

芸術的価値に関する若干の考察

——フィードラーとヒルデブランド——

物 部 晃 二

一

ここでいう「芸術的価値」とは、ある一定の現実が「芸術的」と呼ぶに値する場合に、その現実のもつ秩序の表象、すなわち、「芸術的現実」の本質構造を意味している。従って、こうした意味における「芸術的価値」は「芸術的現実」を、他の構造をもつ秩序（価値）のもとにある諸現実から区別し、選択するに際して、その基準としてはたらく。考察のテーマとなっている事柄は、「芸術の本質」、あるいは「芸術概念」と呼ぶことのできるものであるにもかかわらず、「芸術的価値」という概念に固執する理由は、この概念が具えている選択基準としてはたつきが、自他の判然とした区別において、芸術的秩序を明瞭に表象することを強いる、という点にある。つまり、われわれがふつう「芸術的」と呼んでいるものの構造を、それが成立する基盤との関係において理解しつつ、しかも、基盤を同じくする他の諸秩序に対する構造上の差異性を判明に自覚することをうながすという点にある。

このような意味における芸術概念としての芸術的価値は、なによりもまず、芸術的現実を、他の構造をもつ現実から区別する徴表であると同時に、個々の芸術事象の自律的で本質的な評価基準として機能する。また、芸術的活動の側からみれば、実現されるべき課題の表象となることができる。

さて、右に述べたような芸術概念に関する問いかけ方、すなわち、芸術的なるものを現実そのものの特定の秩序のあり方に見出そうとする問い方は、芸術に関する理論の歴史において、比較的新しい時代に提出されたといつてよい。Konrad Fiedler (1841~1895) は、このような問題設定を根深いところから行わんとした思想家であったといえる。また、彼の芸術問題に関する貢献は、この点に重点を置いて認められるべきであると思う。まず、問題のなりたちを明らかにするために、フィードラーがいかなる思想状況のもとで、芸術に関する問いを設定したかということを示さばかり述べて先に進みたい。

フィードラーの思想形成が行われた時期の思想界にあっては、発展する経験諸科学の成果がもたらささまざまな意味を度外視することはできなかった。特に、経験科学の成果を認めた上で、その価値をどのように評価するかという問題が念頭にのぼった。自然科学の实在への関心は、ローマン主義的な世界観の退潮をもたらし、芸術に関する問題領域にあって、芸術的なるものが理念的な価値序列の内部において位置づけられたり、形而上学的な世界観の構造との類比対応から規定される、という方向から視線が転ぜられた。この時代においては、自然科学の真、自然科学の实在に対して、美や芸術をどのように位置づけるかという課題がおのずから生じてきたといえる。たとえばロッツェのような人は、理論的認識の関わる存在の領域に対して、価値の領域を分離し、分離された価値の領域に美的なるものを位置づけた。フェヒナーは直接経験科学の方法を芸術に対して適用した。また別の方向においては、合理的に秩序づけられる現実に対して、そこからはみ出した非合理的な現実に芸術を関係させることによってその意味を認めようとした。

いずれにせよ秩序ある現実、あるいは实在に対して通路をもつものは理論的な認識であるということを確認しており、このような認識の領域がまず認められた上で、美や芸術の問題がそれとは別の次元で考えられるか、そうでないときは、一貫した経験科学的態度が芸術の問題に対してもとられたといえる。

ところで、フィードラーが生涯をかけた問題は、芸術的なるものありかを論証的認識の関わる実在をまず念頭に置いた上で、それとは別の次元に求めるのではなく、また芸術を経験的科学的の対象とするのでもなく、このような当時の思想的大勢が芸術に対して採ったのは異った関心において芸術的なるものの解明と位置づけを行うことであつた。すなわち、芸術的秩序を科学的認識のもたらす秩序とは異つた自律的な秩序として認めつつ、しかも同レベルにおいて対等に並びたつものとして位置づけることであつた。フィードラーの課題は、科学に対する認識論、という関係と同一視することができるといふような観点を芸術に対してとることであつたといえる。このことはもちろん芸術の構造を科学そのものの構造と同一視して、前者を後者に対応させることによって理解しえたこととは無縁である。

(当時の自然主義的芸術思潮は、このような不当な同一視にもとづいていたといえる。)

認識論的観点が学的認識の妥当性を問うという意味において認識的価値を問題にすることができるとすれば、(誤解を恐れずにいえば)フィードラーは同様の関係において、芸術的価値を認識論的に解明せんとしたのである。フィードラーが〈klardurchdachte Vorstellung von Wesen der Kunst〉、〈ein allgemein anerkannter feststehender Begriff von Kunst〉、〈der Begriff der Kunst selbst〉、〈der Kunstwert〉、〈der künstlerische Wert〉といふた表現を与えつつ問題としたのはこのような意味における「芸術的価値」であつたといえる。

しかし私見によれば、フィードラーがなしたことは、右のような問題を設定することの正当性を承認させるための基礎作業を行い、芸術的価値そのものの自律的な構造を考察する糸口を確認するに至らしめた点にあると思う。そして、芸術問題に関するこのような考え方を軸にして、芸術的価値そのものを明瞭な表象へともたらすことに成功し、実り豊かな芸術理論への展開を方向づけたのは A. Hildebrand (1847~1921) であると考へる。

