

From *Le Paysan de Paris* to *Das Passagen-Werk*: Walter Benjamin's reading of "le Passage de l'Opéra" of Louis Aragon

石川清子

文化政策学部国際文化学科

Kiyoko ISHIKAWA

Department of International Culture

Faculty of Cultural Policy and Management

十九世紀における「現代性」の総合的な解釈を目指したヴァルター・ベンヤミンの未完の大著『パサージュ論』は、自身の証言によればルイ・アラゴンのシュルレアリスト時代の散文作品『パリの農夫』(1926)に多くを負っている。両者には、パサージュと呼ばれるパリの典型的な十九世紀の建築物、屋根付きアーケードを取り扱っている共通点はあるが、後者が前者に及ぼした影響については未だ検討され尽くしたとは言いがたい。ベンヤミンとアラゴンは都市の細部を読み解く同じ感受性を共有している。本稿では、ベンヤミン思想の基本概念となる「ファンタスマゴリー」、「敷居の魔力」、パサージュのもつ過渡的、両義的な性質などが『パリの農夫』でいかに作品化されているかを検討し、『パサージュ論』との強い類縁性を確認する。

Walter Benjamin's unfinished lifework, *Das Passagen-Werk (The Arcades Project)*, is a reflection on the concept of modernity in 19th century Europe and its various interpretations. According to Benjamin himself, who discovered surrealism in 1926-27, the reading of Louis Aragon's book *Le Paysan de Paris* (1926) gave birth to his magnum opus. Both of these works deal with "passages," typical Parisian constructions mostly built in the first half of the 19th century, and both authors share the same delicate sensibility for deciphering the insignificant parts of cities. At present, however, it's difficult to affirm a direct relationship between the two books without fuller study. This paper aims to analyze how some of Benjamin's essential ideas, such as "fantasmagoria," "threshold magic," and the transitional and equivocal nature of the "passages" are embodied in the second chapter of Aragon's book, "Le Passage de l'Opéra," which dealt with an existing old-fashioned arcade that was soon to be demolished. It also aims to confirm a close affinity between these two authors, for whom Parisian arcades became a method of quest for the past, the self, and the marvelous.

序

20世紀の最重要思想家の一人であるヴァルター・ベンヤミンについては既にもあまりにも多くの考察がなされ、新たに論を起すのは屋上屋を架す感がある。しかし、19世紀とその曖昧な「現代性」の概念のトータルな解釈を目指した未完のライフワーク『パサージュ論』については、邦訳が1995年、英訳は1999年によりやく刊行され、この特異な思想家の全容をつかむのは始まったばかりとも言える。とりわけ、社会思想史や哲学からのアプローチに比べ、文学や芸術の領域で論じられる機会は少なかった。

本稿の目的は、『パサージュ論』執筆のそもそもの契機となった、26年に刊行されたルイ・アラゴンの散文作品『パリの農夫』を『パサージュ論』の光に当てて読むことである。アラゴンの作品は実在した当時取り壊し間近のオペラ座パサージュを題材に、遊歩者の眼がとらえたパリを斬新なスタイルで叙述したものだ。ベンヤミンは自らの仕事に対するシュルレアリスム、及び『パリの農夫』の重要性を繰り返し語っている。1929年、定期的に短文を寄稿していた『文学世界』に評論「シュルレアリスム」を発表し、ゲルショム・ショーレム宛書簡で、これを『パサージュ論』の前に置かれる一種の「ついで」と呼び、自己とフランスのシュルレアリスムとの密接な関連を示した(『書簡Ⅱ』13、14)。また、『パリの農夫』については35年5月31日付テオドール・アドルノ宛書簡で、これを数頁読むだけで動悸がし、この書に自らの構想の啓示をみたことを興奮気味に記している(『書簡Ⅱ』139)。ベンヤミンはこの作品の一部を『文学世界』に翻訳紹介したのみならず¹⁾、彼の都市遊歩の指針となった書『ベルリン散策』の著者であり友人、フランツ・ヘッセルを「ベルリンの農夫」と呼んでいることから、『パリの農夫』が

どれだけ強く彼に刻印されたか推測できよう。

しかし、『パリの農夫』と『パサージュ論』を比較したこれまでの論考に眼を通すと、いずれも一種の歯切れの悪さを感じられる。例えば、ベンヤミンとパリをテーマにした83年のシンポジウム発表者の一人、ジャック・レナールは両者の密接な関係性を認めつつも、「しかし彼は『パリの農夫』をちゃんと読んだのだろうか」(Leenhardt 165)と、双方の相違点のほうを強調する。塚原史は、生誕100年を記念して編集されたベンヤミン特集の論考で『パサージュ論』で言及されたシュルレアリスムに関する事項を総点検し、パリという都市に関する事例のみにベンヤミンが執着し、彼のシュルレアリストたちへの関心は専ら、「彼らが過去(…)に向ける視線」だったと指摘する(塚原180)。塚原によれば、『パサージュ論』で引用されるのは『パリの農夫』の特定の頁にすぎない。アラゴンのプレイヤード版編集をつとめるダニエル・ブニューに至っては、『パサージュ論』の複雑で混淆的な性格を考慮してもアラゴンを深く追求した痕跡が認められず、失望を禁じえないとさえ述べている(Bougnoux 71)。

シュルレアリストらがパリを探索した方法、スタイルは、28年刊行の『一方通行路』に深く作用したことは疑うべくもない²⁾。この書は、ベンヤミンが以降関わることになる都市をめぐる一連の著作の出発点であり、『パリの農夫』の遊歩のエクリチュールとも呼ぶべき叙述、コラーージュ的手法に大いに触発されている。そして「シュルレアリスム」では、ブルトンらがパリのなかの時代遅れのものに投げかけるまなざし、彼らが発見する「古びたもの」のうち現れる革命的エネルギー(500)を熱く語って止まない。ベンヤミンが「ファンタスマゴリー」³⁾と呼ぶ、すべてがかつてない速度で発明、生産され、世界が常に変容し、今日の発明が明日には廃棄される現代を特徴づける現象にシュルレアリスト

