

〔研究ノート〕

ロマン・インガルデンの

『文芸作品論』について（Ⅱ）

西 沢 孝

I

1. 概 要
2. 多層的構造体としての文学作品
3. その図式性と潜在性

——（以上、第13巻第1・2号）

II

1. その直観性と情景の層
2. 資料「芸術的価値と美的価値」（翻訳）

1. その直観性と情景の層

音声・意味・対象に続いてインガルデンが提示している文学作品の第四番目の層は「情景(Ansicht)」である。ここで先の三つの層と分けてこの層を取り上げたのは、なにもそこに図式性と潜在性が認められないからではない。これらの点についても触れなくてはならないが、情景をすべての文学作品（したがって文芸作品に限らない）に共通する基本的な層を把えたのは恐らくインガルデンが最初であろうし、なによりも情景の指摘は文学作品の直観的性格に関わる彼の重要な主張であることによる。

本書の序文によると、これまでの芸術論のなかには、文学作品の言語の側面

を強調するあまりその直観的要素を否定する傾向と逆に言語の面を軽視して文学作品を「直観芸術」特に絵画と同列に置くような両極端の見解があり、いまだに決着をみていないという。インガルデンの見解は彼が言う通り結論からすると両者の中間に位置しようが、彼は直接こうした議論に加わって一般芸術論を展開しているわけではない。作品に含まれているすべての要素に着目し、読者と作品との関係を見据えながら前節で述べた言語の二つの層とそこを土台とする対象、そしてここでその対象が現われる情景の層を仔細に分析しているにすぎない。しかし情景の層の提示はそのまま前者への反論となっており、また言語の層の提示だけでなく、これから述べる情景の潜在性という性質は後者への反証とみなすことができる。われわれもここで一般的な芸術論に深く立ち入るつもりはないが、次の点は注意してよいだろう。先のような両極端な見解が生れるのは作品と読者との関係を曖昧にしていることもその一因となっている。後者は論外としても、文学作品の直観的要素を否定する裏には言語の抽象性もあるが、作品の読者への依存性を全く無視するか「主観性」として排除する考え方が働いていよう。作品の直観的要素は両者を統一的に把えなくては十分解明できないように思える。文学作品の直観的要素、それにもとづいて読者によって「具体化」された作品の直観的性格は通常の読書の経験からも否定できないだろう。文学作品とくに文芸作品では、描かれる対象や出来事、人間の内面世界なども概括的もしくは抽象的に説明されるだけではない。具象的に描かれた対象は目に見えるように耳に聞えるように立ち現われてくる。いかに明晰で判然としていようと、作品に現われる対象が具体性とそれにもとづく直観的な形姿を欠いていたなら、その作品は退屈で魅力に乏しいものである。もちろん白い紙とそこに印刷された文字、そこから浮かび上がってくる、あるいはそこから読み取られる文学作品の対象は実在する対象そのものではない。したがって「目に見える」「耳に聞える」といっても実在する対象の感性的知覚とは異なり、直接われわれに与えられる感覚的所与は欠けている。また他の芸術作品、例えば絵画と比べてみても、抽象的な言語を土台とする文学作品では

対象の属性で直接われわれの視覚に訴えてくるものはない。その点に注目するなら純然たる「直観芸術」とは言えない。しかし直接性という点では劣るかもしれない、それでも文学作品の対象は単なる仮象ではない。具象的な表現とそれに伴うなんらかの要因によって、感覚的な内実を備え具体的な目に見える形象としてわれわれの眼の前にまさに現前化してくる。それを読者は直観的に把握することができる。それは「想像的知覚」とでもしか言いようはないが、実際にそのように把握しよう。その可視的、可聴的等々の形象に伴うものがこれから述べるインガルデンの情景である。別の言い方をすれば、対象をそのような形象として現前化させ、読者に直観的に把握させる要因がこの情景の連続体の層である。ただし、この情景は言語を土台とする文学作品では絵画のようには顕在化されていない。対象が目に見えるように現象するには文章を読みながら情景を顕在化する読者の働きを必要としている。したがって文学作品そのものにおいては可視的なこの形象も後ほど述べる図式性と共に潜在的可能性の状態にとどまっている。その点から言えば、想像裡とはいえ読者に知覚される直観的な形象を作品そのものに認めることはできない。しかし対象をこのように現象させる要因が作品に存在することを否定することはできないだろう。言うまでもないことだが、すべての対象がそのような現われ方をするわけではないし、その必要もない。また同じ言語作品であっても学術論文などには必ずしも必要としないが、文芸作品にとっては単なる魅力にとどまらず不可欠な要素である。

まえおきはそのくらいにして、ここで情景そのものについて、また描かれる対象と情景の関係についてインガルデンの見解を紹介すべきであろう。なお情景は「Ansicht」の訳語である。これには「象面」「観面」「景觀」などの訳語も見うけられる。「情景」が必ずしも最適というわけではない、他の語も落ち着かずいわば括弧つきである。インガルデン自身も同じことを把握するのに「Abschattung」「Aspekt」という語でなく、フッサールの初期の著作に見られる「Ansicht」を用いたと注記しているほどで、いずれがよいか決め難いのであ

ろう。ただ把える語により説明が異なってくることはたしかである。

さて彼はこれまでの現象学（特にフッサール）の成果を踏まえて実在する対象の感性的知覚における具体的な情景について述べ（s. 271 ff.），そこでいくつか情景と対象の相違点を挙げている。それはおよそ次のとおりである。われわれはある事物を，例えば目で把えているとき，その事物を一定の情景のもとで見ている。逆に言えば対象がわれわれにその姿を見せる（彼の表現では「有体的（leibhaft）所与性に至る」）のは一定の情景のなかである。情景においては平行に走る線路も地平線では交わっているように見える。丸いボールも丸い球ではない。対象はそのような形態でわれわれに与えられる。これがまず両者の相違である。またボールは表面しか見えないが，見えない背後と内部をもっている。しかし情景にはこの見えない部分を暗示するような特殊な直観的な質が含まれている。それによって情景に現われるボールは見えない背後と内部をもっているものとしてわれわれに与えられる。それをインガルデンは「充実されていない質」と名づけ，目に見える面を「充実されている質」と名づけている。もちろん知覚されるボールそのものはすべての面で質的な規定をもっているのだから，これも内実における情景と対象の相違である。だがそれより明確な両者の相違は情景の知覚主体に対する依存性である。情景は目を閉じるだけで消えてしまい，その連続性も失われる。目の焦点を変えただけで著しい変化を見せ，そこに現われる対象も変化する，別の言い方をすれば同じ対象であってもその現われ方が異なってくることになる。このように情景は常に知覚主体と関連している。ただし全く心的なものではないので純粋に主観的とは言えない。これに対し知覚される対象そのものは知覚作用とは関わりなく，情景とは別の時空に存在している。知覚されるか否かは対象そのものにとっては偶然のことである。当然情景はその構成要素ではない。

以上の簡単な説明からでも，対象と情景の相違は明らかになる。また描かれる対象が目に見えるように現象するためには，視覚に訴える要素と共に対象の知覚に即した形態が描かれなくてはならないことがわかっていく。実際に横写的

な絵画では、平行に走る線路も地平線で交わるような情景で描かれている。またボールは目の角度に応じて極端に言えば楕円形に描かれる。それと同時に球を暗示する影のようなところも一緒に描かれている。そこはインガルデンの「充実されていない質」に当ろう。これらを内実としてわれわれに体験されるのが情景である。絵画を挙げたところで次の点に注意しなくてはならない。「情景」という訳語はテーマとなる対象の背景とか風景を連想させるが、インガルデンの指摘する「情景」はそのようなものではない。もし背景や風景ならば、それをあえてひとつの層として独立させなくても同じ対象の層に加えることができたであろう。事実、対象として描かれた風景は彼においては対象の層に含まれている。それに精神的背景や風景描写なども対象の直観的現象を生み出しまたその現象に作用を及ぼすこともあろう、しかし実際には風景を描いてもテーマとなる対象は目に見えるようには現われてこないものである。このことには絵画と異なり継起する文章から成り立つ文学作品では対象とその背景が同時に与えられないことも関連している。克明な背景の描写が続くとその風景は浮かび上がるかもしれない、しかし肝腎の対象は消えてしまうことがあるからである。それはともかく情景が読者に対象的には与えられず体験されるだけである点に注意しなくてはならない。写真を例にすると、テーマとなる対象とそれと一緒に写し出される背景はここで言う情景ではない。カメラの位置とアングル、レンズの焦点距離と露出などによって生み出されるのが情景であり、そこに対象が現われてくる際に情景は体験されるだけである。文学作品に即して言えば次のようになるだろうか。文章によって展開される事態がひとつひとつ積み重ねられてゆくなかで、ということは対象そのものの属性なり特徴が描出されるなかで、感覚的で可視的な形象として形成される対象と共にあるいはその形象と相関してしだいに膨らんでくるものが情景である。そこで読者によって対象的に把握されているのは、例えば眼と口を備えた（その他のところは前節で述べたとおり描出されないこともある）ある人の顔である。情景は可視的な形象、その顔付なり、表情が現象する際に読者によって体験され喚起されるに

すぎない。これも両者の相違である。次の点も指摘してよいだろう。作品に描かれる同一の対象が情景のなかで目に見えるように現われることもあれば、可視的な形姿をとらないことも当然ありうる。

