

美的経験と理念(イデー)

山崎, 庸佑

<https://doi.org/10.15017/2328583>

出版情報 : 哲學年報. 43, pp.29-63, 1984-02-15. 九州大学文学部
バージョン :
権利関係 :

美的經驗と理念^{イデー}

山崎 庸 佑

一 芸術と世界

前章までの分析のテーマは、普通、認識とよばれるタイプの事物経験であり、その分析の結果明らかにされたのは、事物経験は当の事物経験という一個の実証的事実として自己内完結しているのではなくて、個々の事物とは「異」なる或る「全体」としての世界地平を超越論的に前提しているということであった。すなわち、ある時所での其人の意識というように、一種の内世界的で個々の心的出来事ないし状態ではない、或る根源の意識ないし自己に相即する——と言うよりもむしろ、この自己がそれへとあらかじめ自己を投企し、先取りにおのが身をそれに向けて開いている、つまり原信憑している存在の地平としての「世界そのもの」、¹「つねに一様のX」である「全体」としての世界地平なるものが、人間のそのつど主題的²指定的な個物（事物）経験を究極のところの意味あらしめ、つまりは、自己ではない事物の経験として可能にしている「可能性の制約」³根拠であることが、分析的に明らかにされたのである。

もちろん、主題⁴図柄はつねにすでに地⁵世界地平を非指定的に先取りしているとはいっても、人間の経験の対象はしよせん個的事実、個物であり、経験の舞台裏の「可能性の制約」それ自身が、経験上の事実として経験的⁶実証的

に知られるわけではない。

現象（經驗的事実）としての現象にかかわる「悟性」と、現象以上のもの（全体的なものとしての世界ないし世界地平）にかかわる狭義の「理性」とを区別するカントの「弁証論」は、右の事情にたいする注意の喚起を主として意図していたと言えよう。この点では、意識が「否定性」の威力によって自己に対立する「他」なるものを自己のうちに次々に取りこみ、自己化し、遂には自己を絶対知として「全体」化する底の「意識の經驗」を構想したヘーゲルの弁証法よりも、たとえばリクールが筆者とは違った観点から指摘するとおり、カントの「弁証論」が基本的にはすぐれていると言わざるを得ない。

ただし、通常の意味で經驗される事実ではない「全体」としての世界地平が、その性格上、たんに哲学的思弁によって考案されたもの、なんのリアリティーも認められない空想物という印象を与えかねない心配は、むしろ絶無とはいえない。要するに、通常の健全な經驗は個物、個々のな出来事、つまり実証的措置的な事実のほうに顔を向けており、それゆえ、生身の人間が住む現実世界の構成要素はすべて個物だと思ひなし、個的事実とは「異」なるもの、「全体」のほうに顔を向けた經驗というものは、どう見てもありそうにないと臆断するのである。

しかし、本当にそうであろうか。一体、太古の原始人たちが洞窟の壁面に動物の姿を描いたのは、おもに狩猟の成功を祈念したり感謝してのことであつたらうが、しかしそこに、一片の芸術衝動も働いていなかったとは断言できないであらう。あるいは、ホイジンハが夙に指摘していたように、「遊戯」とよばれるものは、時として、日常生活上のいわゆる「真剣」を遙かに越えてた「美」と「聖」の高みに登ることがあり、たとえば古代的民族の祭儀行為の中にある「遊び」の要素を分析すれば、「一個の独立の質である遊戯の形態と機能において、人間がコスモスの中に埋まっているという感情は、その最初で最高にして最も聖なる表現をみる」といえる可能性さえ見られるとすれば、しかもその上、「遊戯」がそれを遊ぶ者や見物する人間にたいして一個の形象になつたといえるほどに凝結し高揚した場

合、芸術作品からの距離は無限に零に近づくとすれば、芸術活動は原理上、遊びと同じく時代的にも場所的にも遍在することになろう。してみれば、洞窟壁画や神楽かぐら（祭儀的な舞踊・遊戯）の時代より、人間が芸術活動を営み、美しいものを経験し希求し続けてきたという事実は、結局のところ、なにを証まかしているかと問うてみるのは、この際おおいに有益であろう。

なぜなら、美的經驗の特性は、カントが『判断力批判』で指摘して以来、一般に承認されているように、提示された個物を通じて、当の個物がその下に包摂されて然るべき——しかしそれ自身が、内世界的・実証的事実（所与）として与えられるということはない——普遍・人全体的なものを垣間見るところにあるからである。

日常の事物經驗は、第三章および第四章で詳論したように、原始的に信憑（企投）された「全体」的な開けの地平としての世界地平を自己の「可能性の制約」としながらも、主題的には、その地平のなかに形姿を浮きたたせる個々のな事物ないし出来事へと、もっぱら関心を向けていたが、美的經驗、たとえば芸術作品の創作や鑑賞に際して人間は——作品の直接の題材は個物であるにしても、美的・芸術的な經驗の本質ないし「意味」からいえば——むしろその個物的・事實的題材をとおして情感的に開示される或る「全体」的なもの、「世界」そのものの可能的相貌のほうに顔を向けているのであり、その点では普通の事物經驗に比して、美的經驗はたしかに、たんなる措定的・実証的事実とは「異」なるものを希求する超越論的、形而上学的經驗と言われてよいのである。

それゆえ、画題、標題音楽の標題、小説の題、等々は、なるほど鑑賞上の大切な指針ではあっても、ただちに当の絵画、音楽、小説が表現している「意味」的なものそれ自身、概念的な悟性の言葉をもってしてはどうしても言い現せない「意味」的なものであるためにカントが美的「理念」とよんだ、あの「意味」的なものそれ自身ではないことは、芸術の場合むしろ通例である。たとえば『澤東綺譚』が、玉の井界限で偶然に知りあった女との淡い情事の経緯を述べただけの作品に終っていないことを言うのは、言うだけ野暮というものであろう。

要するに、美的経験の主体、たとえば芸術家は、彼の行為とその産物つまり作品によって、作品「世界」を開示するのである。この作品に固有の「世界」はある情感的世界であって、概念の世界ではないから、作品が開いている世界を標題として固定できる類の概念によって規定することは絶望的に困難である。カント的にいえば、そこでは「規定的判断」は不可能である。それどころか、北斎の絵画は雄渾で、荷風の小説には安価な近代性に背をむけ、江戸趣味に傾斜する蕭々の気味があり、モーツァルトは晴澄・優美ないしは *tristesse allante* ⁵⁾ でベートーヴェンは壮重などと言ってみたところで、雄渾、蕭々、晴澄、壮重などという、一見、融通無碍な符牒の概念をもってしても彼らの作品「世界」そのものが規定し尽されるはずはない。芸術作品が開く世界は、北斎の世界、ベートーヴェンの世界というように、作家の名前を冠して呼んでおけば最も安全確実な「情感的」世界である。要するに、芸術作品とよばれる「客観を単に概念にしたがって判断するならば、美という表象はすべて失われる」(カント)のである。したがってまた、もし作家が自分の作品の意図や意味を語り解説するならば、その作家は第二流の芸術家であるか、あるいはその解説を鑑賞者はそれほど重大に受けとるべきでないかのいずれかであり、そのかぎり芸術家はすべてなにほどこは、靈感的なものに促されて仕事をしたとしか言えない「天才」でなければならぬだろう。

さらに言えばこの情感的世界は、作家の自我が拵えた拵え物に終っているのではなく、すぐれた芸術作品の場合、その作品をとおして、世界そのものが、少なくとも世界そのものの可能的相貌(意味)が、固有の情感的な開けの明るみにもたらされるといふ点が根本的に重要なのである。

内世界的事実としての個物の経験は、再三詳述したように、主観の視向や注意や関心のいかんによっては、どのような「図」柄の可能性を蔵するともされない、浮動する、豊穡そのものの大「地」⁶⁾世界地平を暗黙の背景にし、それを成立の「可能性の制約」にしている。事実経験の舞台裏のこの制約⁷⁾根拠は、一面ではニーチェの「ディオニュソス的」なものにかんする存在⁸⁾の形而上学の影響下にある晩年のシェーラーが、「人間になるといふことは、精神の

力によって世界の開け *Weltoffenheit* へと高揚することである」という場合の「世界の開け」、つまり人間がその開けの場へと個物を超越し、その場に立ちつつ、そこから当の個物の指定に對象化を遂行し得ている究極の「中核」ないし根拠と同族のものである。要するに、美的・芸術的經驗が顔を向けているのは、シェーラー的にいえば、「最高の存在根拠」「始原的に存在する存在」に具備する「無限の形象を積んだ」「能産的自然」の可能的相貌にであり、その意味では、同じくニーチェの芸術形而上学に影響されたハイデガーが、「芸術の根源」は主観としての人間にはなく、むしろ始原的存在に世界にあると言ったのも単なる誇張ではない。無限の可能的形象を秘めた能産的世界に顔を向けているのだから、美的・芸術的作品は、ピカソが描いた昆虫のような女の顔、カフカの『城』の話のように、実証的事実としては異常であっても、しかしたしかに世界の可能的相貌を開示することができるのである。

