

感情的で反射行動的な要素が支配的である凝集した大衆と、すでにその特徴を述べたプロレタリアートの大衆を区別した上で、ベンヤミンは次のように書く。「具体的に言うところ、このように区別することの正しさがどこよりもよく証明されるのは、次のような決して稀ではない場合においてである。すなわち、もともとは凝集した大衆の騷擾だったものが、革命的状況のために、ひょっとすると数秒後にはもう、階級の革命的行動になっていたという場合である」(124強調引用者)。ここで語られているのは、大衆の内部における階級の生成であるが、それはどのように進行するのか。ベンヤミンはこのプロセスについて次のように書く。「そのような真に歴史的な過程の独特なところは、凝集した大衆の反射行動が大衆自身のなかに動揺を呼び起こし、この動揺が大衆をほぐすとともに、自分たち自身が階級意識を持った幹部の集団であることを気づかせるのだ」(124強調引用者)。

この「大衆をほぐす」というアイデアが、当時複製技術論文に対して非常に批判的な態度をとっていたアドルノに強い印象を残したことは、よく知られている。実際、「解体」(Disintegration)<sup>[17]</sup>の過程を通して革命的階級に変容する大衆という定式化は、大衆の革命的ポテンシャルをめぐる当時の言説と比較しても極めて独創的である。当時の言説では、既存の秩序に対する否定的意志によるラディカルな同質化のうちに、受動的な大衆の行動主体(革命的な大衆)への変容の契機が探し求められることが多かった<sup>[18]</sup>。

とはいえ、こうしたベンヤミンの言葉を読むかぎりでは、ここで問題になっている大衆の経験が、映画観客のそれと関わりを持つようにはみえないかもしれない。だが、この注の異稿において、ベンヤミンはみずからの考察を明確

## ベンヤミンの考察は、

シアトロクラシーをめぐる思考を映画に導入しているだけでなく、

大衆が自己自身に対して差異化する経験が可能となる場としての

映画館という概念をも含んでいる。

に映画の観客に関係づけている。「しかし、ある種の場合には、大衆の内部での階級の形成は、具体的で内容的に非常に重要な過程である。映画観客の大衆は、場合によっては、そうした大衆である。本来的に映画観客の大衆は、その階級構造によってしっかりと規定されておらず、したがって政治的に動員するのは容易ではない。しかし、このことは、ある特定の映画作品によって、大衆のうちである種の政治的動員の用意が高められたり、減少したりすることを排除するものではない」(178)。すなわち、ある種の映画作品においては、群集心理学的に同質化した凝集的な観客大衆が、階級意識を持つ革命的階級へと生成することが起こり得るとされているのである。それゆえ、竹峰義和は、複製技術論文の緻密な読解の中で、この注の記述を、ドタバタ喜劇映画を見る観客大衆の経験と関連づけて考察している。すなわち、映画館における大衆の哄笑は、内的な動揺として大衆をほぐすように作用し、それによって生じる緊張の緩和が、階級意識を持った集団の自己組織化に通じる認識を可能にするのである<sup>[19]</sup>。

第十二節の二つ目の注とその異稿で展開される、映画観客としての大衆の経験についてのベンヤミンの省察は、私たちがすでに参照したレーベンティッシュの批判的シアトロクラシー論における観客の概念と若干の接点を有している。というのも、群集心理学的に同質化した凝集的な大衆——消費者大衆と呼んでもよいだろう——が映画館でほぐれるとするなら、そこには差異化の契機が、まさしく観客の自己差異化の契機が含まれているはずだからである。その限りにおいて、ベンヤミンの考察は、シアトロクラシーをめぐる思考を映画に導入しているだけでなく、大衆が自己自身に対して差異化する経験が可能となる場としての映画館という概念をも含んでいる。しかしながら、凝集した大衆がほんの数秒間のうちに、階級意識に目覚めたプロレタリア階級の幹部集団へと変容するとベンヤミンが述べるとき、そうした再編がいかんして可能なのかまったく謎めいているのと同様に、映画館において、群集心理学的凝集を解かれた一人ひとりの観客の経験が、いかにして差異と複数性によって定義される新たな集団性(革命的プロレタリアート)へと組織化され得るのかも