以下、両者に対するこのような理解の仕方をもとに、冒頭で述べた問題を二人の思想家を導きの糸として若干考察してみた。この作業は同時に右で述べたような観点からの両者に対する筆者自身の解釈の基本線を示すものである。

だから論述にあたっては、問題の解決を構想するための叙述が、同時に、そのための導きとした思想の解釈であるように工夫した。このことは著述を部分的に引用することがかえって論述の煩雑さや、誤解を引起すような思想家に關して語ることに適すると思つた。

次の章においてまず、芸術的価値の自律的構造を問題にすることができるとはいかなる前提や、先入見、あるいは根本的な価値観から解放されなければならないかということをついでドライバーにもとづきつつ考へた。

二

われわれは「芸術」という言葉や、「芸術的」という言葉をもっており、また、われわれが「芸術的」と名づけている活動や活動の所産、あるいは経験をもっている。

われわれは「芸術的」と呼ぶことのできる他の経験の構造とは区別されるべき経験を念頭におきつつ、そう呼ぶことのできるさまざまな事態を「芸術的」という言葉や、「芸術」という言葉で述語づけたり、「芸術的」という概念に帰属するさまざまな事柄を思い浮べることができるといふ。

ところで、「芸術とは何か」と問うことで、芸術の本質を問うとき、われわれの芸術的経験に關する反省がはじまり、芸術の本質と意味をより普遍的に規定せんとする作業が始る。すなわち、あらかじめその人がいだいている芸術なる概念から出発しつつ、それを反省的に分析し、他の人々の見解と照らしあわせながら、より普遍的な芸術と呼べるものの構造が説明されることになる。

さて、上で述べたようなかたちで芸術の本質を問うとき、この問い方に含まれている事柄について注意しておかなければならないことがある。このような問いかけをしている人は、あらかじめ問いのテーマとなるもの、すなわち「芸術的」と呼べる経験が、構造を異にする他の経験から区別されて、その対象があらかじめ限定されている、とい

うところに出発点をもっている。そして、その場合、すなわち、外ならぬ芸術的なる対象を、他の構造をもつ対象から区別するとき、われわれはある価値尺度によって、芸術的なるものを選択しているのであるということをご否定することができない。

なぜなら、もしもわれわれにとって存在するといえるものが、ただ「そこにある」ということ以外に意味をもたず、われわれがなすことができることは、ただ、その構成要素を分析し、それらの間にある連関から、そうした存在の構造を説明することができるだけである、というのであるならば、そうした探究の対象とはなることのできぬ価値的なものであるところの「芸術的なるもの」は、ただ名目的なるものとして、もともと存在性が否定されてしまいか、そうでないならば、存在そのものの事実的連関からは理解することのできぬ目的や、価値尺度から規定される以外にないからである。

そして、「芸術的なるもの」を選び出す基準となる価値尺度は、多くの場合、主観的な感情の領域に見出されるか、あるいは、概念的意味と類比的に考えられるような意味を表示する役割をもつものとしての価値に認められてきたといえる。このような感情的価値や象徴的価値は、芸術的なるものとしての対象を措定する基準であり、そのようにして措定された対象を分析する場合の指標となっている、ということには注意されなければならない。

ところで、上で述べたかったのは、多くの場合、芸術に関する反省の出発点において、すでに、芸術的なるものを規定する価値基準が、価値基準そのものの反省が行われることなく、働いているということである。そして、ここで問題となってくるのは、はたして、そうした価値基準が、芸術的なるものの本質と照応するに足るだけ自律的であるのか、ということである。こうした芸術的なるものの規定の仕方そのものが、芸術本来の価値を見失わせているのではないか、ということである。

右のようなかたちで生じてくる疑問の内実を反省するためには、現実と価値、に関するところえ方そのものを吟味し

てみることから始めなければならぬ。「現実と価値」のとらえ方に関して、われわれを導いてきたものは、われわれにとつて「存在」するといえるものの中に、実在するといふに値する脈絡ある構造を見出すことができるのは、言語による論証的思考である、という見解である。すなわち、言語による論証的思考だけが、すぐれて現実的なもの（実在）への通路となる、という根源的な前提によって方向づけられながら、あらゆる価値的なものは、実在的なものとは別の領域に認められるか、そうでなければ、最も実在的なものとしての目的としての価値から、存在が序列づけられる、という事態が生じてきたといえる。

その結果、「芸術的なもの」に関していえば、現実の實在的構造とは別の領域にある価値から、その本質が説明されたり、理念的な実在の構造に類比され得るようなものとして、規定されてきた。いずれにせよ、論証的思考を通路として、それに対置する現実一般という、いわば隠蔽された価値観によって支配され、そのことが、「芸術的なもの」を存在の現実的なあり方を理解することから解明することを妨げてきたといえる。

このような「価値」に関する見方から自由になることは、論証的思考を通路とし、それに対置する現実一般という見解の前提となっている事態を吟味し、排除することを意味するが、そのことは同時に、「芸術的価値」が「論証的価値」などとともに、現実そのものから成立してくる姿をみることができるとも得ることでもある。すなわち、このような見方から自由になることが、もろもろの価値に対する見解に、どのような変化をもたらすか、ということを一応度外視するとしても、少くとも、芸術的価値を、論証的価値とともに、現実のなりたちそのものから理解する視点を与えるといえる。

