

ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」概念についての考察 —「アウラ喪失」の歴史的経緯について—

A research of Walter Benjamin's concept of "Aura"
—The historical process of the "loss of Aura"—

郭 軼佳
GUO Yijia

要旨 本稿ではヴァルター・ベンヤミンの著名な「アウラ」概念を分析し、「アウラ喪失」の歴史的経緯を考察する。筆者は、芸術作品の歴史的権威性の喪失は、写真を代表とする機械的複製技術の誕生で突然始まったのではなく、人間の蒐集行為と芸術作品の一般公開化によって少しずつ動揺し始めたと考え、そしてこの歴史的段階を芸術作品の「アウラ喪失」の前史として見ることによって、写真が如何に芸術作品の礼拝価値と展示価値関係を変化させていったのかを歴史的に考察する。最後になぜ写真の誕生はアウラを徹底的に崩壊させたのかを具体的に解析する。

はじめに

ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」概念は、芸術史や写真史の中で重要な地位を占めているものである。「アウラ」とは、機械的複製技術の誕生によって芸術作品を大量生産することが可能になった時代に、オリジナルから失われたもののことである。では、機械的複製技術の時代に、オリジナルなものは一体何を失ってしまったのか。

本稿の第1章では、ベンヤミンの著作にある、アウラに関する2つの重要な概念「一回性くいま—ここ>」と「礼拝価値」と「展示価値」関係（以下に「礼拝価値／展示価値」で表示する）理論の分析を通じて、アウラとは、オリジナルなものから失われた歴史の証人としての権威性と、事物に伝えられてきた重みを指していることを示す。

筆者は芸術作品の「礼拝価値／展示価値」理論をまとめる際に、ある一つのことを気が付いた。それは、芸術作品の歴史的権威性の破壊は、写真を代表とする機械的複製技術から突然に始まったのではなく、写真の誕生をきっかけの一つのクライマックスを迎えたということである。「アウラ」について議論する際に、多くの研究者たちはベンヤミンが「複製技術時代の芸術作品」で論じた「礼拝価値／展示価値」の歴史的変遷¹⁾の第二段階から第三段階への過程（機械的複製技術の誕生）に注目するが、筆者は第一段階（呪術・宗教の対象）から第二段階（芸術作品）への過程をもベンヤミンの「アウラ喪失」を構成する重要な一部分だと考えている。そのため、筆者は第2章では「アウラ喪失」の前史として、蒐集行為は芸術作品の礼拝価値を削減する一方、芸術作品の一般公開化が芸術作品の展示価値を高めていた、という歴史的経緯を考察する。

第3章では、第2章の歴史的考察の結果、芸術作品の礼拝価値は蒐集行為によって下降したが、他方、芸術作品の一般公開化によって展示価値は上昇する状態であったことに対し、一つの問いを提起する。それは、機械的複製技術の代表技術である写真の「礼拝価値／展示価値」は、前段階の2つの線の運動状態を続けられるのかという問いである。確か

1) 詳しくは本稿 1.2 で詳しく論じる。図1 参照。

に、ベンヤミンの「礼拝価値／展示価値」から見ると、写真が機械的複製技術として芸術作品に作用した結果は、芸術作品の「礼拝価値／展示価値」が「礼拝価値が展示価値より小さい」となるというものであった。だが、写真における「礼拝価値／展示価値」は、蒐集行為と伝統的複製技術と芸術作品の一般公開化が始まった時期の芸術作品における「礼拝価値／展示価値」と比べると、どのような違いが見られるのだろうか。単純に、芸術作品の「礼拝価値が下がる」「展示価値が上がる」と言えるのだろうか。

本稿は以上の問題意識を持ちつつ、今後の現代視覚文化研究の基盤となることを意図して、ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」概念について歴史的考察を行う。

1. 「アウラ」概念について

1.1 「アウラ」

「アウラ (Aura)」はベンヤミンの著作「写真小史」、「複製技術時代の芸術作品」で提起された概念である。この概念は、機械的複製技術の誕生により、芸術作品を大量生産することが可能になった時代において、オリジナルなものから失われた歴史の証人としての権威性と、事物に伝えられてきた重みを指している。この概念は、写真論にも、芸術論にも、複製芸術論にも強い影響力があるため、広く用いられている。

ベンヤミンは「写真小史」、「複製技術時代の芸術作品」の初稿（フランス語）と第2稿（ドイツ語）²⁾で、また「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」においても、「アウラ」について繰り返し述べている。

「写真小史」は1931年ドイツの週刊新聞『文学世界』の1931年9月18日号、9月25日号、10月2日号に掲載された文章である。ベンヤミンは、カメラ・オブスクーラの技術がニエプスやダゲールらの発明によって像を定着させられるようになったことから記述を始め、写真という技術の「小史」を考察する。その文章では、写真技術に関する理論に限らず、写真、芸術などにも関わるいくつかの重要な問題を提起した。「アウラ」はそのひとつである。

「写真小史」において、ベンヤミンは、自然との関係における「アウラ」について以下のように記している。

そもそもアウラとは何か？ 空間と時間の織りなす不可思議な織物である。すなわち、どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現れているものである。夏の真昼、静かに憩いながら、地平に連なる山なみを、あるいは眺めている者の上に影を投げかけている木の枝を、瞬間あるいは時間がそれらの現われ方にかかわってくるまで、目で追うこと——これがこの山々のアウラを、この木の枝のアウラを呼吸することである。³⁾

そして、1936年に『社会研究所紀要』に掲載された「複製技術時代の芸術作品」は、「写真小史」における「アウラ」概念を踏まえ、写真や映画などの機械的複製技術が、どのよ

2) 実際は、ドイツの Suhrkamp Verlag (ズーアカンブ出版社) で出版されたベンヤミンの全集 Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 16, 2013 においては、「複製技術時代の芸術作品」の原稿はフランス語とドイツ語合計5稿がある。

3) ヴァルター・ベンヤミン著 浅井健二郎、久保哲司訳「写真小史」『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』筑摩書房、2013 p.570

