

芸術と都市をめぐる一考察 ベンヤミン「パッサージュ論」をめぐる

Art and the City of Paris: Their contemporary significance in Benjamin's Passagenwerk

The aim of the essay is to make clear the relationship between the urbanism and art in Passagenwerk. Though terms "urban" and "art" both were established in "modern" era in a way, the relationship of these words abruptly changed in the turn of the 20th century. In Passagenwerk Walter Benjamin aims to read the character of the period by analyzing the surface of the culture. Benjamin finds a passage(an arcade) a transition zone between inside and outside. This ambiguity symbolizes the historical shift of the culture in the 19th century to that in 20th century. Benjamin doesn't care to submit the contradiction, on the contrary, he stands at the point as a flâneur (a city stroller) to achieve a genuine understanding of the

谷川 眞美

文化政策学部芸術文化学科

Mami TANIGAWA

Faculty of Cultural Policy

and Management

Department of Art Management

はじめに

都市と人間のかかわりを考えるとき、ヴァルター・ベンヤミンのしるした「パッサージュ論」について検証を加えないわけにはいかない。「パッサージュ論」⁽¹⁾において、ベンヤミンは、20世紀初期のパリという都市の現状への考察だけではなく、この都市とそれをとりまく芸術の関係についての興味深い言及を残している。本稿では、「パッサージュ論」中での、ベンヤミンの考えるパリと芸術とのかかわりについての言及を中心にとりあげ、これらが当時のパリの芸術状況だけでなく、いかにして「都市」というものが芸術を育む要素を有するのか、さらにベンヤミンの考察の中に、都市のあり方、芸術とのかかわりについて現代性が示唆されているかどうかについて考える。

ここで取り扱おうとする「芸術」において最終的に考察の中心となるのは、都市のなかで生成する芸術と、都市との内的なかかわりについてであることを注記しておきたい。壁面装飾を含め、いわゆる応用芸術と呼ばれる建築形態の細部に直接物理的に付随するものに関してはここでは中心的には取り扱わない。

都市と芸術の交錯

「芸術」が「芸術」として特化されるという出来事は、それ自体近代という時代を示す一つの指標であるが、近代における芸術について述べようとするとき、とりわけそこに都市が持っている役割は重要だといえるだろう。都市は、芸術を育む特別な条件を有しているように見える。とりわけ、パリは20世紀の転回期において、突出した都市イメージを持つ場所であったということが出来る場所である。

ベンヤミンは、「パッサージュ論」で、パリのイメージについて次のようなホフマンスタールの言及を引用する。「ホフマンスタールは〈この都市を〉みごとに一言で、〈ただひたすら生活だけから構成されているような一つの風景〉と呼んだものである。」ベンヤミンはパリをヴェスビオ火山になぞらえ、「革命という溶岩のうえに、その他ど

こにもみられないような芸術と華麗なる生活とモードが咲き誇っている」と続ける⁽²⁾。この形容において、ベンヤミンはパリという都市に芸術の独自の姿が見られることに既に注目している。彼の用いる芸術の語は、当時一般的に芸術であると考えられていたものの範囲を超えている。彼が思考のうちにいていた芸術はポスター、映画などを含んでいた。これはパリの都市生活において特徴的な事物だといえるが、彼は従来、流行として片付けられるであろう、芸術からこぼれおちるかもしれなかったこの同時代的な事物のなかに彼の考える社会の新しい姿を見出すのである。

ボルツとレイイェンは「批評家ベンヤミンは、芸術作品をそれが生まれた時代のなかで描き出すのではなく、自分の時代を作品が生まれた時代のなかに描き出す。このように芸術作品が叙述される過程のなかで時代とかわることによって、芸術作品の内部は「時代の縮図」に変身する」と述べる⁽³⁾。このことによって、ベンヤミンの考察はすぐれて現代性をもつといえる。