そのためには言語的思考活動だけが専断的にそこへと関わることのできる通路をもつ実在というものは前提されたり、仮定されたりすることはできず、論証的思考活動は自己の活動に内在する秩序、あるいは形式に媒介されるかぎりにおいて高度に現実するといふに値するものを形成することができるにすぎないということ、そして、思考の秩序

に組みこまれることなく、他の秩序のもとに置かれる可能性をもつところの現実の構成要素があるということが、いえなければならぬ。

この章の以下において、右のことがいえるための条件を正当に見出すために、そのための重要なよりどころとなると考えられる次の二つの観点から考えてみたいと思う。

まず、論証的思考活動の媒体としての、言語あるいは記号についての反省がなされなければならない。これは、言語の形式によって形成される思考活動だけが、現実一般を志向するかどうかを考えてみるためである。そして、第二の点は、知覚や、感性的表象に関する吟味である。これは、知覚や表象の現実的なあり方を反省するためであって、もしもこのことがなされなければ、言語形式によって構成された概念的な世界が、实在性をもつ唯一の世界である、ということが否定されたとしても、知覚や表象の世界に实在性の根拠が求められた上で、そこをよりどころにしなから、秩序ある現実が形成される可能性は、やはり、論証的な形式以外においてではないと、独断されるという事態が生じるからである。

まず、言語や記号に関する問題についていえば、言語形式や、記号体系に関わる問題は、知覚や表象が、われわれに与えるとおりに实在というものがなり立っているのではない、という反省から生じてくる。すなわち、知覚や表象によって实在なるものが所有されるのではなく、言語を介する概念によってはじめて所有されるのである、ということが確信され、その上で、そうした概念の实在性について吟味されるようになるわけである。しかしながら、ここにおいて注意されなければならないのは、概念そのものに实在性が帰せられるという見解に対して、他の見解、すなわち、概念はただ精神による抽象にすぎず、われわれの表象能力の介入と切り離された独立性を考慮することができない、とする他の見解が対立的にあらわれることがあっても、両方とも、存在者を表示する普遍的な手段は言語形式によってもたらされた概念である、という点で一致している。つまり、こうした見解においては反省が、すでに高度に

展開された概念的思考の領域において始められており、その結果、概念的思考に対する存在、という関係だけが、われわれの存在に対する唯一の高次な関係であるかのような事態が、暗黙に前提されるようになったといえる。そして、真実在を求める精神は、その目的に至るのに、言語形式による論証的思考活動以外の通路をたどることができないかのように考えられることになる。

ところで、このような考え方を批判する観点というものは、どこに見出すことができるかということが問題になるが、概念的思考活動が展開するための必須条件であるところの、言語や記号に関する反省がその手がかりを提供する。そして、言語による論証的思考そのものの実在に対する相対的価値を明証するためには、あらゆる世界観の枠組を規定し、しかも、その枠組を反省するためのいわば究極の吟味装置となすべき心身関係に関する反省を、言語や記号をめぐって行うことを必要とするが、この論究ではこの点に関する検討の過程をたどることはせず、ただ次の点を指摘するにとどめたい。

すなわち、言語の原現象はあくまでも「話す」という表現運動自体にあり、記号とその意味という二つの要素の二元的分化は、この原現象の反省による抽象の結果であるということ。それ故、こうした言語的表現運動自体の外部にその存在性が帰せられるような概念内容や存在物が、言語において表示され、運ばれると考えることは誤りであるということ。そうではなくて、言語において生じている事態は、何よりもまず、言語という存在において展開され得るかぎりにおける存在の一形態が、そこにおいて現実しているということ——従ってまた、論証的思考が始まるのは、すでに、言語という形式において展開されているかぎりにおける現実からであるということ——が指摘され得る。

そしてこのことからいえることは、言語的論証能力を現実の総体に対置し、そこに至る通路を、その活動にだけ認め、現実把握の限界を論証的思考の限界だと考えることは、事態を見誤らせるものであるということである。言語による現実把握は、その端緒において限界をもっている。そして、言語的論証形式による現実把握は、言語という形式

によって形態づけられたかぎりにおける現実に出発点をもっているのであるから、その現実把握の限界は「可能的認識の彼岸にあるのではなく、此岸にあるのである」ということが自覚されたとき、現実するといえるものに對するわれわれの關係に關して、別の視野が開かれる。すなわち、言語による論証的思考活動によって展開され得ず、その出発点において捨象されることを余儀なくされている素材的現実の存在が視野の中に登場してくる。

そして、こうした視野において、悟性に對する所与と考えられたり、不完全な認識、という位置にあつた感性的なるものとふつう名づけられている領域に關する吟味がなされなければならない。

