

トラウアーシューピール

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 簾 泰 三

アレゴリー論を核にしたドイツ一七世紀の悲劇トラウアーシューピール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でに、死ぬ間際まで彼をバリーに引き止めて離さなかった後年のパサージュ論（バリーのパサージュに関する全集第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られてしまう。この連続性ないし並行性は、アーシャ・ラツイスとの出会いおよび『一方通交路』の著述によつ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つたし、これ以後もまた、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

素を保持しつづけていたのだ。

「ここでは、バ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紀に向け変えられたとはいえ、バロック論とパサージュ論は、その深部を貫く根本テーマにおいてはつきり通底している。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、もっとも根本的には、人間と事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、事物が人間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」(II・1—155)事態であり、あるいはその延長として、事物があらさまに商品の表情をとることによって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、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N2a—4を参照されたい)を、ドイツ一七世紀のアレグ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、この暗鬱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、その「根源」と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つてよい。すなわち、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「根源」を、かたや、アカデミックな存在論的観点から、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、

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うことだ。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」を探索するという姿勢において、両者は共通している。『ドイツ悲劇の〈根源〉』は、文字通り「根源」探索の学と銘打たれているし、またパサージュ論にも、「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、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。

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、ヨーロッパにおいては、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（バロック論、I・1-258）をもつて本格的にはじまり、死んだ事物がアレゴリーとなつて沈黙のうちに無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、ブルジョワジー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、一九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もなつて、交換価値と疑似アウラを前面に立てた商品としての空虚な輝きをまとわせられ、再びいつそう絶望的な悲しみの奈落に突き落とされるにいたる。彼に言わせれば、その必然的帰結が破局としての現代なのであり、いわば事物のこの二段階転落論としての図式が、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。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、その背後において、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、も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变じ、ア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、アレゴリカーにとつて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・1—359）。

「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、じつに単純明快ではあるが、バロック論からパサーージュ論への移行の核心をついたものと言つてよく、バロック論で展開されたアレゴリー論が、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。死滅した事物は、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、人間たちの恣意的な崇拜の対象となるのだ。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は、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。エムブレームとは、絵と詩の思いがけない組み合わせによるアレゴリーの謎解きの面白さを生命とする稚拙な木版画、娯楽と教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、さながらモードの爆発を思わせるような激しさをもつて席巻したらしい。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つて次々とめまぐるしく新たな衣装をまといながら、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「思考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、一九八二）。ベンヤミンは、

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ン（アレグリー）の虚しい反復のリズムを、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い、市場に躍り出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。「アレグリーこそ、憂鬱者に差し出される唯一にして大きな気晴らしではないか。平凡な対象がアレグリーの深みから現われ出るように見えるときの尊大な誇示は、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、憂鬱病者は、こまごました些細なものに深く沈潜したあとは、空虚になったエムブレーンを失望のあげくに捨ててしまいはする——思弁的な才ある観察者なら、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。しかしそれにもかかわらず、無定形のこまごまとしたものが、われこそはアレグリーなりと称して、次から次と押しかけてくるのだ」（バロック論、I・11361）。

バロックの憂鬱な人々がエムブレーンに対して示す「猿の身振り」にベンヤミンが二重映しのかたちで見えて取っているのは、モードによつ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、商品の生み出すファンタスマゴリーの永劫回帰である。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レーンは、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、I・11405）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、フェティッシュとしての商品は、「色とりどりの死体のパロディ」ないし「女による死の挑発」としてのモード（パサージュ論、B114）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縊なる夢の世界に変えるのだ。「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

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こそが、モードの中枢に他ならない。商品崇拜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つとも輝かしい光景を見せた。帝国はその権勢の頂点にあった。パリは贅沢とモードのおしもおされもせぬ首都であつた』（『パリ——一九世紀の首都』、V・1—51—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。

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（一九二八年一月三〇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」と銘打たれている。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）の飛びかう現実ばなれのしたおとぎの国であり、目覚めない夢の世界、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、モードののつてつねに新たな装いをまといつて大集団をなして回帰する商品（ないしエムブレム）によつて人間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らう。つまり、楽園的な幸福の幻想は、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、『セントラル・パーク』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へ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）

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、バロックの眼には、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た。……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、アレゴリー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なら、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自らの置かれた悲惨さを自ら忘れようとするかのように、色とりどりの商品が喚起する夢の世界にすすんで身をまかすようになるのだ。

