

Title	高度大衆消費社会と音楽批評：古典的美学と脱芸術のはざまで(脱芸術/脱資本主義：半プロダクション礼賛)
Sub Title	
Author	池田, 幸弘(Ikeda, Yukihiro)
Publisher	
Publication year	1999
Jtitle	Booklet Vol.4, (1999. ) ,p.26- 39
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000004-04211158">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000004-04211158</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 高度大衆消費社会と音楽批評

古典的美学と脱芸術のはざままで

池田幸弘

## 1. はじめに

私どもの研究会では、ほぼ二年にわたって、「脱芸術／脱資本主義」という観点から個別報告を行い、また議論をつづけてきた。研究会のメンバーが感じざるをえなかったことは、このテーマがあまりに壮大であり、安易な解決は許さないということであった。「脱芸術／脱資本主義」それぞれについて、いままでも多くの言説があり、なんらかの意味でそれらの関係についてふれた文献も枚挙にいとまがない。こうした事情を鑑みた場合、観点を深めていくためには、個別の領域、個別の論点について細かな議論を積み重ねていくほかはないであろうということであった。本稿では、こうした認識にたちながら、さしあたり音楽批評という誠に限られた領域に議論を限定しながら、論点を脱芸術、脱アートの問題に絞って考えたい。そのために、本稿では、とりわけ興味深い論点を展開していると考えられる吉田秀和、高橋悠治両氏<sup>\*1</sup>の所説を紹介し、それとの対話を試みることにする。とくに二人の所論をとりあげたのは、彼らの書いたものが、それぞれ古典的な美学、脱芸術という視点を代表していると考えられたからである。本来ならば、総体としての吉田の思想、高橋の思想、そしてもちろん高橋の音楽をも問題にするのが正当な手続きだが、本稿では論点を限って脱芸術という観点からの討議に絞っている。吉田、高橋の所論との対話、交通を通じて、自らの視点を明確にしたい、というまことに個人的な願いから本稿は書かれた。これは個人的な覚え書き以上のものではなく、提出されている諸論点についての結論はえられてはいない。かつて高橋は、船山隆についてその思想を「古典美学にとらわれた耳とそれらを否定する音の体験のあいだにひきさかされている」<sup>\*2</sup>と書いたが、正直に言って一ディレタントにすぎない私の耳もまた「ひきさかれている」といえる。あるいは、よりいっそう正確に表現すると、脱芸術の思想に理論的な関心を寄せる自分と古典

的な芸術に近いものを感じる自我との間に大きなギャップを感じるものがしばしばであった。本稿を脱稿した今も、私の耳は依然として「ひきさかれ」たままである。しかし、議論が袋小路だとしても、また、一定の結論を導くことに至っていなかったとしても、筆者と本稿の読者との間に批判を含めてさまざまな会話が成立するのならば、それは私の望外の幸せである。

本稿の構成について述べる。まず、高橋の議論の対極として吉田秀和の音楽批評、あるいはそれにあらわれた吉田の現代演奏家にたいする所説をとりあげる。吉田の議論は、古典的な美学、古典的なアートの概念を前提にしていると考えられ、その意味で高橋の議論とクロスさせるためには好都合であった。その上で、脱アート、脱芸術の立場をとっているとされる高橋の所説を問題にして、吉田との対比を試みる。音楽批評にかんする両者の言説のなかから、自ずからアートにたいする両者の見解の相違があぶりだされるだろう、という趣向である。こうした展開のなかから、古典的な芸術観を超克すべきかどうか、もし超克すれば、それはどのようにして可能かということが、多少なりとも明らかになれば、と念じている。なお、古典的な美学、古典的なアート観というものが、どういうものであるかについては、行論の過程でやがて明らかになっていくであろう。

## 2. 吉田秀和における美的体験

高橋がラディカルな社会の改造を指向する限り、日本の既存の音楽界との対抗、対立は避けられない。ここでは、やや論点を限定して、高橋が日本の音楽批評についてどのような論評をしているかをみてみることにしよう。ここでのさしあたりの対象は吉田秀和である。

