九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

# 眼差しが〈飲み込まれる〉：ヴィンケルマンにおける彫像観察の失敗とその意義をめぐって

武田，利勝
九州大学大学院人文科学研究院文学部門 ： 教授

https://doi.org/10.15017/1650978

出版情報：文學研究. 113, pp.31-52, 2016-03-18. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン：
権利関係：

# 眼差しが〈飲み込まれる〉
## ――ヴィンケルマンにおける彫像観察の失敗とその意義をめぐって――

武　田　利　勝

本稿が主役の座にすえるのは，ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンである。ただし，後にゲーテやシェリングらによってその業績を讃えられるような，偉大な芸術記述者としてのヴィンケルマンではない。さらには，批評家フリードリヒ・シュレーゲルが範と仰ぐこととなる，古代美術史の創設者としてのヴィンケルマンでもない。本稿が論じるのは，芸術観察の失敗者としてのヴィンケルマンである。彼の構築した古代美術史を評価する以前に，そして彼の芸術記述の意義を問う以前に，ヴィンケルマンの古代彫像観察そのものを一つの失敗として位置付けること。これが本稿の主眼とするところである。そのうえでこうした観察の〈失敗〉を，十八世紀後半以降の思考が辿る道筋にとって一つの決定的な分岐点ないしは転回点と見なし，そこからさしあたって二つの思考的類型が生じてくるのを見届ける。以上が，本稿全体の大雑把な見取図である。

我々がこれから十八世紀美学の歴史的（物語的）空間に入り込むにあたって，〈線の美学〉という周知の主題がさしあたりの導きの糸となる。古代彫刻の優美に波打つ輪郭線を眼で追いながら，我々はこの空間を進んでゆくことになるだろう。その先には上記の通り，挫折した観察者ヴィンケルマンの姿を見出すはずだ。しかしそれがなぜ挫折といえるのか，その挫折の意味するところは何なのか，ヴィンケルマンの失敗の意義がどこにあるのかをあらかじめ知らせてくれるべく，いま我々を出迎えるのは，ヴィンケルマンと同時代のイギリスを代表する風俗画家，ウィリアム・ホガースである。

### 1）W. ホガースと「狩猟の悦楽」

ホガースが 1753 年に発表した『美の分析』で展開した曲線の理論は，単にスケッチ技法のためのものだった「線」の概念に，それまでにないほどの拡がりと深みを与えたという点で画期的だった[1]。「このロンドンの画家は」――と，C. ユスティは述べている――「美の線を他の誰よりも徹底的に論じた。その議論は心理学的かつ解剖学的であり，芸術と日常生活の領域から，さまざまな経験上の実証をなしたのである」[2]。

ホガースにおいては，スケッチの技法としてではなく，いわば視覚を構成する現象としての「線」が主題化されるのだ。その主題は，端的に「見ること」そのものに向けられていると言ってよい[3]。美的曲線に関する彼の理論の主要対象は，制作者・芸術家の技法にとどまらない。むしろそれは知覚そのものの形式――あるいは，視覚の形式とそれに伴う事象――を問おうとする。だからホガースは，この理論が対象とするのは「芸術作品に眩まされた芸術家の眼差し」でもなければ「芸術識者」でもなく――何となれば「もっともひどい画家がもっともよき芸術識者であることは多い」のだ――，「事物を正しく見ることを学ぼうとする者」だと言うのである[4]。この美的曲線の理論は，〈見ること〉についての理論的――正確には実証的――考察なのだ。「線」それ自体を美学的に検証するのではなく，その表象を感性論的に辿ることによって，〈見ること〉が美学上の重要な主題として前景に登場してくる[5]。このことによって，芸術の観察者もまた，芸術家と同じように積極的かつ創造的な役割を演じることになるだろう。

まずは，〈いかに見るか〉についてのホガース自身の解説をたどってみよう。「事物を正しく見る」ための手掛かりとして，彼は第一に，事物を「その内部がすっかりくり抜かれたもの」として表象することを奨める。その時に残るのは「薄い殻」であり，それは内側および外側の表面において，事物ほんらいの形態と完全に一致しているはずである。そしてホガースは，この「薄い殻」が「緊密に結び合わされた繊細な糸」によって出来ていると仮定する[6]。このように無数の糸によって形成された「薄い殻」を見るための視座は二つある。一つは，「想像力」によって殻の内側の空間に身を置き，空虚な内部空間の中心点から全体を見る視点である。もう一つは，その内側か

らの視点と対応するように，事物の周囲をいわば「経巡る」ようにして殻の外側の表面を眺める視点である[7]。後者の視点からは，形態の輪郭が動的な線として次のように見えてくる。

> 眼が球体の周りを均等に経巡るとする。次々と見えてくる糸のそれぞれが，外郭線の位置を占める［…］。一方で眼が動くと共にこれらの糸のある一本が眼差しに入ってくると，他方でその向かい側にある糸が消える[8]。

「線」のこうした観察によって，「形態の輪郭と言われているものの真実にして完全な概念を得ることが出来る」[9]とホガースは言う。だが事はそう容易ではない。こうして出来する「輪郭」は立体の「見える半分をもう一方の見えない半分と分つ」[10]ものであるから――要するに輪郭線の向こうにある事物の背面はつねに我々には見えないのであるから――，そのようなものとして輪郭は，「見える」と「見えない」の間の境界線として生じては消えていく，いわば動的な地平線にほかならない。従って，消失した輪郭線を自在に「記憶のうちに呼び込む」[11]ことができない限り，全体的形態の把握は不可能なのである。そしてホガースによれば，そうした全体的把握のために不可欠なのが「対象を内側から見るかのように」観察する視点，すなわち対象の内部空間の中心に位置する（ものとして想定される）視点である。事物の外部を経巡る動的な視点は，この事物内部の視点を仮想的中心点として円周を形成する。そしてこの両視点が照応することによって，個別的な輪郭線は全体的形態へと纏められるのである。

ホガースが事物の形態美の条件として呈示する「多様（Vielheit）」も「錯綜（Verwicklung）」も――もちろんこれらを構成するのは「波状線」や「蛇状線」なのであるが――，このように事物の内的中心点が確保されてはじめて，「秩序ある多様（Vielheit in der Ordnung）」として眼を楽しませることができるのだ。事物の外側を経巡りつつその形態美を享受する眼差しの楽しみ，それをホガースは「狩猟」の楽しみに擬える。