さきに言ったように、本稿での目的は都市と芸術のあいだの内的な関わりを示すことであるが、まず、都市の構造において重要な外的要因を形成する建築と、その「芸術的」意味の変化についてふれておかなければならない。というのは、パッサージュ論の執筆時期に当たる20世紀の初頭は、都市の建築構造に鉄骨という新しい素材が登場することによってめざましい変革がおこった時期であり、このことは、建築とこれに付随する装飾の関係という直接的な事象のみならず、芸術としての建築自体の意味に大きな変革をもたらしたからである。この時期、芸術全般に大きな変化が起こったことはとりわけ美術の分野においてよく知られているのだが、これとは別の意味で、このような建築構造の変革に伴って芸術全体の概念にも少なからず変化があったということが出来るだろう。

ベンヤミンは「鉄骨建築とともに建築が芸術から離れて一人歩きし始めた」とすれば⁽⁴⁾ といっており、いわゆる鉄骨建築が「芸

past and the future. In this point of view the situation of art in the period takes on contemporary connotation. It represents that Paris as an urban form plays an important role not only in its architectural constitution but in its cultural conditions.

術」とは別のものであるという考えを示している。ここで述べられる「芸術」とは伝統に準じた「様式」を持つ芸術のことである。つまり、ベンヤミンはここで、新しい建築形態はそれまで様式との連関においてあったという事実から建築が解放され、自律的に意義付けられることを見て取る。

彼はヴィールツを引き合いに出して次のように述べる。「[芸術の場]としての駅。もしあのヴィールツが、近代文明の公共的なモニュメント—鉄道駅、議事堂、大学の講堂、卸売市場、市庁舎—を自由に題材にすることが出来たら、いったいどのような新しい世界、劇的で美しい生き生きした世界を画布の上に描き出したであろうか。」⁽⁵⁾ この引用から見られるのは、彼が少なくとも近代建築の場を、彼が考えるような「公共的な」芸術の生起する場として認めているという事実であるということができる。

いっぽうベンヤミンは、鉄を、線路という組み立て可能な (montierbar) ものの材料、移動の／一時的な (transitorisch) な建造物であるパッサージュの材料と位置付ける⁽⁶⁾。彼はパッサージュの成立条件のひとつとして鉄骨建築がはじまったことを挙げる。この始まりは、ベンヤミンにとって、市民階級の支配を象徴する建築様式とうつる。ここで、パッサージュはベンヤミンが求める社会と、これに相反する方向へ向かう社会の両方を象徴するもの、すなわち市民階級が均等に機会を享受する社会と、進行しとどまるところを知らず増殖しつづける資本主義消費社会という相反する要素をはらんだものであることが示される。

ヘイネンは、ベンヤミンが「パッサージュ論」の中でアドルフ・ベネの「新住居、新建築」(Neues Wohnen, Neues Baumen)、ル・コルビジエのアーバニスム (urbanisme)、アドルフ・ロースなどにふれているにもかかわらず、1920年代後半の公共建築について述べないのは驚くべきことだと述べる⁽⁷⁾。ヘイネンがいうように、ベンヤミンの新建築に関する見解はあいまいである。しかし、そのあいまいさは、モダニティと住居 (dwelling) を対立したものとしては見ないようにするベンヤミン

の試みであるというヘイネンの見解は適切だろう。

このあいまいさは、つぎのように建築物のなかに示される。「どの時代にとっても次の時代はさまざまな形象をとって夢の中で現れる。だが、この夢の中で次の時代は根源の歴史の要素、つまりは階級なき社会のさまざまな要素と結びついて現れる。階級なき社会についてのさまざまな経験は集団の無意識のなかに保存されていて、こうした経験こそが、新しいものと深く交わることによってユートピアを生み出す。このユートピアは、長く残る建築物から、つかの間の流行にいたるまでの人間の生活のさまざまな形態のうちにその痕跡を残す。」⁽⁸⁾

