慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	複製技術時代の記憶像 : プルーストにおける写真メタファーの、ベンヤミンによる受容について
Sub Title	Gedächtnisbilder im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit : Walter Benjamins Rezeption der Fotografie-Metapher von Marcel Proust
Author	川島, 建太郎(Kawashima, Kentaro)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2002
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.19 (2002. 3) ,p.68- 86
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20020331-0068

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

複製技術時代の記憶像

——プルーストにおける写真メタファーの、ベンヤミンによる受容について——

川島建太郎

I

写真アルバムには、過ぎ去った人生、過去の出来事が記録されている。カメラという機械によって記録され、見えるものとして視線に供されている過去は、生きられた時間を要約しているかのようだ。もしもこれらの像がなかったなら自分自身の過去といえども容易に思い浮かべることはできないのではないかと思えるほど、今や写真は我々の過去のイメージを固定している。このような記憶のあり方は、文学における回想にも変化を生じさせたのではないだろうか。そして回想を書き記すという行為も、それ以前とは別の新しい様相を帯びてきたのではないだろうか。ヴァルター・ベンヤミンは（おそらく『写真小史』を発表した1931年以降）マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』という並外れた過去の探求を写真との関係で捉えようとしていた。本論文は、プルーストの翻訳者で、エッセイ『プルーストのイメージについて』（1929年）の著者でもあるベンヤミンがプルースト作品における写真と回想の関係をどのように解釈したか、さらに彼の散文とりわけ『1900年ごろのベルリンの幼年時代』（以下『幼年時代』）がその解釈を、実践においてどのように展開させているかを考察する。

ベンヤミンの遺稿の中に『私の40歳の誕生日になされたプルーストについてのスピーチから』[1] というタイトルの断片がある。どのような聴き手を前にしてこのスピーチが行なわれたのか分かっていないが、1892年7月15日生まれのベンヤミンが「40歳の誕生日に」というのだから、いつ

ごろこのテクストが構想されたのかは自ずと推測がつく。1932年の4月から7月ベンヤミンは地中海に浮かぶイビサ島に滞在し、『ベルリン年代記』(以下『年代記』) を執筆した。未完のまま放棄されたこの回想録風のテクストは、彼の自伝的散文作品『幼年時代』の前段階をなしている。同年の9月初め友人ゲルショム・ショーレムに宛てた手紙で、彼はすでに『幼年時代』に取り組みはじめていることを告げている。[2] すなわち、『プルーストについてのスピーチ』はベンヤミン自身が自伝的テクストを書く途上で構想されたのである。『失われた時を求めて』(以下『失われた時』) のうちの『花咲く乙女たちのかげに』(1927年)と『ゲルマントのほうへ』(1930年)をフランツ・ヘッセルと共訳していたベンヤミン[3]は、自ら自伝的作品を書く段になって「5、6年ぶりに」[4] プルーストを読み返したのである。

このテクストにおいてベンヤミンは、「無意志的記憶(mémoire involontaire)」の概念を写真とのアナロジーで捉えている。無意志的記憶とはプルーストによれば、理知の呼びかけによって随時思い出すことのできる意志的記憶と反対に、ある偶然によって突然蘇ってくる記憶である。無意志的に想起された記憶は五感を震わせるような過去の横溢をもたらすが、意志的記憶のほうは回想主体の理知の支配下にあるだけに生き生きとした過去を含んでいない。こうして『失われた時』の作者はもっぱら前者にのみ詩的価値を認めていた。一方ベンヤミンは、『私の40歳の誕生日になされたプルーストについてのスピーチから』において、このようなプルーストの「記憶の詩学 (Mnemopoetik)」[5] の核となる無意志的記憶の概念を写真と関係づけたのである。

> 無意志的記憶による像は、呼びかけなしに現れるだけではない。むしろ思い出す以前には一度も見たことがなかったような像が問題なのである。このことを最も明瞭に示しているのは、私たちが — しばしば見る夢と全く同様に — 自分自身を目にする像である。そのような像では、おそらく大昔のいつかどこかに、だが決してこちらの視線を感じることなく立っていたように自分が見えるのである。そのとき見ることができる像こそ、まさに最も重要な — 生の瞬間という暗室で現像された — 像なのである。私たちの最も深刻な瞬間には — あのタバ

コの小箱に小さな像が添えられていたのに似て — 私たち自身の写真が添えられているのだと言うことができよう。死に瀕した者や生死の境を漂っている者の前を〈全生涯〉が通り過ぎてゆくとよく言われるが、それはまさにこの小さな像の数々から成り立っているのだ。これらの像が素速く流れてゆくのである。私たちが子供の頃ボクサーやスイマーやテニス・プレイヤーが動いているのをみて驚嘆した、あの映写機の前身だった冊子のように。(II, 1064)

『失われた時』には写真への言及が頻出し、写真をめぐるエピソードが数多く存在するばかりか、そこではしばしば記憶像が写真に喩えられている。[6] ベンヤミンはそれを見逃してはいなかったと見える。彼はプルースト文学のなかに記憶のメタファーとしての写真というコンセプトを見出していた。また、ベンヤミンは40歳の誕生日の直後に自殺を決意した瞬間があり、詳細な遺書も書いていたことをつけ加えておきたい。[7]