活発なる精神は，常に多忙であろうとする。何かを追跡することは，われわれの生の営為なのである［…］。追跡をしばし阻み，中断させるような困難が生じるたびに，それは精神に弾みのようなものを与えて，愉楽も増す。そして普段なら骨折りでしかないものも，気晴らしにもなれば楽しみにもなる。

狩猟，射撃，釣りや，その他にも愛好される多くの趣向の喜びは，方向転換や困難さや失望といった，われわれが日々出くわすもの抜きにして，どこにありえよう。兎狩りがあっけなく済んでしまったとき，狩人はどれほどがっかりして帰還することだろう［…］。曲がりくねった道，蛇行する河川，そしてとりわけ［…］，私が言う波状線や蛇状線による形態をとった，こうしたあらゆる事物に，眼は楽しみを見出すのだ[12]。

ホガースの言う美的曲線のうちに，美学的主題ではなく――美の規範の客観的提示ではなく――「見ること」それ自体に関わる感性論的主題をこそ見出そうとする場合，ここで言われる「狩猟」と同じ楽しみを生む観察のあり方は重要だ。例えばその対象が芸術作品であれば，観察者は作品の輪郭を「狩人」として追跡し，それどころか，それが簡単に済むや「がっかりして帰還」する。そしてこの「狩猟」の「楽しみ」や，「狩猟」からの「帰還」をすら可能にするのは，外側を「経巡る」視点を制御する，事物の内部に置かれた仮想的な「中心点」なのである。そしてこの「中心点」がしっかりと掴まれている限り，観察者は事物に対して優勢に振舞うことができるし，獲物のように現れては消える輪郭線の追跡の際に生じるいかなる「困難」も，「楽しみ」のうちに解決されることになる。

対象内部に置かれた中心点と，その円周を辿る動的視点との照応関係は，ホガースにおいては揺るがない[13]。しかし仮にその中心点が失われてしまったとすれば，「狩人」は彼の獲物を逃すばかりか，狩猟からの帰還すらも危うくなるはずだ。となれば対象の輪郭を追跡しつつ全体的形態を把握することも不可能となるに違いない。かくしてホガースが「狩猟」に擬えた形態の輪郭線を追う眼差しは，おそらくは著者自身の意図を超えたかたちで，対象観察の限界という問題を対蹠的に浮かび上がらせる。

彼が『美の分析』において展開した美の曲線についての理論は，イギリスでの刊行の翌 1754 年にはかのレッシングの従兄クリストロープ・ミューリウスの翻訳によってドイツ語圏にもたらされ，大きな反響を呼んだ。しかし本稿は，彼の理論に対する当時の賛否両論を取り上げることをせず――というのもそのほとんどは美的曲線の規範性を巡る議論に過ぎず，観察可能性とその限界という問題域には全く関わりがないからである[14]――，本来の主役たるヴィンケルマンに移ろう。彼もまた，立体の輪郭線という美的対象の把握可能性を巡って，ホガースとは別の立場から考察を深めていった一人なのだ[15]。

## 2）ドレースデンのヴィンケルマン

対象の「輪郭線（Contour）」を把握することはいかにして可能か――『美の分析』ドイツ語訳出版の翌年，1755 年にヴィンケルマンが上梓した『ギリシア美術模倣論』において，これは決定的な問いとなっている。芸術作品が美的であるためには，その輪郭線は古代彫刻におけるように美しくなくてはならない。この著作におけるヴィンケルマンの企図の一つは，こうした美しい曲線の模倣可能性を明らかにすることだった。近世以降の芸術家のなかでギリシア的曲線美の模倣に成功した人物として，ヴィンケルマンが言及するのはミケランジェロである。ミケランジェロによる古代彫刻の模倣の手法は，その弟子ヴァザーリによって伝えられているとおりだが[16]，ヴィンケルマンはこの伝承に独自の解釈を加えつつ，立体の輪郭を再現するための手法を概略以下のように記述している。――まず模倣する像の大きさに見合った長方形の容器を準備し，その表面に一定尺度の目盛りを記し，この箱の内側にも同じ目盛りを施す。そして，芸術家が加工する大理石にも同じ尺度の目盛りを付ける。しかる後，容器の中に模倣する像を横たえ（それが蝋製であればしっかりと底に固定しなければならない），既に記された目盛の尺度と同じ格子をこの箱に張り渡すのだが，あるいはその後に，箱の中に横たえられたモデルにも，この目盛りは直接書き写されたのかもしれない。そのうえで，この箱に像の頂点の部分に達するまで水を注入する。そこから少しずつ水を減らしていけば，モデルの輪郭線がその都度の水面の高さとその形に

よって示されるはずだ。後は，同じ尺度で記された目盛りを援けとしつつ，それを大理石へと転写すればよい。つまり，水を減らしていく過程でその都度計測される水面の高さと輪郭とに従って，大理石を削り取っていけば，最終的にはモデルを全く同じ輪郭を具えた彫像が出来上がるであろう――[17]。

以上のような技法は，透視図法以降の画家が素描に用いた覗き格子を立体的に（三次元的に）応用したものといえる。しなやかな曲線をなす優美な立体の輪郭は，ここでは計測可能なもの，客観的かつ正確に模倣可能なものと想定されているのだ。

ところがここで想起すべきは，『模倣論』を書いたとき，ヴィンケルマンはまだローマではなくドレースデンにいた，という事実である。しばしば指摘されるように，ローマ滞在以前のヴィンケルマンが後年のライフワークとなる芸術記述の最初の対象としたのは，彫刻ではなく絵画だった。そして『模倣論』において彫像が記述される際も，彼が眼にしえたのはほとんどの場合，その銅版画による複写にすぎなかった[18]。上記の対象模倣の手法はいかにも絵画的・二次元的な発想に拠っているが，その理由はこの点に帰することができよう。立体の輪郭線をありのままに捉えようという願望，あるいはこの願望に由来する「見ること」の可能性と限界といった問題を，ドレースデン時代のヴィンケルマンはまだ自覚していない。

