

ベンヤミンと写真

道 簞 泰 三

あらゆるものは歴史（文化）に属すると同時に、そこに収まりきらない自然（カオス）でもあって、純粹に歴史的なもの、純粹に自然的なものなど、人間にとっておよそ存在しない。いかに文化的な人工物や芸術であれ、己れの基盤としての自然性を完全に捨て去ることができないのはもちろん、逆にいかに自然的な事物や肉体であれ、歴史化（文化記号化）をのがれられない。「風景」とは、たんに自然の景色をいうのではなく、人間の文化的視線によって発見されてきた自然なのである。自然を基盤とし、それを文化的にしるしづけけることによって自らの世界に組み込むこと、それが人間のつくる歴史の基本的ありようであることはまず否定できないところだ。それは、歴史と自然がいわば宥和し均衡し合っているかぎりでは、ベンヤミン（とりわけ『ドイツ悲劇の根源』序論）に倣って「自然史」と称することもできよう。だが言うまでもなく、現在のわれわれの歴史はそうした「自然史」とはほど遠い。歴史は、今やある限界を越え、あたかも自らの基盤としての自然性を忘却し、純粹にそれ自体で自足しているかのように、ますます自閉の度合いを強めているように見える。そこでは歴史は、何かが恣意的に切り捨てられ、「自然史」の状態からどんどん遠ざかってゆくゆゆしい過程として現出しているのだ。写真というものについて考えるとき、いつも何か奇妙な混乱に襲われるのは、もしかしたら、写真がこのゆゆ

しき歴史の進行をますます助長しようとする方向と、これを停止させて歴史をいわば自然に引き戻そうとするま
ったく逆の方向に引き裂かれ、その両極のあいだで独特のパラドクスとして存在しているからかもしれない。思
い出されるのは、R・バルトが「写真のパラドクス」と呼んだものである（「写真のメッセージ」三、『第三の意
味』所収、みすず書房）。彼によれば、写真のメッセージとはまず、映り出た映像そのものとしての「コードの
ないメッセージ」である。写真は、その完璧に近い機械的再現性によって、自ら自然（現実）の完璧な類似物と
自称しているゆえに、そこには、映像そのもの以外の共示的メッセージが展開する余地がそもそもないからだ。
ところが写真が、とりわけ新聞や雑誌や広告——ここでのバルトの分析対象は新聞写真である——として社会的
機能をはじめると、配列や組合せ、テキスト付与などの意図的な操作を通して、この「コードのないメッセ
ージ」に、共示的な社会的メッセージが付加されることになる。ここに「写真のパラドクス」が生じる。「写真
のパラドクスとは二つのメッセージの共存ということだ。一つは、コードのないメッセージ（写真による類似
物）、もう一つはコードのあるメッセージ（写真の〈技術〉、処理、ヘクリチュール、修辭学）である。……パ
ラドクスは、共示された（あるいはコードに組まれた）メッセージが、コードのないメッセージから展開する
ということにある」（同、六）。写真は、「コードのないメッセージ」でありながら、同時に「コードのあるメッセ
ージ」でもある。このパラドクスは、写真がその本性上、社会的コードを無化して歴史を自然へ引き戻そうとす
る機能と、自ら社会的コードと化することによって、歴史をますます自閉的に自然から遠ざける逆の機能とに分裂
している事実を言い換えたものでもある。まず、写真のもつこうしたパラドクシカルな二重の性格について考え
てみることから論をはじめることにする。

写真の特徴のひとつは、写真家の意図からはずれたものもすべて映し出してしまうということである。写真は、いわばそうした脈絡のなきを通して、絵画のミメーシスとはまったく異質な自己のありようを決定的にする。カロタイプ写真の発明者であり、自らすぐれた写真家でもあつたH・F・タルボットは、早くもこの異質性を察知し、写真的ミメーシスに対する漠たる不安をこう書きつけている。「この装置は、見えるものいつさいを記録してしまうから、煙突上端の煙の出口や煙突掃除人まで、ヴェルベデーレのアポロン像のように公平無私な態度で詳しく描写してしまうだろうことは疑いない」(『自然の鉛筆』、I・ジェフリー『写真の歴史』一二―三より引用、岩波書店)。絵画が、画家の主観的な眼と手を通じたものだという意味で、もとより歴史の領域に属するのに対して、人間の眼ならぬ没主観的な機械の眼を通じた写真は、歴史ならぬ自然の領域に属していることを頑強に主張する。写真は、自らが、自然のミメーシスではなく、自然そのものであると主張するのであり、それがミメーシスならぬミメーシスとしての写真のありようなのだ。このことをバルトは、写真における指向対象の密着ということに絡めてこう表現している。「写真は、へほら、これです、このとおりです!」と言うだけで、他のことは何も言わない。写真は哲学的に変換する(言葉にする)ことはできない。写真には偶発的なものが目いっぱい詰まっっていて、写真はそれを包んでいる透明な薄い膜にすぎない。……そもそも写真には、何かトートロジー的なところがある。写真に映っている一個のパイプは、つねに、どうしようもなく一個のパイプなのである」(『明るい部屋』一〇、みすず書房)。とはいえ、写真はたしかに、そのすぐれた機械的再現性のゆえに、どうしようもなく「一個のパイプ」を気取ってしまうとしても、それは、むしろ「透明な薄い膜」の映像にすぎず、現実のパイプではない。そればかりか、映像となったパイプは、現実のパイプの一面的、志向的な切り取りであつて、

そうした切り取りは、ちょうど一つの事物を周囲から孤立させて凝視したときのように、現実のパイプからいわばその自然の生を奪い、それを異化することでもある。映像は、被写体がどんながらくたであつても、シユルレアリスムのオブジェのごときものと化してしまうのだ。「アメリカ、この超現実的な国は、拾つてきたオブジェでいっぱいである。私たちのがらくたが芸術になる。私たちのがらくたが歴史になるのだ。写真はもちろん人工物である。しかしそれが訴えるところは、写真的遺物の散らかつた世界では、写真もまた拾つてきたオブジェ——世界をいきなり切り取つた薄片——の地位があるように見えるということだ。こうして写真は、芸術の威信と本物らしきの魔力を同時に利用する。それは幻想の雲なのである」(S・ソング『写真論』七六、晶文社)。

写真は、あたかも自然そのものであるかのような外観を呈すことによつて、自ら自然を詐称し、その地位を篡奪するのであり、自ら自然のまがいもの(機械の眼を通した自然ならぬ自然)であるにもかかわらず、言葉ないし歴史に変換できない自然そのものであることを頑なに主張するのである。これがまず、被写体との関係から見た写真の決定的な特徴であり、これによつて写真は、歴史的記号と化しているすべての事物を異化的に自然(疑似自然)へと変容させ、歴史をいわば中絶的に停止させるのである。

写真のもうひとつ大きな特徴は、その増殖性、原理的には無限にまで増殖可能なその複製性にある。これによつて写真は、社会において大量生産商品としての機能をもつことになる。複製不可能なダゲレオタイプ写真は、写真の草創期におけるひとつのエピソードにすぎなかつた。それは、発明されてわずか十数年のうちに、ネガ・ポジ式のカロタイプ写真に基本的に取つて代われ、写真はここで早くも、複製技術としての本来の機能をそなえたものとなる。はじめはあくまで少数の人間の関心の域を出なかつたものが、肖像写真として決定的に商品化

の途につくや、やがてA・A・U・デイスデリのカルト・ド・ヴィジット（名刺判写真）方式によって廉価多売のかたちで増殖の道を歩みはじめる。その後、写真添付の書物、有名人のプロマイド、写真絵はがきなどの大量消費商品として、ますます増殖の度合いを増してゆき、やがて、網かけ法印刷の開発とともにジャーナリズムと結びつき、社会全体にぬきさがたいままでに蔓延することになる（写真のこうした経緯については、G・フロイントの『写真と社会』〈御茶の水書房〉に詳しい）。だが、写真が社会に蔓延するということは、たんに商品としての写真の社会的役割が増大するというだけにはとどまらない。それは、人間の思考と感覚を変容させるとともに、歴史（文化）のありようそのものを根底から変化させるからだ。M・マクルーハンは、写真が引き起こすそうした事態を、機械的、活版印刷の人間から電子工学的、画像的人間、言葉による統語法の時代から統語法をもたない視覚像の時代への転換ととらえ、視覚的欲望によって支配された現代社会の一面をたとえばこう描いている。「写真は人間の像を拡大し増殖して、ついには人間に大量生産商品の色合いを帯びさせる。映画スターやマチネーのアイドルたちは、写真によって大衆の支配下に入る。彼らは金銭で買える夢となる。街角の娼婦よりも手軽に買えて、抱きしめ、まさぐることができるものとなる。大量生産された商品には、娼婦のような側面がある。これに不安を抱く人びとはあとを絶たない」（『メディア論』一九三、みすず書房）。映像文化の破局的な蔓延に対する批判という点では、ソントグのほうがはるかに矛先が鋭い。「マラルメはいった——世界のあらゆるものは本になるために存在する。今日、あらゆるものは写真になるために存在する」（『写真論』三二〇）。彼女によれば、今や人間の知識は、現実のひとつの解釈としての書かれ（描かれ）たものによってではなく、「世界に対する常習的な覗き見関係を成立させ、あらゆる出来事の意味を平均化する」映像によって支えられている