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(トラウリッヒ)させる劇(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

じられる劇のことだ。この種の劇にはある種の誇示がつきものである。舞台は、見られんがためにしつらえられ、こう見てほしいと思うかたちに配列されている」(同、I・11298)。バロックの憂鬱な人々は、悲劇の舞台で展開される絢爛たるアレゴリーの変容の図式にすんで身をゆだね、アレゴリーによって陰鬱な世界が華麗な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に酔いしれながら、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)に他ならない。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、亀のようにゆつくりと行き来する(当時パサージュでは亀をつれて散歩することが流行つたらしい)。こうして人々は、このパサージュにおいて、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、その習熟の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の関係を教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、万国博覧会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、ペンヤミンは、すでにパサ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

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）の分析のなかで、先取りに見せているのである。

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、内的にも外的にもその全体に押しつけが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、重々しいアレクサンダー詩格（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の謎解きの関係をなす）にのって発される重厚な言葉は、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、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アレゴリーの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、まさに収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、それは、またたくまにどちら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膨れ上ってゆく。……こうして想念は、繰り返して比喩のなかに雲散してしまうことになる」（バロック論、I・1—375）。言葉は徹底して日常的意味から逸脱しようとし、アクロバットの別の言葉と結合されて奇妙な新語が生まれたり、あるいは逆に細かく破碎されて、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用いられたりする。「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、単語や音節や音は、伝来のあらゆる意味関係から解放されて、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。バロックの言葉はいつも、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

一段高い表現のために使用されるのだ」(同、I・11—381—2)。語がこうして強引なまでにアレゴリー的に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の意味を噴出させるために、文は、舞台のいたるところで格言(ゼンテンツ)となつて凝結し、断続的にどぎつい光を放つことになるのだ。

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ーの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)をアレゴリー的に総括する役目になつてゐる。こうした合唱と幕筋のアレゴリーの関係が、さらに大きく広がつて、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つてゐる)と劇全体の関係にまで及ぶこともしばしばである。つまり、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(たとえばグリユーフィウスの『恒常心ある法律学者』、もしくは死にゆくパピニアヌス』や『グルジアのカタリーナ』、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、美德、悪徳といったさまざま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な劇の出来事に関与してくるし、あるいは、グリユーフィウスの主人公パピニアヌスやカタリーナが恒常心の権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物も、多かれ少なかれアレゴリー的な隠れ蓑をかぶつ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ろ

ろ一種の典型となり、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の輪郭を与えられ、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常套手段であるし、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、まさに「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、Ⅰ・Ⅰ―ⅢⅠⅠ）。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、アレゴリー的小道具として利用される（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ころである）。つまり、さきに触れたバロックにおける「菜園の無時間性への復帰」ということもかわるが、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、アレゴリーとして万事入り乱れて、縫い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、たんに道徳上のことにかぎられるのではなく、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、飛躍的な進行とは逆に、バロック悲劇は、空間的連続のなかで、まるで振り付けられたように演じられてゆくのだ」（同、Ⅰ・Ⅰ―Ⅱ74）。

総じて言えば、バロック悲劇の形式的特徴（それはアレゴリー形式一般から発したものである）は、こうした「時間の空間化」（言語と劇形式によって人物、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

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殖のイメージは、まさに初期のパサージュにまとりつくイメージと重なつてもある。パサージュでは、交通（時間）が滞り、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する要素である。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。こうしたパサージュでは、交通という体液循環がどこおっているため、商品がパサージュの縁にはみ出し、ちょうど潰瘍にかかった組織のように、目も絞る混在状態を呈している」（パサージュ論、A 3 a—7）。アレゴリー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、またそぞろ混乱の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かに歩きつ戻りつし、ひとつの商品の前で痙攣的に立ち止まってはうつとり夢想にふけることを繰り返すパサー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、商品そのものもやはり、己れのうちにこの「時間の空間化」を体现している。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あれ、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マゴリーが、人間の意識の深層のなかを大規模に回転するのである。

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ゴリー悲劇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トチュアルと映っていたもの）もやはり、

