

Th W.アドルノ『新音楽の哲学』における時間概念の位相

音楽作品における経験と歴史に関して

西村 紗知（東京藝術大学）

今回の発表では、M. パディンソンのアドルノ音楽論における音楽の時間に関する概念の類型化を受けて、実際に『新音楽の哲学』の中では、その類型が如何に現れているか、確認を行う。アドルノの著作において、時間に関する概念は、著作の音楽、哲学といったジャンルを横断して散見される。アドルノ研究において、別々の著作にある時間に関する概念を取り出して論じることや、哲学の時間概念と音楽の時間概念が混在していることは決して珍しいことではない。しかし、例えば「音楽的時間(musikalische Zeit)」という語一つとっても、逐一定義が明確にされるわけではないので、具体的に何を指示対象とするか、文脈によって変化する。この場合音楽的時間という語だけ取り出して論を繋いでいくことは困難となる。さらに、音楽論においては、音楽固有の時間の問題、つまり楽曲形式や聴取類型の問題が顕在化しているはずであり、こういった場合に「Zeit」という語を例えば哲学用語としての時間と捉えるということは、力技であると感じざるを得ない。しかしまた、音楽固有の問題を超え出るところに、アドルノの音楽論の独自性は発揮されているということもまた事実なのであって、時間概念の類型化とその確認作業は、こうした状況を少しでも明快なものとすることができる。

さて、そのパディンソンの時間概念の類型というのは、整理すると次の4つに分けられる。すなわちこれは、1)はかなさ、うつろいやすさという性質を帯びたあらゆる経験、成長と衰弱の無限に続く過程における経験、2)変化と「進歩」としての歴史的時間、3)とりわけ音楽における時間の構成方法として問題となる、時間芸術における時間の経験、4)アドルノが「時間の空間化」を論じる際に関わる空間概念との関連性、である。『新音楽の哲学』では特に2)、3)が重要な要素になる。『新音楽の哲学』は楽曲の分析がふんだんに盛り込まれているという意味で、やはり音楽について専門性をもって書かれた著作ではあるが、その分析の結果析出された想念を論じる際に、アドルノ自身の哲学修業の影響がみられる。この楽曲分析の部分では3)が、想念を論じる際には2)が論じられていると見ることができる。『新音楽の哲学』では、2)と3)がいわば支え合って論述がなされる。

それでは、『新音楽の哲学』に散見される音楽の時間に関する概念とは具体的にどのようなものか。代表的なものには「飽くなき力動性」、「無時間性」、「時間の解離」である。これらはそれぞれ順に、単純化すれば、ヴァーグナー、ドビュッシー、ストラヴィンスキーの代表的な楽曲に見られる特徴を指すものであり、各々に固有のものというわけではなく、順に引き継がれていったものである。『新音楽の哲学』では、シェーンベルク論とストラヴィンスキー論によって二分されているが、この前半と後半どちらにおいても、これらの概念は重要性を獲得している。この中で特に重要なのは、「時間の解離」である。なぜなら、これはある作品の特殊な性質ではなく、両作曲家の作品に共通して見られるもので、言い換えれば、新音楽全体の創作傾向の課題として課せられているものである、とアドルノが見做しているからである。「時間の解離」とは、単一の作品内部の時間の問題、つまり楽曲形式の問題であるだけでなく、作品を聴取する側の問題でもある。例えば作品の側からは、「記憶の瓦礫が次々とつながれてゆく」であり、直接的な音楽素材がそれ自身の動力によって展開してゆくのではない」と説明され、聴取の側からは、「もはや主観的な体験時間の連続に、音楽的な出来事を総括し、統一したものとしてそれに意味を与えるという力があるとは信じられない」と説明される。ここでは音楽の時間は、作品の時間と聴取の時間に二分して考察対象となる。当然、聴取は作品の聴取なのだから、作品そのものの有する時間、つまり楽曲形式の特性によって作られている時間は、聴取によって体験される時間と密接な関係にある。しかしこれら二つの時間は、同じものではない。「時間の解離」は、これら二つの時間が離れた事態を示すもののなのである。

本発表では、上記のような時間概念の分析を通して、単一の作品に対する分析、音楽史観に則った二つ以上の作品を比較して行われる分析、そして作品を聴取する側の聴取類型の分析、これら三つの分析の順に、作品内部の時間構造、音楽史としての時間、人間の歴史としての時間、というふうにして、時間の位相は変遷してゆく、という結論を導くまでに説明を行う。

人形美術における独自性について

寺原 菜々子（東京藝術大学）

本発表は、観賞を用途とする人形美術の独自性について論ずる。ここで扱う人形美術とは、人形作家がその名のもとに制作した作品としての人形を指し、主として屋内に飾られ、それを観賞することを主な用途とするものである。例えば二代平田郷陽や、堀柳女、川本喜八郎などの作品が挙げられる。

本発表では、まず前提として、人形史をもとに人形の用途を、呪術・宗教的な習俗に関わる人形、芸能に用いられる人形、玩具となる人形、そして本発表で主に扱う観賞用の人形との4つの分類に分け、この分類をもとに議論を進める。これら4つの用途は明確に分かれていることは稀だが、その内でも観賞という用途は最も曖昧かつ消極的な用途である。なぜならばこの用

