

美のアイデアをめぐる手紙

田島 正樹

拝啓

先の手紙では、たしかに七月のある会に招かれてセミナーハウスで話をしたと書きましたが、あなたから早速その詳しい話を聞かせよとせがまれても、今となってはまるで霧の中に融けるように遠くかすんでいて、その輪郭を捉えるのも私には容易ではありません。もとより談話はその場その場の感興による即興のものですから、そのまま再現できたとしても、後で読み返すとたいがい冗長で退屈で読むに耐えぬものになってしまいます。今回はそれに加えて、五月以来身の周りに起こったごたごたや風邪の病後を引きずってセミナーハウスに行ったものですから、今では文字通り熱に浮かされた夢の中の出来事のようにしか思えないのです。

いっしょに招かれていた方が、高名なプラトン学者でしたから、私は日ごろ感じているプラトンへの疑問を率直にぶつけてみようと思っていました。プラトンが自分の理想郷から詩人たちを追放したことに現れている、彼の芸術に対する態度を焦点にすえることによって、それは浮き彫りにできるだろうと思われたのです¹。それというのも、最近私はある酒席で、若い方と「理想の演奏」について議論した事があり、その事が頭の片隅にあったからです。彼は、首尾一貫したプラトン主義者らしい口ぶりで、おおよそ次のような主張をしていました。

——どんなレコードでも演奏会でも、実際に演奏には完璧といえるものなどない。どんなすばらしいものでも、どこか意に沿わぬところがあるものだ。そんなものを聴くくらいなら、スコアを目で追う方が自分にはずっと満足がいく。なぜなら、そのとき自分はスコアから理想の演奏を自在に思い浮かべることができるからだ。——

「耳に響かぬ音楽²」を讀めるキーツの詩を思わせるこの言葉を聴いたとき、私は少しムツとしました。私自身、スコアを見るだけでは、それほど完全に音楽を思い浮かべる能力が欠けているということもあったかもしれませんが、どんな音感の持ち主であっても、スコアを見るだけのほうがいいなんていう事が本当にあるものでしょうか？ たとえばモーツァルトのような人は、もちろんスコアから音楽を思い浮かべることなどわけはなかったでしょうし、当時の演奏技術が（モーツァルト自身のそれも含めて）現代のそれと比べて、少なくとも技術的には一段と「不完全」なものだったでしょうが、そんな不完全な演奏でも、実際の演奏が楽しまれたということは、私には自明のように思われるのです。ヴィヴァルディの合奏曲の多くは、彼の指導する女学生のために書かれたといわれていますが、生徒の不完全な演奏でも、彼は実際に演奏させたがったに違いありません。

楽譜が、演奏上ごく限られた情報しか与えてくれないことはよく知られています。同じ pp でも、音の大きさだけには還元できないニュアンスの差がありますし、リタルダンドとかフェルマータをはじめテンポのとり方にも楽譜には表現できない細かな自由度があります。

一見もともと客観的・一義的に決まっているかに思われる音程ですら、決してそういったものではありません。合唱や弦楽四重奏では、一般に平均律で演奏するわけにはいきません。自然音階とか純正調と呼ばれる音程にそのつど自然に修正しつつ演奏しないと、美しい和音が得られないからです。これが、基本的にはピタゴラス以来知られている音階ですが、平均律に調律したピアノの音階とは微妙にずれているのです。（たとえば、純正調のラの音の波長は、下のドの音を 1 としたとき、 $3/5$ ですが、平均律では $(1/2)^{9/12} = (1/2)^{3/4}$ となり、少し高くなります。）

問題は転調が起こる場合です。平均律の調律が普及したのは、自由自在に転調可能にするためです。しかし熟練した演奏家は、転調においてもそれぞれの調で純正調を確保しようとするでしょう。たとえば属調に転調する場合（ハ長調からト長調へ、ト長調からニ長調へなど）、前の調での属音（ソ）が後の調の主音（ド）になります。この時たとえばハ長調からト長調への転調だと、A の音（ハ長調のラ）はト長調のレにあたりますが、前の調の属音（この場合 G）

を固定してト長調の純正調の音階をとったとき、Aの音は厳密に同じ音程のままである事ができません。前の調の主音(この場合C)の波長を1としたとき、その属音(ソ)は2/3ですが、ラ(A)は3/5となるのに、ト長調に転調したときそのレ(A)の波長は $2/3 \times 8/9 = 16/27$ になるはずです。つまり、同じAでも後者は前者より少し波長が短い、つまり少し高いわけです。

