

近代の諸空間における芸術と主体

—— パノラマ，美術館，複製技術，都市における芸術作品と芸術的主体像 ——

和 泉 浩

Art and Subject in Spaces of Modernity: Panorama, Museum, Concert Hall and City in the Age of Mechanical Reproduction

Hiroshi IZUMI

Abstract

In the conception of both modern centered subject and post-modern de-centered subject, and the analysis of modern and post-modern life and society, their nature and being are often depicted and conceptualized using artistic, aesthetic terms and metaphors. While the long term flourishing of artistic conceptions of subject, subjectivity and its life, the concepts related to the Art and Aesthetics—for example, canon, autonomy, purification, genius, originality—have been criticized and scrutinized in the various disciplines.

The purpose of this paper is to figure out the relations between artwork and subject in the various modern spaces : panorama, museum, concert hall, city space, referring to the writings about art, especially museum and artwork, by Theodor Adorno, Marcel Proust, Paul Valéry, Edward Said, Walter Benjamin, in order to find a toehold to approach the questions of why the artistic metaphors and art remain so significant in the era when the Art lost its influence of which Plato expressed fear, and what problems and paradoxes the subject of modernity and post-modernity confront, when the Art has transformed its nature and position in the age of mechanical reproduction.

The panoramas of the nineteenth century which exhibit the panoramic view of city transform city into artwork and commodity which are gazed at and consumed, and in turn this means blurring the boundary between artwork and commodity. Building holy place of art, the museum guards artworks against the secular capitalistic world, but Valéry detects the capitalistic world and city penetrate the museum. If city and museum cannot be distinguished in their constituting principles, subject which is conceived using artistic metaphor and who lives in modern or post-modern society (city) suffers the same fate as art and artwork.

Key words

Art, Subject, Aura, Museum, City, Modernity

都市に関して客観的なことを語ろうとする際に経験される困難，また逆に都市に関する文学の証言が有する力は，都市についての言説，報告，都市のイメージ，都市をめぐる視点そのものが主観的であり得ないことに由来するという訳ではない。それはむしろ，都市が常に，主体とはどのようなものかについて，そしてまた自らの活動領域における位置を標定するために主体が有している徴とはどのようなものかについての問いがなされる特権的な，しかしまた絶えず更新される場，言い換えれば，近代的，デカルト的な意味における主体に関する問いそのも

のが生じるとは言わないまでも，少なくとも歴史との関係，他者との関わりという観点から主体が概念的に構成される場であったからだ。

ユベール・ダミッシュ

芸術作品は，他のすべてのものとの違いにおいて自身が芸術作品であることを主張する。それはすなわち他のあらゆるものを排除し，世界を「自分自身／残余としてのマークされない空間」に分割するということである。 ニクラス・ルーマン

1. 都市のパノラマ

建築家たちが、あらゆる種類の展望台、テラス、橋、陸橋、高架鉄道、中世とは全く違った高さの塔から見たパノラマ的な光景を数多く作り出すのは19世紀になってからのことである。距離の効果の下で、ある情景、ある場面、さらに極端な場合、装飾や書き割りが見なされた都市は、それでも依然として「現実的」なのだろうか。(Damisch 1996 = 1998: 35-6, 傍点引用者)

1.1 パノラマ

ベルナール・コマンは、19世紀における都市を描いたパノラマについて、「都市の中で都市を描き、ひとつの現実を絵によって二重化しようとする」、「奇妙とも言える欲望」がどのように生じたのかを問題にしている(Comment 1993 = 1996: 161)。なぜ都市という日常的に目にしていく身近なものがパノラマで取り上げられ、またそこで日々の生活をおくっている多くの人びとを惹きつけることになったのであろうか⁽¹⁾。

18世紀末以降、都市の人口は急激に増加し、都市の境界も拡大していった。日々膨張し、複雑になり続ける都市において、その境界と出口、そのなかでの自分の位置を見出すことはますます困難になっていった。みずからを位置づけるための全体を規定する境界も、習慣や伝統において立ち現われてくるような、それぞれに意味を持った場所の構造も急速に変化していったのである。

こうした都市空間の拡張は垂直方向にも進み、高層化する建物たちのなかで人びとは、実際に、また比喩的な意味でも、方向と位置を見失うことになった。さらに都市の不可解さは、そこで出会う人びとを分類するための特徴が失われたことによって倍加された。バルザックは次のように述べている。

アンシャン・レジーム期には、社会のそれぞれの階級に固有の服装があった。服を見れば、貴族、町民、職人……が見分けられた。しかしついに、フランス人は権利の上でも、また身装りの上でも平等になってしまった。洋服の生地やカットの違いでは社会階層を区別できなくなってしまった。このような画一的な世界の中でどうやってお互いを見分けようというのだろうか。(Comment 1993 = 1996:164からの引用)

こうした状況において都市を描いたパノラマは、「日常」のなかではとらえることのできない「現実」の都市

の全体像を把握するとともに、そのなかでのみずからの生活と位置を再確認できる場をなしていたのである。

パノラマを訪れる人びとは、その中心に立って、日々の生活のなかでよく目にしていく建物や街路が描かれた(自分が今いるパノラマもその一部をなしている)都市を眺める。目の前の世界はたんなる模倣(絵)にすぎない。しかし、この平面的な像の外には、そこに描き出されたものたちがたしかに存在している(はずである)。

そうしたさまざまなものたちは、都市の日常のなかでは断片的に経験され、日常ゆえに注意を向けられることがなかったかもしれない。しかし、パノラマに描かれることによって絵画のように注視され、「都市」の全体像において「他のものとの関連」、生活や広い社会の文脈のなかに位置づけられる。また都市それじたいが、つまり自分の生活している空間が「ひとつの」まとまりをなすものとしてあらためて意識される。

さらにパノラマにおいて観客たちの立たされている位置、つまり描かれた世界から距離をとって眺望するという位置は重要な意味を持っていた。

幾分前に張り出した場所に立って下を見下ろす位置にいたので、世界が自分の周囲に自分を起点として展開しているというデミウルゴス的な感情を抱くこともあるだろう。そして自分の手から逃れるものは何ひとつなく、これからは自分の視線に届かぬものは何ひとつないという幻想をそこから導き出すこともできる。(Comment 1993 = 1996: 168)

パノラマのなかでは、世界はあたかもみずからの創造物であるかのように、あるいはすべてが自分の掌中にあるかのように感じられる。遠近法的な視角からは、当然、多くのものが不可視になり、「全体」も細部もとらえることはけっしてできないが、それにもかかわらず、絵による「二重化」によって、見えないものも含めた「全体がある」という感覚が生じる。

しかし、コマンは、この一方でパノラマを眺める主体がこうした「デミウルゴス的な感情」を得るためには、「主体自らと現実世界が消えて、その人が絵に描かれた虚構の場に没入する必要」があると指摘している(Comment 1993 = 1996: 174)。パノラマに描かれた都市を眺めることで、主体も現実の都市、そしてその生活も「虚構の場」を介してまなざされるようになる。

「デミウルゴス的な」主体性の確立とその喪失は表裏一体をなしている。そもそも実際の都市の経験において失われた、あるいはそもそもとらえることのできない日常のなかでのみずからの位置を取り戻すためにやってきたパノラマにおいて、主体みずからが現実世界とともに

消失しなければならないというのは逆説的である。しかし、ここにこそパノラマの魅力が存在している。それは「おそらく人間中心のものと恍惚感が混じり合った点にあり、世界を支配している意識と自己の解体や自己の消失の意識とのあいだの甘美な揺らぎに起因している」(Comment 1993 = 1996: 170)。

パノラマの内と外、どちらが「現実」であり、またどちらの主体が「現実」なのだろうか。ユベール・ダミッシュが指摘しているように、近代の都市はまさにこうした主体と現実の問題を構成する「特権的な、しかしまた絶えず更新される場」をなしている。

この「甘美な揺らぎ」をもたらした都市のパノラマは、その「外」にある実際の都市への人びとのまなざしも変貌させた。「パノラマ的な絵画は都会をひとつの風景に変容させてしまう。つまり鑑賞と消費の対象に変えてしまう」(Comment 1993 = 1996: 167)。

ここで無造作にならべられている2つの語、「鑑賞」と「消費」との結びつきは重要な問題を提起する。消費のひとつの対象として、入場券を購入し、都市のパノラマを見ることで、その外にある実際の都市もあたかも芸術作品(近代においては芸術作品もまた入場券を購入し、美術館で消費される)のように「鑑賞」され、「消費」されるようになる。逆に、芸術作品も、都市のように「鑑賞」され、「消費」されるようになる。

