

# 象徴概念の根拠を求めて

——ゲーテにおけるスピノザ受容の一側面——

平井 守

ヴィンケルマンは、『絵画と彫刻におけるギリシャの作品の模倣についての考察』(1755)の中で、絵画における「寓意」(Allegorie)の使用を擁護している。絵画の最高の目的は、非感性的なものの表現にあり、それが、何らかの普遍的な概念を表す「記号」(Zeichen)である寓意によってのみ可能になると、ヴィンケルマンは主張する。そして、そうした目的のための新たな「図像学」(Ikonologie)の出現を要請するのである<sup>1)</sup>。けれども、これは時代の傾向とは、明らかに背反するものであった。

レッシングは、『ラオコオンあるいは絵画と詩の境界について』(1766)の中で、ヴィンケルマンとは反対に、造形芸術の領域における寓意の使用を攻撃する。レッシングに拠れば、絵画は文学とは全く異なる記号を用いる。詩人が言語という「恣意的記号」(willkürliche Zeichen)を使用するのに対して、画家は、表象と表象されるものとの間に、ある種の快適な類縁関係の存する「自然的記号」(natürliche Zeichen)を表現手段とするのである。したがって、例えば詩の領域において容認される抽象概念の人格化は、造形芸術の領域に転用されるならば、たんなる寓意的存在となって、絵画表現の記号の本来的特性である自然性を欠くことになる<sup>2)</sup>。こうした寓意批判は、同時代の少なからぬ人たちに共有されていた<sup>3)</sup>。

しかしながら、寓意概念の価値失墜とともに、ある普遍的なもの、ある非感性的なものの表現が放棄されたわけではなかった。この時代において、自然の忠実な模写という意味での芸術の自然主義的方向は、回避されるべきものだったのである。とするならば、芸術作品において、伝統、慣習によって意味関係があらかじめ固定されている寓意を用いることなく、そうした普遍的なものの表現は、いかにしてなお可能なのであろうか。これは、

1) Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Winckelmanns Werke in einem Band, hg. v. Helmut Holzhauser, Berlin und Weimar (Aufbau) 1969, S. 32-37. なお、小田部胤久『高貴なる単純さと静かなる偉大さ——ヴィンケルマン《絵画と彫刻におけるギリシャの作品の模倣についての考察》の研究』(神戸大学文学部紀要 20 号 1993, 1-25 頁) 参照。

2) Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Lessings Werke und Briefe in 12 Bänden, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1990, Bd. 5 / 2, S. 61, 92, 116.

3) Fischer, Bernhard: Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von Allegorie und Symbol in Winckelmanns ‚Moritz‘ und Goethes Kunsttheorie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte [DVjs と略記], 64. Band (1990) Heft 2, S. 247-277 及びツヴェタン・トドロフ『象徴の理論』及川親他訳(法政大学出版局) 1987, 205-340 頁参照。

神話的あるいは宗教的な伝統意識が次第に、しかし確実に稀薄化し、解体しつつあった時代における、避けることのできない芸術理論上の問題であった。

\*

ところで、芸術作品が表現すべきこの普遍的なものは、ゲーテの芸術理論においては、「理想」(Ideal)という名で呼ばれている。造形芸術に関するいくつかのゲーテの古典主義期の論文(『自然の単純な模倣、手法、様式』、『「プロピュレーエン」への序言』、『ラオコオン論』など)に共通する基本的モチーフは、個々の芸術作品と理想と呼ばれる普遍的なものとを、いかにして関係づけるかという問題に他ならなかった。たんなる自然主義的模倣に陥ることを慎重に避け、のみならず芸術作品が何らかの普遍性を表現することが、いかにして可能になるのか、その根拠が、ゲーテにあっても、やはり問題とされるのである。そして、この問題は、以下に見るように、その局面に応じて、様々な困難や矛盾を伴って現れてくる。

ゲーテの古典主義的芸術認識の綱領的論文としばしば目されている『自然の単純な模倣、手法、様式』(1789)では、芸術作品を生み出す仕方が、さしあたって三つに区分されている。「模倣」(Nachahmung)が客観的对象物の忠実な再現をめざすものであるのに対して、「手法」(Manier)では芸術家による対象の主観的处理方法が重きをなしている。そして、「様式」(Stil)と呼ばれる芸術の最高段階は、前二段階の深化かつ統合として、すなわち、客観と主観の対立のある種の弁証法的な止揚として成立する。様式は、「認識の最も深い基盤に根ざし」かつ「物の本質に根ざす」(HA, Bd. 12, S. 32)とされるのである。

しかし、ゲーテに拠れば、この三つの区分は絶対的なものではなく、「一つが他に微妙な移行を示すことがありうる」(ebd.)、とりわけ「単純な模倣は言わば様式の前庭で働いている。」(S. 33) すなわち、「芸術がかつて到達した、またいつか到達しうる」(S. 34) 普遍的段階であるはずの様式は、ここでのゲーテの芸術認識にあつては、自然主義的な個別的模倣の段階から、決して完全には分離し得ないものなのである。しかも、模倣から様式へのこの移行は、たんに「類似するもの(das Ähnliche)の比較」と「類似していないもの(das Unähnliche)の分離」(ebd.)とによって成し遂げられるものに過ぎない。ゲーテは、その具体的例証として花と果実の模写を挙げているが、さらに、画家に対しては、植物学者としての自然科学的知識を要求するのである。ここには、ゲーテの芸術認識が持つ客観主義的あるいは経験主義的な特異性がよく現れている。

