

謎めいた性格・註釈・批評

アドルノにおける芸術作品と美的反省（*）

エーバーハルト・オルトラント

桑原俊介 訳

本講演のテーマは、アドルノにおける美的反省の概念、ならびにアドルノにおける芸術作品・美的経験・美的反省の関係にある。本講演において主に参照するのは、アドルノの名著『美学理論』である。この著作は、アドルノの死の翌年である一九七〇年に彼の遺稿に基づいて出版された⁽¹⁾。それ以外にも、例えば一九五八／五九年の『美学講義』といった、アドルノの一連のテキストにも言及することになる。この『美学講義』には、書物として刊行された『美学理論』には見られない幾つかの興味深い議論が含まれている。

本講演のタイトルとして、アドルノ美学における三つの中心概念を選択した。謎めいた性格 (Rätselcharakter)、註釈 (Kommentar)、批評 (Kritik) がそれである。一九五八年の『美学講義』の中から、これらの概念を解明するための鍵となる箇所引用から始めることにしたい。

ときに人は、芸術作品から追い出され、芸術作品が突如として異質なもの・沈黙するものとなり、それを見て「これは何なのだ？ これは何のためにあるのだ？ これは何が言いたいのだ？」と問わざるを得ない状況に陥ることがある。芸

術についての哲学を正当化することができるとすれば、(…)それはこのような「作品と鑑賞者との」亀裂を経験した際の「いら立ちを解消し」得るのが唯一芸術哲学だけだという理由による。教養を盲信するあまりこのようないら立ちに鈍感になってしまっている場合を別として、このようないら成ちは、誰の美的経験にとっても本質的なものである。このようないら成ちの経験が克服され得るのは、恐らく、芸術に関する理論的な熟考によってのみなのだ。(…)このような熟考は、その全体を通じて、つまりカテゴリーが配置される連関を通じて、このような異質性を取り除き、芸術作品とそれを経験する人との間での和解を成立させることができる。このような和解は、すべての生き生きとした芸術作品との関係において——そして(…)どのような正統的な芸術作品との関係においても——何らかの機会に一度は問題とされたことのあるものである。芸術を「無批判に」享受する人たちにとってのみ、芸術は、すべてのレベルにおいて問題なきものと見なされ、そのため彼らにとつて、芸術に関するいかなる熟考も必要にはならない。だが芸術がそのような謎めいた性格を実際に自ら内包している場合には(…)むしろ芸術作品それ自身が(…)それ自身の展開とそれ自身の生のために註釈と批評とを必要とする。芸術に関する註釈と批評は、ある面において、実際に芸術自身の構成要素なのである。しかもそれらは、中断されてはならず、さらに展開するよう促されている。両者は、最終的な芸術理論へいたる道のりの途上で停止させられてはならないのだ(…)。

本講演は、実質的には、ここに示されたアドルノの議論を解説する試みとなる。その上で最終的に問題にしてみたいのは、美的経験と美的反省というアドルノの概念が、われわれ自身の(つまり読者や私自身の)美的経験にも当てはまるものであるかどうか、あるいはそれらが、美的反省という課題やその可能性について、われわれ自身が抱いている理解に当てはまるかどうかという問題である。さらには、アドルノの美的経験と美的反省という概念の中に、われわれ自身が芸術作品に向かう際に抱いている観念や期待を修正するための契機を見出すことができるのかどうかという問題についても考えてみたい。

あらためて言えば、私が議論したいのは、アドルノのアクチュアリティ (Aktualität) の問題なのだ。ある哲学理論のアクチュアリティをめぐる議論は、真理の問題と関わっている。つまりそれは、アドルノの見解・主張・方法論的基準が、われわれ自身の思考や、われわれ自身に可能な美的経験を今でも拘束しているのかどうかという問題と深く関わっている。われわれとしては——今日われわれをとりわけ引きつけている問題に照らして——この「アドルノの」理論に真理性を認めたいと思う。また、アドルノのアクチュアリティをめぐる議論は、この哲学のもつ批判的な力という問題とも関わってくる。つまり彼の哲学は、われわれが熟慮すべきもの、われわれが見過すべきではないことについて何かしらのことを教えてくれるものなのだ。もしこの哲学がなかったら、われわれは、耐え難いほどの愚鈍に陥る危険性を回避することができなかった、あるいは、現代の中心的な問題を解決することができず、自分自身を喪失してしまう危険性を回避することができなかったと思われるからである。

もちろんアドルノのアクチュアリティの問題に関しては、すでに何度も議論が交わされてきた⁽³⁾。東京大学の美学ゼミナールにおいてもすでに議論されてきたことと思う。ともあれ、ある哲学的な立場のアクチュアリティをめぐる議論とは、未来永劫に決定されるような性質のものではなく、この種の議論に参加する人たちがその思考可能性と必然性に関して見出す同意は、常に、それぞれの時代においてその都度の成果を上げることができるに過ぎない。これが事の本質である。このような議論を始めることに意義があるとすれば、それはむしろ、アクチュアリティの有無が問われている当該の哲学のもとに、何らかの潜在的なアクチュアリティが実際に存在しているという前提に基づく。私もこのような前提から出発したいと思う。

本講演は、実質的には二部からなる。第一部では、アドルノの言う芸術の謎めいた性格を構成するものとは何かを明らかにする。第二部では、アドルノにおける芸術作品・美的経験・美的反省の關係に議論を進める。アドルノ美学のアクチュアリティの問題は、その後で議論することにしたい。

一九五八年の講義の中で言及され、『美学理論』においてより詳細に議論されたように、アドルノにとって美学が正統であり必要であるのは、次のような経験に基づく。すなわち、ある芸術作品が、そこに関わり、それを理解しようとする人に対して、あからさまに、避けられない仕方、根本的に異質なものととして、しかも極めて謎めいたものとして立ちはだかるといふ、いら立たしい経験をすることがある。その時ひとは、芸術哲学つまり「芸術についての哲学的な熟考」だけが、このようないら立ちを「解消」してくれるものと考ええる。

