

# ヴィーランドの歌唱劇『ミダスの審判』について

—〈すでに—在る〉美と《演劇的なもの》との角逐—

梶原 将志

## 序

1772 年、ヴィーランド (Christoph Martin Wieland ; 1733~1813)<sup>1</sup> は、公妃アンナ・アマーリア (Anna Amalia ; 1739~1807) によって公子の教師としてヴァイマルに招聘された。彼女が設立し、その息子のカール・アウグストが引き継いだ文藝サークル Weimarer Musenhof が、Weimarer Klassik の起点となったことは広く知られている。<sup>2</sup> ヴィーランドはこのヴァイマルで教育と雑誌編集にたずさわる傍ら、定期公演の行なわれる国立劇場創設を望み、その実現に向けて専心していた。宮廷のそして同時に市民の文化の範を提示し得る理想的社交場を構想していたのである。<sup>3</sup> そしてその時期、つまり 1770 年代に、彼によって集中的に書かれたのが《歌唱劇 (Singspiel)》であった。本論では、ヴィーランドによって古代ギリシア悲劇の嫡流ともみなされた歌唱劇、その内の一つである『ミダスの審判 (Das Urteil des Midas)』(1775) を解釈する。

ここで、あらかじめ本論の論旨を、筆者の研究全体 (悲劇に関する言説の力学分析) とも関連づけつつ、示しておく。(悲劇も含む) 藝術作品および藝術論は、藝術を藝術として (自己) 定義しようとする点で協働している。そのような、「それをそれとして」同語反復的に同定しようとする意志と力学、その実践を、一意識的に用いられた技術としての《レトリック》と区別して—《レトリック的なもの (das Rhetorische)》と呼ぶことにする。藝術という、あるいは藝術に関する言説は、この《レトリック的なもの》を駆動させるが、そこで具体

---

<sup>1</sup> ヴィーランドの著作からの引用は原則として *Wielands Werke*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Klaus Manger/Jan Philipp Reemtsma, Berlin/New York 2009 に依拠し、巻数と頁数のみを記す。例外的に他の版を参照した場合は、その版の書誌情報を記載する。

<sup>2</sup> Vgl. *Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, 3. Aufl., Mannheim/Leipzig 2007, S. 912.

<sup>3</sup> ヴィーランドがヴァイマルへ移る経緯とその際の彼の思惑に関しては、Jørgensen, Sven-Aage [u. a.] (Hrsg.): *Wieland: Epoche — Werk — Wirkung*, München 1994 を参照。また、公子の教育にあたってのヴィーランドの理念・方針・プランについて事細かに記述した文献としては、Fertig, Ludwig: *Christoph Martin Wieland der Weisheitslehrer*, Darmstadt 1991 がある。

的に適用される技術の一つが、〈すでに－在る〉本質というフィクションである。しかし、〈すでに－在る〉ものを説得しようとする力学の遂行、つまりレトリック的なものは、説得行為の前提であり動機であったはずの〈すでに－在る〉ものが、説得すること、レトリックの所産であるという構造をときに自ら暴露する。フィクショナルに想定された〈もの〉が、説得する〈こと〉に遅れてやって来たものとみなされ、〈すでに－在る〉という神話が解体されるこのような局面を同定し、《演劇的（dramatisch）》と名指すことが、本論の目的である。同語反復的な自明性に安らう〈すでに－在る〉という仮象が、他ならぬ《時間》という要素－とりわけ《遅延》－の介入によって解体されることを強調すべく、《事後性（Nachlässigkeit）》および《遅延（Verspätung）》との対照を見込んで、本論ではあえて〈すでに－在る〉性（Schonheit）という用語を設定した。この用語は、レトリック的なものの力学を時間的なパースペクティブのもとで分析する際に有効であり、本論のみならず今後の研究でも鍵となるはずである。藝術の自己定義は、自らのレトリック性を演劇的に－つまりテキスト読解上で生じる一つの出来事として－自己参照することで、行き詰まる。しかし、その行き詰まりと折り合うという仕方でもって同時に、藝術を藝術として再－定義する動機を自己供給する。レトリック的なもののこのような回帰のヴァリエーションが、ときに「悲劇（的）」と呼ばれ－厳密には、呼び直され－、ときに「喜劇（的）」と呼ばれるだろう。本論は、「喜劇的」とされる歌唱劇を扱うが、以下の解釈は、藝術が自らの不可能性との折り合いの結果自らを「喜劇」あるいは「悲劇」と呼び直すまでの出来事を対象に据えている。別の言い方をすれば、藝術が不可能性と折り合う中で、喜劇が喜劇として、あるいは悲劇が悲劇として回帰する《所以》の叙述に他ならない。それゆえにこそ、本論は悲劇研究の一部をも構成し得るのである。

## 歌唱劇（Singspiel）論

作品の具体的な解釈に入る前に、まず、ヴィーラントの歌唱劇理論について概観しておきたい。というのも『ミダス』においては、特定の理念に基づき然るべき「歌唱劇」たらんとする力学が、まさに当の歌唱劇の中で破綻しているからである。藝術論と藝術作品とが（自己）定義の力学において協働し、しかしそれがやがて分離・角逐するという展開が本論の流れだとすれば、この章は、「ジャンル論」というフォーマットにおいて両者が「協働する」場面を概観したものである。

ヴィーラントによると、《歌唱劇》と《オペラ (Oper)》との違いは、歌唱劇がオペラほど莫大な費用を必要とせず、経済的な効率性をもって趣味の普及に寄与し得るという点にある。<sup>4</sup> 興隆しているオペラが、莫大な資金を投じる興行者の社会的「自己呈示 (Selbstdarstellung)」の手段だったとすれば、<sup>5</sup> 経済的合理性を説くヴィーラントの意見は、歌劇・歌唱劇を藝術本位に再定義しようという試みであるとも言えよう。富と権力の披瀝という皮相な有用性からジャンル《歌唱劇》を分離する手続きが、オペラとの区別論であり、それは、歌唱劇を広く社会的有用性の議論<sup>6</sup>へ接続するための前提でもある。

さらに、演劇というジャンルの中での歌唱劇の位置づけに関しては、言葉・語りではなく、歌と音楽がそれに代わることで、他の演劇ジャンルよりも観客の激情を惹起し、感動させ、快をもたらすことができる、とされる。ヴィーラントによると、古代ギリシア悲劇もまた音楽性を本質としていたため、その点では歌唱劇と古代ギリシア悲劇とは極めて近接している。これは、ヴィーラント自身が論の中で何度も言及している通り、アルガロッティ (Francesco Algarotti ; 1712~1764) の意見を継承したものである。<sup>7</sup> (言葉・語りに対する) 音楽の優位に基づく上の見解を理解するには、ヴィーラントの言語観を知る必要がある。彼によると、人類は、その想定される「自然状態」においてすでに、自然によって与えられた言葉で以て、意志疎通 (Empfindung の相互理解) をほぼ十全に行なっていた。つまり、「心 (Herz)」を通わせていた。その原初的な言語は、情動が声となって自然に発せられたものであり、「鳥のさえずり」を真似たようなものであった。しかし文明とともに人間が増え、限られた土地の中での共生が必要になると、心に発する「感情 (Empfindung)」だけではなく、「頭」

<sup>4</sup> Vgl. Wieland: *Versuch über das Deutsche Singspiel* (1775), Bd. 12-1, S. 311.

<sup>5</sup> Vgl. Steinmetz, Horst: *Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing*, Stuttgart 1987, S. 20.

