

# 哲学研究

第五百二十三号

第四十五卷  
第五册

## 芸術と言語

吉岡健二郎

最近造形芸術が一種の言語とみなされ、視覚言語とか造形言語、或いは形式言語といった言葉が美術関係の書物などにおいて屢々使用されている。芸術を言語との類比において考えるところから、芸術活動を造形思考と呼ぶこともなってくる。すなわち通常の人間の思考が通常の意味での言語に即して遂行される如く、芸術活動は造形言語を用いて行われる造形思考だというわけである。

芸術活動を言語活動との類比の下に考察するということは、ワルター・グロピウスが第一次世界大戦後、ヴァイマルに設立した芸術の実践的教育機関、バウハウスの運動以後、特に一般化してきた現象のように思われる。現在では視覚言語、造形言語、更には建築言語、映画言語といった言い方で、かなり一般化しているようである。

以下に少しく考察してみたのは造形芸術と呼ばれているものと言語との間の類似性と相違との問題であり、いわゆる言語の内部での問題、例えば文芸的言語と理論的言語との間のそれといった問題ではない。

x x x x

ウィーン学派の美術史学者D・フライが第二次世界大戦後しばらくして上梓した著書の一つに『比較芸術学の基礎づけ』という題のものがある。これはエジプト、西アジア、ギリシア、西欧、東欧、東アジアなどの各文化圏

の芸術が、それぞれの文化圏固有の空間・時間観念を、どのように反映しているか、逆に又、人間の直観の形式としての空間・時間のそれぞれの在り方が、造形芸術の具体的表現形式をいかに規定しているか、を各文化圏の基本的作例に照して比較検討したものである。造形芸術はそれぞれ固有の法則に従って秩序づけられた一つの世界ではあるが、そして又その秩序は直観的に形成されて行くものではあるが、かかる形成活動そのものが、その活動を行う集団もしくは個人特有の空間感覚・時間感覚によって制約されていることも否定できぬ事実である。芸術的表現形式は、暗黙の中にその表現形式を規定している空間・時間観念を示しているというのがフライの立論の前提となっている。

ところでフライは、この様な比較芸術学という名称は、比較言語学にならって思いついたものだと言っている。つまり彼の考えでは、言語というものは種族的・文化的統一を最も厳しく表現するものであるが、各文化圏の芸術も、言語と同じ様にそれ自身で完結した種族的統一を示すものだというわけである。従って各芸術圏を比較検討しながら一方では同一性と類似性とを基礎としてそれら芸術圏の親近性や相互関係、或いはより包括的で上位に立つ芸術圏への従属的關係といった点を明らかにし、他方では、差異性を基礎としてそれら芸術圏の特殊性、それら相互の緊張関係、又それらの独自性や唯一性などを説明して行くことが、比較芸術学という学問の課題になってくるわけである。フライはこのような課題を解決して行くための基本的な座標の設定に努めているのであるが、彼はそれを、芸術というものが創造的な自我の根柢より生ずる意志的表現であり、又自我と世界との間の性格学的に規定された対決の仕方の証明であり、且つ又歴史的人間がこの世界に対してとるところの一定の態度の表現であるということから導き出すとして行っている。即ちフライにとって芸術とは表現という人間的な活動に他ならないのであり、人間は表現活動を通じて自己の存在を確保して行くのだということになる。

かくてフライは芸術を表現の問題としてとらえ、且それを言語との類比において眺め、彼の比較芸術学なるものを提出したのだと考えることができる。するとただちに我々の頭の中に浮んでくるのは、『表現の学及び一般言語学と

しての美学』を著したイタリアの哲学者ベネデット・クローチエである。クローチエがドイツの言語学者カール・フオスラーやオーストリアの美術史学者ユリウス・フォン・シュロツサーと個人的な交際を持ち、殊にフライがウィーン大学でシュロツサーに接している点を考え合せると、フライの芸術観にクローチエの哲学が影響を及ぼしたと推測してもそれ程見当違いではないと考えられる。この点に関してはフライ自身、クローチエがウィーン学派と密接なつながりがあり、よい影響を及ぼしたといっているのだから間違いはない (D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, S. 226a)。しかしフライは、必ずしも芸術史が言語史と一つになるとは考えておらず、むしろ両者の関係を認めつつ區別するという態度をとっている。それは哲学者が統一的原理により大きな関心を持ち、美術史学者は具体的な相違の面により強くひかれるということから生じたことだとも考えられる。従ってフライは例えば「芸術作品」というものはそれが人の心 (Seele) を充した瞬間に凡ゆる他のものをしめだしてしまふ」というクローチエの見解を正しいとしながら (Frey, *op. cit.*, S. 90)、一方では同じクローチエの次のような言葉は拒絶する。即ち「我々が我々の精神の中で或形態や像を内的に明確に生き生きとみさえすれば、芸術作品は既に完成されたのであり、絵筆や鑿を手にとるかどうかは全然関係がない」とか、更には「我々が外的な芸術作品と呼んでいるものは、もはや芸術作品ではない」(Frey, *op. cit.*, S. 85) とかいうのに対して、フライは、「所謂この外的な芸術作品こそ芸術作品なのであり、内的芸術作品などというものは存しない」(Frey, *op. cit.*, S. 86) と反論し、作品は徹底的に、そして余すところなく客観的な形式をとった時、そして完全に言葉、音、空間的形式になった時、はじめて成立するのであり、対象はそれが具体的になればなる程一層美しいのだと考えている。

これらのことからクローチエがウィーン学派に大きな影響を与えていたこと、そしてシュロツサーにつながるフライもクローチエには大きな尊敬を払っていたこと、しかしそれにも拘らず、フライは、自分なりの芸術表現観を保っていたことなどが知られる。つまりフライが芸術を表現の問題として考えていたこと、そして又芸術を言語との類比

において考えていたこと、これは明らかであるが、それがクローチェに直接由来するものであるか否かは、未だ必ずしも断定できないというわけである。

ことに近代の芸術学や芸術哲学の歴史を振り返ってみる時、芸術は多かれ少なかれ、表現の問題として、そしてまた一種の言語として考察されてきたことが明らかである以上、芸術を一種の言語とみなすフライの立場は芸術学の歴史の上では極めて自然なものだとさえ言えるのである。殊にフライが学んだウィーン大学で一八九七年から一九〇五年まで美術史の教授であったリーグルは、芸術を言語とみなしながら、『諸美術の歴史的言語研究』(Regel, *Historische Grammatik der bildenden Künste*)という講義を一八九九年夏学期に行っているのである。この講義の草稿は一八九七年八月、リーグルが大学の講義を休んだ期間に作られており、彼はこの期間を自己の美術史に関する見解に理論的な基礎づけを与える仕事に向けたのである。

