

流謫のなかの映像

——W. ベンヤミンと写真の神学的諸相——

宮城 保之

『METROPOLE』第23号抜刷
東京都立大学大学院独文研究会
2000年4月1日発行

流謫のなかの映像

——W. ベンヤミンと写真の神学的諸相——

宮城保之

序

1. アウラあるいは創造のパラドクス
2. 能動なき行動あるいは歴史の天使
3. 展開する魔術としての言語
4. ユダヤ的解釈としての換喻
5. 光の退行、夜の誕生
6. 流謫のなかの歴史

結び

序

昨今のメディア論の隆盛は、従来の文学研究の対象としての書物から不動の中心的地位を奪うことで、その枠組み自体を解体しようと試みている。ヴァルター・ベンヤミンの名前は、この文学研究の転回が論じられる際には、つねに先駆者というアウラを帯びてあらわれてくるものだ。というのも彼の著作、それも特に1930年代前後のものは、そうした議論に対して最も寄与するところが多いものとみなされているのだから。例えば、映画において現代芸術の〈アウラの凋落〉を位置づけた『複製技術時代の芸術作品』(Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935/36/39)。それから、より運動性を持ったスタイルへの書物の解体を指示した『一方通行路』(Einbahnstraße, 1928)¹など。現代ドイツ

¹ 「文学が意義ある作用をなすこと、それはただ行うことと書くこととの厳密な交代においてのみ実現する。その作用は見栄えのしない諸形式を、ピラやパンフレ

においてかのようなベンヤミン評価の立場を代表する人物として、ノルベルト・ボルツの名を挙げることが出来るだろう。彼は、アドルノ美学にとらえられた解釈の堂々巡り、知的不毛性からの脱却として、ベンヤミンの著作に通底する(と述べるところの)メディア論的思考の創造的な側面を強調し、ベンヤミンの芸術領域からの解放を提起してみせる。² ベンヤミンは「メディアの理論家としてしか理解できない」³とまでいいきるボルツ。それを裏付けるのは、ベンヤミンの仕事の決定的な領域とは、ギリシア語の語源に即した知覚 (aisthesis) の学としての「美学(Asthetik)」(VII 381)にこそあるという彼の見解である。ただしそこで彼が問題にするのは、近代が知覚の様々な機能を進歩的技術の産物、器械装置によって作り上げてきたということであり、もはや今日の人間はこうした器械装置の媒介を通してしか現実を知覚し得ないという事態である。われわれの知覚は、新しい技術によって既に規定されている。「ゆえに学としての美学、つまりまさしく知覚についての教説は、今日ではメディア理論として定式化するしかない」⁴。彼にいわせれば、批判理論などではなく、このメディア論によってこそ、ベンヤミンの後史に生産的な活路を見出すことができるのだ。

ある限定された領域を、創造的に解放すること。それは多くの場合——〈たらいの水と一緒に、赤子も流してしまう〉という言い回しにもあるように——、その展開の過程において、当初与えられていたはずの、根源的な位相を見失ってしまうものだ。こうした位相をボルツ的なベンヤミン解釈に対して突きつけた

ト、新聞記事や張り紙という形で育て上げねばならない。これらの形式は、活動中の共同体において、書物の要求の多い普遍的な身振りよりも影響力を持つ。ただこの敏速な言語のみが、瞬間に對して作用する力があることを示すのだ」(IV 85)。引用は、Benjamin, Walter:Gesammelte Schriften, F.a.M., 1991による。以下、ベンヤミンからの引用は太字で表記し、引用箇所の巻数と頁数のみ記す。なお既訳のあるものは参照した。

² ボルツの〈メディア理論家としてのベンヤミン〉理解については、《ベンヤミンからデジタル美学へ》(石光泰夫によるインタビュー) [批評空間 II-2、太田出版、1994、34-47頁] 参照。また彼のアドルノ美学、批判理論からの脱却の経緯については、ボルツ:批判理論の系譜学 両大戦間の哲学的過激主義(山本尤・大貫敦子訳)、法政大学出版局、1997の「日本語版への序」を参照。

³ 《ベンヤミンからデジタル美学へ》、40頁。

⁴ Bolz, Norbert/ Reijen, Willem van: Walter Benjamin, F. a. M., New York, 1991, S.107.

のが、道旗泰三の論文『メディアにおける「受胎」と「自発」——ベンヤミンのメディア論の神学的位相——』⁵である。ここで論者は、ボルツの〈メディアの理論家〉としてのベンヤミン理解が、「手放しのメディア礼賛、無批判な現状追随」⁶に陥っている現状を批判し、ベンヤミンのメディア論に隠された神学的な位相を、〈革命的破壊の契機〉としてクローズ・アップする。それは戦争に代表されるような〈技術の墮罪〉から、その技術にとってのえがかれることなき神学的ユートピア〈百パーセントのイメージ空間〉を救済するための破壊的な契機であり、そのユートピアとは「あくまで現在の堕落したメディア状況の革命的破壊を先導するいわば神学的指針なのであって、ボルツが錯覚するように、現行の最新技術を通しての大衆による新たな知覚の習得などによっておのずと到来するたぐいのものでは決してないものである」⁷。

この論の焦点は、当然の事ながら、ベンヤミンは〈神学者〉か〈メディア理論家〉か、という二者択一ではなく、彼のメディア論と神学との関係をその後史の中でどのように位置づけるか、ということだ。道旗はその際に、アドルノのいう〈神学の世俗化〉を彼のメディア論の中に見ようとしている。つまりベンヤミンは、歴史的唯物論をおのれの至上の方法としたのちも、神学を放棄しようとはしなかった、ただしそれを露わなモチーフとするのではなく、むしろ世俗化によって姿を隠すことで生き延びさせようとした、と考えるのだ。ベンヤミンは「決して神学的な遺物にしがみつくことも、また、あの宗教的社会学者たちのように、世俗性を超越的な意味に關係づけることもしなかった」とアドルノはいう。「むしろ彼は、唯一ラディカルで無防備な世俗化にのみ、神学的な遺産のためのチャンスを期待していたのだ。その遺産とは、そうした世俗化のうちで浪費されているものだ」⁸。こうしたアドルノ的な前提からすれば当然、新しい技術もまた、言語と同様に、ベンヤミン的な神学の位相を保持しつづける、という主張も成り立つのである。おそらくはこの点にこそ、ボルツとののはつきりとした食い違いがある。彼はベンヤミンにあれ

⁵ 道旗泰三:メディアにおける「受胎」と「自発」——ベンヤミンのメディア論の神学的位相——[日本独学会編『ドイツ文学 99』、郁文堂、1997、112-122頁]。

⁶ 同論文、113頁。

⁷ 同論文、120頁。

⁸ Adorno, Theodor W.: Charakteristik Walter Benjamins, in:ders.:Gesammelte Schriften, Bd. 10.I, F.a.M., 1977, S.238-253, hierS.254。邦訳、アドルノ:ベンヤミンの特徴を描く[テオドール・W・アドルノ:プリズメン(渡辺祐邦・三原弟平訳)、ちくま学芸文庫、1996、377-401頁]、388頁。

誰にあれ、神学のこのような世俗化を認めはしない。「アドルノ以来、宗教を救いたいものは宗教を世俗化しなければならない、というふうにいわれてきた。が、これは間違いである。ベンヤミンは興味深くもこの間違いに屈しなかつた。なぜなら宗教とは自己代替的なのだから。——ただ宗教のみが宗教に取って代わりうる—— [...]別の等価物では、彼岸を無視するか(コミュニズム)、此岸を無視するか(麻薬による陶酔)である⁹。ボルツにいわせれば、多くの社会で今日伝統的宗教に取って代わっているのは、キリスト教から発した〈資本主義〉という宗教なのだ。この宗教は教義も神学もない宗教、商品という物神を崇拜する新しい異教である。ベンヤミンの神学の真の功績とは、資本主義の持つこうした宗教的構造に注目した点にこそある、と彼は考える。彼の解するベンヤミンの神学的アクチュアリティーとはあくまで現状の社会分析のための一要素に留まるものであり、神学のチャンス、〈革命的破壊の契機〉など入りこむ余地はない。

そもそもベンヤミンの仕事、それも後期のものと神学をどのように関係づけるかということは、従来十分に論議のなされていない領域だったのではないだろうか？これはもちろん、彼の神学がユダヤ神秘主義の色濃い、容易に人を寄せ付けぬ秘教的なものだったためでもあるだろう。歴史的唯物論者としての彼のほうがより理解しやすく、開放的で、時流にもあっていたのだ。今日においてもベンヤミンに関する仕事のなかで最も生産的なものが、ボルツやボーデリヤールなどによって、社会科学的な領野でなされていることは事実である。が一方で、初期の言語論や哲学的エッセイはいうに及ばず、遺稿となった『パサージュ論』(Das Passagen-Werk, 1982)や『歴史の概念について』(Über den Begriff der Geschichte, 1940)に至るまで、神学的記述が、直截であれ比喩形象を介してであれ、彼の著作中の節目節目に姿をあらわしつづけている事実を看過することは許されない。「私の思考と神学との関係は、」と『パサージュ論』にはある。「ちょうど吸い取り紙とインクの関係と同じなのだ。私の思考は神学に、完全に吸収され尽くしている。が、もし吸い取り紙の思い通りにいくならば、書かれたものは何一つ残らないだろう」(V 588)。ここには神学が彼の思考に対して持つ何ものによっても代替不可能な関係、にもかかわらず同時に微妙な留保をもつけられた関係が、依然としてあらわされている。つまりベンヤミンは神学者か唯物論者か、ショーレムのかマルクスのかといった議論、あるいは彼の前期の思考は神学に依拠していたが後期はそうでない、といった

憶測は明らかに不毛である。その一面には收敛しきれない両極の緊張関係をこそ、彼の仕事に取り組む者はあくまで照らしさなければならないのだ。ボルツに対してなされる批判もまたこうした要求のあらわれなのである。ただしとりわけ重要なのは、それがメディア論という、一般に神学との歴史的・伝統的連続性を持たないとされる新しい〈技術〉の領域上で行われたという点である。ベンヤミンの神学に真のアクチュアリティーを見出すためには、なによりそれを近代以降の技術という新参者と対決させることこそが不可欠なのである。つまり、技術の領域にベンヤミン的神学の火花を見出すこと。これによって彼の後史から、神学の世俗化の可能性を推し量ること。だが、後史から彼の新しいメディアとの取り組みを照らし出した場合、例えばマクルーハンなどとは決定的に異なる特徴が明らかになる。それは、彼のこの領域における代表的な二つの著作、『写真小史』(Kleine Geschichte der Photographie, 1931)と『複製技術時代の芸術作品』に主として現れている、〈写真〉というメディアにおかれたアクセントの強さだ。このアクセントは従来、〈技術の映像〉である写真に最も顕著に現れた現象、つまり近代の〈auraの凋落〉による芸術觀の革命的転換という美学的見地において理解してきた。しかし彼のメディア論の中に神学的な位相を見ようとするならば（そしてそれが単なるメディア論から一線を画すものとするならば）、それは何といつても、この写真に対する美学的解釈の中から隠された神学の働きようを暴露する作業においてこそ考察るべきだろう。