いちはやく新しい建築形態をとりこんで都市が変わりつつある姿について、ベンヤミンは危うさとの均衡関係のうちにそれを位置付ける。「ボードレールが詩句の中でパリを喚起するときに彼の中で共振しているものは、大都市というもののもつ脆さと壊れやすさである。」⁽⁹⁾ ベンヤミンの理想はつねに、それが彼の目指したものであるか否かにかかわらず、現況として古きものと新しきものの交錯のうちにあり、それらとともに存在することによってこそ理想を含みうる。ベンヤミンは階級なき社会の姿を夢想するが、その理想は近代的進歩のなかからのみは決して生じないことを理解しているのである。

両義性の場所としてのパッサージュ

パッサージュは、ベンヤミンにおいては「あたかも夢のようにどのような外部も持たない建物あるいは歩廊である」⁽¹⁰⁾。ガイストは、パッサージュの両義性をさらに明確に定義しており、そこでは、パッサージュは歴史・建築の状況において何より通過の唯一の場所であり、始まりと終わりのある空間であるとされる。しかし、この空間は覆いとしての建造物を有しており、それによって自律化し、その機能は分化する⁽¹¹⁾。さきに触れたように、パッサージュは、当時の都市形態において、近代と伝統的様式とをつなぐものであり、その存在は物理的

に通行人の通過場所としてだけでなく、ガイストのいう「歴史・建築の状況としての通過の場所」と成りえている。

ベンヤミンは、16世紀に科学が哲学から解放されたように、19世紀には生産力の発展のために、造形の諸形式が芸術から解放されたのだと述べる。彼によると、その口火をきいたのは技師による構造物としての建築である。「こうした生産物はすべて商品として市場に出ようとしているが、まだ敷居のところまでためらっている。パッサージュと室内空間、博覧会場とパノラマ館はこのためらいの時代の産物である。それらは夢の世界の残滓なのである。」⁽¹²⁾

ベンヤミンにとって、この「夢」は、夢見ながら覚醒を目指してすすむもの、つまり、本質的に矛盾を内包するものであることが自覚される。つまり彼にとって、パッサージュが象徴するものはただ19世紀のパリのみではなく、うつろいの象徴、つねに変化しつづけていく現在の象徴でもある。ベンヤミンはパリから古い時代のものが失われていくことを嘆きながらも同時に新しきものを憎んだり排斥したりしようとするのではなく、受け入れることで現在を肯定する。「家とともに道路であるパッサージュ」⁽¹³⁾は、こうした意味での夢の形象である。

ヴァイゲルは、このベンヤミンの考えについて、パッサージュという場では、都市や建築やトポグラフィのエキリチュールが主体の経験と最も多様に、もっとも多義的に触れ合うことになるのだと述べる。すなわちパッサージュは「通過儀礼であり、夢見る場であり、別の世界への敷居であり、境界を越える場である。」⁽¹⁴⁾

ボルツ、レイイエンが述べるように、ベンヤミンの取り扱うパッサージュはたしかにメランコリー、死のイメージを内包している。それは19世紀の遺物を寄せ集めた場所であり、これらは死につつある過去を象徴するものに他ならない。しかも、彼らが言うように、「近代はそれ自体に自己破壊の芽をはらんでいる。」⁽¹⁵⁾ そうすると、パッサージュは二重に死のイメージを内包することになる。しかしまた、デズィデーリは

自律的になることによって、パッサージュの覆いは「同じ空間の理念的な〈夢〉の自律化をもたらすことになる」と述べる。⁽¹⁶⁾ 「通行人の匿名性において、運命は名に対する勝利を賞賛するように思われる。近代の運命は終わりなきパッサージュ、つまり自身の終末に達することの出来ない通過の場所として現出するのだ。」パッサージュは通過の場所であることによって、死のイメージを宙吊りにする。

