

ヴェイント『芸術的問題の体系性』

——「触覚的・視覚的」(リーグル)の含蓄——

細井雄介

**Wind's article on the conceptual pair *haptisch-optisch***—————

Alois Riegl (1858–1905) has been noted as one of the most profound art historians. Now conspicuously in his analysis of any art object, the conceptual pair *haptisch-optisch* seems to play a crucial function.

Later, Edgar Wind (1900–1971) presented his dissertation that proposed the systematization of art history, and the famous extract (Auszug) was published in 1925. This extract is composed of four parts, ABC and D (Kritischer Exkurs). In this extract, Wind examined the conceptual pair, defined its position as a principle of the systematization, and fully appreciated its real significance.

I am aware of the great implications of this article, and in order not to miss any detail in his discussion, I have translated parts ABC into Japanese here.

The original text is as follows:

Edgar Wind, Zur Systematik der künstlerischen Probleme.

in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band XVIII, 1925. S. 438–474 [–486].

本稿の目的は後段に置く一文の翻訳紹介にある。芸術史記述におけるリーゲル (Alois Riegl, 1858-1905) の洞察を重んじ、本論叢第百十六集ではカシュニッツ・ワインベルク (Guido Kaschnitz von Weinberg, 1890-1958) 一九二九年の書評文章をリーゲル批判の一古典と呼ばれる詳細な方法論議として紹介した。この文章内で高く評価され、再三参照を促されていたのが今回ここに紹介するヴィント (Edgar Wind, 1900-1971) の論考である。

絵画や彫刻や建築の作品はそれぞれ何らかの問題に答えた解決として捉えることもできる。芸術史を築いてきた傑作群もまた格別大きな問題「解答の系譜」と見做せるであろう。

さて問題には課題なる相似た語があり、両語が「芸術の問題」と「芸術以前の課題」との混同を招くとすれば由々しい、とヴィントは警告する。芸術家はあれこれの課題を抱えるが、課題とは例えば「会戦図を描け」の注文のごとく事実の成分であって、往昔の記憶が消えたとしても注文書の探索調査などにより復元可能な経験の次元にある。

ところが芸術の問題に割当てられるのは「解釈を可能にさせる」という機能であって、芸術的成就是以前未解決なりしことの解決と見做され、したがってここでは、「和解せり」として芸術的外観内に呈示される葛藤を立てなければならぬ。この葛藤は芸術内在的な葛藤となるが、すべて芸術的なものは具体的直観的な領域に属するゆえに葛藤の定立 (Antithesis 相反定立) が結付けられるところはこの目に見える直観的領界である。これで芸術的問題の特殊性はよく表せたことになる。ヴィントは語り、答が出てても問は掲げられたままの数学的問題と比較して、事態は「解決が与えられるとき問題は捨てられているというパラドクスの例」と明言する。

フッセルの『論理学研究』公刊は一九〇〇年であったが、ヴィントの経験的次元と観想的次元とを峻別して進める

考察には、二十年後の紛れもない現象学的手法の姿を認めることができよう。ヴァイントはベルリンやフライブルク（フッセルの教室）やウィーンなどの諸大学遍歴後ハムブルク大学でカッシーラー（Ernst Cassirer, 1874-1945）およびパノフスキー（Erwin Panofsky, 1892-1968）に見守られて一九二二年学位論文提出、これを母胎とする本考が学術誌『美学雑誌』で公刊となったのは一九二五年のことであった。

それでは芸術的成就と同時に消える芸術的問題の獲得は可能なのか。可能にする思弁的反省の道があり、この反省の原理が問われて、検討の糸口に選ばれるのがリーグルであった。ヴァイントの論考はA B C Dの四段構成、Aの後半は歿後二十年の批判に耐えたりーグルの整理であり、眼前の芸術外観から根本的な相反定立を引出そうと努めている姿が強調される。これを承けて核心部Bで立つのは、第一に「触覚的「視覚的」なるリーグルの対概念であり、この両極性が感覚的要素という芸術的形成の大前提と結ばれる。かかる要素には各自の場所を割振ることができるゆえに、空間的な第二の相反定立として「平面 奥行」の対概念が立ち、第三に、触覚的や視覚的の価値の連結の仕方が問われて、区分の両極性から「分割 融解」の対概念が立つ。そして目に見える直観的秩序の地平に立つ両極としての三者は、いわば「最高法廷」であり、あらゆる外観はここから解釈することで芸術的成就として把握される、とヴァイントは断言する。すなわち突詰めると「触覚的「視覚的」の対概念こそが体系的芸術研究の原理と見做す根本的洞察の表明である。

だが芸術の涯しない姿を思えば芸術的問題にも際限はないはずであり、これら問題のA・プリアリな演繹など行えるのか。この懸念に応えるところが本考Cであり、九箇の対概念から成る図式を掲げる成果のほどは二度にわたって総括される。本誌一一三頁および一一七頁の二箇所であり、これらの要説を本考の結論と見てよいであろう。

末段D「批評的余論」では同じく体系構築の原理に触れた三者、ストシュゴフスキー（Josef Strykowski, 1862-

1941)、フランクル (Paul Frankl, 1878-1962)、ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) を選んでの方法論議である。「線的・絵画的」に始まる五組で名高いヴェルフリンの対概念は直観的形態論の経験的次元に留まるものでしかない。衝動論評などを含み、興味深いところだが、紙数の制約により本誌では割愛する。

わが国でヴィントが広く知られたのは、まずは高沢書『芸術と狂気』(高階秀爾訳 岩波書店 昭和四十年 原著 *Wand Anarchy*, 1963) に于いてのことかと思われる。深沈冷徹な考察の内容を記憶に留めた方も少なくないであろう。この哲学的資性の最初の表れが今回紹介する論考である。体系的研究確立の原理追究に努めて一図式提示に至る思索の行程に敬服するとともに、この分析力が一枚の絵を相手にしても働くはずならば、芸術体験における眼力の鋭さなるものを改めて思わざるを得ない。そしてリーグルに繋げると、ヴィントの論考の機縁となり究極的原理の位置に即いた「触覚的・視覚的」なる対概念の含蓄の重みが痛感されるのである。

翻訳の底本は下記の通りである。

Edgar Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*. in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band XVIII, 1925, S. 438-474 [486].

芸術的問題の体系化のために<sup>(1)</sup>

エトガー・ヴィント

Edgar Wind (1900–1971), Zur Systematik der künstlerischen Probleme. in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band XVIII, 1925. S. 438–486.

(1) 本考は長大な論文 („Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand“ [Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte. Auszug aus der Inaugural-Dissertation. Universität Hamburg, 1922.] 「美学および芸術学の対象」——芸術史方法論への一寄与——ハムブルク大学学位請求論文) からの抜粋であり、右の論文は一九二三年七月に完結済であったが、外部の事情により今日なお公刊できていない。

A. 「芸術的問題」なる概念およびこれの芸術史における使用

一

「芸術的問題 (künstlerisches Problem 芸術問題)」なる言葉ほど誤用の多い芸術学の術語はほとんどない——これよ

りも曖昧の色濃い術語はひとつもない。「人名なき芸術史」と呼んでヴェルフリンが感銘を与えた類の芸術史研究には、より好もしく要求多大でもある「問題史 (Problemgeschichte)」の称号を授ける慣わしが生じている。ところが (問題なる語本来の意味における) 「あれこれの問題 (Problem[e])」研究にあたりヴェルフリンが立てた要求の大部分は全然まだ扱われていない。「明暗処理や遠近法や空間呈示」の変化を追う人とか「人物線描や衣服線描や樹木線描における」変遷を示す人は、まだ芸術作品形態の性質だけ、芸術作品の目に見える外観だけにしか関らない人である。この人のは植物学者と相似て形態論的 (morphologisch) に記述 (beschreiben) し、つづ比較 (vergleichen) してゆく遣り方であり、あれこれの客体をも、植物学者のごとく属や種の級別にはなくとも、時間順という意味で順番に並べる。しかし、この種の考察が、芸術学の判断形成を進めるために、まことに必要であり不可欠であるにしても (問題研究はいずれもこの種の考察から始めて最後はこの種の考察で安らうことができなくてはならない)、この種の考察は諸々の問題自体とは全然まだ直に触れ合っていない。というのも目に見える外観そのものはまだ「問題」ならず、問題が始まるのはまさしく、ただの「描叙 (Schilderung)」に代り「解釈 (Deutung 解義)」が入ったことだからである。

確かに「問題」なる語には、右のごとく曖昧に用いても、少くとも「無害である」という長所があり、そもそも曖昧な語使用の根差すところは堅固な概念「芸術的問題」でなく、問題なる語に術語としての鋭さが欠けていることではない。はるかに由々しいのは、ただの言葉の曖昧さの背後で事柄の混同が生じている場合である——すなわち「芸術の問題 (künstlerisches Problem)」と「芸術以前の課題 (vorkünstlerische Aufgabe)」との混同のことである。

「芸術の問題」は目に見える外観自体の彼岸に求められると言うのであれば「芸術以前の課題」にも同じことが言える。ただし両者の横たわる方向は全く別である。

「課題 (Aufgabe[n])」が手に入るのは芸術以前の事実成分 (Tatbestand) を復元 (rekonstruieren) してのことであ

る——物質的 (material) 契機および想念的 (idee) 契機から合成されるのが事実成分であって、「指定せる空間内に指定せる大きさの壁面を調合指定の色で描け！」とか「描く対象は会戦とせよ！」などが例である。このように理解しても物質的契機や想念的契機は双方とも全然まだ形態に欠け具象的でない。だがまさしくそれゆえにこそ双方には、さまざまな画像形成を照す比較点 (Vergleichspunkt) として役立つ適性がある。共通の前提条件へ向う態度の表明に具象的な特殊態が見えてくるのである。だが芸術以前の事実成分は、どうすれば復元されるか。契約や競争についての証拠書類からは駄目ならば、事実成分は芸術作品自体から推断しなければならぬ。これを行えるのは抽象 (Abstraktion) によってである。出来上り芸術作品の特殊な感覚的外観は度外視して、技術そのもの (フレスコ) とか画因選択 (会戦呈示) 等々の一般的契機だけを見極める。こうした抽象のあれこれに種々雑多な具体的形成を関係付けるのは後のことである。

ところで「芸術の問題」もまた抽象という仕方で決められると思うのは誤りであろう。<sup>(2)</sup> まことに「復元」によるのでは芸術的問題は得られない。というのもも総じて芸術的問題は経験的な事実成分でないからである。外的な比較点として役立つ「課題」とは逆で、芸術的問題に割当てられるのは「解釈を可能にさせる (eine Deutung zu ermöglichen)」という機能であり、その限りで芸術的問題には芸術内、在的 (immanent-künstlerisch) な起源がなければならない。しかし同時に芸術的問題の構造 (Struktur) は芸術以前の課題の構造とは本質的に別物でなければならない。すなわち、まさしく比較点として役立つのであるから「課題」はどうしても一義的で (しばしば図式的とはいえ) 不動の性格を具えているのに比べると、「問題」は内的な分裂 (Spaltung) を示すのである。

(2) この取違えはティツェの著書『芸術史の方法』においてすら見られる——Hans Karl Tietze (1880-1954), Die Methode der Kunstgeschichte, 1913, z.B. S. 17ff., S. 393.

何かを「芸術的成就」(künstlerische Leistung)として把握するためには、これを以前未解決なりしことの解決と見做さなければならない。言いかえると、「和解せり」(versöhnt)として芸術的外観内に呈示される葛藤(Konflikt)を立てなければならぬ。ところで、この葛藤は芸術内在的な葛藤となるが、すべて芸術的なるものは具体的直観的な領域(Region)に属するゆえに、相反定立(Antithetik→葛藤定立)が関係付けられるのは、まさしくこの直観的な領域(Sphäre)でなくてはならない。したがって相互に矛盾し合う原理は論理的概念的な原理であってはならない。だが逆に当の矛盾自体(Widersreit selbst)の理解は、矛盾の発見もあくまで概念的動機から導かれるように論理的(logisch)以外の道で行うことができない。したがって、思考作用(Denken)内で問題は立てられなければならないが、問題の解決を見出せるところは、ただ直観的なるものにおいてでしかない。

これで「芸術的問題」の特異性はよく表せたことになる。すなわち、芸術的問題は思考作用の立てる相反定立を含むものの、この相反定立は思考作用にとっての相反定立でない、ということである。問題「なる」概念(Begriff ≪des≫ Problems)そのものには相反定立が必然的契機として属しているのに、このとき「問題」が存在するのはただ思考する意識にとつてでしかない。したがって「芸術的問題」が問題として存立するのはつねにただ芸術学の思考作用にとつてだけとなるが、それにもかかわらず当の問題は芸術的問題であつて思考問題(Denkproblem)ではない。両問題間の相違はつぎの例で明かになる。

数学的問題はいずれも数学的思考作用によつて、(von)数学的思考作用に向けて、(für)立てられ、しかも、当の「問題」は引続く思考作用がここに結付けられる初発提題である、という具合に立てられる。これに反して「芸術的問題」は芸術学的思考作用によつて芸術的創造作用に向けて据置かれるが、しかし、問題が解決に先行する具合でなく、解決を解釈するためにこそ問題がはじめて搜索される、という具合にしてである。したがってここにあるのは、

解決が与えられる (gegeben) とし問題が捨てられて、(aufgegeben) という背理の例である——捨てられて仕舞うのは、これぞ「解決」として、(als) 解決が概念的に把握されるためである。

だが解決から問題へと「還帰する、(zurückgehen)」のであれば、ここで「復元」を語ってはいけないのか。いけないが、(さきに用いた意味における)「復元」なる語が指すのは経験的事実成分の再獲得のことである。ところが「問題」は「実在物 (Realitäten)」「ではなく観念形像 (Idealgebilde) なのである。さて既成の所与から問題へと「還帰する (立返る)」「類の思考方向は反省、(Reflexion) という。そこでわれわれは、反省において芸術的問題は把握される」と語ってよろしかろう。そしてこの遣り方を方法論として詳解するつもりならば、これを「思弁的 (spekulativ)」と呼ばなくてはなるまい——念頭にあるのは、この遣り方が「芸術的」外観の解釈のために、外観の背後へと立返ることを求めるのであって、外観から、「抽象する (abstrahieren)」のではない、ということである。したがってわれわれは復元には反省を対置するし、抽象には思弁 (Spekulation) を対置する。すなわち「抽象的復元」が「芸術以前の課題」獲得のための方法であったとすれば、「思弁的反省 (spekulative Reflexion)」が「芸術的問題」獲得へと導くのである。ところでこの「思弁的反省」の原理 (Prinzipien) とはいかなるものであろうか。また芸術的問題は個々別々どのように思描かれてきたのか。

