

アドルノの美学理論における美学と理論

高安啓介

アドルノ美学の集大成というべき『美学理論』は、一九六九年にアドルノが没したとき未完のまま残された著作である。⁽¹⁾残された原稿はまとめられて一九七〇年に早くも公刊されたが、編集者によると、書かれるべき内容はほとんど書かれていたようで、最後の仕上げをまつ段階だったという。アドルノの『美学理論』は、シェーンベルクの未完のオペラ《モーゼとアロン》と同じように、完成させようにも結果として完成されなかつたところで、アドルノの考えの一端をはずらずも証明している。すなわち、追求される真理は、完成されたかたちを望まなかつたということである。『美学理論』の内容についてみると、表向きには、芸術の哲学としての性格を強くしている。とくにそれは、作品の哲学である。ただし一般論のように語られるところでも、近代主義の芸術をとくに念頭においた話となっている。さらにまた『美学理論』の内容をよく吟味して分かることは、根底において、理性のありかたが問われていることである。そもそも、美学 Aesthetic とはその語義からすると感性論であるが、アドルノの場合には、感性と理性について同時に問うところがあり、美学としての著しい特徴といえるのは、理性のありかたが問われているところである。

アドルノの『美学理論』の原題は Ästhetische Theorie である。邦訳は『美の理論』という題名となっている。たし

かにそのほうが誰にでも受け入れやすいかもしれないが、著作の内容にたいして適切とはいえない。なぜなら、自然美や芸術美について語っていても、全体の議論のなかで美の問題がとりたてて中心にあるとはいえないからである。あるいは、斜に構えてみるならば、この著作はたしかに美的な理論 *Ästhetische Theorie* だともいえる。かつてププナーは「理論は美的になりうるか」という皮肉のきいた論文で、興味深いことを指摘している⁽²⁾。それによると、アドルノのこの著作は、玉虫色の題名 *Ästhetische Theorie* からして、美学 *Ästhetik* の理論というだけでなく、理論そのものが美的・感性的 *aesthetisch* であることを暗示しているという。すなわち、理論はもはや基本命題なるものを想定できなくなり、思考の動きはよりどころなくエッセイ形式をとらざるをえない。ここでは、理性への信頼はゆらぎ、理論そのものが美的・感性的 *aesthetisch* になっている。けれどもこうした見立ては、感性和理性とを切り離して考えるかぎり誤りである。アドルノが理論の名にこだわることで重視したのは、理性をただ批判するのではなく、理性のあるべき姿を示唆することだった。結局のところ、*aesthetisch* の語の多くの含みを考慮しても、アドルノ美学はともかく理論であることを主張するものであるから、『美学理論』がやはり原題 *Ästhetische Theorie* にふさわしい。

本論のねらいは、アドルノにおいて美学と理論とがそれぞれどう理解されていたかを明らかにすることで、アドルノ美学がどんな理論であったのか説明できるようになることである。そこでまず注目したいのは、美学史にみられた大きな二つの傾向である。一つに、美学という学問は、感覚論として出発したものの、感覚への敵意をはらみながら発展してきたこと。もう一つに、美学という学問は、感覚論として出発したものの、芸術の哲学として発展してきたことである。本論では、伝統美学のこの二つの傾向にたいして、アドルノ美学がどんな反省をしているか、そしてそれにより、アドルノ美学がどんな特徴をもつに至っているかを明らかにする。アドルノ美学は、全体としては、芸術の哲学になおとどまるが、それでも、自然美についての考察がひとつの鍵であることは見逃せない。なぜなら、一九

世紀以来の美学において自然美はあまり問題にされなくなつたといわれるが、アドルノは芸術に内在する問題をあきらかにするために自然美にあらたに注目しているからである。そしてまた指摘しておかなければならないのは、アドルノが自身の知のいとなみを理論 *Theorie* として理解していたことである。ただしそのとき理論とはその原語のギリシア語 *theoria* にそくして観照の意味でとらえられている。全体としてみると、アドルノ美学は、芸術の哲学であるとともに芸術の理論であるともいえるが、芸術をモデルとして理性のありかたを問うところがあるだけでなく、理論自体においても理性のあるべき姿が示唆されている。

感覚の位置

美学という学問は、一八世紀に哲学者バウムガルテンによって創始されたといわれる⁽³⁾。たしかに、古代から美についての思索はあった。しかし、一八世紀にバウムガルテンがラテン語で *aesthetica* という語をつくつたのが、美学という語の始まりとされ、名は体を表すというように、美学という学問もそこから始まったと考えられている。バウムガルテンはドイツの哲学者であるので、こうした見方は、ドイツ系美学を權威づけるのにも都合がよかったわけだが、美学がその名において近代の学問であることは否定できない。美学の語のもとなつてはギリシア語の *Aisthesis* は、もともと、感覚や知覚をあらわす語で、適用されるのは芸術とはかぎらなかつた。バウムガルテンの美学 *aesthetica* もまた「感性の認識の学 *scientia cognitionis sensitivae*」と謳うように認識論の一つであつて、詩の例を取り上げることがあつても、芸術の哲学としての性格はまだ十分に持ち合わせていない。カントも同様であ

る。カントの美学は、文字通りには、一七八一年の『純粹理性批判』の「超越論的感性論 [Transzendente Aesthetik]」にある。⁽⁴⁾ これもまた今日からみるとプロト美学といえるものである。すなわちそれは認識の基礎としての時間と空間という直観形式について論じるものであって、芸術について論じるものではなかった。