本稿の試みは、このような方向に向けられている。ただしここでは、写真の技術的発展史、あるいは当時の個々の特徴的な写真や一般的な写真論などに焦点を当てることが目的のではない。その志向するところはあくまで、写真というすぐれて近代的な磁場をめぐって喚起される、ベンヤミン固有の神学的位相を、両者の緊張関係の中に捉えることなのである。その作業は一貫した理論化・体系化に結実するものではなく、まさしくカメラがそう行うように、断続的な单眼の集積という形式によってこそ成されうるだろう。加えて、この写真論は、ベンヤミンの写真に関する記述に沈潜することによって行われるものではない。むしろ、彼の記述を破碎すること、眼に見えない細部をクローズ・アップし、彼の時代に顕在化されえなかつた潜在層をその後史の中で展開させること、そしてこれにより既存の配置を揺さぶって〈行間翻訳〉への道を開くことを志向する。その方法は、イーグルトンと同様、「ベンヤミンのテクストを私自身の目的に沿うよう手荒に扱い、歴史の連續性を爆

⁹ Bolz: Die Sinngesellschaft, Düsseldorf, 1997, S.148。邦訳、ボルツ:意味に餓える社会(村上淳一訳)、東京大学出版会、1998、168-169頁。

破してそこからベンヤミンのテキストを救い出すことなのである¹⁰。換言すれば、われわれは写真の神学的諸相を解明するためにベンヤミンのテキストを積極的に用いるのであってその逆ではない。そのような作業にとって有用なのは、彼の論考にまなざしをおくりながら書かれたであろう、写真に関するいくつかのすぐれた考察である。本稿はそのような写真論、とりわけジークフリート・クラカウア、ロラン・バルト、スザン・ソンタグのものに、多くを負っている。

これに対し神学的な側面の記述は主に、ベンヤミンの友人であったゲルショム・ショーレムの著作を参考している。既に触れたとおり、ベンヤミンの著作に見られる神学的な用語、表現の多くはユダヤ教、それもショーレムを介して知ったと思われる〈カバラ〉——〈伝承〉を意味する——と呼ばれる神秘主義に由来するものと考えられるからだ。¹¹しかし一方で比べようもなく重要なのは、彼の神学的モチーフの生が、あくまで〈神なき世界〉に隠されたものとしてのみ許されてあるものなのだという事実、彼の時代、そしてまたわれわれの時代が正当にも要求する神学に対するくびきを認識することである。『ゲーテの親和力』(Goethes Wahlverwandtschaften, 1922)にあらわされた彼の〈希望〉は、「ただ希望なきもののたちのためにのみ、われわれに与えられている」(I 201)。ちょうどそのように、彼の神学的なモチーフもまた、否定的なもの、はかないもの、無力なものが織りなす逆説によってのみ支えられうるものなのだということは、つねに忘れることが出来ない。

絵画、文学、音楽のような伝統的芸術と異なり、あくまで技術の産物である写真は、〈聖なる領域〉との歴史的連続性を持たない。が、ゆえにこそそれはベンヤミンの神学にとってかけがえのない重要な契機となりうるだろう。その際に強調されなければならないこと、それは、写真の中に神学の世俗化を見ることすなわち神

¹⁰ テリー・イーグルトン：ワルター・ベンヤミン 革命的批評に向けて(有満麻美子・高井宏子・今村仁司訳)、勁草書房、1988、iii 頁。

¹¹ 「生きたユダヤ性をぼくは君の中にある以外の姿では全くお目にかかつたことなどない。ぼくがいかにユダヤ性に関係しているかという問いは、常に——君への、とはいえないが(なぜならばぼくの友情は君に対しては、どんな決断にも依存するものではないから)——君がぼくの中で触れた諸々の力に、ぼくがいかに関係したかという問い合わせのことなのだ」(1930年4月25日、ショーレムあて書簡より) Benjamin:Gesammelte Briefe. Band III 1925-1930, F.a.M., 1997, S.520。邦訳、ベンヤミン:書簡 II 1929—1940 ヴァルター・ベンヤミン著作集 15(野村・高木・山田訳)、昌文社、1972、28 頁。

学の後史として写真を見出すことを、〈脱魔術化〉された世界を再び魔術に取り込むこととしてはならない、ということだ。周知のとおりベンヤミンの真に弁証法的な神学——アドルノは「さかさまの神学」¹²と呼んだ——は何よりも、そのような魔術からの「目覚めの瞬間」(V 608)としてあらわれるのだから。

1. アウラあるいは創造のパラドクス

「芸術作品の伝統連関への埋め込みの根源的なありようは礼拝の中に表現されていた。最古の芸術作品は、周知のように儀式という奉仕において成立した。最初は魔術的な、後には宗教的な儀式において」。これが芸術作品の本質的な聖性の、第一の起源である。そしてベンヤミンの芸術観を特徴づけるアウラという概念は、つねにこの儀式性に結び付けられてあらわれることになる。「さて、決定的な意義を持つのは、芸術作品のこうしたアウラ的な存在のあり方が、その儀式機能から完全に離れることは決してないということだ。別の言い方をすれば、〈真正な〉芸術作品の無比の価値は、その基盤を常に儀式においている。この基づき方は、いかに仲介されてあれ、美への奉仕の最も世俗的な形式においてもなお、世俗化された儀式として認識されうるのである」(VII 356)。〈礼拝〉という神学的起源へ収束可能な芸術、この芸術のありようにはアウラがつきまと。世俗においても、変わることなく繰り返される根強い儀式。アウラの呪縛から解放されること、それを断念し、消し去ろうとするとは、ベンヤミンが現代芸術に存続の条件として焼き付けてみせた消えることなき刻印なのだ。「そもそもアウラとは何か?」と、彼はこのアウラを定義する。「空間と時間から織りなされた奇妙な織物だ。すなわちある遠さが、いかに近くにであろうと、一回的に現れることである」(VII 355)。ベンヤミンがアウラに課したこの条件、すなわち〈近くに現れる(一つの)遠さ〉、あるいはまた〈陶醉〉において同様にあらわれる「最も近いものと最も遠いものを、どちらか一方ということは決してなしに確保する」(IV 146)経験、これは神学的な見地からすれば、〈礼拝〉以上にその把握しがたい根源へと近づくような出来事である。この根源とは、最も遠きものと最も近きもの、すなわち、〈超越〉と〈内在〉

¹² Theodor W. Adorno/Walter Benjamin Briefwechsel 1928-1940. Hrsg. von Henri Lonitz, F.a.M., 1994, S.90。邦訳、ヘンリー・ローニツ編:ベンヤミン/アドルノ往復書簡 1928-1940(野村修訳)、晶文社、1996、74 頁。

が出会いう場なのだ。

唯一神教としてのユダヤ教が、一にして全なる神の存在を位置づける所、それが超越であると同時に内在でもある場である。「ただまさにこのこと、つまり世界を超越する神が、それにもかかわらず世界に住むという、このことのみが世界を秘跡（サクラメント）とする。」¹³ このパラドクスが謎めいたものにし、なおかつ規定を要請するものは、原初の〈世界創造〉のあり方である。そしてユダヤ神秘主義カバラの功績とは、この逆説から創造を弁証法的に表現したことに他ならない。では、それはどのようななかたちでなしえたのか？

従来、神の世界創造の解釈には、二つの流れがあった。一つは、〈無からの創造〉、もう一つは〈流出〉説である。しかし前者は、神の絶対的超越性はあらわしても、その世界の中での働きかけを取り込むことが出来ない。〈世界は、神の流出により生じた〉とする後者は逆に、神の超越性を見失った汎神論的世界観におちいる。これら両者の矛盾を止揚するかたちで展開されたのが、16世紀のカバリスト、イサーク・ルリアによる解釈だ。ルリアの体系を形作るのは独創的な三つの象徴、神の自己限定〈ツィムツム〉、器の破壊〈シェビラー〉、そしてその破壊の修復〈ティックーン〉である。¹⁴ これら三つの象徴からなる体系が、超越と内在、善と惡、無限と有限、存在と不在、光と闇といったアポリアをはらんだ創造の姿を描き出す。

創造のはじめにあるのは、ここでも〈無〉である。神の超越性の逆説的な表現である〈無〉。しかしこの原初の無は、神の自己限定〈ツィムツム〉によって、無限なる神の〈内部に〉生み出された〈原空間（Urraum）〉としての無だ。これが創造の舞台となる。この自身の退行によって生み出した無に、神は原人間（Urmensch）〈アダム・カドモン〉の形姿として、セフィロト（神が、自身の創造力を展開させる媒介）の光を流出させる。この原人間からの光の流出を受ける役割をになうのが、より下位の光からなるとされる〈器〉である。しかしこれらの器は、流出した光の衝撃に耐え切れず、碎けてしまう。これが、世界の歪み、完全なる神より生じた惡を説明する過程、〈器の破壊〉である。そしてこの破壊の修復を意味する第三の象徴、〈ティックーン〉をになう決定的な役割は、人間にまかされる。

¹³ Buber, Martin: Die chassidische Botschaft, in:ders.:Werke III. Schriften zum Chassidismus, München, 1963, S.741-894, hierS.746。邦訳、ブーバー著作集3 ハシディズム(平石善司訳)、みすず書房、1969、13頁。

¹⁴ 以下 vgl. Scholem, Gershom: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, F.a.M., 1995, S.148-158。邦訳、ゲルショム・ショーレム:カバラとその象徴的表現(小岸昭・岡部仁訳)、法政大学出版局、1985、152-163頁参照。

