

バラージュ、コメレル、ベンヤミンと無声映画の時代 — 動物の身振りのなかで —

宇和川 雄

序—美と力への道

「ちょうどこの十年あまりのあいだに、映画と時を同じくして、芸術的な舞踏がひろく文化的な必需品になったのは偶然だろうか。明らかにわたしたちは言葉では言えない多くの言うべきことをもっているのである。」1924年にベラ・バラージュがそう語っていたとき、ドイツのウーファでは一本の記念碑的な文化映画が準備されていた。¹ その映画、『美と力への道』は翌年に封切られることになる。² スクリーンには、走り、舞い、フェンシングで突きを繰り返す瞬間の、人間のからだの張り詰めた、しなやかな動きが次々に映しだされた。そこでは、スキーをする男たちは凍える雪景色のなかでさえ、裸のまま演技している。すべては身体的美と力を示すために——この至上命題のもとで、この時代のスペクタクルを総決算するようなドキュメントは生まれた。

それはあるときには、19世紀末にエドワード・マイブリッジが写した一連の瞬間写真に似ている。24機のカメラを道に一列に並べ、走る馬や歩く人をコマ割で撮影したマイブリッジの実験は、運動の分割を可能にした。³ 裾をもちあげて身をひるがえす女性の、何気ない動きひとつのなかにも、幾十もの驚異が宿る。マイブリッジはその動きの美を強調するために、モデルに古代ギリシャ風の格好をさせたが、この戦略は『美と力への道』でも踏襲されている。古代人の身体の調和的なプロポーション、それはこの時代の理想だった。古代の踊るニンフたちの姿は一方でまた、1900年頃にヨーロッパを駆け抜けたイサドラ・ダンカンの姿を呼び起こす。古代ギリ

¹ Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M. 2001, S. 18.

² ウーファは1917年11月にドイツ政府の指示で作られた映画企業で、後に民営化された。ヴィルヘルム・ブレーガーとニコラス・カウフマン博士が監督した『美と力への道』(1925年)は、娯楽性よりも記録に重点を置いたウーファの「文化映画」の最初の成功例と言われる。ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史 第10巻 無声映画芸術の成熟』(丸尾定/小松弘 訳) 国書刊行会 1999年、272頁を参照。

³ 念頭に置いているのは、1887年の「踊る女——旋回」。Vgl. Muybridge, Eadweard: *Human Figure in Motion*. London 1901, S. 141. 「動きのなかの人間」でマイブリッジは、「水浴びをする女」、「ハンマーを叩く男」、「階段をのぼる子供」など日常の身振りを、この技術を使って測定している。1872年からはじまったマイブリッジの実験は、運動を多数の画像に分割した点で映画の前史に位置づけられる。C・W・ツェーラム『映画の考古学』(月尾嘉男 訳) フィルムアート社 2009年、106-107頁を参照。

シャを理想に掲げるダンカンは、舞踏による精神と身体⁴の総合教育を唱えて 1904 年にベルリンに学校を創設した。だがこの健全で朗らかなニンフたちの姿は、同時にまたサルペトリエール病院でリシェがデッサンしたヒステリー患者の姿に似ていないだろうか。⁴ つまり、精神と身体⁵の均衡を失ったヒステリー患者の舞踏は、快活に踊るダンカンのニンフたちのドッペルゲンガーではないだろうか。あるいはこう考えてもいいだろう。この時代の身体は、もはや人間にとって我がものではなくなっていた。だからこそ身振りは好奇の観察の対象となり、スペクタクルと化し、こういってよければ、その際に古代ギリシャの理想の裸体で覆われる必要があった、と。⁵ 美と力への道——それを身振りの解放の道ということのはたやすい。だがそれはまた同時に、身振りがますます不気味なものになってゆく道ではなかっただろうか。⁶ そしてこの道は、暗黙のうちに政治的なものの領域にも通じてゆく。『美と力への道』は最後にひとつの映像を映して終わる。この映画のはてしない身体礼賛は、軍隊行列にムッソリーニとゲルハルト・ハウプトマンのショットを加えた映像で完結する。⁷

19 世紀末から第二次世界大戦の終わりまで、身体⁸の復権とともに、身振りのもつ美と力があらゆる手段をつかって確かめられたことはまちがいない。だがバラージュによれば、その魅力を本当に手にすることができたのは無声映画だった。無声映画では、まさに「無声」であることによって、身振りのもつ表現力は最高度に高まる。スクリーン上の人間は言葉⁹を奪われて身振りの存在となり、その手つきや身のこなしは特別な意味を帯びようになるからだ。バラージュにとってそれこそがトーキーにはない、無声映画だけの表現の秘密だった。人々は無声映画のなかで、ますます身振りの言語を学ぶ。バラージュは 1924 年の『可視的人間』のなかで、ここから、舞踏だけではなく、日常生活の全般にわたる身振りの文化の到来を予言した。⁸ けれども、バラージュはそのときまだ気づいていなかった。無声映画において、身振りの力はたしかに強い。しかし、身振りが言葉で言いえないものを雄弁に伝えるとき、それはときに狂気を含んでいる。

⁴ サルペトリエールの図録集と古代のニンフの形象との比較は、ディディ＝ユベルマンの研究によって裏づけられている。Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Dialektik des Monstrums. Aby Warburg und das Paradigma des Symptomalen*. In: Naumann, Barbara / Pankow, Edgar (Hg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*. München 2004, S. 203-234.

⁵ 『美と力への道』はまさにこの意図で作られている。この映画のギリシャ憧憬は、20 世紀の人間の身体表現の貧しさへの批判から出てくる。この長編映画の意図を、冒頭と終わりの字幕をつないで大胆に要約すれば、次のようになる。「人間は今日鍛錬されておらず、力不足で、神経質だ」——「それゆえ自由生活への新しい愛が、新しい時代の力と身体美への王道を開くのだ」。

⁶ 舞踏を近代に特有の詩学的モデル、「言語」の限界を超えるような「身体」の詩学的モデルとして定義する試みは、山口庸子『踊る身体¹⁰の詩学——モデルネの舞踏表象』名古屋大学出版会 2006 年によってすでに提示されているが、しかしこの詩学が美的、政治的な「不気味なもの」にきわめて接近しているという点はまだ扱われていない。

⁷ サドゥール、272 頁。

⁸ Balázs, S. 21.

『カリガリ博士』の陰鬱な画面であれ、『美と力への道』の快活な画面であれ、無声映画のなかで身振りが雄弁になるとき、怪物と専制君主の影はすぐ近くにあった。

ここから分かるように、身振りの解放は、明らかに両義的である。それはあるときは言葉や理性が課してきた制約からの人間の自然の回復といわれ、またあるときは、その非合理的な情念の充溢をもって悪魔憑きといわれる。この光と闇を、近年の研究は克明に描きだしている。キリスト教中世における身振りの機能の全能を明らかにしたジャン＝クロード・シュミットの1990年の研究によれば、身振りが雄弁になるとき、そこではいつも、理性と情念、精神と身体、あるいは言語と非言語コミュニケーションの関係をめぐって、美的、政治的な問題がいたるところで渦巻いているのである。⁹そして、近代の身振りもその例外ではないことは、ジョルジョ・アガンベンが1991年以降の研究をみれば明らかだろう。¹⁰むしろ、中世の身振りの文明の後退は一種の野蛮状態をもたらし、無声映画のような新しいスペクタクル空間のなかで、身振りの美と力の謎は不気味に高まっていたというべきではないだろうか。

この近代の身振りの光と闇を、以下では1920年代から1930年代にかけて活躍した三人の人物のテキストから探っていきたい。すでに名を挙げた無声映画の理論家ベラ・バラージュ(1884-1949)、ゲオルグ派から出発したゲルマニストのマックス・コメレル(1902-1944)、そして批評家のヴァルター・ベンヤミン(1892-1940)である。バラージュはメディア論の視点から、無声映画における文字文化から身振り文化への転換を、コメレルはクライストの文学において「言い表しえないもの」が身振りに結晶化する瞬間の作用を、ベンヤミンはカフカやブレヒトにおける身振りの詩学を考察していた。彼らの議論のなかで再三登場する「動物の身振り」のモチーフは、近代の身振りの光と闇のゆらぎを、如実にあらわしている。興味深いことに、彼らはこのゆらぎに異なる角度からアプローチしながら、いずれも同じ見解に達する。その意表をつくテーゼによれば、近代人はみずからの身振りを決定的に失っていた——そして、ふたたびそれをとりもどす過程にある。彼らが三者三様に語るのは、その過程のなかで夢みられた、理性と情念、精神と身体、言語と非言語コミュニケーションの境界を乗り越えるようなひとつの理念にはかならない。「身振り言語(Gebärdensprache)」というその理念において、身振りははたして、失った機能をとりもどせるのだろうか。この理念をひもとき、近代の身振りのもつ美しくも不気味な力の謎をどこまで明らかにできるのか、この論文の課題である。

⁹ ジャン＝クロード・シュミット『中世の身振り』(松本剛 訳) みすず書房 1996年。シュミットはアナーール派の歴史学者で、原著は1990年に刊行された。中世から近代にいたる「身振り」の歴史とその問題圏については、とくに後書きの371-373頁を参照。

¹⁰ アガンベンは1991年とその翌年に、コメレルとベンヤミンの読解を軸とした二つの重要な身振り研究を提出している。Vgl. Agamben, Giorgio: Kommerell, o del gesto. In: Ders. (Hg.): *Il poeta e l'indicibile. Saggi di letteratura tedesca*. Genova 1991, S. VII-XV; Agamben, Giorgio: Noten zur Geste. In: Georg-Lauer, Jutta (Hg.): *Postmoderne und Politik*. Tübingen 1992, S. 97-107.