## 二

検討の糸口はリーゲル [Alois Riegl, 1848-1905] の労作とする。著書『後期ローマ工芸』[Spätromische Kunstindustrie, 1901. この大冊は絶版となり、長い空白を経て手頃な版型の新装第二版が出たのは一九二七年であり、以後の諸版は第二版の

写真複製版である。以下の引用箇所は括弧入で注記したのは第二版の頁数である——訳者」から幾つかの例を引けば、芸術的問題の相反定立がリーゲルではいかに鋭い特色を見せるか、明かになろう。

古代建築について、古典期の神殿から後期ローマの礼拝堂にまで至る種々の建造芸術的成就が解釈される基準となる、対立項の一对を立てようとする苦心は、リーゲルを以下の成果へと導いている。素材的個体群を閉じられた一体に造形したい古代の努力 [S.26] に最高の理想として相応しいのは有中心式建造物 (Zentralbau 集中式建造物) の形態でなければならなかった。それにもかかわらず「本来的推進の要素」は長堂式建造物 (Langbau) であった——「内部で人が動けるために創られて」「平面を見捨てること」「奥行空間の顧慮」[S.5] を要請する類型のことである。したがって有中心式建造物の完結性と長堂式建造物の運動、すなわち前者に体现される「客観主義的 (objektivistisch)」価値と後者に体现される「主観主義的 (subjektivistisch)」価値、この一对こそがリーゲルによれば古代の建造物創造作用の根柢に横たわる緊張なのである。「この潜在的対立に古代芸術は架橋ならずとも隠蔽をと絶えず努力してきたが、まさしくこの努力のなかに問題 (am Problem) があったし、また休みなき発展を強いる誘因もあった。」[S.51]

古典期芸術における調停は「柱廊玄関における触覚的外壁の解消」[S.5] で成ったが、これが完遂されたのは、リーゲルのはっきり強調するように、有中心式建造物でなく長堂式建造物つまり神殿においてであった。——ローマ皇帝時代中期における解決は「均等に画定された立方体空間量塊の形成」による「長方形空間の個別化」[S.52] にもとづいていた。すなわち紀元三世紀の閉じられた広間式建造物 (Saalbau) ことにカラカラ帝浴場 [S.52] の身廊に認められる事柄であって「緊張の解決は長方形を三つの有中心的空間に分解することで達成されている。これら三空間は互いに全く等しいのであるから、ギリシアの周柱式家屋 (Säulenhäuser) の柱廊玄関のごとく、順々に列ぶ姿の相称によつて一体に纏められぬ。」[S.55]

ギリシア・キリスト教最古の有中心式建造物にもリーゲルは、有中心式建造物と長堂式建造物との混和に向う努力を見る。祭壇は一度として中央に立つことなく、遠く入口に対峙し、対峙することで方向付与が成り、この方向性が中心的静止と張合う。「この潜在的对立を和解させる必要に問題 (Problem) が横たわっていたし、この問題を追えた限り、ギリシアの教会建築は実りがあり発展可能であった。」[508]——真に独創的な解決がここで (またもリーゲルによれば) ローマ皇帝時代の中期と関連して生じるが、半ば隠蔽される側面空間を配列してのことであり、三つの正方形に分解された広間に接近してのことであった (聖ソフィア大聖堂 Hagia Sophia (希) Aya Sofya (土) の挙示)。

建築 (Architektur) 分析においてと同じく呈示 (darstellend) 芸術の作品を相手にしても「芸術的問題」の相反定立は確証される。例えばエジプト浮彫の構成「構図」をリーゲルは「相称的整列」の法則に帰着させる。形姿は、水平面 (Ebene 背地) と結ばれ、平均化され、相互に孤立とされる。「しかし、二形姿はもっと近いと目に訴える相互関係をもたらす必要がほんの少しでも生じれば、どうしても整列の原理は破れて仕舞った。ここにひとつの対立、したがって問題が横たわっていた……さらに劣らず明白なことだが、水平面上での関係さえ許容されるや、たちまち、短縮とか重畳とか影などの空間関係を完全に抑えることは不可能となる……エジプト芸術における空間性の抑圧とは、こうして第二の潜在的对立を指して、この対立のなかにまたもや和解へ向う問題 (Problem zur Versöhnung) が、したがって形成の更新へ向う萌芽が含まれていた。」[599]

## 三

どうやらリーゲル不断の努力は「潜在的对立」「和解へ向う問題」を提示することにある。だがリーゲルにとって

問題とはただ体系的 (systematisch) 解釈の手段に過ぎないのか。問題にリーゲルはむしろ歴史的 (historisch) 因子を、すなわち「芸術的」外観そのものの解釈に役立つよりも外観発展 (Entwicklung) の解釈に役立つ規定を見てはいないか。このことを証すかとはかりに響くのが、エジプト浮彫の考察を結ぶ文章である——「右に述べた双つの潜在的対立の和解という課題 (Aufgabe) をセム族に次いで格別ギリシア人が取上げ、もちろん新たな対立の誘発なしには済まず、これら新たな対立の調停をギリシア人はロマン「ス」ゲルマン民族に新芸術の問題 (Problem) として遺している。」[S.99] 「問題」連続のなかに内的、芸術発展の図がここで拈げられるが、後日ヴェルフリンの描いた図よりもはるかに練上げられた純粹な形を見せてのことである。というのもヴェルフリンにおいては異なり、ここで発展は、必然的に芸術外にあるのが本来の心理学的、法則性からは解釈されず (無論あらゆる心理学的なるものは特殊の対象領域の此岸にある)、むしろ、発展の意味を發展に与えるのが「芸術的問題」、自体の連続における論理となっていくからである。新たな「解決」はいずれも必然的に新たな「問題」を誘発、それゆえまさしく論理から發展推移の個別的形式が概念的に把握される。ところが心理学的 (psychologisch) 解釈にとっては「何か心理の」一般的公式に合うとされて初めて当の發展過程は「納得のゆくもの (Erlauchendes)」となる次第である。

リーゲルの考察法には幾つもの異議が申立てられてきた。一部は事実的 (tatsächlich) 種類の異議で、發展の論理についてリーゲルの主張と合わない現象 (Phänomen) を指摘してのことである。一部は原理的 (prinzipiell) 種類の異議で、發展の「論理」とは歴史の生に加える暴力なりと総じて、当の論理に反抗してのことである。しかし、この原理的、忌避が意味をもつのはただ發展を、実在、心理学的 (realpsychologisch) 過程として理解するばあいだけでしかなく、右の忌避には根拠がない。「問題」とは本質からして観念形像 (Idealgebilde) であるゆえに、あれこれの問題の連続を、現実の出来事 (wirkliches Geschehen) に同じごとく見てはならないからである。問題連続の「論理」を語るのではあ

れば、それゆえ論理について思念されるのは、実在的経過 (realer Verlauf) の法則性ではあり得ず、ただ、問題解決のそれぞれが新たな問題の形成を呼ぶ際の観念的な首尾一貫性のことだけに限られる。おのれの時代の心理学的な見方に囚われているリーゲル自身の用語法がしばしば右の事態を隠して仕舞うにしても、芸術的問題を「芸術意思」に帰属 (zuordnen) でなく対置 (gegenüberstellen) させているからには、リーゲルは判然と、芸術的問題とはリーゲルにとって実在として作用する力でなかったことを示している。現にリーゲルは「芸術意思 (Kunstwollen)」に一箇の実在的な力 (reale Kraft) を見ていて、はっきりと、この力の自律的実効性 (autonome Wirksamkeit) を強調する。いかなる外的条件にも規定されていないことが、この力の本質に属しており、したがって芸術的問題にも規定されはしない。ここから推断してよからうが、「芸術的」問題は芸術意思に影響を及ぼすことなく、ただ観念的な下部構造 (Substruktion) を成すだけであり、これを建てるのは、この下部構造から、そのつどの芸術意思を把握するためにである。リーゲルが「問題局面 (Problemlage)」を拵え上げるのは、この局面に即して (am) 芸術意思を測るためであって、この局面から (aus) 芸術意思を引出すためではない。

このように問題局面と芸術意思とは全く別なる領界 (Sphäre) に属している。問題の領域 (Region) は理論的有意義性 (Bedeutungsankel) の領界であり、芸術意思の領域は心理学的実効性 (Wirksamkeit) の領界なのである。しかしこの実効性は決定不能 (indeterminiert) であると見做すべきゆえに、この実効性を相手として発展の論理を語ることはできない。ここで露わとなるのがリーゲルの芸術発展観に見られる奇妙な二重性である。リーゲルが「芸術的問題」とこれの「解決」とで立止るならば、言いかえると、芸術的外観を観念的内容のものとして概念的に把握し、この内容はひとつの特殊の相反定立から解釈できるとするならば、リーゲルは芸術的外観を順々に考察しつつ、内在論理的 (immanent-logisch) 発展像を得ることになる。反対に、それぞれの場合ごとに解決を生む力 (Kraft) を求め

るのであれば、言いかえると、力動的・心理学的 (dynamisch-psychologisch) 過程という意味で発展を理解するのであれば、もはや「論理 (Logos)」を語ることはできず、なおも語れるのは「目的 (Telos)」だけとなる。芸術意思はこれらの目標設定 (Zielsetzung[en]) をもち、おのれの努力作業 (Strebung[en]) をもつのである。そして、観念的・対象性 (ideal-gegenständlich) の領界では、新たな解決のそれぞれが新たな問題を「誘発する (provizieren)」ことに発展は依存していたのに、力動的・心理学的 (dynamisch-psychologisch) な領界では、そのつどの芸術意思が「傾く (ten-dieren)」のはいかなる方向か、と問うことしかできない。<sup>(3)</sup>

(3) そこでリーゲルは例えばレムブラントの発展に特殊な目的 (Telos) を下心風 (subintelligieren) に暗示している——レムブラントは「内へも外へも同じとする対等化 (Koordination nach innen und außen)」(オランダの芸術意思の普遍的目標) を従属および内的統一 (Subordination und innere Einheit) なるロマン「ス」民族の補助手段で得ようとしていたかに見えるが、「しかし実際には「観者主体との外的統一は「つねに最終要請 (→ヴィントの強調 以下同様) のままに止まっていた、この要請の最も完全な発展のためにのみ、レムブラントは古代とロマン「ス」民族との内的統一探索を企てたのである。」(Das holländische Gruppenporträt, 1902, S. 222. [?1931, 2 Bände, Textband, S. 212.] 『オランダ集団肖像画』(勝國興訳 中央公論美術出版二〇〇七年)二七七頁。

この奇妙な緊張に注目しなかったことがリーゲル批評家の誤りであった。この面々は、発展の論理を根本的に拒んでいながら、「観念的な内容」と「実効的な力」との二元論は見逃して、「論理」という考えを軽率に後者「内容や力」と結付けたのである。

さて、リーゲル後継者に当るとしてよい研究者は、当の二元論を意識的にか無意識的にか取消してきた。そして、双側面のいずれか一面の利となるように決めた後、それぞれリーゲルの教説を、論理的と説明して観念論的意味合で続進させるか、あるいは実在論的色合こそが本質的なものと受留めて全く心理学的なものへと転回させている。

論理的続進が生じたのは、十分に意識して「芸術意思」を心理学的「実効性」の領界から理論的「意義 (Bedeutung)」の領域へと移してのことである。「芸術意思」——これは、解決を生む実在力とさせてはならず、解決自体の観念的「意味 (Sinn)」としなければなるまい (パノフスキー「芸術意思の概念」を参照のこと)<sup>(4)</sup>。だがこうなれば「芸術意思」と「芸術的問題」とは同じ観念的領界で会同しなければならなくなった。両者を見出すためには同じ条件が決め手とならなければならなかった。そして実際われわれはパノフスキーで初めて、さきにわれわれが「思弁的反省」<sup>(六六頁)</sup>と呼んだ方法の要求され展開されていることを見る。

- (4) Erwin Panofsky (1892-1968), *Der Begriff des Kunstwillens*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. XIV, 1920. 「芸術意思の概念」——パノフスキー『芸術学の根本問題』(細井雄介訳 中央公論美術出版 一九九四年) 所収。

他方リールゲル教説の心理学的把握となれば、これは二元論を隠す無意識の隠蔽にもとづいている。問題なるもの本質からすれば観念的措定の意味をもつ芸術的問題が心理主義的に実効因子 (wirkender Faktor) として解釈される。「芸術創造活動においてどれほど有意義な場を芸術的問題は占めるか」と突然の査定が求められ、「どれほどまで広く芸術的問題は客観的に確認できるか」と問われるが、これは明かに、芸術的問題を復元の扱う心理学的実在と見做すところではか意味のない考量である。「復元 (Rekonstruktion)」と言うが、しかしこれは、はっきりとわれわれが「反省 (Reflexion)」に對置させた方法であった。さきに語ったが、復元は実在的な事実成分に関するとしてよい。しかしこの事実成分は、これが証拠記録から出て来ないばあい、「抽象 (Abstraktion)」によって探索されなければならない。それゆえ筋の通ることではないが、その目に問題とは実在である類の研究者は、まさしく抽象によって多くの事柄を得る。例えばティーツェの一文である——「体系的に準備された網目状疑問群はない、……あるのは具体的問

題だけで、これの一部は整頓されて、つまり意識されて眼前（—vorhanden）にあり、一部は事実として存立する連関の抽象体（—Abstrahierung）である<sup>(5)</sup>。この方法で導くことのできるところが、ただ芸術以前の課題（Aufgabe[n]）だけであって決して芸術の問題（Problem[en]）でないことは、さきほど十分に説明した。

(5) 「上注 2 Die Methode der Kunstgeschichte, S. 393.」に「記録か抽象か！という復元すべての二重方法がはっきり語り出されている。というのも、問題が「意識されて眼前に（bewußt vorhanden）」にあったとは、ただ証拠記録からしか抽出せない事柄だからである。かかる記録資料の批判についてはバノフスキーの上記「芸術意思の概念」を参照のこと——芸術家の理論的発言はすべて、これを「意味史的解釈の手段」としてならず「客体」として考察することはできない、と指摘されている。

ところで芸術的問題の観念性がひとたび承認され、芸術的問題は思弁的反省の対象であると認めるや、リーグルの詳細論で芸術的問題が獲得する種別ごとの歴史的意義についてはさらに考える必要がない。問題の時間的連続は度外視できるし、そのつどの問題がいかなる先行の解決によって「誘発（provokieren）」されるかの問も気にせずに済むが、それでもなお残り続けるのは以下の事実である——およそいかなる芸術的外観にも根柢には一箇の「問題（Problem）」が横たわっており、この問題は「潜在的対立（latenter Gegensatz）」にもとづいている。したがって歴史的見地を無視した後も依然として体系的根本事実が残存のままであり、われわれには、この事実の形式的成分だけが大切なのである。

