

文化産業論再考

—大衆文化の理論のために—

Über Kulturindustrie noch einmal
—Zur Theorie der Massenkultur—

中尾 健二
Kenji NAKAO

1

かつてダニエル・ベルは、『資本主義の文化的矛盾』のなかで後期資本主義社会における文化と社会の分離、つまり各人の価値志向と政治・経済を円滑に機能させるための社会的要請との乖離を問題にした。¹⁾ 近代芸術に由来するポスト物質主義的な、結局のところ快樂主義にいきつく価値志向が大衆にひろまり、産業社会のエートスである禁欲的な労働倫理を解体したと言うのである。したがってベルは、こうした価値志向を塞ぎ止め、後期資本主義社会の機能的要請とマッチしうるような価値志向（新しい伝統！）の再建を提案する。もちろんベルの分析は、さしあたりアメリカ社会の経験を背景とするものであるが、資本主義がうみだす富と大衆文化が提供する娯楽とがあいまって、経済をうごかす心的態度である機能的合理主義と矛盾するにいたるというパラドックスは、あらゆる成熟した資本主義社会におおかれすくなかれあてはまるものだろう。

しかし、すくなくとも現在の日本社会の一見華やかな表層を見るかぎり、ベルの提起した問題はあたかも杞憂にすぎないかのように思えてしまう。ここでは企業の文化戦略がもっぱら話題の中心であり、それどころか文化は、きたるべき時代の資本の価値増殖の担い手として期待されさえしている。堺屋太一の『知価革命』が記憶に新しいところにもってきて、最近出版されたあるマーケティングの著書のタイトルはじつに『文化の消費が始まった』である。²⁾ 「貴族」「ネオ・バロック」「アートピース」「デザインング」「物語」の各章からなり、これらの言葉だけからもマーケティングの現在の前線配置がうかがわれよう。大衆に蔓延した「ゆとり」志向や「差異」志向は、いまや様々な企業の共通のターゲットであり、そうした現状への道徳的抗議もまた、もっぱら伝統主義と国家主義の方向へ吸い上げられかねない。どのみち既存の社会体制の危機につながるようには思えないのである。もちろん目を農村や土木作業の現場に

うつせば、すくなくとも日本人はそこから、つまり「きつい」労働から消え去りつつある。しかし、これはこれで外から労働力を入れるか、国内に貧民を存在させつづける政策によって克服されてしまうかもしれない。ただしこれは階層化を正当化するイデオロギー戦略が首尾よく成功するという、かならずしも蓋然性の高くない条件をまずクリアする必要があるだろう。

それにしてもほんとうにベルが論じているように、モダニズム文化とその大衆的な獲得には、体制転覆的な力がかくされているのだろうか、といまや疑ってみたくなる。ニーチェの「人生は美的現象としてのみ正当化される」というモダニズム芸術の綱領は、芸術の形式という殻をやぶって生活にあふれだし、資本主義社会の核心を変質させるのだろうか。それともせいぜいそれは「5時以降」の生活スタイルを規制するにすぎないのだろうか。さらにこの問いにベルのように新保守主義的な回答をあたえるのではなく、そのモダニズム芸術の力を新しい社会の構想へと積極的に関係させることができるのだろうか。もしこれができなければ、ヨーロッパ近代文化の摂取とそれとの対話にいそしんできた日本における学習の伝統はなんだったことになるのだろうか。どんな文化も日本に移植されるや翼賛的になるのさ、とシニシズムをきめこむかわりに—これはいつでもできる—、ベルの問題提起をベル以上にまじめに受けとめた時、すなわち後期資本主義社会の危機の原因をもっぱらその文化に負わせるのではなく、その文化を危機を克服する契機としても受けとめた時、大衆文化の理論はその十全な幅で登場せざるをえない。なぜなら大衆文化こそ、政治・経済システムの機能的要請と大衆の欲求とが交錯しあう力の場にほかならないからである。この大衆文化の理論を考えるにあたって、新保守主義的な問題設定と批判理論のそれとを媒介してみることは無駄ではないだろう。

2

批判理論の、とりわけホルクハイマーとアドルノの大衆文化論をつきうごかしているモチーフは、〈文化産業〉—そもそもこの言葉がすでにかれらの観点を示している—という章をふくむかれらの共著『啓蒙の弁証法』(1947)の序文に明らかである。

「〈文化産業〉の章は、映画とラジオのうちに典型的にあらわれているイデオロギーを認識することによって啓蒙の退行を示すものである。この場合啓蒙は、とりわけ製作と普及の技術と効果の計算にその本領を発揮するが、イデオロギーとは、その本来の内容からすれば、現存するものと技術をあやつる権力とを偶像化することにつきるもので

ある。この矛盾をとりあつかうにあたって、文化産業は自らがそうされたがっている以上にまじめに受けとられる。……われわれの分析は、製作物に客観的に内在する請求、つまり製作物は美的な形象であり、それによって形成された真理であるとの請求に固執する。われわれの分析は、この請求が無効にされてしまうことを通じて、いかに社会が歪んでいるかを暴露するものである。」³⁾

