九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

翻訳・解説 T.W.アドルノ「今日の機能主義」

Adorno, T. W.

古賀, 徹
九州大学大学院芸術工学研究院環境計画部門

https://doi.org/10.15017/2794899

出版情報：芸術工学研究. 4, pp.89-103, 2005-12-20. 九州大学大学院芸術工学研究院
バージョン：
権利関係：

T.W.アドルノ「今日の機能主義」

Funktionalismus Heute / Functionalism Today

古賀徹
KOGA Toru

The original text of this Japanese translation is "Funktionalismus Heute" written by T.W. Adorno. This text was based on his speech at a conference of "Deutscher Werkbund" at Berlin in 1965 and published in "Neue Rundschau" in 1966.
This text is very famous for its strong influence on the so-called 68's movement, which resulted in the closure of 'Hochschule für Gestaltung Ulm'. In this thesis we can see logic of dialectic between symbol and function. Adorno says if we once want to purify a function by expelling every symbolic (ornamental) element from a technological product, like Adolf Loos, so we should be captured in a forced movement to oppress mimetic aspect towards the object, which brings a sheer repetition of status quo. According to the text, we should consider the concept of fantasy, which means to open ourselves to a historically stored potentiality of material and form in an object.

門外漢の立場から

アドルフ・アルント氏が私を招待することでお示し下さった信頼に深く感謝する。だがそうであるほど、ここで皆様にお話をする資格が私にあるかどうか心許なく感じる。というのも手仕事 (Handwerk) や技術にかかわる実際的な問題について精通している専門家は、当然のことながらはるかに皆様の方であるから。ドイツ工作連盟の運動において堅持されてきた理念があるとすればそれは、素材から離れた空想的な美学にふけることなく事象 (Sache) を掌握するということに他ならない。私自身の専門分野である音楽の立場にとってこうした要求は自明のことである。私がそう言えるのも、アドルフ・ロースやバウハウスとの密接な個人的関係にあり、また事象と向き合う努力と多くの点で精神的に通じるところのあった一つの楽派のおかげである。だがそうは言っても私には建築の領分で競い合うつもりは毛頭ない。私は、それでもあえて誘惑に抵抗することなく、皆様よりディレッタントと呼ばれて顧みられなくなる危険に身をさらしてみようと思う。そのときには、なにがしかの考察を皆様の前で申し述べることが喜ばしいのは当然としても、私は、芸術作品は誰も彼もに気に入られる必要はないが家はすべての人に責任がある[1]、というアドルフ・ロースの見解を何とか自分の足がかりにできるように思う。この命題が的を射ているかどうかはさておき、私は法皇以上に法皇らしく振る舞う必要はないであろう。ドイツの再建様式を目の当たりにして私が感じる不快さは皆様方の多くと共有しうるものと確信しているが、私は専門家に劣らずそのような建築物の風景にさらされているのであ

り、その不快さの理由について問題にせざるをえない。建築と音楽に共通するものについてはうんざりするほど繰り返されながら長く論じられてきた。私の眼前にある光景を、音楽が抱えていると私が思う困難と関連させて語るならば、専門家の分業というルールが予測するほどには私は恣意的にならずにすむかもしれない。その際私は、皆様が当然期待される以上に事柄に距離をとらなければならない。とはいえ、ときには — 潜在的な危機の状況にあっては — 技術的に掌握したいとする情熱が許容する以上に世の事象から距離をとることには利点があるように思われる。素材に正直である態度は分業を前提としている。そうはいっても専門家に対しては、いかに事象への知見が分業によって苦しめられているか、その分業の結果として生みだされる芸術上のおめでたさがどれほどそれ自身の桎梏と化しうるかについて、ときには弁明してもらうことも必要かもしれない。

要素の必然性

装飾を排除する運動は目的から自由な芸術においても存在したということから話をはじめてみよう。芸術作品においては、作品にとって必然的なものを問い、余計なものを遮断することがそもそも作品自身の規範となっている。伝統がさまざまな芸術に対してその真偽を判定する規準をもはや提供しなくなった後では、以下のような反省がすべての作品に課されるようになる。つまりそれは、あらゆる芸術作品はそれ自身に内在する論理によって吟味されなければならず、その論理が外部の目的によって駆動されているかどうかは問題ではないというものである。こうした考え方は決して新しいものではない。実際に偉大なる伝統の担い手であると同時にその批判的な執行者であるモーツアルトは、『後宮からの誘拐』の初演の後で君主にそれとなく諭されている。「モーツアルト君、この作品にはあまりにも多くの音符があるようだ」との非難に対し、モーツアルトは「閣下、必要不可欠な音符以上のものはただの一つもございません」と答えている。趣味判断の一つの契機である、目的なき合目的性というお決まりの文句によって、カントは『判断力批判』のなかにこうした規範を哲学的に書き記した。ただしこの規範はある歴史的なダイナミクスを隠蔽している。つまりそれは、いわゆる素材領域の言語においてなお必然的だと証明されたものも、一般に様式と呼ばれる言語に照らしてもはや正当化されなくなるやただちに、余計なもの、ひどく劣悪な装飾へ化してしまうということである。昨日機能的であったものは今日その反対物へと転化しうる。装飾の概念におけるこうした歴史的なダイナミクスにアドルフ・ロースは十分に気づいていた。誇示するもの、豪奢なもの、贅沢なものですら、ある意味においては道化的なものもまた、あまたの芸術類型においてはそれ自身の原理からして必然的なものでありうるし、かならずしも道化的であるとはかぎらない。だからそうした理由でバロックを断罪するのは愚かであろう。装飾の批判とは、機能的な意味も象徴的な意味をも喪失した要素、腐敗した有機物、つまり食すれば腹をこわすとして捨て去られた要素に対する批判であるのにほかならない。すべての新しい芸術はこうした一切の要素に敵対する。つまりそれは、堕落したロマン主義に見られる虚構的なもの、つまりひたすら恥じ入りながら無力にも自らを証し立てる装飾に敵対するのである。こうした装飾は、純粋に表現と構成にのみしたがって組織された新音楽においては、建築におけるのと同様、徹底的に殲滅させられた。作曲におけるシェーンベルクの新しさ、文学における紋切り型の表現に対するカール・クラウスの闘争、アドルフ・ロースによる装飾の弾劾は、精神史上の曖昧なアナロジーといったものでは決してなく、直接的に同一の意味を持っている。このことはロースのテーゼを修正するきっかけとなる。そしてその種の寛大さをそのテーゼは拒みはしないと思われる。つまり機能主義の問題は実用上の機能に関する問いと一致しない。目的から自由な芸術と目的に規定された芸術とのあいだには、ロースが想定したような根底的対立はない。必然的なもの (Notwendige) と余計なもの (Überflüssige) とのあいだの差異は形象そのもののうちに内在しているのであって、形象の外部に位置する目的とその形象が関係を持っているかどうかによって汲み尽くされるものではないのである。

自律芸術と手仕事

アドルフ・ロースや初期の機能主義においては、目的に規定されたものと美的に自律したものとは断定的に分割されていた。それ自身あらたに反省が必要となるこの分割は、手仕事のうちにその論争的な攻撃目標を置いていた。そうした時代からアドルフ・ロースは出発した。彼はそこより発して、歴史的にはいわばピー

