

自然と音楽の類似性

——アドルノの音楽論に関する一考察——

東 口 豊

序

Th. W. アドルノはフランクフルト学派の思想家の一人として哲学や社会学の分野にも大きな功績を残したが、美学、特に音楽評論について非常に多くの著作を残している。その中で遺作として彼の死の翌年に出版された『美の理論』においては、音楽と自然の類似関係を言い表している表現を見付けることが出来る。

しかし自然と音楽との間に類似関係を認める考えはアドルノに独自のものではない。古代より音楽は自然との、そして宇宙との類似関係において捉えられることが多かったのである。例えば西洋中世を通じて支配的であった三つの音楽、「宇宙の音楽 *musica mundana*」「人間の音楽 *musica humana*」「楽器の音楽 *musica instrumentalis*」という思想は、実際の音楽の響きの中にミクロ・コスモスとしての人間の調和の原理や、マクロ・コスモスである宇宙の原理が反映されているというものであった。それゆえ宇宙の調和は直接聴くことが出来ないものの、実際の音楽を通して宇宙の原理を聴くことが出来るし、またそれによって宇宙と人間が一体であることを感じることも出来たのである。

このように過去においてさまざまな形で論じられてきた自然と音楽の類似性を、議論の対象として再度取り上げ直すことに、アドルノはどのような意味を込めていたのだろうか。本稿では『美の理論』を中心的なテキストとして、アドルノが自然と音楽をどのような点で類似していると考えているのか、さらに類似関係において捉えられる音楽にどのような意義を与えているのかを明らかにしていきたい。

アドルノは一体どのような点で自然と音楽が類似していると考えていたのだろうか。彼の最後の著作となった『美の理論』においては、自然と音楽の類似性を明瞭に表明している個所が幾つか見られるが、そこで展開されている主張は自然と音楽が「非対象的類似性 *ungegenständliche Ähnlichkeit*」の関係にあること、両者が「沈黙 *Schweigen*」を通して語るといふ言語類似性をもつということの一点にまとめることが出来る。そこで以下ではこの二点に着目しつつ、アドルノの議論を検討していこう。

まず第一に、自然と音楽が「非対象的類似性」をもつということはどういうことだろうか。「非対象的類似性」という言葉からも分かるように、音楽が自然の事物と具体的に似ているということを意味しているのではない。しかしアドルノは次のように述べている。

「自然美の理論が不運の星の下にあることの責任は、自然美に対する反省が訂正し得る弱点をもつからでも、探求されるもの内容が貧しいからでもない。むしろそれは自然美の不確定性、つまり概念の不確定性に劣らず対象の不確定性によって規定されている。様々な規定に対立する不確定的なものとして自然美は確定し得ないものであり、その点において自然美は音楽に似ているが、このような自然との非対象的な類似性から最も深い効果を引き出したのは、シューベルトの音楽においてである。音楽の場合と同様に、自然においても美しいものがきらめき輝くが、それを把握しようとする試みの前ではたちまちにして消え去ってしまう。藝術は自然を模倣するのでもなければ個々の自然美を模倣するのでもなく、自然美そのものを模倣するのである。」⁽¹⁾

つまり自然と音楽がともに「不確定性 *Unbestimmtheit*」という性質をもつために、両者は類似しているのである。それゆえ自然美は「不変の概念 *invarianter Begriff*」によって固定されず本質的に規定出来ないものであり、音楽はその「不確定性」のために「謎的性格 *Rätselcharakter*」をもつものとされている。⁽³⁾このような「不確定性」は歴史性に関わりをもっている。なぜならば「人間が人間に対して優位をもつて立ち現れるような時勢には、自然美を感じるような余地はない。」とアドルノも言うように、自然が人間に対して恐怖の対象でしかないのなら自然美を感じることはないのだ、自然美の経験はある一定の文明の水準に達していないければ不可能だからだ。それゆえ自然美は「一つの歴史的段階 *eine geschichtliche Phase*」に属するものとして、常に歴史によって相対化されているのである。⁽⁴⁾音楽についても同様のことが言える。「謎的性格」をもつ音楽は「藝術作品はかつて歴史を通して謎にな

り、歴史を通して常に再び謎になろうとしている⁽⁵⁾」というように、疑問と解明の過程を繰り返す構造を含んでいる。そのため音楽を前にして感じ取る「謎的性格」には、歴史的な背景が深く関わっているのである。

このような「不確定性」によって特徴付けられた自然と音楽において、美はそれを捉えようとするあらゆる試みを拒否して、まるで全くの無になってしまったかのように消え去ってしまう。自然や音楽においては美は持続的に輝いているのだろうか。それとも稲妻のように一瞬だけその輝きを見せるものののだろうか。「藝術作品に内在する行為的な性格は、たとえいかに藝術作品が持続するものとして素材のうちに現実化されようとも、藝術作品に何か瞬間的なもの、突発的なものを付与する。あらゆる優れた作品を目の前にして感じる不意を突かれたような感情は、この瞬間的なものや突発的なものを記録しているのである。これによってすべての⁽⁶⁾藝術作品は自然美と同様に音楽との類似性を、ムーサの女神という名前で忘れずにいた類似性を受け取るのである。」とアドルノは言っているが、自然にしても音楽にしても日常的な意味での「物 Ding」の側面をもっているのであり、それ自身が瞬間的に消え去ってしまうものではない。それゆえアドルノが「把握する dingfest machen」という表現を用いているのはきわめて興味深い。「物 Ding」から派生したこの表現によって、「把握」の試みを拒否する美の次元が、持続的な「物」の次元とは異なることを想起させてくれるのである。つまり持続的なものの中で一瞬間間見えるものが美であり、それは日常的な「物」の次元を越えた存在のあり方をしてるのである。

