OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アドルノ「今日の機能主義」再考 : 目的と無目的、想像力と即物性との間で
Author(s)	府川, 純一郎
Citation	形象. 2026, 7, p. 87-102
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/104221
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

アドルノ「今日の機能主義」再考
——目的と無目的、想像力と即物性との間で

府川純一郎

自らを第一に「美学者」と称したテーオドーア・W・アドルノは、通暁分野である音楽はもとより、文学、絵画、彫塑、映画と、広範な芸術領域について論考を残しているが、「今日の機能主義」は、そうした彼のほぼ唯一の建築論である。一九六五年、ドイツ工作連盟大会での講演を基にしたこの論考は、現在でもドイツ語圏の建築・デザイン通史、或いは建築思想の文献では必ず言及され、その批判的内容はその後の学生運動の刺激ともなり、一九六八年のウルム造形大学閉校に間接的な影響を与えたという指摘もある[1]。後に所収された小論集『模範像なしに』においても、当論考は最も長い論考群に属し、本邦でも翻訳が三つ存在するなど[2]、その重要性と、受容関心の高さが窺える。反面、これを直接取り扱った先行研究は決して多くなく[3]、それには、彼自身が告白するように、この論考があくまで「門外漢」(X.375[4])によるもの、しかも対象が、「独自の専門技法、つまり手工業や技術にまつわる諸問題についての造詣の深さ」(ebd.)を、議論において特に要求する領域であったことは、無関係ではないだろう。だが見方を変えれば、それを度外視したドイツ工作連盟の講演依頼そのものが、当時の機能主義批判の苛烈さと、それに対する彼らの危機意識を裏付けているとも言える。都市部の住居不足の解消や戦後復興にも寄与しつつも、住人の生を考慮しない機能主義建築に対し、明確な「不快感」(ebd.)を表明しつつ[5]、その歴史的正当性と救済可能性を論じるアドルノにも、それは共有されている。その意味で、これは一つの時代精神の記録である。また理論的にも、『模範像なしに』それ自体が、後の(絶筆となった)『美学理論』への理論的推敲としての性格を持っており、「今日の機能主義」もまた、それに接続する重要な理論的価値を有している。本論文ではこの理論的価値の指摘を主たる目的とし、上記の時代文脈を念頭に置きつつ、当論考を内在的に検討する。そして、

その際の鍵概念となるのが、「実用性／即物性 Sachlichkeit [6]」である。この概念は言うまでもなく、機能主義の中核概念であり、その様式の別名ですらあるが、当論考を支える二つの二項対立を直接的に形成してもいる。一つは、（近代）建築が持つ独自の美的性格、つまり「実用性」を伴う目的的技術でありながら、無目的的な美的対象でもあるという、矛盾性格に基づく対立であり、もう一つは、建築が他の芸術と同様に、「素材 Material」と取り組む営為として回避できない関係、設計者が、素材たる事物に可能な限り「即物的」に応じるのか、それとも主観的想像力の働きを重視するのかという、古典的な主体―客体の対立である。以下、それらを二章構成にて論じ、アドルノがいずれの対立に対しても、弁証法的な破棄を迫っていることを指摘しながら、彼の素材論にも一定の見通しを示す。彼の素材論の独自性・複雑性はかねてより指摘されてきたが、建築という、文字通りの「マテリアル」を扱う領域での言説を検討することは、その解釈に資するところも少なくないと思われる。

一．目的と無目的性という不当な二項対立

よく知られた通り、イマヌエル・カントは『判断力批判』にて、建築の美を、階層的に劣位である「付随的な美」に分類している。自然美、絶対音楽、幾何学的模様などに認められる「自由な美」が、特定の目的概念に規定されず、純粋な美的判断を導くのに対して、不可避的に実用目的を伴う建築の美は、その純粋性を妨げてしまうからである [7]。「今日の機能主義」では、機能主義の源流にアドルフ・ロースが位置付けられ、再三の言及がなされるが、アドルノの見立てによれば、彼の問題関心は、この美的自律性という近代的提起により揺らいだ建築の、言わば自己同一性を、再構築することにあった [8]。彼の反装飾運動が目指したのは、建築における装飾と実用性という契機を、カント的な「目的に縛られない芸術と、目的に縛られた技術 Kunst」（X.377）という対立項に重ねながら前者を排斥し、それによって建築を、「芸術から形式を借用するのではなく、技術的革新を利活用する、真っ当な手工業 Handwerk に回帰させる」（X.378）ことであった。建築を実用性に、狭義の技術領域に純化することで、その曖昧さを問題視する、カント的構図そのものから脱却しようとした

のである。だが、アドルノは、こうした目論見は「実用性をめぐる諸議論に、今日もなお纏わりついている、[(中略)]あまりに単純な反定立」(ebd.)だと断じ、その硬直性と不真実性を指摘していく[9]。