うに伝統的な芸術作品の「アウラ」をはぎ取るのか、またその時代の芸術と人間の関係がどのように変わっていったのかを論じている。

「複製技術時代の芸術作品」における「アウラ」に関する描写は「写真小史」とあまり変わらないが、そこではさらにオリジナルな芸術作品にある最大の特徴である「一回性」と芸術作品における「礼拝価値／展示価値」という二つの重要な理論が加えられている。この二つの理論によって「アウラ」概念についての文脈が補充され、より正確に理解できる。

1.2 「一回性」と「礼拝価値／展示価値」

ベンヤミンは機械的複製品がオリジナルの地位に衝撃を与える時代に、オリジナルな芸術作品と複製品との最大の違いは、時間と空間の制限によって生ずる「一回性」と指摘した。「どんなに完璧な複製においても、欠けているものがひとつある。芸術作品のもつ〈いま—ここ〉的性質——それが存在する場所に、一回的に在るという性質である。」⁴⁾ この「一回性」に付随しているのは、オリジナルな芸術作品の歴史と真正さである。ベンヤミンがこの「いま—ここ」的性質によって指摘するのはまさに歴史的証言力である。オリジナルなものは特定の時間と場所に在る歴史の目撃者として存在するので、疑いをさしはさむ余地がない権威を持つ。このような歴史的権威をもつものは人間にとって崇高な礼拝価値がある。

ここから我々はベンヤミンのもう一つの概念を引き出すことができる。それは芸術作品の「礼拝価値／展示価値」である。ベンヤミンは「複製技術時代の芸術」において、「芸術史を、芸術作品そのものの中にある二つの極の対決として描き出し、その対決過程の歴史を、芸術作品の一方の極から他方の極へと重心が交互に移動してゆくことのうちに見てとることができるであろう。この二つの極とは、芸術作品の礼拝価値とその展示価値である。」⁵⁾ と記した。ベンヤミンの論述によると、芸術作品の「礼拝価値／展示価値」は3つの段階に分けることができる。

第1段階：「(前略) つまり原始時代において芸術作品は、その礼拝価値に絶対的な重みがおかれたことにより、なによりもまず呪術の道具となったのであり」⁶⁾ 礼拝価値が展示価値を上回っているこの段階は、作品が人間に見られる、多く人に展示する(展示価値)ということよりもそこにあること(礼拝価値)の方が重要な時期である。この段階の呪術道具としての作品について、『現代美術用語辞書』で高橋聡太は、次のように説明する。

ベンヤミンは、芸術の起源が原始時代の魔術にあると断じている。洞窟壁画のような原始時代の芸術は神や霊に捧げるために生み出されたものであり、多くの人々に鑑賞されることは想定されていなかった。魔術の延長線上にある宗教においても、芸術作品は儀礼が催される特定の時間と場所に強く結びつき、小さな共同体の伝統連関を維持するための礼拝の対象となった。教会や寺院の内部に固定された神像や、宗教的建築物の一部となってい

4) 「複製技術時代の芸術作品 (第二稿)」『ベンヤミン・コレクション 1』 p.588

5) 同上 p.596

6) 同上 P.597

るフレスコ画やモザイク画は、礼拝価値を有する芸術作品の典型例である。⁷⁾

第2段階：「いわば後になってはじめて芸術作品と認められたのであるが（後略）」⁸⁾ ルネサンス前後に生まれた胸像やタブロー絵画といった移動が容易な形式も、非宗教的な場での展示の可能性を秘めていた。そのため、「特定の時間と場所」が変化して、特定ではない時間と場所でも芸術作品と見なされた。この段階の芸術作品は「一回性」の低下に影響され、礼拝価値が下がり、展示価値が少し上がった。礼拝価値／展示価値は絶妙のバランスが取れ、この時期から作品は芸術作品として見られるようになった。

第3段階：「芸術作品の複製技術のさまざまな方法が出現したことにより、芸術作品の展示可能性は飛躍的に増大し、その結果、芸術作品の二つの極、礼拝価値と展示価値のあいだの量的な重心の移動は、芸術作品というものの性格の質的な変化へと転換する。」⁹⁾ と書かれているように、写真や映画による機械的複製技術が誕生した後は、礼拝価値から展示価値への決定的な転換が起きた。写真などのような機械複製技術による大量的、画一的な複製品は世界中に眼で見えるすべてのものをコピーした。その複製品は極めて精巧であり、大衆は肉眼で本物と複製品との差を判断しかねる。しかも、この複製品は極めて手軽に「特定の時間と場所」から特定ではない時間と場所に移動できるため、現代では随意の時間と場所でその芸術作品を鑑賞することができる。よって、「一回性」が徹底的に破壊され、芸術品の礼拝価値が存在する必要条件もなくなる。写真の複製技術が発明されてから、展示価値が礼拝価値に対して絶対的な優位に立ったと考えられる。

第1段階	第2段階	第3段階
礼拝価値 > 展示価値	礼拝価値 ≈ 展示価値	礼拝価値 < 展示価値
(呪術の道具、 宗教における作品)	(一般的意味での芸術作品)	(機械的複製作品)

図1 「礼拝価値／展示価値」関係の三つの段階

第3段階では、機械的複製技術で生産した複製品がオリジナルな事物（芸術作品を含む）に代わって大衆に認識される。芸術作品の「いま—ここ」という一回性が削減されることに伴い、歴史的証言力、事物の権威、その伝統的な重みも揺らぎだした。「これらの特徴をアウラという概念でひとまとめにして、こう言うことができる——芸術作品が技術的に複製可能となった時代に衰退してゆくもの、それは芸術作品のアウラである。」¹⁰⁾ つまり、「アウラの凋落」「アウラの喪失」「アウラの衰退」ということに対しては、ベンヤミンは、機械的複製技術によって芸術作品の「一回性」が破壊されており、それで、礼拝価値が大幅に下がり、歴史の証人としての権威性、事物に伝えられる重みが喪失したと考えている。

7) 高橋聡太「礼拝的価値 / 展示的価値」現代美術用語辞書 2.0 - Artscape
[https://artscape.jp/artword/index.php/礼拝的価値 %EF%BC%8F 展示的価値](https://artscape.jp/artword/index.php/礼拝的価値%EF%BC%8F展示的価値) 2019年6月25日閲覧