ベンヤミンは無意志的記憶と写真とのアナロジーを、ジークムント・フロイトの記憶概念に基づいて考えていた。彼は『パリ日記』(1930年)ですでに、フロイトの『快感原則の彼岸』(1920年)は「根本的なプルースト注釈」(IV, 580)であると記している。この論文でフロイトは、記憶と意識は「心的装置」の中の両立しない二つの体系であり、「記憶の残滓を残すプロセスがまったく意識化されない場合にこそ、記憶の残滓がもっとも強力で、持続的なものとなることが多いのである」[8] という仮説を提出している。記憶には意識がなく、意識には記憶がない。したがって忘却と呼ばれている現象はフロイトにとって、記憶が意識に登ってこない状態の謂いであり、記憶が失われた状態ではない。無意識の領域には記憶が、古い遺跡のように人知れず保たれているのである。[9] ところで意識を持たない装置であれば、人間の意識に関わりなくその無意識を記憶できる可能性がある。『写真小史』ではやはり精神分析学の概念を応用して次のように述べられている。「カメラに語りかける自然は、肉眼に語りかける自然とは当然異なる。異なるのはとりわけ次の点においてである。人間によって意識を織りこまれた空間の代わりに、無意識が織りこまれた空間がたち現れるのである。」(II, 371)写真と無意志的記憶のアナロジーが可能となるのは、カメラが無

意識を保存し現出させるからである。フロイトの「無意識」の概念が自律的個人という近代の人間観を根底から揺るがしたとすれば、自我意識は記憶を自由に裁量することができないとする彼の仮説は、内省的な回顧によってアイデンティティーを見出そうとする自伝的回想を自己愛による妄想のように見せてしまう。自己省察はどれほど厳密であっても心的装置の抑圧機構を逃れることができないからである。それに対して機械で武装した人造眼の瞬間的な知覚(augen-blickliche Wahrnehmung)であれば、内面性が生じる隙を与えないまま無意識を直撃することができるだろう。他ならぬ機械装置が人間の最も奥底に渦舞いているものを明らかにするという逆説に、このメタファーの勘所がある。しかし写真術によって、以前には忘却の川に流されるがままになっていた現象が保存可能になったのだから、無意識の記憶を可視化する媒体として写真を捉えることには少しも奇をてらったところはない。このように写真と無意志的記憶がお互いに類似すればするほど、プルーストこそ写真という記憶メディアの時代にかなった想起の様態を実現した作家であると断言したい誘惑にかられてしまう。

『プルーストについてのスピーチ』が示しているようにベンヤミンは『失われた時』がすでに写真を無意志的記憶の隠喩としていることを意識していたが、『年代記』ではその隠喩を自分の言葉で引き受けている。彼はそこで「私たちが24時間滞在した部屋を多少ともはっきりと記憶しているのに、数か月を過ごした別の部屋のことはすっかり忘れている」(VI, 516)ことも珍しいことではないという記憶の奇妙な働きを考えながら、回想を写真に喩えている。

> だから、想起という乾板の上に像を結ばないとしても、それは必ずしも露出時間が短すぎたせいばかりではない。おそらく習慣という薄暮のために長年乾板に必要な光が送られずにいて、ある日まるでマグネシウムを焚いたときのように未知の光源から光が飛び込んできて、スナップ撮影の写真としてようやくその部屋を乾板に閉じ込める、というようなケースの方が多いのではないか。こういう珍しい写真の中心に立っているのはしかし、いつも私たち自身なのだ。それもたいして不可解なことではない。なぜならそういう突然の露光の瞬間は、同時

に私たちが我を忘れた(das Außer-Uns-Sein)瞬間であって、私たちのふだんの、目を覚ました、昼に適った自我が、行為したり忍耐したりしながら出来事に混じってゆくのに対して、別の場所に休んでいたより深い自我は、ひとつかみのマグネシウム粉末がマッチの火に触れるときのように、衝撃に打たれるのであるから。私たちの回想のもっとも堅固な像は、ほかならぬこうした衝撃を受けた最も深い自我の犠牲のおかげなのだ。(ebd.)

ここでは例の断片『プルーストについてのスピーチ』よりもはるかに具体的に写真のメカニズムに沿って想起のプロセスが描かれている。『幼年時代』では、この一節は直接的には現われてこない。『年代記』で述べられていた方法論的な考察や青春時代の交友関係などを削除し、子供の身体によって触知・知覚された1900年ごろの大都市ベルリンに焦点を絞っている点にこの作品の特徴がある。この自伝的テクストは時間の流れに沿って語られる人生物語ではなく、お互いにコンテクストを持たない短い散文の数々から構成されている。その大部分が1932年12月から1935年の5月、一部が1938年、多くの場合匿名でさまざまな新聞に発表されたが（テオドーア・W・アドルノの編集によって書物として出版されたのは著者の死後の1950年)、そのような出版形態からも各篇が個々に独立性を持つかたちで成立したことが分かる。[10] 凝縮され、モナドのようにそれ自身で完結した散文という形式によってベンヤミンは、1938年の序文によれば「大都市の経験が市民階級のあるひとりの子供の姿をとりつつ沈殿している、そのようなイメージこそを捉えよう」(VII, 385. 強調はベンヤミンによる)とした。このような映像的な散文への志向から、『年代記』の写真的な想起の省察は言説のレベルで現れてこないとはいえ、内面化され『幼年時代』で実践に移されていると考えることができるのではないか。ベンヤミンの回想は大都市における幼年時代をさまざまなアングルからスナップショットのように定着しようとする試みである、と見ることができるのではないか。