1. パントマイム——言語活動の至福の孤島

人間は言葉話す。それによって動物から区別される。「言語活動」を分水嶺とするこの区別は、いまなお揺るぎないものにみえる。しかし、この見方を逆撫でするように、次のように問うこともできるだろう。人間が言語活動によって特徴づけられるならば、人が言葉で言い表せないものをまえに押し黙るとき、人間はどのような存在の地平にいるのか。文学がその稀有の瞬間を定着するとき、そこで浮かび上がるのは、もはや「人間」という存在から遠い何かではないか。

マックス・コメレルの意識下にあるこの問いは、1940年の論文『言葉と言葉にできないもの (Die Sprache und das Unaussprechliche)』というタイトルにすでにはっきりとみとれる。¹¹ コメレルはその冒頭を次のように書き始めている。

人間が動物のなかにあつて話す存在であるように、詩人は人間のなかにあつて話す存在である。話すことのできるものの範囲は人間には限定され、詩人には無限であるようにみえる。しかし、言葉で言いあらわす力が増大するにつれて言葉にできないものも増大し、最も美しい詩は、その詩のなかで無言をまもろうとしながら、それにもかかわらず言葉のなかや言葉の間で露わになる事柄によって、私たちの心をかちうるのである。¹²

動物は話さないが、人間は話す、詩人はいつそうよく話す。コメレルはここで言語活動を軸とした、動物-人間-詩人のヒエラルキーを仮定している。けれども、言葉に最もよく通じているはずの詩人は、また言葉にできない事柄にも通じている。それをあらわすように、ある種の詩のなかには、「無言をまもろうとする」事柄が厳然と存在する。そのため、動物が話さない存在だとすれば、詩人は話しえないことを知っている存在なのである。

その稀有な例を、コメレルはクライストの劇にみえていた。詩文学のなかでも演劇はとりわけ好きなジャンルである。それは話すことで「人間の存在や行為や苦しみに近い信頼」を持ち、ソフォクレスがアイアスの自殺の瞬間にもなお独白を語らせているように、劇中の人間は究極の脅威においても話すことをやめない。¹³ だがクライストの場合は違う、とコメレルはいう。「クライストの劇のある場面を読むとき、私たちは、ここでは他の劇とは違うことが話されており、話すことが骨折し事であり、話すことのなかで言葉にできないものがもがきあがろうと

¹¹ Kommerell, Max: Die Sprache und das Unaussprechliche. In: Ders.: *Geist und Buchstabe der Dichtung*. Frankfurt a. M. 1944, S. 243-317.

¹² Ebd., S. 243.

¹³ Ebd.

している、しかも、吃っている者が言葉のつかえている者を、耳の聞こえない者が口のきけない者を助けに来て、一方が他方に対して、興奮して切羽詰まった身振りで、いったい何がどうして口に上ろうとしないのかと問いただすのだが、それも徒労に終わる、そんな気持ちにさせられるのである。」¹⁴

そこにはただ、「興奮して切羽詰まった身振り」だけが残る。そのため、コメレルはクライストを「身振りのかたちをとった言語 (die Sprache in Gebärden) を使って詩作する詩人」と呼んだ。¹⁵ このドラマツルギーはさらに「パントマイム」と定義される。それはたんなる默劇ではなく特殊な意味で使われていて、「言葉の無、およびその状態の代わりにクライストの劇のほとんどすべての本質的転回点で使われる代用手段」を指す。¹⁶ コメレルが『アンフィトリオン』の結末の「ああ (Ach!)」を、クライストの用いた有名なパントマイムとして理解するのは、この間投詞が、言葉が立ち消える瞬間に使われる代用手段であるからにほかならない。

ただし、ここで注意しなければならない。コメレルのいう「身振り」ないし「パントマイム」は、絶対的に非言語的な要素ではなく、むしろアガンベンが指摘したように、言語活動とより内密な関係にある何かなのだ。¹⁷ 「無言をまもうとしながらも言葉のなかや言葉の間で隠れようもなく姿を現す事柄」、「話すことのなかで言葉にできないものがもがきあがろうとする」といった、身振りについての逆説的な言い回しは、そのことを意味している。それどころか、「身振りのかたちをとった言語」という定式自体が、すでに逆説的である。なぜなら、それは「言葉を話すこと (das Sprechen)」とは別の表現形式である「身振り」を、なお「言語活動 (die Sprache)」と呼ぶのだから。

この逆説を解くためには、言語活動というものを、単語や概念の使用よりもはるかにひろい意味で、つまり発話よりも原初的な表現活動として考えなおさなければならない。あるいはこうい

¹⁴ Ebd., S. 244.

¹⁵ Ebd., S. 306. コメレルはそこでこの身振り言語、ないし「パントマイム」のいくつかの例を挙げている。「アキレウスを初めてみたときのペンテジレイアの身振り」と、彼女がアキレウスの命を助けてやるときの身振りとは、伯爵に初めてであったときのケートヒュエンの身振りや短編小説『拾い子』においてエルヴィーレがジェノヴァの騎士の仮面をかぶったニコロを目にするときの彼女の身振りと同じように、正確かつ詳細に報告されている。マリオネット劇場についての論文も、徒らに、また切ないほどに繰り返される身振りによって、無心の喪失を示している。」

¹⁶ Ebd., S. 305.

¹⁷ Vgl. Agamben (1991). なお、このアガンベンの研究への応答として、ウルリッヒ・ポルトはコメレルの「身振り言語」の概念が特殊なものではなく、同時代のルートヴィッヒ・クラークスやカール・ビューラーらのそれとも比較可能なものであることを指摘している。ポルトによれば、「身振り」に焦点をあてたコメレルの批評は、精神科学や人間学における「身振り」への関心の高まりと連動している。Vgl. Port, Ulrich: Die „Sprachgebärde“ und der „Umgang mit sich Selbst“. Literatur als Lebenskunst bei Max Kommerell. In: Busch, Walter / Pickerd, Gerhart (Hg.): *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität*. Göttingen 2003, S. 74-97, hier S. 76f.

うこともできるだろう。身振りとは、人間が「言葉の無」のなかにとどまるときの原初の言語活動である。コメレルによれば、クライストの劇中では、言葉のやりとりはしばしば偽りであり、装いであり、人物の運命の謎のまわりを徒らに回っているものにすぎない。それはむしろ意志疎通の障害物ですらある。¹⁸ けれども、こうした言葉の偽りが暴かれ、とり去られ、人々が理解しあう稀有な瞬間がある。発話が押し止まり、不能になる、この上なく純粋な瞬間が存在する。身振りはそこに結晶化する。だからこそ、コメレルの優れたイメージによれば、身振りとは「言語活動の至福の孤島」なのだ。¹⁹

コメレルは論文の冒頭で、言語活動によって区分される動物 - 人間 - 詩人のヒエラルキーについて語っていた。だが、人間が「言葉の無」という空虚に陥り、身振りの神秘劇のなかに引きこもるとき、この区分はなお有効だろうか。クライスト論の末尾では、枠構造をつくるように、「動物」のモチーフがふたたび現れる。コメレルはそこで、動物 - 人間 - 詩人の梯子をもはやその位階の差がみえなくなるような深みにまで下降しながら、次のように予告していた。

「新しい美がはじまる、それはある動物の身振り、優しい身振り、威嚇的な身振りのもつ美に似ている。」²⁰

コメレルはしかし、次のようにいうこともできただろう。いまや「身振り」という新しい地平において、ヒエラルキーの攪乱と再構成がはじまる、と。

2. 無声映画——デーモンたちのユートピア

発話以前の、人間の表現活動の深層に「身振り」を再発見したのは、しかしコメレルの文献学が最初ではない。バラージュはすでに 1924 年に無声映画の理論のなかでそれを発見し、人間と動物のヒエラルキーの解消を予見していた。映画のなかで、人間は無声になる。発話の消えた画面で力を揮うのは、身振りである。そのため、コメレルがクライスト文学にみえていた「言葉の無」という発話のいわば極点に立ちあがるパントマイムは、無声映画のなかではむしろ標準になる。「無声」という技術的な制約が、それを可能にする。身振りを通して、人々は伝えあい、理解しあい、そして人間は話す存在から、目にみえる存在になる。これがバラージュの『可視的人間 (Der sichtbare Mensch)』の基本テーゼである。

話さないということは、言うべきことがない、ということ意味しない。喋らない人は、形や映像、また顔つきや身振りを通じてのみ表現できるもので、いっぱいかもしれないのだ。なぜなら、視覚文化に生きる人間は、聾啞の人が手話を使うように言葉

¹⁸ Kommerell (1944), S. 298.

