

# ベンヤミンにおけるアウラ概念

野村修

歴史的唯物論の根底的な概念は、進歩ではなくて、アクチュアリティを発現させることである。<sup>1)</sup>

ヴァルター・ベンヤミン

ヴァルター・ベンヤミンが論文「技術的に複製が可能となった時代における芸術作品」(執筆一九三五、発表一九三六、邦訳題名は「複製技術の時代における芸術作品」、以下では邦訳題名を用いる)において、現代芸術の基本的傾向を(「アウラ」の衰退の過程と重ねて論じたことは、加えてその論述のしかたは、じつに印象的であったので、いまに至るまで多くのひとびとによって取り上げられ、さまざまに論議されてきている。けれども、ぼく自身も参与しているその論議はしばしば、要点に触れることなく、空転しているように思われる。ともかく、ベンヤミンの思考が十全なかたちでぼくらに受け継がれてきている、とはぼくにはまだ思えない。その理由のひとつは、ベンヤミンにおけるアウラ概念が、ぼくらに明確に把握されてはいないことに、もとめられよう。こ

ベンヤミンにおけるアウラ概念

の概念もまた、かれにおける多くの概念とひとしく、ひとつの根源的な「渦」として提出されていて、ぼくらはともすれば、その多義性の水煙に巻かれてしまいがちなのだ。というわけで、以下のぼくの試論の意図は、その概念をベンヤミン自身に語らせることをつうじて、多義的なその渦のなかから、少なくともぼくにとって有用なひとつの思考の方向を、見定めようとするところに置かれている。

1

ベンヤミンがアウラの概念を芸術論へ明示的に持ちこんだ最初は、いまぼくの知る限りでいえば、「複製技術の時代における芸術作品」が書かれるよりも四年前、一九三一年に『文学世界』誌に連載された「写真小史」においてだったろう。ここでのベンヤミンは、当時までの約九〇年間に及ぶ写真の発達史を通観しながら、そこに見られるひとつの顕著な傾向としての、アウラの衰退の傾向に言及している。そしてアウラそのものは、四年後とほぼ同じことばで定義されている。

アウラとは何か？ 空間と時間とが織りなす、ひとつの特異な織りものであり、どんなに近くてもなおかつ遠い、一回限りの現象である。ある夏の真昼、休息しながら、地平によこたわる山脈だとか、ひとの上に影を投げてくる木の枝だとかを、瞬間ないし時間がそれらの現象にかかわってくるまで、眼で追ってゆくこと——このことが、その山脈なり木の枝なりのアウラを、呼吸することなのだ。<sup>②</sup>

しかし「写真小史」でのペンヤミンは、四年後の論文ではやや違うニュアンスをもたせて、アウラについて語っている。四年後の論文では、写真から映画に至る新しい複製技術が、印刷術などの従来の技術に付け加わったことが、大衆が歴史の前面に進出してきたことと相俟って、芸術作品からアウラを消滅させてゆくこととなる過程に、主として目が注がれているために、初期の写真のもつアウラには、ほとんど論及されることがない。それにたいして「写真小史」では、写真が初期の一〇年間においてアウラをおびることができた技術上・社会上の根柢が、まず、綿密に考察されている。初期の一〇年間というのは「写真の産業化に先立つ一〇年間」であって、ダゲールやヒル、キャメロンやナゲールらが最初の写真家として登場してきた時期である。たとえばヒルは、もともとは肖像画家で、下絵の代わりに写真を利用したのだったが、このことが、画家としては忘れられたかれの名を、写真家として残すことになった。ペンヤミンは、ヒルの撮影した無名のひとびとの映像について、つぎのように述べている。

同じ題材はとうから絵画にもあった。無名の人物像も、家族の手の中にあるかぎり、そこにえがかれている人物のことは、ときどき話題になった。けれども、二、三代もたつと、そういう関心は消えてしまう。絵画がなおかつ残るとすれば、それは、それをえがいた者の伎倆のあかしとしてにすぎない。しかし写真の場合には、何か新しい特異なことが起こる。こわばりのない、誘惑的な恥じらいを見せて顔をうつむけている、あのニューヘヴンの漁村の女の写真には、写真家ヒルの伎倆のあかしというだけでは割り切れない何か、まだ残るのだ。黙視できないその何かは、かつて生活していた女、そしてこの写真の上でいまなお現実的であり、けっ

して完全には〈芸術〉にとりこまれようとしぬい女の名前を、執拗にもとめてやまない。「そしてぼくは問う、この優美な髪やまなざしは／かつてどのようなひとや物と触れあったか、／いま欲望が焰のない煙のように無意味に絡んでゆく／このくちびるは、どのようにくちづけしたか。」「……」写真家の伎倆も、モデルの身ごなしの計画性も疑えないが、こういう写真を見るひとは、その写真のなかに、現実がその映像の性格を焼き付けるのに利用した一粒の偶然を、凝縮した時空を探しもとめずにはいられない気がしてくる。その目立たない場、もはやとうに過ぎ去ったあの分秒のすがたのなかに、未来のものが、こんにちもなお雄弁に宿っていて、われわれは回顧することによってそれを発見することができるのだから。じじつ、カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透される空間の代わりに、無意識に浸透された空間が現出するところにある。<sup>3)</sup>

ここではアウラという語は用いられていないが、「割り切れない何か」、「凝縮した時空」、「無意識に浸透された空間」といった表現で語られている内実は、明らかに、初期の写真がおびたアウラだろう。そしてベンヤミンにいわせれば、この事実には、技術的な根拠もあれば社会的な根拠もあった。技術的な根拠は、簡略に言ってしまうえば、初期の写真が長い露出時間を必要としたところにある。そのために「モデルたちは、瞬間から外へではなく、瞬間の中へむかって生きる」。いいかえれば「長い撮影時間のあいだに、いわば生長して映像となる」。こうして持続的な映像と化してゆくものは、人間に、たとえばその人物の皺の線に、限られてはいない。かれの着る服も、そのひとに着られてとった形態のままに、たとえばそのひとつひとつの〈ひだ〉のかたちだが、「ひと

つの理念よりも以上に「永遠のものとなる。その（ひだ）は、その人間の生きた時代と状況をも、そのなかに折りたたんで確実な映像となっているのだ。この映像は、一時期の特定の技術と結びついているわけだが、同時にまた、一時期の特定の社会的状況とも結びついている。やがてブルジョワジーが「現実を離れて墮落」してゆくとき、映像もまた、どうしようもなく「硬直したポーズ」を際立たせてゆくことになるだろう。