(同、一八)。視覚的欲望にあおられて他者の苦痛や不安ともすんで共犯関係を結ぶ倫理なき「映像麻薬患者」を呪縛しているのは、「もつとも抵抗しがたい精神公害」としての「美的消費者中心主義」に他ならない(同、三二)。「写真術は美化する傾向が強いために、苦悩を伝達するメディアは結局それを中性化してしまう。カメラは経験を小型化し、歴史を光景に変えてしまう。……写真術の主な効果は、世界をデパートか壁のない美術館に変えてしまうことであり、そこではあらゆる主題が消費物と墮すか、美的鑑賞の対象に高められるのだ」(同、一一六)。映像が逆に現実をつくり出している(あるいは、現実が写真を見るような眼で見られている)などと、現代人の視覚の倒錯性が現在しばしば問題にされているが、われわれは「美的消費者中心主義」にどっぷり浸るなかで自然を喪失し、ますます主観的に閉じてゆく表象世界に向かって突き進んでいるのかもしれない。これが、写真の増殖による歴史の変質のさまであり、歴史からますます自然を排除せんとする写真のゆゆしき機能でもある。

写真は、そのまがいもの性によって自然の地位を篡奪し、歴史的記号となっている被写体を異化的に中断して自然に引き戻そうとすると反面、その増殖性によって歴史をいつそう自足した出口なき閉鎖空間に向かわせようとする。写真は、このまがいもの性と増殖性の点で、他でもないシミュラクルの典型と称するのがふさわしいかもしれない。ラテン語の「シムラクルム」(「模像」「幻影」「空想」)を語源とするフランス語の「シミュラクル」には、「まがいもの」「偽造」「見せかけ」という本来の貶下的な意味に加えて、現在では、P・クロソウスキー以来、本物そっくりのいかかわしい分身がどんどん数を増やしてゆくという「増殖性」のイメージがしみついていくという(G・ドゥルーズ『意味の論理学』三四七―七五、法政大学出版局)。まがいもの、偽造とい

う概念が、オリジナルの地位の篡奪ということに本質的につながっている以上、無限増殖のイメージと結びつくのも当然といえは当然だろう。現実の異化的類似物であると同時に、圧倒的な増殖性をそなえた機械的複製である写真は、まがいもの性と増殖性の双方において、このシミュラクルに重なっているのだ。したがって、一方で歴史の自然化に向かうと同時に、他方で自然の歴史化を助長するという「写真のパラドクス」は、そのままシミュラクルのもつパラドクスとして考察することができる。写真のはらむ問題の大きさを極限的なかたちでつかむためにも、ここで前もって、二人の人物の典型的なシミュラクル論に、簡単にでも触れておくのがいいだろう——シミュラクルの増殖性をもとに、歴史空間の極端な自閉状態を描き出すJ・ボードリヤールのペシステイックなシミュラクル論と、もうひとつ、自然のまがいものとしてのシミュラクルにもとづいて、がむしやりにカオス（自然）の肯定へと突き進んでゆくドゥルーズのやや破れかぶれなシミュラクル論である。シミュラクルは、この両者において、まったく相反するきわめてパラドクシカルな姿（それは「写真のパラドクス」の極限的な姿でもある）を見せているからである。

ボードリヤールのシミュラクル論は、先のソントグの写真に対する否定的な見方をより包括的かつ尖鋭的にした現代社会分析であり、危機感を極限にまでつらせた予言でもある。周知のように、そこで主役を演じるのは、飽和の域にまで増殖し「實在」なるものを消滅させてしまったシミュラクルである。彼によれば、「實在」は、今やコード化とシミュレーションによるハイパー現実に吸収され、先行するシミュラクルによつて蔽い尽くされている。そこでは「實在は、ミニアチュールの細胞やマトリックス、そしてデータの記憶や命令のモデルから作られる——それを基にして無限に繰り返し實在は複製されるのだ。實在は合理的である必要はない。というのは、

どんな権威もそれが理想的なものなのか、否定すべきものなのかを判断しえないからだ。したがってそれはオペレーションでしかない。ひとかけらの空想もまとわない以上、それはもはやリアルでもない。それはハイパーリアルだ。大気もないハイパーな空間で四方に拡がりつつある組み合わせ自在なモデルが合わさってできた産物である」(『シミュラクルとシミュレーション』二〇三、法政大学出版社)。ボードリヤールにとつて現代社会は、「実在」とは無縁のシミュラクルが無限に乱舞する自閉的なハイパー現実、出口も目覚めもない地獄のファンタスマゴリー空間に他ならない。「象徴交換と死」(筑摩書房)によれば、現代は、歴史的に見てシミュラクルの展開の第三段階にあたつている。それは、シミュラクルがなお自然の価値法則にのっとり、オリジナルとしての自然の模造にもとづいていた第一段階(産業革命までの時代)から、シミュラクルが、生産システムの内在的論理と等価性の普遍法則のもとに機械的に大量生産され、オリジナルという準拠枠も存在しないままに無限増殖してゆく第二段階(産業革命時代)を経て、今や現出するにいたった歴史上最期の段階である。ここではシミュラクルは、大量生産ならぬ差異の変形をめざすものとなり、重心は、量的等価性ならぬ差異表示的対立に、商品の法則ならぬ価値の構造的法則に移動する。決定の不在とコードの形而上学が常態となり、サイバネティクスを利用した無意味なコードの信号——それは「孤独と無為な日常の繰り返しに頭がおかしくなった四人が、顔を無意識のうちにいれんさせるのに似ている」(二二〇)——のみが飛びかう。この夢遊病的な閉鎖空間では、シミュラクルのすべての「合理的」指示が消滅し、やがて、かつては人間という種の原初的な準拠を意味していた革命という神話も終わりを告げる。「システムはその起源に関する神話と、システムがその固有の過程にしたがつて分泌してきたすべての準拠的価値に終止符を打つことになる。そしてこうした神話に終止符を打つことによ

つて、システムは内的諸矛盾を棚上げにし（もはや現実も、現実と対決する準拠枠も存在しない）、その結果、システムの最期についての革命という神話さえも終焉させてしまうのだ」（同、一二五）。これが、ボードリヤールによってなされた陰鬱な予言、シミュラクルの無限増殖によって歴史が完全に「実在」（自然）から遊離し、がんにがらめに自閉してゆく絶望的な未来像である。むしろ、やや誇張がすぎるとはいえ、これが、シミュラクルとしての写真の増殖がくり出す未来社会の予言ともなっていることは言うまでもない。

同じくシミュラクルを問題にしながら、ドゥルーズのシミュラクル論は、これとは反対に、未来に対してほとんど際限なく開いている。彼のねらいは、プラトニズム（ないし形而上学一般）によって、長らく不当に貶められてきたシミュラクルの地位を逆転させ、そこにニーチェふうの価値転換を引き起こすことである。彼によれば、プラトニズムにおいては、イデア（オリジナル）を分有するとされているコピーが、イデアとのミメシス的（同一的）な関係にもとづいて、その正当性と存在根拠を保證されているのに対して、そもそも不同にもとづいて生み出された逸脱的まがいものとしてのシミュラクルには、イデアの倒錯的な偽物という刻印が打たれている。ここでは、この逸脱的シミュラクルは、コピーのコピー、限りなく下落したコピーとして、必然的に、イデアとコピーからなる秩序世界から排除される運命にある。それはたとえば、プラトニズムと結んだキリスト教にとつて、もともと神自身のコピーでありながら墮罪によってシミュラクル（神のたんなる外的似姿）に墮した人間が、排除の対象にしかならないようなものだ。ドゥルーズは、深層（根拠としてのイデア）とのつながりのもとに正当性を保証されたコピーの世界、容赦ない排除と抑圧にもとづくこの序列世界を破壊せんがために、同一性と限界性を巧みに逸脱し、あくまで表層において無限定な生成変化をつくり出すシミュラクルを、逆に無責任なまで