ここでは、高橋が論評している吉田の「現代の演奏論」を参考にしながら、吉田の見解と高橋の反応をみていきたい。本稿での引用はすべて高橋の『音楽のおしえ』からだが、元来この書物で展開されている高橋の吉田論は、吉田の全集第四巻『現代の演奏』に付せられた高橋の批判的解説の再録である。再録にさいしての修正はミニマムなので、どちらを利用しても大きな問題はない。われわれは高橋の所説が、吉田にたいするリプライであることを鑑み、順序としては吉田の所説から検討することにしたい。高橋が論及の対象としているのは、同書におさめられている吉田の「はじめに」、「意味深い演奏とは」、「音楽にこめる生命」、「名演奏家たち」、「演奏家はすでにそこにいる」、「現代演奏論」であり、これらはすべて昭和三十年代に書かれたものである。われわれもこうした論説に付き従い、まずは吉田の論点を抽出することに努めたい。われわれのさしあたりの興味は吉田が折々にどのような時評を書いているかということではなく、そのような時評を通じて読み取ることができる吉田の問題提起である。したがって、以下の議論でも、個別の論説、エッ

セイを順に読んでいくというよりは、むしろ問題群ごとに整理して吉田の議論を紹介していくことにする。

同書に於ても通奏低音のようにくりかえしくりかえしあらわれる論点の一つが、レコードという新しい媒体手段の意義とその演奏との関係である<sup>★3</sup>。これは、後にふれる高橋の所論ともかかわる点なので、はじめにこのことについて考えてみよう。吉田も述べているように演奏会における演奏がオリジナルであれば、レコードは名が体を示しているように、その記録、しかも非常に不完全なデフォルメされた記録でしかない。

レコードやテレビで演奏をきいてみて、私が一番、困惑し、自分の印象を不確かに感じるのは、最強と最弱の音の幅を、そのまま信じてよいかどうかわからない点。とくには、ピアノニッシモの音が、実際には——というのは、相対的な音量としてではなく、絶対的量として、どういうものであったかが、いつもわかるとは限らない点である。…レコードやテレビでは、なまのままでは伝わりにくい。これは当然である。だが、その間に、技術家か誰か、とにかく、ある種の配慮が加えられて、こういう音が、ききおとされない処置が行われる<sup>★4</sup>。

演奏会における演奏が本来のもの、元来のものである考える吉田にとって、レコードは不十分な記録でしかない。吉田がここで、「ピアノニッシモの音が、実際には——というのは、相対的な音量としてではなく、絶対的量として、どういうものであったかが、いつもわかるとは限らない」としているのはさすがに正確な表現である。これは、吉田という批評家が一面ではすぐれて実証的な問題として音楽の問題を考えようとする態度を示している。問題はこうだ。相対的な音量の関係、つまりいま鳴ったティンパニの音がさきのピアノの音よりも大きかった、ということについては録音を信じてよい。だが、それがどの程度大きかったかという点について、レコードは著しく操作的ではないか、というわけだ。たんにいま鳴ったティンパニの音がさきのピアノの音よりも大きかったという二項関係をこえて、ティンパニやピアノの音を絶対的な数量で表現することが可能なのではないか、というのが吉田の議論の前提である。もし、そのようなことが元来不可能、もしくは不必要なのであれば、レコードは元来の音の強弱についての二項関係を保存すればそれでよく、オリジナルの記録としてはそれで一応十分なことになるが、吉田はこれでは不十分だという。吉田の議論は、レコードは元来の二項関係を維持するだけで、記録としては満足いくものではない、という前提に立っている。

吉田にとっての根源的な問題は、そうした不十分な記録でしかないレコードを基準にして鑑賞する側も、プロの批評家も、議論をし、そして

さらに重大なことには、演奏家も、これを基準に音のつくりかたや音楽のしかたを考えるようになった、という事態である。吉田のような古典的な美学な見地からすれば、これは論理の倒錯、逆立でしかない。コピーがオリジナルを支配するというあの現象である。吉田は本書劈頭に掲げられた「はじめに」と題する文章で、園田高弘のヨーロッパにおけるマネージャーの言を引いている。

園田は驚くべきピアニストだ。彼はあんなに鋭敏な音楽的知性をもっているにもかかわらず、いままでレコードで勉強してきた。彼は、自分のレパートリーについて、とるにたるレコードはみんな知っている。シューマンを弾けば、彼はコルトーが、ケンプが、ギーゼキングが、クララ・ハスキルがどうひいたか単に知ってるばかりでなく、私にひきわけてみせる\*5。