芸術作品は、それぞれの作品に固有の仕方で、「世界の開け」をひらきながら、当の作品自身もそれが開く固有の世界に属している。北斎、ゴッホ、荷風、モーツァルト、ベートーヴェンの作品は、それぞれに、北斎的世界、ゴッホ的世界、荷風的世界、カフカの世界、モーツァルトの世界、ベートーヴェンの世界を開示し、明るみにもたらすが、同時にこれらの「世界」の開けの明るみは、根源の「全体」としての世界地平そのものの開けの、それぞれに本質的で可能な——美的・芸術的經驗が遊ぶ境は、実生活的現実ではなくて、可能性の境である——諸様態（諸相態）を照しだしている。世界地平は例えば眼前の個物であるその机はこの部屋のなかにあり、部屋の外の廊下は大学のキャンパス全体につながり、そのキャンパスは当市の東部に位置を占め……という連関をどこまでも辿ることによってしか表象され得ないが、その際、机、部屋、キャンパス、市……は、言うまでもなく、「意味」的である。想像力や知覚經驗に無縁の純粹知性にとつては、それらは、単なる原子の集合、質量やエネルギーの状態……であるかもしれないが、世に住む人間に經驗されているかぎりでのそれらは「意味」的であり、友人の「相貌」に劣らずなにかを意味している。芸術作品が通常の内世界的個物と異なる点は、意味的なものをそれぞれに固有の仕方ですべて的

根源的に開示する、つまり作品の「世界」として開示するところにあるが、個々の経験的事実ではなくて一種の超越論的地平である根源の「世界」そのものをあえて芸術形而上学的に言いかえようとすれば、たとえばニーチェのように、「存在」する「唯一の永遠の自己」とでも言う以外にないのである。

すなわちニーチェによれば、叙情詩人が描く形象は、詩人みずからの客観化であり、詩人は自分が作りだす形象と比喩の世界の中心として「自己」を語ることができもしようが、しかしその場合の「自己性」は、目ざめた経験的・現実的な人間のそれと同じ自己性ではなく、事物の根底に宿る、およそ存在する唯一の永遠の自己（Ⅲ、41）、つまり「存在」であり、いわば「事物に先だつ普遍 *universalis ante rem*」（Ⅲ、132）である。⁽⁸⁾

ニーチェは『悲劇の誕生』で、「叙情詩人の自己」は存在の深淵からひびいてくるものだ。近代の美学者がいう意味でのその「主観性」は、思いこみである……」（Ⅲ、40）と書き記しているが、美的・芸術的経験が、たんに実証的・措定的な個的事実を越え、個物とは「異」なる「全体」としての世界そのもののほうに顔を向けるためには、その経験は当然、内世界的事実の形式としての「わたしの表象」の「わたし」性を越えていなければならない。美的・芸術的経験の主体は、「それを通して、真に存在する一なる主体が**対象**においておのれの救済を祝うところの、**媒質**」（Ⅲ、43）、「濁りなき純なる太陽の眼」（Ⅲ、47）に高まっていなければならない。カントが指摘する事実存在への「関心なくして」という美的経験の特性の深い意味もそこにあったのであろう。

右に「**仮象**において……」といったのは、実生活的な現実・事実ではなくてという意味であり、芸術論的に一般化していえば、**芸術作品**としての、**絵画や彫刻や音楽や舞踊**は、**現実の物的存在**としての**画布と絵具**ないしは**石材、物理的響音**としての音の流れ、**現実の物的肢体の物理的な運動**に媒介されながらも、それらの単に物的ないし出来事的な**現実の現実性**を遮断し超越した境に成立するということである。美的「趣味判断」はカントの意味での「関心」、つまり「われわれが対象の**現実存在の表象**と結びつける満足」とは、無縁でなければならない。そして、物的事物や出

来事としては、その存在・非存在を主題的に問題とすることなしに、つまり、現実^{ホシ}に措定的^{シナイ}・実証的^{オナル}な態度をとることなしに表象されるものは、当然、「可能的」なものの範疇に属するが、この事態は、芸術作品が日常的現実性^{レアリテ}の連関から独立した、作品自身に固有の世界を開き、みずからもその作品世界に属している、という事情に表裏しているのである。

ちなみに、ベッカーによれば、フッサールも講義中、折にふれて、美的なものについては現象学的「還元」がおのずと遂行されており、それゆえ、美的対象にあっては自動的に「超越論的」還元と「形相的」還元が成就されていることになる、と語ったそうである。⁽¹¹⁾ 他方、「美意識」といわれるものの「主観性」を批判するガーダマーは、「美的・感性的なもの das Ästhetische」の存在論的な身分を感性的「仮象」に押し込めた近代美学の趨勢は、自然科学的な認識が認識一般の理想として支配した結果、科学の方法に収まり切れない認識の可能性がごとく信用を失墜したことに理論上の基礎をもつと指摘するが、しかしこの見解は、そのかぎりでは、美的経験そのものへの沈潜を避けて、思想的な整合に走りすぎた、傍観的で、いささか狭量な見解のように筆者には映じる。⁽¹²⁾

筆者には、むしろ、内世界的な一個の物ないしは出来事として見られた場合の芸術作品——厳密には「美術対象」——が、「美的」に見られたのではない通常の現実^{レアリ}の事物によって取り囲まれていようとも、それが芸術作品として見られる瞬間、通常の現実性^{レアリテ}ではなく、想像と可能性を存在のエレメントとし、フッサールの古典現象学における現実物^{ヒストリ}の存在性を遮断した純粹現象^{フュンク}にも似た「仮象」において……あるということは、美的経験の事実が否定しえない限り、まったく同様に否定しえない、思想的現実のいかんを越えた(美的)経験の構造であるように思われる。

ただし、ニーチェの場合、上述の「仮象」において……は、以上の含みをもつと同時に、あるいはそれ以上に、「太陽」のごとく光り輝く形態の美とその安らぎにおいて、という意味をもって注視すべきである。この仮象と想像の「媒質」においても見る「太陽の眼」は——週れば、カントの現実的實在への「関心なくして」という美

的な快の成立場面にまで、その由来を尋ねることができが——直接的にはもちろん、ショーペンハウアーの芸術哲学における「世界の眼」を継承するものであると同時に、それが『芸術作品の根源』にかんする六十有余年後のハイデガーの思索に^{くだま}飜じていることは、右の短い引用文にすぐ続くニーチェの言説によって明らかである。

すなわち、『悲劇の誕生』によれば、芸術は人間の教化や改善のためにあるのではないばかりか、「あの芸術世界の本来の創作者」からして、実証的事実の一つとしての人間ではないのであり、そのことがまた人間を「卑下」させるゆえんであると同時に、人間を「高めること」でもあったのである(目、43)。つまり、美的経験における人間は、芸術家的・詩人的にこの世に住むことによって、「あの芸術世界の本来の創作者」、「世界のあの原芸術家」である存在^{ザイン}、世界の心臓、根源の二者が現象^{エライネン}に「媒質」に「高め」られるのである。

ニーチェは「叙情詩人の『自己』」は存在^{ザイン}の深淵からひびいてくるものだ。近代の美学者がいう意味でのその「主観性」は思いこみである……」と言ったが、芸術家が自己のスタイルを確立し、それどころか「わたし」を売り出すことは、しばしば見られる社会風俗上の現象としては否定しえない事実である。

しかし芸術哲学的に厳密に言えば、スタイルは芸術作品そのもの、あるいは、芸術作品によって開示される「世界」、能産的自然の可能的相貌そのものの必然性に仕えるべきものであって、芸術家の「わたし」に仕えるものではない。芸術家のスタイルは意図して作り上げられるべきものではなく、むしろ作品そのものの、あるいは作品によって開かれる「世界の開け」の相貌そのものの必然性のほうから贈られてくるものであり、その意味では「発見」されるべき或るものである。と言うよりもむしろ、「偉大な芸術においては、作品にたいして芸術家は或るどうでもよいものだ。彼はほとんど、作品が成立するためにありながら、創作しつつ自分自身は絶滅してゆく通路のようなものだ」というハイデガーの言葉がずっと適切であろう。

- (1) Ricoeur, P., *Le conflit des interprétations*, p.403-p.405.
- (2) 拙著『ニーチェと現代の哲学』理想社 四四五 三二六ページを参照。
- (3) 遊戯と芸術作品とのあいだの不連続の連続とめぐりつき関係にめぐって Gadamer, H-G., *Wahrheit und Methode*, 4. Aufl., S. 105ff. の論及を参照。
- (4) 拙著『生きる根拠の哲学』（レグルス文庫）六五ページを参照。
- (5) 「ゴッテンがこむを tristesse allante と呼んでゐるのを、読んだ時、僕は自分の感じを一言で言われた様に思い驚いた。(Henri Ghéon, *Promenades avec Mozart*) 確かに、モーツァルトのかなしきは疾走する。涙は追いつけな。涙の裡に狂奔するには美しすぎる。空の青やや海の匂いの様に、万葉の歌人が、その使用法をよく知っていた、かなし、という言葉の様だかなし」(小林秀雄『モーツァルト・無常とどう専』(新潮文庫 三十七ページ))。
- (6) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *Philosophische Bibliothek*, S. 53.
- (7) 前掲拙著 一四九ページ以下を参照。
- (8) ニーチェからの引用は *Kritische Gesamtausgabe*, Walter de Gruyter による。(III, 41) は同全集の第三巻第一冊 四一ページを指し、以下これを「準引用」。
- (9) Kant, *op. cit.*, S. 40.
- (10) *Husserliana*, Bd. XIV, S. 440.
- (11) Becker, O., *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet*, 2., unveränderte Aufl., S. 36 Anmerkung 1.
- (12) Gadamer, H-G., *op. cit.*, S. 79f.
- (13) ただし、ガッダマーは他の箇所 (*Kleine Schriften II*) では、作品体験への沈潜に裏つけられた分析をしばしば試みてゐる。
- (14) Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 5, S. 26.
- (15) 以上のニーチェに關説する末尾の叙述は、主として拙著『生きる根拠の哲学』六一七〇ページに拠ったが、拙著『現象学』の展開』の第六章「美意識」に重なる部分も若干ある。

