

作 品 の 場 面

河 本 敦 夫

物は凡て名前をもつてゐる。それと同じく藝術作品も、夫々に題名をもつてゐる。云ひ慣らされた名前が、もう失はれてしまつた古い作品に對しても、我々は、何か題名を附けずには置かない。このことは、何を意味するのであらう。それに就て語る場合の日常的交渉に便宜な爲、つまり傳達行爲を可能にするが故でもあらうか。確かに、それも事實である。併し、慣習的に、或は傳統的に與へられた物の名前とは異つて、我々が、新しく物の名前を考へる場合、でき得べくんば、それにふさはしい名前を求める。慣習的傳統的なものが、その初發に於ては如何あつたにしても、物と名との關係が、今では、記號的となり、恣意的であるのに對して、物の體を表すが如くに直觀的でありたいと思ふ。即、我々は、新しい名に於て、表現性を意志する。新しい名の素材となる既得の語彙が、記號的恣意的であるにせよ、また、その記號的に指示される觀念が、殆ど論理的概念の如く抽象化

してゐるにせよ、何らかの手順に依て、記號するものと記號されるもの(能記—signifiantと所記—signifié)との關係を直觀化し、概念を知覺的な特殊の表象に轉じようとする。この表現性を求める執着は、藝術作品の題名の場合、ことに強い。それならば、その題名は、單に日常的交渉の便宜な記號とは考へられないであらう。むしろ題名の意義は、一つの作品に、何もかを加へることに存するのではないか、それが、たとへ復次的であるにせよ。逆に云へば、藝術家は、その作品の表現に於て、題名に何らか依存する所があるのではないだらうか。我國の文藝史に於て、歌の題詞が、一層表現的となり、描寫を充實すると共に、歌物語に轉じ、やがて、それは他の事情も加つて作り物語へと展開すると考へられる。このことは、示唆に富んでゐる。歌のみが、他の文藝形態へと轉ずるのではなく、題詞を含めて一つの全體として次の形態へ展開すること。それは、題名と作品との内面的

な聯關を豫見せしめる。勿論、題名と題詞とは、異なるであらう。併し、表現性に富む題名は、題詞と價値を等しくしないだらうか。むしろ、題詞以上に、表現性の豊かな描寫を以てする敘述へと心を馳る示唆を含んではゐないだらうか。歌の題詞の場合は、多く、一つの歌の詠ぜられた特殊な事情を述べ、その事情の中に於て、これを觀照することを要求する。即、一つの歌が、特殊な狀況の中に置かれるのである。それに固有な表現を以て自足せず、特定の場面にて、表現作用を發揮するが如く規定されるのである。それが爲に、固有の表現に自足する場合よりは、意味が一層限定され、或は、全く豫想もされなかつたものへと轉ぜられ、不規定であつた部分が、他にもまして生彩を得る。一般に、表現性がある程度質を變じ、又、特殊化せられて明晰となる點に於ては、表現價値をたかめる。併し、題詞が、歌を限定するのみではない。逆に、歌の表現に於て見出される情緒が、題詞の描寫を裏付けてその表現性をまさしめる。云ひ換へれば、題詞の描寫を内面化し、その結果、歌の置かれる場面が、雰圍氣に満ちた場所として、場面効果を發揮する。つまり、眞の場面となるのである。

題名に就ても、同様なことが考へられる。表現性に富

める題名は、上の如く、生彩ある敘述へと心を志向せしめ、この志向に依て、無限定ではあるが、作品に對する或る心の態度が決められてくる。作品に於て見出さうとするものを、既に、醜氣ながら把握し、それに對して、緊張を含んだ意志が向けられる。無限に多くの方向へ藝術的表象を求め得る意志が、一つの方向へと自己を規定するのである。藝術的意志が、自己の働く一つの象面を決定する。意志は、既に無限定なる對象を把握し、その具體的に展開することを企圖するばかりではない。右の對象がその中に措定せられ、これに對して意志の働き得る象面を見出す。つまり、作品が觀照される心の場面を見出すのである。それ故に、題名は、作品の措定されると云ふよりは、表現が自己を顯現し、表現性を發揮する場面を、内面的に與へると云つてよい。即、作品の生きる場面が、題名の中に見出される。そして、この場面も、題詞の場合と同じく、作品の表現を限定すると共に、逆に、作品の中に見出される意味に依て、その含蓄する諸種の契機を開示し、豊かとなる。即、生彩ある雰圍氣を豊かに醸し出すのである。従つて、題名は、題詞と同じく、作品をして、それに固有の表現のみを以て周結せしめず、更に、表現性を高める場面を開示する。そして、

この場合も、作品を通じて、場面の雰圍氣が濃やかとなり、眞の場面となる。題名の意義は、本來、かくの如きものでなければならぬ。たとへ、自己の作品を、我が子のやうに愛しない人々がなげやりの題名を與へるにせよ——併し、なげやりに與へられた題名、殆ど文字通りに主題を指示する記號の場合でも、かすかながら、場面を豫見せしめ、作品はまた、これを開示して、單なる記號には終らせまいとする。そして、そのやうにかすかな豫見でこと足りるとすれば、(なげやりに題名を與へるのは多くさうした場合であるが)或は、殆ど記號的な題名を與へた作者に、多くを責める理由がないとすれば、その作品の生きてゐる場面が、かすかな豫見に依て、直ちに諒解されるが如きものであらう。過去の傳統に依て、或は、その時代の藝術精神が特に意志する作風に依て、我々の心が、常に期待をなげかけ、事實、幾度か、類似のものを見出してゐる熟知された場面であるからであらう。云ひかへれば、我々の心が、常に執り慣れた態度に於て、直ちに開示されるが如き場面であらう。題名はたたくとも、作品に對すれば、直ちに心が反應して、自己が、そこに働くべき、作品がそこに指定されるべき象面を、苦もなく繰りひろげる、さうした場面である。

