



Title	芸術の意義：フィードラーの芸術論をめぐって
Author(s)	斎藤, 郁夫
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1985, 19, p. 1-14
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48172
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

芸術の意義

—— フィードラーの芸術論をめぐつて ——

斎藤 郁夫

はじめに

フィードラーの芸術論の特色として、われわれは美と芸術との分離の強調を挙げることができるであろう。「芸術が、その範囲全体からして美学の研究領域に属するということは、はたして正当な前提であるのかどうか、芸術は、美学が授け指定しうる以外の本質的意義や目標を持つていなかどうか」(I. S. 11)⁽¹⁾ という言葉で、彼は自らの問題意識を語っている。そしてこの美と芸術との分離は、さらに思想内容、倫理的内容との分離にまで及ぶ。彼は、芸術の意義を作品の効果から導き出すことはできないということを主張しようと試みたのである。

フィードラーの提示した芸術の本質規定は、ベームやイムダール等によつて、セザンヌ、クレー、カンディンスキーなどによる近代芸術の本質をすでに言い当てているとされ、その先駆的性格が高く認められている。⁽²⁾ では、こうしたフィードラーの芸術論の先駆的性格はどこにあるのか。ベームは次のように述べている。「彼は、自然（諸対

象)の規範による客観的制約を克服し、あるいは現実を反映することは通じてはたらきかける」とを自論む芸術の社会参加を克服しただけでなく、それらを越えて、創造的意識を純化してゆく活動に基礎づけられた芸術に、『独自の法則性 (Eigengesetzlichkeit)』や『自足的な有意義性 (Eigenbedeutsamkeit)』という言葉で強調された独自の堅固な性質 (Konsistenz) が与えられる」とを示した⁽³⁾。——すなわち、純粹視覚の問題であろう。美的感情、思想内容、その他すべて芸術作品から受けとる効果を度外視し、視覚過程に関わらぬ社会的、慣習的制約等を、彼は芸術の本質から切り離したのである。

それでは、フィードラーの芸術論で明らかになってくるはずの、芸術の意義とはどのようなものであろうか。芸術の本質規定が、べつに言つような意味で従来のものから変化したのであれば、当然、芸術の意義も変化したものとなるはずである。

フィードラーの芸術論が、近代における芸術の本質規定の転換点を示しているとするならば、そこにおいて、芸術は人間にとつてどのようなものになつたのか。その意義を明らかにすることが、本稿の課題である。

—

フィードラーが芸術の本質を求めてゆく方法は、『芸術活動の根源について』の冒頭部分で示されている。芸術の本質を理解することができるには、「芸術活動の成果から生じるあらゆる作用を度外視して、芸術活動そのものが人間の本性から成立していくといふを見とどけた場合」(I.S.187)であり、「人間という有機体が好んで到達しようとする精神的—身体的表示の多様さから、さらに発展すれば芸術活動と呼べるような活動が分離し始める点」(I.S.187)

を知り得た時である。ここでは、芸術の本質を考察するための二つの側面が顯われている。まず人間の本性に根ざした芸術のア・プリオリな法則を見出すことが問題となる。さらに人間の精神的—身体的活動の中での芸術活動の独自性を明確にすることが問題となる。

この観点に基づいて、フィードラーが芸術の本質をどのように考察してゆくのが、『芸術活動の根源について』の中に彼の思索を追つてゆこうと思う。

フィードラーは、従来の芸術觀に根本的な転換を迫ろうとして、まず人間と現実との關係を新しく捉え直そうとする。われわれの意識から独立して存在する外界の事物をそのまま信じる素朴實在論や、与えられた表象をそのまま信じる經驗論的立場は、彼によつて徹底的に斥けられる。なぜなら、彼は精神的—身体的表現活動こそ現実を成立せしめるための唯一の根拠とみなしているからである。この表現活動に先立つて、すでに与えられている現実というものは、すべて排除されるのである。