このような見方に強い支持を与えてくれるのが『幼年時代』の最終章「せむしの小人」である。ブレンターノとアルニムの『子供の魔法の角笛』

から引用されたメルヘン的形象「せむしの小人」が、それにふさわしいちょうど30番目の章に、忘却されていた過去（再びフロイトにならえば回想主体の意識下の記憶）の管理人として登場する。

> 死に瀕した者の眼前をその〈全生涯〉が通り過ぎていくと噂されているが、私が思うにこの〈全生涯〉は小人が私たち誰もについて持っているような像の数々から成り立っている。それらの像が、いまの映写機の前身だった、きちっと製本された小型本のあのページのように、さっと通り過ぎていくのだった。この本の小口のところに軽く親指を当て、指を滑らせていくと、互いにほとんど違わない像を瞬間ごとにつぎつぎと目にすることができた。そうした像が迅速に流れることによって、リング上のボクサーや、波と戦っているスイマーの動きが分かるというわけだった。あの小人は私についても、そのような像を持っているのである。彼は見ていたのだ、隠れがの私を、川獺の檻の前の、冬の朝の、台所への廊下にあった電話の前の私を、蝶を追いかけたブラウハウスベルクや、吹奏楽にあわせて滑ったアイススケート場の私を、裁縫箱の前の私、自分のひき出しを覗き込んでいる私を、そしてブルーメスホーフでも、病気で寝ていたときも、グリーニッケでも、停車場でも。(VI, 304)

この個所が『プルーストについてのスピーチから』を書き直したものであることは疑問の余地がない。ベンヤミンはプルーストから読み取ったものを、自分の自伝的テクストの文脈へ吸収した。「隠れが」、「川獺」、「冬の朝」、「電話」、「ブラウハウスベルク」など、『幼年時代』の各篇のタイトルが最終章において再び呼び出され、それらは実は「せむしの小人」の所有していた像なのだと明かされる。「せむしの小人」は縮小して保存していたそれらの像を、人生の最期に映画のようにして返却してくる。ベンヤミンはここでも無意識の記憶を複製技術と関連させている。『動物の運動』(1887年)で知られるエドワード・マイブリッジの「お互いにほとんど違わない像」からなる連続写真は映画のしくみを先取りしていたが、[11]『幼年時代』の個々の章はそれと全く同じ原理で映画へと収斂するイメージ群か

ら成っている。写真として定着されていた個々のイメージが、死を前にして、生きられた人生の映画として映写されるのである。アドルノは『幼年時代』の記憶像を「メルヘン写真」[12] と呼んだことがある。写真アルバムのように脈絡のないイメージの集合が、映画というまさに「1900年ごろ」誕生した技術メディアに喩えられることによって不連続からなる連続性を獲得するさまは(I, 1040)、たしかにメルヘンならではのどんでん返しではないだろうか。

II

マンフレート・シュナイダーはプルースト以前の自伝文学の伝統的な記憶のメタファーは文字であったとし、『失われた時』において起こっているパラダイム転換をメディア理論の立場から指摘している。[13] シュナイダーは新約聖書の一節、キリストの手紙は「墨によらず生ける神の霊によって書かれ、石の板にではなく人の心の板に書かれたものである」（コリント人への第二の手紙、第三章・第二節）という語句にまで遡り、この「心に書き込まれた文字」というトポスが、アウグスティヌスからルソー、ゲーテ、ポー、ボードレールに至るまでの「告白」という制度を支えていたと述べる。そうであるなら自伝における告白とは、心に書き込まれた文字を他者に読ませるために書き下す作業ということになる。だが、個人の人生がもっぱら文字によって記録（自伝、回想録、日記、手紙など）されていた時代が終わり、写真という19世紀生まれの技術＝メディアが個人史のアーカイブとして機能しはじめていた時代の作家としてプルーストは、過去を書き記すためにも写真を参照せずにはいられない。[14] その結果プルーストでは記憶がたびたび写真に喩えられるのである。『失われた時』が自伝的であっても従来的な自伝ではない、つまり著者が何も告白しないのは、プルーストの心にもはや文字が書き込まれておらず、そこはむしろ写真でいっぱいだからである。その例としては『見出された時』の中ほど、無意志的想起によって啓示を受け自らの天職に目覚めた語り手マルセルが、やがて書かれるべき自己の作品に思いをめぐらせ、作家の使命を語るくだりがある。彼は真の人生、ふだん認識されずにいるが現実に生きられた唯一の生、それを発見し明るみに出すことにこそ文学の偉大さがあると言う。