¹⁹ Ebd., S. 297.

²⁰ Ebd., S. 316.

を身振りで代用することはしない。視覚文化の人間は、モールス信号で空にそのシラブルを書くような言葉を考えない。視覚文化の人間の身振りはそもそも概念を意味するのではなく、直接その人の非合理的な自我を意味する。彼の顔や動きの上に表現されるものは、言葉が決して明るみにだすことのできないような、魂の層からやってくる。ここでは精神は直接身体となり、無言になり、可視的になる。²¹

バラージュの独創性は、この視覚文化の到来を、マクルーハンを先取りするようなメディア論的なパースペクティブで考えたことにある。²² それによれば、かつて印刷術の発明は「概念の文化」をもたらし、言葉が人間のコミュニケーションの主な媒体になった。しかしそのとき同時に人間の身体は抑圧され、顔や目、口、手は表現力を失い、抜け殻になった。バラージュによれば、この抜け殻になった身体を活性化し、概念の文化をふたたび視覚の文化へと逆流させる発明が、無声映画にほかならない。無声の技術のなかで、人間は「何度も忘れられた、表情や身振りによる言語」にふたたび習熟する。²³ それによって無声映画は、グーテンベルクの銀河系より以前の身振りの文化を復活させる、画期的な装置となるのである。

このバラージュの診断は、「中世の身振り」を歴史学的に検証した近年のシュミットの研究とも一致する。ただし、そこにわずかな——しかしきわどい——ひずみがあることに注意しなければならない。シュミットによれば、中世において身振りは全能であり、あらゆる場面で機能していた。司祭と信徒の十字のしるし、聖遺物の上で誓う手、騎士序認識の平打ち、修道士の儀式の身振り、墓場での舞踏など、その表象のリストは際限ない。²⁴ 身体を「罪の機会」あるいは「靈魂の監獄」として軽蔑したキリスト教中世が、一方ではこれほど身振りの機能に習熟している、その理由のひとつは、明らかに「文字の弱さ」にある。²⁵ 身振りがかつて法的な証拠の価値をもち、公正証書や署名と同じかそれ以上の拘束力をもっていたことは、今日では想像しがたい。しかし印刷術の発明以前、識字の弱かったこの時代において、身振りはたしかに、文字の弱さを補うような、言葉と同等の厳密なコミュニケーションの空間を構成していたのである。シュミットはそれを理性の身振りと呼んだ。それはいわば社会的に承認されたしるしとしての身振り、理性的な秩序を構成する身振りである。だが、バラージュが無声映画のなかに発見するのは、それとは別の身振りである。それは「手話」や「モールス信号」のように記号として作用する身振りで

²¹ Balázs, S. 16.

²² バラージュの発想は、マクルーハンの『文字使用なき文化』（1953年）、そして『グーテンベルクの銀河系——活字人間の形成』（1962年）にも影響を与えた。Vgl. McLuhan, Eric / Zingrone, Frank (Hg.): *Essential McLuhan*. New York 1995, S. 307f.

²³ Balázs, S. 17.

²⁴ シュミット、366頁。

²⁵ 前掲書、11頁。

はなく、むしろ、そうした意味作用をどこまでも逃れてゆくものである。つまり、身振りが伝達するのは概念で置き換えられるものではなく、身振りそれ自体の直接の非合理的な現れである。バラージュが上の引用で言っているのは、そのことにほかならない。

もっともシュミットによれば、中世には理性の「身振り」から逸脱する反理性の「激しい身振り」^{グストゥス}という範疇もたしかに存在した。²⁶ この抑制のきかない身振りの過剰は、一見するとしるしの秩序を逃れているようにみえる。しかしそれは「充溢、虚栄、罪のしるし」として、なおその秩序のなかに、軽蔑の対象の項目で組み込まれている。中世がこのように身振りを肯定し、否定する評価の秩序をもっていたのに対して、バラージュの考えでは、中世以降の文字文化のなかでこの秩序は忘れられてしまった。そしてこの忘却のはてに、無声映画が身振りをふたたび解放する。『カリガリ博士』の表現主義的にデフォルメされた激しい身振りであれ、『ノスフェラトゥ』の虚空に伸ばされた手の動きであれ、そこでは一切の身振りが「文法」に縛られることなく、自由に躍動している。²⁷ この身振りの文化が、もはや印刷術の発明以前の中世の身振りの文化と同じでないことは明らかだろう。それは中世よりも暗い情動の力に満たされ、はるかに混沌としているのである。そしてこの状態を引き起こしたのは、ほかでもなく映画における「無声」という技術だった。

では、この混沌とした身振りの世界は、どのように理解すればいいのか。「無声」が画面上にもたらす特殊な効果について、バラージュは『可視的人間』のなかで興味深い視点を提出している。そしてここにおいて、バラージュとコメレルは、まったく異なる経路を通して、同じ見解に達する。それは「人間」と「物」——そしてさらには「動物」——の存在の等価性である。

言葉を話す人間たちの世界では、無声である物は人間よりずっと生氣に欠け、とるにたらない存在だ。物は第二級、第三級の生しか認められないし、それも、物をみつめる人間が格別に明敏な感受性をもつ稀有な場合に限られる。演劇では話している人間と無声の物のあいだには色価の違いがある。両者は異なった次元に生きている。映画ではこの違いが消える。そこでは物は軽視されることも、格下げされることもない。共に無声であることによって、物は人間とほとんど同質になり、それによって生氣と意味を獲得する。これが映画の特別な雰囲気謎であり、それにはいかなる文学の力も手がとどかない。²⁸

²⁶ 前掲書、27頁。

²⁷ バラージュによれば、映画の身振り言語はたしかに伝統をもっているが、文法的な拘束力をもっているわけではなく、まだ若い伸縮自在な言語である。Balázs, S. 21.

²⁸ Ebd., S. 31f. 強調はバラージュ。

人間は話す、物は話さない。このヒエラルキーは「無声」という状況では無くなり、人間と物は等価になる。バラージュはさらに別の箇所、このテーゼに「子供」と「動物」を加えている。映画のなかで子供や動物は、とりわけ魅力的になる。なぜなら、それは彼らが「演技をするのではなく、生きている」からだ。²⁹ 動物はそもそも話さないため、映画における「動物の無言の表情の動き」は、演技によって歪められることなく、特に完全なものとなる、とバラージュはいう。³⁰ それは子供でも同じことが言える。

人間から子供へ、さらに動物へと、言語活動の関を次々に降りていきながら、バラージュはついに物と人間の等価性というテーゼに行き着く。無声であることは、人間を動物や物と同じ地平に置くと同時に、動物や物に生気を与え、そうしてすべての存在様態が釣りあうような均衡状態をつくり上げる。話さない存在として人間から区別され、ヒエラルキーの下位に置かれてきたものは、無声状態において、人間と同等に「語る」存在になる。だが、彼らは何を語るのか。もはや単語や概念ではない。それよりもはるかにひろい意味での、発話よりも原初的な言語である。「身振り言語」というこの古の次元において、人間、動物、物の存在様態は同じになる。物や、寡黙な動物たちの表情の動きが、人間の身振りに並び立つのである。だが、あらゆるヒエラルキーの差異がなくなるこの表現のユートピアは、同時に不気味な事態ではないだろうか。なぜなら、それは人間の身振りとともに動物や物のすべての表情が異様な生気を帯び、「亡霊じみたもの、デモーニッシュなもの、超自然的なもの」が蔓延する、幻想的な世界の実現なのだから。³¹ バラージュの友人だったムージルはそれを、映画のロマン主義、あるいは人間の堅固な世界観が「ぬかるむ箇所」と呼んだ。³² このぬかるみにおけるあらゆる存在様態のデーモン化、それこそが、バラージュの考える「無声映画の雰囲気」の秘密」にほかならない。

²⁹ Ebd., S. 76. 中村秀之はこのバラージュの議論を下敷きにして、人間と物に動物を加えた三種の存在様態を、「無声であることの等価性」という観点から追求する余地があることを主張している。その見解はすでにバラージュ自身が仄めかしていることではあるものの、バラージュの説明をうまく補足している。「実際、無声映画の無声性はある種の家畜においてひどく深い。どんなにけたたましい声を発してもそれがきこえていない人間や犬よりも、あるいはまったく声を発していない無生物よりも、けっして声を発しないわけではないがふだんから寡黙な動物たちがスクリーンを無言であるとき、無声映画の無声性は、いっそうの厚みと重さを獲得する。」中村秀之『瓦礫の天使たち——ベンヤミンから〈映画〉の見果てぬ夢へ』せりか書房 2010年、10~11頁。

³⁰ Balázs, S. 76.

