

芸術における真理 ーアドルノとハイデガーの場合ー

田辺 秋守*

Truth in Art
- the case of Adorno and Heidegger

Shuji Tanabe*

As many commentators have noted, the idea of artistic truth (truth in art) is a central theme in both Heidegger's philosophy of art and Adorno's aesthetic theory. Despite different philosophical standpoints, Heidegger and Adorno consider that artistic truth resides in character of disclosure of art. On Adorno's conception, truth in art is carried by sociohistorical meaning or import (Gehalt) that emerges from artistic production, depends on the mediation of content and form, resides in particular works. Truth in art is located in the truth content (Wahrheitsgehalt) of autonomous works of art. Heidegger, by contrast, conceives of artistic truth as a processual, originary, and historical occurrence of disclosure. It sets itself into work by way of art practices. Then I propose an approach that combines insight from both sides, Adorno and Heidegger. A. Wellmer provides worthwhile correction to Adorno's truth aesthetics. In a modification borrowed from Habermas's theory of validity, Wellmer accords artworks a 'truth potential'.

序

近代において、真理の概念から出発して芸術を規定する試みがたどり着いた一つの帰結は、ヘーゲルの美学であった。ヘーゲルによれば、美は「理念の感覚的な仮象」(sinnliches Scheinen der Idee)と定義される(1)。さらに、ヘーゲルは、芸術を哲学のような概念知とはちがった非概念的な直接性の様態にある、概念知の前形態であると理解することで、美学と哲学の位置づけを明瞭なものとした。こうして、真理概念を用いて哲学と美学の関係を問題にするものは、ことごとくヘーゲルを経由して、ヘーゲル「以降」に位置することになる。だが、マルティン・ハイデガー(1889-1976)とテオドール・W・アドルノ(1903-1969)は、哲学的な立場のいちじるしい相違にもかかわらず、ともに芸術が真理の現前の場合であると認めながら、逆に美学と哲学の境界

を不明瞭にし、哲学の自己理解のために「芸術における真理」に接近しようとする。アドルノの場合その接近方法は美学的批判という形をとる。ハイデガーの場合は解釈学的な循環による吟味という方法をとる。本稿では、アドルノ、ハイデガー両者がどのような意味で芸術を真理の場と考えているのか、両者において「芸術の真理」がいかに「哲学の真理」と関わっているのかを明らかにしたい。その上で最後にA・ヴェルマー(1933-) (2)によるアドルノの真理概念の修正について論じたい。

1 芸術の真理内容

芸術作品において真理は感覚的に現象する。しかし、まさにそれゆえに真理は美的な経験には再び覆い隠されてしまう。というのも、芸術作品は作品が現前させる真理を言表することはできず、美的経験

* 東京工芸大学工学部基礎教育センター非常勤講師
2007年9月19日 受理

はそれが遂行的に経験するものを理解しないからである。作品は理解されるように投げだされ、理解されるような脈絡を用意しているにもかかわらず、ありのままそれを把握しようとする者には理解しえない。アドルノは『美学理論』(1970) (3) の中で比喩的に語る。「作品はさながらメルヘンの妖精のように語る。あなたにぜひ欲しいものがあるなら、あなたにあげましょう、でもあなたに気づかれないようにと。言説的な認識の真なるものは、隠されてはいないが、そのかわりその認識は真なるものを持たない。芸術という認識は真なるものを持つが、芸術には測り知れないものとしてである」(ÄT S.191/216 頁)。美的な経験の瞬間に示される真理は、具体的に現前するものとしては瞬時に把握できない。美的に現出する真理の明証性と把握の困難さは、芸術作品の「謎」である。「謎を解読することは不可能であり、ただ謎の形態が解読されるにすぎないが、こうした形態を解読することこそ芸術の哲学にほかならない」(ibid. S.185/209 頁)。この「謎」の形態を解読するために、芸術は「解釈する理性」(ibid. S.193/219 頁)を必要とする。解釈する理性とは言説的な理性のことであり、要するに哲学のことである。したがって、究極的には「真正の美的経験は哲学にならねばならないか、あるいはまったく存在しないか」(ibid. S.197/224 頁)である。

