

## 芸術制作における内在・超越の問題

井 島 勉

ウォリンガーは『芸術における超越と内在』と題する論文 (Worringer: Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst — Abstraktion und Einfühlung 第三版以降に附録として収録) において、内在性を特色とする古典的芸術をもってあらゆる芸術の範例と見なしてきた従来の美学思想に批判を加え、たとえばそれに先行する東方的芸術のように、むしろ超越性を特色とする芸術が存在することを指摘した。これは、「芸術上の超越主義は、宗教上の超越主義に対応する」という基本的な考え方の上に立つものであった。彼によれば、「芸術に関するこれまでの一切の定義は、結局、古典的芸術に関する定義であるに過ぎない」というのであるが、「古典的芸術は、神と世界との統一、人間と世界との統一、いきおい世界の徹底的な擬人化を特色とする宗教上の内在の原理に対応して成立する。従って古典的芸術感情は、人間と世界との融合に基礎を置き、あらゆる被造物の人間の有情化として表明される統一の意識に基づいている。そこでは、現象界のあらゆる客体に対して、人間の有機的な生命性を感情移入的に転移することによって、世界の擬人化を図ることとなる。その結果、古典的芸術の立場、およびそれを唯一の基礎とする芸術の定義においては、あらゆる芸術的な生産と享受が、ひとしく現世肯定的な幸福感、内的な魂の高揚をとまなうという点において一

致している。しかしながら精密に考えてみると、古典主義というものは、宇宙のように円形をえがく芸術の発展史における一つの極を意味するに過ぎず、当然、それとは反対の極が予想されることを認めなければならぬこととなる」(Neuauflage 1959, S. 172~9)。

ところが、非古典的な、即ち超越的な芸術の現象を正しく評価するためには、これまで自明のように考えられていた上述の諸前提から解放されなければならぬ。というのは、古典主義の彼岸においては、魂のはたらかきは、現象界の敬虔な肯定から離れ、むしろ生命あるものの有限性を超えて、必然的なもの・抽象的なものの地帯にすまっているものの形象をつくり出そうとする。そこでは魂は、無常な現象の変転の中にひきこまれながらも、なお現象界を超えて、なにか絶対的なものを創造し、そこに相対的なものの苦惱から逃れて安らぐことのできる唯一の幸福可能性を見つけていた。けだし現象の欺瞞と有機的なものとの恣意が影をひそめるところにのみ救済が待っているからである。超越的な世界感覚にとっては、ものを芸術的に固定することは、人間と外界との煩わしい依存性の事実をできるだけ抑圧し、むしろそれを現象界の制約や紛糾した生命的関連から離脱せしめることによって、感性的知覚のあらゆる欺瞞から解放することにほかならなかった。であるから、あらゆる超越的芸術は、有機的なもの非有機化、換言すれば、変易し制約されたものを無制約な必然性の価値へ転換せしめることに向って行く。ところが人間は、このような必然性を、ただ生命あるものの世界の彼方、即ち無機的なものの中にのみ感じとることができた。その結果、人間は生硬な線や、生命のない結晶的な形を見出すこととなった。彼はあらゆる生命を、恒常不変で無制約的な価値のことはへ転化した。というのは、一切の有限性から解放されたこの抽象的な形式は、人間がそこにおいてのみ世界像の混沌に当面してしかもやすらぎを見出し得る唯一最高のものだからである (vgl. S. 179~181)。

ところが「このような無機的世界の合法則性は、われわれがそれをもって感性的な依存性を克服する器官、即ち人間悟性の合法則性の中に反映している」。そして、このような関係に源を発して、悟性がその母体である本能からし

だいに自己を解放し信頼して、従来、芸術活動がいとなんでいた知覚の永遠化という仕事をひきうけるようになる。あらたに科学が勃興しはじめるとともに、超越的芸術はその地盤を喪失するようになる。かくして、「古い芸術の超越的な意志が科学的な認識の努力にひきつがれ、芸術の王国と科学の王国とが分離することになり、その結果、誕生した新しい芸術が、古典芸術（換言すれば内在的芸術）なのである（S. 181 f.）。

以上のようなウォーリンガーの論述は、明らかに、美術史上に現われた対蹠的な二つの芸術的世界の特質に関する、世界観の類型に基づく考察である。芸術の世界観的・類型論的理解は、一面、独特の根源性に触れるものであると同時に、他面、芸術史的事象に関する一種の抽象性を免がれないものであるから、如上の考察がどの程度に二つの世界を蔽い得るかについては、更に詳しく検討する必要があるうし、一方から他方への移行過程に関する興味深い説明についても、なお多くのことを考えねばならぬであろうが、これらの問題については、ここでは追究しない。ただ、一般に *ästhetisch* であることによって特色づけられる芸術の世界にも、何らかの超越への道をひそめるものがあることの指摘が、更に敷衍された視野において示唆する美学上の一つの問題に注目するにとどめたい。というのは、いわゆる内在的もしくは自然主義的な古典的芸術の出現によって超越的な芸術は終焉すると解さるべきではなくて、古典的芸術の誕生以後においても、芸術上の超越主義的傾向が随所に現われているという事実もあり、また、類型論的には超越主義の立場と指定される例えばエジプト美術の内部にも自然主義的内在の一面を見逃せないように、内在主義的立場の典型として掲げられたギリシャ美術の内部にも理想主義的超越の傾向が無視できないのであるから、如何にして芸術が超越的なものとかかわり得るかという問題は、たんなる類型論的な話題を超えた一般美学上の問題たるに値いすると考えられるからである。

もとより、世界観的類型論の観点に立って、古代ギリシャ芸術を、エジプト的または中世キリスト教的な超越の立場に対立する内在の立場というのは、あながち不当とはいえないであろう。のみならず、そこから必然的に導かれる

芸術成立に関する考え方、即ち平面的な主観・客観の關係に固執してあえてそれを超えようとせず、むしろ自然主義的でもある客観的描写の構造や、従ってまた人間中心主義的でもある主観的感情移入の構造に立脚しようとする考え方をもって、芸術上の内在主義の立場と呼ぶならば、このような傾向が、ギリシャ芸術の基調の一面に、顕著に現われているという事実も、もとより否定はできない。しかしながら、ギリシャの芸術観は、決してそれに尽きるものではないのである。

たとえばグラッシは、古代美学の nicht-ästhetisch な性格に触れ (Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike)、ペルベートもプラトン美学における metästhetisch な傾向を強調している (Perpeet: Antike Ästhetik)。彼の解説によれば、プラトンの場合、真の美は美のイデアにはかならないが、これは他のイデアと同様、色も形もないものであるから、感覚的な視覚の対象とはなり得ず、むしろ精神的にのみ認知することのできる一つの metästhetisch な思维的存在 (noeton) である。プラトンは、あらゆる感官の中で最も鋭敏なものは視覚であるともいっているけれども (Phaidros 250 d, 2)、aisthesis (感性) 的な視覚が現象界に見出す美は、実は美のイデアの仮象に過ぎない。ところが真の存在の世界から可視的世界に直接入りこんでくるイデアが美のイデアなのであるから、現象界が美のイデアを映し出して美しくなることは、現象界の存在そのものがあらわになることを意味する (S. 481-511)。——このような美の思想は、美の存在論的理解の一つの場合といえるが、プラトンは同様の思想を芸術の世界に向かって貫いているとは必ずしもいえない。むしろ芸術については、有名な追放論が物語るように、イデアへの直接の道を閉ざして、すこぶる消極的であった場合さえある。そこでは、芸術を aisthesis 的な模倣の技術と見なして、そのことから由来するイデアの欠陥の故にこれを斥けようとする傾きが強かった。けれども、プラトンにおいても、詩や音楽がいくらかでも nous (理性) 的な真理にかかわっているかのように解される場合には賞讃が寄せられているから (Respublica 656-7b, 682a, 719c)、必ずしも常に芸術全般にたいする拒否的見解を持っていたとは考えられず、むしろ美について