作品の場面

それ故に、おろそかに題名をつけられた作品、題名が殆ど記號であつて、それがなくとも、諒解の成立する作品も、表現性を發揮する場面がないのではない。場面なくして、表現それ自体で周結してゐるのではない。題名は本來、上の如く作品の表現に重要な聯關をもつてゐるにも拘らず、見落されがちであるのは、現代の人が、現代の作品に對する場合、或は、未だその傳統がまぎれなく生きてゐる近き時代の作品に向ふ時、多く、表現の場面が、直ちに開示される可能性が存するからである。古き作品に對して、殊に外國のそれに就て、何らか、記號的にもせよ題名を求め、作品を諒解するよすがとしようとするのも、或る點では、諸尊像の名號を知らうとするのも、既に、右の可能性が失はれてゐるからである。かうした場合、我々は、強く題名の本來的な意義を意識する。題名も名號も知らない古き作品に對しては、我々は心の態度を決定することができない。と云ふことは、既に見た如く、藝術的意志の働くべき、且、その作品が指定されるべき象面が浮動することである。諒解が成立する場所、そして、そこに作品の表現性が發揮される場面が、決つてこないのである。勿論、古き作品には、もともと題名を付せられなかつたものが多いであらう。併し

其等に於ては、端的に云へば、時代の雰圍氣が、表現の場面を直ちに開示したのである。諸尊像も、佛傳圖も、聖書の各場面を描かれた壁畫も、所謂題名を特に附せられてゐたわけではないであらう。併し、その時代の雰圍氣の中に於ては、それを觀照すべき象面が、自から決定された。と云ふよりは、其等の作品は、生れながらにして、名前をもつてゐたと云ふべきであらう。

私は、先に、藝術家は、その作品の表現に於て、題名に何らか依存する所があるのではないかと問ふた。題名の表現に對する内的な聯關が見出された今は、更に、次の如く問ひを改めることができるであらう。即、藝術家は、その表現に於て、一つの場面を豫想するのではないかと。そして、この問ひは、題名を問題とした場合に見出されたが如き内面的に開示される場面を超えて、更に広く、更に深い場面が潛み、表現を支へてゐることを豫見せしめる。また、右の問ひを裏返せば、藝術作品の諒解とは、作者が、その表現の中に置いたもの、否、表現そのものたらしめたものみの諒解であらうか、先に見た如く、表現はそれ自體で充足せしめられないとすれば、表現の諒解も、表現のみによつて可能であらうか、

と云ふ反問ともなる。

ところで、リップスは、次のやうに考へる。彼は、美的象徴と美的以外の象徴類似のものとを區別してゐる。その美的象徴を Symbolik と呼び、象徴類似のものを Symbolistik と名付けてゐるが、前者は、藝術作品に於て、感性的なるものを、觀念的世界 (ideelle Welt) の質料的な擔手、感性的な實體 (sinliche Substrat) たらしめる機能である。觀念的な内容が、直接、それに於て把握されるやうに、感性的なるものを表現的ならしめる作用である。これに對して、後者は、凡て便宜的な象徴を意味してゐる。「藝術作品が語らないもの、即、作品の中で感性的な直觀に齎されてゐないで、たゞ作品が語つてゐるはずにすぎないもの、藝術家が、作品の中に與へずして、心で思ひ、指向 (intention) してゐるもの、彼が目に入れてゐる、或は、目にしたことのあるもの」凡てさうしたものを表示すること (bezeichnen) が、美的以外の便宜的象徴なのである。(Theodor Lipps: *Asthetik*, Bd. II, S. 94f.) リップスによると、畫面の中の輪光は神聖を、鍵はペテロを意味し、或人の手に握られた劍は、おそらく此の人がこれで斃れたことを意味し、それは、更に、彼をパウロとして性格づけるはずのものである。

また、描かれた箴言集は、或る人の考へてゐる事柄について教へるはずのものである。併し、輪光は、神聖なものではない。鍵は、それを擔ふ人を、その擔手以外の何ものたらしめるものでもない。また劍の中には、劍に斃れると云ふそのことが、何ら存するわけでない。劍を携へることの中には、携帶の動作が存するのみで、それ以上の何ものも横はつてゐない。追思する悟性にとつて、パウロの積りであることが語られても、なほ劍を携へる者が、我々にとつて直接パウロでありはしない。また箴言集が展げてあれば、それは、描寫された或る人物に、或る思考を宛がつて (Zuschreiben) 貰ひたいと云ふ作家の需めを、我々に教へるにすぎない。併し、我々は、この思考を目に見ない。要するに、かうした便宜的な象徴の意味するものは、一つも藝術的に描寫されず、一つとして、我々が直接目の前に見る感性的なものの中に横はつてはゐない。我々は、其等が示唆する所に従ひ、いざなはれて作品を通り、作品の中に描寫された觀念的世界の外に擴がる思考的世界へと入つて行く。我々は、美的觀照から歩み出て、知識の世界に、上の如き例に於ては、特に歴史的知識の世界に入る。かくの如く、美的觀照から脱け出すことを示唆する作家は、それに依つて作

