The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	まなざしの原史 : ベンヤミン『ベルリンの幼年時代』の「回廊」をめぐって
Author(s)	森田, 團
Citation	形象. 2019, 4, p. 32-51
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75820
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

まなざしの原史
――ベンヤミン『ベルリンの幼年時代』の「回廊」をめぐって

森田　團

はじめに

『世紀転換期におけるベルリンの幼年時代 Berliner Kindheit um neunzehnhundert』の最終稿（一九三八）[1]において、冒頭に配された「回廊 Loggien」[2]を読解することが、以下の試みである。ベンヤミンは、『ベルリンの幼年時代』を出版するにあたって、諸断章の配列についていくつかの計画をもっていた。劈頭に置かれる断章の候補としては「ティーアガルテン Tiergarten」、ならびに「ムンメレーレン Mummerehren」があったが[3]、最終的には「回廊」が選ばれている。その意味は、のちに扱う最終稿に付された「序言 Vorwort」と合わせて読むことでより明瞭になるだろう。

「序言」と「回廊」の読解は、『ベルリンの幼年時代』という謎めいた作品の解明の手掛かりを得るために、すなわち別の諸断章の詳細な読解の準備としてなされるが、この試みがもつ意味はこれだけにとどまるわけではない。断章群はひとつの閉じた作品へと収束するよう構想されてはいるものの、当然のことながら、同時代に取り組まれたベンヤミンの別の仕事と無関係であるわけではないからである。

『ベルリンの幼年時代』は、『パサージュ論』（一九二七―一九四〇）ならびに「歴史の概念について」（一九四〇）との関連において、すなわち、ベンヤミンの哲学的思考にとって、いかなる意義をもつのかという問いのもとに読む必要がある。『パサージュ論』が、十九世紀パリにおける資本主義文化を、その体験の感性的な相において分析し、「近代の原史 Urgeschichte der Moderne」を探り当てる試みならば[4]、その主観的な対応物が『ベルリンの幼年時代』であるからである[5]。いわば『パサージュ論』の方法論的なモデルが『ベルリンの幼年時代』にあるのだ。しかし、なぜ個人的な回想が、十九世紀の都市文化の分析の根柢に置かれることになるの

か。すでにここから、『ベルリンの幼年時代』をたんなる個人的な回想としてのみ読むことは、この作品の可能性を捉え損ねるものだと言うことができよう。実際、のちに明らかにするように、『ベルリンの幼年時代』が焦点を絞っているのは、人間の経験の構造を根柢から規定する〈まなざし〉なのである。

さらに『ベルリンの幼年時代』と「歴史の概念について」との共通点について述べておけば、両者ではともに想起が問題になっている。想起の主体は、普通は一個人だが、歴史を想起の対象にすると言う場合、経験されていないことが想起されることになり、この主体は個人を超えたものになる。したがって、歴史の想起はある種の隠喩であるとみなされる。しかし、ベンヤミンにとって歴史が想起であるとは、文字通りの意味での想起であって隠喩ではない。では経験されない過去をひとはいかにして想起するのか。この問いに従事するためにも、『ベルリンの幼年時代』の読解は必要不可欠である。なぜなら、そこでの想起は、当然のことながらベンヤミン個人が、その主体だとみなされているようにみえるにもかかわらず、その主体の地位は、必ずしも個人と同一視しうるものではないからである。想起の問題は、以下の分析では扱うことはできないが、少なくとも想起が、〈まなざしの原史〉にとってどのような関係にあるのかについては、最後にその見通しを開いておきたい。

一 「序言」におけるイメージの概念

予防接種の比喩

「序言」は、ベンヤミン自身が『ベルリンの幼年時代』をひとつのまとまった作品として提示しようとする意図をもっていることを明らかに物語っている。まず「序言」の全文を引用しておく。

> 一九三二年、外国に滞在していたとき、そう遠くないうちに、比較的長く、ひょっとすると永続的に生れた街に別れを告げなければならないことが、私に明らかになり始めた。予防接種の方法が何回か内的生活において効果をもっていることを私は知っていた。そういう状態にあって、私はこのことを尊重し、亡命生活においてもっとも強く郷愁を呼び起こすことが常であったイメージ

――幼年時代のイメージ――を、意図的に自分のうちに呼び起こした。その際、憧憬の感情は、痘苗が健康な身体を支配してはならないのと同じく、精神を支配してはならなかった。このような洞察によって私は、イメージを、偶然的で伝記的な過去の回復不可能性のうちにではなく、必然的で社会的な過去の回復不可能性のうちに抑制しようと努めた。

このことには、経験の深奥よりもむしろ経験の連続性において際立つことになる伝記的な諸特徴が、この試みにおいてまったく後退するということが伴うことになった。また伝記的な諸特徴とともに私の家族ならびに私の同僚たちの相貌また後退することになった。それに対して私は、大都市の経験がブルジョワ階級に属するひとりの子どものうちで結晶化するようなイメージを手に入れようと試みた。

このようなイメージには、ある固有の運命が委ねられているということがありうると私は思う。田舎で過ごされた幼年時代の思い出が、数世紀来の自然感情において、特定の形式を意のままにしているのとは違い、このようなイメージは、いまだ形式によってはっきりと形成されてはいない。しかし、もしかすると私の大都市における幼年時代のイメージは、その内奥において、後の歴史的な経験を前もって形成しえているかもしれない。少なくともこのようなイメージから――そう私は望むのだが――、ここで話題になっている者が、彼の幼年時代に与えられていた庇護を、後にいかに断念したのかに気づくに違いない。(VII/1, 385)