³¹ Ebd., S. 74.

³² ムージルは 1925 年にいち早く『可視的人間』の書評を書いている。Musil, Robert: Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. In: Balázs, S. 148-167. ムージルはこのことを「厳然とわたしたちをとり巻いているように見える世界像のうちの、ぬかるむ箇所」と表現している。Ebd., S. 154.

3. 動物の身振りのなかで

「身振り言語」は、この時代の発明ではない。耳と口の不自由な人の意思疎通の問題への関心からはじまった「身振り言語」についての思考は、17世紀からすでに発展を遂げていた。³³ しかし、身振りを言葉によるコミュニケーションの代用手段とみなすこの思考の伝統から、パラージュとコメレルはすでに遠く離れている。パラージュの考える身振り言語は、手話やモールス信号のようなたんなる言葉の代用ではない。そこで伝達されるのは、「言葉で表現できる意味内容ではなく、言葉で語られることがすべて語られた後でなお言い表せずに残る非理性的情動」であり、³⁴ その考えはコメレルにも共通している。

身振りを言葉の代用品とみなすことは、パラージュにとっては「概念の文化」に染まった考え方である。そしてこの考え方は、無声映画が「視覚の文化」を復活させるとき、根本からくつがえされることになる。はじめに映像の詩学があった、そして発話や文字による言語活動はその後に派生した——すなわち身振りから言葉は進化したというパラージュの考えは、そこから生まれてくる。現在の言語学でも有力視されているその考えは、1920年代から1930年代にかけてヨーロッパで急速に発達した。³⁵ ベンヤミンが1935年の論文で報告しているように、当時の言語学は「子供」「動物」「未開人」「失語症」といった発話以前の関にあるテーマに目をむけ、人間の最古の言語活動をさがしていた。³⁶ そこでは、踊り子とその身振りによって「剣、杯、花といった様相」を隠喩的に表現するように、「身振り」が文字よりも音声言語よりも古い、言語活動の起源であることが主張された。³⁷ パラージュは、映画のなかで人間がふたたび身振り言語の

³³ シュミット、370~371頁。シュミットは身振り言語論の発達を、中世ではほとんど考慮されなかった耳の聞こえない人のコミュニケーションへの関心からはじまったと述べている。その先駆的な例としては1616年のジョバンニ・ボニファチオの『合図の技法』、さらに時代を下って18世紀のディドロの『聾啞者に関する手紙』などが挙げられている。

³⁴ 引用したのは、マクルーhanの『文字使用なき文化』（1953年）における、パラージュの映画論についての解釈。Vgl. McLuhan/Zingrone, S. 308.

³⁵ 近年の研究で代表的なものとしては、次のものが挙げられる。マイケル・コーバリス『言葉は身振りから進化した——進化心理学が探る言語の起源』（大久保街亜 訳）勁草書房 2008年。

³⁶ ベンヤミンは1935年の『言語社会学の諸問題——集約報告』のなかで、20世紀の現代言語学による「身振り言語」へのアプローチを集中的にとりあげている。そのアプローチは大きく分けて、児童心理学、動物心理学、文化人類学、精神病理学、言語観相学に分けられる。ベンヤミンが挙げる「身振り言語」の研究のうち、この文脈でとくに注目に値するのは、チンパンジーに注目して発話以前の思考のあり方を論じたヴォルフガング・ケーラーの『類人猿に関する知能調査』（1921年）、および発話を「身体による模倣的な表現運動」という動物的本能の一形式」ととらえたリチャード・バジットの『人間の言語の本性と起源』（1925年）がある。Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Band 3. Frankfurt a. M. 1992, S. 452-480. なお、以下ベンヤミンのテキストを引用する場合はこの校訂版全集を使い、略号「GS」に巻数と頁数を記す。

³⁷ Ebd., S. 478. ベンヤミンは「言葉は身振りから進化した」という考えの精華を、ステファヌ・マラルメの1891年の『芝居小屋ノート』のなかで認めている。それによれば、踊り子の身振りは「書き手の道具からすべて解放された詩篇」である。ステファヌ・マラルメ『マラルメ全集II』（松室三郎 他訳）筑摩書房 1998年、166-167頁を参照。

次元をとりもどすというテーゼが、こうした当時の言語学研究を下敷きにしていることを、みずから認めている。³⁸

この身振り言語の復権は、バラージュにとってはただ無声映画にだけ許された可能性だったが、コメレルは文学のなかにもその可能性をみつけていた。無声性は言葉を軸にした人間中心のヒエラルキーを攪乱し、それによって、身振りによる動物的な表現の次元をもたらす。だが、無声映画がこの動物の身振りのドラマツルギーを技術的に極限まで高めるとき、そこに不気味な雰囲気漂っていることに、バラージュは気づいていただろうか。1924年に映画による「身振りの文化」の絶対化を叫んでいたバラージュは、第二次世界大戦が終わった四年後、語気を落として次のように述べている。「とはいえ、これを言語文化の代わりに身振りと表情の文化をおきかえようとするものだ、というふうに受けとられては困る。両者は互いにとり替えることのできないものだ。[...] 人間の文化を、合理的な概念の代わりに、無意識の情動の上に築こうとする傾向が、どういう方向を辿るかは、ファシズムがはっきりと示した通りである。」³⁹

バラージュの歴史認識によれば、長きにわたる言語文化の支配のなかで、人間はみずからの身振りを決定的に失っていた。その忘れられた身振りの言語を、人間は映画を通じてふたたび学びつつある、とバラージュはいう。だが、バラージュの診断は果たして正しかったのか。人間は本当にみずからの身振りをとりもどし、「自分自身を認識する」ようになったのだろうか。⁴⁰ —むしろ、人間は身振りの過剰を制御できないまま、みずからのデーモンに吞まれつつあったのではないだろうか。

コメレルは、バラージュのメディア論とは別のアプローチからそのことに鋭く気づいていたようにみえる。コメレルは1933年の『ジャン・パウル』の最後で、近代人は「みずからの身振りを失った」人間であると語っていた。⁴¹ コメレルにとって身振りは、クライストのそれであれ、ジャン・パウルやニーチェやゲオルゲのそれであれ、もはや自然発生的な表現手段ではなく、近代において失われ、歪んだ、きわめて問題含みの手段だった。⁴² コメレルの時代診断によれば、精神と生を束ねていた集団的な生活形式が失われ、その断絶のなかで「人間は精神が生に至る道を失い、身振りを失ってしまった」、⁴³ そのため「象徴を意のままにできず、純粹な内面性の犠牲となる」。⁴⁴ コメレルはそれゆえ、この身振りの喪失のさまざまなあり方に批評のメスを入れ

³⁸ Balázs, S. 18.

³⁹ ベラ・バラージュ『映画の理論』（佐々木基一 訳）、学藝書林 1960年、36頁。

⁴⁰ Balázs, S. 23.

⁴¹ Kommerell, Max: *Jean Paul. Vierte, unveränderte Auflage.* Frankfurt a. M. 1966, S. 418.

⁴² 近代人は「身振りを喪失した」という『ジャン・パウル』論の末尾の診断は、コメレルの文学批評において一貫している。Vgl. Schiffermüller, Isolde: *Krisengestalten in der Poetik von Max Kommerell.* In: Busch / Pickerodt, S. 103f.

⁴³ Kommerell (1966), S. 419.

⁴⁴ Ebd., S. 418.

