

〈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——

武田利勝

序) 批評,あるいは〈芸術としての記述〉

「多くの人は、想像力が邪魔されぬよう、眼を閉じて絵画を見ることを好む」¹⁾。本稿は、アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルが『アテネウム』誌に掲載したこの断章を出発点として、〈見ること〉を巡る問いの側面を検討する試みである。A.W.シュレーゲルにとって、〈見ること〉は、外的ないし内的対象の絵画的描出ではなく、つねにその言語による記述への関心と結びついていた。したがって、ここで問題となるのは、とりわけ芸術作品の観察と記述についてである。批評的対話編『絵画』(1799)において、A.W.シュレーゲルは登場人物の一人ルイーゼに次のように語らせている——「私は見て、じっくりと繰り返し注意を向けます。そして思いを凝らし、ひっそりと印象を集めるのです。しかしそれから、それを内面的に言葉へと翻訳しなくてはなりません。そうすることで、まず印象をわが物とし、しっかりと固定するわけです。すると言葉は自然と、外への出口を探すようになるものです」²⁾。ルイーゼが目指すのは、絵画についての「無味乾燥な判断(Urteilen)」ではなく、作品についての印象の「伝達(Mitteilen)」なのだ³⁾。しかし——シュレーゲルは他の登場人物に反論させる——、作品についての「印象」など作品そのものの「影」の部分にすぎず、それを言葉によって「伝達」するにせよ、まったく「不完全」に止まるしかないのではないかと⁴⁾。けれども、こうした疑義も第三の登場人物ヴァラーが示す以下の見解によって否定される。「言葉を結びつけ、連ねることで生れてくるのは形態だけではありません。語りがそれに色彩を与え、強弱自在の光を照らすことができるのです」⁵⁾。重要なのは、ただの情動的伝達を超えた、それ自体生み出されつつある新

1) August Wilhelm Schlegel, *Athenäum Fragment (AF)*, 175. この断章はアウグスト・ヴィルヘルムによるものだが、出典はフリードリヒ・シュレーゲルの以下の全集に拠る。*Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hrsg. v. E. Behrer u.a. München, Paderborn, Wien 1958ff., Bd. II, S. 193. 以下これをKFSAと略記、続けて巻数と頁数を記す。

2) August Wilhelm Schlegel, *Die Gemälde. Gespräch*, in: *Athenaeum*, Stuttgart 1960, 2. Bds. 1. St. S. 46.

3) Ebd. S. 47.

4) Ebd.

5) Ebd., S. 48.

たな作品としての「印象」の「伝達」、言い換えれば、「言葉の形象力と、イメージを物語る能力を示す原理たる〈エクフラーシス〉」⁶⁾としての芸術記述、さらに言えば〈芸術としての記述〉である。

こうした関心がロマン派における批評概念のきわめて根本的なものに由来していることは、フリードリヒ・シュレーゲルが兄アウグスト・ヴィルヘルムによる一連の美術論を意識しつつ記した次のような覚書からも明らかである——「美学的著作は芸術についての想像力である。ヴィルヘルムの絵画論、言語論、ダンテ論。(…)われわれの心情にしか存在しない絵画を記述できないものだろうか」⁷⁾。何らかの印象による内面的刻印としての「絵画」。Fr.シュレーゲルにとって、それはあらゆる哲学的想念が取るべき内的形態の比喻でもある。それゆえに「思想家にも画家が必要とするのと同じ光が必要」⁸⁾であり、さらに思想家には「それぞれに顔つきを持つ思想を絵筆の一捌きで特性描写する」⁹⁾ことが求められるのである。つまるところ、思想という内面的絵画の記述もまた、Fr.シュレーゲルの言葉を借りれば、「批評の芸術作品」としての「特性描写 (Charakteristik)」¹⁰⁾なのだ。

Fr.シュレーゲルがこのような「批評」における「新しい時代」の創始者と見なすのは、彼によって「わが師」とさえ名指されるヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンだった¹¹⁾。シュレーゲルは言う——ヴィンケルマンのみが「批評における絶対的綜合」¹²⁾であり、彼の「理想に従った芸術作品の批評」は、月並みな「作品の道徳的精神」に向かうのではなく、「特性描写的かつ歴史的」な「印象記述」という手法ゆえに、「絶対的・美学的品位」を有するのである¹³⁾——と。

〈見ること〉と〈見ないこと〉との、あるいは視覚器官と内的印象との相互作用によって志向される〈記述〉、つまり「批評の芸術作品」としての「特性描写」はどのように可能なのか。シュレーゲル兄弟の批評理論において一つの核心をなすといえるこの問いの萌芽を、

6) Gottfried Boehm, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hrsg. v. G. Boehm u. H. Pfotenhauer. München 1995, S.23. 広義に「記述 (Beschreibung)」を示す概念として用いられる「エクフラーシス」本来の意味は「余すところなく明らかにすること、知らせめること」であり、ギリシア・ローマ時代には修辞学的訓練の重要な要素をなしていた。テーオンによれば、「エクフラーシスとは対象を目に見るように記述するテキストである」。「エクフラーシス」概念の歴史的成立については以下を参照。Fritz Graf, *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike*, a. a. O., S. 143-155. 近代に入ると、ハラーやボードマーの「詩的絵画」に見られるように、形象と言語の関係が美学の主要な課題になる。G. ベームは、「エクフラーシス」の歴史的な機能と構造の変遷における最も重要な契機を 18 世紀後半の美学に見出す。そこにおいて形象と言語の関係それ自体に深い省察が加えられるようになったからである。

7) *Philosophische Lehrjahre (PL)* IV, 868, *KFSA* XVIII, S.267.

8) *AF*308, *KFSA* II, S.217.

9) *AF*302, ebd., S.216.

10) *AF*439, ebd., S. 253.

11) *Fragmente zur Poesie und Literatur (FPL)* III, 1, *KFSA* XVI, S. 35.

12) *FPL* V, 679, ebd., S. 142.

13) *FPL* IX, 245, ebd., S. 274.

ヴィンケルマンによるさまざまな芸術記述のうちに見出すこと、すなわち、〈見ること〉を巡るここでの〈ロマン派的な〉問いの起源を、この古代美術史家による種々の考察のなかに跡付けることが、本論考の課題である。この試みは、ヴィンケルマンと初期ロマン派、特に A.W. シュレーゲルの芸術記述あるいは芸術論それぞれについての考察を通じて可能となるに違いない。

1) ヴィンケルマンの芸術観察

F.W.J. シェリングは、1807年の講演『造形芸術の自然への関係について』のなかで、「ヴィンケルマンによる新たな学説と認識との見事な創設」を称えて次のように語っている。「彼はその学説を通じ、古代の認識と学問の、後の時代が応用し始めたあの普遍的体系に最初の基盤を与えたのである(…)」¹⁴⁾。しかし、本稿にとって重要なのは、ヴィンケルマンによる古代美術史の体系化——彼自身の言葉を借りれば「学問体系の試み」としての「歴史」¹⁵⁾——ではない。〈見ること〉と〈記述〉とを巡る一種の感性論的な問いから出発すべき本稿の関心は、古代美術史の全体を展望しつつ整理するヴィンケルマンではなく、個別的な芸術作品の観察に没頭する彼の姿へと注がなくてはならない。そのような観点に従えば、シェリングがこの講演原稿に付した次の注釈こそ一層重要に見える。「同時代におけるヴィンケルマンの比類なきは、彼の様式のすべてではなく、彼の観察方法全体の公正さによるのである」¹⁶⁾。

以下ではその「観察方法」について具体的な考察を試みたい。『古代美術史』(1764)序文において、ヴィンケルマンは次のように述懐している。「古代美術について、そして未知なる古代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」¹⁷⁾。このように述べることでヴィンケルマンが主張するのは、芸術作品の「観察」の重要性ないし不可欠性に他ならない。こうした信念に基づいた彼の行動は、彼自身によってさまざまに証言されている——「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」¹⁸⁾。現代の見方からすると、美術史家が論述の対象とする芸術作品を実際に見るのは当然のことに思われるが、当時はそうではなかった。よく知られていることだが、このすぐ後に『ラオコオン』を上梓したレッシングでさえ、あの群像そのものを

14) Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*, in: Ders., *Schriften* (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1859), Darmstadt 1966, 7. Bd., S. 295.

15) Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, Vorrede, S. IX.

16) Schelling (s. Anm. 14), S. 296.

17) *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. XX.

18) *Brief an Francke vom 20. 5. 1756*, in: Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, hrsg. v. Walther Rehm, Berlin 1952, 1. Bd., S. 212.

見てはいないのである¹⁹⁾。ヴィンケルマンはこうした状況に対する苛立ちを隠そうとはしない——「芸術の歴史、という名を冠した書物が巷間に流布している。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、作者たちが芸術と親しむということはほとんどなく、資料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」²⁰⁾。ヴィンケルマンが「自分の意図は既に書かれたものを書くことではない」²¹⁾という言葉とともにドレスデンを発ち、ローマに向かったのはきわめて象徴的といえよう。それは長くフォン・ビューナウ伯の図書館司書を務めていた彼にとって、「資料と耳学問」に頼っていた自身の知識と記述の限界を踏み越えるに際しての希望の言葉にも聞こえる。

さて、1755年11月、「古代ギリシアの芸術家の趣味についての長大な作品を構想」²²⁾しながら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、すなわち「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」²³⁾であった。中でも代表的な「ヘラクレスのトルソー」について彼は次のように述べている——このトルソーは一見して「無様な石の塊」にすぎないが、「静かな眼差しで観察」し、「芸術の秘境へと入り込む」術を心得るならば、そこには「ある奇蹟」が出来る。つまり、「ヘラクレスが彼のなしたあらゆる冒険のいわば真只中に現れて、英雄と神とがこのトルソーの内部に見えてくる」はずなのだ²⁴⁾。ヴィンケルマンは、「静かな眼差し」を注ぎつつ、この作品の見事な身体的造形からヘラクレスの冒険譚を読み解いていく。頭部、両腕、さらに両脚をも喪失したこの身体の各所には、それでもなお、それぞれの冒険における英雄的行為の全体像が現れてくるように見えるのだ——「胸部の偉大なる隆起の何たること！ 胸の迫持の隆々とした、その堂々たること！ これぞ巨人アンタイオスや三身の怪物ゲリオネスをも圧した胸に違いない」²⁵⁾。さらに、「力強い肩」は「獅子を絞め殺した腕がどんなに強力であったか」を暗示し、また、残された「大腿部と膝」を見れば、「決して疲れを知らず、健脚をもって鹿を追い、またそれに追いつくような両足がいかなるものかを理解できる」²⁶⁾——といった具合である。ヴィンケルマンはこのようにしてヘラクレスの道行きを辿り、その「苦難の限界」、つまり英雄が「歩みを止めた場所、その記念碑と記念柱にまで」²⁷⁾導かれるのである。

19) フリードリヒ・シュレーゲルは、レッシングのラオコオン論の決定的な短所として、「充分な観察の不足」を挙げている。Vgl. *Lessings Gedanken und Meinungen*, KFSÄ III, S. 74.

20) *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. X.

21) *Brief an Uden vom 3. 6. 1755*, *Briefe*, 1. Bd., S. 171.

22) *Brief an Francke vom 20. 5. 1756*, ebd., S. 212.

23) Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom*, in: Ders., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hrsg. v. Walther Rehm, Berlin 1968, S. 169. 本著作集については以降 KS と略記。

24) Ebd., S. 170.

25) Ebd.

26) Ebd., S. 172.

27) Ebd., S. 171.

けれども、こうした記述を読むうちに、次のような疑問が生じる。確かに、ヴィンケルマンはこのテキストの冒頭において「この記述は彫刻の理想のみに向かう」²⁸⁾と述べている。周知のように、彼は芸術作品についての表象のあり方を「理想 (Ideal)」と「技術 (Kunst)」とに分け、とりわけ前者を芸術作品に内在する理念的なものとして際立たせる。上に見たのがヘラクレスのトルソーにおける「理想」の記述の一試みであるにせよ、この箇所において、彫刻には、ヴィンケルマンによって神話の英雄譚を投影されるための事物、あるいは、彼にとって既知の神話的想像力を誘発する契機としての機能しか付与されていないように見える。彼自身が言うように「英雄と神とがこのトルソーの内部に見えてくる」ためには、トルソーそのものは透明でなくてはならないのだろうか。こうした疑問は、ヴィンケルマンの次のような言葉に接するにつけ、一層深まるばかりだ——「私の目的は、完全な作品を作り出すこと、そして思考を、また思想と叙述の美しさを最高度に推し進めることである」²⁹⁾。ここに問題は次の一点に集約されるだろう。トルソーについての記述に際しても、その意図を「語ることの可能性」の試みとしていたように、彼の関心事が専ら「叙述の美しさ」にあったとするならば、シェリングが賞賛した〈観察者〉ヴィンケルマンの位置づけは、一体どうなるのだろうか。

2) 〈観察者〉ヴィンケルマン——眼差しの自己超出

一方、「静かに、そして深く考え込みながらヴェティカンのアポロを観察している」ヴィンケルマンの姿に対して、ヘルダーは以下のように独特な見方を示している。「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」³⁰⁾。

「ある永遠の一点」。それはしかし、決して静止した固定的なものではなく、彫像の周囲をあらゆる瞬間に応じて動き回る一点である。ヘルダーによれば、そうした点の滑らかな展開によって彫像の周りに形成される円周上の至るところが、ヴィンケルマンの視座なのだ。

こうしたヘルダーの指摘を踏まえた上で、実際にアポロ像を前にしたヴィンケルマン自身に眼を転じてみよう。ヴィンケルマンはこのように述べている。「芸術のこの奇蹟の作品を眺めているうちに、私は他のすべてのことを忘れてしまった。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た」³¹⁾。

28) Ebd., S. 169.

29) *Brief an Berendis vom 5. 2. 1758, Briefe*, 1. Bd., S. 328.

30) Johann Gottfried Herder, *Viertes kritische Wäldchen*, in: Ders., *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Günter Arnold u. a., Frankfurt 1985ff., 2. Bd., S. 310.

31) Winckelmann, *Beschreibung des Apollo im Belvedere in der Geschichte der Kunst des Altertums*, KS, S. 268.

動的だがあらゆる瞬間に深く根ざした無数の「一つの」視点というヘルダーの描写に対して、ヴィンケルマンによるこの「崇高な位置」という表現からは、一見するところ、きわめて静的な印象を受ける。その限りでは、ヴィンケルマンの様式概念特有の静止的・固定的な理念原理を、ヘルダーは〈力〉や〈運動〉といったダイナミズムによって乗り越えようとした³²⁾——という指摘は正当であるかに見えるが、しかし他方で、ヘルダーによる彫刻作品についての記述が、その多くの部分においてヴィンケルマンのそれに依拠している³³⁾ことも事実なのだ。

その影響関係の核心部を詳らかにすれば、ヘルダーがヴィンケルマンの「静かな観察」からある動的なものを探り出したことの根拠が明らかになるように思われる。ヘルダーにとって「彫刻の本質」は、「色彩でも、平面的に観察された部分の均衡でも」なく、「形成(Bildung)」そのもの、すなわち「決して強制的に中断されず、決してぼかされず、決して鋭く裁断されることのないその軌道を変化させ、壮麗かつ美的に立体の周囲をいわば自在に変転し、そして多様のうちにも絶えざる統一によって、柔らかな一注ぎによって、かつまた創造的な息吹によって立体を形成する美しい楕円の曲線」³⁴⁾に存する。だが通常、「視界のたった一側面しか捉えることのできない眼は、それが取る視点に従って、表面をいわば平面に変える」から、その場合、彫刻の「形成」は連関のない無数の「平面図」へと切り刻まれ、その本質はすっかり失われてしまう³⁵⁾。「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、観察者は彫像とその美を形成する「それ自身において走りまわる線 (die in sich selbst umherlaufende Linie)」を追うほかなく、そのための「視覚による立像の撫で回し (sichtliches Umfühlen der Bildsäule)」³⁶⁾——これは「触覚」を「視覚」の基盤に置くことを主張するヘルダー独自の感性論の根幹に触れる概念なのだ³⁷⁾——の規範として、上記のヴィンケルマンによる彫像の観察が言及されているのである。

ヘルダーの主張するこうした彫刻の理念がヴィンケルマンの影響の下にあることは、次の記述からも推察される。ヴィンケルマンは、「いかなる時も動き、波打っているにもかかわらず、遠くからは鏡のように静かに見える」ような「大洋のたおやかな統一」にも似たギリシア彫刻固有の美を、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

32) Gunter E. Grim, *Kunst als Schule der Humanität. Beobachtungen zur Funktion griechischer Plastik in Herders Kunst-Philosophie*, in: *Johann Gottfried Herder 1744-1803*, hrsg. v. Gerhard Sauder, Hamburg 1987, S. 353.