一読して明らかであるように、ベンヤミンは、「憧憬の感情 das Gefühl der Sehnsucht」が生を支配してしまわないように、予防接種の方法をもって幼年時代のイメージを獲得しようと試みている。その際、このイメージにおいては伝記的な側面はできうるかぎり後景に退くように配慮されている。

ベンヤミンが幼年時代のイメージを確保しようと試みた動機は、時代状況がベンヤミンをして再びベルリンに戻ることを許さないだろうということが明らかになったからである。なぜベンヤミンがベルリンの思い出にそれほど執着をもっていたのかについては、後の「回廊」の読解で明らかにするが、故郷を決定的に去るということの衝撃を弱めること、すなわち憧憬の感情に精神を支配されることから免れることのみが、この動機を形成しているわけではないだろう。おそら

く、幼年時代の回想は、当時のベンヤミンの思考にとって決定的な重要性をもっていたはずなのである。

ベンヤミンの用いる比喩は、イメージをワクチンに見立て、体内に摂取することで抗体を形成し、憧憬の感情に対する免疫を獲得するというものだが、この予防接種の方法というものをいかに考えることができるだろうか。まず強調しておかなければならないのは、もっとも強く郷愁を引き起こすイメージこそが、ワクチンとならなければならないことである。同時に、そのようなイメージこそが幼年時代へとひとを引き戻そうとするだろう。問題はこのような過去への憧憬をいかにして遮断するかである。

予防接種の比喩を真面目に受け取るならば、このことは二つの条件のもとで、すなわち第一に、抗体となるイメージがそもそも過去への憧憬をあたうるかぎり引き起こさないものであり、第二に、このイメージが、他のあらゆる幼年時代の思い出に関係しうるものであるという条件のもとで達成されるだろう。なぜなら、不意に襲う思い出に対して抗体としてのイメージは、それと結びつくことで、憧憬の感情を除去すべく働かなければならないからである。このような条件は、ベンヤミンの言明と矛盾しているようにみえる。ベンヤミンは最も郷愁を引き起こすイメージを確保しようとしていたからである。

イメージの構造

経験の連続性ではなく、経験の深みにおいて際立つイメージの獲得が目指されていることが、矛盾を解くための大きな示唆となろう。つまり、イメージは時間的な連続性のうちに存する一断片ではなく、経験の深奥を表現するものでなければならない。では時間の連続性の底にあるイメージとはいったいどのようなものなのだろうか。少なくとも、ここでイメージとは、具体的な過去の思い出によって汲み尽くされるものではない。むしろ、ここでイメージとは、具体的な過去の思い出を集約し、可能にするようなイメージ、つまり、そこに幼年時代そのものが孕まれているようなイメージであるはずである。

このようなイメージのみが、憧憬の感情を抑止することができるだろう。このイメージは、現時点での想起の主体が時間的に遡れる過去に位置づけられるものではないからである。にもかかわらず、このイメージはもっとも強く郷愁を惹起するものでもあろう。それは幼年時代そのものを含んでい

るからである。もちろん、あらゆる思い出（＝イメージ）は、連続的な時間のもとにあるという契機を含んでいるだろう。にもかかわらず、経験の深奥から取り出されたイメージは、経験の連続性をかぎりなく削ぎ落されているがゆえに、具体的であると同時に、その具体性がすべてイメージの構造を描き出すようなものでなければならない。したがって、『ベルリンの幼年時代』のすべての断章は、その具体的な詳細を最大限に尊重することによって現れる構造に注視しながら、読む必要があるのだ。

さらにベンヤミンが過去の社会的な回復不可能性について言及しているのは、幼年時代のイメージというものが、たんなる個人的な回想を超えて、ある種の普遍性を帯びていることを示唆している。このイメージは、いわば「私」の思い出であるばかりではなく、「私」を超えたものの思い出である。おそらく、このことも「幼年時代のイメージ」の構造によって説明可能だろうが、イメージが実際にどのようなものであるかを示すことなしには、この個と普遍のいわば弁証法を確証することはできまい。ここで「回廊」の読解に移ることにしよう。

二　まなざしと「幼年時代のイメージ」

まなざしの想起と親密性

「回廊」と訳したロッジア〔Loggia〕は、イタリア起源の建築様式であり、ここで話題になっているのは中庭を取り囲むかたちで住居に接している歩廊のことである。「回廊」の読解のためには、個々の主題や表現についての詳細な註釈とともになされるべきだが[6]、以下ではその作業を紙幅の都合で省略し、いくつかの主題にしぼって解釈を施す。まず「回廊」の冒頭部を引用する。

> 自らの胸に新たに生まれた者を起さぬよう抱く母のように、生は、幼年時代のなお優しい思い出を長いあいだ抱いているものだ。私の幼年時代をより親密な仕方で強めるのは、中庭へのまなざし〔＝眺め〕以外には何もない。中庭に面する暗い回廊のうち、夏には日よけで影に覆われる回廊が、都市が新しい市民を寝かしつける、私にとってのゆりかごであった。回廊の上階を支える女像柱は、このゆりかごに歌いかけるために、一瞬、自らの持ち場を離れたのかもしれない。この歌はのちに私を待