それでは、現実はどこにあるのだろうか。われわれの意識内部の「たえまない生成と消滅の無限の過程」(I. S. 198)の中にある。この過程に現われる現実とは、様々な表象が明確な輪郭を持たずに、ただ変転してやまぬ状態であり、われわれが現実の様相を初めて窺い知ることができるのも、この混沌とした状態の他にはありえない。確固とした現実の成立は、生成消滅を繰り返すだけのこの表象を、明確な形へと作り上げることによつて初めて可能となる。そして、このことを為し遂げるものこそ、われわれの表現活動に他ならない。

われわれは、かの混沌とした状態から離脱するための手段のひとつとして、言語活動を思い浮かべることができよう。しかしフィードラーは、表象が言語的表現形式にまで発展することにより、実は現実の意識内容が変化を受

けてふねじるに注目する。すなわち、われわれが把握しようとした意識内容は、言語的表現の成立によつて、そのもの姿をすつかりかき消されてしまひ、全く別なものをわれわれは獲得することになるといふのである。例えば、意識内部に現われる樹木の可視的表象は、「樹」と言語的に表現することによつて名指されはするが、「樹」という言語そのものは、眼に見える形としての樹木の表象とおよそかけ離れたものである」とは容易に推察できることである。つまりわれわれは、「樹」という言語形式で眼に見える形の樹木を所有するのではなく、ただ「樹」という言語そのものを所有するのである。「言語はある存在を意味するのではなく、言語がひとつの存在である」。(I.S.205) 知覚表象がひとつの形をとり始め、そのままの形で明瞭になつてゆく過程と異なり、言語的形式が現実意識内部の表象内容とは別の形を持つことを、フイードラーは「変容 (Metamorphose)」と呼んだ。

それでは、表象をそのままの形で発展させ、それを獲得することは可能なのだろうか。

視覚過程において、それは可能であるとフイードラーは言ふ。視覚表象に意識を向ける際に、われわれは視覚表象が他の表象（触覚表象、味覚表象、等）に置き換えられうるという一般的な通念を排除しなければならない。なぜなら、われわれの現実意識に現われるものは、それぞれ「触れ得るもの、聞き得るもの、見得るもの、思考され得るもの、等」(I.S.235) として存在するだけであり、見得るものが触れ得るものと同一物であるという確信は、現実意識の外部に視覚表象と触覚表象とに分離する以前の何ものかの存在を仮定することになるからである。この意味で視覚表象の発展の過程は、他の表象に置き換えることを拒み、言葉によつて変容をせることなく、ただ「見ね」と自体のために見るいふ」(I.S.255) から始まる。しかしここで獲得される視覚表象は、光と色によつて構成されたものであり、「おまわりのない断片、一時的な通りすがりの現象」(I.S.258) にすぎない。したがつて、この

表象を視覚表象として獲得するためには、視覚の領域においてこの表象を意識内部から独立させる」とが必要であるとされる。そしてこのことは、視覚表象をそのままの形でいわば秩序づけつつ外部に表現してゆく手の活動をまつて初めて可能となる。眼の内的過程から手の外的活動への移行は連続したものであつて、「手は眼がすでに為し終えたことを行なつてゐるではない」。(I.S.275)

といひで、「人間が線描、絵画、彫刻を作る」と、もつばら視覚によつて知覚されるものを、多かれ少なかれ完全な仕方で産出する事実」(I.S.268)を反省してみるならば、作品を作り出す過程には何よりも眼から手へと連続する視覚過程が重要な役割を担つてゐる」とが洞察できる。したがつて、「われわれは芸術家の造形し、表現する活動に、視覚過程以外の何ものも認めな」(I.S.281) ハイードラーは断言するのである。眼から手へと移行して視覚表象を発展させるのはひとつの「能力 (Fähigkeit)」とされるが、実はこの能力はわれわれにすでに備わつてゐるものである。「人間には、彼が見てゐるものを作形的な表現の対象とする能力がある」(I.S.276)と謂われるよう、ハイードラーは視覚過程の発展の可能性を、ア・プリオリな表現能力に基礎づけたのである。芸術活動が人間のア・プリオリな表現能力に基づくのであれば、芸術活動における視覚過程の法則性が確立されよう。芸術活動そのものを、現実把握という意味で一種の認識とみなしたハイードラーの考察方法は、この認識の成立の可能性をア・プリオリな原理に基づけようと努力した点で、カントの認識批判の方法と比されることが多い。⁽⁴⁾

