

H・ブロッホのキッチュ論

中 村 善 一

1

ヘルマン・ブロッホは、「キッチュ (Kitsch)」を芸術の内部における「悪」であると断定する。みずからの小説理論を開陳している三つのエッセーにおいて、一貫してブロッホはそのことを強く主張する。

小説にとって最も望ましくないと彼が考えている要素が「キッチュ」であり、そして、そのキッチュの対極にある肯定的要素が、「倫理的なもの (das Ethische)」と呼ばれる。三つのエッセーとは『長編小説の世界像 (Das Weltbild des Roman, 1993)』、『芸術の価値体系における悪 (Das Böse im Wertsystem der Kunst, 1993)』、それに『キッチュの問題のための若干の考察 (Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches, 1950)』である。

これらのエッセーのなかで「倫理的なもの」¹⁾は、「倫理的要請 (die ethische Forderung)」²⁾、「倫理的行為 (der ethische Akt)」³⁾、「倫理的問題 (das ethische Problem)」⁴⁾、あるいは単に「善的に (gut)」⁵⁾とも言い換えられて表現される。

たとえば、『長編小説の世界像』でブロッホは、「芸術家はしかし、決して美的に仕事をしてはならず、善的に仕事をしなければなりません」⁶⁾と言うが、『芸術の価値体系における悪』では、「芸術問題そのものが、それ自体で倫理的問題になってしまっています」⁷⁾とニュアンスが変えられる。さらに、『キッチュの問題のための若干の考察』では、「キッチュの体系はそ

の信奉者たちに“美的に仕事をせよ”と要求するが、芸術の体系は、倫理的に“善的に仕事せよ”という要求をまず第一に掲げているのです⁸⁾”という方が変更されている。

いずれにせよ、小説は倫理的に書かなければならない、と主張されている。もし、倫理的な要請に従って書かれないのならば、小説のなかにキッシュが作り出されてしまう恐れがある、とブロッホは警告を発するのである。

それでは、「倫理的要求」に従って、あるいは「善的に」小説を書くというのは、具体的にどういうことなのだろう。まさか、道徳をわきまえた上で、善悪の基準を踏み外すことなく、人倫の道の規範となるような人物ないしは物語を書け、というのではあるまい。少なくとも、前述の三つのエッセーを読む限りにおいては、そのようには解釈できない。

「倫理的」という言葉は、そういう意味合いで使われているのではないのである。

芸術家は、つねに世界に新しい解釈をほどこすものである。今日は昨日とは違った目で、新しい現実を発見するのである。いわば、芸術家は不断に独自の価値の措定 (*Setzung*) を行なう。そして措定されたものが、作者の思念に従って既存のものにさまざまに連結され、交錯させられて出来上がった全体が、それが取りも直さず芸術作品と呼ばれるものに他ならない。こういう芸術家の新しい認識を、次々に取り込んで造形するためには、芸術そのものがいつも「無限に開かれた (*unendlichkeitsoffen*)」状態に保ち続けられる必要がある。それに加えてもうひとつ、科学的には理解が不可能な「非理性的なもの (*das Irrationale*)」をも包み込む準備を整えていること——これが倫理的な要請に答えることだとブロッホはいうのである⁹⁾。さらに、芸術には芸術にのみ適用される排他的な独自の価値体系がある、という。他の分野の価値体系に左右されることなく、芸術は芸術の価値体系にのみ準じている、と考えられている。

「部門別の世界像のそれぞれが特定の価値体系と相呼応している¹⁹¹」というのがブロッホの基本的認識である。たとえば実業家と軍人と科学者と宗教家は、それぞれがそれぞれの世界像を有し、それぞれに厳しい倫理的要求に従って生きている。「プラトンのイデー」のない時代にあつては、多数の価値体系が並存しているのだという。実業家の現実と軍人の現実と科学者の現実と宗教家の現実とはそれぞれ違っている。並存する現実とは、互いに関連性を持たない排他的な複数の現実でしかないのである。人間を取り巻く世界は、統一的な全体としてではなく、無限に多数の独立的な価値体系の混在として成り立っている、と解釈される。たとえば、『夢遊の人々』の第三部の主人公ユグノーは商人的価値体系に属する人物である。彼の至上の価値は商人としての成功であつて、それ以上の価値規範はない。極言すれば、あらゆる行動はたったひとつの基準に基づいているのであり、他のどんな拘束をも配慮する必要はない。ユグノーは目的達成のために最終的には殺人まで犯してしまうが、それは価値の追求を忠実に徹底した必然的結果であつたわけである。