アドルノがロースに対して力説するのは、そもそも現実の芸術作品において、目的と無目的の契機は「歴史的に密接に関連しており、完全に分離するなど不可能」(ebd.)な点である。それを彼は、多くの芸術様式に、社交、ダンス、気晴らしといった目的的な契機が入り込んでいること、革新的で即物的と評されるシェーンベルクの《室内交響曲第一番》の主題が、極めて装飾的な趣を持つこと、逆に、手工業が実用品を制作する際に加えた痕跡が、得てして装飾となること、などを例に説明する。美的自律性もあくまで理念的なものであり、実際の要諦は、各芸術が、自身に入り込む目的的な諸契機を、いかに固有の表現契機に構成し直すかにある。その意味では、「目的なき合目的性とは、目的の昇華」(ebd.)である。目的性を悪戯に排除しようとすれば、自律芸術自体が立ち行かない。そうであれば、建築もまた、実用性に固執し、不可欠の構成契機である無目的性を排除しようとすれば、一種の自己破壊が生じてしまう。実際に、ロース自身が、「芸術作品は全ての人に気に入られる必要はないが、住宅は全ての人に責任がある」(X.375[10])と宣言し、快適で便利な空間の提供をその目的とした筈の「実用主義は、鋭利な角や、きちきちに寸法された部屋や階段などを通じて、住人にサディスティックな暴力を加えている」(X.381)し、実用に特化してデザインされたという道具もまた、使い勝手が悪く、むしろこちらを拘束するかのような印象を与えている(Vgl. X.383)。機能主義に接すると、非実用的で不快と見做した、かつての「様式と絶縁したもの自体が、図らずしもそれと化しているのではないか、という不信感が浮かんできます」(X.381)。しかしながらアドルノには、応用芸術的な発想や、それ以前の建築・住宅の在り方を再評価するような意図は、一切ない。後戻りの拒否、またはその不可能性は、既に彼の亡命中の省察集である『ミニマ・モラリア』の一節、「ホームレス収容所」にて表明されている。

> 畢竟、私たちが住めるところなど、もうどこにもないのだ。自らが成長期を過ごした昔ながらの住居には、耐え難いところが出てきた。そこにある快適な趣は、いずれも認識の裏切りによって贖われていて、平穏無事の気

配には家族という利益共同体の黴臭さが染み付いている。一方、旧来のそれを白紙に戻した新実用主義の住居は、専門家が無知な俗人のために拵らえた一種の容れ物である。せいぜい消費世界に紛れ込んだ工場といったところで、今日では土台無理な話とはいえ、独立した生活に想いを寄せる住人の憧れを、てんで嘲笑っているという風である。(IV.42f.)

当時のアドルノは、この前後両塞がりの認識から、「わが家をわが家と思わぬことが、今日の道徳的要請なのである」(IV.42)という結論を導いている。確かに一昔前の住居は、所謂「古き良き」という仮象を纏いがちであるが、その見せかけは、そこで実際に営まれていたであろう、悪しき生を覆い隠してもいる。従って、機能主義の冷めた態度が、そうした仮象が生じる余地すら許さず、その解体に寄与したことは、ある種の成果と見做せるのである。だがアドルノは、それでも今のものより、古い建物が魅力的に見えることの方に、より強い真理成分を見出す。「沢山の部屋の扉が並ぶ長廊下に、絹地の壁紙、そんなお城に対する憧憬。そこには何かから逃れているEntronnenseinという、ユートピア的な憧憬が潜んでいるのです」(X.380)。お城のような時代的隔絶感を帯びた特徴が、「今ここの」悪しき状態とは違う場所という、非同一的な志向の受け皿になり、あたかも現代のアジールであるかのように輝き出すのである。従って、近代建築が実用性の理念に従って、用途以外のものを駆逐し、本来ある筈の美的契機とその責務――「非同一的なもの」との関わり――を進んで放棄するのなら、人々がそこに苦痛や不快感しか覚えないのは当然である。仮に住居から無目的性(=役に立たないもの)を排除すれば、その空間の言語は住人にとって、常に「有用たれ」(III.51)という、生産現場の脅し文句の続きにしかならない。機能主義が拠って立つ合理性や技術的進歩に対する嫌悪感に、いかに「黴臭い」(X.380)反動性があろうと、そこには有用性の強要に対する、正当な抵抗感も働いているのだ。「この嫌悪感は、非合理な社会の一部になることを強制されている人々に、いや全存在物に対して、行使されている暴力を前にした、戦慄なのです」(ebd.)。アドルノも指摘しているが、『装飾と犯罪』での主張を含め、ロースの装飾排除の根拠の多くは、その不経済性にある[11]。アドルノは、そうした生産性原理の内面化に、機能主義における「市民性という限界」(ebd.)を見る。「ロースの著作からは、この初期の文化批評家が、いか

