

ノルベルト・エリアスとモーツァルト — 若き音楽家の肖像

大 平 章

Norbert Elias and Mozart — A Portrait of the Musician as a Young Man

OHIRA Akira

Abstract

Mozart died at the age of 35 in 1791 in disappointment and despair with the sense that his life was meaningless; for he could neither believe in his wife's love nor fulfill his wish to become a successful musician during his life time. On the other hand, Mozart is believed to have been an extraordinarily talented musician with prodigious creativity despite the fact that he was sometimes regarded as immature or even childish on account of his frequent use of obscene and foul language. As a result, the image of Mozart as a musician and his image as a man have been separated, which has given rise to a strange identification of Mozart as a genius endowed with the inborn ability to compose excellent music unrelated to his actual life. But Norbert Elias does not agree with the dichotomous way of thinking underlying this kind of interpretation, insisting that Mozart's musical life is inseparable from his human life. Elias tries to find compatibility and consistency in this seemingly discrepant double image in relation to Mozart's life. To Elias, to love Mozart's music is to love, more or less, the man who created it. Furthermore, from Elias's sociological point of view, Mozart's tragic life as a musician exemplifies a momentous historical transformation from craftsmen's art in court society to artists' art in bourgeois society; therefore he regards Mozart himself, rather as a representative artist of this transitional period than as an individual and unique artist with unprecedented talent. In conclusion, Elias argues that the ambivalence and dilemmas inherent in the civilizing process were crucial in determining not only Mozart's own fate as an artist, but also the whole fate of his fellow artists. Here can we find Elias's sociological insight into tracing, on the levels of sociogenesis and psychogenesis, the impact of historical changes in artistic expressions on the change in the personality structure of artists themselves through long chains of interdependence. Elias had already attempted to theorize his view on art in his early essays, and more than 50 years later he successfully developed it into a more systematic form in *Mozart*. The purpose of this paper is to appreciate Elias's efforts to integrate his fundamental concept of changing art and artists in a transitional age into his theory of the civilizing process.

(1) エリアスと芸術

93歳の長寿を全うしたノルベルト・エリアスはその波乱に満ちた人生を通じて文学や芸術に多大な興味を抱き、自らの社会理論を構築する際にそれを有機的に活用することに成功した稀有な社会学者であった。こうした成果は、彼が若い頃よりゲーテやシラーなどのドイツ古典主義文学に傾倒したり、古代芸術の発生過程や現代芸術の歴史的变化に関する論文を書いたりしていたという事実から生じたものであろうが、むしろ、彼が人間社会総体の研究の方向を、自然科学・社会科学・人文科学と

いう従来の個別化された狭い専門領域を超えた次元に求めていたことに起因すると言ってよい。⁽¹⁾ 想像力を駆使して小説を書いたり、絵を描いたり、あるいは音楽を作ること、ある種の重要な社会的行為であり、社会における人間関係一般から遊離した空想的な出来事のみを扱うことではない。政治や経済の専門家がわれわれの直面する現実的な問題を分析し、それに対して一定の答えを提示するように、芸術家もまた同じレベルの人間の諸問題を社会学者とは別の手段や方法で——音や色彩や素材を媒介として——表現するのである。エリアスのこうした関心は、政治や経済も文学や芸術と密接な関係があ

り、両者を切り離すべきではないというような陳腐な教養主義的議論に向けられたものではない。端的に言えば、それは、芸術的な創造性も宗教的な預言性もまた自然科学の合理性も元来同じような人間の思考能力から発生したということを強調しているのである。むしろ、人間の知識を機械的に合理性と非合理性という形で二分法的に分離するところに現代人の誤りがあるのであり、そのことをエリアスは繰り返し指摘した。⁽²⁾

確かに自然科学がその数学的な処理能力によって信頼度の高い答えを常に用意し、社会科学がグラフや統計を駆使して現実の動向をより具体的に説明してくれるという意味では、両者は神話や宗教に比べて、より「現実適合的」な知識をわれわれに提供してくれる。⁽³⁾ とはいえ、現代人はその合理的な知識によって必ずしも幸福な境地にいるとは言えない。今日の地球の温暖化による異常気象、および地震の頻発などは再び人間の科学技術能力への懐疑を増幅しているし、高度に発展した現代の産業社会も、より多くの自制を強いることで人間生活をより単調かつ機械的な方向に導いている（だからこそ、逆に音楽や文学やスポーツが提供する楽しい興奮の探求は、その非日常化機能によってそうしたストレスの多い現代社会に潤いをもたらすのである）。また、科学的知識を前提としている現代人は、科学が発展していないより単純な社会の知識がどのようなものであったかを問うことは少ない。そうした社会に住む人々の知識が魔術—神話的であり、より宗教的色彩の強いものであったとしても、それは彼らにとっては、彼らの時間概念と同様ある程度「現実適合的」であったことを現代人は知る必要がある。換言すれば、ホメロスの神話的世界は、ギリシャ人にとっては合理的な知識であり、偶像崇拜を禁止する旧約聖書の倫理性も古代ヘブライ人には現実的な教義であったと言えよう。非合理的とされる魔術—神話的な知識は古代人や中世の人々にのみ限定されていたわけではない。そうした幻想に現代の国民国家が陥りやすいことは、エリアスのみならずE・カッシーラーも指摘していることである。⁽⁴⁾

したがって、文学や芸術を社会科学とは無縁であるとする発想は正鵠を得てはいない。とはいえ、エリアスは反映論的な立場から文学を単に社会学の客観的な資料と見なしているわけではない。むしろ両者を、同じ人間社会の構造や変化をそれぞれ違った次元や空間で説明する相互補完的なものと見なしたところにエリアスの独自性がある。もちろんこのことは、彼自身がイギリスの詩人

の模倣詩とはいえ、実験的な詩作を試みていたという事実とも関連する。たとえば、詩集『人間の運命』(*Los der Menschen*) に収録されている「哀れなヤコブの物語」(*Die Ballade vom armen Jakob*) は、彼の第二次世界大戦中における厳しい社会経験と、歴史に翻弄される芸術家の悲劇的な運命がユーモアを交えながら語られているという点で、社会学的認識と文学的表現の相互浸透として評価に値するものである。⁽⁵⁾

しかし、こうしたエリアス自身の作家としての経験は、彼の音楽家モーツァルトへの感情的な「参加」の度合いをより深くする上で重要ではあるが、これから論じる『モーツァルト—天才の肖像』(*Mozart: Zur Soziologie eines Genies*) では、エリアスとモーツァルトの間には一定の「距離」が保たれているため、モーツァルトの音楽的、人間的成長とその社会的背景との関係が芸術社会学のテーマとしてより具体的な方向を示している。そういう意味では、このエッセイは一般的な音楽家の伝記ではなく、内容的にはむしろエリアスが若い頃に書いた芸術論「キッチュの様式とキッチュの時代」(*The Kitsch Style and the Age of Kitsch*) の方向を目指すものである。⁽⁶⁾ ここでの中心テーマは、因習的な芸術制度や様式を乗り越え、新しい社会にふさわしい芸術を創造しようとする新興の作家、画家、音楽家が直面する苦悩と努力を、個々の芸術家に固有の生活史の一局面として捉えることではなく、特定の時代に生きた芸術家の創造活動全体に課せられる歴史的運命と見なすことである。権力や特権を持つ旧時代の芸術家集団から見れば、新興芸術家の自由な芸術品は、「まがい物」、「贋作」=「キッチュ」(専門的芸術家の技術と大衆レベルの技術との格差や乖離に起因する過渡期的現象)と見なされ、その集団全体も「汚名化」、「中傷化」され「部外者」扱いをされる。しかし、社会の変動にともない、こうした新種の芸術を理解する一般読者や支持者、およびそれを商品として販売してくれる出版社や販売店や仲介業者が徐々に増大するにつれて、新興芸術家集団はやがて真正なる「定着者」として扱われ、かつその芸術品もいわゆる純粋なものとして評価され始める。社会の権力構造や権力バランスが変化するとき、その芸術制度や方法もダイナミックな変化を遂げるのである。

文学の歴史を例に挙げれば、古典主義からロマン主義、ロマン主義からリアリズム、リアリズムからモダニズム(その変種としてのダダイズムやシュールリアリズムや未来主義など)やポスト・モダニズムへの変化で