<sup>6</sup> 中世において一度忘却された「悲劇」が〈かつて何であったか〉という文献学的な問いは、ルネサンス期において悲劇が《学校劇》という形でリバイバルすると、〈悲劇は何をもたらすか、何であるべきか〉という教育的有用性の要請と結び付き、悲劇論は *Sollen* を問う性質のものへと変質する。それゆえ、藝術論 (悲劇論) が社会的有用性を説く際のロジックやレトリックを検証することは、藝術にまつわる問いと定義の性質を看取する上で、極めて重要な課題である。

<sup>7</sup> Wieland: Ebd., S. 314 : 「歌唱劇は、一種の劇作品である以上、他の全ての演劇ジャンルと、演劇としてのあらゆる本質的特徴を共有している—そして歌唱劇が他のいかなる近代的藝術ジャンルよりも古代悲劇、特にエウリピデスの悲劇に近い以上、最終目的および手段を古代悲劇と共有している。他方で歌唱劇は一ほぼ確実に一種の歌唱劇だった古代悲劇との相違点とは別のところで—今日当り前の他の演劇ジャンル全てと異なっている。つまり、他のジャンルでは語り (Rede) あるいはパントマイムだけのものが、歌唱劇では歌と楽器音楽において表現されるという違いが、すなわち音楽がいわば歌唱劇の言語であるという本質的な状況の違いがある。」

を使った複雑な思念のやり取りが求められる。その「必要」を母として、人類は人工的に理性的言語を整理してゆくことになる。これがヴィーラントの言語観である。<sup>8</sup> それゆえ、最も効果的な演劇としての歌唱劇および悲劇とは、彼にとって、原初的な言葉に最も近い《歌》でもって観客の心と感情 (Empfindung) を揺るがす藝術に他ならない。このようなヴィーラントの記述が言語起源論としてどれだけの意義をもつかについては、やはり否定的に考えざるを得ず、カウシュが指摘しているように、<sup>9</sup> そもそも詩人自身が言語起源問題をさほど重視していないようにも見える。だがいずれにせよ重要なのは、藝術にとって理想の言語が《音楽》というメタファーで提示されていることであり、つまり、思弁を介さない《直接性》と、今・ここで感じるというリアルタイムあるいは《現前性》が、言語に一理想として一課されている点である。もちろん、この過重な理想と言語との間に葛藤が生じることは想像に難くない。そして、言語の言語性を検討・規定し、肯定的にすくい取ろうという試みが、美学にダイナミズムを与えて来たと言ってもいいだろう。このような意味でも、ヴィーラントの藝術論は、近代以降の美学が立ち上がり展開して行く発端となるような諸問題を内包している。

さて、たとえ「激情の言語」<sup>10</sup> としての音楽を本質とする点で共通しているとは言え、古代ギリシアと現代（ヴィーラントの現在）とでは文化的背景が全く異なる以上、主題の選択に関しては、古代悲劇と歌唱劇とは一致しない。<sup>11</sup> つまり、「歌唱劇を悲劇あるいは感動をもたらす演劇として見」、そして「歌唱劇が観客の側にイリュージョンと内面的参加をもたらすという最大の目的を実際に果たし得る」<sup>12</sup> とみなすヴィーラントの（古代）悲劇観および歌唱劇観は、それが観客にもたらす効果のみに徹底して執着している。描かれるものが違えども作用の仕方が同じならば悲劇と歌唱劇は近いという彼の考えは、悲劇論という文脈で見れば、特異に思われる。この大胆なプラグマティズムは、〈すでに一在る〉「悲劇の本質」を実体化して語るようなありがちな言説とは、一見、質を異にしている。しかし、すでに予告したように、そしてこれから具体的に見るように、ヴィーラントの論と、作品におけるその内破は、悲劇が悲劇として（あるいは喜劇が喜劇として）再一自己定義に乗り出す動きへと連なっており、あるいはその発端を明らかにせしめるものである。

<sup>8</sup> Vgl. Wieland: *Beyträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens* (1770), in: *Wielands Werke*, Bd. 9-1, bearb. von Hans-Peter Nowitzki, Berlin/New York 2008.

<sup>9</sup> Kausch, Karl-Heinz: *Das Kulturproblem bei Wieland*, Würzburg 2001, S. 207.

<sup>10</sup> Wieland: *Versuch über das Teutsche Singspiel*, Bd. 12-1, S. 318.

<sup>11</sup> Wieland: Ebd., S. 317.

<sup>12</sup> Wieland: Ebd., S. 316.

以上のように、過去の伝統（古代ギリシア）からの連続と断絶、およびドイツの演劇界・音楽界の現状から、多角的に意味づけられたジャンルとしての歌唱劇は、さらに、作法と趣味の洗練・教化のための手段という位置づけを与えられる。<sup>13</sup> ヴィーラントの人間観によると、人間はもともとその自然状態においてすでに自然によって、「美・秩序・優美（Grazie）」に対する「繊細な感覚」を与えられており、これらを「それ自体として志向する」のは人間のみである。つまり、これらを感じる感覚（「趣味」）が洗練されれば、それはより人間らしくなるということに他ならない。そして、このような自然状態から社会化が進んだとき、他者との共存のために、社会や国家を全体、自身と他者をその一部として秩序づけて捉え、その円満な秩序の実現に向けて努力する必要性が生じる。このときに適用されるのが、秩序に対する感覚としての「趣味」である。<sup>14</sup> それゆえ、「美」と「善」とが分断されるのは「理性」の介入後にすぎず、そもそも両者は一体で、趣味によって捉えられるべきものである。ここで確認しておくべきは、美を美として感得する能力、「趣味」が、〈すでに一在る〉ものとみなされている点である。『ミダス』は、ヴィーラント美学が根底に置くこの〈すでに一在る〉という仮象を反映し、それに拠りつつ、同時に自ら突き崩してもゆくのである。そして、藝術が藝術である前提を自ら掘り崩しつつも、そのアクシデントを藝術作品の内実として包摂するという錯綜した構造へと定着することになる。藝術が自己定義を試みる力学の執拗さを浮彫にすることは、本論の重要な目的の一つである。

## 歌唱劇『ミダスの審判』

喜劇的な歌唱劇『ミダスの審判（*Das Urteil des Midas*）』は、1775年4月の*Der Deutsche Merkur*に掲載された。ヴィーラントの歌唱劇は概して、道徳的な教条をシンプルに提示する傾向をもつ。<sup>15</sup> 例えば『ヘラクレスの選択（*Die Wahl des*

---

<sup>13</sup> Wieland: Ebd., S. 318: 「音楽は激情の言語である。歌唱劇の主題は常にとっても重要なものとされるべきである。そしてその主題によって、詩人は、徳のある偉大な登場人物、崇高な思想信条、徳と激情との間の高貴な葛藤を〔素材として〕与えられるべきであり、それゆえ、我々の魂を美しく徳高い理想で喜ばせ、洗練された格言風の名文句の数々を口にする機会を、多く与えられるべきである。主題が政治的で、作品の主人公が政治家であるやいなや、作曲家も歌い手も、そして聴衆も、目算がはずれてしまうだろう。」

<sup>14</sup> Vgl. Wieland: *Ueber das Verhältniß des Angenehmen und Schönen zum Nützlichen*, in: C. M. Wieland's *sämmtliche Werke*, Leipzig 1853-1858, Bd. 33.

<sup>15</sup> 歌唱劇は、もともとイタリアの《オペラ・ブッフア（opera buffa）》の流れを汲んだものである。18世紀後半のイタリアで興隆し、主に日常の一場面を切り出して描くオ

*Herkules*)』(1773)では、快樂に対する美德の優位を、『アルケステ (*Alceste*)』(1773)では、妻の献身とヘラクレスの友情を、主題にしている。まずは宮廷で上演され、公子の教育プランの一部として具体的に考えられていた以上、教条を分かりやすくかつ楽しく諭すこのような傾向に、実際的な理由はある。

これらに対して『ミダス』は、審美的判断・趣味自体を主題としている点で特異である。この作品は、オウィディウス『変身物語』の第11巻で描かれている物語を素材にしている。ヴィーラントは歴史から採った素材よりも、神話からの素材を理論的に優遇する。というのも、実在した歴史的人物が〈舞台〉という人工的に設置された場所でなおかつ(語るのではなく)歌うという状況は、その違和感ゆえに観客を錯覚(Illusion)から醒めさせるが、それに対して神話の神々が舞台上で歌おうとも、もともと神々は現実に存在しないものであるため、彼らが舞台上にいるという違和感・ギャップ自体が生じないからである。〈歴史的素材が一種の確定した事実であるがゆえに、その扱い、特に事実と反する創作においては細心の注意を払うべきである〉という旨の詩論は、一般に広く見られる。ヴィーラントが明らかにその影響下にあるアルガロッティもまた『オペラ論』のなかで素材について論じており、舞台設備設定上の必要性からも、素材の歴史的研究は必須であると警告している。<sup>16</sup> さらに、オペラというジャンル特有の様式化を容易にするためには、もともと疎遠でエキゾチックな素材、架空の物語が相応しいとも述べている。<sup>17</sup> ヴィーラントの見解もおよそこれらを踏襲している。しかしレームツマはこの見解(神話素材優遇論)について、素材の不必要な限定だと指摘している。<sup>18</sup> 実際、ヴィーラントは、舞台上で俳優が歌い出すこと自体の違和感について、作り手と観客との間に〈歌唱劇はそういうものだ〉という暗黙の了解が成立しているので、歌うこと自体の違和感が観客のイリュージョンを損なうことはない、とも説明しており、そのような劇作品〈外／前〉での前提があるならば、上で述べたような作品〈内〉での素材選定による解決は不要なはずである。ヴィーラントのこのダブルスタンダードは、歌唱劇あるいはメロドラマというジャンルが台頭した際の典型的な問題を明らかにしている。すなわち、会話から歌への移行という演劇内での出来事

---

ペラ・ブッファに道徳的・倫理的要素が組み込まれるに至ったのは、ゴルドーニ(Carlo Goldoni; 1707~1793)の影響が大きい。(Vgl. Wolff, Hellmuth Christian: *Geschichte der komischen Oper. Einführung*, Wilhelmshaven 1981, S. 135.)

