

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。

うはなれない、主題の物質的な痕跡——の記録以下ではない」<sup>134</sup>。写真とは、自然光から直接削り取られた断片、すなわちその換喻なのだ。ゆえに、すでに用いた分類に従えば、絵画が世界に対し能動的に立ち向かう隠喩的な〈描写〉であるとすれば、写真とは受動的な主体に向けられた換喻的な〈刻印〉であるといえるだろう。ソンタグは肖像画と比較して、肖像写真を持っていることは、キリストの本物の十字架からじかに引き抜いた釘を持っているようなものだ、という。バルトは少女時代の母親の写真を愛するが、それはその写真がなにより「その日、少女だった母から、その髪から、肌から、衣服から、まなざしから、発せられていた光線の宝庫」<sup>135</sup>であるからだ。光と写真との関係は、ベンヤミンもまた注目しているところである。ただし彼にとってその関係とはなんといつても、屋外で時間をかけて撮影された、文字どおり光に充溢した初期の写真においてこそ比類のないかたちで現れ出ているのだが、「メゾティント版画上におけると同様に、ヒルのような写真家の作品では光は暗闇から苦闘しつつ出てくる。オルリクは長い露出の持続に起因する〈統合してゆく光の優位〉について、それが〈これら初期の写真(Lichtbilder)にその偉大さをもたらしている〉と述べている」(II 376)。「〈現代の写真機は、ダゲレオタイプを作っていた旧式の暗箱よりもはるかに感光性に富んでいる。それを使えばほとんど光の状態を顧慮することなしに仕事が出来る。[…]しかしこれでつくりだすことが出来る肖像は、疑いようもなくはるかに出来が悪い。旧式の光度の弱い写真機では、より多くの表情が、かなり長く感光された写真板上にあらわれた。そうして最終的な像にはより普遍的でより生き生きとした表情があり、そしてまたその際に機能的なものもいくらかあらわれたのだ。〉[プレヒト『試行』]」(V 839)。実際、初期の銀板写真ダゲレオタイプでは、ヨウ化銀の感光膜の露光時間は5分から60分近くにまで及んでいた。イギリスのタルボットによる、同時期の〈カロタイプ〉もまた、その初期には快晴のもとで30分もの露光を必要とした。初期の写真にとって克服すべき課題とされたのは、まずもってその長い露光時間だったのだ。ゆえに初期の写真の技術的進歩の過程とは、すなわち露光時間の短縮の過程なのである。「写真が一般に公開された1839年には、ポーズをとっている時間は、陽光を一杯に浴びて、15分必要であった。一年後には、日陰で13分で足りた。1841年には露光時間は2、3分にまで短縮され、1842年には、わずか20秒から40秒にまでなっていた。そしてついに、さらにその1、2年後には、カメラ

<sup>134</sup> ソンタグ:写真論、156頁。

<sup>135</sup> バルト:明るい部屋、101頁。

の前でポーズをとる時間は、もはや肖像写真を撮影する上で、全く問題にならなくなっていた」<sup>136</sup>。技術的改良を得る以前には、このように写真撮影ははるかに長い持続と忍耐を必要とした。が、そうして生まれた映像が「最も明るい光から最も暗い影までの絶対的連続」(II 376)に満たされていること、これこそが初期の写真のアウラを生み出している要因である、とベンヤミンはいう。それゆえ写真技術の進展とは彼にとって、〈光の退行〉の過程として理解されるものとなる。

ベンヤミンが写真において光の退行とアウラのそれを並置していることは、カバラが光を言語と並ぶ創造の媒質と捉えていることからも興味深い。「カバリストたちにとっては[…]、神の言葉がその中へ分解していたりそれらが神の言葉を構成していたりするセフィロトと文字とは根本的に、象徴的方法で同じ現実を描写する二つの異なる方法に他ならなかった。換言すれば、神の顯現の過程、神が外へ向かって歩み出す過程が、光とその拡散、反射という象徴の下で描かれるか、あるいはその過程が神の言葉の能動性、つまり創造の分化する言葉のもしくは神の分解された名の能動性として理解されるかということは、カバリストたちにとって最終的には、光の象徴系と言語の象徴系という同等の象徴体系のもとでの一つの選択の問題にすぎない」<sup>137</sup>。実際、それぞれの言語を純粹言語の一つの顯在と解するバベル神話のもとでの言語の体系は、太陽という純粹光の地上の破碎された顯在である個々の色彩がつくる構造と酷似している。色彩もまた、純粹光の器の破片として、この地上に相補的に散在している。しかし光に神秘的な意味を読み取ろうとすることはまた、あらゆる宗教にあらわれた人類の普遍的な要求でもある。「昼の世界が夜に没し、昼が闇から昇り出るということ、この日々の出来事が、生活を繰り返し刷新したのである、人間にとっては神秘だったのである。いかなる時代のいかなる民族の宗教も、その核心においては、この原体験を加工しようとする試みなのである」<sup>138</sup>。けれども言語と同じく光もまた、地上においてはその墮罪の刻印を免れえない。聖母マリアに受胎を告知し有無をいわさず服従させた神の啓示の象徴としての光線は、17世紀以降の科学的研究によってその神秘性を剥奪され、今度は逆に啓蒙の象徴として扱われるようになる。もっともレヴィナスにいわせれば、不可視の闇を切り裂く啓蒙の光とは、実のところプラトン以来あらゆる存在の条件なの

<sup>136</sup> フロイント:写真と社会、40頁。

<sup>137</sup> Scholem:Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala, S.32。邦訳、109-110頁。

<sup>138</sup> Schivelbusch:Licht Schein und Wahn, S.86。邦訳、169頁。

である。この光は外部の世界を照らし出し、われわれのものとして了解させる、われわれの内なる光である。「諸々の対象が一つの世界であるということ、つまりそれがわれわれのものだということは、光によってなのである。所有は世界を構成する用件だが、世界は光によって与えられ把握される」<sup>139</sup>。この光とは、主体と対象とのあいだに隔たりを作る視覚が生み出すもの、そしてこうして生じた間隔を「満たすと同時に維持する」<sup>140</sup>ような光である。このような光が基づくのは、主体が世界とのあいだに作り出す、一定した遠近法に他ならない。

写真の光は、このような遠近法をなぞるものではない。既に述べたとおり、それは世界と主体との安定した距離を無化するような刻印であり、主体が統御する力を持たない空間、無意識としてあらわれる世界である。「写真を撮るという操作は、光の反射による一種のエクリチュールであり、自明な存在としての世界が行う自動筆記である」<sup>141</sup>。しかしこの安定した間隔を真に打破したのはむしろ映画である、とバラージュは見なす。<sup>142</sup> すなわち、映画の登場以前の劇場空間を支えていた遠近法は、次のような特徴を持っている。まず、観客が、演じられる個々の場面を一つの空間的全体として見ることが出来るということ。次に観客が、場面を自分の座る席から、つまり一定した、不動の距離から見るということ。そして観客の立場と彼が見る像のアングルは変わることがない、ということ。映画はこの劇場空間の遠近法をダイナミックに転倒させる。劇場に取って代わる映画の新しい空間を作るのは、場面の内部で変動するカット、一つの場面の内部で変動する距離とアングル、そしてモンタージュである。アメリカの映画監督デヴィッド・グリフィスによって初めて現実化されたこのような映画の空間は、従来の劇場を支えた基本原理、不動の視覚に支えられた空間の打破をやってのけたのだ。バラージュのいうこの側面が映画の〈接近〉の面だとすれば、他方でまた、映画がさらに〈逃避〉という裏面をもあわせもっていることも見逃せない。スクリーン上の事物とは、映画という運動の中で、観客の視覚から逃げ去る事物でもあり、そこに視線を〈投錨〉することも〈停泊〉させることも出来ない。そもそもそうしたまなざしのありようを保持するための、奥行きや地平が、そこには決定的に欠けているのだ。「映画を見ていて、カメラが急に或る対象に向かられ、それからそれに接近してそれを我々に大写しに

