



Title	アドルノ美学における形象の問題
Author(s)	高安, 啓介
Citation	形象. 2016, 1, p. 56-77
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/75784">https://doi.org/10.18910/75784</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# アドルノ美学における形象の問題

高安 啓介

作品への問い

形象への問い

飯象への問い

音楽への問い

ドイツ系美学において形象Ⅱビルトの語は、英語の形象Ⅱイメージに相応する語として、各思想をつらぬく鍵となっており、芸術諸学との関連を見出すための鍵にもなってきた。現象学においても、解釈学においても、あるいは、ベンヤミンをとっても、アドルノのような思想家の仕事をもても、独自の形象論が埋め込まれている。さらにまたベームらによって新しい学として形象学を打ち立てる動きもあった。注目すべきは、現代の形象論がたんに芸術の所産としての作品だけでなく、広告分野から医療分野にいたるまで、研究対象を拡大してきたことである。

形象論において議論されてきた問題の一つは、形象の否定ないしは形象の禁止をめぐる問題である〔1〕。形象の禁止はもともと偶像を作つてはならないという戒律としてみられたが、二〇世紀になって古い戒律は、非対象絵画からホロコースト記念碑にいたるまで、複数の文脈のうちに回帰してきたと解釈できる。近現代の文脈にあつても形象の否定は、一種のタブーのように、形象の不在という状態において弱く現れたり、形象の破壊という行為において強く現れたりする。形象論において形象の禁止がとくに重要な問題であるわけは、それがなによりも、形象の存立にかかわる根本問題だからであり、芸術の存立にかかわる根本問題だからである。たしかに現代社会にあつて形象がこれほど氾濫しているなかで形象の禁止を唱えるのは虚しいが、時代錯誤な考えこそむしろ反省の糸口となろう。

形象の禁止はまず神学上の問題であつて美学上の問題で

あったわけではない。一神教における偶像の禁止において偶像崇拜のいったい何が問題となってきたのかと問うならば、二つの場合が考えられる<sup>(3)</sup>。その一つは、他神ないし偽神をあがめる背信への戒めであり、もう一つは、何かの似姿そのものが虚偽だとする幻惑への戒めである。そしてそのとき、美学上の関心がもつばら後者に向かうわけは、形象としての像自体のありかたが問われるからである。旧約聖書のモーセの十戒のうち第二戒は、他の神々の像だけでなく、自分たちの神ヤハウェの像もまた偶像として禁じており、神像にかぎらず目に見えるものの像はいかなるものも作ってはならないとする<sup>(3)</sup>。超越神はいかなる形をとることもできないからであり、何の像であろうと偶像崇拜につながるからである。しかしそれにもかかわらずキリスト教美術はなぜこれほど見事な図像をもたらしできたのか。聖書において聖像をみとめるところは一体どこだったのか。一番に考えられるのは、新約聖書において神はイエスという人間の姿をとって現れたとされるところである。この受肉の考えによって、神性は目に見える形であらわせると考えられるようになった。とはいえ、聖書に書かれている偶像の禁止の教えに忠実であるならば、聖像はやはりゆるされない。ビザンチン帝国にあった聖像破

壊についても、宗教改革時にあった聖像破壊についても、図像の存立がそこで問われたところで、神学上の意味だけでなく美学上の意味を含んでいる。すなわち、形象としての図像とはそもそも何なのか、形象としての図像はいかに力をもつのか、神学でまず問われていた。

ベームの一九九四年の論文「形象問題」は<sup>(4)</sup>、形象論にとって基本となる考えが表明されている点で、今日なお議論の出発点となりうる。ベームの見立てによると、形象すなわちイメージへの一般の関心はきわめて高いものの、形象学はいまだ十分な発展をみていない。ベームは形象のありありとした現前に迫ることこそ重要とみるが、注目すべきは、そのためにむしろ形象の禁止にかかわる事例から切り込もうとしているところである。なぜなら、形象の禁止においてはじめて形象への深い反省がなされると考えられるからである。この論文で引き合いに出されるのは、一方には、旧約聖書における偶像の禁止であり、他方には、近代美術のいくつかの傾向である。たとえば、近代美術のなかでもロスコの絵画はたしかに形象をもたらしながら形象をどこか否定するところがあると論じられている。

形象の禁止がゆきつくのは聖像破壊すなわちイコノクラス

ムであるが<sup>⑤</sup>、形象の禁止にあつては二つの場合が区別される。それは、形象化されるものが誤りだという場合と、形象化そのものが誤りだという場合である。前者では、自己にとって好ましくない対象への攻撃が、自己にとって好ましくない形象への攻撃へとすりかわっていくのにたいして、後者では、自己にとって好ましいかどうかはともかく、形象化そのものが信用できなくなる。例をあげよう。ナチスは特定の美術を保護する一方で、自分たちの意にそぐわない近代美術については激しく弾圧した。これは二〇世紀最大の聖像破壊だとしても、当事者たちは形象そのものに疑問を呈していたわけではなかった。これにたいして、ホロコーストのような出来事はけつして描けない出来事であったので描いてはいけないという議論では、表象の限界すなわち形象化そのものの限界が問われてくる。同じことは二〇〇一年九月一日にニューヨークで起こったテロについても当てはまる。近代建築のツインタワーがテロの標的になったのは、標的となったビルが意味深い形象だったことを物語っているが、テロリストはそこで形象そのものを攻撃したわけではない。これにたいして、跡地に何かたちあるものを再建することに反対した者は、記憶の形象化そのものに不信をいだいていた。磯崎

新がそこに瓦礫をそのまま残すことを提案し、安藤忠雄がそこに何もなくなつたことを見渡すための小高い丘をつくろうと提案したのも、形象化自体への異議申し立てである。以上の比較から言えるのは、私たちが形象論の根本問題として形象の禁止をあつかうときには、形象化されるものが誤りだという場合ではなく、形象化自体がそもそも誤りだという場合に注目すべきであつて、後者をよく吟味することで、形象とは何かが根本から反省されなければならない。そしてまた、形象の否定について考えるときには、神学上の問題がいかに美学上の問題として現れているかも合わせて考える必要がある。問題の広がりを整理するならば次の事項がある。

