

## ラオコオーン群像をめぐって

ウィンケルマン—レッツィンガー—ヘルダー

若 林 光 夫

は し が き

昭和七年、即ち今から三十六年前、ライプツィヒ大学に留学していた私は、Karl Justus Oberauer 教授の Herder in Bückeburg という講義を聴講した。ヘルダーについては京大での独逸文学史の講義や、Kortl's Geist der Goethezeit の序説によって極く大ざっぱな知識を持っていたが、詳しいことは何も知らなかった。Oberauer 教授の講義も私のまだなれない耳では十分理解できるまでには聞きとれなかった。併しゲーテの先輩としてドイツ古典主義時代の扉を開いたということのほか、この矛盾に充ちた、そして極めて敏感に問題点をとらえるヘルダーという人格に大いに興味を起され、帰国に当ってはヘルダーの全集を買求め、将来ヘルダーの研究をしようと思った。併し帰国早々はニーチュの魅力にとらえられたり、一方日本文化史の独訳の仕事に時間をとられ、この難解なヘルダーと取り組むだけの心の余裕もなく時をすごした。戦後混乱の時代に私は再びヘルダーに目を向けた。そして有名な「旅日記」や、「オシアン論」、「対話『神』」等を読んだ。その結果が翻訳「オ

シアン論」、及び独文学会の「ドイツ文学」に発表した小論「対話「神」について」となって現れた。併しその頃の仕事はまだ何の系統だった所もなく、私が特に興味を抱いたものを取りあげただけであった。その後しばらく又現代作家の作品に興味を引かれて、ヘルダーから遠ざかっていた。ヘルダーに対する関心は決してなくなつた訳でもなかったが、じっくり腰を落つけて系統的に取組まねば到底ヘルダーはわからない、という氣持がヘルダー研究に取組むことをためらわせたというよりは、正直にいつて怠け心が私をもっとわかりやすいものの方へ向かわせたのである。

その後塩谷君の留学の時、語学の講義を代講することになって、ヘルダーの言語についての所論を文学部で講義したことがきっかけになり、更に大学院の講義を担当することになった時、私の今までやって来た中で、些かでも学問的なものといえはヘルダーしかないことから、それを機会に改めてヘルダーの主な著作を年代順に読んで、講義した。いわば必要に迫られてやっと腰をあげた形であったが、この様な外からの要因がなかったら、なかなかヘルダー研究には取組めなかったかも知れない。その意味で、三年間講義の準備に追われて苦しみながら、とにかくワイマルへ移るまでの若いヘルダーの主要作品を読むことができた事は、ありがたい事だった。しかしこれによってある程度若いヘルダーの姿がわかりかけたというだけで、まだとても系統だった学問的研究といえる様なものはできていない。本格的な研究には日暮れて道遠しの感切なるものがあるが、今までに感じとつたものの中で特にヘルダーの主要な特性をよく示しているものとして、ラオコオン群像をめぐる、ウィンケルマン、レッシングとの比較に於けるヘルダーの所論をとりあげたものがこの小編である。停年に當つてこの様なものしか書けないことは恥かしい事であるが、怠慢の結果であるから仕方がない。

ウィンケルマン、レッシング、ヘルダーの三人は少しづつ時代がずれているが、等しく十八世紀に於て美学、詩学の方面で顕著な業績を示している人たちである。そしてこの三人が同じ様にラオコオン群像を出発点としてその論議を展開しているのも又偶然ではないと思われる。第一に彼等は、ライプニッツ・ウォルフの哲学を基にして、抽象的な美の觀念から演繹的に美学の法則を導き出そうとした、バウムガルテンを宗とするズルツァー、メンデルスゾーン等の哲学的美学者の一群とは反対に、作品の直接的な観照に基いて帰納的、実証的に美の法則を打立てようとした人たちである点に於て共通している。第二に彼等は何れもその当時支配的であった美学潮流に対して批判を加えようとした *Polemiker* であつた。ウィンケルマンは、当時の多くの美学に関する潮流の中で、自然の模倣を最上の策として推奨する人たちに対して、古典、特にギリシャ美術の模倣こそ真の美に達する早道であることを主張したのであり、レッシングは当時非常に強力であつた、文学は絵画の様に描写し、絵画は文学の様に物語ることを要求した人々に対し、絵画と文学の本質的區別を明らかにすることによって、それぞれの芸術にその領域を明確に配当することを旨としたのであり、ヘルダーは抽象的觀念論に対して、生命にあふれた創作家的立場から、批判を加えようとしたのであつた。この様にこの三人はその論敵は必ずしも一つではなかつたが、何れも当時の美学の主流に対して批判的な立場に立つたことと、体系的美学を樹立することを目的としていながつた点に於て共通していた。従つてウィンケルマンのラオコオン群像についての記述に、レッシングがその論議の出発点を見出したことも、又レッシングの「ラオコオン論」にヘルダーが基本的には同意しながら

ら、その不備な点について補足を加えたり、或はかなり多くの異論を唱えたのも全くの偶然とは考えられない。以下私はウィンケルマンの「ラオコオン群像」についての記述に関係ある点だけに限って、この三人のいろいろな考え方を紹介し、解説を加えて行きたいと思う。

So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadtlet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschen, wie dieser große Mann das

Elend ertragen zu können.

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.