<sup>139</sup> レヴィナス:実存から実存者へ、90 頁。

<sup>140</sup> 同書、95 頁。

<sup>141</sup> ボードリヤール:消滅の技法、43 頁。

<sup>142</sup> 以下 vgl. Zur Kunstphilosophie des Films, S.212f. 邦訳、244-245 頁参照。

して見せる場合、我々はそれが灰皿だとかある人物の手なのだということを想起することなら確かに出来るけれども、はじめて見てそれがそういう物だと実際に認知することは出来るものではない。それというのも、そもそもスクリーンは地平を持たないからだ」<sup>143</sup>。本来、われわれが或る対象を見ようとする時には、あたかも獵師が獲物を狙うかのように、焦点を定め、周縁の世界を背景へとしづめこませることで、目的の対象のみを生き生きと眼前に展開させるものなのだ。が、このようなまなざしに固有の射撃能力を、スクリーン上に展開する〈ショット〉ははぐらかし、散逸させ、無化してしまう。映像とは、つねに地平を持たぬ不定形な世界として人間のまなざしの期待を裏切り、退行し続けるものたちの集積をいうである。「我々が映画館の闇の中で目にのせるものは、世界が、そして人間の想像力までが時間とともに解体されてゆく純粋な無への運動、つまり死を目指して滑り落ちてゆく生の歩みの断片的な連続に他ならぬことになるではないか。視線が達したときには凝視の対象はすでにそこになく、沈黙の底へと一直線に下降しているところであり、したがって、作品は遂に見されることもないまま、かえって不在なるものの輝きとして、暗く閉ざされた地平線のかなたで、観客の夢によって生きられることをも頑強に排しながら、その充実した生の営みに専念するのだ」<sup>144</sup>。

意味づけをほどこそうとするまなざしの支えを拒む、虚無と暗闇に満たされたスクリーン上の未知なる〈夜〉の空間。レヴィナスが光に否定的な意味を見たのは、現代世界が視覚による距離化や意味づけを排するこの〈夜〉の時代のなかにあるという認識のためである。「この夜の空間が連続性を持つということが出来るだろうか。もちろんそれは途切れなく広がる。だが、夜の空間にある諸々の点は、照らされた空間の中でのように相互に関連し合ってはいない。遠近法ではなく、位置づけがないのだ。それは点のひしめきだ」<sup>145</sup>。この不可視の闇の虚無と恐怖は、彼にとってユダヤの伝統である聴覚的なものの優位、視覚なき視覚の相の下にあるのだが、ベンヤミンも同様に、真理を〈星位(Konstellation)〉として見出そうとすることで、この夜の中に参入しているのである。「諸理念は次のような法則を認める。つまり、あらゆる本質性は完成された自立性と非接触性の中に存在し、それらは諸現象からのみならず、とりわけお互いからのものなのだ。天体の調和が互いに触れるこ

<sup>143</sup> モーリス・メルロー-ポンティ:知覚の現象学 1(竹内芳郎・小木貞孝訳)、みすず書房、1967、126-127 頁。

<sup>144</sup> 蓮實重彦:映画の神話学、ちくま学芸文庫、1996、15-16 頁。

<sup>145</sup> レヴィナス:実存から実存者へ、116 頁。

とのない星辰の運行に基づくように、知的に可解な世界 (*mundus intelligibilis*) の存立は、純粹な本質性たちの間の止揚不可能な距離に基づく。あらゆる理念は一つの恒星であり、まさしく恒星たちが互いに振る舞うように振る舞う。そのような本質性たちの響きあう関係が真理である」(I 217f)。ここで自立し、距離を生み出しているのは諸理念であって、もはや主体としての人間ではない。こうした星々が輝く夜について、ベンヤミンは 1923 年 12 月 9 日のフローレンス・クリスティアン・ラングあて書簡では、以下のように説明している。「啓示の世界(つまり歴史)の中で爆発的かつ拡大的に時間的なはかないものとなるのと同じ力が、閉鎖性の世界(つまり自然と芸術作品)においては集中的に現れ出す。[...]諸理念は啓示の大太陽とは対照的に星々なのです。それらは歴史という星には輝かず、そこではただ不可視のままに働きかけます。それらが輝くのはただ自然という夜の中だけです」<sup>146</sup>。星に輝く太陽とは、彼にとって〈啓示〉の比喩に他ならない。が、まさしくこの啓示とは、彼の著作が唯物論的な色調を強めていくにつれて、その光を次第に失っていくものなのである。同じく神学的な概念である〈救済〉が保持されていくにもかかわらず、ベンヤミンの啓示の概念はもはや語りえぬ領域へと退行していく運命にある。「啓示は彼の思考の変質の過程で消えた、」とショーレムはいう。「あるいは私の邪推するところによれば、それが今や真に秘教的な知となつたことによって、むしろただ黙ってしまったのだ」<sup>147</sup>。そしてこの啓示の光の沈黙がついに行きつく先とは、批評の不可能性という極点なのである。「愚かなるかな、批評の凋落を嘆くものたち。批評の時代などとうに過ぎ去っているのだから。批評とは正しく距離をおくことである。批評の住まう世界においては、遠近法と全景が重要なのであり、そこではなお一つの立場を占めることが可能だったのだ。諸々の事物はしかしながらあまりに緊急に(*brennend*)人間の共同体に近づいている。[...]今日最も本質的な、事物の核心への商業的なまなざしは、広告と呼ばれている。広告は観察の自由な余地を取り払い、事物をわれわれの額の先まで危険なほどに近づける。その近づきようはちょうど、映画の画面枠から一台の車が大きさを増しつつ、われわれのところへと震動してくるのに似ている。映写は家具やファサードを、完全な姿で批判的観察の前に引き出すのではなく、むしろそれらの頑固なまでの近さ、突然現れる近さがセンセーショナルなのであるが、そのように真の広告も事物をこちらへと展開させ、そして良質の映画に対応するテンポ

<sup>146</sup> Benjamin:Gesammelte Briefe. Band II, S.393。邦訳、書簡 I、174 頁。

<sup>147</sup> Scholem:Walter Benjamin, S.222。邦訳、224 頁。

を有している」(IV 131f)。映画と並び称されているこの広告とは、20 世紀初頭より夜の都市空間を彩った照明広告のことである。初期の白熱電球に取って代わるネオン管の発明が、極度の眩しさを押さえ、あらゆる色を発することができ、単なる点々ではなく流線で作られた電光の文字や図像を、広告として用いることを可能にしたのだ。「初期の電光は、文字を書かれ絵を描かれた廣告板を照らし出すだけだったが、のちには透明な平面を内より光らせるようになった。最後には電光そのものが、書き手、描き手として登場した。ぎっしり並べられた何千もの白熱電球によってかたちづくられた、文と画像があらわれた。最初は静止したままだったがのちには動くようになり、見えない手で灯りを記し光を描いた」<sup>148</sup>。昼と夜、光と闇の対立の尊厳を奪い、かつて街灯がもたらした「母なる自然への侵害、ないし父なる太陽が持つ唯一の光を生み出す権利への侵害」<sup>149</sup>への不安を、その欲望に満ちた猥雑なエネルギーでさらに増幅する照明広告。そのエネルギーの発生源である電気とは、それまでのガスや蒸気のように知覚することもできぬもの、物質性を欠いた不可解な奔流として世にあらわれたものであった。<sup>150</sup> あたかもそうした混沌たる本性を体現するかのように、電流は、人工の光として顕現し、夜の闇を切り裂くことで、より新たな、全く別種の夜、すなわち事物との正しい距離、遠近法と展望の支えを見失った、迫り来る電光という夜を招き寄せたのである。この夜の中では、啓示の太陽はおろか、理念の星座さえもその姿を見せることが出来ない。映画と広告を通じてベンヤミンに批評の死を宣告させるのは、写真と照明という、それらを形作る〈光のメディア〉が生み出す、この反転した夜、夜の陰面なのである。「結局のところ、なにが広告をこれほど批評に優るものとしているのか？ 赤く流れる電光文字が語る言葉ではない——アスファルトの上でそれを映し出している、火のように輝く水たまりなのだ」(IV 132)。