途は、人形史においても最も新しく、さらにその成立の要因には他の用途の形骸化という消極的な側面が含まれているからだ。というのは、観賞という用途は人形の多くに潜在的に含まれているためである。故に、人形美術とよばれるものの立場も不明確なものとなっている。こうした人形美術の立場の不明確さを明らかにした上で、その輪郭をより明瞭に描き出すことが本発表の目的である。

人形美術の確立を決定的にしたのは1936年の改組第一回の帝展(後の日展)において、二代平田郷陽、堀柳女、鹿児島寿蔵、野口光彦、羽仁春水、野口明豊ら六名による人形作品が美術工芸部門で入選したことだ。この入賞は、大正期から始まった「人形芸術運動」の結実でもあった。このことから、これら作家らの作品には、美術としての人形の在り方が提示されていると考えられる。よって、本発表の分析対象としてもこの六名の作家の内、特に平田郷陽、堀柳女、鹿児島寿蔵を主に取り扱う。

分析の方法としては、第一に人形美術の現れるに至った経緯および、その時代的、社会的背景を整理する。その背景には上述した他の用途の形骸化が含まれている。そうした形骸化がなぜ起きたのかを明らかにすることで、観賞用の人形への需要を読み取ることが出来ると考える。

第二に、先に挙げた人形美術において初期に属する作家の作品を分析することで、他の用途を持つ人形や、従来の観賞用の人形との相違点を明らかにし、人形美術がもつ独自性を把握する。

第三に、同じ立体芸術である彫刻との比較を行う。実際に帝展に人形作品が入選した際、この問題は注目を集めた。そうした過去の議論や、増淵宗一、高村光太郎らによる人形と彫刻との比較論を分析することで、彫刻との対比による人形美術の独自性を引き出す。

以上三点の分析により導かれる人形美術の独自性とは、人との間に位置する人形における、その両義性の高い調和を指す。この調和によって人形美術は、鑑賞者に対し、人間に近いことによる情緒的な美をもたらしつつも、その立場を侵犯することなく、その美術品としての立場を確立したと筆者は主張する。

絵画的感性としての「空虚」

イヴ・クライン《原料状態の感性を安定した絵画的感性に特殊化する》展について

神地 伸充（東京藝術大学）

イヴ・クライン（1928～1962）は、1958年に《原料状態の感性を安定した絵画的感性に特殊化する》と題された個展をバリの画廊で開催する。この展示では画廊の窓は全て青色に塗られ、外側からは展示の様子を窺うことはできず、訪問者は青いカーテンで遮蔽された入口から画廊内部に入るが、そこには作品と呼ぶうものは何一つ展示されておらず、クラインによって壁を白く塗り直された空の画廊があるだけであった。この個展は空の室内を展示したことによって、現在では「空虚」展という呼称によって知られている。

「空虚」展を巡る言説においてもつばら強調されてきたのは、その制度批判的な性格である。それらの言説においてこの展示は、画廊という本来何らかの作品を展示すべき空間に何も展示しないことによって、その空間が有する制度——そこに展示されてしまえば何であれ作品としての地位が保証される——を露呈させていると考えられ、またこの点に関連して、ダニエル・ピュレン等のいわゆる「制度批判」の作家の仕事に「空虚」展の影響を看取する向きもある。

だが一方で、クラインにとってこの展示の目的が「非物質的な絵画的感性」という超越性の実現にあったことも確認されなければならない。モノクロームの画家としてその活動を開始して以来、クラインは絵画面から形態を放逐し、使用される色彩をも単一に局限することによって「非物質的な絵画的感性」を一貫して探求し続けたが、「空虚」展は、作品として指示されうる、実在的に空間を占有する物体が一切排除されているという点において、非物質性への到達という目的のもとに展開されてきた彼の藝術過程の必然的な帰結と見なされうる。

だが「空虚」展の制度批判的側面は、以上のような「絵画的感性」の実現というクラインの目的を名目上のものとして度外視し、空虚を単に「画廊における作品不在」の表象として処理することによって導き出されるものであって、そこでは空虚そのものの意味が問われることはない。

果たして空虚は不在以外の意味を持ちえないのか。作品の不在という否定性によって示される意味が「空虚」展の唯一の本質なのか。本発表では、空虚に作品としての存立性を与える条件について、制度的文脈からではなく、空虚そのものをあくまで実定的に把握する可能性において考えてみたい。その際、クラインが画廊の室内を白く塗り直した事実が改めてクロースアップされる。彼はこの行為によって「画廊をアトリエへと仕立てあげる」と言っているが、このことから創造行為の終端に位置する画廊という空間に、アトリエという始まりの空間を現出させることが目指されていることが理解される。ここには空虚を単に何ものも存在しない場としてではなく、そこからあらゆるものが引き出されうるような、最大の潜在性として把握する可能性が見いだされるだろう。以上のことを踏まえて、本発表では「空虚」展に贈けられているのは質料なき形相の不可能性ではなく、形態因そのものの提示の試みであることを明らかにしたい。