芸術家もまた同様である。芸術家は芸術の価値体系のより高度な完成に向かつて「倫理的に」仕事をすることになる。そしてその芸術の価値体系にあつては、当然のことながら芸術の独自の法則だけが絶対である。様式や形式、さらには創造の法則が、他のなにものよりも絶対視され、芸術家はきわめて自律的な立場に置かれる。他の社会的領域の規範に左右されることはない。芸術（家）が利潤の追求を目指すことは有り得ないし、国家の安全や平和を目的とすることはない。芸術は科学の発展に寄与することを考えに入れる必要はないし、道徳的規範の維持や進展に役立たなくとも差支えないのである。作家にとっては自分のテーマの造形だけが唯一の関心事である。

芸術がそういう領域であるからこそ、そこにはそれなりの危険が胚胎する。作品の有効性を最大限に生かしたい作家は、あらゆるものを犠牲にし

て「美」を追求してしまうからである。作品を完成させようとする作者の努力が、たんなる「効果としての美¹⁾」を求めると、その作品は「キッチュ」を生む危険を胚胎するのである。芸術家はだからこそ「倫理的に」仕事をしなければならない。

2

すでに簡単に触れたように、ブロッホの考え方からすると芸術作品（小説）はどのような局面に到達しても、つねに未完成であり不完全であらざるを得ない。どんな場合にも発展途上の一局面を現わすものに過ぎないのである。なぜならば、本来的な真の芸術作品は、無限に解放されている（*unendlichkeitsoffen*）はずなのであるから。作者の絶えざる認識の獲得が不断に取り込まれて次第に生成と発展を遂げる作品は、いつも解放されていて、開かれた状態に置かれていなければならない。一定の「観念」や「存在」が作者によって肯定的に主張され、それを固定化しようとする作用が一方で働きながら、他方においては同時に措定的行為がやむことなく半永久的に繰り返されるのである。その措定的な取り込み行為が一時的に作品として定着したとき、新しい価値が創造されたとみなされる。

従ってその逆に、完成した有限の筋書を備えた美的な作品があるとすれば、それはキッチュであるかもしれない。キッチュ的な作品は、未来に向けての発展的な可能性は持たず、過去に所属し、有限的に（*endlich*）完結している（*abgeschlossen*）のが特徴である。キッチュは、有限なものに局限された観点から、いわば作者の卑小さから生み出されるのである。^{1 2)}

キッチュはブロッホによれば、美学上のカテゴリーでは悪（*Böse*）と見なされ、模倣体系（*Imitationssystem*）を形成することになる。「キッチュを作る人とは、価値の低い芸術を作る人のことではない。それは無能者のことでも、怠け者のことでもない。それは、美的なものの尺度では決して

評価できない、倫理的に忌むべき人であり、極端な悪を望む犯罪者のことなのである。そしてキッチュに現れているのは極端な悪であり、どの価値体系にも絶対的に否定的な極として存在する悪そのものであるが故に、キッチュは単に芸術の立場からだけではなく、模倣体系ならいざ知らず、どの価値体系の立場からしても、悪なのである¹³⁾」

本物の長編小説であるならば、その作品は、いわば小宇宙とも呼び得るほどの壮大な構想と息遣いを見せる。作品そのものが、全体としてひとつの世界解釈となり、トータルな認識を達成する。ただたんに科学的な整合性を持つだけではなく、神秘性との合一をさえ体得させ経験させてくれるものである。それはブロッホ流の言葉で言えば、「プラトンのイデー」の世界の典型または模型、となるべきはずのものである。

言い方を変えれば、長編小説は認識論的な使命をも十分に果たし得るもの、でなければならない。だから、すでに確認したように、芸術としての小説は、「倫理的に」あるいは「善的に」書かれなければならない。

そのためには、①作品が無限に開かれている (*unendlichkeitsoffen*)、だけではなく、②非理性的なもの (*das Irrationale*) に対して進んで触手を伸ばす積極性、が必要となる。