そのように考えると、パッサージュは単なる遺物の集積場所ではない。このとき同時に、パッサージュは近代的な自律的—自己破壊のかたちを突破するひとつのありようを示しているともいえる。つまり、パッサージュのありようは「未来の出来事を予知しているのではなく、アクチュアルなものを破局として浮き彫りにしているのである」が、それでも「未来の救いの可能性に関わりつづけている。」⁽¹⁷⁾

ボルツ、レイイエンは、日常のものごと、建物、室内を考察すると、19世紀の人々が夢のまどろみに耽っていることがわかる、と述べる。「わたしたちが関わる事物は、一方で機能と経済に規定されているが、他方ではあくまで神話的な世界理解が顕現したものなのである。」⁽¹⁸⁾ 彼らによると、万国博覧会のガラス館と鉄骨建築、駅舎、工場、パッサージュは、太古以来のあやうい内部と外部の関係が継続されているところばかりでなく、自然の掌中に陥ったわれわれの思考の神話状態をみごとに示している。

「失敗して結局20世紀の破局に行きついたあの時代の技術受容」とたとえられるこの時代の技術の進行は、まさにその当時、その危うい均衡関係を具体的なかたちとして示していたのだといえよう。ベンヤミンはこの事実に敏感にも気付いている。しかし、彼はこの均衡関係について、それ以上どちらかの方向にふみこもうという態度を見せない。この一見優柔不断とも思える態度のうちこそ、ベンヤミンは同時代の現状とその解決策を見出そうとしているのである。

遊歩者のパリと芸術

パリという都市におけるパッサージュの形態にベンヤミンは伝統と近代のせめぎあう姿を象徴的にとらえてきた。この両義性のあいだに漂う場所において重要になってくるのは、そこを歩く者、通過者あるいは遊歩者 (flâneur) と呼ばれる者の存在である。

ベンヤミンは、パリについて、「かつてパリがその教会や市場によって規定されたのと同様に、トポグラフィッシュな観点を10倍も100倍も強調して、このパリをそのパッサージュや門、墓地、売春宿、駅などといったものから組みたてること、さらには殺人と暴動、道路網の血塗られた交差点、逢引宿、大火事といったこの都市のもっとも人目につかない深く隠された相貌から組みたてること」⁽¹⁹⁾が重要であると述べる。これを組みたてる者は、いうまでもなく遊歩者であろう。駅、展覧会ホール、百貨店など、集団的な事柄を対象とする、19世紀のもっとも固有な建築上の課題をになった建物、ギディオンがいう「忌み嫌われた、日常的な」建物にこそ、遊歩者は魅せられる。

遊歩者は、パリに特有のものであるとベンヤミンは考える。パリを「遊歩者の約束の地」⁽²⁰⁾としたのはパリの人々であり、ここでは遊歩の弁証法、すなわち遊歩者は「誰からも注目されていると感じ」ながら一方で「人目に触れない隠れこもった存在」⁽²¹⁾になり、パリを再構成するものとしての資格を獲得する。この遊歩の弁証法はきわめて的確に都市における人間のありかたを定義付けている。

ベンヤミンがいうトポグラフィッシュな観点とはこの都市のアクチュアリティを意識したものである。このアクチュアリティこそが、遊歩者という、場所に固定されない者の存在を要請するのである。従って、そこで議論されるものは、ベンヤミンが重要なものとして注目する映画や写真、あるいはポスターといった当時のパリに登場したばかりの媒体に代表されることになる。

遊歩者によって観察されるこのようなア

クチュアリティのなかに、ベンヤミンは、先に述べたこの時代の両義性を再び確認する。たとえば、彼は自転車に乗る女性を描いたポスターについての見解において、その相克の状況を語る。「自転車に乗るときの女性の服装は、後のスポーツ服を無意識のうちに先取りして、その服装はこれとほぼ前後して工場や自動車に関して登場してくる夢のような初期状態と事情が似ている。つまり初期の工場建築が従来の住宅建築の形態に倣おうとし、また、自動車の車体が馬車の形態を真似したのと同じように、女性が自転車に乗るときの服装にはスポーツにふさわしい表現と従来のエレガンスの理想像との相克がまだみられるのである。」⁽²²⁾