これはウインケルマンの „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ 1755 の中に誌された、「ラオコオン群像」についての記述 (Beschreibung) である。ウインケルマンは作品の直接的な観察を唯一の拠り所として、古代ギリシヤ美術、特に彫刻に於ける美の本質をとらえようと試み、抽象的な美の觀念から演繹的に美の法則を決定しようとした哲学的な美学とは対照的に、知覚に訴える印象から実証的且つ帰納的に美の法則を打ちたてようとする近代的美学を開拓した人である。それ故に彼は一つ一つの作品の精密な観察に基く適確な「記述」を非常に重んじた。この「ラオコオン群像」の記述と並んで、ベルヴェデーレのアポロ像、同じくベルヴェデーレのトルソの記述もその観察の正確さと文体の簡潔さによって有名である。この様な記述によってウインケルマンが追求したのは、作品の諸部分を詳細に観察し、そこから作品の目ざしている美、換言すれば作者の美術意志を確認する事であった。そしてそれが美術史学の基本であるとして、非常に力を注ぎ入念に仕上げたので、その文体の簡潔さと説得力は多くの人の賞讃をかちえたのであった。殊にラオコオン群像の記述は、ギリシヤ彫刻の理想美に触れる所が多く、詳細に説明する価値があるのみならず、これに盛られた内容がレッシングの「ラオコオン論」及びヘルダーの Kritische Walder の第一部の Herrn

Lessings Laokoon gewidmet. ところが副題のついでに、普通「ラオコオンの Waidchen」といわれている Erstes Waidchen に於てはしばしば問題とされているので、一応ここにそれを順次に説明して見ようと思ふ。

「海面はいかに荒れていようとも深海は常に静かな様に、ギリシャ彫刻はいかにはげしい激情に於ても、偉大で安定した魂を表現している。この魂がラオコオンの顔、否顔だけでなしに、この上なく烈しい苦痛にも拘らず、現れている。体のあらゆる筋肉や腱にあらわになっている苦痛は、顔や他の部分を見なくても、苦しうにくぼめられた腹部を見ただけで殆んど自分でも感じそうに思えるのだが、その苦痛は顔面にも姿勢全体にも狂暴な形では現れていない。」

この部分はウィンケルマンがギリシャ彫刻は静かな偉大さ (stille Größe) を以て美の理想とするものであって、余りにも激烈狂暴な表現は「不当な激情 (Parathyrsus)」として排する。従つてラオコオン群像に於ても作者はそれを避け、苦痛の中で最も平静に近い表現をえらぶことによって、ラオコオンの魂の偉大さを示すと共に、それによる観察者の深い感銘を目ざしたものである。

それに続く部分に於てウィンケルマンは、「口の開き方から見てラオコオンは、ヴィルギリウスが彼について歌っているように恐ろしい叫声をあげていない、むしろ不安げな、困った様なため息を洩らしているだけである、肉体の苦痛と魂の偉大さは彫像全体を通じて同じ強さで分布しており、いわば均衡している。ラオコオンは苦しんでいる。しかし彼はソフォクレスのピロクテテスの様に苦しんでいる。彼の不幸は我々の魂に喰ひこむ、併し我々はこの偉大な男の様に不幸に堪え得ることを望む。」と書いている。即ち抑圧せる苦痛はその苦痛

に堪える男の魂の偉大さを証するものと感じられるが、ヴィルギリウスの描くラオコーンは少くとも彫刻の表現としては不適當であり、ソフォクレスのピロクテテスは劇中の人物でありながら、この群像の表情と同じく、苦痛の表現に於てその主人公の魂の偉大さを感じさせるものであることを指摘している。又それと同時にこの苦痛と魂との相克が均等に彫像のあらゆる部分に表現されることによって、彫像全体のバランスを破らず、全体としてまとまった印象を与えていることを示している。以上によつてもウインケルマンの記述は簡単な文章の中に最も重要な点だけを取り上げて、その彫像の本質をあやまりなく指摘していることがわかる。

そして最後の部分に於ては「この様な偉大な魂の表現は、美しき自然の形成せるものをはるかにこえている。作者は大大理石にきざみこんだ魂の強さを、自らの中に感じていたにちがいない。ギリシャは芸術家と哲人とが一体となった作家たちをもっていた。知恵は芸術と手を結び、芸術の彫像に平俗な心以上のものを吹きこんだ。」と書いている。ここで注目すべきことは自然の形成物よりもすぐれた芸術作品の価値を認めることによつて、当時盛んであった自然模倣の推奨論に反撃を加えている事と、芸術は知性と手を結ぶことによつて理想美を描くことができ、ギリシャの芸術はまさにその典型であり、「不当な激情」の排除はこの様な知性ととの結合の結果であるという考をのべている点である。

以上によつてウインケルマンは彫刻の技法上の問題として、或はある一瞬を固定する芸術としての性質からの必然的制約としてよりは、ギリシャ人が理想美の観点から「不当な激情」の表現を排除したものである事を明らかにしている。