る。だがこの問題は、同時代に生まれた無声映画という巨大な身振りの空間でこそ問われるべきだったのではないだろうか。

バラージュとコメレルの双方に接近していたベンヤミンは、1934年、この身振りの喪失という事態を、さらに新しい視点から検証することになるだろう。以下ではまず、ベンヤミンが〈身振りの喪失〉と〈動物の身振り〉をどのように考えていたのかをみておこう。そしてそこから、「美と力への道」を突き進んでゆくこの時代から抜けだすひとつの道、つまり発想を逆転して、身振りの喪失を利用する道を、明らかにしたい。

4. コードなき身振りの法典^{コデックス}

ペーター・シュレミールの話はよく知られている。⁴⁵ シャミッソーのこの小説のなかで、うだつのあがらない青年シュレミールは、無尽蔵の金貨袋と引き替えに、自分の影をある男に譲る。富は得たものの影がないことで社会からつまはじきにされたシュレミールは、なんとか自分の影をとりもどそうとしながら、影と死後の魂の交換をもちかける悪魔の誘いにはのらない。

近代人はみずからの身振りを失った、影をなくしたシュレミールのように——ベンヤミンは1934年の『フランツ・カフカ』のなかでそう書いている。そしてその失った身振りをなんとかつかまえようとする努力を、ベンヤミンは^{グラモフォン}蓄音機、^{フィルム}映画、そしてカフカの文学のなか^にみていた。蓄音機が人間の声を、映画がその動きを記録するのと同じように、カフカは「身振りをまざまざと描きだすことに倦むことがない」。だが、身振りをとりもどすその試みは、ほとんど不可能に近い。

人間相互の疎外が極限にまで達した時代、見極めがたく媒介された関係性が人間の関係性の唯一のあり方になってしまった時代、この時代に映画と蓄音機は発明された。映画のなかで人間は自分の歩行を見分けることができず、蓄音機のなかでは自分の声を聞き分けることができない。実験はこれを証明している。こうした実験における被験者の状況がカフカの状況である。カフカを勉学に向かわせるのはこの状況なのだ。おそらく彼はそのとき、まだかろうじて役の連関のなかにある、自分の存在のさまざまな断片に出くわす。彼は、ペーター・シュレミールとその売られた影の話のように、失われた身振りを捉えることがあるかもしれない。彼は自分自身を理解するようになるかもしれない。しかし、その苦労はなんとすさまじいことか！⁴⁶

⁴⁵ Chamisso, Adelbert von: Peter Schlemils wundersame Geschichte. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 1. München 1975, S. 13-70.

⁴⁶ GS2, S. 435f.

蓄音機と映画は、極限にまで進んだ「人間相互の疎外」を映しだす鏡である。なぜなら、それらは人間が自分の声、自分の動きからも疎外されている状態をまざまざとみせつける。ベンヤミンは、映画や蓄音機が記録する「人間」と、「自分」との決して埋まることのないずれに気づいている。そのため、彼はバラージュのように素直に、人間が映画のなかでみずからの身振りを完全なかたちでとりもどすことができるとは考えない。⁴⁷ しかし、にもかかわらず、人間はこのずれのなかで「自分の存在のさまざまな断片」を探してゆく——つまり自分自身のあり方を「勉強」してゆく——しかない。このほとんどパラドックスに近い苦しい努力、それをベンヤミンはカフカの作品のなかにみている。カフカの書記術は、映画や蓄音機と同じく、失われた身振りをとらえようとしながら、それを見失いつづけるドキュメントである。そのためベンヤミンは次のようにいう。「カフカはつねに身振りのなかでだけ、何かを具体的につかみとることができた。そしてこの身振り、彼が理解しなかったこの身振りが、その寓話の雲のような場所を形作っている。身振りからカフカの文学は生まれてくる。」⁴⁸

ベンヤミンはここから、カフカの全作品を「身振りの法典 (Codex von Gesten)」として解釈する。⁴⁹ もっともそれは、シュミットがキリスト教中世に認めたような身振りの全能が描かれている、ということではない。むしろベンヤミンはカフカにおける身振りのあらゆる不能を強調する。すなわち、カフカにおいて身振りがいかにその機能と意味を失っているかを、ベンヤミンはさまざまに説明している。その身振りは一方であまりにも過剰である。「カフカの人物たちの身振りはなじみの環境にとってはあまりに強烈すぎる [...]。カフカの名人芸が高まるにつれ、彼はこうした身振りを通常の状況に適合させ説明することを、ますます断念することになる。」⁵⁰ そして同時に、かぎりなくナンセンスである。「彼にとってハンマーを打つことは、現実にはハンマーを打つことであり、同時にまた無だ。」⁵¹ とはいえ、これらの謎めいた身振りを「法典」と呼ぶことが語義矛盾を犯していることに、ベンヤミンも気づいている。というのも、そもそも「法典 (Kodex)」はその語源をさかのぼればコード (Kode)、つまり記号と記号の対応規則からなる信号体系を意味する。しかしベンヤミンのみるところ、カフカ文学における身振りはそうした象徴的な体系をものはやもたない。⁵² それはいわばコードを失った「身振りの法典」なのである。

⁴⁷ その違いは二人のテキストの文法上の違いにもはっきり表れている。注目すべきことに、バラージュが映画を通じて人間が自分自身を理解するようになる「だろう」と未来形で語ったことを、ベンヤミンはこの引用箇所では「失われた身振りを捉えることがあるかもしれない、自分自身を理解することがあるかもしれない」と接続法Ⅱ式で書いている。

⁴⁸ Ebd., S. 427.

⁴⁹ Ebd., S. 419.

⁵⁰ Ebd., S. 418.

⁵¹ Ebd., S. 435.

⁵² このコードの欠如を、ベンヤミンは法典の「教義」の不在として説明している。「われわれはカフカの比喩に付き添われ、Kの身振りや動物の身振りにおいて注釈される、その教義をもっているだろうか。それはこ

人間の身振りがこのようにコードを失ったものとして、つまり人間から疎外されたものとして描かれるとき、そこに「動物」が登場することは不思議ではない。ベンヤミンによれば「動物の身振り」の特徴は、「中庭の扉が叩かれるのを聞いた人々が恐怖のあまり背を丸めて歩く」ような受動性、あるいは「半ば無意識に」、「確たることを考えていたわけではなく」、「たんなる感情から体を動かす」といった単純さにある。⁵³ そして、こうした「最大級の不可解さを最大級の単純さに結びつける」ような身振りでは、それが人間のものか動物のものかという区別はきわめて曖昧になる。ベンヤミンはここにカフカ特有の語り口をみていた。

読者はカフカの動物譚を、それが人間の話では全然ないことにそもそも気づかないまま、かなり先まで読んでいくことがある。そんなとき不意にある生き物の名前——猿や犬やもぐら——にぶつかり、愕然として目を上げ、自分が人間の大陸からすではるか遠くに来たことを悟るのである。けれどもカフカはいつもそうなのだ。人間の身振りから彼は伝来の支えを外し、そうして身振りをはてしない熟考の対象とするのである。⁵⁴

ベンヤミンはここで、人間の身振りを「伝来の支え」から外し、身振りの自己疎外をまざまざと描くことによって身振りについて深く考えさせるような効果を、カフカに——そして同時に無声映画や蓄音機に——認める。そしてここにおいて、パラージュとベンヤミンの違いはさらにはっきりする。ベンヤミンによれば、カフカの読者は、自己投影していた身振りの異形に気づいたとき、「愕然として目を上げる」。「動物の身振り」とは、身振りをそのように伝来の支え（つまりコード）から外して宙づりにするための、戦略のひとつにはかならない。パラージュがもつばら無声映画における身振りの雄弁を評価したのに対して、ベンヤミンが違う視野をもっていることは明らかだろう。ベンヤミンが目にするのは、何も意味せず、何も伝達しないようなからっぽの身振りである。それは謎であり、それゆえ「はてしない熟考の対象」となる。身振りはそうして、意味生成の若々しい領域をきりひろく。すなわち、それは「はじめから確かな象徴的意味をもっているわけではなく、くりかえし違う文脈と試験的な配置のなかで象徴的意味を求めることを要請するもの」なのである。⁵⁵

コードなき身振りの法典は、今度は新しいコードを構築するための素材となる。このベンヤミ

こにはない。われわれはせいぜい、あれやこれやがこの教義を暗示しているといえるだけである。」Vgl. ebd., S. 420.

⁵³ Ebd., S. 419.

⁵⁴ Ebd., S. 419f.

⁵⁵ Ebd., S. 418.

ンの考えには、身振りを理性化しようとする意図がみとめられるだろう。だが、ベンヤミンはどのような経路でこの考えにいたったのだろうか。

注目すべきはブレヒトとの出会いである。カフカ論から三年ほど前にさかのぼる、身振りをめぐるブレヒトとの対話はこの発想の準備段階だったにちがいない。ベンヤミンはブレヒトとともに、身振りを理性化する方法を、ほかでもなく映画の技術のなかで探していた。ただし、ベンヤミンが注目したのは「無声」の技術ではない。別の技術である。

5. 生のダムとしての身振り——中断の技術

ブレヒトがみずからの演劇理論を「身振り (Geste, Gestus)」という言葉で語っていたことはよく知られている。ブレヒトの演劇理論の特徴は、アリストテレス以来のカタルシスを目指す演劇に対して、理性的、批判的態度で楽しむ「叙事演劇」を考案したことにある。テリー・イーグルトンによれば、ブレヒトは素人の演技を高く買っていた。素人の演技はときにみていると気恥ずかしくなるほど空虚で平板だが、ブレヒトの叙事演劇はありふれた動作をわざとそのように空虚に模倣することで、ひとつの行為の政治的、言説的なコンテキストを浮き彫りにする。⁵⁶ 浮き彫りにされるのは、その人がほかの人々に対してとっている特定の態度、つまり相手に同意しているか、憤慨しているか、相手を拒否しているか、恐れているかといった態度である。そうした態度が示されているとき、ブレヒトはそれを「身振りの」と呼んだ。⁵⁷

このブレヒトの理論形成はベンヤミンの影響を抜きにしては考えられない。⁵⁸ ベンヤミンは1931年のブレヒト論のなかで「叙事演劇は身振りの」と語り、さらにこうつづける。身振りという「この素材を合目的に活用することが、叙事演劇の課題である」。⁵⁹ ただし注意しなければならないが、身振りについてのベンヤミンの考えは、ブレヒトが後にまとめる理論と大筋では

⁵⁶ Eaglton, Terry: Brecht and Rethoric. In: Ders.: *Against the Grain. Essays. 1975-1985*. London 1986, S. 167-172, hier S. 167f.