指摘されたのと類似の構造が可能であることを認められる種類の芸術に対しては、これを容認する用意があったものと察せられる。

そして現に古代ギリシヤの美術観の内部にも、そのような性格の一面がないわけではなかった。たとえばクセノフオンが伝えるソクラテスの談話や (Xenophon: Memorabilia III, 10)、彫刻家ポリュクレイトスの「カノン」論 (比例理論) や (Overbeck: Die antiken Schriftquellen Nr. 959) 画家ゼウクシスの制作態度に関する伝説 (Phinias: Naturalis Historiae XXXV, 64) などが物語として知られている (詳しくは拙著『芸術の創造と歴史』二二一頁以下参照)。細部の選択と統合による理想的な美への到達という思想は、プラトンによって見ひらかれた美におけるイデアへの道に匹敵するものを、美術家の手によって確保しようとする企てであるとも受けとられる。なぜならば、たんなる自然の模倣ではなく、選択と統合が問題となる場合には、それに先立ってあらかじめ選択と統合のイデア的な規準が存しなければならず、それは *aisthesis* の対象から来るものというより、むしろ *aisthesis* の次元を超えた精神的内面に見出されるほかはないからである。従ってウィンケルマンがギリシヤ美術の秀作の中に「美なる自然を超えた高次の理想美」を注目したときにも、この理想美の原型を「悟性の中に見出される精神的自然」に帰して説明しなければならなかったのである (Winckelmann: Gedanken über d. Nachahmung d. griech. Werke)。

以上のように眺めてみると、世界観の類型の上から内在の立場と規定された古典的芸術においても、芸術的にはいわば一種の超越への道がひそめられていたことを否定できない。ただ「たんなる形而上学的概念ではない理想美」が、「自然の最も美しい部分の選択と、全体としての一つの形態への調和的な結合から産出される」といわれたり (Winckelmann: Geschichte d. Kunst d. Altertums) ギリシヤの美術家たちが自然を学ぶことから制作を始めたように、その超越も、内在の側から求められる方向にあったことに留意しておく必要がある。換言すれば、芸術において、最初から超越の立場に立って現象的世界を拒否するのではなく、むしろ *aisthesis* の対象となる対象的な美を愛し、

いわばそれとの連続的な關係において理想化しながらこれを超越しようとする方向である。古代ギリシャのすぐれた美術作品は、その独特の作風の中にこのような性格を語っているし、古代の芸術理論に見られる *symmetria* や *harmonia* の思想は、その方法論にほかならないとも考えられる。従って古代ギリシャにおける芸術的態度、たとえば美術の世界を構成する美的視覚的態度は、たんなる感性的視覚的態度ではなくて、本質的に、いわゆる *metasthetisch* (超感性的) な超越への道を含むものであったことも否めない。

## 二

ところが、これとおもむきがちがった意味で芸術における超越の問題が提出されているのは、中世のキリスト教的芸術の場合である。プロティノスは、真の美を感性的表象を超えた徹知的美 (*noeton kalon*) と解する点において (*Enneades* I, V)、プラトンの系譜をひいた人と考えられるが、芸術についても、感性的対象としての自然の模倣よりも、いわゆる内部的形相 (*endon eidos*) に基づく制作作用を強調している。しかしながら、たとえばフィディアスは現実のモデルを写してゼウスの像を刻んだのではなく、むしろ理性の感得したゼウスのロゴスに従ってそれを刻んだ (V, 8) などとつわわれているように、また *aisthesis* 的態度への転換が特にカタルシスの名において重視されているように (D, 6; IV)、プロティノスにおいては、超越的なものを志向する芸術的態度の方式が *metasthetisch* とつうよりもむしろ *anti-aisthetisch* と呼ばれるに近い性格を帯びていることを見逃せない。このような傾向は、中世のキリスト教的芸術観が深められるにつれてますます強められ、感性的自然を虚妄と観ずる世界観にも拘わらず、芸術の価値を擁護しようとする場合の根拠とされるのが常であった。

たとえばアウグスティヌスは「かつて私は美の問題を考えていたとき、形のない本体 (*substantia*) から目をそらしてしまつて、専ら輪郭と色彩と大きさに注目してそれが真理であると確信していたが、神の内的な声を聴くことが

できてからは、形態的なものがすべて虚妄であることをとった」という意味の告白をもらし (Confessiones IV, 15)、「感性 (sensus) はただ黙って理性 (ratio) につき従うべきであるのに、この立場を忘れてそれ自身のために迎えられ、理性の先に立って導こうとするときに罪悪が始まる。……歌われる事柄よりも、歌声そのものに感動するようになれば、明らかに人々は罪を犯しはじめたことになる」と述べている (X, 33)。また、イコノクラズムの論争が渦を巻いていたころ、聖像擁護派の主張の重要な一つの根拠は、聖像 (eikon) が感性的自然の模倣から生まれるものではなくて、むしろ叡知的に感得さるべき原像 (archetypum) の模倣にはかならないという思想であった (中世の芸術思潮については『芸術の創造と歴史』一三五頁以下参照)。これらの思想の根柢には、少なくとも“ästhetisch”を aisthesis と解する限りにおいては、anti-ästhetisch とも呼ばれるべき芸術観の動向がひそむことを指摘できるであろう。

アウグスティヌスにうかがわれる思想傾向は、中世の美学を通じて流れている基本的な論調であり、それはまた中世美術の性格を支える根本的な思潮でもあった。もちろん一口に中世といっても、永い年代にわたることであるから、美学的な発言の上においてもさまざまに変遷があり、美術史の歩みの上においても顕著な推移がある、ときには異教的・自然主義的色彩の一面をただよわせる場合さえないわけではないが、しかし一貫してキリスト教的思考がその底流をなしていたことはいうまでもない。アッスントは、近世美学の主観主義に対する中世美学の客観主義ということを強調している。その主旨は、中世においては、人間の主観的な創造としての美や芸術の思想はなく、美はいわば神の客観的な属性であって、人間は美を発見することはできて、みずから創造することはできず、人間の制作した美術作品が美しいものであり得るのは、神が世界の上に放射する客観的な美を分有する限りにおいてである、という点にある (Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter S. 16 f., 22)。いわゆる客観主義とは、むしろ正当に超越主義と呼びかえることが許されるであろう。というのは、美も芸術も、その根源を超越的な神に発するものと考えられていたからである。アウグスティヌスも、一切の美術品は、ただ目を悦ばせるために作られるものではなく、すべて