さて問題は、転調がいつどこで起こるかということです。それがはっきりしていれば、その時点で採用すべき純正調の音階を切り替えれば「理想的」だということになるでしょう。しかし、こんなことははっきりできないのです。たとえばモーツァルトのG durのヴァイオリン・コンチェルト3番の初めの部分を見てください。



主題は颯爽とG dur(ト長調)で始まりますが、すぐにD dur(二長調)の気配がしてきます。引用した楽譜51小節目から63小節目までの間にG durからD durに転調しますが、どこで転調したか厳密に決定できるでしょうか? 52小節目にはもうD durをほのめかすC#が現れますが、54小節目は明らかにまだG durです(ソシミレドドというこのフレーズはモーツァルトの好みのモチーフらしく、それはこの曲の第二楽章のテーマの中に姿を変えて登場します)。



つまり51小節目から63小節目までに、行ったり来たりためらいを見せながら、結局は五度上の属調に転調するのです。このように転調では、ある両義性を帯びた時間が存在するのであり、この事が転調の本質的な味なのです。すると、ここで理想の音程を定めること自体、ノンセンスということになるのではないのでしょうか？

しかし以上の議論は、演奏が作曲に劣らず創造的な行為であること、それゆえ我々は実際の演奏から、楽譜からと同様に多く教えられ、はっとするような発見がありうるということは示しているとしても、それでもそのような創造的演奏によって始めて発見されるかもしれない「理想の演奏」が、イデア的に実在していることを否定するものではないかも知れません。「創造的」演奏がどれも優劣つけがたいものであるわけではなく、やはり歴然とした一義的尺度があるはずだという主張——その意味で演奏のイデアの存在主張は可能かも知れません。それとも、ここでもやはり「いまだ光を放たざるいとあまたの曙光」があるとすべきでしょうか？ 多くのものが拙劣な演奏として否定できるとしても、なお多くの異なる創造の余地を、ここでも否定できないというべきではないのでしょうか？

理想の演奏とか美のイデアというのは、根本的な（それも理由のある）幻想であろうと私は考えています。この点を考えるために、バッハの有名な無伴奏曲を例にとってみましょう。無伴奏パルティータの和声は、もちろんいかにも不十分でしょうが、その点を他の楽器（ヴィオラとかチェロ）を付け加えることで補うような事が考えられるのでしょうか？ 和声理論上の完全さを狙った結果、まったくのキツチュを手にするようになってしまうでしょう。作曲家は、無伴奏といういかにも不自由な制限を自らに課したとき、どうしても完全には実現できない和声を意識していたに違いありませんし、我々聴取者は本来あるべくしてそこにはいろいろな響きを補って聴かざるを得ないのです。ちょうど虫食い算を解きながら聴くようなものとなります。せっかく作曲家が工夫し、聴取者が自らそこに補いつつあるときに、そしてとりわけこの不在に対して注意が高まるときに、実際の楽器で補われた音が混じるのは、作品にとって取り返しのつかぬ打撃を与えることになるのです³。

ここには「美の理想」の幻想にとらわれた人を見逃しているものがあります。何度もテイクを重ねて「完全な演奏」を目指すレコード業界は、演奏技術上の困難を強く意識する結果、すべてのこれらの不完全性が払拭されれば「完全」が得られるというような幻想を抱きがちです。しかしかかる幻想を上演する様々のからくりは、実は古くからよく知られていたのです。能楽では「老いの花」という事が強調されることがあります。『関寺小町』という秘曲では、百歳にも手が届く小野小町が、美しい少年の舞につられてよろよろと舞い始めるところがあります。なぜ、すっかり容色の衰えた老女にわざわざ舞わせる必要があるのでしょうか？ 明らかに世阿弥は、少年の初々しい舞姿と老女のおぼつかない舞姿を重ねることによって、そのはざまに、昔の小町の舞姿の不在の美がたち現れることをねらっているのです。若い盛りの小町の舞を直接舞台に乗せようとしたら、必ずや、想定された小町の完全な舞としては不十分だという印象を、かえって与えてしまうでしょう。この事は、いわゆるオーディオ・マニアが陥る窮状に対応しています。彼らは、「完全な再生装置」を目指せば目指すほど、それでも残るノイズに意識を集中せざるを得ません。その結果、彼らが自分のオーディオ装置によって意識を集中して聞き取るのは、常にノイズだけということになってしまうのです。