そのような真の人生は「ある意味では、どの瞬間にも、芸術家のなかにも普通のすべての人たちのなかにも、おなじように宿っているのだ。しかし、普通の人たちにはそれが見えない、彼らはそれを明るみに出そうとしないからである。そのようにして、彼らの過去は、役に立たないままに残された無数のネガ写真の原板でいっぱいになっている、なぜなら、理知はそれらを〈現像し〉なかったからだ。(略) それが役にたたないというのも、現像されないからで、現像力、すなわち作家にとっての文体 (スタイル) は、画家にとっての色彩と同様に、技術 (テクニック) の問題ではなくて、視像 (ヴィジョン) の問題なのである。」[15]

この写真のメタファーは『失われた時』が回想を原動力とする文学である以上、単に比喩上の問題ではなく作品全体に関わるものであろう。『失われた時』のなかで突出した瞬間、すなわち時間を超えた美が現出する瞬間 (例えばタンソンヴィルの鐘楼のエピソード、ヴァントゥイユの小楽節、眠るアルベルチーヌの場面) はつねに小説のストーリー性から逸脱している。シュナイダーはそのようなプルーストの詩学に、つまり小説の筋よりも、偶然の作用によって切りとられ時間の重力から解放された生の断片に重きを置くプルーストの詩学に、写真メタファーの作用を見ている。また、一冊の書物を書くほどにプルーストに魅せられていた写真家ブラッサイも「時の流れそのものにプルーストの興味はない。写真やスナップショットをあれほど語るプルーストが映画撮影については一度も言及していない」と指摘し、「彼の描写はつねに固定化したイメージ、スナップショットなのであって、それだけが思いがけない変化、過ぎ去った時、老いを感知させてくれるのだ」[16] と主張している。そのようにプルーストが小説というジャンルの内部で、物語性よりも「ヴィジョン」を優先したとすれば、ベンヤミンはプルーストと同じ方向へもう一歩さらに踏み出していると言えそうである。『幼年時代』は叙事性をまったく欠いており、主題以外には互いに関連のないイメージの寄せ集めである。すでに引用した『年代記』の省察や「せむしの小人」を踏まえれば、『幼年時代』を写真的な記憶像のアルバムとして捉えることができる。プルーストから継承された写真のメタファーがより積極的にテクストへとりこまれた結果、ベンヤミンではテクストの構成自体が写真をモデルにしている。彼の回想は、文字の強い

る線的秩序よりも同時代の記憶メディアの秩序に従って書き記されたのである。

叙述スタイルの変革という観点から見ると、ベンヤミンはすでに『一方通行路』(1928年)で同様の試行をしている。エルンスト・ブロッホをして「フォト・モンタージュ」[17] を連想させたこのシュルレアリスム的な書物は、その中の一篇「公認会計士」で述べられた「従来の形での書物はその終焉に向かっている」(IV, 102)という立場から、反=書物として構成されている。『一方通行路』はアフォリズムや短い散文を集めたものだが、それぞれの文章のタイトルとして広告や宣伝、店の看板（を模した文句）が付されていて、読者がそれらを眺めながら大都市の街路を、モデルネという引き返すことのできない街路を歩いてゆくように設計されている。1920年代には広告や写真入り新聞、ラジオ、映画など大都市の群集へ向けられた新しいメディアが、それに見あった新しい受容の形態とテンポを生み出し、「書物というもののもつ古代的静謐さ」(IV, 103)を過去のものとしてしまった。「グーテンベルク銀河系」の終焉を予感したベンヤミンは、街路のメタファーを中心に据えることによって叙述スタイルを刷新しようとした。[18] 大都市の群集が集まりさまざまなマス・メディアを消費する場所としての街路をテクストの構成原理とすることによって、集団的経験に開かれた散文形式を獲得しようとしたのである。この『一方通行路』には「引き伸ばし写真」を宣伝広告として掲げる写真館も立っていた。このタイトルのもとにまとめられていた6つの子供時代の記憶像は後に、わずかな書きかえを経て『幼年時代』に収められた。この過程が示しているように、『幼年時代』は『一方通行路』からはじまった実験的試み、現代都市のメディア状況にかなった散文スタイルを発見する試みの延長線上にある。

III

ペーター・ションディはプルーストの『失われた時』とベンヤミンの『幼年時代』を比較し、「時間」に対する両者の姿勢の違いを次のように定式化している。「プルーストが過去を求めるのは、過去と現在の合致において—相似する経験によってもたらされる合致において—時間から逃れるためである。それはつまり未来、それが含む危険や脅威、その究極のもの

