

芸術工学の余地

古賀, 徹
九州芸術工科大学環境設計学科

<https://doi.org/10.15017/4060949>

出版情報 : 芸術工学研究. 1, pp.1-29, 1999-10-30. 九州芸術工科大学
バージョン :
権利関係 :

芸術工学の余地

The actuality of modern design

古賀 徹

KOGA Tôru

This paper brings philosophical foundations to the argument of a modern design through evaluating philosophical theories about art and technology. Classical aesthetics of Kant and Hegel distinguishes the freedom of arts from the necessity of technology. Contemporary philosophers, such as Merleau-Ponty, Heidegger and Lukács, define the freedom as the possibility to transcend the ordinary world ruled by technological rationality. They say the transcendence makes the core of modern art. But, such possibility seems to be too powerless to influence the automatism of technology. Benjamin denies the transcendence inherent to fine art in order to save the very ideal of it. He relies on the technology to change the real world ruled by wrong rationality. This paper tries to connect his theory to define the philosophical concept of a modern design. But, it is dangerous for Adorno because cultural industries have filtered total experience in the world. It seems that the concept of design has been totally sacrificed. The decay of the ideal of modern design between art and technology is unavoidable because art and technology are indistinguishable, only in the sense contrary to the meaning that Benjamin aimed.

目次

序

1章 芸術および技術の古典的概念構成

自由な技術

共通感覚と社会

古典的構図におけるデザインの位置

2章 芸術および技術の現代的概念構成

意識の外部

技術化された世界

総体性

3章 芸術工学の積極的概念構成

第二の技術

技術と芸術の終焉

序

境界領域について語ることにはつねにある種のいかがわしさがつきまとう。というのもそれは一つの学問領域（ディシプリン）からの逸脱と見なされるからであり、そのような立場に身をおく者は、いずれの中心からも周辺化されてしまうからである。境界領域は、アイデンティティを不断に脅かされる一つのマイノリティとしていつも存在するのであり、それゆえにこそ、確固たる自己同一性への欲求、自己を一つのディシプリンとして確立することへの欲望はいやがうえにも高まることになる。だが中心からの逸脱は、もう一つ別の中心の確立とともに終わるのだろうか。それはふたたび、自らがかつて拒否した同一性へ回帰することではないか。そのような危険を抱え込みながらも境界領域は、中心に背を向ける自らの必然性、その独自の活動領域、固有の実定性の基盤、その存在理由についてつねに再認を余儀なくされる。そ

のような精神的運動が消滅するならば、一つの実験は終わりを告げ、我々はふたたび、自分がそこから生まれ出てきたねぐらに帰ることになるだろう。

本論は、芸術工学という精神的運動に哲学的な基盤を準備することを目的とする。そのためには、芸術工学を支える二つの巨大な活動領域、芸術と工学のそれぞれが抱える本質的問題を踏まえ、芸術工学の余地が生ずる必然性について明確にする必要がある。この手続きをゆるがせにするならば、芸術工学は芸術および工学というそれぞれ確立したディシプリンが抱え込む問題を意識的に切断することができず、両者が抱え込む基本的問題を意識しないまま強迫的に反復し自己崩壊をむかえると思われる。

近代芸術の理念は、何ものにも束縛されることのない自由な表現という点にある。周知のように、近代芸術の成立と発展の過程は、外的権力への奉仕、その装飾という従属的位置から次第に脱却し、表現を可能にする規律として表現それ自身のみを承認する自律化のプロセスとして把握される。そこで芸術は、自分を支えるものとして、自己自身以外のものを拒否しようとするのである。芸術は、自らの手段としてのあり方を抜け出て、まさにみずから目的として存立するための手段＝技術であると主張したのである。こうした考え方を美学の領域でもっとも鮮明に、体系的に展開したのはカントである。だが美的自律の立場は、芸術それ自身の発展運動のなかで次第に困難をきわめてゆく。今日の立場から見て、そのもっとも切実で、回避困難で、それゆえ素朴な疑問とは、外的権威からの〈自律＝主体化〉というその理念そのものが、現実の商品経済社会を支えるもっとも基本的な形式そのものであり、したがって自由な芸術を支えた自律の理念とは、封建的支配に抗する市場経済の自由というもう一つの支配形式をそのもっとも深奥の内面に受け入れることを意味したのではないか、というものである。つまり美的自律は、独立それ自体を支配形式とするもうひとつの連関への従属に逆転してしまっているのではないか。この手の批判がいかに言い尽くされ、手垢にまみれたものであるとしても、それでもなお依然として有効であることは動かしようがない。

九州芸術工科大学には当初、東京芸術大学と並ぶもう一つの国立芸術大学として構想された経緯がある。しかしながらこの構想は結局転換され、産業芸術大学、芸術工科大学へと転換していった。この転換については、われわれの文脈ではとりあえず二つの見方が可能である。一つは、外的な力からの自由を固守するいわゆる純粋芸術の立場からなる解釈である。いまや芸術にとってもっとも危険で切迫した支配は、商品経済社会の側からやってくる。大衆による文化の切り下げと商品化こそ、もっとも警戒すべき敵である。したがって芸術は、その独自の発展のために一切の外的な権力から自由な真空地帯を確保すべきであり、それは国家という抽象概念によってのみ保証される。しかも芸術は、この国家の直接的支配からもまた自由でなければならず、それゆえ国立であり

ながら国家行政の直接的支配の及ばない制度、すなわち自由な大学によって最終的に保証されなければならない。この考え方は、なによりもまず学問の自由という憲法的保障、科学に対する大学の意味、市民社会に超然とする大学の権威についてのもっとも古典的な理念に対応するものである。この古典的立場からすれば、純粋芸術大学から産業芸術大学への転換は、自由な芸術という理念の屈服、産業と資本主義への従属、教会や封建領主の代わりに科学技術という新たな権力への芸術のぬかずきを意味することになる。

もう一つの解釈は、芸術を支える自律の理念を市民社会という商品経済主体の集合体の側に解放しようとする立場からのものである。この立場は、芸術の自由という理念を真つ向から否定することはないが、しかし芸術の自由は、たんに芸術家の自由ではなく、市民社会を構成する一人一人の自由と無関係ではないと考える。国立の機関を支えているのは納税者であり市民であるから、そこでなされる教育や制作についてもなんらかの民主的な統制・公開が必要であり、また成果は市民社会に還元されなければならない。そのやり方については立場により様々な考え方があり、多様な対立が生じるものの、その対立をむしろ積極的契機として議論のうちに生かしつつ、社会全体のなかで芸術の自由もまた追求され実現されるべきだというのがその理念に他ならない。この考え方からすれば、芸工大の創設は、それが文部省の意向や地元財界からの要請に基づいて各種の委員会や国会で開かれたかたちで議論され承認されたものである以上、大学以外からの大学への民主的関与によって実現されたと言うことになる。そこでは大学の自治は、大学関係者の自治ではなく、大学をとおして実現される市民社会の自治、市民社会における学芸の自由として構想されるのである。古典的なアカデミズムによる大学観の転換をもっとも鋭いかたちで提起したのはもちろん、1969年に一つのピークを迎えた大学紛争である。そこでは、大学の自治の名のもとに、大学の基本的な組織である講座内部に教授を頂点とするいわば一つの封建制が存立していることが徹しく糾弾された。本学の成立は、そうした状況に対する行政側・産業側からの再編成過程として位置づけることができる。講座制の弊害に対しては領域横断的な教員組織が、学芸の独立に対しては地域社会や産業界との連携が対置された。助手を構成員に含む最高議決機関としての拡大教授会の存立もまた、講座内封建制に対する一つの対抗案として以上の文脈の中で積極的意味を保持していたと現時点から理解することは不可能ではない⁽¹⁾。

しかしながらこの両者の立場はどちらも、芸術大学から芸術工科大学への変容をもたらした力をその変容の外側に設定する点で共通している。両者はいずれも、芸術と芸術工学との関係を内在的に考え抜くことなく、芸術と市民社会の関係を一否定的であれ肯定的であれ一外的な影響関係、強制関係として捉えるにすぎない。そこでは芸術工学の本来的な理念をたんなる社会の要請として語ることはできない。それは芸術そのものにとっても

また芸術工学にとっても端的に他律を意味する。したがって我々はこの単純な対立の背後に第三のラインを発見し救済しなければならない。それは、芸術と工学のそれぞれがその発展の一つの必然的形態として芸術工学を生み出すざるをえない必然性を内在的に語る道である。

そのためには純粋芸術の自律性が現代において被っている本質的な困難について考察することが不可欠である。この問題を考えるにあたって重要なことは、芸術活動の自律性というものがあるがまず存在しそれに対して外側からその独立性が脅かされていると考えてはならないということである。そのように考えるのなら、その外部勢力を排除ないしは受容するという先の対立の次元に戻ってしまう。そうではなく、芸術の自律性の危機はまさにその自律性の核心において生起しており、それゆえ芸術はその困難を克服するために芸術工学にその存立の余地を与えたという視点が不可欠である。この点に関してもっと鋭い考察をなしたのが、ベンヤミンやホルクハイマー、アドルノといったフランクフルト学派に属すると目される理論家たちであった。とりわけアドルノは、芸術の自律性という理念を極限まで押し進めたモダニズム芸術の論理が、市場経済における商品の論理を内在させていることを指摘する。先鋭なモダニズムに対して市場経済が外側から介入的に圧力を加えるのではなく、いかに先鋭なものであろうとも芸術作品それ自体が現代においてはすでに一つの商品としてしか存立しないのではないかとアドルノは考えるのである。もしこの考え方を額面通りに受け取るとすれば、もはやいかなる表現の可能性も、一つの差異—ポードリヤールがいうところの商品の差異—の提供でしかないことになり、新しい電気製品が市場に提供されるのと全く区別できないことになるだろう。表現の可能性の純粋な追求という理念は、当然その表現の受け手の獲得を必要とする。したがって芸術家はひとりのベンチャー企業家として芸術市場において機能するわけである。さらには巨大な文化産業資本の登場とともに（そこには美術館も含まれる）この市場は全体としてコントロールされ、作品それ自身の論理や構成や効果よりはむしろ、プロダクションの力、広告宣伝費、作者のネームヴァリュー、評者の影響力、マスコミなどによって、消費者の消費選択行動自体が作り出されるわけである。芸術作品は消費者の慰み物となることをはじめから期待して制作され流通させられる。こうした事態への反動として、伝統的な芸術への欲求が高まるものの、それもまたその純粋性を売り物とする一つの商品であることに変わりなく、伝統化した芸術は、その封建的で閉じられた連関のなかで自動運動する商品連関として、外部に対する別種の商品価値を主張する。国立芸術大学のなかで営々と積み重ねられる芸術活動もまた、強固な既得権益に守られた一つの権威的業界という意味では、テレビや映画の芸能界と何らかわらない。このような強固な制度が成立してしまうと、もはや何をどう表現しても同じである。いかに新しい表現も、いかに伝統的な表現も、すべて一つの回路に流し込まれて、可能性の一つとして商品経済

社会を装飾したり慰めたりする役割を果たす。それはちょうど、かつての芸術の任務が教会や君主の装飾であったように。そこでは、外的な目的から自由な表現活動という表現それ自体の目的性が、徹底的に手段化されている。

これに対して工学の危機もまた自明である。手段からの自由が芸術の理念であったように、目的からの自由が工学の理念である。工学にとっては初期状態と目的とがすでに事前に設定されている。出発点と目的が規定されたなかでその道行きを構想し実現すること、これが工学に課せられた使命である。民主的な社会にあってこの目的は、行政による計画立案と議会による予算審議をつうじて政治的に設定されるか、商品需要にもとづいて市場において決定される。このように目的は社会や個人による自律的決定によって成立するのだから、それを達成する工学技術は最終的に市民社会とその構成員たる市民の自律（自由）に奉仕することができるだろう。もし問題が生じるとすれば、それは目的設定を誤った社会ないしは個人の責任であり、工学そのものの原理的欠陥ではない。しかしながら、以上のような自律の理念と結びついた工学の理想がイデオロギーと化していることはいまや誰の目にも明らかである。それは、工学が市民の統制の及ばない別のものに忠誠を誓いだしたとか、市民の利益を危険にさらす戦争技術として悪用されたり、公害を生み出したりといったことではない。それらは本質的な問題というよりは、より本質的な問題の結果でしかない。工学技術がなぜ公害を生み出すのか、その問題に少しでも真剣に取り組んだことがあれば、本来は民衆のためにある技術が資本の利益のために利用されたとか、それゆえ住民の健康への配慮が不十分であったとか、そうした理由を本質的なものとみなすことはないであろう。本質的な問題とは、道具に徹するという工学の基本的姿勢がそれ自体目的と化し、手段性の追求とその実現それ自体が一つの政治的・社会的力を獲得するようになるということである。いまや人々の需要に基づいて製品が作り出されるのではない。逆に製品を作り出す技術の自動的展開、すなわち技術革新が、人々の需要を作り出す。経営者の決定が工学技術の採用と運営を左右するのではなく、現状の工業生産力、工学技術の進展とその競争が経営者の決定を可能にする。また政治が工学技術の採用と適用を決めるのではなく、巨大な工学技術とその組織が、何をつくるべきかを政治に決めさせるのである。テクノロジーの自動運動化においてその論理の外部、すなわち、ゴミ、環境、健康、財政、平和といった要素が決定的になおざりにされてゆく。たとえば環境や福祉にかんする工学が成立したところで、その枠に入らない（その概念図式に適さない）環境や福祉の要素はその工学の自動的展開のうちでふたたび押しつぶされてゆくだろう。自律した個人とその社会のなかでの工学という理念は、工業技術の自動運動とそこへの個人と社会の従属という逆転した姿をとることになる。

本来目的であるべき芸術と手段であるべき工学とがそれぞれに反転するところ、その交差点に芸術工学が成立

するとしたら、これほど悲惨なことはないであろう。つまり、工業技術とそれに規定された資本ないしは官僚機構の自己増殖運動を推進し、強化し、賛美するものとして、そしてその運動によって切り捨てられつづされてゆく様々な要素の代償品・慰めとして芸術が役立つところ、そこに芸術工学が成立するとしたら、芸術工学は、こんにちの芸術と工学のすべての汚辱を我が身に引き受けて自足することになる。このとき芸術工科大学は、かろうじて建前として維持されていた戦後的理念をきれいさっぱり清算して産業の論理に追従するたんなる企業と化すことだろう。腐敗の沼の奥底から芸術工学の理念は輝き出さなければならない。そのためには、芸術と工学の概念を辛抱強く精密に規定し、それを酷使することからはじめなければならない。

第1章 芸術および技術の古典的概念構成

一、自由な技術

我々は、芸術と技術についてのカント(1724-1804)の古典的な定義を学ぶことから始めることにする。『判断力批判』(1790年)において「技術 Kunst」とは、「自由による産出、つまりその働きの根底に理性が存しているような随意による産出」(KU 155)と定義されている。たとえば、蜜蜂の産物である蜂の巣は、理性によらないたんなる本能による産物であるがゆえに技術とはいえない。これに対して湿地に落ちている削られた木片は、それを産出した原因である産出者がある目的のうちで、つまり理性の関与をもって生み出したことが予想できるから、技術の産物であるということが出来る。当然技術は、人間の熟練によって達成されるものである。したがって、何がなされるべきかを知るだけでなく、それを実際に制作する技能がなければ、技術による制作は実現されない⁽²⁾。

カントはこの技術を機械的技術、快適の技術、美の技術(美術)に分類する⁽³⁾。機械的な技術とは、概念によって規定されるある一定の客観を産出する技術、概念が最終的な制作物(客観)を規定するような技術である。これに当たる例を考えると、たとえば机という概念を発想してそれに応じた制作物を作り上げるような技術がそれにあたりと考えられる。そこで机という概念を客観のうちに実現するためには天板と少なくとも三本以上の脚が必要となろう。このように概念が制作の規則を規定する技術、これが機械的技術でありそれは次の快適の技術と同様今日の工学技術に受け継がれる技術形式であるということが出来る(KU160)。これにたいして快適の技術とは、カント自身の例によれば「食卓についた仲間を満足させる」(KU 158)ような技術、すなわちたんに感覚の満足、享受を目的とする技術である。大宴会での食事の演奏もまた、誰もその曲の組立に集中することなく、快適な物音として人々の心を楽しませるのが目的である以上は、快適な技術であるとカントは言う。機械的な技術が客観を産出するものであったのに対し、この技

術は人の感覚的主観的状态を作り出そうとする技術である。機械的な技術もまた快適な技術も、それが目的とするのが一方は客観であり他方は主観であるという違いにもかかわらず、いずれも概念により規定された特定の目的を実現する技術であるという点で同じである。

これに対して「美の技術」(KU158)は、特定の目的の実現をめざす(それが客観的なものであれ主観的なものであれ)ものではない。とはいえ無目的な技術というものは定義上技術ではない。このジレンマの間にカントは美の次元を構想する。美の技術は我々が自然を美しいと見なすときの経験の形式に依拠して定義される。美しい自然は、人間の何か特定の理性的目的を実現するためにそのような姿・色をしているわけではないだろう(それが自然の定義である)。しかしながら自然が美しいと感じられるのは、それがなにかの目的の実現を目指しているかのように感じられるとき、つまりそこに理性的な秩序が設定されているかのように感じるときであろう。このことをカントは次のように述べる。「自然はそれが同時に技術のように見えたときに美しかった。」(KU159)つまり自然美においては、その実質的な目的が不明なまま合目的性の形式のみが看取されているのである。

カントによれば美の技術は、この自然美の構造を人為的に「模倣」する技術であるということになる。ここで美の技術は、具体的に規定された目的の実現を目指すものではないが、しかし何かの目的を目指しているというその形式(合目的性という形式)を備える技術として考えられている。つまり美の技術は、カントによれば「目的なき合目的性」を実現する技術なのである。美しい技術の「形式における合目的性は、あたかもこのものがたんなる自然の産物であるかのように、随意的諸規則のあらゆる強制から自由であると見えなければならない。」(KU159)つまり美の技術は「それが技術であることを我々が意識していながら、それでもそれが我々に自然のように見えるときにのみ、美しいと呼ばれることができる」(KU159)のである。

美の技術の産物は、概念によって規定される目的を実現するもの、つまり概念に支配されたものではない。にもかかわらず作品は、意図的に制作されなければならない。美の技術の合目的性は、美を実現する諸規則との厳密な合致による(さもなければそれは技術でもなくそれゆえ合目的性ももたない)のだが、その規則は外側から強制的に概念によって与えられるものではなく、感性的素材そのものの秩序とそれに手を加える理性の秩序が一致するような形式を内在的に探り出すことによって実現される。カントはこのことを「主観のうちにある自然が技術に規則を与える」(KU 160)と表現し、そうしたことを行いうる能力を「天才 Genie」(KU160)と呼んでいる。そしてそのときにのみ、技術の産物はあたかもそれが自然であるかのように見えることになる。ここで美の技術は、概念の支配からも、またたんなる素材の物理的連関からも独立した技術として、両者に対する自由を

