

# 複製技術と芸術の「大きさ」をめぐって ——ベンヤミン『写真小史』(1931)から

長谷川 明 子  
基礎教育課程

On Mechanical Reproduction and Dimension of the Arts

HASEGAWA Akiko

*Division of Liberal Arts and Science*

(Received November 12, 2001 ; Accepted January 18, 2002)

## 序

ヴァルター・ベンヤミンの『写真小史』(1931)は、写真の祖先カメラ・オブスクーラに始まり写真発明期から執筆当時までの数多くの写真作品や写真論を概観し、彼の『複製技術時代の芸術作品』の先駆けをなす論考として、現代のメディア論においてもしばしば言及される著作である。当時、ブローズフェルト『芸術の原形——植物写真集』Karl Bloßfeldt: Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder. Hrsg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf. 120 Bildtafeln. Berlin o. J. (1928)、ウージェーヌ・アジェ『写真集』E. Atget: Lichtbilder. Eingeleitet von Camille Recht. Paris u. Leipzig 1930、アウグスト・ザンダー『時代の顔』August Sander: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München o. J. (1929)、ボッセルト、グッドマン『写真の初期から 1840-70年』Helmuth Th Bossert und Heinrich Guttman: Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen. Frankfurt am Main 1930、シュヴァルツ『ディヴィッド・オクタヴィアス・ヒル——写真の巨匠』Heinrich Schwarz: David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Mit 80 Bildtafeln. Leipzig 1931 など、相次いで特色ある写真集が出版されたことが『写真小史』執筆のひとつの契機と考えられ、これらの写真集に収められた写真作品や序文にベンヤミンはこの論考の中で繰り返し触れている。しかしベンヤミンの他のエッセイと同様、『写真小史』もまた非常に晦渋であり、写真作品や写真論に対するベンヤミンの言及は、ときとして歯切れが悪く、あいまいと取られかねない部分が見受けられる。ただ『写真小史』

で定義されたあの有名なアウラの概念がいまなお論議的となることでわかるように、そのあいまいさには、写真の本質に迫ると考えられる特有の魅力、鋭さや深みも含まれている。

ここで問題にするのも、あいまいさの感じられる、字義通りに受け取るならかなり奇妙な箇所なのであるが、実はここはベンヤミンの他のエッセイ、「パリ日記」(1930)や『複製技術時代の芸術作品』(1936)にも関連があり、検討していくに値する箇所と考えられるのである。

## 1. 芸術作品の写真による複製

さて、問題の箇所は「写真としての芸術」、芸術作品の写真による複製のもたらす影響力の大きさが強調されるくだりである。彼は美術史家リヒトヴァルクの言葉、——われわれの時代においてはいかなる芸術作品も、自分自身や近い親類や友人や恋人の肖像写真ほど熱心に眺められることはない——を引き、研究の前進のために写真の社会的機能への注目の必要性を説く。「写真としての芸術」は、ベンヤミンによれば社会的事実として「芸術としての写真」、すなわち写真を芸術的に造形することより、はるかに重要なのである。彼は、以下のように言う。

「おそらく誰でも気づいたことがあるだろうが、絵とか特に彫刻とか、まして建築は、写真で見たほうが、実際よりも把握 erfassen しやすい。これをすぐさま芸術感覚の衰退のせいに、現代人の無能力のせいにしたくなるのはやむをえない。しかし、それには、複製技術の発達とほぼ同時に、偉大な作品 große Werke についての見解が変わったのだという認識がじゃまをする。偉大な作品は、もはや個人の作り出すものとはみなされない。

それは集団によって作られるものとなり、あまりにも強大になったので、それを取り込む assimilieren ためには、まさに縮小するということが条件になった。」<sup>1)</sup>