<sup>16</sup> Vgl. Algarotti, Francesco: *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera*, übers. von Rudolf Erich Raspe, Kassel 1769 [Original: *Saggio sopra l'opera in musica*, 1763.]

<sup>17</sup> Vgl. Sadie, Stanley (Hrsg.): *The new grove dictionary of music and musicians*, 2nd. ed., Vol. 1, London 2001, S. 368.

<sup>18</sup> Vgl. Reemtsma, Jan Philipp: *Auf der Suche nach der schönen Leiche: Wielands Singspiel ›Alceste‹*, in: *Wieland-Studien* 5 (2005), S. 90-110, hier S. 95.

（の不自然さ）をいかに演劇論的に正当化するかが問題となった。この議論に先鞭をつけたのが、ライヒャルト（Johann Friedrich Reichardt ; 1752～1814）である。この問題史について記述している稀な文献の著者ベッツヴィーザーは、ヴィーラントの立場について、彼の言語観では（自然な原初の）言語と歌とが地続きなので、両者間の移行にそもそも齟齬を見ないと説明している。<sup>19</sup> しかし上で述べたように、ヴィーラントもやはり歌唱劇というジャンルが抱える〈歌うこと自体の不自然さ〉の問題と掛り合っていると言わねばならないだろう。そして、メディア論という観点から見た場合、（必ずしも上演を前提としない）演劇というメディアにおいて〈歌う〉という行為が異化されることの意義は一後述するように一この作品の場合とりわけ大きい。

続いて、『ミダスの審判』と『変身物語』に共通した部分だけを拾い上げてその概要を簡単に説明すると――パンが無謀にも藝術の神アポロンに歌で勝負を挑む。ミューズらはほぼすべての聴衆は明らかにアポロンが勝利したと感じるのだが、唯一人ミダスだけがパンに軍配を上げ、その結果彼はアポロンの怒りを買い、ロバの耳を与えられてしまう。このようなエピソードを寓話として素朴に、その教育的意図を汲み取って解釈するならば、自身の偏狭な趣味を相対化できず、無謀な判定を下したミダス王を反面教師にすべきだ、という一言にまとめられるだろう。実際にヴィーラント自身が、「ドイツ歌唱劇に関する試論」の中で、ロバの耳（肥えすぎた耳）の比喻を用い、それが没趣味の意であることを示している。

[...] 歌唱劇は、我々が上演する通常の悲劇よりもそれほど多くの費用を要するわけでもなく、詩（Poesie）と音楽と身体所作（Aktion）の力をただ統一することで、大いなる満足を提供し得るだろう。そして結果として、心を持ち、耳がやたら肥えすぎていない観客であれば、これ以上心地よい夕べを過ごすなどということは望むべくもないだろう。<sup>20</sup>

つまりこの作品は、生来そなわるものとしての《感じやすさ（Empfindsamkeit）》・《趣味》によらず、<sup>21</sup> むしろ人為的に得られた生半可な知識で感じているかの

<sup>19</sup> Vgl. Betzwieser, Thomas: *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 71ff.

<sup>20</sup> Wieland: *Versuch über das Deutsche Singspiel*, Bd. 12-1, S. 311.

<sup>21</sup> モーリッツ（Karl Philipp Moritz ; 1756～1793）は、藝術作品の優劣を「比較」する際に自らが高貴さや美しさによって感動させられることのない冷めた（それゆえ判断を誤る）審判として、ミダス王を例に挙げている。（Vgl. Moritz, Karl Philipp: *Einfachheit und Klarheit* (1792), in: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, S. 148-151, hier 151.）なお、

ように振舞う「ディレッタント (Dilettante)」<sup>22</sup> への皮肉である。フランスの新旧論争以来高まった、藝術の規範への意志、百科全書派的な合理主義志向、藝術活動の支持母体が匿名の一般大衆へと拡大したこと、さらには産業の発展で材料が安価になり、アカデミーなどの設置とあいまって藝術教育が公共化して行ったことを背景として、ズルツァー (Johann Georg Sulzer ; 1720~1779) の『諸藝術の一般理論 (Allgemeine Theorie der schönen Künste)』が一般大衆 (Publikum) 向けの藝術指南書として世に出たのが、1771 年である。ここで「ディレッタント」は、〈個人的な傾向性に則って藝術の価値を判断してしまう〉という否定的な属性でもって定義される。この定義はその後も広く継承された。そして『ミダス』の中でも、ディレッタントは上の定義に準じて揶揄されている。

**ターリア**：なんとまあ素晴らしいこと、その自信！

ファウヌスとはなんともおめでたいひとね、

いつも自分に満足して、疑いもしない、

ボウリングの球でも転がすように判断を下して、

馬鹿げたことを言いたい放題。<sup>23</sup>

### 〈すでに一在る〉性 (Schon-heit)

オウィディウス『変身物語』では、本来は地名だが山の神として擬人化されたトモーロス (Tmolus) が、アポロンとパンとの歌勝負を審判する。ミダスは偶然ここに通りかかり、パンの歌に魅了され、トモーロスの判定 (アポロンの勝利) に異議を唱える形で介入し、アポロンの怒りを買う。他方『ミダスの審判』においては、すでにパン側の希望でミダス王が審判だと決まっており、勝負直前の、ファウヌス (Faun) とターリア (Thalia) との会話から始まる。

ターリアは、おかしくて仕方ないと一人で何やら笑っており、ファウヌスに対して一緒に笑おうと誘いかけるのだが、笑いの「理由」が明かされないため、理由はともかくキスをさせてくれるなら一緒に笑ってもいいというファウヌスも、ついには当惑する。

---

《感じやすさ (Empfindsamkeit)》を重視する美学潮流において、《感じないこと (Unempfindsamkeit)》は非社会的と同義であり、というのも、他者を自分 (あるいは自分事) に引きつけて考えたり、他者の喜びや悲しみを共有したりできないからである。(Vgl. Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit*, Stuttgart 1974, S. 144.)

<sup>22</sup> Vgl. *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2001, den Artikel „Dilettantismus“.

<sup>23</sup> Wieland: *Das Urteil des Midas*, Bd. 12-1, S. 16.



**ターリア**：良い子のファウヌスちゃん、一緒に笑ってちょうだいよ。

あはははは！

（ファウヌスは無理にふざけた仕方で一緒に笑う。）

**ターリア**：もう十分、十分よ！なんておかしいのかしら、

あんたみたいに、理由も知らず、

大笑いするなんて。私が笑う理由、

それはね・・・あはははは！

お腹がよじれそうよ、ファウヌス！<sup>24</sup>

そしてようやくターリアが明かすところでは、パンがアポロンに歌の勝負を挑んだことが笑止千万であり、さらには、その審判にミダス王のようなディレッタントを選んだことも全く滑稽なのだという。

**ターリア**：言ってご覧なさい、あんたたちのパンが今日この日に  
藝術の神を歌試合に招待したのではなくって？

そしてミダスを審判にしたのでは？<sup>25</sup>

ファウヌスは、ミダスが藝術的審美眼の持ち主であり、審判にふさわしいと反論するが、ターリアは相手にしない。

このシーンでまず重要なのは、藝術の神であるアポロンが藝術（歌唱）の勝負に勝つのは「自明」であり、勝負を挑むこと自体愚かだというターリアの前提である。このとき、ミダスがディレッタントにはとどまらないというファウヌスの反論をターリアが巧みな言い回しで（のみ）いなしていることから分かるように、この「前提」とは、論理的な言葉でもって説明・説得される類のものではなく、むしろ、藝術の神は藝術に誰よりも長けていて当然であるという、同語反復的な自明性に安住している。

**ターリア**：私思うの、それ [=アポロンとの試合が実現したということ]

でもうたくさん (sehr viel) だわ、

あんたたち一団の榮譽にはたくさんすぎるくらい (viel zu viel)。

あたしたち、勝敗に何かを賭けるのはよしておくわ、

そんなの勝ったって、嬉しくともなんともないもの。

---

<sup>24</sup> Wieland: Ebd., S. 12.