実現するのである。

感性と知性（理性）にかんして、『純粹理性批判』（A版1781年，B版1787年）においてカントは次のように述べている。「我々が対象から触発されるしかたによって表象を受け取る能力（受容性 *Rezeptivität*）を感性 *Sinnlichkeit* という。それだから対象は、感性を介して我々に与えられる、また感性のみが我々に直観を手渡すのである。一方、知性を通じて直観は思考されるのであり、知性から概念が生ずる。」（KrV B33）すなわち感性は、概念による把握以前の、対象の表象（イメージ）を受け取る能力として定義されている。そして感性によって与えられた現象を知性が概念のもとに把握し、そこで認識が成就するとカントは考えたわけである。受け取られた現象を概念によって統一し同一化する自発的な能力が「知性 *Verstand*」である。認識を可能にするこれら概念は、ある特定の 카테고리（純粹知性概念）に属しているとカントは考える⁽⁴⁾。知性による概念把握に先立つあらわれ（現象）は、意味に先立つものでありしたがって無意味で多様なものであるが、だからといって完全に無秩序というわけではない。カントによれば、概念に包摂される以前の現象は空間と時間という形式によってすでに枠づけられている⁽⁵⁾。

ここで私なりに一つの例を挙げて説明することにしよう。たとえば我々は交通事故にでくわす。目の前の出来事が交通事故であり、それがどのように生じたかを認識するためには、感性によって与えられる直観（現象）がなければならない。そして次にはその現象がたとえば「あの赤い自動車がたまたま歩行者をはねた」、というかたちで特定の命題のなかに包摂されなければならない。ここでは、単数性、実在性、因果性、偶然性などといった 카테고리（規則）が直観に対して適用されるのであり、直観は、これらのさまざまな規則のうちで概念に包摂されて認識にもたらされる。

知性が規則を用いて現象を統一する概念の能力であるのに対し、理性は知性の規則を「原理 *Prinzip*」（KrV B356）のもとに統一する能力として定義されている⁽⁶⁾。知性認識と理性認識との差異を先ほどの例にしたがってみよう。我々は特定の交通事故に出くわして、その原因をさらに探ることもできる。たとえば運転手が前方をよく見ていなかったとか、酒を飲んでいたりとかである。それらの認識は、すべて知性認識である。だがこれらの認識を通じて、生起するものはすべて原因をもつという判断がなされたとすれば、それは個々の特定の認識や一般に生起する概念から生じたということではできない。このように、直接の経験に対応する概念ではなく、概念それ自体からの推論によってえられるより包括的で一般的な判断をカントは原理と呼ぶ⁽⁷⁾。

これに加えて、感性、知性、理性の間を媒介する能力として「判断力 *Urteilkraft*」（KrV B171）をカントは挙げている。カントは規則のもとに包摂する能力として判断力を定義した。それは、何かあるものがより普遍的な

規則の適用を受けるか否かを判別する能力である。判断力は、認識の規則としてのカテゴリを現象に適用する能力であるから、それは一方では知性的であり、かつ一方では感性的なものでなければならない。そうでなければ、判断力は感性と知性という二つの能力を媒介することはできないであろう⁽⁸⁾。そしてこの判断力がたんに認識を目的として感性を知性に媒介するのではなく、両者のあいだで独立して機能するとき、その能力は美的なものにかかわる能力として重要な役割を果たすことになる。

『判断力批判』において判断力は、美にかんして主観の快または不快の感情を可能にする能力である「趣味 *Geschmack*」（KU27）に関係する能力と定義されている⁽⁹⁾。たとえば我々は花を見て美しいと感じる。そのとき我々は、趣味判断を行ったということが出来る。そしてこの判断をなす能力が趣味なのである。このとき、我々は目の前のものを花として認識したのではない。もしそうであれば、判断力はたんに花という概念に直観を包摂する補助として媒介的に働いたにすぎず、そこに美的なものを感じる余地はないことになる。それは実践的な観点からみて、花という概念にしたがって対象を制作する機械的技術が美的な技術ではないのと同じである。認識にせよ機械的技術にせよ、判断力は概念に感性的直観を従属させる媒介者としてのみ働いている。これに対して美的な快はたらしきをなす判断力は、原理や概念に回収されなかつたかたちで、しかもそれらから無縁というわけではなく、感性的直観をいわば形象化している。花が美しいと感じられたとすれば、それは、たんなる認識には回収されなかつたかたちで判断力が働いたからにちがいない。この意味で美的なものにかかわる判断力は、たんなる感性的なものからも、また概念の支配からも距離をとるいわば中間領域において自律している。

我々が快適なものを欲求するときには、その主観的な快の目的としてある特定の状態（つまり欲求が満たされた状態）を想定しているといえる。つまり快適なものは主観的目的として機能している。他方で善いものを実現しようとするときには、その目的は概念によって、すなわち客観的に想定されている。これに対して我々がある対象を美しいものと見なすときその趣味判断が対象としているのは、主観の満足した状態でもなければ、概念によって規定されたなにか特定の实在的事物でもなく、たんなるイメージの連関にすぎない⁽¹⁰⁾。この連関はたんに混沌としたものではなく、なんらかの目的に向かう（だがその目的は与えられない）ことを主観に想定させる表象諸力の連関である。したがってそれは合目的性の形式、すなわち主観的であれ客観的であれ一切の目的を欠いた主観的合目的性以外の何物でもない。「目的なき合目的性 *eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck*」（KU 66）は、実質を伴って与えられる目的に従属しない判断力の作用によって達成される。

二、共通感覚と社会

カントによれば美しいものは、快適なもの、もしくは善いものから次の点でふたたび区別される。快適なもの、自分の感覚に気に入るものは、たんに個人的感情に基づいており、その意味で主観的であり普遍性をもたない。たとえばこの「カナリア産のシャンパン」(KU 49)が気に入るかどうかは全く人それぞれであり、それが気に入るかどうかということにかんして他人の判断の正しさをなじるのは全くナンセンスであろう。というのもここでは、対象それ自体の性質ではなく、それをどう受け取るかという主観的側面がたんに論じられているにすぎないからである。一方、善いものにかんしては、たとえばどの選択肢がある集団の決定に対して善いかということにかんして、正当性にかんする論争が生じ、それは概念によって普遍的な妥当性を客観的に要求されることになる。つまり事柄それ自体の客観的善し悪しが概念を通じて規定される。

これに対して美しいものは、カントによれば、快適なものとは違ってたんに私の受け取り方に左右されるものではない。誰かが何かを美しいと称するならば、彼は他の人々にも同じように感ずることを要求している。「つまりかれはたんに自分に対してだけ判断しているのではなく、あらゆる人に対して判断しているのである。」(KU50)その限りで、人は各人が自分それぞれの趣味をもつということではできない。そのとき美的判断はたんなる相対主義に陥ることになる。そうではなくその判断は、ある対象を気に入ることがあらゆる人にあえて要求されるという意味で公共的なもの、社交にかかわるものである。つまり美にかんしては、それがあたかも事物の性質であるかのように語られるのである。だがそれは、あくまで「かのように」である。善し悪しに対する判断が、概念によって規定され、それぞれの各人の主観的なあり方から独立した客観それ自体に対する客観的判断であるのとはちがって、美しいものの趣味判断は、概念を欠いたあくまで主観的なもの、にもかかわらず公共性を要求できるもの、つまり「共通妥当的なもの」に留まる。「この共通妥当性 Gemeingultigkeit とは、ある表象と認識能力との関係についての妥当性でなく、ある表象とそれぞれの主観にとっての快不快の感情との関係についての妥当性を指す。」(KU 53) 以上のことをまとめると、「美しいのは、概念を欠いたままで普遍的に気に入るもの」(KU 58)ということになる。

美にかかわる判断力の働きはあくまで主観的なものでありその判断基準を概念によって定めることはできないにもかかわらず普遍性を要求する。だがこれは矛盾している。主観的なものは伝達不能であり普遍的であることはできない。客観的なものは伝達可能であり普遍的であるが概念的なものである。ところが美的な判断は、主観的で概念から独立していながら、普遍的な拘束力を要求するのである。正確に言えば、美的な判断力が普遍性を獲得するためには、心の状態の普遍的な伝達可能性こそが趣味判断の主観的条件として趣味判断の根底になければならない。しかしながら伝達可能なものは、概念によ

て把握された認識とその認識に属するかぎりでの表象にかぎられる。なぜなら、表象はその限りにおいてのみ客観的であり、そのことによってのみ、他者一般に対する強制力を発揮できるからである。だが趣味判断は客観的認識ではない以上、判断の規定根拠は主観的に、つまり概念を欠いたまま考えられなければならない。これはどのようにして可能となるのだろうか。もし伝達可能性がたんなる感覚によるとすれば、それはたんなる快適なものとなり普遍性を失うであろう。またその可能性がたんに知性的なものであるとすると、それは対象の認識を前提とすることになるだろう。カントはこの矛盾に対し、伝達可能性は判断力と知性との「自由な戯れ」(KU 56)によると答えた⁽¹¹⁾。両者の矛盾はまさに「戯れ」というかたちで解消されて、しかもその戯れこそが、主観でも客観でもない共通妥当なもの次元を作り出すとカントは主張したのである。

そしてこの次元は、主観的なものと客観的なものの中間にあるものとして両者の支配から自律している。だからある建物や眺望を美しいと認めない場合には、それをことごとく賞賛する百の声によっても賛意を内的に押しつけられることはできない(主観的なものからの独立)。また高名な学者や批評家が優れた作品の条件として提出する規則もまた、趣味判断を規制することはできない(客観的なものからの独立)。我々はむしろ自分自身の趣味判断の立場から、それら批評家たちの言う規則や客観的原理を吟味することができる。逆に言えば趣味判断を誰かに強制するようないかなる経験的な証明根拠も存在しないのである。したがって趣味判断は、こうした他者への従属(他律)によってではなく、まさにいかなればただひとりだけの主観的判断によって普遍性を要求するのである。

だが同時に趣味判断の自律性はたんなる独断や偏見とは区別される。というのも趣味判断は、そのうちに普遍妥当性への要求を含んでいるから、自分だけがそのときたまたまそう感じるといったいわば主観の開き直りはできないからである。それは主観的な感性の相対主義を排除する。カントによれば趣味判断にはつねに「他のあらゆる人の立場で」「いつも一貫して」(KU 145)という要素が入り込んでいる⁽¹²⁾。趣味判断は、ただひとりだけによって、いわば誰にとってもいつでもそう感じられるはずだ、というかたちで遂行されなければならない。主観的なものでありながらも客観性を要求するその判断は他者の同様の判断とつきあわせられ、社交のうちで共通の判断基準がいわば熟成されてくる。そうした趣味判断を遂行するためには社会のうちでの熟練が必要だとカントは説いたのであった。

熟練は、自分自身の判断を社会のなかで自分自身に対する「反省」(KU146)とともに遂行することを要求する。こうした「反省的」(KU15)判断の積み重ねを通じて趣味判断は、自己の立場と普遍性の立場を統一し、いつも一貫した考え方を示そうとする(理性的格率)のである。その意味で、「美しいものが経験的に関心を引くのは、

ただ社会においてのみ」(KU148)ということになる。社会のすべての人々が、こうして自らの趣味判断を熟成しようとするとき、そこには自ずから一致した感覚が想定されることになる。こうした公共的判断が成立する可能性をカントは「共通感覚 *sensus communis*」(KU144)の名で呼んだのである。

三、古典的構図におけるデザインの位置

美と技術の定義を検討し、そこに芸術工学の可能性の芽を見いだそうとするにあたっては、カントが定義した以上のような基本的な概念システムを最低限ふまえておく必要がある。とりあえず芸術工学は、ここでカントがあげた、「機械的技術」「快適の技術」「美の技術」のいずれにも回収されてしまうものではない。むしろこうしたカントの古典的概念システムのうちには、芸術工学（もしくは近代デザイン）の成立の余地はありえないのである。そのシステムの根本的変革とともに、古典的な概念図式は崩壊し、その後成立する新たなシステムのなかにはじめて新しい余地が生まれてくる。したがっていまだ実現されていないこの空虚な空間の意味を理解するには、古典的図式そのものと、その崩壊の必然性、その意味についての十分な理解が不可欠なのである。

カントによれば、絵画や彫刻においては、いなそれどころかあらゆる造形芸術において、したがって美術である限りでの建築や造園において、「素描」(KU64)こそが趣味判断にとって本質的な事柄である。素描の中で示される、視覚や聴覚といったある単純な感覚様式における純粋さ⁽¹³⁾は、その感覚様式の同型性がいかなる異種の感覚によっても乱されたり中断されたりしないかぎり、したがってたんに形式に属するかぎり趣味判断の対象となる。したがって純粋な趣味判断は魅力や感動には依存しない。なぜなら、魅力や感動は感覚的で経験的な快であり、趣味判断の要件である主観的な普遍妥当性を要求できないからである。色の感覚にしても音の感覚にしても、それらが純粋であり形式（組立）にかかわるものであるかぎりにおいてのみ正当に美的評価に値するのであり、そのかぎりでのその表象は、普遍的な伝達が可能となる。これに対して形式から離れた感覚そのものの質はあらゆる主観において一致していると想定することはできない。楽曲の組立と違って、ある楽器の音のほかの楽器の音に優る快適さは、誰にでも同じしかたで判定されると想定することは困難である⁽¹⁴⁾。

カントにおいて素描という意味でのデザインは、それ自身一つの形式として、芸術作品の本質を構成する。それと同時に、機械的技術によって構成される物の本質もまた、その設計のさいの概念によって規定される。前者が後者から区別されるのは、前者の形式が概念によって把握されてしまわないということ、すなわち目的の実質的内容は不明なまま、目的を目指しているというその形式のみが存立しているということによる。したがってここでは、近代デザインを構成する二つの要素、すなわち

概念にしたがって事物を設計するという工学的要素とその設計の形式が美にかなっているという美学的要素とが完全に分裂し相容れないかたちで対立している。だがカントはこの二つの相対立する要素をそのまま結合しようとする。

カントによれば、美には二つの種類がある。一つが「自由な美 *pulchritudo vaga*」(KU 69)であり、もう一つが「付随的な美 *pulchritudo adhaerens*」(KU69)である。「自由な美」は、これまで述べてきたように、対象が何であるべく定められているかについてのいかなる概念も前提としない美である。たとえば花は、自由な自然美である。ある花がどのような事物であるべく定められているかということ（花の概念）やその充足とは全く関係なく、目の前の花はたんに美しい。カントによれば、美にかんする趣味判断がむかう第一の本来的な対象は、この自然の美である。自然それ自体になかの目的のために作られたものではない。にもかかわらず、自然のうちの一つの調和を見だし、そこに美を感じることは、目的なき合目的性をそこに見いだすことを意味するであろう。また自然物ではなくともたとえば「ギリシャ風の線描」(KU 70)や「額縁や壁紙などにみられる葉型装飾」(KU 70)はたしかに技術による構成物ではあるが、それだけではなくにも意味せず、ある規定された概念のもとにあるいかなる客観も表象しない。にもかかわらずそれはそれだけで美しい。歌詞を持たない楽曲、主題のない幻想曲なども同様である。

これに対して「付随的な美」は概念を前提とし、この概念にしたがった対象の完全性を前提とする。概念を基準とした対象の完全性とは、たとえば、家という概念を実際の家がどの程度充足しているかという点から測られるものである。現代的な言い方では、設計の形式がその理念をどれほど実現できているかという意味での設計の完全性と言い換えてもよいかもしれない。その完全性が高いほど、その作品はその概念にしたがって善いと判断される。この善さを前提としてそこに美が実現されている場合に、その美は付随的な美と呼ばれるのである。カント自身の例によれば、建物（教会、宮殿、武器庫、東屋）の美は、その事物が何であるかを定めている目的の概念を、つまりその事物の完全性の概念を前提としており、その意味で付随的な美である。もしそれらの美が実用に供する建物という概念と無関係にその美という基準のみによって判断されるとすれば、それはもはや美しい建築物ではなく、いわば巨大な彫刻ということになる。

だがこうした付随的な美は、美そのものについての判断である趣味判断の純粋性を妨げる。それは、感覚の快適さを実現する技術（快適の技術）が美と結びつく場合と同様である。たとえばターフェル・ムジーク（食事のさいの演奏）は、食卓に着いている人を心地よくするという目的の実現を前提としてはじめて美しい音楽といわれることができる。だがこれは、音楽そのものの組立（素描）にかんする純粋な美的判断ではない。そこには主観

的な状態をつくりだす（心地よくさせる）という目的にかんする判断が混在している。純粋音楽は聞き手を心地よくさせ満足させるという理由で美しいのではない。その組立形式に対する評価によって、すなわち主観的あるいは客観的な目的から自由に美しくありうるのである⁽¹⁵⁾。純粋趣味判断は、美的判断の実質としてのいかなる感覚もその規定根拠として持つことはない。

自由な美と付随的な美とにかんするカントの区別を、本格芸術と芸術工学（近代デザイン）との区別に相当すると考えてみよう。本格芸術（彫刻、絵画、音楽など）は、純粋な趣味判断の対象となるものである。これに対して近代デザインは、概念によって規定される善いものとの結合のうちで成立する。たとえば家や自動車の優れたデザインは、まさに家や自動車といった概念を完全に実現する（その意味で性能がよく使いやすい）かたちで、つまり対象の概念と一致する形でなされなければならない。そのものの機能性と切り離されたところで純粋に美を追究するならば、それはもはやデザインとは呼ばれないだろう。したがって形式と概念の合致をめざすデザインは純粋な趣味判断のうち実践の要素を混入させるのであり、もはや純粋に観照的なものということではできなくなると思われる。つまりカントの純粋な趣味判断、たんなる感性からもまたたんなる知性からも独立した美的次元の自律性という構図の中では、設計の完全性とその美的基準とは、付随的な美というかたちでしか一致しない。だがこの一致は、たんに対立したものが、その対立を保持したまま一つの作品の中で共存しているにすぎない。近代デザインの積極的な可能性はここからは全く展望することができない。その可能性が生じるとすれば、まさに古典的な図式そのものの全体的な改変を待たねばならない。

2章 芸術および技術の現代的概念構成

一、意識の外部

現代哲学の始まりを画する著作の一つにフッサールの『論理学研究』（1900年）がある。フッサールは、我々から離れて実在すると思われる世界がじつは主観の一したがって超越論的主観性の一構成体であることを示す点でカント以来の観念論の伝統を引き継ぐのであるが、その構成の形式をアプリアリに設定することを排し、主観性による世界構成の形式を自らの主観性に対するそのつどの反省（超越論的反省）をつうじて規定しようとする点できわめて現代的な特徴を示す。対象構成の形式原理（志向性の存立規則）を超越論的反省によってすこしづつ明らかにするフッサールの戦略は、対象を構成する意識の存立原理をたんなるアプリアリな形式として示すカントとは違って、その形式そのものが構成される次元（超越論的次元）を意識の外部に具体的に規定する可能性を保持する。フッサールにおいて意識は、たしかに私のいまであると同時に、そのいまを構成する外部、その歴史

的・社会的環境でもあるという点で本質的に時間的・歴史的なものである。現象学的美学は、カントにあっては単純に意識の反省的判断力のはたらきに帰せられていた美的なもの構成・判断の次元を、意識の外部に歴史的・社会的にとらえ返す。現象学は私の意識を規定するのが意識の外部であることを示し、その外部の具体的成り立ちを解明する超越論的解明という次元において、歴史学・社会学・心理学といった人文諸科学と合流する。この流れに沿う芸術の哲学は、たんなる意識の分析論を越えてきわめて現代的なものとなる。

フッサールそのひとは一部の書簡や遺稿をのぞくと芸術論をあまりまとめたかたちでは展開していない⁽¹⁶⁾。これに対してフッサールの強い影響を受けて独自の現象学とそれに基づく芸術論を展開したフランスの哲学者メルロ＝ポンティ Merleau-Ponty (1908-1961) にわれわれは注目することにしたい。彼はその晩年の著作『眼と精神』（1960年）において、芸術家（とりわけ画家）の視線がたんに対象を成立させているのでもなく、また対象のたんなる写しとして画家の視線が可能になっているのもないという。彼によれば、画家が絵を描くこと（したがってものを見ること）を可能にしているのは意識の外にある〈物〉であって、しかもその〈物〉はたんに実在するのではなく、あくまで画家の視線によってはじめて存在が可能となるというのである。

