

万華鏡の破碎のあとに

——ベンヤミンにおける

永劫回帰と弁証法的イメージ

道 旗 泰 三

(一) ブランキ、もしくはバリケード

はじめにひとつの比喩を置こう。よく知られた万華鏡の比喩である——「もとより思考する者にとっては、破局の概念のもとにあらわれるような歴史過程は、子供がもてあそぶ万華鏡以上にはあてにできない。万華鏡を廻せば、秩序の像は瓦解し、そのつど新しい秩序ができる。できた像にはきちんとそれなりの正当性がある。支配者が握っている諸概念は、いつもひとつの〈秩序〉の像を映し出してみせる鏡であった。万華鏡は打ち砕かれねばならない」(『セントラル・パーク』257, 1・2-660)。廻せばそのつど新たな秩序の像を映し出す万華鏡は、ベンヤミンにとっては、いつも変化を見せながらも、つねに変わりばえない秩序が永遠に回帰する世のあり方

を象徴するものであった。ひとつの秩序の布置が瓦解しようとも、そのつど新たな支配の秩序がかたちづくられる。それは、まさに「新たにしてつねに同一のもの」の永劫回帰であると同時に、それ自体が「破局」の過程、「空間的にも時間的にも総体をあげて滅びてゆく現世的なもののリズム」(『神学的・政治的断章』361～2, II・1-204)でもあった。眼前に映し出されている像を打ち壊すとともに、万華鏡そのものを打ち砕くこと、そのためには、われわれの「いま」の時点を起点として、今の像とかつての像を連接する似非論理的な「正当性」を中断し、この永遠に反復される「正当性」そのものを超脱するがごとき論理を越えた論理を打ち出さねばならない。それがベンヤミンの課題であった。

一九世紀半ば、ヨーロッパ近代の本格的な開始期に、ほとんど時を同じくして三つの永劫回帰の観念が姿を現わした。哲学の領域におけるニーチェ、革命的实践の場におけるブランキ、そして文学の分野におけるボードレールである。自身、これら哲学、革命、文学の領域に深く分け入っていたベンヤミンは、偶然とは言えないこの符合に注目し、永劫回帰の観念そのものを、一九世紀近代という歴史的布置にとつての決定的要素として問題視しようとした。一九三八年四月一六日付のホルクハイマー宛ての手紙のなかで彼は、今手がけているボードレール論の第三部の内容をこう予告している。「第三部で問題にするのは、〈新たにしてつねに同一のもの〉という既定の観念によって、『悪の華』が、ブランキの『天体による永遠』やニーチェの『力への意志』(永劫回帰)とともに踏みこむ歴史的布置です」(『書簡Ⅱ』199, Br. 2-752)。ベンヤミンは、近代(そしてわれわれの現代)のメルクマールを「新たにしてつねに同一のもの」の永劫回帰の相のもとにとらえ、この地獄の様相を詩的に表現するとともに憎しみのなかでその終焉を告知したボードレールに強い関心を寄せると同時に、ボードレール

ルがブランキおよびニーチュと織りなす歴史的布置に目を向ける。ブランキとニーチュに現われた永劫回帰の觀念が、ボードレールのそれを一般化すると同時にその意味を補充するというわけである。

だがそうは言うものの、じつはこの三人を並べる際に最もベンヤミンの関心をひいていたのは、一九世紀という歴史的布置においてこの三者が占める位置の同一性というより、むしろその差異であった。彼にとって何より問題なのは、同一物の無限の反復としての近代をいかに克服するかということであり、その点でこの三者はそれぞれ違いを見せているからである。彼は、この差異に注目することによって、逆にボードレールの独自性をきわだたせようとする。『セントラル・パーク』にはこうある。「力説しておかねばならないのは、永劫回帰の觀念がほぼ同時期にボードレール、ブランキ、およびニーチュの世界に入りこんでいる点である。むしろ、その際アクセントが置かれているのは、ボードレールでは、英雄的な労苦によってへつねに同一のものへからもぎ取られる新たなもの、ニーチュでは、人間が英雄的な覚悟をもって対峙する（へつねに同一のものへ）である。ブランキはボードレールよりもはるかにニーチュに近いが、彼にあっては諦念が支配的である。ニーチュにおいてはこの経験が、宇宙論的なかたちで、もはや何ひとつ新しいものは現われなというテーゼに投影されている」（239, 1・2-673）。万華鏡の呪縛の中断のなかに「新たなもの」を見いだそうとするベンヤミンがまず第一に注目するのは、もちろん、ボードレールにおける「英雄的な労苦によってへつねに同一のものへからもぎ取られる新たなもの」である。これに比べると、ニーチュにおける「人間が英雄的な覚悟をもって対峙するへつねに同一のものへ」、およびブランキに支配的な「諦念」は、言うならば、ボードレールからの近さと隔たりを測定するための目印にすぎない。とはいえこの目印は、ボードレールにおける「新たなもの」の独自の内実を逆照射していると

いう点でも、彼における万華鏡の破碎のありようを見るうえできわめて重要な意味をもっている。ボードレル（ないしベンヤミン）における万華鏡の破碎の独自のあり方をはっきりつかむために、手始めにまず、迂回しながらニーチェとブランキに接近してみることにしよう。

ニーチェの永劫回帰については今さらくどい説明は必要あるまい。『ツァラトゥストラ』では、この世には「もはや何ひとつ新しいものは現われまい」というテーゼが、全篇を貫く隠れたテーマとして流れている。人の世は、宇宙の無限の円環運動と同じく、とどまることなく永遠に反復をくりかえしながら回帰する。月の光も、今その光をあびている蜘蛛も、そっくりそのまま無限にめぐりもどってくる。「われわれの背後にはひとつの永遠がある。およそ走りうるすべてのものは、すでに一度この道を走ったことがあるのではないか？……およそ走りうるすべてのものは、この向こうへ延びている長い道をやはりもう一度走らなければならない。われわれは永遠にわたってめぐり戻ってこなければならぬのではないだろうか？」（氷上英広訳、岩波文庫、下巻211～2）。ニーチェのいう超人は、この気のめいる問いに対して敢然と「然り」を唱え、永劫回帰の陰鬱な恐ろしさに打ち克つとともに、決断をもって現在の瞬間瞬間に身を投じることができねばならない。「あなたがたはかつて一つの喜びに対して〈然り〉と肯定したことがあるのか？もしそうだったら、あなたがたはまたすべての嘆きに対しても〈然り〉と言ったわけだ。……あなたがたがかつて、ある一度のことを二度あれと欲したことがあるなら、〈これは気に入った。幸福よ、束の間よ、瞬間よ！〉と一度でも言ったことがあるなら、あなたがたは一切がもどってくることを欲したのだ」（同325～6）。むしろニーチェにとってこの永劫回帰の肯定は、永劫回帰に対する屈伏ではなく、逆にそれを今この瞬間において意志的に打ち破る契機であり、一瞬一瞬の現在の生

を充実させるためのいわば跳躍台である。超人の「然り」は、「にもかかわらず」の逆転における「然り」であり、こうしてニーチュにあっては、同一物の暗澹たる反復は、瞬間瞬間の現在において超人の決断によって乗り越えられることになる。ニーチュの永劫回帰のありようが「人間が英雄的な覚悟をもって対峙する（つねに同一のもの）」と称されるゆえんである。（ちなみに、ドゥルーズの『ニーチュと哲学』など最近のニーチュ解釈では、永劫回帰は「つねに同一のもの」についての思想ではなく、多様なものの再生産の原理、差異の反復の原理だとして、根本的な見直しが提唱されているが、この点についてはここでは問題にしない）。

言うまでもなく、ニーチュがこのようなかたちの永劫回帰説と超人説を打ち出した背景には、当時歴史学の領域で優勢であった歴史主義に対する根底的な批判が隠れている。たとえば『生に対する歴史の利害』（『反時代的考察』第二篇）では、彼は、「われわれは歴史を生と行動のために使用するのであって、生と行動からの安易な離反のために使用するのではない」（小倉志祥訳、理想社、88）というモットーのもとに、歴史主義ないしその哲学的基盤としてのヘーゲル主義を、根柢なき安易な未来信仰を無批判に焚きつけるオブティミズムだとして、生に対するその有害性を徹底的に断罪している。「われわれは、彼ら（続く二十年はもっとよくなるだろうと考える者）を歴史的人間と呼ぶ。過去への眼差しは、彼らを未来へ押しやり、なお久しきにわたって生と力比べをする勇気をかきたて、正しいものはやりくるという希望、歩み行く山のかなたに幸いの住むという希望に点火する。これら歴史的人間は、生存の意味はその過程の進むにつれてますます明るみに出てくるだろうと信じ、これまでの過程の考察によって現在を理解し、未来を一層熱烈に欲望するようにするためにのみ背後を見るのである……歴史に携わるのは純粹認識に奉仕するためではなく、生に奉仕するためであることをまったく知らないの

だ」(同108)。ニーチェの批判の眼目は、歴史主義においては、未来へとつづく均質な時間の連続のなかで現在の生、ないし現在という瞬間そのものがないがしろにされるといふ点、過去が現在とともに存在しているような批判的布置を見ようとする観点がここにはそもそも欠落しているという点にある。歴史主義は、均質な時間を満たすために客観性の名のもとに大量の事実を召集し、無意識裡に勝者ないし勝者の手中にある既成事実感情移入することによって、過去と未来をいわば恣意的に強奪する。そこでは現在も、過去の圧倒的力に押し流され、もはや、固定した歴史の連続性のなかで過去と未来をつなぐたんなる過渡、中身の無い空虚な中継点としてしか存在できない。こうして現在が無として塗りつぶされてしまうと、過去から未来につづく歴史は、必然的に、たんなる同一物の永遠に反復する場にすぎないかのような相貌を呈しはじめる。ニーチェの永劫回帰の観念がそうした一九世紀の歴史学のあり方と通底していることは明白であり、現在の一瞬一瞬の生の充実に重きを置く彼の「力への意志」説および超人説も、これに対するドラスティックな反動ないし反発として理解できる。

ベンヤミンがニーチェの永劫回帰説に注意を向けるのも、主として、こうした一九世紀の歴史主義の批判とのからみに帰するところが大きい。まさにニーチェと同じく彼にとっても歴史主義は、近代の永劫回帰のひとつの決定的担い手、あるいはその具現そのものに他ならなかった。後年のバッサージュ論にも、「一九世紀の機械主義を批判するのではなく、その眠気をさそう歴史主義、その仮面嗜好を批判すること」(Xia. 6)とある。歴史主義が「眠気をさそう」のは、それが歴史を、いわば万華鏡のなかで惰眠を貪っている状態で描き出すことしかしないからであり、その「仮面嗜好」とは、「過去の〈永遠の〉像を提出する」(『歴史哲学テーゼ』テーゼXVI、I・2-702)ことを旨とする歴史主義の永遠に硬化した權威主義的側面を指すものである。歴史主義は無批判

に、永劫回帰にも似た凝固した歴史像をつくり出すことによって、現在を無としてそのなかへ解消させてしまう。周知のように、とりわけ後年のベンヤミンには、こうした観点から歴史主義に対する批判ないし憎悪を表明した言葉が、いたるところに見られる。むろんニーチェにとっては唯一現在の生のみが問題だったのに対して、ベンヤミンにとっては、より繊細なかたちで現在が過去と結びつけられ、この双方の解放ということが問題にされている。たとえばこんなふうに——歴史主義においては、「過去の取り返しのない姿が刻々の現在とともに今にも消え去ろうとしているにもかかわらず、現在は自己を過去のその姿のなかに含まれているものとして認識したことがなかった」(『エードゥアルト・フックス』38～9, II・2148)。だがそれはともかく、ベンヤミンはこのような文脈のなかにニーチェの永劫回帰説ないし超人説を置き、ニーチェと同じく、歴史主義のもたらす歴史の似非連続性を、現在という地点をもとに破壊することを打ち出す。『歴史哲学テーゼ』のテーゼXIIのモットーに、「われわれは歴史を必要とする。しかし、学園に閑居するふやけたやつがそれを必要とするのとは別のしかたで必要とするのだ」というニーチェの句(『生に対する歴史の利害について』)が置かれているのも、そのような視点からに他ならない。ベンヤミンにとって、現在という瞬間において永劫回帰の重庄を意志的にはねのけてゆく超人の姿には、「ふやけた」歴史主義がその責任の一端を担っている近代の万華鏡を打破するという彼自身の方向性が二重映しになっていることは確かである。

しかし問題は、歴史主義によって捏造された歴史の連続性に代表されるこの永劫回帰の状況を打ち砕く方法それ自体である。この点でベンヤミンはニーチェとはっきり袂を分かť。彼にとって、孤独な超人の意志にのみものとづいたニーチェ流のヒロイズムは、究極的には、永劫回帰を押しつけてくる現実の社会関係をそのままにした