吉田は、このマネージャーの言にたいする直接的なコメントはしていない。しかし、ここでの議論で重要なことは園田が主としてレコードを使って過去の演奏家たちの演奏に接してきたという事実である。もちろん、背後には、当時の日本人が生演奏に常時接することの困難があるのだろう。昭和三十年代の日本の音楽市場は、かりに東京を前提にしても、今日の絢爛豪華な東京市場とはことなっていよう。だが、日本と欧米の二分法ではこのマネージャー氏の発言の重要性が明らかにされたことにはならない。園田は欧米から離れていたがために、かえって今日的な事態を先取りしたという側面がある。レコードを通じての音楽の学習は、今日ではどこでも当然のことと化しているが、当時の園田のマネージャーにとっては驚きをもって、そして否定的に語られている。このようにしては、園田自身の音楽は構築できないというわけだ。このマネージャーは、明らかに古典的な美学を前提に議論している。根底にあるのは、吉田と同様に、本質はオリジナルにあって、そのコピーたるレコードにはない、という暗黙の前提である。今日、多くの非クラシックのミュージシャンが、そして、多くのクラシック音楽を志す学生も、楽譜よりも実演よりも、まずレコードから、音楽にはいることを知ったら、このマネージャーはなんというであろうか。それでもライブに通えというのであろうか。

吉田の議論に戻る。吉田がこうしたレコードの支配とパラレルに考えているのが、現代の演奏家たちの個性の消失なる事態である。とくに、ここでは全集第四巻におさめられた吉田の所論のなかから、『音楽の友』誌に掲載された「現代演奏論」に着目することにしよう。吉田がシゲティらの議論を紹介しながら、くりかえし述べていることは、現代の演奏家たちの演奏があまりに無個性だということである。吉田はいう。

LPの新人がSP時代の演奏家のレパートリーをどれだけ脱している

のか？私は、まだ、旧来の水準をどこで凌駕し、どこに以前みられなかったような、本当に豊かな芸術的感性、大きな芸術的英知、截然として新鮮な芸術的個人が、あるだろうか？という問いを、なげることのできるのだ<sup>★6</sup>。

「LPの新人」なる表現にでくわすのは、さすがにこの論説がかかれた昭和三十年代の雰囲気伝えてあまりあるが、この表現を「CDの新人」として置き換えれば、吉田が述べていることの意義は今日でも減じることはないだろう。要は、「芸術的感性」、「芸術的英知」、「芸術的個人」という用語で表現されている旧来のアートのありかたにたいする吉田の高い評価と、今日のアーティスト、吉田のいう「LPの新人」との対比である。吉田が賞賛するのはリパッティであり、ミケランジェリであり、そしてホロヴィッツであり、当時の時点での今日のアーティストとしては、例外的にグールドが高く評価されている。吉田は、「ピアニストたちの技術の高さ」、「音量のものすごさ（たぶん！）」、「音質の良さ（たぶん！）」「表情のありあまるほどの豊かさ」<sup>★7</sup>にもかかわらず、かつてのアーティストが有していた「芸術的感性」、「芸術的英知」、「芸術的個人」は、どこにもない、と詠嘆する。ちなみにここで「（たぶん！）」と限定が付されているのは、レコードを前提にしての話だからだろう。このような限定が付されているのは、いかにも吉田らしい。正確な表現、厳密な表現を目指したいという吉田の立場の表出であろう。「技術の高さ」にかんして「（たぶん！）」という限定が外されているのは、これにかんしては、まあレコードを信頼してもよいという吉田の判断であろう。つぎはぎのテープからおこしたレコードであれば、厳密にいうと技術にかんしてもそれがオリジナルな演奏を忠実に表現しえているかどうかは、かならずしも自明ではないが。

吉田のような立場に立つ人間にとっては、深い音楽的経験、体験は個別的なものではなくてはならない。ここで、前面にでてくるのが一回性（Einmaligkeit）なる概念である。以下の吉田の文章には、そのような概念が明白にみとれる。

私は、音楽家それぞれの一回のステージには、それにだけあって、ほかにはない、ある歴史の中での一節という性格があるといってみたいのである。いや、そういうものだろうと、このごろやっと思いはじめてきたのである。ということは、また、その一回の演奏会は、ほかの演奏会とちがう意味を、私たちそれぞれの人生の中でもっているはずではないか。私は、そういうことがあればこそ、演奏会は、私たちの思い出という流れの一つの内容になり、思い出される対象になるのだと思う<sup>★8</sup>。

ここには、吉田の美にたいする考えが端的に表現されている。美は、なによりもかけがえのない一回性のものでなくてはならない。そうであってはじめて、美的体験がわれわれの生活にとって意味を持つことになるのだという。引用の後半では、そのような美的体験は「思い出」であるということもいわれており、ここに「歴史は思い出である」という小林秀雄流の歴史の定義を想起する人も多いだろう。あとにとりあげる高橋のような立場からは、アートを個別個人の主体的な場限定してはならない、という批判の声がきこえそうである。だが、吉田の論調はますますもって自由になっていく。つぎのような吉田の文章からこの批評家の疲れのようなものを感じとることができよう。