リーグルは「諸美術の歴史的言語研究」という言葉を使うに到った理由を次の様に説明している。「例えばパルテノンの神殿、フィディアスの彫刻、そして壺絵などを通観した時、美術史研究者であれば、それらが紀元前五世紀のアツチカ芸術の遺品であると直ちに認識するだろう。しかしこの様な認識が学問であるかといえ、答は否である。なぜならそのようなことは骨董商もよく知っているからである。かかる認識は訓練によって得られるし、又大事な知識ではあっても学問ではない。学問は、紀元前五世紀のこの遺品が何故に他ならぬこの形をとっているのかと問う時にはじまる。各現象はそれぞれ原因を持っている。学問は原因を問わねばならないのである。我々は今日凡ゆる芸術作品がそれぞれ程個性的に互いに異っていようとも、或要素を共有していることに気付いている。美術の創作全体の発展も共通の発展を示すのではないだろうか。例えば形(三次元的な)と平面とは造形芸術のエレメントである。そして両者の関係は様々でありうる。しかしこの関係は、パルテノンにおいて、フィディアスの彫刻において、アツチカの壺絵において正に同一なのである。我々は芸術史学という建物全体に統一を与えるようなものを念頭に置かね

ばならない。しかし従来の特種研究の方法も決してその価値を失うわけではなく、依然この学問にとってはよき建築材料として、学問の先行条件たりつづける。

この点についての理解を私は、美術と言語との間の密接な平行関係を指摘することによって推進めうると考える。言葉というものもその要素をもっており、その発展史を我々はその言葉の歴史的言語研究と呼ぶ。或言葉を喋りたいだけの人には文法はいらない。しかし或言葉がなぜ他ならぬこの様な発展を遂げたのかを知りたい人、人間文化の全体の中での或言葉の位置を把えたい人、要するに当の言葉を学問的に理解したい人にとっては歴史的言語研究が必要なのである。

そしてこのようなことは造形芸術の領域においても極めて似ている。かなり以前から芸術言語という譬喩がなじまれてきている。造形芸術の諸要素は、いうまでもなく言葉のそれとは違うにしても、それぞれの芸術作品はそれぞれ自己固有の言葉を語るといふ風にいわれる。もし芸術言語があるなら当然その歴史的言語研究も、たとえ譬喩的な意味ではあっても、存することになる。もし一方の譬喩が正しいものと認められるなら、他方のそれも当然認められることになる」(Riegl, *op. cit.*, S. 211f.)

以上がリーグルの講義題目に関する彼自身の説明であり、彼は造形芸術の原理論を、かかる名前で呼んだわけである。それはあくまで譬喩であって、従って講義の主要部分、殊に芸術の本質を説明しようとしている箇所では言語を引合に出して行くことはない。それは丁度フライの比較芸術学が名称の点で比較言語学を手本としながら、本論においては言語との関係には全然触れないのと同様である。

してみると芸術を言語にたとえるというのは、全くの思いつきとして生じたことにすぎないのだろうか。単なる機智的な譬喩にしては、あまりにも広く行渉しているし、又近代の主要な芸術学者が多かれ少なかれ、芸術と言語とを譬喩的にもせよ、結びつけて論じ過ぎていることになる。

芸術を言語になぞらえて説明するというやり方は、既にカントの第三批判において或程度見出されるのである。例えばカントは第三批判の第五一節で芸術の分類を試みているが、そこでは次の様に語られている。即ち、「もし美的芸術を区分しようと思うなら、人間同志が互にできるだけ完全に、つまり概念だけでなく感情をもふくめて交歓し合える様に、語る時に用いる表現の仕方との類似以上に適当な原理は見当らないであろう」(Kant, *Kritik d. U.*, S. 176)。つまりカントは芸術というものを人間の言語的表現行為(これには単に言語だけでなく身振や調子も含まれるわけであるが)との類比において考え、且つ分類しているのである。勿論、彼は、言語との類比による美的理念の表現原理という考えは、諸芸術を或原理の下に統一するための試みであって、諸芸術の決定的な形での演繹とはみなさないでほしいと断つてはいる(Kant, *op. cit.*, S. 179)。しかしカントが芸術を表現とみなしていること、そして少くとも、言語活動との間に大きな類似が存することを認めていたことだけは確かである。又譬喩的な言い方であれば事象をして身振りに語らせるとか、或は音楽は一種の言語的芸術であり、音調の変化を感情の言葉(Sprache der Affekte)として行使するとかいった箇所が見受けられるのである。しかし何れにせよ、カントは譬喩以上にはでていないし、それだから又、芸術間の美的価値の上下を決める場合には、詩的芸術が最高の位置を占めるとして怪しまないのである。

人間が思考活動を行う存在であり、思考活動が通常言語乃至は概念的記号を通じて行われるのであれば、少くとも外面的な素材の点で思惟活動と同じ言語を用いる詩的芸術が人間の諸芸術の中では最高の位置を占めるとされても不思議はない様に思われる。従つてカントが芸術を一種の言語とみなすということもあくまで譬喩にとどまるのが当然であろう。しかし言語活動は人間の表現活動の一種であり、認識活動の中にも一種の創造性が認められるという見方に立つと、芸術と言語との関係はかなり密接なものになってくると思われる。

表現の問題や言語の問題と芸術の本質追求の問題とを併せ考えた人としては、芸術学を実質的に確立したとされるフィードラーが先ず考えられるが、彼についてはクローチェも「何人も彼ほどよく、そして彼程雄弁に芸術的活動の

特性を言語のそれと比較して強調したものはない」(Croce, *Ästhetik als Wissenschaft v. Ausdruck u. allg. Sprachwiss.*, 1930, S. 483)とのべている。そのフィードラーは言語の問題を学問的に考察する様になったのはヴィルヘルム・フォン・フムボルト以来のことだと書いているが、それに続けて「人は次第に言葉を表現運動の最も完成された形式としてとらえるに至った。芸術的表現手段の問題も、この手段が表現運動の形式として一般に考察されるようになってはじめて学問的な形でとらえられるようになった。人は言葉自身が最もすぐれた芸術的手段の一つであるのだから、当然その点に気づくべきであった。」「言葉の本質と起源とに関する研究は、芸術の本質と起源とに関する問題に重要な光を投げかけうる。ただ言葉はまだ学問ではない様に、芸術手段もまだ芸術ではないことを忘れるべきではない」(Fiedler, *Schriften über Kunst*, Bd. II, S. 74 ff.)と語っている。