ある。いわばそれは、エリアスの言葉で語るなら、「文明化の過程」で起こりうる芸術の必然的な変遷であり、個々の芸術家の多くは、そうした長期に及ぶ総体的な変化にはあまり気づかず、旧制度に対してまともに孤独な挑戦を試みる。そうして、ここに新興芸術の先駆者が直面せざるをえない悲劇が存在することになる。エリアスにとって音楽家モーツァルトはまさにその典型的な例なのである。したがって、この場合、モーツァルトは音楽家の伝記の対象としてではなく、芸術社会学の分析・診断対象として存在することになる。もちろんこのことによってエリアスはモーツァルトにまつわる従来の音楽的な評価や魅力を否定したり、モーツァルトへの個人的な愛情を失ったりしたのではない。彼は人間としてのモーツァルトを評価することによって逆にその音楽的魅力を再発見したのである。つまり、そこには、人間としてのモーツァルトを「未熟」であるとし、その音楽を「天才」の成せる業と見なす一般的な見方への警告がある。換言すれば、エリアスは「才能」や「天才」という言葉をまるで辞書の定義のごとく、生きた人間から遊離した、普遍的で神業的な（変化せず静的な）かつアプリアリナ特質として理解する人間の言語的習性を批判したのである。

エリアスはその著作でヨーロッパの近世初期やフランスの宮廷社会時代の行動様式やマナーを一定の方向に導く際に大きな役割を果たしたと思われるような人物、たとえばエラスムスやルイ14世の功績に言及することはあったが、彼らは——そこに個人の、いわば自発的な社会的行為者としての存在意義があるとはいえ——歴史や社会の重大な変化を生み出す決定要因として位置づけられることはなかった。つまり、個人は、最終的には歴史のダイナミズム、彼の言葉で言えば、「相互依存の連鎖」、[編み合わせ]や「ウェブ」に否応なく組み込まれ、その存在を民族集団や国家などのより大きな生存単位に吸収され、支配される存在であった。こうした前提を考慮に入れば、個人としての音楽家モーツァルトの伝記的事実をなぜエリアスは取り上げたのかという疑問が生じるかもしれない。しかし、ここでも、先に述べた、変化の激しい時代に直面する芸術家の葛藤や運命を総合的に分析するというエリアスの基本的な意図に留意すれば、『モーツァルト』が、音楽家の単なる個人的な伝記的事実に言及した本ではないことが分かる。これまで本書がエリアスの社会学を語る上で重要な位置を占めるものとして注目されなかったのはこうした事実への認識が欠け

ていたことに起因するように思われる。

S・メネルはエリアスのモーツァルト論がドイツにおける文明化の問題——宮廷社会に代表されるフランス的な文明化を虚飾、虚偽と見なし、読書や学問による自己啓発に自らの「文化」(Kultur)の源泉を求めたドイツ中産階級的人格構造が惹起した政治的悲劇(ナチズム)——との係わりで彼の『ドイツ人論』(*The Germans*)に関連していることを示唆している。⁽⁷⁾それが正しい指摘であるかどうかは別にしても、こうした見方は、エリアスのモーツァルト論を「個人の伝記」に還元しないで、より広い視野で捉え、エリアスの統合的な理論化作業への可能性を探る上で有益であろう。確かに、晩年のエリアスの著作のいくつかは、たとえば『シンボルの理論』(*The Symbol Theory*)や『時間について』(*Time*)がそうであるように、内容的にも繰り返しが多く、一見すると、未完の書であるという感を免れない。おそらく『モーツァルト』を含むこれらの著書の編者もこうした事実にくいぶん気がついていたのであろう。⁽⁸⁾またそれはエリアスの晩年の肉体的な衰え(エリアスは晩年ほとんど視力を失っていた)という事実からすれば、避けられないことであつたに違いない。とはいえ、従来の社会学の一般的な研究対象だけでなく、言語、芸術、時間などを社会学の重要なテーマとして——知識社会学の一環として——新たな理論に統合しようとするエリアスの姿勢は高く評価されなければならない。おそらくそれは、多くの点で不満の残る作業であつたにちがいない。しかし、そうした状況にあつても、少なくともわれわれは、エリアスが社会学の研究において常に目指していた姿勢を垣間見ることができるのである。それは一方では、小さな現実の生活の中に隠れている大きな理論を探ること、他方では大きな理論に含まれている小さな経験的世界を見ることであり、換言すれば、マクロな視点とミクロな視点の相互性と相補性によって実現されるのである。少なくとも『モーツァルト』は社会学のそのような方向をわれわれに示唆しようとする書である。それはモーツァルトの伝記的な事実に沿いながら、かつそれをいかに一定の理論に統合するかという作業、つまり経験的作業と理論化作業をとまなう。

本書の第一部は伝記のそうした経験的な世界に基づく分析であり、第二部では芸術社会学としての統合性に向かう理論的作業が優先される。前者の中心は、宮廷社会の桎梏から逃れ、音楽家モーツァルトがより自立した、自由な音楽家として、開かれた市民社会に創造活動の原

点を求めようとして直面する苦悩、葛藤、衝突、決断の世界であり、後者は、息子と父親との対立というごく日常的な、またあまりもありふれた人生の背後に隠された重要な事実、つまり芸術家の新たな進化と飛躍、またそれにとまらぬ断絶と孤独の世界である。本書は、端的に言えば、天才と仰ぎ称された一音楽家が新たな成長を目指して求めた「自由への挑戦」であり、同時に激しい格闘の末にたどり着かざるをえなかった芸術家一般の悲劇的運命、自らの「レクイエム」への道に他ならない。

(2) 人間としての音楽家モーツァルト

1791年35歳の若さでその生涯を終えたヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルトは、純然たる音楽の世界では、魔術的な創造力を持った天才であり、彼の死は、現実生活とは係わりのない超人間的な能力の突然の、惜しむべき消失と見なされる。つまり、音楽愛好家の多くは、この夭折した音楽家の生活のどこに挫折と失望があったのか、あったとすればそれが彼の美しい音楽とどのように関連していたのかをあまり真剣に考えることはない。ところが、エリアスは、未完成とはいえ絶妙な音楽を作ることができたモーツァルトが、妻に裏切られ、ウィーンでの音楽家としての成功の夢を失い、人生を意味のない無価値なものとして考えざるをえなくなる道化のような男になった結末を、音楽家としての彼の死と結びつける。つまり、モーツァルトの人生が悲劇であればあるほど、彼の音楽はその反作用としていっそう美しい音を奏でる、とエリアスは考えるのである。天賦の音楽的才能、実人生での人間的未熟さや子供っぽさ、愛への異常な渴望、自分への道化的な冷笑、こうした両面価値的な要素が彼の音楽生活の根底に潜んでいることをエリアスは強調するのである。そうした音楽家の人生の断念と放棄にエリアスは社会学的な診断を加える。しかし、そのような作業は、われわれにとってモーツァルトの音楽の限界を探ることではなく、逆にその偉大さを再発見する手段なのである。エリアスはモーツァルト論の最初の章ですでにその作業の重要性を次のように示唆している。

モーツァルトの悲劇はいくぶんこの種のものであり、それは、彼の魅惑的な音楽によって、後の時代の聴衆からあまりに容易に隠されている。このことが彼への係わりを鈍らせる。このような形で、過去を振り返りながら、芸術家を人間から分離することは必ずしも正しいとは言えない。結局、芸

術を作った人間に少しばかり愛を感じることなくして、モーツァルトの音楽を愛することはむづかしいかもしれない。⁽⁹⁾

こうした立場でエリアスは音楽家としてのモーツァルトの実像に迫ろうとする。それでは、モーツァルトという音楽家はどのような時代で育ち、どのような社会的変化を経験し、どのようにして父親レオポルトに反抗したのかをエリアスの視点で捉えることにする。それはまさしく社会的変化のダイナミズムに支配される芸術家の普遍的な運命であると同時にまた、個々の芸術家固有の特殊性でもある。またそれは、一人の芸術家の小さな世界、つまり小宇宙を反映するものであり、同時に多くの芸術家に共通する大きな世界の法則、つまり大宇宙の真理（理論的統合性）へと発展していくものでもある。

