

人間的芸術の行方

——二〇世紀前半における芸術終焉論の一変奏——

小田部 胤久

芸術が一八世紀末から一九世紀初頭にかけて「芸術としての芸術」「芸術のための芸術」という自律性を獲得したとき、それを支えていたのは——モーリッツ（1769-93）やシラー（1791-1805）の美学理論にとりわけ顕著に認められるように——自律的人間性の理念にほかならない。つまり、人間の自律性との類比において、芸術（ないし芸術作品）にも自律性が帰せられたのである。この意味で、近代的芸術観の誕生は近代的人間観の誕生と軌を一にしている。ヘーゲル（1770-1831）が新たな芸術を「人間的なもの」とかかわらせたのも、こうした歴史的状況に即すれば当然のことといえよう。本稿の課題は、ヘーゲルの『美学』からほぼ一世紀後の二〇世紀前半において、ヘーゲルがその誕生を宣言した「人間的芸術」の辿った軌跡を明らかにすることである。

第一節 オルテガ・イ・ガセットと「芸術の脱人間化」

まず取り上げるべきは、オルテガ・イ・ガセット（1883-1955）〔以下ではオルテガと略記〕が一九二五年に著した論考「芸術の脱人間化〔非人間化〕」である。

彼がこの論考において主題とするのは、ドビュッシー以後の音楽、マラルメ以後の詩、表現主義・キュビズム以後の絵画、すなわちいわゆる「新芸術」である。彼は、一九世紀の芸術と比べて「新芸術」が「本質的、宿命的に

不評〔非大衆的〕(impopular)である点に着目〕(Ortega [1925], 38) 其の理由を次の点に求める。

私はここで、純粹芸術 (arte puro) が可能か否かを論ずるつもりはない。……〔だが〕たとえ純粹芸術が不可能であったとしても、芸術の純粹化への傾向がありうることは全く疑問の余地がないであろう。そしてこの傾向は、ロマン主義や自然主義の作品に支配的であった人間的要素、あのあまりにも人間的な要素を徐々に排除していく形を取るであろう。そしてその過程において、作品における人間的な内容がほとんど見えなくなるときが到来することであろう。そのときわれわれは、芸術的感受性という特殊な能力を持った者のみが知覚しうる芸術作品を持つこととなる。……新芸術は芸術的な芸術 (arte artistico) なのである。(46-47)

すなわち、オルテガは一九世紀的芸術が、芸術外の「人間的対象」を描写するものであるために、本質的にはすべて「写実主義的」であったのに対し、「新芸術」がこうした描写に重点を置かず、むしろ、「芸術作品そのもの」〔すなわち芸術作品の媒体性〕に注目するようになった事態に留意し、こうした事態を「純粹化への傾向」と呼ぶ。「純粹化の傾向」とは、芸術が「人間的なもの」という芸術以外のものとの「境界線が判然としていないことに反発」(66)を示し、芸術でのみあらうとすることである。この意味において、芸術の「純粹化の傾向」は「芸術の脱人間化」(66)にはかならない¹⁾。

それでは、オルテガの「芸術の脱人間化」の理論は、いかなる歴史観に支えられているのであろうか。「芸術家はただ一人で世界と出会うのではなく、芸術家と世界との関係には、常に、芸術的伝統 (tradición artística) が通訳のように介入する」。芸術家はこの伝統に対して「肯定的」に関係する場合もあれば、「否定的」に関係する場合もある。だが、こうした「芸術的伝統」が次第に増大してゆき、「生まれ出る芸術家と世界との間の直接的で独創的な触れ

合いを妨害する」ようになる、次のいずれかの事態が生じる。すなわち、一方で「伝統が独創的力 (potencia original) を完全に駆逐」するか、あるいは「新芸術が自分の首を絞めている旧芸術の力を徐々に跳ね返していく長い時代が突如訪れる」か、のいずれかである。前者が「エジプト、ビザンチン、東方一般の場合」であるとすれば、後者こそ現在のヨーロッパの芸術運動を特徴づける。オルテガによれば、そもそも「ロマン主義から今日にいたるまでの芸術の軌道」は、「過去の芸術を否定し、攻撃し、嘲笑する」という気質」に支えられている。この点では、一九世紀の芸術も今日の「新芸術」も同様である。だが、こうした「攻撃の激しさ」は、「距離の遠近に反比例する」。それゆえにこそ、今日の芸術家は、一九世紀的芸術に対して「最大の嫌悪感」を感じるのである。だが、こうした「新芸術」の傾向が「芸術そのものに反逆すること (revolverse contra el Arte mismo) を意味」するのであれば、そこには、「芸術に対する満腹感、芸術に対する憎しみが隠されているのではないか、という疑問が生じる」であろう (79-81)。

この問いに対して、オルテガは「イロニー」というロマン主義的概念を持ち出すことによつて答えている。「新しい発想はすべて、喜劇的 (conica) というただ一本の絃を奏でている。……芸術そのものに向かつてゆくことは、芸術を笑劇 (farsa) とみなすことである。……新芸術は、特定の誰かと特定の何かとを嘲笑する代わりに、芸術そのものを嘲笑する。……芸術は自殺行為を行いながらも芸術であり続けるのであり、自己否定は驚異的な弁証法によつて、自己保存となり勝利となる」(88-89)。このようにオルテガは、「新芸術」は芸術を憎んでいるのではなく、むしろ自己自身に対して喜劇的にかかわる、と指摘し、そうした新芸術のあり方を「イロニー」と特徴づける。それは、一種の自己反省性(ないし自己言及性)を伴う芸術にはかならない。

こうした芸術は、芸術外部とかかわる課題——たとえば「人類を救済するという大事業」ないし「巨大な使命」(89)——から解放され、自由になっている。そのために、ここからは次のような帰結が生じる。「芸術が人間を救うこと

があるとするれば、それは人間を生の嚴肅さから解放し、思つてもなかつた幼年時代 (puericia) に帰してくれるからにすぎない。……古い世界に子供っぽさ (puerilidad) を作り出す試みなのだと思えば、新芸術はすべて理解できるものとなり、またかなりの偉大さをも帯びてくる」(80)。オルテガは、「新芸術」が成立しつつある状況の内に、「老化への意志」としての「精神の崇拜」から、「肉体の崇拜」の内に成り立つ「小兒的傾向」を読み取り、ここに「スポーツの興隆」と共通の時代の傾向を見出す。オルテガは、新芸術の内には「若さの時代」への移行の兆候が認められる、と述べて、この論考を終えている。

次に、このオルテガの議論の意義と問題点とに触れておこう。

まず、オルテガが「芸術の脱人間化」を「芸術的芸術」の成立と重ね合わせている点に注目したい。オルテガのいう「芸術的芸術」とは——彼がドイツ・ロマン派の「イロニー」論を援用していることから明らかなように——、われわれの見るところ、決して「新芸術」が二〇世紀初頭に初めて主張したものではなく、むしろ芸術の自律性の理念のもとに、一八世紀末に提起されていたものである。かつ重要な点は、この芸術の自律性の理念が人間の自律性の理念と密接に関連していたことである。芸術の自律性の理念は、人間の自律性の理念を芸術に適用するところに成立したものと云つてよい。この点からオルテガの理論を捉え返すならば、なお一八世紀末から一九世紀初頭においては重ね合わされていた「芸術の自律性」の理念と「人間の自律性」の理念が峻別され、むしろ相反するものとして理解されるようになったことを意味するであろう。換言するならば、近代美学は自律的・人間性の理念を範例としつつ自律的芸術の理念を提起したが、近代芸術はその自律的展開を通して人間性の理念とのかかわりを否定するにいたつた、といえよう。近代芸術は、自らの自律性を追求することによって、自己の出自としての人間性の理念から自らを解き放ち、純粹化ないし脱人間化の過程を推し進めていく。換言すれば、「芸術の自律性」の理念と「人間の自律性」の理念の乖離は、芸術がこうした純粹化・脱人間化を推し進めることによって生じた、と