33) Ebd.

34) Herder (s. Anm. 30), S. 309.

35) Ebd., S. 310.

36) Ebd., S. 311.

37) ヘルダーの触覚概念にはここでは言及しないが、このテーマについて既に筆者は以下で論述している。『〈掴みえないもの〉を〈掴む〉ということ——ヘルダーとフリードリヒ・シュレーゲルにおける〈Gefühl〉の概念』(『ワセダ・プレッター』13号, 2006年, 27-45頁)

ない連綿たる線」, すなわち「楕円の形態」のうちに見出すのである³⁸⁾。

しかし、ヘルダーの場合もそうなのだが、ここでは「曲線」そのものが「美」と規定されているのではない。美的感情を観察者において惹起せしめるのは、曲線としてしか表象されえない「動き」それ自体なのだ。だからヴィンケルマンが芸術作品の美について記述する時、彼の観察は、作品から印象として受け取る（あるいは作品が観察者の内面へともたらず）ある種の運動性へと向けられていなくてはならない。ヘルダーの言葉を借りれば、観察者の眼差しは「それ自身において走りまわる線」を追うのである。

「ヘラクレスのトルソー」についてのヴィンケルマンの記述がそのように動的なものを獲得するのは、先に言及したような、作品の内部に、あるいは作品を透かして現れる何か神々しいもの、理想的なものへと眼差しを向ける場合ではなく——つまり作品外的な既知のものを作品内部に投影ないし再認する場合ではなく——、むしろ以下のような箇所であるように思われる。「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、ヘラクレスの像では、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ゆき、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いく。そして我々の眼差しもまた、いわば共に巻き込まれてしまう (mit verschlungen)」³⁹⁾。

ここで試みられているのは、単なる美的曲線の記述ではない。芸術作品を凝視することで観察者の視覚に迫る曲線運動そのものへの、観察者の眼差しの危険な自己喪失の報告である。波動のような線の生成は無限に打ち続くようであり、いかなる線も更なる展開のプロセスを示すのみである。眼差しの前には、どの線も捉えたかと思えたときには別の形を取っている。「巻き込まれる」というヴィンケルマン自身の言葉にも明らかなように、そうした無限生成のための眼差しは、眼差し自身の一種の自己超出、エクスターゼとしてのみ可能なのである。

トルソーの観察に際して眼差しが自己喪失の危険に曝されたことは、〈見ること〉それ自体へとヴィンケルマンの意識を向けさせる一つのきっかけとなったように思われる。そして、〈見ること〉の可能性と限界についての彼の反省的意識からは、〈見えないもの〉に対する予感が兆すはずだろう。

ヴィンケルマンは、ヘラクレスを後ろから眺めることで、その身体の脚部が持つ並外れた構造、そして躍動する筋肉の基盤が見て取れることを期待し、彫像の背後へと自らの視点を変える。「それらの現れ方たるや、山の高みに上って初めて見える風景のようだ。自然がその美の多彩なる豊穡を、この風景の上に拡げている。山の心地よい高みは緩やかな

38) Winckelmann, *Von der Kunst unter den Griechen* (Das 4. Kapitel des 1. Teils der *Geschichte der Kunst des Altertums*), in: Ders., *Ausgewählte Schriften und Briefe*, hrsg. v. Walther 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。

39) KS, S. 171.

傾斜を伴って窪んだ谷に消え、此処では狭まり、彼処では広がる。このトルソーにおける筋肉の波打つ丘陵の高まる様は、それと同じように多様、壮麗、かつ美しい。その周りは、蛇行する流れのような、ほとんど気付かないほどの彫りが巡っている。それが解るのは視覚よりもむしろ触覚である」⁴⁰⁾。

視点をずらすことによって、観察者には作品全体への展望を与えるような新しい風景が提示されたかに見える。しかし観察者の眼前に拮げられるのは「多彩な豊穡」としか言いようのない、眼差しでは捉えがたい自然の雰囲気なのであって、決して単なる所与の風景なのではない。この引用における最後の一節はヘルダーの主張を思わせるが、しかし、ヴィンケルマンが問題にするのは〈触覚〉の重要性ではなく、〈見えないもの〉の現れに対する一種の予感的な眼差しなのだ。ベルヴェデーレのアポロ像についての以下の記述においても同様のことが言える。「もっとも美しい神アポロでは、これらの筋肉は穏やかであり、溶かされたガラスのようにまったく見えない波となって加工されている。それは視覚よりも触覚に対して明らかになるだろう」⁴¹⁾。

このような対象の詳細な観察によってヴィンケルマンが獲得したのは、対象が彼に対して指し示そうとする〈見えないもの〉への眼差しだった。この場合〈見えないもの〉とは、運動、生成、あるいは以下に見るように、作品そのものにおいて未だ実現していないものである。最後の点に関して、ラオコオン群像についてのヴィンケルマンの記述は大いに示唆的といえよう。「こうした筋肉の動きが、ラオコオン群像においては現実態を超えて可能態にまで (über die Wahrheit bis zur Möglichkeit) 駆り立てられる。これらはしっかりと結び合った丘陵のように並び、力の最高度の緊張を苦痛と抵抗のうちに表現している」⁴²⁾。ここで言われているのは、ラオコオン像におけるただの写実を超えた理想的な身体表現にとどまらない。さらに打ち続くであろう筋肉の躍動に対する一種の予見的な眼差しが、ここでの記述の根底にある。〈見えないもの〉のために開かれたヴィンケルマンの眼差しは、作品に未だ現れていない可能的なものに向けられているのだ⁴³⁾。

以下では、これまで考察してきたヴィンケルマンによる彫刻作品の観察と記述の具体的事例について、それらを見ることを巡る〈観念史〉的な問題圏のうちに位置づけつつ、

40) Ebd., S. 171f.

41) *Von der Kunst unter den Griechen*, AS, S. 138.

42) Ebd.

43) 〈見えないもの〉を予感させるものとしてのこの眼差しは〈想像的〉であると同時に〈創造的〉であるとさえ言えるだろう。というのも、芸術作品に予見的に表現された「現実態を超えた可能態」という発想は、レッシングが主張する「含蓄ある瞬間 (fruchtbarer Augenblick)」との親近性を示しているように思われるからだ。レッシングによれば、「想像力に自由な遊びを許すものだけが含蓄あるものである」。つまり、作品が描写の対象とする瞬間には、これから到達されるであろう行為の最高点を暗示させるような、一種の余剰が含まれていなくてはならない。反対に、造形芸術が「行為の最高の瞬間」あるいは「極端なもの」を描写してしまうと、「想像力の翼は縛りつけられる」ことになる (Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Ders., *Werke und Briefe in 12 Bdn.*, hrsg. v.