世界を、それがあまの姿で完全に捕らえ切るためには、小説が合理的で論理的な構造を持っているだけでは不十分であることになる。世界のすべては必ずしもわれわれの前に、理性的で合理的な形姿として現れ出ているわけではないからである。小説はだから、科学的で理性的であると同時にまた、その内容につねに合理性を超えたものが確実に微光を発していなければならない。

作者の関心が向けられる対象は、必ずしも論理的にアプローチできる分野に限らない。小説は不断に新しい価値を創造して行くことによって、不安や混沌や不定形なものを、その時々克服しようとする試みの具現である。だからその不安や混沌や不定形なものは、そこに芸術的な仕様が施さ

れて、作品そのものの構成要素となる。

キッチュも同様である。キッチュもまた、人が不安や混沌や不定形なものから逃れるために作り出した所産であることには違いがない。

「キッチュの価値体系の存在も他の価値体系と同様、死の不安によって引き起こされ、そしてキッチュがその保守的体質によって、脅迫的な暗黒から救い出してくれる存在の確かさを人類に与えようとしているのだとしても、キッチュは模倣体系であるが故に、どうしても単に反動的なものであらざるを得ないのである¹⁴⁾」

死を止揚しようとするのではなく、死から逃避しようとするのがキッチュのやり方である。非理性的なものを解明しようとして、非理性的なものに立ち向かうのではなく、とっくに解決済みの理性的・合理的なものななかへ、ただ逃げ込もうとするのである。

キッチュの目的は、認識の増大ではない。キッチュは効果がねらいである。「効果としての美」が最終的な目標である。読者に感動を与えることが最大の眼目であって、そのために意識的に物語がでっち上げられるのであるから、そこには認識論的な意図もなければ、倫理的な関心も介在してはいない。キッチュは、だから「悪」になり得る。倫理的な方向づけを持たずに、ただ美だけを追い求めるのは、徹底的に悪を追求するのに等しいのである。

キッチュは非芸術であるから、それを識別し判定するための美学的基準はないとブロッホは言う(注13参照)。キッチュと芸術とは出自が違うのである。結局のところ、美しいものを作り上げるという効果だけをねらって作品が仕上げられたときにキッチュが生まれ、認識の増大という倫理的方向づけのもとに作者の意図が実現されるのが芸術である、と区別立てができる。

3

芸術作品が新規に生み出されるということは、それは作者の認識の増大の結果であり、その認識の増大は作者による価値措定の積み重ねによってもたらされたものであり、その価値措定はまた現実語彙によって組み立てられている。この一連のプロセスをたどっておきたい。

認識の増大が作品の成長につながることにについてはすでに確認したが、その前段階、すなわち芸術作品における価値措定はどのように生じるのだろうか。措定というのは、言い換えれば選択の成果であろう。知力や経験や好みなど、あらゆる能力を総動員しての総合的判断の結果、一定の選択行為が一応の終息をみせた結果が芸術上の価値の措定であると言ってよいだろう。そして、この過程の繰り返しによって得られた複数の価値が、互いに親和したり反発したりしながら、結合させられ、組み合わせられ、やがては統合体として一体化させられる。選択行為の連結と交錯の全体が、作品を形成しているのである。このような選択行為は同時に別の見方をすれば、科学的方法によっては成し得ないやり方で、理性を超えるものに近づくための手段のひとつである。すでに見てきたように、文学的（芸術的）営為にあっては、非理性的なものまでもが認識の対象に選ばれることになる。そしてそれは、取りも直さず認識の増大につながってゆく。

一定の形式として確立された、認識の総体としての作品はしかし、なお完結した最終的な完成品ではない。芸術家が十分に満足してその手元から離れたはずの完成品もまた、その次の瞬間には不完全な作品とみなされる。認識は常にさらなる増大を必要とし、新たな価値措定が求められるからである。芸術作品はだから、どこまで行っても最終的なトータルな認識を体现することができないことになる。真の芸術は、有限的に（*endlich*）、完成した（*abgeschlossen*）終息を見せることができない所以である。

芸術家が作品を作り上げる際の最小の素材を、ブロッホは「現実語彙

(Realitätsvokabular)」と呼んでいる。「芸術が芸術として働き、芸術作品を創造するそのもとの素材は“現実語彙”という言葉で言い表すことができる。詩は、例えば、恣意的な言葉の羅列ではなく（ダダイズムは別として）、特定の状況を結び合わせているのである。幻想的な、非現実的な詩でさえ、このような現実語彙から成り立っている。そしてこのことは他の芸術においても同様で、音楽においても同じような現実語彙を指摘することができる¹⁵⁾」