くりかえせば、初期の写真のもつアウラは、たんに原初的なカメラの産物、といったものではなかった。長い露出時間によってひきおこされる「光の寄せ集め」が、「もっとも明るい光からもっとも暗い影に至るまでの、絶対的な連続性」を画面に生み出していたことは確かだけれども、それらの写真は、一方において写真家が「最新の流れを汲んだ技術者」であり、他方においてかれの顧客が「紳士服や襟飾りのどのひだのなかにさえもアウラを宿している、上昇しつつある階級の成員であった」短い一時期においてのみ、生まれうるものだったのである。だから、技術の変化と資本主義の頹廢的な進行とともに、アウラは写真から消滅せざるをえなかった。

アウラ消滅後の写真の、「ひとの心を揺さぶる証拠」の一例として、ベンヤミンが挙げるのは、カフカの幼年時代の肖像写真のひとつだ。そこでは「ごてごてと縁飾りのついた、窮屈な、いわば意気を阻喪させる子供服を着た六歳ほどの少年が、そよりともせぬシロの葉を背景にした、一種の温室の風景のなかに立っている」。この種の写真館、「拷問室とも玉座の間ともつかぬ」作りの写真館は、一九世紀の後半から流行して、つい数十年前の日本でもまだ、至るところでお目にかかれたことを、ぼくも記憶している。「周りをこのようにしつらえられては、たしかに、モデルは消えいってしまいうだろう——もし、測り知れぬほどに悲しいその眸が、まえて定められたこの風景の、影をうすくさせていないとしたならば。はてしない悲しみをたたえたこの映像は、初期

の写真へのひとつの対極をなしている。」

アウラの消滅は必然の過程だったのに、写真家の多くは一八八〇年以後になっても、失われたアウラがまだ存在するかのように見せかけることに、努力を払っていた。右のような写真館の作りが、その努力のけちな一端だったとすれば、別の一端は、ユージェント様式に見られるような「ぼかし」の技法や、さまざまな「修整」の技法だった。あるいは映画スターのプロマイドにおけるように、モデルの商品価値を利用することも、疑似アウラの産出の努力の、ひとつの形態だったかもしれない。だが、いずれにせよこれらの努力は、とどめがたい趨勢にたいする、消極的な対応でしかなかった。その行き着く先は、写真を流行の手に引き渡すことである。「世界は美しい」——これが、そのさいの標語だ。写真はもはや、題材の人間の脈絡の一端を把握すること、そしてその題材を認識するさきがけとして役立つことを、みずからの姿勢とはせずに、もっぱら「市場性の提灯もち」になりお世話している。広告がその素顔である。その構成は、何かを暴露して認識へとみちびくものではなくて、せいぜい無害な連想を誘いだすためのものにすぎない。

他方にはしかし、アウラの衰退に積極的に対応する流れが、ないわけではない。とりわけベンヤミンが注目するのは、アッジュによるパリの街頭の写真に始まり、シュルレアリスム写真に受け継がれていった流れである。

アッジュによるパリの写真は、シュルレアリスム写真の先駆、すなわち、真に厚みのある隊列としてシュルレアリスムが運動させた唯一の隊列の、前衛部隊だ。頽廃期の因襲的なポートレート写真がひろげたくとうつらしい雰囲気、かれがはじめて消毒する。かれはそれを掃除する、いや、一掃する。最新の写真流派の紛う

かたない功績である、アウラからの対象の解放は、かれによって口火を切られた。「……」かれは、行方知れずになったもの、どこかへ吹き流されたものを探し出してきて、それらの映像をも、市名のエグゾティックな、華やかな、ロマンティックなひびきと向かい合わせる。すると映像は現実からアウラを、ちょうど海が沈んでゆく船から吸いとるように、吸いとってしまう。

ところで、事物からアウラを取り去り、事物を事物自体に近づけることは、それを大衆に近づけることと、切っても切れない。というのも、平等の感覚をいちじるしく発達させているのが現代の大衆の特徴であって、かれらは対象をかれらから遠ざける外皮を、特権的なアウラを、対象から剥ぎとり、粉碎することに関心をもっているからだ。かれらは「対象を間近から映像として、というよりは複製として、手に入れようとする」。そして「一回性と持続性が、映像には密接にないあわされているとすれば、複製には、反復可能性と一時性が、同じく密接にないあわさっている」。

写真はアウラのない映像を、また複製を、大衆に提出することを可能にした。「偏見のない、しかも大胆であると同時に繊細な」直接の観察から課題に接近して、これを「尽きることのない考察の材料」として大衆に提示することを、それは可能にしたのである。このことは、ベンヤミンにいわせると、「〈対象と深い内面で一体化し、そしてこのことをつうじて独自の理論に達するような、繊細な経験というものが存在する〉という、ゲーテのことばに叶ったものだった」。——言いかえれば、現代ではアウラを粉碎する写真にこそ、かえて「新しい、測り知れない意味」が、「繊細な経験」を成り立たせうる暴露と構成が、期待されうるわけなのだ。「芸術として

の写真」はほとんどばかげているが、「写真としての芸術」には興味もてる、というベンヤミンの言いかたも、その点にかかわるところがあるだろう。

誰にしる観察できたはずのことだが、絵画や彫刻、ことに彫刻作品は——建築はいわずもがな——現実に眺めるよりも、写真にうつして見るほうが、ずっと容易に理解できる。このことをひとは、もっぱら現代人の芸術感覚の衰弱のせいにも、無能力のせいにしてしまいたいだろうが、しかしそうするには、つぎの認識がじやまになる。複製技術の形成とほぼ時を同じくして、偉大な作品についての見かたが変化しはじめた。ひとびとはそれを、もはや個人の産物とは見なせない。それは集団によって創造されるもの、しかもそれを撮取するためには、それを縮小しなければならぬほどに大きなものとなった。メカニク的な複製方法というものは、究極の効果からいえば、ひとつの縮小技術なのであって、ひとが作品を使いこなすのに必要不可欠な程度の作品支配力を、ひとにもたせてくれるものなのである。<sup>65</sup>

ベンヤミンの右のような言いかたには、違和感を感じるひとも多いかもしれない。集団制作というものが演劇以外の分野でも試みられてきているのが現代のひとつの特徴だとはいえ、芸術作品が把握したいほどに大きくなった、というのはいささか奇妙に聞こえるだろう。ここでは、ベンヤミンが「偉大な作品」といっているところを、「現代の現実」と言いかえたほうがいいかもしれない。するとかれの思考は、つぎのブレヒトの、同じ時点での思考と重なり合ってくる。ブレヒトにいわせると、いまや状況は、「リアリティーの単純な再現が、これ



までにもまして、リアリティーについて何かを語らなくなっていることよって、こみいってきている。クルツプ工場やAEG電機の一枚の写真は、これらの施設についてほとんど何も明らかにしない。「……」だから、じっさいに何か技巧的なもの、構成的なものが、作りあげられなければならない」。——言いかえれば、いまの現実の「経験」を成り立たせうるのは、たんに一枚の写真ではない。ときには写真プラス文章であり、ときには複数の写真その他から構成された何かであり、そしてときには映画である、ということになるだろう。