総括的な検証を試みたい。

3) 〈博物誌の終焉〉——〈見えないもの〉への眼差し

18世紀の社会構造の転換と、〈博物誌 (Naturgeschichte)〉によって学問的方法へともたらされたある変化との関連に着目した W. レペニースは、ヴィンケルマンの『古代美術史』にもまたこの学問体系との「決定的な側面における類似性」があると指摘する⁴⁴⁾。レペニースによれば、この「ある変化」は動植物学といった〈博物誌〉の主流をなす学問領域における、加速的な情報量・知識量の増大——このことは、とりわけ植物学におけるリンネの業績によって示されるであろう——と密接に関連する。従来の伝統的な学問方法、つまり古典的著作の引用や解釈に依存する学問的態度は無力化され、その代わりに要請されたのが経験的観察であった。その結果、18世紀後期における学問の重要な課題は、自然の観察データに基づく秩序づけの試みとなる。その際にレペニースが真先に参照するのは、「何かを記述できるためには、それを自らの眼で繰り返し観察していなければならない」とい

Wilfried Barner, u. a., Frankfurt a. M. 1990ff., 5. Bd. 2. Teil, S. 32)。未だ実現しない可能態をいわば萌芽のように含むものとして、〈含蓄ある fruchtbar〉瞬間は、観察者にとって、文字通り〈実り多く、創造的な〉瞬間となるのである。ヴィンケルマンの記述にもまたこのような瞬間が指示されている、と指摘することは、レッシングにとっては心外に違いない。周知のように、「含蓄ある瞬間」の概念は、ラオコオン像における苦痛の表現を巡るヴィンケルマンの主張への反論のうちに生れたものだからだ。『ラオコオン』執筆の一つの誘因となった『ギリシア美術模倣論』(1755)において、ヴィンケルマンが、ラオコオン像の卓越性を「高貴な素材と静かな偉大」という理想のもとに、抑制された苦痛の表現のうちに認めたことはよく知られている——「このような精神が、この上なく激しい苦痛に際してのラオコオンの表情に、いや表情だけにとどまらず、表されているのだ」(Winckelmann, *Gedanke über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, KS, S.43.)。ただし、群像中央の一体の表情をまず記述の対象としたこの『模倣論』が、ローマではなくドレスデンにおいて書き上げられたということ、つまりヴィンケルマンがそこで記述したのは銅版画による複写であったことを念頭に入れておく必要がある。それに対し、先に言及した『古代美術史』からの引用に見られるような、単に規定の物語的な言説に回収されるのではない、徹底的に「動き」としての契機を孕んだ「含蓄ある瞬間」を、ヴィンケルマン自身が彫刻の表情ではなく筋肉の「それ自身において走りまわる線」を追ううちに見出しえたのは、実にローマにおいてなのである。

- 44) Wolf Lepenies, *Johann Joachim Winckelmann. Kunst- und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert*, in: *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*, hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986, S. 221. 及び、ヴィンケルマンの美術史と〈博物誌〉との関連を論じたものとしては以下の二つの研究を参照。Ders., *Der andere Fanatiker. Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei Johann Joachim Winckelmann*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Herbert Beck, u. a., Berlin 1984, S. 19-30. Christina Dongowski, *Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums. Kunst-Geschichte als Abfall (von) der Naturgeschichte*, in: *Kunst und Wissenschaft um 1800*, hrsg. v. Thomas Lange u. a., Würzburg 2000, S. 219-235.

うビュフォンの言葉だ。経験の要請は、〈テキスト〉からの離脱を引き起こす。自然を記述する者に対し、〈テキスト解釈者〉から〈観察者〉への転換が迫られるのである⁴⁵⁾。レペニースによれば、この転換は図書館司書として博物誌の文献収集に携わることからローマでの芸術観察へと身を転じたヴィンケルマンの生涯においても示されている——「世界は書物で溢れかえっている。しかし芸術の本質へと入り込もうと志したものは殆どいない」⁴⁶⁾。

ここで、18世紀の〈博物誌〉に関するM. フーコーの以下のよく知られた指摘について触れておかねばならない。「古典主義時代は、記述 (histoire) にまったく別の意味を与える。つまり、まず物それ自体に眼差しを向け、ついで眼差しが収集めたものを、滑らかな、中性化された、忠実な言葉によって転写するのである」⁴⁷⁾。レペニースと共に、フーコーはいわゆる〈博物誌の終焉〉を18世紀末の学問における〈歴史性〉という主題、あるいは〈時間化 (Verzeitlichung)〉⁴⁸⁾ という主題の台頭のうちに認める。静態的な空間の枠組みを壊す時間的なものが考察の対象となることによって、単なる「可視性の分類空間」には収まらない、「不可視のもの (das Unsichtbare)」に対する「哲学的認識」が要請されるのである⁴⁹⁾。

確かにヴィンケルマンの記述には、Fr. シュレーゲルが指摘するように——「ギリシアの造形芸術の歴史というものは可能なのか。ヴィンケルマンはこのような問いを掲げることはなかった」⁵⁰⁾——、フーコーが言う意味での「認識可能性」への哲学的な問いはまだない。しかし、それにもかかわらず、徹底的な観察によって「可視性の分類空間」を渉猟したヴィンケルマンが直面したのが、本稿がこれまで論じたように、眼差しでは捉えられないもの、見えないもの、あるいは記述しえないものの存在だったということを見落としてはならない——「アポロ像を記述するには最高度の様式が必要である。人間的な如何なる

45) Ebd., S. 222f.

46) *Brief an Johann Daniel Herz vom 28. 11. 1756, Briefe*, 1. Bd., S. 249.

47) Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974, S. 172. フーコーによれば、18世紀において植物学の分類方法が様々に検討されたのは、植物に関心が寄せられたからではなく、「可視性の分類空間においてしか知ることでもできなかったから」であるが、こうした事柄はすでに本稿の関心の外にある。

48) 例えば化石の発見が自然の創造的前進へと眼を開かせていくことで、中世以来の静止的世界観の根幹をなしていた〈存在の大なる連鎖〉の〈時間化〉が始まった、というラヴジョイの有名な議論について詳細に触れる余地は本稿にはないが、18世紀の思想全般に対して彼が指摘した観念史上の転換が演じた役割の絶大さと言うまでもない。それを基盤にして、H.R. ヤウスが〈文学史の時間化〉という観点をロマン派の文芸学にもたらし、レペニースが〈博物誌の時間化〉を主題としたことは周知の事である。しかしレペニースは、18世紀の自然科学は〈時間化〉という位相のもとに進化論を着想したとはいえ、それはまだ空間的概念にすぎなかった、と指摘する。彼によれば、歴史性の概念が純粹に時間的なものとして考えられるのは、自然そのものに能産的なものを求めたシュリングらにおいてである。Vgl. Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München, Wien 1976, S. 36f., 45ff.

49) *Die Ordnung der Dinge*, S. 179f.