したがってメルロ＝ポンティの第一のテーゼは精神が絵を描くということはいえぬというものとなる⁽¹⁷⁾。精神が絵を描くという立場からすれば、世界は精神の視線によってはじめてその実在性を保持することになり、その精神が世界の構成をキャンパスの上でふたたび遂行するということになる。かれはその初期の名著『知覚の現象学』（1945年）において、デカルトやカント以来の伝統的な観念論の立場、すなわち世界をたんに意識の構成物とみなす「反省的分析 l'analyse réflexive」（PP III）の立場をすでに詳細に批判していた。その立場は、「私が何かを把握する行為のうちですでに自分に自分自身を・実在するものとして体験するのでなかったら、私はいかなるものをも実在するものとして把握することができない」と考え、「意識、すなわち私に対する私の絶対性を、それなくしてはいかなるものも存在しえなくなる条件として示す」（PPIII）ような思想的立場に他ならない。すなわちこの立場によれば、画家という抽象的な視線が見ているから世界が存在するのであり、その視線は世界に属することなく世界をたんに可能にしているということになる。

だがこの立場は、世界というものが、それについて私のなし得る一切の反省や分析に先立ってすでにそこにあるということ、むしろこの世界があるがゆえに反省や分析が成立することを見落としている、とメルロ＝ポンティは批判する。なぜなら見ることを可能にするのは眼であるが、それは顔の一部にあって、それは胴体や四肢にささえられ、そしてまた、そのような身体は椅子の上にあつて、そのような配置が、たとえば一つの風景、一つの静

物に対する視覚を可能にしているからである。もし物としての眼が、そして物としての身体がなければ、そもそも見るということ、そして何かに働きかけることは不可能であろう。つまり、精神は身体を通じてこの世界にあくまで内属しているのであり、まさにそのような世界の一部であることによってはじめて物を見ることができ、また物の世界に働きかけることができる。

とはいえ、メルロ＝ポンティの第二のテーゼは、たんなる物が視覚を可能としているのではない、というものである。たしかに物としての眼や身体やそれを支える椅子などがなければ、ある特定の視覚が可能となることはない。その意味で視覚（精神）を可能にしているのは物である。ところが、この物というのは視覚から独立したかたちで視覚を可能にしそれによって世界づくりあげるという意味での実在物ではなくて、あくまで視覚によってはじめて可能となる〈物〉以外ではありえない。メルロ＝ポンティはすでに同じく『知覚の現象学』においてフッサール以来の現象学の伝統を引き継ぎ、「科学的説明 l'explication scientifique」(PP III)が依拠する実証主義的立場を批判していた。この立場からすれば、私の精神は、生物学・心理学・社会学の一部が主張するように、外部に実在する物から一方的に作り上げられ決定されていることになる。たとえば機械論的生理学によれば、知覚（視覚）は、外的な対象が感覚器官を刺激しその刺激が神経繊維を伝わって脳に伝達され、また逆に行動は、脳からの電気信号が神経を伝わって筋肉を刺激する、というように説明される。だが、『知覚の現象学』のメルロ＝ポンティによれば、このような客観的科学の立場は、物理化学的プロセス自体が意識によって見いだされ、正当化されていることを見落としており、したがって挫折せざるをえない⁽¹⁸⁾。意識が脳や神経組織の物理化学的プロセスにすべて還元できると主張したとたんに、そのような主張自身もまた物理化学的プロセスのたんなる結果であるということになる。ということになればそれ以外の主張—たとえば意識はすべて神によって成立しているという主張—もまた物理化学的プロセスの結果だということになり、両者の正当性を差別化する根拠を提示することができなくなる。外的な刺激を神経の電気信号に変換するものとして眼があるのではない。そのような客観的とされるプロセス自身もまた、眼によって見るという経験に依拠して意識が理論的に構成したものに他ならない。したがって意識や身体は外側からの受動的で客観的なプロセスに還元されることは不可能であり、そのプロセスを意識した見ることのできる主体性の次元を欠くならば、いかなる客観的なプロセスもありえない、とメルロ＝ポンティは主張する。

もし視覚を可能にしているのがたんなる物としての身体であったとすれば、つまりたんなる物が精神（視覚）を可能にしているとすれば、その物はどのようにして見いだされ規定されるというのか。それを規定するのはあくまで精神としての視覚に他ならない。だとすれば、身体は物として視覚を可能にする主体であると同時に、視

覚によって見られることではじめて存在する客体でもあることになる。すなわち身体は、視覚をうみだした視覚によってうみだされる〈物〉である。メルロ＝ポンティは『眼と精神』において次のように述べている。「もしわれわれの眼が自分の身体のどの部分をも一切見ることができないようになっているとすると、自分を省みることのあり得ないこの身体は自分を感じることもないだろうし、それに、小石のようなこの身体はもう肉体とは言いい切れないであろうから人間の身体でもない。」(OE20)

身体がたんに客観的なものでもなく、またたんに意識によって構成されているものでもない〈物〉であるということを、彼の遺稿となった『見えるものと見えないもの』の記述を利用しながら、もう一度説明してみよう⁽¹⁹⁾。私が何かあるものを見ているとすると、私の意識が直接それを見ているのではない。私は私の眼をとおしてそのものを見ているのである。つまり、あるものを見るためには、見えるもの（客体）としての眼がなければならぬ。だが同時に私が対象を見ているときにその眼は見えるものではなく見るものとなっている。すなわち眼は見えるものでありかつ見るものという相反する性格をもっている。これと同様に、眼として存在しうるということができる。これと同様に、机に触れることができるためには触れられるものとしての手がなければならぬ。だが机に私が触れているとき、その客体としての手は退き、まさに手は触れるものになっている。しかしながら同時に机によって私の手が触れられるとき、私は触れているのではない。合掌している両手はどうであろうか。われわれは触れる右手に触れているのだろうか。メルロ＝ポンティは、両手が同時に触れるものとなったり触れられるものとなったりすることはない、という。もし同時に触れるものになっているとすれば、触れられるものとしての手は存在せず、結局のところ触れることは不可能になるだろうし、同時に触れられるものとなっているときには、触れるものがないのだから、触れることは不可能になるだろう。見るものが見られるものとなったり、見られるものが見るものとなるこの機能の逆転現象、これをメルロ＝ポンティは「転換可能性 réversibilité」(VI 194)とよび、この転換の連鎖によってはじめて〈物〉の存在が生まれるのだと考えた。

以上のメルロ＝ポンティの論理構成が現代的であるのは、知覚を可能にするのがたんなる主観やその諸機能ではなく、その主観性を織りなしている具体的な〈物〉の「世界」として規定されているがゆえである。このように精神は「世界内存在 être au monde」(PP VIII)として、いまやその背後に自らを可能とする〈物〉の配置としての外部を保持している。

画家はタブローの上にイメージを展開する。これはいかにして可能となるのだろうか。メルロ＝ポンティは当然、実在物がそれ自体としてすでにあり、それを画家が模写するという構図を否定する。（この構図は主知主義によっても機械論的実証主義によっても同様に正当化され得るだろう。）そもそも視覚が可能となるのは、身体

という〈物〉、見える〈物〉に制約されてのことであった。そしてその身体もまたその身体を取り囲む〈物〉—見える〈物〉—のあいだに位置づいている。様々な〈物〉のあいだにあってはじめて、視覚を可能にする身体が、ひいては視覚そのものが成立しているのである。その意味で「物と私の身体は同じ生地 la même étoffe でしたてられている」(OE21)のであり、そのような〈物〉の連関としての「生地」のうちで視覚が可能となるのである。このような「生地」を「自然」と呼ぶならば、視覚を可能としているのはこの「自然」であり、その意味で視覚には「自然」が内在している。この事態を指してセザンヌは「自然はうちにある」(OE22)といったのだと、メルロ＝ポンティはいう。だとすると、たんに目の前にあるように見える質・光・色彩・奥行きといったものは、実はこれらの「生地」によって可能となったのであり、〈物〉としての身体がそれらを迎え入れたために見えるようになったのである。これこそ「物が私のうちに引き起こす現前 présence」(OE22)であり、その〈物〉の配置が私のうちに引き起こした視覚の図式であり、その図式にしたがって精神が見いだすもの、それこそが、〈物〉の「痕跡 traces」(OE24)としての画像である。「画家はそのとき自分が見ているものに、物が画家のうちに見ているものを付け加える。」(OE34)この意味で、画像は「自己形象化的 autofiguratif」(OE69)なものであり、「いわば、見えるものが焦点をえて、自己に到来することによって、むしろ画家の方が物の間から生まれてくる。」(OE69)

メルロ＝ポンティによれば、画家の役割とは、彼のうちでひとりで見えてくるものを図取りし、キャンバスに投ずることにある。だから、画家にとってもっとも独自の行為は、「星座の図取りと同様、物そのものから発出してくるかに思える。」(OE31)メルロ＝ポンティはマルシャンのいまは有名になった言葉を引用している。「森のなかで、私は幾度も私が森を見ているのではないと感じた。木が私を見つめ、私に語りかけているかのように感じた日もある。・・・画家は世界によって貫かれるべきなので、世界を貫こうなどと望むべきではないと思う。」(OE31)⁽²⁰⁾

とすれば、画家によって描き出され可視的となった画像、すなわち「現実的なもの l'actuel」(OE24)の背後には、それを可能にした〈物〉の連関が、いわば直接には見えない「想像的なもの l'imaginaire」(OE23)として、つまり見えるものの「裏側 envers」(OE24)ないしは見える表面を支えている「果肉 pulpe」(OE24)として存在することになる。逆に言えば画家は、いまだ確固とした画像をとりえない「想像的なもの」にその存在を与え現実的な〈物〉に転化する触媒にほかならない。したがって描かれるのは現実的なものたんなる外観の模写ではなく、「想像的なもの」の「類似物 la ressemblance」(OE24)であり、そのような類似物として世界は見えるものとなるのである。だが同時に画家は、想像的なものを現実的な〈物〉に転化するだけでなく、現実的な物を

可能にしている「内なる視覚の痕跡 les traces de la vision du dedans」(OE23)、視覚をうちから織りなしている「リアルなもの想像的組成 la texture imaginaire du réel」(OE24)を再考するように精神に機会を提供する。

しかしながら〈物〉の配置が一つの画像を焦点化するよう画家に促しているとするれば、画家の役割とはどのようなものになるだろうか。優れた画家とそうでない画家が存在するとするれば、両者を区別する規準は何であろうか。一つには画家は、通常我々が当然視している物の固定した外観、すなわち日常的現象にさからって、〈物〉の側から迫られてくる像を、いわば世界の真の姿として表現にもたらさねばならない。画家がしたがうべきその規範をメルロ＝ポンティは存在のロゴスと呼ぶ。優れた画家がよいデッサンをし、また彫刻家がよい彫刻を作りもするのは、「等価なものの体系、すなわち線・光・色彩・レリーフ・量などに共通なロゴスがあるということ、普遍的存在を概念なしで提示しうることの証拠」(OE71)であり、概念を超えたそのロゴス(論理)に敏感に反応することによる。メルロ＝ポンティによれば、近代絵画の努力というのは、このような存在のロゴスを表現にもたらし、「物の表皮」(OE71)が固定するのを不断にうち破ることにあった。近代絵画が描く線は、たんなる輪郭や境界線ではなく、「物によって指示され含意され、そして全く否定なく要求されるものであり、しかしそれらは物そのものではない。」(OE73)「クレーの言葉にしたがえば、線はもはや見えるものを模倣するのではなく、見えるようにするのであり、線はものの発生のデザイン l'épure」(OE74)に他ならない。

画家が依拠する存在の論理は、したがって当然のことながら物理学や工学が前提する対象物の法則的論理ではない。対象物にかんする法則性が成立するには、対象の対象性そのものを可能にする、〈物〉と視覚との特定の関係の確立が先行しなければならないだろう。この確立以前の次元にかかわるのが画家の視線であり、むしろその視線は、工学によって固定された対象の像を動揺させる点で工学に対して批判的であることを宿命づけられている。その点で絵画は、対象物の正確な模写像を提供する製図ないしは設計の立場の対極にある。メルロ＝ポンティは次のように言う。「女の輪郭を物理学的・工学的なやり方ではなく、脈として、つまり肉体的な能動・受動の系の軸としてみることで、マティスはこれを我々に教えた。」(OE76)

メルロ＝ポンティは、客体と主体とのすでに確立された関係にしたがって客体を計測・設計するのではなく、その確立された関係そのものを可能にする超越論的次元を問題にしたのであり、しかもその次元を、カントのようにたんに主観のアプリオリな形式に求めるのではなく、その主観をとりまく〈物〉の発生の論理に求めたのである。そして確立した主客関係に先行するその論理それ自体を表現にもたらず—したがってそこでは確立された主客関係は必然的に動揺にさらされる—視線として芸術を位置づけたということができよう。「具象的であろうと

なかろうといずれにせよ、線はもはや物の模倣でもなければ物そのものでもない。それは白紙の無記性のうえに引き起こされたある平行喪失であり、即自のなかで遂行されたある発掘作業であり、何かを構成する空虚である。だが、これこそが物のいわゆる実在性を支えているものであることを、ムーアの彫像が決定的に示している。」(OE76)

二、芸術作品と存在

メルロ＝ポンティが、事物を素朴に前提する日常的世界における主観性に対抗して、その主観性そのものを構成する超越論的次元として〈物〉の論理を位置づけ、その存在のロゴスの表現として芸術を位置づけたのと同じく、ハイデガー Heidegger (1889-1976) もまた、日常的世界における存在者の連関から脱出する契機として芸術を考える。

ハイデガーによれば芸術が奉仕するのは日常的世界に一撃を加える可能性である。この意味でハイデガーにおいても自然科学的・工学的な世界と芸術はするどく対立する。ハイデガーは、『芸術作品の起源 Ursprung des Kunstwerkes』(1935-36 講演)において、芸術作品と存在について述べている。芸術作品がたんなるものと区別されるのは、芸術作品が存在者(たんなるものやひと)の存在を露呈させるからである。芸術作品は、日常性を切断することによって、これらの存在者をいわば裸のかたちでわれわれに直面させる。工学技術と芸術を取り巻く現代的状況をより深く理解するため、我々が問題とする技術的なものがハイデガーにおいてどのように考えられていたかを彼の前期の主著『存在と時間』(1926)のうちに追跡し、そののち、その技術的世界に対して芸術がどのように位置づけられていたのかを見てゆくことにする。

『存在と時間』におけるハイデガーによれば、我々は目の前に事物がそれ自体として独立に存在しており、そうしたものの集合として世界が成立しているように思いこみがちであるが、実はそうではない。それもまた世界の中に生きる私とそれと向き合う存在者(もの・ひと)との特殊な関係でしかない。ハイデガーによれば存在者は、眼によって観察の客体として見いだされる以前に、すでに手によってたぐり寄せられ構成されている。ハイデガーは明晰な意識によって対象化される以前のそうした存在者のありかたを「用具性 Zuhandenheit」(SZ69)とよび、これをもっとも根源的な存在者のあり方と規定した。したがってハイデガーにおいて世界はすでにはじめからいわば技術の文脈のうちで理解されている。たとえば槌は、道具的目的性の中で「何々するためにあるもの etwas, um zu」(SZ68)として、釘や板といった次の道具を「指示 Verweisen」(SZ68)しつつひとつの道具連関を構成している。

この道具連関は、それ自体として存在する槌や釘といった個々の道具によってあとから構成されるものではなく、

逆に個々の道具が分節化されてくる場面にほかならない。個々の道具は、何かを制作するための目的手段連関のほうからひとに現れてくるのである。普段の日常生活においては他人もまた、こうした道具的な存在者として私に現れる。私はたとえば単純な手工業という道具連関のうちで、着用者や製造者、消費者などといった他の「ひと das Man」(SZ114)と出会う。このようにして「ひと」と「ひと」とのあいだには「公共的世界 die öffentliche Welt」(SZ71)が構成される。ハイデガーは、ひとのまわりに構成されたこうした道具性からなる世界を「環境世界 Umwelt」(66)とよび、この道具連関を通じてひとは「自然」(SZ65)を発見しているとした。

ハイデガーの言うこの「世界」はまさに道具連関に規定された技術的世界であり、また「自然」は技術的に把握された自然であると言うことができる。当然そこには、対象をつねに何かの手段として発見し操作する根源的な態度と、操作可能なかぎり対象を正確に認識する方法がふくまれる。事実ハイデガーは、このような道具連関の特殊な形態として、根源的に道具的な存在者を主題的に把握する理論的認識の立場が成立するとした。つまりもともとは道具的なものであった存在者に対してそれを理論的に認識しようとすることにより存在者の「客体性 Vorhandenheit」(SZ70)が成立するのである。自然科学の発見する自然はたしかに、道具連関の彼方にすでに見いだされている日常的な自然とは異なるものである。しかしながら、自然科学もまたそれ自体道具連関のひとつの特殊な形態である以上、日常的な自然を基盤としてその延長線上に成立するものなのである。そして今度は、自然科学という道具連関に基づいて、日常生活に資する新たな道具連関が開発されてゆくことになろう。こうして道具連関と科学的認識とは複合することでより強力な世界構築の制度と化してゆく。それこそがまさしく科学技術であり、これを我々は工学的世界と呼んでいるのである。

それでは、存在者としての各々の道具の存在を可能にする、道具的存在者の指示連関はどのようにして成立するのであろうか。ハイデガーは、道具連関のうちに住まうひとの存在理解によって、その道具連関が開示されるという。ひとは、たとえば水を飲みたいというしかたで、いつも自己を一定の方向に差し向けているのであり、そうであるからこそ、そのうちでコップ、水道といった道具からなる連関が成立し、個々の道具の存在が可能となるのである。ハイデガーは、たいていは日常世界を構成しつつその世界のうちに住みついている「ひと」である人間を「現存在 Dasein」(SZ11)と定義した。現存在は、現存在によって発見されるたんなる事物とはちがって、自己の存在可能性(自分が将来どうありうるのか)を理解している存在、すなわち「実存 Exsistenz」(SZ12)である。実存としての現存在は、一方で自らのまわりに張り巡らされている道具的な存在者の連関を可能にする基盤であり、他方でそれらの連関を基盤として存在する一個の存在者である。現存在は、メルロ＝ポンティと同様、

世界を構成しかつ同時に世界によって構成される「世界内存在 In-der-Welt-Sein」(SZ53)にほかならない。

このことを私なりにわかりやすく説明すると次のようになるだろう。ひとはたしかに自分の目的を持つ（つまり自らの存在可能性を存在する）ことによって特定の道具連関を構成する。たとえば生活の糧をえるという当座の目的のために他の現存在と共同して会社を設立するといったように。ここで会社は現存在の環境世界の一部を構成する。しかしながら現存在は、自らが構成したはずの環境世界（会社組織）の方から今度は逆に存在可能性を規定され、つねに突き動かされることになる。現存在は道具によって世界を支配しようとし、逆に道具によって世界から支配されるのである。そのとき、ものやひとは道具連関の中に位置付くことによりはじめて見いだされ意味を保持し、したがって存在者となっているのであるから、その存在者としてのあり方は、そのひとももの本来の存在そのものをいわば覆い隠すことになる。我々は存在者に気を取られたままみずからの環境世界の中で、いわば一個の会社員として、自らの存在を忘却したまま日々を生きながらえている。