この大衆文化の理論を〈文化産業の理論〉としてかれらに構想させた根本経験とは、いったい何であったのか。40年代の批判理論の形成にあずかった歴史的経験としては、ソビエトにおけるスターリン主義、ヨーロッパにおけるファシズムそしてアメリカ合衆国における大衆文化の三つが挙げられるが、変化しつつ延命する資本主義社会という点で、ホルクハイマーとアドルノにとって大衆文化の理論は明らかにファシズムの理論と一対になっている。というのは、ハーバーマスの言い方をかりれば、⁴⁾ ファシズムが、資本主義社会がその危機にあって、革命的な変化の危険にたいして政治システムの再編をもって応え、組織労働者の抵抗を吸収する能力をもっていることを証明した一方、大衆文化は、資本主義社会が広範な大衆の意識を現状肯定につなぎとめる力、すなわち文化の領域にまで貫徹される社会統合の力をもっていることを証明したからであった。かれらはこの主体の内奥にまで侵入してくる資本主義の統合力を、ルカーチに由来する物象化の観点から説明しようとした。ファシズムにあっては、物象化（社会の合理化）にさからう人間の内なる自然の抵抗力が、その政治エリートたちによってかえってこの物象化を促進するものへとたくみに転換させられる。「自然の反乱」は自然の搾取に帰着してしまったのである。これにたいして大衆文化にあっては、文化は商品形態に冒され、その批判的ポテンシャルを武装解除され、ひたすら経済システムに奉仕するものとなってしまったのである。ホルクハイマーはファシズムを「理性と自然との悪魔的総合」⁵⁾と形容したが、この観点はファシズムほど劇的な現象ではないものの、大衆文化にたいしても維持される。

上の引用では、啓蒙は「製作と普及の技術と効果の計算」というさしあたってニュートラルな領域で展開され、このかぎりでは合理的なものである。一方、なにとはともあれ現状が最善であると人々に思いこませるイデオロギーは呪術的なものである。「文化産業は同じ日常をパラダイスとしてふたたび提示する。」⁶⁾ ここにかれらが手段として道具化された理性によって、その製作と普及と効果にわたって精緻に計算されつくされた文化的形象が、目的としての野蛮化した社会の自己保存に奉仕する様を見ていることは間違いない（「カリス

マのラジオ演説」! 7))。

そして文化のイデオロギーへの退行を批判する際に、かれらがもちだす尺度は美的なそれである。つまり芸術作品としての請求をみたしうるか否かである。しかし、カフカやベケットにてらしてソープオペラの台本を分析すれば、勝負ははじめから決まったようなものである。⁹⁾ たしかにかれらは「軽い芸術」そのもの、つまりは気晴らしを頹落形態とは考えていない。「軽い芸術を純粋な表現という理想にたいする裏切りだと嘆くものは、社会について幻想をいんでいる。」⁹⁾ 軽い芸術とまじめな芸術との「分裂そのものが真理であり、それはこれらの領域をふくむ文化の否定性を表明している」¹⁰⁾ がゆえに、両者の対立を和解させようとする文化産業はかえって徹底的に攻撃されることになる。これはベルが、かつては小数のアヴァンギャルドたちの精神の内奥で点火された反ブルジョア的な文化が、60、70年代の文化革命的な運動によってひろく大衆に燃えひろがり、いわば民主化されてしまったことを憂慮するのはまことに対照的である。ベルは言う。

「ブルトンは、ノートルダム塔を大きなガラスびんにかえて、一つは血で満たし、もう一つは精液で満たして、教会を処女の性教育の場にしようといったのだ。だが、誰も真面目には受けとらなかった。

だが、一般大衆の間に「ヒップ・ドラッグ・ロック文化」(ヒッピー族と麻薬とロック音楽に代表される生活文化)が勃興し、黒ミサと暴力の「新感覚」が広まってきた。これらは社会構造を掘り崩し、この社会を支える動機づけ—報酬のシステムを揺るがせる。」¹¹⁾

一方ホルクハイマーとアドルノは、新奇を追い求める表層のもとで新しさを排除するのが大衆文化の新しさであるとして、「つねに同じであること」という神話的永遠回帰のメッセージを大衆文化の根本性格と見る。「文化産業が人々に供給するパンはいつもステレオタイプという石でしかない。」¹²⁾ たしかに大衆が愛好するのはパターンである。しかし、そのパターンもいつかはすたれ、新しいパターンが登場する。そこには大衆の価値意識の変化が反映しているはずである。これを文化産業の操作に還元しきることは不可能である。もちろん変化する内容ではなく、変わり方そのものが問題であり、それこそ日本文化のパターン(「古層」)をなしているという議論は承知している。¹³⁾ しかし、内容を捨象する議論にありがちな機能主義的な超歴史化に対しては用心してかかる必要があるだろう。むしろ特定の「物語」にこだわるべきなのだ。たとえば

テレビ・シリーズの「水戸黄門」は権威主義に吸引される日本人のルサンチマンを反映してきたが、この執拗なパターンに、受けとり方をふくめて変化の兆し、微妙な差異が生じていないかどうかには神経を集中すべきなのである。大衆文化は「物語＝共同体」のうちに閉ざされたものであるにせよ、これ自体が変化していくということは、どこかに「外部」への開口部をもっていることを示唆してもいる。¹⁴⁾ この変化をとらえるには、ホルクハイマーとアドルノが大衆文化批判のために動員した二つの視座では不十分なのではないだろうか。