8) 「複製技術時代の芸術作品（第二稿）」『ベンヤミン・コレクション1』p.597

9) 同上 p.596

10) 「複製技術時代の芸術作品（第二稿）」『ベンヤミン・コレクション1』p.590

多木浩二は、『アウラ』とは、芸術が芸術として存在していることの謎のようなもので、そのかぎりでは対象から発散するともいえる。しかし、アウラを感じるかどうかは社会的な条件に依存するから、われわれが集団内で芸術に抱く信念というほうが妥当である。ここではむしろわれわれが芸術文化にたいして抱く一種の共同幻想として考えておこう。¹¹⁾ というように「アウラ」を一種の集団的な共同幻想だと考えている。また、ベンヤミンは「この過程¹²⁾は徴候的だ。すなわちこの過程のもつ意味は、芸術分野をはるかに超えて広がってゆく。」¹³⁾と述べた。これらの論述によると、アウラは人間のある歴史時期、ある社会的背景において生ずる一つの集団的な共同意識だと考えられる。一旦社会の構造が変われば、この集団的共同意識が依存する土壌がなくなり、段々と消え去ってしまう。このように社会構造の変化にしたがって消える集団的共同意識は、昔から社会変革が起こる時期に、様々な地の領域においても発生してきたと考えることができる。

2. 「アウラ喪失」の前史——「礼拝価値／展示価値」の第一段階から第二段階へ

本章では、「礼拝価値が下がる」と「展示価値が上がる」という2つの線に沿いながら、「蒐集行為」と「芸術作品の一般公開化」を中心に、歴史に基づいて縦方向の比較を試みる。その上で、芸術作品の権威性は機械的複製技術が誕生する前の「礼拝価値／展示価値の第二段階」から、すでに少しずつ衰退していったことを明らかにする。

2.1 礼拝価値が下がる過程：オリジナルからコレクション——蒐集行為

2.1.1 オリジナル

作品の「礼拝価値展示価値関係」の第1段階では、作品は原始社会と封建社会の時代において、呪術道具であり宗教統治として必要な道具である。その時期の「芸術作品」は、誰かに「見られる」「見せる」より、どのような空間に在った、誰に使われたかの方が重要である。このような道具はその歴史的権威性を持つからこそ、早期の政治と宗教の信徒に思想を注入することができる。そのため、その時期には多くの作品は独立に存在するわけではなく、自分の「ネットワーク」(文脈の一種)を持つものだと考えられる。つまり、仮に部屋あるいは建物を一つの「芸術作品」とすると、建物と作品の間に総体と部分の関係が持たれるのみならず、作品と作品の間にも照応関係が持たれ、また作品と人間との関係も芸術作品の「ネットワーク」の一種だと思われる。

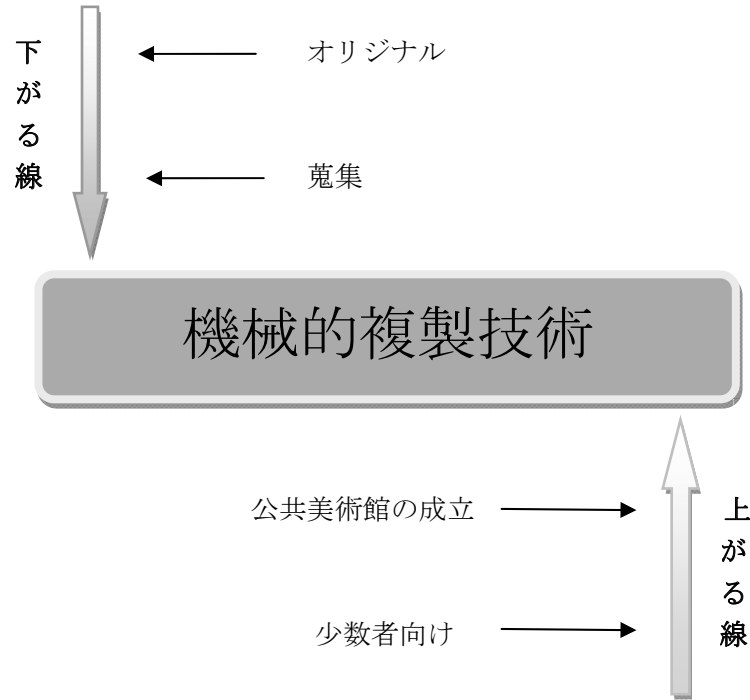
例えば、ヨーロッパの多くのキリスト教会にとって、天井画は欠かせない要素である。天井画は、教会の天井を装飾するためだけに描かれた絵ではない。キリスト教のモチーフで宗教の世界観を表すと同時に、地面に立つ人と天井との距離を利用し、人間に「仰ぎ見る」という動作を要求することになる。人間の身体動作はいろいろな意味を含み、「仰ぎ見る」には自分と相手の間に格差があり、相手を「尊敬する」「崇拝する」という意味もある。天井画は、建築の一部として使用機能を持つと同時に、キリスト教の思想を伝えるものにもなる。そして天井画に限らず、彫刻、ステンドグラスなどの装飾(今から見ると芸術作品で間違いはない)は、教会の礼拝堂、祭室、納骨堂などの各自の機能を持つ部

11) 多木浩二 『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店 2007 p.46

12) 「この過程」はアウラが衰退する過程を指す。

13) 「複製技術時代の芸術作品(第二稿)」『ベンヤミン・コレクション1』p.590

線1：礼拝価値が下がる歴史的過程



線2：展示価値が上がる歴史的過程

図2 「アウラ喪失の前史」図示



図3 システィーナ礼拝堂天井画

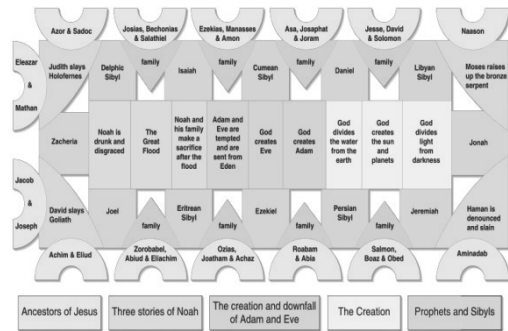


図4 システィーナ礼拝堂建築モチーフの一覧

屋に相応しい、宗教的文脈を共に構築する。

しかし、このような文化、宗教、芸術、思想を寄せ集める「共同体（オリジナルな芸術作品）」は、人間の蒐集行為によって文脈の完全さが壊されるとともに、芸術作品の歴史的権威性と証言力が下がることになり、その礼拝価値も下がることになる。