いわばひとりよがりすぎず、結果として、資本主義の罪と絶望を極大にまで押し進めるものに他ならない（この点でもベンヤミンのニーチェ理解は、ドゥルーズなど当今のポスト構造主義的ニーチェ解釈とはつきり一線を画している）。ベンヤミンによれば、超人によるヒロイスティックな永劫回帰の打破は、あくまで世の俗物の悲惨を超越した絶対的な孤独のなかでの行為であり、その行為は、罪と絶望を広く一般的なものとして敷衍させる宗教的構造に貫かれた資本主義の内部では、この罪と絶望を完全状態において成就するものとならざるをえない。「こうして人間という惑星が、絶対的に孤独な軌道を描きながら、絶望という宮を通過してゆくこと、これこそニーチェの規定しているエートスに他ならない。このような人間が超人、すなわち、資本主義という宗教を認識しつつ、これを成就しはじめている最初の人間である。……超人とは、改心することなく到達した人間、天を突き破るまでに上昇した歴史的な人間のことである。上昇した人間性を通してこのように天を爆破してしまうことは、宗教的には（そしてニーチェ自身にとっても）あくまで罪をひきおこすことでしかないわけだが、ニーチェはこうした天の爆破をまさに先取りしたということである」（『宗教としての資本主義』354～5、VI-101）。ベンヤミンは、こうしたニーチェのヒロイズムに対して、ボードレールのヒロイズム、俗物の罪と絶望に自らすすんで浸りこみ、「つねに同一のもの」に惹かれながらも、襲いくる憂愁のなかで、憎悪とともに一瞬強烈なかたちで近代の終焉をわれわれに投げつけてくる彼のヒロイズムのかたちを対置する。その意味で、ベンヤミンにとってニーチェのヒロイズムは、ボードレールのその対極にあると言ってよい。「ニーチェのヒロイズムは、俗物の悲惨のなから近代のファンタスマゴリーを呼び出すボードレールのヒロイズムの対極にある」（『セントラル・パーク』247、I・2-683）。彼にとって、このボードレールとニーチェのいわば中間に位置しているの

がブランキである。

蜂起の専門家、暴動の先導者、永続的革命の実践的担い手としてその強烈な名声が一九世紀を震撼させたブランキは、奇妙なことに、他方において徹底したペシミストでもあった。既成事実（これも永劫回帰のカテゴリの圏内だ）に対する激しい憎悪にいろどられた次のようなシニカルな発言は、ペシミスト・ブランキの姿をはつきりと伝えている。「起こったことはすべてよいことである。それが起こったというただそれだけの理由でそうだ。事象は現在の推移をたどったからこそ、他の推移をとることなどありえなかったように思えるのだ。既成事実は抗いがたい力を有している。それは運命そのものである。精神は既成事実を圧倒され、反抗することすらままならない。精神が依拠できるのは空虚だけである。歴史に対する運命論者、つまりこういった既成事実の信奉者の目からすると、既成事実には恐るべき力があるのだ。……勝者が残虐のかぎりを尽くそうと、えんえんと蹂躪を繰り返そうと、冷酷なことに、一切が進歩とされてしまう。まるで自然の進化であるかのように、規則になった不可避的な進歩とされてしまうのだ」（『実証主義に抗して』。ミゲル・アバンスール『メランコリーと革命のあいだに』より引用、守永直幹訳、『現代思想』一九九二年二月増刊号、223）。既成事実に対してこのようにほとんど運命論者の諦念に近いような感情に塗りこめられていたブランキは、生涯を通じて自ら「革命家」を認じていたにもかかわらず、いわゆる通常の革命家とは異なり、いっさいの革命のプログラムを信じず、未来に対する希望を表明せず、ただ、過去の不正の永続的反復のひとつとしての眼前の不正をこの場で一掃し、うち続く破局の最後の一瞬としての現在において人類を救出しようという情熱に駆り立てられていた。ベンヤミンは、そうした彼の姿をこう描き出している。「ブランキもそのひとりであつた職業的革命家の活動の前提をなすのは、

進歩への信仰ではまったくなく、何よりもまず、現在の不正を一掃するという決意のみである。つねに迫ってくる破局から人類を最後の一瞬において救出するというこの決意は、当時の革命的政治家の誰よりも、他ならぬブランキにおいて決定的なものであった。彼はつねに、〈へのちに〉到来するもののために計画をたてることを拒絶した」(『セントラル・パーク』251, 1・2-687)。

ブランキのベシミズムがきわめてあからさまに表明されたのは、死の十年前(一八七一年、パリ・コミューンの年)に、嚴重をきわめた警戒で名高い国事犯用監獄(トロー要塞)の土牢で執筆された『天体による永遠』においてである。これは、彗星や星雲や宇宙の誕生のことを扱った、なかば純粋な天文学の書であるが、その最終章は、じつに陰鬱なトーンの永劫回帰の観念に全面塗りつぶされている。彼はここで、無限大の宇宙を有限の元素で満たすには必然的に複製が存在しなければならないという単純な推論にもとづき、断固たるかたちで、同一物の無限の反復、同一の天体、同一の地球、同一の人間、同一の事象の永遠の反復という陰鬱な結論を導き出している。「今あるところの一分ごとの宇宙は、一原子も一秒も異なることなく、過去においてもそうだったし、未来においても常にそうであろう。太陽群の下に新しきものなし。今なされていることはすべて、すでになされたし、将来もなされる。……宇宙は、果てしなく結び、またほどこ、たえず生まれ変わる存在を擁しながらも、つねに同一である。その絶えざる生成にもかかわらず、全体も部分も、宇宙はすべて、永遠に改造と恒久性の世界である。人間もそうした部分のひとつである。……人間は宇宙と同じように無限と永遠性の謎であり、砂粒もまた人間と同じように無限と永遠性の謎なのである」(浜本文訳、雁思社、115～6)。

こうした地獄のような永劫回帰の観念は、一面では、楽天的な進歩信仰に対する抑止剤とはなりうるかもしれ

ないが、行き場のない運命感ないし諦念を蔓延させるという意味では「革命家」にはそぐわないものであり、闘争におけるいわゆる敗北宣言、屈伏宣言にも匹敵するものである。じじつ彼の伝記（『幽閉者——ブランキ伝』）を書いたG・ジェフロワはこの書を、革命の要請に対するブランキの裏切りと見ている（アバンスール前出論文227）。むろんベンヤミンも、事態をひとまずはそのように見た。ブランキにおいては「諦念が支配的である」という先に引用したベンヤミンの発言も、ここに発するものである。だがベンヤミンは、ジェフロワのように、ことを一面的に切り捨てたりはしない。彼は、ブランキのこの屈伏の姿勢のなかに、時代に対する怨念ないし憎悪の表出を読みとり、そこにあらわれた「社会に対する恐ろしいかぎりの告発」という点にもとづいて、ブランキをボードレールの兄弟として強力に自らに引き寄せてくる。「ここでブランキが機械論的な自然科学からデーターを取りつつ構想している世界観は、じっさい地獄のごときものですが、同時にそれは、自然界の秩序としてあらわされてはいますものの、晩年の彼が勝利者と認めざるをえなかった社会秩序を構成する補完物でもあります。衝撃的なことに、この構想にはイローはいいさありません。そこには掛け値なしの屈伏があるだけです。ですがそこには同時に、社会に対する恐ろしいかぎりの告発があります。社会が、自らの像を、こうした宇宙のイメージとして天に投影しているのです。この作品は永劫回帰というテーマの点で、ニーチュとじつに注目すべき関連をもっていますが、ボードレールとは、よりいっそう隠れた深い関連をもっています。いくつかの壮大な箇所は、文字通りボードレールの筆に成ったかのようです。ばくはこれらの関連に光を当ててつもりでいます」（一九三八年一月六日付、ホルクハイマー宛ての手紙。『書簡Ⅱ』190～1, Br・2-741～2）。

ベンヤミンがニーチュよりもブランキのほうに共感を示し、こちらに強く光を当てようとするのは、ブランキ

の提示する永劫回帰のイメージには、他ならぬ一九世紀近代の「地獄」の相貌がはっきりと二重映しになっているからである。ベンヤミンによれば、ブランキの描く宇宙の凝結したような空虚なイメージには、同じく虚しい反復を無限に強いられている近代社会の「地獄」のごとき相貌が「投影」されており、それは、彼自身が「地獄」として体験した社会秩序のいわば「補完物」に他ならない。ここでは、ブランキ自身がこの「地獄」を具体的にどのようなに体験し理解していたかの詳細は問わない。それは、既成事実に対する憎悪を表明した先の引用からもおよそは推測できるし、また、彼が、革命家としてのその生涯において、頑として動かぬ現実社会によって終始幻滅を味わわれたという事実（その壮絶さはブランキ研究家M・ドマンジェの「監獄年表」に詳しい）からも推測できよう。ブランキの天体の永劫回帰のイメージには、そのような一九世紀の現実に対する怒りと憎しみ、およびいかんともしがたい無力感がしみついている、とベンヤミンは指摘する。それはボードレールの生き方と本質的なところで通底するものである。「ボードレールとブランキが共通にもっていたものは、相違点よりも深くにおよんでいる。反抗と焦燥、怒りの力と憎しみの力、それに二人が分かちもっていた無力さも。……ブランキの行為は、ボードレールの夢の妹だった。両者は抜きさしならず絡まり合っていた」（『ボードレールにおける第二帝政期のバリ』198, 1・2-604）。むろん、ニーチェの永劫回帰のなかに、こうした社会の反映としての地獄のイメージを恒間見ることは不可能ではない。だがそこには、逃れがたい地獄のなかに永遠に閉ざされた人間の怒りと憎しみのなまの感情は欠落しており、唯一支配的なのは、むしろそうしたものを高踏的に見下ろしている冷ややかな眼差しにすぎない。

ベンヤミンがニーチェよりもブランキに注目するのは、この点、つまりここには、ニーチェの高踏的な姿勢からは出てきやうのない、いわば屈伏と告発の弁証法、絶望と希望の弁証法が、逆転的な緊張のこもる静止状態のかたちで現われているという点である。ブランキの提示する永劫回帰のイメージには、屈伏と絶望があまりにも色濃くしみついている。だがベンヤミンに言わせれば、この屈伏と絶望があまりに壮絶であるために、そこには逆に、社会に対する告発と逆転的なかたちの希望が浮かび上がっているということである。「ブランキはブルジョア社会に屈伏する。だがそれはあまりにも激烈な屈伏であるために、ブルジョア社会の玉座は揺らぎはじめるのだ」(パッサージュ論、D5a・2)。ブランキの描く永遠に同一物の反復する宇宙のイメージからは、沈黙の静止状態のなかで、人間たちに永劫回帰の地獄をおしつける近代の崩壊が、逆説的な希望のかたちで二重映しになっているというわけである。絶望と希望、屈伏と告発のこうした逆転的な二重映し、ないし沈黙の弁証法には、ベンヤミン好みの比喩を用いて言えば、ギリシャ悲劇において神々(ないし運命)と、沈黙のうちに贖罪の死につく英雄とが演じるひそかな弁証法が、どこかでだぶっているように思える。「ギリシャ悲劇においては、この異教の人間が、自分は神々よりも善であると自覚するけれども、この認識は彼から言葉を奪うため、それはいつまでも漠としたものとどまる。この認識は言葉とはならず、ひそかに暴力を集めようとする。……あの苦しみの動揺のなかから身を起こそうとするのは、まだ沈黙した、まだ熟していない倫理的人間であり、そういう者として彼は英雄と呼ばれるのだ」(『運命と性格』44～5, II・1-175)。ギリシャ悲劇の英雄は、いつけん運命(「永劫回帰」)が要求する贖罪死を従容として受け入れるかに見えるが、死に臨んだその沈黙のうちに、逆転的に運命そのものに対する暴力的な破壊の契機を秘めている。これと同じく、永劫回帰についてのブランキ

の陰鬱なイメージからは、言葉にならないかたちで、憎しみとともに、その永劫回帰自体の破壊を要請する黙した革命的「暴力」への希望が立ちのぼってくるのである。

ベンヤミンは、いわばテーゼとアンチテーゼの緊張のきわみで一瞬思考が停止したようなこうしたイメージ、その静止のなから言葉にならぬ不定形の何か（ジンテーゼ）が瞬間的に浮かび上がってくるようなイメージを、「弁証法的イメージ」と呼んだ。それは、「静止状態における弁証法」の担い手として、とりわけ後期の彼にとって決定的に重要な位置を占めることになる。「思考するということには、思考の動きと同じように、思考の停止ということも含まれる。弁証法的イメージが出現するのは、思考が、緊張のきわみにある配置において静止するときだ。それは、思考の動きにおける中間休止である。むしろこの中間休止は任意なところに出現するわけではない。それが出現するのは、一言でいえば、弁証法的対立のつくる緊張が最大になったところにおいてである」（『パッサージュ論、N10a・3）。ベンヤミンにとってブランキの永劫回帰のイメージは、ペシミスティックな色合いが強いにもかかわらず、いやまさにペシミズムの色合いがあまりに濃すぎるがゆえにこそ、こうした弁証法的イメージのひとつを形成するものとなった。このようなベンヤミンの眼差しには、独特の「ペシミズムの組織化」（『シュルレアリスム』36, II・1-369）の問題、社会民主主義のごとく齒の浮くオプティミズムを提示するのではなく、ペシミズム（ないし悪）を徹底させたその果てに光明を見いだすという彼独特の弁証法的方法をうかがうことも可能だろう。だがそれはともかく、「天体の永遠」についてのこうしたブランキのイメージに比べると、オーチエの永劫回帰は徹底して非弁証法的である。そこには、即物的な破壊への暴力は存在するけれども、人間を深いところであらえて放さない強迫的な力はひそんでいないし、超人の姿にも、沈黙のかたちでの弁

証法的逆転の要素がまったく欠落している。すでに見たように超人は、ただいちずに「絶対的に孤独な軌道を描きながら、絶望という宮を通過してゆく」だけにすぎない。世界に対する性急にして絶望的な超越という観点からするなら、たしかに、ブランキのヒロイスティックな行動はニーチェの超人のそれに近く、ベンヤミン自身言うように、この点では「ブランキはボードレールよりもはるかにニーチェに近い」。だがその反面、ベンヤミンは、『天体による永遠』のなかに、ニーチェには見られない強烈な弁証法的イメージの発現を見てとり、他でもないこれを、ボードレールにおける「英雄的な労苦によって（へつねに同一のもの）からもぎ取られる新たなもの」と本質的に軌を一にするものとみなすことによって、ブランキをむしろボードレールの側に強くひきつけてゆく。「俗物の悲惨のなから近代のファンタスマゴリーを呼び出す」ボードレールの方法も、ブランキの場合と同じく、「ファンタスマゴリー」としての俗物の悲惨さを弁証法的イメージとして、そこから「新たなもの」をもぎ取ってくるものだからである。ベンヤミンがブランキをボードレールの「夢の妹」と呼ぶのも、本質的にはそうした弁証法との関連においてに他ならない。