私は、このごろ、こういう経験を頻りとする。私は、何か音楽をききたいと思う。私は、自分のもっているわずかのレコードの棚の前にいって、さて、何をひき出してきて、かけようかと思う。だが、ほとんどレコードは、それに手をかけるかかけないかの瞬間に、もう、その音楽が、きこえてしまって、結局——なんというか——手が出せなくなってしまう\*9。

吉田の文章がしばしばまったく自由な語りのようなものに転化していくことは、よく経験する事態であるが、このあたりの論述ももちろん一般読者を前提にしながらも、実は独白といった感じが強い。吉田は、おそらくはプロとしての音楽批評家として、音楽をたくさんききすぎたのであろう。しかしながら、これをプロとしての音楽批評家だから、という理由で片づけてしまうのは、片手落ちだろう。というのも、ここで問題になっているのがやはりレコードだからである。レコードはその定義上、一回性 (Einmaligkeit) という特徴を持っていない。くりかえし、くりかえし聞かれるのがレコードの運命であり、また使命でもある。吉田にはこれが耐えられない。こうした吉田の議論を受け入れるべきかどうかは別にしても、上述のような吉田の感じ方は、一愛好家にすぎない私にとっても近いものである。多くの、あまたのレコード体験、演奏会体験のなかから、どれだけが、われわれにとって本質的な体験としてのこっているのだろうか。

### 3. 高橋の吉田批判

高橋が理解しているように、吉田の提出している重要な論点の一つは、高度大衆消費社会化した音楽界において、どのような形でわれわれは聴き上手たりうるかということである。高橋は吉田の議論からつぎの個所を引用している。

一切は、私たちが、聴き上手であるかどうかにかかっているので

あって、わからないけれども感心したとか、つまらなかったということはない。それは、どうきこえたか、他人にも自分にもはっきり再現し、説明できないというだけのことである。つまらなければつまらない理由が、必ず、その人にきこえていたのだ<sup>★10</sup>。

高橋はここにあらわれた吉田の思想を「ライプニッツ的合理主義」<sup>★11</sup>と呼んでいるが、そのような特徴づけはおそらく適切なものである。初期の吉田が小林秀雄のモーツァルト論から多大の影響を受けていることはその文体からも明らかである。また、さきにみたように、吉田の美的体験についてのコンセプトが小林流の歴史の定義に基本的には依拠していたことも事実である。だが、吉田の精神にはそれとはまったくことなる実証的、あるいは分析的な理性が流れていることも否定しがたい。前者は、経験に基づいてある主張がどの範囲で成立するかを見極めようとする精神態度、そして、後者は、仮説に基づいて演繹作業を厳密に行おうとする態度、あるいは実証に基づく結果を細かく分析しようとする態度である、と一応いっておく。吉田は、しばしば小林の地平を超えて、分析的な悟性というべきものに到達している。高橋は、吉田論をはじめるにあたって、つぎのようにその文体の特徴を要約しているが、これは吉田の文体にたいする理解としては誠に適切なものとなっている。

吉田秀和はデカルトの血すじをひいている。彼のどんなにみじかい文章でさえ、だが・しかし・逆に・ところがのような否定のための接続詞、といっても・それにしても・それでも・ただ・少なくとも・一つには・もっとも・ことわるまでもあるまいがのような条件づけのためのことばではじまる転換をもたないことはない。人のかんがえたことや、世間一般に考えられていることでは満足できないというだけではない。自分でかいたばかりの文章もよみかえし、こまかい訂正に心をくばらないではいられないようだ<sup>★12</sup>。

さきにも述べたように、ごく初期の吉田の文体にはこのような特徴が見出されるかはわからないが、ここで扱う吉田の昭和三十年代の文章にたいしては、高橋の特徴づけは誠に正鵠を射たものになっている。このような吉田にはもはや小林秀雄の影はない。小林の文体や内容について、「デカルトの血すじをひいている」という人はいないだろう。

さて、前掲の引用にあらわれた吉田の主張は、私たちが音楽から受けた印象、感情はかりに主観的なものだとしても、それは他者に伝達可能なものであるし、また伝達されなければならない、ということであろう。吉田にとっての批評とは畢竟そういうものである。吉田はこのような人間を「見巧者」と呼ぶ。