2.1.2 蒐集

まず、蒐集とは何物なのかという疑問に対し、「蒐集」の定義を検討する。日本語の「収集」と「蒐集」と「コレクション (英: Collection)」はよく類義語のように捉えられている。デジタル大辞泉の「収集／蒐集」と「コレクション」の見出しから見ると、確かに三者には大きな意味差は見られず、類義語だと言っても過言ではない。

しゅう - しゅう [シウシフ] 【収集／蒐集】¹⁴⁾

[名] (スル)

- 1 寄せ集めること。「ごみの一日」
- 2 趣味・研究などのために集めること。また、そのもの。コレクション。「資料を一する」
「切手の一家」

コレクション (collection)¹⁵⁾

- 1 美術品・切手・書籍などを趣味として集めること。また、その集めた物。収集品。「蝶 (ちょう)のコレクション」
- 2 オートクチュールやプレタポルテの新作発表。モードの新作発表。

上述の定義によれば、「集める」が重要なポイントとして「蒐集」概念を主導しているといえる。ところが、すべての「集める」を「蒐集」と取れるわけでもない。例えば、会議を開くために会社の社員を集めることは「蒐集」だと思われず、商業活動を通じて金銭を集める行為も「蒐集」だとは呼ばないだろう。そうすると、蒐集行為の基準はどのように決めたらいいのか、またコレクションは蒐集家たちにとってどのような意味を持っているのかという問いについて考えなければならぬ。ベンヤミンは彼の著作で多くの視点から「蒐集家は一体何を蒐集するのか」という問題を巡り、論述を行った。筆者はその論述に基づき、蒐集行為が如何にオリジナルな芸術作品の完全さを破壊するかを分析する。

・蒐集行為とは

ベンヤミンは19世紀の蒐集行為と室内との関係を議論する際に、「私人にとってはこれが宇宙なのであって、彼はそこに異郷と過去を蒐集する。彼のサロンは、世界劇場の栈敷席なのである。」¹⁶⁾と述べた。松井希はこれについて、「そして私人は『幻想に満ちた』室内に、『異郷』のものや『過去』のものを『蒐集する』。『異郷』のものとは、物理的な距離において、また『過去』のものとは、時間的な距離において私人が所属する社会とは遠い関係にある。これら物理的にも時間的にも自らと隔離された事物を集めていたということである。」¹⁷⁾と解説した。つまり、蒐集家たちは蒐集行為によって、時間的にも物理的にも遥かな事物を自分のそばに集めてくるということである。これはすでに芸術作品の固定

14) 『デジタル大辞泉』小学館「収集／蒐集」見出し。

15) 同上「コレクション」見出し。

16) ヴァルター・ベンヤミン「パリの原風景」『パサージュ論』第一巻 岩波書店、2003 p.17

17) 松井希「ベンヤミンの蒐集概念における人間と事物：事物を通じた想起の経験」三宅晶子編『イメージとポリティクス』千葉大学大学院人文公共学府研究プロジェクト報告書 330集 千葉大学大学院人文公共学府 2018年 p.123

的な時間と場所の「いま—ここ」という性質に逆らうことになる。

蒐集行為においては、その作品は本来の在るところから他のところへ移動しなければならないので、作品の文脈と作品の間の「ネットワーク」が切断されてしまう。ただし、芸術作品の「いま—ここ」という性質の「いま」—その特定の歴史時間—は、時間の流れにおいてその時期に凍結されており、その芸術作品を見る人が如何に頑張ってもその時間に戻れることはできない。そして、蒐集は「ここ」—その特定の場所—を変えた。よって、元々自分の身分証明の要らない歴史的な権威性は削減され、芸術作品は遺物になる。そして、遺物になった芸術作品は、その権威性を補充するために、研究者や骨董家たちの考察、あるいは口頭、文字などによる説明を受けざるを得なくなった。

・蒐集対象

ベンヤミンは「パリ——十九世紀の首都」の中で、個人の居室の出現は大衆の私人的蒐集行為を促進しており、そして蒐集行為は事物を本来の実用的な機能から切り離したと指摘した。「所有することによって物から商品の性格を拭い去るというシーシュポス的な仕事が彼に課される。しかし彼は、物に使用価値の代わりに骨董価値を付与するにすぎない。」¹⁸⁾ また、「蒐集家は、遠い世界あるいは過去の世界に赴く夢を見るだけではなく、同時により良き世界に赴く夢を見る。人間たちが自分の必要とするものをろくに与えられていないのは、日常の世界と変わらないけども、物たちは役に立たねばならないという苦役から解放されているような、そういう世界に赴く夢を。」¹⁹⁾

ベンヤミンの論述によると、19世紀の商品経済の発展は人間が物神を礼拝するという思想をもたらし、すべての物が使用価値さらには交換価値を持ち、すべての物が「商品」になりうる、大衆の頭に染み込ませた。そして、私人蒐集家たちは自分の趣味に従い、物を使用価値から解放して蒐集品にする。その蒐集の対象物は商品、芸術作品などを含むすべての「物」である。その物がコレクションになる基準は、その蒐集家次第である。

ところで、一つの問いがある。周知のように、そもそも芸術作品は「物」として人間に「使用される」ものではないから、使用価値を持たないはずだ。そうすると、蒐集行為は芸術作品をどこから解放するのか。あるいは芸術作品の場合には、何かから「解放する」という表現の代わりに、何かから「奪う」と言った方が妥当だろうか。「解放する」と「奪う」との区別は、「解放」は「からだや心の束縛や制限を取り除いて自由にする事」²⁰⁾であり、「奪う」は「他人の所有するものを無理に取り上げて自分のものにする」²¹⁾であるということである。つまり、「解放」は当方と先方の目的が違うのに対し、「奪う」は当方と先方の目的が同じだと考えられる。蒐集行為においては、物の主要的な価値と蒐集家の蒐集目的は一致しないため、一般的物を蒐集することは「解放」と呼ばれる。一方、芸術作品の主要的な価値と蒐集家の蒐集目的は同じく歴史を指向するため、「奪う」という方がより適切だと思われる。蒐集家の「蒐集目的」については、次の小節において論述する。

