

複製技術の時代における芸術作品 1936

(ヴァルター・ベンヤミン著作集2、晶文社)

序論

マルクスが資本主義的生産方法の分析をくだてたとき、この生産方法はまだその緒についたばかりであった。マルクスは、そのくだてが予測的な価値をもつように配慮した。かれは、資本主義的生産の根本的諸関係にさかのぼって、その諸関係を描きだしたが、それは将来、資本主義がはたしてどのようなものになるであろうかを明確にするためであった。そしてマルクスの分析の結果、資本主義は、プロレタリアをますますはげしく搾取するだけでなく、ついには資本主義そのものをも廃絶しうのような諸条件をつくりだしていくであろうことが、明らかになった。

下部構造の変革よりもはるかに緩慢に進行する上部構造の変革は、すべての文化的領域における生産条件の変化を認めさせるまでに、半世紀以上を要した。それがどんなかたちでおこなわれたかは、こんにちにおいてはじめて述べることがらである。そして、その論述にある種の予測的要求を結びつけることも可能である。しかし、権力を獲得したあとのプロレタリアートの芸術にかんするテーゼや、まして無階級社会の芸術にかんするテーゼは、この予測的要求の対象にはなりにくい。ここでは、ただ現在の生産条件のもとにある芸術の発展傾向にかんするテーゼだけが問題となりうる。もちろん、生産の諸条件のもつ弁証法は、経済におけると同様、上部構造においてもきわめて顕著であり、したがって、このテーゼのもつ戦闘的な意義を軽視することは、誤りであろう。このテーゼは、創造性とか

天才性、永遠の価値とか神秘性といった数多くの従来の概念をあくまでも排除するものである。これらの概念を無制限に応用することは（しかも、目下のところそのコントロールは困難である）、おのずからファシズムの意味での事実的材料の捏造につながってしまう。以下の各章において芸術原理のなかへあらたに導入しようとする概念は、しかし、慣用の概念とちがって、ファシズムの目標のためにはまったく役に立たない。そのかわりそれは、芸術政策における革命的な要求を明確に表現するのに役立つ。

I

芸術作品は、原理的には、つねに複製可能であった。人間が製作したものは、たえず人間によって模造されえたのである。このような模造を、弟子たちは技能を習練するために、巨匠は作品を流布させるために、また商人はそれでひと儲けをするために、おこなってきた。これにたいして、複製技術による芸術作品の再生産は、ぜんぜん異質のことがらである。これは、歴史のなかで間歇的に、それもながい間において、しかし、しだいに強力におこなわれてきている。古代ギリシャ人が知っていた芸術作品の複製技術の方法は、ふたつだけであった。鑄造と刻印である。ギリシャ人によって大量生産された芸術作品は、ブロンズ像、テラコッタ、硬貨だけであった。その他はすべて一回かぎりのもので、技術的に複製することができなかった。その後、木版によって、はじめてグラフィックという複製技術が可能となった。印刷によって文字が複製されるようになるには、ながい時を要した。この印刷による文字の複製が文学にきわめて大きな変化を

あたえたことは、周知のことからである。この変化は、世界史の尺度から見ても、もちろん他に類例のない、とくに重要な現象であった。中世紀の間に、木版に銅版と腐蝕銅版（エッチング）が、十九世紀初頭には、石版（リトグラフ）が加わってくる。

この石版をもって、複製技術は、根本的に新しい段階に到達する。石のうえにスケッチして色を塗るやりかたは、木片に彫刻したり、銅版を腐蝕したりするやりかたよりも、はるかに簡潔な方法であり、グラフィックの大量生産をはじめて可能にしたばかりでなく、毎日新しい製品を市場へおくりだすことを可能にした。石版によって、グラフィックが、毎日、日常の事件の挿絵をつくるようになり、活字印刷と歩調をそろえはじめた。しかし、それも石版印刷の発明から数十年経つと、こんどは写真技術によって追いこされてしまう。この写真技術によって人間の手が形象の複製のプロセスのなかでこれまで占めていたいちばん重要な芸術的役割から、はじめて解放されることになり、その役割は、こんどは、対物レンズに向けられる眼にふりあてられることになった。人間の眼は、手が物をスケッチするよりもはやく、物をとらえる。当然、複製のプロセスは、大いに迅速化され、話すことと歩調をあわせるようになった。カメラマンはスタジオでクランクしながら、俳優が話すのとおなじ速度で影像を定着させていく。石版印刷に可能性として「絵入り新聞」がひそんでいたように、写真技術のなかにはトーキー映画がひそんでいた。音の複製は前世紀のおわりに着手された。これらの数々の集中的な努力によって明確に見きわめることが可能になったひとつの状況を、ポール・ヴァレリーは、つぎの文章でえが

