

# 芸術としての器

—— 経験と省察 ——

ギンインター・ファイガール

一、

器、特に日本の陶器に哲学的に取り組むにはどうすればよいでしょうか。なにしろ「西洋的な」芸術哲学において器は芸術作品には組み入れられていないのですから。器を作ることは、芸術哲学者のあいだでこれまた広く流布している信念のもとでは、「工芸」ないし「美術工芸」とされ、つまり絵画や彫刻の製作のような正当で、真正な意味での芸術ではないとされています。何故器に哲学的に取り組むべきかという問いへの応答は簡単で、まさにこのこと（まともな芸術と見なされていないこと）が理由なのです。私ははじめて日本に長期滞在した一九九九年に、偶然京都市東部の小さな美術館で、茶陶器の展覧会を見たのですが、そこで特に私に深い感銘を与えたのが、茶碗でした。その中には、楽家の窯で製作されたものや、同じ方式で製作されたものがありました。それらの器は、しっかりといてかつ軽く、厳格でいて同時に優美でもあり、深い黒ないし赤色で、釉薬が薄く塗られていて、一種独特の荒々しさもあり、粘土のちよつとした起伏まで見ることが出来ました。私が目にしたのは、長い間見つめずにはいられない、強く現出する物でした。そして、それらをその本質において特徴づけるにはただ一言しかありませんでした。それらは、

美しかったのです。しかしそうであるからには、それらは芸術作品でなければなりません。というのも、私が知っている規準的な芸術哲学において、何であれ製作された美しいものは芸術品であるからです。時代錯誤的となつた區別を用いれば、単に工芸品なのではなく、「美術」品なのです。

しかし、どうすれば器を芸術品として理解することができるのでしょうか。それが以下における私の問いとなります。すでに示唆したように、例えばヘーゲル、ニーチェ、ハイデガー、ガダマーそしてアドルノといった名前とともに呼び起こされるような規準的な芸術哲学は、もはやこの問いに答えるための助けにはなりません。それらの概念規定はあまりに決定的に他の芸術形式に縛りつけられており、そして芸術作品と日用品との間には決定的な相違が存するという信念に縛りつけられています。芸術作品は「自律的」です、つまりそれらは、器がそうであるように、また茶の湯で用いられる茶碗や茶器のように、その使用と結びつけることはできません。使用を指示していることがとりわけ、器を「美術」から閉め出してしまいます。そのため、器を芸術作品として理解するためには、芸術作品は実用品ではありえないという信念を批判的に検討しなければなりません。

その時、従来の芸術哲学のこの信念が問題含みの仮定に基づいていることが明らかになります。この信念は、あるものが芸術作品か実用品であるかは完全に明確に規定されており、実用品であるものは、まさにそのゆえに芸術作品では全くありえないという考えを前提としています。それに応じて、実用品を芸術作品として理解する人は、その使用と芸術としての性格とを結び付けていることになりました。それは明らかに馬鹿げた考えでしょう。茶碗として用いられるからという理由で芸術作品なのではありません、というのも多くの美しくない器もまた、茶碗として用いることはできるからです。茶碗の美、そしてその美に応じた芸術的性格は、したがってその実用性と直接的に関係ありません。しかしそれでは何と関係しているのでしょうか。

器の実用性を考慮しないとき、器には何が残されているのかを考えることによつて、この間に答えることができず。それは意味を失つた残り物ではなく、一つの知覚可能な器、つまりただ単に一つの器であるものです。まず底部があり、その上部をまっすぐか円錐形、ないし丸い形の器壁がある空間を取り囲むことで、器内部の空間がその外部の空間から区別されます。このような器内部の空間、そのヴォリュームが器を器たらしめます。それが何を容れることが出来、また容れることでどう使うことが出来るかには左右されません。どのような使い方であれ、器は囲まれた空間であり、その空間を—少なくとも多くの場合—片手か両手に取ることができます。それは空間物ないし物空間なのです。

そのような物と空間が陶芸家の人たちによつて造形されるのであり、その造形の結果が器の実用性に埋没することは決してありません。例えば番茶用の湯呑みひとつを取つてみても、その外見は様々です。器壁はまっすぐであったり湾曲していたりして、そのため球状であったり円筒状であったりします。広いもしくは狭い脚（高台）を持ち、上部の縁は「口（口縁）」で花のように開いているか軽くすぼんでいます。器壁と高台と底からなる器の物性は、厚みがあるかないか、陶器か磁器か、釉をかけるかどうかといった、異なつた仕方で作られていきます。それが、陶芸を作る人が下さなくてはならない造形的な決断なのです。確かに器はある特定の条件を満たしたときにだけ、湯呑みとして使用することが出来るようになります。しかし、だからといって器らしさが実用性の内に埋没してしまうことはありません。