に体制秩序と結託していたかを読み取ることができます。体制秩序が、それ自身の原理と照らして、遅れを見せているところで、彼はその原理を唱えて、発破をかけるのです」(X.382)。更に同様の限界は、装飾と性的な契機とを、彼が同一視していた点にも見出される。「ロースは装飾の起源を性的な象徴に求めています」(X.381)。彼はパプア人の刺青や美的感覚を例に、装飾(そして芸術行為一般[12])を本来的に原始的かつ性的な行為と断じ、それは発展した西洋社会では如何わしく、もしその種の内的衝動にまかせ、壁を性的な象徴で塗りたくるような者が現れたなら、それは犯罪者か変質者であると続ける。「国家の文化レベルは、便所の落書きの有無によって推量でき」、現代人は今や「装飾を作り出すことができない」が、それは偉大な発展段階に入った証左であり、いずれ「都市の街路が白壁のように輝く」ときを、喜んで迎えるべきである。この(やや稚拙な)進歩史観に則った挑発的見解も、アドルノから見れば、内的自然を常に支配せよという、市民性原理の表明そのものである。無装飾建築がその原理の具現化であるならば、やはりその空間は、市民的合理性の抑圧から「逃れている」という感覚を、人々には与えないだろう。

アドルノはこのように機能主義の不快感の原因を、一通り批判的に説明した後、その矯正と救済の可能性を、反転的に語ろうとする。だが論考では、それらはあくまで断片的・示唆的な形でしか語られていない。そのため、以下ではそれらに敷衍的な解釈を施し、併せてアドルノ美学の理論的な中心点に、迫っていくことにする。

まず、再度確認するように、目的性と無目的性、実用性と装飾の分離は、不当なだけでなく、原理的にも不可能である。先の議論を引き継ぎながら、アドルノはこう断言する。「ある実用的な形式が、それが使用に本当に適切かはさておき、何の象徴性も帯びていないと言うことは、不可能に近いでしょう」(X.381f.)。この断定文からは、二つの論点を導き出すことができる。まず一つ目は、建築が自身の「象徴性」に適切に向き合う必要性である。先に確認したように、芸術作品の要諦は、目的的契機を、固有の美的表現に巧く落とし込むことであった。そうであるならば、建築の要諦もまた、無目的に見える契機を、如何にして自身の目的に落とし込むか、ということになる。アドルノは、機能主義を支え、それが体現しているのが理性的能力、「叡智的な性格であり、最も進歩した意識によって把握される[(中略)]、人間の潜在的能力」(X.389)であることを認め、だからこそロースは正当にも、

装飾や象徴の中に、「合理的対象化とは逆のミメーシス的衝動」、ならびに美的な「表現を看取した」（X.381）のだと述べる。ここから状況判断として、マックス・ホルクハイマーと共に『啓蒙の弁証法』で表明した自身のテーゼ――人間の解放と幸福追求のための手段（＝理性）は、その目的そのものを犠牲にする――が応用される。機能主義はその機能連関を、目的に向けて合理的に構築しようとするのだが、その目的としての住人を、せいぜいル・コルビュジエの「モデュロール」理念に表れる、人間工学的な仕方でしか表象せず（Vgl. X.390[13]）、抑圧的社会下という「社会的具体性を備えた人々」（X.389）として表象していない。そこから諸々の本末転倒が生じる。人間の社会的な「事情Sacheと、実用主義は無関係なのだ」（X.393）という強弁のもと、実用性は抑圧の同一的再生産に手を貸すことになり、その頑迷さと併せて、「物象化」の同義語と化してしまう。そして人々も、自分たちのためではなく、「それ自身のために存在するようになった技術」（X.391）に、適合するよう迫られている。であれば、あるべき建築とは、そうした抑圧下の人間の「真の客観的欲求」（X.390）に、つまりは非同一的な志向に、何らか沿うものでなければならない。「人間の尊厳に適う建築は、人間について、現に存在している状態よりもよいことを考えます。自分たちの生産力、技術の中で具現化された生産力に照らして、人間はどのような存在であり得るだろうかと、考えるのです」（X.389）。非目的的に見える契機に隠れている本来の目的、これに向けて機能する実用性を具現化していくこと、それが機能主義に対するアドルノの矯正案であり、設計者たちへの鼓舞なのである[14]。

さて、二つ目の論点だが、これはやや論考の主旨からは逸れるが、アドルノ美学の解釈においては、より重要な論点である。今一度、先の命題、「全ての実用形式には象徴性がある」を敷衍すると、芸術作品と見做されるものに限らず、おおよそ人間の制作物には、無目的性や象徴性の契機が含み込まれる、ということになる。従ってあらゆる制作物は、潜在的に――非同一性と関わる――何らかの美的形象であり得る、という結論も導かれ得る[15]。この二点目の可能性は、論考では以下のように示唆されている。