パッサージュ論のエクスポゼとしての『パリ——一九世紀の首都』の最終章には、「オスマンあるいはバリケード」と小見出しが掲げられている。それは、「内乱に対してパリの都市を防衛」し、「パリ市内にバリケードを構築することを将来永遠に不可能にしようとした」(§8, <一>)。パリ大改造の立役者オスマン、パリの都市をいわば永劫回帰の拠点として不動のものにしようとした近代の象徴としてのオスマンに対してベンヤミンが対置した、万華鏡を打ち砕くものとしてのバリケードへの希望を語るものである。「バリケードはバリ・コミューンの時代に復活する。それは、以前のどれよりも、頑丈かつ壮麗に構築された。……いかなる革命理論の

指導も受けなかったことが、往時の労働者蜂起における不幸だったかもしれないが、他方から見れば、それは同時に、直接的なエネルギーと熱狂の前提ともなった。労働者たちは、まさにこの熱狂をもって新しい社会の建設にとりかかったのだ。……パリの火災は、オスマンが着手した破壊事業の幕切れとして、いかにもそれにふさわしい」(同29～30, V・1-58)。このエクスポゼにおいてベンヤミンは、パリのパッサージュを語り、パノラマないし写真としての新しい技術を語り、商品、モード、および商品というフェティッシュの霊場としての万国博覧会を語り、大衆化による個の痕跡の補償としてのインテリアを語り、そしてこれらすべてが織りなす近代の永劫回帰の体现者としてのボードレールを語ったのち、最後の章において希望としてのバリケードに到達する。

彼にとって、バリケードは「ブルジョアジーの廃墟」(同30, V・1-59)の象徴であり、これを公然と人目にさらしたのは、シュルレアリストたちであり、そしてそれ以前においては、他でもないブランキであった。彼によれば、ブランキは「パリのバリケードの首領たちのうち最も重要な人物」であった(『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』42, I・2-517)。ブランキは、職業的陰謀家として、革命のプログラムよりも蜂起のエネルギーに賭けることによって、ベンヤミンにとっては、他でもない「革命の錬金術師」として、バリケードの象徴、「直接的なエネルギーと熱狂」によって駆り立てられた「新しい社会の建設」の方向を定かならぬかたちで指し示す象徴的人物であった。彼の「天体による永遠」の陰鬱なイメージには、そうした「直接的なエネルギーと熱狂」のさかまぐバリケードのイメージが二重映しになっており、その静止状態のなかから「新しい社会の建設」という不定形の希望が浮かんでいる。緊張のなかで静止したテーゼとアンチテーゼとしてのブランキの天体の永劫回帰とバリケードのイメージは、ベンヤミンにとっては、そうした意味で、永劫回帰に呪縛されながらも

同時に逆転的にそれを打ち破る契機を浮かび上がらせる弁証法的イメージの典型としてあったのである。

もちろんベンヤミンがめざす真の目標は、ブランキではなくボードレールである。ブランキは、彼にとっては、ボードレールの提示する弁証法的イメージに接近するためのいわば戸口にすぎない。論の順序としては、以下つづいて、ボードレールの詩に描かれている万華鏡のありよう、およびその万華鏡の破碎のために彼が提示している弁証法的イメージに目を転じるべきだろうが、しかし、ことをあまり性急に進めないようにしよう。この問題に踏みこむ前に、これをさらに多面的に理解するために、ここでひとまず歩を止め、ベンヤミンにおける弁証法的イメージ全般を、過去に遡りながら別の観点から掘り下げ、洗い出しておくことにしよう。弁証法的イメージによる万華鏡の破碎というモチーフは、後年のボードレール論（ないしパッサージュ論）をまたずとも、ベンヤミンの古くからのなじみのものだからである。ここでとくに探ってみたいのは、彼の批評の領域、とりわけ彼がゲーテ、バロック悲劇、およびカフカを論ずる際に変奏的にあらわれている「弁証法的イメージ」（もちろんこの用語自体はまだ登場していない）の個々のあり方である。

（二） 批評における弁証法的イメージ、もしくは希望

前もってはつきり指摘しておかねばならないことは、ベンヤミンにとって批評とは、そもそも弁証法的イメージなるものと本質的に不可分の行為だということである。彼に言わせれば、批評とはまず、作品の事象内実と批評家自身による作品の体験とのあいだに一瞬燃え上がるような真理内実を発現させることによって、死後の生を

いとなんでいる作品をいわば成長させる行為である（この成長は、『翻訳者の使命』では、作品の死後の生における「生の更新と変容」ないし「後熟」〔267, IV・1-12〕と呼ばれている）。その際重要なのは、批評が作品を成長させるために提示しなければならない真理内実（イデオロギア）は、作品のなかにはじめから所与のものとして与えられているのではなく、作品が批評家の経験を通していったん燃え尽きさせられる、言い換えれば中断ないし「壊死」（一九三三年二月九日付クリスティアン・ラング宛て書簡、『書簡I』174, Br・1-323、および『ドイツ悲劇の根拠』220, I・1-357）させられるなかで、一瞬ひらめくようにしてつかみ出されるものだというのである。ベンヤミンは、そうした意味での真理内実のあり方を、ゲーテ論（『ゲーテ 親和力』）において、薪（作品の事象内実）と灰（批評家の読書体験）のあいだで燃え上がる焰の比喩を用いて、次のように印象的に表現している。「ひとつの比喩を用いて、成長してゆく作品を燃焼する薪の束とみなすならば、注釈者は化学者、批評家は錬金術師のように、その前に立っていると言つてよい。化学者にとっては、薪と灰だけが分析の対象でありつづけるのに対して、錬金術師にとっては、焰そのものだけがひとつの謎、生命あるものの謎を保持している。これと同じく、批評家は、かつてあったものの重い薪と、体験されたものの軽い灰の上で生きた焰となって燃えつづけている真理を探るのである」（10-11, I・1-126）。

批評家には、作品の事象内実（重い薪）と、そこで自らが体験したもの（軽い灰）とのほゞまで、一瞬燃え上がる不定形の真理内実（焰）を探るといふ、錬金術にも似た秘儀的な操作が要求されている。これが秘儀的なものは、焰は、いっけんそれだけが独立したもののようにみえるが、じつは薪および灰と不可分の一体をなしており、けっして単独では取り出すことができないからである。焰が薪と灰の緊張のなかでのみ燃え上がるものであるの

と同じく、真理内実は、あくまで事象内実と批評家自身の経験（この両者も相互に規定し合っている）とのあいだの緊張のなから生まれ出る。ベンヤミンはこのことを、批評家の「哲学的経験」をあいだにはさんでの事象内実と真理内実のかぎりない一致という言い方で表現している。「事象の内実とは、その事象の現在高を察知しえても、その目的を探知できても、またその内実が予感できたとしても、導き出せるわけではない。それは、事象の神的な刻印の哲学的経験のなかでしか把握できず、その神的な名を直観できる至福の者にしか明らかにならない。こうしてついに、不動の事物の事象内実を完璧に洞察することは、その真理内実を洞察することと一致することになる」（同14、I・I-128）。これが告げているのは、他でもない、ベンヤミンにとって真理内実とは、事象内実と批評家の経験とが一体になった緊張のきわみに生じるイメージ（弁証法的イメージ）のうえで一瞬間え上がる焰だということであり、批評とは、そうしたイメージを作品のなかに指し示す行為として想定されているということである。批評がこれを指し示すことによって、作品は批評家（ないし読者）の「いま」を目覚めさせ、これによって同時に、作品自体も、その死後の生のなかで自らの「生の更新と変容」を味わうのである。総じて言えば、ベンヤミンにとって批評とは、作品と「いま」とのそうした相互浸透だということであり、そしてこの相互浸透を司っているのが弁証的イメージだということである。

ベンヤミンがこうした批評のあり方を最も具体的かつ典型的に示したのは、ゲーテの『親和力』の批評においてである。このゲーテ論は、それ自体、やや図式的ともいえる弁証法的三部構成をとっており、第一部が、作品の事象内実としての「神話的なもの」（テーゼ）の叙述、第二部が、この「神話的なもの」からの救済としてのノヴェレの恋人たち（アンチテーゼ）の叙述、そして第三部が、ベンヤミン自身の「いま」（とりわけドーラと

の結婚生活ないし離婚」と隠れたかたちでつながることによって緊張のなかで弁証法的イメージとして静止した「神話的なもの」それ自体のなから、沈黙のかたちで一瞬浮かび上がる救済への希望（ジンテーゼ）の叙述となっている。むろんベンヤミンが批評家として最も重視するのはこの第三部のジンテーゼであり、これが彼のいう真理内実には他ならない。よく誤解されるように（たとえば晶文社邦訳の解説）、ゲーテ論における真理内実は第二部のノヴェレ「不思議な隣の子供たち」にあるのではまったくない。それは、作品のなから燃え上がる焰などではなく、あくまで作品の事象内実のなかに含まれるアンチテーゼとしての薪にすぎない。真理内実は、テーゼとアンチテーゼの薪がひとつになって弁証法的イメージとして燃烧するときに浮かび上がる一瞬の生命であり、これをベンヤミンは、「いま」とひそかに火花を散らし合うようにして、第三部のジンテーゼのなかで叙述したのである。それは、先に見たブランキの「天体による永遠」のイメージそれ自体が、一九世紀近代の地獄の永劫回帰を二重映しにしながら、そこに憎悪とともに近代そのものの終焉への希望を浮かび上がらせているのと同じ力学に貫かれていると言ってよい。

ベンヤミンがゲーテの『親和力』の事象内実をまず「神話的なもの」と規定するのはたんなる偶然でも恣意でもない。先に引用した『運命と性格』にも見られたように、彼にとって永劫回帰は、運命、ないし運命を紡ぎ出す「神話的なもの」のなかに刻印されているからである。「すべて同一なるものの永劫回帰」は運命のしるしである（ゲーテ論28, I・I-137）とある通りである。彼はゲーテの小説のなかに、結婚制度ないし法という力として現出している世の万華鏡のありようを読みとる。ゲーテは「破壊というかたちで結婚から生じてくゆもろもろの力を示そうとした。それはもちろん、法のもつ神話的な力に他ならない」（同17, I・I-130）。『暴力批

判論』でもはっきり述べられているように、こうした神話的暴力に対抗できるのは、神的暴力をにおいて以外にない。神的暴力の欠落しているところでは、神話的暴力は、人間を破滅させる力として永遠に反復するのみである。ゲーテの小説の登場人物たちにはこの神的暴力ないし「至上の力」が欠如しており、それゆえ、彼らにおける無為と怠慢のなかでの結婚の解消は、永遠に破滅と贖罪を要求する神話的な力（運命）を呼び寄せるばかりである。「至上の力が結婚の解消をひきおこすのではないゆえに、ただそれゆえにのみ、結婚の解消は破滅的となるのである」（同17, 1・1-130）。ベンヤミンによれば、ゲーテはまず、この「至上の力」が欠落したところで「神話的なもの」が呼び出す罪の永劫回帰を描き出したということである。「決断や行為によらずに、怠慢と愉楽によって人間がおちいる自然的な罪が問題になっている。人間が人間的なものに留意せず、自然力の虜となると、自然の生は、より高き生と結ばれていかぎり人間のなかに無罪を保持することはできず、むしろそれを引き下げることになる。人間のなかの超自然的な生が消失すると、人間の自然の生は、行為において倫理に反することがなくとも罪あるものとなる。……そうなれば人間は、この罪が人間の上に呼びよせる災いから逃れることができない。人間の心の動きがすべて新たな罪を引き寄せ、人間の行為のすべてが、人間に災厄を引き寄せることになるのだ」（同30-1, 1・1-139）。

ゲーテは、こうした運命を打ち破る「至上の力」を、彼の実生活におけると同様、小説の現実的地平のなかに現出させることはできなかった。ベンヤミンによれば、アンチテーゼは、あくまで小説の現実的進行が中断されたアレゴリーの寓話、ノヴェレという架空の物語のなかにぼつと孤立して登場するにすぎない。ノヴェレの恋人たちの行為は、小説の登場人物たちとは反対に、運命なき無垢なる決断の行為であり、他ならぬ神的暴力の行

使である。「じっさい少女を救助しようとする若者の決断が、自由とか運命とかけはなれたものであるのは明白である。小説の人物たちのうえに運命を呼び出すものこそ、幻影としての自由へのものがき〔結婚の解消〕に他ならないのだ。それに対してノヴェレの恋人たちは、自由とか運命のあなたに立っており、彼らの勇気ある決断は、彼らの頭上で拳を固めている運命を粉碎し、彼らを選択という無のなかへ引きずり下ろそうとした自由というものの正体を見抜くにじゅうぶんである。これが決断の瞬間における彼らの行為の意味である」(同79～80、1・170～171)。彼らの行為は運命を超越しているがゆえに、そこには、小説の登場人物たちの場合とは対照的に、犠牲というものが生じる必然性はなく、あるのはただ祝福のみである。「へどうか祝福を」という声が三度目にひびきわたりました。そしてだれが祝福をこぼむことができたでしょう」(ノヴェレ「不思議な隣の子供たち」の結語)。この恋人たちが「不思議」に見えるのは、運命に呪縛された小説の主人公たちにとってである。「小説の登場人物たちは結局、深く傷ついた感情を抱きながらノヴェレの人物たちから目をそらす」(ゲート論81、1・171)。こうしてノヴェレの結ばれた二人は、小説の現実的地平からはみ出たひとときの中断として「いわば無限に遠いパースペクティヴのなかに消滅する」(同81、1・171)。

