

Th ・ W ・ アドルノの音楽言語論における「沈黙」

東口, 豊
九州大学大学院人文科学研究院哲学部門 : 講師 : 美学

<https://doi.org/10.15017/16926>

出版情報 : 哲學年報. 69, pp.253-281, 2010-03-01. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン :
権利関係 :



Th・W・アドルノの音楽言語論における「沈黙」

東 口 豊

はじめに

十八世紀以前には音楽と言えば主に声楽が中心と考えられてきた。その時期でも特に十六世紀末にヴィンツェンツォ・ガリレイやジュリオ・カッチーニらを中心にしたカメラータがポリフォニックなルネサンス音楽を批判し、古代ギリシア時代の音楽の復興を目指して「モノディ」という音楽様式を発展させ、また「オペラ」を創出して以来、歌詞が指し示す意味や登場人物が歌い上げる心情等を如何に音楽的にも表現できるのか、ということが大きな関心事になってくる。そのような音楽史上の背景の中で音楽が言語と類比的に語られるようになり、音楽と言語の関係はフィッゲレンレーレと呼ばれる音型と言葉の対応関係や楽曲と弁論の類似性、つまり音型Ⅱイデオム論と形式論に体系化されていくことになる⁽¹⁾。そのような理論の典型的な実例の一つとしてバッハのマトイ受難曲が挙げられよう⁽²⁾。十九世紀以降音楽の実践と理論は器楽に傾斜していくが、このような考え方はその後

の楽曲分析にも大きな影響を与えていくことになった。

そのような中で二十世紀の音楽美学者の一人でもある Th・W・アドルノも音楽と言語の関係について述べている。もとより音楽と言語に類似性をみる考え方はアドルノに特有のものではない。しかし、彼が展開する音楽言語論は一見して従来の議論の枠組みからかけ離れているように思われる。本論考ではアドルノの音楽言語論が如何に異なる論を展開していったのか。そして、そのような彼の主張の中にどのような意味が込められていたのかを考察していきたいと思う。

第一節 音楽言語の「沈黙」性

アドルノが音楽と言語について語るのは『幻想曲風に』という音楽論集に収められた *Fragment über Musik und Sprache* という論考においてである。まずはそこでアドルノが展開する議論を見てみよう。

意味する言語に対して音楽は全く異なる型の言語の一つである。その中には音楽の神学的な側面が含まれている。音楽が語ることは現象するものとして規定されると同時に隠されるのである。音楽の理念は神の名前の形態である。それは脱神話化された祈りであり、作用する呪術から自由である。それはどれほど無駄であろうとも、名前を自ら名付ける人間の試みであり、意味を伝える試みではない。(XVI. 252)³⁾

これによれば、アドルノが考える音楽の言語性は意味を伝える言語とは全く異なるものである。なぜなら意味

が伝わるには意味する記号と意味される内容との相関関係が共有されていなければならないが、そのような「第二の自然 *zweite Natur*」と化した関係に、新音楽のように逆らうものがあるからだ。そして音楽は何かを指示するのではなく、「志向なき言語 *intentionlosse Sprache*」を目指すからである (*Ibid.*)。それゆえアドルノが「意味すること全てがない音楽は音響が単に現象的につながることであるが、それは音響的に万華鏡に似ている」(*Ibid.*)と指摘する通り、音楽は時々刻々と変化するものであり、例えば何かが語られたとしても次の瞬間にはもう別のものになってしまっているのである。

しかしながら、音楽は完全に志向性を捨象してしまっているのではない。アドルノは音楽の言語性の無志向性と意味的言語・志向性との間には弁証法が働いていると考えている。

様々な志向は音楽にとって本質的なものであるが、それは断続的なものとしてのみである。音楽は内容が自ら明らかとなるような真の言語へ向かうように指示するが、意味的言語へと移行する一義性を代償にしている。そしてあたかも全ての言語の中でもっとも雄弁である音楽が、その神話的な部分である多義的なものの災いについて慰められなければならないかのように、様々な志向が音楽の中に流れ込む。音楽は再三再四にわたって音楽が意味するものを示し、そして規定する。ただし志向はいつも同時に隠されるのである。(XVI, 252f.)

これによると、音楽の言語性は真の言語であり内容それ自体を明らかにするものであるが、その代わりに一義性を犠牲にしている。そして意味的言語はむしろこの一義性が特徴であり、音楽の言語性とは反対に内容を犠牲

にしていると言うのである。音楽の言語は多義的であり、様々な志向を内に含んでいる。そして、「全体としての音楽は、様々な志向を一つのより抽象的でより高次の志向へと希釈することによってではなく、むしろ音楽が析出する瞬間に志向なきものへ呼びかけようとすることによって、様々な志向を受け取る」(XVI, 25年)と言うように、多様に変化する志向をより高く、より抽象的な一つの志向に還元してしまうのではなく、むしろ志向性を欠くようなものを目指すことによって、そこに多様な意味を見いだす可能性を考えているのである。この志向の複数性こそが音楽の言語性を内容豊かなものにすると同時に、常に志向が変化するためそれらが隠されているように見えさせるのである。

ここまでくれば、「音楽の理念は神の名前の形態である」⁽¹⁾という一文の意味が分かるだろう。アドルノは『啓蒙の弁証法』において、神話における神々の名前の持つ意味について触れている。ここでは神々の名前は自然の諸力を指し示すために付けられたものであり、しかも一つの名前に一つの力という一対一の関係ではなく、一つの名前でいくつもの力が示されていたのであった。⁽¹⁾一方音楽の言語性は、あたかもその中に志向性がないように見えることによって、多様な志向を自らに引き受けようとする。両者の間では一つの意味ではなく、多様な意味が内在している点で共通点が見られるのである。

