

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」<sup>98</sup>。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

<sup>98</sup> 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。<sup>99</sup> 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。<sup>100</sup> 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<sup>101</sup>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。<sup>102</sup> 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

<sup>99</sup> 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。

<sup>100</sup> 佐藤信夫:レトリック感覚、講談社学術文庫、1992、140頁参照。

<sup>101</sup> 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。

<sup>102</sup> 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

律法、つまり(旧約)聖書とは別に存在するところの、ラビたちによるその注解体系である口承トーラーである。この口承トーラーとはユダヤ教では聖書そのものの下位に置かれるものではなく、むしろ聖書よりも優先して読まれるべきものである。なぜなら聖書とは、それ自体では神の言葉の不完全なあらわれにすぎないものなのだから。これは例えば、ホメーロスの『オデュッセイア』の描写との対比からも明らかになる。ホメーロスの描写がうつしだすのは、「形を整えられ、均質に照らし出され、時と場所を定められ、前景ですきまなく互いに結び合わされた諸現象である。思考と感情は言い表され、出来事は暇をかけ、緊迫を欠いたかたちで生ずる」<sup>103</sup>。しかし、聖書の描写はそうではない。アブラハムがその子イサクを生け贋にささげようとする場面の始まりは、以下のように描かれる。「これらのことの後で、神はアブラハムを試された。神が、〈アブラハムよ〉と呼びかけ、彼が、〈はい〉と答えると、神は命じられた(『創世記』22・1-2)」。ここではこの二人の対話者がどこにいるのか、どのような姿をとっているのか、どのような思考、感情を持っているのかということは全く示されない。この描写は明らかに不完全なものであり、読むものに対し分析よりもむしろ解釈を要求するものである。「実際このようにイサクの物語に関しては、多くが曖昧で詳述されないがゆえに、そしてまた神は隠れた神であるということが分かっているがゆえに、これを解釈しようと努力するものは、つねに新たな糧を見出すのだ」<sup>104</sup>。ユダヤ教における口承トーラーとは、こうして得られた諸々の新しい糧の集積に他ならない。この口承トーラーは聖書の単なる補足物ではなく、それ自体聖書本文と同等の価値を持つ啓示の断片であり、神の啓示の部分的な現実態にすぎない聖書を完成させるために流出し展開していく、啓示の可能態のあらわれなのである。「ラビ的見方によれば、正記聖書が不完全であるのは意図的なことであって、それには、同時にモーセに与えられた口承トーラーが付随し、補佐することになっているのである。この口承律法は、正記テキストの明確でない点や曖昧な箇所を説明し、推敲し、解釈する。とすれば、テキストとその解釈は二つの別々の実体としては見られず、同じ啓示の相似的な面としてみられることになる」<sup>105</sup>。ゆえにラビ的解釈は、キリスト教におけるような抽象化さ

〈万人の宗教〉を強調することによって、この主題は影を潜めてしまった。

<sup>103</sup> Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen und Basel, 1994, S.13f. 邦訳、エーリッヒ・アウエルバッハ: ミメシス 上 (篠田・川村訳)、ちくま学芸文庫、1994、32 頁。

<sup>104</sup> ib., S.17. 邦訳、39 頁。

<sup>105</sup> ハンデルマン:誰がモーセを殺したか、67 頁。

れた解釈、聖書に〈代置〉される隱喩的な神学とは異なり、純粋な意味での注釈であり、聖書の間隙を縫う無限の読解、つまりベンヤミンのいう〈行間翻訳〉なのだ。「あらゆる偉大な書物はある程度、しかし最高度には聖書が、その行間に潜在する翻訳を持っている。聖なるテキストの行間逐語訳は、すべての翻訳の原像ないし理想である」(IV 21)。

この行間翻訳としての無限の読解は、しかし完成へと向かうものではない。それは増殖していくにもかかわらず、聖書そのものと同様、個々の不完全な注解に留まる。それは換喻的に隣接を連ねていくのみであり、一つの全体を指し示すことは出来ない。この注解、口承トーラーの伝統の始まりは、紀元前 444 年、(ミドラー・シヌ (midrash)) と呼ばれる律法の釈義にさかのぼる。このミドラー・シヌは聖書テキストそのものへの注解であるが、増殖していくにつれ、今度はこのミドラー・シヌに対する注釈体系(ミシュナー (Mishnah)) が生まれることになる(1-2 世紀頃)。さらに 200-500 年頃には、このミシュナーに対するミシュナーである〈ゲマラ (Gemara)〉が編纂される。このミシュナーとゲマラをあわせて作られたものが、いわゆる〈タルムード (Talmud)〉である(5 世紀頃)。このタルムードの注解活動は今日に至るまで続けられているが、その作業が完了には至ることはありえない。タルムードの各々の巻が 2 頁から始まることは、それが決して真理の最深にまで及ばないということを示しているという。つまりこれらの注解が不斷に増殖させていくのは、更なる読解可能性であり、聖書の意味を固定した一なるものに留めまいとする衝動なのだ。「ラビ的発想は多神教に対立するものとして多意味性——見ることが出来るかもしれない多くの神々よりも、〈ことば〉の中で聞こえるかもしれない、あるいは読み取れるかもしれない多数の意味——の教義を開発した」<sup>106</sup>。この教義はまた、ユダヤ教の礼拝に用いられるトーラーの書記法からも読み取ることが出来る。「ラビの指示によれば、シナゴーグで用いるためのトーラーは、一切の付加的記述抜きで、ただその子音のみで書かれなければならず、その際いくつかの子音には、伝承によって定められた小さな鉤印が取り付けられる。ヒカティーリヤ[13 世紀スペインのカバリスト]はこれを、同時代のカバリストたちとの合意により、無限の意味層を指し示すものと解する。この意味層とは、この子音の中に潜在的に隠されてあるものであり、もし母音が書き込まれれば、その意味の充溢において制約を受けてしまうだろう。炎が一義的な形態と色を持たないように、トーラーの巻物もまた、その文章の中に一義的な意味など持たず、さまざまやり方で解