現実語彙というのは、作品を組み立てるための、いわば建築用の石材にあたる。色彩、音、石、コンクリートなどと同様に、小説の場合は、現実語彙が価値の措定のための最も源初的な素材になる。諸々の現実語彙の選択とその組み合わせが、まとまった一定の意味を作り上げる。それらが作者によって方向づけを与えられ、有意的な表象を形成し、やがて価値体系を表現することになる。

その際、作者による完全に任意な措定という独創的な試みもなくはないが、普通、主体（この場合は小説家）は、すでに措定されて存在している既存の価値を基にして、さらにその上に、新しい次の段階の措定を付加して行くことになる。それは、価値体系の自律性が次の措定につながるという、自己増殖的な展開でもある。

問題は、キッチュと現実語彙との関係である。

キッチュな作品の作者は現実語彙をみずからが作り出すのではなく（あるいは現実語彙を独創的なシンタックスの中に生かすのではなく）、既成の語彙を使用する。それがキッチュのキッチュたる所以であるが、すでに使い古された素材（現実語彙）を使って新しい価値の措定を実現するのは容易ではない。しかも、無限に解放されてはいない価値体系（キッチュな作品では、読者が容易に作品を理解できるように、既存の価値から外へ大きく踏み出すことがない）は、有限的に完結してしまっているのであるから、新規の認識をその内部に取り入れ新しいものを担うということがない。新

しい価値措定を行わないということであり、つまりは既存の価値体系に安住しているに過ぎない。すでに知られているもの、吟味済みのものだけが使われて、いわば組み替えが行われるだけである。決して認識の追加には至らない。

古い技法による、俗受けという効果を期待したステロ版が出来上がることになる。美的効果をねらった硬直的な手法が繰り返し使用されて、ブロッホのいう芸術的な「悪」が実現する。キッチュ的な作品において「非理性的なもの」が認識の対象にされることはありえないのだから、非理性的なものの取り込みが作品に未知の輝きを与えるなどということはもちろん期待できない。誰もが知っている共通の世界に安心して身を委ねられるという、満足感に似た幻想が得られるだけである。そこでは、「キッチュの無意志、倫理的意志の嫌忌、神的な価値の世界の創造への嫌忌」¹⁶⁾があからさまになる。

4

以上に見てきたように、ブロッホは芸術にきわめて厳しい認識論的な課題を背負わせる。そしてその結果、あるべき芸術の姿とキッチュとを峻別する。

それならば、ブロッホの要請は、すべて実現が可能なのだろうか。

Ernestine Schlant は次のように問いかける。他に類例のない、全く独自の現実語彙を措定することなど、そもそも可能なのか。たとえ、そういう現実語彙を作ることができるとしても、それならばその現実語彙を使って、それが芸術の域にまで高められ、独自の価値体系として構成されているような、ラジカルな作品が完成させられるのだろうか。さらに言えば、キッチュ的な要素とは全く無縁の芸術作品ないしは価値体系は本当に存在し得るのか。

Schlant は、このような反問を立てた上で、その完全な実現は不可能であると結論づけている。¹⁷⁾

なぜならば、価値を創造する主体（小説家）といえども、既存のあらゆる諸価値から完全に自由ではあり得ないからである。主体が独自に作り上げたと思われている語彙も形式（Form）も造型（Formung）も、その実は、過去と完全には断絶していない。過去と無関係に現在の価値は存在し得ないのであって、過去との断絶は相対的なものでしかないはずである。もし、いま仮に過去と全く断絶した極端な例としての形式や造型が達成されたとしたら、その形式や造型は、作者以外の他人からは全く理解され得ない産物となる。理解の手掛かりが皆無なのであるから、そうならざるを得ない。新しい価値としての新規の形式や造型は、一般にすでに認められている価値に立脚して、そこから新たに付加された価値部分が類推され認められて行くのである。それ故に、認識の新しい増加部分は、その部分が価値として一般に認知されるまでの間に、ある程度の時間的なスパンを必要とする。

これを逆に言えば、芸術作品は新しく付け加えられた認識が少なければ少ないほど、そしてキッチュの部分が多ければ多いほど、それだけ速やかに理解され共感されることになる。