果たして、このアクチュアリティにおいて、従来の伝統的な芸術観は必然的に変わらざるをえないだろう。ベンヤミンはきわめて身近な例を使ってこれを示す。

「私は少しもためらわずに書くが、まじめな美術評論家にはどれほどばかげて見えるにしても、石版印刷を大いにひろめたのは流行品店員だった。ラファエロ風の人物やルニョーのブリーゼイブ像を扱うことを余儀なくされていたら石版印刷はおそらく滅びてしまっただろう。」⁽²³⁾

このアンリ・ブショからの引用において、ベンヤミンは、芸術の存在がいやおうなしに資本主義のシステムと、一般市民の存在にからめとられることを示す。ただし彼はこの方法が行きつくところについて明確には示唆しない。彼は由来を分析し、現状に至るところで筆を留める。従来の芸術の姿が変容し、市民階級の参加がいやおうなく新しい芸術の形態に影響を与えはじめることを示すのみである。

たとえば、彼は風俗画を次のように分析する。「専門業種の支配は、風俗画の発生までは無理だが、1840年代における風俗画の構成を解く歴史的-唯物史論的な鍵となる。芸術においてブルジョワジーが占める割合が高くなるにつれて、この階層の稚拙な芸術理解に即して、風俗画が対象別に分化した。」⁽²⁴⁾

また、「マネの展覧会で見た絵からヒント

を得た目深にかぶる小さな帽子は、われわれが世紀末と対決する新しい覚悟をもってこの証明以外の何物でもない」というヘレン・グルントからの引用⁽²⁵⁾においても同様のことがいえるだろう。ここでは、当時、絵画が日常生活にとって現実に影響を与えるものとして機能していることが見て取れる。このような日常生活と芸術との交錯においては、受容者としての人々の存在はもはや無視できないほど大きな意味をもって来る。

オスマンのパリを象徴するものは、ベンヤミンにとっての遊歩者——都市のなかであって、内部にも外部にも属さないもの、つまり娼婦、移民、流入する芸術家などである。クラークは、パリの街路の情景は、いわゆる印象派の画家たちが当初から魅力的だと考えていたものでなかったと述べる。それよりもオスマンのパリが作った都市の真実は、娼婦、流しの歌手、物乞いなどに現れており、それらのほうが画家たちにはより魅力的なのだ⁽²⁶⁾と述べる。

さきに述べたように、マネなどいわゆる「現代生活を描く」画家たちは都市生活に、実際に機能していた。従来なら芸術評価のなかにまったく含められないであろうこのような現象に注目することによって、ベンヤミンは、芸術がそれまでに求められていた永遠普遍のものという規準を逸脱し、良し悪しの価値判断は別にしても、時代とともに進行するものとして「現代性(modernité)」⁽²⁷⁾をとともに担っていくものであることを表明するのである。

彼はヴァレリーを引用し、作品の持続性への気遣いはすでに弱まりつつあり、人々の精神の中で、驚かせることへの欲望がそれに代わりつつあると述べる。永遠性、持続性を持つものとしての伝統的な芸術精神はもはや衰退しつつあり、それにかわって「芸術は絶えざる断絶という法則に従うことを強えられる」⁽²⁸⁾。ここで断片的に引用されたヴァレリーの文が伝統的な芸術概念の凋落に対する悲痛さを伴っているのに対し、ベンヤミンは中立的ともいってよい立場を示す。ベンヤミンにとっては、絶えざる断絶に従う、あるいは従わざるを得ない芸術

は「事実」であり、終末的な妄想を伴わない。

この時代、芸術はみずからの使命を疑い始めており、有用性から離れ得ないことをやめて、新しいものを最高の価値にしなければならぬ、とベンヤミンはいう。「新しいものの判定者になるのは芸術にとってはスノップである」⁽²⁹⁾。ここでいう有用性とは、伝統的な様式がしばしば要求した、偉大なものには偉大さを伴う造形を付随させるといった図式である。