第二に問題とするのは、自然と音楽が「沈黙」を通して語ることとはどういうことかということである。⁽⁷⁾まず「自然の言語 Sprache der Natur」から考えていこう。常識的に考えれば、自然が何かを語ることが本当に可能であるか疑問が沸いてきて当然だろう。しかしアドルノは「自然の言語」を、日常的コミュニケーションの手段として用いられる言語とは質的に異なるものと考えている。そして「景観においてへなんて美しいのだ」という言葉を発することは、その沈黙する言語を傷つけ、美しさを減少させてしまう。現象として現れている自然は沈黙することを望むが、一方で沈黙は自然を知覚できる者を、モナド的な監禁状態から一瞬の間でも解放してくれる言葉へと急き立てる。⁽⁸⁾というように、「自然の言語」と日常的言語との質的な相違を顕著に現しているのが、まさに「自然の言語」が「沈黙」しながら自然の美しさを語ることなのである。この「自然の言語」の「沈黙」は、それを経験した者に自然の美しさを何とか表現したいという強い衝動を生じさせるが、一方で質的に異なる日常的な言語を拒絶す

るので、それによって自然美を捉えきけることは不可能である。そこでアドルノは「自然の言語が沈黙しているとすれば、藝術は沈黙しているものを語らせようと試みる」⁽⁹⁾と云っているように、「自然の言語」を翻訳する言語として藝術を考えているのである。むしろ「自然の言語」それ自体が、それを翻訳する言語としての藝術を、必然的に要請するもののだと言っても良いかもしれない。

このように「自然の言語」を翻訳するものとして要請される藝術、特に音楽の言語的性格は一体いかなるものなのだろうか。アドルノは「音楽は一つの言語であり、しかも概念をもたない言語である。」⁽¹⁰⁾というように、音楽を「非概念的言語 *begreiflose Sprache*」として説明している。このような「非概念的言語」としての音楽は「意味から離れた言語は何かを言い表す言語ではないが、そのことによって言語と沈黙との親和性がもたらされる。」⁽¹¹⁾ということからも分かるように、「自然の言語」の「沈黙」を受け継いでいる。では音楽はこの非概念的で「沈黙」している言語で何を語ろうとしているのだろうか。「それゆえ藝術は、藝術が語ることが出来ないことを語ろうとするために、藝術を解釈する哲学を必要とするが、一方で語ることが出来ないことを藝術に語らせることが出来るのは、藝術がそれを語らないことよってのみである。」⁽¹²⁾というように、藝術が語ろうとしていることは自らは語ることは出来ないものである。そしてこのように矛盾した形でしか語ることの出来ない藝術を理解するために、これを翻訳する新たな言語が必要になってくる。それはアドルノによれば哲学に他ならない。「自然の言語」を翻訳した言語としての藝術は、さらにそれを翻訳する言語として哲学を要請するのである。「非概念的言語」としての音楽は、「沈黙」、意味の欠如、非概念性という点で「自然の言語」に類似しているが、その一方で人間によってつくられた言語である点が哲学という概念的言語に似ている。すなわち「非概念的言語」としての音楽は、「自然の言語」と哲学を媒介しているのである。

第二章 自然美の構造

これまでにアドルノがどのような点で自然と音楽が類似していると述べているのかを明らかにしてきた。そこで次に、この類似関係の一方の項を担っている自然美について詳しく検討していくことにしよう。

自然から感じるこのできる美は、「物」としての自然物という持続的なものの中から、突如として輝き出るような存在であるこ

とは既に述べた。しかし美として経験する自然とそうでない自然との間には、どのような相違があるのだろうか。「自然美に向けられた経験はひとえに現象としての自然に関わるもので、労働や生の再生産の素材としての自然とは関わりがなく、いわんや学問の土台としての自然とは無関係である。藝術経験と同様、自然に関する美的経験は形象に関する経験である。現象的な美としての自然は、行為の対象として知覚されることはない。」⁽¹³⁾という文章からも分かるように、美として現れてくる自然は生きていくために必要な行為の対象としての自然でもなければ、自然科学の分野においてあくなき探求的とされるような自然とも異なっている。すなわち「現象として現れる自然は、それが行為の対象として役に立たなくなるや否や、憂鬱や平和やその他の様々の表現を自ら与える。」⁽¹⁴⁾というように、あらゆる目的から解放されて眺められるとき、自然は美となって現象するのである。それゆえ逆に、純粹に現象として自然を眺めるならば、ありとあらゆる自然の断片が美しくなり得るし、あたかもそれがこの地上の唯一の美であるかのような力強い輝きと掛け替えのなさをもつことになるのだ。