結果的にみて、芸術に対して極めてラジカルな使命を担わせようとするブロッホの要請は、二律背反に陥ってしまう。

ブロッホによれば、芸術の独自性は徹底的に新しい造型を要求する。非理性的なもの（例えば、宗教的なもの・神秘的なもの、科学的に検証できないもの）に対しても不断に洞察が加えられ、それがまた作品に取り入れられることになる。この方向からも、認識の増大が芸術をデフォルメする。もしも、このような方向が徹底的に推し進められて行けば、そして純粋に尖鋭的な要素だけで作品が成り立つとすれば、芸術は慣習や伝統や既成の価値から完全に離脱してしまうことになる。その結果は、孤立である。全

く誰にも理解され得ない芸術が生まれるわけである。

倫理的使命に従えば従うほど、そして価値体系の独自性をラジカルに追求すればするほど、長編小説はその独自の論理にのみ従うことになり、それは言うならば“芸術のための芸術”になり切ってしまう。

一方には芸術の論理の極限があり、また他方にはキッチュの極があつて、一方は理解に困難を伴い、他方は低俗なまでにわかりやすい。この両極の中間に狭い狭い稜線があるとしよう。この狭い部分だけに、ブロッホが理想と考える芸術の存在する場があるのだろう。

猛烈にキッチュを攻撃する一方で、ブロッホは次のような発言もしているのである。「まったく効果を含まず、それ故、一片のキッチュも含まないでは芸術創作はなされえない」¹⁸⁾ 別の場所でも同様の発言をしている。「どんな芸術もほんの少しの効果もなしには、それ故、少しのキッチュもなしには済まされない」¹⁹⁾

実作者であるブロッホがキッチュを徹底的に排除することには、最初から無理があつたと言わざるを得ない。芸術家がキッチュを攻撃したい気持は当然であるにしても、それがあまり極端になってしまうと、自らの依って立つ場までをも突き崩しかねない。だから、結局は程度の問題である。作品にどの程度のキッチュが含まれているか、が重要である。例えば、現実語彙のいくつかがキッチュ的であつたとしても、そのコンテクスト全体の目指すところ言わんとするところが倫理的方向であれば、わずかなキッチュは問題にするまでもないのである。「美」という効果を上げるために取った手段が、「善」という創作の原理の基盤を犯さない限り、ある程度のキッチュの存在は、場合によっては不可避免的であるともいえる。

5

キッチュに対するきわめて厳格で容赦のないブロッホの弾劾は、これが

あんがい、ブロッホが世間知らずで経験が浅いという事実に基づいているのかもしれない。少なくとも Uwe Dörwald などは、そう言い切っている。だからこそ、この点についてのブロッホの論証や判断の文章が概括的なものに過ぎず正確性を欠いている、²⁰⁾ と言うのである。

ブロッホ自身もまた、こう言っている。「社会学的にみて、唯美主義やキッチュに対する芸術家のこういう過敏症は、この時代の特徴であるキッチュの大量生産が前提になっているかもしれない」²¹⁾ ブロッホのこういう発言は、社会学的というよりは、むしろ心理的な理由から出たものなのであろう。

いわゆる純文学に対してキッチュ的な文学が、量的に圧倒的な優位にあることは否めない。その存在が社会学的な問題になるということもないとは言えないが、それはいつの時代にもほぼ当たり前の事実である。だから、ブロッホのキッチュに対する反感は、彼の無意識の敵意の現われであると理解するほうが納得しやすいのである。「キッチュの生産によって得られる成功に対するやっかみ」²²⁾ と言えなくもない。

実際、ブロッホがキッチュの典型的代表として名前を挙げている Hedwig Courths-Mahler という女性娯楽小説家の手になる通俗小説は、決して読みやすいとは言えないブロッホの小説の、一体、何倍の発行部数があったことだろう。ブロッホは、自分の難解な作品が決して多くの読者を獲得するものではないと、覚悟はしていただろう。それにしても、実際に数字を見せつけられた時、やはり冷静ではいられなかった気持はわかるような気がするのである。

作品とその発行部数との関係は、芸術の完成度とそれによって得られる収入とが必ずしも正比例しないこと、いな、むしろ反比例しかねないという背反性の問題を含んでいる。大衆的な読物は大量生産製品であって、それに相応の金銭的な反対給付をとまなう。これに対して、芸術作品は人に感動と思考のきっかけ（ブロッホの場合であれば認識の増大）を与えよう

