悲劇としてのパサージュ

ベンヤミンにおける「覚醒」についての一視点

道

籏

 \equiv

期を境として彼の生涯を前期と後期に分断するたんなる便宜的な通説を、まさに彼得意の左パンチで一撃のもと られてしまう。この連続性ないし並行性は、アーシャ・ラツィスとの出会いおよび『一方通交路』の著述によっ V巻所収の断片群を指す。以下、この引用に際しては断片番号のみを記す)の方向性を、隠れたかたちではある でに、死ぬ間際まで彼をパリに引き止めて離さなかった後年のパサージュ論(パリのパサージュに関する全集第 れ以後もまた、自らマルクス主義的方向をめざすと公言しつつも、やはりかつての非マルクス主義的な独自の要 カーチの『歴史と階級意識』などは読んでいたようだが)この時期以前にすでにマルクス主義的であったし、こ に叩きつぶしてしまうように思えて、いささか痛快な気分にもなる。ベンヤミンは、マルクスは読まずとも(ル てはじめてベンヤミンがマルクス主義者として誕生したとするまことしやかな通説、バロック論の直後のこの時 が厳密に先取りしていることにあらためて思いいたり、背後にひめられたその連続性に今さらながら愕然とさせ 源』)を、やや斜に構えながらあえて深読みしてみると、若い時期の彼の思考の総決算ともいえるこの著作がす アレゴリー論を核にしたドイツ一七世紀の悲劇の分析を試みたベンヤミンのバロック論(『ドイツ悲劇の根 的観点から、人間と事物の疎遠な関係の決定的な発生現場として、かたや、経済社会的、文化史的な観点から、 われわれの現代をますます逃れがたく呪縛している破局的な事態の しての一九世紀前半のパリのパサージュの叙述を通して明らかにしようとする試みだと言ってよい。 物がエムブレームならぬ商品に姿を変えて大規模に狂乱する現代の産業資本主義のありようを、 暗欝なる存在論的変容のいわばより直截的かつ破局的な後史としての展開、すなわち、これらの死物と化した事 ドイツ一七世紀のアレゴリー悲劇のうちにとらえようとする試みであったとするならば、パサージュ論は、 ているこの歪んだ事態の「根源」(ないしゲーテのいう「原現象」、パサージュ論N2al4を参照されたい)を、 事物がいわば存在論的な変容をこうむって死んだ瓦礫と化す事態、われわれの現代においてますます明瞭になっ その暖かみを喪失してゆく現代のゆゆしき事態である。バロック論が、中世の救済史的歴史観が崩壊したのち、 物が人間 物の疎遠になった関係、すでに最初期の言語論(『言語一般および人間の言語』)でも展開されていたように、 してい 紀に向け変えられたとはいえ、 一九世紀についてなされる必要がある」(パサージュ論、N1a-2)。扱う直接的な対象が一七世紀から一九世 ÎÌ · 1 - 1 5 5) .の主観的世界のなかに暴力的に取り込まれて死物と化し、「悲しみのゆえに黙して語らなくなった」 両者においてベンヤミンが大きな危機感をもって見据えているのは、 ロック論が現在を通して一七世紀を露出させたのと同じことが、しかしもっと明瞭なかたちで 事態であり、 バロック論とパサージュ論は、 あるいはその延長として、事物があからさまに商品の表情をとることによって その深部を貫く根本テーマにおいてはっきり通底 「根源」を、 かたや、 もっとも根本的には、 アカデミックな存在論 その「根源」と すなわち、 人間と事 この

この疎遠な関係の具体的、経済的なあらわれとしての大量生産商品の発生現場としてとらえようとしているとい この種の根源の究明に他ならない」(N2a-4)とある通りである。 サージュ論にも、「悲劇論〔バロック論〕で用いられた根源の概念……今パサージュ論で取り組んでいるのも、 | 両者は共通している。『ドイツ悲劇の〈根源〉』は、文字通り「根源」探求の学と銘打たれているし、またパ 対象が一七世紀であれ一九世紀であれ、まさに破局的な現代の「根源」を探求するという姿勢におい

軌道に散乱する事態の幕開けとなる。やがて事物はいったん、一八世紀のほんの一時期ながら、 においては、世界が内在性のうちに閉じられて「彼岸への直接の道が遮断されてしまった」一七世紀バロック ごく大まかな言い方が許されるならば、ベンヤミンにとって、事物のいかんともしがたい墜落は、 1・1-258)をもって本格的にはじまり、死んだ事物がアレゴリーとなって沈黙のうちに無 ブルジョワジー ヨーロッパ

事物の商品への変容の図式に重なっていることは見やすいところである。「意義ないし意味を発することは、 事物のアレゴリーへの存在論的変容について述べられたバロック論の次の決定的な言葉が、 彼がバロック論からパサージュ論、アレゴリー論から商品論へと必然的に横すべりしてゆく経緯でもあるのだ。 に言わせれば、その必然的帰結が破局としての現代なのであり、 九世紀になると産業資本主義の勃興とブルジョワジーの退廃にともなって、交換価値と疑似アウラを前面に立て と古典主義芸術の隆盛のなかで、いわばジンボールとして内在的世界うちでの世俗的浄化を経験するものの、 た商品としての空虚な輝きをまとわせられ、 再びいっそう絶望的な悲しみの奈落に突き落とされるにいたる。 いわば事物のこの二段階転落論としての図式が、 その背後において、

はや対象にはまったく不可能となる。それが意味をもつとすれば、それはアレゴリカーの与えたものだからだ。

……これは存在論的事態であり、心理学的事態ではない。アレゴリカーの手のなかで事物は何か別物に変じ、

隠れた知の領域への鍵となり、彼はそれをこの隠れた知のエムブレーム(寓意画)として珍重するのだ」(I・ レゴリカーはその事物を通して何か別のことについて語ることになる。 かくして事物は、アレゴリカーにとって

 $\begin{pmatrix} 1 \\ -3 \\ 5 \\ 9 \end{pmatrix}$

養を旨とする当時の数少ない大衆芸術の一種であり、ドイツを中心にして一七世紀のヨーロッパを広く、さなが クのエムブレームを古本屋などで入手しては、ひとり悦に入っていたようだが、このとき彼を惹きつけていたの 間たちの恣意的な崇拝の対象となるのだ。二、三の書簡からもうかがえるように、ベンヤミンはときどきバロッ 死滅した事物は、 明快ではあるが、バロック論からパサージュ論への移行の核心をついたものと言ってよく、バロック論で展開さ れたアレゴリー論が、 絵と詩の思いがけない組み合わせによるアレゴリー的謎解きの面白さを生命とする稚拙な木版画、 近代の大量生産商品の原初的形態としてのエムブレームのありようだったのかもしれない。エムブレームと 「エムブレームは商品として回帰する」(『セントラル・パーク』、I・2-681)。この言葉は、 自らの意志とは無関係のところで、エムブレームとして、そしてやがてのちに商品として、人 はじめから商品論とだぶったかたちで想定されていたことをはっきり示すものでもある。 じつに単純 娯楽と教