形のない聖美から由来することを説いている (X. 37)。あたかもロゴスたる神が、人間を救済するために、肉となつて地上に顕現するように、人間の視覚を超えた超越的な神が、人間の視覚的対象となるために、色と形をもつて現われたものが聖像にほかならぬ、という思想は、聖像擁護の論拠ともなっている (vgl. Harnack: *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, IV Aufl. Bd. II, S. 488f)。一般に超感性的なるものの感性化という公式は、中世美学思想の随所に散見することができる。従つて、一定の色と形をもつて作られた造形芸術の形象は、外に神性を象徴したり寓意したりするというよりも、むしろそれ自体が神聖なる意味そのものであり、アッセントにならつていえば、造形作品は一種の "Metapher" にほかならぬということにもなるのであろう (S. 23)。聖像擁護論者によつて、キリストの画像とキリストそのものとは実体 (hypostasis) の上からいへば同一のものであり、画像の神性はキリストの神性に帰せらるべきであると信ぜられたのも、おそらくそれに基づくことを考えられる。

このようにして制作される美術作品である。当然、その観照は、人々を神の世界へ「導きあげる」効果を期待される。ロマネスクのころの St. Denis 修道院長スジェル (Suger) は、次のような意味のことを記している。「神の家を飾る数々のきらびやかな寶石などを眺めて恍惚としているうちに、われわれは物質的な世界から非物質的な世界へ運ばれ、外面的な労苦から解放されて聖なる神の徳についての内面的な冥想にふけるようになる。そして、地上の汚濁の中でもなく、天上の清浄の中でもない特別の境地にさまよう自分を見るような気持ちになる。換言すれば、神の恩寵によつて、「昇越的な仕方」 (anagogicus mos) で、汚れた下界から、淨らかな天上へ連れていかれるのである (Liber de administratione XXXIII-Textdokument von Assunto S. 150)。\*た Hugo von St. Victor によれば「われわれの心は目に見えぬ真理に直接到達することはできない。ただ目に見えるものを眺めることを通じて、それを修練し得るだけである。かくしてわれわれの心は目に見える forma の中に、目に見えぬ美の imaginatio (= Simbild) を認めるようになる。しかし目に見えるものの美は、その forma に存するのであるから、目に見える forma を



通じて、目に見えない美が姿を現わすことになる。けだし目に見えない美は、目に見えない美の *imago* にほかならぬのであるから」と述べている (*Expositio in hierarchiam coelestem Sancti Dionysii—Assunto 156*)。

これらの典型的な中世盛期の高僧たちが語るところからうかがえるように、ここでは、可視的な芸術作品の美は、*Metapher* 的な意味機能を含んでいて、それによって昇越的 (*anagogisch*) に観照者を目に見えない超越者の前へ導き上げると考えられたのであるが、しかしこの超越者は、純然たる睿智的な宗教的体験によって啓示されるものでもなければ、寓意の場合のように、直観の立場から概念的な思惟の立場に移って始めて捉えられるものでもなく、むしろ視覚対象の形象に寄せられた美的なる直観的もしくは感情的な態度そのものの内部に直接に体験されるものと考えられるのが常であったようである。その場合、芸術の世界は、一方では地上の事物と同様、目に見えるものとして現われるものでありながら観照者を天上に導くものであり、他方では、天上につらなるものでありながら必ず目に見える物質的な形象をそなえるものであるから、たんなる地上界にも所屬せず、たんなる天上界にも所屬せずに、むしろ兩者を昇越的に媒介する中間的世界として位置づけらるべきものといえよう。

要するにキリスト教的美学においては、右に一例を眺めたように、芸術は独特の *Metapher* 的な構造を有し、それに基づいて、観照する人間を超越者に向って昇越的に導き上げる機能をいとなむものと考えられていたと解してよい。かかる構造と機能をもたないと判定される芸術は、「詩篇」にも実例が見出せるように (*115, 135*)、所詮は異教芸術として排斥される運命にあった。自然といえども、これと類似の意味を帯びるものとして受けとられるときに、始めて美なる存在となることができた (*vgl. Biese: Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter*)。初期キリスト教美術における華麗な工芸品やカタコンベの壁画などのように、異教的な材料や技法といえども、そこに同様の意味を荷托できると考えられた場合には、キリスト教的立場からも積極的に採択されるのが常であった。それのみでなく、中世末期にあたるゴシック後期に顕著となる自然主義でさえも、ドゥヴォルシャクが指摘したように、同様の精神主義的

立場から出発したものである (Dvorák: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte S. 61)。これら一連の動向にもうかがえるような思潮は、中世の美学と美術史を一貫して流れる底流を特色づけるものと考えられる。もとより、美術作品が観照者に対していわゆる昇越的な機能を發揮するといつても、観照者は直観 (contemplatio) の立場から、思辨的な cogitatio や meditatio の立場に移るべき要求されるわけはなからぬ (vgl. Richard von St. Victor—Assunto S. 159)。美術作品の形象に対する直観それ自体、換言すれば、造形的・視覚的な芸術作品に向う美的なる視覚作用それ自体が、キリスト教的中世においてはそのような機能実現の可能性を内に含むものと確信されていたのである。そして、ここでは、許さるべき美術 (斥けられるべき異教的美術ではなく) の制作にあたってはたらく視覚作用も、これと同じ性格をもつことが期待されていたと考えてよからう。従つて、キリスト教的美学の場合、美的なる視覚作用は、たんなる感性的視覚作用とはちがって、それ自体の内部に超越への道をはらんでおり、しかも感性界を去つて叡知界に昇越するはたらしきを含んでいるという意味においては、むしろ反感性的 (antiästhetisch) と呼ぶことも許されるであらう。ただし、ドゥヴォルシャクも考えたように、中世美術には、より高い独自の芸術的意図に奉仕するために、意識的に写実性や自然再現から離反して、超自然的に与えられる独特の法則に立とうとするところさえあったという事実も、これを裏づけるものと思われる。

如上の考察を進めるにあたっては、たえず „ästhetisch“, 概念が有する「美的」と「感性的」の二義性についての配慮を伴っていた。そして、„ästhetisch“ を感性的と解するかぎりにおいて、古代や中世の美的立場は、直観的な立場でありながらなお超感性的もしくは反感性的と呼ぶにあたいする性格を帯びていることを見出したのである。換言すれば、古代の場合も中世の場合も、たとえば視覚芸術としての美術の原理である (美的) 視覚性は、それ自体の内部にそれぞれの超越への道を宿すものと考えられねばならなかった。ただその超越を追求する仕方が、感性的な自然対象との宥和的な関係にあったか、拒否的な関係にあったかの相違は無視できない。その意味においてウォリンガの

先例にならって一方を内在の立場、他方を超越の立場と評することも許されるであろう。けれども、内在の立場といっても、それはたんなる知覚内在の立場ではなくて超越の問題を含んでおり、超越の立場といっても、宗教的もしくは哲学的超越の立場ではなくて、美的内在の場所に成立するものであることは否めない。であるから、芸術観的に截別できる内在・超越の問題とは別に、いずれの場合においても、それぞれの美術を可能ならしめた視覚性そのものの内部に内在・超越の問題がひそむことを見逃せない。むしろ、語原的に「aesthesis」を意味して、一見、知覚内在の立場と見まがう「美的」立場でありながら、それは常に何らかの知覚超越への道を含んでいなければならず、如何なる種類の超越をどのようにして追求するかによって、種々なる芸術史的類型が区別されると考えることも可能である。その超越は、形而上学者が思辨的に把握しようとし、宗教家が信仰のうちに帰入しようとする超越と、おそらくは別ものでないであろう。しかし芸術家は、作品の美の中にこれを表象的に具体化するのである。なぜならば、美を見出し芸術を制作する美的表象作用（視覚作用もその一つの場合である）は、特定の世界観に基づき独自の超越を背負って生きている人間が、自己の本来的な生を美的形成的に自覚するはたらきにはかならぬからである（このことについては拙著『美学』参照）。この問題に関しては、後に再び触れる機会があるであろう。