とするものであって、それは必ずしも社会の多数の支持を獲得するとは限らない。少なくとも、俗受けはないし、経済的な成功にも直結しないのである。この場合にもまたブロッホの頭のなかには、商業的価値体系と芸術的価値体系との対立と相剋が渦巻いていたかもしれない。

キッチュ的な傾向の強い小説が、なぜ大衆に受け入れられ成功するのか。その理由は、社会心理学的に分析し説明できるはずである。

キッチュの大量生産は社会の側にその需要があるからこそ始めて可能になるのであるから、大量生産が実施できたこと自体、すでに社会の要求に応えたものであるといえる。生産と経済的成功は、いわば社会のニーズに合致した結果である。

社会がキッチュを求め、キッチュ小説を大量に消費するという事実は、その社会が中心価値を失っているということに他ならない。ブロッホの言葉で言えば、「価値崩壊の時代」なのである。社会が必ずしも一定の方向づけを持たず、人々がそれぞれ勝手気儘に行動している社会にあっては、意味のある、基幹となる共通の価値体系が存在していない、ということでもある。こういう社会にあっては、通俗的なものや、キッチュ的なものが一人歩きをする。心理学の術語で表現するとすれば、**Schlafwandeln**（夢遊症、または睡眠遊行症）の社会というのであろう。

ブロッホの長編小説『*Die Schlafwandler*（夢遊の人々）』という作品は、こういう時代とそこに生きる人々を描いた小説である。夢遊の人々は、外界への積極的な関心を示さず、過去を志向しつつ、ただぼんやりとして日々を過ごす。荒廃した現実を認識しようとする自覚に乏しく、あらゆるものに拘束され、またある意味では何ものにも拘束されない。こういう時代に「倫理的な小説」などが受け入れられる可能性は小さい。

キッチュにはつねに社会の多数派によるバックアップが考えられるし、何をキッチュと断じるかは、社会と時代によって多少の異同があると思われる。芸術とは何か、という定義が狭く厳格であればあるほど、キッチュ

の領域は広がる。ブロッホは芸術にきわめて厳しい定義を当てはめようとするのであるから、彼目からすれば、キッチュの範囲が相当に広がるのは当然である。ところが残念ながら、質的に高度な小説がキッチュに対置されたとしても、その事によって、キッチュの生産が抑制されるわけではない。上質な作品が共感を得て存在意義を認められるというような、価値基準の定まった時代でも社会でもないのであるから。ただ、倫理的な要請を第一に掲げるブロッホが、快楽主義的な観点と密接に結合しているキッチュを激しく嫌悪するという心理的図式は、われわれにも十分納得できるのである。

6

特殊な領域を扱う小説、たとえばユートピアを描く小説や歴史小説、あるいは何らかのテーゼを主張するいわゆる傾向小説は、キッチュのメカニズムが最も効果的に機能する小説の種類である。

傾向文学は純粋な芸術的要素だけで書かれるのではなく、それとは別に特定の目的を持つのであるから、その部分にキッチュの入り込む余地ができてしまう。目的のために特別な「効果」を期待すればそれは取りも直さずキッチュである、とブロッホが主張しているのは上に見てきた通りである。その意味で厳密に言えば、恋愛を至上の目的として書かれる恋愛小説もやはり、一種の傾向小説として、このカテゴリーに入れられるべきかもしれない。

傾向小説がそのままキッチュにイコールではないにしても、①お定まりの、既成の現実語彙が使用されている、②明確に有限の目標を設定している、という場合には、この傾向芸術はキッチュそのものであると断定して間違いのないわけである。この点について、若干引用が長くなるがブロッホの説明をみておこう。