本稿では、この「鑑賞」と「消費」が交差する近代都市と、そこでの諸空間を通して、「主体が概念的に構成される場」(Damisch 1996 = 1998: 41)における主体と芸術作品との関係を考えてみたい。

1.2 塔

パノラマの経験は都市や街における塔の経験と結びついている。「それは一目で見えるにはあまりにも広大な空間の中に離れてばらばらになっているものを凝集して得られるもの」であり、「人間は地上においては断片化された知覚しか得られないのに、目も眩むような高い塔の出現によってその領土の全体を見渡せるようになった」(Comment 1993 = 1996: 176)。

マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』のなかで、レオニー叔母を訪ねたサン＝チレルの司祭は、次のように語っている。

「私たちの教会のなかで、興味の最たるものとして異論の余地がないのは、鐘楼から見たながめでありまして、これは壮観です」。鐘楼は、ひどい吹きさらしのため、「人によっては、凍え死にそうにさむかった、と申しますよ。ところが、そんなことおかまいなしに、日曜日にはこのパノラマの美をながめようとずいぶん遠方からでもやってくる人たちがあとを断ちません。そしてみんな

よろこんで帰ってゆきます……あそこからは、平野の上のじつに変わった特徴をもったさまざまな遠望が利きまして、ちらと仙郷をのぞき見るような楽しみが味わえるのです」。そこでは、「ふだんは一方がかくれて他方しか見られないといったものが、同時に一望のもとに見わたせるのです」。そして、運河が網の目のようにはしる町は、「まるで大きなブリオーシュにすでに包丁が入れられたがまだ各片がくっついているように」見えます(Proust [1913] 1954 = 1992: 177-9)。

ミシェル・ド・セルトーは、かつてのワールド・トレード・センターからのニューヨークの眺めについて次のように記している。

もののざわめきは、一瞬、視界のなかで鳴りをひそめる。まなざしの下、巨大な人群れははたと動きをとめてしまう。その人群れはテキストの群れに変わり……このようなコスモスを読む恍惚には、いったいいかなる知の悦楽がむすびついているのだろうか。その恍惚感にはげしく酔いしれながら、わたしは自問する、「全体を見る」欲び、人間の織りなす数々のテキストのなかでもっとも桁はずれなこのテキストの全貌をはるか上から見はるかすこの欲びは、いったいどこからきているのだろうか、と……それは都市を支配する高みへとはこばれることだ……この高みに登る者は、大衆からぬけだすのだ(de Certeau 1980 = 1987: 199-200)

全体を見ることには、つまり対象から距離をとることには、甘美な揺らぎや陶酔、恍惚感がついてまわるようである。

しかし、こうした塔や高層の建物の経験の重要性は、そこに登って街とその周囲を眺望することで、ふだんはとらえることのできない全体像を把握することができることにあるだけではない。そのひとときわ際立つ高さは、都市という迷宮のなかで、ランドマークとして可視的な参照点も与えてくれる。たとえ、建物の高層化によって、必ずしもどこからでも見えるものではなくなってしまうとしても。

ジョルジョ・アガンベンはエッフェル塔について次のように述べている。「塔は、どこからでも見える参照点を与えることで、古きパリの迷宮的な特徴に一撃を加えたうえに、都市全体を一瞬のうちに消費できる商品に変えてしまった」(Agamben 1977 e 1993 = 1998: 64)。すでに述べたように、実際の都市空間それじたいがパノラマ的なもの、鑑賞＝消費の対象としての作品＝商品に変えられてしまったのである。

都市が鑑賞と消費のための対象に変貌し、鑑賞と消費

の対象が共通の視線にさらされるという事態を明るみにもたらした他の象徴的な出来事には、万国博覧会と百貨店もあった。そこで明らかになったのは、「商品は、その享受や意味が実際の使用に尽きるだけの対象であることを止め」たということである。つまり商品はただ消費されるだけのものではなく、芸術作品と同じように展示され、鑑賞・観賞される対象になった。そして都市もまた、実際の使用に尽きるだけの対象ではなくなったのである。

商品がひとたび、有用という隷属状態から日常品を解放すると、これらと芸術作品とを隔てていた境界は、ますます危ういものになる。ルネサンス以来、芸術家たちは、職人や労働者の《作業》に対する芸術的創造の優位性を打ち立てることで、飽くことなくこの境界を固めようとしてきたのであるが。(Agamben 1977 e 1993 = 1998: 66)

都市空間と商品の変容とともに、芸術作品も商品も同一のまなざしによって消費＝鑑賞される対象になる。こうした状況のなかで、19世紀に芸術の「自己純化」が追求されるようになり、そのなかで「美術館」は、近代における芸術作品の最後の砦となり、「市場価値は鑑賞の幸せを駆逐してしまうから、鑑賞の幸せにあずかりたければ美術館におもむけ、とされている」と考えられるようになる(Adorno [1955] 1997=1996: 265)。

美術館は、消費と鑑賞のまなざしが交錯する都市空間のなかで、隔離された「芸術のための芸術」のための社会における容器となる。しかし、そこにおいて展示される作品を見るまなざしと、パノラマに描かれた都市とパノラマの外の現実の都市、万博や百貨店などに展示された商品を見るまなざしとの間に差異を見出すことはますます困難になっていった。

20世紀になると、マルセル・デュシャンの「レディ・メイド」に象徴されるように、芸術の側からこうした事態が積極的にもとめられさえるようになる。しかし、それは、ニコラス・ルーマンが指摘するように、「世界を『自分自身／残余としてのマークされない空間』に分割するということ」にあくまでもとづいてのことではあるが。

1.3 可塑的空間としての都市と芸術としての生

デヴィッド・ハーヴェイは『ポストモダニティの条件』の冒頭で、ポストモダニズムと呼ばれることになる都市空間の変容の到来を告げたものとして、ジョナサン・ラバンの『ソフト・シティ』(1974)を取りあげている。

ラバンは、大量生産・大量消費システムと都市計画者、

官僚、企業エリートによる全体主義の犠牲になっている、規律化・合理化された都市のイメージに、記号とイメージを生産する「スタイルの市場」としての都市を対峙させている。このスタイルの市場としての都市では、「ヒエラルキーについてのあらゆる感覚、価値観の同質性さえ解体」しており、諸個人はそこにおいて比較的自由にみずから選択したものになることができる。このような都市の空間についてラバンは次のように述べている。

[都市は] あなたがそれをつくり変え、あなたがそこに住むことができるようなかたちに整えるようあなたをいざなう……あなたが誰であるかが決まれば、都市もあなたのまわりで固定した形態を呈するようになる。都市がどのようなものであるかが決められれば、あなたのアイデンティティも……与えられる……私たちは、都市を自分たちのイメージにしたがって造形する。逆に都市のほうは、私たちがそれにたいしてそれぞれ勝手なかたちを押しつけようとするときのそれ自体の抵抗によって、私たちを形づくる。この意味において、都市において生きることはひとつの芸術のように思われる。(Harvey 1989 = 1999: 16からの引用。訳を一部変更)

ここには、芸術としての生、つまり可塑的、素材的な都市空間と芸術家としての主体のアイデンティティの創造というテーマがあらわれている。都市空間は、みずからのイメージにもとづいてつくり上げられる可塑的な素材として存在し、その一方で素材の示す抵抗によって、みずからのアイデンティティもかたちづくられる。したがって、素材としての都市空間は、完全にみずからの意のままになるものではなく、この「自らの意のまま」ということ自体がこの都市空間のなかで、それを造形していくなかでつくり上げられる。

ラバンにおける都市空間は、個人のアイデンティティとともにその人にとっての都市がかたちづくられる可塑的な空間として存在している。しかし、こうした都市空間の可塑性は問題をもたらしもする。可塑性が高いということは、一貫したかたちをとどめておけないことも意味し、ラバンも述べているように、この「迷宮としての都市」において、人々はみずからの道を見失い、みずからを失うことにもなるからである。都市空間は、つねに変化するものでもある。

このようなかたちでラバンが描き出したポストモダンの「ソフト」な都市空間の条件は、まさにハーヴェイの『ポストモダニティの条件』の要諦をなす主張でもあるが、ポストモダンになってはじめて現れたものではなく、それ以前からすでに存在していたもの、近代(モダニテ