形式としての寓意画法とドイツバロック文学」を参照されたい。『カイロス』第四号、一九八一)。ベンヤミンは、

世界をいわばアレゴリー的な気晴らしで溢れかえらせたようである(これについては拙論

らモードの爆発を思わせるような激しさをもって席巻したらしい。のちにヘルダーがこのバロックの時代を「エ

ムブレームの時代」と呼んだように、これは、まる一世紀もの長きにわたって次々とめまぐるしく新たな衣装を

まといながら、

唯一にして大きな気晴らしではないか。平凡な対象がアレゴリーの深みから現われ出るように見えるときの尊大 次々とひっきりなしに衣装を替えて現われては消えてゆくこの時代のエムブレーム(アレゴリー)の虚しい反復 な誇示は、 てくる大量生産商品の空虚なリズムとまさに二重映しになっている。「アレゴリーこそ、憂欝者に差し出される のリズムを、こう表現している —— そのリズムは、言うまでもなく、次々と新しさを身にまとって市場に躍り出 にもかかわらず、 観察者なら、このようなリズムを猿の身振りに繰り返し見出し、大いに示唆を得ることもできよう。しかしそれ のに深く沈潜したあとは、 なるほどまもなく、もとのわびしい日常の顔に戻ってしまうし、憂欝病者は、こまごました些細なも 無定形のこまごまとしたものが、われこそはアレゴリーなりと称して、次から次と押しかけて 空虚になったエムブレームを失望のあげくに捨ててしまいはする ―― 思弁的な才ある

変えるのだ。「モードは有機的なものと対立している。それは、生きた肉体を無機物の世界へと橋渡しする。生 5)を、まるで幻灯のように一瞬ごとに異なる変幻自在の世界に変容させてゆく。それと同じく、 レームは、バロックの人々を逃れがたくとらえている「髑髏のごろごろ転がっている場」(同、 スマゴリーの永劫回帰である。 っているのは、 としての商品は、「色とりどりの死体のパロディー」ないし「女による死の挑発」としてのモード ロックの憂欝な人々がエムブレームに対して示す「猿の身振り」にベンヤミンが二重映しのかたちで見て取 B 1 4 モードによって先導された商品のもつ願望と失望の無限の反復であり、 に先導されながら、近代の地獄をファンタスマゴリーの永遠に回転する目も綾なる夢の世界に 次々と現われてはやがて飽きられて捨てられてゆくのを際限なく繰り返すエムブ 商品の生み出すファンタ I · 1 - 4 0 フェティッシ (パサージ

くるのだ」(バロック論、

I · 1 · 3 6 1) °

遊病者のごとくファンタスマゴリーの世界に迷いこみ、身動きならず呪縛されてしまうのである。 にあった。パリは贅沢とモードのおしもおされもせぬ首都であった」(『パリ —— 一九世紀の首都』、V・1-5 国博覧会において資本主義文化のファンタスマゴリーはもっとも輝かしい光景を見せた。帝国はその権勢の頂点 こそが、モードの中枢に他ならない。商品崇拝はこのフェティシズムを利用するのである。……一八六七年の万 あるもののうちに死の匂いを嗅ぎとるのだ。無機的なものの発するセックス・アピールに屈するフェティシズム 1~2)。こうして、一七世紀バロックの世界にせよ、 一九世紀の資本主義社会にせよ、人間たちは、 まさに夢

ありもしない幸福なる観念(もしくはファンタスマゴリー)を、魔術のごとく呼び出す」(I・2-682~ 幸福の幻想は、現実の悲惨には眼を閉ざしたまま、次々と永遠に反復されるのを欲するということであり、 の意識のうちに生み落とされた永劫回帰の観念、永遠に反復される幸福という観念であろう。つまり、楽園的な モードにのってつねに新たな装いをまとって大集団をなして回帰する商品(ないしエムブレーム)によって人間 現実ばなれのしたおとぎの国であり、目覚めのない夢の世界、いや夢の世界としてあくまで自ら目覚めを遠ざけ 銘打たれている。 ようとする機構のうちに自己完結的に閉ざされた世界である。現実の世界でこの機構に相当するのは、さしずめ、 〈もう一度〉の原理とを結びつけようとする試みである。永劫回帰の観念は、時代の悲惨のなかから、実際には (一九二八年一月三○日付けショーレム宛て書簡。そこでは構想中のパサージュ論が「弁証法的フェーリー」と ベンヤミンはあるところで、このファンタスマゴリーの世界を「フェーリー(夢幻境)」と呼び変えている ーク Br・1-455)。フェーリーとは、フェーたち(魔法の力をもった妖精たち)の飛びかう の言い方を借りれば、「永劫回帰は、 幸福の二律背反的な二原理、すなわち永遠の原理と

3)ということだ。この永劫回帰的なファンタスマゴリーは、バロック論では、バロック劇に内在する「現世忌

避」としての「楽園の無時間性への復帰」なる幻想として、次のように語られている。「被造物は鏡であり、 ……歴史と自然の対立ではなく、歴史的なものを完膚なきまでに被造物の状態へと世俗化してしまうことが、バ んでいた。……劇の一連の出来事は、歴史のいまだ誕生していない創世の日々におけるように展開されていった。 ロックの眼には、道徳的世界はこの鏡の枠のなかにしか映らなかった。それは凹面鏡で、眼に映る像はいつも歪

なら、 自らの置かれた悲惨さを自ら忘れようとでもするかのように、色とりどりの商品が喚起する夢の世界にすすんで 時間性への復帰なのだ」(I・1-270~1)。バロック悲劇の観衆が、悲しみを内にひめながらも、アレゴリ ロックの現世忌避には決定的である。世界年代記の慰めなき進行に対立しているのは、永遠ではなく、楽園の無 ・の乱舞が舞台の上に呼び出す絢爛たる楽園的ファンタスマゴリーに、気晴らし的にのめりこんでいったとする 一九世紀の初期産業資本主義が生み落とした街路の群衆もまた、パサージュのきらきらした輝きのもとで、

身をまかすようになるのだ。

校のようなものである。彼によれば、バロック悲劇(トラウアー・シュピール)とは、「その名からも察せられ るように、その内容が見る者に悲しみ(トラウアー)を目覚めさせる劇のことだ。……それは悲しく(トラウリ ファンタスマゴリー、もう一方はアレゴリーとしての商品のファンタスマゴリー)を積極的に修得するための学 重なっている。これらはともに、新たに生まれつつあるファンタスマゴリー(一方はアレゴリーとしての事物の ベンヤミンにとって、ドイツ・バロック悲劇が演じられる舞台空間は、まさに一九世紀のパリのパサージュに (シュピール)というよりむしろ、悲しみを満喫させてやる劇、すなわち悲しい者たちの前で演

悲劇としてのパサージュ

に酔いしれながら、 世界に変幻するさまを眼の前にして、死んだ事物が別の仮面をつけて思いのままに飛び交うファンタスマゴリー で展開される絢爛たるアレゴリー的変容の図式にすすんで身をゆだね、アレゴリーによって陰欝な世界が華麗な こう見てほしいと思うかたちに配列されている」(同、I・1-298)。バロックの憂欝な人々は、 悲しみを満喫すると同時に、ひとりひそかに憂さを晴らす。同じように、 一九世紀前半のパ 悲劇の舞台

価値を退け交換価値を決定的に理想化する枠組みとしての万国博覧会へとつづいてゆく通い道(パサージュ)に サージュは、 消費から遠ざけられていた群衆が交換価値に信頼を置くようになるための学校であり、商品の使用

両側に華麗な店がいくつも並んだこの通路を、やがていちずに消費者としての運命を押しつけられ

このパ うにゆっくりと行き来する(当時パサージュでは亀をつれて散歩することが流行ったらしい)。こうして人々は、 ることになる群衆が、まさに「こう見てほしいと思うかたちに配列された」商品の山と向き合いながら、 ヘサー ジュにおいて、近代の大都市と商品群が生み出す夢と陶酔(それがやがて群衆を悲惨な生活に連れ込 亀のよ

えこむ思考形式ないし芸術形式のいわば幼年期としての「根源」であるとするなら、パサージュは、 リズムでもあるのだ。バロック悲劇が、事物が転落したあと現代までつづく人間と事物のアレゴリー的関係を教 むのだが)に自ら身をゆだね、それを確たるものと感じることにしだいに慣れてゆく。亀の歩みは、 万国博覧会 その習熟の