さて、このような音楽の言語性はアドルノによれば「沈黙」へと向かうものとされる。

意味から離れた言語はなにかを言い表す言語ではないということによって、言語と沈黙との親和性がもたらされる。もしかすると全ての表現は超越的なものに最も近く、沈黙するものに非常に接近しているのかもしれない。それは偉大な新音楽において、藝術がその中で自らの運動の力で自然契機へと流れ込む消え去りつ

つあるもの、つまり密集した形態からむき出しで現れてくる音ほど表現を持つものがないのと同様である。
(VII. 123)

『美学理論』の中の文章で言われていることは、第一に意味から離れ、何かを言い表すものとは異なる形の言語を、「沈黙」に類似したものだと考えていることである。それゆえまさに意味する言語ではなく、志向がないことを目標とする音楽の言語性は「沈黙」しているのだと言うことが出来るだろう。そこから、言語から離れることによって言語に類似し、語ると同時に語らないという音楽言語の逆説性が導かれるのである。

しかしここで「沈黙」との類似性が言われているからといって、「沈黙」は決して無と同一視されてはならない。なぜならアドルノは音楽において「消え去りつつあるもの」である音の中に、最も豊かな表現のあり方を見ようとするからである。音は一度発せられると、必ず消え去らねばならない運命にある。そしてその先には「沈黙」がある。つまり音の中に、来るべき「沈黙」が内在していると言っても過言ではないだろう。音楽は音を素材として成立する藝術であるため一見すると「沈黙」とは正反対のように思えるが、音楽の中では音が「沈黙」しているのである。

そして第二に言われていることは、「沈黙」する音において藝術が「自然契機」へと通じるということである。つまり音楽の「沈黙」する言語性は、そこで音楽が自然とつながることが可能になる場のようなものである。その時「自然契機へ流れ込む」と言われていることは、個々の自然を模写することでは決してない。このような音楽の言語的性格をもっともよく持つ作曲家に、*Impromptus*に所収された一九三二年のエッセーの中でアドルノはヴェーベルンを挙げている。⁽⁵⁾

ヴェーベルンの音楽が耳に課する課題は発展を追ったり同じものの繰り返しを認識したりすることではなく、沈黙の深淵を越えて、音を結び付け、音が初めて音として真の表現を獲得する統一体にするのである。(中略) 交互に息をしたり息を殺したりすることによって、この統一体は命あるものの像を描く。(XVII. 208)

アドルノはヴェーベルンには一般的な意味での発展がないと考えていた。それは常に同じ理念を現実化しようとする試みであり、作品から作品へ音楽上の問題意識や表現しようとする理念に変化が見られないということである。そしてより具体的に音楽面から考えれば、ヴェーベルンの音楽に展開がないということは、反復されるテーマや繰り返し、ソナタ形式における第一主題と第二主題のような一對の相関物が存在しないということであり (Cf. XVII. 208)、それをヴェーベルンの音楽の「一貫性」だと呼んでいた。しかし、一方でアドルノはそのようなヴェーベルンの音楽が全く停滞しているとは考えていない。アドルノはヴェーベルンの「一貫性」の中に、彼の音楽のある種、発展して行く姿を見取ろうとしているように窺える。一九三三年の「アントン・フォン・ヴェーベルン」という論考の中に、「忠実さは同時に、「発展」も拡張もないが濃縮していく様式の一つである。音楽的素材が縮小され収縮されることによって集中的になる」(XVIII. 517)という注目すべき文章があるが、ヴェーベルンにおける「発展」は、内容や理念自体の変化によるものではなく、いかにその理念に集約され、音楽の密度が濃くなっていくかという次元の話である、というのだ。結果として、その現象として音楽の素材が縮小されていくことになるだろう。アドルノは、ヴェーベルンのこのような傾向は「ヴェーベルンの大胆な対位法と構成の藝術は、その藝術上の頂点として、単なる一つの音に達する。つまり純粋な被造物の声になるのである」

(XVIII. 518) ところが、究極的には一つの音響に還元されると考えるのである。

ここで注目すべきは、ヴェーベルンの音楽が一つの音に還元されるということが、飽くまで彼の高度に発達した技術によるものであって、決して単なる省略や退行によるものではないということだ。アドルノはヴェーベルンの中に高度に発達した技術と単純さ、素朴さといった対極的な性質を見、それをつなぎ合わせようと試みているのである。このように「純粋な」音へ還元されるという傾向は、ヴェーベルンの極小形式と呼ばれる作品の時間的な短さと関係があるだろう。アドルノによれば、ヴェーベルンの音楽形式は音楽を縮小し、消し去ってしまうための障害物に他ならず、それ自身に時間がなければ、時間的な媒介も備わっていないのである (XVII. 207.)。

しかし、そもそもこの「純粋な被造物の声」とはどのようなものであるだろうか。アドルノは音楽が純粋な声に還元される道のりを説明するために、ヴェーベルンの音楽を評したシェーンベルクの言葉を引用して、次のように言っている。

純粋な音への道、多彩な音楽語法の枝葉を通して音へと至る道は表現によって導かれている。(中略)『たった一つの吐息によって幸福を表現すること』.. シェーンベルクはヴェーベルンの音楽の意図をそう言ったが、彼の表現は次のように付け加えられるべきだろう。構造上、又は内的時間の上で音楽が作られていることによってではなく、吐息をつくことによって、音楽は幸福を、更にそれ以上に悲しみを表現することが出来る。(Ibid.)

