

『機能主義の現在』…その1

テオドール・W・アドルノ著

水田 一 征* 訳

(平成19年10月23日受理)

FUNKTIONALISMUS HEUTE(1)

by Theodor W. Adorno

Translation
By Kazuyuki Mizuta

(Received Oct. 23, 2007)

この講演に招聘してくれたA・アルント氏の私への信頼に、深甚な感謝の意を表したいと思いつつも、ここの皆様に語りかける資格があるのかどうか、まるで確信が持てません。専門職、つまり職人的かつ技術的なテーマに關する専門知識が、皆さんの建築の分野ではまさしくとても重要であるはずだからなのです。(ヨーロッパの) 工作連盟の運動に一貫して保持された理念があるとすれば、それは、やり放題で物と無縁の美学とは対局をなす、まさしく実用(ザッハリッヒ：即物的)に關連することなのだと思います。

私は、アドルフ・ロースやバウハウスと親しい交友關係がある音楽の学派で、多くの点でザッハリヒカイト(即物主義)への志向を精神的に共有していた学派に私は属していたから、音楽という私固有の分野から見れば、そうした要請は私には当然なのだ。だが、こと建築的な事柄に關して私には最低限の能力さえ無いのだ。

それにも拘らず、誘惑に抗えずに、皆さんからディレクターと言われるのを耐え、そして無視される危険に身をさらしたのは、それこそ幸運にも皆さんにいくらか考えていることがお話できること以外にも、アドルフ・ロースの「芸術作品は必ずしも誰に気に入られなくてもいいが、家はどのような人にも気に入られなければならない」^{註1}との見解を引き合いに出すことが、場合によっては許されると思っているからである。この言説が正鵠を射ているかどうか

か、私にはわからないのだがどうあれ、専門家より以上に専門的である必要はないことだ。

ドイツ復興の際の建築スタイルが私に与える、そして皆さんの多くにも与えているであろう居心地の悪さが、専門家と比べてもこれらの建物を見る機会が少なくない私の念頭には何時もあって、どうしてなのかその理由を問わずにはいられないのだ。

とうの昔から、建築と音楽とが共通的であることは、飽き飽きするほど繰り返されている要点では語られてきた。私が目にするものを、音楽の難しきから知っていることと、考え合わせているのだから、私がしていることは恐らく、職務の専門性を分けるルールが言う程には故無しとはしないでしょう。その際には、皆さんがまったく当然のように思うよりはもっと大きな距離を、私は取らねばなりません。建築技術が示す熱に浮かされたような専門馬鹿ぶりが黙認しているよりは、特に危機的情況では時として、諸々の現象から遙かに距離を取る方が、良い面があるということが、まったくあり得ないとはそれこそ私には思われないのである。

用いる材料の適切な扱いを、職務の専門化は基礎としている。それだからこそしかし、専門知識に凝り固まっている者が時に応じて言い訳をする傾向があり、ここまでが自

* 広島工業大学環境学部環境デザイン学科

分の専門の分担領域であるとか、必要とされる芸術的ナイーブさがどこまで専門分担を担えるのか、と言ったりするのだ。

ではまずは次のことから話を始めたい。アンチ装飾の運動は目的に拘束されない芸術と共にあった、ということである。そもそも芸術作品では、それが必要とするものを追求して、余計なものには冷淡であるということは、固有に備わっていることだ。芸術の伝統は正しいものなのかあるいは誤りなのかの規範をもはや与えてくれないから、一つ一つの作品でそうした内省が課せられている。どのような作品であれそれ固有の内在的論理を再検討しなければならないのだが、外的な目的から影響されているか否かといったことは、関わりはないのだ。このことは決して新しいことではない。

例えばモーツァルトのことだが、実際のところまさに偉大な伝統の継承者でありながら伝統の批判的実行者でもあったあのモーツァルトが、歌劇「後宮からの逃走」の初演の後に、ある有力者が「それにしても音符が多すぎるのでは、モーツァルト君」と言った軽い批難を含んだ問いに対してした返事は、「ひとつも必要以外のものはありません、陛下」であった。