写真の九〇年の歴史を概観したベンヤミンの小論を、アウラを概念を軸としてまとめてみるならば、こう言えるだろうか。かれによれば、初期の一〇年間の写真には、アウラがありえた。そこには技術の進歩と時代の状況との、幸いな一致があった。けれどもわずか一〇年でその時期は終わり、その後の写真史は一貫してアウラの衰退の歴史になる。アウラを回復しようとするそこの試みは、ことごとく、アウラの紛いものをしか生みだしてない。むしろ写真の「新しい、測り知れない意味」は、アウラを粉碎するところからのみ生まれてくる。その方向の先駆となったのがアッジェであり、シュルレアリスム写真だった。いまぼくらの目に初期の写真が「祖父の時代の暗がりから、あれほど美しく、近寄りたく立ち現われてくる」のは、それらとぼくらとのあいだに、こういう「九〇年の時間の、歴史的な緊張」があるからにはかならぬ。

しかし、とぼくらのなかには、言いたくなるひとがあるかもしれない。ベンヤミンの「写真小史」が書かれた六〇年前は、ちょうどアッジェの写真活動が再発見され、ひとびとの注目を集めた時点だった。アウラを粉碎するものと見えたその写真は、だがいまのぼくらの目には、むしろアウラをおびて現われるのではないか？ いや、もっと極端にいうならば、アウラは、およそ芸術作品の名にあたいする芸術作品の、属性だともいえるのではな

いか？ この問題には、ぼくはあとで（主として4において）、別の方向から解答を試みることになるだろう。

## 2

四年後の「複製技術時代の芸術作品」では、さきに触れたように、アウラの定義には「写真小史」でほとんど同一の叙述が用いられているが、初期の写真のもつアウラについてはほとんど語られなくなっている。と同時に「ほんもの」の芸術作品の、「いま、ここ」にしかないという一回性、真正性、歴史的証言力がアウラと結びつけて説明されて、これの「礼拝的価値」が——宗教的礼拝によるものにせよ、近代の・世俗的な「美の礼拝」によるものにせよ——「最初の真に革命的な複製手段である写真技術の登場によって（同時に社会主義の登場によって）「揺らぎはじめる、というふう」に説明されるようになってきている。「礼拝的価値」には「展示的価値」が取って代わって、芸術の社会的機能は大きく変化した。「すなわち、芸術はそのよって立つ根拠を儀式におくかわりに、別のプラクシスすなわち政治におくことになる。」

言いかえると、ここではアウラは権威的なものとして把握されていて、その権威が揺らぐこと、アウラが消滅することが、現代の特徴的な過程として、もっぱら肯定的に考察されている。むしろその過程に、技術的要因と社会的要因とが絡まり合って関与している、とする見かたは、一貫して引き継がれてきている。

複製において「……」作品のもつ権威そのものが揺らぎはじめる。ここで失われてゆくものをアウラという概念でとらえ、複製技術のすすんだ時代のなかで減じてゆくものは作品のもつアウラである、といってもよい。

このプロセスこそ、まさしく現代の特徴なのだ。このプロセスの重要性は、単なる芸術の分野をはるかにこえている。一般的にいいあらわせば、複製技術は、複製の対象を伝統から引き離してしまうのである。複製技術は、これまでの一回かぎりの作品のかわりに、同一の作品を大量に出現させるし、こうしてつくられた複製品をそれぞれ特殊な状況のもとにある受け手のほうに近づけることによって、一種のアクチュアリティを生みだしている。この二つのプロセスは、これまでに伝承されてきた芸術の性格そのものをはげしく揺さぶらずにはおかない。〔……〕

広大な歴史的時間のなかでは、人間の集合体のありかたが変化するにつれて、その知覚様式も変わる。〔……〕アウラの衰微は、現今の社会生活において大衆の役わりが増大しつつあることと切り離しえない二つの事情にもとづいている。すなわち一方では、事物を空間的にも人間的にも近くへ引き寄せようとする現代の大衆の切実な要望があり、他方また、大衆がすべての既存のもの複製をうけいれることによってその一回かぎりの性格を克服する傾向が存在する。〔……〕事物をおおっているヴェールを剥ぎとり、アウラを崩壊させることこそ、現代の知覚の特徴である。<sup>60</sup>

歴史的過程のなかで、芸術作品は礼拝の対象から、認識の、経験の対象、しかも遊戯のなかで認識と経験を可能にする対象に転化してゆく。この点を説明する文章をベンヤミンは、最近発見された異稿のなかでは、現在ばかりが読む最終稿の第五章のあとに置いていた。この部分はなぜか最終稿でははぶかれてしまったわけだけども、ぼくらの理解を助けるところがあると思うので、ここに、そのはぶかれた部分を訳出しておく。

もうひとつ確かなことは、映画においてもっとも進んだかたちで現出している芸術のこの機能変化の、歴史的な射程の大きさが、それを芸術の始原時代と対決させてみることを、方法的にのみならず実質的にも、可能にしていることである。

始原時代の芸術は、魔術に用立てられるために、実用的な特定の表現法を墨守している。それも多分に、魔術の手順を踏んだものとして（先祖の像を彫ること自体が魔術をおこなうことなのだ）、同時にその手順を指示するものとして（先祖の像が儀式的な態度を、見る者に模範的に示している）、そして最後に魔術的瞑想の対象となるものとして（先祖の像を注視することが、注視する者の魔力を強化する）、作られている。人間も人間の環境世界も、このような表現法の対象となった。こうして模写されたものらは、当時の社会の必要に応じていたのだが、その社会の技術はまだ、儀式と癒着してしか存在していなかった。この技術は、「現代の」機械的な技術と比べれば、当然ながら遅れている。けれども、弁証法的な考察にとって重要なのは、その点〔いわゆる機械的な面での進歩〕ではない。弁証法的な考察にとって問題になるのは、「進歩ではなく、」太古の技術と現代の技術とのあいだの傾向的な差異であって、その差異は、第一の〔太古の〕技術がやたらと人間を投入するのにたいして、第二の〔現代の〕技術はできるだけ人間を投入することを少なくする、という点にある。第一の技術の技術上の偉業というべきものが、人間を犠牲に供するものであるのにたいして、第二の技術の偉業は、乗員なしで遠隔操作で飛ぶ飛行機で代表されよう。第一の技術にとっては一回性が肝要である（そこでは、けっして取り返しがつかない失敗が生ずることもあるし、永遠に意味をもちつづける代理として