に持ち上げる。本質と仮象、オリジナルとコピーという区別そのものを廃棄し、シミュラクルにこそより積極的な意味づけを与えること、それが彼のシミュラクル論の眼目である。「プラトニズムの転倒とは、シミュラクルを上昇させ、コピーのあいだでのその権利を確認することだ。問題は、本質と仮象、もしくはモデルとコピーという区別にはもはやかかわらない。……シミュラクルは程度の落ちたコピーではなく、オリジナルとコピー、モデルと複製を否定する積極的な力を隠しているのだ。……重要なのは、力としての偽物、偽物の最高の力というニーチェのいう意味での虚偽 (Pseudos) である。表層に昇ってくることによって、シミュラクルは偽物の力 (幻想) のもとに、同一のものと同様のもの、モデルとコピーを沈めてしまう。シミュラクルは、参加の秩序、配分の固定、ヒエラルキーの決定を不可能にする。シミュラクルは、ノマド的な配分と、卓越したアナキーの世界を作り上げるのだ」(『意味の論理学』三三三〜四)。このドゥルーズのシミュラクルの世界を規定しているのは、ニーチェの永遠回帰であり、カオスを肯定する力である——『ニーチェと哲学』(人文書院)でも詳しく論じられているように、彼によれば、ニーチェの永遠回帰は、ふつう言われているように同一物の永遠回帰ではなく、差異(ないしカオス)の永遠回帰に他ならない。「永遠回帰の秘密は、カオスに対立しカオスを従属させている秩序を表現しているのではないということだ。逆に、永遠回帰とはカオスであり、カオスを肯定する力なのだ。……表象の整合性に対して、永遠回帰は、まったく別のもの、つまりそれ自体のカオス——彷徨を代置する。永遠回帰とシミュラクルのあいだには、両者の相互によってしか理解されないほどの深いつながりがある。回帰するのは、分岐できる限り分岐したセリーであり……始めも終わりもなくカオスのなかで差異を含んでいる限りでのすべてのセリーである。永遠回帰の円環は、中心がつねに移るために、つねに脱中心化する円環なので

ある」(『意味の論理学』三二六)。これが、そのまがいもの性、逸脱性、脱中心性、差異創出性のゆえに、整合的表象世界としての歴史世界を破壊し、差異の永劫回帰としてのカオス(自然)の肯定へと突き進んでゆくシミュラクルについてのドゥルーズのやや楽観的すぎる見解である。むろん、これがまた、歴史の基盤としての自然(オリジナル)の地位を自ら篡奪し、それによって歴史を異化的に中断させるまがいものとしての写真がもっている力を、極限にまで増幅して表現したものであることは言うまでもないだろう。——ともあれ、シミュラクルとしての写真は、一方ではその果てしない増殖性のゆえに、社会が実体としての現実を失って無限に閉じてゆく絶望的な事態を予告すると同時に、他方そのまがいもの性のゆえに、排除と序列にもとづく硬直的な歴史世界を破壊し、無限の差異化と生成変化の広がる分裂病的な自然(カオス)を現出させる可能性を開いているのである。写真は、このまつたく相反する方向に同時に引き裂かれながら、二つの極のあいだで奇妙なパラドクスとして存在しているのである。

さて以上の前置きを置いたうえで、ベンヤミンの写真についての見方に目を向けてみることにしよう。ここでとりわけ注目すべきは、彼が、ポードリヤールやドゥルーズに大きく先立って、早くも、写真の本質ともいえるこのパラドクシカルな二極性をしかと見据えながら、しかも、そのどちらの極にも安易に身を寄せることなく、むしろつねに緊張を保ったまま、これら双方をもとに止揚するためのいわば静止的な場を、あらかじめ見出していることである。彼は一方で、シミュラクルとしての写真の増殖性もたらす歴史の自閉化に対しては、社会革命の理念を提示することによって、ポードリヤールの描く絶望的な事態を前もって阻止する。そうした社会革命なるものが、現在なお想定可能かどうかはここでは問わない。いずれにせよ、彼にとつてそれはあくまで理念で

あつて、労働者主体のものであるということ以外、それによっていかなる自由な空間が開けるかなど具体的なことは、いつさい未定のままである。『複製技術時代の芸術作品』（以下『複製技術』と略す）は、言ってみれば、そのために打たれた釘のようなものであり、そこでは、映画や写真など、増殖するシミュラクルとしての複製が、がんじがらめの閉鎖社会ならぬ、未来に向かって開けた社会革命なるものを招来する基盤として、逆説的にとらえ直されている。他方、ペンヤミンは、まがいものとしての写真がもたらす歴史の分裂的な自然化（カオス化）に対しては、「構成」的もしくは「暴露」的写真なるものを前景化することによって、写真を、アレゴリー論から「弁証法的イメージ」にいたる彼独自の思考に直接リンクさせ、それによって、ドゥルーズのいう徹底したカオスの肯定を、切り捨てはしないまでも、少なくとも宙吊りにしようとする。『写真小史』は、たんなる写真の歴史の概観ではなく、むしろ写真をそうした彼独自の思考のなかに取り込む試みである。それは、眠りに閉ざされた歴史を中断し、現在を目覚めさせる武器としての写真についての哲学的考察であり、その意味では、『パサーージュ論』の方法をそのまま写真論というかたちで実践したものであるのだ。だがとりあえずは、写真を社会革命に収斂させようとする『複製技術』（ここでは一九三五〜六年の第二稿を問題とする）の方から見てゆくことにしよう。

周知のように『複製技術』のねらいのひとつは、リトグラフ、写真、写真印刷、レコード、映画など、近代の機械的複製技術（それは、間口を広げれば、近代商品社会における大量生産技術のすべてということにもなる）が、いわば「知覚を産み出すメディア」（Ⅶ・一―三五四）として、広く人間の知覚、感覺能力にいかなる変容ないし逆作用をおよぼしたかを明らかにすることであつた。ここでとりわけ画期的なのは、人間の技術を、従来

のようにマルクス主義的な「生産」の概念にのみ収斂させるのではなく、新たな人間環境を能動的に産み出す知覚変容の原理（ないし「人間拡張の原理」）としてのメディアとしてとらえ直した点である。その意味からすれば、ベンヤミンは、マクルーハンに先駆けて、メディアとしての技術について考察した最初の人間だと言うこともできるだろう。「メディアはメッセージである」というマクルーハンの定式（『メディア論』七）に倣って一言でいえば、ベンヤミンにとつて、写真をはじめとする近代の複製技術がもたらした「メッセージ」なるものは、「アウラ」の崩壊と、それにとまなう「遊戯空間（シユピールラウム）」の拡大ということに尽きる。彼にとつては、「アウラ」（権威または準拠枠としての仮象）の崩壊と「遊戯空間」（準拠枠の消滅ののちに出現する自由な思考と感覚の余地）の拡大こそ、複製技術のもたらした現代の大衆の知覚変容の決定的なありようであつた。

「現代の大衆は、事物を自分にへ近づける」ことに熱烈な関心を抱いていると同時に、あらゆる事柄の複製を受け入れることによつて、事柄の一回性を克服しようとする傾向をもっている。像、いや映像のかたちで対象を身近に所有しようとする欲求は、日ましに強くなっている。……対象の覆いをはぎ取り、アウラを崩壊させることが、複製によつて一回きりのものからも平等を奪い取るまでにへ世界における平等の感覚を發達させた現代の知覚の特徴なのだ」（『複製技術』、VII・一―三五五）。「遊戯空間」の拡大については、写真や映画などの複製芸術作品をもとにしてこう説明されている。「芸術作品における仮象の衰微とアウラの崩壊にもなつて出現するのは、巨大な遊戯空間である。もつとも広い遊戯空間が開かれたのは映画においてだ。ここでは、仮象の契機は退き、遊戯の契機がこれに完全にとつて代わっている。写真が礼拝的価値に対して勝ち取つた地歩は、今やこうして映画によつて強力に打ち固められているのだ」（同、VII・一―三六九）。ここで言う「礼拝的価値」とは、む