趣向判断の根拠として目的の無い合目的性という定義を用いて、カントは判断力批判においてこうした規範を哲学的に書き記している。だがしかし、この規範は歴史的な力動性を抱えているのだ。つまり、ある芸術分野で既に使われている言葉遣いではまだ必要なものとして力があるものが、一般に様式といわれるもののその言葉遣い上で権利と資格がなくなるや否や、余計なものとなったり、事実、劣悪な装飾的となる、ということがあるのだ。昨日まで機能的であつたものが、今日ではその逆になり得るのである。

装飾という概念においてこうした歴史的力動性を、ロースははっきりと持っていた。具象的なこと、豪華なこと、過剰なること、ある意味であとからくつつけたもの、これらでさえ多くの芸術分野において、その固有な原理からして必要なこともあるのであって、単にどうでもいいようなつけ加えられたものではないのである。バロックをそのような見方で否定しようものなら、低俗そのもの以外のなものでもないというものだ。

装飾の批判とは、機能的、象徴的な意味を失ってしまい、ただ腐敗的組織、有毒なものとして以外に残る道が無いものを批判するのと同然である。つまり、あらゆる新しい芸

術が敵対するのは、凋落したロマン主義の虚構性や、そしてまた、恥じながらもまだ無力な自己弁護をしつこく乞い願うような装飾なのだ。

そうした類の装飾は、純粹に表現と構造から組織だてられた新しい音楽においては、建築におけるのと同じ程度に、徹底的に一掃されたのである。だから、作曲でのシェーンベルクの革新性、新聞的な表現に対抗するカール・クラウスによる文学的闘争、それに装飾に対するロースの弾効、これらは精神史上に於けるなんとはなしの似たもの同士の出来事では決してないのであって、直結して同等の意味を持っているのである。このことは、「機能主義の問いと現実的な機能の問いとは全く一致することはない」とするロースのテーゼを訂正する結果になるが、寛大なロースのことだ認めてくれると思う。

つまり、使用目的に拘束されない芸術と束縛されている芸術とは、ロースが主張するようには極端に対局をなすものではないのだ。必要なものと余計なものとの差異は、形造られた作品の内に宿っているものであって、その作品を介した周辺で思い描いているものとの関係に、場合によってはそれを欠いていることに、尽きるのではないのだ。

ロースの場合と機能主義の初期の時代においては、目的拘束的なものと美的に自律したものとは、権力的なスローガンによってこの始まりからお互いに分離されていた。この分離については改めて考察しなければならないが、かつて美術工芸において論争の攻撃的となったのがこの分離のことであった。こうした時代にロースが登場したのである。

ロースはこの美術工芸に沿っていて、歴史的に見ればいわばペーター・アルテンベルクとル・コルビュジェとの中間に位置している。ラスキンやモリスから以降になっての、大量生産でありながら同時に疑似一品生産のような物のフォルムのぬえのような造形に激しく歯向かう運動は、行き着くところ様式への意志、様式化、造形などといった概念を生み出すことになった。取りも直さず、生活を救済するために日常生活の中に芸術を持ち込んで利用すべきだとか、同類のキャッチフレーズがかっては唱っていた如き理念のことなのだ。

この理念に向かって励むことに、ロースは早くから疑わしきを感じていた。というのは、日用品に、それを使用する立場から要求されもしないものを付け加えることをしたら、日用の品物ではなくなると考えたのだ。換言すれば付

け加えられるものとは、芸術のことであり、いったん芸術が日常の使用に引き降ろされようものなら、目的が人間を支配することへの頑強な抵抗となるものでもあるのだ。そしてそのように実用に引き降ろされようものなら、たちまち「これからは決して、聖なるものが日常の実用に向くことはないからだ」と言う詩人ヘルダーリンの言葉でもって、芸術は抗議の声を上げることになる。

実用品の、芸術と無縁の芸術化は、目的から開放された純粋芸術を実用に供しようとする意図と同じように嘆かわしいことであった。もし実用に供されたとしたら、目的無き芸術も結局は利潤追求の猛威のなかに組み込まれていたかもしれない。こうしたことに対して工芸運動でさえ、少なくとも初期の段階においては抵抗を示したのであった。