こうした芸術と自然の関係に関する問題は、『「プロピュレーエン」への序言』(1798)においても同様のかたちであらわれている。そこでは、一方では、神話や歴史からの芸術の解放が言われ、作品の「寓意的な」(allegorisch) (S. 46) 有り様が批判される。しかし、他方では、「芸術家が自然の一对象を捉えるとき、その対象はもはや自然に属していない」(ebd.) というように、自然に対する芸術の自律も主張される。対象に新たな価値を付与し、さらには対象そのものを創造するのは、あくまでも芸術家の精神なのである。そして、ゲーテに拠れば、そのようにして、造形芸術の最高の対象である人間の形態において、「より美し

い均斉、より高貴な形式、より高度な性格」が達成され、「規則性、完全性、有意義性、完結性の円環」(ebd.)が生成することになる。このようにして、芸術家は「理念」(Ideen)の世界に上昇し、「理想的」(ideal) (S. 44) 形象を把握するのである。

しかしながら、こうした芸術の自律性の根拠としてゲーテが持ち出してくるのは、ここでもまた比較解剖学の自然科学的知識なのである。比較解剖学によって与えられる「有機的自然」(organische Naturen) についての「普遍的概念」(ein allgemeiner Begriff) が、「われわれを形態から形態へと導き、親疎の類縁関係 (nah oder fern verwandt) にある自然物を考察することにより、われわれはこれらすべてを俯瞰し、これらの特性を理想的形象として眺める」(S. 44) ようになるのである。ゲーテにとって、芸術における個別から普遍に至る過程は、自然における同様の過程に厳密に対応している。そして、それは、自然科学において見られるような、類似のもの及び異質のものの比較と分離という、むしろ即物的な手段によって、芸術作品においても成し遂げられるものだった。すなわち、自然に対する自律のために芸術に要求されるのは、自然科学的な知識に他ならず、自然における個別と普遍の関係を、自らの芸術理論のためにも、ゲーテは探求しなければならなかったのである。

同じ「プロピュレーエン」誌の創刊号に発表された『ラオコオン論』(1798) の中では、問題は、次のような様相を呈している。ここでもさしあたって、一方では、「芸術作品は外見上再び自然物に帰らねばならないという近代的な妄想」(S. 57f.) として、ディドロ的自然主義の方向が攻撃される。他方では、「ラオコオンはたんなる名に過ぎない」(S. 59) と言われ、詩的あるいは神話的副次物からの造形芸術作品の解放が主張される。そして、ゲーテは、たんなる人間身体表現そのものとして、ラオコオン群像を扱うのである。これは彫像作品を一つの記号表現とみなすならば、その記号は、表象されるもの(所記)によってではなく、表象するもの(能記)自体によって価値を持たねばならないということを意味する。しかし、では、そうしたものとして芸術作品は、いかにして表象自体の価値により普遍性を表現するものとなるのか。芸術表現としての新たな記号の有り様が要請されているのである。

ところで、『ラオコオン論』の冒頭部分では、個々の作品と芸術全体との関係が論じられている。ゲーテに拠れば、個々の芸術作品は、かろうじて断片的なカタチで、ある普遍的なものを分有しているに過ぎない。あるいは、逆に言えば、個々の芸術作品の集合的全体が、はじめて何らかの普遍性を表現し得るのである。そして、言わば例外的に、完全な芸術作品のみが、「ふだんは個々に分かれていた特性のすべてを包括する。」(S. 56) ここでゲーテにとって完全な芸術作品とは、言うまでもなく、ラオコオン像をはじめとするギリシャの彫像作品であった。自然の最高の被造物としての人間の肉体を表現対象としたそれらの作品に、芸術としての最高の地位が付与されている。ギリシャ芸術とは、ゲーテにとって、芸術作品が自然の領域にもっとも接近した瞬間だったのである。

続いて、ゲーテは、そうした人体表現としての最高の彫像作品が提示するもの、あるいはそれが満たすべき段階的条件をいくつか列挙している。その中には、「理想」(Ideal)、「優美」(Anmut)、「美」(Schönheit) などの他の項目と並んで「性格」(Charaktere) が含まれてい

る。「性格的なもの」(das Charakteristische)は、ロマン主義の文学理論にとっては、近代文学の特性を表す語の一つだった。しかし、ここでのゲーテは、性格及び理想という相関概念によって、個別と普遍の関係を示そうとしている。すなわち、性格とは、「形態と作用における各部分の差異の知識」のことであり、そして、そうした個別的特性である性格を通して、「様々な芸術作品は意味深い相互関係の中へ置かれる」、それはあたかも「一つの作品が構成される場合、各部分が互いに意味深く関わり合うのと同じである。」(ebd.)ここでも、個々の芸術作品を越えた、一つの集合的全体が考えられているのが判る。多数の芸術作品によって、意味深い相互関係をなす一つの全体が構成され、個々の作品ではなく、作品の多数性が芸術の理想を表象するのである。ここに見られるのは、個々の作品と芸術の理想の関係を、有機的自然における個物と全体の類比から理解しようとする、ゲーテの芸術理論の一つの特徴的な方向性である。

\*

さて、これまで問題にしてきた個々の作品と芸術の理想との関係のありかたは、『造形芸術の対象について』という論文において、上で見た諸論文には現れていなかった「象徴的」(symbolisch)という用語で呼ばれることになる。象徴とは、ゲーテの芸術理論にとって、まず何よりも、造形芸術の個々の作品と芸術の理想との関係を表わすものなのであった。けれども、象徴概念が独自の価値を帯びたものとしてゲーテによってはじめて用いられた時、興味深いことに、それは、芸術作品についてではなく、現実の経験について言われたのであった。芸術理論における象徴概念について立ち入って論じる前に、まずそのことを見ておきたい。