このように語るフィードラーが芸術と言語との深い内的な関係に注目するのは当然である。彼は芸術と言語が共に表現活動であるとみる立場に立っている。即ち、「言語がその起源において表現運動であり、音声的身振りであり、且つ又言葉の全本質は、この様に解することによってより明瞭にそして理解しやすくなる」とすれば、芸術活動も又、それがその起源においては表現運動であることとみなされる時、「一層理解しやすくなる」(Fiedler, *op. cit.*, S. 162 ff.)。ただしこのことは、或ものが活動をはなれて、例えば精神的な形成物として予め存在しており、それに対して表現を見出すという風に考えらるべきではなくて、むしろ視覚によって取入れられた刺激から発展してくる精神物理的な過程が、自己をより発展せしめるために身振り、即ち外的な記号を必要とし、そしてその発展は唯この外的な記号の中で、又記号によって見出す外はない様な地点に達し、そしてそこで造形的形成作用がはじまるという風に考えらるべきなのである。芸術家の外的な造形活動というものは、或内面的な活動の後について行くものだという風に考えてはいけないのであって、むしろ外的造形活動とは、内面的活動がそこにおいて現われねばならない一定の形式なのであり、内面的活動は、ただこの外面的活動の中でより発展することができ、自己を完成することができるのである。

手の活動が造形材料に触れるようになる前に或過程が先行するにしても、その様な過程の中では造形活動はまだ全然問題にし得ないのである。しかしこの過程が実際の造形活動にまで発展した瞬間から、その継承的發展は専らただ形成物の中でのみ考えられうるのである (Vgl. Fiedler, *op. cit.*, S. 163)。

フィードラーはこの点を理解するためには言葉との類似を考えればよいとしている。例えば論弁的思考というものは言語なしには不可能であるが、そうかといって一定の音声に結びつけられてもいない。つまり人間は言語の中で考えるのではあるが、実際に語ったり書いたりしなくても考えることができるわけである。けれども考えること、書くことの世界全体の起源は語るといふ事実の中にある。語られた言葉が第一であって、言語において考える能力というものは音声的身振りから発展してくるのである。それ故語る能力がはじめから欠如している場合には言語における思考も発展することはできないわけである。人間がその語る言語を予め考え、そしてこの考えた言語を実際に語るか否かはその人の勝手である様な場合というのは、決して言葉というものの根本現象には触れない、つまりいつてみれば副次的問題なのである。そもそもこの様なことが可能であるためには言語が存在していなければならぬわけである。そしてこのことは、例えば言語に対応する思想的形成物が音声的表現を見出すという形で成立するのではなくて、むしろ未だ形をとっていなかったものが言語というものの中で、その最高の發展した形式にまで高まるといふ形で成立するのである。言語を通じて表現されたものは、言語以外のいかなる形式においても人間精神の中に存在しないのであり、それは言語と共に現われ、且つ言語と共に成立するのである (Fiedler, *Schriften über Kunst*, Bd. II, S. 163 ff.)。

フィードラーが人間の語る能力と呼んでいるものは単に普通という所の言語の操作能力だけを意味しているのではない。それは人間が彼をとりまく世界に直面し、無限定、没形式の感覚状態から、明確な形式をもった一個の現実を作り出す能力全体を指しているところととるべきである。それは又意味の世界を作り出すことによって絶えず人間の世界を保持して行くことでもある。彼はそのアフォーリズムの中で (Fiedler, *op. cit.*, S. 94) 人間がなすところのことは、結局、感

性的なもの、絶えざる流れから、恒常的な形式の領域へと自己を救い出すこと以外の何ものでもない。しかし人間はかかることを、単に概念形成においてだけでなく、同様に芸術的形成作用においても行うのであると述べている。フイードラーのこの様な考え方と類似のものは先に触れたリーグルの『歴史的语言研究』の中にも見出される。彼は自然がその個々のばらばらの具体的現象においてでなく、その固有の本質において人間の表象の中に現われる如く、人間はこれを明確に自己の眼前にみるべく駆りたてられる。そしてこれが究極的には凡ゆる芸術的創作の根基であると語っている (Riegl, *op. cit.*, S. 217)。芸術の目的は外界に対して人間的な世界、つまり視覚の世界でいえば可視の世界を手の援けによって作り出し自己を確保することである。人間の世界を自己の活動を通じて築くことが、とりも直さず絶えざる感性的なものの流れから自己を救い出すことになる。それはもし芸術が一種の言葉だとすれば、語ることに於いて自己の存在を維持して行くことにもなるだろう。

フイードラーは自己が確実な現実意識に達するやり方は、決して理論的認識という方法だけに限られず、芸術的認識も又同じ資格を持つと考えたわけである。認識という場合、それはわれわれの意識が曖昧な状態から明晰な世界へと進んで行くことを意味するわけであり、フイードラーはそのような精神の進展の過程を視覚に即して厳しく検討したのである。以下彼の代表的論文「芸術的活動の起源について」からその基本的な考えを要約し、言語と芸術との関係を眺めてみる。

フイードラーは我々人間が自己の周囲の事物について何かを受容する時のその何かとは、我々人間の有機的組織が意識の所有として作り上げたものだけであるという前提に立って考察を進めて行く。人間は自己が精神的努力によって作り上げたもののみを所有しうるにすぎないとすると、人間が自己の中に認める精神的形成物は、この形成物と区別された或存在物を表示するものであるとは言えなくなる。我々が関わっている或存在物は我々が現に精神的に所有している以外の形で存在しているわけではなく、従って我々が現に所有しているものはそれ自身の存在を主張する存

在であって、何か自己以外のものの表示記号というわけではない。

しかし日常的な立場では、我々が研究したり、それについて考えたり、陳述したりするこの世界は、人間の認識能力から独立した存在をもつものとみなされている。そして凡ゆる存在は一つの表示さるべきものとされる。そして思想家の精神的作業は言語或いは記号の中で成就されるわけであるが、思想家にとってこれらの言語や記号は、存在するものの代理というふうにみなされている。つまり存在は言語によって代理され、思想家は言語を通じて考えることにより、存在そのものが思想家の前に次第にその姿を現わしてくるようになる。ところで一定の思惟は一定の言語に結びつけられており、思惟がその発展の究極の高みに達して一定の言語による表現を断念してしまふようなところでも、やはり思惟は何らかの形をとって現われざるを得ないし、そもそも思惟が生じうるためには何らかの記号が必要なのである。してみると言語を媒介とする思惟的認識作用というものを、一定の存在や現実を対象とする活動として捉えることが正当か否かという問題は、言語が存在するものを表示しうるか否かという問題と、その存亡を共にすることになる。もし人間が一定の現実をその全き豊さと多様さにおいて表示し表現するための手段を言語という形で有しているとすると、人間が言語による思惟を通じて存在するものの認識に達するということについては何の疑念も生じないことになる。ここでは言語は「在る」という述語を要求しうる凡ゆるものの表示と表現のための普遍的な手段とみなされている。