美学という学問の発展は、振り返ってみると、一つの逆説とともにあった。すなわち、美学はもともと一種の感覺論として出発したが、その発展のなかで、感覺への敵意をはらんできたことである。正確にいうと、美学は、感覺にすぎないものを低くみなす傾向をもっていた。そしてそうみると、カントの『判断力批判』の「美の分析論」には、その端緒となる区別がみとめられる。それは、「快適なもの」と「美しいもの」との区別である。⁽⁵⁾ カントによると、「快適なもの」が満足の対象であるように、「美しいもの」もまた満足の対象であって、両者はそれぞれの満足の在りかたによって区別される。「快適なもの」への満足は、関心や欲求にもとづく満足のうちでも、享樂による満足である。これにたいして、「美しいもの」への満足は、関心や欲求にもとづかない満足であって、享樂をいっさい望まないとこの満足である。さらにいうと、「快適なもの」への満足は、感覺の満足にとどまるの⁽⁶⁾にたいして、「美しいもの」への満足は、判定的満足とされる(第五四節)。すなわち、カントのいう「美しいもの」への満足は、感覺に心地のよい刺激におほれることなく、対象の現れかたを見極めることによる満足である。そのかぎり、カントは「美しいもの」への満足を、感覺自体から遠ざけているかにもみる。⁽⁷⁾ カントはそこからさらに、「快適な技術 *angenehme Kunst*」と「美しい技術 *schöne Kunst*」という区別を立てるが(第四四節)、それによって、一つの帰結がもたらされる。すなわち、今日の芸術にあたるのが「美しい技術」であるが、芸術の所産としての作品にたいしては、感覺に心地よい刺激を追うのではなく、むしろそれを否定して、作品の形式をこまかく観察することが求められてくる。

美学がこれまで感覺への敵意をはらんできたというのは、誇張ではない。美学はこれまでカントの区別のなかに

価値判断を含ませてきたのであって、美学はしばしば対象が感覚にあたえる心地よい刺激におほれることを戒めて、超然とした態度によって対象の現れをつぶさに感取することを求めてきた。すなわち、享樂 *Geniſs* を否定し、觀照 *Kontemplation* を肯定するところがあつた。ドイツ語でいう感覚 *Empfindung* の語がまた感情の意味をもつように、ここではまた、自然にわいてくる感情を抑えようとする意識も含まれてくる。すなわち、感覚への敵意のうちで大きいのは、享樂への敵意であつて、感覚に心地よい刺激への関心や欲求にとらわれていることは、人間の不自由とみられてきた。美学は、このように、感取にすぎないものを低くみなしながら、高次の感覚としての感性に向かつていくものである。そしてそのとき、芸術こそが、高次の感覚としての感性にふさわしい場であつて、芸術の所産としての作品は、形式と内容において十全に感取されるべきものだった。だから、美学はとくに芸術の哲学として特別な發展をとげてきたわけである。しかも、美学という学問は、芸術の哲学となることを通して、感覚を超える価値にゆきつくこともあつた。西洋の哲学思想は、総じて、理性を重んじながら、感覚を低くみなす傾向を有していたから、美学にもみられる感覚への敵意は、皮肉にも、美学の地位を高めることにつながつた。

アドルノ美学にもまた感覚への敵意がはらまれている。すなわち、娯樂音楽へのあからさまな攻撃にみるように、アドルノはもともと、作品がもたらす感覚に心地よい刺激におほれることを戒めて、作品の形式をその細部にいたるまで十全にとらえることを説いてきた。⁽⁸⁾したがつて、アドルノは『美学理論』においてカント美学にたいして一定の評価をあたえている。すなわちそれは、カントが『判断力批判』において「美しいもの」への満足を「関心をともなわない」満足としたところであり、「美しいもの」⁽⁹⁾をついには感覚に心地よい刺激からも遠ざけているところである(7.226)。カントにとつて「関心をともなわない」とは、まずなによりも、利害関心から離れていることである。すなわち、所有の関心からも、支配の関心からも、自由であることである。そして、「関心をともなわない」とはさら

に、欲求をとまなわないう状態であり、享楽をいっさい望まなければ、感覚に心地よい刺激をいっさい望まないこともある。アドルノがそうみるように、「美しい技術」としての芸術にたいしても「関心をともなわないう」満足がともめられるかぎり、この規定によって、芸術を日常の必要から遠ざけることができるだけでなく、芸術を日常の享楽からも遠ざけることができるのであって、カントはこうして「芸術を飽くことなく撫でまわし味わいつくそうとする貪欲な俗物根性から救いだした」とみられている(7.23)。

アドルノはそれでもカントの矛盾を見逃さない。「美しいもの」への満足を「関心をともなわないう」満足とみると、「カントが関心とよぶものがなければ、満足が一体何であるかが分からなくなってしまう、美の規定にもはや役立たなくなってしまう」からである(7.23)。アドルノのうがった見方によると、カントはこうして「美しいもの」をもつばら満足から説明しようという主観主義から逃れている。とはいえ、「美しいもの」にはやはり満足はつきものであって、関心を否定してもなお何らかの関心は残るのではないか。じつは、カント自身もまた「関心をともなわないう」満足という言いかたに躊躇していて、アドルノはいみじくもカントの次の注をそっくり引用している。「満足の対象についての判断は、まったく無関心でありながら、しかしそれでもきわめて関心を惹くことがありうる。つまりこの判断は、関心にもとづかないが、しかしある関心を生み出す」(第二節)。結局のところ、アドルノはカントの矛盾をつくことで、芸術経験にはらまれる同じ矛盾を浮かび上がらせようとしたのだった。すなわち、関心を放棄したところで、新しい関心が生みだされること。欲求を放棄したところで、新しい欲求が生みだされること。享楽を放棄したところで、新しい享楽が生みだされること。そして、幸福を断念したところで、新しい幸福がひらかれることである。

