

## 藝術解釋學の二三の問題に就いて

徳 永 郁 介

一 「世界は無限の解釋を包藏してゐる」ニイチェにとつて世界はその意味に於て「もう一度無限になつた」<sup>①</sup>。藝術作品も亦一つの世界として無限なる解釋の可能を包藏する。藝術作品は今や我々にとつて單に現存的存在ではなくて、無限の可能的存在として立ち現れる。作品は確かに肉眼によつて、目撃によつて見得る現存的な、單なる感性的存在であるに違ひない。然し乍ら同時にそれは、可能的存在として解釋さるべきものを藏してゐる、この解釋さるべきものは所謂意味である。意味はそのまゝでは作品には與へられてはゐない、明らか

にされてはゐない。そのまゝに與へられてゐず明らかにされてゐない。この意味を明るみに出すことが、即ち解釋であらう。解釋とは意味發現であり、意味發見である。未だ與へられてゐない意味を新たに與へると云ふ意味に於てそれは意味附與である。意味は時によつて内容と呼ばれ、含蓄、精神と呼ばれることは附言の要もあるまい。また內的者と汎稱されることもある。

デイルタイは解釋とは「外的に感性的に與へられてゐる符合から、我々が或內的者を認知する過程」だと云つてゐる。<sup>②</sup>この解釋の過程に於て、作品の外的符號の面を透して內的者へ突き進む何等

かの方が、大きな力が考へられる。ハイデッガアはこれを解釋の「暴力」<sup>ゲワルト</sup>と云つた。紙背に徹すると云ふあの力であらう。かゝる解釋の暴力行使によつて、作品に描かれて而も猶未だ描かれざる意味が眼前に顯現する。解釋とはそれ故また意味の自己顯現とも云へよう。

解釋とは一般に——極く簡單に云つて——以上の如く解せられる。然し乍ら、少しく反省するならば、我々は解釋にも種々の段階のあることに氣付くであらう。一九三二年ロゴス第二輯に出たエルツイン・パノフスキイの論文 *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsbedeutung von Werken der bildenden Kunst—Erwin Panofsky (Hann-bur* <sup>g)</sup> は、この段階を知る上について教ふところが多い。

## 二

藝術解釋學の二三の問題に就つて

一般に一つの作品に對して、解釋に種々の段階が生ずるのはその主觀的出處の如何によると考へられる。パノフスキイによればこの解釋の主觀的出處としておほよそ三種のものが在り得る。一、生理學的な現存的經驗、二、文學的知識、三、世界觀的根本態度。この主觀的出處の相違によつて、そこに發見さるべき對象にも三種のものが考へられる。一、現象的意味、二、意義的意味、三、記錄的意味。従つて今假に主觀的出處に従つて解釋の種類分けをすれば、經驗約解釋、文學的解釋、世界觀的解釋の三つとなるであらう。解釋には少くともこの三種が可能である。また解釋の對象の上から、現象的解釋、意義的解釋、記錄的解釋の三種とするのもいゝであらう。

作品は全體として美術史を形成する。歴史は一面これに對して行使される主觀的な解釋の暴力によつて如何やうにも解釋されると云ふ意味に於て

甚だ脆弱であるが、他方歴史は、暴力行使に對する強固なる一つの客觀的限界をなす。解釋は自由ではあるが、然し乍ら決して氣隨であつてはならない。解釋の暴力行使には一つの限界がある。この限界が即ち歴史である。この意味に於て、パノフスキイは歴史は氣隨な解釋に對する客觀的な矯正手段テイッ或は大審院キールンスタツと呼んでゐる。而して彼はこの矯正手段をば各々の解釋の種類に應じてまた三つに分けてゐる。一、形態史、二、類型史、三、一般精神史。

以上述べたところは實は單にパノフスキイが掲げてゐる圖表の簡單なる説明にすぎない。

次に彼の圖表をそのまゝ再録しよう。

Gegenstand des Interpretation	Subjektive Quelle der Interpretation	Objektives Interpretation	Korrektiv der Interpretation
Phänomensinn (zu teilen in Sach- und Aussdrucksinn)	Vitale Daseinsertahrung	Gestaltungsgeschichte (Umgreif des Darstellungsverhältnisses)	