美的経験においては、例えば、作品は大理石ではなく立像として、印刷文字ではなく物語として、また音列ではなく旋律として現出する。その場合には、志向対象として予想していたものが実は違っていたという幻滅が生じ、見方の変更によって自分の思い違いを是正するという事態が起こっているのではない。経験的に認知可能なものとは別種のものが現出しているのであり、志向対象は射映を通じて最終的にイデア的な一致に到するというわけにはいかない。それらは「美的な仮象」(ästhetischer Schein)であり、美的な仮象には常に感性的な経験対象の認識に到るもの〈より以上のもの〉(das Mehr)が観取される。アドルノは、真の芸術が自然美を範例とするこの〈より以上のもの〉を救出するものであると考える。アドルノが次のように言うとき、芸術の理念をこれ以上明瞭に述べている箇所はないだろう。「このありのままの自然以上のものを偶然的な状態から引き出すこと、その仮象を支配すること、仮

象それ自体を仮象として規定し、同時に非現実的なものとして否定すること、これが芸術の理念に他ならない」(ibid. S.122/135 頁)。

ところで、A.ヴェルマーの論文「真理・仮象・宥和 アドルノによるモデルネの美学的救出」(1985)

(4)によれば、この芸術と否定性の関連こそ、まさにアドルノの美学に根本的な、真理と仮象と宥和のカテゴリーの指示連関にほかならない。芸術と哲学の連関が当初からアポリアであるように、真理と仮象と宥和の指示連関は、二律背反的である。これをヴェルマーは「美的仮象の弁証法」(Wellmer 1985 S.10)と名づける。アドルノが弁証法的に考えていた真理内容(Wahrheitsgehalt)を分析的に分離するならば、真理1として美的な調和(Stimmigkeit)と、真理2として対象的な真理とを区別しなければならない。両者の契機の統一が意味するのは、芸術は、美的な調和(真理1)によってのみ、現実性の認識(真理2)が可能であるということであり、また他方で美的な調和(真理1)は、もっぱら、美的な総合によってのみ現実性(真理2)が現象にもたらされうることである。ところで、芸術は宥和の仮象の領域としては、すでにその概念からして現実性の〈他者〉、つまり宥和されざる現実性の否定である。現実性に忠実であるという意味で芸術が真でありうるのは、芸術が現実を宥和されざる、敵対的な、分裂したものとして現出させる限りのことである。しかし、芸術がこのことを可能にするのも、芸術が現実性を、美的仮象を産み出す宥和の光のもとで現前させることによってである。

要するにアドルノは、現実の事物との一致(=不一致)としての真理と、ありうべき姿における事物との一致という規範的、ユートピア的な意味での真理を、同時に美的仮象の真理内容と考えている。しかし後者の規範的真理が見いだされるのは、現在の強制的な現実を逃れているような別の現実性の痕跡や廃墟や破片のなかであり、またそのかすかな予兆のなかでだけなのである。したがって、芸術はその真理のために美的な総合に背くことになる。「(美的)総合の否定が形成原理である」(ÄT S.232/264 頁)という逆説的な言い回しは次のことを意味する。芸術が真正なものとして生き残りうるのは、芸術が総合の否定を美的な意味として分節化しつつも、美的な総合をその否定を通してなお作動させるこ

とができる場合である。芸術作品は、同一の運動のなかで美的な意味を否定すると同時に産み出さねばならない。ヴェルマーの言葉を借りれば、「それはいわば、薄氷の上で現状肯定的な仮象と仮象なき非芸術との間でバランスをとるようなものである」

