

2016（平成28）年度
博士論文

「美的相関性」と「響存」
—人間の倫理的生のあり様—

日本女子大学大学院人間社会研究科相関文化論専攻
博士課程後期三年 今村 淳

目次

序論	1
第一章 〈自己〉と〈他者〉の「響存」	7
第一節 「響存」とは	7
第二節 ブーレーズとフーコー	9
第三節 「演繹」の特性と〈他者へのまなざし〉	11
第二章 詩と音楽の「美的相関性」	14
第一節 古代ギリシャ悲劇と美	14
第二節 悲劇とニーチェの哲学的営為	15
第三節 ヨーロッパ世紀末芸術の真相	17
第四節 シュトラウスにおける詩と音楽	20
第三章 芸術表現における時間性と空間性	24
第一節 「空間がここでは時間となる」	24
第二節 造形思考における時間と空間	26
第三節 時間と空間の新たな「相関性」	28
第四章 新ウィーン楽派による伝統性と近代性	33
第一節 古典主義とロマン主義	33
第二節 ロマン主義と表現主義	35
第三節 伝統性と近代性	37
第四節 ヴェーベルンとブーレーズ	39
第五章 形式性がもたらす共存性	44
第一節 第一幕 歌劇《ルル》の形式性	44
第二節 第二幕 ベルクの生	46
第三節 第三幕 《ルル》の生	49
第六章 絵画における可視性と不可視性	52
第一節 歴史的絵画への言表	52
第二節 絵画のオブジェ化	54
第三節 画像と文の「相関性」	56
第七章 「美的相関性」と「美」のあり様	60

第一節	「美的相關性」と「人間的共同性」	60
第二節	芸術と人類学的営為	62
第三節	芸術終焉論と「美」のゆくえ	64
第八章	「精神性」の形象化と美的人間形成	68
第一節	「精神性」の形象化と人間の倫理的生	68
第二節	「青騎士」の「内的必然性」	70
第三節	美的人間形成と芸術教育	72
結論		76
註		79
引用文献一覧		103

序論

本論は、異領域・異分野間の「相関性」のあり様に関する論究をおこなうものである。より具体的にいえば、この論究の目的は、多元化をきわめる現代の世界（社会）環境のなかで、異なるもの同士の共存の実現を図る可能性を芸術-倫理的観点から論理的に検討することである。異なることが当然視される世界（社会）のなかで、互いの差異の対置によって引き起こされる「相関性」がどのような人間-社会的有意義性を孕んでいるのか。このような問題意識のもとに、本論では、異なるもの同士の「相関性」のあり様そのものを、「芸術的なもの」、「美的なもの」と捉えて、〈自己〉とは異なる〈他者〉との「美的相関性」の実現の可能性について究明をおこなう⁽¹⁾。この試みにおいて、〈自己〉と〈他者〉を、さまざまな異なるもの同士の関係性に捉えなおして、異なるもの同士の「美的相関性」の諸相を浮き彫りにしてゆく。

そこで、「美的相関性」のあり様そのものといえる、異なるもの同士の「響存」という本論筆者の造語を掲げてみたい⁽²⁾。この「響存」とは、「きょうぞん（そん）」と読み、「響く」と「存在する」という二つの動詞の合成語である。「響存」の含意については、第一章で詳しく述べたいが、もともとは、フランスの現代音楽家ピエール・ブーレーズ（1925-2016）の芸術思想から着想をえた言葉である。この言葉の意味としては、「共存」に「響く」という概念が付加され、異領域同士の共存性をあらわしている。すなわち「響存」とは、異なる個々が差異を融合することによっていわば一体的に存在することではなく、個々が互いの差異を客観的に対置しあい、それぞれを響きあわせながらともに存在するという意味である。その様相は、なによりもまず音楽的なものにたとえられるのであるが⁽³⁾、ヨーロッパの一流オーケストラ、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団やウィーン・フィルハーモニー管弦楽団などで奏でられる音のアンサンブルは、個々のパートによる、強い個性をもつ各々の完成された演奏が響きあい、ひとつのまとまりを見せることで生まれている、といわれる。この特徴あるまとまりについて、これらの管弦楽団を頻繁に指揮するブーレーズは、これは、「各々の音楽家が楽器の演奏に示す見事な腕前」と「自分のメチエを十分知的に把握」していること、および演奏者みずからによる「全体のまとまりに対する彼らの感覚」に起因すると述べている⁽⁴⁾。ここでいわれる様相は、まさしく〈自己〉とは異なる〈他者〉との「美的相関性」のあり様そのものと捉えることができる。

「飽くことなく他者を探求する中で、ブーレーズは潜在的な読者のことも忘れなかった。おそらく彼は、大量に書物を書かねばならない年代に属する音楽家の1人であった。公的な短い談話まで出版されるほどだったのである。それらの多くは『他者へのまなざし』にまとめられ、さまざまな証言や敬意、思い出が、伝記の草稿や論文、セミナー、音楽に関するコメントやコンサート紹介と混じって並べられている」⁽⁵⁾。ブーレーズの著作『*Regards sur autrui*（他者へのまなざし）』（2005年）は、ここでいわれるように、彼みずからが記した過去のさまざまな論考がまとめられた書物である。そもそも音楽家であるブーレーズが、言語をもみずからの表現媒体として使用しているのは、直接的であるという意味において、彼の思考が単に芸術の範疇に留まるのではなく、現実の世界の問題に関するものとして、より読者（〈他者〉）への伝達が重視されているからであるといえるが、ここには、まさしく異なるもの同士の差異を承認しつつ、しかもそれを越境しようとする、彼の芸術思想が開陳されている。

そこで、この〈他者へのまなざし〉の遂行を基盤におく、ブーレーズの芸術思想を、本論の主題である、異なるもの同士の「響存」の実現可能性をもたらす枢要な要素として捉えながら、彼の（音楽作品よりはむしろ）思想を中心に考察をおこないたい⁽⁶⁾。したがって、本論では、ブーレーズの音楽作品の楽理的な論を展開するのではなく、彼の芸術思想をめぐる芸術-倫理的な思想可能性に関する考察をおこなう。さらに、本論では、ブーレーズの芸術思想を基軸に据えながら、彼の芸術思想と共鳴する考えをもつ、十九世紀から二〇世紀にかけての芸術家および思想家たち—ニーチェ、ヴァーグナー、R・シュトラウス、シェーンベルク、ベルク、ヴェーベルン、クレイ、キルヒナー、カンディンスキー、フーコー、アーレント、ジェル、ダントー—を、各章において取り上げてゆく。一見さまざまに異なる領域で活動をおこなった彼らの芸術思想および

芸術的行為論は、ひとつの共通性を有している。それは、新たな〈自己〉の創造に先だつてつねに先在する〈他者〉へむかい続ける、〈芸術的人間〉のあり方（行為としての存在）の考究である。この〈芸術的人間〉とは、究極的にはすべての人間のことを指しているわけであるが、本論では、音楽や美術などを表現媒体とする芸術家や、思想家、教育者など異なる分野で活動しながらも、「芸術的なもの」、「美的なもの」を人間の本質的存在性格と捉えるひとつとを指している。この〈芸術的人間〉が発するメッセージは、異領域・異分野間の壁を超え、それぞれの差異を響きあわせる。その様相は、まさしく、既存する異なる音同士が、〈芸術的人間〉による理論と実践によって秩序化され、新たなひとつの楽音として奏でられるようなものである。ここでの、新たに創造される交響＝協奏とは、まさしく〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉によってもたらされる、〈自己〉とは異なる〈他者〉との「響存」のあり様としての「美的相関性」にほかならない。本論の意図は、すなわち、〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉の遂行に注目しつつ、その芸術的行為によってもたらされる、異なるもの同士の「響存」の実現と「美的相関性」との相即のあり様を浮き彫りにすることである。

作曲家、指揮者、教育者、思想家、そして文筆家であるブーレーズにとって、音楽は、思想・哲学・文学・教育などのさまざまな学術分野、そしてすべての芸術の隣人であり続けてきた。このような異領域・異分野間の架橋を探究し続けるブーレーズの姿勢は、ミシェル・フーコー（1926-1984）の推挙により、音楽家としてはじめてコレージュ・ド・フランスの教授に就任した彼の芸術論考や教育理念に顕著にあらわれている。この教育機関がすべてのひとに開かれた場であることから明らかなように、彼の講義は、世界に生きるすべての〈他者〉へ直接的にむけられたメッセージであるといえるだろう。ブーレーズが、コレージュ・ド・フランスでおこなったおよそ二〇年間の講義の主題は「発見」であった。この「発見」という主題は、既存の目的や方法に対して、「再考」する姿勢の必要性を説いたものである。すなわち、この「再考」とは、ものごとを原理的に問いなおす思考そのものが、さまざまな異なるもの同士の「相関性」を生みながら、「美的なもの」の把握にいたる認識プロセスにほかならない。このような、「発見」ないし「再考」する姿勢は、第二章で取り上げる、古くからのヨーロッパ社会に蔓延るキリスト教文化の慣習に対する、人間の内面の意志と力による「価値の価値転換」の必要性を説く、フリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）の哲学的営為と根源的に結びつくものと思料される⁽⁷⁾。したがって、ブーレーズによる理論と実践は、社会に蔓延る固定化された旧来の価値観をニーチェ的に「価値転換」する姿勢を基盤におくものである、とあってよい。ブーレーズは、「創造における必然性は演繹の技法を前提とする」⁽⁸⁾と述べている。このアプローチは、既存のもの、現実のものとしての過去を全面的に否定するのではなく、過去のなもの（〈他者〉）を十分に認めることから、現在のなもの（〈自己〉）を創造する可能性を明らかにすることを意味している。これは、別言すれば、過去（〈他者〉）からの「演繹」なしには現在（〈自己〉）という存在はありえないということである。すなわち、この「演繹」の技法を介する、彼の理論と実践は、なによりもまず、先在する〈他者〉へ〈まなざし〉をむけることによってはじめて可能となる、新たな〈自己〉の存在の創造を掌るキーメカニズムとして捉えられる芸術的行為なのである。

では、この「演繹」を介する芸術的行為は、いかにして「美的なもの」と関わりをもつのだろうか。たとえば、山田忠彰は、〈自己〉と〈他者〉との間主観的な行為の場面に注目して、シラー（1759-1805）の言葉を援用しながら、次のように述べている。（〈他者〉に対する）「自己の義務をあたかも本能的な行為のように果たした道徳的行為、これは、おのずと生じる自然の作用のようにみえる（aussieht）ときにはじめて美的行為となる」。ここでいわれる「美的行為」とは、「それが対他者的に遂行され、人間の賞賛に値する特質—思いやり、あわれみ、品位といった徳性—を対他者的に表現するとき、まさしく他者からそのような表現として認知され、美しいとみられる」行為のことである⁽⁹⁾。この、〈自己〉による「対他者的」行為とは、「あたかも本能的行為のように」、〈自己〉とは異なる〈他者〉への〈まなざし〉を通して、先行的に〈他者〉から「演繹」される「道徳的行為」にほかならない。なによりもまず〈他者〉へとむかう〈自己〉の先行的な「演繹」を通して可能となる「対他者的」行為が、〈他者〉から徳性の表現として認知されるとき、その行為は「美的行為」となるのである。先在する〈他者〉からの「演繹」を介してはじめて、新たな〈自己〉の存在ないし〈自己〉による必要な行為（の道徳的性格）が覚知さ

れ、この行為が実践されて、〈他者〉によって「美的行為」として認知される。この「対他者的」行為こそ、人間の倫理的でない美しい生を実現する芸術的行為なのである。

これに関連して、さらに山田は、ベネデット・クローチェ（1866-1952）の美学思想を援用しつつ、人間的現実そのものを表現と見る、「現実の存在論＝表現（美）の存在論」の図式に基づいて、「人間は世界を理解するための直観＝表現活動をおこなう」という、人間に基本的な芸術的行為を示唆している⁽¹⁰⁾。ここでいわれる「直観」とは、「あるものの現実的なものとしての了解」である知覚と可能的なもののイメージを包含し、「それみずからを表現する活動において生じるものとして、まさしく「表現」にほかならない」。これは、「創造された表象像〔幻想（*fantasma*）〕の表現だといってもよいが」、まさしく「こうした表現が人間のもっとも基本的な活動とみなされ、しかもこれは「美的活動 *l'attività [l'atto] estetica [o]*」とよばれているのである⁽¹¹⁾。この「直観＝美的活動」のわかりやすい具象化した芸術形態としては、（第二章で論じる）ギリシャ悲劇やダンディズムの（実践的）特徴に見られる、芸術と、現実の世界に生きる人間の生との同一性を実現する芸術表現における「行為と人生の再現」が挙げられる。これは、まさしく既存のもの、現実のものとしての先在する〈他者〉への先行的な〈まなざし〉を介する、〈芸術的人間〉による世界を審美的に理解するための直観＝美的表現活動だといってよい⁽¹²⁾。

ところで、ブーレーズと同時代を生きた音楽家に、指揮者兼音楽学者ニコラウス・アーノンクール（1929-2016）がいる。彼は、「ほんとうの作品への忠実さを、高い水準で実現することが可能となる場合、予想外の豊かさによって報いられることになる。作品は、まったく新しくしかも古い側面から明らかとなり、多くの問題は自ずから解決する。すると作品は、ただ単に歴史的により正しく演奏され、鳴り響くだけではなく、より生き生きと鳴り響くのである」⁽¹³⁾と述べている。この言葉からも、ブーレーズと同様に、先在する〈他者〉（過去）からの「演繹」を介して、新たな〈自己〉（現在）の行為としての存在（美的表現活動）の創造的実現を目ざす、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行のあり様がうかがえるだろう。アーノンクールは、楽曲を演奏する際、楽譜（彼はつねにオリジナルである自筆譜を参照する）の詳細な研究を通して、なによりもまず、そこに内包される作者の意図や作品が生まれた時代背景に忠実であろうと試みてきた。彼の芸術的行為は、（先在する〈他者〉としての）過去の歴史的な作品からの、ブーレーズ的な「再考・演繹」を介して、この作品を（新たな〈自己〉としての）現在へと蘇らせ、それが、「より生き生きと鳴り響く」ことを目指しているのである。

アーノンクールは、「対話的な音楽においてはけっして響きの美しさだけが重要なのではなく、情熱や、精神的要素、時として残酷なまでの衝突（ほとんどの場合解決されはするが）に満ち満ちている」⁽¹⁴⁾と述べている。彼は、ヨーロッパ大陸という、いわゆる、異なるもの同士間の「残酷なまでの衝突」を生みだしてきた土壌のなかで長年活動を続けてきた。このような環境のなかでアーノンクールが試みてきた「解決」とは、音楽を言語として捉えた「対話的な音楽」を通して、異なるもの同士の親密なコミュニケーションの構築を図ることであった。それは、「響きの美しさ」というような表面的な関係性のみを追求するのではなく、「情熱や、精神的要素」を保ちながら、異なるもの（音）同士間の差異の対置から引き起こされる、「衝突」という両者間の相関的な「響き」のあり様そのものにおいてさえも、芸術的な動的統一を見出すことであった。このような彼の芸術的行為は、ヨーロッパのみならずアメリカでも活動してきたブーレーズと同様のものと捉えられる。彼らに共通する芸術的行為は、まさしく、先在する〈他者〉からの「演繹」を介して可能となる、新たな〈自己〉のあり方の創造を図り、かくして異なるもの同士の「響存」を目ざす、〈芸術的人間〉による美的表現活動の遂行可能性を示して余りあるのである。

ところで、さらなる多種多様化が見込まれる現代社会において、日本の教育学やさまざまな分野では、「同一性から共有性へ」とむかう姿勢が注目されているといわれる⁽¹⁵⁾。これは、〈自己〉とは異なる〈他者〉との「同一性」を追求することによって生じる、互いのあいだに元来そなわぬ差異を否定することではなく、その差異の認識を通して、〈他者〉との「共有性」を見出す人間の倫理的生の形成を重視することといえる。このような人間形成をもたらす教育とは、まさしく、多元化する現実の世界（社会）のなかで、異なるもの同士の「響存」の実現の地平を開示するひとつの枢要な手段にほかならない。また、「日本のこの狭い国土に住むのは、決して日

本文化を前提とした人びとだけではない。…この新しい時代には、「バラバラな人間が、価値観はバラバラなままで、どうにかしてうまくやっていく能力」が求められている⁽¹⁶⁾。ここでの、〈自己〉とは異なる〈他者〉と「どうにかしてうまくやっていく能力」をえるためには、何が必用とされるのだろうか。それこそは、まさしく、〈他者〉との「共有性」を見出して、人間の倫理的生の形成を目ざす教育なのであり、この教育の目ざすところとは、先在する〈他者〉からの「演繹」を介する新たな〈自己〉のあり方の創造であり、異なるもの同士の「響存」のあり様としての「美的相関性」の実現＝人間の倫理的生ないし美しい生の遂行を可能にする、〈芸術的人間〉の形式的実現にほかならない。

たえざるジレンマに向き合うことほどたやすくはないものはない。すなわち、みずからの目的に集中することと、他人に有利なように行動したりすることである。明らかにこの場合の他人は、どんな人物でもかまわない。思想の共同体、視点の共同体は、興味深く重要で、また本質的と判断されたものに賛同して率いられるキャンペーンにおいて、部分的にもっとも重要になる。さらに、視点の高さや公平さを、また私利私欲や行為の核心と調整しにくい寛大さを行動に移さなくてはならない⁽¹⁷⁾。

†

本論は全八章で構成されている。本論では、まず、第一章において、ブーレーズの芸術思想を取り上げながら、〈自己〉とは異なる〈他者〉との「響存」のあり様について論究をおこなう。そして、ここでの考察を、本論の基軸として据えながら、第二章から第七章までの諸章を通して、ブーレーズの芸術思想と根源的に結びつくと思料される、芸術家および思想家を取り上げてゆく。この試みにおいて、〈自己〉と〈他者〉との関係を、さまざまな異なるもの同士（たとえば「詩」と「音楽」、「時間」と「空間」、「過去」と「現在」など）の関係性に捉えなおし、彼ら〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行としての、異なるもの同士間の「美的相関性」の諸相を浮き彫りにしてゆく。このようにして、さまざまに異なる彼らの思想が、ブーレーズの芸術思想を主旋律として作用しながら、ひとつの交響＝協奏を形成してゆくよう望まれている⁽¹⁸⁾。そして、ここまで論究してきた収束点として、第八章では、異なるもの同士の「響存」を、現実の世界（社会）に直接的にもたらすひとつの手段として、「芸術」、「美」、「教育」の密接不可分な関係性に注目して、人間の倫理的＝美的生の形式的実現の可能性について究明をおこなう。

では、各章の説明に入ることにしよう。

第一章「〈自己〉と〈他者〉の「響存」」では、本論の基軸ともいうべきブーレーズの芸術思想からヒントをえた、〈自己〉と〈他者〉との差異を響きあわせながらともに生きてゆくという、「響存」の意味を通して、異なるもの同士の共存のあり様について論じる。ここでは、ブーレーズの著作『エクラ／ブーレーズ―響き合う言葉と音楽 *Éclats 2002*』および楽曲《エクラ *Éclat*》を取り上げる。『エクラ／ブーレーズ』においては、ブーレーズとの対話と、いくつかの寄稿や引用文が交互に散りばめられており、そして、それらをさらに読者（〈他者〉）が「読む」という行為によって、新たな「反射／反響」を生み出すことが期待されている。これは、まさしくブーレーズの意図する「エクラ（輝き）」という言葉の意味を形象化した書物であるといつてよい。また、楽曲《エクラ》も同様のコンセプトをもつ作品である。これらの両作品に見られる、異なる〈他者〉との「相関性」のあり様は、先在するものごとを原理的に問いなおす「再考」を介して、新たな〈自己〉の存在の創造を掌るキーマカニズムとして捉えられるものである。それは、まさしく〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉という、先在する〈他者〉からの「演繹」を図る芸術的行為のあり様そのものにほかならない。ブーレーズによるこの「演繹」という操作は、フーコーの哲学的思考である「歴史化」と類同性を有するものであり、「再考」とともに、本論の主題である、異なるもの同士間の「美的相関性」の創造の基幹的作用である。

第二章「詩と音楽の「美的相関性」」では、ブーレーズの芸術思想と根源的に結びつくものと思料される、ニーチェの哲学的営為をめぐる、詩（言葉）と音楽という芸術表現における美を介

した異領域間の「相関性」について論究をおこなう。ニーチェによる哲学的営為の基軸をなす「価値の価値転換」や「力への意志」のテーゼを、ギリシャ悲劇を源流にもつ、詩や音楽という異なる芸術領域間の「相関性」の探究を携えたものとして捉えなおしながら、さらに、このテーゼと、ニーチェから深く影響を受けた作曲家リヒャルト・シュトラウス（1864-1949）の芸術表現との結びつきの解明を試みる。また、ニーチェやシュトラウスが生きた、ヨーロッパの十九世紀後半から二〇世紀に巻き起こったニヒリズムやダンディズムにもふれてゆきながら、旧来の固定化された因習の破壊や合理主義社会に対する、これらの批判的指向を通して、そこに照射される、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉という芸術的行為による、異なるもの同士間の「美的相関性」のあり様の究明をおこなう。

第三章「芸術表現における時間性と空間性」では、ブーレーズならびに彼と強く共鳴する考え方もつ、パウル・クレー（1879-1940）、リヒャルト・ヴァーグナー（1813-1883）による、一般には別々の異なる観念と考えられる時間と空間とに関する論考を、異領域・異分野間の「相関性」の探究をともなしたものとして取り上げてみたい。音楽家や画家が、みずからの表現媒体として言語をも援用しているのは、彼らの思考が単に芸術の範疇に留まるのではなく、彼らによって、より広い領域の〈他者〉や社会への（直接的）伝達がより重視されているゆえんであるといえる。そこで、彼ら三人の芸術家による論考を、現実の世界へと直接むけられた、〈他者へのまなざし〉のあり様そのものと捉えなおしながら、時間と空間との相関的な関係づけの、それぞれの仕方の比較検討をおこなう。この検討を通して照射されるのは、新たな〈自己〉の存在（作品）の創造を図る、先在する〈他者〉との「相関性」としての、〈芸術的人間〉の倫理的生の遂行である。

第四章「新ウィーン楽派による伝統性と近代性」では、ブーレーズの作品に多大な影響を与えた音楽家集団、新ウィーン楽派の作曲家たちを取り上げながら、〈自己〉と〈他者〉との関係を、「近代性」と「伝統性」との関係性に捉えなおしてみたい。この試みにおいて、彼ら〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行によってもたらされる、異なるもの同士間の「相関性」のあり様に関する論究をおこなう。十九世紀から二〇世紀にかけての世紀の過渡期に生きた、アーノルド・シェーンベルク（1874-1951）、アルバン・ベルク（1885-1935）、アントン・ヴェーベルン（1883-1945）による十二音技法を用いた革新的な芸術表現は、表現主義から、ロマン主義の先にある、古典主義、そしてバロック期へと遡る、まさしく過去の歴史からの「演繹」を介するものであった。そこで、本章では、古典主義ならびにロマン主義という、伝統性（〈他者〉）からの「演繹」を介して、新たに創造される近代性（〈自己〉）のあり様を解明することによって、彼ら三人の芸術表現における人間の倫理的生について、それぞれ各節で論じることになる。

第五章「形式性がもたらす共存性」は、前章で取り上げたベルクの芸術表現に関する考察を補完する章である。ここでは、ベルクの未完の歌劇《ルル *Lulu*》を取り上げながら、世紀の過渡期に生きた彼の芸術表現を掌る形式性に関する考察をおこないたい。十二音技法を用いた革新的作品を生み出したベルクは、生涯にわたって、みずからの作風においてロマン的なものを保持していた。これは、彼の芸術表現において、伝統的な形式性も多分に必要とされていたからである。彼の死後、未完のままのこされた歌劇《ルル》は、そのおよそ半世紀後に、ブーレーズらの献身により全三幕版として完成され、上演された。本章では、この全三幕版において可能となる、形式性がもたらす異なるもの同士の倫理的な共存（「響存」）性の構造の解明をおこないたい。

第六章と第七章では、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する芸術的行為のあり様について、より多角的な視点から検討するために、ブーレーズの芸術思想と共鳴する考え方もつ、二〇世紀の思想家たちに注目してみたい。

まずは、第六章「絵画における可視性と不可視性」では、ブーレーズとの強いシンパシーで結ばれる、フーコーによる絵画論を取り上げる。フーコーは、十七世紀から二〇世紀にかけての歴

史的絵画作品に関する言表をおこなっており、そこでは、絵画の表象に存する可視的なものが言表されることによって、その表象に内包された、不可視的なものの存在が共示されている。彼にとって「見ること」とは、みずからの哲学的思考を介する歴史観と直結する行為であった。フーコーによる絵画論は、作品の表象に在る可視的なものから不可視的なものを覚知することを促すものであり、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行としての、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を介する、現実の世界（社会）における専制的に固定化されたものごとを原理的に問いなおす芸術的行為論と捉えられるのである。

続く第七章「美的相関性」と「美」のあり様では、ハンナ・アーレント（1906-1975）、アルフレッド・ジェル（1945-1997）、アーサー・C・ダントー（1924-2013）による、哲学、文化人類学、美学という異なる思想領域から発せられる芸術的行為論に関する考察をおこなう。〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する、三人の思想家が共通して論究する芸術的行為とは、前章で取り上げたフーコーと同様に、いわゆる固定化された先在するものごと（芸術の定義ならびに芸術的価値）に対する、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を図る理論的営為と実践的活動と類同的なものと考えられる。そこで、それぞれ各節において、三人の思想家による、〈自己〉と〈他者〉、「芸術」と「人間（社会）」、「芸術」と「美」の、それぞれの「相関性」に関する論究を通して、本論の主題である、異なるもの同士間の「美的相関性」における「美」のあり様を追跡してみたい。

第八章「精神性」の形象化と美的人間形成では、ここまで論究してきた、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉によってもたらされる、異なるもの同士間の「美的相関性」のあり様としての「響存」の実現可能性を、現実の世界（社会）に直接的にもたらすひとつの枢要な手段としての、「芸術」、「美」、「教育」の不可分な統合性に関する考究をおこなう。この試みにおいて、ニーチェの思想に強く影響を受けた、ドイツ表現主義による「精神性」の形象化と芸術教育における美的人間形成との成り立ちの共通性に注目する。ここでは、まず、ドイツ表現主義を代表する二つの芸術家グループの中心的人物である、「ブリュッケ Die Brücke」のキルヒナー（1880-1938）と「青騎士 Der Blaue Reiter」のマルク（1880-1916）、カンディンスキー（1866-1944）による、芸術表現における「精神性」の形象化について考察をおこなう。続いて、みずからの内面的世界（〈自己〉）と現実の世界といえる外面的世界（〈他者〉）との相互作用を介する、「精神性」の形象化と美的人間形成との成り立ちの相即性に注目しながら、人間の倫理的＝美的生の形成的実現を可能にする、（美を介する）芸術教育の社会的有意義性について検討をおこなう。

このようにして、本論では、究極的に、人間の倫理的＝美的生の遂行としての、〈自己〉とは異なる〈他者〉との「響存」の実現可能性をもたらす展望が図られることになる。

では、第一章からの〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉によってもたらされる、異なるもの同士間の「美的相関性」の諸相の浮き彫りに着手することにしよう。

第一章 〈自己〉と〈他者〉の「響存」

ブーレーズは、「他者を探求することは標的を探求することではありません」⁽¹⁾と語った。2013年に日本へむけておこなわれた彼のインタビューでは、「東西の文明の間で、もっと交流や結びつきが生まれ、相互に影響し合い、もっと奥深くラディカルになること、その明確さ、勇敢さを心から望みます」⁽²⁾という言葉のをこしている。これらの言葉には、ブーレーズの芸術思想が端的に示されているといえよう。彼は、ヨーロッパやアメリカといった、異なる文化の混在をきわめる土壌のなかで長年にわたり精力的に活動を続けてきた。その活動は音楽という範疇に留まらず、執筆、教育、組織運営など幅広いものである⁽³⁾。このことは、換言すれば、ブーレーズにとって、音楽はひとつの芸術領域として限定されてはいず、他のすべての芸術領域および思想、哲学などの学術分野と密接にリンクするものであるということである。ブーレーズのいう「他者を探求する」とは、〈自己〉とは異なるという理由だけで、差異的〈他者〉を非難の標的へと変貌させることではない。それは、まさしく「ラディカル」さ、「明確さ」、「勇敢さ」をもって〈他者〉とのコミュニケーションを図る、彼の芸術思想の基盤となる〈他者へのまなざし〉の遂行にほかならない。

ブーレーズに強く影響をあたえた芸術家のひとりに、画家であり教育者でもあったパウル・クレーがいる。クレーは、バウハウスでの講義のなかで、「確固とした構造を特徴とするものと、ゆるんだ構造を特徴とするものを組み合わせてひとつの全体を形作る」という課題を生徒にあたえた。この課題を受けて、ある生徒は円と直線を選んだが、円を直線上におくだけで満足した。しかし、クレーは、それでは二つの特徴をもつものが対置されてはいず、単なる融合が達成されるばかりで、ひとつの構成が達成されているわけではないと答えた⁽⁴⁾。このクレーの言葉は、〈自己〉とは異なる〈他者〉とがいかに共存してゆくかを示すひとつの指針といえるのではないだろうか。異なる人種や文化の混在をきわめる現代社会のなかで、人間同士の円滑なコミュニケーションを育むには、それぞれの差異の融合に努めるよりも、その差異を対置しあい、認識することのほうが有効であると思料される。〈自己〉の認識は、〈他者〉を認識することによって成立するのであり、その認識が、自分自身を向上させる欲求に繋がってゆくとするならば、まずは〈自己〉と〈他者〉との差異を客観的に対置しあい、その差異を注意深く認識することが必要であろう。

そこで、ブーレーズの芸術思想から着想した、本論筆者の造語「響存」の意味を通して、〈自己〉とは異なる〈他者〉との「相関性」のあり様に関する考察をおこないたい。ここでの探究は、本論の基軸となるものであり、〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉の遂行によって照射される、異なるもの同士の倫理的な共存（「響存」）のあり様としての「美的相関性」の実現可能性について論じることにはほかならない。では、はじめに、ブーレーズの芸術思想との関連性にふれながら、「響存」の意味について述べてゆくことにしよう。

第一節 「響存」とは

「響存」とは、異なる個々が差異を融合して、一体的に存在することではなく、個々が互いの差異を客観的に対置しあい、それぞれを響きあわせながらともに存在する、という意味をもつ本論筆者の造語である。異なる個々が、その個たるゆえんの要素を注意深く認識し、全体における個としての〈自己〉の存在を把握する。そして、個々の差異の抹殺による全体のまとまりを避け、個々が互いの差異を客観的に対置しあい、それぞれの個性を響きあわせながら〈自己〉とは異なる〈他者〉とともに存在してゆくのである。「響く」とは、「音が反射して伝わる」という意味ももつように、ひとつの存在（音）が他の存在（音）に「反射」している状態とみなすことができる。すなわち、ある音（〈自己〉）がむけられる〈他者〉たる他の音が存在しなければ、「響く」という状態は存在しないのである。このように、先在する〈他者〉へと先行的に〈自己〉がむかうことから生じる、〈他者〉からの「反射」によって、〈自己〉と〈他者〉とがともに存在すると

いう状態、あるいは、異なるもの同士（〈自己〉と〈他者〉）が響きあう状態、こうした意味が「響存」という語には込められている。「響存」とは、先在する〈他者〉へ〈まなざし〉をむけることを前提にして、そこへと先行的にむかう〈自己〉の対他者的行為によって、異なるもの同士が互いに交響＝協奏しながらともに存在することを意味している。

この「響存」は、もともとは、「輝き」の意味をもつフランス語の「エクラ *éclat*」という言葉から着想されたものである⁽⁵⁾。この「エクラ」は、ブーレーズの楽曲《エクラ *Éclat*》（1965年）と、彼の著作『エクラ／ブーレーズ—響き合う言葉と音楽 *Éclats 2002*』（2002年）との表題として用いられている言葉である。『エクラ／ブーレーズ』は、フランスの音楽ジャーナリストであり、音楽学者でもあるクロード・サミュエルが聞き手となった、ブーレーズとの十五の対話と、いくつかの寄稿や引用文が、交互に散りばめられた特殊な構成をもつ著作である。聞き手であるクロード・サミュエルは、序文でこの構成について以下のように述べている。

本書の中に分散している様々な輝き（*Éclat*）は、同一の動きで集結しているが、それを生じさせた人物と調和しているよう望まれている。『……の栄光をたたえて』とか『……をたたえて』といったやりかたではなく、様々な態度が、時には相反する態度までが、豊富に盛り込まれている。というのも、ピエール・ブーレーズは、激しい主張を見事に操るにせよ、激しさが不可侵性と同義語ではないのを認知しないではあまりにもプラグマティックであるからだ。パズルの断片が提示されている⁽⁶⁾。

『エクラ／ブーレーズ』では、先在するそれぞれの発話者によるそれぞれの異なるメッセージを「輝き」の諸断片とし、それらにブーレーズという存在が「同一の動き」を生じさせることで、一冊の書物のなかに対話としての統一性が生みだされている。ここでの、個々のメッセージの「激しさ」は「不可侵」ではない。とりわけ、この統一性は、ブーレーズが個々の優れた音楽家を指揮することによってひとつのアンサンブルを形成するかのようであり、また、個々の音符を構成してひとつの楽曲を作曲するかのようである。そして、音符や楽器が奏でる音のハーモニーのごとく統一された「輝き」の諸断片が、さらなる〈他者〉としての読者の読むという行為によって享受され、新たな「輝き」として、さらなる「反射」や「反響」を生みだしてゆくことが期待されている。この著作『エクラ』は、彼の作曲した楽曲《エクラ》にちなんで名づけられたものである。著作『エクラ』における十五という対話数は、楽曲《エクラ》が十五の楽器のために作曲されたことから編成されたものであり、著作のもつ「分散している様々な輝き」が「同一の動きで集結している」という特徴も、楽曲《エクラ》と共有されている。

ブーレーズは自作曲に、《エクラ》という標題を選んだ理由について以下のように説明している。「エクラというのは非常に曖昧な言葉です。私は標題を選ぶとき、時どきそれらが多様な意味をもつということで採用するのです。*Éclat* は *fragment*（断片、断章、未完稿、部分の意味がある）を意味します。「*Éclat* という語には、*éclat-explosion*（輝く炸裂）という意と、いたって移ろいやすい反映である *reflets de lumière*（光の反映）という意味もあります。でもこうしたすべての言葉が、あの音楽の内容や詩的な表現に当てはまると同時に、その形式にも当てはまります。私はこの「エクラ」という語を、それが多くの意味を持っているという理由で選んだのです」⁽⁷⁾。楽曲《エクラ》においても、楽曲のなかで炸裂するさまざまな「エクラ」という「輝き」の諸断片が互いに反映しあいながら、著作『エクラ』の構造と同様に、ひとつの構造を形成して、音という媒体を通して、新たな〈他者〉（聴者）へむかって、さらなる反映を委ねているといえるだろう。

ところで、楽曲《エクラ》における断片同士の反映は、「単一な軌道を持つ固定化した展開をも、多様性の展開をも、ともに作る」操作から生起している。前者は、ブーレーズが《エクラ》を作曲する際、演奏者の合奏面において固定化された「古典的思考法はいまもなおグループのなかで役立つ余地」があるとし、「集団はある時点ではアンサンブルとして完全な一致をもって、純粋に集団的なやりかたでも表現され得る」という可能性に注目していることによっている。ブーレーズにとって、このような「古典的思考法」による「固定化した展開」を取り入れることは、それに反映するかたちで、後者の「多様性の展開」としてある、「そのグループは解体し、再び個人性を取り戻す」状態という、集団的アンサンブルを形成する個人という存在を照射すること

でもある。ブーレーズは、このような状態を称して「集団性のあらゆる可能性が、一種の扇の形となって存在する」と述べている⁽⁸⁾。つまり、「固定化と多様性」、「個人性とグループ」、「古典と新生」といった異なる要素同士による相関的な関係性のあり様が、一点から多点へ、またはその逆へとむかう「扇 éventail」のような形に見立てられているといえよう。

ブーレーズは、この「扇の形」のたとえと関連する含意をもつ別のたとえも挙げている。このたとえは、ブーレーズが指揮者として、演奏者たちと《エクラ》を実演する際の注意点のなかで述べられている。

速度や拍子を変える場合、皆で瞬間的にそれを変えなければなりません。それは単に作業の問題ではなく、共通の直観の獲得の問題です。速度の変化に際して、全く躊躇を感じないよう、リラックスしている必要があります。それはまるで、空と天井とを混同させようとしている、十六世紀の邸宅のだまし絵のようなものです。私はしばしばつぎのような比喩を用いてきました。つまり、万華鏡の中に蠟燭を一本置けば、多数の蠟燭が得られます。ひとつの現実的な事物だけで、多数の潜在的な事物を生み出すには十分なわけです。当初、まったく両立不可能であるように思われていた諸カテゴリーの間の障壁はそのようにして解消します⁽⁹⁾。

ここで述べられる「万華鏡 kaléidoscope」のたとえは、前述の「扇の形」にたとえられた「固定化と多様性」との「相関性」のあり様を同様に示している。一本の蠟燭という固定化された事物が万華鏡の作用によって、その潜在的な多様性が立ちあらわれるという状態は、まさしくブーレーズが目ざす、「単一な軌道を持つ固定化した展開」から「多様性の展開」が派生してゆく状態にほかならない。このような「扇の形」や「万華鏡」のたとえを用いて述べられる《エクラ》は、視点を変えてみれば、一見、両立不可能と考えられていた異なるもの同士が、実は共通性を内包するもの同士であることを示しているといえよう。

要するに、楽曲《エクラ》に見られるブーレーズの芸術思想は、異領域間の差異と「相関性」のダイナミックなあり方の実現可能性を示唆しているのであり、〈自己〉という個々が、まずは、既存のもの、現実のものとしての先在する〈他者〉へ〈まなざし〉をむける行為から、〈他者〉からの反映を受け、それぞれの差異を響きあわせながらともに存在してゆくという、「響存」の実現可能性を紡ぎ出す重要な指針となると考えられる。

第二節 ブーレーズとフーコー

1976年に、ブーレーズは、「科学が支配的である場所に芸術的な創造を組み込む」⁽¹⁰⁾ ことを目ざしたフーコーの推挙により音楽家として初めてコレージュ・ド・フランスの教授に就任した。ブーレーズとフーコーは、1951年に初めて出会って以来、その後親密な交流はなかったが、音楽と哲学という異なる活動領域にいながらも互いに強いシンパシーを感じていたという⁽¹¹⁾。ここでは、両者の思考間に立ちあらわれる共通性について論じてゆきながら、彼らの歴史理解に注目することにしよう。

フーコーは、『狂気の歴史 *Histoire de la folie à l'âge classique*』（1961年）や『知の考古学 *L'Archéologie du savoir*』（1969年）などの著作において、歴史を過去の記述というドキュメント化されたものとして捉え、このような歴史の特性を再検討することによって、現在という更新され続ける時代の特質を浮き彫りにしようとしている。ここでフーコーは、歴史というものを、人間が生きたのではなく、人間が生き続けるフィールドとして捉えようとしているのである。この生き続けるとは、フーコーによれば、人間が「歴史化すること *historiciser*」にほかならない。「絶えず思考の歴史化を実行すること、理論がもつ、形而上学的で没歴史的 (*ahistorique*) な、あるいは非歴史化的 (*déshistoricisant*) な公準をつねに批判すること、あるいはまた、実践についてであれ、言説についてであれ、単独性の出来事を、そのラディカルな歴史性において捉えること、フーコーにおいては、なによりも、まず、そのことが問題なのだ」⁽¹²⁾ といっている。

フーコーにとって、歴史の理論とはつねに批判の対象となりうるものであった。フーコーの目

「歴史化」とは、過去から現在までの出来事が単一方向に積み上げられ、それらがひとつの枠組みのなかへと固定化されてゆくことではない。それは、既に画一化されたそれぞれの「単独性の出来事」を現在の世界へと今一度分離・融解させ、それらの重要性が再検討されることから、多様性をもつそれぞれが複合的に再構築されることによって可能となるのである。

このような「歴史化」の作用について、フーコーは次のように述べている。

約言するならば、歴史は、その伝統的な形態においては、過去の〈モニュマン〉を「記憶化する」こと、それらを「記録」に変えること、および痕跡をして語らせることを企てた。この痕跡たるや、それ自身しばしばまったく非言語的であり、あるいは、沈黙のうちに、その言うのとはほかのことを語るようなものであったが。今日では、歴史とは、〈記録〉を〈モニュマン〉に変換するものであり、そして、かつては人間たちの残したさまざまな痕跡が解読されたような場所や、それらがなんであったかを手のひらで認知しようと試みられた場所で、歴史は、分離し、集まり、十分適合し、関係をもち、総体的に構成することにかかわる、膨大な要素を繰り広げる⁽¹³⁾。

ここで述べられる「過去の〈モニュマン〉」が記録化されることとは、現実の世界のなかで引き起こされた出来事という、多元的（立体的）な様相が、一元的（平面的）な様相へと故意に組み替えられたようなものである。さらにいうならば、過去の出来事が、あたかもそのものの現実として「痕跡」という名のもとに定義され、置き換えられて固定化されたようなものである。当然のことながら、「過去の〈モニュマン〉」とは、時間的概念でいえば過去に起こったさまざまな出来事であり、空間的概念でいえば現実の場所で引き起こされたさまざまな出来事である。そうであるがゆえに、記録化（固定化）という捉え方では、すべての多元的な出来事が一旦ふるいにかけて、残留したもののみが並列され、一元化されたデータベースへと管理されたもののみが、歴史として認証されてしまうのである。このようにして専制的に記録化（固定化）された歴史とは、ひとつの枠組みのなかに押し込まれた、単なる一部分の「痕跡」でしかないのである。

フーコーがいう「歴史化」とは、「過去の〈モニュマン〉」という多元的な現実空間で引き起こされた「膨大な要素を繰り広げる」出来事を、「総体的に構成」し、再現することだと考えられる。ここでいう再現とは、たとえば、アリストテレスが『詩学』において論じた古代ギリシャ悲劇の再現と類同的なものといえよう。古代ギリシャ悲劇は、表現する対象物を単に模倣することからではなく、悲劇作家による筋や綿密な構想による総体的な構成によって生みだされたのである。このような悲劇作家の巧みな創造性が生みだす悲劇は、鑑賞者に劇中の世界が、実は彼らが生きる現実の世界と同じ次元の出来事であることを認識させる。この達成は、対象物である人間の表層（容姿）を単に写し取るという模倣によるのではなく、血のかよった人間の生の営み・行為によって生じる人生の再現によっているのである⁽¹⁴⁾。

フーコーが用いる記録化とは、ここでいう模倣と同意のものと考えられる。「膨大な要素を繰り広げる」現実の出来事が記録化されるということは、表層という一元的要素が、模倣によって固定化されることと捉えられよう。フーコーは、このような記録化された歴史を、分離させ、集め、それぞれを十分に適合させ、関係性をもたせるという再現を試みているのである。そして、ここでの操作による歴史へのアプローチは、多様性をもつ個々の歴史の断片を総体的に構成し再現することによって、これらを、フーコーによる「手のひら」というメタファーが意図するように、われわれが生きる「場所」（世界ないし社会）のなかの現実的出来事として、また、人間の存在ないし行為に直接関わるものとして、触覚し、捉えなおすことなのである。

このような目的をもって、歴史の再構築を進めるフーコーは、同様に、記録化（固定化）された音楽思想の再構築を進めるブーレーズに強いシンパシーを感じていたといえるだろう。また、ブーレーズも同様に、音楽と哲学における既成概念の再検討を介した新たな創造性を目ざす両者の思考間に、ある種の明確な「近接」と「類似」を認めていたのである⁽¹⁵⁾。

コレージュ・ド・フランスにおけるブーレーズの講義は、1976年から1995年まで続けられた⁽¹⁶⁾。およそ二〇年間を通じておこなわれた講義の主題は「音楽上の発見 invention musicale」であった。この「発見」とは、ブーレーズの芸術的行為において、「根本的に思われるものであ

って、たえず発展し、彼自身の関心事と結びついた言語」であった。ブーレーズは、「発見、技術、言語 invention, technique, langage」という「いくつもの広大な考察領域にわたる彼の講義の軌道を構造化する三つの総称的な概念」を基に、現在直面している音楽上の諸問題を取り上げながら、既存の目的や方法に対して「再考」という行為の必要性を説いていったのである⁽¹⁷⁾。

ブーレーズによる音楽分析の講義には、ここまで見てきた、フーコーの歴史観との共通性が見出される。フーコーは、ブーレーズのコレージュ・ド・フランス教授就任後の1982年に、彼に捧げるテキスト「ピエール・ブーレーズ、突き抜けられた画面 Pierre Boulez, ou l'écran traversé」を發表した。このなかで、「音楽分析は、「歴史」とのそうした関係によって採用された形式であり、ひとつの規準形の慣例的な諸法則をではなく、多様な関係に存するひとつの原理を探究する分析だった」。「つまりその歴史が法則としていたことは、過去と現在を、相互的な推敲を経つつ一方を他方から切り離す運動によって同時に重複的に変形させることだった」と述べている⁽¹⁸⁾。このような、フーコーの過去と現在とを「重複」(交響)させる歴史(音楽)観は、とりわけ、ブーレーズが指揮者として、過去の歴史的音楽作品に取り組む姿勢と共鳴している。ブーレーズは、「歴史的な説明を拒絶し、そのかわりに現在を出発点として意味を構成することに賛成」⁽¹⁹⁾する。彼は、作曲家「の意図は総譜の表面に表れている…ことを再認識」と同時に、「新たな光のもとで〈読む〉ように促すことを容認」するのである⁽²⁰⁾。

第三節 「演繹」の特性と〈他者へのまなざし〉

次に、ブーレーズがコレージュ・ド・フランスでおこなった講義録を具体的に見てゆくことにしよう。1978年1月から4月にかけておこなわれた、「理念、実現、職能 Idée, réalisation, métier」と題された講義では、主に音楽家にとっての、作曲をおこなう際の「理念」について述べられている。この講義録は、「理念」が過去の「実現可能性の意識に先立って存在することはない。音楽上、即自的な理念は存在しない。それは私たちが文化的に取り巻いているものに対して私たちが示す反応である」⁽²¹⁾という一文からはじまる。

まず、ひとりの作曲家にとって、新しい「理念」は昔の経験、過去の実現から生じるだろうということを証明しよう。たとえ、修行時代において、過去の実現が自分のものではなく、本質的に他者のものであっても、作曲家が自分自身の領域で前進すればするほど、準拠は作曲家との、作曲家自身の過去との関係においてしかないだろう。多分、過去の実現においては二次的だった何らかの「理念」が、未だ目的を達成していないものとして、作曲家に衝撃を与え、より深く推進される探究へと作曲家の注意を引きつけることになる。ある作品から別の作品へのこうした移行は、連続的に、また、当初限定されてはいたが、全効力の獲得のために拡大を要求した観点を次第に拡張しつつ、実施されるだろう。…そのように、現在の作品は、先在する作品から、全体的にははまったくないが、先在する作品が萌芽的に含んでいた幾つかの特殊な点に基づいて、演繹されるだろう⁽²²⁾。

ここでの、作曲家にとっての「新しい「理念」」を、前述したフーコーによる歴史観と関連させることができるだろう。そして、先在する作品を歴史(「過去の実現」として捉えなおすならば、作曲家にとって、先在する作品における「理念」が意識されることは、現在の作品における「新しい「理念」」とは何かを見出すことへと繋がるといえよう。別言すれば、先在する過去の歴史(〈他者〉)なくしては、現在の歴史(〈自己〉)は意識されないのであり、先述の「万華鏡」のたとのように、過去の歴史が多角的に再構成(再現)されることによって、現在の「新しい「理念」」とは何かが見出されるのである。このような、先在する〈他者〉への〈まなざし〉を介して、作曲家における「作品化すること」と、フーコーの思考の中心にあった「歴史化すること」とが互いに響きあうなかで、現在の歴史という作品は、記録化(固定化)された過去の歴史としての(先在する)作品が「萌芽的に含んでいた幾つかの特殊な点に基づいて」、「〈記録〉を〈モニュマン〉に変換する」かのごとく、それが先在する作品から「演繹」されることによって、

解明されるのである。序論でもふれたが、ブーレーズは、この「演繹」の特性について以下のよう

創造における必然性は演繹の技法を前提とする。最も傑出した作曲家や、最も重要な作品において私が感銘を受けるのは、必然性、責任そして演繹との間の深い結びつきである。…対位法や和声法の、すなわち水平的な諸関係や垂直的な諸関係の諸法則は、最大限の有効性や統一性を伴った演繹の実施を音楽家に可能とするコードに応じて、組織化されている。しかし書法の最初の所与であるこれらの法則の彼方には、「理念」それ自体の創造に対してと同様、その根源的な「理念」から演繹すべき諸帰結に対して適用される独自の演繹特性が存在する。演繹は私たちが理念を見定め、次いでそれを増殖させるのを助けるのだ⁽²³⁾。

ここで説明されている「演繹」の技法とは、創造性がまったくの無の状態から作品を生み出すものではなく、先在するものを十分に認めることから発揮され、生み出すものであることを知り、それを活用する手法である。さらに、この技法は、「根源的な「理念」からその「増殖」をもたらすものとして、まさしく「万華鏡」の操作と同様の作用をなすといえよう。一本の蠟燭という根源的事物から、その潜在的な多様性を立ちあらわれさせるこの特性は、固定化された先在するものの存在を前提としており、「演繹特性」との共通性を有しているのである。

このような「演繹」の特性から認識されるべき重要な点は、(現在の作品の)「自らの領域で理念／実現という対に実際向かう前に、まず」(先在する作品という)「他者における理念／実現の対を理解し、把握しなければならない」⁽²⁴⁾ということである。これは、作曲家へとむけられた言葉ではあるが、すべてのひとに開かれたコレージュ・ド・フランスの講義録であることを考慮すると、われわれにむけられた倫理的道理ともいえるものである。われわれみずからの「理念／実現」は、〈他者〉の「理念／実現」を介して成り立っており、まずは、先在する〈他者〉を注意深く理解し、〈自己〉との差異を把握する必要がある。そして、この〈他者へのまなざし〉の遂行によって、〈他者〉からの反映を受けて、われわれには、みずからの理念を見定めることが可能となるのである。そして、この〈自己〉と〈他者〉との響きあいによって「増殖」というさらなる前進がもたらされるのである。

ブーレーズは、コレージュ・ド・フランスの講義において、「近くから、あるいは遠くから音楽創造に興味をもつすべての人々の探求にこたえること」、また、「自分の知識を深めようとする人々には誰でも必要なことを伝えること」を使命と考えていた⁽²⁵⁾。このようなブーレーズの使命感はつねに〈他者〉を意識しており、先在するものとしての〈他者〉とのコミュニケーションを重視したものである。「私は種をまきます。それからは何が起ころうとも構いません」とブーレーズはいう。この言葉は音楽家として、「作曲を、ほとんど生物学的な意味での広大な増殖プロセスになぞらえ」て語った言葉であるが、音楽活動のみならず彼の並外れて多彩な活動をあらかず、「根本的に有機的である創造過程の本質を象徴するイメージ」として捉えることができるだろう⁽²⁶⁾。ここでいう「種をまく」とは、ブーレーズによる先在する〈他者〉への〈まなざし〉を介する行為であり、「それからは何が起ころうと構わない」とは、彼の諸作品や実践的な活動を通して、さらに〈他者〉へとその反映が委ねられ、〈他者〉がみずから自身の力で新たな「輝き」を確立してゆくことを信じる姿勢なのである⁽²⁷⁾。

ブーレーズによる「種をまく」という行為は、〈他者〉への信頼に先立っては存在しない。この行為は、まさしく〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する、「演繹」の特性における先在する〈他者〉との関連性と密接に繋がるものである。既述の通り、「理念」は「その実現可能性の意識に先立って存在」せず、まして「即自的な理念は存在しない」のであって、「それは私たちが文化的に取り巻いているものに対して私たちが示す反応である」ならば、「それは私たちが取り巻いている先在的な他者に対して私たちが示す反応である」とも換言することができるはずである。これによって、その繋がりはより明確になるといえよう。

このような先在する〈他者〉との、とりわけ倫理的な根源的關係性について、山田は以下のよう

ある特定のひとの唯一の存在としての〈私〉は、…他者にたいする言表行為において確定される。…そのひとは唯一の場所にいるとしても、その場所はそれ自体で完結しても、孤立してもいない。そのひとは、それ以外のすべてのものの不確定な流れを「地」とするような安定した「図」となることによって、確定されるのである。他者が提供する、〈私〉という完了した全体としての確定性が、不確定から確定へのこの変換を可能にする。こうして、そのひとはみ—みられ、話し—話しかけられることによって、象られ、縁どられることになる⁽²⁸⁾。

この関係は、「他者からの話しかけ、よびかけに応答し、またこの応答が他者への新たな話しかけ、よびかけとなるという対話的コミュニケーションとして行われ」、「〈私〉の歴史が再建される」ことである⁽²⁹⁾。すなわち、「〈私〉の意味は、他者において顕現」⁽³⁰⁾し、「間—主観的關係に解消されない独自の内奥をもつ個性体であるがゆえにではなく、相互に不可欠にこの関係を構成し、支えるがゆえに、〈私〉は価値、尊厳を有する」⁽³¹⁾のである。このように、新たな〈自己〉という存在への認識（現在の時点での歴史）は、歴史を背負う先在する〈他者〉を認識するという、先在的〈他者〉から「演繹」することを介して成り立つものである。そして、この認識が、まさしくブーレーズの「扇」のたとえで見られたように、一点から多点へ、またはその逆へとむかう相関的關係性ならびにフーコーのいう「歴史」が法則としていた「過去と現在を、相互的な推敲を経つつ一方を他方から切り離す運動によって同時に重複的に変形させる」ことによるならば、まずは両者間の差異を客観的に対置しあい、その差異の「相関性」のあり様としての共存（「響存」）の実現可能性に意を注がなくてはならないだろう。

本章冒頭で述べたブーレーズによる「他者を探求すること」とは、第一節で考察をおこなった、著作『エクラ』や楽曲《エクラ》に見られる彼の芸術思想が示唆するように、〈他者〉が〈自己〉に先立つ状態のなかで、個々が〈他者〉との差異を客観的に対置しあい、その差異を注視しながら、〈自己〉と〈他者〉との「相関性」のあり様としての「響存」を「探求」することである。この、ブーレーズという、〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉によってもたらされるものとは、まさしく、その都度の「対話的コミュニケーション」によっておこなわれる〈他者〉との響きあいそのものとして、〈自己〉と〈他者〉が互いの差異を反映しあいながら「響存」するための相関的「演繹」にほかならない。ここにおいて、〈他者〉へと先行的にむかう〈自己〉が〈他者〉から「演繹」されたものであることが覚知され、この覚知そのものが互いの共通性となる、といえる。異領域・異分野間の壁を越える、それぞれの差異と相関のダイナミックなあり方としての「響存」の実現のためには、先在する〈他者〉への〈まなざし〉によってもたらされる、〈自己〉と〈他者〉との「共同体」⁽³²⁾のあり様としての倫理的なコミュニケーション、すなわち「美的相関性」の遂行が不可欠なのである。