このように、音楽が純粋な声に縮小される過程には、主観的な感情表現が大きな役割を果たしている。そのような表現は音楽的な形式を拒絶するものであるから、必然的に吐息のようなものになっていくのである。そしてアドルノはそのような吐息のもつ表現力をヴェーベルンの音楽の中に見ているのだ。なぜなら、前の引用にあるヴェーベルンの音楽の理念とは、まさにこの「純粋な被造物の声」に他ならないからである。ヴェーベルンは吐息のような音を通して表現に音楽を濃縮していくことを目指していた、とアドルノは解釈しているのである。

そのような「沈黙」の産物であり、「純粋な被造物の声」へと凝縮された音楽は、それを聴くものに対してある要求を突きつける。それは従来の形式に則った音楽に対する態度を捨て去り、反復や展開といったものに耳を奪われないことである。もしも従来の音楽に対する態度でヴェーベルンの音楽を聴取するならば、それは単に引き裂かれてばらばらな音響にしか過ぎなくなってしまうだろう。むしろヴェーベルンの音楽が提出する形式、それは既に述べたように「純粋な声」を藝術上の頂点として目標としている極小形式のことであるが、それは一つ一つの音をその曲全体の中に位置付け、その本当の表現を読み取っていくことを求めていく。そのようにしてヴェーベルンの音楽を聴くならば、そこには止まったり動いたりする音の呼吸の動き、そしてそこから命あるものの像を聞き取ることが出来るのだとアドルノは言うのである。

このように、アドルノはヴェーベルンの音楽にある種の生命性を聞き取っているように思われる。ここに引用した個所以外にも、風景 (*Landscape*) やツグミの鳴き声 (XVII, 207) といったものを引き合いに出してヴェーベルンの音楽を説明したり、ヴェーベルンに素朴さ、田舎らしさを見ている点などが幾つか存在しているが、ここで言われている生命や被造物といったものは広い意味で「自然」と読み替えることが可能だろう。アドルノは既

に一九三〇年の「バルクとヴェーベルン——シェーンバルクの相続人」という論考の末尾近くで「(交響曲Op.21の)全体は、極めて複雑な方法を通して、自然に流れ去りつつ抵抗しがたい音楽という印象を獲得する」(XVIII. 465) という表現を記しており、一九三二年の論考でも「消え去っていく表現は自然に近づいていく」(XVII. 208) という文章に突き当たるが、決定的なのは『美学理論』における次の文章である。

藝術は非人間的なものが語ることを人間的な手段で実現しようとする。藝術作品の純粋な表現は物的な障害物やいわゆる自然素材から解放され、自然に収斂して行くが、それと同様にアントン・ヴェーベルンの最も真正な作品において、主観的感受性によって作品がそこへと還元される純粋な音は、自然の声に変化する。この声とはもちろん雄弁な自然の声であり、又自然の言語であつて、自然の断片の模写に変化するのではなく。(VII. 121)

ヴェーベルンが典型的に示す「沈黙」する言語の性格は、人工物でありながら自然である、というアドルノが示す藝術のアポリアの要の部分に位置するものである。

第二節 音楽言語のミメシス性

先程引用した文章にあるように、脱呪術化された神話的なものとしての音楽の言語性は、合理化された世界においては二重性を持つのだとアドルノは言っている。すなわち脱神話化する側面と神話的な側面の二つである。

前者については「音楽の言語性は、自然素材を自由に処理することを通して、個々の契機が主観に対して自立であるのと同時に主観にとって明らかな意味を持つ」ようにさせ、「多少なりとも確固たる体系」に音楽を変えていくことになる (XVIII, 161)⁽⁹⁾。つまり言う音楽の言語性は自然処理の手段であり体系的性格を帯びている。つまり自然の中にある多様な音響の中から、音楽を作り出すために音を選択し配列するための法則性や論理性のことを指している。そしてアドルノによれば言語性のこのような側面は、調性によって広範な影響力を与えられた「イデオム」であり、「第二の自然」と化した音楽素材である。これは自然の恐怖を取り除くために、自然に対して主観的なものを投影するという啓蒙の原理と符合するものである。一方後者、つまり音楽言語の神話的側面についてアドルノは次のように述べている。

しかし他方で音楽の言語に類似した契機の中には、前合理的なもの、呪術的なもの、ミメーシス的なものの遺産もまた生き残っている。つまり音楽の言語化によって音楽は模倣の道具として自己を守ってきたのだが、いまやかつての身振りの・ミメーシスの活動や主観的に媒介され反省された模倣、人間の内面で起こることの模倣とは対立しているのである。音楽の言語化の過程は、音楽が慣習に変化することと同時に表現に変化することを意味している。(Ibid.)

音楽の言語性の中には確かに「前合理的」で「呪術的」、「ミメーシス的」な契機が残っているということをアドルノは認めている。しかし音楽の中に残っている「ミメーシス的なものの遺産」とは、過去に行われた「ミメーシス」によって獲得されたものではない。そのように過去の「身振りの・ミメーシスの活動」の産物は、「第二

の自然」と化した「イデオム」や論理性としての言語性であり、ここで言われている「ミメーシス的なもの」とは全く別のものである。さらにアドルノは、主観的に媒介された模倣や人間の内面を外に投影するような模倣は、全て「ミメーシス的なもの」に対立するものだと考えている。なぜなら音楽に残されている「ミメーシス」とは、前合理的で呪術的なものとして主観の確立以前の態度であり、主観の投影とは逆向きの方向を持つものだからである。

以上のように音楽の言語性における脱神話的な側面と神話的な側面の二重性は、合理的で慣習へと変化していく側面と、「前合理的」「ミメーシス的」で、表現へと実を結んでいく側面の二つが共存しているということに他ならない。しかしアドルノが「啓蒙の過程の弁証法は本質的にはこの二つの契機が両立し得ないという点にある」(Ibid.)と言うように、両者は全く正反対の契機であり、これらが共存しているのは不可能だというのは当然だろう。音楽の言語性に両者が内在しているということは、明らかに矛盾しているのである。

この時、今述べたように音楽の言語性における「前合理的」「呪術的」「ミメーシス的」な契機は、過去の「ミメーシス」の遺産として合理的で慣習的な契機と対立し、その中に消えてしまうかのように思われる。その証拠にアドルノは「音楽が、言語として、身振りのなもの、前合理的なものの模倣としての表現を支配へと連れていきそれを強めれば強めるほど、逆に音楽は同時に身振りのなもの、前合理的なものの合理的な克服としてその解消に働きさえるのである」(Ibid.)と言っているが、つまり音楽言語の「前合理的」で「ミメーシス的」な契機は、自己を解消するという合理的目的に奉仕するものなのである。