イ)の条件であった。

「個人」の位置づけが異なるかもしれないが⁽²⁾、みずからをとりまく空間が人間のこしらえ物として存在するという感覚は、パノラマの経験のなかにも見られたものである。ラバンの都市空間は可塑的な素材という感覚をもたらしものになっているが、こうしたとらえ方の前提として、都市空間が固定的なものでなく、特定の特徴に染まっていないものであることが必要である。

迷宮的かつ流動的であり、また異質性と同時に均質性が特徴とされる近代の都市空間は、そうした想像を可能にする場を提供したのであるが、そこは、ゲオルク・ジンメルも「大都会と精神生活」において指摘しているように、他の場にはない自由を享受できる一方で、生を主体的に創造することが要求されるという面も持っている。

マルティン・ハイデッガーは、「世界像の時代」の冒頭で、近代（近世 *Neuzeit*）の本質的な現象の特性を5つあげているが、そこで次のように述べている⁽³⁾。「…近世の第三の現象は、芸術が美学の視圏内に移るといって経過に存する。このことが指し示すのは、芸術作品が体験の対象となり、その結果として、芸術が人間の生の表現と見なされるということである」（Heidegger 1977=1988: 97）。

近代において芸術が主観的な体験、生の表現としてとらえられようになる一方、個々の人間の生もまた芸術的なもの、芸術的比喩を用いてとらえられるようになる。しかし、都市空間における「鑑賞」と「消費」のまなざしの交錯は、まさにこうした芸術の意味を根底から問うことになる。したがってラバンのように「ひとつの芸術」として人間の生をとらえる見方は、近代の都市空間のなかでの芸術と共通する問題を背負うことになるのである。

2. 都市から駅、そして美術館へ

2.1 駅と美術館

ブルーストは『失われた時を求めて』で旅行について語るなかで、駅と都市との関係について次のように述べている。「駅は都市のたんなる一部分をなすのではなく、駅標板のうえにその都市の名が掲げられているように、その都市の個性のエッセンスを含んでいる」。

ブルーストは続けて、こんにちではおそらく人は、鉄道ではなくむしろ自動車で旅することであろうとも言う。「そのほうがずっと快適だと思われるから。そのほうが意味ではほんとうの旅行」であり、「土地の表面のさまざまな起伏を、いっそう身近に、いっそう緊密

にたどってゆくことになるであろうから」（Proust [1913] 1954 = 1992 : 364）。しかし、ブルーストが魅せられたのは自動車での旅ではなく、駅の経験であり、そこに都市の個性の本質を見出したのである。

ブルーストによれば、駅という「神秘的な操作」がおこなわれる「特殊な場所」は、距離を「図式化」し、場所の非連続性と差異を生み出し、「われわれを一つの名から他の名のところへ連れて」いき、「判然と異なる土地の二つの個性を一つに結びつける」（Proust [1913] 1954 = 1992 : 364）。

ブルーストの場合、「想像力の飛躍」が可能になるのは、連続した土地ではなく、そこに「非連続性」をもちこむ駅においてである。ブルーストはまた、この駅とは「悲劇の場所」であるとも言う。それは駅が場所の非連続性を生み出すことによって目的地をみずからのほうへと引き寄せるとともに、住み慣れた世界にはもはやすぐには戻ることができない場、（パノラマのように）そうした世界からは隔絶された場を意味しているからである。

ブルーストは、この駅を美術館と対比させながら語っている。つまりブルーストによって美術館は、（都市の本質を含む）駅を介して都市に結びつけられることになる。この都市と駅と美術館という結びつきのために⁽⁴⁾ ポール・ヴァレリーは、「美術館というこの大がかりな（壮麗な）混沌からは、街路に出てもお自分は手を切れない」と言い、また美術館の混沌についてテオドル・アドルノは、「発展したブルジョア社会における商品生産の無政府状態の比喩ともいえるだろう」と述べたのではなからうか（Adorno [1955] 1997 = 1996: 270）。

それでは、「芸術作品」を選択・分類・整理し、秩序づけ、展示すると同時に「無政府状態の比喩」でもある美術館の空間は、どのようにその外の空間である都市空間と結びついているのであろうか。

2.2 美術館とコンサート・ホール

美術館という近代の芸術のための空間については対立する2つの主張がなされている。市場価値から隔絶した美の巡礼のための空間が作り出されるべきであるという主張と、芸術作品はそれが創り出された本来の場、コンテクストとの関係においてあるべきと考え、美術館を「無菌状態の空間の中で芸術作品を枯渇させるものとして断罪」する主張である（Perniola 1990=1999: 93）。

この前者の考え方は、18世紀以来の美学上の省察と密接に結びついており、「実利的な仕事に使われる空間から切り離して、作品をじっくりと鑑賞することのできる空間をつくりだすこと」を主張し、たんなる商品などの人工物とは異なる芸術作品の自律的な存在を護ろうと

する。このような芸術のとらえ方は、「美術館を教会や聖堂の世俗的な後継者に、美術館の見学者を美の宗教の信徒に変えてしまった」とマリオ・ペルニオーラは指摘している (Perniola 1990 = 1999: 93) ⁽⁵⁾。

ヴァルター・ベンヤミンの有名な「複製技術時代の芸術作品」も、複製というテーマをめぐって、作品と「その場所」との関係が問題になっている。「どんな完璧な複製においても、欠けているものがひとつある。芸術作品のもつ〈いま-ここ〉的性格——それが存在する場所に、一回的に在るという性質である」(Benjamin 1936 = 1995: 588)。

複製と「空間と時間から織りなされる不可思議な織物」としての「アウラ」との関係において問題になるのは、作品それ自体の「オリジナルの真正さ」と複製、つまりオリジナルと模倣との関係だけでなく、「オリジナルが存在している場所」もまた問題にされている。そうした場としての「伝統連関」の「もっとも根源的様態」は「礼拝」であると指摘しながら、ベンヤミンは次のように述べている。

芸術作品が唯一無二であるということは、芸術作品が伝統の連関に埋めこまれていくということと同じである……〈真正な〉芸術作品の比類のない価値は、つねに儀式に基づいている……このような基づき方は、いかに間接的なものになっていようと、美への礼拝の最も世俗的な諸形式においても……いまだに認められるのである。(Benjamin 1936 = 1995: 593-4)

そしてベンヤミンは、芸術作品の「礼拝価値」と「展示価値」を区別し、芸術史をその対決過程として、前者から後者への移行の歴史としてとらえている。

作品の展示価値は、場所に依存しないという持ち運びの可能性と結びついており、したがって、展示価値のもとにある作品は、たとえ「オリジナル」であろうと、この作品における2つの価値の区別によると、「オリジナル」よりむしろ「複製」に近い性格を持つことになる⁽⁶⁾。つまり、それはもはやかつての「伝統の連関」から引き離され、新たな伝統の文脈のなかに位置づけられているのである。これは、実際に作品が持ち運ばれるかどうかとは別の問題である。

こうすることによって近代の「美への礼拝」の場としての美術館は、複製や商品との境界があいまいになる可能性から、人間の生の表現としての芸術作品を、つまり神のものから人間のものになった創造性を守るために隔離し、人間の創造性を確認する場になったのである。

しかし、アドルノによれば、ドイツ語における「美術

館的 (*museal*)」という言葉には「少々非好意的な色合い」がある。それは、「観る人がもはや生き生きとした態度でのぞむことのない、そしてまたみずからも朽ちて死におもむきつつある、そんな対象物を形容するさいの言葉」である。つまり「美術館というものは、代々の芸術作品の墓所のような空間であり、そこでの作品たちは現在の必要からというよりむしろ、歴史的な顧慮から保存されているのである (Adorno [1955] 1997 = 1996: 265)。

このことは、美術館においては、名の知られた、評価のすでに定まっている過去の偉大な芸術家の作品たちが展示される傾向にあり、現在の芸術家による、新しい作品の価値が十分に評価されないことにもつながる。ブルーノは次のように述べている。新しい芸術家の特殊な容貌のなかに、「われわれの通念を陳列している美術館〔博物館〕によって『偉大な才能』と銘うたれるような典型を認めるには、非常に長い年月を要するのだ」(Proust [1913] 1954 = 1992: 166)。

