

## Herder と Goethe における Laokoon-Text について

—Herder の der idealistische Sensualismus と Goethe の  
der sensualistische Idealismus の問題を中心に—

佐竹正一

### 序

Herder の《Kritische Wälder》の Band I は、《Erstes Wäldchen》と記され、Lessing の《Laokoon》論に捧げられている<sup>1)</sup>。しかし、これは表向きのことで、論者は妥協なく先輩の業績を批判して、辛辣なアイロニーを呈しているのである<sup>2)</sup>。それだけにこの著書の真意は論者 Herder の特徴が色濃く出ているのであり、両者の芸術論的緊張関連には近代ドイツ文学の成立過程事情が克明な痕跡を残しているのである。明晰で冷静な文(詩)学の論陣をはる先輩に対し、詩(文)学論だけに止まらず、彫刻・絵画論及び歴史・思想等、それら相互の境界を明確に定義することなく、大胆に論考を展開するのである。それは既成の啓蒙主義に挑戦する疾風怒濤の気負いを感じさせるに十分な気迫を込めているのである。理性対感情の問題が表裏一体をなして、人間の全一的な存在の思想を形成する苦悩を検証することが出来るのである。

だが、Lessing の開示した Laokoon の地平がなければ、辛辣な批判者の論考も成立しないのである。Herder 全集の編集者は、次のように述べている。> Ohne den Laokoon ist er (dieser Band=Erstes Wäldchen) nicht zu verstehen, ...<sup>3)</sup> そして、W. Rehm は、《Griechentum und Goethezeit》のなかで、ヘルダーの文芸・芸術論の立場について次のように述べているのである。> Er (Herder) steht als Mittler zwischen Winckelmann und Lessing auf der einen und Goethe und Humboldt auf der andern Seite.<sup>4)</sup> Goethe 以前以後の文芸思想の位置付けに関し、その広範な活躍によって Herder が如何に重要な役割を果たしているかが理解されるのである。しかし、従来 Herder が異なった文芸論の仲介者の位置に立つことは、それ自体完成した成果を収めていないので、正当な評価を受けて来たとは言いがたいのである<sup>5)</sup>。Herder の隙間だらけの思考法にはその経歴がその多様で複雑なアレゴリー的思想の性格を物語っている<sup>6)</sup>。Kant の弟子として理性の支配から逃れ、言わば情念の檻のなかに閉じ込められて思考し、思考のなかで詩作をするのである。彼は思考はするけれども定義はしないし、論証が不十分であり、Axiomen を土台に論考を構築することをしないのである。詩作はするけれども作品は残さない。そして、

1) J. G. Herder: Sämtliche Werke (Olms) III, S. 1.

2) H. Althaus: Laokoon (Francke) S. 61 以下参照。

3) 1)の書、序文 XX 頁。

4) W. Rehm: Griechentum und Goethezeit (Francke) S. 84.

5) R. Simon: Das Gedächtnis der Interpretation (Meiner) S. XV 以下参照。

6) ヘルダーには、カントの講義録(アカデミー版)出版のために、自らの記録ノートを提供している。後述の25)や29)の注等参照。

アレゴリー的な性格はその思想的 content ではなく、思索的方法がアレゴリー的なのである。しかし、Laokoon-Text においてもこのような芸術論的な立場が必要であったのである。Althaus は Herder の存在を Winckelmann と Lessing に対し、次のように述べている。>Eines aber ist durch Herders Auftreten und gegen dessen eigene Absicht klar geworden, daß die Versuche Winckelmanns und Lessings, die philologische Beweisführung für ihre Thesen zu bemühen, grundsätzlich gescheitert sind; ...<sup>7)</sup> Herder の立場は感情問題による内面化と個性の発見によって Laokoon-Text をドイツ人の思想や芸術論に委ねることであった。古代ギリシアを研究するのに、言語学に依存し古代を窺うのではなく、自国の思想・芸術論問題として、自由に考察可能な地平を Herder は開示することによって、ゲーテ時代に参加しているのである。そして、それ以降ゲーテやシラーもヘルダーのこの方向に従って研究を進めて行くのである<sup>8)</sup>。ヘルダーは自ら設定した研究方法に従って、古代ギリシアの美術史的発想から研究したヴィンケルマンを批判し、>die Neigung für einen idealisierenden Irrationalismus<sup>9)</sup> を強調することによって、Laokoon-Text に自らの地平を開拓し、この傾向はレッシングの冷静な分析（哲学）的な熟慮の姿勢と古代言語学に依存する他律の手法を退ける<sup>10)</sup>。そして、無制限にギリシア的なものを一八世紀の思想を背景に可能な限りドイツ的に純化して高め、それは師のカントの思想に反発しプラトンの思想にもヘルダー独自の関連をするのだけれども、それもまた、ヘルダー個人の体験（感情）を踏まえて論考の対象にするのである。それにアリストテレス的に考察し、範疇的に分類するレッシングの場合とは異なるのであり、到達不可能な問題までも自らの論考の対象へと拡張してゆくのである。