の犠牲死が起こることもある)が、(これに反して)第二の技術にとっては、一回性は少しも肝要ではない(ここでは実験が、そして実験のしかたを倦まずたやまず多様化させてゆくことが、問題になっている)。第二の技術の根源は、人間が初めて、そして無意識の智慧を動かして、自然から距離をとりはじめたところに、もとめられよう。いいかえれば、その根源は遊戯シニョールにある。

儀式と癒着した太古の技術と、遊戯を根源とする現代の技術、という対比は、一見して芸術の礼拝的価値と展示的価値、という対比を思っておこさせるが、ベンヤミンは単純に二つの対比を並列的に語っているわけではない。右の引用文に続く文章(すぐあとに引用する)では、芸術作品は、第一の技術にも第二の技術にも結ばれていることを、かれは語っている。

また、いまぼくらが読むと右のベンヤミンの文章は、現代の技術もまた「人間を投入」して、つまり「犠牲に供して」はばからないことが、ぼくらにはあまりにも明瞭にされてしまっているだけに、いささか違和感を感じさせるところがある。しかしこの文章が書かれた時点では、科学技術への信頼感は、ぼくらの場合よりも強かつたろう。ベンヤミンの友人のブレヒトもまた、まだこの時点では、たとえば『ガリレイの生涯』初稿から知られるように、科学の実験の積極的意義を讀んでいた。だが、むろんかれらにも科学への危惧がなかったのではない。ただかれらの危惧は、科学そのものの進展によりも、それにともなつて進展しなくてはならぬ社会のほうが停滞して、科学が民衆の主導権のものにはないことに、向けられていたといえよう。一九二〇年代後半にすでにベンヤミンが公表していた『一方通交路』でも、「シニョレアリスム」論でも、この点の危惧は、切迫した危機

感をもって述べられていた。「複製技術の時代における芸術作品」論でも、同じことは再三にわたって言及される。さきの引用文はなおつぎのように続いてゆくが、ここからもかれの危惧は読みとれよう。

真剣さと遊戯性、厳格さと無拘束性は、あらゆる芸術作品のなかに、絡まり合って現出している——その比率は千差万別だとしても。だから、いうまでもなく芸術は、第二の技術にもまた第一の技術にも結ばれているわけである。とはいえ、「自然の制御」が第二の技術の目的である、と称することにはきわめて大きな異論の余地があることに、ここで注意しておくてはならない。技術の目的をそのようなものと称するのは、第一の技術の見地からの見かたである。じじつ第一の技術は、自然を制御することをめざしていた。しかし第二の技術はむしろ、自然と人間との共同の遊戯をめざすものであって、こんにちの芸術の決定的な社会的機能は、まさにこの共同の遊戯を練習することなのだ。このことは、とりわけ映画についていえる。映画は、人間生活においてほとんど一日ごとにその役わりが増大してきている機構との、密接なかかわりによって条件づけられた知覚・判断能力を、また反応能力を、ひとが練習することに役立っている。ひとは同時に、この機構との密接なかかわりから、機構に奴隸的に奉仕している現状を变革して、機構を用いての解放を達成しうるためには、まず、第二の技術が開拓した新しい生産力に、人類の心性がすっかり適応することが先決問題である、ということをも学ぶのだ。

この適応を促進することが、革命の目標である。革命とは、集団の神経が隅々まで働くこと、より正確に言えば、第二の技術を器官とする新しい集団、史上最初の集団の、神経を隅々まで働かせようと試みることに

ほかならない。この第二の技術のシステムは、社会の基本的諸力を使いこなせていることを、自然の基本的諸力との遊戯のための前提としている。

この文章はなおページほど続いて、集団ならぬ個人も、「自身の遊戯空間が見通しもきかないほどに拡大したこと」を感じながらも、まだこの遊戯空間を使いこなせずにいることなどが語られている。

「複製技術の時代における芸術作品」の後半が、アウラの衰退期のもっとも代表的な芸術としての映画を扱って、映画のもつさまざまな可能性に詳しく論及していることは、周知のことだろうから、ここでは触れない。ただ、ベンヤミンは映画芸術の将来をあまりにも楽観的に見すぎてはいなかったか、といった疑念が、ぼくらのあいだでも常識化しているように思える——ベンヤミン自身が、「映画資本が主導権をにぎっているかぎり、一般にこんにちの映画から期待できるのは、従来 of 芸術観にたいする革命的批判の推進だけであって、それ以外、こんにちの映画からは、いかなる革命的機能を期待することもできない」、と明記しているにもかかわらず——ので、かれ自身による映画産業観を、最終稿でははぶかれたかれの異稿から、ここで少し補っておくほうがよいだろう。最終稿の第二〇章の第一段落にあたる部分の異稿は、こう記されている。

人間が器械装置をつうじて表出されることによって、人間の自己疎外は、きわめて生産的に利用されることになった。この利用がどれほど生産的なものかは、つぎの点からわかるだろう。俳優が器械装置に対して抱く違和感は、ピランデロが述べてるように、鏡のなかに映る自分の影像にたいする違和感と同種のものである。

ロマン派のひとつとは、こういう影像のもとにとどまることを好んでいた。ところが、この影像を、俳優から切り離して、よそへ移すことが可能になったのだ。それはどこへ移されるのか？ 観衆の前へである。この意識は一瞬たりとも映画俳優のあたまから去らない。俳優は、器械装置の前においても、いま自分が勝負している相手は結局は観衆なのだ、ということをよく知っている。この観衆によって、かれはコントロールされる。しかも、かれの演技をコントロールするこの観衆は、かれが演技を終えるまでかれの目には見えないし、まだ存在していないのだ。この不可視性によって、観衆のコントロールの権威は高くなる。とはいえ、忘れられてはならないことは、映画が資本主義的搾取の束縛から解放されないかぎり、このコントロールの政治的価値が有効に生かされるには至らない、ということである。なぜなら、このコントロールという革命的なチャンスは、映画資本によって反革命的なチャンスに転化させられているのが、現状なのだから。映画資本の促進するスター崇拜が、人格という例の魔術を——それがとくに、人格の商品的性格といういかかわしい光輝のなかに埋没しているのに——保守しているだけではない。これに加えて、お客様は神様だとする観客崇拜が、これを補充している。観客崇拜もまた、スター崇拜と並んで、大衆の心性の腐敗を促進しているが、この腐敗した心性こそ、ファシズムが大衆のなかに、階級意識に代えて植えつけようとしているものにはならない。