ゲーテは、1797年の夏、第三次スイス旅行の途上、生地フランクフルトに久し振りで立ち寄る。ヴァイマルに移り住んで約二十年、また生まれた年から数えるならばほぼ半世紀隔てたこのフランクフルト訪問に際してゲーテが眼にしたのは、近代的な都市の光景であった。この時、ゲーテはフランクフルトを「大都市」(eine große Stadt) (GA, Bd. 20, S. 387)と呼んでいる。十八世紀後半において、この古い帝国直属都市もある変貌を遂げていた。フランス革命とそれに続く動乱の影響を被りつつ、資本主義的現象を呈しはじめていたのである<sup>4)</sup>。イエーナのシラーに宛てた四通のフランクフルト発の書簡の中で、ゲーテはそうした都市の印象を描写している。

その内の一通8月16日付書簡の中で、ゲーテは、この都市が彼にもたらした経験を、さしあたってシラーの芸術理論上の術語に依拠しつつ、「感傷性」(Sentimentalität)という言葉で表現する。ゲーテに従えば、感傷性とは「完全には詩的ではない」(nicht ganz poetisch)、「詩的な気分」(poetische Stimmung)のことである。そして、そうした気分を生み出す対象

4) Schläffer, Heinz: Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. Stuttgart (J. B. Metzler) 1981, S. 13-28 参照。

を、ゲーテはこの書簡の中で「象徴的」(symbolisch)と名付けているのである。(S. 395) しばしば忘却されることであるけれども、象徴という語が独自の価値を帯びたものとしてゲーテにおいて最初に出現した時、このようにそれはギリシャの芸術作品でもなく、自然の事物でもなく、別の書簡の中のゲーテの言葉をそのまま借りれば、都市における「近代的な対象」(die modernen Gegenstände) (S. 390)を言い表すために用いられたのである。ゲーテが16日付書簡の中で象徴的な対象の具体例として挙げたのは、もっとも都市的な空間、すなわちフランクフルトのある二つの「広場」(Platz) (S. 396)であった。

その点はさておき、このシラー宛書簡は、何よりも、その中でゲーテによって、はじめてなされた次のような象徴の概念的定式化で知られている。象徴的な対象とは「卓越した事例」であり、それは「性格的な多様性において (in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit), 他の多くの代理 (Repräsentanten) として存在し、一種の全体性 (Totalität) を内包し、一種の系列 (Reihe) を求め、類似のもの (Ähnliches) と異質のもの (Fremdes) とを私の精神において喚起し、こうして外からも内からも一種の単一性 (Einheit) と総体性 (Allheit) とを要求しているのです。」(S. 395) ゲーテにとって、象徴とは、多様性と統一とが、ある錯綜したかたちで媒介される場面なのである。

先に見たように、この書簡においては、象徴的なものと感傷的なものとは、ほぼ同義語であった。ゲーテは、感傷的という表現がこれまで濫用されてきたとしたうえで、さらに次のように語っている。「感傷的な現象 (eine sentimentale Erscheinung) は、(中略) いかなる時に耐えがなくなるのでしょうか。私はこう答えます。理想的なもの (das Ideale) が普通のもの (das Gemeine) と直接に結びつけられる場合であると。それは空虚な、内容なき、形式なき手法 (Manier) によってのみ起こり得ます。というのは両者、すなわち理念 (Idee) と対象 (Gegenstand) は、この手法によって破壊されるからです。理念はただ意味するものであり、またただ意味するものにしか携わることができません。対象は意味することなしに全く立派で、しっかりした、良いものであることができます。」(S. 396) ここで興味深く思われるのは、理想的なものと普通のものとの言い換えである理念と対象とが、文の後半では、その地位が逆転していることである。意味だけにしかかかわることのできない理念よりも、意味作用することのない対象に、むしろ高い価値が付与されているのが判る。理念は意味作用なしには何の価値も持たないのに対して、対象の方は、たとえ何ら理念を表象することがなくとも、その存在自体が価値を有するのである。そして、そのような対象こそ、象徴と呼ばれる新たな記号表現の有り様なのである。すなわち、理念のような表象されるものによってではなく、まず最初に、その記号としての表象自体が、他の多数の代理となり、かつ一種の全体性を内包することによって、二次的間接的にのみ普遍的な価値を有するものになり得るということなのである。

ところで、ルカーチに拠れば、1794年から1805年にわたるゲーテとシラーの往復書簡を貫くモチーフは、ヴァイマル古典主義の立場と、彼らの眼には、非芸術的、非詩的なものに映る近代の市民社会を表現することとを、いかにして結合させるかという問題であっ

た<sup>5)</sup>。フランクフルトという都市がゲーテにもたらしたのは、他ならぬそうした近代の経験であるはずだった。そして、そこで問われるべきは、そもそもその経験の質などではなく、むしろ、ゲーテの存在を脅かすほどの経験の圧倒的な量であるはずだった。けれども、まさにこの象徴概念を介して一つの変換が生じる。ゲーテは同じ書簡の最後の部分で、「経験を広さに (in die Breite) 追求するのをやめ、あらゆる場所で、あらゆる瞬間に、できるだけ経験を深く (in die Tiefe) する」ならば、詩的創造がなお可能となること、そして、彼によって見出された象徴的対象が、「経験の百万回のヒュドラ」(die millionenfache Hydra der Empirie) (S. 397) から逃れるのを助けてくれるであろうことを述べている。広さの経験が深さの経験に、量の問題が質の問題に変換される瞬間、古典主義的象徴美学が誕生したのである。そしてそれと同時に、フランクフルトという都市がゲーテにもたらした本来の現実の経験、近代の経験は抹消されてしまうことになった<sup>6)</sup>。以後、象徴概念は、超歴史的存在としての芸術作品と自然現象とにのみ適用されることになる。