それでは作品において情景を準備するのはどのような要素であろう。インガルデンは描出される対象にはあらかじめなされている規定に基づいて意味上それに可能な多種多様な情景が「付属している」とも「並立している (zuordnen s. 282)」とも言っているが、その情景が対象を直観的に把えさせるように膨らみと具体的な内容を帯びるには、つまり情景が顕在化されるには作品の様々な要素が必要である。すでに前節で対象そのものの属性を描出する事態(相在態)とその外見を描出する事態(外見態)を区別しておいた。また同じ対象の同じ相在態のなかでも「そのバラは赤い」と「それは弱熱伝導体である」という例を挙げて事態の描出機能と展示する機能を区別しておいた。情景を顕在化するには外見態とりわけその展示機能を必要とする。簡単に言えば目に見えるように対象を描出しなければ、それに付属する情景も顕在化されないのである。「鼻は呼吸と嗅覚、発声補助をつかさどる器官」という説明ではその鼻のイメージは浮かび上がってこない。鼻についての表現例を拾集してないのでよい例ではないが身近なところで言えば「ダラリと垂れた鼻」「あぐらをかいた(足を組んだような)鼻」「団子鼻」など外見を描出する事態とその展示機能によってはじめて情景は膨らみを帯び読者はそれを知覚できるのである。また上の例にも含まれているが、他の具象的な対象を描くことで情景を充実させる比喩もしくは暗喩も重要な要素である。その他、情景をこのように顕在化する要素としては適切な語義と語音、高次な音声的形体の様々な特性が挙げられよう。実例は省略するが、とりわけ音声層は意味を担う役割に仕えるだけでなく音そのものがいわばひとり歩きをして他の層に対して独特な機能を果している。語音の点で対象との類似性をもつ擬声語、感情などを告知する(「告知質」を含んでいる)語、ある情景を連想させるような響きをもつ語、その他ふつう具象的表現と言われているものが情景を顕在化し具体的に形成する役割を果している。別

の言い方をすれば可視的な形態だけでなく感性に訴える要素をその内実を含んでいなければ、その情景は具体的には形成されないのである。ところでこのような要因によって顕在化される情景はもはや対象に並立する単なる可能性という状態からは抜け出している。しかし先に触れたとおり文学作品では、情景が完全に顕在化されるには読者の想像的な作用を必要とするので、顕在化される準備が整った状態、触発寸前の状態としてインガルデンは「paratgehalten」（s. 282）という語でこの状態を把えている。いまだ潜在的ではあるがもはや単なる潜在性ではない。これが文学作品そのものにおける情景の有り様である。どんな文学作品にも描かれた対象に並立する情景は含まれている、しかしこのような状態にある情景を作品の多くの箇所に備えている作品は限られていよう。言うならこれも他の言語作品と文芸作品を区別する特徴のひとつである。

ところで人物なりの特徴を生々と現象させるのに適した情景とそうでない情景があろう。それを偶然的な情景と呼んでもよいが、現実の多種多様な情景のなかから、それに相応しい情景を選ぶこともそれを作品に具体化し顕在化することと共に作者の技巧のひとつである。また対象をあまり具体的にあまりに綿密に描きすぎても統一した形象は結ばれず、その対象を直観的に把えることはできない。つまり対象の具体性と直観性は必ずしも重なり合うとは限らないのである。ただ具体性が直観的な現象を生み出す要因であることに間違いはない。それと幾分関連していることとして図式化された情景が挙げられよう。インガルデンは実在する事物において、対象の特定の属性とそれが有体的な所与性となる情景との間に一定の帰属性を認めている（第41節）。そしてフッサールにならって、たえず感覚的所与も異なりたえず流動する連続体である「具体的な」情景と対比して、それらの骨組であり理念化、反復可能な「図式化された」情景を指摘している。われわれは事物をそのような図式的情景で知覚しているのであろう、そして文学作品に登場する情景も具体的な情景ではなく図式化された情景であることがわかる。だがその説明を待つまでもなく文学作品の情景が図式的であることは、それがあつた人の体験にもとづいたものでなく文章に

相関する事態ないしはそれによって描出される対象を存在基盤としていることから明らかである。その図式性から文学作品の不安定な情景の特徴がいくつか見てとれる。描かれる対象に意味上可能性として付属している多種多様な情景、しかも連続している情景をことごとく上述の手段によって顕在化することはできない。描かれた対象には必ず無規定な箇所が含まれていることから、作品に規定されているのは対象の描かれた側面に付属する一連の情景だけである。したがって作品そのものにおいては飛び飛びに分離された情景が現われることになる。具体的な情景に比べて情景の連続性に伴う動的な性格はかなり失われる。作品によっては、例えば街を歩いて行く作中人物の目に写る情景が連続的に描かれることがある、しかしそこにはいくつかの切れ目が存在しているよう。それは読書における具体化においてもこの情景の飛躍を全く無くすことはできない。連続するよう思える情景も現実の具体的情景と同じように鮮明に動的に体験されることはなく、また一連の情景が消えてしまってから次の情景が突然現われてくるような断絶がつねにそこには見られる。また次の点も作品の情景の特徴である。そこでは漠然としたうす暗い霧のようなところから情景が浮かび上がってくる。しかしこの霧のような部分は視点をそこへ移すなら顕在化できるようなものではない。実在する事物の知覚においてもその情景の周囲はたしかに漠然としていよう、それでも何らかの対象を現出させており知覚している対象の背後にある対象に連続的に目を向けることができる。そこではつねに周囲の情景が結びついているからである。しかし文学作品では目を転じても別の対象が現われてくるような情景を見ることはできない。

これまでは説明の都合上目に見える視覚的情景にだけ限定してきたが、すでにいくつか触れたように対象が現われる外的知覚には感官に応じて聴覚的、嗅覚的、触覚的等々の「情景」（比喩的に理解するしかないが）もありえよう。文学作品ではどのような事態を文章で展開するかによって、例えば赤いバラが目に見える情景の他に、その香りがするような情景、またそのトゲに触れるような情景も可能である。絵画においては視覚的情景を通してしかその他の情景

を浮かび上がらすことはできないが、文学作品ではかなり自由に様々な情景を作品に準備できる。それは直接性という点では劣るとはいえ言語を土台にする文学作品の長所である。ただ同じような現象は文学作品にも見られる。視覚的な情景を多用することによって作品世界はいわば目に見えるだけの世界になり、他の情景はそこに現われる内実から類推することになるだろう。それはその作品の固有な性格でありひとつの様式である。ただ通常は、例えば扉を叩く音も叩かれた戸の揺れも、場合によっては叩く手の痛さも描出され、様々な情景が重なり合い複合した情景になっている。

最後にインガルデンの指摘する「内的情景」について触れなくてはならない。だがそのまえにこれまで述べてきた外的な知覚に即する情景においても、事物が現われる情景と人間の身体が現われる情景では内実の点で大きな相違がみられ、これも文学作品にとってはひじょうに重要である。まず身体の情景には事物の情景にはみられないような特質が現われる。ある物が黒ずんでいたり紅い斑点があってもそれだけのことにすぎないが、例えばある人物の顔が黒ずんでいるなら「不健康」として、紅い斑点は「発疹」としてわれわれに知覚される。不健康にしる発疹にしても生命をもたない事物にとっては意味をなさない特質である。インガルデンの説明からすると、そこに同じような属性が現われても、身体が現われる情景ではその充実された質もしくは充実されていない質の働きでその属性を通じて身体に固有な特性が指示され形成されることになるだろう。また身体が現われる情景では、身体の属性や特徴がその人物の心の状態や過程、更にはその人の性格などの「表現」となることもある。われわれは他人の顔付やその表情あるいはその足取りからその人の内面的なものを直観的に読み取っている。「目を細めて」あるいは「口をゆがめて」語る顔の表情は先のような外面的な特徴だけでなく、まさに表情であってその人の「感情」が表に現われている。またそこには感情だけでなく、持続的なその人の性格も現われてこよう。これらも事物が現われる情景にはありえない特性である。身体の外面的な属性を描出しながら、その具象的な表現によって人間の内面的な

ものを適切に現象させる情景を用意し、場面に応じて顕在化することは文学作品、とりわけ人間の精神的「現実性」を第一に扱う文芸作品にとっては特に重要である。

更に身体が現われる情景にはこのような他者の身体でなく自らの身体が現われる情景がある。インガルデンはそれを比喩的とことわりながら「内的情景」と名づけている。われわれは自らの心の状態や過程を把えるときも、これらの対象を「情景」のなかで把えている。これらも自らとは別のものなかに現われるからである。もちろんこの知覚は視覚、聴覚等の外的知覚ではない。したがって情景の内実には現われる感覚的所与も異なっている。それでも運動感覚また苦痛や性感覚は身体的なものを通して現われてくる。満足感、晴れやかさなどはどこことは明確ではないがやはり「身体的」である。感情のなかには身体を越えているものもあろう。その感情や情感によってどこが刺激され刺激の外におかれるのか、また興奮の強弱によって情景の内実は様々であらう。悲しみで涙腺が刺激されるのか胸が痛むのか、喜びで思わず口元がゆるむのか足が軽く感じられるのか、人間の内的世界は複雑でこれ以上述べることはできないが、こうした内的情景が存在することは認められよう。こうした感覚的現象で情景の内実が充実されるとき、読者はその作中人物と共にその憧憬なり願望を体験できると言える。もちろん直接的な心理描写もできるし、思想体験などの情念的 inner world を言語であるからこそ抽象的に説明することもできる。しかし精神的な体験や心情の深みを読者にありありと思ひ浮かばせるためには様々な感覚的現象で内的情景の内実を膨らませなくてはならない。ただし、作家が行っていることと言えばそれまでだが、人間の inner world を外的情景であれ内的情景であれ、どのような作品の場面でもどのような内実でもって浮かび上がらすかはまことに難しいことである。また小説に登場する情景のなかには調べてみるとすぐわかることだが、すでに類型化したものも多い。悲しみは涙に現われるのか肩に現われるのかはしらないが、個性をもった登場人物の固有な運命をもつ内的世界を新たな情景で、言い換えればその人物に即した詩的形象でその真実