(Wellmer 1985 S.18)。美的な仮象の達成、すなわち芸術の真理は美的仮象の残余、つまりその非真理から分離しえないのである。

ヴェルマーは、芸術の真理の概念の根底にある美的仮象の直観的な核から出発するなら、この核を、芸術が現実性を「露呈する」(aufdecken)、〈目に見えるようにする〉(sichtbar machen)、あるいは〈示す〉(zeigen)という隠喩によって特徴づけることができる」と述べる。このような比喩は美的な経験の関連においては、不可避的でもあり、同時に誤解をまねきやすい。不可避的であるというのは、現実的なものはたんに示されはするが、言表されえないからである。誤解をまねきやすいというのは、芸術において己れを示すものは、もっぱら示現するもの(つまり芸術作品)のなかで己れを示すことができるだけで、直接的に己れを示す現実ではありえないからである。したがって、芸術作品において己れを示すものは、直観的に「周知なもの」という性格は持たないものの、芸術作品を「知っている」ということを基にして、「自己示現的なもの」(Sichzeigendes)として認識される。それはあたかも鏡が直接には目にしえない〈本当の〉顔を示す力を持っているようなものである。つまり、鏡像が自分の〈本当の〉顔であることを知ることができるのは、鏡像の現われをもってはじめて感覚的な現前にいたる自己を、前もって熟知しているということに基づいている。われわれは現象にいたる本質を、その本質が〈現出せざるもの〉(Nichterscheinendes)としてすでに知っている場合にのみ、現出において認識することができる。

ヴェルマーによれば、美的な一致は、究極的には知覚されねばならない。そして、美的な一致が現実を示現することと関係があるかぎり、芸術作品もまた、示現するものにおいて己れを示す現実性として知覚され、認識されねばならない。しかし認識されるというのは、言表的な真理という意味ではなく、ある顔を識別したり、再びそれと見分けるという場合のような認識を意味する。顔を再び見分ける場合

とは異なつて、美的な仮象の現出における現実性を再認識するという場合には、漠然と気づかれているものや、不明瞭に経験されているものや、暗黙に知られているものが、初めて感覚的な現前へと到るのである。だが、これは〈再びそれと見分けること〉に対して、〈…を知っていること〉(Bekanntheit)に存在論的な優位を与えるプラトンのモデルである。しかし両者のうちには遅延的な認識が存在する。つまり、芸術は周知なものの経験を変容させ、そのことで周知なものは事後的に再びそれと見分けられるものとなる。芸術はたんに現実的なものを露呈するだけではなく、新たな経験に目や耳を開かせ、知覚の変容をもたらすのである。

2 作品の中に据えられた真理

ところで、「自己示現的なもの」という隠喩は、ヴェルマーは注記しないものの、当然ハイデガーの現象概念を想起させる。むしろ、ハイデガーとの対比を漠然と念頭に置いているようにも思われる。ハイデガーは『存在と時間』(1927) (5) 第七節 A「現象という概念」で次のように論ずる。「現象」(Phänomen)の語源にあたるギリシャ語 phainomenon は、動詞 phainestai、つまり「己れを示す」(sich zeigen)に由来し、その意味は「己れを示すもの(das Sichzeigende)」であり、つまり「露わなもの」である。現象とは、くわしくは「己れを-己れ自身に即して-示すもの(das Sich-an-ihm-selbst-zeigende)」である。このような現象は実際には様々な仕方で己れを示すことができ、存在者が己れ自身に即して、それでないものとして、己れを示す可能性すら存在する。「このような自己示現においては、存在者は〈…のように見える〉。そうした自己示現をわれわれは仮象すると名づける」(SuZ S.29/上 80頁)。仮象とはつまり、何かがそれ自身においてはそうではないのに、そうであるかのように、己れを示すことである。ギリシャ語の phainomenon はもともと現象と仮象の二義性を持っていた。しかし、ハイデガーによれば、現象の根源的な意義が第二の仮象という意味を基礎づけているのである。なぜなら、何かが己れを示そうとするからこそ、それは、本当はそうではないものが見かけの上で、そうであるかのように、己れを示すこ