\*

ここで、往復書簡におけるシラーの9月7日付の返事を見ておきたい。シラーは、8月16日の書簡に直接答えるかたちで、その中で披瀝された二つの「広場」がゲーテに引き起こした経験は、「対象」(Gegenstand)の問題ではなく、「心情」(Gemüt)の問題であり、状況が違えば、主観の側の詩的気分次第で、「道、橋、船、鋤や他の機械的道具」のようないかなるものからも生じることが可能であると述べる。シラーによって、象徴概念をめぐって、対象の問題から心情の問題へ、「客観」(Objekt)の次元から「主観」(Subjekt) (S. 417)の次元への還元が起こったのである。ゲーテの8月16日付書簡の持つ重要性をはじめて指摘したのは、ベンヤミンに拠れば、ゲルヴィーヌスである。ゲルヴィーヌスは、ゲーテの創作史における初期と後期とを分かち分岐点を、1797年のこの時期に設定した。シラーの見解に基づいて、ゲルヴィーヌスは次のように言う。「詩的気分や詩的対象をぬきにした詩的な欲求というものが、(後期の)ゲーテの場合には、あてはまるようだ。この場合に、対象を心情にとってなにか意味あるものにするかどうかは、実際には、対象よりもはるかに心情のほうが問題だ、ということになるかもしれない。」<sup>7)</sup>そして、このゲルヴィーヌスの言葉を引用するベンヤミンは、このような象徴概念の理解こそが、「擬古典主義」(Klassizismus)を特徴づけるものであると述べている。シラーによる象徴概念の主観主義化された解釈が、ゲルヴィーヌスを経て、ゲーテの象徴の今世紀における最大の批判者であるベンヤミンに至るまで、忠実に踏襲されているのである。しかし、それは正当なことなのであろうか。むしろ、それは、ゲーテの本来の象徴概念に背くことになるのではないか。

5) ゲオルク・ルカーチ『シラーとゲーテの往復書簡』志村博訳、「ゲーテ全集」別巻所収(潮出版社)1979, 471頁。

6) シュラッファーは、このような近代的経験を表現するためには、シンボルではなくアレゴリーこそが、ふさわしいと主張し、その実現を『ファウスト第二部』に見出している。Schlafter 前掲書。

7) ヴァルター・ベンヤミン『ゲーテ親和力』高木久雄訳(晶文社)1972, 53頁。

ここには、ゲーテとシラーの最初の出会いである「原植物」(Urpflanze)に関する会話以来、二人の関係を根本的に規定している前者の経験論的傾向と後者の観念論的傾向との対立の新たな一つの変奏を見ることが出来る<sup>8)</sup>。ゲーテにとって、あくまでも経験に他ならないものを、シラーは理念とみなすのである。そして、こうした対立は、彼らの友好関係にもかかわらず、また互いの譲歩にもかかわらず、終生、和解不可能なものだったのかもしれない。上で見たように、書簡の中で、ゲーテは、意味作用することのない対象、ただ存在するだけで価値ある対象を認めていた。ゲーテにとって、主観に対する意味よりも、客観存在自体が大切なのである。シラーにあっては、存在は主観によって初めて価値を与えられる。同じ書簡の少し前で、シラーは誇らしそうに次のように語っていた。「もし、対象が個体として空虚であり、したがって、詩的見地からは内容なきものであるならば、理念の力 (Ideenvermögen) は、この対象において自己の力を試し、これをその象徴的な面から捉え、その対象を人類のための一つの言葉たらしめようとするのです。」(ebd.) しかし、また一方では、シラーの反論は至極もつともなものである。そもそもゲーテの言う意味作用することのない対象とは何であろうか。ゲーテの主張するように、象徴作用を主観を介さない客観のみに関わる働きだとすれば、一体どういうことになるのであろうか。けれども、そうした主観を介さないで客観のみにかかわる象徴作用、もっと一般的に言えば、主観の介入をできるだけ排除した客観自体の総合、そのようなものこそ、その明らかな困難さにもかかわらず、おそらく、ゲーテが生涯を通して彼の自然研究において追い求め続けたもののなのである。ここに見出されるのは、経験論的あるいは唯物論的とも言う他ないゲーテに本来的に備わっている頑強な性向なのである<sup>9)</sup>。

\*

ゲーテは、フランクフルト書簡の約二ヵ月後、まだスイス旅行の途上、友人であった美術史家ハインリヒ・マイヤーの協力のもと、すでに触れた『造形芸術の対象物について』と題した小論文を執筆する。ゲーテはやはり「プロピュレーエン」誌に掲載することを考えていたが、結局、論文が刊行されたのは彼の死後かなりたった 1896 年のことである。おそらくはシラーやマイヤーの強力な影響のもと、最初ゲーテによって現実の対象について用いられていた象徴概念が、この論文の中で、芸術作品に適用されたのである。のみならず、この論文は、何よりも、その中で、ゲーテが以下に見るような象徴と寓意の対比をはじめて行ったことで有名である。