エリアスはまずモーツァルトを宮廷社会におけるブルジョア音楽家として位置づけ、その社会学的診断にとりかかる。その際、モーツァルトの悲劇的運命は古い階級から新しい階級に移り変わる過渡期の、宮廷に仕えるブルジョア音楽家のパラダイムと見なされる。その時期は宮廷の音楽や建築の趣味が芸術の支配的規範であり、それが徐々に終わりにさしかかる頃であった。ということは、モーツァルトが音楽で成功するには依然として宮廷社会のネットワーク内で働かざるをえなかったことを意味する。王侯の宮廷は王侯自身の家族のようなものであり、音楽はそこでは付属の礼拝堂のために不可欠であったため、音楽家は料理人や小姓などと同じく宮廷のヒエラルキーの中では、使用人として扱われていた。多くの音楽家は他の宮廷内ブルジョア階級と同じく、当時そのような状況に甘んじており、モーツァルトの父親も、その音楽仲間もそれを逃れられない運命と見なしていた。宮廷社会に依存せざるをえないモーツァルトの固有の運命が宮廷社会の構造と深く関わっていたという前提は、エリアスにとって、歴史的叙述ではなく、信頼できる社会学的理論モデルを精巧に構築することによって根拠付けられるべきであった。つまりそれは、個人がその他の人々と社会的に相互依存しているという状況である。この時代の社会構造のモデルを作ることなくして、モーツァルトの音楽家としての、もしくは人間としての発展は理解できず、またこのモデルなくして個人の運命が語られるとしたら、モーツァルトの全体像は捉えられない、とエリアスはわれわれに警告する。⁽¹⁰⁾

そうしたモデルの枠組みの中でモーツァルトは、何ができ、何ができなかったのかを理解されるのである。し

たがって、エリアスはモーツァルトの悲劇の理由を、一方ではモーツァルトが「自分の力で社会権力の構造を打破しようとしたこと」、他方では、彼の音楽的想像力と良心が「古い社会と不可分であったこと」から生じる矛盾や葛藤に求める。⁽¹¹⁾ これはある種の時代的な階級分析ではあるが、マルクス主義特有の上部構造/下部構造の議論、および経済主義的決定論に収斂するものではない。むしろここではモーツァルト個人の、内面的対立や葛藤を、その時代の、宮廷社会とは対立するブルジョア社会全体の精神風土の延長として、あるいはその一変種として捉えることが重要である。それでは次にモーツァルトは音楽家としてどのような人格構造を担われ、逆にその変化にさらされたのかをエリアスの分析に沿って見てみよう。

モーツァルトの父親レオポルトはザルツブルクの大司教に雇われた役人のような地位に就いていた。大司教は当時、小国の支配者的王侯、絶対的な君主であり、オーケストラの支配者でもあった。レオポルトは指揮者代理を務めていたが、19世紀の社会では今日における会社の従業員のような形で給料が支払われていた。しかし、従者と支配者との間には大きな権力格差があった。つまり、モーツァルトの時代の音楽家は、宮廷の召使的な存在であり、身分の高い人々からの注文に応じて作曲していた。とはいえ、この社会には例外もあり、優れた音楽家の名声は地方を越えてより身分が高い人々の耳に届き、ブルジョア音楽家が有力者の家に招待されたり、あるいは皇帝や国王に賞賛されたりするようなこともあった。こうして彼らは貴族の生活様式や趣味に接することができた。エリアスによれば、父親レオポルトは、音楽家として出世したいという願望や意欲を持ちながらも、ザルツブルクの小さな宮廷社会で中産階級の生活を営むことにある程度満足していたのに対し、息子のモーツァルトは宮廷社会の貴族的趣味を共有していたが、その軽蔑的な態度に反感を抱いており、こうした彼の「両面価値的」な態度が音楽家を違った運命に導くことになった。⁽¹²⁾ モーツァルトはパリでの貴族の高慢な態度に怒りを感じ、自分の音楽を支配しようとしている貴族のお偉方に自分が依存している状況から脱したいと思った。

さらに、エリアスは、モーツァルトの貴族社会への反抗は、その古い体制を否定しようとする父親への怒りにつながったと解釈する。⁽¹³⁾ レオポルトは息子を宮廷音楽家として教育したが、それは古い職人の世界の価値観を反映していた。つまり、レオポルトはこの社会制度の

枠内で親方としての役割を果たし、息子に音楽教育を施したのである。17世紀、18世紀には依然として音楽は工芸家や職人の「芸」であり、宮廷内の主人と職人の間には大きな身分格差があった。このような世界で生きていたレオポルトは息子のパリでの不成功に失望し、息子をザルツブルクにもどし、息子がそこで宮廷音楽家として立派な地位（体制の範囲内での地位）を築くことを望んだ。

こうしてレオポルトは息子を音楽家としてザルツブルクで成功させるためにあらゆる手を尽くしたが、息子は地元のパトロンに自分を解雇するようお願いした。これはレオポルトから見れば信じがたい行為であり、息子の音楽家としての成功の断念、放棄に等しかった。父親は息子が、生涯の仕事を失い、宮廷音楽家として名を成すという将来の夢をつぶしたように見えたが、これは、エリアスによれば、支配者であるザルツブルクの大司教、およびその従属者の地位に甘んじている宮廷ブルジョア音楽家としての父親への反抗に他ならなかった。ここで重要な問題は、エリアスが、モーツァルトに代表される芸術家の旧体制批判を経済的な要因に還元するのではなく、発展社会学的な視点から論じようとしていることである。つまり、エリアスはここで、経済的な原因によって音楽の構造が変化するのではなく、そうした社会構造全体（相互依存の連鎖）の中で音楽や芸術、およびその担い手の運命が変わることを示唆しているのである。⁽¹⁴⁾ エリアスはさらにここで、とりわけドイツ語圏ではフランス革命があったにもかかわらず、絶対君主や貴族の権力が大きく、それが19世紀、20世紀初期まで続き、貴族の社会的・文化的規範として存続したことを、モーツァルトの音楽の方向性との関連で指摘している。それは、ヨーロッパにおける現代音楽の発展が、一様ではなくさまざまな異形、変形をともなって多少複雑な経路をたどったということの意味し、換言すれば、エリアスが『文明化の過程』の冒頭の章で指摘した英・仏・独の文明化の微妙な違いやずれ——特にドイツにあっては「文明」(Zivilisation)と「文化」(Kultur)の差異——とも重なる。それは同時に、音楽という文化の形成や発展がヨーロッパの各国では必ずしも同時進行的ではなく、かなり異なるということとも関連するのかもしれない。おそらくモーツァルトが直面したある種の「自己分裂」、「両面価値」はドイツ語圏（さらに厳密に言えばオーストリア）特有の現象であり、イギリスやフランスではそれは違った形を取りえたか、まったくありえなかったか

もしれない。

エリアスはこの点でもかなり興味深い、またある意味では貴重な意見を披瀝している。彼によれば、ドイツやイタリアは大きな宮廷や貴族社会のあるフランスやイギリスと違って、貴族が分裂し、ゆえに音楽がパリやロンドンなどのような大都会に独占されず、音楽家にも成功のチャンスがあった。つまり、イギリスやフランスでは大きな独占貴族が実権を握り、音楽家を支配したため、音楽家の運命はそこから逃れることができなかった。ところが、エリアスはドイツ社会の分裂をドイツ各地で音楽が発展した理由と見なすのである。なぜなら、そこではたとえ音楽家が貴族社会の支配者と対立しても別の貴族のところで成功のチャンスを見つけられたからである。つまりそこには違った社会の相互依存関係が見られたとエリアスは言う。こうした例を、彼はドイツにおけるJ・S・バッハ、同じくイタリアにおけるミケランジェロのような音楽家や芸術家の誕生に見るのである。⁽¹⁵⁾