と百貨店の初期形態として、 人間と事物の関係を規定する現代の商品形式ないし大都市の生活形式が発現した故

ージュ論に先立つ何年も前に、バロック悲劇を貫通している徹底したアレゴリー形式の分析というかたちで予告

郷であり「根源」なのだ。こうしたバロック悲劇とパサージュの位置的な相同性を、ベンヤミンは、

すでにパサ

的に展開するとともに、 悲劇の内容そのもの (それはのちに見るように、 商品世界の成立を二重映しにしてい

る あらゆる意味関係から解放されて、 新語が生まれたり、あるいは逆に細かく破砕されて、もとの語からは想像もつかない意味をはらんだ破片として 1-375)。言葉は徹底して日常的意味から逸脱しようとし、アクロバット的に別の言葉と結合されて奇妙な 膨れ上ってゆく。 かの対話者によって比喩に転換され、この比喩は、応酬が繰り返されるうちに、いろいろ変化しながらどんどん 拾のつかない事態に立ちいたることもしばしば生じる。「何か論争がはじまると、 アレゴリー的綺想がやたら狩り立てられたあげく、正常な意味を介した対話が混乱のなかに消失して、 個々の発言の上にはつねに謎の象形文字のごとき不可解さが漂うことになる。人を驚かせるための突拍子もない らんことをめざす。言葉は、いわばエムブレームの絵のごときものとして、極端なまでに具象性を欲するあまり、 謎解きの関係をなす)にのって発される重厚な言葉は、 クサンダー詩格 ましいほど過剰なアレゴリー志向が染みついている。たとえばせりふ自体がそうだ。舞台の上で、重々しいアレ いられたりする。「アナグラム、擬声語法、その他多くの言葉の曲芸のなかでは、 ベンヤミンのみごとな分析が示しているように、バロック悲劇には、 の分析のなかで、先取り的に見せているのである。 (中間休止によって詩行が前半と後半に截然と分断され、しばしばこれらが相互にアレゴリー的 ……こうして想念は、繰り返し比喩のなかに雲散してしまうことになる」(バロック論 アレゴリー的に利用されうるものとして誇らしげに闊歩した。 極端にいえばそのひとつひとつがいわば大文字の隠喩た 内的にも外的にもその全体に押しつけが それは、またたくまにどちら 単語や音節や音は、 口 ッ まさに収 クの言 I

構成要素の反乱に揺さぶられている。

……言葉は破壊され、破片となって、

もとの意味とは異なる

発言をその場で痙攣的に停止させ、そこに一瞬アレゴリー的意味を噴出させるために、文は、舞台のいたるとこ 用いられるとすれば、むろん一つの文全体もまたアレゴリーになることをめざす。進行している具体的な事件や 段高い表現のために使用されるのだ」(同、 1・1-381~2)。語がこうして強引なまでにアレゴリー的に

化としてアレゴリー的な意味づけのもとにどぎつく描き出されているように、主人公はもちろんその他の登場人 劇の出来事に関与してくるし、 な性格が擬人化されて舞台、とりわけ幕間劇の舞台にぎこちなく配置され、ぎらつくアレゴリーとして積極的に ばしばである。つまり、 ば、それぞれの幕の終わりに付けられた幕間劇ないし合唱(ライエン)は、劇構造の面で、いわばこのアレゴリ ろで格言(ゼンテンツ)となって凝結し、断続的にどぎつい光を放つことになるのだ。 また、徹底的にアレゴリー化される。恒常心、良心、優美、道徳心、嫉妬、情欲、美徳、 カタリーナ、もしくは確証された恒常心』といった具合だ)。もちろん、舞台に登場する個々の人物や小道具も ある(たとえばグリューフィウスの『恒常心ある法律学者、もしくは死にゆくパピニアーヌス』や『グルジアの て、劇の表題(これ自体往々にしてアレゴリー的な二重表題となっている)と劇全体の関係にまで及ぶこともし アレゴリー的に総括する役目をになっている。こうした合唱と幕筋のアレゴリー的関係が、さらに大きく広がっ ー的格言に匹敵するものであり、ギリシャ悲劇の合唱とはまるでちがつて、当該の幕筋(アプハントルング)を むろんバロック悲劇のアレゴリー志向は、たんにせりふだけにとどまらず、悲劇の構造自体にも及ぶ。たとえ 劇の筋全体が、すでに二重表題のなかに一目瞭然のかたちでアレゴリー化されるわけで あるいは、 グリューフィウスの主人公パピニアーヌスやカタリーナが恒常心の権 悪徳といったさまざま

物も、多かれ少なかれアレゴリー的な隠れ蓑をかぶって舞台を闊歩することになる。人物は個人というよりむし

常套手段であるし、 を与えられ、 間化されて舞台の上に張り出されるということだ。歴史的出来事が舞台で空間化され、 もつことにもなる。小道具のやりとりや取り違えなどによって劇全体に大きな意味を生み出すのはバロック劇の とすれば、生命のない小道具のほうもアレゴリーとして、逆に、往々にして、舞台上の人物の生を支配する力を て利用される(バロック悲劇が徹底して歴史劇であるのもこの時間の空間化というアレゴリーの力学のなせると ―311)。人物や事物がアレゴリー的小道具になるということは、その人物や事物が生きてきた時間全体が空 空間的連続のなかで、 なく、舞台においても実際に繰り広げられる。ギリシャ悲劇の時間的、 合いながら舞台空間のなかに入りこんでくるということだ。「混乱は、 あらゆる歴史的出来事が時間性を剝奪されていわば虚ろな廃墟となり、 「時間の空間化」(言語と劇形式によって人物、 宿命は人物たちに配分されているばかりか、同様に事物〔小道具〕をも支配しているのである〕(同、 総じて言えば、 種の典型となり、王や廷臣や道化は、まさに王や廷臣や道化としての役柄に応じた明確なアレゴリー的輪郭 いわば劇の進行のための道具として使われるのだ。生命をもった人物がアレゴリー的小道具になる つまり、さきに触れたバロックにおける「楽園の無時間性への復帰」ということともかかわるが、 バロック悲劇の形式的特徴 ロマン派運命劇をバロック悲劇から直接的に派生したと見るベンヤミンによれば、 まるで振り付けられたように演じられてゆくのだ」(同、I・1-274)。 (それはアレゴリー形式一般から発したものである) 事物、事象を永遠に固定化しようとする志向)と、その永遠に アレゴリーとして万事入り乱れて、 飛躍的な進行とは逆に、バロック悲劇は、 たんに道徳上のことにかぎられるのでは アレゴリー的小道具とし は、こうした I 1 まさに

不動の閉じられた空間のなかでの際限のない「混乱」(人物、事物、事象の倦むことなき「振り付け」)というこ

であれ、 ことによって、ショーケースのなかで華麗な姿をとって空間化されるのだ。バロック悲劇のアレゴリーにおいて 己れのうちにこの「時間の空間化」を体現している。 ジュの群衆のリズムと同じである。アレゴリーが「時間の空間化」の力学とするなら、 かを行きつ戻りつし、ひとつの商品の前で痙攣的に立ち止まってはうっとり夢想にふけることを繰り返すパサー なかに眼を向け直すというのが、悲劇の観衆のリズムといえようが、それは、「潰瘍」のごとき商品の洪水のな によって断続的に停止させられる時間のなかでひっきりなしに歩を止め沈思に浸りこんでは、 ど潰瘍にかかった組織のように、目も綾なる混在状態を呈している」(パサージュ論、A3a-7)。アレゴリー は痕跡として残っているだけだ。パサージュはみだらな街路であり、欲望をかきたてることのみをめざす。 したパサージュでは、交通という体液循環がとどこおっているため、商品がパサージュの縁にはみ出し、 する要素である。 とに集約できるだろう。「混乱」のなかでの「時間の空間化」、バロック悲劇の舞台を支配しているこの停滞と増 パサージュの商品においてであれ、この歴史のない閉じられた空間のなかで、とりとめないファンタス が滞り、 人間の意識の深層のなかを大規模に回転するのである。 だがパサージュにおいては、この後者の要素が死に絶えてしまっている。交通はパサージュに 商品がまるで潰瘍のごとく店からはみ出して増殖するのだ。「商売と交通の二つが街路を構成 まさに初期のパサージュにまとわりつくイメージと重なってもいる。パサージュでは、 商品は、 自らの生産過程としての時間を消し去り隠蔽する 商品そのものもやはり、 またそぞろ混乱の ちょう こう 交通