### 三

周知のように、近世に入ると、芸術は神的超越への隷属から解放されて、人間の創造的な作用に帰せられるようになる。それを支える二本の柱として、あらたに、規準を授ける対象としての自然の意義と、それを受けとる感性（*ε-sthesis*）の役割が重視されることとなった。かの遠近法理論の出現という事実が、端的にこのことを物語る（遠近法の問題については拙著『ヨーロッパ芸術』参照）。自然は、人間にとって、直接的には、知覚の対象として与えられるものであり、人間の感性は、先ず所与の自然対象に対する知覚作用としてはたらくものであるから、この二本の柱は、実

は同一の事柄の二面であると解することも許されよう。換言すれば、主観・客観の関係それ自体の内部に、あらたに芸術の座が求められることとなったともいえる。やがて近世の美学が体系を整えるとき、たとえばバウムガルテンが *Aesthetica* の名をもってこれを提唱し、カントが「判断力批判」という形で独自の美学を展開したのも、ルネサンス以来の芸術の動向と決して無縁ではなかった。

近世美術における自然への注目というものは、早くから現われている。ジョットオの教えを祖述したと覚しい *Cennino Cennini* は *„I libro dell'Arte“* (Eng. Tr. by Heringham, chap. D) の中で、美術の最上かつ完全な典拠としての自然模倣ということ唱えており、*Vasari* は、その美術家伝の第一巻に、自然を美術の母と呼んで、美術評論の一つの重要な規準としている。確かにジョットオの作風には、中世的な觀念主義からの解放の努力が顕著であるし、ルネサンスの巨匠たちの作品には、自然主義的地盤が蔽うべくもない。しかもその自然が、視覚の対象として捉えられることから始められていることはいうまでもない。この意味において、古代的な自然の再認識ということ、感性の復権ということとは、ルネサンス美術の重要な特色の両面なのである。そこでは明らかに内在の側が重視されているように見える。

前に述べたように、古代においても超越の問題は重要であった。しかしその超越は、中世の場合のように、内在と拒否的な断絶において求められたというよりは、むしろ内在を内に超えて求められたともいうべく、その限りにおいては、中世を超越の立場というならば、古代を内在の立場とも呼べると考えられた。従ってその意味では、近世における内在の重視ということは、古代の復活という一面を有することも否定できない。けれども、中世を深く歩んで開花したゴシックの自然主義が古代の自然主義とは性格を異にしていたように、ゴシックの子ともいへば近世の内在も、いわゆる中世的超越に向って一旦は眼を開いたことのある内在である。近世の美術は、外界を事実あるがままに描写しようとする意志と、現実を超えてあるべき姿において画こうとする意志との対立を、最初から強く自覚して、

これを新しい視覚性の内部に統一することに向けて出発したと考えられる。そしてこの対立を、いかなる方法によって調整したかということが、それぞれの画家の作風を決定したともいえる。たとえばギベルティは、ジョットを批評して、自然的美術 (*arte naturale*) と優雅 (*gentilezza*) とを適度に結合した人と述べている (Ghiberti: *I Comentarîi*, hrsg. von Schlosser S. 36)。ルネサンスの美術家たちの手によって導き出された遠近法理論や比例理論などもこの調整を目標とするものであったと解することができよう。なぜならば、それらは、視覚の対象としての自然に関する理論ではあるけれども、そこには、美術を個々の自然対象の有する偶然的な個性の再現たるにとどめず、むしろ美術のために、自然を超えた何らかの必然的な法則性を発見しようとする意図が汲みとられるからである。従って、自然への注視を怠らないルネサンスの画家たちの口から、しばしばアイデアという言葉が聴かれるのも (vgl. Panofsky: *Idea*)、決して不思議ではない。ただこのアイデアは、可視的な自然を拒否した睿智的態度の中から恵まれるものというより、やはり自然との有和的態度、自然に対する視覚的なかかわりの内部に見開かれるものと考えられるのが常であった。むしろ美のアイデアは、自然から由来し、しかもその起源となるべきもの (Bellori: *Vite dei pittori* etc. Ed. 1821 I: 8)、ルネサンスの画家たちの重んじた素描 (*disegno*) がその内に潜めていなければならぬものである。換言すればそれは、いわば永遠の相における自然、あるいは自然の中に埋もれている *ratio* ともいうべく、従って当然、ルネサンスの自然主義は、その内部に理想主義や合理主義を含んでいるものといわねばならない。

以上のような自然とアイデア (理念) との合致ということは、概念的には一つの矛盾を含んでいるようにも見える。アイデアは、自然を超えたものであるべきだからである。けれども、ルネサンス人にとっては、美術の可能性は、一にかかってこのことを可能ならしめる独自の芸術的作用が想定できるか否かという点にかけられていたといえよう。そして彼らが、かの遠近法原理を中核とする視覚作用に注目したということは、このような課題に対する解決の試みであったと解することができる。そこでは、自然は、人間に向けて相対化されることによって理念化され、アイデアは可

視的な外界に依存せしめられることによって対象化され、かかる機能を通じて、自然とアイデアの一見矛盾とも考えられる合致が可能となり、それを地盤として独特の美術の世界を開拓したのである。それは、自然の側から見れば自然の超越化を意味し、アイデアの側から見ればアイデアの内在化を意味すると理解してもよからう。ルネサンス人によれば、このような構造をもつ視覚作用、即ち自然を見ることのようにアイデアを開示することのできる視覚作用が、始めて造形芸術を可能ならしめると考えられたのである。

このような視覚作用は、少なくとも第一次的には、ヌース的なはたらきとしてよりも、アイステーシス的なはたらきとして捉えられた。バロック絵画の時期に入って、その境地がときには精神化し、いわば中世化の一面を呈するような場合にも、それは感性的な造形手段をつくすことを通じて求められるのが常であった。中世の美学に対して、近世の美学が、感性の復権をもって特色づけられるのもこの故である。ルネサンス的な芸術観をうけて、近世の美学的反省が始められたとき、美的もしくは芸術的作用の特色を代表する感性の作用は、ときには独特の感情 (sentiment) の体験や (たとえば Dubos の場合) 自然模倣説的な知覚的体験として説明されたこともある (たとえば Bateaux の場合)。けれどもなお仔細に検討すれば、その感情的体験は、やがていわゆる analogon rationis としての価値判断の機能を含む方向へ解されていくことにもなったし、その知覚的体験は、たんなる自然模写の域を超えてアイデアなものへの可能性を含むものとして説明されることともなっている。であるから、美的もしくは芸術的作用の普遍的原理の可能性、従ってまた美学の可能性は、アイステーシスの性格とアイデアの性格の調節に依存して考慮され始めたと考ええることができる。Aesthetica の名において近世美学の体系を創設したバウムガルテンは、美を定義して「現象的完全性」(perfectio phaenomenon—, Metaphysica) とか「感性的認識の完全性」(perfectio cognitionis sensitivae—, Aesthetica) と呼んでいる。そこには多少ことなるニュアンスを指摘することも不可能ではないが、いずれにせよ、美の本質を、現象的もしくは感性的性格と理念的性格との統一として特色づけ、そこから芸術の問題にも論及しよう

