

〈凍れる音楽〉考：異芸術間における感覚の互換性について

竹内, 昭

(出版者 / Publisher)

法政大学教養部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学教養部紀要. 人文科学編 / 法政大学教養部紀要. 人文科学編

(巻 / Volume)

96

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

26

(発行年 / Year)

1996-02

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00004605>

〈凍れる音楽〉考

—異芸術間における感覚の互換性について—

竹内 昭

1

あるとき、ふっと「凍れる音楽」という言葉が頭の片隅で鳴った。かつて哲学の基本問題の概説⁽¹⁾を目論み、その一環として美学の一節に芸術の分類を考察し、その関わりで芸術諸ジャンル間の感覚の相互交渉といった問題を考え、そもそもそうした問題が成り立つのか、成り立つとしたらどのような論じたらいいのか、といった構想に呻吟しているときであった。それが建築についての物言いであり、そうなら建築と音楽との類縁性の考察に使用そうだとこの予感があったが、それが誰によってどんな文脈で使われていたのか判然としない。ただ奈良の薬師寺東塔について誰かが言った言葉だということを何かで読んだ記憶はかすかにあった。そのおぼろな記憶のみをたよりに文献探索がはじまった。

その結果、その言葉はE・F・フェノロサが薬師寺の東塔の律動的な美しさを表現したものとして言い伝えられてきたこと、また「凍れる音楽」という言葉そのものには別の出典があること、さらにその言葉に言及したさまざまな文献があることなどが判明した。しかしその言葉の薬師寺東塔の形容への適用の由来の詮索はそれとして、そ

れとは別に、この言葉の元の出典の文脈での意図やその言葉について諸家が論じた諸文献を手がかりとして、企図した問題の概要をまとめ、上記の概説の執筆を一応完成することができた。

その原稿が印刷所に渡った（一九九三年一〇月一日）あと間もなく、朝日新聞夕刊（同年一〇月一三日付）の文化欄に「様式美追求した町田氏の悲報」と題した東洋美術史家・町田甲一の追悼記事が載った。その末尾で「凍れる音楽」という言葉が取り上げられ、よく引用される薬師寺東塔についての「凍れる音楽」という形容はフェノロサのものというのとは間違いで、実は黒田鵬心の表現らしいという町田の説が紹介された。ついでその統報ともいふべき記事が、「凍れる音楽」の由来は」として同じ欄に掲載され（同年十二月一六日付）、その後の反響をも加味してこの言葉がより詳しく詮索された。

この二番目の記事が出たときには、ちょうど件の著書の初校が出て（同年二月末日）、校正の最中であった。しかしこの著述のためにいろいろ文献漁りをした限りでは、この記事にはまだ若干補足する余地が残っていそうだと判断し、この両記事の執筆者（〈治〉氏）宛てにこの記事から漏れた事実を伝え参考に供するために、それについて論じたこの著書の当該箇所の校正刷りのコピーに文献一覧を付して送り、かつ町田甲一と黒田鵬心の著書については新たに教示を受けたことに謝意を表した。

明けて一九九四年一月に二回にわたって、この問題に関して、当該記事の執筆者で朝日新聞大阪本社学芸部の沖真治氏から電話取材を受けた。そしてその結果がいわば総集編といった形で同氏の署名入りで「凍れる音楽——ドイツ哲学者が愛用」と題して、朝日新聞大阪版夕刊（一九九四年一月二九日付）の文化欄にはぼ四分の一面大で掲載された。この紙面は沖氏からただちに丁寧な礼状と若干の関連参考資料のコピーを添えて送られてきた。

こうした経緯によって、フェノロサが薬師寺東塔を「凍れる音楽」と評したというのは俗説で、ほんとうは黒田鵬心の名譽に帰するのが妥当、という説を知ったが、その時点ですでに著書の組版が出来上がっていたために、その部分を書き替える労を厭い、それについての修正加筆は断念した。そこで新たにその事実も加え、さらに「凍れる音楽」の原出典とそれに関わるさまざまな文献を素材にして、「異芸術間における感覚の互換性」の美学理論としての可能性について、先の概説の大枠にさらに肉付けをして補足し、ここに改めてやや詳しく論ずることに

なった。

* その著書⁽¹⁾では、建築を凍った音楽に見立てたフェノロサの文章(後述)を引用したあと、但し書きの形で、「なお、彼が薬師寺の東塔の清麗な姿を評して〈凍れる音楽〉と言ったと伝えられているが、その出典は不明である」と書いた。

2

薬師寺東塔を「凍れる音楽」と形容したのはフェノロサだという巷説は、たとえば旅行案内書⁽²⁾に、出典を記さな
いままに、「かつてフェノロサはこの塔「薬師寺東塔」の清麗な姿を〈凍れる音楽〉と評した」というふう
に語られて
いるし、フェノロサに関する研究書⁽³⁾でも、「薬師寺東塔を〈凍れる音楽〉と名付けたのはフェノロサだと言わ
れるが、或いはこの時に薬師寺を例に引いたのかもしれない」と書かれている。たしかにこの言葉の直接の出典は見
当らないが、フェノロサが明治期に岡倉覺三(天心)とともに薬師寺東塔の宝物と建造物の調査に加わっている事
実はある。さらにフェノロサには「建築を以て音楽の凍りて形に現はれたる者とせり」という文言⁽⁴⁾があり、彼が
「凍れる音楽」が建築についての形容であることを知っていたのは確かである。あるいはこうした事実がさまざま
に重なって、フェノロサが「凍れる音楽」と東塔とを結びつけたという通説が生まれたのかもしれない。

しかし町田甲一によれば、すでに述べたように、この言葉の薬師寺東塔についての形容のフェノロサ説は間違
いで、黒田鵬心の創案になるらしい⁽⁵⁾とし、典拠として黒田の著書『日本美術史講話』(未見)の該当箇所が引用され
ている。この書の引用は町田の著書に任せるとして、黒田の別の著書にも同じような表現がいくつも見つかる。い
わく――

「此の三重塔(薬師寺東塔)は非常に立派な芸術である。三重とは云ふものゝ、一重毎に裳層⁽⁶⁾がついてゐるので、
六重の様に見える。而して裳層の軒の出はやゝ少いので、六重の軒は多く出たのと短く出たのと、交互になつ

てゐる。だから一寸考へると如何にも不恰好の様であるが、實際其の塔を仰ぐと何とも云へぬ美しい形である。各重と裳層の、巾と高さとの割合が寸分の隙も無い。建築は「氷れる音楽」だと云はれてゐるが、其の最も好い例を此の三重塔に於いて見る事が出来る。即ちリズムは立派に空間的に具体化されてゐるのである。「奈良と京都」引用に際して文字遣ひはそのままとし、旧字体は新字体に改めた。以下同様

「此塔で珍らしい点は各重に裳層を有する事で、一見六重塔に見えるが、裳層の軒の出は短いので、六重の軒が長短交互に出入し、一種のリズムをなし、「建築は氷れる音楽なり」という西洋の諺をよく現わした日本建築として殆んど唯一の実例である」(「日本を中心とする東亞美術史」)