しかしながらその逆の場合もまた存在する。アドルノが「同時代の音楽が純粹で、物象化されず、直接的な表現のためにイデオムの契機を解体した後では、いまや音楽はもう表現それ自体を自由にすることは出来ない

い」(XVIII. 161f.) と言うように、「第二の自然」と化した音楽的イデオムとしての言語性が全くないならば、音楽は完全な混沌に陥ってしまうだろう。非合理的で「ミメーシス的なもの」が表現という一つの形を取るためには、合理的な契機がやはり必要なのである。

このように音楽の言語性においては合理的、慣習的契機と前合理的、表現的、ミメーシス的な契機が弁証法的に相互依存の関係にある。それゆえアドルノが「音楽の言語類似性は音楽が言語から離れることによって実現する」(XVI. 256) と言う時、啓蒙の過程において両者は両立し得ないのであるから、音楽の言語性の二つの側面を同時に失ってしまうことになり極めて矛盾に満ちた結論にならざるを得ない。しかしアドルノは『美学理論』の中では

藝術は普遍的なものを語るがそれにも拘わらず普遍的なものを語らずにいるという逆説は、藝術がそれによって普遍的なものを語るといふミメーシス的なものが同時に、不透明で特殊なものとして語ることに反対することを根拠として持っているのである。(VII. 305)

とも言っている。つまり言語として語らないということによって言語に類似するという音楽言語の逆説は、言語性における「ミメーシス的なもの」が根拠となつているのである。それゆえこのように言語性から離れた時に音楽言語を再び言語へと近づけるのは、音楽における「ミメーシス的なもの」ということになる。そこから、音楽言語のもっと根本的なところに「ミメーシス」があるのだと言うことが出来るだろう。このことをさらに考える上で重要なのが次の文章である。

自然美の理論が不運の星の下にあることの責任は、自然美に対する反省が訂正し得る弱点を持つからでも、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つて規定されている。様々な規定に対立する不確定的なものとして自然美は確定し得ないものであり、その点において自然美は音楽に似ているが、このような自然との非対象的な類似性から最も深い効果を引き出したのは、シューベルトの音楽においてである。音楽の場合と同様に、自然においても美しいものがきらめき輝くが、それを把握しようとする試みの前ではたちまちにして消え去ってしまう。藝術は自然を模倣するのでもなければ個々の自然美を模倣するのでもなく、自然美そのものを模倣する。美学の対象は規定出来ないもの、否定的なものとして規定されている。それゆえ藝術は、藝術が語ることの出来ないことを語るために、藝術を解釈する哲学を必要とする。だがその一方でそのことは、藝術がそれを語らないという形で、藝術によつてのみ語られ得るのである。これらの美学の逆説は、対象によつて美学に強制的に課されたものである。「恐らく美しいものは、諸事物における規定出来ないものを追従的に模倣することを要求する」(VII. 113)

ここにおいて述べられていることは、第一に自然美は人間に捉えられない性質のものであると言うこと。第二にそのような性質をもつ自然美が音楽との類似関係において捉えられていること。その際自然美と音楽の類似点は、具体的にあれこれと指摘し得るようなものではなく、いわば存在そのものが類似しているということになる。そして第三として、そのために藝術は自然を模倣するのでも、個々の自然美を模倣するのでもなく、自然美その

ものを模倣すること。そして第四に、藝術が自然美そのものの模倣によって語ることが、藝術にとって語ることが不可能なことであり、語らないことによつて語る、という逆説構造を持つことである。

第三節で詳述する第四の点を除き、この個所の解釈を簡単に説明するならば以下のようなことになる。第一の自然美の不確定性については、それが我々の思考に必然的に備わる同一化の作用から逃れるものとして、「非同一的なもの」の観点から捉えられ、美学のみならずアドルノの思想全般に渡つて中心的な位置を占めるものである。そのことに關しては、「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」(VII.114) というアドルノの文章が、端的に示している。

第二の、自然と音楽の類似性について語っている個所は、先に挙げたヴェーベルンに關する引用の他にも次のような個所が存在する。

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、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、不意を突かれたような感情は、この瞬間的なものや突発的なものを記録しているのである。これによつ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言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.)

「かつてムーサの女神と言う名前で記憶していたあの類似性」と言う表現は、なぜ自然との類似性が特に音楽

において典型的に語られるのかという問いに對する答えを導くのもである。と言うのも、ホルクハイマーとの共著である『啓蒙の弁証法』には、「神々は人間から恐怖を取り除くことが出来ず、その恐怖の石化した響きを自らの名前として持つている」(III. 32.)という言葉があり、自然の様々な力が人間に對して及ぼす作用、とりわけ恐怖を表現するものとして神々の名前が考えられている。音楽はそのような神の名に由来する唯一の藝術であり、その名前によって自然の力との結び付きを思い起こさせるのだと主張しているのである。

最後に三番目の自然美そのものの模倣に関しては、自然の具体相を模倣しないことによって、かえって本質的な類似性を獲得しようとするミメーシス概念へとつながっていく思想だが、アドルノはシューベルトを「優れたミメーシスをするもの *Mimetiker par excellence*」(VII. 281.) と言っており、シューベルトが自然美そのものの模倣という概念とミメーシス概念を結び付ける一例になっていると言えらるだろう。

先ほど音楽言語の沈黙性の際にヴェーベルンが重要であったように、音楽言語のミメーシス性を考える上で重要なのがシューベルトである。アドルノはベートーヴェンのように統一的な人格を中心に据え、全ての活動がその意志によって作られていくというあり方に対比させ、常に中心から等距離を保ち、その周囲を離れることなく巡っているというイメージでシューベルトを語っている。ここではアドルノのシューベルト論に関して詳細な検討は避け稿を改めて論じるが、そのような「さすらい人」(XVII. 25) というカテゴリーで分析されるシューベルトの音楽は「客観性の微細な細胞 *die kleinsten Zellen der sendenden Objektivität*」(XVII. 19) となって真の叙情性を獲得するという。またアドルノは「さすらい人」の循環性を、自然によって命じられていると考え、シューベルトの音楽を無機的な結晶としての自然と重ねており、このことはミメーシス概念についても当てはまる。確かに一九二八年の「シューベルト」においては、ミメーシスという言葉は登場してこない。アドルノがミ