とした意図は明らかである。いわゆる完全性は、多様性における統一性とも説明されているが、それは真や善の実体をなすものとも考えられていたから、それらと美との区別は、同じ理念的内容が、感性的という異なる形式において捉えられる点にあると解されるほかはない。視点をかえていえば、感性的内在の立場から超越を展望するはたらきとしての美的作用の意味づけと考えることができる。

#### 四

一般に、芸術制作がそれを求め、厳密な意味での対象とするものは、決して芸術家の意識内在として把握しつくさるべきものではなくて、多かれ少なかれ超越的なものとかかわり、それを志向するものであるのが常である。普通に描写的芸術(darstellende Kunst)と呼ばれているもの、あるいは、こんにちのいわゆる無対象的(ungegenständlich, non-objective) もしくは非具象的(non-figurative) 美術と対置される対象的もしくは具象的美術の場合に、あなたも自然がそのまま芸術の対象であるかのごとく見なされることが多いけれども、精密に考察すれば、それは必ずしも正当であるとはいえない。ストールムフェルスも力説しているように(Sturnfels: Grundprobleme der Ästhetik, S. 15 中)、一般に対象とは、一定の秩序づけ(Ordnung)の中に置かれたものとして現われ、この秩序づけから自己の規定を獲得するものである。即ち、一定の秩序づけを離れて対象は存在し得ないが、人間の精神活動は、さまざまな種類の秩序づけにおいて営まれるものであるから、それらの秩序づけの中に見出される対象にも、さまざまな種類があることとなる。自然の対象や道徳の対象も、それぞれ別の秩序づけに属し、芸術の対象も、固有の形態を形成する独特の秩序づけに属するものであるから、自然の対象や道徳の対象とは別種のものと考えられねばならぬ。それは、それぞれの秩序づけが自己の対象を産出する法則を異にするからである。例えば一脚の椅子は、自然の秩序づけの下において自然経験の対象ともなれば、実用性の秩序づけの下において有用な家具としての評価対象ともなり、道徳的

な秩序づけの下におかれて実践的行為の対象ともなれば、美的観照の秩序づけの下におかれて美的評価の対象ともなる。それぞれの対象の意味は全く別ものともいえぬが、しかし同じものということもできない。もろもろの秩序づけは、相互に全く無関係というわけではなく、一つの秩序づけは、他の秩序づけによって産出される対象的性格を自己の内に包みはするけれども、その対象を本質的に特色づけるものは、その一つの秩序づけなのである。たとえば、芸術の対象としての椅子ということの内には、さまざまな種類の対象可能性が含まれてはいるが、その椅子を正に芸術の対象として規定するものは、美的・芸術的体験の秩序づけである。ゴッホが「黄色い椅子」を描いたとき、彼の制作の対象となった椅子は、彼の美的・芸術的態度の秩序づけの中に産出された椅子であり、従ってこの絵がわれわれに訴えるものは、たんなる自然対象ということでもなく、実用的家具ということでもなくて、むしろその絵画的形式として表現されたゴッホその人の画家的心意の動向である。であるから自然の対象的性格や実用の対象的性格などに姿を消しているのである。

要するに、芸術の対象とは、芸術的作用の向い側に対立的に存在する客体というより、むしろ芸術的作用の内に、あたかも客体的なるものごとくに産出されるものにほかならない。この意味において、自然の対象が、必ずしもそのまま芸術の対象となるとはいえぬこととなろう。自然を対象としているかに見える芸術の場合といえども、自然対象は、たとえ芸術制作の動機や場所や素材となることができるとしても、芸術制作の対象や規準となることはできない。この故に、いかなる場合においても、自然模倣や現実再現をもって直ちに芸術の課題と考えることは許されず、自然を見ることを場所として成立する芸術制作の場合にも、作家のまなざしは自然を超えて存するものに向わねばならぬのである。たとえば、前述のようなルネサンスにおける自然の注目ということに関しても、そこで美術の対象というべきものは、自然空間の中に存在する自然対象そのものというより、自然を見ることによって成立する視覚的・



遠近法的空間の中に見出され、しかもそのような方法を通じていわば理念化された自然の美的表象であるといわねばならぬ。

自然に動機づけられながら、超越の方向に向って厳しくこれを追求しようとする傾向は、東洋の芸術観において特に顕著な場合が多いようである。たとえば服部土芳の『あかさうし』の中に次のような意味の言葉がある。「師のいはく、乾坤の変は風雅のたねなり。静かなるものは不変の姿なり。動けるものは変なり。時としてとめざればとどまらず。とまるといふは、見とめ聞きとむるなり。飛花落葉の散り乱るも、そのなかにして見とめ聞きとめざれば、おさまりてはその活きたるもの消えて跡なし。またいはく、物の見えたる光、いまだ心に消えざるうちにいひとむべし。またいはく、趣向を句のふりに出すといふことあり。これみなその境に入り、その物のさめざるうちに取りて姿を究むる教へなり。句作りになるとするとあり。内をつねにとめて物に應ずれば、その心の色、句となる。内をつねにとめざるものは、ならざる故に、私意にかけてするなり」。また次のような言葉もある。「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へと、師の詞のありしも、私意を離れよといふことなり。この習へといふところをおのがままに取りて、つひに習はざるなり。習へといふは、物に入りてその微のあらはれて情感するや句となるところなり。たとへ物あらはにいひ出でて、その場より自然に出ずる情にあらざれば、物と我二つになりて、その情、誠に至らず、私意のなす作意なり」。ここでは、花鳥風月を友とする俳諧の道でありながら、その究極の課題は、変転きわまりない物象の現象を追うことにあるのではなく、むしろその変転の底にひそむ動かないもの、いうならば物象の永遠なる真実の追求にあることが説かれているのであろう。もとよりそれに到達するためには、俳人は「内をつとめ」「物に応じ」「情を感じ」なければならない。換言すれば、内在の境地をつくさねばならない。しかしそれとて、いたずらに私意をもてあそぶのでもなければ、外界の触発に身を委ねるのでもない。むしろ物と我の未だ分化しない根源の境地に生きこんで、現象を超えた「物の光」や「物の微」がみずからを開き示すことでもあるかのように内をさわるのであら

ねばならぬ。

このような思想が、中国の古い画論にもうかがえる芸術観の系譜につながることは、多言を要しないであろう。一二の実例を挙げるならば、古い中国において、絵画は自然の性より肇まり造化とその作用を同じくするに至って完成すると考えられたり（王維・山水訣）、「画は天然に発し述作に由るに非ず」（張彦遠・歷代名画記）などと語られ、後には「画は天地の至らざるを窮め、日月の照らさざるを顕はす、織毛の筆を揮って万類を心中より展べ、方寸の能力をもってよく千里をも掌に在らしむる、即ち筆は造化を移すともいうべきか」（韓拙・山水純全集）と述べられている。明らかに絵画は、造られた自然、現象的自然の描写にとどまるものではない。むしろ造化の淵源にさかのぼって、いわば根源的自然に至ろうとするところに絵画が始まるというのであろう。ここでは、現象的自然の描写としての色や形の問題よりも、「意」の表現としての用筆・用墨の問題が重要視されることもとなり、現象的自然の固有の色や立体性を超越して、墨一色の簡潔な筆線に還元することも許される。もちろん自然を見ることによって動機づけられた絵画であるから、応物象形や随類賦彩ということも問題にならぬのではない。しかし「伝神」が目標となるときは気韻生動をもって第一とされることになり、専ら形似を事とするのは、「衆工」の技に過ぎぬと卑しめられもした（鄧椿・画繼）。このような精神主義的動向が、自然を題材としながらもおのずから独特の抽象性を示すに至ったのも、あえて怪しむには足らない。