歌舞伎にしろ、能にしろ、見巧者というものがあるだろう。そういう人たちは、未熟無経験な観衆とはちがった見方をする。そうして、こういうよりすぐれた公衆、おそらくいつの世にもより少数の公衆が存在していなければ、舞台芸術の高さ、水準というものは、危機に陥るといふ事情があるだろう<sup>\*13</sup>。

「見巧者」とは、他人よりもよりいっそう見ることができる、あるいは聴くことができる人間をさしている。これは、すべての人にとって可能なことではない。「見巧者」「聴き上手」になるためには、訓練が必要である。過去の上演、演奏に通じていることはもちろんのこと、それらの作品の生成過程についての歴史にも一定の理解を示すのが、「見巧者」「聴き上手」というものだろう。従来我が国の音楽批評の一つのルーティーンは、この種の「聴き上手」が欧米、とくにヨーロッパには存在していることを述べたあとで、——たとえば、ヴィーン・フィルの観客のレヴェルの高さは、こうした形で表現されるのが常である。かの地のおじいさん、おばあさんはあの時ベームがどうふってということを実によく知っていて云々というような議論がそれで、一市民であるかれらの意識の高さが顕示されるのが、常套手段となる。——ひるがえって、日本の聴衆はまだ未成熟であるとお叱りを受けるというのが、一つの批評のパターンとなっている。これはここで例を示す必要がないほどのルーティーンであるが、一般化して考えれば、これは音楽などの芸術に限定される話ではなく、社会のあり方や人間のあり方についても広くいわれてきたことであった。戦後、市民社会の概念のもとにおいて主張されてきた欧米対日本、あるいは英国対日本の図式をみよ。

吉田は、この種の「見巧者」「聴き上手」を「貴族やサロンの名流や医者や弁護士や大学教授」<sup>\*14</sup>に見いだしている。吉田自身はこうした用語を使っていないが、これは教養市民層<sup>\*15</sup>に近い概念である。教養市民層は主としてドイツ史の研究者によって使われる概念で、上記の吉田からの引用のなかでいわれている「サロンの名流や医者や弁護士や大学教授」はこの階層にはいるとわかっていいだろう。かれらはある種の知的市民であり、その地位はかれらの経済力とは一応独立である。つまり、いくら経済力があつたとしてもこうした知にたいする興味を伴わないならば、教養市民層には属さない。これは、官僚制や職業上の資格制度とならんで、ドイツ社会を特徴づけるメルクマールとして使われてきた。このように、教養市民層は原則的にはドイツ史に限定した概念であるが、一定の留保を付した上で欧米の市民社会全般についてこの概念を使うことは可能かもしれない<sup>\*16</sup>。その場合は、さきにふれた欧米対日本という図式が前面に出てくることになるが、教養市民層がすでに没落した階層だとすれば、話はちがってくる。教養市民層は日本はもとより、欧米にもすでにして存在していないのだから、これを復興させようという試

みはやや時代錯誤である。高橋はこの論点についてとっくに気付いていて、つぎのように述べる。

吉田秀和の悲劇は、そのような選良がもういないところで初心にかえる必要をかんじるところにある。日本という野蛮な土地で、サルにチョッキの着つけをおしえるようなことをしていかなければならないことではない。世界中で、選良たちはすがたを消しつつある<sup>★17</sup>。

いわれているのは、さきの用語でいえば、教養市民層の没落である。教養市民層はすでにないのだから、「見巧者」「聴き上手」の母体も消滅したことになる。高橋が述べているように、この点にかんして、日本と欧米という対立図式はもう使えないだろう。高橋が述べているように、「世界中で、選良たちはすがたを消しつつあるから」だ。

吉田が危惧しているのは、演奏家の個性の消失という事態であった。問われていたのは、ことに技術的な観点からみた場合の完成度の高さにもかかわらず危惧されている演奏家を特徴づける独自の音楽の質の消失である。ああ、これはコルトーだな、これは、いかにもケンプだな、という独自のカラーの消滅。高橋が解説しているように、「カラヤンやバーンスタインのような英雄たちも、精神の貴族ではなく、テレビ的虚像にすぎない」<sup>★18</sup>というわけだ。最近のブーニンらについては、言うまでもないだろう。吉田は、こうした状況についてつぎのように苦渋を表現している。