いている。「水・ガス・電流が、ほとんど目にとまらない操作だけで、遠方からわれわれの住居のなかへ届けられ、役だてられるように、ほんの合図のような操作だけで連続する画像や音を、われわれはつけたり消したりすることができるようになるだろう。」複製技術は、一九〇〇年をさかいにしてひとつの水準に到達し、従来の芸術作品全体を対象として、その有効性にきわめて深刻な変化をあたえはじめたばかりでなく、それ自身、もろもろの芸術方法のなかに独自の地歩を占めるにいたったのである。この水準を明らかにするためには、それをもっとも顕著にあらわしている複製芸術と映画芸術というふたつの異なった現象によって、従来の芸術がいかなる逆作用を受けたかを調べるのが、もっとも有効であろう。

Ⅱ

どれほど精巧につくられた複製のばあいでも、それが「いま」「ここに」しかないという芸術作品特有の一回性は、完全に失われてしまっている。しかし、芸術作品が存在するかぎりまぬがれえない作品の歴史は、まさしくこの存在の場と結びついた一回性においてのみかたちづくられてきたのである。さらに、時のながれのなかで作品がこうむってきたその物質的構造の変化や所有関係の変遷をここで考慮しないわけにはいかない。物質的構造の変化のあとは、化学的ないし物理的分析（これは複製にたいしてはぜんぜん意味がない）によって、明らかにすることができる。所有関係の変遷のほうは、伝統の対象であり、伝統を追求するには、なによりもオリジナルの所在から出発しなければならない。

「ほんもの」という概念は、オリジナルの「いま」「ここに」しかないという性格によってつくられる。ブロンズの錆を化学的に分析することは、それがほんものであるかどうかの鑑定に役だつし、同様に、ある特定の中世の写本が十五世紀の古文庫から出たものであるという鑑定書は、やはり真贋をきめるのに役だちうる。「ほんもの」の世界は、およそ技術的な — もちろん技術的なものにかぎらないが — 複製をうけつけない。しかし、通常、贋作の烙印をおされる手工的複製にたいして完全に保たれる「ほんもの」としての権威も、相手が技術的複製となると、そうはいかなくなってしまう。これにはふたつの原因がある。まず技術的複製は、オリジナルにたいして、手工的複製のばあいよりも、あきらかにより高度の独立性をもっている。たとえば写真のばあい、人間の眼ではとらえられない影像、焦点を自在にえらぶ調節可能のレンズだけがとらえうる影像を、あざやかにきわだてることができるし、また望遠鏡撮影や高速度撮影のような特殊な方法をつかって、自然の視覚ではどうしても見おとしてしまうような影像を定着することができる。これが第一の原因である。つぎに複製技術は、オリジナルの模造品をオリジナルそのものではとうてい考えられない状況のなかにおくこともできる。写真のかたちであれ、レコードのかたちであれ、オリジナルそのものを視聴者のほうに近づけることが可能となるのである。大伽藍もそれが聳えている場所から移され、ひとりの芸術愛好家のアトリエで鑑賞される。会場や戸外で演奏された合唱も部屋のなかで聴取される。

かりに複製技術が芸術作品のありかたに他の点でなんらの影響を与えないものであるとしても、「いま」「ここに」しかないという性格だけは、ここで完全に骨ぬきにされてしまうのである。このことは、しかも、単に芸術についてのみあてはまることがらではない。たとえば、映画のなかで観客の眼のまえをよぎってゆく風景についても、同様のことがいえるだろう。しかし、このプロセスは、とくに芸術作品のばあい、そのもっとも微妙な核心に触れるのである。自然のばあいは、それほどまで敏感ではない。これが、じつは芸術作品の真正性ということなのだ。ひとつの芸術作品が「ほんもの」であるということには、実質的な古さをはじめとして歴史的な証言力にいたるまで、作品の起源からひとびとに伝承しうる一切の意味がふくまれている。ところが歴史的な証言力は実質的な古さを基礎としており、したがって、実質的な古さが人間にとって無意味なものとなってしまう複製においては、ひとつの作品のもつ歴史的証言力などはぐらつかざるをえない。もちろんここでぐらつくのは、歴史的証言力だけであるとはいえ、それにつれて作品のもつ権威そのものがゆらぎはじめるのである。