Bedeutungssinn	Hierarisches Wissen	Typengeschichte (Umgreif des Vorstellungsmöglichen)
Dokumentensinn (Wessensinn)	Weltanschauliches Urverhalten	Allgemeine Geistesgeschichte (Umgreif des Weltanschaulich Möglichen)

ところで、前述三種の解釋の中で、最後の世界觀的解釋はその暴力の最も強力なものであり、換言すれば、解釋の主觀性、個性の最も強いものである。(例へば從來のカント解釋に對してハイデッガアのカントの解釋、又、カアル・ノイマンのレムブランド解釋とブルックハルトのレムブランド解釋との相違の如何に大きなことであらう)。それはその對象たる三重の意味層に於て、記録的意味の層が現象の最も深いところにあり、云はゞ現象の最奥に隠れてゐて、これを顯現せしめる主觀的働く餘地が多いからである。これに對して、現象的意味(例へば「キリストの復活」の繪に於て動

物でなくて人間が虚空に浮いてゐると云ふと)は誰でも一目して——感性的に直接に——即ち生理的現存的經驗によつて分る、またその意義的意味(單に人間の浮揚でなくてキリストの復活である)と云ふと)は聖書の知識——文學的知識さへあれば誰にでも分る此意味層は第一の意味層に比してはより深いところにあるが、第三の意味層に比してはより浅いところにある。その理解は第三の世界觀的解釋に比して主觀的暴力のはたらく餘地が極めて少い。其意味に於て第一第二の解釋は第三の解釋に比して遙かに一般的客觀的と云へよう。

### 三

現象的意味の會得も然し一般に考へられるやうにさう容易ではない(例へば未來派や表現派のあるものはそこに描かれてゐるものが何であるか——動物であるか人間であるか——さへ容易に分らないものがある。然し一般には現象的意味の會得

についてはさう大した問題はない。意義的意味についても少しく教養あるものにとつてはこれと同じく大して問題とはならない。たゞ記錄的意味を今少しく明らかにするためこれに前二者と對比して考へて見たい。それについて先づ参考になるのはカアル・マンハイムの意味層の區分である(世界觀解釋の理論への寄與 山田肇譯——「理論」創刊號參照)。

マンハイムは意味層を次の如く區分してゐる。

一、客觀的意味 二、志向された表現的意味 三、記錄的意味。このマンハイムの區分とバノフスキの區分とがどこまで相對應するかは問題としてその間に大體の對應は見られるであらう。(バノフスキにあつては表現的意味は第一次層に配してあるのに、マンハイムにあつては第二次層に配してある。この齟齬は先づ問題となるが、今それに立入る餘裕はない。私は假にマンハイムの指向さ

れたるに重點をおいて考へて見たい)。

客觀的意味とはマンハイムによれば、『對象を單に「そのもの自身」として受取つて、それを記述の他の方向に補足することなしに充分に認識し得ると云ふこと』を性格的とする自然科學的意味である。この意味に於てパノフスキイの所謂現象的意味は客觀的である(前にも述べたやうに多少の齟齬はあるけれども)。従つてその會得、解釋も客觀的、一義的である。次に意義的意味は云はゞ作品のモチーフと云ひ換へてもいゝであらうか、マンハイムの言葉の一部を借りてこれを志向的意味と云つてもいゝであらう。作家は始めからこれを意識し意圖してゐる。第一次の意味よりも、主觀的ではあるが、然し乍らその志向は大體一義的に知り得られる、その意味に於てこの意義的解釋もまた客觀的である、解釋の暴力のはたらく餘地が少いからである。

これに對して記録的意味は作家の志向を超越し作家の意識の彼岸にあるものである。パノフスキイの上記論文からハイデッグアの言葉を再引用すれば、それは「世界に對する根本的態度の無意圖的且無意識的な自己顯現であり「最後の本質的含蓄」である。かゝる根本態度は個々の作品を通じて共通なるその時代、その文化の云はゞ精神的雰囲気(私はこの言葉をルウトウイッヒ・クラウスから借用する。それについては「美・批評」二二—三號拙稿參照)である。それに於て個々の作品が一般精神史と接觸し連なる方面である。世界觀とか本質的意味とか云ふのはこれである。⑤「告白するもの」, "what he confesses" でなくて「曝露するもの」, "what he betrays" と云ふのが、その無志向性を最もよく表はすであらう。或る作品が虚空に浮べる人間であると云ふ現象的意味、それがキリストの復活であると云ふ意義的意味は作家の意