ウインケルマンの理論には勿論ここに取上げた「ラオコーン群像」の記述に含まれていないものもいろいろあ

るが、今回はここに含まれたものだけに限定して、レッシングとの相違やその反論、又そのレッシングに対するヘルダーの異議を取り上げ、その解説を試みることにしたい。

レッシングの „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.“ 1766 は一応ラオコオン群像についてのウインケルマンの記述を考察する事から出発しているが、本来は当時絵画には文学の如く物語り、文学には絵画の様に描写する事を推奨していた風潮に対して、その二つの芸術の本質的相違を明らかにして両者の混交を排することを主目的としていることは、本書の副題の示す通りであって、彫刻については絵画と同じ造形美術として共通の特徴をもつものとして、むしろ副次的な取扱いしかしていない。

レッシングは先づ芸術家の目的は感情的効果即ち感動を生み出すことにあり、その目的に沿うために素材や形式や表現法も規定される。従って芸術作品の各要素は、その追求する目的に対して一つの機能を果している、と考える。その立場からラオコオン群像の抑制された激情は、ウインケルマンの解釈した様にラオコオンの高貴な魂を、従って一つの理想美を示すためのものではなく、右にのべた様な作品の究極の目的である感情的効果を追及するための手段であり、美自体は芸術の最終目的ではなく、追及される感情的効果を生むための不可欠な条件にすぎない。又その効果とは „Mitleid“ である。従って芸術作品に於ては、このラオコオン群像に於てもそうである様に、内容、形式、目的が互に機能的に規制し合うのである、と主張する。この点に於ては文学も又例外ではない。唯造形美術と文学とはその本質的相違によって、目的追及の手法を異にするだけである。それは造形美術と文学や音楽の様な芸術との相違の最も重要な点は何か、というと、前者は並存の芸術であり、後者は継起の芸術であることである。造形美術は空間に並列する *Figure* と *Form* が視覚を媒介として想像力に働き



かける。その作品は不動不変であつて、それを構成する各部分がすべて究極の目的に向つて一致した時、美を具現し、その結果として感動を生み出す。造形美術は一つの瞬間、一つの視点を永遠化するものであるから、最も効果のゆたかな瞬間と視点、即ち最も自由に想像力がはたらける様な時点をとらえねばならない。激情の表現はそれが全く想像のはたらく余地を残さない故に避けねばならない。えらばれるべき一瞬は、それに先行し又それに続く場面を、見る者の想像力に最もよく察知させる瞬間でなければならぬ。この考え方によつてレッシングはラオコーン群像に於ける激情の抑圧をよしとする。結果に於ては同じであつても、ウィンケルマンとはその理由づけが全然異つている。ここに直感的な観照にもとづくウィンケルマンと、論理的な理由づけを追求するレッシングとの資質の相違がはつきり現われている。

以上の両者の考え方とヘルダーとの考えとは結論的に一致するが、その根柢に於てはかなり大きな相違がある。それはヘルダーが何よりも個性的なものを重んじ、その中にこそ生命のいきいきとした発露を見出したこと、従つて芸術作品はどこまでも個性的な統一を具現していなければならないと考へたことによる。レッシングは機能主義的な考え方から理念の優位を否定した、そしてフォルムを素材を支配する原理とした。併しヘルダーは素材とフォルムのどちらが優位にたつとも考へない。何故なら作品に統一と生命を与えるのは、そのどちらでもなくその背後にあつて働く“Schaffender Geist”であるからだ。即ち個性的な精神によつて表現は具体的となり且つ個性的になり、その個性的統一によつて我々の心に語りかけ Sympathie 即ち共感を呼び起すことができる。ウィンケルマンはギリシャ美術を理想美の理念によつて支配されていると考へた。その点ヘルダーは古代美術の美しいフォルムがその背後にある偉大な思想によつて生命を与えられている。即ちその思想がフォル

ムをフォルムたらしめ、フォルムの中に自己を具象化していると見、この精神こそ、作品の内容やフォルムとは違つて、作品の意味をなすものであり、内容もフォルムもこの精神によつて規定されるとした。この考え方はウィンケルマンの考えに非常に近い。唯ヘルダーはこの内容やフォルムの中に織りこまれて、作品に統一性を与える精神をどこまでも個性的なものと考えた点でウィンケルマンよりもっとほりあげた考を示している。即ちギリシャ彫刻の背後にある理想美の描神は抽象普遍の理想美ではなく、ギリシャ民族の資性、環境等から生れた個性的な、従つて歴史的要因をも含んだ概念であると同時に、作家自身の個性によつてその独自の解釈による表現を与えられているものである、と見たのである。ウィンケルマンやレッシングと比較した場合、ヘルダーが普遍よりも一層個性を重要視した事は、ヘルダーがあらゆる場合に於て、他人の作品の個性に深く感入 (empfinden) する能力を、他に類を見ないほどに發揮している事によつて裏づけられている。この能力は更に種々の点でレッシングの所論に対する異論や或はレッシングの理論の一層精細な根拠づけとなつて現れるだけでなく、彼の認識論の柱となつている類推的認識法としてこの上なく重要な働きを果しているのである。

次に取上げたいのはウィンケルマンの記述の中の「彼はヴィルギリウスがそのラオコオンについて歌っている様な、恐ろしい叫びをあげていない。」という言葉に関する、レッシングとヘルダーの解釈である。ここでは激情の表現の固定化は想像の動く余地をなくする故に却つて不快を感じさせるから、造形美術に於ては避けるべきである、ということと関連して、並列の芸術としての造形美術と、継起の芸術としての音楽や文学というレッシングの定義についてのヘルダーの異議、更にそれと関連して、ホメロスの進行的敘述をレッシングが継起の芸術たる文学が並列する事物を描写するに際して必然的に取らざるを得なかつた技法であるとするのに対する、ヘル