「此塔は白鳳時代の建築で三重塔であるが、各層に裳層を持ってゐるので六重に見える。その比例頗る巧に、「建築は氷れる音楽なり」の好例である」(「美學及藝術學入門」(口絵について))

「薬師寺の東塔は三重塔であるが、各層に裳層が附けられてゐるので、一見六重に見えるが、「法隆寺の」五重塔の軒の出が、漸層的になつてゐると異り、交互に出入してゐるので、困難な比例を、一分の隙もなく巧に纏めてゐる手腕驚くべきものがある。「建築は氷れる音楽なり」と云うのは、西洋の建築について云われた言葉であるが、此薬師寺の東塔は、日本建築中珍らしくも当嵌まる一例である」(同上「美學入門」)

「ついで東塔を西塔趾からながめる。各層裳層を持ち、六重交互に軒を出した比例の妙、いくら見ても見あかぬ塔、「氷れる音楽」の我国唯一の例である」(「古社寺行脚」)

これで見ると、黒田鵬心はいかに「凍(氷)れる音楽」という言葉に魅せられ、執心していたかが窺われ、ここに見るかぎりでも五つの著作で繰り返し薬師寺の東塔を「凍れる音楽」の好例と論じてゐる。したがって余人に別の典拠が見つからないかぎり、「東塔」凍れる音楽」説の創案者を黒田に帰しても問題はないであろう。そればかりか、あとで改めて論じるように、「凍れる音楽」を引き合ひに出して具体的な建築物に即しながら、建築と音楽の類縁性ないしその感覚の互換性を論じた黒田の説は卓見である。

では黒田をこれほど魅了し、そしてさらに「東塔は凍れる音楽」といういわば一種甘美な言い回しに適用され、巷間に流布した元の言葉「凍れる音楽」の由来は何か、そしてそれについて諸家はどのように言及しているかを追ってみよう。

手はじめに、手近の引用句辞⁽¹¹⁾で「Architektur」を引いてみると、「die Architektur ist die erstarrte Musik. — Schelling, Vorlesungen über Philosophie」とあり、まず「凍れる音楽」と類似の「凝固した音楽」という言葉がシェリングに由来することが知られる。これを導きにシェリングに当たってみると、こうある——

「建築は彫塑における無機的艺术形式すなわち音楽である」／「建築は空間における音楽であるがゆえに、算術的あるいは幾何学的な釣り合いをもっている」／「建築はいわば凝固した音楽である」(Philosophie der Kunst)⁽¹²⁾

建築学者の井上充夫⁽¹³⁾によれば、建築と音楽の関係を主張するのは、古くからある建築比例論にもみられるとされるが、この種の表現はシェリングにはじまったとみて差し支えなく、ドイツ・ロマン派が好んだ言い回しであることは確かである。まずシェリングより二六歳年長のゲーテはこの言葉に言及してつぎのようにいう。

「へ私の持っている原稿類の中に、」と今日ゲーテはいった、「建築はこりかたまつた音楽だといっている紙を見つけたよ。じっさい、これは含みのある言葉だな。建築から流れ出る雰囲気というものは、音楽の効果に近いものがあるからね」(J・P・エッカーマン「ゲーテとの対話」Montag, den 23. März 1829)

「ある高潔な哲学者が、建築術は凝固した音楽であると言ったところ、それに対して首をかしげる向きが多いことを認めざるを得なかった。この美しい考え方をもう一度導入するとすれば、建築術を鳴り止んだ音楽と呼ぶのがいちばんよいだろう」(Lexikon der Goethe Zitate「Baukunst」／「箴言と省察」)⁽¹⁴⁾

前者の「建築はこりかたまった音楽だといっている紙」は、引用書の訳注によれば、一八八三年にエッカーマンによって後者の『箴言と省察』という標題をつけて、『遺稿』第四巻に収められたという。後者にいう「ある高潔な哲学者」がシェリングであることは、引用書の訳注で確かめられている。またヘーゲルはつぎのようについて。

「さてこれらの目的に従いながらも本来の建築は、〔略〕一層自由であるようにみえる。古典的建築は内容上では精神的諸目的にしたがって、また形式に関しては人間の悟性にしたがって、なんら直接の原像にとらわれずに、その形式を案出し、これを一つの全体像にまとめあげるのだからである。しかしこの自由性は相対的意味では容認されるが、所詮制限された範囲内にとどまり、古典的建築に関する論考は、その形式の合理性のために、概して抽象的で無味乾燥の感なきをえない。フリードリヒ・フォン・シュレーゲルは建築を凍れる音楽 (eine gefrorene Musik) とよんだが、実際この両芸術は、数に還元されうるような、したがって根本的には容易に把握できるような形式関係の調和に立脚している」(『美学講義』^[1])

ここでは「凍れる音楽」の出典を下・シュレーゲルとしているが、ただし、引用文献の訳注にもあるように、シュレーゲルの出典は不明であり、この書のフランス語訳では「シュレーゲル」を「シェリング」に改めているといふ。

なお神林恒道^[18]によれば、シェリングが音楽と建築を比較するヒントを得たのは、フリードリヒの兄で、同じくドイツ・ロマン派のアウグスト・ヴィルヘルム・フォン・シュレーゲルの『ベルリン講義 Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst』(一八〇一年)のノートからであろうとし、ただし「凍れる音楽」という表現は、シェリング独自のものだという。なお神林は、フリードリヒ・シュレーゲルの妻のドロテア・シュレーゲルが、一八一六年八月七日付のラーエル宛の書簡で、夫に「凍れる音楽」の創案者の功績が帰せられるべきだと述べているという事実を紹介している。また井上充夫は前掲書で、「シェリングと親しかったロマン派の文学者フリードリヒ・シュレーゲルの〈建築は凍れる音楽 gefrorene

「Musikなり」という言葉も有名である」と書いているが、残念ながらその出典には言及されていない。
 ショーペンハウアーも、この「建築は凍れる音楽」という言葉の由来をゲーテの上掲文献に求めて、つぎのように論じている。

「以上のごとく両者〔音楽と建築〕間には類似性がありそうだという単なる感じから生まれたのが、建築が凍結した音楽であるという、最近三十年間たびたびくりかえされた思いきった警句である。この名句の由来をたずねるとゲーテまでゆきつくわけで、エッカーマンとの対話・第二巻八八頁によると、彼はへわたしは書類のなかに、建築は凝固した音楽であると書きこんだ紙片を見つけた。またじじつこれは或る程度たしかにそのとおりだ。建築からかもしだされる気分は音楽の効果に近い」と言っている。おそらくゲーテが談話のなかでこの警句を吐いたのもっとずっと以前のことだったろう。周知のとおり彼が談話でもらしたことをさっそくとりあげ、あとになってそれに尾ひれをつけ得々と言いつら連中には事欠かなかったのだから。ただしゲーテがなんと言おうと、音楽と建築の類似なるものをわたしはその唯一の根拠、すなわちリズムとシンメトリーの類似という点のみ還元するわけであるから、したがってそれは外的形式の範囲を一步も出ぬものであって、類似性うんぬんを天地ほども異なる両芸術の本質にまで及ぼすことなど断じてしていない。あらゆる芸術中最も制限の多い微弱な芸術「建築」と最も範囲の広い有効なそれとを、本質問題で同等に置くなどということは笑止千万ですらある」
 (「意志と表象としての世界」第三巻の補足〈第三十九章 音楽の形而上学について〉¹⁹)