> そのことは無意識が表れるとされる太古の壁画をもとに、精神分析が明らかにしています。その壁には上方に家が装飾風に描かれているのですが、フロイトの洞察に

従えば、象徴的な志向は、すぐさま飛行船のような技術的な形式と結びつきます。これは現在の大衆心理学では、アメリカの調査研究によると、特に自動車と結びつくそうです。さまざまな目的形式とは、それらに固有の目的の言語なのです。生きるものは、芸術家の模倣が始まるずっと以前から、ミメーシス的衝動の力によって、自らを周囲のものに同化してきました。はじめは象徴、後に装飾、最後は不必要なものとして見られるようになったものは、自然形態のうちに起源を持っており、人間はそれに制作物を通して適合し続けてきたのです。人間がミメーシス的衝動の中で表現する内的なものとは、かつては外的なものであり、強固に客観的なものであったのです。これにより、装飾は、もっと言えば芸術的形式一般は、ゼロから作り上げるerfindenことはできない、というロース以来周知となった事実が説明できるでしょう。（X.382）

ここで述べられていることは、単なる技術自然模倣論ではない。確かにハンス・ブルーメンベルクなどが主張するように、初期の人間の実用的技術の大半は、自然の形態や機能を模倣することで、獲得されたのかも知れない[16]。従って、実用的契機が自然に起源を持つことは、十分に考えられる。だが、アドルノがここで注意を促そうとしているのは、人間がそれと同時に、（外的・内的）自然を通じて美的契機をも、しかも具象的とは違った仕方で、取り込んでいることである。制作物には、たとえどれほど実用に徹しようが、単なる用途とは区別される、「固有の目的」の表現契機が、なぜか紛れ込んでしまう。ヘルベルト・マルクーゼの分かりやすい例を借りれば、旅客機はベルリンとヴィーンとを数時間で結ぶよう、完全に目的的に設計された実用品でありながら、いつの間にか男根の比喩ともなり、解放的な象徴としても機能しているのだ[17]。アドルノに即せば、その理由は、どれほどそれを排斥したり抑圧しようとしたりしても、作り手が人間存在である以上、自己の非同一的な志向性を完全に消すことができないためである[18]。人間は歴史の初期段階からその契機を、ミメーシスを通じて、実用性の契機とともに自然から取り込んでおり、それは自身の根幹ともなっている[19]。しかし、仮にそれが美的契機の基本原理たるならば、美的契機に関する芸術家や設計者の、所謂主体的な想像力や創造性といったものは、かなり限定されたものとして理解しなければならないだろう。

そしてそれは、先の「人間の尊厳に適う建築」を制作するための筋道とも関わりながら、もう一つの二項対立図式を持って、語られていることなのである。

二．想像力と即物性の誤謬と、「素材」概念

Sachlichkeitに対する、実用主義とは異なる「即物主義」という訳語、並びにその捉え方は、この主義が、設計者に余計な主観性の排除を要請した事実を押さえているという意味で、的確なものである。制作行為が、（差し当たりの意味での）素材に対する、主観的介入によって為されるとするならば、即物主義的な制作物においては、前者の契機の構成比率が高まる、と単純に考えられる。確かにロースも素材の未加工を重視しており[20]、その理想であった白壁の街路も、単純素材の並列として理解することができる。アドルノは、即物主義にはそうした「素材崇拝」（X.379）の傾向が存在し、実はその発想は、彼らが敵視した美術工芸から、密かに継承されたのだと考える。

> 素材そのものに対する信仰は、それ自体、貴い素材 die edle Stoffe を宗教のように礼拝する美術工芸から借用されたもので、それは自律的芸術のうちにさえ、幽霊の如く徘徊しています。それに同調するのが、素材に忠実な構成 materialgerechte Konstruktion という理念です。こうした信仰に呼応するのが、非弁証法的な美の概念であって、それは自然保護区域のように、自律的芸術を囲い込んでもいます。（ebd.）

「実用性／即物性」という観点に立脚すれば、形式や意味は、制作者の主観からではなく、制作物の用途と素材から引き出されることになる。だが、この即物的な接近法が成功するには、それ相応の形式や意味が、素材に存在している必要がある。「素材それ自体のうちに適切な形式が備わっている、という見解は、かつての象徴主義のように、素材そのものに予め意味が投入されていることを前提とします」（X.379）。仮にその想定が正しく、主観的な介入は、素材本来の「高貴さ」の毀損としてしか働かないのであれば、確かに「素材に忠実な構成」を通じ、素材そのものに「語らしめる」建築や芸術が、最良ということになろう[21]。だがこの発想こそ、即物主義が

本当に反発するべきだった、美術工芸の非真理なのである。アドルノは、素材から全ての意味を剥奪する実証主義的、自然科学的な態度が誤りであるのと同様に、素材を剥き出しで提示すれば（しても）美的意味は生成すると考える美学を、誤謬と断ずる。「あらゆる意味付けを断念すれば、特に素材に忠実な仕方で、心理学の侵入を断念すれば、再現された素材それ自体から意味が飛び出してくるというのは、全くの幻想だと思います」（X.358）。真にその名に値するために、即物主義が直視するべきは、素材崇拝を謳う芸術作品が「空虚な素人細工」でしかないという事実、そして「素材から引き出せる意味ある組織が、いかに少ないか」（X.379）という事実である。もしそれでも素材崇拝を堅持するならば、その美学は、現に存在するものをただ礼賛するだけの「胡散臭い人間学や、存在論への順応」に行き着き、その同一性の言説は、またもや抑圧下の人間や事物の憧憬を裏切ることになる。