## 6. 流謫のなかの歴史

<sup>148</sup> Schivelbusch:Licht Schein und Wahn, S.62。邦訳、118 頁。

<sup>149</sup> Bloch, Ernst:Verfremdungen I(Janusbilder), in:ders.:Literarische Aufsätze, F.a.M., 1984, S.220-400, hierS.349。邦訳、エルнст・ブロッホ:異化(船戸、守山、藤川、宗宮訳)、白水社、1986、160-161 頁。

<sup>150</sup> 原克:エレクトリック・バナナ計画——ベルリン近代の街路照明にみる技術イメージの変遷[水越伸編:20世紀のメディア① エレクトリック・メディアの近代、ジャストシステム、1996、45-68 頁]、61 頁参照。

『ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて』でベンヤミンは、彼の主題の一つである〈記憶〉を集中的に取り上げている。その際彼は、ブルーストないしフロイトにしたがって、記憶のありかたを〈無意志的記憶(mémoire involontaire)〉と〈意志的記憶(mémoire volontaire)〉に二分する。前者はブルーストが『失われた時を求めて』(A la recherche du temps perdu, 1927)の核とした、純然たる〈記憶(das Gedächtnis)〉の領域であり、単なる私的な過去に收まらぬ集合的な過去のこの今への到来である。この記憶はフロイトにおける無意識の所産であり、普遍的認識のための尺度となるような経験をも可能にするものであるという。これに対し後者の〈意志的記憶〉は理知の支配下にあるもの、〈追想(die Erinnerung)〉によって手に入れるものとされる。が、この追想する意識は、もう一方の無意識的なもの、無意志的記憶を排除する壁ともなる。そして真に持続するものは、むしろこの追想する意識からもれた無意識の残滓なのだ。「追想残滓は[...]、〈それが残された成り行きが決して意識にのぼらなかつた時に、しばしば最も強く、最も長持ちするのである〉」[フロイト『快楽原則の彼岸』]。ブルーストの言い方に翻訳すれば、無意志的記憶の構成要素になりうるのはただ、はっきりと意識を持って〈体験された〉ものでないもの、主体に〈体験(Erlebnis)〉として生じたものでないものだけである」([ ]内引用者注)(I 612f)。この〈体験〉とはベンヤミンによれば、経験が凋落したもの、外界の刺激に反応する意識が一時的にもたらすものであり、そこから記憶は欠落している。<sup>151</sup> つまり無意識をも視野に入れた心理のメカニズムからすれば、最も豊潤な記憶とはこうした体験にではなく、むしろわれわれの意識からもれたもの、体験されざるものにこそ残されているのである。

では、他ならぬ無意識の領域を織り込む写真映像とは、こうした無意志的記憶をもとりこむものなのだろうか？ ベンヤミンはそうは考えない。写真是無意志的記憶が持つ持続的な要素、アウラ、経験などを、逆に駆逐するものだからだ。そうではなく写真とは、他方の意志的記憶の範囲を拡張するものとしてこそ評価される。「無意志的記憶内に定住し、直観の対象の周りに集まろうとする諸々のイメージ

<sup>151</sup> 「個々の印象にショック要素が関与する度合いが大きくなればなるほど、刺激防御のために意識がいあわせなければならない度合いが絶え間なくななければなるほど、意識が行う成果が大きくなればなるほど、印象が経験に入り込むことは少なくなり、印象は体験概念を満たすことになる」(I 615)。

をその対象のアウラと呼ぶならば、ある直観の対象に即したそのアウラとはまさしく、ある使用の対象に即した状態で習熟として沈殿していく経験に対応するものである。カメラやそれ以後の対応する器械装置上に築かれた諸々のやり方は、意志的記憶の範囲を拡大する。それらのやり方は映像や音響に応じた出来事をいつでも器械装置を用いて記録可能にし、それによって習熟がしなびていく社会の本質的な収穫となる」(I 644)。かつてあったことを着実に記録する写真という装置は、また記憶の装置でもある。しかし写真によって保存される記憶とは、アウラをまとい、生氣と香りに満ち満ちた、ブルースト的なそれではない。逆に写真は、習熟、経験、アウラからなる記憶を喪失させ、それに取って代わろうとするものである。ベンヤミンが指摘するとおり、写真がもたらしたのは全く別種の、新奇な記憶のありかたなのであり、ゆえにそれは「記憶の道具」というよりもむしろ記憶の発明であり、その置き換え<sup>152</sup>というかたちでこそ意義を持っている。同時期のクラカウアーはさらに直截に、写真を記憶ないし歴史のための装置と見なしていた。が、その際ベンヤミンのように写真を、無意志的記憶に対置するのではなく、より曖昧に個人の記憶一般をさす、象徴的記憶像=歴史(Geschichte)に対立させている。「写真是ある対象の明瞭な諸特徴を保存するのではなく、対象を好みの位置から空間的連続体として受け入れる。究極の記憶像(Gedächtnisbild)は、その忘却がたゞゆえに時間を超えて生き延びるが、そのような像を欲さず捉えもしない写真是、本質的に撮影の時点に組み込まれざるを得ない」<sup>153</sup>。記憶の像は時間的距離を飛び越えて生き続けるが、そこには強調、歪曲、排除といった作用が働いている。つまり、記憶像を作り出すのはある個人にとっての意味であり、物語である。忘れ得ぬものとは、その個人特有の意義に従って形象化されたものをいう。「ある人間の究極の像とは、彼固有の歴史=物語(Geschichte)である。解き放たれた意識によって意図される真理と重要な意味において関わりを持たないようなあらゆる特徴や規定は、そこから抜け落ちてしまう」<sup>154</sup>。これに対し写真とはこうした記憶の網目から抜け落ちる様々なものを記憶する装置に他ならない。クラカウナーはその例として、1864年に撮影された、彼の祖母の写真を挙げる。彼は祖母についての言い伝えをいくつか知っている。彼女が住んでいた場所から、スキャンダルめいた話まで。しかし、若き日の彼女の写真是もちろんこうしたエピソードについては何も告げな

<sup>152</sup> ソンタグ:写真論、167頁。

<sup>153</sup> Kracauer: Das Ornament der Masse, S.28f. 邦訳、23頁。

<sup>154</sup> ib., S.25f. 邦訳、20頁。

い。優れた肖像画が示すような、描かれた者の内面性、性格の機微を、写真の中の彼女の表情は与えてはくれない。そうではなく写真によってなによりも強調されるものとは、1864年 の流行の服装、つまり髪をつけ、腰を紐できつく締め、鯨骨スカートをはいた、古めかしい歴史的衣装なのだ。「写真の時代拘束性にまさしく対応するのが、モードのそれである。モードは現在の人間の覆いという意味以外の意味など持たないので、現代のそれは輝かしいが、過去のものはうち捨てられる。[…]写真上の祖母のコスチュームは、引き続き自己主張したがる、投げ捨てられた残余として認識される。[…]その描写は、解放された意識が脱ぎ捨てられてしまったような諸連関を表現し、ゆえにしなびひからびてしまっているものの、それを認めようとしないような状態を包み込んでいるのだ」<sup>155</sup>。無意識の空間を織り込む写真は、もはや時代遅れとなつたかつての流行、個人の記憶によって選別される輝かしい持続する物語からこぼれ落ちた残滓を忠実に記録し、際立たせることで、従来ならば〈意志的記憶〉から貶められていたであろうものたちを、逆にその貴重な収穫とする。