考ふるべきであらう。これはまた、近代美学それ自体の純粹化の過程でもある。

とともに注目すべきは、オルテガ自身、「獨創性」の理念の追求、およびそれに基づく過去への否定的かかわりという文脈において「ロマン主義」と「新芸術」との親近性について触れていた、という事実である。「新芸術」に認められる過去の芸術への否定的かかわりは、オルテガに従うならば、決して二〇世紀になって初めて生じたものではなく、むしろロマン主義以来一貫している。とするならば、過去への否定的かかわりは「近代的人間觀」（すなわち、自己を自己自身によつて基礎づけることのできる自律的主体性の理念）から帰結するものであり、「新芸術」に見られる「イロニー」の理念は、「近代的人間」の迎えつつある命運の兆候ともなる、とわれわれは解しようのではないか。

だが、この点に関して、オルテガの議論は必ずしも明快ではない。われわれの見たところ、この論考には首尾一貫していない点が認められる。

この論考の初めの箇所において、オルテガは、次のように述べていた。

約一世紀半にわたつて、「民衆」は、大衆は、自分が社会そのものたらんとしてきた。……〔だが〕新芸術は「選良 (Eleges)」に対して、……自分の使命は少数者たるころにあると同時に、多数者を向こうにまわして戦うところにある、と自覚させることに貢献する。……政治から芸術の分野にいたるまで、社会は、当然そうあるべき二つの階層ないし階級、つまり、優れた人間の層 (hombres egregios) と凡俗な人間の層 (hombres vulgares) に再構成されるときが近づいている。……今日の生のあらゆる局面の根底には、腹立たしい不正が息づいている。つまり、人間は完全に平等であるというあの誤った仮説がそれである。……政治の世界では道徳改革の徴候と予告が〔平等性という〕劣等な感情のために曇らされてしまっているが、それと同じ道徳改革の徴候と予告が今芽

吹きつつある現代芸術の内に現れている。(41)

「大衆」と「選良」をエリート主義的に対比させる議論は、後の『大衆の反逆』(一九三〇年)を予想させるものであり、ここにはオルテガの「大衆」論の本質が読みとられなくてはならない。「旧芸術」を支持する「大衆」に対して、「新芸術」を支持する人々の内にこそ、彼は大衆を指導することとなる「新たな真の貴族」の誕生の兆候を見ているように思われる。

だが、この論考の末尾でオルテガは、先に見たように、「新芸術」を「小兒的傾向の徴候」と結びつけていた。「新芸術」の内に新たな時代への移行の兆候を読みとろうとする点では、オルテガの議論は一貫しているが、ここに認められているのは、「真の貴族」の誕生ではなく、むしろ「子供性」の誕生である。果たしてこうした「小兒的傾向」の内に、われわれは「選良」を見出しうるのだろうか、いかなる点において、この「小兒的傾向」は「選良」たりうるのだろうか、この点についてオルテガは何も語っていない。

ここで注意すべきは、オルテガの大衆論の集大成ともいえるべき『大衆の反逆』(一九一九年に新聞紙上に発表の上、三〇年公刊)における「新芸術」の評価であろう。

ヨーロッパ全土に、すべての人々を例外なく巻き込んでしまう笑劇の大風が吹きまくっている。……人間が余すところなく完全に自己を投げ出すことをせず、中途半端な態度で生きる限り、それは常に笑劇となる。大衆人は、自己の運命という確固不動の大地に足を踏まえようとはせず、どちらかといえば、宙に浮いた虚構の生を営んでいる。……世界はすべて暫定的な生に身を投じている。……スポーツに対する熱狂から……政治的暴力にいたるまで、「新芸術」から今流行の海岸でのばかけた日光浴にいたるまで、万事が万事そうである。……それらは生の

本質的な根底からわき出した創造物でもなく、真の熱望でも必然性でもない。要するに、そうしたもののすべては、生の本質からみた場合、虚偽である。(119301, 148, 259-60)

ここでオルテガは、大衆化社会が「虚構の生」を営んでおり、そうした生が「笑劇」となっていることを指摘しているが、こうした指摘は、先の論考『芸術の脱人間化』における次の一節との比較の内に解されなくてはならない。「芸術そのものに向かってゆくことは、芸術を笑劇とみなすことである。……新芸術は、特定の誰かと特定の何かとを嘲笑する代わりに、芸術そのものを嘲笑する」(119251, 83-84)。この限りでは、脱人間化する芸術は、その笑劇性のゆえに、大衆化社会と同じあり方をしていることにならう。とするならば、『芸術の脱人間化』の冒頭において「新芸術」に見られる現象に即してオルテガが語った希望、すなわち「政治から芸術の分野にいたるまで、社会は、当然そうあるべき二つの階層というか階級、つまり、優れた人間の層と凡俗な人間の層に再構成されるときが近づいている」(42)、という希望は虚しいものとならざるをえないのではないか。

オルテガが「新芸術」の内に見て取ろうとした現象(すなわち、「優れた人間」によって支配される芸術の成立)は「前衛・後衛」の比喻によって捉えることのできる事態であり、いわゆる「前衛(アヴァンギャルド)運動」の時代にふさわしいものであった、といえよう。だが、彼は同時に、こうした前衛運動を支えている精神が、とりわけその否定性ないし暫定性という点において、当時の大衆化社会の精神と符合することをも洞察していた。その点では、「新芸術」は何ら新たな生の創出に対して有効に作用することはありえないはずである。このように、オルテガの理論は、「大衆」にあえて背を向けて「選良」に対してのみ語りかける「新芸術」を前にして、前衛芸術が同時に大衆化社会に解消されていく過程をも視野に収めていた、といえるであらう。

第二節 ベンヤミンと二つの終焉論

次に検討すべきは、大衆化社会における伝統的芸術の崩壊を理論化したベンヤミン (1892-1940) の議論である。

まずは、彼の論考『複製技術「技術的複製可能性」の時代における芸術作品』(第一稿一九三五年、第二稿二三年、第三稿は三六・三九年)〔以下では「複製芸術論」と略す〕に注目したい。「アウラの知覚の時代」が「終焉 (Ende) を迎えている」(Benjamin [1936a], 633)、と宣言するこの論考は、われわれの主題である「芸術終焉論」にとつて重要な位置を占める。かつ、ベンヤミン自身、自らの議論とヘーゲルとの連関について触れており、この意味においても、ベンヤミンのこの論考は、ヘーゲルの「芸術終焉論」が提起された一九世紀初頭以降の一世紀の間の変化を明らかにするための格好の材料を提供する。

ベンヤミンはこの論考の冒頭において、従来の近代的芸術観を支えてきた諸概念——「創造性や天才性、永遠の価値や神秘」といった概念——から意識的に距離をとり、むしろ、「現在の生産諸条件」——具体的に述べるならば「技術的複製」の展開——に即して新たに芸術理論を構築する必要性を説く (585-586)。なるほど、「複製技術」は古代から存在するが、ベンヤミンに従えば、一九〇〇年を境に「技術的複製」は新たな段階に入る。というのも、「技術的複製」は、「伝えられてきた芸術作品の全体を対象」として複製し、芸術作品の作用にきわめて深い変化を与え始めた」のみならず、「芸術上の手法 (künstlerische Verfahrensweise) において独自の地位を獲得した」からである。彼が着目するのは、こうした「技術的複製」のもたらした革新が「従来の形態における芸術に対していかに反作用するのか」である (587)。

ベンヤミンは、周知のように、「技術的複製可能性の時代」においては、「芸術作品の今ここにありという特質 (das Hier und Jetzt)」から生じる「芸術作品の 아우ラ」が「衰退」する、と論じる。「今ここ」に立ち会うことができるのは、一部の人の特権である。それに対し、「複製技術」は、こうした特権を否定して「大衆」の「平等への感

「覚」を可能にするであろう。それゆえに、「アウラの凋落」は、特権階級の没落と「大衆」の成立という「社会的条件」に即して理解されなくてはなるまい (588-590)。ベンヤミンは二〇世紀初頭の「新芸術」の登場を目にしつつ、そこに（オルテガとは反対に）「大衆」ないし「大衆運動」の可能性を見て取ろうとしたのである。なるほど、「芸術作品は……大衆にとつては娯楽の機縁にすぎない」(634)、という批判をベンヤミンも知らないわけではない。だが、「大衆」は「進歩的」にして「批判的」態度をとりうる、と彼は主張する。というのも、複製技術の展開とともに芸術享受は一般的に「個人的」なものから「集団的」なものへと変化するが、このことに伴って、個々の享受者の反応は「相互に監視しあい (sich kontrollieren)」、同時に「批判的」でもあるような芸術享受を可能にするからである (616-617)。