その作業とは、器の破壊の際に〈火花〉となって流謫(Exil)の状態となったセフィロト(ここではシェキナーと呼ばれるもの)を、神のもとへと救い上げることだ。

ルリアの解釈は、このようにして神の創造を、そのあらゆる矛盾した特性を維持しつつ体系化してみせる。その体系の特異性を、カバラの歴史の中においてさえ比類なきものにしているのは、従来ならば完全なる神にそぐわぬと考えられた否定的なモチーフからの弁証法的展開だろう。「ルリア以前のカバラは、例外なく、創造とは前進的な過程であって、常に一つの方向に進行し、神から流出して〈セフィロト〉を経て人間に到達するものだという見方を探っており、その運動においては、各段階が次の段階と緊密なつながりを保っているために、はなはだしい飛躍や後退などありえないとされていた。ところが、ルリアにあっては、創造とは驚くほど退歩的な過程であり、そこでは深淵が各段階を分断することもあれば、カタストロフィは常に中心的な出来事だという具合になっている」¹⁵。否定、破壊、逆行から、逆説的に創造的原理へと跳躍しようとしている。この発想を、ルリアより4世紀後に更に徹底させたのが、『神学的・政治的断章』(Theologisch-politisches Fragment, 1921)にあらわされた、ベンヤミンの神学である。「一本の矢印は、世俗的なものの可能態がそこで効果を持つような目標を示し、これに対してもう一本の別の矢印はメシア的な強度をあらわすとするならば、自由な人類の幸福追求とはもちろん、そのメシア的な方向のほうからひたすら離れて進むものなのだろう。が、ある力がおのれの道を行くことによって、逆向きの道を行くもう一方の力を促進することが可能であるように、世俗的なものの世俗的秩序も、メシアの國の到来を促進しうるのだ」(II 203f)。遠心力と求心力、作用と反作用が、互いに反発しあうなかで強めあうように、聖なる領域に背を向けて突き進む世俗的な力のベクトルは、それが神的なものに逆らう度合いが強ければ強いほど、来るべきメシアの力をそれだけ一層充溢せしめる。ショーレムは、ベンヤミンに与えられたというもう一つの名〈アゲシラウス・サンタンデル(Agesilaus Santander)〉が〈サタンの天使(Der Angelus Satanas)〉のアナグラムであることを看破する。¹⁶ ベンヤミンの神学は真にあらゆる神的なものに反発するサタンの相貌を帯びている。ゆ

¹⁵ ハロルド・ブルーム:カバラと批評(島弘之訳)、国書刊行会、1986、50頁。ただし、固有名詞、専門用語の訳語は、本稿の記述にあわせてある。

¹⁶ Scholem: Walter Benjamin und sein Engel, in:ders.:Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge. Hrsg. von Rolf Tiedemann, F.a.M., 1983, S.35-72, hierS.50。邦訳、ショーレム:ヴァルター・ベンヤミンと彼の天使(丘沢静也訳)【『現代思想』vol.3-5、青土社、1975、166-194頁】、179頁。

えに、メシア的方向に逆らうことでメシア的な力を促進すること、これが彼をして、非アウラ的芸術へと向かわしめる力となる。¹⁷ 超越なるものにして内在するもの、アウラ的な神性に力を与えうるのは、何ものの超越も内在も許さぬという意味で徹底的に世俗的な形式の逆説的な力のみなのだ。そしてその世俗的な形式の顕現の一つが、写真という新しいメディアの登場なのである。

ところで、このような逆説的な転換を神学に対して促すものとはそもそも何なのか？それは、ある要請、技術によって更新されて行く時代によって、すなわち〈経験 (Erfahrung)〉というものがもはや認識の手助けにならなくなつた時代によって発せられた要請に従つて準備されたものである。「経験の相場は下落してしまった」と、ベンヤミンは『物語作者』(Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows, 1936)の中でいう。「そしてそれは、底無しの下降であるかのように見える。新聞を見るたびに分かるのは、経験が新たなどん底に達したということ、外的な世界の像だけでなく、道徳的な世界の像までも一夜にして、かつて可能だとは思えなかつたほどの変化を被つたということである」(II 439)。〈経験〉とはカント哲学において、超越と内在の一つの尺度となるものである。超越的なものとは人間の経験を超えたもの、内在的なものとは経験のうちにあるものとして定義される。¹⁸ ゆえにこの相場の下落とは、現代における神学的な認識の可能性に引導を渡すものに他ならない。ベンヤミンはこうした経験の虚偽性が決定的に暴露される場を、第一次世界大戦中の人々の諸経験、陣地戦、飢え、インフレといった諸経験に見るのであるが、一方で彼はまさしくこの大戦中に書かれた『来るべき哲学のプログ

¹⁷ このように、神を遠ざけることにこそ信があるとする発想は、ベンヤミンに限らず、現代のユダヤ系思想家の多くに特有のものである。例えばその一人、エマニュエル・レヴィナスは次のように述べている。「人間に対して——人間の限界を超えるとばかりに——あらゆることを要求すべくその面を隠すこと。 [...] 不在の神にお信を置きうるとき、人間は自らの脆弱をよく測定しうる成熟した大人でありうるのである。 [...] だが面を隠した神を認識できた人間のみが面を顕わすことを要求しうるのである。神と人間との間に両者の不均衡にもかかわらず平等性が成立しうるのはこのような力強い弁証法によるのである」。エマニュエル・レヴィナス:困難な自由——ユダヤ教についての試論 (内田樹訳)、国文社、1985、168-169頁。

¹⁸ 「われわれは、その適用がまったくのところ可能な経験の限界内に留まるような原則を内在の原則、逆にそうした限度を飛び越すべき原則を超えた原則と名づけたい」Kant, Immanuel:Kritik der reinen Vernunft, Hamburg, 1998, S.407(B352)。邦訳、純粹理性批判 中 (篠田英雄訳)、岩波文庫、1961、14-15頁。

ラム』(Über das Programm der kommenden Philosophie, 1917)の中では、カント哲学を頼りに、神学的認識と結びついた経験概念を模索していたのだ。「来るべき哲学の課題は、経験概念をももっぱら超越論的意識に関係づけることによって、力学的経験のみならず宗教的経験も論理的に可能にするような認識概念を発見あるいは創造することとして理解されうる。それによって徹頭徹尾あらわされるべきことは、認識が神を可能にするということは断じてないが、しかし認識は神についての経験と教えを何にもまして可能にする、ということである」(II 164)。彼が認識に期待するところの神についての経験と教えとは、神学的には〈啓示〉と呼ばれるべきものである。神学の矢印が世俗的可能態へと向けられたのは、この啓示との救い難い断絶が絶えず強調されるためであり、その断絶とは、経験がもはや空虚なものとしてしかありえない時代によってもたらされたものだ。「われわれが経験から始めるのでなければ、あるいは諸現象の経験的連関の法則にしたがって進むのでなければ、なにかある事物の現存在を推測ないし探求しようとしても、無益な浪費である」¹⁹とカントは述べる。にもかかわらず、もはや経験は認識の助けにはなり得ない。ショーレムは創造における神の自己限定〈ツイムツム〉を、神自身の〈流謫(Exil)〉の形式、神の自己追放だと述べている²⁰が、近代は経験の貧困化によってついにこの世界からの神の追放を現実化してしまった。写真の歩みは、このような時代の、このような経験の形骸化と、分かちがたく結びついている。「写真撮影は経験の証明の道ではあるが、また経験を拒否する道でもある。写真になるものを探して経験を狭めたり、経験を映像や記念品に置き換えてしまうからである」²¹。写真を経験することは、本来の経験から切り離されたものを経験することであり、そうした意味で徹底的に現代の矛盾によって満たされた経験である。経験不可能性そのものを経験すること。われわれの生活で日々比重を増していくこの経験のありようにこそ、写真の神学的アクチュアリティーは見られるべきだろう。

写真の神学的位相とは、反転した神学、神学の陰画としてしかありえない。すなわち、人間とそのまなざしが世界に対して持とうとする、超越性と内在性を、同時に否定すること。あるいは世界を、超越的でも内在的でもないものとして提示すること。これは、写真において〈見かけ上〉実現されたアウラの条件、〈近くに現れ

¹⁹ ib., S.319f(B273f)。邦訳、カント:純粹理性批判 上 (篠田英雄訳)、岩波文庫、1961、301頁。

²⁰ Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, S.148。邦訳、156頁。

²¹ スザン・ソンタグ:写真論 (近藤耕人訳)、晶文社、1979、16頁。

る遠さ)によって可能になる逆説的な作用である。その位相は、ロラン・バルトが「コードのないメッセージ」²²として特徴づけた性質、徹底的な象徴的内面性の排除において見出される。つまり、写真の本質において伝達されるのは、「それは=かつて=あった」²³というメッセージのみ、事物の単なる連関のみなのだという醒めた事実だ。「写真家は、存在する形姿や空間上の相關性を彼の内的ヴィジョンのために配置するという、芸術家の自由を確実に欠いている」²⁴。ゆえに、人間的な奥行きを持ったまなざしが生み出す物語も、絵画においてはアウラを発していた手の痕跡も、写真に宿することはもはや出来ない。この非人間的性格を丸め込もうと、社会は、写真を情報伝達の手段として特定の文脈の中に置くことで意味づけしようとするが、それは写真の本質としてあるところのパラドクスから逃れんがためだ。この特質は一方で、ベンヤミンが写真に関心を寄せる理由を最もよく説明しうるものだといえる。なぜなら「ベンヤミン自身の理想の計画が、写真家の活動の昇華した形のように読めるからである。この計画というのはまったく引用文だけからなり、したがって感情移入を示すようなものは一切欠く文学批評の仕事であった」²⁵。

感情移入を排除し、まなざしの内在を拒む写真映像。それはまた同時に、つねにその撮影された場に従属するものとして、「絵画のようには完全にその主題を超えることが出来ないという点」²⁶に本質を持つ。指示対象の呪縛が、あまりに強力なのだ。「物語 (Geschichte) が書かれるには、写真が提供するような単なる表層の連関は破壊されなければならない。なぜなら芸術作品においては対象の意味が空間現象になるのに対し、写真においては、対象の空間現象が対象の意味なのだから」²⁷。しかし、写真は破壊されず、むしろ物語を破壊する。それによって、内面化されえない外部性、他者性となる。この他者性こそ、フリードリヒ・キットラーの言うところの、新しいメディアに登場した〈ドッペルゲンガー〉たちの一人である。

²² ロラン・バルト:第三の意味 映像と演劇と音楽と(沢崎洋平訳)、みすず書房、1984、3-4 頁。

²³ バルト:明るい部屋 写真についての覚書(花輪光訳)、みすず書房、1985、94 頁。

²⁴ Kracauer, Siegfried: Theory of film. the redemption of physical reality, Princeton University Press, New Jersey, 1997, p.4.

