九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

原理なき、目的なき「経過」としての自然と藝術 : Th. W. アドルノの美学思想の今日的意義

東口, 豊
九州大学大学院人文科学研究院 : 准教授

https://doi.org/10.15017/1912132

出版情報：哲學年報. 77, pp.137-154, 2018-03-13. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

原理なき、目的なき「経過」としての自然と藝術

——Th・W・アドルノの美学思想の今日的意義[1]

東口　豊

序——問題設定

Th・W・アドルノ（一九〇三—一九六九）は、二十世紀において美学思想の中に再び自然美の議論を導入した思想家として知られている。そして、アルバン・ベルクに師事し自らも作曲をするなど、とりわけ音楽に造詣が深い思想家であった。彼が著した著作の中で音楽に関するものが占める割合からしても、アドルノが藝術について考察している時、そのモデルとなる藝術ジャンルが音楽であると言うことは決して間違いではないだろう。それ故、彼が語る藝術と自然の類似性やミメーシスを解釈する際には、音楽を軸としつつ藝術全体に波及する理論として捉える必要があると思われる。

しかし、絵画を筆頭とする造形藝術と音楽とでは描写再現に対する能力にメディアの差があり、ホラティウス（Quintus Horatius Flaccus, 前六五—前八）の Ars Poetica に由来し、その後人口に膾炙されることになった ut pictura poesis を引き合いに出すまでもなく、当然写実性に優れる絵画の方が眼前に広がる光景を模倣再現するのに有利である。他方音楽思想史を紐解けば、音楽と自然の類似性あるいは音楽が世界の本質を照応すると捉える思想は、古代ギリシアより音楽思想の本流をなしてきたと言える。

ここで二つの疑問が生じる。まず一つ目は、西洋音楽思想史においてアドルノの美学思想の新しさとは何であるかということである。伝統的かつ支配的な思想として自然との類似性や相関関係が言及されていたのだとすれば、近代において一時的に絶対音楽や形式主義的美学の背後に回っていたとしても、再びそれらを持ち出してくるだけでは単なるアナクロニズムとのそしりを免れ得ないだろう。何か古代ギリシアから続く音楽（藝術）と自然との関係とは異なる認識や思想があるはずである。それは一体どのようなものなのだろうか。

そして二つ目は、それが何故自然であるのかということである。同じく二十世紀に活躍したドイツの哲学者マルティン・ハイデッガー（Martin Heidegger, 一八八九―一九七六）の「世界内存在 In-der-Welt-Sein」は、生物学者ヤーコプ・フォン・ユクスキュル（Jakob Johann Baron von Uexküll, 一八六四―一九四四）が構想した「環世界 Umwelt」[2]の影響を受けていることは知られているが、ハイデッガーが一九三五年から一九三六年に行った講演である『藝術作品の根源』（Der Ursprung des Kunstwerkes）で示した藝術観は、彼とアドルノの関係から想像する以上に近い所にあるように思われる。それにも拘らず、ハイデッガーのように環境思想に繋がる概念ではなく、自然という言葉をアドルノが用いる理由は何だろうか。

以上のことを念頭に置きつつ、アドルノの美学思想における藝術と自然の関係と、その先に見えるものを考えてみたいと思う。

一．pre-scriptionとしての数比論

古代ギリシアより、音楽は宇宙の原理と相関するものとして考えられてきた。その思想の創始者と見なされているのがピュタゴラス（Πυθαγόρας, 前五八二―前四九六）である。自らは著作を残さず、その学説が教団の内

部で口伝されていたために[3]、彼の思想や生涯の詳細は伝わっていない。しかし、後世にボエティウス（Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius、四八〇―五二四／五二五）は、ピュタゴラスが鍛冶屋の前を通りかかった時に槌の音が心地よく響くことに気付き、打ち手を交換してみたが槌自体の響きは変わらなかったので、物質の重量の数比と音程との間に相関関係があることを発見した、という伝説を伝えている[4]。彼の理論は、アリストテレスの著作の中で断片的に紹介されているので、以下にそれを引いてみよう。

（前略）いわゆる「ピュタゴラスの徒」は、数学の研究に従事した最初の人々であるが、かれらは、この研究をさらに進めるとともに、数学のなかで育った人々なので、この数学の原理をさらにあらゆる存在の原理であると考えた。（中略）さらに、音階の属性や割合も数で表されるのを認めたので、（中略）数の構成要素をすべての存在の構成要素であると判断し、天界全体をも音階（ハルモニアー）であり、数であると考えた。（アリストテレス『形而上学』A5. 985b）[5]