に二重映しのかたちで見えてくるもの(あるいはベンヤミンの眼にアクチュアルと映っていたもの)もはやり、 次にバロック悲劇の内容に眼を転じてみよう。あえて乱暴を承知で言えば、この見捨てられたアレ

廉の士 生理学的な知だからである。卓越した陰謀家は、 あり、 て転がるという、これまた血みどろの殉教者劇、大きく見ればこの二つがバロック悲劇のお定まりのパターンで を尽くすという血みどろの暴君劇、あるいはその裏返しと言っていいが、頑強に自らの信念を貫くストア的な清 である。王が、陰謀家の策略に操られて恐ろしい暴君と化し、罪なき廷臣たちを次々と殺害しては悪業のかぎり 回る中心人物は、 商品秩序がいかんともしがたく世界を制覇してゆくさまである。宮廷劇としての悲劇の舞台をわがもの顔に動き 神器のごとく身につけて、 きらびやかな宮廷 徹底してニヒルな知の達人(アレゴリカー)として、商品を動かす商人、商品を作り出す資本主義的事業家に相 の興味をひくのは、 の彼(「陰謀家のいまわしい計算が、ハウプト・ウント・シュターツアクツィオーン〔ドタバタ政治劇〕の観客 いし舞台に葛藤を生み出す元凶としての陰謀家であるが、この知と政治的手腕にたけたマキアヴェリストとして ンが無数にとりまいているというのが、バロック悲劇のおよその鳥瞰図だ。まず事件を背後で操る狂言廻し、 る) こそが、 このいかにも露骨でけばけばしいこの二つのパターンを核として、その周辺をさまざまなヴァリエーショ (王族ないし廷臣) 悪魔の相貌をもったこの陰謀家(それは劇では所詮は不埒な道化として、地獄行きが運命づけられて 冷徹な計算によって事物を商品の秩序に引き込む張本人である。 たいていの場合、暴君または殉教者としての王、および陰謀家または殉教者としての廷臣たち (まさにパサージュないし百貨店のイメージだ)を後ろに従え、 彼がたんに政治的手腕にたけているからばかりでなく、彼を突き動かしているのが人間学的、 が、 トランプの札のようにぎくしゃくと玉座におさまり返っている気紛れな王は、言うま 陰謀家にそそのかされた王の手にかかって凄惨な拷問のはてに無残な死体となっ まさに知と意の塊である」バロック論、 とすれば、 、緋衣、 王冠、 I・1-274) は、 悲劇の舞台としての 王杓をさながら

しい暴君と化し、残虐のかぎりをつくすという暴君劇のパターンは、事物が商品化(アレゴリー化)されてゆく (きらびやかなアレゴリー)そのものであり、この王が、マキアヴエリストの奸計に操られて恐ろ

インの『アグリッピーナ』の近親相姦、『ゾフォニスベ』の不貞、あるいはハルマンの『マリアムネ』の夫殺し しまう。たとえ、それが隠しているのが、グリューフィウスの『パピニアーヌス』の兄弟殺し、ローエンシュタ 鎮座しているその背後に、まさに暴君劇の血みどろの惨劇(商品が生産される現場は血塗られているのだ)を隠 おぞましい過程に相当するということになる。すなわち、商品もまた、豪奢な衣装をつけて飾りケースのなかで い華美な演説は、 しているということだ。「〈緋衣がそれを隠さねばならぬ〉という格言の相も変わらぬヴァリエーションにすぎな たんなる扇情にすぎないものなのだが、これには思わず感嘆の気持ちを押さえきれなくされて

て床に転がる殉教の廷臣たちの死体は、さしずめ、はなから商品世界の外に排除された事物たち、 すことによって、はじめてフェティッシュとして成立することができるということだ。 暴君がこうして商品世界につながるとすれば、この暴君による凄惨な拷問にも屈せず、最後に血まみれになっ 商品

のようなものだとしてもである」(同、I・1-249~50)。つまり、商品は、おのれのおぞましい秘密を隠

機嫌なサルタンとして事物たちのハレムをとりしきっているときの好色な感じ」(バロック論) 0)と、巧妙な比喩で表現しているが、殉教者にとって暴君とは、この商品世界に君臨する絶対的な「意味」に ックな暴力に甘んじてアレゴリー(商品)として華麗に変身し、あえて虚偽の道を生きるほかない。ベンヤミン リー)になりえなかった事物たちの末路をあらわしているように見える。商品世界では、事物は、サディスティ あるところでアレゴリカーをサディストにたとえ、アレゴリーの世界を覆っているこの虚偽を、「意味が不 I 1 | 3 | 6

こには死に向かう内的葛藤も欠落しているし、死に際してのギリシャ悲劇的な逆説も見られない)は、商品化 はじめからそうした死体として舞台に姿を見せるのだ。殉教者のこのやや単調すぎるほどストイックな態度 るのは端的な死でしかない。殉教者は、そのような者としての劇の観衆の前に死体をさらす、というよりむしろ、 他ならない。この「意味」の暴力に屈せず、あくまで己れのみを頑強に貫き通そうとすれば、 すしかない。殉教者は、 人間との親和的な関係を喪失して死滅している事物には、もはや抵抗のためだけの抵抗をヒステリックに押し通 (アレゴリー化)に対する事物のヒステリックにしてニヒリスティックな抵抗をあらわすものである。もとより 商品 (アレゴリー)としての虚偽のニヒリズムか、それとも端的な死としての絶対的ニ むろん、待ってい

的に消えてゆく非売品なのだ。 暴君であろうとすると同時に殉教者でもあろうとする王(たとえばグリューフィウスの『レオ・アルメニウス』) を、たんに単調きわまる殉教者の姿でどぎつく描くのではなく、むしろ暴君と殉教者のあいだを揺れ動く王、 だが、数あるバロック悲劇には、商品(アレゴリー)と非商品(非アレゴリー)のこうしたやるせない二者択

ヒリズムかの展望なき二者択一を前にして、終始この後者に固執しつづけ、まさに絶対的な無のなかに自己満足

値)であると同時に、 の二重の姿のうちに、より展望のある両義的なかたちで描き出そうとしたものもある。それは、言うならば、商 はしばしばこのギャップに苦しめられて狂死する。「一七世紀の君主、この被造物の頂点が、突然火山のように クにおいては、王は、 (アレゴリー)の自己反省にも相当するものである。仮象を拒否しながらも仮象のとりことなっていたバロッ にもかかわらず、たんなる一介の被造物 人間社会における最高位の者(モードにのったもっとも売れ筋の商品、 (非商品としての無意味な事物) にすぎない。王 輝かしい交換価