50) *FPL IV*, 118, *KFSA XVI*, S. 71. 象徴的なことだが、ヴィンケルマンは古代美術史を「学的体系 Lehrgebäude」(s. Anm. 15)、つまり一種の建造物のように構築しようとしたのである。ここには、ロマン派における〈生成それ自体としての歴史〉という観点はまだない。

ものも超越しなくてはならない。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⁵¹⁾。外的対象としての像の記述は、同時に、観察者の内面に現れる印象の記述である。しかしその印象のうちに結ばれる像は、すでに言及したことが、流動する曲線のように捕捉不可能なものなのだ。したがって、あらゆる記述は「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」⁵²⁾に終わらざるをえないだろう。対象の捉えがたさ、不可視性が、対象の徹底した観察を通じて生じてくるという逆説を、ヴィンケルマンはローマにおいて自覚したのである。このとき、彼は〈博物誌の終焉〉を知らぬうちに経験しているのだ。

〈見ること〉を巡るこうした逆説を、ヴィンケルマン自身が認識論的問題として深めることはなかった⁵³⁾。ただし、観察のうちに生じる〈見えるもの〉から〈見えないもの〉への眼差しの自己超出のプロセスを示すことにおいて、ヴィンケルマンはこうした哲学的な問いの入り口に立っていた。『芸術作品の観察についての注意』としてヴィンケルマンは次のように言う。古代の芸術家は「少しのことで多くを暗示する (mit wenigem viel andeuten)」術を心得ていた。したがって、古代芸術の傑作を観察するのに必要なのは、「少しのうちに多くを (das viele im wenigen)」読み取ることである⁵⁴⁾。その際、作品における可視的なものは、不可視のもののための暗示と見なされる。これによって、芸術作品は一種の象徴性を獲得することになるのである。

これまで検討してきた具体的な諸事例から、暗示されるべき不可視のものは、作品を美的ならしめる曲線の「動き」、あるいは生成そのものであることが明らかにされた。そして、可視的なものがそのための象徴的な「暗示」として作用する、というヴィンケルマンの観点も確認された。再び、ベルヴェデーレのトルソーに戻ろう。ヴィンケルマンは次のように言う——「詩人が止めたところで造形芸術家の仕事は始まった」⁵⁵⁾。とすると、ヴィンケルマンの記述は造形芸術家の仕事に続くものだ。しかしヴィンケルマンが引き継いだ仕事は、造形芸術家が完成させたものを詩人の手へと還元することではなく、造形芸術家が彫刻として固定化した「不滅の身体」⁵⁶⁾を、生き生きとした捉えがたい印象の記述によって、〈運動〉へと解放することだった。

こうした記述方法の兆しは、ヴィンケルマンがローマ滞在以前に遺した絵画批評に現れ

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

52) *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, KS*, S. 169.

53) 確かに、ヴィンケルマンが芸術作品のための感覚を「機械的」能力としての「外的感覚」と「精神的」な「内的感覚」とに分類して論じる箇所からは、この問題についての反省的な考察を期待させられるが、そこで言われることは本稿の文脈から外れている。ヴィンケルマンによれば、この両感覚は相互的に形成され、その相互作用によって「芸術美を感じる能力」は正しく培われる。つまり、ここで問題となっているのは〈見えないもの〉への予見的眼差しではなく、「善き趣味」を通じた人間形成なのである。Vgl. *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben, AS*, S. 77ff.

54) *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst, KS*, S. 150f.

55) *KS*, S. 170.

56) *Ebd.*

ている。1752年にドレスデンで書かれたとされる批評的断章には、カルロ・ドルツィの作品「聖チェツィーリア」を記述した以下の文章がある。「クラヴサンを弾くチェツィーリア。彼女の眼は、彼女が天上的な楽音に聞き入るうちにそれに酔い痴れ、忘我のうちにあることを示している。(…) こうしたことを、この芸術家は眼の中に描き込み、自分の作品を、思慮深い観察者の眼のためだけに仕上げた。書きうることをすべて書く必要はない。描くこともそうなのだ」⁵⁷⁾。描かれた聖女の眼は、「思慮深い観察者の眼」の前に、不可視のもの、つまり「天上的な楽音」を象徴的に暗示する。観察者の眼がその指示作用を言語へともたらす時、描かれた形象は不可視の音楽的運動へと解き放たれるのである。更にここでは、こうした象徴性が、描かれた眼差しという極めて小さな一点においてこそ十分に発揮されうることも指摘されている。つまり後のローマにおける彫刻の観察と記述の方法は、ドレスデン絵画館において既に形成されていたのである。この方法は、外部から引用された理念を作品の内部へと投影して再構築するのではなく、作品そのものが暗示する不可視の運動へと眼を向けつつ記述する試みとして継承されたのだ⁵⁸⁾。

彫刻と絵画。ヴィンケルマンはこの両芸術の持つ特性的相違をさまざまに規定しているが、〈見ること〉そのものが問題になる場合、それぞれの観察と記述の方法の拠って立つ基盤は同じだった。彫刻においては形態の輪郭をなす流動的な曲線が、絵画においては描かれた眼が⁵⁹⁾、生成的運動という〈見えないもの〉のための暗示として記述されたのである。

57) *Beschreibung der Gemälde der Dreßdner Gallerie, KS, S. 10.*

58) ここでのヴィンケルマンにおける絵画記述に、18世紀における〈エクフラーシス〉が経験した芸術記述から記述芸術への転換点を見出したフォーテンハウアーは、違う見解を示している。彼によれば、この絵画記述においてヴィンケルマンによる「心理学的・物語的記述」は最高潮を迎えるが、ローマに移住後、記述方法の形式は変化していく。つまり、そこには記述芸術から「学問的物象化」への移行が認められるのだ。Helmut Pfotenhauer, *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung* (s. Anm. 6), S. 313-340.

59) ヴィンケルマンはメングスと共に絵画の本来的な特性を彫刻的なものに押し込めてしまった、というロマン派によってしばしばなされた批判には、少なくとも前者に関しては一定の誤解が含まれていることを、以下の事実は示している。ヴィンケルマンは、「眼球」の表現は彫刻ではなく絵画にこそ相応しいと断言している。彫刻における眼の描写は、眼窩の陰影によって頭部に生き生きとした作用を与えることを目的とするのであって、絵画におけるように眼球そのものから何かを表現しようとするのは誤りだからである。Vgl. *Die Kunst unter den Griechen, AS, S. 153.* 眼の描写についてのこうした見解は、彫刻と絵画との性質上の差異を根本的に示すものとして、シュレーゲル兄弟やヘーゲルの美学理論へと継承されていく。ヘーゲルによれば、眼差しとは人間を外界と結びつけるものであるが、彫刻は一切の外的なものに関わってはならず、内的自立性を備えていなくてはならない。そのような彫刻においては形態の全体を通じての魂の描出が目的であるから、眼という一点へと魂を集中させることは許されないのである。Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: *Ders., Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt a. M. 1970, 13. Bd., S. 389f.

4) A.W. シュレーゲルにおける観察と記述の方法

18世紀末には、〈見ること〉そのものについての哲学的考察が、芸術理論の前景と核心を担うようになった。その際、カントの『純粹理性批判』によって提示された認識の可能性を巡る問いが演じた役割は決定的だった。いわゆる〈カント危機〉に直面したクライストは次のように記している。「すべての人間が肉眼ではなく緑の眼鏡で見るとしたら、それによって見ている対象は緑色であると判断せざるをえないだろう。そして、事物をそのように見せているのが眼なのかどうか、あるいは自分ではなく眼の属性である何かがそのように見せているのかどうか、判定することもできまい」⁶⁰⁾。〈眼は欺く〉という認識論的懷疑が、観察の鍵を握る重大なテーマとなる。R. ヴェーグナーは、〈見ること〉におけるこのような葛藤によって、ロマン派の時代は知覚の対極的な体系を創り上げた、という。つまり、観察者の眼は、事物が見えるとおりに知覚される「経験的視覚」と、事物に何ものかが付与される「想像的視覚」とに二重化、あるいは二分化されるのである⁶¹⁾。しかし、ヴェーグナーが示した二重の視覚の是非については留保するとして、また、ロマン派の時代においてこうした事態が哲学的に概念化され始めたという主張が正しいとしても、〈見ること〉の二重化そのものは、既にヴィンケルマンの観察方法のうちに萌しているのである。このことが、芸術作品への眼差しを〈象徴〉への眼差しへと転換させたということは、これまでに確認したとおりだ。しかし、視覚のこの二重性は、単に〈経験〉と〈想像〉という主体の内部矛盾によるものではないように思われる。この二重性を自明のものとして受け容れる前に、「経験的視覚」なるものをめぐるロマン派による反省を、十分に吟味することが必要である。

初期ロマン派の芸術論、正確に言えば芸術知覚論の理論的集大成であるA.W. シュレーゲルによるベルリン講義『芸術学』(1801-02)において、〈見ること〉についての考察は、以下のような前提のもとに展開される。「世界についての空虚で経験的な見方では、事物は存在する、ということになるが、哲学的な見方では、全ては永遠の生成のうちに、不断の創造のうちに把握される、ということになる(…)」⁶²⁾。「存在」が有限で可視的なもののための原理である一方、「生成」は、無限で不可視のものとの原理的本質である。「哲学的な見方」を「ポエジー的な(poetisch)見方」と言い換えて、シュレーゲルは更に次のように述べている——「非ポエジー的な見方」が「感覚知覚や悟性の知覚によって、事物に関わるすべてを解決済みと見なす」のに対し、「ポエジー的な見方は、事物を絶えず示しな

60) *Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. 3. 1801*, in: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bdn.*, hrsg. v. Stefan Ormanns u. a., Frankfurt a. M. 1997, 4. Bd., S. 205.

