

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。

えてきた言語を、自身から人間の中に解放したのだ。人間のうちに、自身の創造的なものを放置したとき、神は休息した。この創造的なものが、その神的アクチュアリティから解放されて、認識となった。人間は、神が創造者として内在するところの言語、まさしくその言語を認識するものである」(II 149)。こうして人間は事物を名づけるものとなるが、他方でそれらの事物はすでに創造の際に、神によって名づけられている。なぜなら神のうちでは、神の創造する言葉は、認識する名と同一なのだから。つまり、神がすでに事物に与えた名によって人間はその事物を認識し、名づける。そこでは人間が事物を命名する行為が、名を受け取ると同時に名を与える受動即能動、すなわち媒質の魔術的な純粹性において行われるのを見て取ることが出来るだろう。そしてこの名の神学的起源こそが、ベンヤミンの言語論における〈言語一般〉の存在、つまり人間のみならずあらゆるものが言語を持つという前提を保証するものなのである。

ではこのような名の、媒質としての純粹性は何によって失われてしまうのか？それは、神によって土の塵から創られ、名づけの力を与えられた最初の人間、アダムに由来する出来事である。すなわち、アダムの墮罪とそれに伴う人間の楽園からの追放によって、初めて名の純粹さは失われる。アダムの墮罪とは人間の言葉の墮罪に他ならない。そこに介在するのはよく知られているように、蛇の誘惑である。つまり、この誘惑によりアダムとその妻エヴァが口にした木の実、つまり善悪を知る認識の木の実が、人間の言葉を名から乖離させる直接の原因となったということだ。なぜなら、〈善悪の知識〉(das Wissen um gut und böse)とは名を欠いた、〈経験から離れた知識〉(Wissen)なのだから。「善悪の知識は名を離れ去るのであり、それは外側からの認識、創造する言葉の非創造的模倣である。名はこの認識の中で、自分自身から出て行く。つまり、この墮罪は、名をもはや無傷のまま生かしておかないような、人間の言葉の誕生のときであり、この人間の言葉は、名としての言語、つまり認識し、(こう言ってもいいだろうが)内在する固有の魔術から歩み出て、はっきり表出して、いわば外側から、魔術的になった。言葉は(自分自身以外の) なにかを伝達することになってしまう。それはまさに、言語精神の墮罪である」(II 152f)。ベンヤミンはこの墮罪に、三重の意味を見て取る。一つは言語を名から離脱させることによって、言語を外的な認識の手段あるいは単なる記号へとおとしめること。二つ目は〈裁く言葉〉、判決のあらわれである。『創世記』第3章で、認識の木の実を食べたことを神に問い合わせられたアダムは、それを女(エヴァ)のせいにし、女はそれを蛇のせいにする。認識の木の実は、善悪の知識を与

えることによって、人間の言語に裁く言葉をもたらしたのだ。そしてまさしくその裁く言葉のために、彼ら自身に対して神の裁きが呼び起こされ、アダムとエヴァ、すなわち最初の人間は、楽園から追放されるのである。三つ目の意味は、善悪の知識にみられるような名を欠いた知識、すなわち言語における抽象能力が生じたということである。抽象は、名が持っていた直接的伝達を可能とするが、その伝達は同時に、裁く言葉、判決をもたらしてしまった。「抽象の伝達におけるこの直接性は裁きつつ姿をあらわしたのだが、それは人間が墮罪において具象的なものの伝達の直接性、すなわち名を離れ去り、あらゆる伝達の間接性の深淵、手段としての言葉、むなしい言葉の深淵に、つまりおしゃべりの深淵に陥ったときに起きたのだ」(II 154)。この裁きの力による調和の崩壊とは、ショーレムによれば、ルリアの〈器の破壊〉よりあらわされている伝承である。ルリアはそれを、カバラの聖典の一つ『ゾーハル』の解釈にならって〈原王たちの死〉と呼ぶ。『創世記』にあらわれるこの王たちは、自身のうちの裁きの支配力の肥大によって、彼らの世界と共に滅びたのだった。「男性的なものと女性的なものの調和の欠如による原王たちの死はゾーハルが知るとおりだが、これはルリアにおいては〈器の破壊〉に変貌する。これも同じく、裁きの暴力による一つの危機なのだ。裁きの暴力はこの〈器の破壊〉という事件において、その最も同化し得ぬ部分の中で下方へと排出され、悪魔的な力として特異な存在を展開する」⁶⁵。

言語の墮罪のこうしたさまは、名において保たれていた媒質の純粹性、受動即能動の調和の崩壊を露わにしている。何よりもはつきりとそれを語っているのは、墮罪の結果生じた自然の沈黙だ。この沈黙は、墮罪のうちに神の地を呪う言葉によってもたらされたものであり、自然の悲しみのあらわれに他ならない。しかし墮罪の人間から見れば、あまたの諸言語が事物を「過剰命名(Uberbenennung)」(II 155)することで、自然に生じさせた沈黙でもある。つまりこの沈黙のメッセージはただ一つ、人間の言語が、自発と(神の言葉の)受胎を同時に宥和しつつ保持していた最初の命名行為から、すでに救いがたく離れ去ってしまったことを伝え続けるのみなのだ。

楽園における絶対的な言語としての名と、その墮罪による諸言語の形成。このベンヤミンの言語観は、明らかにユダヤの秘教的な伝統によるものである。その伝統、すなわちカバラの言語理論が名についての神秘的な解釈のもとにあることは、ショーレムもまた強調してやまない。「初期ロマン派の偉大な頭脳フリードリヒ・シュレ

⁶⁵ Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, S.150f. 邦訳、155 頁。

ーゲルは、哲学者は文法家であれ、と述べるのを常とした。神秘家たちについてはこのようには言われない。なぜなら神の言語、つまり神秘家たちが関わるところの〈内なる言葉〉は、文法など持たないからだ。神の言語は名からなり、それらの名はここでは理念として以上のものである。人間の言語の中に名を再び見つけ出すこと、これは根本的に、祈りの本性についてのカバラ的理解の背後に立つ、切なる願いなのである⁶⁶。名についてのこのカバラの見解の由来は、聖書の言語にしてユダヤ教の正統たる言語であるヘブライ語(セム語)のなかに容易に見て取ることができる。ヘブライ語で〈言葉〉を意味する〈davar〉は、同時に〈物〉をも意味する。⁶⁷ その言語的特徴とは、抽象能力と統辞法の欠如、文法の極端な単純さにある。⁶⁸ この〈選ばれた〉言語には、楽園における名の痕跡、すなわち墮罪以前の言語と事物の調和の痕跡が、その意味と構造の中に依然として保たれているのである。