ター・アルテンベルグとル・コルビジェの中間に位置することになる。ラスキンやモリス以来、大量生産されると同時に擬似的に個人化された劣悪な生産品に対抗する運動は、様式への意思、様式化、造形といった概念を生みだした。つまり生活を治癒するために芸術を生活に持ち込み、芸術を応用すべきだという理念や、それ以外にもさまざまなことが喧伝された。アドルフ・ロースはこうした方向性がはらむ問題に早くから気づいていた。実用物は、使用に不必要なもの、つまり芸術がそこに混じり込むやただちに不正なものとなる。芸術は、それが異議をとなえる当の実践に従属させられるまさにそのときに、人間に対する目的の支配に断固とした抵抗を示す。つまりその異議とは、ヘルダーリンの言葉によれば次のようなものである。「なぜならもはや今後は決してあり得ない / 聖なるものが利用に供されるなどとは。」実用物を芸術とは無縁なかたちで芸術化することは、目的から自由な芸術を実践へと差し向けることと同様に忌まわしいことである。工芸的(kunstgewerblich) な努力が少なくともはじめは抗っていた利益の全面的支配のうちへと、そうした実践は芸術を結局のところは従属させてしまうことになっただろう。こうした危険に対してアドルフ・ロースは、芸術からそのフォルムを借用するのではなく、技術的な革新によってもたらされる品格ある手仕事のうちへと立ち戻るよう主張した。だがアドルフ・ロースのこうした要求のうちには復古的な要素があり、それは先の工芸的な個人化と同様隠しようもない。彼の要求は［革新と復古という］あまりにも単純なアンチテーゼを病んでいる。事象に即するとは何かということを巡るさまざまな議論が、そのアンチテーゼを今日まで引きずっているのである。

作品に内在する装飾的要素

作品のうちで目的から自由なものと目的に拘束されているものとは、それゆえ絶対的に分離できるものではない。というのも両者は歴史的に深く絡み合ってきたからである。とはいえ、よく知られているようにアドルフ・ロースは彼自身の人柄から見れば想像できないほどの怒りをもって装飾を断固拒否したのであるが、その装飾とはいまや時代遅れとなった生産様式がかつて事物に加えた様々な傷痕なのである。逆に言えば目的から自由な芸術のうちにもなお、楽しさとか、踊りとか、娯楽といったさまざまな目的が、最終的には芸術の形式法則のうちで消滅することになるとはいえ住み着いている。目的なき合目的性とは目的が昇華したものである。美的なものはそれ自体としてではなく結局のところそうした昇華の緊張の場として存在する。だがそうはいっても、美的なものの対立者としての化学的に純粋な合目的性といったものが存在するわけでもない。もっとも純粋な目的形式ですら形式上の見通しの良さや明快さといった、芸術経験に由来するイメージを糧としている。つまりいかなる形式といえどもその目的のみからくみ出されてくるわけではないのである。アドルフ・ロースが洞察に満ちた言葉を捧げたシェーンベルクの革命的な作品のひとつである室内交響曲第一番において装飾的性格を持つ主題が現れるという皮肉な事態は必然的なものである。その主題は二拍子をともなっていて、それは［ワーグナーの］「神々の黄昏」の主要動機の一つや、ブルックナーの第六交響曲の第一楽章の主題を想起させる。この装飾はもっとも基本的な着想であって、もしそう呼ぶことを望むなら、それはそれで事象に即したものだと言ってよい。まさにこうした移行主題こそ、多様な拮抗点における規範的な遂行の、すなわち新音楽における最初の極端に構成主義的な複合体のモデルとなる。他方で、素材そのものを信奉する態度は、高貴なる素材を自称する工芸信仰から引き継がれてきた。その態度は自律芸術においてもなおつねに散見される。素材に従う構成という理念はこの素材信奉に連なっている。その信奉に対応しているのは一つの非弁証法的な美の概念であって、それは自律芸術を自然保護公園であるかのように囲い込む。もし装飾に対するアドルフ・ロースの憎しみが首尾一貫したものであるならば、その憎しみは芸術総体へと向けられるはずであろう。芸術がひとたび自律を獲得したとしても、だからといって芸術は自らの装飾的特徴と完全に手を切れるわけではない。というのもそうした芸術それ自身のあり方が、実用的な世界という基準に照らしてみれば装飾となるだろうからである。アドルフ・ロースは［芸術全体を敵に回すという］帰結に尻込みすることでその面目を保った。ところでそれは実証主義者たちが、哲学において詩のように彼らに思われるものを哲学から追放することをたしかに望みはするものの、とはいえ詩そのものについては、それを彼ら一流の実証性を侵害するものと感じることなく、むしろ詩をその特殊領域のうちで中和化し、詩が客観的真理一般という理念を近づきやすいも

のにしたという理由でそれを非難の対象外に置くのに似ている。

「非合理なもの」への嫌悪

素材が自らの十全な形式をそれ自身のうちに担っているという考え方は、素材がそれそのものとして、かつて象徴主義的美学が主張したように、すでに意味を投資されていることを前提している。工芸における誤った造形に対する抵抗は、余所から借用されたフォルムのみをその敵とするわけでは全くない。むしろその抵抗は、本質的なもののアウラをその身に帯びている素材への崇拝にこそ向けられるべきものである。このことをアドルフ・ロースは蝋染めの素材に対する批判のなかで表現した。近年発明された、工業的な起源を持つ人工的素材は、自ら持って生まれた美へのアルカイックな信頼、つまり宝石の魔術の残骸といったものをもはや許さない。とりわけ自律芸術のもっとも初期の発展における危機が示しているのは、素材それ自体から有意味な構成物を取り出してくることがいかに困難であるかということ、つまりいかに容易に構成物が虚しい素人工作に堕していくかということである。素材に正直であるという、目的に規定された芸術におけるイメージはそうした危機的な経験に無関心なままではいられない。自己目的としての合目的性のうちに幻想的な契機が存在することは、ほんの少し社会的な反省をなせばたちどころに明らかとなる。現在の社会において合目的的であるものは、たんにいまここにおいてそうであるにすぎないといえよう。だが現在の社会にとっては非合理な出来事こそが本質的なのである。こうした事情をマルクスは社会の「虚偽意識」の名のもとで指摘した。というのも社会過程はその核心において、あらゆる個別的な計画にもかかわらず依然として無計画的かつ非合理的に進行するからである。そうした非合理性はさまざまな目的のすべてに、したがってまた、その目的を達成するはずの手段の合理性にも刻印されている。ありとあらゆる現代の広告は利益にとっては合目的的であるが、しかしながら広告の素材に正直であるべきとする基準からみた合目的性のすべてを愚弄している。もしそれらの広告が装飾的な過剰を欠いて機能的であるなら、広告は広告としての自らの目的をもはや達成できないであろう。たしかに技術に対する恐怖は黴くさい反動臭を放ってはいる。しかしながらそれはたんにそれだけではない。同時にその恐怖は、非合理な社会がその強制された構成員と事物のすべてに対して振るう暴力に震撼してもいるのである。その恐怖のうちには子供時代の経験の痕跡が響いている。アドルフ・ロースは、そうした種類の［取り残されたものへのユートピアという］経験とは疎遠であったように思われる。もっとも彼は、他の類であれば、自分の若年時代の経験で満たされていたのだが。すなわちそれは、たくさんの部屋が並んだ長い廊下に絹の絨毯が敷いてあるような城だとか逃避のユートピアといったものへの憧れである。こうしたユートピアのうちの幾ばくかが、むき出しのタラップやロースご推奨の台所、工場煙突といった、敵対関係からなる社会のうらぶれた側面に対する嘔吐感情のうちに生きながらえている。ユートピアは仮象によって輝く。しかしそうした仮象の解体、つまりトーマス・ウェブレンが嘲笑した偽の騎士城の尖塔や、靴に刻印された装飾といったものの解体は、いまなお実践が営まれている領域の根底にあるものを否定する威力をもたず、ときとしてかの［技術に対する］憎悪を強めることになる。絵画の世界についても同様のことが帰結する。実証主義的な芸術、すなわちたんに存在しているにすぎない事物からなる文化こそ、美学的に見て正しいと誤って主張された。せいぜいのところそれは「新アッカー通り」のパース画程度のものであろうに。