18) 「パリ——十九世紀の首都」『ベンヤミン・コレクション1』p.344

19) 同上p.344

20) 『大辞林 第三版』三省堂「解放」見出し。

21) 同上「奪う」見出し。

・蒐集目的

蒐集目的とは、言い換えると、蒐集家がコレクションの一体何を占有したいのかという問題である。これについて、ベンヤミンは人形を蒐集対象とする蒐集家に関するエッセイ「人形礼讃」の中で、以下のように記している。この引用とほとんど同様の記述は『パサージュ論』の覚書「H：蒐集家」や「蔵書の荷解きをする」にも出てくる。

…すなわち、あらゆる蒐集家にとっては、その対象物だけでなく、その対象物の過去全体がいかに重要かということ。そのような過去とは、その対象物の成立および客観的な評価に関わる過去であり、そしてまた、その物の一見外面的な歴史についての詳細、つまり前の所有者とか、購入したときの値段とか、評価額などである。これらすべてが——学問的な諸事情も、そして先のような非学問的な諸事情も——真の蒐集家にとっては、彼の所蔵物のひとつひとつのなかで凝縮して、魔術的な百科全書、つまりひとつの世界秩序になる。この世界秩序を簡略に示しているのが、蒐集対象となった事物の運命である。²²⁾

引用の前半部分でベンヤミンは、蒐集行為は対象物の物質としてのものを占有するだけでなく、さらに対象物の「過去全体」をも占有すると述べた。ここでは、対象物の「過去全体」も対象物の「歴史」と呼ぶこととする。歴史は人間、事物がその状態(また姿)になった原因であり、芸術作品の場合は、芸術作品の美しさ、過去、文脈などを含んでいる。蒐集家たちが芸術作品を蒐集する目的は、芸術作品の権威性を占有することであり、このような蒐集行為は必ず芸術作品の権威性を削減することになる。

以上のオリジナルな芸術作品と蒐集行為に対する分析により、蒐集は、オリジナルな芸術作品の歴史的証言力、権威性と衝突するものだと言える。そのため、蒐集行為は芸術作品の礼拝価値を削減する。

2.2 展示価値が上がる過程：少数者から大衆へ——芸術作品の一般公開化

人間の蒐集行為は芸術作品の礼拝価値を削減する一方、コレクションの公開化は展示価値を高めている。初期の蒐集活動は封建社会の皇王、教皇、貴族などの権力を握る人々の間で流行していた。ルネサンス時期のステュディオオーロ(studiolo)と呼ばれる書斎でも、16世紀半ばのヴンダーカマー(Wunderkammer)あるいはクンストカマー(Kunstkammer)と呼ばれる蒐集室も、いずれも少人数である統治階級によるものである。つまり初期の「博物館」や「美術館」は、公的概念ではなく、蒐集されるコレクションは完全に「私蔵」であった。

その後、資本主義が台頭するに伴い、文化思想面と政治面でも旧封建王朝に反対する啓蒙思想、フランス革命が起きた。資本主義の経済面での進捗に歩調を合わせて、啓蒙思想は、長きにわたり人間の思想を統治してきた宗教思想を打ち破り、自然科学に基づく理性的な思考を提唱した。政治、倫理、歴史、経済などのジャンルを発展させつつ、フランス

22) ヴァルター・ベンヤミン著「人形礼讃」浅井健二郎、久保哲司、西村龍一、三宅晶子訳『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』ちくま学芸文庫、1996 p.70

革命にも影響を与えたとされる。

ところで、フランス革命の発生とは、国家権力が皇王、教会と貴族の手から資本主義体制下の市民の手に移っていったことを表す出来事である。封建社会の専制との違いは、資本主義の国家権力が資本家と一般労働者にも政治的・社会的権利で分配するようになった点である。一般労働者により、知識、文化、美の鑑賞が求められるようになったことを背景に、文化思想面での公的概念がこの時期に完備された。美術館と蒐集活動の近代的・公的意義を確立した嚆矢は、1793年に美術品を公開したルーヴル美術館の開館である。その後、公立美術館の成立、また私的美術館を一般民衆にも開放することは徐々に一般的になった。

しかしながら、コレクションを私人的場所から公共的場所に移転することはオリジナルなものの権威性の削減に歯止めをかけられず、逆に多くの人を招き寄せることになり、多くの芸術作品が、元あった場所から美術館へと移転されることになった。この状況の出現は、資本主義的、政治的変化の影響の下に、公共美術館のコレクションは元私人のコレクションに限らず、オリジナルなものも対象になることを示している。「それがもともとあった場所から美術館に移されることは芸術の死でないか、という意見はフランス革命の頃、最初の公共の美術館が成立しようとしていたときに、フランスの批評家たちの間にもあった。」²³⁾ という多木浩二の論述からみると、フランスの批評家たちは、公共美術館の成立によって芸術作品の「いま—ここ」の特性が破壊されることを心配するだけでなく、元々少数者の意志の産物であった芸術作品を公的環境に置くことで、芸術作品の意味が圧縮され、情報と知識になってしまうことをも危惧していたのではないかと思われる。

人間の蒐集活動は「その時、そこにいる」というオリジナルな芸術作品を本来の歴史的な文脈から離れてしまい、他の手段で補充しなければならないことになった。これは芸術作品の礼拝価値が衰退することのはじまりだと思われる。一方、公共美術館が成立するにつれて、芸術作品の展示価値は増強され、「少数者向け」の芸術作品は「大衆向け」に変化し始めた。このような歴史過程は芸術作品の 아우ラ が凋落していく前兆だと考えられる。