<sup>106</sup> 同書、71-72 頁。

釈されうるのだ」([ ]内引用者注)<sup>107</sup>。

ラビ的解釈の換喻的性格を特徴づけるものとしては加えて、それが単なる言語神秘主義に留まらぬ、「文字神秘主義」<sup>108</sup>であるという点が挙げられる。既に述べたとおり、ヘブライ語の *davar* とは〈言葉〉であると同時に〈物〉なのでもあり、ゆえに言葉は記号ではなく、それが指示示すものそのものなのだという言語観が常に根底に流れつづけている。キリスト教の教父たちとは異なり、ユダヤ教のラビたちは文字と靈とを分離しなかった。ラビたちの規則では、例えば過ぎ越しの羊を安息日に生け贋にすることが許されるかどうか判断する際に、捧げものに関する律法と過ぎ越しの羊に関する律法で、同じ〈その定められた時期 b'moadoh〉と言う表記が用いられていることを根拠として認めるようなことを行う。文字表現が意味に優先するのである。あるいは家畜のもたらす害悪については、〈つの、歯、穴、火〉のように分類する。〈つの〉には、犬がかむこと、鳥がつつくことなどによる被害も含まれるし、〈歯〉は普通は飼っている動物を食べたことでもたらされる害悪に飼い主が責任を取らされることを示すが、動物が壜に体をこすりつけることによって壜が倒されることまでもが含まれる。一般化から個別へと向かうではなく、あくまで具体的な個物からの連想を通じて、律法の原理は示されるのである。さらにカバリストたちが文字神秘主義を、解体、再結合で聖書の文字の配置を揺さぶることによって徹底化しようとする。この技法の代表的なものとしては、一連の単語の頭文字や最後の文字を組み合わせ別の文字を作るノタリコン、文字を数値化することで連想を作り上げるゲマトリア、アナグラムによるテムラーがある。<sup>109</sup> このように正統なものであれ異端的なものであれ、具象、隣接、連想に基づく換喻的ユダヤ教の伝統では、文字どおりベンヤミンのいう、〈言語において (in der Sprache)〉の精神的本質の伝達の姿を見ることが出来るのである。

この文字の具象性への顕著な固執はつきつめれば、ユダヤ教の啓示概念が本来聴覚的なものであるという逆説に基づいている。「真理とは、ユダヤ教によって初めて作り上げられた意味においては、聴覚的=言語的に聞き取りうる (vernehmbar) ような神の言葉だった。啓示とは、シナゴーグの教義によれば、聴覚的な出来事で

<sup>107</sup> Scholem:Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala, S.51。邦訳、130-131 頁。

<sup>108</sup> ib., S.35。邦訳、112 頁。

<sup>109</sup> ウンベルト・エーコ:完全言語の探求 (上村忠男・廣石正和訳)、平凡社、1995、55-57 頁参照。

あって視覚的な出来事ではない、あるいは少なくとも、聴覚的、感覚的な領域と形而上学的に関係するような領域で実現するものである」<sup>110</sup>。しかしこの眼に対する耳の優位は、ユダヤ教の発展の途上で反転する契機を迎える。その契機とは、教義の中核を占めていた〈神の名〉が、音声の領域から引き下がり、発音されえぬものとなったことだ。この神名の音声からの撤退が、逆説的にカバラにおいては音声に対して文字を優位に置く発想になり、さらには言語の起源を音声の文字化ではなく文字の音声化として理解すること、つまり世界の創造に先行して在るトーラー、〈原トーラー (Urtora)〉の観念にまで徹底化されたのである。要するにこの伝統にとって文字の優位とは、あくまで言語の神学的根源に発する出来事、ア・ブリオリな傷痕として存在するものであり、マクルーハンの提示するような歴史の進展の中で成立する経験的事態などではない。こうした経緯からすると、ユダヤの言語観における文字とは単なる視覚的なものではなく、むしろ〈聴覚的なものの不在〉をあらわす形象だということになる。ゆえにちょうど無声映画を見るときのように、言葉の身振りに不在の声を聞き取ること、「ことばにもっと集中的に〈耳を傾ける〉こと、あるいはそれをそのように読むこと」<sup>111</sup>が要求されるのだ。モーセに十戒が与えられたとき、「民全員は、雷鳴がとどろき、稲妻が光り、角笛の音が鳴り響いて、山が煙に包まれる有様を見た」(『出エジプト記』20・18、傍点引用者)。目に見える〈像〉を作ることを禁じた神がここで民に啓示したのは、「〈聞かれる〉もの、つまり声を見ること」<sup>112</sup>であった。