ベンヤミンはさらに、機械的な複製のさまざまな手法は、結局、縮小技術であり、その助けでひとは作品を使いこなすくらいにまで、支配できるのであると、続けている。

この箇所は、一見して、多くの問題が含まれているように思われる。「絵とか特に彫刻とか、まして建築は、写真で見たほうが、実際よりも把握しやすい」だろうか。そうだとすると芸術を写真で見るほうが把握しやすいのは芸術感覚の衰退が理由か、それとも「複製技術の発達とほぼ同時に、偉大な作品についての見解が変わった」ためなのか。偉大な作品は個人でなく、「集団の作り出すもの」となったのか、そして強大になりすぎたために取り込むにはそれを縮小することが条件となったのか。そもそも「偉大な作品 große Werke」とは具体的にどのような作品を指すのか。

今日、芸術作品を写真で見る機会は、ベンヤミンの時代よりもはるかに増えており、写真だけでなく、テレビやビデオ、インターネットでと他の手段による技術的な複製をとおしても、芸術に接する。通常の鑑賞体験においてももちろん、美術史研究の資料として、複製は欠かせないが、オリジナルに接した体験をより尊重し、オリジナルを見ることがこそ本来のその作品の体験であるとするのが大前提となっている。その上で、複製のメリット、手軽であることや、X線など他の技術的手段への入り口とともできること、さらにデメリット、操作されている危険や他のメディアを通してることによるオリジナルとの差への注意が喚起される<sup>2)</sup>。

つまり写真などの複製で作品を見ることがオリジナルを見ることは、基本的に等価とされておらず、複製で見たばあいに、より作品が把握しやすかったとしても、ベンヤミンがここで言うような受け取り方はされないだろう。まして偉大な作品を縮小するために写真という技術が必要だとは考えない。どうしてこのような奇妙とも見える説が展開されたのだろうか。すでに述べたとおり、「写真としての芸術」に関するこの記述は、実は前年に、ベンヤミンがパリ滞在中に書いた「パリ日記」のなかに、やや別の形で述べられており、そこに基いているのである。

## 2. 「パリ日記」と『写真小史』

「パリ日記」における「写真としての芸術」についての部分は、1930年2月4日の日付があり、ベンヤミンと古書店主アドリエヌ・モニエ（1892-1968）との対話

として書かれている<sup>3)</sup>。

モニエは古書店の経営者で、執筆活動も行っていた<sup>4)</sup>。彼女の古書店は1915年に開店し、ベンヤミンだけでなく、ジットやヴァレリー、コクトー、さらにはアンドレ・ブルトンらシュールレアリスト達が訪れ、彼らの著作の朗読会や読書会、時にはオークションや演奏会なども催されている。したがって単なる書店というよりは、文学的なサロンというべき場で、パリの文学生活のひとつの中心となっていたのである。ベンヤミンと彼女の交友は、この「パリ日記」に書かれた出会いののちも長く続き、モニエに宛ててベンヤミンが死の直前、1940年6月に書いたとされる手紙の記録が残っている<sup>5)</sup>。

ベンヤミンはモニエとの初対面の印象を「目の前にいるのが、どんな敬意をもって接しても、決して敬意の払いすぎにはならぬような一人であり、そしてみたところそういう敬意を少しも当てにしていないが、軽くあしらったり、拒んだりもしないような人であることは、すぐに感じる<sup>6)</sup>」と語り、一方、モニエの『オデオン通り』にもベンヤミンに関する2編の回想が収められ、彼女の側でもベンヤミンを非常に高く評価していたことがうかがわれる<sup>7)</sup>。両者それぞれにとってこの交友が重みがあるものだったと推測されるのである。

さて、「写真としての芸術」についての両者の対話に戻ろう。ベンヤミンとモニエはこの対話のときが初対面であり、モニエによれば、彼女が書いた詩に関心を示したベンヤミンが人を介して知遇を求め、モニエが手紙でそれに応え日時を決めた上でベンヤミンが店を訪れた、という次第だった<sup>8)</sup>。一方、ベンヤミンが描く「パリ日記」2月4日分の両者の会見にはこうした事情は触れていない。ベンヤミンは、まずモニエの店の印象を語り、それに続いて先に引用した女主人としてのモニエ、さらにモニエの執筆活動や彼女の語るジッドやブルトン、アポリネールらの店での振る舞いを描き出し、そのあとで「写真としての芸術」についての両者の会話の場面となる。話題は次々変わっていくのだが、ベンヤミン独特のスタイルでそれぞれの話がつづりあわされていくので、不自然さや違和感を与えることはない。