ここでもう一度この技術的・日常的世界の構造をとらえ返してみよう。現存在は特定の目的を投企することによって、目的手段連関としての道具連関の回路を世界のうちにひらき、またそうした回路を世界の方からひらかれるのであるが、しかしそうした目的性もまた、別の目的のための手段として投企されるわけである。たとえば、家を建てるという目的もまた快適な生活を実現するというより高次の目的の手段として位置づけられる。このように考えてゆくと最終的には究極の目的に至りつかざるをえない。しかし日常の生活に埋没する人々は、そうしたことを考えることなく、人々やものうちに紛れこみ、世間話や好奇心や曖昧さにとらわれて、日々世界の中でうまくやってゆくことで満足している。こうした状況をハイデガーは、現存在の「頹落 Verfallen」(SZ175)となづける。だが現存在がその中で生きる目的手段連関の究極の目的地とは死である。どんな人も必ず死ななければならず、その死は人に代わってもらうこともできず、また別の何かの手段とすることができないという意味で、死は追い越すことのできない存在可能性である。だが、世界の道具連関は日常的な生を可能にするために日々織り込まれているのであるから、この究極の存在可能性を先延ばし忘却することによってはじめて成立しているといえる。逆に言えば、この死という究極の可能性に直面するとき、環境世界を構成する道具連関の意味は崩壊し、ものやひとはいわばむき出しの存在をあらわにする。そのときひとは、日常の生活の中で忘却していた、ものやひとの存在そのもの—それはいまや意味を失っている—に直面する。死というその究極の可能性に直面するとき、現存在は他者やものからなる世界とのなじんだあり方からいきなり切り離され、たったひとりの何も持たない孤独な存在へと差し戻され、自らの人間存在（実存）そのものに直面するよう強制されることにな

る。このように非本来的な日常性から本来的な覚悟性へと移行すること、これこそがハイデガーにとって本来的に自己でありうる可能性であった。そのときひとは、もはや手段としての他者と出会っているのでもなく、道具としてのものと出会っているのでもない。またたんに道具連関に規定されるかぎりでの自己であるのでもない。目的手段連関に規定される工学的世界が崩壊することによって、他者とものもまたその存在において立ち現れることになる。

ハイデガーは先述の『芸術作品の起源』においてゴッホの「百姓靴」(UK18)という作品を例としている。靴は、野良仕事をする女性が靴のことを考えたり、靴を眺めたり、あるいはただこれを感じたりすることが少なければ少ないほど、それだけ本当に道具として靴であることができる。また普段われわれは、目の前の靴を様々に説明する。木靴か革靴であるとか、縫いつけがどうか、仕事用かダンス用とか。だがこれらの説明はいずれも有用性の観点から—我々の言葉では技術的観点から—、その道具を新たに発見しているだけで、その存在者の存在そのものに迫っているわけではない。これに対して、ゴッホの絵に描かれている靴は、それが描かれることによってそうした道具的存在から脱却し、まさに存在者としての靴そのものをわれわれに提示するものになっている、とハイデガーは言う⁽²¹⁾。この絵を見てわれわれは、風がすさぶ畑の様子や、土の湿りや夕べの野道の寂寞、あるいは大地の呼び声、死の威嚇の戦慄などを感じとるかもしれない。それらは普段生きられていて自覚されることのない百姓女の世界を露呈させ、靴という存在者を存在させているその世界をわれわれに感じさせる。ハイデガーは次のように言う。「この絵が語ったのです。この作品の傍らでわれわれは突然、われわれがふだん慣れ親しんでいるのとは違ったしかたで存在することになったのです。」(UK21)そこでは存在者の存在が少しばかり開かれ、あきらかにされているといえることができる。そしてこの存在を開示することこそが、ハイデガーにとっても、とも深い「真理 Wahrheit」(UK21)の概念を形作るのである。「ゴッホの絵は、この道具、すなわち一足の百姓靴が、実際に何であるかを開いて見せているのです。この存在者は、その存在を露呈しています。この存在者の露呈を、ギリシャ人たちはアレーティアとよびました。われわれは真理という言い方をしますが、この言葉ではそれが十分思考されているとはいえません。ここで存在者の開示が、その存在の本質と様態に向かって生じているとすれば、その作品における真理の生起が作品のうちで生じているのです。」(UK21)

ハイデガーは『存在と時間』以後、存在者の方から世界を問い、ひいては存在を問うという方策を放棄し、逆に存在の方から世界を説明しようとするようになる。つまり、存在者を存在させているのが現存在の世界性であるとすれば、その世界を可能にしている存在の原理を直接に言葉にもたらそうとするのである。ハイデガーは世界を開き、「世界が世界する Welt weltet」(UK30)こと

を可能にする土台を「大地 Erde」(UK28)と呼んでいる。大地は世界を開く基盤となるのと同時に自らをその背後で閉じる。ハイデガーはギリシャ神殿を描いた一枚の絵を取り上げ、その世界と大地の関係がこの絵に描かれているという。この神殿は、そこに立つギリシャ人の世界を開いていると同時に、この世界をふたたび大地へと差し戻している。大地は、世界の基盤となり、その意味で世界の故郷でもある。(UK28)これと同様に、作品それ自体が一つの世界を開くものであるから、その作品を支えその作品が差し戻されてゆく基盤があることになる。それもまた大地であり、作品の故郷である。だがその大地は、作品を生み出すと同時に、自らを閉じてしまうのである。ハイデガーは、そのようなしかたで芸術作品は大地を作り出すという。開くものとしての世界は、それを支え閉じるものとしての大地とつねに闘いを繰り返して、その闘いが存在の振動として様々な存在者を存在させることにつながっている。ハイデガーによれば芸術作品は、その作品の生成によって、この世界と大地のたたかいを具体的に戦う。すなわち存在の振動をまさに作品の制作によって引き起こすのである。

この振動こそが、存在の真理に至る一つの契機として人々に「不気味なもの das Ungeheure」(UK54)を感受させる。その意味で芸術作品は、まさにその存在感によって、存在者の存在に対する人々の慣れを断ち切る。「あるものがあるということほど以上に慣れやすいものがありますか。これと反対に作品においては、作品が作品として『ある』ということは慣れにくいものであります。」(UK53)「作品は形態をしっかりと定めて孤独に自立すればするほど、人間たちとのすべての関係をより純粋に断ち切れれば切るほど、そのような作品が『ある』という衝撃が開かれて、それだけ本質的に不気味なものがつきあげられ、それまで安全だったものがつき倒されるということになります。」(UK54)

メルロ＝ポンティにとっては、物に対する私の視覚を可能とするのは、その視覚経験を可能とする〈物〉の連関であった。その意味でこの〈物〉の連関は、たんなる経験の対象ではなく、その経験そのものを可能とする超越論的条件であった。いうなればメルロ＝ポンティは、経験の対象としての物と、その経験そのものを可能とする〈物〉とが「類似」というかたちをとって相互に移行しあう次元に芸術を展望したのだということができる。経験の対象としての物は、科学技術による認識と操作の対象であり、そのかぎりでの姿をあらわにするという意味で一面的である。これに対して芸術家は、その「固定した物の外皮」を打破するものとして、超越論的次元に存在する〈物〉の論理に訴えかける。これと同様にハイデガーも道具連関に支配された技術的な世界を描き、その世界こそが、人間の経験の対象であるだけでなくその経験自体を支えていることを説いた。しかしながらハイデガーがメルロ＝ポンティから区別されるのは、後者においては、経験を可能にする超越論的次元が、芸術によって呼応可能な〈物〉の論理のうちに直接求められて

いるのに対し、前者においてはそうした超越論的次元自体がすでに高度に技術化された経験的世界として具体的に規定されている点である。ハイデガーにおいては、超越論的次元に直接、技術的世界からの離脱の根拠を求めることができない。なぜならそうした超越論的次元もまた、この機械化された日常的世界、経験的世界そのものなのであるから。したがってハイデガーは、超越論的なものと経験的なものが循環しつつ技術化が進行している世界の内部にこの世界を超越し変革する根拠を具体的に見いだすことができない。この循環プロセスの切断は、あくまで非本来的な世界のうちにとらえられている現存在が、その世界それ自体から離脱しようとする態度変更によりのみ賭けられることになる。それは『存在と時間』においては死に直面した覚悟性であり、『芸術作品の起源』においては日常人の視線から芸術家の視線への変更であり、世界を支えるものとしての「大地」に依拠することであった。

いずれにせよ二人の思想家が現代的であるのは、経験を可能にする超越論的根拠を意識のたんなるアприオリな形式ではなく、意識の外部にある〈物〉の連関一意識によってそのつど具体的に把握されうる世界一に求めた点にある。しかもより重要なことに両者においては、この超越論的な次元を巡って、支配的な科学技術的な世界とそれに抽象的に対抗しうる芸術の可能性というかたちで、工学と芸術とはその対立関係をもっとも先鋭な形態にまで高めているのである。カントとは違って、この対立する両者が対立したままにともに共存しうるような次元はどこにも存在しない。現代の芸術理論において、工学と芸術は徹底的に排他的な関係におかれているのであり、哲学もまた後者の側に立って、工学の世界に対して徹底的に批判的な立場をとるのである。

だがこれはいうなればはじめから敗北を運命づけられた反乱である。なぜならば両者において世界を構成する支配的原理はあくまで科学技術の原理であり、芸術による批判は基本的には無力な抽象的可能性にとどまるからである。芸術は、現実を具体的に構成する構成的原理の中にいつまでも入っていくことができない。このことはとりわけハイデガーに当てはまることである。なぜなら『存在と時間』のハイデガーにおいては、技術的世界から脱出する可能性は死に直面した孤立した現存在（芸術家を含む）にのみ与えられるのであり、彼（女）らは原理的に世界と和解することなくしたがって現実の具体的建設には全くかかわらないからである。覚悟した現存在に残されるのは、抽象的な破壊の可能性のみであり、その可能性の具体化には、世界の方からいかなる制約をかけることも原理的に不可能なのである。

三、総体性

われわれは、現象学の伝統を受け継ぐこれら思想家によって示された、芸術と現実世界の対立関係を極限まで先鋭化させ、なおかつ、世界の変革というかたちで両者

が手を結びうる可能性をその両者に先立ってすでに示唆していた思想家として、ルカーチを検討することにしたい。

ルカーチは1916年の『小説の理論』において、客体化された主体から成り立っている歴史的世界の問題性をあらゆる代表的な芸術形式として小説を論じている。ルカーチによれば近代小説は、共同体と個人、他者と自己とが敵対し、それにともなって個人の外面と内面（魂）とが徹底的に分断された時代に必然的な芸術形式に他ならない。「われわれは認識と行為、信条と形態、自我と世界とのあいだに架橋がたいさまざまな深淵をおき、深淵のかたにある実質性を、すべて、反省性のうちに飛びちらしめねばならなかった。またそれゆえに、われわれの本質は、われわれにとって要請とならざるをえなかったのだし、われわれとわれわれ自身とのあいだに、さらに深い、さらに恐るべき危険をはらんだ深淵をおかなければならなかったのである。」(TR26)

ルカーチにとって近代小説は、かつての叙事詩にみられたような明澄な世界の総体性がもはや与えられてはいない時代、それゆえにこそ、それ自体においては意味を失った世界から総体性を作り出そうとする過渡的時代に対応する形式である。叙事詩の時代とは、ルカーチによれば具体的には古代ギリシャを指し、そこにおいては内面と外面の分裂がなく、生とその本質とが決定的に分裂してもいない。そこでは内面の魂と外面的行為とが対応を保っている。「自己を失うということがありうるということを魂はまだ知らないし、自己を探求しなければならぬということなど考えてもみない。これが叙事詩の生まれた時代である。」(TR22)⁽²²⁾これに対して近代とは物象化の時代であり、そこでは世界と自我とが深く分裂し、個と共同体の調和が完全に崩れてしまっている。すなわち小説とは、その分裂を「本質」とする意識が、自己と世界の「総体性 Totalität」の回復をひとつの「要請」として反省的に探求する芸術形式に他ならない。「叙事詩は、それ自体において完結した生の総体性を形象化し、小説は、形象化しながら、生の隠されている総体性を発見し、築き上げるべく探求する。」(TR51) だがその試みは、近代の社会的基礎がその分裂を引き起こしている以上、必然的に挫折を運命づけられ失敗を宣告されている。にもかかわらず、分割され不透明なものとなった自己が、世界全体を合理的に理解しようとしてあえて試みる意識の冒険として、ルカーチは小説をとらえているとすることができる。

近代の人間を深くとらえているその社会的・物象的基礎を、ルカーチはその理論的主著と目される『歴史と階級意識』(1923)において分析している。人間は自然の圧力に対して抵抗しそこから自由になるために、労働を社会的に組織し、様々な生産関係を作り上げる。そしてそうした生産関係のうちで様々な物を社会的な生産財・消費財として生み出しつづける。だがルカーチは、そうした自然からの脱出の手段がこんどは固定化・物化して自動運動を始め、その一部に人間を組み込んで逆に人間

を強迫すると言う。人間は、自然からの解放の条件として自らが作り出す物的連関の囚人となる。このように、人間が作り出した諸関係や諸物が逆に「第二の自然」⁽²³⁾と化して、人間を支配する事態、すなわち人間の特殊な社会関係が物化し、逆に主体となって人間関係を規定し人間の活動を規制する事態を、ルカーチは「物象化 Verdinglichung」(GK257)とよぶ。この物象化の概念は無論マルクスに由来する。マルクスはその『資本論』第一巻「商品の物神的性格とその秘密」において、商品の「物神的性格 Fetischcharakter」について論じていた。マルクスによれば物神性とは、人と人とのあいだの社会的関係が物の自然属性であるかのように、物と物との関係であるかのようにあらわれる錯視的「転倒 quidproquo」を意味する。ルカーチはマルクスのこの錯視の概念を引き継いで、さらにそれがたんなる錯覚ではなくまさに現実的な力を持つこと、すなわち物的なものの連関が現実人間に社会的関係を支配していることをとりわけ強調する。ルカーチは次のように言う。「この物象化の基本的事実によって、人間独自の活動、人間独自の労働が、なにか客体的なもの、人間から独立しているもの、人間には疎遠な固有の法則性によって人間を支配するもの、として人間に対立させられる。」(GK261)このとき人間は、自然からの解放の条件として生産関係を構成する主体であり、かつ同時に、その生産関係によって支配され生産それ自身を強制される客体でもある。人間はこうした「同一の主体客体 identisches Subjekt-Objekt」(GK331)としてのありかたを余儀なくされている。

ここで人間は、生産関係を構成する物化し客体化された合理的側面と、そこに回収されずそこから排除され圧迫される非合理的側面とに分割されることになる。この分割は、共同体と自己、身体と精神、外面と内面、形式と内容といった様々な形をとる。『小説の理論』でルカーチが強調した、近代的主体そのもののうちに穿たれたかの深淵は、ここではまさに高度に生産関係を発展させた資本主義社会に固有の分割として定義されているのである。われわれはここで、ルカーチの論述をもとにして、近代社会における物の生産の実際について考えてみることにする。

物象化された社会にあっても、物を生産するために生産関係を組織し運営しているのはさしあたりは主体としての人間である。しかしながらその主体性は同時に、人間自身が組織した生産関係（物の連関）によって実現されている。すなわちわれわれは物をつくっているのではなく、逆に物の連関によって物をつくらされているのである。経験を可能とする超越論的な機能を物質性が果たしているという点で、これはメルロ＝ポンティが記述したのと同じ事態に他ならない。しかしルカーチがメルロ＝ポンティから区別されるのは、メルロ＝ポンティが視覚や経験を可能にする〈物〉への依拠を、日常的経験的世界から離脱する「奥行き」への視線として、すなわち技術的で操作主義的な思考の乗りこえの契機としてと

らえているのに対し⁽²⁴⁾、ルカーチにおいて物的連関はそうした批判的な力を持たず、まさに現存の生産関係として、物象化を継続させる超越論的根拠として位置づけられているという点においてである。超越論的根拠としての物が同時に経験的な物を意味する点でルカーチはハイデガーにより近いが、ハイデガーにおいて「用具性」の概念によって規定される世界は、すでにルカーチにおいては、商品交換が全面化した高度に発達した資本主義社会としてより強力に規定されていたのである⁽²⁵⁾。

ルカーチにとって市場での商品の運動の法則は、その商品を生み出す経験の基礎となるという意味で超越論的役割をはたしている。何がどのように売れるかを指示するその法則は、たしかに人間によって認識されるのであるが、その法則は人間によって制御しがたい自動的なものとして人間に対立する。人間はその法則の認識を、自分の利益のために利用することはできるとしても、その場合でも個人は自己の活動によってその現実の経過そのものに働きかけ、そこに介入していくことができない。その結果、物を商品として生み出す人間の活動は、その活動の基体となる人間自身から独立して経過することになる⁽²⁶⁾。すなわち、交換経済が全面化した社会においては、労働者が労働生産物を生み出しているとしても、そうした生産行為自身が、商品自身の運動法則によって可能となっている、とルカーチは言うのである。

こうした商品自身の運動法則を正確に認識しその法則に従うことは、この商品の法則に適合しない生産行為はすべて滅ぼされるがゆえに強制的である。何がどのように売れるのかを指示する法則に忠実に適合する労働を社会的に組織するためには、労働の内容自体が計算可能なもの、制御可能なものとならなければならない。「労働過程がますます機械化され合理化されるために、できあがった完結した客観性をもって労働者に対するような客観的に計算できる労働課業となる。このような合理的機械化は（テーラーシステムのように）労働過程が近代的に『心理学的に』分解されていくとともに、労働者の『魂』にまでくい込んでくる。すなわち、労働者の心理学的な特性さえも、彼の全人格から切り離されて全人格に対立して客体化され、その結果、合理的な専門体系のなかに組み入れられて、そこで計算できるものとして把握されることになる。」(GK262)機械化された労働者の主体性は、当の労働者自身に決定的な無力感を抱かせることになる。「労働者の人間的個性と特性は、この抽象的な部分法則の合理的に予測される機能に対しては、過ちのたんなる源 *bloße Fehlerquellen* としてますます現れるようになる。」(GK263)そうすると労働者は、そのような労働プロセスに対して、そしてそれに貫かれる自分自身に対して、ますます「静観的な態度 *kontemplative Handlung*」(GK264)をとることになる。生産過程の機械化的分解は、「有機的」(GK262)な生産の際には個々の労働主体を一つの共同体へと結びつけていた紐帯を引き裂き、労働主体を生産プロセスにつながれているかぎりでの主体性として、孤立化させ抽象的な

アトムにしてしまうのである。

このような事態は、たんなる合理的な生産ラインに付属する労働者だけでなく、まさに精神的な労働—官僚や知識人—にも当てはまる。「ただ官僚制が工場の場合と異なるのは、精神的能力全体が機械的な機構によって圧迫されるのではなく、一つの能力（または諸能力の一複合体）が全人格から切り離されて、全人格に対立して客体化され、物となり商品となる、ということである。」(GK274)この「官僚制」⁽²⁷⁾のなかには、認識の労働としての学問的行為も含まれる。学問の専門化と合理化もまた、商品生産を可能にする技術体系に規定されて無限に進行する。そこでは商品の法則に従う労働者にとって労働者自身の個性が「誤謬の源泉」となったように、物に対する認識を可能とする法則に包摂されない物そのものの側面が非合理的な「素材」として、法則に対する「攪乱要因」として規定されることになる。「この体系にとっては、自分の領域の外部にある世界も、またさらにはまず認識のために自分に与えられている素材、つまり体系自身の具体的な現実的基礎までもが、方法的にも原理的にも把握できなくなる。」(GK280)こうして人間は、いまやその工学的合理性の核心において、商品の世界から要請されるかぎりでも物を認識し加工することができるだけであり、その合理的体系の外部はたんなる素材として取り扱われ、合理的形式によって把握できるかぎりの物を物そのもの・その本質と誤認するようになる。こうして自己と世界の総体性は失われてしまう⁽²⁸⁾。