そして、ベンヤミンに従えば、こうした「アウラの凋落」に伴う変化は、「第一の技術と第二の技術間の世界的対決」(634) の内に認められる「魔術からの解放」(M・ヴェーバー) の過程として理解されなくてはならない。彼のいう「第一の技術」とは、伝統的な意味における技術のことである。この「第一の技術は自然の支配を指した」が、その働きは実際には自然の働きの内にはめ込まれているために、「第一の技術」を用いる人間は「自然から距離を取る」ことができない。この点において、人間にとつて自然(ないし自然の内にはめ込まれた技術)が一種の「魔術的」なものとして現象する。それに対し、「第二の技術」は、「自然の支配」という形態における自然への従属から人間が解放され、人間が「無意識の術策 (unbewusste List) を働かせて自然から距離を取る」ところに初めて成り立つものであり、「自然と人類との間の共同の遊戯 (共演) (Zusammenspiel) を目指す」。無論、この「第二の技術」は現在進行しつつあり、かつ、人間の能力はこの新たな第二の技術を完全に使いこなしてはいない。それゆえにベンヤミンは、「今日の芸術が有する社会的に決定的な機能は、この共同の遊戯を練習して覚え込む」(Einübung) ⁽⁴⁾ である」と述べて、「アウラ」から解放された芸術の世界史的意義を強調する (598-599, 634)。

以上の考察を踏まえて次に検討すべきは、この『複製芸術論』の議論が「芸術終焉論」としていかなる意味を有しているのか、である。まずは、彼が芸術史をいかに捉えているのかを明らかにしよう。ベンヤミンに従えば、「真正」なる芸術作品の比類のない価値は、その基礎を儀式 (Ritual) の内に有して「おり、芸術の基礎は宗教の内にある。この意味において、芸術の価値はその「礼拝価値 (Kultwert)」の内にある。なるほど、ルネサンス以後、芸術は宗教との一体化から解放されたといえよう。だが、そのことによって芸術の「礼拝価値」にはいかなる変化も生じなかつた。というのも、ルネサンスの時代に見出されるのは「美の礼拝 (Schönheitsdienst)」という形を変えた儀式性だからである。また、芸術が一九世紀初葉に「危機」——すなわち、「百年後には誰の目にも明らかとなつた危機」——を迎えたとき (ちなみに、この時代は、「大衆」が初めて誕生し「社会主義」の成立した時代であるとともに、同時に「写真」という複製技術が誕生した時代でもある)、この「危機」を乗り越えるために、芸術は、「芸術のための芸術」という「芸術の神学 (Theologie der Kunst)」を、⁵⁾ さらには、「社会的機能」のみならず「対象的 주제」をも拒否する『純粹』芸術』という「否定神学 (negative Theologie)」を生み出すことによつて、その「礼拝価値」を保持した。だが、ベンヤミンによれば、こうした試みは結局のところ失敗に終わらざるをえない。というのも、二〇世紀の複製技術の展開は、「芸術作品を世界史上初めて儀式への寄生状態から解放」し、「芸術」を大衆運動とかかわらせることによつて「政治に基礎づけ」る、という帰結をもたらしたからである。ベンヤミンは、こうした新たな芸術の価値を、かつての「礼拝価値」との対比において、「展示価値 (Ausstellungswert)」と呼んでゐる (594-595)。

ヘーゲルへの言及は、ベンヤミンがこの対概念を提起した際に付した註の内に見られる。

観念論の美の概念は、結局のところ、この「礼拝価値と展示価値という」両極性 (Polarität) を区別されないもの

として含む（またそれゆえに、区別されたものとしては排除する）ために、観念論の美学においてこの両極性は正当に考慮されることがありえない。とはいえ、ヘーゲルにおいてこの両極性は、観念論の枠内で考えられる限り最も判明な仕方です、現れている。歴史哲学の講義においては次のように論じられている。「人々はすでに長い間〔宗教において〕像 (Bilder) を有していた。というのも、信心 (Frömmigkeit) は祈祷 (Andacht) のためにかつてから像を必要としたからである。だが、信心は決して美しい像を必要としたのではない。美しい像はむしろ信心を妨害するものですらあった。……芸術は……教会それ自体の内部で生じた、ただし、芸術はすでに教会の原則から歩み出しているのであるが⁶⁾。また、美学についての講義における一節は、ヘーゲルがそこにおいて問題を感じ取っていることを示唆している。美学講義においてヘーゲルは、「われわれは芸術作品を神として崇拜しあがめうる段階を超ええた。芸術作品が与える印象は特殊なものであつて、芸術作品がわれわれの内に喚起するものは、より高次の試金石によつて吟味される必要がある⁷⁾、と述べている。(630-631)

ベンヤミンの引用する『歴史哲学』の一節は、「中世の解体」の段階としての「ルネサンス」における「世俗化」の過程が「教会」にまでおよび、世俗化された教会芸術を生み出したことを論じたものである。ベンヤミンが、『歴史哲学』のこの一節に注目するのは、礼拝価値と展示価値の対立が初めてルネサンスという世俗化の時代において現れる、という論点が語られているからであろう。また、第二の引用は、ヘーゲルが『美学』の「序文」において『芸術終焉論』を直接展開した箇所であり、礼拝価値と展示価値との同一性の成り立っていたギリシア芸術の段階が——さらには「後期中世の黄金時代」(Hegel XII, 25) が——乗り越えられたことを指摘するものである。なるほど、礼拝価値と展示価値との同一性をその特徴とする古代ギリシアの芸術を「美の頂点」とみなす限りにおいて、「観念論の美学においてこの〔礼拝価値と展示価値という〕両極性は正当に考慮されることがありえない」というベンヤ

ミンの断定は正当である。と同時に、ヘーゲルはこの同一性がもはや現在では成り立ちえないことを洞察し、そこから「芸術の終焉」という理論を提起するのであるから、この点から見るとヘーゲルの「芸術終焉論」はアウラの芸術の終焉を予告するものであったと解することもできよう。⁽⁸⁾

さて、ここで注目すべきは、「アウラの凋落」と「平行 (Parallel)」(書簡五一、三六年六月四日) するものとベンヤミン自身が認めているもう一つの終焉論である。それは「物語る技術」の「終焉」をめぐる議論である。

彼は、一九三六年の『物語作家』という論考において、次のように断言する。「物語る技術 (Kunst des Erzählens) は終焉に向かっている」(1936b, 284)。「物語る技術」が「終焉」しつつあるのは、物語を可能にする(あるいは可能にしてきた)「経験」が現代において意味を失いつつあるからである。彼のこの議論を十全に理解するためには、この論考に先立ついくつかの論考の検討から始める必要がある。

まず、一九三〇年の論考「長篇小説の危機——デーブリーンの「ベルリン・アレクサンダー広場」について」に見られるベンヤミンの歴史観を検討しよう。

叙事詩において、民衆 (Volk) は、一日の仕事を終えた後に休息する、つまり聞き入り、夢想し、拾い集める。「それに対し」長篇小説家 (Romancier) は民衆から、また民衆の行う事柄から自己を隔絶した。長篇小説の誕生した部屋は孤独の内にある個人 (das Individuum in seiner Einsamkeit)、すなわち自分にとって最も重要な事柄についてとはや(他者にとっても妥当するような仕方)で「範例的 (exemplarisch)」に語る事ができず、誰かから助言を受けることも、誰かに助言を与えることもできない個人である。長篇小説を書くとは、人生の描写において通約不可能なもの (das Inkommensurable) を極限にまで押し進める、とごうごうとせよ。⁽⁹⁾