ひるがえって現代の抽象絵画は、すでに約半世紀の歴史をもっている。画家の主張は決して一様ではないが、スウォールはこれを定義して「人間生活の環境を構成する客観的なリアリテを認められない絵画、換言すれば、感覺的なリアリテを欠くために、絵画を絵画自体として熟視し、あらゆる再現とは無関係の諸価値によって判断せざるを得ない絵画」（Seaphor : Dictionnaire de la peinture abstraite, p. 3）と説明し、リュッツェラーも大体同様の見地に立って、「抽象絵画には格別のリアリテを認知できないから、絵画をただそのものとして眺めるほかはない。従ってそれ

の判定基準をレアリテートの知覚や表象に求めることはできず、専ら形と色による構成に頼らねばならない」(Lütze-er: *Abstrakte Malerei* S. 16 f.)と述べている。——十九世紀以来の西洋絵画史がしだいに抽象絵画に傾斜していく過程や、抽象絵画に對置される具象絵画といえども、果して単純な現実再現に満足していたか、というようなことについては、ここでは追究はしない。ただこれらの代表的な定義において語られている抽象的な色と形の問題が、たんなる感性的な造形上の問題にとどまらないことに一瞥を加えておきたいと思う。

いわゆる抽象絵画は、原則的に自然描写とは無縁である。従って、制作の上からも観照の上からも、描写された自然との関連においてこれを問うことが無意味であるのはいうまでもない。ただ画面のうえに見られる色と形そのものの発言に耳を傾けるほかはないのである。ところが「無対象の絵画においても、画面上の可視的なものと、非可視的な意味との合致が可能である」ことは、ゼードルマイヤーも認めるところであった (Sedlmayr: *Die Revolution der modernen Kunst*, S. 31 f.)。多くの抽象画家たちは、その造形作用の原理が、外部的動機や感覚的要因に基づくのではなく、むしろ「精神的な内的必然性」(Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*) に導かれることを確信している。確かに抽象絵画は、あらゆる再現的拘束から絵画を解放して、これを純粋な色と形による造形におもむかしめようとするものであるが、そこには常に感性的視覚の次元を超えたもののはたらきが前提とされる。パウマイスターは、抽象絵画を「未知なるものを可視的にする芸術」と呼んでいる。そしてそのためには、画家は、具象的絵画の場合のような、主観・客観の関係の立場を去り、個人的意識の立場を超えて、それ自体は無差別であるがそこから一切の差別がうまれる東洋的な *das Leere* の概念にも匹敵する自己の *Mitte* を信頼し、そのヴィジョンに手びきされて、いわゆる未知なるものを追求しなければならぬと説いた。その結果、対象的・具象的描写の不自由にひきかえ、無対象的・抽象的な絵画表現は、プラトンのないデア界にも比較さるべき広大無辺の境地を自由に飛翔して、「超越的なもの」「形而上的なもの」を開示することができると思われ、(Baumeister: *Das Unbekannte in der Kunst*, S. 25,

175, 200 冊)。ここには多分に作家的な口吻がうかがわれ、東洋的な芸術観に通ずるものも感ぜられるけれども、それはともかくとして、現代抽象絵画の少なくとも一面の重要な精神を読みとることができる。そして抽象絵画の色と形を見出す美的視覚（感性的視覚ではなく）が、独特の仕方において、直接に（自然を見ることを媒介としてではなく）独自の超越に至ろうとする意志をひそめていることも理解されるであろう。

## 五

以上の考察によって、各種の芸術観に基づいていとなまれる芸術制作が、それぞれ固有の超越へのアプローチを含んでいる事実を概観することができた。芸術が芸術家の意識的・内在的な制作活動によって始めて産出されることはいうまでもないが、普通に美的・直観的な性格をもって特色づけられる制作作用が、内部に何らかの超越への道を宿していることは、見のがさるべきではない。如何にしてこのことが可能となるかに関し若干の展望を述べて、本稿を閉じることにしよう。

凡そいかなる種類の芸術作品といえども、必ず特定の感性的形態をそなえて制作される。このことは、いわゆる描写的芸術と非描写的芸術の区別に拘わらず、またいわゆる具象的・抽象的美術の区別に拘わらない。芸術制作とは、外面的に見れば、何らかの材料を用いて感性的形態を作成する技術に過ぎないかのようにも見える。この感性的形態は、芸術のジャンルによって異なるさまざまな美的表象作用・美的表象的体験（前に美的視覚などと呼んだものは勿論その一つの場合である）の中に形成されるものである。けれどもこの形成作用は、当然それにふさわしい規準に基づいて遂行されると考えられねばならず、それは形成作用に対するいわば形式原理、あるいは芸術に対する構成的原理の役割を演ずるものと考えられる。芸術制作は、この規準の意志が充足されるときに完了する。ところが、この規準が、外部から与えられるものではなくて、表象作用そのものの内部に見出されるものである場合に限り、それに基

づく芸術の形成作用は特に自律的といわれる。自然の対象を描くかに見える絵画の場合にも、その制作の規準は、画家の向い側に存在する自然対象の形態ではなく、むしろそれを見ることの内部に見出されていく何ものかであらねばならなかったし、建築や工芸のように、特定の機能性に支配されることの強い場合にも、その芸術的形態を決定するものは、機能そのものというより、機能性を發揮する物体に向ってはたらく（美的）視覚性の自由意志といわねばならず、またかかる構造をもって制作されたものとして見られる限りにおいてのみ、建築や工芸の芸術的性格が確保されることとなる。従って、これらの場合にも、芸術的な形成作用の内部にはたらく自律的規準が予想されることは明白である。

ところが、このような規準それ自体は、決して一定の感性的な形態をもっては姿を顯わさない。制作者にとっても、この規準は、外部からの所与ではないことは勿論であるが、自己自身でさえもあらかじめその全貌を意識し尽して、然るのちにそれに適合するように制作作用を推進するというようなものではなく、むしろ制作作用そのものの内部における制作者の問いかけに応じて、いわば象徴的に、しだいにその姿をあらわにしていく筈のものであり、観照者にとっても、それに適合して制作が完成されたと覚しき作品の感性的形態に対する美的観照作用を通じて窺知し得るに過ぎぬものである。従って、かかる規準は、作品の感性的形態によって「代表」されているとはいえても、それ自体はいわば一つの超感性的な「理念」と呼べるべく、たんなる感性的知覚作用の立場から見れば、一種の超越的な意味を帯びるものと考えられることもできよう。けれどもこの理念は、たとえば叙知的手続によって求めらるべき理性理念や、宗教的体験の中に啓示さるべき超越者とはちがって、専ら制作作用、換言すれば美的表象作用の内部に求めらるべきもの、従ってたとえ象徴的にはあるにもせよ、感性的形態の繫縛のうちにはしか把握されないものであり、その意味において、それは特に「美的なる」理念と呼ばれるにいたいするものと考えられる。芸術制作が自律的であるといわれるのは、メッカウエル風の言葉を借りていえば (Meckauer: Wesenhafte Kunst, S. 16 f.)、それぞれの芸術ジャンル