3. 「アウラ喪失」——「礼拝価値／展示価値関係」の第二段階から第三段階へ

本章においては、筆者は写真が持っている2つの重要な属性——再現性と複製性を取り扱う。機械的複製技術である写真が、19世紀に人間社会の文化芸術方面に衝撃を与えた原因は、長い間人類を悩ませてきた再現性²⁴⁾と複製性の問題を解決したのみならず、2つの技術をも組み合わせる為と考えられる。再現性と複製性は、芸術作品の礼拝価値と展示価値とにそれぞれ対応する関係である。写真の再現性は芸術作品の礼拝価値と密接な関係を持つといえる為、複製技術と蒐集行為を縦方向に対比して、また機械的複製技術と伝統的複製技術と一緒に横方向で比較することを通じて、写真の再現性が如何に芸術作品の礼拝価値に影響したのかについて分析を行う。また、写真の複製性は芸術作品の展示価値と関わるので、写真の複製性がどのように芸術作品の展示価値に影響を与え、最終的に「アウラが喪失した」という結果になったのかについても考察したい。

23) 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店 2007 p.17

24) 写真による再現は、人眼から見て世界と極めて似ているので、また「記録性」と呼ぶ。

3.1 写真の再現性が芸術作品の礼拝価値に影響する

もし蒐集行為を芸術作品の権威性を動揺させた「最初の犯人」と呼ぶならば、写真は「ハイ・IQ 犯罪者」と言えるのではないだろう。なぜかという、写真を縦方向に在る蒐集行為と比較した、また横方向の伝統的複製技術と比較するならば、写真が芸術作品の権威性と事物に伝えられている重みを削減する手口はより巧妙で、より徹底的だからである。その巧妙さと徹底性について、以下の比較分析で考察する。

3.1.1 複製技術と蒐集行為の比較

写真は機械的複製技術の代表として、伝統的な複製技術をレベルアップしたものだと見なされている。ここでは、写真が如何に芸術作品の礼拝価値に影響するのかを分析する前に、まず蒐集行為と複製行為を比較したい。

・「複製」の定義

デジタル大辞泉の解説により、先に「複製」の定義を確認する²⁵⁾：

ふく - せい【複製】

1. もとの物と同じ物を別に作ること。また、そのもの。「鍵を複製する」
2. 美術品・著作物などの原作品とそっくり同じ物を制作すること。また、そのもの。「名画を複製する」
3. (「覆製」とも書く) 写本・刊本などを原形のままの形に作ること。翻刻に対していう。「複製本」

以上の3つの解釈によれば、複製技術とは一つのことを「元」にして、その特徴(外形、性質など)から、そっくり新しいものを制作することである。この性質を把握すると、複製技術の「巧妙さ」として以下の2点が挙げられる。もちろん写真のような機械的複製技術にも適用できる：

1つ目は、蒐集行為は芸術作品を物と見なし、物理的な干渉を実施し、歴史の証人となっていた場所から他のところに移動させる。それに対して、複製技術、特に芸術作品に対する平面的な複製技術は、オリジナルなものに干渉を与えないから、芸術作品の文脈が切断される心配もない。それによって芸術作品の礼拝価値が下がることもなくなる。

2つ目は、複製技術は人間の認識により、一つのオリジナルなものと似通っている新しいものを作り、人間の認識にあるそのオリジナルなものを代替する。つまり、複製技術は人間が礼拝する対象をごっそりすり替えた。

この2点からみると、蒐集行為に比べ、複製技術は直接にオリジナルな芸術作品の「歴史的権威性、証言力と事物に伝えられている重みに干渉しない。それによって芸術作品の礼拝価値も下がりはないが、2つ目の点に複製技術の野心が見える。複製技術は一つのイメージを造り、人間の頭にある元のオリジナルな芸術作品のイメージに代替することを企図している。そして写真の誕生は、複製技術のこの企図を完璧に実現した。

25) 『デジタル大辞泉』小学館「複製」見出し。

3.1.2 機械的複製技術と伝統的複製技術の比較

なぜ写真の誕生は、複製技術のこの企図を完璧に実現したと言えるのか。以下に写真と他の複製技術の比較を通じて、写真の特徴を分析する。その前に、まず多様な複製技術の類型の中から、写真と比較するのが一番適当と思われる技術を選ぶ。

・複製技術の類型

複製技術と複製対象について、『日本大百科全書』は次のように説明している。

…芸術作品や美術作品においては、模写、模造、模刻など、オリジナル original (原作) を別人が同様の技術手段によって再製する手仕事のなコピー copy が古くから行われていた。…木版、銅版、石版などの印刷技術の発明は、とくに平面的な絵画のリプロダクション reproduction の盛行を促した。ともに複製とよばれるが、一点もののコピーと量産的なリプロダクションは区別される必要がある。また、彫刻、建造物、記念碑、機械、道具など、立体的なものの複製はレプリカ replica とよばれる。…²⁶⁾

複製には平面的複製と立体的複製という2つの種類があることがわかる。両者を区別するポイントは、複製の対象物の次元ではなく、プリントアウトする媒介の次元である。そして、平面的複製と立体的複製の対象は同次元の対応に限らず、次元を超えて複製することも含んでいる。ただし、現在の複製技術から見ると、この次元の変更に関しては、下げることはできるが、上げることはできない。要するに、元々3Dの事物(立体的)を2Dの方式で(平面的)プリントアウトすることはできるが、元々2Dの事物(平面的)を3Dの方式で(立体的)転換することは複製と言えず、創作と呼ぶべきである。例えば、仮に現在の複製技術で一つの石碑を複製したい場合は、われわれは「模刻」「模造」を選択することができ、さらに先進的な「3Dプリント」技術が使える。石碑の上に書かれた書蹟を保存したい時には、模刻技術を選ぶ。石碑の全体を複製して保存したければ、模造と3Dプリントを選択する。逆に一つの絵画を複製したい場合は、模写と写真など平面的複製方式しかない。その絵画の内容に基づいて造った彫刻でも、動画でも、全部「創作」であり、「複製」ではない。そのため、写真と一緒に比較する資格がある複製技術は同じく平面的複製技術しかない。また、これに対応する伝統的な平面複製技術と言うと、最も容易に想起されるのは絵画なので、以下は絵画を伝統的複製技術の代表とし、写真を機械的複製技術の代表とし、両者を再現性という観点から比較する。