このとき自然は目の前にある物体であることをやめ、「自然において美は、文字通りその場に居合せているもの以上のものとして現れるようなものである。」⁽¹⁵⁾という言葉にもあるように、単なる自然以上の存在へと変わっていく。しかしこのように美がその場に居合せているもの以上のものとして現れるとき、我々はそれが本当に存在するものだと言断することは出来ない。むしろありのままの状態以上のものであり、しかもこの場に居合せていない自然美は、まさに「存在していないもの *Nichtseiendes*」だといかないのである。この「存在していないもの」は現時点では存在していても、「自然において最も古いものの形象は、一変していまだに存在していないものの暗号、つまり可能的なものの暗号になる。いまだ存在していないもの、可能的なものの現象として、自然はそこに存在しているもの以上のものになる。」⁽¹⁶⁾というように、いつの日かどのようなものにもなることが出来るといふ無限の可能性をもっている。それゆえ「存在していないもの」は存在の一つのあり方と言って良いだろう。そしてこのような否定的な存在のあり方を、アドルノは「非同一性 *Nicht-Identität*」と呼んでいるのである。

「自然美は普遍的な同一性の呪縛のなかで、物における非同一的なものの痕跡である。この呪縛が働いている限り、非同一的なものは肯定的に存在しない。それゆえ自然美はそれによって約束されているもの、人間の内にあるものすべてを凌駕するものと同時に、拡散され不確かなままである。美を目の前にして感じる苦痛は、どこよりも自然の経験においてありと感ぜられる

のだが、美が自らをあらわにすることなく約束するものへの憧れであると同様に、美と対等になろうとしながら美に拒絶される現象の不十分さに対する苦悩である。⁽¹⁷⁾

この「非同一的なもの *Nichtidentisches*」は概念的認識によつては汲み尽くせないもの、概念の網の目からこぼれ落ちてしまうようなものである。このような「非同一的なもの」は当然ながら肯定的に捉えることは出来ない。しかし単に否定に否定を重ねようとしても、それらが自然美を固定化しようとする試みであるならば、自然美のもつ「非同一的性」は失われてしまうのである。それゆえ自然美が概念によつて固定化されず「不確定」であるということは、自然美が「非同一的性」をその性質としていることから説明出来るのだ。

では「非同一的性」という性質をもつ自然美の経験は、どのような意義をもつものなのだろうか。アドルノは「自然美の経験が少なくともその主観的な意識によれば、あたかもそれが直接起源へと向かうかのように自然支配のこちら側」にあるものであり、「おそらくかつて存在していなかった支配のない状態を思い起こさせる」ことが自然美の経験の長所であると述べている。⁽¹⁸⁾ このような「自然支配」は啓蒙の目的であつたにもかかわらず、それによつて確立された主体の自由は、他者にとつては束縛以外の何物でもない。それゆえ全てのものに自由を約束する支配のない状態は、まさに理想的な状態として現れてくる。そして「藝術作品のすきのなさ、継ぎ合わされたもの、自らのうちに安らいでいるものは、自然がそこからのみ語り出す沈黙の模像である。自然における美は支配の原理に対してと同様に散漫な分離に対して他者である。自然美に同等なのは和解されたものである。」⁽¹⁹⁾ というように、「和解されたもの *das Versöhnte*」こそが支配の原理に対する他者としての支配がない状態に他ならない。しかしアドルノはそのような「和解されたもの」がそのままの形で肯定的に現れることを認めない。それはあくまでも「存在していないもの」であり「非同一的なもの」の姿なのである。

このように自然美は、それ自体が人類の進歩の歴史であり不可避のものであつた「自然支配」の中にありながら、そのような支配によつてもたらされるあらゆる分裂的な支配——隷属関係が乗り越えられた状態、つまり支配のない状態を思い起こさせるのである。このような支配のない「和解」された状態は一種理想的な状態であるが、それは「存在していないもの」であつて自然美においては「可能的なものの暗号」としてしか現れることがない。それゆえ自然美によつて約束されたものは、「沈黙」する「自然の言

語」となつて藝術に引き受けられていくのである。そのときになつて初めて自然美の経験はその使命を全うすることが出来るのだ。

第三章 類似性の基本構造と音楽の「ミメーシス性」

人の手が加わっていないことを第一の特徴とする自然美と、隅から隅まで徹底的に人間によつて作られたものである音楽との間に類似関係を成立させるためには、一体どのような作用が必要になつてくるのだろうか。アドルノはただ単に自然を模写しようと試みても、結果的に自然から遠ざかつてしまふと主張しているが、両者の間に類似関係が成立するためには何らかの形で音楽から自然に対して模倣が行われなければならない。アドルノはそのような「自然美そのもの」の模倣を「ミメーシス」だと考えている。つまり「今なお生き続けているミメーシスは主観的に生み出されたものとその他者、つまり定められていないものとの非概念的な親和性であるが、藝術を認識の一形態として規定し、その限りにおいて藝術はへ合理的⁽²⁰⁾だと規定されるのである。」というように、「ミメーシス」は作られたものとそうでないものの間に確かに類似性をもたらすのである。