ちうけたものを僅かしか含んでいなかったが、その代わりに、言葉――それによって中庭の大気は私にとって永続的に陶酔的なものでありつづけた――を含んでいた。恋人を抱き寄せたカプリ島の葡萄畑には、まだこの大気と同じものがあったと思う。そしてまさにこの大気のうちにあるのが、女像柱が回廊の高みにおいてベルリン西区の中庭を瞰下するように、私の思考を統率するイメージとアレゴリーなのだ。（VII/1, 386）

冒頭において、生と想起（＝思い出 Erinnerungen）との関係は、母と新生児との関係に比されている。「幼年時代の思い出」は、生にとっていわばもっとも切なるものである。そのなかでももっとも切なるものが「中庭へのまなざし＝眺め der Blick in Höfe」にほかならない。このまなざし以外に幼年時代の想起を「より親密な仕方で inniger」強めるものはない。つまり、生と幼年時代の思い出は、このまなざしの想起においてもっとも親密な関係を結ぶ。幼年時代の想起とは、このまなざしの想起なのである。幼年時代とまなざしのあいだの親密性〔Innigkeit〕は、生と幼年時代の想起のあいだの関係を特徴づけもするだろう。両者は、母と嬰児との関係のように、親密であるはずだからだ。

幼年時代の想起とは、このような親密性を郷愁において表現するだろう。しかし、想起という行為そのものは、親密な関係を破るものでもある。なぜなら、想起は過去を反復することであるが、何かが反復されるためには反復されるものがすでに過ぎ去っているか、あるいは完了してしまっていなければならないからである。つまり、幼年時代を想起するとは、現在の生にとって幼年時代が、決定的に過ぎ去っていること、それが完了していることを確かめることでもある。この意味で想起は、幼年時代を決定的に過ぎ去らせる、生と幼年時代の親密な関係を破る行為でもある。想起において郷愁が親密性への傾向を表現しているなら、「序言」における「幼年時代のイメージ」は、逆に親密性というものが、すでに不可能になっていることをあらわにする。「幼年時代のイメージ」こそが郷愁を抑制するものであるからだ。いずれにせよ、想起という行為は、この二つの背反する傾向を内包している。

さらに付け加えれば、まなざしというものが、すでに親密な関係を破るものでもある。母の腕のなかで眠る嬰児は、やがて目覚め、外界と関係しはじめる。つまり、すでに回廊から中庭へのまなざしは、親密性が失われているか、失われつ

つあることの証でもある。そして、母との親密な関係がいつか破られるように、幼年時代の思い出もやがて目覚めるだろう。この覚醒の契機を「幼年時代のイメージ」は内包しているはずである。幼年時代の思い出が目覚めると言ったが、幼年時代がある特定のまなざしによって体現されるのならば、このまなざしが何であるかを知ることが、幼年時代の思い出が目覚めることだと理解することができよう。

生と幼年時代の思い出とのあいだの関係が、親密性によって特徴づけられるのならば、生は幼年時代の理解なしには自己了解にいたることがないだろう。おそらく、郷愁とは生の幼年時代への無理解、幼年時代のまなざしのあり方の無理解に起因する。したがって、「幼年時代のイメージ」は、繰り返しになるが、幼年時代のまなざしの意味を開示するものでなければならない。

カリアティード

このまなざしの理解のために描かれるのが、まずは中庭と回廊との関係を支える女像柱と訳されたカリアティード〔Karyatide〕であり、この柱によって回廊は神話空間として描出されている[7]。カリアティードは、カリュアティス、ラコニア地方のカリュアイという町の乙女たちという意味であり、アルテミス崇拝に関係する祭りにおいて中心的な役割を果たした踊る乙女のことを指す[8]。またある伝承によれば、カリュアイの乙女たちの歌は牧歌の起源ともみなされていた[9]。このような伝承は、カリアティードたちの歌に言及されることの理由を明かすだろう。さらにカリアティードの歌に含まれる「言葉 Spruch」によって中庭の「空気 Luft」が陶酔的なものとなったと言われているが、この陶酔は、アルテミス崇拝とそれにまつわる祭りにおける舞踏に関連づけることもできよう。

「言葉」と訳されたドイツ語 Spruch は、通常は簡潔な言葉、含蓄ある言葉を指し、それゆえにまた判決の言葉という意味ももつ。つまり、カリアティードの歌は、「私」の後の生を予言するものではなかったものの、彼の思考をある種の仕方で予め規定するものでもあった。いやそもそも、幼年時代のまなざしを規定するものがカリアティードの歌なのである。まなざしの想起は、まなざしの起源の反省となっていることが、ここから読み取れるだろう。つまり、問題であるのは、まなざしの形成、すなわちイメージ形成の原史である。〈原史 Urgeschichte〉とは、決して想起されえず、記録にも残ら

ないが、現にあるものが現にあるものになることを決定的な仕方で規定している過去と理解しておく。この意味で、想起されえない幼年時代は、原史そのものである。そして、「回廊」の冒頭の新生児の描写は、まさにこれから原史が、あるいは原史の探求が問題になることを予告していると読むこともできる。

三　反復・イメージ・合図

反復とイメージ

女像柱は回廊ならびに中庭との関係をあらかじめ整序する結構なっているが、その「言葉」が中庭の大気を支配している。いわば言語－大気こそが、まなざしを開かせると言えるだろう。まなざしが開くのは、回廊と中庭とのあいだにある隔たりではあるが、これは同時に根源的な隔たりでもある。なぜなら、この隔たりは敷居を、すなわち、内と外、生と死、人為と自然などの敷居を超えるものだからである[10]。この隔たりは、いわばあらゆる生の基底にある。しかし、まなざしはいかにして開くのだろうか。