さて、ベンヤミンは会話の間に顧客で立て込んできた店内から遠慮して立ち去ろうとする。そのベンヤミンをモニエが引き止め、「芸術の写真」、『写真小史』では「写真としての芸術」とされている、芸術を撮影した写真の話へと移っていく。ベンヤミンが「絵とか特に彫刻とか、まして建築は、写真で見たほうが、実際よりも享受 genießen しやすい」、しかしそうしたやり方で芸術にかかずらうことは不毛であり、神経を消耗させると言って、モニエを驚かす。ベンヤミンは、もともと写真に撮

影された芸術作品に対してかなり否定的だったらしく、自分でも「芸術の写真にかつとなる、古くからの病的嫌悪」があったことを認めている<sup>9)</sup>。そのベンヤミンに対し、モニエは「偉大な創作物 *die große Schöpfungen* は個人の作品としてみなしえない」と答え、偉大な作品が集団的な形象であること、あまりにも強大になったので、それを享受するには小さくするのが条件であること、機械的な複製のさまざまな手法は、要するに縮小技術であり、その助けでひとは作品を享受する *Genuß* くらいにまで、支配できるのであると、と述べたことになっている<sup>10)</sup>。

この日記を見る限り、「写真としての芸術」は文学的な雰囲気で行われた雑談の、ひとつのテーマであったと思われる。両者の対話は特に集中的に写真や複製技術について語り合ったものだったわけではなく、ましてやこの対話自体、厳密な言葉の定義をへた議論などではない。集団で作る偉大な創作物としては、建築や、工房作の巨大な彫刻や絵画が想起されるが、それに触れた記述もなく、ここでも両者が何を考えていたか不明であり、先の議論の不可解さは解けない。

ただ、「パリ日記」では意見の相違が見られる両者の会話が、『写真小史』でベンヤミン一人のモノローグ的な思索として書かれている点には注目すべきだろう。「パリ日記」においてベンヤミンは、写真で芸術作品を見るのは不毛だし神経を消耗させる、と否定的である。つまりオリジナルを見るのが本来の芸術作品の見方であるとベンヤミンが考えていたととってよい。一方、モニエはベンヤミンに反論する形で、「偉大な創作物」に関してその享受の際の複製技術の必要性を説いているが、これは「偉大な創作物」が何なのか明らかにされていないので、正確には反論になっているとは言えない。しかるに、このモニエの反論が『写真小史』の中にほぼそのまま、ベンヤミンの論述として取り込まれるところに先の不可解な論述が起因しているのである。二人の意見の違いは『写真小史』ではいわばベンヤミンの自問自答となっており、実際より写真で見たほうが芸術を把握しやすい理由として、両者の捉え方の差異を埋め、仲介するように、まず「芸術感覚の衰退」、「現代人の無能力」が言われ、さらにそれも打ち消して、「複製技術の発達とほぼ同時に、偉大な作品についての見解が変わったのだ」とされることになる。つまり『写真小史』での「写真としての芸術」についての言及は、じつはモニエとの会話にベンヤミンが触発されたものであり、複製技術を、必ずしもネガティブでなく捕らえようとしたものと考えられるが、しかし同時に、対話をそのまま論述に取り込んだという奇妙さを含む。