失われた原初の音声を、まさにその喪失の象徴たる、声なき文字によって取り戻そうとすること。同じ試みをわれわれはベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』(Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1925) の序章にも見てとることが出来る。「諸理念が与えられているのはしかし一つの根源言語の内にではなく、一つの根源的聞き取り (Urvernehmen)、そこにおいて言葉が自身の命名する品格を、認識する意味へと失われぬまま所有する根源的聞き取りの内においてである。[...] 言葉が崩壊してしまった経験的聞き取りにおいて今、言葉の多かれ少なかれ隠された象徴的側面と並んで、ある露骨で世俗的な意味が言葉に特有となる。哲学者の問題とは、言葉の象徴的性格を、つまりそこでは理念が自己了解へと達し、そ

<sup>110</sup> Scholem:Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala, S.7。邦訳、80 頁。

<sup>111</sup> ハンデルマン:誰がモーセを殺したか、67 頁。

<sup>112</sup> 同書、72 頁。

の自己了解とはあらゆる外に向けられた伝達の対立物であるような言葉の象徴的性格を、叙述 (Darstellung) を通じてその優位へと再び組み込むことである」(I 216f)。自身のこうした言語観を世に問いかけた先駆者として彼が挙げるのは、しかしカバリストではなく、ロマン派の自然学者ヨーハン・ヴィルヘルム・リッターの名である。リッターは、ガラス板の上の砂が音響によって模様を描く様から、人間の言語における音声と文字との絶対的な結びつきを見出した。(I 387) ベンヤミンがこの悲劇論の序文で提示する叙述のありかたとは、このリッターへの一つの応答と解することが出来るだろう。そしてこの言葉の象徴的性格を優位に組み込む叙述とは、言葉に対して抽象的な〈意味〉を代置するのではなく、黙せる言語の身振りとしての〈表現〉に絶えず耳を傾けることだ。このような態度にまさしくふさわしい形式を、ベンヤミンはとりわけ好んで用いた。つまり、引用と注釈である。

「引用は言葉を名で呼び出し、言葉を破壊しつつその連関から切り出し、しかしまさしくそのことで引用は言葉をまたその根源へと呼び戻すのだ。韻を失わず、響きつつ、調和をとって、新しいテキストの構造の中に引用はあらわれる」(II 363)。破壊行為であると同時に収集行為でもある引用文を用いることは、ベンヤミンがことさらに愛着を示した叙述のスタイルである。特にドイツ悲劇論の構成に引用文が占める比率などは、本人も驚くほどのものなのだ。<sup>113</sup> 「いずれにせよ、黒いカバーの小さなノートほど 30 年代の彼の特質を語ってくれるものはない。彼はこれを常時持ち歩き、そのなかに〈真珠〉と〈珊瑚〉を採取する途上で、日々の生活や読書がもたらしたものを、引用文の形でたゆみなく記入していた」<sup>114</sup>。彼はしばしば、そうして集めた引用文を人々に見せ、大声で読み上げた。人々は彼の生活や読書に、この引用によって換喻的に触れることが出来る。他方で注釈もまた、彼の批評と不可分の様式である。「比喩で言うと、成長する作品を燃え上がる薪の山と見なせば、注釈者は化学者のように、批評家は鍊金術師のようにその前に立つ。注釈者に対しては、木と灰のみが彼の分析の対象であり続けるのに対し、鍊金術師にとっては炎そのものこそが一つの謎、生き生きとしたものの謎を保持し

<sup>113</sup> 「しかしながら今ぼくをとりわけ驚かせるのは、書かれたものがほとんどすべて引用から成り立っているといつてもいいということだ」1924年12月22日ショーレムあて書簡より。Benjamin:Gesammelte Briefe. Band II 1919-1924, F.a.M., 1996, S.508. 邦訳、書簡 I 1910-1928 ヴァルター・ベンヤミン著作集14(野村修訳)、昌文社、1975、204頁。

<sup>114</sup> ハンナ・アレント: ヴァルター・ベンヤミン——1892-1940[アレント: 暗い時代の人々 (阿部斉訳)、河出書房新社、1986、187-251頁]、241頁。

