

アドルノにおけるアウラ概念

野村修

アウラなる現象は、それが措定されると（したがって偽造されると）ろくでもないものになってしまう。⁽¹⁾

アドルノ

ベンヤミンの「複製技術の時代における芸術作品」論を読んだアドルノは、そのあとすぐに、一九三六年三月一八日付のベンヤミンあての手紙で、この論文の基本的方向が「芸術の脱魔術化」を志向していることに全面的に賛意を表しながらも、そこで用いられているアウラ概念が十分に弁証法的とはいえない点に、いいかえれば、その概念の否定的側面ばかりが目立っていて、救出されるべき肯定的側面には目が届きにくい点に、懸念を表明している。

アドルノにいわせると、ベンヤミンの叙述はアウラ概念を「自律的な芸術」に結びつけ、後者の機能を革命的なものとなしなしている感じに受け取れるけれども、自律的な芸術の核心自体は神話や呪術の側にはなく、それ自体において弁証法的な構造をもつものであって、魔術的なものと自由とがそこには絡み合って存在している。

アドルノにおけるアウラ概念

だからアドルノから見ると、そこにはなお救出されるべきものがあるのであり、これはむげに否定されてはならない。いわゆる「芸術のための芸術」にしても、たとえばシェーンベルクやカフカの作品（後年のアドルノならベケットやツェランの作品をも付け加えるかもしれぬ）は、資本主義の傷痕を一方でもつと同時に、他方で変革の諸要素をはらんでいる。それゆえこれらの作品もまた、ベンヤミンの期待する映画芸術に劣らず、弁証法的な可能性をもっているのだ。

このようにアドルノはベンヤミンに、アウラ概念をもつと弁証法的に扱ってほしい、アウラの積極面をもつと打ち出して書いてほしい、と望むわけだが、この手紙ではアドルノ自身にしても、かれのいう「自律的な芸術」のはらむ積極的なものを、技法性（*テクニック*）という見なれない一語でもって、暗示するにとどめている。この語でかれが語ろうとするものの内実は、後年の『美学理論』で「メチエ」と呼ばれているものと、近いようにぼくには思える——といっても、そうはつきりしているわけではない。とにかくこの点については後述することにする。

ついでにいつておけば、アドルノは同じ手紙で、プロレタリアートへのベンヤミンの信頼感に、水をさしている。アドルノの考えでは、プロレタリアートといえどもブルジョワ社会の産物たることを免れていず、資本主義の悪弊を身につけている。現実にかれらにとって現在、何よりも映画がアウラ的な効果を強く及ぼしていることから見ても、かれらの「散漫な」態度を積極的に評価することはできない。そうかれはいう。

ベンヤミンの複製技術論への、とりわけそこに見られるアウラ概念への、一九三六年の時点でのこのような批判的見地を、アドルノは終生保持していて、自分の美学理論において、アウラ概念に大きな意味をあたえることはなかった。かれの遺した『美学理論』草稿（刊行一九七〇）でも、アウラ概念は一三個所にわたって言

及されているものの、それらの言及は前記の手紙と同様に、ベンヤミンへの批判のかたちで語られるものがほとんどであって、そこからアウラの明瞭な概念をアドルノの理論の中心概念のひとつとして導きだすことは、まずできない。思うに、アドルノにとってアウラauraの概念は、理論的にはなかなか扱いにくいものだったのだろう。そのくせアドルノは、ベンヤミンを回想するにあたっては、アウラという語を用いることを避けていない。一九六四年の回想のなかに、つぎのような数行がある。

私が知り合ったころのベンヤミンは、一般に名声と呼ばれるようなものを、およそ身におびていなかった。しかしその代わりに、かれ独自の用語にじつにびったりすると思えるものを、一種の光輪ハロウを、身におびていた。かれの歩む先には、並はずれたもののアウラが現出するのだった。⁽²⁾

さて、以上を前おきとしてぼくは、アドルノの『美学理論』におけるアウラauraの概念を、ぼくなりに整理し、再構成することを試みてみたい。

*

アドルノは、ベンヤミンの「複製技術の時代における芸術作品」にかんする理論から、第一に、複製技術の発達にことさらな意味づけがなされるあたりを、そして第二に、旧来の芸術作品の「礼拝的価値」に取って代わっている「展示的価値」にベンヤミンが積極的な意義をもっぱら見ようとするあたりを、弱点として取り除こうと

する。なぜなら、アドルノの見地からすれば、複製技術の発達は芸術に本質的な変化をもたらしてはいないし、また、「展示的価値」の一面的な強調は、交換価値の全面的な支配につながりかねないからである。

二つの論点のうちの前者については、つぎのようなアドルノの文章がある。

洞窟の壁に動物をえがく手と、映像を無数の場所に同時に出現させるカメラとのあいだの、質的な飛躍は歴然としている。しかし洞窟の絵画といえども、直接に見られたものを客観化するときすでに、見るという主体的行為から見られた対象を分離することとなる技術的操作を、潜在させているのだ。多くのひとに認められるような作品は、ことごとく、理念からすればすでに複製品なのである。ベンヤミンは、アウラの芸術作品とテクノロジーによる芸術作品という二分法を用いて、両者の差異性を明らかにするために、この両者の一致性のモメントのほうを抑圧してしまったが、このことは、かれの理論を、弁証法的に批判されるべきものにしていくのではないだろうか。⁽³⁾

後者、「展示的価値」については、こう述べられている。

「礼拝的価値」に代わるものとされている「展示的価値」は、交換過程の生み出すイマージにはかならずしも展示的価値を後生大事にする芸術などは、交換価値に従属しているのだ。この点では社会主義リアリズムの諸カテゴリーにしても同様であって、その諸カテゴリーは文化産業の現状に順応している。⁽⁴⁾