ダーの異論が問題になって来る。

レッシングは「ラオコオン論」の中で、絵画と文学とに關連して、その当時に於ける描写文学の流行は、文学の絵画模倣であつて、本来の文学のあり方に反する。同時に又文学の中の描写を絵画に於て模倣することを奨めてゐる人があるが、絵画には絵画としての描写の技法があり、それは文学の描写とは根本的に違つたものであらねばならない。ところがラオコオン群像はヴィルギリウスの「アエネアス」中に描かれた場景を粉本としてゐるに拘らず、造形美術の本質に合う様にその題材を加工表現したこと、即ち主人公をして絶叫させないで、苦痛の表現を抑制したことは、ジャンルを異にする芸術間の模倣の模範とするべきである、とのべ、ウィンケルマンの言葉はこの關係を示唆するものであると説明してゐる。この説明に關する限りに於てはヘルダーも完全に同意見であり、唯ヴィルギリウスがホメロスの「イリアス」中のネストールのことをのべる時の技法をラオコオンの描写に際して模倣してゐるが、それは外面的な浅薄な模倣に止まり、ホメロスの目ざした様な効果を挙げてゐない拙劣な模倣である、と指摘するにとめてゐる。併しレッシングが更に進んで、造形美術は一瞬の永遠化であり、文学は変化即ち *Handlung* を描くといつたことに對してはヘルダーは疑念をのべてゐる。

レッシングが造形美術が一瞬の永遠化であるから想像の働く余地を残さない感情の最高潮を表現することをさげねばならない、とした事に対してはヘルダーはそれを全面的に肯定するが、その理由として、過渡的なものの永遠化は不自然であつて不快な感じを起させると、したことは對しては、必ずしも賛成できないとし、次に以上の理由から造形美術は過渡的なものを表現してはならない、という決論に對しては、それをあやまりとしてゐる。

この際ヘルダーが拠り所としたのはアリストテレスの美学である。アリストテレスは先づ、造形美術とは、そ

れが完成した時にはすべての部分が並存している Werk であり、従つて作者は最初の一瞥 (erstes Anblick) に理念を盛りこんでそれを永遠化する、といっている。これに基いてヘルダーは、造形美術に於ては一つの *Artstück* の中に目で見る事のできる美と、想像力を十分に働かせることのできる表現とが含まれていることが要請されているのであり、そこから目で見得る最高の美と、想像力を十分に働かせ得る表現、というギリシヤ美術の理想が生れ、その実現のために造形美術に無限な、測り知れぬ理念が盛りこまれる様になった。我々はそれを永遠の喜びで受け取り、そこに理想美を発見するのである。そしてそこには魂がそれを見る時、我を忘れ、時の流れを忘れるほどの美が、一瞬の中に表現されていなければならないのであるから、その美は生命のない無為、或は静止ではなく、恰も静かな海の様、それを眺めるものに、その海に生じ得るあらゆる変化を想像させる様な静けさ (Ruhe) でなければならぬ、即ちそこに非常に広い精神活動の場が開かれていた様なものでなければならぬ、と説明した。そしてそれを要約して造形美術は (一) 並存の芸術として永久に観察される一つの瞬間のために、観察者の心を永久にとらえる最高のもの、即ち美を表現せねばならない。(二) 観察者の目を通じて魂が作品を見るのであるから、魂がいつまでも飽きない美、即ち東天に旭日が昇ろうとする瞬間の様に、前後に我々の想像力が十分活動できる様な場面をとらえねばならない、とした。そして以上の事から、レッシングが過渡的なものはそれを永久化すると不快の感じを起させる、というのには必ずしも正しくないことがわかるし、又造形美術が過渡的なものを表現してはいけない、ということがあやまりであることがわかる、と説いている。

さらにレッシングが文学について、それが継起の芸術であるという点だけを説いて、アリストテレスが文学をエネルギー即ち動きの連続の芸術であると規定したのを無視した点に彼の理論の欠陥がある、と指摘している。

この点に就ては後に詳述するが、ここでは動きを描く芸術たる文学は従つて一つの場面に止まつてはならないことになる、即ち唯一の場面がいつまでも印象に残つていてはならない、ヴィルギリウスのラオコオンでは苦痛だけが深く印象づけられる様に描かれ、ラオコオンの魂が描かれていない、即ち一つの場面に停滞すると同時に想像力の活動する十分な余地を与えていない。その事からヴィルギリウスのラオコオンは群像と比較するとその価値が低いことがわかる、といつてゐる。そしてレッシングが造形美術と文学との區別を論じるに際して、アリストテレスを基礎としなかつたことは残念であるとしてゐる。

それではヘルダーは造形美術と文学の違いについてどう論じてゐるかを次に見て行くことにする、はじめにのべた様にレッシングは造形美術を考える時主として絵画の事を念頭に置いていたので、文学との相違を論ずる時にも絵画との対比に於て議論を進めてゐる。そしてその結論は(1)絵画は空間即ち並存性に於て形体と色彩によつて効果を生む、文学は時間即ち継起性に於て artikulierte Töne (ほぼ音声と同じ)によつて効果を生む、従つて絵画の対象は物体であり、文学の対象は行為 (Handlung) である。(2)文学が物体を描写する時、その主要な働きである幻惑 (Täuschung) が失われる。従つて言葉そのものは物体を描写できても、文学は物体を描写できない、という二点である。