まず、ゲーテは、造形芸術の対象を、「自然的な類」(die natürliche Gattung)と「理想的

8) 「原植物」をめぐる会話については、高橋義人『形態と象徴——ゲーテと緑の自然科学——』(岩波書店) 1988, 118-125 頁参照。もっとも、青木敦子は論文『虚構と崇高——シラーにおける方法としての理想主義——』(日本独文学会編「ドイツ文学」92 号 1994, 106-116 頁)の中で、シラーの「理想主義」を、「対象の威力」に屈するという思考「実験」の場として捉え、新たな評価を試みている。

9) Hamm, Heinz: Der Theoretiker Goethe, Grundpositionen seiner Weltanschauung, Philosophie und Kunsttheorie. Kronberg / Ts. (Scriptor) 1976, S. 93 参照。

な類」(die idealische Gattung) (GA, Bd. 13, S. 122f.) の二つの種類に分ける。第一の種類は自然が、第二の種類は人間の精神が自然との最も親密な結合において生み出すものである。前者の表現に関してはネーデルランド人が、後者の表現に関してはギリシャ人が最高の完成の域に到達した。さらに、レリーフ芸術の対象となるような時間的ないし空間的連鎖を要する第三の種類の対象が加わる。こうしたことを論じた後、ここにはシラーに対する譲歩が感じられるけれども、ゲーテはそうした対象の取扱い方に話題を移す。その際、象徴と寓意の対比があらわれるのである。「対象は深い感情によって規定されている。この深い感情は、それが純粋で自然な場合には最善最高な対象と一致し、対象を場合によっては象徴的 (symbolisch) にする。このように表現された対象は、ただそれだけで存在するよう思えるが、しかしまた、もっとも深いところで見ると、意味するもの (bedeutend) である。そして、そのようなことが起きるのは、つねに一種の普遍性 (Allgemeinheit) を伴う理想的なもの (das Ideale) が存在しているからである。象徴的なものが表現のほかにもまだ何かを表示するとすれば、それは常に間接的に起こるのである。(中略) ところでまた、悟性、機知、粋によって輝く芸術作品がある。すべての寓意的 (allegorisch) な作品を我々はここに数え入れる。こうした作品からは良いものは期待されない。なぜならそれは (感傷的なものと) 同じく、表現そのものに対する関心を破壊し、精神を言わばそれ自身の内に追い返し、その精神の眼から、現に表現されているものを奪い去るからである。寓意的なものは、象徴的なものから区別される。象徴的なものは間接的に、寓意的なものは直接的に表示する。」(S. 124f.)

ここでも、象徴において意味作用は二次的なものに過ぎず、それ自体の存在が大切であると言われている。とはいえ、対象が間接的というかたちであれ、その「もっとも深いところで」、いかにしてやはり「普遍性」や「理想」を指示し得るのかということは、依然として未解決のまま残っている。シラーや、ここでのゲーテのように、そこに主観の働きの介入を見出すべきであろうか。それとも、客観的对象は、あくまでもそれ自体の内において、外的な支持を要することなく、普遍を表現しうるのであろうか。寓意の方は、ここで言われているような悟性や機知などであれ、あるいは伝統や慣習であれ、その意味作用は外部的なものによって固定されており、そのかぎりにおいて何ら問題を含まない。象徴における個別において普遍が指示されるという事態は、ゲーテの象徴の後の批判者たちが主張するようには、少なくともゲーテにとっては、決して透明な過程ではなかった。とするならば、ゲーテの象徴概念は、その批判者の一人であるガダマーが行ったようなかたちで、体験芸術や天才美学などのような、いわゆる美学の主観主義化と同一の地平においては、論じることはできないのではないか<sup>10)</sup>。それどころか、むしろ、対象における普遍と個別の媒介ということこそ、ゲーテの多年に及ぶ自然研究の最も根本的な問題であり、それによってその芸術理論も根拠づけられている。これは、時代の趨勢とは必ずしも一致していないゲーテの特異性であるように思われる。

10) ハンス・ゲオルク・ガダマー『真理と方法Ⅰ』巒田収他訳 (法政大学出版局) 1986, 60-115 頁。



\*

はじめに見たように、ゲーテの代表的な芸術理論上の論文においては、植物学や比較解剖学などの自然科学の知識の必要性が執拗に説かれていた。けれども、それは自然の忠実な模倣のためばかりではなかったはずである。シュミットに拠れば、ゲーテの自然研究は、つねに、経験の多数性、多様性と自然に根源的に内在する理念的統一とが、いかにして媒介できるかという問いにかかわっていた<sup>11)</sup>。ゲーテの特権的な一連の概念である「純粹現象」(das reine Phänomen)、「原現象」(Urphänomen)、「類型」(Typ)、さらに「メタモルフォーゼ」(Metamorphose)、「分極性」(Polarität)などはすべてそうした媒介を表現すべく創出されたのである。したがって、それらはまた、経験の多数性、多様性を、フランクフルト書簡のゲーテの言葉をそのまま借りるならば、あの「経験の百万回のヒュドラ」を、一挙に止揚することにおいて、象徴とまったく同列の概念であると言える。ゲーテの芸術理論、とりわけその象徴概念は、彼の自然研究に厳密に対応している。ゲーテは、自らの自然研究を通じて、芸術における理想と個々の作品の関係、普遍と個別の関係を把握しようとしたのである。この点について、ベンヤミンは次のように述べている。「芸術それ自体は、芸術の原像 (Urbild) を創造しない——原像は、すべての創造された作品に先んじて、そこでは芸術が創造ではなくて自然であるような芸術の領域の中に基礎をおいている。自然の理念を把握し、それを芸術の原像 (純粹内容) のために役立つものとする、これが結局は、原現象 (Urphänomen) の探求においてゲーテの苦勞したところであった。」<sup>12)</sup>