ある人たちの考えによれば、われわれの地上においてそれと同じくらいの大きさをもたず、またそれほどの早さで動きもしないものが音を発するのだから、まして非常に大きな物体が運動すれば、必然的に音を発しなければならない。また太陽や月やさらに数と大きさが莫大な星たちが、そんなに速い速度で運行しながら、しかもなにか巨大な音を発しないということはありえないというのである。で、これらのことやまた速さはその距離に応じて階音の比をもつということを仮定しておいて、かれらは円運動する星たちの音は調和的だと主張している。（アリストテレス『天体論』B9. 290b）[6]

このようにピュタゴラスは万物の始源を数と規定し、数によって記述出来る比例のうちに世界の調和を見ようとしたのである。そして「ピュタゴラスは、万有を包み込むものをその中にある秩序に基づいてコスモス（秩序体）と名付けた最初の人であった」[7]と言われているように、この世界を数によって規定される秩序と見なし、後のミクロコスモスとマクロコスモスの思想に繋がるものを準備したとされている。

先にも述べたように、ピュタゴラス自身の学説はその詳細が残されていない。彼の数比論は、天動説を体系的に完成させたことでも名高いクラウディオス・プトレマイオス（Κλαύδιος Πτολεμαῖος, 前八三―前一六八）の『ハルモニア論』を経て、中世において最も影響力のあったボエティウスの『音楽教程』（De institutione musica）に継承されて行った。ボエティウスはその第一巻第二章において、有名な三つの音楽の分類「宇宙の音楽 musica mundana」「人間の音楽 musica humana」「道具の音楽 musica instrumentalis」について言及し、それぞれの音楽について「宇宙の音楽」は天体の運行、諸元素の融合、四季の移り変わりを、「人間の音楽」は魂の諸部分の結合や魂と肉体の融合を、そして「道具の音楽」はキタラやアウロスなどの楽器だけでなく、人間の声も含んだ音響そのもののことを指すと規定した[8]。ここで重要なのは、前二者「宇宙の音楽」と「人間の音楽」は実際の音響として聴くことが出来ないものであり、実際に鳴り響く音響はそれらを例示するものと位置付けられたことである。そこで、音楽の実践にも増して協和音の理論が重要な問題になってくる[9]。協和音は宇宙と人間の魂の調和を現象として示すものであるので、単純な整数比で表されなければならない。それで構想されたのが、multiplex（an : n）であるオクターブ（二：一、diapason）、完全十二度（三：一、diapason cum diapente）、二オクターブ（四：一、bis diapason）と、superparticularis（n+1 : n）である完全五度（二：三、diapente）と完全四度（三：四、diatessaron）を協和音とする理論だったのである。

また、先述のプトレマイオスの『ハルモニア論』はおよそ千年の時を経て、ヨハネス・ケプラー（Johannes

Kepler, 一五七一―一六三〇）に大きな影響を与えることになる[10]。『ハルモニア論』の未完の第三巻分を再構築しようとしたケプラーは、彼が自ら発見したケプラーの第一法則、即ち楕円軌道の法則に基づき、一六一九年に出版された『宇宙の調和』（Harmonice mundi）において、惑星固有の旋律を考案する。図一に示された各惑星の音律は、それぞれの公転の近日点と遠日点における角速度の差を数比によって表現し、それを音程化したものである。例えば土星 Saturnus は近日点と遠日点の速度の比率が五：四になるので、長三度を往復する旋律になるという具合である[11]。

これらのピュタゴラスに始まり、プトレマイオスを経てボエティウスやケプラーへと継承されて行った音楽の数比論は、実際の聴体験を念頭に構築された理論ではないということは重要である。と言うのも、プトレマイオスは聴覚の判断を重視し、完全四度と完全五度の差から音程の基準となる全音を導き出したアリストクセノスを批判して、

> ハルモニアの判別者は聴覚と理性であるが、それは同じ意味で語られるのではない。聴覚は質量つまり情態としての判定者なのであり、理性は形相つまり原因としての判定者なのである。それは一般的に言って、近似値を発見し、正確な値を受け容れることが感覚に固有であるのに対して、近似値を受け容れた上で正確な値を発見することが理性に固有であるからである。質量は形相によって、つまり情態は運動の原因によって規定され、限定されるものであり、さらにまた、前者は感覚に後者は理性に固有であるからには、感覚的な受容能力は、当然、理性的な受容能力によって規定され、限定されることになる[12]。