經驗論的な見地から、感覺や、知覚や、直觀的表象といった感性に起源をもつと考えられるものに、認識の起源を帰せんとしたり、批判主義的見地が、悟性ととも、認識における對等の起源としての位置を承認したかにみえる。すなわち、感性に直接与えられるものが、そのまま実を表示するのではない、ということとは当然であるとしても、感性的なるものは論証的思考活動の出発点であり、また命題の現実性を規定する最後の法廷と考えられる。たとえ、このようにして獲得された現実に、物自体としての資格が否定され、「現象」としての価値が帰せられるにすぎないにしても、現実性の源泉は感性に求められている。

しかしながら、ここにおいても注意されなければならないのは、感性的なるものはあくまでも、所与的なものであり、受容されたものであり、人間の認識主觀に勞なくして与えられる素材と考えられているということである。そして、こうした見方においては、論証的な操作が感性的所与に加えられた瞬間に、感性的なるものは限界づけられ、記号化されて、他の感性的所与と関連づけられるという運命にある。

ところで、感性的なる素材的現実そのものの本性に關する理解を妨げてきたのは、ここでも、論証的思考活動に對して感性が素材的現実を提供し、論証的操作のもとで、はじめて、實在性にあずかることができるという、隠蔽された前提である。そして、感性的なる素材的現実の本性を、論証的なるものに特別の価値を置く観点から解放されて、

そのありさまを考える視点はどこに求められるか、ということが問題になる。

十九世紀中葉から盛んになってきた感覚や知覚に関する生理学からのアプローチは、知覚像や表象像は、神経組織や種々なる感覚器官の協同に終始依存しながら構成され、その起源においても、決して単に受容的なものではない、ということをつらやりにした。しかし、このような起源をもつものとして理解された直観的形態も、ある操作の介入という観点から考えられる場合には、それらはやはり、限界づけられたもの、言語的記号に置きかえられ得る形態と考えられてしまう。そして、感性的な形態の起源のあり方というものが忘れられてしまふとき、生理学的な心理学を基盤とする実証主義が、かえって、感性的なるものの姿をおおい隠してしまふ、ということがいえる。感性的な形態それ自身に独自の形成過程を認めながら、秩序ある形態をもつ現実を形成する操作が始るのは、感性的形態がある段階において、それ自身の展開を終結した地点からである、と考えることは、現実のなりたちを説明するに際して、すでに独断的な見方を導き入れることになる。感性的形態は概念的思考の形式に組みこまれるときには、常に、ある段階においてその展開を終結し、しるしづけられ、固定化されざるを得ないということは認めるにしても、しかし、感性的形態がそのような操作にあずかること以外には、秩序ある現実の形成のために、自己を役立てることができないと考えるのはやはり誤りである。

感性的形態はいずれにせよ、悟性的認識の素材として考えられる場合に念頭に思い浮べられるような確固とした所与的地平として、そこにあるのではなく、それ自身の展開を、概念的思考以外にまたねばならぬところの、明証性と限定性において不安定な、移ろいやすい様相を示していることが自覚されねばならない。

ここにおいて次のようなことに気づくことができる。すなわち、論証的思考に対置するような現実一般なるものは考えられないということ。従ってまた、思考形式に対する内容を形成する感性的な素材的現実一般という静的な対置もまた考えられないということ。現実一般があつて、それに至ることのできる通路としての論証的思考というものは

なく、論証的思考は、言語形式によって展開されるかぎりにおける現実を、その展開のプロセスにおいて実現しているのであるということ。われわれの精神操作は、その操作が実現せんとする秩序（価値）に組みこまれるかぎりにおける素材の現実の要素を、そのプロセスの端緒において選択しているのであるということ。そして、このことを現実の構成要素の側からみれば、自己のもつ価値を発揮することができるのは、その要素を秩序づける形式に組みこまれるかぎりにおいてであるということ。（たとえば、自然科学的な認識操作にあっては、測定的な値としての距離は、科学的な認識のプロセスに組みこまれることによって価値をもつが、眼前に表現されている距離感とは捨象されるし、また、色彩そのもののもつ感性的価値は、こうしたプロセスにとっては価値をもたない。）

以上、言語に関する反省から、言語における論証的形式だけが、高度に現実するというに値するもの、実在的なものにあずかるという見解がはらんでいる根源的な価値観から解放されると同時に、言語的現実そのものを観察する視野が開かれることになる。また、感性的現実の実際的なあり方の吟味から、感性的現実そのものの展開可能性を問題にすることができるようになる。すなわち、以上の事柄は、論証的組織とは別の秩序（芸術的秩序）を念頭に置きつつ、言語的現実や、感性的現実、あるいは、これらの相互浸透の現実的なあり方を観察する道を開く。

次章においては、視覚の存在を前提として、感性的に表象され得る形態の現実の視野を限定しながら、造形芸術的秩序と呼び得る、現実における秩序のなりたちについて考えてみたい。

フィードラーは、視覚に対して妥当する現実における秩序が成立することを確認した人とみなされている。このことは、否定されることはできないけれども、造形的な芸術的現実の構造に関する明瞭な表象、すなわち、彼の意図した〈Klarturchachte Vorstellung von Wesen der Kunst〉を彼自身から期待することはできないと思う。何故に、芸術的秩序の構造を明瞭なかたちで規定することができなかつたか、あるいは、彼自身の議論から展開する可能性が