61) Reinhard Wegner, *Der geteilte Blick. Empirisches und Imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, in: *Kunst - die andere Natur*, hrsg. v. R. Wegner, Göttingen 2004, S. 19ff.

62) August Wilhelm Schlegel, *Kunstlehre*, in: Ders., *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart 1962ff., 2. Bd., S. 90.

63) Ebd., S. 81.

から、それらの中に形態の無限を見る」のである⁶³⁾。ところで、「永遠の生成」としての「無限なもの」は「哲学的な虚構」でもなければ、「世界の彼岸」に求められるべきものでもない。それは「至るところで我々を取り巻いている」。したがって、世界は「無限なもの象徴的描出」である——⁶⁴⁾。こうした世界観は、弟フリードリヒ・シュレーゲルが残した次のような断章によって端的に表現されている。「スピノザのいう能産的自然と所産的自然は、生成する生成 (das werdende Werden), および、生成した生成 (das gewordene Werden) と呼ぶことができるだろう」⁶⁵⁾。無限なものとは有限なものは、〈生成〉の原理によって分かちがたく結ばれている。つまり、被造物としての自然および芸術作品のための知覚は、対象が原理として持つ〈生成〉そのものへと向けられざるをえないのだから、可視的な対象へと向けられた眼差しには、本来的に、不可視のものへの可能性が開かれている。「生成」のための「ポエジー的な」眼差しは、対象そのものへと向けられた経験的な眼差しの、いわば自己超出なのだ⁶⁶⁾。

以上のような哲学的前提を確認したうえで、A.W.シュレーゲルが展開した〈見ること〉についての理論を跡付けたい。対話篇『絵画』において、シュレーゲルは登場人物の一人ラインホルトに次のように語らせている。「絵画は対象をあるがままに (wie sie sind) ではなく、それが見えるがままに (wie sie erscheinen) 模写しようとするのです」⁶⁷⁾。〈眼は欺く〉という認識論的懐疑は、ここでは問題にならない。それが眼の錯覚であろうと、とにかく眼差しに対して——あるいは〈いま・ここ〉において——事物はどのように現象しているのだから、それをこそ画家は描くべきではないのか。以下の台詞においてはそのように主張される。「私たちにとって、事物がどのように見えるかはまったく問題になりません。事物がどのようなものであるかが重要なのです。つまり、それがどのように把握され、扱われるかが。個体を繰り返し識別し、それと共に生じる事実に変化を感得して、私たちは満足しています。しかしその時、事物が私たちの前に現れる幾千通りもの見え方になど、注意を払おうとしません。幼少の頃から、私たちは視覚と他の感覚知覚とを結びつけて推察しています。そのことに余りにも慣れきっているのです、すべてを直接見ていると信じてしまうのです。こうした習慣に留まる限り、私たちを取り巻くものを、根本的に言えば、私たちは知識としてのみ意識するのであって、視覚として意識しているのではないのです。

64) Ebd.

65) *PL VII*, 78, *KFSÄ XVIII*, S. 478.

66) B. ヴァルデンフェルスによる「再認的視覚 (das wiedererkennende Sehen)」と「視覚的視覚 (das sehende Sehen)」との区別は、ヴェーグナーにおけるよりも確に、シュレーゲル兄弟における〈見ること〉の二重性を言い表しているように思われる。「再認的視覚」は、事物についての知識を通して対象へと向けられる眼差しであり、「視覚的視覚」は事物の現れ方そのものへと向かう眼差しである。そしてヴァルデンフェルスは、この区別はスピノザの「所産的自然」と「能産的自然」とに対応する、と言う。つまり「再認的視覚」が事物の存在形態に向かうのに対し、「視覚的視覚」は事物の現象ないし生成に向かうものと考えられているのだ。勿論、この区別はメルロ＝ポンティにおける〈知覚の現象学〉に由来するのであって、シュレーゲル兄弟についての言及は全くないのではあるが。以下を参照。Bernhard Waldenfels, *Ordnungen des Sichtbaren*, in: Ders., *Sinnesschwellen*, Frankfurt a. M. 1999, S. 102-123.

67) *Gemälde* (s. Anm. 2), S. 55.

(…)だからこそ私は言いたい、絵画は仮象 (Schein) を理念化するのだと。現実では、私たちは仮象を見過ごしているか、あるいは仮象を透かして見ることに慣れてしまっています。いわば、私たちは常に仮象を捨て去っているのです。そして画家はこの仮象に実体を与えるのです (…)]⁶⁸⁾。

ここでは「経験的視覚」そのものが問われているのだ。経験的に我々は何かを見る。しかし、その際に我々は対象に関しての知識を再認しているにすぎず、対象がその都度の一回性において眼差しに現象してくるのを捉えているのではない。〈いま・ここ〉における事物の現象、すなわち「仮象」のための眼差しが回復されなくてはならない。こうした視覚のあり方を、シュレーゲルは「純粹かつ根源的な視覚 (das reine ursprüngliche Sehen)」⁶⁹⁾と呼ぶ。それは具体的に以下のようなものだ。「眼が真先に見るのは、色彩、光、影に他ならない。眼は、これらをいわば平らな画板の上に見るに違いない。これらが互いに際立つ場合、眼はそこに境界を見て、かくして形態の輪郭を得る」⁷⁰⁾。しかし、「触覚」の援けによって、眼は距離感、陰影といった立体的な把握を学び始める。そして本来の視覚とは無縁な立体的判断によってさまざまな対象と関わるうちに、我々は対象を「見ていると信じて」しまうようになる。けれども本来的な視覚とは、主体の眼が受動的に受け取る平面的画版への能動的な働きかけ、つまり色彩の充満する図版への輪郭づけに他ならない。「輪郭こそが眼に初めて見えるものである。というのも、我々が対象を見るとき、それ自体として切り離されたものを見るのではなく、それを取り囲むもの、そのある部分を隠すものによって見るからだ。だから、我々が最初に見るのは、すべてが互いに際立って見える様子、つまり形態の輪郭なのである」⁷¹⁾。

〈芸術の自然史 (Naturgeschichte der Kunst)〉の試みと自ら位置づけたイェナ講義『哲学的芸術学』において⁷²⁾、シュレーゲルはこうした「純粹かつ根源的な視覚」としての形

68) Ebd. S. 63.

69) *Kunstlehre*, S. 160.

70) Ebd., S. 100.

71) Ebd., S. 111. A.W.シュレーゲルの美学理論において「輪郭」概念の果たす重要な役割については、以下の拙稿で詳述した。『絵画と文学の〈境界〉、あるいは〈輪郭〉——アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルの《挿絵論》』(『ドイツ文学』127号、2006年、120-133頁)。なお、ロマン主義美学のこうした側面に焦点をあて、18世紀から19世紀への美学的転回軸の中核に位置づけた重要な研究として、次のものを挙げる。Günter Oesterle, *Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik*, in: *Bild und Schrift in der Romantik*, hrsg. v. G. Neumann u. G. Oesterle, Würzburg 1999, S. 27-58.