これまで記述してきたような器を、フツサールの用語を採用して原初的な (primordial) 器と名づけることができるとしよう。それは「順序において最初のもの」、それに固有のこうした順序においてただ単に器であるところの器であり、特に、「それ以外の何物でもない」器、例えば絵の担い手などではない器のことです。絵付けによつて見事に彩られるほど、器は絵の背景へと後退していきます。それに反して、「それ以外の何ものでもない」器は、器以外の何ものでもありません。

「器以外の何ものでもない」器は沢山あります。平凡で、日常的で、そのため無造作に用いられ理解するのも簡単なものもあれば、目を惹きつけ、眺めるために手に取つてみたくなるようなものもあります。つまり、「弱い」器と「強い」器があります。強い器とは、その現出において強いのです。だからこそ器は見過ごされることなく、眺められるのです。このような器はどれも本質的にまさに器としてそこにあります。そのため、器そのもの―花瓶、皿ないしコップ―とは何なのかを、あらためて新たに見出し理解することができると考えられるでしょう。このような器、他の言い方で言えば、特に鮮烈な器はそれゆえ、囲まれた空間であり、空間物ないし物空間でもあるのです。そしてそれぞれが全く特別でまた个性的であるので、他のものと代替不可能であり、その単純性と代替可能性において強い現出なのです。このような類の器は、まるで何か欠けているかのように、単に「器以外の何ものでもない」だけではありません。何も欠けることなく、ただそれ自体なのです。

そのような器の事例を探求する中で、冒頭で述べた展示で私が見たようなものを思い浮かべることができるとしよう。たとえば私が当時はそう言うことができなかつたとしても、それらは私にとりなんの疑いもなく「ただそれ自体」であつたのです。そしてまさにそれゆえにこそ、それらは私が規準的な芸術哲学で知つていた美的なカテゴリーから逃れていました (sich entziehen)。そのような器に正しく対することはそれゆえ、器をその単純な自己存在において理

解することであり、その美しさにおいて再び芸術作品として理解することなのです。規範的な芸術理論は恐らく、このような単純な自己存在を理解するには複雑すぎ、また不要な前提に満ちていて、芸術に関する期待で予め自らを飾り立てすぎなのです。

### 三二、

しかし、それではどうすれば器の単純な自己存在をより正確に掴むことができるのでしょうか。その言いまわし(単純な自己存在、ただ単にそれ自体であるもの)がそれを語っています。この言いまわしが言うところをさらに展開して、単純な自己存在の様々なアスペクトを挙げていかなければなりません。例えば長次郎作の茶碗を直観で捉えたとき、それを「ただそれ自体」であると言うならば、そのようなものとして長治郎の茶碗の美しさと芸術的性格を理解しなければなりません。

何か「ただ単にそれ自体」であると言われる時には、それが「それ以外の何ものでもない」と考えられています。それがそうであるところのものでありかつ、何か他のものでもあるという場合は、たしかに「それ自体」ではあつても、**単純(単一)**ではなく**二重**の存在なのです。それは意味を有するないし何かを表現すべきものです。意味と表現が、器の物性にさらに付け加えられているために、「意味に満ちた」ないし「極めて表情豊かな」器は単一的ではなく**二重**となるのではないのでしょうか。それは、それであるところのものであり、かつまた表現ないし意味を有していることになるのではないのでしょうか。

ここで言われる二重性はまた、結果が前もって計算され、何かそれ自身ではないものと見せかけているものにも

言えます。働きかけようとするものは、自らの結果においてはじめて自らを充たします。それは「ただそれ自体」ではありません。そして、自らとは異なる何かであると主張するものは、その主張がそもそも可能になるためには、自ら自身であるところのものを秘匿しなければなりません。それに対して効果を伴わない物やそれを主張しない物は端的な *schlicht* のものです。端的なものだけがただそれ自身であるところのものです。