・伝統的複製技術と比較した際に、機械的複製技術が再現性に保有している巧妙さは以下の2点に集約される：

① 客観的精確さ

機械的複製技術が誕生する以前は、イメージを複製する主要な技術は絵画であった。模写は美術アカデミーの美術教育のうえで重要な役割を果し、専門的職業にもなった。このように手でイメージを複製する技術で作り出す複製品は原作との区別が人間の肉眼で識別

26) 『日本大百科全書(ニッポニカ)』小学館「複製」見出し。

できるものだから、人間のオリジナルなものに対する認識を大幅に揺るがすことはない。

産業革命によって、機械生産は次第に成熟し、機械の精確さは大衆に認められ、各領域に広く応用されている。写真とレコードを代表とした機械的複製技術の誕生は、伝統的なリプロダクションに衝撃を与えた。ベンヤミンはこの衝撃から生じた転換について「写真とともに史上はじめて手が、イメージを複製する過程において、もっとも重要な芸術上の責務から解放されることになった。この責務はいまやひとえに目に与えられたのである。」²⁷⁾と述べた。写真は機械的複製技術の視覚における代表であり、光学、機械と化学の組み合わせが一つの現実世界とそっくりのイメージ（「イメージ」と「像」両方とも使われるが、「像」より「イメージ」の方がより意味が多様であると感じられるので、筆者は「イメージ」という言葉を使いたい）を生成する。伝統的平面複製技術で作りに出した複製品と比べてみると、このような機械的複製技術は製作者個人の主観性を大幅に下げ（但し完全にはなくなるわけではない、例えば角度の選択には撮影者の主観意識が見られる）、客観的比率で現実世界を一枚の印画紙に再現する。それは人間の眼で形成するイメージと最も接近するものである。

従って、大衆がオリジナルなもの実際に接触する機会がない場合は、機械的複製技術で作りに出したイメージが、その精確さでオリジナルなもの代わりに人間に認識される。ここから、人間の認識において、オリジナルの地位が動揺し始めたと言える。オリジナルなもの权威性を大幅に下げたしまい、芸術作品の「アウラ」も衰退していく。

② 歴史に参入する

機械的複製技術がオリジナルなものを再現することの「巧妙さ」は、その現実世界に似た像によって「オリジナルなものを代替する」錯覚を生じるという点に限らず、筆者が最も重要だと感じる部分は、機械的複製技術で作ったイメージは確かにそのオリジナルなもの的一部分だと考えられることである。機械的複製技術はそのオリジナルの歴史に参入し、一瞬、一つの時間帯のオリジナルなものの呈する状態をぬすみだした。

伝統的な平面複製法（絵画）と違い、写真複製品を撮るということには、撮った瞬間の時点・地点が存在するという点であり、それは絵画に比べてより明確である。しかも、写真は物理的に固定的比率で複製対象の状態を切り取る。写真と複製対象は写真を撮る瞬間に共同自然的状態に達し、一瞬の歴史的共同体になる。ロラン・バルトが著した『明るい部屋』の小節「それはかつてあった」では、まさにこのことについて以下の指摘がなされた。

…つまり、あらゆる写真はその指向対象（被写体）に対していわば共同自然的であるということが、ふたたび、いや新たにと言うべきか、映像の真実性を通して言えるということ私が発見した。…私はまず、「写真」の「指向対象」が、他の表象＝再現の体系のそれと、いかなる点で異なっているのかを正確に理解し、したがって、できうべくんばその点を（たとえそれが単純な事柄であっても）正確に述べるようにしなければならない。私が《写真の指向対象》と呼ぶものは、ある映像またはある記号によって指し示される

27) 「複製技術時代の芸術作品（第二稿）」『ベンヤミン・コレクション1』p.587

ものであるが、それは現実のものであってもなくてもよいというわけではなく、必ず現実のものでなければならない。それはカメラの前に置かれていたものであって、これがないければ写真は存在しないであろう。絵画の場合は、実際に見たことがなくても、現実をよそおうことができる。…私は独特な感動のうちに真実と現実とを融合させたのであって、いまや私は、そこにこそ「写真」の本性——精髓があるとしたのである。なぜなら、絵に描かれた肖像は、いかに＜真実＞に見れようとも、どれ一つとして、その指向対象が現実存在したという事実を私に強制しえないからである。²⁸⁾

写真はオリジナルなものが「ある時間」「ある空間」に在る歴史的状態の平面化であり、一面のみで、不完全な歴史だとしても、それが歴史であることは否認できない。そうすると、オリジナルな芸術作品の歴史に参加する写真に対しては、「本物」とも言えず、「偽物」とも言えなくなる。この弁証法の曖昧さは、オリジナルな芸術作品の権威性を潰す「最後の藁」である。

3.2 写真の複製性が芸術作品の展示価値に影響する

機械的複製技術が複製を大量に生産できることはその複製対象の見られる機会がより多くなるということである。最初期には人間が芸術作品のある場所を訪れなければならなかった。その後、公共美術館の成立やコレクションの一般公開化によって大衆は美術館に移動する。その次に、写真の誕生のおかげで、人間は自分のあらゆる私的場所において芸術作品のイメージが見られるようになった。このような移動主体と移動方向の変化から、写真の複製性が芸術作品の展示価値に影響を与えたことが分かる。ところで、筆者はこの点について、写真の複製性が芸術作品の権威性にもたらすもう一つの影響を提起する。機械的複製技術の普及は視覚商品化という結果を生じさせるため、芸術作品もその運命から逃げられない——芸術作品が商品化される。

一見すると、確かに写真の複製性は芸術作品を宗教と少数者の手から奪い取り、画像の形式で一般民衆にシェアし、文化における民主主義を促進するよう見える。スーザン・ソントグの『写真論』にも「…つまりあらゆる経験を映像に翻訳することによって民主化するという約束の実現にほかならなかったのである。」²⁹⁾と分析されている。しかし、これについて筆者は、実際には写真は資本主義の商品経済の発展を深化する道具の一つにすぎなかったと考えている。