「集団の夢」のもっとも際立った形のものが博物館である。博物館には、一方では学問的な研究の、他方では「悪趣味の夢の時代」の要請に応えるという弁証法があることを強調しておくべきだろう。「ほとんどすべての時代が、それぞれの内的な姿勢に従って、特定の建築課題を発展させているように見える。ゴシックの時代は大聖堂を、バロックの時代は宮殿を、そして19世紀初頭は、後ろむきに過去にどっぷりつかるといった傾向があったために、博物館を発展させた」⁽³⁰⁾というベンヤミンが引用したギディオンの見解に上記のことが示されている。彼の分析は、過去へのこうした渴望を対象とし、それが彼のいた現在においていかに変化しているのかを探ることである。

しかし、「有用性から離れ得ないことを辞める」ことにある危険性についてベンヤミンはじゅうぶん承知している。ここでまた、彼は立場を保留するのである。

「非画一主義者たちは芸術が市場の思いのままになることに抗い、『芸術のための芸術』の旗印のもとに結集する。この合言葉から、芸術を技術の発展から守る総合芸術作品という構想が生じる。総合芸術が自らをたたえてとりおこなう聖別式は、商品を美化する気晴らしと対をなすものである。両者とも人間の社会的生活を無視している。」⁽³¹⁾

つまり、「遊歩者に独特の優柔不断さ」とベンヤミンが述べる優柔不断さこそ、パリという都市の観察者であるベンヤミン自身の態度にも共通のものである。遊歩者の本来的状態は疑念をもつことであり⁽³²⁾、この疑念によって顕わにされた芸術は、それまでの芸術概念とは異なり、都市というもの

の持つ背景をきわめてつよく反映するものとして提示されるのである。

おわりに

パリという都市のなかで、ベンヤミンが着目したパッサージュという、19世紀の名残をそのうちに留める建造物は、資本主義の進行によって、現実には短い間にその存在意味を変えていったであろう。しかし、ベンヤミンが愛惜した空間の消失が、必ずしもベンヤミンが危ぶんだような方向にのみ進行していったわけではないということは、現在のパリを見ることによってより明らかになるだろうと思われる。

現在、我々が多くの近代都市に見ることのできる問題は、ベンヤミンがパッサージュ論において示した方向性の一方、すなわち近代的資本主義の合理性による都市構造が単独に進んだことを示している。パリについてクラークが述べたように、オスマンが作ったパリは、さまざまな背景を持つ人々を匿名のものにする⁽³³⁾。ここにさまざまな種類の間が集う都市の特性の一方が示されている。進行する資本主義にのみ巻き込まれる匿名性は、個人の疎外感を招くことになるだろう。しかし、ベンヤミンが遊歩者について述べたように、都市を生き生きと定義付ける人間は、それと同時に、その存在を周囲に対して知らしめることができなければならない。逆に考えるならば、このような「遊歩者」が息づくことの出来る場所が真の意味での都市であるということができるだろう。

ハーヴェイは、現在にみられるような空間的障壁の崩壊という現象は、必ずしも空間の重要性の低下とは相関関係を持っていないと述べる⁽³⁴⁾。時間と空間の障壁が崩れていくことと同時に、労働力、資源、インフラなどのごくわずかの空間的差異は重要な意味を持つようになる。現在、世界の空間的距離がますます失われつつあるなかで、逆に我々はこのような差異に敏感にならざるをえない。資本主義によって空間の差異は再活性化されていくが、同時に今日におけるこのような再活性化の中で、資本の運

動に対抗する運動も促されていく。

ハーヴェイによれば、資本主義のシステムは歴史の連続性を崩壊させつつ、一方で伝統、場所の記憶を市場で売買されるものとして生産する。ここに生じる逆説的な現象については、他の空間論とのかかわりにおいてさらに検証しなければならない課題である。ハーヴェイの言うように、近代化は時間的、空間的リズムの絶え間ない崩壊を伴ったものであり、そのためにモダニズムの使命のひとつは断片的な世界において空間と時間の新しい意味を生産するところにあった。