ここではすでに美的質に関してかなり多くの水準が要求されている点に注意したい。美術館や芸術制度によって守られ保護されているもの、あるいは芸術市場で大きな成果を挙げているもの、それらすべてがここで要求されているような謎めいたもの・異質なものとして鑑賞者に対峙するだけの資質を備えている訳ではないのだ。アドルノにしてみればそれらの作品がすべて美的なものとして考察の対象となるのではない。確かにそれらは場合によっては芸術社会学の考察の対象となり得るし⁽⁴⁾、芸術政治学の議論の対象となることもあるだろう⁽⁵⁾。だがそれらは、美的なものとして、あらゆる批評の対象であることをやめはしないのだ。このような点でアドルノは自身の対象に対して極めて自覚的であり、彼は二種類の芸術作品を明確に区別することから始めた。つまり彼は、前述のごとき、鑑賞者を魅了しながらも突き放すような芸術作品と、鑑賞者のみならずその送り手（作者）にとっても同等に明白であり得るような経験を引き起こすことがまったくなく、芸術の要請に適わない、悪しき作品とを区別したのである。

このようないら立ちの経験が、アドルノにとつての美学の正統性と必要性の根拠となっているのだ。アドルノが一九五八年の講義において宣言し、『美学理論』においてその実現を試みたのは美学という約束であった。その約束とは、芸術哲学が「その全体を通じて、つまりカテゴリーが配置される連関を通じて、このような〔芸術作品の〕異質性を取り除き」、最

終的には「芸術作品とそれを経験する者との間での和解を成立させることができる」というものであった。このような和解は、理論的反省を試みることなくして、実現させることはできないからだ。

ここで二つの問いが浮かんでくる。(1)「芸術作品の」「異質さ」の経験、芸術作品の奇怪さ、芸術作品の謎めきには何に関わるのか？ アドルノの美学が解決すべき問題は、誰に対して、どのような条件の下で生じてくるのか？——(2)芸術哲学には何が可能でなければならないのか？『美学理論』によれば、アドルノが約束しその実現を試みた、「芸術作品とそれを経験する者との間での和解」を実現させるのは、芸術作品、美的経験、反省的で再構成的な連関の形成という三者の作り出す関係であるとされるが、ではこのような三者関係はどのように理解されねばならないのか？

先ずは、第一の問題群、つまり芸術作品の謎めいた性格に関する問いから始めたい⁽⁶⁾。アドルノは『美学理論』の中で次のように明白に断言している。「すべての芸術作品、さらにいえば、芸術の全体が謎である。この謎が、古代から芸術理論を悩ませ続けてきた」⁽⁷⁾。

アドルノはすでに一九五三年に記された「現代における哲学と音楽の関係について」⁽⁸⁾という論稿の中で「音楽」独特の「謎めいた性格」に注目している。この性格は、次のようにして表れてくる。「音楽が人に〔明瞭に〕語りかけるようなことは決してない。このことは〔音楽に対して〕美的に鈍感ではない人たちにとっても同様である。彼らですら、音楽をどう扱っていいのかまったく理解していないのだ。だが、造形芸術や詩において似たようなケースを目にすることはほとんどない」⁽⁹⁾。このような〔音楽特有の〕不可解さは、古典的には、フランス啓蒙主義の哲学者ベルナール・フォントネルが、一八世紀に新たに台頭してきた純粹器楽音楽に対して放った次のような問いとして現れてくる——「ソナタよ、お前は私に何を望むのだ？ (Sonate, que me veux-tu?)」⁽¹⁰⁾

アドルノは『美学理論』の中で、「(以上のような)絶対音楽に固有な謎めきとして導入された考え方をさらに深めた結果、次のように述べることになる。

だが(芸術作品の)謎めいたあり方は、決して音楽だけに当てはまるものではない。音楽特有の捉え難さが、作品の謎めいたあり方を極端に際立たせているに過ぎない。絵画や詩もまた、作品を、作品の規則に従っていわばなぞるだけの人に対しては——音楽が音楽を解さない人に対して向けると同じ——空疎な眼差しを向けるだけである。だが、このように空疎で、しかも問いかけるような眼差しこそ、失敗したくなければ、作品の経験や解釈によって引き受けられねばならない当のものなのだ⁽¹¹⁾。

アドルノが出発点としたのは次のような事実であった。ほとんどすべての人にとって——彼らのほとんどがそれを認めようとはしないだろうが——多くの芸術作品は、たいていの場合、理解不可能なのだ。一般に芸術においては(鑑賞者に)多くの前提を要求する実践が不可欠とされる。つまりある特定の芸術形式が、その芸術に固有のメディアのもとで、当該の美的コミュニケーションへの参加者たちにとって明確な意味を結ぶようになるのは、ひとえにこのような、多くの前提を要求する実践の作り出す連関のもとにおいてのみなのだ。それ以外には考えようがない。とはいえほとんどすべての人にとって、ここで要求されるような能力を養うことは不可能であり、ゆえに彼らのもとで、このような事態が成就することは稀である。アドルノは、彼の同時代人の圧倒的多数にこのような美的経験の能力が欠如していると断定したが⁽¹²⁾(このことは、一九四〇年に行われたアメリカにおけるラジオ聴衆の美的嗜好についての社会学的調査によって部分的ではあるが裏付けられた⁽¹³⁾)、このようなアドルノの立場を「エリート主義的」だとして非難することも可能である。事実アドルノは生前からすでにこのような批判に何度も曝されてきた。だが彼はそれに対して次のように反論した。芸術作品が求める客観的な要請とそ

の困難さへの執着を捨て去り、唯一正統だと見なされる芸術を、どの時代にとっても理解し易いものに還元してしまおうとする欲求に屈してしまうならば、いわゆる「単純な民衆」の禁治産宣言〔訳注・自分の財産を自分で処理する権利を放棄すること、つまり、自分自身で作品を解釈する権利を放棄してしまうこと〕がさらに拡大し、しかも、美的要請と美的能力に対する彼らの軽蔑がさらに増長することを許す結果になってしてしまうのではないかと、と。