²⁵ ソンタグ:写真論、84 頁。

²⁶ 同書、101 頁。

²⁷ Kracauer:Das Ornament der Masse, F.a.M., 1963, S.27。邦訳、クラカウアー:

²⁸ われわれの内面による消化を拒むこのドッペルゲンガーを超越的他者性のあらわれと見なすならば²⁹、写真は、人間のまなざしを超越することで、そのまなざしの超越性の否定へと反転し、そしてその他者性によって、さらには際限のない複製=分身の繰り返しによって、〈分割できないもの〉であった〈個人(Individuum)〉の統一性をも解体し続けるのだ。「というのも、〈写真〉は、自分自身が他者として出現すること、自己同一性の意識がよじれた形で分裂することを意味するからである」³⁰。

写真におけるアウラないし超越と内在の同時性の否定は、さらに技巧において発展をみる。この技巧を代表するのは、フランスの写真家ウジェーヌ・アジェの写真だ。ベンヤミンにとっては、彼こそが初期の肖像写真の中にいまだ場をとどめていたアウラから写真を解き放ち、それ固有のメッセージ性を目に見えるものにすることに成功した先駆者に他ならない。アジェは、写真が人間の手、そして「人間の残りかす」(IV 125)たるまなざしを拒むことを、従来肖像写真が中心を占めていた写真の領域から人間の姿そのものを追放することによって暴露してみせる。「こうした成り行きに場を与えたことが、アジェの比類ない意義である。彼は、1900 年頃のパリの街路を、人影を欠いた光景の中で捉えたのだ。彼がそれを、犯行現場のように撮影したといわれるのは、まことにもっともなことだ。犯行現場も人間がいない。彼の撮影は、間接的証拠をえるために行われた。写真を撮ることはアジェにおいて歴史の過程における証拠物件となることを開始する」(VII 360f)。人気のない中庭や街路、ショーウィンドーに並ぶ雑貨、雑然とした室内の風景が、

大衆の装飾(船戸満之・野村美紀子訳)、法政大学出版局、1996、21-22 頁。

²⁸ 「映画の中ではあらゆる行為はより愚鈍に見えるし、録音テープの中では喉頭から耳への骨の伝達が隠されて、声は魂など持たないし、パスポート写真においては顔は犯罪者のようにしか見えない——これはメディアが嘘をつくからではなく、メディアが自己の身体像のナルシシズムを切り刻んでしまうからだ。」Kittler, Friedrich:Draculas Vermächtnis - Technische Schriften, Leipzig, 1993, S.93。邦訳、フリードリヒ・キットラー:ドラキュラの遺言 ソフトウェアなど存在しない(原克也訳)、産業図書、1998、121 頁。

²⁹ 例えれば、柄谷行人は、超越性という言葉を「他者の外部性、つまり内面化し得ない他者性」と解している。柄谷:探究 II、講談社学術文庫、1994、239-240 頁参照。

³⁰ バルト:明るい部屋、21 頁。

アジェにおいては象徴的な人間像を圧倒し、逆にそれを舞台裏へと退かせてしまう。人間の無常な背景にすぎぬもの、その影の中へと塗り込められるべきもの、歴史や伝統の外部で眠り込んでいたものたちによって、人間に反逆すること。写真の反内在的性格は、このアジェのスタイルによって強調され、より露わになる。肖像写真に沈殿していたauraの残滓がぬぐいさられた後に残るのは、そこに何かが失われているということ、何かきわめて重要なものの、欠かすことのできないものがすでに追放されているということ、あるべき中心を欠いた空虚である。「こうした写真是すでに、定まった意味で受け入れられることを要求している。自由にたゆたう観相は、それらにはもはやふさわしくない。それらは見るものを不安にさせる。見るものは、それらに向かうには、ある一つの決まった道を探さねばならないと感じる」(VII 361)。が、こうして発見された空虚こそが写真の根源的な場所、見るものに沈黙を要求する不在の場なのであり、その空虚において初めて写真の反神学的本質がその姿をむき出しにする。それはちょうどドルリアの体系において〈ツイムツム〉という運動が、〈退却〉によって〈集中〉をあらわし、〈不在〉の表象で〈現在〉をあらわそうとするのと同様³¹、その反動的な力学においてこそ真に意義ある働きかけをなすのである。

他方でベンヤミンは、映画という発展形態の中で、写真が獲得するもう一つの逆説的な創造性を示唆する。それは映画に革命的な力を与えることになる技法、モンタージュである。「画家による表象は全体的なものだが、カメラマンによる表象は多様に切り刻まれたものであり、そのおののの部分がある新しい法則にしたがって集まっているのだ」(VII 374)。映画のモンタージュが伝えるメッセージとは、われわれがもはや世界との一定した距離をとることが出来ず、常に破片的なものの集積しか見ることが出来ないということ、すなわち、統一された超越的な視点を持ち得ず、そうした存在でもありえない、ということだ。この映像世界には、有機的統一をもった人間の住みつく場などとうにありはしない。スクリーン上に繰り返しあらわれるのは不連続なものたちの間隙の連続であり、世界もそれを見るものも多重に解体され続ける。が、この反統一、反超越的技巧こそが、ベンヤミンにとっては逆説的な救済なのである。「映画の現実描写のほうが現代人にとって比較にならぬほど意義深いのは、現代人が芸術作品から正当にも要求するところの現実の器械装置から自由になった姿を、映画の描写はまさしく器械装置によって現実を徹底的に浸透することに基づいて与えるからだ」(VII 374)。器械装置による映像空

³¹ ブルーム:カバラーと批評、101頁。

間の解体・再構成が、まさしくそうした器械装置への従属を日々深めていく世界に浸透し、解放していくということ。モンタージュによる映画のこの働きかけは、ベンヤミンが「暴露と構成」(II 383)として位置づけた、写真の正当な使命に対応する。これは写真というメディアを〈創造的な〉ものとみなす誤解に対置されてあるものだ。しかし、写真の創造とは、世界に対して破壊的な作用をなすことを通じてのみ、完成へと向かうものなのである。ちょうどユダヤの伝統では、創造も救済もつねに破局によってもたらされるように、「ユダヤ的メシアニズムはその根源および本質において一つの破局理論なのであり、このことはいかに強調してもしきることはない。この理論は、どの歴史的現在からあれ、そのメシア的未来への移行の中で、革命と転覆の要素を強調する」³²。このショーレムの言葉と同様に、写真映像そのものが持つ破壊的な本性は、くりかえし強調されねばならないだろう。なぜなら他方で、写真が記録と伝達の手段として用いられるとき、それはしばしば逆に、真に破壊的なものの力を麻痺させてしまう代物に堕してしまうからだ。この記録と伝達という役割をかつて独占していたのは、すでに口述はもちろん、印刷による流通の中で図像をも上回る権威を手に入れていた、文字という媒体であった。「文字以外では出来事とその物語（つまり〈Geschichte〉の二重の意味）は決してつなぎ合わされ得なかっただろう。命令と判決、告知と指示、すなわちそれから死体の山がうまれたものは、軍事的なものも法的なものも、宗教的なものも医学的なものも、文字という同一のチャンネル上を走り、そのチャンネルの独占のもとに、結局はこれらの死体の山の描写も属することになったのである」³³。写真是新しいメディアの一つとして、この文字の圧倒的優位を打ち崩すことに成功した。映像によるニュースや報道写真は様々な出来事、特に破局——事故、火災、天災、戦闘など——を、より臨場感と信憑性を持ち、かつ迅速に人々に近づけることを可能にしたからだ。だがこのように破壊的な〈経験〉が人々の間近に頻繁にあらわれ続けることは、それが実在性を増せば増すほど、その破壊を無害でなめらかな〈情報〉として飼い慣らしていく過程へと陥ってしまう。伝達の道具に堕落した写真が見せ

³² Scholem:Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum, in:ders.:Judaica 1, F.a.M., 1963, S.7-74, hierS.20。邦訳、ユダヤ教におけるメシア的理念の理解のために[ショーレム:ユダヤ主義の本質 (高尾利数訳)、河出書房新社、1972、5-59頁]、14頁。

³³ Kittler: Grammophon Film Typewriter, Berlin, 1986, S.12f. 邦訳、キットラー: グラモフォン フィルム タイプライター(石光泰夫・石光輝子訳)、筑摩書房、1999、14頁。

る、破壊的な契機を欠いた側面である。破壊的なものについての写真は、必ずしも写真の破壊性を意味しない。写真を神学的な救済に寄与するものとするのは、むしろそれ自身が破壊そのものとして働きかけることなのだ。この破壊を通じて写真が向かうのは、超越的でも内在的でもない、どこでもない場所、流謫の場である。この流謫の場をさがしもとめること、これこそが失われた神の火花の救済を希求することに他ならない。ゆえにこの破壊の力は、ショーレムがいうように、ベンヤミンの著作においては貫徹するメシア的理念と見なされているのである。「高貴にして積極的な破壊の力、〈創造的なもの〉の一面的、非弁証法的、ディレクタント的な崇拜の中であまりにながらく見損なわれてきた破壊の力は、今や世界の内在に組み込まれた側面、人間的な歴史において救済が起きる側面となる」³⁴。

2. 能動なき行動あるいは歴史の天使

既に述べたように、ルリアのカバラ体系における世界創造は、神の自己限定、流出、器の破壊という過程によって説明される。しかしこの過程を理解する上で見逃せないのは、これが決して一般的な時間軸上の流れに捉えられるものではないということだ。つまり、存在者の側から見た場合、逆行と流出を、単純に前後ないし因果関係と考えることは出来ないし、それを創造の〈起源〉における一回的生起として把握することも不可能だ。「全てのものは、もちろん、無限の本質エン・ソフ[神の隠れた根]の光からの光線がブレロマ[原空間]の中へ発出された後に形成されるもの全てもまた、二重の運動の痕跡を身につける。その二重の運動とは、絶えず更新されるツイムツムと、外へと突き進みつつあふれ出る流出である。存在のいかなる段階も、この緊張の中に築かれている」([]内引用者注)³⁵。両者の運動の緊張関係が、〈二重の (doppelt)〉、並列した関係として、あらゆる存在にその痕跡を与えていたということ。しかしここで二重になるのは、それだけにとどまらない。原空間へ流出した光もまた、流れ込む光線と、それを受けとめる器として二重化するのだ。