人々の生活が「民衆」(ないし民族的共同体)の内に埋め込まれていた時代において成り立っていた芸術形式が「叙事詩」であるとするならば、こうした「民衆」から「個人」孤人が分かれ、個々人が他者とは「通約不可能なもの」を自覚した時代に固有な芸術形式が「長篇小説」である。¹⁹⁾そして、こうした両者の対比は、それぞれのジャンルが伝達される媒体の相違と密接に関連する。というのも、「叙事詩」を可能にするのが「口頭伝承 (mundliche Tradition)」(337)——すなわち、「物語る——聞く」という形態の内に成り立つ伝達形式——であるのに対し、「長篇小説」とは「印刷術の発明」(1936b, 292)という近代の所産に依存するからである。だが、ベンヤミンは——この論考の表題が示すように——この「長篇小説」が現在「危機」を迎えている、と考える。かつ、この「危機」は、ベンヤミンに従えば、「叙事的なものの再生 (Restitution des Epischen) ——それはいたるところで、[たとえば]プレヒトにおけるように」劇にいたるまで見出されるものであるが——」(1930f, 338)と表裏一体の関係にある。

ここから明らかのように、ベンヤミンはこの論考において芸術の歴史を大きく三つの段階に、すなわち(一)「叙事詩」「物語」の時代、(二)「長篇小説」の時代、(三)「叙事的なものの再生」の時代、の三つに分けている。第二の段階が「純粋な内部であつて、外部を知らない」ところの「純粋小説 (roman pur)」の理念に基づくとすれば、第三の段階の作品は、ダダイズムや映画(とりわけその最良の時期の)が手法として取り入れた「モンタージュ」に依拠しつつ、作品をその外部の世界へと開こうとする(339, 341)。だが、ベンヤミンは、この「叙事的なもの」再生」という第三の段階がいかにして第一の段階の「再生」たりうるのか、いかなる意味において「孤独の中にある個人」を超え出た「範例的」なもの——あるいは『複製芸術論』の術語を用いるならば「集団的なもの (das Kollektive)」——が第三の段階において成り立ちうるのか、この点について明確に述べてはいない。換言すれば、第三の段階と第一の段階との間に存在しうる差異について、ベンヤミンはあえて触れていないように思われる。

第一の段階と第三の段階の差異という点で示唆的なのは、『長篇小説の危機』から三年後の一九三三年に著された

論考『経験と貧困』である。ベンヤミンはこの論考の冒頭において、伝統的な意味における「経験」が現在では「虚偽」となっていることを指摘する。

「かつて」人々は経験が何であるのかをよく知っていた。年上の人々が年下の人々に常に経験を与えた。つまり、老年の権威 (Autorität des Ailers) を伴って、格言という形で、……また時折は異国の物語 (Erzählung aus fremden Ländern) として、暖炉の傍らで子供や孫たちに「経験を与えた」。——だが、こうしたことはすべてどこへ行ってしまったのか。何かを立派に語りうる人に出会う人があろうか。(1933j, 372)

この論考で「経験」と呼ばれているのは、「権威」を伴いつつ「物語」を媒介として世代から世代へと口頭で伝えられて、人々の生活にとって範例的な内容を持つものである。ところが、こうした「経験」が現在においては危機を迎えている。それは、「科学技術の途方もない展開」とともに、とりわけ「第一次世界大戦」を機縁として、「経験はそれが虚偽 (Lüge) であることを暴かれた」(373) からである。だが、もしもそうだとするならば、先に検討した『長篇小説の危機』の提起する展望、すなわちかつての「経験」を伝えていた「叙事的なもの」を「再生」しようとする試みは成り立ちえないはずである(少なくとも、新たな経験の可能性を明確にしない限りは)。

むしろこの論考『経験と貧困』において強調されているのは、「経験の貧困」とともに生じる「野蛮さ (Barbarium)」の持つ積極的意義である。「野蛮さ」は、「偉大な創造者」が必要とする特質、すなわち、「最初から始め、新たに開始し、わずかのものでもやりくりし、わずかのものでも作り上げ、その際右や左を見たりしない」という特質と結びつく。この特質は、現在にあつては、「恣意的に構成されたもの (das willkürliche Konstruktive) への傾向、有機的なものに対立する傾向」「人間らしさ——人間主義 (Humanismus) の原則——の拒否」の内に認め

られるであろう(378)。

ここから明らかなように、この論考のベンヤミンは、歴史を次のような三段階に、すなわち(一)「経験」「物語」「權威」(それはまた「アウラ」とも結びつく)の時代、(二)「科学技術の展開」による「経験」の崩壊、および「経験」の崩壊を補うものとして「人間主義」の時代、(三)「野蛮さ」「創造者」の要請される反人間主義・反文化主義の時代、の三段階に分けている。そして、ベンヤミンは第三の段階に対応するものとして、キュビスムの画家、クレー、プレヒト、シエーアバルトラに代表されるいわゆる「新芸術」運動を挙げる(376-378)。この時代区分に従うならば、第三の段階はいかなる意味においても第一の段階への回帰ではありえない。

経験の貧困 (Erfahrungsmund) ——このことをわれわれは、あたかも人々が新たな経験 (neue Erfahrung) を切望しているかのように理解してはならない。むしろ人々は、経験から解放されることを切望し、自分たちの貧困——それは外的貧困であるとともに、ついにはまた内的貧困でもあるのだが——をきわめて純粹かつ判明に發揮しうるゆえに、その結果何かしつかりとしたものが生じるような環境を切望している。……人々はすべてを、つまり「文化」も「人間」もすべて「貪り食い」、それらに満腹し飽きてしまったのである。(382)

ベンヤミンは、当時の「大衆 (Masse)」が実際には「偉大な創造者」「設計者」と「気脈を通じている」、と考え、いわゆる「新芸術」運動を通して「大衆」は従来の「文化」と「経験」から「解放」されつつ、それを越えて「生き延びる術」を学びつつある、と考える。「新芸術」と「大衆」との密接な連関(への信頼)が、ここでの議論を支えている(383-384)。「物語の終焉」は「経験」からの「解放」として肯定されることになる。

だが、ベンヤミンは、決して「経験の貧困」を単に肯定していたのではない。この点で注目すべきは、先に挙げ

た三六年の論考『物語作家——ニコライ・レスコフの作品についての考察』である。

この論考は『長篇小説の危機』（一九三〇年）を踏まえて、そこで示された第一の時代と第二の時代を「物語」と「情報」という対概念によって捉えている。

遠くから (aus der Ferne) ——それが異国という空間的な遠さであれ、伝承という時間的遠さであれ——やってきた知らせは、ある種の權威 (Autorität) を有しており、この權威のおかげでその知らせは妥当し、「その真偽に關して」検証 (Kontrolle) されることになかった。ところが、情報は直ちに検証可能であることを要求する。
 ([1936b], 295)

物語が経験から経験へと伝えられていくのは、それがある特定の瞬間にかかわらず、むしろ、時間を超えて妥当する知恵の宝庫の役割を果たすからである。そこには一種の「遠さ」が関与し、この「遠さ」のゆえに物語には「權威」が備わり、「検証」を受けることがない（これは「アウラ」の特質でもある¹²）。ところが、「情報」が力を持つ近代においては、「検証」作業が必要とされる（事実、「検証 (Kontrolle)」という語は、ベンヤミンが『複製芸術論』において「映画」とのかかわりにおいて好んで用いる動詞 kontrollieren ([1936a], 611, 617) の名詞形である）。ここからは、あらゆる「遠さ」への無関心、さらには「權威」の批判が帰結するであろう。

ここで注意すべきは、一方でベンヤミンが、かつての『経験と貧困』に見られる命題 ([1933], 373) を繰り返しておきながら、他方で、第一の時代の芸術形式である「物語」が現在でもなお通用し、経験の貧困に対抗しようかのように述べていることである。後者の議論は、「経験の復活」ないし「物語の復活」ともいべき動機と結びつくで

あろう。彼は、物語の基本形式としての「メルヘン」を例に挙げて、次のように述べている。

メルヘンは、かつて人類の最初の助言者 (Ratgeber) であったゆえに、今日でもなお子供の最初の助言者であるが、それは物語の中に密かに生き延びている。……苦難が最高となったときには、メルヘンの助力が最も手近にあった。この苦難とは、神話の「もたらす」苦難であった〔が〕、……「最も賢明なことは、神話的世界の威力に對して、術策 (Töze) と大胆さによつて立ち向かうことである」とメルヘンはかつて人類に教え、また今日でもなお子供たちに教えている。……メルヘンが与える解放的魔術 (Befreiender Zauber) は、神話的なやり方で自然を働かせるのではなく、むしろ、解放された人間と自然が複雑に関係していること (Komplizian) を示唆する。成熟した人間は自然とのこの複雑な関係をただ時折感受するにすぎないが、子供はメルヘンにおいてまずこの関係と出会い、幸福な気分になる。(320-321)