メーシスという概念を本格的に展開するようになったのは『啓蒙の弁証法』以降のことだからである。⁽⁸⁾しかし言葉こそ見当たらないものの、既に「シューベルト」において真理、ないしは抒情的なものは主観によって作り上げられてしまうのではなく、それは主観が受け取るものであるという考え方が存在している。これは主観が対象に対して自己の同一化の原理を押し付けるのではなく、自己同一性を放棄し、対象の法則性に同一化するという『啓蒙の弁証法』から『美学理論』につながるミメーシス概念と極めて近いと言える。

第三節 哲学と音楽の類似性

ここまでアドルノの音楽言語論において、主観による一義的な意味的言語であることを拒絶して聴くものに対してあたかも「沈黙」する言語となることによつて、逆に音楽は豊穡なる意味を獲得し、純粹な被造物の声へ、超越的なものの表現へと近づくとされていること。また、音楽の言語性の中には合理的な自然支配に基づくイデオムとしての言語の他に前合理的、神話的なミメーシスの要素の遺産が残っており、その合理性と非合理性、主観と客観の弁証法的な運動が、語り得ないものを語るといふ藝術のあり方を支えているということを明らかにした。これらの二つの要素は互いに別々のものでは決してなく、それが「自然美そのものの模倣」となる点で繋がっている。ここでは詳しく論じないが、アドルノにおいて自然美とは「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」であり、「それによつ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」ものであるが、それゆえに肯定的に存在せず、未だ存在しないものであつて (VII. 114) 「可能的なもの暗号」 (VII. 115) としてのみ存在するようなものである。音楽はそのような自然美の存在可能性を、語らな

いことによって語る、という逆説構造において表現するものなのである。

しかし、先の引用でそのような藝術はそれを解釈する哲学を必要とする、と述べられていた。概念的言語による合理的な同一性の思考においては捉えられないものであるからこそ、藝術の言語が存在すると思われるのに、そもそもそのような哲学的な営為は可能なのだろうか。

ヴァイトゲンシュタインに反して、語り得ないことを語ること。この要求の持つ単純な矛盾が哲学それ自身の矛盾である。つまりこの矛盾が、哲学が単にその個々の矛盾に巻き込まれる前に、哲学に弁証法としての資格を与えるものなのである。哲学的自己反省の作業は、この逆説を解きほぐすことにある。(VI. 21.)

という『否定弁証法』の言葉は、アドルノの哲学がまさにそのような問題を自らに課していたことを示している。そこで、アドルノの哲学が概念的認識を用いつつ「非同一的なもの」をどのように捉えようとするのか、哲学的思考と「ミメーシス」を公然と認められる藝術、とりわけ「概念からかけ離れた音楽**begriffsfremde Musik**」(VII. 148⁹)との間にどのような接点があるのかについて以下に論じることにする。

三. 一 音楽と哲学の類似性

アドルノによれば哲学にとって概念は不可欠なものであるが、それに対して音楽は概念から疎遠なものであり、あらゆる規定に逆らう不確定的なものである。この両者の間に類似性は存在するのだろうか。またそれはどのようなもののだろうか。まずアドルノは次のように言っている。

哲学は科学でもなければ、実証主義がばかげた撞着語法を用いて哲学をそこまで貶めたいもの、つまり思想詩でもなく、むしろ哲学とは異なるものへと媒介されると同時に異なるものから際立てられた一つの形式である。しかし哲学において浮遊しているものは、哲学それ自身において表現出来ないものの表現に他ならない。その点でまことに哲学は音楽と姉妹関係にある。この浮遊するものを正しく言葉にすることはほとんど出来ない。(中略) むしろそれは哲学のテキストの確固たる属性というよりも、それを理解するための前提なのである。それは歴史的に発生してきて、それが音楽に差し迫るのと同様に再び沈黙するのかもしれない。

(VI. 115f.)

ここで言われていることは、哲学がその他者へと媒介されていると同時にそこから区別されていて、他者との関係において揺るぎない位置を確立することがないということである。他者との関係においては、哲学は常に二重性を持っている。つまり哲学は思考内容として「あるもの*etwas*」を必然的に持っているが、同時にそれは決して思考に同一化出来ないものである。それゆえ哲学は決して思考とは同一化出来ず思考の外部にあり続ける「あるもの」を自らの内容として内在するので、常に不安定なまま浮遊していなければならないのである。^⑩

アドルノによるとこのような哲学の浮遊性は、哲学にとっては「表現出来ないものの表現」となって現れる。しかし哲学は自己の外部にある「あるもの」を内容としなければならないので、哲学が「表現出来ないものの表現」になるのは免れようもない。アドルノはまさにそのような「表現出来ないものの表現」である点で、哲学と音楽の類似性を見ているのである。さらにそのような「表現出来ないものの表現」としての「浮遊するもの」は、歴史的に生起し「沈黙」に消えていくという点でも音楽と共通する。この「浮遊するもの」は言語化出来ないも

のであり、むしろ表現しようとする試みに対して「沈黙」を余儀なくさせるものだと言えるだろう。

この時重要なのは、「表現出来ないもの」を対象として捉えてそれに直接的な表現を与えてしまわないことである。アドルノは「そしてこの表現は経過に拘泥するのであり、指示的にこれはそれであるということではない」(VI. 116)としているように、表現のあり方が問題視されているのである。そして「浮遊するもの」が「表現出来ないもの」である、ということが明らかになる表現の過程こそが哲学において重要なのである。