としてある死から逃れることを意味する。それに対してベンヤミンが過去の中に求めるのはまさに未来なのだ。」[19] ションディに従えば、ベンヤミンにとっての未来とは、あらゆる将来の展望が失われてしまったとき、前方への視線が閉ざされてしまい目の前には過去だけしか残されていないときに現れるものである。ベンヤミンは「死に瀕した者」のパースペクティヴから未来を見ていたと言いかえることができる。自殺を想いつつ構想された『プルーストについてのスピーチ』や「せむしの小人」で、いわば今際の際の像が中心にあるのは偶然ではない。世を去る者にとって未来は後世にかかっており、次の世代に自分の過去から何を伝えることができるかが彼の未来を決定する。ベンヤミンは回想という営みを「伝承」の観点からも考えていたことを見逃すわけにはいかない。ところが彼のエッセイ『物語作者』(1936年)は、物語る技術・口伝えに経験を伝える能力が失われつつあることを論じ、それと比例するようにして「死」の「権威」が消滅しつつあることを指摘しているのである。かつて人はそこで生涯を過ごした家で死ぬものであったのに、近代においては死を前にして病院に送り込まれる。われわれは今日「死を除去された空間」(II, 449)に住んでいるとベンヤミンは述べ、次のように続けている。

> しかしながら、人間の知や知恵ばかりでなく、とりわけ人生—これこそ物語が生み出される素材である—が伝達可能な形式を取るのは、まずもって死にゆく者においてである、というのが事実なのだ。人生の終わりとともに人間の内部にはひと繋がりのイメージが動き出す。それはその人物が意識することなく自分自身に出会っていたときの、彼自身のさまざまな姿から成り立っている。そのとき突如として彼の表情やまなざしに忘れえぬものが現れ出て、彼に関わるすべてに権威を分かち与える。(略) 物語られたものの根源には、この権威があるのだ。(ebd.)

死が疎外され、死にゆく者が、経験を物語ることによって後世に伝えられなくなったら、文字によらない「声の文化」[20]、語り継がれてきた集団的記憶が途切れてしまう。このような口伝えによる経験伝達の危機にも関わ

らず（あるいはまさにそれゆえに）ベンヤミンは『幼年時代』の最後で、「せむしの小人」をメルヘンという口承文学の世界から召喚する。このテクストでは、かつてロマン主義時代の文献学によって書物の中へ救済されたせむしの小人が、今やその居住地を映画に移している。この小人は死にゆく者にその生涯の「ひと繋がりのイメージ」を映画として返してくるのである。ベンヤミンは物語る能力の終焉を感得する一方で、ミッキー・マウスやチャップリンのスラップスティック映画に、20世紀という高度に技術化された時代のメルヘンを見出していたが (II, 218 f./ I, 1040/ II, 1257)、せむしの小人もまたメルヘン的「狡知と大胆さで」(II, 458) 映画へ移住することによって、もう一度死にゆく者の記憶を伝達可能にする。映画は口承の物語がそうであったように、教養なしに理解され集団的に受容されるメディアである。ベンヤミンは物語という伝達形式の衰退による集団的記憶の危機を前にして、技術によるマス・メディアである映画に賭けた。『物語作者』のための覚書はそれを示している。「死の無意味。そうであるなら物語ることもまさに無意味である。それならまずはおそらく端緒 (pour commencer) として、かつて死というものを取り巻いていた慰め、知恵、荘重さというすべてのアウラが死滅するのではなかろうか。そりゃいい (Tant mieux)。泣くまい。批判めいた予測はばかげている。物語に代わって映画。」(II, 1282) 物語としての自伝ではない、写真的な記憶像のアルバムとしての『幼年時代』が映画に収斂していく理論的必然性はここにあると見える。ブラッサイが指摘したようにプルーストは映画にほとんど関心を示さなかった。プルーストはむしろ（ベンヤミンの理解では）名前を持った「語り手という形姿を現代に蘇らせる (restaurieren)」(I, 610)。このような映画というメディアに対する評価の違いに象徴的に現れている両者の差異を、さらに突き詰めてみたい。

ベンヤミンにとって未完のライフ・ワークとなったパサージュ研究から派生した論文『ボードレールおけるいくつかのモティーフについて』(1939年)は、大都市パリの経験を抒情詩に結晶化させたシャルル・ボードレールを中心に据えつつ、その比較対象としてプルーストを詳しく論じている。このベンヤミン最晩年の論文は、鳥瞰的なパースペクティヴからボードレールとプルーストを比較していることもあり、彼がプルーストから