ただしショーペンハウアーは、ここに読み取れるように、「凍れる音楽」という言葉を否定的に取り上げ、建築と音楽についてはリズムとシンメトリーという「唯一外的形式の類似」を消極的に認めるだけで、両者の本質的な類似性は認めない。

「凍れる音楽」という言葉の日本での受容とその具体的な表現、そしてその言葉そのものの源泉、さらにそれについて諸家はどのように言及しているか、その流れをあらましこのようにみてくると、いずれも等しく建築と音楽との類似性について——積極的にせよ消極的にせよ——論じていることが分かる。もし建築と音楽との関係についてこのようにいうことができるなら、もっと敷衍して、一般に他の芸術相互間にもこのような関係が見られるのではないか、というのがここでの着眼点である。ここまではこうした関係を表す用語をあまり限定せず、仮に「相互交渉」とか「類縁性」という言葉で過ごしてきたが、ここでこの関係の可能性を論ずるにあたって、用語を統一し、おおよそでも定義しておかなければならない。そこでこうした芸術相互間の関係を、ここでは試みに「異芸術間における感覚の互換性」と名づけることにしよう。

たとえばG・クリムトがベートーヴェンの第九交響曲を寓意的に描いた「ベートーヴェン・フリーズ」連作（一九〇二年）のように、あるいはM・ムソルグスキーが友人の遺作展の絵画にちなんでピアノ用組曲「展覧会の絵」（二八七四年）を作曲したように、芸術家が他の分野の芸術からインスピレーションを受けて創作するということは別に珍しくもなく、よくあることである。ここでいう感覚の互換性とは、そうした芸術の創作の面であれば、作家の直接のインスピレーションによる別の表現形態への感覚の変換のことである。しかし芸術の享受の面であれば、出来上がった作品そのものを鑑賞する場合は、そうした創作の意図や経緯と関係なく、鑑賞の場で独自に、たとえば音楽が絵画的要素に、絵画が音楽的要素に自由に転換することがあるが、そのことをいう。すなわち、芸術の創作の場合、その制作意欲を惹き起こす素材をなす現実の感覚は、音響、色彩、形態、触感、言葉の意味、等多様であるが、もしそれが画家なら、それらの感覚を色と形に変換しなければならぬし、作曲家なら、音の列——メロデー、リズム、ハーモニー——に置き換えなければならない。芸術の享受の場合は、作品に立ち向かって、創作

とは逆の経路で、しかもその経路とは無関係に自由に感覚交換を体験し、直接に描かれた色彩と形態の構成から音響やその他の感覚を喚起され、また音響と間の構成から色彩や形態を、あるいはある種の触感や意味を感じとることが出来る。

こうしてある芸術作品に現実に対峙したときは、創作者としてであれ鑑賞者としてであれ、そこにはその作品の分類基準となった固定された感覚要素とは別の要素が複合してはたらいで感動が生み出されるのである。芸術作品の感動の深淺には、こうした感覚の互換性の多寡がからんでいるということもできるのではないか。事実、音楽に空間的・色彩的感覚を欠かすことはできないし、造形芸術に運動や時間的な感覚要素を考慮しなければその感動の質は説明できない。音楽から絵画の要素を、絵画から音楽の要素を感じることもあるのは事実である。芸術には他のジャンルとの感覚要素の互換性あるいは相互干渉があって、音から色の感覚イメージが生ずるし、絵画のある形態から聴覚としてのリズムやハーモニー体験をすることもあるし、建築に時間的要素を欠けばその全体像の把握は不可能である。

こうした視点に立って、従来こうした問題はどのように論じられてきたかを文献を手がかりにして吟味し、「感覚の互換性」の美学理論としての可能性を考察してみよう。

ヘーゲルは、先に引用した箇所で「建築は凍れる音楽」という言葉を紹介したあと、建築と音楽との類縁性を敷衍してさらにつきぎのようにいっている。

「これらすべての点で——建築の幅と長さや高さとの関係、柱の高さと太さとの関係、柱の間隔や数、装飾のしかたや繁簡の別、多くの平縁や縁どりの大きさなどの点で、古代建築は暗々裡に快いリズム (Burhythmie) に支配されている。とりわけギリシヤ人は正しい感覚をもってそれをみつけたのであって、個々の点ではままたそれから逸脱しても、大体においては、美の原理をふみはずさないために、しかるべき根本関係をたまたなければならぬのであった」(『美学講義』¹⁾)

これもすでに検討した黒田鵬心は、美学理論を展開するなかで「美の形式」の一節として「比例と節奏（リズム）」を論ずる際に、「建築に凍れる音楽」説をさらに具体的に分析して援用し、つぎのようにいう――

「音の拍子と節奏 前に薬師寺の三重塔をよい比例の実例として述べたとき、^{（マ）}建築は氷れる音楽だと云う事を述べたが、形の比例を音にすれば節奏になるのである。強い音と弱い音とが、ある時間的間隔を距て、生ずるとき、これを拍子と云い、拍子の連続が音の形式法則たる節奏となるのである。拍子には二拍子三拍子四拍子五拍子などがある。多いほど拍子は早くなる」（『美學入門』）

ここで黒田は、三重塔の本来の屋根とその各層の下に造られた裳層とを強い音と弱い音に擬してテンポ（拍子）とし、その時間的な視覚の移行を拍子の連続とみなして、その連続的な移行をリズム（節奏）とみなしている。ここでは明らかに、建築における空間的・視覚的な形の感覚の連続が規則的な比例を形成すると、音楽における時間的・聴覚的なテンポやリズムの感覚に転換すること、さらに先に引用した別の箇所^{（8）}の趣旨をも合わせて敷衍している。例えば、両者の相互に異なった感覚は自由な互換性をもつ、といっていることとみることができる。

さらに黒田は『日本を中心とする東亞美術史』^{（8）}で、先の2章での引用に続いて、「しかも〔東塔の〕軒の出長く、屋根の勾配ゆるく、相輪も長く、全体の比例に一分の隙もなく、設計の妙を發揮し、法隆寺五重塔が正々堂々の大建築とすれば、之れは奇襲に成功した美建築であつて両々相待つて我が上代の二塔として其の美的価値は世界に誇るべきものである」といい、薬師寺東塔の一種軽快な感じと法隆寺五重塔の重厚さとの比較を、音楽のリズム・テンポ感覚に転換して論じている。

つぎに、先に言及したドイツ・ロマン主義者のフリードリヒ・シュレーゲルは、異なった芸術間における感覚の相互交渉あるいは互換性についてつぎのようにいう。

「最も偉大なる詩人の作品のなかには、別の芸術の精神が息づいていることが稀でない。このことは画家の場合ももちろん言えるだろう。ミケランジェロはある意味で彫刻家のごとく、ラファエロは建築家のごとく、コレットは音楽家のごとく描いていないだろうか。だがそれだからといって彼らは、単に画家であるにすぎなかったティツィアーノよりも画家であるという点で劣るとは言えないだろう」(「アテネウム断章」⁽²⁰⁾〈断章三七二〉)