品(非アレゴリー)の絡み合いが、 うにバロック悲劇には、ちょうどパサージュにおけるような商人(アレゴリカー)と商品(アレゴリー)と非商 だけでなく、 断の身振りは、 君主の優柔不断というかたちでいわくありげに展開されているのである。 すかに息づいていた身振りに通ずるものでもある(そういえば当時のパサージュには、 紀の首都』、V・1-59)と形容した初期産業資本主義の時代のパサージュに散らばる商品群のなかになお 婦などの身振りであると同時に、ベンヤミンが「商品がなお敷居のところでためらっている」(『パリ―― 一九世 のところで逡巡している商品の身振りでもある。 らったために、 描くレオ王は、 としてのみじめな状態のあいだのギャップの犠牲になったのだと」(同、I・1-250)。グリューフィウスの の皇帝をかばうにはこう言えばよかった。すなわち、皇帝は、神より授けられた無制約の階層上の高位と、 襲われるユダヤ王へロデの図は、 取り巻きの廷臣もろとも破滅してしまう。二人の嬰児を打ち砕こうと両手にかかえたまま狂気の発作に 事物が大量に商品化 たとえばパノラマ館として芸術も入りこんでいたし、 アレゴリーでありつつそれを拒否しようとする事物の身振り、市場に出ながらもまだその入り口 クリスマスの夜の祭壇の上で自ら殉教者として惨殺されるはめになる。このレオの見せる優柔不 狂死はしないまでも、謀反人の廷臣をただちに抹殺して自ら暴君として安全に君臨するのをため (アレゴリー化)されはじめた初期の時代のある種のためらいのようなものも、 当時の絵画の得意とするところであった。 陰謀家と暴君と殉教者の絡み合いとしてすでに先取り的に描かれてい それは、自ら商品でありながらそれを逃れようとする芸術や娼 建物の上階には娼婦もいたらしい)。このよ ……権力に酔って我を忘れたロ 高級流行品が並んでい るばか 人間 ーマ

商品の問題そのものではなく、それらがやがて自らの生み出したものによって弁証法的転回をこうむるという事 的転回にこそある。 ージュに重なるわけであるが、じつはもっとも重要な問題はこの点にではなく、 というのも、 彼がはるか遠望しているのは、 ファンタスマゴリーの源としてのアレゴリーと あくまでこの先に生じる弁証法

たちで実践しようとしていると言ってよい。商品(アレゴリー)は、おのれの廃絶を可能にするような条件を、 れば、 造の分析において、資本主義が自らの生み出すものによって自ら没落の途をたどることを明らかにしたのだとす 人ボードレールに託されつつ、まさに並行的に重なるかたちで展開されている。マルクスが、 態だからだ。 (パサージュ論) として、 ベンヤミンはここで、これと似たことを、 それは、やや先走って言えば、ファンタスマゴリーからの「復活」(バロック論)および かたやバロックのアレゴリー詩人に、 むしろ上部構造のほうに重点を置きながら、 かたやフラヌールとしての近代のアレゴリー詩 資本主義の下部構 より視野の広いか 「覚醒

おのれのうちにはらんでいるのだ。以下、この弁証法を、バロック論(アレゴリー)とパサージュ論

(商品)

の

両者だぶらせながらひきずり出してみることにしよう。

亡霊の世界が並行するという顕著な二重構造をもっており、 生命力は、そのまま霊界で息を吹き返す」(バロック論、I・1-314~5)とベンヤミンの分析にもあるよ ロック悲劇の登場人物が死によって失うのは、名をもった一人の個人のみであって、役の生命力ではない。役の 先にバロック悲劇の内容を検討した際に、 歴史劇としてのバロック悲劇は、歴史が空間化されて展開される歴史的世界と、そもそも歴史をもたな 陰謀家、 殉教者に並ぶ不可欠の存在である。暴君劇においても殉教者劇においても、 あえて触れないで残しておいた登場人物がある。 その意味で亡霊は、この歴史のない夜の世界の住人 亡霊である。「バ 亡霊たちは

史」)を思い起こせと呼びかけている、とでも表現するのがふさわしいかもしれない。 る観衆に向かって、 に破滅的に 伝言を舞台の上に運んでくるということだ。これを劇の観衆に対する効果という点から言い直せば、 を宣告すると同時に、歴史のはじまる以前の幽明の虚世界(それは亡霊の住む歴史のない世界であり、 から何がしかの警告を発する場合である。仇に対する復讐と生者のための警告、これがバロック悲劇 とつは、暴君以外のまっとうな人物のもとに現われて、暴君の近い死を伝えるとともに、生者に向けて夜の世界 地獄へひきずり込んでゆく(まさに暴君が自ら殺害した者の亡霊によって没落させられるのだ)場合と、もうひ に夜な夜な現われて、 らのごとく惨殺された者の亡霊としてであれ、 ン好みの言葉に直せば、ファンタスマゴリーにとりこまれる以前の「原史」ということである)から、 いて亡霊に与えられた位置であり、言い換えれば、亡霊は、今この場で壮絶かつ悲惨な世の流れを断ち切ること わば勝ち誇ったように自信に満ちて死に赴いた殉教者の亡霊としてであれ、 出現するに際して二通りのシチュエーションしかもっていない。復讐のために憎っくき暴君のベッド (亡霊は劇そのものの流れを中断しようとしているのだ)、アレゴリーの乱舞する舞台に沈潜してい 他ならぬその沈潜自体を放棄して、いわば無意識の奥底に忘却されて眠っているもの(「原 いかにもおどろおどろしいさまで彼に死の予告を投げつけ、ついにはその予告どおり彼を あるいは、当の暴君とは直接関係をもたない遠い先人の亡霊とし たまたま暴君の怒りに触 亡霊はまさ の経済にお 謎めいた ベンヤミ れて虫け

であり、この世界とは別の世界でならもしかしたら実現できたかもしれない事物の原初の願望(すなわち「原 レゴリー)の世界の秩序(暴君としての王の秩序)を断ち切ってこれに復讐しようとする事物の意志のあらわれ 以上のことを事物と商品 (アレゴリー)の関係に移し換えて言えばこうなる。すなわち、 亡霊とは、

チュー 色の埃の層が、 出した屑として、 成立には暴君を暴君たらしめる殉教者が必要なのだ)のに対して、キッチュは、まさに商品世界そのものが生み 落ちた廃棄物ないしキッチュ(古くさくなったアレゴリーの山)として集約できるだろう。亡霊としてのキッチ 安っぽい格言で縁どられている面だ。事物が夢に向けている面、それはキッチュとしての姿なのだ」(『夢のキッ するのだ。つかまえられるのは、物たちのいちばん手ずれのした箇所である。……それは、 でもあるのだ。「夢はもはや青い遠方を開きはしない。夢は灰色になってしまった。事物たちに降り積もった灰 法的に統一されているのであり、これこそ、ベンヤミンにとって、夢としての「原史」が浮かび上がる唯一の場 らだ。こう言ってよければ、商品(暴君)と非商品 死体だ)の背後にひそむまさに観念的、ひとりよがり的なニヒリズムに対する批判をもあらかじめ含んでいるか つまりたんなる髑髏としての事物)に相当するとするならば、亡霊は、いわば古くさくなって商品世界から抜け 向かって行く。技術は、事物たちの外貌など、流通しなくなった紙幣のように、永久に捨てて顧みなくなって る。だから手が、この事物たちの外貌をもう一度夢のなかでとらえ、なれ親しんだ輪郭をこれを最後と手探り の表出だということだ。すでに見たように、暴君が商品(アレゴリー)、殉教者が非商品 殉教者としての非商品とはまったく異なる。非商品は商品が成立するために不可欠の前提である 商品に託されたわれわれの本来の夢は、やがて交換価値としての商品のファンタスマゴリー II · 2 - 6 2 0) ° 夢にもっともふさわしい領分である。夢たちは今やまっすぐに、何の変哲もない事物たちのほう 商品秩序の絶望性に対する指弾を含んでいると同時に、肉体なき非商品 商品 (アレゴリー)は、われわれの欲望をかきたてるものでなければ商品とはなりえ (殉教者)が、他ならぬこのキッチュ(亡霊)において弁証 (殉教者ははじめから 習慣の手垢がつき、 (非アレゴリー、