芸術経験は、享楽趣味を投げ捨ててはじめて、自らの原理に従うものとなる。芸術経験へといたる道は、無関心の状態を経るものである。芸術は、料理やポルノといったものから解放されてきたが、その歩みもはや取り消すことはできない。けれども、その歩みは、無関心の状態にとどまることはない。無関心の状態はおのずと変化して、それ自体において関心を再生する。偽りの世界のなかでは享楽はことごとく偽りとなる。幸福のために幸福は断念されることになる。断念することで幸福への欲求は、芸術のなかに生き残る (7.26)

芸術の哲学

美学における感覚への敵意をひもとけば、美学がなぜ芸術の哲学として発展してきたかも分かる。なぜなら、感覚そのものが低くみなされるとき、芸術こそが高次の感覚にふさわしい場とみられるからである。しかも、芸術自体がなおも感覚にとどまる分野であるかぎり、哲学によって解釈されなければならないことになるだろう。カント以来、美学がとくに芸術の哲学として発展してきた背後には、こうした志向があったとみられる。そして今日でも、美学はなお芸術の哲学としての命脈を保っている。

ヘーゲル美学は、芸術の哲学の一つの典型といえる。ヘーゲルの『美学講義』(一八三五)^⑩では、冒頭で述べられるように、美学 *Ästhetik* の語は、便宜上のものであって、美学の語のもとで論じられるのは、じつのところ「芸術の哲学」だとされている(13)。これはまた、美学がもはや認識論としての感性論ではないという主張でもある。ヘーゲルは、そういうとき、二つの大きな前提のうえに立っている。一方において、哲学と芸術とは、同じ真理を目指していること。他方において、哲学と芸術とは、真理との関係においては区別されることである。ヘーゲルによると、

芸術の「最終目的」は、作品のなかに「真理をあらわにすること」である(82)。とはいえ、ヘーゲルによるなら、作品はもっぱら人間の感覚に向けられており、作品の真理もまた感覚にとどまるので、哲学の概念によって説明されなければならぬ。たしかに、作品において真理がおのずと現れるにしても、作品における真理は、現れとして感覚にとどまるので、哲学の概念によって説明されることを待つものでもある。この考えかたには、二つのことが隠されている。一つに、芸術の哲学は、根本において、感覚にすぎないものを低くみなす傾向からきていること。もう一つに、芸術の哲学はたんに芸術一般について論じるだけでなく、作品の解釈としての性格もそなえてくることである。なお、ヘーゲルの以上のような前提は、ヘーゲルに限ったことではなく、二〇世紀の解釈学にも引き継がれている考えかたである。

アドルノの『美学理論』では、芸術の哲学がいまだ十分成功してこなかったことが自覚されている。芸術の哲学は、たしかにこれまで、芸術一般について論じることに甘んじてきた。たとえそれが個々の作品を解釈することはあっても、個々の作品それぞれの在りかたに忠実であったためではない。近代芸術のそのつどの新しい実践は、芸術なるものの例示ではなく、芸術概念をそのつど更新する試みだったし、個々の作品はどれも唯一無二あることを目指してきたはずである。したがって、芸術の哲学はそもそも始めから失敗するよう運命づけられている。アドルノはそれをみとめてこう述べる。「哲学と芸術には同じ精神が支配していることから、哲学が作品に身をゆだねることなく芸術の本質について論じていても許されていた。むしろ、芸術といわれるものと芸術の一般規定とが一致しないという理由から、芸術の特殊なありかたを考えようとする当然の試みもあったが、哲学としての美学はいつもそれに失敗していった」(7496)。

アドルノ美学はそれでも芸術の哲学にとどまろうとする。しかもまたヘーゲルにみられる二つの大きな前提を引き

受けてもいる。一つに、哲学と芸術はともに同一の真理を目指していること。もう一つに、芸術の所産としての作品のなかに真理が現れるとはいえ、哲学による説明をまつものだということである。たとえばこう述べられている。「哲学と芸術とはそれらの真理内容において交わる。段々と明かされていく作品の真理は、哲学概念の真理と別のものではない。……作品自体のこの真理は、哲学の解釈になじむものであって、……哲学の真理と一致するものである」(7.197)。ただし「どんな作品であれ十全に経験されるには、思想とともに哲学を必要とする」(7.391)。

アドルノが『美学理論』の冒頭で述べるように「芸術にかんして何一つ自明なことはなくなった」(7.6)のなら、芸術の哲学がこれまで目指してきた芸術の一般論は、もはや通用しないことになる。たしかに、アドルノはそれでも芸術の哲学にとどまるが、そこでまず重んじられるのは、まずもって、個々の作品それぞれの個々の在りかたに忠実になることである。そしてそのためには、個々の作品の形式を明らかにする内在分析が欠かせない。とはいえ、アドルノにとって芸術の哲学は、個々の作品それぞれの個々の在りかたに満足するものでもない。芸術の哲学は、作品の内在分析によりながらも、作品の内在分析を超えていくものである。すなわち、個々の作品の形式を明らかにする内在分析にとともに、個々の作品の内容を明らかにする解釈がさらに必要とされる。とくに、作品の真理内容 *Wahrheitsgehalt* といわれるものは、社会全体にかかわる真理である。したがって、芸術の哲学は、個々の作品の解釈をとおして、個々の作品のうちなる真理内容を明らかにすることで、個々の作品を超えていくものである。美学は、芸術の哲学としての役割からすれば、「作品の内在分析の考えと強く結びついているものの、作品の内在分析がおよばないところを持ち場としている。美学のさらなる省察は、作品の内在分析が直面する事態を乗り越えて、強い批判によって真理内容へと迫らなければならない。作品の内在分析そのものは窮屈なので、社会を意識しながら芸術について考えることもべきなこと」(7.517-8)。