路面電車と絨毯を叩く規則的に繰り返される音が私を寝かしつかせた。それは私の夢を形成した窪地〔Mulde〕であった。まず形のない夢、おそらく大量の水やミルクの匂いに浸透された夢、そして長いあいだ紡がれた夢、旅の夢であり、雨の夢である。春がここでは最初の若芽を、建物の灰色の裏側正面に掲げた。季節が進み、埃だらけの屋根のように広がった緑葉が何千回も家の壁をたたくようになったとき、枝々の立てる音が、私にはまだ応対できない教えへと誘った。というのも、すべてが中庭においては合図となったからである。緑のブラインドが巻き上げられるときにたてる小競り合いのような音のうちに、いくつもの知らせが座していなかっただろうか。そしてまた夕方に大音響とともに下げられるブラインドの騒がしい音のうちのいくつもヨブの知らせを、私は賢明にも開封しないままにしておいたことか。（VII/1, 386）

「規則的に繰り返される音」と訳したが、原文では Takt、すなわち拍子という語が、この段落の冒頭で用いられている。路面電車の規則的に繰り返す音や絨毯を叩く音が、そのよう

な音の反復が、幼児をして眠りに誘う。冒頭において、回廊が「ゆりかご Wiege」だと言われたうえ、それに対応するかたちで、第二段落では自然もまた反復として描写されている。先に言語－大気と呼んだもの、すなわちまなざしを先行的に規定するカリアティードの歌は、「回廊」の第二段落において、いわば謎解きされている。つまり、回廊に響く反復、そしてそれに応じるゆりかごの揺れこそが、まなざしを先行的に規定するものなのである。まなざしがまなざすことにおいて敷居を超えるのは、この反復のうちにおいてなのだ。次に語られるのは夢だが、「かたちのない夢 die ungestalten [Träume]」は次第に内容をもつ夢へと変わる。夢形成への言及は、根源的なまなざしの形成が、その相関者であるイメージの形成過程と対応していることを示唆している。

反復と合図

反復の主題は、木々が家屋の壁に触れる音として、さらに語られている。興味深いのは、この描写のあとで、すべてのものが合図となったと言われていることである。ここで問われているのは、記号の発生であるように思われる。「合図 Wink」は、基本的に反復によって形成される。そもそも、winken という動詞が、正方向や正位置からの逸脱、揺動的な運動をしるしづけ、転じて合図を送るという意味になることからも、合図は何らかの逸脱的な運動、あるいは反復的な運動に基づいている。また当然のことだが、合図は何かを指示するしるし＝記号でもある。しるしは自ら自身とは異なる何か別のものを指示するものだが、ここで合図がしるしの起源であると捉えるならば、反復には自らとは別の何かを指示する契機が孕まれていることになる。

中庭のすべてのものが合図になったという言明の前後には、まず自然の反復現象が、そして人為による反復現象が描写されていることからも、ここで合図は自然と人為の双方にまたがるものである。この自然と人為の無差別は、まさに反復が合図になることによって生じる。反復が合図になることによって、人為の現象も――ブラインドが巻き上げられ、降ろされる音も――何らかの知らせを告げるしるしとなる。人為の現象があたかも自然であるかのように見いだされるのではない。合図として開かれる現象において、おそらく自然と人為のあいだの差異はないのである。

現象が合図として開かれるならば、回廊で形成されるまなざしは、本質的に反復への、反復が孕むしるしへのまなざし

であることになる。おそらく、木々、枝々、葉々が、個々の対象である以前に、現象は反復として、繰り返されるものとして、合図として現れるのだろう。たとえば、木々の枝が家の壁を何千回も叩くことのうちに、おそらく木々は自らを現し、ブラインドは巻き上げられ、また下げられることで自らであることをもっとも現す。これが先にカリアティードの歌、すなわち大気-言語が、まなざしを先行的に規定することの意味と考えられよう。

このように大気-言葉を解釈するとき、まなざしは二極に分化するだろう。それは一方で反復のうちに自らを示すものへのまなざし、他方で反復のうちで何か別のものへの指示に向かうまなざしという二つの極へと分れる。合図が合図として現れるためには、まずは反復のうちで何かが自らを示す必要があり、そこで反復において反復するものが示される。またそれが合図としてしるしにもなるならば、まなざしは自らを示すものを超えて、何かを、すなわちその意味を目指すからである。次節で明らかにするが、この二つのまなざしは、「イメージ」と「アレゴリー」へのまなざしにほかならない。

四　まなざしの二つの相

下方へ向かうまなざし

第三段落に至ってはじめて、まなざしは視覚的なまなざしとしてはっきりと描き出される。

中庭では木が立っている場所に私はよく夢中になったものだ。その場所は舗装されておらず開けられており、幅広い鉄の輪が埋められていた。棒が、剥き出しの地面を格子状に〔vergittert〕覆うように鉄の輪に渡されていた。私には必然的にそのように埋められているとしか見えなかった。時に私は幹が生え出る黒い穴のなかで何が起こっているのか思いをめぐらした。後に私はこの沈思を辻馬車の停留所にまで広げることとなった。そこの木も似たように根をおろしており、そのうえ柵で囲まれていた。馭者たちは、その柵に袖なしの雨用外套を掛けていた。そのあいだ彼らは歩道に埋め込まれているポンプの水盤に、馬のために勢いよく水を満たしてやっていた。水が勢いよく噴き出し、干し草と燕麦の残りを流し去っていた。私にとってこの待合場所は、馬車の去来によっ