ろん「アウラ」の言い換えであり、「展示的価値」（ないし「遊戯空間」）の増大とともに減じてゆくものである。「芸術作品の技術的複製の方法が多様になり、その展示可能性が増大すると、二つの極（礼拝的価値と展示的価値）のあいだの量的な移行は、芸術作品の本性的な質的な変化に転ずる」（同、VII・一―三五八）のであり、今日では、複製技術の進歩による広範な知覚の変容のゆえに、芸術作品は、もはやその一次的、アウラ的な礼拝性を喪失し、反復的、遊戯的な展示性にこそ重きを置くにいたっているのだ。ペンヤミンにとってこうした「遊戯空間」の拡大を決定的にしたのが、映画であり、とりわけそれに先立つ写真であった。「写真の出現によって、全戦線において展示的価値が礼拝的価値を押し下げはじめたのである」（同、VII・一―三六〇）。

しかし「複製技術」のねらいは、複製技術による人間の知覚変容のありようを、「アウラ」の崩壊と「遊戯空間」の拡大として指摘することだけにとどまるわけではない。それだけなら、シミュラクルの無限の増殖（「遊戯空間」の拡大）と、それによる「実在」の喪失（「アウラ」の崩壊）のみを強調するボードリヤールの陰鬱な予言とさして変わりはない。ペンヤミンのそもそものねらいは、そうではなくて、知覚の変容としてのこうした「アウラ」の崩壊と「遊戯空間」の拡大というものを、他でもない社会革命の理念にドッキングさせ、歴史が絶望的なかたちで自閉してゆくのを阻止することにあつた。ここで彼は、「第二の技術」という広く人類史的な概念をもち出し、この概念をもとにして、近代の複製技術のもつ新たな革命的意義を見定めようとする。彼によれば、人間の初期の段階の技術としての「第一の技術」が、なお自然のふところにあつて呪術や儀式と不可分に結びつきながら「自然の支配」をめざしていたのに対して、機械的複製技術をはじめとする近代の機械技術全般をさす「第二の技術」は、自然のふところからある程度離脱し、自然から距離をとりはじめた人間がなす自然と

の「共同遊戯」をその本質とする。「第二の技術の目的をへ自然の支配」だとするのは、大いに疑問である。それは第一の技術の見地からの見方である。じじつ第一の技術は、自然の支配に向けられていた。だが第二の技術はむしろ、自然と人間との共同遊戯をめざすものなのだ」(同、VII・一—三五六)。もちろんこの「第二の技術」は、現段階では、なお資本主義的生産形態に縛られ、搾取と「自然支配」を目的とする誤った使用のもとに置かれていたため、その全的な展開は、社会革命の実現をまたないかぎりとうてい不可能な状況である。とはいっても、なお誤った未熟な状態にあるこの「第二の技術」のうちにも、彼によれば、社会革命を促す重大問題が、暗黙のうちに先取りされて表明されている。「革命とは、第二の技術を自らの器官とする史上最初の集団の神経支配の試みである。この第二の技術のシステムにおいては、社会的な原初の力を制御することが、自然的な原初の力との遊戯のための前提である。……個々人はまだこの遊戯空間を使いこなせてはいない。だが個々人は、この遊戯空間のなかで自らの要求を表明している。というのも、集団が第二の技術をわがものにしてゆくにつれて、その集団に属する個々人は、それまで第一の技術の呪縛圏にあつた時に獲得したものがいかにわずかであつたかを感じているからだ。……第二の技術が最初の革命的な成果を手にする前から早くも、愛とか死といった、それまで第一の技術によつて隠されていた個々人の重大問題が、新たに解決を求めてくるのだ」(同、VII・一—三六〇)。

当然ながら現代の芸術も、この「革命」なるものと密接に結びつけられ、そこからその機能が算出されることになる。つまり、現代の芸術の機能は、「第二の技術」が開く広大な「遊戯空間」に人々を慣らせ、それまで隠されていた「重大問題」をそこからつかみ出すことによつて、来たるべき新しい社会を準備するところにあると

いうことである。ペンヤミンは、芸術のこの新たな機能を決定的なものともみなし、これを「自然との共同遊戯を練習すること」と言い換えて、その典型的な例を、現代の複製芸術の代表としての映画に求める——「複製技術」の後半が映画論になだれこんでゆくゆえんでもある。「今日の芸術の決定的な社会的機能は、この自然との共同遊戯を練習することにある。このことは、とりわけ映画についていえる。映画は、人間の生活において日ごとその役割を増大させている機構とかかわりにおいてどうしても欠かせない知覚ないし反応の仕方、人間に習得させるのに役立つているのだ」(同、VII・一—三五九—六〇)。もちろん写真に関しても、言い方はさほど直接的ではないにせよ、同様に「革命」へと向かう「政治的意義」が強調される。そこで要求されるのは、本来確定的な方向をもたない写真(「コードのないメッセージ」)に政治的な方向づけとして「説明文」を付与する操作である。それは、「アウラ」なき写真の典型としてのU・アジェの写真に絡めてこう説明されている。「この成り行き(「アウラ」の崩壊)を明示したところに、アジェの比類ない意義がある。彼は一九〇〇年頃のパリの街路を、人影ぬきで定着してみせた。彼が犯行現場を撮影するように街路を撮ったと言われているのは正しい。犯行現場にもまた人影がないし、その撮影は間接証拠を作るためになされるからだ。アジェにおいて写真は、歴史過程の証拠物件となる。ここに彼の写真の隠れた政治的意義がある。彼の写真は特定の意味で受け取られることを要求する。自由に瞑想を漂わせることは、彼の写真にふさわしい態度ではない。彼の写真は見る者を不安にさせる。見る者は、それに近づくために特定の道を探さねばならないのだ。アジェと同時期に、写真入り新聞が道標を立てはじめた。それが正しいか間違っているかはともかく、ここではじめて説明文が不可欠のものとなったのである」(同、VII・一—三六〇—一)。「説明文」によって写真に政治的方向性を与えよと言うペンヤミンの念頭にあ

るのは、アジエ自身よりむしろ（のちに見るが『写真小史』ではアジエにはこれとは別の重要な意義が与えられている）、J・ハートフィールドやG・グロスの説明文付きフォトモンタージュであろう。『生産者としての作家』にははつきりこうある。「これらの革命的な諸成分（ダダの革命的な芸術破壊の力）から多くのものがフォトモンタージュのなかに救出された。ハートフィールドの作業を考えてみさえすればいい。彼の技術は、ブックカバーを政治の道具に変えたのだ。だがその後の写真の歩みを辿ってもらいたい。何が見えるだろうか？ 写真はますますニュアンスを増してモダンになり、その結果、美化することなしには、どんな集合アパート（ミーツカゼルネ）もゴミ溜めも写真にすることができなくなってしまった。ましてダムやケーブル工場など、へ世界は美しい（A・レンガー『パッチュの写真集の表題』という以外表現しようがない。……写真家に要求すべきことは、写真を流行による変質からひき離し、写真に革命的な使用価値を与えるために、写真に説明文を付与する能力なのだ」（II・二一六九二〜三）。

こうしてベンヤミンは、人間の知覚・反応能力の変容の原理としての近代の複製技術（メディア）のうちに、資本主義の産み出す資本主義自体の廃絶の条件（マルクス）そのものを見出すとともに、複製技術としての写真や映画の浸透によって「アウラ」の崩壊と「遊戯空間」の拡大がますます進行する現代のありようのうちに、来たるべき「革命」への予兆をつかみ出そうとする。「複製技術」の最後で彼が、疑似「アウラ」を捏造して政治の耽美主義をめざすファシズムに対抗して、「遊戯空間」にもとづく「芸術の政治化」なるスローガンを前面に打ち出す（VII・一―三八二〜四）のも、人間の知覚の変容から社会革命にまでつづく遠大な批判的見通しにもとづいたものであることは言うまでもないところだ。むしろベンヤミンのいう社会革命とは、すでに述べたように、