ている」(I 126)。注釈者は作品を取り扱うが、その際彼は生氣を持った作品像にそのまま対峙するのではなく、その生氣を失った断片、かろうじて痕跡を留める部分をたどって、あたかも探偵が犯行現場から事件を割り出すように、作品の真理内容を究明しようとする。この注釈とはユダヤの伝統における「正当な解釈であり、教説の内的な形式」<sup>115</sup>なのであり、ゆえにベンヤミンは『パサージュ論』という「現実への注釈」(V 574)において、この形式をその基礎的学問としての神学とはつきり結び付けて用いることができるのだ。

換喻的な方法へのベンヤミンの愛好は、彼の翻訳論の中にも見ることが出来る。「翻訳は原作の隠喩ではありません」と、ポール・ド・マンはこれを精緻にあとづける。「しかしながら、翻訳という意味のドイツ語 *übersetzen* は隠喩を意味するのです。*übersetzen* という語はギリシャの *metaphorein* の直訳であり、それは移動すること、向こうに渡すことでもあります。言うなれば *übersetzen* という語は隠喩を翻訳しているのです」<sup>116</sup>。ベンヤミンの翻訳論とは、翻訳をこうした語源に逆らわせようとするものだ、とド・マンはいう。実際、ベンヤミンによれば、翻訳は諸言語の〈親縁性(Verwandtschaft)〉を保証するものであり、諸言語の〈類似性(Ahnlichkeit)〉に向けられたものではない。(IV 13) あらゆる翻訳が志向するもの、つまり純粹言語から見れば、諸言語はそれぞれ血縁関係を持ったものであり、隣接の連続体なのである。「翻訳とは、変換の連続体を通じてある言語を別の言語へと移送することだ。抽象的な合同領域や類似領域ではなく、変換の連続体を翻訳は横断する」(II 151)。

さらにド・マンが例証としてとりあげるのは、ベンヤミンによる、〈器〉を用いた比喩である。<sup>117</sup> 「つまり一つの器の破片を組み合わせるために、それらの破片は最も小さな個物にいたるまで互いに連ならなければならないが、互いに同じも

<sup>115</sup> Scholem:95 Thesen über Judentum und Zionismus. teils aus alten teils aus ungeschriebenen Büchern ausgezogen und aufgestellt durch Gerhard Scholem, in: Gershom Scholem. Zwischen den Disziplinen, hrsg. von Peter Schäfer und Gary Smith, F.a.M., 1995, S.287-295, hier S.290.

<sup>116</sup> ド・マン: 理論への抵抗、170頁。

<sup>117</sup> ベンヤミンの比喩表現については、ド・マンは次のように述べている。「ベンヤミンが全体的な意味とか、比喩表現と意味の完全なる適合といったイメージとか、部分としての文彩が意味の全体性を表出する完全な提喻的比喩を表現するように見える文彩とかを用いるときにはいつも、象徴と意味の間の一一致ではなく、両者の間の不一致がはっきりと出るように伝統的な象徴をすらして、作品内の隠喩的文脈を

のでなくともいいように、翻訳は、原作の意味に似ようとするのではなく、むしろ愛をもって細部にいたるまで、原作の志向の仕方を自身の言語の中に形作らねばならない。そうすることで原作と翻訳は、あの破片が一つの器のかけらとして認識される上に、「このより偉大な言語のかけらとして認識可能になる」(IV 18)。カバラの〈器の破壊〉を想起させるこの比喩を形作るのは、実は換喻的イメージなのだ、とド・マンはいう。例えば器の、個々の破片は〈連なる(folgen)〉のであって、〈同じである(gleichen)〉のではない。「そこにあるのは事物が連続する換喻的、継起的パターンであって、類似によって事物が統合される隠喩的統一のパターンではないのです。お互いに合致するのではなく、お互いに続くのです。隠喩ではなく、換喻なのです」<sup>118</sup>。さらにこの〈連なる〉は、これらの破片が破片のままに留まり、決して一つの器に完成することがない様を示している。破片は〈一つの器の(壊れた)かけら(Bruchstück eines Gefäßes)〉としてのみ認識されうるのであり、〈一つの器の部分(Teil eines Gefäßes)〉としてではない。器の破片とは、あくまで隣接する個々のかけらに留まる換喻であり、全体を指し示す部分としての提喻ではない。「ですから、翻訳は断片の断片であり、断片の破壊であり——つまり器は絶え間なく壊れつづけ——断片が器を再構成することは決してないです」<sup>119</sup>。

この永遠に破片に留まる破片に対立するものとしては、ベンヤミンが『ドイツロマン主義における芸術批評の概念』(Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, 1919)で、初期ロマン派の断章形式に対置した〈トルソー〉(首および四肢を欠く胴体だけの彫像)が挙げられるだろう。つまり、プラトン的〈原像(Urbild)〉に向かれて個々の擬古典主義的、ゲーテ的芸術作品が形作る破片のことである。「理想との関係では、個々の作品はいわばトルソーに留まる。個々の作品は、原像を描こうとするばらばらの努力であり、ただ範例としてのみ、その同類と共に存続しうるのだが、それらは決して、理想そのものの統一へと生き生きと合生することはない」(I 114)。古典文化の流れを引くトルソー、ゲーテ的破片としてのトルソーは、一つの不完全な形象、断片でありながら、オリジナルの息吹に満たされた姿を依然ゆったりと保持している。胴体はその重心として、原像の完全なる重厚さを示して揺らぐことがない。つまりトルソーとしての各々の破片の努力は、あくまで類似性でもって原像を代替しようとする試みへと向けられているの