第一の点についてヘルダーは次の様に説く。文学と絵画が全然異つた手段或は表象記号を用いることに對しては異議はない。しかし絵画とその手段である形体や色彩と、文学とその手段である音声との關係を、パラレルなものとする事には異議がある。絵画に於ては形体と色彩は描かれる対象そのものの性質に根拠をもつ自然な表象記号であるのに反して、文学に於ては音声はそれが表現すべき対象とは共通点をもたず、唯一般に習慣

よつて対象の表象とされている記号であるにすぎないからである。何故なら音声は単に外面的な附随物にすぎず、実際に文学的な効果を生むものは言葉 (Wort) の中に含まれている意味 (Sinn) であるからだ。絵画に対する形体と色彩の關係はむしろ音楽に対する音の關係に對比されるべきである。音楽は時間の芸術として音の継起と変化、即ち時間的にメロディーやタクトが変化する事によつて効果を生むものだからである。ところでカントによれば、形而上学は空間、時間、力を三つの根本概念としており、数学も又この三つに帰着するということがある。芸術もその概念に應じて、空間の芸術即ち絵画彫刻、時間の芸術即ち音楽、及び力の芸術即ち文学に分類すべきであるだろう。音を媒体として耳を通じはするが、実は、言葉の中に含まれている意味によつて直接魂にはたらきかける、意味の芸術、即ち力の芸術が文学であると思う。この力即ち poetische Kraft の働きを検討してみると次の様になる。空間に於ける働きとしては、(一)物に意味を与える。その際意味を与える力としての言葉ではなくて、意味そのものが感受されねばならない。これが第一の anschauende Erkenntnis (観照的認識) である。(二)対象のもつ多くの特徴を集め、想像がその対象を目前にしている様な錯覚 (Täuschung, Illusion) を起させる、換言すれば魂の前に対象をいわば sichtbar (目に見えるように) する。これが第二の anschauende Erkenntnis であり又文学の本質である。この働きによつて文学は意味的に完全な (sinnlich vollkommen) なものを表現する。即ち一種の絵画ともいふべき、意味をもつ表象 (sinnliche Vorstellung) を生むのである。(三)次に文学的力は時間に於てもはたらく。それは文学の手段は説話 (Rede) であるからだ。説話は情熱や動きの自然な表現としての作用をもっているが、その他にもその速度の変化により、又表象の去来を時間的継起の中でまとめらるる全体に組立てて行くいわば表象のメロディーともいふべきものによつて、魂に力強くはたらきか

ける。この様に各部分の表現を一つのメロディーの様に構成する事によって、いわば力強い全体にする、という *poetische Kraft* の働きこそ文学の主要な働きなのであり、ギリシヤ人が文学を魂の音楽 (*Musik der Seele*) と呼んだのはその働きに注目しての呼び方である。ここに文学は時間的現象であるという第一次的な継起の外に、説話として意味の一種の音楽的なまとまりを作るといふ、第二次的な、そしてまさに文学にとって最も重要な意義をもっている継起があるのである。レッシングは残念ながら第一次的な継起について論じるだけで、この第二次的な継起については一言もふれていない。前にのべた *poetische Kraft* の空間に於ける働き、即ち継起の中に於て意味的に完全な対象の表象を作り上げて魂に深く印象づける絵画的な作用と、時間的な働き、即ちあらかじめ前提された意味的なものに向つて全体をまとめる音楽的な作用、この二つの作用が綜合された時にのみ文学は、空間（即ち文学が意味的に明確にした対象）及び時間（即ち多くの部分を配列によって一つにまとめた文学的全体にすること）という両面に於て働く力となる。以上の意味で文学は *sinnlich vollkommen* な対象を、*Rede* の中に一つの全体にまとめあげるもの、即ち意味的に完全な説話 (*sinnlich vollkommene Rede*) であると、ヘルダーは定義する。又レッシングは文学の主たる対象は行為 (*Handlung*) であるといつてゐるが、この行為の本質をもつと検討する必要がある。自然に於ける現象の継起は行為ではない。又音の旋律的な継起も一連の行為とはいえない。行為とはある主体の力によって継起するものである。従つて行為が、「言葉の内容と密着しながら想像と回想によって相手の魂に働きかけるところの意味」を通じての、主体の魔力 (*Zauberkraft*) である時のみ、文学の対象は行為であるということが出来る。その場合、言葉のもつ意味の中に文学の力が完全に含まれてるのであつて、音声とか言葉とかは意味に附着した表皮にすぎない。以上が第一の点についての