たちはいち早く反応し、「ブルジョワジーの廃墟」（「パリ―十九世紀の首都」〔ドイツ語草稿〕、127／〔C2a.8〕1171）⁴⁾を暴いてみせた。

しかし、この熱い共感にもかかわらず、ベンヤミンがブルトンやアラゴンに会った形跡はなく、29年「シュルレアリスム」刊行後は、ブルトンらのグループに対する彼の興味は、NRFの作家たち、そしてパタイユを中心とする社会学研究会のメンバーへの関心に転じていく。ベンヤミンにとって『パリの農夫』とは何だったのだろうか。この「小説」の前半が、単に19世紀前半にパリで興盛した建築タイプ、屋根付きアーケードであるパサージュを扱っているという偶然からだろうか。現代性を特徴づける「ファンタスマゴリー」に観点を限定するならば、後半の「ビュット・ショーモン」の自然感情で、石油広告塔を現代の神々として崇拝するフェティシズムを語る部分のほうが注目されるべきだろう（139-143）。この箇所についてベンヤミンの言及はない。また、「シュルレアリスム」で彼が依拠するのはブルトンの『ナジャ』であって『パリの農夫』ではない。さらに、ベンヤミンと深く関わるパリの作家の筆頭はボードレールであって断じてアラゴンではない。後にベンヤミンは、「アラゴンが夢の領域に留まろうとするのに対して、私の仕事では覚醒がいかなる状況であるのかが見出されねばならない。アラゴンの場合には、印象主義的な要素（…）が残されている」（〔N1, 9〕IV 7）と、自らの仕事とアラゴンの方法論を峻別し、シュルレアリスムを批判する⁵⁾。それならばなおさら、稀な身体的昂揚をもたらすほどの『パリの農夫』にベンヤミンはいかなる「啓示」をみたのか。これをどう読んだのか。少なくともベンヤミンの光を当てることでどう読めるか。

遊歩、迷路としての都市、時代遅れの場所、はかないもの、両義的空間といった相のもとにベンヤミンと『パリの農夫』を近づけ、両者の一致点を認めるのはたやすい。ここではさらに踏み込んで、アラゴンとベンヤミン双方をひきつけたパサージュという建築物がもつ特性を手がかりに『パリの農夫』を読んでみる。今日アラゴンという作家は、社会主義レアリズムの小説家、国民的レジスタンスの詩人と分類され、アクチュアルな文学史の場では副次的位置に置かれている。しかし、都市と文学という今日的なテーマの見地から、この作家の示唆するところは決して少なくない。

1. 都市を読む／書くアラゴンとベンヤミン

テキストを読む前に、この二人が、都市を解釈する、探索するという感覚を人一倍強く共有していたことを確認しておく。『パサージュ論』を大衆消費文化の観点から読解したスーザン・バック＝モースが都市（パリ、ベルリン、モスクワ、ナポリ）をその「空間の原点」として挙げるように（25）、ベンヤミンは都市を書物のように読み、著作を都市のような一つの世界として構想する文筆家だった。題からして都市を連想させる『一方通行路』の銘で、作品自体を街路に見立てアーシャ・ラツイス通りと命名したように、テキストを書き継いでいくこ

とと街を歩くことが等値となる。「パリでこそ、壁や河岸が、停留所が、コレクションや瓦礫が、格子や四つ角の小さな広場が、路地や新聞売場が比類のないことばを教えてくれる」（『ベルリン年代記』162）、「パリは風景となって〔遊歩者〕に開かれ、部屋となってかれを閉じこめる」（『遊民の回帰』84）というように、パリは「セーヌ河に貫流された、ひとつの大きな図書館閲覧室」（『パリー鏡のなかの都市』232）であり、彼に路上の思考方法を教える都市となった⁶⁾。

ベンヤミンは都市空間のメタファーを頻繁に援用する。都市を未知なるものの探求の場としたシュルレアリスムと同じ感受性を共有していると言えるが、なかでもアラゴンはありふれた日常に潜む特異なものを探知する感覚にすぐれ、探偵にも似た都市探索の才能は、シュルレアリスト仲間のマキシム・アレクサンドルやジャック・バロン、ブルトンらが回想で認めるとおりである⁷⁾。ブルトンは、「パリのさまざまな場所はどうかということのない場所でさえも、アラゴンと一緒にいると、曲がり角やショーウィンドーに出会うたびにつきることのない魔術的・夢想的想像力が溢れ出し、格段に引き立つのでした。（…）都市の隠された生について、あれほど陶然たる夢へと誘われる者はいないと思います」（*Entretiens* 44）と証言している。パリのあるホテルのMAISON ROUGEという看板が見る角度によって、ROUGE（赤い）がPOLICE（警察）になるのをブルトンに教えたのはアラゴンである（*Nadja* 679-680）。

ブルトンが三部作のなかで、パリの不可思議を前にしてうろたえ驚愕するのに対し、アラゴンはこの都市の隅々まで熟知した者として、近代的で均質な都市空間からはみ出す場所に敏感に反応し、「場所の形而上学」（*Paysan* 19）を企てる。この意味でアラゴンは、19世紀パリの遊歩者の正統な後継者であり、都市に反応する同じ感度のよさをベンヤミンと共有している。鋭い観察眼を備えたパリ育ちのアラゴンが後年書くことになるレアリズム小説の四部作『現実世界』が、19世紀のユゴー、バルザックやゾラと同じ資格で、20世紀両大戦間のパリの歴史的絵巻になっていると言っても過言ではない。アラゴンはシュルレアリストから社会主義レアリストへ「転向」した作家として、その多産な作家活動の軌跡において変身が強調されるが、パリというテーマからその全体を見渡すと、初期作品に現れるパリの特定の場所が後に異なる筆致で再登場し、同じ場所への愛着が一つの作品と別の作品を反響させ、変容するこの作家の驚くべき一貫性を明らかにする⁸⁾。19世紀パリの典型的建築物、パサージュはまさしくその一例である。