圖し意識するところである。然し乍らそれが表はす本質的意味は作家自身すら知らざるところである。ブルックハルトが解釋する限りの意味はレムプラント自身の知らざるところである。作品は解釋の暴力によつて始めて自己の本質的意味を顯現し曝露する。それ丈けバノフスキイの所謂世界觀的解釋の主觀性、個性の著しいのも當然であらう。然し乍らかゝる解釋も決して氣隨ではあり得ない。その暴力がそこまでは迫り得る限界が即ち一般精神史である。而して個々の作品はかゝる無志向的な、最も根本的な本質的意味の記録ドクメントと解せられる。美術史はその總體概念である。

#### 四

藝術は單に現象的意味の表現であるのみならずまた單に意義的意味の表現であるのみならず、同時にまた記録的意味——世界觀の記録である。藝術解釋學に於て問題にされるのは恒にこの意味で

ある。究極に於てはそれは記録的意味である。自然、藝術評價の規準、價値の所在もまたこの記録的な世界觀にある。バノフスキイも「藝術の偉大さはそこに見出さるべき世界觀的エネルギーの量に比例する」と云つてゐる。(こゝに質から量への轉化が見られる。天才と俗人との相違を質の相違にでなく、量の相違に歸するデイルタイなどと同じく、この量化は一般にかゝる傾向のものに共通する)。ところであるその意味に於て藝術解釋學者は内容主義である。マンハイムの如きは藝術をば單に解釋の手段とさへ考へてゐる。

かゝる解釋學的内容主義とかの近世の藝術論が克ち得た形式主義(藝術に於ては *Wies* よりも *Wieg* が問題であると云ふ言葉に代表せられる)との關係は如何に見らるべきであらうか。私はこゝに再び形式主義と内容主義との論争を繰返さうとするものではない。その結論は既に深田博士の示され

てゐるところである。

「藝術の本質は單なる内容にあるのでなく、また單なる形式にあるのではない。形式の有する内容の有する形式として情趣的象徴的意味が即ち藝術の本質である」(深田康算全集三 藝術の本質に就いて) 我々に問題なのはこの情趣的象徴的意味とかの記録的意味との關係である。兩者共に藝術的價値の所在だからである。

情趣的象徴的意味は同じく意味と云つても、一種の藝術的氣分としてむしろ作品の表面にたゞよつてゐるものを思はせる。これに對して記録的意味としての世界觀は作品の内奥に深く包藏せられてゐるものを思はしめる。兩者の間には、宛も再び形式と内容的との對比が見られるものゝ如くである。事實兩者は始めから考への立て方に相違がある。前者に於ては形式の側面が充分に考慮されてゐるのに對して、後者では形式の側面はむしろ

單に手段或は外殼としてあまりにも輕視されてゐる。

次に前者では世界觀と云つたやうなものは殆んど考へられてゐない、むしろ世界觀からは抽象されてゐるのに對して、後者ではひとり藝術のみならず一般文化に共通なるものとして世界觀が前面に押し出されてゐる。

次に、これと關聯して、前者では藝術の歴史性の考慮がなく後者ではその歴史性こそ最も重要な意味を持つてゐる。世界觀は云ふまでもなく歴史性なくしては在り得ないのだ。兩者の根本的相違はむしろこの歴史性の有無にあると云つても差支へないであらう。

而も藝術には歴史性を否定され得ず、他方情趣的象徴的なるものを排しては藝術の藝術たる本質は理解出來ない。今や情趣的象徴的なるものと歴史的なるものとの結合が問題となる。その結び付