72) 〈芸術の自然史〉という「人間の固有的存在と自然環境とを手掛かりにして芸術の必然的起源を詳らかにし、説明する」試みにおいて、シュレーゲルは、心身二元論に陥ることなく言語活動の起源を〈全的人間〉の相のもとに説明しようとしたヘルダーの『言語起源論』を踏襲している。Vgl. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, in: Ders., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. v. E. Behler, Paderborn 1989, 1. Bd., S. 4. 本稿は、「Naturgeschichte」を〈博物誌〉としてきたが、シュレーゲルにおいては明らかに自然の歴史性が問題となっているので、ここでは訳を改めた。従来の〈博物誌〉に対してシュレーゲルの〈芸術の自然史〉が示す独自性を論述した研究には、以下のものがある。Claudia Becker, *Naturgeschichte der Kunst. Aspekte eines Programms von August Wilhelm Schlegel*, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, hrsg. v. Ernst Behler u. a., Paderborn 1997 (7. Jahrgang), S. 95-112.

態の輪郭づけに、人間の言語活動の起源を見出す。シュレーゲルによれば、「最初の言語」は「受動的な動物的生」と「活発で能動的な自由行動」との「共同生産物」、つまり対象から与えられる未分化の印象と、主体の内部から起こるそれへの反作用との相互的な「造形的描出 (bildende Darstellung)」であった⁷³⁾。「最初の間は対象を受動的に模倣したのではない。分節化し、また人間化したのである。そのようにして対象を観念の支配下に置き、対象を造りかえたのである」⁷⁴⁾。したがって、単に受動的な印象の能動的な「分節化」としての「輪郭」には、人間の言語活動の根源的なもの、つまり「人間精神の最奥部にある原動力」が「揺れ動いている」⁷⁵⁾。そしてシュレーゲルは、こうした不可視の根源的原動力を「ポエジー」と呼ぶのである——「ポエジーとは、言語による内的情感と外的対象との造形的描出なのだ」⁷⁶⁾。

先述の『芸術学』における哲学的前提によれば、「ポエジー的な見方は、事物を絶えず示しながら、それらの中に形態の無限を見る」とされる。それは次のように言い換えられるだろう。「事物が(…)現れる幾千通りもの見え方」において、事物はまさしく捉えがたい「仮象」として我々の眼差しを圧倒するか、あるいは眼差しを逃れようとする。それは描写も記述も不可能な「生成」として、主体の内部に分節できない印象を刻みつつ、主体に対して「造形的描出」を迫るのである。主体は、圧倒的で捉えがたい印象を「純粹かつ根源的な視覚」によって分節化し、それに「輪郭」を与えることを試みる。このような「輪郭」は事物の単に恣意的な規定ではなく、生成する事物に対して主体の内面から与えられる言語なのだ。それは生成そのものの〈象徴〉とさえ言える——「印象を象徴として固定すること、これが言語活動である」⁷⁷⁾。絵画は、視覚によるこのような「言語活動」の産物である。しかし絵画記述もまたそうなのだ。次の一節は、風景画家に向けられたものであるが、同時に、絵画を観察し記述するシュレーゲル自身に向けられたものとしても読める。「仮に、ある地方の植物全体をキノコ類に至るまで習作帖に集めたとしても、想像力で満たされ、精神化されないものは、肉体の眼でさえ正しく見たとは言えない。いくつかの重要な線描が与えられた後は、想像力が残りを自律的に描き上げればいいのだ。その方が、記憶力に頼る仕事よりも、概念化のためではなくただ感じるべき大いなる全体の統一が見えてくる」⁷⁸⁾。

内的情感と外的対象との「共同生産物」としての「線描」の象徴性は、主体の内面における「想像力」の自律的形成に衝動を与える。絵画の観察は、それ自体が「印象」を「象徴」へと昇華させる「言語活動」なのだ。そうした「印象」を受け取るためには、描かれ

73) *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (s. Anm. 72), S. 7.

74) Ebd.

75) August Wilhelm Schlegel, *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss*, in: *Athenaeum*, 2. Bds. 2. St. S. 195.

76) *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, S. 7.

77) Ebd., S. 5.

78) August Wilhelm Schlegel, *Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler*, in: Ders., *Kritische Schriften*, Berlin 1828, 2. Bd., S. 366f.

た細部の個別的な事物ではなく、「仮象」そのものとして現れる絵画全体を注視しなくてはならない⁷⁹⁾。なぜなら絵画は、「仮象のもとに留まりつつ、同時に仮象の指示作用 (Bedeutung) をもっとも明確に認識する形成された感覚⁸⁰⁾」のために描かれるからだ。つまり絵画についての記述は、可視的な「仮象」へと向けられた眼差しが、そこで指し示された〈生成する不可視のもの〉へと超えていくプロセスの記述なのである。

結語) 〈見ること〉を〈見ること〉

ヴィンケルマンの眼差しが〈生成〉へと超え出たのは、言うまでもなく、彼が事物の「存在」——「それがどのようなものであるか (wie sie sind)」——ではなく、その「仮象」、つまり「それがどのように見えるか (wie sie erscheinen)」に注意を向けたときだった。本稿が批判した前者の場合における彼の観察には、シュレーゲルならば「知識としての意識であって、視覚として意識しているのではない」という批判を下すところだろう。それに対して、ヘルダーが着目した意味での〈観察者〉ヴィンケルマンによる芸術記述には、造形芸術の徹底的な経験的観察を通じ、その可視性のものから、「運動」や「可能態」といった〈見えないもの〉が生成してくる様子が示されていた。このときヴィンケルマンは、いわば〈可視性の分類空間〉の出口に位置していて、そこで〈生成〉と〈存在〉の相のもとに歴史、自然、そして芸術作品を捉えようとする初期ロマン派、ここではとりわけアウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルによる理論的枠組みを待ち受けているのである。後者が言う意味での「仮象」のもとに留まる限りにおいて、二人の観察者を結びつけるのは、「仮象の指示作用」としての「象徴」の概念である。この概念によって、本稿で論じた両者の観察における〈見ること〉の二重性に、単なる認識論的懐疑ではない、〈見ること〉そのものの言語的活動性、あるいは眼差しが辿る存在的様態から生成への自己超出を認めることが可能になる。すなわち、見ることはそれ自体として発展的なものだ。それゆえにヴィンケルマンにとって、常に芸術記述はその都度の「試み」に留まらざるをえなかったことは指摘したとおりだ。

こうした観点からすると、「芸術家は我々を見ることを教える」⁸¹⁾というシュレーゲルの

79) 作品全体から得られる統一的印象の概念は、フンボルト／ゲーテにおける〈総体印象 (Totaleindruck) の理念と密接な関連を示すものだ。作品における全体と細部の関係というテーマを無視して、シュレーゲルの芸術論を理解することはできないのだが、本稿には(至る所にこの主題への暗黙裡の依拠が見出せるとはいえ)深く論及する余地がないので、ここでは以下の指摘に止める。本稿では、〈博物誌〉の展開に伴う学問的観察のあり方の変化が言及されたが、上のシュレーゲルからの引用には、余りにも個別的なものに捉われ、全体的展望を失ってしまう博物誌的観察への批判が見て取れる。圧倒的な情報量の増加とともに、博物誌研究は一種の記憶の学問となっていく。レペニースは、生物学者ハラーが示した驚異的な記憶力について報告している。これらの事は、膨大な資料や知識が無目的に山積されているにすぎないという、〈博物誌〉に対する後代の批判のきっかけとなった。Vgl. *Das Ende der Naturgeschichte* (s. Anm. 48), S. 35f., 57.

80) *Kunstlehre*, S. 160.

81) *Gemälde*, S. 62.