もっとも距離を保っているテクストである。そこでは、プルーストにおける写真と記憶の関係について『プルーストについてのスピーチ』と相反する理論が展開されている。「カメラおよびそれ以後に出現した類似の器械を用いた諸技術は、意志的記憶の範囲を拡大する。出来事を器械を使って、映像と音響で記録することがつねに可能となる。」(I, 644) このように技術メディアを位置づける一方で、ベンヤミンはプルーストの無意志的記憶の中に、それによって衰退させられた経験が保存されているとする。すなわち「ある遠さが一回的に現れているもの」(I, 647) としての「アウラ」(ebd.) を知覚するという経験が無意志的記憶の中に生き延びている、とされる。[21]「無意志的記憶から浮かび上がるイメージの特徴がアウラをもっていることであるとすれば、写真は〈アウラの凋落〉という現象に決定的に関与している。」(I, 646) この論文では無意志的記憶とは、意志的記憶の範囲を拡大してやまない現代の技術メディアによって危機的状況におかれている回想のあり方の謂いである。このような理論の変化は、大都市の群集から隔絶したコルク張りの部屋で書き綴られたプルーストの回想の「どうしようもなく私的な性格」(I, 610) に対するベンヤミンの違和感があったように見える。ボードレールと比較することによって、ベンヤミンはそれを強調しようとする。プルースト自身『見出された時』の中でボードレールの「万物照応」(correspondances) の詩学を無意志的記憶の先駆として名指しているが、[22] ベンヤミンの狙いはむしろ類縁性を指摘しつつも、ふたつの世代の断絶を強調することであった。『悪の華』に収められたソネット「万物照応」は、ある種の神秘的な自然体験を謳っている。そこでは匂い、色彩、音響がお互いに応えあう。すべてが共感覚的に連関し、人間もまだ自然のハーモニーから疎外されておらず、自然は人間のまなざしに親しげに視線を返してくる。ベンヤミンはボードレール論文で、この見つめ、見つめ返される経験こそアウラを知覚することだと述べている。「ある現象のアウラを経験するとは、その現象にまなざしをひらく能力を付与することである。」(I, 646) この定義によればボードレールの万物照応は、プルーストの無意志的記憶と同様にアウラの経験であるが、両者の相違は以下の点にある。無意志的記憶がもっぱら個人の過去の想起に制限されているのに対して、万物照応は「集団的な過去」(I, 611) に関わる。という

のも「神秘主義者たちの共有財産」(I, 638) であるこの概念は第一に、近代において消滅しつつある「礼拝的なもの」(ebd.)、儀式や祝祭の領域に属している。第二にこの概念は、ロマン主義者によって救済されたメルヘンの世界、人間と自然が理解しあい、いまだ主客に分裂していない近代以前の世界を指差している。ボードレールが、大都市の詩人として目撃した伝統の崩壊をより深く受けとめることができたのは、集団的記憶をぞんぶんに蓄えた万物照応という概念をわがものとしていたからである。ベンヤミンは『悪の華』に通底する「憂鬱と理想」との間の往復運動をそのように捉えている。それに対してプルーストの無意志的記憶はそれまで忘却の淵に沈んでいた過去を一挙に現前化することによってアウラを帯びるが、そこには集団的過去との接点がなく、含まれているのは個人的な過去のみである。無意志的記憶の詩学はかつて集団的経験としてあったもの、アウラの経験を個人の生の中に「復元しようとする意志 (der restaurative Wille)」(I,640)に支えられている。ベンヤミンが私的な事柄、伝記的事実を犠牲にして、子供が知覚した大都市のイメージを写真的に定着しようとするのは、現代都市における群集の経験の匿名性に忠実であろうとする意志の現れである。ヴァルター・ベンヤミンという名前を持った語り手として表に出る代わりに、彼はその回想を新しい集団的経験としての映画へ接続しようと試みた。このようなベンヤミンの詩学を万物照応と無意志的記憶を複製技術を介して総合するものと捉えるのは牽強付会がすぎるだろうか。けれどもプルーストから写真的回想というコンセプトを受け継いだベンヤミンが、映画というマス・メディアへ自己の回想を収斂させたとき、映画はいわばアウラなしの万物照応を暗示している。彼の個人的経験と集団的経験とを媒介する者として登場したのは、古い万物照応の世界からの使者、人と自然が言葉を交し合うメルヘンの世界の住人「せむしの小人」だったが、ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』第二稿によれば、映画は従来の技術のような「自然支配」(VII, 359) ではなく、「自然と人間の共遊 (Zusammenspiel)」(ebd.) を目指す。ションディの言うように「ベンヤミンが過去の中に求めるのは未来なのだ」とすれば、それは「1900年ごろ」に誕生した技術＝メディアの遊戯空間である。

ベンヤミンは1938年『幼年時代』にまとめるつもりで書いた各篇に新たに手を加え、序文を書き、テクストの配列を定めて書物として出版する準備をした。この『最終稿』と呼ばれる原稿がパリのフランス国立図書館から発見されたのは1981年である。[23] この稿では、上で引用した「せむしの小人」の一節、および『幼年時代』と『写真小史』をつなぐ役割をはたしていた「ムンメレーレン」の写真アトリエのくだりがきれいに削除されている。[24] それによってこの稿では『幼年時代』を映画へ収斂する写真的記憶像のアルバムとして読む解釈は完全に閉ざされている。勝利し続けるナチスを眼前にして、メルヘンとしての映画へ賭けていたベンヤミンは敗北を認めざるをえなかったかのようだ。1940年、つまりベンヤミンの人生最後の年に書かれた『歴史の概念について』の第一テーゼでは、同様にせむしの小人が登場するが、こちらは「今日では周知のように小さく醜い」(I, 693)神学の化身である。技術メディアに賭けるオプティミズムが失われた後、最後に残ったのはメシアニズムというメルヘンだった。

註

1) ベンヤミンの著作からの引用は、Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main 1991に拠った。以下、同書からの引用は本文中に巻数・頁数を示す。
2) Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a. Main 1998. Bd. IV 1931-1934, 134 f.
3) ベンヤミンとヘッセルは『ソドムとゴモラ』も翻訳し終えていたが、出版に至らなかった。その原稿は亡命中に失われてしまったらしい。(Supplement III, S. 590 f.)
4) Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Bd.IV, S. 108.
5) Harald Weinrich: Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens. München 1997, S. 189.
6) 「写真という媒体は、『失われた時』の説話的な展開が一種の転回点にさしかかったときに、必ずといっていいほど姿を現す上、写真を例にとった比喩は、しばしばプルーストの文体論を規定する重要な理論的枠組みの中で提示される。」阿部宏慈：プルースト 距離の詩学（平凡社）1993年、116頁。このテーマは同書の第二章「プルーストと写真」で詳しく論じられている。

7) Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Bd.IV, S. 117-122.