かくしてモーツァルトは貴族の庇護を受ける受動的な音楽家から、自発的で独立した自由な音楽家として開かれた市民社会の中で創造活動を行う決意をするが、そうしたモーツァルトの人格構造の変化をエリアスはどのように捉えているのであろうか。エリアスはモーツァルトの「両面価値」的な態度を、社会構造の違いを理由に、ベートーヴェンの音楽家気質とは異なるものと見なす。その大きな違いは、モーツァルトの場合、権力を持たない部外者(従属的な宮廷音楽家)が権力を持つ定着者(支配者的な宮廷人)に対して抱く反感の度合いに見られる、とエリアスは推察する。つまり、自分は社会的地位の点では貴族に支配されているが、内面的には(あるいは音楽を作る技術では)貴族よりも勝っているという意識や自負心がモーツァルトに芽生えるのである。⁽¹⁶⁾ 一方、ベートーヴェンの場合、そうした古い貴族への階級的なある種の劣等感はずでに超えられているのである。つまり、権力バランスの点では、ベートーヴェンは、貴族から市民へと社会構造の中核が移り変わった時代の価値観をすでに共有していたのである。モーツァルトの時代には、個人的に知っている貴族のために作曲することから、無数の、無名の人々に音楽を提供するという社会構造の変化が生まれつつあったが、まだそれに取り組んだ前任者もないし、その前例もなく、すべて自分の手でやらなければならないという厳しい現実があった。

エリアスはここでもこうした変化を経済的要因に還元しない。彼は、あくまでもそれを権力バランスの変化と

して、すなわち、宮廷貴族ではなく、創造者としての音楽家、および音楽家とその作品を享受する公衆へと権力が移った状況として捉える。それは同時に職人の芸術から芸術家の芸術へと時代が推移したことを意味する。そうした社会構造の変化は、人格構造の変化を、つまり心理学的変化を生み出す。それは多くの葛藤をともしながらも、芸術家を独立不羈の気風、自主独立の精神へと駆り立てる。職人的音楽家はパトロンの要求に合わせて音楽を作ったが、芸術家の音楽は、芸術品を享受し、購入する人々との「社会的平等関係」に基づいて制作されることになる。ここに新しい、自立した音楽家、芸術家が誕生するのである。同時にそれは数々の社会機能の分化や個別化をともしない、芸術を享受する集団は、宮廷人から都市ブルジョアへと推移する。その際、エリアスは、天才芸術家と称されるモーツァルトの運命を、こうした「無計画の社会発展」に支配される人々の運命と同一視し、それをモーツァルト一人の問題としては捉えない。このような変化は、エリアスによれば、宮廷社会の貴族に対抗する新興ブルジョアによる芸術の生産と享受という新たな変化や傾向を指すものである。ところが、モーツァルトの父はこのような新たな波に飲み込まれることもなく、伝統的な規範に甘んじ、自分の運命を宮廷音楽家として受け入れざるをえなかったのである。モーツァルトはこれに反し、音楽が古い制度から新しい制度に移り変わる世代に属していた。つまり「出口は近いが自立はかなりむづかしいという時代に遭遇する世代」にモーツァルトは属していた。⁽¹⁷⁾

こうしてエリアスは、芸術のパトロンとして権力を有していた古い宮廷社会から脱出し、出現しつつある新しい社会のために芸術を創造しようとして苦悩する過渡期の芸術家の姿を、音楽家モーツァルトに対象化しようとするが、そこには19世紀後半から20世紀初期にかけて起こる革新的な芸術の変化についてもいくつか有益な見解が示されている。なぜなら前衛的な文学や絵画が旧来の狭い地域社会や特定集団の圧力から離れ、真に自立の道を歩むには、芸術品そのものが多くの都会人口を対象として作られなければならないし、また博物館や図書館や画廊に支援される必要があるからである。さらにまた、新しい芸術家集団の誕生はそれに共感を示す、新しい芸術規範を備えた公衆を必要とするからである。こうした芸術の変遷過程は、古い文学制度である19世紀のリアリズムを否定し、「意識の流れ」や「内的独白」などの表現上の新機軸を導入しようとしたモダニズムの文学運度

にその具体的な例を見ることができよう。

エリアスはさらに、前にも触れたように、芸術家としてのモーツァルトと人間としてのモーツァルトを分離し、人間的に未熟だが、音楽家としては天才であるというさほど合理的とは言えない従来の神話的な言説に反対する。なぜなら、音楽家としてモーツァルトを評価することは人間としてのモーツァルトを評価することと矛盾しないからである。その際、基本的な問題は、汚物について平気で話し、動物的欲望や衝動を持ち、肉体的性愛を求めているように見えるモーツァルトがなぜ「美しい音楽」を作りえたかという問題として、あるいは、動物的欲望を持つ人類がその衝動を抑え、他者と共存する過程はどのようにして起こったかという「文明化の過程」に関連する問題として提示される。あるいは、それは、さらに別の言い方をすれば、文明社会とその進歩の問題、とりわけ芸術による「昇華と美化」の問題に発展する。エリアスは未だに解明されてはいないこの芸術的「昇華」という困難な問題をフロイトの理論を援用して説明しようとする。

芸術家の内なる声、もしくは人格の抑制的要素、言い換えれば制作者の芸術的良心はどのようにして生み出されるのであろうか、とエリアスは尋ねる。つまりそれは、「イド=原我」(id)から「自我」(ego)を経て「超自我」(superego)へと発展する良心がどのようにして形成されるのか、不適切な動物的欲望が消され、芸術が社会性を帯びるために必要とされる個人の心理的戦いはどのように展開されるのかという問題である。すべての人間が生まれつきそのような能力を持っているわけではない。芸術家であれば、その想像力を形式に当てはめ、それを一般的に伝達可能なものにするために努力しなければならない。人間が良心形成の可能性を生来持っているとしても、その潜在力が明確な構造へと活性化されるには、個人の人間としての生活がなければならない。つまり個人の良心は社会特有なものである、とエリアスは言う。⁽¹⁸⁾そして彼は、そこにモーツァルトの芸術的良心の発展を見ようとする。それが具体的にどのようにしてなされたのかを知るために、エリアスはモーツァルトと父親の関係に言及する。次にその点に少し触れておく必要がある。なぜなら、それは、18世紀末の職人的音楽家の家族に特有なものであるとはいえ、多くの点で現代社会の親子関係の複雑な問題がそこに凝縮されているからである。

父親レオポルトは、音楽の才能に恵まれ、異常とも思

われるほど愛に渴望し、大人になっても「自分が愛されているかどうか」気がかりであったモーツァルト——皮肉なことに、彼は、成功を間近にしながらも、愛の成就の不可能性を知り、人生の無意味を感じながら死んだ——へ並々ならぬ愛情を注ぎ、自分が果たせなかった、優れた宮廷音楽家になるという夢をモーツァルトに託した。音楽教育は言うまでもなく、文化や言語に関する教育も父は息子に施した。そこには息子を独占する「父」——フロイト的な意味での「母」とは違って——のイメージがあり、父親こそ音楽家としてのヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルトを作り上げた、とエリアスは見る。本の装丁の仕事に従事していた祖父を持つレオポルトは職人階級からザルツブルクの宮廷音楽家になったが、代理指揮者の地位には満足せず、宮廷内のより高い地位を求めている。彼は啓蒙主義の影響範囲にあって、政治にも興味を持ち、自分の知的能力にも自信があった。22歳のとき、モーツァルトは17歳の少女と恋に落ちたが、父親は息子の将来を悲観した。父親の息子への音楽教育は優れたものであったが、モーツァルト自身もロンドンやパリでヘンデルやJ・C・バッハなど当時一流の音楽家の作品に触れていた。が、父親が息子に施した厳格な音楽教育はモーツァルトの良心形成に最も強く影響した。当時、優れた音楽家を得ようとする競争がヨーロッパ宮廷内部であった。有閑階級として貴族は、娯楽を必要とし、オペラやコンサートを開催した。そのため旅する演奏家も必要であった。モーツァルトはヴァイオリニスト、オルガニストとしてその要求に答えた。⁽¹⁹⁾音楽はその頃まだ個人のものではなく、支配者階級である貴族を満足させるために存在し、音楽家たちは貴族の要求に応じなければならなかった。つまり、音楽家の地位は他律的であった。

ルソーは年上の女性パトロンを持つことで、上流階級とその風習に接することができ、少なくとも自分の影響力をそこで拡大できたが、モーツァルトの場合それは違っていた。モーツァルトの音楽には貴族の趣味・傾向・規範があったが、彼の行動様式は貴族のそれとは異なり、彼は自分が思いつくままに下品で猥褻な言葉を使っていた。エリアスはこのモーツァルトの二律背反的な態度を、自分を社会的に劣った者と見なす貴族社会に反抗し、自分は音楽の点では貴族よりも優れていることを示す行為と捉える。その直接の所産をエリアスは『フィガロの結婚』や『ドン・ジョバンニ』などの反貴族的なオペラに見る。⁽²⁰⁾もう一つの問題、つまり、モー