昔、ギリシア人の間で画家として名高かったゼウクシスとパッサシオスが競い合った事があったといいます。そのとき、ゼウクシスは葡萄を描いたのですが、その絵は小鳥がその実をついばみにやってきたほどの出来ばえだったので、対して、パッサシオスの描いた絵には布がかけられて覆われていたので、ゼウクシスは「覆いを取って君の絵を見せてくれ」と言いました。しかし、パッサシオスの描いたのはこの覆いだったのです。そこで、鳥の目を欺いたゼウクシスよりも、人の目を欺くことのできたパッサシオスのほうが上だということになりました。パッサシオスのやったことは、世阿弥にも無伴奏パルティータのバッハにも共通するものである事がわかるでしょう。いずれにおいても、不在の完全性の幻想（実在の完全性が、何物かによって覆われているために、我々から隔てられているのだという幻想）を生み出すために、作品自体の不完全性が使われるのです。それによって作品は、不在のアイデアを秘め隠している覆いという見せかけ——つまり見せかけの見せかけ、隠蔽の隠蔽になるのです。

ついでに能からもう一つ面白い例を引いてみましょう。『紅葉狩り』という有名な作品です。平維茂が秋の山に迷い込むと、そこは紅葉真っ盛りです。景色に目を奪われながら行くと、着飾った上臈たちが紅葉狩りの宴をはっています。山里はなれた趣き深い風景の中に、いかにも身分の高そうな美しい女性たちが配されるのですから、若い公達が心惹かれるのも当然です。彼は誘われるままに酒盃を重ねます。「林間に酒を 煖めて、紅葉を焼く」という白楽天の詩が思い出される風情です。やがて維茂は眠りに落ちますが、そこで音楽の調子が急変し、空にはわかにか掻き曇るかと思える間に、揚幕がさっと上がって、被り物に顔を隠した後ジテが、橋掛かりをすべるように現れます。舞台の少し手前、一の松のあたりですと止まると、布をとって顔を真正面に向ける。優雅な上臈姿の前ジテが後ジテに変身した般若面が、そこに現れます。この能全体を通して最も美しい、思わず息をのむ瞬間です。

上臈たちが紅葉の精のように風景の中に現れるのは、よく理解できます。しかし、その本性が何かとてつもなく恐ろしいものを秘めていること、あるいはそのぞっとするようなものが現れるその瞬間こそ、美の絶頂であることが示されるのです。紅葉の美から上臈たちの雅びへ、そしてさらに死の恐怖へと二度にわたる変容が、このドラマの主題です。美しい風景をズームアップしていくことによって、その本質へとより深く観入することによって、我々はこの変身に立ち会うのです。

最初の変身で我々が得るもの、それは凝縮という効果です。紅葉の風景の中に分け入るとき、そこに繰り広げられた綾錦に我々は眼を奪われますが、すべてを同時に体験することはできないので、目は風景の中をさまようでしょう。そこに一種めまいのような感覚が生じます。自然を体験する時のこのあふれるような豊かさは、それを写真に収めようとするときたいはたちまち失われるものではないでしょうか？ それに対して、紅葉の美を一身に体現した女は、我々の眼をそれに集中する事ができ、これによって目の安定した享受を可能にしてくれるのです。巨大な建築や船舶などの模型を見るときに我々の満足は、それらが、さもなくば直観できない巨大さの印象を、一瞥でその全貌をつかむ縮約によって可能にしてくれるところから来るのでしょうか。レヴィ＝ストロースは、このような縮約こそ芸術の本質と考えました（『野生の思考』参照）。カ

ントが言うように、対象の大きさを直観する事ができるためには、それを縮約する必要があるのです。アクション映画で激しい動きを感じさせるために、かえってスローモーションに訴えるようなものです。

さて、それでは上臈の鬼への変身の方は何なのか？ 同じ者が一方では魅惑的な上臈として現れ（前ジテ）、他方ではぞっとする悪鬼として現れる（後ジテ）ということは、その対象に対する感情的アンビヴァレンスを現しています。アンビヴァレントな価値を体現するのは、主体にとって特別に身近な存在ではないでしょうか？

メラニー・クラインによれば、幼児にとって母親（またはその乳房）はこのようなアンビヴァレントな対象となります。幼児は鏡像のような母親に対して、しばしば激しい攻撃性をいただきますが、その攻撃性は幼児にとっては母親からの攻撃性として意識されるのです。こうして彼にとって母親像は「よい母親」と「悪い母親」に分裂するわけで、後者は古い童話や昔話の中で「魔女」とか「意地悪な継母」などの形で象徴的に表現されるものです。

主体にとりつき主体を呑み込んでしまう悪しき母親への恐怖が、鬼という姿をとる。そこから、上臈の魅惑は実は主体の近親相姦の欲望の投影だという事がわかります。上臈は「よい母親」を表現しているものなのに、その点は隠蔽されており、悪鬼が「悪しき母」であることから、逆及的に理解されるのです。