今解説した意味で単一的なものはその上、それ自身で存在することができません。つまり、それは他の何かによつて記述される必要もなく、どのような観点からにせよ、何か他のものによつて測られる必要があります。例えば何か「大きすぎる」ないし「小さすぎる」と思ったときに、あるいは違う色ならいいのにと思った場合、それを「ただそれ自身として」は見ていません。すなわち、何か「ただそれ自身」であるのは、そのものに「そぐわない」ものは何一つとして見出されない場合です。もしくは積極的な言い方をすれば、ただそれ自身であるものは、調和していなければならぬのです。それはその単純性において自らのうちに調和していて、それゆえ何か他の尺度や理想によつて測られることはありません。

このような規範からの独立という性質は、規則から逸脱するという意味ではなく、規則がないという意味で無規則的と名づけることができます。このような意味で無規則的なものは**個性的なもの**、ただ個別にのみ存在し、またその個性においてのみ数えられるものです。

無規則的なものは、予期することができないものです。ただ規則的なものだけを、私たちは予め知っていることをもとに予期することができます。例えば、規則的な形式はどこから見ても規則に合致しています。それに対して無規則的な器の背面と前面とは異なり、器の形もまた無規則的ななら、見る場所に依じて異なつた見え方が与えられます。

ある特別な見方をする事で他の可能な見え方が背景に退く限りにおいて、ひとは器の見え方のそのような転換を経験します。他の可能な見え方が隠れていてまず再発見しなければならぬ、というわけではありません。そう、他の様々な見え方も確かにそこにあるのであって、それらを現れさせるためには、眺めている器を小さく回転させさえすればよい、ということとはわかっています。そのため、器のある一つの見え方を眺める時には、そこに現れていない他の見え方も一緒に見ているのです。それらは目立たないのです——絵画において描かれた人物が図として現れ、その地は背景に退いて目立たないように。目立たないものとは現出するものの深みであり、現出はその深みから現れ出るのであり、またその深みに結び付けられているのです。この深みが現出するものとともに「そこ」にある限り、現象それ自体は目立たないものを通じて規定されます。それは、目立たなから現れまた目立たなさにおいてある現出であり、静かであると同時に鮮烈な現出なのです。

プラトン以来、現出性の度合いは美の基準でした。『パイドロス』(二五〇d)の中でプラトンは、美しいものはエクファネスタトン(ἐκφανέστατον)、つまり全ての現出性の度合いにおいて自ら現れ出るもつとも光り輝くものであると語っています。しかし、長次郎の茶碗をはじめとする器から見て取れるのは、無言の静けさの中にあるとりわけ深い美しさ、太陽の輝きではない美しさも存在するという事です。それは、無規則的な美しさで、その個性において特別なものであり、単純であつて他のものとの関係を主張せず、その結果が予め考量されてはおらず、表現も意味もなく、ただそれ自身としてあります。その単純性と無規則性、そして目立たなさのうちに、長次郎の茶碗に見られるような器の美しさはあります。そのような類の美しいものとして、器は芸術作品なのです。

芸術作品は作品(Work)です、つまりそれは作られたものであり、それゆえにその美しさは作ることに於いて現れることができます。さらに言うとその器が可能となるのは、作ることが器の美しさの可能性を指すのであって、表

現も意味も結果も要求も華々しく現出することも目指すことなく、しかしそれでいて規則に従うこともなく、個々の作品の個性を許容するときです。器が美しいもの―長次郎の茶碗のように静かで深い美しさを湛えた器―となるためには、作家的な「芸術への意志」が働く余地はありません。美しい器はただ工芸 (Handwerk) から生まれるのであり、そこではただそれ自身であるような器を生み出すことこそが重要なのです。

しかしそのためには、常に同じ規則にならって行われ、ありきたりの実用品を作り出すだけの工芸では十分ではありません。芸術作品は、工芸を反省する中で制作のあらゆる可能性が作品の現出をめがけて十分顧慮されたときにだけ現れます。工芸が芸術へとなるには、まず第一に制作されたものの実用性が重視されるのではなく、工芸に属する全てのことがら、物がただその物自身であるような、物の鮮烈な現出のもとになればならないのです。

しかしそのように理解された芸術はまた工芸であることに留まり続けます。それは、工芸的な制作可能性に見切りをつけ、別様に発展していこうと工芸を越え出ていくものではありません。それは工芸としての芸術なのです。作品としての現出まで顧慮された、反省された工芸こそが芸術なのです。