⁵⁷ ブレヒトは1937年のノートで身振りを次のように定義している。「身振りをたんに手つき腰つきとは解さないでほしい。[...] ある言葉が身振りのであるのは、その言葉の根底に身振りがあるということ、つまり語り手がほかのひとびとに対してとっている特定の態度をその言葉が示していることをいう。」Vgl. Brecht, Bertolt: *Über gestische Musik*. In: *Schriften. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22-1*. Frankfurt a. M. 1993, S. 329. なお、このブレヒトの「身振り」および「身振り言語」の概念については、根本萌騰子『身振りの言語——ブレヒトの詩学』鳥影社 1999年を参照した。ただし、本論文では「身振り言語」をブレヒト個人の発見とみるのではなく、当時のメディア論や言語哲学による身振りへの幅広い関心のなかで捉え直すことを試みている。

⁵⁸ ミュラー＝シュェルによれば、ベンヤミンがブレヒト論を書いた1931年当時、ブレヒトはまだ十分に身振りの理論を構築できていなかった。そのため、身振りの理論はベンヤミン、ブレヒトのどちらかの発明ではなく、ただ二人の理論としてのみ理解される。Müller-Schöll, Nikolaus: Bertolt Brecht. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2006, S. 77-91, hier S. 88.

⁵⁹ GS2, S. 521. 『叙事演劇とは何か?』第一稿より。

一致するが、完全に重なりあうものではない。二人の考えにはずれがあり、ベンヤミンは独自の視点から、身振りに「利点」をみとめていた。そしてその利点を考える鍵になるのが、映画の技術である。

ベンヤミンはブレヒト論のなかで、身振りのもつ利点を二つ挙げている。第一に、言葉のやりとりは欺瞞的だが、身振りを偽ることは難しい。それは人目につかない身振り、習慣的な身振りほどそうである。第二に、人々の行動は複雑でその真意を見抜きたいが、身振りは見えやすく簡潔にまとまっている。⁶⁰ ベンヤミンはこの二つ目の点を次のように説明している。

ひとつの姿勢はなんといっても生き生きとした流れのなかの全体として存在しているのだが、そのひとつの姿勢の個々の要素がはっきりとした枠をもって完結していること、これは身振りの弁証法的な根本現象のひとつでさえあるのだ。⁶¹

「ひとつの姿勢」、ひとつの身振りは出来事の流れのなかで凍ったように完結している。しかしそれはまた、出来事の流れの「全体」を凝縮したような存在でもある。ニコラウス・ミュラー＝シュールはこのベンヤミンの考えを、映画の映像のアナロジーとして解釈することを提案している。⁶² 映画では出来事は多くのコマに分割される。そのひとつひとつの映像は、全体の筋のなかでは全く価値をもたないが、しかし同時に限らない意味を秘めてもいる。つまり、個々の映像のコマは「それ自体」としては何の意味ももたないが、画面停止によってひとつの映像が凍りついた姿でとり出されるとき、それは一連のイメージの流れの全体を一身に背負った存在として新たに発見されるのである。⁶³

このミュラー＝シュールの解釈は、さらに運動の分割という点で映画の前史に位置づけられるマイブリッジの連続写真の原理を思い浮かべれば、分かりやすい。マイブリッジの実験は、「水浴びする女」、「ハンマーを打つ男」、「階段をのぼる子供」といった日常の動作を、零コマ数秒の速度で多数の画像に分割するものだった。例えば次頁の「踊る女——旋回」(図)では、12分割された画像のどのひとつをとって見ても、裾をもって身を翻す女性の、一瞬に凍りついた身振りがとらえられている。それはひとつひとつが完結した断片でありながら、しかし同時に「旋回」という運動の「生き生きとした流れのなかの全体」を保存している。このアナロジーをつかって

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Müller-Schöll, S. 88f.

⁶³ 映画の映像と叙事演劇との比較はブレヒトの発想にもある。「叙事演劇において映画は大きな意味を手に入れる。」ブレヒトは1927年のノートで、映画を「図表 (Tafel)」の連鎖として捉え、その連鎖を断ち切り個々の「図表」を露わにすることの効果について問題にしている。Brecht, Bertolt: *Schriften*. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 21. Frankfurt a. M. 1992, S. 210ff.

いえば、ベンヤミンはひとつの身振りに、状況の全体を「^{タブロー}絵」として呈示する無尽蔵の力を認めるのである。⁶⁴ そしてこの仕組みを理解してはじめて、ベンヤミンが叙事演劇にもとめた課題は理解できるだろう。すなわち、それは「筋 (Handlungen) を展開してゆくよりも、状況 (Zustände) を表現しなければならない」ということ、さらにいえば、たんに「状況を再現する (wiedergeben) ではなく、むしろ状況を発見する (entdecken)」ことなのである。⁶⁵

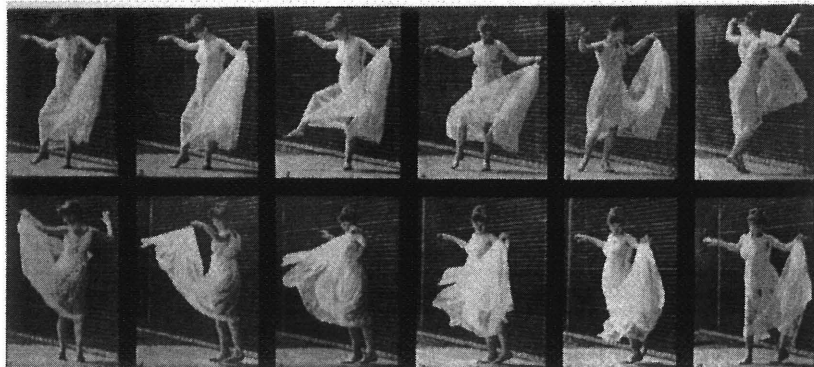


図 マイブリッジ『踊る女——旋回』(1887) ⁶⁶

自分の思考のスタイルを「シネマトグラフ」に譬えるベンヤミンにとって、この技術は周知のものだったにちがいない。⁶⁷ ちなみにこの技術ではシャッター間隔を短くすればするほど、それだけ多くの画像、多くの身振りがひとつの運動から手にはいる。ベンヤミンはこの技術に倣うように、さらに「重要な推論」を引きだす。つまり、「行為している者を中断させればさせるほど、それだけいっそうわたしたちは多くの身振りを得る」のである。⁶⁸ 出来事を微分するこの「中断 (Unterbrechung)」の技術によって得られる、「身振り」という極小の要素は、一方では状況全体を積分するための参照項になる。そのため、ベンヤミンによれば「身振りは人間を使って状況を検証する」ための、有効な手段となる。⁶⁹ ベンヤミンとブレヒトは身振りをそのように使うために、行為を「中断」する。

この大胆な試みは、まるで映画史の流れに逆らっているようにみえる。19世紀末から20世紀

⁶⁴ Vgl. GS2, S. 522. 「叙事演劇は状況を再現するのではなく、むしろ状況を発見するのである。状況の発見は、出来事の流れを中断することによってなされる」この状況の発見される瞬間を、ベンヤミンは「タブロー」と理解している。ベンヤミンによれば「タブロー」は「1900年頃に流行った用語」で絵や劇的状況を指す。

⁶⁵ Ebd., S. 521f

⁶⁶ Muybridge, S. 141.

⁶⁷ GS2, S. 1064. 「シネマトグラフ」は映画の技術的な装置を指す用語であり、その原理は〈パラパラ漫画〉と同じである。

⁶⁸ Ebd., S. 521.

⁶⁹ Ebd., S. 530.