て静寂が妨げられることがあまりなかったために、私の中庭の離れた領域であった。（VII/1, 386 f.）

視覚的なまなざしはまずは下方へ向かう[11]。少年のまなざしは、格子に覆われた剥き出しの大地、そして根元に向けられ、すぐさま「沈思」へと転化する。沈思は、格子をかけられた根が根差す「穴 Kute」をめぐっている。沈思と訳出した名詞 Grübelei は、動詞 grübeln に由来し、この動詞は、思い悩む、考え込む、思案することを意味する。またその語形から明らかであるように、そもそもこの動詞は、graben（掘ること）と同系統の動詞である。つまり、少年の「沈思」はそもそも地下へと沈むものなのだ。

謎の形象と地下的なもの

穴の形象は、「窪地 Mulde」、「ポンプの水盤 Pumpenbecken」、そして後出する墓所〔Gruft, Mausoleum〕のイメージに連なる点で、「回廊」において決定的に重要な形象である。ここで用いられているのは「黒い穴 schwarze Kute」という表現だが、この穴において何が起こっているのかについて思案はめぐらされている。ここで『ドイツ悲劇の根源』において、地下をめぐる空想が、ドムス・アウレア（黄金宮殿）の探究、すなわちルネサンスにおけるグロテスク装飾の発見と結びつけられていることを想起しておきたい。以下は同書において引照されているカール・ボリンスキーの『古典古代末期からゲーテとヴィルヘルム・フォン・フンボルトにいたる詩学と芸術理論における古代』（一九一四）からの引用である。

その秘めら埋蔵されていた意匠〔グロテスク装飾〕の発見者とされているのは、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネ、正確には彼のヴェネチア派の仲間であり、その地下的で「グロテスクな」発掘活動によって、「死者 il Morto」と名づけられたルドヴィーコ・ダ・フェルトレである。また、地下的－幻想的、秘教的－幽霊的なものを体現するものは、最終的には文学において（E・T・A・ホフマンの『ゼラピオン兄弟』において）、装飾画についてのプリニウスのよく議論されている箇所によって[12]、グロテスク装飾の大家として際立たされた古代の画家、すなわち、「バルコニー画家」セラピオンに、同じ名前をもつある隠棲者を介すことで、結び付けられてきた。というのも、すでに当時、〔グロテスク装飾の〕作用がも

つ謎めいた-神秘的なものは、埋もれた廃墟や地下納骨堂から出てきたというグロテスク装飾の由来によって、地下的-神秘的なものに付随するものとなっていたからである。このことは、文字通りの意味での「洞窟 grotta」から導き出されえず、むしろ、隠されたもの、秘められたもの、すなわち、岩屋や洞窟が表現するものにそれは由来するだろう。それゆえ実際に、なお十八世紀において、ドイツ語にはそれに相当する「引きこもったもの das Verkrochene」という表現があった。したがって、グロテスク装飾における「エニグマ的なもの das Aenigmatische」は、はじめから印象を及ぼしていたのだ[13]。

グロテスク装飾は十五世紀におけるネロのドムス・アウレラの再発見によってルネサンス美術にもたらされた。ダ・フェルトレは、グロテスク装飾を研究し、利用したイタリアの画家だが、より知られているのは、ラファエロとジョヴァンニ・ダ・ウーディネがグロテスク装飾をまさにバチカンの回廊に描いたことである。実際、上の引用の直前で、ボリンスキーもこのことを指摘している[14]。グロテスク装飾もまた自然と人間を奇妙なかたちで交叉させた意匠であることもここで思い起こしておこう。ベンヤミンがボリンスキーを引用したのは、アレゴリーの近代における起源には、中世キリスト教的なアレゴリーだけではなく、古典古代のアレゴリーの影響があることを示すためだが、グロテスク装飾が主題となっている箇所が引用されているのは、ベンヤミンにグロテスク装飾のあり方とアレゴリーとのあいだにある相同性が念頭にあったためであろう。

さらにボリンスキーからの引用において注目したいのは、グロテスクの語源とされるイタリア語 grotta（洞窟）――そして grotta はラテン語 crypta（地下納骨堂）、そして crypta は古代ギリシア語の動詞 κρύπτειν（隠すこと）に由来する――がもつ文字通りの意義が、グロテスク装飾の作用をあらわすのではなく、むしろ洞窟において秘され、隠されたものという連想が、その作用を的確に表現していると言う指摘である。グロテスク装飾は、その発見のされ方から、grotta にちなんで名づけられたが、ボリンスキーが強調しているように「謎めいたもの」と「地下的なもの」の照応は、たんに洞窟の表象からではなく、洞窟がもつ秘匿的な性格によって成立する。

読むことのまなざし

「回廊」において描かれる下方へのまなざしは、たんに下方へ、そして地下へと向けられているわけではない。このまなざしの対象は、何よりも謎めいているのである。この謎めいたものの具体的な形象が格子をかけられた根であった。つまり、この形象には「エニグマ的なもの」と「地下的なもの」との階層構造がある。この形象は自らの現れのうちに何かを秘匿しており、まなざしはこのことに向けられているのである。