³⁴ Scholem: Walter Benjamin, in:ders.:Judaica 2, F.a.M., 1970, S.193-227, hierS.223。邦訳、ショーレム:ヴァルター・ベンヤミン[ショーレム:ユダヤ主義と西欧(高尾利教訳)、河出書房新社、1973、196-228頁]、225頁。

³⁵ Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, S.150。邦訳、154頁。

³⁶ すなわち、自己限定と流出、流出とそれを受けとめる器の創造とは、神において能動と受動が一つになる過程に他ならない。

「能動にして受動であるもの (Das Mediale)」、これは、同じくベンヤミンが言語の本質として理解していたものもある。「それはあらゆる精神的伝達の直接性であり、言語理論の根本問題だ。そしてこの直接性を魔術的と呼ぼうとするなら、言語の根源的問題は言語の魔術なのだ」(II 142f)。受動即能動、あるいは「受胎と自発の同時性」(II 150)。言語において最も純粋にあらわれるこのありかたが、ベンヤミンにとって、あらゆる媒質 (Medium) の根源であるものだ。しかし、〈器の破壊〉において、この同時性は破局へと向かう。流出する光でもあり受けとめる器でもあったセフィロトが力の均衡を失うことで、その同時性は崩壊してしまう。ここで破壊されたものとは、あらゆる精神的伝達の直接性を可能にする、媒質の魔術的な純粋さなのである。

〈器の破壊〉によって失われた、この媒質の純粋性、すなわち受動即能動は、マルテン・ブーバーが旧約聖書の預言者たちに見出したものもある。³⁷ ブーバーにとって預言者とは、神と人、天上と地上、無限者と有限者を結び付ける、純粋な媒質なのである。そしてそれを可能にするのは、彼が〈対話性〉、〈全人格性〉と呼ぶ特質なのだが、その説明のために彼は対立する古代ギリシアの〈異教的な〉神託のありようを引き合いに出す。ギリシアの神託においては、神によって恍惚状態にされ、神から受け取ったものを謎めいた言葉にする〈占い者〉、つまり一種の巫女たちと、こうした神秘的で意味不明な言葉を理解できる言葉に翻訳する〈予言者〉たちとが別々に存在する。つまり、とりつかれ熱狂する受動と教育的・政治的意義を持つ言語を発する能動は、分離してあるものと見なされている。これに対し聖書の〈預言者〉はただ一人で、その全人格をもって神の根源語を語る。受動と能動、脱我の〈発せられる言葉〉と客観的な〈出来上がった言葉〉は預言者において分か

³⁶ 「しかし創造の際には、創造の計画における決まった秩序の中に構想された、有限な存在者と有限な器の存在がはじめから目指されたので、これら個々の光を受けとめるために、器が創られた。あるいは、より適切に言えば、それらの光を受け保持すべき器が流出された。」(傍点引用者) Scholem: Die Jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, F.a.M., 1993, S.292。邦訳、ショーレム:ユダヤ神秘主義(山下肇他訳)、法政大学出版局、1985、352頁。

³⁷ 以下 vgl. Buber: Die chassidische Botschaft, S.830-838。邦訳、136-150頁参考。

ちがたく一つになり、そのことが彼を単に神から人への、〈上から下〉への使者であるのみならず、〈下から上〉への対話的仲介者とする。この預言者という純粋な媒質こそ、まさに彼の哲学の対話的原理、我と汝の出会いの関係そのものなのである。「なんじが私と出会う。が、私は彼との無媒介の関係に入り込む。そのように関係は、選ばれることと選ぶこと、熱狂と行動が一つである。なにしろ全体的本質の行動は、あらゆる部分的な行為の破棄とそれによる——ただその部分的行為の限界に基づく——あらゆる行為感覚の破棄として、熱狂に似るようになるに違いないのだから」³⁸。

〈対話〉の思想家ブーバーと、理想の次元では媒質の純粋性という共通項を持つにもかかわらず、ベンヤミンの世界には、対話性も全人格性もとうに失われている。受動即能動といった理念が指示されるのも、むしろそれがもはやなきものだということ、救いがたく引き裂かれてしまっているということを強調するためにすぎない。「言語において (in der Sprache)」伝達されていた「精神的本質 (das geistige Wesen)」(II 142)は、墮罪によりその統一を失い、「言語を通じて (durch die Sprache)」間接的に伝達されるものとなった。伝達そのものであった媒質が、その手段へと堕落してしまうということ。これはまた、文学の領域においては素朴な物語作者をわれわれから遠ざけ、長編小説、さらにはその危機 (Krisis) を通じて批評家 (Kritiker) の媒介を準備するものとして、自己の課題をドイツにおける文芸批評の第一人者となることにおいていた³⁹ベンヤミンの文筆活動に深甚な関わりを持つものもある。そして彼は、まさにその文芸批評の領域において、この分裂の最も純粋な表現を見出した。それが、『フリードリヒ・ヘルダーリンの二つの詩』(Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, 1915) にあらわされた詩人の姿、〈完全な受動性 (die völlige Passivität)〉である。「生の中心に置かれている詩人に残されるのはただ一つである。身動きせぬ現存在に留まること。勇気あるものの本質である完全な受動性に留まること。つまり、自身を完全に関係にゆだねることだけなのだ」(II 125)。アドルノによるとヘルダーリンの詩にあらわれるこのよ

³⁸ Buber: Ich und Du, Gerlingen, 1994, S.18。邦訳、ブーバー:我と汝・対話 (植田重雄訳)、岩波文庫、1979、19頁。

³⁹ 1930年1月20日のショーレムあて書簡(フランス語)より。ベンヤミン:書簡II 1929-1940、23頁。もっとも三島憲一はこれを「第一人者」ではなく「最初の」批評家、つまりロマン派以降批評らしい批評のなかつたドイツでの最初の批評家になる目標、と解している。三島:現代思想の冒險者たち 09 ベンヤミン——破壊・収集・記憶、講談社、1998、326頁参照。

うな受動性とは、「神話とは逆に、人類が自然によって呪縛された状態から自由であるような現実、そんな現実への希望と組み合はさっている」⁴⁰ものだという。では、そのような現実への希望とは、この現実の神話的な呪縛の中で、どのようにして求められ、与えられるものなのか?

この現実を走りぬけるもの、それは、諸々の技術の進歩である。それもまた、徹底的受動性をうながすのであるが、それは受胎なき受容とでもよぶべきもの、世界との有和にある生から追放されたものの持つ受動性だ。現象の多様さを引き受けるはずの感性は、容赦なく生活に侵入する技術のフィルターのもとで、すでにその確固たる主体性を見失ってしまっている。これが現代人の起点となる。その顕著な姿を示すのは、あたかも現代における預言、神託のアナロジーであるかのようにベンヤミンの『1900年頃のベルリンの幼年時代』(Berliner Kindheit um neunzehnjahrhundert (Fassung letzter Hand), 1938)に闖入する装置、すなわち、電話である。「そうして私が、苦心して度を失わぬようにしながら、暗い廊下を手探りを続けて通りぬけ、たどり着き、騒乱を取り除くために、ダンベルの重さを持つ双方の受話器をもぎ取り、頭をその間に挟みつけたときには、容赦なくそこで話している声に引き渡されていた。声が私に襲いかかる際の暴力を和らげるものは何も無かった。声が私の時間、私の意図、私の義務を思い出す力を打ち砕くことに、私はなすすべなく耐えたのだ。そしてちょうどこの媒体が、あちらがわからそれを我がものとしている声に従うように、電話を通じて出された手当たりしだいの申し出に、私は己が身をささげたのだった」(VII 391)。この電話の描写は、初期のそれが持つ、未だ人間的な洗練を受けていない器械の暴力を示すのみならず、「突然鳴り響くベルの音によって、今までしていたことからむりやり切り離される」脈絡のなさ、「発信者から一方的に回路を設定されるがままに、たちどころに受信者たらざるを得ない」唐突さという⁴¹、電話そのものが変わらず持ち続けることになる呪縛的な特性の萌芽である。

このような電話の声は、例えばフランツ・カ夫カの長編小説『城』(Das Schloss, 1926)においてK.という男が耳にするとき、いつそう真実味を帯びて響いてくる。

⁴⁰ Adorno: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins, in: ders.: Noten zur Literatur, F.a.M., 1981, S.447-491, hier S.491。邦訳、アドルノ:パラタクシス ヘルダーリンの後期贊歌に寄せて (高木昌史訳) [『批評空間 No. 5』、福武書店、1992、170-201頁]、198頁。

⁴¹ 原克:書物の図像学、三元社、1993、177頁。

「受話器からはこれまで電話で聞いたことのないぶーんといううなりが聞こえてきた。それはまるで無数の子供たちの声のうなりのよう（しかし実際ははるか遠くからの歌声だった）そのままたくとんでもないメロディーのなかのうなりのなかから、唯一の高く、しかし強い声が作られ、まるで貧弱な聴覚よりもっと深いところへ入りこむことを要求するかのように耳を打った。K.は電話せず、左腕を電話台についてただ耳をすませた」。⁴² K.がこの電話を手に取ったのは、彼の訪れた村から、より権力をもつとおぼしき〈城〉への接触の試みのためである。しかしのちに村長が述べるところによれば、電話による城との接触は見せかけのものにすぎず、それは自動楽器程度の役にしか立たないだろう、というのは、「こうしたざわめきやこうした歌声が、われわれに当地の電話が伝える唯一の正しいもの、信用に値するものであり、他の全てのものはうわべだけのもの」⁴³なのだから。そして実際、城の役所と接触の多い彼のところには電話が置かれていないとされる。つまりところ、K.の接触はまやかしであり、電話による会話の相手であると思われたオズヴァルトと名乗る男の「きびしげで、高慢な声 (eine strenge hochmütige Stimme)」とは、受話器を取ったときにその中からうなりとして聞こえてきた、「唯一の高く、しかし強い声 (eine einzige hohe aber starke Stimme)」の変容したものにすぎない。電話の受信者に現前するのは、あくまで電話の肉体たるリアルな音の連なりであり、語り手から発せられたシンボリックな言葉も肉体もおとしめられ、分離された彼方に退けられる。その〈ざわめき〉はちょうど、ギリシアの神託において与えられる脱我の意味不明な言葉のように、本来の発話者から切り離された、介入不可能なものであり、したがって〈受話器 (Hörer)〉をとるものにとって確実なものとは、單に得体の知れぬ何かを聞く (hören) という、内実を欠いた経験のみなのだ。それを耳にするものは必然的に受動の立場にならざるをえない。