商品秩序がいかな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回る中心人物は、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つていいが、頑強に自らの信念を貫くストア的な清廉の士（王族ないし廷臣）が、陰謀家にそそのかされた王の手にかかつて凄惨な拷問のはてに無残な死体となつて転がるという、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あり、このいかにも露骨でなければならな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ンが無数にとりまいていくというのが、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、な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・シュターツアクツイオーン（「ドタバタ政治劇」）の観客の興味をひくのは、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、生理学的な知だからである。卓越した陰謀家は、まさに知と意の塊である」バロック論、I・11274）は、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当しよう。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いる）こそが、冷徹な計算によつて事物を商品の秩序に引き込む張本人である。とすれば、悲劇の舞台としてのきらびやかな宮廷（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、緋衣、王冠、王杓をさながら神器のごとく身につけて、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

でもなく商品（きらびやかなアレゴリー）そのものであり、この王が、マキアヴェリストの奸計に操られて恐ろしい暴君と化し、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、豪華な衣装をつけて飾りケースのなかで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い華美な演説は、たんなる扇情にすぎないものだが、これには思わず感嘆の気持ちを押さえきれなくされてしまう。たとえ、それが隠しているのが、グリユーフィウスの『パピニアヌス』の兄弟殺し、ローエンシュタインの『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、商品（アレゴリー）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。ペンヤミンは、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、I・1—360）と、巧妙な比喻で表現しているが、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

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、むしろ、待つてゐ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、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（そ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（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すしかない。殉教者は、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的に消えてゆく非売品なのだ。

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一を、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、暴君であろうとすると同時に殉教者でもあらうとする王（たとえばグリュウフィウスの『レオ・アルメニウス』）の二重の姿のうちに、より展望のある両義的なたちで描き出そうとしたものもある。それは、言うならば、商品（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クにおいては、王は、人間社会における最高位の者（モードにのつたもつとも売れ筋の商品、輝かしい交換価値）であると同時に、にもかかわらず、たんなる一介の被造物（非商品としての無意味な事物）にすぎない。王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

乱心し、取り巻きの廷臣もろとも破滅してしまう。二人の嬰兒を打ち砕こうと両手にかかえたまま狂気の発作に襲われるユダヤ王ヘロデの図は、当時の絵画の得意とするところであった。……権力に酔って我を忘れたローマ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、人間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・11250)。グリュエフィウスの描くレオ王は、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らったために、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断の身振りは、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のところで逡巡している商品の身振りでもある。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「商品がなお数居のところでためらっている」(『パリ——一九世紀の首都』、V・1159)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かすかに息づいていた身振りに通ずるものでもある(そういうえば当時のパサージュには、高級流行品が並んでいただけでなく、たとえばパノラマ館として芸術も入りこんでいたし、建物の上階には娼婦もいたらしい)。このよ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)と非商品(非アレゴリー)の絡み合いが、陰謀家と暴君と殉教者の絡み合いとしてすでに先取りの描かれているばかりでなく、事物が大量に商品化(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、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。

ベンヤミンにとって、アレゴリーの乱舞するバロック悲劇はこうして、商品の世界制覇の開始点としてのパサ

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ではなく、あくまでこの先に生じる弁証法的転回にこそある。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態だからだ。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「覚醒」(パサーージュ論) として、かたやバロックのアレゴリー詩人に、かたやフラヌールとしての近代のアレゴリー詩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、資本主義の下部構造の分析において、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れば、ベンヤミンはここで、これと似たことを、むしろ上部構造のほうに重点を置きながら、より視野の広いかたちで実践しようとしていると言つてよい。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、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) とパサーージュ論(商品) の双方から、両者だぶらせながらひきずり出してみることにしよう。

先にバロック悲劇の内容を検討した際に、あえて触れないで残しておいた登場人物がある。亡霊である。「バ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つて、役の生命力ではない。役の生命力は、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うに、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い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、その意味で亡霊は、この歴史のない夜の世界の住人として、暴君、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、亡霊たちは、

いわば勝ち誇つ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、たまたま暴君の怒りに触れて虫けらのごとく惨殺された者の亡霊としてであれ、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。復讐のために憎つき暴君のベッドに夜な夜な現われて、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つて没落させられるのだ）場合と、もうひとつは、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の経済にお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、ペンヤミ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、謎めいた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、亡霊はまさに破滅的に（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る観衆に向かって、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（「原史」を思い起こせと呼びかけている、とても表現するのがふさわしいかもしれない）。

以上のことを事物と商品（アレゴリー）の關係に移し換えて言えよう。すなわち、亡霊とは、商品（アレゴリー）の世界の秩序（暴君としての王の秩序）を断ち切つてこれに復讐しようとする事物の意志のあらわれであり、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