と言っているように、実際の音響の感覚的受容は、その原因である数比に基づく調和の原理によって予め規定さ

れる（pre-scribe）と考えられているからである。事実、ケプラーが提示したような音階は何人も聴くことが出来ないものである。しかしこのような議論が成立するのは、天体のように早く、大きく動くものは必ず音がするものであるということと、天体の世界は完全であるということの二つの前提を、同時に満たすための論理を求めたからに他ならない。このことを裏付けるのは、聴体験において協和しているように聞こえる長三度や長六度といった音程は、単純な整数比とはほど遠い音程比であるがために、理論上は十五世紀に入るまで協和音程として認められなかったことである[13]。つまり、飽くまでも数を原理として調和しているとされる自然観が先立ってあり、それに照応する音楽の思想が構築されていたのである。

先にも書いたように、数比によって表される調和の相にある自然をモデルにした音楽観は、西洋音楽史に長らく大きな影響力を振るってきた[14]。勿論より現実的・実践的音楽論がなかった訳ではない。例えば、数学的音楽観を批判し、修辞学に基づく音楽論を語ったヨハン・マッテゾン（Johann Mattheson, 一六八一―一七六四）は、ジョン・ロックの経験主義に影響を受けて、自然学に基づく単純な旋律を優先する音楽論を述べた[15]。バロック時代のポリフォニーから古典派のホモフォニーへの過渡期に位置するマッテゾンは、複雑性を排した旋律を彩るものとして「装飾」を重視し、美しく旋律を飾るためには実践に先立つ数学的理論ではなく「巧みさ」「良い趣味」「健全な判断力」といった実践知が必要と考えた。しかしその一方で、マッテゾンが主張する実践知を得るためには、その都度の判断以前に存在する「慣習」に倣う必要があること、具体的な記述が殆どないとは言え古代ギリシア以来の修辞学の枠組みを借用したこと、さらに神の賛美と情念の喚起という目的論の上に音楽論が形作られていたことを考えると、マッテゾンの音楽論においても作品の外にモデルを求める態度を見出すことが出来るだろう。では、アドルノはこのような音楽と自然（宇宙）の原理的な相応関係の理論を、その美学思想において復活させたと言えるのだろうか。次には、アドルノにおける自然美と藝術の関係についての思想を振り返ってみたいと思う。

二．「経過 Verlauf」としての音楽と自然美

アドルノの『美学理論』の中心的なテーゼと評価されることもある一節は、音楽と自然美の類似性を語っている箇所であった。

> 自然美の理論が不運の星の下にあることの責任は、自然美に対する反省が訂正し得る弱点を持つからでも、探求されるものの内容が貧しいからでもない。むしろそれは自然美の不確定性、つまり概念の不確定性に劣らず対象の不確定性によって規定されている。様々な規定に対立する不確定的なものとして自然美は確定し得ないものであり、その点において自然美は音楽に似ているが、このような自然との非対象的な類似性から最も深い効果を引き出したのは、シューベルトの音楽においてである。音楽の場合と同様に、自然においても美しいものがきらめき輝くが、それを把捉しようとする試みの前ではたちまちにして消え去ってしまう。藝術は自然を模倣するのでもなければ個々の自然美を模倣するのでもなく、自然美そのものを模倣する。（VII. 113.）[16]

今回着目するのは、自然美並びにそれに類似する音楽が規定に対立して確定することが出来ないということ、そして自然美が瞬間的なものであって持続の相にないとアドルノが述べていることである。

まず、様々な規定に対立するとはどういうことだろうか。先程述べた議論から分かるように、音楽思想においては数比に基づく調和的世界観が具体的音楽に先立って確立された規定として振る舞っていた。そのような音楽理論によれば、不協和音は「解決」されて協和音に回帰しなければならない。また有機体説や十九世紀以降の交

響詩や音画（Tonmalerei）のように絵画的な描写を目指すジャンルや表現方法も、明らかに作品の外に存在する対象や理念を再現すべきモデルとして持っていると言うことが出来るだろう。

それに対してアドルノの前記の文章は、模倣やミメーシスという言葉を用いているにも拘らず、具体的な形姿を描写再現することもなく、様々な規定に抗うが故に、藝術や自然美に共通する原理さえ抽出することを拒むかのように見える。アドルノはしばしば両者に対して「モナド」という言葉を用いるが、そのことからも藝術や自然美は外部との関わりを持たず、規範的原理や収斂すべきあるべき姿を持たないとアドルノが考えていたことが分かる。自然美や藝術をそのようなものとして捉えるなら、彼が言う自然美や藝術の不確定性という主張も差し当たり理解することが出来るだろう。