#### 四、

器という観点からこの話をより正確に理解するすべをお話するためには、陶芸品の制作上の条件へと話を進めていかなければなりません。つまり産地によって異なる土、そして土に応じて異なったやり方が要求される焼成技術について語る必要があります。具体的に言えば、窯の作りに応じて様々な焼成が可能ですし、土作りをどうするか、つまり粗土を選ぶかきめの細かい土を選ぶか、また器の形をどうしているのか―ろくろを使うのか、大きな壺のように



組み上げるのか、楽茶碗のように、平らに潰した粘土をまず大まかに碗の形に成形していき、はじめかなり厚みのあつた器壁を削つて望みの厚さにしていくのか—といったことがあります。器の出来上がりを決定的に左右するのは、どのように焼成されたかということです。かき混ぜられドロドロにされた木灰が焼成中に灰釉として器の表面に掛かるのか、施釉するかどうか、その釉を灰から守るために器を匣鉢に入れるのかなど。備前焼のように土が鉄分を含むため、高温になると溶けてしまうため、それ程高温でない一〇〇〇度程でじっくりと焼き上げるのか、信楽焼や伊賀焼のように一三〇〇度程の高温で焼き上げるのかに依りて、灰のかかり方もまた様々です。備前焼の焼成技術においては灰が完全に溶け切らず、しばしば器の表面に一部残ります。一方信楽焼やとりわけ伊賀焼ではもつと多くの釉の層、そして緑のビードロ釉のような自然釉さえできてきます。

ここまで記述してきた焼成における諸効果を受け入れることは簡単です、何故ならそれらは陶器の産地毎の特別な条件に基づいて生じてくるのであり、いわば当然の結果であるからです。しかしながら作品の出来上がりの観点からそれらの諸効果を反省してみると、工芸は芸術へと変容します。例えば薪窯で生じる灰かかりがもたらすのはもはや単なる副次的効果ではなく、本質的に重要なことです。そのような窯で焼成に關して制御できるのは限られた範囲ですが、それはもはや単に受け入れるものではありません。そうではなくて、そこに芸術としての可能性があり、それが器に個性をもたらすのです。美しい作品における形の無規則性からして既に、計画通りになるものではなく、陶芸家が器のありうべき固有の形を感じ取る時のみ可能になります。それは伝統的な器の形にも当てはまります。陶芸では器の型は再生産されていくのではなく、それぞれの器を通じて新しく見出され、またしばしば新しく考案されてきたのです。

工芸から芸術への変容は特に具体的な作品、表面的には工芸品のように見ることが出来、日常的に用いられる器の

ように仕上げられた作品を手がかりにすることで、より詳しく説明できます。例えば谷本景の掛花（掛花入）は、伝統的な肩肘張らずに作られた工芸品とみなされ得ます。その掛花入は壺形で、器壁についている鉄の輪を掛け鉤に掛けることで吊るすことが出来ます。そのような器は、あるいはネズミから種を守ろうとするために使われていたのかもしれない。

しかし掛花入は花入であって壺ではありません。そこには日常的な工芸品とのあそびがあります。それは農家のためではなく伝統的な日本間の床の間、中でも茶室のためのもので、張り出している部屋の柱に飾りつけられ、また奥の壁に掛けてある書や水墨画との調和が図られます。それは、非常に手の込んだ美的実践のために、実にあからさまに非芸術的な農家の器を模しているものであり、茶人による芸術的含意のない工芸品への愛好を暗示するのです。「見つけたもの」の芸術的な引用であり、そこで器は見つけたのではなく、作られるという点では、いささかのもじりになつていきます。

谷本の掛花入はその芸術的性格を隠してはいません。それはただ、あからさまに「芸術」であると声高に叫ばないだけです。そうではなくその芸術的性格を暗示するという仕方でも控えめに表現することで、目立たないままに留まらせるのです。器壁が隆起しているのは、それがろくろではなく手ひねりで制作されたからです。その隆起も続く底部も「非芸術的」ですが、その底部が描く優美な曲線は既にその名人芸を示しています。

そして、遅くとも口縁近くで輝いているガラス釉の流れに気付く頃合いには、この器の芸術的性格が認められるでしょう。穴窯で焼成されることで、そのような自然釉の流れを形作ることが—確かではないまでも—可能になります。器を横に寝かせて、二枚の小さな貝で器を支えながら、貝があたっている箇所が焼き付けられます。その上、窯における器の位置も選り抜かれていて、溶けた灰は全体にかかるのではなく器の肩の部分にのみかけられ、一方器の胴や