美的・芸術的經驗の根拠にかんして、「近代の美学者がいう意味でのその「主観性」は、思いこみである……」とニーチェは語ったが、美意識を想像力（構想力）および悟性とよばれる「主観」の「認識諸能力」にかかわるレヴェルの問題として論究した『判断力批判』のカントもまた、美を「主観」化した近代の美学者の一人であるかのように見える。

カントの『判断力批判』によれば、「美しい schön」ものはたんに「快適な angenehm」なものとは峻別され、前者は後者のようにたんに感覚（視覚、聴覚、触覚、はては味覚や嗅覚）を喜ばすだけのものではない。美がたんに感覺されるだけのものではないということは、美は感覺世界ならどこにもあるわけではないことを意味する。しかし逆に、たんに悟性的な概念でもない美は、感覺的情感を離れてはどこにも生きることができない。——それゆえ芸術哲學では、「美的対象 ästhetische Gegenstände, objets esthétiques」と「芸術作品 Kunstwerke, oeuvres d'art」とは厳密には区別される。後者は展示されて見られ、演奏されて聴かれ、読者の手に渡り読まれることは一応独立に考えられた作品それ自身であり、前者は見られ、聴かれ、読まれている限りでの、つまり「美的」—「感性的」= *ästhetisch, esthétique* にその存在を発揮し、まっとうした限りでの芸術作品である。——むしろ美しいものは、音や色といった感覺的なものの躍動と充実のあるところなら、どこにでも現前する可能性をもつのである。

たんなる感覺世界のどこにも存在せず、しかも条件さえ具備すれば、そのどこにでも現前しうる可能性をもつということは、感覺的客観が美的情感のいわば機会因にすぎないことを意味する。たしかに「美」は、形や色や音響その他の性質のように対象物自体に附着した物的性質ではない。これはカントのいわゆる「合目的性の観念論 Idealism der Zweckmäßigkeit」であり、それによれば、たとえば自然美が言われる場合の自然は「その産物のある種のもの

の判定にあたって、われわれの心的諸能力の關係における内的合目的性を知覚すべき機会⁽¹⁾を提供するのみであり、その際、この合目的性を自然そのものの中に実在する目的性と断ずる権利、つまり美的実在論を主張する権利は、人間にはない。要するに、美的満足的作用因は想像力（構想力）と悟性の調和、客観との出会いによって発動されるだけの「主観」の「認識諸能力」相互の調和した遊動にあり、客観そのものはたんなる機会因にすぎないとも言えるのである。

『判断力批判』は、右のように、美意識をもっぱら「趣味」の問題として、すなわち、対象それ自身についての直接判断というよりも、対象を介して働き遊動する或るものへの「反省」判断の問題として考察し、それゆえ、美を「あたかも」概念によって規定された感性的対象そのものの性質である「かのような」もの、つまり主観の感情を離れてはまったくの無であるものと見なし、結局、美は客観に内在するイデー（理念）でも、客観的に規定できる概念でも、客観の客観的性質でもない或るものとしているように見える。こうした行き掛り上、ガーダーなどは、「カントの『美的判断力の批判』にはじまった美的なもの⁽²⁾の徹底した主観化⁽³⁾」の克服を問題にしているほどであるが、カントの真意ははたして、近代の美学者が思いこんだ「主観性」に、美的・芸術的經驗の根拠を求めるところにあつたのだろうか。⁽³⁾

すぐれた芸術作品は、他にはかえ得ない固有の仕方⁽⁴⁾で、或る種の情感的真理を経験させてくれるものである。ガーダーによれば、真理が方法的、対象化されて捉えられるのではなくて、むしろそれ自身のほうから語り、かけてくるこの種の美的經驗の事実⁽⁵⁾は、科学の方法に固執する真理概念を楯にとってなんと強弁し、難をつけようが否定すべくもない「芸術の哲学的意義」を指し示しているのである。⁽⁵⁾

美的・芸術的經驗に「趣味判断」という性格規定を与え、結局のところ、たんなる「趣味」の問題に縮減してしまつたかに見えるカントもまた、他方では、想像力（構想力）と悟性という万人に前提してよい判断力一般の主観的制

約すなわち認識諸能力が関与しているところから、美意識の一種の普遍性を、つまり概念なくしてしかも伝達可能な意義性を論証しようとした。カントは但し書きの形で、美的判断は対象の表象を「概念」の下に包摂するのではなくて、想像力と悟性の相互調和という「ただ感じられるだけの関係」の下に包摂するがゆえに、ややもすれば美的趣味判断は欺くこともあると言ひ添えているが、しかし彼が、想像力が自由なままに悟性を覚醒させ、悟性が概念なくして想像力を規則正しく遊動させるという、想像力と悟性の相互調和の活動そのものを、万人に期待してよい「共通感覚 *sensus communis*」と名づけているという事実は、カントが美的・芸術的経験の普遍的な意義性格を尊重していた証拠である。⁽⁵⁾

しかるに、共通感覚の歴史を探查し、がんらい社会的・歴史的な存在としての人間が品性、道義、その他人間としての自己のありようの全般について下す形成・教養された真に人間的な判断を意味していた「共通感覚」ないしは趣味が、カントにおいて普遍的同意を求めて然るべきだ、という単に美的な「趣味」の主観的必然性に縮小されたのを見咎めた⁽⁶⁾ ガーダマーは、俄然、カントによる美の主観化を糾弾して止まない。

解釈学を標榜するガーダマーによれば、『判断力批判』の問題設定の方式は、がんらい法や習俗の領域にも働いている、より普遍的な経験である趣味判断を「美的」趣味判断の主観性という方向に押しこめることによって、伝統や習慣の作用連関のうちに生きつつ、その伝統や習慣を保護し研究する精神諸科学にたいして、あまりにも主観的な「天才」的洞察という方法概念によってするか、あるいは逆に、自然諸科学の客観的な方法に倣うか以外には、学としての固有の生存権を認めることを不可能にしたのであった。

一見したところカントは、ガーダマーが指摘するように、美的現象の実際上の経験的、「非普遍性」、および、それにもかかわらず美的経験にア・プリオリに具備する「普遍性」への要求（万人が同意して然るべきだ、という要求）とを共に尊重しようとして、趣味判断というものに「認識上の意義」をいっさい拒否する結果に陥った。美的趣味判断

は「美しい」と判断される対象についてなにごとも「認識」しないで、ただ単にそれらの対象に、主観における或る種の「快の感情」が対応することを主張するが、カントによれば、この快の感情は対象の表象が主観の認識諸能力にたいしてなす「合目的性」の關係に基礎をおいている。つまり、対象を「美しい」とみる感情の基礎は、対象が発動させる「想像力と悟性の自由な遊動」にのみあり、それは高々、「認識一般にとって適合した主観の状態」でしかないのである。⁽¹⁾

たしかにカントは、ガーダマーの右の指摘のように、美的趣味判断を結局は主観の認識諸能力相互の適合(合目的)的な活動状態というレヴェルの問題に還元し、それゆえ趣味判断に直接、「認識」上の意義を認めはしなかった。じつさい、美感もその一種である「快」の感情によって認識対象のなんたるかが些かも指定されないのは、当然のように見える。しかしそのことは、ガーダマーが主張するように、美的趣味判断にいっさいの「認識上の意義」を拒否したことを意味するであろうか。「認識一般にとって適合した」認識諸能力の遊動は、なにかもっと深い積極的な意味を秘めてはいないだろうか。

筆者は「認識一般にとって適合した」を、単にそのものとして見られた限りでの個々の対象(自然の事物や人間の作品)自身ではない後述の「美的理念ästhetische Idee」の認識に適合した——というのが言いすぎなら——個物とは「異」なるその「美的理念」の開けの明るみにむけて精神の眼を方向転換するに適した、というように読み取りたいが、その間の事情をもう少し正確に見とけておくためにも、『判断力批判』そのものの所説に従いながら、美的経験つまり美的趣味判断の構造の概略だけでも示しておくべきであろう。