とができるのであって、己れを示すということに基づいてこそ仮象も可能になるからである。

だが、この仮象概念を、アドルノの問題にしている美的な仮象と単純に結びつけるわけにはいかない。芸術作品の美的な仮象は、たしかに己れ自身(特に素材的契機)に即して、それでないものとして、己れを示しはするが、あたかもそのように見える見かけは、同時に美的な「映現」であり、輝きであって、この特異な姿である現出を物としての己れ自身に還元することはできない。この示現的なものは、物であると同時に「物ならざるもの」(Unding)であり、要するに作品である。また、美的仮象は、己れを示すとはいえ、そうであるかのような見かけが現われ、露わになっているところでは、すでに己れ自身を隠しているのである。美的仮象の現出はそもそも己れを示すことに基づいて成立するのではなく、むしろ、自己示現するものにおいて、巧妙に自己隠蔽を偽装することに基づいている。それが美的仮象の〈現象〉の本質であって、仮象の背後に現象に固有な本質が存在するわけではない。これこそがアドルノが芸術作品を「謎」や「隠し絵」と規定したことの意味である。「ポーの『盗まれた手紙』のように、芸術作品によって隠されているものは現われることがあるにしても、現われることによって隠されるものであって、芸術作品はその点において隠し絵に似ている」(ÄT S.185/209 頁)。

しかし、事柄はそう単純ではない。ハイデガーにおいても仮象の自己隠蔽性格は極めて重要な問題であるからだ。例えば『存在と時間』での仮象概念をハイデガーは1935年の講義録『形而上学入門』(6)でも堅持しているが、それとは別の文脈を開いている。「仮象は存在者の仮象なのだが、その存在者を偽装するだけではない。仮象はその場合自己を存在として示しているのであるかぎり、仮象としての自己を自ら被覆する。このように仮象は被覆と偽装によって本質的に自分で自分を偽装するのだから、われわれが仮象は欺くと言うのはもっともである」(EM S.83/180 頁)。たしかにこの場合にも、仮象の自己偽装性についての明確な言及はあるものの、仮象には第二の現象性格しか与えられてはいない。しかし、これはハイデガーが三つに分類するScheinの第二・第三の概念、すなわち「現象としての、あるものがそこへと到来する現前としての

Schein と scheinen」および「たんなる見かけとしての、あるものが呈している外観としてのSchein」のみを名指ししたもので、ハイデガーは第一の仮象について言及することを忘れてはいない。つまり「光輝(Glanz)と照り輝き(Leuchten)としてのSchein」である。第一の仮象概念は、『杣径』(1950)所収の「芸術作品の起源」(1935/36)(7)ではより積極的な意味を持ってくる。

ハイデガーは「芸術作品の起源」のなかで、道具の道具性を明らかにする文脈で、周知のように一對の靴を描いたヴァン・ゴッホの一枚の絵画を問題にする。差し当たりそれは、道具を哲学的な理論とは無関係に記述し、道具の道具存在を明らかにするためなのだが、たんに道具存在を直観によって具象化するためではない。「むしろ、作品によって初めて、しかも作品においてのみ、道具の道具であることがことさらにその輝き(Vorschein)を発揮するに至るのである」(Hw S.21/31 頁)。そして、「存在者の存在はその輝くこと(Scheinen)の立て続きの中に至るのである」(loc. cit.)。ここでは、フォン・ヘルマンが指摘するように、芸術作品に固有な存在者の開示が問題となっている。芸術作品においては、存在者(靴)がその存在においてたんに露わになったものとして示されるのではなく、存在者(靴)は存在の自己示現のうちに示されるということである。「芸術作品における、また芸術作品による存在者の存在のそのような自己示現は、しかしながら輝くこと＝仮象すること(Scheinen)である」(8)。さらに、芸術作品論文の第二部の結論では次のような注目すべき文章に出会うことになる。「自らを隠蔽する存在は、こうした形態〔諸作品〕で明け透かされるて有る。こうした本性を持つ明け透いたものが自らの輝くこと＝仮象することを作品の中へ接合する(fügt)。作品の中へ接合された輝くことこそ美的なものである。美とは、真理が非隠蔽性(Unverborgenheit)として現成する一つの仕方である」(Hw S.43/57 頁)。こうした明け透いたものの輝き＝仮象は、ほとんど美的仮象の規定と言っても過言ではないだろう。しかし、ハイデガーにおける仮象の自己隠蔽性は、アドルノのそれに比してはるかに広範な規定から来ている。この自己隠蔽性格は、究極的には、存在の自己隠蔽性である。