そこで、次章では、異なる芸術領域間の「美的相関性」における「美」のあり様の原理的な問いに照準しつつ、ブーレーズの芸術思想の基盤となると考えられる、ニーチェの哲学的営為に注目しながら論究を進めてゆくことにしよう。

第二章 詩と音楽の「美的相関性」

ブーレーズの芸術思想である、「再考・演繹」の操作と根源的に結びつくものと思料される、ニーチェの哲学的営為の基軸をなす、「価値の価値転換」や「力への意志」のテーゼは、ギリシャ悲劇を源流にもつ、詩や音楽という異なる芸術領域間の「相関性」の意義を孕んだもの、それゆえに、これらの探究を携えたものとして捉えられる。そして、このテーゼは、十九世紀末にニーチェから深く影響を受け、世紀を跨いで活躍したリヒャルト・シュトラウスによる交響詩や歌劇という作品形態へ結びつくものでもあるといえる。ニーチェやシュトラウスが生きた十九世紀末から二〇世紀という時代は、ヨーロッパの若い芸術家たちによる古くから蔓延る因習の破壊や合理主義社会に対する批判が引き起こされた時代であった。このような、ニーチェ的な「価値転換」（ないしブーレーズの「再考・演繹」）を介する指向は、芸術家をして〈自己〉の内的世界へとむかわせ、人間の生の解放のあり様を芸術によって探究することを促したのである。

とはいえ、歴史を振り返ってみるならば、このような芸術による人間の生の探究の表現への開眼は、すでに古代ギリシャ時代の悲劇のなかでおこなわれていた。そこで、本章では、ニーチェの哲学的営為をめぐる異なるもの同士間の「美的相関性」について考究するに当たり、まず、古代ギリシャ悲劇の芸術性に関する検討からはじめることにしよう。

第一節 古代ギリシャ悲劇と美

プラトンは、イデアという、神によって生みだされたもののひとつの例として寝椅子のイデアを取り上げ、そのイデアを価値の最上位に、その下にそれを眺めつつ職人が作ったもの、さらにその下に、それをもとに画家が描いたものを位置づけた⁽¹⁾。画家によって生みだされた芸術作品は、(芸術家の創造性は考慮されずに) 職人によって作り上げられた対象を単に模倣したものにすぎないとして批判されたのである。

プラトンのもとで学んだアリストテレスは、『詩学』において、芸術家が生み出す作品そのものに固有の価値をあたえることによって新たな芸術観を生みだした。前章でも注目したが、アリストテレスは、職人の所産物と芸術作品とを区別するために、当時、古代ギリシャで盛んに上演されていた悲劇に着目する。この悲劇の特性について、アリストテレスは以下のように述べている。

悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現（ミーメシス）であり、快い効果をあたえる言葉を使用し、しかも作品の部分部分によってそれぞれの媒体を別々に用い、叙述によってではなく、行為する人物たちによっておこなわれ、あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化（カタルシス）を達成するものである⁽²⁾。

悲劇は、悲劇作家による言葉や構成の綿密な構想によって生みだされる。悲劇作家の創造性によって生みだされる悲劇は、現実の世界に生きる人間たちによって演じられ、劇中の世界が現実の世界で引き起こされているかのごとく鑑賞者に認知（覚知）されてゆく。このような鑑賞者の認知（覚知）を促す悲劇の表現形態は、単に対象を模倣しているのではなく、対象の再現をおこなっているといえる⁽³⁾。劇中で演じられる人間の行為の再現は、鑑賞者に（彼が経験し共感するであろう）哀しみと恐怖という相対立する情緒を呼び起こし、その情緒の均衡⁽⁴⁾を、すなわち「浄化（カタルシス）」を達成する。創造的に形成された悲劇的表現は、このような人間の根源的要素を鑑賞者に呼び起こすことによって、芸術が単に対象の模倣ではないことを示唆しているのである。

悲劇を形成する重要な要素に筋（ミューesos）がある。この筋が、登場人物たちを生ける人間として行為させるのであり、その行為によって出来事が引き起こされる。悲劇における筋の目的について以下のように説明されている。

…悲劇は人間の再現ではなく、行為と人生の再現…にもとづくものである。そして（人生の）目的は、なんらかの行為であって、性質ではない。人々は、たしかに性格によってその性質が決定されるが、幸福であるかその反対であるかは、行為によって決定される。それゆえ、（劇のなかの）人物は性格を再現するために行為するのではなく、行為を再現するために性格もあわせて取り入れる。したがって、出来事、すなわち筋は、悲劇の目的であり、目的はなにものにもまして重要である⁽⁵⁾。

ここで述べられる「人間の再現」とは、プラトンのいう対象を単に模倣することと同意であろう。このような再現は、人間の表層（容姿）を単に写し取っているものであり、そこには血のかよった人間の行為によって引き起こされる要素が欠落している。「行為と人生の再現」とは、人間の生の営みによって生じる行為的出来事の再現である。そして、この再現によって構成される筋は、劇中で（役者の行為によって）演じられる人生をかたちづくる。すなわち、行為的出来事の再現を目的とする筋とは、観客がみずから劇中の人物と同一視することを促し、同じ人生を共有する環境を作り上げる芸術表現なのである。

このような環境のなかで生起するそれぞれの出来事は、筋全体を形成するひとつの部分として互いに関連性をもっていなければならない。この関連性は、劇中におけるそれぞれの出来事を部分的に把握させるのではなく、全体を物語らせることを可能にする。悲劇作家は、この関連性を生み出すために、初め・中間・終わりという部分的要素を筋という大きな空間のなかで把握し、それぞれを関連させ全体の大きさが見通せるような構成を目ざすのである⁽⁶⁾。

アリストテレスは、この全体の構成について、「部分から組み立てられているどのようなものであれ、美しいものは、これらの部分を秩序正しく配列していかなければならないばかりでなく、その大きさも任意のものであってはならない」と述べている。全体は、形式（初め・中間・終わりという部分を構成すること）によって成り立つのであり、この形式によって生まれた筋の大きさと秩序が完全にむけて保たれているほど、美しいといえる。アリストテレスは、「美は大きさと秩序にある」という⁽⁷⁾。このアリストテレスによる形式性と秩序化を基盤におく芸術観によって、ヨーロッパ芸術史における「芸術」と「美」の関係性が、ここに誕生したと見ることができる。

第二節 悲劇とニーチェの哲学的営為

アリストテレスは、悲劇において「再現することは、音曲とリズム—韻律がリズムの一部であることは明らかである—とともに、わたしたちの本性にそなわっているものである」⁽⁸⁾と述べている。悲劇の再現を形成するこの「音曲とリズム（韻律）」に、かつて作曲家を志したニーチェの本性は鋭く呼応した⁽⁹⁾。ニーチェによる『悲劇の誕生 *Die Geburt der Tragödie*』（1872年）は、悲劇が「音楽の精髓 *der Geist der Musik*」から誕生したことを告げる副題とともに、ヴァーグナーへの序文を含む、彼の哲学思考の基盤となる著作（処女作）である。ニーチェは『悲劇の誕生』のなかで、ヴァーグナーの楽劇を「ディオニュソスはアポロの言葉を語り、アポロも最後にはディオニュソスの言葉を語る」ものと表現し、「悲劇ならびに芸術一般の最高の目標」がここに達成されたと述べている⁽¹⁰⁾。これは、ヴァーグナーの楽劇を古代ギリシャ悲劇になぞらえ、それが音楽的悲劇という偉大な芸術作品であることへ捧げた賛辞といえるだろう。

このような賛辞は、絶対音楽へむけられたというよりは、むしろ音楽と言語という異なる表現領域間の「相関性」によって生みだされた芸術形式へむけられたと思料される。ニーチェは、絶対音楽を最上の芸術と考えながらも、絶対音楽がその不完全性を補うために言語を必要とするという、言葉と音楽との「相関性」のあり様そのものに美的な要素を捉え、そこに最上の芸術形式を見ろという、ショーペンハウアー（1788-1860）による音楽の形而上学的解釈を通してヴァーグナーの楽劇を賛美したといえよう⁽¹¹⁾。ニーチェみずから『悲劇の誕生』が承認する唯一の

価値は美的価値なのだ⁽¹²⁾と述べるように、一見異なるもの同士との「相関性」のあり様そのものと捉えられる「美的価値」こそが、ヴァーグナー楽劇を通して彼が見出した哲学的営為を掌る枢要な要素なのである⁽¹³⁾。

では、ニーチェの目ざす哲学的営為とはそもそもどのようなものなのか。マルティン・ハイデガー（1889-1976）による「ニーチェの形而上学」と題された講義において、形而上学について次のようにいわれている。

形而上学は、プラトンの思惟とともに始まるが、そのプラトンは、有るものそのものを、すなわち有るものの有を、「イデア」として把握する。諸々のイデアは、多様なものに対してそのつど一なるものであり、多様なものはイデアの光のなかで初めて現象し、そのように現象することによって初めてまた有るのである。諸々のイデアは、このような一なるものとして同時に存続的なもの、真なるものであり、変転するもの、みせかけのものとは区別される⁽¹⁴⁾。

ここで述べられているように、プラトンの形而上学は、イデアというひとつの客観的価値によって成り立っており、イデアを所与の「有るものの有（存在）」として措定し、定義づけるところから、すべての多様なものが判断され価値をあたえられるとされている。それに対して、ニーチェが目ざす形而上学は、外部から何ものかによって定義されたものを重視するのではなく、人間の内部から生まれてくるものを重視する。このようなニーチェの哲学的営為を掌る思考は、「力への意志 Wille zur Macht」という言葉によって分析される。

ハイデガーは、この「力への意志」について、次のように解釈している。

…力は、意志が最初に自らの外部として向かっていこうとする「目標」ではない。意志は力を志すのではなく、既に力の本質圏域でのみ本質現成する。にもかかわらず、意志は単純に力ではなく、力は単純に意志ではない。そうではなく、力の本質が力への意志であり、意志の本質が力への意志なのである。本質をこのように知っていればこそ、ニーチェは「意志」の代わりに「力」とも言うことができ、そして「力」の代わりに端的に「意志」と言うことができるのである。このことはしかし、決して意志と力の等値を意味しているのではない。しかし、ニーチェはまた、あたかも両者がそれぞれ前もって別個にあり、後で初めて一つに合成される産物であるかのように、両者をつなぎ合わせているのでもない。むしろ「力への意志」という合成語は、接合された唯一の本質を持つ分離不可能な単純性、すなわち力の本質をこそ、名づけるべきである⁽¹⁵⁾。

ニーチェの「力への意志」という合成語に関するハイデガーのこの解釈は、『悲劇の誕生』における、アポロ的である造形芸術と、ディオニュソス的である音楽などの非造形芸術との対立と結びつきを想起させる。どちらの芸術が「力」であり、どちらが「意志」である、といったおき換えは無用であろうが、アポロ的芸術とディオニュソス的芸術の「接合された唯一の本質を持つ分離不可能な単純性、すなわち力の本質」こそ、芸術の発展型のあり様そのものと捉えることは可能であろう。

このような古代ギリシャ悲劇の探究からもたらされたニーチェの芸術観は、みずから自身が目ざす哲学的営為との根源的な結びつきを見せることになる。「ギリシア人が、その青春のゆたかさのなかに、悲劇的なものへの意志」⁽¹⁶⁾をもったように、ニーチェはみずから自身の哲学のなかに、古代ギリシャ悲劇芸術への意志をもったのである。こうしたニーチェの古代へとむかう姿勢こそが、「力への意志」のあらわれであり、この「力への意志」のみが「諸価値を欲する意志」なのである。そしてこの「力への意志」が、「最終的にはっきりと、一切の価値設定がそこから出現し、一切の価値評価を支配するところのもの、すなわち「価値設定の原理」となり、かつその原理であり続けるので」ある⁽¹⁷⁾。「力への意志」は、「それに先行するすべての形而上学的な根本的立場を価値思想の光の内て解釈」させ、これにともなう「すべての形而上学的対決」によって「諸価値の序列についてのひとつの決断」をもたらすのである⁽¹⁸⁾。客観的価値によって定

義された、先在する「有るものの有」を破壊して、そこから新たに秩序化するという諸価値の「価値転換」をもたらす「力への意志」こそ、まさしく、ニーチェの哲学的営為を掌る枢要な要素なのである⁽¹⁹⁾。

ニーチェは、ヴァーグナー楽劇を芸術の発展型として理解していたが、それと同時に、古代ギリシャ時代の悲劇という芸術形態に、芸術の発展型を発見していた。こうして、音楽と言語といった異なるもの同士間の「美的価値」をとまなう「相関性」によって生みだされた芸術形式（他者的存在）の発見を介して、みずから自身の哲学的営為（自己的存在）を展開させていったのである。ニーチェは、（この對他者的行為といえる）哲学の芸術化によって、新たな哲学領域の発展型を創造したともいえるだろう⁽²⁰⁾。そして、この芸術化によって発展された哲学（〈自己〉）は、芸術（〈他者〉）の新たな発展へとさらに深く影響をもたらすことになる。

第三節 ヨーロッパ世紀末芸術の真相

旧来からの諸価値の「価値転換」を凶るニーチェの哲学的営為が、実質的に芸術家によって作品へと転化されることになったとき、ひとびとが古くから抱いてきた芸術に対する価値観に変化が生じはじめた。十九世紀末芸術家が目ざした新たな芸術表現は、ひとびとが芸術に求めてきた理解できるものや安心できるものとは逆に、ひとびとにとって不可解なもの、不安なものとなった。このような新たな芸術表現の特性について、ハイデガーは何世紀にもわたって重視されてきた芸術における真理にふれながら以下のように説明している。

真理を作品の一内へと一据えることは、不気味で途方もないものを衝撃的に打ち開き、同時に安心できるものと、人々が安心できると見なすものとを、衝撃的に打ち倒す。作品の内ですれ自体を開示する真理は、従来のもものからはけっして証明されえず、導出されえない。従来のもものはその排他的な現実性という点で作品によって否定される。それゆえに、芸術が樹立するものは、けっして眼前にある自由に処理できるものと釣り合うことはありえず、そういうものによって清算されることもありえない⁽²¹⁾。

ここでハイデガーは、ひとびとが安心できないものを「不気味さ Ungeheure」として捉え、芸術における真理を見出す要素と見なしている。真理は、ひとびとが古くから抱いてきた芸術に対する価値観で認識できるのではなく、芸術家によって作品の奥底へと内包され、人間の内面の世界と深く関わりあうことによってはじめて認識される。この真理の認識は、現実空間に存在し、ひとびとがその外面の把握によって安心できるような可視的ものからはもたらされない。真理は、人間の内面に潜み、ひとびとがその存在を目に見えるようなはっきりとした輪郭として把握できない「不気味で途方もないもの」によってその不可視的な姿が開示されるのである。このようなハイデガーの芸術観は、ニーチェのいう「価値転換」に起因しているのであり、長いあいだ定着し固定化された価値観の転換によって人間の内面に引き起こされた不安や不気味さという心理的要素に着目しているものといえよう。

ハイデガーは、芸術の樹立を促す「不気味さ」を内包するものとして、「原初 Anfang」に注目している。「真性な原初は、跳躍としては、先んじての跳躍であって、それにおいては到来するあらゆるものが、覆われたものとしてであれ、すでに飛び越えられて」おり、「すでに伏蔵された仕方で終焉を含んでいる」。それは、「つねに、不気味で途方もないもの、すなわち安心なものとの闘争の、解示されざる充実を含んでいる」のである⁽²²⁾。この、「安心なものとの闘争」によって、ひとびとは「原初」に立ち返る契機をえて、「原初」を、芸術の「樹立としてその歴史的な本質に到達する」⁽²³⁾ものとして認識しはじめる。この認識は、同時に、「原初」に「伏蔵された終焉」をも見出させる。ここでいう「原初」とは、歴史という時間軸のなかの過去を意味するものではない。そうではなく、それは歴史を開くものであり、長いあいだ定着し続けた既成の価値観の終焉によってもたらされる新たな未来をも包括しているのである。

このような「原初」に「伏蔵された終焉」と新たな未来の発見は、古代ギリシャ時代の悲劇という芸術形態に、芸術の発展型を発見していたニーチェの哲学的営為と根源的に繋がるスタンスだといえよう。ニーチェは、悲劇に芸術の「歴史的な本質」としての「原初」を見るのと同時に、

未来の在るべき芸術の姿をも発見したのである。ギリシャ悲劇を源流とするニーチェの哲学的営為は、十九世紀末に誕生したニヒリズムに端を発するといえる。「ニヒリズムとは、従来の最上の諸価値が価値を喪失する出来事」⁽²⁴⁾であり、世紀末のヨーロッパ的土壌⁽²⁵⁾において、古い因習からの脱構築を扇動するひとつの主義であり主張であった。キリスト教文化を象徴とする旧来の諸価値の「価値転換」を目ざすニーチェの哲学的営為において、このニヒリズムは、枢要なヨーロッパの歴史的出来事であり、それ自身が開かれた歴史のあり様そのものであったのである⁽²⁶⁾。

ニーチェはこの開かれた歴史的ニヒリズムを、ペシミズムから派生するものとして捉え、ペシミズムを二つの意味に「分析」している。そのひとつは、ペシミズムの「頹廢と出来損ないのしるし、疲れはてて弱体化した本能のしるし」という意味であり、それに対して、二つ目は、「生存の苛酷なもの・戦慄的なもの・邪悪なもの・問題的なものに知的偏愛をいだくということが、幸福やあふれるばかりの健康、生存の充実」を促す強さのペシミズムという意味である⁽²⁷⁾。そしてこの強さのペシミズムこそ、ニヒリズムに先行するひとつの起源として、「価値転換」や「力への意志」の称揚という、ニーチェの目ざす哲学的営為を形成する本質的な要素となっているのである⁽²⁸⁾。

ハイデガーは、ニーチェに関する講義のなかで、この「分析」の意義について以下のように説明している。

強さとしてのペシミズムは何ら自分をごまかさず、危険なものを正視し、如何なる隠蔽も意志しない。それは、危険を引き起こす諸々の勢力や権力に冷静沈着に視線を向ける。しかしそれは、以上のすべてにもかかわらず諸事物を意のままに操ることを確かなものとする諸条件をも認識する。したがって、強さのペシミズムは「分析」にその足場もっている。「分析」ということでニーチェが理解しているのは、解体し解きほぐすこととして分解することではなく、まさに「有る」ところのものを展示することであり、有るものが何故にそれが有る通りに有るのか、その諸々の根拠を示すことである⁽²⁹⁾。

ここで述べられるニーチェによるペシミズムの「分析」は、「危険なもの」という（現実の世界に）存在しているものごとに対して幻想をもって対処するのではなく、冷静さをもって直視する態度を求め、その「危険なもの」を構成する諸要素を解明することを要求する。このように、先在するものごとに対する分析的な「再考」を通して、その諸根拠を明示することが、強さのペシミズムの能動的発現であり、ニヒリズムという「従来の最上の諸価値が価値を喪失する出来事」を超克する起因となるのである。したがって、このニヒリズムは、現実の世界に存する「従来の真理や至高の価値が「誤謬」だった」ということを知ることであり、先在しているものごとに対する諸根拠の明示によって、「とりもなおさず「究極的真理」を垣間みさせるゆえんのもの」として捉えられるべきであろう⁽³⁰⁾。たとえば、ニーチェの思想に影響を受けたヨーロッパ世紀末の芸術家たちは、当然のごとく、何世紀にもわたって築きあげられてきた芸術における既存の価値観が「誤謬」であることを認識しはじめていた。この「誤謬」の認識こそが、先在するものごとからの新たな芸術を生み出すためのまさしく「分析」であり、「究極的真理」の開示を促す要因であったといえる。

ところで、このニヒリズムの自覚とほぼ同時代に、「通奏低音的にヨーロッパ文化のなかでくり返し鳴り響いて」⁽³¹⁾いる、ダンディズムの展開があった。これは、ニヒリズムと同様に、従来の社会文化環境への一種の反逆として出現し、十九世紀末から二〇世紀初頭に生きる芸術家たちに新たな芸術表現の方向性を示唆したのである。十九世紀のイギリスでジョージ・B・ブランメル（1778-1840）によって誕生したダンディズムは、十八世紀の産業革命以降、貴族制の崩壊がはじまり市民社会の基礎が完成しつつあった過渡期を象徴する新たな人間のあり方（行為としての存在）であった。貴族出身でないブルジョワジーと呼ばれる資本家階級が大量の金銭物資の力によって次々と上流社会へと流入してゆく世相のなかで、限りなく平民に近い身分であったブランメルは別の方法で上流社会への参入を試みる。この別の方法とは、禁欲的な自己制御をとまなう倫理的態度をとりながら、量より質を重視した「身なり」を形成することによってみずから自身を芸術作品へと唯美化してゆくことである。このような唯美主義（エステティズム）を唱道

する芸術家については、以下のように説明されている。

唯美主義的芸術家たちは、教訓を垂れるために、たとえば、文学を用いること等、一般に、政治的、宗教的、あるいは、社会的プロパガンダとして芸術を手段化することに抵抗したのである。どのような形式であれ、芸術は教示し、現実を忠実に写さなければならないという、一般に受け入れられた、長きにわたる見解と対照的に、エステティズモが採用する考えは、芸術は、芸術外的な目的をもつべきではないということである。その目的は、美的であることと快を与えることに尽きるのである。「芸術のための芸術」は、他のものための芸術であるわけにはいかない⁽³²⁾。

唯美主義的芸術家たちの目的は、社会的地位や財産という量を目的とすることではなく、「芸術的」であり「美的」であり続けるという質を目的とする新たな人間のあり方を形成することであった。このような唯美主義的芸術家が生み出す「芸術において、自己充足的で、自己完結的な作品としてあらわれるものは、生においては、独我論的唯美主義者ないしはダンディという形姿で出現」⁽³³⁾したのである。その代表的な芸術家のひとりにデカダンス文学の旗手ともいえるオスカー・ワイルド（1854-1900）がいる。彼は、『ドリアン・グレイの肖像 *The Picture of Dorian Gray*』（1890年）の序文のなかでみずからの芸術観について以下のように述べている。

あらゆる芸術は表面であるとともにまた象徴でもあるのだ。
表面の下を探ろうとするものは危険を覚悟すべきである。
象徴を読みとろうとするものもまた危険を覚悟すべきである。
芸術が真に映し出すのは人生を観る者であって、人生ではない⁽³⁴⁾。

このワイルドの芸術観は、ブランメルのだンディズムの思想を継承したものといえるだろう。「あらゆる芸術は表面であるとともにまた象徴でもある」というワイルドの芸術観は、ブランメルによる「身なり」を自我の象徴とし、みずから自身の芸術化を目ざすダンディズムと重なるものである。ブルジョワジーに蔓延る旧来の固定化された価値観を一変させたブランメルの思想のごとく、ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』は、十九世紀の「ブルジョワジー社会があんなにも苦勞して作り上げた市民道徳の秩序」⁽³⁵⁾を一変させる内容をもつ。そして、その内容は、「素材と紋様が織りなす色と形を愛でる装飾芸術」⁽³⁶⁾といえる表象で覆われているのである。また、彼の『幸福な王子 *Happy Prince*』（1888年）も同様に、童話という表象で覆われているが、王子像がその高価な装飾物をすべて失ってしまったがゆえに破棄されてしまうという内容から、当時のブルジョワジー社会への痛烈なアンチテーゼが垣間見られる作品である。

このような、装飾性や童話性という表象に覆われたワイルドの作品は、その下層部を探るものにとって、まさしく「危険を覚悟すべき」要因をもっているといえる。ハイデガーが、芸術における真理を生み出す要素を「不気味さ」として論じたことは既に述べた。「わかりやすいもの」、「安心できるもの」を芸術作品に期待する大衆が、ワイルドの作品に近づいたとき、大衆の旧来の価値観から完全に逸脱した「不気味」なものがその表象の奥底から立ちあらわれるのである。そして、ここで引き起こされるべき、旧来の価値観としての固定化された「安心なものとの闘争」というあり様そのものが、ワイルドによって作品の表象の奥底へと内包された芸術における真理を開示する要因となるのである。

ハイデガーのいう「芸術が樹立するもの」と、ワイルドのいう「芸術はすべてまったく無用なもの」⁽³⁷⁾とは、逆説的に呼応している。「けっして眼前にある自由に処理できるものと釣り合うことはありえず、そういうものによって清算されることもありえない」芸術の樹立は、有用性や功利性を追求する社会的背景においては当然不可能だといえるだろう。このような立場からすれば、合理化が蔓延した社会において「芸術とはすべてまったく無用なもの」なのであるが、しかし、唯一、それは人生を形成する〈自己〉存在の生の創造のためにあるものにほかならないのである。ここに、ワイルドのいう「芸術が真に映し出すのは人生を観る者であって、人生ではない」という芸術観があらわれる。これは、芸術が人生を模倣するのではなく、人生が芸術を模倣するともいい換えられるだろう。芸術が人生を模倣するとは、不完全な社会に生きる人間の再現（模

倣)と捉えられ、自然主義や写実主義に見られる表現である。これに対して、人生が芸術を模倣することを標榜するダンディズムは、ギリシャ悲劇を掌る「行為と人生の再現」と関連しているといえるだろう。不完全な社会に生きるダンディたちは、真理を作品の内へと据えた完全なる芸術を〈自己〉の行為としての存在において再現することによって、〈自己〉の生を芸術的に劇化(fictionalize)し新生させたのである⁽³⁸⁾。これは、まさしくニーチェが理想とする、「自分固有の生の形式」という「みずからの生のあり様を、一種の「芸術作品」としてあらしめる者」による芸術的行為であった⁽³⁹⁾。

ニヒリズムやダンディズムは、ニーチェの「価値の価値転換」や「力への意志」のテーゼと響きあいながら、キリスト教文化を象徴とする旧来の価値観によって、人間の生き方までもが定義された社会からの芸術の自立化を促すと同時に、芸術と人間の生との同一性を説いた、世紀末の落とし子のように見られるかもしれない。だが、決してそうではない。世紀末という時代の諸相のなかで、ニーチェやワイルドによる芸術と人間の新生は、古代ギリシャを源流とするヨーロッパ的大河の枢要な精神文化的分岐点と呼べるものだろう⁽⁴⁰⁾。それは、まさしく既存のもの、現実のものとしての先在する〈他者〉(ヨーロッパ的精神文化)に対する、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を介して、新たな〈自己〉の行為としての存在の創造を図る、〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉の遂行のあり様そのものにほかならない。

第四節 シュトラウスにおける詩と音楽

ニーチェの哲学的営為は、長い間ヨーロッパに蔓延るキリスト教文化がつくりあげた因習による諸価値の「価値転換」を図ることを目的とし⁽⁴¹⁾、世紀末ヨーロッパに生きる若い芸術家たちに多大な影響を及ぼした。それらの芸術家のひとりに、リヒャルト・シュトラウスがいる。シュトラウスは、1882年から翌年にかけて、ミュンヘンの大学でショーペンハウアーに関する講義を聴いたことがきっかけとなりニーチェの思想に強く惹かれていった⁽⁴²⁾。その後、シュトラウスは、ニーチェの著作『ツァラトストラはかく語りき *Also Sprach Zarathustra*』(1885年)と同名の交響詩を作曲するにいたる。ニーチェの『ツァラトストラ』は、「万人のための、そして誰のためでもない書 Ein Buch für Alle und Keinen」という副題をもっている。この副題について、ハイデガーは、「この本が語ることは誰にでも、つまり万人に向けられている」、しかし、「誰であれ、ただそのままでは、すなわち、予め、そして同時に自分を変化させるのでなければ、この本を我が物にする権利は持たない」と述べている⁽⁴³⁾。このような意図をもつ書物に、「生きのいい芸術発展の邪魔をする権威主義」や「昔はそうやっていたという以外になんの根拠もない理窟」を嫌悪し、「巨匠たちの作品を安易にまねたり、俗化させたりすることのどうしてもできない」シュトラウスが深く影響を受けたことは想像に難くない⁽⁴⁴⁾。

シュトラウスの交響詩《ツァラトストラはかく語りき *Also Sprach Zarathustra*》(1896年)は、「フリードリヒ・ニーチェに自由に従った交響詩 Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche」という副題をもつように、シュトラウスがニーチェの『ツァラトストラ』から特に印象にのこった箇所を取り上げながら自由に表現した作品である。シュトラウスはこの自作の交響詩について、「人類の初源いらいの発展が宗教的あるいは科学的な諸相を通じて、ついにニーチェの〈超人〉の概念に到達するまでを一枚の音楽的畫面にすることだった」⁽⁴⁵⁾と述べている。

ロマン・ロラン(1886-1944)は、『今日の音楽家たち *Musiciens d'aujourd'hui*』(1908年)において、シュトラウスの《ツァラトストラ》について次のように評価している。

感情はよりひろく人間的で、シュトラウスが自分に課したプログラムは絵画的ないしは逸話的な音楽的細目のなかに埋没してしまうようなことはなく、表現力豊かで堂々たるいくつかの線で描かれている。シュトラウスはニーチェに対して自分の自由を主張している。かれはある自由な精神が《超人》に達しようとして経過する発展の種々の段階を表現したかったのだ。それこそは純粋に人間的思想であり、それは一哲学体系の所有物ではない⁽⁴⁶⁾。

このロランによる記述は、前述した悲劇の再現に関するアリストテレスの芸術観を想起させる。シュトラウスは、交響詩という音楽形式を通じてニーチェの『ツァラトゥストラ』という対象の模倣を試みたのではなく、まさしく再現を試みたのである。すなわち、対象たる『ツァラトゥストラ』の奥深くに内包された真理である「超人」という「自由な精神」の象徴が、「経過する発展の種々の段階」を筋として再現されたのである。交響詩《ツァラトゥストラ》は、台詞をもたないかたちで、古代ギリシャ悲劇のもつ芸術形態を、ニーチェの『ツァラトゥストラ』を介して継承した音楽作品といえるだろう。

世紀の転換を境に、交響詩という音楽形式に一応の到達点を見たシュトラウスは、「交響詩の手法と精神に言葉をもちこ」むという新たな目的のために歌劇をみずからの活動の中心に据えはじめる。この目的のために、シュトラウスは、彼の交響詩に通ずる程の大編成のオーケストレーションを用いて、歌劇《サロメ *Salome*》(1905年)を作り上げた⁽⁴⁷⁾。歌劇《サロメ》は、ワイルドの戯曲『サロメ *Salomé*』(1891年)を原作としている。新約聖書を下敷きにしたこの悲劇的戯曲は、キリスト教文化における自己犠牲がすべての解決に繋がるという苦役を通じた〈自己〉の実現を、その筋として展開した作品である。『サロメ』に象徴されるように、キリスト教の道徳性に起因するデカダンスの兆候のワイルドによる示唆は、ニヒリズムやペシミズムにその起因を見るニーチェと類似するものである⁽⁴⁸⁾。「エロスとタナトス、愛と憎悪、美と醜が、せめぎ合いながら破滅へと突き進む」⁽⁴⁹⁾という悲劇的筋を音楽へと結晶化させたシュトラウスの《サロメ》は、芸術的発展型を試みる新たな音楽として、まさしくワイルドの芸術観と同時にニーチェの思想をも包括した作品といえよう。

この《サロメ》によって、歌劇という芸術表現に新たな活路を見出したシュトラウスは、次作のためにワイルドのような優れた作家を必要としていた。詩人フーゴー・フォン・ホーフマンスタール(1874-1929)との出会いは、シュトラウスにとって、作曲家モーツァルト(1756-1791)が作家ロレンツォ・ダ・ポンテ(1749-1838)と出会ったかのごとく⁽⁵⁰⁾、互いに異なる領域で活躍しつつも、理想的な芸術家同士の共同性を形成するように、優れた歌劇作品を生みだす大きな契機となった。当時ホーフマンスタールは、悲劇詩人ソフォクレスなどの戯曲の改作や翻訳をおこないつつ、古典作品に現代的解釈を加えた作品を発表していた。ホーフマンスタールによるソフォクレスの悲劇を題材とした戯曲『エレクトラ *Elektra*』(1903年)に関心をもったシュトラウスは、この戯曲の歌劇化にむけてホーフマンスタールとともに綿密な構想を練る。1909年に初演された歌劇《エレクトラ》は、「ワーグナー風な劇の凝縮」といわれる程の迫りに満ちた内容と不協和音や無調の和声を取り入れた、シュトラウスにとって、さらなる新たな境地へとむかう里程碑となる作品となった⁽⁵¹⁾。

シュトラウスとホーフマンスタールという、音楽家と詩人による共同作業は、往復書簡としてものこされている⁽⁵²⁾。詩と音楽という異なる表現領域で活動しながらも互いに共通する芸術観をもっていた彼らは、歌劇という芸術表現を通じての自分たちの共同作業の意義を自覚していた。既述のアリストテレスによる「再現することは、音曲とリズム—韻律がリズムの一部であることは明らかである—とともに、わたしたちの本性にそなわっているものである」という言葉が示す通り、シュトラウスとホーフマンスタールとの「本性」には、再現するための音曲とリズム(韻律)が最良のかたちでそなわっていた、といえるだろう。このような「本性」によって、歌劇という芸術形態と(彼らに固有の)人間の生との同一性は、歌劇のみならず往復書簡という言語媒体を通じても表現されたのである。

このような音楽と言語とを介したシュトラウスとホーフマンスタールとの協同作業についての確に述べられた一文がある。

芸術作品は概して孤独な作業から生まれるものである。…だが稀に、協同作業が豊かな実りをもたらすこともある。音楽と文学との総合であるオペラの創作は、異なる芸術分野の二人の天才に協同作業の予想もつかない可能性を提供する。…ワーグナーのように自分で台本を書いた人もいる。しかし、二つの芸術分野のそれぞれの天才が互いの分を守りつつ、同じ理想をもって一つの作品に取り組んだ時、「音と言葉は兄と妹」(《カプリッチョ》より)のように手を取り合い、高い次元で離れ難く結びつくのである。…天才

の創造の靈感が互いに交じ合っ感じ合い、相互に作用し合った時、崇高な光を放つ劇的な凝縮された時間が奇跡的に生じるのである。二人の芸術家が完全に同質である必要はない。いやむしろ、資質の相違があり、創作過程において意見の齟齬や不和がいくらかあった方が、創作に緊張が生じ、力強い作品が生み出されるのではなかろうか⁽⁵³⁾。

ここで述べられている「音と言葉」を主題とするシュトラウス最後の歌劇《カプリッチョ—音楽のための会話劇 *Capriccio, ein Konversationsstück für Musik*》(1940-41年)について若干の説明が必要であろう。ホーフマンスタールの死後、シュトラウスは詩人シュテファン・ツヴァイク(1881-1942)と出会うが、ナチスの反ユダヤ主義政権のもと、二人の協同作業は喜歌劇《無口な女 *Die schweigsame Frau*》(1932-35年)しか生んでいない。その後、シュトラウスは生涯最後の歌劇の題材として、1933年にツヴァイクが大英博物館で偶然発見しその存在を知らされていたカステイ(1724-1803)の台本、サリエリ(1750-1825)の作曲による《初めに音楽、次に言葉 *Prima la musica e poi le parole*》(1786年)を選ぶ⁽⁵⁴⁾。この題名が示す通り、およそ半世紀にわたる彼自身の音楽活動を捧げた、歌劇芸術にとって最も重要な課題である、音楽と言葉の「相関性」のあり様そのものを、シュトラウスは最後の主題として選んだのである。七〇歳に達したシュトラウスは、「自分はもはや音楽的灵感の根源的な力を持ち合わせていないが、言葉は依然として自分に靈感を与え、劇の状況や言葉からは音楽的テーマがおのずから展開する」⁽⁵⁵⁾と述べた。生涯に十五曲の歌劇を生み出したシュトラウスにとって、「音楽を自立した存在として作り出すよりも、いわば音楽という帆に風をはらませる言葉の力を借りて音楽の構造を作り出す方が、もともと彼の音楽的資質に合っていた」⁽⁵⁶⁾といえるだろう。

歌劇《カプリッチョ》は、1775年頃のパリ近郊の城を舞台にしており、詩人オリヴィエと作曲家フランマンという両芸術家の求愛を受ける美しい未亡人の伯爵夫人が両者のあいだを揺れ動き、最終的にどちらにも決めかねるという内容である。伯爵夫人を歌劇芸術のアレゴリーとして用い、詩人(言葉)と作曲家(音楽)がこの夫人をめぐるという構成は、まさしく「歌劇についての歌劇」といえるだろう。歌劇における音楽と言葉との関係性について、ヴァーグナーの作品では最初に言葉、次に音楽があり、ヴェルディではその逆であるとシュトラウスは述べたといわれるが⁽⁵⁷⁾、シュトラウス自身はどうだったのであろうか。

シュトラウスは、ホーフマンスタールやツヴァイクとの協同作業を通して、「詩人(言葉)か作曲家(音楽)か」といったどちらかの優位性を問うのではなく、(ニーチェのいう)「美的価値」をとまなう、異領域・異分野同士間の相関的な関係性を目ざしていたといえるだろう。「リヒャルト・シュトラウスは詩人であり、同時に音楽家である」とロランはいった。「この二つの性質はかれのなかに共存し、相互に他を征服しようとする。均衡はしばしば破られる。しかし意志がこの均衡を保つことに成功すれば、同じ目標に向うこの二つの力の結合は、ヴァグナー以来もはやひとが経験しなかったような強さの効果を生み出す。両者はその起源を一個の英雄的な思想のなかにもっているものであり私はこの思想を詩的または音楽的才能よりいっそう類い稀なものだと思ふ。ヨオロッパにはほかにも偉大な音楽家はいくらかいる。しかし、この人はその上に英雄の創造者である」とロランはシュトラウスを称賛している⁽⁵⁸⁾。ここでの、互いの有する「征服」欲を廃し、両者の「均衡」によってもたらされる、異なるもの同士の倫理的な共存(「響存」)こそ、シュトラウスという、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉という芸術的行為による、「美的相関性」のあり様そのものなのである。

《カプリッチョ》の最終場における独唱部分で、美しい伯爵夫人は鏡に映る彼女自身を見ながら、詩人と作曲家のどちらを愛せばよいのか悩んでいる。この歌劇芸術そのものといえる彼女こそが(アリストテレスのいう)「行為と人生を再現」し、(ワイルドのいう)「人生を観る者」となるのである。そして、言葉か音楽かどちらが自分にとって重要なのかを問うている行為のあり様そのものが、(ニーチェのいう)「美的価値」であり「芸術の発展型」なのである。ここに異なるもの同士間の「美的相関性」の煌めきを見ることが可能であろう。

無駄骨折りだわ、二つを分けようとするのは。

言葉と音楽は一つに融けあっている—結合して新しいものになる。

時間の神秘—一方の芸術が他方の芸術によって救われる!⁽⁵⁹⁾

続いては、「時間」と「空間」という異なるもの同士間の「美的相関性」のあり様について見てみることにしたい。そこで、ブーレーズ、クレー、ヴァーグナーという三人の芸術家による論考に注目しながら論究を進めることにしよう。

第三章 芸術表現における時間性と空間性

「一枚の絵画においては、たとえ大きなものであっても、私たちはその空間を作り出しているものをただ一瞥するだけで包括的に把握し、即座にその限界を見てとり、そうした限界を通じて、瞬時にその構成すべてを知覚する。絵画は全体性として把握される存在なのだ」⁽¹⁾。ブーレーズによるこの言葉は、いわゆる時間性によって全体が把握される音楽表現との比較において、空間性が重視される絵画表現の特徴を語ったものである。

本章では、ブーレーズと、彼の芸術思想に強く影響をあたえた、クレー、ヴァーグナーによる、芸術表現における時間と空間に関する、異なるもの同士間の「相関性」の探究をともなった論考に注目してみたい。音楽や美術を表現媒体とする芸術家が、みずからの表現媒体として言語をも援用しているのは、彼らの思考が、単に芸術の範疇に留まるのではなく、現実の世界の問題に関するものとして、より〈他者〉や社会への伝達が重視されているゆえんと思料される⁽²⁾。そこで、彼ら三人の芸術家による、ある種抽象的ともいえる時間と空間に関する論考を、現実の世界へ直接むけられたメッセージとして捉えて、その含意を明らかにしてみたい。この試みにおいて、彼らの時間と空間との相関的な関係づけの仕方を比較検討しながら、既存のもの、現実のものとしての先在する〈他者〉を原理的に問いなおす行為によって、新たな〈自己〉の存在（作品）の創造を図る、彼ら〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する、人間の倫理的生の遂行のあり様について究明することにしてしよう。

第一節 「空間がここでは時間となる」

西洋の芸術史には、異なる芸術領域間の比較検討を意味する「パラゴネ *paragone*」という言葉が存在する。アリストテレスは、絵画、詩、悲劇などを、同じ芸術表現として括って、論じた。また、ホラーティウスは、「詩は絵と同じ。あるものは近づけば近づくほど人を引きつけ、あるものは離れば離れるほど人の心をとらえる」⁽³⁾と述べ、異なる芸術領域間の差異を超越する表現をおこなっている。それに対して、レッシングは、『ラオコオン *Laokoon*』（1766年）のなかで、絵画と詩のみならず、芸術領域全般における表現形態の相違を論じており、絵画や彫刻は空間芸術、詩や劇は時間芸術としてそれぞれを区別した⁽⁴⁾。そして、（前章でふれたように）ニーチェは『悲劇の誕生』において、絵画などの造形芸術をアポロ的、音楽などの非造形芸術をディオニュソス的と呼び、これら空間、時間の両芸術の対立と結びつきを芸術の発展型と唱えた⁽⁵⁾。

音楽家ブーレーズによる絵画への関心は、このような「パラゴネ」に依拠している。彼は音楽（〈自己〉）と、それとは異なるさまざまな芸術領域（〈他者〉）との比較検討をおこないながら、みずからの芸術表現の発展を目ざしてきた⁽⁶⁾。そのなかでも、特にクレーの絵画への注目が関心を引くのである。ブーレーズは、「クレーの作品を前にした音楽家に戻れば、音楽家にとってつねに実り豊かなのは、その作品に内在する特殊な問題や画家クレーの提出した解決を考察し、彼の研究方法を分析し、彼の手順と音楽家としての自分の手順との間に照応関係を見い出そうと直感的に努めることだろう」⁽⁷⁾と述べている。彼が、はじめてクレーの絵画に出会ったのは、1947年といわれる。彼は、この作品が絵画表現であるにもかかわらず、その多次元的な構成から、ポリフォニーという音楽的要素を強く感じとった。その後、クレーのバウハウス時代の論文や草稿がまとめられた『造形思考 *Das bildnerische Denken*』（1956年）の存在を、カールハインツ・シュトックハウゼン（1928-2007）から紹介される。ブーレーズは、このクレーによる絵画論を通じて、音楽表現における「作品構成 [作曲] という事象を今ひとつ別な方法で理解」することを学んだという⁽⁸⁾。ここに、先在する〈他者〉（絵画）からの「演繹」を介して、新たな〈自己〉の行為としての存在（音楽）の創造を図る、ブーレーズという〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉の遂行がうかがえるだろう。

ブーレーズはみずからの著作『クレーの絵と音楽 *Le pays fertile: Paul Klee*』（1989年）のなかで、クレー絵画を分析するにあたり、音楽との比較検討をおこなっている。ここでは、時間

と空間という二つの観念の比較を通して、それぞれの異なる芸術領域の特徴が検討されている。彼は、そのなかで以下の問いを、みずからに、そして、読者に投げかけている。『パルジファル』におけるヴァーグナーの「空間がここでは時間となる」という有名な歌詞を引用しないわけにはいかない。これらの言葉が包含している二つの観念は比較できるものなのだろうか？音楽や絵画について同じ結論を引き出すにはパラメーターを変えるだけで十分なのだろうか？」⁽⁹⁾

ここでいわれる「空間がここでは時間となる」という言葉は、ヴァーグナーによる舞台神聖祝典劇《パルジファル *Parsifal*》(1865年)からの歌詞「時間がここでは空間になる *zum Raum wird hier die Zeit*」の、時間と空間とが倒置されたものである。では、なぜ、ブーレーズはこのような倒置した言葉を用いたのだろうか。この疑問を解決するためには、彼とヴァーグナー作品との関係性について検討することが必要であろう。周知のように、ブーレーズは作曲家として活動をはじめたが、自作や他の現代作曲家の作品を社会へと紹介する目的から、みずからが指揮者となり、新しい音楽の普及に努めていった。その後、彼は本格的に指揮活動を開始し、1966年からバイロイト音楽祭での《パルジファル》の指揮をおこなうようになる。その上演の演出には、その年に亡くなるまでバイロイト音楽祭の演出を取り仕切っていたヴァーグナーの孫ヴィーラント・ヴァーグナー(1917-1966)が引き続き予定されていた。ヴィーラントは、死の前年に、ブーレーズの指揮によるベルクの歌劇《ヴォツェック *Wozzeck*》(1922年)を演出しており、両者は互いの芸術観を認めあっていたといえるだろう。

ブーレーズはヴィーラントの亡くなった直後に、彼への追悼の手紙(後に「空間がここでは時間となる *Der Raum wird hier zur Zeit*」と題される)⁽¹⁰⁾を執筆する。前述の通り、ヴァーグナーによるオリジナルの歌詞は、「時間がここでは空間になる」である。この台詞は、《パルジファル》第一幕の森の場面から聖杯の城へと移り変わる場面転換の直前に、老騎士グルネマンツによって歌われる。ブーレーズは、この第一幕におけるグルネマンツの独白について、「このモノローグの歴史的な様相は、過去の出来事の説明以上のものでなくなったとき、現在の出来事の説明へと移行する」⁽¹¹⁾ための契機であると解釈している。つまり、第一幕におけるグルネマンツの独白は、これから「現在の出来事」が引き起こされる時間が進みはじめることを示唆するための歌詞であり、彼によって「時間がここでは空間になる」と歌われた瞬間、場面が城へと移行するという具体的な舞台空間上の時間の転換を説明する弁士の言葉と捉えられるだろう。

この《パルジファル》における場面転換に関して、ヴァーグナーは次のように述べている。「場面の転換は、この場面を伴奏する音楽の働きが主になって行われるのがドラマとしての本筋であって、芸術面でどんなに立派に仕上がったものであっても、装飾画的な効果が幅を利かしてはならなかった。つまり私たちは夢現のあわいをさまようように、〈途なき〉道を導かれていつとも知れず聖杯域に辿り着いていなければならないのであって、またそれでこそ、伝説の城のように緑なき衆生には所在の知れない聖杯城の有りようが舞台の次元に映し出されるのだった」⁽¹²⁾。すなわち、音楽が生み出す時間の流れに添いながら、舞台という特殊な空間のなかで、過去を象徴する森から現在をあらわす城へと移り変わるという、時間(音楽)と空間(舞台)との相関的な関係性によって、「歴史的様相」が達成されなければならないのである。ヴィーラントが戦後の1951年より開始する新しい演出法は、まさしくこのグルネマンツの歌詞(ヴァーグナーの芸術概念)の含意を継承したものと捉えられる。彼は舞台という空間を、旧来の写実的な状況説明に徹するものではなく、可視的(説明的)な要素を極限まで切り詰めた抽象的な表現で統一させることを目指していた。ヴィーラントによる、大掛かりなセットを必要としないミニマルな舞台造形の意図するところは、まさしく音楽(不可視性)という時間の流れとともに舞台(可視性)という空間があくまでも自然に構築されてゆくという、異なるもの同士の共存(「響存」)体化としての「相関性」のあり様そのものの顕在化にほかならないといえよう⁽¹³⁾。

そこで、先述のブーレーズの問いである。ブーレーズは、クレーの絵画の検討をおこなうことによって、この問いに対するひとつの結論を導きだしている。

一枚の絵画を眺める場合でも、空間だけがパラメーターなのではなく、時間もひじょうに重要な役割を果たす。特にクレーの場合には一寸法があまり大きくなく、彼の作品の大部分はむしろきわめて小型である一、ほとんど瞬時に、一枚の絵画なりデッサンなりを全体として把握できる。私たちはとにかくそれを把握したいと思う。細部を見ずじまいでも、

全体の構造は速やかに把握される。次いで私たちはその絵画を分析し始めるわけだが、それは各人に固有の秩序で、個人的な選択にしたがっておこなわれる。興味の中心はある点から別の点へと進む。知覚がいくつかの細部によって豊かにされると、私たちはもっと全般的な眺望を得ようと後ずさりする。そうした作業は、画布の認識が最良の水準に達したと思われるまで、各人の望む回数だけくり返されるだろう⁽¹⁴⁾。

ここで述べられる、絵画を「眺める」（「認識」する）という行為から発生する、時間と空間との「相関性」のあり様は、先述の「時間と空間は比較できるものなのか」という問いに対するひとつの解答といえるものだろう。クレーの絵画の特徴である絵具が何層にも塗り込まれた画面からは、確かに、（絵の具の乾燥などの）制作に費やされた時間が見てとれる。しかしながら、このような時間は、絵画制作をおこなった画家みずからが費やした時間であり、きわめて主体的なものといえるかもしれない。ここで重視すべき点は、時間と空間との「相関性」が、鑑賞者という〈他者〉の（自発的な）行為に委ねられていることである。ブーレーズがいうように、クレーの小型化された画面は、鑑賞者にわずかな時間ないし空間（距離）によってその全体像を把握させる。しかしながら、その絵（の細部）を分析するために、鑑賞者はみずからの意志によって画面に近づく（もしくは近づかない）行為を選択する。すなわち、ここでの、空間に存する絵画を取り巻く鑑賞者（〈他者〉）の時間をともなう行為そのものが、時間と空間との「相関性」を生みだしているのである。ブーレーズは、このクレー絵画がもたらす、時間と空間との「相関性」のあり様そのものを言表するために、（原歌詞の倒置である）「空間がここでは時間になる」という言葉を、意図的に用いたと考えられる。彼は、鑑賞者という〈他者〉へ〈まなざし〉をむけながら、「時間と空間は比較できるものなのか」と問いなおす行為そのものが示す、既存のもの、先在するものごとに対する「再考・演繹」の遂行を試みているのである。

では、音楽についてはどうだろうか。ブーレーズは、前述のクレー絵画の場合に見られた、〈他者へのまなざし〉を介する、時間と空間との「相関性」のあり様そのものをみずからの作品形態に取り入れている。たとえば、（第一章で取り上げた）《エクラ》や、彼の代表作である《プリ・スロン・プリ *Pli selon Pli*》（1957-89年）は、主に演奏者という〈他者〉を意識して作曲された作品である。これらの作品では、〈他者〉（演奏者）の（自発的な）介在によって、「構想や作品の一時的なテクスチュアを循環させること、時間が過去、現在、未来が入り混じった3次元空間をくぼませ…時間は直線的な年代を展開することができ、瞬間はそれでもやはり破裂し、万華鏡のような多次元的な持続の中で」⁽¹⁵⁾発生するという、時間と空間との「相関性」のあり様そのものが企図されているといえる。

ここでいわれる「万華鏡」のたとえば、クレーの絵画で見られた「相関性」と深く関連している。「万華鏡の中に蠟燭を一本置けば、多数の蠟燭が得られます。ひとつの現実的な事物だけで、多数の潜在的な事物を生み出すには十分なわけです。当初、まったく両立不可能であるように思われていた諸カテゴリーの間の障壁はそのようにして解消します」⁽¹⁶⁾。第一章でも取り上げたこのブーレーズの言葉は、さまざまな差異を超越した異なるもの同士の間での共存（「響存」）を示唆するものであり、一本の蠟燭という固定化された事物が、「万華鏡」のなかにおかれることによって発生する、異なるもの同士間の「相関性」のあり様そのものが表現されている。クレーの絵画の「相関性」は、まさしくブーレーズが《エクラ》で試みる、「単一の軌道を持つ固定化した展開をも、多様性の展開をも、ともに作る」⁽¹⁷⁾操作を介するものであり、空間上で、「単一の軌道」としての絵画（「一本の蠟燭」）が、「多様性の展開」を作る鑑賞者（「万華鏡」）による「眺める」ことや「把握する」という、時間をともなう行為によってもたらされているのである。

第二節 造形思考における時間と空間

クレーが、バウハウスで教育者として果たした貢献のひとつに、彼が記述した、多数の講義のためのテキストがある。1921年からバウハウスで教鞭を執りはじめたクレーは、「芸術創造において生命あるものを現わし、それを動的な組成によって明らかにし、合法則的なものを根源的なルールのうちによりしっかり捉えること」⁽¹⁸⁾を、みずからの教育理念として掲げている。バウハウスの基本理念は、美術、建築、工芸、工業などの幅広い造形活動に共通する造形の原理と理論と

を、実践を通じて教えることであった⁽¹⁹⁾。この理念の実現のために、純粋な造形教育法として、構成学という学問体系が生みだされている。これは、自然をそのまま写し取る描写教育を基盤においたものではなく、非模倣的な方法で純粋な造形性を思考する学問であった⁽²⁰⁾。

クレーは、1908年頃から、既にみずからの芸術表現にこの構成的要素を取り入れはじめている。具体的な例のひとつとして、次のような方法が試みられている。クレーは、はじめに「有りのまま正確に自然をスケッチする、つぎにその絵を逆さまにして、構成のための線を、まったく抽象的にしっかり定める。それから彼は、再びその絵を元通りにかえして、構成的な要素と自然的な要素とを一致させる作業に取り掛かる」⁽²¹⁾。ここでの彼の芸術表現は、構成的なものとの「相関性」のあり様そのものと捉えられるだろう。

クレーがバウハウスに赴任した同年に、カンディンスキーも同校で教鞭を執りはじめている。当時、クレーと同様に、カンディンスキーも自身の絵画において、徹底して構成的なものを目ざしていた。このような共通する考えをもつ二人の画家は、芸術面においても、また、教育面においても非常に緊密な関係にあったといえる。そこで、カンディンスキーとの比較において、クレーがバウハウスでおこなった教育方針の特徴を検討してみよう。

教育面にあつては、クレーとカンディンスキーとは、同じ方針で、というか、いずれにせよひじょうに似た方針にもとづいて仕事をすすめた。カンディンスキーは、終始一貫、絵画の和声論というものは正確に習得されうるもの、との見解だった。…クレーは、造形手段を一種の成長力と見、まず何よりも最初から、手段そのものに高度の独立した力を認め、この手段を発生的に自ら成長、拡大してゆくにまかせて、それから、つねに新たな証言をいろいろ誘い出すのであった。カンディンスキーは、あくまでも手段は手段と考えて、論理的に、冷静に、構成的にそれを取り扱うのだった。彼は、まず構成を探し出して、それを固定し、それを基礎に絵を構築していった。クレーは、内面の秩序から出発して、その秩序をリズムカルに生育させた⁽²²⁾。

ここでいわれるように、両者の相違点、たとえば、カンディンスキーが「論理的」であるのに対して、クレーのいわゆる「有機的」な構成法に関しては、バウハウス叢書として刊行された彼の造形手段の講義の断片を集めた小冊子『教育スケッチブック *Pädagogisches Skizzenbuch*』（1925年）から、その特徴をうかがうことができるだろう。このテキストは、一言でいうならば、「クレーの帰納的ヴィジョンの要約」といえる。ここでは、芸術（絵画）表現において、自然物が単なる二次元に変換されるのではなく、「空間的 *räumlich*」に捉えられ、自然の法則と知的思考との関係性というアプローチによって、四つの主要な主題（線と構造のプロポーション、次元とバランス、重力による湾曲、運動と色彩のエネルギー）が構成されている⁽²³⁾。これらの主題は、図解ともいえる挿絵と短い記述の併記によって解析され、それらはまるで、「図像の並置と文字記号の統辞法の双方を顕彰することによって、その至上権を廃棄」⁽²⁴⁾しているかのようなのである。ここで見られる、「図と文」との相関的な関係性によってもたらされる、両者の「至上権」を廃するという、異なるもの同士の倫理性をともなう共存（「響存」）のあり様そのものこそ、彼の造形思考を掌るエッセンスといえるだろう。クレーによる『教育スケッチブック』は、教育の目的で編まれたものであるが、それと同時に、彼の造形思考そのものが体系化されたテキストなのである。