あくまで理念であつて、その内実は基本的にはなお未定である。一九三七年夏、G・ショーレムがパリでベンヤミンと落ち会い、とりわけ『複製技術』の後半部に対して、「映画をプロレタリアートの革命的芸術形式だと強弁するその映画哲学は、前半部との明白な関連を欠いていて受け入れがたい」と批判した時、ベンヤミンが、「ぼくの仕事の前半と後半を結びつける哲学がないと君は言うが、それを有効なかたちで提出することになるのは、ぼくであるよりもむしろ、革命だろう」と答えたと言われる（ショーレム『わが友ベンヤミン』二五一―二二、晶文社）が、これも彼のそうした革命の見方とかかわっていることは明らかである。ベンヤミンのいう革命は、ひとつの理念として、「遊戯空間」に一定の方向づけを与えるとともに、逆にこの自由な空間によつて豊かに肉付けされるべきものとしてあるのだ。ともあれ彼の思考は、そうした革命の理念に貫かれていたからこそ、同じく知覚変容の原理としてのメディアという発想から出発しながら、文字および活版印刷のメディアから現代のエレクトロニクスのメディアへの変化を、偏った視覚文化から総合的感覚の文化への転換として手放しで礼賛しようとするマクルーハンの予定調和的な楽観主義とはもとより無縁であるし、あるいは、同じく複製としてのシミュラクルの増殖を問題としながらも、それをシステムの自閉に直結させ、一切が終焉する出口なき絶望の世界を予言的に描き出すボードリヤールの悲観主義を抑制するものともなりえているのである。

ここでひとまず『複製技術』から目を転じ、つづいて『写真小史』の方に入ることとする。すでに述べたように、ここでの核心は、ベンヤミンが、歴史の自然化へと突き進む写真の方向をいかにして抑制し、いかにしてドゥルーズ的なカオス世界を宙吊りにしているのかという点である。当然ながら、『複製技術』で中心に置かれていた「アウラ」の崩壊は、ここでは、主として、整合的表象世界としての歴史（ドゥルーズのいうプラトニズム）の

破壊という意味合いを強くすることになるし、「遊戯空間」の拡大は、無差別なカオスの世界（無限定の自然）の現出という意味を強くすることになる。言い換えれば、シミュラクルとしての写真は、歴史の凝固した支配構造（「アウラ」）を破壊し、徹底して無拘束な自然世界（「遊戯空間」）を現出させる一種のアレゴリーとして考察される——アレゴリーとはもともと破壊と戯れの力学に他ならない——ということであり、したがって問題は、そのような写真が、いかにして自らの徹底したカオス性（遊戯性）を自ら克服する「弁証法的イメージ」となって、現在と火花を散らし合うことができるかということになる。ドゥルーズのいうカオスは、いわば、あくまでユートピアであり、神話にいろどられた眠りの世界にすぎない。「弁証法的イメージ」としての写真は、そのような眠りの世界から身をもぎ放ち、われわれの現在を自覚めさせる武器として現われなければならないし、そうしてはじめてわれわれは、写真を媒介として、歴史のたんなる自然化ならぬ「自然史」化ということを問題にできるのである。以下の課題は、ベンヤミンの『写真小史』をあえてそのようなものとして読み、そこから、こうした「弁証法的イメージ」としての写真のありようを明白なかたちで引きずり出してみることである。

ベンヤミンが『写真小史』で描いているのは、写真の誕生（公式にはダゲレオタイプが公認された一八三九年）から一九三一年当時にいたるまでの約九〇年にわたる写真の墮落と再生の歴史である。それによれば、写真は、H・バイヤール、D・O・ヒル、J・M・キャメロン、そしてナダールなどのすぐれた写真家を輩出した最初の十数年（写真の産業化に先立つこの時期を彼は写真の最盛期と呼んでいる）のち、露光時間の短縮や撮影操作の簡略化といった技術的進歩とは裏腹に、名刺判写真などによる商業化の拡大によって、墮落の一途をたどりつづけた。ネガの修正や人工的アウラの捏造などを通して、商業肖像写真が急速に趣味を低下させていったの

に呼応するように、「芸術写真家」たちのもとでも、写真は、自らを高級芸術として主張せんと、ゴム印画法や意図的なぼかしの技術などを駆使し、逆に自らの本来のありようを忘れてあらぬ方向に逸脱していった（ふつうこの「芸術写真家」の一派は、H・P・ロビンソンやR・ドマシーなどを中心とする「ピクトリアリズム」としてまとめられるが、ペンヤミンはこれを「ユーゲント・シュティール」写真として一括している）。二〇世紀になつて印刷技術が向上すると、写真は、広告写真や新聞、雑誌の写真として、ますます商業化とジャーナリズム化の規模と速度を増大させ、あからさまにモードと結託しながら、ファンタスマゴリーの回転のなかでますます墮落の速度を加速させてゆく。ペンヤミンは、これらの墮落した写真を「創作的写真」（ないし「芸術としての写真」と呼び、そのモードとの結びつきをこう批判している。「今日、社会秩序の危機がますます拡大し、その個々の要素が、死んだ対立関係のなかでますます頑なに対抗し合うにつれて、創作的なもの——それは、その最深の本質からして変種であつて、その父は矛盾、その母は模倣だ——は、いっそう強烈にフェティッシュと化す。フェティッシュの顔つきが生き生きとしているのは、モードの照明具合が変化するからにすぎない。写真に創作的なものを求めることは、写真をモードの手に引き渡すことである。〈世界は美しい〉、これがモードの標語に他ならない」（II・一—三三三）。しかし、こうした写真の墮落の一方で、現在、写真の本来的なありようがようやく一部の写真家たちに認識されはじめている、とペンヤミンは見る。彼は、この再生に向かう写真を、「暴露」ないし「構成」写真として一括し、その流れをこう概観している。「写真の創作性なるものの真の顔が広告ないし連想であつてみれば、これに正当に対立するものは暴露ないし構成である。……この種の構成写真の先駆者を育成したことが、シュルレアリストたちの功績であつた。創作的写真と構成的写真のこの対決のさらなる段階を

示しているのは、「無名の素人俳優を用いた」ロシア映画である。ロシア映画の監督たちの偉大な業績は、写真が魅惑と暗示ではなく実験と教化をめざしている国でのみ可能であったと言っても過言ではあるまい」（Ⅱ・一—三八四）。ここで「構成」ないし「暴露」写真として具体的に名指されているのは、無名の人物の顔からその痕跡をたどるようにして、肖像ならぬアクチュアルな現実そのものを「構成」的に浮上させるA・ザンダーのロシア映画的な写真であり、とりわけ、死滅したような無人の映像から一瞬「暴露」的に忘却されたものを引きずり出すアジュのシュルレアリスムの写真である。「写真小史」は、初期の美しい写真群とこれらザンダー、アジュの写真が電撃的に火花を散らし合う意味深長な記述、過去との一瞬のシヨートによる現在の目覚めとしての「弁証法的イメージ」を思わせるような記述でこう結ばれている。「写真は隠された現実を暴露すべきではないのかという」問いのうちに、現代人をダグレオタイプから隔てている九〇年の距離が、その歴史的な緊張を放電している。初期の写真が、祖父たちの時代の暗闇からかくも美しく近づきたい姿で現われてくるのは、この火花に照らされているからなのだ」（Ⅱ・一—三八五）。

いったいペンヤミンは、「構成」および「暴露」写真ということ、どのような「写真」という新しい技術の本質」（同、Ⅱ・一—三七〇）を告げようとしているのだろうか。これを見るために、われわれはここで、ザンダーやアジュの写真と遠く離れて放電し合っていると言われている初期の写真に立ち戻って考察してみる必要がある。それは、冒頭近くで力をこめて言及されている二枚の写真、ヒルのニューヘヴンの無名の魚売り女の写真と、K・ダウンダイの婚約中の妻の写真である。とりあえずヒルの写真から見てゆくことにしよう。ここで問題になるのは、一言でいえば、「痕跡」からのアクチュアリティの「構成」ということである。絵画における「痕