カントにおいては、経験を可能にする超越論的条件はたんに主観に固有のアプリオリな形式としてのみ把握されていた。したがってここでは、合理的に認識可能・制御可能な形式的側面と、それを根底で支える物自体の側面との分断はスタティックなものであった。ところがルカーチは、カントにおいては主観の形式として把握されていた合理的側面を、商品経済が全面化した社会によって実現される物象化した形式としてとらえ返す。そしてその形式を通じた認識が、物と人間の総体性を把握するには必然的な一面性を帯びるとルカーチは論じ、それによって把握できない要素を「素材」と名付けたのである。ここでは主観の形式は主観に固有のものではなく、社会によって主観のうちに実現されるものである。したがってルカーチにおいては、カントとは違って、合理的に認識可能な形式とそれを根底で支える非合理的な素材との関係は動的かつ社会的である。したがってこの社会的関係が変化することによって、認識（技術）とその対象、主体と客体との関係もまた根底から変化することになる。

現状のデザインもまた、それがいかに科学的であることを自称しようとも、ルカーチが指摘したこうした事態からけっして無縁ではありえない。工業製品の造形とその機能と社会的意味を決定するのはさしあたりはデザイナーとその合理性であろう。しかしデザイナー自身を規定する合理性は、生産関係という意味での物的連関によって生み出される。だとすれば、物のかたち、その線、その色、その内部機能、それらを決定しているのはデザイ

ナーの主観ではなく、その主観を実現する物的連関そのものということになろう。産業デザイナーは自らを貫く合理性にしたがって客体を認識し操作するにすぎず、ルカーチの言う素材という意味での物そのものに決して触れることができない。ルカーチは人間の主体性を手段化し道具化することで主体と客体との関係を固定化しようとした生産の自動運動に対して、主体と客体の関係を組み直そうとする芸術の可能性を対置する。そしてその可能性は、ルカーチによれば、生産関係を現実的に変革する共産主義革命への挑戦からあくまでも切り離すことはできない。芸術家とプロレタリアートは手を携えて物の世界から人間の手に真の主体性を奪い返す。

ルカーチの芸術論にかんしては1963年に執筆された未完の大著『美学』がある。しかしながらこれはマルクス主義的な反映論に強く規定されており、むしろ初期の時代に執筆された『ハイデルベルク美学論考』（1912-1914）の方にルカーチ固有の芸術観がより凝縮されたかたちであらわれている。『小説の理論』（1914）や『歴史と階級意識』（1923）との密接な関連を見る上でも、この初期の草稿にわれわれは注目する。

ルカーチの芸術論が依拠する基本的立場は、創造者ないしは受容者の「体験的現実 Erlebnismöglichkeit」（HPK9）から芸術作品が独立しているというものである。つまり芸術作品は、それにかかわる主体の生のプロセスを超越したものととして事実性を、またそのたんなる現実としての生のプロセスを超越したものととして規範的特質を帯びている。芸術作品をたんなる体験プロセスに還元する見方としてルカーチは、芸術を「伝達過程」（HPK13）と見なす立場を第一に批判する。ルカーチによればその立場は、創造者の「芸術的意欲」（HPK13）が作品のうちに表現され、受容者がその作品に触発されることによって創造者のその意欲を体験するというものである⁽²⁹⁾。ここで芸術作品は、創造者の体験的現実を受容者に伝達する媒体として機能しているにすぎず、その意味で両者の体験的現実に対する超越性・独立性を確保することができない。たしかに作品は創造者の体験プロセスによって構成され、また受容者の体験のうちに享受される。このどちらを欠いても作品は作品として成立することはない。したがってたしかに、作品は体験から出発し体験に還帰するのである。しかしながら、にもかかわらず、あくまで両者の体験に還元できないその事実性と規範性をこそ芸術作品はその存在として保持するのである。これは一体いかにして可能となるのか、この問いをルカーチは「現象学」（HPK43）のアプローチで解こうとする。「芸術作品が存在する—それはどのようにして可能であるのか」（HPK9）。

のちに『歴史と階級意識』によって明らかにされる物象化の現象を乗り越える可能性を、われわれは『美学論考』のうちに先行的に伺うことができる。物の生産は、さしあたりは労働者の主体性の反映として理解できる。ところがその主体性は、『歴史と階級意識』においては、現実の生産関係に条件付けられた合理性として、現実の

商品運動法則によって実現されるものであった。その意味で生産は人間の主体性を貫通して物の論理によっていわば自動的・強制的に遂行されてゆく。そこで生産物はすべて、生産者の体験的現実の反映であり、それは結局は現状の生産関係の反映の地位にとどまる。また消費者もその生産物をたんに自らの現実の生命プロセスを維持するためにのみ消費するだけであって、そこにはたんなる現実を乗り越える契機はどこにも見いだされないのである。これに対して芸術作品は、創作者と受容者の体験的現実を超越するその「事実性」の力によって、このような現状の再生産にくさびを打ち込み、現実の世界と現実の時間を超越する「新しいもの das Neue」（HPK153）の生誕の次元を切り開こうとする。そしてそこにこそ、現状の主体性の水準を超える規範的なものの根拠が示されるのである。

もし体験的現実に対して、それをたんなる素材として、何々すべきというかたちで形式的規範を設定し、その規範の力によって現実を乗り越えようとするれば、素材（体験的現実）と形式（規範）とはつねに対立したままであり、両者の関係は偶然的・強制的なままでありつづける⁽³⁰⁾。そこで形式的規範はあくまで素材の外部に設定され、そののちに素材に対する規制関係が設定されているにすぎない。そのとき形式は、現実のその姿を乗り越えることを願う素材自身の要請によって形成されたものではなく、したがってその形式が真に現実の乗り越えを実現する保証もない。規範は技術化された現実世界の方から要請されるたんなる合理的・普遍的格率として、支配関係を支え強化しているにすぎないかもしれない。いずれにしてもそこで形式は体験的現実の「憧憬 Sehnsucht」（HPK90）を実現するものではありえない。

これに対して芸術的形式化は、体験的現実を生きる主体の憧憬を成就するものとして素材の内側からいわば結晶化してくる。『小説の理論』においては、さまざまな分裂を体験することを余儀なくされる主体が、その分裂を廃棄しうる総体性の地点を探求するものとして小説が位置づけられていた。そこでは、体験的現実を構成するさまざまな素材は、ハイデガーが道具連関として示したように、たんに生活を維持する観点から順序づけられているにすぎず、相互に異質なものとして分断されたあり方のうちにとどまっている。その現実を生きる個人は、相互に異質なそうした諸要素をたんに私の体験というかたちで、混乱したまま抽象的に同一化しているにすぎない。だがそうした素材がたとえば登場人物の生活といったかたちで小説のうちに組み入れられるならば、その素材は一つの形式を受け取り、総体性を志向する小説という枠の中でその一つの構成要素に組み替えられる。これと同様、造形芸術においてもまた、世界の断片としての各種の素材が、創造者の構成する全体的な形象のうちへと相互に異質なあり方を廃棄して統合され、その限りで総体性への関係を確保する。そうした統合を可能とするような形式が、素材と対決する創造者（天才）の手によって見いだされるのである。その形式は、たんなる経験の

形式ではなく、あくまで体験的現実を超越するそれ自体独立した別の現実性の形式という意味で「超越論的形式 transzendente Form」(HPK88)と呼ばれる。この形式は、素材そのものがその憧憬の表現としていわばそれ自体形象化したものであるから素材との分裂を知らない。そこで素材と形式との対立は全面的に廃棄され、素材はその内的本質としての形式を受け取っている。「作品の实在は、作品の中にあらわれることができるほどの要素がすべて、それを構成する形式によって絶対的に貫通されていることに依拠している。」(HPK58)このような形式を受け取った素材は、日常的な世界における価値づけの差別をこえて、「構成的な等質性 konstitutive Homogenität」(HPK58)を実現する、とルカーチは論ずる。

そのような超越論的形式の達成は、創造者と受容者がそれぞれの体験的現実から出発して、それに対応する現実性をユートピアとして憧憬することを基礎としている。すなわち作品内部での素材から形式への移行と、主体内部での体験的現実から規範的形式への移行が一致する地点、ここにおいてこそ「象徴 Symbol」(HPK88)の達成が可能となる。したがって、芸術作品の「象徴的現実性」(HPK87)を規定する超越論的形式は、それ自体として作品のうちに内在するものではなく、それぞれの体験的現実を生きる主体が一創造者であれ受容者であれ—その固有の現実の形式に応じて作品のうちにいわば自らのユートピアを想定することによってそのつど新しく成立する。ルカーチは次のように言う。

作品における素材と形式との予定調和は形而上学的原理ではない。それが意味するのはただ、ある体験形式に適合した、それにふさわしい現実性の想定可能性である。そこから帰結するのはとりわけ、体験的現実全体に対してそうした象徴的—ユートピア的な新しい現実性をもたらす《立場》がただ一つだけ存在するのは不可能であるということ、むしろ《立場》というまさに特定概念と同時にその実現可能性の複数の性格が措定されているということである。《立場》のこうした必然的な複数性が、芸術的—象徴的現実性と経験的—体験的現実性との関係を規定する。(HPK88)

作品に形式を付与する創造者の技術は、作品の技術形式という意味でのたんに純粋な形式にかかわるものであるが、これに対して作品の超越論的形式は、たんに技術によって実現されるものを超えて、複数の体験的現実と結びついた複数のユートピアの現実性に対応する。とすれば創造者と受容者は当然その固有の体験的現実をことにするわけであるから、それぞれの憧憬のありかた、それぞれが作品のうちに見いだす現実性の形式も異なるこ

とになる。ルカーチは、体験的現実を生きる主体が、現実世界の隠された本当の意味の暴露として、すなわち真の現実、総体性として、新たな世界を作品のうちに直接的に体験することを「幻視 Vision」(HPK129)と名付けている。したがって幻視は、「生産的となった誤解」(HPK128)にはかならない。芸術作品は、創造者と受容者とが、自らの体験的現実に基づきつつも、それを超える現実性をそれぞれ直接に「誤解」というしかたで、現実を超越した規範的性格を獲得する、とルカーチは論ずる。そしてこの複数性によって実現される超越性にこそ、ルカーチが最初に問題にした、個々の主観の体験的現実を超越する芸術作品の事実性の核心があるといえよう⁽³¹⁾。

ここでわれわれが振り返って着目すべきは、技術による現実超越の可能性がルカーチにおいては芸術においてのみ可能であったという点である。ルカーチにおいて、技術によって達成されるたんなる形式は近代に本質的となったかの分割を宥和するものではなく、物象化された合理的形式としてあくまで体験的現実の構成要素であり、したがってその分裂自身によって可能となりまたそれを強化するものであった。だがルカーチはその芸術作品の理論のうちで、「憧憬」や「幻視」を現実化する可能性へと技術形式を接続することで、技術をユートピア形成の跳躍台にまで高めようとした。そこには複数の主体が一つの芸術作品をめぐる誤解というかたちで相互に結びつく可能性が含まれている。したがってルカーチの芸術論にはのちに『歴史と階級意識』でしめされる革命のプログラムへと展開する潜在的 가능성이はらまれていたと言えよう⁽³²⁾。それは、それぞれに抑圧され相互に手段として対立する個別の体験的現実を生きる生身のプロレタリアが階級へと結集して等質化し、作品のうちに示される超越論的形式を社会のうちに実現されるべき形式へと転化させるしかたで、芸術という枠を易々とのりこえてユートピア的現実の構成要素に自ら転成することを決断するというものとなろう。だがここでは、変革後の社会の構成原理をどのように展望するかという視点は示されない。したがってそのかぎりでは、芸術作品の内部でのみユートピアへの跳躍台として現実超越の要素となりうるものであり、技術と芸術とはそのかぎりでは相互に内在的で本質的な関係を取り結ぶことができる。そこで芸術作品の完結性は、新しいものの先端を切り開く唯一の可能性として、技術に依拠しつつも技術を総括するものとして位置づけられている。だが芸術作品の外部では、現実構成の原理としての技術(支配)と現実超越の原理としての芸術(自由)とは相互に依然として対立したままである。技術が芸術作品の本質的構成要素の地位にとどまるかぎり、技術は憧憬を現実化する役割、すなわちユートピア的現実を仮象的ではなく現実的に構成する役割を奪われたままである。なぜならここで技術の役割は、あくまで芸術作品内部のものであり、しかも芸術作品は仮象として、すなわち誤解というかたちでユートピアの可能性を示す仮構的「現実」以外のもの

のではないからである。ルカーチが技術的合理性を物象化された支配形式と同一視する限り、ルカーチにとってこの帰結は必然的である。近代デザインの理念、すなわち芸術工学の理念は、技術的合理性の展開力それ自身が、日常的・現実的に貫徹される合理性にたいする超越力、現象学的芸術論の系譜が芸術それ自身のうちに見いだしていたかの可能性を獲得する決意とともに成立する。ハイデガー、メルロ＝ポンティ、ルカーチといった思想家にとって、合理的形式に支配された現実はいくまでも否定的なものであった。したがってそこから離脱の可能性はつねに、現実の生活形式をのりこえる可能性と一致していた。それはアドルノによればいっさいのモダニズム前衛芸術を規定する基本的な図式である。だがそこで現実とそれを超越する芸術の可能性との対立は依然として抽象的でありつづける。芸術作品によって仮象として示される可能性が現実の現実の社会を作りかえてゆくためには、技術は芸術の構成要素にとどまるのではなく、みずから政治化してその可能性を現実化する具体性をそれ自身のうちに獲得しなければならない。

たしかにルカーチは階級意識論を媒介として現実の社会革命を志向した。しかしデザイン論の欠如が現実の社会主義革命において支払った対価はかぎりなく高価なものだった。それは、革命の進展のうちで技術的形式が現実的に果たすべき役割とその限界について考察することの無力であり、革命を現実的に前進させる技術が容易に物象化から免れうると誤認する重大な誤謬であった。ここにきて技術と芸術の関係が招来したのは、技術が芸術の批判力を現実の構成原理のうちに引き継ぐのではなく、芸術が技術の合理性に奉仕するたんなる技術となるとともに、技術が芸術を罷免して粗暴な支配的合理性そのものと化する悲惨である。

3章 芸術工学の積極的概念構成

一、第二の技術

芸術工学の哲学的基礎の考察は、日常を支配する技術的合理性それ自身の限界を不断に対象化する可能性を技術そのものの展開原理のうちに見いだすというしかたで追求されなければならない。ヴァルター・ベンヤミンは、芸術の理念を徹底的に合理化・脱神話化して、その可能性を技術に引き渡す道を示した。ここで主な考察の対象とするベンヤミンの論文は『複製技術時代の芸術作品』(1935-36)である。この論文は映像論・表現媒体論の古典となっているが、技術に対するベンヤミンのクリティカルな立場をとすれば閑却する粗雑な解釈が横行しがちなためとりわけ詳細な検討が必要である。ベンヤミンは機械技術の手段を用いた複製芸術の積極的な可能性を論じているが、その可能性はそのまま、芸術から独立したデザイン(芸術工学)へと発展可能である。したがってわれわれはとりあえず、ベンヤミンの言うところの複製芸術論を追跡することから始めなければならない。

ベンヤミンによれば、技術的複製の特徴は、本物とその「像 Bild」(KZ355)という伝統的な構図を破壊してしまうところにある。写本や模写といった手製の複製は「真正さ Echtheit」(KZ352)を前提として成立するものである⁽³³⁾。そこではオリジナルとそのコピーとの関係が成立している。これに対して写真や映画においては、その表現対象となる事物もしくは事態が本物でありその複製が偽物であるという事態は成立しない。ベンヤミンは本物とのそのような関係をとらないコピーを「模造 Abbild」(KZ353)とよぶ。技術的複製においては、オリジナルとそのコピーとの対立が消滅し、まさにコピーそのものが作品となるのである。

技術的複製がそれ自身ひとつの独立した作品となるのは、それが人間の知覚を超えるものを記録することができるからであり、またオリジナルの像を、オリジナルそのものが到達できない受容者の状況のなかへ運び込むからである。作品は生活の細部に入り込むことによって、そこに独自の存在価値を生む⁽³⁴⁾。

こうしたプロセスの普遍化の行き着く先は、従来複製と対立するものとされた「本物 das Original」(KZ352)の本物性、真正さの消滅である。真正さとは、ベンヤミンによれば、ある事物が歴史のなかでそのいわば証人として存在してきたその持続性が生み出すものである。ベンヤミンは、本物がもつこの一回性、礼拝の対象となるその性格、「ある遠さが一回的に現れているもの」(KZ355)を指して「アウラ」(KZ355)という。技術的複製は、本物とその像の関係を否定することによって、アウラを一掃する。ベンヤミンは、過去から維持されてきたかに見える伝統の支配力を複製技術が崩壊させ、作品を「アクチュアル」なものにすることで、人類が伝統の支配から離脱して生きる可能性を示唆する。だがそれは、絶望的なファシズムと戦争に至る道でもあり、また新しい出発をなしうる道でもある⁽³⁵⁾。その分かれ目はきわめて微妙なところにあるのだが、それをさぐりあてるにはベンヤミンの言葉にもう少し付き添う必要がある。

ベンヤミンは、真正なる芸術作品の比類ない価値はつねに儀式に基づいてきたという。事実最古の芸術作品は、礼拝の対象、つまり儀式(秘儀)に用いられるものとして成立したのであり、「芸術作品が伝統連関に埋め込まれているもっとも根源的な様態は、礼拝に表現されていた」(KZ356)のである。ベンヤミンは本物としての芸術作品がこの文脈で保持する価値を「礼拝価値 Kultwert」(KZ357)とよぶ。これに対して、礼拝の対象となっていた「本物」の呪術的性格を破壊し、使いならされた連想を中断し、それとともに伝統の連続性を切断する複製芸術作品の価値は、「展示価値 Ausstellungswert」(KZ357)である。ベンヤミンはこの展示を、それが伝統の支配力を破壊する批判力を保持するかぎり、一つの政治としてとらえている⁽³⁶⁾。礼拝は、かつてからずっとそうであり、今後もまたずっとそうであり続けるもの、すなわち連続的なものとして、支配の現実を強制する。だが展示は、アウラに包まれていた礼拝の対象を白日の下

にさらけ出しそれを脱神話化する。それと同時に現実の全く異なった相貌を見せることによって、現実の固定した像をうち砕き、日常性を切断する⁽³⁷⁾。

ベンヤミンは『ドイツ悲劇の根源』(1925)において、歴史の支配力を反映する断片のあり方を「象徴」と名付けていた。象徴においては、歴史のうちでいまや失われてしまったかつての起源の栄光が永遠なものとしてあらわれる。そうすることで象徴は歴史がふたたび救済される可能性を保証しようとする。それに対してベンヤミンが対置するのが「アレゴリー」である。アレゴリーにおいては、象徴とは逆に、永遠とされるものが時間＝歴史のうちで推移し衰微すること、歴史の救済の保証はすでに過去のものとなり失敗し死んでしまっていることが表現されている。そしてそのような失敗という姿において、アレゴリーは逆にその対象の経験の歴史、凋落と苦悩の歴史を示している。少し長くなるが引用したい。