もう一カ所引用しよう。最終稿の第一〇章の末尾、わずか二行ほどの文章は、異稿でははるかに長く、つぎのようなふうに書かれている。



西欧では、自分自身の姿を再現したいという現代人の正当な要求が、映画の資本主義的搾取によって無視されている。のみならず、失業が大衆を生産から排除して、労働過程のなかに自分自身を再現したいという第一義の要求をすらも、大衆に拒んでいる。このような事情のもとで、映画産業は、荒唐無稽な空想やいかかわしい思惑によって大衆を動員することに、もっぱら血道をあげている。この目的のために映画産業は、巨大なジャーナリズム機構を動員して、スターたちの出世物語やら恋愛沙汰やらを騒ぎ立てさせたり、人気投票や美人コンクールを催させたりしている。こういったすべては、映画への大衆の根源的で正当な関心——自己認識、それとともに階級的認識への関心——を、腐敗した方向へそらせるためのものである。したがって、一般にファシズムに妥当することが、特殊には映画資本に妥当する。すなわち、新しい社会構造への不可避的な要求が、少数の有産階級に好都合なように、こっそりと搾取されているわけだ。映画資本を接収することは、それゆえすでに、プロレタリアートの緊急の必要となっている。<sup>10)</sup>

さて、本稿の主題であるアウラ概念に立ち戻って整理を試みると、「複製技術の時代における芸術作品」でのベンヤミンは、まず芸術作品のアウラの衰退の傾向があることを確認し、その理由として、一方での技術的要因として複製技術の飛躍的な進展を挙げ、他方での社会的要因として大衆の進出——アウラによる呪縛から脱して、物を身近に引き寄せようとする要求をもつ、現代的な大衆の進出——を挙げている。初期の写真のもつアウラについての言及がほとんどない点を除けば、右の所論は「写真小史」でとさほど異なるところはない。アウラは、芸術作品が宗教的ないし美的に、礼拝ないし鑑賞されるさいに、いわく言いがたい雰囲気としてその作品を

取り巻くと思える一種のヴェールであって、現代の大衆にとってはもっぱらそれは、「剥ぎ取ら」れるべきもの、認識と経験との積み重ねをつうじて解消されるべきもの、いいかえれば、感情移入などに没入することのない「散漫な試験官」の態度をもって見透かされるべきもの、となつてゐる。このとき〈作品〉は〈教材〉に転化する。芸術のアウラとのそのような対しかたは、自然をも自身をもふくめての世界との新しいかかわりかたを学んでゆかねばならぬ現代人にとっての、ひとつの実習課程でもあるわけである。

ここにはしかし、「写真小史」でとややニュアンスを変えた言いかたとして、ひとつ注意しておきたいところがある。初期の写真のもつアウラがあまり語られずにいる代わりにといおうか、ここでは、芸術作品にはアウラの付随する可能性が、現代にあつてもあるのだ、ということ——資本の側が、またそれに追隨する「神様」とされた「お客様」としてのぼくらが、せつせと産出している疑似アウラは、もちろん論外として——が、示唆されているとも思える個所があるのだ。引用した異稿のなかの、「真剣さと遊戯性、厳格さと無拘束性は、あらゆる芸術作品のなかに、絡まり合つて現出している——その比率は千差万別だとしても。だから、いうまでもなく芸術は、第二の〔現代の〕技術にもまた第一の〔太古の〕技術にも結ばれているわけである」、という一節を思いおこしてほしい。このベンヤミンの見かたには異を唱えにくいとぼくには思えるが、だとすれば、現代の芸術作品もまた、太古の作品にまつわるアウラを、新しい遊戯性ととともに、なおともなつてゐる、といわなくてはならない。

この場合、この太古的なものは、（たとえば批評をつうじて）粉碎されるべきものなのだろうか？ それとも、新しい遊戯性と結びつくことで、権威的・権力的なものとは切り離されたかたちで、現代のなかに生かされるべ

きものなのだろうか？　そして、もしこのように新しく生かされうるとすれば、それはまだアウラをもつのだろうか？　それとも、アウラとは質の異なる何かだが、そこに生じているのだろうか？　——こういう疑問が残るけれども、ベンヤミンはこの疑問には、立ち入らずに済ませているように見える。

いや、まったく立ち入っていないとは、それでも言えないだろう。論文の最後の近くでかれは、「散漫な」姿勢で芸術作品に相對することの重要性を、強調している。かれによれば、ぼくらが芸術作品に接する姿勢は、精神集中と散漫さとの二重の姿勢である。そして前者の姿勢が視覚的・観照的であって瞑想につながるとすれば、後者の姿勢は触覚的・接触的であって、一方では「ショック体験」に、他方ではしかし、そして何より、習熟に——経験を積み重ねて「慣れて」ゆくことに——つながっている。この二重の姿勢の後者の比率を高めてゆくことによって、ぼくらは向かい合う作品から、権威的・権力的なものを排除して、有用な何かを、しかも遊戯的に、学びとってゆくことができるのではなからうか。この問題は、次章でとりあげるベンヤミンのその後の思考にも、大いにかかわってくると思うので、念頭にとどめておいていただきたい。

### 3

ベンヤミンが三度めに、そして最後に、アウラ の概念にかなり詳しい説明をあたえているのは、「複製技術の時代における芸術作品」のさらに四年後にまとめられた論文、「ボードレールのいくつかのモティーフについて」（一九三九）においてだが、ここではアウラの説明は、前記の二論文とはかなりかたちを変えている。そのあいだには、一方でのアドルノからの批判と、他方でのブレヒトからの批判があった。アドルノの批判は、あえて要

約すれば、ベンヤミンのアウラ概念は弁証法的ではない、というもので、いいかえるなら、ベンヤミンはアウラの否定的側面を強く押しださずして、その肯定的な、救出されるべき側面を軽視している、というものである（アドルノはベンヤミンによる映画の過大評価にも異を唱えているが、その点ここでは措いておく）。プレヒトの批判は、アウラ概念を神祕論的に扱うな、というものであって、この批判がじつは、「複製技術の時代における芸術作品」論ではなく、一九三八年にベンヤミンが執筆していた未定稿のボードレール論にかかわるものだったことについては、ぼくはすでに書いている。いずれにせよ、一九三九年のベンヤミンの文章は、二人による別々の方向からの批判を、念頭におきつつ記されたものにちがいない。

この三九年論文でアウラが言及されるのは最後の第二章、第一章と第二章とにおいてだが、ベンヤミン自身の手になる論文の要約紹介文が見られているので、まずそれを引用して、この二つの章の内容の概略を見ておこう。

ボードレールがダゲレオタイプに大いに当惑したことは、一方で写真とショック体験とのあいだに、他方で芸術と記憶とのあいだにある関連を、探究させずにおかない。写真およびその後の技術が、事象の「真正の」像を定着して、いつでも複製可能なものとしたことによって、意志的な追憶がこれまで対応していたような情報への欲求は、充足されるようになった。しかし、芸術作品が充足するものと見なされていた願望のほうは、作品に内在していて、無意志的な記憶にやしなわれているものである。この無意志的記憶のデータ（の総体）は、アウラ概念のもとに包括される。ボードレールの詩は、アウラの衰退をその主要なモチーフのひとつ