ベンヤミンにとってもクラカウアーにとっても、写真の記憶の装置としてのアクチュアリティーは、象徴化する意識からもれたものたちに場所を確保するという点にこそある。ただしそれらは生きた瞬間としてではなく、もはや死せるものとして、「生を保存しようとして〈死〉を生み出す写真映像のなかで」<sup>156</sup>初めて定着されるのだが。ゆえに写真は意志的記憶に収まるものでない一方、無意志的記憶の生命も持たない。写真についてのこうした認識は、かつてボードレールがそれに与えた使命とその限界付けを正当に引き継ぐものである。「写真が、崩れ落ちようとする廃墟を、時間が貪り食う書物や版画や原稿を、その形態が消え失せようとする貴重なもの、われわれの記憶の保存所の中に一つの場所を要求する貴重なものたちを、忘却から救うならば、感謝され喝采されることでしょう。だがもしも、手に触れ得ぬもの、想像されるもの、およそ人間がその魂のいくばくかをそこに付加するがゆえにのみ価値あるものの領域に踏み込むことが写真に許されるならば、その時こそはわれらに禍あれかし！」<sup>157</sup>。ゆえに写真は芸術のように真理や聖性、永遠なるものへと飛翔しようとするのではなく、あくまでその慎ましいはしためとして、忠

<sup>155</sup> ib., S.30f. 邦訳、24-25頁。

<sup>156</sup> バルト:明るい部屋、115頁。

<sup>157</sup> シャルル・ボードレール:一八五九年のサロン「フランス評論」編集長殿への書簡  
[ボードレール批評2(阿部良雄訳)、ちくま学芸文庫、1999、11-147頁]、30-31頁。

実な記憶の装置として諸学・諸芸に仕えなければならない。だがベンヤミンは、記憶をめぐるこうした対立を及びがたい深淵として認識しつつも、他方ではそれを弁証法的に克服する方法を模索していた。それが『ゲーテの親和力』で述べられた、芸術作品の〈真理内実〉と〈事象内実〉の関係である。彼によれば、前者は批評によって、後者は注釈によって求められうるのだが、作品が重要なものであればあるほど、両者は密かに結びつきあっている。「その真理が最も深くその事象内実に沈めこまれているような作品こそ、持続していく作品である、と実証されるときには、その持続が経過する中で諸々の事実は、この世界で枯れはてていくにつれ、それだけいっそうはつきりと作品の中で観察者の眼前に現れるのである。が、それによって、作品の初期には統一されていた事象内実と真理内実は持続の中で、あらわれかたからすれば離れ離れになっていく。なぜなら、事象内実があふれ出てくるときに、真理内実はといえば、常に同じく隠されたままだからだ。後世のどの批評家にとっても、目立つもの、奇異なもの解釈、つまり事象内実の解釈は、従ってますます前提条件となっていくのである」(I 125)。作品の成立した時代には分かちがたく結びついていた真理内実と事象内実は、時の経過とともに乖離していく。その際、真理内実は依然作品に潜在したまま、その姿を見せるではない。ゆえに真理内実を追求する批評家も、まずは事象内実の注釈から始めなければならないのだが、作品が生まれた時代に密に関係するそれは、時を経るにつれ受容者にとって異質なものに変容していく。こうした奇異なるもの、時代の残滓となった事象を捉えることこそが、真理への鍵なのだ。つまり事象とは、ベンヤミンが〈新しい天使〉に見たように、そのはかなさ、普遍的な真理に背を向けたはかなさによってこそ、真のアクチュアリティーを保証される。この天使たちは一瞬だけ神の前で讃美歌を歌うと、すぐに無の中に溶け込んでしまうのだ。この天使たちのようにはかなく消え去るもの、例えば「最初の鉄製構築物、最初の工場、最初期の写真、すたれはじめた事物、サロンの両開き扉、五年前の服、流行から取り残されはじめたおしゃれな会合用の店」(II 299)といった古びていくものにこそ革命的エネルギーを認めたのがシュルレアリストたちだった。そしてそのエネルギーを最も早く写真に刻み付けたのがアジェである。彼によって写真は歴史のための重要な道具、意義深いドキュメントとなった。なぜなら、写真のうちに留められるこれら古びすたれていくものとは、歴史の敗者に他ならないのだから。ベンヤミンは、19世紀的な歴史主義の記述が、何よりもこうした敗者たちをおとしめ抑圧する、その勝利者たちのためのものであることを批判する。われわれが文化財と呼ぶものとは、実はこれら勝利者、支配者たちの篡奪した戦利品なのであり、この品々がひそかに伝

える真のメッセージとは、それらをもたらした身の毛のよだつような野蛮さなのだ。「この文化財と見なされるものは、文化の記録ではあるが、それが同時に野蛮のそれでないということはありえないのだ。そしてその文化財自身が野蛮から自由でないよう、それが一方から他方へと渡っていく伝承の過程もまた野蛮から自由ではない。歴史的唯物論者はゆえに可能な限りそうした伝承から身を反らす。彼は歴史の毛並みに逆らってブラシをかけることを自身の使命と見なすのである」(I 696f)。消えゆくもの、意識されないもの、些細なものを捉えこみ、際立たせることで、記憶を逆なでする写真。「実際、写真の収めた勝利で一番長持ちするものは、つまらないものの、ばかげたもの、老朽化したものに美を見出すその適性であった」<sup>158</sup>。写真が留めゆく時代の残滓、モードの滑稽さとは、ベンヤミンにいわせれば、過去が現在に出会うアクチュアルな歴史認識の契機、過ぎ去ったものへの「虎の跳躍(der Tigersprung)」(I 701)を行うための契機に他ならない。そしてさらに、クローズ・アップやカット・バック、スローモーションによって、「ぼろくずの集中的活用」(V 1030)であるモンタージュによって、その強調を実際に物語の進行においてやりとげる映画は、歴史を逆なでするという歴史的唯物論者の使命を最も忠実に実現する媒体となる。「ゆえに映画はベンヤミンの歴史認識の論理において鍵の役割を担う。なぜなら映画は、日常のスペクトル分析を成し遂げるから。〈実際、映画とともに意識の新たな領域が生じる〉(II 752)。それは、アクチュアルな根源史の領域である」<sup>159</sup>。

歴史の反逆者は、しかしベンヤミンや彼に類する唯物論者たちに留まらなかった。その一人、彼の盟友ショーレムもまた、カバラ研究において、19世紀以来の伝統的歴史観、つまり、連続、統一、客觀、包括を重んじる歴史記述を解体しようとした。<sup>160</sup> シオニズムがヨーロッパのユダヤ人を活性化させたように、保守的なユダヤ史の歴史記述もまた、活性的な修正を要求していたのだ。彼はそうした歴史記述のモデルを、ユダヤの異端的、秘教的伝統、「眞実の泉が音を立てる、地下のユダヤ教」<sup>161</sup>であるカバラの、間接的な注釈を方法とする多元、多声のアナキズムに見出した。が、それによって彼が対決しようとした相手は、伝統的な歴史記述のみ

<sup>158</sup> ソンタグ:写真論、108頁。

<sup>159</sup> Bolz/ Reijen: Walter Benjamin, S.83f.