しかしながら、このようにあっさりとした歴史的なるもの一切を無視することには、きわめて正当な異議が唱えられる。リーグルに見られる類の「芸術的問題」には、こうした問題の心理学的把握は咎めるし歴史的被拘束性は度外視するにしても、なお由々しい奇妙さが絡み付いてはいないか。歴史的見地のもとで新たな解決がいずれも新たな問題を

「誘発する」とは、体系的に見れば、種々無数の問題が存在して、ここに新たな問題が仲間として絶えず加わる事ができるし、その有様はまさしく、芸術的外観自体が見渡せないほど順々に姿を現す、ということである。それなのに、このときでも問題群は大体として一つの根基 (Wurzel) をア・プリオリにもつのか。問題群すべての根柢に同じ仕方でも横たわる原理があるのか。さきに引いたティーツェの一文を、これの心理学的実在主義のゆえにわれわれは論駁したが、それでも、あるいはティーツェ最初の言葉「体系的に準備された網目状問題群はない、……あるのは具体的問題だけ……」は正しいのではないか。

#### B. 芸術的問題の体系的根基 (Wurzel)

仮に「問題」が具体的な単独資料群の緩やかな総計に過ぎず、芸術的材料 (Material) 自体に他ならないとすれば、まさしくこの材料と同じく、当の問題は感触經驗的 (empirisch) に見出される、としなければなるまい。けれども芸術作品の直観的外観に即して発見できるのは、いつでもただ単純な形態論的事実成分だけであって、決して何らかの「問題的なるもの」でない。例えば「聖ソフィア大聖堂」を純然たる有中心式建造物や純然たるバシリカと比較すれば、大聖堂の形態論的外観は確かに「相互浸透形式 (Durchdringungsform 折衷形)」と言うことになる。だからとて相反定立 (Antithese) はまだ置かれず、対立し合う二原理の競争もなお話題とならない。諸他形式のいずれとも同じく「相互浸透形式」は一箇の紛れもない形態論的事実成分である。この形式には独得の「対立 (Gegensatz)」が内在すると私が主張するには、まず最初この対立を私は探さねばならない——この対立は「潜在的 (latente)」なのである。有中心の原理を含んでいる直観的価値および縦走原理に含まれている直観的価値を私は、両価値の根本的な両極

性 (Polarität) のなかで思浮べなくてはならない。だがこうして必然的に私は単独事例の具体性を越え出ることになる。単独事例の外観にこうした両極 (Pole) そのものは見出せないからである。両極性はただ思念されるだけの想念的 (ideell) な両極性であり、言いかえると「思弁的反省」の対象である。両極性は直観的秩序 (anschauliche Ordnung) 二つの対立にもとづいてこそ。

一

リーゲルではさまざまな相互に入替る単独問題の多くをわれわれは見たが、それだけにまさしく、あれこれの直観的秩序から根本的な相反定立を引出そうと努めているリーゲルの姿は特徴的である。ここで私が思うのは、わけでも「視覚的 (optisch) 価値と「触覚的 (haptisch) 価値なるリーゲルの対置である。ここで扱われるのが直観的秩序 (Ordnung) の原理つまり対象的 (gegenständlich) 規定であることは、心理学的色合の「視覚的」「触覚的」なる語を見て疑わしいと思えるかも知れない。けれども、リーゲルが両語の出所とした心理学的由来はほとんど支持できないにせよ、両概念がそれぞれの意味を保持し続けてきた事実はずでに考察に値する<sup>(6)</sup>。

(6) リーゲルあれこれの概念の非心理学的意義については上掲(注4)バノフスキーの論考を参照のこと。

心理学的に見ると、リーゲルが「触覚的 (haptisch)」と名付ける品質群の意識が帰着するところは、決して特殊の触覚作用 (Tastempfinden) でなく、運動性要素 (motorisches Element) であって、この要素は触接的 (taktil) 感官知覚にも視覚的 (optisch) 感官知覚にも同じ仕方で結ばれ得る。ひとつの形体を私は視線で触診 (abtasten) する。言いかえると、運動性の経過 (motorischer Vorgang) が視覚的感受と結ばれる。ひとつの形体を私が指で触診するとき、

運動性の経過は触接的感官知覚と同様に一体化する。さて当の視覚的体験作用から運動性要素を排除すると、残るのは色刺激あるいは光刺激 (Farbreiz, Lichtreiz) だけである。触接的体験作用ならば右の場合に残るのはただ触感刺激 (Tastreiz) だけである。したがって「触覚的・視覚的」の相反定立でリーゲルが特徴付けた独得の対立を、心理学的発生論として発展させたいなどと望めば、一方の品質の意識は実質的には運動感受 (Bewegungsempfindung[en]) に帰着し、他方の品質の意識は「純粋な (reine)」とは運動性要素からは放たれた感官知覚 (Sinneswahrnehmung[en]) に帰着する、と言わねばならぬことになろう。しかしこのような区別を立てても、形態論的事実成分の解釈には何の利得もあるまい。いつだって個々の直観的品質にこれの心理学的「場所 (Ort)」を指示してやることしかできないであろうが、それでも人間の把握器官に局在化されることになろう区別と客体 (Objekt) の形態論的区別とを結合させるであろう。こうして外観の二系列間に並行性を保持するではあるが、しかし系列の一方が他方の背後 (hinten) に「重なって」あるとは言うことができない。形態論の「相互浸透形式」に呼応して心理学的側面には複雑な性格の事象経過 (Organ) が生じるでもあろう。すなわち運動感受と「純粋」感官知覚との何らかの結合のことだが、このとき一方は何らかの度合で主となり、他方は何らかの度合で従になるとしてよかろう。しかし形態論的領界において同様ここ心理学的領界においても、この混和アミalgamが何らかの「問題的なるもの」になることはない。こうして決定的な事柄が言われたことになる——「視覚的なるもの」と「触覚的なるもの」との相反定立はリーゲルによって「問題」なる意味において考えられているのであって、この相反定立は一箇の「対立 (Gegensatz)」、一箇の「抗争 (Widerstreit)」を内蔵、したがって心理学的性質のものではあり得ない！ 運動感受と純粹感官知覚との相反定立を語る、などとは意味を成さない。意味を成さぬことは、相反定立および抗争とは観念的両立、不可能性 (ideale Unvereinbarkeit) を表す語であることから、すでに明かである。しかし諸々の心理学的な事象過程ならば、これらは実在的

関係内で互いに向合える。互いに張合って妨害 (behindern) どころか排除 (verdrängen) すら行えるが、しかし互いに抗争 (widerstreiten) することだけは不可能事である。<sup>(7)</sup>

(7) それでもなお心理学的連関において「抗争 (Widerstreit 矛盾)」を語るばあい、いつでもすでに、観念的対象と言えるものへの関係が生じている。例えば視感官 (Gesichtssinn) および触感官 (Tastsinn) によって一物体を私が知覚し、この物体の形態について両感官がいずれも私に「抗争・矛盾する」表象を伝えるばあいである。ここに立現れる「両立不可能性」は確かに心理学的本性のものでない。というのも、両表象間で私は揺れるが、まさに揺れているあいだ (indem)、私は、心理学的意識の内部では両表象の出会いがまことに旨く可能であることを示しているからである。

同じことは意志決定を前にしての揺れについても当嵌る。あいだで決定を選ぶべき行動とか要請のあれこれは、それぞれ対象としては両立不可能である。だが、それぞれに当る表象となれば、これらは心理学的に、揺れなる態様のもとに一緒のものとして纏められる。

視覚的なるものと触覚的なるものという区別の真の根源が明るみに出るのは、芸術的なるものの領域を初めて思考に見せ付ける、あらゆる芸術理論の根本概念すなわち「具体―直観的なるもの (Konkret-Anschauliches)」の概念を反省するときである。「具体、直観的なるもの」を「純粹、直観的なるもの」から区別するものは感覚的充実である。だが直観的なるもの一切の条件は形態であり形式である。それゆえ、およそ芸術的なるものの領域を構成するためには、「充実 (Fülle)」と「形式 (Form)」とが結合しなければならぬ。<sup>(8)</sup> 結合の具合はいつまでも永く問題であり続けるが、個々の芸術の材料的条件ごとに変る問題だからである。問題を種別的には造形芸術にとって特徴的な問題とするために必要なのは、相互に引合いながら同時に張合いつつ、造形芸術の感覚要素的前提を表に出してくれる二つの直観的秩序である。リーグルの相反定立「触覚的 視覚的」の意義はここにあると私には思える。心理学的誤解を避けるためには、無論さらに対象のはっきりする公式化を求めなくてはいけないのであろう。しかしながら、定評ある公式を

相手に、しかもこれの意味が正しく守られているときに、戦いを挑むのは誤り（大方は無用のわざ）であることを全く度外視しても、これほどにも扱い易く印象深い相反定立を見出すのは困難であろうし、また種々の実際的困難にも絶えず突当ることになろう。例えば「触覚的価値」は「物体価値 (Körperwert)」に替え、「視覚的価値」は「光価値 (Lichtwert)」に替えてもよからうが、しかし物体的なるものとは触覚的なるものの特例でしかなく、決して完全な純粹例でない。それではと、より包括的で適切な「形体価値 (Formenwert)」を選べば、これは余りにも使い古されて色褪せたところか恐らく誤解を招く術語である。こうしてわれわれが固執するのはリーグルの表現法である。

(8) ここおよび以下の事柄については、先んじて部分的に私の詳述とも関るバノフスキーの論考（目下準備中の本誌今巻に併載）を参照のこと——Erwin Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. XVIII, 1925. 「藝術史と藝術理論の關係に就て」——上掲（注4）バノフスキー『芸術学の根本問題』所収。

触覚的秩序に属する価値と視覚的領域に展開する価値とは、互いに根本的に競い合うし、一方の無制約的支配は他方の廃棄を含む。視価値が主となるところで触価値は消えるし、他方、触価値こそが絶対と認めさせたいところでは、視価値は抑圧されないではない。まさしく、視価値の性向には触価値を分解することが横たわっているからである。無論このような極端は頭で考えるだけの例に過ぎない。藝術外観において絶対的触価値や絶対的視価値に出合うことはない。構成的意義を得るために両秩序の双方に頼った次第で、双方の結合こそが初めて具体直感的な形態を作るからである。あらゆる触覚的境界つまり形体的境界に欠ける純視覚的なるものはただの光と同じく形なし (amorph) であり、何か具体的なるものではあるが直観的なるものでない。純触覚的なるもの、あらゆる視覚的規定に欠ける形体的なるものは完全に抽象的であり、幾何学的図形であって、何か直観的なるものではあるが具体的なるものではない。

い。双方の各々によろやく直観的秩序の刻印を与えるのは双方相互間の関係である。しかし同時にこの関係は緊張 (Spannung) の表れでもある。この緊張を確定すること、この緊張をあらゆる形体の想念的 (ideell) 前提として眼中に納めることが思考の課題である。だが形成 (Gestaltung) 自体は両極間の折合のなかで露わとなる。さまざまな形態論的性格の「意味 (Sinn)」は、これら性格が各自それぞれの仕方、視覚的秩序と触覚的秩序とのあいだでの調停を見せるところに求められるとしてよい。

さて、形態論的な個物記述において例えば「解決を得た輪郭 (aufgelöster Kontur)」とは特別の意味をもつ輪郭のことである。レオナルドの「スフマート (sfumato 輪郭をぼかして描く空気遠近法)」は「調停 (Ausgleich)」の特定の形式と解釈される。また技術的規定もここに引寄せられて、例えば大理石彫刻の「中刻孔 (Bohrloch)」には「斑点の方が好いとする線の価値低下」の徴が認められる。エジプト芸術のごとく、まさしく一義的に触覚的価値を目指す芸術ですら完全には視覚的価値なしでいられず、触覚的価値を具体直観的に認知して孤立させるためには、当の芸術も、影自体や色自体の固有価値は認めていないにせよ、ま限成す影や色を必要とする。ギリシア芸術は両秩序間の真中で調停をもたらすが、リーゲルの「視覚的触覚的」ないし(心理学的な言い方で)「通常視的 (normalsichtig)」と呼ぶ解決のことであり、ここにリーゲルが対置したのは、触覚的価値だけを好しとするエジプト人の「近接視的 (nahsichtig)」「見方と、視覚的価値が主となる後期ローマ人の「遠隔視的 (fernsichtig)」見方とである。近代の芸術史でも調停が個々どのように変化するかは視覚的手段一例のさまざまな活用がはつきりと教えてくれよう——影 (Schatten) の活用である。「物体影 (Körperschatten)」は立体的 (krübsich) 機能(単独形体の輪郭明示)を充たすだけだが、「空間影 (Raumschatten)」には自由空間、な「何もない空間」を感覚化(図解)する働きが与えられるし、な「空間」もまた両影の間には「濃影 (Schlagschatten) が立つ」。ある芸術が「物体影」だけしか用いないか、あるいは物体影を「濃影」と結付ける

か、あるいは物体影をも濃影をも「空間影」の下位に置くかに応じて、触価値の下位に視価値を置くことから視価値によって触価値を蔽い隠すことまで、あれこれの段階が生じる。色についても相似たことが言える。色は、あるときは「多色的 (polychrom)」に用いられて、諸他価値相手に触覚的一価値が「目立つ (absetzen)」ことに貢献する<sup>(10)</sup>、あるときは諸形体をめぐり「色彩尊重的 (koloristisch)」に遊び戯れて、好むがままに形体を解消する。

(9) 上注 (e) Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*. 1902, S. 205. [1931, S. 186.] 邦訳書一四六頁。

(10) この視覚的価値と触覚的価値との折合には、音楽にみいつた対を成す同類がある。音の感覚的音響価値 (sinnlicher Klangwert) と旋律的形式価値 (melodisch-formaler Wert) とは区別できる。これら両秩序間に生じる競合は、あるときは一方が好し、あるときは他方が好しと決せられる。そこで旋律の一つの流れを他の流れと差別するために、つまり音響刺激を変えて前者を旋律の流れとして際立たせるために、楽器利用 (Instrumentation) が手段となり得る。だがこの奉仕的役割を取上げられて音楽刺激がみずから固有価値となるところでは逆の場合が生じ、旋律的形式要素に絡んだ音響価値が、ついに旋律自体をいまでもはや刺激に過ぎないまでにする。下記の論考を参照のこと——Franz Schreker (1878-1934), [Gianfrancesco] Malpiero und andere moderne Komponisten.