を直観させてくれる作品はそれだけでひとつの美的価値質を帯びていよう。

なおインガルデンは対象を直観的に現象させる情景の機能の他に、事態によって描出された対象を規定する機能、つまり事態以外の音声層によって顕在化された情景が新たな規定を対象に付加する働きを認めている。だがそれをここで詳しく述べることもあるまい。また情景に含まれる様々な美的価値質が作品全体のポリフォニーのなかで果す役割についても省略しよう。ここでは情景の存在とその働きによる対象の直観性が明らかになれば十分である。

2. 資料

「芸術的価値と美的価値」(翻訳)

ここでは主として、美的価値を芸術的価値から区別することに携わりたい。こうした区別はふつう行なわれていないので、そうした区別を行なう重要な理由があることを明示しなくてはならないだろう。またこの目的のためには他の区別が必要である、とりわけ芸術作品と美的対象との区別、それに価値に満ちた質と価値自体そしてその質の規定性(他のところでは価値質と述べてある)⁽¹⁾との区別である。

簡潔にするためにここでは、芸術作品が実在物と同じように存在するのか、それとも何か別の存在様式をもつのか、という問題は詳しく述べないことにする。ただし、芸術作品が特別に形成された物質的な事物であるのか、それとも物質的な事物を土台にするだけで、作品はその上に芸術家の創造的活動によって構築された全く新たな対象であるのか⁽²⁾、この問いについてはここでごく簡単に触れておきたい。この活動の核心をなすのは芸術家の全く特殊な意識作用である、だがこの作用は常に物質的な、特に身体活動の協力を受けて果される。作者の芸術的意志に率いられる身体活動は、適当に選び出された事物を形成したり——所謂「素材」を——加工することにより事物に形態を刻みつける。この形態をとった事物は芸術作品——例えば文芸作品とか音楽作品あるいは絵画とか建築作品等々の——物質的な基盤となって芸術作品に比較的持続する実存を与える、そして多数の観照者がその作品に近づき、美的態度でもって作品を把握ることを可能にする。物質的な事物の属性のいくつかは、そこを基盤とする芸術作品の性質にとって重要であるばかりか、それを決定しさえする。しかしながら芸術作品は——芸術によってその基盤は異なろうが——常にそして本質上その構造と性質によって自らの物質的な存在基盤となるものを超え出ている。芸術家の創造行為はなによりも芸術作品の形態化に向けられており、物質

の基盤の形態化は芸術作品の形成に従属し、その実現に仕える。その過程においても、形成される芸術作品の特性に合わせて行なわれている。

どんな芸術作品も、たとえどのような種類であれ、図式的形成体であることを特徴としている。すなわち多くの箇所で様々な細かな規定を受けてはいるが、そこには特徴的な空白な箇所もしくは「無規定な箇所」が含まれている。更に、作品の契機ないしは要素のすべてが顕在性という状態にあるわけではない。その多くは——芸術の種類によって、また同じ芸術であっても作品によって異なるが——特徴的な潜在性のなかにある。芸術作品は自らの外部に存在する別の要因、詳しく言えば作品を（私の表現では）「具体化する (konkretisiert)」観照者を自ら必要としている。このことはなによりもまず、観照者が作品の把握において行なう創造的行為によって——通常の表現では——物質的基盤から作品を「読み取る」こと、あるいはこう言った方がよいだろう、作品を実質的 (effektiv) な特性の点で再構成することを意味する。同時に観照者は作品の補完を行ない、その図式的構造を充実する。そこで少なくとも部分的には、規定の点で空白であった箇所が除去される、また作品自体において潜在的であった契機も顕在化される。このようにして成立するものが当の芸術作品の「具体化」である。作者自身の活動の志向的形成体に当るのは芸術作品である。それに対して、観照者による作品の受容によって、作品のなかに実質的に含まれている点での作品の再構成のみならず、作品の補完と潜在的要素や契機の顕在化が形成するもの、言わば作者と観照者（受容者）の共同の形成体となるもの、それが芸術作品の「具体化」である。この具体化は本質からして、作品そのものの厳密に言えば図式的な形態を様々な仕方で越え出ている。それでもその芸術作品の具体化であり、少なくともその作品をものにして成立するものと言えよう。あるいは、具体化において作品は完全な、少なくとも一層豊かな様相、作品自体では具現できないような「充実」を見出す、と言った方がよいだろう。実際に作品が受容者にその姿を現わすのは、いつも具体化においてである。とはいえ、観照者が芸術作品を特有な図式的形態において、つまり無規定箇所と作品

にとって特徴的なすべての潜在性をそのままの状態で把えることもできないわけではない。ただしその場合観照者には特殊な態度と努力が求められる。芸術作品の質的規定を知らぬ間に補完してしまうことがないように留意し、同時にどこに作品の潜在的契機があるかを意識におさめなくてはならない。だが芸術作品のこうした把握はどちらかと言えば稀れなことであり、通常の言わば観照的態度では行なわれていない。

作者と観照者との共同の形成体として具体化は作品そのものとは区別される、また同じ作品であってもその具体化はそれぞれ異なっている。この相違の仕方と程度は、作品の特殊な属性とその作品が所属する芸術の一般的独自性、並びに作品を把える観照者の能力及び把握そのものの過程とその都度の条件に左右される。原理的には芸術作品の根本的に異なる二つの把え方がありうる。美的態度をもって美的体験を展開しながら作品を把えることもあれば——特に文芸作品によく見られるが——美的ではない態度で作品に臨むこともある、例えば作品を把える際に快い感情だけを体験しようとしたり、文学作品を読んで作中人物の運命についてあるいは作品に描かれてはいるが根本的には文学以外の現実について何か見聞しようとする普通の享受者の態度、また作品を学問的に研究する場合にもよく見られる。例えばオデッセーを史料にして古代ギリシヤ人の生活や慣習、住居や衣服などを調べようとするとき文献学者は美的ではない態度で古典の作品を読んでいる。

こうした二つの態度のいずれにも、次のような傾向が見られる。作品と交わりながら作品に出来るだけ忠実な具体化を得ようと努めることもあれば、そのことに全く意を介さないこともある、その場合観照者は自らの自立性と独立性を守り、芸術作品を自らの習慣や好ましいところ自分に気に入ったところと一致させて具体化しようとする、そして当の作品をその固有な特徴の点で正当に把えているかどうかには注意を払わない。こうしたことをよく行なうのは、作者の芸術よりも自らの才能と独創性の方を重要視している、例えば劇の演出家である。ある芸術作品の具体化が美的態度で得られたとき、私が美的対象と名

づけたものが成立する。その美的対象が芸術作品を創作する際に作者が思い描いていたものに近く、少くともそれと類似するようになるのは、その具体化が作品の実質的な特性と一定の範囲があらかじめ定められている補完とに出来るだけ正確に適合するように行なわれたときである⁽³⁾。しかし作品に忠実であろうと観照者が努力しても、実際に創られる美的対象は作品自体の補完に当る細部において、作品が容認すること——あるいはこう言ってよいなら——作品が要求することから逸脱してしまうことが多い。その結果、全体の基本的性格が変化したり、あるいはそこに現われた細部が実質だけを再構成した作品自体の特性と諧和しないために、全体に不調和を招くこともある。ともあれひとつひとつの芸術作品には、それに可能な美的対象の一定の多様体が含まれている。それはまた様々な意味で「可能」である。まず、美的態度をとりながらも、行なわれた再構成が作品自体に忠実であるのかどうか、またその補完と潜在的契機（要素）が作品の独自性と調和しているのか、それとも多少なりとも矛盾しているのか、こうした点にあまり重点をおかない具体化がありえよう。次にもっと厳密な意味でも「可能」である。実質的な面での芸術作品の忠実な再構成をうちに含むだけでなく、作品の補完と潜在的要素の顕在化が芸術作品の実質的な細部によって定められた範囲内にあるような具体化も行なわれる。その場合でも作品の個々の具体化はいろいろな点で異なっている。芸術作品自体が常に無規定箇所のある充実を許しているからである。そこで充実された無規定箇所の多くが作品の特定の契機やその他の充実された箇所と調和することもあれば、それらの共演がうまくいかないこともある。

この二つの意味で「可能な」芸術作品の具体化は、それが実際に成立するには芸術作品だけでなく然るべき観照者が必要である、また観照者が採用する作品の理解の仕方にも左右される。しかもこのことには様々な歴史的条件が結びついている。そのため芸術作品は様々な時期の成果を体験し、それに相応しい数多くの具体化を手にする。またその影響が弱まる時期、それどころか具体化が全く行なわれない時期も経験する。受容者にその作品が理解できなくなった