さらに、ベンヤミンに拠れば、芸術作品の内容 (「純粹内容」) をなすべき「真の目にみえる自然」は、この世界の、現象としての「目に見える自然」とは同一ではなく、むしろ、この世界の「目に見える自然」の中に現前はしているが、現象によっておい隠されている「たぶん目には見えないで、直観だけは可能な、原現象的な自然」との、より深い本質的な同一性が問題にされるべきものである<sup>13)</sup>。すなわち、真の自然は、この世界の自然においてではなく、ただ芸術作品においてのみ知覚可能なものになるのである。とするならば、芸術家とは、可視的な現象的自然のうちに、不可視の理念的な真の自然を直観し、それを芸術作品において可視的なものに変換するという役割を負った存在ということになる<sup>14)</sup>。そして、ベンヤミンは言っていないけれども、ゲーテにとって、この「真の自然」とは、スピノザ的自然のことだったのではないか。自然がある種の能産的な力を保有するものであり、芸術が模倣すべきなのが自然のそうした能産的な力であるとするならば、ゲーテは、能産的自然 (不可視の理念的な真の自然) と所産的自然 (可視的な現象的自然) との関係

11) Schmidt, Alfred: Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung. München (Hanser) 1984, S. 38f.

12) ベンヤミン『初期ロマン主義の芸術理論とゲーテ』高木久雄訳、『ドイツ・ロマン主義』所収 (晶文社) 1985, 132 頁。

13) 前掲書, 133-134 頁。

14) 古屋裕一『未知なる領域としての言語——ヴァルター・ベンヤミンの《翻訳者の使命》について』(『ドイツ文学』87号1991), 98頁参照。

をもとに象徴関係を理解しているのではないか。

「生起するものはすべて象徴 (Symbol) であり、それは自分自身を完全に表現することによって、他のものを示しています。」(GA, Bd. 21, S. 286) という晩年に近いゲーテの言葉の背景には、スピノザ的自然観が存するように思われる。スピノザの哲学体系は、神(実体)の同一性と個物(様態)の無限の多様性とを、いかにして関係づけるかという問題をめぐるものだった。その際、重要な役割を果たすのが、「表現」という概念である。ゲーテが終生変わることなく愛したスピノザの『エティカ』の中には、次のような一節がある。「個物は、神の属性の変様あるいは神の属性を一定の仕方では表現する様態にほかならない。」<sup>15)</sup> ドゥルーズの研究に従えば、スピノザの体系において、属性は神の表現であり、また、様態は属性を表現する。したがって、表現としての属性は、一方では、能産的自然である神(実体)の本性を構成し、他方では、個物(様態)すなわち所産的自然のうちに包含される。そして、この属性を介して、実体と諸様態、神と被造物の間には、存在の一義性と呼ばれるものが存する<sup>16)</sup>。こうしたことが、おそらくは、ゲーテが原現象と経験との関係、さらには理想と個々の芸術作品との象徴的と呼ばれる関係を考える際の、一根拠をなしたと思われる。すなわち、個別の存在は、それ自体の内において(「自分自身を完全に表現することによって」)、何らの外的な支持なしに、普遍(「他のもの」、究極的には実体としての神)を表現しているのである。これがゲーテの象徴概念の根拠なのである。この点に、生涯にわたって断続的に繰り返されたゲーテのスピノザ受容の一つの重要な側面が見出される。

\*

ところで、上で見たような自然概念が内包する二重性の統合に、ゲーテは成功しなかったとベンヤミンは述べている。「彼の(自然)研究は、哲学的な究明のかわりに、いたずらに、この二つの世界(理念的な真の自然と現象的自然)の同一性を経験的に、実験(Experiment)を通じて証明しようとしている。彼は真の自然を概念的には、規定していなかったので、直観(Anschauung)ということの実り豊かな中心部に迫ることは決してなかった。」<sup>17)</sup>しかしながら、ゲーテのこのような態度にこそ、その自然研究を同時代において際立たせる、もっとも重要な意義があるように思われる。それは、ベンヤミンの言うような「ナイーブな」ものではなく、やはり「よく熟慮された」ものだった。

ゲーテの自然研究においては、「直観」にではなく、まさに「実験」(Versuch)にこそ、方法概念として、より高い評価が付与されるべきなのである。ゲーテは、『客観と主観の仲介

15) スピノザ『エティカ』工藤喜作訳、『スピノザ・ライプニッツ』『世界の名著』第30巻(中央公論社)1988, 106頁。

16) ジル・ドゥルーズ『スピノザと表現の問題』工藤喜作他訳(法政大学出版局)1991, 39-40頁。但し、ドゥルーズは、ゲーテを真の「スピノチスト」とは認めていない。ドゥルーズ『スピノザ——実践の哲学』鈴木雅大訳(平凡社)1994, 226頁参照。

17) ベンヤミン『ゲーテ親和力』, 44頁。

者としての実験』(1792)という論文で、そうしたものとして、「実験」の概念的彫琢を試みている<sup>18)</sup>。興味深いことに、その中でゲーテは、単独の実験であれ、複合された実験であれ、「何ものをも証明しない」と述べている。彼にとって、実験とは、何らかの「仮説」、「理論」、「体系」に奉仕するものではなかったのである。ゲーテは、「直接に実験によって証明しようとする」ということが意味する「誤謬」として、二つのことを挙げている。一つは、人間のなすいかなる経験も、あるいはいかなる実験も、本来、孤立したものであるにもかかわらず、二つの経験、二つの実験の間に、「実際よりも近い親近関係」を想定し、それらを結びつけて考えてしまうことである。もう一つは、前の誤りの原因でもあるけれども、人間が「事物」そのものよりも「観念」を優先し、事物を観念の方に適合させてしまうことである。ここから、「仮説、理論、術語、体系などに対する傾き」が生じる。これら二つは、いずれもが、人間の主観に起因する誤謬である。(HA, Bd. 13, S. 15f.)