ここで失われてゆくものをアウラという概念でとらえ、複製技術のすすんだ時代のなかでほろびてゆくものは作品のもつアウラである、といいかえてもよい。このプロセスこそ、まさしく現代の特徴なのだ。このプロセスの重要性は、単なる芸術の分野をはるかにこえている。一般的にいあらわせば、複製技術は、複製の対象を伝統の領域からひきはなしてしまうのである。複製技術は、これまでの一回かぎりの作品のかわりに、同一の作品を大量に出現させるし、こうしてつくられた複製品をそれぞれ特殊な

状況のもとにある受け手のほうに近づけることによって、一種のアクチュアリティを生みだしている。このふたつのプロセスは、これまでに傳承されてきた芸術の性格そのものをはげしくゆさぶらずにはおかない。— これはあきらかに伝統の震撼であり、現代の危機と人間性の革新と表裏一体をなすものである。こんにちのはげしい大衆運動もこれと無縁ではない。大衆運動のもっとも強力な担い手である映画の社会的重要性は、それがもっとも現実的なかたちであられるばあいでも、いや、この場合にはとくに、その破壊的なカタルシス作用をぬきにして考えることができない、文化遺産の伝統の完全な総決算である。この現象は、偉大な歴史的映画をみれば明白である。それは、たえずひろがる広大な分野を自己の世界にまきこんでいく。一九二七年、アベル・ガンズは「シェークスピアもレンブラントもベートーヴェンも映画になるだろう。……すべての伝説、すべての神話、すべての英雄ものがたり、すべての宗祖、いや、すべての宗教が…光の芸術によるよみがえりを待ち望んでいるのだ。そして英雄たちは、すでに入口に殺到している」と熱狂的に叫んだ。このとき、ガンズは、おそらく自分ではそれと気づかず、全面的な総決算への呼びかけをおこなっていたのである。

Ⅲ

広大な歴史的時間のなかでは、人間の集合体のありかたが変化するにつれて、その知覚様式も変わる。人間の知覚が形成される方式 — 知覚のメディア — は、単に自然の制約だけではなく、歴史の制約をも受ける。口

ローマ後期の工芸とウィーン・ゲネシスを生み出した民族大移動の時代には、古代芸術とは異なった芸術があったが、そこにはすでにまったく異質の知覚が存在していたのである。芸術が古典の伝統の重圧下に埋没してしまっていたとき、その伝統の力に抵抗したウィーン派の学者、リーゲルとヴィックホフは、古典芸術の栄えた時代に人間の知覚がいかなる方法で組織されていたかを、古典芸術そのものから推論して明らかにすべきである、と考えた。時代にさきがけたかれらのこの認識は卓抜なものであったが、もちろんそれにも限界はあった。すなわち、こうした学者は、ローマ後期の知覚に固有な外面的特徴を表面的に指摘するだけで満足してしまったのである。かれらは、知覚方法の変化に表現された社会的変革を明示しようとは試みなかった。それは、おそらくかれらの意図でもなかったであろう。現代では、この点で適切な考察をすすめるのに、はるかに好都合な諸条件がそなわっている。われわれの時代の知覚のメディアの変化がアウラの消滅の結果である、と考えられる以上、その社会的条件もおのずから解明されうるはずである。

以上、歴史の場にもちこまれたアウラ概念を、ここで自然界におけるアウラ概念によって補足説明してみよう。アウラの定義は、どんなに近距離にあっても近づくことのできないユニークな現象、ということである。ある夏の日の午後、ねそべったまま、地平線をかぎる山なみや、影を投げかける樹の枝を眠で追う — これが山なみの、あるいは樹の枝のアウラを呼吸することである。以上述べたところから、現代におけるアウラ消滅の社会的条件を考察することは、きわめて容易なことであろう。アウラの消