ミメーシスの抑圧

今日に至るまでの機能主義の限界は、実践的な意味での市民性の限界である。ウィーンのキッチュ文化の不倶戴天の敵であるロースのうちには、驚くほどに市民（ブルジョワ）的なものがある。ウィーンの街にあってブルジョワ体制はなおあまりに多くの封建的・絶対主義的な諸形態を残存させていたので、ロースは時代遅れの形式主義から解放されるために厳格なる原理に固執することを望んだ。彼の書物はたとえばウィーン流の慇懃無礼な宮廷式の礼儀正しさに対する怒りに満ちている。とはいえそれを超えて彼の論難は独自のピューリタン的な色彩を帯びている。つまりその論難は強迫的なものと連れだっているのである。多くのブルジョワ的な文化批判におけるようにロースにおいてもまた、文化はとりわけひとが生まれ育った環境との関係においてその人を導くものであり、それゆえ現行の文化はそもそも文化ではないという認識が、仮象とともに手の柔らかさや滑らかさまで喜び勇んで禁止し

てしまいたいと願う文化嫌悪の契機と重なり合っている。そうした文化嫌悪においては、手つかずの自然も、また自然への容赦のない支配も文化にふさわしくないことが全く顧慮されていない。事象に即するという理念の未来が自由を切り開くものとなるのは、それが野蛮の介入から免れるときのみである。つまりその未来は、人間の欲求を自らの尺度に名指しする一方で、まさにその人間に対し、四角く尖った角だとか、最小限に切りつめられた部屋や階段といったものを通じてサディスティックな攻撃を加えるときには、もはや人間にとって自由なものではない。とりつく島もないほど実用的であるものが実用の役に立たないということを、ほとんどすべての利用者はその身体に痛みをもって刻みつけてきたことだろう。したがって様式を拒絶する事物は、無意識のうちにそれ自身一つの様式と化すのではないかという疑いが生じるであろう。ロースは装飾の起源を性的な象徴（シンボル）のうちに見いだす。装飾を廃止せよというロースの要求は、性的な象徴体系に逆らう彼の意思と対になっている。彼にとって理解不能な自然は進歩から取り残されたものであると同時に恥ずかしいものであった。彼が装飾を断罪するときの語調は道徳に反した人間に対する — 多くの場合投影的な — 激高といった様相を帯びている。「だが内的な衝動から壁を性的な象徴で汚すようなわれわれの時代の人間は犯罪者であり堕落者である。」[2]「堕落」という侮蔑の言葉を通じてロースは、彼にとってはいささか不都合であったと思われる帰結へと導かれる。彼は次のように言う。「一国の文化水準は便所の壁に何が落書きされているかによって測られる。」[3]なるほど南方の国々、総じてラテン的な国々においてその種の落書きは猖獗を極めている。そしてシュルレアリストたちはそうした無意識の行為のうちから多くのヒントを獲得したのだ。とはいえロースといえども、そうした地方を文化不毛の地だと断罪するにはいささかの躊躇を覚えたに違いない。装飾に対するロースの憎悪を十分に理解するには、彼が装飾のうちに合理的な対象化とは相容れないミメーシス的な衝動を感じとっていたことを踏まえる必要がある。つまりその衝動とはそれ自身、なお悲しみや嘆きとして、そうした悲しみや嘆きの表現を否認する快楽原則にしたがう類のものである。表現の契機を芸術のうちに追放し実用物から分離しうるとしてもそれはたんに形だけのことでしかない。事物から表現の契機が欠けている場合でさえも、その表現契機を避ける努力を通じて事物はその契機に敬意を表している。時代遅れの実用物は総体として、表現、すなわち時代の集合的な像になる。実用に適しつつ同時に象徴でないような実用的なフォルムなどというものは考えるのも困難である。精神分析はとりわけこのことを、家がその上に浮かび上がってくる無意識のうちに描かれる古びた図柄のうちで明らかにした。そしてフロイトの洞察によれば象徴的な志向は飛行船のような技術的な形象にすばやく固着する。現在のアメリカの大衆心理学によれば、それはとりわけ自動車に固着するという。目的形式はそれ自身の目的の言語である。芸術家が模倣をはじめるずっと以前に、ミメーシス的衝動によって生物はそれ自身の環境に自らを適合させてきた。つまりはじめは象徴、後には装飾、最後には余分なものとして現れるものは、人間が人工物を通じて適応する自然の各種の形態のうちにその起源を持つ。人間がそのミメーシス衝動において表現する内面的なものはかつては外的なもの、つまり強制力を発揮する客観的なものであった。このことは、装飾とそれを超える芸術的な形式一般は無から作りだされることはできないというロース以来周知のものとなった事実を説明するかもしれない。目的に拘束された芸術家のみならず、あらゆる芸術家の寄与分は、十九世紀から二十世紀初頭にかけての芸術信仰が主張したがるよりもはるかにささやかなものへと縮減される。だがだからといって、装飾をもはやその実質的な部分とすることなく、また装飾をでっち上げることなどあり得ない、そうした芸術がそもそもなおいかにして可能かという問いが解決したわけではない。

ユートピアの行く末

即物性 (Sachlichkeit) が陥ってしまった困難は、自由に修正できるような過ちといったものではない。その困難は事象の歴史的な運行から生じている。たんに自分自身の形式法則にのみ責任を持つ形象よりはるかに使用は直接的に快楽原則に近い。そうした使用においては「そうあるべきではない」といった態度は拒絶されている。ブルジョワ的な労働道徳によれば快楽は浪費されたエネルギーとして現象する。ロースはそうしたブルジョワ的な評価をわが物にした。彼の記述から読み取るべきなのは、初期の文化批評家がいかに秩序べったりだったかということである。秩序の声明文を彼が著すのは、秩序がそれ自身の原理に十分に追いつ

いていない局面においてである。「装飾とは浪費された労働力であり、しかもそれを通じて浪費された健康である。それはこれまでつねにそうであった。だが今日それはまた浪費された素材であり、しかもそれは同時に浪費された資本である。」[4] 相互に宥和されない契機がこの文面において交差している。一つには倹約である。というのもそれは、収益性という規範とは異なった局面において、何ものも浪費されるべきではないと記述されているからである。もう一つは、労働という恥辱から解放してくれる技術化された世界という夢である。この二つ目の動機は利用可能性の世界を超えたところを指し示している。装飾に対する嘆き悲しむべき無力さ、つまり芸術史家たちのでっち上げだとロースが見抜いていた、様式を構築する力のいわゆる消滅なるものは喜ぶべき事態なのだということ、つまりブルジョワ的な思考習慣に従って産業社会の否定的な側面と見なされているものは、じつはその積極面なのだということを彼は明白に認識しているように思われる。「様式ということで人々の念頭にあったのは装飾であった。だから私は言った。泣くな！見よ、あらたな装飾を作りだすことができないということこそ、われわれの時代の偉大さなのだ。われわれは装飾を克服し、装飾なき状態へと到達した。見よ、時は近い、成就はわれわれを待っている。もうすぐ街々の通りという通りは白い壁のごとくに輝くだろう。聖なる都市、天国の首都であるシオンの街のように。そのとき成就が達成されるのだ。」[5] この文面によれば装飾なき状態はユートピアとなり、ありありと成就された現在はもはや象徴を必要としないことになろう。事象的なものが持つ真理のすべてがこうしたユートピアには染みついている。ロースがこの真理を確信するのは、ユーゲントシュティルに対する批判的な経験を通じてである。「個々の人間はフォルムを創造することができない。それゆえまた建築家もそうである。とはいえ建築家はこの不可能なことを何度も繰り返し試みる。そしていつも失敗に終わる。フォルムと装飾はある文化領域全体に属する人間たちの無意識的な労働総体の結果なのである。芸術は全くこれと異なっている。芸術は天才自身の意思である。神が芸術家にその任務を与えたのだ。」[6] これ以降の時代においては、芸術家とは神の任務に応えるものという格率はもはや通用しない。実用領域において開始された脱魔術化は芸術にも及んだ。あられもなく目的に従属するものと自律的で自由なものとのあいだの絶対的区別はとりわけ緩んでしまった。純粋な目的形式における不満足な要素ははっきりしている。つまりそれは画一性であり、貧相さであり、退屈な実用性である。そうした要素から個別の偉大な業績は抜きん出る。ひとはそうした偉大な業績に対し、その成果を天才的と認定する客観的な状況を確認せずして、それらの業績を作者の天才に帰することでさしあたり満足してしまう。他方で、作品を修正しようとファンタジーを外から付け足し、事象から発していないものによって事象をなんとか成り立たせようとする試みは無駄であり、新しい建築によって批判されている装飾的なものを誤って復活させることに奉仕するにすぎない。ドイツの再建様式の穏健きわまりないモダニズム以上に慰めなきものはない。その再建様式の批判的分析が実際その道の専門家によって為されるとすれば、それはきわめてアクチュアルなものになるであろう。そもそも住まいを提供することはもはや不可能ではないかという『ミニマ・モラリア』における懐疑は確証されている。ありとあらゆる居住形態の上には流動の深い影が、つまりヒトラーとその戦争の時代における移住においてその恐るべき序曲を鳴り響かせた民族大移動の影がのしかかっている。この矛盾はその必然性において、そこに安らうことが許されない意識によって把握されなければならない。さもなくば意識ははるかに脅威的な破局へと赴くことになる。最近の出来事である空襲は、建築を、それがもはや二度と本当には立ち直れないといった状態へと導いた。