しかし「神話的なもの」によって罪の永劫回帰のサイクルに閉じこめられた希望なき登場人物たちの描写のなかに、ゲートは、ほとんど意識することなく、「ヘルダーリンが言う意味での作品の中間休止を含んだ文、抱き合った者たちが自らの最期を確証し合い、いっさいが停止するような文」(同125、1・179～200)を置いた、とベンヤミンは指摘する。それは、オッティリーエとエードゥアルトが湖畔で最後に抱擁するシーンにあらわれる文、「希望が、空から落ちてくる星のように、二人の頭上をかすめ過ぎていった」という一文である。こ

の文についてペンヤミンはこう続けている。「むろん二人はこの希望を認めないし、ここでの「ゲーテの」言い方も、最後の希望は、それを心に抱く人のためのものではなく、その希望が向けられている人々だけのためのものである、というくらいの漠としたものとどまっている」(同125, I・I-200)。「その希望が向けられている人々」とは、もちろん、自ら結婚という「神話的なもの」のなかで生きねばならないペンヤミン自身であり、小説の読者としての現在のわれわれであろう。恋人たちの頭上を過ぎてゆくこの流れ星のイメージには、罪が永遠に反復する世界における慰めのなさが象徴されていると同時に、ノヴェレの恋人たちがもちかえる祝福の確かさが二重映しになっており、この二重映しのなかで、われわれの心のなかに一筋の希望、言葉にならぬ希望を浮かび上がらせる。この流れ星のイメージは、まさにブランキの「天体による永遠」のイメージに重なるものであり、ペンヤミンのいう弁証法的イメージのひとつの明白な具体化と見ることができる。むろん彼はこれを弁証法的イメージと呼んでいない。彼はこれを作品に内在する「秘儀」と名づけ、こう説明している。「恋人たちの頭上を過ぎてゆくこの流れ星の象徴こそ、厳密な意味でこの作品に内在する秘儀にふさわしい表現形式である。秘儀とは、演劇的なものを、それに固有な言語の領域から、より高次の、言語では到達できない領域へと突き抜けてゆかせる契機である。したがって秘儀とは、けっして言葉では表現されえぬもの、叙述においてのみ表現されうるものである。……本来の秘儀を閉じるのが音楽であるとするならば、この秘儀はあくまで音楽が響きはじめることのない沈黙の世界である」(同127, I・I-200-201)。

弁証法的イメージは、「沈黙の世界」で展開され、「言葉で表現されえぬもの」、「言語では到達できない領域へと突き抜けてゆく」ものである。ペンヤミンはこれを、芸術における仮象としての美と調和を中断する「表現な

きもの (das Ausdruckslose)」として、自らの批評における中心に位置づけた。彼にとって、「表現なきもの」は、作品が生きた作品として成立するために不可欠な仮象としての美と調和を打ち砕き、そこに真理のもつ崇高な力を一瞬現出させることによって、作品を真の意味で完成させるものである。「女の逃げ口上を命令的な言葉によって中断し、中断しながらも、そのときこの逃げ口上のなかから真理を取り出してくることが可能であるように、表現なきものは、震えている調和を強引に停止させ、異議申し立てを通じてその震えを永遠のものとする。……こうして美は、その内実の永遠性を、まさしくあの異議申し立てのおかげで手に入れることになる。表現なきものは批判的な力、芸術における本質と仮象を切り離すことはできずとも、これらを混ぜこぜにするのを防ぐ批判的な力に他ならない。……表現なきものによって、はじめて作品は完成されるが、作品はそれによって打ち砕かれて粉々になり、真理の世界の断片、ひとつの象徴のトルソーとなるのだ」(同36, I・I-181)。したがってベンヤミンにとって批評とは、「作品に対する畏敬の念と真理に対する尊敬の念から、真理内実の明確な公式化の前でびたりと筆を止める」(同84, I・I-173) ことによって、この言い表わすことのできない「表現なきもの」をそのまま指し示す行為ということになる。これによって批評は、すでに述べたように「作品の壊死」と重なる。批評における弁証法的イメージは、沈黙のうちに仮象を中断し、作品を壊死へともたらずなかで真理を浮かび上がらせるものであり、それはここでは「神話的なもの」がもつ永劫回帰の呪縛を打ち破る希望としてはっきり名指されている。ベンヤミンの『ゲーテ 親和力』は、まさに「言語では到達できない領域」の一步手前であり筆を止めるかのように、こう締めくくられている——それは屈伏したブランキのために投げかけられた言葉のようにも聞こえる。「あの恋人たちはその肉体を一度もつかみとることがない。彼らが戦いのた

めに強くなることはなくとも、それがどうだというのか。ただ希望なき人たちのためにのみ、希望はわれわれに与えられているのだ」(28, 1・1-201)。

以上のごとき万華鏡の破砕としての弁証法的イメージの発現は、ベンヤミンのバロック批評においても、はっきり中心的役割を果たしている。のちに見るように、ボードレール論における弁証法的イメージが、彼の独自のアレゴリーによって提示されているとするならば、バロック論(『ドイツ悲劇の根源』)でそれを提示しているのは、バロック詩人たちの確立した様式としてのアレゴリーである。むしろ同じアレゴリーとはいえ、それが向けられる破壊の対象も、それがめざす救出の対象もまるで異なっている。ボードレールのアレゴリーの破壊の対象が、商品のありように象徴される一九世紀近代のメルクマールとしての永劫回帰であるのに対して、バロックのそれは、キリスト教の揺るぎない支配を受けながらも「彼岸にいたる宗教的な道が閉ざされた世界」(78, 1・1-258)、ないしは、歴史が意味を失って「凋落の宿駅としてのみ意味をもつ」苦難史と化してしまった反宗教改革時代の陰鬱な世界観(200, 1・1-343)であり、本質的に宗教的に規定された永劫回帰の世界である。あるいは、ボードレールのアレゴリーが救出せんとするのが、たとえば、近代の永劫回帰によって死滅の危機に追いやられた人間の内的経験であるのに対して、バロックのそれは、どちらかというと、罪と没落を永遠に運命づけられた外的な事物そのものである。「アレゴリーは一九世紀に周囲の世界を捨てて内面に移住した」(『セントラル・パーク』246, 1・2-681)とか、「バロックのアレゴリーは死体を外側だけから見ている。ボードレールはこれを内側からも見ている」(同250, 1・2-684)などと言われるゆえんである。次に見ておきたいのは、ベンヤミンが、こうしたバロックのアレゴリーのありようのうちに、いかなるかたちの弁証法的イメージを見い

だしているかという点である。

すでに述べたように、避けがたい運命の打撃をこうむりながらも沈黙のうちにその不屈さを浮かび上げさせる英雄の姿のうちに、ギリシャ悲劇における偉大な弁証法的イメージの発現が見てとれるとするなら、これに對して、キリスト教的原罪の強迫觀念にすみずみまで貫通されたバロック悲劇においては、そうした明確すぎるような弁証法的イメージが存立する余地はもはやありえない。そこでは、世界全体がこの原罪の無限の反復のなかに閉ざされ、世の歴史にはいたるところに逃れがたく罪と没落のしるしが刻印されている。ゲーテの『親和力』が、逃れようなく「神話的なもの」に呪縛された陰鬱な世界で演じられる破滅の物語であるのと同じように、バロック悲劇は、超越も救済もなく没落の運命にがんじがらめにされたこの悲しみの世界に閉ざされたままである——ギリシャ悲劇（トラゲーディエ）に對して、バロック悲劇が文字通り「悲しみの劇（トラウアー・シュピール）」の根源とされるゆえんである。ここでは、いっさいが現世の絶望的な永劫回帰のなかに没したまま、ただ悲しみ（トラウアー）を満喫させる気晴らし（シュピール）として演じられるにすぎない。陰鬱な観客にこの気晴らしを提供するのが、暴君、陰謀家、反逆者、殉教者たちの織りなす血みどろの惨劇であり、そしてとりわけ、表現としてのアレゴリーである。「アレゴリーが、憂鬱なる者に對して提供される唯一の強力な気晴らしではないか。なるほど、尊大な誇示、月並みな対象がアレゴリーの深みから飛び出るときの誇示は、やがて対象の慰めなき日常の顔に席を譲るし、また憂鬱なる病者は、とるにたらぬ細々したものに深く沈潜したあとには、空虚になった寓意画を失望のあけく捨ててしまふ——そうした身振りは、思弁の才にたけた觀察者であれば、猿の身振りにおいて、くりかえし発見し示唆を得ることができよう。だがそれにもかかわらず無定形の個物が、自

分こそアレゴリーだと称して、次から次に押し寄せてくるのである」(バロック論225, I・I-361)。ベンヤミンにとってバロック論のテーゼが、宗教的な原罪の観念に頑として支配された没落の永劫回帰だとするなら、アンチテーゼはそれに対する気晴らしとしてのアレゴリーに他ならない。

むしろアレゴリーは、たんなる心理学的な気晴らしではなく、言うならば、存在論的な攪乱ないし破壊としての気晴らしである。それは、陰鬱な永劫回帰のサイクルに閉ざされて没落の生を運命づけられた事物の在り方を、わずかのあいだであれ攪乱させるごとき練金術的変容の図式である。「対象が憂鬱の眼差しのもとでアレゴリーと化し、憂鬱によって内部の生が排出されて死物と化しながら、しかも永遠性を保証されたものとしてあとに残るときは、対象はアレゴリカーにもう無条件に生殺与奪の権をにぎられている。つまり、今や対象は一つの意味、一つの意義を自分から発することができないということである。対象が何か意味をもつとすれば、それはアレゴリカーがそれに付与する意味である。アレゴリカーは、対象にそうした意味を投げ入れ、そのなかに深く潜行する。ここで生じている事態は心理的なものではなくて、存在論的なものである。アレゴリカーの手にかかると、事物は何か別物に变じ、それによってアレゴリカーは何か別の事物について語ることになるのだ」(同222-3, I・I-359)。もちろんこの変容の図式は、たんなる慰めであり、虚しい夢であり、そこには、実質的な生の欠落に対する不安が満ちている。「アレゴリーの志向にとらわれた事物は、生の諸関連から分断される。それは破砕されると同時に保存される。アレゴリーは瓦礫にしがみつく。それは凝固した不安のイメージを差し出す」(『セントラル・パーク』232, I・2-666)。ベンヤミンは、こうしたアレゴリーのありようを、ジンボールと対比させながらひとつの有名な定式として提出するとともに、これをバロックの世界解釈ないし歴史解釈の核心

に据えた。「ジンボールにおいては、没落の美化とともに、変容した自然の顔貌が、救済の光のもとで一瞬その姿を現わすのに対して、アレゴリーにおいては、歴史のヒポクラテスの顔（死相）が、凝固した原風景として、見る者の目の前に広がっている。歴史が最初からもっているすべての熟さぬもの、痛ましいもの、的はずれたものが、ひとつの顔貌、いや髑髏のかたちとなって姿を現わす。……これが、アレゴリー的な見方、歴史を世界の苦難史として見るバロックの世俗的な歴史解釈の核心である」（バロック論200, I・I-343）。

永劫回帰の攪乱ないし束の間の中断としてのバロックのアレゴリーは、あくまで憂鬱なる者の悲しみを満喫させる慰め、気晴らしにすぎない。だがこの気晴らしにも弁証法的な救済の契機が隠されており、それは、ゲーテの小説を論じた場合と同じく、一筋の希望をかきたてる一瞬の逆転的イメージとして読む者に突きつけられている、とベンヤミンは見る。これがいわば彼のバロック論におけるジンテーゼであり、弁証法的イメージの発現である。彼はこの弁証法的イメージを、最終章のモットーに掲げられたローエンシュタインの句に象徴的なかたちで見いだしている。「至高の神が墓地で収獲を刈り取るとき／髑髏の私も天使の顔となっていることだろう」。ベンヤミンによれば、この髑髏から天使への最後の逆転的変容のイメージは、バロックにおける「神秘的均衡」、攪乱と破壊の果てのアレゴリーの神の国への逆転的参入を象徴するものであり、没落を運命づけられたバロックの人々がそれでもなおかつ抱かざるをえない、地獄からの解放の希望、神の国での復活の希望をあらわしている。気散じと死にいられたアレゴリーは、ここにおいて「復活のアレゴリー」へと転身する。「髑髏がごろごろ転がっているような場所は、アレゴリー表現のお定まりの型であったが、このような光景の絶望的ともいえる混乱は、すべての人間存在の荒涼たる味気なさを意味するためだけの図とばかりは言えない。この絶望的な混乱の