8) Sigmund Freud: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt a. Main 1992, S. 210.

9) 『文化における不快』(1930年)でフロイトは「心的生活では、一たび形成されたものは何も消滅せず、すべてがなんらかの形で保存され、例えば遠い過去にまでおよぶ退行のように、それにふさわしい状況によっては再び現れることができる」という仮説を述べ、記憶の構造をローマの遺跡に喩えている。Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt a. Main 1994, S. 35 f.

10) 『幼年時代』の成立史および編纂史は複雑を極める。浅井健二郎編訳・久保哲司訳：ベンヤミン・コレクション 3 記憶への旅（ちくま学芸文庫）1995年、659-666頁、及びBernd Witte: Bilder der Endzeit. Zu einem authentischen Text der *Berliner Kindheit* von Walter Benjamin. In: DVJS 58, 4 (1984), S. 570-592.を参照。

11) Bernd Busch: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt a. Main 1995, S. 370 f.

12) Theodor W. Adorno: Über Walter Benjamin. Frankfurt a. Main 1990, S. 76.

13) Manfred Schneider: Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. München 1986, S. 9-103.

14) プルーストは熱狂的な写真コレクターで写真を登場人物のモデルの標本として活用していた。William Howard Adams: Prousts Figuren und ihre Vorbilder. Mit Fotos von Paul Nadar, übersetzt von Christoph Groffy, Frankfurt a. Main 1988, S. 32.

15) マルセル・プルースト（井上究一郎訳）：失われた時を求めて 10　第七篇 見出された時（ちくま文庫）、365頁。

16) ブラッサイ（上田睦子訳）：プルースト／写真（岩波書店）2001年、179頁。

17) Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a. Main 1962, S. 369.

18) Josef Fürnkäs: Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen. Stuttgart 1988, S. 223-252.

19) Peter Szondi: Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin. Ders: Schriften. Bd. 2. Frankfurt a. Main 1978, S. 285.

20) ウォルター・J・オング（桜井直史他訳）：声の文化と文字の文化（藤原書店）1995年。

21) アウラ概念についてはJosef Fürnkäs: Aura. In: Benjamins Begriffe. Hg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Frankfurt a. Main 2000, S. 95-146.を参照。

22) マルセル・プルースト：失われた時を求めて 10 第七篇 見出された時、408頁以下。

23) この稿の詳細は注 9 で挙げたBernd Witte (1984)の論文を参照。また、この『最終稿』が必ずしも「決定稿」ではないことについては、Detlev Schöttker: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt a. Main 1999, S. 230.

24) 本論文では『幼年時代』でのベンヤミンとプルーストの関係に専念したため、それに劣らず重要なカフカとの関係の考察は断念した。ベンヤミンの『写真小史』では写真アトリエで撮影されたカフカの子供時代の写真が決定的な役割を果たしているばかりか、そのカフカの写真を論じたくだりが「ムンメレーレン」でほぼ文字どおり自己引用され、自分自身の写真体験として語られている。カフカとの関連については拙論Walter Benjamins Erinnerung im Zeitalter der Fotografie. In:『研究年報』17号(2000年)、17-36頁を参照して頂ければ幸いである。

（ボーフム大学在学中）

Gedächtnisbilder im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit

—Walter Benjamins Rezeption der Fotografie-Metapher von Marcel Proust—

KAWASHIMA, Kentaro

Die Fotografie stellt die moderne Bedingung des Gedächtnisses dar, wie Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* bestätigt. Benjamin scheint sich spätestens nach dem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) darüber bewußt zu sein. Denn sein Fragment *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* (1932) stellt Prousts Begriff der mémoire involontaire in Analogie zur Fotografie. Dieser Analogisierung liegt Freuds Gedächtnistheorie zugrunde, vor allem die Unterscheidung von gedächtnislosem Bewußtsein und bewußtlosem Gedächtnis im Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips*, den Benjamin bereits in seinem *Pariser Tagebuch* (1930) als den „grundlegenden Proust-Kommentar" versteht. Weil die Kamera ein bewußtloser Apparat ist, kann ihre blitzschnelle Wahrnehmung unbewußte Bilder bewahren, die nachher unversehens in Erscheinung treten. Benjamin nimmt die mémoire involontaire als fotografisches Erinnern zuerst in einer erinnerungsästhetischen Reflexion der *Berliner Chronik* (1932) auf, um sie konsequent in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1932-1938) in Praxis umzusetzen. Dieser autobiographische Text stellt nämlich nicht mehr eine kontinuierliche Lebensgeschichte dar, sondern besteht aus der Sammlung der miteinander unzusammenhängenden Kurzprosa als „Bilder", die verschiedene Momente der Kindheit wie Momentaufnahmen festhalten. Erst daraus läßt sich das letzte Stück der *Berliner Kindheit* erklären. Dort tritt *Das bucklichte Männlein* als Verwalter des unbewußten Gedächtnisses auf, das zum Ende vor den Augen des Sterbenden bzw. des Abschied Nehmenden jene an Eadwerd Muybridges Reihenfotografie erinnernden Bilder des ganzen