手仕事を求める心情

手仕事とファンタジーという互いを排除しているように思われる二つの概念が矛盾の極を形成している。ロースはファンタジーを実用世界には不必要なものだとしてきっぱりと拒絶する。「過去数世紀にわたるファンタジーの形象の代わりに、つまり過去の時代の絢爛たる装飾の代わりに、それゆえ純粋かつ正真正銘の構成が現れなくてはならない。つまりそれは直線と直角である。それゆえ目的のみを見据え、素材と道具にのみ専心する手仕事者はまさにそのように労働する。」[7] これに対してル・コルビジェはその理論的な著作において、かなり一般的なしかたであるとはいえ、とにかくもファンタジーを承認した。「建築家の課題とは人間の認識、創造的なファンタジー、美、（精神的人間の）選択の自由である。」[8] もっとも進歩的な建築家が

たいてい手仕事を評価する傾向にある一方で、控えめでファンタジーを欠いた建築家が好んでファンタジーを口にするということを認めるとしても、そのことはひとを戸惑わせはしないだろう。そうはいっても手仕事とファンタジーの概念をあまりにも安易に受け入れ、両者が議論のなかで使い古されてしまうといった事態を避けなければならない。そのときにのみ手仕事かファンタジーかという二者択一をひとは超えることができる。手仕事という言葉には初めは誰もが同意するが、その言葉は［手仕事のうちにある］質的な差異を覆い隠している。あらゆる真性の、最も広い意味における芸術的な活動は、利用可能な素材と行動様式についてのもっとも精確な知を、しかもそのつどもっとも進歩した立場において要求する。このことを認めないのは半可通の知性か俗流観念論のみであろう。素材への接近や行動様式の知が芸術家をその起源において駄目にしてしまうのではないかと恐れるのは、作品のディシプリンに沈潜することなく、その代わりにその作品の起源なるものを直感的に思い描く者だけだろう。何が利用可能であるかを学ばないままそれを追放する者は、いうところの自己自身の内面性の深淵なるものからたんに使い古されたフレーズの残滓を呼び出す羽目に陥る。手仕事という言葉はそうした単純な真理に依拠しようとする。とはいえその言葉のうちには、全く異なったトーンが鳴り響いている。手という音節は単純商品経済の生産様式を神聖化する。そうした生産様式は科学技術によって駆逐され、イギリスの先駆者によってなされた「モダン・スタイル」の提唱以来、仮装大会のごときキッチュなものへと貶められている。手仕事ということで連想されるのは、ハンス・ザックスのエプロンであり、場合によっては偉大なる世界年代記である。つまり私はときどき、工房に身を置く、芸術を軽蔑する若い専門職人のもとですら、シャツの袖のかたちに拘泥する時代錯誤が生き延びているのではないかという疑いがわき起こるのを抑えることができない。つまり彼らの多くは、芸術経験から遠ざけられているというただそれだけの理由で自分が芸術に勝っていると感じているのではないか。だがその芸術経験こそ、あふれんばかりの情熱をもって芸術とその応用とを対決させようともくろむロースの戦略を動機づけたのである。音楽の領域において私は、ロマン主義的な反ロマン主義によって山小屋的心情なるものを公言して憚らなかったひとりの手仕事の擁護者を呼び止めたことがある。彼はその際、手仕事ということで、手垢の付いたフレーズ、つまり彼がそう呼ぶところによれば、作曲家の労力を節約してくれるテクニックのようなものを考えていた。彼に思いつくすべもなかったのは、具体的に立てられる課題なら何でもそれを詳細に検討するとき、今ではそうしたフレーズは排除されてしまうということである。自分自身の心情を持った人間を通じて手仕事というあり方は、それ自身が敵対するもの、つまり死して物のようになった同一の反復、装飾によって営まれてきた反復へと化す。造形されるべき当のものの内在的要求や合法則性から解き放たれたものとしての造形という概念において、［芸術］作品に関するイデオロギーと同様のものが存在するかどうかについて私はあえて判断しようと思わない。いずれにせよ社会によって絶滅を宣告されている手仕事職人に対する懐古的な愛情は、かれらの後継者たち、つまり専門家たちの高慢にも勝ち誇った身振りと全く問題なく両立する。専門家というものは、彼らが制作する机や椅子と同様、洗練からはほど遠く、しかも事情に通じていることを鼻にかけており、反省とは無縁である。その反省をこそ、事象は、自らが依拠しうる地点をもはや確保しえない時代において必要としているというのに。専門家なしで済ますことはもはや困難であるし、社会が取り返しのつかないしかたで抹殺してしまった前分業的状態を実用領域を支配する行動様式において復活することもあり得ないし、専門家という類型があらゆる事物の基準になることもない。あらゆるイデオロギーから手を切らなければならないという彼らの幻想なきモデルネなるものは、小市民的ルーティンを覆い隠す仮面、つまり手仕事工房のための手仕事にこそふさわしい。良き手仕事とは、目的に対して適切な手段がとられていることを意味する。そうした手段の適切さから目的が無縁でないのは確かである。手段は、目的を超えたところを指し示すそれ独自の論理を備えている。とはいえもし手段の適切さがそれ自身自己目的化し、物神化されるとすれば、手仕事的心情は、ビロードのジャケットや角帽に対抗するときに考えられていたのとは正反対のものをもたらすことになる。その種の心情は生産力の客観的理性を自由に展開することなくむしろ妨害する。こんにち手仕事が規範として立てられるときにはいつでも、そこで考えられていることを詳細に吟味する必要がある。手仕事の概念それ自体は機能連関のうちにある。それら諸機能が