旧約聖書における偶像の禁止

ビザンチン帝国における聖像論争

宗教改革期の聖像破壊運動

美学思想における仮象批判

近代美術における非対象絵画

近代デザインにおける装飾批判

ホロコーストと表象の限界

形象の氾濫にたいする批判

以下では、現代美学のこうした関心に応答するため、アドルノ美学から「形象論」を取り出そうと試みる。というのも、アドルノもまた作品という形象をめぐって形象批判をおこなったからである。形象の禁止をめぐる議論はたいいてい美術中心に語られがちならば、アドルノのおこなった音楽形象への批判はとくに注目に値する。しかしこのところを取り出すとうとする試みは、私の知るかぎり十全にはみられない。アドルノの議論はたしかに錯綜しており、かれの名著『美学理論』において議論がどのように錯綜しているかを説明しておく必要がある<sup>6</sup>。そのとき、作品という形象への問いが、作品という假象への問いとして論じられるところも見逃せない。アドルノにとって假象とはまず見せかけのことであり、作品はたしかに假象であることに満足してはならないが、作品がそれでも假象にとどまることは真理の現れにとって不可欠であるとも考えられている。したがって、アドルノの『美学理論』に埋め込まれている「形象論」を浮かび上がらせるにあたつては、次の段階を取りたい。第一に、かれが作品を説明するときの考えかたの基本を押さえておく。第二に、かれが作品という形象をどう理解していたのかを明らかにする。第三に、

かれが作品という假象をどう理解していたかを明らかにする。さらにまた、以上の三点に加えて指摘したいのは、アドルノが音楽論では厳しい假象批判を繰り広げてきたのに、『美学理論』では假象批判がかなり穏やかになっている点である。本論はこのようにしてアドルノ美学から「形象論」を取り出すようにするが、他思想でも同様の作業がなされるならば有意義な比較ができるだろう。そこで以下では、今後の比較のうえで重要とみられる論点をつとめて指摘したい。

## 作品への問い

アドルノの『美学理論』は、芸術の理論であるなかでも作品の理論である。著者はたしかに制作の問題についても論じてもいるし、受容の問題についても論じている。けれども基本姿勢としては、作品自体に集中することで作品自体の在りかたを問おうとしており、それはなによりも、作品のもろもろの性格について論じている点からうかがえる。列挙するならば、物体性格、形象性格、假象性格、物神性格、過程性格、言語性格、謎の性格、社会性格である。そしてそのとき、作

品を論じるにあたって理論上の前提となっているのは、作品という存在が、自己の形式をもち、自己の内容をもち、両者を一体として持つところである。ただし両者を一体として持つといっても、両者が同一であるわけではない。作品の形式とは、部分どうしの連関のことならば、作品の内容とは、部分どうしの連関のなかに含まれている意味のことである。すなわち、作品はまずそうした形成物として言語性格をおびており、語りかけるような性格をおびており、作品のもろもろの性格はそこから理解される。ただしアドルノはそれを単純には考えていない。アドルノが注目するのは、作品において、連関がそこなわれていたり、意味がうしなわれていたり、語りかける性格がおびやかされているところである。作品がさまざまな試練によって不可避に壊れている場合には、連関がそこなわれているところが連関となり、意味がうしなわれているところが意味となる。作品はむしろ言語らしい性格を否定してこそ、語りかける性格をもつと考えられている。「作品は、意味あるものという見せかけを放棄しても、それによって言語に似たものとしての性格を失いはしない」のであり、「作品は、意味を否定するかぎり、自らの意志に反していても意味連関となる」(『261-2』)。

作品はいふならば現象でありながら現象以上の何かであって、感覚上の現れにとどまらない。アドルノによると、作品の精神こそが、現象以上の何かとして作品において語りかける性格をもたらししており、作品はこれによって現象としての自己を超えていく。「作品の精神がそうさせているのだが、作品はこれによって現象となることで現象以上にもなる」(『262』)。なおここで、作品が現象以上だと言うときには、三通りの事情がまとめて考えられている。すなわち、現象以上のものを背景としていること、現象以上のものを包含していること、現象以上のものを指示していることである。そしてそのとき、作品において現象以上とみられているのは、作品の精神として作品において語るものであり、作品の内容として作品において語られるものでもある。

アドルノが作品について論じるとき、精神の語をよくもっている。精神の語はヘーゲルを想起させる古臭い語ではあるが、作品の生きたありさまを説明するうえで必要とされている。すなわち、アドルノが論じているのは、作者の精神ではなく、作品の精神である。その証拠に、『美学理論』の文章には「作品の精神」という言い回しがよく出てくる。アドルノにおいて、作品の精神とは、作品の内なる働きのことであり、生き

た形式によって生きた内容をもたらしながら、作品を生気づけている何かである。いいかえるならば、作品の精神とは、部分どうしの連関をみずから生み出しながら、部分どうしの連関によって語りかけているかみえる何かである。作品の精神とは、「作品を通して語るもの」(T.135)であるならば、作品の内容とは、作品を通して語られるものである。とはいえそのとき、両者の区別はつきづらいで、作品の精神は、「作品自体の内容である」(T.150)とも言われ、「作品の真理内容である」(T.487)とも言われる。

作品の精神は「作品において現れてくるもの」だが、作品において現れているものそれ自体ではない。そのかぎり、作品の精神は「現象から切り離せないにしても現象と同じではない」(T.134)。作品の精神はまた、現象において「輝き出る」にしても、「現象ではないものとして輝き出るにすぎない」(T.135)。作品の精神はいずれにせよ現れてくるものだが、そのことは「輝き出る」と言われるように、光の比喩によって説明されている。ただし作品の精神は、現れてくることに隠されたままだということでもある。アドルノはこのところハイデガーに近接しているかにみえるが、単純にそれを信じていたわけでもない。作品はそもそも仮象という見せか

けでもあるのだから、作品の精神にしても見せかけにすぎない。ここで問われるのは、作品の精神とされるものの本当の正体は何なのかということである。作品の精神が「現象をとおして現れる事柄そのものの精神」(T.135)だと言うのならば、作品の精神とは、社会の内にあつた何らかの動因であると考えられるだろう。だからこそ、作品の精神はつとめて社会の真理について語るものとなる。