21年刊『アニセ、あるいはパノラマ、小説』の第2章では、実在のパサージュ・ジョフロワをモデルにしたパサージュ・デ・コスモラマが主人公アニセの気紛れな夢の舞台となり、『パリの農夫』のパサージュを予告している。そして、36年『お屋敷街』でも、前面に出ることはないが『パリの農夫』の名残のように、パサージュクラブというオペラ座パサージュ内のいかがわしい社交クラブが脇役の場所として登場する。パリの場所のバルザック的「再登場」について、64年に書かれた

『アニセ』の序でアラゴンは、自らの偏愛するテーマや事物を異なるスタイルのもとで何度も書き直すのは意図的なことで、リアリズムへの意向が強まるに応じて多用した手法だと説明している。パサーージュは自身が弁明するとおり、アラゴンが愛着をもつパリのテーマの最たるものである (Anicet 10-11)。

以下、パサーージュという建築物がもつ両義性、可変性をもとに『パリの農夫』中の「オペラ座パサーージュ」をベンヤミンに引き寄せて読んでみる。

2. 屋根付パサーージュという建築物

1924年春、アラゴンは盟友スーポーの主宰する『ルヴュ・ユーロペエヌ』に『パリの農夫』の第2部となる「オペラ座パサーージュ」を掲載する。旧オペラ座付近にある既にさびれたこのパサーージュはオスマン大通り拡張工事のため取り壊しが決定し、実際25年に取り壊された。「ガラスの大きな枢」(44)として繁栄の舞台から降りたこの建造物は、冒頭からその不安定な性質が強調される。

パリのグランブルヴァール付近に数多くあり、何かしら当惑げに「パサーージュ」と呼ばれるこの種の屋根付ギャラリーには「思いがけないものの現代的な光線」が奇妙に溢れている。あたかも、この日の光の当たらない通路では、誰も一瞬たりとも足を止めることが許されていないかのように。(20-21)

パサーージュは街路(通過の場)でありホール(留まる場)であり、外の光を半ば通過させ、半ば遮断する。閉じていると同時に開かれた、内部と外部が曖昧な空間である。廃れて胡散臭い両義性を漂わせるこの場に、アラゴンとブルトンは特別な匂いを嗅ぎつける。

1919年も終わりのある午後、アンドレ・ブルトンと私は、モンパルナスやモンマルトルが嫌だったし、パサーージュの曖昧な雰囲気が入って、今後はここで友人を集めようと決めた。(92)

この両義的な光の空間は幻影を作り出して現実世界から我々を切り離し、別の小宇宙となって我々をそこに閉じ込める。この幻影効果にアラゴンのみならず、ベンヤミンも魅せられたのは想像に難くない。『パサーージュ論』という大作に取りかかる以前に、屋根付パサーージュの天蓋の下で、身体感覚に訴える光と空間が織りなす効果に印象づけられたはずだ。「パサーージュは外側のない家か廊下である一夢のように」([L1a] III 48)と記すとき、アラゴンと同じく、このなかに眩しい「小宇宙」を見ていたに違いない。「光を天井から受けているこうした通路の両側には、華麗な店がいくつも並んでおり、このようなパサーージュは一つの都市、いやそれぞれが縮図化された一つの世界とさえなっている」(I 6, 33) —35年、39年発表用草稿は、1852年のある絵入り案内からの記述を引用する。当時の人々もまた、パサーージュに小宇宙を見ていたのであり、『パリの農

夫』の書かれた1924年には廃れていたパサーージュも、ウジェーヌ・オスマンがパリ大改造に着手する前年の1852年にはまだ栄華の時代にあった。1世紀もたたないうちに繁栄から衰退を迎えるこの建築物の運命に、ベンヤミンは「集団的無意識」、19世紀の「夢の世界の残滓」を透視する。

事実、19世紀前半に一世を風靡したグランブルヴァール周辺のパサーージュは、第二帝政下のパリ改造時には既に流行遅れになっていた。産業の発明品として古い街路に埋め込むように造られたパサーージュは、近代的・計画的都市風景には調和しない。従って、『フランスの屋根付パサーージュ』の著者ベルトラン・ルモワヌは以下のように表現する。「屋根付パサーージュはまさに二つの都市の転換期に位置していた。本質的に〈旧い都市〉と結びつき、オスマン改造後の〈新しい都市〉と対立しているが、既にこの変化を予告している」(Lemoine 55)。パサーージュのこの過渡的な性質について、ベンヤミンは「[パサーージュは]まだ敷居のところであらっている」(I 27)と言う。パリのパサーージュはある時代から次の時代への移行をはっきり見せるのであり、ベンヤミンの「ファンタスマゴリー」を具現する最良の一例となる。

アラゴンはオペラ座パサーージュを「はかないもの」の信仰の聖域 (Paysan 21) と呼ぶ。「はかないもの」が現代のファンタスマゴリーを特徴づけるなら、『パリの農夫』のオペラ座パサーージュは「はかないもの」の様々な相を内包している。時代から取り残されたこの場所をアラゴンはテキストのなかで信仰の対象にせしめ、前世紀の夢の廃墟を神話のレベルにまで高める。日常を変貌せしめるシュルレアリスムの「世俗的啓示」(ベンヤミン「シュルレアリスム」497)がもたらされる瞬間である。

パサーージュという当時の「ブルジョワジーの廃墟」のアラゴンによる神話化がベンヤミンにとっていかに重要な意味合いをもつか、文学作品に現れるパサーージュの変遷を辿ってみるとより明瞭になる。世界のパサーージュを建築史の見地から考察したヨハン・フリードリヒ・ガイストの大著では、19世紀のパリとロンドンのパサーージュ(アーケード)を扱った文学作品への言及が尽きない。ルモワヌもまた参考文献で、パリのパサーージュに関連する主要な文学作品を20余り挙げている。バルザック『幻滅』(1837-43年)のパレ・ロワイヤル、ギャラリー・ド・ボワからセリーヌ『なしくずしの死』(1936年)のベレジナ・パサーージュ(パサーージュ・シヨワズールがモデル)まで、この19世紀の文学的トポスを年代順に追ってみると、鉄とガラスの建造物の有為転変がパノラマのように展開する。栄華の時期は束の間にすぎない。1820年頃、ギャラリー・ド・ボワは「最も名高いパリの見どころの一つ」(Balzac 355)だった。1828年、ギャラリー・ドルレアンが1792年に建てられたこのパサーージュの前身に取って代わる。世紀半ばの興隆はベンヤミンが引いたパリ案内が記すとおりである。オスマンの大改造後も、グランブルヴァール付近のパサーージュ・デ・パノラマは繁華街の地位を保ち、多くの文学作品に登場する。特に、ゾラは『ナナ』