品を亂し、藝術固有の本質を拒むことになる。リップスは、かく考へ、比喻も、宗教的、神話的、歴史的等の描寫も、凡てこれに屬せしめたのである。正義を表さうとして、秤と劍を手にした美しい婦人を描いたとする。これは、比喻である。實際に描かれたのは一人の婦人であり、おそらくは、秤を支へ、劍を把るその様子に、嚴しい典雅と優しい氣高さが現れてゐるであらう。まさに、その點に於て、藝術的價值を含むてゐようが、併しそれは、正義とは何の關係もない。我々が、その作品を正義と題しても、それは、作品に係る事柄ではなく、我々に係ることにはすぎない。それは、美的體驗を確たらしめるのではなく、たゞ、我々が、思考的に附加したものを表徴するのである。聖母を描いたつもり作品があるとする。それが、宗教的な思考内容を描いたつもりである限り、宗教的繪畫である。併し、そこに實際描かれてゐるのは、何らかの性格をもつた婦人の姿である。たとへそれが極めて内面的な純なる優美と氣高さにみちてゐようとも、聖母は描かれてゐない。マドンナと云ふ語が含んでゐる特別な事柄は、何ら語られてゐない。正義が表され、聖母が描かれてゐるとするのは、美的以外の類似象徴に依るのであつて、作品の内容に透徹する一種の

豫備とはなつても、美的享受には、本質的な關係をもたない。美的享受は、内容（作品の中に直接感性的に見出されるもの）に對する歸依であり、それが純粹である程、右の如き豫備は、意識をはなれ、無意識的な餘韻や反響として、またそこから由來する、内容に對する準備として作用する。従つて、それは、享受の對象ではなく、享受の程度を高める隨伴的な條件である。「藝術作品の享受、従つてまた、その價值は、名前、標題や署名、目錄、歴史的、宗教的、神話的回想、或は至つて哲學的な解釋などが、觀照者の意識の彼方に横はり、それ故に、彼の意識にとつて、何ら實存しない時に、なほ残つてゐるものがある。」(Tippis: op. cit. S.94)

リップスは、右の如くに述べて、私が先に題名の作品に對する内面的聯關を見出したのは反對に、題名のみならず、その他、作品の中に直接目にしないものを、藝術の本質に關りなきものとしてゐる。更に、却て、其等が、この本質を失はしめるに至る結果をさへ恐れてゐる。併し、彼の考察には、多少混亂がありはしないだらうか。彼が、美的以外の便宜的象徴に關すると考へた「作品が語つてゐるはずのもの」「藝術家が、作品の中に與へずに向向してゐるもの」は、署名や目錄、お門違ひ

な哲學的解釋とは、別のものである。署名や目錄や哲學的解釋（作品が、深い思想的象徴を、表現成立の場所としてゐる場合は別であるが）は、作品が語つてゐるはずのものではない。宗教的繪畫に於ける聖母やパウロ、比喩に於ける正義などは、一つに考へられない。そこには、作者が事實、指向せるものと、全くそれとは關係なく宛がはれたものとの相異がある。作者の指向と關係なきものは、それこそ、美的享受に於て意識の彼方に追ひやられるべきものであらうし、藝術の本質に關係なきもの、却て、此を亂す恐れのあるものであらう。これに就ては、リップスの述べる通りである。併し、署名や目錄も、それ自體としては、右の如きものであるが、更に、其等を媒介として、觀照者の作品に對する態度が示唆されるならば、云ひかへれば、作品を諒解する場面が内面的に與へられるならば、作者の指向せるものを意味するものとなる。そこで、題名と同様な價值をもつものに轉ぜられる。かうした事柄は、藝術史の攻究に於て、屢々經驗される所である。とは云へ、それ自體としては、リップスの云ふが如きものであらう。併し、その他の、作者が事實指向してゐるものは、リップスが述べるが如くに非本質的なものであるだらうか。それを指向と關係な

く單に宛がはれたものと混同して、一概に、美的享受にとつて非本質的であると云へるだらうか。描かれずに指向されたものは、成る程、享受の意識の彼方に於て、余韻や反響の如く作用するものでもあらう。併し、意識の彼方にあるからと云つて、意識の周邊に或は無意識の中に沈むからと云つて、非本質的であると云ふ理由にはならない。無意識的なるものは、却て、享受の意識が成立する基盤、觀照の可能となる、即ち、享受の對象を意志する作用がそこに働き、それによつて對象の支へられる基盤であるとも云へる。また、リップスによると、指向されたものは、作品の中に感性的となつてゐる觀念的世界の外にあつて、全く思考的なもの、或は知識的なもの考へられ、それが、非本質的なことの理由となつてゐる。併し、私は、先に、題詞が作品を通じて逆に表現的となることを見たが、これと同じく、指向されたものも、知的一般的なものではなく、作品との聯關に於て、直觀的、表象的となつてゐるのではないか。指向されたもの、そのものを、作品から分離して考察するならば、それは知的一般的なものとして見出されるであらう。併し、この指向も、本來、作品を離れてなされるものではない。作品の中に示唆として見出されるの他はないであ

らう。指向されるものは、所謂リップスの内容、作者が直接に作品の中に置いたもの、即ち、感性的なる實體と、緊密に照應するものである。この照應する關係に於て、一見、知的と考へられるものも、表象化せられてゐるのである。それ故に、指向されるものが、従つてまた、その指向することが、藝術にとつて非本質的であると云ふ理由は成り立たない。