アドルノは、こうした傾向はコンサート・ホールにおいても見出されると指摘する。「大きな演奏会の、たいいていレトロ調に配されたプログラムには、美術館と多くの共通するところがつねにある」(Adorno [1955] 1997 = 1996: 266)。音楽がコンサート・ホールで演奏され、静かに傾聴される芸術作品となることによって、美術館において静かに鑑賞される絵画と同様に、音楽は「レトロ調」のレパートリーとして組織されていった。「たいいていの場合、コンサート・プログラムは、考古学的ではないにせよ、博物館〔美術館〕の学芸員的」である (Said 1991 = 1995: 35-6)。

音楽がこうした形で理解されるようになったのは、19世紀後半になってからのことであった。

つい最近といってもよいベートーヴェンやシューベルトの時代まで、一般的意識の中で音楽として通用していたのは、同時代およびその直前の音楽だけに限られていた……事態が急激に変化したのは、ウィーン古典派以後のことであった……それ以来、昔の作品も、たったいま作られた作品とまったく同様に、存在価値のある「現在の音楽」とみなされるようになり、演奏されるようになった……20世紀に入って事態はさらに変化して、昔の音楽はいっそう重要な意味をもつようになった。(Georgiades 1954 = 1994: 9-10)

これはちょうど、パノラマの流行した時期と重なる。この時代、さまざまなものの歴史もパノラマ的視角からとらえられるようになったのである。

2.3 ヴァレリーと美術館

近代における美の礼拝の場としての美術館⁽⁷⁾について、カントとは異なり、芸術に「歓喜法悦」をもとめるヴァレリーは不平を述べている。「私は美術館があまり好きではない。なかには賞歎すべきものも沢山あるにはあるが、情趣掬すべきものは全くない。分類とか保存とか公益とかいう正当で明晰な諸々の観念は、歓喜法悦とはあまり縁がない」(Valéry [1923] 1936 = 1967: 192)。

ヴァレリーは美術館の入口で係員に杖を取りあげられてしまう。また、美術館のなかでは煙草を吸うことを禁じる掲示がなされている。係員の横柄な態度と自分の好きにふるまうことのできず、拘束されたような気分になり、陳列室に入る前にヴァレリーの興味はほとんど冷めかけてしまった。そして彫刻の陳列室に入ると、「冷やかな混沌が支配している」のにヴァレリーは気づく(Valéry [1923] 1936 = 1967: 192)。

陳列室の静寂につつまれて、普通なら隣り合うことのないはずの「凝結した生物」たち、さまざまな表情と大きさをもち、「完璧な存在と未完成な存在、不具なもの」と補修されたもの」など「共通した尺度」をもたないものたちがひしめき合っている。それらのかつては生きていたであろうものたちは陳列室のなかで、みずからにふたたび輝きを取り戻してくれるはずの人々の「視線」を集めようとたがいに競い合っており、その陳列室の空間をみずからのものとするために、「すべての仲間のもの」の消滅を要求しながらも、そうすることができないでいる。このため、陳列室における静寂は殺伐としており、息を殺したような静けさに覆われている。美術館の陳列室において、作品たちは「お互いに喰らい合う」のである(Valéry [1923] 1936 = 1967: 194)。

これらの彫刻たちをあとにし、「どんな責苦でも受けようと覚悟した私は、絵画の世界へは行っていく」。ここでは、「組織された混沌ともいふべき奇態なものが黙々と展開している。私は、或る神聖な恐怖に捕らえられる」(Valéry [1923] 1936 = 1967: 193)。

美術館は教会のようにおごそかなものではないが、かといって日常生活ほど気楽なものでもない。この中間状態に置かれた空間においてヴァレリーは、そこにきた目的がわからなくなる。多くの傑作たちにとりこかこまれ、それらの前で足をとめながら右往左往しているうちに、ヴァレリーは飲み屋をはしごしているときような陶酔におそわれる。この酔いととも、傑作たちにかこまれたヴァレリーは、世の中にはこれほどまでに多くの偉大な芸術家たちが存在しており、自分が彼らとともに歩まねばならないことに恐怖さえ感じる。

この圧倒的な量とともに、美術館では、巨匠たちがその作品のために費やした膨大な時間がわれわれの精神や

感覚に一瞬のうちにはたらきかけ、「われわれはいやおうなしに倒されざるをえない」(Valéry [1923] 1936 = 1967: 196)。それに対処するには、「浅薄になる」か、あるいは「博識になる」ほかない⁽⁸⁾。

しかし、ヴァレリーにとって芸術における博識は「敗北」を、つまり芸術の本質をとらえそこねることを意味している。というのも博識は、「巨大な美術館にはしてしない図書館を併合せしめ」、芸術作品が喚起する繊細な感覚や驚異を、たんなる分類目録や自分の知識内の仮定の範囲におさめてしまうことになるからである。

「何て疲れるんだ！何という野蛮さだ！」「これらすべては非人間的だ」(Valéry [1923] 1936 = 1967: 193)。ヴァレリーは、「作者たちが唯一無二の物になって欲しいと願ったにちがいない稀有の」(Valéry [1923] 1936 = 1967: 194) 名作絶品を一堂に集め、隣どうしに並列する美術館は、あまりにも非常識なものであると感じる。

さらに、美術館での問題は視覚が酷使されるという点にある。耳の場合、いつときに10の交響曲を聴くわけにはいかないし、同時に複数の異なった曲が演奏される演奏会もまずありえないだろう。また精神にしても、一度にたどることのできる道筋はかぎられている。しかし、眼には、さまざまなものがいやおうなしに一度に飛び込んでくる。美術館では、時代ごとに展示が行われることが多いとはいえ、肖像画、静物、風景画、歴史画など、多様な主題を異なった技法・様式を用いて描かれた大きさもまちまちな作品たちが、視角の自在な動きのなかに一瞬のうちにとらえられる。

このような美術館の殺伐とした静寂につつまれ、普通なら隣り合うはずのないものたちが混在した、圧倒的な情報量を持つ空間を、ヴァレリーはその外の世界、資本主義の拡大する空間に結びつける。

「われわれは受けた遺産に押し潰されかけているのだ。近代人はその並外れた技術的手段のために力尽きているのと同じく、財宝を過度に所持するということによって貧困に陥っている」。流行や趣味の変化、過去の芸術の回帰などによる量の増加が、「過剰な、従って使用不可能な資本を集積せしめんがために、力を協わせて休むことがない」。「これらの日に日に増大していく資材を用いる能力が、資材と共に増加していくというようなことは到底ないのである。われわれの財宝はわれわれを押し潰し、われわれに眩暈を起こさせている」(Valéry [1923] 1936 = 1967: 194)。現代の生活における、「雑然たるものの眩暈のなかで、われわれは存在し且つ動いているのであるが、それと同じ眩暈の責苦を、過去の芸術にも蒙らせているのである」(Valéry [1923] 1936 = 1967: 196)。

ヴァレリーは、「頭は疲れ果て、足をよろめかせながら」美術館をあとにし、現代の諸芸術と社会の混沌について思いめぐらしているとき、「突如としてそこはかかない光明を認める」(Valéry [1923] 1936 = 1967: 196-7)。美術館の作品たちは、「置き去りにされた子どもたち」であるという考えがしだいにはっきりとした姿をあらわしてくる。このことが、美術館の、あるいは現代の芸術の混沌をもたらした原因なのである。

作品は、美術館において「彼らの母」である建築、つまり「直接的な生のなかの場所」から切り離され、見捨てられており、さらに「死刑」に処されている。彼らの母親は死んでしまった。「母親が生きていた間は、『絵画』にも『彫刻』にも、その占むべき場所や、守るべき制約を与えていたのだ。彷徨い歩く自由は拒まれていたのである」(Valéry [1923] 1936 = 1967: 197)。

ジークムント・バウマンは、リチャード・セネットの都市とは「見知らぬ者同士が会おう共同社会」という定義を展開し、都市とは、見知らぬ者同士の「過去のない出会い」と「未来のない出来事」としてとらえることのできる場、「共有する思い出」もなく、「共通のよりどころも、進展させる共通性もない」、「非出会い」の場であると述べている (Bauman 2000 = 2001: 124)。こうした近代都市の特徴は、まさにヴァレリーが美術館の作品たちに見たものであり、また美術館で感じた「神経生活の昂進」と共通している。