つまりアドルノにいわせれば、アウラの概念を非弁証法的に扱えば、ベンヤミンの理論はベンヤミンの意図とかけちがつて、それが批判しているはずの社会主義リアリズムの理論と似かよったふうに、芸術の「脱魔術化」ならぬ脱生命化に力を貸してしまいかねない。芸術作品のアウラは、たしかに一面において、その作品がへいま、ここへに在るということに発している。そして真のへいま、ここへではない仮象のへいま、ここへに適応して見せるのが現在の商業芸術であって、たとえそれがアウラを保存し、個性的なものを輝かせているかに見えるとしても、そんなものにはせものにはすぎない。そこまではベンヤミンの論ずるとおりなのだが、しかしその反面においてアウラは、ベンヤミン自身が四年前の「写真小史」で初期の写真に認めていたように、たんに芸術作品がへいま、ここへに在ることの属性にとどまるものではなくて、「作品として与えられているものを超えてゆく方向を作品自体においてつねに指示しているもの」、いいかえれば「作品の内実」でもあるのであり、こちらの面が無視されると、ベンヤミンの所論は弁証法的とはいえないものになってしまう。そして複製芸術論ではそのような傾きがある。そうアドルノは考えるわけなのだ。

それではアドルノは、アウラを概念をどのように定義するのだろうか。弁証法的に扱われるべき概念を一義的に指定することは、虚偽を作り出すことになるという以上、かれの定義が単純明快とはゆかないのは当然だろうけれども、それだけでなく、先にも触れたようになれば、アウラをかれの美学の中心的概念のひとつとすることを、意識的に避けていて、アウラに論及するのは、ベンヤミンの理論を批判的に考察する場合がほとんどであり、ほかのケースはきわめて少ない。それでもそれらの論及から、アウラについてのアドルノの考えは、おぼろ

げながらも見えてくるようである。ぼくから見るとその考えは、少なくともつぎの四つの論点をふくんでいる。

1 近い存在にも遠い距離を置かせ、その存在のイデオロギー的な表面にたいして批判的な目を働かせるメントとして、アウラは作用する。

2 芸術作品において人間的なものが自己を対象化するとき、その人間的なものの反映がアウラとなって現出する。

3 このアウラは、一見しては逆説的に思えても、「形象の輪廓をほとんど愛撫するようになでてゆく手の記憶力」とでも言いあらわせるような、メチエと、技法と結びつけて考えられなくてはならない。

4 この技法によって構成される作品の諸モメントの関連の生みだす雰囲気がアウラであって、アウラをもつ作品は、作品自体を超えてその先を指し示す。

以下で、この四つの論点を、アドルノ自身のことばによって見てゆくことにしよう。

論点1 近い存在にも遠い距離を置かせ、その存在のイデオロギー的な表面にたいして批判的な目を働かせるモメントとして、アウラは作用する。

この考えにおいてアドルノは、一九三五年段階のベンヤミンのアウラ概念に、いちばん明瞭に対峙している。というのもアドルノからすると、芸術作品への、ひろくはどんな事象であれおそ事象への、距離をとることこそが、それへの批判を可能にするからだ。あるものの「礼拝的価値」とそれへの距離とが、無縁ではないにしても、だからといって距離をなくしては、湯水とともに赤児も流してしまふ、というわけなのだろう。

非合理的なものを明示することと、非合理性を説教することとは、まったく別である。秩序なり心性なりの非合理性を芸術によって明示し、造形することは、つねに、そのことによって非合理的なものを、ある意味で合理的にすることなのだが、これに反して非合理性の説教のほうは、つねに、合理主義的な美的手段を利用しつつ、通約できないものを不器用に通約してみせ、表面的な関連を構成してみせるものがほとんどなのだ。

このような事情を、技術的に複製が可能になった時代の芸術作品についてのベンヤミンの理論は、十全に考慮に入れているとはいえないかもしれない。アウラの作品と、大量に複製された作品とのあいだの安直なアンティテーゼは、派手にそれを際立たせようとして両者のタイプの弁証法をなおざりにしてしまうと、写真術を模範としながらも芸術家Ⅱ創造者論に劣らず野蛮な芸術作品観の、えじきになってしまう。

ちなみにベンヤミンは、もともと「写真小史」においては、四年後の複製技術論でほどに非弁証法的にあのアンティテーゼを語っては、けっしていなかった。アウラの定義そのものは、複製技術論は「写真小史」でそれを一字一句そのままに引きついでいるのだけれども、「写真小史」では初期の写真にはアウラがあることが保証され、賞讃されている。写真がアウラを失うに至ったのは、アウラが商業的に利用されているのをアンジェが批判したときからだった。こういう「写真小史」での叙述のほうが、複製技術論での単純化——この単純化がその後、複製技術論に執拗な愛好者を集めることになったのだが——よりも、現実の事態にずっと近いだろう。

複製可能性にあまりに傾斜した見解の、あらい網目からは、礼拝的な諸関係にそれなりに対峙するアウラの

モメントが、脱けおちてしまう。「しかし、ほんらい」ベンヤミンはこのモメントのゆえにこそ、アウラの概念を導入したのだった。「近いものにも」遠く距離を置かせるモメント、存在のイデオロギー的な表面にたいして批判的に働くモメントである。

アウラを悪くいうことは、習慣化した事物の論理から離れた質的に新しい芸術を悪くいうことに、たやすく転移しかねない。そしてその代わりに、利潤絡みの大衆文化の産物が擁護されることになる。自称社会主義諸国でも、いまだにこの種の産物は消えていない。じじつブレヒトは、無調音楽や十二音技法よりもソング・タ イプの音楽を上位に置いていて、無調音楽や十二音技法はロマン主義的・表現主義的でないかがわしいものだと見なしていた。⁽⁵⁾