では、それは、藝術にとつて本質的なものであらうか。この問題は、次の如く云ひ換へた方が捷徑を得るであらう。聖母やペテロ、パウロなどが、語られるはずのものであり、描かずして指向されるものであるなら、鏝も秤も劍も、ついに男も女も、そして人も、指向されるものではないかと。併し、兩者を區別して、聖母、ペテロやパウロは、個體として限定されたものであり、その他の多くのものは、よく知られた一般的なもので、誰もがそれと見る他なきものであるとも云へるであらう。即ち、前者は單に一般的に聖なる任意の或る人ではなく、特にマドンナとして、ペテロやパウロとして、取り代へ得ぬ個性の内容をもつが故に、それに就ての特定の知識が豫備されぬ限りは、諒解できない。これに對して、其他のものは、特定の豫備知識なくして、畫面に於て直接諒解され

る。それ故に、前者は、知つてゐる人には、語られるはずのもの、作者が、その積りでゐるものであるが、鍵や秤など、其他多くのものは、はずでもなく、積りでもなく、當然、それとして見らるべきものであるとも云へる。たとへば、明日の遠足を氣に懸けてゐる子供に「明日は天氣だよ」と、軒先から空を見ながら、父が云つたとする。この場合、父の言葉には「大丈夫、遠足に行けるよ」と云ふ意味が指向されてゐる。併し、それは言葉の表に現れずに、たゞ子供に語られるはずのものであり、父がその積りでゐるものである。そして、この意味は、明日が遠足で、子供が氣づかつてゐると云ふ事情が分つてゐる者にのみ傳へられる。それに對して「明日」とか「天氣」とかの實辭、また、それらを關係せしめる各語が意味する觀念は、當然、事情を知ると知らざるとに拘らず諒解されるべきものである。其等は、はずのものでなければ、積りのものでもない。誰もが、それとして受けとるべきもの、云ひかへれば、其等の語が通用してゐる一定の社會、一定の時代が、諒解することを要求してゐるものである。即、「大丈夫、遠足に行けるよ」と云ふ意味は、特定のものとして父に依て指向されたものであるのに對して、「明日」とか「天氣」とかの各語が示す

意味は、父の言葉に於て、當然、直接諒解されるべきものである。これと同様な相異が、前の聖母や、ペテロ、パウロなどと、鍵や秤、劍其他との間に存することが考へられる。それも確かに事實である。併し、「明日」や「天氣」の語に於て、其等の示す觀念が、直接感性的に見出されるであらうか。即、能記 (signifiant) の中に、所記 (signifié) が直觀的に見出されるが如く置かれてゐるだらうか。つまり、其等の語が、兩者の合一として、リップスの所謂感性的實體となつてゐるだらうか。さうではなく、兩者の結合は、過去に於て如何あつたにしても、現在の我々にとつては、恣意的なるものと考へざるを得ない。藝術家が、直接畫面の中に見出されるが如く描寫する内容とは異つて、語意は語音そのものではなく、恣意的に結合されてゐる。兩者の間には、乖離が存する。ところで、結合が恣意的であると云ふのは、人々が一定の語音に依て、一定の語意を表すことにしてゐること、現す積りでゐることである。或る語音は、一定の語意を現すはずのものである。即、人々は、一定の能記に依て、一定の所記を指向してゐるのである。たと、この指向が、社會に普遍的であり、傳統的である點が、「大丈夫、遠足に行けるよ」と云ふ意味の場合の指向と

は異つてゐる。それ故に、「明日」や「天氣」の示す觀念も、また指向されるもの、はずのもの、積りのもの、に他ならない。たゞ、社會全體が、指向し、その積りであるものである。其等は、父の言葉に於て直接諒解されると云つても、感性的なるものの中に、描寫されてゐるのではなく、たゞ、社會的に普遍的な、熱知された當然の指向が行はれると云ふことに他ならない。それ故に、二つの意味の相異は、或る事情の下に於ける特定の指向と、社會的に普遍的な指向との相異が、齎す所である。

聖母、ペテロ、パウロなどと、鍵、秤、劍其他のものとの相異も同様であらう。前者が宗教上の豫備知識がなければ諒解されないと云ふならば、後者に於ても、如何ほど物の色や固さ、その形状、力の均衡等が、直接に目に見えるが如く描かれてゐても、其等が鍵であり秤であり、劍であると云ふ意味は、日常の社會生活に於て見なれ、熱知してゐない限り、直ちには諒解され得ないと云ふべきであらう。如何ほどその丸みと固さと光輝が描かれてゐるにしても、地藏尊の手に支へられた玉が、如意寶珠であることは、知識なくして諒解されるであらうか。かうした事柄は、美術史の攻究に於て、度々經驗される所である。従つて、作品の中に見出される凡ての形象は、

それが何であるか、如何なる屬性や機能を有するかと云ふ意味については、指向するもの、それを語るはずのものとして描かれたと考へざるを得ない。たゞ、其等の形象の中には、それに於て作者が特別に指向してゐるものと、社會一般の人々と共に同じ指向をしてゐるものがある。前者は、特定の事情を會得してゐる人々によつてのみ諒解されるものであり、後者は、言語の如く普遍的に諒解される一つの徴表となつてゐるものである。かくの如く、聖母、ペテロやパウロが指向されるものであると云ふならば、鍵、劍、秤等々其他一切のものも、指向されるものと云はねばならない。従つて、この限り、作品は、それ全體が、一面に於て指向であり、一面に於て描寫である。このことは、文藝作品に於て、特に顯著に見出される。文藝作品を構成する言語は、一面に於て、必ず、社會一般の人々と共に、同じ觀念を指向するものであると共に、他面、特殊なる生命の描寫でなければならぬ。文藝は觀念と音聲との恣意なる結合を、云ひかへれば能記に於ける所記の指向を前提としながら、常にこれを自己の契機となし、特殊な生命の描寫へと轉じてゐる。この如く、作品全體が指向し、且、これを自己の契機としてゐるならば、その指向は、藝術にとつて本質