「芸術は確かにそれ自体はいかなる“独自の”テーマも持っていない、模造であるために、絶えず他の価値体系の助力を必要としていて、その主要テーマの愛さえエロティックな価値領域から引き出されているので、他のどの価値体系よりも他からの干渉を被り易いのである。それ故今日芸術は、特に文学は他のすべての考えられうる価値体系の遊び場となってしまう。傾向芸術としては愛国主義的なものや社会主義的なものだけでなく、同様にスポーツその他の専門小説もある。こうした事情を考えてみると、これらすべてには一つの共通分母が隠されていることに気付く。そしてこの共通分母が最もはっきりと現われるのは、恐らく恋愛詩がポルノグラフィへ変わるその時であり、つまり、エロチックな価値体系がドグマ的になり、文学がエロチックな傾向芸術に変化する時である。すなわち愛のもつ果てしない目標が一時的なものにねじ曲げられ、非理性的な出来事が、一時的なものにされることで、一連の打算的な性行為となる。これとほぼ同じようなことが——これほど明白ではないにしても——ゾラの場合にも言える。ゾラは、社会主義——当時まだ社会主義は若く生き生きしていた——の生き生きした価値体系をユートピア的に1890年の情勢に圧縮し、社会主義の無限の目標を一時的なものにし、そうすることでこの体系そのものを“有限化し”，社会主義のエートスを打算的に道徳へとねじ曲げてしまったのである」²³¹

最初から特定の目標を持ち、その目標に向かって書かれる「傾向小説」と対照的な存在に、ルポルタージュというジャンルがある。ルポルタージュは粉飾なしに、現実をそのまま把握した上で文章に再現しようとするものである。だからその本来の性格からして、文学的ないしはロマン的な作りかえがなされてはならないジャンルである。対象を可能な限り正確にそして最大限とらえようとするのであり、そこに主観の介在をできるだけ避けようとする。

現象をトータルに把握し、まずは現実をあるがままに表現しようとする

という基本的姿勢において、ルポルタージュと芸術的小説とは一致する。しかしルポルタージュは、本質的な要素を見極め、それを彫琢して定着させるという最重要の過程を経ることがない。すなわち選択という行為を重要視しない。すべてを一定の観点から同時的・等価的に捕らえるルポルタージュのやり方は、結果的にはトータルな把握には至らない。

選択行為という価値付与が行われて始めて、特定の現象が他との関係性のなかでその意味を持つようになる。平等な併置には価値体系の視点が欠けているのであり、「倫理的な」構造と方向づけを持たないのである。従って、ルポルタージュの文章が、芸術の域にまで高められることはない。その現実語彙は、その言葉の内容そのもの自体より以上のものを表わすことはなく、それ以上の価値を付与されることもない。²⁴⁾

小説においては、新しい独自の現実語彙が非理性的なものを照射して認識の増大を生むが、ルポルタージュにはそれは望めない。

- 注 1) Hermann Broch, *Schriften zur Literatur 2, Theorie.*
(*Kommentierte Werkausgabe*, Bd. 9/2) Suhrkamp Verlag, Frankfurt
a. M. 1975, S.90

なお、上記の全集よりの訳文は、入野田真右訳『H. ブロッホの文学空間』
(北宋社1995年)の訳文を使用させて頂いたが、都合で訳語および訳文を変更しているところもある。

- 2) Ebd.
- 3) Ebd.
- 4) Ebd., S.122
- 5) Ebd., S.95
- 6) Ebd.
- 7) Ebd., S.122
- 8) Ebd., S.170
- 9) Vgl., Ebd., S.137~138

なお、芸術が永遠に未完成な (*unabgeschlossen*) 体系であることを、
Ernestine Schlant は、*unendlichkeitsoffen* という言葉で言い表している。

Vgl., Ernestine Schlant, *Die Philosophie Hermann Brochs*, Francke
Verlag, Bern 1971, S.60

- 10) H. Broch, a.a.0., S.89
なお、拙稿『H・ブロッホ「夢遊の人々」におけるハンナの物語』（千葉敬愛経済大学研究論集第32・33合併号1988年）を参照されたい。
- 11) Ebd., S.150
- 12) Vgl., Ebd., S.137～138
- 13) Ebd., S.154
- 14) Ebd., S.151
- 15) Ebd., S.135
- 16) Ebd., S.150
- 17) Vgl., E. Schlant, a.a.0., S.62～63
- 18) H. Broch, a.a.0., S.95
- 19) Ebd., S.150
- 20) Vgl., Uwe Dörwald, *Über das Ethische bei Hermann Broch*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 1994, S.20
- 21) H. Broch, a.a.0., S.96
- 22) U. Dörwald, a.a.0., S.20
- 23) H. Broch, a.a.0., S.148
- 24) Vgl., Ebd., S.101～105