<sup>160</sup> 以下、ショーレムの歴史観については、ディヴィッド・ビアール:カバラと反歴史 評伝ゲルショム・ショーレム(木村光二訳)、昌文社、1984を参照した。

<sup>161</sup> Scholem:Walter Benjamin, S.149。邦訳、152頁。

ではない。さらなる批判の対象は、まさに彼と同じく歴史に反逆し、アナキズムを志向し、ユダヤ教に活力を与えるとした、マルテン・ブーバーの実存主義的神学だったのだ。ブーバーの反歴史とは、我と汝が出会いいま・こここの瞬間の神秘化、つまり神学的には啓示との直接の出会いであり、そこでは実際日常世界の連続性は破碎されるものの、同時に記述されるべき歴史そのものが背後に退いてしまう。「全体的な、分かたれぬ本質でもって汝と呼びかけうるためには、人はついには、偽りの安全から出て永遠なるものへの冒險へ向かわねばならず、蒼穹ではなく寺院の円天井によってしか被われていない共同体から出て究極の孤独に入り込まねばならない。もしこの衝動を〈主觀主義〉に組み入れるならば、それは極めて深甚なあやまちである。というのも、対面する生とは、一つの現実の中での生、唯一の眞の〈客觀化〉の中での生なのだ」<sup>162</sup>。永遠の汝たる神との出会いの瞬間とは、決して世界から離脱することではなく、むしろ世界を包括する行為である、とブーバーはいう。彼にとってその範例とは、ハシディズムとよばれる、カバラに源を発するユダヤ神秘主義であった。だがショーレムにいわせれば、彼のこのハシディズム解釈こそが、まさしく彼の脱・歴史主義を白日の下にさらしているのである。「ブーバーがハシディズムの中に彼自身の宗教的実存主義を見出そうとしていたのに対して、ショーレムは、実際にはハシディズムは具象的な〈いま・ここ〉を神聖化はしなかつた、と主張した。[…]ショーレムは、神的な閃光の私的な復元は、ブーバーが見ていたような具象的世界の実存主義的美化ではなく、それを徹底的に破壊するグノーシス主義的企てであったと考えていた」<sup>163</sup>。ベンヤミンやショーレムが具象的な世界の瓦礫そのものを歴史認識の方法としようとしたのに対し、ブーバーは、こうした瓦礫から脱することを可能とする神秘的瞬間をいま・ここに作り出そうとすることで、結局のところ歴史自体から離れ去ってしまったのである。

歴史に逆らうには、もちろんその流れを断ち切らねばならない。複製技術が駆逐することになるアウラとは、かつてそのように働く瞬間、ベンヤミンが礼拝にたとえ、ブーバーが神格化するような特權的な瞬間だった。オリジナルの芸術作品の権威を保証するものとは、まずもって、その「いま・ここ(Hier und Jetzt)」(VII 352)の持つ一回性に他ならなかった。近代以降、新しいメディアの登場によって確かにこのアウラは凋落を余儀なくされた。が、それと同時に〈いま・ここ〉の重要性が失墜したわけでは決してない。むしろ、世界を覆う技術の網の目が密になっていく

<sup>162</sup> Buber: Ich und Du, S.139f。邦訳、149頁。

<sup>163</sup> ビアール:カバラと反歴史、234頁。

につれ、その意義はいつそう大きくなつたのだ。「大統領がワシントンで軽くボタンを押すと、千マイル以上も離れたパナマ運河で、大地の最後の土くれが吹き飛んだ。パリの大銀行の窓口にはずっと前から既に小さな器械が置いてあり、ロンドンで相場が告知されるやいなや、それを無線で聞き取り、書きとめ、数秒もたたぬのちに印刷する」<sup>164</sup>。一つの器械の起動スイッチを押す瞬間、ブレーキやアクセルを踏む瞬間、インタビュアーにマイクを向けられる瞬間、そしてカメラでパチリと撮影される瞬間は、現代においては、かつてアウラが持っていたのとは全く別種の、しかしそれをはるかに上回って、拡散しつつ現実に働きかける力を持った瞬間となる。内部集中的な垂直の瞬間に取つて代わる、爆発する散種の瞬間。ベンヤミンは、この相異なる瞬間の対立を、初期の長い露出を要する写真と、スナップショットとの関係に認めている。初期の写真では「技法そのものがモデルたちを、瞬間から抜け出して生きるのではなく、瞬間の中へと生きるようにさせた。撮影の長い持続の間に、モデルたちはいわば映像の中へと生長していった。そして彼らは、スナップショット上にあらわれた人々とは決定的な対照を成すようになった。スナップショットは、あの様変わりした環境世界に対応するもので、クラカウアーが的確に述べたように、そこでは、〈あるスポーツマンが有名になり、グラフ雑誌の注文を受けた写真家たちに撮影されるようになるかどうか〉が、感光の間の何分の一秒かに依存している」(II 373)。初期の写真の瞬間が、撮影されたもの、あるいはそれを見るものがアウラに沈潜するいま・ここであったのにたいし、スナップショットが示す瞬間とは、彼らをそうした沈潜から引きずり出すようなそれである。沈潜する瞬間から覚醒する瞬間への移行、それはまた、ブーバー的な啓示からシュルレアリスト的な〈世俗的啓示〉への移行でもある。ベンヤミンは、目覚めの瞬間としての〈この今(das Jetzt)〉について、『パサージュ論』の中で次のようにいう。「過去がその光を現在に投げかけるのでも、現在がその光を過去に投げかけるのでもない。そうではなく、形象(Bild)とは、その中で、かつて在つたものがこの今と稲妻のように出会い、星座=状況(Konstellation)となるものなのだ。いいかえれば、形象とは、静止状態の弁証法である。なぜなら現在が過去に純粹に時間的に関係する一方で、かつて在つたことがこの今に関係するありかたは、弁証法的な関係なのだから。それは時間的ではなく形象的な本性のものだ。ただ弁証法的形象のみが眞に歴史的なのであり、つまりアルカイックな形象がそうなのではない」(V 578)。ここでベンヤミンのいう形象とは、あくまで〈かつて〉と〈今〉の関係

<sup>164</sup> Bloch:Verfremdungen I, S.354。邦訳、165頁。

が作り出す星座に現れる、関係性のいいである。それは一つの実体、個としての形象に留まるものではない。なぜなら、まさにその個として結晶化してしまった時間こそが、歴史における「均質で空虚な時間」(I 701)の線状性を作り出してしまう元凶に他ならないのだから。線を作り出すのは点なのである。にもかかわらず彼が、時間的な関係ではなく形象的な関係を、ダイナミックな弁証法ではなく静止的弁証法を形作る要素として、あえて凝固した個物を用いようとしていることは注目に値する。彼の方法においては、物象化に対抗するために物象化が用いられるように、時間の実体化を解体するためには実体としての形象が必要とされるのだ。「物象化という乱れを脱魔術化するために、全てが、哲学のために、魔法により物と化さねばならない。この思考は自然対象物としての文化によって満腹しているので、物象化に倦むことなく反抗する代わりに、物象化に身を捧げる。自身の精神力を全く正反対のものに譲渡すること、これがベンヤミンの傾向の根源である」<sup>165</sup>。

時間の実体化である諸々の事物は、互いの激しくもはかない出会いを果たすことと、歴史の星座の瞬間的な形象となる。ゆえにベンヤミンの歴史認識において第一に必要とされるプロセスとは、こうした事物を〈収集〉することに他ならない。彼自身、書物や引用の、たぐいまれな収集家だった。が、のみならず、この収集家とは彼にとって、既存の歴史観を破壊する、弁証法的革命家の像でもあったのだ。〈収集家の、眞の、大いに誤解されている情熱とは、いつもアナキーで、破壊的である。なぜなら、その情熱には以下のような弁証法があるからだ。すなわち、事物への忠実、つまり個々のものやそれに隠されたものへの忠実と、典型的なものや分類可能なもののわが今まで転覆をもくろむような抗議を、結び付けること〉(III 216)。収集家とはアナキストである。では、何に対してアナキーなのか？それは、諸々の歴史の「自己完結性(die Geschlossenheit)」(II 467)に対してである。この自己完結性とは、かのフリードリヒ・エンゲルスが批判するところの、各個別領域が自身のうちに閉じこもる牙城のことをいう。およそ歴史という概念が存続する限り、個々の精神領域は、法律の歴史、宗教の歴史、芸術の歴史というふうに、おのれの統覚にしたがう有機的連続体を疑いなく編成していく。収集家はこの典型化された分類に抗議を企てるのだが、その抗議を為すのは彼の一つ一つの収集物が持つ、ばらばらで理解しがたい歴史の、破壊的な働きかけである。つまり、彼の集めた事物が、それぞれが分かれ難い過去、「前の所有者、購入時の値段、価値」(III 217)といった詳細によって、独特のやり方で世界を現前させること。そしてさらにそ