なかには、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りむしろ、この無常そのものがアレゴリーとして提示されて、それ自体何かを意味しているからである。つまりそれは、復活のアレゴリーとして提示されているということである。ついにバロックの死斑のなかで、うしろ向きの極大の弧を描きながら、救済をめざして、アレゴリーの考察は急変する。その沈潜の七年間もわずか一日にすぎぬものと化す」(同 289, I・1-405-6)。ローエンシュタインの髑髏から天使への変容のイメージには、バロックのアレゴリーのこうした一瞬の弁証法的「急転」のさまが定着されている。そこではアレゴリーは、一瞬の静止状態のなかで、髑髏の顔でありながら同時に天使の顔を見せるのであり、この二つの緊張のうちに、悲しみにとらわれたバロックの人々の心に復活の希望をかきたてるのである。いやむしろこの希望は、ゲーテ論にならって、バロックの人々に向けられているというよりも、かたちは違えど同様の陰鬱な永遠の反復の世界に閉ざされたベンヤミン自身(ないしわれわれ現在の読者)にこそ向けられたものだと言ったほうがいいかもしれない。「ただ希望なき人たちのためにのみ、希望はわれわれに与えられている」というあのゲーテ論の末尾の言葉は、はつきりとここにも鳴り響いている。そもそもこの「復活のアレゴリー」は、「いま」のわれわれに向けられているゆえにこそ、弁証法的イメージたりえるのである。アレゴリーの最後の逆転について語った次の言葉は、バロック論の真理内実としての希望の内実を説明するものであると同時に、アレゴリカー・ベンヤミンが、バロックそのものを越えて、「いま」のおのれ自身に向けて発したものとすることもできよう。「ひそかな特権的知、死物の領域に対する専制的支配、虚しい希望のもつ想像上の無限など、アレゴリーに最も固有のものが、これによっていっさい失われる。あの一回の転身によってこれらはすべて雲散霧消してしまう。アレゴリーの沈潜はこの転身において、対象の最後のファン

タスマゴリーを手放さざるをえず、地上の事物の世界での戯れをやめて、おのれのみをたよりに、大空のもとで、真剣に自らを再発見するのである」(同289～290, I・1-406)。

無限の徒勞にも似た気晴らしのはてに転身し、真剣に自己と向き合いつつ一瞬希望を浮かび上がらせるこうしたバロック・アレゴリーの弁証法と同じ力学は、後年のベンヤミンのカフカに向ける眼差しの中にも、明確なかたちで見えてとることができる。ここでも問題になっているのは、カフカの提示する解釈不能の無数のアレゴリーの諸形象、あるいは中断のなかで現象学的還元が行なわれたかのようなさまさまな不可解な身振りであり、緊張のなかでいわば帯電したそれらのイメージ(弁証法的イメージ)のなかからもの言わぬかたちで浮かび上がってくる希望である。ただしここでの希望は、これまでのバロック論やゲーテ論とはいささか趣を異にし、忘却され失われた過去(「前世界(Vorwelt)」なごし「原初の世界(Urantänge)」の回帰と不可分のものとなっており、その意味で、のちに見るように、ボードレールにおける「原史(Urgeschichte)」としての希望のありように重なっているし、ベンヤミン独特の過去の見方とも直接つながっている。ボードレールにおける弁証法的イメージに踏み込む前に、カフカを論じる際のベンヤミンの弁証法のあり方にもいくらか触れておかないわけはいかない。

ベンヤミンは、カフカにおけるテーゼとアンチテーゼを楕円の二つの焦点にたとえている。「カフカの作品はひとつの楕円であり、その遠く離れた二つの焦点の一方は、神秘的な経験(とりわけ伝統にかかわる経験)によって規定され、もう一方の焦点は、現代の大都会の住人の経験によって規定されている」(一九三八年六月一二日付ショーレム宛て書簡、『書簡Ⅱ』206, Br・2-760)。ここでテーゼとして提示されている「現代の大都会

の住人の経験」とは『城』や『審判』に顕著に見られる、不可解な上級機関によって操作されている出口なき官僚機構のなかでの経験であり、あるいは、そうした官僚的な現代国家の機構のなかで、ないしは、もとより意味づけなるものを放棄して数学的な力学にのみ閉じこもった現代の自然科学的世界観のなかで、ありきたりの日常的な説明から抜け落ち、無限の詮索を要求するものと変じてしまった人間の身振りや行動（カフカの独特の文体は本質的にこの身振りの無限の詮索とかかわっている）についての経験である。ベンヤミンによれば、こうした官僚機構や意味を失った人間の行為は、カフカにとってはある種の永劫回帰的な相貌を帯びた逃れがたい運命のようなものと映っていた。「問題は、人間社会における生と労働の機構である。カフカにはこの問題はますます洞察しがたいものとなっていただけに、彼はこれにいつそう強くかわらざるをえなくなっていた。……カフカは、この機構を運命と定義できたことだろう。この機構は、カフカの眼には、たんに『審判』や『城』の大きな官僚ヒエルクとして映っているばかりでなく、『万里の長城が築かれたとき』にみごとにモデル化されたあの困難な見渡しがたい建設事業として明瞭な姿を現わしている」（『フランツ・カフカ』ⅡⅠ、Ⅱ・2-420-1）。カフカにおいては、この運命が、何であるか分からぬまま、いわば忘れ去られたかつての世界からのものとして、どこまでも人間を追いかけ、人間に罪の償いを要求してくる。「人間は、何も知らずに掟を犯し、贖わねばならないこともありうる。だが、何も知らない者にとってこの贖いがどれほど不幸なことであっても、贖いの開始は、法的な意味では偶然ではなくて運命である。……Kに対して向けられる裁きもそうしたものである。それは、十二銅表の時代よりもはるかに古い前世界にまで遡る」（同99、Ⅱ・2-412）。カフカの世界は、不可解な運命が罪の贖いを無制限に要求してくる神話に似た世界であり、そこでは、いったんこの訴訟の追跡を受けた者には、

もはやそれから逃れる希望は残されていない。「告発された者たちにとっては、この訴訟は望みがないのがつねである——無罪宣告の希望が残されている場合でも望みなどありはしない。この希望のなさこそが、カフカのつくり出した比類ない被造物としての彼らを美しく見せているものなのかもしれない」(同 101, II・2-413)。この望みなき世界、この「ほとんど理解を絶した生の歪み」(『カフカ〈万里の長城が築かれたとき〉』148, II・2-678)に強きいろうどられた陰鬱な世界、それが、ベンヤミンがカフカに見いだす世界であり、彼がカフカを論じる際の弁証法におけるひとまずのテーゼである。

楯田のもうひとつの焦点としてのアンチテーゼは、「神秘的な経験(とりわけ伝統にかかわる経験)」である。

カフカは、現実世界の永遠のカタストローフのなかにたたずみながら、この崩壊を押しとどめようと伝統に耳をすます。だが——これがカフカにおける最も特徴的な点だと言っていだろうか——彼の耳にはいつまでたっても漠としたものしか聞こえてはこない。そこには、役に立つ教訓もなければ、保存できるような知も見いだせない。彼は、「生の歪み」、周囲の世界で起こりつつあるこの地すべりを、伝統に結びついた新たな秩序のなかに救いとることができない。先の引用の手紙には、つづけてこう述べられている。「カフカの作品は、伝統が病んでいることをあらわしている。叡知とは真理の叙事的な側面であるといった定義がときに試みられてきたように、叡知とは伝統財であり、ハガダーとしての持続性をそなえた真理である。失われてしまったのは、真理のこのハガダーの持続性である。……カフカのそもそも天才的な点は、ある新しいことを徹底して試したことであった。すなわち、彼は真理を放棄して、そのかわりに伝承可能性、つまりハガダー的要素にしがみついたということである。カフカの文学はもともと比喩である。しかし、この比喩は比喩以上のものにならねばならなかったのであ

り、それが彼の文学の不幸であり、また美しさでもある。彼の文学は、ハガダーがハラハーの足許にひざまずくように、あっさりと教義の足許にひざまずくことをしない。それはいったん身を屈したかと思うと、突如、教義に対してぐいと腕を振り上げるのだ」『書簡Ⅱ』209～210, Br・2-763)。真理を放棄しハガダーの要素にのみしがみつくとカフカにあっては、もはや伝統にもとづく叡知が語られることはありえない。彼に残されているのは叡知の崩壊の所産だけであり、彼は、いわば真理についての噂話とさまざまな愚かなことがらを、教訓なき比喩として語るにすぎない。こうしてカフカの世界は、神話(運命)に対抗するいわば童話としての一種の神秘的な「遊びの空間」のごときものとなる。「彼のおのきの身振りを救うのは、カタストローフによって打ち破られることのない壮大な遊びの空間である。彼の経験の根底には、彼が没頭した伝承だけが横たわっていた。そこにはいかなる先見の明も〈予言の才〉もなかった」(同209, Br・2-762)。バロック詩人たちにとってアレゴリーが、憂鬱な世界に対する気晴らしとしてのアンチテーゼであったように、カフカにおいては、この何かしら神秘的で壮大な「遊びの空間」こそが、陰鬱かつ不可解な掟に支配された現実の地すべりの「生の歪み」に対するアンチテーゼとなる。

だがカフカの場合特徴的なのは、神話に対立する童話としてのこの「遊びの空間」が、たんに荒唐無稽だけの夢の空間には終わらないという点である。ベンヤミンによれば、カフカにおいては、いたるところで執拗に贖罪を要求してくるのが忘却された「前世界」ないし「原初の世界」であったと同様に、遠い過去において忘れ去られた不定形のものでいたるところで突然姿をあらわして、読者に突きつけられてくる。「カフカの生きている時代は、彼にとっては、原初の世界から一步たりとも進歩していない。彼の小説は、ある沼の世界で演じられて

いる。彼にあっては、生きものたちは、バッハオーフュンが乱婚的と呼んでいる段階にあるものとして登場する。この段階が今忘れ去られているということは、それが現在突然姿を現わすことがないということを意味しているのではない。むしろそれは、忘却されることによって現前しているのだ』（『フランツ・カフカ』122, II・2ー438）。カフカの提示する「遊びの空間」は、したがって、忘却されたものが回帰してくる変幻自在の童話空間となり、そこでは、意味指示能力を喪失したかのようなさまざまな不定のアレゴリー的形象が、忘れ去られた過去の暗闇のなかからわれわれの「いま」の真っ只中へと出現してくる。「忘却されたものは、たんなる個人的なものではけっしてない。忘却されたものはすべて、前世界において忘却されたものとまじり合い、それとのあいだでたえず無数の不確かな化合を行なっては、くりかえし新たな産物を生み出す。忘却とは、そこから無尽蔵の中間世界がカフカの物語のなかで日の目を見ようとひしめいている容器のようなものである」（同124, II・2ー439）。ベンヤミンは、カフカのこの「遊びの空間」に跋扈する諸形象を二つの系列に分類している。ひとつは、人間に太古の罪の存在を暗示し、警告するために出現したものであり、それらは、鬱症のポチョムキンに代表される城や法廷における薄汚れた不潔な官吏たちや埃まみれの諸形象、毒虫グレーゴル、父の遺産としての奇妙な羊猫、家父の心配の種としてのオドラデクなど、歪んだものの一連の系列をなしながら、ベンヤミンのいう「せむしの小人」に収斂している。「カフカにおいて前世界が罪とともに生み出した最も奇妙な雑種がオドラデクである。……オドラデクは忘却された諸事物がとるかたちである。それらは歪んでいる。この得体の知れない〈家父の心配の種〉は歪んでいるし、グレーゴル・ザムザであることが分かりきっている毒虫も歪んでいる。〈肉屋の包丁だけが救い〉であるかもしれない、あの半分羊で半分猫の大きな動物も歪んでいる。これらカフカの形

象は、一連の長い系列をなして、歪みの原像であるあのせむしの小人と結びついている」（同126～7、II・2-431）。この古き民謡に歌われているせむしの小人は、ベンヤミンにとっては、「前世界」ないし「最初の世界」における人間の罪、したがって現実の生活のなかで忘れ去られた「いま」の人間たちにかかわる罪の存在を知らせるものの象徴であり、メシアの到来が実現しないかぎり消えることはない（「メシアがやってくれば、そのときこの小人も消えるだろう」同127、II・2-432）。『歴史哲学テーゼ』（テーゼI）で、未来を志向する「歴史的唯物論」という人形を操るのが、過去の救済・解放に眼を向ける神学というせむしの小人であるとされるのも、ゆえのないことではない。

だがカフカの「遊びの空間」には、こうした忘却された罪の告知者としての薄汚れた諸形象が出現するだけでなく、もうひとつ別のグループ、逆に罪からの浄化と忘れられた幸福のありようを示唆するとも言えるようないくぶん軽やかな形象群も登場する。それは、たとえば鼠の歌姫ヨゼフィーネなどに代表される動物たちである。「カフカの場合、音楽と歌は、『神話ないし運命からの』遁走の表現、少なくともそのための担保である。……ヨゼフィーネの歌い方をカフカはこう記述している。『ここには、哀れない短い子供時代の何かがある。失われて二度と再び発見できない幸福の何かがある』」（同104、II・2-416）。カフカはこうした動物たちから忘却されたものを盗み聞こうとする。終始不安のなかで土を掘り返している巣穴のモグラの姿は、彼自身が忘却されたものを穿鑿する姿でもある。穿鑿は不安の裏返しである。動物たちの不安にこそ忘却されたものを思い出す希望がある。「カフカの生み出したものの中で、いちばんあれこれ考え込むのは動物たちである。法廷における賄賂にあたるのは、動物たちの思索における不安である。不安は、思考行程をだいにしにするが、これこそ唯一希