(1880年)で、パサージュ内の小間物屋店頭を愛情をこめて描写する⁹⁾。また、『獲物の分け前』(1871年)では、主人公のルネが、グランブルヴァール沿いの華やかなカフェ・リッシュの窓から夜更けのオペラ座パサージュ辺りを垣間みる。付近は乗合馬車の停車場として人通りが絶えなかった。ヴィリエ・ド・リラダンの『残酷物語』(1883年)の一話は、オペラ座パサージュ内のカフェで短い休息を取る、金に支配される疲れた投資家のグロテスクな様子を語る。証券取引所のすぐ傍にあったこのパサージュは、80年代はまだ賑やかだった。

しかしながら、『テレーズ・ラカン』(1867年)の舞台となる左岸のパサージュ・デュ・ポンヌフは、住人たちに起こる悲劇を予告する陰惨な雰囲気をもたせている。20世紀に入って、パサージュ・ショワズールで幼少を過ごしたセリーヌは、ガラス屋根の下の小売商人たちの惨めな生活を語る。パサージュは既に衰退している。が、同時期にアラゴンたちシュルレアリストが日常を異化する不可思議の場所としてパサージュを語り始め、この建築物は幻想の領分に入る。ブルトンとスーポーは1919年、「いくつかの名高いパサージュには、名前のない動物が心安らかに眠っているということだ」(*Les Champs* 72)と記す。また、24年『溶ける魚』のパサージュ・ジョフロワの入口には「白貂の胸をした女が立っている」(*Poisson* 382)。1946年、シュルレアリスムの継承者、マンディアルグが壮麗華やかなナントのパサージュ・ド・ポムレイを舞台に、鱈に変身する男の物語を書くのもこれと同じ文脈においてである。

アラゴンはこれとはまったく別の方法で、消え行くパサージュを紙の上の不朽の建造物にする。ブルトンやマンディアルグのようにパサージュを夢幻の場にするだけでなく、これを反射光/思弁(*spéculaire/spéculatif*)の場にせしめる。ガラス屋根の下で太陽光線は「殆ど深海といえる青緑色の微光」(21)に変わり、そこに海が出現するように、「はかないものの信仰の聖域」について／の中で思索に耽ることは、個人の想像力の枠を超えて集団が見る過去の夢へと反響する。『パリの農夫』とベンヤミンとの関連を論じたヨゼフ・フルンケースの表現を借りるなら、「感覚的で具体的な認識とシュルレアリスムの夢の創出が突如として、人類学的認識の方法に適うものになる」(*Fürnkäs* 87)。アラゴンが同時代のパリという都市に「あらゆるもののあらゆる変化の原理」を発見し、この原理が生み出すものを「進行中の神話」(143)と呼ぶとき、はかないものの原型であるオペラ座パサージュは、この変化を受け入れ、そしてさらに変動を発信する理想の装置となる。書かれるテキスト、書かれる場所、話者たる書き手自身が時間と空間のなかで動き、変容し始める。

3. はかないものと両義的なもの

現代神話の移ろう速さのはかなさ *l'éphémère* と、パサージュという空間の両義性 *l'équivoque* を、アラゴンは余すところなくテキスト化する。最初に描写されるのは、二重階段とだまし扉で巧妙な出口をもつ家具付

アパート兼売春宿のホテルである。

このロマンチックな家具付アパートは、時々いくつかドアが開け放しのままで、奇妙な貝の内側を覗かせている。入れ替わり立ち替わりの住人はここをごく普通に使っているが、場所柄と配置のせいでいかかわしく見える。劇場の舞台裏と見紛う長い通路に楽屋、つまり部屋が連なり、すべてパサージュの方向を向いている。二重方式の階段があるので、パサージュのずっと先のほうへ出ることができる。(…)つまり、二階の一番奥の階段に誰かが巧妙に取り付けたドアのおかげで、いざと言う時には、この遠くの出口を閉めることができるのだ。(24-25)

束の間の *éphémère* 住人たちの二重性を帯びた *équivoque* 空間。二つの顔をもつこのホテル *maison de passe* を最初に紹介し、アラゴンはパサージュ *passage* というそれ自体揺れ動く言葉を、一種の妙技とも言うべき語呂合わせで変貌せしめていく。『パリの農夫』全体の序となる「現代神話への序」で「いくつもの新しい神話が我々の歩み *pas* のもとで生まれる」(15)と述べ、「歩み」にも否定辞にもなる *pas* という語を導入する。これに継ぐ「オペラ座パサージュ」自体が歩行者 *passant* の語りであり、読者はテキストの通過者 *passant* となってテキスト全体に仕掛けてある *pas*, *passe*, *passé*, *passer*, *passif*, *passant*, *passager* という語を合言葉 *mots de passe* にして読み進めていくことになる。語り手である農夫は自らを賢者 *sage* と呼び(20)、パサージュ内の店を紹介する段に、読者にこう呼びかける。「あなたがたが賢者でなければ *si vous n'êtes pas sages*、私が描写して差し上げましょう」(109)。不注意な読者は、隠れたパサージュ *pas-sages* に気づかないまま歩を進めてしまうだろう。アラゴンがこのテキストの冒頭で「何かしら当惑げに『パサージュ』と呼ばれるこの種の屋根付ギャラリー」と説明したことを想起したい。「パサージュ」という音は、「思慮分別がない」「節度がない」*pas sage* も意味する。パサージュという語はこうして絶えずずれながら別の語へ移ろい、新たな意味を生じさせる記号となる。