しかし、それだけではまだ何も言っていないに等しい。例え予め設定された原理や最終的に辿り着くべき姿を語れないにせよ、今自然美や藝術がどのように現象しているのかを記述 de-scription 出来なければ、その類似性の指摘すら不可能であるはずである。そのことは自然美が瞬間的なものであって、持続的に捉えることが出来ないという、先の引用における二つ目の問題点に関わるものである。アドルノは『否定弁証法』において、哲学の有り様を次のように語っていた。

> 音楽理論からは楽曲が如何に始まりそして終わるのか、楽曲それ自体やその経過について何も学べない、というシェーンベルクが指摘した経験は、哲学において証明される。音楽と同様に哲学は諸カテゴリーに還元されるのではなく、ある意味で初めて構成されるべきものである。哲学はその進展の中で、自らを測るものとの摩擦によってと同様に、自分自身の力によっても、絶えず自己を刷新していかなければならない。決定するのは哲学において起こっていることであり、命題や立場ではない。つまり織物であって、演繹的あるい

は帰納的な単線的思考過程ではないのである（VI. 44.）

この文章は哲学の有り様について語ることが趣旨ではあるが、裏を返せば音楽の有り様を見て取ることが出来る。つまり音楽は何者かに還元されることなく、初めて構成され、その進展において絶えず自らを更新し続けるものであると。例えばソナタ形式の楽曲において最初に提示されるのは、その楽曲全体を統率する調、即ち主調で奏でられる第一主題である。また、提示部で主に属調で提示される第二主題は、再現部において主調へと統合され、楽曲は大抵の場合主調の主和音で終結する。しかし、それでその音楽の有り様を語ったことになるのかと問われれば、そうではないだろう。時々刻々と変化するモティーフ、移り行き現象に現れては消えて行く音響こそが音楽の本体と言って良い[17]。そして音楽がそのように現れるためには、何よりも「構成 Komposition」が重要になってくる。アドルノは主観的制作が様々な連絡を形作り「構成」となる時、「星座的布置 Konstellation」と等しくなると述べているが、この「星座的布置」とは「探求される中心概念の輪郭を実際的目的のために描く代わりに、その周囲に様々な概念を集めることで中心概念が目指すものを表現する試み」（VI. 168.）のことであり、中心概念や最終的な結論を語らずして語ろうとするアドルノの哲学的態度そのものであると言えるだろう。そして、そのような「構成」によってその都度作り出される「経過」を重視する思想は、藝術作品が自己の同一性を追求するために、徹頭徹尾構成されなければならないという考えにも接続するのである。

しかし、人の手によって徹底的に構成された藝術作品は、ある意味自然とは正反対の存在になるはずである。なぜなら、「自然美において質的に区別するものが、もしもどこかに求められるとすれば、人間によって作られていないものが語る度合いに、つまり自然の表現に求められ得るのである」（VII. 110f.）というように、自然は人間によって作られる度合いが少なければ少ないほど、より純粋に「自然の表現」になり、

自然美は普遍的な同一性の呪縛の中で、諸事物における非同一的なものの痕跡である。この呪縛が働いているかぎり、非同一的なものは肯定的に存在しない。それ故自然美は、それによって約束されているものが人間の内にあるもの全てを凌駕するものと同様に、拡散されていて不確かなままである。美しいものを前にして感じる苦痛は、どこよりも自然の経験においてありありと感じられるのだが、美が自然経験において自らをあらわにすることなく約束するものへの憧れであると同様に、美に等しくなろうとしながらそれを断念してしまう現象の不十分さに対する苦悩である。（VII. 114.）

とあるように、自然美は人間のありとあらゆる営為を凌駕したところにあるからである。一方で、合理化の進展した世界において、自然はあまねく素材として支配され尽くされており、人間の手からこぼれ落ち、今なお存在する自然の有り様は不可能なはずである。しかし、自然は素材として支配の対象となるような固定的・静的なものではない。アドルノは「自然史の理念について」において、ベンヤミンの「移ろい易さ Vergänglichkeit」（I. 357.）を軸として、自然と「そこにおいて質的に新しいものが現れる」（I. 346.）運動と規定される「歴史」とを媒介し、「自然自身が移ろい行く自然として、つまり歴史として現れる」（I. 358.）というように、自然における歴史性を指摘する。事実、自然は常に同一のものではあり得ない。自然はそれを把握しようとした瞬間移り変わり、捉えようとしていたものは過去のものに、目の前にある自然はまた異なる姿を現前させるのである。このように人間の手によって引き起こされたのではない自然の「経過」によって、捉えた自然は常に過去性、即ち太古のイメージを担わされると同時に、今現象している自然は、現在の自然の姿を越えて「いまだ存在していないもの das noch nicht Seiende」をその内に持ち続けるものになるのである。このように移り変わり行く自然の動的