アドルノの『美学理論』では相反する二つの主張なされている。一方では、作品は「解釈の対象として捉えらるべきではない」(7.179)といわれる。他方では、「作品は、最高の価値をそなえた作品はなおさら、解釈されることを期待している」(7.193)ともいわれる。これら二つの主張は、相反するようにみえるが、一貫した考えとみるべきである。こう述べられる。「理解されるべきは、現状においては、作品が理解しがたいものだということである」(7.179)。「芸術の哲学にあたえられた使命は、哲学の思索がほとんど不可避に試みてきたように、理解できないところを説明によって解消することではない。むしろその使命は、理解できないということ自体を理解することである」(7.516)。たしかにこの考えはどんな作品にも当てはまるわけではない。ベケットの作品がその最たる例とみられるように、真正の作品こそが理解しがたいものとなると考えられている。アドルノによるなら、作品の理解しがたさや、作品の謎性格 *Rätselcharakter* といわれるものは、現代においては、社会の同一化の力への抵抗からくるのであって、そのかぎりにおいて、何らかの真理を含んでいる。だからこそ、解釈できないということが解釈されるべきであり、理解できないということが理解されるべきだということになる。

アドルノ美学がとくに芸術の哲学として目指すのは、個体としての作品から始まって、個体としての作品を超えることである。すなわち、個体としての作品において、思いがけず、社会全体にかかわる真理と出会うことにほかならない。しかし、アドルノの『美学理論』自体おのれの理念をどれほど実現できているのかは、問われるべきだろう。なぜなら、この著作もまた芸術の一般論から逃れているわけでないからである。しかし、アドルノの『美学理論』がそれまでの数々の作品批評にもとづくものであることを含み入れるならば、次の点では一貫しているといえる。第一に、個々の作品それぞれの個々の問題から始めようとしていること。第二に、体系ありきではなく、個々の問題のなから相互のつながりを見出そうとしていること。第三に、個々の作品のかかえる個々の問題において、社会全体に

かかわる真理がみとめられていたりすることである。たとえば、シェーンベルクの作品における不協和、ベケットの作品における不条理、ツェランの作品における寡黙さなどは、個々の問題でありながら、相互にまったく無関係でなく、社会全体にかかわる真理をしめすものとして理解されている。

アドルノ美学における芸術の哲学は、たしかにまた、芸術にかかわる対象について論じるという側面のほかに、芸術にかかわる概念について論じるという側面をもっている。アドルノにとって概念とは、定義されるものではなく、それ自体もまた論じられるべきものである。そして、芸術にかかわる概念について論じることは、事実上、芸術について論じるための語について論じることにほかならない。アドルノ美学がなおドイツ観念論からの議論を引きずっているようにみえるのは、新しい概念の使用を避けながら、カント以降の美学の中心にあつた概念について反省するという仕事からきている。『美学理論』ではたしかに、崇高・表現・作品・仮象・形式・内容・経験・解釈・理解など、使い古された概念について、新しい状況のなかでどんな意味をもちうるかが問われている。そしてこうした仕事は、アドルノにとって二重の意味をもっている。まずもって、概念の歴史について問うことは、対象の歴史をそこに透かして見ることである。すなわち、芸術の歴史をそこに透かして見ることである。さらにまた、議論の一般化や体系化を企てるまえに、それを支えてきた概念について反省することで、概念によって把握されるところの個々の対象にたいして忠実であろうとする。すなわち、個々の作品にたいして忠実であろうとする。したがって、『美学理論』の論述では、芸術にかかわる対象について論じることと、芸術にかかわる概念について論じることが、相互に区別できないほど絡んでいる。

美学はこれまで自然と芸術の二つの領域にかかわってきた。自然と芸術はともに美しい対象となりうるので、美学の考察のおもな対象となってきたということもある。たしかに、美学はこれまで自然美と芸術美のことだけを考えたわけではないが、美学のありかたにかかわる問題がそこに集約されることもある。とくに、カントからヘーゲルにかけて自然美と芸術美との区別が取りざたされるときには、自然美と芸術美との優劣もまた問題となってきた。カントは自然美をなお高く評価したが、ヘーゲルになると自然美よりも芸術美のほうを上とみるようになる。そしてそれにともない、カント以降の美学において自然美はあまり問題とならなくなり、美学はもっぱら芸術の哲学として発展をとげてきた。もともと、二〇世紀も後半となると、美学において自然美がふたたび前向きに取り上げられてくる。アドルノ美学はまさにその先駆といえる。一九六九年にアドルノが没してからは、自然環境への意識の高まりにもなつて、自然美はとくに重要な問題とみられてきている。以下ではまず、カントからヘーゲルにかけての変化を押さえておく。そして、アドルノがそれらをおまえて自然美をどう論じているかをみることにする。