私自身としては、しかし、どんな演奏も相対的無名性に陥ってしまうような、むやみと数の多い反復には、とても耐えがたい<sup>★19</sup>。

ここで吉田が使用している「相対的無名性」という概念に高橋は注目し、これにたいしてつぎのような感想をもらしている。

あきらかに、いまや個性などは必要ないのだ。相対的無名をもこえて、絶対的無名への道がみとめられている<sup>★20</sup>。

これは重大な指摘だ。すでにして現代の社会は高度大衆消費社会なのだから、ここで「相対的無名性」を嘆くのは古色蒼然としている、というのが高橋の見解である。彼ははっきり述べている。「いまや個性などは必要ないのだ」と。吉田と高橋の対立は、明白である。かたや、教養市民層の復活を暗黙の前提にしながら個性ある演奏の必要性を説く吉田。吉田の議論の前提に芸術イコール各自の個性の全的表出という古典的なイメージがあることは否定し難い。一方、高橋は今日の社会ではもは

や個性ある演奏は不要なのだという。高橋の脳裏には、創造的主体=芸術家という観念はない。高橋は、芸術は吉田のというような『全人的』で『人格的』のようなえたいのしれないものではなく、具体的必要に即した基準でなければならない<sup>\*21</sup>としている。「全人的」、「人格的」<sup>\*22</sup>という表現が吉田の考えをよくあらわしている。芸術家の演奏も、したがって技術も、その人格に結びついたものでなければならない。吉田には、人格の解体、多重人格という事態は分析の視座にはいってこない。

私共の「脱芸術／脱資本主義」の視点から、この対立軸はどのようにみえてくるだろうか。一番一般的に述べれば、つぎのように問題をたてなおすことができる。アートは、当該のアートの生産者とはどのような関係にあるのか。アートはあくまでアートの生産者のものか<sup>\*23</sup>。動物園で「ぞうさん」の歌を歌っている幼児は「ぞうさん」は團伊玖磨の作品だということは知るよしもない。だが、大人にとっては、「ぞうさん」は團伊玖磨の作品で、どこまでいっても匿名的なものではありえないのか。この点にかんして、クラシック音楽を前提にする限り、音楽は匿名的なものではありえない、とするのが、基本的には吉田と立場を共有していると考えられる遠山一行である<sup>\*24</sup>。遠山はつぎのように述べて、クラシック音楽の本質を他者との出会い、あるいは関連性ということに見出している。

クラシック音楽というものが、ほかの音楽、民族音楽とかポピュラー音楽、あるいは日本や東洋の非ヨーロッパ社会の音楽と違う一番大きなところは何かということ、それが他者の体験であるという事実だと思うんです。要するに、他人がつくった作品だということ、それを最重要とするという意味ですね。演奏会に行きますと、プログラムにベートーヴェンの作品なんかとか、モーツァルトのケツヘル何番とかと書いてあります。ポピュラー音楽の場合は、必ずしもそう書いてない。作曲家の名前も書いていないのが普通かもしれません。作曲家というものをそんなに意識しなくてもいい音楽だから書かないんですね。しかしクラシック音楽はそうじゃなくて、作曲家というものを最後まで意識しつづける<sup>\*25</sup>。

ここで遠山が「他者の体験」と述べているのは、もちろんある特定の他者ということであって、他者一般ではありえない。遠山にとって、アートは不特定多数と出会う行為ではなく、ある特定の個人——それは、モーツァルトだったりベートーヴェンだったりショパンだったりする——と出会う行為なのである。さきほどの「ぞうさん」の例でいえば、「ぞうさん」が團伊玖磨の作品であって、他の誰のものでもないという事実が、遠山にとっては重要だということになる。これは、たんに職人の名前が記してあるということでもよいのだろうし、資本主義においてそうである

ように、市場を強く意識したものでもよいのだろう。個々の作品には、その製作者の名前が明記されているというアートのありかた。ここでも、クラシック音楽のポピュラー化（popularization）<sup>★26</sup>を否定する吉田と遠山と、「いまや個性などは必要ないのだ」と断言する高橋との対比は鮮やかである。

また、関連する問題としては、アートの生産技術は生産者とはきってもきれない関係にあるのか、ということがある。アートの技術は当然のことながら、その技術の所有者を高みに持ち上げ、そうした技術を持っていない人との格差を助長する働きを持っている。いわゆる名人芸がそれである。吉田はこうした名人芸をよしとする立場である。高橋はこうした見方はもはや今日的ではなく、今日求められているのは「具体的必要に即した基準」だとしている。