な有り様、つまり現在の姿は常に過去であり今存在しない姿へと移行するダイナミズムが自然美の捉え難さや不確かさをもたらす要因なのである。そのことを考えると、我々が自然美を観照するとき、自然の始原や原理、もしくは自然が到達した究極的な姿を見ているのではなく、自然の「経過」そのものを見ていると言って良いのではないだろうか。

ここまで見てきた「経過」としての藝術と自然美の類似性という考え方は、前節で見てきた音楽論とは根本的に異なるものだと言うことが出来る。つまりアドルノが考える藝術や自然美は、予め規定されていた原理に従うでもなく、蓄積されてきた慣習に倣うのでもなく、最終的に収斂されて行く目的を目指すのでもなく、それら自体の外に規範的なモデルを持っているとは言えないのである。目の前に現れているのは藝術が藝術であるために現在進行形で構成されている「経過」であり、現在を過去に押しやって現在ある姿を越えた「いまだ存在していないもの」へと移行し続けている自然なのである。このように固定化されることを拒否するような藝術と自然美のあり方は、確かに不確定的で捉え難さを両者に与え、藝術が個別的な自然物を描写再現することなく、両者が接近するという一見矛盾した自然と藝術の本質的な類似性をもたらすという主張に繋がって行くだろう。アドルノはその美学思想において古代ギリシアから繰り返し主張されてきたミメーシスや自然との類似性という思想を再び導入したが、そこには従来の思想とは根本的に異なる自然と藝術の関係性の思想が横たわっているのである。

三、自然と環境——アドルノとハイデッガー

ここまで、アドルノの美学思想における自然と藝術の類似性の議論が、単なる古代思想の復古的性質のものではなく、pre-scriptionとしての規範やモデルの不在、絶えず移り変わりゆく現象の「経過」に内在する「太古」

と現象を越える「いまだ存在しないもの」という対極的性質の共存、それによってもたらされる同一化を阻む不確定性と捉え難さという独自の思想が盛り込まれていることを示してきた。

しかしこのような議論は、ハイデッガーの『藝術作品の根源』における次の一節を見る時、アドルノとハイデッガーの思想的立場の違いを越えて奇妙なシンクロを見せているように思われる。

> 作品の中へ真理を整え入れることは、未だかつて存在しておらず今後も決して存在しないような存在者を産出することである。このような存在者を産出することは、もたらされるべきものが現れる空け開かれたものの空け開きを初めて切り開くことによって、空け開きの中に立てられる。産出が存在者の空け開き、即ち真理をことさらにもたらすとき、産出されるものが作品である。そのような産出が創作なのである。(UK. 50.)[18]

ハイデッガーはこの著作において藝術作品を「世界 Welt」と「大地 Erde」、「明け透き Lichtung」と「隠匿 Verbergung」の不断の「闘争 Streit」が生起する場として捉え、そのような真理の生起する動的な場を作り出す典型的なあり方が藝術作品の創作だと主張する。作品の作品存在を予め規定するというよりも、藝術が創作され、それによって対立するものが「出来 Ereignis」することによってその開かれた場に真理が立ち現れるというハイデッガーの議論は、アドルノがパラタクシス論において哲学上のテーゼを作品に押し付けていると批判した時よりも(cf. XI. 485.)、その事例としてのギリシア神殿やゴッホの靴の絵の分析と共に(Cf. UK. 18 – 21, 27 – 29.)、遥かに実際の作品の有り様に即しているようにすら思われる。

しかし、その一方で「投企 Entwurf」(Cf. UK. 60ff.)や「環境 Umgebung」(Cf. UK. 29.)などの用語、神殿が立ち上げる世界の中に神々の住まいが現前するというような主張(Cf. UK. 30.)から『存在と時間』との繋が