ヘルダーの所説である。

次に第二の点、即ち「文学は物体を描写する時、その主要な働きである幻惑が失われる。従って言葉そのものは物体を描写できても、文学は物体を描写できない」というレッシングの主張についての、ヘルダーの異論を見ることにしよう。レッシングが文学の物体描写能力を否定している理由は、文学は絵画と異って継起する音で描くから、とか、空間は絵画の領域で、時間は文学の領域だから、という公式的なものではなく、むしろ文学は十分に絵画的であり得ないから物体を描写してはならないというのである。ヘルダーはこれに対して、文学が物体描写によって読者の魂を幻惑する力を失うならば、その作家はもはや詩人ではなく、単なる Wortmaler にすぎないことになる、という点については異論はない。併しその禁止の理由については異論がある。レッシングとしてはむしろ、物体をまざまざと描き出すことは、文学の領域外にあり、描写というものは文学の手段には手に負えない仕事である、ということを理由にする方が首尾一貫するであろう。ところが継起する音というものは前にも指摘した様に文学の効果の主要な自然な手段ではない。むしろ音に附随してはいながら、音の継起以外の法則によって魂に働きかける、意味の力が主要な手段なのである。この点はすでに述べたことよって明らかである。次に継起は詩だけではなく、あらゆる説話の中に認められるから、それだけを基準として文学の本質についてはつきり規定したり区別したりすることは無理である。要するにレッシングが文学と絵画との区別の主要な根拠として継起ということを取上げたことは、両者の正しい限界を定めることに役立つとは思われない。以上がヘルダーの異論の概要であるが、ここでヘルダーが文学を力の芸術と規定し、それが言葉の中に含まれる意味の働きによって効果をあげるものであることを指摘した点は、レッシングが理論家として分析と整理によって一般的法則



を打立てようとしたのと対比して、*empfinden* し *nachdichten* する創作家的なヘルダーの態度をはっきり示すものであり、従ってヘルダーの方が一層よく文学の事を理解していたといつてよいであろう。このことはホメロスの技法についての両者の解釈を見る時尚一層深く感じられるので、ウィンケルマンのラオコオンの記述に直接関係はないが、敢えてここに取上げて見る事にする。

レッシングがホメロスの描写に関してのべた次の様な解釈には、ヘルダーもホメロスの手法を見事にとらえたものとして賞讃している。「ホメロスは時間的行為以外に何物も描かない。そして彼が物体や個々の事物を描く時にはすべて、それらのものが行為に関係している所だけを、しかも大抵一筆で書いたのである。」「特別な事情に迫られて比較的長い間読者の心を何か個々の物体的対象の上にとどめて置く必要がある場合でも、彼は無数の技巧を駆使して、その様な個々の対象を一つ一つの瞬間の連続の中に組入れてしまふことができる。」これに反してホメロスがこの様な技法を用いた理由としてレッシングが挙げた理由に対してはヘルダーはそれを否定する。レッシングが挙げた第一の理由は、ホメロスは物体を継起的な音で描こうという意図をもっていた。第二の理由は彼は物的対象を他の方法では描写できないと考えていた。第三の理由は、作家がいかにか巧みに物体の部分へと読者の注意を導き、それらの部分のつながりを読者に示しても、耳から聞いたものはすぐ忘れられて、詩人の無駄骨折になるということを考慮しなければならなかった。以上の三つがレッシングがホメロスの進行的敘述法をとった根拠として認めたものである、とヘルダーは要約している。そしてこれに対しヘルダーはホメロスを読んだ時には、この三つの理由を少しも感じなかった、と反論する。そして例えばユノーの車が一つ一つの部分から組立てられるのを描いている場面を見ても、一心想像力にはその車がその個々の部分と共に一目で思い浮べられる様

な気がしても、実際にははじめの方にのべられた事は終りの頃には忘れてしまっている。その点から見るとホメロスが、並存するものを目前にまざまざと浮ばせるという意図でもって、無数の技巧を用いて継起的な音の欠陥を補おうとした、というような所は少しも認められない。ホメロスが物体を描写するために、継起的な音を用い、しかもその欠陥を補うために無数の技巧を用いた、というのはレッスングの独断である。従ってレッスングはホメロスの描写の意図する所を誤認しているのである、とヘルダーは決論する。次にホメロスがパンダロスの弩いしづかの由来から形状を描写する所に関連して、レッスングが、「ホメロスは単なる描写だけが問題になる様な場合にも、その形象 (Bild) を、対象が閲した一種の歴史ともいふべきものの中に移し入れて、我々が実際には並列しているのを見る対象の各部分を、前後して起るものの様に描写し、それらの各部分が、言葉の流れといわば歩調を合わせるようにさせるのである。」と述べているのに対して、ヘルダーは、どうしてレッスングは弩のできるプロセスと音の順序が並行していること、即ち対象物の部分の敘述と物語りの並行を見出し得るのか、と反問し、自分にはホメロスが彼の描写の継起を並存物の本性に近づけ、弩の各部分と話の流れとに同一歩調をとらせようとした事実は認められない。むしろホメロスの長たらしい描写は、我々を対象に近づけるよりは、全体のまつまりを失わせるものである。従って若し一度に弩の各部分をまざまざと思ひ浮ばせることを目的としたとすれば、後になって全体を概観する際に無用な要素をとりのぞかねばならない。それでは目的に対する最悪の方法を用いたことになる。ホメロスの意図を誤認したことが、レッスングをこの様なあやまった考え方に導いたのであると指摘している。そしてそれに対するヘルダーの解釈を次の通りのべている。ホメロスの言葉がいかに見事で、速かに進行しようとも、時間という障礙を克服して、空間的対象の *simultane* な姿を浮び上らせる事はで