テクノロジーの進歩は、たしかに科学的知識を人握りの集団にとどめるのではなく、一般人がそのような恩恵に浴することを可能にした。演奏の技術、作曲の技術もそのようなものになる可能性があるか。電話をかけ、電子メールを送信するように、曲を書いたり曲を弾いたりすることはできるか。コンピュータライゼーションはある程度そのようなことを可能にしてくれるように思われる。名人のものであると考えられていた知識を類型化し、これを一般に利用可能な形にすることはできるのではないか。そのさい、われわれが個別的な知識の内実について熟知している必要はかならずしもないだろう。電話をかけ、電子メールを送信する私たちが、電話のしくみや電子メールを可能にしているテクノロジーの中身について知っているわけではない。そのようなものは、大部分の人間にとってはブラックボックスでしかない。私にも、そのようなテクノロジーの内実についての説明はできない。大事なことは、受話器をとりあげ、ボタンをおすと相手の応答する声が聞こえ、自分の声も相手に聞こえているらしいこと、そしてこのような装置を使って情報のやりとりができること、これに尽きている。もちろん、電子メールの場合も同様である。

初期のネティゾン<sup>★27</sup>達が夢みていたことの一つに、インターネットを通じた知識の共有ということがある。いまや、ジャングルや砂漠のなかにも全世界の情報を共有できるというわけだ。しかし、そのさいインターネットを通じて共有できるのは、あくまで文字列や数列それ自体にとどまるということを忘れてはならないだろう。問題は、そうした文字列や数列を誰がどのように解釈、解釈するかということだ。インターネットの他方の極に、知識というのは畢竟ローカルなものにとどまるという、フリードリッヒ・ハイエクのような考えもある。いわゆる現場の人間の知識というものは、科学化できないものであり、そこに知識というものの本質的なあり方を見出すというのが、彼の議論だ。ずいぶんと話が飛躍してしまったが、吉田、高橋の議論がいきつくところまでい

きつけば、このような知識のありかたの問題にまで議論は発展しそうである。

#### 4. おわりに

以上、古典的美学の擁護と脱芸術の主張、その典型的な事例を吉田秀和と高橋悠治にみてきた。冒頭で記したように、もとよりここでそのどちらかに軍配をあげるというつもりはない。そのような用意は今の私にはない。生まれてこのかた、古典的な立場からすれば二次的なアートであるレコードをたくさん聴いてきたという事実は隠せないが<sup>★28</sup>、それと同時にそれがもたらす継続性・反復性はしばしば退屈でもある。再び、冒頭での弁明をくりかえせば、私の感性・理性は「ひきさかれ」た状態にあり続けている。今現在可能なことは、自分の感性・理性のなかに両者相並ぶというアンビバレンツをそのまま甘受するということであろう。これが、本研究会で問題にした「脱芸術／脱資本主義」ということにかんして、私が得た結論である。

#### 註・引用文献

☆1——手垢のついた表現でますますもって恐縮だが、以下、文中敬称はいっさい省略させて頂いた。関係各位のご海容をお願いする次第である。

☆2——高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、148ページ。

☆3——レコードという媒体をむしろ積極的に評価しようとするのが、細川周平である。細川周平『レコードの美学』勁草書房、1991年。同書は、複製芸術をめぐるアドルノとベンヤミンの見解の相違についても興味深い議論を展開している。アドルノの見解がここでいうところの古典的な美学、古典的なアートを土台にしていることがよくわかる。同書、145ページ以下を参照。

☆4——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、120-121ページ。

☆5——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、21ページ。

☆6——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、363ページ。このような印象は一人吉田のものではない。同じく古典的な美学を前提にしていると考えられる遠山一行もつぎのように述べ、演奏家たちの個性の喪失について嘆いている。「ミケランジェリやアシュケナージは、いわばわずかな例外であって、戦後の演奏家たちは、その『技術水準』の目立った向上にもかかわらず、音の個性というものを失ってしまった。どんな難曲も『完璧』に弾きこなしてしまうその裏に、規格化された造花のような音が鳴っているのを、どんなにむなしい気持ちでできくことだろう。」遠山一行「音の個性の喪失——若い音楽家に」毎日新聞、1966年2月15日。同著『遠山一行著作集 六』新潮社、1987年、43ページ。

☆7——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、367ページ。

☆8——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、54ページ。

☆9——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、54-55ページ。

☆10——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、306ページ。高橋

悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、132ページ。

☆11——高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、132ページ。

☆12——高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、128-129ページ。

☆13——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、48-49ページ。高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、132ページ。

☆14——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、186ページ。高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、132ページ。