的なものであらう。

リップスは、指向されるものを知識的なものと考へた。指向は、思考的世界に誘ひ、美的世界から逸脱せしめると云ふ。確かに、指向は、多くの場合熟知を前提とし、或る場合には一つの特定の事象を知つてゐることに依て達成される。それ故に、指向されるものは、熟知の中にまた、知られた或る事象の中に見出され、その限り知識的であらう。併し、それは、何らか形式的なるものを含み、普遍的一般のあつて、或る抽象化が行はれてゐるにしても、論理的概念的なものではないであらう。熟知と云ひ、一つの事象を知ると云つても、時には豫備知識と稱せられても、其等は、何らか體驗的である。熟知とは、論理的に概念内容が究明されてゐることではなく、或るものが、生活の中に於て感、體驗され、その本質が生命的に把握されてゐること、また生活環境の中に於て如何なる意義をもち、それに對して如何に行動すべきかが、主體的に統一的に把握されてゐることである。特定の事象を知るとは、それを一般の原理に依て説明することではなく、むしろ、一般的なるものから推論され得ない特殊性、偶然性を、體驗的に會得することである。上述の比喩に於ける正義と云ふが如き意味も、さうした

倫理性の概念的把握ではなくて、その實踐に於て體驗される主體性の體驗的統一に他ならない。此等は、生命の體驗的な現場を離れて、その諸契機を對象化し客觀的に見出す知的作用に依るではない。却て、生命の現場の中で形成し統一する作用に依るのである。それは、云はゞ質料そのものの中から生れ、その中にある形式的作用である。生命の活動を、常にその中にあつて統一的に聯繫せしめる作用、生命を生命の中に統一する作用である。従つて、客觀的對象的な知識に對して、主體的内在的な知識である。それは、常に生命の現場を離れ得ないもの、常に生命の流動の中にひたされ、特殊なる個々の生命的諸契機と不可離に見出される。生命の現場に於ける習熟性、俊敏なる適應性を意味すること、或はかんなどと稱せられるものも、右の如き主體的な知的作用が特に鋭くなり、顯となつたものに他ならないであらう。特殊なものゝの觀念、たとへば、劍、秤、鍔の觀念の如く、生活の中に形成されて來る「物の觀念」或は意味と稱せられるものは、主體的内在的知識が、生命の現場の中で見出し顯にした主體的なる形式である。従つてそれは、たへず生命的活動の一環として、その中に働き、これに依て、生命が生命の中に統一されるものである。それ故に、ま

た、體驗的世界を離れてあるものではない。その世界に於てのみ、その意味が把握され、諒解されるものである。聖母や各使徒の觀念は、本來、宗教的、或は歴史的體驗の世界の中に形成されたものであり、その世界に於ける生命的統一の契機となつてゐるものである。即、かうした世界に働かざる生命が、その體驗の中に見出し、これによつて自己の活動を統一する形式である。其等が特定の人物の名を負ふのは、宗教的、或は歴史的世界が、人格的統一を意志するからである。つまり、聖母や使徒は特定の人格であると共に、宗教的歴史的世界にある凡ての事象が、それに歸一せしめられ、關係づけられる、その世界固有の統一形式である。特殊な體驗的世界に内在する人格的形式である。宗教上の、また歴史上の一人物は、單に一つの人格ではなく、宗教的世界を成り立たしめ、歴史的世界の展開を可能にし、その世界を統一的に諒解せしめる原理となつてゐる。そして、それは、この世界の外に何らか普遍的なものとして把握されるのではなく、その世界の中に、その世界のものとして生きてゐる。それ故に、宗教的、または歴史的「人物の觀念」は、人格的形式に他ならない。我々が、聖母や夫々の使徒の觀念を知ると云ふことは、宗教的世界、歴史的世界を何らか

の仕方、追體驗し、その體驗の中に主體的な形式を見出すと云ふことである。そして、これも、また一般の「物の觀念」と同じく、特殊な體驗的世界の中に於てのみ、諒解されるものである。

一般の「物の觀念」宗教や歴史の「人物の觀念」が、右の如きものであるならば、そして、此等を形成する知的作用が、内在的主體的なるそれであるならば、藝術家が、これを前提とすることはむしろ當然ではないであらうか。藝術家が、内在的知識を前提し、その形成する觀念を指向することは、抽象的な思考の世界へ誘はうとすることではない。觀念を指向することは、同時に、この觀念が、その中に於てのみ固有の意味を諒解せられる體驗的世界を指向することである。藝術家の生きてゐる、また、その作品の成立する基底を指向することである。

「物の觀念」「人物の觀念」が、本來、その中に内在しそこから抽出すべからざるもの、そこに於てのみ意味を諒解せられるものであるならば、其等の觀念を指向し、その諒解を期待することは、當然、生命的な基底を指向することである。また、そこに於て、作品の含む一切の形象が指向を達成し、作者の表現の意圖が十全に果されるとすれば、體驗的世界は、藝術的表現の場面に他ならな

い。そして、この場面に於て、一切の形象が生命的な諒解を得、生動する雰圍氣につつまれるのである。従つて觀念を指向することは、思想的な世界へ逸脱せしめることではなく、表現の成立する場面に導き、表現性を發揮せしめることに他ならないであらう。