アウラを美学の中心的な概念のひとつとはいえない、アドルノがアウラの愛好者であるらしいことは、疑えない。かれは弁証法的であらうとして、アウラの積極的側面をとりあげ、それが「礼拝的な諸関係」にたいして批判的に作用しうることを強調する。しかしその反面、アウラが権威的に作用すればまさに「礼拝的な諸関係」に奉仕するという消極的側面を、この一文ではまったく捨象している。これではアドルノ自身が非弁証法的だと批判されても、しかたがないのではなからうか。かれのいう「大衆芸術」なるものにたいしても、かれの見かたには少しも弁証法的なところがない。

それはともかくとして、物を近くへ引き寄せようとする現代の民衆の欲求に、ベンヤミンが積極的な意義を見いだしているのとは正反対に、アドルノはあくまで、事物にたいして距離を置く態度に、少なくとも芸術作品に

接するさいの、在るべき態度を見ようとしている。そういうところからは、近いものをも遠く見せるアウラの作用が、重視されるのは当然だろう。つぎの一文も、そのことをよく語っている。

実用的目的からの美的領域の距たりは、もっぱら美学的に言えば、観察主体からの美的対象の遠さとして現われる。芸術作品が「人間に」介入しないのと等しく、主体は美的対象に介入しない。距離が、作品の内実に迫る第一条件なのである。〈利害を離れる^{インテレクチュアル・ディスタンス}〉というカントの概念は、対象をつかんだり飲みこんだりしないことを美的態度に要請しているが、それも、カントが上記のことを悟っていたからだ。

ベンヤミンのアウラの定義は、このもっぱら美学的なモメントを言いあてている——とはいえ、これは過去の段階のものとされていて、技術的に複製が可能となった現段階では無効になったと言明されている。そのさいにベンヤミンは、芸術を経験的な目的の領域へ復帰させる歴史的傾向を、あまりにも安易に身につけてしまっている点で、敵の側と一致してしまっている。現象としての遠さこそが、芸術作品において、そのたんなる存在を超越してゆくものの⁽⁶⁾に。

芸術作品を絶対的に近づけることは、芸術作品を絶対的に統合の支配下におくことになってしまいうだろう。

ここで「敵の側」と呼ばれているのは、先の引用文から知られるように、一方での文化産業のなかの大衆文化と、他方での——アドルノから見れば等質な——社会主義リアリズムとである、と考えられる。

このようにアドルノには、アウラは現段階にあっても、自律的な芸術作品においては積極的な意味をもつばら

担うものであり、作品を「存在のイデオロギー的な表面にたいして批判的に」対峙させるモメントとして、作品の名にあたいする作品には必須のものである、と把握されている。それは、ベンヤミンの考えとは違って、「礼拝的な諸関係」と対立するだけにとどまらず、さらに、社会主義リアリズムをもふくめての大衆芸術とも、対立してゆくでなければならない。

論点2 芸術作品において人間的なものが自己を対象化するとき、その人間的なものの反映がアウラとなつて現出する。

この場合アドルノは、ベンヤミンならへにせゝのアウラと呼ぶであろうものを、人間的なものの反映として認めるわけではない。アドルノもまた、商業芸術の見せつけるアウラには好意を示さない。この点を明言している文章を、まず引用しておく。

品位を捨て、低俗になり、指揮者に管理されるようになった芸術が、真正の芸術に比べてアウラをもたない、ということとはけつしてない。互いに敵対する両分野の対立は、つねに、一方が他方に媒介されるものとして考えられなければならない。

現在の状況では、アウラのモメントを尊重する作品は、そのモメントを自制している。アウラを維持しようとして破壊しているのは、「いいかえれば」情趣といった効果のためにアウラを動員しているのは、いまはもっぱら娯楽の分野でなされていることである。

娯楽芸術は、事実性をもアウラのモメントをも、にせものにしてゐる。そこでは、美的なものの事実性の層は、媒介から切り離されてたんなる事実性に——インフォメーションとルポルターージュに——なつてゐるし、アウラのモメントは、形象の構成から抜き出されて分離され、それだけで消費されうるものとなつてゐる。商業映画での大寫しの画面はそれゆゑ、遠いものを興行的に近づけ、形象の全体的配置から抜き取つて興行的に搾取することによって、アウラを侮辱してゐる。アウラは孤立した感覺的刺戟として攝取される——いわば、文化産業がその諸産物に区別なくぶつかける均一のソースといった工合に。⁽¹⁾

だからアドルノにとつても、この「均一のソース」的アウラは唾棄すべきものであり、重要なのは、「アウラのモメントを尊重するため」に「そのモメントを自制して」、それを一見しては見えにくくしてゐる現代芸術の試行である。そのような試行のなかにのみ、かえつて、意味深いアウラは生き残つてゐる。つぎの二つの文章を、対比して読んでみてほしい。

ベンヤミンによつて憧憬をこめて否定的にえがきだされたアウラなる現象は、それが指定されると（したがつて偽造されると）ろくでもないものになる。製作ないし複製された産物が、「真の」へいま、ここと矛盾しながら仮象のへいま、ここに順応しているとすれば、そんなものは商業映画と変わらない。そうなれば個性的な産物もたちまち損われる——たとえそれがアウラを保存し、個性的なものを調合していようと、そんなものは、良き個性的なものが管理社会のなかでもなお存在しているとこれを楽しむイデオロギーに、手を