それに対してロースは真つ当な職人の手仕事への回帰を説いた。その手仕事は、芸術からのフォルムの借用をすることではなく、技術的な進歩はこれを利用するものとした。そうこうするうちにロースの主張にある復古主義的な面は、少なからず以前のように芸術工芸の一品生産性を流布させたが、その主張はあられもなく素略なアンチテーゼに陥って病むことになった。そしてこのアンチテーゼを、ザッハリヒカイトについての議論が今日にいたるまで引きずることになる。

造形物における目的から解放されたものと目的があるものとは、歴史的に相互に絡み合って密接に関連しているから、そのようには完全にはお互いから分離され得ないのである。だがもちろん、周知の如く、ロースの人間性からすれば似つかわしくないほどに狂暴に激怒して断罪した装飾は、しばしば昔から繰り返されてきた生産方式の、物に付着したあばたのようなものなのだ。

またこれとは逆に、目的から開放された芸術に、パーティーとかダンスとか娯楽といった目的が入り込んで、ついには目的がそのような芸術のフォルム規範の中に溶解してしまっている場合もある。目的なしの合目的性とは、目的が昇華することである。美それ自体は存在しなくて、ただそうした昇華の緊張の場としてあるだけなのだ。だからまた美の対極をなすものとしての化学的に純粋なもののような合目的性なるものもない。そして純粋さの極のような合目的的フォルムでさえも、芸術家の経験から生まれ出る形式の透明性や分かり易さのような表象で命脈を保っているのだ。というのは、どのようなフォルムもその目的から徹底して作りだされることはないからなのだ。

シェーンベルクの革新的な作品のひとつ、ロースが見識高い賛辞を送った室内交響曲第1番において、装飾的な性格を持つテーマが現れていることは、皮肉なしでは済まない。それは、ワーグナーの「神々の黄昏」の主要モチーフとブルックナーの交響曲第7番第1楽章のテーマを思い起こさせるような装飾的回音をしている室内交響曲第1番である。もし自身の立場でザッハリヒヒにと意図したら、装飾はその点でザッハリヒヒに主要な着想なのである。まさにこうした移行部のテーマこそが、多様な対位法でのカノン形式的展開のモデルとなり、新音楽において初期の極端に構成主義的な複合のモデルとなるのである。

材料そのもの自体を信じるのが、その側からすれば、擬似の高貴な布地という美術工芸教に取って代ったし、そしてこのような信仰はいまだに、時として自律的芸術において顔を出している。材料に適合した構造という考え方も、そうした信仰に続くものであった。また、自律的芸術を自然保護公園として囲い込むんでしまう非弁証法的な美の概念も、この信仰に呼応しているのだ。

ロースの装飾への嫌悪がもし正当な帰結に繋がるものならば、その嫌悪は芸術全体に染み通るべきものであろう。例えば、ともかく芸術全体が自律的なものへとなるのが上手く行ったとしても、装飾的特徴を完全に放棄することはできない。何となれば、芸術それ自体の固有の存在性が、現実の具体的世界の基準からしたら、ひとつの装飾であろうからである。

ロースの名誉のために言うが、ロースはそこまで徹底させるには躊躇したのだ。ちなみに、実証主義（哲学）者と似ているとあってよい。この人たちは、そこに自分たちにとって詩作の気配を感じ取るものを哲学から追放しようとするが、そうでありながらもなお、詩作それ自体を彼らの実証主義という思考様式を侵害するものとは捉えるのではなくて、特別な領域にとどめておいて中性化して、そして手出しが出来ないようにして、黙認するのだ。というのも、そもそも客観的な真実という観念を実証主義哲学者は弱体化させてしまっているからなのだ。

材料にはそれに妥当したフォルムがそれ自体に具わっていることがある、ということが前提としているのは、かつての象徴主義的美学の場合と同じように、その材料がそのようなものとしての意味が既にして充填されていることがある、ということなのである。

美術工芸でやられている悪習に対する抵抗は、およそた

だフォルムの他処からの借用という点に限って向けられているというのではなく、それよりはむしろ、本質のような雰囲気を材料のまわりに漂わさせるという材料崇拜に向けられている。そのことをロースは、ろうけつ染め布地に対しての批判の中で表明している。そうこうするうちに考え出された合成物質には、工業が生み出した材料なのだが、宝石の魔力のきざしのような材料自身に具わった美への、太古の昔から信用は、もはや許されぬものとなっている。