操作するのです。」同書、181頁。

<sup>118</sup> 同書、184頁。

<sup>119</sup> 同書、185頁。

であり、ベンヤミンのいう翻訳のように互いに親縁性で結び合うことによって意義を持つものではない。トルソーのかのように隠喩的な試みの比類のないたちを、リルケの描く『アポロンの古代トルソー』(Archaischer Torso Apollos, 1908)はあらわしている。「ぼくらは知らない 彼のとてつもない頭部を／熟したりんごの眼を持つ頭部を」。頭部も四肢も失った、身体としては不完全なアポロンのトルソー。にもかかわらずこのトルソーは依然としてまなざしに満ち溢れている。船首のごとき胸からも、腰のかすかなひねりからも、生命は保たれ、輝き、溢れ出している。

「なぜならどこにも、／おまえを見ていないところなどないのだから。おまえは生を変えねばならない」<sup>120</sup>。この一つのトルソーはあくまでも一つの姿に留まり、アポロンの原像を何ものにも補われることなしに指示示そうとしている。ちょうどキリスト教の伝統における聖書のように、おのずから充溢し、決してさらなる批評を求めない像。これに対してベンヤミンの評価するロマン派の断片形式とは、形式や批評の制限の力でみずからをはかないものと認識させ、それによって同時に逆説的に無限に開くような欠落なのだ。「理想に対してはトルソーは一つの合法的な形姿だが、諸形式という媒質の中ではそれはいかなる場所も持たない。芸術作品はトルソーであることは許されず、生き生きとした超越論的形式の中の、激動するはかない要素でなければならない。芸術作品は、その形式の中で自身を制限することによって、偶然の形姿においてははかなく、過ぎ去り行く形姿においてはしかし批評を通じて永遠になる」(I 115)。つまりベンヤミンのいうロマン派的断片とは、トルソーのように一つ一つが理想に向かって前進するものではない。それは数多の形式となり、互いに制限されることによって、全体性、統合、自律、完成といったものから退き続ける。ルリアのカバラと同様、退行を第一の方法としているのだ。この退行によってこそ芸術作品は統一ではなく、無限に向かって生長しうるのであり、その退行のための方法としてベンヤミンが挙げるのが批評であり、また他方では翻訳なのである。ロマン派論において、トルソー風芸術作品の隠喩的破片としてのありかたを批判するベンヤミン。こうした批判を裏打ちしているのは、その対極にある引用、翻訳、アフォリズムなどといった形式に対する彼の無類の愛好である。これらの形式とは彼にとって、破片に留まり続ける破片、換喻的連なりを

<sup>120</sup> Rilke, Rainer Maria: Archaischer Torso Apollos, in: Deutsche Lyrik. Eine Anthologie. Hrsg. von Hanspeter Brode, F.a.M., 1990, S.265f. 邦訳、ライナー・マリー・ア・リルケ:アポロのトルソ(前田棟一郎訳)[手塚富雄編:世界文学体系 53 リルケ、筑摩書房、1959、96-97頁]。

方法化するものに他ならないのだ。

隠喩的なものと換喩的なもの、両者の対立は、絵画と写真との関係においてもまた見ることが出来るものである。ベンヤミンが、画家と映画のカメラマンとの違いを、病人を治す際の呪術師と外科医との関係を用いて説明していることからも明らかのように。「呪術師と外科医の関係は、画家とカメラマンの関係に等しい。画家は彼の仕事の中で、与えられた対象への自然な距離を観察する。これに対しカメラマンは、与えられた組織体の中深くまで侵入する。両者が手に入れる表象は、とても異なっている。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)。呪術師が病人を癒す際、彼はあくまで人と人として患者と向かい合う、つまり患者の有機的全体性に対峙し、その把握しがたい神秘的な内面を探ろうとする。しかし外科医にとって患者の内面とは臓器という即物的なもの、彼の断片にすぎず、それを通じてしかその仕事を為し得ない。外科医の仕事は、患者の全人格との対面を断念するところから始まる。外科医にとっての内面性とは、ちょうどゴットフリート・ベンの詩におけるような、神秘的全体性を剥奪された、換喩的内面性、皮膚として露呈した多様な内部である。そしてカメラによって像を切り分けることもまた、かような作業なのだ。デーブリーンがベンヤミンに先駆けて、それを解剖学にたえているのは正当である。(II 380) 写真を撮るということも同じく、世界と対話的に向かい合うことを断念することから始まる。映像に対する指向対象の特異な密着のために、写真家は対象との距離を自由に作り上げることができず、従って外科医が臓器を、化学者が木や灰を扱うように対象を拾い上げるほかない。写真による映像とは、絵画のように大胆にも世界の隠喩となろうとするものではなく、換喩的なものに留まるものなのである。<sup>121</sup> 映画が論じられる際にはたいてい、細分されているために見通しがたい全体像には言及されず、作品中の個々の事物が換喩的に一人歩きするのも当然のことである。例えば、エイゼンシュタインの著名な『戦艦ポチョムキン』(1925)を論じるバルトは、握りこぶしをクローズアップした一つの映像に着目する。<sup>122</sup> このこぶしは搾取され、抑圧された労働者の憤激、怒り、闘いへの決意を示す記号であり、ストーリー