法と化すのである。 られるといういかにも因果応報的、 められた弁証法を推し進めようとするのだ。こうして、暴君が自らが殺害した者の亡霊によって滅亡を運命づけ 号」、パサージュ論、K1a-6)としてとらえ、それを跳躍的に解読することを通して、 きを現代へのひそかな信号(「シュルレアリストたちによって最初にとらえられた真の歴史的生についての信 アリスムの方法の根幹に見出したものであるが、彼は、 語り出されるのだ。こうした意味でのキッチュへの着目は、ベンヤミンが、自らとの同質性を見ていたシュルレ 死んで亡霊となったキッチュとしての商品からは、この原初の願望(「原史」)が、いわば霊界からの謎の言葉で だがわれわれ ・し原初の願望としての夢のなかで没落を運命づけられるという、他ならぬ商品(アレゴリー)そのものの弁証 (アレゴリー)自体が、自身の生み出した廃棄物としてのキッチュを通して、そこに浮かび上がる「原史」な の外から飛来してきた虚しい夢である)にとらわれて、 勧善懲悪的なバロック悲劇の弁証法は、ベンヤミンにおいてはそのまま、 シュルレアリストたちとともに、このキッチュのつぶや そのなかで挫折して忘却されてしまうが、 商品自体のうちにひ 商

幻自在のファンタスマゴリーの回転する夢の世界と化さしめてきた当のバロックの詩人たちの姿に見ていた。 によれば、バロックのアレゴリー詩人たちは、自らが舞台の上に壮大に築き上げてきたこのうず高いアレゴリー 体現している人物、 ら展開している典型的人物、バロック悲劇に登場する亡霊(殉教者ではない)の位置を現実の世界において自ら まさに逆説的と言わねばならないが、ベンヤミンは、バロック論において、こうしたアレゴリーの弁証法を自 他ならぬ当の悲劇の作者としてのアレゴリー詩人、舞台の上に際限なくアレゴリーを撒き散らし、 ないしは、 復讐と警告の象徴としてのこの亡霊の役割りを自らのうちに引き受けている人物

己れの作り出した絢爛たる建造物が、 化させてゆくのである」(バロック論、I・1―404)。この虚しさにはたと気づいたアレゴリー詩人の眼には、 すぎないことに気づく ---「知は衝動的に、悪の空虚な深淵へと下降し、そこで自らに無限性を確保しようとす の断片の積み上げにすぎないこと、自らの主観が憂欝のなかで紡ぎ出したたんなる虚しいファンタスマゴリーに の山を眼の前にして、最後にはたと、この山がじつは、 はっきり見えてくるのだ。「アレゴリーの志向は、 りはじめるとともに、もとより真理とは遮断されているおのれの精神の死と孤立のさまが、痛切な思いとともに これらの道具をあれこれ倦むことなくいじくり、曲解し、陰影をつけながら、バロック悲劇は、舞台を次々と変 レームの書に収まっているばかりである。他のどの形式にもましてバロック悲劇は、こうした道具を利用する。 のれ自身をいったん滅ぼすとともに亡霊となって甦り、死んだ廃棄物 ているわけではない。 〈恐ろしき錬金術師は恐ろしき師〉――ハルマンのこの意味深長な隠喩は、たんに事物の腐朽過程のことを述べ いてもっとも歴然としているのは、 だがそれは、 そのため、そのデータは、 _ 同 底無しの沈思の泥沼である。そのデータは、哲学的なコンステラツィオーンを形成することは I・1-403)。ここにおいてアレゴリー詩人は、 錬金術も含めて魔術的な知にたずさわる者は、自らが孤立と精神の死におびやかされると たんなる死んだ瓦礫の山、 陰欝なひけらかしのためのたんなる道具として、バロックの数々のエムブ たんなる知をめざす純粋な好奇心と人間の高慢な孤立化の結合である。 真理に向かう志向にまったく逆行するものであって、そこに いかにきらびやかで豪壮なものであっても、 死滅したアレゴリーの墓場にすぎないものと映 (キッチュ)としてのアレゴリーの無限 自ら急旋回を見せ、 ŲΣ わばそれまでのお には虚偽

積み上げのなかから立ちのぼってくるかすかなメッセージを、謎めいた霊界の言葉でつぶやきはじめる。今やア

自らの亡霊的相貌を見せはじめるのだ。これが、ベンヤミンが、殉教者ならぬ亡霊としてのアレゴリー詩人自体 のなかに見たアレゴリーの弁証法に他ならない。 レゴリー詩人は、 自らが生み出したアレゴリーの瓦礫によって自ら滅ぼされ、忘却の淵に置き去りにされていた

は と ながらも、 ゴリー〉となっているということだ。ついにバロックの死斑のなかで ―― 今はじめて、後ろ向きの極大の弧を描 なわち、救済への願望、 りはむしろ、その無常自体がアレゴリーとして提示され、何かを意味している。すなわちそれは、 けてくるのである。「この荒涼たる光景においては、無常ということがアレゴリー的に意味されているというよ ある。しかし彼はこれをまさに逆転的に、これまで忘却されていた本当の願いがこもったアレゴリーとして、す リー詩人の眼前に、 それは、悲惨な世の流れを断ち切る宣告であると同時に、歴史のない幽明の虚世界からの伝言、すなわち髑髏と 1・2)といった暗澹たる無常感とともに、はっきり広がってくるのは、髑髏がごろごろ転がる荒涼たる光景で しての廃棄物から立ちのほる原初の願望(「原史」)でもある。今や自らファンタスマゴリーを投げ捨てたアレゴ :ついに、「事物に対する究極のファンタスマゴリーから離れることを余儀なくされ、地上的な事物世界で戯れ おいて〈目覚める〉のである」(バロック論、I・1-405~6)。この急旋回によってアレゴリカーの沈思 ベンヤミンは、このアレゴリー詩人の急旋回を、「復活のアレゴリー」という言葉に集約して表現している。 救済をめざして ――アレゴリー的考察は急旋回を見せるのだ。……かつては悪魔の地獄の精神に身をゆだね ついにはその正体を露わにしてしまう世界とは、神の世界に他ならない。アレゴリカーは、 一七世紀の人々を広く覆い尽くしたあの「空の空、空の空、いっさいは空なり」(伝道の書) 神の国への憧憬を意味するアレゴリーに転換して、逆説的なかたちでわれわれに突きつ 〈復活のアレ 神の世界

る。 うちには、 ゴリーにおいては、 こうしてこの弁証法的急転においてはじめて、アレゴリーは、 るのをやめて、己れだけを頼りに、大空の下で、真剣に己れのありようを再発見する」(同、 いや一つの髑髏のかたちをとって歴然たる姿を現わす。……このような髑髏のもつもっとも没落した自然の姿の 「意味作用の原史」 歴史に最初からつきまとっているすべての時宜をえないこと、 人間存在そのもののもつ自然だけでなく、個々人の伝記的な歴史性が、意味深長な一つの謎かけとし 歴史の死相(ヒポクラテスの顔)が、凝固した原風景として、見る者の眼の前に広がってい (同、I・1-342)なるものにかぎりなく切迫することができるようになるのだ。「アレ ベンヤミンがアレゴリー志向に認めているあの 痛ましいこと、失敗したことは、 I · 1 · 4 0 6) ° 一つの顔貌