筆者は、写真の複製性は、資本家の「薄利多売」戦略のように、芸術作品を二次販売する道具であると考えている。一般的に、第一次販売は芸術作品を商品化し、競売場で商品としてオークションにかける。第二次販売は芸術作品のイメージ（画像、映像、音など）をもう一回販売する。資本主義の商品経済によって、大衆の物に対する占有欲が引き起こされ、商品経済は芸術作品を商品化し、その上、強大な資本を握る方は芸術作品の実体を占有できる。芸術作品の実体を占有する人間には2種類ある。蒐集家と資本家である。資本家は芸術作品の実体を保有し、芸術作品の芸術的価値と歴史的価値を分割し、複製し、強大な資本を持たない大衆に販売し、最後に資本蓄積の目的を達成する。分割の基準には

28) ロラン・バルト著 花輪光 訳『明るい部屋』みすず書房、2017、p.93

29) スーザン・ソントグ『写真論』晶文社、1979 p14

さまざまな種類があるが、一般的には知覚の種類によって分けられる。もちろんどのような基準を参照しても、資本を持たない方が買ったのは芸術作品の欠片（画像、映像、音、匂い、味などものの一部分）である。現代の知覚研究の基礎であるゲシュタルト心理学（Gestalt psychology）³⁰⁾によると、人間の精神は部分や要素の集合ではなく、全体の属性は部分の個別的な分析から導き出すことはできない。つまり、大衆が芸術作品の欠片（かけら）を受け入れた状態は、芸術作品に対するイメージの形成においても、認識においても不完全である。しかしこのような芸術作品に対する不完全な認識は、オリジナルな芸術作品の歴史的権威を顕彰することがない。なぜならば、人間は視覚的動物だから、知覚の中で、視覚は事物を認識することの優先順位な最も高い感覚だからである。多数の人は写真の再現性に騙されており、自分が芸術作品の欠片を占有することとオリジナルな芸術作品を占有することは等しいと思っている。「誰でも芸術作品の写真が見られる」から「誰でも芸術作品を持つ」という錯覚が生じる。そして現代の人間の「新奇」「新しさ」を求め人間性³¹⁾も加わり、オリジナルな芸術作品のアウラが壊滅的な打撃をうけ、ついに喪失したのである。

おわりに

本稿では、ヴァルター・ベンヤミンの著名な「アウラ」概念を踏まえ、「アウラ喪失」の歴史的経緯を考察した。

第1章では、ベンヤミンが述べた「アウラ」という概念に対する分析を行った。そして、アウラを理解するために、芸術作品の「一回性」「礼拝価値／展示価値」に焦点を当てて解析した。

第2章では、前章の芸術作品の「礼拝価値／展示価値」の分析によって、「礼拝価値が下がる」と「展示価値が上がる」という2つの線に沿いながら、「蒐集行為」と「芸術作品の一般公開化」を中心に、歴史に基づいて縦方向の比較を試みた。芸術作品の権威性は機械的複製技術が誕生する前の「礼拝価値／展示価値の第二段階」から、すでに少しずつ衰退していったことを論述した。この部分の内容を「アウラ喪失の前史」と呼ぶ。

第3章では「アウラ喪失」のクライマックスとして、機械的複製技術としての写真を再現性と複製性に分け、それぞれを芸術作品の礼拝価値と展示価値に対応させて分析した。また、蒐集行為、伝統的複製技術、写真の複製性と資本との関係を通じて、写真が如何に芸術作品のアウラを喪失させたのかを分析した。

ここで一点、補足したい。なぜ「礼拝価値／展示価値」の第三段階には、「写真の再現性で芸術作品の礼拝価値が下がる」ことを言わないのか。これについて筆者の考えは、写

30) 上村保子「心理学の一学派であり、知覚 perception や認知 cognition の形成に関し、対象の部分や構成要素ではなく、構造や全体性に重きをおく立場をとる。』『最新 心理学事典』 Copyright (c) Heibonsha Limited, Publishers, Tokyo. All rights reserved.

31) ベンヤミンは、「パリ——十九世紀の首都」『ベンヤミン・コレクション 1』の第5章「ボードレールあるいはパリの街路」で、ボードレールの『悪の華』の最後の詩「旅」の内容を引用し、「遊歩者最後の旅は死、その目的地は新しさ」と指摘し、「新しさは、商品の使用価値からは独立した性質である。集団的無意識が生み出すイメージにつきものの仮象的な輝きの根源は、新しさである。…芸術はみずからの使命に疑いを抱きはじめ、『有用性と切り離せない』ことをやめた結果、新しさをその最高の価値とせざるをえない。芸術にとって、<新しいものの判定者>となるのはスノップである。」と、「新しさ」が至上価値になっていく様子を考察した。

真は機械的複製技術として、蒐集行為のように物理的手段で芸術作品の文脈を切断することがないため、元の場所に在る芸術作品の歴史的証言力を保留する。ところが、写真はオリジナルなものの歴史に参与し、そっくりなイメージを造った。知らず知らずのうちに、オリジナルなものが人間の頭に残ったイメージをすり替え、間接的だが、効率的にオリジナルな芸術作品の歴史的権威性に影響する。よって、芸術作品の礼拝価値も影響を受けた。写真が人間の礼拝対象をすり替えるから、「写真は芸術作品の礼拝価値を下げる」と言わない。元々人間は芸術作品の本体を対象として礼拝する。しかしながら、オリジナルなものを写真に撮ることは、観衆の礼拝対象を「芸術作品の本体」から「芸術作品のイメージ」に変更することになる。だから厳格に言えば、写真はオリジナルな芸術作品の礼拝価値を下げるのではなく、礼拝価値の純度を下げると思われる。

以上の分析により、芸術作品の権威性は、資本主義の進行とともに衰退してきたと考えられる。「アウラ」はある時代にいた人間の集団的意識であり、この意識は社会変動によって変化するものである。芸術作品の「アウラの喪失」は資本主義が経済、政治、文化の三つの方面の発展をもたらしてきた歴史的必然の結果である。筆者は「アウラ」という概念についての理解を基盤にして、さらに、現代の視覚文化を歴史的、社会的に探求する試みを続けていく。