

## 序

老年は、生命力の盛りをとうに過ぎ、遠からず死にいたる凋落の季節としてイメージされる。個人差はあれ、加齢による運動機能や認知機能や記憶力の低下は、老年に不可避の衰退とみなされる。その一方で、豊富な経験から導き出された老人の技能や勘や見識は、しばしば、若者が一朝一夕には習得できない美德として評価される。

古代ローマの弁論家キケロが『老年について』<sup>(1)</sup>で、前代の政治家・弁論家大カトーの口を借りて称揚したのも、そのような美德であった。――槍や剣に頼る代わりに知的活動への熱意と勤勉を持続させれば、思慮と見識によって次世代を導き、若者から敬われる。弁論家は老年に衰えるだろうが、気負いのない円熟した老人の整然とした雄弁は傾聴を勝ち得る。肉体の快楽は青年期の悪徳の最たるもので理性と知恵では斥けがたいが、老年はそれをおのずと遠ざけてくれ、宴席で羽目を外すことはなくなっても節度ある会話の楽しみがその代わりとなる、云々。

芸術家の老年もこうした両義性を免れない。偉大な芸術家も、年をとれば、さまざまな故障や病氣、あるいは体力全般の衰えによって自ずと活動が制限され、やがて創作を断念するものだという通念がある。いや、すでに

築かれた名声を老年の駄作で汚さぬよう、時宜を逸さないうちにいさぎよく引退すべきだというモラルが、一個の圧力のように老芸術家に作用することもまれではない。とくに画家や音楽家にあつては、老いに伴う身体機能の問題は創作への重大な障害となりうる。晩年、おそらくはパーキンソン病のせいで手の震えを嘆いた画家ブッサン、若くして難聴を患い、四十歳以降は全聾の状態で作曲を続けたベートーヴェンは、その最たる例だろう。さらに、役者、ダンサー、演奏家、歌手といったさまざまな演者も芸術家とみなすならば、彼らにとつて老いに起因する身体的衰えはいつそう深刻だ。ポードレルの散文詩で、群衆でにぎわう縁日の雑踏のはずれの、今やだれも寄りつかぬみすばらしい掘立小屋の前に佇む「老いた大道芸人」は、その最も印象的なエンブレムの一つだろう。

その一方で、老いが過剰なエネルギーや雑念を取り除き静謐をもたらすというポジティブな老年観は、芸術家の老年の創作をめぐる議論でもしばしばもち出される。十九世紀後半から、ドイツ語圏を中心に老年の創造性や晩年スタイルが注目されるようになるとき、生物学的凋落が本質的なものへと赴かせるといふ逆説が強調される。

至高の位階を占める芸術家にあつては、ほかならぬ老齡化という自然の頽落たいたくを通じて、老年が、彼らの最も純粹かつ本質的なものを明らかにするといった発展が、しばしば帰結される。形式を付与する力、感覚的な造形の魅力、現に目の前にある世界に対する無邪気な傾倒が引き退くと、ただ大きな線、いわば最も深く、最も固有な生産力だけが後に残る。『ファウスト』第二部のゲートルがそうであり、晩年の弦楽四重奏曲のベートーヴェンがそうである。凡庸な人間の場合には、老年は、その本質的なものも価値のないものも、行き当たりばつたりに興味もなく抹殺するのだが、偉大な人間に対しては、自然は破壊をこととする場合でも、より高次の計画にもとづいて遂行するように見え、破壊という手段によつて、表面的なもの、真に固有とはいいがたいものから、永遠なるものを解き放つのである。

その場合、老いの破壊作用が人間の表面的な夾雑物を取り払って「真に固有の」もの、「永遠なるもの」を顕現させるのは、「偉大な人間」、ここでは偉大な芸術家の場合に限られると考えるのが一般的である。言いかえれば、晩年スタイルが議論の対象になるには、若年期、壮年期に卓越したレベルに達していることが必要で、晩年スタイルは壮年期のスタイルの屈折、あるいはむしろそれとの断絶として定義される、という見方である。老境に入って創作を開始したり、凡庸な芸術家が晩年にいたって突如化けたりする事例は、ジンメル、フリートレンダー、アドルノ、サイドドラ、晩年スタイル研究の中軸を形成する人々の視野には入ってこない。

## 老いと芸術

老いと芸術的成熟をめぐる極端なオプティミズムの例として、日本人になじみ深いのは葛飾北斎である。北斎は、老年における身体能力の衰退など眼中にないかのように、年をとればとるほど自らの芸術が深まると信じていた。一八三四年、数え年七十五歳の北斎が、「画狂老人正」の号で、三編から成る《富嶽百景》の初編跋文に書きつけた驚くべき言葉は、十九世紀後半のジャポニスムの流れのなかでエドモン・ド・ゴンクールによって紹介され、フランスでも早くから知られていた。