以上の考察から言語の墮罪を、ただ名のみからなった原初の一なる言語が語と文の結合した諸体系に凋落すること、と定義することが出来るだろう。こうした墮罪の状況から言語を救済しようとすること、そのためには諸言語の中に原初の言語すなわち〈純粹言語〉への志向を呼び覚まそうとすること、それがベンヤミンにとっての『翻訳者の使命』(Die Aufgabe des Übersetzers, 1923)となる。「諸言語の超歴史的な親縁性は、それぞれ全きものである個々の言語において、そのつど一つの、つまり同一のものが指示されているということに基づいている。この同一のものはしかしながら、諸言語の個々のものなどでは到達できず、ただそれら諸言語の互いに補完しあう諸々の志向の総体にのみ到達可能なのだ。その同一のもの、それがすなわち、純粹言語である。つまり異質な言語たちの、語、文、連関といったあらゆる個々の要素が排除しあう一方で、それら諸言語はその諸々の志向そのものにおいて補完しあっている」(IV 13f)。ベンヤミンにとって翻訳とは、原作の意味を他言語に移すことではない。そうではなく、翻訳は、原作の持つ志向の仕方を自身の言語に形成し、それによって翻訳も原作も、純粹言語の一つの破片、互い

⁶⁶ Scholem: Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala, in: ders.: Judaica 3. Studien zur jüdischen Mystik, F.a.M., 1970, S.7-70, hier S.48。邦訳、ショーレム:神の名とカバラの言語理論(市川裕訳) [『エラノス叢書 9 言葉と創造』、平凡社、1995、79-162 頁]、127 頁。

⁶⁷ ハンデルマン:誰がモーセを殺したか、19 頁。

⁶⁸ モーリス・オランデール:エデンの園の言語 アーリア人とセム人:摂理のカップル(浜崎設夫訳)、法政大学出版局、1995、87 頁参照。

に補完しあいつつ純粹言語を志向する個々の破片であると認識させるものである。「あらゆる言語は、名の世界が無媒介に広がるところ、つまり神聖なる根源語からの堕落を通じて生じるがゆえに、間接的にではあれ根源語と関係している」⁶⁹と 13 世紀スペインのカバリスト、アボーラフィアは述べる。神秘家と方法は異なれ、同じくこの根源語との間接的な関係を翻訳は体現する。このような神学的に正当な翻訳においては意味は重要でなく、むしろ排除すべきものとなる。したがって、個々の言語の統覚たる〈文〉を破壊しその破片性を露わにする、そんな翻訳の理想とは、意味を離れた逐語訳においてこそあらわれるものとなる。「むしろ作品から言語補完への大いなる憧れが語ることこそが、逐語性によって保証されるところの意義、忠実の意義なのだ。眞の翻訳は光を通して、原作を覆い隠さず、原作の光を遮ることもない。それはむしろ純粹言語を、この翻訳の固有の媒質を通じて強められるにつれて、それだけ一層いっぱいに原作の上に注がせる。それはとりわけシンタックスの移し替えにおける逐語性が可能にすることであり、まさしくその逐語性が、文ではなく語が翻訳者の原要素であると証明するのである。なぜなら文は原作の言語の前の壁であり、逐語性はアーケードなのだから」(IV 18)。この逐語性によって本来目指されるべきものとは、伝達不可能な言語の究極の本質、受動にして能動であるところの本質、つまり〈象徴するもの〉であると同時に〈象徴されるもの〉でもあるような姿である。ただしその究極の本質とは墮罪のもとにある諸言語には結局のところ到達不可能なものであり、ゆえに言語によってそれにたどりつこうとする翻訳とは、同時にまた言語に挫折のしるしを刻みつけることをも意味するのだ。⁷⁰ 逐語性とはそうしたアポリアのしるしである。逐語的翻訳はそのしるしを、言語の中の象徴するものを〈象徴されるもの〉そのものにしようとする作業、すなわち言語をヘルダーリンのあの〈完全な受動性〉に近づける仕事において、言語に付与する。それこそが言語の究極の本質、つまり純粹言語を、あらゆる意味、志向、伝達から自由なものとして諸言語の中で取り戻そうとする試み、翻訳者の使命なのである。

このようなベンヤミンの言語論の射程のうちにおかれたとき、写真もまた、自身

⁶⁹ Scholem:Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala, S.65。邦訳、146 頁。

⁷⁰ ベンヤミンが「詩人ではなく翻訳者を取り上げた理由の一つは、翻訳者はその定義からして失敗するということです。[...]ドイツ語の Aufgabe(使命)には、断念せざるを得ない人という意味もありますので。」ポール・ド・マン:理論への抵抗(大

をめぐって生じる言語的連関を通じて、新たな意味を開示することになる。写真は対象とする事物に密着し、また抽象能力も統辞法も持たない。この点で写真は、あの楽園の名に似ている。が、それは決して名にはなり得ない。なぜなら言語の本性には、その類似物から常に自身を峻別する〈魔術的な〉要素が備わっているからだ。ベンヤミンが、彼の言語論が聖書に依拠しているという点において、その根拠をはつきりと示しているように。「聖書は何よりも[…]、以下の理由によってこそかけがえのないものなのだ。つまり本論の論述は、言語が究極の現実、ただその展開していくこと (Entfaltung) においてのみ考察されうる説明しがたい神秘的現実なのだと前提されているという点で、原則として聖書にしたがっているのだから」(II 147)。言語の究極の位相は、その展開して行くダイナミズムにおいてのみあらわれる。その生気に満ちた力によってこそ言語は、神のもとで、創造と認識の純粹な媒質でありえたのだ。これに対し写真はそうした力を持たない。バルトは、「展開する」を意味するフランス語の「développer」という動詞が他方で「(写真を)現像する」の意味として使われることを、「人を欺く言葉の罠」と呼ぶ。⁷¹ 写真は自身を展開することができない。なぜならそれはコードのないメッセージ、〈それはかつてあった〉ということを指示するのみの志向なき沈黙したメッセージなのだから。しかし一方で、墮罪のもとにある人間の言語、人間の認識は、このような沈黙を受け入れることが出来ない。名を語と文に墮落させたように、その沈黙に意味づけをほどこし、特定の文脈に巻き込もうとする。これにより展開不可能であるはずの写真は展開させられ、伝達の手段となされるのである。本来それが不可能であるだけに、それだけいっそははつきりと認識されうるような、写真の言語化の過程である。

ベンヤミンの写真論もこのような、写真が人間の歴史の中でまとう諸々の衣装に対する考察に向けられている。それらの衣装とは、人間が写真を、自分たちの文化・社会という〈文〉のための〈語〉として利用するためにほどこすものだ。それはまず、初期の(19世紀半ばから後期にかけての)写真において、撮影されるものたちの階級を通じて確認されるものとなった。「これらの像が生まれたのは以下のような場においてである。そこではどの顧客に対してもなによりも最新の流派の技術者が写真家として立ち向かい、他方写真家に対しては興隆しつつある階級、アウ