## 形象への問い

ドイツ語の形象 *Bild* の語は、三つの主要な意味をもつ<sup>(7)</sup>。第一の意味は、形作られてまとまったもののこと。第二の意味は、何かの似姿としての模像のこと。第三の意味は、光の像としての映像のことである。ドイツ語でいう形象はもともと彫刻のような三次元の物体をおもに指している語だったが、近年ではむしろ二次元の画像をあらわす語となっており、映像の性格をますます強くしている<sup>(8)</sup>。とはいえ、形象はもとより心のうちなる映像をいう語でもあつた。以上のように、形象の語にはいろいろな意味がそなわっており、

この語が用いられるときには、どれかの意味が強くなったり、どれかの意味が弱くなったりする。

アドルノは『美学理論』において作品をはかなめ形象とみており、作品の「形象性格」について論じている(『130』)。アドルノは概念をみずから定義することを戒めて、概念にもともと含まれる意味をくみながら議論するのを信条としていたから、形象の語にもともと含まれる意味から入るのがよい。アドルノにとっても、作品という形象は、形作られてまとまったものである。ただしかれの論はあくまで近代主義に立脚しているので、作品という形象は、何かの模像ではないと規定され、何かの模像であってはならないと要請されている。そしてかれにとっても、作品という形象は、映像としてのかなさをもつ何かであり、このはかなさの性格は、現象の語であらわされたり、出現の語であらわされたりする。

アドルノの説明によると、作品という形象は、現象すなわち現れにほかならない。これは自明にも思えるが、そこで強調されているのは、作品という形象が、何かの模像ではなく、何かの現象だということであり、何かを模しているのではなく、何かの現れだということである。「作品は、模像としての形象ではなく、現象としての形象であり、出現としての形

象である」(『130』)。これはたしかに、作品そのものに価値をみとめるときの基礎となる考えかたであり、作品そのものに真理をみとめるときの前提でもある。というのも、作品がもし何かの模像にすぎないのなら、作品の価値はそれだけ低く見積もられるが、作品がもし何かの現象であるならば、作品の価値はそれだけ高く見積もられるからである。付け加えて言うと、作品がもし真理の模像にすぎないのなら、作品はすでに真理から離れてしまっているが、作品がもし真理の現象であるならば、作品はなお真理とつながっていることになる。この前提そのものは特別ではない。アドルノはそれを直接にはヘーゲルから引き継いだとみられる。

気にかけたいたのは、アリストテレスの『詩学』において、模像がむしろ原像を上回ることが説かれており、ガダマーの『真理と方法』もこの考えかたを引き継いでいることである。ガダマーは「ホメロスの描くところのアキレスはその原像である本当のアキレスよりも充実している」と述べている(9)。ただしそう考えることができるのは、模像とはじつは模像以上であって、原像の真理の現れにほかならないとみるからである。ガダマーはたしかに模倣説を受け入れつつも、作品をまた現象とみる考えかたもとっている。しかしここで大きな



違いも浮かび上がる。アドルノはすくなくとも基本姿勢として模像をみとめないが、ガダマーはすくなくとも何かを描写することを許容するような議論をしている。

アドルノ哲学をとおしてみるなら、形象の禁止とは、ユートピアを描くことの禁止であり、ホロコーストを描くことの禁止である<sup>10)</sup>。アドルノ美学においては、作品自体すでに形象でありながら「形象の禁止のもとにある」と考えられており(156)、それが意味するのは、模像を作ることの禁止である。「旧約聖書における形象の禁止は、神学の側面とともに美学の側面をもっている。形象を作ってはならない、すなわち何かの模像を作ってはならないという禁止は、こうした形象がそもそも不可能だということも言っている」(106)。模像はそもそも正しい像としては存立しないので、模像を作ってはならない。アドルノは作品をあえて模像ではないと規定するが、その規定はじつのところ、模像であってはならないという要請にはかならない。作品がそのうちに形象の禁止をはらんでいるならば、何かを模倣しているのではなく、何かが自己をあらわすところの存在であるはずだが、アドルノはそこをひねって作品はたしかに自己を模倣するとみる。すなわち、模倣をやめてなお模倣だというのは、「自己自身

と似たものになっていること」(156)だが、こうした自己の二重化は、何者かが何者かによって自己をあらわすことからきている。けれども、何者かが何者かによって自己をあらわすならば、前者の何かはそれ自体として現れるわけではないので、前者の何かはなお彼方にある。そのかぎり、作品という形象は、自己を模倣するとみられるときでもなお、他者を模倣しているといえるし、他者を指示していると言える。結局のところ、作品という形象は、模像であることを否定しつつも、深いところでは模像にとどまる。アドルノはこの逆説をライブニッツのモナドに見立てている(286)。すなわち、作品がモナドのように外界にたいして自己を閉ざしているとは、他者と関係をもたないだけでなく、他者と異なるということでもあるが、作品はモナドのように「窓をもつことなく社会のいとなみを表象する」(350)のものであって、作品はこうして社会という他者を模倣しているならば、作品はなおも模像にとどまることになる。

形象をどう理解するかによって、形象をどう評価するのかも決まってくる。一方において、形象のありようを原像にたいする模像とみるのなら、二者のあいだの断絶のために、形象はとるにたらぬ幻影として低くみなされるか、虚像として

拒まれるだろう。他方において、形象のありようを本質にたいする現象とみるのなら、二者のあいだの連続のために、形象はそれだけ重くみられ、崇拜の対象にもなりうる。神学はこの対立をかかえてきた。旧約聖書にもとづくユダヤ教にあっては、神はたしかに目に見えるかたちでは描けないので神像はゆるさず、何の像であつても偶像として崇められる恐れがあるので作つてはいけない<sup>(1)</sup>。けれどもキリスト教にかかわる新約聖書の解釈によつては、神はいちど人間イエスの姿をとつて現れたので、イエスの像をあがめることもできたし、神聖なものが目に見えるかたちを取りうると考えるかぎり聖人の像もゆるされた。アドルノ美学においては、二つの理解のしかたが重ね合わされている。すなわち、形象はたしかに何かの模像であるかぎり虚像にとどまるが、何かの模像であることを拒絶したときには、真理の現れとしての現象となるとされる。

アドルノ美学において、作品という形象は、現象のなかでも出現Ⅱアパリシオンとみられている。それが出現だといふのは、日常つねに現れている何かではなく、予期せぬかたちで現れてくる何かであるということである。またこの語は、突然現れては、はかなく消えていく性格もあわせて強調して