貸すだけにすぎない。⁽⁸⁾

技術的に芸術作品が複製可能となった時代よりも以前のあらゆる芸術を、ベンヤミンはいささか大まかに、アラウというモメントによって定義したが、じつさい音楽からは、たとえ反音楽からであろうとも、それが始まりさえすれば、その特殊な品質の如何よりも先に、かならず呪力が発してくる。音楽はいま、こういうモメントを捨て去ろうとして、苦勞している。⁽⁹⁾

呪力のみなもととしてではなく、逆に呪力を破る批判の原動力としてアウラを生かそうと考え、そのアウラの新生の場を自律的な芸術のなかにもとめるアドルノには、シューンベルクに始まる現代音楽の試行は、貴重なものだったろう。そして、カフカやベケットやツェランの文学へのかれの関心も、同じ線に連なるものに違いない。ツェランに触れて、かれはこう書いている。

ツェランの詩は、語らぬことによって極度の恐怖を語ろうとする。その真理内容自体は、ネガのかたちをとっている。それは救いなきひとびとの、いやそれどころかあらゆる有機物の、下方に位置する言語を、石や星から成る死者の言語を、模倣している。有機物の痕跡は徹底して取り除かれているのだ。

ベンヤミンがボードレールにおいて、その詩はアウラなき詩である、という言いかたで名ざしたものが、ここに実現されている。⁽¹⁰⁾

アドルノが救出しようとするアウラは、いわばアウラなきアウラといった、語りにくいものであることが、ここから分かるだろう。ぼくならば、もはやアウラという語を避けたいところだ。アドルノ自身も、ある一個所ではアウラという語を離れて、^{クニステルン}「へきしみ」という妙な語を持ち出している。

完結して閉じられていることによってそれ自体を超えて遙かを指し示す現象に、まさしくよく迫っているのが、アウラという概念であるが、ペンヤミンはこのアウラを論じたとき、つぎの点に注意をうながしている。ボードレールとともに始まった発展は、「霧囲気」といった意味でのアウラをタブーとした。ボードレールにおいてすでに、芸術的対象の超越性は、生みだされると同時に否定されてしまふ、と。こういう視点からすると、芸術の脱芸術化は、芸術の解消の段階としてのみならず、芸術の発展の傾向としても定義される。

それにもかかわらず、アウラないし霧囲気にたいする反抗がその後ひろく社会に拡がったとはいえ、現象自体に抗して現象以上のものが表出されてくるあの「へきしみ」は、単純に没落してしまったわけではない。詩めかしたものにたいする反抗が美的なものの以前へ退行することになっている詩人たちのへぼ詩と、まるで記録文書のようなふりをしてみせているブレヒトのすぐれた詩とを、対置してみさえすれば、そのことは分かる。脱魔術化されたブレヒトの詩においても、素朴な発言とは根底から異なったものが、それを非凡なものとしているのである。⁽¹¹⁾

アドルノがここで、嫌い抜いている（はずの）ブレヒトを援軍としていることはおもしろいけれども、そのことは別として、とにかくアドルノにとっては、現代にあっても芸術を芸術たらしめるものは、あくまでアウラ、あるいはアウラなきアウラというか、脱魔術化されたアウラなのだ。そこにのみ、非人間的な現代にあってもまだ、わずかに人間的なものが宿っている、とかれには思えるのだから。

「現代の芸術作品にあつては」自律的な構成が「対象が見えにくいまでに」全面を蔽つてしまつてゐるが、それゆえにこそまた、作品において自己を対象化する人間的なものの反映としてのアウラは、遺されてきたのだつた。

こんにちの芸術が逃れられずにいるアウラにたいするアレルギーは、非人間性の時代の開始と不可分である。⁽¹²⁾

論点3 このアウラは、一見しては逆説的に思えても、「形象の輪廓をほとんど愛撫するようになでてゆく手の記憶力」とでも言いあらわせるような、メチエと、技法と結びつけて考えられなくてはならない。

アドルノの望むアウラが、自律的な芸術作品の構成として、作品のさまざまなモメントの総体的な関連として現象する何ものであることは、論点2の最後の引用文から推察できよう。そして、あくまで理性を手離さないかれは、その何ものかを、曖昧なままに神秘化しようとはしない。かれはこれを分析可能なものに、技法に結びつけて理解しようとする。

ここで「引用者注、アウラ概念のベンヤミンによる説明のなかで」アウラと呼ばれているものは、芸術作品の雰囲気という名で呼ばれる芸術的経験に近しい。芸術作品のさまざまなモメントの構成が、諸モメントを超えた先を指し示すさいの、そして個々のモメントがそれ自体を超えた先を指し示すさいの、媒介となるのは、そのような雰囲気である。

ほかならぬこの芸術構成要素は、「調律ゲン・シュ・ツム・ハイトされた気分」といった実存主義的・存在論的用語でいうと歪められてしまうけれども、芸術作品に事物性を見ることがからは、いいかえれば事実を問題視することからは、見落とされてしまうものであって、芸術作品の雰囲気を描出しようとするあらゆる試みが明示しているとおり、急いで逃げてゆくもの、はかないものである。にもかかわらずそれは——ヘーゲルの時代にはほとんど考えられなかったことだが——客観化されうるもの、すなわち、芸術の技法というかたちで客観化されうるものなのだ。アウラのなモメントは、ヘーゲルによって追放されるにはあたらない。というのも、執拗に分析してゆけばそのモメントは、客観的に規定されるものとして立証することができからである。⁽¹³⁾

技法として客観化できるとはいうものの、それが語りにくいことには、しかし変わりがない。つぎのアドルノの語りくちは、ほとんど一語ごとに停滞しているように、ぼくには聞こえる。