ある芸術作品に「別の芸術の精神が息づいている」ことを感じ取るのは、別の感覚要素によるほかない。それだけの画家が彫刻家のように、建築家のように、音楽家のように描いている、というのは、それらの作品がこれらの他のジャンルの作品と感覚の互換性をもち、むしろそこにごそれらの作品の芸術性がひそむ、ということであろう。もちろんこれは直接には形式について言ったものであるが、外的な形式、すなわち感覚を媒介にしなければ内的な精神を洞察することはできない。

この問題を「芸術諸形式の類縁性」と称して、同じ例証を用いて論じたのは大西克禮⁽²¹⁾である。大西によれば、各種の異なる芸術形式あるいは芸術の種類の中に、本質的な共通性ないしは親近関係を強調することは、ロマン主義的芸術観の一つの特徴的な考え方だという。彼はそれを、「ラオコーン」によって詩と絵画との境界線を明らかにしようとしたレッシング流の古典主義ないしは主知主義に対するロマン主義の反動的な現れとみなしている。そして大西は「類縁性」の例証として、ヴィルヘルム・シュレーゲルとその妻カローリーネによる造形美術に関する文章^{*}の一節を間接引用している。——すなわち「斯くて人は諸芸術を再び相互に接近せしめ、或るものから他のものへの移り行きを探求しなければならない。彫刻は恐らく絵画に転生し、絵画は詩に、詩は音楽に成るであらう。そしていつかは知らず、やがて或る素晴らしい教会音楽が、また再び一つの堂々たる伽藍として、天に聳える時があらう」。さらに続いて、つぎのような言葉もあるとして、ここで上に引用したF・シュレーゲルの「断章三七二」の同じ文章が引用されている。^{**}

* 大西によれば、これはもともと「アテネウム」誌上に「絵画論」と題して寄稿されたもので、リカルダ・フーフがその

著『浪漫主義』(Die Romantik, 2 Bde.) 第一巻のなかに引用している文章(原典未見)だという。

* 因みに、大西克禮の『東洋的藝術精神』を知ったのは、拙著⁽¹⁾の初校が出たあとで、のちに詳論する場合に備えてなおも参考文献を探索した結果であった。したがって、そこで同じ主題が論じられていること、またそのなかで拙著で引用したのとまったく同じP・シュレーゲルの文章が例証として引用されていること、等は奇しくも出来た偶然の一致で、もちろんそのときにはじめて知った事実である。

なおここで大西は、この文章を出典を示さずに引用し、それは(フリードリヒの兄の)ヴィルヘルム・シュレーゲルのものであるとし、また、これも出典を明らかにせず、一建築は凍結した音楽だといふ有名な言葉もヴィルヘルム・シュレーゲルが最初に言い出したものである⁽²⁾といっている。

大西によれば、こうした芸術観はドイツ・ロマン派に共通なもので、L・ティークは音楽と詩との相互的移行關係をあつかい、ノヴァーリスも同じ問題を論じているという。彼は、ノヴァーリスの場合はより深く、芸術の本質性が形式の異なる諸芸術——とくに音楽と絵画のように一見主観性と客観性とで対立しているような文章(原典未見)を引用している。——においても同一であることを強調している、として、ノヴァーリスのつぎのような文章(原典未見)を引用している。「本来的にいへば、しかし画家の芸術も亦音楽家の芸術と同様に独立的に、全くアー・プリオリに成立する。画家はたゞ音楽家に比べると、限りなく困難な記号、法、法を用ゐる……彼の形像はたゞその符牒、その表情、その再現手段に過ぎない。人は此の技巧的な符牒と音楽の音符とを比較するがよい。否むしろ多様な指の運動や、足や口の運動を、音楽家は先づ画家の形像に対比すべきである」。

さらに大西はこの考えを敷衍して、表現主義の芸術、なかでもカンディンスキー派の芸術は、絵画を色彩の音楽とするような主張や立場をとっているとし、こうした事情はノヴァーリスにみられる芸術観の一面が徹底的に推し進められた結果にはかならないものだ、と主張する*。

* この点に関しては、W・カンディンスキーと同じく「青騎士」(Der Blaue Reiter)グループの一員であったP・クレーに典型的にみられるはずであるが、それについてはのちに章を改めて吟味する。

大西の「芸術諸形式の類縁性」は、それそのものが独立に論じられているのではなく、「東洋的芸術精神と浪漫主義的芸術観」という章の中の一つの節という枠組で、すなわちヨーロッパの、ことにドイツ・ロマン主義と東洋における芸術観の比較研究の一環として論じられ、東洋の芸術論の「詩画本一律」とか、「無声詩」や「有声画」、すなわち「詩は無形画、画是有形詩」といった言葉が引き合いに出されて東西における「類縁性」論が比較検討されている。そうして、ロマン主義は西洋に生まれた精神的文化の潮流でありながら、その伝統である合理的・主知的・分化的・自律的なものを排し、非西洋的なものを求めた結果、結局東洋的な精神に近づいた、と結論される。^{*}

* ここでは異芸術間における感覚の互換性を論ずる手がかりとして、「芸術諸形式の類縁性」を著者の意図する枠組から切り離して吟味した。もちろんこの問題を軸にしての東西比較論も興味深い問題であるが、しかし、この点に関してはここでは別の問題として保留し、検討の対象外とした。

ハンス・ライゼガング^(註)によれば、芸術作品は複数の層(Schicht)によって構成されるといふ。第一の層は物質的、実在的なもので、建築や彫刻の場合は石、金属、木材が、絵画の場合は画布に塗り分けられた色彩が、音楽の場合は楽器や人間の声から発する実在的な音が、文学の場合は書かれ語られた言葉が、演劇の場合には舞台の上で繰り広げられる演技の全体が、それである。そうしてそのような感覚的な素材の背後に、それらを媒介にして現れるのが、第二の層、すなわちまったく非物質的・非実在的なもの、すなわち精神的なものである。ライゼガングは、その実例として、アルノルト・ベックリートの作品「死の島」を取り上げながら、絵画の鑑賞の要諦についておよそこのように言う。——この場合、第一の層は画布に塗られた色であるが、しかしこの色のなかには、もはやこの描かれた表面にないものが見えてきている。すなわち、遠近法で立体的に描かれた岩塊、糸杉、遠くまで広がっている海、折り重なった雲、門を通り過ぎようとしている小舟である。それによって二次元は三次元に転化し、鑑賞者はそのなかに入り込み、風景が浴びている太陽の薄明りを体験する。そうしてなおもライゼガングは、絵画の鑑賞に欠かせない要素の必要性についてつぎのように述べている。——