このような「ミメーシス」は主観によつて作られた作品と他者⁽²¹⁾とに、類似性による本質的な結び付きをもたらすため、作品を作るという行為は「ミメーシス」によつて他者と等しくなることでもあり、その点で「ミメーシス」は「合理性Rationalität」をもつた認識ということにもなる。しかし「ミメーシス」の「合理性」は通常の「合理性」とは異なるものである。というのも「管理された社会」として徹頭徹尾「合理性」に支配された社会は、「ミメーシス的なものである藝術が、合理性に囲まれたなかで可能であり合理的な手段を用いている」ということは、管理された社会としての合理的社会における不適切な非合理性に対して反応していることに他ならない⁽²²⁾。というように、逆説的に非合理的なものとして跳ね返ってくる。つまり「自然支配」の手段としての「合理性」は、多様な現実において必ず非合理的なものを残してしまうのである。ところが「ミメーシス」としての「合理性」は、「合理性」でありながら「自然支配」の手段としての「合理性」に対抗しようとする。すなわち「ミメーシス」は「自然支配」の「合理性」を超越する可能性を秘めた新たな合理的態度なのである。

「ミメーシス」は「非対象的類似性」だけでなく、藝術としての音楽に見られる言語的性格にも関わっている。アドルノは「藝

術作品を動かし、その中で統合して藝術作品を再び分解するミメーシスの衝動は、弱々しく言葉のない表現である。ミメーシスの衝動は藝術として客体化されることによって言語になる。自然の救済として、言語は自然のはかなさに対して反抗する。⁽²⁴⁾ と言っているが、この「ミメーシスの衝動 die mimetischen Impulse」は「自然の言語」を藝術作品に何とか残していきたいという欲求に他ならない。しかしながら「ミメーシスの衝動」は藝術において結実することで消え去るものではなく、「非概念的言語」としての藝術の中にも生き生きとした形で継承されている。そして藝術を経験した者をさらに新しい言葉に駆り立てるのである。だが藝術の言語的性格は「ミメーシスの衝動」によって促されて語らなくなるだけではない。藝術の言語的性格はそれ自体が「ミメーシスの衝動」なのである。つまり藝術の言語は「自然の言語」と類似していなければならない。その類似点とは「藝術は一般的なもの語るが、しかしそれと同時に語らずにいるというパラドックス」⁽²⁵⁾、つまり「自然の言語」の「沈黙」である。「自然の言語」は「沈黙」することによって雄弁に語り始めるのであるが、藝術の言語においても語らずに語るという逆説性がなければならぬ。

さてこのように「自然美そのもの」の模倣であり、同時に「自然の言語」の「沈黙」の模倣でもある「ミメーシス」は、本質的にどのような機能をもつものなのだろうか。また一時は時代を象徴付けるものではなくなった「ミメーシス」を、アドルノが再び思想の中心的な位置に置いたのはどのような意図があったのだろうか。次にはこれらを問題としなければならない。

アドルノはまず全ての議論の前提として、主観と客観が分離しているということを承認する。そのような状況では「ミメーシス」でさえ例外ではない。「ミメーシス」という行為はあくまでも主観のうちで行われるものであり、主観が存在しなければ「ミメーシス」はあり得ないからだ。だがアドルノが「ミメーシスの行動様式は、主観と客観との固定した対立のこちら側での現実に対する態度であるが、ミメーシスがタブーとなつて以来、ミメーシスの機関である藝術を通して仮象によって捕らえられ、形式の自律性に補充してまさに仮象の担い手になるのだ。」⁽²⁷⁾ と言っているように、「ミメーシス」は主観と客観が対立する以前の認識のあり方でもある。それゆえ「ミメーシス」を媒介とした主観と客観との関係は、両者間の溝を埋めてくれるのではないかと期待させるのである。だがそうはいっても、アドルノは「ミメーシス」によって主観と客観との対立が解消されるとは考えていない。なぜなら「ミメーシス」はタブーとして禁止されていて、仮象としての藝術の中にのみ生き続けているからである。ただ主観と客観が藝術作品において、他では見ることが出来ないような新しい関係を築き上げていることは間違いない。藝術の客観性は主観を通して得られるも

のだし、逆に「藝術作品に於ける主観の関与は客観性の部分そのものである。」⁽²⁸⁾ というように、客観性には主観性が必要不可欠な契機でもあるのだ。それゆえ藝術においてこそ主観と客観の対立のうえに両者の融合した姿が仮象となつて現れるのである。

このような「ミメーシス」は第一に、「藝術作品のミメーシスは自己自身との類似性に他ならない。」⁽²⁹⁾ という言葉にもあるように、「自己同一性」を目指す働きである。それは藝術を創作するというにおいて、「ミメーシス」がいかなる他者をも模倣するものではなく、藝術作品それ自体に内在している法則性に完全に同一化することで、それを実現していこうとすることを意味している。しかし第二に、「本質的にミメーシス的なものはミメーシスの態度を期待する。藝術作品が自己以外の何物をも模倣しないのなら、藝術作品を模倣する者において他にそれを理解する者はない。」⁽³⁰⁾ というように、藝術に接する主体の側から見ると、創作のときも享受のときも、主体は「自己同一性」に忠実になるのではなく、主体にとつては他者である作品の法則に同一化しなければならぬ。その意味で主体は自己の「非同一性」を求められるのである。⁽³¹⁾ すなわち「ミメーシス」は「同一性」と「非同一性」を同時に実現しようとする試みであり、アドルノはそれを「和解」的な行為と結論付けるのである。