またとりわけ、自律的芸術に関するごく最近の危機的展開状況は、材料自体からはなんら有意味な組織構造を殆ど引き出していないことを示している。というのも、この自律芸術がなんと安易に空疎な趣味的手慰みに近づいてきたことか。そして、目的を具備した芸術において材料特性に適合したイメージを持つことは、このような批判的な経験に対していつまでもどうでもいいものではないのだ。

自己目的としての合目的性は幻想に過ぎないとの事態は、少しでも社会的に省察することで自明になるものだ。言わば、今・此処で合目的なものは、ただ、この現在の社会の中に現に存在するものだけなのだ。しかしながら現代社会にあつては、非合理的なるものが本質的になっていて、それをマルクスは「臨時費」と名付けている。なぜなら、社会のプロセスは、いろいろと具体的な計画がなされているにも拘らず、その最も内部の中心では昔も今も無計画で、非合理的に進行しているからなのだ。

こうした非合理性はあらゆる目的なるものにその印を刻み込んで、またそうすることによつて、各目的を達成するに適した各手段の合理性にさえも影響を及ぼしている。だから例えば、常にいたるところで見かけるに宣伝広告は、利潤追求に対して合目的なのだが、ところが材料に適合するかどうかの基準からの合目的性などは、はなから問題にしていない。もしその宣伝広告が、過剰な装飾的要素などがなくても、機能的であるとしたら、それは宣伝広告としての目的をもはや充足してはいないだろう。

確かに、技術に対する憎悪はカビ臭いほど古めかしいし反動的だ。だがその憎悪はそれだけに止まらなくて、同時にまた、非合理的な社会に束縛されている人々と、存在している全てのものにとって、その社会が遭わせている暴力を恐れる戦慄でもあるのだ。この戦慄には、子供の頃の経験が震えている。ところがロースには、いろいろな経験が豊富にありながら、この種の幼児体験が欠けていたように思えるのだが。

或いは、ドア越しに長く伸びる連続したいくつもの部屋や絹張りの壁などがあるお城への憧憬、また、過ぎ去ったものごとというユートピアへの憧れ、などの体験である。例えばこのユートピアの幾分かは、非常階段のような簡易なタラップへの嫌悪に息づいており、またロースは高く評価するような家族の皆が集まり食事する台所や、工場の煙突などへの嫌悪感、つまりこの敵対的な社会の惨めな面への嫌悪感に、生きているのだ。

だがこのユートピアは仮象のものではある。だがこの仮象をユートピアから切り離して作り上げたモンタージュ作品は、例えばアメリカの社会・経済学者ソールシュタイン・ヴェブレンが嘲笑した形だけを真似たまがいものの騎士の城の鋸歯壁のモンタージュや、あるいは形だけ刻印した靴の表面装飾のそれなどは、依然として相変わらずそれが実行されている浮き世の最悪の場面を押さえこむ力にもならないし、それどころか場合によってはあの嫌悪感を助長することさえしている。

同じ結果は絵画の世界においてもある。実証主義芸術は、単に存在するだけのものの文化なのだが、美学的真理と混同されてきた。畑道のような都市の新街路を描いた宣伝パンフレットを見れば、そのことがよくわかる。

今日に至るまでの機能主義の限界は、実利的な意味としての市民性の限界でもある。ウィーンのフライドチキン文化の撲滅論者であるロースには、驚くべきほど市民的なものがみられる。この街には封建的絶対主義社会のフォルムの多くが、まだ市民社会の組織に浸透していたことから、ロースは、古くさい掟組織から自由になろうとして、この街の厳格な基本原則とは上手くやろうとしたのだ。ロースの文章には、例えばウィーン人のまわりくどい法王庁風のいんぎんさを揶揄したようなものがある。これにとどまらず、それでもやはりロースの攻撃的性格には独特なピューリタンの色合いがある。強迫観念的のようなものに、それが加わっているのだ。

多くの庶民の文化批判と同じように、こうした文化は、ロースを土着の人たちとの関係へと予め伴ってくれるような文化では本来ないのだという認識が、ロースには去来している。文化においては手付かずの朴訥な自然も存在せず、自然の容赦なき克服も存在しないという点をまったく気にもしないで、最もしたいことは人の手が作ったものの柔らかさ、滑らかさといったものを、仮象を用いて拒否したいといった、文化を敵とするような切っ掛けを持っているからなのである。であるから、野蛮な干渉から解放され