では、ハイデガーは芸術における真理をいかに考

えているのか。ハイデガーは、芸術において、真理は性起 (Ereignis) として経験されると考えている。O・ペグラーの言葉を借りれば、「芸術作品の根源は、根源的に生起するような真理である」(9)。しかも、真理を生起させる他の様々な仕方に比べて芸術が優れているのは、芸術が真理を「作品の中に据える」という点にある。「芸術の本質とはすなわち、存在者の真理が 自らを一作品の一の中に据えること (Sich-ins-Werk-Setzen) である」(Hw S.21/31 頁)。しかしまた、ドイツ語では *ins-Werk-Setzen* は「着手する」とも「始動させる」とも解せるので、芸術の本質は、存在者の真理が自らを始動させることでもある。このような存在者の真理の始動・開始を、芸術作品は特権的に実現しているのである。作品はどのように真理を開始するのか。芸術作品は、存在者一般を他の存在者同様開けの内へと置くが、その卓越した仕方は、存在者自身が「自らがそこへ現われ出る開けの開性をまず明け透かせる」(ibid. S.50/65 頁) という仕方である。芸術作品論文では、存在者が存在する開けの場こそ世界と名指しされるのであるから、作品の成立と同時に世界が開き立てられることになる。作品の成立とはむしろ創作のことである。創作される以前には、開き立てられる世界は存在しないに等しいから、それたるや〈無からの創造〉に比すべきものである。

しかしこの開けは、ハイデガーの理解では、新たな意味連関の更新としてではなく、むしろ意味連関を絶ち切るような「謎」として現出する。この点にもアドルノの芸術理解との類似性を見ることができる。解釈者は「謎」としての作品を見守る (*bewahren*) 位置を占めるだけである。作者はといえば、作品の成立のために自己自身を無化する運命にさえある。この点で、ハイデガーの創作美学からの訣別は、アドルノに比べて徹底している。例えば、詩において問題になるのは、言葉の素材の上に作者から発する「精神的な内容」や「意味」や「体験」が現前化することではない。そうではなくて、言語が自分で言語のなかに〈生起する〉何ものかを産出することである(「言葉が語る」)。ハイデガーは明確に主体と言語を切断する。つまり作品の言葉を作者の創作意図へと還元しないのだから、結果として作品の自律性を確保することになる。

ところで、このように芸術作品が「謎」となるの

は、ハイデガーにあつては、「作品の中に据えられた」真理が、非隠蔽性であると同時に隠蔽性だからであろう。作品が開始する非隠蔽性としての真理の組成は、ハイデガーの独自の表現に従えば、〈世界と大地との抗争〉ということである。世界は開けの場として、明け透きの構造をなし、大地は自ら閉鎖するもの、匿いとしての隠蔽という構造をなす。両者は相争うような緊張関係にある。作品は真理を開始するが、その始動によって作品は作品の中で存在者を初めてそれ自らとしての自性 (Eigenes) にもたらず。この明け透きはしかしそのつど、隠蔽に基づいてのみ生起する。つまり芸術は、存在者が自ら繫留される堅固な基盤 (ピュシス=素材) へと存在者を置き戻すことにより、同時に存在者をそこから開放する開性のうちへともたらず。存在者は隠されていないことによって、同時に隠される。非隠蔽性のうちに隠蔽が、真理と非一真理とが不可分なように存するのである。