経験をつんだ視線が、ある楽譜なり版画なりの上を走ると、その芸術作品がメチエをもっているかどうかを

分析するよりも前に、その作品の形式水準を、ほとんどなぞるようにして確かめ、肉体的に理解してしまうものだ。さらに先へ行くと、メチエというものを、何よりもまず形象の仄めきのように、形象のアウラのように、えがきだす説明が不可欠になる。この説明は、ディレクタントが芸術家の技法について思いえがくものとは、ことのほか喰いちがってくる。

アウラのモメントが一見しては逆説的にも、メチエと結合されるわけだが、このアウラのモメントは、形象の輪廓をほとんど愛撫するように繊細になでてゆく手の記憶力にはかならず、輪廓を明らかにしつつ同時に輪廓を和らげてゆく手「そのもの」にほかならない。⁽¹⁴⁾

技法といい、メチエといって苦心をにじませているここでのアドルノの思考は、ぼくには、ペンヤミンが一度だけ考察を試みた「慣れのアウラ」というもの、これも一見しては逆説的な感じのものを、思い起こさせる。因襲的なアウラを破壊し去るショックを経た上での、新鮮な経験の幾次もの積み重ねとしての「慣れ」が生じさせるもの、ペンヤミンのいうこの「慣れのアウラ」と、アドルノのいう技法ないしメチエとは、一脈通うところがあるのではないだろうか。

だがそうとすればまた、この場合にもぼくには、そもそもアウラという語がここに至ってもなお必要なのか、という疑念が萌すけれども、この点はいまはまだ措くとしよう。

アドルノに添って考えたとすれば、むしろこう考えるべきだろうか。かれにいわせればもともと、反省や科学的知識と結びついていない芸術は、存在したことがなかった。かつてのそれは、後代のぼくらの目には、素朴さ

のアウラをまといつかせたものと映る。だから現代芸術もまた、さらに後代のひとの目には、そのように映るだろう。問題はアウラの廃棄ではなくて、まさに現代のアウラを、へいま、ここへのアウラを、反省や科学的知識にもとづいたメチエを身につけることによって、発現させることなのだ、と。

いま素朴と見える芸術も技術と結ばれていたことについて、アドルノはこうメモしている。

ピエロ・デ・ラ・フランチェスカによる空気遠近法の発見や、フィレンツェの音楽家たちがオペラを創出していった美学的思考を、思い出してみてほしい。

後者のオペラについていえば、理論から発して文字どおり発明されながら、後年に至って公衆に愛好されて、素朴なもののアウラをまといつかせられていった芸術の、またそのようにアウラをまといつかせられてゆく仕方の、好例を提供している。⁽¹⁵⁾

アウラをメチエと、技法と結びつけて理解しようとするところに、合理性を手離すまいとするアドルノの苦心が、新機軸があることは確かだろう。そしてかれは近代のメチエに、大きな意味を置いていた。かれにいわせれば近代のメチエは、たんなる手仕事の・伝統的な手順や処方とは根本的に異なったものであって、むしろ伝統的な旧習のへその緒を断ち切るものであり、芸術家がその構想をともに実現させるために必要とする多種多様な能力の、総体なのである。目も耳も手も言語感覚も、おそらくベンヤミンのいう意味での技術も、すべてそれにかかわっている。だがそれでもその程度の説明では、アウラを放つ作品はすぐれたメチエを肉体化した芸術家

の所産であり、すぐれたメチエがアウラの親だ、とする循環論法の域を脱しきれているとは、いえまい。もっとも、理性的に分析できるとアドルノのいうそのメチエが、十全に分析可能なものであれば、ぼくらの誰もが（たとえば）カフカになれる、ということになるはずだから、そのような分析の綿密な展開は、望むほうが無理かもしれないが。

アドルノがけつきよくはアウラを、かれの『美学理論』の中心概念のひとつとはしなかった理由は、あるいはこのあたりにあるだろうか。アウラは「指定されると、ろくでもないものになってしまう」、ともかれは書いていた。

論点4 この技法によって構成される作品の諸モメントの関連の生み出す雰囲気はアウラであって、アウラをもつ作品は、作品自体を超えてその先を指し示す。

「雰囲気」という用語は十分に適切ではないかもしれないが、論点3での最初の引用文に従って、とりあえず用いておくことにする。この語でいわれているものは、芸術作品を「たんにそこにある以上のもの」にしている何ものか、とも言い換えられるだろう。それは「急いで逃げてゆくもの、はかないもの」であるにもかかわらず、同時に、「芸術の技法というかたちで客観化されうるもの」でもなければならなかった。「脱魔術化」は、いうまでもなくその前提条件である。

芸術作品がそれ自体を超えて先を指し示すことは、芸術作品の概念に属するだけにはとどまらない。そのこ

とは、あらゆる芸術作品が〔それぞれ〕特殊的に形象を構成してゆくにあたって、見てとれることである。ポードレルとともに始まった発展のなかで雰囲気的な要素が芸術作品から排除される場合ですらも、なおその要素は、否認され回避された要素として、作品のなかに揚^{ヘン}棄^{ツキ}されているのだ。

しかもまさしくこの要素こそ、自然のなかにその範型をもつものであって、芸術作品は、どんな物象的な類似性においてよりもこの要素においてこそ、自然への深い親縁性をもっている。ベンヤミンがアウラ概念の説明のために要請しているようなアウラを自然のなかに認めることは、作品を本質的に芸術作品にしている当のものを、自然において把握することにはかならない。主観的な直覚ではなんとしても到達しえない客観的な意味づけが、そこには存在している。