素材崇拝とミメーシス的な態度は、ともに客体優位の姿勢に見えながら、その内実において、決定的に異なっている。素材崇拝は、主観的介入の抑制や断念を謳いながら、素材が既に人間の主観性に媒介されている点に、無頓着である。それは単に、今日人間の支配が加わっていない自然や素材など、地球上にないという事実を指すだけではない（Vgl. X.380）。たとえ、剥き出しの岩石であろうと、制作者が一度それを認識すれば、その素材には、人類のこれまでの技術や表現が蓄積されることになる。彼らが素材そのものから受け取ったと思い込む形式や意味は、その大半が歴史的に媒介されているのである。

> というのも形式、さらには素材もまた、省察を行わない芸術家が安易にそう見做すのとは異なり、自然に与えられたものでは決してないからです。その内には歴史が、さらに歴史を通じて、精神もまた蓄積されているのです。（X.381）

つまりは、素材崇拝は二重の不正を犯している。まず、素材に忠実という理念は、素材に蓄積された歴史性を無視し、媒介存在である素材にむしろ不忠実となる。それが獲得したとする形式や意味も、単に蓄積の減退物に過ぎない。また、美的契機とは、非同一的な志向の何らかの表現であったが、それはその性質上、どんな事物においても、否定的な形でしか現象できない。アドルノの語るミメーシスとは、対象素材の

形態や特徴を、肯定的＝実在的positivに模倣したり、再現したりすることを意味しない。そうではなく、美的経験のうちに垣間見える、非同一的なものに呼応し、それを模倣し具現化しようとする衝動や態度を指すのである[22]。そして、この衝動が息づく限り、その制作物は、単なる同一存在の集まり「以上」のものになり得るのである。

> 芸術家は素材と形式を受け取り、取り組みます。そこには、あまりにも僅かであり、意味とすら言えない程でありながらも、明らかに、素材と形式以上の何かが存在するのです。想像力とは、この以上dies Mehrに対して神経を研ぎ澄ますことを意味するのです。（X.387）

即物主義が素材を尊んだり、彼らが回帰したがる手工業にしばしば現れる、職人的なルーティンへと、つまり、「以上」に神経を集中させずに「漫然と仕事を進め、さも深淵な内面だと勘違いをしているものから、時代遅れの諸形式の残骸を掘り出す」（X.385）態度へ陥ったりすれば、装飾付きの歴史主義同様に、機能主義全体が、「死せる事物の如き、同一事の反復」（ebd.）と化すだけである。

既にこうした記述から予想できるだろうが、ここでの「想像力Phantasie」は、形象を純主観的に作り出す能力を指してはいない。アドルノはコルビュジエが、物象化意識としての即物主義に対して、人間の想像力を是認したことを評価する。だが、それにもかかわらず、彼への記述が皮肉な色合いを帯びているのは、コルビュジエの説明があまりに通俗的であり、彼の使用する「創造的な想像力schöpferische Phantasie」（X.384[23]）という言葉が、あたかも素材から無拘束な制作能力が、存在するような印象を与えるからである[24]。想像力をそうした仕方で理解し、制作物の全契機を一主体に帰属させるなら、それもまた素材の蓄積を無視する美学となり、単に立場を逆転させただけで、素材崇拝と全く同じ誤謬を犯していることになるのだ。

> 制作の現場で働く想像力とは、何にも拘束されずに何かをゼロから作り出す、無からの創造creatio ex nihiloという喜びを意味しません。そんなものはどんな芸術にも、ロースの思い込みとは違って、自律芸術の中にすら存在しないのです。（X.386）

ここからアドルノは、主観的な意味付与の断念という、誤りにしか見えない即物主義の信条に対しても、弁証法的な評価を下す。この断念は、素材崇拝に陥る一方、想像力崇拝に対しては断固たる拒絶表明となり、それは美的拘束力の在処としての素材に、再び美学の目を向けさせてくれるのである。「むしろ拘束力は第一に、芸術家たちが取り組まなければならない素材の中に潜んでいる。即物主義や目的形式という名で知られるようなった流派が、それを確認したことは、どれほど評価してもし尽くせない程の功績なのである」(X299)。制作者を拘束するものである非同一的志向は、歴史的に媒介され蓄積され、素材に内在している。想像力とは、その「蓄積されたものを呼び覚ます」力、「素材と形式が無言の事物言語によって示している、言葉なき問いに対して、ごく僅かであろうとも、答えを与えようと歩み寄る」(X387)力なのである[25]。そしてその答えの付与に適うか否かに対する、真剣な取捨選択に関わる限りで、機能主義の設計者の見せる、峻厳な選別態度も肯定されるのである。