一つは、文化が商品となることによって、経済システムに同化されてしまうという物象化論の視座であるが、文化が商品形態をとることでたしかに深刻な影響をこうむるとはいえ、骨の髄まで経済システムの至上命令に冒されてしまうものかどうかは、その性格からみてあらかじめ決定できない。文化産業は消費者の主体的選好を見込んで販売戦略を練るが、しばしばそれは失敗に終わる。いまや企業もまた「何が売れるか」を模索せざるをえない傾向が強まっている。「実際システムの一体性がますます濃密に析出してくるのは、意識操作とそれに反応する欲求との循環においてである」¹⁵⁾ とかれらは述べているが、システムが欲求を操作しきることはおそらく不可能であり、もし可能であるとすれば、それはシステムにとっても終焉の時ではないだろうか。エンツェンスベルガーは「文化」という言葉にまつわるニュアンスをきらって「意識産業」という概念を提起しているが、同名の論文のなかで次の指摘をしている。

「意識や判断、決定能力といったものがたんに抽象的な権利として各人にそなわっていることを、意識産業は前提にするばかりではない。たえずあらたにそれらを産み出しもするのである。ここに意識産業固有の矛盾がある。現に力があってはじめて、それを搾取することができるのだ。……こうしたみずからに固有な運動を意識産業はとどめることができない。そしてこの点に、この産業に現在課されている、所与の支配関係を安定化させるという委託にさからう契機が、不可避免的にあらわれるのである。」¹⁶⁾

ホルクハイマーとアドルノが大衆文化のなかに、奈落にむかっているところから見ていくシステムと欲求との一体性を見ていたとすれば、エンツェンスベルガーはこの一体性そのもののなかに矛盾を認めている。啓蒙の弁証法の観点にふさわしいのは、むしろ後者の方であろう。

もう一つは、産業＝社会権力の広告となってしまった文化を告発する美的尺度という視座であるが、これは大衆文化の評価にとってはあまりに一面的ではないか。近代芸術に内在する固有の運動法則にてらしての大衆文化の断罪は、

玄人による素人の、前衛による大衆の断罪という再三再四くりかえされるパターンにすぎないのではないか。大衆文化に内在する固有の運動法則は、ここからは見えてこない。分裂だけが真理であるならば、この分裂に永遠に耐えねばならないだろうが、むしろ社会の発展がこの分裂を現実埋めてしまう傾向を見せている時、美的尺度に固執することは、限定された否定から無限定な否定へ陥ることにならないだろうか。「過ぎ去った前衛」という文化財としてカプセルに入れられて博物館へ送られないだろうか。物象化論と美的尺度は、大衆文化を考えるにあたって、政治と経済の機能的要請を浮き彫りにするという意味で必要な視座ではある。しかし、この機能的要請にたいする抵抗を記述し、正当化する意味では依然として外在的なものにとどまっている。

3

批判理論の系譜に属する人々のなかに、ホルクハイマーやアドルノとはことなあって大衆文化に積極的な可能性をさぐろうとしたベンヤミンがいる。かれは有名な『複製技術時代の芸術作品』¹⁷⁾のなかで複製技術の出現とともに生じた芸術作品の機能転換を考察している。ここでもっとも注目すべきは、かれが受容する側の態度の変化およびこの変化の政治との連関を考慮している点である。ベンヤミンの考察の中心は、写真やレコードといった複製芸術と映画芸術であるが、こうした現象が従来の芸術にいかなる反作用をおよぼしたかがまずさぐられる。それは芸術作品は「いま」「ここに」しかないという性格（アウラ）をうしない、文化遺産の全面的な総決算の場へひきずりだされるというものである。「アウラを崩壊させることこそ、現代の知覚の特徴である。」¹⁸⁾この過程は同時に、芸術が芸術の起源に由来し、唯美主義にいたるまで保持した礼拝的価値を払拭し、展示的価値へと転換する過程でもある。

「芸術作品の技術的複製の可能性が芸術作品を世界史上はじめて儀式への寄生から解放する……芸術は、そのよって立つ根拠を儀式におくかわりに、別のプラクシスすなわち政治におくことになる。」¹⁹⁾

では「政治におく」とはどういうことなのか。たとえばダダイズムは、市民精神の退化のなかで非社会的姿勢の模範となった〈沈潜〉(Versenkung)の姿勢に、芸術作品をスキャンダルにし、激烈な〈気晴らし〉(Ablenkung)の姿勢をもって対決したが、この従来の芸術形式のなかでむりやりめざされた効果を、映画はその技術的構造のもつ力であっさり実現してしまう。ダダイズム

においてはモラーリシュな枠のなかになおも封じこめられていた、つまり知的操作を媒介にしていた生理的ショック作用は、映画においてはその枠がとりはらわれてしまい、もっとじかに受容者に作用をおよぼす。ダダ的な現実感覚は大衆の身体にふかく浸透していく。そして映画は膨大な大衆の参加を許容し、参加のありかたそのものを変える。ベンヤミンは映画を「悲惨な無教養の人々のための散漫な気晴らし」とよんだデュアメル発言を逆手にとって、つぎのように書いている。