美意識の基礎を想像力(構想力)および悟性という「認識諸能力」相互の調和した遊動のうちに求めた『判断力批判』の第一部「美的判断力批判」の美学は、認識諸能力を前提にした一種の「判断」を問題にするという建前から推知されるように、認識経験にかんする哲学的分析の書である『純粹理性批判』の成果を抜きにしては成立しない美

学である。それも特に、同書の「超越論的分析論」中の「判断」の問題を論じた「第二編 諸原則的分析（判断力の超越論的理説）」の、しかも殊に「第一章 純粹悟性概念の図式性について」と密接な逆対応の関係にある。

このいわゆる図式論によれば、判断とは（対象の）表象つまり現象の概念の下への包摂に他ならず、しかるに、およそ包摂ということが可能なためには、包摂される表象ないし現象と包摂するほうの概念とが相互にまったく無縁であつてはならず、なんらかの意味で「同質」的なところを持たねばならない。一方では悟性概念（カテゴリー）と、他方では感性的現象と同質的な「第三のもの」、それゆえ、一方では「知性的」であり、他方では直観的「感性的」であるこの媒介者をカントは「超越論的図式」ないしは超越論的時間限定と称し、包摂したがって判断を可能にするその図式は、結局、「想像力（構想力）の産物」とであると分析したのである。

「想像力」は、一般の日常語でも、現に存在する対象を欠いた表象を現出せしめる能力と承知されている。哲学で用いられる「想像」も、伝統的に、「事物がそうあるようにではない仕方で事物を覚知する」（トマス）働きとされてきた。その場合、西洋哲学では「想像」はとくに「知解 *intellectio*」との対比で使用されることも多く、たとえば二点間を最短距離で結ぶ線や平面上の一点から等距離にある点の集合という形での把握が「知解」であるのに対して、眼前にある知覚物としての机の端を直線として覚知したり、その机の上にある灰皿を円形として覚知する感性的経験が「想像 *imaginatio*」とよばれたりする。「想像する *imaginari*」とは、物体的事物の外形あるいは形姿を観察することに他ならない⁽⁶⁾。「想像は……中略……認識能力にたいして直に現前している、したがって存在している物体へのその認識能力の適用⁽⁷⁾」だというデカルトの「想像」規定は、その一例である。

カントにおける事物経験の分析でも、実体性や因果性それ自身は純粹「悟性概念」であるのに対して、それらを感性的現象の場面に翻訳し具象化したもの、すなわち「図式」——実体的場合でいえば、「実在的なもの⁽⁸⁾の時間のなかでの持続」、因果の例でいえば、なんらかの規則性にしたがった時間のなかでの諸現象の「継起」——は「想像力」

の所産であるが、この場合の「想像」の用語も、上述の「事物がそうであるようにではない仕方

で事物を覚知する」という規定における「事物 *res*」を広義に解し、概念ないしは概念が純粹に指示しているはずの対象性そのもの——前章「カントの『物自体』、『超越論的对象』および『可想体』」で言及した「対象一般」「客観一般」のことを考量したい——まで「事物」の例に含めるならば、伝統的用語から逸脱しているわけではない。

事実、『純粹理性批判』におけるカントは、「想像力とは、対象が現前していなくても、それを直観のうちで表象する能力である」(B151) というように規定し、現にそうあるようにではない形で覚知する「想像」の伝統的用法の一端を間違ひなく残している。ただし、この個所の「対象が現前していなくても」が、じつは相当の難物であることも確かであるが、現前していない「対象」を悟性概念が純粹かつ一般的に指示しているはずの対象性(客観一般)と解しても、あるいはでき上った經驗的事実としての対象、したがって個々の対象と解し、全体を經驗的事物に先行して、つまり超越論的にとり漠然とした意味に解釈しても、当面、格別の無理は生じないし、帰趨するところは同じであろう。デカルトの場合、知解 *intellectio* も想像 *imaginatio* もともに精神 *mens* の働きであり、両者の本質的相違は、前者が精神とそれに本具する觀念 *idea* に向う働きであるのに対して、後者は精神が知解する觀念ないしは感覺的に覚知する觀念に適合した仕方(精神以外のなものか(存在するであろう物体)を直観する働きであるという点にあったが、¹⁰ 厳密な意味では精神にとって「現前していない」もの、つまり精神それ自身とそれに本具する觀念ではないものを直観的に表象するという「想像」規定は、本質的にはカントの場合にも保持されていると見られるのである。

いずれにせよ、想像力(構想力 *Einbildungskraft*, *imagination*)は、精神(悟性)に純粹に本具し現前する概念を文字どおり現象性の場面で「形像 *Bild*, *image*」化する働きであり、実体性の形像は右に述べたように「持続」であり、因果性のそれは規則的「継起」であるという具合に、カントの場合、形像が(純粹)時間限定というかたちを

取るだけの話である。純粹悟性概念（カテゴリー）は綜合の諸形式であるが、この綜合の諸形式は、それを純粹に悟性の綜合諸形式（概念）として見た場合には、それによっては一定の對象が認識されたとはまだ言えない——たんに「統覚の統一」に関係づけられたというだけの——「知的綜合 *synthesis intellectualis*」の諸形式と見なされ、形像化されたレヴェルでは「形像的綜合 *synthesis speciosa*」（B151）と称されるが、後者は要するに、純粹悟性概念が指示するものを時間空間という現象性の場面に翻訳し、諸々の超越論的時間限定という純粹かつ一般的なかたちで、個々の經驗に先行してア・プリオリに形像化する働きであり、それが「想像力の超越論的綜合」（B151）ともよばれるのである。

『純粹理性批判』の基本的構図によれば、第三章および第四章で詳論した「非經驗的、つまり超越論的な對象 *X*」というものの「相關者」である超越論的統覚こそは「すべての認識の根元能力」、ラディカルファウンデーション「あらゆる概念一般の運搬者」であり、その統覚がいわゆる認識諸能力の文字とおり根幹におかれ、したがって、その統覚に直接基礎をおく「概念」の能力である悟性が、想像の能力よりも根幹に近い、上級の能力であると見なされていた。それゆえ、『純粹理性批判』の經驗分析における形像（図式）は概念（範疇）に奉仕するものであり、想像力の身分は悟性のいわば副官であった。

以上を適合という観点から説明すると、悟性と想像力の適合関係は、厳密には相互的なものではなくて、想像力が悟性の指示を現象性の次元で遂行し、その意味では想像力が一方的に悟性に適合するように定められていたのである。「想像力が、悟性諸概念にたいして、対応する直観 *korrespondierende Anschauung* を提供することができ」（B151）、「諸範疇にしたがっての諸直観の綜合は、想像力の超越論的綜合でなければならず、そのことが悟性の感性にたいする働きかけであり……」（B152）、「純粹悟性概念の図式は……中略……範疇が表現する諸概念一般の統一の規則にしたがった純粹綜合であり、想像力の超越論的所産である」（A142=B181 傍点は筆者による）

といった文章は、適合するもの同士のいずれが適合を適合たらしめる基準の地位を占めているかを、つまり適合関係の上での優先権が悟性概念にあることを明確に示している。

「判断」の観点からもう一度言いかえれば、普遍者としての概念が統覚を究極の保証人としてまず与えられており、それに形像的綜合を介して個別者としての（時空上の）現象の多様と特殊が包摂されるという仕組である。『判断力批判』におけるカントがこの種の判断を「規定的判断」と定義したのは人口に膾炙するところであるが、美的趣味判断は、一種の判断にはちがいないにしても、美的₁₁感性的な趣味上の判断であり、あらかじめ確定的なものとして与えられた普遍₁₁概念の下への包摂という意味の客観的な「規定的判断」にはなり得ない。

『判断力批判への第一序論』によれば、事物「経験のあらゆる対象の総体としての全自然が、超越論的な諸法則、つまり悟性自身がア・プリオリに与える諸法則にしたがった体系を構成する」ということは、『純粹理性批判』における事物経験の分析によって確立されている。すなわち、超越論的統覚の一性を究極の保証人とする「悟性自身がア・プリオリに与える」諸概念を感性的な現象性の場面で図式化し具体的に展開したものである「諸法則」（諸原則）によって、たんに認識₁₁経験されるにすぎない諸事物は措定的に「規定」・解釈されるのであり、事物にかんする客観的認識としての判断つまり普通の経験は、その意味では、あらかじめ与えられた普遍——概念ないしは原則——の下に感性的な現象の特殊と多様を包摂し、規定する「規定的判断」であった。

ところが、事物のたんに認識₁₁経験ではない美的趣味判断は、右のような意味で事物を主題的に措定し、解釈し、「規定」する経験（判断）ではあり得えず、したがって美的な判断力は、「特殊を（その概念が与えられているところの）普遍のもとに包摂する」判断力ではなくて、むしろ逆に、与えられた感性的な「特殊にたいして普遍を見出す」⁽¹³⁾方向に動き、そのために認識諸能力（想像力と悟性）を活動₁₁遊動せしめるところに成りたつ判断力、すなわち、感性的に現出してくる現象、たとえば躍動する色彩、自在に高低遅速の音の流れといった感性的な質としての「特

殊」がその下に包摂されるにふさわしい、「普遍」を探し求め、特殊がそれに適合するその「普遍」（理念的なもの）探求の活動それ自身に無上の快を情感する情感的判断力でなければならぬ。