いる。「出現とは、ぱつとかがやくもの、かすめていくものならば、形象はこのように逃げ去るものを呪縛しようという逆説めいた試みである。…作品は、形象としては、はかなさを持続させるものであつて、そのかぎり一瞬のものとして現れることに集中する」(1301)。もつともアドルノは、作品という形象にたいして出現というとき、「天体の出現」を頭に描いている。両者の一致するところは「人間の頭上に現れる」ところであり、「人間の意図から離れているだけでなく事物の世界からも離れている」ところである(125)。さらにまた、突然現れては、はかなく消えていくものの最たる例として、花火にも注目しており、作品という形象のありようを花火になぞらえるときもある(125)。出現Ⅱアパリシオンの語はもともとギリシア語でいう顕現Ⅱエピファネイアと意味の上でつながっているが、アドルノもまた作品という形象について「神の顕現が中立化して質において変化したものである」(125)とまで述べている。以上から分かるように、作品という形象がとくに出現だといふのは、自然現象のようでありながら超自然現象のようだからであり、さらには、現象でありながら現象以上でもあるからである。

## 仮象への問い

ドイツ語において、現象Ⅱエアシャイヌンクは「現れ」をあらわし、仮象Ⅱシャインは「輝き」をあらわすが、双方の意味はたしかに交換可能なほど通じ合っている。そしてどちらも「見かけ」の意味をおびているが、仮象のほうが「見せかけ」の意味をいっそう強くする。もともと仮象の動詞形であるシャイネンはあるもののようにみえることを意味するが、それは「本当はそうでない」ことを暗に含んでいる。そのかぎり仮象とは、真理のように見せかけている虚像にほかならない。けれどもドイツ系の美学において、仮象の語はまた「真理の現れ」といった肯定の含みをもつときもあった。ヘーゲルが仮象を「理念」の輝きとみるときや<sup>(12)</sup>、ハイデガーが仮象を「存在」の輝きとみるときである<sup>(13)</sup>。

アドルノは『美学理論』において、作品のありようを、現象であるうえに仮象でもあると考えているが、著者はそこで作品の二重の性格をいうために仮象の語の二重の含みをくんでいる。すなわち、見せかけでありながら真理の現れでもあるという二重の性格である。ただしアドルノは、作品がそれであるところの仮象はあくまで見せかけであることで真理の

現れになると考える<sup>(14)</sup>。したがって、作品はいかなる見せかけであるかが最初に問われるだろう<sup>(15)</sup>。アドルノは『美学理論』において、列挙しているわけではないが、仮象の語をおよそ次の意味で理解している。

第一の意味は、作品がもともと諸要素の寄せ集めにすぎないものに不可分の全体のようにみえることである。作品の統一にしても、作品の調和にしても、作品の連関にしても、本当は成し遂げられない理想であり、本当に成し遂げられているわけではない。「どんな作品もまったくの統一を持つことはないが、どんな作品もそうした統一を持つかのうちに欺くことで、自己自身と対立している」(160)。そしてまた、「調和ということが厳密にとられるならば、それ自身の基準からして、到達されえないことが分かる」(168)。結局のところ「作品自体がすでに美的仮象である」と言えるのは、作品という一個のまとまりを有していること自体がすでに見せかけだからであり、「作品の幻想めいたところは、作品がひとつの全体であるという主張のなかに集約されてきた」(155-6)。

第二の意味は、作品がもともと作り出されたものの自らを作り出すものにみえることである。アドルノはマルクスが商品について考えたことを作品に応用してみせる<sup>(16)</sup>。作

品はもともと作者によって作り出されたというよりも、社会関係をおして作り出されたものであるが、作り出されたものにおいて社会関係そのものは見通しにくく、社会関係はもっぱら物にそなわる性質として現れる。すなわちそれが「物象化」である(『287』)。さらにまた、作品として仕上げられたものは、作り出されてきたこと自体を否定して、自足した存在であるような素振りをする。すなわちそれが「客体化」である。しかもそれだけでなく、作品はもともと作り出されたもののなのに、自らを作り出すもののように見せかける。すなわち、生きていくかのように感じさせるところがある。作品はこの見せかけより「物神性格」をおびる。たしかにマルクス主義はもともと宗教を否定したが、商品の物神性格をあげて批判したところで、一神教の偶像の禁止をひそかに引き継いでもいる。これにたいしてアドルノの態度はあいまいである。作品はおのれの物神性格に満足してはならないが、作品にとって物神性格はつきものなので完全に否定もできない。

第三の意味は、作品がもともと模像にすぎないのに本物のようみえることである。作品はいつもそう見せかけているわけではない。作品はその気になれば模像であることをやめる

ことができるし、模像であることをやめるべきだとも考えられている。さもないれば、「だまし絵の目くらまし」となるだろう(『184』)。とはいえ、アドルノの考えのより深いところでは、作品はいくら模像となることを拒否しても、模像になおとどまるものである。したがってこの見せかけも根本からぬぐいさることは困難だとみられる。

第四の意味は、作品がもともと現実には存在しないもののに現実存在するかのようにみえることである。アドルノはこの点については寛大である。なぜなら、現実そのものが見せかけであると想定されており、作品がさらに現実には存在しない見せかけであることは、真理の条件となるとみられているからである。作品はそもそも現実とは異なるものとなることで、現実には存在しない見せかけとなるが、作品のうちに含まれるものはすべて、「現実から作品のうちに入り込んできて、作品において現実であることを放棄しているものである」(『158』)。作品はこうして現実とは異なるものとなり、現実の束縛から自由になることで、現実について正しく語ることができ、現実とは異なるユートピアを示唆できると考えられている。

アドルノの態度はかなり微妙である。作品はたしかに仮象

としての本性に満足してはならない。しかし作品がそれでも仮象にとどまらなければならないのは、現実には存在しない見せかけとなることで、真理の現れのためになるからである。したがって、真理を強く志向する作品ほど、仮象をめぐる二律背反をまともに引き受けるだろう。アドルノが作品にたいして暗に要求するのは、仮象を危うくする要素をはらみながらも、仮象になおとどまることである。そしてこのことは、次の批評基準にもあらわれている。すなわち、統一を危うくする要素をはらみながら、統一がもはや成立しない必然のうちに、統一らしきものを得ていること。調和を危うくする要素をはらみながら、調和がもはや成立しない必然のうちに、調和らしきものを得ていること。連関を危うくする要素をはらみながら、連関がもはや成立しない必然のうちに、連関らしきものを得ているかにみえることである。