クレーの死後、本人の意向に沿うかたちで、バウハウスでの講義や、多くの草稿を集成した『造形思考』が出版される。そのなかの中心的な造形思考といえる、芸術表現における時間と空間の関係性に関して、以下のように述べられている。

あらゆる生成の根底をなすのは、運動である。レッシングの『ラオコーン』は、わたしたちが若いとき一度は読みあぐんだ難解な書物ではあるが、あの本ほど時間芸術と空間芸術の区別を仰々しく論じているものはあるまい。そして、もっと見る眼を精密にするなら、あれは結局は単なる学者の妄想にすぎない。なぜなら、空間もまた、時間の概念に帰せられるからだ。たとえば、点は動いて線となる。とすれば、それには時間の経過が必要である。線が面を生み、面が動いて空間を形づくるのも同じことである。絵は、なんの関連も

経過もなく、突然に成立するものだろうか。いや、そうではない。絵は歩一歩、構築される。まさに家と同じである⁽²⁵⁾。

この「運動 Bewegung」がもたらす時間と空間は、ここでいわれるレッシングによる、音楽と絵画をそれぞれ「時間芸術」と「空間芸術」として厳密に区別することの無意味さを指摘するものである。クレーにとって、造形活動という「運動」は、その行為が要する時間とともに空間が形づくられてゆくという、両者の「相関性」のあり様そのものといえる。すなわち、このような観点からすれば、時間と空間を区別すること自体全く無意味なことであり、「時間芸術」（音楽）や「空間芸術」（絵画）といった芸術領域を厳格に区別することもまた無意味なのである。

そして、ここでの時間と空間との「相関性」は、（ブーレーズが注目した）鑑賞者側にも見出されることになる。「作品を鑑賞する側にとっても、最も大切なのは時間である。肉眼は時間を追うように作られている。眼は作品の各部分を順次にじっと見ていく。…ときとして鑑賞者は作品から離れて、その場を立ち去ることもある。芸術家がみずから制作を中断するように。そして、これでまた十分鑑賞できると思ったとき、再び作品に戻っていく。芸術家が再び制作に向かうように」⁽²⁶⁾。このようにして、「結局、造形作品は、運動から生じたもので、そのなかには運動が定着されているし、絵が鑑賞されるのも、実はといえば運動（眼の筋肉）のなかかである」⁽²⁷⁾と、クレーはいう。

クレーは、芸術家を、「自然の事物や人生の問題」を秩序づける根をもった一本の「樹木 Baum」にたとえている。この根から、樹液はその体内をめぐり、その勢いある流れによって「樹冠が時間的かつ空間的に、あらゆる面に向かって」生育してゆく。このように、芸術家とは「支配者でも、召使いでもなく」、時間と空間という異なる観念同士を結びつける「単なる仲介者にすぎない」のである⁽²⁸⁾。クレーは、芸術家としての〈自己〉の存在をあらわす、時間と空間の「仲介者」として、「自然の事物や人生の問題」の根本をなす、さまざまな差異を対置し、それらを肯定（承認）することによって秩序化を図るといふ、「運動」がもたらす異なるもの同士の倫理的な共存（「響存」）の実現を目ざしているといえるだろう⁽²⁹⁾。

ブーレーズによれば、クレーは、決して「いつも同じ道をたどる旧来の慣習に束縛された教育者のひとりではなかった。逆に、彼の場合、教育とは創意を豊かにする以外のものではなかった。彼の方法論の奥深さは、そこからは慣習が生じ得ないという点にあり、それは現実を、絶えず一新される現実を休みなく発見していく」⁽³⁰⁾ことであつた。このブーレーズの言葉から検討されることは、クレーが実践する造形教育とは、「現実を分析するために発見する」⁽³¹⁾という、ブーレーズ的「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を介して、現実の世界に絶え間なく発生し続ける「自然の事物や人生の問題」の秩序化を図り、さまざまな異なるもの同士の倫理的共存（「響存」）のあり様としての「美的相関性」の実現可能性をもたらす、人間の倫理的生の遂行そのものである、ということである。ここで検討される、「芸術」、「美」、「教育」の不可分な統合性については、第八章で詳しく取り上げることにしよう。

第三節 時間と空間の新たな「相関性」

先述の通り、ブーレーズとヴァーグナー作品との関係は深い。ブーレーズは、バイロイト音楽祭において《パルジファル》を指揮して以来、1976年から80年までヴァーグナーの舞台祝典劇《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》（1847-74年）の指揮を、パトリス・シェロー（1944-2013）の演出でおこなっている。このフランス人同士による上演は、当時賛否両論を巻き起こすものであつた。いわゆる神格化（固定化）されたヴァーグナー像という伝統を維持するバイロイトの風潮のなかで、「伝統は何も保存しない。単に堆積物を生じさせるにすぎない」、「ワーグナーに忠実であるためには、ワーグナーを非ワーグナー化しなければならない」⁽³²⁾という彼らの姿勢が伝統主義者から反撥を受けることは当然であつたといえるだろう。しかしながら、ブーレーズやシェローが意図したことは、ヴァーグナーの芸術をみずからの解釈によって改ざんすることではなかった。そうではなく、彼らは、〈他者へのまなざし〉をもって、ヴァーグナー（〈他者〉）の意図する芸術にできる限り近づこうと試みたのである。

演出家であるシェローは、《指環》のリハーサルの中で、「それは、私が舞台化しようと思ったことだ。それは私が舞台化しようと思ったことではない」と繰り返し語っていたといわれる⁽³³⁾。この言葉は、単に彼の考えでヴァーグナー芸術の舞台化を試みるのではなく、ヴァーグナー（〈他者〉）が意図する舞台化とみずから（〈自己〉）が意図するものが所有する「至上権」を廃し、互いの「相関性」を保ちながら、いかに両者の共存（「響存」）を実現させるかという、その可能性の追求から発せられた言葉なのである。このようなシェローによる作者ヴァーグナーの意図に対する〈他者へのまなざし〉は、そのままブーレーズにもあてはまる。みずからも作曲家であるブーレーズは、当然、作者の意図するすべての要素は楽譜に刻み込まれていることを知っている（そして、音符記号で表現しきれないものは総譜に文字で書き込まれていることもしかりである）。ブーレーズは指揮をおこなう際、つねに譜面に記されている要素を忠実に表現することをこころがけてきた。既にヴァーグナーも「著作のいたるところで、ブーレーズと同じことを繰り返し要求している」。具体的には、「旋律・リズム・強弱法の細部の尊重、感情的表現（＝悪趣味の表われ）の拒絶、推移部の問題の重要性、音楽のテクスチャの連続性、ドラマのアクションの優位、歌詞の明確な分節といったこと」である⁽³⁴⁾。

この譜面ならびに作者（〈他者〉）への〈まなざし〉に関して、ヴァーグナーは、モーツァルトの作品を例に挙げ、次のように述べている。「ほとんどのオペラ演出家も、この『ドン・ジョバンニ』という作品を時代に適合した姿に手直ししようと一度は企てている。しかし、思慮分別のある者なら、モーツァルトのこの作品との一体感を得るためには現代に即してこの作品を改変するのではなく、逆に『ドン・ジョバンニ』の時代に即して私たち自身を変えなければいけないのだと思うだろう」⁽³⁵⁾。ここで述べられるモーツァルトという〈他者〉への〈まなざし〉において、ヴァーグナーは作品の時代背景を尊重し、作者（〈他者〉）にいかにか忠実であるかを説いているわけであるが、楽譜に記載されているすべての要素が、ひとつの模範的な解釈で再生され続けることが望まれているのではない。以下の言葉に見られるように、彼は芸術作品がいわゆる固定観念といったものに縛られることによって、そこに潜在的に内包している新たな解釈（創造）が閉ざされるべきではないことを主張しているのである。

「目に見えない舞台を造り出したい」というワーグナーの有名な言葉がある。《パルジファル》に取り組んでいた一八七八年、絶望の発作に駆られて発せられたこの言葉、「新しきをなせ」という訓戒や、実現にいたらなかった一八七七年のパイロイトの《指環》上演に向けて発せられた「次はすべて別のやり方でやってみよう」という抱負と同様に、都合のよいようにねじまげて解釈される傾向がある。しかし、これらのコメントは、ワーグナーが自分の演出を伝統として後世にのこすべきとは思っていなかったことの強力な証左ともとれるだろう⁽³⁶⁾。

ヴァーグナーは、〈自己〉の範疇内にみずからの作品を閉じ込めておくことを望んではいなかった。彼は、作者の解釈がそのまま範例として崇められる理由から、その価値が（固定化されたものとしての）伝統に留まり続けるのでなく、その伝統に対する、まさしくブーレーズ的「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行によって、新たな解釈が創造されることを望んでいたのである。

このようなヴァーグナーの芸術観は、当然のことながら、ブーレーズの目ざすところでもある。ブーレーズは「歴史的な説明を拒絶し、そのかわりに現在を出発点として意味を構成することに賛成」⁽³⁷⁾する。彼は「ワーグナーの意図は総譜の表面に表れている…ことを再認識しているが、同時に、ブーレーズ自身の音楽—あるいは二十世紀の音楽—が彼（および我々）にワーグナーを新たな光のもとで〈読む〉ように促すことを容認している」といわれる。対象となる作品に対して「個々の細部や推移部に注視し、動機の柔軟性を強調する」という、このブーレーズ的「再考・演繹」を介する操作は、ヴァーグナーと同様に「本質的には、それは彼が抱いている時間という概念によっている。一般に指摘されているブーレーズの美学における形式主義的な傾向とは、音楽のテクスチャを四角四面の固定した形式に切り刻むことだと考えるとすれば、根本的な誤解になるだろう。…ブーレーズはワーグナーと自分の作品との類似性を確認した最初の人物」なのである⁽³⁸⁾。

ここでもう少し、両者間の類似性についてふれておきたい。ブーレーズはみずからの芸術思想において、「静的な性格の無定形な（あるいは〈なめらかな〉）時間と、動的な性格の脈打つ（〈筋づけられた〉）時間とを根本的に区別」⁽³⁹⁾することを念頭においている。このような「時間性の区別」は、彼がヴァーグナー作品へアプローチをする際、顕著に見られる特徴であり、「動機の柔軟性とテンポの伸縮」⁽⁴⁰⁾を強調したものである。これらをふまえて以下のブーレーズの言葉を見ることにしよう。

完成されていると同時に未完成でもあり、確定的であるとも未確定でもあるといえる。過去と未来という二つのカテゴリーに同時に属しながら、現在のものでもある。それでいて音楽の内的な論理がゆがむことはない。このような音楽の素材はワグナーによってはじめて見いだされた。…不確かさとあいまいさを重視し、最終決定をきっぱりと拒絶し、音楽的事象を、そこに含まれる発展と再生の潜在的可能性を使い尽くさないうちに固定化することを好まないという傾向である⁽⁴¹⁾。

ここでいわれるヴァーグナーに関する分析は、「ブーレーズ自身の基本的なカテゴリーがすべて認められる」ものである。ブーレーズ作品の特徴は、「厳格な決定と偶然の、確定と未確定の、過去と未来の弁証法であり、冒頭で用いた音楽の素材を可能性の限界ぎりぎりに達するまで利用すること」といわれる⁽⁴²⁾。この音楽における「固定化することを好まない」、「発展と再生」に関する「厳格な決定と偶然」、「確定的と未確定的」、「過去と未来」といった異なる二つの要素の相関的「弁証法」は、《パルジファル》での演劇上の手法と類似している。この類似に関して、ブーレーズはいう。《パルジファル》では、「私たちが達している演劇上の筋の時点と、そうした進展上の瞬間へと私たちを到達させた様々な基本的な所与との間には、ひとつのネットワークが確立され、絶えず調整されている。時間はずねに、過去を包含する現在と、現在を条件づける過去というふたつの次元で動いていく」⁽⁴³⁾。ここでたとえられる、過去と現在とが織りなす「ネットワーク」のように、異なるもの同士が「柔軟性」をもち、絶え間なく「伸縮」しながら遂行される「相関性」のあり様そのものを重視する芸術的指向に、両芸術家を結びつける類似点を見ることができるのである。

当然のことながら、このような指向から生みだされる「芸術作品には、解釈者にとっても、観客にとっても、絶対的かつ包括的で完全に確定した意味はない」。このような作品においては、「歴史上のそれぞれの時点、それぞれの文化において、ある特定の解釈項のネットワークがその他の可能性に比して一定の重みを付与される。そして、「その重みが時代精神を反映していれば、我々は作品の〈本質〉に触れており、その内奥にある本質に近づいているという思いを抱く」のである⁽⁴⁴⁾。ヴァーグナーやブーレーズの作品の「内奥にある本質」とは、まさしく、過去としての歴史からの「演繹」を介して、現在という新たに創造される時間性と、さまざまな鑑賞者の異なる文化的背景を包括する柔軟な空間性との、つねに「固定化することを好まない」相関的な「運動」によってもたらされるものなのである。

以上の内容に関連して、ここからは、ヴァーグナーみずからによる、芸術表現における時間と空間に関する論考を検討することにしよう。ヴァーグナーは、「ギリシアの偉大な悲劇作家たちは彼らの環境を形成する時間と空間によって非常に幸運な状況に置かれていた」⁽⁴⁵⁾という。彼は、現在このような「理想的な時間と空間を思い描くことは、私たちにとってひどく困難になってくる」と悲観する。そして、このような状況のなかでは、「時間と空間を、少なくとも純粋な芸術作品の理想と比較した場合、一時間と空間の抽象的形態をさまざまな特性を持った現実の公衆と同一視することは避けなければならないにしても一ありのままの現実と見なさざるを得なくなってくる」のである⁽⁴⁶⁾。ヴァーグナーは、「もともとリストの音楽の運命を解明することが、この論考の真の動機だった」⁽⁴⁷⁾と述べ、リストのような急進的な創造性をもつ芸術家たちの「どんな偉大な精神も時間や空間の諸規定とある程度関わって」て、「そうした規定が影響を及ぼし、彼らを混乱に陥れさえするの」だと主張する⁽⁴⁸⁾。ここでいわれるように、どのような偉大な芸術作品（芸術家）も、現実の世界における「時間と空間の諸規定」ないし「さまざまな特性を持った現実の公衆」に関わっているのだが、別言すれば、既存のもの、現実のものとしての先在する「諸規定」ないし「公衆」へと先行的にむかい、そこからのブーレーズ的「再考・演

繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行を介して、はじめて新たな創造性をもつ芸術作品（芸術家）がもたらされるのである。

これに関連して、ヴァーグナーは以下のように述べている。

結局私は、かくも刺激的かつ不可避的なこれらの影響を、一八三〇年をはさむ前後二〇年間におけるきわめて傑出したフランス人たちの見事な躍進ぶりから解釈したのである。パリの社会はその地の政治家、学者、作家、詩人、画家、彫刻家、それに音楽家がとくに興盛を極めたあの時代に、非常に確固とした特徴的な要求を掲げて彼らの企画に関心を示していたので、炎のような創造的精神には、自分自身が聴衆—彼らの前なら『ダンテ交響曲』や『ファウスト交響曲』を演奏しても些かの誤解も恐れる必要がなかつただろう—と十分一体化していると思っていられた…⁽⁴⁹⁾。

ここで注目すべきことは、フランス革命以降の社会状況に象徴される、政治、科学、芸術が渾然一体となって栄華を極めた時代にこそ、創造的な芸術作品を享受する環境が形成されるという、現実の世界と芸術との密接な関係性である。ヴァーグナーは、時間（時代）と空間（環境）、そして「現実の公衆」とを「同一視」しながら、ここで見られるような、「ありのままの現実」と芸術（芸術家）との「創造的精神」を介する、両者の「一体化」を羨望していたのである⁽⁵⁰⁾。

ヴァーグナーは、芸術家が達成すべきこの使命を、以下のようなアレゴリーを用いて言表している。

時間と空間の中で揺れ動く公衆が示した光景を、…大河の流れになぞらえることができるかも知れない。この流れを見たときに、私たちはそれに乗じて泳ぐことにするか、はたまたそれに抗して泳いで行こうとするのか、という決断を迫られよう。私たちの目に大河の流れに乗って泳いでいると映じる連中は、自分たちが絶えざる進歩に付き従っているのだと思込んでいるのだろう。いずれにせよ、彼らにとっておのれの流れにゆだねることなど雑作もないのである。そして彼らは俗悪という大海の中に呑み込まれて行くことには、まったく気がつかないでいるのである。大河の流れに抗して泳ぐことは、これに必要なとてつもない努力を促す抗い難い衝動を感じることはない人たちにとっては、愚かな行動のように思われるに違いない。しかし実際に、私たちをさらって行く生の流れに抵抗するためには、その流れに逆らって大河の源に進む以外にないのである⁽⁵¹⁾。

ヴァーグナーは、ここで象徴される「時間と空間の中で揺れ動く公衆が示した」世俗社会という「大河」に身を任せ、流され続ける公衆に立ちむかう芸術家たちがたどり着く「源」を「生の源」と表現している。そして、芸術家たちは、この「生の源」という「至福の高みから、かなたの大海と、そこで互いに滅ぼしあう怪物たちの姿を見出す」といわれる⁽⁵²⁾。したがって、彼らは、その下流にある淀みきった大河に再びそのからだを委ねるつもりはない。しかしながら、「固定化することを好まない」彼らは、先在する「時間や空間の諸規定」に対する、新たな「相関性」の実現を図るために、再びその濁流に飛び込むのである。

ここまで見てきたように、ブーレーズ、クレー、ヴァーグナーは、公衆（〈他者〉）に背をむけ、〈自己〉の芸術表現の探究にのみ没頭するような孤高の芸術家ではない。彼らは、異なるもの同士間の差異ないし断絶の秩序化を図るために、現実の世界ならびに公衆へと先行的にむかいながら、専門領域以外においても顕著な活動を続けてきた。そして、なによりもまず、既存のもの、現実のものとしての先在する〈他者〉へ〈まなざし〉をむけ続けることによって、（「生の源」に立脚する）新たな〈自己〉（芸術家）のあり方（行為としての存在）の創造を目ざしてきたのである。彼らの時間と空間に関する論考が示唆するものとは、まさしく、ブーレーズ的「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を介する、人間の倫理的生の遂行としての、異なるもの同士間の「美的相関性」のあり様そのものにほかならない。異なる時代と社会に生きつつも、彼らがたどり着く「源」は一致していた。それは、人間の「生の源」として存する、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉によってもたらされる、異なるもの同士の倫理的共存（「響存」）の世界、すなわち「美的相関性」の世界なのである。

次に、この「美的相関性」の世界に立脚する〈芸術的人間〉である、新ウィーン楽派の音楽家たちにも注目してみることにしよう。

第四章 新ウィーン楽派による伝統性と近代性

「私たちがさらって行く生の流れに抵抗するためには、その流れに逆らって大河の源に進む以外にないのである」⁽¹⁾。前章で取り上げた、ヴァーグナーによるこの言葉は、現実の世界を淀みきった「大河」にたとえ、その濁流に挑む革新的な芸術家たちの姿が表現されている。そして、ここでいわれる「大河の源」は、彼らがその探究の果てにたどり着く、「生の源」⁽²⁾として言表されている。そこで、この「生の源」にたどり着いた芸術家といてよい、二〇世紀初頭に誕生した新ウィーン楽派の音楽家たちに注目してみたい。シェーンベルク、ベルク、ヴェーベルンという三人の作曲家を中心にして形成される新ウィーン楽派は、その後のブーレーズら現代音楽家たちに多大な影響をあたえた音楽家集団である。彼らは、西洋音楽における伝統的な形式性を保持しながらも、革新的といえる十二音技法を用いて新たな芸術作品を生みだしていった。この、伝統性（〈他者〉）と近代性（〈自己〉）との「相関性」のあり様そのものと捉えられる、彼らの芸術表現は、まさしく〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介して、異なるもの同士間の差異を肯定し、互いにひとつの世界を共有するという、〈自己〉と〈他者〉との共存（「響存」）を図る、人間の倫理的生の遂行のあらわれといえよう。

新ウィーン楽派は、西洋音楽史において、表現主義に位置づけられる音楽家集団として、先在する古典主義からロマン主義へと続く一連の芸術思潮を通して、新たな芸術表現を確立していった。そこで、まず、古典主義ならびにロマン主義に関する考察からはじめたい。そして、「生の源」を訊ねる新ウィーン楽派の、両芸術思潮への帰趨を見定め、そこからの展開を注視しよう。

第一節 古典主義とロマン主義

長い西洋の歴史のなかで、芸術は常に人間の生と直接関わりあいながらその表現性を開化させていった。中世の時代には、キリスト教の普及によって教会など宗教を介した場と芸術との密接な関係が生まれた。その後、ルネサンス期、バロック期の時代を経て、フランス革命期になると、古典主義と呼ばれる芸術思潮が誕生する。この古典主義とは、音楽史のなかでいうならば、十七世紀から十八世紀にかけて主流であったバロック音楽に続く、曲進行の形式化や合理化が図られ、とりわけソナタ形式の発展によるロジカルな展開が重視された音楽様式をその特徴にもつものである。モーツァルトやベートーヴェン（1770-1827）に代表される古典主義作曲家たちは、このような厳格な形式性のなかに、（芸術家である）〈自己〉の生を内包させていったのである。

古典主義における「芸術形式においては、「意味するもの」は自己自身を「意味されるもの」として指示している。これは、記号としての芸術が、記号の外部に呈示される「他者」をもたない自己啓示としての記号、「自己自身を意味している」記号であることにほかならないのである」⁽³⁾。山田によるこの言葉は、特に音楽芸術に限って述べられたものではないが、芸術形式がもたらす〈自己〉の完結性を表現の基盤とする古典主義音楽を、「自己自身を意味している」記号」として捉えなおすことで、「外面の形式が、その内面と同一なものとして、直接的にそれ自身」をあらわす「記号としての芸術」と⁽⁴⁾、見なすことを可能にしてくれる。このような見解は、以下のニーチェの言葉からもうかがえる。

ベートーヴェンとモーツァルト。—ベートーヴェンの音楽はしばしば、とっくに失われたと思われていた「音楽のなかの無垢」の曲を思いがけなくも再び耳にしたときの深く感動した内省のように思われる。つまりそれは音楽についての音楽なのである。路地をゆく乞食や子供たちの歌のなかに、旅行くイタリア人たちの〔歌う〕単調な旋律のなかに、村の居酒屋での、あるいは謝肉祭の夜の舞踏のなかに、—そういうところに彼は彼の「メロデー」を発見する。つまり彼は、ここかしこひとつひとつの音楽や短い楽句をすばやく捉えながら、蜜蜂のように旋律を集めるのである。それらは、彼にとって、「より良き世界」からもたらされる数々の神々しい追憶である、一ちょうどプラトンがアイデアのことをそう

考えたように。モーツァルトは彼のメロディーに対してこれとは全く違った関係にある。彼がその靈感を得るのは、音楽を聴くときではなく、生を、しかも最も躍動的な南国の生を視るときである。彼は、イタリアにいないとき、いつもイタリアを夢みていた⁽⁵⁾。

ベートーヴェンは、イタリア人たちの歌う「単調な旋律」や「謝肉祭の夜の舞踏のなかに」、作曲家である〈自己〉の根源的な生を見出していた。彼は、その生を「メロディー」へ転化することによって、みずからの「音楽のなかの無垢」を、「自己自身を意味する記号」として成立させるために、厳格な形式性を必要としていた。また、モーツァルトは、イタリアという「よりよき世界」から溢れでる、「最も躍動的な南国の生」のエネルギーを〈自己〉の生へと転化させ、その生が生み出す音楽を「意味する記号」として奏でさせるために形式性を必要とした。彼らは、みずから自身の生（音楽）が「自己啓示としての記号」として「意味されるもの」となるために、芸術作品＝〈自己〉の生の図式となるための芸術形式の確立に努めたのである。「ヘーゲルによれば、「古典的芸術」は、人間性と神的本性（絶対的精神性）との統一の即自態にすぎず、この統一が内面的、主観的な知として、精神的な知によって、精神においてのみ実現されるべき意識的な統一として、あるのではない」⁽⁶⁾といわれる。「古典的芸術」という、「記号の外部に呈示される「他者」をもたない自己啓示としての」、芸術形式上においての「即自態」が乗り越えられた、「外部に呈示される「他者」をもつ、「精神においてのみ実現されるべき意識的な統一」は、次にあらわれるロマン主義芸術を待たねばならない。

十九世紀になると、ロマン主義作曲家と呼ばれるシューベルト（1797-1828）やシューマン（1810-1856）らによって、古典主義音楽を掌る形式性から調性というコンセプトが確立される。彼らの「精神的なもの」へとむかう「自覚的な内面性」⁽⁷⁾は、調性へと姿をかえて旋律によって謳われる。ここでいう調性とは、あるひとつの主となる音を中心にして、他の音が秩序づけられるという、ある種の対自的ともいえる両者の関係性をその特徴としている。すなわち、そこから生まれる音楽は、主の音（〈自己〉）と他の音（〈他者〉）との、差異を含んだ統一性のあり様そのものを重視することによって形成されているのである。

ロマン主義者たちにとって、「世界を支えるものは、目に見えぬ普遍的精神の統一化する力」と考えられていた。このような「統一性へのロマン主義者たちの希求は社会的な領域や彼らの歴史読解の中へも持ち込まれる。そして「深い共同体への帰属の感覚と集団主義への強い傾向性によって」、「人間や国家のあいだの多様性、差異性を肯定しつつも、彼らはすべての社会を唯一の全体、愛と兄弟的人間関係という共通の理想に基づき、この理想によって統御される共同体へと結びつける世界共同体を望み見ていた」⁽⁸⁾のである。ロマン主義者たちは、異なるもの同士が混在する社会のなかで、「愛と兄弟的人間関係」としての統一性という、「生と世界に対する態度」を表明した。この「態度」こそ、まさしく世界に生きる多種多様な人間同士の共同性を目ざす彼らの倫理的な「生の哲学 Lebensphilosophie」のあらわれなのである⁽⁹⁾。

ニーチェは、シューマンの音楽についてこう評している。「ドイツやフランスのロマン主義的な抒情詩人たちが今世紀の最初の三分の一頃に夢みた「青年」、一この〈青年〉は、ローベルト・シューマンによって完全に歌と音楽のなかに移しこまれた一自己の力の豊満を自らに感じていた限りにおいて永遠の青年であった彼によって。もっとも、彼の音楽が永遠の「老嬢」を思わせる瞬間のあることはもちろんである」⁽¹⁰⁾。ここで述べられるシューマン作品のもつロマン主義的（抒情詩的）特徴は、「ロマン的芸術形式」に関して述べられた以下の言葉と呼応しあうであろう。「この芸術の基調 Grundton は音楽的であり、表象の一定の内容を伴っている場合は、抒情詩的であるという。しかも、この抒情詩的性格こそ、この芸術の根本的特徴であり、ここでは精神と心情がその作品的形象のすべてを通じて、まさしく（他の）精神と心情に語りかけるのである」⁽¹¹⁾。ここで「青年」として象徴されるシューマン作品から湧き起こる「精神と心情」は、〈他者〉の「精神と心情に語りかける」ことによってその瑞々しさはたもたれる。すなわち、「語りかける」〈他者〉の存在なくしては、〈自己〉としての「青年」の生の煌めきはあらわれないのである。したがって、この「青年」（シューマン作品）の芸術的生とは、まさしく先在する〈他者〉への〈まなざし〉を介する、〈自己〉と〈他者〉との「相関性」によってもたらされる、

「芸術の自己自身からの超脱」⁽¹²⁾にほかならず、この「超脱」(〈他者へのまなざし〉)の遂行が閉ざされた瞬間、永遠なる「青年」は永遠なる「老嬢」へと変貌するのである。

第二節 ロマン主義と表現主義

十九世紀に全盛をきわめたロマン主義に続く芸術思潮のひとつが、二〇世紀初頭に誕生した表現主義である。このロマン主義と表現主義との関係性については、次のように見ることができよう。表現主義という、「この弾力性ある概念の下に通常分類されている芸術家たちは、極めて個性的な一群の詩人、批評家、画家たちであるが、それでもなお彼らは一つの世界観を共有していたのである。…この世界観は、大体においてロマン主義運動の精神に由来するものであった」⁽¹³⁾。ここで言及されるように、表現主義者たちが目ざすところは、ロマン主義者と同様に、先在する〈他者〉へと先行的にむかう新たな〈自己〉の芸術的行為であり、古典主義の特徴に見られる、「芸術の自己自身の完結性」に終始徹するのではなく、「芸術の自己自身からの超脱」によって、〈他者〉とともに「一つの世界観を共有」することであった。

このようなロマン主義と表現主義との関係性は、表現主義の画家カンディンスキーを通した、以下の言葉からもうかがえる。「(表現主義者としての) 芸術家の義務は、とカンディンスキーは作曲家のロベルト・シューマンを引用しつつ主張している、「人間の心の暗闇に光を投げかけることである」。この高い道徳的な調子は、ひとりカンディンスキーにのみ特徴的なことではなく、表現主義全体に特徴的なことであった。…ロマン主義者たちと同様に、彼らもまた、芸術を世界の救済として見ていたのである」⁽¹⁴⁾。ここに示されているように、芸術家が、古典主義に見られるような「芸術作品の自己自身」を、その厳格な形式性によって、まるで美しい大理石のように磨きあげるのではなく、なによりもまず、現実の世界においての先在する〈他者〉へ〈まなざし〉をむけ続ける行為によって、「世界の救済」を目ざして放出し続ける「高い道徳的」な「生と世界に対する態度」をもつという、芸術表現における人間の倫理的生の遂行に、ロマン主義と表現主義との共通性を見出すことができるだろう。

このような表現主義思想のもとに、カンディンスキーは、マルクとともに芸術家集団「青騎士」を結成する。この表現主義の画家たちについては第八章で詳しく取り上げるが、異なる領域間の壁を取り払い、互いの自由な相関的な関係性を図る彼らの芸術思想は、さまざまな芸術家同士が交流できる機会を生みだしてゆくものであった。とりわけ創立者であるカンディンスキーは音楽に造詣が深いことから、音楽家たちとの交流が盛んにおこなわれた。なかでもシェーンベルクと交わされた往復書簡から、異なる領域で活動しながらも互いに優れた芸術家として認めあっていたことがうかがえる。シェーンベルクはカンディンスキー宛の手紙(1912年3月8日)のなかで、「あなたに注目されたことをわたしはひじょうな誇りにし、あなたの友情をこのうえもなく喜んでいます」⁽¹⁵⁾と書いている。カンディンスキーの最初の著作『芸術における精神的なもの *Über das Geistige in der Kunst*』とシェーンベルクの最初の著作『和声学 *Harmonielehre*』が同じ年(1911年)に出版されていることなどから、彼らは互いの異なる才能を相関させながら、新たな芸術を生みだすべく活動を続けていたと推測することができるだろう。

カンディンスキーは『芸術における精神的なもの』のなかで、シェーンベルクについてこう述べている。

ここでシェーンベルクは、芸術に必要な自由で束縛されぬ空気、つまり最大の自由さえも、絶対的なものではありえないことを、はっきりと感じている。それぞれの時代には、その時代固有の、この自由の量がきめられているのだ。そしていかに独創的な力といえども、この自由の限界を、跳び越えてゆくわけにはゆかぬ。だが、それだけの量目は、どんな場合でも使い尽くされなければならぬし、また事実いつも使い尽くされているのである。でないと、あの仲々動かない車が、勝手気ままに逆戻りするかも知れないからだ！シェーンベルクも、この自由を存分に活用しようと努力し、そして内的必然性をめざす途中で、かれはすでに新しい美の金坑を発見しているのだ。シェーンベルクの音楽は、われわれを導いて、音楽的体験は耳の問題ではなく、純粹に魂の体験であるという、新しい世界へと進

み入っている。この点から「未来の音楽」が始まるのである⁽¹⁶⁾。

ここでいわれる「内的必然性」とは、人間の自由ならびに人間の内面の深層にある「精神的なもの」の探究によって、異なるもの同士が共有する「一つの世界観」の発見を目ざすカンディンスキーの芸術表現（思想）の基盤となるものである。「カンディンスキーが執拗に繰り返し主張したことは、芸術家は、「ばらばらにではなく、一つに調和して鳴り響く事物の内的な声—天球の音楽」によって、「死んだ物質」を何か本質的に生きたものとして知覚することを可能にする内的ヴィジョン、一種の純粹知覚を陶冶しなければならない」ということであった。そして、「カンディンスキーの信ずるところでは、この「音楽」は、芸術家の作品の「胚」を、すなわちすべての真の創造に働く「無意識の」生成原理を形成するものとして捉えられる⁽¹⁷⁾。ここでいわれる「胚」とは、作曲家によって記された楽譜上の音符同士が、それぞれの「自由を存分に活用し」ながら、楽音として「一つに調和」する瞬間、「事物の内的な声」を発生し、「あの仲々動かない車」や「死んだ物質」を「本質的に」生成させようとするものといえるだろう。つまり、この「胚」を形成する音楽こそ、まさしくシェーンベルクが生み出した「未来の音楽」（「天球の音楽」）なのである。

シェーンベルクは、しかし、その際、ロマン主義的調性の束縛からさえも自由になるために、新たな音楽技法を生み出した。それは、十二の異なる音階をすべて均等に使用することで主となる調性をもたない十二音技法と呼ばれるものであった。この技法によって生みだされた音楽は、「耳の問題ではなく、魂の体験」を重視するものであり、過去の調性の伝統をまったく否定するのでなく、現在の「自己自身」が生きる「時代固有」の「自由の量」のなかで、それを注視し捉えなおすことによって新たに創造させるものであった。しかしながら、この「新しい美」がやどる、「新しい世界へと進み入って」ゆく、「未来の音楽」は、同時代に生きる大衆が求め続ける音楽からは完全にかき離れていた。「文化産業によってさんざん捏ねまわされた聴衆の手にはとても負えないような困難を与えるために生じてきた…シェーンベルクの音楽は、最初の音から、全身の注意を積極的に集中して完全についてゆくことを必要と」していた。シェーンベルクの「未来の音楽」は、大衆にとって、「音楽は一連の快い感覚的な刺戟として提供される」という⁽¹⁸⁾、未だ旧来の固定化された「自由の量」のなかで奏でられていたのである。

このように、シェーンベルクは、世俗社会という「大河」の流れに逆らいその果てにたどり着く「生の源」に立脚しながら、みずからの芸術表現を探究していった。しかし、生涯にわたりその淀みきった「大河」に再び飛び込むことに躊躇することはなかった。それは、シェーンベルクの「未来の音楽」が、異なる〈他者〉との統一へとむかい続ける「芸術の自己自身からの超脱」によって創造されている理由にほかならない。この「超脱」が閉ざされぬよう、つねに先在する〈他者〉へと先行的にむかい、新たな〈自己〉の行為としての存在（作品）の創造を図る、シェーンベルクの芸術表現（〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行）に、人間の倫理的生のあり様を見ることができるのである。

シェーンベルクの弟子ベルクは、シェーンベルクが、みずからの芸術表現をロマン的表現から十二音技法による表現へとさらに推し進めてゆくなかで、師の編み出した新たな音楽技法を継承しつつも、生涯その作風に形式性ならびにロマン性を保持していった。ブーレーズは、ベルクの芸術表現の特徴についてこう説明している。「何よりも過渡期の人物であり、自分の時代に当時の語彙共々組み入れられてはいるが、過去に対する、よりの確にはドイツ・ロマン主義に対する懐旧の情に満ちた人間である」⁽¹⁹⁾。また、ベルクは、「自分がウィーン楽派の伝統の中にいると感じ」ながら、ロマン主義を代表する作曲家である「マーラーの伝統や、マーラーが長引かせていたヴァーグナーの伝統の中で居心地よく思っていた」とも分析されている⁽²⁰⁾。

シェーンベルクと同じくウィーンに生まれたベルクは、作曲家になるためのすべてを師から学んだといっても過言ではない。ベルクは、1904年にシェーンベルクが新聞に載せた音楽理論と作曲教授の求職広告によって彼の門下に入る。シェーンベルクの指導で着実に作曲技法を身につけていったベルクは、師の「主題労作の技法、動機をきびしく節約する技法を、持続的移行の原理に融合」⁽²¹⁾させる技法を見出していった。その後、ベルクはみずからの芸術概念を、彼の音楽上の弟子であったテオドール・アドルノ（1903-1969）へと教授してゆく。当時、アドルノは作曲家になることを志しており、大学卒業後、ウィーンに渡りベルクの弟子となっていた。アドル

ノはベルクの教授ぶりについてこう述べている。

シェーンベルクやヴェーベルンさえその例にもれないが、近代の作曲家たちのだれひとりとして、ベルクほどに、あの時代にあって、イデオロギーの粉飾に浮身をやつす音楽家から遠くかけはなれた者もいなかった。…一貫して彼は、音楽形式の水準にたいする私の感覚を訓練し、徹底して分節されざるもの、空転するものにたいする、またとりわけ、溶解した作曲素材のただなかになおも残存する機械的にして単調な遺物にたいする、そうした抵抗力を私に植えつけた。彼が個々の場合に即して例示してみせるものは何であれ、脳裡に刻みこまれて、いつまでも消えることのない明証性をもっていた⁽²²⁾。

アドルノは、十一年にもわたるベルクとの師弟関係のなかで、音楽領域とは異なる領域（哲学）に進んだことを懸念しながらも、ベルクの音楽技法は、後の彼の文学的技法に影響をあたえたと語っている。それこそが「移行の原理」であり、これは、「あらゆるものは、本来、他のものから発展生成したにもかかわらず、しかしそれぞれに異なってもいる」という⁽²³⁾、全体の関連性と要素間の異なりをともに重視するものであった。この「移行の原理」は、ベルクの創造性を掌る「変奏曲という形態」をもたらすものであり、まさしく、先在する〈他者〉への〈まなざし〉を通して、新たな〈自己〉の行為としての存在の創造を図るための芸術操作といえるだろう⁽²⁴⁾。

アドルノは、芸術家としてのベルクについて、「未来への供犠として、おのが身を過去にささげたのである」という⁽²⁵⁾。「何よりも過渡期の人物」であったベルクは、西洋音楽の過去という先在する〈他者〉へ〈まなざし〉をむけながら、新たな〈自己〉の存在（「未来の音楽」）を創造していった。このような、異なるもの同士が「一つの世界を共有」すると見なすベルクの芸術表現のあり様に、「未来への供犠として、おのが身を過去にささげた」〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する、人間の倫理的生の遂行を見ることができるのである。

このような、ベルクの芸術表現への注目も、次章でも引き続き検討することにしたい。

第三節 伝統性と近代性

ここまで見てきたように、シェーンベルクやベルクの芸術表現に見られる、西洋音楽の過去という〈他者〉へむけられた〈まなざし〉は、ヴェーベルンの作品からもうかがえる。その一例として、ヴェーベルンが、バッハ（1685-1750）の《音楽の捧げもの *Musikalisches Opfer*》（1747年）を現代のオーケストラ用に編曲した作品⁽²⁶⁾がある。この作品について、以下のように解説されている。

この仕事の狙いは、どのような点においても、バッハの楽想をそのまま復興しようとしたり、バッハの意図がいかなるものであったかを創造したりするというようなものではない。ヴェーベルンは純粋に個人的な実験を試みたのであり…しかもそれを、バッハ時代に用いられていた器楽編成様式からはスッカリはなれた音響様式によって行っているのである。すなわち、彼はこの作品において、音色旋律を扱うための彼の原則、を適用しようとするわけなのである⁽²⁷⁾。

このようにヴェーベルンは、バロック期の伝統性を象徴するバッハという先在する〈他者〉に立ち返り、（カンディンスキーのいう）「自由を存分に活用し」ながら、近代性を象徴する新たな〈自己〉の芸術表現の礎となるべき「原則」を見出し、また、彼は、シューベルトのピアノ曲《ドイツ舞曲 *Deutsche Tänze*》（1824年）のオーケストラ編曲（1931年）もおこなっており、これらの、「個人的な実験」にたとえられる、先在する西洋音楽（〈他者〉）からの「演繹」作用を介して、新たな芸術家（〈自己〉）の行為としての存在（「未来の音楽」）の創造を目ざしていたのである。

ヴェーベルンによる「未来の音楽」としての最大の特徴は演奏時間にある。時間芸術と称される音楽は、基本的に演奏時間が増すごとに表現の説得力が増す芸術であるといつてよい。しかしながら彼の作品は、マーラーやヴァーグナーによる長大なロマン主義的作品と比べて極端に短い。

たとえば、《交響曲 *Symphonie*》(1928年)と題された楽曲は、全二楽章(第一楽章はソナタ形式、第二楽章は変奏曲というように、それぞれ伝統的な形式性が採用されている)で構成され、その名称がもつ従来のイメージに反して、およそ一〇分程度で演奏される。このような短い演奏時間のなかに、伝統性と近代性という異なる両者が凝縮されているのである。そうであるがゆえに、聴衆は極度の緊張のなかで彼の音楽にむかいあわなければならない。そして、この《交響曲》の初演では、ホール中聴衆の爆笑が起こったという⁽²⁸⁾。ヴェーベルンによる「未来の音楽」とは、音に身を委ねながら、長い演奏時間を経て遂には感動にいたるといふ、公衆がもっていた過去の音楽観とは明らかに対極の方向へとむかうものであった。

このような、余分な要素を取り払った究極的ともいえるヴェーベルンの音楽作品は、彼みずからの人間のあり方(行為としての存在)をあらわしている。ブーレーズはいう。「ヴェーベルンの進展、それは次第に研ぎ澄まされていく把握の鋭さであり、イデーの成長を制御するための殆ど偏執的なまでの戦いであり、作品化や方法と向き合った生活である。彼は毎日、「生きるとは一つの形式を擁護することである(Vivre, c'est défendre une Forme)」という法外な掟に従うのだ⁽²⁹⁾。この言葉が示すように、ヴェーベルンにとって、西洋音楽の伝統的な形式性を「擁護」することとは、みずからの芸術的(人間的)生=音楽を「進展」(創造)させることにほかならない。彼は、「形式」という過去と、「進展」という(未来をも包含する)現在との相関的な関係性の実現のために、「毎日」の「生活」を全うするのである。その「生活」とは、古典主義作曲家モーツァルトやベートーヴェンが、みずからの芸術的(人間的)生=音楽が「自己啓示としての記号」として「意味されるもの」となるための芸術形式の確立に努めた「毎日」の「生活」であり、ロマン主義の芸術家たちが、この芸術形式上における「即自態」が乗り越えられた、「外部に呈示される「他者」を」もつ、「精神においてのみ実現されるべき意識的な統一」を目指した「毎日」の「生活」でもあった。ヴェーベルンは、芸術表現における「進展」(現在)と、それを制御する「形式」(過去)の「擁護」という両者の差異性を肯定しつつ、しかもそれを越境しようとする、「精神においてのみ実現されるべき意識的な」両者の共存(「響存」)性を保持するという行為のあり様そのものに、新たな〈自己〉(芸術家)の存在(作品)の創造を見出していたのである。

シェーンベルクは、ヴェーベルンの楽曲作品について、次のように評している。「一遍の長編小説をたった一つの身振り、一つの幸福を一息の呼吸で表現する」⁽³⁰⁾。この言葉は、演奏時間がきわめて短い作品のなかに長大な要素を内包させたヴェーベルンの新たな芸術表現に対する賛辞といえるものである。アドルノによると、そもそも「音楽はその建築的本質に、形式という伝統的観念に呪縛」されているがゆえに、「時間を分節させることを断念しつづけたし、時間を遠慮会釈なく短縮する勇氣、外延的な量として制御されようとしたものを内包性のために犠牲にする勇氣がなかった」のであるが⁽³¹⁾、これに対して、ヴェーベルンは、時間芸術である音楽において、旋律の反復などによる時間の「分節」を「断念」し、時間を「内包性のために犠牲に」して、「一遍の長編小説をたった一つの身振り、一つの幸福を一息の呼吸で表現する」のである。西洋音楽史の「伝統的観念」からすれば法外的といえる彼の革新的な芸術表現は、過去(〈他者〉)の西洋音楽の歴史に対する、ブーレーズ的「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を通して、現在(〈自己〉)の歴史的な芸術作品の顕在化を目指そうとする努力の結晶であったと思われる。このようなヴェーベルンによる、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行は、「彼とともに私たちは現代に到達した」⁽³²⁾と評価するマーラーと同様に、指揮者としても活動していた彼の姿に着目させる。

西洋音楽史において、作曲家が指揮者として活動することは、中世の時代から珍しいことではなかった。その後、十九世紀になると楽曲の複雑化にともない、指揮を職業とする音楽家たちがあらわれはじめる。自作の殆どの交響曲の初演をみずから指揮したマーラーは、「生前、作曲家としてよりも、まず傑出した指揮者として見られ」、「当時の多くの指揮者と同じように、副業として作曲にたずさわっていた」⁽³³⁾といわれる。「総譜の細部すべてが重要」⁽³⁴⁾と考える指揮者としてマーラーは、彼の作曲家としての本性から楽譜の分析を徹底的におこない、楽曲作品への深い理解と解釈(楽器配分などに手を加えることもあった)を通して、先在する伝統的作品(〈他者〉)を、ロマン主義初頭の雰囲気を保ちつつ、新たな近代的音楽(〈自己〉)へと変容させていった。このマーラーの指揮振りは、当時の若い作曲家たち、とりわけベルクやヴェーベルンに多

大な影響をあたえたといわれる⁽³⁵⁾。

新ウィーン楽派の作曲家たちは、「時々指揮をするということが知られていたが、ベルクが指揮をしたのは極めてまれであり、シェーンベルクが指揮をしたのは主として自作だけであった」のに対して、ヴェーベルンは活発に指揮活動をおこなっていた。彼の指揮振りは、マーラーと比較されるほど徹底的な楽譜研究に基づいたものであり、ひとつひとつの音符の執拗な分析をおこなうがゆえに、つねに充分なリハーサルを必要としていた⁽³⁶⁾。これは、「絶対に完璧でなければならない」⁽³⁷⁾という芸術家としての彼の理念そのもののあらわれといえるだろう。

ヴェーベルンは指揮者として、作曲家たちが楽譜に記したひとつひとつの音符を（みずからのものに対してと同様に）彼らの生そのものとして捉え、それらを演奏者たちとともに現成させることを最大の目標においていた。このことを示す有名なエピソードがある。1936年に、ヴェーベルンは、同胞であったベルクの遺作《ヴァイオリン協奏曲 *Violinkonzert*》（1935年）の初演を依頼されている。この《ヴァイオリン協奏曲》は、ベルクが1928年以来、歌劇《ルル》の作曲に専念していたさなか、1935年2月にアメリカのヴァイオリニスト、ルイス・クラスナーからの依頼を受けて完成させた作品である。ベルクは、その依頼から数ヶ月後に、彼と親交があったマーラーの未亡人アルマの娘マノンの死を知る。彼女の死を悲しんだベルクは、依頼を受けていた《協奏曲》を、「天使（マノン）」のレクイエムとすべく、作曲を開始する。《協奏曲》は同年八月に完成されたが、ベルク自身がその四ヶ月後に亡くなってしまう⁽³⁸⁾。クラスナーは、（その翌年にバルセロナで予定されていた）《協奏曲》の初演の指揮を受諾したヴェーベルンとのリハーサルのためにウィーンへむかうものの、ヴェーベルンは、同胞の死に対するあまりの深い悲しみと失望からその指揮を断ってしまう。クラスナーの必死の説得によって、ヴェーベルンは気を取りなおして開催地へむかうが、「すべての旋律はそれぞれ命をもっている」がゆえに、「絶対に完璧でなければならない」という彼の芸術理念を介しておこなわれたリハーサルでは、同じ箇所が何度も執拗に繰り返され、ほとんど進行しない状態が続いた。初演日が迫るなか、スペインのオーケストラは、これ以上彼のリハーサルを受け入れることができず、ヘルマン・シェルヘンに指揮を委ねることにした。しかしながら、その初演からわずか数週間後、再び気を取りおとしたヴェーベルンは、深く音楽に満たされた人間の生の権化ともいえる、この芸術家を理解するイギリスのオーケストラとともに《ヴァイオリン協奏曲》の指揮をおこなった。ここでの演奏において、ついに、「ベルクになったヴェーベルン」は、まさしく亡き同胞（〈他者〉）の芸術的（人間的）生を現世に、そして後世に蘇らせたのである⁽³⁹⁾。ここで語られる彼の厳格で思慮深い芸術性（人間性）は、芸術にみずからを捧げた、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行によってもたらされる、人間の倫理的生のあり様を端的にあらわしているといえるだろう。

ヴェーベルンにとって、西洋音楽の「伝統的観念」ともいえる「形式を擁護すること」とは、まさしく〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉による、伝統性（〈他者〉）に対するブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を介して、近代性（〈自己〉）を創造する芸術的行為にほかならない。彼はこの行為の実現（実践）のために、〈芸術的人間〉としての、「毎日」の「生活」を全うするのである。

ところで、このようなヴェーベルンの芸術家としてのあり様は、その後のブーレーズによる芸術表現（活動）へと直接的に繋がってゆくものである。世界的な作曲家兼指揮者として活躍し、多数の芸術論の執筆ならびに講演をおこなってきたブーレーズと、「ウィーンはもとより国外でも指揮者として精力的に活動」⁽⁴⁰⁾しながら、音楽芸術論の講演⁽⁴¹⁾をおこなったヴェーベルンとは、その活動内容の点からみて、同じタイプの芸術家であったといえるだろう。そこで、次節では、芸術表現における両者間の共通性について述べておくことにしたい。

第四節 ヴェーベルンとブーレーズ

ブーレーズは、ヴェーベルンの全作品（番号付き）の録音と、習作なども含めた録音とをあわせて、彼の《作品全集》を二回制作している⁽⁴²⁾。また、ヴェーベルンに関する論考も多数あり、この芸術家に対するブーレーズの関心度はきわめて高いといえるだろう。彼は、最初の《ヴェーベルン作品全集》のブックレットにおいて、ヴェーベルンの言葉からの引用をベースにしたアフオリズム風の文章を寄せている。この「ヴェーベルン-クオテーションズ *Webern-Quotations*」

(43)と題された文章は、以下のようなキーワードによって分類されている。第一—三項「美学」、第四項「技術」、第五項「形式」、第六項「言語」、第七項「歴史」、第八—九項「個性」。そこで、これらの項目のなかから、ヴェーベルンとブーレーズ自身のスタンスとを結ぶ注目すべきものを取り上げてみよう。

第一項「美学」(十)「芸術とは、人間界特有の形式に内包されたいわゆる自然の創造物である」。

第二項「美学」(十二)「(古典主義後に調性は崩壊され)古典主義やロマン主義とは何かを理解できなくなった。そして自分自身と過去の巨匠たちとのあいだに何らかの違いが見られなくなった、というよりむしろ、彼らと同様におこなうことを心がけるようになった。このことは、今日の古典主義と呼ばれているような単なる形式のコピーをおこなうことではない。コピーを増進させるのではない。原理へとむかわせるのだ」。

第三項「美学」(十)「十二音技法は、すべてをより厳格にさせることによってより自由にさせる」。

第五項「形式」(八)「最初の多くの変容態は「主題」を与えられ、それらは新しいユニットを形成し、そして変容を繰り返し、また結合して全体の形をつくる」。

第六項「言語」(八)「すべてはひとつの中心的思想から発展してゆく」。

第七項「歴史」(四)「(芸術家が拘置されてゆく今日のドイツにおいて、)知的世界は破壊へと近づいている」。

第八項「個性」(六)「音楽が演奏されている時、その音楽は適当な官能的様相をそなえていなくてはならない。聴衆は音や指揮者に酔いしれることで、正しい方向へと導かれるのだ」。

第九項「個性」(五)「真の偉大な傑作は、大衆の不幸な想像性とはまったく異なる方法によって生みだされる」。

この「ヴェーベルン-クオテーションズ」を執筆していた頃のブーレーズは、「一九五〇年代から六〇年代前半を支配する全面的音列主義への方向付け」⁽⁴⁴⁾を主張した論文「シェーンベルクは死んだ」(1952年)の発表によって、ポスト・ヴェーベルン世代の代表格となっていた。このような状況のなか、「ヴェーベルン-クオテーションズ」は、まさしくブーレーズみずからへの「箴言」と見なすことができるだろう。

ブーレーズは、1946年から指揮に取り組みはじめ、1953年に新ヴィーン楽派等の現代の音楽作品ならびに自作品の普及のために、演奏会「ドメヌ・ミュージカル」を主催し、本格的に作曲家兼指揮者としての活動を開始している⁽⁴⁵⁾。作曲家ブーレーズにとって、先在する〈他者〉の作品を指揮するという新たな〈自己〉の芸術表現(活動)は、以降の彼の作風に大きな変化を与えることになる。たとえば、ここまで度々取り上げてきた楽曲《エクラ》がそうである。この《エクラ》が録音された(ブーレーズの指揮による)CDブックレット⁽⁴⁶⁾によると、《エクラ》は、楽譜(作曲家自身ともいえる)と指揮者(〈自己〉)が、演奏者(〈他者〉)に自由を促すことをコンセプトにして作曲されている。ここでいう自由とは、いわゆる偶然や即興という諸要素によってえられる自由のことではなく、演奏者みずからの訓練によってえることが可能となる、卓越した選択とイニシアティブの力によって感受できる自由のことを意味する。これは「管理された自由」と呼ばれ、1970年代頃までのブーレーズの作品⁽⁴⁷⁾の主要なコンセプトであり、作曲家・指揮者・演奏者という三者の関係性を見なおしを迫るものであった。長い西洋音楽の歴史において、作曲家は「全能の神」のような存在であり、演奏者はその神の創造した音楽を単に奏でる「奴隷」のような存在であった。ブーレーズは、作曲家兼指揮者としての経験を積み重ねるなかで、このような既存の伝統に対する「再考・演繹」ないし「価値転換」の必要性を感じ、作曲家・指揮者・演奏者のあいだに、相関的なコミュニケーションを生み出すことを目的とした新しい楽曲を着想する。こうして誕生した楽曲《エクラ》は、演奏場という現実空間のなかで、(ともに音楽を奏でる)異なるもの同士(指揮者と演奏者)が、なによりもまず、互いの差異を承認して、そこからの深い信頼と共感によってはじめて発生する動的統一としての、異なるもの同士間の「相関性」のあり様そのものといえる作品である。《エクラ》が演奏されるとき、指揮者の感覚によ

って適切と思われる瞬間に発せられた、演奏者にとっての予期せぬ「身振り」は、優れた緊張感と注意力に裏打ちされた演奏者にとって「輝き（エクラ）」の断片となり、それが演奏されることによってそれらの断片同士が結合し、楽音となって新たな「輝き」を派生させる。すなわち、この断片同士を結合させるというあり様そのものが、演奏者の自由であり、楽曲《エクラ》なのである。