た時にはじめて、ザッハリヒカイトの未来が自由の未来となるのだ。つまり、人間の需要を文化が人間の尺度とすることで、尖った角、ぎりぎりの余裕のない計算にもとづいて計画された部屋や階段などによつて、人間にもはやサイステミックな攻撃がもはや加えられることがなくなった時点において、自由の未来となるのだ。

ほとんどの消費者たちは、徹底的に実利的な物がもつ非実利性といったものを、身体に痛みを伴って感じ取ったことがあるのであろう。だから自分では気が付いてはいないが、不信感が、様式を否定するそれが、そのひとつなのである。

ロースは、装飾はエロティックなシンボルに起因する、と見做している。かくして装飾の廃止という挑戦は、エロティックなシンボル表現に抵抗をするロースの意思と結びついている。把握されない性格は、ロースにとっては時代遅れであるのと同時に不快なのである。ロースが装飾を断罪するトーンには、なにか性犯罪者に対する…複層した意図をした…憤慨といったようなものがある。ロースは言う、「だが、われわれの時代の人間であって、内的衝動から壁にエロティックなシンボルを落書きするような者は、犯罪者か変質者である」^{註2}と。

だから、変質という罵りの言葉を使うことで、ロースは自分が好まなかったであろうような関連状況に陥ることになって行った。「一国の文化の程度は、便所の壁に落書きされているものによって、もろに測ることができるというものだ」^{註3}とロースは更に言う。だが南の、およそラテン系の国々ではそんなものはたくさん見かけるだろう。それにまたシュールレアリズムの芸術家達は、そうした無意識のうちの行為から多くのことを学びとっているし、それらの国々は文化度が低いなどと言うには、ロースとて大いにためらいを覚えたであろう。

ロースが装飾の中に合理的な具体化作業と相反するような模倣の衝動を感じ取つていなかったとしたら、ロースの装飾への憎悪は理解し難いことだろう。でも、ロースが感じ取ったものは、おもてに表すことを否定する快樂原則と似ていても、なお悲しみや憤りのような表現そのものなのだ。

およそそうした表現の契機は、芸術においては図式的にのみ赦されるのであり、日常使用するものについては避けられてしかるべきだと考えていたのだ。だから、もし日用品にそうした契機が欠けていると、そのそこでこそ、そう

した使用を避けるように努力をすることで、日用品が使用されるものとは見えないようにすることなのだ。ましてや、使い古された日用品は表現になり、その時代の全体像になるのである。どのような実的なフォルムであれ、使用に適していることは別にして、象徴性もまた獲得していないと言えるものは皆無である。例えば、とりわけ心理分析がそのことを明らかにしたのは、古代の無意識的に描かれた絵では、中でも家が最も多く描かれていることによつてであるし、またフロイトの洞察によると、そうした象徴性への志向は飛行船のような技術的なフォルムへと機敏に向かうという。そして、現代の大衆心理学でのアメリカの研究では、とりわけ自動車に向かっている。

合目的的フォルムとはそれ固有の目的を語る言語である。模倣的衝動の力は、芸術家が模倣を始めるずっと以前から、生きとし生けるものをその周囲に存在するものと同化させるのだ。象徴は、だからその次には装飾は、最終的には過剰な余計なものに見えるようなものは、その根源は自然形態にあるのであって、人間は人間が作った人工物を手段にしてその自然形態に適應するのである。人間があつた模倣衝動で表現している内的なるものは、かつては外的なものであつたし、必然的に客観的なものだったのである。装飾は発明され得ないし、またそれを超えて一般的に芸術フォルムもまた発明されることができない、というロース以来よく知られた事実を、このことは明らかにしていると言つてもよからう。

あらゆる芸術家の仕事は、目的に拘束されたものだけではなく、19世紀と20世紀初期の芸術崇拜が声高に主張したよりは、比較にならないくらいはるかにつましいものに縮小している。そうであっても、装飾が実体的なものとなり、装飾のひとつも発明することができない芸術とは、いったい如何にして可能なのか、という問いはこれで決着がついたのではないのだ。