芸術作品はアドルノに多くを語り、アドルノはその意味を彼の著作を通じて一般に承認させようと試みていたのだが、そのような、芸術作品が〔解釈に対して〕持つ拘束力を、アドルノがいくぶんドグマ的に前提としていたと考える人は、アドルノの革新性を見落としている。アドルノは、芸術作品が真摯に受け止められ、それらが人々に対して何かを意味するという伝達可能性の困難さをしっかりと見極めていた。アドルノは、芸術通や教養人たちの抱いている誤った自明性を信用などしていなかったのだ。

芸術に疎い人のように芸術を単なる慰みと見なすのではなく、また芸術通のようにそれを例外状況と見なすのでもなく、芸術を、自分自身の経験の実体と見なす人にとって、芸術作品の謎めいた性格に驚きを見出すことは困難である。とはいえ、このような実体が〔何らかの〕芸術経験によって揺るがされるような場合がある。そのような場合、その実体は人々に、芸術の諸契機を再確認すること、そして動揺に屈しないことを求める。また、芸術作品が異質であるか、それが共約不可能な環境ないしそのような文化圏と呼ばれるものなかで芸術作品を経験するような場合に、芸術の謎めいた性格がふいに襲ってくる可能性がある。そこで芸術作品は〈何のために (cui bono)〉という試問の前に裸のまま立たされる。その際、芸術作品を守ってくれるのは、自国の文化という穴だらけの覆いだけなのである〔14〕。

芸術作品を享受の対象として、あるいは、いわゆる「自国の文化」のアイデンティティを保証してくれる構成要素として捉える人は、芸術作品を、それが実際に体现している謎として経験することはできない。ゆえにそのような人は「何のために」と問うこともできない。また「自国の文化という覆い」をできるだけ密に閉ざしておくことを望む文化信奉者たちも、「芸術に対して」「何のために」と問いかける勇気を持たない。というのも彼らは、ジョルジュ・ルカーチが近代生活の条件を規定しているとする⁽¹⁵⁾「超越論的な覆いの欠如〔宿なし性〕」に恐れおののいているからである。社会において支配的なのはこのような芸術との二種類の付き合い方であるが、このような付き合い方においては、個々の芸術作品の特殊性は自動的に素通りされ、芸術作品にその都度あらわれてくる固有性など、強く言えば、どうでもいいものとされる。それ以外にもアドルノは「引用の中で」芸術との付き合い方にさらに二つの類型を見出し、それらをおのおの「芸術通」と「芸術を自身自身の実体と見なす人」と呼んでいる。「通」にとって芸術とは常に「例外状況」であり、彼らはそこで通として「解釈の絶対的な権限を握ることになる」⁽¹⁶⁾。このような大量の芸術作品との付き合いの中で行使する絶対的な権限のことを考えるならば、彼らが、個別的な芸術作品の汲み尽くし難さに目を向けることがなくなってしまうのも必然であるといえる。

ともあれ、芸術作品との付き合い方における多様な形式というアドルノの類型学において注目されるのは次の点である。そこでは「芸術を自身の経験の実体と見なす」人物が——このような芸術を徹底して作者による自己の特性化として理解することもできる——、それ以外の不完全な人物類型に対して際立った位置を占めるとされているにもかかわらず、このような位置もまた、芸術作品を完全に経験し尽くし、それを完全に見通すことができる位置として直接的に要請されている訳ではなく、芸術の本性をなす謎めいた性格と対峙するために要請されるのは、むしろ、産出的ないら立ち、外部からの動揺であるとされる点である。芸術作品を、その内部構造から熟知しているような人物の占める位置は、まさしくそのために、芸術の解明が可能となる位置ではあり得ないのだ。

芸術作品を理解することは(…) 芸術作品の意味を理解することではなく、あるがままに芸術作品そのものを理解することを意味する。つまりそれは、ある和音から別の和音へ、ある色彩から別の色彩へ、ある詩の一節から別の一節へ移行してゆく論理を理解することなのだ。そしてこのような、事物そのものを事物そのものの内部で理解することが完遂されたとき、初めてひとは芸術作品に接近することができるようになる。とはいえ、このような理解も芸術作品の謎めいた性格に触れることはない。また一方で、芸術の領域に関して何も知らない俗人が「これは一体何なのだ?」「これは何が言いたいのだ?」「これは何がしたいのだ?」と問う際にも(…) 芸術作品は、まったく寄る辺なく、まったく無防備な状態に置かれてしまう⁽¹⁷⁾。

アドルノは、芸術作品の理解という概念を弁証法的に高めてゆく。この弁証法には二つの契機が関わる。第一の契機とは、「作品の」知的理解であり、第二の契機とは、作品の実現過程における「再現的な」共同完成作業という契機である——この契機は「受容者が作品という」事象に、内的に、芸術家「演奏家」として関与することによって生じてくるものである。

芸術の「理解」がわずかであればあるほど、つまり芸術を、抽象的でその背後にあり恐らくその芸術によって伝達されているところの何らかの普遍概念の下にもたらしることが少なければ少ないほど、いつそう人は(…) その完成作業の中で自らを芸術に委ねるようになってゆく。そして人は芸術をよりよく理解することができるようになり、その意味連関を完成させることができるようになる。これはまさしく、芸術作品の意図を推測すること(「知的解釈」ではなく、芸術作品に付き従うこと(「再現的な共同完成作業」)を意味している⁽¹⁸⁾。

音楽作品における解釈実践には、〈分析的・再構成的に説明できること(「知的解釈」)と〈音楽遂行的に実演できること

〔「演奏」〕という二つの〔解釈の〕選択肢が直接的に表れてきている。アドルノはこのような〔弁証法的な〕経験を、別の芸術に対しても一般化する。音楽以外の芸術においては、経験される作品⁽¹⁹⁾の「演奏」に相当する受容者の関与が、楽譜に記された音楽における関与ほど、忍耐強い訓練をあからさまに要請しないだけなのだ。