<sup>121</sup> バルトも次のように述べている。「実際、換喩法(すなわち、ある能記を他の能記に置き換える文彩)の中で、映像に最も多くの共示子を提供するのは、おそらく換喩であろう。」バルト:第三の意味、44頁。

<sup>122</sup> 同書、78-79頁参照。

と換喩的に結びついている。同じ映画についてバラージュは、大階段の上の大きな長靴を写したショットに言及する。この粗暴な長靴はその階段上で人々を虐殺する兵士たちを連想させる働きを持つのである。「それらはただ《何か別のこと》を意味するために考え出されたアレゴリーなどではない。何かを意味するが、自身では固有の意味など持たぬシンボルなどではない。それらはただ現実のラクルス(外觀)にすぎず、これらのラクルスによって現実は一つの全く確かな意義を手に入れられるのだ」<sup>123</sup>。この外觀の意義をとりわけ確実にしているのは、クローズアップの技法である。ミュンスター・ベルクはこのクローズアップに、演劇の限界を超える映画の可能性を見てとっている。<sup>124</sup> 見捨てられた幼児の首に下がった小さなロケットのクローズアップは、この子の将来にそのロケットが果たす重要性をなにより雄弁に語る。あるいは犯罪者がうっかりと床に落とした紙切れのクローズアップは、それがのちに事件の決定的な証拠物件になるであろうことを予期させる。演劇の舞台では観客の注意をひきつけることなどとうてい出来ないのである小さなものの、それは映画のなかでクローズアップされることで、自身の些細さを逆説的に重大なものとすることが出来るのである。ある対象に隣接する小さなもの、その対象に対する決定的な意義を獲得するということ。これが映画によって初めて獲得された換喩的可能性なのである。例えばわれわれは、映画『蝇男の恐怖』(The Fly, 1958)に、このような換喩的隣接性の主題化を見ることが出来る。それは同じく〈人間の、虫への変身〉という主題を扱うカ夫カの小説『変身』(Die Verwandlung, 1915)との比較によって明瞭になる。前者では一人の科学者が、物質転送装置を用いた実験中に紛れ込んだ蝇と融合する、つまり、人間と蝇の隣接関係が、換喩的な変身をもたらす。これに対し後者の、グレゴール・ザムザの変身は、より寓意的色合いの強い、隠喩的な変身なのである。もちろん、かの毒虫がグレゴールのベッドに巢食っていたために変身が行われたという解釈も不可能ではないが、そもそもこの小説の焦点は変身の理由や過程ではなく、毒虫の隠喩性がその後彼の家庭の中で現実へと展開されていく過程にある。われわれはこの毒虫のおかれる状況に、現実社会を象徴するものを自在に読み込むことが出来る。しかし映画のほうでは状況を支配するの

<sup>123</sup> Balázs: Zur Kunstphilosophie des Films, in: Texte zur Theorie des Films. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart, 1995, S.204-226, hier S.225. 邦訳、バラージュ:映画の芸術哲学のために、[池田浩士編訳:表現主義論争、れんが書房新社、1988、238-254頁]、254頁。

<sup>124</sup> ヒューゴー・ミュンスター・バーグ:注意[岩本憲児・波多野哲郎編:映画理論集成、

はあくまで隣接関係であり、変身を解くために、その片割れであるくだんの蠅を探すことがその後の主眼となる。その際にはもちろん、映像による小さな蠅のクローズアップが、この過程をシリアルで、緊張感を持ったものにしているのだ。

この隣接性はさらにモンタージュによって、映画の構成そのものに働きかける。収集と編成という映画の成り立ちは、その成り立ちそのものを照らし出すモンタージュによって、換喻的な芸術としての映画を作り上げる。映画についての対談でバルトは、「映画にあっては、どんなモンタージュも、すなわちあらゆる意味するものの隣接性はメトノミーであり、映画はモンタージュであるのだから、映画とはメトニミックな芸術である(少なくとも、今のところは)、と言いたくなるかもしれません」<sup>125</sup>と述べている。カットとカットの断絶=隣接関係により編成されることで、映画というモンタージュは、ストーリーの進行そのものを換喻的なプロセスとして提示する。あらゆる映画がモンタージュであり、換喻的な連鎖の産物であるということ。ベンヤミンが、映像世界としての現実をこの現実世界と鮮明に分かつのも、またこの線上においてなのだ。「映画の撮影所では、器械装置が現実の深くにまで侵入している。どのようにかというと、現実の純粋な外観、器械装置の異質な身体から解放された外観はといえば、ある特殊な処理の成果、つまり、特別にセットされた写真機による撮影と、同じやり方で撮影された別の映像とのモンタージュの成果である、というような具合にである。器械から解放されたアリアリティーの外観は、ここでその最も人工的な外観となり、無媒介な現実という光景は、技術の國の青い花となったのだ」(VII 373)。