といひで、すでに述べた如く、ハイードラーは混沌とした現実意識からひとつの形を形成してゆく表現活動の中に、言語的表現活動をも含めて考えていた。いわば、現実を成立せしめ、獲得してゆく活動（認識）には、二つの際立つた形式があるのである。ウーティツの言葉を借りて言ふならば、芸術活動も概念的認識も「世界把握およ

び世界生産の等しく正当な「一つの形式」なのであって、双方とも掛け替えのないもの、一方が他方を代行できない独自なものである。概念的認識ばかりが世界を把握できるのではないことを反省するには、概念的認識を構成する言葉そのものがすでに現実意識内の視覚表象を把握できなかつた事実を想い起こせばよいだろう。言語が構成する概念的認識は、現実のある側面を捕えるにすぎないのである。したがつて、われわれの表現活動＝認識の端初には、感性的な現象世界が存在し、それはおよそ人間の精神的過程の唯一の出発点とみなされなければならない。「感性的現象の世界は、精神的操縦から構成され、その存在において思考と結びついた世界よりも明らかに優越している」(I.S.215) とフイードラーは言う。それゆえ、人間の精神的本質は、理性に基づく分析的な概念的認識の発展にのみ顯われるのではなく、広い意味での表現活動の創造性にあると言えるのではないか。彼は、芸術活動はもちろんのいと、われわれの精神的過程はすべて「混乱から明瞭性へ、内的過程の不明確さから外的表現の明確さへの進展」(I.S.323) を意味していると言う。したがつて、芸術活動と概念的認識は、混沌とした現実意識内部の表象を、外部に明確な形として創造し、獲得するという意味で、人間精神の本質的過程とみなされなければならないのである。しかしながら、両者は決定的に異なる側面を持つ。両者とも広い意味における認識であるが、それが表現活動と考へられる限り、何ものかを外部に作り出さなくてはならない。芸術活動の場合、不明瞭な視覚表象を発展させたためには、手という身体の関与が不可欠であるが、概念的認識の場合はそうではない。両者の表現の過程が異なることによつて、手という身体の様相も異なるのである。先に述べたフイードラーの言葉を想い返してみると、たゞ、「さらに発展すれば芸術活動と呼べるような活動が分離し始める点」とは、まさに手の身体的活動が始まる点と考へられよう。なぜなら、眼の内的過程においては、視覚表象がたやすく言語形式に掲め取られる事実をフイード

ラーは認めているし、そもそも表現活動と呼べるのは、外部からも知覚できるような活動であつて、それが芸術活動においては手の働きによる以外はないからである。

以上のことにより、フイードラーの導き出した芸術の本質とは、概念的認識の領域とは別な領域、すなわち感性の領域における現実把握である。換言すれば直観的認識であり、この認識は、ア・プリオリな表現の能力にその可能性を根拠づけられている。したがって芸術の自律性は確立されていると言えよう。

二

前節で明らかになつた芸術の本質規定からは当然、芸術の意義の問題が必然的に生じてくる」とをフイードラーは認めつつも、『芸術活動の根源について』の中では言明を避けていよいよである。⁽⁶⁾しかしながら、芸術の本質規定を求めてゆく彼の思索の中には、芸術の意義の問題に触れる言葉が散見している。

フイードラーは次のように述べている。「人間は知的・倫理的・および美的な完全性に向つて、絶えず前進している」とわれわれは仮定できると考えていふ。(I.S.366)しかし、のような人間の進歩にとって、芸術は何の意義も持つ得ないが、造形活動によつて生き生きとした意識を表わすことができたとき、そこでは「人間精神は、最高の瞬間を体験する」。(I.S.367)

芸術はもはや人間にとつて有意義なものとみなされうる思想的内容、倫理的、美的内容に還元されて、その意義が求められることはない。芸術活動そのものにこそ、人間の精神に対する深い意義があると考えられている。それでは一体、フイードラーの考えていた芸術活動の意義とは如何なるものなのであろうか。