初頭にかけて、映画装置は運動をまず多数の画像に分割し、次にその画像を高速で映写し、網膜のなかでつなぎあわせることでふたたび運動の流れをつくりだした。ベンヤミンはしかし、その流れにふたたび停止を命じる。あたかも中世の写本画が、神や国王の聖性と権力を示すため、ゆっくりとしたおごそかな振る舞いや中断された身振りの不動性を好んで強調したように、この「画面停止」は、「無声」とは別のやり方で、身振りの荘重さと威厳を高める。⁷⁰ 生の流れは中断され、身振りは流れを堰き止めるダムとなる。そしてこの驚くべき静止状態のなかで、人々の目は身振りに釘づけになる。ベンヤミンはその驚異の効果を、ブレヒト論の最後で次のように説明している。

現実の生の流れのなかの堰き止め、その流れが停止する瞬間が、みずからを逆流として感じられるものにする。つまりこの逆流が、驚くということなのだ。静止状態における弁証法がこの驚きの本来の対象である。驚きとは眼差しが立つ岩盤であって、そこから眼差しは物事のあの奔流を、眼下に覗き込むのである。⁷¹

「中断」によって、生の流れは堰き止められ、流れが滞り、停止する。ベンヤミンによれば、叙事演劇はそうように出来事の流れを遮り、空虚な身振りをまざまざと示し、そうすることによって人間が自分自身を流れに逆巻く存在として感じられるようにする。あるいは別の言い方であれば、この「中断」の技術は、「現実存在を時代のベットから高々と飛び上がらせ、瞬間、玉虫色の状態で空虚のなかに放りだすのである。——新たなベットに横たわらせるために」。⁷²

この1931年のベンヤミンの考えが、後のカフカ論の記述を先取りしていることは明らかだろう。ベンヤミンはカフカの作品を、自分自身から、さらに社会のあらゆるコードから切り離された身振りの法典と呼んだ。そこには「必ず驚きがつきまとっている」、とベンヤミンはいう。⁷³ そしてその驚きのなかで、身振りは「くりかえし違う文脈と試験的な配置のなかで象徴的意味を求めることを要請する」と書くとき、ベンヤミンは叙事演劇の身振りの理論を念頭においていたに

⁷⁰ シュミットによると、中世は一般的に、静止した身振りに高い価値を与えていた。「中断された身振り、国王の荘厳の不動性は、完璧と至上権のしるしであり、それを前にして、すべての動作は空騒ぎと見え、精神的か社会的な屈従の告白になるのではないだろうか。」中世の画像はその性質上固定されているため、この不動性優位のイデオロギーに有利に働き、それを強化しさえしたというシュミットの指摘はこの文脈で興味深い。「司祭が行う祝福の動作のように定義上は動き以外にありえない身振りも、写本画においては、今日の映画関係者のいう「画面停止」にされている。中世の図像の性質からこの固定性は不可避だとはいえ、腕をあげた司祭を表現しようという芸術化の選択は、身振りの荘重さと、その演技の威厳を高めている。」シュミット、26~27頁を参照。

⁷¹ GS2, S. 531.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd., S. 435.

ちがいがない。

近代人はシュレミールのようにみずからの身振りを失った。だが、そこから新たに、その喪失を利用するようなドラマツルギーが生まれる。それは人間の身振りを伝来の支えから外し、身振りを空虚のなかに放りだし、そうすることで逆に、それを人間が新しい文脈で「自分」を認識するための素材にする。このドラマツルギーを考案したのは、1931年のベンヤミンだった。

結論——「可視的人間」の批評にむけて

ここまで、無声映画の時代を生きた三人の人物による「身振り」をめぐる白熱した議論の展開を追ってきた。彼らはクライストの劇、無声映画、カフカやブレヒトの作品におけるさまざまな身振りの表象に目を向け、その機能と意味について考えていた。その前提にあるのは、〈近代人はみずからの身振りを決定的に失っている〉という醒めた認識である。コメレル、バラージュ、ベンヤミンはその認識を共有しつつ、その事態を異なる視点からとらえていた。

簡単にまとめておこう。コメレルは近代において身振りがもはや自然発生的な表現ではなくなったことを認識し、そこから動物的な身振りの「新しい美」がはじまることを予告した。それをコメレルは「パントマイム」と呼ぶ。コメレルはこの「新しい美」をもつばら 19 世紀の文学に限定して語っていたのだが、この診断は鋭く 20 世紀の同時代現象をも一瞥しているようにみえる。コメレルにさきがけて、この観点から映画を評価していたのがバラージュである。バラージュは 1924 年、コメレルのいう「パントマイム」が日常生活のあらゆる場面に広がるような可能性を無声映画に認め、失われた身振りの文化の完全なる復活を予告していた。しかしそのように「人間の文化を合理的な概念の代わりに、無意識の情動の上に築こうとする傾向」の危険性を、第二次世界大戦を生き延びたバラージュは、後に自覚することになる。⁷⁴

だが、ジークフリート・クラカウアーは 1927 年にすでに気づいていた——身振りの文化を言葉の文化に完全にとりかえることができるというのは誤りである、と。⁷⁵ このクラカウアーの意見を好意的に聞いていたベンヤミンは、1929 年の末、実際にバラージュと対話したとき、さらに次のような批判をくわえている。⁷⁶ それによれば、バラージュの考えは「陳腐な言語神秘主義」

⁷⁴ バラージュ、コメレル、ベンヤミンのなかで第二次世界大戦を生き延びたのはバラージュただ一人である。ベンヤミンは 1940 年に亡命途中で自殺し、コメレルは 1944 年にマールブルクで死去している。

⁷⁵ クラカウアーが 1927 年に発表した『可視的人間』の書評より。Kracauer, Siegfried: Bücher von Film. In: Balázs, S. 170-174. hier S. 171f

⁷⁶ ベンヤミンは 1926 年にバラージュの『可視的人間』の第二版が出たとき、その書評の執筆が可能かどうかクラカウアーに問いあわせている。Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe*, Band 3, Frankfurt a. M. 1997, S. 215. この書評は結局クラカウアーが書くことになり、ベンヤミンは 1927 年 7 月 16 日付の手紙でクラカウアーに好意的な感想を述べている。Vgl. ebd., S. 272. ベンヤミンはさらに 1929 年の末にバラージュと直接対話していて、そのときの印象をノートにまとめている。Vgl. GS6, S. 418.

である。なぜならそれはイメージ言語の「魔術的、隠喩的、宇宙的な領域」への賛歌に終わっているからだ。だが人間が、理解できない身振りの魔術のなかに生きつづけるとしたら、それは不気味なことにちがいない。それを学び、我がものにする必要がそこから生まれるだろう。そこでベンヤミンは、バラージュに対抗するような「詩の理論」を提案している。それは「解放をもたらし、平和をもたらすもの、克服するものとして神話や魔術に對置される、習熟的、意図的、人間学的な詩作行為」であるという。⁷⁷ それがどのようなものか、そこではまだ語られていない。だが、ベンヤミンが1931年、ブレヒトの叙事演劇のなかに身振りという素材を「合目的に活用する」術を探したのは、そのひとつの試みだったのではないだろうか。そしてベンヤミンはこの試みのなかで、バラージュが無声映画をつかって抜け殻になった人間の身振りにふたたび情動の力を満たそうとしたのとは対照的に、生き生きとした映画の動きをふたたび切断し、からっぽにしなければならなかった。生の流れを堰き止めるこの「中断」の技術が、身振りを思考の対象にする。それが意図するのは、失われた身振り言語を完全なかたちでとりもどすことではない。身振りをなくした近代人にとって必要なのはむしろ、身振りを空虚なかたちで模倣することで社会的なコードの再構築を誘う、新しい実験なのだ。

要約すれば、バラージュ、コメレル、ベンヤミンは身振りのもつ力を、無声映画を構成する二つの技術から発見したことになる。ひとつは「無声」であり、それは身振りの魔術を強める。もうひとつは「中断」であり、その魔術に対抗するための詩の原理となる。ベンヤミンがブレヒトとともに後者の技術のなかに探したのは、バラージュが危惧した身振りの美と力の政治利用——ベンヤミンが後に「政治の美学化 (Ästhetisierung der Politik)」と呼んだ事態⁷⁸——から、身振りを人々の手にとりもどすための、ひとつの戦略だったといえるだろう。

しかしベンヤミンは一方で、この身振りを理性化する道がそれほど平坦なものではないことにも気づいていたようにみえる。——ふたたび1934年のカフカ論に目を向けよう。その身振りについての解釈が、1931年のブレヒトの叙事演劇の理論を応用したものであることはすでに述べた。しかし当然といえば当然のことだが、そこでベンヤミンはカフカの作品が叙事演劇の理論に完全に従うものではないことにも気づいていた。ブレヒトは、紳士や乞食、売春婦、強盗、官憲といった存在をその定型的な身振りによって把握し、その身振りを空虚に模倣することによって驚きの効果を狙ったが、ベンヤミンのみるところ、カフカの作品は、身振りをそうした透明な社会的コードに還元させることをどこまでも拒む。身振りを空虚なかたちで描きだすカフカの実験は、コンセプトとしては叙事演劇と重なりつつも、そこでは身振りは人間からあまりにも遠ざかり、「動物」化するところまでいってしまう。カフカの「身振りの法典」は、そのため、身振り

⁷⁷ Ebd. 「バラージュとの対話のノート」(1929年)より。

⁷⁸ 『複製技術時代の芸術作品』(第一稿1934年)より。GS1, S. 469.