はつきりしない。複製技術論文の有名な命題によれば、大衆は映画に対して進歩的な関係を持つとされ、大衆に対して、専門的な判断力を備えたコントロールの審級という地位が承認される。だがベンヤミンが大衆の映画受容の進歩性を根拠づけるために、次のように述べるとき、大衆の判断は、逸脱やぶれ——差異化の契機——をほとんど許容せず、むしろそれらをあらかじめ最小化する力学のもとに置かれているようにみえるのである。「その総和が観客全体の反応を形成することになる一人ひとりの反応が、あらかじめ、その直後に生じる反応の集団化によって条件づけられていることを、映画館以上にはつきりと証明する場所は他にない。一人ひとりの反応は、表明されることで互いをコントロールするのである」<sup>[20]</sup>。

## 差異の場としての映画館

ここで本論は、ミリアム・ハンセンの仕事を参照する。というのも、一九九一年に出版された『バベル&パピロ』の中で、ハンセンは、ベンヤミンと同じくサイレント期の映画と映画館を対象として、異なる角度から映画観客における自己差異化の経験の可能性と、そうした経験が可能になる場としての映画館を論じているからである。

この本でハンセンは、アメリカ合衆国の初期映画からクラシック映画への移行期(一九〇七—一九一七年頃)における映画(館)と観客の関係を考察しているが、この時期はいわゆるニッケルオデオンの全盛期に当たっている。ニッケルオデオンとは小規模の近隣映画館であり、非常に安い入場料金によって、多くの労働者、移民、女性たちを映画館に誘ったのだった。ハンセンは、社会的に周縁化された住民集団(労働者、移民、女性)からなる観客たちに対して、映画館が「オルタナティブな公共圏」として機能し得るための諸条件を、ニッケルオデオンがいかにして生み出したのかを論じている。ハンセンの定義によれば、オルタナティブな公共圏とは、観客たちがスクリーン上に見るものを自分自身の経験や願望や記憶と結びつけ、そうすることで規範的な諸力との緊張関係の中でみずからの経験を分節化することになる、そうした理解の地平を意味している<sup>[21]</sup>。そこで分節化される経験は、支配的な公共の言説のうち

には姿を見せないものであり、しかも単に個人的な性質のものではなく、十分に集団的な次元を備えているとされる<sup>22)</sup>。このオルタナティブな公共圏としての映画館をめぐるハンセンの思考のなかに、私たちは映画館とその観客のオルタナティブな理解の可能性を見いだすことができる。

本論ではハンセンの研究の詳細に立ち入る余裕はないので、私たちの考察にとって重要な論点に絞ってハンセンの議論を取り上げてみたい。ハンセンは、この時期の近隣映画館の特徴として、そのハイブリッド的な位置づけを指摘し、それを三つの側面から論じている<sup>23)</sup>。第一の側面は、ニッケルオデオンで接触しあうことになる複数の異なる公共圏に関係している。ニッケルオデオン以前の時代には、映画は主にヴォードヴィルのような市民的な娯楽施設で上映されていたのに対して、ニッケルオデオンの登場によって、映画は労働者や移民の文化と接触することになった。そこでは三つの異なる公共圏——市民的公共圏の残滓、文化的制度としての映画の商業化された公共圏、そして労働者と移民の公共圏——が出会ったのである<sup>(123)</sup>。

第二の側面は、消費文化の内的力学に関わっている。すなわち、短期的な利害と長期的なイデオロギーとの緊張関係が存在したのである。一方において、映画産業は可能かぎり包摂的であろうとし、新たな観客層の関心や願望や不安に語りかけようと試みた。そして、このことは、くり返し、主題と物語の実験的な差異化をもたらしつつあった。しかし、他方において、映画産業はまた、長期的には、市民的中産階級の支配的イデオロギーに基づいて観客を同質化することに関心を抱いてもいた。それゆえに、映画館は差異化と同質化の力学がせめぎ合う場となったのである<sup>(116)</sup>。