さらにそのカットが保証する隣接に留まらず、映画が作られる過程においては、ショットを形成する個々の映像もまた、換喻的に選択された瞬間であることにベンヤミンは注目する。「完成した映画というものは一息で創られたものなどではない。それは数多の映像の連なりからモンタージュされており、モンタージュを行うものは、それらの映像から自由に選択できる。——そうした映像はさらに、撮影の過程の始めより、決定的な成就に至るまで、好きなように取り替えることが出来たのだ」(VII 362)。選択と改良に基づく映画のこうした特質を、ベンヤミンは古代ギリシアの芸術の持つ永遠性、とりわけ彫刻のそれと対置する。古代ギリシアの彫塑芸術が体現する瞬間とは、永遠を凝縮した一回限りの決定的瞬間である。パノフ

フィルムアート社、1982、25-32頁]、31頁参照。

<sup>125</sup> バルト:対談 映画について、[諸田和治編訳:ロラン・バルト映画論集、ちくま学芸文庫、1998、109-138頁]、118頁。

スキーが〈カイロス(Kairos)〉と呼んだこの特権的な瞬間は、古来西洋の絵画や彫刻の志向するところであった。<sup>126</sup> が、そもそも写真の登場は、このような隠喩的に充填された芸術上の瞬間にに対する、技術による大胆な異議申立てに他ならなかつたのだ。例えば、エドワード・マイブリッジによる、疾走する馬の連續瞬間写真(1877年)。この連續写真が呼んだ論議は、そこに捉えられた馬の姿勢が、どれも肉眼によるものとは全く異なる、持続と運動を欠いて個々ばらばらに凝固したものであつたことによる。写真に記録された馬の脚は、あるものはぎこちなくたたまれ、あるものはばらばらに投げ出され、当時の人々の美観には受け入れがたい恣意や不均衡を示していたのである。これに対しかつて画家ジェリコが描いた『エプサムの競馬』(1821年)の、地面に水平にぴんと伸ばされた四肢は、流動する瞬間を生き生きと表現していたのだ。「では、いったい、足が地面から離れた瞬間に、したがつてその足をほとんど身体の下にたたみこみ完全に運動しきっているところを撮された馬が、ただその場で飛び上がっているようにしか見えないのは、なぜだろうか。そしてそれとは逆に、ジェリコの描いた馬たちが画布の上を、それも全速力で走る馬にはおおよそありえないような姿勢で走っているのは、なぜだろうか。それは、彼の『エプサムの競馬』の馬たちが、地面に対する身の構えを私に見せてくれ、しかも、私が熟知している身体と世界の論理に従えば、この空間に対する身の構えは、また持続に対する構えでもあるからなのだ。[…]時間の衝迫がただちに閉じてしまうはずの瞬間を、写真是開きっぱなしにしておく。写真是時間の超出・侵蝕・〈変身〉を打ちこわしてしまうが、絵画は逆にそれを見えるようしてくれる」<sup>127</sup>。絵画は瞬間を、その持続と運動を保持するためにおのれの内に閉ざす。これに対し撮影された瞬間は、そのように閉ざされた絵画の瞬間、世界とわれわれとの宥和そのものであるような象徴的瞬間を救いがたく裁断する。すなわちここで写真が提示したのは、それまで理想とされていたものとは全く異質な瞬間、破碎され凍結され、展開する生命力を喪失した瞬間なのであり、さらに映画はそうした瞬間を自在に選別し編成するその方法によって、隠喩的に還元された瞬間を至上のものとする伝統的な主体のありように逆らうことを可能にする。つまり多様な知覚を一つに束ね、時空を凝縮し、生動する形象と化していく・ここに對面させようとするような主体を絶えず切り開いていくこと。このように、映像の衝撃は方向づけられているのだ。