このように哲学において過程を重視するという考えについては、伝統的な音楽理論において経過の経験が軽視され、音楽の始めと終わりを教えるに過ぎないことを批判したというシェーンベルクの事例に続いて「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」と語っている。そこではシェーンベルクが音楽の始めと終わりを規定するだけではなく、その間で行われている過程こそを捉える必要があると述べたのに対して、哲学においても始めと終わりを規定するのではなく過程を重視し、「構成される」ことよって初めて哲学が成立するということであつた。アドルノは哲学と音楽の「構成(Komposition)」についてマックス・ヴェーバーを引き合いに出しつつ、以下のように述べている。

しかしここで話題になつてゐる構成はその類似物である音楽の構成と同じように整えられてゐるのだらう。これらは主観的に生み出され、主観的な制作が構成の中に没してしまう時にのみ、成功している。主観的制
作がもたらす連関——まさに「星座的布置」——は、客観性の徴、つまり精神の内容の徴として読むことが
出来るようになるのである。(VI. 167)¹¹

思考における「構成」は、音楽の場合と同様に主観的に作られたものである。しかしながら主観的に作り出す作用が一つの連関をなし、何らかのまとまった形をとって現れる時、「構成」は主観の産物でありながら客観性を帯びるようになるのだとアドルノは主張している。つまり徹底的に主観によって作られることで、客観的になるという逆説を述べているのである。

この逆説が成立する点において音楽と哲学は類似しているのだが、哲学においてこの逆説を支えているのが「星座的布置 Konstellation」に他ならない。この「星座的布置」はアドルノの「否定弁証法」の肯定的な側面を言い表したものである。そして「探求される中心概念の輪郭を実際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) というように、複数の概念によって個々の概念の限界を超えようとする表現である。このようにアドルノは、「星座的布置」として過程を重視する「構成」が、哲学において音楽と類似する表現形態だと考えているのである。

三.二 哲学における表現性

アドルノは哲学と音楽との間に表現性に関するいくつかの類似点を指摘している。それによれば両者はともに「表現出来ないものの表現」であろうと試みるが、そのような「表現出来ないもの」は何らかの形で直接的に表現されてしまうなら、たちまちにして損なわれてしまう。このような「表現出来ないものの表現」を実現するのが、「構成」の問題であった。アドルノは哲学における過程の問題を作曲行為との類比から「構成」の問題として捉え、彼の哲学的態度の特徴の一つである「星座的布置」をまさに哲学的な「構成」だとしている。哲学において「表現出来ないものの表現」になることを可能にするものは何かをさらに考察することにしよう。

A. レトリックの重視

アドルノは、「表現出来ないものの表現」という逆説的な表現性を持つ点で音楽と哲学は類似していると考えるのだが、そのような表現性は哲学においてどのような位置を占めるのだろうか。アドルノは次のように述べている。

哲学の不可欠な、非概念的でミメーシス的な表現契機は、叙述——つまり言語——によってのみ客観化される。哲学の自由は、その不自由が声になるのを助ける能力に他ならない。もしこの表現契機がそれ以上のものだと気取るならば、それは世界観へと墮落してしまう。そして哲学が表現契機や叙述に対する義務を放棄するところでは、哲学は科学に同化してしまう。(VI. 29)

これによると音楽との類似性が現れる「表現契機」は、哲学の場合言語によってしか形になることがない。これは一つの制約である。なぜならアドルノにおいては、哲学は概念的言語から出発しそれを操作することによってのみ成立するのであり、それは哲学における「ミメーシス的」で「非概念的」な契機であっても例外ではないからである。しかしながらこの「表現契機」は、「ミメーシス的」で「非概念的」なものとして概念に対立するものでありながら、哲学にとって不可欠なものでもある。そしてそれを放棄してしまうならば、哲学は哲学でなくなってしまうともアドルノは言っている。

このように「表現契機」は哲学にとって不可欠な概念に制約されるものの、それ自身も哲学に不可欠であり哲学を哲学として語らせるものなのである。それゆえ哲学において表現性は概念と相互に排除しあうものではない。

く、「表現と厳密さとは哲学にとって二分法的な可能性ではない。これらはお互いを必要としており、他方がなければ存在しない」(VI. 29)と言うように、概念によって論理的に一貫することと表現によって「ミメーシス」的「非概念的」なものを保存することとは相互に依存しているのである。

しかし、そのように概念によって客観化されつつも「ミメーシス」で「非概念的」なものを表すような表現とは一体どのようなものなのだろうか。

弁証法はその言葉の意味からすれば思考の道具としての言語のことであるが、レトリック的契機を批判的に救い出し、事象と表現をお互いに無差別になるまで近づけようとする試みであるだろう。弁証法は歴史的に思考の汚点に見えたもの、つまりなものにも完全には断ち切られない言語との連関を、思想の力に捧げるのである。(VI. 66)

アドルノによれば、哲学史においてレトリックは思考の汚点であり、哲学から切り離されて「虚偽の担い手 Träger der Lüge」(VI. 65)と見なされていた。アドルノはそのような哲学の伝統に対して「しかし、表現がそれによって思考の中に生き続けるようなレトリック的契機を迫害することは、対象を軽視してレトリックに心を砕くことに劣らず、思考の技術化、つまり思考の潜在的な撤廃に寄与したのである」(*Ibid.*)と言っている。つまりレトリックに明け暮れて思考対象を軽視してしまうのは言うまでもないが、それと同程度にレトリックを思考から追い出してしまうのは危険であり、その結果思考は技術と化してしまうのだというのである。なぜなら思考にとって言語は切っても切れない本質的なものであり、「言語的な努力抜きには哲学は生き残らない」(*Ibid.*)