アドルノの仮象にたいする微妙な態度は、かれが重きをおく作品の評価をみれば明らかである。たとえばベケットの劇作品が高く評価するわけは、意味連関がごとごとく寸断されているところで、何らかの意味連関がみとめられるからである。アドルノはまた優れた芸術家の「後期様式」にも注目して、優れた芸術家の後期の作品がごちなくなるのには理由があ

ると考えていた(168)。すなわち、調和を極めようとする、調和がそもそも偽りであることが明らかに、調和があたかも実現しているように見せかけることができなくなる。とはいえ、調和をもたらず強い意志がなければ、調和への懷疑は生まれにくいし、調和がもたらす放棄されているところでは、調和への抵抗もありえない。したがってベートーヴェンらの晩年の作品にみられる「調和に反する身振り」は、芸術家の苦悩といった個人の事情から説明されるのではなく、「調和概念それ自体の力学」から説明されることであり、結局のところ「調和概念それ自体の不全」からくることである。そのかぎり優れた芸術家たちの後期様式は、「個人の作品という枠をはるかに超えて」いるのであって、「模範となる力をそなえている」。

アドルノは『美学理論』において仮象の歴史をこう振り返る(169)。まず初期ロマン派の芸術はそれほど仮象を信頼していたわけではない。その作品は「イロニーによって幻影めいたところを前もって妨害する」こともあった(17)。しかし一九世紀の後半になって仮象はついに「幻影へと極まった」。それはすなわち「作られたものとしての痕跡を消し去っている」ということであり、ワーグナーの楽劇はまさにその

典型である。とはいえ、長編小説のような散文形式はもとから全体のまとまりを氣にかける必要もなく、早くから閉じた世界に穴をあけることも試みてきたから、仮象から逃れるところもあった。「ブルーストないしジイドといった小説家もまた注釈をたえず差し挟むことで、小説内部の純粹な形式を打ち破ろうとしたのであり、これはたんに当時一般にみられた反小説の氣運をあらわしているだけでなく、小説家たちも幻影にたいして同じ不快感を抱いていたことを明かしている」。

二〇世紀初頭にはまた、表現主義の運動がとくに美しい仮象にたいして激しい攻撃をしかける。というのも、表現主義にあつては「現実の心のありようを赤裸々に知らせよう」とするあまり、均斉がもうくも崩壊し、混沌がそのまま放出されるからである。とはいえ、表現もまた心の模像であつて何かそれらしいものにすぎないのなら、表現そのものが仮象となる。戦後になると、表現への懷疑がみられるところで、仮象の否定もまた強まっていく。たとえばセリー音楽は、要素どうしの關係をすべて數値化することで幻想を一掃しようとしたし、ケージらは素材そのものを提示することによって幻想を排除しようとした。

アドルノ美学をこのように論じると次のような疑問が出て

くる。アドルノはそもそも真理というものをどう理解していたのかと。ただしそのとき、真理とは何かを明らかにしなければ非真理としての仮象について論じることができないと考えるのは、片寄った考えかたである。真理への問いがなぜ優先されなければならないのか。こうした疑問を呈したのはニーチェであつた。とはいえニーチェは結局のところ仮象の世界に溺れてしまった。これにたいして、アドルノはたしかに真理について真剣に論じている。けれども、アドルノの真理概念はきびしく形象の禁止のもとにあるので、真理とは何かについて明言されているわけではない。そしてそれだけに、アドルノは非真理としての仮象について深い反省をおこなっているのであつて、このところがかれの思想の要になっている。

### 音楽への問い

アドルノの形象批判はもっぱら仮象批判としてまとめられるが、アドルノは音楽論ではたしかに厳しい仮象批判をおこなってきた。ただしそれは、音楽が仮象であることを外側か

ら批判するだけにとどまらない。アドルノは、音楽のなかの仮象を危うくする要素につねに注意を払い、音楽に内在する仮象批判を浮かび上がらせることに力を注いでいる。アドルノのこの関心は、ベンヤミンに感化されたものである。ベンヤミンは、バロック哀悼劇でも、ボードレールの詩でも、アレグリーとされる形象において美しい仮象がもろくも崩れているところに批判の力をみとめてきた<sup>(18)</sup>。これをみると、アドルノがこうした評価のしかたを自分の得意とする音楽のなかに持ち込んだことが分かる。

アドルノは音楽の性格をたとえば次のように説明する。「音楽は、形象をもたない芸術であり、形象の禁止からは除外されていた<sup>(19)</sup>。とはいえ音楽は<sup>：</sup>西欧のあらゆる芸術がそうだったように形象の性質をもってしまふものでもある<sup>(19)</sup>。」「音楽は、形象をもたらないこと、仮象をもたないことによって、他の芸術にたいして特権があたえられているが、音楽はそれでも<sup>：</sup>市民好みの作品の仮象性格をおもいつきおびている<sup>(20)</sup>。以上の発言をどう理解したらよいのか。第一に、音楽がそもそも形象でないとは、模像でないということである。第二に、音楽がそれでも形象であるとは、作り上げられてまとまったものだということである。第三に、音楽が

そうした形象であるならば、音楽はまた仮象であるということでもある。音楽がそれであるところの規定のすべては、統一にしても、調和にしても、連関にしても、見せかけにすぎない。ただしそれは、音楽がたんなる感覚上の眩惑だということではなく、現実の社会にたいする眩惑だということでもある。アドルノによると、現実の社会はそのうちに矛盾をはらむが、現実の社会はそれを隠蔽してもいる。そして、現実の社会がそのうちに矛盾をはらむならば、音楽の調和もまたそれを隠蔽するところがある。したがって、現実の社会そのものが見せかけを生み出しているように、音楽もまた調和という見せかけを生み出している。アドルノはその点からワーグナーの音楽をとくに仮象の極みとしての幻影とみる。これにたいして、ベートーヴェンの後期の音楽、マーラーのほぼすべての音楽、一九一〇年前後のシェーンベルクの音楽については、仮象の揺らぎのうちに仮象批判をみとめて評価している。