望に満ちたものに他ならない」(同125, II・2-430-1)。こうした動物たちに注がれるカフカの穿鑿的眼差しは、忘れ去られた人間の肉体の身振りの無限の掘り下げへと向かい(「カフカはいつも、人間の身振りに対するありきたりの説明はやめ、身振りを永遠に尽きることのない穿鑿の対象とする」同110, II・2-420)、やがてこれは、身振りの演劇としての「オクラホマ野外劇場」へと収斂してゆく。「カフカの数々の短い習作や物語は、いわば劇としてオクラホマ野外劇場に移されることによってはじめて、その意味が完全に明らかにになる。このときはじめて、カフカの全作品が身振りの法典であることが確認されるだろう。これらの身振りは、著者にとってもともと何かはつきりした象徴的な意味をもものではけっしてなく、むしろつねに揺れ動く結合と実験のなかで、そうした象徴的意味を追求するものとしてあるのだ」(同107-8, II・2-418)。飄々として疲れを知らず、晴れやかにして未熟な愚者たちや助手たちも、このオクラホマ野外劇場の俳優たちの圈内に属しており、その愚かな憂いなき身振りのなかに忘却された幸福の痕跡を残している。「助手たちならびに彼らの同類たち、この未熟にして不細工な者たちこそ希望が残されているのだ」(同102, II・2-415)。ベンヤミンは、憂鬱な旋をのがれたこれら晴れやかな俳優たち、ないし疲れを知らぬ愚かな助手たちの代表を、カフカのつくり出した一人の傑出した人物像、その愚かさや晴れやかさによってドン・キホーテという悪魔をうまく遠ざけるのに成功した子供のサンチョ・パンサに見いだしている。背中から荷物をおろしたサンチョ・パンサの楽しい旅をはばむ者はもはやいない。その姿には「失われて二度と再び発見できない幸福の何か」が二重映しになっているというわけである。

ベンヤミンが『フランツ・カフカ』の最後の二章に「せむしの小人」と「サンチョ・パンサ」という標題を与

えたのはいわれのないことではない。すなわち、これらは、いわばひとつになって、ベンヤミンがカフカを見る際の弁証法的イメージを形成しているということである。これらは、「前世界」ないし「原初の世界」が突きつけてくる運命的な贖罪の要求に対するアンチテーゼとして、忘却された罪の存在を知らせ、その罪から浄化された過去の忘却された幸福を示唆するカフカのもろもろの形象を総括するイメージである。むろん罪からの浄化といっても、ここには何ひとつ新しい掟が見いだされているわけではなく、サンチョ・パンサは、ただ背中から荷をおろして身軽になっただけであり、忘却された幸福を穿鑿するための第一歩を浮かび上がらせているにすぎない。あるいは、せむしの小人も、忘却された罪が何であるかを告知し、人間の新たなありようを指示するようなものではなく、むしろその歪んだ存在のし方のなかに、逆転的に何か新しい解放をもたらすものを秘めているにすぎない。「カフカの世界に特徴的に描かれている、あの微に入り細にわたる歪みは、他でもない、かつてあったものが洞察されておらず、不確かで完全に片がついていないかぎりには、解放をもたらす偉大なる新しいものは、贖いの諸形象となって現われてくるということに由来している」(『カフカ〈万里の長城が築かれたとき〉』153頁・216頁)。サンチョ・パンサの身軽さがいわば「解放をもたらす偉大なる新しいもの」のはじまる第一歩にすぎないのに似て、せむしの小人の歪みも、これを逆説的に指示するほんの第一歩にすぎない。カフカは、新たな掟を不定形の希望として、われわれの「いま」に投げてよこすだけであり、それにまさにふさわしいかたちで自らの作品そのものを未完の断片として残した。ベンヤミンは、テーゼとアンチテーゼのこうした即物的な停止のなかに他ならぬ弁証法的イメージの発現の典型を見るとともに、この未完としての停止のうちに恩寵に満ちた摂理を見いだしている。「カフカの作品が未完のままにとどまったこと、これこそ、これらの書のなかに恩寵が

本来的に支配していることの証左である。カフカの場合、掟がまさに掟としてはっきり告知されるようなところはどこにもない。他でもないこのことこそ、断片の恩寵に満ちた摂理なのである」(同150, II・2-679)。

以上、ゲーテ、バロック詩人、カフカを論じたベンヤミンの批評に見てきたように、彼の弁証法的イメージは、テーゼとアンチテーゼの一瞬の停止のなかにもの言わぬ未定のジンテーゼを浮かび上がらせる彼の独特の弁証法の決定的担い手であり、そこではジンテーゼは、論理的展開としてではなく、憎悪だとか希望だとか人間の身体のうちより湧き出る論理を越えた強力な感情の充溢した不定形のものとして、緊張したイメージのなかからわれわれの「いま」に向けて瞬間的に放射されてくる。アドルノは、ボードレールを論ずる際にも顕著なこのベンヤミンの静止状態の弁証法について、ヘーゲ尔的な観点から、ここには媒介が欠けていると批判している(一九三八年一月一〇日付の手紙、アドルノ『ヴァルター・ベンヤミン』、大久保健治訳、河出書房新社、145)が、ベンヤミンの弁証法は、そうした論理的媒介をもたず、緊張したイメージのなかで展開されるゆえにこそ、ヘーゲル弁証法のようにジンテーゼを受け手のない空虚な論理的空間に投げ入れることがなく、「いま」という時点、「いま」生きている生身の人間に直接的に向かうことが可能な構造になりえていることも確かである。彼の弁証法的イメージは、この「いま」を生命とし、「いま」による反作用のなかではじめて閃光となってひらめきわたる。それは、カフカ論にはつきりあらわれていたように、万華鏡の似非連続性に呪縛され忘却された過去の事象を発掘し、奪回する際の彼の方法の核心ともなっている。「弁証法的イメージは、ひらめくようなイメージである。かつてあったもののイメージは、こうした認識可能性の〈いま〉においてひらめくイメージとしてとらえなければならない。このようにして、ただこのようにしてのみ成就される救いは、つねに、救いようもなく失われ

てゆくものの感知によってしかなされるができない」(『セントラル・パーク』250, 1・2-682、および
パッサージュ論, 29・7)。過去(「前世界」ないし「最初の世界」)において忘却されたものの把握、ないし
それと「いま」とのひらめき合いというカフカ論のモチーフをたどることによって、ベンヤミンの弁証法的イ
メージの要素がひとまず出そろったところで、以下、論点をもどし、ボードレール論(ないしその拡張的展開と
してのパッサージュ論)におけるこの弁証法的イメージの発現のありように目を向け直すことにしよう。

(三) ボードレール、もしくは希望としての「原史」

ベンヤミンがボードレールの詩に読みとったいわゆるテーゼとしての「事象内実」は、ゲーテ論における「神
話的なもの」、バロック論における「凋落の宿駅」としての意味をもつ歴史」、あるいはカフカ論における「現代
の大都会の住人の経験」と並行するかのように、同一物の無限の反復としての万華鏡に呪縛された一九世紀近代
の永遠の没落のさまである。彼は、ボードレールが描くこの万華鏡のありようを、技術、商品、大衆(ないし群
衆)の三つの要素のもとに集約する。産業資本主義のもとで誤った受容をされ、それ自体が「新たにしてい
つねのもの」の相貌をあらわにした技術(複製技術の領域において迫りくる膨大な発明についての夢としての
永劫回帰説)『セントラル・パーク』245, 1・2-680)、この技術によって大量に生産される商品(「大集団を
なしたつねに同一のもの」同226, 1・2-660)、そして大量生産が生み出す大衆社会(個人の痕跡をもたぬつ
ねに同一の相貌を帯びた不定形の群衆)、この三つの要素が、ベンヤミンにとっては、三位一体をなして近代の

万華鏡の世界を演出する核心であった。彼は、そうした近代社会の初期の実現形態を、自ら死ぬまでその解明に没頭した往年のパリのパッサージュに象徴的に見る。パッサージュは彼にとって、それ自体が、技術（はじめての鉄製建築）、商品（「パッサージュは、ただ欲望を目覚めさせるためだけのみだらな通りである」「パッサージュ論 A3a・7）、および、徐々にフラヌールを締め出してゆく消費者としての群衆が三位一体となったものであり、初期産業資本主義の象徴であった。一九世紀には、この象徴としてのパッサージュの周囲をとりまくようにして、さまざまな新しい、そしてゆゆしき近代特有の事態が進行してゆく。近代社会が人間にもたらす最も深層の変化として彼が描き出している「経験の崩壊」は、これら技術、商品、大衆の三要素の相関が必然的にもたらした人間の生の根底的変容のあり方であるし、また、彼がきわめて独創的なかたちでとらえた芸術作品におけるアウラの消滅という現象も、これら技術（複製技術）、商品（芸術の商品化）、大衆（芸術の大衆化）の三要素の三つ巴的な絡まり合いの必然的帰結に他ならない。

ベンヤミンがこうした近代のメルクマールとしての永劫回帰のさまを描き出すとき、まず主役を演じるのは、とりわけ商品とモードである。「商品生産の弁証法。すなわち、製品の新しさが（需要の刺激剤として）かつてなかったほどの重要性を帯びる。大量生産においてはじめて、つねに同一のものが明白に姿を現わす」（『セントラル・パーク』246, I・2-680）。「人間をとりまく物の世界は、しだいにあからさまに商品の表情をあらわにしてくる。同時に広告が物の商品としての性格をぎらつかせはじめる」（同235, I・2-671）。「モードは新しいものの永劫回帰である。——だがモードには救いの契機が存在するのだろうか？」（同242, I・2-677）。「モードは、フェティッシュとしての商品を礼拝せんがための祭式を定める。……モードは有機的なものと抗争

する。それは、生きた肉体を無機的世界へと輪旋し、生けるものに死体の掟を認める。無機物のセックス・ア・ピールに屈するフェティシズムが、モードの生命中枢である。商品崇拜が、この生命中枢を思いのままにあやつる」(『パリ——一九世紀の首都』19～20, V・1-51)。「新しさとは、商品の使用価値とは無縁の特質である。……それは、モードによって倦むことなく代弁される虚偽の意識の精髓である。新しさがもつこの仮象の輝きは、鏡と鏡が反射し合うように、つねに同一のものの輝きとなって反射し合う」(同26, V・1-55)。モードに先導されつつ、大量生産品の大量消費を永遠に運命づけられた大衆、くりかえし毎日現われては街路をひしめきながら通り過ぎてゆくこの不定形の群衆も、一種独特の永劫回帰の相貌をあらわにしている。「通る人々の大半は、何思うこともない、さも用ありげな顔でそそくさと、ただ人の群れを押しわけて、家路を急ぐことしか考えていないようだった。みんないっせいに眉をひそめ、忙しげに眼をきよろつかせて……まるで周囲の人ごみがひどいために、かえって孤独の感にたえないとでもいうように、しきりに何か独り言をつぶやいたり、一人芝居をやっている。行く手をはばまれると、急に独り言はやめるが、一人芝居はいっそうひどくなって、そのまま放心したような、ニタニタ笑いを浮かべながら、立ちふさがった人の流れが通り過ぎるのを待っているし、こづきまわさると、今度はペコペコと相手に頭を下げ、すっかりへどもどした恰好をする」(ポー『群衆の人』、中野好夫訳、創元社『ポオ小説全集2』388)。大都市の群衆のもつ不気味な非人間的性質を指摘するためにベンヤミンも引用しているこのポーの描写では、群衆は、いかんともしがたい力に駆られて、孤独をかかえたままただ流れてゆくという運命を強いられているかのように見える。流れてゆくその先は、果てることなき盲目的な反復それ自体が内にはらんでいる永遠の破局である。だがこの破局へと向かう流れの一方で、それをまるで押し隠すかのよう

にして、歴史主義が進歩の歴史をつづる。何が生起しようともつねに進歩のみがくりかえすその歴史像のなかで、歴史的出来事自体が永劫回帰の色合いを帯びはじめる。「永劫回帰の観念は、歴史的出来事さえをも大量生産品にする」(『セントラル・パーク』227, 1・2-683)。現在は歴史のなかで意味を失って眠りこみ、現実の破局も悲惨さも忘れられたその夢のなかで、幸福のファンタスマゴリーのみが永遠に回転しつづける。「永劫回帰は、幸福の二律背反的な二つの原理、すなわち、永遠の原理と(へいまいちど)の原理を結びつけようとする試みである。——永劫回帰の観念は、時代の悲惨のなから、魔術のごとく、幸福の思弁的観念(ないしファンタスマゴリー)を呼び出す」(同247, 1・2-683)。

これが、ベンヤミンが近代に見てとった万華鏡のありようであり、ボードレールを論じる際に彼がまずテーゼとして措定する「事象内実」である。ボードレールは、疎外された孤独で憂鬱なフラヌールとして近代の戸口に立ち、愛憎なかばしながらも、フェティッシュとしての商品、パッサージュ、娼婦(商品となった人間)、大都市パリの風景、群衆に自らすすんで浸りこみ、これらが演出する近代の永劫回帰のなかに逃れがたく閉じこめられていた、というのがまずボードレールに対するベンヤミンの見方である——この見方は、『親和力』の主人公たち、バロックの詩人たち、および『審判』や『城』のKたちに対する彼の見方と根底において一致するものでもある。詩人としてのボードレールが自らに課した課題は、これら近代のメルクマールを形成する新たな諸対象を詩のなかに取りこむことによって、そこに一瞬、近代的な美、ショックを引き起こす痙攣的な美を輝き出させることであった。彼によれば、美には永遠で不易な要素と、移ろいやすく偶発的な要素があり、時代や流行のなから出てくるこの後者の瞬間的な要素がなければ、前者の古典的な要素もたんなる抽象的で空虚なものとなら

ざるをえない。作品に生氣を吹き込むのは、このつかのまの美、近代的な美である（「現代生活の画家」）。したがって、つかのまの美を輝き出させるなかに、永遠で不易な古典的美をオーバーラップさせることが彼の課題であり、ここでアレゴリーが、「古典時代と近代が浸透し合うオーバーラップの形式」（『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』139, I・2-591）として彼の詩作の方法となる。「巴里は変わる、しかし私の憂鬱の中では、何も／動かなかった。新築の王宮も、組まれた足場も、石塊も、／古い場末の町々も、私にとっては一切が寓意（「アレゴリー」となって、／なつかしいわが思い出の数々は岩よりも重い」（『悪の華』の「白鳥」、鈴木慎太郎訳、岩波文庫、202～3）。