しかし、最初に作品の中に真理を置いたのは一体誰なのか。存在者の真理を開始したのは誰か。明らかに芸術とは異なったものであり、当初から芸術を頼りとし、論点先取的な真理問題の吟味を行おうとした言説である。言うまでもなくそれは哲学である。ハイデガーは、芸術作品を範例として真理問題への通路を開き、循環的にしか問えない存在の問いを作品存在、道具存在、物存在等々として問い究めるのである。真理の問いはもともと芸術に由来するのではない問いが芸術に投影されている。芸術の経験によって洗練され強化された真理を回収することになるのは、哲学である。ハイデガーにおいては、非隠蔽性としての真理は、存在の真理であり、その意味ではもともと哲学に属する真理である。ハイデガーの「芸術の真理」は「哲学の真理」であつて、ハイデガーの哲学は「美学理論」にはなり得ない。

3 真理潜勢力としての芸術

さて、改めてアドルノに話しを戻そう。ヴェルマーに言わせれば、アドルノの哲学は根本的にいまだ「意識の哲学」である。アドルノは近代の意識哲学に対する苛烈な批判者であつたが、それゆえにまた、主観・客観の図式に深く魅惑され、囚れてもいた。意識の哲学のパラダイムでは、世界を開示する言説

は非対称的な主観・客観の図式によって説明され、諸主観相互のコミュニケーション的な契機はほとんど顧慮されない。このコミュニケーションの契機は概念的な思考の領域にとって、いわば管轄外の領域ということになる。アドルノでは、概念的な思考の領域にとって治外法権的なコミュニケーション的な領域は、ミメシス（Mimesis）である。ところが、アドルノはミメシスを合理性の他者としてのみ考え、ミメシスと合理性が出合う場面を現実の否定として想定している。ミメシスと合理性の統一を、言語を根拠に認識するには、哲学的なパラダイム変換が必要である。ヴェルマーの議論はハーバーマスのコミュニケーション理論をそのパラダイム変換の中心に据えようとする。例えばハーバーマスは次のように書いている。「言語哲学、あるいは相互主観的な合意とコミュニケーションに有利なように、意識哲学のパラダイム、つまり客観を表象しその客観のもとで身を酷使する主観を放棄し、包括的なコミュニケーションの認知的・道具的部分に組み入れるならば、ミメシス的なはたらきに理性的な核が露呈することになる」（10）。

ヴェルマーの理解では、相互主観的な合意が、道具的な行為と関連した現実性の客観化にとっても、精神の領域にとってもともに構成的である場合には、アドルノが〈強制なき総合〉という意識哲学的な概念によって解明しようとしたユートピア的な観点は、いわば言説的な理性の領域に移行する。「美学理論」にとって、このことの直接的な帰結は、〈客観から押しつけられる意味の否定〉から現実性の〈意味喪失〉への移行を、もはや〈主観による意味の不可能性〉によって弁証法的に導きだすことはできないということである。しかし、この導出はアドルノがモダニズムの芸術の二律背反を構成するときに中心的なものであった（11）。パラダイムの転換は芸術の真理概念に変更を迫ることになる。

〈客観から押しつけられる意味の否定〉は、アドルノにとってモダニズム芸術の解放的な潜勢力の真髓であった。それは伝統的な規範や慣習、意味総合や生活形式を問いただし、そこに啓蒙は非反省的なもの、合法的でないもの、暴力的なものを見いだす。モダニズム芸術の開かれた未決定的な形式は、そのような伝統的社会の意味総合に対する美的な意識の応答であった。アドルノは一方で、芸術を意

味連関としての芸術作品に対する審級過程として性格づけ、他方で芸術に個体化の原理と各々の芸術作品をますます細部に到るまで精密に仕上げることを要求する。モダニズム芸術は非統合的なもの、主観から疎遠なものや意味を失ったものを取り入れることによって、ますますいっそう柔軟で個別的な組織化の働きを高めることになり、要するに芸術作品の自律性を獲得する。作品はついには、「自己による自己の模倣」というミメシスの極限を志向する。この点で奇しくもハイデガーが作品に与えた自律性に接近することになる。