前節では、芸術活動が直観的認識であることを洞察した。芸術活動によつて、われわれは可視的現実を産出・獲得することができる。では芸術活動の意義は、直観的に現実を認識しつつ、現実の可視的側面を捉えてゆくことにあるのだろうか。だが、ここで注意すべきことは、たとえひとつの認識が成立したとしても、その認識の成果がそのまま意味を持つてわれわれに影響を及ぼすことは考えられない。フィードラーの芸術論からすれば、現実は表現活動そのものの中にのみ存在するはずである。したがつて、認識の意義はその所産としての成果に求められるのではなく、むしろ認識そのもの、つまり表現活動そのものに求められなくてはならない。表現活動そのものの中で、われわれの人間精神に本質的に関わる何かが生起しているはずであろう。このことを見とどけるために、再び「見ること自体のために見ること」の意識状態を考察する。

さて、現実の眼に見える側面に意識を集中させる時に、我々が向い合うのは刻刻の瞬間に産出されているたえまない生成である。現実が内的過程の内部にとどまつてゐる限り、その現実は未発展の表象として瞬時のうちに消滅する。われわれは「刻刻の瞬間に無と直面していふ」(I. S. 233) としか言えない。この視覚への集中の状態では、我々が視覚表象に対して抱く様々な関心（手で触れようとする、言葉で表現しようとする、等）が起つてゐるのであるが、これらを排除することによつてわれわれは「極めてはつきりとした不確実性の感情」(I. S. 254) を抱く。すでに見るという内的過程においてすら、日常的意識と異なる不確実性の感情を持つて見つてゐる視覚的現実の世界を、われわれが勝手に日常的に慣れ親しんでいる可視的世界から類推することは、ここで明確に否定されうる。芸術家は可視的現実を、ただ視覚の関心に基づいて見てくるにすぎない。しかし、この時にわれわれのうちには、この状態から脱出しようとする根源的な「衝動 (Trieb)」や「欲求 (Bedürfnis)」が湧き起つるとフィードラーは言う。ウ

ーティツツはこれを、フィードラーの言葉を引用して、「人間が自ら自然からの疎懐 (Entfernung) を克服し、われわれが自然を捉え、所有するまでに自然にますます近づこうとする衝動」⁽⁷⁾であると考えているようである。この根源的衝動・欲求を覚える時、不明瞭な状態からの覚醒を可能ならしめるア・プリオリな認識の存在に、芸術家自身驚きを覚えて、自分に備わったその能力を初めて行使してゆくと説明される。この衝動・欲求とは、手の身体的活動へと表現活動が移行してゆく契機である。

ところで、たえまない生成に向い合い、いわば無と直面している芸術家の存在意識とは、一体どのようなものでありますのか。この場合、彼自身の存在意識は唯一の定点として確保されているのであろうか。表現活動によつて初めてすべての存在が産出されることを前提とするフィードラーの芸術論内部では、表現活動に先立つ意識を認める余地はないようと思える。はたして、彼はそのように考えている。「意識はけつして一般的な状態としては存在せず、常にただ特定の活動としてのみ存在する」(I. S. 295) あるいはまた、見ることにのみ集中する時、「個人としての人間は消え、ただ人間はすべての存在物全体と同様に、表現としてのみ存在する」(II. S. 254) ともフィードラーは説明している。結局、人間は表現という過程の中にしか、眞の意味で存在することはできない。したがつて、表現活動に先立つて存在する不变の意識というものは存在せず、むしろ可視的現実の産出過程において、芸術家の存在意識も明瞭化してゆくと考えられよう。この意味において、表現活動をひきおこす本質的契機としての衝動は、「人間がその中にいる世界をわがものにしようとする衝動であり、狭く貧弱な混乱した存在意識を……積極的に明瞭さへ、豊かさへと発展させようとする衝動である」(I. S. 301)