「神経生活の昂進」とは、ジンメルが「大都会と精神生活」のなかで、大都会での個人の心理を特徴づけるために用いて表現であるが（そして、ジンメルはそれを共通の尺度のみを考慮する「貨幣経済」とも結びつけているが）、ジンメルはまた、『社会学』のなかで、大都市と交通機関について次のように述べている⁽⁹⁾。

大都市における交流は小都市におけるそれにくらべると、他者の語ることを聞くことにたいする他者を見ることの測りがたい優越を示している……19世紀のバスと鉄道の発達以前には、人びとはけっして数分間から数時間もたがいに語りあうこともなく、たがいに眺めあうことができたり、あるいはそうしなければならないといった状態にはなかった。(Simmel [1903] 1957 = 1994: 252)

見ることの優位、沈黙のなかで交差するまなざし、これもまた美術館と共通のものである。美術館と展示された作品、そしてみずからも見られる対象としての鑑賞者という存在は、都市だけでなく、近代における交通機関という空間と交流とも結びついているのである。

2.4 プルーストと美術館

美術館についてヴァレリーとは反対の立場に立つといわれるプルーストが問題にするのは、ヴァレリーが憧れとノスタルジーをもって思い描く、作品とその周囲の生きた現実、つまり場所との結びつきである。

プルーストは次のように述べている。「あらゆる領域において、現代は、事物をその本質によって示そうとしないで、それをとりまく現実によってしか示そうとしない奇妙な傾向をもっている」。つまり、絵画や彫刻などの芸術作品を、それらが制作された時代の家具や置物などの「母なる建築」のあいだに「かざる」傾向がある。しかしプルーストはこのようなことはかえって「事物の本質を抹殺することになってしまう」と主張する。というのもそうしたことは、「事物をその周囲の現実からひきはなした芸術家の精神活動というものを見ようとしなさい」からである。これにたいして「美術館の部屋は、よけいなかざりつけがないから、画家が創作のために自己に没入した内面の空間を、はるかによく象徴する」(Proust [1913] 1954 = 1992: 365)。このためにプルーストは、上述のように美術館を土地ではなく、土地との「切断」を意味する旅行における駅の経験に比したのである。

プルーストはこの美術館と駅について、「両者とも、行動の対象としての慣習的な表面的関連からまぬがれて」おり、「死のシンボルの担い手」だと述べている (Adorno [1955] 1997 = 1996: 272)。

この点についてアドルノは、この「美術館の中での作品の死は、プルーストにとっては作品を生へと目覚めさせるものなのだ。それらの作品が機能していた生あるものの秩序を喪失することによって、はじめてその真の自発性というものが解き放たれることになる」(Adorno [1955] 1997 = 1996: 280)と述べ、また次のように指摘している。「小説家プルーストは、叙情詩人ヴァレリーが沈黙へと陥った地点、すなわち、作品の後の生から始めていると、ほとんどいいであろう」(Adorno [1955] 1997 = 1996: 276)。

アドルノは、その立場は微妙ながら、ヴァレリーよりもむしろプルーストの立場に共感を示しているといってもいいであろう。「この美術館に輪をかけて鬱陶しいところは、絵画・彫刻を、たとえばそれが生まれた環境や……それに似た場所で展示しようとする試み」であり、「こんな神経の細やかさは、ごたまぜなどより芸術をはるかに深く傷つけるのだ」(Adorno [1955] 1997 = 1996: 265)。

アドルノは、こうしたことが絵画や彫刻だけではなく音楽にもあてはまると考えている。

蠟燭の灯りのもとで演奏されるモーツァルトは、コスチューム・プレイに墮してしまうものだし、演奏のへだたりを脱して直接的な生の連関のなかに呼び戻そうとする努力には、どうしようもない救いがたさがあるばかりか、おまけに何か社会的に後ろ向きの悪意を含んでいるようにさえ感じられる。(Adorno [1955] 1997 = 1996: 266)

そしてアドルノは、グスタフ・マーラーの次の言葉を引用する。「周囲を忘れさせないような演奏は何の役にもたない」。

ペルニオーラは、以上のようなヴァレリーとブルーストに象徴されるような、近代における芸術とそれを展示する空間についての対立する主張の基底には、近代の美学にもとづく共通した見解が存在していると指摘している。その共通した見解とは、「芸術作品にはそれ固有の場所が存在すると言う点、言い換えれば、芸術作品はある場所と本質的な関係を保たなくてはならないという点」であり、「いずれの場合も前提とされているのは、内的で本質的な関係によって芸術作品と結ばれた、荘重にして神聖なアウラの空間の存在であり、経済的な活動のためのいかなる場からもはっきりと区別される空間の存在なのである」(Perniola 1990 = 1999: 94)。

3. コンサート・ホールと複製技術

3.1 ヴアレリー、サイドと音楽のアウラ

アドルノは美術館の問題を音楽の演奏と結びつけ、演奏における音楽作品以外の要素との結びつきを批判しているが、それでは、美術館に批判的であるヴァレリーは、音楽についてはどのように考えていたのであろうか。

ヴァレリーは、19世紀末から20世紀初頭に物質も空間も時間もこれまでのありようとはかなり異なったものになっており、そのことが諸芸術の全技術とともに芸術の観念じたいも変容させることになったと考えている(Valéry 1931 = 1967b: 317)。

この芸術における変容とは、「数々の作品が一種の同時遍在性を取得することになる」こと、つまり作品の複製、あるいは録音・再生を可能にする、ベンヤミンの言うところの「複製技術」の進展であり、このことによってまるで水やガス、電気のように、簡単な動作でいつでも作品を楽しむ(商品として消費する)ことができるようになった。

音楽はすべての芸術のなかでも、もっともこの芸術の「現代的様式」に適応した芸術であった。ヴァレリーは、当時の音楽作品の技術的問題について次の2点をあげて

いる。第一に、「あるところで演奏される音楽作品を、即刻、地球上の全地点で聞けるようにすること」、第二に、「地球上の全地点で、また常に、意のままに一つの音楽を復元すること」。音楽において、これらの技術的問題の「解決は日々いよいよ完全なものになって来ている」(Valéry 1931 = 1967b: 319)。

ラジオをとおして生の演奏会を、演奏会場とはまったく別の場所で聴くことができるようになり、さらにレコードによって、いつでも自分の好きなところで、好きな曲を聴けるようになった。このような技術がもたらされる以前は、音楽に接する機会はおもにコンサート・ホールにかぎられていた。その場合、「われわれの享受は、一つの機会、一つの場所、一つの日付け、一つのプログラムで満足しなければならなくなった。どれほどの一致符合が必要だったことか」。しかしながら、「今や、快楽とは正反対の、従って作品のもっとも精妙な理解とも正反対の隷属状態など、おさらばだ」(Valéry 1931 = 1967b: 319-20)。ヴァレリーは、音楽にもやはり「快楽」をもとめている。

ベンヤミンは、『複製技術時代の芸術作品』において、複製技術とともに芸術作品のアウラは凋落すると論じていた。これに対してヴァレリーは、複製技術によって音楽は、かつてのコンサート・ホールでの「隷属状態」から解放されると考えている。ヴァレリーはなぜ、よりによって場に依拠しない「複製技術」というアウラを凋落させるものに、隷属状態からの解放を見出したのであろうか。「複製技術」ほど、作品たちを「母なる建築」から切り離すものではなく、ヴァレリーの美術館についての議論からすると、教会や城館などでの生の演奏こそ音楽本来の姿になるのではないのだろうか。

ヴァレリーとは反対にエドワード・サイドは、「音楽がなによりも興味ぶかいのは、それが芸術の稀少性や独自性や絶対的な一回性を表象」(Said 1991 = 1995: 137)するからであり、一回かぎり演奏こそ、音楽のための本質的な場であると論じている。

文学作品は繰り返し読みかえすことができるし、展覧会にはもう一度足を運ぶことができる。かりに、もはやその展覧会が終了してしまっていたとしても、ふたたびそれらの作品たちに、異なった土地においてであれ出会う可能性は残されている。「けれどもコンサートに『もう一度出かける』ことは、ほとんど意味をなさない」(Said 1991 = 1995: 13)。

もう一度、「その」演奏に出会うことはありえない。たとえ、演奏会が録音されていたとしても、それはもはや演奏のたんなる死せる模像にほかならず、生の演奏の生命——まさに「ライブ (live)」——は失われてしまっている。「音楽の一期一会的なチャンスという演奏こそ、