<sup>25</sup> Wieland: Ebd., S. 13.

あたしたちと戦って勝とうというあんたたちの妄想、  
それだけでもう笑えちゃう。<sup>26</sup>

定式化するならば、アポロンが藝術の神である以上、彼の藝術は、〈すでにそれがあるべきところのものである〉。そして、このような藝術の美を、すでに感覚を持った者は、すでに感得済みである。勝負をせずとも知れたとされるアポロンの卓越性とは、このような、**Sollen** と **Sein** との短絡によって保証されている。その実体は何であるか曰わく言い難い美とは、それが「すでに (*schon*)」あるべきところのものであるという〈すでにー在る〉性に他ならない。アポロンは勝負の前から「すでに」勝っている。アポロン自身がそれを、歌の披露の直前に口にしている。

**アポロン**（微笑みながら）：私の見たところ、勝利 (**Sieg**) はすでに (*bereits*) 決まっている。あとは凱歌 (**Triumph**) を歌い上げるのみ。勝利者の喜びが冷めないように、歌うとしようかな。  
審判は、自分が理解したままに、判定を口にすればいい！<sup>27</sup>

これこそが、藝術の神のロジックであり、藝術が美を体現しそれゆえに藝術であるための構造である。たとえばヴィーラントの歌唱劇『アウロラ』においては、美の持つこの構造が端的に—いかなる問題もはらむことなく—示されている。すなわち、〈アマーリエを囲む祝祭において周囲が彼女に魅了され彼女を愛するよう手を回して欲しい〉とアウロラから依頼されたアモールは、次のように述べて断る。

**アモール**：つまりだね、君たち、君たちが私の力でどうにかして欲しいと思っていることは、  
とっくにアマーリエ自身の魅力が済ませてしまっているのさ。  
もしよければ、私には別の役割を与えてくれないか。<sup>28</sup>

美しく魅力的なものは、すでにあるべきところのものである。となれば、美とそれを体現する藝術とを言葉でどうにか語ろうとする者、そして審判を下そう

---

<sup>26</sup> Wieland: Ebd., S. 13.

<sup>27</sup> Wieland: Ebd., S. 21.

<sup>28</sup> Wieland: *Aurora* (1772), Bd. 10-1, S. 371.

とする者は、常に遅すぎる（zu spät）ことになるだろう。それがそれとして然るべく感じられたものとして常に先行する《美》に、言語の線条性とそれが記述するロジック・因果関係は適応しきれない。これが、〈音楽＝理想の言語〉観の内破の契機であり、それを美学のダイナミズムへと転じたのが、たとえばニーチェの悲劇論である（これについては紙面を変えて別途論じねばならない。）誰もがその優位について語れるが、誰もその優位の根拠については語れないアポロン——この神は、そもそも美を感じる能力が人間にはそなわっているというヴィーラントの〈すでに－在る〉《美》・《趣味》概念の構造を体現している。

ここで付言しておく、この〈すでに－在る〉という構造は、特定の価値を定立するために必要な汎用的フィクションであり、それゆえ《美》に限らず、《真》・《善》にも適用され得る。悲劇を含む藝術（論）が、美的価値およびそれに加えて、あるいはそれに代えて、《真》・《善》を体現する（とされる）ことで（自己）定義を試みる言説的装置だとすれば、これらの価値が定立される際の構造を看取することは、言説力学の分析にとって重要な部分を占める。また、すでに述べたように、この構造は《時間》という要素との緊張・対立を介して次なる構造、再・（自己）定義への動性を得ることに鑑みると、本論では〈すでに－在る〉性という概念を設けることで、《時間》の要素を強調している。

さらに、美と善が同一の構造をもっているということは、悲劇論の歴史において美学論と道徳的教化論とが手を携えて展開して来たこととも関連する。実際、ヴィーラントの歌唱劇観を概観した際に示したように、そこでは、悲劇の嫡男としての歌唱劇の美的価値を定義することと、その道徳的有用性を確定しようとすることが、同じロジック——あるいはレトリックと言うべきか——を共有しながら協働していた。この点に関連して、フェルティヒが『黄金の鏡（*Der goldene Spiegel*）』（1772）から引用し、ヴィーラントの教育理念にも対応している箇所が興味深い——「教育のみが倫理の創造者である [...] 教育によって、男は男になり、女は女になり、国家の各階級はそれがあるべきところのものに陶冶されなければならない。」<sup>29</sup> つまり、趣味の洗練も当然含んだ教育全般が、〈あるべきところのものであれ〉という同語反復的な要請を宿しているのである。

## ミダスの審判——直接性の追求

対戦者の片方であるパンに続いて、審判ミダス王が、長い法服を引きずりな

---

<sup>29</sup> Fertig: Ebd., S. 127ff.

がら登場する。この演出はすでに、彼の判定力が審判という地位に見合わないことを象徴的に示している。<sup>30</sup> 彼はまた、喜劇の伝統的な人物類型に則り、しばしばラテン語の大仰な言い回しを用い、自分が意味深げなことを口にしたという満足感にほくそ笑む。アポロンが最後に遅れて登場すると、いよいよ歌試合が始まる。

最初に歌を披露するのはパンである。それを聴いたミダスは絶賛して、もう一度聴きたいと願い出る。そして二度目を聴いた後、自らがパンの歌を模倣して反復し、感涙する。このとき、周囲はこの程度の歌に感動しているミダスを笑うのだが、ミダスは、〈なぜ泣くべき（だと彼が思う）時に周囲が笑うのか〉を理解できない。周囲の反応との《共鳴》<sup>31</sup> という結果あるいは見かけが、一ヴィーラントの趣味論が採る〈すでに－在る〉という建前に反して－《趣味》にとって重要な要素であると露呈する。〈すでに－在る〉実体的・客観的価値としての趣味をいかに的確にとらえるかが問題だという、存在論的なフィクションを建前としつつ、他者との関係性のなかで相対的に「趣味」という名の価値がそのつど創り上げられていく。<sup>32</sup> ミダスはこのパフォーマティヴな価値創出の現場から逸脱するわけだが、それだけではなく、彼はその逸脱の場面自体を笑い飛ばすことで、〈趣味－没趣味〉の境界設定がなされる次元を超越する。

**ミダス**：何がおかしい？え？馬鹿どもめが！

泣くべきところで笑うなんぞ！わはははは！ （自ら笑う）<sup>33</sup>

ミダスがすでに、趣味設定行為の社会性と相対性との勘付き、それを笑い飛ばす者である以上、実は、彼を「没趣味」と揶揄する意味は失効してしまってい

<sup>30</sup> それではこの法服が他の誰になら似合うのかということは、別の重要な問題である。というのも、〈ミダスには合わない〉から〈ミダス以外のまともな趣味の持主には合う、そういう誰かが存在する〉と帰結する論理の飛躍こそ、《趣味》の概念の実体化を支えているように思われるからである。

<sup>31</sup> 一方の弦を鳴らすと並置された他の弦が共鳴するという現象は、《感じやすさ》のメタファーとして頻繁に用いられ、やがて、市民社会におけるモラルの基盤としての《同情》・《共感》のメタファーとして引き継がれる。（梶原将志：レッシング『悲劇に関する往復書簡』について——民衆教化と混合感情の両取り、レトリカルな帳尻合わせ [『詩・言語』第75号（2011）、25～60頁] 参照。）この物理学的なメタファーの重要性は、時間的な遅延を—もちろん厳密には含むわけだが、ほとんど—含まず、それゆえ思弁を介さない直接性を（あくまでレトリックの次元でのみ）暗示する点にある。

<sup>32</sup> Vgl. Schmid, Pia: *Zeit des Lesens: Zeit des Fühlens: Anfänge des deutschen Bildungsbürgertums. Ein Lesebuch*, Berlin 1985, S. 69: 「趣味は [...] 自分と同じものを認識し、自分と他者とを区別するための表徴となる、そして劇場は、この趣味を確かなものとし、そうやって社会的に下層との境界を定めるための場所である。」

<sup>33</sup> Wieland: *Das Urteil des Midas*, Bd. 12-1, S. 20.