り、全く別の情動的反応を示す観照者や作品の一定の価値に無感覚な、それどころか敵対的な態度をとる観照者に出合うときである。彼らには、そこでこうした価値が開示され受容者に影響を及ぼすような美的具体化を形成することはできない。そこでは「読めない」だけでなく、その芸術作品は沈黙してしまうと言えよう。

このように観照する者に及ぼす影響が時期によって強まって成果を収めたり衰えたりすること、それと同時に観照者の周囲世界が変化することによって、同じ芸術作品がある時期には一定の仕方では形成された具体化のなかに現われ、またある時期にはそれとはひじょうに異なる具体化のなかに現われることになる。こうして作品の相貌と享受者への作用の仕方、それと共に作品の価値能力も変化する。このような事実から、価値の所謂「相対性」と「主観性」という見解が生れやすい、またそれを主張し弁護することも容易に思える。ただしこの「主観性」ないしは「相対性」の意味は、哲学の方向によって主張される意味内容がそれぞれ異なっている。それをここで詳しく扱うことはできない⁽⁴⁾。

しかし芸術作品の価値の相対性という見解は支持できるのか、できるとしたらどのような意味においてか、という問いに関連して、ここで一定の準備的な考察を施しておきたい。その第一歩をなすのは、すでに行なっている芸術作品とその美的具体化、すなわち美的対象との区別である。この区別をせずに、美的価値と芸術的価値の所謂「相対性」と「主観性」についての問いに同意を求めるとはできない。

ところが——通常明確には説明されていないが——美的価値ないしは芸術的価値を「主観性」とする解釈があり、その「主観性」の理論ははじめから取り上げるに値しない——と私は思うが——哲学史にもよく登場するし、なによりも俗受けする理論である。その通俗性によって——そのかなりの曖昧さのために——美的価値と芸術的価値そのものを正しく理解する上でまことに大きな障害になっている。そこでこの「主観性」の意味を明確にしておく必要がある。

この見解によると、芸術作品(ないしは美的対象、通常このようには区別されていないが)の価値は観照者によって体験される「快」あるいは——反価値(否定的価値)の場合は——「不快」に他ならず、これらは一定の心の「状態」もしくは体験と見なされている。この「快」は一定の芸術作品と接するとき観照者によって体験されることで、この「快」が大きければ大きいほど、観照者は高い価値を自らの快そのものではなく、当の作品に捧げる。だが実は——この理論からすると——芸術作品自体は全く価値をもっていないのである。なにやら「心地よく」なり、そのことで芸術作品を「評価する」発言をするのは観照者である。実際に彼が価値を認めているのは自らの快であり、彼を満足させる「感情」に他ならない⁽⁶⁾。また同じ芸術作品が観照者によって異なった快感情を呼び起こしたりあるいは全く快感情を与えないこともある。それどころか同じ観照者であっても、時によって異なる感情を呼び起こしたり、何の感情も生れないこともある。こうしたことから芸術作品の価値は「主観的」であるばかりか「相対的」でもある、つまりその折の観照者とその状態に対して「相対的」である——と言われる。このように理解された価値の「相対性」は作品の価値を「主観性」と見なす解釈からの単純な帰結である。

さて上述の理論を認めるひとは当然次のような事実を引き合いに出すだろう。ある芸術作品はわれわれのなかに快適な「感情」を呼び起こし、事情によって様々な「快さ」を生むが、ある作品は心地よい状態を呼び起こさずに不愉快にすると。この平凡な事実疑問の余地はない。また一般に、心地よく満たされた感情を評価し、不愉快な感情は低く見て避けることも事実である。しかしこうした事実を確認しながら、芸術作品によって与えられる「快感情」がどのような性質であるのか、そしてどのような種類の感情がいろいろな価値に満ちた様々な作品と結びついているのか、残念ながらこのことに実際には誰ひとり関心を払わなかった。この「快感情」それ自体が何か特殊なものをもっており、例えば美味しい食事とか心地よい入浴あるいは新鮮な大気を与える快感情とは本質的に異なることを明確にするだけでも、問題解決に一步近づくはずであ

る。ただしこのことは、芸術作品自体に果して価値が帰属するのかどうか、またそれはどのような価値であるのか、という問いの解明には役立たない。それについて言えば、間違いなく「快」という状態は作品自体に含まれていることではない、また作品に何か付随するようなことがらでもない。たとえこの状態が芸術作品との交わりにおいて考察される唯一の価値であるとしても、それを芸術作品に帰属させることはできないだろう。なぜならこの「快」は、あるいはもっと詳しく調べたものであれ、芸術作品ないしは美的対象の存在領域外にとどまっているからである。芸術作品そのものはわれわれの体験とその内容を完全に越え出たものであり、これらに対してきっぱりと超越している。このことは同じ意味合いで、芸術作品を土台にして構成される美的対象にも言えることである。かくして、体験とその内容の領域の外部、一般的には心的なるものの領域の外部に存する芸術作品と美的具体化の領域を探究して、そこにおいて根拠のある方法で芸術作品と美的対象にとって特殊で本質的な「価値に満ちたもの」ないしは価値として認められるものを見い出さなくてはならない⁽⁷⁾。

ところで価値もしくは価値に満ちた存在は次のようなときも芸術作品自体あるいは美的対象のなかには見い出されない。観照者によって様々な種類の快感情が体験されることから作品に価値があるとするのは直観的仮象である、と把握する場合である。なによりこうした仮象が生れるのは芸術作品を様々な快体験を喚起する道具と見なすときである。素朴な観照者であっても感受性さえあれば、特に芸術的素養がなくてもこのような仮象を抱くことはない。たしかに経験のない観照者は、実際には全く価値のない作品や低次の価値しかもっていない作品に夢中になっていることがよくある。しかしある芸術的形成体がそこで価値ある存在に見えようとも、そのことは芸術的もしくは美的価値が真に存在することではない、また価値はこうした仮象にしかもつておらず、したがって——よく主張されるような——「主観的なもの」「相対的なもの」であるとする見解の論拠にもならない。このような仮象のなかではなく、芸術作品（ないしは美的対象）自体が特徴とするもののなかにもその価値を（もちろんそうし

たものが見い出せる場合だが)探さなくてはならない。

観照者のなかに様々な快適な体験を呼び起こす道具としての芸術作品、そこにも何らかの価値を認めないわけにはいかない。だがそれは派生的で、全く観念的に作品に当てがわれた価値である。快という体験が観照者にとって価値に満ちているからにすぎず、芸術作品が自らのなかに価値に満ちた規定を備えているからではない、そこではこうした規定は全く顧慮されない。この派生的価値は通常、道具の構造や属性についてほとんど全く知らなくても、道具で得られた仕事からその道具に与えられる。言い換えるなら、芸術に対して何の理解もなく、また実際にどのような芸術作品と接しているのかよくわかっていなくても、その作品を高く評価できるのである。そこでは通常、芸術作品の固有な規定性にはあまり関心が払われない。こうした観照者にとって(それでも観照者と言えるなら)、派生的価値をその作品に認めるためには、情緒的に快適な作品の影響を受けて、その点で言わば作品に感謝できれば十分である。道具のこの価値はもちろん「相対的」である。だがここでは、この価値が「関係的(relational)」であること、つまりその質料的規定性の点で、一方では道具となる対象に、他方ではそれが用いられるものに関係する特別な種類の価値であることを意味している。道具がこうした価値性格を帯びるのは、夢中になるとか快適とか全く別の種類の、非関係的価値を考慮したときである。道具のこうした価値はまた別の意味でも「相対的」である。すなわち、この価値が現われるか否かは、道具によって生み出されたものがどのような性質で、どのような価値をもつかに左右される、またそのことにより価値の質的規定も変化する。われわれの場合で言えば、この関係的価値は結局のところ観照者と彼が作品の影響を受けて体験する状態に依存していることになる。快い感情に反応することをやめたり、感じとれなくなってしまうと、彼はその道具、すなわち芸術作品を肯定的に評価しようとしないうえ、そして作品は彼にとってはどうしてもよいものになる。ところが芸術作品自体は、様々な観照者と交わりいろいろな把え方をされて変転する運命を辿りながらも、その属性の点で何ひとつ変化をするわけ

ではない。作品自体はひき続きそれ自体で完成したもの、それだけでひとつの全体を成している。上述のような観照者との関わり合いにもかかわらず、作品は観照者に知られたものとは別のところにとどまっている。ところで、私が追求している価値ないしは価値に満ちた質は、部分的にしか果しえざしたがって不完全な作品認識であれ、観照者が作品自体の認識を得ようとするときにはじめて開示される。つまり作品との交わりが作品の固有な特徴、それもそのままでは観照者に迫ってこない（あるいはその目に飛び込んでこない）ような特徴を自己現前化させるときである。芸術作品の構造と独自性を実際に理解しなくては、芸術作品としてそれが生み出しそして作品の芸術的なものが形成する本質的で固有な価値を把握することはできない。芸術作品のこうした認識と理解を観照者は当然果さなくてはならないが、それには能力も必要である。観照者に芸術作品を把握する能力とそれに感応する力がなくては、当の作品の独自性と価値は現われてこない。現われなくても、その芸術作品に価値がないわけでも奪われたわけでもない、その観照者が価値を把握することができないだけである。それは彼にそもそも芸術的素養が欠けているか、ちょうど具合が悪くその芸術作品とうまく関わり合えなかったかである。