さらに、「現代のこの奇妙な賢者」(111)である眠りの天才、ロベール・デスノスに倣った同音異義のアクロバティックな言葉遊びによって、束の間のもの *l'éphémère* は曖昧なもの *l'équivoque* に通底していく。「束の間のものは名前が示すように形を変える神」(111)というように、*éphémère* は F.M.R. であり *folie-mort-rêverie* (狂気—死—夢想)であり、*Les faits m'errent* (事実が私を迷わせる)であり、*LES FAITS, MÈRES* (母たる事実)である。ベンヤミンに倣えば、綴字と意味のファンタスマゴリーとも呼ぶべきものが展開する場がパサージュである。そして、アラゴンの描写するパサージュ内の店や人物は、すべて曖昧な二重性を帯びている。ハンカチ商、マッサージ屋、芝居小屋テアトル・モデルヌは、表看板の裏で売春斡旋業を

宮み、パサーージュ内には二軒の理髪店があり、家具付アパート兼売春宿のホテルは二人の女性が管理し、ステッキ商には二つのショーウィンドー、カフェ・セルタには二つの料金表、プチ・グリオンには二つの部屋があるという具合に、一つのイメージが鏡の反射像のように増殖する。ガラス屋根の「鏡の天井」(32)を通過する光のように、農夫＝アラゴンの眼はイメージを分解する「想像力のプリズム」(63)として機能する。一軒目の理髪店には二人の理髪師がいて、もう一軒の理髪店では殆ど自動反復的に人と事物が倍加していく。

二つのショーウィンドーが入口ドアの両脇にあって、上部には二つの棚が対称に並んでいる。(…)店の内部はまず一番目の部屋があり、ここでは香水類が売られ、レジがある。次いで第二の部屋があり、散髪台が部屋をさらに二分割している。(…)このだだっ広い部屋は客の待合席になっている。と言っても一人か二人しかいないが。(116-119)

イメージの二重化・増殖は、鏡の効果のもとで目眩に似た錯覚を生みだす。読者は、語り手である農夫が案内するパサーージュ内の店の配置が、順を追った説明にもかかわらず極めて分かりづらいつらいつらと感ずるだろう。それには二つの理由がある。一つは、このパサーージュ自体がバロメートルとテルモメートルという二本のギャルリーから成っていて、本来の構造が既に複雑だからである。さらにもう一つは、農夫の歩行がこの二本のギャルリーを単に一往復するのではなく、テルモメートル内で一往復して出発点に引き返し、それから次のギャルリーに入るの、同じ店が再度言及され、つまり鏡の像のように倍化され、それゆえ迷路状の散歩となるのだ。

鏡の二重化に加えて、ガラスはさらに複雑な効果を生む。光を通過させると同時に反射させ、透明な敷居にもなり鏡にもなるガラス屋根は、はかないものと両義的なものにより一層加担する。次のステッキ商のショーウィンドーの描写は、観光案内的描写がすぐさまシュルレアリスム的な不可思議に変貌する例である。灯りの消えた夜のパサーージュの内部。光源は街灯だけで、店の陳列品が何かのはずみで倒れるとウィンドーの向こうに妖しい人魚が現れ、同時に、辺りは水のエロスをとたえた海底の雰囲気包まれる。

オペラ座パサーージュ全体が海になった。ステッキは海藻のようにゆるやかに揺れていた。この光景にすっかり心を奪われていたが、陳列台のいくつかの段のあいだを何か身が滑らせて泳いでいくのに気づいた。(…)それは普通の女の背丈より少し小さかったが、小人というほどではない。遠くから見えるので小さく見えるのだろう。しかし、見る間もなく、その影はガラスのすぐ後ろで動いていた。その髪は乱れ、指先は時々ステッキにぶつかった。私は語の一番慣例通りの意味で人魚を相手にしているのだと思った。この魅惑的な妖精は、腰のとても低い位置で締めたベルトのところまで裸で、足のほうは、鋼か鱗のドレスになっているように見えたから

(…)。(31)

ありふれた日常が驚異に変わる、いかにもシュルレアリスム的な幻影の出現だが、しかし、暗いパサーージュの店頭を見ていた語り手の背後を、周辺をたむろする露出度の高い服を着た娼婦と思しき女性が通り過ぎ、ガラスに映ったその姿をあえて幻と間違えているだけではないだろうか。ガラスと光が生むこの錯覚の光景を、シュルレアリストたち、特にマン・レイが発見した写真家、ウジェーヌ・アジェのショーウィンドーの作品と比較することができる。「ゴブラン大通り」(Atget 667)では、窓の中のマネキンが通りを歩き、「グランドルメ大通り」(724)では、陳列された車が通りを走るかのように見える。これらの写真は撮影の時期が偶然、『パリの農夫』刊行と同時期であり、アジェもアラゴンもショーウィンドー、看板、店の陳列品に並々ならぬ関心を抱き、両者とも透明なガラスの表面で起こる眼の錯覚という日常のドラマの一瞬をとらえようとする。1921年、既に『アニセ』の主人公は、架空のパサーージュ・デ・コスモラマのなかで「ショーウィンドーの照明と天井の青白い光がぶつかりあって生まれる薄明りが、あらゆる誤謬を、あらゆる解釈を可能にする」(28)と書いていた。『パリの農夫』の序でも、わずか8頁のうちに「誤謬」*erreur* という語が12回使われ、人間の知覚の不確かさを、逆に想像力への無限の刺激へと転換する。この意図的な錯覚が「想像力へのトランポリン」となって、描写から殆ど自動的に生じる言語レベルでの意味の増殖のうちに、あらゆるアラゴンのテキストを特徴づける「描写の愉悦」を認めることができる¹⁰⁾。