さて、『写真小史』の問題の箇所で、「偉大な芸術作品」が不明確である一方でまた、複製技術が、偉大な作品を縮小する技術と捕らえられているのも不可解と言える。『写真小史』には、絵画、彫刻などの芸術作品を撮影し、もとの作品を縮小して作品の把握の助けとなっているととれるような写真の例は特に見当たらない。絵画と写真のかかわりで言及されるのは、写真初期に制作の補助手段として撮影した写真で名を残した肖像画家、ディヴィッド・オクタヴィアス・ヒルについてや<sup>11)</sup>、職業写真家に転向していくミニチュア肖像画家たちである<sup>12)</sup>。これらはそれまで絵画が作り上げていた作用のある種のものを写真が担うようになったという事例であろう。建築を撮影したアジェの写真も取り上げられているが、アジェはシンボリックな建築を素通りし、逆に普通は人が目もとめない街の光景の細部を撮影して、「アウラから解放され」、「気分というものが欠如し」、「細部を鮮明に捕らえるためにほのぼのとした雰囲気はすべて犠牲にされる」という、特有の効果のある写真を撮影したとされ、こうした効果によって、アジェの写真はシュルレアリスム写真を先取りしたともされている<sup>13)</sup>。しかし、アジェの撮影対象も、集団によって作られた偉大な作品などではなく、冒頭での引用の具体的な例ということはできない。そして、モホリ＝ナギやトリスタン・ツァラが引き合いに出されるとき、写真は「絵画からリレーのボタンを受け取った」といわれているが、このときも写真による縮小や拡大が問題になるわけではない<sup>14)</sup>。

複製技術を、「つまるところ」という但し書きがあり、単純な意味とは思えないものの、縮小技術と捕らえる、とはどのようなことか。以下、それについて考えておきたい。

### 3. 縮小／拡大の技術としての写真

さて、ベンヤミンは拡大技術としての複製技術に対しては、『写真小史』の、冒頭の引用より前の部分で、具体的に論じている。例として上がっているのはドイツの造形作家、ブロースフェルトが撮影した植物写真である。ブロースフェルトの写真ではトクサ、クサソテツなどの植物が拡大して写し取られているが、それをベンヤミンは「トクサの中に最古の柱の形式を、クサソテツの中に司教杖を、十倍に拡大されたクリとカエデの新芽の中にトーテムポールを、オニナバナの中にゴシック様式の飾り格子を出現させた」とし、部分を選択して拡大することで、思いもかけぬ形態が見出され、それ以前とは別の見方がなされるその驚きに満ちた体験を語っている<sup>15)</sup>。

ベンヤミンによれば、写真は、工学や医学が相手にするような構造上の性質や細胞組織という素材における、

微細なものに住まう観相学的な相貌や形象の世界を、拡大し形にして、開示するのである。

大きさと美について、アリストテレスの『詩学』には後世さまざまな思索を誘った考察があるが、それによれば「極めて小さな生物が美しいということはいえなさそう。なぜなら気づかれないほど短い時間のうちに見ることになるので、観察が混乱することになるからである。また極めて大きな生物が美しいということもありえなさそう。というのは一度に観察することができずに、その統一と全体が観察者の視野から失われるからである<sup>16)</sup>。」もしも写真が、それ自体のもともとの大きさでは、観察者の美的な受容にかなわぬような対象を、そのまま拡大、あるいは縮小して写し取ることで、美を発見せしめるなら、そのことは写真の注目すべき効果であるに違いない。アリストテレスの言う「小さすぎる生物」のためには観察のためのより長い時間を、「大きすぎる生物」のためには一度に観察できる程度の統一と全体を写真は対象にもたらし、美的に適切な大きさを作り出せるのではないか。少なくともブロースフェルトの植物の拡大写真ではその大きさの発見が実現されているように思われる。その際には、被写体に手が加えられ芸術的な造形が行われるといった恣意的な操作は否定しきれわけではないのだが、期待されているのでは決してない。ブロースフェルトの写真作品の与える驚きは、植物という被写体の形態そのものが変わらないにもかかわらず、単にその大きさを変えられるのみで、日常目にするのとは異なる表情が現われ出る点である。そうした拡大や縮小が可能になるのは、写真がそもそも対象の視覚的性質の機械的な切り取りだからであると考えられる<sup>17)</sup>。他から切り取って別の枠の中での部分的拡大や縮小が可能であるために、本来の場にあったのでは感じ取れなかった、対象の美を見つけやすい大きさの発見も可能になるのではないのか。