要するに、ここで追求しているものを芸術作品の芸術的価値と名づけてよいなら、次のようになろう。1. それは芸術作品と直接関わり合っているときにわれわれのなかに生ずる心的状態とか体験の構成部分あるいは契機ではない。つまり快い感情とか不愉快な感情という「快不快」のカテゴリーには入らない。2. 快不快の感情やそれ以外の「好^{ゲファレン}み」を生み出す道具として、またこの作品の働きを考慮して作品に帰せられるものではない。3. 「快を喚起するもの」というカテゴリーには含まれず、作品に独自の規定性として作品自体のなかに直接現われるものである。4. その存立の基盤が芸術作品自体の独自性のなかにあるとき、そのときにのみ現存する。5. 最後に、これが芸術作品のなかに現存することによって、その作品は他の一切の文化的形成体とは異なる全く独特な存在形成体となりうる。言い換えると、ここで芸術的価値と名づけたものが

全く欠けていたり現存しないとき、その形成体はそもそも芸術作品ではない。作品に現われる価値が肯定的価値でなく否定的なものになると、つまり価値ではなく非価値(価値の欠陥)になると、その作品は失敗作である。しかしそれと共に何らかの価値がそこに現われるなら、それもやはり芸術作品である。

ここで少なくともいくつかの芸術的価値を示すべきであろうが、そのまえに次のような注解を加えておこなうなら今後の規定が容易になるだろう。諸々の質、つまりなんらかの意味で(例えば芸術的、美的、倫理的意味で)「価値に満ちた」規定性と価値自体とは区別しなければならない。価値は対象に現われるが、選ばれられ一定の配列をもつ価値に満ちた質がその対象に存在していることの必然の結果である。言い換えると、価値は対象のなかで価値に満ちた質を土台にして形成される、そしてその性質としばしば単一なるその形態の点で、また価値性(価値の高低)の点でもこれらの質の選択に左右される。しかも価値自体は相互に異なっている、それはそれぞれが独自の限定性、すなわち自らを規定する質をもっているからである、この質を私は「価値質」と名づけている。そのうちのある質が価値の一般的タイプ、例えば美的価値であるのか倫理的価値なのか、それとも経済的価値なのかを決定する。その他の質は一定のタイプ内でのこの価値の相違を決定する。美的価値の領域には「美しさ」「可愛さ」「醜さ」等々の種類がある。あるタイプ(カテゴリー?)内でのこうした変容と、通常価値の程度とか高さとも名づけていることが関連している。当然ここには沢山の様々な差異がある、それを仔細に解明していくなら一般的価値論に決定的な前進をもたらすことになるだろう。なお価値に満ちた質として価値とその規定性とに對置したものは、後ほど挙げる実例から見当をつけることができるだろう。

それはともかくここで次のことを確認をしておこう。芸術的価値は——もとよりそれが現存し(存立する)ものと認めてのことだが——芸術作品自体に現われ作品を存在基盤としているものである。それに対し美的価値は具体的にはまず美的対象に現われる、それもこの対象を規定する直観的契機としてであ

る。この価値が基盤にしているのは各種の（編成された）美的な価値に満ちた質である、またこの質の方でも美的対象の一定の属性にもとづいており、この属性によって美的対象のなかに出現する。この二つのことは、完成した芸術作品ないしは美的対象が存在していることを前提にしたときに言えることである。その際これらの対象性がどのように構成されたかは重要ではない。というのは、個々の美的対象の構成には観照者の共創造的態度が不可欠であることは明らかであるが、構成の過程でのその関与は美的対象の具体的な形態に刻みつけられているからである。そのために同一の芸術作品を基にして成立する二つの美的対象はしばしば根本的に、つまりそこに出現する美的価値の点で異なっている。この事実はしかし価値の所謂「主観性」あるいは「相対性」の論拠にはなりえない。美的対象の発生的側面はたしかに否定できないし、その重要性も無視できないが、美的価値の存在性格を決定するものではない。ただこのことをここで詳細に基礎づけることはできない。

美的対象は、成立の仕方やその成立への観照者の関与にもかかわらず、構成されてしまった瞬間には、観照者（知覚する者）が直観的に交わっていろいろ認識し感応できるものである。要するに、芸術作品とか何らかの存在自律的对象、例えば実在物と同じように、観照者とそこで生ずる心的事象や体験に対して超越しているのである。この超越はその一切の価値中和的な属性の点で芸術作品と美的対象に言えるだけでなく、そこに現われる価値に満ちた質とこれらの質のなかで構成される価値にも妥当する。

さて、いくつか準備を整えたところで芸術作品に戻ることにしよう。文学作品あるいは絵画を例にとりて、芸術作品に現われる二つの契機、すなわち 1. 価値論上中和的な契機と、2. 価値論上重要な契機に注目するならば、後者の表現で価値に満ちた質と価値及びその詳細な質の規定性を十分に包括できるだろう。

最初の契機には、なによりも芸術作品の基本的な種類、つまりそれが文芸作品であるのか音楽作品であるのかを決定する規定性が含まれる。例えばどん

な文芸作品も多層的な形成体であって、そこには言語音声層、意味単位の層、描かれた対象性、図式的情景の層が現われる。またいくつかの継起する部分（章とか幕など）を含み擬似一時間的構造を特徴としている、この構造により描かれた世界のなかに時間的に継起する事象や事件を描き出すことができる。絵画作品はこの意味では擬似一時間的ではない、つまりそこには継起する部分は含まれていない、それが所謂「抽象」絵画ではなく描出芸術であるなら、実際に描けるのは瞬間的に存立する出来事だけであり時間的に展開する事象は描き出せない。その代り二次元をそれぞれどころか三次元の空間性を特徴としており、これは文学作品には——描かれた空間性を無視するならば——欠けている。文学作品の基本的な構成部分をなすのは言語の二つの層である、すなわち言語音声的の形成体（語音）とその現象（例えば文章のメロディーとカリズム、韻など）、それと語義、文章や文章関連の意味統一単位とに分けられる。この言語形成体の後続現象として、文芸作品にはその構成部分として描かれた事物や人間や事象、並びにこれらの対象性が現象する多種多様な情景が現われる。これに対し絵画には——タイトルを除けば、もっともこれは必ずしも必要ではないし抽象絵画では無意味なことも多い——言語形成体の二つの層は欠けている。その描出手段は（描出絵画では）絵画に現われる対象（事物や人間など）の情景、絵画の技術的な手段によって再構成された情景である。対象的な状況とか文学ないしは歴史的テーマのような、時折絵画に現われる構成部分は現象する対象に依存している。描出絵画で描かれた対象性に属するものはすべて「抽象」絵画には欠落している。なお音楽とか建築作品にはこれらとはまた別の非価値論的な様々な契機が現われる。

芸術作品の基本的ジャンルにとって決定的な、そしてそれ自体では非価値論的（価値中和的な）こうした属性の他に、どのようなジャンルのどのような芸術作品にも、先の属性と結合しそれらと共に一回的な特殊性をもつ一定の芸術的個体の構造を形成する規定性が現われる、これもまた価値中和的である。例えば文芸作品には特定の文章が固定した継起をもって現われる。これらの文章

は一義的に限定されたそして構文上で構成される意味をもつだけでなく、当の言語にとって特徴的な語音を有する単語からも成り立っており、それらの語は著者の言語もしくはうまく行った場合には作品の言語の個的な形態が形成されるように選択され配列されている。秀れた作品（例えばシェクスピアの『ハムレット』）においてなら、その他いろいろな独自性を（例えば作品に描かれた世界のなかから）比較的簡単に数え上げることができよう。これらはすべて価値論上は中和的であるが、作品のジャンルの一般的規定性と共に、私が芸術作品の価値論上中和的な骨組と名づけたものを形成している。この骨組がなくては作品はそもそも存在しないだろうし、その芸術作品の唯一性も失われよう。だがそれはもちろん芸術作品あるいはその具体化のすべてではない。骨組の諸要素（その構成部分と属性、それらの多様体）はその価値的な中和性にもかかわらず、芸術作品に現われる価値論上重要な契機の全領域にとって何の意味ももっていないとはいえない。というのもこの骨組が適切に形成されるだけでも、これらの要素は同じようにその芸術作品に属している価値的に重要な契機を導き出すからである。この契機はなにより芸術的に価値に満ちている点で先に挙げた要素とは本質的に異なっている。これらは様々に編成されて当の芸術作品のなかに現われ、その作品の芸術的価値を構成する。原理上これらの契機には二つの性質がある。まず芸術的完成度、作者（芸術家）の技巧の完璧さあるいは逆に不完全さを表わしている。第二にその芸術作品が所有する一定の能力を形づくる、というのは芸術作品は他でもないこうした属性、詳しく言えば芸術作品自体とその領域にはすでに存在していないものを喚起する能力をもっているからである。

そこでいくつか例を挙げてみよう。一定の文芸作品——例えばトーマス・マンの『ブデンブローック家の人々』——には比較的単純な構文構造の文章が見られる。それに対して他の長編小説——例えば『魔の山』とか『ファウスト博士』あるいは『ワイマールのロッテ』——ではひじょうに長いだけでなく構文上かなり複雑な文章が——しかも沢山——登場する。その文章の分節は所謂「並