アドルノはベートーヴェンについて多くの覚え書きを残しており、今日それらは一冊にまとめられて『ベートーヴェン——音楽の哲学』として出版されている<sup>(21)</sup>。そのなかでも仮象の語がよく出てくるが、そのほとんどが「見せかけ」

の意味をおびている。アドルノによると、ベートーヴェンの場合、中期の音楽にあつては仮象がうまく作られていたのに、後期の音楽になると仮象が危うくなっている。すなわち中期の音楽にあつては調和がとれて美しかったのに、後期の音楽になると調和が崩れてきこちなくなる。アドルノはこうした崩れの傾向を「後期様式」と呼ぶが、それがとくに指摘されるのは、晩年の弦楽四重奏曲であり、晩年のピアノ曲である。たとえば展開部の縮小により均斉を欠くようになる。和声がだんだん衰退していく。旋律にたいして和声がかみあわない。ポリフォニーが混在して乱れが生じる。けれどもアドルノはこれらを作曲家の衰えのせいにはしない。むしろ音楽のもたらず調和が見せかけにすぎないことへの反省からくると解釈する。

アドルノは『ワグナー試論』において<sup>(22)</sup>、ベンヤミンにならつて厳しい仮象批判をおこなっている。ベンヤミンはもともとマルクス資本論の「商品の物神性格」の議論をうけて、一九世紀バリの商品世界の華やかさを幻影（ファンタスマゴリー）と呼んだが、アドルノはそれを引き継いでいる。ワグナーの音楽はたしかに一九世紀にあつて商品の性格をおびており、仮象の極みとしての幻影だとされる。アドルノ

がワグナーの音楽について強調するのは、形式が不明瞭になつてゐることである。すなわち、分節があいまいで、部分と部分との区切りがぼかされている。旋律の次元では、切れ目のない無限旋律がもちいられる。和声の次元では、『トリスタン』などで解決されない不協和音がみとめられても、全体としては四声体の和声が守られており、ホモフォニーの均質な響きがなお優勢である。音色の次元では、優れた革新がみとめられるが、音色融合によつて切れ目のない全体がもたらされている。ワグナーの音楽は、生み出されたものとしての痕跡をすみずみまで消し去つて「自らを生み出すもの」のような振りをする<sup>(23)</sup>。そしてまた生み出されたものとしての痕跡とともに、音楽を生み出している労働もまた見えなくしている。したがつてそれは「労働のあらゆる痕跡を覆い隠すよりほかに高い野心をもつていなかった一九世紀の消費物資の類型と一緒である」<sup>(24)</sup>。

仮象Ⅱシャインとは光の輝きであり見せかけであるように、この語はなにより視覚像を思い起こさせる。ニーチェが『悲劇の誕生』のなかでアポロの芸術に「美しい仮象」をみるとき、視覚像の性格をとらえている。アドルノが音楽の仮象性格について論じるときも同じで、ワグナーの音楽にお



いて仮象の極みとしての幻影をみるときは、厳しい批判をそえている。たとえば、ローエングリンの前奏曲の始まりや、タンホイザーのヴェーヌスベルクの音楽において、低音を欠くところでは和声進行が萎えてくるので、音楽がそのとき幻影として時間をもたぬ視覚像となっていることが指摘される(1384)。さらにまた、色彩の概念が「視覚空間の領域からとられた」ように、ワーグナーの巧みな楽器法による豊かな色彩もまた、時間をもたぬ視覚像を生み出すのに一役買っている(1360)。アドルノは同じように、ドビュッシーの音楽でも<sup>(23)</sup>、リゲティの音楽でも<sup>(24)</sup>、音楽がいまいな音響平面となつて絵画に近づいていることを指摘する。アドルノがこうした音楽の傾向を嫌つたのは、音楽がいかにも仮象であることに満足しているからである。もちろんそのとき、音楽があたかも絵画のように見せかけている「擬態」だけが問題ではなく<sup>(25)</sup>、茫漠とした全体によって矛盾がないように見せかけていることや、作り物でないように見せかけていることや、感覚を魅了するだけだということも問題とみられている。

アドルノのマラー論はまさに対極にある<sup>(26)</sup>。アドルノは、マラーの音楽において仮象の揺らぎをみとめ、仮象を揺るがすところを数々の言い回しによって指摘する。たとえ

ば、部分どうしが離ればなれになる「解離」の傾向がそれである。アドルノは、ワーグナーの音楽の「切れ目のなさ」を批判したならば、マラーの音楽の「破綻」を正しく評価しようとする。そこに見せかけへの強い批判がみとめられるからである。そしてまたそうした形式上の引っかかりは、充実した経験をうながす契機としても理解されている(13190)。「突破」とは、世の成り行きが妨げられる瞬間である。「留保」とは、突破によって一定のあいだ、成り行きに従わないもの、他なるものが出現することである。「充足」とは、成り行きからの解放によって充たされること、他なるものの出現によって充たされることである。すなわち、和声学という「解決」が約束通りのものに落ち着くことならば、「充足」はまったく正反対の事態をあらわしている。

アドルノのマラー論のなかで仮象を揺るがす要素として有力視されるのは、ポピュラーな要素である。マラーはあくまで芸術音楽をもたらそうとしたが、芸術音楽のなかにポピュラーな要素が入り込むことで、芸術音楽として作り上げられたものが崩される。そのとき芸術音楽とポピュラーなものが激しく対立するなかで、社会の矛盾が生々しく入り込む。第三交響曲の第一楽章はその最たる例として知られる。

そこでは、軍楽から自然の声まであらゆる要素がひしめき、ソナタ形式はもはやその体をなさない。しかしアドルノはこれについて全体としてまとまっていて「たるんだところがない」とも言っている(13228)。これにたいして、第四交響曲は、表向き古典様式をつくらって引き締まっているが、アドルノはこれについては「全体にわたり打ち崩されている」とも言っている(13202)。冒頭にまず鈴の音をもちいた動機が現れるが、アドルノはそれを「道化の鈴」とみる(13206)。それはこれから起こることは本当のことではないという合図である。それからも鈴の音をもちいた動機はたびたび現れるが、それはいかにも幼稚な感じをあたえ、格式ある音楽を台無しにする。アドルノはそこでポピュラーな要素をむしろ市民社会の見せかけにたいする批判として肯定している。マラーの音楽はまた音楽特有ともいえる仮象性格から逃れるところから、アドルノはそれを小説にもたとえている。音楽にとって全体の調和はいわば生命線といえるほど大事であり、特有の見せかけをあたえてきたが、小説という散文形式は、全体の調和を気にかけることもなく記述を進めることができ、自己完結したありかたを否定することもありえた。マラーの音楽はこの意味において小説のように自由に語る。