ツァルトの音楽は「昇華的」であるのに、彼の言葉遣い（特に自分の階級に近い女性に対するそれ）はなぜ下品で、態度も道化的であるのかという問題に対して、エリアスは、動物的欲望への言語的表現は、当時、とりわけモーツァルトの家庭環境（非宮廷的環境）ではタブーではなく、ある程度許された行為であり、現代の道德水準で捉えるべきではない（それはむしろ文明化の過程で起こりつつある変化を示すもの）という答えを用意する。⁽²¹⁾ また、エリアスはモーツァルトが、比較的身分の低いブルジョア階級では許されるこうした性的な言及や冗談が、上流の貴族社会では許容されないことをよく心得ていたと解釈する。⁽²²⁾ つまり、エリアスは、一方では非貴族的な小ブルジョア社会で両親とともに生き、他方では、ドイツやイタリアの権力者であり、間もなくフランス革命で倒されるこの貴族社会で音楽を作るという、この二つの分裂した世界に、モーツァルトの「人格構造」が反映されていること強調する。⁽²³⁾ その葛藤はやがて新しい音楽家の自己像をモーツァルトに追求させることになる。つまり、伝統的な貴族の音楽に全面的に自分の良心を譲り渡したくないという気持ちが、自分自身の新しい音楽の創造、ひいては自分の音楽を受容してくれる新しい音楽市場の開拓へとモーツァルトを導くことになるのである。そして、それは当然ある種のパラドックス、つまり、生前ではなく死後その音楽が評価されるといふ運命をモーツァルトは担うことになるのである。ここでエリアスは、一方では、階級や社会制度が変化し、それにともなって芸術上の規範や価値も流動かつ変容する時代の中で展開される、芸術家の——岐路に立つ音楽家モーツァルトの——意図的、意識的な創造意欲を評価しつつ、また他方では、その個人的努力が歴史のダイナミズムに飲み込まれていく過程の重要性をわれわれに示唆している。

(3) モーツァルトの反逆におけるエリアスの社会的診断

ザルツブルクの音楽上のパトロンである大司教コロレド伯爵に対するモーツァルトの反抗は、最終的には、あらゆる面で音楽家として世に出るためのお膳立てをしてくれた父親レオポルトへの反抗として表面化する。それと同時にその二重の反抗は古い職人的芸術とそれを庇護する宮廷社会からの離脱であり、モーツァルトの自由で独立した音楽家への変貌を象徴するものであった。つま

り、モーツァルトはザルツブルクの狭い世界では自分独自の仕事が完成されないこと、ザルツブルクにもどれば屈辱と苛立ちの生活が再び始まることが分かっていた。彼の上司であり料理長でもあるアルコ伯もそしてレオポルトも、ウィーンでの成功は一時的なものにしか過ぎず、ザルツブルクでの安定した職を辞してウィーンに留まるのがいかに誤りであるかをモーツァルトに説明した。エリアスは、こうしたモーツァルトの一連の反抗を、依怙地で自分勝手な子供のような態度とは見なさず、モーツァルトの「成熟」と「文明化の過程」を示すものであり、「芸術家の発展は人間の発展でもある」と述べる。⁽²⁴⁾ そして、モーツァルトの人間の成長を通じてエリアスは「音楽の専門家は音楽についてはよく知っているが、人間については理解せず、自動機械のような天才的虚像を作り、そして、その虚像が音楽そのものの誤解の原因となる」という社会学的診断を下すのである。⁽²⁵⁾ 20年もの間レオポルトはモーツァルトの音楽教師であり、監督、友人、医者、案内人、仲介者として自分の子供に尽くしたが、レオポルトの観点からすればそれは報われなかった。しかし、これは息子であるモーツァルトの立場から見れば、自分が成長するための必然的なステップであり、文明化の過程における不可避な行為でもあった。

エリアスはここでモーツァルトの父親への反抗を「モーツァルトの成長の徴候は人間生活のサイクルの通常の要素である」と捉えているが、これは、モーツァルトの親子関係を特殊な例とせず、文明化の過程において親と子が直面せざるをえない葛藤、闘争、離反の普遍的な例と見なす、エリアスの優れた社会学的診断である。さらに、これは現代でも絶対的な解決策も有効な指針も示されていない文明化特有の問題でもある。エリアスが「親の文明化」(The Civilizing of Parents) という論文でも示唆しているように、古代や中世ではごく簡単に解決された親子関係は、現代のような産業社会ではわれわれが意図したわけでもないのに、ますます複雑になっているのである。⁽²⁶⁾ 端的に言えば、より単純な社会では、子供は比較的早く大人になるのに、現代社会ではたいがい長い時間を要し、親子が双方で文明化の圧力を掛け合うのである。

現代の、多くのいわゆる文明化された社会では、親は子供に狩猟や農耕のやり方を自然に習得させればそれでよし、というわけにはいかない。古代社会の子供たちにある程度許された動物的で性的な衝動は現代の子供たちには許されず、その代わりに彼らには長い教育期間とそ

れにともなう衝動規制が課せられる。したがって、文明化されてはいるが双方とも幸福感がさほど得られないという状況に直面する。現代のような科学技術が発達した高度な産業社会に暮らす親はさまざまな面で長期間、子供の面倒を見なければならない。親は、子供が教育の機会を奪われたり、就職で差別されたり、あるいは財産を失ったりして人生の辛酸をなめないようにするために、防御策を講じなければならない。そのためたいてい親は子供に自分の価値観を押しつけ、必要以上に子供の生活に干渉することになる。ところが、そうした古い価値観は、さらに変化の激しい時代に生きる子供にはあまり有効ではなく、最終的には子供自身の選択が優先されざるをえなくなるのである。親の時代に有効であった教育・職業・結婚の規範や価値観は自分の子供が大人になる時代には徐々にその正当性を失い、生活上の指針そのものが不安定になるのである。

モーツァルトの例は、音楽一家の親子関係という特殊性があるとはいえ、現代におけるそうした不安定で流動的な親子関係の一つの具体的な例と言えよう。したがって、エリアスが言うように、一見、未成熟で風変わりと思われるモーツァルトの行動を現代の常識で捉えることは間違いであり、またそれにこだわりすぎて、現代人はモーツァルトの人間的努力と成長を見過ごしてしまうのかもしれない。われわれの道徳的固定観念を少し距離を置いて見れば、モーツァルトの行動が衝動的なものではなく、ザルツブルクおよび父への反抗（父の望む結婚の拒否も含む）も、新しい音楽を聴く大衆のいるウィーンでの音楽的再出発であったと考えることもできよう。もしモーツァルトが大司教の命令に従い、雇用者の言いなりになっていれば、彼は伝統的な音楽の範囲内に留まり、宮廷音楽の領域を広げることができなかつたはずである。自分の心から湧き上がる音楽的想像力を自由に表現する意志があったからこそ、モーツァルトは新しい音楽を作ることができたのである。こうしてわれわれは、二つの音楽概念の対立から新しい音楽が生まれる過程、つまり宮廷社会の他律的音楽から新しい市民社会の自律的音楽の成長過程を、エリアスの社会学的診断を通じて理解することができるのである。そしてそれは、エリアスの言うように、超時間的概念としての「天才」ではなく、文明化の過程の中で展開される人間的成長（芸術家の苦悩）をとまっていたことを知る必要がある。モーツァルトの音楽を解説する一般的な書物ではこうした視点はたいてい欠落している。たとえば、次の二つの引用

にもそれが窺える。

モーツァルトのオペラのアリアには、およそ芸術によって創造された、あらゆる恋愛感情の、もっとも集約的な、説得力に富む、効果的な表現があり、あらゆる文学作品を一まとめにしても、それには到底及ばない…もし仮に、モーツァルトの音楽が失われるとすれば、世界は取り返しのつかないものを、失うことになるだろう。モーツァルト的な香り、抒情的な表現力、率直ではあるがつつまじやかな魂の告白、神聖な優雅さ、そして生き生きとした愛らしさは、ハイドンにも、ベートーヴェンにも、シューベルト、シューマン、ヴァグナー、ブラームスにも、およそモーツァルト以外にはどこを探しても見当たらないものである。ウォルフガング・アマデウス・モーツァルトのいたましく、しかも明るい、輝かしい生涯と芸術ほど、若々しい天才を語るものはない。⁽²⁶⁾