「跡」が画家の技芸に還元されるのに対して、写真における「痕跡」は、被写体そのもののアクチュアリティをめぐす。それゆえ、絵画とちがつて写真では、被写体が名もなき人物である場合でも、その人物が誰であるのかという問いが何世代のちになつても消えない。こう前置きしたのちペンヤミンは、ヒルの名もなき魚売り女についてこう言う。「さりげない、心をそそる恥じらいを浮かべて目を伏せているこのニューヘヴンの魚売りの女には、写真家ヒルの技芸の証しということでは片づけられない何か、どうしても語りかけてくる何かがある。それは、かつて生きていたこの女、今なおこの映像のなかで生きており、けつして完全には〈芸術〉のなかに入りこんでしまわない女の名前を、いつまでも求めてやまない。へ私は問う、この髪の優美さと／この眼差しの優美さは、かつて人々にどのようにまとわりついたのか、／この口は、どのように接吻したのかと。この口に、／情欲が、炎なき煙のごとく無意味に絡みついてしまうのだ」(同、II・一―三七〇―)。引用にあるS・ゲオルゲの官能的な詩によつてペンヤミンが示そうとしているのは、欲望としての写真ということだけではない。たしかに写真は、ソクタグも言うように、美的欲望中心の消費文化を生み出す決定的要因ともなっているし、あるいは、文化の深層において、理性ないし真理にもとづく「読むこと、書くこと」のパラダイムから、欲望にもとづく「見ること」のパラダイムへの転換を引き起こしてもいる(たとえば多木浩二「写真家の誕生」参照、『写真家の時代』一六―三四所収、洋泉社)。しかしペンヤミンがここで強調したいのは、そうしたドゥルーズ的な欲望の全肯定ということよりもむしろ、欲望のなかにあつて、欲望を宙吊りにしてしまうような、「痕跡」からのアクチュアリティの「構成」である。彼にとつてこの女の写真は、いわばフラヌールにとつての「痕跡」としての写真とでも称するのがふさわしいかもしれない。フラヌールは、欲望の対象としての商品のフェティシズムに

呪縛されながらも、ふいにそこから身をもぎ放ち、ひとり沈思するなかで、商品の「痕跡」から事物の本来の姿（アクチュアリティ）を「構成」せんとする。あるいは、それは、探偵にとつての犯罪の「痕跡」としての写真にもたとえられるかもしれない。探偵もまた、視と知の欲望のうちに、「痕跡」を通して犯罪の現実を「構成」せんとするからだ。それと同様、ペンヤミンは、名もなき女の写真の魅惑的な髪や眼差しや口（「痕跡」）から、執拗に「この女の名前」（生身の女のもつアクチュアリティ）を求めつづけるのだ。「痕跡」からの「構成」、それが、ここで彼のいう「写真という新しい技術の本質」に他ならない。

「痕跡」の概念はアウラの概念に対立させられて、哲学的に定義される」（一九三八年二月九日付、Th・W・アドルノ宛て書簡、Br・二一七九二）。ペンヤミンにとつて「痕跡」の概念は、「アウラ」の概念に対立するものとしてあつた。（絵画ならぬ）写真においては、「アウラ」が消滅するゆえに、それまで「アウラ」によって隠されてきたアクチュアリティが、ある種の方向づけを求める解説の対象としての「痕跡」となつて、いつきに姿を現わすのだ。彼にとつて、「アウラ」なき写真を眺めることは、「アウラ」なき群衆のなかで未知の男（「痕跡」）を追うE・A・ポーの追跡者の行為でもある。「ポーの有名な短篇『群衆のひと』」には、探偵小説のレントゲン写真のようなところがある。ここには探偵小説の衣裳としての犯罪が欠落し、骨組みのみが残つている。それは、追跡者、群衆、そしてひとりの未知の男、いつも群衆のなかを縫つてロンドンを歩き回る男だ。……人間は、探し出されるのが困難であるほど、嫌疑的になる。かなり長い追跡のあとで語り手は、あきらめて、自らの認識をひそかにこう総括する。〈私はひとりごちた。この老人は犯罪の化身、犯罪の権化なのだ、彼はひとりではいられない、彼は群衆のひとなのだ、と〉（『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』I・二一五

五〇(一)。名もなき魚売り女の名前を執拗に求めつづけるペンヤミンは、「痕跡」をたどるこの追跡者に重なっている。しかし重要なのは、この女は「群衆のひとつ」であり、「探し出されるのが困難」だということ、その追跡は所詮は未完に終わらざるをえないということである。「アウラ」なき群衆のなかでの探偵行為は、追跡行為そのもの、解説行為そのものとしての「構成」作業としてしか意味をもたないのだ。それはまさに写真が「コードのないメッセージ」だということと同じであり、コードなき写真がもたらすが、確たる真理などではなく、あくまでコードなき解説としての「構成」作業にすぎないのと同じだ。ペンヤミンがカフカの全作品を「身振りの規範の集成」と呼ぶのも、「痕跡」からのこうしたコードなき解説としての「構成」作業ということにかかわっている。「人間の身振りから伝来の支柱〔「アウラ」〕を取り去った上で、その身振り〔「痕跡」〕を終わることのない熟考の対象とする」カフカ〔「フランツ・カフカ」II・二一四二〇〕にとつて、身振りは「もともと確たる象徴的な意味をもっているのではなく、むしろ、くりかえし別の関連のなかに置かれたり、実験的に配置されたりするうちに、そのような意味を獲得する。……カフカは、その名人芸が冴え渡るほどに、ますます、それらの身振りを日常的状况に順応させて説明することを断念してかかるのだ」(同、四一八)。「コードのないメッセージ」としての写真は、いわばハラハーのないハガダーであつて、その解説は、「痕跡」にもとづき、ある一定の方向性に支えられた無限に豊かな「構成」作業なのである。——ともあれ、「痕跡」からのアクチュアリティの「構成」、ここにおいてヒルの魚売りの女の写真は、そのままザンダーの人物写真に電撃的に結びつくことになる。ザンダーの写真中の人物たちは、自身の映像そのものの「痕跡」を通して自らの社会的存在を雄弁に語り出すことによって、群衆として、彼らの生きる社会のアクチュアルな全体像を「構成」する結果になつている

からだ。「写真など利用しようもない人々をカメラの前に立たせたのは、ロシア映画である。すると突然、人間の顔は、新しい、測り知れない意味を帯びて画像の上に現われ出ることになった。だがそれはもはや肖像ではなかった。では、それは何だったのか。この問いに答えたのが、一人のドイツ人写真家の顕著な功績である。アウグスト・ザンダーの撮った一連の人物写真は、エイゼンシュテインやアドフキンが開いた人間の顔の壮大なギャラリーにひけをとりはしない。……ザンダーの仕事のごときものには、一晚にして予想もしないアクチュアリティーが生じることもある。わが国で今起こっているような権力移動の際には、観相学的な把握の訓練を積み、その能力に磨きをかけることが、生きるためには不可欠なのだ。……ザンダーの仕事はたんなる写真集の域を越えている。それは演習用の地図帳なのである」(『写真小史』II・一―三八〇―)。

だが、ヒルの魚売り女の写真にせよ、ザンダーの顔写真にせよ、こうした「構成」写真でペンヤミンが問題にするのは、あくまで被写体の生きていた現在、ないし現に生きている現在の「痕跡」である。被写体の現在の生の映像そのものから、その時のアクチュアルな現実を「構成」というのが、この種の「構成」写真のありようである。しかしこうした写真が、現在への強い関心から、悪くすれば、たんなる政治的「演習」のごときものに堕しかねない(たとえばハートフィールドのフォトモンタージュなどはその類いといえるかもしれない)のは別にしても、被写体の現在の生のみにかかわる「構成」というのでは、写真の本質をじゅうぶんに尽くしていないのは明らかである。写真はそもそも本質的に死をはらんでおり、生ならぬ死を映し撮ることによって、現在さえも過去に押しやってしまうのが写真の本質のひとつだからである。写真は、現実の被写体が生きている時間の連続性を中断することによって、被写体に死の烙印を押しつける。写真に撮られる瞬間には「私はもはや主体

でも客体でもなく、むしろ、自分が客体になりつつあることを感じている主体である。その瞬間、私は小さな死（括弧入れ）を経験し、本当に幽霊になるのだ」（バルト『明るい部屋』二二三）。被写体に死の烙印を押しつけるとは、写真においては被写体の現在ならぬ過去のみが問題になるということである。バルトによれば、写真のノエマはまさに「それはかつてあった」ということであり、「写真は、現実のものを過去へ押しやる（それはかつてあった）」ことよって、それがすでに死んでしまっていることを暗示するのだ」（同、九七）。写真の本質は死である——これはもしかしたら、死が宗教的なものから排除されはじめた一九世紀後半に写真が社会に浸透しはじめたという事実とも、どこか深いところでつながっているのかもしれない。だがそれはともかく、ペンヤミンは、こうした写真の本質としての死をしかと見据えながら、「痕跡」の概念を、現在の生の「痕跡」から過去の死滅した生の「痕跡」へと拡張することよって、「構成」写真の内実をいっそう深化させるとともに、写真とそれを見る者のあいだの内的響き合いを、死を媒介にして求めようとするのだ。それが、初期の写真としてのヒルの写真に並べられているダウテンダイの写真に彼が読みとつたものに他ならない。写真家ダウテンダイ自身が婚約時代の妻といっしょに映っているこの写真で彼が注目するのは、まるで自らの不幸な死を予言しているかのような妻の不吉な眼差しである。「ダウテンダイはのちのある日、妻が、六番目の子供を産んだ直後に、モスクワの家の寝室で、動脈を切って倒れているのを発見することになる。この写真では彼女は彼の隣におり、彼女が彼女を支えているようにも見える。だが彼女の眼差しは、彼のかたわらを通り過ぎ、不幸をばらんだ遠くを一心に見つめている。……この写真には、現実がこの写真の性格にいわば焦げ穴をあけるのに用いたひとかけの偶然、へんここの的なものが仄見えている。この目立たない箇所には、とつくに過ぎ去ってしまった一分間のなかに、