鏡、そしてガラスの魔術的な両義性に、ベンヤミンもまた大いに惹かれていた。セーヌ河をパリを映す大きな鏡に見立て、光の都市と呼ばれる首都に「パリー鏡のなかの都市」というオマージュの短文を捧げている。『パサーージュ論』には「鏡」の項目のもとにまとめられた断片群があるが、この短文の一部異文もこの項に入っている([R1,3] V 181-182)。項目中に「鏡の天才としてのマラルメ」([R1a, 1] V 184)というコメントがある。窓に映った自己の内面劇である「窓」が真先に挙げられるし、『パリの農夫』と同様に陳列窓の錯覚を主題にした散文詩「類推の魔」が考えられる¹¹⁾。ここで論じる余裕はないが、鏡やガラスを始めとして、門、ドア、窓、歩廊、中庭など、二つのものを結びると同時に分断する敷居という装置・概念がベンヤミンの思考の根底にあることを考えると、明確な境界線と区別されるこの不可思議な連結点で、時空間が眩惑的に転位する「敷居の魔力」*Schwelienzauber* ([C3, 5] | 174; [1a, 4] V 147)を、アラゴンのテキストもまた行使している¹²⁾。

4. 通過儀礼の場

観光案内を踏襲したスタイルで農夫＝アラゴンが語るオペラ座パサーージュ巡りの最初と最後に、裏で売春業を営むホテルと芝居小屋をもってきたのは偶然とは言えない。農夫が最後に辿り着くのは、ブルトンもそこに特別な磁力を認めているテアトル・モデルヌというさびれた

俗悪な劇場で (*Nadja* 663-668)、「娼婦たちのアルハンブラ」(134)、つまり売春の場所である。議論の余地はあるが、アラゴンはしばしば、売春宿を束縛からの解放のイメージに結びつける (*Paysan* 129)。オペラ座パサージュは「昨日は理解不可能、明日は決して知ることのない呪われた快楽と職業」(21)が秘密裏に営まれる、都市のなかのいわばブラックホールとして提示され、農夫のパサージュ案内の最初と最後に密かに配置された「呪われた快楽と職業」は土地の目印の役割を果たしている。パサージュに足を踏み入れることは、この異質な地帯へ入ることであり、その入口に佇むことは、未知のものを予感しながらそちらへと身を傾けることだ。「人は想像力の門の戸口に留まるのが何と好きなことか！」(75)という『パリの農夫』の語り手の感嘆をベンヤミンは書き留めている ([02a, 1] III 164)。「場所がもたらす心の動揺のうちには、無限に対してうまく閉まらない錠前がある」(20)とアラゴンは言う。深海に喩えられる暗い光に満ちたパサージュの入口とは、この無限が開かれる場への門、言い換えれば敷居となっている。ベンヤミンは『パリの農夫』からの上述の引用を「O 売春、賭博」の項に分類している。この一行を含む断片は、移行／通過を中心に巡るベンヤミンの「敷居学」Schwellenkunde ([05a,2] I 184)¹³⁾を理解する手がかりとして、『パサージュ論』のなかでも示唆に富んだものであろう。この引用の前は以下のとおりである。

^{パサージュ}通過儀礼一死や、誕生や、結婚や成人などに結びついた儀式を民俗学ではこう呼ぶ。近代の生活ではこうした節目は次第に目立たなくなり、体験できないものになってしまった。われわれは、別の世界への敷居を超える経験にきわめて乏しくなっている。おそらく眠りにつくことが、われわれに残された唯一のそうした経験だろう。

敷居を超える主体に見えない変容をもたらす場こそパサージュであり、アラゴンもまた、パサージュというはかない建築物をくぐることを一つの通過儀礼にせしめている。ベンヤミンはアラゴンの引用に続いてすぐ、「娼婦たちは(…)、この夢の門の敷居が好きなのだ」と書き加え、彼女たちを未知の世界への儀礼の導き手とする。アラゴンが、「このオペラ座パサージュはいくつかの束縛から自分を解放する方法であり、自分の力を超えて、いまだ禁じられている領域へと到達する手段なのだ」(109)と記す時、テアトル・モデルヌという一種の売春宿を隠喩にして、この場所は単に鏡が戯れる場としてではなく、思弁的な場へと変貌していく。

はかないものと両義的なものが戯れるアラゴンの神話的空間は、いつしか「夢のオペラ座パサージュ」(109)となる。舞台の上の演し物と現実が交叉し、覚醒の状態と夢想が浸透しあい、遊歩の最後には、想像力が語り手を変身せしめるメタフィジックな時空間が壮大なコーダとなって出現する。

私は永遠の墜落の瞬間でしかない。踏み外した足元

は決してもとに戻らない。

現代世界は、私の存在のあり方にぴったり合う世界だ。大いなる危機が生まれ、無限の混乱が明確になっていく。美、善、正義、真実、現実……その他の多くの抽象語が、一瞬にして同時に破産する。これらの語の反対語は一度世間に気に入られると、すぐさまもとの語と一緒に区別がつかなくなる。全宇宙の坩堝で唯一の物質のみが煎じ詰められ、理想的事実だけが存続することになる。私を横断するのは私自身という稲妻である。次いで、それは逃れ去る。何一つなおざりにはできないだろう。なぜなら、私自身が影から光への移行／通路だから。私は同時に日没の西であり、夜明けの東であるから。私は境界であり、一筋の線である。すべてが風に混ざると、ほら、すべての語は私の口のなかにある。そして、私を取り囲むものは、さざ波であり、戦慄の明白な波動である。(135-136; 引用者強調)

このテキストの正確な解釈を試みるのは、あまり意味がないだろう。原文は12音節で、フランス語韻文の典型的詩句型をとり、「墜落」「危機」「混乱」の語彙を採用して破局的状況を暗示するにもかかわらず、秩序と厳かさを生み出している。注目すべきは動詞の両義的な使い方、je suis (私は…である)のsuisはêtre(いる、ある)にもsuivre(追う)にもとれる。「私は永遠の墜落の瞬間でしかない」は「私は永遠の墜落の瞬間を追うだけだ」とも読みうるのであり、ブルトンの『ナジャ』の冒頭の一行 Qui suis-je? (私とは誰か／私は誰を追っているか)と同様、自己を分裂させると同時に、自己が追求するものに自己を一体化させる。語る主体を宇宙的広がりへと拡張させながら、拡張する主体を同時に客体化する、変容の儀に我々は立ち会うのである。