「藝術作品において精神はもはや自然の旧敵ではない。精神は自らを和解的なものに静める。自然は古典主義的な処方によれば和解を意味しない。和解とは非同一的なものに気が付くそれ自体の行動様式に他ならない。精神は非同一的なものを同一化するのではない。精神は自らを非同一的なものに同一化する。藝術がそれ特有な自己との同一性に従うことによって、自己を非同一的なものに等しくする。これは藝術のミメーシスの本質の現段階に他ならない。藝術作品の行動様式としての和解は、今日ではまさに藝術が和解の理念と手を切ったところで、つまり形式が嚴格さを強制するような作品において行われている。しかしながらそのような形式における非和解的な和解でさえ藝術の非現実性を条件としているのである。」⁽³²⁾

「ミメーシス」は「和解」的である自然美を「和解」的に藝術へと媒介する行為に他ならない。「同一性」と「非同一性」を同時に実現しようとし、主観と客観の対立以前の認識態度であつて、その対立のうえに新たな一致をもたらそうとする「ミメーシス」は、「非同一性」をその本質とし「自然支配」以前の状態を想起させる自然美の「和解性」を、壊さないように捉えて藝術へと仕上げて行く試みなのである。

最後に「ミメーシス」と音楽の関係について言及しておこう。というのも「ミメーシス」を単なる模倣再現と考えるなら、音楽

は藝術の中で最も「ミメーシス」の概念に遠いと思われるが、アドルノは「ミメーシス」を作品の「自己同一性」を追及すると同時に、作品に関わる人間に「自己同一性」を放棄させるものだと考えているからだ。

まず音楽においては、楽曲が進行していくに応じて形式の全体が自ずから形成されていくし、また音楽の形式は「期待 Erwartung」と「回想 Erinnerung」がなければ成立しない。³⁴これは音楽の形式が個々の旋律やテーマによって形成されるのと同様に、それらが逆に音楽全体の形式を予測させることを意味している。このように音楽においては、内容とも言える旋律が形式にまとめ上げられることによって初めて現れる。それは内容としての描写対象を作品の他者にもつ他のジャンルと異なり、自己の形式法則に忠実であると言えるのである。また主体の「自己同一性」の放棄という点から考えると、音楽には創作と享受の間にパフォーマンスが介在しているために、より一層の「ミメーシス」が必要である。演奏者にとつてはスコアは「ミメーシス」の対象でなければならず、演奏者の「ミメーシスの態度」が成功しなければ、享受する者は真の音楽の姿に接することが難しくなってしまう。それゆえ音楽を理解するときには、造形藝術や文学作品に較べて「ミメーシス」の果たす重要性が高まると考えてよいだろう。

このようにアドルノが考えている「ミメーシス」の概念によれば、「ミメーシス」が音楽に無縁であるどころか、藝術の中でも音楽により一層の「ミメーシス」的努力が求められるということになる。つまり外的な描写対象をもたない音楽は、形式法則に則らなければ一つの完結した作品として存立することはなく、全く無秩序な騒音となってしまうだろう。また音楽が作品として完成するには、創作と享受の面だけでなく演奏という契機にも「ミメーシスの態度」がなければならぬのである。それゆえ自然と音楽の類似性で最も深い効果をもたらしとされるシューベルトが「卓越したミメーシスする者 Mimetiker par excellence」³⁵という称号をほしいままにするのである。

第四章 自然との類似に立つ音楽の意味

自然美を論じる際にも「ミメーシス」を論じる際にも、両者の本質を考えるうえで鍵となったのは「和解」という概念であった。そこでアドルノの「和解」の概念について考えていくことにしよう。アドルノは広い意味での啓蒙は、科学的知識による「外的自

然⁽³⁷⁾」の支配、他の人間の社会的支配、自己の欲求の抑圧としての「内的自然」の支配という三重の支配構造をもっているとしてゐる。しかしこれらの支配は人間が人間らしく生きるためのものであつたにもかかわらず、結果的には人間を新たな野蛮状態⁽³⁸⁾へと陥れてしまふ。それゆえあらゆる支配や対立がない状態である「和解」は、「常に壊れやすいユートピア stets zerbrechliche Utopie」なのである。このようなユートピアとしての「和解」は、「全ての美が死と親和性をもつ」ということは、藝術が生きてきたものの多様性に課する純粹な形式という理念のうちにあり、こうして生き生きとしたものは藝術において消滅する。一点の曇りもない美が存在するなら美に抵抗するものが完全に静まるかもしれないが、そのような美的和解は美以外のものにとつて致命的なものである。」³⁹というように、「和解」の姿を見せることのない「美以外のもの das Aüßersichische」にとつては、その存在を根底から揺さぶる程の否定的な力をもつのであるが、一方で「和解」としての美は死との類似性を持ち、生き生きとした現実性をもたないのである。