音楽の生命の中心的な性格である」(Said 1991 = 1995: 138)。

サイドが「芸術の稀少性や独自性や絶対的な一回性」ということで音楽の演奏にもとめているものは、言うまでもなく芸術作品の「アウラ」である。そして、サイドは一回かぎりのものであり、不可逆的な時間の「純然たる継起性」の経験である音楽の演奏こそ、芸術作品のアウラがその本質的なかたちにおいて顕現する場であると考えている。

しかし、ヴァレリーは音楽の「複製技術」である録音にこそ、「作曲家の意図にこの上なくありがたい好機」を見出す。というのも、録音(再・生)においてこそ、音楽が作曲される環境を「ほとんど変わらない生きた環境で新たに生きることを許すからである」。そしてヴァレリーは、グレン・ゲールドよりもおよそ半世紀前に、「作者であろうと演奏の名手であろうと、音楽芸術家のしごとは、録音された音楽のうちに、最高の審美的収益の本質的条件を見出す」と主張する(Valéry 1931 = 1967b: 320)。

録音技術によって、暗闇に沈む観客席とは対照的にライトに照らし出され、しばしば必要以上に着飾り、派手な身振りで音楽を表現する演奏者の身体や、楽器や演奏者の発する作品に関係ない雑音にもはや邪魔されることなく、また聴衆の身動き、衣擦れの音、呼吸、咳やくしゃみ、これまたこれみよがしの服装、プログラムをめくる音、演奏とは関係のない熱狂といったものなどから解放され、純粹に音楽作品そのものを享受する可能性が、つまり19世紀の音楽美学が目指していたものが、たとえ複製にすぎず、一回性というアウラを喪失したものであるとしても獲得されえたのである。

しかし、音楽の「複製」である録音において、アウラは喪失されてしまうのであろうか。それでは、演奏会において顕現する音楽におけるアウラとは、いったいどのようなものなのであろうか。サイドは次のように述べている。

詩や音楽をもっともすぐれたかたちで解釈する者たちは、解釈によって提示される作品があたかも、演奏者によっていままさに創造されているのだという確信めいたものを、聴衆ならびに解釈者自身にあたえることである(とはいえ解釈者自身にあたえられる確信は、かならずしもほめられたものでないにしても)。このような場合、作品は、すぐれた解釈によって、その正当性、その適正性、あるいは指揮者セルジュ・チェリビダッケの言葉をつかうと〈そこにあるという感じ〉を獲得するように思われる。(Said 1991 = 1995: 156)

演奏会において、まさに作品が「そこにあり」、その場において創造されつつあるという感覚が得られることもあるのかもしれない。したがって、

音楽作品の演奏は一体化をねらうことになる。一体化、すなわち解釈と作品との一体化、演奏家と聴衆との一体化、この特定の作品とそれに関連した作品群との一体化。作品は時間の経過というか継続のなかで展開し、またじっさいに時間の経過と密接につながっているため、演奏は、あたかも創造者の観点から(「あたかも」とは演奏経験のあいだだけということ強調するためのものだが)、あるいはあたかも作曲者である彼もしくは彼女が、その時間のあいだ作曲しているかのように聴かれることになる。もちろんこのようなあたかもは、イリュージョンであるにしても。(Said 1991 = 1995: 156-7)

ヴァレリーが音楽作品においてもとめているのは、まさにこのサイドが述べているような経験、作曲家がその曲をつくっている創作の瞬間を、たとえ「イリュージョン」であっても共有するという経験である。そしてそのための適切な場としてヴァレリーは、サイドのようにコンサート・ホールではなく、おそらく、みずからの部屋を思い描いていた。というのも、音楽作品が作曲家によって作曲されたのは、時代は異なるかもしれないが、演奏者も聴衆もいない、まさに自分の部屋のような空間であったはずであり、そこにおいてこそ、音楽が作曲される環境を「ほとんど変わらない生きた環境で新たに生きることを許すからである」。

このように考えると、上述の美術館についての議論においてヴァレリーが作品たちの「母なる建築」として考えていたのは、たんにその時代の様式などをあらかず建築や装飾なのではなく、まさにそれらの作品が芸術家たちによって創作された時=場所という、もはやとりもどしようのない場を意味することになる。

3.2 鑑賞者と芸術家

ヴァレリーの音楽についての議論から、音楽とブルーストについての次のような有名な逸話が思い浮かべられるかもしれない。

ある夜ブルーストは、セザール・フランクの弦楽四重奏曲を無性に聞きたくなり、「毛布にくるまったままの姿でタクシーに乗りこみ、真夜中に4人の楽団員を集める」。そしてブルーストは、パリのオスマン街にあるみずからのアパートマンの「コルク貼り」の部屋のなかで、その曲を楽団員たちに、たったひとりの「聴衆」の前で演奏させたのである(牛場 1999: 33)。

ヴァレリーが望んでいたのは、まさにこのような経験なのではないのだろうか。ヴァレリーは、もし可能であればブルストと同じように自分の部屋でたんなる「複製」ではなく、本物の演奏を聴くことを望んだのではないのだろうか。

しかし、実際にヴァレリーがそのことを望むかどうかは別として、一見共通するもののようにみえる音楽の聴取についてのヴァレリーの考え方とブルストのこの逸話にも、やはり美術館の議論においてみられたような対立が存在している。

ブルストが、自分の「コルク貼り」の部屋で再現しようとしたものは、自分のためだけのコンサート・ホールにおける演奏会である。ブルストもおそらくヴァレリーと同様に、コンサート・ホールでの音楽の聴取が、「作品そのもの」に耳を傾けるためには不十分なものだと考えていたのではなかろうか。したがって、もし可能であるならば、ブルストは自分のためだけの美術館をつくり、そこに「本物の」作品たちを展示し、自分ひとりで鑑賞することこそ、絵画の望ましい享受の仕方であると考えたことであろう。

これに対してヴァレリー的な立場を押しすすめれば、こうした「無菌状態」の場所での作品の存在は、芸術家の「仕事場」からあまりにもかけはなれた存在であるため、不適切なものになる。作曲家が作曲しているときに演奏者たちがそこでそれを再現するために待ち構えているということは現実的ではない。ヴァレリーならばおそらく、この作曲と演奏ということの切断じたいを問題にすることであろう。

ヴァレリーが望んだのは、ある作品の生の演奏を聴くということよりむしろ、その作品が生み出される創作の瞬間を聴くという——自分が描いている瞬間の自画像を描く画家のように⁽¹⁰⁾——不可能な経験である。したがって、作品を再現する演奏者たちの身体が存在しない録音された音楽にこそヴァレリーは「最高の審美的収益の本質的条件」を見出したのである。

ひとつの物と化し、室内の他のものたちの間に置かれている再生装置から、あたかも無から湧き出てくるように響く音楽を聴くときヴァレリーは、作品の誕生の瞬間に立ち会っているように感じえたのである。

アドルノは、このブルストとヴァレリーの立場の違いを的確に見てとっていた。ブルストは、何よりもまず「アマチュア」であり、「賛嘆しながら消費する人」なのだ。「ブルストの天才性は、こうした消費者の態度、そしてまた、人生においてはみずから観客として振る舞う者の態度を迷うことなく断固として取り、そのはてにこうした態度が新しいタイプの生産性へとひっくりかえり、内面的かつ外面的なものの瞑想が、あの想起に

まで、無意識的な記憶にまで高まっていったところにある」(Adorno〔1955〕1997=1996:276)。

これに対して、ヴァレリーの立場は、「直接性の立場としての芸術家の立場である」(Adorno〔1955〕1997=1996:275)。つまり、「ヴァレリーは、自分のことを仕事場に属しているものと感じ、こなたブルストは、展示室をぶらつくのである」(Adorno〔1955〕1997=1996:277)。

したがって、この2人の立場の違いとは、芸術作品の「アウラ」に、創造の瞬間を感じることを望むのか、あるいはそこに、もはや芸術家の手を離れた作品それ自体の生をみるのか、つまり一回性のとらえ方、あるいはとらえることの不可能性の認識の違い、一回性を「作品」の「前」と「後」に見る立場の違いなのである。

しかし、このブルストとヴァレリーの立場は、単純に対立関係にあるわけでもない。アドルノは次のように指摘している。

純粋な作品を物象化と無関心〔Gleichgültigkeit〕が脅かしている……ヴェレリーは、芸術のこうした状態が不可避なものであることを知っているため、彼のなかの反合理主義者にしてベルグソン主義者であるものは、石と化した芸術作品を悲しみ悼むしか、もはややることは残っていないのだ。(Adorno〔1955〕1997=1996:276)