河内昌・富山太佳夫訳)、国文社、1992、164-165頁。

⁷¹ バルト:明るい部屋、63頁参照。ちなみにドイツ語の〈entwickeln〉もまた、〈展開する〉と〈現像する〉の両方の意味を持つ。

ラを伴った階級の一員がそうした顧客となったのだ。このアウラはブルジョア風の上着や蝶ネクタイのしわの中にまで巢食ってきたのだった。[…]あの初期には、対象と技術がまさしく鮮明に対応しており、両者はこれに続く凋落の時代に、同じようにはつきりと離れ離れになっていく」(II 376)。初期の写真において撮影されるものとは特権的な、恵まれた階級に属するものたちであり、撮られるものとはすなわち彼らの肖像であった。技術的な未熟さ、撮影に要する複雑な設備、莫大な費用と時間などのために、写真は階級を超えて広範に行き渡ることが出来なかつた。そのため、当時の写真はある社会的な文脈の中に置かれつつ鑑賞されるものとなる。例えば、写真家カール・ダウテンダイが婚約時代の妻とならんだ写真(1857年)。この妻は結婚し6人の子供を産んだ後に、寝室で動脈を切って倒れているのを発見されることになるという運命を背負っている。ベンヤミンは、写真の中のこの妻のまなざしが夫のかたわらを通りすぎて不幸をはらんだ彼方にむかうさまに注意を向ける。この写真を見るものは、彼女のその後の過酷な運命を知るがゆえに、その運命の兆候を読み込まざるを得ない。写真を取り巻く文脈が写真を、なにか象徴するものにしてしまうのだ。他方でしかしこの状況に反して際立つくつかの写真もある。イギリスの肖像画家デヴィット・オクタヴィアス・ヒルが残した、無名の人々を撮った写真である。彼の、ニューヘブンの魚売り女の写真(1846年)は、見るものが正当にも要求するこの女性の名を与えてくれない。ヒルの写真のアクチュアリティーは、特定の文脈の中で鑑賞されることをのがれようとする点で、このメディアの本性、つまり主観によるあらゆる彩りを削ぎ落とされた無名性にすでに接近している点にある。

こうした初期の写真の多くは宝石類のようにケースに収められたり、「今では流行遅れの、長円形のふち」(II 376)に囲われたりして、その「断片の偶然性」⁷²をおおいかくそうとするヴェールがほどこされていた。さらにその後、写真技術の改良とともに写真がより広く行き渡るようになると——つまり、職業写真家が増えてくると——、これにともない、必然的に趣味の低下が生じてくる。写真がその身に帯びることになる第二の装飾は、文字どおりの、けばけばしく卑俗な衣装である。

「それはアルバムが、自身を充填はじめた時代だった。住居のとりわけ寒々しい場所、応接間の張り出し棚の上やフランス風小円卓の上に、アルバムは最も好んで現れた。不快な金具付きの革の装丁をまとい、指ほどにぶ厚くて金で縁取りされたページの上には、馬鹿みたいに飾り付けられたり、あるいは紐で結わえら

⁷² 西村:視線の物語・写真の哲学、92頁。

れた人物たちが分配されていた」(II 374f)。悪趣味な装飾は写真の内部にまで及ぶ。撮影所で作為的な小道具や衣装が添え物として用いられることで、構成に修整が加えられたのだ。こうした小物とは、柱や綾帳、飾りひだ付きカーテンやしゆろの木など、いわゆる著名な絵画の〈芸術的〉モチーフにあやかろうとするものだった。皮肉にもベンヤミン自身が幼年時に、かのように飾り付けられたイメージ空間に参入させられ、その愚行を世にとどめるはめになった。弟と共に、絵で描かれた背景の前で、チロル風の服装をし、ステッキを手にした写真(1902年頃)。水夫の衣装で、椅子に腰掛け、弟、妹とポーズをとっているもの(1905年頃)。しかしその彼が、この時代に量産されたこれら化粧を塗りたくられた光景のうち最も悲痛な証言としてあげているのは、同じく幼年期のカフカの一枚の写真(1888-89年頃)である。「窮屈で、いわばはずかしめるような、縁かざりをごてごてとつけられた子供服を着て、六歳くらいの少年が、一種の熱帯風室内庭園の風景の中に立っている。しゆろの扇状の複葉が背景に突き出ている。そしてあたかもこの詰め物をされた熱帯を更に息詰まる重苦しいものにすることが必要であるかのように、モデルは左手に、広いつばのついた、スペイン人のものみたいな、度を越した大きさの帽子を持っている。このように手を加えられた中では、モデルはきっと消滅してしまっていただろう、もしそのはかりしれぬほど悲しげな両眼が、自身に前もって定められた光景を圧していなければ」(II 375)。

さらに光学・技術の進歩により写真が記録の道具として自立はじめた時期に、写真家たちによるアウラの捏造という形で、第三の装飾が現れる。つまり、写真に対し技術的修整が加えられるようになったのである。すでに19世紀半ばより、しみやしわ、鼻の形など不格好な細部を覆い隠す修整作業が肖像写真に対して行われていた。もちろん、自身の美化されたイメージを望む顧客の要求に応えるためである。加えて1880年以降、初期の写真が持っていた暗さ、曖昧さが画像から追放され、明るく透明な鏡像になっていくのに対し、写真家は画像に技術的な修整を施すことで、一種神秘的、芸術的な彩りを与えるとする。その代表たるものはゴム印画法で、これは画面をぼかし、柔らかい陰影を生じさせる技術である。「この時期に新たに発明されたカーボンやゴム、オイル、プロモイルなどを使った印画法は、写真をむしろ油絵や素描、エッチング、リトグラフなどに近いものに見せるために取り入れられた。絵画における印象派の様式から影響を受け、写真家たちはその写真に〈芸術的な〉タッチを付け加えるために、ソフト・フォーカスの画像を使った。[...]ありとあらゆる修整・化学的処理の技術が動員されてソフト・フォーカス効果が強調され、異なった調子が生み出され、今日では写真とは考えられないようなものが

作られた。こうした欺瞞的效果を高めるため、写真は凝ったデザインのほどこされた、重々しいブロンズや銀の額縁に入れられたのである⁷³。写真に対し人為的な修整がほどこされることで、それが本来持ち得ぬはずの豊かでなめらかな様式美、流麗な内面性の彩り、自在な感情移入の契機が付与される。いわば写真の世界に、ユーゲント様式が登場したのだ。「孤独な魂の美化が、ユーゲント様式の目標として現れる。[...]ユーゲント様式は、その象牙の塔の中で技術によって包囲された芸術の、最後の攻撃の試みを表現する。その様式は内面性のすべての蓄えを総動員する。こうした蓄えの表現は、盡めいた線状言語において、それから裸の自然、植物的自然——技術で武装された環境に対抗する自然——の象徴としての花においてあらわれる」(V 52f)。周知のとおりユーゲント様式(アール・ヌーボー)とは、1900年前後に栄えた、植物を模した流れる線を特徴とする芸術様式である。この様式が、いかに写真の〈技術的な〉本性に反したものであるかは言うまでもないだろう。「〈芸術としての写真とは、とても危険な領域だ〉」(II 383)という写真家サーシャ・ストーンの言葉をベンヤミンは引用し、同じく「芸術的写真とは、」とクラカウターも非難の声を上げる。「写真技術に組み込まれた対象を作り出すのではなく、その技術的本質に整った様式の覆いをかけようとする。芸術的写真家はディレクタント芸術家であり、一つの芸術方法を、その内実の喪失を適切に表現する代わりに、その内実を抜き去って模倣する」⁷⁴。