カントは、『判断力批判』の第四二節で、自然美について論じている。⁽¹⁾ そのとき、自然美とは何かについての説明というよりも、自然美への関心についての説明をおして、自然美にたいして高い評価をあたえている。解釈上とくに注意したいのは、『判断力批判』の第二節以降において、「美しいもの」への満足は、「関心をともなわない」満足とされるのに、同書の第四二節では、自然美への関心がいわれるところである。カントのいう自然美への関心は、あくまで、利害関心から離れたところの関心である。説明のなかで強調されるのは、自然美への関心が、芸術美にみら

れる虚飾や虚栄から離れているということである。さらにまた、カントのいう自然美への関心は、自然にたいして心地よさすら求めないのであって、それだけ、自然を利用しようとする関心から離れている。自然美への関心は、いうならば、無関心のうちなる関心だということであり、「直接の関心」だとされる。すなわち、自然美への関心は、まずもって、自然の観照につきるのであって、それゆえに、人々を善へと向かわせるものである。カントによると、「芸術美にたいして関心をもつからといって、道徳上の善にふさわしい考えかたをもつとはかぎらないし、道徳上の善への傾向をしめすにすぎない考えかたさえもつとはかぎらない」。「自然美にたいして直接の関心をもつことは、いつでも、善い魂の一つの特徴をあらわすものであり、この関心が習慣となつて、好んで自然を観照するようになれば、少なくともそれは道徳感情にとつて好ましい心情をあらわすものである」。カントからすると、芸術の世界はむしろ虚飾と虚栄にみちている。芸術愛好家はかならずしも善人とはかぎらない。これにたいして、自然美のほうは、道徳感情にはたつき、人々を善へと向かわせる。自然を愛するひとに悪人はいない。

ヘーゲルは『美学講義』の冒頭⁽²⁾で、美学 Ästhetik の語はあくまで便宜上のものだとしたうえで、自分が論じるのは「芸術の哲学」であると宣言し、「自然美を除外する」ことをかかっている。なぜなら、芸術美は「精神」から生まれてくるので「自然美よりも優れている」からである。とはいえ、ヘーゲルの『美学講義』は、自然美について少なからず論じている。もちろんそれは、芸術美のほうが自然美よりも優れていることをいうためである。すなわち、芸術美がいかに完全な美であるか、それと比べて、自然美がいかに不完全な美であるかをいうためである。したがって問われるのは、「自然がその美しさにおいて不完全となつてしまふのはなぜか」ということであり、「完全さは何によつて生じるのか」ということである(190)。ヘーゲルが『美学講義』において自然美を問題とするところでは、有機体の美がとくに取り上げられる。そのとき、植物よりも動物のほうが上であり、人体の美がもつとも優れているとされ

る。これにたいして、自然の風景はあまり話にならないし、無機物にも美をみとめるつもりはないようだ。ヘーゲルの美の基準は、ようするに、生命ないし魂がいかにも外にあらわれているか、そしてさらに、精神がいかにも外にあらわれているかということである。それゆえ、無機物よりも有機体のほうが上であり、植物よりも動物のほうが上であり、人体はそのなかでも最上位にくるが、そもそも、自然美よりも芸術美のほうが上にくる。

アドルノの『美学理論』でも、カントからヘーゲルにかけての変化について、次のように述べられている。「シェリングの美学は、芸術の哲学といわれるが、シェリング以来、美学の関心は、芸術作品に集中してきた。『判断力批判』のもっとも鋭い規定はなおも自然美に通じるものだったが、それからのち、自然美はもはや理論の主題として難しくなった。もっとも、自然美について論じることが難しくなったのは、ヘーゲルの説によるなら、自然美がもっと高度なものによつて乗り超えられたからである。自然美はつまり追放されたのだ」(79)。そしてまた、続く文章で示唆されているように、芸術作品がもともと作り上げられたものであることも、大いにこの問題と関係している(798)。芸術作品は、じつのところ、自然に「暴力」をふるって作り上げられたものであり、その痕跡として、何らかの「傷口」をとどめているはずである。普通そのことは忘れられがちだが、自然美はそのことを想い起させるものなので、美学はそれをごまかすために、自然美を問題としなくなったのではないか。この疑念をぬぐい去ることはできない。さらにまた、アドルノによると、美学はこれまで、芸術作品について、人工物でありながら人の手が加わっていないようにみえることを指摘してきたのであって、それはすなわち、自然美にもともと帰せられていた無垢なありようを、芸術作品それ自体にみようとしたりしたことである。こうして、美学はこれまで芸術にくみしながら、自然への負い目をやわらげようとしてきたとされる。

アドルノは『美学理論』において自然美にあらたに注目している。ただしアドルノは、自然美をけつして原初のも

のとは見ないし、歴史を超えたものとも見ない。たとえばこう述べる。「自然が人間たちを圧倒している時代には、自然美などありえない。農業にとって自然の現れはとりもなおさず行動の対象であつて、農業にたずさわる人々が風景のことを何とも思わないことは、一般に知られている。自然美は、歴史をもたぬと誤解されているが、歴史の核心をはらむ」(7.102)。アドルノにとっては、自然美はあくまで、近代において見出されたものである。逆説であるが、人間はそもそも自然支配によつて自然の脅威から解放されることで、自然支配の関心から離れることができるようになり、超然とした態度をもつて自然をそのものとして観照できるようになる。自然美はまさにそこで見出されるものである。