芸術活動の過程の中で生起しているもの、すなわちそれは可視的現実の生産と共に、このような表現活動によつ

てのみ達成できる自己の存在意識の明瞭化である。この一つの契機は密接な関係を持つ。というのも、表現活動に先立つて存在する意識が認められぬ以上、この意識が明瞭化された時こそ現実の獲得が認められる瞬間と考えられるからである。

以上のことを洞察するならば、なぜ芸術家が「苦労の多い素材の加工」(I.S.318)に向わねばならないかを真に理解することができよう。眼の内的過程において、無と直面している我々を襲うものは、視覚表象を他の表象へと移し換えるとする様々な関心であつたが、しかしひとたび手の外的な身体的活動が開始されるやいなや、「その活動においてのみ事物の可視性に対する関心が分立される」(I.S.318)からである。そしてまた、この活動を通じてのみ、自己の存在意識が明瞭化されてゆくのである。ここには、素材の加工によって現実把握を行なう他ない芸術活動の本質とともに、自己の存在意識が明瞭化されるためには、自己ならざるもの（素材）に頼る他はない事実も窺い知ることができよう。

すでにわれわれは、認識の成果としての産出物を、われわれの意識の外に確定された意味を持たせて措定することができないことを見た。それと同様に、明瞭さへ到達した意識さえ成果として、意味を保つたまま我々に対し存在する」とはできない。「個々の人間が明瞭な意識に高まるにしても、落ち着いてそれを楽しめるような持続的所有物は、どの瞬間においても保たれてはいないのである。むしろすべての意識は、それが成立した瞬間に沈みゆき、新たな意識に場を空けるのである」(I.S.56)このことは、一般的な意識が存在しないという主張からも首肯することができる。むしろこの事実によつて、芸術活動そのものの緊張的態度が理解されるのではないだろうか。無に直面した芸術家が、芸術活動において明瞭化させた自己の存在意識。それはその成立と同時に消え失せてしま

う。——だからこそ、芸術活動は無限に続くものなのかもしれない。一度到達した明瞭な意識が、再びもどつてくる可能性はほとんどないであろう。というのも、存在意識の明瞭化は、素材を形づくるという表現活動そのものの制約を受けているのであって、同一の素材を同一の条件で再び同一の形に表現してゆくことは、おそらく不可能だからである。こうして、芸術表現活動はその過程の一回性が強調されることになろう。

したがつて、芸術の精神的意義は、その時その時の表現活動そのものの中で、自己の存在意識を初めて明瞭化する出来事に求められるであろう。芸術の意義は、もはや美や善から求められず、思想的内容の表現ということからも求められない。ただ「表現としてのみ存在する」人間が、「たえまない生成と消滅の無限の過程」から自己の精神的 existence を確認してゆくという運動があるばかりである。ここにわれわれは実存する芸術家の姿を見ることができるのではないか。たとえ一瞬の出来事であつても、芸術家はある「最高の瞬間」を追い求める他はないのである。

表現活動における自己の存在意識の明瞭化。——確かに言語活動も表現活動のひとつではあつた。しかし身体性が関与する芸術活動と、そうでない言語活動との間には決定的な差異が存在し、過程そのものが全く異質なものであるがゆえ、芸術活動の持つ精神的意義は、独自なものとして残されるであろう。

三

「美に仕えること、美を求めることが、美へと向つて努力することは確かに崇高にひびくであろうが、しかしそれは生活を愉快にすること以外の何事もめざさぬよう、人間の低次の衝動を越えてはゆかないのである。善と美は結局、役立つものと快適なものへと還元される」(H.S.11) とフィードラーは述べた。彼にとつて芸術は「人間の低

次の衝動」に基づくものではなく、人間の精神生活にとって不可欠な位置を占めるものと考えられていたのである。芸術の本質は作品の効果によって説明されるものではなく、芸術活動のア・ブリオリな純粹視覚形式に結びつけられることによって、その客観的妥当性を確保した。この芸術の本質規定によって、芸術は眞の自律性を獲得し、先に述べた如く、セザンヌ・クレー・カンディンスキイ等による近代芸術にフィードラーの芸術論は結びついてゆくのである。