こんな理解は少々図式的すぎるかもしれませんが、いずれにせよ『紅葉狩り』でも『関寺小町』でも、何か別のものによって当のものを表現する象徴化が働いている点では共通しています。象徴化や代理表現を促すものが、フロイト的な抑圧作用によるものなのか、それともそもそもシニフィアンというものは、それが成立するや否や自律的に運動してゆき、その効果として記号の変換（置き換え）を促すものなのか、いずれとも言えるでしょう。また置き換えによって記号が生まれるのか、記号が存在するところから置き換えの衝動が生まれるのか、いずれとも言えるでしょう。しかしともあれ、このようなシニフィアンの生起とともに、単に部分でしかない一瞬一瞬とともに流れてゆくのではなく、代理表現を通して生全体を直観することも可能となったのであり、部分でありながら全体を見透そうという野心も生じたのではないのでしょうか？

ひょっとしたらそれは、死者の名から始まったのかもしれませんが。我々人類

の口蓋の構造は、発声の多様性を可能にしてくれます。おそらく我々の祖先は、言語を発明するずっと前から、多様な音韻の区別を習得していて、その実に多様な組み合わせを楽しんでいたでしょう。未開の彼らが、食べる必要に迫られてそのことばかりが彼らの関心を占めていたと考えるのは、彼らの遊び心を見くびるものでしょう。彼らは数千年の有り余る暇をこの音韻遊びに興じていたでしょう。それは我々の音楽にも匹敵する高度で複雑な音列を開発していたはずです。より複雑な発声を模倣したり発明したりするゲームがあったわけです。ちょうど綾取りのように、何か他の目的のための手段としてではなく、それ自体を楽しむためです。

そのうち、誰か重要な役割を演じていた者で、かつ誰にもまねのしにくい音列を発声していた者が死んだあと、その音列を正確に模倣できる者が現れる。その発声は、それをたまたま口にした者にとってさえ驚くべきことに、亡き人を皆にありありと思い出させることになったでしょう。この死者は、フロイトが『トーテムとタブー』の中で描いた原父のような人物であったかも知れず、そうならいっそうこの想起はある種の恐ろしさを帯びていたでしょう。この音韻列こそ、この死者の名であり、人類最初の言語なのです。

いったんこのような死者の名が成立すれば、この死者と近親関係にある者や物事が、その名とその名の小さな語尾変化によって写像されることは容易です。重要なことは、最初の言語が、生活上の必要から生まれたのでも、実在の描写のために生まれたのでもなく、不在のものを現前させる形而上学的な飛躍によるということです。言語は実生活の関心の中にうまくその場を得るような便利な道具などではもとよりなく、はじめから根本的な幻想を生み出す尋常ならざる過剰として、言い換えればひとつの奇跡として生じたに違いありません。

当初の言語は死者の名一つにしてもきわめて複雑なものであり、それが次第に単純化と合理化をこうむり、単純なものの組み合わせによる構造化が進んでいったのでしょう。しかし構造化とそれによる事態の表現という根本方向は、死者とその近親者の関係を、名とその語尾変化で表現することのうちに胚胎していたわけです。

いったん死者の名を手にした連中は、そうでない者に対する圧倒的な優位を、それも軍事的優位を手に入れたことでしょう。戦闘の際に死者を呼び出して助

力を求めたり、死者の恐れによる呪縛によって、それ以前になかった強固な連帯や掟への忠誠が可能になったりしたからです。かくてこの死者は、最初の神になったのです。

いささか空想に走りすぎたかもしれません。シニフィアンの動物としての我々という話に立ち返りましょう。

ライブニッツのモノドは、全宇宙を映し出す生きた鏡だとされています。我々は普通、人生の只中でそれぞれの瞬間が実現しつつある意味に気づかずに、それらの瞬間を経験してゆくけれど、時にはある特別な一瞬において、人生に結晶した意味を洞察したと思えるような事があるでしょう。ブルーストはそのような瞬間を、自分の作品創造の鍵としています。有名な、紅茶に浸したマドレーヌのエピソードなどがそれです。ライブニッツのモノド論は、ブルーストにとって特権的な瞬間を、世界のいたるところに見出すものといえましょう。しかし、芸術作品がモノドのように宇宙の細部のすべてを凝縮しているのかのように感じるの、これまた作品が与える幻想なのです。