自然美の経験はもつぱら現象としての自然にかかわるのであつて、労働の素材としての自然にかかわるのでなければ、生命の維持に欠かせないものとしての自然にかかわるものでもない。ましてや、科学の土台としての自然にもかかわるものでもない。自然美の経験は、芸術経験とおなじように、形象の経験である。現象する美としての自然は、行為の対象として受け取られるものではない。自己保存の目的を断念することは、芸術において顕著であるにしても、自然美の経験においても成し遂げられる。(7.103)

アドルノはまた次のことを指摘する。「実際のところ、自然が征服されていないところでは、征服されていない自然の形象は、恐怖以外の何物でもなかった。したがつて、自然のうちに左右対称の秩序をみることは奇異にもかかわらず、古くから愛好されてもいた」(7.102f.)。西洋文化では自然のうちに左右対称の秩序がみとめられてきたが、それはまた、自然のうちに左右対称の美がみとめられてきたということでもある。すなわちそれは、自然を征服しよ

うとする願望の現れにはかならない。古典主義者たちの自然の理想は、じつのところ、人間化された自然であった。アドルノはそうしたところに自然美をみつめない。アドルノにとって自然美とは、形作られていないものの美であるかぎり、形式を欠くことによって特徴づけられる。すなわち、人間の手による秩序をもたぬものだということがある。自然美のそれらしさは「まとまりがなくとらえどころがない」ところにある(7.114)。

現代では手つかずの自然などありえない。当然そこで問われるのは、自然美がほんとうに存在するのかということであり、自然美の経験がほんとうに可能なということである。アドルノもすでに手つかずの自然などありえないとみていた。したがって、自然美がそのまま存在するわけではないと考えていたし、自然美の経験はいずれにせよ直接にはありあえないと考えていた。次のように述べている。「自然の経験は、完全に個人にとっての経験として、管理の手がおよばなかったとしても、偽りとならざるをえない。すべてが関連しあっている時代にあつては、自然美とみられたものは、自然美の戯画にすぎなくなる。自然美はいまや商品の刻印でもって覆われており、そのかぎり、自然美にたいして畏敬の念をいだくのなら、なおさら、自然美の観照をやめなければならなくなる」(7.116)。アドルノにとって自然美は、現実において存在するかは疑わしいにしても、一つの理念として想定されている。

アドルノの『美学理論』は、全体としては、芸術の哲学である。しかしそのなかで、自然美をめぐる議論はひとつの鍵となっている。というのも、ヘーゲルの場合には、芸術美の優位をいうために自然美について考察がなされたが、アドルノの場合には、芸術に内在する罪を明らかにするために自然美がいわれるからである。芸術に内在する罪とは、一言でいうと、自然支配の罪である。すなわち、自然に由来するところの素材をあつかつて、思いのままに加工することである。これにたいして、自然美とは、自然支配の対象になるまいとする、自然の現れのことである。アドルノの特別な言いかたに従うなら、自然美とは、「同一性」の支配のもとにありながら、「同一性」の支配に

屈しないものとして、「非同一般的」の痕跡だとされる(7.114)。すなわち、「同一性」とは、自己の目的にすべてを従わせようとする力であり、「同一性」の力があまねく支配するなかでは、自然美こそが「同一性」に吸収されない「非同一般的」をとどめている。したがって、自然美は、「おそらくいまだ実現されたことのない支配なき状態」(7.104)を想起させるものである。そしてそのかぎり、自然美は、たしかに、何について語っているか分からないが、何かについて語っているようでもある。すなわちそれは、何について語っているか同定されることを拒むことによつて、何かについて語るものだといえる。

美学において自然が問題となるときには、一方において、自然美と芸術美との区別をめぐる議論があり、他方において、芸術が自然に近いものであるかをみる議論がある。これらはまったく相容れないわけではない。カントが自然美と芸術美との区別について論じていたことはみたが、『判断力批判』の第四五節ではこうも述べられる。「技術は、われわれがそれを技術であると意識しながらも、われわれに自然のようにみえる場合にのみ、美しいということが出来る」。すなわち、カントが「美しい技術 *schöne Kunst*」というときには、私たちのいう芸術 *Kunst* に相当するものを指しているのだから、カントにとつて芸術とは、技術の一種でありながら自然のように見えることを目指すものだということになる。

アドルノもまた、自然美と芸術美との区別について論じながら、芸術が自然に近いものとなりうるかにについても論じている。ただし、カントよりもアドルノのほうがもっと強く逆説をうちだしている。たとえばアドルノは、自然の模写にたいして強く反対しており、芸術はむしろ自然の模写をおこなわないことで自然に近くなるかといっている。なおこのとき、アドルノが自然の模写にたいして強く反対するわけは、自然を写しとることができても、自然美を写しとることはできないからである。芸術はそもそも、自然へと近づこうとするほど、自然から遠のくものである。

る。たとえば、絵画がもしそれを無理にするなら、滑稽なものとなるだろう。「自然の模写がよい趣味とよばれる範囲にとどまるなら不快感はさほど感じられないが、自然の模写があまり度を超すと、不快感がはつきりしてくる。ドイツの印象主義者たちによる緑の森は、ホテルの壁に描かれたケーニヒ湖をしのぐ品位があるとは思えない。これにたいして、フランスの印象主義者たちは、自分たちが純粋な自然をめつたに主題として選ばなかったわけをよく分かっていた。」(7.119)。