る。だとすれば当然、この歌唱劇が美的判断についての反面教師を提供しているというありふれた解釈もここで動揺することになるだろう。この歌唱劇は、ヴィーラントが歌唱劇の上演と劇場での社交を通じて行なおうとしている趣味の洗練の失敗を、戯画化して描いて（しまつて）いる。また、レームツマが指摘しているように、歌唱劇というジャンル自体が歴史的に見るとやがてすぐに大衆の趣味にそぐわないものとして、趣味の相対性の中で没落していく。<sup>34</sup> だとすれば、『ミダス』で批判的に描かれる没趣味こそ、実はジャンルとしての歌唱劇の行く末を先取りした一種の試演（Probe）と化している。

さて、パンの歌の判定場面でさらに重要なのは、自分を魅了するパンの歌に対するミダスの反応が、『模倣』<sup>35</sup> だという点である。その美の魅力を何かしらの言葉で語ることをせず、彼はむしろ、その歌を自分が歌う。美が美であることの曰わく言い難さを前に逡巡することなく、自分自身が美的判断の対象に同化するという直接性の追求が、ミダス的審判の特徴に他ならない。神話によれば、彼は自分が触れるもの全てを黄金と化してしまいたいと望むような、直接性の異常な追求者である。ここで、踏み込んだパラフレーズが許されるなら、「触れるものすべてを黄金と化したい」という欲望の前段には、実は、「黄金に触れたい」という欲望が介在していたのではないか。つまり、彼は財の象徴として黄金を効率的にただ触れるだけで一産出したかったのではなく、美を体現する黄金にただ触れたかったのではないか。そしてミダスが直面していた最大のディレンマは、食物摂取できないことによる餓死の危険性以上に、彼自身を黄金化することまではできないという点にあったのではないか。

ミダス王が体現する、この直接性への欲望、つまり〈美はすでに美である〉というトートロジーに甘んじることなくそこで何かを語ろうとする努力の大胆な放棄、「ミダス的な願望」は、実は藝術批評が一般に持っている致命的な点に触れている。批評とは、言葉でもって如何に美を言い当てるかという試みであり、意味する記号と意味される対象との距離をいかに「量的に」切り詰めるか

<sup>34</sup> Vgl. Reemtsma: Ebd., S. 94.

<sup>35</sup> 反アカデミズム派の論客デュボス（Jean-Baptiste Dubos ; 1670～1742）は、倦怠こそ人間の大敵とみなし、それを免れる手段として思考と情動を考える。そして後者の方が効果的だという理由で、藝術は激情の惹起を旨とするという藝術観が帰結される。「自分の内に本物の情念を呼び起こしたろうと思われるものを自ら模倣する。これが芸術の役割」である。（アザール（野沢協訳）：ヨーロッパ精神の危機、1973 [Hazard, Paul: *La Crise de la Conscience européenne (1690-1715)*, 1935], 495 頁参照。）このデュボス的な感覚主義（Sensualismus）からすれば、ミダスの模倣行為は、自らに感動をもたらしたものを模倣している点で一種の藝術にも思われる。しかし、「情念を呼び起こしたろうと思われる」と仮定されるものではなく、実際に情念を呼び起こしたものを模倣しているという点で決定的に異なり、『模倣』と言うよりは『反復』である。

という苦悩だが、しかし、批評の成就によってこの「距離」が 0 に達したとき、量的な漸近は質的な飛躍に転じる。つまり、〈美は美である〉というトートロジー、事実上の沈黙に収縮してしまう。それゆえ、藝術批評は絶えずその理想において死（沈黙）を抱え込んでいるのであり、自らの不可能性を原動力にしている。<sup>36</sup> ミダス王がその挿話において示す直接性への異様な執着は、藝術批評において可能条件かつ不可能条件であるような欲望を戯画化して体現している。

## アポロンの怒り

パンの歌を聴き終えたミダスは、アポロンが歌う前に、すでにパンの勝ちが決まりかけていることを仄めかす。つまり、絶対的に先行して在る美を体現するアポロンの構造的位置を、ミダスは結果として乗っ取ることになる。

**ミダス**：勝利は難しいでしょう—これ以上は何も言いませんがね—  
それにしても、あんたが考え直してくれてればなあ—  
まあ好きになさいな、アポロン！

**アポロン**（微笑みながら）：私の見たところ、勝利は  
すでに決まっている。あとは凱歌を  
歌い上げるのみ。勝利者の喜びが冷めないように、  
歌うとしようかな。

審判は、自分が理解したままに、判定を口にすればいい！

**ミダス**：よしよかろう！よかろう！<sup>37</sup>

アポロンが歌い始める前に、ミダスはアポロンの劣勢を宣告する。その根拠は不明であるが、それゆえに、この場面が、冒頭で示されたアポロンの絶対的優位とその自明性の模倣・再演であることは明らかだろう。そしてやはり結局、ミダスは明確な理由抜きのまま、パンの勝利を宣言する。

---

<sup>36</sup> シュタイガーは、音楽の直接性に翻弄されず、むしろ距離を取って自らの生を統御しようとする点に、現代人の感受性のあり方を見た上で、このような傾向性こそがかえって、戦慄に身を委ねて快を得たいという方向にしばしば反転し得ると述べている。

（Vgl. Staiger, Emil: *Musik und Dichtung* (1947), 5., erw. Aufl., Zürich 1986, S. 339f.）これを心理学的にあるいは別の仕方でもう論証するかはシュタイガー側の課題であるが、本論の趣旨にそってこのような現象を自前で定義するならば、それはすなわちミダス的な願望の回帰と言えよう。その際重要なのは、美を言語でもって対象化して認識しようという願望がある「からこそ」、その延長上で美との直接的な同化を欲してしまい、結果として対象化し損ねるというディレンマである。

<sup>37</sup> Wieland: Ebd., S. 21.

**ミダス** [アポロンの歌に対して]：悪くない！素晴らしい（hübsch）！実にいい（ganz artig）！本当に！

彼なりの仕方で実に素晴らしかった、そう言わねばなるまいて。

だがもちろんのこと—悪く思わんでくださいよ、アポロンよ—  
パンとあんたとでは—

私が考えるに、分かってもらえるでしょうが（wir verstehen uns）—  
一言で言うならパンは男（der Man）だ、花冠は彼のものです。

（ミダスは玉座から降りると、パンに花冠を被せる。）<sup>38</sup>

ミダスは内実の乏しい褒め言葉を列挙したのち、「彼なりの仕方」という言い方でアポロンの演技を相対化し、さらには判定結果の自明性を強要しつつ（„freilich”、„wir verstehen uns”）、理由を無意味な「一言」—「パンは男だ」—でまとめて、判定を終える。

ミダス王の判定に怒るのが、敗者のアポロンである。彼は、自らの歌が明らかに勝っていたことを確信しており、それだけで満足だと言いつつ、やはりミダス王の審判をそのまま受け入れることができない。アポロンは、ミダスの耳をロバの耳に変えてしまう。これを見たミダス以外の者たちは笑い、ミダスだけが激昂する。

**アポロン**：賢明なご判断に従うならば、冠をいただくのはパンだ、  
ミューズたちと私自身の喝采があれば、私も満足。

さて、そのように賢明な判定を下された審判殿だけが、  
何の報いもなくここから立ち去るなど、あって良いことだろうか？  
いいや、とんでもない（das soll nicht seyn）！

さも通な判断をお下しになった、ミダス王の生まれながらの耳は、  
今後、彼にとっては小さすぎよう。

彼には、今日この日の永遠の記念として（zum ew'gen Angedenken）  
彼にふさわしい耳を一對贈ろうじゃないか。

（アポロンはミダス王の頭に触れる、すると突然彼の耳が伸びて、誰よりも大きなロバの耳になる。ミューズとファウヌスたちは大笑いする（überlaut lachen）。）

**ミダス**：何だ？何だ？何を笑っとる？<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Wieland: Ebd., S. 22f.

<sup>39</sup> Wieland: Ebd., S. 23.