しかし、ヴェルマーの観点では、アドルノは芸術の自律性に認めたことを近代社会そのものには認めなかった。もし社会に対して、〈主観の境界を広げていく〉という啓蒙の潜勢力を解放することになれば、モダニズム芸術の境界解除された開かれた形式は、受容的な主体の側で、たんに歴史的であるだけでなく機能的でもある連関にもたらされることになる。もはや芸術形式そのものを宥和や和解の図式で捉えなければ、したがってもっぱらそれを諸主観相互のコミュニケーション的な媒体として、また生産され受容されるものとして捉えるならば、芸術作品は社会化された形式となる。つまり美的な主観の境界解除がもたらすのは、美的な総合が、強制なきコミュニケーションによって現実意図されたユートピアと再び結びつきうるという可能性である。

芸術作品がもはや実質的にではなく、機能的に宥和や和解に関係づけられるなら、芸術と哲学の関係も変わることになる。芸術作品は、その存在ではなく作用に従うなら、コミュニケーションの境界解除を指向するわけだが、芸術作品がその認知的な機能を充足するのは、哲学知の地平ではなく、自己と世界との諸関係のただなかであり、そこで芸術作品は様々な態度や感情や価値判断の複雑な連関に干渉する。そこにはハーバーマスのような様々な妥当性連関、すなわち〈真理〉、〈誠実性〉（Wahrhaftigkeit）、〈規範的正義〉（normative Richtigkeit）という異なった真理次元が存在する（12）。ヴェルマーは、芸術の真理はただ異なった真理次元の干渉現象（Interferenzphänomen）としてのみ救済可能であるという。実際アドルノも異なった真理次元の干渉という契機を彼なりに強調して

いた。例えば芸術作品におけるミメシスの、表出的な契機と合理的な契機との交差や、芸術作品における真理と仮象と宥和の構成的な関係等。しかし、とりわけ芸術作品の宥和連関が真理内容の中心であったがゆえに、芸術の真理を獲得することを美的な経験を哲学的な洞察に変形するという意味に理解していたように思われる。ここから概念的に救出されているのは問題のあるユートピア的な〈芸術そのもの〉であり、〈芸術そのもの〉は真理を保持する場所であるがゆえに、芸術一般が真の芸術と一致することになる。アドルノにとっては芸術真理の概念が一方にあり、各々の具体的な芸術真理の獲得が他方にある、両者はかろうじて、概念的に結合されうると考えるがゆえに、アドルノは、ハイデガーとは逆に、「芸術の真理」を「哲学の真理」と考えざるを得ない。

しかし様々な真理次元の干渉現象としての芸術の真理という解釈のもとでは、芸術作品自身の真理内容という言葉の意味が自ずと変わってくる。芸術の真理という言葉で問題になっているのは、字義通りの真理というよりも、芸術作品の「真理潜勢力」(Wahrheitspotential)であり、芸術作品の真理内容とは、その潜在的な真理に関連した諸効果、あるいは真理を開示する潜勢力の総体なのである。それゆえ、美的な言説において様々な真理次元が複雑に相互依存していることから出発する場合にのみ、芸術の真理請求を捉えることができる。美的な形象の真・偽についての争いにおいては、議論する者たちは絶えず自己の経験を投入せざるを得ない。しかし、その経験は常に、真理、誠実性、規範的正義の諸次元の内に動員されるのであり、しかも論証過程でこれまでの経験の変形を蒙るのである。