このような《エクラ》のコンセプトは、先述の「箴言」にあったいくつかの項目と密接に関連している。たとえば、《エクラ》の「管理された自由」とは、「十二音技法はすべてをより厳格にさせることによってより自由にさせる」ことから着想されていると考えられ、「身振り」から発せられる「輝き」と、演奏がもたらす、それらの断片同士の結合とさらなる派生には、「変容を繰り返す、また結合して全体の形をつくる」ことおよび「すべては一つの中心的思想から発展してゆく」こととの類似性がうかがえる。この《エクラ》という、作曲家の意図に即した指揮者の「身振り」から演奏者の自由が生みだされる作品は、まさしく「人間界特有の形式に内包されたいわゆる自然の創造物」として捉えなおせるだろう。

ところで、ブーレーズは、最初の《全集》に収録されている、ヴェーベルンによるオーケストラ用編曲版のシューベルトの《ドイツ舞曲》に、ヴェーベルンみずから指揮した録音を使用している。この録音についてブーレーズはこう述べている。「私はとても驚きました。とくにルバートのためです。それは、今日ではわざとらしく思われますが、彼にとっては自然だと思われるに違いありません。その録音が、二〇世紀初頭の別の作曲家のものだったら、そうしたタイプの身振りを予期したでしょうが、ひじょうに厳格で、さらには禁欲的だったことで有名な音楽家が、それもまさに彼の作品二十一や二十四を作曲していた時に、あのような演奏に身を委ねることは、まず、まったく理解し難く思われます」⁽⁴⁸⁾。ブーレーズにとって意外にも感情移入が見られる、このようなヴェーベルンの指揮振りの特徴は、「ベルクになったヴェーベルン」による《ヴァイオリン協奏曲》の録音からもうかがえる⁽⁴⁹⁾。確かにヴェーベルンは、「厳格で、さらには禁欲的」であったが、「箴言」で述べられているように、「音楽が演奏されている時、その音楽は適当な官能的様相を備えていなくてはならない」ことを思料する芸術家でもあった。ヴェーベルンのこうした別の側面を見出したブーレーズは、次のようにも述べている。

当時私たちの注意を惹きつけていたのは、とりわけ、構造に関するもので、言語のラディカルな革新でした。そして時には、私たちがそれらの作品に抱いていた、やはり相当ラディカルな見方が、その音楽に含まれていた伝統的なものすべてから外れて、通用してしまっていました。結局、音楽的な身振りは当時そう思われていたよりもずっと情動的なものです。私について言えば、現在、ヴェーベルンの音楽を、昔よりもしなやかに演奏しています。そうした音楽的な身振りが不可欠であり、またヴェーベルンは確実に、音楽的な身振りというものを、少なくとも、構造的な組織化に従ってと同じくらい、表現的な軌道に応じて考えていたということに、私は気づきました⁽⁵⁰⁾。

ここで言及されているように、ヴェーベルンの音楽には、「伝統的なもの」が内包され、「情動的」且つ「表現的」な身振りが、その音楽の現成に必要とされていたのである。この発見は、ヴェーベルンの芸術表現を分析的に「再考」することによって、その全体像を掌る根源的な要素へと導くものであったといつてよい。そこで、このことに関連してブーレーズが、ヴェーベルンとクレーとの共通性に注目した一文を見てみよう。異なる芸術領域の二人を結びつけるこうした見方は、ブーレーズによってだけでなく、アドルノによっても指摘されており、「ヴェーベルンのもとでクレーを思い起こすことはむだではない」⁽⁵¹⁾といわれている。ブーレーズは、「或る要素を別の或る要素に作用させつつ」、「それらに有機的な成長をもたらす」ことを、この両芸術家を結ぶ共通性として指摘しながら、以下のように続けている。

いかにクレーがヴェーベルンに接近し、そしてどのようにして両人がゲーテから出発するかを確認するのはとても面白いことです。ゲーテは、在る時期、植物の有機的な成長に殊のほか興味を持ちました。個人的に、私は、時として極めて単純な所与を基点に大変豊かな増殖を生じさせる音楽組織のそうした成長を重要視します。クレーとヴェーベルンはそ

うした演繹能力を持っています。入念に選び取られた最初の諸要素によって、極めて豊かな世界を、あたかもその発生が中心核から生じるかのように、演繹することが可能になるのです⁽⁵²⁾。

ここでいわれる、「あたかもその発生が中心核から生じるかのように、演繹すること」とは、ブレーズによる、「ヴェーベルン-クオテーションズ」（および《エクラ》の特徴としてたとえられる「万華鏡」の操作）に見られる、「すべては、ひとつの中心的思想から発展してゆく」こととほぼ同意であるといえる。また、ここでの「有機的」なものを伝統的なものと換言するならば、「入念に選び取られた」先在する伝統的な音楽作品（〈他者〉）から「演繹」することによって、新たな近代的音楽（〈自己〉）の創造を図る、作曲家兼指揮者としてのヴェーベルン（ブレーズ）という、〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉の遂行のあり様をここに見ることも可能であろう。

ここまで検討してきたように、新ウィーン楽派の芸術家は、世紀の過渡期に生きながら、世俗社会という「大河」の流れに逆らいつつ、西洋音楽史における革新的な芸術表現をおこなった。しかしながら、彼らの芸術表現においては、表現主義から、ロマン主義の先にある、古典主義、そしてバロック期へと遡及的にその舵がむけられていた。シェーンベルクはこう語っている。「バッハのであれ、ハイドンのであれ、あるいはその他のどのような巨匠のであれ、すぐれた人達の手になるあらゆる傑作の中に、われわれはかの不滅の新鮮さを発見するのである。何故なら、芸術とは新しい芸術のことだからである」⁽⁵³⁾。彼らは、ヴァーグナーのいう「生の源」に立脚しながら、先在する過去の「巨匠」（〈他者〉）たちへ〈まなざし〉をむけることによって、新たな〈自己〉の行為としての存在（作品）の創造を目ざした。これこそ、〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉を介する、芸術表現における人間の倫理的生の遂行にほかならないのである。

ところで、表現主義に位置づけられる、新ウィーン楽派の三人の音楽家たちによる芸術表現は、ニーチェの音楽（芸術）観を通奏低音として鳴り響くもの、換言すれば、その意味をニーチェ的に捉え返しうるものであるといえよう。『悲劇の誕生』におけるヴァーグナーへの傾倒ぶりは既述の通りであるが、他にもいくつかの著作でみずからの哲学思想と音楽との関係性について述べている。たとえば、『人間的、あまりに人間的 *Menschliches, Allzumenschliches*』（1878年）では、音楽に関する記述が随所に見られる。そのなかでニーチェはこういつている。「音楽の友として。—結局のところ、われわれが音楽を愛しつづけてゆくのは、われわれが月光を愛しつづけてゆくようなものである。どちらも、太陽にとってかわろうなどとは思いはしない、一音楽も月光も、できるだけみごとに、われわれの夜々を明るくしようと望むだけである」⁽⁵⁴⁾。この、われわれの慎ましい、愛すべき友として言表される音楽とは、まさしく、カンディンスキーがシューマンの作品を評して述べた、「人間の心の暗闇に光を投げかけること」を目的とする芸術である。ロマン主義者や表現主義者、そしてニーチェが唱える音楽（芸術）の役割とは、この「月光」とともに、現実の世界に生きる人間の救済を試みることなのである。そして、ここで見られる芸術がもたらす救済は、現実の世界に生きる人間の希求によるものといわれる。

夢や芸術と対照的な現実感覚を保持している限り、人は夢や芸術から利益を得ている。実際に夢も芸術もつかの間のはかない平和を見つけるために、われわれが背を向ける現実世界のなまぐささや、厳しさや、不安定を浮き彫りにする。こうしてこの二つは「生を可能にさせ、生きるに値するものにする」。だから現実世界によく馴染んだ幸せな人は芸術や想像力を必要としないだろうと、思われるかもしれない。もしフロイトが正しければ、願望がすべて実現された人は、決して夢を見ないことになる。もしもギリシア人が、言い伝えによって描かれているような健康で快活な人々であるならば、かれらは芸術を、すくなくともアポロ芸術を必要としなかったろう。ゆえにギリシア人はそれほどには世界と調和していなかったと推測しなければならない。これこそまさにニーチェが立証しようとしたことである⁽⁵⁵⁾。

ここで述べられているように、人間の生と現実の世界との不調和が、ギリシア芸術の繁栄をもたらす原動力となっていた。そして、この芸術の繁栄によって、芸術表現と人間の倫理的生の深い関係性が意識されはじめるのである。

ギリシア芸術はその宗教と同じように、生存を短縮し、消滅する代わりに生を最終的に受け入れ、処置する工夫であった。このような考え方はニーチェの考えにとって、きわめて重大なもので、それはギリシア文化だけでなく、文化一般に当てはまる。芸術、宗教、哲学、道徳、そして実際に経験に形式を付与するものはなんであれ、結局苦悩に対する一つの反応であり、生存を可能にし、耐えやすくして死の願望（これをそう呼んでよいならば）を克服する手段と理解しなければならない⁽⁵⁶⁾。

このように、芸術は、現実の世界に生きる人間の苦悩や死への願望を「克服する手段」として誕生した。そして、この誕生のあり様そのものこそ、新ウィーン楽派の音楽家（そして、ブーレーズ、クレイ、ヴァーグナー）たちが、世俗社会という「大河」の流れに逆らい、その探究の果てにたどり着く「生の源」から「われわれの夜々」へ「投げかける」、まさしく〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する、人間の倫理的生の遂行の光曜なのである。この光曜のもと、われわれの生きるこの「大河」が、「生の源」から湧く芸術によって満たされ、それこそ人間の倫理的生の「美（芸術）化」が実現されることが、人間の次の課題となると、ニーチェとともに語る事ができよう。

ニーチェは「より高次の芸術」を目ざしている。それは（なにもヴァーグナー芸術にかぎられるわけではない）「祝祭を創案する芸術」にほかならない。「祝祭」としての芸術、これは「生を美化」する芸術、すなわち、緩和するもの、われわれを制御し、交際の諸形式をつくりだし、無作法な人間たちに、礼儀、几帳面さ、丁寧さ、適宜に語り適宜に沈黙すること等々の規範を教えこむものなのである⁽⁵⁷⁾。

次章では、ここまでの論究をふまえながら、本章で取り上げたベルクの芸術表現に関する補完的な考察をおこないたい。

第五章 形式性がもたらす共存性

ベルクによる未完の歌劇《ルル *Lulu*》は、「最高度に複雑な形式的諸構造が表現主義のもとに存在」⁽¹⁾する作品といわれる。《ルル》は、もともと全三幕で構想された歌劇であったが、作者の死（1935年）によって第三幕は未完のままのこされた。そこで、本章では、ベルクの死後完成された、その全三幕版に胚胎する芸術-倫理的な思想可能性について、彼の芸術表現を掌る形式性に注目しながら考察をおこないたい⁽²⁾。1979年に、作曲家フリードリヒ・チェルハ（1926-）によって、断片的にのこされていた第三幕のオーケストレーションをもとに完成された全三幕版は、その同年に、ブーレーズの指揮、シェローの演出によってパリで初演された。この全幕上演の意義は計り知れない。なぜならば、全三幕を通して鑑賞されることによって、はじめて、ベルクが意図する《ルル》の全体像を掌る形式性があらわれるからである。つまり、《ルル》は、未完のままの状態でその真価が発揮される作品とはいえないのである。

前章でも述べたが、ベルクは、十九世紀後半から二〇世紀へと移行する世紀の過渡期に生きた芸術家であり、彼の師シェーンベルクや同胞ヴェーベルンと比べ、生涯に渡ってみずからの作風においてロマン主義的な要素を保持していたといわれる。しかしながら、彼の作品においても、古典主義に見られるような、伝統的な形式性が多分に必要とされていた。これには、「ベルクが三十年代の新古典主義の発展の中で捉えられるとしても〔それは〕特別なことではな」く、「この時代には、誰もが旧来の形式を利用しようと考えていた」⁽³⁾ことも関係している。このベルクによる形式性への強い指向は、「伝統を何ら失うことなく、近代性という現象を伝達する」⁽⁴⁾という、対照的なこれら両者（伝統性と近代性）の共存性（「相関性」のあり様）をもたらしことによって、そこにおいて新たな〈自己〉の存在（音楽）の創造を図る、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介するものと思料される。

そこで、全三幕版《ルル》の一幕ずつを、以下一節ごとに取り上げながら、全三幕版において可能となる、形式性がもたらす、異なるもの同士の倫理的な共存（「響存」）性の構造の解明をおこないたい。

第一節 第一幕 歌劇《ルル》の形式性

歌劇《ルル》の第一幕は、「プロローグ」に続いてはじまる。時は、十九世紀末、ドイツのある都市である。この「プロローグ」は、猛獣使い役によって歌われる短い前口上のようなものであり、ここでは、「蛇」にたとえられる性的魅力に溢れる女性ルルが見世物のごとく紹介される。歌劇《ルル》は、ドイツ表現主義の劇作家として知られるフランク・ヴェデキント（1864-1918）の二つの戯曲、『地霊 *Erdgeist*』（1897年）と『パンドラの箱 *Die Büchse der Pandora*』（1904年）が、その原作となっている。ヴェデキントは「生まれながらボヘミアン」であり、これらの両作品を通して、「人間の本能的な欲求である性欲を唯一の真の根源的な存在と考へ」、「既成の道德的社会を痛烈に批判した」といわれる⁽⁵⁾。ベルクは、ゲオルク・ビュヒナー（1813-37）の原作による実話に基づく最初の歌劇《ヴォツェック *Wozzeck*》⁽⁶⁾（1922年）と同様に、第二の歌劇の題材として、再び現実の世界（社会）に生きる人間の情念と欲望が渦巻く悲劇的戯曲を選択した。これは、「一九一八年から『兵士の物語』の中に同時代のさまざまなタイプの舞曲を導入していたストラヴィンスキーのように、ベルクも遠い昔の歴史の中にはなく、日常的な慣習の中に「見出されたもの」⁽⁷⁾を、みずからの作品に導入した結果だといってよい。

歌劇《ルル》の第一幕における、主な登場人物は、ルル、シェーン博士、画家、医事顧問である。この歌劇にとって、登場人物の役割は非常に重要である。なぜならば、主要な役柄を演じる歌手たちは劇中でもうひとりの役柄を担っており、このことが歌劇《ルル》の全体像を掌る形式性を検討する上で最も重要な要素となっているからである。ヴェデキントの二つの戯曲を連関させ、一人の歌手に二役を与えるという構想は、《ルル》を作曲する初期の段階から、既にベルクの意中にあつたようである。彼がシェーンベルクに宛てた手紙（1930年8月7日付）のなかで、以

下のように述べられている。「私の歌劇では、原作の『地霊』の最後の場面と、『パンドラの箱』の最初の場面という異なる二つの部分を間奏曲で繋ぐわけですが、ここがこの悲劇全体の中心点であり、前半の上昇部分とそれに続く後半の下降部分のはじまりを示しています。（ところで、後半部分のルルの屋根裏部屋を訪れる四人の男たちは、前半部分で彼女の犠牲者として墮ちていった登場人物と同じ歌手によって演じられます。…）これこそ、私があなたにお話しているもっとも興味深くドラマティックなアспектなのです」⁽⁸⁾。ここで説明されているように、歌劇《ルル》は、その前半部と後半部をきわめてシンメトリカルな状態に配置することによって、全体像が形成されるように仕組まれている。そして、ここでいわれる「中心点」（全三幕のなかの第二幕の第一場と第二場のあいだ）を、境界点と捉えることから、異なる二つの戯曲（『地霊』と『パンドラの箱』）が対照的にむかいあうことによって、それぞれの登場人物もまた対峙されるのである。

第一幕のストーリーはこうである。第一場では、医事顧問と結婚しているルルが、彼の留守中にルルの肖像画を描く画家から強引な誘いを受けている。そこへ帰宅してきた医事顧問にその現場を発見されてしまう。そして、彼はそのショックで突然亡くなってしまう。続く第二場では、ルルはその画家と結婚している。そこへ、第一幕で亡くなった顧問役と同じ歌手が演じる醜悪な老人シゴルヒが登場する。彼は、ルルの「父親」として、今でもしつこく物乞いにきている。また、長いあいだ、彼女の「保護者」であるシェーン博士も冒頭に続いて登場してくる。画家は、自分の妻となったルルの本性を知り、苦悩の末自殺する。そして第三場では、ルルは劇場のダンサーとして働いている。彼女は、未だ自身の「保護者」であるシェーン博士が彼の許嫁とともに客席にいることに気づき、彼に彼女との結婚を破棄するよういい放つのである。

このように、第一幕では、ルルの魔性によって医事顧問と画家という二人の登場人物が「犠牲者」になるわけだが、医事顧問は、ただちに老人シゴルヒとして、また、画家は（第三幕第二場で）娼婦となったルルの客人として彼女のまえに再びあらわれる。そして、シェーン博士は、第二幕第一場でルルに殺害され、画家と同様にロンドンが舞台となる第三幕第二場において、落ちぶれたルルの新たな「保護者」として回帰するのである。このような《ルル》における配役に関するシンメトリ的配置策について、ブーレーズは以下のように述べている。

『ルル』はたしかにひとつの「教訓劇」であり、一種の『道楽者のなりゆき』である。つまりルルは裕福な保護者シェーンを殺害するにいたるまで社会的に昇級してゆき、ついでロンドンにおける娼婦として悲惨な状態にいたるまで身分を段階的に墮落させてゆく。ベルクは、ロンドンの街におけるルルの三人の「客」の役を自らの誤ちによって死ぬ三人の登場人物に託すことによって、このシンメトリーを故意に強調した。はじめの二幕における医者、画家、シェーンは、第三幕における教授、黒人、殺人鬼ジャックにそれぞれ対応する。ルルの手で殺されるシェーンはジャックとなり、ジャックによってルルは死ぬ。多くの登場人物を要する作品における単なる演劇上の節約だとは思わないで欲しい。ベルクはヴェデキントの作品にはけっして存在しなかったこのパラレリズムを創り出し、意味作用について思い誤ることのあり得ないほど明瞭な音楽的復讐によってパラレリズムを強調し、さらにヴェデキントの作品をそうした社会的な昇級と墮落によって形づくられるアーチを強調するような方法で規定し、整理し直したのだ⁽⁹⁾。

ここでいわれるように、「このようなマルチプルな役の使い方は、便利性の追求ではなく、ベルクによるヴェデキントの原作に対する非常に洗練された改作として、明確なドラマ性と形式性の成立のために創作された」⁽¹⁰⁾のものである。ベルクは、ヴェデキントによる異なる二つの戯曲を取り上げることによって相関的な「パラレリズムを創り出し」、秩序化されたひとつの作品として新たに生まれ変わらせることに並々ならぬ情熱を傾けていた。そしてこの実現のために、彼はシンメトリーという形式性を必要としたのである。「ベルクはこのシンメトリックな形式に対する嗜好を早くから表明してきた。しかも彼が創作活動を押し進めるにしたがって、このたんなる関心事は真の強迫観念になっていった」⁽¹¹⁾といわれる。

このようなベルクの「シンメトリックな形式に対する嗜好」は、新たな芸術作品として生みだされた《ルル》の様相に直接あらわされている。アドルノは以下のように解析している。

ベルクの感情移入は、かつて運命の手中にある兵士〔ヴォツェック〕の迫害妄想にたいしたように、抑圧された層としてのかの深層にむけられていく。この深層は、その内実をみれば、まことに多義的である。一方では、その社会的な形姿のなかに、数世紀にわたってくわえられたありとあらゆる毀傷の痕跡をのこしている。抑圧された何ものかがあり、他方また破壊的な可能性を内にはらみつつ、ルルも含めて、このオペラの全登場人物にくわえられる暴力がある。この暴力自体、その領域に属し、そこから屹立している。しかし、それは、また謀叛の暴力、抑圧に骨がらみになっているひとつの文化に終末が準備されるであろうことへの、希望の暴力でもある。『ルル』がカタルシスたりうるのは、アリストテレス的ならぬフロイト的な意味においてである。それは、抑圧されたものを救いあげ、それを直視し、意識化し、そして、みずからそれとひとしなみの存在となることによって、それを青天白日の身にしてやる、すなわち、文明過程の変更修正をおこなう上級審なのである。同時代の芸術を蝕する暗鬱さを共有しながら、そこにおいて同類たることはない、この作品の光耀は、まさに抑圧されたものと希望との、この結合にある⁽¹²⁾。

ここでいわれる「オペラの全登場人物にくわえられる暴力」を、そのまま《ルル》という作品に対して「くわえられる暴力」と捉えることも可能であろう。（多義性を有する）新たな芸術表現をみざすベルクの作品は、旧来の固定化された価値観が蔓延る社会にとって未だ受け入れ易いものではなかった。彼の作品は、まさしく当時の芸術評価から「抑圧されたもの」だったのである。しかしながら、ベルクは、この社会からの「抑圧」という「暴力」を「直視し、意識化」することによって、それとは対照的ともいえる「謀叛の暴力」ならびに「希望の暴力」を見出してゆく。そして、一種の「カタルシス」をもって、これらの対照的な二つの「暴力」（「抑圧の暴力」と「謀叛／希望の暴力」）を、（両者のあいだに境界点をもつ）「シンメトリックな形式」へと組み込ませる。彼は、このような一種の心理的作用がもたらす形式性という法則を掲げる「文明過程の変更修正をおこなう上級審」となり、〈自己〉の存在としての芸術表現を、《ルル》という作品を通して「青天白日の身にしてやる」のである。これは、現実の世界（社会）からの「抑圧」という先在する〈他者〉へ〈まなざし〉をむけながら、そこからのブルーーズ的「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を介して、「希望」という新たな〈自己〉の存在（作品）の創造を図る、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行にほかならない。すなわち、形式性を用いて、異なるもの同士（「抑圧」と「希望」）の差異を対置して、しかもそれを越境しようとすることによって、互いの差異を「共有しながら、そこにおいて同類たることはない」と捉えることが可能となり、両者間の「相関性」としての「結合」というあり様そのものが、《ルル》の放つ「光耀」となるのである。

第二節 第二幕 ベルクの生

第二幕の考察に入るまえに、これまで検討してきたベルクの形式性について、少しく説明を加えておきたい。既述のように、ベルクの作品が有するロマン的な要素とは、十九世紀のヨーロッパを風靡したロマン主義芸術の影響であることはいままでもない。そして、表現主義に位置するベルクの作品が、作品形態に厳格な形式性を要求する古典主義よりはむしろ、人間の精神と心情とを作品形態すべてを通じて表現するロマン主義に近いことも定説とされている。また、ベルクが活動した1930年代における新古典主義の傾向のなかで、誰もが伝統的な形式性を利用しようと考えていたことも既述のごとくである。そこで、世紀の過渡期に生きたベルクの複雑な芸術思想の背景は、次のように説明されうるだろう。

彼ら〔ロマン主義者たち〕には自らのヴィジョンを実現する手段が欠けていた。このことが、強固に存在した新古典主義的な因習と同様に、しばしばロマン主義者たちにも、「古い」ものによって「新しい」ものを表現することを強いたのである。しかし、そのことはいずれの利益にもならなかった。そこから、多くのロマン主義の詩や絵画の目立

った特徴ともなっている、形態と感情、創造力と再現との緊張が生じたのである。それにもかかわらず、表現主義芸術と抽象芸術の胚芽は、ロマン主義者たちによって置かれた前提の中に見誤ることなく存在していた。その前提とはすなわち、その純粋な内面性の内に本質的な深さと自己満足と充実とを捜し求める美的意識という前提である。この内面性は必然的に世界を非物質化した。それは、実在的なものを理想の光の下で再構成するためにこれを解体したのである⁽¹³⁾。

ここで述べられる内容は、形式性を重んじる「古い」芸術表現と十二音楽技法を用いた「新しい」芸術表現との相関的な関係性を試みるベルクの姿勢と共鳴しあうものである。「形態と感情、創造力と再現」といった対照的な要素を兼ねそなえるロマン主義の特徴を引き継ぎ、内面性の顕在化を重視する表現主義を指向しつつも、新古典主義の形式性を根幹におくベルクの芸術表現において、「純粋な内面性の内に本質的な深さと自己満足と充実とを捜し求める美的意識」は、彼の「シメトリックな形式に対する嗜好」に結晶していた。ベルクは、この「美的意識」を前提として、現実の世界（社会）における固定化されたさまざまなものごとに対する多義性をともなう「非物質化」を図るために、《ルル》（ないし《ヴォツェック》）に見られる、現実の世界（社会）に生きるさまざまな人間の赤裸々な生を描いた戯曲の選択をおこない、この「実在的なものを理想の光の下で再構成する」という、「現実」と「芸術」との「美的相関性」の創造をもたらす形式性を必要としたのである。

ところで、ベルクが歌劇化を試みた《ルル》は、そもそも、歌劇ではなく演劇のために書かれた戯曲である。そのために、ベルクは、ヴェデキントの戯曲の構造とみずからの音楽的な構造との連関性の実現を試みるわけであるが、この点に関して、ブーレーズの解析が的確である。

演劇構造と音楽構造という二つのものを一致させるということは、人為的で、ある種の策略に依存しているように思われる。動機形態の演劇的な変化に基づいては形式を統御できないのではないかと危惧して、…演劇的な目的に仕えることをその活動範囲に強制するのだ。そこにはまた、次のような意味で、保守的な観点、反動的な態度も見出される。つまり、ベルクは、演劇的な形式の内部で伝統的な諸構造を再創設するわけだが、それらの構造は、創造者の主要な努力がまさにア・プリオリな形式的図式から解放されることにあったと確認される歴史的な変遷には逆らっている⁽¹⁴⁾。

ベルクは、ヴェデキントの戯曲がもつ「演劇構造」と歌劇としての「音楽構造」との一致を試みるために、音楽家である彼にとってある種〈他者〉的要素といえる「演劇構造」の「内部」において、〈自己〉的要素である「音楽構造」の「再創設」をおこなっている。このような、「音楽構造」(〈自己〉)が「演劇構造」(〈他者〉)の「目的に仕える」という、先在する〈他者〉からの「演繹」によって、新たな〈自己〉(芸術家)の行為としての存在(作品)の創造を図る、(芸術的人間)による〈他者へのまなざし〉の遂行のあり様がうかがえるだろう。すなわち、彼は「カタルシス」をもって、「ア・プリオリな形式的図式」(〈他者〉)という「保守的な観点」に「音楽構造」(〈自己〉)を拘束させることによって、逆説的に西洋芸術史の「歴史的な変遷」に対する「反動的な態度」を生みだしているのである。ブーレーズは続けてこう述べている。

たしかに、ベルクの企てには、形式的な秩序に基づくことで安心を得たいという絶えざる願望が感じられる。演劇的な作品に限らず、彼の全作品には、主題法と形式とのそうした同じ関係、特徴の非常にはっきりした分節法を用いて、明白明瞭な形式分割に基づいて、きわめて衝撃的な主題音形を定義しようとする、あの—まったく古典主義的な—願望が見出せる。その願望はまた、前もって確立された形式上の約束事の枠の中で創作したいという願望でもある。ベルクは変奏曲を書く。あるいはむしろ、彼の創造は、変奏曲という形態や、ソナタという形態や、ロンドという形態に従って展開される。作曲に応じて形式が発見されるのではない。形式は決定されていて、したがって適切な主題法を必要としている⁽¹⁵⁾。

ここでいわれる「ソナタという形態」や「ロンドという形態」といった伝統的な形式性は、「形式的な秩序に基づくことで安心を得たいという絶えざる願望」を抱くベルクの作品（〈自己〉の存在）を誕生させる、まさしく「母」のような存在にたとえられるだろう。ここでいう「母」とは、当然のごとくベルクの創作以前に存在し、そうであるがゆえに、ベルクの創造性は、そこからの「変奏曲という形態」として誕生するのである。そして、形式性が「母」として「決定」されているならば、ここでいわれる「主題法」は「父」と呼ばれうるだろう。そこで、この「適切」な「父」の必要性について、ブーレーズの説明を見てみよう。

ベルクにおける主題の定式化は、それ自体として、きわめて古典主義的であり、もし軽蔑的なコノテーションがなければ、アカデミックとさえ言いたいほどである。しかも堅固な伝統が、ベルクの主題をマーラーの主題に、またヴァーグナーやシュトラウス以上に、ブラームス、そしてブラームスを通じてベートーヴェンに結びつけている。その理由は明白だと思う。テキストを、単に情緒的な一致というレヴェルではなく、より高次の構造的レヴェルで捉えようとして、ベルクは、そのための形式的な図式を展開させるために、構造それ自体においてきわめて推敲された主題法を必要とするからだ⁽¹⁶⁾。

ベルクの作品にとっての「父」なる存在である「主題法」とは、マーラーからブラームス（1833-1897）、そしてベートーヴェンの作品に見られるような、確固とした楽曲の主軸となる旋律をもたせることである。ここでいわれる作曲家の変遷は、ロマン主義から古典主義へと時代を遡るものである。したがって、ここでの「父」と「母」とをともに必要とするベルクの作品は、「歴史的な変遷」の逆行による落とし子といえるかもしれない⁽¹⁷⁾。ベルクは、みずからの作品の「テキストを単に情緒的な一致というレヴェルではなく、より高次の構造的レヴェル」へと引き上げるという、〈自己〉の「古典主義的な願望」を実現（充足）させるために、「形式性と主題法」という「両親」（〈他者〉）の存在を必要としたのである。

ここで第二幕のストーリーならびに主な登場人物についてふれておこう。前述したように第二幕は、《ルル》全体の「中心点」を挟む二つの場によって構成されている。第一場では、「保護者」であるシェーン博士と結婚したルルが、彼の邸宅で依然として自墮落的な生活を送っている。シェーン博士は、ゲシュヴィッツ伯爵令嬢や彼の息子アルヴァまでもがルルの虜になっていることに憤怒し、彼女に自殺するよう迫る。しかしながら、逆に彼がルルに射殺されてしまう。続く第二場では、仲間の協力によって脱獄したルルが、再びシェーン博士の邸宅へ戻ってきている。彼女の傍らに居るのは、彼の息子アルヴァである。そして、二人は警察の追っ手から逃れるために、ともに逃亡することを決心する。

前述したように第二幕は、《ルル》全体の「中心点」を挟む二つの場によって構成されている。第二幕第一場までの内容が、原作の『地霊』であり、第二幕第二場から、『パンドラの箱』の内容へと移行してゆく。そして、この第二場へと移行するための間奏曲が、《ルル》全体の「中心点」となるのである。ここでの間奏曲では、まさしく伝統的な形式性といえる、反復を意味する「オスティナート *ostinato*」と呼ばれるバロック音楽の形式が採用され、（シェーン博士殺害の罪による）ルルの逮捕、拘留、裁判、牢獄、解放といった目まぐるしいストーリー展開が、サイレントフィルム形式で紹介される⁽¹⁸⁾。ベルクはこの三分程の短い間奏曲のなかに、劇全体を掌る「シンメトリックな形式」を配置し、ここでの出来事（歌手の配役や内容の進行）をリブレットに記している。「音楽がシンメトリーに構成されているのに相応して、ほとんどシンメトリーになっている（つまり前進し、後退する）。そのため出来事やそれに伴うことがらが出来るだけ逆に相応するようにされる」。「主要な出来事（裁判、対診、逮捕、解放）の相応した配置のほか、小さな種類の出来事も相応できよう。例えばピストル—聴診器、葉莢—フレスコ、法律—医学、…など。また人間の相応、例えば裁判官と陪審官、医者と学生…など」⁽¹⁹⁾。この第二幕第一場と第二場とのあいだのマイクロなシンメトリーは、劇全体を横一線の時間軸ととえるならば、その軸上の「中心点」（間奏曲）から左端（第一幕のはじまり）と右端（第三幕のおわり）へと左右の方向へと広がり、ついには歌劇全体というマクロなシンメトリーを形成する原子的な要素といえるだろう⁽²⁰⁾。

このように、劇は第二幕の「中心点」(間奏曲)をルルの社会的地位の折り返し点として、「昇級」を象徴する前半部分(左半分)から、後半部分(右半分)における「墮落」へと進行してゆく。「『ルル』」においては、一水平的なオリジナルから演繹された垂直的な諸形式をオリジナルとは異なる水平的なものに戻したり、音符の規則的な省略によって置換を獲得したりといった「様々な方法」⁽²¹⁾によって、「演劇的な形式の内部で伝統的な諸構造を再創設する」ことがおこなわれる。すなわち、「ア・プリアリな形式的図式」という〈他者〉への〈まなざし〉の遂行によって、そこ(劇)において、〈自己〉(ベルク)と〈他者〉(形式性)との「美的相関性」のあり様そのものとしての芸術的(人間的)生=音楽が息衝く、異なるもの同士の倫理的共存(「響存」)の世界が設えられ、最終幕へむかって「『ルル』」は、生そのもののように進行していく⁽²²⁾ことが可能となるのである。

第三節 第三幕 《ルル》の生

既に説明したように、《ルル》はベルクによって第二幕まで完成されていた。その後、全幕上演が実現するまでにおよそ半世紀もの時が費やされた。《ルル》の全幕完成までのさまざまな諸事情は、この歌劇がいかに作者の意図していた本来のかたちで上演されなければならなかったのかを教えてくれる。ベルクの死の翌年、未亡人となったヘレーネ・ベルクは、シェーンベルクとヴェーベルンに第三幕の完成を要請した。しかしながら、この願求は拒否されてしまう。その理由は明らかでないといわれるが、シェーンベルクは、第三幕の台詞のなかに「反ユダヤ的口調」を感じたといわれ、ヴェーベルンにいたっては、ただ「どうしてよいか判らない」と謝絶したといわれる⁽²³⁾。

歌劇《ルル》の初演は1937年6月2日にチューリッヒでおこなわれた。ここでは、当然のことながら二幕版の上演であった。その後、ヘレーネ未亡人は、《ルル》は「未完成の形で充分に生きのびる力を持つとの結論を下し」、夫ベルクが残した第三幕に関する資料の公開を一切禁止している⁽²⁴⁾。1969年の彼女の遺言によると、「《ルル》」第3幕は何人といえども閲覧してはなりません」と述べられ、その理由について、「アーノルド・シェーンベルク、アントン・ヴェーベルン、アレクサンダー・ツェムリンスキーが手稿譜を見て、彼らはこれを完成できないと述べたのですから、アルバンのもっとも親しいこれら三人の友人の見解は作品原稿を凍結するという私の決断にとって決定的でした」と記されている⁽²⁵⁾。しかしながら、ベルクの遺稿を管理するユニヴァーザール・エディション社は、1963年から秘かにチェルハのもとへ第三幕の完成を依頼していたのである⁽²⁶⁾。

チェルハは、第三幕の完成にむけて、その可能性を探りながら、残された資料の研究を進めるなかで以下のことに気づいたという。

この材料を研究しているうちに、作品が有機性を持つ複合体であり、各部分がつねに全体とのかかわり合いにおいて意味を持っていることが、私にも判って来た。部分を取り出すなら、残った構成部分も、その機能を充分果たし得なくなる程の有機性を持つのである。はじめ2幕を上演するというのが、全体の意味内容の3分の2を伝えることにもならない。なぜならこれでは全体に対する連関を見とおすことができないからである。一般に第3幕のことが知られていないために、この作品の真価は完全に認められなかった。これは近代の最も偉大なるミュージックドラマティカー(楽劇作家)に対する不当評価であると言ってよい。この点に関しては、意見と反対意見とを戦わすという性質のものではない。なぜなら、上演できるような形の第3幕を作り上げることの必要性は、事実にもとづいて証明できることだからである⁽²⁷⁾。

ここで言及されているように、《ルル》は第三幕抜きにその真価が認められる作品ではなく、三つの幕がそれぞれ密接に連関しあうひとつの「有機性を持つ複合体」なのである。すなわち、「有機体」そのものである《ルル》は、全三幕で上演されることによって初めて、そこに生が宿され、「生そのもののように進行していく」ことができるのである。

そこで最終幕のストーリーである。第一場では、パリへと逃亡したルルとアルヴァは恐喝者た

ちに囲まれながら、怪しげなサロンに集っている。そこへ突然の株の大暴落のニュースと警察の追っ手の相次ぐ介入があり、第一場は閉じられる。第二場では、ルル、アルヴァ、そしてシゴルヒが逃亡先のロンドンでひっそりと暮らしている。今やルルは売春婦となり、なんとか生きている状態である。ルルの客人として登場する黒人（「画家」と同じ歌手）は、口論の末アルヴァを殴殺してしまう。そして、次の客人である殺人鬼ジャック（「シェーン博士」と同じ歌手）によって、ルルは殺害され、近くに居あわせたゲシュヴィッツ伯爵令嬢までも殺されてしまうのである。

第三幕第二場において、ついにルルは、殺人鬼ジャック（「シェーン博士」と同じ歌手）によって殺害されてしまうわけであるが、歌劇《ルル》の全体を形成するストーリー展開（ルルの「昇級」と「墮落」）や配役の構成は、チェルハが指摘しているように、全三幕を通してはじめて成就するものである。第三幕が欠如することは、劇の内容と同時に、ベルクの「美的意識」のあり様そのものとしての「シンメトリックな形式」が消滅してしまうことにほかならない。ブーレーズはいう。「音楽において形式と内容との間の対立は存在せず、「一方に抽象的なものがあり、他方に具体的なものがある」ということもない」。したがって、芸術表現における「形式と内容は同じ性格を持ち、同じ分析から正当化」されなければならないのである⁽²⁸⁾。

アドルノは、彼の師ベルクの歌劇《ルル》についてこう評価している。「オペラ『ルル』は、ひとがより長く、より深く深潜するほどに、いよいよその真価を発揮するにいたる、そうした作品のひとつである。そこでは、ベルクが本来有している発展の理念そのものが、みずから発展している」⁽²⁹⁾。アドルノ自身は、全三幕版初演の十年前に亡くなっているが、ベルクの死後、およそ半世紀を経て完成した《ルル》は、まさしく彼のいうように、「ベルクが本来有している発展の理念そのものが、みずから発展している」結果だといえよう。この「発展の理念」は、冒頭でふれた、「伝統を何ら失うことなく、近代性という現象を伝達する」という、異なるもの同士の「有機性を持つ複合体」であることによって、歌劇《ルル》（＝作者ベルク）が放つ、まさしく「美的相関性」のあり様そのものとしての生の光曜だといってよいだろう。

ベルクは、十九世紀後半から二〇世紀へと移行する世紀の過渡期のなかで、古典主義およびドイツ・ロマン主義の伝統の保持と十二音楽技法の継承に見られる、伝統性と近代性という両者の芸術-倫理的共存性において〈自己〉の芸術的生を見据えながら、発展を続けた芸術家であった。ベルクの芸術表現において、発展することとは、形式性によって異なる要素を秩序づける行為そのものなのである。そのあり様は、まさしく、伝統性としての形式性（〈他者〉）からの「演繹」を介して、近代性としての芸術表現（〈自己〉）の発展を図る、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行にほかならない。このことに関連して、ブーレーズは以下のように述べている。

ベルクはいつも非常に複合的な連関のうちに作曲の想を進めた。そして先に進めば進むほど、形式上の交差連関に対する彼の偏愛は強まって行った。それは形式的なアラベスクと言ってよいほどのものである。シンメトリーに対する嗜好、暗示やかくされた連関に対する情熱、一見したところ互いに遠隔の関係にある諸形式を結合する欲求—それらのいずれの場合にもせよ、ベルクの世界がつねに直接の表現（expression）からその生命力を得ていることを人は認めねばならない⁽³⁰⁾。

ここでいわれる、ベルクによる、芸術表現の形式性への「偏愛」がもたらす、「互いに遠隔の関係にある」もの同士の「複合的な連関」は、ベルクによる歌劇《ルル》という芸術表現（としての生）の創造の次元にとどまらず、さらに、作者（の芸術的生）と全三幕版の実現のために結集したブーレーズ・チェルハ・シェローらの人間的生の連関へと発展ないし拡大化していったと見ることができる。そして、その連関構造は、まさしくベルクがこの作品で象った形式構造にほかならないといえよう。換言すれば、ベルクの形式性への強い希求が、彼の芸術表現に立ちあらわれる「生命力」と彼らの「生命力」との一致を介して、両者間の「美的相関性」のあり様としての倫理的な共存（「響存」）の実現を可能にしたのである。ベルクがヴェデキントの芸術表現との連関においてなしたように、彼らは、「カタルシス」をもって、ベルクという〈他者〉（その芸術表現）の内部において、〈自己〉の、芸術表現としての人間の倫理的な生を再創設しているのである。

有益なことは、作曲家の仕事を別の冒険、作品をわが物とする者の冒険への出発点とみなすことである。それはわれわれを豊かにしてくれる作曲家を再発見することではなく、作曲家から出発してわれわれ自身を見出すことである⁽³¹⁾。

第六章 絵画における可視性と不可視性

本章と次章では、本論の主題である〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する芸術的行為のあり様について、より多角的な視点から検討するために、ブーレーズの芸術思想と共鳴する考え方をもつ、二〇世紀の思想家に注目してみたい。学術・思想領域から発せられる、芸術に関する理論的営為と実践的活動は、先在する〈他者〉への〈まなざし〉を介する、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を通じた、新たな「相関性」の地平を拓く芸術的行為と捉えられるものである。

そこで、まずは、ブーレーズとの強いシンパシーで結ばれる、フーコーによる、十七世紀から二〇世紀の歴史的絵画作品に関する論考を取り上げてみたい。哲学者であるフーコーにとって、絵画は、ある意味で異領域とも捉えられるものだが、「見ること」とは、彼の哲学的な思考および歴史観と直結する行為であるといわれる⁽¹⁾。フーコーによる絵画論は、作品の表象に在る可視的なものから不可視的なものを覚知することを促す、まさしく〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する、現実の世界のあり様そのものを問いなおす芸術的行為論なのである。

第一節 歴史的絵画への言表

フーコーは、『言葉と物』の第一章「侍女たち *Les suivantes*」において、ベラスケスの《ラス・メニーナス *Las Meninas*》(1656年)に関する言表をおこなっている。ここでフーコーは、構図、光の方向、人物たちの容姿といった、ベラスケスによって描かれたさまざまな可視的要素を、ひとつひとつ詳細に分析しつつも、それらを取り巻く歴史的事実や社会的背景に関するデータの分析的な「再考」を通して、可視的なものに内在している不可視的なものの顕在化をおこなっている。周知のように、《ラス・メニーナス》は、宮廷画家であったベラスケスが、フェリペ四世の依頼を受けて描いた王女マルガリータを中心とする肖像画である（そのタイトルが示すように、複数の人物が描かれた、肖像画と呼ぶにはあまりにも広大な空間の存在が重用視されている）。その空間の下方部には、王女、侍女たち、そして、制作中であるベラスケス本人を含めた十一人（鏡に映る国王夫妻を含む）の姿が描かれている。この様相から、ベラスケスが制作をおこなっている現場に、まるで引き込まれるようにして集う人物たちの姿や、「画家の視線、パレット、休止した手から、描きあげられたいくつもの絵まで、アトリエの周囲をまわる大きな螺旋運動のなかで、表象関係が生れ、完成され」⁽²⁾た、作者を取り巻く空間（現実の世界）全体を包括する群像画や風景画として理解することも可能であろう。

ここで注目すべき点は、この「表象関係」を形成するさまざまな可視的なものが、さらなる重要性をもつ不可視的なものを内包していることである。このことをもっとも明らかにする表象が、画面の中央に描かれた鏡である。フーコーはこの鏡について以下のように説明している。

…この鏡は、絵そのものが表象するどのようなものも見せてはくれない。その不動の視線は、絵の手前、その外部にある正面を形づくる、とうぜん目には見えぬあの領域に、配置されている人物をとらえようとするのである。つまりこの鏡は、目に見える対象のまわりをまわるかわりに、そこで捕捉しうるものをも無視して表象の場全体をよこぎり、あらゆる視線の外にあるものにたいして可視性を回復させてやるのだ。しかし鏡が克服するその不可視性は、隠されたものの不可視性ではない。鏡は、障害を迂回するわけでも、パースペクティブをまげるわけでもない。それが向いているのは、絵の構成からいっても、絵画としての実在からいっても、目に見えぬ、そのような何かにたいしてなのだ⁽³⁾。

ここで述べられる鏡のなかには、国王夫妻がこちらをむいて映っている姿が描かれている。そこで、最初にこの絵をみる者は困惑する。なぜなら、鑑賞者は自分がこの情景を見ているにも関わらず、その鏡に映っているのが国王夫妻だからである。しかしながら、鑑賞者はただちに、国王夫妻が見ているのはひとびとが集うベラスケスのアトリエであって、実物の絵ではないことに気づくであろう。このような鑑賞者の認識プロセスから明らかになることは、鏡に映る国王夫妻が示唆しているのは、「王が王妃とともに君臨している場所は、同時に芸術家のいた場所でもあり、鑑賞者のいる場所」⁽⁴⁾でもあるということである。つまり、この鏡が描かれた目的とは、アトリエを見ている国王夫妻の姿を視点の仕掛けめいた方法で映し出すことではなく、そこに国王夫妻の姿を映し出すことによって、絵の表象の「あらゆる視線の外にあるもの」、すなわち「目に見えぬ、そのような何か」「にたいして可視性を回復させ」ることなのである。そして、この「不動の視線」をもつ鏡は、「絵の構成からいっても、絵画としての実在からいっても、目に見えぬ、そのような何かにたいして」真正面にむけられている。その角度は、絵の表面と平行関係にあり、その鏡が象徴的に構図全体の中心にそなえられることで、まるで絵の表象すべてが鏡面であるかのような錯覚を起こさせる⁽⁵⁾。したがって、その絵の表象とは、絵（＝鏡）のまえに無限に広がる「鑑賞者のいる場所」、すなわち「目に見えぬもの」そのものの存在を示唆することを目的として描かれた「見えるもの」なのである。

これらの内容に関連して、フーコーは、次のように述べている。

この絵がいわばその本質をあきらかにしているあらゆる表象関係におけると同様、見えているものの底知れぬ不可視性が一鏡や反映や模倣や肖像にもかかわらず一見る人の不可視性と固く結びあっているということであろう。なるほど、場面のまわりには表象関係のおおくの記号とその継起する諸形態が配されてはいる。けれどもそのモデル、その至上なる君主にたいする、その作者、および絵を捧げられる人にたいする、表象の二重の関係というものは、かならず断ち切られているのだ⁽⁶⁾。

ここでいわれるように、表象（鏡面）に描かれている（映っている）可視的なものが示唆する「見えているものの不可視性」は、「表象関係のおおくの記号とその継起する諸形態」がもたらす、ベラスケスを取り巻くさまざまなひとびとが生きた現実の世界と関係する不可視性をあらわすと同時に、別の次元で、不特定の「見る人の不可視性と固く結び」つく、「底知れぬ不可視性」を内包しているのである。つまり、そこには、時空間を超越して、さまざまな見る人たちが生きる、絵のまえの底知れぬ現実の世界という不可視的な存在そのものと「固く結び」ついているのである。

フーコーによる《ラス・メニーナス》に関する言表は、以下の言葉をもって閉じられている。

おそらくこのベラスケスの絵のなかには、古典主義時代における表象関係の表象のようなもの、そしてそうした表象のひらく空間の定義があると言えるだろう。じじつその表象は、…自己をこの絵のなかで表象しようと企てているのだ。だがそこでは、表象がその全体を結集するとともに展覧する、こうした分散状態のなかで、いたるところから厳然としてひとつの本質的な空白が指し示される。その空白こそ、表象を基礎づけるものの消滅—表象がそれに類似する者と、その眼には表象が類似物にすぎぬところの者との、必然的な消滅にほかならない。この主体そのもの—それはおなじひとつのものである—が省かれているのだ。そして自分を鎖でつないでいたあの関係からついに自由となって、表象は純粋な表象関係として示されることができるようである⁽⁷⁾。

ここでいわれる「古典主義時代における…表象のひらく空間の定義」とは、先述した、表象の鏡面化によってもたらされる、不特定の「見る人の不可視性と固く結びあ」う、絵のまえの現実の世界としての「底知れぬ不可視性」を「ひらく空間の定義」といえるものである。つまり、あの鏡によって、「表象がその全体を結集するとともに展覧する」ことがおこなわれ、その「分散

状態」のなかで、「表象を基礎づけるものの消滅」、すなわち視点をひとつに固定するような（ここでたとえられる〈自己〉という）「主体そのもの」の省略としての「本質的な空白」化が示される。そして、「自由」の身となった表象は、「純粋な表象関係として示される」ように、「底知れぬ不可視性」を「ひらく空間」をわれわれのまえに呈示するのである。

「古典主義の時代以降、ベラスケスの《ラス・メニーナス》、そして絵画一般はひとつの可視的な場のようなものになるのだが、その場は、絵画についての実践、そして可視性全般が「思考されうるもの、思考されなければならないものとして」現れてくる際に抛り所とする、もろもろの形式を可能にする場」⁽⁸⁾になったといわれる。すなわち、ベラスケスによって描かれた絵画の表象という「可視的な場」は、そもそも「思考されうるもの、思考されなければならないもの」として、「底知れぬ不可視性」の内在を「可能にする場」なのである。したがって、絵画について言表する意味とは、「主体」（〈自己〉）を「絵のなかで表象しようと企てている」その表象を消滅させ、「思考されうるもの、思考されなければならないもの」を解き明かすことであり、そこに内包された「ひとつの本質的な空白」の存在を覚知することなのである。

フーコーは絵画に関する言表を通して、「「表象」の体制からの絵画の解放」をおこなったといわれる。この「絵画の解放」とは、言表が「絵画の作り出す表象空間に侵入し、それに亀裂をもたらす」ことで達成される。そして、この達成は、フーコーによる「言語が表象の専制から逃れ、それ自体から出発して展開する」という「外の思考」に起因している⁽⁹⁾。すなわち、絵画は言表されることによって、〈自己〉という「主体そのもの」が企てる「表象の体制から逃れ、それ自体から出発して展開する」という自由をえるわけである。フーコーは絵画について言表をおこなうことで、歴史的価値をもつ絵画をみずからの解釈で再び価値づけようと目論んでいるのではない。彼は、「主体」（〈自己〉）を表象しようと企てる専制から自由になった表象が、あるがままの「純粋な表象関係として示される」ように促しているのである⁽¹⁰⁾。

このことから、第一章で取り上げた、フーコーの哲学的思考を掌る「歴史化すること historiciser」という言葉の意図が照射される。「今日では、歴史とは、〈記録〉を〈モニュマン〉に変換するもの」であると、フーコーはいう⁽¹¹⁾。この言葉は、歴史を記録化（固定化）されたものとして、そのまま捉えるのではなく、その既に組みあわされた（記録化された）歴史の連なりを一旦分解し、それぞれのピースを分析的に「再考」することによって、歴史そのものを記録化という「専制から逃れ、それ自体から出発して展開する」ものとして捉えなおすことを意味している。フーコーは、絵画の表象そのものを「歴史化すること」で、まさしく専制化（記録化）された表象に対する、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行を介して、それが「主体」（〈自己〉）から逃れ、われわれが生きる現実の世界としての「底知れぬ不可視性」をひらく「純粋な表象関係として示される」べく、言表をおこなうのである。

第二節 絵画のオブジェ化

本題に入るまえに、フーコーの『言説の領界 *L'ordre du discours*』のなかで述べられた、次の一文に注目しておきたい。

科学的言説の領界において一人の作者に帰することは、中世においては必要不可欠なことでした。というのも、その時代にはそれこそが真理の指標であったからです。一つの命題は、その科学的価値を、その作者そのものから得て保持するとみなされていたのでした。十七世紀以来、作者のそうした機能は、科学的言説においては絶えず消え去っていきました。つまり、作者はもはや、定理、効果、実例、症例群などに名を与えるためのものとしてしかほとんど機能しなくなるということです⁽¹²⁾。

ここでの要点は、十七世紀以来、「科学的言説」において、「一つの命題」の「真理の指標」をえるために作者へ帰属する必要性がなくなったことである。この状態は、専制化を企てる「主体」（作者）の消滅とも換言することができるものであるが、ここには、以下に見られるような、イタリヤ・ルネサンス期の絵画事情との関連性がうかがえる。

…フーコーは、絵画における言葉をもたない「語り」[dire]、すなわち言説的次元を、知の実定性から抽出することを提案している。この知は絵画を貫いているもので、今日芸術の科学や制作学と呼ばれているものが対象とするものだが、しかしとりわけ、科学の理論と人文主義の画家たちの理論的実践とが新しい絵画的表象の利用と軌を一にしていた、イタリア・ルネサンスという範例的な時期を想起させるものである。それは、芸術における見ることと知ることがひとつになることのできた時代ではないだろうか。マネの絵画によってもたらされた変革を論じるときと同様、またしても、フーコーの輪の背景となるのはイタリア・ルネサンスなのである⁽¹³⁾。

フーコーは、イタリア・ルネサンス期に、十七世紀以来見られた「主体」(作者)の消滅、すなわち絵画的表象の真理が、ひとつの固定化されたものごとに専制(帰属)されないという、倫理的ないし「範例的な時期」を見ている。それは、このような「科学の理論と人文主義の画家たち」との一致がもたらす、「芸術における見ることと知ることがひとつになる」、「理論的実践」と「新しい絵画的表象」との同一性によっている。そして、彼は、この同一性の再来をマネの絵画に発見するのである。

1971年にチュニスでおこなわれたマネの絵画に関する講演は、十数枚のマネの絵がスライドで順次に映しだされ、そこでフーコーがそれぞれの絵に対して言表するというものであった。ここでも、《ラス・メニーナス》でおこなった言表と同様に、絵画表現における空間処理や照明の問題および絵(の主題)を取り巻く歴史的背景に関する分析的な「再考」がおこなわれている。すなわち、フーコーによる絵画に関する言表では、対象となる作品に対して、つねに、絵画における「言説的次元」を「知の実定性から抽出すること」が念頭におかれているのである。

フーコーは、この講演のなかで、「マネが行った…いわば、タブローに表象されているものの内部において、絵画そして絵画の伝統がそれまでかわし、覆い隠すことを使命としていた、キャンヴァスの物質的特性、性質、そして限界を、再び出現させた」⁽¹⁴⁾ことに注目している。マネは、「少なくともルネサンス以来あるいはクワトロチェント以来、タブロー自体の内部、それが表象するものの内部で、自分が絵を描いているまさにその空間の物質的な性質を用い、またいわば機能させることをあえて行った最初の画家だった」⁽¹⁵⁾といわれる。十五世紀以降の西洋美術史のなかで、マネは、彼自身がむかひあう現実空間に存在するキャンヴァスという物質を、みずからの絵画作品として用いた、まさしく最初の画家だったのである。

フーコーは、「マネの絵画はすべて表象的」であり、「非表象絵画を発明したわけでは」ないという。つまり、マネは、「キャンヴァスの基本的な物質的諸要素を表層の内部において用いたのであり、…〈オブジェとしてのタブロー〉、〈オブジェとしての絵画〉を発明しつつあった」のである。この「オブジェとしての絵画」は、「人がいつか表象そのものを捨て去り、空間がみずからの純粋で単純な諸特性、その物質的諸特性そのものと戯れるがままにする」ことを、根本的な目的として描かれている⁽¹⁶⁾。したがって、マネの絵画の表象には、不可視的なものを示唆する可視的なものは描かれていない。しかしながら、その表象には、不可視的なものを示唆する可視的なものがのこされている。それはキャンヴァスである。すなわち、彼はキャンヴァスという物質そのものも、その絵画の表象に介在させることによって、オブジェ的な性格を示唆する「実物」として扱ったのである。そして、鑑賞者は、その実物(絵画)の表象を直接的に見ることによって、キャンヴァスという「物質的諸特性そのものと戯れるがままに」される。これは、鑑賞者が絵画の表象に通常見ることとなる絵具のほかに、キャンヴァスそのものという(歴史的慣習からすれば)本来隠されているべき物質をともに見ることによって、その絵画が、(絵が描かれている)キャンヴァスという「新しい絵画的表象」をもつ、(われわれが生きる)現実の世界に存するオブジェ(実物)そのものであることを知ることなのである。