きない。最もすぐれた詩人であるホメロスが、愚かにも進行的敘述法 (fortschreitende Beschreibung) によつて対象を一旦に描写し、継起的成立を描くという手法を用いたのは、全体の形象を与えるという目的のためではない、むしろ彼にとっては部分そのものが大切であつたためで、全体の形象等には無関心だったのである。例えばユノーの車の描写に於ても、一目で車全体の姿をとらえさせる事が詩人の目的ではなく、読者が見事だ、すばらしい、神々しい、堂々としている、と感心して見、最後には細かい部分は忘れても、車がすばらしかつた、見事だつたと感嘆さえすれば、彼の描写の目的は達しられたのである。何故ならば、ホメロスが常に部分的な Handling を進行的に描いて行くのは、それが全体の Handling の部分であり、彼が敘事詩人として Handling を描くことを本質としていたからである。対象全体の姿即ち外觀を見せる事が目的ではなく、力の印象を与えることが主眼なのである。力の印象が深く心にきざまれた時、後になってその力が發揮された時に非常に大きな効果がある。そのため力を印象づける目的でホメロスは成立を語る。というのは物語によってしか力を印象づける方法がないからである。即ち対象の外觀から力を推察させるという廻り道をとらず、物語を通じて直接にその力を知るために、一見廻り道と見える成立の歴史を語るのである。力を表現する芸術家である敘事詩人は、この強さの印象だけを目ざしている、ホメロスの継起的描写は他ならぬこの目的を終始追求しているのである。だからホメロスの継起的描写は、並存を継起に変えるための止むをえない技巧ではなく、彼の文学である敘事詩の本質なのである。彼が物體的な形象を必要とする時には、それを進行的手法で描く様な技巧を用いず、正面からその形象を描写していることが、その何よりも証拠である。この様にヘルダーはホメロスの成立を描く技法を敘事詩人の本質に帰着せしめたが、これは確かに卓見である。

以上ヘルダーは、レッシングが *Werk* と *Energie* というアリストテレスの区別を基礎として取上げないで、文学の手段が音声であるという理由から、物体の描写を文学に対して禁じたことと、文学の *Handlung* の検討を十分しなかつたこと等から、文学の本質を規定するに際して誤りを犯し、更にはホメロスの技法の解釈を誤つたこと等の欠陥を指摘している。

要するにレッシングは文学作家に規範を与える事を目的として、例外的なものをなるべく排除して、明確な線を引いたのに対し、ヘルダーは例外をも含めてレッシングの引いた線をゆるめ、或は訂正しようとしたのである。従つてレッシングは必ずしもヘルダーの指摘した点を見落していたのではない。唯目前の目的のためにできるだけはつきりした線を引こうとしたために、紛れるおそれのあるものにふれなかつただけである。ヘルダーは又レッシング自身を攻撃することを目的としたのではなく、「ラオコオン論」に発見されるものを材料として、忌憚のない意見をのべただけである。ヘルダーは最後に「私の疑いや反論が「ラオコオン論」の読者に、私やレッシングの考を訂正させる契機となれば満足である。「ラオコオン論」について考察することは非常に価値あることだった。私のこの本 (*Kritische Walder* 第一部)は「ラオコオン論」の著者に対する私の敬愛の捧げ物としたい。」とのべ、レッシングは又、「ヘルダーの評林によつていろいろ大切なことを思い出させて貰つた。ヘルダーは私が「ラオコオン論」で何を目的としていたかを想像さえしていないだろうが、ヘルダーこそ私の考えをすっかりさらけ出して見せる価値のある唯一の人だ、」とニコライに宛てた手紙に書いている。これによつてレッシングがヘルダーと目標を異にしていたこと、それと同時にヘルダーの鋭い感受性を大いに買つていたことがわかる。

以上で大略ヘルダーのレッシングに対する反論の主要なものを述べた訳であるが、まだその外にレッシングが彫刻を視覚の芸術としてゐるのに対して、ヘルダーが後年 „Plastik” に於てそれを触覚の芸術としてゐる事など、いくつかの相異が指摘され得るが、今はそれにふれない。唯蛇足ではあるがウィンケルマンの記述の中にある、ソフォクレスのピロクテテスの様にラオコオーンは苦しんでゐる、という言葉に対する、レッシングの解釈とそれに対するヘルダーの反論を、ヘルダーの *Einführung* の能力を非常にはっきり示している例としてべて見たいと思う。

先づウィンケルマンの言葉に対して、レッシングはソフォクレスのピロクテテスは絶叫してゐる、と反対し、それに関連して、(一)ギリシヤ文学は苦痛の表現を抑圧しなかつた、(二)ソフォクレスはピロクテテスの肉体的苦痛によって芝居の観衆の同情をひこうとした。という二つの主張をしてゐるとヘルダーは解釈してゐる。即ちレッシングはピロクテテスの絶叫の様な、苦痛や悲しみの抑制されない表現は、ギリシヤ文学に於ては珍らしいことではない。例えばイリアスの中でトロヤとギリシヤ軍が戦死者を葬るために休戦した時、ギリシヤ軍の大將アガメムノンは、ギリシヤ人が戦死者を悼んで泣くにまかせた。これに反してトロヤの大將プリアームスは、泣くことによって心が弱くなることを怖れて泣くことを禁じた。それはギリシヤ人が開化した人間であり、人間性を持ちながらしかも勇敢であり得たのに反し、トロヤ人は野蛮であつたので、人間性を押し殺さねば勇敢ではあり得なかつたからである、と説明してゐる。これに対しヘルダーはギリシヤ文学に於いて抑制されない激情の表現が見られるという事実の指摘に対しては反対しないが、ギリシヤ人とトロヤ人との態度の相違についてのレッシングの説明に対しては次の様に反駁する。プリアームスがトロヤ人に泣くことを禁じたのは、民族の開明度の相違