この秘されたもの、自らを隠すものへのまなざしが、格子を介していることに注意しよう[15]。格子においてこそ、自然と人為が交叉し、形象は「エニグマ的なもの」、すなわち、自らのうちに「地下的なもの」を孕んだものとなる。『ドイツ悲劇の根源』において言われるように、「自然と歴史の奇妙な交叉によってアレゴリー的表現が世界のうちに現れる」(I/1, 344) ならば、ここでは格子を介して見ることによって対象はアレゴリー化する。下方へのまなざしは、アレゴリー的なまなざしでもあるのだ。

下方に向かうまなざしは、自然と人為の交叉におけるイメージ（＝アレゴリー）へのまなざしであり、それは自らをあらわにしながら、同時に自らを地下的なものへと退かせるという相反する運動に向けられている。中庭のすべてが合図となるならば、この合図は、視覚的には「エニグマ的なもの」として現れるだろう。一瞬、自らを明らかに示すものが謎として現れるような経験においてこそ、すべては合図となる。下方へと、地下へと向かうまなざしは、このような経験の原像であろう。

下方へ向かうまなざしが、アレゴリー的なまなざしであるならば、それは読むという行為を形成するものでもある。ベンヤミンにとってアレゴリーは文字の本質担うものでもあったからだ[16]。したがって、ここで格子は、いわば合図＝しるしを形成する契機であり、文字を準備するものだろう。実際、「回廊」では、ある中庭での読書サークルの逸話が描写されていたが[17]、下方に向かうまなざしは、おそらく読むことのまなざしへと転化するのである。

五　古びる時間

自然と人為の交叉

「回廊」の冒頭で描写されたまなざしは、視覚に限定すれば、

謎めいた形象へのまなざしとなり、このまなざしこそが読むことのまなざしとなる。では反復においていかにしてこのようなまなざしが生み出されるのだろうか。

洗濯紐が一方の回廊の壁から他方の壁へと渡されていた。そして棕櫚は、とうの昔にもはや暗黒大陸ではなく、隣接する居間に自分の故郷を感じているためにいっそう所在なさげにみえた。かつての住居者が夢見た場がもつ法則がそう望んだのである。この場が忘却されるまえに、工芸品がこの場を美化しようと試みたのだった。あるときは吊り鉢、青銅像、あるときは中国の壺が、その領域に忍び入った。これらの遺物がこの場に栄誉をあたえることが少なかったとしても、この場が備える何か古代的なもの自体に似合っていた。壁に沿って走る幅広のポンペイ風の赤は、このような孤絶に澱んでいる時間という所与の背景であった。中庭に向けて開いていた日陰の多い小部屋のなかで時間は古びていた。そしてまさにそれゆえに、私が中庭で午前に出くわすときは、すでに長いあいだ午前であったので、午前はほかのどのような場所よりも午前自身であるようにみえた。私は決してここで午前を待つことはなかった。つねに午前がすでに私を待ちうけていたのである。午前はすでに長いあいだそこにあった、それどころか、私が午前をそこでようやく見出したときには、いわば流行遅れとなっていた。(VII/1, 387)

木々が、枝々が、葉々が、壁を何千回も叩き、擦れるように、通常であれば午前も再び回帰するが、回廊における午前は、決して過ぎ去らないかのようである。このような時間は、棕櫚と工芸品〔Kunst〕の対照によって導入されている。棕櫚は「暗黒大陸 der dunkle Erdteil」に故郷をもつが、いまでは隣接する居間が故郷となっている。つまり棕櫚は、純然たる自然であることをやめ、自らを自然と人為の境界に見出している。それに応じるかのように、回廊を飾る工芸品は、すでに古びているがゆえに、ますます自らを自然に近づける。この自然と人為ないし歴史の交叉は、『ドイツ悲劇の根源』では、具体的には廃墟の形象として捉えられ、アレゴリー的なものの根源とみなされていたが、ここでは廃墟とまではいかないまでも、奇妙な自然と人為の交叉を見出すことができるだろう。冒頭で「イメージとアレゴリー」が、この空間のうちに立っていると言われたことは理由がないわけではないのである。

この交叉はまさに回廊を支配する時間のうちで生起する。つまり、自然と人為を交叉させるのは時間なのである。時間が古びるとは、時間がみずから自身を対象にすることによって、自ら自身を過ぎ去る対象（＝もの）とすることによって生じるだろう。なぜなら、時間の作用とは、ものを古びさせることだからである。したがって、時間が古びるとは、時間がものとして廃れていくことになろう。しかし、時間のもの性は、おそらく具体的には事物の古び、あるいは自然の古び、ないし老いにしか見出すことができない。人為であろうと自然であろうと、ものにおいてこそ時間の古び＝もの性が表現される。

人為であれ、自然であれ、時間の古びを究極的に表現するのは、究極的には死である。人為のものの死とは、それが破損し、破壊されることであるが、何よりもそれが用いられていた時代が過ぎ去ることでもある。つまり、すべて遺物は、いわば「死後の生」のうちにある。自然物の死は、生命あるものであれば、文字通りの死を意味するが、またそれが野生のものであれば、人為のもとに移されることもある仕方での死を意味するだろう。その生が生きるべき場所と切り離されることで、少なくとも元の生は終わるからである。中庭の棕櫚が所在を失っている＝家を失っている［obdachlos］のは、このことをあらわしている。もちろん、中庭において死があらわになっているわけではない。しかし、ものの古びの底にはこのような死があるはずであり、それによってこそ自然と人為は互いに無差別な点に至り、交叉する。しかし、時間の古びは、いかにして死を基底に据えるのだろうか。