芸術作品は、それが客観的なものを強調して語りだすとき、観察者の目を見開かせる。そして、たんに観察者によって投影されたのではないこの客観性が在りうることは、ひとが自然を行為の対象としては見ないときに自然から得るあの憂愁の表情や、平和の表情に、そのモデルをもっている。ベンヤミンはアウラ概念において、遠くに離れていることに大きな価値をおいているが、この遠くに離れているということには、実用的な目的のための潜在的手段としての自然の対象から距離をとることが、モデルとしての痕跡を残している。

芸術的経験と芸術以前の経験とのあいだの敷居は、対象から対象の言語を導き出す神経系の支配と、同一化のメカニズムの支配とのあいだの、敷居に等しい。ある読者が、芸術作品中の諸人物と同一化できるかどうかということでもって、作品と自分との関係を律するとすれば、それは俗物性の好例だといってよいが、同様に、直接に経験する人物との虚偽の同一化は、芸術とはまったく無縁である。そんな同一化は、アウラを分離して

消費するという同時的な〈高次の作業〉にさいして必要な距離を、なくしてしまっている。

たしかに、芸術作品への真正の関係といえども、同一化の行為をも要求する。事象へはいりこみ、それをもに完成すること、ベンヤミンのことばでいえば「アウラを呼吸する」ことをも必要とする。けれども、その関係を媒介するのは、ヘーゲルが対象への自由と呼ぶものであって、観察者が自分のうちに生起するものを芸術作品に投影することは、そして作品のなかで自己が確認され高められ満足させられると思ひこむことは、間違っている。観察者はこれとは反対に、芸術作品に自己を外化するのでなくてはならない。自身を芸術作品に等しくするとともに、自身から作品を引き離して完成するのではなくてはならない。⁽¹⁷⁾

この文章はさらに続いて、ひとがすぐれた芸術作品に対するとき、安易に作品から何かを得ようとするべきではなく、むしろ作品自体の規律に服さねばならない、といった趣旨を展開してゆくが、アウラ概念からは離れてゆくようなので、引用はここで打ち切っておく。

アドルノ自身の別の文章を借りて一個所注釈を加えれば、「同一化のメカニズムの支配」を脱して、いいかえれば呪術的・魔術的なものの支配を脱して、「対象から対象の言語を導きだす」ことをアドルノが重く見るとき、ここでいわれる「言語」とは、つぎの一文と関連させて考えられるべきものだろう。

存在する芸術作品を存在以上のものにするものは何かといえは、その何かは、そこに存在しているものではなくて、作品の言語である。真正の芸術作品は、仮象を――夢幻的なイリュージョンから、アウラに似た最後

の仄めきに至るまでの仮象を——拒否するところにおいてもなお、語るのだ。⁽¹⁸⁾

この一文は、仮象としてのアウラもありうることをも述べているけれども、先に引いた文章とともに読むなら、ここで「作品の言語」と呼ばれているものは、先の「対象の言語」と同じく、すでにそこに在るものではなくて、「芸術作品がそれ自体を超えて先を指し示す」その方向に、見いだされるべきものであり、そしてその発見への媒介となる曰く言いがたい雰囲気的なものが、真のアウラである、と解することができる。したがってアドルノからすればアウラは、現代の芸術作品にも、かれの好まないブレヒトの詩にさえも、作品がすぐれている限り、その属性として保たれていなくてはならない。

言語作品をもふくめての芸術作品が、そこに在ることばの先を指し示して語っている「言語」は、いいかえれば作品の内実であり、それは作品に、ベンヤミンがいうようにひとが能動的・受動的に対するときに、救出されるべきものとして発光してくるものと、同じものといっていだらう。この発光をアウラと呼ぶならば、そのアウラ概念は、ぼくが先の試論「ベンヤミンにおけるアウラ概念」において、第三の「意味の段階」のアウラと仮りに呼んでおいたものと、ほぼ重なったものとなる。

*

ここでアドルノにおけるアウラ概念をあえて簡潔にまとめてみると、こういっていいだらうか。

事実性としての芸術作品自体よりも以上のもの、先のもの、遙かなもの、しかも人間的なものを、作品の構成

によって指し示す理性的な表現技法が、メチエが——しかもこのメチエは、理性的であると同時に、さまざまな事物との接触到に習熟した「手の記憶力」のように、作者の身についたものでなければならぬ——作品に相対するひとに及ぼす効果として、アウラは（措定はされないが、とりあえず）定義される。このアウラは、ひとに存在への距離をとらせ、「存在のイデオロギー的な表面にたいして批判的に働く」。もしそれが批判的に働かず、もっぱら呪力として作用するとすれば、それは商業芸術に多用されているような、にせのアウラにほかならない。こう規定すれば、にせのアウラを拒否する作品は、かえってアウラをおびることになる。ぼくはこれまで、アドルノの『美学理論』においてアウラが言及された個所を、ただ一個所を除いてすべて引用してきた。その一個所は、ぼくには吞みこみにくかったからなのだが、ここでは引用できそうである。

ベンヤミンが解釈を加えているボードレールの散文詩、自分の光輪を紛失した男についての物語は、「ベンヤミンがいうように」アウラの終末をえがいているのでは、ない。それどころか、アウラそのものの描出なのだ。⁽¹⁹⁾

思うにアドルノの目には、ボードレールの詩は、にせのアウラを打ち消すことによってアウラを発現するシェンベルクやカフカやベケットやツェランの仕事の、先駆として映っているのだろう。

こう見てくると、アドルノのアウラ概念は、複製技術論におけるベンヤミンのそれを批判しつつ、それを継承することによって、ベンヤミンのその後の思考に近いものになっている。違いを指摘するとすれば、アドルノの