さて本稿はこうして、二つの二項対立の検討を通じて、「今日の機能主義」から機能主義批判と、アドルノの美学的要点を取り出すことができた。しかしながら、当論考は抽象度が高く、機能主義の建築家の思想を検討していても、当時も多数あった、彼らの具体的建築物に対する言及が、あまりに少ないという難点がある(尤もそれは、彼があくまで「門外漢」だったためでもあるのだろうが)。そこで最後に、批判や抽象論を超えて、具体的にアドルノが称揚した建築物を確認したい。既に述べた通り、彼の否定的美学は、ある意味全ての作品を失敗と見做す性質がある。また、現行の技術や生産力を用いて、その水準を支えている生産関係や社会構造の目的的要求に従いながら、なおそれを超えた世界を垣間見せるという、至難の芸当を要求してもいる。彼はその正当性を、ロース、コルビュジエ、ハンス・シャロウンら「偉大な建築家たち」の、最も意欲的な設計が、殆ど実現されなかった事実にも求めている(Vgl. X389)。そうした中で、『美学理論』の次の箇所では、ほぼ唯一、具体的な成功例が取り上げられている。その記述内容は、論考のそれと精密に一致するわけではないが、目的性と無目的性の不分離、象徴性やミメーシス的契機、想像力と即物性の問題といった観点が、凝縮的に組み込まれている。

> 即物主義を物象化した意識として批判するとしても、

構造的要求の緩和や、所謂自由な想像力によって表現契機は復活する、といった誤認が入るような余地を残してはならない。建築において典型的な、今日の機能主義は、伝統的・半伝統的な形式を拒絶して、表現価値を獲得するまで、徹底的に構造を追求するべきであろう。偉大な建築とは、機能を超越した言語を獲得する。それはその建築が、純粋に自らの目的から出発しながらも、その内容を、いわばミメーシス的に告げているからである。シャロウンの設計になるベルリン・フィルハーモニーは美しい。それはこの音楽ホールが、管弦楽に理想的な空間条件を作り上げようとした結果、管弦楽と似たものになっているからであり、何かを管弦楽から借用しているわけではないからである。この音楽ホールは、その目的がホールそれ自体の中に表現されることで、単なる合目的性を超越している。だがこうした移行も、目的形式に最初から保証されているわけではないだろう。表現と全てのミメーシスは、余計なもの、必然性のない主観的な付け足しに過ぎないとする新即物主義の裁断は、単に構成に表現が設えられているだけの場合には有効だとしても、絶対的な表現の形象物には妥当しない。絶対的な表現とは即事的sachlich、事柄それ自体である。（VII.72f）

ここからは、アドルノの次のような、現代建築への更なる要請も汲み取ることができる。設計者は、まずは素材と用途に即した設計に徹し、安直な想像力を頼りに、装飾や表現をお仕着せ的に設えることは慎むべきである。だがその過程で生じたそれらに関しては、硬直した実用／即物主義のように排斥せずに、必然的な象徴性として受け入れるべきである。それは設計者と素材に宿った契機が、ミメーシス的な表現となって生じたものであり、それを受け入れた建築は、硬直した実用性よりも用途に適い、完全に技術と機能の空間でありながら、捏上げの芸術作品よりも、遥かに真正な美的形象になるのである。

註

1　参照：古賀徹「翻訳・解説T. W. アドルノ『今日の機能主義』」『美術工学研究』Vol.4、二〇〇五年、一〇一頁。古賀は当論考が『啓蒙の弁証法』と並び、学生たちの「聖典」と見做されたと主張し、続けてこう解説する。「68年運動は、機能主義とモダニズムの原理によって構築された技術環境（学校、交通、都市、住宅など）が人間性を阻害する『監獄』として抑圧的に『機能』している現状を徹底的に批判し、そうした技術思想の本拠地と見なされたウルム造形大学を閉鎖にまで追い込んだ」（同頁）。但し、閉校の主たる要因は、あくまで財政難と、それを巡る州議会との交渉に失敗したことである。

2　古賀、前掲訳（註1）、竹峰義和訳（「今日の機能主義」『模範像なしに』みすず書房、二〇一七年、一二七―一五五頁）、伊藤哲夫・水田一征訳（「今日の機能主義」『哲学者の語る建築――ハイデガー、オルテガ、ペゲラー、アドルノ――』中央公論美術出版、二〇〇八年、一二九―一八二頁）。

3　例えば、古賀徹「機能主義の美学――アドルノのデザイン論を通じて――」『西日本哲学年報』第一四巻、二〇〇六年、一―一五頁。建築・デザイン学からの応答として、Barry M. Katz, *Functionalism Yesterday, Functionalism Tomorrow: Thought Inspired by Adorno's Address to the Deutscher Werkbund, "Funktionalismus Heute", Delivered in Berlin on October 3, 1965*, in: Amirhosein Khandizaji (ed.), *Reading Adorno: The Endless Road*, Palgrave Macmillan, 2019, p.233–246。間接的ではあるが、比較的纏まった論究がなされている、Albrecht Wellmer, *Architektur und Territorium*, in: ders., *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne Essay und Vorträge*, Frankfurt am Main, 1999, S.257–277 などである。