一見すると、メルヘンは「魔術」の世界ないし「神話的世界」に生きていように見える。だが、メルヘンの本来の力は、「神話的世界」から人々を解放する働き、すなわち「魔術からの解放 (Entzauberung)」(322) の力の内に見出されなくてはならない。とするならば、ベンヤミンにとって「神話的世界」とは第一の「物語」「メルヘン」の時代に先立つゆえに、彼はここで次のような時代区分を提起しているといえよう。すなわち、(○)「神話的世界」の時代、(一)「神話」ないし「魔術」からの解放としての「物語」の時代、(二)物語の終焉の時代、という区分である。かつ、第一の段階に属する「メルヘン」は、「解放された人間と自然が複雑に関係していることを示唆する」のであるから、その限りでは、現在の第二の段階の彼方に指定されてもいる。このように第一の段階の再生を求めた議論は、『長篇小説の危機』にも共通の議論である。また、『物語作家』と同年に書かれた『複製芸術論』(第二稿)

においてベンヤミンは、先に見たように、「第二の技術はむしろ、自然と人類との間の共同の遊戯〔共演〕(Zusammenspiel)を旨指す」(1936a, 598)と論じているが、この「Zusammenspiel」も『物語作家』におけるKomplizitätに相当する(さらに、「術策(List)」という語も、「メルヘン」と「第二の技術」に共通する)。「メルヘン」は「第二の技術」を先取りするのである。

ここから明らかなように、「映画」に代表される新たな芸術へのベンヤミンの関心は、同時に「物語」ないし「メルヘン」という歴史的变化を越えた一種の自然的なものへの関心と結びついている。なるほどベンヤミンは、一方において『経験と貧困』において「経験」からの「解放」による新たな創造を称揚し、『複製芸術論』においては「アウラの知覚の時代」の「終焉」を肯定的に捉えているとはいえず、同時に、『長篇小説の危機』や『物語作家』においては元来「アウラ」を伴っていたはずの「物語」「叙事的なもの」の「再生」をも求める。このように、ベンヤミンが一九三〇年代に展開した二つの「終焉」論には、「解放」と「再生」という二つの理念が並存しているのである。

第三節 アドルノと芸術終焉論

一九三〇年代におけるベンヤミンの位置を明らかにするには、彼の友人にして批判者であったアドルノ(1903-69)の議論を参照する必要がある。

まずは、ベンヤミンの『複製芸術論』と『物語作家』に対する批判的応答を展開したアドルノの二つの書簡(一九三六年三月一八日付、九月六日付)の検討から始めよう。

アドルノは、「『芸術の清算』という対象は数年来、私の数々の美学的試論の背景をなしている」という点から、

ベンヤミンの『複製芸術論』と自分の関心との間に「共通の基盤を見出す」(Benjamin/Adorno, 139)と云ふ「物語ることがもはや不可能になっている」という歴史哲学的な志向には全面的に賛成である。そのことは、私にはすでに何年も前から、「ルカーチの『小説の理論』の示唆するところをはるかに越えて、疑いのない、なじみ深い考えであった」(159)、と述べて、ベンヤミンの『物語作家』に対しても賛意を示す。ただし、それは全面的肯定ではない。

今度の労作〔すなわち『複製芸術論』〕において私に懸念されるのは、あなたが魔術的なアウラ概念を「自律的芸術作品」へも無造作に転用して、「自律的芸術作品」を革命的な機能を持つものの側へ押しやっていることである。……無論、ブルジョワ的芸術作品に魔術的要素が附着していることを私が自覚し抜いていることは、今さらいうまでもない。……だが、自律的芸術作品の核心は、それ自体が神秘的な側に属しているのではなく、……それ自体において弁証法的なものである。それは、それ自体の中に、魔術的なもの (das Magische) と絡み合った仕方、自由の印 (Zeichen der Freiheit) を宿している。(140)

すなわち、アドルノは、「アウラ」という形式をとった自律的美) が近代市民社会において反社会的に作用する、と考える点で、ベンヤミンと意見をともにする。その点では、アドルノとベンヤミンはともに「魔術からの解放」を肯定する。だが、アドルノは、ベンヤミンが「芸術のための芸術」という術語に代表される芸術の自律性の理念を「芸術の神学」として単に否定的にしか捉えていない点を批判する。アドルノは、「芸術のための芸術」という理念が、一方で神秘的・魔術的な側面を持つとともに、同時に「それ自体において弁証法的なもの」であるゆえに、人間を魔術から解放して「自由の場に近づけていく」という側面をも持つ、と考え、この二重性の内に芸術の特質

を求める。そもそもアドルノが問題とするのは、ベンヤミンが「自律的・魔術的」対「政治的」、「ブルジョワ的」対「大衆的」という対概念を固定的に捉えていることである。それに対し、アドルノは、こうした二項対立を固定的にはなく、「弁証法的」に捉える必要性を説く。「私が何か要請してもよいとするならば、『もつと多くの』弁証法を、と要請したい」(143)。アドルノにとって、ベンヤミンの二つの論考、すなわち一方で「映画」に代表される「大衆」芸術の革新性を弁護し、他方でかつての「メルヘン」を「解放された人間」とかわらせる二つの論考は、「美的自律性の締め出し」(Ausschluss)「ないし」捨象(überspringen)という点で共通する(160-161)。だが、もしもそうだとするならば、ベンヤミンの二つの「終焉」論においては、「解放」と「再生」という二つの理念——すなわち、ベンヤミンの二つの「終焉」論がそのはざまに位置するところの二つの理念——の間の弁証法的な関係もまた看過されているのではないか、と問いが生じよう。

この問いに答えるためにも、アドルノ自身の「芸術終焉論」を検討する必要がある。ここでは『美学理論』(補遺、一九七〇年)に収められた一つの断片(Adorno [1970b], 114-116)を参照しよう。この断片においてアドルノは、二重の仕方ですべて「芸術終焉論」について論じている。まずはその後半から検討する。

芸術の終焉についての理論が約三〇年前に、間接的には例えばベンヤミンの複製理論において有していた政治的位置価(politischer Stellenwert)は、今では失われている。……知識人たちの宣言した芸術の終焉が虚偽であることは、そこにおいて芸術が何のためのもの(Wozu)であるかが問われていた、……ということから明らかである。……芸術の道具化は、芸術が道具化に対して異議申し立てすることを妨害してしまう。

ここでアドルノは、ベンヤミンの名前を引き合いに出しつつ、ベンヤミンの『複製芸術論』を一種の芸術終焉論と

して捉え返す。というのも、ベンヤミンはこの論考において、自律的な芸術の理念を否定し、芸術を大衆運動への道具と化す「芸術の政治化」の理念を提起しているからである。だが、アドルノに従えば、こうした「芸術終焉論」は、芸術を単なる道具の一種とみなす誤りを犯している。芸術を現実の変革のために直接的な道具と化すことは、かえって芸術の持つ潜在的な批判力——すなわち、「語りえないものであるユートピアを語る」という芸術の力——を否定することになるであろう。

だが、同じ断片において（ベンヤミン流の「芸術終焉論」を批判するに先立って）、アドルノは「芸術終焉論」の別の側面に注意を喚起している。

まずアドルノは、「芸術は終焉を迎えつつある、ないしすでに終焉を迎えた、という命題は、歴史を通じて繰り返されてきたが、そのことはとりわけモデルネ以降妥当する。ヘーゲルはこの命題を哲学的に反省したが、その命題の発明者ではない」と指摘した上で、ヘーゲル以降の芸術終焉論が多くの場合、既存の文化を保守しようとする保守主義の立場のイデオロギーとして機能してきた、と述べる⁽¹⁾。すなわち、芸術終焉論は「歴史的に没落しつつある〔保守派の〕グループのイデオロギー」であった、というのである。「芸術終焉論」が既存の文化形態を否定する「新たな形態」に対して「頭ごなしに有罪判決を下す文化哲学」の機能を果たす限りにおいて、アドルノが芸術終焉論を積極的に解釈する余地は存在しない。だが、アドルノは「芸術終焉論」の持つ別の側面にも着目する。