ひとから能動的な介入を奪い去る、技術の呪縛的な力。この力を写真においても同様に見出すこと、それは、カメラという装置が一見、大衆の文化・社会への積極的な参加を促進する〈能動的な〉メディアであるように思われるだけに、より重要な意義を持つといえる。ところで写真を通じての文化・社会への参加とは同時に、それに関わる人間のありようの分裂を指し示している。つまり、写真に関わる行動

⁴² Kafka, Franz: Das Schloss, F.a.M., 1992, S. 27。邦訳、フランツ・カフカ:城(原田義人訳)、角川文庫、1966、38頁。

⁴³ ib., S.91。邦訳、130頁。

は、それを撮る立場、撮られる立場、そして出来上がった写真を見る立場に別れ、たいていの者がその全てに参加することができる、という点を特徴としている。したがってこのメディアが人間に對して及ぼす力を理解するためには、これら複数の立場それぞれについての考察が必要とされるだろう。

まず、写真を撮るという行為に焦点をあわせてみる。ここで映し出されるのは、絵画においては描き手と世界が持っていた相互介入の関係、対話性が、消滅してしまうさまである。これはもちろん一つには、ジャーナリズムにおけるように、写真が社会においては、もっぱら〈記録〉することに奉仕するものであることに関係している。「写真撮影は本質的には不介入の行為である。[...] 介入する人間は記録することができない。記録している人間は介入することはできない」⁴⁴。しかし写真の世界への不介入性は、撮影という行為そのものにすでに内在してあるものなのだ。それはまさに、写真の〈記録〉の装置としての権威を保証するところの本性に他ならない。実際われわれは、「ある光景をただ気に入ったから撮影したと思っている。ところが、写真に撮られるのを望んだのは、実はその光景のほうなのだ」⁴⁵。撮影という行為は、常にその光景がもたらす偶然に左右されている。シャッター・チャンスとは、常に撮影者の〈待つ〉という行為のもとにある。世界が彼に対して優位に立つのだ。写真を撮るものは同時に、対象となる光景に対して、画家のように様式によってそれを制御したり、特定の箇所にアクセントをおくということをしない。それは撮影者が固有の文体を持つことをゆるさず、ゆえに人間の創造性、象徴化作用に反するものとなる。絵画においては描く手が担っていたそのような自発的な行為は、そこでは、シャッターを押す〈指〉の動き、常に均質で無個性、差異を持たぬ器械的反復作業に取って代わられる。「スイッチの切り替え、何かの投入、何かを押すなどの無数のしぐさのもとで、カメラマンが〈パチリと写す〉しぐさは、特に大きな影響をもたらすものとなった。一つの出来事を限りない時へと定着させるのに、指の一押しで十分ということになったのだ」(I 630)。そのしぐさはしかし、電話における〈受話器を置く〉という行為同様、その器械から自身を切り離す瞬間、能動的な主体を取り戻そうとする離脱の瞬間でもある。〈撮影 (Aufnahme)〉とは、つねに、世界を〈受け入れる (aufnehmen)〉行為としてあり、その本質からして受動的なものに留まっている。

⁴⁴ ソンタグ:写真論、18-19頁。

⁴⁵ ジャン・ボードリヤール:消滅の技法 (梅宮典子訳)、PARCO 出版、1997、6-7 頁。

では逆に、われわれ自身が撮影されるとき、そこで見つめるカメラすなわち〈器械の眼〉はどのような働きをおよぼすのか？ベンヤミンは初期の銀板写真ダゲレオタイプについて次のようにいう。「ダゲレオタイプにおいて非人間的、あるいは致死的とまでに感じられたに違ひなかつたことは、器械を(おまけに持続して)のぞきこむことだった。なぜなら、器械は人間の像を撮影するが、その人間にまなざしを返すことをしないからだ。まなざしにはしかし、自身を贈りつけるものから応答されたいという期待が内在しているのだ」(I 646)。当初よりカメラという人工の単眼が示してきたのは、肉眼による血の通ったコミュニケーションを断然と拒否するまなざしであったのだ。この事態は撮影が瞬間に行われるようになってからも変わらない。〈不在のまなざし〉に見つめられることは、自己を一つの客体、オブジェと化すことなのである。「われわれは[…]、自身の知覚の諸対象(Objekte)に部分的に同一化するような精神異常者たちを知っている。それらの対象はそれゆえに、彼等にとってもはや向かい合つて立つもの (Objecta) ではないのだ」(II 162)。カメラに向かって立つものは、ちょうどこれらの精神異常者たちのように、自分が見るものとの正常な関係を見失ってしまう。これこそマクルーハンが聖書の詩編に仮託して述べるところの、偶像による自己の偶像化の過程に他ならない。「詩編作者は、偶像を見ること、すなわち技術を使うことが、人々をそれに同致させることだと主張している。〈それを作るものはそれに似るであろう〉と」⁴⁶。実際、この自己のオブジェ化は、自身の目の前の器械を偶像化して仕える儀式的な身振りでもある。その身振りとは、撮影されるものがその器械の永続的な像を作り出す力を知り、その力に仕えようとするがゆえに行われるものだ。「多くの人が、写真を撮られる段になると不安になる。未開人のように、犯されはしないかと思うのではなく、カメラに気に入られるだろうかと心配なのである。人々は理想化された映像、自分たちが最高に見える写真を求める」⁴⁷。この不安の背後にあるのはもちろん、これから生まれる自身の映像に注がれるであろう無数の「匿名の視線」⁴⁸への恐れである。未知の可能性にひらかれた映像に仕えること、これが眼前の器械に偽りのアウラ、すなわち物神性を与える。しかし一方で、まさしくこの器械の眼の呪縛自体に、ベンヤミンは技術の呪縛からの解放の契機を見て取るのである。彼は映画、とりわけ

⁴⁶ マーシャル・マクルーハン:メディア論 人間の拡張の諸相 (栗原裕・河本仲聖訳)、みすず書房、1987、47頁。

⁴⁷ ソンタグ:写真論、92頁。

⁴⁸ 西村清和:視線の物語・写真の哲学、講談社選書メチエ、1997、65頁。

けその俳優の姿に、その解放の媒体としての使命を託す。「映画俳優はもちろん公衆の前ではなく、器械装置一式の前で演技する。[…][演技の]テスト成果を表現することは、器械装置に対面しつつ自身の人間性を維持することを意味する。この成果に対する関心は極めて大きい。なぜなら都市住民の圧倒的多数は、オフィスや工場で、労働時間が続く限り、まさにその器械装置の前で自己の人間性を放棄しなければならないからだ」([]内引用者注)(VII 365)。器械装置に対面し、なおかつ人間として自由であること。ベンヤミンはその契機を、映画俳優という、まさしく器械装置に浸透された存在者の姿を見て取る。映画俳優は、職業上彼が従うべき虚構と実験を通じて器械装置に自身を譲り渡すことで初めて、器械の世界の〈映像〉として自由なものとなることができる。それはやはり人間の、器械のなかに捕縛された姿から切り離しえない契機なのだ。

一方で撮影は、カメラと被写体が対峙せぬ場でも行われる。つまり絵画の場合とは異なり、カメラは対象を気づかぬうちに撮影することも可能にするのである。それは撮影されるものにとっては、カメラを通じて自分の知らない姿を発見されることを意味する。が、それは単に距離やアングルによる発見なのではない。そもそもこの器械の眼の斬新さとは、人間の意識のフィルターを拒むことで、それまで精査され得なかった無意識の領域をとらえこむ点にこそあったのだ。「カメラに語りかける自然はもちろん、肉眼に語りかける自然とは異なるものだ。異なるのはとりわけ以下の点においてである。つまり人間によって意識を織りこまれた空間の代わりに、無意識を織りこまれた空間が現れるのだ。[…]この視覚において無意識的なものは写真を通じてはじめて知られるのだが、それはちょうど、衝動において無意識的なものが精神分析を通じてはじめて知られるのと同様である」(II 371)。この視覚において無意識的なものとしてあげられるのは、例えば足を一步踏み出す際の姿勢という例に見られるような、撮影されるものの表情、身振りなどである。意識されぬ細部、知られざる自己像を捉えることは、いっそう小型化され、機敏なものとなっていくカメラの課題となる。そして撮影されるものから見れば、それが意味するのは、被写体は常に彼の自意識、彼自身の主觀から外れたものとしてしかとらえられない、ということだ。彼の自意識のあらわれとしての彼の〈顔〉。それは肖像写真においては、器械の眼の呪縛のもとにあった。しかしその〈顔〉は、カメラの対峙から解放されたこの場でも、やはり無力なものにおとしめられてしまう。

以上の立場を引き継ぐのは、第三の(あるいは第四の)立場、撮られた写真を〈見る〉立場である。われわれはここで再び、バートが〈写真のパラドクス〉と呼んだ特徴、すなわちその〈コードのないメッセージ〉に出会うことになる。それは人間

のまなざし、感情の介入を許さぬがゆえに、それを見るものも、そこに捉えられた事物の連関を、反復的に確認することしかできない。まさしく写真を見るものは、自身写真そのものとなる。つまり、そこで解釈されたメッセージをなにもかに對して発するかわりに、与えられたイメージをそのつどの〈複製〉として享受するのみである。写真が沈黙しているがゆえに、彼も沈黙せざるをえない。その沈黙、写真の沈黙とは換言すれば、それがまなざしを欠いているということだ。「まなざしを見つめかえすこと、それは自らを放棄せぬもの、身を委ねぬもの、私を直視するものを見つめることである。顔 (visage) を見るとはこのことをいう」⁴⁹。初期の銀板写真においては写真上の人々の顔が、まさしく見つめ返してくるかのように思われたという、写真家カール・ダウテンダイの証言をベンヤミンは引用しているが(II 372)、写真からアウラが追放されていくにつれ、こうしたまなざしも失われてしまう。「ある現象のアウラを経験することとは、その現象に、知覚力によって、まなざしを開くことを教えることを意味する」(I 646f)。写真にはこうして開かれるべきまなざしはもはやない。写真是まなざしを閉ざしている、ちょうどカフカの世界にあらわれる肖像のように。「それは今わかつたように一枚の画像 (Bild)、およそ 50 歳くらいの男の半身像だった。彼は頭をあまりに深く胸の上に垂れていたので、両眼はほとんど見えず、高くおもたげな額とがっしりとした鉤鼻がこの頭の沈みようのためにはっきりと現れていた」⁵⁰。カフカに特有のこの身振りは、写真 (Bild) の中にとらわれた人間に特有の従属的な身振りであり、それは結局のところ、写真そのものの身振りを表わしている。「それ自身の従属しか享受できない従属させられた欲求のように、触ればならず、キスしてはならず、禁じられ、枠に入れられ、もはやそれ自体を見ること以外の享受はできない写真」⁵¹。写真是このようにまなざしを閉ざしている。にもかかわらず他方で、その中の人物の顔は依然として彼独自のまなざしを持っている。それは見るものにとって、例えば水面の反映のように自然なものではない。鏡像の持つ左右逆転という〈自然な〉性質を、ネガ・ポジ法の技術は乗り越えたからだ。「陰画にとらえられた影の濃淡を反転焼付けして得られる〈肖像〉写真は、日ごろ他者の視線にさらしていくながらみずからは見ることのできぬ自分自身の顔の再現だという意味で、徹底して不自然な現象だとい