としていて、このモティーフがかれのエロティックな諸詩篇への鍵になる。(第一章)

散文詩「後光喪失」は、ボードレールが大都市の群衆との接触から得た経験を要約している。この経験の内実は、ショック体験のなかでアウラが崩壊したことだ。この経験を獲得することが、未来の詩人には不可欠なことである、とボードレールには思っている。(第二章)<sup>11)</sup>

ベンヤミンはここで、一九世紀におけるアウラの衰退を誰よりも早く確認して、そのことに自覚的に対処したのがボードレールであったことを、述べているといえようが、ここでのアウラ概念の説明にはしかし、アウラを「ある遠い現実の一回的なあらわれ」と理解し、これに礼拝的価値を結びつける、従来の言いかたも受け継がれているものの、そのほかに、従来とは違う言いかたが、大きく分けて二つ出現してきている。

その第一は、いま引用したレジヌメのなかの、「芸術作品が充足するものと見なされていた願望のほうは、作品に内在していて、無意志的な記憶にやしなわれているものである。この無意志的記憶のデータ(の総体)は、アウラ概念のもとに包括される」、という文章と関連すると思われる表現であって、第一章の冒頭の一節である。

無意志的な記憶のなかに住み着いていて、ある観照の対象のまわりに集まろうとする観念やイメージのむれを、その対象のアウラと呼ぶとすれば、観照の対象に付着したアウラには、使用の対象においては習熟として沈着してくる経験が、まさしく対応する。<sup>12)</sup>

この短文の前半をアウラのひとつの定義とすると、この定義は一見して、ベンヤミン自身が同一の章で引用するヴァレリーによる芸術作品の規定と、似通ったところをもっている。「ぼくらが芸術作品を識別するのは、それがぼくらに目覚ませるどんな理念も、それがぼくらに示唆するどんな態度のとりかたも、それを汲みつくしたり解消したりすることができない、という点においてなのだ」、とヴァレリーはいう。どうしても汲みつくせない何か、分析不可能な何か——これは、ベンヤミンのいうアウラとほぼ同じものだろう。しかしベンヤミンの文は、ヴァレリーの文と、二点においてはつきり異なっている。ヴァレリーは、アウラのような何かをもつものを芸術作品に限定しているが、ベンヤミンはそのような限定をしていない。どんな事象であっても、アウラをおびることはありうるのだ——しかも、それと相対するほうの人間の、それとの対しかたが、その事象がアウラをおびる条件になっている。そしてもうひとつ、ベンヤミンの文の後半は、対象にアウラをおびさせない対象とのかわりかたが、別にあることを語っている。いいかえれば、ベンヤミンにあつてはアウラは、客観的な実在ではなくて、対象と主体との関係のなかではじめて成立する。

ベンヤミンによる、従来とは異なるアウラの規定の第二は、「ある事象のアウラを経験するということは、その事象に、目を見開く能力を付与することである」、という一文に縮約されるものである。この規定は、一見しただけでは、前年の三八年にブレヒトに強烈な違和感を抱かせた、スヴェンボルでのブレヒトとの対話でのベンヤミンの発言と、よく似ている。ブレヒトの日記の記述を借りるなら、ベンヤミンは、「自分が見られていると感ずるひとは、背後から見られていた場合でも、その視線に応答する。見る相手から見返されることへの期待が、

アウラを生む」といった説明をしたらしく、そしてブレヒトはこれに、「まったくの神秘論だ」と強く反撥している。だが、三九年のベンヤミンの論旨は、ブレヒトの反論を意識して書かれたせいもあるのだろうけれども、神秘論呼ばわりして片づけられないようなものになっている、とぼくは思う。さきの一文を、もう少し前から、あらためて引用してみよう。

視線にはしかし、注視する相手から応答されることへの期待が、内在している。この期待が応じられるならば（思考においても、いわば注意力という志向性をもつ視線が対象に注がれるので、素朴な意味での視線の場合と同様に、対象から応じられることへの期待がある）、十全なかたちでのアウラの経験が得られる。（……）したがって、アウラの経験は、人間社会では通例の反応形式が、無生物ないし自然の人間への関係へ、転移されたところに生ずる。注視されたもの、あるいは注視されたと信ずるものは、目を見開くのだ。ある事象のアウラを経験するということは、その事象に、目を見開く能力を付与することである。<sup>13)</sup>

この思考は、いかにもベンヤミンらしくイメージと結びついた思考像（ゾクシヤ）のかたちをとっているが、ここに語られているのは、「歴史の概念について」（別名「歴史哲学テーゼ」）で語られているのと一脈通じた、かれ独自の認識の方法論ではなからうか。事象に「目を見開かせる」という言いかたは、かれの多くの言いかたと同様に、二重に——事象に相對するべくらの側からいえば、能動的・受動的に——とることができ。さきの二つの引用文をもう一度借りれば、この三九年の論文では、ある対象のもつアウラとは、「無意志的な記憶のなかに住み着い

ていて、ある観照の対象のまわりに集まろうとする観念やイメージのむれ」であり、その対象にまつわる「無意志的記憶のデータ」の総体である。ぼくらの対する事象は、たとえば初期の写真の一枚に見られる「衣裳のひとつのひだ」は、そのようなアウラにつつまれて眠っている。夢みている。そのアウラをぼくらが「経験」するためには、ぼくらは能動的に対象を注視しなければならぬ。そのとき対象は「目を見開いて、目覚めて、その視線で逆にぼくらを捉える。そしてぼくらは受動的に見つめられながら、その対象を経験する。——このように解してよいのなら、アウラを経験する方法は、眠りのなかに、夢のなかに埋もれている事象を（いま）のなかに目覚めさせようとする、かれ独自の歴史的唯物論の方法に重なってくるだろう。

アウラは、ここではその経験が生かされねばならぬものとなっている。アウラの肯定的側面へのアプローチが、完全に明確にはなくても、試みられている。このことは、もっと弁証法的であってほしい、とするアドルノの批評への、応答でもあるのだろうか。とにかく、ベンヤミンのアウラ概念はここに至って、新しくひとつの「意味の段階」（ベンヤミンは、「モーゼの章句のどれにも四九の意味の段階がある、というタルムードの教え」を、意味深いものと見ていた）を加えたように思われる。

ベンヤミンの遺稿の断章のなかに、この点に関連してくる短文がある。

痕跡シムルとアウラ。痕跡は、それを残したものがどれほど遠くに行っていようとも、ある近さの現われであり、

アウラは、これ呼びさすものがどれほど近くであろうとも、ある遠さの現われである。ぼくらは痕跡において事象をとらえるが、アウラにおいては事象がぼくらを奪いとる。<sup>14</sup>