己六歳より物の形状を写の癖ありて、半百の頃よりしばしば画図を顕すといへども、七十年前画く所は実取るに足ものなし。七十三歳にして稍禽獸虫魚の骨格、草木の出生を悟り得たり。故に八十歳にしては、ますます進み、九十歳にして猶其奥意を極め、——百歳にして正に神妙ならんか。百有十歳にしては一点一格にして生るが如くならん、願くは長寿の君子、予が言の妄ならざるを見たまふべし。

七十五歳の北斎は、自分がいまだ未熟で、人生が続くかぎり進歩し向上しつづけることを信じて疑わない。加齢による不如意など一顧だにしないかのようなのである。芸術家の人生は一筋の切れ目ない昇華の道であり、齢を重ねるほどに際限なく高みにのぼるといふ確たる信念が表明されている。北斎は現実には九十歳（満八十八歳）で亡くなるが、それでも当時としてはまれに見る長寿だった。北斎は死に臨み、大きなため息をついて「天我をして十年の命を長ふせしめれば」と言い、しばらくしてさらに「天我をして五年の命を保たしめば、真正の画工となるを得べし」と言い終えて死んだという。

こうした果てしない昇華の道としての老年芸術観は世界的に見ても特異である。老いと芸術の関係、あるいは芸術家の晩年スタイルの問題が歴史的にどのように扱われてきたかを総括したアントワーヌ・コンパニヨンの浩瀚な著書 *La Vie derrière soi. Fins de la littérature*（直訳すれば、「人生を背後に——文学の終焉<sup>3</sup>」）によると、西欧においては、ルネサンスから百科全書派を経てロマン主義にいたる時期、すなわち十六世紀から十九世紀半ばまでの約三百年間は、たとえ偉大な芸術家の場合でも、晩年の作品には衰退を見るのが通例だったという。

その一例としてコンパニヨンが挙げるのは、ミケランジェロの弟子の画家・建築家で、イタリア・ルネサンス研究の古典となった『画家・彫刻家・建築家列伝』（通称『芸術家列伝』または『美術家列伝』）の著者ジョルジヨ・ヴァザーリ（一五一一—一七四）のティツィアーノ（一四九〇ごろ—一五七六）評である。ヴァザーリは、若年から壮年へ、壮年から晩年への推移のなかで画家の手法や作風がどう変わるかという観点からティツィアーノを論じている。《シシュポス》（一五四八—四九）、《ヴィーナスとアドニス》（一五五四）、《エウロペの略奪》（一五五九—六二）といった壮年期の作品がとみに評価が高いのは、画家が「作品中の人物に色彩によって与えた潑刺<sup>はつらつ</sup>たる生氣のため」であるが、ヴァザーリによると、その手法は若年期の手法とは大きく異なっている。

青年時代の作品には、洗練された信じがたいほどの入念さで仕事があつたから、近くから眺めることも遠くから眺めることにも耐えるが、最近の作品は、大まかに、一気呵成に、斑点でもって描いてあるから、近くから見るとなんのことかわけがわからない。ところが離れて見ると完璧な姿が浮かび上がってくる。これが原因で大勢の者がこの真似をし出す。実際やってみると、つまらぬ下手な絵ばかりが出来あがる。というのは結局、こうした絵が勞せずして描けるというのがそもそも間違ひなので、実際はなんともなんとも筆を加え、その上に色を何回も塗っている、だからよく見ればその辛苦のさまもわかるうというものである。というわけで、こうした手法は思慮分別をもつて行なえば、美しい上に人を驚かせもする。なぜかと言えば、絵は生き生きと目に映じ勞せずして出来あがつたかと思わせるほどの、すばらしい技術をもっているからである。

丁寧だがいかにも苦心の跡を残す若年期の佳作に比して、壮年期の傑作は媒体を扱う大胆さと技量のおかげでやすやすと仕上がったかに見える。そこに若年から壮年への「手法」の進化と深まりがあるとヴァザリィは見る。それはけつして「大まかに、一気呵成に」描かれたものではない。のちにボードレールがギースのクロッキーについて語るような「制作のすばやさ」とは無縁なのだ。目を凝らせば、塗り直しを重ねた跡はたしかに認められるが、そう感じさせないのが成熟した壮年スタイルなのだという。