<sup>126</sup> 谷川渥:形象と時間、講談社学術文庫、1998、172-238頁参照。

<sup>127</sup> モーリス・メルロー=ポンティ:眼と精神(滝浦静雄・木田元訳)、みすず書房、1966、204頁。

かような換喻性においてこそ真価を發揮する写真映像が、にもかかわらず隠喩的な像と化す契機をもあわせ持っていることは見逃せないだろう。その契機はとりわけ時間によって、つまりある写真が古びていくことでもたらされる。ジャン・ケイムが述べる例では、〈X氏の肖像、1860年撮影〉は時を経ると〈ある公証人の肖像、1860年〉になり、さらに〈ブルジョワの肖像、1860年〉、最後には〈肖像写真、1860年〉になる。<sup>128</sup> ある時代の恣意的な断片にすぎないはずの個人の肖像写真が、時を経ることで、その時代を象徴する隠喩的イメージに変質していくのである。これこそがソンタグがベンヤミンの写真論に欠如していると批判するところのもの、つまり写真が獲得するアウラに他ならない。「写真固有の興味と、その美的価値の主な源泉はまさに時間が写真に及ぼした変質、それが作者の意図を逃れるありさまである。十分な時間を与えられれば多くの写真はアウラを獲得するものである」<sup>129</sup>。ソンタグの批判は、かつての写真が今ではもはや手に入らぬ印画紙に写されたり、汚れたり変色したりすることできえて一種の骨董価値を手に入れたりするような、ハードの面での理解をも含んでいる。こうした写真は美術館や画廊に陳列され、絵画や彫刻のように、自身の〈礼拝価値〉を手に入れることになる。

写真が時と共に象徴的、隠喩的なものとなっていき、次第にアウラをその身に帯び、伝統的絵画や宗教芸術のようなものへと成り果てていくということ。この事態に関しては確かに、ベンヤミンによるはつきりとした言及はない。しかし、写真が美術工芸品のようなものになることへの危惧(II 383)、あるいは映画を超自然的、神秘的なものにしようとする企てへの批判(VII 363)は言明されている。ベンヤミンにとって写真とは「観相学的、政治的、科学的関心」(II 383)においてこそ意義深い。ゆえに写真には、撮影された時代にあくまでその一つの断片、一つの証言ないし記録として隣接することが求められるのであり、時代から切り離された自由にして普遍的な価値となることは許されない。写真を待ち構えるこの象徴化への誘惑は、ちょうどマクルーハンが定式化するところのメディアの状況、つまり、人間の感覚を加速的に拡張したその隣接体であることを忘れ、独自の存在として人間に對峙し圧迫するようになったメディアの状況を思い起こさせる。「いかなる発明あるいは技術も、われわれの身体を拡張ないし自己切斷したものである」<sup>130</sup>。つまり彼によればメディアとはわれわれの自己疎外の産物として働きかけるものであり、ゆえに

<sup>128</sup> 多木浩二:眼の隠喩 視線の現象学、青土社、1982、187頁参照。

<sup>129</sup> ソンタグ:写真論、145頁。

<sup>130</sup> マクルーハン:メディア論、46頁。

諸々の知覚器官の換喻的隣接物である。文字や照明は眼の、電話やラジオは耳の、タイプライターは手の、拡張と切断の産物なのだ。<sup>131</sup> この接点を忘却することが、メディアがもたらす感覚麻痺に対する無防備状態をもたらしてしまう。これに対し写真の使命とは、〈それはかつてあった〉という記録装置としての信憑性によって様式のヴェールをはぎとることで、そうした隣接性を教示することに他ならないのである。

## 5. 光の退行、夜の誕生

19世紀に作られた〈写真 (Photographie)〉という概念は、ギリシア語に基づいている。ギリシア語で、"phos"は光を、"graphein"は書くこと、描くことを意味する。ゆえに〈写真〉とは語源上、〈光を用いて書くこと〉と翻訳されうる。<sup>132</sup> しかし写真にとって、この定義は正確とはいえない。撮影するという行為は、絵を描くことのように主体が世界に自律的に向かい合い、描写するものではない。そうではなく、写真とは自然自身が直接感光板に〈刻印〉した痕跡なのである。<sup>133</sup> 「それは足跡やデス・マスクのように一つの痕跡、現実から直接刷り取ったあるものである。絵画は写眞的な類似の標準に合うものでさえ、決して一解釈の申立て以上のものではないのに対し、写真は決して放射（物体が反射する光波）——絵画はそ

<sup>131</sup>もちろんマクルーハン風にメディアを身体の延長と考える仮説には、反論も多い。例えばキットラーは、〈車輪〉というメディアを取り上げ、それが人間の身体の延長ではなく、おそらくは天球から読み取られたものであり、ゆえにメディアとはむしろ世界の構造を写しとるものなのだ、と指摘している(フリードリッヒ・キットラーに聞く メディアシステムの起源 〈石光泰夫・大宮勘一郎によるインタビュー〉 [批評空間 II-20、太田出版、1999、102-123頁]、118頁)。つまり構造主義者として彼は、メディアを人間の疎外態としてみる立場からはきっぱりと離れ、それをあくまで独自に展開するシステムとして考察しようとする。しかし本章の(おそらくマクルーハンにとっても)課題であるところのプロテスタント的思考への批判という見地からすれば、自己疎外を射程に入れた人間拡張モデルのほうが、より豊富な示唆を与えるのである。

<sup>132</sup> Vgl. Lieb, Jutta:Foto, in:Grundwissen Medien. 2.Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich, München, 1995, S.204-218, hierS.204.

<sup>133</sup> 西村:視線の物語・写真の哲学、28頁参照。