4　本稿のアドルノからの引用、参照先指定は『全著作集』Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*. 20 Bde., Frankfurt am Main, 1970–1986 から行い、該当巻数（ローマ数字）と頁数（アラビア数字）を記す。引用内での本稿執筆者による補足は、原語併記を除き全て［］で括り挿入する。

5　当論考で名指しの批判を受けるのは「新アッカー通り」（X.380）、つまりベルリン・ミッテ地区の集合住宅、所謂「アッカーホーフ」である。竹峰、前掲訳（註2）、一五四頁（訳註）を参照せよ。

6　一般的に「即物性」と訳されるこの言葉だが、ニコラウス・ペヴスナーが「『ザッハリヒ』なる言葉を英訳するのは不可能である」と述べたのと同様、本質的には邦訳も不可能である。彼はこの言葉を次のように説明している。「この翻訳し難い言葉は適切な pertinent、事実に即した matter-of-fact、客観的な objective、ということを同時に意味するのだが、これが伸びつつあった新運動の合言葉になった。『合理的なザッハリヒカイト』というのが、ヘルマン・ムテジウスの英国建築と工芸への褒め言葉であり、『完全にして純粋な実用性 perfect and pure utility』というのが、同時代芸術家への彼の要求であった」（Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, 1960, p.32）。本文記述の通り、本稿ではアドルノのそれぞれの着眼点のニュアンスに沿う形で、「実用性」「即物性」と訳し分け、文脈上より適切な場合は、「実用主義」「即物主義」と訳す。なお、伊藤と水田は「即物性」という訳語について、Sache は「物、ものではなく、事柄なのだから、誤解を生じかねない」（伊藤・水田、

前掲訳〔註2〕、一七〇頁〔訳註〕）と苦言を呈し、先の翻訳不可能性の観点から、訳語を「ザッハリッヒカイト」で通している。だが、Sache には少なくとも「もの」を意味する用法はあるため（例：teure Sachen kaufen, süße Sachen essen.）、建築やデザインの領域を離れても、「即物性」が誤訳とは言い切れないと思われる。

7 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, 2009, S.83 f.（同書欄外記載のアカデミー版全集第五巻の対応頁では S.229 f.）

8 アルブレヒト・ヴェルマーも、近代建築における実用と美の厳格な分離傾向は、調和した世界から、全領域の自律的分化・専門化という、近代そのものの傾向と連動していることを確認している。彼はヴァイキング船を例に、そこに芸術と実用性の区別が存在していないこと、その美的表現力は、道具的機能性と人々の生の形式や世界観とが、分かち難く一体化している点にあることに触れている。さらには、機能主義の要点を、その分離・独立した目的的技術が、むしろそれ自体で首尾一貫した美的世界を打ち立て得ると確信した点に求めている。Vgl. Albrecht Wellmer, op. cit. (note 3), S.262-264.

9 但しアドルノは、装飾を嫌悪したこの機能主義者が、美的なものに対して一貫した敬意を払っていたことは強調する。ロースが先の反定立を掲げた直接的な切掛は、彼の若年期に隆盛を極めていた「美術工芸 Kunstgewerbe」に対する反感、癒しのために芸術を日常生活に取り入れ、最大限に活用しようという、ジョン・ラスキンやウィリアム・モリスらの理念に対する反感であった。彼にとって、「実用品の非芸術的芸術化は、目的なき芸術を実用に差し向けるのと同じ程、忌まわしかった」（ebd.）。だが、装飾に対する敵愾心は、美的なものに対する敵愾心を意味しない。むしろ彼は、実用性をカント的な曖昧性からだけでなく、応用美術の不当な混濁からも純化させ、翻って美的自律性を救済し、それへの敬意を示そうともしていたのである。その証左にロースは、建築における装飾排除は訴えても、模様や芸術一般の根絶など訴えなかったし、それは「彼の名誉なのです」（X.379）。美的対象の「表現契機を芸術へと押し込め、使用物から分離することが可能なのは、ただ図式的にのみです。［機能主義のように］使用物に表現契機が欠落している場合でも、その契機を回避する努力を通じて、表現契機に対する敬意が示されているのです」（X.381）。しかし、たとえ彼の二項対立に隠された敬意、或いは両者の同時救済の意図があったとしても、その硬直性が破棄されない限り、機能主義は、実用性と美的自律性のどちらをも裏切る結果に陥るのである。

10 原文は Adolf Loos, *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hrsg. v. Franz Glück, Bd.1, Wien, München, 1962, S.314f.

11 例えば、装飾職人は一般の労働者が八時間で得る収入を二〇時間かけて得ている。それにも拘らず市場では、装飾付きの商品は無装飾のそれの半額で取引されている。だから装飾は労働力と素材と健康と資本の無駄遣いである、といった具合である。Vgl. Adolf Loos, op. cit. (note 10), S.282f.