つねに晴れやかで進歩的な機能であるとはかぎらない。

ファンタジーと役割

手仕事の概念が駄目だからといって、ファンタジーの概念に留まることはできない。いまだ目の前に与えられていないもののイメージこそファンタジーだとする心理学の定義はとるに足らないものであり、それは芸術のプロセスにおいて — 目的に拘束された芸術のプロセスにおいてもそうであると私は思いたいのだが — ファンタジーを規定する本質に達しない。かつてヴァルター・ベンヤミンはもっとも細かな細部を作り込む能力としてファンタジーを定義した。疑いもなくこの定義は、ファンタジーの概念を事象から離れて崇拝したり、あるいは事象の側から断罪しがちな最近の見解よりも優れている。作品を生産する労働におけるファンタジーとは「無からの創造」とでもいうべき自由気ままな創造への欲望といったものではない。そうした欲望はいかなる芸術においても、またその資格があるとロースが信じた自律芸術においても存在しない。自律した芸術作品に食い込んでゆく深い分析ならいずれも、芸術家によって付加される創造的要素、つまり素材と形式を乗り越えるその一歩は無限に小さいものであり、一つの限界価値でしかないことを明らかにする。他方でもし素材や目的を先取りしつつそれにおもねることへとファンタジーの概念を狭める場合には、この付加される要素はその概念に直接的に敵対するものとなる。というのもそのときにファンタジーは全く変化しないものに従属することになるからである。ル・コルビュジェのファンタジーのなせる目覚ましき技を、彼自身の文献において引き合いに出してくる、人間の身体に対する建築物の関係によって書き換えることなど不可能である。だが他方で、芸術家が感受しまたそれと取り組むところの個々の素材と形式のうちには、その両者がなお明確な意味をもたないとしても、素材と形式を超えた何かが明らかに存在する。ファンタジーとはこの剰余に神経を通わせ覚醒させることにほかならない。これは一見そう思えるほど迷信めいたことではない。というのも形式は、それどころか素材といえども、素朴な芸術家ならそう安易に考えるような、自然の所与などでは全くないからである。素材と形式のうちには歴史が、しかもその歴史を通じて精神もまた蓄積されてきたのだ。歴史と精神のうちから素材と形式がそれ自身のうちに蓄えてきたのは実定的な法則などではない。それは素材と形式において鋭い輪郭をもつ問いの姿をとる。芸術のファンタジーはこの問いを察知することでそこに蓄積されてきたものを呼び覚ます。ファンタジーの歩みはつねにほんの少しだが、それは個々の素材と形式がその沈黙した物言語によってファンタジーに投げかける言葉なき問いに応える。そのとき目的と内在的な形式法則といった対立した契機はもろともに崩壊する。さまざまな目的のあいだに、そして空間と素材のあいだに相互作用が存立する。ただしそれらのうちのどれかが、他のものがそこに還元されるようなより根源的な現象となったりはしない。いかなる思想も絶対的な第一者に至ることがなく、第一者だと主張されるものもそれはそれで抽象の産物にほかならないという哲学的洞察は美学にもまた妥当する。音楽もまた、個々の音という第一次的だと思われている要素を得ようと努力してきたが、そうするあいだに、それが第一次的なものではないと思い知らされることとなった。作品の機能連関のうちでのみ音は意味を持つ。そうした機能連関を欠いては音はたんに物理的なものでしかないだろう。物理的な音からそこに潜在する美的構造を抽出するといったことを望みうるのはただ迷信のみであろう。建築においてひとがあたかも根拠をもっているかのように空間感覚（Raumgefühl）について語るとすれば、この空間感覚なるものはそれ自体抽象的な存在ではなく、また空間的な個々の事物から完全に切り離されては想像だにできない空間それ自体に対する感覚でもない。空間感覚は目的と絡まり合ったかたちで生成する。つまり合目的性を凌駕するものとして空間感覚が自分自身を建築において証明するまさにその局面において、空間感覚は同時にその目的に内在しているのである。そうした総合が成功しているかどうかこそ、偉大な建築を見分ける中心的基準なのである。建築が問うているのは、いかなるしかたで、つまりいかなる形式といかなる素材において、ある特定の目的が空間へと転成しうるのかということである。というのもすべての契機は相互に重なり合うかたちで関係しているからである。建築におけるファンタジーとはしたがって、目的を通じて空間を分節化し、目的を空間へと転成させる能力、つまり目的にしたがって形式を樹立する能力ということになるだろう。逆に言えば、空間と空間感覚は、ファンタジーが合目的性のうちへと沈潜するときにのみ、惨めな目的物を超えたものになりうるのである。ファ

ンタジーは自分自身が依拠する内在的な目的連関を粉砕する。

空間と目的

空間感覚のような概念が空虚な常套句へと、最終的にはふたたび工芸的なものへといかに容易に堕落していくかということを私は自覚しているし、しかも、注目すべきモダンな建築物をはっきりと理解するための諸概念を十分精確に規定できない門外漢の限界も感じている。いずれにせよ、視覚の領域において抽象的な空間表象とは区別される空間感覚は、聴覚の領域において音楽性の名で呼ばれるものに対応しているに違いないと考えても、それほど的外れにはなるまい。音楽性というものは、カチカチ鳴らすことなくメトロノームの時間単位を正確にイメージするといった、ある種の便利な能力をもたらす抽象的な時間表象に依拠してはいない。同様に空間感覚も決して空間をイメージする力に限局されることはない。それはたとえ空間をイメージする力が、自分の楽譜を読む音楽家のように自分の建築図面を読めなくてはならない建築家にとって不可欠であるとしてもそうである。それどころか空間感覚はさらにそれ以上のこと、つまり空間から何かをひとに着想させることを要求している。それは空間の内部に位置するような、空間とは無関係な任意の何かではない。こうした事情は、音楽家が自分の旋律、ひいては音楽的構造体の全体を、時間、つまり時間を組織するという必要から創造しなければならないのと同じである。そこにおいては、具体的に音楽として生起する事象とは無関係な時間的諸関係だけでも不十分であり、また自らの時間構造や時間関係をその根底において考慮しない音楽的な個別事象やその複合体の創意だけでも足りない。生産的な空間感覚においては、建築家が空間からくみ取る形式的な構成要素に対して、かなりの程度目的が内容の役割を引き受ける。それなくしては何ものも芸術的なものとなり得ない形式と内容の緊張関係は、目的を通じて、まさに目的に規定された芸術へと引き継がれる。建築家の直接的で主観的な表現など不必要だとする新即物主義的な禁欲においてもこれは同様である。もしそうした主観的表現が追求されるとすれば、生みだされるのは建築ではなく、ときには古いゴーレム映画におけるように、せいぜい出来の良い映画のセットといったものとなるだろう。主観的表現の地位は建築においては主観に奉仕する機能によって占められる。建築は、それがフォルムの構築と機能という両極を相互に緊密に媒介するほどに、より水準の高いものとなるというわけである。

正しい建築なるもの

しかしながら主観に奉仕する機能は、普遍的人間、すなわちその物理的身体によって全面的に規定された人間に奉仕するものではない。それは社会的に具体的な人間を目指してきた。経験的な主観の押しとどめられた本能は現在の社会においてはその欲望のはけ口をカビ臭い場末に求めるしかないが、そうした本能に抗して、機能的な建築は英知的な性格、つまり人間の潜在的可能性を代弁する。その可能性はもっとも進歩した意識によって把握されるものだが、とはいえ芯から無力化された人間においては窒息させられているものにほかならない。人間の尊厳にかなう建築は現に存在する人間を超えた人間、つまり科学技術において現実化された自分自身の生産力の水準にしたがって存在しうる人間について思考する。もし建築がイデオロギーを永続化することなく欲求に奉仕しようとすれば、今日この場においては、その欲求を受け入れるわけにはゆかない。つまり建築は依然としてなお、ほぼ六十年前にロースの本の題名 [Ins Leere gesprochen] が嘆いたように、ヴォイド (Leere) を目指して語られている。ロースからコルビュジェ、そしてシャローンへと至る偉大なる建築家たちが彼らの作品を断片的にしか石とコンクリートで建設できなかったのはなぜだろうか。それはたしかに建築主や建築管理局の無理解のせいもあるだろう。だがことはそれほど単純ではない。そうした事態は、いかに強力な建築といえども太刀打ちできない社会的な敵対関係によってもたらされたのである。つまりそれは、人間の生産力を途方もなく発展させたまさにその社会が、その生産力を、その生産力のために必要とされる生産関係に緊縛するというものである。生産力の真理のうちにある人間は生産関係という枠にしたがって歪曲される。こうした根本的矛盾が建築のうちに現象している。建築もまた消費者たちと同様、その矛盾を自分自身から除去することができない。建築のすべてが正しいわけでもなく、また人間のすべてが間違っているわけでもない。いずれにせよ人間が間違ったものとなるのは、人間の意識と無意識とが未成年状態に囚われているせいである。その未成年状態こそ人間たちがそれ自身の事象と一致することを妨げて