「絵を鑑賞するためには、なお聴力を必要とする。てっぺんで少し曲がっている糸杉の梢は、岩塊を吹きわたる風のなかでかすかにざわめいている。しかし岩塊を支配しているのは死の静けさである。外から波がひたひた迫り、小舟の櫂が水をかく音がかすかに聞こえる。たわんだ木々、満ちてくる波、その上をすべる小舟の動きも一緒に体験されるのでなければならぬ。すると、これらすべてのものの背後にさらにもう一つの層が見えてくるが、しかしそれはもはや肉体の目に映るものではない。そうして肉体の耳に訴えるのではない何か聞いてくる。それは安らかな平安、死者が永遠の眠りにつく墓地の静けさである。柩がこの岩屋に納められたとき、すべてが終わる。そしてここに芸術作品を解明する最後のものが私たちの前にたち現れる。それは死のイデーである」(6. Ästhetik)⁽²²⁾

ここでライゼガングは、少し傾いている糸杉の形の描写から風の音を聞きつけ、波の形態と櫂の位置から水の音を聴き、さらに岩塊をくりぬいた岩屋の揺るぎない描写から静けさを、しかも死の静けさを感じとる。そうしてそうした感覚を介してその芸術精神が立ち現れるとし、それはこの場合は死のイデーだという。このイデーこそ鑑賞者に洞察される究極の層である。ここでは明らかに、感覚の互換性に関して、視覚と聴覚との関係の場合を具体的に説いているとみて差し支えないであろう。

ライゼガングがここで実例として取り上げたベックリーンの「死の島」は、フランクフルト在住のさる夫人の「夢想のための絵を」という注文中で描かれたもので、まず一八八〇年に画面の大きさとプロポーシヨンの異なる二点が仕上げられたが、しかしこの二点はあまりに暗すぎて細部がよく分からないという評があって、八三年以降にさらに三点のヴァージョンが描かれ、合計五点が伝わっている。また別の説では、一八八〇年から八六年の間に合計四点のヴァリエーションが成立しているという。⁽²³⁾ なおこの作品名について、ベックリーン自身は、はじめ「夢の島」とか「静かな所」「静かな島」などと呼び、のちには「墓の島」と言っていたが、やがて何作目からカベルリーンの画商によって「死の島」と名づけられて、以後これが定着したものであるという(画図録による)。

因みに、ベックリーンのこの絵を題材にした音楽に、S・ラフマニノフの交響詩『死の島』（作品二九、一九〇九年）、さらにこの絵を含めてベックリーンの他の絵画作品を題材にした音楽に、M・レーガーの管弦楽曲『ベックリーンの四つの音詩』（作品二二八、一九一三年）がある。

芸術における感覚の互換性を説くのに、ライゼガングも、大西克禮と同じく、ベックリーンのいうドイツ・ロマン派（の画家）を例にあげているのは興味深い。これは、「芸術諸形式の類縁性」論がとくにドイツ・ロマン主義に著しいという大西の理論を支える論拠になるかもしれない。

さらに芸術作品の現実性について、ライゼガングは、およそ絵画、彫刻、文学作品、音楽において把握されるのが多層の現実性であり、この現実性は作品によってありふれた素材によって開拓せられるという。さらに彼によれば、芸術作品のなかに把握されるのは、単なる仮象ではなくて一つの現実性である。そうしてこの現実性は、日常の月並な現実性でも科学のいう現実性でもなく、より高く昇華された現実性であり、それが人の心に感動をもたらす、人を精神的により高めるのである。

4

以上によって「感覚の互換性」の美学理論としての可能性を、一般的な議論として論じられた文献を手がかりに吟味してきた。今度はそれをやや具体的な論考につきながら考察してみよう。ただしここでは芸術全般について体系的に検討するのではなく、いくつかの関係に限定して考察することにし、ここでは絵画と音楽の関係を中心として、その枠内で必要の範囲にかぎって、他の芸術との関係も視野に入れながら考える。

絵画と音楽の互換性を論ずるのに、実作品・理論の両面から有力な手がかりを与えてくれる好例に、パウエル・クレーがいる。ピエール・ブーレーズは現代の作曲家であり、また当代きっての売れっ子指揮者でもあるが、その彼がクレーの作品や論考、あるいはパウハウスでの授業教材を自由に分析して、それを中心に諸芸術の互換性を論じ

たものに「クレリーの絵と音楽⁽²⁵⁾」がある。ここでは、主としてこの文献を手がかりにして考察をすずめる。それを補足する範囲でクレリー自身の論考⁽²⁶⁾にも言及するが、しかしこの問題の性格上、他分野の芸術家が——それも音楽家が——画家・クレリーの考えを分析したもののほうがよりふさわしいと考えるからである*。

* クレリーの絵画と音楽の相互関係を論じた著作で、目にしたかぎりで注目すべきものに、なおアンドリュウ・ケーガンの『パウル・クレリー／絵画と音楽⁽²⁷⁾』がある。これは原著刊行年が一九八三年で、ブーレーズの著作の一九八九年より早いし、後者のテキストの編集のもとになった講演・対談も一九八五／八六／八七年に行なわれていて、これらと比べても前者は後者に先行している。ただしブーレーズの本には、編者序言にも本文にも訳者あとがきにも、前著に限らず、類書に言及した箇所はない。ケーガンの著作は、芸術学者による手堅い学問的な分析であるが、ここではつぎの文言を引用するにとどめる。——「音楽と絵画との相互関係という問題に関心を抱いたあらゆる人々のなかで、パウル・クレリーはこの問題に時間と精力を注ぎ、注目に値する解答や解決、また洞察を獲得した者はなかった。画家、音楽家、批評家、理論家、詩人、哲学者、そして教師としてクレリーは観察、提案、新機軸をさまざまな形で提供した」（序論）。

この書の編者ポール・テヴナンのつぎのような序言は、著者の意図を知るのに手っ取り早い。——「ここに収められているのは、ひとりの創造的な芸術家があつたひとりの創造的な芸術家について書いた、おそらくもっとも熱の込めり、もっとも親愛の情に満ちたテキストです。（略）古典的な音楽形式でパウル・クレリーの知らないものは何もありませんでした。それらを支配してきた規則から、彼は純粋に絵画的な問題を考える一定の方法を引き出すこともできました。ピエール・ブーレーズの方は、パウル・クレリーの作品や彼が生徒たちに教えたことを手がかりにして、音楽空間の分布やリズムについての省察を展開していきます。ブーレーズが問題にしているのは、ある方向あるいはもうひとつの方向への翻訳的な変換ではけつてなく、むしろ交換、交感あるいは相互浸透です」。

ここで著者の意図とされる絵画と音楽との「交換、交感あるいは相互浸透」を「感覚の互換性」と言いかえることが許されるなら、この文献はそれを論ずるための絶対の例証になるはずである。事実、クレリーの作品については、しばしば音楽との関連が指摘されてきたし、彼自身、自作を解説する際に、たとえば音楽の和声学の概念を用

いて、作品の重層的な描写を造形的ポリフォニー（多声音楽）と呼び、画面の中での形態の重なり合い、響き合い、繰り返し、軽快感、透明感を説明している。⁽²⁸⁾ 実際、ブーレーズに言わせれば、「これほどポリフォニーに酷似した作品は稀」なのである。