腰の部分は薄灰色とほのかな明るい緑色の微光とに彩られています。首や波打つ脚の上部で、釉のかかつていない貝殻の色が透かし見えます。

谷本景は食事用の飯茶碗や皿も作りましたが、また、その芸術的性格がこれまで述べてきた掛花入以上に明白な器も作っています。例えばその色調が深緑色から乳白色にまで及ぶ徳利、ぐい呑み、そしてとりわけ茶碗を作りました。様々な明暗の斑晶に特徴づけられるこれらの器の表面は、何度も様々な位置で焼かれ、一層また一層と徐々に焼成されていくことで、さながら暗がりから光がその力を現し来るかのような輝きを得ています。明るい灰緑色から暗い灰色、そして深い黒へと次第に移行してゆく様は、あたかも星々や小さな真珠で夜空が生き生きと彩られていくかのようです。

谷本の茶碗は一般にかなり大きめで、広めに張り出した形をしています。重々しく見えるのですが、器壁の曲線やとりわけ口縁がまた優雅で、手に取ってみると驚く程軽いのです。それはいわば軽さと重さの戯れです。器壁は強靱、噴火によって出来たかのように力強く溝が走っており、そのためある碗は層をなして波打つ口縁へと発展していくように見えます。その一方で他のある碗の表面はしわが寄ったように、地味な灰緑色の中に、光る緑色の筋が入っています。そして碗の中を覗き込むと、裂け目の入ったように見える器壁の加工の跡にそって、透明で濃緑色のガラス釉の流れが底に向かって見出します。器の底が、その本来の大きさよりも遙か深くに見えるのです。このような茶碗はまさしく強い現出であり、そこでは多くのことが見出されます。それはほとんど建築物のような仕方です。ここに立っており、内部空間を包摂しています。その内部空間内では器の色調に応答して、点てられたお茶の濃緑色の泡が輝くことができるのです。

谷本の花入は他の観点からみても反省的な芸術です。谷本は、自らの花入でもって器と彫刻や絵画の間にある境界

を問ひ質しています。それは平たい、時には円錐形の、開いた扇のかたちのものであつたり、陶土から引きちぎられた布切れのような印象を与えるものの縁に岩場のようにびつしりと模様が刻まれていたり、色彩豊かな陶土で彩られたりしています。しかしそれでいて、それは依然として茶室の床の間に置くことができ、そこで伊賀焼特有の数寄を証しだてる、花入れでもあります。しかし、花入れとしての形を否定した閉ざされた花入、ゆるやかに流れる魚の鱗を彷彿とさせるような形の花入もあります。それは色とりどりの様々な土の斑模様に覆われていて、陶器でもあり絵画でもあります。それは丁度最近の作品である陶器の浮彫と同様で、画家と陶芸家の芸術がそこでは統合されています。

谷本は陶器、とりわけ伊賀焼きの工芸的可能性に深く精通しています。彼の自由な形のオブジェや浮彫も工芸の賜物、――芸術の背景に留まることなく、それ自体芸術へと至りえた工芸の賜物です。谷本は、パリにおける芸術研究を経て、西洋のモデルネの芸術に深く精通し、芸術を横断的な文脈においてみるものが出来ました。そして自らの作品を通じて、それが絵画、音楽そして文学のように反省的で暗示に満ちていて「学識のある」ものたりうることを示しているのです。

## 五、

芸術となつた陶芸品においては、実用物とただ観照の対象であるような芸術物との間に深い断絶が横たわつてはならず、ひとつの物が芸術物であると同時に実用物でありえます。飯茶碗、酒器や茶器、自由に造形された花入から彫刻や浮彫まで及ぶ谷本の陶芸品の多様性が、極めて明白にこのことを示しているのです。飯茶碗から花器彫刻に至る

これら全てのもは共通の特徴を有しており、ひとりの手とひとつの窯で作られたことを示しています。そのため芸術としての明らかな可能性をもった実用物、芸術の実用物、芸術物が、緊密に関連しています。いわば飯茶碗から花器彫刻や浮彫まで一筋の線が通じているのを目撃することができるのです。