モーツァルトのみが協奏曲を交響曲の表現の最高レベルまで高めた。彼の偉大な最初の道標——それはモーツァルトの『英雄』と呼ばれてきた——は、1777年ザルツブルクで作曲された変ホ長調（k271）のピアノ協奏曲である。それに似たかなるものも以前、耳にされたことはなかった。ピアノの音部が威厳に満ちた天才的なものになっている。そこには顕著な形式上の刷新があり、全体的な意図は空間的に拡大する交響曲のようである。これ以降、モーツァルトのどのピアノ協奏曲も軽々しく見過ごせなくなっている。そこにはとてつもなく多様な処方や気分がある。これに比べると、ベートーヴェンでさえ、一つの大雑把なタイプに限定されるように思われる。直ちに深い感銘を覚えるのは、最初の楽章の構造的自由と独創性である。⁽²⁷⁾

両方とも音楽の専門家によって書かれたものであるが、モーツァルトの音楽の解説としては必要十分な条件を備えている。特に前者のモーツァルトへの賛美は申し分のない感動的な言葉で綴られている。後者もモーツァルトのオペラの意義を述べた後で、それに勝るとも劣らないモーツァルトのピアノ協奏曲の素晴らしさを説得力のある分析的方法を駆使して力説している。しかし、ここで両者が、一度だけではあるが、くしくも「天才」という表現を使っていることに注意する必要がある。それは、つまり音楽の専門家でさえ、モーツァルトの音楽は、空前絶後の、神憑り的な音楽的資質の賜物として考えられていることを示している。

われわれは美術や文学や芸能やスポーツの分野で前人未踏の偉業を達成した人を同じく「天才」と呼ぶ。それは、凡人にはこうした能力はなく、「天才」にはそれが先験的に賦与されているという二分法的な響きを伝えている。そこには「天才」もまた生身の人間である以上、一般の人間と生活をともにしなければならないという認識が欠落している。エリアスは「人間である」という事実が「芸術家である」という事実と矛盾しないこと、む

しろ人間として現実の社会変化にいやおうなく参加させられることによって、別の言い方をすれば、相互依存の連鎖に巻き込まれることによって、芸術家は、芸術上の微妙な変化を作品に体现することができるという重要な事実をわれわれに教えているのである。したがって、モーツァルトの人間の成長は彼の音楽家としての成長と相互補完的なのである。

モーツァルトに代表される芸術家の人格構造の形成や変化が社会学的にどのように説明されるべきかという問題に関連して、エリアスは『モーツァルト』の巻末で、覚え書きとしてその骨子を提示しているが、これはエリアスの芸術社会学の基本的な構想を知る上で重要である。それが本書でどれだけ実現されたかは別としても、この点でエリアスが少なくともアドルノやベンヤミンなどと、芸術に関する同時代的な興味や関心がある程度共有していたことが分かる。その最も早い時期の異形は前述したように、エリアスの「キッチュの時代とキッチュの様式」に窺われる。したがって、この覚え書きはそうしたエリアスの初期の構想をさらに理論化、定式化する方向を示唆しているという意味で重要である。その中でも重要な課題は、職人芸術から芸術家の芸術への変化、および芸術家の自主独立の問題をどう社会学的に説明するかということである。エリアスの社会学的分析の特徴は、一方を宮廷社会の古い芸術、他方を市民社会の新しい芸術というかたちで機械的に分離するのではなく、芸術品の形態と価値、その消費と市場形態などの点で、一方から他方への変化が相互依存的に、あるいは段階的かつ過程的に起こったという長期的な分析方法であり、それは社会発生と心理発生の同時説明を必要とした。

こうした彼の分析方法はもちろんマルクス、ウェーバー、デュルケム、フロイトなど古典的社会学者や心理学者の遺産を受け継ぐものである。とはいえ、エリアスは社会現象の説明を一元的な要素に還元したり（原子論的認識）、人間の生活や意識を上部構造と下部構造に二分化したりする方法（経済中心主義的決定論）も避けた。エリアスはあくまでも芸術の進化や発展をより広い多元的な要因の編み合わせによって捉えようとしたのである。それは、彼が、階級社会の変化、暴力や徴税を独占する国民国家の成立、男女の権力バランスの変化、文学や芸術を支える諸組織の拡大、興奮の探求に必要な娯楽形態の変容、自製の増大など人間のあらゆる社会生活総体の時間的変化を前提として、ある一つの社会事象が説明可能になるという立場を貫いたことを証明するもの

である。とはいえ、職人的芸術から芸術家の芸術への移行、言い換えるならモーツァルトが経験した音楽規範の変化がある意味ではドイツ語圏特有の現象——現代ドイツ文学が宮廷文化ではなく、むしろそれを虚飾として排斥した、中産階級の「読書文化」によって形成されたように⁽²⁸⁾——であり、なぜ同時に他の社会や国でも起こらなかったのかという問題は重要である。それは人間の社会変化は、生物学的変化とは異なり、ある時は急激に同時進行する場合（文明化の勢い）もあるが、別の時にはまた、一様ではなくきわめて不規則、不連続であるという「文明化の過程」の理論でエリアスが提示した重要な見解を示唆しているのである。

(4) 社会学のテキストとしての『モーツァルト』

前述したように、エリアスの『モーツァルト』はいくつかの点で必ずしも満足できるものではないかもしれない。モーツァルトの音楽に造詣の深い読者であれば、はたして本書では細かい部分での経験的な検証が十分なされているのかどうかという疑問を發するかもしれない。実際、本書が刊行される前にもモーツァルトに関する研究書が数多く出版されているのに、本書でエリアスが挙げている研究資料はそれほど多くはない。⁽²⁹⁾ 説得力のある結論が引き出されるには先行研究への言及や資料への十分な検討がなされるのが普通であるが、この点でも、エリアスは彼固有の複雑な問題をいくつか抱えていた。本書が刊行されていたときにはエリアスはすでにこの世の人でなく、しかも出版の計画を最初から彼自身が積極的に立てていたわけではないというのがその一つである。もちろん彼は若い時から芸術の社会的機能と時代的变化にともなう芸術家全体の運命に関心を抱いていたが、ユダヤ系ドイツ人であるがゆえに、ヒトラー政権下でフランス、およびイギリスでの亡命生活を余儀なくされ（ナチスの犠牲者という点ではアドルノもベンヤミンも同じであるが）、しかも母親がアウシュビッツで殺されるという悲劇を味わったのである。イギリスに渡ってからも長い間、大学での常勤職はなく、加えて母親の悲劇的な死がもたらした精神的ショックによって、彼は書物を刊行できるような状態ではなかったのである。

したがって、本書は厳密に言うなら、編集者であるミヒャエル・シュレーターの協力なしには刊行不可能であった。シュレーターはエリアスが講義用に残したいいくつかのタイプ原稿、それに付随する手書きのメモ、およ

びラジオ放送用に作られた録音テープなどを頼りに、しかも本書の刊行にためらいがちなエリアスを説得しながら、編集作業を進めたのである。⁽³⁰⁾ こうした事情を察すれば、エリアスのモーツァルト論がいささか断片的であり、未完成であるという印象を免れないのは当然である。実際、ここには伝記上の重要な事実としてしばしば挙げられているモーツァルトと友愛秘密結社フリーメイソンとの関係、および『フィガロの結婚』や『ドン・ジョバンニ』の制作においてモーツァルトに協力した台本作者ロレンゾ・ダ・ポンテへの言及はない。最近刊行されたモーツァルトに関連するいくつかの本はこの点でもより詳しい、しかも信頼性の高い資料に立脚してこの音楽家の内面的なドラマを描いている。⁽³¹⁾ それに比べると、確かにエリアスは晩年のモーツァルトの人生をあまりにも悲劇的に捉えすぎているように思われる。