りを想起させ[19]、アドルノの自然概念との相違もまた浮かび上がってくる。勿論言及されている藝術ジャンルの違いも、その一つの要因として考えられるだろう。ハイデッガーが『藝術作品の根源』で例に挙げる藝術ジャンルは、建築と絵画と詩である。それらのジャンルは、アドルノが藝術を考える際に規範とした音楽などの表演藝術とは異なり、その都度作品を形にするための作業を必要としない[20]。その一方で、絵画が美術館に「陳列Aufstellung」（上に立てること）され、神殿が岩盤の上で「安らぐ aufruhen」時、作品内での闘争の上で切り開かれる「空け開き das Offene」とは別の次元の空間が必要となるはずである。しかし作品を担うもの、受け入れるものとして、その空間が作品の創作以前に有るものと措定されるのであるならば、それ自身が常に移ろい続けるものであり、現在が太古へと追いやられ、また現在の姿を越えるものとしての「いまだ存在しないもの」を常に志向するという、アドルノの自然や藝術に対する指摘とはやはり異なる議論と言った方が良いのではないだろうか。

ではこのようなハイデッガーとの違いから、アドルノの美学における自然と藝術の類似性の意義はどのようなものだと考えられるだろうか。それは、やはりハイデッガーがいくら異なる二つの原理の不断の「闘争」という議論を持ち出してきても、「真理が据えられる Ins-Werk-Setzen der Wahrheit」場としての「空け開き das Offene」や、藝術作品が据えられ立ち上がらせる空間が、藝術によって開示される真理や藝術作品そのものに比べて二次的な位置に留まるように思われ、それ自体の美は決して語られないこと。そして、明確な原理や真理内容そのものの記述はないものの、藝術作品の目的として真理の開示ということが確かに述べられていること。そして何よりもハイデッガーの議論において「大地」の上に様々なものが「現れ出 herauskommen」、「立ち上る aufgehen」という議論の中でピュシスという言葉を用いるものの（UK.28.）、彼の議論は自然美に適用することを念頭に置かれていないということである。それに対して、出発点としての原理でも最終目標でもなく、常に途上

であって、明言されていないものの現状を越えるものに至るための「経過」の経験であるとするアドルノの思想は、自然美と藝術の体験にいつか語られざるものに誘ってくれるという希望を与えるものなのである。

結

ここで、アドルノの『新音楽の哲学』における一節を引いてみたい。

> 音楽の空間化は、絵画へと音楽が疑似形象化すること、核心において音楽であることを放棄することの証である。（中略）しかし、音楽的天分に対する絵画的天分の勝利は、時代全体の実証主義的傾向に順応している。抽象画であれ全ての絵画は存在しているものに対してパトスを持っている。音楽は皆「生成」を意味するが、ストラヴィンスキーにおいて音楽は「単なる存在」という虚構によって、そこから逃げ去ろうとしているのである。（XII. 174f.）

アドルノはここで、どのようなものであれ絵画は固定的なものであり、その描写再現力から現状の模写、その固定化であるとする一方、音楽が本来的には「生成」であって、今なきものを作り続けるのがその真の有り様であることを述べている。音楽が生成なのだとすれば、それは現在を太古のものへと押しやり、現状を越えて「いまだ存在しないもの」へと絶え間なく進む自然と変わりはない。ならば何故藝術が自然美と同じ有り様であることが求められるのだろうか。

> 藝術作品に内在する行為性は、たとえいかに藝術作品が持続する物として素材の中で実現されようとも、藝術作品に瞬間的なもの、突発的なものを与える。あらゆる優れた作品を目の前にして感じる、不意を付かれたような感情は、この瞬間的なものや突発的なものを記録しているのである。これによって全ての藝術作品は自然美と同様に音楽との類似性を、かつてムーサの女神という名前で記憶していたあの類似性を受け取るのである。(VII. 123f.)

常に移り変わり、自らを更新し続ける自然は、その美的体験も戦慄も等しく過去へと追いやってしまう。そうであるからこそ、自然の外見を模写して固定化するのではなく、自然美の瞬間性や突発性、そこから生じる感情共々、自然美の経験を現象以上のものへと移行させる「経過」的性格を伴って模倣再現する。合理化が進んで自然と我々の距離がかけ離れてしまった現在だからこそ、自然が太古に押しやり、今はない自然美の経験をその自己超克のプロセスそのままに記憶として蘇らせる。それが可能であれば、藝術は我々にとって自然美の代替物になり得、非同一的なものの痕跡として今は存在しない自然美を、又その推移の先に再び我々の前に現象させるという希望を与えてくれるものであり続けるとアドルノは考えたのである。