* * * * *

テキストの最初から存在していた深海の水のたゆたいは、最終部でも再び想起され、鉄とガラスというそれ自体は固い素材でできたパサージュを、アラゴンはしなやかに撓む変幻自在な装置に変える。ユゴーは『ノートルダム・ド・パリ』(1831年)で、同名のシテ島の大聖堂を不朽の石の年代記として描いた。それからほぼ一世紀後、アラゴンは逆説的に、はかないものの象徴である屋根付パサージュをパリの記念碑として打ち立てる。一時的なもの、消えやすいもの、偶然のもの—1863年の批評「現代生活の画家」で、ボードレーは現代の美を特徴づける要素を挑戦的にこのようにとらえ、パリの街路を体験する場とした。1920年代の遊歩者アラゴンは、そこからシュルレアリスムに適う神話を創造した。

アラゴンの『パリの農夫』とベンヤミンの『パサージュ論』を比較する際、『パリの農夫』のテキストを読む前にまず一瞥して、モンタージュ、コラージュの手法と『パサージュ論』の方法論を検討することもできるだろう。しかし、ベンヤミンがアラゴンのテキストに見出したのは、まず何よりも、自らも体験するパリのパサージュ

ユがもつ異界の感覚、そして、そこから掘り起こされるべき19世紀の残滓のありようである。本稿の序であげたアドルノ宛書簡で、『パリの農夫』が『パサーージュ論』の出発点になっていると書かれたとおり、パサーージュというモチーフの着眼のみならず、都市の細部への感受性、時代の解説方法という深部においてこそ両者は通底しているのではないか。夢の家としてのパサーージュのなかに留まるのに対し、ベンヤミンは目覚めの重要性を繰り返す。ベンヤミンは、アラゴンやシュルレアリストたちは夢の領域に留まっていると指摘し、双方の分岐点も指摘している¹⁴⁾。都市の時代遅れのものに注ぐシュルレアリストたちのまなざしに共感を寄せる「シュルレアリスム」では、専らブルトンの『ナジャ』を引用したことから、ベンヤミンに寄り添いながらブルトンを解釈する著作も書かれている¹⁵⁾。しかし、ベンヤミンとシュルレアリスムとの関連が論じられるにあたって、『パサーージュ論』のそもそもの出発点として、アラゴンのテキストは今後さらに正当な光が当てられるべきだろう。

引用文献

- Alexandre, Maxime. *Mémoires d'un surréaliste*. Paris: La Jeune Parque, 1968.
- Aragon, Louis. *Anicet ou le Panorama, roman. Œuvres romanesques complètes*. t.I. Paris: Gallimard, Pléiade, 1997. 1-182.
- . *Aurélien*. Paris: Gallimard, 1944.
- . *Les Beaux Quartiers. Œuvres romanesques complètes*. t.II. Paris: Gallimard, Pléiade, 2000. 9-477.
- . *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, Folio, 1981.
- Atget, Eugène. *Atget Paris*. Paris: Hazan, 1992.
- Balzac, Honoré de. *Les Illusions perdues. La Comédie humaine*, t. V. Paris: Gallimard, Pléiade, 1977.
- Baron, Jacques. *L'An I du surréalisme*. Paris: Denoël, 1969.
- ベンヤミン (Benjamin)、ヴァルター。『パサーージュ論 I~V』今村仁司他訳、岩波書店、1993-1995。
- 。『書簡 I』、『ベンヤミン著作集 14』野村修他訳、晶文社、1975。
- 。『書簡 II』、『ベンヤミン著作集 15』野村修他訳、晶文社、1972。
- 。『シュルレアリスム』、『ベンヤミン・コレクション 1』浅井健二郎編訳、筑摩書房、1995、491-518。
- 。『パリー鏡のなかの都市』、『ベンヤミン・コレクション 3』浅井健二郎編訳、筑摩書房、1997、232-239。
- 。『ベルリン年代記』、『ベンヤミン著作集 12』小寺昭次郎訳、晶文社、1971。
- 。『遊民の回帰』、『ベンヤミン著作集 13』野村修他訳、晶文社、1979。
- ボーラー (Bohrer)、カール・ハインツ。『ベンヤミンにおけるファンタスマ=都市—『出来事』と『内部空間』の迷路—』大貫敦子訳、『思想』1994年6月号、23-42。
- Bougnoux, Daniel. "Aragon et Walter Benjamin dans le Passage de l'Opéra." *L'Atelier d'un écrivain, Le XIXe siècle d'Aragon*. Ed. Edouard Béguin et Suzanne Ravis. Aix-en-Provence: PUP, 2003. 71-78.
- Breton, André. *Entretiens*. Paris: Gallimard, Idées, 1969.
- . *Nadja. Œuvres complètes* t.I. Paris: Gallimard, Pléiade, 1988, 643-753.
- . *Poisson soluble. Œuvres complètes* t.I. Paris: Gallimard, Pléiade, 1988, 347-403.
- Breton, André et Philippe Soupault. *Les Champs magnétiques*. in Breton. *Œuvres complètes* t.I. Paris: Gallimard, Pléiade, 1988, 51-105.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcade Project*. Cambridge: The MIT

- Press, 1989.
- Cohen, Margaret. *Profane Illuminations*. Berkeley: Univ. of California Press, 1993.
- Cohn, Robert Greer. "Mallarmé's Windows." *Yale French Studies* 54(1977): 23-31.
- Fürnkäs, Josef. *Surrealismus als Erkenntnis*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1988.
- Geist, Johann Friedrich. *Arcades*. Trad. Jane O. Newman and John H. Smith. Cambridge: The MIT Press, 1983.
- Lemoine, Bertrand. *Les Passages couverts en France*. Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1989.
- メニングハウス (Menninghaus)、ヴィンフリート。『敷居学 ベンヤミンの神話のパサーージュ』、伊藤秀一訳、現代思潮新社、2000。
- Merger, Franck. "La Présence des textes de Zola dans Le Paysan de Paris d'Aragon", *Recherches croisées Aragon/ Elsa Triolet* 8 (2002): 159-176.
- Mitterand, Henri. "Zola, 'Ce rêveur définitif'", *Mélusine* 21(2001): 133-147.
- 塚原 (Tsukahara)、史。『ベンヤミンとシュルレアリスム—『パサーージュ論』を中心に—』、『現代思想』1992、vol.20-13