象徴においては、没落の聖化とともに、変形された自然の顔が救済の光のもとで一瞬啓示されるのに対して、アレゴリーにおいては、歴史の死相が凝固した原風景として観察者の目の前に広がっている。チャンスを逸したということ、苦悩に満ちていること、失敗、歴史に最初からつきまどっているそうしたもののすべては一つの顔、いや一つの髑髏の形をとってはっきり現れてくる。表現の「象徴的」な自由や顔のもつ古典的な調和、そのうえ人間的なものがこのような髑髏に欠けているということがいかに正しいとはいえ、人間存在そのものの自然本性ばかりでなく、一個人の伝記的な歴史性が自然のこのもっとも荒廃せる姿のうちに意味深長な一つの謎として現れている。これがアレゴリーの考察、歴史を世界の苦悩史 *Leidengeschichte* としてみるバロックの世界解釈の核心である。(UT343)

ベンヤミンにとってアレゴリーとは廃墟の集積体として、いわば一つの自然物—これはルカーチの第二の自然に対応する—として、錯綜した失敗と崩壊の歴史を「表現」している。フッサールの記号論においては、意味作用は記号においてその志向性を成就させ、逆に記号はその意味作用を再活性化するとされるが、ベンヤミンにおいてはもちろんこの連関は崩れている。両者の連関が破綻しているところ、そこにベンヤミンは「文字 *Schrift*」を見いだす⁽³⁸⁾。「近代悲劇によって舞台上に乗せられる自然＝歴史のアレゴリーの骨相は、廃墟として実際に目の前に現れる。」(UT353)これはルカーチにおいて、失われた全体性とその規範的性格を「幻視」させ受容者のうちにその唯一の客観的意味を「誤解」させるというしかたで、「象徴」としての芸術作品が現実からの超越を可能とするのとは対照的である。ベンヤミンにおいて作

品はそうした規範的性格によって現実に拮抗するのではない。むしろ作品は失敗という歴史の本質の痕跡をその尊厳をもって証言する消しようのないそれ自身一つの歴史的事実なのである。ルカーチが象徴というかたちで作品に過剰な意味性（それは複数の主体による誤解を通じて意味を拡散させる）を付与したのに対して、ベンヤミンは作品からの意味の剥奪をもって応える。だがそれは、そのような失敗の痕跡＝文字によって、歴史の真理をネガティブなかたちで告知する。

哲学的批判の目的となるのは、芸術形式の機能がまさに次のことにほかならないことを証明することである。すなわち、重要な作品の根底に潜む歴史的事態を哲学的な真理内実に変換すること。この事態を真理内容に変えることにより、以前魅力の中核をなしていたものが年々力を失ってゆくあの効果の衰えを、新たな再生の基礎とすること。そのとき顕現する美は完全に脱落して作品は廃墟として自己を主張する。(KZ358)

『ドイツ悲劇の根源』における以上のようなアレゴリー論に対応するかたちで『複製芸術論』におけるベンヤミンは、複製技術による芸術作品が、現実から象徴的意味や幻想を徹底的に奪い去ったのちにはじめて作品を構成することを論じている。一切の_AURAや気分、そして芸術性—エキゾチズムやロマンチズム—を拒否してパリの街路を「犯行現場 *Tatort*」(KZ361)のように写した写真家としてベンヤミンはアジェを高く評価する。その仮借のない脱神話化の姿勢は、慣れ親しみ不変なもののみなしていた牢獄としての環境から人々を引き離し、そこに新たなリアリティが息づく余地を与える。それは全く新しい芸術、伝統的な芸術であることを拒否する政治的な芸術であり、「芸術としての写真」(KGP381)に対抗する「写真としての芸術」(KGP381)である。それは、_AURAをまとった特別なものを創作する「創造的写真」(KGP384)⁽³⁹⁾ではなく、意味を剥奪することで新たな現実を構築し展示する「構成的写真」(KGP384)である。

技術的複製が不動の現実を流動化させてアクチュアルなものにするとすれば、複製技術の高度化に伴って我々の知覚も激しく変容にさらされることになる。だがこうした意味の奪取と知覚の変容は、現実に意味を付与してそれを作り替えてゆく可能性と一体である。写真は現実からその意味を奪取することによって逆に、現実に対して意味を付与する積極的可能性に道を開く。すなわち写真は、その意味の道しるべとしてキャプションの添加を不可欠なものとする。そして映画においては、個々の映像(写真)の理解は、先行するすべての映像(写真)のつながりによって強制的に指示されている。こうしたかたちで複製芸術は、作り手の意図によって新たなアクチュアリティを構成し展示する可能性を獲得するのであり、

それこそがベンヤミンの言う複製芸術の政治的機能の核心だということができよう。

複製芸術は、礼拝の対象であった不動のリアリティを自らに近づけることによって崩壊させ、逆に自分たちのために周囲の世界を表現しなおす可能性を与えてくれる。人々は、撮影器械の助けを借りて、周囲の世界にあるものをたとえばクローズアップというしかたで全く違った相貌のもとに表現することができる。それは人々の生活を支配する必然性をよりいっそう理解させてくれるし、またあらたな自由の可能性を我々に約束してくれる。というのも、技術による知覚の変容はさらなる技術的発展の可能性の基礎となることによって、さらなる変化をもたらしてゆくからである。ベンヤミンは、芸術が対象を美化するという意味で美術であることにきわめて懐疑的である。むしろ芸術の可能性は、美化されたものからのアウラの剥奪、剥奪された歴史の廃棄物が結集していわば一つの文字として展示される可能性にかけられている。その意味で、美と芸術はベンヤミンにおいて一致しない。

このような政治的な可能性は、大衆が俳優をチェックし、俳優が大衆の代表としてその意識を表現にもたらすことによって実質化されるが、しかしその中間段階に映画資本が介在すると、その可能性は失われてしまうとベンヤミンは言う。というのも映画資本は俳優をスターとして礼拝の対象に変えてしまうからであり、そうしたかたちで大衆の欲望に奉仕することで大衆の革命性を腐敗させるからである。ファシズムもまた、このようなかたちで映画を利用し、ねつ造されたアウラをまとった新たな礼拝の対象を作り上げる。ファシズムは、政治を美的なものにしようとし、それを映画という手段を用いて礼拝の対象に据え、そのことでもって大衆を組織し動員しようとする。その行き着く先は戦争である。ベンヤミンはマリネッティの言葉を引用する。「二十七年前から我々未来派は、戦争を美的でないとする意見に反対してきた。したがってここで我々は確認する。戦争は美しい。なぜなら戦争は、ガスマスクや威嚇用拡声器や、火炎放射器や小型戦車によって、人間が機械を征服し支配する状態を樹立するからだ。(略) 未来派の詩人と芸術家たちよ、これら戦争の美学の諸原理を思い出せ。新しいポエジーと新しい造形を求める君たちの奮闘が、これらの原理によって照らし出されるために！」(KZ383)ファシズムは、技術によって変化した感覚的知覚に芸術的満足感を与えることを戦争に期待する。ベンヤミンはこれを「技術の反乱 Aufstand der Technik」(KZ383)と呼び、自立した自己にアウラをまとわせそれを美化することを目指す「芸術のための芸術」(KZ384)の完成形態だという。

ここでベンヤミンが批判しているのは、真正なる歴史やその記憶なるものを代表すると称する本物の芸術作品という構図が、それを拒絶するものであった複製芸術のただなかに復活する事態であり、それが結局は現実を美化し、また技術そのものをフェティッシュに美化してしまう危険である。それはテクノロジーが、脱神話化による現実の再構成というその本来の任務を妨げられて、自

己の神話化による現実の破壊へと反転する事態に他ならない。これに対してベンヤミンが擁護する複製芸術の可能性は、伝統によって価値を付与されたすべてのものが(そこには人間もまた含まれる)、その背後に虚無を抱えるいわば一つの破片、歴史と社会のいわば廃棄物であることを暴露する。それは真正なものを成就しようとした歴史の失敗作、歴史的自然として我々の前に散乱しているアレゴリーとしてのゴミである。この無価値な廃棄物が廃棄物として結集・形象化するのではなく、その背後に新たに歴史と価値をねつ造しようとする、これをベンヤミンは「反革命」と呼び、その代表者に映画資本とファシズムを名指したのだった。これに対して革命の担い手として大衆は、その徹底した無価値性、無意味性、骨髄まで物象化されたたんなる物、歴史なき自然物を、逆に歴史の連続性を切断する契機、ベンヤミンの言うところの革命的暴力の契機として自らのものとする。そして同時に、機械的装置との「遊技 Spiel」(KZ359)をつうじて、一人一人は歴史の廃棄物以外ではない大衆が、一つの連関へと一いわば無数の写真が一つの映画作品を構成するかのように一ふたたび結集し、そこに新しい現実を作り上げることを目指すのである。

ベンヤミンはそのようなあらたな現実構成の触媒となる技術の可能性を「第二の技術 die zweite Technik」(KZ359)と呼ぶ。第一の技術は、現在にまで至る「原始時代」(KZ359)の技術であって、それは呪術の力によって人間を支配し、その組織された労働でもって自然を支配するものである。これに対して「第二の技術」は「私たちの技術」(KZ359)であって、それは人間を多く必要としない技術、すなわち自然支配のプロセスとしての労働から人間を解放する技術にほかならない。

第一の技術は実際、自然の支配を目指していた。第二の技術はむしろ、自然と人類との共演 *Zusammenspiel* を目指すところがあるかに多い。今日の芸術のもつ社会的に重要な機能は、この共演の練習をさせることにある。このことはとくに映画に当てはまる。人間生活においてほとんど日毎にその役割が増大してきているある器械装置とのかかわりが生み出すような統覚および反応において人間を訓練するのに映画は役立つ。同時にこの器械装置とのかかわりから人間は次のことを教えられる。すなわち、第二の技術が開拓した新しい生産力に人類の心的状態がすっかり適応したときにはじめて、器械装置への奉仕という奴隷状態にかわって器械装置を通じての解放が生じるであろうということである。(KZ359f)

ベンヤミンにいたってついに芸術は、その本来の理念のために自己自身を否定するに至った。芸術はヘーゲル

とは全く異なった意味で終焉する。ここに示されているのは、その個別的なあり方において現実の世界から超越することを目指す自立した芸術作品（それは現実からの遠さを表すものとしてのアウラを保持する）という理念の否定であり、その超越の可能性を現実それ自体の現実的構成のうちに見いだそうとする技術の理想の肯定である。複製技術時代の芸術作品は、もはや自らを伝統的な意味での芸術作品とするのではなく、現実そのものを変革し構成する触媒となることで、破片としての素材から形象を現実的に生み出そうとする現代デザインの理念に限りなく接近する。

カントにおいて、自由な美は概念の支配から免れた純粹な素描のうちに実現されるものであった。これに対して概念に対する実用物の完全性を規準とする美は付随的な美と呼ばれていた。付随的な美においては、事物の技術的完全性とその美しさは対立したまま共存するにすぎなかった。これに対して現代の現象学的な芸術理論は、事物の技術的構成に拮抗・超越する原理としてはじめて芸術的なものの次元を可能にすることで、両者の対立を調停不能なものとして描き出した。そこにおいてテクノロジーは労働や自然に対する支配の原理と一体であり、したがってそこから超越することだけが現実への批判原理となりえたのである。芸術理論が技術と芸術の関係をそうしたものとして描き出したのは、現実を構成する経験の基礎としての超越論的根拠をすでに高度に発達し制度化された技術的連関（経験的世界）のうちに見いだしたからであった。これに対してカントにおいては、超越論的次元は主観のアプリオリな形式として権利上完全に経験から分離されていた。そこにおいて経験を可能にする根拠は世界の内部で構成されるのではなく、主観の普遍的な形式として世界に先立ってすでに存立しているのであって、それゆえにこそそれは共通感覚というかたちで美的普遍性の構成をその根底で支える根拠となりえたのである。共通感覚はたしかに社会的なものであり、それゆえに経験によって規定されるのであるが、しかしそれでもその経験（趣味判断）が可能となるのは、美的な主観一般が共通の能力（感性と知性）をアプリオリな能力としてすでにその内部に保持しているからなのである。だからカントにおいては、美的原理と技術的原理とは、主観のアプリオリな能力のはたらきかたの違いに還元されるがゆえに、あくまで別種の原理なのであり、それゆえに両者の原理が付随的な美というかたちで同一の対象のうちにたんに併存することが可能となったのだ。

これに対して現代においては経験の条件（超越論的条件）を経験的世界の影響を受けないかたちでもはや構想することができない（世界内存在）。現代においては、総体性の立場を保持する芸術の原理がまさに世界の技術的原理によって激しく脅かされるところにはじめて成立するものであるがゆえに、そこでは芸術作品の形式的・構成的側面である素描は、技術化された世界を超越し人間の疎外を総体性の観点から回復する可能性そのものとして、テクノロジーへの応用を拒否する。これに対して

ベンヤミンは、芸術作品のそうした超越性こそがまさしくいまではひとつの罫であることを見抜き、テクノロジーそのもののうちに、現状のテクノロジーの支配的性格を乗り越える回路を見いだす。ベンヤミンは、人間の疎外された状況そのものを、全く新しい現実を生み出すために積極的に利用する⁽⁴⁰⁾。つまり疎外そのものの生産性が強調されている。したがってもはやベンヤミンにおいては、芸術作品の素描という意味でのデザインと、設計、すなわち現実世界の積極的構成という意味でのデザインとはもはや区別されえない。デザインはいまやようやく、機械技術を媒介として直接に現実を構成する原理として、しかも現状の機械技術による支配を乗り越えるものとして構想される。この意味でわれわれがここで展望するのは、工学テクノロジーを芸術化すること、技術を美的に粉飾することではない。それはむしろ現実の支配的構成原理を、すなわち現状の生活を装飾し美化することであって、ベンヤミンが技術と芸術の反動形態としてもっとも厳しく批判したものである。美はもはや現状においてはイデオロギーとしてのみ機能する。そうではなく、芸術の工学化、すなわち従来芸術が担うとされてきた現実超越の原理を工学技術そのものの構成原理とすることである。それは、第一の技術としての工学を、支配の最後の廃絶を目指す政治的実践のうちにおきなす、工学の政治化によってはじめて可能となる。

したがってわれわれがベンヤミンのうちに注目すべき点は、第一の技術と第二の技術を区別するもの、支配的テクノロジーと支配を廃棄するテクノロジーが分岐する場所以外ではありえない。ベンヤミンはそれをモダニズムの原理それ自身のうちに要求する。すなわち伝統からの切断、意味を支配する神秘的な支配力からの機械技術による解放である。『ドイツ悲劇の根源』のベンヤミンの用語を用いればアレゴリー的なものとして、技術は現実を意味の支配から解放する。そしてこの可能性こそがモダンデザインの理念を実はそのもっとも根底において構成するものであった。しかしながら残念なことに、こうしたベンヤミンの主張にはもはや十分な説得力をわれわれは感じるができなくなっている。というのも現代のテクノロジーは、ベンヤミンのいうとおり、伝統的支配の意味体系を粉碎し、そのがれきの山を築くことで回転しているのであるが、ベンヤミンの予測とは違って、それらはいかなる新たな意味連関の構成を結果することなく、商品としてふたたびさまざまなアウラを身にまとうだけだからである。いまや第二の技術は、たんに宣伝文句としてのみ支配なき新しい世界を構築すると称するにすぎず、その実体はいつも第一の技術でしかありえないからである⁽⁴¹⁾。ベンヤミンはもちろんこの事態を洞察していた。だが戦争技術の異常な発達と、第二の技術がいつまでも到来しないということには、より深い根底的問題が潜んでいるとわれわれは考えることができる。

二、技術と芸術の終焉

この点にもっとも真剣に向き合ったのがベンヤミンの学友であり、ベンヤミンを支えた社会研究所のメンバーであったアドルノとホルクハイマーである。よく知られているようにユダヤ系の知識人であったアドルノはナチズムから逃れてアメリカに亡命し、ファシズムと消費文化の双方を身をもって知ることになった。芸術と哲学がそこで経験した一切のことをかれはホルクハイマーとともに記述にもたらそうとする。通常我々は、人間性の理想を擁護する学問や芸術の活動がそれ自体として存在し、その外部に非人間的な暴力ないしは退廃が対立しており、したがって学問や芸術は自由な精神の立場から場合によってはそれらと対決可能であると考え。このような啓蒙の理念をカントは、後見から脱した理性が迷信や偏見、各種の神話から脱して自らの責任で思考を開始することと定義した。人類の文明がその未成年状態から脱して合理的で成熟したものになることは、ヘーゲルがプログラムとして掲げたように世界史の進歩であると単純に信じられたのである。

だがアドルノはホルクハイマーとともに、1944年にその主要部分が仕上げられた著作『啓蒙の弁証法』において、そのような文明化・合理化のプロセスとしての啓蒙が「自己崩壊」(DA11)に陥っているという。著者たちにとってナチスと文化産業の経験は、精神の自由が外的現実によって押しつぶされるといったようなものではなく、むしろ近代の芸術や哲学の理念そのものが醜悪な現実を支え生み出してゆくというものだった。著者たちが洞察したのは、暴力的退廃にまさにこの尊敬すべき精神活動が手を貸しそこに容易に反転するという事態である。人類は道具を発明し社会を形成することで自然の強制力から逃れようとする。すなわち技術的理性と社会的労働は人間の自由の条件だったのである。だがこのような自然支配のプロセスはその約束を裏切り、自由の条件であった自然支配の形式そのものがいつしか人間を拘束する桎梏となり、そのことでもって人類は新たな野蛮、新たな自然状態のうちに落ち込んで行く。神話への啓蒙のこの逆転は、このように啓蒙自身の展開過程それ自身によって生じるのである。

本格芸術に代表される文化は、19世紀においては教養市民階級の独占物であった。そこから疎外された下層階級は文化とは無縁な労働を強制されていた。だが19世紀の終わりから20世紀にかけて、労働者階級の社会的台頭や複製伝達技術の進展に伴って、文化は下層階級にも接近可能なものとなりはじめる。そのこと自体は人類の発展にとって好ましいことであり、暴力的支配の廃絶にとっても必要不可欠なことだと一般に考えられよう。ベンヤミンもまたこの文脈で複製技術の進歩的性格を論じていた。だがそのように考えれば文化産業の成立は、それが複製技術の現実的な展開形態であるかぎり啓蒙の展開プロセスの一部であり歴史の進歩を後押しするものとなるはずである。だが著者たちは、そのような啓蒙のプロセスが新たな文化的野蛮を作り出すと主張する。その意味で著者たちは、ベンヤミンが警告した「技術の反乱」の

文脈に焦点を合わせる。

本来カントにおいて美は、共通感覚のうちにある個々の主観の判断力によって、美的普遍性の要求とともに感受され表現されるものであった。そこでは、美的判断の普遍的規範性はいまだ、それぞれの主観の側から出発してそれらの主観からなる共同体の社交において熟成されるものであった。それゆえこんにち、そうした共同体の可能性を下層階級にも広げうる産業とマス・コミュニケーションの技術は、このような共同性の民主主義的媒体として機能することが期待されている。だがいまや、主観の判断力の図式を普遍的なかたちで形成しているのは、アドルノとホルクハイマーによれば、そのためのたんなる媒体・手段であるはずの産業システムの方である。「カントの図式論においては、感覚的な雑多さをあらかじめ基本的な概念に関係づける働きは、まだ主観に期待されていたのだが、いまやその働きは産業の手によって主体から取り上げられてしまう。」(DA191)そうした事態が生じたのは、趣味判断の根底、すなわち反省的判断力を支える主観性の形式が、個々の主観に基礎を持つアプリオリな一般性として成立しているのではもはやなく、現実の社会によって規定され実現されているがゆえである。共通感覚は個々の主観の相互批評から熟成されるのではなく、主観のあり方を取り決める社会的合理性によって一義に規定される。それでもなお、こうした事態に対抗するためにルカーチは、社会的合理性の支配を芸術作品を構成する不可欠の要素である技術的合理性として把握し直す。技術的合理性は芸術作品のうちで自己自身を乗りこえるはずであった。だがいまや、技術的合理性が作品の内部で廃棄されるのではなく、作品が技術的合理性の内部で廃棄される。