他方、ヴェネツィアで王侯や文化人と交わる生活を送りながら、引きも切らぬ注文に応じて絵を描きつづける老齡のティツィアーノの作へのヴァザリィの評価はきびしい。

彼はヴェネツィアに幾人か競争相手がいたが、相手はいずれも大した代物ではなく、それだから芸に秀でたティツィアーノはやすやすと相手を凌駕することができた。そして彼は貴族たちに認められ、受けも良かった

たのである。また彼の作品にたいする支払いは非常によいものがあつたから、収入もずいぶんあつた。というわけで、晩年は暇つぶしのほかは仕事をしないほうが、下手な作品でもって豊熟の年にかちえた名声を落とさないほうが、よいのではないかと思われる。男盛りの頃は、衰えのために不完全なものが出来る、などという傾向は見られなかつたものである。<sup>(7)</sup>

創造性、生産性は加齢とともに衰えるとするこうした生物学的モデルに対し、老いは欲望や煩惱から解き放ち、静謐な心持ちで、限られた資源を賢く活用しながら、一気に本質的なものに向かわせるとする老年の肯定的なとらえ方は古代にもあつた。すでに見たキケロ『老年について』もその一例であるが、さらに時代をさかのぼると、プラトン『国家』で紹介されるソクラテスと年長の友人ケパロスとの老いをめぐる対話にも類似の見解が表明されている。ケパロスはかつて、老境に入った悲劇詩人ソボクレスがある男から「愛欲の楽しみ」に関して明け透けな質問を受け、「よしたまえ、君。私はそれから逃れ去つたことを、無上の喜びとしているのだ。たとえてみれば、兇暴で猛々しいひとりの暴君の手から、やつと逃れおおせたようなもの」だと答えるところに居合わせたことがあると<sup>(8)</sup>言う。ケパロスはソボクレスの考えに同調しながら、「若いころの快樂がいまはないことを嘆き」「身内の者たちが老人を虐待するといつてこぼす」老人たちを念頭に、ソクラテスに向かつて「それはソクラテス、老年ではなくて、人間の性格なのだ。端正で自足することを知る人間でありさえすれば、老年もまたそれほど苦になるものではない。が、もしその逆であれば、そういう人間にとっては、ソクラテス、老年であろうが青春であろうが、いずれにしろ、つらいものとなるのだ<sup>(9)</sup>」と語る。ケパロスはここで、老いが活力の喪失と引き換えにもたらす静謐さが新たな喜悅の源泉となりうることに加えて、老いとは必ずしも年齢や人生の時期の問題ではなく、むしろ生き方、人生への処し方の問題であることを説いている。この二点とともに、晩年スタイルをめぐって西洋近代が展開する重要な論点の萌芽を秘めている。

## 老年と崇高

神童への驚嘆や青春賛美に比して、芸術家の老年や晩年スタイルへの関心は一般には薄い。コンパニオンによれば、とくにフランスでこの種の関心が高まらなかったのは、近代の美学的刷新を担ったのが、「エルナニ」でロマン派演劇の火蓋を切った一八三〇年の若きユゴーや、一八七〇年代初頭、普仏戦争、パリ・コミューンの時期に詩を書いた十代のランボーに代表される若い反逆者たちであったからだという<sup>(9)</sup>。たしかに、『墓の彼方からの回想』や『ランセの生涯』のシャトーブリアン、晩年のドガやバルトといった例外はあっても、十九世紀末の象徴派、二十世紀初頭のシュルレアリスム運動、映画のヌーヴェル・ヴァーグなど、近代フランスの新しい芸術文化は反抗する青年たちによって担われてきた観がある。芸術家の晩年スタイルが、若年期・壮年期の営みからの屈折、ないし断絶として定義されるとすれば、壮年期以前の若者に担われる美学的革新がこの種の考察の対象となりにくいのは当然である<sup>(10)</sup>。

フランスとは対照的に、十九世紀中葉以降のドイツにおいて、グリムやジンメルとともに、芸術家の晩年への関心、老人の創造性への評価が高まる。その最良のモデルはゲーテの『ファウスト』第二部、ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲や最後のピアノ・ソナタ数曲、それにレンブラント晩年の自画像だった。身体的かつ精神的な衰えが、逆説的に、このうえなく深みのある崇高な作品を生み出すという考え、老いた自分に残るわずかなエネルギーを抑制しながら使うことでハンディキャップを一個の新たな資源に転じるという視点が、論者たちの発想の基本にあつた。たとえばゲオルク・ジンメル（一八五八—一九一八）は、「老年とは一歩また一歩と現象から引き退いて行くことである」というゲーテの言葉を引きながら、「老年芸術」の本質をなす「主観主義」が青年期の主観主義とは似ても似つかぬものであると説く。「なぜなら青年期の主観主義は、世間に対する激情的な反