確かに言語は表現運動の一形式ではあるが、この場合表現されるものが表現作用をはなれて表現以前に既に存在しており、それが表現によって伝達可能な対象になるのだというふうを考え、更に言語は我々が精神的財産と呼びうる一切を表現し伝達可能なものとすると考えたとすれば、それは誤りである。このような考え方は精神と肉体とを分離し、精神が予め作り上げた内容を身体という器官を通じて外面化するのだとみなしている。つまり精神といういわば肉体とは区別された軌道を走っていたものが、或地点でポイントを切換え、肉体の軌道に入り込み、外的に知覚でき

るような表現を獲得するというわけである。しかしフィードラーはかかる二元対立を認めず、精神的過程というものは身体という有機体の内部過程に徹頭徹尾依存するものとみなし、表現運動とは精神物理的過程の発展と考えている。即ち感覚神経の刺激にはじまる身体的過程がいわゆる外的なそして直接知覚されうるような形の運動となることにより、そうなるまでは達せられなかった発展の相をもつことになるのと同様、心的過程も表現運動の中で或る発展、しかも唯かかる表現運動の中でのみ経験し得るような発展をとげるのである。むしろ表現運動によって、それまで存在していなかった精神的所産が初めて成立するに至るのである。従ってフィードラーの考えでは、言語的表現というものも一定の言語的形式を離れて存在するような何か現実的なものを意味するわけではない。言語というものは我々にとって現実所有ということが生じてくる時の一つの形式とみなすことはできても、しかしそれによって我々が言語以外の或現実を表示し、そしてそれを我々の精神的所有たらしめうるような一定手段とみなすことはできないのである。我々が言語による思惟や認識を通じて捉えるものは、直接的現実そのものではなくて、ただ言語の形式において発展し、そして一つの存在に達した現実であり、言語的現実なのであって、この作用の出発点にあった多様で豊かな、しかし同時に不安定な現実そのものではない。

さて世界は我々とは無関係に存在していると仮定することを止め、我々の視線を我々が現実を確実に承認しうる地点、つまり我々の現実意識そのものへ向けてみると、そこには既に出来上って自足している存在などというものは見当らず、むしろ一瞬も固定した形をとることなく生成消滅している感覚、感情、表象などの果しない戯れがあるだけである。確かに言語はかかる生成消滅を続ける意識状態から我々を救い出すものとして現われ、いわば現実を認識の明るみの中に引出し、しかもそれを十分に秩序づけられ分節された構造をもったものに仕上げるすぐれた道具という性格を持っている。しかしここで我々が言語の形式で持つものは、我々の内的生命が作り出したものであって、決して内的生命そのものの表現ではないというべきである。もし人が豊かではあるが消えやすく無規定な意識状態という

形で彼に直接与えられている現実を、言語という形式で自己の所有たらしめんとするなら、その瞬間彼は彼が捕えようとしたものが彼から消え、それまでとは別の新しい形式をもった現実に直面しているのに気がつくのである。言語の中にあるのは存在の表現ではなくてむしろ存在の一つの形式にすぎない。我々の直接的な現実意識は言語という形式においていわば一定の形態を持つに至るわけであるが、この場合この言語が生まれるに必要なだいた凡ゆる意識内容が余す所なく言語の中に現われ、そしてそれまでの意識内容の代理として一定の記号が現われるというのではない。言語の成立ということは鉱物の結晶過程とは違い、むしろ植物の花や果実の如き一つの変身なのである。言語において明確なのはその言語そのものでしかない。いわゆる言語の内容なるものに注意を向けてみれば、それは永遠に生成して行く不定の状態にすぎない。

人間が言語によって思考することができ、自己の手許にあるものを精神的に支配することができるようになるのは確かである。それ故外界支配の道具としてみた時、言語は極めて大きな役割を持ちはするが、しかし事実としての感覚そのものは言語という形で記号化されたことによって、いささかも触れられないのである。例えば或る色彩感覚そのものとそれの言語的表示との間にはいささかの親近性もないのである。従って我々は言語による論理的把握がいくら発展しても言語以外に存在世界を精神的に支配しうる手段を持たぬ場合は、凡ゆる現実意識の発展の素材が人間以外の動物と同じ没形式で不安定な状態のままに止まらざるを得ぬことに気づかざるを得ない。人間は言語を道具的に使用することに慣れてしまい、言語の出発点に感性的なものがあつたことを忘れがちだと言える。

要するに言語というこの驚歎すべきものもつ特性は、それが存在を意味するという点にはなく、むしろ言語が一つの存在だという点にある。そして一定の言語形式をとって成立するものは、この形式以外では存在しないのだから、言語は何かを意味するというより常にただ自己自身を意味しうるにすぎないといえる。言語の価値というものも我々が通常言語の内容と呼んでいる不安定なものの上に成立っているのでなく、むしろこの漠然たる感覚過程から成

つていたにすぎぬ未発展の現実意識が、言語の中で一定の明確な現実を作り出す可能性を忽然として与えられるという点にこそ認められるのである。

このように考えることによって言語というものの大きな価値を認めることになると共に逆に言語による人間精神の発展には言語自身による限界が存することにも気づくのである。そして又我々は言語的思惟活動によって多大のものを得るのと引換えに多くのもの、つまり我々の現実意識の出発点となる豊かで多様な生成の全体を変形し且つ切捨てねばならないのである。しかしそれなら感性的知覚の直接性に固執するかにみえる芸術の世界は、発端となる現実意識の全体を、その豊さのまま損うことなく明晰化するといえるだろうか。フィードラーはそのようなことは芸術といえども不可能だと考える。我々が感性的知覚の対象を、より明晰に知覚しようとすればする程、我々の知覚するものの範囲はせばめられてくる。我々は或る表象の凡ゆる感性的側面を同時に我々の意識の前面に齎すことはできず、そのようにしようとするとき感性的性質相互の間に競り合い状態が生じてくることに気づかざるを得ない。彼はこの点を可視性に限定して追求している。

普通の言い方に従えば我々は眼で知覚できるものの現存を他の感性例えば触覚によっても確かめることができる。しかしこれは不正確な言い方であって眼という器官によって知覚するものは視覚の対象なのであって触覚の対象ではなく、ましてや言語的対象ではない。視覚以外の方法で知覚されたものは視覚的なものではあり得ない。つまり視覚によって知覚される対象が、視覚以外の感性を通じて知覚される対象と同一であるなどとはいえないのである。可視的なものの現存ということは唯それがみられるという点、或いはみられたものとして表象されうるという点にのみ成立しうるのである。従ってもし眼が実際には存在していないものの存在を、我々に存在する如くに思わせるとしても、この存在していないということは我々にとってみえているものに関わる事柄ではなくて、我々には決してみることできぬものに関わっているにすぎない。