このような、マネによる絵画のオブジェ化という、「芸術における見ることと知ることがひとつになる」、「理論的実践」と「新しい絵画的表象」との同一性の試みは、以下に示すような長いあいだ蔓延っていた絵画表現の歴史的慣習を覆す変革だったといえよう。

十五世紀、つまりクワトロチェント以来、西洋絵画においては、ある空間の一断片、それはフレスコ画の場合のように壁であってもよいし、木の板でもよいし、キャンヴァス

でも一枚の紙であってもよいわけですが、その空間上に絵画が置かれ、あるいは描き込まれているものだという事実を忘れさせ、覆い隠し、巧みにかわすように努めるのが伝統でした。つまり、程度の差はあれ長方形で二次元のこの表面に絵画が依拠していることを忘れさせ、その絵画が置かれている物質的空間を表象された空間へと置きかえ、その表象された空間が、画家の描いている空間それ自体を、言ってみれば否定していたわけです。こうしてクワトロチェント以来、絵画は、それ自体二次元の平面に位置しているにもかかわらず、三次元を表象しようとしてきたのです⁽¹⁷⁾。

十五世紀以降の西洋美術史において、マネによる絵画の変革とは、「長方形で二次元の」表面に、三次元的に「表象された空間」を、三次元の「その絵画が置かれている物質的空間」へと置きかえたことであった。これは、「表象された空間」が、「画家の描いている空間それ自体」、すなわちわれわれが生きるこの現実の世界そのものであることの肯定だったといえるだろう。鑑賞者は、マネの絵画の表象に、絵具とともにキャンヴァスという物質そのものを見ることによって、その絵画が三次元の「空間上」で画家（現実の世界に生きる人間）によって直接「描き込まれたものである」という事実、ならびにそれが実物として三次元の「空間上」に配置されているという「物質的空間」性と現在それを見ている、その「空間それ自体」（われわれが生きるこの現実の世界）とを知ることになるのである。マネによる「新しい絵画的表象」では、キャンヴァスという、画家が直接関わる現実的（物質的）な空間が可視的な実物として呈示されることによって、それが、「主体」（自己）から逃れた「純粋な表象関係として示される」べく、鑑賞者（他者）がその絵と直接関わる現実的（物質的）な空間、すなわち不特定の「見る人の不可視性」である、オブジェ的絵画を取り巻く底知れぬ不可視的な場所（＝現実の世界）が開示されているのである。

第三節 画像と文の「相関性」

フーコーは、『これはパイプではない *Ceci n'est pas une pipe*』において、マグリットの絵画についての言表をおこなっている。ここでも、ベラスケスの《ラス・メニーナス》と同様に、作者のある特定の作品が取り上げられ、その表象への「知の実定性」を介する分析的な「再考」がなされている。その作品とは、1926年から開始されたといわれるシリーズ作品《イメージの裏切り *La trahison des images*》である。これらの作品の表象には、パイプの画像とともに、次の一文が記されている。「これはパイプではない」と。鑑賞者はその同一の表象に、明らかにパイプである画像を見るとともに、その画像を否定するような文字も見ることになる。そして、鑑賞者は、このような画像と文字とをともに見ることによって、両者の関係性から生みだされる矛盾性に気づきはじめるのである。

しかしながら、フーコーは、この画像と文とが生みだすこの矛盾性を否定する。

ところでこの図の異様さを作っているのは画像と文とのあいだの「矛盾」〔対立する言い方〕ではない。それもそのはず、矛盾は二つの言表のあいだ、あるいは同一の言表の内部にしかあり得ないからだ。ところでここには一つの言表しかないこと、そしてそれが矛盾するものではあり得ないことは明らかである、命題の主語が単に一個の指示詞〔＝これ〕なのであってみれば。それならその言表は虚偽なのであるか、その「指示対象」—誰が見ても一本のパイプ—がそれを証明していないのであってみれば？⁽¹⁸⁾

ここで疑問符が打たれているように、フーコーのいう、「矛盾 contradiction」ではない画像と文とがつくる異様な関係性（「相関性」）は、何を示唆しているのであるか。フーコーは、このように「人を途方にくれさせるのは、文を画に関係づけ立ち戻らせることが不可避的である（指示詞と、パイプという語の意味と、図像の似ていることとがわれわれをそう仕向けるように）ということであり、しかもこの言表が真であるとか、偽であるとか、矛盾しているとか言うことを可能ならしめるような平面を定めることが不可能であるということなのである」⁽¹⁹⁾と説明する。ここでの「人を途方にくれさせる」画像と文との相関的な関係性では、表象の存在そのもの

を「定めることが不可能である」状態にすることが試みられている。この試みこそ、「表象を基礎づけるものの消滅」化、すなわち「主体」(〈自己〉)の消滅としての「本質的な空白」化なのである。

この《イメージの裏切り》における「本質的な空白」化では、まず、画像と文による「主体」(〈自己〉)の主張によって、両者間に一旦矛盾するという状態が引き起こされる。しかしながら、そもそもこの矛盾は「二つの言表のあいだ、あるいは同一の言表の内部にしかあり得ない」ものであり、ここには「一つの言表しかない」ことの認識によって、矛盾そのものが否定される。すなわち、この矛盾の否定によって、表象を形成する両者の対立構造そのものが崩壊(「主体」(〈自己〉)の消滅)し、両者の「本質的な空白」化が引き起こされるのである。このような表象における画策と行為は、まさしく絵画が「表象の専制から逃れ、それ自体から出発して展開する」という様相を端的にあらわしているといえよう。

フーコーは、このような画像と文との「悪企みがあるのは、結果の単純さのせいで目に見えなくなっているものの、それだけがこの結果の惹き起こすはっきり定まらない居心地の悪さを説明できる、そんな操作の中にある」と述べており、「その操作とは、マグリットによって秘かに作られ、ついで注意深くこわされたカリグラムである」と説明する⁽²⁰⁾。フーコーは、この「カリグラム」の特性を「同義反復」にあるとして、マグリットは「示すことと名ざすこと、象ることと言うこと、再現することと分節すること、模倣することと意味すること、見ることと読むことといった、われわれのアルファベット文明の最も古くからの対立を、遊戯的に抹消しよう」としていると分析する⁽²¹⁾。また、フーコーは、「千年にもわたる歴史において、カリグラムは三重の役割を担っている」と指摘し、それら三つの役割について、「アルファベットを補完すること、修辞学の助けを借りずに反復すること、物を二重の書法の罫にかけること」とを挙げている⁽²²⁾。マグリットは、《イメージの裏切り》の表象において、「遊戯的に」このような「カリグラムの三つの機能を引き継ぎ、それでいてそれらの機能を倒錯させ、そのことによって言語と画像の伝統的關係全体を脅かす⁽²³⁾」しているのである。

フーコーは、ここでいわれる《イメージの裏切り》における「カリグラム」の機能が、どのようにして「言語と画像の伝統的關係」に脅威をあたえているのかについて説明する。

カリグラムにおいては、一個の「まだ言っていない」と一個の「もはや表象していない」とが互いにせめぎあっていた。マグリットの「パイプ」では、これらの否定が生まれてくる場所と適用される地点とがまるで異なっている。形態の「まだ言っていない」は裏返されて、正確には肯定ではなしに二重の位置となる。片や上方にはなめらかで、一目瞭然の、もの言わぬ形態があり、その明々白々さは尊大かつ皮肉たっぷりに、文に言いたいことを、何でもいい、言わせておく。そして片や下方では、その内在的法則にしたがって繰り広げられた文が、自分の名ざすものに対するわれとわが自律性を断言している。カリグラムの重複語法は排除の關係にもとづいていた。マグリットにおける二つの要素の乖離、画における文字の不在、文において表明される否定は、二つの位置を断言＝肯定的に明示しているのである⁽²⁴⁾。

《イメージの裏切り》では、「同義反復」という「カリグラム」の特性を利用しながら、その表象にある画像と文字との対立構造が設定される。そして、画像と文字のそれぞれにみずからの「自律性」を「断言」させることによって、「カリグラム」そのものの特性が崩壊させられるのである。つまり、この両者が発する、〈他者〉とは異なるという自律的な「断言」によって、両者の対立が生まれるそもそもの原因それ自体も発生しないというわけである。フーコーは、「これはパイプではない」のあらゆる要素が発する言説は、うわべは否定的に見えながら一なにしろ類似によって、それが包含する現実の言明を否定することが問題となっているのだから、一結局のところ肯定的なものであるのかも知れない⁽²⁵⁾と結んでいる。マグリット絵画における「底知れぬ不可視性」は、画像と文字という両者の自律的な「断言」によって、「注意深くこわされたカリグラム」が引き起こす、両者の「主体」(〈自己〉)の消滅による、遊戯的もしくは肯定的な意味あいにおける「はっきり定まらない居心地の悪さ」という、「ひとつの本質的な空白」化において、その存在が覚知されうるのである⁽²⁶⁾。

そして、ここでの、《イメージの裏切り》における「断言＝肯定」の図式は、われわれが生きる現実の世界（社会）においての、人間同士（〈自己〉と〈他者〉）の倫理的な関係性のあり様へと発展する可能性を秘めている。異なるもの同士でありながらも、〈自己〉の「自律性」を主張する「断言」は、その性格上、〈他者〉による「断言」も同等のものであると捉えられる。それは、〈自己〉と〈他者〉という、異なる「二つの要素」の差異性が引き起こす「乖離」や、〈他者〉に対する一方的な否定ではなく、先行的な〈他者〉への理解や尊重を通した〈自己〉の否定（消滅）を介して捉えかえされる。すなわち、ここでの、〈他者〉からの肯定的姿勢をもたらす、「主体」（〈自己〉）の消滅としての「本質的な空白」化に、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉によってもたらされる、〈自己〉とは異なる〈他者〉との倫理的共存（「響存」）としての「美的相関性」のあり様を見出すことができるのである⁽²⁷⁾。

ところで、ダントーは、次のようにいっている。「ほとんどの芸術において、目に見える事実の認識は、芸術を定義づけることではない」⁽²⁸⁾。ダントーについては次章で詳しく取り上げるが、この彼の言葉は、二〇世紀初頭に誕生した、レディメイドと呼ばれる既製品を用いた美術作品に対する芸術的価値の検討から発せられたものである。別言すれば、ほとんどの芸術において、単に見るという行為によって、その作品のもつ芸術性のすべてを規定することはできない、と捉えることも可能であろう。これは、日常で目にしている既製品と（みたくにはそれと同じものだが）芸術作品としてその価値が与えられているもう一方との差異が、「種々の芸術理論および歴史的文脈とそれとの照合＝解釈」⁽²⁹⁾に基づいていることを示唆している。しかしながら、ベラスケス、マネ、マグリットの絵画は、いうまでもなくレディメイド作品ではない⁽³⁰⁾。彼らの作品は、画家みずからキャンヴァスの上に、絵具を用いて描き、完成させた作品である。では、このような彼らの作品を、単に見ることによって、その芸術性のすべてを知ることは可能なのだろうか。

確かに、本章で論じてきた作品は、西洋美術史の重要な位置に組み込まれ、美術館が所蔵する芸術作品として、今日において高い評価をえているものである。このように、彼らの作品に対して、既に芸術的価値がそれなりに定められた環境においては、単にそれらの作品を見ることで、その芸術性を感じることは可能であろう。しかしながら、この見るという活動のみをもって、これまで検討してきたような、フーコーが言表するベラスケスの「鏡」、マネの「キャンヴァス」、マグリットの「カリグラム」といった、それらの表象が示す「底知れぬ不可視性」を、はたして知ることができるのだろうか。マグリットはいう。『『侍女たち』はベラスケスの眼に見えない思考の眼に見える像です。眼に見えないものはそれではときとして眼に見えるのか？それにはその思考がもつばら眼に見える形象だけから成っていることが条件です』⁽³¹⁾。すなわち、ベラスケス、マネ、マグリットの絵画においては、単にわれわれ人間の目に見える世界のみが描かれているのではない。そうではなく、人間の思考という（鑑賞者だけでなく作者ですらも）目に見えないものを内包する、目に見えるものが描かれているのである。そうであるがゆえに、作品の表象に秘められた思考は、単に見るという行為からは到底知る由もないのである。

フーコーは、「知の実定性」を介する絵画作品の言表によって、それらの表象に描かれている可視的なものから、その表象に内在化させられた不可視的なものを明らかにしていった。これは、絵画の表象に在る「思考されうるもの、思考されなければならないもの」を解き明かすことであり、そこに内包された「底知れぬ不可視性」の存在を覚知することであった。フーコーによる、このような絵画への姿勢は、そのまま彼の哲学的思考を掌る「歴史化すること」の姿勢と同様のものであり、絵画の表象を、われわれが生きるこの現実の世界のあり様そのものとして捉えようとする構えなのである⁽³²⁾。

では、この、「底知れぬ不可視性」を内包する絵画の表象として置き換えられる、現実の世界に内包されるものとは一体何であろうか。それが、まさしく「主体」（〈自己〉）の消滅としての「ひとつの本質的な空白」にほかならない。この「本質的な空白」とは、われわれの「目に見える現実の世界の認識は、この世界を定義づけることではない」ことを示唆するものといえる。すなわち、われわれが生きるこの「目に見える現実の世界」を「ひとつの本質的な空白」を内包する、「思考されうるもの、思考されなければならないもの」として捉え、この現実の世界のあり様そのものを改めて見る（知る）という姿勢が望まれるのである。そして、この姿勢を通して、専制的に定義された「主体」的（可視的）状態を見ることから「空白」的（不可視的）状態を知

るという、現実のもの、既存のものとしての先在する〈他者〉への〈まなざし〉を介する、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行が可能にする、新たな〈自己〉の存在の創造が促されるのである。すなわち、この現実の世界（可視的狀態）を「見ること」と、そこに内在する「本質的な空白」（不可視的狀態）を「知ること」との同一性によって、人間の倫理的共存（「響存」）のあり様としての「美的相關性」の世界の創造をもたらす展望が拓かれるのである。まさしくこのことを、フーコーという、〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉を通した、歴史的絵画に関する言表（芸術的行為）が可能にしてゆくといえるだろう。

次章においても、三人の思想家による芸術的行為論が描き出す「美的相關性」に注目しながら、彼らの思い描く「美」のあり様を照射してみよう。

第七章 「美的相関性」と「美」のあり様

前章では、フーコーの芸術的行為論といえる、彼の哲学的思考を介する絵画論の検討を通して、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行によってもたらされる、「美的相関性」のあり様について論究をおこなった。引き続き、思想領域で活動する人物への注目から、アーレント、ジェル、ダントーという、それぞれ異なる思想領域で活動しながらも、類同的な芸術的行為論を展開しているといえる三人の思想家を取り上げてみたい。哲学、文化人類学、美学領域から発せられる、彼らが共通して論究する芸術的行為とは、まさしく既存のもの、現実のものとしての先在する〈他者〉への〈まなざし〉を介する、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェの「価値転換」によって、新たな「相関性」の地平を拓こうとする理論的営為と実践的活動の遂行にほかならない。

そこで、アーレントによる芸術的行為論に関する考察からはじめることにしよう。アーレントの人間のあり方（行為としての存在）に関する論究の考察をふまえながら、続いて、ジェルとダントーによる、「芸術」と「人間（社会）」および「芸術」と「美」に関する芸術的行為論の検討をおこなう。そして、これらの検討を通して照射される、彼ら〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉の遂行としての、「美的相関性」における「美」のあり様を追跡しつつ、そのゆくえを観望してみることにしよう。

第一節 「美的相関性」と「人間的共同性」

アーレントは、著作『人間の条件 *The Human Condition*』（1958年）のなかで、「人間的条件」について論究するに当たり、それを、「労働 labor」、「仕事 work」、「活動 action」という三つの領域に分類しながら、それぞれの特質について以下のように説明している。「労働」は、「生命過程の中で生みだされ消費される生活の必要物に拘束される」ものであり、「仕事」は、「すべての自然環境と際立って異なる物の「人工的」世界を創り出す」ものである。そして「活動」は、「地球上に生き世界に住む」、「私たちが人間であるという点ですべて同一でありながら、誰一人として、過去に生きた他人、現に生きている他人、将来生きるであろう他人と、けっして同一ではない」ことを示す行為である⁽¹⁾。アーレントは、ここでいう「活動」と「人間的条件」との密接な結びつきを論じるに当たり、「多種多様な人びとがいるという人間の多数性は、活動と言語がともに成り立つ基本的条件であるが、平等と差異という二重の性格をもって」⁽²⁾いると指摘しつつ、次のように述べている。

人間は、他者性をもっているという点で、存在する一切のものと共通しており、差異性をもっているという点で、生あるものすべてと共通しているが、この他者性と差異性は、人間においては、唯一性となる。したがって、人間の多数性とは、唯一存在の逆説的な多数性である⁽³⁾。

ここでは、万物において元来互いが異なるという「他者性 otherness」と、その相違の認識を意味する「差異性 distinctness」が示されている。そして、この「他者性」と「差異性」は、人間的関係性において、ともに「唯一性 uniqueness」になる要素として捉えられている。ここで重視される点は、互いが「唯一性」となるためには、人間同士間において、まずは「他者性」を認識する姿勢を介する、「差異性」という、〈自己〉とは異なる〈他者〉を先行的に認識（理解）する行為そのものが、自発的意志に起因していなければならないことである。すなわち、ここでいわれる「人間の多数性」とは、この行為によって、〈自己〉と〈他者〉の両者がともに「唯一存在」となることで達成される人間的関係性を示しており、なによりもまず、互いの差異を対置して、それを承認（肯定）して、しかもそれを越境しようとする行為によってもたされる、自立的個としての「唯一存在」同士間における共同性のあり様そのものにほかならない。

では、この「多数性」において、人間が「唯一存在」であることの認識が達成されるためには、具体的に何が必要とされるのか。それは、「言論と活動 speech and action」である。アーレントは、「言論と活動」の特質は、「人びとが他人の犠牲になったり、他人に敵意をもったりする場合ではなく、他人とともにある場合、つまり純粋に人間的共同性に置かれている場合、前面に出てくる」⁽⁴⁾と述べている。ここでいわれる「言論と活動」とは、まさしく人間同士間において、先在する〈他者〉の認識による「差異性」を介して、「(人間の多数性)を形成する」新たな〈自己〉としての「唯一存在」となるための行為にほかならない。すなわち、みずからの自発的行為による、先在する〈他者〉からの「演繹」を介して、新たな〈自己〉の存在の創造を図ろうとするこの「言論と活動」によって、「多数性」＝「唯一存在」間の共同性が、〈他者〉とともに認識されるのである。そして、この「言論と活動」によってもたらされる「人間的共同性 human togetherness」こそ、〈自己〉とは異なる〈他者〉との倫理的な「相関性」のあり様そのものにほかならない、といえよう。

アーレントは、この「人間的共同性」に関連して、以下のように述べている。

言葉と行為によって私たちは自分自身を人間世界の中に挿入する。そしてこの挿入は、第二の誕生に似ており、そこで私たちは自分のオリジナルな肉体的外形の赤裸々な事実を確証し、それを自分に引き受ける。この挿入は、労働のように必要によって強制されたものでもなく、仕事のように有用性によって促されたものでもない。それは、私たちが仲間に加わろうと思う他人の存在によって刺激されたものである。とはいうものの、けっして他人によって条件づけられているものでもない。つまり、その衝動は、私たちが生まれたときに世界の中にもちこんだ「始まり」から生じているのである。この「始まり」にたいして、私たちは自ら進んでなにか新しいことを始めることによって反応する⁽⁵⁾。

ここで述べられる、「言葉と行為」によって、「自分自身」を、(〈自己〉とは異なる)先在する〈他者〉が混在する「人間世界の中に挿入する」という活動(行為)は、第一章で見てきたような、山田によって〈自己〉の存在論に関して述べられている、〈自己〉と〈他者〉との「共同存在性」における「言表行為」と共鳴している。「ある特定のひとの唯一の存在としての(私)は、…他者にたいする言表行為において確定される」。先述のアーレントによる(「多数性」としての)「唯一存在」間の共同性のあり様と同様に、〈自己〉は先在する〈他者〉によって、「み—みられ、話し—話しかけられることによって、象られ、縁どられることになる」。すなわち、ここでの〈自己〉と〈他者〉との「相関性」のあり様としての「言表行為」によって、「そのひとが他者を確定し、他者がそのひとを確定するという、相互的な変換的縁どり」を「基幹的なメカニズム」とする、両者の「共同存在性」がもたらされるのである⁽⁶⁾。この〈他者へのまなざし〉を介する「言葉と行為」によって照射される、先在する〈他者〉との倫理的な「相関性」のあり様は、なによりもまず、〈他者〉から「演繹」するという自発的「衝動」によってもたらされる、新たな〈自己〉の創造の「始まり」の様相そのものなのである。したがって、「人びとは活動と言論において、自分がだれであるかを示し、そのユニークな人格的アイデンティティを積極的に明らかにし、こうして人間世界にその姿を現わす」⁽⁷⁾ことが可能になるのである。そして、ここでの「言論と活動」によって達成される、強制的ないし有用的な要素(「労働」)に一切制御されない、〈自己〉と〈他者〉との関係性こそが、まさしく「人間的共同性」という、〈他者へのまなざし〉によってもたらされる、異なるもの同士間の倫理的な共存(「響存」)のあり様としての「美的相関性」にほかならないのである。

そこで、アーレントによる芸術的行為論に関連して、次の一文に注目すべきであろう。「行為をパフォーマンスとして取り上げるアーレントのやり方でまず注目すべきことは、道徳的主体を脱中心化するニーチェの場合と同様に、政治的行為者が脱中心化されることである」。そして、この「パフォーマンスのアナロジーで行為を「芸術化」して初めて、行為の意味が救われ、その純真さが回復され、行為は(誤解されがちなニーチェの言葉を使えば)「善悪の彼岸」でなされるものとなる」。すなわち、ここで遂行される行為の「芸術化(aestheticization)」によって、「プラトンによって据えつけられた、単なる現象という「仮象の世界」を超えた「真実の世界」

の実現可能性がもたらされるのである。したがって、「アレントが繰り返して主張しているように、政治的世界が出現の世界である以上、ニーチェ的な価値転換が絶対に必要なのだ」⁽⁸⁾。ここで示されるアレントによる行為の「芸術化」とは、なによりもまず、先在する〈他者〉としての「政治的世界」（現実の世界）へ〈まなざし〉をむけることによってもたらされる、「人間的共同性」の実現を図る芸術的行為、すなわち「言論と活動」の遂行である。そして、ここでの、「行為の意味が救われ、その純真さが回復される」⁽⁹⁾「言論と活動」の遂行（芸術的行為）によって実現される「真実の世界」とは、まさしく、ニーチェ的「価値転換」によってもたらされる世界、いふなれば沈殿した仮象としての現実の世界からの、ブーレーズの「再考・演繹」を介して新たに創造される「美的仮象」の世界にほかならない。

山田によると、「仮象と現実とが根本的には二元的に対立させられている」状態のなかで、仮象は、「現実をたいして、単に美化するだけの束の間のほのかな光を与えるもの」にすぎないのであるが⁽⁹⁾、「美的仮象」は、現実を「仮象として捉える柔軟性、仮象の硬直化に陥らないための柔軟性」⁽¹⁰⁾をそなえたものと捉えられる。すなわち、現実（他者的存在）との「相関性」を介さない仮象のあり様に対して、「美的仮象」は、先在する〈他者〉（現実の世界）へ先行的に〈まなざし〉をむけ続けることによって、はじめて創造されるのであり、それは、「美的相関性」のあり様そのものとして捉えられるのである。また、アレントのいう、「発言と行為という本来の開示の活動の場である「出現の空間」は、潜在的には、世界のなかでも生命の機能や仕事の効用を超える場であり、ハイデガーによると、「日常性において現象を覆っている仮象〔見かけ〕や偽装が最終的に見破られる」場なのだ」⁽¹¹⁾。この「出現の空間」とは、まさしく「美的相関性」（「美的仮象」）の世界にほかならない。現実の世界に潜む「仮象〔見かけ〕や偽装」を「見破り」、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を介して、先在するものごとを原理的に問いなおす一世界を審美的に理解する行為（芸術的行為）がもたらす、異なるもの同士の倫理的な共存（「響存」）のあり様としての「発言と行為という本来の開示の活動の場」、それが、すなわち「美的相関性」（「美的仮象」）の世界なのである。

ところで、アレントは、（ユダヤ人であるがゆえに）ファシズムが蔓延する母国ドイツからの亡命を余儀なくされた。アレントにとって、「言論と活動」の遂行（芸術的行為）がもたらすものとは、異なるもの同士が倫理的に共存できる「人間的共同性」を設える「美的相関性」（「美的仮象」）の世界の創造である、といえよう。そして、この創造のためには、強制的・有目的に制御された人間疎外が蔓延する現実の世界に対して、人間の倫理的生の遂行としての〈他者へのまなざし〉を通じた、ブーレーズ的な「再考・演繹」ないしニーチェ的な「価値転換」を介する芸術的行為が必要とされるのである⁽¹²⁾。

これこそが、〈芸術的人間〉のまさしく「人間的条件」にほかならないといえよう。

第二節 芸術と人類学的営為

人類学者であるジェルは、芸術作品（art object）の鑑賞法（接近法）について、単に文化的、美学的見地からでは、「人類学の行き止まり anthropological dead end」を引き起こすと述べている⁽¹³⁾。ここでのジェルによる、芸術領域（他者的存在）へむかう人類学領域（自己的存在）からのアプローチ（對他者的行為）に、異なるもの同士間の「美的相関性」の創始の一端をうかがうことが可能であろう。そこで、本節では、ジェルの芸術-人類学的営為を介した、〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉のあり様に注目してみたい。

ジェルは、作品の芸術的価値は、そこに介在する精神性ならびに美に基づく文化的意味づけによって、「コード化 encode」されていると批判する。この批判は、いわゆる旧来の狭隘な人類学という学術領域への固定概念に対するものであり⁽¹⁴⁾、視点を転換した新たな人類学領域から把握される、芸術的行為に関する知見を通して、（西洋文化を源流とする）美学的指向によって固定化された芸術の定義に対する、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の必要性を説いているといえるだろう。ジェルの（最後の）著作『*Art and Agency*』（1998年）は、芸術領域と人類学領域との「相関性」を促す理論と実践を介する芸術的行為論と捉えられるものである。彼は、みずからの企図する芸術-人類学的営為における芸術の意味を明らかにするために、芸術作品を、「社会的な行為作用性（agency）を媒介する」（可能性をはらむ）対象物として

捉え、その「諸対象周辺での社会的な諸関係」のあり様そのものに注目している⁽¹⁵⁾。ジェルは、この理論的営為に当たり、芸術作品を、「社会的な行為作用性の結果」そのものとして捉えるために、「インデックス」化という概念（操作）を用いている⁽¹⁶⁾。この概念（操作）は、芸術作品を「インデックス」として記号化することによって、作品に既存する固定化された芸術的価値の「価値転換」を図り、「エージェンシー（社会的な行為作用性）を媒介する」、「エージェント（能動項）」ないし「ペーシエント（受動項）」として作用する実物化を図るものである。したがって、この「インデックス」化された実物（芸術作品）は、みずからに固着する、文化的、美学的見地からの専制的に固定化された価値観から解放されることによって、「エージェンシーを媒介する」対象物としての「能動項／受動項」の作用を介して、現実の世界におけるさまざまな事柄との無限の連鎖性（「過程の連鎖」）をもたらすことが可能になるのである⁽¹⁷⁾。ジェルは、「インデックス」、「行為作用性」という概念（操作）による、実物（芸術作品）と現実の世界に生きるさまざまな人間（「社会的な他者」）との相関的な関係性を介して、旧来の芸術的存在価値が捉えなおされてゆくあり様そのものを論じているのである⁽¹⁸⁾。

このような、ジェルによる芸術作品の実物化に関して、アーレントの以下の言葉との照合が可能であろう。「芸術作品の場合、物化は単なる変形（transformation）以上のものである。それは変豹（transfiguration）であり、真実の変身（metamorphosis）であって、そこでは、あたかも、火にすべてのものを灰にするよう命じる自然の進行過程が逆転し、塵でさえ燃えて炎となるかのようである」。芸術作品は、「世界の中に入るのにふさわしく、物に変形され、物化される」。そして、「それぞれの場合において、その本性上、世界に開かれ」ることによって、「人間能力は、高められて、自己の内部に閉じ込められていた熱情的な激しさを世界の中に解き放つ」のである⁽¹⁹⁾。ジェルが試みる芸術作品の実物化とは、単なる固定化された無機的な実物へと変化させることではない。そうではなく、ここでアーレントが述べるように、その実物は「変形」し、「世界に開かれ」てゆくのである。そして、現実の世界に生きるさまざまな人間の「社会的な行為作用性を媒介する」ことによって、その実物に関わるさまざまな人間の「自己の内部に閉じ込められていた熱情的な激しさが喚起され、それと同時に互い（人間と実物、さらには異なる人間同士）が共鳴（相関）しながら、新たにその実物の芸術的価値が、無限に「変身・変豹」（創造）されてゆくのである。したがって、「普通の物の耐久性は、すべての物のうちでもっとも世界的なもの、すなわち芸術作品がもちうる永続性のかすかな反映にすぎない」⁽²⁰⁾のである。

ところで、ジェルの『*Art and Agency*』の表紙には、マルセル・デュシャン（1887-1968）の絵画作品《停止原理の網目 *Network of Stoppages*》（1914年）が使用されている。ジェルは、同書のなかで、この作品に関する、芸術-人類学的見地からの言表を試みており、デュシャンの作品を、本質的に四次元性をそなえたものとして捉えている⁽²¹⁾。そして、この《停止原理の網目》について言表するに当たり、彼は、まず、その表象にある、可視的なものとして、その絵の下地として見えている、デュシャンの過去の作品《春の若者と娘 *Young Man and Girl in Spring*》（1911年）に注目している。この絵が描かれた当時は、デュシャンがまだ画家として活動をおこなっていた時期であり、特に《春の若者と娘》が制作された1911年は、彼の興味がフォーヴィズムからキュビズムへと移行する時期であった⁽²²⁾。《停止原理の網目》の表象から垣間見ることができる《春の若者と娘》は、まさしくフォーヴィズムとキュビズムの両者の影響を受けながら、みずからの表現を摸索する画家の作品と呼べるものである。したがって、そこに描かれている内容にはデュシャンという芸術家の個性を見ることは難しい。当時彼は、未だ、「好奇心にあふれていながら、あまり革命的ではない若い画家」⁽²³⁾だったのである。

《三つの基準停止装置 *Three Standard Stoppages*》の制作を開始する1913年から、「絵画の伝統とのあらゆる接触を避けることができる」⁽²⁴⁾ことを確信したデュシャンは、未来の大作《大ガラス *The Large Glass*》（1915-23年）の制作準備に没頭してゆく。そして、この1913年に制作された《三つの基準停止装置》と1915年から制作が開始される《大ガラス》とのあいだに《停止原理の網目》は誕生する。ジェルは、デュシャンの芸術家としての過渡期に位置する、《停止原理の網目》の表象から媒介される、不可視的なもの（《三つの基準停止装置》と《大ガラス》）と可視的なもの（《春の若者と娘》）という、現在・未来・過去をあらわす実物（芸術作品）と、フォーヴィズム・キュビズム（過去）からの「演繹」を介して、新たな芸術表現（現在・未来）の

創造を図る人間（デュシャン）との、四次元的（時空間的）な「相関性」のあり様そのものに注目しつつ言表をおこなっているのである。

《停止原理の網目》の表象には、（ワイドスクリーンのように）画面の上下を黒いバーで覆い隠された《春の若者と娘》の図像（ヨコにむけられている）のうえに、まるで地下鉄の路線図のような図像が描かれている。ジェルは、このような、現在・未来・過去が交差する重層的な画面構造からなる《停止原理の網目》の表象において、「時間的経路図 map of time」を見ている。この「時間的経路図」とは、キュビズムからダダイズムへと移行する、まさしくデュシャンの芸術家としての時間的发展の「経路図」であり、その发展を介して創造される実物（作品）とが相関する、時間と空間との「四次元的経路図 four-dimensional map」なのである⁽²⁵⁾。そして、この「四次元的経路図」には、ジェルが企図する「芸術の人類学」の「経路図」も投影されている。それは、みずからの芸術-人類学的営為を通して、「エージェンシー」を媒介する実物（芸術作品）と、現実の世界に生きるさまざまな人間（「社会的な他者」）とが織りなす、「時間と空間のネットワーク」⁽²⁶⁾を介して、専制的に固定化された芸術的価値が多義的に「変身・変豹」（創造）されてゆく、そのあり様の「経路図」にはほかならない⁽²⁷⁾。

ところで、ジェルによる人類学的見地からの絵画に関する言表は、前章で検討をおこなったフーコーによる哲学的見地からの絵画への言表と、その意図において、根源的に結びつくものと考えられる。フーコーは、記録化（固定化）された過去の歴史の分析的な「再考」を通して、多様的な変化を続ける現在の現実世界のなかで歴史を新たに捉えなおすという、彼独自の「歴史化」の概念を援用しながら、絵画の表象に存する可視的なものとそこに内在化されている不可視的なもの（絵画を取り巻く世界）とを共示した。そして、西洋美術史の「変革」としてたとえられる（マネによる）「絵画のオブジェ化」は、その作品そのものを取り巻く（底知れぬ不可視的な）現実の世界を開示するという点において、ジェルの意図する芸術作品の実物化（「インデックス化」と共鳴しているといえるだろう。

ジェルによる芸術-人類学的営為の遂行とは、実物（芸術作品）と、それを取り巻く現実の世界に生きる多種多様な人間との絶え間ない四次元的「相関性」（「時間と空間のネットワーク」）を通して、旧来の美学・文化的定義によって専制的に固定化された芸術的価値の新たな創造と秩序づけを試みる活動である、といえるだろう。それは、まさしく、人類学領域（〈自己〉）から先在する芸術領域（〈他者〉）へと先行的にむかうことによって、新たな〈自己〉の存在（「芸術の人類学」）の創造を図る、（ジェルという）〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する芸術的行為にはほかならない。

続いては、ジェルと同時代に活動し、哲学・美学領域からの芸術的価値のあり様の刷新を図る、ダントーの芸術的行為論に注目しながら、「美的相関性」における「美」のあり様にふれてゆくことにしよう。

第三節 芸術終焉論と「美」のゆくえ

ジェルの芸術-人類学的営為では、（旧来の美学的見地に基づく）美的価値をともなう視覚的特性が芸術の価値基準とはなっていないのであるが、この点に関して、ダントーにおいても同様であるといってよい。ダントーは、「そもそも芸術とは美（Beauty）なくしても成立するものであり、美は十八世紀の価値基準である」⁽²⁸⁾と述べている。美と芸術の両者の接近を見た美学は近代において誕生したのだが、その蜜月は、1950年代から60年代に広まったポップアートの出現および芸術的価値の多元化によって解消されたのである。ダントーは、ここに芸術の「終焉」を見ている。すなわち、芸術のこの「終焉」とは、十八世紀より続いた、美を伴侶とする芸術の「終焉」にはほかならず、「いわゆる美的芸術 fine art の概念の終焉」として、「芸術／非芸術の二元性にもとづく、芸術の規範性と自律性の喪失」と捉えられるものである⁽²⁹⁾。ダントーは、この芸術の「終焉」論を展開するに当たり、アンディ・ウォーホル（1928-87）の《ブリロ・ボックス》（1964年）に注目している。この作品は、周知のように、ブリロ（商品）の入ったボール箱をそのパッケージデザインとともに（木で）再現した彫刻作品である。このパッケージデザインは、もともとは抽象表現主義の画家であり、デザイナーでもあったジェームス・ハーヴェイによるものである。そして、このハーヴェイのデザインが、ウォーホルの目にとまり、《ブリロ・ボ

ックス》が制作され、1964年にステーブル・ギャラリーにおいて発表されたのである。ダントーは、この展示を見て、赤・白・青で彩色された《ブリロ・ボックス》に特別な「美的長所 aesthetic excellence」を感じたという⁽³⁰⁾。

当時の展示風景の写真（白黒ではあるが）を見ると、ギャラリーという特殊な空間のなかで、日常にある段ボール箱のごとく積まれた《ブリロ・ボックス》という木箱の立像は、まさしく新しい芸術表現と呼べるものである⁽³¹⁾。そして、ダントーがこの作品に「美的長所」を感じたのは、確かに、鮮やかなトリコロール・カラーによる立方形態の反復という視覚的な効果にもよっていたといえるだろう。しかしながら、彼がどこかの商品倉庫のなかで、ハーヴェイのデザインしたブリロの段ボール箱が積まれた光景を見たとしても、ウォーホルの《ブリロ・ボックス》と同じような「美的長所」を感じたとはいわなかったであろう。そうであるならば、視覚的には同じブリロの箱であるにも関わらず、なぜ一方が芸術作品（fine art）としての価値を与えられ、もう一方が日常品（real thing）であるのか—二〇世紀中葉に「芸術とは何か」があらためて問題とならざるをえなくなったと見るダントーは以下のように説明する。「ウォーホルの箱の作品はポップアートと呼ばれる芸術作品である。なぜならば、大衆文化のイメージそのものを作品化しているからである。ハーヴェイの箱は大衆文化の一部ではあるが、ポップアート作品ではない。なぜなら、それは大衆文化について何も語っていないからである」⁽³²⁾。ここで重視すべき点は、可視的な要素が、その芸術的価値の判断基準とはなっていないということである。すなわち、《ブリロ・ボックス》は、「その視覚的特性によって芸術作品として認知されるのではなく、種々の芸術理論および歴史的コンテクストとそれとの照合=解釈によって、日常的オブジェの世界からアートワールドへと転移」⁽³³⁾させられているのである。

では、ここでいう「アートワールド」とは何であろうか。それは、美術評論家、芸術家、キュレーターのみならず、芸術に関わるすべての人たちが住む世界として、「それ自身歴史的に秩序づけられた諸理論によって公に認められた、諸芸術作品の歴史的に秩序づけられた世界」⁽³⁴⁾のことである。そして、この「アートワールド」において、《ブリロ・ボックス》には、はじめて芸術作品としての真価が認められる。ダントーは、「なにが《ブリロ・ボックス》を芸術作品にしたのかという問題よりも、どのようにそれが可能であったのかという、カント的な問題の方に焦点をあて」ながら、「現物と「識別不可能な」オブジェが、それ以前の時期には芸術作品とはなりえなかった以上は、この可能性を説明するなにかが歴史的時期にあったはずだとみて、「あるものを芸術としてみることは、目がみいだすことができないなにかを必要とする—芸術理論の雰囲気、芸術史の知識、すなわちアートワールドである」と述べている⁽³⁵⁾。したがって、この「アートワールド」の一部である美術館やギャラリーに所蔵されている作品は、歴史的な存在価値を基準に選別されたものであり、当然のことながら、この選別は、歴史-存在論的コンテクストそのものといえる「アートワールド」の住人によっておこなわれる。すなわち、ウォーホルの《ブリロ・ボックス》とは、まさしくこの住人によって、「目がみいだすことができない」、（六〇年代）アメリカの「大衆文化のイメージそのものを作品化している」ゆえに芸術的価値を与えられているのであり、「種々の芸術理論および歴史的コンテクスト」との照合から誕生した現在の歴史的（あるいは、「ポスト・ヒストリカルな」）芸術作品なのである。

では、美の問題はどうなるのか。そもそも、作品が美的か否かの価値基準そのものが多元的といえよう。このような広大な価値基準は、当然のことながら（世界のなかの一握りの）「アートワールド」の住人のもつ価値基準（たとえそれが歴史的近因—遠因によって変動を続け、さまざまな価値観をもつ住人によるものであったとしても）によってのみ定義づけられる問題ではない。したがって、美術館やギャラリーに展示されている作品のすべてから美を感受できるかといえばそうではないのである。このような美の扱いは、「歴史」的意義をもはや持たない「歴史以後的」芸術ないし「芸術の終焉以後の芸術」を、「人間的諸目的」に仕える多様な芸術の共存する「多元主義」的状況によって特徴づけ⁽³⁶⁾ようとするダントーの芸術的行為論の特徴を端的にあらわすものといえるだろう。そして、このような多元性を重視する芸術的指向は、アーレントの「言論と活動」による「芸術化」によってもたらされる「人間的共同性」、及び、現実の世界における「実物」と「人間（社会）」との絶え間ない四次元的「相関性」（「時間と空間のネットワーク」）のあり様そのものに芸術的価値のゆくえを追跡する、ジェル、ダントーという三者が活動をおこなった、二〇世紀半ば

の「人間的諸目的」による世界的な多元化が進展する気運のなかで、それにともなう芸術的価値と、もともと多元的であるといえる美的価値との（美学の誕生以来からの）一致は、なによりもまず、刷新されるべき過去の出来事となっていたのである。

ダントーは、美と芸術の関係性についてこう述べている。「芸術作品とは意味が形態化されたものである。ウォーホルの《ブリロ・ボックス》にみられるように、美学が芸術の定義であるとはいえない。これは、美学が芸術の一部であることを否定しているのではない」⁽³⁷⁾。ダントーが《ブリロ・ボックス》に「美的長所」を発見したように、美が芸術の一部であることは、なるほどそうなのであるが、美（美学）によって芸術のすべてが形成されるわけではないのである。承知のように、美学はルネッサンス期に注目され、十八世紀中葉に概念づけられた。そして、美と芸術の両者の接近を見た美学の誕生以降、その蜜月は、既述のように、二〇世紀におけるポップアートの出現ならびに芸術的価値の多元化によって解消された。ダントーは、ここに、十八世紀より続いた美（美学）を伴侶とする芸術の「終焉」を見ることによって、（そもそも多元的である）美的価値をともなう視覚的特性からではなく、歴史的コンテクストとの照合から、新たな芸術作品として認知された《ブリロ・ボックス》を発見するのである。ここから理解できる重要な点は、すなわち、現在の歴史的段階の顕在化のためには、過去の歴史的意義の存在が不可欠である、ということである。

このことに関連してブーレーズによる以下の言葉に注目したい。

われわれの表現手段は、ひとつの進歩の漸近線に従ってではなく、ひとつの発展的変化の前後関係において、過去の表現手段と対峙して自己が存在するということを学んだ。…世界共同体の構成員であるヨーロッパ以外の諸文化とわれわれ自身の文化における過去との関係だけではない。同様に、世界共同体の構成員であるヨーロッパ以外の諸文化とわれわれの文化との関係性も変化したのだ。現代思想によって相対化されたこの世界において、一方的な進歩の観念は、もはやどこにも居場所を見出せないだろう⁽³⁸⁾。

ここでいわれる「過去の表現手段と対峙して自己が存在する」を、「過去の歴史的意義（〈他者〉）と対峙して現在の歴史的段階（〈自己〉）が存在する」と換言することで、ダントーにおける、これら過去（〈他者〉）と現在（〈自己〉）の両歴史的様相同士の関係性は明らかとなるだろう。また、多元的に「発展的変化」を続ける歴史的段階という「現代思想によって相対化されたこの世界において」、芸術的価値が、「一方的な進歩の観念」に捉われることはもはや困難となり、歴史的（ダントー的にいえば、「ポスト・ヒストリカルな」）段階における「芸術の規範性と自律性の喪失」ともなう、多元的な方向へと分散する芸術的価値に対して、「美への接近方法も変容を余儀なくされ、まさしくそれとともに、あらゆるところに芸術美をもとめる動きがはじまったのである」⁽³⁹⁾。このような多元化する芸術的価値にともなう美的価値の「変容」において、今後は、（そもそも多元的である）美的価値をともなう視覚的特性ではなく、ダントーのいう作品の芸術的価値を決める歴史-存在論的コンテクスト（「アートワールド」）が、すなわち、ジェルのいう芸術作品の「インデックス」化ないしアーレントのいう芸術的「変身・変豹」を引き起こす、芸術的行為のあり様そのものがますます注目されることになる、といえるだろう。

ところで、ダントーは、《ブリロ・ボックス》をはじめて観た同年（1964年）に、当時アメリカにおいて、「必ずしも芳しくない名声のために」⁽⁴⁰⁾ 誤解を被っていたニーチェを、現在という歴史的段階において、「哲学者」として「再考」（再評価）する論究をおこなっている。この論究は、まさしく現実の世界における固定化されたニーチェ像の「価値転換」を説くものであり、ニーチェという、先在する〈他者〉へ〈まなざし〉をむけながら、そこからの「演繹」を図り、新たな〈自己〉の芸術哲学（芸術終焉論）の創造を目ざす、ダントー自身による芸術的行為だといっていよい。ダントーはニーチェを経由して、次のように述べている。「芸術、宗教、哲学、道徳、そして実際に経験に形式を付与するものはなんであれ、結局苦悩に対する一つの反応であり、生存を可能にし、耐えやすくして死の願望（これをそう呼んでもよいならば）を克服する手段として理解しなければならない」⁽⁴¹⁾。この言葉の含意は、まさしく「一定の形式や意味が存在しないなら、われわれは生きられない」⁽⁴²⁾、ということである。ここに、過去（〈他者〉）からの「演繹」を介して、現在（〈自己〉）の新たな創造を目ざす、〈芸術的人間〉による〈他者へのま

なざし)の遂行が照射されるのである。そして、ここでの〈芸術的人間〉のあり方(行為としての存在)、すなわち、創造されるべき〈自己〉の存在にとっての歴史的媒介である、先在する〈他者〉への〈まなざし〉が可能にする、人間の倫理的生の実現としての、〈自己〉とは異なる〈他者〉との「相関性」のあり様そのものに美が宿るのである。

ニーチェは、十八世紀の「終わりごろから道徳的覚醒の風潮がヨーロッパを流れた事実は、否定できない。当時ようやくにして再び美德が雄弁となった」と語っている。彼によれば、この風潮の「源泉」は(神話化されたものとはいえ)ルソー(1712-1778)と復活されたストア的ローマに見出されうるのであり、とりわけ、カント(1724-1804)やシラーのような、「道義的な意志の偉大さと〔厳粛な〕自覚性へのあのフランス人の刺戟を受け入れた最初の偉大な人びとは、もっと誠実であったし、また感謝の念を忘れていなかった」のである⁽⁴³⁾。ニーチェは、カントやシラーによる思索的営為、すなわち、この「道徳的覚醒」の「源泉」とみなされる「フランス人」ルソーという先在する〈他者〉への〈まなざし〉を通して、彼らの「誠実」な「感謝の念」が對他者的に表現されるという、道徳的行為のあり様そのものに美的行為を認めていたといえるだろう。そして、このことは、ニーチェにとって先在する〈他者〉である彼らの行為を認知するニーチェ自身の行為としての存在そのものもまた、對他者的な「相関性」においてこそ可能となる「道義的な意志の偉大さと〔厳粛な〕自覚性」という、美をそなえたものとして捉えかえされうることを意味している。

あまりにも美しいものと人間的なもの。—「自然はお前のような死すべき者にとっては美しすぎる」—こういう感じのすることは珍しくない。けれども時々、あらゆる人間的なもの、その充実と力と繊細さと錯綜ぶりを心深く打ち眺めるとき、私は、全く謙虚にも、こう言わざるを得ない気がした—「人間もまた、観察する人間にとっては美しすぎる！」—しかも、単に道徳的な人間だけでなく、あらゆる人間が⁽⁴⁴⁾。

アーレント、ジェル、ダントーという、先在する〈他者〉への〈まなざし〉を介して、新たな〈自己〉の存在の創造を試みる彼らもまた、「観察する人間にとっては美しすぎる」存在である。かつて芸術作品とともにあった美が、(その伴侶を求め)今もなお花粉のごとく飛散しているならば、今日の「芸術美」の開花は、作品にではなく、人間の倫理的生のあり様そのものに受粉することで仰がれるのかもしれない。

第八章 「精神性」の形象化と美的人間形成

ここまで検討してきたように、〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉によって照射される、人間の倫理的生＝美的生に関する問題は、現実のもの、既存のものとして先在する〈他者〉へ先行的に〈まなざし〉をむけることによって遂行される、新たな〈自己〉存在の創造のあり様を明かすべき枢要な問いにほかならない。すなわち、この問いは、異なるもの同士間の「美的相関性」の世界、すなわち「響存」の世界の実現を、われわれが生きる現実の世界（社会）に直接的にもたらす手段を問うものであるといえるのである。そこで、この問題に対するひとつの回答案として、「芸術」、「美」、「教育」という三者の不可分な統合性を解明し、本論のこれまでの論究の収束点としたい。

この試みにおいて、はじめに、二〇世紀初頭に誕生したドイツ表現主義による芸術指向である、みずからの内面的世界（〈自己〉）と現実の世界といえる外面的世界（〈他者〉）との「相関性」のあり様そのものと捉えられる、「精神性」の形象化に注目したい。古代ギリシャ以来、「精神性」の探究は西洋哲学の確立と深く結びついてきた。その目的は、単に宗教的ないし神秘的なものとの結びつきではなく、現実の世界に生きる人間のあり方そのものの探究であったといわれる⁽¹⁾。次に、この、内面的世界（〈自己〉）と外面的世界（〈他者〉）との「相関性」を介する、新たな〈自己〉存在の創造といえる、「精神性」の形象化と、その成り立ちにおいて、共通性が見出せる、美を介した教育がもたらす美的人間形成との相即の究明をおこないたい。

ニーチェの思想に強く影響を受けたドイツ表現主義芸術家たちによる「精神的なもの」（内面的世界）への開眼は、現実の社会（外面的世界）に蔓延る古い慣習による「価値の価値転換」に端を発するものであった。このような、芸術家の内面にあらわれる「精神性」のあり様そのものを美とみなしうるならば、これを美的経験において人間形成を掌る重要な要素として把握することが可能であろう。そして、このような美的人間形成が、教育哲学者ヘルバルト（1776-1841）のいう「世界の美的発見」⁽²⁾に関連しているといえるならば、この形成はなによりもまず教育を通して可能となるものであり、この主張によって、人間の倫理的＝美的生の実現をもたらす美を介した芸術教育の意義をこれまで以上に称揚することができると思料される。

ところで、シラーに代表される美と教育とを結びつけようとする指向は、「社会構成と人間形成の原理を内包していた」が、十九世紀になると、「作品と対峙する孤独な精神集中という形式的な訓練」という限られた領域に見出されるにすぎなくなったといわれる。二〇世紀以降、美と教育との「本質的な乖離」が進むなか、しかし、それへの批判的対応を図ろうとする営為は未だ継続しているといつてよい⁽³⁾。本章においても、この流れに掉さしながら論究をおこないたい。

第一節 「精神性」の形象化と人間の倫理的生

既に諸章を通して注目してきたように、十九世紀末のニーチェの出現は、とりわけヨーロッパに生きる若い芸術家たちにとって大きな衝撃であった。ニーチェは、古くからヨーロッパ社会に蔓延るキリスト教文化による固定化された価値観を破壊することによって、人間がみずからの意志と力で不安や失望の闇を踰越し、生という人間の根源的価値を重要視すべきことを説いた。ドイツの地方都市に生きる若い芸術家たちによる「ブリュッケ」と「青騎士」は、このようなニーチェの思想に強く影響を受けたグループである。ドイツ表現主義といわれる両グループは、みずからの芸術表現を通して「反抗の精神と美術そのものの方法的変革」を旨とし、「視覚上の外見的な写実に対して広い意味での精神的な変形の表現」を試みた⁽⁴⁾。1905年にドレスデンで誕生した「橋」の意味をもつ「ブリュッケ」は、ニーチェの愛読者であったドレスデン工科大学の学生によって結成された。彼らは、絵画の伝統的な主題である、風景・人物・静物を主に描いたが、「現実のなかで表面的外皮に隠されている人間や事物の本質をあらわにする」⁽⁵⁾ことを目指していたといえる。そのなかでも、人間と自然との関係性を主題とした、自然のなかで生を謳歌する男女の裸体像が好んで描かれており、このような芸術表現に関していえるのは、古い因習の破壊

と人間の生の解放というニーチェの思想が彼らの画作の根底に存していたということである。そもそも「ブリュッケ」という会名は、「ニーチェの『ツァラトゥストラはかく語りき』序説第四節の「人間において偉大なる点は、かれがひとつの橋であって、目的ではないことだ」という言葉に由来する」⁽⁶⁾。「ブリュッケ」の芸術家たちは、「生の根源的感覚からの価値の転換や新しい人間の出現」の希求を発端として、芸術表現を通じて、現実の世界（社会）という「世俗に抗して新しい世界の架橋作業」を試みたのである⁽⁷⁾。

当時のドイツ美術の状況は、輝かしい北方ルネッサンス期以降、「国際的視野からみてほとんど無視され、イタリア、フランス、オランダという美術の高嶺にはさまれた暗い谷間の遅咲きの花にとどまっていた」⁽⁸⁾。このような長い沈滞から徐々にその存在が注目されはじめてきたなかで、ドイツ表現主義は誕生した。ドイツ表現主義は、「歴史的には古典主義の、ほぼ同時代的には印象主義の、それぞれ対立概念とされ、また地中海的、ラテン民族的な明快で形式的な表現意欲に対して、北方的、ゲルマン民族的な本能的で感情的な表現意欲に基づくもの」⁽⁹⁾といわれる。

「ブリュッケ」の中心的人物であるキルヒナーは、みずからの芸術表現を通じてドイツ人としての精神的アイデンティティーの確立と、ドイツ美術の復興を目ざしていた⁽¹⁰⁾。彼は、ドイツ人であるみずからの感性とラテン的感性との比較をおこなっており、目に見えないものを目に見えるようにするゲルマン的感性と、むかいあう対象からフォルムを生みだすラテン的感性というそれぞれの特徴を指摘している。これは、現象のうち美の存在を認めるラテン民族と、つねに事象の背後に美を求めるゲルマン民族との相違であった⁽¹¹⁾。

このゲルマン的感性の特徴は、キルヒナーにもっとも影響を与えた画家がムンク（1863-1944）であったことに留意させる⁽¹²⁾。北欧の芸術家に特有の自己の内面的世界を表現するムンクの作品の特徴は、《叫び》（1893年）に代表されるような、目に見えない精神世界を形象化することであった。ムンクは、ゴッホ（1853-1890）やロートレック（1864-1901）、そしてキルヒナーたちと同様に、不安や絶望を作品の主題としながらも、最晩年まで強い生への意志をもって絵画を描き続けた。「激動する危機の時代にあって、病とアルコールに刻印され、自らの存在を脅かされた、偉大な表現主義的芸術家たちのなかで、唯一彼だけが生き残った」のである⁽¹³⁾。ムンクは、精神世界を描くという行為によって、みずからの内面的世界に潜む負の要素を外面的世界へと明るみにだし、逆説的に生を取り戻す契機を生みだしていった。彼の人生は、まさしくニーチェのいう積極的な意志と力がもたらす、人間の生を解放する（ディオニュソス的）行為の連続によって形成されていたといっても過言ではないだろう。1906年にムンクは、銀行家でありニーチェの崇拜者であったエルンスト・ティールの依頼でニーチェの肖像画を描いている。等身大以上の巨大なキャンバス（200×160センチ）に描かれたニーチェの姿は、この偉大な哲学者に対するムンクの敬意を明確に表現しているといえるだろう。事実、ムンクは、ニーチェの熱烈な支持者であり、後年『ツァラトゥストラ』に繰り返し目を通していたといわれる⁽¹⁴⁾。ニーチェの思考のごとく、「人間存在の本源的原始的パトスを、その形而上学的基底からそのまま純粋な形で表そうとしたムンクの芸術はやはり表現主義芸術のまぎれもない一源流」⁽¹⁵⁾にほかならないのである。