## 二

触覚的なるものと視覚的なるものとの両極性が形成の感覚要素的前提に関係付けられたからには、この感覚的要素の各々にそれぞれの特殊な「場所 (Ort)」を割振ることができる——それぞれの要素がおのれの価値をまさしく本然と繰上げる次元 (Dimension) のことである。こうして第二の「これは空間的 (räumlich) な相反定立をもつ次第だが、これが「平面 (Fläche 面・表面)」と「奥行 (Tiefe 深奥・深き)」との対置であり、直観的秩序間の対立を扱うの

であるから、より良く言えば「平面価値 (Flächenwert)」と「奥行価値 (Tiefenwert)」との両極性である。双方が相互に関係付けられる仕方は「柄 (Muster)」と「地 (Grund)」の関りと思描いてよからう。図柄と素地とは対立し合う秩序である。だが柄なしの地は地本来の意味を失うし、まさしく同様、柄は柄で相手役の地を必要とする。こうして奥行価値も「平」面との関り如何として表立っしかなく、「前後重畳 (Hintereinander)」の秩序はあくまで「左右隣立 (Nebeneinander)」の秩序を頼りにする。「平」面として判らぬ奥行方向横臥態などは、全き「掩蔽 (Deckung 遮蔽)」同然とならうし、横臥の具体的直観は召上げのままとならう。逆に、地から「離れる (absetzen)」だけで形像はおのれの「平」面性を保証できるし、こうしてまたも必然的に地と関連する。したがって視覚的価値および触覚的価値においてと同様、ここでも両極性は緊張を孕み、同時に相互関係をも内含する。そしてさきと同様ここでも、単独形態は両極間の「調停」として解釈される。

さまざま考えられる「調停」の姿をさまざまと思描くには、エジプト芸術の極端に一方的な解決から始めるのがよからう。ここで見られるように平面を好しとする過激な決断は、制約として働いて、過激な「地」の価値「下を生む。これ自体としては確かに存在するものの、「地」はいわば平面価値の「否定 (Negativ)」でしかなく、独自の意義ある因子として一緒に作用することはない。まさしく、視覚的契機 (色や隈成す影) がエジプト芸術形成に参入しても目的はただ触覚的一体性を認知させ画定することだけ、というのと同様の事柄である。あれこれの形像は地から区別される。それゆえ「柄」と「地」の折合を語ってもよろしい。だが散開しても形像群は地との積極的関係 (positive Beziehung) に入り込むことなく、したがって地は固有価値をことごとく奪われている。相似たことはエジプト自由彫刻の「正面性 (Frontalität)」についても言えるし、さらにエジプト建築、ことに神殿の施設について言える。神殿では、外は閉じられた巨きな壁であって、これは途方もない拡がりで全体としては見渡すことができず、それゆえ

連続的につきつぎと「平」面上で展開するだけである。内は巨大円柱群の集積であって、密集する円柱の列が奥行空間を直観させる働きを締出す。個々の円柱は「素材的個体 (stoffliches Individuum)」として確かに地から解放され、この解放で大体ようやく円柱に成れる (zur Säule)。だが円柱同士のあいだの空間が一緒に作用することなく、芸術的価値と言えるのはただ円柱集塊 (Säulenmassen) だけである。

ギリシア古典期芸術において地の解放が示される。ここで奥行価値が平面価値に混じり始め、真中の調停という意味で両価値間の抗争が仲裁される。視覚的価値と触覚的価値とのあいだで当芸術に生じた調停と類比的な成行である。浮彫群や破風群像を扱う構成「構図」がさまざまな奥行諸層とひとつの「平」面内結束とを一体に纏める。並び合う形像群の位置で、水平面での諸像関係 (相称的対応) と奥行方向での諸像関係 (重畳) とが同時に成るのである。ヘレニズムの浮彫では地こそが全き支配的秩序となる。建築は「周柱式に配置 (Peripteralstellung)」する。こうして円柱それぞれは不動の境界で「平」面的に縛られていても、円柱同士の合間「間隔」が奥行価値の意義を獲得する。そして個々の円柱自体が「平」面と奥行との「真中の調停 (mittlerer Ausgleich)」になると、まさしく、円柱は「身体的 (körperlich)」形像である。

ここに現れる身体的なるもの、立体的なるものは、しばしば思われてきた類の要素的範疇 (elementale Kategorie) でなく、根本的相反定立を和解させる調停のひとつの特殊形式である。そして身体的なるものの完成を古典古代の本質的徴表のひとつと算えるのであれば、この徴表の「意味」を概念的に把握できるのは、この徴表を直観的秩序の両極性と関係付けるときでしかない。

みごとに呼応する事情が近代芸術あれこれの「解決」である。ルネサンスの構成「構図」に見られるピラミッド構築は平面価値と奥行価値との調停として理解しなければならない。中心遠近法的構築もまさしく同様であって、これ

は直交的奥行開展と正面性とを統一する。また風景画において「書割 (Krisse)」の手段で和合するのも、まさに「平」面と奥行との対立だが、この解決形式には、すでに奥行価値の優位がはっきりと表れている。それでもなおここで平面価値に画面全体における十全の積極的役割を願っても、前進的に奥行価値が昂まるのであるから、やはり平面価値はますます抑圧されるしかない。最後に行着くところはエジプト様式の正反対であって、「地」を好しとする過激な決断であり、水平面つまり「柄」の完全なる価値低下である(例としてオランダ海景画)。だがエジプト芸術において、平面価値のただの「否定 (Negativ)」でしかなくとも価値の落ちた「地」は依然やはり残り続けたように、反対例となるがここ近代でも、「柄」「平面価値」の秩序は最後の残滓によって代表される——棹 (Rahmen) すなわち「断面 (Ausschnitt 一齣)」そのものによつてである。<sup>(11)</sup>

(11) 造形芸術にとつて空間は何かとは、音楽にとつて時間は何か、と同じことである。造形芸術における左右隣立 (nebeneinander) の秩序と前後重疊 (hintereinander) の秩序との関係に当るのは、音楽における継続 (suksessiv) の秩序と同時 (simultan) の秩序との関係でもある。<sup>(12)</sup> (一重一重と「読取るべき」) 水平面関係 (Ebenerelation) に当るのは時間的連鎖 (zeitliche Aufeinanderfolge)  $\psi \psi \psi \psi'$  の連鎖内に諸音の旋律的関係 (melodische Beziehung) が呈示される。(一瞥で見取るべき) 奥行開展 (Tiefentaltung) に当るのは時間的併発 (Koizidenz) であり、この併発が調和的交響 (harmonischer Zusammenklang 協和音) とつて鳴る。

### 三

触覚的なるものには視覚的なるものごとく、相対立する要素の各々にそれぞれの特殊的「場所 (Ort)」を割振り、ついで「空間価値 (Raumwert[e])」の両極性を得たからには、新たに問わなければならぬ——触覚的価値には、

また視覚的価値には、いかなる形式の「連結」(Zusammenschluß 合体・提携)が呼応するのか。答の依存するところは「区分価値」(Gliederungswert[e])の両極性であり、この価値は崩れて有区別 (distinkt 画然・明確) 価値と無定形 (amorph 形なき) 価値、すなわち単独価値 (Einzelswert[e]) および統一 [和合・一体] 価値 (Einheitswert[e]) となる。

(視覚的要素はすべて排除して) 触覚的要素の独立的開展を思浮べると、得られるのは形式的な境界設定だけであって、ここには当の設定が関るはずの実体すら現存しないであろう。となれば、境界設定の作業には妨げもなく、「無限の区別」(distinctio ad infinitum)「つまり涯しなく進行する分割」(Zerteilung) が生じることになる。他方、視覚的要素だけが並ぶ連結は融解 (Verschmelzung) としてしか考えられない。しかも触覚的契機の徹底的排除で不動の境界群は溶けて流れ去る外ないのであるから、結果としてここに残るのは形のない実体だけとなる。したがって「融解」と「分割」とが開展で見られる相反の両方向である。互いに切離されて両方向の行着くところはただの否定作用 (Negation) であって、生じるのは、「形のない何か (amorphes Etwas)」、他方では「区別のある無 (distinktes Nichts)」となる。しかし先述の場合においてと同様、こゝでも、両極の相関係 (Wechselbeziehung) 内に両極性はおのれの積極的意味を見せてくれる。すなわち、有区別の単独価値群がそれぞれ折合うなかでこそ、はじめて融解は統一化作用 (Vereinheitlichung) として明かになり、無定形の統一価値群がそれぞれの統一を貫徹してこそ、はじめて分割は区別作用 (Distinktion) として示されるのである。

またも個々の形態論的外観が両秩序間の「調停」として解釈される。

エジプト芸術では「分割」が「融解」に勝利する。有区別の単独価値群が現れて均等整列の法則に支配される。浮彫の形像群は相互に孤立しつつ単独成員の緩い連なりとして作用する。だが、およそ形像がそれぞれ「単独価値」を

もつ、ということとは、無定形の統一態に刃向う区別作用が生じていることに他ならない。そしてこの無定形の契機もまた当の外観内に現存する——「地」としてである。ただしこの契機は区分には干渉しない。無定形の契機には統一創造の契機としての価値が奪われている。建築の区分においても統一価値は完全に無視されるが、このことを立証するのは、わけても建物の隅部分にいかなる解決もないという欠如の有様である。単独価値はただ自身をしか語らないのである。

リーグルは「二つの形姿同士を他より親密で目立つ関係にもたらず試みは、すべて必ず、整列の原理を破るに至る」と強調する（さきに挙げたエジプト彫考の文章「上掲六八頁 原書59頁」）。そして実際、群内での整理はいずれも無定形なるものの中立性を危うくしている。群「集団」の連関とは統一化のことであり、それゆえ連関が生じれば徹底的個別化は終りとなる。また群の内部における、関係は群の境界外への関係よりも親密であるから、群を成す形像間の中間体 (Medium) には結束 (bindend)―分離 (trennend) の機能が割振られる。こうして無定形の区分価値 (Gliederungswert[e]) が芸術外観内に登場する。

そのような群の「統一化 (Vereinheitlichung)」は避けることをエジプト芸術は知っていた——互いに向合う姿を「並行状 (parallel)」に別けるので形態間には結束力の全然ない有様が生じた策によってのこと、また、共属する諸々の形像は最初から、結束力ある中間体「媒体」など全く必要ない具合に、一纏まりの「量塊連続的形像 (massenkontinuierliches Gebilde)」として纏んだ策によってのことである。しかしギリシア芸術は「地」の解放とともに統一価値をも解放する。有区別の諸要素をそれぞれの単独態から解放し、こうした要素を（区分に合間「間隔」を引入れて）無定形価値と融解させることでギリシア芸術は、「統一態 (Einheit 統一態)」と「単独態 (Einzelheit 単独態)」とのあいだで真中の「調停」を創り出す。単独態は統一体の「部分」(»Teil[e]« der Einheit) となる。ただし統一体の存立す

るところは単独体あれこれの結び合う関係内である。したがって、空間、価値の相反定立がギリシア芸術によって「彫塑的なるもの (Plastisches)」の意味として解決されたように、区分、価値の相反定立が古典的調停を見出せるところは「構築的 (tektionisch)」形成である。すなわち「構築的なるもの (Tektonisches)」とは彫塑的「身体的なるものと同様に要素的概念でない。意味を押えて(つまり芸術的成就として)構築的なるものがようやく理解されるのは、これを有区別の単独価値と無定形の統一価値との折合から生じさせるときである。

併せて述べたことになるが、構築的なるものという概念を否定するだけで、この否定作用自体が一義的規定として通用するとの要求は高めてならない。「非構築的なるもの (atektionisches)」なる概念のもとには、これを文字通りに受取るならば、<sup>(12)</sup>区分価値間の抗争を「真中 (mittel)」の調停という意味では仲裁しない芸術外観のおよそ全部が入って仕舞う。エジプト芸術にしても、また例えば十七世紀オランダ芸術にしてもである。したがって構築的なるものという概念を不動の基準点として決めたく、厳密な概念として扱って、対極の概念を拵えたいと求めるのであれば、狙う方向次第で、さまざま多数の対極をもつことになる。こうした対極のすべては構築的なるものの否定態であるが、だからとてまだ、いかなる仕方でも規定されてはいないであろう。<sup>(13)</sup>真に確実な基準点は層を一段深めて求めることになる。すなわち秩序間の根柢的な相反定立のなかにである——オランダ芸術が無定形の統一価値を好しとして有区別の単独価値は解消することを確認するからには、オランダ芸術を、古典古代の解決からもエジプト芸術の意味する形成からも鋭く積極的「肯定的」に区別するのである。<sup>(14)</sup>

(12) 以下の注意はあくまで術語の明快化を目的としている。方法論の見地からヴェルフリンの「非構築的 (atektionisch)」なる語の作成を疑問とするが、さりとて当語の特殊な種類の用い方 (Anwendung) について芸術史的判断を下すつもりはない。ヴェルフリンの手順の批判について諸他の点では本考末段 Exkurs D. III, S. 481 「本誌では割愛」を参照のこと。

(13) 例えばフォン・ザーリスは著書『ギリシア人の芸術』(Arnold von Salis (1881-1958), Die Kunst der Griechen, 1922)においてクレタ・ミューケナイ様式を非構造的(ateltonisch)であると説いている。

(14) 区分価値の相反定立は直に音楽へ移すことができ、さきの例のごとく予め並行態(Parallel)を探す必要はない。純粋な関係概念として個々の感官領域を越えて、(über)立つゆえに、統一態と単独態、あるいは全体と部分のごとき範疇は、あらゆる内容種類に同じ仕方で適用できるからである。ところがさきの相反定立では、視覚的なるものと触覚的なるものの範疇は視覚映像的(visuell)なるものに、平面と奥行についての範疇は空間的なるものに結ばれていた。

#### 四

前節で繰上げた三つの相反定立は決して委曲を尽したなどと言えるものでない。外延(extensiv)の十全性は証せないどころか、われわれは今後さらなる相反定立を三者と比べることになろう。だが内包(intensiv)の十全性については、三者の各々いずれもすでにいまや最終的なるものと見做してよからう。直観的秩序の地平に立つ両極として三者はいわば最高裁判所法廷(Geuzie Instanz[en])であり、ここから芸術的外観は解釈され「芸術的成就」として把握される。

だが三者が「最高法廷」であるならば、どうしても三者はあらゆる外観に適用可能としなければなるまい。それは歴史的発展の経過内で互いに交替する種々多数の問題に、三者はどのように関るのか。そもそも、どのように多数の歴史的単独問題はどのようにして可能なのか。あれこれの単独問題は右「三つ」の根柢的な相反定立を種別化したものに過ぎないのか。