閉されているか、ということに関しては、フィードラーの著述を立入って吟味する必要があるが、ここでは、何よりもまず、冒頭において述べたような問題設定を、包括的な哲学的視野において行った人として位置づけた。このことは、フィードラーの業績を、視覚芸術に関する事柄に限ることなく、彼自身も意図していたように、造形芸術以外の芸術分野に関する考察を、彼の哲学的基礎作業の成果にもとづいて展開する可能性に注意を向けさせると思う。(フィードラーのライフワークを芸術に関する問題解決のために包括的な哲学的基礎づけにあるとして、その思想を検討した人として、フィードラーの成果に対しては否定的であるが、G. Klöse をあげることが出来る。)

フィードラーのように広汎な哲学的視野をもたないが、視覚に関わる現実限定しつつ、造形的な芸術的秩序の構造を明瞭にし、ひいては、一般に、芸術理論のあり方を方向づけるためのモデルを提供すると考えられるのは、ヒルデブランドの思想であると思う。以下、ヒルデブランドにもとづきつつ、冒頭で掲げた問題を考えてみたい。

三

われわれが、ふつう知覚像と呼んでいるものも、すでにそれ自体、ある一定の形成活動の結果であって、知覚能力さえあれば、直接、感受することのできる實在の形態ではないことは当然である。知覚的現実がある程度恒常的であるとみなされる理由は、行動を有効に導くために生命体に要求される対象の限定や、言葉の助けによって形態が分節され、固定化されて表現されることにある。このような形態に対する価値づけなしには知覚的現実を安定したものとして想定することはできないであろう。

ところで、知覚され得る現実や、感性的な表象的現実そのものの展開可能性を見失わせる原因は、行動の流れのもとで、そこにおけるある一定の契機として価値づけられたり、言葉によって分節され、しるしづけられることによって、感性的なる形態そのものの現実には注意が向けられないという点にある。それでは、感性的な現実の展開を、そこ

に存する任意の諸要素の言語的なしづけへと移向するのではなく、感性的な形態の現実を、直接、視覚することのできる秩序へ、すなわち、視覚に対して妥当する（価値をもつ）秩序へと展開することのできる可能性は、いかなる根拠において見出すことができるであろうか。そのことが以下の課題である。

いま、ある視野において、一つの直方体をした箱があるとす。われわれはこの箱の立体としての形状を、ある瞬間、ある地点から一度に見てとることはできない。すなわち、われわれがその場合に見取るのは、直方体をした一つの見え姿であって、視点を変えれば、同じ立体の別の見え姿があらわれることが予想される。このように、立体的なるものの形態を一挙に見てとることができないにもかかわらず、一つのまじった立体として受けとることができるとは、われわれがはじめから、箱なる直方体を空間において表象しているからに外ならない。すなわち、直方体なる概念を所有しているわれわれが、その概念による意味づけによって、あるまじった形態として表象しているからである。このように形成されたものとしての対象の形態が、知覚能力さえあれば、直接に受容され得る形態と考えられるのは、その形態が形成される過程を飛越えることができるほどに、経験が秩序づけられていて、その形態の素性が念頭にのぼらないからであるといえる。

しかしながら、実際に直方体の箱を前にしているわれわれの知覚的現実には立ち戻るとき、比較的安定したものと想定されていた形態が、異った様相のもとにあらわれてくる。われわれが、箱から何かをとり出すために、その箱に手をかけるときには、漠然とした箱の知覚によって、それを位置づけることで充分用が足りる。しかし、そのような行動の流れからいったん離れて、箱を注視するとき、箱の一つの見え姿は、そのまま一つの安定した全体的印象として保持されることなく、われわれの注意は、視線によって、その形態の輪郭を継起的になぞることに向けられる。つまり、純粹な視覚的印象、あるいは、いわば光学的な過程によって成立する見え姿を現出せしめる眼の機能が、同時に、対象をめぐりつなざる機能をもっていて、それら二つの機能が、不安定なかたちで、共在していることに気がつく。

そして、視線が対象の立体性をなぞっているときには、見え姿は、そのためのデータを提供しているということが理解できる。

われわれの感性的現実とは、合目的な行動の流れや、概念的意味を遠ざけて観察するとき、このような見え姿と、一つのまとまりある形態を表現するために供せられる視線の移動（もちろんここには、身体そのものの移動にもとづく視線の移動が含まれる）という二つの要因から成り立っていることがわかる。実際の感性的現実とは、両者の不安定な相互連関からなっているにしても、このような二つの要因に分析することが可能である。見え姿の契機には、形態の光学的な二次元像、色彩に満ちた影像が対応し、視線の移動という契機には、究極においては、対象を移動する点の移動に等価な輪郭線の空間的位置関係から成立する三次元的な立体の表象が対応する。このような立体性の表象における視覚の役割は、あくまで、触れつつなぞるといふ意味での触覚機能に帰属し、触れ得るといふ予想のもとに、触覚を代理するという機能をもつ。そして、このような形態の表象に際しては、色彩の印象は捨象される。（このような形態の表象方式は、線によって図示され、厳密な空間的位置関係が方法的に規定されるとき、対象の幾何学的形態を示すものとなる。）