これらの装飾の存在は、写真が依然として絵画の模倣という領域にとどめられていたことを明らかにしている。が、写真からアウラが追放され、その技術的複製が容易になるにつれ、写真はこの呪縛から解放されていく。それは独自のやり方で文化と社会の中に浸透し、自身の地位を築き上げていった。つまり、文化においては映画という新しい芸術として、そして社会においては新聞・雑誌上で情報伝達の媒体として。これらは写真の歴史において最も重要な文法獲得の発展過程である。1900年頃、すなわちアジェによって写真から人間が追放され、その解説不可能な沈黙が露わにされたまさしくその時期から、それは始まった。「写真を見るもののために[...]道しるべを立てはじめるのが、写真入り新聞だ。[...]その中で初めて説明文が不可欠になった。そして明らかに、その説明文は絵画の標題とは全く違う性質を持っている。グラフ雑誌の写真を見る者は、説明文によって指示を受ける。

⁷³ ジゼル・フロイント:写真と社会 メディアのポリティーク(佐復秀樹訳)、御茶の水書房、1986、110頁。

⁷⁴ Kracauer:Das Ornament der Masse, S.28. 邦訳、22頁。

こうした指示は、その後すぐ映画において、さらに精密に、さらに有無を言わせぬやり方になる。映画では、一つ一つの映像の理解は、先行するすべての映像によって定められているように思われる」(VII 361)。1930年代、ベンヤミンが写真論をあらわしたまさしくその30年代は、ドイツを中心とした報道写真の全盛期、いわゆる〈フォト・ジャーナリズムの時代〉だった。⁷⁵それを後押しするのは、進歩を加速させる諸々の技術開発である。1925年に売り出されたエルマノックス小型カメラは、室内でもフラッシュなしで撮影可能にした。さらに28年のライカI型、32年のライカII型とツアイス・コンタックスの登場が、速写性、機動性を徹底させる。その結果、30年代初頭には多くの高性能小型カメラが市販され、13の週刊グラフ誌が発行されることになった。写真がこうして新聞や雑誌の中で編集されると、写真と言葉の結びつきが生まれる。ベンヤミンとも親交があった写真家ジゼル・フロイントは、『写真と社会』(Photographie et société, 1974)のなかで、この結びつきのありようを顕著に示す例をいくつか挙げている。例えば、写真を用いたルポルタージュ。1930年より〈ミュンヒナー・イルストリールテ・プレッセ〉編集長を勤めたシュテファン・ローラントは、「何枚かの組み写真で一つの主題を描き出すフォトストーリー」の採用を提起した。「こうした物語性を持った報道写真は、始まりと終わりがあり、古典演劇における三一致の法則と同じく、場所・時・筋の統一性によって規定されていた。演劇との違いは、劇場では舞台が筋の虚構性を常に観客に意識させていたのに対して、雑誌に群がる読者は、写真で見るものを現実と同一視してしまうことである。ローラントの影響の下で、写真家たちは統一した主題を持つ組み写真で雑誌の全頁をうめはじめた」⁷⁶。このようなルポルタージュは写真にシンタクスを与え、コード化し、ある目的に沿った物語を語らせることをもくろむ。社会の真実を追究するジャーナリストとしてローラントは、「演出された写真」を一切拒否した。写真のもつ信憑性をなによりも評価したのである。が、まさしくその信憑性を最大限に活用しようとする欲求が彼をして、諸々の写真を、一つの中心を持つフィクションに仕立て上げる作業へと駆り立てさせたのだ。そしてさらにこの信憑性は、特定の意図を持った編集者の説明文によって存分に利用されることになる。1956年に週刊誌『レクスピレス』で行われた特集「情報が宣伝か」は、写真が政治的言説のための媒体として用いられる可能性を列挙している。舞台とされるのはハンガリー動乱を取材したいくつかの写真である。編集者によっ

⁷⁵ 伊藤:20世紀写真史、102-103頁参照。

⁷⁶ フロイント:写真と社会、151-152頁。

てそれらおののの写真に、正反対の意図を持つ説明文が付けられたのだ。ソ連の戦車を写した写真には、〈民族決起を弾圧するソ連軍の機甲師団〉と〈ハンガリーの労働者を守り、秩序を回復するソ連の戦車〉、二人のハンガリ一人青年の写真には、〈ソ連の血の弾圧と闘うハンガリーの若者〉と〈狂信的反革命分子の絶望的な闘い〉といったふうに。フロイント自身が実際、第二次大戦以前にこのような矛盾した情報操作を経験したという。パリ株式取引所で彼女が撮影したある仲買人の同一のスナップ写真が、ベルギーの新聞では〈パリ株式市場暴騰〉、少しのうちにドイツの新聞では〈大暴落〉の見出しを与えられて掲載されていたのである。「編集者が写真に、写真家が意図したのとは全く正反対の意図を与えるのは容易なことなのだ」⁷⁷。

つまり、その統語法的構成においてであれ、あるいは説明文との結びつきであれ、写真と言語両者の結びつきを特徴づけるのは、「グラフ雑誌における写真とテキストのありようを見ればわかるように、テキストは写真に寄生しているように見えながら、実は写真が巧妙にテキストに織り込まれ、言語作用を構成するひとつの単位となっていた」⁷⁸という事態なのである。これは文字どおり写真の言語化、写真が人間の言語に巻き込まれ、人間の言語に仕えることで〈伝達〉のための道具へと陥ってゆく、意味づけの過程に他ならない。絵画のタイトルとは逆に、写真においては〈説明文〉がその主人になる。これは写真の本性からしてそぐわない。にもかかわらず、写真はおのれを展開するために、説明文を引き寄せざるを得ない。ゆえにこの結晶化から写真をくりかえし解放していくためには、両者の関係にショックを与える作業が不可欠なのである。ベンヤミンはこのショックを、写真の教示と呼ぶ。「カメラはますます小さくなり、そのショックが見るものの連想のメカニズムを停止させるところの、束の間の隠された像を定着させることにますます長じてきている。この箇所において説明文が、写真をあらゆる生活状況の文書化に含めるような説明文が書き入れられるべきである。そしてそれなしではあらゆる写真の構成はあいまいなものに留まらざるをえない」(II 385)。このような説明文の具体的な例としてあげられているのが、『ビュル』や『ヴァリエテ』といった1930年頃のアヴァンギャルド雑誌にあらわれたもの、つまり、〈ウェストミンスター〉、〈アントワープ〉など著名な都市名による標題である。標題はそれぞれ、街の細部、それも手すり、ガス灯、救命うきわなどの一部分を撮った写真に与えられたもので、