史」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（非アレゴリー、つまりたんなる觸體としての事物）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落ちた廃棄物ないしキツチュ（古くさくなつたアレゴリーの山）として集約できるだろう。亡霊としてのキツチュは、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（暴君の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、キツチュは、まさに商品世界そのものが生み出した屑として、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（殉教者をはじめから死体だ）の背後にひそむまさに観念的、ひとりよがりのなニヒリズムに対する批判をもちあらかじめ含んでいるからだ。こう言つてよければ、商品（暴君）と非商品（殉教者）が、他ならぬこのキツチュ（亡霊）において弁証法的に統一されているのであり、これこそ、ペンヤミンにとって、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。夢は灰色になつてしまった。事物たちに降り積もつた灰色の埃の層が、夢にもっともふさわしい領分である。夢たちは今やまつすぐに、何の変哲もない事物たちのほうへ向かつて行く。技術は、事物たちの外貌など、流通しなくなつた紙幣のように、永久に捨てて顧みなくなつてゐる。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、習慣の手垢がつき、安っぽい格言で縁どられている面だ。事物が夢に向けてゐる面、それはキツチュとしての姿なのだ」（『夢のキツチュ』、II・2—620）。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らない。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（これも夢だ、

だがわれわれの外から飛来してきた虚しい夢である）にとらわれて、そのなかで挫折して忘却されてしまうが、死んで亡霊となったキツ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語り出されるのだ。こうした意味でのキツチュへの着目は、ベンヤミンが、自らとの同質性を見ていたシュルレアリスムの方法の根幹に見出したものであるが、彼は、シュルレアリストたちとともに、このキツチュのつぶやきを現代へのひそかな信号（「シュルレアリストたちによつて最初にとらえられた真の歴史的生についての信号」、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、商品自体のうちにひ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つて滅亡を運命づけられるといういかにも因果応報的、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、商品（アレゴリー）自体が、自身の生み出した廃棄物としてのキツチュを通して、そこに浮かび上がる「原史」ない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）そのものの弁証法と化するのである。

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体現している人物、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を、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、舞台を変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。彼によれば、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

の山を眼の前にして、最後にはたと、この山がじつは、いかにきらびやかで豪壮なものであつても、所詮は虚偽の断片の積み上げにすぎないこと、自らの主観が憂鬱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る。だがそれは、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イオンを形成することはできない。そのため、そのデータは、陰鬱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レームの書に収まつ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。これらの道具をあ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、己れの作り出した絢爛たる建造物が、たんなる死んだ瓦礫の山、死滅したアレゴリーの墓場にすぎないものと映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はつきり見えてくるのだ。「アレゴリーの志向は、真理に向かう志向にまったく逆行するものであつて、そこにおいてももっとも歴然としてゐるのは、たんなる知をめざす純粹な好奇心と人間の高慢な孤立化の結合である。

〈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てゐるわけではない。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いうことだ」(同、I・1—403)。ここにおいてアレゴリー詩人は、自ら急旋回を見せ、いわばそれまでのおのれ自身をいったん滅ぼすとともに亡霊となつて甦り、死んだ廃棄物(キツチュ)としてのアレゴリーの無限の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

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。

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。

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、すなわち髑髏としての廃棄物から立ちのぼる原初の願望（「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リー詩人の眼前に、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、1・2）といった暗澹たる無常感とともに、はつ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、すなわち、救済への願望、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の意味されているというよりはむしろ、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、へ復活のアレゴリー」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——今始めて、後ろ向きの極大の弧を描き、救済をめざして——アレゴリーの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ながらも、ついにはその正体を露わにしよう世界とは、神の世界に他ならない。アレゴリカーは、神の世界においてへ目覚めるのである」（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はついに、「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

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、I・1—406)。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、ベンヤミンがアレゴリー志向に認めているあの「意味作用の原史」(同、I・1—342)なるものにかなりなく切迫することができるようになるのだ。「アレゴリーにおいては、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る。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、痛ましいこと、失敗したことは、一つの顔貌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とも没落した自然の姿のうちには、人間存在そのもののも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て現われ出ているのである」(同、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の最終的逆転ないし弁証法的転回をしかと踏まえたくて理解される必要があるだろう。