痕跡という概念もまた、かれにあつては少なくとも二つの意味の段階をもっている。「経験と貧困」というよく知られた文章などでは、小市民が自分の痕跡を残そうとするセンチメンタルな試みがさんざんに擲擧され、「跡をくらませ！」というブレヒトの勧めに賛意が表されている。しかし、この断章では痕跡は、アウラと相俟つて、ぼくらが能動的受動性をもって事象と相対するときの、認識のきっかけとして、積極的な意味をになつてゐる——プロッホの著書『痕跡』の場合と同じように。

要するにぼくらは、ベンヤミンのアウラ概念について語ろうとすれば、複数の意味の段階を区別した上で、その区別と絡み合いとを踏まえながら、ぼくら自身の考えをすすめなくてはなるまい。ベンヤミンがアウラに触れて書いた文章は、これまでに取り上げた三つの評論を別にすると、ぼくの見たかぎりでは意外と少ないようだけれども、それらをも援用してぼくは、ぼくなりの整理を試みることにしよう。

#### 4

ベンヤミンにおけるアウラ概念の、第一の「意味の段階」は、一回性の権威をおびた芸術作品なり事象なりに、手を触れえない遙けさを感じさせる雰囲気として付随しているものであつて、この意味でのアウラは、とりわけ一九世紀以降、一回性をおびやかす複製技術の飛躍的な発達と、すべてを真近に引き寄せようとする欲求をもつ大衆の進出とにともなつて、衰退しつつある。この衰退過程を最初に自覚した詩人が、ボードレールだった。「遙かなものの魅惑を露ほども感じなくなつた視線を身につけようとするボードレールの努力に、決定的な価値

があたえられなくてはならない。」といつてもボードレールは、まだ過渡的な位置にいたから、一方で遙かなものの魅惑をしりぞけながらも、アウラの衰退に悩みをおぼえ、憂愁スクリンにおちいりもしたのであって、そのためか他方で、第二の「意味の段階」のアウラの産出に、いくぶんか手を貸しもしている。

この第二の「意味の段階」のアウラは、第一のそれから見れば、疑似アウラというべきものである。ベンヤミンにいわせればボードレールは自覚的に商品経済のなかに身を置いて、「商品をヒロイックなしかたで人間化する」ことをつうじて、「商品においてその商品に特有のアウラを現出させ」ようとしていた。この試みは、第一の「意味の段階」のアウラの破壊と重なるかぎり、ボードレールの作品に独特の光茫を付与している。これと対照的なのは、「商品をセンチメンタルなしかたで擬人化しよう」とした、同時代のブルジョワたちの試みだった。「ブルジョワたちのほうは、商品に家をあたえようとする——人間に家をあたえるように。つまり当時のブルジョワたちは、商品に小箱やカヴァーやケースをあたえることで、それができると期待したのだ。かれらの家具は当時、そういったもので蔽われていた。」物たちに疑似アウラを付与しようとするかれらの努力は、さきに言及したベンヤミンの小品「経験と貧困」のなかで、ベンヤミンが揶揄したもの、すなわち、自分の痕跡を残したがる小市民たちの欲求と、ぴったり重なり合っている。

商品社会のなかで「交換価値への感情移入」を学ばされていったひとびとのために、一方でスター崇拜と、他方での観客崇拜とを作りだしてゆく芸術産業の商品がおびていると見えるアウラは、すべて疑似的である。このことは資本主義社会での映画のような、最初から商品性を正面におしだした産物について、いえるだけではない。むしろ芸術性を正面におしだして、古来のアウラの保存をこころざしているかに見える「芸術作品」も、いっ

さいを商品化する時代状況のなかでは、「五流」商品に墮さざるをえない。そのような、状況を把握できないままに「アウラ的なものを増幅する」ことにしがみついている芸術の一例として、ベンヤミンが挙げているのは、ユーゲント様式の芸術だが、かれにいわせればユーゲント様式はその出現以前からすでに、ボードレールの散文詩の小品「後光喪失」によって、とどめを刺されてしまっている。

小品「後光喪失」の意味は、どんなに大きく評価してもしすぎることはない。第一にこの小品は、ショック体験によってアウラがあやうくされることを明らかにしている点で、ぬきんでた正当性をもっている。〔……〕  
第二に、その後に至っても五流詩人にはアウラの展示が関心事であるとする、きわめて適切な結末をもっている。<sup>105</sup>

このように、太古的・権威的なものであれ、初期のわずか一〇年間の写真のように技術と状況との幸運な出逢いによるものであれ、第一の「意味の段階」のアウラは、衰退の過程のなかにあつて、その過程をとどめることはできない。それを押しとどめて保存する試みや、その商品社会における代替物を作りだそうとする試みは、疑似的なアウラを、いましばらく仮りに第二の「意味の段階」のアウラと呼んだものを、生みだしているにすぎない。ぼくらの目から見れば、これら二つの段階のアウラはどれも所与のもの、既成のものであつて、いわく言いがたいと思える魅力をときとしてひろげることがあるにせよ、剥ぎ取られるべきヴェールである。できあいの評価に追随することは、無批判的に「大いに讃歎されている大芸術作品を受容すること」は、「ヨリ多数ノホウへ

行クコト」(これはラテン語では「死ぬ」ことをも意味する)にしかかりはしない。

しかしペンヤミンには、じつは別種のアウラの経験があった。古さや、一回限りの出現ゆえのアウラでもなく、また新奇なもののアウラ(これは、商品社会によって用意される疑似アウラのひとつだ)でもなくて、むしろそれらの魅惑を、呪力を剥ぎ取ることのできる目に、「複製技術の時代における芸術作品」での用語でいうなら観照的であるよりも接触的でありうる目に、ショックを経た上で、身近なものとして、慣れ親しんでゆけるものとして、近づいてくるものが見せてくれる、未完結の夢のような何ものかの経験である。この何ものかをペンヤミンは一度だけ、ある遺稿断片のなかで、「慣れのアウラ」ということは、どこか矛盾をはらんだ感じのことばで、言いあらわしてみている。

近代技術の世界と古代神話の象徴世界とのあいだに照応関係が働いていることは、無思想の観察者でない限り、否定できないことだ。一見してはたしかに、技術的に新しいものは、もっぱら新しい感じをあたえる。しかし、幼年時代の手近な追憶のなかですでに、それはその相貌を変える。あらゆる幼年時代は、人類にとって大きなこと、かけがえないことをなすとげる。あらゆる幼年時代は、技術的な諸現象にたいする興味のなかで、あらゆる種類の発明や機械装置にたいする好奇心をもち、技術上の諸成果を古い象徴世界に結びつけてしまうのである。自然の領域のなかには、このような結びつきを最初から拒むものは、何ひとつ存在しない。ただしこの結びつきは、新奇さのアウラのなかでではなくて、慣れのアウラのなかでかたちづくられる。追憶の、幼年時代の、夢のなかで<sup>of</sup>。