藝術の神アポロンの優越は、〈すでに一在る〉という構造を持っている。その〈すでに一在る〉性は、それについて語るとするならば限りなくトートロジカルにしか語れない構造であり、ミダスのようにその担保されたはずの「自明性」を突き崩す痴れ者が現われた場合、それに対する反論、自己正当化の道が閉ざされている。あるいは、ミダスの強要する不当な自明性への批判は、即そのまま自己批判として跳ね返ってくる。そこで、このようなスキャンダラスな判定を受けて、アポロンはミダスにロバの耳を与える。つまり、歌を判定できない耳を、後付けで与えるのである。ミダスが悪い耳を持っていたがゆえに誤審をおかしたのではなく、誤審を「誤審」として正当化するために、後からロバの耳を与える。ここでロジックが転倒しているのは明らかである。超時間的に自己充足していた藝術の理念が、時間というパースペクティヴにさらされることで、矛盾として立ち現れてくる。試合の前から勝負自体がナンセンスだと嘲笑していたターリアに対し、「あまりに早々から笑うのだけはよしなよ、僕の可愛いお嬢ちゃん」<sup>40</sup>と懇願しあるいは警告したファウヌスは、藝術の神の急所としての時間性に奇しくも触れている。そしてその急所を実際にえぐるのが、言うまでもなくミダスである。ミダスとは、アポロンとの間に時間的距離、遅延を生むことで、彼の誇示する美の〈すでに一在る〉性を突き崩すスキャンダラスな存在である。ミダスはやたらと肥えた耳を持つディレッタントであり、彼がそれにもかかわらず審判に際して能書きを並べ立てず、口を慎むのは、彼が〈すでに一感じている〉者を演じているからである。つまり、直接性を一あくまでも一追求するミダスが体現しているかのような直接性は、絶えず、媒介された直接性にとどまっている。ただし、これが〈すでに一在る〉アポロンの「真正の」直接性と時間において対置されたとき、暴かれるのはミダスの欺瞞ではなく、むしろアポロンの「真正性」のそれである。ミダスとは、アポロンに先んじたアポロンに他ならない。ただし、〈～より先んじる〉という相対性を負っている点で、絶対的先行性としてのアポロンと決定的に異なる。『変身物語』においては、試合の場に偶然通りかかり、正規の審判の判定後に部外者として傲慢にも口を出したミダスだが、歌唱劇『ミダス』においては彼が先に登場し、アポロンを待ちかまえる。(それゆえ寓話「ミダス王」においては、《遅延》の要素は生じ得ない。)

**ミダス**：何も言うまい。ただ…もういい、ワシはもう、知っていることは

---

<sup>40</sup> Wieland: Ebd., S. 13.



知っているんだ・・・アポロンも来るなら来ればいいわ！！<sup>41</sup>

ミダスは藝術の神のアトリビュートとも言える „schon“ を、トートロジカルな言い回し („ich weiß schon was ich weiß“) とともに篡奪し、不遜にも沈黙 („ich sage nichts“) の上にあぐらをかく。さらにはアポロンの到来に „mögen“ を付して、神を不確実性の一つまり可能性の一世界の住人に貶める。アポロンが知る唯一の様相 (Modalität) — というのも両者は短絡され癒着しているので — Sein と Sollen に、別の様相を介入させることは、それ自体大きなスキャンダルである。

**ミダス**：噂をすれば影か (Lupus in fabula [直訳：話の中の狼])

(彼は笑い、とても意味深いことを言ったぞという表情をする。)<sup>42</sup>

すべての語りを飲み込むような言説構造の中に閉じこもっていた藝術の神が、すでに話された話の中に遅ればせながらやって来る。ミダスはこうして逐一、アポロンに後手を押しつける。ミダスが藝術の神アポロンを翻弄する様をこうして確認する限り、彼のしたり顔も、あながち独りよがりな自惚れとも言えない。

このように、ミダスの審判は、藝術の〈すでに一在る〉性を自己正当化できない袋小路に追いつめるのだが—あるいはそもそも藝術がこの袋小路でしか成立し得ないことを戯画的に体現して見せ付けるのだが—、この藝術自体の失墜が、「没趣味」というミダス個人の属性の問題に押し込まれることで、スキャンダルは笑いに包まれて宥和される。それゆえ、笑いの理由を突き詰めてはならない。笑いの原因を不自然なまでに口にしないという冒頭の小景は、実はこの劇における「笑い」の根幹に触れていたのだ。

アポロンは、ミダスによって自分との間に生み出された遅延に対し、ロバの耳の付与という後付けの罰で応じるが、超時間的な〈すでに一在る〉性を「遅れて取り戻す」という時点で自己矛盾している。<sup>43</sup> (アポロンは、「永遠の記念

---

<sup>41</sup> Wieland: Ebd., S. 18.

<sup>42</sup> Wieland: Ebd., S. 18.

<sup>43</sup> トゥルナーが引用している或るバレリーナの回顧録に、興味深いエピソードが記されている。それによると、幼いバレエ少女 (回顧録の筆者) が、自分の演技の山場で兄弟達に「恍惚と」舞台へ花を投じさせようと仕込んでおいたが、兄弟達は嫌気がさして姿を消してしまい、少女は激怒する。そしてその事件を回想してバレリーナは、「彼ら兄弟達には全く藝術のセンスがなかった」と一蹴している。(Vgl. Roséri, Margitta: *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*, Hannover 1891, S. 4; und Thurner, Christina: *Lapsus, Stürze und Brände: Negativdiskurse und Illusionsstörungen im Ballett des 19. Jahrhunderts*, in: Diekmann, Stefanie [u. a.] (Hrsg.): *Theaterfeindlichkeit*,

として」ロバの耳をミダスに授ける。)しかしその自己矛盾にもかかわらず、この劇は趣味の洗練とディレクタントの傲慢を描いた藝術作品として定着し得る。藝術作品は決してスキャンダルに動じない。むしろその動揺自体を構造内に取り込むことで初めて、藝術作品としての内実を得る。これは、超時間性に安らう藝術が、《時間》という要素の介入によって揺らぎつつ、まさにその《時間》のなかで自己への再定義を図るというマクロな動き、つまり藝術史・美学史と並行している。この移行を《近代》と名指すかどうかは留保が必要だが、少なくとも筆者が進めている悲劇研究においては、そのような動向をいくつかの具体的なテキストに確認している。藝術(論)とは、自らのそのつどの不可能性との折り合いに他ならない。この「そのつど」という相対性を可能にするのは、他ならぬ《時間》である。極言すれば、藝術とは、歴史における、藝術自体の美的救済である。

『ミダス』は、それがあべき姿であらんとする、つまり藝術作品であらんとする力学を行使しつつも、その力学を作品の内実として提示し、なおかつその力学の根幹部分を自壊にまで追いやっている。たとえばヘルダーリン(Friedrich Hölderlin; 1770~1843)の悲劇『エムペードクレス (Empedokles)』構想は、この力学の破綻自体を《悲劇(的なもの)》の定義へと再動員しようという試みである。しかし『ミダス』においては、内的メカニズムの破綻を登場人物個人の属性に押し込めて笑い飛ばすという応急処置を採用し、自らを「喜劇」と名指して、やはりそれはそれで自己定義に乗り出している。本論は、喜劇的歌唱劇を題材としつつ、「悲劇」あるいは「喜劇」としての再定義が立ち上がる手前、つまり両者が分岐にさしかかる場面を考察した。つまり、ジャンル論というフォーマットのなかで起動している力学にこそ注目している。それゆえ、方法論上、これ以上「悲劇／喜劇的なもの」を規定しにかかるわけにはいかない。本論は、悲劇をジャンル論的力学—ジャンル論という形式で論じることが不可避にもたらす言説力学—の外あるいは手前で論じようという試みに向けた、重要な予備考察である。

---

München 2012, S. 59-69, hier S. 68.)〈自分が見せたいように見させる〉ことが藝術家の技だとして、受容と反応が藝術家の意に適わないときになされるのは、特定の観客を藝術鑑賞の資格者から排斥するという仕打ちである。《回顧録》という性質上、この仕打ちは件のバレリーナ個人の不寛容さに還元されかねないが、しかし、本論の主旨に沿えば、ここで示されているのは、藝術(論)が成立するための構造そのものである。つまり、〈すでに—在る〉とされる〈もの〉を建前としつつ、それを見ているかのようにふるまう〈こと〉が、初めて藝術をそれとして立ち上げる。この〈こと〉の連帯に加わらない者は、〈もの〉を知らない者として離脱させられる。アポロンとミダスとの悶着劇がギャラリーを必要とし、彼ら同士のやりとりから舞台が幕開ける理由もここにある。