〔先に述べた通り〕アドルノ曰く、作品の要請に適うほど深く芸術作品に精通している人物にとつてすら、〔芸術作品の〕「謎めいた性格に驚くこと」は極めて困難である。だが、芸術の謎めいた性格に対するこのような驚きこそ、〈何のために〉という問いへの第一の出発点となる。「芸術作品から追い出され、芸術作品が突如として異質なものと沈黙するものとなり、それを見て「これはいったい何なのだ？ これはどこから来たのだ？ これは何が言いたいのだ？」と問わざるを得ない状況に陥った」際の「亀裂」の経験においてこそ、このような哲学的な驚き⁽²⁰⁾が現れてくるのだ。アドルノは、美学への導入の中で、その第一の課題を、彼の聴衆たちに、このような美的経験の決定的な契機への感受性を回復させることと定めた。彼は、それまで聴衆たちをこのようないら立ちの経験に対して鈍感にしてきた「教養信仰」を打ち破ったのだ。というのも彼らは、芸術作品が深い意味を持つことを、あまりにも当然のこのように、所与のものとなし見ていたからである。

『美学理論』の中でアドルノは、「言語的側面」から見た芸術の「謎めいた性格」を次のように規定する。「芸術作品は何かを語るが、同じひと呼吸で、それを隠蔽する」。このような、姿を隠すが決して消え去ることのない芸術作品の謎めいた性格。アドルノはそれを印象的な筆致で次のように表現する。

謎めいた性格は道化のように人をからかう。芸術作品の中に入り込み、作品と共同で作品を完成させると、謎めいた性格は目に見えないものとなる。作品から外に出て、その内的連関との繋がりを放棄すると、謎めいた性格は再びあたか

† 上 靈 (em spirit) のように蘇りしべ (11)。

芸術がこのようにして、理性概念ないし知的に理解可能な概念による規定から明確かつ強固に距離を置くこと。これこそアドルノにとって、次のような芸術の根本規定ととつての出発点となる。彼にとつて芸術とは、「他者性という形態（……）ないし明確な対抗物という形態をまとつた（……）合理的なもの」⁽²²⁾なのだ。ただし、アドルノにとつて「芸術そのものないし（……）芸術全体が孕む非合理的な契機が存在することが事実だとしても（……）その事實は、芸術に対する理性的な関わりを排除するものではない」⁽²³⁾。この点が、アドルノを、ロマン主義的で神秘主義的な美的非合理主義の伝統から根本的に区別する⁽²⁴⁾。アドルノにとつて芸術の謎めいた性格の経験とは、芸術作品の矛盾した構造がもつ二つの側面（合理と非合理）を経験した人物が、そこで甘んじたり、そこで満足したりしないような何かなのだ。アドルノにとつて、芸術の謎めいた性格を通じて引き起こされたいら立ちの内こそ、美的な理論形成が必要となる決定的な根拠がある。というのも「経験のこのような状態（いら立ち）は、恐らく、ひとえに芸術に関する理論的な熟考によってのみ克服され得る」⁽²⁵⁾ものだからだ。

II

ここに第二の問いが立ち現れてくる。アドルノは、「芸術についての理論的な熟考」が前述のいら立ちを「克服」するのに大いに役立つと約束したが、ではそのような熟考はどのように記述されねばならないのか。はたして芸術哲学には何が可能なのか。それはどのようにして、方法として詳述されねばならないのか。『美学理論』における芸術作品、美的経験、反省的で再構築的な連関形成との関係は、どのように理解されねばならないのか。芸術哲学が例の「亀裂」を埋め合わせ、「芸術作品とその経験者との間での和解」を実現させることができるというアドルノの約束が果たされるのはどのような場合なのか。

これらの問いこそ、アドルノの美学理論が答えようとした問いである。とはいえこの書物が——この書物は、アドルノが『美学理論』として書きためたテキストをもとにして、彼の妻と彼の弟子R・ティーデマンが編纂したものである——かの要請を解決するのにどれほど相応しいものなのかという問いは依然として疑問のまま残る。だが、それにもかかわらず、このようにして編纂されたテキストは、後期アドルノの思想を知るための極めて重要なドキュメントであり、それはまた、アドルノが〔従来の〕美学理論に欠落しているとみなした、形式に向かう道において彼が直面した数々の困難についてのドキュメントでもある。

アドルノが、自身の美学理論を詳述することを試みた際に依拠した根本思想を再構成するために、私はふたたび、冒頭で引用したキータムを一九五八年の美学講義から引用することにした。

(…)だが実際に芸術がそのような謎めいた性格を自ずから内包している場合には(…)、もちろん芸術作品それ自体が(…)それ自身の展開(…)のために註釈と批評とを必要とする。芸術に関する註釈と批評は、実際に(…)芸術自身(…)の生の構成要素である。だが両者は一方で(…)中断させられてはならず(…)まさしく最終的な芸術理論へいたる道のりの途中にあってさらに前進するよう促されている(26)。

註釈と批評が芸術作品「自身の生」の「構成要素」であるという観念は、アドルノがベンヤミンから——そしてベンヤミンを介して、ドイツロマン派から、とりわけFr・シュレーゲルから受け継いだ(27)中心的な観念である。ここではとりわけ『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』(28)に関するベンヤミンの博士論文、『ゲーテの親和力』(29)についての彼の小論、さらには『ドイツ悲劇の起源』(30)に関する彼の文学史についての主著から重要な論点を抽出し、それについて