しかし、総じてどの伝記も晩年のモーツァルトの経済的困窮とそれに起因する彼の敗北感や喪失感については、同じような見方をしているのも事実である。確かに、ザルツブルクからウィーンに移ったモーツァルトに音楽のよき理解者であるヨセフ2世から年間600グルデンが支給されてはいるが、先輩作曲家グルックの年間2000グルデンに比べれば、かなりの差である。上記のオペラの成功によってモーツァルトは経済上、一時的に潤うが、オペラの人気は長続きせず、晩年の大半は借金に苦しんだようである。彼の妻コンスタンツェについても、教養はないが家政に腕を振るい彼を助けたという記述もあれば、逆に浮気っぽくて経済的観念がないという見方もある。⁽³²⁾ しかし、こうした伝記にまつわる詳細それ自体、およびその真偽をめぐる議論そのものは、芸術家全体の運命の社会的診断というエリアスの観点からすれば、それほど重要であるとは思えない。したがって、個々の事実に対してエリアスの意見が多少偏っていたとしても、いかなる伝記にも絶対的な信憑性があるわけではないということを前提にすれば、さほど批判されるべきことでもなからう。

この点で参考になるのはイギリスの現代作家D・H・ロレンスの伝記である。これまでおびただしい伝記がロレンスについて書かれてきた。近年刊行された浩瀚な伝記や書簡集のいくつかはいずれもロレンスの文学全体を理解する上で重要な文献であることは否めない。豊富なデータと情報に依拠して書かれた新しい伝記が古いそれを量的にも質的にも凌駕しているのは確かである。しかし、そのことがロレンスの文学的評価にどれほど影響

するかという点では、伝記が占める地位は必ずしも絶対的とは言えない。現代批評理論の古典とも言えるルネ・ウェレックの『文学の理論』でも伝記は文学研究の非本質的な方法として最初に挙げられている。⁽³³⁾ これが正しい見解であるかどうかは別にしても、文学のみならず、音楽や美術においても具体的な作品への言及や関心がなければ、伝記の価値はさほど大きくはない。もちろん優れた伝記が作品の成立過程を解明し、その因果関係に何らかの根拠を提示することはありうる。しかし、たとえば、これまで定説とされたロレンスの両親の階級的イメージ——つまり、教養のない生粋の労働者階級の父親と、没落してはいるが教育を受けた中産階級の母親という固定観念——を変えるような伝記が書かれたとしても、『息子と恋人』でロレンスが提示したフロイトの「エディプスの図式」とそれに象徴される文学的意味はそれほど変わるわけではない。⁽³⁴⁾ また、ロレンスの妻フリーダがその自由奔放な行動と、複数の男性との性的関係でロレンスを悩ませたということ強調すれば、彼女はいわゆる「悪妻」として位置づけられるかもしれない。しかし、逆に彼女の、オットー・グロスの影響によるフロイト左派的な思想が後年のロレンスの文学的飛躍の原動力になったと解釈すれば、彼女は「良妻」ということにもなる。つまり、それは、「悪妻」と「良妻」の二分法的評価が間違いであり、生身の人間である以上、女性も状況次第ではどちらにも変化しうるのであり、固定的な人間像を造るのは正しくない、ということになる。敷衍すれば、エリアスのモーツァルト像に多少誤解があったとしても、それは彼の音楽的価値そのものに直接影響を与えているわけではないので、決定的な誤謬につながるということにもなる。

もう一つの重要な問題は、エリアスの芸術論がアドルノやベンヤミンのそれと比べてどれほどの価値や意味を持つかということである。エリアスが若い時から文学や音楽などに少なからぬ興味を抱いていたことにはすでに触れたが、それは端的に言うなら、彼の社会的分析によって得られる理論を補強し、より信頼度の高いものにするという目的に限定されていたように思われる。つまり、彼は社会発生と心理発生の相互補完的な関係を社会学の重要な研究方法として定着させようとしていたのである。彼が『文明化の過程』の上巻の前半でドイツ中産階級の独特の文化形成（それはシェイクスピアを情熱的に評価するドイツ市民階級の文学的感性と、シェイクスピアよりもフランスの古典的劇作家を正統と見なすフ

リードリヒ大王の文学趣味との対立として現れる)と、『宮廷社会』で貴族的ロマンチズムの社会発生に触れたのは、同じ理由によるものである。つまり、エリアスにとって文学や芸術は変化する人間の行動様式や人格構造、もしくは人間社会全体と有機的に係わるものであり、個別の独立した研究分野として論じられるべきものではないことを意味している。アドルノの包括的で膨大な音楽や芸術に関する業績と比べると、エリアスのそれは一見、付随的で末梢的な印象を与えるかもしれないが、彼自身の「形態＝関係構造社会学」の概念からすれば自己完結していると言えよう。

実際エリアスとアドルノの縁は深い。エリアスがフランクフルト大学でカール・マンハイムの助手として勤務していたとき、その研究室は、いわゆるフランクフルト学派の社会研究所と同じ建物を共有しており、ナチスがユダヤ系学者を追放する前には、エリアスはアドルノやホルクハイマーたちと親しい間柄にあった。その仲間には後に経済学、心理学、宗教学の分野で活躍する多くの有望な学者が含まれていた。エリアス自身はフランクフルト学派の一員ではなかったが、こうした環境が彼独自の社会学の方法論を発展させる際に大いに役立ったことは事実である。⁽³⁵⁾ それゆえ、彼がアドルノ賞を受賞したのもまったく偶然というわけではない。エリアスとアドルノの芸術論を比較するのは本稿の目的ではないが、一つだけ興味深い論題を挙げるなら、くしくも両者が「天才」の概念について類似した見解を披瀝していることである。すでに指摘したように、エリアスは生活者としての具体的な人生経験を欠いた超人としての「天才」に異議を唱えた。アドルノも「天才」の概念がカントによって絶対化され、それがシラーによってゲーテのような理想人間に形象化され、かくして卑俗なブルジョア的労働倫理を生み出す過程を指摘し、「偉大な芸術の生産者は神格化された英雄の人物ではなく、しばしばノイローゼ気味の、傷ついた人格を持った誤りやすい人間である」と述べる。⁽³⁶⁾

一方、ベンヤミンの「機械的複製時代の芸術作品」にはエリアスの「キッチュの様式」を髣髴させる議論がいくつ含まれているが、前者は基本的には、儀式化された純粹芸術の真正性が複製によって失われ、芸術の主体が労働者大衆に移行することを主張するある種の政治学に基づいている。⁽³⁷⁾ エリアスは『文明化の過程』の書評の担当者としてベンヤミンを想定していたらしいが、ベンヤミンはそれを、階級的視点を持たない、単なる文化

史の本と見なし、書評を断ったと伝えられている。⁽³⁸⁾ エリアスは常々、長期に及ぶダイナミックな人間社会の歴史的变化を分析するマルクスの方法を評価していた。しかし、一方ではその経済中心主義的思想や非現実的な国家消滅論には批判的であった。また、人間の長い歴史の中では、資本主義社会における労働者の疎外、および資本家と労働者の政治・経済的対立関係は少なくとも永続的なものではないとエリアスは考えていた。こうした事情を考慮に入れれば、両者の芸術に対する見解にはそれほど多くの接点はなかったかもしれない。

エリアスは元来、社会学の分析対象として歴史的に有名な個人を単独に扱うことはなかった。行為者としての個人の意欲や努力はそれなりの意味を持つが、それは社会の全体的な動向を決定する独特のベクトルや力学に支配され、予測不可能な、無計画の発展に組み込まれるのである。それゆえ、『モーツァルト』の覚書に見られる「宮廷社会に仕える職人的芸術家からブルジョア社会の自由な芸術家への機能的変化と心理的变化」という基本構想には、たとえそれが本書で十分満足できるような形で展開されなかったとしても、大きな意味がある。なぜなら、そうした見解は、いわゆるヨーロッパの古典音楽を完成された絶対的な規範として、また空前絶後の完璧な芸術として分離するのではなく、それを歴史的な発展過程にある、変化する音楽として捉える手がかりを与えてくれるからである。ヨーロッパの古典音楽や近代芸術の形式を絶対化する「定着者」的な集団は、原始的で未分化な古代の音楽や芸術をあまり省みることではなく、ポップスやジャズやポップ・アートなどの新種の芸術形式を「部外者」的な集団の周辺的文化として軽視するかもしれない。しかし、コンピュータや電子工学を利用した未来における芸術の可能性を考えると、こうした現在中心の考え方が少なくともあまり根拠がないことが分かる。エリアスが言うように、未来の人々が現代芸術を「後期の野蛮人」の芸術と呼ぶことさえもありうる。⁽³⁹⁾