芸術の内部では、事情は常に異なるように思われる。……今日では文化の誤った廃止の危険があり、それは野蛮さを導きかねない。それゆえに、「文化ないし芸術は」存続しなくてはならないのであるが、……ここから次のような二律背反が公式化される。すなわち、芸術は外部から見るとは不可能に見えるが、内在的に存続させられなくてはならない、という二律背反である。ここにおいて新たな性質をなしているのは、芸術が自己の没落

(*Unergang*) を自己自身の内に組み入れて、ということである。つまり、芸術は、支配的な精神に対する批判として、自己自身に立ち向かうことのできる精神なのである。芸術の自己反省 (*Selbstreflexion der Kunst*) が芸術の端緒をなすにいたり、芸術の内に具体化する。

アドルノが主題とするのは、保守的文化主義が危惧する文化の終焉ではなく、「誤った文化の廃止」、すなわち文化(ないし芸術)の持つ批判的機能の低下という問題である。こうした問題に直面して、アドルノはあえて、芸術ないし文化は「存続しなくてはならない」と語るのだが、ここから彼は、芸術に関する「二律背反」を導き出す。それは、現状における芸術の不可能性と、芸術の存続の必要性という二律背反である。この二律背反の内にあつて、芸術は「自己の没落を自己自身の内に組み入れる」ことになる。換言するならば、芸術は「自己自身に立ち向かうことのできる精神」として「自己反省」的なものとならなくてはならない、というのである。このとき、芸術の「没落」とは、決して保守主義的文化哲学者が嘆くような事態ではなく、むしろ、現実を批判しつつユートピアを語るための条件となるであろう。『美学理論』(本文)には次のような一節がある。「芸術は、没落という絶対的な否定性によつてのみ、語りえないものであるユートピアを語る。新芸術においては、反感を感じさせるもの、嫌悪すべきものあらゆる傷跡が集まって、かの没落の形象 (*Bild des Unergangs*) となる」(1970a, 59)。(14) このようにして、「芸術終焉論」は、「新芸術」の可能性の根幹に位置することとなる。

第四節 ゼードルマイヤーと「中心の喪失」

このようにアドルノは「新芸術」ないし「新音楽」の擁護者であるが、しかし同時に、こうした「新芸術」がき

わめて困難な営みであることを自覚していた。彼は『不協和音』に収められた「新音楽の老化」（一九五四年）において、次のように述べている。「芸術の抵抗する力を再び獲得しうる人は、客観的に、かつ社会的にも要求されているものが時には絶望的な個別化の内に保持されている、ということを経験してたじろぐことのない人のみである」（Adorno [1963], 234）。だが、まさにそのゆえに、「寄る辺なき孤独者」（234）であることに耐えられない多くの芸術家によって「新芸術」の「老化」が帰結することをアドルノは認めていた。

この論考に直ちに着目し、自らそれを引用しつつ「自律的芸術」に対する批判の傍証としたのがゼードルマイヤー（1896-1984）の『近代芸術の革命』（一九五五年）である。彼の唱える「中心の喪失」という理論は、二〇世紀中葉を代表する「芸術終焉論」とみなすことができる。以下では、彼の主著『中心の喪失——時代の徴候と徴標としての一九・二〇世紀の造形芸術』（一九四八年）に即して検討することにする⁽¹⁵⁾。

ゼードルマイヤーは、自らオルテガの『芸術の脱人間化』を引用しつつ（Sedlmayr [1948], 196）、一九・二〇世紀の芸術の特徴を次の点に求める。

芸術の内部において根本的なことは、それが芸術一般であれ、個々の芸術〔ジャンル〕であれ、明らかにその「自律性」「純粋性」を追求していることである。（216）

ゼードルマイヤーが問題とするのは、「自律性」ないし「純粋化」の理念である。彼に従えば、本来自律化ないし純粋化しえないものを自律化・純粋化しようとしたのが近代であり、その試みの誤りが近代の芸術の内に徴候として示されている。

彼は、この自律化・純粋化の傾向の端緒を、一八世紀における理神論ないし汎神論の内に見出す。理神論は神か

ら人格を否定し、神を理性化するが、そのことを通して、神を（一種の自然法則として）自然に内在化させる。人格を失った神（哲学者の神）は、もはや人間とのつながりを持たず、単なる自然的存在となる。とともに、神から放たれた人間（すなわち、近代的自律的人間）は、そのことによって、「神の似姿」という人間本来のあり方から墮落し、その意味において「人間以下のもの」になってしまふであろう。ゼードルマイアーによれば、まさにこうした人間の純粹化・自律化の悲劇を象徴的に示しているのが、芸術の自律化なのである。それゆえに、ゼードルマイアーは、「脱人間化の過程（Prozess der Dehumanisierung）」は二〇世紀初頭に始まったのではなく、一八世紀の末に始まっていた」（192-193）、と述べて、オルテガの歴史観を批判する。一九世紀的な人間の芸術と二〇世紀的な非人間的芸術との間に明確な対立を設定するオルテガに対して、ゼードルマイアーはむしろ両者の間に共通性を認める。このゼードルマイアーの考えは、先にわれわれが第一節において指摘した点、すなわち、オルテガが二〇世紀の非人間的芸術を範型としつつ提起した「芸術的芸術」（すなわち自律的芸術）の理念は、実際には、一八世紀末に確立した人間の自律性の理念を前提としている、という事態と連関する。

それでは、ゼードルマイアーはいかなる芸術史観を有しているのであろうか。

完全な意味における「統一的」様式が存在するのは、芸術が一つの全体的課題に奉仕し、「その他の」さまざまな領域における形成活動が芸術の外部にとどまっている場合においてのみである。それゆえに、高度の文化の初期の段階にあつては常にこうした偉大なる様式の統一性（*Stufenheit*）が存在する。こうした段階においては、宗教によつて結びつけられた強力なる総合芸術作品が、単に造形芸術のみならず、すべての芸術を魅了し、秩序づける力を有している。ヨーロッパではロマネスクの揺るぎもない様式の堅固さ（*Stütze*）がそのようなものである。ロマネスクは根本的にはただ一つの課題を、すなわち大聖堂という課題を有するのみである。（81）

ゼールドルマイアーにとって規範的な価値を有するのは、ロマネスク時代、すなわち「様式の統一性」の存在する時代である。「様式の統一性」とは、ロマネスクの大聖堂のように、「総合芸術作品」が存在する時代においてのみ可能である。そこでは、あらゆる芸術ジャンルが一つの課題に奉仕しており、なお自律化していない。換言すれば、ロマネスク時代にあつては、「大聖堂」の建立という一つの課題のみが重要なのであり、その他の課題、すなわち「住居、館、橋、倉庫」といった建物は、芸術の領域には属さない。個々の建築は、その「課題」という点から見れば、決して、「同等の権利」を要求することがない。建築の「課題」は、その建築がいかなるものであるかに応じて、それに相応しい「権利」を「要求」すべきなのである。

こうした事態が全くの終焉を迎えたのが一八世紀末から一九世紀初頭にかけてであり、この変化は具体的にはルドゥーの建築の内に示される。¹⁶⁾ルドゥーに従えば、「ある特定の課題が有していた特権は抹殺されなければならない」のであるから、ここにおいて、「あらゆる種類の建築の課題が、……芸術という点から平等の権利 (Gleichberechtigung) を要求する」ようになる(82)。これは、近代市民革命にも比すべき、芸術上の「第一の革命」である。とはいえ、この要求は実現に当たって多大な困難に直面する。個々の課題がその権利に関して平等であるとするならば、こうした平等の権利を等しく満たしうるような統一の様式とは何か、という問いが生じるからである。いかなる特定の「様式」もこの課題に答えることができない、ということが明らかになるとき、歴史上初めて、「様式の多元論 (Stilpluralismus)」(88)が生じることになる。すなわち、個々の課題はそれに固有の様式を持つ、という考えである。ゼールドルマイアーに従えば、こうした考えは、諸様式間の戦争状態を、さらには「無政府主義的な」状態を招く。