によるものではなく、むしろトロヤがギリシャ人にむりやりに戦争をしかけられ、しかも絶対絶命の立場に立たせられていたために、感じ易い心を心配して禁じたのであり、ギリシャ軍はそれに較べるとはるかに有利な立場にあったという立場の相違に基く。レッシングはこの立場の相違を文明度の相違とすりかえたもので、曲解といわざるを得ない。民族の文明度が低くとも、英雄でありながら多感な人間性を持ち得ることは、オシアンを讀めばよくわかる。古代のスコットランド人が立派な英雄でありながら実に人間性にとんだ入たちであった証拠がそこに見られる。従って民族によって一概に区別しようとすることは間違ひである。次に第二のソフォクレスは演出家としてピロクテテスの絶叫によって観客の同情をひこうとした。というレッシングの解釈に対し、ヘルダーは次の様に反論する。即ちソフォクレスの劇のはじめにピロクテテスがおかれていた立場はレッシングも正しく見ているが、その後の劇の進行についてレッシングは十分細かな観察を行なっていない。先づピロクテテスを奸策によって離島に置き去りにした昔の敵ウリッセが再び彼に對して悪計を立てる。それを見てわれわれ観客はピロクテテスに同情する。次に合唱隊がピロクテテスの悲惨を歌う。観衆の同情はさらに高まる。この様にして主人公の登場の前に準備が整った後に、遠く舞台裏から「ああっ」という悲鳴が聞える。愈々主人公が登場するが悲鳴は発せず、時々洩れる呻き声だけで苦痛に耐えている。ネオプトレムスはピロクテテスに同情の余り、自分をこの離れ島に遣わしたウリッセの新しい裏切りを話す。それを聞いた時ピロクテテスは、受する友アキルレスの死を悼む気持と敵ウリッセに對する憎む気持という、ギリシャの英雄らしい性質を發揮して、ネオプトレムスに自分の命ともいうべき大切な弓矢をゆだねる。これによってピロクテテスの英雄らしさが深く観衆に印象づけられる。その後又神の不当な罰としこの苦痛が襲つて来て、思はず悲鳴をあげる。これは

単なる肉体的苦痛のパントマイムではない。観衆は彼の英雄精神を十分知っているから、彼の悲鳴をあげるのを見て不快感を感じない。むしろ精神的な同情を深めるだけである。これはソフォクレスの心憎い技法であって、ギリシヤ古典文学に精通していたウィンケルマンが、ラオコオンとピロクテテスを並べたのは全く正しい。ソフォクレスは劇が文学の中でも特殊なもので、Handlungを描きながら同時に dichterisches Gemälde であるために、その表現が絵画と似た制約を受けるものであることを知っていたので、以上の様な技法を用いたのである。劇の研究家であり作者であるレッシングが、劇に独自の美、劇の中で許されるパントマイムの範囲、絵画と劇との限界を規定する適任者であるのにも拘らず、この場合それらの点に十分な考慮を払っていないことは誠に残念である、というのがヘルダーの批判である。そしてヘルダーは約五頁にわたって、ピロクテテスが舞台に登場する前後の情況を見事に描き出して見せる。この文章はヘルダーの感入の能力のすぐれていることを実にまざまざと感じさせるものであって、オシアン論の中の各所に見られるものと共に、彼の卓抜した nachrichtlichen 能力を察知せしめるに十分なものがある。そしてそれがまた彼の民謡の蒐集につながり、シュトラースブルクに於けるゲーテとの出会を通じてゲーテによる新しい抒情詩の誕生に導いたのである。しかしこのヘルダーの批判は実をいうと些か早呑込みによる点がある。レッシングも「ラオコオン論」の中で、ピロクテテスの苦痛は抑制された苦痛であること、そしてそれが彼の人格の偉大さを観衆に感銘させる大きな要素であり、劇作家としてのソフォクレスの巧みさを証するものであることを、はっきり指摘している。従ってこのヘルダーの批判は誤認に基づくものである。この様にヘルダーの議論には、特にレッシングに対した時、自分が彼に劣らぬ評論家であることを誇示しようとする傾向が見られ、そのために誤解に基く批判をしている場合も、ないではない。し

かしその中に含まれている考えは、十分評価される価値があるものと考えられる。

以上の外にもレッシングとヘルダーとだけに関する多くの意見の相違が見られ、特にホメロスの文学に関しては、ヘルダーの解釈の方が正しいと思われるものがかかなり発見されるのであるが、はじめにのべた様に、ウィンケルマンの記述に含まれている要素に限ってここに紹介した。

レッシングという当時一流の評論家に対して、まだ二十歳台の白面の一青年であったヘルダーが、単に自分の能力を誇示するだけでなく、実際にかんりの点でレッシングの考えを正しく批判していることは、なんといつでもヘルダーのすぐれた能力を証するものといわねばならないだろう。