特殊を普遍のもとに包摂する規定的判断力とは違って、右の「特殊にたいして普遍を見出す」判断力、つまり、特殊としての感性的に「与えられた表象」について、その当の表象のゆえに「可能な概念」 \parallel 「可能的普遍を探し求めて、「反省する」判断力は、反省的判断力 (reflektierende Urteilskraft) とよばれる。一般のたんに認識的な事物経験、したがって、その経験を事物経験として成り立たせている、現象を——として解釈し規定する規定的判断の形式原理は、カントの分析では、基本的には実体性や因果性などの悟性概念であり、現象規定 \parallel 綜合統一の原理であるその悟性概念は、これを純粹に悟性の綜合諸形式として見た場合は、すでに注意しておいたように、「知的綜合」の諸形式と見なされ、時間空間という現象性の次元で形象化された諸形式として見た場合には、「形象的綜合」の諸形式となり、規定的判断は結局、この形象 \parallel 図式を媒介者とする特殊（現象）の概念（範疇、普遍）のもとへの包摂として実現されるが、反省的判断は普遍があらかじめ与えられているのではなく、逆に与えられた特殊に適合調和する普遍を探すという構造上、当然、「図式的にはなく」という仕方では現象にかかわるのである。

図式は想像力の産物であるが、その想像力は「対象が現前して、いなくても、それを直観のうちで表象する能力」（B15）と規定されることは、先に述べたとおりである。対象が「現前していなくても」それを直観的に表象するということは、すでに指摘したように、種々の理解を許容するが、そのうちの一つの理解として——先には述べなかったが、しかし結局は、文字どおり形象化の能力としての想像力という理解に帰一するものとして——想像力とは直観される感性的なものの多様の「結合」の任にあたる感性的表象能力だという理解があり、その場合、悟性のほうはこの「結合」を同時に「統一」——結合は根底のところでは統一でもあるのでなければ、結合としての「意味」をなさない——たらしめている概念の能力、つまり概念的なもの \parallel 意味的なものに備わる一性の根柢を担う表象能力というよ

うに身分づけられる。

じっさい、現出してくる形象の感覺的・射映面的なものの布置とつながり、つまり「結合」のないところには、たとえば単に不連続の騒音があるばかりで「メロディー」のないところには、また画布上の線を「デッサン」たらしめ、意味と音声形態の合一として立派に美的・感性的な素材である無数の言葉を「物語」たらしめる「結合」のないところには、美的經驗は成立しないし、他方また、概念的・客観的な事物認識を目ざす方向に動いていないという意味でまだ概念にいたらぬ概念、つまりまだ生れつつある「意味」的なものの「統一」を欠くところには、たとえばメロディーはあっても、それは平板であり、音楽的な「意味」は情感されないのである。デュフレンヌは『美的經驗の現象学』において、美の世界では、「感覺的なものを産出することとそれを時間空間的に組織すること、音を産出することとリズムとハーモニーにしたがってそれを旋律ある楽節に整頓すること、つまり意味ある全体に構成することとは、同じこと」でなければならぬと述べているが、これが、感性的な多様をばらばらに放散し散逸させないで「結合」しておく想像力と、「結合」されているその感性的なものの布置とつながりに他ならない特殊が、その下に包摂されて然るべき概念的・意味的なものにかかわる能力としての悟性ととの自由な一致、すなわち、客観的・概念的な認識になってもおらず、それを目ざしてもいない両者の調和的な遊動(遊戲 Spiel) というカント美学の精神を汲む論定であることは見やすいであろう。

筆者は旧著『現象学の展開』の「第六章 美意識」において、デュフレンヌの現象学的美学とカントの美学に言及しつつ、以下のように述べたことがある。

すなわち、判断は一般に総合と統一の働きであるが、美的・芸術的に意味あるものを顕現せしめる美的判断・美的經驗にも、事物經驗の場合のあらかじめ確定された概念とは異なるにしても、やはり或る種の「感覺的なものの統一の原理」がなければならぬ。デュフレンヌは『美学と哲学』においても、前掲の『美的經驗の現象学』と同様、「も

しこの統一の原理がなければ、メロディーが溶けて音の霧もろになってしまふことがあるように、知覚されたものは無意味な感覚の埃ほこりとなって散乱するであろう」ことを指摘している。

しかも他方、美的経験の場合の統一原理は、感覚的なものそれ自身のなかに内在し——もしそうでなければ、芸術作品は意図むきだし、わざとらしく気どった作品に墮落する——この原理に存在の顕現を負う美的な意味も、やはり感性的・情感的にとらえられる以外にない。もし美的な統一原理が感性的なものの中に内在しないとすれば、その芸術作品は、ヘーゲルの美学で言われているように、精神的・内面的な「意味」と外面的・感性的な「形態」とを無媒介に結びつけ、したがってこの結びつきそれ自身に「主観的な拵えもの」という感じをいだかせる下等芸術である。これに反して、右の結びつきが見事に成就されている場合には、形態の射映面的感性的相貌を「具体」と言つてよければ、またこの射映面をとおして情感される意味的なものを「普遍」と言つてよければ、具体のうちに普遍を直観する感性、デュフレンヌのいわゆる「普遍化する感性」がところを得てよく働くのであろう。

それは、カント的に言えば、感性を知性化し、感覚的なものの結合の中に、直接、知性的・意味的な一般者（普遍）を見てとる想像力（構想力）に他ならない。しかも、与えられた対象を直観し、「もし想像力がそれ自身の自由によって委ねられておれば、悟性の法則性一般と一致しつつ企てるであろうような多様の結合」を看取する感性は、カントが指摘するように、「生産的で自発的な」想像力、「自由な法則性」の担い手であるような想像力、つまり「自由でありつつも、しかしおのずから法則的な」想像力でなければならぬ。つまりそれは、感性的に与えられた「多様」を直観において結合し——リズムやハーモニーやメロディーが音の流れを単なる騒音に放散し散逸させないことは、つまり「対象が現前して、いなくても、それを直観のうちで表象する」ことは見やすいが、これは視覚芸術でも同じで、現実に存在（現前）しているのは単に雑多な絵具でありながらも、色彩や構図がそれとして直観され、ばらばらに散逸し散逸してはならない。また、言葉の芸術家がいわゆる文章家でなければならぬことは言うまでもない——そうす

ることによって「形態」を観察しながら、自由に、というのは、多様の結合（特殊）がそれに仕える結合であるゆえんの目的（普遍）の概念なしに、遊戯する想像力、つまりは、「概念なくして図式化する」自由な想像力である。なお、先に『判断力批判への第一序論』の「図式的にはなく」という美的反省判断の性格づけを引き合いにだしたが、その場合の「図式的」は、もちろん、あらかじめ確定された概念（範疇）に指導される認識、経験の場合の「客観的な図式性」⁽¹⁵⁾を指しており、右の「概念なくして図式化する」、つまり「想像力が自由なままに悟性を覚醒せしめ、悟性が概念なくして想像力を規則的な遊戯のうちにおく」という観点と矛盾するものではない。⁽¹⁶⁾

- (1) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 210.
- (2) Gadamer, H-G., Wahrheit und Methode, S. 92.
- (3) 以上の叙述は、主に拙著『現象学の展開』三三八ページ以下に拠っている。
- (4) Gadamer, H-G., op. cit., S. XXV III f.
- (5) 前掲拙著 三三五ページを参照。
- (6) Gadamer, H-G., op. cit., S. 31.
- (7) Gadamer, H-G., op. cit., S. 40.
- (8) Descartes, Meditations, A. T. VII, p. 28.
- (9) Descartes, op. cit., VII, p. 72.
- (10) Descartes, op. cit., VII, p. 73.
- (11) カントの図式論については、柏田康史「カントの図式論——概念の、対象への関係の問題——」（哲学論文集 第十五輯 所収）を参照。
- (12) Kant, Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft, Philosophische Bibliothek, S. 15.
- (13) Kant, op. cit., S. 16.
- (14) Kant, op. cit., S. 17.

- (15) Kant, op. cit., S. 20.
 (16) 以上はこゝで、前掲拙著の三三四ページ以下を参照。
 (17) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 82f.
 (18) Kant, op. cit., S. 137.
 (19) Kant, op. cit., S. 57.
 (20) Kant, op. cit., S. 147.