日常生活において我々が或対象について有している知識は、視覚が提供する情報と触覚が提供するそれとの中間を揺れ動いているだけである。そして眼が正しくみているか否かを触覚によって検討し決定しようとする。けれども視覚の正・不正ということを視覚以外のものに即して検討するなどということは無意味であり、むしろ我々は視覚相互の一致不一致といった問題を研究すべきであらう。従って後年美術史家のヴェルフリンがクラシックとバロックの視覚の世界の相違を論じたのは当然とすべきであらう。

例えば認識の対象としての世界について考えてみれば、我々が世界を確実に所有していると思っけていても、この確實なるものは思惟活動が高まってきて新しいエネルギーとなる度に常にその根柢から揺ぶられるのであり、認識の生命はむしろ真理という不動の大地を絶えず求め続けるという点にこそあるのであって、獲得されたものの傍で腰を据えてしまうことにあるのではない。それと同じく世界を可視的な姿で所有するということも、我々は見るという作用以外のいかなるやり方でも検討することができず、ひたすらみる作用によってのみ新たに獲得されつづけねばならないのである。我々は視覚が正しいとか不正であるとかを、視覚以外の立場で論じても視覚には一向触れることがない。従ってクラシックの視覚は正しくバロックの視覚は正しくないといった言い方を、もし視覚以外の立場から述べたとすれば、それは何の意味も持たないことになる。

可視性という感性的性質を可視的でない感性的諸性質に還元すること、或いは又視覚による知覚や表象から言語的思惟活動の世界に移行すること、これは我々にとつてごく普通の過程であり、我々の現実意識がさまざまな方向に発展するためには不可欠の過程でもある。けれども視るといふ作用の本来的な姿は、他の感覚を通じても知覚できるといふ意味での対象への関係が消える時、はじめて現われてくるのである。我々があるものを視覚によって知覚し、そしてそれがどんな立体的な形をしているか、何でできているかといったこと、つまり対象について知り得ることを知ったところで我々はこの対象がいかにみえるかを知ったことにはならないのである。我々が眼で見たものを口に出し

て言った瞬間、それはみられたものではなくて、むしろそれを中断してしまふことではかない。我々は言語によって可視的世界を支配することはできず、可視的世界はただ視るという作用自身によって結着をつけらるべきなのである。従って画家が絵を描くということは自己の漠然たる、ただ予感にみちた視覚的現実意識を、表現活動を通じて明確な視覚的現実意識へと高めて行くことに他ならない。それ故フィドラーは、手を使って描くということは、見るといふことがより確実な視覚的現実意識を獲得せんとする時、必然的に生じてこなければならぬ行為だと考える。そしてこのような事態は思惟と言語との關係に類似している。もし我々が思惟と言語を対立させ、思惟は言語によって完全に或いは不完全に表現されると考えると、それは矛盾に陥る。なぜならもしこの思惟について証明をしようとするれば、ひとは再び言語によってそれを行うしかないわけだからである。従って人は相互に独立した二つのものとしての思惟と言語との一致とか不一致とかを論ずることはできず、むしろ思惟は言語という形で發展したのであると考へざるを得ない。それは視覚の場合も同様であつて、我々は内的原形が予め存し、それが手の働きによって外的に模写されると考へることはできない。なぜならもし兩者を比較するために原形の証明をしてみせようとすれば、人は再び所謂模写という手段に頼らざるを得ないことに気づくからである。つまり一見したところ模写に奉仕しているかにみえる手段が、むしろ模写のための手本を自ら作り出さねばならぬことになるからである。従つてごく初步的な描写作用ですら、手は眼が予め爲したことを為すわけではなく、むしろ手の働きによって新しい視覚的現実が成立するのだと考へねばならない。我々は造形といういわば機械的な活動が表象という精神過程に依存していると考へるよりは、むしろ表象の發展の可能性は造形という機械的活動に依存していることを理解すべきなのである。

さて造形という行為となつた視覚過程から一定の形象が展開してくるとすると、その形象が、どれ程さまざまな形をとつて現われるにせよ、ともかくその形象は意識が可視性に対して要求するものを充さねばならぬことは明らかで

ある。しかし可視性に対する意識の要請といったことも芸術活動が従うべき法則を前以って提示するということではあり得ない。ただ芸術活動が自己自身に忠実である場合には、その形成物は合法的な一定形式に達するまで、決して安んずることはできないというだけであり、しかもこの形成物は例えば可視性ということのためにだけ作られるのであるから、その合法則性も視覚性以外の領域に求めらるべきではない。従ってこのような合法則性とは視覚世界の文法とでも言うべきものであって、我々は芸術活動の過程を理解するためにはこの文法を知らねばならず、又そのようにしてこそ芸術家が彼固有の言葉で語るものを理解することができるのである。

先に挙げたリーグルの「美術の歴史的言語研究」、即ち *Historische Grammatik* という言葉も、フィードラーの以上の如き見解をたどる時、その充分な意味を得てくると考えられる。更には又「思惟は表現を通じて我々の思惟となる。物の名をつけることは認識の後に生ずるのではなくて、むしろ認識そのものである」(M. Merleau-Ponty, *Phéno-ménologie de la perception*, p. 207)とか、「言葉は言葉を語る者にとって既にでき上っている思想を翻訳するものではなくて、それを完成するものだ」(Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 213)とか、「私の運動は視覚の自然な継続であり、その成熟である」。「絵画は可視性の謎以外のいかなる謎をも祭りはしなかった」(Merleau-Ponty, *Le œil et l'esprit*, pp. 18, 26)といった言葉を語るメルロ・ポンティとの間の照応を感じとることができる。

再びクローチェの言葉を借りれば、「言語についての研究を手掛りとしながら、その時代の誰よりもよく形象と表現との間の密接な結合を認識するという功績をあげたのがフィードラーであることを、ひとは忘れてはいけない」のである (Croce, *Gesammelte philosophische Schriften*, 3, S. 204)。

芸術は一種の言語であり、人間の現実意識が曖昧で不安定な流動状態から明晰で確実な存在へと進展する時の一形式であり、しかも固有の法則性を持つ世界であるというフィードラーの考えは、専ら視覚の世界について展開されたとはいえ、概念的言語による思考とは明確に区別された造形思考の世界を確立したものとされる。ところでフィード

ラーのかかる考えの萌芽は、別の折に述べた如く既にルーモールやヘットナーの論文の中に見出されるのである。<sup>(1)</sup> 彼等においても人間の精神的活動は、なにも学問的乃至は理論的言語を通じてのみ展開するのではなく、それぞれの芸術独特の言語を通じても又発展しうるものであり、しかも両者の間に価値的優劣はないとされている。

フィードラーはヘットナーより二十歳若く、且つ両者の間には交渉があったのであるからフィードラーがヘットナーに近い立場にあるとしてもさして不思議はない。しかしフィードラーの論文の中にはヘットナーに触れたものは見当らず、フィードラーが芸術の本質追求の点で敬意を払っているのは建築家であり理論家であつたゼムパーである。