われわれは、ふつう、ある対象を前にして、その対象の全体像を一目でとらえることができるほど離れているときには、見え姿に含まれている徴表から、その対象の立体性を読みとりつつ、それを一つの立体的形態として表象する。また、その対象の全体像を、一目でとらえることができないほどに接近しているときには、視線や手でそれをなぞりつつ、一つの統一ある形態として表象する。このように、比較的安定したものとして、注意しさえすれば、いつでもその形態を直接に知覚することができると考えられがちな、形態の現実というものは、右に述べたような二つの要因の不安定な混在からなっており、ある形態の明瞭化の可能性は、直接的な知覚印象においてでなく、その都度、二つの要因の合法的な関係を探り出しながら、それらを、表象されるべき一つの形態へと関係づけることに存するので

あるということが理解される。従って、明瞭な形態の現実とは、直接的な知覚印象においてでなく、対象が現前している場合も、表象において存在することとなる。われわれが知覚的現実を、安定した形態からなる現実と考えるのは、慣習からくるある信念のもとに、ただ漠然と想定されているにすぎないことがわかる。

ところで、折々の表象によって、形態的現実が分節的なるものとして成立するとはいえず、たとえある形態が表象されたとしても、そのままでは、それを持続的なるものとして保持し、他の形態の表象と関係づけることのできる保障はない。この事情は、文字によって表記することなしには、いかに記憶力の秀れた人でも、思考をより高度に展開することができないという事情に似ている。すなわち、注意にもとづく操作によって、一時的に安定を得る形態表象もある程度以上の展開を期待することはできない。ここにおいて登場するのが、造形的表現活動と呼ばれるべき、表現操作である。視覚印象あるいは見え姿と、形態表象の間にある断絶を止揚し、直接知覚することのできる形態表象（可視的形態表象）を実現することのできる操作は、造形的表現だけである。

たとえば、子供が紙の上に、多様な感性的現実から、輪郭線と陰影を抽象して、単純な描線によって、直方体の箱を表現するときでさえ、たとえ貧弱ではあっても、箱の形態表象は、視覚に対して安定した場所を獲得する。さらに、箱の形態表象と他の表象、たとえばそれが置かれている部屋の形態とを、統一的な形態へと結合する操作も可能となる。そして、画家や、彫刻家に関心をもつのは、形態表象を効果的に引起す諸契機を、不安定な感性的現実から抽象して、形態の表象を定着することである。画家は、色彩、描線、明暗といった二次元的徴表によって、空間的な形態の表象を効果的に表現しようとし、彫刻家は、予想されるさまざまな角度からの見え姿を、立体的な物質的素材に操作を加えながら、一つの三次元的な形態表象へと統一せんと努力する。

画家や、彫刻家が、感性的な現実において、一定の秩序を形成せんとするとき、この秩序という観点から、まず何に関心を向けるかといえ、こうした形態の表象である。色彩や明暗は、形態という秩序のもとにおいてのみ意味を

もつ。いかに、色彩や明暗に関心が向けられている作品といえども、一定の形態表象に関係づけられているかぎりにおいて、自己の価値を発揮することができるといえる。色彩や明暗そのものには、高次の秩序への契機は存在しないからである。このことは、色彩が表現の本質的契機でないところの、彫刻作品について考えてみれば、よく理解できる。

絵画的表現においても、彫塑的表現においても、表現された形態における秩序に関心がもたれるのであるからには、直接的な知覚像と、対象の現存に依存せぬ表象像との区別は本質的な意味をもたないことになる。あらゆる表現された形態の価値は、固定した形象として外側にあると誤って考えられがちな対象の形態との模写的な一致、不一致によって評価されるのではなく、なによりもまず、形態表象を有効に引起すかどうかで評価されるのである。

形態表象はこのように、表現操作によって、可視的な表象として実現されるが、それでは、この可視的表象は、より高次の秩序のもとに考えられることができないであろうか。そのような高次の秩序が考えられるとすれば、それが造形的表現における芸術的価値であるということができる。

ところで、個々の形態表象は、二次元的な徴表において感受されているにせよ、変移する見え姿において統一的に表象されるにせよ、限定された空間として表象されている。すなわち、形態表象は、多様な感性的現実の諸要素の中から、一つの部分空間として表象できるように、ある要素を選択し、関連づけることによって成立している。このような結合点としての空間が、様々な感性的諸要素が統一的な形態表象の構成要素となることを根拠づけているのである。このように、個々の形態表象が、限定された空間として表象される以上、必然的に、より包括的な空間の表象、統一的な空間の表象を前提としている。それ故、造形的表現における高次の秩序を問題にする場合には、この統一的な空間と、そこにおいて限界づけられた空間において成立している形態表象との関係を、本質的なものとして考えなければならぬ。ある単一な部分空間の表象としての形態表象は同時に、それをとり囲む空間の境界づけにおいて