☆15——教養市民層については、野田宣雄『ドイツ教養市民層の歴史』講談社学術文庫、1997年、第1章を参照されたい。ここでの説明も同書に多くを負っている。

☆16——これは、専門家の見地からは許容されない概念の拡張であるかもしれない。野田宣雄は、教養市民層は「精神態度や政治的行動様式などにおいて明らかにイギリスやフランスの知識人層とは区別される、ドイツに特有な社会階層であった」としている。野田宣雄『ドイツ教養市民層の歴史』講談社学術文庫、1997年、16ページ。

☆17——高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、133ページ。

☆18——高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、134ページ。

☆19——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、58ページ。高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、134ページ。

☆20——高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、134ページ。

☆21——同書、135ページ。

☆22——吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年、140ページ。高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年、135ページ。

☆23——筆者は、この段階で著作権の確立等々のアーティストの要求を退けるつもりはさらさらしない。まずいっておかなければならないことは、世の中が私的所有の機構によって動かされている限りにおいて、とくにアートを例外とするのは所詮無理だということである。その意味で、アートの生産者をそのアートの著作権者として保護するのは、一定の意義を持つし、私的所有を前提にする限りにおいて、著作権は重視されなければならない。アートだけを脱資本主義化しようとするのは、無理難題というものであろう。

☆24——高橋との対比ではそういうのが、すべての論点について吉田と遠山が意見を共有しているわけではない。私見では、すでに指摘したように、吉田には実証的ともいえるような厳格な批評の方法論があり、これは遠山の純粹批評の概念には抵触する可能性を持っている。つぎのような遠山の発言を参照されたい。これは若き日の遠山が主張した純粹批評の夢についての、遠山自身の解説である。「『純粹批評の夢』という文章のなかで書いたのは、批評は文章で音楽の肖像画を描くことだというような趣旨だったと思います。肖像画はえがかれた対象に即していなければ困るので、その意味では対象についての情報を与えるものではあるけれども、たとえば富士山の高さをあらわすのに標高三千何百メートルと書いたのでは批評にはならない。」ここには、対象を知的に観察し分析しようとする科

学、学問の方法と批評の方法を峻別しようとする遠山の立場がみてとれる。ただし、遠山自身の批評の方法が実際にこのようなものであったかどうかは別の問題で、遠山自身、過去を回顧して「批評が海拔何メートルといった情報を利用してわるいわけではないので、その意味では批評は『不純』な表現形式であることは覚悟すべきでしょう」という但し書きを追加している。遠山一行『考える耳考える目』青土社、1990年、218ページ。吉田と遠山の批評についての詳細な方法的考察については、他日を期したい。

☆25——遠山一行『考える耳考える目』青土社、1990年、223-224ページ。

☆26——この概念については、細川周平『レコードの美学』勁草書房、1991年に負う。

☆27——伊藤裕夫によれば、この用語をつくったのは、コロンビア大学の学生、マイケル・ハウベンだという。伊藤裕夫「情報革命とNPO」、『情報と科学』、47巻3号、1997年3月、149ページ。

☆28——細川周平がつぎのように述べるとき、基本的には同じ世代に属する私は共感するところが多いが、本稿全体が示しているように、それでも私は古典的な美の概念について執着したい気持ちを隠せないでいる。「私はレコードを聴き、ラジオに耳を傾け（聞き流し）、テレビを見て育った。きいてきた音楽の多くは電気楽器やマイクロフォンを使っていた。電気は使い古された表現を用いれば『第二の自然』であった。そうやって接してきた音楽が感覚の基礎を作りあげたと思っている。」細川周平『レコードの美学』勁草書房、1991年、398ページ。

#### 参考文献

ハイエク『市場・知識・自由』田中真晴・田中秀夫訳、ミネルヴァ書房、1986年。

細川周平『レコードの美学』勁草書房、1991年。

伊藤裕夫「情報革命とNPO」、『情報と科学』、47巻3号、1997年3月。

野田宣雄『ドイツ教養市民層の歴史』講談社学術文庫、1997年。

高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社、1979年。

高橋悠治『水牛楽団のできるまで』白水社、1981年。

遠山一行「音の個性の喪失—若い音楽家に」毎日新聞、1966年2月15日。同著『遠山一行著作集六』新潮社、1987年に再録。

遠山一行『考える耳考える目』青土社、1990年。

吉田秀和『吉田秀和 四 現代の演奏』白水社、1987年。

(いけだ ゆきひろ・慶應義塾大学助教授／経済思想史)