藝術家は、その表現に於て、一つの場面を豫想するのではない。然も、題名を問題とした場合に見出された内面的に開示される場面よりも、更に深い場面が表現を支へてゐるのではないか。かうした私の豫見は、右に依つて確認されたと思ふ。それ故に、作品は、表現それ自体で、と云ふことは、所謂、感性的實體たることのみで、充足してゐるのではない。そして、作品の諒解は、表現の諒解に終るのではなく、同時に場面の諒解でなければならぬ。また、このことなくしては、表現の諒解も十分に成り立ち得ない。これは、重要な事柄である。特に藝術史の方法論に就て、多くの示唆を含むであらうから。

作品は、漢々たる空中に現出する盛氣樓ではない。必ず生命にみちた場面をもつてゐる。それ故に、表現の場面が全然見失はれてしまふと、作品は一つの謎に化する。

我々は、藝術史の中で、時として、かうした謎に邂逅することがある。詩經を例として見よう。

南有喬木、不可休息、漢有游女、不可求思、
漢之廣矣、不可泳思、江之永矣、不可方思、

(周南、漢廣)

この詩は、我々にとつて、殆ど諒解の外にある。この表現全體が、何かの比喩であり、最初の前二句がその後の二句に對する隱喩(Metaphor)であつて、他の句も押韻の如く、隱喩を重ねてゐること、そして、かすかながら見出されるのであるが、游女の求むべからざることを主題としてゐること。此等は理解できるが、その意味を、即、作者が表現の中に直接見出されるが如く置いたはずの内容を、生々と把握することができない。つまり、我々にとつて、表現性が發揮されないのである。毛詩では、この詩を、周の文王の時代に置いてみて、王の徳風江汉に及び、淫亂の俗が影をひそめたと云ふ状況の中で諒解しようし、文王の徳化に對する比喩として解釋してゐる。また、或る處女に關する説話から、類推的に、この詩の作られた事情を導かうとし、また、この處女の操を孔子が試みたと云ふ傳説から、この詩の表現が成立し得るに可能な状況を探らうとするものもある。(韓詩外傳、列

女傳)此等の解釋は、儒教に附會しようとする努力でもあらうが、また、詩の表現が成立し得るに可能な場面を想定し、更生せしめようとする試みでもある。そのやうに、この作品には、表現の場面が見失はれてしまつてゐるが故に、表現として充足し得ないのである。かうした例は、詩經の到る處に見出されるが、其他、楚辭にしても、その全體が、何ものかの隱喩であり、諷刺であつて、作者として傳はる屈原の生きた楚の懷王、襄王の時代、また、諷せられて悲憤の中に水死に終る彼の生涯を想定し、その事情の中に置いてみない限りは、到底諒解できない。つまり、作者の生命的な基底を、表現の場面として會得しなければならぬ。

右の如く、表現の諒解は、確かに、その場面の諒解なくしては成立し得ない。表現の場面が、かくも重要であり表現の成立に本質的な關係を有するにも拘らず、從來多く考察の外に置かれて、藝術的表現は、それ自體で充足し何ものも豫想することなく永遠に妥當するものゝやうに考へられてきた。蓋し、かうした誤謬の原因は、現代の、もしくは、それに近い時代の作品に於て、表現の場面として指向される生命的基底が、多く我々と共通のものであることに存する。その限り、其等の作品の基底

が常に社會的に會得されてゐるが故に、と云ふことは、現代の作品は、現代の人によつて直ちに隔てなく諒解されるが故に、場面の欠如が、如何に表現性を消失せしめるか、如何に作品を謎に陥れるかが、痛感されないからである。

併し、右の如く、場面を想定しない限り、表現が諒解されないのは、其等が、餘りに古き時代の、即、藝術が未發達の状態にある時代の作品であり、且、比喩的であることに歸せられるかも知れない。一般に謎と化した作品は、藝術の未發達なる時代へ溯る程、多く見出され、或は、藝術の頽廢期に往々にして現れる。そして、比喩的作品である場合、このことは、特に顯著であると論ずる人もあらう。(v. J. Tipples: op. cit. S. 95) かうした考察の根柢をなすのは、場面の指向と云ふことが、藝術にとつて非本質的な事柄であつて、十分に自律的となつてゐない未發達の時代には、斯くの如き非本質的なものに依存するが、藝術は次第にそれから脱却して、自己を確立し、頽廢期に至つて、また再び、非本質的なものに依存すると云ふ思想である。併し、既に明白となつたが如く、場面の指向そのものは、決して非本質的なものではなく、時代の如何を問はず働くものである。作品の含

む一切の形象は、所謂感性的實體、或は個性的な類型であり、また逆に普遍的特殊であると共に、實に表現の場面を指向するものである。従つて、作品の指向は、表現性の發揮せられるべき場面の指向である限り、藝術を未發達の狀態に置くものでもなく、頽廢の原因となるものでもない。また、その限り、藝術にとつて本質的なものである。たゞ、それが、禮拜を示唆し、或は、道德的實踐へ駈り立てる役割を擔はされる時、藝術の自律性を危からしめる。つまり、聖母の觀念を指向することが、單に宗教的禮拜の示唆を目ざし、或る偉人の觀念を指向することが、道德的實踐へと奮起せしめる意圖に出でてゐる場合、作品を非本質的なものの中に埋らせてしまふ。それらの指向が、表現の場面への指向であると云ふ本來の意義を失はしめられるとき、その指向は、非本質的なものへ墮しめられる。併し、このことは、指向そのものが非本質的なことの證據にはならない。また、指向そのものには、美的以外のものを目ざすに至つた罪は存しない。指向をして、かくの如く、本來的な役割から脱れるに至らしめたもの、即、その作品全體を形成する意志そのものに存するのである。自律的ならざる、或る美的以外の目的に従ふ意志が、指向をして非本質的ならし