種別的(spezial)問題が成立つのは、多くは、互いに根本的に競い合う直観的価値のそれぞれに特別な価値代表者

(Wertrepräsentanz) を置くことよってである。例えば「形姿と空間との折合」と語るが、この言い方が意味をもつのは、形姿 (Figur 人物など) をも空間をも特定価値の「担い手 (Träger)」（形姿は触覚的価値の担い手、空間は視覚的価値の担い手など）と見做すことよってでしかない。それゆえ空間が形姿を「呑込む」と語れば、他ならず、視覚的価値が触覚的価値を解消して統一価値が単独価値の上で支配する、ということになる。一般的な相反定立が全く種別的な枠組内で登場すること、これがただひとつの違いである。だがまさしくここに決定的な事柄が横たわる——「担い手」の導入が芸術的問題の分野 (Bereich) を限定する。価値を特定の経験の対象に結付けるや、相反定立の包括的な適用可能性は失われて仕舞う。というのも選択の限られた芸術作品群でしか当の「担い手」は共通でないからである。

種別化作用が一層はっきりと明るみに出るのは、何か特定主題の与える類の対象的制約に芸術的問題が縛られている場合である。このようなときは「芸術以前の課題」が芸術的問題の基底となるが、しかも問題の相反定立は予め当の「課題」が教えてあるという具合にある。例えばリーゲルは論考「オランダ団体員肖像画」〔上掲(注3)〕において把握 (Auffassung 主題理解) および構図 (Komposition) を契約書の細目から引出す——幾人かの人物は全く無行動のままに呈示せよとあるが、しかし同時に外からは肖像画と見える肖像性も要求されている。こうなると「縛られていない (ungebunden)」「把握と「展示される画像 (gestelltes Bild)」とのあいだに競合状態がどうしても生じる。言いかえると、描かれた人物たちの心理学的性格特性にとっては「注目性 (Aufmerksamkeit)」と「意志外化 (Willensäußerung)」との葛藤のこと、構図にとっては自由になった垂直列 (つまり水平面「背地」関係の廃棄) と通常の図式による束縛 (つまり水平面の肯定) との抗争のことである。この抗争が根本的相反定立の特殊な外形化に過ぎないことは、ほとんど強調の必要もない。

あれこれの例にはっきりと示されるのは、問題の基底を定める芸術外的な働きが枠付けるのは、ただ問題の適用可能性 (Anwendbarkeit) だけであって、本来決して、当の問題の意味 (Sinn) ではないことである。したがってここで「種別的に適用された (speziell angewandt)」問題は語れるとしても「種別的 (speziell)」問題を語ってはなるまい。というのも相反定立そのものは、まさしく上來われわれが示してきたように、相反定立の根柢的意義へと引寄せられるからである。しかしそれでは真に種別的 (wahrhaft speziell) な問題にはどこで出合えるのか。

しばしば見られることだが、対象的前提条件ないし主題的前提条件の代りに具体的な形態論的形成体が「価値代表者」に選ばれる。例えば下記フランクルの文章である——「支柱と壁とは対立者である (Stütze und Wand sind Gegensätze. Paul Frankl, 1878-1962)」。これは芸術史家にとっては全くありふれて造作なく解る言い方である。だが論理家は当惑に違いない——どうやって二つの具体的形像を互いに取組ませるのか。両者それぞれを根本的秩序の代表者と見做すことによってでしかない。われわれが対立させて比べているのは、各形像に具体化する価値なのであって、形像自体でない、とするのである。

しかしここで厄介なことが始まる。具体的な形成体 (例えば円柱) は単独価値のただの代表者に過ぎないどころか、すでに諸々の価値の相反定立の調停を内含している。したがってこの形成体を別の具体的な形成体 (例えば何らかの手を加えた壁量塊) に対置すると、われわれは向合う二つの解決を順々に受留め、こうして新たな問題を立てるようになるが、これはこれで和解すなわち「解決」を要する新問題である。だがこの新たな問題はもはや根柢的問題でなく、完全なる種別的問題である。これを「形成全般 (Gestaltung überhaupt)」の普遍的 (allgemein) 前提と見做すことはできず、特定 (Bestimmt) 形成の特殊 (besonder) 前提と見做すしかない。それにもかかわらず右の新問題は普遍的相反定立へと還元される。というのも新問題の両極の各々自体は要素的両極性へと解消できるからであり、われ

われが相反定立のごとくに對置してきた「円柱」と「壁」とは、各々すでに、視覚的価値と触覚的価値との何らかの調停を内含しているからである。また同様に、例えば北方絵画の一定局面で粘土質 (tonig) の空間価値と「張合」(trialisieren)「三角形」という構成図式を見れば、この図式自体は平面と奥行との折合から生じている。

こうして明かになるが、真に種別的な問題は複合的性格を担っていて、要素的成分へと解消されるべきものである。この意味において、歴史的に制約された (historisch bedingt) 問題はいずれも超歴史的 (überhistorisch) 問題に還元されるし、発展史的 (entwicklungsgeschichtlich) 両極性はいずれも体系的 (systematisch) 両極性に還元される。到達せる結論は以下の通り——まさしく種別的問題においてこそ根底的相反定立が「最高法廷」であると証明される。「具体的問題」はおのずと「体系的に準備された網目状疑問群」[「ティーツェの言。上掲七二頁」]を指示するのである。そのような「体系的な網目」をわれわれはまだ示していない。緩やかな順を追って三つの根底的問題は描き、そのさい実行される「思弁的反省」を見守った。しかし、諸問題の「ア・プリオリな演繹 (Deduktion)」は行えるのか——これが疑問である。

### C. 体系導出の概要

導出 (Ableitung 演繹) にあたり確固たる根拠を得るために、最初の問に戻らなければならない。芸術的問題の本質とはいかなるものか。芸術的問題はどのように組立てられるか。

芸術的問題はいずれも直観的秩序二者間の相反定立を含んでいる。だが、およそ双方の秩序が抗争に入り得るためには、両秩序が同じ水平面に、等しい層内に集まらなくてはならない。したがって各問題はいずれも相反定立の形式、

以外になお当の問題固有の場所 (Ort) をもつ。この場所すなわち相反定立の起る箇所 (Stelle 位置) によって、当の問題は諸他の問題から区別される。だが緊張の形式 (Form der Spannung) は全問題に共通であって、まずは全問題に問題なりと規定する刻印を押すが、それゆえに緊張の形式は「定言的 (kategorial)」と呼ばれてよい。

こうして前面に体系導出の出頭するのが見える後方に二つの課題 (Aufgabe) がある。すなわち、「定言的相反定立 (kategoriale Antithese)」そのものを規定することであり、また、こうした相反定立が実効を見せる諸々の「領域 (Region[en])」を指示するところである。

一

またしても出発点にリーゲルの論考を選ぶ。芸術研究にリーゲルの導入せる「主観主義的なるもの」「客観主義的なるもの」の一对はまず見るだけで定言的相反定立の公式化に好適かと思える。この一对は個別的領域すべてを蔽いながら各領域のいずれにも適用可能であり続けるからである。例えば、視覚的価値は「二次的 (sekundär) 品質」、触覚的価値は「形体価値として」「一次的 (primär) 品質」であり、それゆえ前者は「主観主義的」、後者は「客観主義的」と呼んでよからう。同様に、直観的な奥行価値は主観的意識の現象 (Phänomen) に過ぎないが、水平面関係は数学的に確定できる。最後に、有区別の単独態は確定せる、それゆえ客観的な規定として通用するが、無定形の統一態はただの主観的な現象 (Phänomen) として説明される。<sup>(15)</sup> しかしリーゲルが持込んだ類の主観-客観-相反定立 (Subjekt-Objekt-Antithese) はどこに起源をもつのか。体系導出によってこそ、はじめて、当の相反定立は種別的に芸術的な両極性として保証され得る。けれどもここで根本的な難事が始まる。

(15) まさしく「無定形の統一態」の事例にリーゲルは格別の関心を寄せている。主観主義の概念もここでこそ最も鮮かに論証される。論考「オランダ団体員肖像画」[上掲(注3)]を見るとよいが、ここでリーゲルは、種別的にオランダが採る構図形式では「主客」結束(verbindend)の要素が「観照(beachtend)する主観」にある、と飽くことなく指摘して已まなご。

まずは相反定立の網羅的意義が腹立たしくもなろう。主観的なるものと客観的なるものとの対立となれば(哲学史内で経てきた解釈の変り易さは全く度外視するが)どうしてもこれは種々まことに多様な精神領域で役を演じる。認識をめぐる疑問でも倫理学の理論でも貫通するし、芸術の形成でも確かに適用される。しかしなぜ、この対立を何か種別的に芸術的なるものとさせたいのか。この対立の雑多に使える適用可能性は、ここで扱うのは全く一般的な考察法であって、この考察法にとっては芸術として諸他客体中の一客体に過ぎぬ、ということではないのか。<sup>(16)</sup>

(16) 相反定立のこの網羅的(unfassend)意義にリーゲルはまさしく相反定立の長所を見たのでなかったか、これは決めないままとする。心理的態度の(意志や感情や注目性など)何らかの根本的類型と結付くことで相反定立はリーゲルに、芸術的外観を宗教の現れや倫理の現れと並行させる可能性を許した。

さらに、リーゲルの見るような主観-客観関係は認識論的に信用できるか疑わしいとの懸念が加わる。特殊性質の担い手たる主観が空間的に客観と「対立する(gegenüberstehen)」とは、ただ心理生理学的(psychophysisch)な主観についてしか言えない。だが心理生理学的主観は実在的世界の内部における一事実(Faktum)である。したがってこの事物的形式内で主客対立を基盤に据える者は、ア・プリオリな前提からでなく、感触経験的な前提から出発する。そして一方の規定は主観に、他方の規定は客観にと局在化することで諸々の規定を互に対立させるのであれば、このような区別は、超越論的前提へと立返るや、たちまち疑わしいものとならざるを得ない。なるほど、超越論的前提

でも諸規定の区別は残るままとなろう。超越論的考察法とて何ひとつ消せるものではないからだ。だが対立は、これを既成の心理生理学的世界像内へ編入することはできず、カント風に言えば、これの導出を「われわれの心情の能力」から求めることになろう。このとき、観察する主観と観察される客観との対立は考察の仕方、内部における、区別へと変化せざるを得ず、「客観主義的」性質と「主観主義的」性質とは結局のところ意識の相異なる二つの機能 (Funktion) に帰着する。これら二機能については一方を「感覚的感受 (Empfindung)」、他方を「直観 (Anschauung)」と名付けてよからうが、とにかく前者には「感覚的充実 (sinnliche Fülle)」が対応し、後者には当の対象の「形式的規定態 (formale Bestimmtheit)」が対応する。すなわち、リーグルの概念から心理生理学的意義を剥取ると、結局われわれが突当るのは充実 (Fülle) と形式 (Form) との相反定立である。そしてこの相反定立は良いとして、芸術的なるものとの必然的連関が容易く実証される。というのも当の相反定立を両極性として把握するや、言いかえると、充実と形式とを相関的に順々と結付けるや、手に入るのは具体的に直観的なる形成の問題であり、こうして開けるのが芸術的なるものの領域だからである (上記七七頁以下)。

だが、他の精神領域でも充実と形式の相反定立は成るでないか、と反論も出よう。これには、断じて根柢的な定義の相関関係としてではなく、と答える。例えば自然認識は、両概念を等価の対立項として纏むことから遙かに遠く、むしろ充実を形式に解消することが目的である。自然認識にとつて本来の法則性は形式すなわち量的な関係のなかにあり、質的な多様性すなわち充実は、ただ学問以前のものとして与えられているに過ぎない。それゆえここ自然認識では、充実と形式とは別々の領界に帰属して、問題の横たわるところは、両者の相互浸透 (Durchdringung 貫通) においてでなく、正反対であつて、両者の解離 (Loslösung) つまり充実からの形式の解放にある。無論この課題は、研究の目標としてでなくとも研究の出発点として、やはり両者の合体 (Vereinigung 結合) を前提とする。こうして自

然科学は、少くとも出発点では、芸術的なるものの王国に一脈通じるかと思える。けれども共通性が横たわっているのは、まさしく、あらゆる自然科学では学問以前のものに、あらゆる芸術作品では芸術以前のものであり、言いかえると、ただの「凝集体 (Aggregat 集合体)」、感覚的なるものから総合的解釈一切を思考の抽象作用で取除けてもなお残る「凝集体」のなかにである。この感覚的凝集体は、具体的「直観的法則性」にせよ自然科学的法則性にせよ、いかなる法則性をも見せることがない。およそ、「意味」をもたないどころか、あらゆる問題設定以前に横たわる、ただの無法則なるもの (Gesetzlos)、「没意味なるもの (Sinn frei)」である。これを自然科学的思考作用がおのれの範疇下に置いて、充実を形式へと解消すれば、はじめて、この凝集体は自然法則の浸透「貫通」せるものとなる。他方いかなる芸術作品もまた、充実と形式との合体が問題なりと見做さない限り、右のごとき「ただの凝集体」に過ぎない。この問題を設定してこそ、はじめて、芸術学的思考作用の根柢的な範疇下にわれわれは客体を置くことになる。<sup>(17)</sup>

(17) 定言的な根源的 (U. r.) 相反定立を定式化するためにパノフスキーは空間と時間なる一対を提唱している (『芸術史と芸術理論の関係について』上掲 (注 8))。すなわち外的直観の形式としての、それゆえ客観化や切離や区別化の原理としての空間に、流動作用や結合作用の原理として、時間内的直観形式を対置するのである。この形而上学指向の教説 (『超越論的客観世界への内在的意識世界の関係を扱うがゆえに形而上学的である』) は、カントに結付いての成就において「内在的時間意識」の現代的把握に近く、充実と形式との関係について、われわれの立場への欣ばしく欠かせない補完を提供する。というのも、充実と形式は、いわば裂目で別々に切離されていて、あらゆる具体的「直観的形成の根柢に横たわる問題の定在 (Dasein ここに在ること) は確固不動なり、と両者それぞれが強調するのだが、時間と空間は、具体的「直観的世界の組成では相互浸透「貫通」のもの」と把握され、この相互浸透あればこそ問題の解決を進行 (Vollzug) 形で示すことができるからである。それゆえ空間と時間概念は種類特別な時空結合によって問題そのつどの解決を定式化するのに卓れて有用だが、ただしこのとき当の問題そのものはすでに周知であると前提しなくてはならない。また充実と形式の相反定立は問題そのもの

(Problem als solche 問題を問題として)を確定することにこそ真価を發揮するが、この問題の解決はただ要請 (fordern) できるだけである。こうして「充実形式と空間・時間の」双方は相互に補完し合うように定められている。