い。フラヌール(ぶらぶら歩きする人)とは、その言葉自体がすでに両義的である。すなわち彼は、 ルである —— イメージ的に見ても、パサージュを亡霊のごとく徘徊するのは、まさにボードレールに似つかわし ロックのアレゴリー詩人の姿を、まさにそのまま近代のアレゴリー詩人としてのボードレールに重ね合わそうと ベンヤミンはパサージュ論において、アレゴリーの弁証法を商品の弁証法へと移行させるなかで、こうしたバ 彼にとって、パサージュに出没する亡霊としての位置をもっているのは、フラヌールとしてのボードレ 歩くことと

の最終的逆転ないし弁証法的転回をしかと踏まえたうえで理解される必要があるだろう。

Ⅰ・1−343)──この有名なアレゴリーの定義は、

こうしたアレゴリー

て現われ出ているのである」(同、

晃

すべての物とすべての人から見られていると感じるのであって、嫌疑の対象に他ならない。だが同時

おいて他人の嫌疑を引き起こすいかがわしい存在だということだ。「ぶらぶら歩きの弁証法。

進むことにおいて群衆のなかに隠れこみ、

ぶらつく者は 立ち止まることに

二方

立ち止まることの二つの動作に引き裂かれており、

において、

手にしたことごとくを愕然として凝視するアレゴリカーと化すのだ。瓦礫のなかをへとへとになるまで徘徊しな われる。歩を進めるにつれて、歩くこと自体に圧倒されてくる。店々や酒場や微笑する女たちの誘惑はしだいに がら、彼は孤独な陶酔に浸りこんでゆく。「目的地をもたずに長いあいだ街路を歩いて行くと、 67)、亡霊として、幻視者として、あるいは探偵めいた詮索者として、憂欝と疑念のなかで、眼にした一切、 行きを断ち切ること、それがボードレールのもっとも深い意志であった」、『セントラル・パーク』、I・2-6 マゴリーのなかに浸りながらも同時に、そうした己れの存在ともども世の流れをいっさい断ち切り(「世の成り 彼の姿を最後に具現するのはサンドイッチマンである」(同、M17a-2)。だが彼は、こうして自らファンタス 界を拒否して、立ち止まってはこれを自らの室内に変貌させるということである――「フラヌールにとってパリ 達人である。彼は売買という考えそのものを散歩に連れ出す。百貨店が彼の足を向ける最後の場所であるように、 の都市は、その弁証法的な両極に分極する。都市は、風景として彼に身を開くとともに、部屋として彼を包みこ なうのに似て、商品がつくり上げるファンタスマゴリーの世界に対して、つねに両極的な態度でもって応じる者 レゴリカーが、アレゴリーの生み出す変幻自在のファンタスマゴリーの世界に対して最終的に極端な急旋回を行 ――「商品への感情移入は、もとより交換価値そのものへの感情移入である。フラヌールはそうした感情移入の ·6)として、自ら商品にならんがために(ボードレールは自らを売文業者と見ていた)市場を覗きにゆく まったく目立たない隠れた存在でもある」(パサージュ論、M2-8)。フラヌールとは、バロックのア すなわち、このファンタスマゴリーの世界を自らの馴染んだ風景として受け入れると同時に、この世 M1-4)。フラヌールは、一方において、「消費者の王国へ派遣された資本家の斥候」(同、 人は陶酔におそ м 5

だ」(パサージュ論、 弱まり、そしてしだいに逆らいがたく、次の街角が、遠い並木が、街路の名が、磁石のように彼を引き寄せるの は言わないまでも、 とも遠い過去の暗闇 彼にとってはどんな街路も急な下り坂なのだ。この坂は彼を下へ下へ、〔『ファウスト』の〕母たちのもとと ある過去へと連れ込む。それは、 (「原史」の薄明)のなかである。「街路はフラヌールを遠く消え去った時間のなかへ連れ込 M1-3)。陶酔のうちに彼が赴くのは、室内であり地下室であり、 彼自身の個人的な過去でないだけにいっそう逃れがたい過 存在の故郷とは言わず

去でもある」(同、 ムブレームや商品のように「新しさ」を至上命令とするということだ)かのようにして、憂欝なアレゴリーカー パサージュから百貨店に向かって歩を進めながら、同時に、ちょうど商品の力学を逆手にとる(とはつまり、エ こうしてボードレールは、なお大都市と商品社会への敷居のところに立っている両義的なフラヌールとして、 M 1 | 2)

うちに響かせようとする。それは、言い換えれば、「商品において、その商品に固有のアウラを発現させること ポゼとしての『パリ ―― 一九世紀の首都』には、あの亡霊としてのバロック詩人の位置にびったり重なるこうし て侮蔑的にそこから逃れてゆこうとする彼の疎外された詩人としての運命に他ならない。パサージュ ならぬ亡霊としての二重性であり、自ら商品の魅惑に呪縛されて生きざるをえない一方で、唾棄すべき地獄とし ク』、I・2-671)ということである。これが、ベンヤミンがボードレールのなかに読み取った彼の殉教者 たアレゴリー詩人ボードレールの姿が、次のように総括されている ―― その弁証法的なありようは、 ボ ードレールの意図であった。 一瞥のもとにそれらを死物と化さしめ、その瓦礫のなかから、忘却された「原史」なるものを詩の言葉 彼は、商品を英雄的なやり方で人間化しようとした」(『セントラル・パー そのまま 論のエクス

悲劇としてのパサージュ

臺

るべき悲惨な生活形式になおかすかな宥和の光を投げかけるフラヌールの視線である。……パリをうたうボード 線であり、 パリが叙情詩の対象となる。この叙情詩は、郷土芸術などではなく、むしろこの都市を射抜くアレゴリカーの視 レールの〈死の牧歌〉で決定的なのは、社会的基層、近代的基層だ。近代性が彼の詩の第一のアクセントである。 商品が己れの生み出したものによって没落へと差し向けられるというまさに商品そのものの弁証法に重なってい 「憂欝によって養われたボードレールの天分は、アレゴリーの天分である。ボードレールにおいてはじめて 理想をこなごなに粉砕して憂愁と化さしめる(〈憂愁と理想〉)。だが、まさにこの近代性は、 疎外された者の視線である。 それは、 フラヌールの視線、己れの生活形式によって大都市住民の来た つねに原史

的なものではない。それは、けっしてあの殉教者のひとりよがりの夢想のなかにあらわれるものではなく、亡霊 のメッカとしてのパサージュを建築上の手本としているのだ)。ベンヤミンの考えるユートピアはけっして直線 わゆるユートピア主義者のフーリエとの関係からである。彼によれば、フーリエのユートピアもまたこの二重性 商品が一体化した娼婦もまたそのようなイメージなのである」(V・1-54~5)。 の商品そのものがこのようなイメージを差し出す。家でありながら道路でもあるパサージュもそうだ。売り子と 止状態はユートピアであって、それゆえ弁証法的イメージは夢のイメージに他ならない。フェティッシュとして を引用しているのだ。そうした引用がなされるのは、この時代の社会的な状況と生産物に特有の二重性にもとづ いてのことだ。二重性というものは、弁証法の具現化したものであり、静止状態の弁証法の法則である。この静 ベンヤミンがここで、ボードレールの悲惨な二重性のうちに「ユートピア」なるものを垣間見ているのは、 (商業の虚偽性の克服にもとづくユートピアとしてのファランステール自体が、 まさに当時の商業

保存されているこうした原史の経験が、新しいものと混ざり合うことによってユートピアを生み出すのだ。この なかでは、 の二重性のなかにしか発現できないのだ。「どの時代も夢のなかで次の時代を思い浮かべるものだが、 ミンの「弁証法的イメージ」があくまでファンタスマゴリーとしての夢のイメージにこだわるのはそのためであ とどめている」(同、V・1-47)。ボードレールの「原史」なるものも、まさにこうした意味でのユートピア ユートピアは、永く残る建築物からつかの間の流行にいたるまでの人間の生活の無数の布置のうちにその痕跡を 証法」)への彼のこだわりと軌を一にしたものであることは言うまでもない。 り、それは、 もかかわらず、それ自体の死滅のなかでしか本来の姿を現わさない忘却された願望と言ってよいだろう。ベンヤ との関連で考えられなければならず、それはいわば、世のファンタスマゴリーに触発されてはじめて生まれるに 次の時代は、 繰り返し述べたように、殉教者の実りなき単調性ではなく亡霊の静止した二重性 原史の要素、 すなわち無階級社会の諸要素と結合して現われる。 集団の無意識のなかに (「静止状態の弁 その夢の