滅は、現今の社会生活において大衆の役割が増大しつつあることと切りはなしえないふたつの事情に基づいている。すなわち一方では、事物を空間的にも人間的にも近くへ引きよせようとする現代の大衆の切実な要望があり、他方また、大衆がすべて既存の物の複製をうけいれることによってその一回かぎりの性格を克服する傾向が存在する。手近にある物を描き、模写し、複製して所有しようという要求は、日常生活において避けることができない。もちろん絵入り新聞や週間ニュース映画が提供する複製は、絵画とは明確に区別されうる。絵画では、一回性と歴史的時間が密接に結びついているが、新聞やニュース映画では一時性と反復性とが結びついているのである。事物をおおっているヴェールを剥ぎとり、アウラを崩壊させることこそ、現代の知覚の特徴であり、現代の世界では、「平等にたいする感覚」が非常に発達していて、ひとびとは一回かぎりのものからでさえ、複製によって同質のものを引きだそうとする。理論面で統計学の重要性がいちじるしく増大しているのとおなじ現象は、視覚面でもみとめられるのである。リアリティの照準を大衆にあわせ、逆にまた大衆をリアリティの照準にあわせることが、思考面でも、視覚面でも、無限の射程距離をもつと動きとなっている。

IV

芸術作品の一回性とは、芸術作品が伝統とのふかいかわりのなかから抜けきれないということである。伝統そのものは、もちろんどこまでも生きたものであり、きわめて変転しやすい。たとえば古代のヴィーナス像は、

それが礼拝の対象であったギリシャ人のばあいと、災いにみちた偶像であった中世カトリックの僧侶たちのばあいとは、それぞれ異なった伝統にかかわっていたのである。しかし、両方のばあいに共通していえることは、ヴィーナス像のもつ一回性であり、換言すれば、そのアウラであった。芸術作品がいかにか根源的に伝統へのふかいつながりのなかにおかれていたかは、その礼拝的側面をみれば明らかである。最古の芸術作品が発生したのは、周知のとおり、最初は魔法の儀式に、つぎには宗教的儀式にそれを供するためであった。さて、芸術作品のこのアウラの性格がどうしても儀式の道具という機能から徹底的に解放されえない事実には、きわめて重大な意味がある。ことばを換えていえば、「ほんもの」の芸術作品が比類のない価値をもつ根拠は、ほかならぬ儀式性にあり、芸術作品の本源的な第一の利用価値もそこにあった。もちろん、それがきわめて間接的なばあいもある。しかし、どんなに非宗教的なかたちで美の礼拝がおこなわれるにしても、それが世俗化された儀式の一種であることにはかわりはない。非宗教的な美の礼拝形式は、ルネッサンスとともに確立され、三百年間隆盛をつづけた。それは、この時期が経過したのち、はじめではげしい動揺にみまわれ、そのよって立つ根拠を露呈することになる。すなわち、最初の真に革命的な複製手段である写真技術の登場によって（同時に社会主義の抬頭によって）芸術の危機が迫り、さらに百年後にそれがだれの限にもはっきり映るような事態に立ちいたったとき、芸術は「芸術のための芸術」という芸術の神学の教義のなかには逃げこんだのである。そこから、やがて、あらゆる社会的機能を拒否するだけでなく、なんらかの具体的な主題によるあ

らゆる規定を拒否するいわゆる「純粹」芸術という理念のもとに、ひとつの裏返しの神学が生じてきた。(文学でこのような立場を代表することになった最初の詩人はマラルメであった。)

以上のような諸関連をただしく見きわめることは、複製技術の時代の芸術作品にかんする考察にさいして不可欠であろう。というのは、それによってのみわれわれは、芸術作品の技術的複製の可能性が芸術作品を世界史上はじめて儀式への寄生から解放する、という決定的な認識を用意することになるからである。芸術作品の複製がひとたび生じると、こんどは、あらかじめ複製されることをねらった作品がさかんにつくられるようになる。たとえば写真の原板からは多数の焼付が可能である。どれがほんとうの焼付かを問うことは無意味であろう。こうして芸術作品の制作にさいして真贋の基準がなくなってしまう瞬間から、芸術の機能は、すべて大きな変化を受けざるをえない。すなわち、芸術は、そのよって立つ根拠を儀式におくかわりに、別のプラクシスすなわち政治におくことになるのである。

V

芸術作品に接するばあい、いろいろなアクセントのおきかたがあるが、そのなかでふたつの対極がきわだっている。ひとつは、重点を芸術作品の礼拝的価値におく態度であり、もうひとつは、重点を作品の展示的価値におく態度である。芸術作品の製作は、礼拝に役だつ物象の製作からはじまった。このばあい、それをひとびとが眺めるということよりも、それが存在しているという事実のほうが、重要であったと想像される。石器時代の