このようなムンクの影響は、「ブリュッケ」のメンバーのなかでも、キルヒナーの作品に顕著に見られるのである。その例として、キルヒナーの《彫刻のある椅子のまえの少女》（1910年）では、正面をむく少女のポーズのみならず、彼女の内面的心理を象徴する背後に伸びる大きなフォルムに、ムンクの代表作品のひとつである《思春期》（1894年）との類似性が挙げられる。ムンクの《思春期》に見られる、ファルスのような少女の影のフォルムは、しばしば性への目覚めに対する恐れ象徴といわれる⁽¹⁶⁾。《彫刻のある椅子のまえの少女》では、少女の背後のフォルムが、成人した女性像が彫られた椅子として描かれている。これら両作品に見る少女とフォルムの関係性は、現在という少女の外面的容姿と、未来へとむかう彼女の内面的心理との相関的な様相をひとつの画面上に直接投影するための画策であったと考えられる。また、後年キルヒナーがスイスのダボスで描いたいくつかの自然風景の作品にも、ムンクの作品との共通性が見られる。両者の作品における曲線を活かした、うねるようなフォルムと、カラフルな色彩による大胆な描写は、明らかに単なる自然風景の外面的容姿を捉えたものではない。精神的な変形と呼べるそれらの芸術表現は、まさしく自然のなかに生きる両画家の内面的世界（〈自己〉）が、現実の世界という外面的世界（〈他者〉）との「相関性」を介して表出されたものといえるだろう。

ところで、「ブリュッケ」が、「他の芸術家集団と根本的に異なる点は、既成画壇に対する反撥

という美術の領域だけでなく、生活全体にわたる緊密な共同生活と友情」であったといわれる。それは、「生活と芸術の一致であり、一致への共同の努力であった」⁽¹⁷⁾。「ブリュッケ」の芸術家たちは生活をともにしながら、共同アトリエで制作をおこない、友人や近所に住むモデルたちと郊外へでかけ人間の生の解放を謳った。彼らは、このような芸術表現（＝人間の生）を通して、まさしくムンクのように、「人間存在の本源的原始的パトスを、その形而上学的基底からそのまま純粋な形で表そうとした」のである。その後、彼らの制作拠点は、ドレスデンからベルリンへと移行する。この大都市のなかで、彼らのモットーであった共同生活への関心は次第に消滅していった。このような状況に追随するかのようには、キルヒナーの描く人物像は、ドレスデンでの自然のなかで生を謳歌する開放的な様相とは異なり、冷たく鋭角的に歪められてゆく。そこに見られる変形の人物像は、大都市という外面的世界が人間の内的世界に及ぼす不安や苦悩をそのまま形象化したものといえ、ベルリン（現実の世界）で生きるキルヒナー自身の「精神性」そのもののあらわれとなったといえるだろう。

1917年頃からキルヒナーは、ベルリンでの生活による心身の疲労から、制作環境をスイスのダボスへと移す。ここでの山の生活は、キルヒナーに、心労の再生、肉体の浄化、そして「精神性」の自由をもたらした。このアルペン・ユートピアともいえる自然環境は、再び彼に、「この世に浮遊する神秘的で精神的なもの」とのコミュニケーションを促すことになる。それは、人間や自然といった対象の「本質 Wesen」を理解することであり⁽¹⁸⁾、「人間社会全体にわたる緊密な共同生活と友情」を希求することであった。

キルヒナーにとって、ドイツ表現主義の特徴である「現実のなかで表面的外皮に隠されている人間や事物の本質をあらわにする」ことは、現実の世界（社会）に対する、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行であったと捉えられる。この芸術的行為が示すものとは、すなわち、あらゆるものの差異の架橋から、先在する〈他者〉との共同性を提唱して、新たな〈自己〉の芸術表現としてその「精神性」を形象化することである。この遂行は、まさしく、内的世界（〈自己〉）と外面的世界（〈他者〉）との「相関性」のあり様としての、現実の世界における「生活と芸術の一致」を目ざす、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する、人間の倫理的生のあり様そのものの表現なのである。

第二節 「青騎士」の「内的必然性」

1911年にミュンヘンで結成された「青騎士」のメンバーは、ニーチェによる「破局を通じての新たな創造という黙示録的、宇宙論的なヴィジョンの可視的イメージ化」⁽¹⁹⁾を試みた。「青騎士」の創始者のひとりであるマルクは、「現実の人間が忘れてしまった自然と一体となった純粋に調和的な存在」に注目し、「すべてのもののうちに存在すると感じられる有機的リズム」の表現をおこなった⁽²⁰⁾。マルクは、キルヒナーのようにドイツ人のアイデンティティーをみずからの芸術表現に求めてはいなかったが、「神秘的で精神的なもの」の形象化ならびに事物の「本質」の理解に関しては、両者とも一致していたといえるだろう。このような探究を通じてマルクが目ざしたのは、新たな「精神性」の発見であり、その「可視的イメージ化」のために動物を主題として描くことであった。この経緯については、次の説明が適切であろう。

二十世紀初頭、世間に広まっていた産業革命に起因する物質主義とその反動としての世紀末的頹廢主義の風潮に対して、マルクは芸術の目的を「新たな精神的宗教の祭壇のための象徴」を創造することと考えていた。そしてあらゆるものの中にある「究極の真理を表現するための、類似宗教的性格を帯びた手段」いわば「新しい象徴」として彼が画面に描き込んだのが、彼にとって人間よりも自然で汚れなき存在である「動物、だったのである」⁽²¹⁾。

マルクは、馬や鹿などの動物を地球上に住む純粋無垢な「新しい象徴」として描くことで、長いヨーロッパの歴史が生みだした古い因習の浄化を試みた。そして、この試みは、1914年に勃発した第一次世界大戦へマルク自身が志願し参戦することによってひとつの帰結を見る。彼は、この大戦を黙示録的意味合いにおいて、「十九世紀以降はびこっていた物質主義や頹廢主義といっ

た文化を墮落させた要因を抹殺し、人間が再び無垢で純粋な存在へと立ち戻るための聖戦、新しいヨーロッパに向けての闘争」と考えていた⁽²²⁾。1916年に戦線で命を落としたマルクは、ニーチェによる古い因習の破壊や人間の生の自由な解放を、「本来的存在にいたる必然的前提としての全体的解消という観念」⁽²³⁾に基づいて、作品のみならず、みずから自身の生（死）によって表現したのである。

「青騎士」のもうひとりの創始者カンディンスキーによる「精神性」の形象化は、「純粋な色彩がもつ力が可視的な対象よりもはるかに偉大な芸術的リアリティ」を達成することを目的とする、芸術家自身の「内的必然性」の表現であった⁽²⁴⁾。この「内的必然性」については、第四章で既にふれたが、「ひとつの傾向のみ主張して、それ以外の他のものをすべて拒否する、といったやり方」ではなく、芸術家が「各自それぞれに、自己の「内的必然性」に従って、自分の表現手段を決定」することによるものであった⁽²⁵⁾。この「内的必然性」は、芸術の形態への問いだけでなく、芸術の内容の問いを重視する。それは、形態という外的（可視的）要素とともに、内容という内的（不可視的）要素を追求することといえる。芸術家は、さまざまな異なる芸術領域間の比較検討によって、〈自己〉の芸術表現とは異なる〈他者〉の芸術表現を注意深く考察することからはじめる。そして、形態や様式に見られる互いの差異を認めあいながら、「自分の表現手段を決定」し、同時に、〈他者〉の「表現手段」を理解し尊重することによって、異なるもの同士を結びつける「本質」的な要素を導きだしてゆくのである。この諸芸術間の「相関性」を介する「考察の範囲は、ヴァン・ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌなど直接の先駆者たちにとどまらず、比較美術史の意味で時代、国境、民族を超えて、造形芸術における現代的変革が、本質的に血縁関係にあると感ずるもの、自己自身の意図を裏づけるとみられるいっさいのものを含んでいた」⁽²⁶⁾。カンディンスキーは、このような「内的必然性」の形象化を通じて誕生する、総合的な芸術を来るべき精神の王国を象徴する「ピラミッド」のような芸術、すなわち「モニュメンタルな芸術」と考えていた⁽²⁷⁾。

カンディンスキーとマルクは、この「総合芸術」の実現を目ざし、さまざまな領域の芸術家による定期展覧会の開催、ならびに芸術家自身の執筆による年刊誌『青騎士』の刊行をおこなう。1912年に刊行された『青騎士』の指針は、以下のようなものである。

ヨーロッパ芸術と非ヨーロッパ芸術、貴族文化、民族文化、大人と子どもの芸術間の「権利平等」、造形芸術だけでなく音楽や舞踏なども念頭にいれ、それらの相互作用を重視するという諸芸術間の「博愛」、さらには芸術家の「内的必然性」に基づく「芸術的表現の自由」、それはまさしく芸術をめぐる革命的「人権宣言」だったのである⁽²⁸⁾。

美術家による評論や図版、音楽家による楽譜などさまざまな芸術領域からの寄稿文が掲載された『青騎士』は、現実の世界（社会）においての、互いの差異の肯定と探究から異領域間の相関的な関係性を目ざした、「芸術的表現の自由」がもたらす、人間同士間の「博愛」、「平等」を提唱することによって、まさしく芸術表現における人間の倫理的生のあり様そのものの象徴であったといえよう。カンディンスキーとマルクは『青騎士』によって、ヨーロッパの世界観中心の、「いわゆる「公式の」芸術と未公認の芸術、すなわち「民族学的」芸術との差別、格差づけが不当であることを実例によって示し、従来の偏見を一掃するとともに、その精選された実例を介して「生きた芸術」の共通の根基⁽²⁹⁾を「内的必然性」によって明らかにすることを試みた。この「内的必然性」による明示は、「無理解な批評家や見慣れたものにしか価値を見出さない愛好家たちへの決然とした意志表明」であり、旧来の固定化された「アカデミーの閉塞を打ち砕き、ヴァイタリティーに満ちた新しい芸術」⁽³⁰⁾を生み出す彼らの意志と力（「精神的なもの」）がもたらす、ブレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行を介する、芸術表現における人間の倫理的生の表出だったのである。

『青騎士』の刊行と同時期に、カンディンスキーは、『芸術における精神的なもの』を発表している。この著作においても、芸術表現における対象にとって代わるべきものは、「精神的なもの」であるとされ、芸術家による「内的必然性」の重要性について述べられている。カンディンスキーは、「内的必然性」について三つの根拠を指摘する。

- 一、創造者としての芸術家は、かれ独自のものを、表現しなければならない（個性の要素）。
- 二、時代の子たる芸術家は、この時代に特有のものを、表現しなければならない（内面的価値としての様式の要素、これは、時代の言語と、民族そのものが存在するかぎり、その民族の言語からできているもの）。
- 三、芸術への奉仕者たる芸術家は、芸術一般に固有のものを、表現しなければならない（純粹にして永遠なる芸術性の要素。これはあらゆる個人、民族、時代を貫き、どのような芸術家、どのような民族、またどんな時代の芸術作品にも認められ、芸術の主要素として、空間や時間にかかわりのないもの）⁽³¹⁾。

ここで述べられるように、個性ならびに民族性や時代性を重視する表現行為こそが、「芸術一般における固有のもの」、すなわち「純粹にして永遠なる芸術性の要素」を発見するための枢要な営為なのである。異なるもの同士がみずから自身の「内面的価値としての」個性や民族性に目をむけ、それぞれが生きる「時代に特有なものを」表現してゆく。そして、彼らは、そのことによって、〈自己〉と〈他者〉との差異を強く認識しつつ、表現手段および様式は異なるとしても、「あらゆるものの中にある究極の真理を表現するための」「純粹にして永遠なる芸術性」を導きだす。この行為は、さまざまな異なる価値観の差異を肯定（承認）することによって、同時に、互いの差異を超越して、〈自己〉とは異なる〈他者〉との共存（「響存」）の実現を目ざすという、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉のあり様そのものなのである。

かつて、シラーは、「内面性と外面性、理性と感性との統一されたあり方としての、他者への道徳的行為こそが美的行為である」⁽³²⁾と述べていた。ドイツ表現主義による芸術指向とは、まさしくこのシラーと意向を同じくする。それは、「内的必然性」という、〈自己〉とは異なる〈他者〉へと先行的にむかう、〈自己〉の「道徳的行為」によって、〈他者〉から「美的行為」として捉え返されつつ、〈他者〉との共同性を試みる芸術表現における人間の倫理的生のあり様そのものにほかならない。

そこで、次節では、ここまで検討をおこなってきた「精神性」の形象化と、芸術教育のもつ美的人間形成との密接不可分な関連性について考察をおこないたい。この関連性に、「芸術」、「美」、「教育」との接続の主要因を見ようとすることは、美を介した芸術教育の意義の称揚を促すことになるはずである。

第三節 美的人間形成と芸術教育

芸術教育について、今井康雄は、「芸術教育一般の人間形成への寄与が語られる時、常に使われてきたのが「情操」というキーワードである」と述べている。そして、この「情操」がもつ、ある種の曖昧ともいえる意味が、教育システムという枠組みのなかでひとつの制限を生んでいると指摘される。ここで問題となるのは、芸術教育における造形活動そのものが、「情操」の名のもとに「喜び」や「楽しさ」といった感情レベルでの体現を目的としている点である⁽³³⁾。本来、造形活動によって育まれる人間形成の未知なる領域は、狭い言葉の解釈によって制限されるべきではなく、また、「喜び」や「楽しさ」といった感情レベルで捉えられるべきものでもないのである。

そこで今井は、芸術教育が感情レベルでの体現を超えたものによって充足される必要性について言及している。

芸術教育においてなされる造形活動が人間形成に何らかの寄与をすると考えられる場合、そこでは単なる感情的な充足の自覚を超える何かが想定され、また生起しているのではなかろうか。それを記述するためにこそ、美的経験という—芸術教育では奇妙なほど使われることの稀な—概念が必要になると思われるのである⁽³⁴⁾。

ここで示される美的経験とは、ジョン・デューイ（1859-1952）とアドルノに共通する「非反省的充足」という概念に起因するといわれる。この「非反省的充足」は、芸術作品の制作や需要

といった「主観自身の反省的な関係」とは対極に位置するものであり、(デューイによる)日常生活や(アドルノによる)芸術作品との「主客の相互浸透」を意味する⁽³⁵⁾。これは、美的経験を掌る「〈反省〉対〈充足〉、〈日常生活〉対〈芸術作品〉の緊張関係」⁽³⁶⁾を生み出す枢要な契機となるものである⁽³⁷⁾。

そこで、このような美的経験という概念へのさらなる注目から、クラウス・モレンハウアー(1928-1998)の考察を検討してみよう。彼は、美的経験を形成する「経験」「作用」「反省」がどのように生じるのか、そもそも生じるか否かは、そうした諸経験のドキュメントの濃密な記述によってのみ回答することができる⁽³⁸⁾と述べており、その「諸経験のドキュメント」の一環として、あらゆる美的活動の契機といわれる「ミメーシス(模倣)」の実験をおこなっている。この実験では、子どもたちに模範となる作品を模倣させることによって、「自分自身の知覚や、感覚運動や、統覚や、描写や表現の可能性および限界と、模範の特徴との間に、妥協の産物」を生みださせる。つまり、この模倣という活動から「妥協の産物」が生みだされるという経緯に、子どもたちが「模範と向きあうのみならず、同時にかなりの程度自分自身とも向きあう」というあり様を見ることができるのである⁽³⁹⁾。

この「ミメーシス」の実験では、マッケ、デュビュッフェ、クレーの絵画作品がそれぞれ一点一点ずつ模範作品として選ばれている。これら三作品は、いずれもいわゆる写実的な具象絵画ではなく、色鮮やかな抽象表現に近い作品である。このような模範作品の選択は、子どもたちに具体的な事物の形象を安易に知覚させることを避け、より〈自己〉の内面とむきあいながら「妥協の産物」を生み出す機会を促しているといえよう⁽⁴⁰⁾。モレンハウアーは、この「ミメーシス」の実験によってえられた結果を次のように解析している。

この種の模倣を選択する子どもは、一連の美的表現の問題に直面し、その解決のためには、解決法を模範から借用するのではなく、個人的な決断を下さなければならない。…子どもは自らの美的活動を通して、ある拡大された決断の空間に向かい合うことになり、その空間を自らの力で満たさなければならないのである。その時子どもは、新しいなにかを発明することも、以前から持っていたなにかに立ち戻ることもできる。つまり、このような自分自身の決断の自由に対する期待に関わりあうなかで、人間形成の運動は、あらためて個人的方向と慣習的方向との緊張領域のなかへと入ってゆくのである。そしてまさにこの相互作用こそが…個性化という特徴の本質をなすのである⁽⁴¹⁾。

ここでの、外面的な世界に存する対象物を模倣するという活動を通じて、子どもたちは〈自己〉の内面的な世界のなかで、「自分自身の決断の自由に対する期待」をもちながら、みずからの力によって〈自己〉の表現を選択し、そしてそれを外面的な世界へと表出する。つまり、この「内面的世界の出来事に対するミメーシス的関わり」⁽⁴²⁾によって、みずからの内面の奥底に潜む「美的なもの」を見出し、その表出において、みずから自身を振り返るという「転位」が、新たな〈自己〉、すなわち個性を創造する契機となるのである。ここで見られる、外面的世界へと先行的にむかう行為によってもたらされる、「内面的世界の出来事」は、「描かれた絵は決して単なる自己の対象化ではないし、絵を描くことは喜びの体験や、あるいは逆に技法の習得に還元されるべきものでもない」ことを示すものである。これは、「表向きの目標の追求が必然的に引き起こすそうした転位に、美的経験の人間形成論的な意味を見る」ことを意味しており⁽⁴³⁾、子どもたちは、なによりもまず、模範となる絵(〈他者〉)に直接むかう運動によって、〈自己〉の内面的世界へとむかう運動を引き起こす。ここで見られるような、「個人的方向と慣習的方向との緊張領域のなか」で引き起こされる内面的世界(〈自己〉)と外面的世界(〈他者〉)との「相互作用」は、まさしく、異なるもの同士間の「美的相関性」としての、既存のもの、現実のものとしての先在する〈他者〉に対するブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」を介する、新たな〈自己〉の存在(個性)の創造(形成)のあり様そのものと捉えられるのである。

さらにいうならば、ここでの新たな〈自己〉(個性)の形成は、「反省」と「非反省的充足」という二つの運動によって引き起こされている。この「反省」とは、「様式」と呼ばれる、日常生活における慣習的、文化的作用にともなう形式性のなかに認められる運動である。もう一方の「非反省的充足」は、感覚のもつ秩序化作用を意味する「ゲシュタルト」と呼ばれるもののなか

に認められる⁽⁴⁴⁾。これは「知覚においても美的造形においても見られ、文化的な規範や意識的に表現しようとする意図からは相対的に独立」⁽⁴⁵⁾した運動である。そして、これらの両者の相関関係性を介して、「様式化された知覚・感情」⁽⁴⁶⁾が生みだされ、これが、美的経験として、新たな〈自己〉の形成を掌るのである。

ここでの美的経験のあり様は、前節でのカンディンスキーによる「内的必然性」と、論理構造的には、共通するものと考えられる。「内的必然性」は、外面的世界である、芸術家自身が生きる現実の世界への（批判的）認識から、みずからの内面的世界へとむかい、みずからの個性、民族性、時代性を意識した「精神的なもの」を形象化させる様相にほかならない。この外面的世界（〈他者〉）と内面的世界（〈自己〉）との関係がもたらす様態は、「慣習的方向と個人的方向」、「反省と非反省的充足」、「様式とゲシュタルト」の両者による相関関係性を通して、新たな〈自己〉（個性）を形成するという、美的経験における人間形成のあり様そのものと捉えられるだろう。そして、この関連性において、「内的必然性」を掌る「精神的なもの」を「美的なもの」として把握することが可能となるのである。

そして、ここから、「人間の美的教育について」考察をおこなったシラーの言葉に注目することができよう。彼はいう。「感性的人間を理想的にするには、あらかじめ彼を美的にする以外に道はありません」⁽⁴⁷⁾。この言葉が、フランス革命期に触発されたものであることを考慮するならば⁽⁴⁸⁾、これは、理想的な世界を生みだすための美的人間形成の必要性を説いたものといえるだろう。シラーが生きた十八世紀後半の社会は、「理性と感性」、「ラチオと感情」、「計算と構想力」の分断が社会構造を貫いているだけでなく、「人間相互間」に分断を生じさせる深刻な状況であった⁽⁴⁹⁾。「美は感覚と思考という二つの相対立する状態を結びつけます」⁽⁵⁰⁾とシラーはいった。彼にとって美とは、まさしく、現実の世界において、異なるもの同士間の対立によって絶え間なく発生する差異を結びつける、人間社会全体にわたる緊密な共同性をもたらすものといえるだろう。シラーが十八世紀後半に提唱した「美的なもの」は、とりわけ十九世紀においては仮象や幻想といった概念との結びつきから、現実の世界における日常的、経験的現実と対置させられることになった⁽⁵¹⁾。しかしながら、彼は、この、現実の世界に沈殿する現実的仮象と美の結びつきによる、「美的仮象」の世界に「遊ぶ」ことが、人間同士を結びつけ、人間が人間であるゆえんであると考えていた⁽⁵²⁾。そして、ここで見られるような、「美的状態と美的状態に特徴的な人間形成の運動は、現実において支配している疎外を免れ」、「自由の招来を、実現できそうに思える」ものであった⁽⁵³⁾。これこそは、まさしく、現実の世界に潜む「仮象〔見かけ〕や偽装」を「見破り」、世界を審美的に理解する行為（芸術的行為）によってもたらされる、異なるもの同士の倫理的な共存（「響存」）のあり様としての「美的仮象」（「美的相関性」）の世界を創造することにほかならない。

シラーは、ここで創造される人間の「自由の招来」を、現実の世界（社会）へと直接的にもたらす目的をもって、「美的なもの」による人間形成の必要性を説いたのである。そして、ドイツ表現主義の芸術家たちもまた、「精神的なもの」の探究から、シラーと同様の目的をもってみずからの表現活動をおこなったといえるだろう。彼らの芸術表現における人間の倫理的生を、「教育のもつ美的人間形成という意図の原理的位相」⁽⁵⁴⁾として捉えるならば、この人間の倫理的＝美的生の認識と効果は、まさしく、美を介した芸術教育によってこそ実現（実践）されるはずである。

ヘルバルトは、「教育のただ一つの全体的な課題は、道徳性という概念によっていい表せる」⁽⁵⁵⁾と述べた。また、ハーバード・リード（1893-1968）によれば、冒頭でふれた（ヘルバルトのいう）「世界の美的発見」がもたらすものとは、「道徳教育のどのような組織においても必要とかがえたもの」、すなわち「自己規制、もしくは内面的抑制力の自然な状態に導かれる訓練」であり、「何らかの精神的な訓練、何らかの意志の実践であって、これが意志に選択や判断をなさしめ、行為を起こさせる完全な能力」であった⁽⁵⁶⁾。シラーは、「道徳的状态が育成されるのは自然的状态からではなく、ただ美的状態だけからなのです」⁽⁵⁷⁾と述べ、「美や芸術と教育との関係を考える際に、美を感じる事が道徳的な善につながる」⁽⁵⁸⁾ことを主張した。彼らによって語られる道徳性と美との関係性は、「芸術」、「美」、「教育」との不可分な統合性を介した教育がいかに人間形成ないし現実の世界に生きる人間のあり方（行為としての存在）に影響をあたえる要素であるかを示しており、まさしく人間の倫理的＝美的生の実現可能性を明らかにするものなの

である。

カンディンスキーは、次のように述べている。

文学、音楽および美術は、このような精神上の転換が現実の形となって現れる、最初の、最も敏感な分野である。これらの分野は、現代の暗黒な姿をただちに反映するし、初めはごく小さな光点として少数の人びとにしか気づかれず、大多数の人びとには存在だにしないような、重大なものを察知するのである⁽⁵⁹⁾。

ここでいわれる、「少数の人びとにしか気づかれ」ないが、しかし、人間にとって「重大なもの」を察知するには、何が必要なのだろうか。それこそは、人間の倫理的=美的生によってもたらされる、世界を審美的に理解する行為（芸術的行為）の実現（実践）である。そして、この実践的行為とは、まさしく〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を通じた、現実の世界のさまざまな先在するものごとに対する、ブーレーズの「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行にほかならない。リードは、著作『芸術による教育 *Education Through Art*』（1956年）のなかの、「道徳的規律の起源」に関する考察において、「私たちの目標は初めから内面の精神と、外的な世界との有機的な合流を確保するような教育、あるいは育児の方法を考え出すことです」⁽⁶⁰⁾と述べている。「精神上の転換が現実の形となって現れる」という、ドイツ表現主義に見られる芸術表現のあり様と同じく、「内面の精神」（〈自己〉）と、「外的な世界」（〈他者〉）との「有機的な合流」としての「相関性」を介する美的人間形成が、「現実において支配している疎外」、すなわち「二つの相対立する状態」である「善」と「悪」、「正」と「誤」という観念そのものを、また、賞賛と非難、報酬と処罰による訓育のシステム全体⁽⁶¹⁾を免れた、異なるもの同士間の「美的相関性」のあり様としての「響存」の実現を、人間の倫理的=美的生の個々人における顕在化を、可能とするといえるだろう。「芸術」、「美」、「教育」との統合性によって実現される美的人間形成は、まさしく「現代の暗黒」としての、現代社会に輝く「小さな光点」を察知させ、人間の倫理的生を育む肥沃な土壌を設えるのである。

結論

本論では、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉によってもたらされる、異なるもの同士の「響存」のあり様としての「美的相関性」＝人間の倫理・美的生の究明と、その実現の可能性について論究をおこなってきた。これまで取り上げてきた、〈芸術的人間〉—ブーレーズならびに十九世紀から二〇世紀にかけての芸術家、思想家、教育者—に共通する人間のあり方とは、「単一な軌道を持つ固定化した展開をも、多様性の展開をも、ともに作る」⁽¹⁾操作を介する、「単一な軌道」としての先在する〈他者〉へ先行的に〈まなざし〉をむけながら、「多様性の展開」をもたらす、新たな〈自己〉の行為としての存在である。それは、現実の世界において、固定化されたさまざまな先在する領域・分野・価値観などに対する、ブーレーズ的「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」という芸術的行為の遂行を図ることから、それらの差異を超越し、〈自己〉とは異なる〈他者〉との共存（「響存」）の実現可能性をもたらす、人間のあり方（行為としての存在）である。そして、この、〈他者〉へと先行的に〈まなざし〉をむけ続けるという対他者的ふるまいによる、〈自己〉創造の芸術的行為は、〈他者〉からの「演繹」を図る道徳的行為として、〈他者〉から「美しい」と認知される美的行為でもある。すなわち、これまで論じてきた、「芸術的なもの」、「美的なもの」とは、このような「芸術的な人間のあり方」、「美的な人間のあり方」にほかならないのである。

第七章の終わりで、「先在する〈他者〉が存在しないなら〈自己〉は生きられない」と述べた。これは、本論で論じてきた〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉のあり様を端的に示す言葉である。〈芸術的人間〉ならびにそれによる〈他者へのまなざし〉は、現実の世界における既存のものとしての先在する価値や領域という〈他者〉が存在しないかぎり、まさしく存在しえない。企図（創造）されるべき〈自己〉の存在にとっての歴史的媒介として、〈他者〉は不可欠である。このことを覚知する〈芸術的人間〉による〈他者へのまなざし〉によってもたらされる「美的相関性」は、先在する〈他者〉と新たな〈自己〉とがともに存するという、異なるもの同士の倫理的共存（「響存」）のあり様そのものなのである。

第一章で取り上げたように、ブーレーズによる「再考・演繹」というメカニズムの要点は、「自らの領域で理念／実現という対に実際向かう前に」、まず「他者における理念／実現の対を理解し、把握しなければならない」ということである。そして、ここでいわれる、〈自己〉の「理念／実現」は、〈他者〉の「理念／実現」を介して成り立つものにほかならず、まずは先在する〈他者〉へと先行的にむかい、そこからの「演繹」を図る必要性が強調されているのである。したがって、現在（〈自己〉）の「理念」は、過去（〈他者〉）の「実現可能性の意識に先立って存在することはない」⁽²⁾。すなわち、ブーレーズ的「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行とは、既存のもの、現実のものとしての先在する〈他者〉を全面的に否定することから実践されるのではなく、先在する〈他者〉へ先行的に〈自己〉の〈まなざし〉をむけることを発端として、そこから〈自己〉と〈他者〉との倫理的＝美的な「相関性」を実現させることになる、芸術的行為をなすことなのである。この芸術的行為のあり様については、全章を通じて論じてきたが、あらためて確認するならば、たとえば第三章で取り上げた、クレーの『教育スケッチブック』の特徴である、「図像の並置と文字記号の統辞法の双方を顕彰することによってその〔両者の〕至上権を廃棄」⁽³⁾するという、図像と文字の関係性においても認めることができる。ここでの両者の関係性は、まさしく〈自己〉と〈他者〉が、互いの「至上権を廃棄」し、「双方を顕彰する」という、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を通じた、ブーレーズ的「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行を介する、異なるもの同士の倫理的な共存（「響存」）のあり様としての「美的相関性」にほかならないのである。

そこで、これまで検討してきた、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉によって照射される、人間のあり方（行為としての存在）を、われわれが生きる現実の世界に（直接的に）もたらす手

段として、なによりもまず、(美を介する) 芸術教育がこれまで以上に重視されるべきであるといえる⁽⁴⁾。近年、思想家たちのあいだで、美学的思想を再評価する気運が高まっているといわれる⁽⁵⁾。しかしながら、その試みは、二〇世紀中葉のポスト・モダニズム期における芸術の「終焉」以降は、再び、美(美学)と芸術の定義(価値)の結びつきを説こうとするものではないであろう。そうではなく、この試みは、美学的思想と現実の世界に生きるわれわれ人間のあり方との直接的な結びつきを見出す意義を説いているのである。そして、人間形成を図る上で、最も重要な教育領域と位置づけられる、美的教育の基盤を確立するためには、美学的思想がその中心的役割を担うという。ここでいう美学的思想とは、〈自己〉の創造を促し、現実の世界における美的経験の発展の実現可能性をもたらす実践哲学といえるだろう⁽⁶⁾。この美的経験とは、前章で見てきたように、外面的世界(他者的存在)と内面的世界(自己的存在)との関係がもたらす状態にほかならない、「慣習的方向と個人的方向」、「反省と非反省的充足」、「様式とゲシュタルト」の両者による「相関性」を通して、新たな〈自己〉(個性)が創造されるという、美的人間形成を掌る芸術概念といえるものである。この美的人間形成は、ニーチェの思想に強く影響を受けたドイツ表現主義芸術家による、「精神性」の形象化と(その成り立ちにおいて)密接不可分な関係性を有しており、「精神的なもの」(内面的世界)への開眼による新たな〈自己〉の形成として、先在する〈他者〉(外面的世界)へ先行的に〈まなざし〉をむけ続ける行為(芸術的行為)によって実現されるのである。(美を介する)芸術教育の意義とは、すなわち〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉が可能にする、美的人間形成の実現をもたらすことであり、その実現による、現実の世界における異なるもの同士の倫理的共存(「響存」)のあり様としての「美的相関性」の世界を設えることにほかならない。

シラーのいう、「感覚と思考という二つの相対立する状態」を結びつける「美」とは⁽⁷⁾、まさしく、現実の世界においてのさまざまな異なるもの同士間の差異を結びつける、人間社会全体にわたる倫理的な共存性(アレントに倣って言えば「人間的共同性」)をもたらす重要な要素である、といえよう。これは、「美や芸術と教育との関係を考える際に、〔なによりもまず〕美を感じる事が道徳的な善につながる」⁽⁸⁾ことを示しており、「教育のただ一つの全体的な課題は、〔この〕道徳性という概念によっていい表せる」⁽⁹⁾のである。すなわち、「芸術」、「美」、「教育」の統合化としての教育こそが、美的人間形成を介して、「美的相関性」として、人間の倫理的＝美的生を、われわれが生きるこの現実の世界に実現(創造)させることを可能にするのであり、この教育の内実の具体化は、異なるもの同士の「響存」をもたらすひとつの手段として、(ブーレーズ、ニーチェを経由する)シラーの美的思想とともに、今後さらに検討すべき重要な課題であるといえるだろう。

第六章の終わりで、「目に見える現実の世界の認識は、この世界を定義づけることではない」と述べた。この言葉は、可視的なものとしての現実の世界を、不可視的なものを内包する世界として捉え、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する、ブーレーズ的「再考・演繹」ないしニーチェ的「価値転換」の遂行によって、われわれが生きるこの世界を改めて問いなおす行為(芸術的行為)の必要性を促すものである。「芸術」、「美」、「教育」の統合性によってもたらされる芸術教育の意義は、この教育が「思考されうるもの、思考されなければならないもの」を内包する「芸術作品」＝現実の世界という、両者の相即の認識(理解)を目ざすがゆえに、可視的なもの(先在する〈他者〉)へ先行的に〈まなざし〉をむけることを介して、そこから、不可視的なもの(存在の歴史的媒介と新たな〈自己〉存在)を覚知(創造)する、〈芸術的人間〉(美的人間)の形成にあるといえる。それは、現実の世界における、専制的に固定化された価値観によって生じるさまざまな差異を承認しつつも、それを越え、〈自己〉とは異なる〈他者〉とともに存し(相関し)続ける、異なるもの同士の「響存」のあり様としての「美的相関性」の世界の、まさしく「芸術作品」としての出現をもたらす、人間の倫理的＝美的生の形成的実現なのである⁽¹⁰⁾。

「結局のところ、われわれが音楽を愛し、また愛しつづけてゆくのは、われわれが月光を愛しつづけてゆくようなものである」。なぜなら「どちらも、太陽にとってかわろうなどと思いはしない」からである。「音楽」も、「月光」も、そして〈芸術的人間〉たちも、「できるだけみごと

に」その〈他者〉である、「われわれの夜々を明るくしようと望むだけ」なのである⁽¹¹⁾。われわれもまた、〈他者〉へ〈まなざし〉をむけながら、その生を美化する「月光」の煌めきのなかで〈自己〉を覚醒させてゆくべきであろう。異なるもの同士が「響存」する「美的相関性」という奏楽のはじまりにむけて。

註

■序論

(1) ここでいう、「芸術的なもの」、「美的なもの」とは、物的な、「芸術的な作品」、「美的な作品」を指しているのではなく、「芸術的な人間のあり方」、「美的な人間のあり方」を意味している。すなわち、「芸術的なもの」、「美的なもの」を、人間の本質的存在性格と捉える本論は、いわゆる芸術作品論ではなく、芸術的行為・存在論と呼びうるものである。

(2) 本論筆者の造語である「響存」と、鈴木亨の著作『響存的世界』で論じられる「響存」との含意の類同性と差異について述べておく必用があるだろう。鈴木によると、「響存的世界とは自己と他者が各々脱自的に自己否定を通して、すなわち超越空を媒介として人間的一体感に目覚める世界である。そこに人格と人格との愛による響き合いがある。もともと人間は独りで存在し得るものではなく、他者との合一においてはじめて真に自己であり得るのであって、「自己が他者において自己を見る」と共に「自己が自己において他者を見る」ものとしての「我と汝の自覚」的存在者にほかならない（鈴木亨『響存的世界』三一書房、1983年、330頁）。ここでの内容は、本論の課題である、異なるもの同士間の「美的相関性」のあり様としての、〈自己〉とは異なる〈他者〉との「響存」の含意と強く共鳴しているが、異なるもの同士間に発生し続ける動的な統一としての「相関性」のあり様そのものを、「芸術的なもの」、「美的なもの」と捉えて、なによりもまず、互いの差異を承認して、しかもそれを越境しようとする、「異なり（差異）」の強調の仕方に、まさしく両者の差異があるといえよう。

(3) ピアニストであり作家でもあるヴァレリー・アフアナシエフ（1947- ）は、「音楽に関する私の持論の一つは、音楽にはほとんど超自然的な力があるというものだ。何をしても、音楽に直面せざるをえなくなる」と述べている（V・アフアナシエフ『ピアニストのノート』（大野英士訳）講談社選書メチエ、2012年、7頁）。

(4) Boulez, P. *L'écriture du geste*. Christian Bourgois éditeur, 2002, p. 157（『ブーレーズは語る—身振りのエクリチュール』（笠羽映子訳）青土社、2003年、187-188頁）。

(5) Puchala, V. *Pierre Boulez à voix nue*. Symetrie, 2008, p. 125（『ブーレーズ—ありのままの声で』（神月朋子訳）慶應義塾大学出版会、2011年、149頁）。「大量に書物を書かねばならない」ブーレーズの姿勢には、「続けなければならない、言葉がある限り語らなければならない」（Foucault, M. *L'ordre du discours*. Gallimard, 1971, p. 8（『言説の領界』（慎改康之訳）河出文庫、2014年、8頁））。Vgl. Beckett, S. *L'innommable*. Minuit, 1953, p. 261）という、サミュエル・ベケット（1906-1989）の言葉を援用するフーコーの構えとの類似性がうかがえる。また、アレントに倣っていえば、以下の言葉が想起される。「もし各人が、現在、過去、未来の人びとと互いに異なっていなければ、自分たちを理解させようとして言論（speech）を用いたり、活動（行為）（action）したりする必要はないだろう。「人間は、言論と活動を通じて、単に互いに「異なるもの」という次元を超えて抜きん出ようとする。つまり言論と活動は、人間が、物理的な対象としてではなく、人間として、相互に現れる様式である。この現れは、単なる肉体的存在と違い、人間が言論と活動によって示す創始（initiative）にかかっている」（Arendt, H. *The Human Condition*. The University of Chicago Press, 1998, p. 176（『人間の条件』（志水速雄訳）ちくま学芸文庫、1994年、286-287頁））と見られるからである。

(6) 音楽芸術に造詣が深く、音楽的感觉と理解の鋭さをそなえた、十九世紀から二〇世紀にかけての芸術-哲学者として、ショーペンハウアー、ニーチェ、アドルノが筆頭に挙げられるが、二〇世紀後半から二一世紀になると、作曲家自身がみずからの作品において、美学的・哲学的思考を取り入れながら、芸術と哲学との相互的な関係性を図るようになった（Campbel, E. *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge, 2010, pp. 2f を参照）。

(7) ブーレーズは、デカルト、ルソー、ニーチェ、フーコー、ドゥルーズ、デリダらの書物を読んでいることを認めており、みずからの論考においても、音楽と哲学との深い関連性について言及している。しかしながら、これは彼が好んだテーマとはいいい難い。その理由は、歴史家や美学

者たちによる、ある種専制的な音楽と哲学との結びつけに対する、(つねに固定化することを好まない) ブーレーズの警告的態度のあらわれといわれる。それと同時に、彼は、現代音楽と近代における数学的、哲学的思考との明らかな連関性については認めている (Campbel, E. Ibid., p.4. Vgl. Boulez, P., Bradshaw, S. and Bennett, R.R. (trans.) *Boulez on Music Today*. Faber & Faber, 1971, p.14. Boulez, P., Walsh, S. (trans.) *Stocktakings from an Apprenticeship*. Oxford: Clarendon, 1991, p.143)。本論では、異なるもの同士間の「相関性」のあり様について論じる目的から、ブーレーズの芸術思想と哲学・美学思想との強い連関性の探究を図りたい。

(8) Boulez, P. *Jalons (pour une décennie)*. Christian Bourgois éditeur, 1989, p.52 (『標注—音楽思考の道しるべ』(笠羽映子訳) 青土社、2002年、51頁)。ここでの、*déduction* の訳語である「演繹」は、笠羽訳によっている。ブーレーズは、みずからの芸術創造における「演繹」の必要性を以下のように語っている。「現代音楽を初めて聞いたとき、不本意ながらというか、聞いた途端に理解不能に陥ったものの、私はその現代性に夢中になりました。そして、ほとんど偶然に、つまり直感的に邂逅した現代性に近づいてみたい、自分のものにしたい、理解したいと思うようになりました。…未知の世界に足を踏み入れようとするのなら、感情で反応するだけで、…現代性の持ついくつかの側面に慣れることはできただしょうが、その新しさの本質的な部分までは理解できなかったはずです。実は、こうして個人の経験について検証することは、それがいかに個別的な明確なものであっても、自然にわき起こる賞賛や賛美の反応という意味があるだけでなく、最も重要な疑問、「それで一体私に何ができるのだろうか」という疑問が生まれるという意味もあるのです。模倣は最悪の解決策ですから、私たちはもっと奥まで分け入り、作品が私たちに直接与えてくれるものを超越し、作曲家が提起した解決策の重要性を理解し、実際に私たちが辿り着くであろう結論について余すところなく演繹する必要があります。創造力の源泉が眠るこの隠れた部分に辿り着かなければ、過去を検証したところで、期待するほどの具体的な成果を手にはすることはできないと思います」(『Labyrinth of Ideal (理想への道)』『ベルク年報』(2009-2010) 日本アルバン・ベルク協会、2011年、18頁)。

(9) 山田忠彰「実存の美学—〈ネオ・エステティズモ〉のデザインの試み—」『実存の美学』(実存思想協会編) 実存思想論集 XXV (第二期第十七号) 理想社、2010年、67-68頁。Vgl. Schiller, F. *Kallias oder Über Schönheit*. In; *Sämtliche Werke*, 5. Carl Hanser, 1984, S.404.

(10) 山田 前掲論文、63頁。

(11) 山田 前掲論文、54頁。Vgl. Croce, B. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Adelphi, 1990, pp.3-16, p.64.

(12) 指揮者ブルーノ・ヴァルター (1876-1962) は、マーラーについて以下のように述べている。「かれが生きるものの苦悩に黙従せず、また「われわれはそれを決して知らざるならん」と、肩をすくめる哲学者の態度で、人間の精神苦を受け流すこともしなかったことこそ、かれの人生の偉大な道徳的完成であったと思う。かつそれなればこそ、かれは、この世の全領域における美しきもの、幸いなるものを熟視しつつけることができたのである」(Walter, B. *Gustav Mahler*, TMW72. Heinruchshofen's Verlag, 1981, S.109f (『マーラー—人と芸術』(村田武雄訳) 音楽之友社、1960年、207頁))。この言葉は、マーラーによる、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉を介する、世界を審美的に理解する行為のあり様そのものをあらわしているといえるだろう。

(13) Harnoncourt, N. *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Bärenreiter, 1982, S.18 (『古学とは何か—言語としての音楽』(樋口隆一・許光俊訳) 音楽之友社、1997年、21頁)。

(14) Harnoncourt, N. Ibid., S.182 (221頁)。これに関連して、アーノンクールは、次のように述べている。「およそ、どのような意見の中にも対立するものが含まれている。さらにそこにはいくつかの矛盾点が内包されていて、それ故に一度、反転させようと思うならばほんの少しのきっかけがあればいい。だからこそ、すべての事柄を反論の余地のないほど一方的に片づけてしまふ官僚主義信奉者よりも、誠実なパートナーを、たとえ矛盾が含まれていたとしても、いやまさにそれだからこそ、よりいっそう信頼すべきなのだ」(Harnoncourt, N. *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Bärenreiter, 1984, S.9 (『音楽は対話である』(那須田務・本多優之訳) アカデミア・ミュージック、2006年、p.ix))。また、アーノン

クルの演奏について述べられた以下の一文も見ておきたい。「古典派以後のクラシック音楽とは、さまざまな要素の対立が解消される弁証法的過程を描くものであった。が、アーノンクールが示したバロック演奏とは、対立が対立のまま併存し続けるという音楽だったのである。これでは、対立するものが融和するときに生じる快感など生まれようがない。…二一世紀の今、融和は尊ばれているけれど、それがそう簡単に手に入るものではないことは、まともな人間なら誰でも知っている…」(許光俊『クラシック—魔の遊戯あるいは標題音楽の現象学』講談社選書メチエ、2014年、50-52頁)。

(15) 平田オリザ『わかりあえないことから—コミュニケーション能力とは何か』講談社現代新書、2012年、197頁。

(16) 平田 前掲書、206-207頁。ここでいう、さまざまに異なる〈他者〉と「どうにかしてうまくやっていく能力」について、田中久文による以下の言葉が想起される。「日本人の心性のなかに、強力性と無力性の双方が共存していることは、すでに多くの人によって指摘されている」。「諦め」と「媚態」とは表裏の関係にあり、「諦め」を心の底に蔵することによって、人は一層多彩な男女関係のなかに踏み込むことができるのである。「人は「諦め」をもつことによって、一定の男女関係に縛りつけられることなく、広い視野によって自在な関係をもてるようになるのである」(田中久文『日本美を哲学する—あはれ・幽玄・さび・いき』青土社、2013年、129-130頁)。これは、九鬼周造(1888-1941)による「いき」(男女関係における美意識)という彼の哲学的思想を援用して述べられた言葉であるが、本論における異なるもの同士の倫理的な共存(「響存」)の意味を検討する上で考慮に値するだろう。

(17) Puchala, V. Ibid., p.141 (165-166頁)。Vgl. Boulez, P. Gaëtan Picon: Ascèse de l'action. In: *Regards sur autrui*. Christian Bourgois éditeur, 2005, p.628.

(18) ここでのたとえば、第一章で取り上げる、ブーレーズの著作『エクラ／ブーレーズ—響き合う言葉と音楽 *Éclats 2002*』の構造について述べられた、以下の言葉を念頭において。「分散している様々な輝き(Éclat)は、同一の動きで集結しているが、それを生じさせた人物と調和しているよう望まれている」(Boulez, P. and Samuel, C. *Eclats 2002*. Memoir du livre, 2002, p.10 (『エクラ／ブーレーズ—響き合う言葉と音楽』(笠羽映子訳)青土社、2006年、12頁))。

■第一章

(1) Puchala, V. *Pierre Boulez à voix nue*. Symetrie, 2008, p.124 (『ブーレーズ—ありのままの声で』(神月朋子訳)慶應義塾大学出版会、2011年、148頁)。

(2) 笠羽映子「ピエール・ブーレーズ、ルツェルン・アカデミーを通じて音楽界の未来を語る」『音楽の友』(一月号)音楽之友社、2014年、93頁。

(3) 2009年には、その業績が認められ、第二回京都賞(思想・芸術部門)を受賞している(アーノンクールは、第二回京都賞同部門を受賞している)。ブーレーズは、「Labyrinth of Ideal (理想への道)」と題した京都賞記念講演会において以下のように述べている。「私の場合、世界中の文化、とりわけヨーロッパ以外の文化にできるだけ触れるよう心がけてきました。なぜならこうした文化は、多くの学ぶ機会を与えてくれるからです。…それらの集団的音楽表現は、それぞれが属している文明と深く結びついているため、それらを、別の世界にそのまま当てはめようとするのは愚の骨頂です。それらを超越し、さらにそれらの本質をつかむ、まさにそうした方向に従ってこそ、私たちはそれらを次のような思考に結合できるのです。つまり、そこでは、それらの音楽表現は極度に「概念化」され、全く異なる表現方法に属するに至るわけです」(「Labyrinth of Ideal (理想への道)」『ベルク年報』(2009-2010)日本アルバン・ベルク協会、2011年、19頁)。

(4) Boulez, P., Thévenin, P. (ed.) *Le pays fertile Paul Klee*. Éditions Gallimard, 1989, pp.131f (『クレーの絵と音楽』(笠羽映子訳)筑摩書房、1994年、93頁)。ここでのクレーへの言及は、カントの『判断力批判』(1790年)における幾何学図形のたとえを想起させる。カントによると、「円のようなきわめて単純な図形のうちにも、一群の諸問題を解決する根拠が横たわっている」で、「それらの諸問題のそれぞれはそれ自身だけでさまざまな用意を必要とするにちがいない、だからその解決は、この図形の無限に多くのすぐれた諸固有性の一つとして、いわばお

のずから生じる」のである (Kant, E. *Kritik der Urteilskraft*. Felix Meiner Verlag, 1974, S. 223 (「判断力批判」(原佑訳)『カント全集』(八)理想社、1965年、290頁))。このような、円のもつ「諸固有性」を尊重した線との組みあわせによって成立するひとつの統一性を、クレールは期待していたと考えられる。

(5) 小田部胤久は、アリストテレスによる、悲劇の「筋 (ミュートス)」の説明に関して、ギリシア語の *syndēlos* という言葉に注目している。この *syndēlos* は、「一緒に」を意味する接頭辞 *syn-* と「明らかな」を意味する *dēlos* からなり、*dēlos* という語は「輝き」を意味する語根から派生したものとされる (小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2009年、43頁)。本論筆者はフランス語「*éclat* (輝き)」から着想をえた造語「響存」と *syndēlos* のあいだに共通性を意識している。

(6) Boulez, P. and Samuel, C. *Eclats 2002*. *Memoir du livre*, 2002, p.10 (『エクラ／ブーレーズ—響き合う言葉と音楽』(笠羽映子訳)青土社、2006年、12頁)。序論(註18)参照。

(7) Boulez, P. *Par volonté et par hasard: Entretiens avec Célestin Deliège*. Édition du Seuil, 1975, pp. 113f (『意志と偶然—ドリエージュとの対話』(店村新次訳)法政大学出版局、1977年、134頁)。

(8) Boulez, P. op. cit. (註7参照), p. 113 (133-134頁)。

(9) Boulez, P. *L'écriture du geste*. Christian Bourgois éditeur, 2002, p. 127 (『ブーレーズは語る—身振りのエクリチュール』(笠羽映子訳)青土社、2003年、152頁)。ここでの「万華鏡」のたとえも、先註でふれたカントの幾何学図形のたとえを想起させる。カントによると、「一つの原理にしたがって描かれるすべての幾何学的図形は、或る多様な、しばしば讃嘆される客観的合目的性を、…それ自体で示している」。確かにここでいう幾何学図形は、「完全にア・プリオリに描出」された「あらゆる経験なしで発見しうる諸物のそうした根源的な性質」を有しており (Kant, E. *Ibid.*, S. 223-225 (290-292頁))、ブーレーズのいう「ひとつの現実的な事物」との類縁性は認め難いが、しかし、「多数の潜在的な事物を生み出す」という点においてはそれが認められよう。

(10) Nattiez, J. J. *Mode d'emploi*. In; Boulez, P. *Jalons (pour une décennie)*. Christian Bourgois éditeur, 1989, p. 13 (『標柱—音楽思考の道しるべ』(笠羽映子訳)青土社、2002年、10頁、編者ナティエの序文「使用法」より)。

(11) Campbel, E. *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge, 2010, pp. 138f. 当初、フーコーの音楽への関心は、バロック音楽 (特にバッハ) が中心であったが、七〇年代後半にその関心が現代音楽へと移行するなかで、二人の交流は親密になっていった。

(12) 石田英敬「歴史性の理論の「前史」—M・フーコーの初期著作における夢と狂気の問題」『ミシェル・フーコーの世紀』(蓮實重彦ほか編)筑摩書房、1993年、136頁。

(13) Foucault, M. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969, pp. 14f (『知の考古学』(中村雄二郎訳)河出書房新社、1995年、15-16頁)。

(14) アリストテレス『詩学』/ホラーティウス『詩論』(松本仁助・岡道男訳)岩波文庫、1997年、1450 a 17-20行を参照。アリストテレスが述べる再現とは、「ミーメシス (*mimēsis*) の訳」であり、「なんらかの対象を模倣・模写することによってその模倣をつくること、およびその結果として生じる模倣関係をあらわす」ことを意味するものであるが、本論での模倣と再現の使い分けは、「ミーメシス (およびその関連語) は、「ものまねする、手本を見ならう」などの意味で用いられる場合を除き、「再現」(*representation*) という訳語で統一した」ことによっている (アリストテレス 前掲書、114-115頁、訳注より)。

(15) Campbel, E. *Ibid.*, p. 140.