二〇世紀になると、「鉄筋コンクリート」という新しい素材による「新建築 (das 'Neue Bauen')」という理念が提

起され、新たな「第二の革命」が生じる。この革命は、第一の革命と同様に、「建築のあらゆる課題は平等である、という教義を守る」とはいえ、そこには相違もある。というのも、第一の革命においては、「最高の水準」における平等性が主張されたのに対し、第二の革命においては「最低の水準」における平等性が主張されるからである。すなわち、ここに生じるのは、「人間の領域以下の水準」における「機械の家」である。かつ、この「新建築」の全体主義「からは、「新しい様式」は生じえない。というのも、「上から課せられた『様式の図式』に見られる外見の表面的『統制』」は、かえって「新たな多元論」を生み出さざるをえないからである。この革命は、共産主義革命にも比すべきものであろう。(9596)。

〔近代の芸術の〕運動は——社会革命と同様に——二つの頂点の時期を有する。すなわち、第一の革命と第二の革命である。最初の革命では、意識的動向は……芸術〔一般〕およびあらゆる芸術〔ジャンル〕を「他律的」な桎梏から解放し、諸芸術〔ジャンル〕と人間を考へうる限り最高の段階にまで高めることに向けられる。そこではなお〔芸術や人間を〕低めるような動向は少ない。第二の革命においては関係が逆転する。だが、こうした対立も深い次元では相互に関連している。すなわち、第二の革命は第一の革命において準備されている。(254)

こうした状況にあつて、少なくとも「近い将来」において、芸術が本質的に変化すること——つまり「新たな中心が形成される」という事態——は期待できないであろう(242)。かといつて、復古主義もまた現状を変更する力を持たない。「より古い人間像を持ち込むことによって失われた中心を再建し、時代の非人間的なるものを単なる『人間主義』によって克服しようとするいかなる試みも、憧憬の現れにすぎず、治癒力を持たない」(303)。だが、ゼイドルマイアーはここにおいても、「建築」に即して、次のような可能性を期待する。

〔建築における〕新たな多元論の可能性とは、……時の経過とともに持続的形態を持つにいたつたすべての課題を、〔統一的様式〕への要求を断念しつつ、この〔時の経過の中で〕生じ確認された形態において〔多元的なままに〕保持し、新たなものをまさにこの多様な芸術領域の内に求める、というものである。だが、最新の課題は、こうした課題の間に意味な秩序、つまり階層秩序 (Hierarchie) の糸口をつけ、この階層秩序の頂点に関しては、新たな形態の教会建築のためにいわば余地を残しておくことであろう。……諸課題を階層的に秩序づけること (Hierarchismus) は、同時に、過去に対する有機的関係を作ることとなる。こうした秩序づけは、(第一、第二の革命のように) 過去を全体として否定することもなければ、……ある一定の時代を絶対化することもないであろう。……諸課題をこのように階層的に秩序づけることは、いわば時間的に多次元的 (zeitlich mehrdimensional) であろう。というのも、それは「とまごまの時代」の諸価値を自己の内に保存し、それらを穹窿によつて統括する (überwölben) からである。(304-305)

先にゼードルマイアーは近代における「様式の多元性」をロマネスクの「様式の統一性」との対比において批判していたが、ここではまさにこの「様式の多元性」の内に新たな可能性を見て取ろうとする。無論、彼は単に多元論を肯定しているのではない。彼が求めるのは、こうした多元論の内に「階層秩序」を見出すこと、さらに、その「頂点」をいまだなお空席にしておくことである。すなわち、「近代芸術」とは異なつて、過去を全体的に否定せず、過去との間に有機的連関(多元的連関)を作り出すとともに、あえて頂点を空席にしておくことで将来の可能性を開いておくこと、これこそゼードルマイアーの期待する将来の芸術の特徴となる。というのも、このような芸術のみが、「失われた中心には、完全なる人間、神人のために空けておかれた王位が存する」ということを人々に

「意識」させることができるからである(316)。ゼードルマイアーは、「近代芸術の非人間性と憂鬱」を否定する新たな芸術の特徴を「フォーム」の内に求めて、この書を閉じている(322)。

最後に、ゼードルマイアーの議論の意義と問題点について考察することにしよう。まず、人間の自律性の理念、芸術の自律性の理念が人間の脱人間化、芸術の脱人間化をもたらす、という論点は、オルテガの理論の欠如を埋めるものとして評価されなくてはならない。また、近代における「様式の統一」の不可能性を指摘し、芸術の将来にとっての多元論の必要性を説く点は、近代以後への独自の展望を示すものとして重要である。だが、こうした近代の病に対する処方箋としてゼードルマイアーが提起しているのは、カトリック的保守主義にはかならない。⁽¹⁷⁾「唯一の処方は、新たな状況の内部に、人間の永遠の像を確立すること、再び確立することである。だが、この永遠の像は人間自身によって生み出されることはありえない。……人間的なものが確立するには、人間とは——潜在的に——神の似姿であり、世界秩序——仮にそれが乱されているにせよ——の内に組み込まれている、という信念が必要である」(313)。「中心の喪失」を説くゼードルマイアーの「芸術終焉論」は、「中心」の「回復」ないし「再生」というきわめて単純な理念に帰着する。そのために、単なる復古主義の試みを否定しつつ、多元論を介して近代以後への独自の展望を開くという視点も、その意味を失わざるをえない。つまり、彼の提起する処方箋は、「平等の権利」と「多元論」とが共存する近代に対処しえないものとなっている。とするならば、ここに要請されるのは、自律性の理念と多元性の理念とを媒介させる理論であろう。無論、これは単に「芸術」の問題ではなく、むしろ本来的には「人間」の問題である。そのことをゼードルマイアーの議論はわれわれに突きつけている。

引用文献

ヘーゲルからの引用は

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke, Theorie-Ausgabe, 20 Bde. Frankfurt am Main 1971.

による。なお、その他の著者からの引用は、次の略号と頁数によって示す(ただし、本文との関係上、筆者が訳した場合もある)。

Adorno [1963]: 『不協和音——管理社会における音楽』(三光長治・高辻知義訳) 音楽之友社、一九七一年

—— [1970a]: 『美の理論』(大久保健治訳) 河出書房新社、一九八五年

—— [1970b]: 『美の理論(補遺)』(大久保健治訳) 河出書房新社

Benjamin [1930]: 『長篇小説の危機——デーブリーンの『ベルリン・アレクサンダー広場』について』(浅井健二郎訳) 『ベンヤミン・コレクション』(二) エッセイの思想』(浅井健二郎編訳)、ちくま学芸文庫、一九九六年所収

—— [1933]: 『経験と貧困』(浅井健二郎訳) 『ベンヤミン・コレクション』(二) エッセイの思想』(浅井健二郎編訳)、ちくま学芸文庫、一九九六年所収

—— [1936a]: 『複製技術時代の芸術作品(第一稿)』(久保哲司訳) 『ベンヤミン・コレクション』(二) 近代の意味』(浅井健二郎編訳)、ちくま学芸文庫、一九九五年所収

—— [1936b]: 『物語作家——ニコライ・レスコフの作品についての考察』(三宅晶子訳) 『ベンヤミン・コレクション』(二) エッセイの思想』(浅井健二郎編訳)、ちくま学芸文庫、一九九六年所収

Benjamin/Adorno: 『ベンヤミン／アドルノ往復書簡(一九二八—一九四〇)』(野村修訳) 晶文社、一九九六年

Ortega [1925]: 『芸術の非人間化』(神吉敬三訳) 『オルテガ著作集』第三卷、白水社、一九七〇年所収

—— [1930]: 『大衆の反逆』(神吉敬三訳) ちくま学芸文庫、一九九五年

Sedlmayr [1948]: 『中心の喪失——危機に立つ近代芸術』(石川公一・阿部公正訳) 美術出版社、一九六五年

【註】

(一) なお、オルテガによれば、「芸術の非人間化」の手段としては、(一) 隠蔽による「超現実主義(suprarrealismo)」、(二) 慣習的な遠近法に変化を与える「下部現実主義(infrarrealismo)」、(三) 現実それ自体から目を背け、それを捉える「主観的図式」を主題化する