アドルノは『新音楽の哲学』において次のように明言する<sup>(27)</sup>。「新音楽は、世界の黒々した罪悪をすべて引き受ける。新音楽にとつて幸福とは、不幸を認識することにつきる。新音楽の美しさとは、美しい仮象を放棄することにおいてほかにない」(12126)。アドルノは一九一〇年前後のシェーベルクらの音楽にこの傾向をとらえて批判の力を見出している。すなわち、調和という自己に満ち足りた見せかけを切り崩すところをみている。旋律では大きな跳躍が目立つ。強弱においても、速度においても、極端な変化がもたらされる。拍子もめまぐるしく変わる。解決されないむき出しの不協和音がたくさん現れる。一九一〇年前後のシェーベルクら音楽というと自由な無調によって知られるが、無主題のほうが音楽のまとまりへの強い打撃となる。主題を使い回して統一を得ようとする主題労作をやめて、混沌のなかから秩序を生み出そうとするので、統一はもとより保証されていない。既存の形式原理をことごとく否定し、無駄な反復を避けようとするれば、音楽はそもそも長くなる。シェーベルクの弟子のヴェーベルンの極小音楽は、大きな全体という理想を否定して、不意をつく「一撃」として迫る。一九一〇年前後のシェーベルクらの音楽にみられる以上の傾向はそもそも表現を優

先しようとする志向からくる。すなわち西洋音楽は、「モンテヴェルディからヴェルディまで」というように、表現の度を高める方向で発展したが<sup>(19)</sup>、二〇世紀の初頭にその発展はついに頂点に達したのであり、シェーンベルクのモノドラマ《期待》はその極みに位置する。この音楽は「記録」であつて、全体の調和をまったく気にかけないで、図式めいた型をすべて破棄して、生起してくる情動をそのまま記述する。ここでは「もはや情熱が装われるのでなく、音楽という媒体において、無意識やら、ショックやら、トラウマやら、血肉をもつた情動が装われないで記録される」<sup>(20)</sup>。これにたいして、アドルノはシェーンベルクのいわゆる十二音音楽をあまり評価しない。一九二〇年代始めにシェーンベルクは十二音による作曲法にいたつたが、これは無調性を保ちながら、音楽材を一貫した規則にもとづいて制御する方法で、音楽の不安定にたいする解決策として考案された。しかしこうしてもたらされた十二音音楽は、仮象を打ち消しながら、仮象を強めてもいると考えられる<sup>(21)</sup>。なぜなら、技術主義の傾向をしめすこの音楽は、音楽の魔術めいたところを排除しながら、完全なる統合によって調和という見せかけを復活させ強めたからである。

## むすびに

本論は、アドルノ美学から「形象論」を取り出すという目論みのもと、作品の仮象性格にたいする評価の揺らぎに注目すること、二系列の議論があることを明らかにした。そのうち、第一の系列の議論は、音楽論における厳しい仮象批判であるが、その内実はおおむね、音楽につきものの調和という見せかけにたいする批判であつた。本論では立ち入らなかつたが、アドルノの文学論もまた仮象の語をもちいていなくとも、同じように仮象批判をはらんでいる<sup>(22)</sup>。アドルノは文学作品について、形式面では調和を見せかけることを批判し、内容面では宥和を見せかけることを批判する。そしてそのかわりに言語崩壊の傾向にことのほか意味を見出している。これにたいして、第二の系列の議論は、哲学系の著作において、芸術のもたらす仮象をむしろ弁護するところだが、そのときには、作品がまったく現実に存在しない見せかけとなることに期待がかけられている。一九四四年の『啓蒙の弁証法』にはその考えの萌芽がみられ、一九六六年の『否定弁証法』では芸術について「仮象のうちに仮象なきものが約束されている」<sup>(23)</sup>といった弁明がなされている。一九六九

年の死後に出された『美学理論』では、現代芸術における「仮象の危機」(『15』)にたいして「美学の中心にくるのは仮象の救済であるう」(『16』)とまで言っている。

アドルノの思想はかれの若いときから変化がないと言われているが、この問題にかんしては全体として大きな変化をみせている。アドルノはもともとベンヤミンが文学において仮象批判を企てたのに触発されて、音楽でそれを試みようという意気込んでいた。けれどもアドルノ美学の集大成となった『美学理論』では、仮象批判はかなり穏やかになり、仮象の救済まで言われる。考えられるのは、著者がわざわざ仮象批判をしなくても二〇世紀の芸術はすでに仮象を破壊する方向へと進んだことである。『美学理論』においてアドルノはむしろシラーに近づいている<sup>(29)</sup>。アドルノが仮象を弁護するときには、作品がまったく現実には存在しない見せかけであることに力点が置かれるからである。たしかにシラーは仮象の性格として遊戯をあげたのにたいして、アドルノはシラーのその考えには反対している。遊戯はけっして現実から自由な活動ではなく、同じことを繰り返そうとする「反復衝動」において、現実のいとなみの「不自由」を引き継いでいるからである(『469-470』)。シラーはまだ手ぬるい。アドルノは、作品がまっ

たく現実には存在しない見せかけであるには、恐ろしいまでの現実の否定によって、自己の仮象までも危うくする覚悟が必要だという認識にいたっている。

註

スーアカンブ社から出版されているアドルノ全集 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd.1:20 (Suhrkamp, 1970-1986). を以下の注ではAGSと略す。この全集からの引用箇所は、本文中のカッコのなかに表示される。前の数字が巻数をあらわし後の数字が頁数をあらわす。既出の邦訳を参照しているが訳文はおおむね訳し直されている。

- (1) Eckhard Nordhofen, Hrsg. *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren* (Schöningh, 2001).
- (2) ハルバート・マルガリート 『偶像崇拜——その禁止のメカニズム』 大平章訳 (法政大学出版局 二〇〇七年).
- (3) 出エジプト記三三章、旧約聖書翻訳委員会訳 『旧約聖書 律法』 (岩波書店、二〇〇四年) 二〇八頁。
- (4) Gottfried Boehm, "Die Bildfrage," in *Was ist ein Bild?*, hrsg. von Gottfried Boehm (Fink, 1994), 325-343; ders., "Die Lehre des Bilderverbotes," in *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, hrsg. von Birgit Recki und Lambert Wiesing (Fink, 1997), 294-306.
- (5) ガンボニーの以下の著作において近現代の美術におけるイコノクラスム問題の広がりを知る「コ」が「ギ」° Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*

(Reaktion Books, 1997).