(16) 正確には1976年12月10日に最初の講義がおこなわれ、その後、1988年までの講義ノートをもとめたものが翌年に『*Jalons (pour une décennie)*』(註10参照)として出版された。

(17) Puchala, V. *Ibid.*, pp. 128f (152-153頁)。

(18) Foucault, M. *Pierre Boulez, ou l'écran traverse*. op. cit. (註10参照), p. 22 (16-17頁)。フーコーのオリジナルテキストは1982年10月21日号の『ル・ヌヴェル・オブセルヴァトゥール』誌で最初に公表された。ブーレーズは、フーコーの死後、「音楽が自らに提起した諸問題は、現代的なひとつの問い、セザンヌの問いあるいは形式主義者たちの問いの範疇に入るものだ、

とフーコーは考えていました」と述べており、「私たちは異なる文化領域の間に橋を掛け続けたいと思っていました」と回想している (Boulez, P. Michel Foucault. In; *Regards sur autrui*. Christian Bourgois éditeur, 2005, p. 673 (「フーコーをめぐる思いで」(笠羽映子訳)『ユリイカ』(六月号) 青土社、1995年、88頁))。

(19) Nattiez, J.J. 'Fidelity' to Wagner: Reflections on the Centenary *Ring*. In; Millington, B. and Spencer, S. (eds.) *Wagner in Performance*. Yale University Press, 1992, p. 89 (「ワーグナーに対する〈忠実さ〉—百年記念の《指環》再考」(江口直光訳)『ワーグナーの上演空間』音楽之友社、1997年、167頁)。

(20) Nattiez, J.J. op. cit. (註19参照), p. 87 (163頁)。ここで言及されるブーレーズの姿勢は、ヴァーグナーの音楽に対するものである。また、奥波一秀による、指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラー (1886-1954) の芸術表現を評した次の一文との関連性も見出せうるだろう。

「伝統」、「過ぎ去ったもの」の本来の力を信じて、…「身を引く」、つまり自身の手を引く。ただ無視・放置する、ということではない。おざなりの定番という意味の「伝統」を去り、作品そのもののオリジナルな生命を解放し、音楽が、その本質に従って自己運動するように、身を引くのである」(奥波一秀『フルトヴェングラー』筑摩選書、2011年、328頁)。

(21) Boulez, P. op. cit. (註10参照), p. 33 (30頁)。

(22) Boulez, P. op. cit. (註10参照), p. 65 (65-66頁)。

(23) Boulez, P. op. cit. (註10参照), p. 52 (51頁)。

(24) Boulez, P. op. cit. (註10参照), p. 33 (30頁)。

(25) Puchala, V. Ibid., p. 128 (152頁)。

(26) Puchala, V. Ibid., pp. 143f (168-169頁)。

(27) これに関連して、以下のブーレーズの言葉が想起される。「ニーチェが『ツァラトウストラはこう語った』につけた副題、すべての人のためのそして誰のためのものでもない本、ということばが思い出される。私が自分に課す役割はそのようなものだ。つまり私の指針はすべての人のためのものであり、また誰のためのものでもない。…私は諸君に異議を唱えたりしない。教育とコミュニケーションの間の媒概念は一体何なのだろうか？またしてもすべてを意味した何も言おうとしないもの、つまり自由に帰着してしまう。思考を家父長的に支配するのでも専制君主的に支配するのでもなく、もしそうすることが許されるなら私は諸君の心の中に不満を組織するだろう。それを望もうが拒もうが諸君の自由だ。魔法とも帳簿とも無縁に、もっとうまくいって、われわれは利害関係のない出会いを持つことになるだろう。それ以上に誠実な出会いはないと思う」(Boulez, P. "Discipline et communication." In; *Points de repère*. Christian Bourgois éditeur, 1981, p. 125 (「教育とコミュニケーション」『参照点』(笠羽映子・野平一郎訳) 風の薔薇、1989年、108-109頁)。ちなみに、ブーレーズは、1996年に指揮者として、R・シュトラウスによる「フリードリヒ・ニーチェに自由に従った交響詩 *Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche*」《ツァラトウストラはかく語りき *Also Sprach Zarathustra*》をシカゴ交響楽団と録音している。

(28) 山田忠彰『エスト-エティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版、2009年、58頁。

(29) 山田 前掲書、59頁。ここで述べられる「〈私〉の歴史の再建」は、フーコーが晩年に取り上げた「生存の美学」の思想を掌る「生存の技法」と関連するであろう。武田宙也によると、この技法とは、「自らの外部にある真理を自らの内部へと取り込み、それを身体化することによって、「行動の原理」にするとともに自己を変容させるための技術である」(武田宙也『フーコーの美学—生と芸術のあいだで』人文書院、2014年、227頁)。この「行動の原理」を、身体性による「対話的コミュニケーション」と換言するならば、その関連性はより明確になるだろう。

(30) 山田 前掲書、72頁。

(31) 山田 前掲書、75頁。

(32) ダニエル・バレンボイム (1942-) は、「音楽(美)と倫理の関係性について」の講演のなかで、演奏者にとっては、その〈他者〉である聴衆とひとつの「共同体」となって楽曲を再創造するという「作品をともに生きている」状態が最良だと述べている (Barenboim, D. *The Ethics of Aesthetics*. Nexus Institute, 2010, p. 21)。これに関連して、ヴァルターは、指揮者とし

てのマーラーを評して、「演奏者と聴衆との精神が合一して、柔らかな交感を感じた」と述べている (Walter, B. *Gustav Mahler*, TMW72. Heinruchshofen's Verlag, 1981, S.60 (『マーラー一人と芸術』(村田武雄訳) 音楽之友社、1960年、103頁))。また、指揮者セルジュ・チェリビダツケ (1912-1996) の演奏について述べられた以下の一文にも注目しておきたい。(彼の演奏の特徴は)「楽譜を生き直すという気配が濃い。それすなわち、音楽が今ここで生まれるということである。…こうした音楽をするためには、演奏家どうしが、それどころか聴衆もが同じ呼吸をする必要がある。…そして、この境地に達したとき、実はオーケストラを「統制する」という考え方を抜け出すことができる」(許光俊『クラシック—魔の遊戯あるいは標題音楽の現象学』講談社選書メチエ、2014年、261頁)。これらの言葉から、芸術表現における〈自己〉とは異なる〈他者〉との「共同体」としての倫理的な「対話的コミュニケーション」(「美的相関性」)のあり様がうかがえるだろう。

■第二章

- (1) プラトン『国家(下)』(藤沢令夫訳) 岩波文庫、1979年、597b-e。
- (2) アリストテレス『詩学』/ホラーティウス『詩論』(松本仁助・岡道男訳) 岩波文庫、1997年、1449 b 25-28。
- (3) ここでの模倣と再現の使用法については、第一章(註14)を参照されたい。
- (4) Frye, N. *A Natural Perspective*. Columbia University Press, 1965, p. 49 (『シェイクスピア喜劇とロマンスの発展』(石原孝哉ほか訳) 三修社、1987年、71-72頁)。
- (5) アリストテレス 前掲書、1450 a 17-20行。
- (6) アリストテレス 前掲書、1450 b 24-33行。このアリストテレスによる「空間」の概念は、のちにアウグスティヌス(354-430)によって受け継がれる。アリストテレスは、芸術をあくまでも「見る」という観点から論じており、悲劇の筋の長さを時間的概念で捉えるのではなく、大きさという空間的概念で捉えているがゆえに、「筋」は全体が「見わたせ」なければならないと述べている。アウグスティヌスは、アリストテレスが論じなかった時間概念において「長さ」を用いて論じている。アリストテレスの「見る」概念は、アウグスティヌスによって「存在する」概念として受け継がれ、過去・現在・未来という三つの時間軸は、記憶・直感・期待という概念に内包される(小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2009年、44-45頁)。
- (7) アリストテレス 前掲書、1450 b 34-36行。
- (8) アリストテレス 前掲書、1448 b 20行。
- (9) ブーレーズは、「ニーチェの音楽に関する著述は傑出したものでしたが、作曲家としては極めてきわめて非力でした」と述べている(Boulez, P and Samuel, C. *Eclats 2002*. Memoir du livre, 2002, p. 231 (『エクラ/ブーレーズ—響き合う言葉と音楽』(笠羽映子訳) 青土社、2006年、231頁))。
- (10) Nietzsche, F. Die Geburt der Tragödie. In; *Sämtliche Werke*, KSA. I. dtv/de Gruyter, 1988, S. 140 (『悲劇の誕生』(秋山英夫訳) 岩波文庫、1966年、201頁)。
- (11) Young, J. *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge, 1992, p. 38.
- (12) Nietzsche, F. *Ecce Homo*. Anaconda, 2012, S. 61 (『この人を見よ』(手塚富雄訳) 岩波文庫、1969年、95頁)。本論では、*Ecce Homo*, Werke in drei Banden. Hrsg. von Karl Schlechta, München, 1956 を底本としている。
- (13) この異なるもの同士の「相関性」は、「見たところ別々のものと思える二つの世界」へ入り込む「二重存在者 Doppelgänger」であると、ニーチェみずからが自身について語っているように(Nietzsche, F. op.cit. (註12参照), S. 16 (23頁))、ニーチェの哲学的営為を掌る枢要な要素といえるだろう。
- (14) Heidegger, M. 1. Nietzsche's Metaphysik. In; *Gesamtausgabe*, Bd. 50. Vittorio Klostermann, 1990, S. 21 (「1. ニーチェの形而上学」(秋富克哉訳)『ハイデッガー全集』(五〇) 創文社、2000年、22頁)。
- (15) Heidegger, M. Ibid., S. 13f (15-16頁)。
- (16) Nietzsche, F. op.cit. (註10参照), S. 16 (15頁)。
- (17) Heidegger, M. Ibid., S. 19 (21頁)。

- (18) Heidegger, M. Ibid., S.20 (21頁) .
- (19) 古くからの因習による「価値の価値転換」を目ざすニーチェにとって、その究極的な観点である「ディオニソスの使命にとっては、鉄槌の堅さ、破壊にさえ喜びをおぼえることが、決定的に前提条件となる」といわれる (Nietzsche, F. op.cit. (註12参照) , S.101 (157頁)) .
- (20) ワーグナーの芸術観を根底とする、彼へ捧げられた『悲劇の誕生』において、「芸術」という言葉は、真の人間の生の哲学的営為を掌る最上の役割を担う意味を与えられている (Young, J. Ibid., p.50) .
- (21) Heidegger, M. *Der Ursprung des Kunstwerks*. Reclam, 1960, S.77 (『芸術作品の根源』 (関口浩訳) 平凡社、2008年、124頁) .
- (22) Heidegger, M. op.cit. (註21参照) , S.78f (126頁) . ここで述べられる「終焉」は、ダントーのいう芸術の「終焉」(第七章参照) と、「未来の発見」を含意しているという点において類縁性が認められるだろう .
- (23) Heidegger, M. op.cit. (註21参照) , S.79 (127頁) .
- (24) Heidegger, M. op.cit. (註14参照) , S.23 (24頁) .
- (25) ニーチェのいう「ヨーロッパのニヒリズム」の「ヨーロッパ」という意味あいは、歴史的意義をもつものとして捉えられており、西洋の歴史という意味での西洋的というのと同じであるといわれる (Heidegger, M. Nietzsche II. In; *Gesamtausgabe*, Bd.6.2. Vittorio Klostermann, 1997, S.24 (「ニーチェ II」 (圓増治之訳) 『ハイデッガー全集』 (六-二) 創文社、2004年、30頁)) .
- (26) Heidegger, M. op.cit. (註25参照) , S.78f (84頁) .
- (27) Nietzsche, F. op.cit. (註10参照) , S.5 (8頁) .
- (28) ニーチェは『悲劇の誕生』という題名に関して、「『ギリシア主義とペシミズム *Griechentum und Pessimismus*』と題をつけたほうが、誤解をまねく余地がなかった」とし、「ギリシア人がどのようにしてペシミズムを処理したか—何によってペシミズムを克服したか、それを教える最初の書として打って出るべきであった」と述べている (Nietzsche, F. op.cit. (註12参照) , S.60 (94頁)) .
- (29) Heidegger, M., op.cit. (註25参照) , S.80 (85頁) .
- (30) 山田忠彰『エスト-エティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版、2009年、137頁 .
- (31) 山田 前掲書、259頁 .
- (32) 山田 前掲書、218頁 .
- (33) 山田 前掲書、219頁 .
- (34) Wilde, O. The Picture of Dorian Gray. In; *The Collected Works of Oscar Wilde*. Wordsworth Editions, 1997, p.3 (『ドリアン・ 그레이の画像』 (西村孝次訳) 岩波文庫、1967年、4-5頁) .
- (35) 高階秀爾『世紀末芸術』紀伊国屋書店、1981年、32頁 .
- (36) 宮崎かすみ『オスカー・ワイルド—「犯罪者」にして芸術家』中央公論新社、2013年、94-95頁 .
- (37) Wilde, O. Ibid., p.3 (5頁) .
- (38) この「新生」こそが、「それみずからを表現する活動において生じるものとして、まさしく「表現」にほかならない」「直観=美的活動」(序論 (註11) 参照) が具象化された芸術形態のあり様そのものと捉えられるだろう . この芸術形態に関連して、ワイルドは、「形式の観点からすれば、あらゆる芸術の典型は音楽家の芸術である。感情という観点からすれば、俳優の演技こそがその典型である」と述べている (Wilde, O. Ibid., p.3 (4頁)) .
- (39) 山田 前掲書、135頁 . ここで述べられるニーチェが理想とする芸術観は、ゲーテを理想像としたものである .
- (40) 音楽や演技という芸術形態 (〈他者〉) に〈自己〉の芸術観の典型を見出したワイルドと同様に、ニーチェもワーグナー (音楽) や古代ギリシャ悲劇 (演技) という、みずからの哲学・思想領域とは異なる〈他者〉に〈自己〉の芸術観の典型を見ていたといえよう . ワイルドとニーチェはともに十九世紀末のヨーロッパに生き、1900年に没している . トーマス・マン (1875-1955)

は、ワイルドのダンディズムにおけるみずから自身の芸術化と、ニーチェの生を正当化するための唯一の形態である「美的な現象（ディオニュソス的ペシミズム）」による人生の芸術化を併記して、彼らをブルジョア文化の道徳性へと立ちむかうヨーロッパ最初の「美という名の反逆者」と評している（Mann, T. Wilde and Nietzsche. In; Ellmann, R. (ed.) *Oscar Wilde A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall Inc., 1969, pp.170f）。ワイルドとニーチェは異なる場所で活動をおこないながら、ともに功利主義が蔓延する十九世紀ヨーロッパの土壌において、美を根底におきながら、芸術を通じてのみ達成される人間の（生の）あり方について論じたのである（Brown, J.P. *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*. University Press of Virginia, 1997, p.58）。

(41) カール・ヤスパース（1883-1969）は、「キリスト教に対するニーチェの敵意は、要請としてのキリスト教に対するニーチェの事実上の繋がりと切り離すことができない」のであり、「キリスト教の道徳的な刺戟があったればこそ」、彼の「無限の真理意欲が呼び醒まされた」という（K・ヤスパース「ニーチェとキリスト教」（橋本文夫訳）『ヤスパース選集』（十一）理想社、1965年、12頁）。

(42) 音楽之友社編『R・シュトラウス』作曲家別名曲解説ライブラリー（九）音楽之友社、1993年、62頁。

(43) Heidegger, M. Nietzsches metaphysische Grundstellung im abendländischen Denken. In; *Gesamtausgabe*, Bd.44. Vittorio Klostermann, 1986, S.38（「西洋的思考におけるニーチェの形而上学的な根本の立場」（菊池恵善訳）『ハイデッガー全集』（四四）創文社、2007年、40頁）。

(44) Strauss, R. Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? In; *Betrachtungen und Erinnerungen*. Schott, 2014, S.20f（「音楽に進歩派は存在するか」（松本道介訳）『リヒャルト・シュトラウスの「実像」—書簡、証言でつづる作曲家の素顔』（日本リヒャルト・シュトラウス協会編）音楽之友社、2000年、31頁）。初出はベルリンで発行された週刊誌『Der Morgen』創刊号（1907年6月14号）。

(45) C・ロスタン『R・シュトラウス』（杉本秀太郎訳）音楽之友社、1971年、106頁。かつて作曲家を志したニーチェみずから「『ツァラトゥストラ』全編が、音楽の中に数え入れられているものだろう」（Nietzsche, F. op.cit.（註12参照）, S.86（133頁））と語るように、シュトラウスはこの書物から、音楽的要素を強く感じ取っていたといえる。

(46) Rolland, R. *Musiciens d'aujourd'hui*. Librairie Hachette, 1921, p.131（「ありし日の音楽家たち—今日の音楽家たち」（野田良之訳）『ロマン・ロラン全集』（二一）みすず書房、1981年、393頁）。

(47) 音楽之友社編 前掲書、165頁。

(48) Brown, J.P. Ibid., p.84.

(49) 田代権『リヒャルト・シュトラウス—鳴り響く落日』春秋社、2014年、165頁。

(50) シュトラウスは、ホーフマンスタールへ「ダ・ポンテとスクリーブをいっしょにしたような方」と書き送っている（大野真監修『オペラ『薔薇の騎士』誕生の秘密—R・シュトラウス／ホーフマンスタール往復書簡集』（堀内美枝訳）河出書房新社、1999年、12頁）。

(51) 音楽之友社編 前掲書、174頁。

(52) 1926年に、『ホーフマンスタールとの往復書簡 *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*』として出版されて以来、二人の死後も1978年の第五版まで増補改訂が続いた。

(53) 鶴間圭「創造の靈感が交感するとき—ばらの騎士の創作過程をたどって」前掲書（註44参照）、64頁。

(54) 音楽之友社編 前掲書、212-213頁。シュトラウスは、彼自身の良き理解者であり、著名な指揮者であるクレメンス・クラウス（1893-1954）に歌劇《カプリッチョ》のための台本作成を委ねた。

(55) 鶴間 前掲書、74頁。

(56) 鶴間 前掲書、75頁。

(57) 音楽之友社編 前掲書、212頁。

(58) Rolland, R. Ibid., p.122（386頁）。

(59) 内垣啓一訳「R・シュトラウス：歌劇《カプリッチョ》歌詞対訳」(In; *Strauss: Capriccio*. The Decca Record Company Limited POCL1633/34, 1995)。CDブックレットより。この歌詞は、《カプリッチョ》の劇中において、二者択一に悩む伯爵夫人によって歌われる。

■第三章

(1) Boulez, P., Thévenin, P. (ed.) *Le pays fertile Paul Klee*. Gallimard, 1989, p. 86 (『クレアの絵と音楽』(笠羽映子訳) 筑摩書房、1994年、57頁)。

(2) ここでの言語の援用に関する言及は、序論(註5)での、フーコーやアーレントの言葉を念頭においている。

(3) アリストテレス『詩学』／ホラーティウス『詩論』(松本仁助・岡道男訳) 岩波文庫、1997年、251頁(361-365行)。

(4) レッシング『ラオコオン—絵画と文学との限界について』(斉藤栄治訳) 岩波書店、1970年、198頁。

(5) Nietzsche, F. Die Geburt der Tragödie. In; *Sämtliche Werke*, KSA. 1. dtv/de Gruyter, 1988, S. 25 (『悲劇の誕生』(秋山英夫訳) 岩波文庫、1966年、29頁)。

(6) ブーレーズは、「私がフーコー、バルトそしてドゥルーズを呼び集めることによって追い求めていたのは、「サロン」という概念にいくらか近いものでしたし、私はこれからも他の領域、たとえば絵画との関係を築き、保ちつづけようと思っています」(Boulez, P. Michel Foucault. In; *Regards sur autrui*. Christian Bourgois éditeur, 2005, p. 674 (「フーコーをめぐる思いで」(笠羽映子訳)『ユリイカ』(六月号) 青土社、1995年、88頁))と述べている。

(7) Boulez, P. op. cit. (註1参照), pp. 119-122 (86頁)。

(8) Boulez, P. op. cit. (註1参照), pp. 7-10 (5-7頁)。シュトックハウゼンによると、テクノロジーの発展によって、人間は可視的空間に存在する事物の認識よりも、不可視的存在に対する自身の知覚を過敏にさせるようになってきたという。彼は、このようなみずからの見解にクレアからの影響を認めている(Maconie, R. *Stockhausen on Music*. Marion Boyars, 2010, p. 174)。

(9) Boulez, P. op. cit. (註1参照), p. 102 (74頁)。

(10) この手紙「*Les lettres françaises*, 20 octobre 1966」は、ヴィーラントの死の三日後に書かれている。Vgl. Boulez, P. «Der Raum wird hier zur Zeit». In; *Points de repère*. Christian Bourgois éditeur, 1981, p. 413 (Wieland Wagner: 'Here Space Becomes Time.' In; Nattiez, J. J. (ed.), Cooper, M. (trans.) *Orientations*. Harvard University Press, 1986, p. 240)。

(11) Boulez, P. *Parsifal: la première rencontre*. op. cit. (註10参照), p. 410 (*Parsifal: The First Encounter*. p. 237)。

(12) Wagner, R. Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882. In; *Dichtungen und Schriften*, Bd. 10. Insel Verlag, 1983, S. 69f (「一八八二年の舞台神聖祝祭劇」(三光長治訳)『ワーグナー著作集』(五) 第三文明社、1998年、362頁)。

(13) ハーマンは、ドイツの戦後の政治的背景をふまえ、ヴィーラントの舞台様式について以下のように述べている。「ヴィーラントの手による舞台は一種のタブラ・ラサだった。舞台の上には何も存在せず、全てが薄闇に包まれていた。聖杯の寺院はなく、緑の野も森もなく、白鳥も鳩もない。舞台の上には音の響きに様々な心の動きと不安を託す、世界に圧倒されたような、ぼつりと小さな孤独な人間以外のものは一切存在しない。跡取りは祖父ワーグナーとワグネリアン、祖母、父母に対して反乱を起こしたのだ。伝統を受け継いだと言えそうな要素は何もなかった。疑わしい伝統を一切吹き払った舞台は、全てが瓦解した後の「ゼロ時」に遭遇した人間の意識にまさに相応しいものだった。ヴィーラントは完膚なきまでの確に時代精神を具現化した」(Hamann, B. *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. Piper, 2002, S. 574f (『ヒトラーとバイロイト音楽祭—ヴィニフレート・ワーグナーの生涯(下 戦中・戦後編 1938-1980)』(鶴見真理訳・吉田誠監訳) アルファベータ、2010年、264頁))。

(14) Boulez, P. op. cit. (註1参照), pp. 102-104 (74頁)。

- (15) Puchala, V. *Pierre Boulez à voix nue*. Symétrie, 2008, p.147 (『ブルーレーズーありのままの声で』(神月朋子訳) 慶応義塾大学出版会、2011年、172頁)。
- (16) Boulez, P. *L'écriture du geste*. Christian Bourgois éditeur, 2002, p.127 (『ブルーレーズは語る—身振りのエクリチュール』(笠羽映子訳) 青土社、2003年、152頁)。第一章(註9)参照。
- (17) Boulez, P. *Par volonté et par hasard Entretiens avec Célestin Deliège*. Édition du Seuil, 1975, p.113 (『意志と偶然—ドリエージュとの対話』(店村新次訳) 法政大学出版局、1977年、133頁)。第一章(註8)参照。
- (18) Klee, P. *Das bildnerische Denken*. Benno Schwabe & Co. Verlag, 1956, S.21 (『造形思考(上)』(土方定一ほか訳) 新潮社、1972年、28頁)。
- (19) 三井秀樹『美の構成学』中公新書、1996年、22頁。
- (20) 三井 前掲書、57-58頁を参照。
- (21) W・ハフトマン『パウル・クレー—造形思考への道』(西田秀穂ほか訳) 美術出版社、1982年、48頁。
- (22) ハフトマン 前掲書、103頁。
- (23) Klee, P., Moholy-Nagy, S. (trans.) *Pedagogical Sketchbook*. Faber and Faber Limited, 1968, p.9. ここでは、『教育スケッチブック』が、英語圏で最初に出版された際に、翻訳をおこなったシビル・モホリ・ナジが寄せた序文を参照した。
- (24) Foucault, M. *Ceci n'est pas une pipe*. Fata Morgana, 1973, p.28 (『これはパイプではない』(豊崎光一ほか訳) 哲学書房、1986年、49頁)。クレーの『造形思考』では、「文章と挿絵は有機的な統一体をなし、彼の思考方法と造形方法との間の深い一致を明らかにしている」(Spiller, J. Einführung-Entstehung der pädagogischen Schriften. In; Klee, P. *Das bildnerische Denken*. Schwabe, 2013, S.9 (「まえがき—講義のための著作成立について」『造形思考(上)』(土方定一ほか訳) ちくま学芸文庫、2016年、13頁))と指摘されている。
- (25) Klee, P. op.cit. (註18参照), S.78 (125頁)。
- (26) Klee, P. op.cit. (註18参照), S.78 (126頁)。
- (27) Klee, P. op.cit. (註18参照), S.78 (126頁)。
- (28) Klee, P. op.cit. (註18参照), S.82 (132頁)。
- (29) クレーは、『造形思考』の冒頭で、「アングルは静止を秩序づけたといわれる。わたしはパトスを超えて運動を秩序づけたいと思う Ingres soll die Ruhe geordnet haben; ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen」と述べている。
- (30) Boulez, P. op.cit. (註1参照), p.148 (106頁)。
- (31) Boulez, P. op.cit. (註1参照), p.148 (106頁)。
- (32) Nattiez, J.J. 'Fidelity' to Wagner: Reflections on the Centenary *Ring*. In; Millington, B. and Spencer, S. (eds.) *Wagner in Performance*. Yale University Press. 1992, p.91 (「ワーグナーに対する〈忠実さ〉—百周年記念の《指環》再考」(江口直光訳)『ワーグナーの上演空間』音楽之友社、1997年、170頁)。
- (33) Nattiez, J.J. Ibid., p.97 (180頁)。
- (34) Nattiez, J.J. Ibid., p.92 (171頁)。
- (35) Wagner, R. *Das Publikum in Zeit und Raum*. op.cit. (註12参照), S.110 (「時間と空間における公衆」(山地良造訳) 前掲書、71-72頁)。
- (36) Ashman, M. *Producing Wagner*. op.cit. (註32参照), p.33 (「ワーグナーを演出する」(山崎太郎訳) 前掲書、74頁)。これに関連して、ヴァルターによる以下の言葉が想起される。「ワグナーが、ベートーヴェンの「第九」を、ベートーヴェンの精神をみたして指揮したとき、ワグナー自身の個性をもその中に、豊かに生かしたと、いや、ワグナーの個性の完全な表現が、ベートーヴェンの魂を自由にさせるのに必要であったことを理解するのが、音楽の解釈の意味を知ることになるのである。マーラーの指揮はこれと同じであった。力強い個性は、他人の作品の純粋と力とを、現わすことに捧げられたのである。そして二つの精神をかれの演奏に於て結びつけることがかれの歓びであった」(Walter, B. *Gustav Mahler*, TMW72. Heinruchshofen's Verlag, 1981, S.69f (『マーラー—人と芸術』(村田武雄訳) 音楽之友社、1960年、122頁))。

- (37) Nattiez, J. J. Ibid., p. 89 (167頁) . 第一章 (註19) 参照。
- (38) Nattiez, J. J. Ibid., p. 87 (163頁) . 第一章 (註20) 参照。
- (39) Nattiez, J. J. Ibid., p. 87 (163-164頁) .
- (40) Nattiez, J. J. Ibid., p. 88 (164頁) .
- (41) Nattiez, J. J. Ibid., p. 88 (164頁) . ここでのブルーゼの言葉は、1970年にバイロイトで《パルジファル》を指揮した際のプログラムに寄稿された論文からのものである。Vgl. Boulez, P. *Chemins vers Parsifal*. op.cit. (註10参照) , p. 267.
- (42) Nattiez, J. J. Ibid., p. 88 (165頁) .
- (43) Boulez, P. op.cit. (註41参照) , p. 261 (『パルジファル』への道『ブルーゼ作曲家論選』(笠羽映子訳) ちくま学芸文庫、2010年、100頁) .
- (44) Nattiez, J. J. Ibid., pp. 97f (181頁) .
- (45) Wagner, R. op.cit. (註35参照) , S. 107 (67頁) .
- (46) Wagner, R. op.cit. (註35参照) , S. 112 (74頁) .
- (47) Wagner, R. op.cit. (註35参照) , S. 113 (75-76頁) .
- (48) Wagner, R. op.cit. (註35参照) , S. 114 (78頁) .
- (49) Wagner, R. op.cit. (註35参照) , S. 114f (78頁) .
- (50) ニーチェは、《パルジファル》に見られる宗教(キリスト教)的テーマに旧来の因習との迎合性を捉えており、これを強く批判している(Nietzsche, F. *Ecce homo*. Anaconda, 2007, S. 74f を参照)。
- (51) Wagner, R. op.cit. (註35参照) , S. 115 (79頁) . ここでのヴァーグナーの言葉は、彼の楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー *Die Meistersinger von Nürnberg*》(1868年)のなかで、ハンス・ザックスが他のマイスターたちへむけて述べた以下の歌詞との共鳴がうかがえる。「それ故毎年聖ヨハネ祭のときに、人民に來いと、呼びかけるのでなく、あなた方がみずから雲の上から降り、人民に向かって行くなら、決して悔いることはありません。皆さんも人民を満足させようとなさるのですから人民が楽しめたかどうか、彼らに言わせるといことが、よいではありませんか。人民と芸術とが共にさかえることを、あなた方もお望みだと、ハンス・ザックスは考えております。「あなたがたの規則に従っていないものを、規則に照らそうとする場合には、自分たちの規則は忘れてしまって、新しい規則をもとめなければならぬのです」(A・チャンパイ、D・ホラント編『ワーグナー—ニュルンベルクのマイスタージンガー』(渡辺護(リブレット)訳) 音楽之友社、1988年、89頁、103頁)。
- (52) Wagner, R. op.cit. (註35参照) , S. 115f (80頁) .

■第四章

- (1) Wagner, R. *Das Publikum in Zeit und Raum*. In; *Dichtungen und Schriften*, Bd.10. Insel Verlag, 1983, S.115 (『時間と空間における公衆』(山地良造訳)『ワーグナー著作集』(五) 第三文明社、1998年、79頁) . 第三章 (註51) 参照。
- (2) Wagner, R. Ibid., S. 115f (80頁) . 第三章 (註52) 参照。
- (3) 山田忠彰『エスト-エティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版、2009年、117頁。ここでの言及は、ヘーゲルの芸術論を通じた(ギリシャ芸術の)古典主義について述べられたものであるが、その構造に注目したい。
- (4) 山田 前掲書、116-117頁。Vgl. Hegel, G.W.F. *Ästhetik*, Bd.1. hrsg. von F. Bassenge, Aufbau-Verlag, 1965, S. 419.
- (5) Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches*. In; *Sämtliche Werke*, KSA.2. dtv/de Gruyter, 1988, S. 615 (『人間的、あまりに人間的(II)』(中島義生訳) ちくま学芸文庫、1994年、377-378頁) . 「何もかも楽しいことばかりで、ぼくはもうすっかり有頂天です。だって、この旅はとても面白いからです」(柴田治三郎編訳『モーツァルトの手紙—その生涯のロマン—(上)』岩波文庫、1980年、7頁)。この、モーツァルトの最初のイタリア演奏旅行中(1769-1771)に書かれた手紙から、この少年が、イタリアの「躍動的な南国の生」を吸収している様子がうかがえる。アーノクールの指揮によるCD《*Mozart Early Symphonies: Music & Letters*》(2004年)では、当時の少年モーツァルト(ならびに家族)の手紙の朗読と初期交響曲の演奏が

交互に編まれており、彼の若々しい「生」の「躍動」が、まさしく言葉と音楽との「相関性」を介して表現されている。

(6) 山田 前掲書、117-118頁。Vgl. Hegel, G.W.F. Vorlesungen über Ästhetik II. In; *Werke in zwanzig Bänden*, Bd.14. Suhrkamp, 1970A II, S.461.

(7) 山田 前掲書、118頁。Vgl. Hegel, G.W.F. op.cit. (註4参照) , S.86.

(8) Wiedmann, A.K. *Romantic Roots in Modern Art-Romanticism and Expressionism: Study in Comparative Aesthetics*. Gresham Books, 1979, p.5 (『ロマン主義と表現主義—現代芸術の原点を求めて／比較美学の試み』(大森淳史訳) 法政大学出版局、1994年、5頁) .

(9) Wiedmann, A.K. Ibid., p.xiv (xiv 頁) . ハイネは、「キリスト教と騎士道はロマン主義にルーツをつけるための手段でしかなかった」と述べ、ロマン主義がもたらす「オリーブの新緑がドイツのパルナソス山にふたたび萌えいずるまでには、いくつかの月桂樹がその前に枯れてゆかずにはいないだろう」と指摘している (H・ハイネ「ロマン主義」(木庭宏訳) 『ハイネ散文作品集』(五) 松籟社、1995年、135頁)。この言葉は、ユダヤ人であるハイネの「生と世界に対する態度」であり、ロマン主義をキリスト教社会に生きるみずからの「生の哲学」として捉えたものである。

(10) Nietzsche, F. Ibid., S.619 (382-383頁) .

(11) 山田 前掲書、118-119頁。Vgl. Hegel, G.W.F. op.cit. (註4参照) , S.508.

(12) 山田 前掲書、117頁。

(13) Wiedmann, A.K. Ibid., p.xiv (xiv 頁) .

(14) Wiedmann, A.K. Ibid., p.79 (95頁) .

(15) J・ハール＝コッホ編『シェーンベルク／カンディンスキー—出会い』(土肥美夫訳) みすず書房、1985年、74頁。

(16) Kandinsky, W. *Über das Geistige in der Kunst*. Benteli Verlag Bern, 2009, S.53 (「抽象芸術論—芸術における精神的なもの—」(西田秀穂訳) 『カンディンスキー著作集』(一) 美術出版社、2000年、53-54頁) .

(17) Wiedmann, A.K. Ibid., p.25 (30頁) . Vgl. Kandinsky, W. *Zwei Richtungen*. In; *Essay über Kunst und Künstler*. 1935, S.193.

(18) T・W・アドルノ「アルノルト・シェーンベルク」(吉田秀和訳) 『シェーンベルクのヴァイン』(WAVE23) 21.WAVE／ペヨトル工房、1989年、162-163頁。

(19) Boulez, P. Tradition et modernité. In; *Regards sur autrui*. Christian Bourgois éditeur, 2005, p.431 (「伝統と近代性」『ブーレーズ作曲家選』(笠羽映子訳) ちくま学芸文庫、2010年、326頁) .

(20) Boulez, P. op.cit. (註19参照) , p.432 (327頁) .

(21) Adorno, T.W. *Berg*. Verlag Elisabeth Lafite, 1968, S.9 (『アルバン・ベルク—極微なる移行の巨匠』(平野嘉彦訳) 法政大学出版局、1983年、11頁) .

(22) Adorno, T.W. Ibid., S.39f (73-74頁) .

(23) Adorno, T.W. Ibid., S.40 (75頁) .

(24) ここでいわれるベルクの「移行の原理」は、フーコーによる「行動の原理」ならびに「生存の技法」を想起させる。ベルクは、ヴァーグナー、マーラー、シェーンベルクという、〈自己〉の外部にある〈他者〉を〈自己〉の内部へと取り込み、それを身体化することによって「行動の原理」(「変奏の原理」) にするとともに、〈自己〉を「変容させるための技術である」、「生存の技法」を用いているのである。第一章(註29) 参照。

(25) Adorno, T.W. Ibid., S.13 (21頁) .

(26) 《六声のリチェルカータ *Fuga (Ricercata) a 6 voci*》(1935年)

(27) C・ロスタン『ヴェーベルン』(店村新次訳) 音楽之友社、1975年、221-222頁。

(28) 音楽之友社編『新ウィーン楽派』作曲家別名曲解説ライブラリー (十六) 音楽之友社、1994年、46頁。

(29) Boulez, P. ...Dialogue des morts... op.cit. (註19参照) , p.428 (「…死者たちの対話…」、203頁) .

- (30) 音楽之友社編 前掲書、144頁。この言葉は、ヴェーベルンの《弦楽四重奏のための六つのバガテレ *Sechs Bagatellen für Streichquartett*》(1913年)を評して述べられたものである。
- (31) Adoruno, T.W. Anton Webern. In; *Klangfiguren*. Suhrkamp Verlag, 1959, S. 160 (『アントン・ヴェーベルン』(竹内豊治編訳)法政大学出版局、1986年、144頁)。
- (32) Webern, A. *Wege zur Neuen Musik*. Universal Edition, 1960, S. 37.
- (33) R・シェトレ『指揮台の神々—世紀の大指揮者列伝』(喜多尾道冬訳)音楽之友社、2003年、96頁。
- (34) H・C・ショーンバーグ『偉大な指揮者たち—指揮の歴史と系譜』(中村洪介訳)音楽之友社、1980年、294頁。
- (35) A・バッシイ『オーケストラと指揮者—そのスタイルと役割の変遷をたどる』(入江珠代訳)音楽之友社、2003年、112-113頁。これに関連して、生涯マーラーを師と仰いだヴァルターは以下のように述べている。「今日、バッハやベートーヴェンやワグナーの作品を演奏する場合に、それに安易な所有物のような印象を与える解釈者がどうして疑われてはいけないのか。われわれは指揮者としてのマーラーから、それらが「最初に」演奏されたかのごとくにいつも表現されうることを学ばなかったろうか。正しい解釈が与えられれば今日マーラーのいかなる作品もその巨人的性格を表わすであろう。音楽や劇に於ける新しいものは同じ精神の解釈の保護が必要なのである」(Walter, B. *Gustav Mahler*, TMW72. Heinruchshofen's Verlag, 1981, S. 95f (『マーラー—人と芸術』(村田武雄訳)音楽之友社、1960年、178頁))。
- (36) Smith, J.A. *Schoenberg and his circle: A Viennese Portrait*. Schirmer Books, 1986, pp. 114f (『新ウィーン楽派の人々—同時代者が語るシェーンベルク、ヴェーベルン、ベルク』(山本直広訳)音楽之友社、1995年、158頁、160頁)。
- (37) Smith, J.A. *Ibid.*, p. 120 (166頁)。ヴェーベルンの完璧性を目ざす演奏は、アドルノにも影響を与える。アドルノは、みずからのブルックナーへの否定的意見を、ヴェーベルンの指揮による《交響曲七番》の演奏をロンドンで聴いて解消したといわれる(Adoruno, T.W. *op. cit.* (註21参照), S. 36 (66頁))。
- (38) 音楽之友社編 前掲書、89頁。
- (39) Krasner, L. About Webern as Conductor. In; *Webern Conducts Berg: Violin Concert*. Continuum SBT1004, 1991, pp. 5-10. CDブックレットより。この日(1936年5月1日)の演奏はBBC交響楽団とともに録音されている。
- (40) Smith, J.A. *Ibid.*, pp. 114f (158頁)。
- (41) ヴェーベルンは、「十二音による作曲への道」(1932年1-3月)と「新音楽への道」(1932年2-4月)と題した講演をそれぞれ八回ずつおこなっている。この講演では、ピアノ演奏による例示をはさみながら、西洋音楽の歴史的変遷に倣って、グレゴリオ聖歌から、バッハ、ベートーヴェン、そしてシェーンベルクらの楽曲解析がおこなわれた。
- (42) 1979年(一回目)と2000年(二回目)にそれぞれリリースされている。ヴェーベルンがその生涯に作品番号を記したものは全部で三曲あり、きわめて演奏時間の短い彼の全作品の総演奏時間は、レコードでは四枚、CDでは三枚に収まる程度の長さである。興味深い点は、この偉大な芸術家の全作品がこれほどまでにコンパクトな状態で網羅できるにも関わらず、彼の全集が、ブルーーズによる二つの《全集》を含めて、(2016年時点で)三セット以外制作されていないことである(もうひとつは、1954年から56年にかけて指揮者ロバート・クラフトが中心となって制作された)。これは、ビジネス優先のレコード(CD)業界にあつて、ヴェーベルンの音楽が未だに大衆に理解されない、およそ百年前の「歴史」的な「現代」音楽として扱われている証かもしれない。
- (43) Boulez, P. Webern-Quotations. In; *Webern-Boulez*. CBS Records 79402, 1979. LPブックレットより。
- (44) 石田一志『シェーンベルクの旅路』春秋社、2012年、295頁。
- (45) ブルーーズが本格的に指揮活動をはじめた主な理由は、現代音楽を指揮できる人材不足と演奏会の運営費削減という事情によるものであった(Boulez, P. *L'écriture du geste*. Cristian Bourgois éditeur, 2002, pp. 7f (『ブルーーズは語る—身振りのエクリチュール』(笠羽映子訳)青土社、2003年、8-9頁))。

(46) Jameux, D., Lerner, B. (trans.) *Boulez: Ritual, Eclat, Multiple*. Sony Classical SMK45839, 1990, pp.7-9. CDブックレットより。楽曲《エクラ》は、1965年にブーレーズみずからの指揮で初演された。

(47) 代表的な作品として《*Third Piano Sonata*》(1955-57、63年)、《*Ritual in Memorial Bruno Maderna*》(1974-75年)が挙げられる。

(48) Boulez, P. *L'écriture du geste*. Christian Bourgois éditeur, 2002, pp.77f (『ブーレーズは語る一身振りのエクリチュール』(笠羽映子訳) 青土社、2003年、93-94頁)。ここでいわれる作品21《交響曲》(1928年)と作品24《九つの楽器のための協奏曲》(1931-34年)は、「点描的作用による十二音音楽を開拓しつつあった」時期に作曲された、きわめて「厳格で、さらには禁欲的」な作品といえるだろう(音楽之友社編 前掲書、76頁)。

(49) この録音で聴かれる「演奏は、掛け値なしに、聴く者の心の奥底の何かに直接触れる力を持つものだ。一つ一つのフレーズが、あるいは、スコアに記された音符そのものが、文字通り息づいている…ここに聴く表出性の高い音楽は、単に指揮者・演奏者としての彼の特質だったというより、むしろ、作曲家ヴェーベルンの音楽の最も本質的な核となる部分でもあるのだ。表面上、一見したところ、極限まで切り詰められたものとも見えるそのスコアは、熱い情念、迸り出んばかりの豊かな情感により、満たされている」(岡部真一郎『ヴェーベルン—西洋音楽史のプリズム』春秋社、2004年、215頁)。

(50) Boulez, P. op. cit. (註49参照), p. 79 (95頁)。

(51) Adorno, T.W. Ibid., S.178 (163頁)。

(52) Boulez, P. and Samuel, C. *Eclats 2002*. Memoir du livre, 2002, p.353 (『エクラ／ブーレーズ—響き合う言葉と音楽』(笠羽映子訳) 青土社、2006年、352頁)。ここでのクレーについての言及は、「現実を分析するために発見する」(第三章、註(31))という、彼の教育理念と共鳴している。

(53) A・シェーンベルク『音楽の様式と思想』(上田昭訳) 三一書房、1973年、16頁。シェーンベルクは、ヴァーグナーの《パルジファル》のバイロイトでの独占上演に反対しており、その最大の論拠として、「様式というものが発展していくさいに抛りどころとする客体は、活気にみちていないところでは生じることにはできないという点」を挙げている。「様式というものは、…内部でもまた表面でも絶えず変化し続けていくもの」であり、「バイロイトでの独占上演は、様式を生み出すには不向きである」として、「そこでは伝統が墨守され」、「このふたつはよく混同されるが、伝統とは様式の反対のものである」と指摘されている(A・チャンパイ、D・ホルント編『ワーグナー—パルジファル』(宇野道義ほか訳) 音楽之友社、1988年、270頁。Vgl. Schönberg, A. Parsifal und Urheberrecht. In; *Neue Musik-Zeitung*, Heft15. 1912)。

(54) Nietzsche, F. Ibid., S.623 (388-389頁)。

(55) Danto, A.C. *Nietzsche as Philosopher*. Columbia University Press, 2005, p.31 (『哲学者としてのニーチェ』(眞田収一郎訳) 風濤社、2014年、75-76頁)。Vgl. Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*, SA Bd.1. Hanser, 1954-56, S.23.

(56) Danto, A.C. Ibid., p.34 (80頁)。

(57) 山田 前掲書、155-156頁。

■第五章

(1) Boulez, P. Tradition et modernité. In; *Regards sur autrui*. Cristian Bourgois éditeur, 2005, p.432 (「伝統と近代性」『ブーレーズ作曲家論選』(笠羽映子訳) ちくま学芸文庫、2010年、328頁)。

(2) 諸井誠は、「21世紀初頭の世界音楽界が解決せねばならない重大な課題として吾人の上のしかかってきているオペラ《ルル》における問題提起こそが、…最大の関心事となっている」(諸井誠「多様性と多義性のオペラ「ル Lulu ル」」『ベルク年報』(2001-2003) 日本アルバン・ベルク協会、2003年、37頁)と述べている。

(3) Boulez, P. Lulu: le second opéra. In; *Points de repère*. Cristian Bourgois éditeur, 1981, p.301 (『ルル』—第二のオペラ『参照点』(笠羽映子・野平一郎訳) 風の薔薇、1989年、270頁)。

- (4) Boulez, P. op. cit. (註1参照), p. 431 (327頁).
- (5) 音楽之友社編『新ウィーン楽派』作曲家別名曲解説ライブラリー (十六) 音楽之友社、1994年、214頁。
- (6) 二〇世紀で最も重要な歌劇といわれる《ヴォツェック》は、ウェーバーのジングシュピールやヴァーグナーの北歐神話に見られるような、いわゆるファンタジーの世界から主題をえたものではなく、《ルル》と同様に、現実の世界に生きる人間の不安や孤独を直接主題にした作品である。ベルクは、歌劇という伝統的な音楽形態に、シェーンベルクによる十二音技法という近代的要素を盛り込みながら、新たな芸術表現を生みだしていった。ここで見られる厳格な形式性は、調性をもたせずに歌劇という長大な作品を成立させるための画策であった。全三幕 (各幕それぞれ五場) で構成された《ヴォツェック》では、それらの「各場面はそれ自体として完結し、連続性は間奏曲によって確保され」、「繰り返しや、回帰、そして演劇性を使って、閉じられた諸形式の混合」(Boulez, P. op. cit. (註1参照), p. 432 (328頁)) が探究された。
- (7) Boulez, P. op. cit. (註3参照), p. 301 (270頁).
- (8) Hall, P. *A View of Berg's Lulu Through the Autograph Sources*. University of California Press, 1996, p. 61.
- (9) Boulez, P. op. cit. (註3参照), p. 296 (261-262頁).
- (10) Hall, P. Ibid., p. 62.
- (11) Boulez, P. op. cit. (註3参照), p. 298 (264頁).
- (12) Adorno, T.W. *Berg*. Verlag Elisabeth Lafite, 1968, S. 135 (『アルバン・ベルク—極微なる移行の巨匠』(平野嘉彦訳) 法政大学出版局、1983年、258頁).
- (13) Wiedmann, A.K. *Romantic Roots in Modern Art—Romanticism and Expressionism: Study in Comparative Aesthetics*. Gresham Books, 1979, p. 96 (『ロマン主義と表現主義—現代芸術の原点を求めて／比較美学の試み』(大森淳史訳) 法政大学出版局、1994年、116-117頁).
- (14) Boulez, P. *Jalons (pour une décennie)*. Cristian Bourgois éditeur, 1989, p. 176 (『標柱—音楽思考の道しるべ』(笠羽映子訳) 青土社、2002年、192頁).
- (15) Boulez, P. op. cit. (註14参照), pp. 176f (192-193頁).
- (16) Boulez, P. op. cit. (註14参照), p. 180 (196-197頁).
- (17) ベルクにとって、音楽はバッハとともに始まり、彼が心から傾倒した作曲家はロマン主義芸術家シューマンであったといわれる (Adorno, T.W. Ibid., S. 36 (66頁)). このようなベルクによる伝統への回帰は、バッハのコラールを引用した彼の遺作《ヴァイオリン協奏曲 *Violinkonzert*》(1935年) においてもうかがえる。
- (18) 1979年の全幕初演時のライブ映像 (Dreamlife Corporation, DLVC-1059) では、このシーンの展開は字幕のみで説明されている。
- (19) A・チャンパイ、D・ホラント編『ベルク—ルル』(西原稔ほか訳・渡辺護 (リブレット) 訳) 音楽之友社、1988年、143頁。
- (20) Hall, P. Ibid., p. 88. ここでは、劇全体のシンメトリカルな構造を示す説明図を参照した。
- (21) Boulez, P. *Peneser la musique aujourd'hui*. Gallimard, 1963, pp. 115f (『現代音楽を考える』(笠羽映子訳) 青土社、1996年、156頁). ヴェーベルンは、「シェーンベルクとその楽派がもとめる様式は、水平および垂直における音楽的素材の新しい貫徹」と述べている (竹内豊治編訳『アントン・ウェーベルン』法政大学出版局、1986年、65頁)。
- (22) Adorno, T.W. Ibid., S. 128 (243頁).
- (23) Jarman, D. “Lulu” History and Background. In; *Berg: Lulu*. Deutsche Grammophon MG8396/9, 1979, p. 61 (「ルル」—歴史と背景 (渡辺護訳)、同書同頁). LP ブックレットより。
- (24) Cherha, F. Zum 3. Akt von Alban Bergs »Lulu«. op. cit. (註23参照), p. 63 (「アルバン・ベルクのルル第3幕について」(渡辺護訳)、同書同頁). 1976年にヘレーネ未亡人が亡くなるまで、この禁止令は解かれることはなかった。
- (25) A・チャンパイ、D・ホラント編 前掲書、360頁。
- (26) 渡辺護「世紀の音楽的上演—オペラ座の「ルル」—」前掲書 (註23参照)、4頁。

(27) Cherha, F. Ibid., p. 63 (同書同頁) .

(28) Boulez, P. op.cit. (註21参照) , P. 31 (47頁) . この言葉は、クロード・レヴィ＝ストロース (1908-2009) による言語についての主張に対するブーレーズの同意から述べられた。この内容から、アリストテレスによる形式性と秩序化を基盤におく芸術観における「芸術」と「美」の関係性が想起されるであろう (第二章、註(7)参照)。

(29) Adorno, T.W. Ibid., S. 129 (246頁) .

(30) Boulez, P. Questions d'interprétation. op.cit. (註23参照) , p. 64 (「解釈の問題」(渡辺護訳)、同書同頁) .

(31) Boulez, P. op.cit. (註3参照) , p. 309 (283頁) .

■第六章

(1) Rajchman, J. Foucault's Art of Seeing. In; *The MIT Press*, October (Vol. 44). The MIT press, 1988, p. 88. Vgl. Deleuze, G. *Foucault*. Les Éditions de Minuit, 1986, p. 57. ジル・ドゥルーズ (1925-1995) はフーコーを評して以下のように述べている。「フーコーが、言表する喜び、他者の言表を発見する喜びをもつのは、彼がまた見る情熱ももっているからなのだ。何よりもまず彼を定義するのは、声、そしてまた眼である。眼、声。フーコーは、たえず見者であり続け、同時に言表の新しいスタイルを哲学にもたらした。異なる一步とともに、二重のリズムとともに、二つの事を実現したのだ」(Deleuze, G. Ibid. p. 58 (『フーコー』(宇野邦一訳) 河出書房新社、1987年、81頁))。ここで述べられる「実現」は、まさしくフーコーによる〈他者へのまなざし〉を介する、歴史的絵画への言表において可能となるといえよう。

(2) Foucault, M. *Les mots et les choses*. Gallimard, 1966, p. 31 (『言葉と物—人文科学の考古学—』(渡辺一民ほか訳) 新潮社、1974年、40頁) .

(3) Foucault, M. Ibid., pp. 23f (32頁) . 《ラス・メニーナス》の鏡とヤン・ファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻の肖像 *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*》(1434年) に描かれた鏡との比較は興味深い。《アルノルフィーニ》では、《ラス・メニーナス》と同じく構図の中央に鏡が配置されているが、その鏡は凹凸レンズであり、そこには夫妻の背後の姿が映っている。つまり、ここでの鏡が描かれた目的は、そこでおこなわれている婚約儀式や室内の様子を別(背後)の視点から見せることであり、鏡の上の銘文(「ヤン・ファン・エイク、ここにありき」)も含めて、画家みずからが立会人として、「婚約を表象する一枚の絵を結婚証明に変形」(Derrida, J. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978, p. 399 (『絵画における真理(下)』(阿部宏慈訳) 法政大学出版局、1998年、282頁)) させることへの試みといえる。

(4) Foucault, M. Ibid., p. 30 (39-40頁) .

(5) ここでの言及には、モレンハウアーが《ラス・メニーナス》の鏡について述べた以下の一文との類似性が見られる。「この絵は、絵を描くさいに出来たそのシーンの鏡像を、画家がいかにか描いたかを示していることになる。すべてが鏡像なのだ。ほとんどすべてが！」ところで、モレンハウアーは、《ラス・メニーナス》のなかに、「当時のヨーロッパの状況の特徴づけるような、教育理論的な伝達内容が暗号化されている」と指摘している(Mollenhauer, K. *Vergessene Zusammenhänge Über Kultur und Erziehung*. Juvena, 1985, S. 65 (『忘れられた連関〈教える—学ぶ〉とは何か』(今井康雄訳) みすず書房、1987年、74頁))。

(6) Foucault, M. Ibid., p. 31 (40頁) .

(7) Foucault, M. Ibid., p. 31 (40-41頁) .

(8) Triki, R. Foucault en Tunis. In; Foucault, M. *La Peinture de Manet: Suivi de Michel Foucault, un regard*. Seuil, 2004, p. 60 (「チュニジアのフーコー」『マネの絵画』(阿部崇訳) 筑摩書房、2006年、61頁) .

(9) 武田宙也『フーコーの美学』人文書房、2014年、50頁。

(10) ジャック・デリダ (1930-2004) は、みずからの絵画論について、「私は額縁職人にはよく知られているパス＝パルトゥーの上にじかに書くのである。それも、この白紙の〔処女の〕と言われる面、一般的には四角い厚紙に切り抜かれ、作品を見せるためにその「中心 [milieu]」が開かれている表面を、じかに切り開く〔始める〕ために」と述べている。そして、「作品の方はどうかといえば、作品は、第一、その時々によって、このような形でパス＝パストゥーの中に

「事例」としてもぐり込まれる別の作品に取って代わられることもある。このような点では、パス＝パルトゥーは、根底において可動的な構造であり続ける」といわれる (Derrida, J. Ibid., p. 17 (『絵画における真理 (上)』(阿部宏慈ほか訳) 法政大学出版局、1997年、21-22頁))。デリダは、可動性ならびに流動性をもつ「パス＝パルトゥー」というフレームの上から、絵画作品に接近している。この特徴から、デリダの視点は、対象となる作品ならびにそのフレームに対して、正面(垂直)性をもつものと考えられ、あくまでもフレーム上から見た鑑賞者(外部)からの間接的視点での言表が試みられている。一方、フーコーの言表は、そのフレームが外され、作品の内と外がともに露わになった表象へと肉薄するものであり、「絵画の作り出す表象空間に侵入し、それに亀裂をもたらす」、直接的視点によっていると捉えられよう。

(11) Foucault, M. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969, pp. 14f (『知の考古学』(中村雄二郎訳) 河出書房新社、1995年、15-16頁) ならびに石田英敬「歴史性の理論の「前史」— M・フーコーの初期著作における夢と狂気の問題」『ミシェル・フーコーの世紀』(蓮實重彦ほか編) 筑摩書房、1993年、136頁を参照。第一章(註12、註13)参照。

(12) Foucault, M. *L'ordre du discours*. Gallimard, 1971, pp. 29f (『言説の領界』(慎改康之訳) 河出文庫、2014年、35-36頁)。

(13) Triki, R. Ibid., p. 59 (60頁)。

(14) Foucault, M. op. cit. (註8参照), p. 23 (6頁)。

(15) Foucault, M. op. cit. (註8参照), p. 22 (4-5頁)。

(16) Foucault, M. op. cit. (註8参照), p. 47 (44-45頁)。

(17) Foucault, M. op. cit. (註8参照), pp. 22f (5頁)。

(18) Foucault, M. *Ceci n'est pas une pipe*. Fata Morgana, 1973, p. 13 (『これはパイプではない』(豊崎光一ほか訳) 哲学書房、1986年、18頁)。

(19) Foucault, M. op. cit. (註18参照), p. 14 (19-20頁)。

(20) Foucault, M. op. cit. (註18参照), p. 14 (20頁)。ここでいわれる「カリグラム」の具体例としては、ギヨーム・アポリネール(1880-1918)の「カリグラム(視覚詩)」が挙げられる。彼の『カリグラム *Calligrammes*』(1918年)のなかの作品「エッフェル塔」では、詩によって謳われる世界とむかいあうパリの印象がエッフェル塔の「形」に当てはめられ、言語と画像の伝統的関係性に基づく、「同義反復」という「カリグラム」の特性が示されている。

(21) Foucault, M. op. cit. (註18参照), pp. 15f (22-23頁)。

(22) Foucault, M. op. cit. (註18参照), p. 15 (21頁)。

(23) Foucault, M. op. cit. (註18参照), pp. 16f (25頁)。

(24) Foucault, M. op. cit. (註18参照), p. 20 (32-33頁)。

(25) Foucault, M. op. cit. (註18参照), p. 46 (81頁)。

(26) ここに、マグリット絵画における「美的なもの」を見出すのであれば、モレンハウアーの次の言葉が参照できよう。「美的経験は、形が引き起こす感覚的情感と言語的に可能なコメントの間の、記述しがたい中間領域にある」(Mollenhauer, K. *Grundfragen ästhetischer Bildung: Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern*. Juventa, 1996, S. 259 (『子どもは美をどう経験するか—美的人間形成の根本問題』(真壁宏幹ほか訳) 玉川大学出版部、2001年、203頁))。

(27) ここでの「主体」(〈自己〉)の消滅に関連して、デリダの以下の言葉に注目してみよう。「私は絵画についての真理 [la vertite sur la peinture] をあなたに負っており、それをあなたに告げるであろう、そして、絵画は真理でなければならないのであるから、私は真理についての真理をあなたに負っているのであり、それをあなたに告げるであろう」(Derrida, J. Ibid., p. 11 (上巻、11-12頁))。これは、セザンヌを経由した彼の言葉であるが、「真理についての真理」を「あなた」に委ねるといふ、「主体」(〈自己〉)の消滅から、先在する〈他者〉からの先行的な「演繹」行為を通して、新たな〈自己〉の行為としての存在の創造を目ざす、セザンヌ(デリダ)という、〈芸術的人間〉の〈他者へのまなざし〉の遂行のあり様を見ることができものだろう。そして、ここで見られるような、先在する「あなた」(〈他者〉)へ〈まなざし〉をむけることによってもたらされる両者間の「相関性」こそが、異なるもの同士の倫理的な共存(「響存」)のあり様としての「美的相関性」にほかならない。また、「真理についての真理」を「あな

た」(〈他者〉)に委ねるセザンヌ(デリダ)の特性に関連して、フーコーの以下の言葉も見ておきたい。「ギリシアのパレーシアの概念では、真理の獲得は問題になって」おらず、「語る主体がある道徳的な特質をそなえていれば、それはその人が真理に到達できるという証拠で」あり、「その人が真理に到達できうるのであれば、こうした道徳的な特質をそなえていることが証明される」(Foucault, M., Pearson, J. (ed.) *Fearless Speech. Semiotext(e)*, 2001, p.15 (『真理とディスクール—パレーシア講義』(中山元訳) 筑摩書房、2002年、14頁)。これに倣っていえば、セザンヌ(デリダ)が「真理に到達できうるのであれば」、彼らは、まさしく「道徳的な特質をそなえていることが証明される」のである。

(28) Danto, A.C. *What Art Is*. Yale University Press, 2013, p.5.