示唆的に論じてみたい。ただしその専門的な詳細については言及しないこととする⁽³¹⁾。

ベンヤミンが、Fr・シュレーゲルの文学批評に関する諸断片から引き継ぎ、そこからさらに発展させた根本思想とは次のようなものである。すなわち芸術作品とは、芸術家がもはやそこに何も付け加えるものはないと判断し、彼の立場から見てその創作過程が完了したと宣言するまさにその瞬間に完結するようなものでは決してない。むしろ芸術作品とは、ときに註釈や批評のなかで経験する創造的な受容のなかでこそ、その効果を拡張・展開してゆくものなのだ。芸術作品は註釈や批評を通じて自己自身を乗り越えるよう促されている。ベンヤミンによれば批評とは——シュレーゲルや初期ロマン派の「絶対的自己反省」⁽³²⁾にも繋がる——反省のメディア「反省のための仲介者」なのであり、芸術作品はそのもとで初めて自己自身を見出し、そのもとで初めてその完全な自己実現へと到達することができるようになる。

ベンヤミンは、「批評は芸術作品の真理内容を探求し、註釈はその事実内容を探求する」⁽³³⁾と宣言することで、批評を註釈から区別した。ベンヤミンはこのような区別を、影響作用史的な視座に結び付ける。それによれば、「作品の発表当初において」真理内容と事実内容とは緊密に結び付けられているのだが、時間の経過とともに両者は徐々に分裂してゆく。事実内容とは、最初期の受容において読者の関心が自らに引きつけて理解できるような内容のことであるが、それは作品が「年を取る」とともに「老化」してゆき、ついに「死に絶えて」しまう。それは後世の人々にとって、せいぜい歴史的な意味で関心を引くだけの代物と化す。作品のなかに歴史が侵入してくるにつれて、つまり事実内容の「衰退過程」にもなっても、真理内容へ向かう本来的に批評的な問いが強化され前景化してくる。

ベンヤミンはその小論のなかで批評の課題を次のように規定している。「反省が集中の度合いを高めれば高めるほど、そして作品の形式が強固であればあるほど、批評は自身の課題をより頻繁に、より集中的に自身の内部から引き出してくるようになり、根源的な反省をより高次の反省の中で解消し、その反省を持続させるようになる」⁽³⁴⁾。すでにシュレーゲルが指摘している通り、ここで重要となるのは「無限の課題」⁽³⁵⁾なのだ。ここでの「無限」とは、ひとつの作品が発展的・批

評的に展開してゆくことができる限界は、いかなる歴史的時間によっても明確には確定されえないということを意味している——ただし初期ロマン派にとつてのみならず、ベンヤミンやアドルノにとつても、批評がある特定の時間にその課題を「完遂」することができるという可能性が完全に排除される訳ではない。そのような意味においてF r・シュレーゲルによれば、『ヴィルヘルム・マイスター』⁽³⁶⁾の批評とは、終局ではなく、ゲーテの教養小説への批評的な関わりにおける端緒なのであり、また『親和力』に対するベンヤミンの批評も、「ゲーテの」小説への批評的な関わりにおける端緒でも終局でもない。とはいえこのような批評こそ、文学批評の標準としての範型を示すものなのである。

ベンヤミンと同じく、芸術作品に対するアドルノの関心にとつても中心的な位置を占めていたのは、「ベンヤミンのみならず」アドルノも「芸術作品の真理内容」⁽³⁷⁾と規定したものの向かう方向性であった。『美学理論』の「芸術作品の真理内容」と題された章は次のような命題で始まる。「芸術作品の真理内容とは、個別的な作品が孕む謎の、客観的な解明である」⁽³⁸⁾。アドルノが出発点とした謎の本質とは、当該の作品に対する〈何のために〉という問いのうちにはない。この問いは、作品の内部からも外部からも答えられ得ない性質のものである。むしろアドルノによれば、「謎が存在し、それが解決されることを要求することで」、芸術作品が「真理内容」を「指し示す」ようになる。つまり「真理内容」は、謎のために客観的な妥当性を与えられた一種の要請として指し示されることになるのだ——ただし、その際、謎は、未解決なまま姿を消すだけである。「芸術作品は、最高の権威を具えたものであればなおさら、解釈を必要としている。(…)芸術作品は、芸術作品の真理内容を確立する解釈を必要としているのだ。だがこの要求は同時に、作品が、「自らの力だけでは」自己を構成することができないことを示す烙印にほかならない。作品のなかで客観的に求められていることを作品が〔それ自体で〕実現することができないのだ」⁽³⁹⁾。

このことを最も明快に表現しているのは、アーサー・ダンターによって解明された「芸術に対する哲学からの禁治産宣言」⁽⁴⁰⁾へと向かう傾向である。なおこのような傾向は、アドルノのもとで初めて見出されたという訳ではない。むしろそれは、近

代人による芸術哲学の全体の中で見れば、最も早いものとしては、シェリングとヘーゲルのもとで見出されたものである。とはいえ、むしろそこでも哲学から芸術に対してなされた不正がどの程度のものであったのかといった問題、あるいは——アドルノのみならずダントーも哲学に対して徹底して自覚的に要求していたように——芸術が自身の意図に従ってその実現を目指すか、自分では決して実現することのできない成果、あるいは、それによって芸術が自身に可能なものの限界をある意味で超え出るように促されるところの成果が、どの程度のものであったのかといった問題は、疑問として残り続ける。

アドルノにとって、「そもそもどの芸術も、ひとたびその魔力を破壊し、現実の断片に対峙する時のように芸術の前に対峙するようになったその瞬間に、途方にくれ、寄る辺なさの契機を背負わされることになる。そしてこの契機〔を解決する責任〕は、作品を鑑賞する人に転嫁されてゆく」⁽⁴¹⁾。つまり——それ以外の点ではアドルノとほとんど同意することのない社会学者のアーノルド・ゲーレンが同じ頃に断言していたように——近代の芸術作品は、ますます註釈を必要とするものとなってきているのだ⁽⁴²⁾。というのも、芸術作品においてその都度どのような形式が形づくられることが要請されているのか、あるいはそれらはどの「反省の」メディアに引き寄せられねばならないのか⁽⁴³⁾、さらに、それらは事実内容としては何と関係づけられるべきであり、それはどのようになされねばならないのかといった問題は、もはや容易には理解され得なくなってきたからである。