ベンヤミンはパサーージュ論において、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した。彼にとつて、パサー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ールである——イメージ的に見ても、パサー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、歩くことと立ち止まることの二つの動作に引き裂かれており、進むことにおいて群衆のなかに隠れこみ、立ち止まることに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。ぶらつく者は一方において、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

に彼は、まったく目立たない隠れた存在でもある」（パサーージュ論、M2—8）。フラヌールとは、バロックのアレゴリカーが、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のことだ。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むのだ」（同、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、M5—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——「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、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（「世の成り行きを断ち切ること、それがボードレールのもつとも深い意志であった」、『セントラル・パーク』、I・2—667）、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、憂鬱と疑念のなかで、眼にした一切、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るのだ。瓦礫のなかをへとへとになるまで徘徊しながら、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、人は陶酔におそわれる。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

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だ」(パサージュ論、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、存在の故郷とは言わずとも遠い過去の暗闇(「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む。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」母たちのもとは言わないまでも、ある過去へと連れ込む。それは、彼自身の個人的な過去でないだけにいつそう逃れがたい過去でもある」(同、M1—2)。

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、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、エム・プレミアムや商品のように「新しさ」を至上命令とするということだ)かのようにして、憂鬱なアレグリーカーとして、一瞥のもとにそれらを死物と化さしめ、その瓦礫のなから、忘却された「原史」なるものを詩の言葉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 아우ラ を発現させることが、ボードレールの意図であった。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。パサージュ論のエクスポゼとしての『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つたり重なるこうしたアレグ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、そのまま、

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る。「憂鬱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線であり、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るべき悲惨な生活形式になおかすかな有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レールの〈死の牧歌〉で決定的なのは、社会的基層、近代적基層だ。近代性が彼の詩の第一のアクセントである。彼は、理想をこなごなに粉碎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、つねに原史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・1154～5)。

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、いわゆるユートピア主義者のフリーエとの関係からである。彼によれば、フリーエのユートピアもまたこの二重性のうちにある（商業の虚偽性の克服にもとづくユートピアとしてのフランス・スタイル自体が、まさに当時の商業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のではなく、亡霊

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、その夢のなかでは、次の時代は、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との関連で考えられなければならない、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つてよいだろう。ベンヤミンの「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り、それは、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(「静止状態の弁証法」)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。

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、したがって、あの最後の急旋回のとに「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つてよい。ボードレールは彼らと同じく、その実現はどうであつたかはともかく、自らが身をゆだねてきた悪魔の精神を裏切つて「神の世界においてへ目覚める」こと、すなわち、世の流れを今ここで断ち切つて、一切を再度新たにやり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、歴史のボロ屑(パサージュをその起源から終焉までとりまいているもろもろの滅び去つた事物、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か

ら「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、N 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、N 4—3）、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。それは、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 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変容をこうむり、「認識可能性の今」と化するのだ。「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覚醒の意識とのジンテーゼではなからうか。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、3 a—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、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、けつして言い過ぎにはならないだろう。現在を目覚めさせることは、夢のファ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なんじ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もある。「どの時代に生きる者も、歴史の正午に自分自身を見出す。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、N 15—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、

パ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かのように、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〕敷居のところであらう。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。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。それゆ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。いつの時代も次の時代を夢見るものだが、それだけでなく、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、おのれの終焉をうちに秘め、その終焉を——ヘーゲルがすでに見抜いていたように——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、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のだ」(『バリ——一九世紀の首都』、V・1—59)。繰り返すが、「覚醒」とは、歴史の破局的な流れを今ここで断ち切り、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、われわれの生きていく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、やがて新たな生活形態、社会形態の「根源」としての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論においても、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」として見出すことによって(『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、過去の「根源」は現在によってのみ発見されるのだ)、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」の明確な前史に仕立て上げることが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、この新た

な「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、なお、「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（『破壊的性格』、IV・1—397、398）。

注

本論で引用したパサー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り、フランス語草稿にはいつさい拠らなかつた。断片群として残されたにすぎないパサーージュ論でのベンヤミンの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」「覚醒」に関する部分がいつ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多々あるように思えるが、本論では、拙論「嚮嚮としての太古の夢」（『京都大学総合人間学部紀要』第一巻、一九九四）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—688）という発言にこそベンヤミン自身の本意があるものとみなして、フランス語草稿の内容にはあえて触れないでおいた。この点、ひとことお断わりしておく。

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。使用したベンヤミンの原典は以下の通り。

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

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