午前という時間

時間が古びるとき、「まさにそれゆえに eben darum」午前はすでにそこにある。なぜ時間が古びるとき午前が見いだされるのだろうか。時間が古び、廃れ、流行遅れになるとは、あるいは時間が「澱む sich stauen」とは、時間が現在から自らを脱落させることを意味するだろう。時間は時間から脱落することによって、おそらく時間から遅れていく。この遅れた時間の堆積こそが時間の澱みであり、古びた時間であるが、時間が自らに遅れれば遅れるほど、時間は自らを過去へと送り、自らを早期の、起源の時間のうちに見出すだろう。時間が古びるとは、時間が自らを超えること、脱自することの別の表現であり、過去の産出とほぼ同義である。

時間が自らを延々と押し戻すところの過去は、根源的には時間の起源であるはずである。この意味で時間の古びにおい

ては、おそらくこの根源の時間が反復されている。なぜなら、時間が古びることは、時間のはじまりおいて生じることであり、あらゆる時間の経過は、それが時間である以上、最初の古びの永遠の反復でなければならないからである。時間が最初に古びた、その古び方が、現在においてつねに反復されていると言ってもよい。そして、この最初の古びにおいて、生と死が分かたれるならば（なぜなら時間がなければ生も死もないから）、この反復においては生だけではなく、死も潜在的に繰り返されることなるだろう。時間は古びれば古びるほど、それだけ自らをいわば早期において見出すが、この早期とは生以前の、生以前という意味で生の発端の兆しであり、また死でもある「以前 vor」の時間なのである。おそらく、「午前 Vormittag」とは、このような早期の時間、ないし起源の時間の表現にほかならない。「回廊」の冒頭で語られている親密性は、飛躍を怖れず言うとすれば、最終的にはおそらくこの生と死の親密性であるだろう。

最終段落において場所と時間が互いに自らに至ると言われているが、このことは少なくとも時間が自らの端緒に立ち戻ることを意味するだろう。

子どもだったときから、他の部屋に比べ、回廊はあまり変わってはいない。回廊が私に近しかったのはそのためだけではない。むしろ、自身が適切に住むということにもはや至りえない者にとって、回廊が住むことに適していないということに存する慰めゆえなのである。回廊にはベルリンの人びとの住むことの境界がある。ベルリン――都市の神そのもの――は回廊においてはじまる。都市神としてのベルリンは、回廊においてありありと現前しているため、はかなきものはいかなるものも、そのもとでは自らであることを維持することができないほどなのである。ベルリンの庇護において場所と時間は互いに自らに至る。空間と時間はここで都市神の足元で互いに安らうのである。とはいえ、かつてともに同盟者であった子どもは、時間と空間というまとまりに囲繞され、とうの昔に彼に割り当てられた霊廟〔Mausoleum〕のうちにあるかのように、回廊にたたずんでいる。(VII/1, 387 f.)

幼年時代のまなざしは、この場所と時間において生まれ、このまなざしはそのままこの場所と時間のうちで凝固している。しかし、問いは反復のうちでいかにして読むことの視線

が生成されるのかというものであった。

まなざしに絶対的に先行するものとして描かれているのは人為や自然の反復であったが、この反復の「ゆりかご」のなかで夢が形成され、まなざしが形成される。したがって、まなざしの対象となるのは、何よりも反復のなかで自らをあらわすものであった。同時にまなざしは合図ないししるしにも向かうが、しるしとは、自らをあらわしつつ、同時に自らではないものへと指示を送るものであり、その意味でまなざしは同時に自らを現すことにおいて自らを隠すものへのまなざしでもある。格子を介した木の根元へのまなざしは、地下的なもの、隠されたものについての沈思をともなった、まさにこのような視線であった。この視線がアレゴリー的なものへのまなざしであるならば、それこそが読むまなざしである。

先に自然と人為の交叉を産み出すのは古びる時間であるとした。同時にこの交叉を見る下方へのまなざしもまた、この時間のうちで産み落とされる。ではいかにしてだろうか。時間の古びの解釈で明らかになったのは、時間が自らから脱落することで、遅延し、過去になるということであり、この過去性（あるいはもの性）は、人為であれ、自然物であれ、ものにおいて表現されることであった。ただこの古びは、最終的にはすべてのものの底に死を据える。なぜなら、時間の古びが根源的な時間の反復であるならば、そこで分かたれるのはあらゆる生以前、すなわち死という過去とあらゆる生の現在であるからである。この時間の根源的な分岐にしたがって、回廊でのまなざしも反復において自らを示すもの（生）と自らを隠すもの（死、過去）へと向かうまなざしに分かたれるだろう。中庭へのまなざしが、また霊廟におけるまなざしとなるのはそのためである。

地下へと向かうまなざしは、過去へと向けられる視線でもある。反復において自らを隠すものとは、反復において反復されないもの、取り残されたものという意味で過去でもあり、過去はつねに忘却されるものでもある。したがって、根元へのまなざし、「黒い穴」をめぐる沈思は、また忘却されたものをめぐる沈思でもある。古びる時間こそが、このまなざしとまなざしの対象がもつ「エニグマ的なもの」と「地下的なもの」という二重構造を――ちょうどグロテスク装飾が千年を超える時を経て洞窟から発見されたように――産み出すのだ。そして、この意味でのまなざしとは想起にほかならないのである。