Lebens wie einen Film vorbeiflitzen läßt. Es liegt dabei kein Zweifel davor, daß die Vorstufe zu dieser Stelle jenes Fragment über Proust ist, das Benjamin denkend an den geplanten Selbstmord im 40. Lebensjahr schrieb.

Manfred Schneider stellt fest, daß Prousts Suche nach der Vergangenheit sich nicht mehr an der Schrift als autobiographischem Gedächtnismedium seit Augustinus orientiert, vielmehr die Fotografie als neues Paradigma der autobiographischen Diskurse erscheinen läßt. Die Fotografie-Metapher ist für Proust formbestimmed, wenn eine Reihe von gelebten Augenblicken, die durch den Zufall isoliert werden, den poetologischen Vorrang vor der linearen Handlung des Romans behauptet. Benjamin radikalisiert Prousts Ansatz. Denn die Fotografie bestimmt die Bauform seiner Texte selbst, die ohne jedes narrative Band auskommt: Die *Berliner Kindheit* ist als Album fotografischer Erinnerungsbilder zu verstehen. Benjamins *Einbahnstaße* war bereits ein damit vergleichbares Experiment zur Erneuerung der Schriftkultur. Das Ende der Gutenberg-Galaxis diagnoszierend, thematisiert dieser Text den Begriff des Buchs als privilegierten Raums der Schrift, um sie in den neuen Medien-Spielraum der Großstadt zu zerstreuen. So konzipiert Benjamin sein Buch als die Straße, die sich der modernen Massenkommunikation öffnet. Die *Berliner Kindheit* steht in derselben Konstellation wie dieses avantgardistische Buch: Sechs Kindheitsbilder, die unter dem Titel *Vergrößerungen* auf der *Einbahnstraße* zur Schau gestellt wurden, hat Benjamin in die Berliner Kindheit aufgenommen.

Sein Essay *Der Erzähler* (1936), der die verlorengehende Erzählkunst thematisiert, weist auf die absinkende Autorität des Todes in der Moderne hin. Heute gibt es für den Sterbenden nicht mehr die Chance, seine Erfahrung durch das Erzählen tradierbar zu machen. Angesichts dieser Krise des kollektiven Gedächtnisses setzt Benjamin auf den Film als technischem Massenmedium. So heißt eine Notiz zu dem Essay: „Der Unsinn der kritischen Prognosen. Film statt Erzählung." Das bucklige Männlein als Märchenfigur ermöglicht, das Gedächtnis des Sterbenden noch einmal zu tradieren, indem es sein Revier aus dem philologischen Bücher-Raum in den Film verlegt. Während der Film bei Proust trotz der Ubiquität der Fotografie in seinem Roman fast keine formbestimmende

Rolle spielt, konvergieren Benjamins „Märchenphotographien“ (Adorno) mit dem Film. In dem literatursoziologischen Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939) sieht Benjamin, ganz anders als in jenem Fragment, die mémoire involontaire Prousts durch die Reproduktionstechnik bedroht. Die Fotografie bedeute für Proust nichts anderes als eine massenhafte Erweiterung der mémoire volontaire, durch die sich die Chance der einmalig-auratischen mémoire involontaire verringere. Hinter dieser veränderten Einschätzung steckt Benjamins kritischer Blick auf einen „auswegslos privaten Charakter“ der proustischen Erinnerung, der in einem von der Großstadtmasse abgeschlossenen Zimmer entstand. Im Vergleich mit den „correspondances“ bei Baudelaire erscheint Prousts mémoire involontaire nun in Benjamins Augen nur um den Preis der Kollektivität zu teuer erkauft. Deshalb mußte Benjamins Radikalisierung der proustischen Fotografie-Metapher das Massenmedium Film intendieren: Der Film als „zweite Technik“, die nicht mehr auf die „Naturbeherschung“, sondern auf das „Zusammenspiel zwischen Menschen und Natur“ abzielt, verwirklicht sozusagen die correspondances ohne Aura. Das buckliche Männlein vermittelt dem neuen Medium diese alte Utopie. Wenn die sogenannte *Fassung letzter Hand* der *Berliner Kindheit* (1938) dann die Intention auf den Film dadurch verleugnet, daß sie fast jeden Bezug auf die Fotografie streicht, dann gesteht Benjamin angesichts des Siegeszugs des Nationalsozialismus ein, seine Wette auf den Film zu verlieren. Statt des Märchens des Films tritt in *Über den Begriff der Geschichte* (1940) das Märchen der Theologie in der Gestalt des bucklichten Männleins auf.