⁷⁷ 同書、192頁。

⁷⁸ 伊藤:20世紀写真史、117頁。

個々の都市名のロマンチックな響きと著しい断絶をなしている。翻訳が逐語訳というかたちで語と文の正常な関係にショックを与え、その分裂がもたらす破片性そのものを契機とすることができるように、写真の標題もまた、順当な連想に強く反発する説明を定着させることで、写真の本性を呼び覚ます逆風となりうるのだ。

これに対し写真がより中心的な位置を占めつつ文法を作り上げていく形態が映画である。映画はほとんど写真から独立し、すでに一つの芸術ジャンルとしての地位を与えられている。しかもこの芸術は、言語や民族、階層や世代を問わず——そのより世俗的な亞種であるテレビの登場を待つまでもなく——、あらゆる世界を席卷するに至っている点で比類なきものだった。「教会をはじめあらゆる宗教における神の住まいが何千年かけても、映画館がこの30年でなしたほど緻密な網で世界を覆いはしなかった」⁷⁹。それを可能とする基盤とは、既に述べたように、映画が促す触覚的な受容のありかたにある。これはそれまで中心的位置を占めていた書物の、確かな距離に支えられた〈視覚的〉受容のありかたに取って代わろうとするものだ。しかもよりアクチュアルな影響力を行使しつつ。「何世紀も前に文字がしだいに身を横たえはじめ、直立した碑文から斜面机の上で斜めになってやすらう手書きの筆跡になり、ついには印刷において寝床に横たわるのだとすれば、文字は今、同じようにゆっくりと床から身を起こしはじめている。すでに新聞は水平に置いてよりも立てて読まれるし、映画と広告は文字を完全に独裁的な垂直状態へと押しやる」(IV 103)。触覚的受容とは、メディアによって世界が人間の側へと押し寄せてくるということを意味する。写真は、様々なメディアを支える構成分子となることで、こうした受容に関与している。しかしこうして立ち上がったメディアも、活字文化が持つ線状性、連続性から自由になったわけではない。映画と写真の関係がそれを明らかにしている。「フィルムの形であれ、シナリオやスクリプトの形であれ、完全に本の文化と結びついている」⁸⁰ために、映画は書物の世界の論理、すなわち人間の言語のシンタックスに写真を従属せることになる。写真とは

⁷⁹ Musil, Robert: Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films, in:ders.: Prosa und Stücke; Aphorismen, Autobiographisches; Essays und Reden; Kritik., Hrsg. von Adorf Frisé, Hamburg, 1978, S.1137-1154, hier S.1138。邦訳、ローベルト・ムージル:新しい美学へのきざし——映画のドラマトゥルギーについての所見(田島範男・長谷川淳基訳)[ムージル著作集第九巻 日記/エッセイ/書簡(田島・水藤・長谷川訳)、松緑社、1997、156-174頁]、157頁。

⁸⁰ マクルーハン:メディア論、295頁。

本来、それが映し出す事物と密着しているが、その事物とはまずもって、〈かつてあった〉ものであり、いま・ここにはありえないものだ。にもかかわらず映画ではこうした前提是抹消され、写真は、本来それが反発するところの物語性の現前に巻き込まれてしまう。「すなわち、映画は活動写真ではない。映画では、現に存在したは消え、事物が現に存在するに席を譲るのである」(傍点引用者)⁸¹。

ベルリンで勢力をふるった諸々の〈映画劇場 (Lichtspielhaus)〉は、こうした映画の結晶化を、さらにその背景から特徴づけるものであった。一般の映画館(Kino)から区別されるべきこの壯麗なる劇場空間は、1919年のグローセス・シャウシュピールハウスの創立に端を発する。「ドイツ映画の最も創造的な時代が1919年に〈カリガリ博士〉によって始まったように、ドイツの映画館建築のはじめには、同じ年に落成したグローセス・シャウシュピールハウスがあった」⁸²。3200席を有する、おそらくはヨーロッパ最大のこの映画劇場は、しかし本来、伝統的な演劇のための劇場として作られたものだった。皮肉にもこの巨大さが、舞台と俳優に対する過度の負担になってしまい、映画のための劇場という、全く新しい使命を担うことになったのだ。その内装は垂直・水平面を欠き、すべてが植物的な流曲線によって形作られ、柔軟な照明・音響ともあいまって、あたかも魔法の森に入りこんだかのような神秘的な雰囲気を作りあげていたという。これに続いて〈カピトル〉、〈メルセデスパラスト〉といった趣を凝らした映画劇場が設立されていくのだが、これらの劇場の多くは同様に、建築様式からして威厳を強調するもの、神聖にして壮麗な、永遠のイメージに包むような統一物だった。その一つ、〈グロリアパラスト〉の演出の様子を、クラカウアーは次のように描写している。「スポットライトが空間に光を注ぎ込み、その光は荘重な壁掛けを覆い尽くしたり、色とりどりのガラスの植物を伝って流れ落ちたりする。オーケストラは独立した力として自己を主張し、その演奏は照明の応誦によって支援される。どの感覚も音響的表現、スペクトルの中の色彩値を持つ。光と音の万華鏡に、肉体による舞台向きの演技が加わる。つまり、パントマイムとバレエが。最後には白い平面が下りてきて、空間舞台の出来事が、

⁸¹ バルト:第三の意味、39頁。

⁸² Schivelbusch, Wolfgang: Licht Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin, 1992, S.53。邦訳、ヴォルフガング・シヴェルブッシュ:光と影のドラマトゥルギー(小川さくえ訳)、法政大学出版局、1997、92頁。

気がつかぬまに二次元の幻想に移行する」⁸³。映画劇場を彩るこれらの装飾とは映画を、観衆の全感覚にうつたえる総合芸術へと導き、演劇やオペラのようなアラウを持った芸術の仲間にしようとする不当な企てなのだ、とクラカウアーは批判する。

「即興としてのみ、あるいはわれわれの世界の支配できない混乱の模像としてのみ意義深い気散じが、外部の諸要素によって飾りひだで被われ、もはやありなどしない統一性へと引き戻される」⁸⁴。