<sup>165</sup> Adorno:Charakteristik Walter Benjamins, S.243。邦訳、385-386頁。

した事物を、子供のようにアーネストな情熱をもって収集し続けること。収集家と彼のコレクションがこの過程で形作るのは、歴史の足元をすくい転倒させる過激な弁証法なのである。

この収集行為のアーネストによって、写真家もまた、歴史の破壊者となる。「現在に向いているようでも、やはり過去の感覚と結びついているある情熱にかきたてられるという点では、写真家も収集家と同じである。しかしながら、歴史意識の伝統的な技術というものが革新を退避から、中心を周縁から、関連のあるものないものや興味だけのものから区別しながら、過去を整理しようとするのに対し、写真家の取り上げたのは収集家と同じで組織立っておらず、実際組織に反してもいる」<sup>166</sup>。アジェやその他のシュルレアリズムの写真家たちは、まさに意識して歴史的伝統の組織化に逆らおうとした収集家だった。が、世界を「映像のアンソロジー」<sup>167</sup>として収集しようとすること、この写真家の情熱とはそもそも、歴史を築き上げるにはあまりにもむなしい情熱なのだ。写真とは人間の意図を逃れるもの、世界の無意識が行うなぐりがきであるがゆえに、その映像は常に歴史の中心からはずれつづける宿命にある。しかも写真家という収集家にとっては、「彼の収集は決して完全であることはない。そして彼にただひとかけらでも欠けていれば、彼が集めた全ては不完全なものに留まるのだ」(V 279)。ちょうどベンヤミンにとっての翻訳のように、世界を写しだす統一像、その一つの隠喻に達することは決してなく、あくまで換喻的連鎖に留まる写真。が、写真が収集物としてわがままであること、つまりその各々が自身の過去を、常人には理解しがたいマニアックなものとして現前させているということは、写真という〈小さな歴史(kleine Geschichte)〉の集積が、一般化、典型化へと生成する歴史の大きな流れを切り裂く根源的な「渦(Strudel)」(I 226)となるための契機のあらわれでもある。ただし、その目的のために、写真は収集されるのみならず、この現在に対するより積極的な働きかけとならねばならない。写真を介することで、「われわれが事物の中へと身を置くではなく、事物がわれわれの生に踏み込む」(V 273)ようにしなければならない。この働きかけを与えるものとは、写真の持つ構成可能性に他ならない。写真は構成され、用いられることによって、唯物論的歴史記述の原理を体現するのだ。「普遍史(Universalgeschichte)は理論武装など持っていない。その方法は加法的であり、つまり、均質で空虚な時間を充填するために、大量の事実をかりあつめる。これ

に対し唯物論的歴史記述には構成的原理が根底にある。思考することには、様々な思考の運動のみならず、その停止も同じく含まれる。思考することが、様々な緊張で満たされた星座=状況を突然停止させると、そこで思考はこの状況にショックを与え、このショックによって、思考はモナドとして結晶化する」(I 702f)。この歴史の構成の場を形作る時間を、ベンヤミンは「今の時(Jetztzeit)」(I 701)と呼ぶ。それは、構成、停止、ショックといった作業を歴史記述に持ち込むことによって初めて姿を見せる、充溢した時間のいいである。が、この充溢した今とは、実は現在 (die Gegenwart) の空白としての今でもある。なぜなら星座=状況が織り成す静止的弁証法とは、かつてあったものがこの今に襲いかかり、そのショックによって沈潜する今、すなわち〈現在〉を追放するものなのだから。過去が現在に踏み込むのであって、その逆ではない。「唯物論的歴史叙述は過去をして、現在を危機的状況へともたらさせるよう仕向ける」(V 588)。このようにしてショックを与えられ、追放された現在は、歴史の進行の「中間休止(Zäsur)」(V 595)としての今となる。それはまさに、ミシェル・フーコーが、われわれ自身の言語の外部とともに始まると言ふもの、差異としての場所である〈集蔵体(archives)〉がもたらすような空隙である。「それはわれわれを、われわれの連続性から引き離し、歴史の切断を払いのけるためにわれわれが好んで自己自身を眺める場所たる時間的な同一性を霧散させる。[…]それがうち立てるものは、われわれが差異であり、われわれの理性が言説の差異であり、われわれの歴史が時間の差異であり、われわれの自我がさまざまな顔の差異である、ということである」<sup>168</sup>。現在の外部から初めて差異として認識される〈今の時〉とは、むしろ今ならざる時なのではないだろうか。ちょうどブルーストにとって、意志によらない想起、つまり無意志的記憶が、追憶よりもはるかに忘却に近いように。(II 311)かつてあったものは、故郷である過去からもぎ取られ、この今に流星のように激突することで、おのれと同様に現在を、流謫の地へと追いやる。引用とはまさしくそのような流謫のわざに他ならない。「絶望しているものにして初めて引用の中に、保持するのではなく純化する力を、連闇から切り裂き破壊する力を発見したのだ。この力こそ、いくらかのものはこの時空間から出て生き残るという、そんな希望がいまだあるところの、唯一の力である。—— というのも、それらのものはつまり、この時空間からたたき出されたことで生き延びるのだから」(傍点引用者) (II 365)。引用の宿す希望とは、この時空間の外で、つまりここから追放されて生き延びること、流謫の中に住みつ

<sup>166</sup> ソンタグ:写真論、85 頁。

<sup>167</sup> 同書、9 頁。

<sup>168</sup> ミシェル・フーコー:知の考古学(中村雄二郎訳)、河出書房新社、1981、202 頁。

くことにあるという。流謫の民としてのユダヤ人は、この地上では拠り所を持つことが出来ず、ばらばらに投げ出されている。が、その流謫は時間においては、充溢した今の時として、過去から未来へとわたる歴史の線的な距離を無効化する力となるのだ。「彼らは場所からは追放されて、空間の中でさまよう人となるのであるが、直線的な年代の時間関係が同時間性によって克服されるような時間の中に根をおろしているのである」<sup>169</sup>。つまり彼らが依って立つ聖地とは、地図の上にはない場所、記憶であり、忘却でもあるようなこの今という、空間的には不在の場所なのだ。現在ならざるこの今とは、現在がどこでもない場所へと放逐されることによってのみ獲得される、空間ではなく時間の弁証法的な形象として、真にメシア的なしるしを歴史の構造にもたらし認識させる。それは記憶の及ばぬはるかかなたにありながら、モナドとして眼前に現れるもの、すなわち時間におけるアウラ的なものであり、したがって神学に基づくしるしなのである。「一人のユダヤ人あるいは一人の詩人が、場所を要求するとき、彼らは戦争を要求しない。なぜならば、この場所この土地は記憶のかなたからわれわれを呼び戻し、常にかなただだからである。この場所は、領土の経験的国家的此所ではない。太古であり、したがってまた未来である」<sup>170</sup>。

写真が構成しようとするのは、このような今であるに相違ない。ベンヤミンは、彼が『バサージュ論』で用いる方法を、「文学的モンタージュ」(V 574)と呼ぶ。ぼろくずで物語(Geschichte)を逆なでし、物語にそのカットの転換のつど〈中間休止〉をもたらすモンタージュとは、確かに「19世紀の根源史(Urgeschichte)」(V 579)をその過ぎ去ったさまざまな形象の新たな集合として描こうとする彼の仕事にとって、最も有用で効果のある、要するに不可欠の方法であるだろう。映画のモンタージュは、ベンヤミンの歴史認識の範例となった。が、このモンタージュに限らず、彼にとってあらゆる現代的な写真は、限りなく複製され続けること、芸術の礼拝価値を押しのけることによって、あるいはショッキングな説明文と結び付けられることによって、凝固せる現在に押し入り引き裂き、今ならぬ今をもたらす、歴史の暴力的な放電装置となるのである。こうした写真とは、静かに鑑賞されるものではなく、〈かつてあった〉ものが動きの中に置かれ、構成され、差異とされるところでこそ、初めてそのアクチュアリティーが認められるものなのだ。かような構成原理の効果的な一例は、例えば、『写真小史』に挙げられている、アウグスト・