さてブーレーズは、「ひとりの芸術家は、その人物がどれほど独創的であろうと、ある時代に属し、その時代を構成する一要素でもある」という観点から、クレリーの考察に先立って、あるいはそれと並行して、さまざまな異なった芸術家——すなわち画家、音楽家、作家——の相互間にみられる類似性、照応関係について、実作品名をあげながら縦横に語る。いわく、シエーンベルクとカンディンスキー、ヴァーグナーとバルザック、ベルク／マラーとブルースト／ジョイス、ストラヴィンスキーとピカソ、ヴェーベルンとモンドリアン、レジェとミヨー、マティスとペートーヴェン、ヴェーベルンとゲーテ、等の「交換、交感、相互浸透」について。そしてそのあと、「ではクレリーは？」と目を転じて主題を展開する。

クレリーと他の芸術家との照応関係について、具体的に語るところを追ってみよう。バッハ、モーツァルトとの関係については、その要点をこのようにいう。「彼は、バッハとモーツァルトから追従的、模倣的な着想を得たのではなく、それらの作曲家たちに固有な方法、思考、書法手段を分析したのであり、彼の歩みの独自性すべてを形作り、それに類稀な有効性を与えている、あの聖体の秘跡における実体変化にも比べられるものはそこから生じている。そしてモーツァルトはおそらくクレリーの感受性にもっとも近しい音楽家だったといひ、一つの旋律線と一本の描線とは等価物」の実例を、彼の『クラリネット五重奏曲』（K・五八一、一七八九年）の緩徐楽章におけるクラリネットの旋律とクレリーの装飾を加えられた独特な線描に——作品名は特定せずに——見ている。

ブーレーズによれば、クレリーは構成（コンポジション）という現象、すなわち諸要素相互の組み合わせにこだわるが、それは彼の教育方法がゲルマン系音楽の伝統に由来するところが大きいからだという。ゲルマン系音楽の特徴は、連続性や主題の派生を大事にするところにあり、それがクレリーがとくに好んだバッハやモーツァルトに典型的にみられるというのである。

イーグル・ストラヴィンスキーとの関係については、クレーのデッサンのいくつかは、その滑稽さから、ストラヴィンスキーのいくつかの作品を連想させるといふ。例として、『高いC「音」の勲章』（一九二二年）とストラヴィンスキーの『弦楽四重奏のための三つの小品』（一九三一年）との照応関係があげられる。またクレーのユーモラスでマニエリス的な側面は、ストラヴィンスキーの『プリバウトウキ』（一九一四年）や『猫の子守歌』（一九一五年）に靈感と実現の照応を示しているといふ。

アントン・ヴェーベルンについては、クレーがバウハウスにおいて教育活動に従事していた時期、幾何学的な形態や分割が重視され、小さな点を並べた絵が描かれる時期に比較される。すなわち、クレーのこの時期の特徴が、ヴェーベルンが一二音音列を採用する直前の作品一五（五つの宗教的な歌）、一六（ラテン語のテキストによる五つのカノン）、一七（三つの宗教的民謡）を作曲していたころの様式と照応するという。つまり、「クレーが、多少とも精緻に置かれた小さな点によるさまざまなタイプのテクスチュアで表面を目立たせる時、ヴェーベルンは同じことを音楽でおこなう。あるひとつの音符が一定の持続を満たすということを表すために、彼はその持続を保持するのではなく、多少とも類似した、つまり多少速くなったり遅くなったりする複数のスタッカート音を用いて持続感を生じさせるのである」。こうして、「まったく異なる世界で、一方の人物は空間を占拠するために、他方の人物は時間を占拠するために、彼らは二人とも、小さなインパルス、絵画においては彩られたインパルス、音楽においてはリズムをもったインパルスという同じ解法を見出した」のである。

アルバン・ベルクとの照応関係については、ブレーズはクレーの主張する、円と直線という幾何学図形の間の相互関係を規定する「有機的な原理」(『バウハウスの講義録』)に関して吟味し、その好例として『観相学的な稲妻』（一九二七年）をあげ、それをベルクの歌劇『ヴォツェック』（一九一四年）と比較する。そして、クレーによって定義されたこの有機的な原理は、作曲においてとくに重要だとして、『ヴォツェック』の第三幕を例にあげて、つぎのようについて、「第三幕の溺死の場〔第四場〕は、ひとつの和音に基づいて構成されている。その和音は音楽言語のあらゆる構成要素に入り込んでいく。時としてそれは一定の旋律線に沿って滑り、つねにその旋

律線に平行したかたちを取る。時としてそれは静止的になり、自己の存在を示すために明滅する孤立した光の点々のような単位に細分化、断片化される。問題になってるのはひとつの原理であり、それが他のすべてに侵入し、原理自体にのみ応じてそれらに実を結ばせるのだ。この例はすぐにクレレーの円や直線を思い起こさせる。つづいて、同じ第三幕の第三場がはじまる前に主要リズムが大太鼓で荒々しく粗雑に打ち出される場面を描写し、比較する。

* ブレーズはこの原理をつぎのようにまとめている。——「一、円が直線よりも強い例。直線は円の中に入るや否や変形され、その危険な領域を出るや再び元の形に戻る。円は変わらない。二、直線がそのもつとも強烈な浸透力を発揮する例。円は直線によって、その直線の力と方向に応じて、著しく変形される。円の敗北。三、二つの形象が相互に変形を競い合う例。相互的な同化現象が生じる。各々が競合相手の形式の影響を受けた形式を採用する。(九四頁)。

この点に関していえば、先に検討したヴェーベルンもクレレーと同じように、幾何学的であると同時に有機的でもある力を創り出そうとしているといい、前者は絶えずゲートを参照し、後者は自然における植物の変態(メタモルフォーゼ)を検討しながらゲートに歩み寄っているという。すなわち、両者とも植物の変態・生長のなかに見られる精密な幾何学的な調和を保ちつつ有機的に自己展開するさまを、自らの創作手法に擬しているというのである。

ブレーズは、クレレーと他の芸術家との具体的な照応関係をこのように語りつつ、それを一般的な理論としてまとめる試みもして、そうした断片的な試論がこの著書全体に散見される。つぎはそうした部分を拾い上げて、やや一般的な理論として再構成してみよう。

クレレーは、絵画の世界に照応関係をもつものとして、リズム、ポリフォニー、ハーモニー、響き、強度、ダイナミックス、ヴァリエーション、体位法、フーガ、シンコペーション、などといった音楽用語を使っているが、ブレーズによれば、クレレーはそれらを確な意味で用いている。しかしクレレーが問題にしているのは、単に音楽を絵画に「翻訳」することではない。むしろ彼が目指しているのは、音楽のもつさまざまな豊かさを別の表現方法に適