注

- 1) 定期寄稿していた『文学世界』*Die Literarische Welt* に1928年6月8日、15日の二回にわたって "Louis Aragon : Don Juan und der Schhputzer. Briefmarken. Damentoilette=Café Certa" (ルイ・アラゴン・ドン・ジュアンと靴磨き、郵便切手、女性用化粧室=カフェ・セルタ) という題で抜粋翻訳を掲載。
- 2) 27年6月5日付ホフマンスタール宛書簡には以下の表明がみられる。「わたしの努力や関心はドイツでは、わたしと同世代のひとつのあいだでまったく孤立している感じですが、これに反してフランスでは、個々の人物作家としてはジロドゥー、またとりわけアラゴンがいたりシュルレアリスムの運動があったりして、わたしはかれらのなかに、わたしにもかかわるものが脈打っているのを見るのです。ずっと前、早すぎる時期にわたしがあなたに多少の見本をお送りした例の短文集にしても、わたしはその形式をパリで発見したのでした」(『書簡 I』253)。
- 3) 39年フランス語草稿「『パリー十九世紀の首都』」の序で、ファンタスマゴリー (19世紀に流行した幻灯を使った見せ物) について以下の説明をしている。「拙著の調査は、文明のこの物体化(オブジェクト化)的な表象によって、われわれが前世紀から受け継いだ新しい生活の諸形態や経済的技術的基盤に立つ新しい創造が、いかにして一つのファンタスマゴリーに突入するのであるかを示したいのである。これらの創造はこの「大啓(イリュミネーション)照明」をイデオロギー的置換によって理論的に受けるだけではなく、感覚的現前の直接性においてこそ受けるのである。これらの創造はファンタスマゴリーとして顕在化するのである。鉄骨建築の最初の活用である「パサーージュ」はそのようにあらわれるし、娯楽産業との結びつきがはっきり在り方を語る万国博覧会もそのようにあらわれる。同じ類の現象の内に、市場のファンタスマゴリーに身をまかせる遊歩者の体験が挙げられる。人間たちが典型的な様相のもとでしかあらわれない、市場のこういったファンタスマゴリーに対応して、住んでいる部屋に、自らの個人的私生活の跡を是非残したいという人間の強烈な傾向によってつくられる室内のファンタスマゴリーがある。文明そのもののファンタスマゴリーとは言えば、オースマンという代表選手を得て、パリーの変貌にその顕在化した表現を見せたのである」(『パサーージュ論』I 30-31)。
- 4) ベンヤミン『パサーージュ論』の引用は岩波書店刊日本語版を用い、ズールカンブ社刊ドイツ語版によるベンヤミン自身の断片番号をまず [] で表示し、次に日本語版の巻数をローマ数字で、頁数を算用数字で示した。
- 5) 35年8月9日付書簡においてショーレムに、『パサーージュ論』の目指すところがシュルレアリスムの哲学的価値づけだけではなく、その場棄 aufheben であることも述べている(『書簡 I』148)
- 6) 註2 参照。
- 7) Alexandre 50; Baron 54.
- 8) 例えば、『農夫』のカフェ・ピアールは44年の『オーレリアン』34章のなかでベレニスの入る名もないカフェとなって、20年を

隔てる二つのテキストで同じ一つの光の宮殿を作り出す (*Paysan* 74; *Aurélien* 205-206)。『農夫』後半のビュットショーモンについては、22年新『リテラチュール』2号の「好きなもの」のアンケートで「パリの公園」の項でこの公園をあげ、36年『お屋敷町』2部で、パリに出てきたアルマンは北東部労働者居住地区を散歩し、この公園にも足を運ぶ。さらに、同じアンケート「パリの地区」でベルヴィル・オーベルカンフ交差点付近をあげているが、『オーレリアン』21章では、主人公がこの交差点近くにある公営室内プールで水浴させ、労働者地区の雰囲気を経験させると同時に、この地区には場違いなスポーツ施設の異質性をほのめかしている。アラゴンがシュルレアリスト時代に発見したパリが年月を経て、いわずば再利用されていると言える。

- 9) 『ナナ』におけるこの陳列品の描写は、アラゴンのショーウインドーの描写に極めて類似している。アラゴンとゾラの類似、前者が後者から受けた影響については既に多くの論考が書かれているが、そのなかで、パリの細部の描写を幻想へと転じるスタイルの類似から、この二人を「二人の“パリの農夫”」と呼ぶ Mitterand と、『パリの農夫』に限定してゾラとの関連を検討する Merger を指摘するだけにとどめる。
- 10) 「想像力へのトランポリン」はアラゴンの描写を語る時、必ず引き合いに出される表現だが、元々はジョルジュ・ランブールの表現。詳しくは Merger 168-169。
- 11) 鏡、ガラス、眼、水 に映る反射像が、自己とその内面を照らし出す マラルメの詩作品については Cohn 参照。
- 12) ボーラーは主に『ベルリンの幼年時代』に依拠しながら、ベンヤミンの都市を扱ったテキストが、都市という外部から建物の内部、ついで過去という個人の内部へ移行し、過去を空間的に移し替える、本来ならばありえない空間から時間への変位の例を考察している。
- 13) 但し、邦訳では「境界線論」。「敷居学」は、ベンヤミンの全著作の底流に流れる敷居の経験から、この思想家を論じたメニングハウスの著作の題。その序文で、『パサーージュ論』や『ベルリンの幼年時代』のみならず、ブルースト論やカフカ論の代表的な文芸批評の本質の中心にも敷居の認識があると主張する (メニングハウス 7-10)。
- 14) 註 4 参照。
- 15) 一例として、ブルトン三部作で展開される「客観的偶然」をベンヤミンを参照しながらマルクス主義的に解釈する Cohen など。