「散漫な受け手も、事物に馴れることができる。ある種の課題を散漫な状態ではたしうということは、この課題の解決が習慣化したというなによりの証拠である。」²⁰⁾

「芸術作品のまえで精神を集中するばあい、ひとはその作品のなかに沈潜する。……これにたいして散漫な大衆のほうは、逆に自己の内部へ芸術作品を沈潜させる。」²¹⁾

ここでベンヤミンが、マスコミ機構を征服して、礼拝的価値をつくりだすためにそれを利用するファシズムに対抗するために、「散漫な審査する姿勢」という概念を提起し、これに大衆の成熟、つまり大衆の政治的主体としての形成をかさねあわせているのだとすれば、これを擁護したい。しかし、かれのテーゼが、従来の芸術の価値を礼拝的価値に縮減し、美的な尺度が複製芸術によって廃棄されてしまうことを主張しているとするならば、これに反駁したい。なぜなら、すくなくとも近代芸術は、そうした礼拝的価値の委託を、みずからに固有の運動法則をみだし、これにしたがうことによって超越してしまうかぎり芸術作品たりえたからである。モーツァルトをもちだすまでもないが、かれの人生をいろどる教会や王侯貴族あるいはブルジョアといった既存の体制との衝突は、この事情をよく説明するものである。この突出を評価するには、美的な尺度をもってするしかないだろう。この点では、『啓蒙の弁証法』の文化産業論と後年のアドルノの『美学理論』が、ベンヤミンの複製芸術論にたいする周到な批判となっている。複製芸術論のタイプ原稿を読んだアドルノは、すでに1936年 3月18日づけのベンヤミンあての手紙で書いている。

「あなたは呪術的アウラ概念をいまやいきなり〈自律的芸術作品〉へ転用し、これをあからさまに反革命的な機能をはたすものとしていますが、ここにわたしはプレヒト的モチーフの洗練された名残を見ます。……自律的な芸術作品の中心それ自体は、神話の側に属するのではなく、月並みな言い回しをお許しいただければ、それ自体弁証法的なものであり、その中心は呪術的なものと自由のしるしをみずからのうちで交差させ

ているとわたしには思われます。」²²⁾

アウラの喪失は、ペーター・ビュルガー流にいえば、〈制度芸術〉の自己批判から生じるのであって、複製技術によって生じるのではない。²³⁾ この点をベンヤミンが十分に意識していたことは、かれのダダイズム理解からも明らかであるが、ここにはらまれた可能性が複製技術によって大衆的レベルで実現されるといささか性急にかれが論じる時、アドルノとのずれは決定的なものになる。とくに「気晴らし (Zerstreuung)」の理論をめぐって、両者ははっきりと分岐する。アドルノにとっては、それはせいぜい資本と権力にとりこまれた労働の延長あるいは二重化にすぎず、映画館での観客の笑いも市民的サディズムの域をでない。一方ベンヤミンにとっては、それは資本と権力がもはや礼拝的な価値をそこで展開することのできない知覚様式なのである。かれは芸術を脱呪術化することで、芸術的手段をもって自己を再呪術化しようとするファシズムに対抗しようとした。一方は、政治と芸術の合体を美的尺度にてらしてイデオロギー的な怪物でしかないことを執拗にあばきたて、他方は、この合体を芸術の政治化をとおして解体しようとした。

「芸術の政治化」という多義的な概念はファシズムによる「政治の美化」に対抗してもちだされているが、さしあたって記述的なものと解されるべきだろう。これによってまずレーニンの要請（「政治のための芸術」）が排除される。この「芸術の政治化」とは、むしろ〈芸術の公共化〉ではないのか。そこでは芸術ひいては全文化的遺産＝伝統が大衆の眼前にひきずりだされ、いずれも有無をいわせぬ妥当性を主張することはできず、その正当性をめぐって争わねばならない。しかも大衆はさめた態度でそこに参加する。

ベルならば、ここにもっばら行為が定位すべき伝統の崩壊とこれによる社会の解体の兆候を見ることだろう。伝統にかわって公共的コミュニケーションが行為をみちびく力をなんらもちえないとすれば、たしかにそこにはアノミー状態しか出現しないことになる。とすれば、ベルのように「宗教への復帰」のごときものを要請せざるをえないことになるのかもしれない。アドルノもまた終始公共的なコミュニケーションに不信の念をいだきつづけたが、かれがそこから社会を撃ってきた芸術という保壘が、周囲の水位があがることによって水没しかかっているとすれば、この保壘のたつ孤島からの救難信号を受信するのはいったいだれなのか。公共的コミュニケーションは美的な信号に対しても開かれているはずである。いまやだれでもそうしたければ、シェーンベルクを聴くことができる。『ワルシャワの生き残り』を聴きながら第二次大戦の災禍