「和解」は自然美においては「可能的なものの暗号」として約束されるに止まり、「ミメーシス」的な行為によつて藝術に引き継がれることになる。しかし藝術は非和解的な社会の真つ只中で、支配の主体であると同時に他者によつて支配されている人間の産物である。それゆえ「藝術は観念論が信じ込ませようとしたように自然ではないが、自然が約束したことを果たそうとする。しかし藝術はこの約束を破棄することによつてのみ、再びそれを引き受け約束を果たすことが出来るのである。」⁽⁴⁰⁾とアドルノが言うように、藝術は自然美が約束した「和解」を引き受けはするが肯定的に実現することは出来ないのである。だがアドルノは「理論と同様に藝術もユートピアを具体化することは出来ない。それは否定的ですら出来ないのである。暗号文としての新しさは没落の形象である。ただ没落の絶対的な否定性を通してのみ藝術は語ることの出来ないもの、つまりユートピアを表現するのである。」⁽⁴¹⁾とも述べていて、藝術は確かに「和解」を実現することは出来ないが、自己を絶対的に否定することで非和解的な現実の中に「和解」の姿を提示するのである。

このようなものとして「藝術は精神化、つまり藝術自身の徹底的な自然支配を通して他者の支配としての自然支配を訂正する。」つまり藝術さえ「自然支配」を免れることは出来ないし、「和解」を現実のものとすることもないが、藝術はそのような非和解的な現実の中で「自然支配」のない状態こそが「和解」の姿であることを告げ、しかも仮象ではあるにしてもそのような「和解」の状態へと導いてくれるのである。

では「和解」という観点から音楽のことを考えるとどうなるだろうか。音楽も藝術の一つであるので、自然美が約束した「和解」を約束として保持し続けるという、藝術の「和解性」を欠けるところなくもっている。しかしアドルノはシューベルトにおいて自然との類似性が最も深い効果をもたらすとわざわざ明言しているのである。そこでアドルノのシューベルト論を例にとつて、音楽における「和解性」を明らかにしよう。⁽⁴³⁾

シューベルトの音楽は一般的に抒情的だと言われているが、この抒情性はアドルノによれば、シューベルト自身の感情でもなければ感情移入された聴衆の感情でもなく、決して主観的なものではあり得ない。作品において主観の果たす役割は「比較出来ないほど小さい結晶という形の真理を、形成物の中に引き入れる手段」⁽⁴⁴⁾に他ならないのである。このようにシューベルトの抒情性は主観を通して客観が獲得され、さらに主観が客観の一部になるという関係をもっている。そこでは主観が「自己同一性」を捨てて作品の法則に従おうとする「ミメーシス」が実践されていると言つて良いだろう。このような抒情性によつて形作られるシューベルトの音楽は、「至るところ作られたものというよりは、成長したものであるということ⁽⁴⁵⁾を認めるにしても、その徹底的に断片的で、決して満足することのない成長は、植物の成長ではなく結晶の成長である。」というように、有機的な統一をもつものではなく、断片的なものだと考えられている。そしてこのシューベルトの形式をアドルノは「さすらい人 Wanderer」というカテゴリーで説明しているのである。

さらにアドルノはシューベルトの音楽を死の観念と結び付けている。シューベルトが表現しようとするのは「客観的な死の象徴 objektive Todessymbole」⁽⁴⁶⁾であるし、形式を特徴付ける「さすらい人」は中心にある死の周りを堂々巡りしているのみである。⁽⁴⁷⁾シューベルトの音楽はまさに「死の風景 Landschaft des Todes」⁽⁴⁸⁾なのだ。ついで「和解」がどのようなものであつたかを想起すれば、「和解」は死との類似性をもち、非和解的現実だけでなく藝術の存在さえも否定してしまふものであつた。それならば「主観的なものと客観的なものとの無差別 Indifferenz des Subjektiven und Objektiven」⁽⁴⁹⁾が達成され死そのものの表現であるシューベルトの音楽は、「和解」の可能性をもっているのではなからうか。次に引用する一節には、音楽における「和解」の姿が端的に表れている。

「シューベルトの音楽の前では、魂にまず相談することもなく涙が目から流れ落ちる。まさに比喩ではなく現実に涙が我々の中に浮かんでくるのである。我々はなぜかは知らぬままに泣く。それはこの音楽が約束するものに我々がいまだになつていないか

らであり、我々がいつかそうなることを保証するためには音楽が約束するものであれば良いという名付けようのない幸福の中にあるからである。我々はこの音楽を読み解くことが出来ない。しかし涙があふれ、かすんでいる目に音楽は最終的な和解を突き出しているのである。⁽⁵⁰⁾

アドルノはアルバン・ベルクに作曲を師事し、自らも曲を残すなど音楽に極めて親しく接していたため、⁽⁵¹⁾「完全に謎であると同時に

極めて明瞭なものでもある音楽は、その他の諸藝術に優つて藝術の典型である。」⁽⁵²⁾という言葉にもあるように、音楽を藝術の典型的存在として考えていたようだ。そして藝術は哲学を要請すると述べるアドルノにとつて、藝術の典型である音楽は彼の思想の基盤になっていると言つて過言ではない。また「和解」の概念についても、アドルノの初期の著作に当たる一九二八年に書かれたシューベルト論で既に骨格が出来上がっており、「和解」の概念を特徴付ける諸性質は音楽との関わりから醸し出されたものかもしれない。⁽⁵³⁾