ザッハリヒカイトが陥っていた困難さは、自己過失ではないし、またやつて正せるものでもない。困難さはザッハリヒカイトの歴史的必然の結果なのだ。

日用品の用とは、それ自体固有のフォルム原則に単に従つてできた物などよりも遥かに直接的に快樂原則と関わりを持つものであるが、そのような使用に際しては「そんなことがあるはずがない」ということは元々ないのである。

快樂とは、市民階級の労働モラルからしたら、エネルギー

ギーの浪費と映る。ロースはそうした判断の仕方を身につけていた。ロースが書いたものを読むと、初期の文化批評家というものが如何に秩序というものにどれほど強烈に捉われていたのか、そして、彼らの主張がいまだうまく機能しないところでは、ロースがその主張を悪し様に罵っていたことが、分かる。「装飾は労働力の浪費であり、したがって健康の浪費である。過去の時代はいつもそうであった。ところが今では資材の浪費を意味するようになって、この両者を合わせれば資本の浪費を意味するに至る」^{註4}。

そこには互いに相容れない動機が交錯している。儉約と技術化された世界の夢である。前者の儉約に関してだが、採算性の規定以外のいったいどこに、無駄遣いをしてはいけないということが明文化されて掲げられているのか。そして後者の技術化された世界の夢に関してだが、技術が人間の労働にとって替わり、労働という屈辱から解放されれば、という技術世界の夢である。このふたつ目の動機は現実の実用世界の枠を超えている。装飾さえできないといつも嘆かれた無能さや、様式を形成する能力の喪失…これは芸術史家たちが言い出した虚構だとロースは見透していた…は、むしろより良いことではないかと、ロースははっきりと認識していたように思われる。つまりは、市民たちの習慣的な考えでは否定的なことが、工業化社会にとっては本来的に肯定的なのだ、ということだ。

「(過去の時代の) 様式とは装飾を意味していた。だから私は言ったのだ。そんなに嘆き悲しむことではない。考えてもみるがよい。われわれの時代には新しい装飾が生み出されないことこそ、われわれの時代が偉大になることが見えてきたのではないのか。われわれは装飾を克服したのであり、装飾がなしでやっていけるようになったのだ、と。見よ、その時は目前に迫っていて、われわれにとってそれが完全に実現されることになる。まもなく、都市の街路という街路が白壁のようにひかり輝く日が来ることだろう。聖なる都市、天のエルサレム、天上の都のように。ひかり輝く日が。その日が来たら、われわれの願望は実現されたと言えるのだ」^{註5}。

この言に従えば、装飾なしの状況とはユートピアと一体であり、生き生きとして満たされて現に在ることであり、もはや象徴を必要としない、ということだ。ザッハリヒであるものについてのあらゆる真理は、このユートピアと不即不離な関係にあるのだ。

この真理のことをロースが確信することになったのは、ユーгентシュティールを批判的に見てきた経験からで

あった。「ひとりひとりの人間には、あるフォルムを創り出す能力はない。そしてまた建築家にもできない。でありながら、それでも建築家はいつもこの不可能なことを、繰り返し繰り返し試みようとするのだ。そして例外なく不成功に終わる。形あるいは装飾とは、ある文化圏に属する人間たちが無意識でした全体的な仕事の結果なのである。その他の全ては芸術なのだ。芸術は天才個人の固有意志なのだ。神が天才にそうするよう委託したのである」^{註6}。

このとき以降、芸術家は神の指示で仕事をするという公理が、もはや通用しなくなった。脱魔力の動きは、日用品の用の世界から始まったが、それは芸術の分野にまで及んだ。とりわけ、厳格に目的に適ったものと、そして自律的なものや或いは自由なものとの間での絶対的な差異が少なくなってしまう。

単に合目的なだけのフォルムは不十分だということが露見して、単調なもので、貧弱なもので、偏狭な実用向きでしかないもの、となってしまった。ただ、そうしたところからでも、いくつか個別の大作が飛び出てくることはある。その大作を目にした際には、とりあえずは大作を創始した作り手の天賦の才にそのことを帰しているのだが、それが真に天才的に素晴らしいものであると公に認めるような客観的事実での保証もまた、ないのだ。