最後に第三の側面として指摘されるのは、ニッケルオデオンにおける上映と受容のモードのハイブリッド性である。上映に関して言うと、初期映画のヴァリエテ形式(多様なジャンルの短編映画の交替)と比較的長編の物語映画の組み合わせが特徴的である。また映画館の通常のプログラムは、映画的元素(フィルム上映)だけでなく、非映画的元素(弁士やライヴパフォーマンスや音楽演奏など)からも構成されていた。他方、こうした上映モードのハイブリッド性に受容の側で対応するのは、参加的なモード(例えば、一緒に歌うこと)と「古典的な」モード(沈黙した観賞)の並存であった。古典的モードにおける受容では、観客は映画テキストによって物語世界内に指定された理想的観客の位置に同一化する<sup>(116)</sup>。

最後に第三の側面として指摘されるのは、ニッケルオデオンにおける上映と受容のモードのハイブリッド性である。上映に関して言うと、初期映画のヴァリエテ形式(多様なジャンルの短編映画の交替)と比較的長編の物語映画の組み合わせが特徴的である。また映画館の通常のプログラムは、映画的元素(フィルム上映)だけでなく、非映画的元素(弁士やライヴパフォーマンスや音楽演奏など)からも構成されていた。他方、こうした上映モードのハイブリッド性に受容の側で対応するのは、参加的なモード(例えば、一緒に歌うこと)と「古典的な」モード(沈黙した観賞)の並存であった。古典的モードにおける受容では、観客は映画テキストによって物語世界内に指定された理想的観客の位置に同一化する<sup>(116)</sup>。

ることになる。ハンセンは二つの受容モードの関係を、劇場、体験と映画、体験との緊張関係として描いている<sup>(99)</sup>。ハンセンはこうした分析に基づいて、ニッケルオデオンのハイブリッドな位置づけが、映画館を異質な諸力と差異化する諸力学のせめぎ合う場にしたのであり、それが観客に対してみずからの経験の分節化を許す空隙を生じさせたのだと論じている。

では、観客によるそうした経験の分節化は、どのようにしてなされたのだろうか。それを具体的に示す一例として、ハンセンは、ある女性観客のふるまいを報告した一九一一年の雑誌記事を引用している<sup>(105-106)</sup>。一人の若いユダヤ系の女性が、ロウアー・イースト・サイドの映画館で、インディアンの女性と白人の異猟師のメロドラマを見ている。彼女は映画とその物語に完全に没頭しているのだが、同時に絶えず小声でスクリーンに展開する物語にコメントし続けてもいた。しかもそのコメントは、オーストリア訛りのドイツ語でなされていたのだった。

ハンセンにとって、この女性観客のふるまいは注目に値する。なぜなら、彼女の態度は受動的であると同時に能動的であり、物語的な同一化と言説的な距離化という通常の二項対立に従わないからである。さらにハンセンは、この映画館で一人の女性観客の身に起こったことは、いくつもの距離と差異によって重層決定されていると指摘する。第一に、ヨーロッパからの移民の女性がスクリーン上に見るものは、彼女にとって完全に異質である。アメリカのプロンティアの物語は、彼女自身の人生と何の関わりもない。しかし、それにも関わらず、この映画は、そこで問題になっているのがラディカルな差異をめぐる対立であり、異邦性とアイデンティティの新たな関係であるかぎりにおいて、彼女自身の十分に集団的次元を備えた経験との象徴的な類似性を提供している。第二に、この女性観客がいる映画館の内部空間は、映画館の外の空間と異なっている。彼女は外部の社会的現実から逃れるために映画館に来たのである。映画館は近代のアメリカ文化の一部であり、ここでは最近アメリカに到着した移民たちの生活を依然として規定していたいくつも伝統的な制限や、ジェンダー的・民族的分離が効力を失った。それゆえ、この女性観客は、映画館の中で、自分自身に対して、家族の中で自分の役割や社会的アイデンティティに対して、距離を取ることができたのである<sup>(105-106)</sup>。女性観客によるみずからの経験のオルタナティブな分節化は、まさしくこの自己距離化の経験のうちで生起することになる。