ゲーテは、こうしたことを回避するために、「実験」という方法概念の変更を企てる。ゲーテは次のように言う。「生きた自然 (die lebendige Natur) の中では、全体と結びついていないものは何も起こらない。」(S. 17) 人間のなす経験や実験が、孤立したものとしてしか現れないのは、人間の認識の本来的な限界ゆえなのである。それにもかかわらず、孤立した事実を、人間の主観（「思考力」と「判断力」）で直接結びつけようとしたことによって、誤謬が生じた。これに対して、ゲーテが自然研究者に求めるのは、「ただ一つの経験、ただ一つの実験のあらゆる側面と様相を、すべての可能性に従って、徹底的に検討し、研究すること」(ebd.) である。もともと、自然の中のいかなる現象も、他の無数の現象と結びついており、一つの経験、一つの実験もまた、人間の主観にはいささかも関係なく、実はそれ自体が、他の無数の経験から構成されているのである。ゲーテは、こうした経験を、「高次の経験」(eine Erfahrung der höheren Art) (S. 19) と呼んでいる。先に見たように、「生起するものはすべて象徴であり、それは自分自身を完全に表現することによって、他のものを示しています」というのが、ゲーテの変わることのない確信であった。とするならば、ゲーテにとって、実験とは、高次の経験を象徴として見出すための方法だったと言うことができるのではないか。客観が、そのような象徴として、実験を通して、主観へと媒介されて行くのである。したがって、ゲーテの象徴概念は、直観とではなく、まさにこうした実験との類比において語られるべきものである。

さて、個々の実験を多様化し、高次の経験へと仕上げていくことが、自然研究者の課題とされたのであるが、それについてゲーテは次のように説明している。「これらの経験は簡潔な命題によって言い表され、並置され、それらのより多くがつくり上げられれば上げられるほど、それらは整然と配列され、数学の定理と同様に、個々にあるいは総括されても微動だにしないような関係にもたらされることができる。」(ebd.) しかし、このようにして

18) ゲーテのこの論文は、近年、文学的エッセイの方法論として読み換えられ、再評価を受けつつある。Van der Laan, James M.: Of Goethe, Essays, and Experiments. In: DVjs, 64. Band (1990) Heft 1, S. 45-53 及び Burgard, Peter J.: Adorno, Goethe, and the Politics of the Essay. In: DVjs, 66. Band (1992) Heft 1, S. 160-191 参照。

生じる「経験の集積」(die Sammlung von Erfahrungen) (S. 20) は、かつての「体系」とは、自ずから性格が異なるはずである。それは、あたかも「専制君主の宮廷」(S. 16)<sup>19)</sup>のように、人間の主観によってあらかじめ統治された一全体ではない。それは、全体に決して還元されることのない部分のたんなる並置と配列とによって構成される、あくまでも非完結的かつ開放的な集合体なのである。それには、まさしく「自由に活動する共和国」(ebd.) という比喩がふさわしい。そして、おそらくは、これこそ、ゲーテがその生涯をかけてめざした、対象の側における象徴作用、主観の介することのない客観自体の総合なのであろう。

\*

ゲーテは、この論文を、執筆から六年後の1798年1月10日、シラーに送付する。その一週間後には、『経験と科学』と題された短い論文が、やはりシラー宛書簡(17日付)に添えられることになる。それは、前論文を補足する目的で書かれたものだった。そこでは、高次の経験へと、実験を通して、至る過程が、三つの段階として提示されている。一般的な「経験的現象」(das empirische Phänomen)が第一の段階である。それが、「実験」によって、「学的現象」(das wissenschaftliche Phänomen)へと高まる。それは、多少の差はあれ、一まとまりの「連続性」(Folge)において示される。最終段階は、あらゆる経験、実験の帰結としてあらわれるものであり、「純粹現象」(das reine Phänomen)と呼ばれる。ゲーテは、それは、「諸現象の絶えざる連続性」のうちに示されると言う。注目に値するのは、この三段階の上昇過程が、連続性の量的増大としてのみ考えられていることである。それ以上のことを、ゲーテは、決して語っていない。そして、純粹現象の段階に、人間の究極の目標があるとされ、その理由が、次のように説明される。「なぜなら、ここで問われるのは原因ではなく、現象が現れてくる際の条件だからである。諸現象の首尾一貫した連続性、数限りない事情のもとでのそれらの永遠の反復(Wiederkehren)、それらの同一性(Einerleiheit)と可変性(Veränderlichkeit)が直観されは認される。そして、それらの確定性(Bestimmtheit)が承認され、人間精神によって再び規定される。」(S. 25)ゲーテにとって、現象の彼岸にある究極原因(実体としての神)は、人間の認識の限界を越えるものだった。反復、同一性、可変性、確定性といった現象の連続性のみが、人間の認識しうる最高の段階なのである。けれども、実験と象徴とにおいてあらわれるまさにそうしたもののだけを通じて、「生きた自然」(理念的な真の自然としての能産的自然)が、現象的自然(所産的自然)のうちに顕現