用し、音楽のさまざまな構造を、別の表現様式に移し変えることなのだ。ブーレーズはそのようにまとめながら、たとえば「ポリフォニー」についてクレー自身が説明する文章を引用する。——「たしかにポリフォニーは音楽の領域に存在するものである。そうしたポリフォニーの本質を造形の領域に移し変えようとする試みそれ自体は何ら注目に値するものを持たない。けれども、音楽がいくつかのポリフォニックな傑作において特殊な方法で達成できた諸発見を活用すること、その宇宙的な性格を持った領域に深く分け入り、そこから芸術に対する新しい視座を得て戻ってきて、そのようにして新たに獲得したものの発展を造形的な表象という領域で追求すること、それだけでも実にすばらしい。(略) (原出典未見)。クレーはこのほかにも「ポリフォニー」についてつぎのように言及している。

「諸要素の解放、それらを分類しての再編成、多面的に同時になされる分解と全体への再建、造形的なポリフォニー、運動の平均化による静かさの回復、およそこうしたことは、高度なフォルムの問題であり、形式的な知恵にとつて決定的なものであっても、しかしそれはまだ最高位の芸術ではない。最高位においては、多義性の背後に奥義 (ein leztes Geheimnis) があり、知性の光はみじめにも消え失せる」(Schöpferische Konfession)⁽²⁶⁾

ここで言われていることは、これ以上別の言葉で理解しようとするよりも、題名に「ポリフォニー」の言葉の入ったクレーの一連の実作品——「ポリフォニックにはめ込まれた白」(一九三〇年)、「ポリフォニックな建築」(同)、「動力学的にポリフォニックなグループ」(一九三二年)、「ポリフォニー」(一九三二年)等——を見るにしくはない。ただこれらの作品の技法を理解するために、絵画における「ポリフォニー」のクレー自身の定義を要約して補足していえば、「重なり合っていて透明で、直線に囲まれた平面という概念⁽²⁷⁾」である。

たしかにブーレーズのいうように、クレーは音の世界と視覚の世界との間に並行関係を見ようとしているのではない。そこに見られるのは明らかに感覚の互換性であって、感覚が変換して表現された瞬間に、まったく別の芸術

になる。音楽のポリフォニーと絵画のポリフォニーとは、表現された結果としてはまるで別物である。ただ、ライゼガングの言を援用していえば、そうした第一の層の背後にはイデーとしての別の層が現れる。それは聴覚と視覚の差を超越した共通なイデーとしてのポリフォニーである。そのイデーこそ、クレレーのいう「多義性の背後にある奥義」であろう。

同じことはもちろん「フーガ」についてもいえる。——たとえクレレーがフーガをモデルに採り上げた場合でも、それは音楽的な意味でのひとつのフーガを図形的に構成するためでは断じてなく、むしろ一枚の絵に、フーガという音楽言語の基礎となっている一定のタイプの回帰や反復や変奏を改めて見出すためである。それ以上先に進むことはあり得ない。そうしてブルーゼスが『赤のフーガ』（一九二二年）を分析して主張するように、クレレーの目論んだのは、表層的な類似、すなわちフーガの諸声部の重なり合いの視覚的な類似ではなくて、その「多義性」としての視覚の感覚効果を媒介にしてその背後に潜むフーガのイデーあるいは「奥義」である。

一般的にあって、絵画と音楽の特徴を区別する根本的な枠組に、空間と時間がある。しかし現実に芸術作品を鑑賞する場合は、そうした固定した感覚要素の枠組ではその複雑な享受過程を説明することはできない。空間要素と時間要素との互換性については、すでに前章で建築と音楽との関係であらまし吟味したとおりである。

ブルーゼスは、一枚の絵を眺める場合でも空間だけがパラメーターではなく、時間も重要な役割を果たすとし、クレレーの場合を分析する。すなわち、クレレーの場合はその作品の大部分が小型であるから、ほとんど瞬時にその作品の全体を把握したと思う。しかし実際には画面の視点はある点から別の点へと進み、そこに時間的な経過が介入する。細部の知覚が満たされるとさらに全般的な眺望を得ようとする。鑑賞者は、満足するまで、すなわちその作品を最良の水準で認識したと思うまで、その過程を繰り返す。こうして全体として縦横に錯綜する時間過程によって、その作品の空間認識が可能になるのである。

そして、ブルーゼスは絵画と音楽における空間と時間の関係についてつぎのようにまとめる。——「音楽における時間の概念は、一方通行的であり、絵画における空間は多指向的である。音楽における空間は絵画のそれとはまっ

たく異なる観念である」「クレーの何枚かのデッサンはさまざまな音域の等価物と解釈できる。また音楽家にとつて、さまざまな音高の作り出す空間は、ほとんど視覚的でもある」「音楽における空間は、同様に時間的な観念にも、つまりリズムにも結びついている。リズムのゆるやかな様相、まばらな骨組みは、ほとんど空虚に等しいような空間と同一視され、きわめて緻密な骨組みを備えた、非常に速いテンポは、ためらうことなく、ひじょうに濃厚な空間を想起させる」「私たちは、時間および空間が音楽と絵画では同一の機能を果たしていないと認めることができる。それらはまったく似かよっていることもあるが、極端に異なっていることもある」。

さらにブレースは、空間と時間との関係を、音楽と建築の親縁性にもみている。彼によれば、反復的な図式にもとづいた古典派音楽の形式は古典派の建築に似ているという。そしておよそつぎのように敷衍する。——建築を見る場合、その全体を見ることなく、その隠れたままの部分を見ることができ、空間それ自体や、建築のさまざまな部分の規模は、列柱のリズムによって読み取られる。リズム的な拍動は古典派音楽においては時間の測定を可能にし、建築においては空間の測定を可能にする。そうした空間の測定能力は現実的な安心感をもたらすと。こうした考え方は、すでに検討したように、黒田鵬心が薬師寺東塔について行なった考察とほとんど同じである。

この空間と時間との関係について、クレー自身はつぎのように一般化して語る。

「運動は、あらゆる生成の基礎である。レッスینگの『ラオコーン』については、かつて私たちは若気のいたりでもみっちり勉強しようと無駄な努力をしたものだが、そこでは大騒ぎで時間芸術と空間芸術との違いについて論じられている。しかしよくよく考えてみれば、それは術学的な妄想にすぎない。空間もまた一つの時間的な概念だからである。／一つの点が運動して線が描かれるなら、時間が必要である。線が面が変わるときも同様である。同じようにして、面の運動は空間になる。／造形作品は即座に出来上がるのであろうか？ 否、それは一部分ずつ組み立てられていくのであり、一軒の家を建てるのと異なるところがない」(Schöpferische Konfession)⁽²⁶⁾

空間と時間との不可分性について論じるのに、これほど簡潔な文章はない。クレールはそれを実作品で示してみせたのである。

それを裏づけるように、ブーレーズは、とくに音楽家として、クレールの作品の前に立って心情を吐露している。

——クレールの作品を前にした音楽家にとってつねに実り豊かなのは、その作品に内在する特殊な問題や画家クレールの提出した解法を考察し、彼の研究方法を分析し、彼の手順と音楽家としての自分の手順との間に照応関係を見出し、出そうと直観的に努めることだろう、と。これは、絵画と音楽との互換性についての、単に理論的のみに留まらず、実作者としての実感にもとづいた告白にほかならない。