三 美的理念

生活上の便宜のための単なる道具、製造品は使用目的、つまり用途という目的概念を現実に移したところで完了し、それ以上に「目的なくして合目的」という境にまでは進展しない。これに反して、美的芸術作品は、上述したように、「概念なくして図式化」する創作家の自由な想像力の産物である。また、芸術鑑賞の本体も作品をまえにして「概念なくして図式化する」受け手の主観の意識の遊動であろう。しかしながら、その場合、「図式化」されるのはいったいなんであろうか。図式の問題は一般に判断の問題であり、事物経験の分析の書である『純粹理性批判』では、認識判断すなわち包摂に際しての、包摂する側の概念(範疇)を包摂される側の現象(特殊)に「同質」化するものとしての図式、したがって概念主導型の図式が問題にされ、その意味では悟性の副官たる想像力による悟性概念の図式化(現象性の場面での概念の表示)が問題であった。

他方、美的経験の場合の図式化は、主導する概念なしの図式化であるが、しかし図式化である以上は、単なる感覚的現象を越えるなんらかのものゝ図式化、感性的表示でなければならぬ。つまり、「概念なくして図式化する」ということは、感性的形象の射映面のつながりと布置が、もしその下にそれらが包摂されるならば、丁度それに適合調和する或る超感性的なものを情感的に感得せしめるということである。カントによれば、たとえば音楽は「感覚の結

合形式（ハーモニーとメロディー）」、つまり音と時間（テンポ、テンプス）の野の図式化によって、或る「名指すことのできない想念の充実をもった連関する全体の美的理念」を表現する芸術というように規定される。⁽¹⁾

表現行為の産物の一種にちがいない芸術作品が、厳密には、一体なにを表現し伝達しているかという問題は難問中の難問といつてよいが、本章の「一 芸術と世界」でも述べたように、結局のところ、美的対象が表現しているものは実証的事実としての個物や概念によって把握されるその事実的な規定性ではあり得ず、むしろ全体としての世界（の可能的相貌ないしは意味）であり、すぐれた作品はそれぞれに世界の開けの明るみ——ベートーヴェンの世界、ゴッホの世界、等々。それゆえ、二つの芸術作品が同じ陳列室に並んで展示されていても、それぞれ別の相貌の世界を開き、当の作品自身もそれぞれが開いている別の世界に属している、ということはある——を開くのであったが、そのことをカントは、右の音楽の例にもあるように、「全体」というものの超越論的性格を指称する「理念」の一種である「美的理念ästhetische Idee」を表現していると言ひあらわしたわけである。美的「情感的經驗が「概念なくして図式化する」意味的、超越論的なものは「美的理念」という言葉によって指示される或るもの、概念的な認識の能力である悟性とその勢力範囲内に取り込みえない全体的なものであったと解して、まず間違ひはないであろう。

芸術作品にかぎらず一般に美しいもの、たとえば自然界の美しいものもまた、反省的判断にたいして、「それを表象すれば想像力と悟性が、或る概念の可能性にむかつて、おのずと相互に調和しあう」⁽²⁾ような合目的形態を提供してくれる。あらかじめ確定された概念ではなくて、まだ生れつつある可能的な「或る概念」、目的の概念を欠きつつも合目的なもの、つまり意味的なものの開けの明るみを開くという点に、「美しい」ものの本質があり、自然美もその例外ではない。

なおカントによれば、芸術には「精神」が、つまり心意を生気づける原理があり、それは結局、「美的理念」を表現する能力、つまりカントの意味での「天才」である。想像力（構想力）によるこの美的理念は、「いかなる概念も

適合しない、したがって、いかなる言葉も完全には到達せず、またわからせることのできない⁽³⁾。或るものである。美的感性的な反省判断（美感的判断）は想像力と悟性を相互に關係させ、これらの認識能力の相互關係、それ自身を知覚し情感するが（快不快の感情）、その場合、知覚されるこの關係自体は、「判断力の客観的使用の主観的、たんに感じられるだけの制約（つまり、それら両能力相互の調和）」であるにすぎないことに、あるいは美的感性的な反省判断は「認識一般のための主観的諸制約を含みはしようが」、客観的認識を実現することはあり得ない⁽³⁾ことに、カントがしばしば注意を促すのも、結局は同一趣旨に発するもので、美的理念^{イデア}がたんなる事物経験の場合と同列の対象措定的な認識判断の対象、実証的^{ホジ}「事^サ実^ジ的^{テイ}な事物ではないこと^フの裏がえしである。

ちなみに、カントの哲学において、一般に理念^{イデア}がたんなる悟性の提供する概念を越える或るものを指すことはよく知られているが、ただ、いわゆる理念^{イデア}、つまり理性の理念が、いかなる「直観」も十全には適合しえない、無制約的に拡大された概念（普遍、一般者）を指すのにたいして、「美的理念」のほうは、いかなる「概念」をもってしても十全には適合しえない「想像力の直観（表象）」を指していることは重要である。

情感的感性的な質につつまれた美的な意味、あるいはカントのいわゆる美的理念は、概念の言葉をもってしてはどうしても「説明できない」想像力の直観（表象）である。それゆえ美的理念^{イデア}は、同じく理念^{イデア}ではありながらも、その妥当性を感性的に証明できない——つまり、感性的に表示できない、あるいは、それに対応する対象が直観的現象的に与えられない——理性の概念である一般の理念とは性格を異にする面がある⁽⁵⁾。しかも、その美的理念が「想像力の説明のできない表象 *inexponibele Vorstellung der Einbildungskraft*」であるという事情は、美的経験が、「想像力」という感性的直観に近い独特のこころの働きによって、事実上人間に具備する「認識諸能力」という問題次元を越えた或る理念的なもの、全体的なもの、或る種の世界の開けの明るみに、直接、顔を向けているということを含意し、通常の事物経験が、直接的には、理念的^{イデア}全体的なものではなく、文字どおり個物（事物）のほうに顔

を向けているのとは対蹠^{じやく}的である。

主観の事実的な「能力」の問題を超越する美的理念は、縷^{いと}縷^{いと}、分析してきたように、美的に感性的に、ないしは情感的に顕現する以外には現前しえない以上、主観の「認識諸能力」である想像力（構想力）と悟性ととの相互の適合調和の境に開示され、現成するのであるが、この適合調和は、もちろん、制作者や鑑賞家の勝手気ままな思い入れや読みこみの上に成立するものではない。そこには、たしかに「主観的」ではあるが、一種の規則性、必然性がなければならぬ。もしそうでなければ、すぐれた芸術作品と、作者の身勝手な意味読みこみの要求が見えなく駄作との区別は存在しないであろう。

カントが「天才」と称したものは、主観の恣意以外になんら確たる基準や手続きをもたない高鳴る感情や稀なる偶然の作用ではなくて、右に述べた規則性、必然性を作品に賦与^{イキ}しえた作家の才能と技量を指しているにすぎない。たしかにカントは、「美的理念の能力」である「天才」について、「芸術（美の産出）に規則を与えるのは、（主観の）自然であつて、考えた末の目的ではない。なぜなら、美は概念にしたがつて判定されるべきではなく……」⁽⁶⁾というように、無意識のいわゆる、天才的創造活動を至上のものに見たてるロマン主義的恣意を連想させる語り口をしてはいる。

しかし、旧著『現象学の展開』でも指摘しておいたように、すぐれた芸術作品には或る種の必然性があり、立派な詩や絵画がもはやどんな言葉ないし色彩の付加も削除も許さない厳しさを備えているのは当り前である。ベッカーのいわゆる「美のはかなさと芸術家の冒険性」も、根本的には、その同じ厳しさを指しているのであろう。美術史家は、例えばベラスケスの「宮廷の侍女たち」に言及して、仮象の世界を見事に表現したこの絵の「画面に置かれた絵具の色調やヴァールが少しでも狂っていたら、またその場所がちょっとでもずれていたら、絵具は単に絵具のままであつて、レース飾りにもブロンズの髪の毛にもならないだろう。その絶妙な感覚というのは、正確な計算の結果と

いうよりもむしろベラスケスの天性のものであったろう」と言うが、こうした点をとらえて、カントのように、「天才」が芸術作品に規則と必然性を与えると言ったにしても、目に角をたててその誇張性を非難するには及ばない。むしろ、カーダマー自身も指摘するように、芸術作品が可能的にはいくらでも継続しうる創作プロセスを任意に中断したことに現にある作品としての存在を負うようでは、創作の基準も、鑑賞の適否の基準もありようがないというニヒリズムに陥る以外にないであろう。

立派な芸術作品がどんな付加も削除も許さない厳しい必然性を具備しているということは、同時に、芸術作品にはある絶頂の一点で、からくも立派な作品たり得ているという「脆弱さ」が付きまとうということでもある。ベッカーによれば、芸術作品は「その内的性状がたとえどれほど僅かに変化しても、その変化のすべてに対して極度に敏感である。とがった頂から真逆様に奈落のうちへと墜落するには、この上なく些細な踏み誤りで十分である。美は、一切か無か」の法則下にある。真に偉大な芸術作品の端的に「完璧」なゆえんは、それらの作品に手を加えることを継続したと考えた場合、それがどのような継続であれ——しかしそれは、なんらかの種類の变化を作品の上に必然的に招来するだろう——作品を取り返しつけない仕方破壊するであろうという、まさにその点に存する⁽²⁾のである。

立派な、したがって美しい作品には、たしかに、或る種の規則があり、必然性がある。反対に、美しくない作品とは必然性のない、その意味でできそこないの作品である。それゆえ、「美しい」芸術作品であることは、当然、甘美な、あるいは感傷的な作品であることと同義ではないし、立派な芸術作品の「美しさ」を鑑賞できたということもまた、その作品に内属する厳しい必然性を、つまり言葉や色彩のどんな付加も許さない、からくも成就された脆弱であると同時に動かし難く厳しい必然性を、その詩や絵画に感得することができたということである。この必然性は美生活的な現実ではなく、美的経験という一種の遊戯の境涯における必然性ではあるが、しかしデュフレンヌによれば、それはある状況に際会し——みずからの歴史的な自己存在そのものの内的な展開に促されて——これこれの選