ほうは作品のアウラを作者のメチエと密接に関連づけようとしていることもあって、かれのいわゆる「自律的な芸術」のほかにところには、ほとんどアウラを認めようとしていない点だろうか。大衆芸術にはかれは営利的なものしか見ようとしなない。ほんらいならメチエは、技法は、分析不可能な天来の靈感とは違って、学びうるもの、習得可能なものであり、じじつアドルノ自身もそう論じているのだけれども、大衆芸術にも不可欠の技法は、どうやらかれの目には、極端にいうなら低級に映るらしいのだ。大衆への抜きがたい不信がかれにはあって、かれは、大衆が学ぶことはない、と信じているのかとさえ、ぼくには思われる。これに反してベンヤミンのほうは、自律的な芸術といった粹を、いや一般に芸術という粹を、はずしてかかっている。ベンヤミンにあってはアウラは、「第三の意味の段階」の意味深いものも含めて、芸術作品の属性ではない。どんな物事も、それと相對する主体とのあいだに、へいま、こここの場を形成するならば、新しくよみがえる契機をもつことができる。「歴史の概念について」に繋がってゆくこの思考は、そして、大衆のもつ可能性に希望をいだくことと、不可分のものだった。遠さと近さ、観照的体験と接觸的経験との弁証法も、ベンヤミンにはあっても、アドルノにはほとんど見られない。

要するにアドルノの場合、アウラの概念はベンヤミンの場合と比べて、よりアクチュアルになっているとは、いえそうにない。アウラなきアウラ、既成のアウラを破壊する新しいアウラ、というものをかれが志向するのであれば、そのことに異を唱える理由はぼくにはないが、そこでのアウラの内容は、逆説的にも、複製技術論以後のベンヤミンの思考のなかでとは違って、もっぱら自律的な芸術の特性として「指定され」、「したがって偽造され」ている傾きがないか、という懸念がぼくには残る。

アドルノの『美学理論』において、アウラ概念がその中心概念のひとつとはなっていないと見られることを、ぼくは再三述べてきたけれども、ベンヤミンにしろアドルノにしろ、芸術の脱魔術化を意図するのであれば、アウラという手垢まみれの用語を使うについては、多分に抵抗感を、少なくともアンビヴァレントな感情を、覚えていたことだろう。いささか協道へはいるかもしれないが、その傍証となりそうなことを、ここで書き添えておきたい。

ベンヤミンのアウラ概念について書かれた論稿はすでに十指にあまるけれども、そのうちの興味あるひとつは、ヴェルナー・フルトによるもの（「アウラ。ベンヤミンにおける一概念の歴史のために」⁽²⁰⁾）である。これに依拠していうと、ベンヤミンは一方で、ルードルフ・シュタイナー一派の神智学者たちが愛用していたアウラ概念を、因襲的で陳腐な観念だとして、最初から一貫して峻拒していたが、同時に他方で、かれがバツハオーフェンの再発見者として賞揚するアルフレート・シュラーのアウラ概念については、それを否認した気配を見せていない。前者、神智学者たちのアウラ概念にたいするベンヤミンの拒否をよく物語っているのは、かれの一連のハシッシュ服用実験の記録のひとつで、一九三〇年初めて書かれた文章のなかの一節である。このときの実験は、かれのいところであるゲルト・ウィッシングとエーゴン・ウィッシングとを聞き手としておこなわれ、かれは、覚醒後にゲルトから聞いた自身の陶酔時の発言を、つぎのように書きとめている。

あとでゲルトから聞いて分かったことだが、とにかく陶酔の度合は、ある段階の発言や映像がぼくから消えてしまっているほどに、深いものだった。付言すれば、陶酔中の者には他者との接触がなくては、まとまりの

ある思考や発言は不可能なのだから「……」今回の洞察は、陶酔の、ないし快感の度合の深さとは、なんら関係がない。それだけに、この実験の核心として、ゲルトの伝えてくれたことばや、ぼく自身の記憶のなかに現われてくるものは、取り出しておきたい気がする。この核心は、アウラの本質について、ぼくがゲルトに語ったことばである。ぼくの語ったすべては、神智学者たちにたいして論争のきつさを向けていた。連中の経験のなさや知識のなさが、ぼくには大いに気に障っていたのだ。そしてぼくは、神智学者たちの因襲的で陳腐な觀念に反対して、真のアウラを三つの見地から——たしかに図式的ではなく——提示してみせた。第一に、真のアウラは、すべての事物において現出する。連中が妄想しているように特定の事物においてのみ、ではない。第二に、アウラは、事物のおこなうあらゆる運動にもなつて徹底的に、根底から變化する。事物のアウラは運動なのだ。第三に、真のアウラは、こぎれいな心靈的な光の魔術であるなどとは、いかにしても考えられない。卑俗な神秘学の書物はアウラをそういうものとして、絵やことばでえがきだしているけれども、むしろ真のアウラを特徴づけるものは、裝飾であり、裝飾的な外皮であつて、その外皮のなかに事物あるいは本質は、ケースのなかに収められたように、びつたりと収まっている。たぶん、真のアウラの正確な觀念を何よりもよく示すものは、晩年のゴッホの絵画だろう。そこではすべての事物は——と、その絵画を叙述してもいいのではなからうか——同時にそのアウラとともにえがかれている。⁽²¹⁾

メモとして記されているためか、ここでペンヤミンが「真のアウラ」と呼ぶものも、またそれへのかれ自身の姿勢も、十全に明確にされてはいないようだけれども、神智学者たちのアウラ觀念にたいしてかれが否定的であ