上來われわれの定めてきた根源的相反定立がまだ具体的適用を許さないこと、これだけでは所与の一芸術作品を芸術的成就という点で解釈するのに十分でないことは明白である。一枚の絵に、「充実」と「形式」の両極性にはどのような向っているのか、と直接に「聴取する (abhören)」ことはできない。直観的なものなかでの反響を見るためには、みずから直観的なものの領域へと降りて行かなければならない。相反定立性 (Antithetik) を具体的なものへと変化させ、こうして客体に即しての運用に役立たせるためには、一箇特別な媒体 (Medium 繋ぎ役の中間体) が必要である。

## 二

すなわちア・プリオリの演繹だけでは十分でない。定言的相反定立の傍らには一箇なお領域的、図式 (regionalas Schema) が必要であって、具体的直観的なものなかで、範疇が真価を發揮すべき位置は、この図式が教えてくれる。だがこうした「位置 (Stellen)」をわれわれはどこから知るのであるのか。こうした位置は何か種別的に芸術的なものではなくて、定言的相反定立性の「領域 (Regionen)」でしかないとして、勤める役はただ芸術的なものにとつての、いわば地面 (Boden) の役に過ぎないからである。それにもかかわらず芸術作品の存立にとつては、定言的相反定立性自体と同様に不可欠としなければならない。というのも、こうした位置は、およそ相反定立を芸術外観に適用できるようには相反定立性の種別化が必須だが、この種別化の条件を具えているからである。したがってこ

ここでは、扱うのは芸術的外観 (Erscheinung) の条件であることが決定的な要点である。定言的相反定立性 (Antithese) は芸術的成就 (Leistung 営為・活動) としての現象 (Phänomen) の解釈にとつての前提を具えていたが、今後われわれが出合うのは、およそ芸術的成就が対象的 (gegenständlich) となるときの諸々の前提である。

しかし芸術的なるものの対象性の条件とは、感覚的領界全般における対象性の普遍的条件以外のものではあり得ない。<sup>(18)</sup> それゆえわれわれの課題解決のためには、芸術作品登場となる感官領域の現象学 (Phänomenologie) へ赴くように指示されている、と解る。視覚的直観対象の契機は何であり、聴覚的直観対象の契機は何であり、言語的形像には何が属するか。このような仕方では造形芸術には、音楽には、詩文芸には、と別々に問を立ててはならない。というのも向後、さきに定言的な根源的相反定立を示した際にはまだ語らなかつたこと、すなわち、さまざまな芸術への分別が始まるからである。ひたすら造形芸術の領野から取上げた、これまでの例に引続いて、これからもわれわれは視覚の領界に限るとしよう。その際、さきには紹介程度にしか触れなかつた事柄の多くが、体系的連関のなかで詳細な基礎付けを得ることになる。

(18) 感覚の領界内部で、芸術の対象性と経験の対象性との区別、想念 (ideell) 指向的直観と実念 (reell) 指向的知覚との区別を基礎付ける特殊条件は、芸術的問題の本質に影響しないゆえに、ここでは度外視することができよう。

## 1. 「品質現出 (qualitative Erscheinung)」の領界

### a. 触覚的価値と視覚的価値

視覚的感受 (Empfindung) と視覚的直観 (Anschauung) とのあいだには下記の相違がある——感受は感覚的内容そのものの端的な「定在 (Dasein ことに在ること)」に固執するが、直観はこの定在の向うで内容が対象のごとくに「述べている (Besagen)」ものを目指す。しかし、対象的なものとは感覚界に現れはしないのに感覚のごとくに「呈示される」ものだが、この対象的なものを目指すのであるから、感覚的なもの自体の内部に直観が分節 (Artikulation) を引起すのは、無論こうしてこそはじめて対象的なものへの「直観の」帰属も可能となるからである。言葉の領域では、感覚音 (sinnlicher Laut) が特定対象 (概念記号<sup>イデオ</sup>) に帰属させられることではじめて感覚音は語 (Word) を呈示するのに都合よいと立証されるが、このとき当の帰属は帰属の方で、音同士が一定の規則的 (geordnet < regeln) 関係内にあることを前提とする。これと全く同様に視覚の領域でも、対象を規則のもとで把握 (geordnetes Erlassen) することは感覚界自体の規制化 (Regelung des Sinnlichen als solches) と連関する。呼称として語音論から「分節」的発語 [Artikulation] の語を藉りながら、この純感覚的な秩序は、視覚的なものの内部では、視覚的価値と触覚的価値との何らかの調停を遂行することにもとづいている。線と斑点との区別、さらには二線を引くことと二斑点を置くこととの相違など、こうした相似る規定のすべては、これらが例の二極、視覚的と触覚的との両極間に創る調停内にそれぞれ独特の形式をもつのである。

さきに見た視覚的なるものと触覚的なるものとの相反定立をわれわれは「感覚要素的価値 (sinnlich-elementar[e] Wert [e])」の原理であると説いたが、この言葉の正しさはここで明かとなる。「要素 (Element 元素)」の語が「要素はつねに一箇の体系連関に属するものゆえに、われわれの扱うのは」ただの「感覚的感受 (bloße Empfindung)」でないかとの誤れる見方を防いでくれるからである。だが「感覚的 (sinnlich)」なる付加語は、他方この体系連関自体は思考的なるもの事物的なるもの一切の此岸 (diesseits) にあることを示している。というのも感覚的なものななかで純

粹 (reine) に開展することが分節「的発語」の本質だからであって、まさしくこのような開展によって分節「的発語」が、この法則的規定性に助けられて対象へと関係付けられる形像を生むことになっても、当の本質には変りない。

## b. 平面と奥行

視覚的内容はすべて空間内に拡がるし、いかなる色彩外観も延長と結ばれている。この視覚的内容をわれわれが「ただの感覚的感受」とは受取らず、なかに分節化 (artikuliert) された形像を把握するところでは、形像に属する空間複合もまた「区分化 (gegliedert) されて」と見做さざるを得ない。したがって、視覚的なるもの触覚的なるものへの関係に照しつゝ感覚的品質を評価することと連立って、平面 (Fläche 面・表面) と奥行 (Tiefe 深さ・深奥) とのあいだの位置に照しつゝ空間価値を査定することにもなる。

こうして現れる具体的「直観的空間は、これの二次元性 (Zweidimensionalität) によって幾何学的空間と区別される。幾何学の論弁的表象方式にとって延長が第一、次元において指すもの、これと対応するものが視覚的空間直観にはないからである。視覚的空間直観では、延長の意識はまず面「表面」で始まり、本来の空間形態 (Raumgestalt) が開展するのは、この最低の具体的「直観的次元からつきに高い次元への関係内、言いかえると面価値と奥行価値との関係内においてのことである。このとき奇妙にも、両次元を例えば幾何学的空間の相互完全同等の座標のごとくに同質 (homogen) と見ることは全然できず、両次元はむしろ相反定立的緊張状態内、すなわち両極的相関関係内に立つ。それゆえ厳密に言えば「低次」とか「高次」の次元とは決して語ってなるまい。面と奥行とは異質 (heterogen)、およびよそ比較は可能でないからである。両者いずれも相関関係の内部で一方だけの「拡張 (Erweiterung)」を要求しては

ならない。というのも一方は制限するものとして他方に働きつつ、自身も他方によって制限されるからである。したがって両次元の結合は、ここから直観的空間形態が生じるのだが、決して（例えば幾何学における線から面、面から物体への拡張のごとく）低段階から高段階への進行としては現れない。むしろ両次元が結合して取次ぐのは、対立し合う二秩序間の調停である。

c. 有区別単独価値と無定形統一価値——分割と融解

感覚要素的価値および空間的価値の仲間として区分（Gliederung）の価値も加わるが、これは、前者二概念が「全体」「部分」の関係にはまだ少しも触れていなかったからには、不可欠の補完となる概念である。ただの一つであるうと沢山に込入っているようにと編目を見れば仕組の判る布地のごとく、感覚的なるもの「の目」を分節（Artikulation）は拾い尽す。まさに同じく、作品の一切片においてであれ全体においてであれ、面と奥行との関係も徹底的に調べることができる。「締結（Abschluss 結着）」を探る問は、視覚的価値と触覚的価値との調停や面価値と奥行価値との調停を越えたところへと向わせる。この問は、感覚的要素や空間的要素において区分がどれほど知られていようとも、別箇の、明確に定式化すべき問題である。だからとて無論このことは、視覚的なるものと触覚的なるものとの調停や面と奥行との調停のあれこれ特殊な形式と、区分価値に関する決定とが直に連関することを妨げはしない。

## 2. 「現出する事物 (erscheinendes Ding)」の領界

これまで検討してきた(分節と空間性と区分の)領域にはまだ事物を指す意義(dingliche Bedeutung)が全く欠けている。三領域の属しているところは、目に見える可視的なものの層のなかで、対象を「呈示する (darstellen)」場ながら自身はまだ対象的なものを「含有する (enthalten)」ことのない最も上辺<sup>うへ</sup>の層である。感覚的また空間的に形作られて統一態か単独態かに区分される形像を「事物 (Ding)」の視覚的外観として纏むように、と仕向けることで、「呈示関係 (Darstellungsbeziehung)」がはじめてわれわれを、品質的形成そのものは越えたところへと向わせる。品質的な感覚現出 (Sinneserscheinung) に向わせるのと並行して、「現出する事物 (erscheinendes Ding)」の世界をわれわれに開いてくれるのである。だが、まさしく現出するのであるから、この世界はどうしても視覚的対象性に帰属する。それゆえこの世界をわれわれの分析内に引入れて、先述の諸例(七九―八八頁)を超脱しなければならぬ。先述の諸例は、目的が導入的介绍にあって、顧慮したのは純感覚的形成の層だけではなかったからである。

## a. 図式と特異的品質

「現出する事物」はつねに特異単一 (singular) の事物である。どう見ても特異単一でしかない視覚的性質 (visuelle Eigenschaft) を担っていればこそ事物は可視となるからである。だが逆に、こうした性質が当の事物のものと言える

事物への帰属性を実証できるためには、視覚的性質は事物の図式 (Schema) に縛られていなければならない。したがって触覚的価値に視覚的価値の先例のごとく、ここでも事物外観の相異なる二面が対立する——図式的形体表象とこれの特異的充実とである。両者一体となつてはじめて「事物 (Ding)」の概念が成る。というのも特異「的」品質なしの純図式的形像はただの標識 (Zeichen 印) という概念に近くなるうし、他方、図式的束縛なしの特異品質はただの集積 (Aggregat) となつて、こゝには「事物」を指す意義が全く欠けるであろうからである。

さて様式はいずれも、触覚的なるものと視覚的なるものとのあいだ、面と奥行とのあいだ、有区別単独価値と無定形統一価値とのあいだで位置に決断を下すが、同様、「事物」の図式的成分と特異的成分とのあいだの特殊な調停をも創り出す。例えばエジプト芸術は抽象的一様性を好しとして特異の相違性を棄て、呈示すべき対象のために確固不動の図式 (feste Schema [ta]) を作る。印象主義者は、呈示に値するのは特異単一なるものだけと見て、あらゆる公式的束縛から解かれたいと努めるが、理由は、自身の事物観の專一的基盤としている純粹「視」(reines Sehen) を、当の束縛が概念づくりに働いて濁らせかねないからである。古典主義はまたしても普遍的なるものと特殊なるものとを一体化して例の「中庸的調停 (mitlerer Ausgleich)」と成し、この調停から「典型」(Typus 類型) なる事物形体が生じる<sup>(19)</sup>。

- (19) 「事物把握 (Dingauffassung 事物観)」の仕方に依存するのが象徴的呈示 (symbolische Darstellung) の可能性である。象徴は記号 (Zeichen) であり、記号は図式 (Schema [ta]) として登場する。それゆゑ象徴的事物把握が単一的事物把握を凌駕する程度如何が、呈示された事物に象徴的意義 (Symbolbedeutung) を結付けてよいか否かの可能性にとつて決定的である。

エジプトでは図式主義 (Schematismus 図式尊重) に伴つて、呈示される事物世界はどうしても唯の記号の世界へと近づくばかりか、逆に、字体「記号」がさまざま図式風事物形像と合致する絵のごとき文字によつて、両世界の近接は助成され

てもいる。こうしてここでは事物外観と記号との裂目、図絵と文字との亀裂には橋がほとんど完全に渡されていると見える。図絵の内部で字体は、記号としての規定を失いもせず、呈示された「事物」として扱われるし、逆に、絵のごとくに呈示された事物も、事物として形成されていることは止めないまま、「記号」の意義を獲得できる。よく知られているのは例の中王国の浮彫、地方の神々が上部エジプト下部エジプトの植物を「一緒にして」文字記号に絡ませている浮彫である（下記）の図版を参照のこと——[Johann] Heinrich Schäfer (1868-1957), *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig 1919, Tafel 24)。

ここでは象形文字が「事物」として登場、全体の構図にただ外面的に組込まれているだけでなく、描かれている神々や植物が相手とする対象にもなっている。もとより象形文字の記号としての意義は具体的直観を越えたところに横たわり、この意義は概念として周知のものと同提しなければならぬ。というのも事物層内部での象徴「記号」は、代表役を果している (stellvertretend) という意義のもとには捉えられず、ただ単に、図式化と個体化との調停から生じた直観的「事物」であるとしか捉えられないからである。ところで、この調停の結果がここでは図式化にとって好都合となるゆえにこそ、まさしく、代表役を果すという機能 (stellvertretende Funktion) つまり象徴的関係 (symbolische Beziehung) もまた全般的に可能となる。およそ象徴作用 (Symbolik) とは事物把握のかなり図式的な方向を前提とするからである。

「典型的 (typisch)」対象の呈示がなおも可能のままである限り、少くとも図式的存在は認めなければならない。そのときでも大切なのは無論ただ象徴的な対象の呈示だけであり、「典型性 (Typik)」が具わるゆえに間接的に象徴的意義と結ばれる事物の呈示だけであって、エジプトの例におけるごとく、自体が事物として登場する純然たる象徴の間接的ならぬ呈示ではない。

象徴作用 (Symbolik) の問題を、上述のところでは、ただ事物把握の問題と関連し合う限りでしか論じていない。これ以上の言及については下記一〇九頁注 (24) を参照のこと。