ヴィンケルマンにとって「輪郭線」の有する意味そのものが深化するのは『模倣論』執筆直後，彼がドレースデンを離れてローマに活動拠点を移してからのことである。夥しい古代美術の作品群を歴史的な体系のもとに分類するというかねて抱いた壮大な構想に，彼は1755年末のローマ到着と同時に取り掛かる。具体的に言えばそれは他ならぬ，無数の彫像を徹底的に観察することだった。寸暇を惜しむ彼の彫刻観察の様子は，のこされた書簡が伝える通りである[19]。また，後の『古代美術史』の序文にも次のような一節があるが，ここには，北方からはるかローマへと移り住み，膨大な美術品を観察し，吟味しつくしたことへの強い自負が現れているといえよう。「古代美術について，そして未だ知られていない古代遺物について何か根本的なことを書こうとするなら，ローマ以外では困難，いやほとんど不可能でさえある」[20]――あるいはまた，「芸術の歴史，という名のもとに，若干の書物が陽の目を見て

いる。しかしそこでは芸術が関与することは皆無に等しい。何故というに，著者たちが芸術と充分に親しむということはなく，それゆえ書物や耳学問で得たものよりほかに記述しえなかったからだ」[21]。

「書物や耳学問」，さらにはまた銅版画による複写ではない，オリジナルの彫像そのものに向かい合うヴィンケルマンの観察方法[22]とははたしてどのようなものであったのか。以下，その観察現場に立ち会いながら，「見ること」をめぐる考察を展開してみたい。

### 3）ローマのヴィンケルマン，あるいは〈観察＝狩猟〉の失敗

1755 年 11 月，ローマに到着したヴィンケルマンがまず取り掛かったのは，「古代彫刻の最高傑作」としてのベルヴェデーレ宮殿の作品群を記述する試みだった。中でも特に知られた「ヘラクレスのトルソー」についての記述には，ドレースデン時代とは全く異なった意味での彫像の輪郭線の描写が見出される。

> まずは心地よくさざめく静かな水面を，波浪の戯れによって膨らませ，次々と波が互いを飲み込み，またそこから押し寄せてくる，そのような海の高まる動きにも似て，ここでは，柔らかに膨らまされ，漂うように引かれつつ，筋肉が更なる筋肉へと次々に流れて行き，それに続く筋肉が，先行する二つの間から頭をもたげ，動きを強めていくかに見えるのだが，それも他の筋肉へと掻き消えて行く。そしてわれわれの眼差しも，いわば共に飲み込まれてしまう（unser Blick wird gleichsam mit verschlungen）[23]。

ここで「海の高まる動き」として知覚される筋肉の描写が指向する先にあるのは，ホガースの言う「波状線」に他ならない。その曲線の「動き」を追いながらトルソーの外周を経巡るヴィンケルマンの眼差しをさらに導くかのように，「筋肉が更なる筋肉へと流れて」行く。このようにして輪郭線はどこまでも変化しつつ続いてゆくが，こうしてトルソーの周囲を巡る観察者の眼差しは，ついにこの「動き」のなかに「飲み込まれてしまう」。ホガース

に倣っていえば，彼は「狩猟」に失敗したのだ。ここではホガースの言う狩猟者の悦楽（Lust）が，狩猟者の自己喪失（Verlust）へと姿を変えている。

彫像の輪郭線を獲物として狩りたてることができるための条件は，ホガースによれば次の二つだった。第一に，観察主体が対象に対して優位な支配的立場にいること，まずはこれが前提条件である。そのうえで第二に，対象の内部空間に，視点の中心を持っていること。この中心点がいわばコンパスの支点であり，この安定があってはじめて観察者による狩猟は成功するはずだった。なぜなら，対象の輪郭線を追う眼差しは，この対象内の中心点によってコントロールされるからである。

対してヴィンケルマンの場合はどうか。第一の条件に即して見た場合，問題となるのは古代彫刻の傑作群に向き合う観察者ヴィンケルマンの立ち位置であろう。その立ち位置からは，彼が彫像に対してどのような関係性を取り結ぼうとしたのかが見えてくるはずだ。たとえばベルヴェデーレのアポロ像記述のなかに，以下の一節がある。

> 芸術のこの奇蹟の作品を眺めているうちに，私は他の全てのことを忘れてしまう。私はこの作品を相応しく観察するために，自ら崇高な位置に場を占める[24]。

これを読む限り，彼は彫像の圧倒的優位を克服し，それと対等な，あるいはそれを超越した位置に身をおくことに成功しているかに見える。ところが興味深いことに，こうした自己申告が単なる虚構に過ぎないことは，ある一人の同時代人によって立ちどころに看破されているのである。それはヨハン・ゴットフリート・ヘルダーである。彼は『第 4 批判論叢』のなかで，アポロ像の前に立つ観察者ヴィンケルマンの姿を想像的に描写している。

> 彼はある永遠の一点に立っているように見えるが，とんでもない。彼はできる限り多くの視点を取って，あらゆる瞬間にその視点を変えている。それは言わば，はっきりとした，明確な平面図を決して生み出さないためなのである。この目的のために，彼はひたすら立像の周囲を柔らかく

撫でるように歩き回り，位置を変えては行ったり来たりを繰り返す[25]。

ヘルダーによれば，彫像観察において「いかなる中断も，いかなる裁断も，またいかなる平面的なものをも消し去る」ためには，観察者の輪郭線，つまり「それ自身において走りまわる線（die in sich selbst umherlaufende Linie）」を追いかけるほかない。ここから，「視覚による立像の撫で回し（sichtliches Umfühlen der Bildsäule）」という彼独自の着想が生まれるわけであるが[26]，こうした一連の発想は，ヴィンケルマンにおける美的曲線についての考察を明らかに引き継いだものだ。ヴィンケルマンによればギリシア彫刻固有の美は，その形態を取り囲む「絶えず中心点を変え，決して円環を閉じない連綿たる線」のうちに見出されるのである[27]。輪郭線の何たるかをめぐる両者の見解のこうした符合からすれば，彫像を観察するヴィンケルマンについてのヘルダーによる想像的な描写の方が，本人による証言以上に正確であっただろうことは否定できない。ヴィンケルマンは単に「崇高な位置」に身を置くのではない。彫像の周りを落ち着きなく，「すべるように，あちこち動き回る（umhingleiten）」ことから，自身の芸術観察を始めていたのだ。この落ち着きのない観察者の眼差しは，到底，ホガース的な狩猟の第二の条件と折り合うものではありえない。というのもこのように落着きなく動き回る観察者にとっては，対象の内的空間の中心点に客観的な視座を持つことなど望めないからである。