めると云ふべきである。かくの如き意志の下に置かれた指向を以て、指向そのものと解する所に、誤謬が生じる。従つて、表現をその場面へ導く本來の指向と、他の方向に轉ぜられたそれとを區別せず、凡てを、一切の非本質的なものの中に投ずることは、正當でない。かうした明白な事實を無視する時、作品は、生きる場所を失つて、空中樓閣の如く思惟せられるに至る。或は、逆に、藝術の自律性に固執するの餘り、敢て藝術をその基底から抽象し、超越的なものたらしめようとする意圖が、明白な事實の無視を招來するのでもあらうか。

比喩的な作品、特に隱喩や諷刺を重要な契機とする作品は、時代が隔る程、誤解し難いことは、確かである。然も、比喩の機能が繊細であり、意表に出でて見ごとである程、表現の場面を明瞭に把握することを要求する。若し、日常の片言隻語に譬へを借りるならば「そら、雨だ、雨だ」と云ふ言葉は、今にも泣き出しさうに涙を漑へた子供を、親が抑捺する特定の場面、家庭生活の或る場面を諷解して始めて、表現性を得、比喩の機能を發揮する。更に「そら、そら、また時雨模様だ」と云ふ抑捺は、いつもの泣き癖で、或は、また同じことを何時までも悲しんでゐるが爲に、一寸した言葉の端からめそめ

そと泣き出さうとする相手に向つて云ふこと、そして、恐らくは、相手が女であり、抑捺する常人に、その泣き癖に憐まされてゐるであらうこと、それらの事柄が展開される場面を想定して始めて、前の例にも増せる隠喩の繊細な機能が諒解される。後の例は、一層優れて繊細な隠喩であるだけに、それだけ、また、明瞭に、と云ふことは、より一層、特殊化された場面を把握することを要し、かくして、また、その隠喩の見事な機能が諒解される。それ故に、特に比喩的な作品は、表現の場面が不明瞭である程、その機能も十分に發揮されず、また主題そのものが諒解されない爲に作品の價值も十分に會得できない。そして、ついには諒解の外へと逸脱してしまふ。ことに、時代の隔りが、場面の想定を全く許さないまでに、作品を遠ざけてゐる場合、その作品の諒解は成立しない。従つて、表現の場面を、藝術にとつて、非本質的であるとすれば、比喩的作品は、藝術にとつて、本來的ならざるものと云ふことになるであらう。さうした誤謬の明白な結論に導かれるのである。

併し、近世の寫實主義的な作品（それとても、多くの比喩を含んでゐるのであるが）を藝術にとつて中心的なものとして考へる人々は、敢て、比喩的作品を非本來的な

のとするかも知れない。ところが、藝術の展開は無限である。時代に依ては、或は、流派に依ては比喩を根本的な契機とした藝術類型も存在するのである。大陸の詩文はその一つであらう。上に例示した如く、詩經の含む諸作品は、到る所、比喩にみちてゐる。即、事象を直叙する賦に對して、他のものとの比較に依て、一つの事象を、或は、その事象を成立せしめてゐる關係を開示する所謂比興が、どの作品にも見出される。そして、夫々の作品は、後世、諸家に依て解釋されたが如く、また、その解釋が往々にして牽強附會であつたとは云へ、何らか政治的な、或は倫理的な生活體驗の世界を指向し、そこに於て、比興の機能が顯となることを期待してゐるやうである。このことは、楚辭に於て、特に明白であつて「三閭（屈原）忠烈。依詩製騷。諷兼比興」（文心雕龍、卷八、比興）とある如く、これも比興を本質的な契機とし、且、政教的な體驗を表現の場面としてゐる。かくの如き、政教的體驗を場面とする比興は、詩文を論ずる人々に依て、作品の本質的な契機として考へられるに至つてゐる。それ故に、齊梁の間、文藻日に競ひ、抒情詩の分野が豊かに開かれ、餘りにも麗靡な玉臺集の如きものさへ編せられた時代に於て、劉勰は、「炎漢雖盛。而辭

人夸毗。詩刺道喪。故興義銷亡。於是賦頌先鳴。故比體雲蔽。紛紜雜選。信舊章矣」(同上)と論じてゐる。

即、政教的體驗の世界を場面として、諷刺を以て諫を通じ、比興に依て、人の天性に觸れ、此を啓發して保持せしめるべき本來の詩道に歸れと云ふのである。従つて、

また、彼は「詩者持也。持、人情性。三百之蔽。義歸、無邪。」(上掲書、卷二、明詩)と主張する。この他、詩を志とし、或は承とするものもあるが、「詩有三訓。承也。志也。持也。作者承、君政之善惡。述己志、而作詩。爲詩所以持、人之行、使不、失隊。故一名而三訓也」(鄭玄、詩譜序正義)とあるが如く、凡て、其等は、何らかの意味で、詩の表現の場面を、政治的、或は、倫理的體驗の世界に求めようとするものである。そして、かうした世界に、場面を求め、主題の所在を置く場合、時に詩は刺なり諷なりと云はれる如く、比喩は、根本的な契機と考へられる。即、詩を成り立しめる本質的なものとされる。