他方、このことの矯正としてファンタジーへと歩み寄る、働きかける試みがある。つまり、内在的なものから出てくるものではないもので、その事態を改善しようとする試みなのだが、そうした試みは大抵はうまくいかずに、新建築によって批判された装飾的なもの、その復活に使われることになる。

戦後ドイツ復興の様式であった生ぬるい近代建築に関しての真の専門家による批判的分析が、今日の最も重要な課題であるとしても、このような近代建築ほどみすぼらしく絶望的なものはない。そこではそもそも住まうことさえできないのでは、といった「最小限のモラル」への疑念は当たっている。

またすべての住まいの形態には、落ち着き場所不在の暗い影が、あの民族移住計画の影がのしかかっている。ヒットラーとその戦争の時代の強制移住にはじまったあの民族大移動の影、である。こうした矛盾を、それが必然であることではっきりと意識的に把握すべきでなのだ。しかしそのように考えると心の平静が乱される、ということなしにであるが。そうでないと、その後続く数々の大惨事に理

由が帰せられてしまうこととなる。ごく最近の出来事、すなわち大空襲は、その後なかなか立ち直れないほどの状態まで建築を打ちのめしたものだ。

この矛盾の対をなしている両側の極には、職人的手仕事とファンタジーという互いに相容れない二つの概念が位置している。ファンタジーは実用の世界には無用なものと、ロースによってはっきりと否定される。「それがもとで、数世紀以前からのファンタジー的フォルムに代わって、つまり過ぎ去った時代の花盛りの装飾術に代わって、純粹で明快な構造が登場してきたのだ。直線であり、直角である。目的の他は目前に見ることをしないで、材料と道具を手元に保持している職人たちは、そうした直線と直角を用いて仕事をしているのだ」^{注7}。

これに対してル・コルビュジェはその理論書において、幾分かは世間一般的であるとしても、ファンタジー的想像力を認めて、次のように言っている。「建築家としての資質は、人間についての洞察力、創造的な想像力、美的感覚、そして選択の自由（つまり精神的な人間であること）、である」^{注8}。

進歩的な建築家たちは大抵は、職人の手仕事に軍配をあげる傾向がある一方、他方では時代に取り残され、かつ想像力に乏しい建築家たちは、好んで想像力という言葉に口にするものだ、と仮定しても間違っていないだろう。だが職人的手仕事の概念にしても、想像力の概念にしても、それらは議論の中で、本来の意味を摩滅させているから、そのまま受け入れるべきではないように思われる。そうすることによって始めて、あれかこれかの二者択一の地平をのり越えることができるようになる。手仕事という語は質的に異なるさまざまなことを隠し持っていることは、例外なくあらゆる人の賛同を得られるのは確かなことだろう、と先ずは言っておきたい。

およそ、すべての本物の行為は、しかも最も広い意味での芸術的行為は、使用する材料と作業のやり方についての最も厳密な知識を、しかもどんな場合であれ最も進歩した段階の知識を必要とするのだ。これに対抗して逆らうのは、専らディレッタント的な無思慮と無教養な理想主義だけであろう。

形造られる物の基本原則に一度も従ったこともなく、そのかわりにものの根源的本質を自分の直観のままに想像して描く者だけが危惧することは、材料のことを熟知したり、芸術家の作業のやり方の知識を持てば、その根源的な

ものを殺してしまう、ことであろう。そして、目前の手持ちのものを学びもしないでただ単純に仕事だけを進める者は、ものの内面性に奥深く達したと思い違いをして、とうに使い古された決まりごとの残りかすを創り出すだけだ、ということ暴露している。

手仕事という語は、こうした単純な真実に訴えかけるのだ。だがこれとはまったく違った響きも、この語にはあるのだ。手仕事という語の手という音節は、発展によって過去のものとなり、イギリスのモダン・スタイルの先駆者達が提言して以降は仮装舞踏会の仮装へと成り下がったような、素朴な商品経済での生産方法を美化している。