ハンセンによるこうした分析は、オルタナティブな公共圏としての映画館が、三つの異なる空間から構成される布置であることを明らかにする。三つの異なる空間とは、映画館の外の社会環境の空間、映画館の物理的空間、そしてスクリーン上のファンタスマゴリックな空間である(118-119)。すでに確認したように、これらの空間からなる布置は、いくつもの距離と差異によって貫かれている。ハンセンがオルタナティブな公共圏とみなす映画館とは、いくつもの差異によって重層決定された場であり、そのような場で観客は自己差異化の経験に到達し得るのである。私たちはここに、映画館とその観客についてのオルタナティブな概念を見いだすことができるだろう。

### 結語

オルタナティブな公共圏としての映画館をめぐるハンセンの考察は、初期映画から古典映画への移行期の歴史的対象に立脚しているものの、彼女はそうした公共圏の可能性の条件が、部分的には古典映画の時代にも存続し続けたことを強調している。ニューヨークのニッケルオデオンで映画を見るユダヤ系の女性観客の例が示す通り、映画館で分節化される経験は、単に個人的なものではなく、十分に集団的な次元を含んでいる。しかし、ハンセンの考察のポイントは、そうした集団的な経験の分節化が、まさしく映画館で可能になる自己距離化ないし自己差異化の経験において生起することであり、その意味で、映画館で成立する共同性は、アイデンティティの共有ではなく、その揺らぎの共有に立脚しているということである。こうした認識に基づいて、ハンセンは別のエッセイの中で、映画館は、特定の状況下において、共同体と連帯の新たな諸形式の触媒として機能し得ると述べている<sup>[24]</sup>。ここで暗示されている映画館の政治的ポテンシャルは、映画観客一人ひとりの自己差異化の経験の可能性に基づいており、おそらくベンヤミンのシナリオ(即時的変容、即時的集団化)とは異なる仕方で開催することになる。ジュディス・バトラは蜂起を論じた最近のエッセイの中で、蜂起とは非合理性の唐突な暴発ではなく、日々の服従と抵抗の身体的経験と結びついた長期に及ぶ認識のプロセスの結果であると強調しているが<sup>[25]</sup>、批判的シアトロクラシー論の観点から見た

映画館とその観客の政治的ポテンシャルもまた、そうした認識のプロセスとの結びつきのうちに見いだされると言えるだろう。

海老根剛(えびね・たけし)

大阪市立大学文学研究科准教授、博士(文学)。専門領域は二〇世紀ドイツ文化研究と映画を中心とする表象文化論。

### 註

※本研究は科学研究費補助金(課題番号16K13210)の助成を受けたものである。

\*1 ジャック・ランシエール『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、二〇一三年、四一八頁参照。

\*2 一こうした印象にも関わらず、今日映画館が歴史的な変革期にあるのは事実である。二〇世紀の映画館モデルが解体しつつあることを示す徴候が、いたるところに見いだされる。Netflixのようなストリーミングサービスの台頭だけでなく、いまや映画館自身が多様な催しに門戸を開いている。デジタル化した映画は、もはや映画館での上映に縛られていない。上映のテクノロジーにおいても、4DXに代表されるような、観客のスクリーンへの注意を逸らすような仕組みが導入され始めている。さらには沈黙した受容という規範も、すでに一部では緩められている。こうした映画館の変容が、映画観客とスクリーンの関係をどのように変え、いかなる政治的・社会的ポテンシャルを孕むことになるのかは、本論の考察の延長線上で検討すべき課題である。

\*3 | Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Berlin (Suhrkamp), 2013, S. 114.

\*4 | Ebd., S. 113.

\*5 | Ebd., S. 112.

\*6 | Ebd., S. 116.

\*7 | Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin (Suhrkamp) 2012, S. 71.