を胸にきざむこともできる。アドルノがその生涯をつうじて体現している社会批判の精神は、もしそれが公共的コミュニケーションに受けいれられ、活用されないとすれば、いったいなんだったことになるのだろうか。複製芸術論は短絡的な議論をふくむものの、現代の技術水準が可能にしているすべての社会の構成員が参加しうる公共的コミュニケーションに一つの可能性を見ている。そうでなければ、モダニズム芸術はポルノ・ショップとドラッグに終わったとして、これを全面否定して伝統への帰還を奨めるか、あるいは永遠にやってこないゴドーを待ちつづけるしかないであろう。言いかえれば、近代芸術のもつシステム批判の起爆力は暴発してしまったと見るか、あるいはそれに点火しないままに湿らせることになるのか、このどちらかの道しか残されていないことになる。

4

コミュニケーションには、いわゆるマスコミと人々同士が語りあう日常のコミュニケーションの二層がある、という認識は重要である。²⁴⁾ マスコミは第一に、権力や貨幣といった制御メディアをつうじて言語による了解から切れてしまう政治・経済システムとはことなっていて、依然として言語による了解に依存するものであり、しかしながら第二に、具体的な生活のコンテクストの局在性を飛びこえる、おおむね一方向的で縮約されたコミュニケーションの流れをつくりだすことで、ある種の公共性を成立させてもいる。このことはマスコミを政治や経済の論理に同化させてしまうことも、また日常のコミュニケーションのたんなる拡張とみなすこともふさわしくないことを意味している。マスコミが政治的に一元化されている社会で、つまりマスコミがまがりなりにも公共空間をつくりだしていない社会で、口コミが比較的重要な役割をはたすことがあるのは、いうところの二層性を物語る一例であろう。みちかな例をあげれば、ある映画がヒットするかどうかは、大量宣伝のいかんにかかわらず口コミによることが多々ある。つまり、世論形成にほんとうに力があるのは、マスコミではなく、日常のそれではないか、という問題は考慮にあたいするものである。マスコミを最終審級のように考えるのはよくない。マスコミは材料を提供し、のせられたり、感動したり、おもしろがったり、批判したり、軽蔑したりするのは、受手の勝手である、と考えるおいた方が健全である。どっぷり浸かっているようだが、どっこい受手は散漫な審査官なのである。したがって、大衆文化を大衆欺瞞とみなす〈文化産業論〉にかわって、その両義的な発展を視野にいれ、かつそれを全体化しない〈マスコミュニケーション論〉を提起すべき

だろう。この理論が文化産業論とくらべて有利なのは、ホルクハイマーとアドルノが大衆文化によるその死を悼む自律的な市民的個人は、現実には人口の1%であったのにたいし、この理論がすべての社会成員の自律的個人への成熟を要請するからである。

ここではテレビというほとんどの家の居間にもすわっているトリヴィアルな装置を実例に考察をすすめよう。テレビは一部の文化保守主義者によって蛇のように嫌われ、またいくつかのSF小説のなかでは、全体主義的な支配を効果的に貫徹するための装置として描かれている。書物が自律的な思考をやしなうのにたいして、テレビはロボットをやしなうというわけだろう。ここではしかし、文字もまた強力な支配の道具であったという歴史的事実が忘れられている。またテレビがながす暴力的あるいは性的な低俗番組は、健全な道德感情を毀損するというまじめなママやパパたちの意見もある。しかし、これらの番組はむしろ、攻撃衝動の安全弁として一種のカタルシス作用をはたしていると考えた方がよい。発達段階に応じた配慮や万能幻想の培養基である映像にのめりこむことによる「エス」の肥大化にたいする配慮は必要であるが、暴力的な番組と犯罪率とのあいだに有意な関係は存在しない。そうしたママやパパたちは、自分の子弟が優秀なロボットにそだたないのではないかと心配しているのであって、まさか抵抗のポテンシャルがうしなわれるのではないかと心配しているわけではないだろう。こうした連関は、脱昇華（Entsublimierung）の問題として芸術作品にもおよぶ。ビートルズの『ベートーヴェンをぶっとばせ』からシンセサイザーによるクラシックの編曲、つぎつぎにクラシックのメロディがでてくる、アドルノなら顔をしかめるだろう『フォクト・オン・クラシックス』は、ポップで洗練されたダダとしてそれらのまじめなファンにとっても爽快なはずである。これもまたアウラ以降の芸術のありようであり、それによって本来の美的な請求が廃棄されてしまうわけでもない。これらはオリジナルを前提にしてはじめて成り立つのであり、また同時にオリジナルへの真面目な沈潜を排除するものでもない。考えようによっては、カタルシスという芸術のあの古典的な定義にふさわしいとも言える。テレビのワースト番組と名指されているいくつかは、夜毎ささやかなカタルシスに奉仕しているというわけである。そもそもモーツァルトの『魔笛』は、この脱昇華と昇華（芸術的形成）の弁証法の輝かしい成果であり、それに先鞭をつけたものであった。それが上演される場は、もはや王侯貴族やブルジョアのまえではなく、民衆のまえであった。ミロス・フォアマンの『アマデウス』はこの点を十分にあるいは過剰に意識していたように思う。