アドルノは、芸術作品とその真理内容が「それ自体として」閉じたものではなく展開されることを要請されたものであるという観念を、ベンヤミンと初期ロマン派の芸術批評理論からのみ引き継いだ訳ではない。彼はヘーゲルのある命題にもその確証を求めている。この命題は、少なくとも『新音楽の哲学』以降、芸術に関するアドルノの思考のライトモチーフとなった。

芸術において重要なのは、単に快適な遊具、あるいは便利な道具ではなく、有限な形象と形態からの精神の開放であり、

絶対者が感性的なものと現象するものなかに出現して宥和されること、真理が展開されることである。この真理は、自然史として論じ尽くされ得るものではなく、世界史のなかで啓示される。芸術は、その最も美しい面を自ら真理の中から引き出し、それによって現実での厳しい労働と、轟音をたてる認識の碾き臼に対する最善の慰めとなすのだ⁽⁴⁴⁾。

アドルノはこのようなヘーゲルの命題のうちに、ベンヤミンに喚起されて得た⁽⁴⁵⁾彼自身の命題に対する援軍を見出した。アドルノによれば、真理とは、静的なもの、永遠に確定されたものではなく、自身の内部に「時間の核」を持ち、変化に対して開かれたものなのだ。

芸術が実際に「真理の展開」であるという考えを一度手にしたならば、それはむろん次のことを意味することになる。すなわち(…)真理内容それ自身もまた展開するものであり、(…)すでに獲得された芸術作品の内容もまた、静的な形象ではなく、また、完成したものの、事物のようなものとして永遠にわれわれに対峙するようなものではなく、むしろそれは、自ら変化してゆくもの、しかも、もはやわれわれには決して経験され得ないようなある閾値に到達してゆくものなのである⁽⁴⁶⁾。

III

結論を示そう。アドルノにとって翻訳・註釈・批評とは、単に「芸術作品を母体として利用する(…)寄生的な形式ではなく(…)、それ自身が芸術の本質に属するものなのだ」⁽⁴⁷⁾。翻訳・註釈・批評といった反省形式とは、一種のメディアであり、作品の美的経験は、これらのメディアを通じてこそ、作品それ自体の客観的な目標として、さらには美的経験の内的

極北として措定されたものに到達することができるようになる。

ひとえに註釈と批評を通じてのみ、つまり、芸術作品をそれ自身の論理に即して活動させる反省を通じてのみ、芸術作品の完全な経験は可能になる。(…)このような契機を通じてのみ、芸術作品は自己自身に回帰する、つまりこのような契機によってこそ人は、芸術作品を本来的に把握することができるようになる。ゆえにひとは、芸術作品の理解を、実際には、ある過程として思い描かなければならない。この過程は、芸術作品そのものによって要請されたものであるが、それは、芸術作品と対峙した際に、あたかも魔法の杖を一振りしたかのように電撃的に芸術作品の理解が完成するといった仕方では生じるようなものではない。その際、次のことも忘れてはならない。芸術は、単なる対時的に存在するものとしてはあれ、哲学と深い縁で結ばれており、しかもそれは、まさにそれ自身の構造に基づいて、哲学に移行し(…)哲学のように自己自身の内部に何かを探し求めるものなのである(48)。

アドルノにとって、芸術作品が「滞留の契機を、つまり自己反省の契機を有する」ことが、その「美的質の本質的な契機」となる。この契機は、芸術作品の外部からもたらされるべき反省形式の、繰り返しの適用を求める。「だがそれは(…)このような自己反省に留まり続けるものではない。(…)このような反省は、それ自身として、あらたに事物に関する純粋な(論理学に、芸術の純粋な完成に移行してゆく」(49)。

反省概念を通じて、原理的に終りのない動力学が動き始める。アドルノ曰く、このことは「決して芸術のみに妥当するものではなく(…)むしろ(…)より包括的なもの(…)すべての合理的なものにも一般的に妥当するものである」(50)。

一九五八／五九年の講義においてアドルノは、芸術作品の美的経験についてのある理論を展開している。この理論は、芸術の「原初の経験」において開始されるべきものであるが、この原初の経験とは「いわゆる意味の経験ではなく(…)また

一般的な意味で理解され得るような経験でもなく、経験能力を具えた美的主体が、作品独自の動力学の中に「自らを譲渡すること」⁽⁵¹⁾なのである。

ただしこのような自己譲渡は盲目的なものであり、それ自体のうちに否定的な契機を孕んでいる。まさにこのような十分な契機があるからこそ(…)、自己譲渡は自己自身を乗り越えてゆくように求められている。(…)このような過程を通じて最終的に理解が生じてくる。ここでは、最終的にはすべての面において意味が把握され得るようになるのだが、このような把握が自身の格率を見出すようになるのは、まさしく芸術作品の中にその都度現れてくる諸契機自体の必然的な関係についての経験においてなのである。このようにして、いったん活動を始めた芸術作品についての反省は、ふたたび芸術作品に回帰してゆく。反省が芸術作品の中に回帰し、反省が芸術作品を初めて孤独に、ある程度外部から見つめるようになると、それによって反省は、本来的な芸術経験を構成するものとなり、この経験は、最終的な審判において、(…)宥和されたもの、精神的なものとして現れてくるようになる⁽⁵²⁾。

このような自己譲渡が洞察力に充ちたものとなるのは、ひとえに批評のお蔭である。ゆえに『美学理論』においては、「真理内容を把握するには批評が必要である」⁽⁵³⁾とされる。アドルノが自身の哲学のプログラムを、とりわけ「批評理論」として理解したのは、まさしくこの理論がドグマ的ではなく、むしろ、自身の先行者や、自身に挑戦してくるものを、何かについての批判的な反省という形式において発展させることができるからであった。