ところで芸術の本質がただ芸術活動そのものの過程にのみ求められたことによつて、芸術作品はこの活動の單なる痕跡にすぎない「死せる所有物（ein toten Besitz）」と解される」とになる。もしい「死せる所有物に生命を与える」とするなら、「芸術制作の生き生きとした過程に身を置き移す」と（I.S.307）によつてのみ、すなわち「芸術的な産物をめぐらし」（I.S.337）芸術活動を「共体験（Miterleben）」する」とによつてのみ、可能であるとフィードラーは言う。もとより彼は、芸術活動がそれに先立つて存在している何かを表現するのではないと考えるから、われわれは一般的な意味における「内容」を見るに囚われていてはならない。彼が要求するのは、芸術活動そのものの内部における意識の発展をみるとある。

しかしフィードラーは結局、芸術家の到達したあの明瞭な意識にわれわれ非芸術家は至ることができないと言う。「芸術が普遍的に理解可能なものでありうる」ということは、はじめから断念しなければならない。あらゆるまなざしの前に開かれているようにみえる人間活動のこの領域は、實際は大部分の人間にとつて完全に閉鎖されているのである。（I.S.333）だがわれわれがフィードラーによって導かれた芸術活動の意義、すなわち人間精神の本質的な出来事は、ただ芸術家に固有のものとしか考えられないであろうか。われわれは作品体験の側から、芸術活動の精

神的意義を知ることは許されないのであろうか。作品を理解し解釈することによって、それはわれわれ非芸術家にとっても積極的な意義を持つものになるのではないだろうか。われわれは芸術の意義を徹底して問うために、芸術作品の理解の問題を避けて通ることはできないと考える。

フィードラーの芸術論では、すでに述べた如く、作品には「死せる所有物」という意味しか与えられておらず、結局、そこには表現としての自己が存在したにすぎない。このことは、ひとつには安易に芸術の本質と意義を作品の効果から求めようとしたフィードラーと同時代の大衆に対する批判であつたとも考えられる。⁽⁸⁾しかし、徹底した意識一元論の立場から芸術の本質と意義を芸術活動の意識過程にのみ認める限り、作品の理解の可能性を問うための道は閉されていたと言えよう。しかしわれわれは、表現過程において達成される存在意義の明瞭化が、自らなるもの（素材）に頼る他はなかつたことを見逃してはならぬだろう。

芸術の意義を問うことは、その根本において芸術の本質を問うことである。そもそも意義を問うためには、問われている対象の本質を知つていなくてはならない。フィードラーの芸術論は、すぐれた芸術本質論であり、それに基づけて、われわれは芸術の意義を芸術活動における生々流転の過程から「自らを救い出す」と（sich retten）——すなわち自己確保にあると見たのである。われわれはここで明らかになつた芸術の意義をより積極的に考察するために、表現活動と芸術作品の理解を合わせ考えてゆく解釈学的視野のもとで、芸術の意義を問うていかなければならぬ。

注

(1) Konrad FIEDLER, *Schriften zur Kunst* I, hrsg. von Gottfried Boehm, München, 1971, S.11.

以下、本稿ではフュードラーの著作からの引用を括弧内の数字で表す。Iは *Schriften zur Kunst I* IIは *Schriften zur Kunst II* の区別を示し、さらにそれぞれの頁数を表記する。

- (a) Vgl. Gottfried BOEHM, „Einleitung“ von *Schriften zur Kunst I*, XLI-XLVIII. Max IMDAHL, *Bildautonomie und Wirklichkeit*, Mittenwald, 1981, S.11-15.
- (b) BOEHM, a. a. o. XLIII.
- (c) Friedrich KREIS, *Die Automomie des Ästhetischen in neueren Philosophie*, Tübingen, 1922, S.79f. BOEHM, a. a. O. XXIV. Hermann KONNERTH, *Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers*, München, 1909, S.44.
- (d) Emil UTITZ, *Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1932, S.38.
- (e) FIEDLER, a. a. O. S.364.
- (f) UTITZ, a. a. O. S.66.
- (g) Vgl. FIEDLER, „Über Kunstinteressen und deren Förderung“, *Schriften zur Kunst I*.

(大学院後期課程学生)