からである。

そしてアドルノはそのようなレトリックの救出と、事象と表現の一致を目指す試みこそが弁証法だと主張する。その時レトリックは哲学の弱点から一転して、思想が対象を捉えるための重要な契機になる。そして「弁証法においては、通俗な見方に対してレトリック的契機が内容の側につく。レトリック的契機を形式的・論理的契機と媒介しつつ、弁証法は思うがままの意見と実質がなく正しいことの間のディレンマを克服しようと試みる」(VI. 66) というように、レトリックは思考における内容、すなわち思考によって最終的に同一化出来ずに思考の他者にとどまる「あるもの」を語ることが出来るようになるのである。

それゆえ弁証法においては形式的・論理的契機と同様にレトリック的契機が重要となってくる。そしてこの両者が弁証法において媒介される時、主観的表現と客観的な正しさの間に存在する溝が解消するのである。

B. エッセーという形式

アドルノの弁証法においては、レトリック的契機が極めて重要な位置を占めている。しかしだからと言って形式的・論理的契機が必要ないというわけではない。弁証法では両者が媒介されているのだとアドルノは考えている。だがアドルノは体系的思考を批判し「演繹的あるいは帰納的な単線の思考過程」を退けて、「星座的配置」という「構成」に重きを置いていることは既に述べた。このことから分かるように、アドルノが言う形式とは通常の意味で論理的なものではないことが明らかだろう。それではアドルノは一体どのような叙述形式を考えていたのだろうか。

思考遂行の連続性の要求は、対象における整合性や対象それ自身の調和を傾向としてすでに先取りしている。連続的な叙述は、連続性を同時に非連続性として規定しない限り、敵対的な事象と矛盾するだろう。理論的に時代遅れになった完全性と連続性の要求を、精神の具体的な振る舞い方においても無効にしようとする欲求は、形式としてのエッセーにおいて無意識で理論から離れた形で自らを告げ知らせる。エッセーが、確かになにものをも逃すまいとするだけのせこましい方法に対して美的に逆らうなら、それは認識批判的な動機に従っているのである。(XI. 24)

『文学ノート』に収められた「形式としてのエッセー」という論考でアドルノは、連続的な思考が対象に関して整合性や調和といったものを前提してしまうと批判する。彼によれば事象は矛盾を持つものであり、またその矛盾性は思考の場において見いだされるものであった。それゆえそのような矛盾性を内在する対象を連続的な思考で捉えようとするなら、思考と対象が一致することはあり得ない。もしもこのような対象を思考し叙述しようとするなら、連続性の中にも非連続性の余地があるような形式が必要だろう。アドルノはそのような形式として「エッセー」を考えているのである。

この「エッセー」という形式は、「エッセーの諸概念は第一のものから構成されるのでもなければ、究極のものへと仕上がるのでもない」(XI. 10) というように演繹的でも帰納的でもなく、「絨毯のように編みあわせる *sich teppichhaft verflechten*」(XI. 21) ようにして全体を形作っている。また概念に対しても定義を重要視するのではなく、文脈によって概念同士がお互いの意味を具体化するものだと考えている (Cf. XI. 21f.)。このような「エッセー」の反体系的なあり方は、

エッセーの諸概念はその光をそれ自身にも隠された最終点から受け取るのであり、明らかな始点から受け取るのではない。そしてその点でエッセーの方法は自ら、ユートピア的な志向を表しているのである。エッセーの全ての概念は、お互いを支え合い、あらゆる概念がそれぞれ他の概念との配置に従って分節化されるようにして、叙述されなければならない。(XI. 21)

というように、自分自身にも明らかではないような最終地点との関係において、意味を持つようになる。そしてそのような最終地点との関係は、ユートピアに対する志向性であるとアドルノは考えている。つまり「エッセー」という叙述形式は、その反体系的な性格によってユートピアへ向かう力を得るのである。

以上見てきたようにアドルノにとって「エッセー」という形式は、通常の意味での首尾一貫した論理性を持つのではなく、「エッセー」として非連続性が本質的なもの」(XI. 25)であり、体系批判でもある。またそれは「第一のもの」や「究極のもの」から構成されるのではなく、概念同士を文脈において結び付けることによって「配置」を形作るのである。そしてそのような「エッセー」の志向は、それ自身にも隠されているユートピアへと向けられている。

これらの「エッセー」の特徴は、全てアドルノの哲学にも相当する。アドルノの哲学は「限定された否定 *bestimmte Negation*」を繰り返す体系批判、同一性哲学批判であり、またその肯定的側面が概念の集合によって作り出される「星座的配置」であった。そしてそのような「否定弁証法」の目的はやはりユートピアであり、「図像禁止」の思想があるため明快な記述はないが、それは主観が消滅することによる主観と客観の和解でもある。

アドルノは『否定弁証法』において、哲学と「エッセー」の関係を明言してはいないが、「哲学的に考えるこ

とは様々なモデルにおいて考えることと同様である。否定弁証法はモデル分析の集合である」(P. 39) と言うように、アドルノの著作の中で最も抽象的で体系的な観のある『否定弁証法』でさえ、具体的なテキストを分析するという「エッセー」の形式になっているのである。^①そしてエッセーという形式と、シューベルトやヴェーベルンの分析を比較すれば、その類似点は明白だろう。ベートーヴェンの主題労作と強力な意志に基づく統合を拒み常に中心点から等距離を保ちつつ変容していくシューベルトの「さすらい人」と、相関物が不在し発展ではなく大胆な対位法を用いた音の結合によって濃縮を目指すヴェーベルンの「貫性」、また、シューベルトの抒情性を支える「客観性の微細な細胞」と「純粹な被造物の声」をもたらすヴェーベルンの「極小形式」など、このような哲学的構成のあり方がアドルノの言う「沈黙」するミメシスの音楽言語を一つのモデルにしていると言ってもあながち言い過ぎではないのである。