かつて日本のある総理大臣が最後の記者会見にのぞんで「テレビカメラはどこにいる。テレビ、まえにでてください。新聞記者とは話したくない。」と口走ったエピソードがある。新聞は批判するが、テレビはしない、ということだろう。しかしテレビもまた、ジャーナリズムの機能をふくむことによって公共的な世論形成に資する。文化保守主義者たちがテレビを嫌うのは、既存の支配の基盤をそれが美的にゆるがすと同時に、政治的にもゆるがすからではないか。ある大統領候補の死をめぐる日本のテレビ番組がなかったら、フィリピン革命は存在せず、その夫人が大統領になることもなかったかもしれない。テレビ局をめぐる市街戦、政権に執着する前大統領のテレビを通じた芝居と、この革命は電子メディア時代のそれであることを雄弁に物語っている。あるいはまた、ベトナム戦争におけるアメリカ合衆国の敗北には、当時日本で開発された小型のビデオカメラが一役かっていたかもしれない。²⁵⁾ これを通じてアメリカの家庭の居間にながれこんだ、ハリウッド的な美化をへない戦場の光景は、反戦の世論形成におおいにあずかったはずである。アメリカ社会を深刻な〈正当化の危機〉に陥れた張本人のひとりとして、電子メディアによって伝えられる、そっけない、アウラ以降の現実があったことを忘れてはならない。その現実をどううけとめ、解釈し、実践にうつすかは、個々の主体にまかされている。伝統はローカルな行為規範をふくんでいるが、そうした地方性を爆破してしまう、電子メディアが形成するグローバルな公共性は、たしかに特定の行為規範をもたない。しかし、北京の「血の日曜日」事件で報道官制に風穴をあけ、いわば拡張された口コミとして活躍したコンピュータ・ネットワーク、ファックス、ダイヤル直通の国際電話などの電子メディアは、道徳的な動機づけと無関係に稼働したわけではなかったろう。1989年の東欧の大変動にさいして、衛星放送やビデオが世論形成に重要な役割を演じたことは、すでに大方の指摘するところである。

カントは『世界市民の見地からの普遍史の構想』のなかで「改革をはかる幾多の革命をへて、ついに自然の最高の意図である世界全般におよぶ世界市民的状态が、そこで人類のすべての根源的な素質が展開される母胎としていつかは成立するであろうという希望」²⁶⁾ について語っているが、わたしたちは電子メディア・ネットワークに加速するシステムの自己運動ばかりでなく、そのような希望の現実性を垣間見てもいいのではないだろうか。カント的な啓蒙は、原理的にひとりひとりに理性の使用を強い、例外をみとめない点で、ラディカルに民主的なものである。

『啓蒙の弁証法』の著者たちは大衆文化のなかにシステムの至上命令の貫徹と美的請求の廃棄しか見ようとはしなかった。1963年のラジオ講演「文化産業についてのレジュメ」のなかで、アドルノはかつてのテーゼを確認するように語っている。

「文化産業がおよぼす全体としての効果は、反啓蒙のそれである。文化産業——ホルクハイマーとわたしがそう名づけたのであるが——においては、啓蒙すなわち進歩する技術による自然支配は、大衆欺瞞に、大衆の意識をとらえて束縛するための手段になる。文化産業は、自律的かつ自立的な、意識的に判断し、みずから決定する個人の形成をさまたげる。だがこの個人の形成こそ、成人したひとびとのなかでのみ維持され展開される民主的な社会の前提であるだろう。」²⁷⁾

しかしこの視角からは、アドルノが期待する大衆の政治的成熟は見えてこない。逆にベルは、大衆レベルにまでひろまった近代文化とくに美的モダニズムに、システムをあやうくする要素しかみとめていない。しかし、百年前にはサロンの話題でしかなかった文化の革命がいまや新しい中間層のメンタリティとなり、モダニズム文化のなかでは美的なイマジネーションにとどまっていたものがいまやかに人々の振舞いに影響を行使するものになった、というかれの危機診断は肯定的なものに転化されうる。両者はともに、現代の政治的支配が正当化に依存せざるをえないことを見のがしている。²⁸⁾

日常のコミュニケーションのなかでまったくその正当性をうしなってしまった政治的支配は、民主的な手続きがある程度定着している社会ならばながくつづくものではない。正当化の危機は、道徳的意識の高まりからくるばかりではない。性表現をめぐる政治権力との司法上の争いは、真正な自己表現という格率をたてた近代芸術の運動なくしてはありえなかつただろう。この格率はまた、昨今の手段的仕事観からの離反や自分好みの生活スタイルの模索といった事象のなかにも働いているにちがいない。さしあたり「かっこよさ」や「ゆとり」の志向は、システムの遊動範囲内にあるとはいえ、長期的な地殻変動のあらわれと見れなくはないものである。ベルが現代社会の病理はモダニズム芸術に由来すると言いたてるのならば、近代の経済—技術システムと政治システムがひきおこした途方もない蛮行についても語られねばならない。今日の経済と行政の機能的要請に抵抗する参加民主主義的なメンタリティの顕著な増大は、そうした要請にそってすすめられてきた社会の近代化が、自己決定という民主的な