写真の反物語的な本性を覆い隠そうとするような映画。そしてその映画に更に統一性の覆いをかけようとした劇場。しかし映画はこれらの覆いを爆破する手段そのものにもなりうる。その爆破を可能にするのは他ならぬモンタージュの技法である。モンタージュを映画の破壊的創造性として特に評価するベンヤミンは、その具体的な描写を『ロシア映画芸術の状況』(Zur Lage der russischen Filmkunst, 1927)と題したエッセイに挙げてもいる。「数秒間の部分部分において、労働の場からの映像(回るピストン、収穫中の労働者、運送労務)と、資本家の享楽の場からの映像(バー、パーラー、クラブ)とが交互に続く。ここ数年の社会映画から、個々の小さな切り抜き(愛撫する手やダンスをする足、婦人服の縁かぎりの一部やネックレスをつけた首のすじなどの、しばしば単なるディテール)が借用され、それらが絶え間なく、あくせく働くプロレタリアートの映像の間に押し入るようにモンタージュされているのだ」(II 749)。これはロシア映画『世界の六分の一』(1926)の冒頭のシーンについての記述である。ここでモンタージュは、人々の固有の生活空間、固有の装飾、固有の身振りを解体し、それによって階級そのもののありかたを暴露することを成し遂げている。そこには無数の破片にされた視点、断片化され混交した時間と空間がちりばめられている。モンタージュが生み出すショック作用は映画に、活字文化のシンタックスが持つ特徴、つまり「線形的で、平面的で、直線的で、画一的なユークリッド空間」⁸⁵のすぐたを強烈に照らし出しつつそれに逆らうような、そんな感覚世界を提示させることを可能にする。それは、翻訳において逐語性が文に対して行うことを、物語に対して行うのである。つまり映画が作り上げる文脈の線状性に、映像を〈逐語的〉なものとしてその文脈を断ち切るように配列することで、ショックを与える。その意味でモンタージュは、映画の写実的な本質を前面に押し出す技法だ。なぜならこの〈逐語的〉な破壊作用とは、バルトによれば、

⁸³ Kracauer:Das Ornament der Masse, S.312。邦訳、294-295 頁。

⁸⁴ ib., S.316。邦訳、299 頁。

⁸⁵ マクルーハン:グーテンベルクの銀河系、270 頁。

すでに写真の本性としてあるものなのだから。彼はそれを写真の「逐字的メッセージ」と呼ぶ。絵画のような像が持つ象徴的メッセージに対置される逐字的メッセージとは、それぞれの対象がそれぞれの像と密着している、つまり「所記と能記の関係が準同語反復的」であり、ゆえに「制度的な貯えからは汲み取られず、コード化されていない」メッセージ、コードのないメッセージなのである。⁸⁶ 像によるこのようなメッセージは、写真によって初めて可能になったものだ。「なぜなら、すべての映像の中で、写真だけが、不連続的な記号や変換規則に助けられて情報を形成することなく、(逐字的な)情報を伝える力を持っているからである」⁸⁷。バルトはいみじくもこうした逐字性を、墮罪以前の映像、すなわち映像の「アダム的状態」と呼んでいる。実際ショーレムによれば、神学的には、墮罪とは世界の配置、その歪みに刻印されているものなのだ。「何一つ、本来あるべきところにあるものはない。あらゆるもののがどこか別のところにいる。しかし自身の場所にいない存在とは、流謫の中にあるわけだ」⁸⁸。ゆえに救済とは、流謫の中にある存在を救うこと、つまり世界の歪みを正し、本来の場所に戻すことにある。この救済はしかし世界に秩序を与えるメシア的行为として行われるのではない。そうではなく、ベンヤミンにおいては当然のごとく逆に、われわれの生きる空間と時間に既に与えられた秩序を破壊する作業として行われるべきものとなる。「ベンヤミンにとって世界は置きまちがえられている。ちょうど神学的に見れば世界が昔からそうであったように。まさしくこれが、ベンヤミンが直接性を尊重してはならない、うわづらを引き裂かねばならない、形態を切り刻まねばならないと信じる理由でもある」⁸⁹。それゆえ翻訳の逐語性も映画のモンタージュも、ベンヤミンの救済に関与するものとなる。その方法とは、事物の配置を意味づけされた連関から自由にすること、つまり見慣れたものを破壊し、そこにすでにあった歪みを引きずり出し眼に見えるようにすることだ。これは言語の墮罪あるいは器の破壊によって生じた配置の混乱、世界の歪みを認識するための契機である。この破壊的な契機を映画の重要な可能性であると見なすクラカウナーは、「写真に写されたぼろくずの無秩序ぶりは、自然要素間のなじんだ関係をどれも廃棄することによって以上には、明瞭にされ得ない」と主張する。「この廃棄へと休みなく駆り立てることが、映画の可能性の一つである。諸々

⁸⁶ バルト:第三の意味、28 頁。

⁸⁷ 同書、36 頁。

⁸⁸ Scholem:Zur Kabbala und ihrer Symbolik, S.151。邦訳、155 頁。

⁸⁹ Kracauer:Das Ornament der Masse, S.251f。邦訳、233 頁。

の部分や切り抜きを異質な画像に結び付けるところではどこでも、映画はこの廃棄を実現しているのである」⁹⁰。

他方で、名の遍在から全てが始まるというベンヤミンの言語観からは当然のごとく、人間の言葉に限らず、あらゆるものが言語を持つという前提が導き出される。音楽の言語、彫刻の言語、事物の言語、あるいは黙せる自然の言語。「一言で言えば、精神的内容のどの伝達もみな言語なのだ。[...]言語の存在は[...]何らかの意味で言語が内在するところの人間の精神表出のあらゆる領域に及ぶのみならず、全くもってあらゆるものに及んでいる。生ある自然の中にも生なき自然の中にも、あるやり方で言語に関与していない出来事や事物など存在しない。なぜなら、自身の精神的内容を伝達することは、どのようなものにとっても本質的なのだから」(II 140f)。それゆえ人間の言葉の陰に覆い隠され、抑圧された黙せる言語を見出し、言語として認識することが彼の仕事の基調となる。そして写真とは、意識されないものを織り込んだ空間を定着させ、それにより象徴化される以前の自然な身体性、身振りに注意を向けさせることで、この認識の可能性を拡大するものだ。「表音アルファベットが話し言葉を音声と身振りという側面から切り離す技術手段だったとするなら、写真、そして映画という形でのその発展は、経験を記録する人間技術に身振りを復権させるものだった。事実、写真が捉える静止した人間の姿勢のスナップは、肉体および精神的姿勢というものに従来以上の注意を向けることになった」⁹¹。映画、それも特に初期の無声映画が世に知らしめることになる身振り言語の可能性は、実際に映画理論家たちの注目するところだった。その一人ベラ・巴拉ージュは無声映画の俳優について、「よい映画俳優はよい舞台俳優とは全く違ったふうに話す。彼は眼に見えるようにはっきり話すのであり、耳に聞こえるように話すのではない」⁹²と述べている。しかしこの身振りは、俳優のそれに留まるものではなかった。無声映画はまさしく無声であることによって、もの言わぬ事物の身振りを比類のないかたちで際立たせることにまで成功した。「そこでは事物は演劇におけるように冷遇されたり格下げされたりしていない。共に無声であることによつて、事物は人間とほとんど同質のものとなり、そのことで生氣と意味を得る。事

⁹⁰ ib., S.39。邦訳、33頁。

⁹¹ マクルーハン:メディア論、197頁。

⁹² Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders.: *Schriften zum Film*. erster Band, München, 1982, S.45-143, hierS.69。
邦訳、ベラ・巴拉ージュ:視覚的人間 映画のドラマツルギー(佐々木基一・高村宏訳)、岩波文庫、58頁。