以前、フェルメールの『レースを編む女』の写真を目にしたとき、クッションからこぼれ落ちる赤や白の糸の絶妙な印象の謎を探ろうとして得られないもどかしさから、ルーヴルの本物を見たいと、切に思ったものでした。そこに無限の含蓄を感じさせるような細部——思うに、フェルメールこそ、部分に全体が映現しているというライブニッツのモノドロジーを例証するのに、もっともふさわしい画家ではないでしょうか？ しかし実際に画布に鼻づらを近づけてよく見ると、あれほど精妙に我々を魅惑していたあの無造作に垂れ下がる糸の滝が、いくつかの単純な絵の具のシミでしかない事を発見して愕然とするのです。

ブルーストは、自らの作品の中で、フェルメールに造詣の深い作家ベルゴットの晩年を描いています。どこかで批評家がフェルメールの『デルフトの風景』の中の「黄色い壁」に言及しているのに、ベルゴットはこれまでに何度も見ているはずのあの絵のその細部が思い出せないのが、最後にもう一度その絵に足を運ぼうとします。この気持ちは、我々にもよくわかります。デルフトの絵に魅了された我々の眼は、そこにもはや黄色い絵の具を見ていないから、それが黄色い絵の具でしかないと指摘されると、どうしても自分の目で確かめたくな

ってしまうのです。それはちょうど、少女の黒い目にあまりにも魅惑されてしまったために、それをすっかり青い目だと思いこんでしまい、その瞳を思い出そうとするたびに、必ず青い目を思い出してしまうブルーストの主人公のようなものです。

おそらく彼女があれほど黒い目をしていなかったら——その黒い目が実は初めて彼女を見る者を強く打ったのだが——私は彼女の中で、特にその青い目に、あんなことになるほど恋焦がれはしなかったであろう。（『スワン家のほうへ』）

意識の原因（黒い目）と意識の対象（青い目）とがずれているので、我々の意識には何か理由の知れない不思議な魅惑といった印象が生じるのです。近親相姦的な欲望が抑圧されるために、理由のわからない魅惑を帯びて現われる『紅葉狩り』の上臈のようなものです。

さて、散漫なおしゃべりもそろそろ切り上げねばなりません、その前にラスコーの太古の壁画についてひとこと言わせてください。太古の人にとって、それがいかなる宗教的・社会的意味を持っていたにしても、それらのすべてが時とともにことごとく剥落してしまっただ中に、彼らの心をも動かしていたに違いないある感動だけは、決して風化せずに我々の心を打ちます。それは、野獣の群れの持つ荒々しい躍動感です。これを描いた人たちはもちろん、描かれた野獣の中には絶滅した種さえあるかもしれませんが。しかし、この野獣の動きとの出会いが、太古の画家たちの心を激しく揺り動かししたのは疑いありません。すべてが時とともに流れ去ったのに、このもっとも流れ去りやすい動きだけが、流れ去らずにそこにあるのです。彼らは、躍動する野獣の群れとともに流れて行く、自らの生の移ろいやすさを感じていたからこそ、運動そのもの、移ろいそのものを定着しようという途方もない情熱を抱いたのではないのでしょうか？

ギリシアの吟遊詩人は、勝者の栄光に劣らず敗者の光彩をも、彼らの歌に残しました。その結果、虚しく倒されたヘクトールや炎上したトロイアにも、永遠の生命が与えられたのです。

乏しいどんぐりを腹に入れて長い冬眠に備えねばならない熊さながらに、と

もし火もなく暗く長い時代を耐え忍ぶ者にとって、この世の幸・不幸、成否勝敗を超えた視点から我々の生死を見つめ、驚嘆すべきこととの出会いを語り、かけがえなき者との別離さえ言祝ぐ路があるのだということに、いまは慰めを見出す事ができるでしょう。

取り急ぎ、ご返事に代えて

敬具

註

¹ 「詩人の追放」は、アイデア論にとって周辺的な意味しかないように思われるかもしれませんが、後に見るように実に本質的な重要性を持つのです。詩人とプラトンは、同じ現象をめぐる交差しながら、対極的な位置に立っているからです。

² cf. Keats, *Ode to a Grecian Urn*.

³ 同性愛者と異性愛者の間の友情を描いた映画『クライングゲーム』の中で、女性だと思っていた相手が男だとわかって主人公が愕然とする場面があります。これが逆の場合（たとえば『ベルサイユのバラ』のオスカル）と比べて一段とスキャンダラスに感じられるのはなぜか？ 男たちは女のスカートの中に、いつも母の不在のファルスを探し続けているのに、単なる腸詰に似たペニスをそこに見出すことは耐え難いからではないでしょうか？

(たじま まさき／東北芸術工科大学)