ここでヴィンケルマンが『古代美術史』に従事する傍らローマで執筆した論考『芸術における美を感受する能力について』を参照したい。ヴィンケルマンは観察者の感覚を二つに区分する。一つが「外的感覚」であり，もう一つは「内的感覚」である。「外的感覚」は対象を客観的かつ正確に捉える眼差しのことであり，「機械的（mechanisch）」なものである。他方，「内的感覚」は「精神的（geistig）」な感覚とされる。

外的感覚が正しいものであるならば，内的感覚も相応に完全であることが期待される。というのも，内的感覚は，合わせ鏡のもう一方の鏡であって，その中に我々は，自分自身の類似性の本質を，横顔を通じて見るか

らである。内的感覚は，外的感覚が受け取った種々の印象を，表象し，形象化する。一言でいえば，それは我々が感受性と呼ぶものである[28]。

この記述からは，ヴィンケルマンの範とする芸術観察がホガースのそれとは対極にあることが分かる。というのも「外的感覚」は，ヴィンケルマンの場合，対象の内部にではなく，主体の内部にその中心点――それが「内的感覚」である――を持っているからだ。「外的感覚」は「内的感覚」に対してさまざまな「内的－刻印」，すなわち「印象（Eindruck）」を与える。そもそも彼の芸術観察の目的は，この「印象」を記述することだった。例えばアポロ像の記述について，「この像を見ることがどのように作用するか，それは記述不可能だ」[29] と述べることによって，ヴィンケルマンは印象の伝達の困難さを嘆き，またヘラクレスのトルソーを記述する際にも，それを「かくも完全なる芸術作品について思考し，また語ることがどのように可能であるかという試み」[30] と自ら規定している。ヴィンケルマンの眼差しは，客観的な対象ではなく自己の主観的内面に向けられている，とまで言ってよい。

だがもちろん，このような一種の印象批評としてヴィンケルマンの芸術記述を片づけることはできない[31]。今はあくまでも，その記述を通じて見えてくる彼の観察方法に関心を向けなくてはならない。もう一度，ヘラクレスのトルソーの観察現場へと立ち帰ってみよう。そこにはまさに狩猟に失敗し，眼差しを「飲み込まれ」ようとしているヴィンケルマンがいる。

### 4）ヴィンケルマンの「立ち止まり」

しかしトルソーの周囲を「すべるように動き回る」うち，彫像の輪郭が描く波のような曲線に眼差しを「飲み込まれてしまった」ヴィンケルマンは，一瞬の自己超出（エクスターゼ）の刹那，すんでのところで足を止めるのである。

私はここで立ち止まりたい。そしてこの立ち位置からの，いつまでも持続する形象を表象の内部に刻印する（eindrücken）ための余地を，この観察に与えたい。ただしこれらの美は限界なく（ohne Grenzen），しかも直接に伝達されるのである。同時に〔トルソーの〕腰部からは何たる

> 概念が芽生えることであろう。この肥沃な腰部が暗示するのは，英雄が決してふらつきはしなかったこと，決して身を屈めなかったに違いないことである[32]。

「立ち止まり」,「観察」に印象的思考の「余地」を与えることによって，彼は己の眼差しを事物から引き離す。要するに，眼差しを遭難の危機から救出する。そしてこの瞬間，ヴィンケルマンの「精神」は英雄ヘラクレスとともに「世界の最果て」まで飛び，いわゆる〈ヘラクレスの柱〉にまで導かれる[33]。ここでは事物としてのトルソーは完全に透過されている。そのことによってはじめて観察者ヴィンケルマンはいまや主体性を回復し，ヘラクレス神話の空想世界に遊ぶことができる。想像的な空間とはいっても，そこはもちろん〈ヘラクレスの柱〉によって限界づけられた場所だ――「私は彼の冒険の限界地点まで，彼の脚の安らいだ記念碑たる柱にまで導かれた」[34]――。それに対して，トルソーの美的曲線の観察を通じて彼が引き出されそうになった領域は文字通り「限界がない」場所，いわば無限に開かれた空間だった。どこまでも打ち続く波のような筋肉は，まさにその表現であった。そこに「飲み込まれる」手前で踏みとどまったヴィンケルマンは，一端は迷い込みかけた無限空間から眼差しを引き離し，この空間に限界＝境界線（Grenze）を与えることを試みる。その手続きはこうだ――まずはトルソーの暗示する神話世界へと逃避したうえで，眼前の事物を支配するための視点を確保する――そうしてトルソーの背面を，まるでパノラマのように展望する[35]。ヴィンケルマンはトルソーの背後へとまわり，それを後ろから眺めることで，彫像の身体各部の構造や波のように流れる筋肉の動きの源を客観的に把握することに努めるのである。

> これらすべての現われ方は，山の高みから見出される風景のようである。この風景の上に，自然はその美の多様な豊穣を覆わせている。この豊穣の朗らかな高みが，ゆるやかな傾斜を伴いつつ，谷間へと消えていき，ここでは狭まり，かしこでは広がるのと同様に，このトルソーにおける筋肉の波打つ丘陵が高まる様は，壮麗で美しい［…］[36]

このように客観化・対象化された――何しろ「山の高み」から見下ろされているのだ――風景描写への転移によって，それまでは眼差しを無限へと導くものだった筋肉の輪郭線は，トルソーを一枚の額画（タブロー），正確には風景画へと納める一種の額縁＝枠となっている。そのうえで眼差しは，その風景画全体を構成する各部分へと向けられていく。事物を立体のままに観察し，把握しようという願望はすっかり破棄されてしまった。彫像はここでは，一枚の風景画へと成り変っているのだ[37]。

### 5）合理化の手法としての「枠視」

以上のようなヴィンケルマンの観察方法を三段階に分けて整理しておこう。第一にドレースデン時代のヴィンケルマンにとって，彫像の輪郭は一種のスキャニングによって把握可能なものであった。ここでは，まだ立体の把握可能性と限界といった問題は生じていない。第二の段階は，ローマでの古代彫刻の観察によって始まる。それは彫刻の周囲をすべるように動き回り，ついには無限に流れゆく輪郭線によって眼差しを失ってしまう――すなわち狩猟の失敗へと帰結する。そして最後の第三段階はこうだ。ヴィンケルマンは自己喪失の刹那に立ち止まり，彫像を一種の全的風景として眺めたうえで，それを構成する各部位に目を向けていく。