おわりに

全六段落のうち五段落を引用しながら「回廊」を読解してきた。解釈の中心となったのはまなざしと反復、合図（しるし）、そして時間との関係であった。以上の主題の連関の素描にとどまったとはいえ、ここで明らかにした連関にしたがって、さらに「回廊」の読解を進めることが今後の課題となろう。扱えなかった主題や表現、問題の連関、たとえば、場所、そして住むことへの問い、またカリアティードやエコーといった神話的な主題とまなざしとの関係は、この解釈を基盤により詳細に扱わなければならないだろう[18]。

以上の解釈が問題連関の見取り図を示すにとどまったのは、『ベルリンの幼年時代』の他の断章との関係を考察の枠外に置いたからでもある。とはいえ、以上の解釈をより精密に基礎づけるためには、したがって他の断章との関係を含めて『ベルリンの幼年時代』における諸主題を考察しなければならない。

最後に、このようなまなざしと想起の問題を関連づけることによって、一九三〇年代から死にいたるまでのベンヤミンの思考圏を読解するための見通しを述べておきたい。「午前」という時間との関係で解釈されたまなざしは、時間において脱落するものへのまなざし、いわば過去へのまなざしである。それは必然的に忘却されたものへのまなざしとなろう。この意味で、まなざしとは、すぐさま想起なのである。「回廊」の冒頭において幼年時代の思い出がまなざしと等しく結ばれていたが、幼年時代を思い起こすことそのものが、幼年時代のまなざしによって可能になっているのだ。もちろん、回廊にたたずむ少年にとって、現実的に思い起こすことはほぼ何もないに違いない。しかし、最初のまなざしがすでに過去ないし忘却に向けられているからこそ、ひとは想起することができるのではないだろうか。おそらく、このことが幼年時代のイメージそのものを可能にするまなざしの意味である。つまり、ここでまなざし＝想起とは個人の経験を超え、逆に人間の経験一般を規定するものでもありうるのだ。だとすれば真の想起の主体は、そもそも個人を超えたものでないだろうか。しかし、いったいこのような主体をいかに規定すればよいのか。いずれにせよ、このような観点から歴史の想起を、十九世紀の原史をさぐる『パサージュ論』の試みを再考しなければならないだろう。

註

1 一九八一年、ジョルジョ・アガンベンによって、パリの国立図書館で発見された、ベンヤミン自身の手で最終稿としるされた原稿であり、一九三八年に成立したものとされる。この稿は一九八七年にはじめて出版された。Vgl. VII/2, 691. ベンヤミンからのテクストの引用は以下の全集から行い、右記のようにローマ数字によって巻数を、アラビア数字によって分冊数、頁数を指示する。Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bände I–VII, Frankfurt am Main 1972–1999.

2 「回廊」は、デトレフ・ホルツ〔Detlev Holz〕名義で、一九三三年八月一日の『フォス新聞娯楽版 *Unterhaltungsblatt der vossischen Zeitung*』（一一〇号）に掲載された。

3 Vgl. VII/2, 692 f.

4 Vgl. V/1, 47. また次のフランツ・オーヴァーベックの著作も参照のこと。Vgl. Franz Overbeck, *Christentum und Kultur*, Basel 1919, S. 20-28.

5 Theodor W. Adorno, Nachwort zur „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“ (1950), in: *Gesammelte Schriften,* Bd. 20. 1, hrsg. von Rolf Tiedemann, unter Mitwirkungen von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1997, S. 170.

6 現在もっとも包括的な「回廊」の註釈は、以下の書物の第一章にみられる。Vgl. Marianne Muthesius, *Mythos, Sprache, Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins* „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“, Basel; Frankfurt am Main 1996, S. 21-105. ほとんどすべての主題にわたって詳細な註釈と読解がなされているが、以下では、ムテーシウスによって比較的論じられていない主題について解釈を行う。

7 カリアティードにまつわる神話的な伝承については、すでにマリアーネ・ムテーシウスが詳細に論じている。Vgl. Mariane Muthesius, *Mythos, Sprache, Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins* „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“, S. 40-47.

8 Vgl. Ernst Robert Fiechter, Art. „Karyatides“ in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* Band X, 2, Stuttgart 1919, Sp. 2247.

9 Vgl. Ada Adler, Art. „Karyatis“, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* Band X, 2, Stuttgart 1919, Sp. 2252.

10 ベンヤミンにおける敷居の概念については、以下の書物を参照のこと。Vgl. Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde, Walter Benjamins Passage des Mythos,* Frankfurt am Main 1986.

11 下方へ向かうまなざしは『ベルリンの幼年時代』の主題のひとつである。「せむしのこびと」にも、下方に向かうまなざしが格子とともに語られている。Vgl. VII/2, 429.

12 Vgl. *Naturalis Historia,* XXXV, 113. プリニウスによれば、セラどオンは風景画家として知られ、フォルム・ロマヌムの古い側（sub veteribus）のペルコニーを絵画で覆った。

13 Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt,* Erster

Band, Leipzig 1914, S. 189. Vgl. auch I/1, 347 f.

14 Vgl. Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Erster Band, S. 189.

15 格子、柵、格子をつくる鉄の棒は、『ベルリンの幼年時代』の隠された主題のひとつである。Vgl. VII/2, 407, 422, 429.

16 Vgl. I/1, 339.

17 Vgl. VII/1, 387.

18 エコーの表象は引用を控えた第五段落にあらわれる。Vgl. VII/1, 387.