## b. 観念性と実在性

特異単一 (singular) 原理と図式 (schematisch) 原理は、まさしく視覚的原理と触覚的原理が相異なる次元 (Dimen-

isom 括がり) に属するのと同様、相異なる場所 (Ort) に属する。だが、感覚要素的価値にとって場所如何の問は空間的、關係付けられていたが、この問がここでは、「現出する事物」の諸因子を相手に存在論的意味で考えられていて、特異単一の性質と一般的なる図式とは別々の存在種類 (Seins-Art) が割振られる。特異単一的契機は実的な所与性 (reelle Gegebenheit) であり、図式は観想的な形像 (ideelles Gebilde) である。おのれの本質には「一回しか現存せぬ」ことが属していて同じ在り方では二度と生じない単一者 (das Einzelne) だけが、これの定在する瞬間に、事実として現存する (tatsächlich vorhanden) のであって、他方、個別資料 (Einzelstoff) のいかなる変更にも煩わされぬ普遍者つまり抽象体はそもそも定在 (Dasein) にも属していない。この意味で図式はいずれも実的に現存するものを越えた彼岸にあり、特異単一の契機はいずれも観想的に存立するものと同じ此岸にある。だが図式と特異単一的現出方式との合体から生じる「事物 (Ding)」が見出されるころは、両世界間の中間領帯 (mittlere Zone) である。ある面で相対的に図式風、ある面で相対的に特異単一風に形成されて事物は観想的成分と実的定在とを合体させるが、その際この一体化の両者の割合には無限の可能性がある。

古典期の解決はここでも中間的調停であって実的な契機と観想的な契機との和解で成立つ。この解決の此岸か彼岸かで「理想主義」と「実在主義」を語るが、つねに此彼のいずれを好しとするか決めてのことである。けれども「理想主義」「実在主義」の双語は曖昧である。というのも観想的なるものと実的なものとの必然的相關関係において、純然たる観念論的 (idealistisch) 形成も純然たる実在論的 (realistisch) 形成も等しく不可能だからである。<sup>(20)</sup> 双つの因子のいずれか一方だけが支配的であることは決してない。エジプト芸術では、事物形態を決定的に規定しているのはまさしく観想的図式であるのに、きわめて多くの「模範例 (Exemplar)」では、この観想的図式が実的定在に化せざるを得ないし、また印象主義においても、特異単一なるものを図式的に作ることは断固おのれの技法として放棄して

いるのに、当の芸術家が、やはり実際の絵の作用 (Bildwirkung) については、あれこれ特異な品質群の纏まる図式を見出すことのできる、観者の能力を計算に入れている。

- (20) わけても、いわゆる「レアリズム」に見られる形式に特徴的なのは、個体的なるものの性格描写を狙って確固たる類型 (Typus) を作ることに、すなわち図式的「観想的な契機を高度に用いることである。観想的成分をいわば有るか無きかの限界価値としてしか働かせないほどに図式を解消させるのは、ただ印象主義だけである。

### c. 「分離」と「結合」

さて、いかなる仕方、で特異単一なる契機群はそれぞれの定在を開展するのか、またこうした契機を相手に、いかに図式的形像はおのれの存立を実証するのかと問えば、見えるのは、一方では途切れず溶合、こと (unausgesetztes Verliegen) であって、これは、あれこれ特異単一の内容が絶えず相互に移行し合うからであり、他方では厳しく別隔 (streng Sondernung) であって、これは、与えられた品質群をそれぞれの事物帰属性 (21) ことに図式が結合 (binden) したり分離 (trennen) したりするからである。それゆえ特異単一にして実的なるものを好しとする芸術的決断が下るところでは、一様な品質の連関が優位となつて、事物形体の相違性に遮光の網を張る (極端例として印象主義)。反して見方が図式的「観想的なるものへと傾くところでは、事物の現出は相互に鋭く区別され、こうした區別群のいずれかに個々の品質は配属となる (極端例はエジプト芸術)。古典期の解決では「結合 (Verbindung)」と「隔離 (Sondernung)」が均衡を保つ。事物把握にかかわる図式の持分は確かに個々の部分の分離を促すが、同程度に結合の因子も働くので、右の別隔てられた各形像はただ部分として切離されているだけとなり、言いかえると、隔離

にかかわらず、いや、まさに隔離を介してこそ一箇の決定的な全体へと纏められる。全体部分の相関における、この等価性がいわゆる「有機的 (organisch)」形成の決定的な徴表である。もとより形成の外面にしか当らぬ徴表である。というのも有機体の本質は「現出する事物」の諸規定で尽きはせず、何よりも「表に出る生 (sich äußerendes Leben おのれを外化する生)」の形体に横たわるからである。

(21) ここに述べた両極性に先述の対概念「分割と融解」のただの繰返しを見て取ることは容易い。ただし本当の問題は同じ関係形式を別箇の内容領域へ適用できるか否かにある。両事例において結果は確かに類比的 (analog) だが、決して同一的 (identisch) ではない。八七頁注「音楽」参照のこと「原文 S. 456 は S. 455 の誤植ならむ——訳者」。

### 3. 「表に出る生」の領界

視覚的なるものの最表層つまり純感覺的形成の最表層は直下の次層たる「現出する事物」と「呈示関係 (Darstellungsbeziehung)」によって結ばれていた。この「現出する事物」の方は、「感情 (Gefühl)」ないし「生 (Leben)」の世界を「表出関係 (Ausdrucksbeziehung)」によって思え、と指示することができる。呈示される事物を把握する際に用いる媒体として純感覺的形態を利用したのであったから、さきには視覚的に現出する働き (Erscheinen) の視覚的に現出してくるもの (Erscheinendes) への関係が扱われたが、今度は、事物が外観としてわれわれに呈示する外側から、事物の内なるもの (Innere) を、これが外観内に表れ出る限りにおいて推断しなければならぬ。それゆえわれわれは、最表層がわれわれに見える純視覚的なるものから一段ほど遠ざかる。「現出する事物」が、目に見えるようにとやはり呈示はされていたのに、自体は(事物として) 目に見えるものなかに登場 (aufgehen) しなかつた

のであれば、「感情」はもはや目に見えるものへの直接的 (direkt) 関係は全くもたないからであり、感情が知覚されるのは、なかに感情の表出される「事物」がこれはこれで「現出する」限りにおいてという、間接的 (mittelbar) 媒介を経る。在り方となるからである。だが、まさしくこの間接的な在り方において感情は、どうしても (notwendig)、視覚的なものの現象学的存立に帰属する。

a. 「姿態化」と「有情化」

「現出する事物 (erscheinendes Ding)」の概念のつとく「表に出る感情 (sich äußerndes Gefühl) おのれを外化する感情」なる概念も似た相反定立をもつ。目に見えるよう呈示できるように事物は、特異単一なる視覚的性質を担っていないければならなかったが、ここでは逆に、身振 (mimisch) たっぷりと表出できるように感情は、何か決りある定式 (Formel) で身を固めなければならない。

いかなる仕方でも「制定される (statuiert > statuieren)」ことなく、それゆえいわば行詰りとなる感情は、いつまでも「表出できぬ (unausdrückbar)」感情のままとなるし、他方、なかで感情が身を固めることのない身分状態 (Status) は「表出なき (ausdruckslos)」身振のままとなる。前者では生きた感情に定式化が欠け、したがって感情は全く表出関係に入らない。後者では定式に有情化が欠け、したがって表出関係は空虚にして無機能のままである。両者の結合から、つまり有情化 (Belebung) と姿態化 (Statuierung) の対決からして、はじめて、おのれを「表出する (ausdrücken)」ことのできる感情形式が生じる。——だが、それゆえに要請される結合には、またしても多様この上ない仕方で変様が起り得る。

古典期クラシックの解決に当たると言えるのは身体運動の簡単な行使である（例えば「円盤投げ (Diskobolos)」を思うがよい）。と  
いうのもここでは、規則通りの動作を成し遂げるだけで生氣と状態との釣合が取れるからである。しかしこの完全な  
る和解は、動作の簡単な行使には有るとしてよい節度 (Mäßigkeit) を生氣が欠くか越えるかで即座に終りとなる。

エジプト芸術においてのごとく生氣が欠けて節度に届かない、ばあい、定式が過重となり、もはや動作は活々と「行  
使 (ausüben) される」ことなく、ただ「姿勢 (Stellung)」で表示 (bezeichnen) されるだけである。それゆえ厳密に  
言えば、図像が伝えるのはもはや全く動作自体ではなく、いわばただ動作の概念、念、だけとなる。だがこうして定式内に  
生氣あるもの一切を「保管 (Aufhebung)」することによって表出関係 (Ausdrucksbeziehung) は限界点に達し、ここから  
象徴関係 (Symbolbeziehung) へと移行し始める。もとよりこの歩み自体はまだ完遂されはしない。あらゆる定式  
尊重にもかかわらず依然エジプト人の「姿勢」はなお、そのまま闘士とか坐者などの姿勢なりと認めるために必要な、  
最小限の生氣を保っているからである。（これに反して純然たる象徴では、印しるしと印付けられたものとの連関の明白には与え  
られず恣意的に措定されること、が本質を成している。<sup>(22)</sup>）

(22) フッセル『論理学研究』さらにはヘーゲル『美学講義』をも参照のこと。

古典期の簡単に行使された「行為 (Geschehen)」は、生氣あるものの「還元」を進めると次第に硬化してエジプトの  
「姿勢」になったが、他方、活気ある感情が重きを成し (überwiegen) 始めるや、同じ行為「所作」から感情一杯の  
「身振 (Geste) 仕事」が発展する。<sup>(23)</sup> 人物が例えば手を合せたり腕を挙げたりする。古典期クラシックの見方では、このときまだ  
腕を挙げたり手を合せたりを簡単に仕上げ、(Vollzug) だけで生氣は満々ということになろう。だが指は絶望で引  
攣つかっていたり腕は「願わく切なく」挙げられていたりする。こうなると表出関係はただ遂げられる行為「所作」そのも  
のをだけでなく、合せて遂げられ方の有様 (Modus 様態) をも伝えることになる。そして動作 (Handlung) に心の色

合を添えるからには、姿態化を生気が凌駕し始める。この感情過多は確かにまだ定式の変様 (Modifikation) 内で見か現れず (さよう事物現出のがわでも、この段階での図式はただ一点特異風にしか変化 (verändern) せず、特異単一なるものなかで図式の廃棄 (aufheben) されることがないのと同様)、したがって定式尊重の核心はなおも変わらず現存する。しかしやがてこの核心はただの土台に過ぎないものとなって本来の意義を失う。レムブランドの後期作品が例であり、ここではもはや身振「仕草」が何か本来のことを「語り (besagen)」はせず、身振の様態 (Modalität) つまり仕草を行う仕方 (Weise) こそが表出そのものの全体となっている。——だがこの流れが究極的段階に達するのは、身振言語のあらゆる定式、したがってあらゆる可能性を感情の「様態」がおのれの内へと解消し、結果として、表出されるものだけの「気分 (Stimmung)」だけとなったときである。

(23) 「行為 (Akt 所作)」と「身振 (Gestus 仕草)」とは一般には下記のごとく区別される——「行為 (所作)」は完遂してはじめて完全に立現れるが、「身振 (仕草)」は遂行中でもなお何らかの精神的内容を取次ぐ。この仲介「取次」の仕方 (Art) は、結ばれる意義が概念か感情かに応じて象徴的 (symbolisch) か身振模倣的 (mimisch) かとなり得る。象徴的であるならば、仲介は視覚的領界を越えた先方を指示して、視覚的領界の内容もろとも、芸術的形成から身を退く。(それゆえ象徴的身振は、この感情形式 (Gefühlsform) については、「行為 (所作)」の行使すなわち「行動 (動作)」そのものから区別する必要がある)。他方、身振模倣的意義を身振 (仕草) がもつならば、ただの行為 (所作) を越えて高まるものは、表出関係自体の内部に横たわっており、すなわち芸術作品の感情形式に内在することになる。

さらに注目すべきは、一行動 (動作) に記号の意義 (Zeichenbedeutung) を結付け、こうして当の行動を象徴的身振 (所作) に仕立て得る可能性は、ある程度の「彫刻性 (Statuarik)」を条件とすることである。言いかえると象徴関係は、これ自体が固有の「表出」には踏込まずとも、やはり何らかの仕方での表出形成 (Ausdrucksgestaltung) を前提とすることである。(事物の領界における同様の要請については上記10一頁注(19)を参照のこと)。

こうして新たに出合うのは表出形成の限界例、しかも上記エジプトの見方の対極である。というのも、さきの象徴

的意義とまさしく同様、そもそも気分品質なるものが、事物形像によっては「表出される」ことなく、いわばただ当の形像に「附着する (haften)」するばかりと見えるからである。この「附着 (Anhaften)」の本性は象徴のばあいは概念、風 (begrifflich)、気分**の**ばあいは感情的 (gefühlsmäßig) なるものであるが、とにかく「附着」とはまずは芸術的形成の外がわに横たわることであり、したがって芸術的形成にとっては偶然の事柄である。ところでエジプト人は、象徴的定式に最小限の生氣を注ぎ入れ、こうして象徴関係が（依然きわめて弱くとも）表出関係へと移ることで、偶然の恣意的混入を克服する。相似る仕方では印象主義者もまた、気分的感情に芸術的存続を与えたいと望むならば、感情に最小限の定式を保持させることで、当の気分的感情を（依然きわめて弱くとも）「姿態化 (staturieren)」しなければならぬ。<sup>(24)</sup>

(24) すこぶる刺戟的な論考 (Otto Baensch, Kunst und Gefühl. in: Logos, Bd. XII, 1923/24) でヴィント「生歿年不明」は「気分 (Stimmung[en]) を「客観的感情 (objektives Gefühl[e]) として論じている。この見方にわれわれは安んじて従うことができない。芸術作品を語る限り、芸術作品内に形成 (gestaltet) される気分とただ「附着 (anhaltend) する」だけの気分との区別は必要不可欠と思うからである。この区別からベンシュの主要な二命題は論駁できる。

一、「客観的感情」としての「気分」は「表出された」(心的) 感情から厳しく切離されるという命題。——われわれの見方によれば、形成されているのである限り、気分はむしろ「表出される感情」の限界例を成していて、われわれは「有情化」—「姿態化」の割合の絶え間ない変化次第で、或る感情形式を連続的に別の感情形式へと移すことができる。この推移内の位置を占めるのがさき(一〇八頁)の後期レムブランドの感情形式だが、果せるかな、これがベンシュの二者択一と合わない。

二、「客観的感情」とは、わけても「気分」を捕えて、これを意識に普遍妥当な具合に接近可能とさせることが、あらゆる芸術の意味であるという命題。——これを論駁するが、気分を「形成する (gestalten)」ことは、選択の限られる芸術期の目標でしかなく、それゆえ、あらゆる芸術の課題とすることはできない。また(多かれ少かれ)あらゆる芸術

術作品に「附着する」「気分価値も芸術的「意味(Sinn)」の外がわに横たわっていて、それゆえ(ペンシユ自身の語を用いば)「普遍妥当的(allemgemeingültig)」ではない。