ここでアウラを放つものとされているのは、芸術作品ではない。幼年時代の追憶のなかに夢のように立ち現われる、技術的なものから自然にまで至る、多様な事象である。ベンヤミンに言わせると、「新しい世界を象徴空間のなかに繰り入れること」は、子どもにしかできない。「子どもには、おとなにまったく不可能なこと、つまり新しいものを再認することが、できる。ぼくらには機関車は、それを幼年時代に眼前にしていたために、すでに象徴の性格をおびている。」かれにとってはいかたが幼時になじんでいたパサーージュ（遊歩街）が、機関車以上にそうだったろう。これらを含めて絶えず出現してくる新奇なものは、おとなの目にはたんに「斬新で綺麗でモダンでしゃれただけ」のものであって、それらを象徴空間と知覚世界との脈絡のなかに位置づけることができないために、かえておとなは、ともすればそれらを神話化し、やがて神話の支配に屈伏してしまう。しかし子どもには、新しいもの、たとえばパサーージュも、すでにそこにあるもの、なじみぶかいと同時に何か秘密を、さきの語でいえば「慣れのアウラ」につつまれた夢と痛みと希望を、語りかけるものとして、いわば古代人にとっての迷宮にひとしいものとして、現前するのだ。その秘密を明かすこと、その「夢に結ばれた諸要素」を解放し、目覚めさせること、そして「完結」したと見えるその痛みを「未完結」のものとして〈回想〉することは、かつて子どもであったぼくらの課題、というよりもむしろ、ぼくらのチャンスなのではないだろうか。そうかれは考える。

こう見てくると、ベンヤミンが一度だけ「慣れのアウラ」と呼んだものは、観照的な知覚とは対照的な接触的な知覚、というかれの思考を思いださせるだけでなく、「見られた対象のなかに目覚まされる視線の遙けさ」と

縮約してかれが語ってもらえるアウラの概念、つまり一九三九年の「ボードレールのいくつかのモティーフについて」の第一章に見られるアウラの概念とも、繋がっていることがわかるだろう。これをぼくは、ベンヤミンにおけるアウラの概念の、第三の「意味の段階」と呼んでおくことにしたい。

この第三の「意味の段階」のアウラの概念はしかし、ベンヤミン自身にとっても未整理の部分を残しているように、ぼくには思われる。そこに何か割り切れないものがあることは、さきにぼくが一度引用した短文、ボードレールの仕事の決定的な意義を示唆した短文が、じつはベンヤミンのある遺稿断片の前半だけであって、その後半をも含めた全文がじつはつぎのとおりであることから、見てとられよう。

遙かなものの魅惑を露ほども感じなくなった視線を身につけようとするボードレールの努力に、決定的な価値があたえられなくてはならない。この点に加えて、見られた対象のなかに目覚まされる視線の遙けさ、とす  
る、ぼく「ベンヤミン」のアウラの定義<sup>17</sup>。

前半と後半とが一見して不連続なこの短文は、「ボードレールのいくつかのモティーフについて」の第一／第二章の、要約といえる文章になっている。つまりベンヤミンはここで、ぼくの考えで言いなおしてみるなら、第一の「意味の段階」におけるアウラを受けつけない視線、観照的というよりは接触的な経験をもたらず視線をもって、既成の「遙けさ」を解消することを、一方でぼくらに要請していると同時に、なおぼくらが、その「遙けさ」とは別種の遙けさを、ある対象にふくまれる遙かな意味、ぼくらの〈いま〉と今後とに開示される可能性

のある意味、目下は夢のなかで眠っている未完結の意味を、予感し、読み解き、「目覚めさせる」ことをも、他方でぼくらに要請しているわけなのである。したがって、第三の「意味の段階」におけるアウラ概念は、第一のそれをも含みつつ、そのなかから既成のものを棄て去って、なお未完結のものをもつぱら救出することを、ぼくらにもとめるかたちで語られている。もう一度言いかえると、この段階でのアウラ概念は、否定的側面とともに肯定的側面をも、はっきり打ち出している——という意味でそれは、三五年論文へのアドルノの批評に、回答するかたちになっている。

しかし、とぼくは（ブレヒトとともに、といていいだろうが）ベンヤミンに、この第三の「意味の段階」のアウラ概念に、アウラという語を用いることが、そもそもどうしても必要なのか、と問いかけてみたい気もちにもなる。ぼくらを捉え、ぼくらの〈いま〉に語りかけてくるアウラの要請は、ベンヤミン自身によって、アウラという語を少しも用いずに、「歴史の概念について」のなかで、より明瞭に語られている。そうぼくには思えるのだから。「そのイメージの向けられた相手が現在であることを、現在が自覚しないかぎり、現在の一瞬一瞬に消失しかねない」過去の一回かぎりのイメージとぼくらが向かいあうとき、対象と主体との相互干渉のなかで発光する何ものかを、アウラと呼ぼうと、呼ぶまいと、それはもうどうでもよいことではなからうか。芸術を既成の枠から解き放ち、あらゆる作品と事象を未完結と見なしうる目をもって、そしてその未完結のものが〈いま〉に差し向けているものを読み解きうる目をもって、対象のアクチュアリティを発現させることがぼくらの関心事となるとき、アウラの内容はすでにその「背中から荷がおろされて」いて、「もはやさほど重要ではない」ものになっているのだ。

注

以下の注はすべて、ベンヤミンからの引用文の出所を示すものである。引用は、Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 Bde, Suhrkamp Verlag, Fl. a/M 1972-1989に拠り、最初の数字で巻数が、つづく数字でページ数が表示されている。括弧内は、邦訳のあるもの（「写真小史」田窪清秀・野村修訳、「複製技術の時代における芸術作品」高木久雄・高原宏平訳、「ボードレールのいくつかのモティーフについて」田子修平訳）について、晶文社版ベンヤミン著作集の、同じく巻数ならびにページ数を記している。

- (1) 五―五七四
- (2) 二―三七八（二―八三以下）
- (3) 二―三七〇以下（二―七三三以下）
- (4) 二―三七八（二―八三）
- (5) 二―三八一以下（二―八八）
- (6) 一―四七七以下（二―一四以下）
- (7) 七―三五八以下
- (8) 七―三五九以下
- (9) 七―三六九以下
- (10) 七―三七二
- (11) 一―一八七
- (12) 一―六四四（六―二〇五以下）
- (13) 一―六四六以下（六―二〇八）
- (14) 五―五六〇
- (15) 五―四七四以下
- (16) 五―五七六
- (17) 五―三九六