いるのである。たとえ建築が、それ自身自律したものとしては現状の人間をいずれにせよ否定せざるをえないとしても、事実としてたんに自律的であるだけではなく同時に目的に従属してもいるがゆえに、建築はそう単純にそうした否定をなせるわけではない。もし建築が現状の人間を飛び越えてしまうとすれば、いかがわしい人間学や場合によっては存在論にすら建築は順応することになるだろう。ル・コルビュジェが人間モデルを考案したのは偶然ではない。生活者としての人間には、いかに従順でありかつ慣習にかんじがらめにされている人間であっても、たとえそれが誤っているとしても自分たちの欲求を実現する権利がある。もし客観的で真なる欲求を追究する思想が主観的な欲求を一顧だにしないとすれば、その思想は、[ルソーの] 全体意思に対抗する一般意思がかつてそうなったように野蛮な抑圧へと逆転する。生活者たちの誤った欲求のうちにすら、かすかな自由が兆している。それは経済理論が抽象的な交換価値に対して使用価値とかつて呼んだものにほかならない。生活者たちにとって正しい建築とは必然的に彼ら自身の敵として現れる。なぜなら正しい建築は、かくのごとく現状に拘束された人々が要望し、いわんや必要とするものをその人々に差し出してはくれないからである。

敵対者への適応

このアンチノミーは、文化的遅滞 (cultural lag) の現象を超えて、芸術という概念の運動のうちにその根拠を保持している。芸術はそれが全体へと生成するためには、それ自身の形式法則に従って自律的に結晶化されなければならない。これこそが芸術の真理内容を形成する。さもなくば芸術はそれ自身がとにかくそこに存在するということを通じて否定した当のもの [実用的世界] に従属することになるだろう。とはいえ芸術は、それが人間によって制作されたものであるかぎり、自分自身が否定した当のものから完全に身を引き離しているわけではない。芸術は自分自身を守るために排除する当のものを自己のうちに構成的に内包している。他に対して存在するという記憶を芸術が完全に一掃するところでは、芸術は物神、すなわちユーゲントシュティルが自分たちの美をそう夢見たような自己生成する絶対者、しかも自己生成ということですでに相対化されている絶対者へと転化する。にもかかわらず芸術は、ひとたびうさんくさいと見抜かれた世界の犠牲者になりたくないなら、純粋な即自存在となる努力を強制される。ある種の逆転 (quid pro quo) がそこから生じる。変革された社会においてはじめて可能となる自由で解放された人間類型を人間の潜在的な主観として幻視するもの [芸術] は、現在の社会にあっては自己目的化した技術への適応を促したり、芸術の不倶戴天の対立者である物象化をさらに神格化するかのように現象する。しかしながらこれはたんにそう見えるというだけではない。自律的なものであれ、いわゆる応用的なものであれ、芸術がそれ自身の形式法則に従って自らの魔術的で神話的な起源をより一貫して拒絶すればするほど、それだけいっそう強迫的に芸術は、それに対していかなる原理原則も持ち得ないかの適応へと身をすり寄せてゆく。ヴェブレンのアポリアが反復される。一九〇〇年以前に彼は人間に対して、イメージからなる彼らの世界 (Bilderwelt) がもたらす誤った人生観から抜け出すために、純粋に科学技術的、機械論的、因果的に思考することを要求した。彼はそうすることで自分が全力で批判したのと同じ経済様式に属する物的なカテゴリーを承認した。自由な状態においては、人間に奉仕する技術へと人間が差し向けられるのではなく、技術が人間の方へと差し向けられる。しかしながら現代にあっては人間が技術のうちへと歩み入ったのであり、しかもそれはあたかも人間がその良き部分を技術に授け、その抜け殻だけを残したかのようである。人間自身の意識は技術に直面して物象化され、それゆえ技術、しかも物化された技術の方から批判を受けねばならぬといった有様である。技術は人間に奉仕するというありがちな命題は、それはそれで時代遅れの平板なイデオロギーへと移行してしまった。そうした事態がそれと知れるのは、あらゆるところで圧倒的な承認で迎えられるためにはこの命題をただ口にして回るだけでよいことからわかる。全体が誤っているときには何物もこの矛盾を調停できない。現存するものを貫く目的連関を超えて自由に思い描かれるユートピアなどというものは、それが自らの要素と構造を現存するものからとにかく引き出してこなければならない以上、無力である。つまりそれは拘束力なき装飾なのである。これに対して図像禁止の掟のもとにあるように、ユートピア的契機を追放するものは現存するものの呪縛のうちに直接的に陥ってゆく。

有用性の弁証法

機能主義の問題は有用性への従属をどう考えるかということにある。有用でないものは間違いなく囓りつくされる。[機能主義の] 展開の道行きは有用でないものに内在する美的な不十分さを暴露してきた。だがそうはいっても、たんに有用であるにすぎないものは負債連関と絡み合っている。つまりそれは世界を荒廃させる手段、つまり自らを裏切ることなき慰めを人間が掌握してはいないという、慰めなき状況を支える手段なのである。なるほどこの矛盾は解消されないかもしれない。だがそうだとしてもその矛盾を概念化するささやかな一歩は可能であろう。有用性はブルジョワ社会においてはそれ自身の弁証法を備えている。有用なものは最も高度なもの、つまり人間化された事物であり、そして客体との宥和ということになるだろう。そのときもはや客体は、人間に敵対して防壁を築くこともなく、また人間によって陵辱されることもないだろう。幼年時代における技術的事物の知覚はそうした宥和状態を約束するものである。というのも幼年時代において技術的事物は身近で親切なもののイメージ (Bild) として、つまり利益への関心とは無縁なかたちで現れてくるからである。宥和状態の観念は社会的ユートピアと無縁ではなかった。余すところなく有用になった事物がその冷徹さを消し去るといった事態が [技術的] 発展の未だ現れぬ目標地点として構想されている。そのときには人間がもはや世界の物的性格によって苦められずにすむというだけではない。事物の方もまた、それ自身の物的性格から救出されてその目的を全くもって発見するやただちに、その真の姿を取り戻すのだろう。しかしながら有用なものの一切は社会のなかで歪曲され、魔法によって姿を変えられてしまっている。あたかも人間に奉仕するものであるかのごとくに事物を社会が出現させるというのは嘘である。事物は利益のために生産されるのであり、たんにたまたま欲求を満たすにすぎず、利益の思惑にしたがって欲求を呼び出し、それに沿うようにその欲求を刈り込む。有用なもの、人間のために現れるもの、人間の支配や搾取から純化されたもの、そうしたものは正当なものであるといえよう。それゆえにこそ、その対立物によって抑圧され、それによってその中核に至るまで歪められた有用物の現在の造形以上に美的に耐え難いものはない。初期のブルジョワ時代以来、あらゆる自律芸術の存在理由とは、もっぱら無用なものだけが、有用なものに、つまり有用と無用の対立を超えた事物の利用と接触にいつかはつながるであろう何かを保証するというものである。こうした理由のゆえにこそ、よりよきものを望む人間は実用的なものに反抗する。だがもし人間がこうした反抗を反動的に、そして度を過ぎたかたちで宣言することになれば、人間はその不倶戴天の敵の陣営に走ることになる。労働は恥ではないといわれる。ほとんどすべてのことわざと同様に、この言い回しもまた逆転した真理をたんに跨いでいるにすぎない。つまりそれは、交換が辱めているのは有用労働それ自体なのであり、交換の呪いは自律芸術にまで及んでいるという真理である。自律芸術においては無用なものが、その制限され個別的な造形にとどめられたままの姿で、有用なものがその造形に差し向ける批判に救いようもなく曝される。その一方で有用なものにあっては、ともかくも今そこにあるものが、その可能性に対して身を堅く閉ざしている。芸術の陰鬱きわまりない秘密とは商品の物神性格である。機能主義は芸術との絡み合いから脱出することを望むが、[商品と] 絡み合った社会に囚われたままであるかぎり、その鎖を虚しく引きずりつづけることになる。