このような議論は近年の環境美学の議論や、実際の自然環境に大規模に手を加えることによって実現されるランドアート、アースワークといった試みとは全く次元を異にするように思われる。何故なら、これらが今日の環境のあり方に具体的に問題提起をしようという意図をもつからである[21]。その意味では、アドルノの議論は高まりつつある環境意識にそぐわない、机上の空論のようにさえ感じられる場合もあるだろう。しかし、これらの議論や創作の試みが鑑賞という視覚モデルや関与を基礎として構築されている以上、どれ程中心の欠如や自然と人工の境界の曖昧化を目指そうとしても、主体としての人間と客体としての自然環境という二分法から免れること

は出来ないのではないだろうか。目の前に存在しないように見える自然を、どうしたら我々は想像し、思考することが出来るのか。アドルノの議論やそれに即して藝術を考察することに意義があるのだとすれば、保護することも科学的に捉えることも出来ず、否応なく巻き込まれざるを得ない移ろいの中で、自己の存在の意味を改めて問う時ではないだろうか。

註

1 本稿は二〇一七年六月三日、一橋大学で開催された第二十一回一橋大学哲学・社会思想学会における【シンポジウム】《今日における自然美から芸術美への連続性》で「Th・W・アドルノにおける自然と藝術の関係――原理なき、目的なき「経過」として」のタイトルで口頭発表した原稿に、若干の加筆修正を施したものである。パネリストとしてTh・W・アドルノの自然美の思想についての発表をお誘い下さった貴学会並びにコーディネーターの府川純一郎氏に対して、ここに記して謝意を表したい。

2 Cf. Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere.* 2, verm. u. verbesserte Aufl., Berlin, Julius Springer, 1921.

3 しかしWalther Kranzに拠れば、秘密厳守の掟の成立以前にピュタゴラス本人によるものかあるいは彼の教説の詳細を伝える書物が存在していた可能性が高いという。Cf. Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch* (6. verb. Aufl. / herausgegeben von Walther Kranz), Berlin, Beidmann, Bd. 1, 1951, S. 96.

4 Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, *De institutione musica.* Gottfried Friedlein(ed.), Leipzig, B.G. Teubneri, 1867, pp. 196ff.

5 アリストテレス『形而上学』(上)、出隆訳、岩波文庫、一九五九年、四〇－四一頁。

6 アリストテレス『天体論』(『アリストテレス全集』第四巻天体論・生成消滅論、出隆監修、山本光雄編、岩波書店、一九六八年所収) 七八―七九頁。

7 Diels und Kranz, *op. sit.*, p. 105.(『ソクラテス以前哲学者断片集』第一分冊、内山勝利　他訳、岩波書店、一九九六年、二一六頁。)

8 Boethius, *op. sit.*, pp. 187ff.

9 一方で津上英輔は、ボエティウスが三種類のmusicaの分類に際して、harmoniaではなくmusicaの語を用いたことに着目し、音響現象を不可欠のものと見なさなかったヨハンネス・デ・グロケイオ(Johannes de Grocheio, 一二五五頃―一三二〇頃)

とは異なり、ボエティウスにおいては「宇宙の音楽」と「人間の音楽」は比喩的に捉えられたものであり、実際に耳で聴くことが出来る現象としての音響がムーシカの不可欠な要件であったことを指摘している。Cf. 津上英輔「ボエーティウス『音楽教程』における musica の概念」（『美學美術史論集』十二（一九九九）、成城大学、一六二―一四五頁。）

10 その点においては、ケプラーはトーマス・クーンが指摘するような近代自然科学の誕生への科学革命を起こした側面がある一方で、むしろ神秘的な世界観に基づく調和的自然論の伝統の上にあったと言うことも出来る。Cf. 村上陽一郎『西欧近代科学：その自然観の歴史と構造』新曜社、一九七一年、一〇八―一〇九頁。

11 Cf. Joannis Keppleri, *Harmonices mundi*. Sumptibus Godofredi Tampachii Bibl. Francof. excudebat Ioannes Plancus, 1619-1622, pp. 192-207.

12 プトレマイオス『ハルモニア論』（アリストクセノス／プトレマイオス『古代音楽論集』山本建郎訳、京都大学学術出版会、二〇〇七年所収）一一〇頁。

13 それに対して実践上は、特にイギリスにおいて早くから三度や六度の音程が好んで用いられる傾向にあった。既に十三世紀にはオークニー諸島で作られた賛歌《気高く、謙虚なるマグヌス Nobilis humilis Magne》のように三度の並行で動く作例が見られる他、定旋律に即興的に六の和音を付して歌う「イギリス・ディスカント」が十三世紀末から十五世紀に掛けて数多く作曲された。一方大陸においては、ギヨーム・デュファイ（Guillaume Dufay、一四〇〇頃―一四七四）の時代に、イギリス・ディスカントの影響を受けて「フォーブルドン fauxbourdon」と呼ばれる六の和音の連続を中心とした書法が始められている。Cf. 皆川達夫『西洋音楽史　中世・ルネサンス』音楽之友社、一九八六年。

14 西洋音楽思想に留まらず、シェークスピア（William Shakespeare, 一五六四―一六一六）やミルトン（John Milton, 一六〇八―一六七四）などにも影響を及ぼしたことが指摘されている。Cf. Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A history of western music*. 5th ed. Norton, 1996, p. 5.