結

これまでアドルノの音楽論における自然と音楽の類似性について考えてきた。自然と音楽との間に類似性を見る思想は、確かに冒頭に述べたように古代中世にも存在していたが、アドルノはただ単にアナクロニズムで古代の思想を復活させたのではない。神話の時代以来絶え間無く続けられた啓蒙の試みによつて、あらゆる次元で「自然支配」が行われ、それがユートピアを実現する代わりに人間を新たな野蛮状態へと導く現実の前で、人間は自然との一体性を失つてしまっている。このような状況を何とか打破するためには、自然と一体化し、自らのうちにも自然性を回復しなければならぬ。それがユートピアとしての「和解」である。このような「和解」の必要性が増大して行く中で、アドルノが想起したのが自然と音楽の類比という思想であつた。そして非和解的な世界において自然と「和解」することを、アドルノは自然美に代わつて音楽に約束させたのである。この世においては「和解」は「存在していないもの」として実現不可能かもしれないが、自然と類似する音楽がある限り「和解」は約束され続け、実現の可能性が保持され続けるのである。

本稿においては、自然と音楽の類似性が「和解」という概念と関わり、それによってアドルノの思想全体において重要な意義をもつものであることが確認されることで、その一応の目的は達せられた。しかしそれはアドルノの全思想に及ぶ極めて包括的な問題であるので、自然美や「シメーシス」の詳細やこの思想が個々の音楽評論に与えた影響など、論及しなければならぬ問題を数多く残している。また本稿はアドルノの膨大な著作のごく一部しか対象にしていないが、アドルノの全著作を射程に入れた形で再考する必要もあるだろう。これらの問題は今後の課題としてさらに検討していくつもりである。

註

- (1) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 11. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1992, S. 113. (以下 ÄT と略記) なお「美の理論」「美の理論・補遺」(大久保健治訳 河出書房新社)も随時参考にしたが、本文中の引用は筆者の訳による。
- (2) *ibid.*, S. 110.
- (3) *ibid.*, S. 183, 188.
- (4) *ibid.*, S. 102.
- (5) *ibid.*, S. 182.
- (6) *ibid.*, S. 123f.
- (7) ハイデガーも「存在と時間」の第三四節において「沈黙」はより本来的な理解を完成させ、真正な語りにおいてのみ本当の「沈黙」が可能と主張するなど、「沈黙」することに重要な意味を見いだしている。ハイデガー「存在と時間」原佑／渡辺二郎訳 中央公論社 一九八〇年一九四頁。
- (8) ÄT, S. 108.
- (9) *ibid.*, S. 121.
- (10) Th. W. Adorno, *Einführung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*. 7. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, S. 60.
- (11) ÄT, S. 123.
- (12) *ibid.*, S. 113. アドルノは「このほかにも「謎的性格」を解読するために藝術哲学が必要だと説いている。ibid., S. 185, を参照。
- (13) *ibid.*, S. 103.
- (14) *ibid.*, S. 104.
- (15) *ibid.*, S. 111.
- (16) *ibid.*, S. 115.
- (17) *ibid.*, S. 114.
- (18) *ibid.*, S. 104.
- (19) *ibid.*, S. 115.
- (20) *ibid.*, S. 120.
- (21) *ibid.*, S. 86f.
- (22) *ibid.*, S. 86.
- (23) 青山昌文「美と芸術の理論——世界再生のシメーシス美学——」放送大学教育振興会 一九九二年 八一頁。
- (24) ÄT, S. 274.
- (25) *ibid.*, S. 305.