<sup>169</sup> ハンデルマン:誰がモーセを殺したか、77頁。

<sup>170</sup> ジャック・デリダ:エクリチュールと差異(上)(若桑・野村・阪上・川久保訳)、法政大学出版局、1977、128頁。

ザンダーの仕事に見ることができるだろう。彼が写真集『時代の顔』(Antlitz der Zeit, 1929)に収集したのは、農民つまり大地に結び付けられた人々から始まって「あらゆる階層あらゆる職種を通りぬけ、ついには最高度の文明を代表する者たちまで、もしくは下降して白痴にまでいたる」(I 380)人間の顔貌のパノラマである。ザンダーは撮影の際、様々な階層のモデルたちに意識的な自己演出をさせることで、その職業にふさわしい身振りを引き出させた。さらに撮影の場所には、モデルたちの階級をよく反映しうる仕事場・居住空間をそれぞれ用いた。<sup>171</sup> 例えば〈農家の一世代〉(1912年)の家族写真は、彼らの厳しい表情とぎこちない身振りが、荒々しく単調な生活と朴訥とした暮らしぶりをうかがわせるし、背景の葉の落ちきった裸の木々はそれを更に強調している。これが三人の〈若い農夫たち〉になると、ダンスに行く途中らしくステッキを突きスーツに身を包んでいるものの、みな一様な振り返りのポーズや、背景の草地、彼らの立っているむき出しの田舎道などは、そのいやれた衣装にそぐわない。これに対し同じく田舎の〈教師〉(1910年)の礼服はその身に合っており、彼は毅然としてカメラに正面から顔を向け身をそびやかせている。さらに都会的な〈ギムナジウムの学生〉(1926年)ともなれば、たばこを片手に気取ったポーズを取る余裕も出てくる。が、写真集の最後を飾る〈失業者〉(1928年)は、道端で背を屈めてたたずみ、もはやカメラからは眼をそらしている。ザンダーの仕事は人々の顔を、身振り、服装、装飾、生活空間の差異と化し、結局のところフーコーのいうように、われわれの自我とはさまざまな顔の差異に他ならないことを認識させる。彼の作業を貫徹しているのはデーブリーンのいう「比較写真術」(II 381)、すなわち写真の自在な構成術である。ザンダーは自律しやすらう写真映像を放逐し、そこで生じた差異を方法として用いることを提案したのだ。彼の作品には、「一夜にして予想もされなかつたようなアクチュアリティーが与えられうる」(II 381)。このアクチュアリティーこそが写真術を、認識するこの今に關係づける。ゆえに彼の仕事は、デーブリーンのいうような「最近30年の文化史、階級史、経済史のためのまばゆいばかりの素材」<sup>172</sup>であるに留まらない。むしろ、この今と出会い弁証法的形象となる可能性を秘めたもの、つまり根源史のための資料として重

<sup>171</sup> 西村:視線の物語・写真の哲学、123頁参照。

<sup>172</sup> Döblin, Alfred: Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit, in: Sander, August: Antlitz der Zeit. 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, München, 1990, S.7-15, hier S.14。邦訳、アルフレート・デーブリーン:顔、映像、それらの眞実について、[久保哲司編訳:図説 写真小史、ちくま学芸文庫、1998、210-235頁]、229頁。

要なのだ。

さらにベンヤミンの歴史観を解する上で欠かせないのが、〈廃墟〉という形象である。ドイツ悲劇論で彼が注目したこの〈廃墟〉とは、歴史を形象において認識するための要のひとつなのである。「廃墟とともに歴史は、知覚しうるかたちで舞台へと、歪みつつ現れた。つまりそのように形作られることで、歴史は、一つの永遠の生のプロセスとしてではなく、むしろ阻止できぬ凋落という出来事として、はつきりと現れる」(I 373)。歴史がその極限で自然と化したもの、あるいは逆に自然が歴史の姿をとつてあらわれるもの、つまり、「自然・史 (Natur-Geschichte)」(I 373) の表象としての廃墟。そしてこの自然史とは、まさにあの『歴史の概念について』の天使が見たような、はかなさと凋落に彩られた歴史の破局のプロセスに他ならない。ベンヤミン自身の比喩でいえば、ドイツ・バロックの詩人たちにとって自然とは薔薇や花としてではなく、被造物の爛熟と凋落にこそあらわれるのであり、そのような墮ちた自然が墮ちた歴史でもあるところが廃墟なのである。ベンヤミンに先立ちこの廃墟を主題化したゴオルク・ジンメルは第一に、その建築上の力学、すなわちのしかかる重力に受動的に抵抗する素材と、上方へと形成しつつ押し上がる精神性のバランスに着目する。<sup>173</sup> 廃墟とはこのバランスの崩壊した姿、ベンヤミンのいう受動即能動の瓦解した姿なのである。が、ジンメルにとどまらず、廃墟は単に空間の形象にのみ留まらず、時間の形象、つまり、過去をして現在に踏み込ませる歴史的なそれでもある。「廃墟は、ある過去の生の現在する形式を作り出すのだが、それはその生の内容や残滓によってではなく、その生が過去たることそのものによってなのである」<sup>174</sup>。廃墟とは、栄枯盛衰に彩られた過去の生が〈かつてそこにあった〉ということを、目の当たりに出来る現在である。が、さらに、凋落の歴史という文脈におかれたとき、それは過去のみならず、終末という未来のヴィジョンをも包含するような形象となる。「不壊たるべき素材への容赦ない時間の侵蝕は、必ずや眼前の廃墟を徹底的に破壊し去るであろう。その時が具体的に未来のいつであるかはわからうはずもない。しかしその不定の未来が必ず訪れるであろうことを、人はある確信をもって予感するのである。失われた全体、換言すれば始原のイメージが鮮明であればあるほど、また終末のイメージ

<sup>173</sup> Vgl. Simmel, Georg: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur. Gesamtausgabe. Bd. 14, F.a.M., 1996, S.287。邦訳、ジンメル著作集 7(円子修平・大久保健治訳)、白水社、1976、138 頁参照。

<sup>174</sup> ib., S.294。邦訳、146 頁。

ュも強烈に迫ってくるだろう」<sup>175</sup>。廃墟はその過去の光輝が呼び起こす感銘以上に激しく、朽ち果てた瓦礫の終わりをこの今に介入させる。ベンヤミンがドイツ・バロック悲劇に重ねあわせて述べるように、「他の諸形式が最初の日のように壯麗な輝きを発しているところで、この形式は最期の日における美の像をしっかりと保持しているのである」(I 409)。

廃墟がそうであるように、写真もまた〈それはかつてあった〉というメッセージを現在させる、時間の形象である。加えてジンメルが述べる廃墟の魅力、つまり「人間の作品がついには自然の産物のように感じられるという点」<sup>176</sup>を、写真是まさしく、自身が人間の手の所産ではなく、自然の光が刻印する自動筆記であるということによって実現する。が、このような写真はなにより、それはかなさ、滅びの相においてこそ真の廃墟となる。なぜなら〈それはかつてあった〉という写真のメッセージは、〈それはもはやない〉という存在の不安を、常に潜在させているのだから。〈廃墟としての写真〉という主題を先鋭化するいくつかの写真がある。たとえば独房内の一人の囚人の青年を撮った、アレクサンダー・ガードナーの写真(1865 年)。バルトが注目する、すでに絞首刑を宣告されたこの青年の写真は、かつてあったという確かさと同じくらい迫真をもって、その滅びの兆候で、見るものの胸をうつ。「私はこの写真から、それはそうなるだろうという未来と、それはかつてあったという過去を同時に読み取る。私は死が賭けられている過去となった未来を恐怖を込めて見守る。 [...] 私の心を突き刺すのは、この過去と未来の等価関係の発見である。 [...] 私は [...] すでに起こつてしまつた破局に戦慄する。被写体がすでに死んでいてもいなくても、写真はすべてそうした破局を示すものなのである」<sup>177</sup>。一方、ソンタグが取り上げているのは、ロマン・ヴィフィニアクによる、ポーランドのゲットー(ユダヤ人居住区)の日常生活を撮影したもの(1938 年)である。程なく均等に訪れる死という周知の、過酷な運命の確実さによって裏打ちされつつ鑑賞者に迫ってくる、人々の何気ない生活の姿。「写真是自分の死に向かって進んでいる生命の無垢、傷つきやすさを明示する。そしてこの写真術と死のつながりが人物写真にはすべてつきまとるのである」<sup>178</sup>。ベンヤミンにとってこのよ