だが、「何も動かない」憂鬱な現実のなかに走る一瞬の閃光としてのこのボードレールのアレゴリーは、ベンヤミンには、近代美の創出というよりもむしろ、バロックの詩人やカフカにとってそうであったのと同じような意味で、近代の永劫回帰の地獄に対抗するための気晴らし的な武器、ないしはこれに対する「ひとすじの宥和の光」として重要なものと映った。ベンヤミンは言う。「憂鬱から養分を得ているボードレールの天才は、アレゴリー的なものである。ボードレールにおいてはじめて、パリは叙情詩の対象となる。この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眼差し、疎外された人間の眼差しである。それはフラヌールの眼差しであり、このフラヌールの生活形式が、やがてやって来る悲惨な大都市生活者それに、なおひとすじの宥和の光を投げかけているのである」（『パリ——一九世紀の首都』23, V・1-54）。ベンヤミンにとってボードレール論におけるアンチテーゼは、こうした近代の永劫回帰に対する気晴らしのない宥和としてのアレゴリーである。冒頭に引用した一九三八年四月一六日付のホルクハイマー宛ての手紙で彼は、ボードレール論の第三部が、

『悪の華』がニーチュとブランキの永劫回帰の觀念とともに踏み入る歴史的布置を問題にすると予告すると同時に、この同じ第三部についてこう述べている。「第三部は、ボードレールにおけるアレゴリー的な見方を充足するものとしての商品を扱います。ここで証明されるのは、つねに同一のものの体験（詩人は憂愁によってこれに呪縛されたのですが）を破碎する新しいものが、（彼にとつては）他でもない商品のアウレオーレ（後光）だということですから。……ボードレールのものつ比類ない意味は、彼がはじめて、また最も徹底して、自己疎外された人間の（詩的）産出力を、二重の意味で明示したところにあります——つまり、この力の正当さを示すと同時に、これを物化によって強化したということです」（『書簡Ⅱ』198～9, Br・2-752）。ボードレールのこの方法は、言い換えれば、めまぐるしく移り変わるモードによって新たな疑似の光（アウレオーレ）をまとわされたつねに同一のものとしての商品を、そのまま詩の素材として取りこみながら、これをアレゴリーによって一瞬機能転換させ、そのアウレオーレを、憂鬱のなかでのひとときの気晴らしであれ、地獄の世界に対する宥和の光としての人間的なものに変容させることである。彼がアレゴリーによつてもくろんだのは、一言でいえば、商品経済のなかで商品にまとわされたアウレオーレを中断し、これを商品経済とは無縁の人間的なアウラに変容させることであつた。「商品経済におけるアレゴリーの機能転換が記述されねばならない。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がボードレールのめくろみであつた。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』257, I・2-671）。

こうした機能転換、ないしこの中断と変容の力学としてのアレゴリーが、ボードレール論でベンヤミンが提示するアンチテーゼである。ボードレールは、憂愁を抱いて現実の混乱の只中に踏み込み、フラヌールとしてパッ

サーージュを輝かしい室内と化しながら、無機的な商品の魂（そうしたものとすればそれは売淫する魂である）に感情移入し、商品としての娼婦と連帯する。そしてそうしながら彼は、自らの武器としてのアレゴリーによって、そこから一瞬、中断的に詩的変容の契機をつかみ出してくる。彼の群衆とのかかわり方は、そうしたアレゴリー的中断のありようを象徴的に語っている。ベンヤミンはこれをこう表現している。「ボードレールは、群衆が彼を引き寄せフラヌールとして彼を群衆の一人にしようとする力に屈しはしたが、群衆の非人間的性質という感情はけっして彼を去ることがなかった。彼は自分を群衆の共犯者となし、そうしておいてほとんどそれと同時に群衆から身をもぎ放つ。彼は広く群衆とかかわり合いながらも、不意に侮蔑の一瞥によって群衆を無のなかに投げられる」（『ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて』186～7、I・2-636～7）。自らすり寄りながらも、不意の中断によって離反する。この一瞬がボードレールのアレゴリーがもつ生命である。商品、娼婦、群衆、変わりゆくパリの風景に魅せられながらも、これらを「不意に侮蔑の一瞥によって無のなかに投げられる」こと、それは自ら万華鏡の地獄に浸りながらも、一瞬その反復する永遠の流れを中断することである。「世の流れを中断すること——それがボードレールの最も深い意志であった。ヨシユアの意志。だが予言的な意志ではない。なぜなら彼は廻れ右をしようとは考えないからだ。この意志から彼の暴力ざた、焦燥、怒りが発する。そしてまたこの意志から、世界の心臓をひと突きする、もしくは、世界を歌によって眠らせるという絶えざる試みが生まれる。この意志から彼は、死に励まされながら、死に随伴して死の仕事を見にゆくのだ」（『セントラル・パーク』234、I・2-667）。死にぐるどられたこのボードレールの詩作を司っている戦略センター、それが彼のアレゴリーである。『悪の華』は、散文的な由来の語のみならず、都会的な由来の語も叙情詩のなか

に利用した最初の書であった。……それはケンケ灯や鉄道車両や乗合馬車を知っているし、貸借対照表や街灯や清掃車にもたじろがない。そしてこのような性質の詩的語彙のなかに、何の前触れもなしに不意にアレゴリーが出現する。……ボードレールは、彼にとって詩作と同義の奇襲のために、アレゴリーに頼る。唯一アレゴリーだけが秘密に関与する。死や回想、後悔や悪があらわれるところに、詩的戦略のセンターがある」(『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』156, 1・2-603)。

すでに見たように、ベンヤミンの弁証法的イメージとは、テーゼとアンチテーゼが緊張のなかでひとつになって静止した沈黙のイメージであり、認識可能性の「いま」と瞬間的に火花を散らし合うことによって、「表現なきもの」としての定かならぬジンテーゼを浮かび上がらせるものであった。ベンヤミンは、このボードレール論においても、ジンテーゼを、そのような「もの言わぬもの」として提示しようとする。つまり、近代のメルクマールとしての永劫回帰(テーゼ)と、それを中断し変容させようとするもろのアレゴリー的形象(アンチテーゼ)がひとつになって静止したとき、それらのアレゴリー的形象がつくるイメージ(弁証法的イメージ)のなかに浮かび上がってくる定かならぬものとしてのジンテーゼである。彼はこれを、ブランキ、ゲーテ、バロック詩人あるいはカフカの場合と同じく、近代に対する憎悪にいろどられたなかに一瞬ひらめく希望、決定的に「いま」のわれわれ自身に向けられた希望として指し示そうとする。だが、その際ここで決定的なのは、これらのイメージないし希望が、ちょうどカフカ論においてそうであったように、遠い過去とからめて語られているという点、カフカ論における「前世界(Vorwelt)」や「原初の世界(Urfänge)」を思い起こさせる「原史(Urgeschichte)」という概念によって象徴的に表現されている点である。つまり、ベンヤミンによれば、ボー

ドレールの提示する諸イメージは、一枚岩的なものではなく、過去と不可分につながっており、「原史」なるものをいわば「引用」していることである。「女と死のイメージが第三のそれ、すなわちパリのイメージに浸透しているのが、ボードレールの詩の無比な点である。彼の詩に登場するパリは沈んだ都市である。……彼の描く都市の〈死んだごとき牧歌〉にとって決定的なのは、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破砕する。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である。二重性は、弁証法の具体的あらわれであり、静止状態の弁証法の定律である。この静止状態はユートピアであり、したがって弁証法的イメージは夢の像ということになる。このようなイメージを差し出しているのが、フェティッシュとしての商品であり、家でありながら街路でもあるパッサージュ、売り子と商品を一身にかねた娼婦である」〔パリ——一九世紀の首都〕25, V・1-55)。

ボードレールの詩において、パリ、女、商品、パッサージュ、娼婦、群衆など時代の万華鏡を演出している諸形象は、ときにアレゴリーとして帯電され、それらは、憎しみと憂鬱(あくまで「死のごとき牧歌」だ)のなかで緊張のきわみに達したとき、弁証法的イメージとなって、われわれの「いま」にむけて発出される。ペンヤミンによれば、「原史」とは、そうした弁証法的イメージとしてのこれらの帯電したアレゴリーがそのとき「引用する」過去、出所の定かならぬまま無言のかたちで一瞬われわれに突きつけられてくる希望としての過去ということになる。だが、言葉では表現されえないこの「原史」なるものとは、具体的にいった何を意味しているのだろうか。ペンヤミンは、右の引用箇所少し前で、フリーエを念頭にしてユートピア思想一般の出現のさまを

記述しながら、この「原史」なるものを無階級社会の状態とだぶらせて次のように説明している。「すべての時代の目の前に、後続する時代のイメージを浮かび上がらせる夢のなかでは、この後続する時代は、〈原史〉の要素、すなわち階級なき社会の諸要素と結合しているように見える。集団の無意識のなかに貯蔵されているそれらの要素の経験が、新たなものとの交切によってユートピアを生み出す」(同13.V・147)。ここでは「原史」は、まさにかつての無階級社会と同一視されている。しかしカフカ論における、罪の原点でもあり幸福の拠点でもある忘却された「原初の世界」を思い起こしてみるまでもなく、ここで言われている無階級社会としての「原史」は、あくまでフリーエのユートピアのような楽天的な有形の理想郷をたんに説明するただけのものであって、そもそもボードレールともカフカとも(あるいはベンヤミン自身とも)無縁と言わねばならない。カフカと同様、ボードレールにおいても、そうしたフリーエ的な理想郷は、憂愁の感情のなかで粉々に破砕されており(彼は理想を憂愁として破砕する)、もはや浮上する余地はなくなっている。ボードレールにおいて問題になるのは、カフカの「原初の世界」が忘却されたあとなおかつ人間の無意識のなかに浮遊しているような形なき過去としての「原史」でしかありえない。いわゆるユートピア思想が提示するような有形で明確な理想とは異なった、こうしたすでに忘却された無意識の希望をはらんだ過去、それがベンヤミンのいう「原史」であり、ボードレールが「引用」する「原史」である。

カフカ論における太古の「前世界」ないし「原初の世界」は、忘却されたものとして、「そこから無尽蔵の間世界がカフカの物語のなかで日の目を見ようとひしめている容器」と性格づけられるだけで、そこからカフカが自らのイメージを取り出してくる方法についてはまったく触れられてはいなかった。しかしここではベンヤミ

ンは、ボードレールにおけるこうした「原史」の具体的な発現を、彼の「万物照応（コレスポンダンス）」の方法とはつきり結びつけて説明しており、この説明自体が同時に、ベンヤミン自身の独特の過去の見方をあらわすものともなっている。彼によれば、ボードレールの「万物照応」は、のちの印象主義者たちがいうような同時的照応ではなく、あくまで現在に向けられた過去からの呼び声であり、プルーストの「無意志的記憶（メモワール・アンヴォロンテール）」ときわめて大きな親近性をもっている。プルーストがその生涯をかけてなした仕事は、もはや意志的な回想によっては思い出せなくなってしまう過去の出来事を、無意志的な想起（*Erinnerung*）を通して、飽和した完全な状態のまま明るみに出すことであり、それによって、いわば近代が浸透するなかで無残に崩壊させられた空虚な経験を補完し、豊かにすることであった。ボードレールの場合もそれは同じであり、彼の「万物照応」がめざすのは、失われてもはや取り返しのつかなくなった過去を、瞑想ないし祭礼的な秘儀によって、詩におけるもろもろのアレゴリー的形象のなかで現在に一瞬甦らせることであり、したがってそれは、ベンヤミンによれば、プルーストの場合と同じく、経験の奪回ということと密接に関係してもいる。ボードレールの「万物照応」は、失われた過去を発掘し、それをアレゴリーにこめて現在に「引用する」ときの瞑想的秘儀ないし祭礼のかたちであり、経験の崩壊として大規模に出現している近代の破局を乗り越えるためのひとつの武器でもある。「万物照応」を通して失われた過去の呼び声に耳を傾けることは、ボードレールの近代批判の核心をかたちづくっていると、彼の近代美の創造の根底を形成する操作とも重なっている。「本質的なことは、万物照応が、祭礼的な諸要素を含む、経験のひとつの概念を確定していることである。ボードレールは、これらの要素を自家葉籠中のものとすることによって始めて、自らが近代人としてのその証人になった

破局がそもそも何を意味しているかを見定めることができた。……ボードレールが万物照応ということで理解していたのは、危機から安全なかたちで確立されんことを欲しているひとつの経験である。それは祭礼的なものの領域でしか可能ではありえない。この経験は、この領域の外に出れば「美」となる。美のなかには、祭礼的価値が芸術の価値としてあらわれている。万物照応は想起のデータである。それは歴史的データではなく、前史のデータである」(『ボードレールのいくつかのモチーフについて』199～200, I・2-638～9)。

「原史」とは「前史のデータ」であって、「万物照応」としての秘儀(ないしプルースト的な無意志的想起)によってのみ一瞬そのイメージを甦らせることのできる「かつてあったもの」のことである。記憶の域には届かない「前史」のごとく忘却されたこの「かつてあったもの」には、忘却の淵に追いやられ虚しくされた過去の失われた希望が対応している。それは、言ってみればフリーエとは逆に、すでに粉々に破壊されてしまったユートピアであり、かつて人々の心をふとよぎったことのある忘れ去られた希望である。「原史」を「引用する」とは、そうしたはかない希望を呼び出すことである。このかそけき希望は、かつて歴史のなかで生き生きとした生命を保ち、歴史を動かす実質として存在していたにもかかわらず、今や死に絶え、歴史の地層の奥深くに閉ざされてしまったかつての原・生命のようなものだと言つてよい。もとより歴史とは、たんに事実が単層的に積み重なって経過してゆくものではなく、個々の時点でさまざまな希望を多層的にはらみながら経過してゆくものである(ベンヤミンが『ベルリンの幼年時代』などの自伝ならぬ自伝で描こうとしたのは、こうした過去の多層的な姿だったと言えよう)。その意味で、そうした希望を再度立ちのぼらせる過去の一瞬の像は、歴史のもともとの姿を復元したものと見て、原・歴史(「原史」と呼ばれるのである。おそらくカフカ論において「前世界」ないし