ただ、植物や動物のような通常の対象の一部を切り取り、拡大／縮小するばかりには、このことが妥当するかもしれないが、芸術ではどうだろうか。芸術は、通常の対象と異なり、それ自体が完結した世界をなし、それ自体に見合った必然的な大きさを持つ。その閉じた全体をなすはずの絵画や彫刻、建築を切り取った映像に関して同じように言えるだろうか。写真が芸術作品を拡大あるいは縮小して、新たに美的に必然的な大きさを示す可能性は否定できないが、それは写真が元の芸術作品のある部分を選択して写し取り、以前の作品とはまた別の閉じた世界を作り出すことに成功したばかりに限られよう。ただ単に縮小ないしは拡大するのでは、こうした必然的な大きさは発見できないだろうし、それが見出されたそ

のときには、芸術作品は、たとえば風景や人物などとともに、写真の多くの題材のひとつになりきっていると考えられる。

対象を機械的に正確に再現し、しかも大きさを変えることは、たしかに写真の発明以前は困難であったに違いない。写真を通して、異なる大きさで作品に接して、その作品の異なる見方を教えられる、というのはすでに今日のわれわれには普通の経験になっているが、写真がなければ不可能だったはずである。その驚異に目をむけるなら、規定された大きさでしか見られなかった、かつての芸術という領域は限界のあるものとして照らし出されて来る。そのとき、大きさを変える技術があることで芸術に対する感覚はゆらぎ、変化をこうむる可能性がある、とすることはできよう。

しかも写真は——その機械的な性格ゆえに——、それ自体大きさが自在に変えられる。被写体を大きく引き伸ばしたり、縮小したりできるように、写真自身も、また被写体となって拡大され縮小される。

ロラン・バルトの『明るい部屋』に、バルトが亡き母の写真を大きく引き伸ばして、もっとよく見ようと試みる場面がある。「細部を《段階的に》引き伸ばせば（それぞれのネガは、その前の段階に比べてさらに小さな細部を映し出すから）、ついに母の実体に到達するであろうと考える」もちろん、その試みは成功しない。「写真を引き伸ばしてみたところで、印画紙のきめを拡大するだけである。私は映像の素材のために映像を壊してしまうのだ<sup>18)</sup>。」

引き伸ばして細部を拡大していけば、母の実体に迫れるかもしれないと思わせ、その望みゆえにについては映像を破壊させてしまうもの、それはこのばあい、被写体へのつよい執着であろう。その執着を生じさせるのは、映像と現実とのつながりの深さ、映像の現実性と考えられる。映像が、ありありと実際の対象を想起させ、そのためにかえって現実のその人ではないことへの焦燥を招きよせるという二律背反が、あえて映像を破壊しかなない行為に走らせる。現実的であって、けっして現実ではない、それは縮小の動機にも結びついていくだろう。バルトの、母への感情ほどに強いものではなくても、被写体に対する何らかの思いから写真を縮小することは、たとえば家族やタレント、記念写真や気に入った芸術の写真などについて、より頻繁に行われる。その場合、縮小の動機は、写真を手軽に身近に持とうとすることであり、写真を持つことによって被写体と自分とのかかわりを確認し、時にはより強化することだろう。身近にと願われているのは、映像自体ではなく、実際の対象のほうであり、写真は代替物になっている。ブロースフェルトやア

ジェの場合のように、その表現が写真独自のものを獲得しているとき、映像が何かの代替物であるなどとは言えないが、写真を通して、実は被写体自体が望まれているとき写真は、「その助けで」、対象を「使いこなすくらいにまで、支配できる」技術として機能していると考えられる<sup>19)</sup>。しかしそれは芸術を対象としたときだけではないし、また縮小技術のみに可能なことではなく、拡大に関しても起こることである。複製技術を縮小技術に限って考えるのはやはり無理がある。