に固有なる美的表象作用の内部に産出される美的理念を「構成的」原理とし、それに基づいていとなまれる場合なのである。

メッカウエルの注目した美的理念の概念は、明らかにカントから来ている。カントは、芸術美と自然美を包括して、一般に美は美的理念の表現であると断じている (Kritik der Urteilskraft, § 51)。カントの美学は、普通に、美の主観的もしくは形式的合目的性を主張する形式主義的立場と解されているけれども、その反面では、美的理念を中軸とする内容主義的動向を含んでいることを無視できない。天才の創造性の問題、芸術の分類の問題、諸芸術の価値比較の問題などは、美的理念に関連して述べられており、趣味のアンティノミーの解明や、道徳的善の象徴としての美の解積なども、美的理念の性格との関連において、理解を深めることができる。この美的理念は、理性理念がいかなる直観も、即ち構想力の表象も、それに適合することのできない概念であるのとは対照的に、いかなる概念もそれに適合することができない構想力の表象と説明されている (§ 43)。それはたんなる概念でもなければ、対象の表象に過ぎぬものでもなく、むしろ構想力のはたらきの内部に見出される内的直観であって、経験の限界を超えた超感性的なるものに立向う一種の理念なのである (§ 57, Ann. D)。そしてカントによれば、「芸術に規則を与える才能」としての天才 (§ 46)、所詮は美的理念の能力にほかならず、従って芸術作品に独特の形式を附与するものは美的理念ということになり、「芸術作品の形態は、美的理念を原型とする模型である」 (§ 51)とも考えられた。以上のように、美的理念の概念は、カント美学にとっても、重大な意味をになっているのである。

メッカウエルは、カントの美的理念を受けつぎ、これに独特の現象学的考察を加えて発展させた。「美的理念は、制作する芸術家にとっては規制的 (regulativ) であろうと、芸術作品にとっては構成的 (konstitutiv) である (§ 10)」というのがその基本的態度であるが、メッカウエルは、芸術の自律的な制作作用はもとより、カントにおける趣味判断の一般的な特質さえもが、美的理念を究極的な原理として理解されるべきであるという見解に立っている。

しかしながらメッカウエルは、美的理念の問題を、みずから公言しているように、論理的問題として採りあげようとしたのであって、心理学的問題として考察したのではない (S. 227)。美的理念は、いわば一つの方法的原理であり、芸術的経験的な現象の形成作用に対する規範 (Norm) として前提されるものなのである。ところがこの美的理念に關しては、「二種類の「代表關係」 (Repräsentation) が留意されている。一は、作品の芸術的現象が美的理念に依存的に、いわばこれを代表するという關係、他は、美的理念それ自体が、描写対象の本質とかエイドスの核心 (eidetischer Kern) などと呼ばれるべきより高次の内容を代表する關係である。というのは、芸術作品の感性的形態にとっては、美的理念はその構成的原理・形式原理であると同時にその内容であり、また美的理念は決していわゆるエイドスの核心そのものではなく、むしろそれを「意味する」 (meinen) に過ぎないものだからである。

たとえば画家が昨日のある時刻に見た夕陽の光景を描く。そこには、画家の手によってつくられた描写と、それが「意味する」客観的对象との關係が含まれている。その夕陽は一定の場所と時刻の關係における物的現象に拘束されているわけであるが、画家の仕事は、そのような個別的拘束から理念的内包を解放して、あらたにこれを一定の材料や技法によって規定された新しい個別的な象徴的拘束にもちきたすことにあるといえる。画家はこのような仕事を、美的理念を媒介として遂行するのである。かくして産出された新しい個別的所与性は、美的理念を形式原理として形成された感性的所与性ではあるが、しかしその内部には、美的理念が意味し代表する理念的内包に対する指向關係が表明されている。もとより理念的内包そのものは、絶対的な純粹性においては把握されず、芸術作品は、いわば象徴的に、それを意味し得るに過ぎない。従って、同一の夕陽という対象についても、無数の美的理念が可能ならずであり (これが同一主題に対する多様な作風可能性の根拠ともなる)、対象の理念的内包そのものと美的理念を混同することは許されない。美的理念は、いわゆる意味された理念的内包を一定の感性的現象において描写することへの可能性に關係づけられており、その意味において、すでに「事実に規定されたもの」なのである。従って画家が描写し

得るものは、対象の本質的なるもの、エイドス的なるもの、理念的なるものそのものというより、むしろそれらへの「観照方向」(Schaulichung) だけである。この故に、芸術家の意志と、現実につくり出された芸術作品の間には、絶えず一種の緊張関係がつきまとうことも否定できない。(S. 33 ff.)。要するに、芸術作品には、感性的な対象によって非感性的なるものを代理する「対象的代理作用」(gegenständliche Vertretung) が認めらるべきであるが、この作用の可能性を支えるものが美的理念にほかならない。見方を逆にしていえば、一定の感性的な形態をもって制作される芸術作品でありながら、美的理念を原理とすることによって、描写対象の本質的なるものへの通路が保証されたことにもなる。そこでは、美的理念は、芸術作品の中に描写された内容であると同時に、その描写的形成作用を律する形式原理の役割を演ずるのである。(ちなみにメッカウエルは、美についても、これを事実的に与えられたものにおける、エイドス的に与えられたものの顕現と見なし、ここでも美的理念を、顕現するものとしての内容であると同時に、この顕現を実現する形式原理と考えている。S. 59)

美的理念に関する以上のような考察は、夕陽の絵を一例とするような、いわゆる対象的もしくは具象的絵画の構造を参照しながら述べられている。メッカウエルは、「客体への関連を欠如して、ただ主観的な恣意の嗜好にまかされているような主観的美術、たとえば絶対美術や未来派美術などと呼ばれている美術は、本質喪失的なものとして排斥されるべきである」(S. 33) と論じているが、彼の意図から見れば、こんにち無対象美術とも称される抽象美術なども、それに含めらるべきものかも知れない。おそらく、それが本質喪失的と評価された理由は、この美術が特定の自然対象に向わず、従ってその対象の本質もしくはエイドスの核心への観照方向を内容とする美的理念を欠くと考えられたことにあると察せられる。けれども、前に一端を眺めたように、抽象絵画といえども、たんに恣意の嗜好に委ねられているのではなく、何らかの超感性的な理念的なるもの・本質的なるものへの観照方向をひそめていることは見のさせない。従って、ここでも美的理念の機能を欠くことはできない。メッカウエルの理念説において重要なことは、そ



れが自然対象に向っているか否かという点にあるのではなく、むしろ芸術の形成作用が独自の自律的な構成的原理に基づいてその感性的な表現として実現すること、そしてこの原理は、それを超えて存在するものに向って指向し、それとの間にいわゆる代表的な関係をさしはさむという点にあると解され、その限りにおいて、その所論には傾聴すべきものが認められる。その意味において、美的理念と称されたものの機能と構造に関する思想は、いわゆる主観的美術、更には非描写芸術と呼ばれるものに向っても敷衍することが許されるであろう。