きの手續そのものに就いてはこゝに詳論するの用意がない。たゞ、その結合はもとより内面的なものでなければならぬのは云ふまでもない。情趣的象徴的なるものに直ちにその歴史性が看取され得るものでなければならぬ。さう云ふ意味で藝術の本質は情趣的象徴的歴史的作者であると云へよう。

## 五

解釋とは意味の自己顯現であることは前に述べたところである。意味は藝術の中に包藏せられ、含蓄せられてゐると見るのがかゝる解釋學の常識である。解釋學が内容主義と見られるのもそこから由來する。然し乍ら意味をかくの如く藝術の形式と云ふ容れ物の中に包藏されてゐるもの、含蓄されてゐるものと考へる限り、形式主義者は再びその戰を宣しなければならぬであらう。云はば一つの休戰條約としての、かの情趣的象徴的意味乃至は情趣的・象徴的・歴史的者もそれが包藏物、

含蓄と見られる限り、やはり藝術の本質を内容にあるとする内容主義に墮するであらう。形式主義者でなくともこの休戰條約を徹廢して再び戰をいどまざるを得ないであらう。單なる内容主義に陥り易いのは上述意味解釋學の缺陷でなければならぬ。私は存在論的解釋學はこの缺陷を救ふ一つの道ではないかと思ふ。存在論的解釋學とは例へばオスカア・ベツカア流のそれを云つてゐるのである。<sup>(四)</sup>

意味は單なる含蓄ではなく、もとより所與でもない。それは解釋、會得の瞬間に於て刻々に自己の存在を克ち得るところのエトヅアスである。

藝術作品は確かに我々の解釋を離れて、存在する。それは然し乍ら一つ在り方に他ならない。存在の一つの形式に他ならない。それは他の自然的存在とひとしく、マックス・シェアラの所謂 *l'être Heidegger 的な存在* たるにすぎない、云はば藝術



に非ざる藝術である。更に換言すれば、解釋が行  
使されるまでは未だ猶藝術に非ざる可能的存在で  
ある。かゝる意味に於て可能的存在たる藝術は、  
我々の解釋を俟つて始めて眞の藝術的存在に達す  
る。眞に藝術としての藝術となる。これこそ眞の  
藝術の創作でなければならぬ。可能的存在が云は  
ゞ達成的存在となるのである。こゝに於て始めて  
藝術は藝術として受取られるのだ。而も我々が普  
通、作品を觀直し、讀み直す毎に、同一作品から  
異つたものを經驗することによつても知られる如  
く、この達成的な藝術の存在は瞬間的である、一  
回的存在である。刻々に新しい存在である。意味と云  
へばかゝる新しい存在こそ意味である。

意味の自己顯現或は意味が意味するとはそれ故  
前に述べた如く、何か藝術の外殻に包まれ含まれ  
てゐるところの或る内的者が、その外殻が破られ  
ることによつてそのまゝ現はれる（宛も桃が割れ

てその中から桃太郎が飛び出すが如く）ことでは  
なくて、むしろ、未だ存在せざるものが會得の瞬間  
に於て突如として自己の存在を獲得することであ  
る。藝術の本質的意味としてのかの情趣的・象徴  
的・歴史的者もまたかくて獲得されたる新たな  
存在でなければならぬ。ベッカアはかゝる存在の  
仕方を Quasi-order Para-Existenzial と呼んでゐる  
バノフスキイの所謂記錄的意味もまた藝術の本質  
たる限りに於ては、かくの如き存在であらねばな  
るまい。それは單に内的者であつてはならない。  
單なる含蓄、包藏物であつてはならない。乃ち世  
界觀は情趣的・象徴的者としての世界觀でなくて  
はならない。

註

一、Nietzsche: Trohliche Wissenschaft § 374

二、Uitz, E.: Die Überwindung des Expressionismus S. 150

三、記錄的意味は一般に、必ずしもかくの如く世界觀と解せら  
れてゐるわけではない。例へばリイゲルなどの「藝術意欲」

ゾンメルトの“Wirtschaftslehre”などはそれである。  
またひとしく世界観と云つても人によつてその意味するところ  
が異なるであらう。今は然しそれらの問題には立ち入ら  
ない。

四、Becker, O. Von der Hinfälligkeit des Schönen