フィードラーは一八七八年、「建築芸術の本質及び歴史に関する覚え書」という論文を『ドイツェ・ルントschau』に発表しているが、この中で彼はゼムパーの『様式論』を、「歴史的思考と研究とに關して凡俗のものより遙かに深い芸術的理解を示したものとし、更に続けて「この書は芸術産出の能力そのものに近づいた人のみが持ちうる洞察力をもって芸術形式の成立・変化・消滅のあとをたどっている」と称賛している(Friedler, *Schriften über Kunst*, Bd. II, S. 437)。

フィードラーの芸術に対する立場は、芸術作品が人間心理に及ぼす効果の研究からではなく、芸術作品が人間精神のいかなる活動として生じたかを理解しようとするところから出発する。彼はそのような根本的な洞察の実例をゼムパーの中に見出したのである。彼は「ゼムパーは建築芸術に關し、又構築的諸形式の成立と発展とに關し、それが凡ゆる人間の精神生活に一樣に内在している努力、つまり感性的混沌の世界を脱して明晰な世界に達し、そうすることによって精神的所有を獲得しようとする努力と最も内密に結合していることを示すような原理を導入したのである。もしゼムパーの考えるように、ギリシアの建築家達は物質的性質や構造上の制約などの跡をとどめぬまでにそれらを消してしまふことによつてしか、自分達の芸術的要求を充たし得なかつたとすると、そこからしてわれわれは精神生活一般の本質的内容をなしている或精神過程を、建築芸術の領域においても、そしてその特殊な形態の中にも確認す

ることが許されるわけだ」と考えている。

人間は自らの精神的努力によって作り上げたものしか自らの精神的所有となし得ず、それは又混沌とした意識状態から明晰な形式をもった世界に自らたどりつき、確実な現実意識を所有するに至るといふことなのであるが、このような精神の過程が建築芸術においても生ずることをフィードラーはゼムパーから学んだのである。

「建築芸術の本質及び歴史に関する覚え書」はゼムパーの『様式論』に触発されて書かれたフィードラー自身の見解表明の如きものであるが、ここには先にのべた彼の代表論文「芸術活動の起源」の基本的問題は既に萌芽の形で含まれている。芸術活動の本質を理解するには、かかる活動が人間本性の中からいかにして成立してくるかの洞察から出発しなければならぬという基本姿勢は、実は既にゼムパーが述べているところなのである。そして又かかる姿勢は先に触れたリーグルにも一貫しているのである。リーグルはゼムパーの立場が機械的であるといった批難を述べているが、この点についてはシュマルゾーが弁護しているようにゼムパーの『様式論』のどこを探してもそのような批難は不当であることが分る。フライによるとリーグルという人は哲学的に思索する型の人だったという。一方のゼムパーは建築家であり、ドレスデン蜂起の革命家でありその為の亡命生活をしなければならなかった人である。つまり両者の性格的な相違が学問上の見解の食違いになっているところがあると思われるが、両者はむしろ内的に補足し合うべき立場にあると思われる。

例えばゼムパーは、時代の芸術の危機的状況というものを認めながら、我々としては芸術の生成をとらえようと努力すべきだし、芸術現象の生成と発生の過程に即して現われてくる法則性と秩序とを個々の点に涉って追求しなければならぬとしている。そしてこのような学は別に芸術上の実践の手引きである必要はなく、ただ芸術形式の成立を明らかにするだけであって、従ってこの学にとっては芸術作品とは、その生成に際して働いている凡ゆる契機の成果であることを明らかにすることが問題であるだけだとしている (Samper, *Der Stil*, S. VI)。彼は芸術の危機から脱する

には芸術の根源に帰るべきだと説いているのであり、そのような根源的なものは、いわゆる工芸品と呼ばれるものの中に既に十分に認められるとしている。むしろ高級芸術と呼ばれるものが、かかる工芸品からその形式言語(Formensprache)を借りてさえているのである。従って芸術感覚を高めるためには基本的造形言語をよく示す工芸なるものが、不当に圧迫されている現状を改善しなければならぬと彼は考える。更にゼムパーは芸術的感覚とはそれ自身目的である創作というものの純粹に人間的で理念的な衝動のことであり、ルーモールのいう直接的直観的な思考のことであると述べ、この直観的思考とは「悟性の批判を媒介とせず、美を完全に捉え受容し、芸術における創造が依って以って可能となるところの精神のかの独立した活動を示す言葉」だと解説している(Semper, *op. cit.*, S. VIII)。

またゼムパーは芸術と宗教とは存在の不完全さからの解放、完全なるものを顧みつつ地上の悩みと争いとを忘却せしめるという同じ目的をもつものと考ええる。但し信仰は捉えられぬもの、無形態なものへと奇蹟の玄義を通じて没入するが、芸術は没形態のものに形式を与え、奇蹟自身を芸術作品において自ら、否必然的に現象せしめるという点で異なるとしている。芸術と宗教とに学問が加わって人間の精神的努力の三つの表現となり、これらが互に結びついていることこそ芸術創作にとって好ましい状態であり、ギリシアでは正にそのようだったというのがゼムパーの考えなのであった(Vgl. Semper, *op. cit.*, S. XXII)。

ゼムパーは芸術を直観的思考として捉え、芸術を一種の言語として考え、更には芸術の基本形式を言語の語根のよいうなものとしてその歴史の変遷をあとづけ、比較研究を提案してさえているのである。もし機械的という言葉で無機的な無生命的な要素の結合や合成のことを考えるとすれば、ゼムパーは人間の造形活動の合法則性を研究はしたものの、それを機械的に説明可能なものなどは考えなかった。むしろゼムパーとリーグルとはかなり近い立場にあるといっても決して言い過ぎではないのである。

以上概観したところから明らかなことは、ルーモール、ゼムバー、ヘットナー、フィードラー、リーグルといったいわば近代芸術学の基礎づけに努力してきた人達が、程度の差はあれ何れも芸術を表現活動とみなし、一種の言語活動とみなしている点である。芸術は何かを表現しているということ、より適切には自己自身を表現しているというべきであろうが、とにかく芸術は人間による表現であるからにはそれは人間活動としての独自の意味をもち、それぞれ自己固有の言葉で何かを語っているというふうに考えられる。芸術作品の語る言葉を理解するということは、その作品が成立してくる過程の内側に入り込み、この過程はこの作品が示しているような形式以外の形式では存し得ないということを理解することとなる。芸術家が語ろうとしたことは、具体的な作品の姿をとった時、語られたわけであるから、作品は結局自己自身しか語っていないことになる。通常われわれは語るという行為が語る行為はなれて存在するとされる何かを指示し、その何かを意味し代理していると考えている。つまり言葉は言葉をなれて存在するものを指示し代理する手段乃至は道具として日常生活の中で役立てられている。しかしそのように考えて、そして芸術作品も作品をなれて存在すると仮定された何かを語っているというふうに言うとするれば、芸術作品は自分が語ろうとしなかったことを語られることになる。作品は作品が表現していること、つまり一定の形式をとってそこに存在しているようなものしか、つまり自己自身しか語っていない筈である。われわれが言語によって何かを語ったとすると、それはその言語を通じてしか語り得ないものが語られたわけであるから、その言語的生成物が何を意味しているかと言えば、それはその言語的生成物自身を意味しているにすぎない。言語の意味というものは芸術作品の場合と同じく、その言葉と不可分であるというほかはない。