斯様な詩論上の思想は、或る時は、時代の主流となり、或る時には、傳統的な思想として底に沈み、詩の一體を成り立たしめた。従つて、表現の場面を指向することは、藝術にとつて非本質的であり、それなくしては成立しないことの明かな比喩的作品は、藝術にとつて周邊的なものであり、本來的なものではないと云ふ意見も、普遍的な理論ではあり得ない。

表現が、如何にその機能を場面に依て充足せしめられるかに就ては、言語學の分野に於て、興味ある研究がなされてゐる。ことにシャルル・バイイは、情緒の傳達に於ける場面 (Situation) の役割に注目してゐる。友が、

輝く星を仰いで「今夜の空は美しい」と云へば、言葉そのものは、論理的判断の形式をとつて冷かな言廻しであるにも拘らず、その美しさに對する感激を寫し出す。つまり、美的情緒を傳達する。これは、言語の活動が、場面をその表現に利用しようとする意圖なくして、自ら場面に依て裏付けられた場合である。ここでは、場面が言葉をして内面的な感情の「指標」(indice)たらしめる。次に、母親が元氣になつた子供の頭を撫でながら、「これも先生のお蔭でございますわ」と、醫者に向つて云つたとする。その言葉も、ごく平凡な日常慣用の語法にすぎないが、さうした場面の中では、また、新しく輝かしい喜びを湛へる。これは、場面が、話手に依て、その表現に利用され、或る「過程」(process)を知らせる「記號」(sign)の「胚種」となつた場合である。即、母親が子の頭を撫でる動作と、「これも……」と指す語に依て、

場面は如何に喜憂の感情の波を越えて、今日の幸福に至つたかを、暗黙の中に知らせる。それ故に、こゝでは話手の言語活動が、場面を記號化するのである。それ故に、場面は、たゞその中に依て、自ら話手の内面的感情を示す「指標」となり、話手の意圖に依て、彼の語らない複雑な情緒的「過程」を暗示する「記號」ともなる。バイイは、かく考へることに依て、實在的な場面を、單に傳達指示し、實在をして作者の情緒を語らしめ實在をして實在自身の過程を話さしめる文學を想定してゐる。「事實が雄辯に語る」ことを、見ごとに生かした文學、作者が自己を語り、對象を話す文學ではなく、文學なき「文學」を、論理的に可能であるとしてゐる。そして、映畫も、かくの如き方向へと發展するのではないかと推察する。(Bully: *Le langage et la vie*, III, 1935) 彼は、恐らく、報告文學や記録映畫に類するものを考へてゐるのであらう。併し、實在をして、實在を語らしめると云つても、實在は無限に多くの側面を含んでゐる、その着目せられる象面に従ひ、様々の相貌を現すものである。一時に多くのことを、語らしめることもできないければ、また、語りつくさしめることのできるものでもない。かくなさしめることが、作品を混亂に陥れると云ふ

ばかりではない。實在の全體、と云ふよりは、實在そのものは、本來把握できないものであり、従つて傳達し得ないものである。實在を傳達するとは、その含む或る一つの象面を傳達することであり、實在をして語らしめるとは、その象面に於て自己を語らしめることに他ならない。従つて、實在をして實在を語らしめると云つても、如何なる象面に於て、と云ふことは、如何なることを、語らしめるかは、作者の手に委ねられてゐる。それ故に、文學なき「文學」、作者が自己を語らない文學に於ても、何を語らしめるかは、作者が自ら決定しなければならぬ。實は、この決定に於て、作者は自己を積極的に語つてゐるのである。たゞ、この決定が、作者の個人的な恣意に依らず、社會全體の意志に従つてなされるとき、また、その限りに於て、作者なき藝術、藝術なき藝術と稱し得る作品が成立する。報告文學や記録映畫の企圖すべき點も、こゝに存するのではないか。

右の考察によつて、實在的な場面そのものは、本來把握し得るものでないことが、諒解される。たゞ、或る意味に於て、概念的に可能であるのに過ぎない。従つて、作品が、その基底に豫想し、指向する生命的な表現の場面は、體驗的世界の含む一つの象面でなければならぬ。

單に漠然と「物の觀念」「人物の觀念」の全體を豫想し、其等の内在する體験的世界一般を指向することは、本來不可能であり、かくすることは、作品の形象を記號化し、表現の場面を概念化してしまふ。それ故に、作品の指向は、體験的世界の含む或る特殊なる一面への指向でなければならぬ。云ひかへれば、特殊なる體験内容を表現の場面としなければならぬ。單に或る觀念全體を指向しようとする形象は、一つの生命なき記號と化して了ふ。このやうな記號こそ、リップスの懸念するが如く、思考的世界へ逸脱せしめるのである。表象が、記號化しない爲には、その形象に於て、作者の特殊な場面への指向が描かれてゐなければならぬ。即、かくの如き特殊なる場面を決定した作者の意志が、云ひかへれば、描かれる對象を如何なる象面に於て諒解しようとするかと云ふことが見出されねばならぬ。更に云ひかへれば、形象そのものに於て、作者の根本的な態度、若しくは、個性が直接に把握されなければならぬ。つまり、形象そのものに、特殊なる作風がなければならぬのである。従つて、表現の場面を指向すると云ふことは、單に、その物、その人と理解されるかたちを描くことではない。作者の個性が、個性的なる作風が、躍動することではなければな

らない。それに依て、我々は、體験的世界の中に、表現の場面を見出し、作品を生命的に諒解するのである。以上に依て、作品に於ける場面の意義は、明白にされたとと思ふ。そして、この問題の攻究は、自から、作風の問題へと導かれるのであるが、それに就ては、また、稿を改めて論じたいと思ふ。

(完)