やがて来ることになるものが、今日でもなお、ありありと宿っているのである」(『写真小史』II・一―三七一)。
ここでベンヤミンが見ているのは、写真には、写真家の意図からはずれた「今ここ」的な偶然がすべて映り出て
しまうといった一般的事実ではなく、むしろ、写真が本質的にはらんでゐる死が、時に、ふとした偶然のなかに
まざまざと映り出てしまうという事実である。再びバルトを引き合いに出せば、それは、「ストウデイウム」(文
化的な関心の場)ならぬ「プンクトウム」(「ストウデイウム」を破壊する偶然的な細部)としての死に他ならな
い。バルトは、若い死刑囚ルイス・ペインの独房での写真についてこう言っている。「彼は絞首刑になろうとし
ている。この写真は美しい。この青年もまた美しい。ストウデイウムはそこにある。しかしプンクトウムはと言
えば、それは、彼が死のうとしてゐる、ということである。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。……この種のプンクトウムでは、時間の圧縮が行なわ
れ、それはすでに死んでゐる、と、それはこれから死ぬ、とが一つになつてゐるのだ」(同、一一八―九)。ベン
ヤミンにとってダウテンダイの妻の不吉な眼差しは、他でもない、こうした「プンクトウム」としての死なので
あり、彼はそれに注目することによって、写真と死の本質的なかわりを強調するとともに、被写体の生のみ
にかかわる「構成」写真を、まさにより本質的な場に連れ出そうとするのである。ここにやがて姿を現わしてく
るのが、彼のいうもつとも深い意味での「暴露」写真に他ならない。

言うまでもなく、写真における「プンクトウム」としての死とは、即物的な肉体の死を指すだけではない。
「不幸をはらんだ遠くを一心に見つめている」婚約時代の妻の奇妙に虚ろな眼差しは、彼女の肉体的な死を暗示
しているだけでなく、幸せな生に対する彼女の願望の崩壊(死)そのものを告げてもゐるのだ。むろんその崩壊

は、もしかしたら、その時には彼女自身にも意識されていなかったかもしれないし、その願望そのものが忘却されていたかもしれない。だが彼女の写真には、「プンクトウム」としての死のなかに同時に、無意識（すなわち意識の死）のうちにひそんでいるそうした死滅した願望が、暴露的に浮かび上がっているのである。写真は人間の無意識の領域を映し出す。「カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは異なる。異なるのはとりわけ、人間の意識に浸透された空間の代わりに、無意識に浸透された空間が出現するという点だ」（『写真小史』II・一―三七一）。この無意識の空間とは、たとえばマイブリッジが連続写真ではじめて明らかにしたような純粹な視覚における無意識にとどまらない。そこには、白昼夢や隠された衝動など、人間の願望にかかわる無意識の類いも含まれる。それは、比喩的にいえば、たとえばプロスフェルトの植物拡大写真が、白昼夢におけるような魔術的形象となつて姿を現わすようなものだ。かつては白昼夢のなかにしか忍び込めなかつた願望も含めて、無意識空間は「今やカメラによつて拡大され、ありのままに表現できるようになつた。つまり、技術と魔術の境界線は、歴史的な変数だということであり、たとえばプロスフェルトの驚くべき植物写真は、トクサのなかに最古の柱の形式を、クサソテツのなかに司教杖を、十倍に拡大されたクリとカエデの新芽のなかにトーテムポールを、オニナベナのなかにゴシック様式の飾り格子を出現させているのだ」（同、II・一―三七一―二）。これに倣つて言えば、写真における「プンクトウム」としての死のなかに、時として、挫折し崩壊し忘却された願望が、いわば白昼夢のようなものとなつて、現われ出てくるということだ。バルトが、死んだ母の写真を求めてついに「プンクトウム」としての死にたどりついたように、ペンヤミンは、ダウテンダイの妻の眼差しにそうした「プンクトウム」としての死を見出すとともに、その白昼夢的なありようのうちに、死滅し忘却された彼女の願望の

姿を感知しようとするのである。ベンヤミンがダウテンダイの写真に典型的なかたちで読み取ったのは、こうした死滅した願望をふと「暴露」してしまう写真のありようであった。こうして、生の「痕跡」からアクチュアリティーを浮かび上がらせるザンダー的な「構成」写真は、死と関係づけられることによって、忘却された願望を呼び出す「暴露」写真へと拡張され深められることになる。ベンヤミンは、このような深化を通して、写真を、他でもない、過去の死滅した願望をわれわれの危機的な現在と瞬間的にショートさせ、過去と現在をともに救出するための武器に仕立て上げようとするのだ。

一面に広がる死なしい廃墟、およびそこから一瞬浮かび上がる死滅した願望、これらは、言うまでもなく、『ドイツ悲劇の根源』におけるアレゴリー論にはじまり、シュルレアリスム論、カフカ論、ボードレル論をへて、『パサーージュ論』の「弁証法的イメージ」へとつづいてゆくベンヤミンの生涯にわたるテーマでもある。彼にとつて写真はまず、事物の生を中断し、歴史の死相をそのまま露わにすることによって、挫折し忘却された願望を髑髏のかたちであらわすアレゴリーに他ならない。次の有名な箇所は「アレゴリー」を「写真」に置き換えて読むこともできる。「ジンボールにおいては、没落の浄化・変容によって、自然の変容した顔貌が、救済の光のなかで一瞬あらわになるのに対して、アレゴリーにおいては、歴史のもつヒポクラテスの顔（死相）が、硬直した原風景として、見る者の眼の前に広がっている。アレゴリーにおいては、歴史は、それが開闢以来もつている時宜をえないもの、痛ましいもの、的をはずれたものをすべて抱えたまま、ひとつの顔貌、いやひとつの髑髏のかたちをとつて、はつきり現われ出るのだ」（『ドイツ悲劇の根源』I・一―三四三）。むしろベンヤミンにとつてアレゴリーは、こうした死との戯れにのみ終始するのではなく、無限の戯れのち最後に転回をみせ、「復

活のアレゴリー」となつて「神の世界において目覚める」べきものとして想定されている。「アレゴリーの沈潜は、この転回によつて最後のファンタスマゴリーを放棄し、地上的な事物の世界のなかで戯れること（無際限の「遊戯空間」だ）をやめて、自分自身だけを頼りに、大空の下で、真剣に自分の姿を再発見するのだ」（同、I・一―四〇六）。写真でいえば、これは、「ブントウム」としての死のなかに現われた忘却された願望が、危機的な現在とのシヨートのなかで「復活」し、現在変革的なものに変貌すること、と言ひ換へることができるともされない。それは、『フランツ・カフカ』では、忘却されたものの現在への回帰というカフカ自身のテーマに演奏されて表現されている——「カフカの小説は、ある沼の世界で演じられている。そこでは生きものたちは、バッハオーフェンが乱婚的と呼んだ段階にあるものとして登場する。この段階が今忘却されているということは、それが現在突然姿を現わさないとということを意味しはしない。むしろそれは、忘却されることによつて現前しているのだ」（II・二―四二九）。あるいは、シュルレアリストたちのキツチュ（技術から捨てて顧みられなくなつた物たち）から浮かび上がる、死滅した願望としての「原史」なるものもこの類いだ——「シュルレアリストたちは、物たちのトーテム・ポールを、原史の藪のなかに探し求める。このトーテム・ポールの尖端にある究極のしかめっ面がキツチュである。キツチュは、ありふれたものの最後の仮面であり、われわれは夢のなかや会話のなかでそれを被り、死滅した事物世界の力を体内に吸収しようとするのだ」（『夢のキツチュ』II・二―六二二）。アレゴリー詩人としてのボードレールについても、同じことが、他ならぬこの「原史」の引用というかたちで、こう表現されている。「ボードレールがこの都市パリをうたつた〈死の牧歌〉において決定的なのは、社会的な基層、近代的な基層である。近代性が彼の詩の第一のアクセントである。彼は理想を憂愁として細断する（『憂