「反転法」がある(73-74)。

(2) 事実、アドルノは後に『美学理論』(一九七〇年歿後刊)において、このベンヤミンの論考を「芸術終焉論」について論じたものと解釈している(Adorno [1970b], 114-116)。

(3) このようにオルテガとベンヤミンの「大衆」評価が異なるのは、二人の念頭に置いている「新芸術」が全く異なるものだからである。この点については註(5)参照。

(4) ベンヤミンがアウラから解放された芸術の享受に関して、「気散じ」「くつろぎ・散漫な気晴らし」や「慣れ」を強調するのも(624-625)、この問題と連関する。

(5) このように、芸術の純粹化への傾向を伝統的(すなわちアウラの)芸術の一種とみなす点において、ベンヤミンはオルテガから區別される。芸術の純粹化への傾向に対する評価の違いと、二人の「大衆」観の相違は密接に連関する。

(6) ベンヤミンはヘーゲルの没後弟子のE・ガンスが編集した一八三七年の版本から引用している。現在のズーアカンプ版ではXII, 488f.に相当する。

(7) cf. Hegel, XIII, 24.

(8) 第二稿では、ヘーゲルの『美学』への言及がもう一箇所ある。

美しい仮象(schöner Schein)の意義は、今や終焉を迎えつつあるアウラの知覚(auraische Wahrnehmung)の時代に、根拠づけられた。この点を扱う美学理論は、ヘーゲルによって最も明確に表現されている。ヘーゲルにとっては、美は「精神がその直接的な形態の内に、……精神によって精神自身に適合するものとして創造された感性的形態の内に現象したもの(Erscheinung des Geistes in seiner unmittelbaren, ... vom Geist als ihm adäquat erschaffenen, sinnlichen Gestalt)」[Hegel XIV, 128]である。だが、この言い方には亜流めいたところがある。ヘーゲルの定式によれば、芸術は「この悪しき無常の世界の仮象(Schein)と虚偽(Täuschung)」を「諸現象の真の内包」から取り除くものであるが[XIII, 22]、この定式は、美学理論を伝統的に支えてきた経験の根底からすでに離れてしまっている。この経験の根底がアウラである。(633)

ベンヤミンは、「美しい仮象」という概念の最も明確な定式化をヘーゲルに見出しつつも、同時にヘーゲルの理論がこうした「美しい仮象」の「経験」(すなわち、ベンヤミンのいうアウラ)から離れている、と断定する。「芸術の終焉」について語るヘーゲルが、もはや芸術のアウラの内部に生きてはいない、ということは確かである。かつ、ベンヤミンが最初に引用している一節は、「ロマン的芸術形式」について論じた箇所の冒頭部分である。その一節を引用しよう。

こうして古典的芸術は、理想をその概念にふさわしく呈示するものとなり、美の領域を完成するものとなった。それ以上美しいものは存在しえないし、また生じえない。だが、精神がその直接的な感性的形態——仮にその形態が、精神によって精神自身に適合するものとして創造されたものであろうとも——の内に美しく現象したもの〔すなわち、古典的芸術〕よりも高次のものが存在する。というのも、この「精神と形態との」統（Einigung）は外的なものという境域において成し遂げられるものであり、そのことを通して感性的実在を〔精神に〕適合する定在へと化するものであるが、まさにそれゆえに精神の眞の概念には矛盾するからである。（Hegel XIV, 128）

いうまでもなく、「精神」とその「現象」との直接的關係（ベンヤミンの表現を用いれば、「対象」と「覆い」との直接的統一性）は、ただ「古典的芸術形式」においてのみ可能であり、ヘーゲルは「ロマン的芸術形式」の内に両者の直接的關係の解体を読み取る。ベンヤミンがヘーゲルの定式を「垂流めいたもの」と呼んでいるのは、その意味においてであらう。

(9) 引用文中の「長篇小説の誕生した部屋は……」以下は、「物語作家」に再録されている（1936, 292, 293）。

(10) いうまでもなく、「叙事詩」と「長篇小説」とを歴史的に対比させる考えは、ルカーチの「小説の理論」（一九二〇年）に由来するが、その萌芽は、「長篇小説」を「近代の市民的叙事文学」と捉えるヘーゲルの「美学」の内に見られる。「近代的な意味における長篇小説は、すでに散文〔的世界〕として秩序づけられた現実 zur Posa geordnete Wirklichkeit を前提とする。そして、この現実を地盤として、小説は自らの圏域において——出来事の生動性に関しても、諸個人とその運命に関しても——この「散文的現実」という前提のもとで可能な限り、詩から奪われた権利を再び獲得する。それゆえに、よく見出される、そして長篇小説に最も適した衝突（Kollision）の一つは、心情の詩〔的状態〕（Poesie des Herzens）とそれに対立する散文的事情（Prosa der Verhältnisse）並びに偶然的的状況との間の葛藤である」（Hegel XV, 392, 3）。近代の長篇小説は、世界の「散文」性と「心情の詩〔的状態〕」との対立の内に成り立つ。なお、この点についてはさらに、P・ビュルガー、「アヴァンギャルドの理論」（浅井健二郎訳、ありな書房、一九八七年）、一五七頁参照。

(11) ベンヤミンは『複製芸術論』において、次のようにアウラを定義している。「アウラをわれわれは、いかに近くにあらうともある遠さが一回的に現出する」(einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag) と定義する（592）。

(12) さらにベンヤミンは、第一の時代を特徴づけるために、シラーの術語をも用いている。「世界の運行とは、まさにそのようなものとして、いっさいの本来的に歴史的な範疇の外部にある。人間が自然と調和の内にある」と信じることできた時代はすでに過ぎ去った。シラーはこうした時代を、素朴な詩（naive Dichtung）の時代と呼んだ。物語作家はこの時代に対して忠誠を保つ（310）。この

点からするならば、第二の時期は「情感的な詩」の時代であるといえよう。

- (13) 例えばシュペングラーの立場が代表例である。なお、第四節で検討するゼーデルマイアーの立場も、この保守主義の内に含めることができる。シュペングラーおよびゼーデルマイアーの「文化批判」に関しては、Beat Wyss, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, 3. durchgesehene Aufl. Köln 1997, S. 258-295 参照。

- (14) ちなみに、この引用文が位置する段落も、ヘーゲルの「芸術終焉論」をその主題としている。「現在の二律背反の中で中心的なものは、次の二律背反である。すなわち、芸術は〔一方で〕ユートピアでなくてはならず、またそうあろうと欲する。かつ、実在の機能運関がユートピアをささげればささぐるほど、芸術はますます断固としてユートピアであらうと欲する。だが、芸術は〔他方で〕、飯象と慰めによってユートピア裏切らないためには、ユートピアとなつてはならない。もしも芸術のユートピアが実現されるならば、そのことは芸術が時間的に終焉することを意味するであらう。芸術の概念の内に時間的な終焉(zeitliches Ende)が含まれている、ということを確認したのはヘーゲルが最初である。彼の予言が果たされなかったことの根拠は、逆説的ながら、彼が歴史を樂觀主義的に捉えていたことにある」(59)。

- (15) ヘーゲルとゼーデルマイアーの關係についてはDieter Jähnig, *Hegel und die These vom "Verlust der Mitte"*, in: Spengler-Studien, Festgabe M. Schroter, 1965, S.147-70 参照。

- (16) ロマネスクから一八世紀までの芸術史に関して、ゼーデルマイアーは次のように捉えている。すなわち、ゴシック時代において芸術の世俗的な極が出現し、「様式の統一性」の絶対性が失われたが、この統一性はある程度ルネサンスにおいて再興され、「最後の総合的様式であるバロック」こそ、「ロマネスクがかつて有していた様式の統一性と堅牢さを……ある一瞬のうちに再び作り出した」(82-83)。

- (17) ゼーデルマイアーの政治的立場に関しては、彼のナチとの關係をも含めて、Beat Wyss, op. cit., S. 282-95 参照。