12 「自らの顔のみならず、身の回りのもの全てに装飾を施そうとする欲望は、造形芸術の起源と言ってよい。同時にそれは、絵画芸術の揺籠でもある。あらゆる芸術は押し並べて、性的なものなのである」（Adolf Loos, op. cit.〔note 10〕S.276f.）。

13 竹峰、前掲訳、一五五頁（訳註）も参考せよ。

14 バリー・M・カッツによれば、これらの批判と提言、鼓舞に対するドイツ工作連盟の反応は芳しくなかった。だがトマス・マルドナードなどは、先の分離不可能性を真剣に受け止め、それは機能主義のその後の展開においても、自ずと明らかになったという。Cf., Barry M. Katz, op. cit. (note 3), pp.237–241.

15 これをアドルノの主張と言い切るのは、やや大袈裟とも感じるが、不当な解釈と言い切るのにも、躊躇を覚える。というのもこの解釈は、排他的な高尚芸術至上主義者という偏見に未だに晒される彼が、「全ての形象をテクストとして読み解く」（III.41）弁証法的態度から、数多くの日常的・大衆的な対象、メディアに美的契機を認めていたこと、また、強固な虚偽意識によって構築された対象にさえ、救済の可能性を探っていたことによっても、裏付けられるかもしれないからである。

16 Vgl. Hans Blumenberg, *»Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, S.55–103.

17 Herbert Marcuse, *Love Mystified: A Critique of Norman O. Brown*, in: idem., *Negations: Essays in Critical Theory*, Boston, 1968, p. 235.

18 従ってこの契機は、表現契機を完全に排斥した都市という、ロースのヴィジョンにすら、入り込むことになる。逆説的にも、白壁の都市はそれ自体、人間がもはや非同一的な憧憬を持たなくても構わなくなった状態の表現になっているのである。「装飾のない状態はユートピアと同一であり、満たされた現在に他ならず、もはや象徴を必要としていない状態ということになります。即物的なものについての真理の全てが、このユートピアに付着しています」（X.383）。なお、志向 Intention の抹消不可能性については、拙稿、「アドルノ『自然史の理念』における『意味』と『含意』：隠れた通奏低音からの読み直しの試み」『唯物論』第九一号、二〇一七年、九一―一〇四頁、を参考されたし。

19 これは当然、自然に何らかの非同一的な志向が内在していることを前提とする。そしてアドルノは実際、それを前提とした美学を構築している。この点については、拙稿、「アドルノの自然美学における二つの位相：M・ゼールによるアドルノ批判の再検討」『美学』第七〇巻二号、二〇一九年、二五―三六頁、を参照されたし。

20 彼は建築素材に関する小論にて、自分が素材を「強姦せず」に、ありのまま用いることを好むこと、それゆえ周囲から「素材主義者 Materialist［＝唯物論者］」の汚名を着せられていることを記している。Vgl. Adolf Loos, op. cit. (note 10), S.104.

21 この発想は「不定形音楽に向けて」にて、「貴い素材」の概念説明とともに、以下のように記述されている。「ユーゲントシュティールもまた、様式模倣に取り憑かれた美的ヴィクトリアニズムの崩壊後、即時存在としての素材から、新たに言語形式を創造しようとした。そうして生まれたのが、例の貴く魂のある素材であり、それは１９２０年前後にリズム体操や表現ダンス、さらには芸術工業の領域でも跋扈してした。これらの欺瞞は、素材を新雪のように崇め、絶対的な特質があると認め、そうした特質に自らを語らしめることで、単に主観的に拵えた作為的なものを逃れられると考えたところにある」（XVI, S.508）。

22 「芸術は自然や個々の自然美も模倣するのではなく、自然美そのものを模倣する。この点によって、自然美のアポリアに留まらず、美学全

体のアポリアが指摘されることになる。美学の対象は定義し得ないもの、否定的なものとして定義される」（VII.113）。

23 アドルノの引用元は Le Corbusier, *Mein Werk. Vorwort von Maurice Jardot*, übers. v. Lilly von Sauter, Stuttgart, 1960, S.306。

24 アドルノは彼の評価の後にこう付け加えてもいる。「進歩的な建築家たちが手工業を優先させる一方、時代から取り残されている上に、想像力も欠いた建築家たちが、想像力という言葉を好んで口にすると仮定しても、誤りではないでしょう」（X.384）。従って、アドルノがコルビュジエのいう想像力を「称揚」したという古賀の理解（古賀、前掲訳〔註1〕、一〇二頁〔解説〕）は、やや勇み足だと思われる。

25 『模範像なしに』の前書きに記された次の一文も、この結論の傍証となる。「素材は、それ自体全く志向が無く、芸術家の志向〔＝意図〕のままにできる、抽象的でアトム的な原要素から成り立っているわけではない。そうではなく、素材そのものが既に、様々な志向を作品へと近づけているのである」（X.300）。