19) この「専制君主の宮廷」の比喩は、本来、ニュートンとその後継者たちに対する批判という文脈において用いられている。

※テキストには、Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. Erich Trunz, 9. Aufl., München (C.H.Beck) 1981 [HA と略記] 及び Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche in 24 Bänden, hg. v. Ernst Beutler, Zürich (Artemis) 1948-1960 [GA と略記] を使用した。引用箇所は、略記号、巻数(ともに初出のみ)、頁数を本文中に示した。訳は、潮出版社版「ゲーテ全集」の第13巻芦津丈夫他訳『芸術論』(1980)、第14巻木村直司他訳『科学方法論』(1980)、高橋義人他編訳『自然と象徴——自然科学論集』(富山房、1984)、菊地栄一訳『往復書簡ゲーテとシルレル』中巻(櫻井書店、1948)に拠る。但し漢字、句読点などを改めた他、文脈のため変更した箇所がある。また引用文中の括弧は筆者による補足を示す。邦訳のある文献からの引用も同様。

してくると、ゲーテは確信しているのである。それはまた、その死の間近まで倦むことなく続けられた色彩論のための実験の、唯一の動機でもある。

## Suche nach dem Grund des Symbolbegriffs

—— Eine Seite von Goethes Spinoza-Rezeption ——

HIRAI Mamoru

Winckelmann verfiel dem Gebrauch von Allegorien in der bildenden Kunst. Im Gegensatz dazu kritisiert Lessing den allegorischen Ausdruck, der unvermittelt einen allgemeinen Begriff bedeutet. Eine solche Kritik ist nicht wenigen der damaligen Zeitgenossen gemeinsam. Aber trotz des Wertverfalls der Allegorie ließen die damaligen Künstler nicht davon ab, Allgemeines und Übersinnliches auszudrücken. Denn in diesem Zeitalter vermeidet man noch den platten Naturalismus. In Goethes Kunsttheorie wird das Allgemeine als „Ideal“ bezeichnet. Das gemeinsame Thema in einigen seiner Aufsätze („Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“, „Einleitung in die Propyläen“, „Über Laokoon“) konzentriert sich auf die Aufgabe, eine Verbindung zwischen einzelnen Kunstwerken und dem Ideal herauszufinden. In einem anderen Aufsatz („Über die Gegenstände der bildenden Kunst“) bezeichnet Goethe eine solche Verbindung mit dem Wort „symbolisch“.

Wie kann man zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen vermitteln? Das ist auch eine Hauptfrage in seiner Naturforschung. In diesem Bereich beschäftigt sich Goethe unablässig damit, unzählige einzelne Erfahrungen unter eine ideelle Einheit zu bringen. Einige seiner bevorzugten naturwissenschaftlichen Begriffe („das reine Phänomen“, „Urphänomen“, „Typ“, „Urbild“, „Metamorphose“, „Polarität“) stellen solch eine Vermittlung dar. Also kann man diese Begriffe mit dem Symbolbegriff gleichsetzen.

In seinen kunsttheoretischen Aufsätzen weist Goethe immer wieder auf die Notwendigkeit von naturwissenschaftlichen Kenntnissen hin, wie z.B. der Botanik und vergleichenden Anatomie. Doch Goethe empfiehlt keineswegs eine bloße Nachahmung der Natur. Goethe versucht, aufgrund seiner Naturforschung das symbolische Verhältnis zwischen einzelnen Kunstwerken und dem Ideal herauszustellen: Ein einzelnes Kunstwerk ist demnach irgend eine Erscheinungsform des Ideals. Dieses aber ist von dem Ideal selbst getrennt. Dieses Verhältnis versteht Goethe anhand seines eigenen Urphänomen-Gedankens.

Nach ihm besitzt die Natur in sich selbst eine hervorbringende Kraft. Die Kunst solle gerade diese Kraft nachahmen. Solch eine Ansicht teilt Goethe mit einigen seiner Zeitgenossen. Hinter dieser Ansicht ist zweifellos ein Einfluß von Spinoza zu finden.

Goethe strebt danach, das symbolische Verhältnis aufgrund der Spinozaischen Lehre („Natura naturans“ und „Natura naturata“) zu begreifen. Hierin besteht ein wichtiges Element von Goethes Spinoza-Rezeption.

In seinen naturwissenschaftlichen Aufsätzen („Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt“, „Erfahrung und Wissenschaft“) unternimmt es Goethe, den „Versuch“ als einen methodischen Begriff zu verfeinern. Goethe schreibt: „In der lebendigen Natur geschieht nichts, was nicht in einer Verbindung mit dem Ganzen stehe.“ Deshalb fordert Goethe, daß die Naturforscher „alle Seiten und Modifikationen einer einzigen Erfahrung, eines einzigen Versuches nach aller Möglichkeit“ durchforschen und durcharbeiten. Der Versuch scheint für Goethe eine Methode zu sein, durch die das Objekt als eine symbolische Erscheinung an das Subjekt vermittelt wird.

Ausgehend davon läßt sich wohl sagen, daß Goethes Symbolbegriff nicht so sehr mit einer philosophischen oder künstlerischen „Anschauung“, als vielmehr mit einem naturwissenschaftlichen „Experiment“ zu vergleichen ist. Goethe versucht, durch Experimente eine Identität, die zwischen einer ideellen Einheit (Natura naturans) und unzähligen einzelnen Erscheinungen (Natura naturata) bestehen soll, aufzuzeigen. In einem späteren Brief schreibt Goethe: „Alles, was geschieht, ist Symbol.“