列」もしくは「従属」構造をもち、更に後者はひじょうに様々である（例えばこのようなトーマス・マンの後期の作品に見られるものとか、カントの『純粹理性批判』でよく出合うような構造もある⁽⁸⁾）。文章構造のこうした独自性はそれ自体では価値論的に中和的である。この種の構造的独自性を例えばドイツ語文法とかある芸術作品の言語形成体において考察するとき、誰ひとりこれらの独自性のなかにそれ自身で価値に満ちているものを探しているとは思っていない。同様に、ある芸術作品の言語形成体には他の品詞と比べて名詞が圧倒的に多いことを確かめ、他の作品には動詞や他の機能語が多く登場することを調べたときでも、それ自身価値中和的なもの、もしくはそのように見えるものと接していると思っている。またある作品には普通の抽象名詞が登場するのに、他の作品では文章の構造によって、名詞がしばしば複合されて、厳密な意味での固有名詞ではないのに個的对象の個別的名称になっている、としても同じである。ところが、一定の文章、特に複合文の構造が次のような性質のとき、例えばある文章は構造の点で「明快」で「わかりやすく」「明瞭」であるのに、もう一方の文章は「複雑」で「錯綜している」、そして「不明瞭」で「わけがわからず」「把握にくい」と言えるとき、これらの文章に特徴的な契機はもはや芸術的に重要でないとも中和的とも言えない。殊にこれらの契機が例外的ではなく頻繁に現われるとき、あるいは散在的であってもその文章の用法ないしはその特殊な機能によって当の作品に位置づけられているときには「価値に（あるいは反価値に）満ちて」いる。例えば入り組んだ構造の文章がまとまってひとつの作品に現われ、しかもその積み重ねが特定の描出機能のために一定のタイプの文章を用いた結果であるとか、よく言われるような特別な芸術的效果を生み出すために役立っていないとしたら、そこに作品の一定の部分もしくは全体にとって特徴的な、芸術的に重要な契機を認めることができる、この契機は肯定的であれ否定的であれ価値に満ちたものである。もちろん文章や文章の関連が不明瞭になる原因は様々である。ほどなく取り上げる場合を除いて、不明瞭・不透明・理解できないことなどは常に文章ないしは作品全体の不備であり

欠点である。それに対して文章表現の明晰さ、明快さ、精確さ、あるいは文章の配列の透明性は当の作品の長所である。言い換えるなら、ここに挙げた言語形成体の特性は文学作品そのもの（特に文芸作品）のテキストを特色づける特殊な価値に満ちた質である。もちろん、これがすでに芸術的に価値に満ちた存在なのか、それとももっと一般的な性質をもった価値に満ちた存在なのかは明確ではない。なぜなら、文芸作品だけでなく例えば学問上の著作にも現われるからで、その点は更に考察すべきであろう。だがここで重要なことは、この価値に満ちた存在がすでに中和的ではない価値論の規定である点である。そのことはなによりも肯定的一価値に満ちた存在と否定的一価値に満ちた存在があることから明らかである。例えば「明晰」なものは価値に満ちた存在という点で「不明瞭」なものに対置される、そしてこの「明晰」「不明瞭」は文章自体ないしは作品そのものの規定性である。

ところで明晰さあるいはところどころに現われる曖昧さは、文芸作品全体のなかで、とりわけ他の芸術的な価値に満ちた契機と一緒に現われるとき、それらの契機と（調和したり不調和に）共鳴し合うことあるいは作品もしくは美的対象のなかに新たな価値に満ちた契機を引き出すことにより、作品の有機的構造において独特な役割を果たすことがある。文章や文章関連のいろいろ芸術的に重要な契機は作品に描かれた対象性の一定の特性を引き出す。例えば、ある作品のテキストが不明瞭、曖昧、要領をえない等々の場合、そこに描かれる対象性はその規定が不明確であることを特徴とする。個々の対象性あるいはそれらの関係の規定のなかには「曖昧模糊」「不精確」「不鮮明」「多彩に変幻する」等々の特有な現象が現われる。そしてこうした対象の具象化にはどこか欠けるところや相反するところがあり、明確な輪郭をもつ形態にはならない。⁽¹⁰⁾

文芸作品における不明瞭、ところどころあるいは全く訳がわからず要領が得ないということは、その作品を特色づけ言わばそのことでその役割を終える単なる短所や欠点ではない。少くとも一般的には、著作の拙劣さ、表現技術の未熟さ不備、著者の語学力の不足や頼りなきの現われである。作者の創造活動の

欠陥は創造行為の所産である作品に露呈し、それ自体でその作品における否定的な価値に満ちたものである。

もちろんここに挙げた文章もしくは文章関連全体の否定的一価値規定が文芸作品においてその著者によって意図的に導入されることもありえよう。ただしこれらの規定が然るべく判断されるには、作品自体にその意図が見てとれなくてはならない。例えば文章の意味を特殊な芸術的効果を生み出すために曖昧にすることがある。この曖昧さが否定的価値に満ちた存在であることに変わりはないが、それによって生み出されたものはそれ自体何らかの肯定的価値に満ちており、否定的一価値一存在を奇妙な仕方に変様する。つまりこの存在自体は打ち消されずに、価値性のまさにこの特殊な性格によって作品全体のなかで肯定的な役割を果すのである。もうひとつこのような例として、意図的に挿入された曖昧な文章が作品の地の文ではなく描かれた世界に属する場合、つまり描かれた人物によって話されたり書かれたりすることがある。例えばこの人物が駆出しの著述家であるとすれば、そこに未熟さや才能の不足が示されることになる。そこでは文章の曖昧さは作品自体を特徴づけるものではなく、描かれる世界での特殊な現象を生み出し、そこである描出機能を果している。描かれる人物を性格づける手段としてのこの曖昧さは、その作品の作者の表現力の欠如ではなく——逆に——いろいろな言語的形態を駆使する作者の器用さを証明している。最後に、作品の他の部分と対照をなすような要因として、ある部分に曖昧な文章構造を挿入することもあろう。これは他の部分の精確さや透明度を際立たせるためで、こうした対照作用がなければそれほど明確にはならない作品の長所を強化する手段として用いられる。ここでも意図的に挿入された曖昧さ（あるいはテキスト形成の不備）は著者の表現力の不足を示しているのではない、また作品自体の技巧上の欠陥でもなく、逆に著者の巧みな技術を物語っている。そして作品全体の技巧的な形成の面に役立っている。かくしてこれは芸術的な意味で肯定的な価値に満ちたものである。

その他にも似たような例がある。文芸作品あるいは絵画や音楽作品でも、全

体の構成の諸々の特徴はそれだけ見るなら、純粹に対象的な分析が明らかにするような作品構造そのものの価値論的に中和的な細目である。例えば、作品の部分が前後左右に位置がずれていることや一定の部分に装飾的細目が集まっていることは、同じような細目が点々と言わば散りばめられたところと対照をなすが、それ自体価値論的には中和的である。このことはごくふつうに芸術作品に見られることで、純粹に客觀的に確認できる、そこにあえて価値に満ちたものないしはその欠如を認める必要はない。しかし構成上のこうした中和的特性もまた、否定的であれ肯定的であれ明らかに価値に満ちた存在という性格をもつ別の特性を導き出すことがある。芸術作品の細目や部分をあまり調和的に配分しすぎると、「秩序」を生み出すために細部への拘泥と慎重さが生じ、その単調さはかえってわずらわしく作用する。構成の規則性だけが芸術作品の最終的価値を決定しあるいは決定できるかのように、作品の構成的特性のみを重要視することになる。あるタイプの構成の完璧さも、作品の他の——よく言われる「内容上の」——特徴が欠けているなら、その完璧さは失われてしまう、そして単調さと退屈の要因にもなる。作品の構成における無秩序は、それが意図された芸術的機能を何ひとつ果さないときには、明らかに作品の欠点となり、作品のなかで働く諸力のバランスを乱す。それはまた作者の未熟さの証明になりうる、どのような否定的一価値質を引き出そうとも、それ自体否定的一価値をもつ技量不足である。しかしここでもまた、構成の不備が意図されたものとして作品の独自性にもとづいて現われ、作品全体のなかで特定の芸術的機能を果すことがある。不完全で混乱しているにもかかわらず、その機能は肯定的価値に満ちた契機、例えば重要な事件などを浮かび上がらすための、かすかな動揺という芸術的特徴をもたらす。もちろんこれは可能性であって、必ずそうなるとは限らない。構成の面での不備を作品構造のなかに意図的に挿入しさえすれば、自ずから優れた成果が得られ、そこから実際に何か肯定的な価値に満ちたものが浮かび上がるわけではない。そこで例を挙げてみよう。長編小説に描かれる人間の運命をその時間的継起と一致させずに展開すると、展開される作

品の構成、殊にそのリズムのなかにある種の不安定さが生れる。これは作品に描かれる時間の特殊な美的効果を狙った、周知のまたよく用いられる物語の一技法である。ポーランド文学ではコロマンスキの小説『妬みと薬』とかナウコフスカ夫人の『国境』という小説がその実例になろう。小説『ガザに盲いて』と『時間は止まらねばならぬ』において A. ハックスレーはこの技法をそれとなく用い、日記のページが乱れていることから、そこでは後の事件を読んでそれから前の事件に戻るようになっていく。時間的順序を乱すこうした方法が実際に芸術的美的効果を生み出すかどうかは疑わしい。しかし、こうした叙述方法がこの種の効果を生み出すために用いられていること、たしかにそれ自体では価値中立的であるが、この方法が果す機能の点では何か芸術的に価値に満ちた面をもちうることはたしかである。