## 演劇と音楽、そして悲劇

上演記録がないとは言え、この作品は歌唱劇である。そして、このジャンルにおいては、音楽（歌唱）と演劇テキストという二つのメディア自体が、作品の内容と同じスキャンダラスな局面で作用し合っている。ヴィーラント自身が歌唱劇論のなかで主張しているように、音楽は情動の自然な発露であり、その伝心の仕方は直接的だとされる。また、感じることに、時間的な遅延（理解するまでの時間の遅れ）は必要ない。このような教説においてヴィーラントは、「自分が理解したままに、判定を口にすればいい」と命じるアポロンのトートロジーと〈すでに－在る〉性を先取りしている。（あるいはアポロンが詩人を体現している。）しかし歌唱劇における音楽（歌唱）は、演劇という枠のなかに取り込まれている。そして演劇というメディアは、歌われた歌を埋め込まれた形で単に呈示するだけでなく、同時に、《歌う》行為自体をも上演する。この二重性あるいはメタ性において起動するのは、強要された直接性に対する距離であり、〈感じるままに聴け〉という命法自体についての反省と再審に他ならない。演劇というメディアによって、音楽に託された直接性が媒介（vermitteln）される。ましてや、他の歌唱劇が単に歌うのに対して、この歌唱劇では、歌うこと（歌試合）について歌うのであり、音楽のもつ（とされる）直接性が、メディアの多層性によって引き伸ばされる。パンとアポロンの歌がミダスによって審判されるという内容的な次元（Handlung）と平行して、形式の次元においては、《歌う》という行為の正当性、それが美を担うということの正当性が審問されている。後者こそ、本論が作品解釈を通じてあぶり出したスキャンダル、すなわち、〈すでに－在る〉性の流用によってなされた藝術作品の構造的自己批判である。〈感じるままに感じよ〉という同語反復的な命令が、音楽に埋め込まれているとすれば、その命令を、歌う前のアポロンが会話の中で《命令文》として口にしてしまうことにより、〈あるがままであれ〉という発話内容と、《命令》という発話行為の形式が対立する。このいわば言行不一致により、〈すでにあるがままであれ〉という自然性の仮象、〈すでに－在る〉性のフィクションが実は他者から課された当為の産物であるという構造が、漏洩する。〈もの〉に先んじる〈こと〉が明らかになる。この〈こと〉の先行性の露呈が初めて時間というパースペクティブを開く。一度短絡された Sein と Sollen は分節化される。ヴィーラントは、音楽というメディアによる感情伝達の直接性を重視するが、この直接性への依存という創作論自体が、演劇というメディアを媒介することで、槍玉に

あがってしまう、つまり問題化する。詩人・作家ヴィーラントの生涯を見渡すと、彼による作劇は、歌唱劇の集中的創作後途端に止んでいる。遅延と反省性との切り詰め、ミダス的な直接性への羨望が、ヴィーラントをして演劇との関わりを断たせたかどうかはここで判断しかねるが、いずれにせよ《演劇的なもの》がこの作品で彼の演劇論を内破している。<sup>44</sup> 《演劇的なもの》とはつまり、何か意味を示す行為が、示す行為そのものをも同時に示してしまうという自己参照的な二層化であり、しかもそれが自己矛盾を胚胎するという問題含みな局面に他ならない。藝術を藝術として定義しようとする《レトリック的なもの》の過剰が、レトリックの最重要条項—レトリックの行使を悟られてはならない—に抵触し、自らのレトリック性を洩らしてしまう。《レトリック的なもの》が行使する〈すでに—在る〉というフィクションに対して、この自己参照的局面は、テクストを読むという行為とともに、その行為中にパフォーマティヴに生じる。それゆえ《演劇的》である。また、このような《読み》の所産としての出来事である以上、劇場での《上演》は必ずしも前提とはされない。あくまでも《演劇的》なのである。

作者ヴィーラントの「意図」を彼の論考から汲み取るならば、本論が上で述べてきたようなメタ性の生起は、望まれているはずもない。観客は音楽と歌の直接性に酔いしれて、それを感じればよい、そしてそうして感じることで自体が趣味の洗練につながるのである。そして、もしもこの歌唱劇が実際に上演されていたなら、ヴィーラントの意の通りに受容された可能性は高いだろう。すなわち本論が提示したメディア論的視点からの批評性は、ことごとく机上の空論かもしれない。しかし、この歌唱劇は上演されなかった。<sup>45</sup> ゼンクレはその事

---

<sup>44</sup> メンケによれば、シェイクスピアをはじめとするバロック演劇は、劇場で観劇するという行為自体—戯曲にとっての「外部性 (Äußerlichkeit)」—をも、作品の内容として取り込んでいた。しかしゲーテは、詩的な作品を想像力の世界のなかで鑑賞することに優位を置き、上の「外部性」を捨象した。また、ヴィーラントもゲーテと同じ傾向のもとでシェイクスピアを翻訳したのだが、しかし、いざ彼の翻訳が舞台にかけられたとき、ヴィーラントが組織したポエジーとは別の局面、まさに外部性が起動する。

(Vgl. Menke, Bettine: *Mit Steken-Pferden zum Deutschen Shakespeare. (Wieland, Goethe, A. W. Schlegel, sowie Benjamin)*, in: dies./Struck, Wolfgang (Hrsg.): *Wieland/Übersetzen: Sprachen, Gattungen, Räume*, Berlin/New York 2010, S. 13-42, hier S. 38f.) 《演劇的なもの》の排除こそが、それをかえって回帰させてしまうという逆説と循環こそが、《演劇的なもの》の構造に他ならない。というのも、排除が、排除する力学を反映し自己参照してしまう限り生じる再帰的な動性こそ、《演劇的》だからである。

<sup>45</sup> ヤコービ (Friedrich Heinrich Jacobi ; 1743~1819) は、ヴィーラント宛てに送った手紙 (1775 年 1 月 27 日) のなかで、ゲーテが『ミダス』におけるアポロンのカンタータを褒めており、それは皮肉ではないと念を押しているが、それ以上のことは不明である。また、作曲家のシュヴァイツァーが、出版者ベルトゥーフ (Friedrich Justin Bertuch ; 1747~1822) への手紙の中で、これから着手しなければならない仕事の一つとして、『ミ

実について、あえて凝った言い回しで記述しているが、この言い回しが喚起するものは大きい。

しかし、—この作品が値したであろう！—上演については、何の報告も残っていない。(Doch hören wir von einer Aufführung — die dies Stück verdient hätte! — nichts.)<sup>46</sup>

歌は歌であるという直接性、感じるままに感じよというトートロジーを強要しかねない上演、今・ここにおける一回的な美的体験（とされるもの）に対し、我々が事実として唯一手にしているのは、仮定法でのみ語られる、あり得たかもしれない上演である。『ミダスの審判』というテキストは、内容および形式にとどまらず、成立と受容の次元においても、作者の意思を裏切る。すなわち、〈あるべきものがすでにある〉という **Sollen** と **Sein** との短絡に、くさびを打ち込むのが、あり得たかもしれないというステータスである。これはまさに、ミダスがアポロンを手玉にとる際の方便でもある。彼は（すでに引用した箇所）こう述べていた——「あんた [= アポロン] が考え直してくれてればなあ (wenn du etwan anders dich / Besonnen hättest)」。あるべきようにあるはずのアポロンに別様のあり方を可能性として突き付けることで、あるべきものとしてすでにあるという〈すでに—在る〉性を突き崩す。彼は一度癒着した **Sein** と **Sollen** を **Ur-teilen** する。音楽がもつ圧倒的な現前に対応する策も、同じ仮定法なのである。音楽の現前は、〈音楽を音楽として聴く〉ことを性急に求める。その性急さ、《遅延》の切り詰めこそが、音楽の発揮する直接性に他ならない。しかし『ミダス』が上演され損ねていることによって、そこには、聴かれていない音楽、観られていない上演というステータス、つまりテキストが立ち現れる。しかもそのテキストは、いわば《待機状態》という留保付きで二次的な地位にあるため、この留保が、待たれている《本来的な何か》を逆に照らし出し、その本来性・正当性を問うような視点を可能にする。

シュミットが指摘しているように、《メロドラマ (Melodrama)》というジャンルの成立によって、<sup>47</sup> テキストと音楽との関係が多様化した。<sup>48</sup> つまり、自律

---

ダス』に言及している。(Vgl. *Wielands Briefwechsel*, hrsg. von Hans Werner Seiffert, Berlin 1983, S. 331 und S. 1389.)

<sup>46</sup> Sengle, Friedrich: *Wieland. Mit 23 Bildern und Beilagen*, Stuttgart 1949, S. 292.