そればかりではない。右にさまざまな時代の美術について概観したように、どの場合の制作に際しても、作家のまなざしは、アイステーシスの次元を超えたものに対して指し向けられているのが常であった。それは、イデア的なもの・智知的なるもの・理念的なるもの・根源的自然・未知なるもの等々の概念をもって指摘されたものであるが、それらは、制作作用がそれに差し向けられているという意味では芸術の対象（たんなる自然対象ではなく）の「本質的なるもの」と呼びかえてもよく、「エイドス的核心」の名をかりて呼ぶことも許されるであろう。何を本質的なるものと考え、核心的なるものとして目指すかは、芸術観の相違によって異なっている。しかしいかなる場合においても、それは、それ自体としては具体的に芸術的意識の中に現われもせず、作品の中に描写されもしない一種の超越であるけれども、制作作用がそれを構成的原理として欠くことのできない美的理念は、常にそれに対する観照方向を内包してそれを代表するものと考えられるから、従って美的理念は、何らかの超越的なるものを芸術に向って媒介するもの、端的にいえば、制作作用に際してかの超越を内在化せしめるものと考えられることでもできるであろう。さまざまな美術思潮にうかがえた超越への指向は、美的理念の媒介によって、芸術的に始めて可能となるといつてよい。のみならず、バウムガルテン以来の美学上の古典的伝統ともいべき理念的なるものの感性化という図式も、美的理念の媒介なしには、芸術的に実現不可能であろう。これらの事柄から、当然、たんなる感性的作用は直接に超越へかかわる窓を持たぬに反して、美的作用は、美的理念を媒介とすることによって、何らかの超越的なるものに立ち向わねばな

らぬことが察知される。「ästhetisch」という言葉のもつ感性的と美的との二義性については、この点からも慎重な考慮が要求されるのである。

美的意識活動によって産出される芸術も、しばしば超越者や精神的存在との関連において考察される。たとえば存在論的立場に立って、芸術は「包括者もしくは超越者の暗号 (Chiffre)」になぞらえられたり(ヤスパース)、「存在者の真理の自己定立」と定義されたりした(ハイデッガー)。芸術作品を「精神的存在の客体化」と考えて、その複層的な構造が指摘されたとき、その観照のためには、いわゆる実在的な前景層を捉える知覚のはたらきと、非実在的な精神的内包を有する後景層を捉える「高次の直観」のはたらきの一体化が要求されたように(ニコライ・ハルトマン)、いわゆる暗号の解読のためにも、たんなる感性の域を超えた特別の美的表象的作用が必要となる。そして、ここに産出される美的理念を媒介として、観照者は芸術的現象の把握から超越者への道へ差し向けられ、制作者は超越者へ立ち向っている芸術的現象を形成するのである。けれども、すでに明らかとなったように、芸術的現象となって顕現しているものは、美的理念であって、超越者そのものではない。しかし美的理念は、たとえ超越者と同じものではないにしても、それを「指向し」、それを「意味し」、それを「代表する」関係にあるものであった。従って、美的理念を規準とし、その表現として創造される芸術は、超越者そのものの直接的な表現というより、それに対する人間のまなざしを表現するものといふべきであろう。その意味において、超越者は芸術において内在化され、人間的に相対化されることとなるともいえよう。いきおい超越者が一義的に芸術的現象を決定するものではなく、むしろ同一の超越者に対しても多様な美的理念が可能となり、それに基づいて多様な作風の成立が可能となるであろう。けだし美的理念は、形而上学的もしくは存在論的には、その源を超越者の側に発するもの、換言すれば、芸術的主体としての人間に対してはたらきかける超越者のひらめきとして説明されようとも、芸術制作の構造に徹して眺めると、それはむしろ人間の美的表象的作用に源を発するものと考えられねばならぬからである。作風の可能性を不問に付する芸

術の理解は、たんなる抽象に過ぎない。超越の内在化ということは、美的表象的作用によらなければ成立し得ない芸術の、いわば免がれたい宿命である。

カントは美的理念を構想力の表象として説明した。それは、批判主義哲学の限界によって、美的対象との関連における遠心的方向において考察されることが乏しく、むしろ「主観の内なる自然」や「主観の諸能力の超感性的基体」などとの関連における求心的方向が強調されていた。それにも拘わらず、美的理念は芸術に規準を与えてその原型となるものと考えられた。このことは、いくらか一面的に偏するきらいもなくはないが、その反面、重要な示唆を提示するものと思われる。というのは、別の機会に詳しく論じたように（拙著『美学』）、芸術作品を形成する美的表象的作用は、たんなる感性的もしくは機械的な反映作用とはちがって、表象する人間の根源的な生の自覚をもって充たされているものであるが、このような表象作用の内部に産出され、しかもその表象作用を規制しながら芸術制作に関する構成的原理の役割を演ずる美的理念というものを想定するとすれば、それは当然、作品形成のうちに自覚されていく根源的な生の中に根を置き、世界観的に多様であるべき生の特色を映し出しているものと考えられねばならぬからである。美的理念の多様性も、従ってまた作風の多様性も、そこに源泉が見出されねばならない。要約的にいえば、いわゆる美的理念とは、対象とのさまざまな表象的関連の内に、しかも自我の根源を源として生まれる理念なのである。であるから、芸術制作がそれを指向し、美的理念がそれを代表する超越の問題も、究極的には、それぞれの世界観の特質に応じた、人間の生や人間存在がその上において成立する超越の問題に帰して解明せらるべきものであろう。そのような構造を通じて、芸術的内在は、その超越への道につらなるのである。

(丁)

（筆者） 京都大学文学部「美学」教授

moralities, ideologies and the world-religions altogether.

My second point concerns our possibility of being members of a community wherein the relativist worlds are to have been vanquished by selves' unconditional surrender to the Sole Good (which must be mediated by the Personal Truth). —It is suggested that the so-called *peaceful*, not military, uses of nuclear energies should first and immediately be abolished.

The rest of this paper examines the meaning of 'the self', in proper correlation with 'the other(s)' or with 'the world(s)'.

## **Das Problem von Immanenz-Transzendenz im Kunstschaffen**

*von* Tsutomu Ijima

Wenn man die künstlerische Geistesströmung der verschiedenen Zeiten und Völker beobachtet, so entdeckt man, daß das Wollen des Kunstschaffens sich nach etwas Transzendente[m] richtet. Also muß der Charakter des ästhetischen Verhaltens, das Problem des Kunstschaffens deutlich genug zu erklären, nicht bloß bei der Stellungnahme des immanenten Erlebnisses durch *aisthēsis* bleiben, sondern auch den Weg nach der Transzendenz enthalten.

Die Vermittlung zwischen Immanenz und Transzendenz im Kunstschaffen ist so zu verstehen, wie sie auf die Funktion der ästhetischen Idee als die konstitutive Norm (oder Regel) des Schaffens zurückzuführen ist.

Und das Problem der daraufhinzulenkenden Transzendenz, glaube ich, leitet sich von diesem als von dem Menschenleben, welches in der "Vorstellbarkeit" als dem Grundprinzip der Schönheit und der Kunst bewußt ist, getragenen ab.

## **Concrete and Abstract in Primitive Arts**

—Case of Jomon Pottery and Dogū or Clay Figures—

*by* Shigeyasu Hasumi

Since paleolithic art has not yet been found in Japan, the history of Japanese primitive art has its beginnings in the neolithic Jomon period which dates back to 10,000 B. C. The primitive figures or Dogū symbolize