その際重要なことは、芸術作品の一定の契機が芸術的な価値に満ちた存在であるかどうかを見届けるには、その契機だけを考察しても不十分である。その芸術作品全体を知り、それを基にしてこの契機の役割を理解しなければならない。これらの契機は作品のなかで芸術的機能を果し、まさにそのことで芸術的な重要性を帯びたり、場合によっては価値に満ちた存在にもなるのである——そして通常芸術作品においてははじょうりに多種多様であり、またいろいろな形態と機能をもって現われるので——その価値に満ちた存在の点で互いに変様し合うこともある。したがってこれらの契機が最終的形態と価値に満ちた存在という性質を顕すのは、作品のなかに存在するこれらの多様体全体のなかである。このことは先に述べた主張と一致していよう。すなわち芸術的な価値に満ちた契機は、芸術作品の認識、とりわけその内的関連を理解しなければその本来の機能と役割の点では把握されないのである。それを美的価値の心理学的理論のように、観照者が芸術作品から与えられる快感に没頭するだけでは把握切れない。

もうひとつ芸術的な価値に満ちた質を指摘するために、大理石に刻まれたロダンの作品の特徴について少し述べてみたい。

ロダンの作品では、異常なまでの精確さと同時に大理石の表面が格別柔らかに仕上げられている、それが表現された女性の身体のしなやかさを際立たせている。大理石のこうした仕上げ方は、その作品が形成されている「素材」とは別のものである対象——ことに女性の身体の——表現においては重要な役割を果たしている。そのおかげで観照する者は、女性の身体をほとんど直接的にそしてある程度その女性自身をその心の状態においても把えることができる、そして単なる石の塊と接していることを忘れてしまう。大理石の表面の仕上げと形態がもつこうした描出機能は芸術的な性質である。この機能が実現することは、描き出す対象（大理石）とは原理上異なる対象が完全に自己現前化することである、そのためもとの素材のうち色彩だけは残るが、他はすべて根本的に変様する。だがこの色彩でさえ観照者には意識されない。それをもし大理石の色彩と把えるなら、この彫刻を把える際の妨げになるだろう。この女性の身体の自己現前化がひじょうに暗示的であるので、観照者は大理石の塊と接していることをほとんど忘れてしまっているのである。ところで、それ以外でロダンの彫刻で顕著な点また——周知のとおり——ロダンの芸術の受容史において様々な評価を下されている点を除くなら、自己現前化を頂点とする描出方法の完璧さはその彫刻の長所である、それはまさに当の芸術作品自体の芸術的な価値に満ちた質である。だがこの作品で芸術的な価値に満ちたものはこれだけではない。大理石の表面の処理の完璧さ、その技巧の名人芸も同じくその芸術作品自体の芸術的に肯定的な価値に満ちたものである。これもまた作品自体に発見されうるもので、観照者の体験ではない。つまりこうした名人芸の把握に没入しながら観照者のなかに展開される驚嘆あるいは何かある一時的感情の状態ではなく、芸術作品そのものにおいて把握されるものである。こうした賛美には、無教養なスノップにおけるように、素朴で根拠のないことがままある、彼らにとっては巨匠の原作を見さえすればそれでよいのである。それは当の芸術作品を本当によく理解したときに生れる真の驚嘆ではない。それがほんものなら、洞察と理解に富んだ把握を前提にしているはずで、そこには独特な芸術的長所

——価値が単に現われるだけでなく、作品自体に位置を占めそこに現象する場を有するものとして自己現前化する。こうした芸術的価値を主観的体験や感情などと解釈し直すことは、自ずから理に合わないことがわかろう。⁽¹¹⁾

こうした例をその他いろいろ挙げることもできよう。例えば——シカゴ大学のコンクリートで建てられた新ゴシック風の建物のような——不適当な素材の選択について述べてもよいし、不必要な装飾品で飾り立てた「安もの」のバロックと「ほんもの」のバロックとを区別できる。しかしこれまでの例証で十分のように思われる。芸術的な価値に満ちた質と名づけて私が想定しているものは、これらでたぶん見当がつくだろう。ただし、芸術的な価値に満ちた質を事実在即した十分厳密に概念づけること、ないしはこうした質にもとづいて形成される芸術的価値を十全に概念的に規定することは、それほど容易ではない。それでも私が芸術的に価値に満ちた質（一般的には重要な質）と名づけて理解しているものは、これから行なうように、美的に重要な（価値に満ちたないしは価値を欠いた）質の実例と対比し、美的価値そのものとその変様をいくつか指摘するなら、もっと明確になるだろう。

構成された美的対象のなかには、ひじょうに多くのそしてひじょうに様々な美的に重要な質が現われる。これらはすべて、美的体験において直観的に与えられるもの、あるいは直接的に現われる現象であることを特徴としている。つまり、これらの質そのものが与えられなくても、他の所与のものから類推できるとか、あるいは作品全体の理解を基にして推察できるようなものではない。これらが目に見える契機として構成されるためには、「美的な」体験、その核心においてこうした質への通路を開くような経験をする必要がある。この質と芸術的に重要な質とを区別する難しさはなにより次の点にあらう。先ほどまで芸術的に価値に満ちていると扱ってきた質の多くは美的対象の領域でも価値に満ちたものとして直観的に現われることがある。これは否定できないように思える。そのとき、これらはまだ芸術的に重要なものにとどまっているのか、それとも直観化されることによって美的に重要な質になるのか、という疑問が生

ずる。だがそのことで事態を複雑にせずに、ここで美的な価値に満ちた質についていくつか例を挙げることにしよう。

最初に「情緒的」——とふつう言われている——質が考えられる、これは例えば「悲しい」「恐ろしい」「楽しい」「愉快」「厳そか」「高揚した」「美的な」「劇的でダイナミックな」「悲劇的な」等々の表現で呼ばれている。これとは対照的で「知的」質と言えるような質がある。例えば「機智に富んだ」「才気あふれた」「迫力のある」「興味深い」「皮相な」「深遠な」「退屈な」「鈍い」「平板な」等々。これで尽きているわけではないが、その他に（「形相的」契機とも言えるような）質、例えば「統一的な」「不統一な」「調和的な」「共鳴しない」「内的に結合した」等々の質がある。

これらの質は二つのタイプに分けられる。単独で対象に現われたときでも、また他の契機と一緒に現われたときでも、美的な価値に満ちている、つまり否定的であれ肯定的であれ価値に満ちている質がある。それに対して、単独では美的に中和的なこともあり、特定の他の美的に重要な質と一緒に現われたときにはじめて一定の美的な価値に満ちた存在となるような質がある。前者は無条件に価値に満ちていると言えるが、後者は条件つきである。

情緒的質の多くは後者に属している。例えば、ある人が生活で何か損失をして悲しんでいるとき、その悲しみの性格は彼の生活と彼の身に現われ、美的には中和的である。ところが、ショパンの音楽に現われる悲しみの契機はまさに音楽上の技術的手段によって生み出され、そのことによって著しい変化も受けるが、当の作品において、もちろんその具象化と演奏においてであるが、ひとつの美的に重要な契機であり、例えば「エチュード第5番作品25」という作品の豊かな規定性のひとつである。日常生活での葛藤の劇的緊張は美的には中和的なこともあるが、ショパンの所謂「革命のエチュード（作品10、作品12）」での劇的緊張は美的に重要である。これらに対して、「厳そか」「深遠な」「退屈な」「平板な」というような表現で示した質は無条件に美的に重要な質という部類に入るように思える。（たいがい）同じ情緒的な質が美的に重要になった

り、そうならなかったりする、これはどうしてであろうか。この問題はそれ自体広汎なテーマであって、一方では美的対象を構成化する美的体験の特有な機能と、他方では美的対象の存在様式を性格づける実存的契機の特徴的な変様と結びついている⁽¹²⁾。

どのような美的な価値に満ちた質が同一の美的対象に現われるのか、そして調和するのか、反対にどんな質なら排除し合い矛盾するのか、この問題もひじょうに広汎な分析的研究のテーマである。この研究の糸口を私は他のところで略述しておいたが、⁽¹³⁾根本的にはまだ手懸けられたことのない研究である。それでも、選択された美的に重要な質相互に可能なそしてしばしば必然的な関連の問題は、ずっと以前から芸術における芸術家の実践に関する研究テーマであったことは確かである。創造的な芸術家はすべて、詩人も音楽家も画家も作品を創作する際にはこの領域での実験を行なっている⁽¹⁴⁾のである。

芸術家は作品を構想する際に、作品ないしはその具体化のなかで一定の美的価値を構成するような美的に重要な質の共鳴を思い描いている。自らが望んだ質的調和を実現するために彼は適当な技術的手段を求め、つまり作品の骨組を形成し、そこに多種多様な芸術的に重要な質を肉づけするような美的に中和的な諸々の質、色彩とか音とか形態を選択する。これらの質の機能は、然るべき主観的条件(つまり有能な観照者と適切な経過をとった美的体験)が満たされたとき、その作品の具象化のなかに、その骨組にもとづいて、様々な美的な価値に満ちた質を現象させること、そしてそのことによって一定の美的価値の構成化を可能にすることにある。