15 マッテゾンの音楽理論については、松原薫「マッテゾン『完全なる楽長』における旋律論：数学的音楽観批判と対位法理論の調停」『美學』第六十六巻第一号、美学会編、二〇一五年六月、一六一―一七二頁、米良ゆき「ヨハン・マッテゾンの音楽論における〈経験〉―自然と旋律との関わりから―」『第六十二回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』第六十二回美学会全国大会実行委員会編、二〇一二年、四二―五〇頁（url: https://www2.sal.tohoku.ac.jp/estetica/wakate62/pdf/wakate_07.pdf（二〇一七年十一月二〇日閲覧））、同「ヨハン・マッテゾンにおける装飾とギャラント」『デアルテ』第三十三号、九州藝術学会、二〇一七年、六七―八八頁、等を参照。

16 Th・W・アドルノの著作からの引用は、全て Th. W. Adorno, *Th. W. Adorno Gesammelte Schriften*. 20 Bde. Hrsg. von Rolf

Tiedemann, Frankfurt am Main, 1970-86.(suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1997) からのものである。以下、引用箇所は本文中にアドルノ全集の巻数をローマ数字で、ページ数を算用数字で示すこととする。

17 この点に関しては、アドルノはエドゥアルト・ハンスリック（Eduard Hanslick, 一八二五―一九〇四）が『音楽美論』の中で述べた「音楽の内容は鳴り響きつつ変動する形態である」という考えと近い所に位置していると思われる。また、ハンスリックは特殊音楽的な美を説明する際、アラベスクと木の葉や花などの自然物を引き合いに出して語っている点も注目に値するだろう。Cf. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*. (1854) in Dietmar Strauß(Hrsg.), *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen*. Teil 1: Historisch - kritische Ausgabe. Mainz, Schott, 1990, S. 75, 80f.

18 Martin Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes" in *Holzwege*. [herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann] (Gesamtausgabe / Martin Heidegger, 1. Abt. . Veröffentlichte Schriften 1910-1976 ; Bd. 5) Vittorio Klostermann, 2003, c1972, unveränderte Aufl. 以下、引用はUKと略記を用いることにする。

19 ハイデッガー自身、『藝術作品の根源』の中で『存在と時間』に言及している箇所がある。Cf. UK. 55.

20 ハイデッガーは、その代わりに作品の具象化のために観者による「見守り Bewahrung」という概念を導入したと思われる。

21 例えば、環境美学の代表的論者の一人であるアレン・カールソンは、伝統的美学の批判としてピクチャレスクな景観やポール・セザンヌやアンセル・アダムスにみられる形式主義の影響を指摘した上で、環境保護論と科学的認知主義を融合した環境美学のモデルを提案するが、その際に道徳的関与や鑑賞のための具体的自然物や環境の対象としての「環境」の存在を前提とする点で、視覚的で静的な自然観に拠っていると言えるだろう。Cf. Allen Carlson, "Contemporary Environmental Aesthetics and the Requirements of Environmentalism" in *Environmental Value*. 19(3), 2010, pp. 289 – 314.

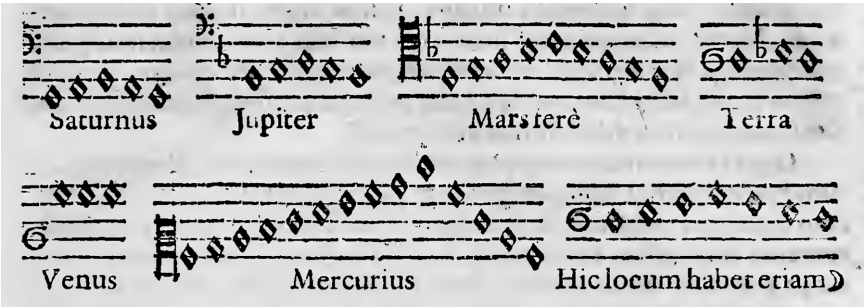

図1　ケプラー『宇宙の調和』(1619) より