- \*8 | Menke, a. a. O., S. 118-119.
- \*9 | Rebernsch, a. a. O., S. 74.
- \*10 | Ebd., S. 83.
- \*11 | Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit – Dritte Fassung". In: *Werke und Nachlaß. Kritische Ausgabe* Band 16, Berlin (Suhrkamp) 2013, S. 121-123. 強調原文。以下、本書からの引用は頁数のみを本文中に記載する。また訳出に際しては、浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション』(六三五一-六三八頁を参照したが、訳文は適宜変更している。ちなみに批判版全集では注番号は頁ごとには振られ、通し番号による表記はない。)
- \*12 | Gustave Le Bon, *Psychologie des foule*. Paris (Press Universitaires du Paris), 1947, p. 19.
- \*13 | Ibid.
- \*14 | 個人と大衆の対立という群集心理学的な図式の克服は、一九三〇年代のドイッ語圏の批判的思考にとって中心的な問題のひとつであった。例えば、エルンスト・ユンガーは、すでに一九三二年に発表された『労働者』の中でそれを試みている。
- \*15 | 中村秀之は、この注で提示されたプロレタリアートの概念を「分子状の散開であるような集団」として特徴づけている(中村秀之『瓦礫の天使たち』、せりか書房、二〇一〇年、五三頁)。一方、レーニンティッシュは、複製技術論文と叙事演劇論を検討し、ベンヤミンによる指導者と大衆の関係の再定義の根底にある「政治行動に対するテクノクラシー的見方」(Ratio)の概念もここに関わる)を批判的に論じている。Rebernsch, a. a. O., S. 360-362.
- \*16 | Ebd., S. 123. 「小市民層は階級ではない。実際のところ、それは大衆にすぎない」。大衆の内部での階級の生成については、この注の異稿(S. 158)で明確に述べられている。
- \*17 | 複製技術論文が収められた批判版全集第十六巻に収録されているアドルノの手紙(一九三六年三月十八日付)で用いされた言葉。S. 591.
- \*18 | ヴァイマル共和国時代の群集心理学と革命的群集論の展開については、次の拙論を参照のこと。海老根剛「群集・革命・権力―一九二〇年代のドイッとオーストリアにおける群集心理学と群集論―」、『ドイッ文学』第一三〇号、二〇〇六年、二〇一―二二九頁。
- \*19 | 竹峰義和『救済のメーディオム』、東京大学出版会、二〇一六年、八九―九一頁参照。
- \*20 | Benjamin, a. a. O., S. 129. 強調引用者。中村秀之は、サイレント期の映画観客の観賞態度に関する先行研究を参照しつつ、この記述を上映中に会話する観客たちのふるまいを想定したものとして解釈することを提案している(中村秀之、前掲書、五一―五三頁)。ベンヤミンの考察を生産的に読み替える試みとしては魅力的であるものの、引用箇所も含意された観客の反応の即時性と無媒介性を考慮するなら、言葉を媒介にした受容を想定することは困難である。凝集した大衆が即時に(ほんの数秒間のうちに)革命的な階級に変容するという主張と同様に、この個所でもベンヤミンは「一人ひとりの観客の反応が「無媒介的に」(unmittelbar)引用では「その直後に」と訳した)に集団化する
- (massieren) ことを促している。
- \*21 | ベンヤミンの仕事における公共圏の批判的検討は、Martin Jay, "The Little Shopgirls Enter the Public Sphere", in *New German Critique*, Number 122, Vol. 41, Durham (Duke University Press) 2014, pp. 159-169.
- \*22 | Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge (Harvard University Press) 1991, pp. 7-16. 以下、本書からの引用は頁数のみを本文中に記載する。
- \*23 | 上記の側面について以下の要約は、同書の第三章(Chameleon and Catalyst: The Cinema as an Alternative Public Sphere, pp. 90-125.)の論述から再構成されている。
- \*24 | Miriam Hansen, "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere", in *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Ed. Linda Williams, New Brunswick (Rutgers UP), 1997, p. 146.
- \*25 | Judith Butler, "Uprising", in *Uprisings*, Ed. Georges Didi-Huberman, Paris (Gallimard/Jeu de Paume), 2016, p. 27.