このような考え方は芸術も言語も人間の精神的努力の産物であり、それぞれ他のものに還元できない固有の世界を作っているという考えに他ならない。われわれは言語を手段として使うことに慣れすぎているので、例えば視覚的知覚の対象を言語的に「これは緑である」とか「赤である」とかいえば、その視覚の対象が言語的に表現されたという

ふうに思い込んでしまう。しかし視覚的な知覚を言語化した場合、もとの視覚的知覚は言語によって表現されたわけではなく、われわれは言語という新しい存在の世界に入っただけのことである。そしてわれわれが言語的形成品によって表現しうる世界は、結局言語的世界自身でしかない。われわれが日常生活において言語を手段乃至道具化しているのと同じように芸術作品を手段化するということは、充分に考えられるのみならず、多くの場合は手段化しているのであるが、しかしそのようにするとわれわれはいつまでも芸術作品の外側にいることになる。これと同様に言語の世界でも言語を語る人は言語を離れて、そして言語を語る前に既に出来上っている思想を翻訳するわけではなく、むしろ語ることに於いて一つの思想が完成するのであり、言語を単なる手段とみなしている場合には、本当の意味で語っていることにはならないことを知らねばならない。言語が単なる手段なら、別に殊更に言語において語らねばならぬ必然的理由がなくなってしまうのである。

このように考えてくるとわれわれが意味と呼んでいるものは、語るという行為、或いは芸術作品を作るという行為を通じて生まれてくるものと考える他はない。一枚の絵のもつ意味というものは、その絵の作者がその絵を次第に仕上げて行くにつれて明確になってくるものであるように、言語的世界でも意味は語ることによって次第に判然としてくるのである。語るということは具体的には或単語を時間的な順序に従って並べて行くことであるけれども、かくすることによって新しい意味の世界が眼前に開けつつ築かれて行くわけである。それは絵筆によって白いカンヴァスの上に視覚的な意味の世界が生まれてくるようなものである。芸術活動を一種の言語活動だとみなすことは、あくまで譬喩にすぎないのであり、そしてこの譬喩をあまり押進めてはいけないことは既にフィードラーも注意しているのであるが、行為によって意味的世界が作り出されるという点では、造形的活動も言語的活動も同格だと考えてよいのである (Vgl. Fiedler, *Schriften über Kunst*, Bd. II, S. 166)。

言語は日常の会話における意志の伝達や感情の交流から極めて高次の思想の表現に至るまで広い範囲に涉って人間

に関わっている。けれども言語だけが人間の精神活動の証明なのではなく、又決して万能でもないことは、われわれのごく単純な視覚像さえ決して言語によって表現し尽され得ないことを考えれば直ちに分ることである。更に又、思考活動が言語において行われるとしたら、その思考は言語の許す範囲での思考しかなし得ないし、言語的限界が思考の限界でもあることを認めねばならないのである。リーグルが考えたように世界と自我との対立を行為的に和解させて行くところに人間的世界が作られて行くとしたら、言語的活動も造形的活動も、全く同じ根源、同じ人間の欲求から生じてくるものと考えねばならないだろう。

ここで再び最初に戻ってフライの立場を眺めながら、何故芸術は一種の言語であるという譬喩が芸術学の成立過程で一貫して語られてきたかを反省してみることにする。

フライは芸術作品とは主体の創造的な意志によって創り出されたものと考ええる。つまり創造的な意志が一定の対象を形成し、その意志はその対象において現象する。対象は意志を支えるものであると共に意志をその周囲に放射する。従って作品とは或作用を持つものということになる。所謂未開文化においては、かかる作用は文字通り現実的なものとみなされる。例えば魔除といったものは単に猛犬に御注意といった貼札のようなものではなく、人間を脅す力を遠ざけたり、抹殺したりする現実的な力の備ったものである。このような根本観念は発展した文化段階でも尚芸術的態度の中に生き残っている。ただ未開の思考方式では造形を通じて対象に結びついた現実的な力が直接作用しているわけであるが、発展した文化段階の芸術的立場での作用とは、作品の中で一定形式を獲得している創造的な意志それが表現していることよって生ずるのである。表現とはいうまでもなく単なる身動きや声の調子などにみられるような、心の動きの不随意的現われのことではない。むしろ他者に働きかける意図を持ったものこそ芸術作品なのである。芸術活動とはその本質からして働きかけるべき観照者としての第二の自我を予想する活動であり、理念上の汝

に対する語りかけなのである。フライは「凡ゆる芸術的創作行為の中には或精神的共同体への社会学的な関係が、本来的に含まれているといわねばならない」と述べている (Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, S. 88)。そしてこのような他者への語りかけという面への配慮が、フィードラーの鋭いがしかし狭い考察にもっとも欠けていた点だと思われる。

さて一定の対象が芸術作品として或作用にみちたものでありうるという点に関して、未開芸術は更に一つの示唆を与えてくれる。即ち未開芸術においては一定の対象に対して、その対象が本来は持っていない或意味が結合されることに依ってその対象に特殊な作用が与えられるのである。例えば或る石とか棒とかに特別の意味が与えられて神聖な石や棒になるのである。かかる事実は既にリーグルも指摘しているところであり (Regel, *op. cit.*, S. 220) 従って芸術作品をその起源の点から眺めてみると、それは呪物 (Fetisch) なのである。

呪物においては人間の意味附与の作用というものが働いているわけであり、このような作用は表示 (Bezeichnung) ということを通じて一定の対象に結びつくわけである。それ故芸術的活動というものは、その成立の起源からして描写ではなくて、ものに記号乃至は名称をつけることなのである。つまり一種の言語的活動なのである。

未開文化の神話的な思考方式の中では、或対象は意味附与によって実際にそれが意味しているものそのものになる。それ故呪物は神的なものそのものとなり、神的能力の凡ての作用が呪物そのものから発出してくることになるのである。一方、発展した文化段階での芸術作品の場合には、呪物の場合のように意味されたものそのものが実在しているというよりは、人間の意味附与の行為そのものが実在しているというふうな考えられる。