物は人間に劣らずしゃべるので、それゆえ事物はまさに多くのことを言うのだ」⁹³、写真とはこれらの些細な、日々の生活の中では目にとまらないようなものに向けられた視点の貯蔵庫なのだ。それはまた、ベンヤミンの視点でもある。些細なもの、ちっぽけなものに対して向けられた格別な愛情。彼を語るものはみな常にそれに感嘆してやまない。ショーレムは、ベンヤミンがパリの博物館で、所蔵された二粒の小麦に完全に心を奪われていたということを伝えている。小麦にはユダヤ教の信仰告白『聞けイスラエル』の全文が書き込まれていたのだ。「最も小さなものにおいて最も大きなものは自身を明らかにすること、アビー・ヴァールブルクがよく言っていた〈愛する神は細部に宿る〉ということは、きわめて異なった関連の中でベンヤミンにとっての根本的洞察だった」⁹⁴。神が細部に宿るということ、これはカバラ的な真実である。なぜなら器の破壊により、神の火花〈シェキナー〉は被造物の世界をさまよう流謫(Exil)の状態になり、これを正しい位置に戻すことがこの世界の救済なのだから。流謫とはユダヤの歴史において象徴的な出来事である。イスラエル、スペイン、そしてドイツからのユダヤ人の流謫。アダムとエヴァの楽園からの流謫。創造する神自身の流謫としての自己限定〈ツィムツム〉。さらに仏教から輪廻の観念が取り込まれたことで、カバラにおける流謫は人間の魂の領域を超えて周縁化してゆく。「純粋な報いの性格を帯びているのは、とりわけ動物、植物、石といった自然の別の領域中への放浪についての表象である。魂あるいは魂の火花のそのような追放、つまり野生の動物、植物、石といった異質な存在形式の牢獄の中への追放は、流謫のとりわけぞつとするようなありかたを示している」⁹⁵。だが、これらの表象は未だ宗教的〈啓示〉の範疇に留まっている。これに対しベンヤミンが「世俗的啓示(*die profane Erleuchtung*)」(II 297)と呼ぶものは、あくまで世俗的なものの表層に留まりつつ、その表層が極限において露わにする衝撃的なイメージを記録することにある。イメージや言語が、意味や自我より優先する。この啓示の顕現を、ベンヤミンはとりわけシュルレアリストたちの仕事に見つけた。彼らはありふれた事物の相に、革命的な力を発見したからだ。「すなわち謎めいたものの謎めいた側面を大仰にあるいは熱狂的に強調しても先には進めない。むしろわれわれは秘密を日常的なものの中に再認する程度に応じてのみ、秘密を見抜くのである。日常的なものを見抜きがたいものとして、見抜きがたいものを日常的

⁹³ ib., S.66。邦訳、53頁。

⁹⁴ Scholem: Walter Benjamin, S.199。邦訳、202頁。

⁹⁵ Scholem: *Die Jüdische Mystik*, S.310。邦訳、375頁。

なものとして認識するような、弁証法的な光学の力によって」(II 307)。『写真小史』には、このようなシュルレアリズムの光学に特に通じた二人の写真家の名が挙げられている。カール・ブロースフェルトとアジェである。ブロースフェルトはいくつかのよく知られた植物の一部分を拡大して撮影することによって、その表情の知られざる神秘を照らし出すことに成功した。彼の拡大写真は、トクサの結節に最古の柱を、クサソテツの渦巻きに司教杖を、マロニエとカエデの新芽の模様にトーテンポールを、オニナベナの鋸状の輪郭にゴシック式の飾り格子を発見した。一方アジェが写すのはパリという大都市である。ただし既に述べたとおり彼のカメラの焦点はたいていの場合、栄えた街並み、象徴的な景観には向けられない。彼が写すのはうらぶれた中庭や街路、マネキンの並んだショーウィンドー、食後の食卓、肩屋、売春宿などであり、しかもそこにはほとんどの場合人影がない。アジェは人々の価値観から外れたもの、「失踪したもの、漂流したようなもの」(II 378)を探し出し、カメラに収めた。気にも触れぬほどにありふれたもの、ちっぽけなもの、表層的なものを追求すること。これが写真家たちの関心事だ。撮影することとはそのような〈流謫〉の状態にある生活の細部を探し求め、映像上に〈拾い上げる(aufnehmen)〉作業なのだ。

この可能性を更に拡大してみせるのが、映画におけるクローズ・アップの技法である。「映画は、周囲の世界の在庫目録をクローズ・アップすること、われわれになじみの小道具の隠されたディテールを強調すること、レンズの卓越した使用のもとで凡庸な環境を究明することによって、一面では、われわれの存在を支配する様々な強制するものへの洞察を増し、他の面では、とてつもない予期されざる遊戯空間をわれわれに保証することになる」(VII 375f)。映画の中でクローズ・アップは空間を引き伸ばし、さらにスローモーションが時間をも引き延ばす。既知の連関から、つまり時間・空間の総体という現実の歪んだ仮象から、カメラによって細部を切り離し拡張すること。そこから生み出されるのは、これまでも知覚していたものたちのまったく未知の相貌を知覚する経験である。「クローズ・アップが面白いのは、ただそれによって細部が見えるようになるからではない。行動は個別的なものを全体に組み込むが、クローズ・アップはその行動を停止して、個別的なものがそれだけで存在するようにさせ、個別的なものの特異で不条理な本性を発現させる。それをカメラが、しばしば思いがけない視野の中に発見するのだ。例えば肩の曲がり具合が幻惑的な大きさで映し出されると、可視的な世界とそこでの正常なサイズ

の作用によってくらまされ覆い隠されていたものが裸になる」⁹⁶。レヴィナスのいうこの発現にはもちろん、肉眼とは異なる器械の眼の本性が関与している。人間は、映画の中の自分自身の歩行を見分けることが出来ない。(II 436) 人間の眼ももちろん外界を認識するが、そのやりかたは人間の不完全な言語による、時間と空間の不完全な分節のもとにある。カメラは独自の、世界を優位に立たせる視覚のメカニズムによって、この手垢にまみれた分節からこぼれおちたものの不条理で混乱した姿を拾い上げ映像にする。このようにして細部を狩り出すこと、それこそが、「映画本来の使命」なのである、とクラカウアーはいう。⁹⁷ 人々が顔を寄せようとしないでいるものを映画は彼らに接近させる。クローズ・アップとスローモーションで、空間と時間の配置を組み変えてしまう。映画という装置が、従来の不動の視点からの遠近法を破壊することで、新たな、より弁証法的な可能性を秘めた遠近法を誕生させたのだ。映画がこうして——自分が一つの歪み、分裂した言語となることで——人々に近づけるのは、世界の歪みに覆い隠された、未知の言語化されざる言語を発見させる契機なのである。