- (6) アドルノ『美の理論』大久保訳 (河出書房新社、二〇〇七年)。
- Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), in AGS Bd.7.
- (7) Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch: Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*, 10. Aufl. (Max Niemeyer, 2002), 171. Oliver Robert Scholz, "Bild," in *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden* Bd.1 (J.B. Metzler, 2000), 618-669.
- (8) たとえば、美学者ゼールは『現れの美学』のなかで、形象Bildにたいて彫塑Plastikを立てる。近年の美学において形象がすべて平面の画像として理解されている一例である° Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (Suhrkamp, 2003), 258-261.
- (9) ガダマー『真理と方法』饒田他訳 (法政大学出版局、一九八六年) 一六六頁。 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, in *Gesammelte Werke* Bd.1 (Mohr, 1986), 120.
- (10) アドルノ『否定弁証法』徳永他訳 (作品社、一九九六年) 四六七頁と四九五頁。 Adorno, *Negative Dialektik*, in AGS Bd.6, 373 und 394.
- (11) シェーンベルクのオペラ《モーゼとアロン》は「の戒律をあつかう重要な作品であるが、アドルノは「の未完のオペラにみせた論考のなかで形象の禁止について踏み込んだ議論をこける°。 Adorno, "Sakrales Fragment: Über Schönbergs Moses und Aton," in AGS Bd.16, 454-475.
- (12) ヘーゲル『美学講義——上巻』長谷川訳 (作品社、一九九五年)

念頭においていたと思われる。ベンヤミンが初期ロマン派の作品に

ー 一九頁。G. W. F. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik I, in: ders., Werke Bd.13 (Suhrkamp, 1986), 151.

(13) ハイデガー『徂徠——ハイテッカー全集第五卷』(創文社、一九八八年)

三二頁。Martin Heidegger, *Holzwege*, 6. Aufl. (Klostermann, 1980), 21.

(14) アドルノの仮象概念については、ヴェルマーの下記著作に所収されている論文「真理・仮象・有和——アドルノにおける近代の美的救出」において立ち入った考察がなされている。ただし仮象の語にこめられた複数の意味を区別しきれていないところ、考察の余地をまだ残している。Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne* (Suhrkamp, 1985), 947.

(15) ケリーは『美学におけるイコノクラスム』において、アドルノが仮象の語をもに二つの意味でもちいていると指摘する。作品がともかく現実との関係において見せかけであるという意味であり、作品がそもそも作品であること自体すで見せかけであるという意味である。ちなみにこの本において仮象 Schein の語は semblance と訳されている。Michael Kelly, *Iconoclasm in Aesthetics* (Cambridge University Press, 2003), 57ff.

(16) マルクス『資本論(一)』(向坂訳)岩波文庫、一九六九年、二二九頁以下。

(17) 『美学理論』では仮象批判としてのイロニーへの言及が二箇所確認されるが、アドルノはそのときベンヤミンの『ドイツロマン主義における芸術批評の概念』でいわれる「形式のイロニー化」の考えを

念頭においていたと思われる。ベンヤミンが初期ロマン派の作品において「形式のイロニー化」を指摘するとき、それはすなわち作品の形式への攻撃のことであり、作品の統一をゆるがすことで幻想破壊へとつたらしめる傾向をさす。Adorno, *Ästhetische Theorie*, 46 und 157. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd.11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 87f.

(18) ベンヤミン「セントラルパーク」『ベンヤミン・コレクション』(ちくま学芸文庫、一九九五年)。Walter Benjamin, *Zentralpark*, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd.12 (Suhrkamp, 1974).

(19) Adorno, "Sakrales Fragment" (1963), in: AGS Bd.16, 458.

(20) アドルノ「新音楽の哲学」龍村訳(平凡社、二〇〇七年)六三頁。Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (1948), in: AGS Bd.12, 45.

(21) アドルノ「ベートーヴェン——音楽の哲学」大久保訳(作品社、一九九七年)。Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik* (Suhrkamp, 1993).

(22) アドルノ『ヴァーグナー試論』高橋訳(作品社、二〇一二年)。解説文はワグナー論における仮象問題について詳しく論じている。高橋順一「仮象と仮象を内破するもの——アドルノのヴァーグナー認識について」Adorno, *Versuch über Wagner* (1952), in: AGS Bd.13, 714ff.

(23) アドルノはいわゆる印象主義の音楽にたいしてもワグナーの

ときと同じような批判をおこなっていることが分かる。Adorno, "Neunzehn Beiträge über neue Musik" (1942), in AGS Bd.18, 77-80.

(24) アドルノは一九六一年の講演「不定形音楽に向けて」において「リゲティを名指しているわけではないが、リゲティらの音群作法による音楽について「大きな音響平面」であるとか「刷毛を用いたような管弦楽の様式」であるといい、絵画のような「新印象主義の性格」をもつと批判している。リゲティはアドルノのこの批判はペンデレスキにこそあてはまると考えたが、アドルノの批判は、時期から内容からもリゲティの《アトモスフェール》を念頭においていると思われる。Adorno, "Vers une musique informelle" (1961), in AGS Bd.16, 532-533.

(25) アドルノ『新音楽の哲学』二六六―二六八頁。Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 174-176.

(26) アドルノ『マラー——音楽観相学』龍村訳（法政大学出版局、一九九九年）。Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (1960), in AGS Bd.13, 149-319.

(27) 前掲書「アドルノ『新音楽の哲学』」。Adorno, *Philosophie der neuen Musik*.

(28) アドルノ『文学ノート1・2』（みすず書房、二〇〇九年）。Adorno, *Noten zur Literatur*, in AGS Bd.11.

(29) シラー「人間の美的教育について」第二六書簡以下『美術芸術論集』石原訳（富山房百科文庫、一九七七年）。

Friedrich Schiller, "Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen," in ders., *Sämtliche Werke* Bd.5, 7. Aufl. (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984), 655ff.