アドルノは、芸術の所産としての作品について、自然でなくなるほど自然に近くなるという逆説を唱えているが、そのときには、複数のことが考えられている。第一に、作品は、技術の粹を尽くすことで、素朴なものに似てくること。第二に、作品は、作り込まれることで、作られていないものに似てくること。第三に、作品は、自然の模写をおこなわないことで、自然のあるがままに似てくること。第四に、作品は、表現を強くすることで、表現をもたぬものに似てくることである。アドルノは次のように述べる。「作品は、素朴さに向つたたり模写したりすることを厳しく自制するほど、成功した作品はそれだけ自然に近づく」(7.120)。「作品がむしろ作り上げられて、形作られない自然から遠のくほど、かえって、自然らしさが戻ってくる。すなわち、形作られていないもの、形なきものに戻ってくる」(7.115)。アドルノはたとえばヴェーベルンの音楽をあえて「自然の声」であると評している(7.121)。ヴェーベルンは限られた音によつて極小の作品をつくることで知られるが、丹念にひとつひとつの音を作り込んで、緻密にそれらを組み立てており、それでいてまた、強い情感ももちあわせている。ヴェーベルンの音楽は、このようにして、技術と表現の二面において人為の極みともいえるからこそ、自然なのだとみられている。すなわち、技術の粹を尽くすことで素朴なものに近づき、作り込まれることで作られないものに近づき、自然の模写をおこなわないことで自然のありのままに近づき、表現を強くすることで表現をもたぬものに近づいている。

理論と実践

アドルノは自身の知のいとなみを理論 *Theorie* として理解していた。ただしそこでいう理論とは語源のギリシア語 *theoria* にそくして観照の意味でとらえられている。すなわち、無私の状態で眺めることがくみとられている。M・ゼールは『アドルノの観照の哲学』において「アドルノの哲学はその核心において観照 *Kontemplation* の哲学である」と述べているが、このことはたしかに、アドルノの哲学がその核心において理論だということも重なっている⁽¹³⁾。ラテン語の *contemplatio* がしばしばギリシア語の *theoria* の訳語として用いられてきたように、両者はもともと同類の語である。したがって、アドルノは理論について観照の意味をくみながら二つのことを意識している。一つに、理論とは、事柄を分かりやすく整理するための枠組みではなく、事柄の矛盾をそのまま記述するものだという事。もう一つに、理論とは、実践から距離をおくものでなければならないが、実践から距離をおくことよって実践として働くことである。アドルノは、初期のころはベンヤミンの書きかたに感化されて前者のほうを強調していたが、晩年になって学生運動の高まりのなかで後者のほうを強調するようになる。

アドルノは、一九三二年にフランクフルト大学の私講師に就任するとき「哲学のアクチュアリティ」という講演をおこなったが、結びにおいて、理論にたいする基本姿勢について述べている⁽¹⁴⁾。そこでまず確認されているのは、現実の社会はそもそも理性 *ratio* にもとづいて一貫して形作られたものではなく、根本原理へと還元されるものではないということである。したがって、理論がそのことに忠実であるとするならば、根本原理から出発することはできないし、根本原理にまで遡ろうとすることは意味をなさない。理論はむしろ根本原理へと還元することのできない不合理な事態を目のあたりにして立ち止まらざるをえない。したがってこのとき、理論にとっては、気ままだとされて

きたエッセイのゆきかたこそが適切であると考えられている。今日の理論に求められるのは、体系という「大きな哲学の形式」ではなく、エッセイという「美学の小さな形式」であるにちがいない（1:343）。

アドルノの一九六六年の『否定弁証法』では、ドイツ観念論からの体系哲学への批判がなされているが、現代の理論における体系志向にたいする批判にもなっている。⁽¹⁵⁾アドルノにとって体系とは、事柄を分かりやすく整理するための網目であり、事柄にあてがわれるものであつて、事柄から生じてきたものではない。したがつて、アドルノのねらいは、体系によつて事柄を分かりやすく整理するのではなく、反体系の姿勢によつて事柄の矛盾をそのまま記述することである。また、方法や視点をもたないこともまた、事柄の矛盾をそのまま記述するうえで大事なこととみられている。したがつてそのために、アドルノの理論それ自体がよりどころのない叙述となりがちである。ただし、事柄のほうから拒んでいたものが戻つてくるはずである。すなわち、事柄のなから体系らしき連関がもたらされるかもしれない。このことこそ、アドルノがひそかに期待していたことである。重要なのは、混沌にたいして論理をあてがうのではなく、混沌のなから論理を引き出すことであり、事柄にたいして体系をあてがうのではなく、事柄のなから体系を引き出すことである。

アドルノの小論集『見出し語』には「理論と実践についての傍注」という文章が所収されている。⁽¹⁶⁾これは、ドイツの学生運動が高まりをみせた一九六〇年代末に書き下ろされたもので、題名にあるように理論と実践との関係について論じたものである。この文章でいわれる理論「Theorie」とは、目的や関心にとらわれずに社会を観察しようとする精神の活動であるならば、実践「Praxis」とは、社会変革の目的や関心にもとづく活動のことである。この文章はおもに当事者たちに向けて書かれているのだろう。アドルノの考えはいつになく明白である。それによると、理論とはなによりも、実践のあらゆる目的や関心に服さないことで、社会を観察するものであり、理論がそのことに成功するなら