ベンヤミンは『写真小史』の終結部に、「文字ではなく、写真に不案内な者が未来の文盲になる」(II 385)という、モホリ=ナギの言葉を引用している。実際人々は、昔も今も、文字に通じるようには新しい技術のコードに通じていない。その結果が帝国主義戦争、とりわけ第一次世界大戦として恐ろしい形で勃発した。この戦争をもたらしたもの、それはファシズムがもたらす「政治の耽美主義化(Asthetisierung der Politik)」(VII 382)だと、ベンヤミンは『複製技術時代の芸術作品』の中で告げる。これはさらに具体的に言えば、技術の耽美主義化であり、その帰結としての、戦争そのものの耽美主義化である。「〈戦争は美しい〉」。これは未来派の詩人マリネットティの言葉だ。「〈なぜなら戦争は、ガスマスクや威嚇用拡声器、火炎放射器や小型戦車のおかげで、征服された機械を乗り越え人間の支配を築き上げるから。[...] 戦争は美しい。なぜなら戦争は、大型戦車、幾何学的に進む飛行戦隊、燃え上がる村々からの煙の渦巻きや、その他多くの新たな構成を創造するから。〉」(VII 383)。ベンヤミンの言語論の射程には当然ながら、「技術者の専門用語ではない、技術の言語」(II 140)も含まれている。先進国がそれを免れていたはずの文盲とい

⁹⁶ レヴィナス: 実存から実存者へ (西谷修訳)、講談社学術文庫、1996、109-110頁。

⁹⁷ クラカウナー: カリガリからヒトラーへ ドイツ映画 1918-1933 における集団心理の構造分析(丸尾定訳)、みすず書房、1995、9頁。

う概念が書物の均質な視覚領域から解放されるとき、自分たちが新しい技術に対してまさしく文盲であることに気づかされることになる。これこそ先進諸国が逆説的にたどり着いた「一種の新たな未開の状態 (Barbarentum)」(II 215) に他ならない。だがこの状態が野蛮であるのは、それがある種の破壊を逃れているがためだ。マリネットィの言葉にあらわれた技術の言語は、自身の言語的な破壊の契機を欠いている。それゆえに、「人的資源 (Menschenmaterial)」(VII 383) の破壊という陥穽へと盲進することになる。ファシズムによるこのような政治の耽美主義化に対抗してベンヤミンが挙げるのは、「芸術の政治化 (Politisierung der Kunst)」(VII 384) である。これは、写真や映画において既に見たように、芸術領域に技術の言語を参入させ、両者のうちに凝結したヒエラルキーを共に破壊する作業をいう。ファシズムとは多様なものを一つに束ねること(fascis)であり、これに逆らうためには芸術も技術も、有機的に統合された己れの審美的空間をくりかえし破碎していくなければならない。ベンヤミンがファシズムに対置するコミュニズム、芸術の政治化の担い手たるコミュニズムとは、統合に逆らいつづける多元なコミュニケーションによって織り成されるものなのだ。そのもつとも先鋭化した姿は、逐語的翻訳ないし映画のモンタージュのなかにあらわれるだろう。戦争という「技術の反乱」(VII 383) に対して、芸術に逆らうことで立ち向かおうとすること。ベンヤミンの政治が彼の神学との出会いを果たすのは、この芸術観上においてなのである。「神学的な見方が持つ意味が満たされるのは、たとえ隠されたものであれ、それだけいっそう破壊的な転回を芸術に逆らって行うときである。作品を神学的に照らし出すことは、その作品が政治的においても流行においても、経済的にも形而上学的にも、等しく規定されていることを固有に解釈することである——これがこの見方の基本モチーフだ」(III 277)。

4. ユダヤ的解釈としての換喻

「ヘブライズムとヘレニズム——これら二つの影響点の間をわれわれの世界は揺れ動く」⁹⁸。ユダヤ的発想とギリシア的発想の対立からなるこの原理は、ユダヤ教とキリスト教の聖書解釈術の相違から、さらには現代文芸学のテクスト解釈理論に

⁹⁸ Arnold, Matthew: Culture and anarchy/アーノルド:文化と無政府(富田義介訳注)、培風館、1936、124頁。

至るまで顕著に表れているものだ、とスザン・A・ハンデルマンは述べる。彼女の『誰がモーセを殺したか』(The slayers of Moses, 1982)は、この足跡を、初期キリスト教会の教父たちや、ヘーゲル、ハイデガー、ガダマーらのギリシア的、プロテスタンティック、すなわち〈隠喩的〉解釈学と、ユダヤ教の律法学者たちから、フロイト、デリダに至るユダヤ的、〈換喻的〉解釈学の対置において描き出している。⁹⁹ 両者の違いを単純化すれば、隠喩とは類似性に基づく比喩であり、換喻とはものごとの隣接性に基づく比喩である。つまり佐藤信夫の例でいえば、肌の白い王女を《白雪姫》と呼ぶのは隠喩であり、ある少女を彼女のかぶりものから《赤ずきん》と呼ぶのは換喻だということになる。¹⁰⁰ ただしより敷延すれば、両者の対立は、表現における全体と部分、内部と外部の対立に関わる問題を明瞭に図式化するためのものと考えていいだろう。すなわち、基本的に隠喩は全体性や象徴的な内面性を表わそうとする修辞であり、換喻は逆にそれらを断念した、外的、断片的なものとしての修辞である、ということだ。ハンデルマンはこのような意味で、ユダヤ教のラビ的¹⁰¹解釈学がいかに反隠喩的なもの、換喻的なものであるかということを証明していく。¹⁰² その根拠として彼女が挙げるのは、ユダヤ教の伝統において正記

⁹⁹ テクストの形成の中に隠喩性と換喻性の二項対立を見るこの図式は、ロマン・ヤコブソンに由来するものである。「談話の進展は二つの異なった意味的な線に沿って行われる。一つの話題から他の話題へと相似性によってか、隣接性によってか、いはれかによって進行する。隠喩的方法 metaphoric way が第一の場合に、換喻的方法 metonymic way が第二の場合に、最も適当な呼び名であろう。」ローマン・ヤコブソン:一般言語学 (川本・田村・村崎・長嶋・中野訳)、みすず書房、1973、39頁。

¹⁰⁰ 佐藤信夫:レトリック感覚、講談社学術文庫、1992、140頁参照。

¹⁰¹ ハンデルマンはこの〈ラビ的〉という言葉を、ほぼ紀元前4世紀から紀元後6世紀まで、つまり第二神殿期からバビロニア系タルムード編集までに有力であった文献や態度を示すものとして定義している。ハンデルマン:誰がモーセを殺したか、67頁参照。

¹⁰² このユダヤ=換喻的という図式はまずもって、聖書の主題が〈(恣意的な) 選び〉にあることに基づいているように思われる。〈選ばれた民〉としてのユダヤ人。モーセをはじめとする、預言者たちを選び出すこと。律法における、食物、日程などの選別。また聖書そのものの編集という成り立ち。これらは恣意的、個別的であり、全体性を志向するものではない。新約聖書においてもこの主題は、イエスの弟子たちや徴税人に対する選びとして姿を見せる。「あなたがたが私を選んだのではない。私があなたがたを選んだ」(『ヨハネによる福音書』15・16)。しかしキリスト教が