ここでは上記第二段階から第三段階への移行，すなわち眼差しを失う刹那の「立ち止まり」から客観的な空間把握への転回に着目したい。とりわけ，「波の動きに飲み込まれる」といった表現，あるいは自然の風景描写のメタファーからも明らかなように，ここでの記述が芸術記述というよりもむしろ，十八世紀における自然記述のパラディグマと結びついていることは注目に値する。周知のように，啓蒙主義時代の自然記述において，無限空間への眼差しの消失の危機とその克服は重大なテーマの一つであった。例えばこの世紀の前半に広く読まれたブロッケスの教訓詩集『神における現世の喜び』全９巻の冒頭を飾る詩，『蒼穹（das Firmament）』には次のようにある。

私の眼は，それを囲む大地も浜も目標もない／サファイア色の深みのなかへと／はかり知れない虚ろな大気空間へと沈んだ／そして私の飲み込

> まれた眼差しはここかしこをさまよい／しかもますます沈んでいった／まさにこのとき私の精神は驚き／私の眼は眩まされ／私の魂は凝固した［…］
> 見えざる光に満ちた恐ろしい墓所／それは軽やかな闇に満たされ，始まりもなければ限界もなく／世界をさえも錯綜させ，思考をもまた埋めてしまった／私の全存在は塵となり，点となり，無となった／そして私は自身を見失った［迷った］。このことが突然私を打ちのめした／混乱しきった胸に絶望がめぐる［…］[38]

圧倒的な無限空間に曝され，ついにはそこに迷い込むという，まさに自己喪失の危機を謳うところからブロッケスは一連の詩作品を開始するのである。「飲み込まれた眼差し（verschlungener Blick）」という表現は，後にヘラクレスのトルソーを前に同じ状況に置かれたヴィンケルマンによって反復されるものだ。

ブロッケスのこの教訓詩集は，自然の観察を通じてそこに秘められた創造主の奇蹟を賛美する，いわゆる自然神学[39]の代表的な詩的表現として知られている。ブロッケスによれば，そのような創造の奇蹟と完全さを看取するために観察者にまずもって要求されるのは，風景を正しく観察することだ。したがって，詩集の冒頭において無限空間へと引き込まれそうになり，自身を見失った観察者は，再びその混沌状態から解放され，新たに風景全体をより客観的に観察しなおすべき使命を帯びている。事実，第２詩以降において，ブロッケスは読者の前にさまざまな風景を提供し，自然観察の模範を示していくのである。とりわけ特徴的なのは，第５巻にある『眼のための確かな手法（Bewährtes Mittel für die Augen）』という詩だ。この作品は「見ることは読み書きと同様，一個の技である」という一節によって知られているのだが，まさにこの「技」の一端を，ブロッケスは次のように謳うのである。

> 両手のうちの片方を折りたたみ／それを望遠鏡の格好で目の前に据えさえすればよい／すると小さな隙間を通して見えるものたちによって／広大な風景の一部分が，独自の風景になりかわる／絵心さえあろうなら，

それも結構な絵画に／なろうというもの。手をほんの少し巡らせてみれば／まったく違う美しさ，直ちに新たな風景を見られよう［…］[40]

観察者が圧倒的かつ広大な自然のなかに自らを失うことなく，逆に観察を成立させるためには，全的風景を分割し，個別的な構成部分へと眼差しを向けなければならない。そのために観察者は片手で「望遠鏡」のような枠を作り，その任意の枠内に見られるものだけに感覚を集中させる。こうして風景に輪郭付けし，枠を与えていく――いや，より正確に言えばこうだ――この作業を経てはじめて，「自然」は「風景」に変貌するのである。

ブロッケスがここで提唱する観察法，すなわち無限空間を対象化し，その個別的部分へと眼差しを向け，それぞれに限界（Grenze）を与えていく技法を，かつてアウグスト・ランゲンは「枠視（Rahmenschau）」と名付けた。「枠視」は――ランゲンの定義によれば――啓蒙主義時代の文学における自然記述および芸術記述を，それらの合理的な表象への要求と結びつけた一種の観察技法の原理である。それは，視界を限定することによってはじめて事物の客観的な観察と記述が可能になる，という意味で合理的な表象と言える[41]。そしてこうした要請の前では，自然観察と芸術観察との区別は解消される。対象が自然であれ，あるいは造形芸術であれ，それが圧倒的な強度をもって観察者を飲み込もうとする瞬間，「枠視」の技法によってそれらは断片化された「風景（画）」に変えられるからだ。

ここで強調しておくべきは，この「枠視」が要求される前提として，「眼差しが飲み込まれる」という，観察者にとって自己喪失の危機的事態があったということだ。主体の解体の危機こそが，「枠視」という合理的な視覚のシステムを要求するのである。ヴィンケルマンによる彫像観察の展開が，こうした知覚のパラディグマと結びついていることは明らかだ。眼差しが飲み込まれる刹那に立ち止まり，一度は解体されかけた自我を救出した上で，「枠視」の原理によって観察を遂行するという展開は，ブロッケスが提示した枠組みと重なりあう。ヴィンケルマンの芸術観察が当時の自然観察の技法を適用した――というのが言い過ぎであるとしても，少なくとも同じ認識の枠組みにおいて，彼の芸術観察が成立していることは確かである[42]。

## 展望――「立ち止まり」以後の二つの道筋

ヴィンケルマンの彫像観察は，ホガースが提唱するそれとの対比によって，むしろ失敗した観察であったことがわかる。このようにヴィンケルマンの芸術観察を捉えなおすことには充分な意味があると言えよう。というのも，喪失の危機に瀕した眼差しが「枠視」によって合理的秩序を回復する際，その転回点となったヴィンケルマンの「立ち止まり（still stehen）」は，彼以降に展開されるさまざまな観察一般に対する決定的な分岐点をなしているように見えるからだ。この分岐点が指し示す道筋は，さしあたり二つある[43]。

一つは，ヴィンケルマン自身も選んだ「枠視」への方向だ。すなわち，「すべるように歩き回る」ことを中止し，一定の限定的な視点から観察するのである。この方向は，例えば――「枠視」という知覚のパラディグマの重要な事例としてA. ランゲンも触れている通り――ヨハン・カスパール・ラファーターの観相学へと直結する[44]。ヴィンケルマンとラファーターが――その目的を全く異にするとはいえ――もっぱらアポロ像の横顔（プロフィール）に関心を集中させていることは，したがって偶然ではない[45]。アポロ像を正面からではなく，横顔から眺めるのが本来の視点である，というこうした発想の根底には，まさしく「枠視」のパラディグマがある。そしてこの限定された視点は，十八世紀末におけるアポロ像観察にとって重大なカノンとなったのである[46]。