## 結 び

「パリ日記」に登場するモニエの、偉大な創作物を縮小する技術として複製技術を考える、という発言は無規定ではあるものの、写真という複製技術のよりポジティブな効果を提起すものであり、芸術を撮影した写真を好まなかったベンヤミンの思索の変化を促す力があつたと考えられる。それが『写真小史』における「芸術としての写真」から「写真としての芸術」へという転換であり、芸術的な写真を問題にすることから、写真の社会的機能を考察することへという転換だった。そして写真をはじめとする複製技術の社会的機能は『複製技術時代の芸術作品』において、集中的に論じられていくことになる。

『複製技術時代の芸術作品』においては、『写真小史』におけるような、芸術を写真で見たほうが実際よりも把握しやすいとした箇所も、その理由を芸術感覚の衰退に求めた箇所もない。複製技術の発達と同時に変化を迫られるのは、芸術作品の機能全体であり、その機能の変化を認識する手がかりを与える領域として映画が示される。映画は徹底して複製技術に規定される領域であり、集団で作られ集団に供される芸術として、機械装置とのかかわりによって変化をこうむる統覚の練習に役立つという「社会的な機能」が負わさることにもなる。複製技術を縮小の技術として扱った箇所は、偉大な芸術作品の縮小としてではなく、映画の中のカメラの一使用法として他のカメラの技法とともに述べられるのみとなっていく<sup>20)</sup>。

冒頭の引用箇所の奇妙さは、ベンヤミンの複製技術に対する思索が、十分に熟していなかったためと考えられ、また彼の言う *Große* が偉大さとサイズの大きさととの二義性で惑わすことも否定できない。だが、この奇妙な言述が『写真小史』にあえて残されたのも、ベンヤミンに

としては重要な、後につながる基点を含んでいたからだろうと推測されるのである。

## 参考文献

- Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), “Walter Benjamin Gesammelte Schriften”, II・1, Suhrkamp, 1991, S. 368-385. (註ではBGSと略記)
- Walter Benjamin: *Pariser Tagebuch* (1930), “Walter Benjamin Gesammelte Schriften”, IV・1, Suhrkamp, 1991, S. 567-587.
- Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Zweite Fassung, “Walter Benjamin Gesammelte Schriften” VII・1, Suhrkamp, 1991, S. 350-384.
- ベンヤミン『写真小史』、『複製技術時代の芸術作品』(『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』(浅井健二郎編訳 久保哲司訳) ちくま学芸文庫 1995 所収)
- ベンヤミン『図説 写真小史』(久保哲司編訳) ちくま学芸文庫 1998
- 三島憲一『ベンヤミン 破壊・収集・記憶』講談社 1998
- 野村 修『ベンヤミンの生涯』平凡社 1993
- 浅沼圭司『映画学』紀伊国屋書店 1965
- 竹内敏雄『アリストテレスの芸術理論』弘文堂 昭和44年

## 註

- 1) BGS II・1 381-382.
- 2) cf. Ivan Gaskell, *Vermeer's Wager, speculation on art history, theory, and art museums*, Reaktion Books Ltd, 2000, pp. 99-100.
- 3) BGS IV・1 580-582.
- 4) アドリエンヌ・モニエ (岩崎力訳)『オデオン通り』河出書房新社 1975.
- 5) 『ヴァルター・ベンヤミン著作集15書簡II 1929-1940』(編集解説 野村 修) 昌文社 1972 308-309頁。
- 6) BGS IV・1 580.
- 7) 『オデオン通り』185-198頁。
- 8) 『オデオン通り』194頁。
- 9) BGS IV・I 582.
- 10) *ibid.*
- 11) BGS II・1 370.
- 12) BGS II・1 374.
- 13) BGS II・1 377-379.
- 14) BGS II・1 382.
- 15) BGS II・1 372.
- 16) アリストテレス『詩学』(松本仁助・岡道男訳) 岩波文庫40頁。
- 17) 浅沼圭司『映画美学入門』美術出版社 1963 58-65頁。
- 18) Roland Barthes “La chambre claire” Gallimard, 1980, pp. 155-156.
- 19) BGS II・1 381-382.
- 20) BGS VII・1 376.