以上述べたことからわかるように、具体化された芸術作品を土台にして現象する美的価値は、その質料の点で基礎となる美的に重要な質によって明確に総合的に規定されている。美的価値はこの総合的な価値質、例えば美しさ、魅力(優美さ)等々によって相互に異なっている、またそのジャンルの基本的規定性により他のジャンルの価値、例えば倫理的価値、認識価値、生命価値などは対置される。美的価値の実存とその質料的規定性の役割(重要性)は、それ

が独特な仕方でもっぱら見てとるため享受するための特種な現象として規定されている点にある。それ以外に何ひとつ実践的な意味はなく、倫理的価値とか生命一価値のその他のことを実現する役には立たない。

しかしこのことから、美的価値が観照者のなかに特別な体験、つまり喜び、夢中、満足などを呼び起こす道具として役立っていると考えるてはならない。このことはよく主張されることだが、ここでの「見るため」「享受するため」という意味は、美的価値がまさに何か実践的な目的のための道具ではないことを示しており、その特殊な本質が現象—存在、現われることで尽きていること、もっと言えばその質料的な価値内実の面で賛嘆とか拒絶、排除とか嫌悪という作用⁽¹⁶⁾のなかで見てとられ認知されることを求める現象にすぎないことを意味している。見方を変えれば、人間の方が道具とも言えよう。芸術家として美的対象のなかに一定の価値を「見てとり」そして「実現」（肉付け）する道具であり、観照者としてこれらの価値を具体的に現象させその価値を賛美し容認する道具である。このことと関連して、美的価値が実在の対象に現われるか、それとも単なる虚構の対象に現われるかは、この価値にとっては全くどちらでもよいことである、また現象以外のあるいは現象を超えた存在が自らに加わるかどうかは、そのことで単なる現象であるよりも実質的な存在の分だけ豊富にはなるが、これもたいしたことではない。美的価値は実在的ではない、また純粋に理念的な質相互の必然的存在関連の具体化になることがあろうとも理念的でもない。この価値にとって必要なものは、観照や享受ができる「仮象」、現象—存在をその規定性によって与えてくれる（実在的もしくは単なる志向的な）対象だけである——それだけで十分である。美的価値は純粋にそれ自身で自足し質に満ちている。他のものと関係し他のものに役立つような相対的なものではない、ただし存在的には芸術作品とその芸術的価値から派生したものである。

これに対して芸術的価値は明らかに奉仕的である、つまり独特な仕方での美的価値に役立っている。これらは、芸術作品のなかに存在することによって一定の美的に価値に満ちた質が具体化された作品、つまり美的対象のなかに構成さ

れるように、形成されている。この価値は「何かあるもののために」存在している、その意味では「相対的」である。これが正しく機能すると、観照者はこの価値の能力を生かすだけでなく、その機能の言わば仕組を理解しながら、この価値が具体化と美的価値の開示に対してどのような価値をもっているかを判断できる。またこの価値によりわれわれは、芸術作品の芸術的完成をおし進めるような美的な価値に満ちた契機を発見し、それから、これらの契機を作品に肉付けする芸術家の技術のすばらしさを判断できる。

以上行なった芸術的価値と美的価値との区別により、実際に芸術的価値はどこに求め、美的価値はどこに捜し求めるべきか、その点での方向づけを得ることができよう。前者は厳密な意味での美的価値へ接近する作用とは全く別の作用のなかで開示し、その機能の点で把握しなくてはならないことがわらう。更にこの準備的な分析は、ここで区別した二つのタイプの価値について価値の「相対性」ということが言えるのか、言えるとすればどのような意味においてか、という問題への理解の足しにもなりえよう。

だがこれらはもはやここでは言及できない問題である。

原註

- (1) このような区別とその基礎づけは、私の美学についての書物、とりわけ『文芸作品論』(1931年、第3版1965年)と『文芸作品の認識について』(1937年、ドイツ語版1968年)のなかで行なっている。ここではこの区別の包括的な叙述にとどめた。
- (2) E. ギルソンまた M. ハイデッカーにも——ともかく彼らがこの問題を扱ったのは拙書『文芸作品論』が出版されてから20年後である——芸術作品一般を物質的な事物と同一視する傾向がある(これは例えば音楽作品では全く支持できない)。そして芸術作品の所謂重層的な実存を問題にするが、そのことで矛盾に満ちた対象になっている。だがここで彼らの見解を検討するつもりはない。
- (3) 具体化を当の芸術作品と適合させても、必ずしも理想的なものとして作者の念頭にあったものに近づけるわけではない。というのは、著者が実現しようと努力したものと別のものが創造されることがあるからである。それに往々作者は、自らが実際に創作したものについて、また念頭においていたものをどの程度まで創造したのか精確には知らないものである。それ故(例えば劇場などで)作品にひじょうに忠実な具

体化がなされても、作品の本質を再現していないと作者から非難されるようなことが起こるのである。ところでこのことは、作者が自らの作品を「思い描いた」ときその念頭にあったものを芸術作品と見なすことが間違っていることを意味している。正しく解釈された物質的存在基盤にもとづいて実質的に形成されたとき、その作品そのものとして実際に構成されるものを芸術作品と見なさなくてはならない。かくしてここでは、実質的に創造された作品をその独自の特徴の点で正しく把握、その把握において作品に忠実な具体化を形成する技術によるところが大きい。

- (4) 『価値の相対性の問題』を参照(本書 s. 79 ff.)。
- (5) こうした理論はとても古く、その主張者が芸術的素養がなく美的にも幼稚であるときに一層強調されるし、また真理のように持ち出される。こうした見解の実例として、かなりの範囲で認められているごく最近の理論をあえて挙げるなら、まず『倫理学と言語』(New Haven 1960)という著書のなかに呈示された C. L. スティーブソンの理論を指摘できよう。
- (6) だがこの点で価値一般の主観性の理論は首尾一貫していない。なぜなら、少なくとも快という価値はその場合「主観的」とは見なしてはならない、さもないと(誤って)価値を認定する「情緒的」根拠が芸術作品より前に置かれていることになろう。そこでスティーブソンなら次のように言うだろう、主観的事実としての「快」のようなものは価値に満ちているかもしれないが、物質的事物である芸術作品のなかには存在しないと。しかしこうした論証は、彼が物質的基盤と芸術作品との間を区別できていないことを示しているにすぎない。
- (7) この快樂主義的な価値の快感情への還元は、特別美的価値に関するのではなく、通常はごく一般的に、どんな価値をも主観的状态に還元することに用いられている。とすれば、この還元を快感情そのものの価値にも及ぼさなくてはならない。そしてそこで価値に満ちているのは快そのものではなく、快感情の快適な体験であると言わなくてはならないだろう。これは限りなく (ad infinitum) 続き、この理論は自ずから無効になってしまう。この論証を美的価値に適用するときだけに引き合いに出すのは、その不合理性を見落しているのである。いい加減な理論家にとってこうした論証を持ち出すことは便利らしいが、これ以上この問題に苦慮することもあるまい。
- (8) カントの『純粹理性批判』はたしかに芸術作品ではないし、芸術作品である必要もない。しかしそれはどうでもよいことである。ここでの問題は文章の構造の独自性である。構造は価値論的には中和的である、とはいえそのことはこの構造が重要でなく、作品の諸機能のなかで何の役割も果さないということではない。ショーペンハウアーの作品(例えば『意志と表象としての世界』)も芸術作品ではなく、特定の認識機能を果している。これもまた簡潔で単純とは言えないが『純粹理性批判』の文章とは著しく異なっている。これらの構造上の相違はさし当り価値論的には中和的であ

る、それにもかかわらず何の意味もないとは言えない、例えばその著作の認識機能にとって。もちろんこのことは仔細に実証すべきであろう。ともあれ『純粹理性批判』では文章構造の独自性は作品理解の上で様々な障害を生み出している、それが単に複雑であるだけでなく、不透明でもあるからである。これに対してショーペンハウアーにおいては、その独自性は作品の理解を容易にし、それどころかショーペンハウアーの文体に特別な魅力を与える様々な効果を生み出している。

- (9) この表現で、価値論的に中和的ではないことが指摘されている。
- (10) このことが明らかになるのは、これらの対象が文章の志向的規定から得た形態で正確に把握されたとき、つまり読者がなんらかの補完を加えたりははっきり明確化しないときに限られる。
- (11) つまり、素材の技術的加工は技術者(石工)の仕事であり、ロダンのなしたことはない。しかしそのことは問題にならない、芸術的に価値に満ちた質の意味にもその現象の場にもなんの変更も加えない。
- (12) 『美的体験』(本書 s. 3 ff.)を参照。同じくインガルデンの『美的体験と美的対象』(『哲学と現象学的研究』 Bd. 21, 1960. s. 289-313), 更に『文芸作品の認識活動』(Tübingen 1968) 第25節を参照。
- (13) 『美的に重要な質の体系の問題』(本書 s. 181 ff.)を参照。
- (14) 今日、所謂抽象絵画は——それが実際に創造的である場合——その絵画のなかで色彩の組み合わせ、その形態と配列の領域での重要な実験を行なっている。同じことは、真の芸術作品である限り建築作品にも言える。ノイトラの作品はここでの実例となろう。
- (15) 例えば M. ガイガーの『美的享受の現象学への寄与』(『哲学と現象学研究年報』 Bd. I, 1913. s. 566-683)を参照。
- (16) D. ヒルデブラントの意味では「価値応答」(同上, Bd. 3, 1916. s. 126-251.)。

訳者付記

原文は „Künstlerische und ästhetische Werte“ (Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Tübingen 1969. s. 153-179) である。