『美学理論』に対する「緒言」のなかでアドルノは、このような意味での哲学的な美学の必要性を、作品自身の内在的な過程から導き出している。

作品の経験に必要とされているのはとりわけ「美学」である。作品とは無時間的に同一のままに留まるものではなく、それがそうあるところのものに変化してゆくもの——なぜなら作品に固有の存在性とは生成なのだから——であるならば、作品は、それによって自身の生成が完成されるところの註釈や批評といった精神の形式を自らのもとに召喚することになるであろう。ただしそれらは、作品の真理内容に到達しない限り脆弱なままに留まる。それらが真理内容に到達することができるようになるのは、ひとえに、それらが自らを美学へと洗練させることを通じてのみである。作品の真理内容は哲学を必要とする。哲学は真理内容のもとで初めて芸術と一体化する、あるいは芸術のなかで解消されてゆく。そこへ至る道筋は、作品の中に反省的に内在するという道筋であり、哲学の諸学説の暗唱的な応用という道筋ではない。作品の真理内容は、著者からであれ理論家からであれ、作品の中に無闇に汲み上げられてきたどのような哲学からも厳しく峻別されねばならない⁽⁵⁴⁾。

アドルノはこのような考えを、『美学理論』の中の「芸術作品の理論」と題された節のなかでよりいっそう深めることになる。

仕上げられた作品が、ひとたびそれがそうであるところのものになる——というのも作品の存在とは生成のことなのだから——と、それらの作品は、前述の過程がそこで結晶化してくるところの諸形式に、すなわち解釈・註釈・批評に目を向けさせられる。これらの諸形式は、作品に関わる人々によって作品に適用されるだけではない。むしろそれらは、作品そのものの歴史的な運動の舞台なのであり、ゆえにそれらは自律的な形式なのである。それらの諸形式は、作品を乗り越えるものとして、その真理内容に寄与し、真理内容を、非真理の契機から区別する。これこそ批評の課題である。そこで作品の展開が成就するためには、かの諸形式は哲学へと洗練されねばならない。芸術作品の内在的な形態の運動、

そして、その運動が芸術の概念と関係してゆくダイナミズム。このような〔作品の〕内部から最終的に明らかになるのは、芸術が、そのモノダ的存在にもかかわらず、そしてそのモノダ的存在のお蔭で、精神の運動ならびに社会的な実在物の運動において、どれほど強力な一契機となっているのかという事実である（55）。

アドルノの美的経験の理論のなかで、芸術作品の謎めいた性格の経験を、註釈や批評といった反省形式の必要性へと結び付けていた紐帯が、以上をもって明らかとなったのではないか。その上で、アドルノ美学のアクチュアリティの問題が先鋭化してくるのは、以下のような問いにおいてである。第一の問いとは、彼が呈示した美的経験の展開過程は、現在われわれが従事している芸術現象や芸術実践でのわれわれ自身の経験を説明するのにどれほど適したものであるのか、第二は、アドルノが主張する精神形而上学の前提に関わる問い、すなわちアドルノが、個別的な作品の展開過程を、その〔個別的な〕状況を無視して、社会の統一的精神と同じように、全体として、支配的な「精神の運動」と関係づけるべきだと主張する際、彼は何を考えていたのかという問い、あるいは、このような精神形而上学的な解釈の枠組みは、どのようにして、作品の多様性や、社会的・歴史的な展開の多様性を統一することができるのかという問いである。——ともあれ、最終的にはヘーゲルからのアドルノへの遺産ということになるが、彼の精神形而上学的前提がもはや信頼にたるものでなくなってしまうとすれば、われわれが芸術作品に取り組み際におこなっている意味の読み込みを、従来とは異なった仕方ですべてに、今日その代替案として有意義だと考えられるものは何なのかという問いも問われねばならない。

本講演で呈示した芸術と哲学的美学との関係性のアクチュアリティ、ないしその歴史的意義を、皆さまがどのようにご覧になったのか、私は興味津々であります。

- (*) このテクストは、二〇一〇年一〇月四日に東京大学で行われた講演の原稿に基づくものである。お招きいただいた小田部教授と、翻訳者である梶原氏に感謝した。
- (1) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7), hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970 (im folgenden abgekürzt: ÄT).
- (2) Theodor W. Adorno, *Ästhetik (1958/59). Nachgelassene Schriften*, Abt. IV, Bd. 3, hg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt a. M. 2009, 34 f (im folgenden abgekürzt: *Ästhetik [1958/59]*).
- (3) Vgl. u. a. Alexander Kluge, „Die Aktualität Adornos“, Dankesrede zur Verleihung des Theodor W. Adorno Preises, 11. 9. 2009, Frankfurt, <<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/reden/2009-adorno-preis.html>> (abgerufen 18. 9. 2010); Georg Kohler, „Wozu Adorno? Über Adornos Verfahren, Motiv und Aktualität“, in: ders. / St. Müller-Doohm (Hgg.), *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Weilerswist 2008, 9-27; Gerhard von den Bergh, „Von der Aktualität Adornos“, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 45 (1991), 3 ff; Dettlev Claussen, „Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos“, in: Dan Diner (Hrsg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1988, 54 ff; ders., „Fortsetzen. Die Aktualität der Kulturindustriekritik Adornos“, in: F. Hager / H. Pfitze (Hgg.), *Das unerhörte Moderne. Berliner Adorno-Tagung*, Lüneburg 1990, 134-150.
- (4) Vgl. z.B. Theodor W. Adorno, „Musikalische Warenanalysen“ (geschrieben 1934-40, publiziert in: *Neue Rundschau* 1955, Heft 1), jetzt in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978, 284-297; oder neuerdings Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, New York 2008.