自ら音楽家——作曲家かつ指揮者——としてのブーレーズが、画家としてのクレールを俎上にのせて、その作品と理論の両面から縦横に分析した結果をこのように見てくると、それについて改めて解説を必要としないほどに、絵画と音楽という異芸術間にはたらく視覚と聴覚にかかわるさまざまな要素の照応関係を、ここで試みという「感覚の互換性」を、確認することができる。

なお、芸術における感覚の互換性を説くのに、大西克禮もライゼガングも、ともにドイツ・ロマン派を取り上げていることは、すでに述べた。しかし皮肉にも、クレールはロマン派とは無縁であった。じじつ彼は、ケーガン(ケイガン)によれば、学生時代から、バッハの高貴な構築性とベートーヴェンの荘嚴な情熱に惹かれる反面、アルノルト・ベックリオンやフランツ・シュトゥックといった画家たちの大げさな寓意画やアカデミックな神話画には馴染むことができなかったという。一過去のドイツ音楽の崇高さ」と「当時のドイツ絵画のメロドラマじみた仰々しさ」との間に大きな落差を感じていたのである。今は一つの仮説として言えば、むしろそこに、クレールを絵画の制作において音楽性の追究に向かわせる原動力があったのではないか。彼はそれを糧に、視覚要素による直截な生な寓意表現を、聴覚要素によるもっと乾燥したイデー、すなわち「奥義」に転換し、昇華させようとしたのではないか。(ただしクレールは、レッシング流の古典主義的な考え方を排する点では、ロマン主義と同じ軌道上に在る。)

異芸術間の感覚の互換性について、あらましこのように模索してみると、それを一つの美学理論とする可能性が色濃くなってくるのとみることができよう。ただし、ここでは数ある芸術のなから、絵画と音楽、あるいは建築に限定して吟味してきたにすぎないのだから、その結果をただちにすべての芸術に敷衍することは控えなければならぬ。詩・小説などの言語芸術、演劇・映画などの総合芸術等の検討は、手つかずのまま残されている。しかし限られた芸術間の比較検討によってであっても、少なくとも視覚と聴覚という感覚間に横たわるさまざまな要素に関してはその互換性を認めることはできる。それをどのように芸術一般の理論として体系化するかは、別の問題である。ここでは、芸術一般について考察する誘い水にするために、その一つの試論として考えてみるにとどめた。

なお、芸術をイデーの側面からみれば、ここで吟味してきた感覚要素の互換性 (interchangeability) は、芸術活動——表現および享受——の過程、すなわち「諸層」にすぎず、さらにその先に感覚諸要素が相互依存性 (interdependence) によって完結するさまをみなければならぬ。結局は、それによって一つの作品が「場」として形成されると考えることができるからである。たとえば、クレーの一つの作品は、視覚・聴覚・その他の全感覚の互換性を介し、さらにそれらの感覚要素の相互依存性によって作品としての場を作り上げることができらる、その場が昇華されたイデー、すなわち「奥義」であらう。ただし、この点に関してはここでは問題提起にとどめ、つぎの課題としたい。

(了)

文 献

(一) 竹内昭「哲学の基本問題」、同・山口誠「『哲学』第二部、一九九四年、法政大学通信教育部

- (2) 『最新旅行案内13 奈良』一九六二／七三年、日本交通公社出版事業局
- (3) 山口静一『フェノロサ・上』一九八三年、三省堂
- (4) 沢村仁・渡辺義雄・入江泰吉『奈良の寺10 薬師寺・東塔』一九七四年、岩波書店
- (5) E・F・フェノロサ『美学』岡倉天心訳、『岡倉天心全集』第八卷、一九八一年、平凡社
- (6) 町田甲一『大和古寺巡歴』講談社学術文庫、一九八九／九二年、講談社
- (7) 黒田鶴心『奈良と京都』一九一六／一七年再版、発行・趣味普及会／発売・誠文堂
- (8) 同『日本を中心とする東亞美術史』『鶴心選集』第一卷、一九五三年、発行・趣味普及会／発売・誠文堂新光社
- (9) 同『美学及藝術學入門』『鶴心選集』第三卷、一九五二／五年、発行・趣味普及会／発売・誠文堂新光社
- (10) 同『古社寺行脚』『鶴心選集』第五卷、一九五三年、発行・趣味普及会／発売・誠文堂新光社
- (11) Punsich, E.: *Zitate Handbuch*, 1992, Weltbild Verlag, Augsburg.
- (12) Schelling, F. W. von: *Philosophie der Kunst*, II. Besonderer Teil, *Schellings Werke*, Münchner Jubiläumsdruk, 3. Ergänzung, Bd. 1984, C.H. Beck'sche Verlagshandlung, München.
- (13) 井上充夫『建築美論の歩み』一九九二年、鹿島出版会
- (14) Eckermann, J. P.: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Sonderausgabe, die *Tempel-Klassiker*, Emil Vollmer Verlag, Wiesbaden. 『ゲーテとの対話(中)』岩波文庫／山下肇訳、一九六八／七七年、岩波書店
- (15) Döbel, R. (Hrsg.): *Lexikon der Goethe-Zitate*, 1991, Weltbild Verlag, Augsburg.
- (16) J・W・v・ゲーテ『箴言と省察』岩崎英二郎・関楠生訳、『ゲーテ全集』第二三卷、一九八〇年、潮出版社
- (17) Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, *Hegel Werke* 14, 1970/86, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 『美学』第三卷上、竹内敏雄訳、一九七三／八一年、岩波書店
- (18) 神林恒道『〈疎れる音楽〉』『日本フェノロサ学会会報』第一二号、一九八九年
- (19) Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zweiter Band, *Schopenhauer Sämtliche Werke* 3. Band, 1972, F.A. Brockhaus Wiesbaden. 『ニーヘンノウマー全集』6、塩屋竹男・岩波哲男・飯島宗享訳、一九七三年、白水社
- (20) F・シュレーゲル『アテネウム断章』山本定祐訳、『ドイツ・ロマン派全集』第二二卷「シュレーゲル兄弟」一九九〇年、国書刊行会
- (21) 大西克禮『東洋的藝術精神』一九八八／八九年、弘文堂

- (22) Loisegang, H.: *Einführung in die Philosophie*, Sammlung Götschen, 1973, Walter de Gruyter & Co.
- (23) 国立西洋美術館編集『ハーセル美術館所蔵作品によるアルノルト・ベックリー展』(図録)一九八七年、国立西洋美術館
- (24) 東京国立近代美術館編集『プロイセン文化財団ベルリン国立美術館所蔵19世紀ドイツ絵画名作展』(図録)一九八五年、朝日新聞社
- (25) P. プーレーズ『クレーの絵と音楽』P・テウナン編、笠羽映子訳、一九九四年、筑摩書房
- (26) Kloe, P.: *Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, 1987/91, Reclam Verlag, Leipzig.
- (27) A・ケーガン『パウル・クレー／絵画と音楽』西田秀穂・有川幾夫訳、一九九〇／九二年、音楽之友社
- (28) 横浜美術館学芸部編集『20世紀美術の挑戦——ルートヴィヒ美術館展』(図録)一九九五年、ホワイトPR