ヴァレリーが音楽について書いたのと同時代に、ジークムント・フロイトは「フェティシズム」を発表した。

フェティシズムとは、それが身体の一部に関わるものであれ、無機的な対象に関わるものであれ、母のペニスという無の存在であると同時に、その不在の記号でもあるのだ。あるものの象徴であると同時に、その否定の象徴でもある。そうした象徴は、根本的に引き裂かれた状態のもとでのみ維持されるのである。その状態において、2つの相反する反応が、真の意味での自我の分裂〔Ichspaltung〕の核心をなしている。(Agamben 1977 e 1993=1998:52)

石と化した芸術作品は、「不在の記号」をなしている。この点をヴァレリーはブルストよりも認識にしていたといえるだろう。そして、それは「根本的に引き裂かれた状態のもとでのみ維持されうる」ものであることも。そして、芸術には「無関心」ではなく、「快樂」が結びつくことも。

4. 都市と「置き去りにされた子どもたち」

ブルーストは駅を美術館に比して語っていた。駅が「判然と異なる土地の2つの個性を1つに結びつけ」るように美術館もまた、異なる作品の個性を結びつけるからである。

鉄道と駅は、駅どうしを、したがって都市どうしを、「直接的な生のなかの場所」、ベンヤミンの言葉をかりれば「伝統の連関」から切り離し、駅の間にある空間を「抹殺」し、「線」と想像力によって結びつける。美術館もまた、作品をそれを取り囲んでいた場から切り離し、個性の異なる作品どうしを、多くの場合、「作者」と「歴史」という線によって結びつける。あたかも、地図(路線図)が都市を結びつけるように。

「作品同士のそうした敵対性……作品と作品のあいだの訴訟はブルーストにとっては真理をめぐる訴訟なのだ」(Adorno [1955] 1997 = 1996: 274)。美術館において作品のあいだに敵対性と真理をめぐる訴訟が生じるのだとすれば、このことは近代の各都市、各場所の間にも生じることになる。

ブルーストは、「駅は都市のたんなる一部分をなすのではなく、駅標板のうえにその都市の名が掲げられているように、その都市の個性のエッセンスを含んでいる」と述べていたが、この駅標板の都市の名について、ヴォルフガング・シヴェルブシュは次のように述べている。「駅につけられた都市名は、商品に値札を張りつけるのと同じ過程を示すものである」(Schivelbusch 1977 = 1982 : 241)。「芸術作品」にたいしても、「無題」であろうと名前が付けられ、また商品として流通する。

シヴェルブシュはまた、「19世紀は空間と時間の制服と支配で先行するが、この現象を最も一般的に示す表現は、流通サーキュレーション(循環)という概念」(Schivelbusch 1977 = 1982 : 243)と指摘しているが、都市自体をはじめ、あらゆるものがこのサーキュレーションに巻き込まれるのである。

膨大な対象(場所も含む)を収集し、そしてそれを一望するパノラマ的視点に立つことによって、近代の主体はそのデミウルゴスの感覚を得ようとするが、まさにそのことによって、その膨大な対象・情報が流通・循環する流れのなかに巻き込まれ、そしてそこに主体じたいも飲み込まれることになる。

ミシェル・ド・セルトーは、都市のなかでさまよい歩くことは「場を失うこと」だとし、「都市全体が場所の剥奪という巨大な社会的試練の場と化しまっている」と指摘している。そして、そうしたさまよいの目指す場は「《都市》というひとつの名」でしかなく、つねに「非・場所」につきまとわれたうごめきがあるだけだと述べて

いる(de Certeau 1980 = 1987: 220)。つまり、都市でさまよい歩く人たちもまた、美術家における作品と同じように、都市という「非・場所」のなかで「置き去りにされた子どもたち」になるのである。

上で引用したように、アドルノは、美術館を「発展したブルジョア社会における商品生産の無政府状態の比喩ともいえるだろう」(Adorno [1955] 1997 = 1996: 270)と述べていたが、そうだとすれば、美術館の空間とそこでの作品は、その外の空間のあり方をまさに映し出したものになっている。したがって、「置き去りにされた子どもたち」とは、ヴァレリーが美術館の作品について表現した言葉だが、ハイデッガーが言うように、「芸術が人間の生の表現と見なされる」ということが近代の特性だとすれば、それが人間にあてはまることもまた当然といえるだろう。

ブルーストとヴァレリーは、この「置き去りにされた子どもたち」について異なる立場に立っていた。美術館についての2人の立場は、都市や場所、またそこでの人間について、「伝統の連関」「一回性」「直接的な生のなかの場所」などにかかわる問題を考える場合にもあらわれる対立する2つの立場でもある。ジンメルの「大都会と精神生活」は次の一文ではじまっている。

近代生活の深刻な問題のかずかずは、優位に立つ社会、歴史の遺産、外面的な文化、生活技術に対抗して、個人が自分の存在の自律性と独立性を保とうとする要求から湧き出ている。(Simmel [1903] 1957 = 1999 : 173)

「近代生活」を「近代の芸術」に、「個人」を「芸術」あるいは「作品」にそのまま置き換えることができるだろう。

芸術が自律的なものになるとともに、社会のなかで周縁化され、もはやプラトンが危惧したような影響力を持たなくなったとき、それは社会や自己の「テクノロジー」として、あらゆるものに浸透する⁽¹¹⁾。逆に、そうしたテクノロジーが芸術に浸透する。このため、作品の運命と創造主としての芸術家の創作は異なるものであり、したがって芸術家としての主体は作品の運命、あるいは商品としての対象とは異なる、ということにはならない。そこに、まさに自らの創作の瞬間を描こうとする画家の問題が存在し、そして、そのために作品の運命が主体(「自我の分裂」)にたえずつきまとうことになる。

したがって、本稿のはじめにあげた都市とパノラマについてのダミッシュの言葉は、主体についてもあてはまる問いなのである。

距離の効果の下で、ある情景、ある場面、さらに極端な場合、装飾や書き割りで見なされた都市は、それでも依然として「現実的」なのだろうか。(Damisch 1996 = 1998: 35-6, 傍点引用者)。

【注】

- (1) 都市の視覚的な像という点では、都市を描いた絵画や都市を写した写真もパノラマと共通する点を多く持っている。ただし絵画や写真では、フレーム（枠）で切り取ることが重要な意味を持つものに対して、パノラマではフレームをいかに感じさせないかが重要になる。
本稿の双生児ともいえる別稿（近刊）において、本稿でも取りあげているテオドール・アドルノの『プリズメン』における美術館についての論考を中心に、近代の場所と空間と芸術作品の関係について考察した。関心のある方はそちらも参照していただきたい。
- (2) 人間のつくり物として都市を見るときに、誰のつくり物としてとらえられるのかという点は重要であり、ラバンの議論ではより個人化されたかたちで把握されている。ジークムント・バウマンは、近代の現段階は「流動性」や「軽量性」が適切な比喩となっており、「重い近代」「固体的近代」から「軽い近代」「流動的近代」へ変化していると述べているが、そのなかで「個人化」の意味も変化したと指摘している (Bauman 2000)
- (3) 第一のものは、「近世の学」、第二は「機械技術」、第四は「人間の営みが文化として把握され遂行されるという点に表れる」、第五は「神々の真正の剥奪」である (Heidegger 1977 = 1988: 97-8)。
- (4) 美術館（の作品）と駅との関係については、ここでは詳しく取りあげないが、前述の別稿において論じている。
- (5) ベルニオーラは、美術館を擁護する主張の問題点は美術館に展示可能な作品のみが美学的対象として考察されることになり、それ以外の作品はそこから排除される点にあると指摘している (Perniola 1990 = 1999: 93)。この点は、美術史、音楽史、文学史などの問題とも結びつくことはいうまでもない。つまり、近代の芸術のための空間は物理的な空間だけではない。
- (6) 芸術作品と複製の問題は、ここでは十分にとりあげることができないので、別の機会にあらためて論じてみたい。「芸術」作品は、ハイデッガーの言葉をかりれば、「芸術が美学の視圈内に移る」なかで生まれたもの、したがって、そもそも展示価値にもとづいた「アウラ」の凋落を前提にしていた。この場合、周知のことといえるかもしれないが、「アウラ」のフェティシズム的性格が問題になる。
- (7) フランス語の「ミュゼ」は美術館と博物館の両方の意味で用いられるが、ここでヴァレリーは、彫刻や絵画について論じているため博物館よりもむしろ美術館という語を用いるほうが適切であり、前後の議論との一貫性を保つために本稿では「ミュゼ」は基本的に「美術館」という訳語を用いる。
- (8) 美術館についてではないが、フリードリッヒ・ニーチェも、「現代性」における手に負えないほどの情報の無秩序