ば、理論そのものが「実践の一形態」として働くだろう(10,161)。これにたいして、アドルノによると、学生運動における実践は、ますます理論を蔑ろにするようになり、経験する力をなくしてしまう。社会をとらえることができなければ、社会変革をおこなうことも難しいだろう。実践はやみくもになるほど、社会の目的合理性にもとづく支配の構造をみずから引き受けてしまうが、実践はそのとき自己を反省する力もなくしてしまう。このかぎり、実践はもはや実践ではない。一九六九年にアドルノはシュピーゲル誌のインタヴューで政治実践にあまりに後ろ向きであることを問われて次のように述べている。「わたしは自分の著作のなかで何かある行為や行動のためのモデルを提示したことは一度もありません。わたしは理論の人間です。理論思考がおのれの芸術志向にきわめて近いと感じている人間です」⁽¹⁷⁾。

アドルノの最後の著作となった『美学理論』でまず注目すべき点は、理論と実践との関係と同じことが、芸術と実践との関係においても述べられていることである(7,358)。芸術もまた実践を否定することで実践となる。すなわち、芸術の所産としての作品は、社会の目的や関心から自由であることで、社会への反省をうながすものであり、社会の真理をあらわにできる。そして、作品はそのかぎり実践として働くものである。これにたいして、アドルノによると、政治参加をねらう作品は、プロパガンダの役割を果たすことはできても、社会をありのままに認識するものとはなりえない。このようにみると、理論について述べられたことと同じことが芸術についても述べられており、いずれにおいても、自由な精神としての理性がいかに再生しうるかが問われていることが分かるだろう。『美学理論』はおおむね芸術の哲学であることをみてきたが、芸術の理論としてみるならば二つの特質をもっている。一つに、この理論はかならずしも体系立てて書かれていないが、個々の問題がたがいに関連しあっており、内から体系めいたものガ沸き上がってくるかのように書かれていること。もう一つに、この理論はけっして特定の実践に向けられてはいない

が、思弁という内向きの方向をあえてとることで実践になろうとしていることである。アドルノがこのように自身の理論自体においても理性のモデルを提示しようとしていたことは明らかである。

注

ズーアカンブから出版されているアドルノ全集Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Bd.1-20. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1970-1986.を、以下ではAGSと略し、この全集から引用するときには、原則として、本文中のカッコ内にその巻数と頁数をしめす。

- (1) Theodor W. Adorno, *ästhetische Theorie*, in AGS, Bd.7. 邦訳『美の理論』大久保訳、河出書房新社、二〇〇七。
- (2) Rüdiger Bubner, "Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos," in *Materieellen zur ästhetischen Theorie Adornos, Konstruktion der Moderne*, hrg. von Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 109.
- (3) 以下の記述の一部は、次と重なるところがある。拙稿「美学という学問への問い」『人文学の現在』創風社出版、二〇一二、三〇―四八。
- (4) Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. カント『純粹理性批判』(『カント全集4』) 有福孝岳訳、岩波書店、二〇〇一。
- (5) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. カント『判断力批判』(『カント全集8』) 牧野英二訳、岩波書店、一九九九。
- (6) 社会学者ブルデューは『ディスタクシオン』において、カントが区別した満足の三つの様態を、社会階層どうしを隔てる性向の区別として再発見している。「美しいもの」への満足は、芸術作品をその形式において十全に感取することができる教養人の性向と

して、「善いもの」への満足は、上昇志向ゆえに知識偏重になりがちな中間階層の性向として、「快適なもの」への満足は、快楽に耽ることのない庶民の性向として、社会空間のなかに見出される。ピエール・ブルデュー『ディスタンクシオン』石井洋二郎訳、藤原書店、一九九〇。

(7) カントは「判断力批判」において、「美しいもの」への満足をできるかぎり感覚から遠ざけようとする。たとえば、「快適なもの」を「感官趣味」と結びつけ、「美しいもの」を「反省趣味」と結びつけるところ(第八節)。「美しい技術」としての芸術がもたらすのは「たんなる感覚からくる享楽の快ではない」のであって「反省の快でなければならぬ」とされるところ(第四四節)。

(8) たとえば、アドルノは『音楽社会学序説』において、音楽の聴きかたの様々な類型をあげているが、そこで模範となっているのは、音楽の形式にみずから入り込むように聴く「専門家」であり、それに準ずるのが「良い聴取者」である。これらにたいして、「娯楽型聴取者」などには厳しい批判を加えている。アドルノ『音楽社会学序説』高辻知義・渡辺健訳、平凡社ライブラリー、一九九九、一七以下。

(9) カントの『判断力批判』の第二節から第五節までを参照。カントはしかし一貫しておらず、第四二節では、自然美や芸術美にたいする「関心」について述べられている。もともと、自然美への「関心」をことさら評価するのは、自然美への「関心」がともかく目先の利害関心にとらわれていないからである。

(10) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. 『ヘーゲル美学講義』長谷川宏訳、作品社、1995。参照箇所については本文中に原典の頁数をしめしている。

(11) Kant, *Kritik der Urteilskraft*.

(12) Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*.

(13) Martin Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

(14) Adorno, "Die Aktualität der Philosophie," in *AGS*, Bd.1, 325-344. 邦訳『哲学のアクチュアリティ』細見和之訳、みすず書房、二〇一二年一三六。

(15) Adorno, *Negative Dialektik*, in *AGS*, Bd.6. 邦訳『否定弁証法』徳永恂他訳、作品社、一九九六。

- (9) Adorno, „Marginalien zu Theorie und Praxis,“ in *AGS*, Bd.10.2, 759–782.
- (17) Adorno, „Keine Angst vor dem Eifenbein, Ein »Spiegel«-Gespräch,“ in *AGS*, Bd.20.1, 402f.