<sup>47</sup> メロドラマは、ルソー (Jean-Jacques Rousseau ; 1712~1778) の『ピグマリオン』 (*Pygmalion* 1768) が最初だが、好評を博するもジャンルとして定着しなかった。その後ドイツでヴィーラントの『アルケステ』が大成功を収めた際に、その刺戟を受けた俳優ブランデス (Johann Christian Brandes ; 1735~1799) が、歌唱力はないが演技力は

した作品としてのテキストに音楽が付されて別個の作品に派生するのか、音楽を付されることを前提にして或る作品の一構成要素としてテキストが書かれるのか、音楽を伴って上演された作品を不完全ながら書き留めたものとしてテキストが在るのか。この『ミダス』のテキストが、上演されるべき歌唱劇の予備段階として、《非本来性》を押しつけられるとすれば、本論が提案しているのは、テキストの非本来性を流用することで、上演と現前が強要するであろう《本来性》から距離を保つという戦略である。テキストを読んだがまだそれは上演されていない——この間隙を利用して、まさに審判者ミダス流に、遅延を介入させるのである。演劇学（Theaterwissenschaft）が、オデュッセウスさながら、歌（上演）の押しつける一回性・直接性という魅惑にあえて耳を傾けることを否定するつもりは毛頭無いが、彼がセイレーンの魅惑を克服し得たまさに舞台裏には、「聴かない」漕ぎ手がいたことを忘れてはならない。劇場に足を運ぶことと同様に、劇場に足を運ばないことにもまた、方法論上無視できない正当性がある。本来的な在り方としての《上演》を想定すること自体がすでに、直接性という魅惑の作用圏を立ち上がらせている。その後の批評戦略はともかく、少なくともそのことを自覚していなければ、方法論的に稚拙との誹りは免れないだろう。そしていずれにせよ、『ミダス』が上演されなかったという偶然の事実から上のような戦略上の着想を得た以上は、仮に事実が翻って『ミダス』の上演が実現していたとしても、あるいは実現したとしても、もはや本質的な問題ではない。我々が演劇を受容するに当たって知らずに囚われている〈すでに一在る〉性を突き崩す一撃がいかなる偶然的なものであらうと、方法論上は支障がない。むしろ、〈すでに一在る〉性の自壊を、それに元々内在する要素の必然的展開と後付けでみなす行為自体が、あらためて、〈すでに一在る〉というフィクションへの回帰に堕してしまう。

## 結び

ミダスには、この「審判」以上に親しみのあるエピソードがある。床屋が、ミダス王の耳はロバの耳であることを知ると、その秘密を一人で隠し通すことができず、地面に掘った穴に向かって存分に叫ぶが、それが後日、人の知ると

---

評価すべき女優である妻の出世を目論んで、メロドラマの復活に思い至り、大成功を収めた。（Vgl. *Das erste deutsche Melodrama* (aus H. M. Schletterer's „*Das deutsche Singspiel*“.) in: *Süddeutsche Musik-Zeitung* 13 (1864), S. 110.)

<sup>48</sup> Vgl. Schmidt, Dörte: *Medea lesen: Dramatische Form zwischen Sprache und Musik*, in: Menke, Bettine [u. a.] (Hrsg.): *Das Melodram: Ein Medienbastard*, Berlin 2013, S. 51-74.

ころとなり……という例の挿話である。さて、ミダスがアポロンを相手に暴き出したものが、本論の解釈通り、美をたたえる藝術の Grundlosigkeit であるとすれば、そしてその急所を後付けで隠蔽しつつかえって記録してしまうものがロバの耳だとすれば、ロバの耳＝Grundlosigkeit の秘密を地中（Grund）に埋める床屋の行為が一つの物語を生成するという構造は、実に象徴的に思われる。つまり、〈根拠無し〉を根拠にしているという秘密を隠すこと、それと折り合うことが、藝術作品の生成原理ではないか——藝術作品は自らの致命傷を愛撫し続ける。そしてその様こそが言いようもなく美しい。

ただし、上の挿話が藝術の（自壊を介した定着の）メタファーとして機能するためには、あるいは、そのようなメタファーとして我々の前に立ち現れてくるためには、不可能性との巧みなその折り合いが一度は「それとして」これみよがしに示される必要があった。テクスト上で起こるそのような自己参照的局面、それを本論は《演劇的》と名指したのである。〈すでに－在る〉ものとして（als）ではなく、〈すでに－在る〉かのような（als ob）藝術は、常に遅れてやってくる。

# Zu Wielands Singspiel »Das Urteil des Midas«

— Konflikt zwischen der Schönheit, die *schon* da ist,  
und dem „Dramatischen“ —

Masashi KAJIWARA

Dieser Aufsatz behandelt eines der Singspiele, die Christoph Martin Wieland in den 1770ern in Weimar geschrieben hat: »Das Urteil des Midas« (1775). Das Werk lässt sich ohne weiteres so interpretieren, dass es einen typischen Dilettanten, König Midas, als negatives Vorbild darstellt, der seinen persönlichen, zu eingeschränkten Geschmack nicht relativieren kann und zu Unrecht verallgemeinert. Im Hinblick auf die damaligen Diskussionen der Ästhetiker ist diese Interpretation nicht falsch. Aber ich will hier verdeutlichen, dass das Singspiel »Midas« keine solche pädagogische Fabel bleibt und ein für das Kunstwerk skandalöses Problem mit sich bringt.

Im Drama wird Apollos Gewinn beim Singwettkampf mit Pan für absolut sicher gehalten. Zwar scheint es klar, dass Apollo, da er „der Gott der Kunst“ ist, seinen Gegner besiegen müsste. Anders gesagt: Apollos angeblich selbstverständliche Überlegenheit beruht auf der *Schon-heit*: dass *er schon so ist, wie er sein soll*. Die absolute Schönheit, die Apollo verkörpert, ist nichts als ein Kurzschluss von Sein und Sollen bzw. eine Tautologie, die prinzipiell nicht widerlegt werden kann. Das Schöne sei *schon* schön. Dagegen aber raubt Midas, indem er mit seinem Urteil bei dem Singwettkampf *ohne Grund* Pan zum Sieger erklärt, Apollo seine Position, d. h. die *Schon-heit*, und zwingt diesem immer die „Verspätung“ und „Nachträglichkeit“ auf. Zudem stößt Midas schließlich eben mittels der *Schon-heit*, die eigentlich Apollos Attribut ist, dessen Absolutheit um. Trotzdem wird am Ende die Skandalösität des Midas', der gewagt die Struktur der Schönheit enthüllt und unterschlagen hat, durch die Kritik der anderen an seiner persönlichen Geschmacklosigkeit und durch ihr Gelächter überdeckt, so dass aus »Midas« eine heitere Komödie wird. Indem Apollo dem Midas ein Paar Eselsohren gibt, wahrt er sein Gesicht, denn die Ohren sollen bestätigen, dass der König keine ästhetisch urteilsfähigen Ohren hat. Freilich aber ist es eine logische Umkehrung, ihm nach dem „Fehlurteil“ *nachträglich* die Ohren zu geben und damit die Ungehörigkeit von Midas' Urteil zu begründen.

Daraus könnte man schließen: Das Kunstwerk, dessen Wesen die Schönheit ist,



beruht eigentlich auf der Schon-heit, d. h. dem/der tautologischen – also für selbstverständlich gehaltenen – Grund(losigkeit), den/die im Drama Apollon verkörpert. Und »Midas«, obgleich es selbst ein Kunstwerk ist, verrät durch Midas' Taten selbstreferenziell seine eigene Grundlosigkeit. (Dieses skandalöse Ereignis im Text nenne ich „das Dramatische“.) Trotzdem besteht das Kunstwerk als solches weiter, scheitert nicht völlig. Das Kunstwerk ist vielmehr – auch wenn es paradox klingen mag – sogar ein Produkt des Kompromisses mit seiner eigenen Unmöglichkeit und dem Scheitern.

Diese unabhängige kleine Abhandlung ist auch ein Teil meiner gesamten Forschung über die Diskurse der Tragödien und Tragödientheorien. Der Begriff „Schon-heit“ bedeutet dabei die wichtige Voraussetzung oder den Mythos, die funktionieren müssen, wenn über die Tragödie diskutiert wird und diese als solche definiert werden soll: dass die Tragödie *schon* die Tragödie sei. Diese verborgene diskursive Voraussetzung zu enthüllen und sich ihr zu entziehen, ist das Ziel meiner gesamten Forschung, die als „Tragödienkritik“ zu bezeichnen ist, und ihrer Strategie wird der Begriff „Dramatisches“ dienen, der hier aus der Interpretation von »Midas« abstrahiert worden ist. Die Tragödienkritik führt selber den diskursiven oder rhetorischen Mechanismus, der von der Tragödie als solcher überzeugen will, bis zum kritischen Punkt durch, wo er endlich mit dem *dramatischen* Verfahren sich selbst auflöst.