ることは、疑いようがない。

他方、シュラーの「アウラ」概念にかんしては、ベンヤミンはひとことも論評を残していない。フルトの紹介によればシュラーは、楽園の終末とともに「進歩」の時代が始まったが、この時代は事物の「アウラ」を必然的に消滅させつつある、とはいえ芸術を創出してきたものは、この消滅しつつある「アウラ」の、焰のヴェールを透かし見る視線にはかならず、といった考えを——死者こそが本来の存在者であって、その存在者の一時的な例外的形態が生である、といった、シュラーの講演を聴いたリルケにとって印象的だった考えとともに——もっていた。シュラーは著書を残さずに一九二三年に死んだけれども、その数年後にルートヴィヒ・クラークスが編んだシュラーの「小さな遺稿集」巻を入手して、ひそかに感嘆している⁽²²⁾、とベンヤミンは、一九三〇年八月一日付の「シュレーム」への手紙のなかに書いている。とすると、ベンヤミンがシュラーの「アウラ」概念をも知っていたことは、まず確かだろう。

協道がいささか長くなってしまったが、右のような事情に加え、最近モンメ・ブローデルセンがそのベンヤミン伝のなかで指摘したように、ほぼ同時期にカール・ヴォルフスケールもまた「アウラ」という語を用いていることをも、合わせ考慮するならば、ベンヤミンが「アウラ」の概念を用いるときに、無批判的に用いることはおよそ考えられない。周到な批判はむろん、その概念を洗い直すことによっても可能だろうし、じじつベンヤミンは、そうしてもいるわけだ。しかし、その洗い直しを徹底するなかでかれは、もはや破壊の対象としての「アウラ」以外の「アウラ」概念を必要としない芸術理論を構築するところまで、少なくともその寸前にまで、行き着いているのではなからうか。それをぼくに見やすいかたちで書き残す時間は、かれには恵まれなかったにしても。あえてぼく

なりの言いかたでいうならば、芸術や事物が秘密をも宿すことは、作り手にとっても受け手にとっても楽しみでありうるが、それを隠したり読み解いたりする楽しみは、あくまで人間的なものであり、いささかも神秘的であつてはならない。「暗黒の古い魔法」^{（23）}に対比される、遊戯的な「手品」^{トリック}を、そういえば、ペンヤミンは愛好していた。

この手品は、アドルノのいう技法性ないしメチエと同様、アウラを粉碎する。しかも既成のアウラを粉碎するのみならず、自身にまといつこうとする新たなアウラを「措定」することをも拒否するものである。だから、これにアドルノのようにふたたびアウラの名を与えることは、ぼくには、望ましいこととは思えない。ペンヤミンのほうは、一時は「慣れのアウラ」という名を考えたにもせよ、これを固定しようとはせずに、むしろこの語を避ける方向へ向かおうとしていたのではないだろうか。

ここで思い合わされるのは、最後に引用したベンヤミンのハッシュシュ服用実験の記録のなかの、いささか特異な一文、あらゆる事物に発現しうる「真の」アウラは、事物の運動そのものといつてよいほどに事物の動きに関連していて、「アウラは、事物のおこなうあらゆる運動にもなつて徹底的に、根底から変化する」と述べている一文だろう。この一文は、アウラには複数の「意味の段階」がありうることを示唆しているだけでなく、のちの「歴史の概念について」のテーゼのなかの核心的な命題のひとつ、「過去の真のイメージは、明らかにしかあらわれぬ」という命題にも、繋がつてゆくのではなからうか。事物は動いており、それと相対するばかりもまた動いている——しかも、双方ともが危機のなかを。ともに動いている両者が、「認識を可能にする一瞬」の局面を生み出すこと、このことはどに肝要なことではない。「なぜなら、過去の一回かぎりのイメージは、そのイメー

ジの向けられた相手が現在であることを、現在が自覚しないかぎり、現在の一瞬一瞬に消失しかねないのだから。⁽²⁴⁾」そして時間のなかでの過去は空間のなかでの他者に、現在は自己に、対応するものとすれば、ここには、過去からも現在からもぼくらを取り巻いているさまざまな事物や人間の、語りがたい未完結の運動に、ぼくらがどう対応するべきかが語られている。そのときその場にアウラが、あるいはアウラめいたものが発光するとしても、重要なのはその発光自体ではもはやない。その発光が既成のものならば取り除かれなければならない、またそうでなければ、それが「真のイメージ」を見いだすきっかけとなりうるものかどうか、問われなくてはならない。いずれにせよそれは、「さかなで」されるべきものであって、アウラとして「措定」されるべきものではないのだ。措定されないままに、それは「使いこな」されねばならぬ——いわば「真のイメージ」への、索引として。

注

- (1) Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, 5. Aufl., Ffr a/M 1990, S. 73. (注3以下に頻出する本書からの引用文については、書名を「*Adorno*」たんにイメージ数のみを指示して置く。)
- (2) Adorno, *GS*, Bd. 20-1, Ffr a/M 1986, S. 176.
- (3) S. 56.
- (4) S. 73.
- (5) S. 89f.
- (6) S. 460.
- (7) S. 460f.

- (8) S. 73.
- (6) S. 504.
- (10) S. 477.
- (11) S. 123.
- (12) S. 158.
- (13) S. 408.
- (14) S. 318.
- (15) S. 501.
- (16) cf. S. 71.
- (17) S. 409.
- (18) S. 160.
- (19) S. 132.
- (20) Werner Fuld, Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffes bei Benjamin. „Akzente“, 26. Jg. (1979), Heft 3, S. 352–370.
- (21) Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Fft a/M 1972–89, Bd. VI, S. 587f.
- (22) Momme Brodersen, Spinne im eigenen Netz. Bühl-Moos 1990. cf. S. 237.
- (23) Benjamin, GS, Bd. III, S. 250.
- (24) Benjamin, GS, Bd. I, S. 695.