を社会的なコードのなかで測定しようとするブレヒトの試みよりもはるかに不透明なものに終わる。このことを、ベンヤミンはカフカ論のノートのなかで次のように書きとめていた。すなわち、この実験は「身振りの開発」、「身振りの理性化」に向かいながら、その「断念」に終わるのである。⁷⁹

近代の身振りはこのように、魔術化と理性化のあいだをゆれつづける。最後に、このゆらぎをあらゆる決定的なモチーフに触れておこう。「動物の身振り」というそのモチーフは、バラージュ、コメレル、ベンヤミンの議論のなかで人間の身振りがそのデーモンのなかに転落する瞬間にくりかえし登場する。「動物の身振り」——それが、かつて中世の聖職者たちが悪霊の仮面をあてた身体の自律的な力であったことを、ここで思い出してもいいだろう。⁸⁰ バラージュが無声映画におけるそのデーモンの力の高まりに気づいたとき、コメレルやベンヤミンのように、この悪霊の仮面の背後に人間の身振りのかぎりない自己喪失の跡を見分ける者たちも現れた。身振りはそのとき、人間が視覚文化のなかでとりもどす全的な表現の可能性であると同時に、この視覚文化を分析し、理解するための急所でもあることが明らかになった。〈身振りの批評〉のアクチュアリティは、そこから生まれてくる。そしてベンヤミンがコメレルに示した強い関心のわけは、おそらくこの〈身振りの批評〉のコンセプトの近さにあったのではないだろうか。⁸¹ 近代とは身振りの時代である、というバラージュのテーゼは、この批評の成立をもってはじめて正当に受け止められるだろう。そしてこの批評の意義を考えると、次のことも忘れてはならない。ブレヒトが1930年代に身振りの自己喪失を利用しようとしていたとき、一方で身振りの政治的なコード化はあまりにも急急に推し進められていた。鉤十字の旗の前でたかだかと手を掲げる身振りがどのような態度を意味するのか、ブレヒトと同時代人にとって疑いの余地はなかったにちがいない。身振りはたんに個人的なものではなく、同時に社会のコミュニケーションを構成するひとつの手段でもあり、しばしば強力に伝染するのである。

視覚メディアの技術は、いまや無声映画のはるか彼方まで発達した。しかし、「人間は可視的

⁷⁹ GS2, S. 1210.

⁸⁰ シュミット、370頁。

⁸¹ ベンヤミンはコメレルが1928年に発表した処女作『ドイツ古典主義の指導者としての詩人』に強い関心を示していた。ベンヤミンは1929年7月27日付のゲルショム・ショーレムへの手紙で「私はサン・ジミニャーノで、花盛りになっているシュテファン・ゲオルゲの庭のすばらしくも美しいバラの茂みの手で怪我をしてしまった」と書いているが、この「バラ」は、ゲオルゲ・クライスから出発したコメレルの処女作を指す。Vgl. Benjamin (1997), S. 478. ベンヤミンはこの本に対する書評を1930年に、さらに『ジャン・パウ』(1933年)についての書評を1934年に発表している。前者は「名著に抗して——マックス・コメレル『ドイツ古典主義における指導者としての詩人』について」(GS3, S. 252-259)、後者は「浸された魔法の杖——マックス・コメレルの『ジャン・パウ』について」(GS3, 409-417)である。このベンヤミンのコメレル受容については、すでに指摘したアガンベンの研究 (Vgl. Anm. 10) を皮切りに、近年盛んに研究がおこなわれている (Vgl. Anm. 17)。そして興味深いことに、こうしたベンヤミンのコメレル受容は、ベンヤミンが1931年頃ブレヒトとともに叙事演劇の「身振り」理論を考えていた時期に前後している。

になる」というパラージュのテーゼは、なお古びていない。あらゆるものを可視化しようとする人間の欲望は強く、それを可能にする技術が次々に生みだされている。日常空間でも法的空間でも、人間の振る舞いがますます「可視化」されようとしているいま、ふたたびこう問いかけてもいいだろう。——はたして、「人間がいつか完全に目にみえるものになれば、どんなに言葉が異なろうと、人間はつねに人間自体を認識するようになる」のだろうか。⁸² 無声映画の映像の魔術のなかでかつて囁かれたこの問いがいまだ古びていないとすれば、その問いに答えようとしたベンヤミンの〈身振りの批評〉のコンセプトもまた、なお古びてはいないだろう。

⁸² Balázs, S. 23.

*本論文は日本学術振興会および科研費（課題番号 22・6143）の助成を受けた研究成果である。

„Die tierischen Gebärden“ im Zeitalter des Stummfilms

— Balázs, Kommerell, Benjamin —

UWAGAWA Yu

Seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bildet der Rekurs auf Bewegung und Ausdruckhaftigkeit menschlicher Körper ein auffallend dominantes Motiv in den Geistes- und Kulturwissenschaften. Der berühmte Essay *Der sichtbare Mensch* (1924) von Béla Balázs ist ein frühes Beispiel dieses Rekurses. Balázs löst in seinem Essay ein Rätsel der Filmatmosphäre. Der Kinematograph macht den Menschen wortlos und sichtbar, er ist aber nicht ausdruckslos, sondern von Dingen übervoll, die nur in Formen, Bildern, Mienen und Gebärden auszudrücken sind. In der Stummheit gewinnt also die Gebärde ungewöhnlich an Lebendigkeit und Bedeutung. Damit behauptet Balázs optimistisch, dass der Stummfilm der Schriftkultur eine radikale Wendung zum Visuellen gibt und man die verlernte Gebärdensprache wieder neu erlernt. Aber nach dem Zweiten Weltkrieg beschreibt Balázs 1949 skeptisch, dass diese Wendung die Gefahr beinhalten kann, wie zum Beispiel im Faschismus die Kultur auf unwillkürlichem Pathos statt auf vernünftigen Begriffen aufzubauen.

Seine Kehrtwendung zeigt, dass die Kultur der Gebärde eigentlich zwei Seiten hat. Einerseits befreit sie die menschliche Natur von der begrifflichen und vernünftigen Kultur, andererseits wird sie aufgrund ihrer Irrationalität als gefährlich und dämonisch verstanden. Diese zwei Seiten werden in neueren Untersuchungen deutlich präzisiert. Der Historiker Jean-Claude Schmitt zeigt in seiner Arbeit *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter* (1990) die wichtige Funktion der Gesten im christlichen Mittelalter. Schmitt ist sich im höchsten Maße bewusst, dass es in der Kultur der Gebärde immer um das Verhältnis zwischen Vernunft und Pathos, Geist und Leib, oder sprachlicher und nonverbaler Kommunikation geht. Das Gleiche gilt allerdings auch für die Moderne, wie Giorgio Agamben beispielsweise in seinem Essay *Noten zur Geste* (1992) gezeigt hat. In dieser Hinsicht lässt sich die in

ästhetisch-politischen Begriffen formulierte Polemik verstehen, die im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts immer wieder gegen die Gebärde gerichtet wurde.

So beschäftigt sich der vorliegende Beitrag mit der Polemik der Gesten in der Moderne, indem verschiedene Positionen untersucht werden, die sich im Zeitalter des Stummfilms entwickelt haben. Die Hauptvertreter sind Béla Balázs (1884 -1949), Max Kommerell (1902-1944) und Walter Benjamin (1892-1940). Balázs behauptet unter einem mediengeschichtlichen Gesichtspunkt eine Wendung der Schriftkultur zum Visuellen, Kommerell, der Philologe des George-Kreises, beschreibt mit dem Modell der Gebärde die Literatur, und Benjamin untersucht um 1930 die Gestik des epischen Theaters von Brecht. Auf die Frage, warum der moderne Mensch die Gebärdensprache verlernt hat, geben sie verschiedene Antworten, aber sie alle schätzen die in der Moderne verloren gegangene Gebärdensprache hoch. In diesen Diskursen taucht immer wieder ein merkwürdiges Motiv auf, das die Polemik der Gesten in der Moderne verständlich macht: die „tierischen Gebärden“ jenseits der menschlichen Gebärde. Sie eignen sich besonders gut dazu, die in der Zwischenkriegszeit viel diskutierte „Gebärdensprache“ kritisch zu analysieren und in Frage zu stellen.