職人の手仕事という言葉からは、ドイツ中世の靴職人ハンス・ザックスの前掛けを連想させるし、場合によってはあの偉大な世界年代記を連想させる。だから、職人仕事の熟練した若い職人達の元でも、芸術を蔑視し、古めかしい昔かたぎの職人的イメージが生き延びている、との疑いを時として私は抑えることが出来ないのだ。その職人達の多くが自分を芸術より上位にあると感じている理由は、ただ単に職人達に芸術体験がなされないからであるし、つまりロースにあのような情熱をもって、芸術とその応用を切り離そうとさせた契機ともなった芸術体験をすることがなかった話だ。

ロマンティズム的でありながら反ロマン派の人のように、建築現場作業の心意気についてあからさまに語っていた職人的手仕事の弁護者を、音楽の分野で私はたまたま知ることになったのだが、その際にその人は職人の手仕事の意味では、型にはまった決まり文句のことを、その人の言い方では術策のことを考えていたのだ。このことは作曲家勢力が大切にすべきものだというのだが、今日では具体化されている課題の全てが細分化されて、そのような決まり文句的な在り方の入る余地もないことに、その人はひょっとして考え及ぶこともないのかも知れない。

それと同じ心意気の人達の手にかかれば、職人の手仕事の的なものは、それが主張しているのとは反対に、装飾においてされていたことと同じく、創造性のかけらもない単なるものの繰り返し作業になってしまう。ただ、造形されるべきものに内在する要求や規則性から解放されて独立になったものとしての造形という概念に、狂信的な考えのようなものがあるのかどうか、私には決定する自信がない。

いずれにせよ、社会から抹殺を宣告された職人への回顧的な愛というものは、職人の後継者ともいべき専門家の

尊大なジェスチュアとまったくよく合致するところがあるようだ。この専門家なる者は自分が使うテーブルや椅子は自分では綺麗にしないのと同じく、自分を磨くことがなく、自分の専門知識をひけらかして、ことが依拠するものが何もない時代にあって求められる自省でさえも怠っているような者なのだ。

だが、専門家なしでは済まされないし、またこの日常世界の需要の消費様態において、社会が後戻りできないように清算した分業生産制以前の状態が復活することもないし、そしてまた専門家のタイプもすべてのものの尺度でもないのである。あらゆるイデオロギーを払拭したと思いをしている専門家の醒めた夢のない近代性は、手仕事から手工業制の移行という小市民社会での熟練仕事の仮面状態にふさわしい。

良い職人的手仕事とは、目的にとって手段が適切である、といった程度の意味をもつものなのである。確かに目的はそうした適切性とは無関係ではない。手段は、手段を超えて行く固有な論理を有している。だが手段の適切性が自己目的となれば、そしてまた物神崇拜的になれば、手仕事の心意気は以前に意図されていたこととはまるで反対の事態となって、かつての仕事着としてのピロードのジャンパーや平たい縁なし帽子のビレッタに反対した時に動員して使われたような工合になってしまう。それは、生産力の客観的理性を自由に展開させるかわりに、その理性を阻害することとなる。

今日では手仕事が規準とされる時にはいつでも、意図されていることは何かがよくよく検討される必要がある。そ

のようなものとしての手仕事の概念は、機能との関連にあるのである。そして手仕事のいろいろな機能は決していつも自明なもの、進歩したものであるとは限らないのだ。

(未完・続く)

注 記

- 原注1：アドルフ・ロース著フランツ・グリュック編：「アドルフ・ロース全著作集1」
Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hrsg. von Franz Glück, Wien-München, 1962, S. 314 f. なお2は結局出版されなかった)
(アドルフ・ロース著、伊藤哲夫訳、「建築について(1910年)」中の文。「装飾と犯罪——建築・文化論集」所収、中央公論美術出版、1987年)
- 原注2：前掲原書277頁(アドルフ・ロース「装飾と犯罪(1908年)」伊藤哲夫訳)
- 原注3：前掲原書277頁
- 原注4：前掲原書282頁～
- 原注5：前掲原書278頁
- 原注6：前掲原書393頁(アドルフ・ロース「装飾と教育(1924年)」。前掲「ロース全著作集1」所収。チェコの製図教育誌での質問アンケートに答えたもの。)
- 原注7：前掲原書345頁(アドルフ・ロース「Handsoff(無干渉の)」。前掲「ロース全著作集1」所収。)
- 原注8：ル・コルビジェ著「私の作品」
Le Corbusier, "Mein Werk" Stuttgart 1960, S. 306.