抗か、さもなければ世間を無視しての云いたい放題、したい放題か、そのいずれかであるが、老年期の主観性は、世間を経験として運命として自己の中へ取り入れたのちに、世間から解き放たれ、世間から引き退いて行くことだからである」<sup>(1)</sup>。

同時に、晩年スタイルの議論は、ある種の形式の発見あるいは形式の解体を前提とする。ジンメル自身、レオナルド・ダ・ヴィンチ《最後の晩餐》の獨創性を、一般に指摘される解剖学、遠近法、明暗法といった科学的手法の取り込みとは別に、「汝らの中の一人われを売らん」という救世主の言葉が、十二使徒のそれぞれに異なる形で、異なる時間をかけて届き、異なる作用を及ぼすさまを一個の画面に集約している点にあるとする。「キリストの言葉を受けた」使徒たちに同一の感情と表情を押しつけることはもはやなく、「魂にとっては、最初に圧倒されてから、自分だけの特別な感じをあらわすまでに、多少の時間が必要なのであり、魂が別々なら、それに要する時間もまた別々になる。魂の高揚の統一を美的効果の頂点に高めるためには、時間の統一が破られる」<sup>(1)</sup>。つまり、二次元のなかに三次元空間を収める通常の絵画の機能に、内的時間という新たな次元を付加したことになる。これは「まったく新たな時間〔の〕創造」、形式上の一大革新であった、というのがジンメルの評価である。

テオドール・アドルノ（一九〇三—一九六九）も、ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲や最後の五つのピアノ・ソナタ（二八—三二番）をめぐって晩年スタイルを論じるとき、伝記的アプローチや心理分析を無効と断じ、作品の形式的法則と技法的特徴の分析に徹する。彼はこれらの作品が主観の表現とは正反対の志向を示していると考ええる。アドルノが注目するのは、後期ベートーヴェンにおける「慣用」<sup>コンヴェンション</sup>の処理である。慣用とは旧来の伴奏音形や装飾音といった作曲技法上の常套的要素であるが、通常、作曲家の主観が表現され、獨創性が発揮されるには、こうした慣用を個人的な力学のなかに取り込み、自らの志向に沿って作り替える必要がある。アドルノの見るところ、その最も見事な成果の一例が壮年期のソナタ《熱情》である。ところが晩年のベートーヴェンにあっ

ては、主観は作品から抜け落ち、作品はいわば主観の残骸の観を呈する。作品中には慣用の破片がむき出しのままちりばめられる。反面、これらの作品は、見ようによっては爆発的な主観性に染められている印象を与えるが、それは自己表現のせいではなく、主観が作品から離れ去る身ぶりの暴力性による。そのとき「力学から解き放たれた常套句が、自在に自ら語ることになるわけだ。しかしそれはまた、立ち退いていく主観性がこれら常套句のうちを駆け抜け、その志向によって一瞬それらを照らしたす束の間のことである。だからこそ晩年のベートーヴェンにおいてクレッシェンドやデイミヌエンドが頻発し、見たところ音楽的構造と無関係に、この構造そのものを揺さぶることもなるのだ<sup>(1)</sup>」。アドルノによれば、客観的でありながら主観的でもあるベートーヴェンの後期作品は、この「謎」ゆえに壮年期の充実した作品よりも優れていることになる<sup>(2)</sup>。

まさにこの「謎」のメカニズムの解明を図ったアドルノの「ベートーヴェンの晩年様式」(一九三七)は、特異な視点に立つ難解な論考である。それでも、深い音楽的教養と鋭い直観に裏打ちされたわずか数頁のテクストは、以下の三つの点で、先行するジンメル、ダ・ヴィンチ論、レンブラント論とともに以後の晩年スタイル考察の基盤をなす必須文献となった。第一に、晩年スタイルを一個の断絶の産物にとらえたこと。第二に、晩年スタイルが簡潔さを突き詰め、ある種の神話化を志向することを看破したこと。第三に晩年スタイルは未来の様式<sup>(3)</sup>の先取り、新たな価値の予兆・予告となるとみなしたこと。

### 晩年スタイルをめぐる論点

晩年スタイルの論者たちはこぞって、芸術家の晩年に生み出される偉大な作品は神話に近づくことを指摘する。ただし、この語の含意は必ずしも明確ではなく、論者の間でびたりと重なるわけではない。ベートーヴェンの後期作品を論じるアドルノは、音楽的慣用が主観の表現の力学のなかに取り込まれず、形式と絶縁し、主観性を解