ベンヤミンのパッサージュ論には、空間と時間の関係のうちで、近代主義の進行がかかえるであろう問題を指摘し、突破する糸口が示されているのではなかろうか。ヘイネンが先に述べたように、ベンヤミンがパッサージュに示したあいまいさは、痕跡を残すものとしての住居にとどまるものではなく、より強力に、常にかわりゆくものである近代的状況にかかわりあうことで生じる。そして、この常にうつり行く状況こそ、近代が近代化の名のもとに内包しているあいまいさであり、現代につながる状況を示唆しているのである。ポルツ、レイイエンがいうように、合理的な形態をとるわれわれの都市環境と生活状況を理解するために、ここでもベンヤミンの「神話的な原表象への関係づけ」が不可欠になるだろう⁽³⁵⁾。

都市環境において、芸術は都市とともにあり、都市を意味付けるものとして機能する。現在も多くの移民アーティストが活動し、彼らの多くが自らの住まうパリという場所を意識した作品を作ることの背景に、ベンヤミンが示したパリという突出した都市の歴史的な位置付けは、いまなお示されつつあるということもできるだろう。しかし、一方でベンヤミンのパッサージュ論が提示した時代と現在の間の年代における近代的都市の進行と芸術状況の均衡関係がさらに詳細に検証されることが必要であろう。

- (1) 「パッサージュ論」からの引用は、以下Benjamin, Walter., *Gesammelte Schriften*, VBd., Suhrkamp 1982, 1996. からの引用頁数をPWのあとに示す。
- (2) PW [CI, 6] p. 134
- (3) ボルツ・N、レイイエン・W・V、*「ベンヤミンの現在」* 法政大学出版局 p. 8
- (4) PW p. 48
- (5) PW [F3a, 3] p. 219
- (6) PW p. 46
- (7) Heynen, Hilde., *Architecture and Modernity*, MIT Press, 1999. pp.117-8.
- (8) PW p. 47
- (9) PW [J57a, 3] p. 419
- (10) PW [LIa, I] p. 513
- (11) Geist, J. F., *Le passage: un type architectural du XIXe siècle*, Pierre Merdaga, 1969, 1982. P. 11.
- (12) PW p. 59
- (13) PW p. 55
- (14) Weigel, Sigrid., "Von der anderen Rede zur Rede des Anderen" *Literatur Magazin*, 29, Rowohlt Taschenbuch, 1992.
- (15) ボルツ、レイイエン、同掲書、p. 75
- (16) デズイデーリ・F、*「真実には窓がない…」*：ベンヤミン「パッサージュ論」における光学と弁証法に関する考察 現代思想 1992年12月、p. 337
- (17) ボルツ、レイイエン、同掲書 p. 75
- (18) 同掲書 p. 4
- (19) PW [CI, 8] pp. 134-5
- (20) PW [BI, 2] p. 110
- (21) PW [M2, 8] p. 529
- (22) PW [MI, 4] p. 525
- (23) PW [A11, I] pp. 105-6
- (24) PW [A2, 6] p. 87
- (25) PW [B4a, 5] p.122
- (26) Clark, T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the art of Manet and his followers*, Princeton Univ. Press, 1984, p. 78
- (27) 阿部良雄訳「ボードレー爾全集」4、p. 150参照のこと。
- (28) PW [B8, 2] p. 128
- (29) PW p. 55
- (30) PW [LIa, 2] p. 513
- (31) PW p. 55
- (32) PW [M4a, I] p. 536
- (33) Clark, T. J., pp. 73-5
- (34) Harvey, David., *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, 1990. pp. 39-45
- (35) ボルツ、レイイエン 同掲書、p. 5