扱や判断へと必然的に義務づけられているかのように感じられる場合の、かくあって他ではあり得ない実存（状況のなかの自由）の必然性に似てもいる¹⁰。

芸術作品を鑑賞しえたということは、以上の意味において、その作品が現にあるとは違ったふうにはあり得ないことを情感しえたということである。それどころか、立派な芸術作品に具備する美的必然性は、同時に、作家の自己存在にとつての世界の心然性とでもいったものをも示している。芸術作品によって開示される「理念」^{イデア}的なもの、「全体」的なものが、たとえば「北斎の世界」や「ゴッホの世界」、「荷風の世界」や「カフカの世界」、「モーツァルトの世界」や「ベートーヴェンの世界」という具合に、作家個人の名前を冠してだれだれの「世界」という以外に言いあらわす術^{すべ}のない、概念に固定できない情感的質につつまれたままの意味的なものであることは、再三指摘しておりだが、しかしニーチェによれば、ただ一つの対象にむかって「それは美しい！」と発言することにさえ、概念の言葉では捉ええない世界の総合的な全体を、その対象にむけて圧縮しながら「肯定」という意味が含まれているのである。

ニーチェの存在論によれば、人間の体験の個々の事実^{ファクト}に、時として、仮そめではない「永遠」の意義が賦与されることがあるのは（運命愛の瞬間）、拙著『生きる根拠の哲学』ですでに指摘しておいたように、その当の個々の体験事実そのものによってではなくて、「大いなる円環」をなす「全体」^{ゲザムト}に根拠によってであった。つまり、殺那（瞬間）にむかつて、止まれ、お前はいかにも美しいから！¹¹と言いうるのは、個的な実証的事実としての当の殺那そのものの、つまり個々の邂逅体験そのものの実存的^{レアル}な重大性による以上に、むしろ、その殺那を契機として開示される「大いなる円環」¹²全体を究極の拠りどころとしてのことである。「たったの一度でも、われわれの魂が幸福のあまり弦のようにふるえ、音を発したことがあったとすれば、この一つの出来事を条件づけるために、全永遠が必要であったのだ」と言われ得たのは、その殺那の幸福それ自身に立脚してのことである以上に、むしろ、「われ

われ自身のうちにも、また事物のなかにも、孤立したものはなにもない」(Ⅲ1, 315f.=1032)、「生成は、大いなる円環である。とすれば、すべては等しく価値あり、永遠であり、必然である」、あるいは、「なにかあることを排除しようと欲することは、いっさいを排除することを意味する」(Ⅲ3, 26=293)という存在論的な根拠¹¹全体ないし「全永遠」を背景にしていることである。¹²

「差し引いたり、除外したり、取捨したりすることなく、デ、イ、オ、ニ、ユ、ソ、ス、的に肯定する」(Ⅲ3, 288=1041) ニーチェ的「肯定」は、永劫に回帰する「大いなる円環」という世界の存在論的な「全体」性格を究極の根拠にしており——ただし逆に、等しいものの永劫回帰という教説は、個の実存の体験のレヴェルで、一瞬、「運命愛」として現成するのでない限り、教説としてもたしかに空疎にひびくが——けっして単に人間論的な個人の实存の問題につきまとうものではない。

たんに機械論的な因果によってではないにせよ、なんらかの仕方で「いっさいが絶対的に連結し、条件づけられている現実世界においては、なにかあるものを断罪し、取り去って考へることは、いっさいを取り去って考へ、断罪することである」(Ⅲ3, 129=584)とするニーチェの論理によれば、ありもしない不明不定の背後世界を妄想することなく、天真無垢の生を生きようとする限り、人間は生成する全体¹³としての現実世界のどんな些事、「大いなる円環」のどんな小さな環をも、またどんな厭わしい出来事をもふくめて、全体的に肯定しなければならぬことになる。人間はある意味でみずから「個体以上のもの」、これから生成する未来の環をもふくめた「連鎖全体」(Ⅲ3, 6=687)になり、つまりは根拠である「全体」に合体しなければならぬ。このようにして、世界そのものの「連鎖全体」、生成の「プロセス全体」(Ⅲ3, 13)を一身に凝縮し、担い、体現している「力」強い生は、ニーチェが言うように、いかにも「充溢」した「過剰」の生にちがいないであろう。¹⁴

しかも、ニーチェの場合、「全体」性の立場を倫理(エチカ)に結晶させたスピノザの場合とはいくぶん異なり、

苦痛や醜惡をもふくめた生の「全体」を「差し引きなしに」肯定するという観点は、同時に、芸術の観点でもあった。すなわち、ニーチェ的な世界肯定は、『悲劇の誕生』から発狂前の遺稿にいたるまで、恐ろしいものや問題的なものを「悲劇」の美を構成する要素として愛好する「強さ」のペシミズム、「悲劇の残忍さにおいて肯定を發語する」芸術家的な力という形をとることが多かった。「どんな葛藤からも協和音をひびかせる圧倒的な芸術家」の人間（Ⅲ2, 223-852）は、もちろん、個々の内世界的「実証的事実とは同列でない、超越論的な「全体においてはじめて、一切は救済され、善であり、是認されているように見える」（Ⅲ2, 107-95）という、汎神論者スピノザに「近い」ゲーテの、ニーチェが鑽仰してやまないあのゲーテの全体性の立場、生成の円環における一切連結の論理のヴァリエーションには違いないが、それがニーチェの場合——実存倫理的であると同時に——しばしば「芸術」や「美」の問題と密接に関係していることは、ゲーテ愛好家にふさわしい特徴であろう。

芸術は線や色彩、音や言葉のたんに無秩序な乱舞ではない。ある種の情感的・感性的な雰囲気ただ中に、全体としての世界そのものの可能的な「意味」ないしは本質を開示する美的対象には、それなりの「規則」あるいは必然性が内属し、それゆえカントが芸術家とは芸術作品に「規則」を賦与する才能、つまり「天才」であるとしたりすることは述べたとおりだが、ニーチェにとっても、一切を「美的現象」と観じ、無垢なる肯定の境涯に遊ぶためには、生成の円環の、大いなる心然性を感得しうる芸術家的「超人」的な力が要求されたのである。「人間的な、あまりに人間的な」善悪の遠近法を越えるこの超人的・悲劇的なものの力は、「生成は、大いなる円環である。とすれば、すべては等しく価値あり、永遠であり、必然である」という万物連結の超越論的洞察を、¹³⁾他ではあり得ないのだ。これで完璧なのだ」という一切肯定、つまり、世界の根源的全体性との一体化の感情にまで高揚させる力なのである。

美的經驗において、世界の根源的全体性との一体化の感情が一瞬、からくも実現されるといふ事情は、カント的に言い直せば、美は感性的・情感的に、つまり「快不快の感情」といふは、かなく不安定な仕方だから、くも、主観的に開示

されるものでありながらも、しかし同時に、或る超感性的なもの、「理念」的⁽¹⁴⁾全体的なものの「象徴」であるという意義を担うという、つまり美的反省判断としての「趣味の目指すものは叡智的なもの das Intelligible である」という事情に他ならないであろう。

前節「美的経験の構造」で述べておいたように、美しいものの開示は想像力と悟性という「認識諸能力」の相互関係が構成する人間の美意識なしにはあり得ないと同時に、根源的全体である能産的自然にたいする応答という側面を具有し、概念にいたらぬままの世界の深い存在意味を暗号的に指示するから、カントは「それによって自然が、諸々の美しきフォルムにおいて、われわれに比喩的に語りかけるところの暗号」⁽¹⁵⁾について語ることができたのである。世界の「意味」の誕生という出来事とひそかにかかわる美的経験は、旧著『現象学の展開』で指摘したとおり、人間が事物と交渉しながら、世界と自己との親しさ、つまり自己の「世界内存在」をもっとも深く経験する場所であり、その意味ではカントあるいはヤスパースにならない、「暗号の解釈」あるいは「暗号解読」について語ることも可能であろう。

ただし、カントにおける美しいものの「主観化」ないしは「天才」概念の曖昧さを批判するガッダマーがしたように、概念をただちに表示する規定的判断力の場合の「図式」とは異なる「象徴」^{ジンシボール}的表示というものの折出にカント美学の輝しい成果の一つを認めながらも、しかし「象徴」を感性的現象と超感性的意味とが落ちあつて一つになったもの、それらの符合という形而上学的地位にまで高めたのは、もともと「象徴」概念が多義的で無規定であり、それゆえの「汲みつくし難い」性格に由来する錯誤だという指摘がなされることもある⁽¹⁶⁾。

ガッダマーが批判する「象徴」^{ジンシボール}は、たとえばヘーゲルが『美学講義』で芸術形態を「象徴的」、「古典的」、「ロマン主義的」の三形態に区分する場合の「象徴的」、つまり精神的な意味内容がふさわしい感性的外形を求めながらも、しかしまだ適合した外形を持ちえていない芸術形態のように軽いものではない。ガッダマーの批判は、「一般に