言葉は意味深い。造形芸術の観察は、〈見ること〉それ自体についての学習なのである。だから、造形芸術を見ることで、観察者は絶えず〈見ること〉を見ている。そしてシュレーゲルによれば、「仮象」とその象徴作用とに向かう「ポエジ的な見方」は「言語活動」である。そこで分節化されるあらゆる「言語」ないし「輪郭」には必ず「人間精神の最奥部にある原動力」が「揺れ動いている」のだから、この「言語活動」は際限なく進展するだろう。とすれば、上記の命題には次のような含意もあるのかもしれない——〈我々は見ている、そしてまだ見ていない〉。

Der Blick auf das Unsichtbare. Zum Problem des Betrachtens und des Beschreibens bei Winckelmann und A.W. Schlegel

TAKEDA Toshikatsu

In diesem Aufsatz wird die Frage nach dem „Sehen“ und „Beschreiben“ des Kunstwerks thematisiert, die Johann Joachim Winckelmann und August Wilhelm Schlegel in ihren verschiedenen ästhetischen Arbeiten aufgeworfen haben. „Mancher betrachtet“, so A. W. Schlegel, „Gemälde am liebsten mit verschloßnen Augen, damit die Fantasie nicht gestört werde“. Hier handelt es sich um die Eindrücke, die der Betrachter im Blick auf das Kunstwerk erwirbt. Er solle die „Eindrücke in aller Andacht und Stille samm[eln]“, dann sie „innerlich in Worte übersetzen“. Darüber hinaus fordert Schlegel, daß die Kunstbeschreibung nicht nur das „Urteilen“ über das Werk sondern vielmehr das „Mitteilen“ der „Eindrücke“ sein soll. Diese Forderung beruht auf dem Wesentlichen der Kritik-Theorie der deutschen Romantik. Jede „Charakteristik“ soll, so meint Friedrich Schlegel, das „Kunstwerk der Kritik“ sein. Hier wird deutlich, daß „Sehen“ und „Beschreiben“ in der innigsten Beziehung zueinander stehen.

Fr. Schlegel sieht Winckelmann als den Anfang „eine[r] ganz neue[n] Epoche“ der Kritik an, indem die „Darstellung des Eindrucks auf Winckelmanns Weise“ „absolut äthetische Würdigung“ gebe. Deswegen hat er diesen großen Kunsthistoriker seinen „Meister“ genannt.

Für uns handelt es sich jedoch nicht um die „Winckelmanns Weise“, wo dieser sich z.B. im Blick auf die Schulter des „Torsos von Herkules“ vorgestellt hat, „wie stark die Arme gewesen [sein mögen], die den Löwen auf dem Gebirge Kithäron erwürgt [haben]“, indem er bloß seine mythologischen Vorkenntnisse auf die Skulptur projiziert. Hier müßte vielmehr diejenige Betrachtungsweise von Winckelmann herausgehoben werden, wie sie J.

G. Herder dargestellt hat: „Jene[r] stille[] tiefsinnige[] Betrachter am Vatikanischen Apollo“, also Winckelmann, schein[e] zwar „auf einem ewigen Punkte zu stehen“, aber er „veränder[e]“ in der Wirklichkeit „jeden [Gesichtspunkt] in jedem Augenblicke“, um der „in sich selbst umherlaufenden Linie“ zu folgen. Hier ist Winckelmann als der „Betrachter“ nicht nur anschaulich, sondern sogar präzise geschildert, denn er selbst erkennt das wesentliche „Schöne“ der Plastik in den „Linien, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern und fortgeführt niemals einen Zirkel beschreiben“. Aus diesen unendlich herumlaufenden „Linien“ bestehe die „elliptische Figur“ der Statue.

Aber es sind nicht die „Linien“ an sich, die den Betrachter hinreißen, sondern eine Art von „Bewegung“, die beim Blick der „Linien“ erzeugt wird und zugleich sie erzeugt. Vor dem Torso fühle sich Winckelmann, als ob sein Blick in der „anhebende[n] Bewegung“, die die „schwebend fließ[enden]“ „Muskeln“ hervorrufen, „mit verschlungen“ werde. Hieraus könnte man schließen, daß sich Winckelmanns Betrachtungen auch auf die unsichtbare Bewegung richten würden. Der Blick auf das Unsichtbare offenbart sich auch dort, wo die „Möglichkeit“ der sich bewegenden Muskeln in der Laokoon-Gruppe bemerkt wird. Hier erkennt man, daß Winckelmanns Blick auch ein noch nicht Verwirklichtes empfindet.

Nach W. Lepeyres war es der sogenannte „Zwang der Erfahrung in den Wissenschaften des 18. Jahrhunderts“, der Winckelmann zur „gründlichen“ Betrachtung der Kunstwerke trieb. Unter diesem Zwang mußte dieser gestehen, daß es „schwer, ja fast unmöglich, etwas gründliches von der alten Kunst [...] außer Rom zu schreiben“ sei. Im Widerspruch zu M. Foucaults These, daß sich die Wissenschaften des klassischen Zeitalters mit dem „Sichtbaren“ zufriedengegeben hätten, läßt sich bei Winckelmann jedoch ein Symptom von dem Unsichtbaren und Unbeschreibbaren erkennen, wenn er betont, es sei „unbeschreiblich, was der Anblick des[] [Apollos] für eine Wirkung macht“.

Dies führt ihn dazu, das Kunstwerk als etwas Symbolisches, „[A]ndeutend[es]“ anzusehen. Solches hat er in den beweglichen „Linien“, die um die Statue herumlaufen, oder in dem bezeichneten Auge in der Malerei, das ihm die „himmlische Musik“ anzudeuten schein[e], bemerkt. Also: jedes Sichtbare soll als die Andeutung der „Bewegung“, des „Unsichtbaren“ betrachtet werden. Winckelmanns Darstellungen sind als ein Versuch zu lesen, den Prozeß der Offenbarung des Unsichtbaren durch den Blick auf das Sichtbare zu beschreiben. Der hier keimende Begriff vom „Symbol“ der Kunst ermöglicht es, eine Brücke zwischen Winckelmann und A.W. Schlegel zu schlagen.

Das Thema „Sehen“ hat A.W. Schlegel mit seinem spinozistischen Gedanken entwickelt. Die „tote und empirische Ansicht von der Welt“ ist, nach Schlegel, „daß die Dinge sind“. Dagegen die „philosophische“ bzw. die „poetische“ sei es, „daß alles im ewigen Werden [...] begriffen ist“. Mit der „poetischen Ansicht“ sehe man eine „figürliche Unerschöpflichkeit“ der Dinge. Schlegel geht es hauptsächlich um das „Sehen“ des „Werdens“.

Aus diesem Grundsatz fordert er vom Maler, „nicht die Gegenstände abzubilden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen“. Die erkenntnistheoretischen Zweifel spielen hier gar keine Rolle. Schlegel legt vielmehr auf den „Schein“ großen Wert, in dem sich die Dinge hier und jetzt vor uns befinden. Auf den „Schein“ in diesem Sinne richte sich das „reine ursprüngliche Sehen“, das erst auf die äußere Welt „auf einer flachen gemalten Tafel“ von

„Farben, Licht und Schatten“ blicke, um dann durch den „Umriss“ die ersten dunklen Eindrücke zu artikulieren. In diesem „Umriss“ als der „ersten sprachlichen Tätigkeit“ sieht Schlegel, „daß die geheimsten Triebfedern der menschlichen Seele [...] schweben“. Die „Triebfedern“ lassen sich natürlicherweise „Poesie“ nennen, weil diese, wie Schlegel meint, „eine bildende Darstellung der innern Empfindungen und der äußern Gegenstände vermittle der Sprache ist“. Im Ausdruck „schwebend[er]“ „Triebfedern“ ist der Begriff vom „Werden“, dem Auge Entfliehenden deutlich zu erkennen.

Schlegel hält die Malerei für das Produkt solcher „sprachlichen Tätigkeit“, anders gesagt: der „Symbolisierung“. Dabei ist es naheliegend, daß man auch die Kunstbeschreibung für dasselbe halten könnte, weil die Betrachtung des Gemäldes schon die „sprachliche Tätigkeit“ verlangt, durch die der „Schein“ des Werkes als „Symbol“ artikuliert wird. Die „Malerei malt“, so Schlegel, „für einen gebildeten Sinn, der bei dem Schein verweilend zugleich die Bedeutung desselben auf das bestimmteste erkennt“.