(29) 山田忠彰『エスト-エティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版、2009年、244頁。

(30) マネがおこなった、キャンヴァスが有する「物質的特性」への注目は、レディメイド作品の誕生へと繋がる、まさしく西洋絵画史における重要な「変革」であったといえる。クレメント・グリーンバーグ(1909-1994)は、「あらゆる芸術において、そのメディアムに起こったこと、私はこれこそがモダニズムの起源を確定するのに最も重要である」と述べ、その「モダニズムの到来は、一八六〇年代初めのマネの絵画を措いて他にない」と指摘している(Greenberg, C., Morgan R.C. (ed.) *Late Writings*. University of Minnesota Press, 2003, p.36 (『グリーンバーグ批評選集』(藤枝晃雄編訳) 勁草書房、2005年、51-52頁))。ダントーは、このグリーンバーグの「メディアム」への注目に対して、「実際には、“ジオットからクールベ”にかけての絵画の偉大なる創造性の到達にとって必要不可欠な状態であった、幻想的空間(illusory space)を否定していることになる」(Danto, A.C. *Ibid.*, p.109)と反論している。

(31) Foucault, M. *op.cit.* (註18参照), p.58 (103頁)。ここでの言及は、マグリットによる『言葉と物』についての考察が記されたフーコー宛の手紙(1966年5月23日)からの引用である。

(32) これこそ、まさしく「外の思考」を介する、「絵画を見ることから、われわれが生きるこの現実の世界(社会)の外(別)に在る「空白」を見る」(Rajchman, J. *Ibid.*, p.117)という、フーコーによる絵画論が意図するものにほかならない。ところで、モレンハウアーは、《ラス・メニーナス》と同様に、《イメージの裏切り》についても言及しており、「これはパイプではない Ceci n'est pas une pipe」をもじって、「今日教育における代表的提示がいかなるものでありうるかを示す基本公式があるとすれば、…「これは世界ではない Ceci n'est pas le monde」がそれである」(Mollenhauer, K. *op.cit.* (註5参照), S.77 (90頁))と述べている。また、ここでの教育への言及と以下のアーレントの教育認識との関係性を捉えることも可能であろう。「それは、社会的なるものの勃興によって複数性という人間の条件が解体し、公的世界における多元的な平等に代わって単一の尺度にもとづく近代社会の画一的平等が支配していく過程と、近代教育が体现している普遍性との間の通底性に対する、批判的視座にほかならない」(小玉重夫『難民と市民の間—ハンナ・アレント『人間の条件』を読み直す』現代書館、2013年、153-154頁)。

■第七章

(1) Arendt, H. *The Human Condition*. The University of Chicago Press, 1998, pp.7f (『人間の条件』(志水速雄訳) ちくま学芸文庫、1994年、19-21頁)。ここでの「活動」という訳語について、「ふつうアレント関連の書物では「活動」と訳されがちな action も、ギリシア語のプラクシスに当たる英語として使われているのは明らかで、アレント自身も『人間の条件』のドイツ語版では Handlung と表現しているので…「行為」と訳した」(Villa, D.R. *Arendt and Heidegger: The Fate of the Political*. Princeton University Press, 1996 (『アレントとハイデガー—政治的なものの運命』(青木隆嘉訳) 法政大学出版局、2004年、456頁、訳者あとがきより))といわれているように、action を「行為」と解してよいであろう。

(2) Arendt, H. *Ibid.*, pp.175f (286頁)。

(3) Arendt, H. *Ibid.*, p.176 (287頁)。

(4) Arendt, H. *Ibid.*, p.180 (292頁)。ユダヤ人であったアレントが反ユダヤ主義に対してとった芸術的行為(「言論と活動」)は、「反ユダヤ主義の存在を認め、それとともに生きることであった」(同翻訳書、526頁、訳者解説より)。

- (5) Arendt, H. Ibid., pp.176f (288頁) .
- (6) 山田忠彰『エスト-エティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版、2009年、58頁。第一章（註28）参照。
- (7) Arendt, H. Ibid., p.179 (291頁) .
- (8) Villa, D.R. Ibid., pp.80f (135-136頁) .アーレントの世界観に関連して、ギリシヤ的世界を「悲観的世界」、それに対してユダヤ・キリスト教世界を「未来に希望を見出す世界」と捉え、「この二つの世界の統合を複眼的に企てようとしている」と述べられている（小玉重夫『難民と市民の間で—ハンナ・アレント『人間の条件』を読み直す』現代書館、2013年、96頁）。
- (9) 山田 前掲書、162頁。
- (10) 山田 前掲書、183頁。
- (11) Villa, D.R. Ibid., p.139 (231頁) . Vgl. Heidegger, M. *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1993, S.222.
- (12) 皮肉にもニーチェの思想は、「ナチズムの半ば列聖された主要なイデオログとして」（Danto, A.C. *Nietzsche as Philosopher*. Columbia University Press, 2005. p.xxv（『哲学者としてのニーチェ』（眞田収一郎訳）風濤社、2014年、4頁））、ファシズムの思想に転化されていった。これに関連して、ヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）による、（近代化が加速する）現実の世界と芸術の関係性について述べた以下の一文が想起される。「芸術に栄えあれ、よし世界のほろぶとも」とファシズムはいう。ファシズムは、…技術によって変化した人間の知覚を芸術的に満足させるために、戦争に期待をかけているのだ。これは、あきらかに「芸術のための芸術の完成」である。かつてホメロスにおいてオリンポスの神々のみせものであった人間は、いま人間自身のためのみせものとなった。人間の自己疎外はその極点に達し、人間自身の破壊を最高級の美的享樂として味わうまでになったのである」（Benjamin, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Reclam, 1989, S.55（『複製技術時代の芸術』（高木久雄ほか訳）晶文社、1970年、46頁））。ちなみに、ベンヤミンは、「芸術作品の技術的複製の可能性が芸術作品を世界史上はじめて儀式への寄生から解放する」と指摘しながら、「芸術は、そのよって立つ根拠を儀式におくかわりに、別のプラクシスすなわち政治におくことになる」とともに、「芸術は「芸術のための芸術」という芸術の神学の教養のなかに逃げこんだのである」（Benjamin, W. Ibid., S.20f (18-19頁)）と述べている。
- (13) Gell, A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford University Press, 2013, p.5.
- (14) Bowden, R. A Critique of Alfred Gell on *Art and Agency*. In; *Oceania* (Vol.74, No.4), Oceania Publications, 2004, p.319.
- (15) 加藤隆文「パース思想を踏まえた「芸術の人類学」の展開可能性」『美学』（第六四巻第一号）美学会編、2013年、48頁。Vgl. Gell, A. Ibid., p.6. ジェルのいう agency の訳語として、「人間だけでなく物に対しても認めうる」特徴を重視した、加藤訳による「行為作用性」を用いた（加藤 前掲論文、56頁、註より）。
- (16) 加藤 前掲論文、49頁。Vgl. Gell, A. Ibid., p.15.
- (17) 加藤 前掲論文、50-51頁。ここでの、agent（能動項）ないし patient（受動項）の訳語についても、「パース思想への接続を想定し」たという、加藤訳によっている。これに関連して加藤は、「ある同一の対象が場合によって能動項にも受動項にもなりうる」と注記している（加藤 前掲論文、57頁、註より）。
- (18) ジェルは、ここでの「エージェンシー」の活動を、「the abduction of agency」（Gell, A. Ibid., p.13）と言表している。「エージェンシーの仮説推論」と捉えられるこの言葉は、C・S・パース（1839-1914）を意識したものである。（パースの記号論に基づく）「アブダクションは推論の出発点に過ぎず、この推論を妥当なものとするためには、帰納や演繹によって裏付けてゆく作業が必用である」。これは、「推論」の「習慣化」を説くものであり、「アブダクションは習慣の端緒であるという点において重要である」。ジェルは、この「パース思想由来」の「アブダクション」の概念を、「インデックス」化によって実践している。ジェルによる「芸術の人類学」は事実上、アブダクションによって「社会的な他者」の行為作用性を媒介するインデックスに関する研究である」。両者のインデックス概念における共通点は、「行為作用に着目している」

ことであり、相違点は、「パースのインデックスは物理的な因果連鎖に基づくのに対し、ジェルのインデックスは社会的にもたらされる因果連鎖をも参照する」ことである（加藤 前掲論文、49-50頁）。Vgl. The Peirce Edition Project(ed.) *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol.2. Indiana University Press, 1998, p.231.

(19) Arendt, H. Ibid., p.168 (265頁) .

(20) Arendt, H. Ibid., p172 (271頁) .

(21) Gell, A. Ibid., p.243. レイトンは、ジェルによる芸術作品に関する言表について、可視的要素の単なる模倣的な言表を否定する姿勢を評価する一方で、文化的慣習の重要性を軽視している点に関して非難している (Layton, R.H. *Art and Agency: A Reassessment*. In; *Durham Research Online*. Durham University, 2010. p.2)。

(22) M・デュシャン、P・カバンヌ (聞き手)『デュシャンは語る』(岩佐鉄男ほか訳) ちくま学芸文庫、1999年、41頁。

(23) M・デュシャン 前掲書、48頁。

(24) M・デュシャン 前掲書、69頁。

(25) Gell, A. Ibid., p.249. 《停止原理の綱目》の表象は、まるで、ワイドスクリーンに映しだされた、「芸術家の制作史」という「四次元的経路図」をあらゆる映画のようなものにたとえられるかもしれない。

(26) Gell, A. Ibid., p.12.

(27) デュシャンは、みずからの作品『大ガラス』について、「私は何の解釈もしません」、「すっかり美学を放棄することだった」(M・デュシャン 前掲書、80頁)と述べている。この言葉から、〈他者〉へと作品の解釈を委ね、(固定化された観念の象徴としての)「美学を放棄する」彼の芸術的指向をうかがうことができるだろう。

(28) Danto, A.C. *What Art Is*. Yale University Press, 2013, p.155.

(29) 山田 前掲書、245頁。

(30) Danto, A.C. op.cit. (註29), p.147. この展覧会では、《ブリロ・ボックス》とともに他の商品(ケロッグ、デルモンテ、ハインツなど)のボール箱を再現した作品も展示されていたが、ダントーはそのなかでも、特に《ブリロ・ボックス》に「美的長所」を感じたのである。

(31) デュシャンのレディメイド作品《噴水(泉) *Fountain*》(1917年)は、美術館という特殊な空間に設置されてはじめて、新しい芸術表現として捉えなおされる作品であった。ウォーホルは、《ブリロ・ボックス》において、このようなレディメイド作品の特徴を加味しながら、既存の商業的デザインを彫刻という芸術的フォーマットの上に転写した。彼は、他の作品においても同様に、たとえばマリリン・モンローといった、商業的アイコンと化した既存のイメージをキャンバスという(伝統的な)芸術的フォーマットの上で試みている。これらの作品形態は、まさしく既存のもの、現実のものとしての先在する商業的産物を「仮象として捉える柔軟性」をそなえた「美的仮象」のあり様そのものと捉えられるだろう。そして、ここに、ウォーホル作品における「美的長所」を覚知することができよう。

(32) Danto, A.C. Ibid., p.145.

(33) 山田 前掲書、244頁。

(34) 山田 前掲書、244頁。Vgl. Danto, A.C. *Beyond the Brillo Box*. Farrar Straus Giroux, 1992, pp. 37f.

(35) 山田 前掲書、244頁。Vgl. Danto, A.C. THE ARTWORLD. In; *The Journal of Philosophy*, 61. 1964, p. 580.

(36) 小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2009年、237頁。

(37) Danto, A.C. op.cit. (註29参照), p.149.

(38) Boulez, P. L'esthétique et les fétiches. In; *Points de repère*. Christian Bourgois éditeur, 1981, pp.23f (「美学とフェティッシュ」『参照点』(笠羽映子・野平一郎訳) 風の薔薇、1989年、20-21頁) .

(39) 山田 前掲書、246頁。

(40) Danto, A.C. op.cit. (註12参照), p. xxv (4頁) .

(41) Danto, A.C. op.cit. (註12参照), p. 210 (336頁) .

(42) Danto, A.C. op.cit. (註12参照), p.34 (80頁) .

(43) Nietzsche, F. Menschliches, Allzumenschliches. In; *Sämtliche Werke*, KSA.2. dtv/de Gruyter, 1988, S.650f (『人間的、あまりに人間的 (II)』(中島義生訳) ちくま学芸文庫、1994年、430-431頁) . ここでの引用は、「ドイツの美德 Deutsche Tugend」とは何かについて述べられた一文からである。

(44) Nietzsche, F. Ibid., S.518 (229-230頁) .

■第八章

(1) Carr, P. Spiritual exercises and the aesthetic refinement of the moral self. In; Palmer, C. and Torevell, D. (eds.) *The Turn to Aesthetics: An Interdisciplinary Exchange of Ideas in Applied and Philosophical Aesthetics*. Liverpool Hope University Press, 2008, p.124. Vgl. Hadot, P. Philosophy as a Way of Life. In; Davidson, A. (ed.), Chase, M. (trans.) *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*. Oxford and Cambridge MA: Blackwell, 1995, pp.264-276.

(2) Read, H. *The Redemption of the Robot: My Encounter with Education Through Art*. Simon and Schuster, 1969, p.127 (『芸術教育の基本原則—人間ロボットの解放』(小野修訳) 紀伊國屋書店、1973年、128頁) .

(3) 西村拓生「『美と教育』は如何に論じられたか?」『近代教育フォーラム』(別冊) 教育思想史学会、2010年、99頁を参照。

(4) 土肥美夫『ドイツ表現主義の芸術』岩波書店、1991年、22頁。

(5) E・ラトケ『ドイツ表現主義』(遠山一行訳) 平凡社、1974年、10-11頁。

(6) 土肥 前掲書、23頁。Vgl. Nietzsche, F. Also sprach Zarathustra. In; *Sämtliche Werke*, KSA.4. dtv/de Gruyter, 1988, S.16f.

(7) 土肥 前掲書、22-23頁。

(8) 土肥美夫「序章—芸術運動としての表現主義」『表現主義の美術・音楽』(土肥美夫編) 河出書房新社、1971年、18頁。

(9) 土肥 前掲書(註4参照)、26頁。

(10) Moeller, M.M. Kirchner as a German Artist. In; Lloyd, J. and Moeller M.M. (eds.) *Ernst Ludwig Kirchner: The Dresden and Berlin Years*. Royal Academy of Arts, 2003, pp.24f.

(11) 神林恒道「序—表現主義とは何か」『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって』(神林恒道編) 法律文化社、1995年、17頁。

(12) M・M・メラー「芸術家集団ブリュッケ」(山本和弘訳)『ドイツ表現主義ブリュッケ展』毎日新聞社、1991年、14頁。

(13) M・アルノルト『エドヴァルト・ムンク』(真野宏子訳) パルコ出版、1994年、128頁。

(14) アルノルト 前掲書、92-94頁。

(15) 鈴木正明「世紀末芸術における表現主義的傾向(ベルリンのムンク)」前掲書(註8参照)、36頁。

(16) Lloyd, J. Kirchner's Metaphysical Studio Paintings. op.cit. (註10参照), p.18.

(17) 大原親「ドレスデン、一九〇五年《ブリュッケ》の結成とその画家たち—共同生活と芸術—」前掲書(註8参照)、64頁。

(18) Gockel, B. Kirchner's Alpine Landscapes: Paintings and Photographs. In; Bürgi, B.M. (ed.) *Ernst Ludwig Kirchner Mountain Life: The Early Years in Davos 1917-1926*. Hatje Cantz, 2003, pp.40f.

(19) 大森淳史「表現主義の精神的背景」前掲書(註11参照)、26頁。ここでいわれる、「可視的イメージ化」は、外面的なものを放棄し、より内面へとむかうことで、ついには抽象絵画という新たな芸術表現を創造させることになる。

(20) 池田祐子「《動物の運命》—マルクと黙示録的絵画」前掲書(註11参照)、121頁。

(21) 池田 前掲書、119頁。

(22) 池田 前掲書、124頁。

- (23) 大森淳史「第一次世界大戦と芸術家たち」前掲書（註11参照）、219頁。
- (24) 池田祐子「〈青騎士〉一年刊誌・展覧会—新たなる芸術総合の試み」前掲書（註11参照）、88頁。
- (25) 西田秀穂「ミュンヘン、一九一二年《青い騎士》の成立」前掲書（註8参照）、141頁。
- (26) 西田 前掲書、143-144頁。
- (27) 江藤光紀『カンディンスキー／コンポジションとしての絵画—宗教的テーマの解読』コスモス・ライブラリー、1998年、24頁。
- (28) 池田 前掲書（註24参照）、91頁。
- (29) 西田 前掲書、144頁。
- (30) 江藤 前掲書、29頁。
- (31) Kandinsky, W. *Über das Geistige in der Kunst*. Benteli Verlag Bern, 2009, S.84（「抽象芸術論—芸術における精神的なもの—」（西田秀穂訳）『カンディンスキー著作集』（一）美術出版社、2000年、87-88頁）。
- (32) 山田忠彰「実存の美学—〈ネオ・エステティズモ〉のデザインの試み—」『実存の美学』（実存思想協会編）実存思想論集 XXV（第二期第十七号）理想社、2010年、67-68頁。Vgl. Schiller, F. *Kallias oder Über Schönheit*. In; *Sämtliche Werke*, 5. Carl Hanser, 1984, S.404. 序論（註9）参照。
- (33) 今井康雄「子どもの美的経験の意味」『子どもたちの想像力を育む—アート教育の思想と実践』（佐藤学ほか編）東京大学出版会、2003年、42-43頁。
- (34) 今井 前掲書、44頁。
- (35) 今井 前掲書、33-34頁。
- (36) 今井 前掲書、44頁。
- (37) ここでいわれる「美的経験」とは、カントによる、対象を美しいと主観的に認識する「美学的判断」を源流としている。この「美学的判断」は、規定的判断である認識判断と区別され、一般概念を対象となるものとの比較途上において見出す反省的概念のことである（M・パルメンティエー「美的人間形成」（今井康雄訳）『研究室紀要』（第三三号）東京大学大学院教育学研究科教育学研究室、2007年、136頁）。これに関連して、第六章（註26）のモレンハウアーの言葉も参照されたい。
- (38) Mollenhauer, K. *Grundfragen ästhetischer Bildung: Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern*. Juventa, 1996, S.17（『子どもは美をどう経験するか—美的人間形成の根本問題』（真壁宏幹ほか訳）玉川大学出版部、2001年、18頁）。モレンハウアーは、「描写された経験の相互主観的な妥当性の検証に関心を寄せる場合には、好むと好まざるとにかかわらず、その描写の複雑性を—しかも私たちがもつ科学的な手段によって鮮明可能な問題設定上で—解体ないしは縮減しなければなら」ず、「論理的であり経験的にも意味ある形で関連づけられる名辞となっているような、そのようないくつかの仮説を考えることだけかもしれない」と述べている（Mollenhauer, K. *Umwege Über Bildung: Kunst und Interaktion*. Münstermann, 2014, S.20f（『回り道—文化と教育の陶冶論的考察』（真壁宏幹ほか訳）玉川大学出版部、2012年、25-26頁））。
- (39) Mollenhauer, K. op.cit.（註38（*Grundfragen ästhetischer Bildung*）参照）、S.83（42頁）。
- (40) これは、プラトンの「寝椅子」の例にある（第二章（註1）参照）、職人が作った具体的な事物の形象である寝椅子を、画家が忠実に模倣する行為の理解への批判と考えられる。
- (41) Mollenhauer, K. op.cit.（註38（*Grundfragen ästhetischer Bildung*）参照）、S.83（54頁）。
- (42) Mollenhauer, K. op.cit.（註38（*Grundfragen ästhetischer Bildung*）参照）、S.82（52頁）。
- (43) 今井 前掲書、48頁。
- (44) 今井 前掲書、48-49頁参照。
- (45) Mollenhauer, K. op.cit.（註38（*Grundfragen ästhetischer Bildung*）参照）、S.153（134頁）。

- (46) 今井 前掲書、50頁。
- (47) Schiller, F. Über die ästhetische Eziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In; *Sämtliche Werke*, 5. Phaidon, 1965, S. 325 (「人間の美的教育について」(石原達二訳)『美学芸術論集』富山房百科文庫、1977年、185頁)。
- (48) 西村拓生「美と教育—シラー『美育書簡』をめぐる—」『「人間と教育」を語り直す—教育研究へのいざない—』(皇紀夫編)ミネルヴァ書房、2012年、172頁。
- (49) パルメンティエー 前掲論文、138頁。
- (50) Schiller F. op.cit. (註47参照), S. 310 (162頁)。
- (51) 山田忠彰『エスト-エティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版、2009年、163頁。
- (52) 西村 前掲書(註48参照)、168-170頁を参照。その後、ニーチェは、人間的世界そのものが「仮象」であることを洞見し、とりわけ「美的仮象(芸術)」による人間の存在耐性を主張した(山田 前掲書、183-184頁。Vgl. Nietzsche, F. *Sämtliche Werke* in 15 Bänden, dtv/de Gruyter, 1988, KSA9, S. 506/ KSA3, S. 464)。
- (53) パルメンティエー 前掲論文、139頁。
- (54) 山田忠彰「美の幻想性とスタイル化」『近代教育フォーラム』(第八号)近代教育思想史研究会、1999年、135頁。
- (55) F・ヘルバルト『世界の美的表現—教育の中心任務としての—』(高久清吉訳)明治図書出版、1972年、9頁。
- (56) Read, H. Ibid., pp. 126f (127-128頁)。
- (57) Schiller, F. op.cit. (註47参照), S. 327 (187頁)。
- (58) 西村 前掲書(註48参照)、162頁。
- (59) Kandinsky, W. Ibid., S. 48 (48頁)。
- (60) Read, H. *Education Through Art*. Faber, 1956, p. 274 (『芸術による教育』(宮脇理ほか訳)フィルムアート社、2001年、312頁)。
- (61) Read, H. op.cit. (註60参照), p. 274 (312頁)。これに関連して、クレーの以下の言葉が想起される。「二元論は二元論として扱われるのではなく、相互に補充しあう統一のなかで考えるべきである。確信はすでにできた。善と悪との同時存在である」(Spiller, J. Einführung-Entstehung der pädagogischen Schriften. In; Klee, P. *Das bildnerische Denken*. Schwabe, 2013, S. 14 (「まえがき—講義のための著作成立について」『造形思考(上)』(土方定一ほか訳)ちくま学芸文庫、2016年、23頁))。

■結論

- (1) Boulez, P. *Par volonté et par hasard: Entretiens avec Célestin Deliège*. Édition du Seuil, 1975, p. 113 (『意志と偶然—ドリエージュとの対話』(店村新次訳)法政大学出版局、1977年、133頁)。第一章(註8)参照。
- (2) Boulez, P. *Jalons (pour une décennie)*. Christian Bourgois éditeur, 1989, p. 33 (『標注—音楽思考の道しるべ』(笠羽映子訳)青土社、2002年、30頁)。第一章(註21)参照。
- (3) Foucault, M. *Ceci n'est pas une pipe*. Fata Morgana, 1973, p. 28 (『これはパイプではない』(豊崎光一ほか訳)哲学書房、1986年、49頁)。第三章(註24)参照。
- (4) クレーは、シュトゥットガルト美術学校の学生委員会会長オスカー・シュレンマー宛の手紙(1919年7月2日)のなかで、「わたしが教職に就こうという気持ちになったのは、良心的で有益な教育的活動を結局は避けられなくなるということを知ったからです」と書いている(Spiller, J. Einführung-Entstehung der pädagogischen Schriften. In; Klee, P. *Das bildnerische Denken*. Schwabe, 2013, S. 17 (「まえがき—講義のための著作成立について」『造形思考(上)』(土方定一ほか訳)ちくま学芸文庫、2016年、26頁))。
- (5) Mouriki, A. The re-orientation of aesthetics and its significance for aesthetic education. In; Palmer, C. and Torevell, D. (eds.) *The Turn to Aesthetics: An Interdisciplinary Exchange of Ideas in Applied and Philosophical Aesthetics*. Liverpool

Hope University Press, 2008, p.160. こうした傾向を持つ思想家として、美学の再構築を図るバーリアント (1932-)、芸術を超えた美学の拡張化を試みるヴェルシュ (1946-)、美と芸術の関連性・非関連性を考察するキャロル (1947-)、美的経験の再考の必要性を説くシュスターマン (1949-) などが挙げられている。わが国では、倫理学と美学との融合を試みている山田が、この方向への先鞭をつけたといえるだろう (武田宙也「生と美学—フーコーの主体論をめぐって」『美学』(第六三巻第一号) 美学会編、2012年、10頁、註より)。

(6) Mouriki, A. Ibid., p.165.

(7) Schiller, F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: *Sämtliche Werke*, 5. Phaidon, 1965, S.310 (「人間の美的教育について」(石原達二訳)『美学芸術論集』富山房百科文庫、1977年、162頁)。第八章(註50)参照。

(8) F・ヘルバルト『世界の美的表現—教育の中心任務としての一』(高久清吉訳) 明治図書出版、1972年、9頁。第八章(註55)参照。

(9) 西村拓生「美と教育—シラー『美育書簡』をめぐって」『「人間と教育」を語り直す—教育研究へのいざない—』(皇紀夫編) ミネルヴァ書房、2012年、162頁。第八章(註58)参照。

(10) ニーチェはいう。「たとえ、真なるもの、誠実なるもの、無私なるものに、どのような価値が帰されようと、仮象・迷妄への意志・我欲・情欲の方に、一切の生にとっての一層高い根本的な価値が帰されねばならないということは、可能であろう。のみならずなお、あの善き崇められた事物の価値をなすところのものの実体は、そのものが一見それと反対なあの悪しき事物ときわどいほどに類似し、結びつけられ、つなぎつけられ、もしかしたら本質において全く同一である、というまさにその点に存することだって可能であるだろう」。そして、この問題に関わりをもつ「新しい種類の哲学者の到来を待たねばならないのだ」(Nietzsche, F. *Jenseits von Gut und Böse*. In: *Sämtliche Werke*, KSA.5. dtv/de Gruyter, 1988, S.16f (『善悪の彼岸／道徳の系譜』(信太正三訳) ちくま学芸文庫、1993年、19頁))。これに関連して、山田による以下の言葉をもう一度見ておきたい。「「仮象と現実とが根本的には二元的に対立させられている」状態のなかで、仮象は、「現実にたいして、単に美化するだけの束の間のほのかな光を与えるもの」にすぎないのであるが、「美的仮象」は、現実を「仮象として捉える柔軟性、仮象の硬直化に陥らないための柔軟性」をそなえたものと捉えられる」(第七章(註9、註10)参照)。すなわち、ニーチェによって想望される「新しい哲学者」とは、まさしく(現実的仮象としての)先在する〈他者〉へ先行的に〈まなざし〉をむけ続けることによって、異なるもの同士間の「美的相関性」(美的仮象)の世界の創造を図る〈芸術的人間〉にほかならない。

(11) Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches*. In: *Sämtliche Werke*, KSA.2. dtv/de Gruyter, 1988, S.623 (『人間的、あまりに人間的(Ⅱ)』(中島義生訳) ちくま学芸文庫、1994年、388-389頁)。第四章(註54)参照。

引用文献一覧

- Adorno, T.W. Anton Webern. In; *Klangfiguren*. Suhrkamp Verlag, 1959 (『アントン・ウェーベルン』(竹内豊治編訳) 法政大学出版局、1986年) .
- Berg*. Verlag Elisabeth Lafite, 1968 (『アルバン・ベルク—極微なる移行の巨匠』(平野嘉彦訳) 法政大学出版局、1983年) .
- T・W・アドルノ「アルノルト・シェーンベルク」(吉田秀和訳)『シェーンベルクのヴィーン』(WAVE23) 21.WAVE/ペヨトル工房、1989年。
- V・アフアナシエフ『ピアニストのノート』(大野英士訳) 講談社選書メチエ、2012年。
- Arendt, H. *The Human Condition*. The University of Chicago Press, 1998 (『人間の条件』(志水速雄訳) ちくま学芸文庫、1994年) .
- アリストテレース『詩学』/ホラーティウス『詩論』(松本仁助・岡道男訳) 岩波文庫、1997年。
- M・アルノルト『エドヴァルト・ムンク』(真野宏子訳) パルコ出版、1994年。
- Ashman, M. Producing Wagner. In; Millington, B. and Spencer, S. (eds.) *Wagner in Performance*. Yale University Press. 1992 (「ワーグナーを演出する」(山崎太郎訳)『ワーグナーの上演空間』音楽之友社、1997年) .
- Barenboim, D. *The Ethics of Aesthetics*. Nexus Institute, 2010.
- A・バススイ『オーケストラと指揮者—そのスタイルと役割の変遷をたどる』(入江珠代訳) 音楽之友社、2003年。
- Beckett, S. *L'innommable*. Minuit, 1953.
- Benjamin, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Reclam, 1989 (『複製技術時代の芸術』(高木久雄ほか訳) 晶文社、1970年) .
- Boulez, P. *Peneser la musique aujourd'hui*. Gallimard, 1963 (『現代音楽を考える』(笠羽映子訳) 青土社、1996年) .
- Bradshaw, S. and Bennett, R.R. (trans.) *Boulez on Music Today*. Faber & Faber, 1971.
- Par volonté et par hasard: Entretiens avec Célestin Deliège*. Édition du Seuil, 1975 (『意志と偶然—ドリエージュとの対話』(店村新次訳) 法政大学出版局、1977年) .
- Questions d'interprétation. In; *Berg: Lulu*. Deutsche Grammophon MG8396/9, 1979 (「解釈の問題」(渡辺護訳)) .
- Webern-Quotations. In; *Webern-Boulez*. CBS Records 79402, 1979.
- Chemins vers *Parsifal*. In; *Points de repère*. Christian Bourgois éditeur, 1981 (『パルジファル』への道『ブーレーズ作曲家論選』(笠羽映子訳) ちくま学芸文庫、2010年) .
- «Der Raum wird hier zur Zeit». In; *Points de repère*. Christian Bourgois éditeur, 1981(Wieland Wagner: 'Here Space Becomes Time.' In; Nattiez, J.J.(ed.), Cooper, M. (trans.) *Orientalions*. Harvard University Press, 1986).
- “Discipline et communication.” In; *Points de repère*. Christian Bourgois éditeur, 1981 (「教育とコミュニケーション」『参照点』(笠羽映子・野平一郎訳) 風の薔薇、1989年) .
- L'esthétique et les fétiches. In; *Points de repère*. Christian Bourgois éditeur, 1981 (「美学とフェティッシュ」『参照点』(笠羽映子・野平一郎訳) 風の薔薇、1989年) .
- Lulu: le second opéra. In; *Points de repère*. Cristian Bourgois éditeur, 1981 (『ルル』—第二のオペラ』『参照点』(笠羽映子・野平一郎訳) 風の薔薇、1989年) .
- Parsifal*: la première rencontre. In; *Points de repère*. Christian Bourgois éditeur, 1981(*Parsifal*: The First Encounter. In; Nattiez, J.J.(ed.), Cooper, M. (trans.) *Orientalions*. Harvard University Press, 1986).
- Thévenin, P. (ed.) *Le pays fertile Paul Klee*. Éditions Gallimard, 1989 (『クレーの絵と音楽』(笠羽映子訳) 筑摩書房、1994年) .

- Jalons (pour une décennie)*. Christian Bourgois éditeur, 1989 (『標注—音楽思考の道しるべ』(笠羽映子訳) 青土社、2002年) .
- Walsh, S. (trans.) *Stocktakings from an Apprenticeship*. Oxford: Clarendon, 1991.
- Samuel, C. *Eclats 2002*. Memoir du livre, 2002 (『エクラ／ブーレーズ—響き合う言葉と音楽』(笠羽映子訳) 青土社、2006年) .
- L'écriture du geste*. Christian Bourgois éditeur, 2002 (『ブーレーズは語る—身振りのエククリチュール』(笠羽映子訳) 青土社、2003年) .
- ...Dilogue des morts... In; *Regards sur autrui*. Christian Bourgois éditeur, 2005 (「死者たちの対話」『ブーレーズ作曲家論選』(笠羽映子訳) ちくま学芸文庫、2010年) .
- Gaëtan Picon: Ascèse de l'action. In; *Regards sur autrui*. Christian Bourgois éditeur, 2005.
- Michel Foucault. In; *Regards sur autrui*. Christian Bourgois éditeur, 2005 (「フーコーをめぐる思いで」(笠羽映子訳) 『ユリイカ』(六月号) 青土社、1995年) .
- Tradition et modernité. In; *Regards sur autrui*. Cristian Bourgois éditeur, 2005 (「伝統と近代性」『ブーレーズ作曲家論選』(笠羽映子訳) ちくま学芸文庫、2010年) .
- 「Labyrinth of Ideal (理想への道)」『ベルク年報』(2009-2010) 日本アルバン・ベルク協会、2011年。
- Bowden, R. A Critique of Alfred Gell on *Art and Agency*. In; *Oceania* (Vol.74, No.4), Oceania Publications, 2004.
- Brown, J.P. *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*. University Press of Virginia, 1997.
- Campbel, E. *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge, 2010.
- Carr, P. Spiritual exercises and the aesthetic refinement of the moral self. In; Palmer, C. and Torevell, D. (eds.) *The Turn to Aesthetics: An Interdisciplinary Exchange of Ideas in Applied and Philosophical Aesthetics*. Liverpool Hope University Press, 2008.
- Cherha, F. Zum 3. Akt von Alban Bergs »Lulu«. In; *Berg: Lulu*. Deutsche Grammophon MG8396/9, 1979 (「アルバン・ベルクのルル第3幕について」(渡辺護訳)) .
- Croce, B. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Adelphi, 1990. A・チャンパイ、D・ホラント編『ベルク—ルル』(西原稔ほか訳、渡辺護(リブレット)訳) 音楽之友社、1988年。
- 『ワーグナー—ニュルンベルクのマイスタージンガー』(渡辺護(リブレット)訳) 音楽之友社、1988年。
- 『ワーグナー—パルジファル』(宇野道義ほか訳) 音楽之友社、1988年。
- Danto, A.C. THE ARTWORLD. In; *The Journal of Philosophy*, 61. 1964.
- Beyond the Brillo Box*. Farrar Straus Giroux, 1992.
- Nietzsche as Philosopher*. Columbia University Press, 2005 (『哲学者としてのニーチェ』(眞田収一郎訳) 風濤社、2014年) .
- What Art Is*. Yale University Press, 2013.
- Deleuze, G. *Foucault*. Les Éditions de Minuit, 1986 (『フーコー』(宇野邦一訳) 川出書房新社、1987年) .
- Derrida, J. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978 (『絵画における真理(上)(下)』(阿部宏慈訳) 法政大学出版局、1998年) .
- 土肥美夫「序章—芸術運動としての表現主義」『表現主義の美術・音楽』(土肥美夫編) 河出書房新社、1971年。
- 『ドイツ表現主義の芸術』岩波書店、1991年。
- M・デュシャン、P・カバンヌ(聞き手)『デュシャンは語る』(岩佐鉄男ほか訳) ちくま学芸文庫、1999年。
- 江藤光紀『カンディンスキー／コンポジションとしての絵画—宗教的テーマの解説』コスモス・ライブラリー、1998年。

- Foucault, M. *Les mots et les choses*. Gallimard, 1966 (『言葉と物—人文科学の考古学—』(渡辺一民ほか訳)新潮社、1974年) .
- L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969 (『知の考古学』(中村雄二郎訳)河出書房新社、1995年) .
- L'ordre du discours*. Gallimard, 1971 (『言説の領界』(慎改康之訳)河出文庫、2014年) .
- Ceci n'est pas une pipe*. Fata Morgana, 1973 (『これはパイプではない』(豊崎光一ほか訳)哲学書房、1986年) .
- Pierre Boulez, ou l'écran traverse. In; Boulez, P. *Jalons (pour une décennie)*. Christian Bourgois éditeur, 1989 (『標柱—音楽思考の道しるべ』(笠羽映子訳)青土社、2002年) .
- Pearson, J. (ed.) *Fearless Speech*. Semiotext(e), 2001 (『真理とディスクルーパレーシア講義』(中山元訳)筑摩書房、2002年) .
- Frye, N. *A Natural Perspective*. Columbia University Press, 1965 (『シェイクスピア喜劇とロマンスの発展』(石原孝哉ほか訳)三修社、1987年) .
- Gell, A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford University Press, 2013.
- Gockel, B. Kirchner's Alpine Landscapes: Paintings and Photographs. In; Bürgi, B.M. (ed.) *Ernst Ludwig Kirchner Mountain Life: The Early Years in Davos 1917-1926*. Hatje Cantz, 2003.
- Greenberg, C., Morgan R.C. (ed.) *Late Writings*. University of Minnesota Press, 2003 (『グリーンバーグ批評選集』(藤枝晃雄編訳)勁草書房、2005年) .
- Hadot, P. Philosophy as a Way of Life. In; Davidson, A. (ed.), Chase, M. (trans.) *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*. Oxford and Cambridge MA: Blackwell, 1995.
- W・ハフトマン『パウル・クレ—造形思考への道』(西田秀穂ほか訳)美術出版社、1982年。
- J・ハール=コッホ編『シェーンベルク/カンディンスキー—出会い』(土肥美夫訳)みすず書房、1985年。
- Hall, P. *A View of Berg's Lulu Through the Autograph Sources*. University of California Press, 1996.
- Hamann, B. *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. Piper, 2002 (『ヒトラーとパイロイト音楽祭—ヴィニフレート・ワーグナーの生涯(下 戦中・戦後編 1938-1980)』(鶴見真理訳・吉田誠監訳)アルファベータ、2010年) .
- Harnoncourt, N. *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Bärenreiter, 1982 (『古学とは何か—言語としての音楽』(樋口隆一・許光俊訳)音楽之友社、1997年) .
- Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Bärenreiter, 1984 (『音楽は対話である』(那須田務・本多優之訳)アカデミア・ミュージック、2006年) .
- Hegel, G.W.F. *Ästhetik*, Bd.1. hrsg. von F. Bassenge, Aufbau-Verlag, 1965 I.
- Vorlesungen über Ästhetik II. In; *Werke in zwanzig Bänden*, Bd.14. Suhrkamp, 1970 AII.
- Heidegger, M. *Der Ursprung des Kunstwerks*. Reclam, 1960 (『芸術作品の根源』(関口浩訳)平凡社、2008年) .
- Nietzsches metaphysische Grundstellung im abendländischen Denken. In; *Gesamtausgabe*, Bd.44. Vittorio Klostermann, 1986 (「西洋的思考におけるニーチェの形而上学的な根本の立場」(菊池恵善訳)『ハイデッガー全集』(四四)創文社、2007年) .
- 1. Nietzsches Metaphysik. In; *Gesamtausgabe*, Bd.50. Vittorio Klostermann, 1990 (「1. ニーチェの形而上学」(秋富克哉訳)『ハイデッガー全集』(五〇)創文社、2000年) .
- Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1993.
- Nietzsche II. In; *Gesamtausgabe*, Bd.6.2. Vittorio Klostermann, 1997 (「ニーチェ II」(圓増治之訳)『ハイデッガー全集』(六-二)創文社、2004年) .
- H・ハイネ「ロマン主義」(木庭宏訳)『ハイネ散文作品集』(五)松籟社、1995年。
- F・ヘルバルト『世界の美的表現—教育の中心任務としての—』(高久清吉訳)明治図書出版、1972年。

- 平田オリザ『わかりあえないことから—コミュニケーション能力とは何か』講談社現代新書、2012年。
- 池田祐子「〈青騎士〉—年刊誌・展覧会—新たなる芸術総合の試み」『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって』（神林恒道編）法律文化社、1995年。
- 「《動物の運命》—マルクと黙示録的絵画」『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって』（神林恒道編）法律文化社、1995年。
- 今井康雄「子どもの美的経験の意味」『子どもたちの想像力を育む—アート教育の思想と実践』（佐藤学ほか編）東京大学出版会、2003年。
- 石田英敬「歴史性の理論の「前史」—M・フーコーの初期著作における夢と狂気の問題」『ミシェル・フーコーの世紀』（蓮實重彦ほか編）筑摩書房、1993年。
- 石田一志『シェーンベルクの旅路』春秋社、2012年。
- Jameux, D., Lerner, B. (trans.) *Boulez: Ritual, Eclat, Multiple*. Sony Classical SMK45839, 1990.
- Jarman, D. "Lulu" History and Background. In; *Berg: Lulu*. Deutsche Grammophon, MG8396/9, 1979（「ルル」—歴史と背景（渡辺護訳））。
- K・ヤスパース「ニーチェとキリスト教」（橋本文夫訳）『ヤスパース選集』（十一）理想社、1965年。
- 神林恒道「序—表現主義とは何か」『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって』（神林恒道編）法律文化社、1995年。
- Kandinsky, W. *Zwei Richtungen*. In; *Essay über Kunst und Künstler*. 1935.
—*Über das Geistige in der Kunst*. Benteli Verlag Bern, 2009（「抽象芸術論—芸術における精神的なもの—」（西田秀穂訳）『カンディンスキー著作集』（一）美術出版社、2000年）。
- Kant, E. *Kritik der Urteilskraft*. Felix Meiner Verlag, 1974（「判断力批判」（原佑訳）『カント全集』（八）理想社、1965年）。
- 笠羽映子「ピエール・ブーレーズ、ルツェルン・アカデミーを通じて音楽界の未来を語る」『音楽の友』（一月号）音楽之友社、2014年。
- 加藤隆文「パース思想を踏まえた「芸術の人類学」の展開可能性」『美学』（第六四巻第一号）美学会編、2013年。
- Klee, P. *Das bildnerische Denken*. Benno Schwabe & Co. Verlag, 1956（『造形思考（上）』（土方定一ほか訳）新潮社、1972年）。
- Moholy-Nagy, S. (trans.) *Pedagogical Sketchbook*. Faber and Faber Limited, 1968.
- Krasner, L. About Webern as Conductor. In; *Webern Conducts Berg: Violin Concert*. Continuum SBT1004, 1991.
- 小玉重夫『難民と市民の間で—ハンナ・アレント『人間の条件』を読み直す』現代書館、2013年。
- 許光俊『クラシック—魔の遊戯あるいは標題音楽の現象学』講談社選書メチエ、2014年。
- Layton, R.H. Art and Agency: A Reassessment. In; *Durham Research Online*. Durham University, 2010.
- レッシング『ラオコオン—絵画と文学との限界について』（齊藤栄治訳）岩波書店、1970年。
- Lloyd, J. Kirchner's Metaphysical Studio Paintings. In; Lloyd, J. and Moeller M.M. (eds.) *Ernst Ludwig Kirchner: The Dresden and Berlin Years*. Royal Academy of Arts, 2003.
- Maconie, R. *Stockhausen On Music*. Marion Boyars, 2010.
- Mann, T. Wilde and Nietzsche. In; Ellmann, R. (ed.) *Oscar Wilde A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall Inc., 1969.
- 三井秀樹『美の構成学』中公新書、1996年。
- 宮崎かずみ『オスカー・ワイルド—「犯罪者」にして芸術家』中央公論新社、2013年。
- M・M・メラー「芸術家集団ブリュッケ」（山本和弘訳）『ドイツ表現主義ブリュッケ展』毎日新聞社、1991年。
- Moeller, M.M. Kirchner as a German Artist. In; Lloyd, J. and Moeller M.M. (eds.) *Ernst*

- Ludwig Kirchner: The Dresden and Berlin Years.* Royal Academy of Arts, 2003.
- Mollenhauer, K. *Vergessene Zusammenhänge Über Kultur und Erziehung.* Juventa, 1985 (『忘れられた連関〈教える—学ぶ〉とは何か』(今井康雄訳) みすず書房、1987年) .
- *Grundfragen ästhetischer Bildung: Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern.* Juventa, 1996 (『子どもは美をどう経験するか—美的人間形成の根本問題』(真壁宏幹ほか訳) 玉川大学出版部、2001年) .
- *Umwege Über Bildung: Kunst und Interaktion.* Münstermann, 2014 (『回り道—文化と教育の陶冶論的考察』(真壁宏幹ほか訳) 玉川大学出版部、2012年) .
- 諸井誠「多様性と多義性のオペラ「ル Lulu ル」」『ベルク年報』(2001-2003) 日本アルバン・ベルク協会、2003年。
- Mouriki, A. The re-orientation of aesthetics and its significance for aesthetic education. In; Palmer, C. and Torevell, D. (eds.) *The Turn to Aesthetics: An Interdisciplinary Exchange of Ideas in Applied and Philosophical Aesthetics.* Liverpool Hope University Press, 2008.
- Nattiez, J.J. 'Fidelity' to Wagner: Reflections on the Centenary *Ring*. In; Millington, B. and Spencer, S. (eds.) *Wagner in Performance.* Yale University Press, 1992 (「ワーグナーに対する〈忠実さ〉—百年記念の《指環》再考」(江口直光訳)『ワーグナーの上演空間』音楽之友社、1997年) .
- Mode d'emploi. In; Boulez, P. *Jalons (pour une décennie).* Christian Bourgois éditeur, 1989 (序文「使用法」『標柱—音楽思考の道しるべ』(笠羽映子訳) 青土社、2002年) .
- Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*, SA Bd. 1. Hanser, 1954-56.
- *Sämtliche Werke* KSA. 3, KSA. 9. dtv/de Gruyter, 1988.
- Also sprach Zarathustra. In; *Sämtliche Werke*, KSA. 4. dtv/de Gruyter, 1988.
- Die Geburt der Tragödie. In; *Sämtliche Werke*, KSA. 1. dtv/de Gruyter, 1988 (『悲劇の誕生』(秋山英夫訳) 岩波文庫、1966年) .
- Menschliches, Allzumenschliches. In; *Sämtliche Werke*, KSA. 2. dtv/de Gruyter, 1988 (『人間的、あまりに人間的 (II)』(中島義生訳) ちくま学芸文庫、1994年) .
- Jenseits von Gut und Böse. In; *Sämtliche Werke*, KSA. 5. dtv/de Gruyter, 1988 (『善悪の彼岸／道徳の系譜』(信太正三訳) ちくま学芸文庫、1993年) .
- *Ecce Homo.* Anaconda, 2012 (『この人を見よ』(手塚富雄訳) 岩波文庫、1969年) .
- 西田秀穂「ミュンヘン、一九一二年《青い騎士》の成立」『表現主義の美術・音楽』(土肥美夫編) 河出書房新社、1971年。
- 西村拓生「「美と教育」は如何に論じられたか?」『近代教育フォーラム』(別冊) 教育思想史学会、2010年。
- 「美と教育—シラー『美育書簡』をめぐって」『人間と教育』を語り直す—教育研究へのいざない—(皇紀夫編) ミネルヴァ書房、2012年。
- 大原親「ドレスデン、一九〇五年《ブリュッケ》の結成とその画家たち—共同生活と芸術—」『表現主義の美術・音楽』(土肥美夫編) 河出書房新社、1971年。
- 岡部真一郎『ヴェーベルン—西洋音楽史のプリズム』春秋社、2004年。
- 奥波一秀『フルトヴェングラー』筑摩選書、2011年。
- 大森淳史「第一次世界大戦と芸術家たち」『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって』(神林恒道編) 法律文化社、1995年。
- 「表現主義の精神的背景」『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって』(神林恒道編) 法律文化社、1995年。
- 音楽之友社編『R・シュトラウス』作曲家別名曲解説ライブラリー (九) 音楽之友社、1993年。
- 『新ウィーン楽派』作曲家別名曲解説ライブラリー (十六) 音楽之友社、1994年。
- 大野真監修『オペラ『薔薇の騎士』誕生の秘密—R・シュトラウス／ホーフマンスタール往復書簡集』(堀内美枝訳) 河出書房新社、1999年。

- 小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2009年。
- M・パルメンティエー「美的人間形成」（今井康雄訳）『研究室紀要』（第三三号）東京大学大学院教育学研究科教育学研究室、2007年。
- プラトン『国家（下）』（藤沢令夫訳）岩波文庫、1979年。
- Puchala, V. *Pierre Boulez à voix nue*. Symetrie, 2008（『ブルーレーズーありのままの声で』（神月朋子訳）慶應義塾大学出版会、2011年）。
- Rajchman, J. Foucault's Art of Seeing. In; *The MIT Press* October (Vol.44). The MIT press, 1988.
- E・ラトケ『ドイツ表現主義』（遠山一行訳）平凡社、1974年。
- Read, H. *Education Through Art*. Faber, 1956（『芸術による教育』（宮脇理ほか訳）フィルムアート社、2001年）。
- The Redemption of the Robot: My Encounter with Education Through Art*. Simon and Schuster, 1969（『芸術教育の基本原則—人間ロボットの解放』（小野修訳）紀伊國屋書店、1973年）。
- Rolland, R. *Musiciens d'aujourd'hui*. Librairie Hachette, 1921（「ありし日の音楽家たち—今日の音楽家たち」（野田良之訳）『ロマン・ロラン全集』（二）みすず書房、1981年）。
- C・ロスタン『R・シュトラウス』（杉本秀太郎訳）音楽之友社、1971年。
- 『ヴェーベルン』（店村新次訳）音楽之友社、1975年。
- Schiller, F. Über die ästhetische Eziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In; *Sämtliche Werke*, 5. Phaidon, 1965（「人間の美的教育について」（石原達二訳）『美学芸術論集』富山房百科文庫、1977年）。
- Kallias oder Über Schönheit*. In; *Sämtliche Werke*, 5. Carl Hanser, 1984.
- Schönberg, A. Parsifal und Urheberrecht. In; *Neue Musik-Zeitung*, Heft15. 1912.
- A・シェーンベルク『音楽の様式と思想』（上田昭訳）三一書房、1973年。
- H・C・ショーンバーグ『偉大な指揮者たち—指揮の歴史と系譜』（中村洪介訳）音楽之友社、1980年。
- R・シエトレ『指揮台の神々—世紀の大指揮者列伝』（喜多尾道冬訳）音楽之友社、2003年。
- 柴田治三郎編訳『モーツァルトの手紙—その生涯のロマン—（上）』岩波文庫、1980年。
- Smith, J.A. *Schoenberg and his circle: A Viennese Portrait*. Schirmer Books, 1986（『新ウィーン楽派の人々—同時代者が語るシェーンベルク、ヴェーベルン、ベルク』（山本直広訳）音楽之友社、1995年）。
- Spiller, J. Einführung-Entstehung der pädagogischen Schriften. In; Klee, P. *Das bildnerische Denken*. Schwabe, 2013（「まえがき—講義のための著作の成立について」『造形思考（上）』（土方定一ほか訳）ちくま学芸文庫、2016年）。
- Strauss, R. Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? In; *Betrachtungen und Erinnerungen*. Schott, 2014（「音楽に進歩派は存在するか」（松本道介訳）『リヒャルト・シュトラウスの「実像」—書簡、証言でつづる作曲家の素顔』（日本リヒャルト・シュトラウス協会編）音楽之友社、2000年）。
- 鈴木亨『響存的世界』三一書房、1983年。
- 鈴木正明「世紀末芸術における表現主義的傾向（ベルリンのムンク）」『表現主義の美術・音楽』（土肥美夫編）河出書房新社、1971年。
- 高階秀爾『世紀末芸術』紀伊国屋書店、1981年。
- 武田宙也「生と美学—フーコーの主体論をめぐって」『美学』（第六三巻第一号）美学会編、2012年。
- 『フーコーの美学—生と芸術のあいだで』人文書院、2014年。
- 竹内豊治編訳『アントン・ウェーベルン』法政大学出版局、1986年。
- 田中久文『日本美を哲学する—あはれ・幽玄・さび・いき』青土社、2013年。
- 田代權『リヒャルト・シュトラウス—鳴り響く落日』春秋社、2014年。

- The Peirce Edition Project (ed.) *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. 2. Indiana University Press, 1998.
- Triki, R. Foucault en Tunis. In; Foucault, M. *La Peinture de Manet: Suivi de Michel Foucault, un regard*. Seuil, 2004 (「チュニジアのフーコー」『マネの絵画』(阿部崇訳) 筑摩書房、2006年) .
- 鶴間圭「創造の靈感が交感するとき—ばらの騎士の創作過程をたどって」『リヒャルト・シュトラウスの「実像」—書簡、証言でつづる作曲家の素顔』(日本リヒャルト・シュトラウス協会編) 音楽之友社、2000年。
- 内垣啓一訳「R・シュトラウス：歌劇《カプリッチョ》歌詞対訳」(In; *Strauss: Capriccio*. The Decca Record Company Limited POCL1633/34, 1995)。
- Villa, D.R. *Arendt and Heidegger: The Fate of the Political*. Princeton University Press, 1996 (『アレントとハイデガー—政治的なものの運命』(青木隆嘉訳) 法政大学出版局、2004年) .
- Wagner, R. Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882. In; *Dichtungen und Schriften*, Bd. 10. Insel Verlag, 1983 (「一八八二年の舞台神聖祝祭劇」(三光長治訳)『ワーグナー著作集』(五) 第三文明社、1998年) .
- Das Publikum in Zeit und Raum. In; *Dichtungen und Schriften*, Bd. 10. Insel Verlag, 1983 (「時間と空間における公衆」(山地良造訳)『ワーグナー著作集』(五) 第三文明社、1998年) .
- Walter, B. *Gustav Mahler*, TMW72. Heinruchshofen's Verlag, 1981 (『マーラー—人と芸術』(村田武雄訳) 音楽之友社、1960年) .
- 渡辺護「世紀の音楽的上演—オペラ座の「ルル」—」(In; *Berg: Lulu*. Deutsche Grammophon MG8396/9, 1979)。
- Webern, A. *Wege zur Neuen Musik*. Universal Edition, 1960.
- Wiedmann, A.K. *Romantic Roots in Modern Art—Romanticism and Expressionism: Study in Comparative Aesthetics*. Gresham Books, 1979 (『ロマン主義と表現主義—現代芸術の原点を求めて／比較美学の試み』(大森淳史訳) 法政大学出版局、1994年) .
- Wilde, O. The Picture of Dorian Gray. In; *The Collected Works of Oscar Wilde*. Wordsworth Editions, 1997 (『ドリアン・グレイの画像』(西村孝次訳) 岩波文庫、1967年) .
- 山田忠彰「美の幻想性とスタイル化」『近代教育フォーラム』(第八号) 近代教育思想史研究会、1999年。
- 『エスト-エティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版、2009年。
- 「実存の美学—〈ネオ・エステティズモ〉のデザインの試み—」『実存の美学』(実存思想協会編) 実存思想論集 XXV (第二期第十七号) 理想社、2010年。
- Young, J. *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge, 1992.