焉までとりまいているもろもろの滅び去った事物、事象だ)のシュルレアリスティックなモンタージュのなか 直すことを望んでいるのだ。パサージュ論は、こうしたバロック詩人たちやボードレールの方法を意識的に自ら て「神の世界において〈目覚める〉」こと、すなわち、世の流れを今ここで断ち切って、一切を再度新たにやり ドレールは彼らと同じく、その実現はどうであったかはともかく、自らが身をゆだねてきた悪魔の精神を裏切っ とに「復活のアレゴリー」を浮かび上がらせるバロック詩人たちの方法に、まさに相応すると言ってよい。 の方法として取り込もうとしたものであり、そのめざすところは、 ベンヤミンがボードレールの詩の方法として述べた「原史の引用」とは、 歴史のボロ屑 したがって、 (パサージュをその起源から終 あの最後の急旋回のあ ボ Ì

1-9)などと言われているゆえんである。この「かつてあったものについてのいまだ意識されざる知」(「原 れは、かつてあったものについてのいまだ意識されざる知を呼び覚ますことによってしか可能でない」(同、N あるいは、「ここで問題なのは、〈神話〉〔夢のファンタスマゴリー〕を歴史空間のなかへ解体しきることだ。 ということに他ならない。「このパサージュ論もまた、一九世紀からの覚醒を問題とするのだ」(同、N4-3)、 a-2)によって、深い眠りのなかで夢のファンタスマゴリーに閉ざされている現代のわれわれを目覚めさせる 「原史」を浮かび上がらせること(「一九世紀を原史の原初的形式として描き出すこと」、パサージュ論、N3

ろう。そこでは事物は、その真の――つまりシュルレアリスティックな――相貌をこうむるのだ」(同、3a 覚醒の意識とのジンテーゼなのではなかろうか。とすれば、覚醒の瞬間とは〈認識可能性の今〉と同じになるだ 変容をこうむり、「認識可能性の今」と化すのだ。「覚醒とは、テーゼとしての夢の意識とアンチテーゼとしての 史」)の掘り出しは、まさに眠りからの覚醒という構造をもっており、そこにおいて現在は衝撃的かつ跳躍的な

分自身を見出す。彼らの義務は、過去のために饗宴を整えることだ。歴史家は、死者たちを宴卓に招待するため の使者である」(同、N15-2)。これは、歴史家としてのベンヤミンが、終始自らに課していた課題であり、 がらめにされた過去を救出し、そのために祝宴を張ることでもある。「どの時代に生きる者も、歴史の正午に自

て進んでいる過去を揺り起こすことと厳密に同一であり、したがってそれは、歴史の似非連続性のなかにがんじ

まさに歴史記述者として自らのうちに引き受けることだったと言っても、けっして言い過ぎにはならないだろう。 -3)。ベンヤミンがパサージュ論でもくろんだのは、亡霊としてのボードレールやバロック詩人たちの位置を、

現在を目覚めさせることは、夢のフアンタスマゴリーにとらわれながらも未来における目覚めの地点をめざし

パ を ―― ヘーゲルがすでに見抜いていたように だけでなく、夢見ながら覚醒をめざして進むものである。いつの時代も、 それらは夢の世界の残滓なのだ。夢の諸要素を覚醒のために利用するのが、弁証法的思考の定石である。 ころでためらっている。パサージュと室内空間、博覧会場とパノラマ館は、このためらいの時代の産物である。 かのように、 渦巻きが発生するためのいわば前史と化さしめることである。ベンヤミンは、バロック論においてもパサージュ ための衝撃的な第一歩としていわば勢位高揚させること、 で断ち切り、 のだ」(『パリ ―― 一九世紀の首都』、V・1-59)。繰り返すが、「覚醒」とは、 ブルジョワジーの打ち立てた記念碑が、それが実際に崩壊する前にすでに廃墟と化しているのを見抜きはじめる え弁証法的思考は歴史的目覚めのための機構ということになる。 に仕立て上げることをひそかにもくろんでいるのである。むろん、バロック論でもパサージュ論でも、 発見されるのだ)、 いる今という時点そのものを、やがて人間と事物の新たな関係、人間どうしの新たな社会関係が生まれ出てくる (『歴史哲学テーゼ』XIVのモットーに「根源こそ目標だ」とあるように、 サージュ論で自ら果たそうとした義務でもある。パサージュ論のエクスポゼの末尾は、この課題を言い換える われわれを再度新たに出発点に立ち戻らせるということであり、言い換えれば、われわれの生きて こう結ばれている。「前世紀の数々の願望のシンボル……それらはまだ〔商品世界への〕 それぞれ一七世紀と一九世紀をまさに現代の破局的事態の「根源」として見い出すことによって 逆に現在をして、この破局を克服した新たなものが生まれ出るための「根源」の明確な前史 ――狡知によって実現する。われわれは、商品経済の動揺とともに、 やがて新たな生活形態、 いつの時代も次の時代を夢見るものだが、それ おのれの終焉をうちに秘め、 過去の「根源」は現在によってのみ 社会形態の 歴史の破局的な流れを今ここ 「根源」としての その終焉 敷居のと この新た それゆ

な

が現われる」という段階にとどまっており、さしあたり「瓦礫のなかをぬう道」を指し示しているにすぎない お、「これまで事物があった場所、犠牲者が生きていた場所に、とりあえず、少なくとも一瞬は、何もない空間 「根源」なるものがいかなるものであるかは、未定として置かれたままだ。「復活」ないし「覚醒」とは、

(『破壊的性格』、IV・1-397、

3 9 8)°

でおいた。この点、ひとことお断わりしておく。 ージと目覚めの弁証法を強力にわがものとする」(一九三五年八月一六日付けアドルノ夫人宛て書簡、Br・2 り、フランス語草稿にはいっさい拠らなかった。断片群として残されたにすぎないパサージュ論でのベンヤミンの -688)という発言にこそベンヤミン自身の本意があるとみなして、フランス語草稿の内容にはあえて触れない 九四)で展開した趣旨にもとづき、ベンヤミンとアドルノのややこしい関係も考慮したうえ、ひとまずは、「イメ 多々あるように思えるが、本論では、拙論「髑髏としての太古の夢」(『京都大学総合人間学部紀要』第一巻、 醒」に関する部分がいっさい削除されていることだ。これは大きな問題であり、なお探らなければならない点も は、フランス語草稿のほうには、ベンヤミンにおいてもっとも重要な要素と思われる「原史」「ユートピア」「覚 拠するのは片手落ちではないかとのそしりも受けそうだが、これにはそれなりに理由がある。いちばん大きな理由 もくろみを云々するのに、かなり内容の異なる二つの構想の片方(しかも時期としては先に成立した稿)にのみ依 本論で引用したパサージュ論のエクスポゼ『パリ――一九世紀の首都』は、すべてドイツ語草稿からのものであ

使用したベンヤミンの原典は以下の通り。 論文中の引用文献に関しては、本文の()内に、表題、ページ数、断片番号など必要事項を明記しておいた。

Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. 7Bde. Hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Suhrkamp

Walter Benjamin: Briefe. 2Bde. Hrsg. v. G. Scholem u. Th. W. Adorno, Suhrkamp Verlag