その意味で現代に「様式Stil」(DA151)は存在しない。というのものがつて様式とは、社会的拘束、すなわち芸術家がそれをふまえつつ同時にそれと拮抗するものであり、またそのような抵抗のなかから生み出されてくるものであったからである。第一に芸術にとって社会的拘束としての様式が必然的であるのは、それなくしては作品を律する形式が崩壊してしまうだけでなく、共通感覚や普遍性といった美的判断力のそもそもの存立可能性が失われてしまうからである。また様式にしたがう個々の作品がそれと対決せざるをえないのは、それが社会的拘束である以上支配の形式と結びついており、したがって真の普遍的な形式とはいえないからであった。「たんにキリスト教中世のみならずルネッサンスにおいても、様式の統一のうちに表現されていたのは、社会的暴力のそれぞれに異なった構造なのであって、普遍的なものを秘めていた被支配者たちの暗い経験ではない。偉大な芸術家といわれる者が、かつて様式をもっとも破綻なく完璧なかたちで体現していたためしはない。むしろ彼らは様式を、苦悩の混沌とした表現に逆らう壁として、否定的な真理として、自分たちの作品に取り入れたのである。」(DA151)

だが、文化産業は個々の主観と普遍的な形式との不一致

を強制的に一致にもたすことで様式という概念を破壊する。すなわち産業のコントロールは個人の内面を貫き、それに対抗するいかなる余地も残さないことによって、かの不一致を消去しようとする。作品を構成する形式としての様式が崩壊し、文化産業が準備する図式がそれに取って代わることによって、もはや作品の文法としての全体的形式は問題にされなくなる。というのも文化産業の商品において作品のディテールはすべて、形式（全体）と対決するモメントを失い、前もって用意されすでに体制化された図式を追認するために存在するからである。細部は「図式のなかでそれらに割り当てられている目的によって完全に規定されている。」(DA146)その結果生じるのが表現の紋切り型（ステレオタイプ）にほかならない。形式の喪失に（したがってそれと対立する要素であった素材の喪失に）取って代わるのが、受け手の感覚を刺激する技術的効果であり、たんなる感覚的素材ということになる。いかに新しい技術がそこで用いられているか、いかに真新しい素材が取り扱われているか、いかに有名な演奏家や役者が登場しているか、そしてそれらによっていかに楽しむことができたか、こうした「差異 Differenzierungen」(DA144)が作品の評価を決する要素となる。これは、真正の芸術作品において存在しえた様式への反抗が逆説的な意味で成就し、細部の、そしてむき出しの素材の全面的な解放が実現した結果である。

ベンヤミンが複製技術に希望を寄せた第二の技術の可能性は、ここではたんに新製品の、もしくは素材を取り扱う新たな技術の可能性へとつねに引きずりおろされてしまう。第二の技術は、それが登場したとたんに（それは厳密には登場しているとさえいえないのだが）、第一の技術からの差異ではなく、その技術内部での差異として消費されてしまう。そのことによって逆にいかなる作品も実践もまた一切の否定的要素を失い、差異を不断に生み出すテクノロジーに完全に包摂されてしまうことになる。啓蒙は逆転して野蛮に転化する。

第二の技術の可能性がこうして挫折すること、すなわち第二の技術を支える政治的实践が、支配的現実の継続を意図する政治に不断に敗北してゆく理由にかんしては、独自の考察が必要であろう。ここでそれを詳論することはできないが、見通しのみを述べるなら、一つにはその実現の可能性を政治に賭ける第二の技術は、その政治的実践の基盤をもちや商品市場以外の場に求めることができないということ、それは商品交換の全面化によって始めて存立する資本主義社会の必然であるかのようにみえるということである。たしかにベンヤミンの時代には、大衆の登場と階級対立とが自由な商品交換社会というイデオロギーに切れ目をもたらす、それによって商品の外部の世界の可能性を展望させえたかもしれない。そしてその可能性は資本主義の危機に対する反動形態としてのファシズムの危険と拮抗関係を取りえたのかもしれない。だが現実の資本主義が階級問題というそれ自身のアキレス腱をさまざまなかたで克服し、戦争と暴力を構造化することで矛盾を外部化し、商品社会の内部を外部から

気密状態に保つことによって延命をはかったのちには、その外部を展望することすら困難になってしまった。いまや文化産業の与える現実だけがわれわれの現実であり、この世界こそがわれわれの「総体性」である。いまでも資本主義の不可能を、すなわち自由な商品交換社会というかのイデオロギーの限界を、かつての革命理論以上の厳密な必然性をもって指し示すものがあるとすれば、それは生態学的ペシミズム以外のものではありえないだろう。

『啓蒙の弁証法』から約四半世紀後、アドルノは『美の理論 Ästhetische Theorie』(1970年)において、20世紀のモダニズム芸術の可能性とその困難を精緻に描き出した。技術化された現実を変革するテクノロジーという理念の行き詰まりは、現実を超える仮象の力によって現実に批判的に拮抗しようとする純粋芸術の理念の困難と実は表裏一体である。アドルノはモダニズム芸術を「新しさ」の追求によって特徴づける。だがそのかぎりにおいて芸術は現代の科学技術やそれと結びついた「産業 Industrie」と同一の側面を保持する。市場においては、従来品が意図的に陳腐化されることを通じて新製品の新鮮さがつねに強調され、それを実現するために産業全体が駆動されている。現代の芸術もまたそれと同様に、伝統の強制力を代表する作品の形式を不断に破壊することを通じていままでになかったものを実現しようとする。芸術は産業と同様、生産力のもっとも進歩した水準において、新しい素材、最先端の技術とセンス、そして新しい販路を追求する。だが芸術が産業から根底的に区別されるのは、前者が経済的利益を度外視するというのではなく、また後者が現実の構成に直接に関与するというでもない。むしろ芸術は、自ら生産力の最先端を要求することを通じて、最先端に関わると称する産業がそれ自身牢固とした生産関係を再生産しあらたな桎梏と化す事態を表現にもたらし、そうすることによってそれに抵抗する⁽⁴²⁾。

芸術の自由な精神は、社会の現実的な変革に先立って、現実世界を越える何かを先取りし表現にもたらしてきた。伝統的な芸術といえども、伝統によってもたらされる様式を自らの構成原理とし、同時にそれを乗り越えようとすることで伝統の支配力に抵抗した。この意味で美的な生産力は美的生産関係といつも対決してきた、とアドルノは言う。しかしながら現代においては、そうした様式としての伝統の支配力は、それを乗り越えようとする芸術の可能性共々、文化産業によって粉々にうち砕かれてしまった。芸術がこのかたずっと目指してきた様式への抵抗、全体的形式からの細部の解放を、より徹底的かつ全面的に実現したのは産業の威力にほかならない。産業は最先端を目指すことによって最新鋭という紋切り型に陥ってゆくのだが、そうした経過をたどることによって産業は、新しい生活をもたらすというその宣伝文句を裏切って昨日通りの生活を人々に強制する。こうした状況にあって芸術に残されるのは、伝統を様式として乗り越えることではもはやない。なぜならそのような伝統の強

制力なるものはどこにもはや残されてはいないのであるから。芸術は、新しいものを目指す産業の論理を徹底的に押し進めることによって、産業が新しいものを何ら生み出してはいないことを否定的に告発するのである。したがってすべての真剣なモダニズム芸術は、産業によって培われた我々の日常的な感受性（図式）に対して必然的に抵抗することになる。

解放を求める意識は、新しいものを提供すると呼号する市場と産業によってその解放の約束を毎日裏切られている。だが意識は日常性の桎梏の中でそれでもなお何か別のものを求め続ける。そうした欠乏した意識に対して慰めを差し出す役割が芸術には期待される。芸術はその意味での主観的な需要に応えることを、物象化を強要する世界の側から求められているのである。これに対して真剣なモダニズム芸術は、そうした慰めの要求を拒否して産業が準備する罠に陥ることを回避する。モダニズム芸術は、産業の論理を自己自身のうちに反復することを通じて、産業の支配を乗り越える可能性を、つまり物質的利害に基づくすべての支配が破棄された後に出現するであろうものの予感、すなわち「自然の声 Naturlaut」(AT121)を表現にもたらそうとするのである。芸術は慰めを求める主観的な需要を拒否して、支配の彼岸を求める「客観的な需要 objektives Bedürfnis」(AT50)に奉仕する。

以上のようにアドルノが主張するモダニズム芸術の前衛主義は、芸術の自律性をもって現実と拮抗するものと見なす点で、現象学的芸術理論と基本的に同一線上にあるといえる。だがそれらの芸術理論からアドルノが区別されるのは、そのような芸術の可能性がそれ自体として芸術に保証されているのではなく、まさに現実そのものを自ら反復するというしかたで、瞬間的にその反復に切れ目を入れると論ずる点であろう。だが現実の技術的連関に立ち向かうには、それではあまりにもはかなく、あまりにも無力である。現実的な変革の希望が過ぎ去ったのちには、その可能性に対応するものであったモダニズム芸術は、ヘーゲルの言うとおりで終焉を迎えているのかもしれない。

ヘーゲルによれば、絶対精神が感覚的な形態をとって直観されるのが芸術であった。芸術作品を制作したり、それを観照したりすることを通じて精神は自己自身を美というかたちで感性的に認識する。その意味で「芸術は、絶対精神の最初の直接の自己満足の形式」(VA141)である。ヘーゲルは、主体としての精神が、自らと対立するものとして作り出した自然とふたたび関係するあり方として、様々な契機を描いてゆく⁽⁴³⁾。はじめにくるのが有限な精神の立場である。この局面において精神は、客体としての自然を自らに対立したものの、疎遠なもの、自己に限界を与えるものとみなしている。「自然はまだ、精神によって作られ、精神がそこから自己にかえってゆくような他者として精神に対立しているのではなく、克服できない限界をなす他者として目の前に客観的に存在し、主観的な精神が知や意志の活動を通じてそれと関係し、

自然を自分とは別物と考えています。」(VA129)そこでは精神はたんに主観であると考えられ、この主観が自らの限界を取り除き、疎外態としての客体と合一しようとするのが、「欲望」(VA131)である。そこで客体は、その自立したあり方によって、主体にどうにもならない限界をしめしている。客体はそこでいわばあこがれの対象である。そこで主体は、その限界を取り除くために、対象の自立したあり方を破壊してそれを自分のうちに取り込もうとする。だがたとえ欲望の充足が成就したとして、それはそのときそのときの中途半端で個別的な満足ではない。というのも、主体は客体と合一するためには客体の自立したあり方を破壊しなければならず、その意味で客体そのものを獲得することはできないからである。この立場においては、自然支配が自然破壊としてのみ可能になること、技術によって対象を消費することが、反復というかたちをとって、対象とそれに合一する主体の双方をも結局は不可能にしてしまうことが示されているといえる。ヘーゲルはこの立場を「不幸な精神の境地」(VA129)とよんでいる。

これに対して、精神が自然をもはや自分と対立するものとみなすことなく、一見自己に対立する自然のうちに自己自身を見いだす場合には、精神は自己自身をある意味で認識しているのであるから、そのとき精神は絶対的な精神となっているといえる⁽⁴⁴⁾。そのとき精神は自らの限界と外部を知らず、対象を精神として認識するのである。この絶対的な精神がみずから自身を対象のうちに再認する形式には芸術と宗教と哲学があるとヘーゲルは言う。芸術とはまさに、先述したとおり、絶対精神が自らを感性的に認識する形式なのである。すなわちヘーゲルにおいてもすでに芸術作品は、アドルノが言うとおりで、欲望の対象となる商品から区別されるところにはじめて成立していたといえることができる。

カントは、主観的思考と客観的对象、特殊と普遍、知性と感性、抽象的な普遍性と感性的な個別性との対立を前提として、その両者の対立が消滅する目的性の次元として美を構想した。ヘーゲルは、カントのこうしたステティックな対立図式を批判し、そうした対立が歴史のうちで次々と乗り越えられてくるような体系を構想した。ヘーゲルにとって世界史は、絶対精神が自らを展開し、次第に顕在的になってくるプロセスと考えられている。ヘーゲルにとって精神は、もっとも抽象的で単純であり、無内容な確信からその歩みをはじめ、知性や理性や芸術や宗教というより高次の段階をたどって、絶対的な自己意識に、すなわち絶対知としての哲学へと高まってゆく。そのようなプロセスの一つの契機として、すなわち絶対精神の歴史的な一つの形態として芸術があるとヘーゲルは考えた。とすれば芸術は、絶対精神の展開のプロセスのうちで、次なる契機によって乗り越えられて終わることになる⁽⁴⁵⁾。「今日の世界精神、詳しく言えば、現代の宗教と理性のうちにある精神は、芸術が絶対的なものの最高の意識形態であるという段階を超えています。」(VA24)「芸術の最盛期は私たちにとって過去のもの」と

なったといわねばならない」(VA25)のであり、芸術はもはや、過去の時代の民族が芸術のうちに求めていた満足、尊敬や崇拜を、現代人に与えることができなくなっている。現代の人々はむしろ、作品によって掻き立てられた情緒を、もっと高度な次元で吟味し確証しようとする。つまり「思考と反省が芸術を上回る」(VA24)のである。ヘーゲルによれば、芸術はいまやその自立したあり方を維持できず、芸術の学問によってその意味を把握されなければならない。芸術作品においては絶対精神が感覚的なあり方で現れているのであり、絶対精神はそのような自らのあり方を自覚して、それを思考へともたらそうとする。このようにして芸術というモメントが乗り越えられるのである⁽⁴⁶⁾。

アドルノが描き出す芸術の姿は、欲望を満たす技術的世界が、絶対精神の感覚的形態としての芸術によって乗り越えられ、それは結局は芸術の自己廃棄として、自然と精神とのより高度で確実な宥和の段階へと至るというプロセスでは無論ない。そうではなく、自然支配の廃棄をその理念として掲げた芸術がその究極の形態にまで達したのちに、人間の理性が文化産業とアウシュビッツを生み出してしまったという事態である。結局芸術は何ひとつ変革することができなかつた。芸術はもはや完全に死んでしまったように見える。文化産業が大衆の意識を支配下におくたんなる素材のテクノロジーであり、しかもそれがそれに抵抗するものすら一つの差異として、自らを強化する素材へと還元して飲み込んでしまうものとして把握されている以上、モダニズム芸術ははじめからその敗北を運命づけられていたのかもしれない。そこにおいてはクレールもベケットもカフカも、いやアドルノ自身ですら「高級」で「知的」な文化商品として消費されてしまうだろう。アドルノは『美の理論』の冒頭部分で悲痛な声をあげる。「芸術はそもそもいまなお可能なのか、芸術は自己の完全な解放以後、自己の前提をほりくずしそれを失ったのではないか。」(AT10)

モダニズム芸術の息の根を止めたのはナチズムでもスターリニズムでも天皇制でもなく、また自由民主主義を自称する政府の文化政策でさえもなく、まさに自由な市民社会そのものであった。アドルノのいうとおり、人々の意識を平板化することで現状の延長を願う目に見えないシステムに対して前衛芸術は抵抗し、そうすることで市民社会の真に客観的な需要に応えようとしたといえる。しかし芸術は、それを一つの差異として不断にその栄養物に転化しようとする複雑で巨大な市場機構に対抗しようとして、ますます自らを取り込み不能なものとして先鋭化のプロセスに導かれることになる。だがそのプロセスは同時に、客観的需要の客観性の内実を見失ってゆくプロセスでもあった。それは、社会との断絶、すなわち自らの理念の挫折へと最終的に至りつくことになるだろう。ヘーゲルとは違って客観性の内実が概念によって支えられることなく芸術は、行き場を失い、道に迷い、自らの敵に次々と殺されてゆく。自らを攻撃しているものが何者なのか、どのような武器なのか、どこから攻撃

を受けているのか、そうしたことが全くわからないままに芸術は死滅する。疲れ切った抵抗がその最後の息を引取りろうとするとき、やましきのない奇妙な明るさがこの社会を満たすことになる。

芸術工学の余地は、このような地点に示されている。ベンヤミンは芸術が培ってきた現実批判の契機が、もはや芸術というかたちではなく、技術そのもののうちでのみ生きながらえることができる必然性を示した。ベンヤミンにとっては、芸術が現実に対して真に超越的でありうるのは、自らの超越性そのものを徹底的に破壊することによって、支配されきった現実のうちにいわば一つの意味の真空地帯を作り出すことによるのみであった。モダニズム芸術もまた、芸術という枠のなかで、世界に体系的に意味を吹き込みつづける文化産業に対抗して、そこに別の何かの(余地)を必死に作り出そうとした。しかしながらこれにくわえてアドルノが示すのは、そのような現実批判の契機そのものが、芸術という自立したディシプリンのうちですでに困難になりつつあるという事態である。技術的世界に対する批判という希望が賭けられている芸術的要素のすべてがその土台から不可能になりつつあるとすれば、その可能性を技術そのものによって実現しようとする芸術工学にももはや全く可能性は残されていない。アドルノが最後の可能性を読みとった先鋭なモダニズム芸術も、またベンヤミンが希望を託した第二の技術もひとしく商品経済社会のなかに飲み込まれようとしているとき、芸術工学は、商品経済のファンクションと化することがないとなれば、そもそもいかにして可能となるのだろうか。芸術工学はアドルノが批判した水準を超えて真に新しい生活をいかにしてもたすことができるというのか。この問いに対する答えは依然として謎に包まれている。今日のデザインの可能性の条件それ自身であるとともにその不俱戴天の敵でもある文化商品は、その肯定的な性格のゆえに商品経済社会の正当性と永続性を謳い続ける。われわれの頭脳を麻痺させるその鉄のような拘束力は、まさにこの永続性のイデオロギーによって支えられている。だがおそらく、現状の生産関係は数十年のうちに回復不能な根底的破綻に陥るであろう。それを全力で回避するにしても船体はあまりに重く舵はあまりに無力であろう。とはいえ、その破綻へと自ら進んで歩みいることなくそれをあくまで回避しようとするならば、その回避の運動のさなかにおいて、芸術が技術の最後の可能性共々たんに潰滅して終わるのではなく、芸術が工学となりそれが結果として政治になるという芸術工学の理念がもう一度その輝きを取り戻すことができるかもしれない。そしてそうした可能性とともに、客観的需要に奉仕することを任務とする芸術は、ふたたび束の間その息を吹き返すかもしれない。ベンヤミンが訴えるように、支配なき技術によって自然との遊技を可能にする新しい生活という切実な夢を、われわれはもう一度見ることができるだろうか。

(付記) 本論は、学部一年生を対象とする本学の人文社会系基礎科目「哲学」の講義草稿をもとに全面的に書き下したものである。生産の技術に全く奉仕しないこれらの議論に時間をかけて真剣に取り組んでくれた学生諸君に感謝したい。また芸術工学に全く無知であり「哲学」という牢固としたディシプリンに自足していた筆者に対し、別の思考の可能性を辛抱強く説き、真の対話があるとすればきっとこういうものだと幻視させてくれた彫刻家の知足院美加子、グラフィック・デザイナーの坂本章の両氏にはとりわけ深く感謝する。