人間が洞穴の壁に模写したおおしかは、一種の魔法の道具であった。もちろん、それは、仲間のまえにも展示された。しかしその制作にあたっては、なによりもまず精霊がひとびとの念頭にあったのである。こうした礼拝的価値は、こんにちでは、芸術作品をいわば秘密の場所にとどめておこうとする傾向となって、つよくのこっているように思われる。ある種の神々の像は、僧房の聖職者しか眺めることができない。ある種の聖母像は、一年中被いをかけたままである。中世の寺院のある種の彫像は、地上の観察者の位置からは見ることができない。しかし、個々の芸術製作が儀式のふところから解放されるにつれて、その作品を展示する機会が生まれてくる。どこへでも送りとどけることのできる胸像のばあい、それが展示される可能性は、寺院の奥のきまった場所に固定されている神々の像のばあいよりも、はるかに大きい。タブロー絵画を展示することは、それに先行するモザイクやフレスコを展示することよりも、はるかに容易である。ミサのばあい、その展示の可能性は、シンフォニーのばあいとくらべて、元来はけっして劣っているわけもないのだが、それでもシンフォニーが誕生した時点においては、シンフォニーの展示能力のほうがはるかに大きくなるものと予想されていたのである。

複製技術のさまざまな方法が発達するとともに、芸術作品の展示の可能性は、飛躍的に増大した。その結果、この両極の間の比重の単なる量的な推移が、ちょうど原始時代におけるとおなじように、芸術作品の性格の質的な変化に転化する。すなわち原始時代において芸術作品はその絶対的なアクセントを礼拝的価値におくことによって、なによりもまず魔法の道具

となり、それをひとびとがある程度芸術作品と認めたのはずっとのちになってからのことであるが、こんにちの芸術作品も、その絶対的なアクセントを展示的価値におくことによって、これまでとは異なったさまざまな機能をもつようになった。そして、これらの機能のなかでわれわれにとって既知のものである芸術的機能がとくにきわだっているが、それはのちになって単なる付随的な機能にすぎなかったと認識されるかもしれないのである。ともかく目下のところ、写真および映画がこうした認識のためのきわめて有効な手がかりになりうることだけは、たしかであろう。

VI

写真の世界では、展示的価値が礼拝的価値を全面的におしのけはじめている。もちろん礼拝的価値がまったく無抵抗に消えてなくなるわけではない。それは、最後の堡壘のなかに逃げこむ。すなわち人間の顔である。初期の写真術の中心に肖像写真がおかれていたのは、けっして偶然ではない。遠く別れてくらしている愛するひとびとや、いまは亡いひとびとへの思い出のなかに、写真の礼拝的価値は最後の避難所を見いだしたのである。古い写真にとらえられている人間の顔のつかのまの表情のなかには、アウラの最後のはたらきがある。これこそ、あの哀愁にみちたなにもものにも代えがたい美しさの実体なのだ。しかし、人間が写真から姿を消したとき、そのときはじめて展示的価値が礼拝的価値を凌駕することになった。このプロセスを完成したのは、一九〇〇年ごろのパリのひとかげのない街路の風景をとらえたアジェの比類のない功績である。かれは風景をちょうど犯行

現場のように撮した、といわれているが、たしかにそのとおりである。犯行現場にもひとかげはない。その撮影は間接証拠をつくるためなのだ。写真は、アジェによって、歴史のプロセスの証拠物件となりはじめる。これが、そのかくれた政治的な意味である。それは、すでに作品の特殊な受けとりかたを要求する。こうした写真にたいしては、雲のうえをただようような冥想などは適していない。それは、眺めるものを不安にする。ひとは、こうした写真に近づくためには特別の道を探さねばならないと感じる。やがて絵入り新聞がその道しるべとなる。ただし道しるべであるか、まちがった道しるべであるか、それは、いまはどうでもよい。ともかく絵入り新聞のなかではじめて写真につけられる解説が不可欠となったのである。それが絵画作品につけられる題名などとはぜんぜん別の性格のものであることは、明らかであろう。写真の解説によって絵入り新聞の読者は、その受けとりかたを一定の方向に規定されてしまうのである。この傾向は、やがてまもなく映画のなかでさらに厳密で強制的なものとなる。映画のばあい、個々の映像のとらえかたは、その映像に先行する一連のシーケンスによってすでに決定されているように思われる。