愁と理想)。しかし他ならぬこの近代性は原史を引用する。ここでこれが行なわれるのは、この時代の社会的な状況と所産に特有の二重性にもとづいてのことだ。二重性は弁証法のイメージ化であり、静止状態の弁証法の定律である。「パリ——一九世紀の首都」V・一—五五)。こうした「原史」の現在への引用(すなわち「弁証法的イメージ」)が、一九世紀のボロ屑のうちに眠る死滅した願望を現在と電撃的にショートさせようとする『パサージュ論』全体の構想を、根底において規定していることは言うまでもないところである。ペンヤミンにとつて写真は、他でもない、アレゴリーから「弁証法的イメージ」へと収斂してくるこうした彼自身の一連の思考の核心を、そのまま集約的に体现した実践器具でもあったのである。

ダウテンダイの写真についてのペンヤミンの記述をこのような連関のもとで見ると、この初期の写真が、彼自身の現在において必然的にアジェの写真と火花を散らし合うことになるのもじゅうぶんうなずける。アジェについては、『複製技術』では、すでに見たように、その写真の「隠れた政治的意義」(説明文の付与)が問題とされていたが、『写真小史』では方向を変え、「アウラ」の破壊者から、死を媒介としてシュルレアリスム写真の先駆者へとつづく彼の位置が強調されている。アジェはまず、「退廃期の因習的な肖像写真が放っていた息苦しい雰囲気を一掃した一番手」であり、その功績は「対象をアウラから解放したこと」にある。彼は、「行方知れずのもの、漂流物のごときものを探し出し……沈みゆく船から水を掻き出すように、現実からアウラを掻き出す」。アジェは、およそ八千にもほるパリおよびその周辺の写真を残したが、ノートルダムであれセーヌ河岸であれ、庶民的な住居であれ商店であれ街路であれ売春宿であれ、それらのどれもほとんど人影がなくて死んだようにみえる。「パリ城壁跡のアルケイユ門にも、豪勢な階段にも、中庭にも、カフェのテラスにも、また当然ながらテル

トル広場にも、まったく人影がない。これらは、寂しいというのではなく、霧囲気というものが欠けているのだ。これらの写真に撮られた都市は、まだ新しい借り手の見つかっていない住居のように、きれいに空っぽである。こうしたアジェの功績、これこそ、シュルレアリスム写真に、環境と人間の治癒的な疎遠化（異化）なるものを準備させたものに他ならない」（『写真小史』II・一—三七九）。アジェの写真を通して「アウラ」（生氣）を吸い取られた一九世紀的な古いパリは、いわばシュルレアリスムの死んだオブジェでありキツチュである。それは、カメラの眼を通して人間との関係を断ち切られた死物ないし廃墟であり、「歴史のもつヒポクラテスの顔（死相）」を露わにした「硬直した原風景」である。死んだものが謎めいた意味を発してくるといのがアレグリーの定式であって、廃墟ないし髑髏としてのアジェの写真も、そうしたアレグリーとして、見る者にさまざまな謎めいた問いを投げかけてくる。無限の問いを投げかける都市の一角、それは、犯行現場に他ならない。「アジェの写真が犯行現場の写真にたとえられたのは、ゆえなきことではない。じつさい、われわれの都市のどの一角も犯行現場なのではないのか。都市を通る通行人は誰もが犯人なのではないのか。写真家——それは鳥占い師や腸占い師の子孫だ——は、自らの撮った写真に犯罪を発見し、下手人が誰であるのかを暴き出さねばならないのではないか。……自分の撮った写真から何も読み取れない写真家など、文盲に等しいのではなからうか」（同、II・一—三八五）。犯行現場とは、かつて何らかの犯行が行なわれた場所であり、かつてさまざま「時宜をえないもの、痛ましいもの、的をはずれたもの」が消えていった場所である。その意味からすれば、犯行とは、その時生きていた人々あるいは事物たちの願望の圧殺でもある。「アウラ」（生氣）の払拭されたアジェの写真は、今生きている者たちの活発な霧囲気のなかで忘却されてしまったそうした犯行を容赦なく暴きたて、見る者に、

いったい何が起こったのか、あるいは今ひきつづき何が起こっているのかを問いかける。それは、あのダウテンダイの妻の不吉な眼差しが問いかけると同じ類い問いだ。すでに婚約のうちに死の臭いをもすこの不吉な眼差しが、彼女の死滅した願望を代弁するかのよう、家庭の幸せとは何なのか、何がそれを破壊してゆくのか、そもそも家庭の幸せなどあるのかなどといったさまざまな問いを、現在のわれわれに投げかけてくるとすれば、アジェの写真に映る都市の廃墟は、そこで挫折していったかつてのさまざまな願望を語り出すかのように、都市生活の悲惨とは何なのか、何がそれをつくり出しているのか、そもそも都市に居住するとは何なのかといった問いを、現在の都市居住者であるわれわれに訴えかけてくるのだ。この訴えこそが、写真に本来そなわる「環境と人間の治癒的な疎遠化（異化）」というものであり、現在のわれわれと響き合い、われわれに現在変革的な力を呼び起こす「弁証法的イメージ」に他ならない。こうした「弁証法的イメージ」を典型的なかたちで示しているという点で、ダウテンダイの写真は、ベンヤミンにとって、ちょうどヒルの写真がザンダーの写真と火花を散らし合ったように、アジェの写真と、九〇年近くの距離をはさみながらも、その「歴史的な緊張を放電している」のである。

『写真小史』はこうして、ザンダー的な「構成」写真からアジェ的な「暴露」写真への展開のうちに、写真の本質を現在変革的な「弁証法的イメージ」に収斂させることよって、写真の徹底した無拘束性に歯止めをかけ、ドゥルーズ的な無際限のカオス（歴史の欠落した剣き出しの自然状態）を宙吊りにしてしまふ。その経緯は、複製（写真）の増殖性がもたらすポードリヤールの自然的な自閉した歴史世界を、社会革命という理念でもって抑止せんとする『複製技術』の方向と、明確に対をなすものでもある。ベンヤミンがこの二つの論を通してはるかに遠望

しているのは、システムの自閉のうちに「実在」（自然）のいつさいが終焉する歴史の世界と、無限の差異化と生成変化が永遠に回帰する自然の世界とがともに止揚され、自然と歴史がある種の宥和を保った「自然史」のありようであった。彼は、写真を、社会革命の理念と「弁証法的イメージ」に本質的にかかわるものとして規定することによって、バルトのいう「写真のパラドクス」をいわばパラドクスのまま停止させ、写真を、「自然史」が正當なかたちで実現されるための実践的武器に仕立て上げようとしたのである。アドルノは、こうしたベンヤミンの「自然史」の考え方に、大きな歴史哲学的意義を見てとる。彼によれば、たとえばG・ルカーチが、フェイツシュと化した歴史世界の再生のために、マルクス主義的ないし終末論的な地平に立って、無限の遠くからある種形而上学的な拠点を持ち込み、それによって再び自然に対して暴力をふるうことになったのに対して、ベンヤミンは、この再生の試みを、あくまで「今ここ」という無限の近み（すなわち写真的な近みだ）においてなさんとすることによって、歴史と自然の宥和という点できわめて大きな歴史哲学的意味をもちえている。「ベンヤミンがなしたのは、自然史の問題に決定的な方向転換を与えたことである。彼は、第二の自然（フェイツシュと化した歴史世界）を目覚めさせる作業を、無限の遠くから無限の近くへと引き寄せ、哲学的解釈の対象とした。こうして哲学は、暗号めいたものの、凝固したものの目覚めというテーマを取り上げることによって、自然史の概念をいっそう研ぎ澄ますことになったのだ」（『自然史の理念』 Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. R. Tiedemann. Suhrkamp Verlag, I-357）。ベンヤミンにとって写真は、まさにこのような意味で、「自然史」へと向かう哲学的実践のための決定的な武器のひとつであったのである。

注

論文中の引用に関しては、本文の（ ）内に、典拠とページ数など必要事項を明記しておいた。ただしベンヤミンの論文等の引用については、以下に挙げる著作集および書簡集の巻数とページ数のみを示した。

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

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