な増大を、「栄養と消化」にたとえながら次のように表現している。「感受性の言いようのない敏感……ばらばらの印象の以前にもましてはなほだしい充満、——食物、文学、新聞、様式、趣味、風景すらの世界市民主義。これらのものが流れこむテンポは快速調〔プレスティシモ〕である。印象はたがいに消しあう。ひとは、何ものかを内に取り入れ、深刻に受けとることを、何ものかを『消化する』ことを、本能的に警戒する。——消化力の弱화가これから結果する。この累積した印象に対する一種の順応が入り込む。人間は行動することを忘れ、外部からの刺戟にやっと反応するだけである。自発性の深刻な弱体化、すなわち——歴史家、分析家、解釈家、観察家、蒐集家、読書家、——すべてはこれらの反作用の才能、——すべてが科学であるとは！ おのれの本性を〈鏡〉にするための人為的調整。関心をもちあはするが、しかしいわばたんなる表皮関心。原則的な冷たさ、平衡、薄い表皮のしたに保たれている不変の低い体温、その表皮のうえに、熱、動き、『あらし』、『波動』がある。動きやすい外面と、或る深いだるさや疲労との対立」(Nietzsche [1901] = 1993: 88)。

このような「現代性」の現象は、都市空間においてもっとも顕著なかたちであらわる。都市の喧騒から一見隔絶したものであるかのように見える美術館の空間にも、そうした現象が浸透していることをヴァレリーは見抜いたのである。

- (9) ここでジンメルは、与えることなしに受けとることができない互報的な目と、受けとるだけで与えない利己主義的な耳とを対比させて感覚の社会的意義について論じており、博物館とコンサートの例もあげている。
- (10) この点については、ここでは取り上げることができないが、ミシェル・テヴォー (Thévoz 1996 = 1999) の議論を参照していただきたい。この点についても別の機会により詳細に論じてみたい。
- (11) ミシェル・フーコーは「自己のテクノロジー」のなかで、次の4つの「テクノロジー」の型を区別している。「(1) 生産のテクノロジーがあって、そのおかげでわれわれは物を生産したり、変形したり、あるいは取り扱ったりすることができる。(2) 記号体系のテクノロジーがあって、そのおかげでわれわれは記号や意味や象徴や意味作用を使うことができる。(3) 権力のテクノロジーがあって、それは個々の人間の行為を規定して、彼らのある目的もしくは支配に、つまり主体の客体化に従わせる。(4) 自己のテクノロジーがあって、そのおかげで個々の人間は自分自身の手段を用いたり他人を助けたりすることによって、自分自身の身体および魂、思考、行為、存在方法に働きかけることができるのであり、そのねらいは、幸福とか純潔とか知恵とか完全無欠とか不死とかなんらかの状態に達するために自分自身を変えることである」(Martin, L.H. et al. 1988 = 1999: 19-20)。

【文 献】

Adorno, Theodor Wiesengrund, [1955] 1997, 'Valéry Proust Museum', *Prisemen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Gesammelte Schriften 10・1, Frankfurt: Suhrkamp, 181-94. (= 1996, 三原弟平訳「ヴァレリー ブルースト 美術館」

- 渡辺裕邦・三原弟平訳『プリズメン——文化批判と社会』ちくま学芸文庫, 265-87).
- Agamben, Giorgio, 1977 e 1993, *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Giulio Einaudi editore. (= 1998, 岡田温司訳『スタンツェ——西洋文化における言葉とイメージ』ありな書房).
- Bauman, Zygmunt, 2000, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press. (= 2001, 森田典正訳『リキッド・モダニティ——液化化する社会』大月書店).
- Benjamin, Walter, [1936], *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt: Suhrkamp. (= 1995, 久保哲司訳『複製技術時代の芸術作品』浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション1——近代の意味』ちくま学芸文庫, 583-642).
- Comment, Bernard, 1993, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris: Adam Brio. (= 1996, 野村正人訳『パノラマの世紀』筑摩書房).
- Damisch, Hubert, 1996, *Skyline: La ville narcissse*, Paris: Édition du Seuil. (= 1998, 松岡新一郎訳『スカイライン 舞台としての都市』青土社).
- de Certeau, Michel, 1980, *L'invention du quotidien, I, Arts de faire*, Paris: U.G.E. (= 1987, 山田登世子訳『日常実践のポイエティック』国文社).
- Georgiades, Thrasybulos G. 1954, *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin: Springer Verlag. (= 1994, 木村敏訳『音楽と言語——ミサの作曲における西洋音楽のあゆみ』講談社).
- Harvey, David, 1989, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Basil Blackwell. (= 1999, 吉原直樹監訳『ポストモダニティの条件』青木書店).
- Heidegger, Martin, 1977, *Holzwege*, Frankfurt: Vittorio Klostermann. (= 1988, 茅野良男, ハンス・ブロッカルト訳『杣道』創文社).
- Luhmann, Niklas, 1995, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag. (= 2004, 馬場靖雄訳『社会の芸術』法政大学出版局).
- Martin, Luther H., Huck Gutman and Patrick H. Hutton eds., 1988, *Technologies of Self: A Seminar with Michel Foucault*, Massachusetts: University of Massachusetts Press. (= 1999, 田村徹・雲和子訳『自己のテクノロジー——フーコー・セミナーの記録』岩波書店).
- Nietzsche, Friedrich, [1901], *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*, Stuttgart: Kröner. (1993, 原祐訳『権力への意志 (上)』ちくま学芸文庫).
- Perniola, Mario, 1990, *Enigma: Il momento egizio nella società e nell'arte*, Genova: Costa & Nolan spa. (= 1999, 岡田温司・金井直訳『エニグマ——エジプト・バロック・千年終末』ありな書房).
- Proust, Marcel, [1913] 1954, *A la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swan*, Paris: Gallimard. (= 1992, 井上究一郎訳『失われたときを求めて (1) ——スワン家のほうへ』ちくま文庫).
- , [1919] 1954, *A la recherche du temps perdu: A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris: Gallimard. (= 1992, 井上究一郎訳『失われたときを求めて (2) ——花咲く乙女たちのかげに』ちくま文庫).
- Said, Edward W., 1991, *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press. (= 1995, 大橋洋一訳『音楽のエラボレーション』みすず書房).
- Schivelbusch, Wolfgang, 1977, *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München: Hanser Verlag. (= 1982, 加藤二郎訳『鉄道旅行の歴史——19世紀における空間と時間の工業化』法政大学出版局).
- Simmel, Georg, 1922, *Zur Philosophie der Kunst: philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, herausgegeben von Gertrud Simmel, Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag. (= 1955, 斎藤栄治訳『芸術哲学』岩波書店).
- , 1908, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin: Duncker und Humblot. (= 1994, 居安正訳『社会学——社会化の諸形式についての研究 (下)』白水社).
- , [1903] 1957, 'Die Großstädte und die Geistesleben', *Briike und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Koehler. (= 1999, 川村二郎編訳『大都会と精神生活』『ジンメル・エッセイ集』平凡社, 173-200).
- Thévoz, Michel, 1996, *Le miroir infidèle*, Paris: Les Editions de Minuit. (= 1999, 岡田温司・青山勝訳『不実なる鏡——絵画・ラカン・精神分析』人文書院).
- 牛場暁夫 (1999) 『マルセル・ブルースト——『失われた時を求めて』の開かれた世界』河出書房新社.
- Valéry, Paul, [1923] 1936, 'Le problème des musées', *Pièces sur l'art*, Edition revue et augmentée, Paris: Gallimard. (= 1967, 渡辺一夫・佐々木明訳『博物館の問題』『ヴァレリー全集10——芸術論集』筑摩書房, 192-7).
- , 1931, 'La conquête de l'ubiquité', *Pièces sur l'art*, Paris: Gallimard. (= 1967b, 寺田透訳『同時遍在性の征服』『ヴァレリー全集10——芸術論集』筑摩書房, 317-21).