ヴィンケルマンの「立ち止まり」が示した分岐点から，もう一つ別の方向を歩んだ重要人物として，カール・フィリップ・モーリッツの名を挙げることができよう。モーリッツはゲーテとともにヴァティカンの彫刻群を観察しているが，それらの記述の随所でヴィンケルマンの「枠視」的手法を批判している。それによれば，ヴィンケルマンの記述は本来全的に把握され，享受されるべきアポロ像を破壊してしまう。例えばヴィンケルマンは，アポロ像の横顔を構成する各部分にそれぞれ神話的なイメージを読み込むことによって，彫像の統一的全体をさまざま断片的要素へと分解してしまう，というのだ[47]。これこそ個別的な部分を限定づけ，全体から切り離して観察する，あの「枠視」の技法に対する批判と見なしえよう。

だがそれだけではない。モーリッツはこうも述べている――「われわれの思考は，言語という弱々しい竪琴によって，苦労しながら自らの循環を記述するしかなく，常に，最高の対象に到達することを望みながらも，再び自らの中に戻っていくしかない」[48]，と。いかなる思考も言語によって規定されている。しかも観察主体たる自我が自己喪失の危機から救出され，「私」の意識を残して立ち止まってしまったからには，それ以降，いかなる観察も言語的思考を逃れることはできないのだ。「ヴィンケルマンによるベルヴェデーレのアポロ像の記述は，この芸術作品の全体を破壊してしまう」[49]――しかしこう批判するまでもなく，そもそも美的経験の一回的事象を「言葉は互いに切断し合わざるをえない」[50]――。このように，モーリッツは却って自らも自身の言語的思考によって捉われてしまうというジレンマに陥ったのである[51]。

しかしこうしたジレンマに捉われながらもモーリッツは，ヴィンケルマンが立ち止まった場所から――再度ヘルダーの言葉を借用すれば――「すべるように動きまわること」を続行する。モーリッツによれば，「われわれの思考力の本質と永遠の傾向」は「われわれの諸理念の全域をある中心点に関係付けること」に存するのであるが，この中心点において「諸理念の全てが円環の半径のように統一される」べきであり，「かかる中心点を見出すことを，どんな時代にあっても，思考する全ての頭脳は目指していた」[52]のである。ホガースのいう事物の内的中心点とも，ヴィンケルマンのいう内的感覚とも異なるこうした絶対的同一的な，端的に言えば超越的な「中心点」への志向を，モーリッツは人間の「本能」に帰する。このような「本能」に従って，人間は中心点へと至るための歩みを続けるのだし，これまでも続けてきたとされるのだが，しかしその本能が充たされることはない。なぜなら，「それに到達するはずであると言うまでに，われわれの存在の本性は発達していない」[53]からだ。このように中心点をはっきりとは特定しないまま，それを探し求めつつ常に失敗する「私」の試行錯誤的な歩みを，しかしモーリッツは停止しないばかりか，むしろ肯定的に引き受ける。モーリッツ自身の言葉ではこうだ――「迷うことのできるということ，これこそわれわれのもっとも高貴な長所の一つである」[54]。

ヴィンケルマンの立ち止まりによって救出された「私」は，モーリッツという一個の表現者を得ることによって，「枠視」による限定化や合理化に充足することなく，積極的な「迷い」の道を歩み始める。そしてこうした「私」のさらなる歩みのプロセスを，のちにひとは「近代（モデルネ）」と呼ぶのであろう。だがその道筋の行く先は勿論，その概略を示すことすら，すでに本稿の埒外にある。

**注**

1　造形芸術を構成するあらゆる要素の中でも特に「美しい線」に着目し，考察する試みは，もちろん十八世紀以前にも存在する。例えば，アルベルティやレオナルドは，素描における輪郭線についての著述を残している。

2　Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1943, Bd. II, S. 384.

3　確かに，「波状線」として描かれる「美の線」，および「蛇状線」に代表される「優美の線」といった，本書の提示する有名なカテゴリー区分のみに着目すれば，それは美的規範の余りに一面的な形式化と言えなくはない（これらの線の分析については，William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, aus dem Englischen von Jörg Heininger übersetzt, Dresden, Basel ca. 1995, S. 89ff を参照）。実際，『美の分析』が発表された当時，ホガースに対する批判はどれも，本書のこうした側面――美の規範を余りにも一面的に形式化してしまったという――に向けられていた（Artikel v. W. Düsing, *Schönheitslinie, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter u.a.,1992 Basel, Bd. 8, S. 1387f を参照）。

4　*Analyse der Schönheit*, S. 37f.

5　言うまでもなく本稿は，芸術における美的規範を問題とする「美学」ではなく，もともとバウムガルテンのテクストが提示しようとしていた「感性についての学」として〈Aestetica〉を理解している。

6　*Analyse der Schönheit*,, S. 39.

7　Ebd., S. 40.

8　Ebd., S. 41f.

9　Ebd., S. 41.

10　Ebd.

11　Ebd., S. 42.

12　Ebd., S. 60f.

13　ホガースが示した特殊な才能として，視覚的な記憶術があった。ニコルズの『伝記的逸話集』の伝えるところによれば，彼はしばしば親指の爪に瞬時にして人間の表情を描くことが出来たという。それはおそらく簡略化された輪郭による形態であった。ホガースは言う――「いくら模写しても概念は保留できない。線で表記するのはアルファベッ

トを使用するようなもので，完全な概念を持った芸術家のみが，たとえば作家が文字を結合するように，線を結合しうるのである」（櫻庭信之『絵画と文学――ホガース論考』，研究社，1964 年，137 頁より引用）。このことから，ホガースが呈示する観察者の二つの視点は，画家としての彼自身の観察技法に由来していることが判る。結局のところ，この揺るがない二つの視点の関係は，ホガースの並外れた視覚的記憶術をもって初めて可能だったといえる。