⁴⁹ レヴィナス:困難な自由、16 頁。

⁵⁰ Kafka:Das Schloss, S.11。邦訳、13-14 頁。

⁵¹ ジル・ドゥルーズ/フェリックス・ガタリ:カフカ マイナー文学のために (宇波彰・岩田行一訳)、法政大学出版局、1978、3 頁。

わねばならぬ。そこに出現するのは、しいていうならウィリアム・ wilson 的な分身の風土というか、とにかく目の前に、いま一つの別の自分がぬいつと顔でもみせたときのように、不気味な風土である」⁵²。ここにもう一つの写真のパラドクスがある。見るものに居心地の悪い沈黙を強いるのは、こうした写真の中でのまなざしの不在、不在のまなざしの同時性というパラドクスに他ならないのだ。

写真を〈見る〉ということはさらに、社会的に見れば、〈鑑賞する〉ということに留まらぬ意味を持つ。写真を見るなどを、オリジナルの絵画や彫刻を見ることと区別するのは、その行為が、写真の持つ〈技術的複製可能性 (technische Reproduzierbarkeit)〉がもたらす影響のもとで行われるということだ。写真是鑑賞者を待つものではない。つまりある特定の場所にひっそりと置かれ、誰かが見に訪れるのを待っているものではない。逆に、くりかえし複製されることによって、つねに自身から受容者たる人間のほうへと接近していく。「複製技術は複製に複製を重ねることによって、本来のように複製を一回きり生じさせる代わりに、大量に出現させる。そして複製技術は複製に、その時その時の状況の中にある受け手に歩み寄ることを可能にすることによって、複製されたものをアクチュアルなものとする」(VII 353)。ベンヤミンはこの働きかけを、複製技術時代の芸術作品を特徴づける〈礼拝価値 (der Kultwert)〉から〈展示価値 (der Ausstellungswert)〉への重心の移動と見る。呪術にその起源を持つがゆえに近づきがたい儀式的なものであった芸術の価値は、技術的複製による受容者への流出によりその社会的性質を大きく変容させる。写真是、そうした変容が最も可視的かつ徹底的にあらわれる場なのだ。そこでは「その展示価値は、礼拝価値を全戦線で押しのけはじめる」(VII 360)。芸術作品が自身の鑑賞者へと歩み寄っていくということ。それは受け手から見れば、見るという行為そのものが受け身なものとされることを意味する。

さらにこの「芸術の機能転換」(VII 358)が最も進んだかたちであらわれる場を、ベンヤミンは映画の中に見て取る。それはちょうど、ダダイズムが作品を観想的沈潜の対象にするのではなく、鑑賞者の〈注意をそらすこと (Ablenkung)〉に役立てようとしたことと軌を一にしている。そしてこの転換とは、映画の上映が、スクリーン上の時間進行をおのが自由にし、加えて空間上の断片性を同時に持つことを可能にしたという点に起因しているのである。映画を見るものは、スクリーン上のある箇所に立ち止まること、先へ急いだり引き返したりすること、ある箇所を自由な距離やアングルで見入ることを妨げられる。見る速度も視点も、決定するのは鑑賞者

⁵² 蓮實重彦:凡庸な芸術家の肖像 上、ちくま学芸文庫、1995、155 頁。

でなく映画である。映画とは、精神を集中した芸術作品との自在な関わりからの解放であり、それが目指すところは多様な知覚そのものに働きかけようとする、徹底して（触覚的な）受容なのだ。「芸術作品はある触覚的(taktisch)な性質を獲得し、それによって映画の需要を促進してきた。映画の注意をそらせる要素は、ダダの芸術作品と同じく何にもまして触覚的要素である。すなわち、その要素は場面とカットの転換に基づいており、その転換は断続的に観照するものに襲いかかる。映画は、ダイナミズムがいわば道徳的なショック作用の中にいまだ包みこまれたままにしていた身体的なショック作用を、その細胞から解き放ってきたのだ」(VII 379f)。個人の確かな視覚と意識の結びつきに支えられて生み出される、対象との批判的な距離。この距離を映画は、自身から触覚的な性質を解放することによって奪い取る。場面とカットの転換というあくまで視覚的な領域に集中した技法によって形成されるにもかかわらず、映画のこの性質は観衆の無意識的で多様な知覚にわたって包括的に働きかける力を持っている。⁵³ 心理学者フーゴー・ミュンスターベルクは、この作用のプロセスを発見したがゆえに映画理論の卓越した先駆者ともなった、とキットラーは評価する。その理論とは、映画の技法が受容者の知覚の深層にまで結び付いていく過程の発見だったのだ。「伝統的芸術が象徴的なものの秩序ないし事物の秩序に手を加える一方で、映画は観衆に彼ら自身の知覚のプロセスを送り付ける——そしてその際の正確さは、映画以外では実験のみに到達可能なものであり、ゆえに意識も言語も到りえないような正確さなのである。一つ一つのカメラテクニックのどれに対しても、ミュンスターべルクは、無意識の心的メカニズムを割り当てる。つまり、クローズアップは注意による選別、カットバックは無意志的想起(souvenir involontaire)、トリック撮影は白昼夢といったふうに」⁵⁴。

映画によって展開されていく触覚的受容の可能性は他方で、写真にすでに内包さ

⁵³ ベンヤミンと同様に視覚性と触覚性を対立させるマクルーハンは、触覚を視覚のように孤立した感覚機能としてではなく、「五感の相互作用それ自体が作り出すもの」と考えている。マクルーハン:グーテンベルクの銀河系 活字人間の形成（森常治訳）、みすず書房、1986、102頁。ただしベンヤミンの場合に特徴的なのは、この触覚的受容のモデルとされるのが、あくまで写真や映画といった〈視覚〉のメディアであるという点である（多くの映画理論家と同様、彼にとっても、映画の革新性とはその映像の効果にある——無声映画であれトーキーであれ）。つまり彼にとって触覚とは、視覚による視覚の破碎を通して弁証法的にのみ（再）獲得されうるものなのであり、いわば視覚から触覚への〈翻訳〉が重視されているのである。

⁵⁴ Kittler:Draculas Vermächtnis, S.103。邦訳、132頁。

れたものとして見出されつつあった。1919年にワイマールに設立された造形学校バウハウスで行われたいくつかの実験は、それを引き出そうとする試みに他ならない。バウハウスの指導者ラズロ・モホリ=ナギは、ガラス、鉄、ゴムなどを用いた触覚的なトレーニングを、写真家養成のための最も重要な課程としてそのカリキュラムに組み入れた。「バウハウスの学生はこうして最初の訓練で特に触覚器官によって材料を取り組む（触覚とは圧迫感覚、刺感覚、音感、振動感覚などのこと）。さまざまな材料を集めることによって多くの異なる感覚に気づくことが出来るようになる。[…]短時間あるいは長時間の訓練を終えれば、これら諸要素を集めて、前もって意図する表現に応じることが出来るようになる」⁵⁵。写真是人間の肉眼とは異なる器械の視覚を持つがゆえに、その素材も、単なる視覚を超えて、触覚のみが持つ細やかな無限の階調を理解する中で捉えられるべきである。そう彼は考えていた。素材とのじかの接触が、眼ではなく肌のように事物を捉える写真術を切り開かせる。「バウハウスを起点として二〇年代後半の新即物主義まで移行するドイツ写真の流れは、ある意味で視覚という距離を介在させた間接的な感覚から世界との直接的な結合を目指す触覚的な感覚へと人間の感覚の中心が移行していくプロセスだったといつてもいいだろう。感覚的な側面をのみ拡大して抽象化できる写真是そこでは視覚と触覚のはざまを体現し、ひとつの感覚を他の感覚へ変換する作用として多彩な表現をまきちらした」⁵⁶。視覚のメディアとして登場した写真自体が、近代の活字文化を統べていた視覚の優位を瓦解させ、他の細やかな感覚を含めた相互の響きあいへと解放していく。が、これはベンヤミンにとっては、時代の必然的な要求として、変換の過程でもあった。「歴史的転換期において人間の知覚器官に対しておかれるもろもろの課題は、単なる視覚、すなわち観想という手段ではまったく解決され得ぬものである。それらは触覚的受容の手引きによって、慣れを通じて、しだいに克服されていく」(VII 381)。

以上のように写真の介在は、人間が世界に関わる際の態度を、かつてないほどに深甚なかたちで変容させることになった。その変容のさまを顕著に表すのは、ベンヤミンが『ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて』(Über einige Motive bei Baudelaire, 1939)でテーマとした、ポーの作品における通行人の姿、ショックに対する反応のみの自動装置と化した人間の姿である。「誰かにぶつから

⁵⁵ ラズロ・モホリ=ナギ:材料から建築へ バウハウス叢書14(宮島久雄訳)、中央公論美術出版、1992、21頁。

⁵⁶ 伊藤俊治:20世紀写真史、ちくま学芸文庫、1992、69—70頁。

れたときには、その相手に深々と挨拶した」(I 632)。写真をめぐる現代人の姿は、つねに〈能動なき行動〉という定式化のもとにあらわれている。それは〈撮影する (aufnehmen)〉といった一見能動的・自発的な行為さえも規定している、不可視にして有無をいわさぬ束縛なのである。