ともあれ芸術作品とは常にある意味をもった形なのであり、芸術的活動とは意味附与の行為であることを芸術学者は知っており、しかもそれが作り出す意味の世界はわれわれが日常用いる言語の意味世界とは別種のものであることを知っていたが故に、そしてしかもその成立の起源には同じ人間の精神活動があり、そこから分化してきたものだ

考えたが故に、彼等芸術学者達は芸術を一種の言語として考察してきたのだと思われる。

言語の中に生きているのは意味そのものというよりはむしろ人間の意味附与の行為なのであり、かかる点で言語と芸術とは類似の性格を持つわけである。しかし意味附与の能力はそれが自己を実現する素材の中でのみ一定形式をとることができるわけであり、従って一定素材の中で実現される意味と、他の素材の中で実現される意味とは同一ではあり得ない。ただ両者の根本には人間の意味附与の能力そのものがなければならぬのである。つまりわれわれは言語を語る能力を持った動物としての人間が、はじめて芸術活動も行いうるということを認めねばならない。

勿論いうまでもないことであるが、芸術は普通にいう意味での言語のように分節されてはおらず、従って論議的思考の展開には向いていない。それは当然のことであって、われわれがもし理論的な認識に到達したかったなら言語か記号の世界を依りどころとするべきなのであって、芸術の道をとる必要はない。芸術は言語によって語りうることを別の表現手段によって不十分に語ろうと努力するものではない。

芸術は言語が言語独自の意味的世界を形成するのと同じように自己独自の意味世界を形成するものなのであり、かかる意味の了解ということが芸術の学というものの一つの目標なのである。精神科学と呼ばれるものは人間精神の産物の意味を了解することをその仕事の重要な部分としているが、芸術の学が精神科学の一分科たりうるためにはその対象たる芸術が、他のものには還元できない独自の一領域を形成することを明らかにしなければならなかったといえる。従って芸術を一種の言語とみなすということは、芸術が人間の精神的活動の一種であるという点を強調しようとするからであり、一種の言語とというのは芸術が通常の言語とは異なる独自の世界を構成するものであるという点を強調しようとするからである。

近代の芸術学確立に努力してきた人々が、申し合せたように芸術を一種の言語として考察してきたことは、そのまま芸術学を精神科学の中の正当なそして不可欠な一部門たらしめようとする努力につながっていたと考えられるので

ある。

(J)

注

(1) 拙稿「芸術学についての一考察」『哲学研究』五二〇号

(筆者 京都大学文学部〔美学美術史学〕助教授)

前号論文目次

近代哲学の根本構造…… 有 福 孝 岳 譯	デイター・ヘンリッヒ
ヘーゲル哲学における キリスト教の意義…… W・バンネンベルク 譯	中 埜 肇
カントの動機論……	若 松 謙

次号論文予告

在りて在る者……	山 田 晶
——アウグスティヌスによる Exod. 3, 14 解釋——	
バートランド・ラッセルの 記述理論形成の過程……	野 本 和 幸

---

---

THE OUTLINES OF THE MAIN  
ARTICLES IN THIS ISSUE

---

---

**Die Kunst und die Sprache**

*von* Kenjiro Yoshioka

Heute brauchen wir häufig die Wörter wie Kunstsprache, Formensprache, Bausprache, bildnerisches Denken u. s. w. Aber in welchem Sinne und mit welcher Gültigkeit kann man die Kunst für Sprache nehmen? Die Kunst, als schöpferische Tätigkeit des Menschen betrachtet, ist keine Übersetzungs- oder Illustrationsarbeit der begrifflichen Erkenntnis, die man früher als künstlerische Tätigkeit schon durch Sprache gestaltete, sondern eine Form der Selbsterkenntnis des Menschen und der Gesellschaft, wodurch der Mensch erst an die bestimmte und lebendige Anschauung gelangen kann. Wenn die Kunst nur die Illustration, die die außer Kunst bestehende und der Kunst vorangehende geistige Wirklichkeit darstellt, sei, dann hätte die Kunst keine Selbständigkeit, und würde sie zur mechanistischen Handlung gehören. So denken wir daß die Kunst eine Tätigkeit der Klarmachung ist, die unsere unmittelbare, aber noch nur im dunkelen Zustand bleibende Wahrnehmung durch schöpferische Aktivität des Menschen durchsichtig macht. Wenn ein Maler den Pinsel führt und eine Gestalt auf dem Leinwand malt, so entsteht jetzt eine neue sichtbare Welt, die bisher niemand gesehen haben könnte. Malen heißt hier Hervorbringen der neuen sichtbaren, mit Sinn und Wert erfüllten Welt. Malen ist, kann man sagen, Entstehen-lassen einer Wirklichkeit, nicht Abbilden einer Wirklichkeit, die dem Malen vorangeht. Mit dieser Einsicht hat niemand so überzeugenderweise wie

K. Fiedler den Aktivitätscharakter der bildenden Kunst hervorgehoben, die er der Sprache vergleicht. Diese beiden, die Kunst und die Sprache, sind die Erzeugnisse des schöpferischen Menschengestes und entspringen aus ein und demselben Ursprung d. h. dem Vermögen von Sinn-geben des Menschen. Beides besteht in Verbindung zwischen Sinn und Gestalt. Aber die Unterschied zwischen beiden liegt in ihrer Redensweisen. Was die Kunst durch bestimmte Farben und Formen redet, das kann man nicht durch begriffliches Wort darstellen. Hier müssen wir auf ein kleines Beispiel achtgeben, daß eine Farbenempfindung als solche mit ihrer sprachlichen Bezeichnung nicht die geringste Verwandtschaft hat. Indem die modernen Kunstwissenschaftler die Kunst für die Sprache oder Symbol-gestaltung genommen hatten, könnte die Kunstwissenschaft ihr eigentümliches Gebiet in der Geisteswissenschaft abgesondert und befestigt haben.

## **Die soziologische Betrachtung Max Webers über die asiatische Philosophie**

*von Mamoru Mukai*

Das wissenschaftliche Interesse Max Webers konzentriert sich auf die Frage : Warum sind die allgemeingültigen Kulturerscheinungen nur im Okzident entstanden? Eine von ihnen ist die moderne, wertfreie, rationale d. h. auf die Mathematik und das Experiment gegründete Naturwissenschaft, deren Geburt die außerordentlich bedeutende Begebenheit in der Geschichte der Philosophie und der Wissenschaften war. Wenn man aber in die ferne Vergangenheit zurückgeht und den Blick nach 7 und 6 Jahrhundert v. Chr. wendet, so wird man in Griechenland, in Indien und in China die beachtenswerte Parallelerscheinung, nämlich die Anfänge der Philosophie und der Wissenschaften finden (die Periode, die von Jaspers die "Achsenzeit" in der Weltgeschichte genannt wurde.) Also wird die folgende Frage aufgestellt : Warum ist die allgemeingül-