- (26) *ibid.*, S.253. (27) *ibid.*, S.169.
- (28) *ibid.*, S.68. (29) *ibid.*, S.159.
- (30) *ibid.*, S.190.
- (31) 三光長治「シメーシス——アドルノのキー概念をめぐって」(『フランクフルト学派再考』所収) 一七三頁以下。
- (32) *ÄT.*, S.202f. (33) *ibid.*, S.274f.
- (34) *ibid.*, S.138. (35) *ibid.*, S.190.
- (36) *ibid.*, S.281.
- (37) 三浦永光「理性と支配——ホルクハイマー／アドルノ『啓蒙の弁証法』を読む——」(『思想』第八三三号 岩波書店一九九三年十月) 四七一—五頁参照。
- (38) *ÄT.*, S.239. (39) *ibid.*, S.84.
- (40) *ibid.*, S.103. (41) *ibid.*, S.55.
- (42) *ibid.*, S.173.
- (43) このシューベルト論はアドルノの音楽論の中でも初期のものであり、アドルノ自身も後に作曲技法上の問題を軽視し過ぎたといっているが、それ以降のアドルノの思想と本質的な相違はない。Lucia Sziborsky, *Adornos Musikphilosophie: Genese-Konstitution-Pädagogische Perspektiven*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, S. 72 参照。
- (44) Th. W. Adorno, 'Schubert' in *Moments musicaux: Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*. Theodor W. Adorno Gesamelte Schriften Bd.17, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, S.20.
- (45) *ibid.*, S.22f. (46) *ibid.*, S.24.
- (47) *ibid.*, S.25. (48) *ibid.*, S.23.
- (49) *ibid.*, S.20. (50) *ibid.*, S.33.
- (51) アドルノが作曲したものは *Kompositionen*. Bd. 1. Lieder für Singstimme und Klavier. Bd.2. Kammermusik, Chöre, Orchesterale. München, 1980, Hrg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn に収録され、Bd. 2 はドイツの wergo 社からCDが発売されている。また現在アドルノが作曲した曲を極めて断片的ではあるが最も簡単に聴くには、放送大学のテレビ講義「ドイツの言語文化Ⅰ」の第4回の講義(担当講師三島憲一)が手っ取り早い。その中で独唱者、伴奏者、音源の由来などは不明であるが「おお あなたの手よ」「夜 目が覚めたとき」という二曲の歌曲が紹介されている。
- (52) *ÄT.*, S.185.
- (53) 一九二六年以前に公にされたアドルノの文章は、そのほとんどが音楽に関するものだった。Klaus Schultz, 'Vorläufige Bibliographie der Schriften Theodor W. Adornos', in *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971, p.177ff 参照。

《参考文献》

Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Hrg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 11. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1992.

【美の理論】大久保健治訳（河出書房新社 一九八五年）

【美の理論・補遺】大久保健治訳（河出書房新社 一九八八年）

Max Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. in Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften. Bd. 3.

Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981.

【啓蒙の弁証法】徳永侑訳（岩波書店 一九九〇年）

Th. W. Adorno, *Einführung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*. 7. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

【音楽社会学序説】渡辺健・高辻知義訳（音楽之友社 一九七〇年）

Th. W. Adorno, *Moments musicaux: Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*. in Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften Bd. 17, Frankfurt am Main,

Suhrkamp, 1982.

【楽興の時】三光長治・川村二郎訳（白水社 一九六九年）

Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1978.

【新音楽の哲学】渡辺健訳（音楽之友社 昭和四十八年）

Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos: *Konstruktion der Moderne*. Hrg. von Burkhardt Lindner und W. Martin Lücke, Frankfurt am

Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1980.

Wolfgang Iser, *Musik und Verstehen: eine Studie zur Musikästhetik* Theodor W. Adornos. Mainz, Walthias-Grünwald-Verlag, 1976.

Hartmut Scheibel, *Theodor W. Adorno*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989.

Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Hrg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

Lucia Saborsky, *Adornos Musikphilosophie: Genese-Konstitution-Pädagogische Perspektiven*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1979.

Martin Zenke, *Kunst als begrifflose Erkenntnis: Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos. München, Wilhelm Fink Verlag, 1977

青山昌文【美と芸術の理論——世界再生のミームシス美学——】（放送大学教育振興会 一九九二年）

エドゥアルト・ハンスリック【音楽美論】（渡辺護訳 岩波書店 昭和三十五年）

海老沢敏【音楽の思想——西洋音楽思想の流れ——】（音楽之友社 昭和四十七年）

神林恒道編【叢書ドイツ観念論との対話3 芸術の射程】（ミネルヴァ書房 一九九三年）

国安洋【音楽美学入門】（春秋社 一九八一年）

国安洋『藝術の終焉』（春秋社 一九九一年）

三光長治『アドルノのテルミノロジー』（法政大学出版局 一九八七年）

庄野進『アドルノ音楽理論に於ける形式概念について』（今道友信編『美學史研究叢書』第五輯 東京大学文学部美術学研究室 一九七九年
一九七—二二三頁）

庄野進『社会学的方法——アドルノ音楽論における観相学的方法を中心に』（今道友信編『講座美学3 美学の方法』 東京大学出版会 一九八四年
二〇七—三三三頁）

杉橋陽一『ユダヤ的想像力の行方』（世界書院 一九九二年）

龍村あや子『アドルノの芸術・音楽論——創造的主体と社会』（『音楽学』第二五卷第一号 一九七九年 四六一—五八頁）

恒川隆男『アドルノ』（今道友信編『西洋美学のエッセンス』ぺりかん社 一九八七年 三三一—三四六頁）

徳永恂編『フランクフルト学派再考』（弘文堂 平成元年）

中尾健二『アドルノにおける自然美の復権——美的なものの再定義のために——』（『静岡大学教養部研究報告人文・社会科学編』第十八卷第一号
昭和五七年 一—一七頁）

ハイデガー『存在と時間』（原佑／渡辺二郎訳 中央公論社 一九八〇年）

マーティン・ジェイ『アドルノ』（木田元・村岡晋一訳 岩波書店 一九九二年）

三浦永光『理性と支配——ホルクハイマー／アドルノ『啓蒙の弁証法』を読む——』（『思想』第八三三号 岩波書店 一九九三年十月 三二—七〇
頁）

村田誠一『芸術と和解——序説』（『美学』第一四四号 美学会編 一九八六年 一一—二頁）