註

本文中に引用の文献はすべて以下にしたがって略号で表示してある。なお数字はページ数を表す。それぞれの著作にかんしては邦訳を参照させていただいた。引用などではできるだけ既訳にしたがったが著者の判断で改変させていただいたところもある。訳者の方々には深くお礼申し上げます。

Adorno,

AT: Ästhetische Theorie, Suhrkamp, 1989

Adorno/Horkheimer,

DA: Dialektik der Aufklärung, Gesammelte Schriften3, Suhrkamp,1997

Benjamin,

KZ: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zweiter Fassung, in Gesammelte Schriften Band VIII, Suhrkamp, 1991

UT: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in Gesammelte Schriften Band II, Suhrkamp, 1991

KGP: Kleine Geschichte der Photographie, in Gesammelte Schriften Band III, Suhrkamp, 1991

Hegel,

VA: Vorlesungen über die Ästhetik, Werke13, Suhrkamp, 1986

Heidegger,

SZ: Sein und Zeit, Max Niemeyer, 1986

UK: Der Ursprung des Kunstwerkes, in Holzwege, Vittorio Klostermann, 1994

Kant,

KU: Kritik der Urteilskraft, PB39a, Felix Meiner Verlag,1990

KrV: Kritik der reinen Vernunft, PB37a, Felix Meiner Verlag, 1990 (B版のページ数を示す)

Lukács,

TR: Die Theorie des Romans, dtv,1994

HPK: Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914), Luchterband, 1974

GK: Geschichte und Klassenbewußtsein, Luchterband, 1968

Merleau-Ponty,

PP: Phénoménologie de la perception, Gallimard, 1985

OE: L'oeil et l'esprit, Gallimard, 1986

VI: Le visible et l'invisible, Gallimard, 1986

(1) 本学の設立は、学芸の自由という戦後民主主義の理念がその腐敗形態を改革する意志をもって実現したものであり、歴史のバランスのうえに希有なかたちで存立したといえる。というもこののち、大学紛争の泥沼化とともに行政側からの再編過程は管理化・階層化の様相をさらに強くし、戦後の理念は業績主義へと変質して筑波大学の成立へと至ることになるからである。拡大教授会を迫悼して。

(2) カントによれば技術は手仕事から区別される。「手仕事 Handwerk」は、それがいかに精巧なものであるとしても「賃金技術」であり、それ自身では快適ではなくただその結果(賃金)だけが魅惑的な強制、すなわち「労働」でしかない。これに対して技術は自由なものであり、あたかもそれがたんなる遊びとして、つまりそれ自身で快適な仕事としてのみ、合目的に成果を上げるものである。(KU156f)

(3) 「ある可能な対象の認識にあわせて、たんにその対象を実現するためにそれに必要な働きをする場合は、その技術は機械的である。だが技術が快の感情を直接的に意図している場合は、その技術は感性的 ästhetisch な技術とよばれる。この感性的な技術は、快適な技術であるか、美の技術 schöne Kunst である。」(KU158)

(4) このカテゴリーは、分量(単数性、複数性、全体性)、性質(実在性、否定性、制限性)、関係(付属性と実体性、因果関係、相互性)、様相(可能-不可能、存在-非存在、必然-偶然)といったもので、それらは判断における各種の形式から発見される。

(5) 時間と空間というこの直観形式は、認識主観の方から見れば、すべての対象が必然的に備えている形式であるという意味で実在性(客観的妥当性)をもつのであり、また、物自体の側から見れば、現象を可能にする主観的条件として観念性をもつ。カントはそれを超越論的観念性と呼んでいる。この感性による枠付けに先立ってその向こう側に存在するものが「物自体 Dinge an sich」である。この形式は、そもそも感性的直観を可能にする主観の側の条件であるから、すべての現象にたいして、これらの形式は無条件に妥当することになる。逆に言えば、その枠付けに先立つ物自体そのものを我々は感覚することすらできない。『純粋理性批判』『超越論的感性論』を参照。

(6) カントにおいて知性と理性は一括して理性の名で呼ばれることもあるが、そのような文献学上の問題にはここでは触れない。

(7) 理性は経験に基づいて規則や概念を産出するのではなく、知性によってえられた概念や規則に基づいて推論し原理を与える。とくに理性が経験から離れて推論を行うとき、理性は純粋であり、そこでえられた概念は純粋理性概念、すなわち「理念 Idee」ということになる。知性概念が概念によって知覚を「理解 Verstehen」するのに対し、理性概念は、理性によって「把握 Begreifen」する。

(8) このような第三者、これはカントによって「超越論的図式 transzendentes Schema」とよばれる。認識にさいしてこの図式を生み出すのが「構想力 Einbildungskraft」に他ならない。(KrV B179)たとえば、あるものを見てそれを犬だと判断するとすれば、それは感性的直観の対象を犬という概念に包摂する判断力の働きによるのであり、そのさい、犬という概念にもとづいて犬の図式(形象)が一つの規則として構想力によって産出され、それと目の前の犬との一致が判断されたのだとカントは考える。

(9) 趣味という訳語はあまりにもアカデミックかもしれない。なじめない場合には、「美的センス」と訳すとわかりやすい。

(10) 趣味判断は、「快適なもの Angenehme」(KU42)を享受することは区別される。感覚にとって心地よいものは、たしかに概念的認識に回収されない快不快の感情に関係するといえるかもしれない。だがそれは、その対象となるものが実際にそこにあることを要求する。その意味で快適なもの享受は、その対象の現存に対して利害関心を持っているのである。同様に、「善いもの Gute」(KU43) (手段として善いものもしくはそれ自体で善いもの)の享受も、対象の現存に関して利害関心を持っている。そして善いものとは何よりも理性を介して、概念によって気に入るものである。これに対して美的なもの、これら快適なものからも、また善いものからも区別される。というのも、美的判断は対象の現実存在に対する関心を持っていないからである。我々は美しいものを距離置いて眺めるのであり、しかもそれを概念による包摂なしにそうするのである。したがって、趣味は一切の利害関心を欠いたまま何かを気に入ったり、気に入らなかつたりすることによって、ある対象やそのイメージを判定する能力であり、そのさい人が気に入る対象が美しいと呼ばれる。

(11) 『判断力批判』第9節は次のように記述する。美的な判断力の規定根拠は、「与えられた表象を表象諸力が認識一般に関係づけるかぎりにおいて、こうして表象諸力相互の連関のうちに見いだされる心の状態以外のものでありえない」(KU55)。このことをわかりやすく言えば、客観的な認識に向かうかぎり様々な表象は概念によって把握されそれゆえ客観的でありうるが、しかしその表象はそうであるかぎり美的なものではない。しかしその表象の連関自体は、そこから概念的要素を引き離すならば、そこに主観的なもの、つまり心の状態を同時に映し出している。このばあいの様々な心の働きは、概念に回収され固定されないものである以上主観的なものであるが、しかしそれは客観的認識に関わる表象から見いだされるものである以上完全に伝達不可能なものでもない、ということになる。

(12) 趣味判断の諸原則に深い関連をもつ知性の格率としてカントは三つのものを挙げている(『判断力批判』第40節)。第一は、「自分で考えること」すなわち「偏見にとらわれないこと」。第二は、「他のあらゆる立場の人の立場で考える」という「拡張された考え方」。第三は、「いつも自分自身と一致して考えること」という「首尾一貫した考え方」である。第一の格率は、趣味判断から他人の意見を追放することを意味し、第二の格率は、趣味判断のうち他人の立場を内在させることを求めている。これは一見すれば矛盾しているが、いわばカントはこの矛盾の統一を求めていると考えることができる。すなわち、判断に際してひとはあくまで主観的な個人的立場を出発点とするが、同時に他の人々の立場へと自分を置き移すことによってそうした狭小な立場を抜け出し、普遍的立場に到達することを目指すのである。

(13) 絵画においてはデッサン、音楽においては楽譜を想定するとよい。

(14) 装飾は、それ自身が美しい形式を本質としている場合のほかは、たとえば「黄金の額縁」(KU65)のようにたんなるその感覚的な魅力だけによって絵を引き立てている場合には、「虚飾 Schmuck」(KU65)と呼ばれる。このように純粋趣味判断は、美的判断の実質としてのいかなる感覚もその規定根拠として持つことはない。

(15) この区別は実はカントにおいては厳密には維持されえない。そしてこの困難さを理由としてカントは、人工物の美を自然美と比較して、それがなんらかの別の目的のために制作されていない場合においても、純粋な趣味判断の対象としては劣る場合があると考える。人工物による美的な感情の喚起は、それが何か別の目的のための手段ではな

く、それ自体が目的とされる場合でさえも、つまり「意図的に我々の適意をあらかじめねらった技術」である場合でさえも、その適意を獲得するという目的によって、趣味判断の純粋性を妨げるからである。ある客人が庭の小鳥の鳴き声の美しさに感心していたところ、実は、客をもてなすために主人が、鳥の鳴き声の物まねをする人を庭に潜ませていたということを知るならば、人はがっかりするであろう、という例をカントは挙げている。カントにとって純粋な芸術美でさえ、それが他者を心地よくしようとする関心を持つかぎり、目的性の原理からは完全に自由ではない。その意味で、美の技術は自然美を手本として目的から自由な美を人為的に作り出そうとする未完の技術なのだといえるかもしれない。以上自然美と芸術美の関係については『判断力批判』42節を参照。

(16) フッサールの美学については、堀榮造「フッサールの美学—現象学的方法とその関連性」(日本哲学会『哲学』50号)を参照。

(17) OE 16.

(18) 「私とは、私の身体とか私の『心的現象』とかを決定するさまざまな因果関係の結果または工作ではない。」(PPII)

(19) VII 194.

(20) このように物は画家を通じて自らを見えるようにするのであり、視覚との絡まりあいのなかで物は生み出されるのである。〈物〉がすべて身体の延長であると思えば、〈物〉が生み出されてくるその可逆関係の働きを担ういわば母胎は、『見えるものと見えないもの』において「肉 chair」と呼ばれ、それは「存在」の機能を担うとされ、〈物〉はすべて存在の裂開の結果として与えられることになる。

(21) 「しかしながらすべてこうしたことを百姓靴だけから見取るのもおそらくそれが絵に描かれているからでしょう。」(UK19)

(22) 後述のアドルノとホルクハイマーはホメロスの叙事詩を近代的市民的啓蒙の先駆形態とみなす点でルカーチの立場とは好対照である。ルカーチは近代という分裂の時代からそれ以前の分裂を知らなかった時代を一つの理想形態としてとらえるのだが、これはまさしく現象学に代表される近代的な反省的理性に典型的な疎外論的構図といえる。

(23) 第二の自然のルカーチによる定義は以下の通り。「この第二の自然の進行過程は、いままで非合理的な自然諸力(より正確に言えば、この非合理的な自然力というかたちであらわれた社会諸関係)が対立したのと同じような厳しい合法則性をもって、人間に対立する。」(GK307)

(24) 「実在する世界が持つ奥行き profundeur と計り知れない神の奥行きは『技術化された』思考の単調さをもはや裏付けたりはしない。」(OE 56)

(25) メルロ＝ポンティが強調した〈物〉の次元、およびハイデガーの「存在」の次元は、ルカーチにおいては後述するように「総体性」のカテゴリーに対応している。

(26) 周知の通り、この状況をマルクスは、『経済学哲学草稿』において労働する主体の「疎外」の現象としてすでに記述していた。

(27) ルカーチは、総体としての社会的正当性を実現するべき官僚制が、その分業形態において、まさに「倫理的なもの」を分割し分裂させると述べる。官僚制に直面する個人は、まさに総体として実現されるべき合理性の断片のみを、理解不能な非合理性として強制されるこ

とになる。現代における倫理問題の核心がまさにここで指摘されている。

(28) 「近代科学が発展すればするほど、また近代科学が自身自身を方法的に明確にすればするほど、自分の領域の存在問題からますます決定的に離れてゆき、自分が築き上げてきた把握可能な範囲から、この存在問題をますます決定的に閉め出さざるをえないということが開示されることになる。」(GK280)

(29) 「それは最終的には、他の人間とは違ったふう組織されたためざましい人間、つまり芸術家がいる、その心理学的理解から、彼によってもたらされたもの、つまり芸術を理解すべきだ、ということになってしまわざるをえないのである。」(HPK38f)このルカーチの立場は、凡庸な美術史的芸術理解 *Ästhetikhaftigkeit* に対する哲学的美学の立場からの批判と解釈できる。作品を心理学的・社会的にのみ解釈する立場は、体験的現実からの切断、すなわち作品の事実性という芸術作品の精髓をその核心において破壊する。

(30) それはまた体験的現実において記号とそれが指し示すものとの関係が本質的な偶然性を免れないのと同じである。そこでは、芸術作品が記号であり、それが指し示すものが創作者の体験であるという先の伝達関係もまた偶然的なものでしかない。

(31) ハンナ・アレントもまた、表現における受容者の複数性をもって表現されたものの実在性を定義する。

(32) 以上のルカーチ論にかんしては、高幣秀知『ルカーチ弁証法の探求』(未來社1998年)に多くの示唆をえた。この著書は現在の日本におけるルカーチ研究の水準を示すものといえる。

(33) ベンヤミンのこの論文には三つの版がある。いずれも、「フランクフルト社会研究所」とのやりとりのうちで1935年から36年にかけて相次いで成立した。ここでは、「第一の技術」と「第二の技術」との対比にかんして詳細な論述がなされている第二版を取り上げる。「遊技性」に代表される技術にかんする積極的な肯定が目につくが、この部分はその後の版では削除や修正がなされている。

(34) オーケストラの一回切りの生演奏をオリジナルな表現だと考えるとすれば、その録音はオリジナルのコピーだということになる。そうした図式では、本物とそのコピーという図式は維持されたままである。だが再生音楽によって実現されるのはたんなる色あせたコピーではなく、音楽を分析的に聴く可能性であり、また日常生活においてその独自の背景のうちで音楽を聴く可能性である。それはオリジナルな演奏とは全く違った芸術経験であり、その意味でそこではオリジナルとコピーとの関係はもはや成立しない。

(35) 「一般的に定式化するならば、複製技術は複製されたものを伝統の領域から引き離す。複製技術は複製を数多く作り出すことによって、複製されたものを一回かぎり出現させるのではなく、大量に出現させる。そして複製技術は複製に、それぞれの状況のなかにいる受け手の方へ近づいてゆく可能性を与えることによって、複製されたものをアクチュアルにする。この二つの過程を通じて伝承されてきたものは激しく震撼されることになり、このような伝統の震撼は人類の現在の危機および再出発と表裏一体をなしている。」(KZ353)

(36) 「だが、芸術の生産において真正さという基準が無効になる瞬間には、芸術の社会的機能全体が大きな変化を遂げてしまう。芸術は儀式に基づくかわりに、必然的にある別の実践、すなわち政治に基づくことになる。」(KZ357)

(37) この国の現実に当てはめて考える場合には、近代天皇制がもっともこの事例としてふさわしい。宮内庁が天皇の墓を調査することを許さないのは、神秘的色彩を帯びた隠蔽に支配がつねに結びついてい何よりの例証であろう。よく指摘されているとおり、昭和天皇とマッカーサーが並んで写っているあの有名な写真の破壊力は、こうした文脈でよりよく理解できる。

(38) ベンヤミンは次のように言う。「アレゴリー画家は、『絵の背後に』潜む本質をあらわすのではない。アレゴリー画家において表現されたものの密接に結びついている文字として、署名の文字として、アレゴリー画家は表現されたものの本質を目の前に引きずり出す。」ここで言われる「文字」とは、失敗の歴史を担って散乱する様々な断片が自らの「理念」に対してその配置のままにとりうる位置関係により構成されるものである。

(39) ベンヤミンは『写真小史』において、写真技術の担い手であった市民階級が自らを写真のなかで「芸術化」し、そこにアウラを捏造しようとしたことを反動として批判している。

(40) 「人間が機械装置によって表象されることで、人間の自己疎外はきわめて生産的に利用されることになった。」(SZ369)

(41) コミュニケーション技術の発達によるインタラクティブアートもまた、こうした文脈の中で現存もてはやされている。だがコミュニケーションそれ自体にはいかなる価値もない。それが意味あるものとなるのは、むしろコミュニケーションではなく、異質なものを前提とした対話(ダイアログ)によってであり、それを通じて自ら自身を貫く技術的・管理的性格が不可能になる経験によってであろう。コミュニケーション自体はいくらでも管理の手段になりうるし、技術的世界の補完物・装飾物に容易に成り下がる。最悪なのはビデオ・ゲームであり、ここでは特定のコードへの適応だけが相互性として許可されている。現実に対して正しく対応しそれを真に作り替えてゆく可能性を奪われた者たちに、ゲームは管理された相互性という慰めを提供する。管理された規則内部でのインターアクションではなく、規則そのものを問い直しつくりかえる能力が求められている。

(42) 『美の理論』の「現代芸術と工業生産」(AT56)「美的合理性と批判」(AT58)などの段落を参照。

(43) 「自然の真理は、自然を生み出す理念の力と自己否定の力を持つ精神にあって、精神は自分を分割し否定しつつ、この分割と否定を自分が作り出したものとしてさらに破棄し、そこに限界や制限を感じるのではなく、自由な一般理念の力によってこの他なるものと合一します。この理念の力と無限の否定力が、精神の主体性の深い意味です。」(VA128f)

(44) 「精神はいったんは有限な姿をとり、ついでそれを破棄します。そういうかたちで、精神はその最高の領域において、自分自身を自分の知と意志の対象とします。絶対的なものが精神の対象となるのは、精神が意識の段階にいたって、精神自身が、知るものとしての主観と知られるものとしての絶対的对象とにわかれるからです。以前の有限な精神の立場からすれば、絶対的なものを自分と対立する無限の客観として認識する精神は、まさにそれゆえに、絶対的なものから区別される有限なものと考えられる。しかし、もっと高度な哲学の目から見ると、絶対精神が自分自身を明確に認識するために、内部に分裂を起こして、有限な精神を作り出し、その中で自ら知の絶対的对象となるのです。かくて、精神は精神の共同体のうちに生きる絶対的精神-自己を認識しつ

つ現実に存在する絶対の精神—となります。」(VA130)

(45) ヘーゲルは、「芸術は宗教及び哲学と共通の地平に並び立ち、人間の最新の関心事であり、精神の最大限の真理である神々しさを表現し、意識にもたらすもの」(VA20f)と述べる一方で、「芸術が、その内容からしても形式からしても、精神の真理を意識にもたらす最高かつ絶対の方法ではないことを忘れてはなりません」(VA23)と言っている。むしろヘーゲルにとって芸術は、絶対精神を感受させるものとしてはすでに過去のもの、乗り越えられたものであった。

(46) ヘーゲルにおける絶対精神は、芸術自身のうちでも、物質的・感覚的なものを低次なものとして、より高次の内面性や理性へと展開してゆく。ヘーゲルはこの展開を「芸術形式の理論」(VA107)において詳論する。つまり、芸術の諸形式のうちでもより感覚的なものとより理性的なものが発展段階的に区別されるのである。理念に対して素材が優位する「象徴的芸術形式」(VA107)の段階の代表的な形式としての建築、「古典的芸術形式」(VA109)として「理想型」(VA109)を構成する彫刻、素材に対して理念が優位する「ロマン的芸術形式」(VA111)としての絵画と音楽と詩(文学)である。この段階にあつては、素材が抽象的な精神を十分受け止めることができず、芸術の終わりとともに、共同体という姿をとる絶対精神の段階、すなわち宗教の始まりを準備することになる。