この受動性、写真を通じて現代社会に生きるものたちに刻印された受動性は、神学的に見れば、受動と能動が一つになった本来的なありかた《Das Mediale》から、徹底的に受動的な姿での世界受容への凋落として位置づけられよう。では、ベンヤミンの神学は、この凋落によってわれわれをどこにいざなうのだろうか？ 彼の『歴史の概念について』のなかにあらわれた〈歴史の天使〉の姿は、その一つの道標となるものなのかもしれない。「歴史の天使はそのかんばせを過去に向けてきた。出来事のある一つの連鎖がわれわれの前に現れるところに、彼はただ一つの破局を見る。その破局は絶え間なく瓦礫の上に瓦礫を積み上げ、それらを彼の足元に投げつける。彼は確かにそこに留まり、死者たちを目覚めさせ粉々にされたものをつなぎあわせたいのだ。しかし嵐が楽園から吹きつけ、それが彼の翼にからみつづけ、あまりに激しいので天使はもはや翼を閉じることが出来ない。この嵐は彼を、彼が背を向けている未来へと引き止めがたく駆り立て、その間に瓦礫の堆積は彼の前で天までも積みあがっている。われわれが進歩と呼ぶもの、それがこの嵐なのだ」(I 697f)。パウル・クレーの絵画『新しい天使』(Angelus Novus)をモデルとするこの天使は、ベンヤミンの著作において前身を持っている。『雑誌《新しい天使》の予告』(Ankündigung der Zeitschrift Angelus Novus, 1922)、『カール・クラウス』(Karl Kraus, 1931)、さらに『アゲシラウス・サンタンデル』(Agesilaus Santander, 1933)にまで姿をあらわすその天使は、神によって毎瞬ごと無数に創造され、「無の中へ溶けて消えるまえに、一瞬だけ神の玉座の前で神の讃歌を歌うことのみを定められている」(VI 522)天使たちの一人だ。しかしこの、過去に眼を向ける歴史の天使は、「もはや讃歌など歌いはしない。いやそれどころか、彼がそもそも天使としての使命を成し遂げるのかどうか、疑わしいどころではない」⁵⁷。西洋の宗教画の伝統の中では、かつて天使とは、〈空間〉および〈時間〉からの自由、つまり人間の受容性におけるア・プリオリなものからの自由、カントが「感性的直観の二つの純粹形式」⁵⁸と呼んだものからの自由を象徴するものであった。幼児ないし若者としての姿、老いることのない姿は時間からの自由、背中に与えられた翼

⁵⁷ Scholem:Walter Benjamin und sein Engel, S.65f。邦訳、190 頁。

⁵⁸ Kant:Kritik der reinen Vernunft, S.96(B36)。邦訳、純粹理性批判 上、88 頁。

は重力からの解放、空間からの自由の証しに他ならない。が、ベンヤミンの天使はそうではない。彼は積みあがる瓦礫を見つめるのみで、進歩という嵐に流されるまま、破壊されたものたちを繋ぎ止めることも出来ない。この天使は時間からも空間からも疎外され、救済の力を欠いた無力な天使なのだ。

では破碎されたものたち、死者たちは、何によって救われるのか？ ルリアのカバラには、〈器の破壊〉の修復作業として、〈ティックーン〉という概念が用意されていた。しかしショーレムによれば、これは天使ではなく、メシアの任務である。⁵⁹にもかかわらずそのメシアの働きとは、ベンヤミンにおいては、まったく人間の営為——歴史的なもの——を超えたものとしてしかあらわされないものなのだ。「メシア自身が初めて、あらゆる歴史的な出来事を完成させる。つまり彼がそうした出来事のメシア的なもの自身への関係を、初めて救済し、完成し、創造するという意味において完成させるのだ。ゆえに歴史的なものは何一つ、おのれからメシア的なものに関係づけられようと望むことは出来ない。ゆえに神の国は歴史的可能態の最終目標ではない。それは目標としては措定され得ない。歴史的に見れば、神の国は目標ではなく、終焉である」(II 203)。メシアは歴史を超越したものであるがゆえに、人間のがわからぬ働きかけは、救済に対して決定的な力を持ち得ない。にもかかわらず、人間は救済を切望する。「ベンヤミンはユダヤ教の歴史觀によつて結晶化させられたメシアの機能を次のように分割した。つまり、自身の使命に躊躇をえない天使の機能と、その使命を果たしうるメシアの機能とに」⁶⁰。この分割を経たのちには、メシアではなく天使がわれわれのよるべとなる。すでに見たように、メシア的な力は、世俗へ向けられた営為という矢印によって強めるほかないのであり、その矢印とは、進歩の嵐の中で瓦礫を瓦礫として認識するに留まるあの天使の、徹底的に受動的な姿にあらわされる方向づけなのだ。「自分の任務を成就させることができない、楽園世界からの使者。彼の現実性は、楽園から吹き寄せる暴風によって[…]、弁証法的に引き裂かれる。彼は相変わらず歴史の天使として、

⁵⁹ 第一章で紹介したように、ルリアのカバラでは従来この〈ティックーン〉の決定的な役割は、メシアではなく人間にまかされていた。「メシアの到来とはルリアにとって、われわれ自身が書き手である証文の最後に記す署名以上の意味を持たない」Scholem:Zur Kabbala und ihrer Symbolik, S.157。邦訳、162 頁。これに対しショーレムはここでカバラを現代的・ベンヤミン的に解釈し直しているように思われる。つまり、人間は、もはやその任務を果たす力を失ってしまったと。

⁶⁰ Scholem: Walter Benjamin und sein Engel, S.67。邦訳、191 頁。

その歴史のための自身の尽力については、全くもって何も望み得ないでいる」⁶¹。写真もまた、このような嵐のなかでもたらされ、常にこの嵐に巻き込まれてゆく、時代の瓦礫の一つなのである。それは自身、まさしくその嵐を構成するものとなり、一つの時代からより新たな時代へと移り行く空間を、もはやつながりえない破片と化し、われわれの目の前に次々と積み上げていく。その瓦礫の前では、あらゆる行為には望みなく、無力にたたずむほかない。だが、その無力さの認識のなかにこそ、ベンヤミンは神学にとってのチャンスを見る。なぜなら彼にとっては、その滅びのはかなさこそがメシア的なものための契機なのだから。「不死性の中へと導き入れる宗教的な原状回復(*restitutio in integrum*)に対応するのが、没落の永遠性へと導く世俗的なそれである。そしてこの永遠に消え去りゆく世俗的なもののリズム、その全体性において消え去りゆく、つまり空間的にもまた時間的にもその全体的なものとして消え去りゆく世俗的なもののリズム、メシア的自然のリズムは、幸福なのだ。なぜなら、その永遠にして全体的なはかなさからなる自然是、メシア的だからである」(II 204)。リズムによる歴史あるいは時間の把握とは、ユダヤ的な発想に基づいている。というのも伝統的なユダヤの暦は、西洋の太陽の周期ではなく、「月の周期、つまり時間周期もしくは時間の線よりは時間のリズムに立っている」⁶²のである。このリズムは回帰するリズム、すなわちある一つの目標へと向かう線的・連続的時間をくりかえし破碎するリズムである。ベンヤミンの「メシア信仰的な歴史の読み方は、あらゆる世俗的救済への信仰を許さず、あらゆる目的論的な期待感を打ち碎き、驚くほど大胆な弁証法の一撃によって、救済のしるしを、むしろ悔い改めることなく繰り返す歴史の生命のうちに、その原罪後の苦悩と汚辱のうちにこそ見出そうとするのだ」⁶³。神が追放された世界、神がもはや内在領域からひきさがってしまった世界は、この苦悩と汚辱の反復によって特徴づけられている。が、この追放とは、神をその超越領域にやすらわせるものではない。神を超越者として生き延びさせることは、結局のところ、〈希望〉というかたちで神をこの世界に内在させることになってしまうからだ。ベンヤミンのいう方法としての「ニヒリズム」(II 204)とは、あくまで、神がどこからも追放された流謫のなかの

⁶¹ ib., S.68。邦訳、191-192頁。

⁶² スザン・A・ハンデルマン:誰がモーセを殺したか 現代文学理論におけるラビ的解釈の出現(山形和美訳)、法政大学出版局、1987、75頁。

⁶³ イーグルトン:美のイデオロギー(鈴木・藤巻・新井・後藤訳)、紀伊国屋書店、1996、447-448頁。

世界、およそ希望らしい希望など根絶やしにされた世界を、われわれの現実でありながら、にもかかわらずわれわれには救うことの出来ない現実というパラドクスとして引き受けにある。ちょうどあの天使のまなざしが積み重なる瓦礫によつてもはや樂園にはとどかず、その翼が嵐のために決して閉じられることがないように、そのように望みなく、世界は引き受けられねばならない。世界の滅びのリズムに場面とカットの転換が生み出す拍子(Takt)をもつて答えようとする映画の触覚的(taktisch)な受容とは、かような迷れられないニヒリズムのあらわれとしての徹底的な受動性なのである。

3. 展開する魔術としての言語

「名とはそれを通じては(durch)何のものもはや自己を伝達せず、それにおいて(in)言語がみずから、そして絶対的に、自己を伝達するものである」。ベンヤミンが『言語一般および人間の言語について』(Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, 1916) のなかで考察する〈名〉とは、言語と精神的本質がその伝達において完全に一致するところのもの、言語の精華にしてその特権的なあらわれである。「名においては、自己を伝達する精神的本質は、言語である。精神的本質がその伝達において、絶対の完全性をもつ言語そのものであるようなどころにおいてのみ名はあり、そしてそこには名しかない」(II 144)。この〈名〉は聖書の『創世記』における、神の世界創造に起源を持つている。世界を創造する神の言葉は、同時に絶対的認識としての名である。それゆえ人間は、名づけるという行為において、神との共同性、その似姿を保証される。ではいかにして、人間は名づけの能力を得ることが出来たのか? この賜物を人間に与えたのは、人間が他の被造物とは異なり、(神の)言葉から作られたものではないという、創造の〈媒質〉にまつわる出来事である。「主なる神は、土(アダマ)の塵で人(アダム)を作り、その鼻に命の息を吹き入れられた。人はこうして生きる者となった」(『創世記』2-7)⁶⁴。つまり人間は言葉ではなく、土の塵から作られた。ゆえに言葉に従属するのではなく、名において事物を認識しうるもの、事物を名づけることが出来るものとなつたのだ。「神は人間を言葉から創造せず、神は人間を名づけなかつた。神は人間を言語に従属させようと望まず、むしろ創造の媒質として神に仕

⁶⁴ 以下、聖書からの引用は『聖書 新共同訳』、日本聖書協会、1992による。