規範と緊張関係に立っていることを物語っている。

一方、ベンヤミンの複製芸術論は、大衆文化、とくに映画のなかに大衆の政治的主体としての成熟（世俗的啓示！）を垣間見ようとしている。しかし、歴史的な事実としては、この成熟の可能性は、第二次大戦下の時の権力によって大々的に横領されてしまった。つまり、日本、ドイツ、アメリカ合衆国などで自国の戦争目的を美化し、自国民を戦争へと鼓舞する国策映画がさかんに制作されたのである。ヒトラーとレーニー・リーフェンシュタールとの出会いに象徴されるように、時の権力は映画が大衆にたいしてもつ力をよく認識していた。この力は上からの強力な統合によって搾取されたのである。とはいえ、この力が右の政治とむすびついたから悪であり、逆に左の政治とむすびつけば善であるかといえば、そういうわけではない。ベンヤミンの「芸術の政治化」をこうした次元で理解してはならないだろう。それでは、あいかわらず外部の目的にひきまわされる芸術という構図からのがれられないばかりか、みずからに固有な価値領域のために、教会、貴族、ブルジョア、国家権力などと闘争してきた近代芸術の核心をうらぎることもなる。多少なりとも近代芸術を学習しえたセンスにとって、国策ないし党派性先行の芸術などは鑑賞にたえないものであり、場ちがいな領域に闖入した権力のおぞましが透けてみえるばかりである。そこで生きのこるものがあるとするれば、なんらかの形式上の革新であって、内容あるいは目的ではない。芸術と政治の一体性というプレモダンな段階への退行にたいしては、それらの断固たる分離という近代の鉄則をかかげるべきなのである。実際のところ、政治優位の芸術のなかでも後世にのこりえたものは、製作者がかなり我意をとおせた、つまりは美的尺度に可能なかぎり忠実であったものだけである。芸術に自由な遊動空間をあたえれば、その焦点はかならず政治とはずれた位置にむすばれるはずである。

ちなみにこうした事情は、芸術と経済システムとのあいだにもみられる。吉本隆明は『マス・イメージ論』の一章をテレビCMにあて「商品の価値の崩壊を暗喩するイメージをつけ加えることが、商品の価値を高めることだという二律背反のなかにCM画像が足をかけはじめた」²⁹⁾と結論しているが、これはもともと企業なり企業の生産する商品の宣伝という明快な目的を外部にもつCMであっても、洗練の程度を高めていくと、いいかえれば芸術固有の遊動空間を運動しはじめると、本来の目的からは乖離しかねないものであると理解することができる。もちろん最近でもCMのヒットが商品のヒットにつながった事例は多々ある。しかし、感性の洗練に照準し、製作者と視聴者に巨大な学習（情操教育！）の機会を提供しているCMがひとり歩きする可能性はおおきい。コ

カコーラのCMを楽しんでいるひとが、コカコーラを買って飲むとはもはやかぎらないのである。

ではいったいベンヤミンのいう「芸術の政治化」とは何なのか。それは上で述べたように「芸術の公共化」ととらえるべきものであった。とはいえ、たんに「芸術の公共化」であるならば、ベンヤミンをもちだすまでもなく、すでにそれはシラーからヴァーグナーにいたるドイツの芸術思想が思い描いたヴィジョンであり、合い言葉であったのではないか。たしかにそうした伝統との連続を全面的に拒否するにはおよばない。しかし、そうした伝統は「バイロイト詣で」ではないけれど、いぜんとして礼拝的価値（国民教化！）を払拭してはいないし、その作品の受け手もせいぜい教養市民層どまりであったろう。所詮エリートの手前味噌であった。複製技術はまずはこの特定層の観衆という枠をとりはらい、作品を万人にちかづきうるものにした。これが量的な変化だとすれば、つぎに複製技術と芸術の自己批判は受け手の作品にたいする態度を変えてしまった。これが質的な変化、つまり作品の非アウラ化である。ひとびとはもはや礼拝的に作品に沈潜するのではない。作品は一契機として受け手の生活実践のなかに取りいれられ、それぞれの生活史のなかで沈澱する。この事態はあれこれの作品の方向づけと動機づけの出力低減となってもあらわれるが—特定の書物が「必読書」として呪力をもっていた時代もあった—、これを懐旧的に「価値相対主義を克服しよう！」などと否定的にとらえてはならないだろう。なぜなら、この出力低減は、受け手の主体性の成熟と連関しているからである。この成熟のあらわれの一つは、「側近にとって英雄は存在しない」という醒めた反権威主義的な観点の社会全体への浸透であるが、B・ラッセルの言うようにシニシズムは民主主義をささえるメンタリティであり、それがいきていくエレメントなのである。

芸術という価値領域の分化・自律化にたいしてもその受け手として、このシニカルな主体性が対応しなければならない。なぜなら、社会的には、芸術が独立王国を形成し、その価値の帰依者たちがあつまって自給自足の生活をしているわけではないし、唯美主義的錯覚は、錯覚であるがゆえに、いかえればみずからの社会のなかでの位置に無自覚であるがゆえに、かえって政治や経済の論理の餌食になりかねないからである。したがって、芸術のシステムによる統合・同化に対抗する軸として、シニカルな主体性が、つまり普通の生活者が要請される。システムが特化された目的、すなわち利潤の増大なり権力の獲得維持にむけて美的経験を動員するのにたいし、シニカルな主体性は美的経験を一契機として自己の生活のなかにくり入れる。美的に特化した経験は、ふたたび