美（自然美であれ、芸術美であれ）は、美的理念を表現^{イデー}するということカント美学の核心的洞察そのものに向けられた深刻な批判である。

もう少し詳しく言えば、ガーダマーは、カント『判断力批判』の流れを汲むゲーテやシェリングらの「十九世紀美学の基礎は、心意識の象徴活動の自由にあつたが、しかしそのようなものが生産的な土台であるのだらうか」という厳しい疑問を投げかけ、感性的現象と理念の完璧な合致を「象徴」形式の芸術に見ようとするのは、主観的な「体験美学」の先入見にすぎないではないか、と主張するのである。それどころか、ガーダマーは、右の意味での「象徴」——美的な意味を具現し、しかもその意味が同時に世界とそこに生きる人間の深い本質を表示している「象徴」——概念に疑義が生じることが、とりもなおさず、「美意識」とよばれる観点、ないしは美意識の産物としての「芸術」という観点そのものが、主観的な「天才」概念と同じように、それほど確たるものではないことを示している、という論定にまで進むのである。⁽¹⁹⁾

たしかに、「美意識」や「芸術」という立場は、自覚的に立場として掲げられたものとして受け取るならば、それを近代に特有の時代思潮の一支流として思想的に位置づけ、ガーダマーがしたように、その相対性を摘発することが可能かもしれない。「美しい」民芸品や建築物、絵画や舞踊や歌謡が、特別に「芸術」として創作されたのではなくて、日常生活の営みのなかで然るべき位置を占めていた時代のほうが、歴史的事実としても遙かに長いであろう。古今の名作として、今日、「芸術」的鑑賞の対象とされる仏教美術品の類もまた、おそらく近代的意味での「美意識」の産物ではなかったであろう。

もっとはつきり言ってしまうえば、自由に創造する美意識としての「想像力」という神話や「天才」崇拜は、芸術的営為の実際に直面すれば、とうてい持ちこたえ得ない誇張であり、素材の選択にあつても、選択した素材の形成にあつても、芸術家が「自由な恣意」をほしいままにすることは、決してできないのであろう。むしろ芸術家は、時

代時代のそれなりに精神史的に準備された受け手（鑑賞者）に向かつて語りかける以外にないのであり、そのために有効な作用（働きかけ）を約束してくれる素材や制作方法を選択するのであろう。つまり芸術家も、彼が相手とする観衆や聴衆と同じ「伝統」の作用連関のうちに立っているのであろう。²⁰ 芸術的営為の「実際」は、たしかに、ガーダマーが言うように、以上のようなものである。

しかし美的経験は、事物経験や対他的・実践的経験その他の経験と同じように、人間が人間であるかぎり、その存否が時代思潮的に左右されることのない、人間が世にあるあり方の根本形式の一つである。カントは芸術と芸術を對比させ、前者にはたえざる進歩の積みかさねという卓越した長所があるが、後者は——ガーダマーの忌み嫌う——「天才」という名譽が与えられても、断続的であり、芸術家個人の限界が時代の芸術の限界となつて停止することもあると述べているが、²¹これを逆に言えば、美的経験は芸術や時代思潮がある期間連続的であるのに対して、むしろ時代汎通のないしは超時代的であり、それゆえまた、美的経験の産物の突出部分、つまり古今にすぐれた作品が群生することはむしろ例外で、裾野は広大にちがいないが高山の頂そのものはたがい遠く離れて屹立するように、時代の新旧や洋の東西を選ばず、時代思潮の底を流れ人類史を貫通する水脈に養われて生いたつように思われる。

したがって、例えばギリシアの彫刻、ベートーヴェンの音楽が開示する美的「意味」を、単なる時代思潮という位相の問題に還元し尽せ、と思ふなら、それは美的経験の冒瀆であらう。時代思潮の底を貫いて流れる水脈によって養われ、それゆえ、時代思潮や時代時代に特有の世界観による解説をもつてしては絶対に「汲み尽し難い」芸術活動には——ベッカーは、芸術家がからくも芸術家的実存たり得ているのは、制作という歴史的・精神的な現存在の行為と、「天才」という言葉で象徴される「自然」的・無意識的な存在²²に「担われてある」こととの、脆弱で冒険的な相互滲透の成立によるといふが——いわば「能産的自然」の人間における割りまえという一面があり、芸術作品はこの自然²²全体としての世界の暗号を伝え、人間にその意味解説を迫ると言つてよい側面をもつのである。少なくとも、「美学は²³

解釈学に解消しなければならぬ⁽²⁾」というガルダーの結論は、彼が非難する「天才」概念に劣らない誇張⁽³⁾というべきであろう。

ただし、美的対象が暗示的に意味する意味的世界は、たとえ「自然」や「全体」と言いかえられるにしても、むしろ、意識一般のように抽象的・一般的に「主観」とつての客観」の総計といった類の平板なエピステーメーの世界ではない。それは同時に、どこまでも或る特定の人格⁽⁴⁾歴史的現存在との交渉における実存的世界でもある。立派な芸術作品、完璧な美的対象は、美的・感性的な形態上の必然性をからくも具現するばかりか、デュフレンヌも指摘するように、作家の人格上の必然性（運命性）、ということとはつまり、作家の実存にまつての世界の心然性といったもので示している。

しかしそのことの意味は芸術がたんに時代思潮の産物であるということではない。むしろ右の必然性もまた、芸術がたんに人間の「あまりに人間的な」作為、小細工、拵え事ではなくて、むしろ特別の意味で客観的であることを意味し、「芸術作品の根源」が、ハイデガーの言うように、「存在」そのものにあることを示唆している。デュフレンヌが挙げた例にしたがって言えば、たとえばカフカの小説において表現をみることになる世界の相貌、つまり世界のカフカ的存在意味が露呈されるためには、文学史はカフカを待ねばならなかったが、しかしそのことは、世界⁽⁵⁾存在の或る相貌が或る作家の実存を要求したということであって、要求の真の主体が世界そのものの側にあることを否定するものではないのである。

ハイデガーの存在論的な芸術哲学によれば、芸術の本質は、「存在者の真理」を「活動させる」作品にする ins Werk setzen」ところに求められる。「存在者の真理がおのれを作品たらしめること das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden」こそが芸術活動の真諦であり、美的経験を分析して想像力の直観である「美的理念」を析出したカントもまた、美と一体であるその理念的なもの⁽⁶⁾を、たとえ情感的な仕方によってではあれ、人間の事理的な

心的諸能力を越えるそれらの「超感性的基体」、あるいは人間の内なる「自然の叡智的なるもの」と関係せしめ⁽²⁴⁾したがってまた、美的経験に或る無制約的なもの、超越論的意味での「世界」に全体、つまり存在の暗号解読への手がかりという意義を担わせたのである。⁽²⁵⁾

要するに、はかなくも現成する殺那の美にむかつて、止まれ、お前はいかにも美しいから⁽²⁶⁾（ゲーテ）という、永遠なるものへの希求を内に秘めない美的経験は、本当は美的経験ではないのであろう。美（感）的なものの時間性は「永遠の瞬間」ないしは「永遠の今」だと言われたりするものも、芸術家的実存は制作者としても鑑賞者としても叡智的、自然に存在に倣うことを身上とするという意味において、つまり、瞬時に過ぎゆく感性的なもの^{エスチーティシユ}の充実をたよりに、永遠に現在のにある世界の開けそのものに共歎することを本質とするという意味において、たんに軽佻なロマン主義的誇張とのみは言えないのである。

- (1) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 186.
- (2) Kant, Erste Einleitung, S. 39.
- (3) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 168.
- (4) Kant, Erste Einleitung, S. 30f. 傍点は筆者による。
- (5) 拙著『現象学の展開』三三二—三三三ページを参照。
- (6) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 202f.
- (7) 高階秀爾『空画を見る眼』（岩波書店）七〇ページ。
- (8) Gadamer, H-G., Wahrheit und Methode, S. 89f.
- (9) Becker, O., Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers, S. 28.
- (10) 前掲拙著 三二五—三二七ページを参照。
- (11) 以上については、拙著『生きる根拠の哲学』一五二—一五三ページを参照。なお、括弧中のゴチックで示した数字は、クレ

- ナー・ポケット版『力への意志』の断片番号。
- (12) 前掲拙著 一六〇ページを参照。
 - (13) 前掲拙著 一八三—一八四ページを参照。
 - (14) Kant, op. cit., S.213.
 - (15) Kant, op. cit., S.153.
 - (16) Gadamer, H-G., op. cit., S.71.
 - (17) 拙著『現象学の展開』三三三—三三三ページを参照。
 - (18) Kant, op. cit., S.203.
 - (19) Gadamer, H-G., op. cit., S.76f.
 - (20) Gadamer, H-G., op. cit., S.127.
 - (21) 前掲拙著 三二九ページを参照。
 - (22) Becker, O., op. cit., S.48.
 - (23) Gadamer, H-G., op. cit., S.157.
 - (24) Kant, op. cit., S.203.
 - (25) 以上と同じだが、前掲拙著の三五三—三五五ページを参照。
 - (26) Becker, O., op. cit., S.50.