成立する。このような両者の関係を考えるために、単一なる形態表象と、それをとりまく空間との関係が、単純なかたちで認められる、彫塑的表現を例にとりたい。

表現操作の介入なしに関わる感性的現実にあつては、形態は、それをとり囲む空間との関係において、われわれの注意にあらわれることはない。感性的現実から、形態の表象に関わる徴表を抽象し、部分的空間として統一的に表象され得る形態を形成せんとする表現操作において、はじめて、形態と空間の関係が重大な意味をもつ。形態表象とそれを自己のもとに含む空間とは、必然的に相即するものであるから、彫刻家が、たとえば、表現素材である石を刻みつつ、ある一定の形態を形成せんとする場合には、常に、その操作が同時に、それをとりまく空間の生々した表象を引起すように制作することになるのである。それ故、その彫刻家にとって、表現素材としての石の塊は、それを彫り刻むことによって別の形にするものとして考えられているのではなく、はじめから、そこにおいてある形態を現出せしめつつ、そのことで自らも同時に生々と表象されることになる、一つの空間として考えられているのである。従つて、ここでは、形態と空間は、相互依存的で、一方がなければ他方も現存せぬ、というあり方をもっている。孤立されて把握されるかにみえる形態は、普遍的な空間表象へと秩序づけられることによって、安定した秩序のもとに置かれるのである。そしてこのような空間表象、すなわち、可視的な形態の現出によって、表象可能となる統一的空間こそ、感性的現実における芸術的秩序の表象であるといえる。

ところで、彫塑的表現をこのように理解することで、彫塑における形態と空間との関係が、ふつう考えられるように、それ自身の境界において完結する実体的なるものと、それをとり囲むものという、悟性的判断を介した関係としてではなく、部分空間と全体空間、というあくまでも、われわれの感性的表象の領域内でとらえられたからには、絵画における形態と空間の関係も、彫塑的表現におけるそれらの関係と、原理的には相違しないものとして理解される。絵画的表現においても、形態を表現すること、すなわち、形態表象を定着することが、同時に、統一的な空間の表

象を可能にするという関係が成立する。しかし、ここにおいては、単一的なるものとして、一つのまとまりにおいて表象される形態をどれに定めるかが、不明瞭な場合が多い。たとえば、一つの箱の形態表象は、それが置かれているテーブルや、花びんと結合されることによって、再び一つの形態表象のもとにまとめられるように、ある形態表象が一つのまとまった要素であると規定する規準は存在せず、それが置かれている状況に相対的である。右の叙述において便宜上、箱とか、テーブルといった言葉を用いたように、言葉の助けを借りて、意味による形態の分節は可能であるが、意味による要素の分節は、形態表象に関して、必然的な対応をもたないし、またもつ必要もない。画家が求めるのは、任意の可視的形態を表現しつつ、統一的な空間の表象を実現することである。また、絵画に恒常的な秩序を保障するものは、統一的な空間表象としての、「空間値 (Raumwert)」と呼ばれるべき、芸術的価値である。

言語的には構成することのできぬ現実の諸要素を、ある一定の秩序のもとに表象することを可能にするのは、こうした統一的な空間表象である。このような「空間値」にあずかることなしには、個々の形態は、概念的な意味内容を図示するものとしての価値をもつことがあっても、視覚に対して妥当する価値をもつことはできない。また、統一的な空間表象のもとに秩序づけられることによって、はじめて、色彩や、明暗や、距離感といった感性的現実の諸要素は、推移する時間のうちに、いわば、不可逆的に解消されることなく、可逆的にたどることのできる秩序のもとに置かれることになる。視覚に対して妥当する感性的現実における恒常的なるものは、可視的なる諸要素によって実現された、統一的な空間の表象である。

造形的な表現操作によって実現される価値、すなわち「空間値」は、比喩のない方をすれば、変移してやまぬ感性的現実を、統一的な構造へと按配することのできる関係式の値であるということが出来る。多様な諸項の選択は、芸術的という値をもつ、この関係式の値に妥当するかぎりにおいて、それぞれの作品制作者にゆだねられる。芸術的価値としての「空間値」は、いわば、感性的現実が秩序のもとに置かれる場合の「結合点」であるといえる。また、

造形的な芸術的秩序と呼ばれ得る現実における秩序は、統一的な空間表象という値を基準として、選択される。このような秩序の表象は、造形的芸術活動を導くことと、作品の評価においても、その基準として作用することができ⁹⁰。

空間的形態が感情や意味表象とどのように関わるかについては、別の機会に問いたい。(丁)

テキストと主な参考文献 (フューチャー及びヒマンブランチの思想を主題的にとりあげているもののみを掲げた)

- K. Fiedler; Schriften über Kunst, hsg. v. H. Marbach, 1896.
; Schriften über Kunst, II, hsg. v. H. Konnerth, 1914.
- A. Hildebrand; Das Problem der Form in der bildenden Kunst, IV Aufl., 1905.
; Kunsttheoretische Schriften, 1961.
- A. Riehl; Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, in: Vierteljahrsschr. f. wissenschaftliche Philosophie, 1897.
- H. Konnerth; Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers, 1909.
- H. Cornelius; Elementarsätze der bildenden Kunst, II Aufl., 1911.
- E. Tross; Das Raumproblem in der bildenden Kunst, 1914.
- G. Klose; Die Kunstphilosophie Konrad Fiedlers, Ihr Problem, ihre Entwicklung und ihre Bedeutung als philosophische und kunsttheoretische Leistung, 1922 (dissert.)
- H. Panet; Konrad Fiedler und das Wesen der künstlerischen Tätigkeit, 1922 (dissert.)
- K. Stagnin; Vom Wesen der künstlerischen Tätigkeit, Seine Darstellung und Deutung in der Kunsttheorie Konrad Fiedlers, 1962 (dissert.)
- H. Faensen; Die bildnerische Form, 1965.
- E. Decker; Zur künstlerischen Beziehungen Hans von Marées, Konrad Fiedler und Adolf Hildebrand, 1967 (dissert.)
(筆者 関西大学文学部〔美学〕助手)

Einige Betrachtungen über den künstlerischen Wert

— Fiedler und Hildebrand —

von Koji Monobe

Unter dem Begriff “künstlerischer Wert” wird hier die Vorstellung einer bestimmten Ordnung eines bestimmten Seins verstanden, dessen Seinsart des Namens “künstlerisch” würdig ist.