「原初の世界」という言葉が用いられたときも、そのような意味での「原史」が想定されていたと言つてまちがいないだろう。いずれにせよベンヤミンは、ボードレールが提示する弁証法的イメージとしての諸形象（アレゴリー）には、そうしたすでに失われてしまった希望としての「原史」が二重映しになっていると見る。彼によれば、ボードレールの詩に描かれる日々は、現実に過ぎ去つてゆく日々ではなく、想起のなかにあらわれたすでに過ぎ去つた日々である。そこでは「時間が奇妙に崩壊しており」、さまざまな形象が、遠い昔の想起のなかで呼び出されたかのように「時間から屹立している」（同199、1・2-637）。つまりボードレールは、想起の秘儀なかに姿を現わした過去、そのなかになお希望が粉碎されずに息づいている「原史」を、詩の現在としての諸形象のなかへと逆投射（これが他でもない「万物照応」だ）したということである。彼は、そうした逆投射によってアレゴリーとしての詩的諸形象に緊張をはらんだ二重性を付与し、閃光のごとくわれわれに希望を投げかけてくる弁証法的イメージを提示することができた。ベンヤミンが、ボードレール論のジンテーゼとして提示しようとしたのは、近代の万華鏡を破碎せんとする強烈な意志をうちにはらんでいる希望としての「原史」を浮かび上がらせるこの弁証法的イメージ、万華鏡の破碎の契機としてのボードレールの弁証法的イメージのありようである。彼にとってはこれこそが、ボードレールの詩に秘められているもの言わぬ「真理内実」に他ならなかった。彼の批評、いや彼の思考そのものがいともそうであるように、ベンヤミンは、この「真理内実」を指し示すと同時に、「真理内実の明確な公式化の前でびたりと筆を止める」。ここでもやはり、希望としての「原史」を認識可能性の「いま」に向けて一瞬ひらめかせる弁証法的イメージのありようが指し示されるだけで、余韻を残すかのように、その地点でびたりと筆は止められている。

こうした「原史」ないし「原初の世界」に注がれるベンヤミンの眼差しは、ボードレール個人を越えてはるか遠く、ひとつの執念のごときものと化して、彼の歴史哲学そのものの奥深くにまで浸透している。ボードレール論の拡張的展開としてベンヤミン自身が一九世紀の「原史」の記述と銘打っているパッサージュ論は、まさにこの執念が彼を抜き差しならぬまでにとらえていたことを証する未完の（そしてけっして完成されることのない）記念碑のようなものである。最後に、これまで述べたことを総括する意味でも、このパッサージュ論の全体を隠れたかたちで貫いている同様の弁証法的構造をごく簡単に見渡しながら終わりにしたい。

パッサージュ論は、基本的には、ボードレールが論じられる場合とまったく同じ静止状態の弁証法に貫かれており、弁証法的イメージを生命とする詩的方法によって全面打ち抜かれている。まずここでテーゼとして提示されているのは、やはり一九世紀の永劫回帰のありようである。ベンヤミンはこのさまを、眠りないし夢として打ち出す。その眠りのなかで一九世紀（そして続く二〇世紀も）は、永劫回帰の目印としての「神話的なもの」が活発に息づいている世界、歴史が自然と化して停止したバロックの閉塞した世界として現出する。「資本主義はひとつの自然現象であった。それとともにヨーロッパ中は新たな夢の眠りにおおわれ、その夢の眠りのなかでヨーロッパは、神話的な諸力が再び活動する舞台となった」（パッサージュ論、ⅩⅠⅡ・Ⅷ）。この惰眠のなかにあらわれる目もあやな夢のファンタスマゴリーについては、たとえばパッサージュ論のエクスボゼとしての『パリ——一九世紀の首都』ではこう描写されている。「万国博覧会がくりひろげるのはひとつのファンタスマゴリーであり、人間は、ただ気散じのためにこのファンタスマゴリーのなかに浸りこむ。娯楽産業は、商品の高さにまで人間を引き上げることによって、いよいよこの気散じを容易にする。人間は、自身および他人からの疎外

を享受することによって、自らこの娯楽産業の術中におちいる」(18. V・1-50~51)。永遠に覚めることがないかのような眠りにとらわれはじめた一九世紀を批判すること、そして真の歴史的な生のあり方を探ること、これがパッサージュ論のまず第一のもくろみである。「一言でいえば、ここで手がけねばならないのは一九世紀の批判である。一九世紀の機械主義を批判するのでなく、その眠気をさそう歴史主義、その仮面嗜好を批判することだ。そこには、シュルレアリストたちによって最初にとらえられた、真の歴史的な生についての信号がひそんでいる。この信号を解読すること、それがこの仕事のめざすところである」(パッサージュ論、K1a・6)。

したがってアンチテーゼは、眠りのなかにあるさまざまな具象的事物、具体的事象から、この「信号」を「信号」として傍受することである。ペンヤミンにとって「事象内実」は究極的には「真理内実」に一致しなければならなかったように、ここでの彼の方法は、具象性を犠牲にせず、個々の要素のなかに事象全体の核心を浮かび上がらせることである。彼の関心のひとつは「具象性を高めることをマルクス主義の方法の貫徹と結びつけること」(同N2・6)にある。ボードレールの詩の方法に倣って彼がそのために用いるのは、眠りのなかにある個々具体的な事物をそのまま提示すると同時に、その眠りを中断し変容させることによって、そこから「信号」を取り出すアレゴリーの方法であり、具体的にいえば、個物そのものの収集とそれらのモニタージューである。「まず出発点に置くべきは、真の収集家は、対象物をその機能的連関から切り離すということである」(同E2・7)。「収集において決定的なのは、対象がそのもともとの機能をすべて奪われて、それに類似する諸対象との可能なかぎりの緊密な関係を結ぶことである。……真の収集家にとっては、この収集の体系のなかで、それぞれの個物が、それが由来する時代、風景、産業、所有者についてのあらんかぎりの知を満載した一冊の百科辞典

となるのだ」(同H1a・2)。収集は、それを展示という側面から見れば、そのままモニタージュとなる。ペンヤミンの課題は、このモニタージュを歴史空間のなかで展開することである。「この過程の最初の段階は、モニタージュの原理を歴史のなかに取り込むこととなる。すなわち、取るにたりないが切れ味の鋭い諸要素から大きな建造物を打ち建てること、個々の小さな要素を分析するなかに出来事総体の結晶を発見することである」(同Z2・6)。「この仕事の方法——文学的モニタージュ。私は何も言う必要はない。ただ指し示すだけだ。価値あるもののかすめ取ることもないし、才気に富んだ表現を習得する必要もない」(同Z1a・8)。ペンヤミンが、中断と機能転換と変容を本領とするアレゴリーとしてのこうした収集とモニタージュを通して具体的な諸事象を「ただ指し示すだけ」にとどめるのは、もちろん、これまで見てきたように、それらの事象をまさに弁証法的イメージとして充電し、われわれに向けて発動させる意図にもとづいてのことである。それは同時に、「具象性を高める」ための必然的要請でもある。

こうしてジンテーゼは、ボードレール論の場合とまったく重なり、究極的には、これらもろもろの弁証法的イメージのなかに、「原史」を浮かび上がらせるということに帰着する。パッサージュ論が、一九世紀の「原史」の記述と銘打たれているのもそのためである。この一九世紀の「原史」という概念については、ここではこう説明が加えられている。「一九世紀が、〈原史〉の本来の形態として、すなわち、この世紀に属するもろもろのイメージのなかに〈原史〉全体が新たに凝集してくるような形態で描き出されるとき、はじめて一九世紀の〈原史〉という概念は意味をもつ」(同Z3a・2)。ペンヤミンがもくろんでいるのは、近代がその永遠に反復するかのような歴史の連続性のなかで失ってしまったもの、その時点その時点で生きた希望をはらんでいたにもか

わらず、今や歴史の表層の奥深くに埋め尽くされてしまった過去の具体的事象を、そのまま弁証法的イメージとして提示し、認識可能性としての「いま」と一瞬ショートさせることによって、かつてそれらの事象がはらんでいた生きた希望を、「いま」のわれわれにとつての希望として蘇生させることである。彼はこの操作を、かぎらない収集とモンタージュを通じて、近代の開始期としての一九世紀全体におよぼそうとしていたかのように見える。「もろもろのイメージのなかに〈原史〉全体が新たに凝集してくる」とはそういう意味に他ならない。

ベンヤミンは、近代の万華鏡のありようを夢の眠りにたとえたように、弁証法的イメージのなかで「原史」としての希望が、こうして火花を散らしながら「いま」において瞬間的に蘇生することを、逆に夢からの覚醒と呼んだ。「夢からの覚醒……歴史学の新しい弁証法的方法は、現在を目覚めた世界として経験する技法として提示される。われわれがへかつてあったもの」と呼んでいる夢は、ほんとうは現在とつながっている。夢を回想するなかで「へかつてあったもの」を身をもって味わうこと！つまり、回想と覚醒はきわめて親密な関係にあるということだ。覚醒とはすなわち、想起の弁証法的なコペルニクスの転回である」（同Ⅱ・Ⅰ・Ⅲ）。覚醒とは、永劫回帰のなかで情眼を貪りつつ破局へと向かっている近代以降の資本主義の世界を、過去と現在の一瞬の接続による「原史」の蘇生のショックを通して、「いま」において目覚めさせる、言い換えれば、「いま」のわれわれの無意識のうちに、まだ意識されない忘却された知を呼び覚ますことである。ベンヤミンの提示する弁証法的イメージは、こうして、同一物の無限の反復としての万華鏡の呪縛から現在のわれわれを跳躍的に覚醒させるための武器となる。「すべての今は、ある一定の認識可能性を秘めた今である。そこにおいては、時間をはらんだ真理が、はちぎれて破裂寸前になっている。……イメージのなかで、稲妻のごとく過去が今と結合して、ひとつの

配置をつくる。言い換えれば、イメージは静止状態の弁証法である。というのも、現在の過去に対する関係は純粹に時間的であるのに対して、かつてあったものの今に対する関係は弁証法的であり、時間的ではなくて、イメージ的なものだからである。ただ弁証法的イメージだけが、真に歴史的なイメージである」(同 33・一)。

テーゼとしての永劫回帰(眠り)、アンチテーゼとしてのアレゴリー(収集ないしモニタージュ)、そして弁証法的イメージのなかから浮かび上がるジンテーゼとしての「原史」ないし希望(すなわち過去による「いま」の覚醒)、このように見ると、バッサージュ論は、ボードレー論とまったく同じ内的構造をそなえながら、めざす対象を直接的に歴史の領域に向け変えたものであることが分かる。ボードレー論についての見方を大きく拡張しながらここでペンヤミンが決定的に打ち出しているのは、ひとこと言えば、過去と現在を同時に解放する方法ということになるだろう。永劫回帰的な均質な連続性のなかに閉ざされた過去の事象をそのまま、連続性が中断された配列のもとに弁証法的イメージとして差し出し、「いま」と火花を散らし合わせる。そこに一瞬浮かび上がる「原史」は、それ自体が過去の解放を意味すると同時に、希望として、同様の万華鏡の回転のなかにとられてゐる現在に、自らの解放へと向かう力を与える。過去を解放することは、貧弱になったわれわれの経験奪回することであり、われわれの経験が貧弱であるかぎり現在の真の解放は望むことができない。つまり、過去と現在の同時的解放、これによってしか打ちつづく万華鏡の呪縛、いや万華鏡そのものは、打ち砕くことができないうことである。ペンヤミンの弁証法的イメージは、歴史の領域に入りこんで、過去と現在の同時的解放を実現し、万華鏡を破砕するためのいわば論理を越えた論理となる。むろんそれは、たんなる観念的なものにとどまるのではなく、いわゆる既成の革命理論を越えた、あるいはそれを補完する実践的な革命の理論でもある。

パッサージュ論の精髓ともいえる『歴史哲学テーゼ』の一節には、このことがはっきり凝縮されたかたちで打ち出されている。最後にその一部を引いておこう。「思考するということは、思考の動きのみならず、思考の停止をも含む。緊張のきわみにある配置においてふいに思考が立ち止まるとき、そこにショックが生まれ、それが思考をモナドとして結晶させる。歴史的唯物論者が歴史の対象に近づくときは、必ず、そのようなモナドとしての対象に向き合う。この位置から彼は、生起するものを停止させるメシアの合図——言い換えれば、抑圧された過去を解放する闘争のなかでの革命的なチャンスの合図——を認識するのだ」(テーゼXVII)。

(注)

論文中の引用に関しては、すべて引用のあとの()内に、典拠となった著作名やページ数など必要事項を明記しておいた。ベンヤミンの著作の引用についても、すべて本文の()内に著作名を掲げるとともに、以下に挙げる原典にもとづいて、巻数とページ数を示しておいた。ただし、すでに邦訳のあるもの(晶文社、法政大学出版)にかぎっては、検索の便も考慮して、著作名の直後に、この邦訳のページ数も合わせて並記しておいた。その際、日本語訳については、こちらの文脈に合わせる必要もあって、邦訳文献は参照させていただくにとどめ、できるだけのこちらの訳で統一させていただいたことをお断りしておく。

使用したベンヤミンの原典は以下の通り。

Walter Benjamin: Gesamelte 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.