都市計画と全体主観

私は皆様方に専門人でなくては解決が難しい様々な矛盾を意識して頂くようにつとめたつもりだ。しかもそうした矛盾が今日そもそも解消可能かどうかについて、何の保証もあるわけではない。そしてそうであるかぎり、私自身、皆様方から役立たずとの非難に甘んじる覚悟をせざるをえまい。こうした非難に対して申し開きをするとすれば、有用と無用といった概念を安易に前提することはできないと答えることになろう。自らの壁に閉じこもってそれぞれの課題に邁進することが許される時代は過ぎ去った。事象から離れてその事象性の正体を暴く反省を事象が要求する。ある思想に対してまったくもって問題なしとする正当化が性急にも要求されるとすれば、ある日思いがけずよりよき実践の助けとなるかもしれないさまざまな洞察をその思想が獲得するまさにその地点において、その思想の動きは停止することになる。思想はそれ自身の強制的な運動力を備えている。それは皆様方が自分たちの素材と取り組むときに生じてくると得心している運動力と同種のものである。芸術家の具体的労働は、それがその目的に精通しているかどうかにかかわらず、決められ

た道を素朴にたどることはもはやできない。ここにみられる危うさは、専門人に対して、彼がいかに手仕事に誇りを持っていようとも、手仕事に満足するためにはそれを超えたところを展望するように要求する。しかもそれは二重の観点においてである。一つは社会理論の意味における要求である。専門人は、社会における自らの労働の立ち位置と自分があらゆるところで行き当たる社会的な制約に関して説明する責任がある。都市計画問題においてこのことは激烈な形態をとる。[たんなる] 再建という課題のみに決して留まらないそうした問題においては、建築の問題と社会の問題とが衝突する。それは社会全体に対応する主観が存在するかどうかという問題として現れる。社会全体の目的ではなく個々人別々の目的を満足させるような都市計画といったものが欠陥品であることに説明の要はないだろう。都市計画における直接的に実用的な観点は、社会的な非合理性から免れている真に合理的な観点とは決して一致しない。欠けているのは社会全体に対応する主観なのであって、それをこそ都市計画は目指さなければならないといえよう。とりわけこうした事情のゆえに、都市計画はカオス的なものに陥るか、それとも生産的な個別の建築行為の障害となるかという危険に晒されている。

美学の課題

しかしながら他方で、建築をはじめとするあらゆる目的芸術は、ひとたび追放された美学的反省をあらたに要求するということをとりわけ皆様方の集まりにおいて私は強調したい。美学という言葉が皆様方にいかにうさんくさく聞こえるかということについては私も十分承知している。あなた方はこの言葉によって、翳りを知らぬ永遠の美についてのフォルマリズム的な法則を、天にまで高められた視線によって発見しようとたくらんでいる教授たちのことを思い浮かべるのだろう。むろんそうした法則なるものはたいていの場合、はかなき古典主義的なキッチュを仕上げるための処方箋でしかない。美学のうちに来るべきなのはこれと反対のものである。美学は、それが現存するすべての芸術家たちに根本的な反感を引き起こしたまさにその異論を吸収しなければならないだろう。もし容赦ない自己批判なしに美学がアカデミックに展開するとしたら、それはすでに有罪を宣告されたも同然である。しかしながら美学が、哲学の統合的な契機として、思考の努力によってさらに先へと進むよう促されているのと同様に、最新の芸術的実践もまた美学へと赴くよう指示されている。芸術における有用なものと無用なものといった概念、自律芸術と目的芸術という分割、ファンタジー、そして装飾といった概念が、そうしたカテゴリーにしたがって正否の判断を下したり、何をなすべきかを調整したりする以前に、まずもってもう一度それ自身論議されるべきだとすれば、美学は実践的に必要不可欠のものとなる。眼前の課題の先にあるものへと手を伸ばそうとする考察を皆様方は日々迫られているように見えるのだが、そうした考察は、たとえ皆様がそうあることを望まなくとも美学的なものである。いまや皆様方は、修辞学の講義において自分がその生涯のあいだ散文を話してきたということを知り驚いたモリエールのような立場に置かれている。ここでもし皆様方が自分の仕事に美学的な考察を強要するなら、皆様方は美学の重力圏に引き込まれることになる。純粋かつ専門的な堅実さのゆえに、皆様方は仕事を任意に中断したり再開したりすることが苦手であろう。美学的思想の追究にあまり熱心でないひとは、我が身を守ってディレッタント的な補助仮説やおぼつかない正当化の試みへと陥るのが関の山であろう。音楽の領域では、技術的にみてもっとも才能ある現代作曲家のひとりであり、いくつかの自分の作品において構成主義を極端なまでに追求したピエール・ブーレーズは、美学の必要性を力強く宣言した。何がそれ自体として美しいかとか、それゆえ何がそれ自体として醜いかといった根本命題を吹聴して回るほど、そうした美学は思い上がりはしないだろう。そうした物言いを控える慎重さを通じてのみ、装飾の問題はあらたな光のもとで考察されるであろう。美はこんにち、作品がその作品自身に刻み込まれている矛盾を調停する深度以外の基準をもたない。作品がその矛盾を克服するのはもっぱら作品がその矛盾に従うことによるのであって、それを隠蔽することによるのではない。つねにそれ自身であることを止めないたんに形式的な美は空虚で無内容であろう。というのも内容を備えた美は鑑賞者の芸術以前の感覚的な喜びのうちで消失するからだ。美はさまざまな力のベクトルの和として存在するか、もしくはそもそも全く存在しないかのどちらかである。新しい美学のプログラムがよりはっきりとしたかたちをとるほど、その美学の必要性はそれだけより切迫したものになる。そうした美学は伝統的な美学のように芸術の概念をその自

明な対象ともはや見なさないであろう。今日の美学の思考は芸術を思考することによって芸術を超えてゆくべきである。そしてそれと同時に、目的を持ったものと目的から自由なものという凝固した対立図式をも超えてゆかねばならない。その対立図式にこそ生産者もまた鑑賞者も苦しめられているのである。

(原注)

[1] Vgl. Adolf Loos, Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hrsg. von Franz Glück, Bd. 1, Wien, München 1962, S.314f.

[2] a.a.O., S.277.

[3] a.a.O.

[4] a.a.O., S.282f.

[5] a.a.O., S.278.

[6] a.a.O., S.393.

[7] a.a.O., S.345.

[8] Le Corbusier, Mein Werk. Vorwort von Maurice Jardot, Übers. von Lilly von Sauter, Stuttgart 1960, S. 306.

[解説]

本文はアドルノ著作集第10巻に所収されている論文集 Ohne Leitbild に収録された論文、Funktionalismus Heute の全訳である。編者の注記によれば本論文は、1965年10月23日に開催されたドイツ工作連盟の集会における講演にもとづき、のちに Neue Rundschau に掲載されたとされる。なお原文は、アドルノに典型的に見られる長大な段落の連続という形式によって記述されているので、読者の便を考え、訳者の責任でそれぞれの段落に小見出しをつけた。

本論文は短論文とはいえ、アドルノのデザイン思想を示すほぼ唯一の論文というだけでなく、当時の技術思想の決定的な転換点を象徴するものと見なされている。本論文はドイツのデザイン通史を取り扱う文献においてはほぼ必ずといってよいほど引用され、建築思想やデザイン思想の変遷を示す各種のアンソロジーにも収録されている。

アドルノのこの論文を重要視する最大の理由は、本論文が『啓蒙の弁証法』とならんで1968年の学生運動の聖典の一つとなり、同年のウルム造形大学閉校の原動力として作用したことのうちにある。68年運動は、機能主義とモダニズムの原理によって構築された技術環境(学校、交通、都市、住宅など)が人間性を疎外する「監獄」として抑圧的に「機能」している現状を徹底的に批判し、そうした技術思想の本拠地と見なされたウルム造形大学を閉鎖にまで追い込んだ。体制化された機能連関に対するこうした「抵抗」の思想は、バウハウス以来のドイツの機能主義の伝統を否定し、グラフィティをはじめとする今日のヴァンダリズムの源流をなすとともに、エコロジーや適正技術をはじめとするポスト・モダニズムのさまざまな技術思想の底流を形成することになった。そうしたドイツ・デザイン思想の大きな転換点に、本論文をまずもって位置づけることができる。