とはいえ、二つの対立する芸術概念が交差するとき、その圧力や軋轢は新興の芸術家集団を悲劇へと駆り立て、彼らとその陥穽から逃れるのは容易ではないのかもしれない。音楽的な成功を間近にしながらも、膨大な借金を抱え、病魔に苦しむ晩年のモーツァルトの姿はエリアスにとってそうした悲劇的イメージを助長したに違いない。しかし、エリアスの重要な課題は、モーツァルトの個人的な悲劇に介入することではなく、そのような状況に陥りやすい芸術家全体の運命を分析し、そこから逃

れるにはどうすべきであるかという問題を解明し、そのための社会学的診断を優先させることであった。⁽⁴⁰⁾ 確かに『モーツァルト』には、一音楽家であるモーツァルトの生活史への、エリアス自身の個人的な思い入れという危険な側面もなくはないが、逆にそこからどのように距離を置くかという問題、換言すれば、モーツァルトと彼の父親や妻、ザルツブルクの司教やウィーンの皇帝たちの間で織り成される社会的「図柄」をどのように有効に提示できるかという問題が示唆されているように思われる。このような観点から見れば、エリアスの最終的な目標は、岐路に立つ現代音楽家の社会発生と心理発生の問題をいかにして「社会学のテキスト」として編み上げることができるかということに向けられていたと言えよう。それが成功したか失敗したかは読者の判断に委ねるしかなかるう。

注

- ⁽¹⁾ Norbert Elias, "On Primitive Art" in *The Norbert Elias Reader*, ed. S. Mennell and J. Goudsblom (Oxford: Blackwell, 1998), p. 9-10. ここでは原始人と現代人の芸術概念の違いに関するエリアスの関心が示されている。ギムナジウム時代のエリアスのドイツ古典文学への関心については、Norbert Elias, *Reflection on a Life*, trans. E. Jephcott (Cambridge: Polity Press, 1994), pp. 15-9を参照。エリアスの文学的関心と彼の社会学理論との関係に言及している論文としては、Helmut Kuzmics, "On the Relationship between Literature and Sociology in the Work of Norbert Elias" in *Norbert Elias and Human Interdependencies*, ed. Thomas Salumets (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001), pp. 116-136を参照。
- ⁽²⁾ Norbert Elias and Eric Dunning, *Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process* (Oxford: Blackwell, 1986), p. 4を参照。この問題への言及は、Norbert Elias, *The Society of Individuals*, trans. E. Jephcott (Oxford: Blackwell, 1991), pp. 114-19を参照。
- ⁽³⁾ Norbert Elias, *The Symbol Theory*, ed. R. Kilminster (London: Sage, 1991), pp. 128-47では幻想的知識と現実適合的知識の関係が論じられている。
- ⁽⁴⁾ Ernst Cassirer, *The Myth of the State* (New Haven: Yale University Press, 1946), pp. 3-15を参照。
- ⁽⁵⁾ Norbert Elias, *Los der Menschen: Gedichte/Nachdichtung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), S. 88-98を参照。
- ⁽⁶⁾ Norbert Elias, "The Kitsch Style and the Age of Kitsch" in *The Norbert Elias Reader*, pp. 26-35を参照。
- ⁽⁷⁾ Stephen Mennell, *Norbert Elias: An Introduction* (Dublin: University College Dublin Press, 1992), pp. 271-72を参照。
- ⁽⁸⁾ Norbert Elias, *The Symbol Theory*, vii-viiiを参照。
- ⁽⁹⁾ Norbert Elias, *Mozart: Portrait of a Genius*, trans. E. Jephcott (Cambridge: Polity Press, 1993), p. 9; Norbert Elias, *Mozart: Zur Soziologie eines Genies* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991), S. 17.
- ⁽¹⁰⁾ Norbert Elias, *Mozart: Portrait of a Genius*, p. 14を参照。

- ^{(11) - (25)} についてはそれぞれ前掲書 p. 15, 19, 23, 24, 26, 35, 44-5, 63, 88, 95, 102, 104, 105, 122, 122を参照。
- ⁽²⁶⁾ H・ライヒテントリット、服部幸三訳『音楽の歴史と思想』（音楽之友社、1973）216頁。本文との関係で一部送り仮名を訂正。なお下線は筆者が施した。
- ⁽²⁷⁾ Alec Robertson and Denis Stevens, ed., *The Pelican History of Music* (Harmondsworth: Penguin, 1968), p. 84. 下線は同じく筆者が施した。
- ⁽²⁸⁾ Norbert Elias, *The Civilizing Process*, trans. E. Jephcott, ed. E. Dunning, J. Goudsblom and S. Mennell (Oxford: Blackwell, 1994), pp. 6-15. ここではドイツにおける「文明」(Zivilisation) と「文化」(Kultur) の違いが詳しく論じられている。
- ⁽²⁹⁾ エリアスは『モーツァルト』を執筆する際に次のような文献を使用している。Wolfgang Hildesheimer, *Mozart* (Frankfurt am Main, 1977 [Marion Faber, trans., *Mozart*, 1983]; Arthur Hutching, *Mozart: Der Mensch* (Baar, 1976); Alfred Eisenstein, *Mozart: Sein Charakter. Sein Werke*. 3. Aufl (Zürich/Stuttgart, 1953) [Mendel and N. Broder, *Mozart: His Character and His Work*, 1946]; *Mozart: Die Dokumente seines Lebens*. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (Basel/London/New York; 1961); Erich Schenk, *Mozart: Sein Leben - Seine Welt*. 2. Aufl (Wein/München, 1975); Wilhelm Zentner, *Der junge Mozart* (Altötting, 1946). それ以外のモーツァルト文献をエリアスが読んだかどうか定かではない。エリアスの生前に出版された英語のモーツァルト文献には次のようなものがある。E. Anderson, *The Letters of Mozart and His Family* (1986); E. Blom, *Mozart* (1985); H. C. R. Landon, *Mozart's Last Year* (1988); P. Netti, *Mozart and Freemasonry* (1987).
- ⁽³⁰⁾ Norbert Elias, *Mozart: Portrait of a Genius*, pp. 142-43; *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*, S. 183-84を参照。
- ⁽³¹⁾ Arthur Holden, *The Man Who Wrote Mozart: The Extraordinary Life of Lorenzo Da Ponte* (London: Phoenix, 2007), pp. 67-102; David Cairns, *Mozart and His Operas* (London: Penguin, 2007), pp. 95-135をそれぞれ参照。
- ⁽³²⁾ *Glorier International Encyclopedia* (1993), pp.628-29; *The Encyclopedia Americana* (1959), pp. 544-45; *The New Encyclopaedia Britannica* (1974), pp. 600-603を参照。
- ⁽³³⁾ René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (Harmondsworth: Penguin, 1963), pp. 75-80を参照。
- ⁽³⁴⁾ 労働者階級の父親、中産階級の母親という一般的なロレンスの両親の階級性についてやや違った視点で捉えている代表的な文献としてRoy Spencer, *D. H. Lawrence Country* (London: Cecil Woolf, 1980) がある。
- ⁽³⁵⁾ Norbert Elias, *Reflection of a Life* (Cambridge: Polity Press, 1994), p. 42; Robert van Krieken, *Norbert Elias* (London: Routledge, 1998), pp. 18-9をそれぞれ参照。
- ⁽³⁶⁾ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, ed. G. Adorno and R. Tiedemann (New York: Routledge & Kegan Paul, 1984), p. 245を参照。
- ⁽³⁷⁾ J. Munns and G. Rajan, ed., *A Cultural Studies Reader* (New York: Longman, 1995), pp. 88-91を参照。
- ⁽³⁸⁾ Robert Krieken, *Norbert Elias*, p. 31を参照。
- ⁽³⁹⁾ Norbert Elias, *The Symbol Theory*, pp. 146-47を参照。
- ⁽⁴⁰⁾ Norbert Elias, *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*, S. 22; *Mozart: Portrait of a Genius*, p. 14をそれぞれ参照。