結び

これまで、アドルノの音楽言語論における諸特徴とそれが彼の哲學的方法論とどのような関わりがあるのかを考察してきた。彼にとつて「語り得ないことを語る」ということが重要な課題であったが、そのような彼の哲學的な営みは方法の面からも内容の面からも音楽を中心とする藝術に多くを負っている。「未だ存在しないもの」であり、「非同一的なもの痕跡」である自然美は、合理性が行き渡る世界においてはそれ自体として認識することも概念的に捉えることも不可能だ。しかし、「沈黙」へと向かつていくことによって主観性を捨象し客観性を手に入れる音楽の言語性は、徹底的に人為的なものでありながら語り得ないものの存在可能性を提示するもの

として我々の前に存在することになる。もちろんこのような作品も一方で合理的な技法や手段を必要とする点で「非同一的なもの」そのものでも、その直接的な表現でもなく、自然と歴史の対極の中に置き入れられることによって、それを語らないことによって語るという逆説的な形で暗示的に指し示すにとどまるだろう。そのようなミメーシスの産物はアドルノによれば「ミメーシスの衝動」を喚起する。哲学的認識は、自然的な視点によって藝術作品の中に潜む「非同一的なものの痕跡」を、「限定された否定」による「星座的布置」によって直接語ることなく語ろうとするのである。ここで、アドルノはいわば二種類のミメーシスと二種類の否定的言語を用いて、言語の持つ限界を超えようとするのだ。

このようなアドルノの試みが果たして成功しているのかどうかは判断が難しい。ただ、ヘルダーリンの「パラタクシス」論の中で文献学が作品の「如何に」を明らかに出来ても、作品が「何を」示しているのかを明らかにすることが出来ない (XI, 449) というアドルノが繰り広げた批判は、少なくとも我々の藝術経験を顧みるに正鵠を射ているように思われる。藝術や美という、あるいは世界という得体の知れない語り得ないものに直面するとき、アドルノの営みは一つのひな形として今なお考慮の余地があるのではないだろうか。

注

- (1) フィグーレンレーレに関しては服部幸三「フィグーレンレーレについて」『美学』第12巻第3号、一九六一年一月、pp. 56-59。磯山雅「バロック音楽におけるフィグーラ——修辞学的音楽論の一側面」『思想』第68号、一九八一年四月、pp. 208-226、等を参照。

- (2) 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、一九九八年を参照。

- (3) Th. W. Adorno, "Fragment über Musik und Sprache" in *Quasi una fantasia : Musikalische Schriften II*, in *Th. W. Adorno Gesammelte Schriften*. Bd. 16, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, S. 252. なお、本文中のアドルノの引用はアドルノ全集の巻数をローマ数字、ページ数を算用数字で示す事にする。このエッセイは一九五三年に出版されたものであるが、一九五六年には「Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren」という題に改められ、さらに新しい部分を書き足している。しかし、一九六三年に*Quasi una fantasia*に収録されるに当たって、一九五六年に書き足された部分が削除され元の形に戻されている。それについてCf. Editorischer Nachbemerkung, *Ibid.* S. 677, 680.
- (4) Cf. Friedemann Grenz, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*. S. 211ff. なおこの「図像禁止令」との関係でも論じられている。またこの箇所を神の天地創造の文脈から解釈しようとするものとしてはSuzan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*. pp. 88ff. や龍村あや子「アドルノにおける音楽と〈自然〉および〈自然支配〉」(『フランクフルト学派再考』徳永恂編、弘文堂、平成元年) p. 205. などがあるが、特にBuck-Morssはその根拠をBenjaminに求めている。しかし筆者はここで『啓蒙の弁証法』の文脈で解釈する方が良いと考え、概ねGrenzの解釈を踏襲している。
- (5) アドルノは一九二〇年代後半から30年代前半に掛けて立て続けにヴェーベルンに関する論考を残している。それらは年代順に並べて以下の通り。「アントン・ヴェーベルン…チューリッヒにおけるオーケストラの爲の5つの小品op.10の演奏について」(一九二六)、「ベルクとヴェーベルン——シェーンベルクの相続人」(一九三〇)、「アントン・フォン・ヴェーベルン」(一九三三、Impromptusに所収)、「アントン・フォン・ヴェーベルン」(一九三三)
- (6) Th. W. Adorno, 'Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik' in *GS*, Bd. 18, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.
- (7) このように音楽の言語性の二つの側面である慣習的側面と「ミメシス的」側面を、形式と内容の弁証法的な関係として捉えたものとして、庄野進「アドルノ音楽理論に於ける形式概念について」(『美学史研究叢書』第五輯、今道友信編、東京大学文学部美学藝術学研究室、昭和54年) pp. 206-9. を参照。
- (8) Cf. Joseph Früchtl, *op.cit.*, S.13f.
- (9) *Ästhetische Theorie*. S. 150, 183, 294. なおにも似たような表現がある。

- (10) アドルノは学問的な方法の全面的支配に対して、哲学は遊びの契機を保持するものだとしている。そしてそのような遊びの契機は、自分が決して近づき得ないと知っているものを語る希望を抱かせるため、「道化(Clowndie)」の様なものであると述べている。Cf. *Ibid.* S. 23f. なおアドルノにおける道化の問題については、杉橋陽一『ユダヤ的想像力の行方 ベンヤミン アドルノ論集』(世界書院 一九九二年) I 「アドルノと道化」 pp. 5-22. を参照。
- (11) ここで話題となっているのは、マックス・ウェーバーが社会学の概念を考える際に、伝統的な類と種差による定義の仕方に対して述べたものである。
- (12) エッセーという形式と哲学的思索の関係を解釈という概念を媒介にして論じたものに、木前利秋「解釈としての哲学と形式としてのエッセー」(『現代思想 特集Ⅱアドルノ モダニズムの往還』第15巻第13号、一九八七年一月、pp. 198-206.) がある。
- 本論文は、科学研究費補助金・基盤研究(B)「ドイツ近・現代文学における〈否定性〉の契機とその働き」(研究代表者・浅井健二郎) 第4回研究発表会、於九州大学、二〇〇八年二月一〇日における口頭発表を元に加筆修正したものである。