しかし、その道筋を逆向きに辿っていくことも出来ず、つまり浮彫や花器彫刻から飯茶碗へと逆行していくのです。その時にはきつと、一義的に芸術品である作品との連関において見た飯茶碗が、それ自身平凡な実用物ではありえないことを経験するでしょう。また、その後飯茶碗は恐らく、その美しさの知覚に根拠づけられてもつと注意深く扱われることになるでしょう。そうすることではじめて、(抹茶)茶碗のような器が芸術作品として扱われることが正当化されます。器を芸術作品としての美しさにおいて理解する人は、その使用を自分たちの美的経験の営みの中に位置付けることで、ひとつの物を目覚めた意識でその美しさを知覚しつつ、同時にそれを用いることが出来るという体験をするでしょう。

まさに今記述してきたのが、物への態度における転換、いわば美的転換とでも名付けられる転換です。美的経験を最早「純粋な観照」として、つまり物の日常的な使用から離れ、あまつさえ日常的な生から明確に切り離された固有の領域をも必要とするようなものとして理解することは出来ません。むしろ、美的経験によって物との日常的な交わりが決定されます。そうするほどに物は違った仕方では知覚されていきます。ひとは物を自分自身の可能性や必要性から、つまり自分自身の生の圏内に現れる物として捉えるよりも、物が自ずと現出し、そしてそこにおいて独自であるある物として、捉えるのです。

しかしながらこの美的転換とともに、実用物は、それらが平凡な実用品でなく芸術と関連付けられるかぎりにおいて、別様に現出するというだけにはとどまりません。そればかりでなく、純粋な考察のために留保されており日常生活

活から切り離されているように思われる芸術作品が、いかにしてこの日常生活に再び結びつけられているかということも、経験されているのです。確かに絵は何かに用いることは出来ず、単に観照されるだけです。しかし、絵を芸術作品である器と合わせて見る限りにおいては、絵の純粹な可視性が器の表面の可視性と再び結びつくことが出来るのです。今や絵は表面として理解され、表面は絵の形とともに自立し、そうして純粹な表面となつたのです。器の表面がこのように絵となる事態は、谷本の陶片絵画において研究することが出来ます。また彼の陶片絵画において、そのような表面が彫刻的な表面や器の表面といかにして再び符合することが出来るのかも見て取れます。

こうした符合を絵の側から理解しようとするひとつの傾向があります。ここでは例えば長次郎の茶碗はアド・ラインハルトの「ブラック・ペインティング」に対応し、谷本景の茶碗は、緑が基調となつたサイ・トゥオンブリーの「イタリアのゲーテ」連作の絵に対応すると言われるでしょう。そして恐らく、器は絵に対抗しようとも付言するでしょう。そしてこのことに器が芸術作品であることを見て取るのです。このようにして陶芸芸術を擁護することは好ましくいとされてきました。しかし、このように誤つた仕方です。器を高く評価しようとするので、器は芸術作品としてさして真剣に受け取ることが出来ないかという疑念を永続化させることとなります。とはいえそのような美的な中途半端さを打破するためには、ラインハルトのブラック・ペインティングは長次郎の茶碗に勝るのか、トゥオンブリーの緑鮮やかな絵は谷本景の茶碗に勝るのかが問われるべきでしょう。

問いを一般化させましょう。絵は器に勝るのでしょうか。そのためには、絵は、芸術作品として、また芸術作品として美しい器のようであればなりません。つまり、全くそれ自身であり、単純であつて、それゆえ何らの意味も表現も効果も主張も有さず、無規則的であり、目立たないものの静けさと深みから現出したものでなければなりません。それは器のように工芸的に制作されなければならず、そのためには陶芸芸術のように、受動的であると同時に能動的

な行為から立ち現れたものでなければなりません。このような意味で器は絵の基準なのです。芸術作品としての器は、芸術に対する要求をすこしも相対化することなく、芸術の理解を変えます。ただそれ自身であるところのものだけが、芸術作品として存続しうるのです。

※本論文は、フィガール氏の講演「*Geistes als Kunst-Erfahrungen und Reflexionen*」(二〇一八年十一月十一日 於…京都大学 吉田泉殿)の講演原稿に基づき、それを翻訳したものである。尚、翻訳に際しては、神戸女学院大学の孟真理教授、関西学院大学の嶺秀樹教授ならびに景山洋平准教授に校閲頂いた。ここに記して感謝申し上げます。