14　例えば以下を参照。Johann Heinrich Merck, *Über die Schönheit. Ein Gespräch zwischen Burke und Hogarth, in: Teutsche Merkur*, Leipzig 1776, S. 131ff. このいかにも風刺めいたテクストにおいてメルクが描くのは，「美」とは何かを巡る三人の大立者――ホガース，エドマンド・バーク，ラファエル・メングス――による鼎談だ。ホガースが曲線こそが美という一方，バークは（もちろん「崇高」との対比において）小さく優美なものの美を説くのだが，連綿と打ち続く不毛な議論も結局のところ，美の多様で把握しがたい至高性を讃えるメングスの一言で断ち切られてしまう。

15　『美の分析』ドイツ語訳が世に出た頃，ヴィンケルマンは『ギリシア美術模倣論』に取り組んでいたが，そこでは「輪郭」の美が重要な役割を担っているにもかかわらず，ホガースについての言及はない。これについてユスティは，ヴィンケルマン自身が書簡で述べている「美の曲線についての文献は読み尽くした」という台詞から，彼がホガースも確実に読み終えていることを指摘し，次のように述べている――「ヴィンケルマンは，トルソーの輪郭線を波に喩えているにもかかわらず，ホガースのいう波状線という表現を用いていない。おそらくこれは意図的であろう。古代美術の大家の体系的核心ともいえる概念が，ホガースに由来していることに，一抹の可笑しさを覚える。この人物はヴィンケルマン一派からすれば害悪であって，芸術家と呼ぶことさえおこがましいと思われていたのだ」（*Winckelmann und seine Zeitgenossen*, II, S. 389）。

16　ミケランジェロが大理石の模像を造形した際の手法を，ヴァザーリは次のように伝えている。「まず蝋か何か他の堅固な材質の像を手に取ったら，それを水盤に水平に横たえるとする。水はその性質上平坦で同水準にあるから，当の像を少しずつ等しく持ち上げると，最初にもっとも突き出た部分が姿を現し，奥のほう，つまり像のもっとも低い部分は姿を隠している。かくて最後にその全貌が現れることになる。大理石像はこれと同じように鑿で彫られねばならないのである」（ジョルジョ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』，平川祐弘ほか訳，白水社，1982 年，317 頁）。

17　Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. In: ders.: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hrsg. v. Walther Rehm, Berlin 1968, S. 51f.　本選集からの引用に際してはこれを KSVE と略記する。なお，ユスティの推測によれば，ここでのヴィンケルマンの着想はドレースデン時代の友人エーザーから得たものである。*Winckelmann und seine Zeitgenossen*, I, S. 412.

18　Helmut Pfotenhauer: Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte, in: G. Boehm u. H. Pfotenhauer (Hrsg.),

*Beschreibungskunst − Kunstbeschreibung*, hrsg. München 1995, S. 314.

19　たとえば 1756 年 5 月 20 日付の友人フランケ宛書簡には，「必要な時にアポロ像やラオコオン像を見て，そしてこれらの作品を見ることで精神をますます活発にさせるためなら，私は金を惜しまなかった」とある。Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, hrsg. v. Walther Rehm, Berlin 1952, 1. Bd., S. 212.

20　Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, S. XX.

21　Ebd., S. X.

22　それまでのようにもっぱら思弁ではなく，経験が要請されるようになった 18 世紀の科学の特徴を「博物誌」のもとに言い表した W. レペニースは，ヴィンケルマンが実践したローマでの彫像観察を，この潮流を代表する重要な出来事と評価している。Wolf Lepenies: Johann Joachim Winckelmann. Kunst- und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert, in: V. Thomas u. W. Gaehtgens (Hrsg.), *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*, Hamburg 1986. さらに以下の拙論を参照されたい。「見えないものへの眼差し――ヴィンケルマンと A.W. シュレーゲルにおける観察と記述の問題」（『ワセダ・ブレッター』14 号，早稲田大学ドイツ語学文学会，2007 年，22-41 頁）

23　Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, KSVE, S. 171.　下線強調は論者による。

24　Beschreibung des Apollo im Belvedere, KSVE, S. 268.

25　Johann Gottfried Herder: Viertes kritische Wäldchen, in: ders, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Günter Arnord u. a., Frankfurt 1985ff., 2. Bd., S. 310.

26　Ebd., S. 311.

27　Winckelmann: Von der Kunst unter den Griechen, in: ders.: *Ausgewählte Schriften und Briefe,* hrsg. v. W. Rehm, Wiesbaden 1948, S. 128. 本選集からの引用に際しては，これを AS と略記する。なお，ここで引用したテクストは，アポロ像の記述と同様，『古代美術史』の一部を成している。

28　Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, KSVE, S. 217f.

29　Brief an Francke vom 20. 3. 1756, *Briefe*, 1. Bd., S. 212.

30　KSVE, S. 169

31　周知のように，ローマ時代のヴィンケルマンが実践した芸術記述の特徴として，彫刻のうちに「理想（Ideal）」と「技術（Kunst）」という二つの契機を見出し，それぞれの関係を探ろうとしたことがあげられる。もちろんそれはいずれも作品内在的なものと彼は信じているが，しかし同時に，それぞれ観察者の「内的感覚」および「外的感覚」に対応するものであって，そこから観察対象と観察主体との照応関係が生じることが期待された。しかし彼の芸術記述を見る限り，その照応関係は（欺瞞とは言わぬまでも）錯覚にすぎず，むしろ言語的思考によって彫像と関係を取り結ぶことの困難さ――というよりも不可能性が際立ってくる。H. プフォーテンハウアーはこうした観点から，むしろドレースデン時代におけるヴィンケルマンの（彫像ではなく）絵画記述の方に肯定的な関心を寄せる。プフォーテンハウアーによれば，この時のヴィンケルマンの記述こそ，

ただの印象記述ではなく，造形芸術の新たな解釈学的理解を告げる本来の芸術記述が実現したのだが，彼がローマに移り，上記対概念を案出しながら彫像に向かい合うとき，その記述はますます対象から離れ，客観化されてゆくのである。S. Anm. 18

32　KSVE, S. 171

33　Ebd.

34　Ebd.

35　もちろんヴィンケルマンは 18 世紀末の市民社会において重要な娯楽の一つとなるパノラマ技術をまだ知らない。しかし以下に引く彼の視覚のあり方は，明らかにそうした眺望のパラディグマを準備するものとなっている。