生活実践という特化されようのない場所へくみこまれる。たとえば景観の破壊といった、さしあたり美的な経験の入力を、この景観の回復という美的尺度にみちびかれつつ、政治や経済の領域に出力していくのは、このシニカルな主体性である。逆にまた、戦争というすぐれて政治的経済的要因からひきおこされる出来事の美化に嘘を感じ、シラケてしまうのもこの主体性なのである。分化した価値領域が交差し、葛藤し、統合されうるのは、こうした主体性の場所においては存在しないのである。

ベンヤミンが生きた時代は、映画とラジオの時代であった。しかし、複製芸術論におけるかれの洞察は、テレビが地球規模で定着した現在にこそよりよくあてはまる。ルーマニアのチャウシェスク大統領が、聴衆の拒絶のさげびによって演説を中断され、おしだまってしまったのをとらえた国営(!)放送のテレビ映像は、その時突然はからずも「政治の美化」をやめ、政治がただしく政治化する媒体となったのである。ひどくそっけないハプニングにも見えるが、だからこそチャウシェスクはこれで最終的に非アウラ化されたのである。偉大な伝統も、指導者の演説も、血がとびちる戦場も、ついでに天皇の葬式もお笑い番組や不倫ドラマと同列におき、そのちいさな画面のなかでトリヴィアルなものにしてしまうテレビという現在の大衆文化を代表する装置は、支配の正当性をめぐって論議する、散漫な審査官としての大衆を支援しているように思える。

- 1) ダニエル・ベル (林雄二郎訳) : 資本主義の文化的矛盾 (講談社学術文庫 上・中・下) 1976。
- 2) 星野克美編 : 文化の消費が始まった (日本経済新聞社) 1989。
- 3) Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung. Neuauflage. Frankfurt am Main (Fischer) 1969, S.6.
なお44年のタイプ刷りとの異同は以下を参照。Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften Band 5. Frankfurt am Main (Fischer) 1987。
ホルクハイマー/アドルノ (徳永恂訳) : 啓蒙の弁証法 (岩波書店) 1990。
- 4) Vgl. Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1981, S.481ff.
ユルゲン・ハーバーマス (藤沢賢一郎他訳) : コミュニケーション的行為の理論・中 (未来社) 1986、130頁以下。
- 5) Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Frankfurt am Main (Fischer) 1967, S.119。
- 6) Horkheimer/Adorno: a.a.O., S.150。

- 7) Horkheimer/Adorno: a.a.O., S.168.
- 8) Vgl. Adorno, Theodor W.: Prolog zum Fernsehen. Fernsehen als Ideologie. In: Gesammelte Schriften 10/1. Frankfurt am Main(Suhrkamp) 1977, S. 507ff.
- 9) Horkheimer/Adorno: a.a.O., S.143.
- 10) Horkheimer/Adorno: a.a.O., S.143f.
- 11) ベル: 同上、上123頁。
- 12) Horkheimer/Adorno: a.a.O., S.157.
- 13) 丸山真男: 歴史意識の「古層」(日本の思想 6 『歴史思想集』解説、筑摩書房) 1972、3頁以下。
- 14) 蓮實重彦・柄谷行人: 闘争のエチカ(河出書房) 1988。
- 15) Horkheimer/Adorno: a.a.O., S.129.
- 16) Enzensberger, Hans Magnus: Einzelheiten I, Bewußtseins-Industrie. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1964 S.15.
- 17) Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften Band I/2 (werkausgabe Band 2). Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1980, S.471-508.
- 18) Benjamin: a.a.O., S.479f.
引用文は以下の邦訳による。高木久雄・高原宏平訳「複製技術時代における芸術作品」『ヴァルター・ベンヤミン著作集 2』(晶文社) 1970、17頁。
- 19) Benjamin: a.a.O., S.481f. (訳18-19頁)
- 20) Benjamin: a.a.O., S.505. (訳43頁)
- 21) Benjamin: a.a.O., S.504. (訳42頁)
- 22) Adornos Brief an Benjamin unter dem Datum des 18.3.1936. In: Walter Benjamin Gesammelte Schriften I/3 (werkausgabe 3). Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1980, S.1002.
- 23) Vgl. Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. 4. Aufl. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1982, S.35-44.
- 24) Vgl. Habermas: a.a.O., Band 2. S.571ff.
訳書: 下、407頁以下。
エリフ・カッツ: コミュニケーションの二段階の流れ (W・シュラム編: 新版マス・コミュニケーション、学習院大学社会学研究室訳、東京創元社所収) 1968、194頁以下参照。
- 25) 岡村黎明: テレビの社会史(朝日新聞社) 1988、79頁以下。

- 26) Kant, Immanuel: Werkausgabe XI. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1977, S.47.
- 27) Adorno, Theodor W.: Resumé über Kulturindustrie. In: Gesammelte Schriften 10/1. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1977, S.345.
- 28) Vgl. Dubiel, Helmut: Was ist Neokonservatismus? Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1985, S.19.
- 29) 吉本隆明：マス・イメージ論（福武書店）1984、259頁。