戦後ドイツの建築界においては、かつて体制批判の要素をもって誕生したモダニズム建築がいわば体制化される。再建様式の名で呼ばれるこうした建築群を問題視する立場から、アドルノはモダニズム建築の主要な思想的源流と目されるアドルフ・ロースの思想を批判的に検討する。アドルノの批判の要点は、すでにロースにおいて強迫的な性格を帯びていた、装飾的・象徴的要素をできるだけ排除しようとする機能主義の合理

化運動が、今日ではもはや非合理なものへと、つまりそれ自体として非合理的に経過する社会の現状を固定するものへと転化した、というものである。

*

アドルノによれば根源的に技術・芸術（アート）は、自然に対するミメーシス的（模倣的）衝動にもとづいて成立した。自然へのミメーシスにおいて技術・芸術は、自然を支配下に置こうとすると同時に、自然にあわせて自己を変容させるという矛盾した方向性のうちにある。そうした矛盾の結節点のうちに、魔術的な自然支配の表象、すなわち「象徴」が成立する。ひとは象徴を通じて自然を制御すると同時に自然のうちに自らをとけ込ませるのである。

こうして成立した象徴は、ミメーシスによる自然支配の道具であるだけでなく、社会的支配の手段としても作用した。というのも象徴が自然との交流の能力を示すものであるとすれば、そうした象徴的手段を独占する階級（祭祀階級）がその他の階級（たとえば農民階級）に対して社会的な権威を獲得するのは当然だからである。はるかに時代が下って近代黎明期（絶対王政期）になっても、貴族階級はそうした象徴の独占によってみずからの顕現的 repräsentativ な支配力を維持しようとしたのであって、その当時そうした要求に応じたさまざまな意匠が考案されることになった。これに対して近代市民階級は、自然支配の領域からミメーシス原理を排除し、これに代わって産業科学技術を採用する。科学技術は自然を数量に還元し、その法則的連関を記号として表象し、自然認識の成果を具体的な効用、機能として実現する。また社会的な統御もまた科学的な認識と公共の議論に基づく合理的・官僚的な支配へと移行する。そこにおいては、自然を支配することはあっても、もはや自然に直面して自己を変容させるという契機は失われる。

とはいえ近代においてミメーシス原理は完全に消滅したわけではない。近代は芸術（ファイン・アート）と技術（テクノロジー）を完全に分割する。芸術の領域においては、自然への直接的な関係性としてのミメーシス的な原理が維持されるとともに、その原理が現実目的から完全に切断され、「目的なき合目的性」にしたがう「目的から解放された芸術」、つまり自律芸術の枠のなかに囲い込まれる。そして現実世界を目的的に操作する技術の領域からは象徴的・ミメーシス的原理が完全に追放されて、「事象的な sachlich」、もしくは「素材に正直な」、目的技術の実用領域が存立することになる。ところがそうした大分割に取り残されたのが「目的に規定された芸術」、つまり手仕事による工芸の分野であった。　カントにおいて「自由な美」に対立して「付随的な美」と定義されたこの領域では、自然を合理的に操作すべき技術の領域の中に、ミメーシスを基軸とする美の原理が取り残されており、技術的製品は象徴的な装飾を抱え込んだまま、機能的連関それ自体として自立することができないままである。純化された機能的連関それ自体が美しいと主張する機能主義に転化する以前の状態として、工芸的なものが残存しているのである。

近代市民階級は合理主義的啓蒙思想によって社会的実権を握るようになると、とりわけウィーン市においては、そうした残存領域を一掃することなく、自らの本来的な啓蒙原理から後退し、みずからをふたたびかつての貴族のように象徴的なもので装飾しようとした。こうした市民階級の反動局面（歴史主義）に十分に奉仕したのが、工芸であった。

アドルフ・ロースは、こうした反動局面に対して激しく反発した。近代的な組織形態に対応する新しいデザイン思想は、反動的に復古してきた象徴的なものを「装飾」として名指し、それを機能に反するもの、役に立たない浪費として排撃する。ロースによれば、技術領域における一切の象徴性は犯罪なのである。

*

ロースの装飾批判は基本的に、近代における技術と芸術の大分割に取り残された工芸的領域を殲滅することを目的としていた。だがアドルノはここに合理主義的デザインの最初の蹉跌を読み取る。というのもアドルノによれば、象徴と機能との両義性を拒否してそこから純粋な機能だけを取り出すなどということはそもそも不可能だからである。かつて象徴もまた自然との関係のうちで一定の機能を果たしていた。ここでそうした象徴を時代遅れのものとして否定するとすれば、その機能もまた、いつの日にか時代遅れのもの、つまりは象徴的で装飾的なものとしてあらたな機能性の観点から否定されることになるだろう。象徴はかつて機能であった。そして機能は象徴に転化する。つまり機能は象徴性と結びついた形でしかそもそも成立しないのである。にもかかわらず機能が象徴性を排除しようとすれば、それは自己自身を否定する無限の反復衝動のうちに陥ることになる。

もともと象徴の原理であるミメーシスのうちには、外部を支配すると同時にそれに対して自分を開くという側面が存在していた。そこでは現状の自己のあり方が自然との関係の中で作り替えられていた。しかしながら合理化の歴史が象徴性を徹底的に排除する強迫的な運動に囚われるとすれば、そこに結果するのは自己変容の契機を持たない純粋支配への衝動のみであろう。そうしたプロセスの行き着く先に待ち受けているのは、現状の社会の機能性を絶対的に保守しようとする現状維持の強迫性であり、それに少しでも異を唱えるように見えるものへの暴力的排除衝動のみであろう。それは戦後のドイツ社会を覆い尽くそうとしていたザッハリッヒな機能性が内包する暴力性そのもののように感じられたのである。そういう暴力の兆しを、アドルノはロースのうちにすでに読み取っているといえよう。

アドルノがロースに代わって称揚するのは、ル・コルビュジェである。ル・コルビュジェは、建築においてファンタジーが果たす役割を承認する。われわれの知覚形式においてザッハリッヒなものとして受け取られがちな事物の素材と形式のうちにもなお、その現状のあり方を否定して別のものに転化しようとする志向性が認められる。アドルノによれば、こうした事物のうちに内在する志向性は、事物と向き合う主観とその事物とのある種の社会的・歴史的な位置関係のうちで、ある時ある瞬間感受されうるものである。そうしたいわば潜在的な可能性に形を与えるもの、これをアドルノはファンタジーと定義する。アドルノは言う。「芸術家が感受しそれと取り組むところの個々の素材と形式のうちには、その両者が明確な意味を持たないとしても、素材と形式を超えた何かが明らかに存在する。ファンタジーとはこの剰余に神経を通わせ覚醒させることにほかならない。」

したがってファンタジーは、夢見がちな乙女の空想といったものでは決してない。それはあくまで眼前の事象と実直に向き合うところから、その事象のいわば抑圧された声として聞き届けられるべきものなのである。建築家たちのあいだで空間感覚とよばれるものもまた、空間のそうしたまだ見ぬ可能性を指し示しているとアドルノはいう。

アドルノの見方に反して、アドルフ・ロースの実際の建築物は、依然としてそうしたファンタジーから無縁ではないように思われる。だがそのロースの思想を一面的、かつ教条的に引き継いで戦後大量の建築物が作られたとすれば、そうした建築物からなる環境が、酷薄な社会の酷薄な機能連関、つまり一切の可能性を圧殺する「監獄」として受け取られたことにも歴史的必然性があったというほかないだろう。アドルノの言う「正しい建築」とは、現状の機能連関に束縛された人々の欲求に付き従いつつなおそれを乗り越え、人間をも含む様々な事象のうちに潜在する可能性に形を与えるものということができる。現存の社会のうちで「有用」とされる事象のうちに潜む、抑圧された機能の可能性を解放すること、そうした任務を帯びるものとして、アドルノは建築と美学を定義するのである。