- (5) Vgl. z.B. Theodor W. Adorno, „Egkominon“ (1948), in: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1984, 334-340.
- (6) ハウムガルテンからブドルノへいたる哲学的美学の伝統にみられる、芸術作品の謎めきならびにその感染力の強さを関する問題の系譜については、 Bernd Kleimann, *Der Rätselcharakter der Kunst. Untersuchungen zu einem Topos der philosophischen Ästhetik*, Frankfurt/M. u. a. 1996 を参照のこと。
- (7) ÄT 182 f.
- (8) GS 18, S. 149-176, bes. S. 152 ff.
- (9) GS 18, 152.
- (10) Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1767, t. II, 71 (s.v. sonate): 「ソの困りものソナタのガラクタが何を言わんとしているのかを知るためには、自分が描いた絵の下に「これは木である」「これは人である」「これは馬である」と書くことを余儀なくされた下手くそな画家のようにするしかない。私はあの名高いフォントネル氏の機知を決して忘れてはいない。氏は、果てしなく続く交響曲にうんざりして、堪忍袋の緒を切らしてこう書きなぐった。「ソナタよ、お前は私に何を望むのだ?」。—— フォントネルの伝説的な問いに關しては、 Beverly Jerold, „Fontenelle’s Famous Question and the Performance Standards of the Day“, in: *College Music Symposium* 43 (2003), 150-160 を参照のこと。
- (11) ÄT 183.
- (12) Vgl. Theodor W. Adorno, *Current of Music: Elements of a Radio Theory*, *Nachgelassene Schriften* Abt. I, Bd. 3, hg. v. Robert Hullot-Kentor, Frankfurt a. M. 2006.
- (13) Vgl. bereits den Aufsatz „Über den Feischarakter in der Musik und die Regression des Hörens“ (1938), GS 14, 14-50.

- (14) ÄT 182.
- (15) Vgl. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik* (1920), Neuwied 1971, 32.
- (16) Vgl. Carl Schmitt, *Politische Theologie* (1922), Berlin 82004, 11.
- (17) *Ästhetik* (1958/59), 199 f.
- (18) *Ästhetik* (1958/59), 199.
- (19) 木下尚江『読書の美意識』(1976) Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens - Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
- (20) Vgl. Platon, *Theater* 155 d; Aristoteles, *Metaphysik* I.2, 982 b 11.
- (21) ÄT 182 f.
- (22) *Ästhetik* (1958/59), 22.
- (23) Ebd.
- (24) Vgl. ÄT 221; s. a. GS 11, 433.
- (25) *Ästhetik* (1958/59), 34.
- (26) *Ästhetik* (1958/59), 34 f.
- (27) Vgl. insbes. Friedrich Schlegel, „Athenäums-Fragmente“ (1798-99), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. E. Behler, Bd. 2, München 1967; dazu a. Willy Michel, *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe. Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795-1801)*, Göttingen 1982; H. Schanze (Hg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt 1985; Ernst Behler, „Von der romantischen

- Kunstkritik zur modernen Hermeneutik“, in: S. Vietta / D. Kemper (Hgg.), *Ästhetische Moderne in Europa*, München 1998, 127-150; Hans Eichner, „Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik“, in: ders., *Against the grain. Selected Essays* (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 47, hg. v. Rodney Symington) Bern u. a. 2003, 171-190.
- (87) Vgl. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik* (1919), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I,1, hg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 7-122; jetzt a. in: ders., *Werke und Nachl. Kritische Ausgabe*, Bd. 3, hg. v. Uwe Steiner, Frankfurt a. M. 2008.
- (88) Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“ (1923), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I,2, a.a.O., 123-201.
- (89) Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), in: ders., GS I,1, a.a.O., 210-413.
- (90) Vgl. u. a. Bernd Witte, *Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart 1976; Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a. M. 1986; Josef F. Yvars, „Anmerkungen zu einer Theorie der Kritik bei Walter Benjamin“, in: I. u. K. Scheuermann (Hgg.), *Für Walter Benjamin: Dokumente, Essays und ein Entwurf*, Frankfurt a. M. 1992, 237-245; Kazuko Okamoto, „Das Kunstwerk und der Begriff des Lebens bei Walter Benjamin“, in: Lothar Knatz, Nobuyuki Kobayashi, Takao Tsunekawa (Hgg.), *Leben und Geschichte. Studien zur deutschen Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2008, 119-142.
- (91) Vgl. Benjamin, GS I,1, 26-40; dazu a. Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a. M. 1987.
- (92) Benjamin GS I,2, 125; vgl. a. Achim Geisenhanslüke, „Kritik am Kommentar. Über Walter Benjamin und Michel Foucault“, in: ders. / Eckart Goebel (Hgg.), *Kritik der Tradition* (FS H. Tiedemann-Bartels), Würzburg 2001, 111-122, bes.

115 ff.

- (35) Benjamin GS I,1, 73.
- (36) Vgl. Friedrich Schlegel, „Zur Philologie“ (1797), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 16, hg. v. H. Eichner, München 1981, 60.
- (37) Friedrich Schlegel, „Über Goethes Meister“ (1798), KFSa Bd. 2, 126-146.
- (37) ÄT 193-197.
- (38) ÄT 193.
- (39) Ebd.
- (40) Vgl. Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.
- (41) *Ästhetik* (1958/59), 200.
- (42) Vgl. a. Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M. / Bonn 1960, 2. neu bearb. Aufl. 1965, 162 ff.
- (43) Vgl. Niklas Luhmann, „Das Medium der Kunst“, in: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. N. Werber, Frankfurt/M. 2008, 198-217; zu Luhmanns Kunsttheorie im Verhältnis zu Adornos Ästhetik vgl. a. Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006.
- (44) Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Werke, Bd. 15), S. 573. - Adorno zitiert diese Stelle auch in seiner *Philosophie der neuen Musik* (1949), jetzt in: GS 12, S. 13 (Motto).
- (45) Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, GS Bd. V-1, Frankfurt GS 5, 141; s. a. M. 1982, 578; dazu a. GS 5, 141; s. a. GS 20.1, 180.

- (46) *Ästhetik* (1958/59), 94.
- (47) *Ästhetik* (1958/59), 205.
- (48) Ebd.
- (49) Ebd., 204.
- (50) Ebd.
- (51) Ebd.
- (52) *Ästhetik* (1958/59), 204 f.
- (53) ÄT193
- (54) ÄT 507.
- (55) ÄT 289.

(本翻訳は日本学術振興会ならびに科学研究費補助金の助成により行われた。)