Die Struktur des künstlerischen Wertes in diesem Sinne kann man nicht durch die Analyse des schon vor der Untersuchung vorausbedingten “Künstlerischen” und die Erklärung dessen Wesens ausfinden. Denn hier wird gerade nach dem Maßstab gefragt, dem gemäß ein Sein als ein Künstlerisches von den anderen mit anderen Strukturen (i. e. von anderen Werten) unterschieden und ausgewählt werden soll.

Nach der Struktur des Wertes in diesem Sinne zu fragen, wird erst dann möglich, wenn man sich möglichst vom Maßstab des Wertes, welcher im Anfangspunkt der Reflexion über die Kunst schon wirksam ist, befreit. Das bedeutet, sozusagen, zu suchen, frei von allen Werten, nach dem künstlerischen Wert an sich, d. h. nach dem Wesen der Kunst als Grund, der ein Sein als künstlerisch sein läßt.

Um auf solche Weise fragen zu können, muß man vor allem die Meinung loswerden, daß nur das diskursive Denken unter allen Dingen, die auf das Prädikat “existieren” Anspruch machen, die Struktur des Zusammenhangs, in dem ein Sein gewürdigt wird, wirklich zu existieren, entdecken kann. Denn diese Ansicht über dem Wert an sich ist schon durch die ursprüngliche Wert-Ansicht, daß nur das diskursive Denken vorzugweise das Wirkliche betrifft, vorausbestimmt worden, und diese Tatsache hat uns verhindert, das Künstlerische durch die Erklärung der wirklichen Seinsweise des Seins zu verstehen.

Um uns von solcher Ansicht über den Wert, nämlich daß die Wirklichkeit überhaupt dem diskursiven Denken entspricht, zu befreien, braucht man die in ihr vorausgesetzte Sachlage zu prüfen und dann auszuschließen. Das bedeutet aber zugleich : man gewinnt damit den Gesichtspunkt, woraus man sehen kann, wie der künstlerische Wert zusammen mit dem diskursiven Wert u. s. w. aus der Wirklichkeit selbst entsteht.

Diese Prüfung kann aus zwei Gesichtspunkten geführt werden. Erstens, durch die Reflexion über die Sprache, die zum Zustandkommen des diskursiven Denkens die notwendige Bedingung ist. Zweitens, durch die Reflexion über Wahrnehmung und Vorstellung.

Durch die erste wird gezeigt, daß dem diskursiven Denken nur eine Form der Wirklichkeit gehört, insofern sie durch die Form der Sprache vermittelt ist, und ferner daß es noch Wirklichkeitsmaterial gibt, das sich durch das diskursive Denken nicht entwickeln läßt.

Durch die letztere wird offenbar gemacht, daß man das Wesen der Sinnlichen nicht mehr nur das Gegebene für das diskursive Denken halten darf, sondern die sinnliche Vorstellung ihre eigene Entwicklungsform besitzt, und immer tätige Wirklichkeitsmaterial ist.

Was K. Fiedler mit den Worte "der künstlerische Wert", "klardurchdachte Vorstellung von Wesen der Kunst" u. s. w. ausdrücken wollte, und dessen Erklärung zur Aufgabe seiner Arbeit machte, ist, unserer Meinung nach, gerade "der künstlerische Wert" im oben gesagten Sinne. Und seine Gedanken sind uns darin aufschlußreich, daß er diese Aufgabe ursprungweise und im umfassenden Blickfelde vor uns vorgelegt hat.

Der Beitrag von A. Hildebrand ist, so darf man sagen, daß er, indem er die Forschung von der Struktur des künstlerischen Wertes auf die Wirklichkeit für den Gesichtssinn beschränkt, die Struktur der in ihr zustandkommenden Ordnung klar gemacht hat.

Er erkannte die Möglichkeit an, daß zwischen der in Darstellung und Operation verwirklichen Formvorstellung (sie wird als Raumteil vorgestellt) und dem für diese Vorstellung notwendig vorausgesetzten Raum (Raumganze)

eine einheitliche Raumvorstellung (Raumwert) besteht. Er dachte nämlich den einheitlichen Raum, der durch den Ausdruck der direkt sichtbaren Form vorstellbar wird, als die für den Gesichtssinn gültige künstlerische Ordnung.

Diese Betrachtungsweise des künstlerischen Wert würde wohl, wie Hildebrand selber bemerkt, für die weitere Erläuterung der andersartigen künstlerischen Ordnungen ein Modell anbieten.