<sup>175</sup> 谷川:形象と時間、80 頁。

<sup>176</sup> Simmel: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur, S.289。邦訳、140 頁。

<sup>177</sup> バルト:明るい部屋、119 頁。

<sup>178</sup> ソンタグ:写真論、77 頁。

うなメッセージを孕んだ写真とは、既に挙げた、カール・ダウテンダイとその妻の婚約時代の写真（1857年）であった。結婚し、6人目の子供を産んだすぐのちに、動脈を切って死に至ることになる妻の視線はここで、未来の夫のかたわらをすぎて、かなたへと向かっている。彼がとなりから彼女の背中を、その手で支えているにもかかわらず。この写真が見るものに訴えかけるものとは、その中に人知れず紛れ込んだ、彼らの運命の兆しを宿す細部なのである。「極めて精密な技術はその produkten に魔術的な価値を与える。この価値を、絵画はもはや決してわれわれのために持ち得ないのだが。写真家のあらゆる熟練、モデルの姿勢のあらゆる計画性にもかかわらず、こうした写真を見るものは、その中にごくわずかな偶然の火花、いま・ここを探さずにはいられないと感じる。この偶然によって現実は、その映像の性質にいわば焦げ穴を開けたのだ。あるいはこうした写真を見るものは、ある目立たない箇所、つまりそこでは、あのとうに過ぎ去った撮影の一分間のありようの中に、来るべきものが、今日においてもまだ、あまりに雄弁に巢食っているので、われわれは回顧しつつ、そうした来るべきものを発見しうるような、そのような箇所を見つけずにはいられないと感じる」（II 371）。撮影されるモデルたちも、撮影する写真家も、等しく人間であった。にもかかわらず、出来上がった写真を見るものは、そこに忍び込んだ人間ならざるもの痕跡を探さずにはいられない。とりわけその写真が、すでに起こった破局としての未来を覗き込むための一つの窓と見なされるときには。写真家の意識的な技巧や構成にあらがい難くのしかかり、そのふしぶしに焦げ穴を作る自然。これは、世界の無意識をも織り込む器械の眼による精緻極まりない光学の収穫である。この光学の働きによって写真は、自然と運命の避けられぬ成果、すなわち終末のヴィジョンを宿す廃墟となる。それは非人間的なものが人間にからまり、覆い尽くしている瞬間なのだ。写真をめぐる人間は、その中で人間的な営為を喪失することで、こうした瞬間を初めて手に入れたのである。

## 結び

『ドラキュラの遺言』(Draculas Vermächtnis - Technische Schriften, 1993)の序文でキットラーは、彼の仕事を「メディア史(Mediengeschichte)」と呼び、それを「どのようなコードがどのようなメディアを担っているか」を解明するものと規定

している。<sup>179</sup> 本稿の試みもまさしく、バルトが〈コードのないメッセージ〉と呼んだ写真が手に入れた、そのコードの究明に他ならない。ただしそれが第一に依拠しているのは、ベンヤミンの写真論のみならず、その神学でもある。一般に両者の媒介項とされるのは何といっても、神学に由来する〈アウラ〉という概念だが、それに留まらずおよそメディアというものは、それが世界と人間との関係性を意味する限り、自体常に神学的な主題でありつづける。なぜなら一神教における神学の起源は、人間の神との対話性、すなわち世界との対話性にあるのだから。「イスラエルの偉大な功績は、万物の起源にして目的である現実の神を教えたことではなく、そうした神に実際によびかけうこと、つまり神になんじと呼びうること、神と向かい合って立ちうこと、神と交わりうることを示したことである」<sup>180</sup>とブーバーはいう。メディア史とはそこからの退行の歴史である。この退行とは、かの歴史の天使を駆り立てる進歩の嵐がもたらすもの、それが過去との間に生み出し続ける、留まることを知らない隔たりの増大である。この距離は、単なる時間的なそれではない。それはこの今の、楽園との空間的な隔たり、決して届くことのない呼びかけでもあり、そこを埋め尽くさんばかりの瓦礫こそがわれわれがメディアと呼ぶものに他ならない。神の歴史においては、かつて最も純粹なメディアとは預言者たちであり、その究極はキリストであった。その後、東方正教会やローマ・カトリック教会は聖母マリアや諸聖人、天使たちによって、あるいは彫像やイコンや香、さらにはそれらを司る聖職者の組織によって、この〈神の媒質〉を展開させていくことになる。宗教改革とはこうした教会というメディアの不純さに対する告発に他ならなかつた。が、その試みがもたらしたのは、一にして全なる神との対話性の回復ではなく、聖書という〈書物〉に絶対的な権威を与えること、その世界の隠喻としての確固たる地位の完成だった。これにより世界は読まれうるもの、解読されうるものとなり、その学問的帰結がプロテスタンティズムに由来する〈解釈学〉である。これに対しハンデルマンが提示したのは、まさしくそのキリスト教という西洋の主流によって抑圧されていたもの、ラビたちによる換喻的解釈が織り成す、注釈のざわめく森であった。

近代の、新しい、技術によるメディアは、このような前史を持っている。が、この前史との間にあるのは、連続ではなく対立である。というのも新しいメディアは、

<sup>179</sup> Vgl. Kittler: Draculas Vermächtnis, S.8。邦訳、1-2頁参照。

<sup>180</sup> Buber: Die chassidische Botschaft, S.742。邦訳、8頁。

その先達たる芸術が持つ、まなざし、様式、筆跡、響きといった人間的なものを駆逐し冒流するものだったから。しかし19世紀後期より顕在化したこの対立はまた、両者の輪郭を浮きだたせ、互いの反省を促す契機ともなった。そして写真のコードには、他の何よりもはつきりとこの対立と反省のしるしが刻まれている。なぜならすでに見たように、この対立を乗り越え変換する媒質となることこそ、写真というメディアの可能性に他ならないのだから。写真是かつて在ったものをこの今に翻訳する。視覚を触覚に、光を闇に、隠喩を換喻に、意識を無意識に、自己を他者に、歴史を瓦礫に、そしてアウラをその不在に。写真に潜在するこの可能性をいっそう露わにするために、ベンヤミンは、その絵画や彫刻との関係、さらには文字、映画、新聞、雑誌、広告といった他のメディアとの関係に焦点を置く。写真をめぐって明瞭にあらわれる、こうした〈間メディア性〉を暴き出すこと。ここに彼は、現代的な革命の契機を見出していたのだ。この関係性という契機はまた、〈間言語性〉としての翻訳、〈間時代性〉としての歴史という彼の理念にも姿をあらわしている。言語と言語、時代と時代、メディアとメディアの狭間に、流謡の火花を見出したのである。神がその面を隠し、主体としての人間が消滅を余儀なくされるこの〈夜〉の時代。そこでは、かつて両者の対話があった場所に、こうした関係性が星座のようにその身を横たえている。ベンヤミンの生きた西欧の近代とは、この星座が最も鮮明に顕現する瞬間であり、彼はその卓越した観察者だったのだ。