## b. 客体と主体

主観的なるものに客観的なるものという対概念は、定式へと還元できなかったがゆえに定言的な根源的相反定立を説くには不適切とされたのであったが、この対概念の然るべき位置は「おのれを外化する生(表に出る生)」の物質的(それゆえ種別的)領域内にある。というのも、主体(Subject)とは(認識論的「自我Ich」ならぬ)生命外化(Lebens-aüßerung)の源泉(Quelle)のことであり、また客体(Object)とは(認識論的「対象Gegenstand」ならぬ)生命外化の所産(Product)のことであると理解する限り、主体と客体とはいわば、表出形成の両極たる「感情」と「身分状態」とが共属して対立し合う「場所(Ort)」のことだからである。それゆえ姿態化と有情化との結合いずれにも見出せるのが、出来上った客体世界と永遠に流れゆく主体世界との調停である。——両世界対決の多様な形式を詳しく説くことはわれわれに求められていないし、これは、ここに属する諸々の疑問が近代「生哲学」の代表者(わけでもジムメル Georg Simmel, 1858-1918)によって十分に扱われてきたからには尚更のことである。<sup>(25)</sup>

(25) それゆえわれわれには、「おのれを外化する生」の領域のごとき体系的部分領域(Eilgebiet)を形而上学的根源領域(Ursprungsgebiet)の意義にまで高めるといふ、「生哲学者」固有の教説を認める必要がない。

c. 硬直する孤立化と生動する混融化

感情の主観的世界は絶え間ない流れのなかに開展し、定式での姿態化を、言いかえると客観化できる隔離 (Sonderung) を必要とする。また定式の客観的世界はおのれの形像を動かぬように孤立させて安住するが、それだけに感情による生気を必要とし、感情が一体化を図って形像内へと「流れ込む (einströmen)」。これら双方の「秩序 (Ordnung)」つまり硬直する孤立化への秩序と生動する融合化への秩序という双方の対決から、表出連関の種々さまざまな形式が生じる。こうした形式については (上記一連の実例に続けて) 最も鮮かな場合を挙げるだけでよろしからう。

エ、ジ、ブ、ト、人物像の別々 (isoliert 孤立状) に摺むべき「姿勢 (Stellung)」は同じく別々に摺める各部の「姿勢」から組立てられる。手それぞれの姿勢が集まって或る姿勢の腕となり、またこうした姿勢が集まって或る姿勢の胴、或る姿勢の脚、等々となる。ここに立つのが配列の規則 (Regel der Anordnung) だが、この規則が個々の部分姿勢を人物像全体の姿勢に結付ける。同じ仕方で幾つかの全体姿勢も一箇の共通行動 (例えば「行列」) の姿勢に纏まる。したがって「硬直する孤立化 (starre Isolation)」が優位を取り、「生動する混融化 (lebendiges Verfließen)」が「配列の規則」となると、この規則が象徴体系 (Symbolik) と表出形成 (Ausdrucksgestaltung) との境界上に横たわる。

比べるとギリシア人の古典期芸術が創るのは活々と生動する活動連関 (Aktionszusammenhang) である。戦闘の呈示では各人物 (ないし各集団) に全体内での定かな「役割 (Rolle)」が与えられる。だが割振られた行動を果す当の瞬間に、各個それぞれの形姿がまたも別々に見分けられるし、それどころか別々の形姿自体の内部で (摺む手の動きや踏

出す足の歩みなど）各部それぞれの活動が取出されて個々別々に観察される。すなわち部分行動が、相対的に独立でありながら、つきつきと相互に補いつつ行動全体の内部に現れるのである。そして孤立化させる形成を相手とする相関関係のなかで、「生動する混融化」の原理がものを言い、この機能的相関関係が個々のあらゆる形像を結付ける。

ところで簡単な動作に身振が取って代り、活動連関が心なる中心（*seelisches Zentrum*）を保持するや、全体に対する部分の相対的独立性は終りとなる。いまや個々の身体動作がそれぞれの役割を演じるのは（指の握拳とか上目使いなど）（身振的意義（*Bedeutung*）を指すためだけにしかない。こうした動作は心がふと「洩れただけのもの（*Diebe* *Äußerung* [en]）として感情面で決定的な纏まりを教え、動作本来の意味（*Sinn*）が解るのは、この一体的纏まりのお蔭である。

しかしここでは活動連関「仕草」が生気ある表出の（もはや目標でなくとも）なお手段としては顧慮されるのに、レムブラントの後期作品であらゆる形姿を相互に結付ける独特の「流漂（*Fließen*）流れる作用力。風趣。精神的雰囲気」のなかでは、「仕草は」ほぼ完全に解けて消えて仕舞う。なるほど連関し合う行動「動作」はなお与えられている。「流漂」は互いに隔てられて行動する人物間で働くからである。だがこの隔離は、ただ、混融する統一内でまたも消えゆくためにこそ置かれている。こうしてレムブラントの「流漂」は印象主義者の純然たる「気分（*Sinnung*）」への移行点を成すが、もとより気分は、生動する混融化の内部での分離などに甘んじるものでない。（レムブラントの「明暗（*Helldunkel*）」が「立方体的（*kubisch*）」空間形成と「外光派絵画（*Plénair*）」との真中に位するのと、まさしく同様の事柄である。<sup>(26)</sup>

(26) リーグル『オランダ団体員肖像画』（上記七一頁（注3）参照のこと。

われわれの分析の成果は以下のごとく総括できる。——われわれにとって視覚的なものの領界は相異なる三層 (Schicht) に分たれたが、各層それぞれも相異なる三領域 (Region) をもっていた。それゆえ全部で九位置 (Stelle) をもつ一図式 (Schema) が生じた。これらの位置へ用いることで、定言的相反定立の形式は姿を変えて、多数の具体的問題となることができた。

これら九問題の並ぶ「表 (Tafel)」には二重の制限がある——恣意的制限に必然的制限である。恣意的 (willkürlich) なのは、領域的図式を示す際、われわれの顧慮してきたのが視覚的現出の領界だけだったことである。けれども折々の注意からすでに明かなごとく、造形芸術への規定と並行して諸他芸術の現出領界もまた分析されている。他方、必然、不可避 (notwendig) なのは、視覚的領界の内部で、建築と絵画と彫刻の区別が顧慮されないままであったことだが、理由は、この区別が (語の厳密な意味における) 芸術的問題とは何の関りもないからである。われわれの九箇の対概念が基礎を置くところは、ただ、およそ「芸術的活動」を可能 (möglich) とさせる形式的原理 (formales Prinzip) および、この活動が現出 (Erscheinung) にいたる際の現象学的 (phanomenologisch) 条件だけであって、この現出が実在化 (realisieren) される際の経験的 (empirisch) 条件ではない。だが建築と絵画と彫刻の区別は後者つまり経験的条件の見地ではじめて登場、言いかえると、作品の芸術的外観が成る出所たる観想的 (ideell) 要素と、作品の経験的現存を基礎付ける実的 (reell) 要素とのあいだには如何なる関係があるか、例えば、芸術作品内に形成される空間と、作品が経験の対象として帰属する実在的 (real) 空間との関係は如何と、かような問を発してはじめて登場するのである。回答の決着が芸術的問題と同じ側にあることは、すでに、九箇の対概念が三芸術種類すべてに適用できることから明かである。

(27) ここに属する疑問に私は後の機会あらば詳しく答えたいと思う。

それにもかかわらず、われわれの対概念九箇の「表」は（期待に答えるべき相手は芸術的外観であり、これの夥しい豊かに比べると）いかにも貧しい印象を与えるが、この事実も幾分かはわれわれの演繹の不充分性によることでしかない。確かにわれわれの行った各個領域の区分が含まれているのは、ただ視覚的なもの分析の概要だけであるが、ここで大まかにしか明示されなかったものは、深められるし磨きもかけられる。ただし思うべきは、九箇の相反定立が呈示するのは根本問題 (Grundproblem) だけということであり、根本問題からは漙しなく多様に個別問題が展開される。例えば、一つの根本問題の「解決」の各々は相互に別なる「解決」とどのように対置できるのか、また双つの相反定立からどのように一箇の、今度は種別的なる新問題が育つのか、これらはさきに示したところである（八九頁参照）。一体われわれの規定は歴史的外観の充実を正当に評価できるのか否か、これを決めるつもりならば、まずは右のごとく根本問題は漙しなく精細化できる可能性を顧慮しなければならない。

### 三

われわれの演繹に向けては、あらゆる個々特殊な異議に先んじて、あくまで一般的な懸念が立つとしてよい——この演繹にはそもそも目的 (Zweck) があるのか、という疑いのことである。具体的作業にあたり演繹された諸概念に芸術史家が「拘束 (Festlegung) される」ことなど、分別ある人ならば誰しも期待せず希望すらないであろう。それでは「芸術的根本問題の表」は何のためか。

表はわれわれに、これらの方法的効用はどれほど大きいかの問とは全く関りなく、知るに値する普遍的法則性への

一瞥を教える。われわれに認識させるのは、例えば、感覚「品質」の形成の内部で触覚的価値を好しとする決断がいくらも、相応する結果として、奥行よりも表面、「融解」よりも「分割」の優遇を招くことであり、さらに事物把握「物の見方」の種類が品質的なるものの形成全体と必然的に結ばれること、そして双方もまた表出形成と不可分の関係に立つことである。例えば触覚的価値が視覚的価値に優越するのと同じ度合で、図式的事物把握は特異単一的事物把握に打勝ち、「姿態化される」表出も「有情化される」表出に打勝ちはずである。だが事物的領界の内部においてすら、「図式性」を好しとすれば必ず「理想「観念」性」に傾く見方がまたしても立つが、これは他ならず、「姿態化」が増すごとに「客観化」の増す結果になる等々の、表出形成の内部においてと同じ事柄である。

無論このような法則性に目を通ず洞察は、方法的効用が全く無しのままでは終らない。この洞察は芸術史的判断の吟味に活用される。例えば一芸術作品の分析にあたり作品形成の仕方をまず感覚「要素」なるもので規定すると、この規定が必然的に伴うのは、空間形成および区分の種類や事物把握および表出形成の種類を語る帰結である。それゆえ法則的關係を知らば、どれか一つの規定から他のすべての規定へと予め把握できる推断が可能となる。この推断の結果が事実と合致しないとあらば、このことから、最初の規定つまり感覚「要素」なるものの分析が不十分なりと判断する。また同時に、ア・プリアリな法則を知る知識は、方法上の調整規定(Regulativ)なる意義を獲得する。

さまざまの問題を貫く連関の最終的な根基は、問題とはすべて結局のところ根源的問題「充実と形式」「上記七七頁」を特別な姿に整えたものでしかない、という事実にある。だがこれまでの「場所(Ort)」以外で根源的問題は一箇別なる「位置(Stelle)」でも確認されるし、この位置は特別な性格をもつゆえ、ここで諸他の位置とは切離して考察したい。

## 事物現出と表出内実

「感覚的現出〔外觀〕(sinnliche Erscheinung)」の領界(Sphäre)は「現出する事物(erscheinendes Ding)」の領界と呈示関係(Darstellungsbeziehung)で繋がれていたし、「現出する事物」の領界は「おのれを外化する生(sich äußerndes Leben 表に出る生)」の領界と表出関係(Ausdrucksbeziehung)で結ばれていた。ところで事物形態(Dinggestalt)の把握(Erfassung)も表出内実(Ausdrucksehalt)の把握も片がわだけ決まっている目標(Ziel)を旨指す。それゆえ双方すなわち呈示関係も表出関係も一方通行的方向(Richtung)で動く。前者「呈示関係」は特異単一的品質から普遍的図式(Schema)へと伸びてゆく、というのも一旦「呈示される」と、大切なのは特異単一の仕方です。「現出する」事物の「存立(Bestand)」だからである。また後者「表出関係」も定式内の身分状態から生ける感情(Gefühl)へと伸びてゆく、というのも一旦「表出される」と、伝えたいのは「外化(Äußerung)」のなかではっきりする固有の「生(Leben)」だからである。これら双つの方向を「充実と形式」なる定言的な根源的相反定立に照して眺めると、呈示関係の目標(普遍的図式)は「形式(Form)」のがわに、表出関係の目標(生ける感情)は「充実(Fülle)」のがわにあると解る。しかも個々領域(Region)の内、部に緊張をつくる種々さまざまな両極態には、さらに、事物現出そのものの領域と表出内実そのものの領域との特別な競合態も加わる。それゆえ「形式」を好しとする(とともに触覚的なるもの「表」面を好し、図式的なるもの<sup>イデエ</sup>想念的なるものを好し、姿態的なるもの客観的なるものを好しとする)芸術的決断が下り、他方あれこれの種別態もろとも「充実」の後退するところでは、全体としての事物性が必然的に表出に上回る優位を取る。例としてはイタリア初期ルネサンスの様式やギリシアの古拙期<sup>アルカイック</sup>芸術『アイギナ島の破風彫像』、テルポイの『御者像』が

役立とう。反対に呈示者が「充実」を好しとして（同時に視覚的なるもの奥行を好し、特異単一なるもの<sup>レニエル</sup>実的なるものを好し、感情および主観化を好しとして）押出す度合に依じて、表出内実も真の注目性はおのれへと向けさせ、事物性の意義を弱める。呈示関係のこのような価値、下が最大限に行われるのは当然ながら印象主義によってのことで、印象主義は事物の図式的対象性から芸術的意義のことごとくを取去って仕舞う。ここでまたもやエジプト芸術が、表出価値の完全なる価値、下によって正反対の極を差出す。しかし古典<sup>クラシカル</sup>芸術は事物性とも表出内実とも決めず、双つの領界のいずれをもはっきり好しとはしないことで、呈示関係と表出関係とのあいだに、あの奇妙に揺れる調停を創っている。

最後われわれの演繹に方向を与えた根本命題について、再度これを要約する。われわれの主張は以下の通りである。——あらゆる芸術学的思考、ことに芸術的問題に向ける反省一切は、二重の方法的要請にもとづいている。根柢には相反定立がある、言いかえると芸術的外観が「活動 (Leistung 営為)」として解釈される基点たる緊張 (Spannung) がある、という相反定立 (Antithetik) の要請であり、また芸術的外観への相反定立適用を可能にさせる、という領域的図式 (regionales Schema) の要請である。

この二重の動機（領域）および「相反定立」への関心）が芸術学的思考において如何に有効か、これは近年の芸術研究者何人かの方法的努力に明かであるとしてよい。われわれの際立たせた双つの要請が、こうした人々に判然と、あるいは雑然と、また純然と、あるいは先入理論で混然と、如何に表明されているかを調べることで、同時に見出せるのは、われわれの根本命題を批判的に検証できる好機会である。

「このあと割愛する末段がC.「批評的余論」である。——訳者」