さて、以上から容易に理解されるように、ヴェルマーの修正案は、芸術作品が合理性にとどまりながら合理性を超えて、いかにミメシスを再生するかというアドルノの課題を積極的に引き継ぐものである。そこで目指されているのは、端的にミメシスと合理性の再統一である。さらに言うなら、アドルノが限定的な否定を通して語っていたことに今一度肯定性を付与しようとするものである。その際ヴェルマーは、芸術の真理概念から出発しながらも、芸術のミメシスをはるかに超えて、ミメシスの機能を社会のただなかに奪回することを試みてい

る。

だが、芸術のミメシスを包括的なコミュニケーションの認知的部分相に組み入れさえすれば、ミメシス的なはたらきにすぐさま合理性の核が露呈することになるかどうかは即断を許さないだろう。アドルノが考えたように、芸術のミメシスのなかに自律的な合理性が成就される可能性が完全に閉ざされているわけではないからである。ミメシスを取り囲む概念の布置を再定義することによって、ミメシスの合理性を救出することが可能であるかもしれない。また、アドルノによってもたらされた芸術と真理との関係は〈芸術の哲学〉として、より広範な認知システムの部分相に組み入れられるべきなのか、あくまでも〈美の理論〉として自立しうるのは簡単には判断しえない。その判断には、K・ハインツ・ボーラーのいう美的経験を問いたす「芸術の現象学」が要請されるように思われる(13)。

注

- (1) G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke Bd. 13, Suhrkamp, 1986 S.151.
- (2) アルブレヒト・ヴェルマーは元ベルリン自由大学教授。ハーバーマスなど同世代のフランクフルト学派(批判理論)第二世代の論客である。主な著作に以下のようなものがある。
Arbrecht Wellmer
Kritische Gesellschaftstheorie und Positivismus, Suhrkamp, 1969.
Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne : Vernunftkritik nach Adorno, Suhrkamp, 1985.
Ethik und Dialog : Elemente des moralischen Urteils bei Kant und in der Diskursethik, Suhrkamp, 1986.
Endspiele : die unversöhnliche Moderne : Essays und Vorträge, Suhrkamp, 1993.
Sprachphilosophie : Eine Vorlesung, Suhrkamp, 2004.
- (3) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, stw 2, 1973. [テオドール・W・アドルノ『美の理論』大久保健治訳、河出書房新社、一九八五年] 以下引用に際しては、(ÄT)と略

記する。

- (4) Albrecht Wellmer, 'Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität ' in: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Vernunftkritik nach Adorno*, Suhrkamp, 1985. 以下引用に際しては、(Wellmer 1985) と略記する。
- (5) Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, 1984. [マルティン・ハイデッガー『存在と時間 (上・下)』細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫、1994 年] 以下引用に際しては、(SuZ) と略記する。
- (6) Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Max Niemeyer, 1987. [マルティン・ハイデッガー『形而上学入門』川原栄峰訳、平凡社ライブラリー、1994 年] 以下引用に際しては、(EM) と略記する。
- (7) Martin Heidegger, *Holzwege*, Gesamtausgabe Bd.5, Vittorio Klostermann, 1977. [「芸術作品の起源」『杣道』辻村公一他訳、創文社、1985 年所収] 以下引用に際しては、(Hw) と略記する。
- (8) F.-W. von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Vittorio Klostermann, 1994, s.138.
- (9) Otto Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Günter Neske, 1990, s. 211.
- (10) Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd.1, Suhrkamp, 1981, s.523.
- (11) モダニズム芸術の二律背反とは、芸術が必然的に社会的性格を帯びることと、芸術が社会から相対的に独立しているという自律性の「二重性格」のことである。特に芸術の自律性の議論はきわめて複雑に入り組んでいる。芸術の自律性は、作品の自己批評的な性格によって、作品が社会的機能を欠いているにもかかわらず、社会の隠された「矛盾」を暴露することができるというものである。『美学理論』の第 8 章、第 9 章参照のこと。
- (12) Jürgen Habermas, op.cit. s.439.
- (13) Karl Heinz Bohrer, 'Philosophie der Kunst oder Ästhetische Theorie' in: *Das absolute Präsens*, Suhrkamp, 1994. S.141.