36　KSVE, S. 171f.

37　これ以外にも，ヴィンケルマンは（あたかも世紀後半に隆盛する芸術有機体説を準備するかのように）しばしば彫像の記述に際して自然のメタファーを用いる。そもそも彼が古代美術史に適用した芸術の「生長・繁栄・衰退」という段階説にせよ，自然の有機的展開を前提とせずには成り立たない。彼に自然科学（あるいは自然学）にどの程度知悉していたかは不明であるが――もっとも，青年期には医学研究に没頭していたという事実も存在するとはいえ――，1764 年 12 月 28 日付の書簡では，「私の最後の観察は芸術から自然に向かうであろう」と述べている（AS, S. 284）。

38　Barthold Heinrich Brockes: *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten*, 9 Bde., Bern 1970 (Nachdruck), Bd. 1, S. 3. 下線強調は論者による。

39　17 世紀後半，次第に充実の度を強めつつあった実験的・実証的自然科学と，依然として支配的であった宗教的な要請とを決定的に結びつけた独特の思潮が，広義の「自然神学」である。その根本的性格を端的に纏めれば，1660 年に J. レイが述べたとおり，「自然の作品のうちに神の叡智と善を認識する試み」である。これを一種の理論武装として 18 世紀の経験的自然科学は展開したわけだ。R. テルナーはこうした自然神学の意義を以下の三つにみている。第一に，自然神学によって合理主義的・デカルト的な自然観が一般化した。第二に，目的論的自然観と近接するこの思想の拡大によって，啓示宗教は揺さぶられる。そして第三に，自然研究の関心を「世界の機械（machina mundi）」の構造からその機能へと転換させた。ここから，合理的機能として自然を捉える近代科学が胎動したとも言える。Richard Toellner: Die Bedeutung des physiko-theologischen Gottesbeweis für die nachcartesianische Physiologie im 18. Jahrhundert. In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, 5 (1982), S. 75-82.　本稿が言及するブロッケスの自然神学も，視覚の合理化を希求するという点で，当時の自然科学の趨勢と変わらない。

40　Brockes, a.a.O., Bd. 5, S. 623.

41　August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Darmstadt 1965 (Nachdruck). 本稿でも引用したブロッケスの詩の分析については，同書 28 ページ以降を参照。ここでは触れないが，もちろんランゲンの念頭にあるのは透視図法以降の視覚の在り方を特に十八世紀に入ってから

決定づけた，「カメラ・オブスクーラ」の技術である。なお，『蒼穹』における眼差しの自己喪失の危機を一種の「眩暈」とみなし，啓蒙主義・合理主義の詩学の根幹をこうした「眩暈」の克服と特徴づけた以下の研究は，本稿にとって重要である。Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M. 1990, bes. S. 110ff.

42　先述の通り，W. レペニースは，ヴィンケルマンの古代彫刻の記述を――例えばビュフォンやリンネの重要な仕事を支えた――「博物誌（Naturgeschichte）」の系譜に組み入れる（Lepenies, a.a.O.）。〈観察し，分類し，記述する〉という博物誌的基盤にヴィンケルマンが立っていることは確かだ。実際に，芸術（あるいはもっと広範に美術史）を記述するためには作品そのものを観察しなくてはならない，という彼の主張の背景にビュフォンからの影響があることは，この『博物誌の終焉』の著者によって説得的に論じられている。しかしこの観点からは，「飲み込まれた眼差し」が示すような，ヴィンケルマンのテクストに潜む観察と記述の不可能性という重大な問題が抜け落ちてしまう。むしろ，ヴィンケルマンの芸術観察そのものが「博物誌の終焉」を告げ知らせているのであるまいか。

43　以下の記述は概ね，拙稿「18 世紀末における芸術観察の技法――A. ヒルト，ラファーター，そしてモーリッツ」（『モルフォロギア』30 号，2008 年，70－89 頁）に基づく。

44　Langen: *Anschauungsformen*, S. 51f.

45　Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig u. Winterthur 1775-1778, Bd. 1, S. 131ff.

46　その一例として，アーロイス・ヒルトが 1797 年の『ホーレン』に掲載したアポロ像記述が挙げられる。アポロ像の周囲を経巡るうちに観察者は混乱するが，最終的には「もっとも本来的な立ち位置」である像の側面に戻り，そこから「混じり気のない純粋な魅力」を楽しむ，という観察のプロセスは，実に「枠視」のカノンに則ったものと言えよう。Alois Hirt: Laokoon, in: *Die Horen*, 1797, 10. Stück, S. 1-27, hier S. 1.

47　Karl Philipp Moritz: Die Signatur des Schönen. Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können? In: ders.: *Werke in 3 Bdn*., hrsg. v. Horst Günter, Frankfurt a. M. 1981, Bd. 2, S. 588. 以下では本著作集からの引用に際してこれを MW と略記し，続けて巻数と頁数を付す。なお，ここでモーリッツが批判するのは，具体的には以下のようなヴィンケルマンの記述であろう。「その節度ある高みから，アポロの崇高な眼差しはあたかも無限に向かっていて，己の勝利さえはるかに超えてゆく。彼の唇は軽侮を漂わせ，また己のうちに蓄えた怒りが鼻孔の膨らみに現れ，誇り高い額にまで昇っている。しかしこの額に静かに漂う平安は乱されぬまま，彼の眼は甘美を湛え，あたかも彼を抱こうとする女神たちのもとにあるかのようだ」(KSV, S. 268)。

48　*Die Signatur des Schönen*. MW, 2, S. 581.

49　Ebd., S. 581.

50　Ebd., S. 588.

51　自伝的長編小説『アントン・ライザー』において，モーリッツはこのジレンマを次のように言い表している――「言語は思考の邪魔をしているように彼には思われた。しかし翻って，言語なしには思考できない。言葉なしに思考することは果たして可能なのか――とつおいつ，彼は何時間も煩悶することがあった」（*Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, 3. Teil, MW, 1, S. 216）。もちろんこのジレンマには空間的芸術に対する時間的メディアとしての言語，という問題も入り込んでくるが，ここでは触れることができない。モーリッツにおけるこうした葛藤とその克服の試みについて，詳しくは以下の拙稿を参照されたい。「カール・フィリップ・モーリッツと円環の仮象」（保坂一夫先生古稀記念論文集刊行委員会発行『過去の未来と未来の過去』，同学社，2013 年，234－244 頁）。

52　Karl Philipp Moritz: Der letzte Zweck des menschlichen Denkens, in: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. H. Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 10.

53　Ebd.

54　Ebd.