Laokoon 研究に没頭する以前にヘルダーは既にホーマーとソフォクレスについてヘルダー流に一面（主観）的に研究し、古代の全ての問題で論証不可能な問題を証明すべく地平へと導くのである<sup>11)</sup>。それらの問題の帰結の一つにヴィンケルマンの、説得ある明証性の >eine edle Einfalt und eine stille Größe< の造形芸術論が所属するのである。>So sicher wie Winckelmann zu sagen weiß, daß dem Philoktet das Schreien nicht gestattet ist, kann Lessing das Gegenteil behaupten, ...<sup>12)</sup> Philoktet が自らの運命の苦悩に悲痛な叫び声をあげないのは、Laokoon 同様 edel なのであり、ホーマーの Philoktet に Laokoon の問題をそっくりそのまま移すのは、レッシングとヘルダーにとってあまりに安易であり、双方ともヴィンケルマンの設定した問題領域を一步も出ていないと批判されるのは当然であるだろう。しかし、Philoktet についてヴィンケルマンは、Laokoon の芸術論で言及することを避けたのであるが、この問題は同群像に固有な古代の地平とは異なる近現代的な人間存在に所属する苛酷な問題があるのではないだろうか<sup>13)</sup>。しかし、その問題は、上述のヴィンケルマンの規定と同一であり、古代の特徴として、ホーマーの登場人物にも共通であり、本来造形芸術の規定である「高貴な単純さと静粛な偉大さ」は詩作の分野（範疇）にも妥当することが端的に実証されたのである。この規定にはどの言葉をとっても、個別的なものを表現する名詞の本来の意味がない。つまり、どの単語も同じように形容詞なのである。edel, einfältig (Einfalt), still, groß (Größe) となり、個体的な意味はど

7) 2)の書, 67頁。

8) 同上書, 74頁, 79頁等参照。

9) 同上書, 67頁。

10) 1)の書, 133頁参照。

11) 2)の書, 67頁参照。

12) 同上書, 同頁。

13) Philoktet のについては, 1)の書, 51頁 73頁等, その他多数。

れにもなく、すべてが普遍的な意味に終始するのである。それは、*eidos*=*Wesen* として名詞(本来名詞は *eidos* であるが)に所属するのではなく、イデーの系列に位置づけられている普遍性なのである。そして、これが古代ギリシアの造形芸術と詩作の登場人物にその *Prädikat* としてホーマー (*Poesie*) にも共通なのであり、ヘルダーもこの限りではヴィンケルマンの規定に類比的なのである。

ヘルダーはヴィンケルマンに親近感を抱いて古代ギリシアの芸術観を形成するが、前述したように古代言語学の支配を脱却し、ドイツ本来の個性に立脚し、自らの論述する立場を構築するのであり、その基本は *Gefühl* (感情) に多様な問題を探し求めるのである。著書 *Plastik* の当初で、*Diderot* の盲人の芸術論を引用しながら、感情の問題を多様多彩に展開するのである。先ず、目に見える色彩は、盲人にとって、音響 (*Töne*) として感じられるのであり、*Form* は指(盲人の)によって触れられる感情 (*Form=tastendes Gefühl*) と述べられているのである<sup>14)</sup>。*Sehen* は、遠いのであり、離れている。触覚は、近いのであり、触れているのである。視覚は感覚 (*Gefühl*) によって見るのであり、目は表面 (*Fläche*) に係わり、触覚 (盲人の) は (手の) 指によって、物体 (*Körper*) そのものに触れるのである。カント的に言えば、このように触れることが既に「重さ」に係わる総合的判断に即した次元の問題になるのだろうか。そして、重さはそのまま存在の地平で考察され、ヘルダーの主張する *Gefühl des Seins*<sup>15)</sup> の領域へと問題はとどめなく展開して行くように思われるのである。この盲人の問題は、光と暗闇との関係から、プラトンの *Hö(h)lengleichnis*<sup>16)</sup> の問題にまで言及しているのである。ゲーテもこの有名な比喩には関心を寄せているが、光と闇に関連する色彩論的な関心だけではなく、ファウストにおける諦観の問題でもあるところにヘルダーとは異なるのであるけれども。

ヘルダーにとっては、洞窟の比喩も全面的に感情・感覚 (*Gefühl*) の問題に限定されているのであるが、これはこれで論者の性格・個性を明確に *sensualistisch* な概念にしているのである。そして、ヘルダーの普遍性を求めずにおれない衝動は感覚的なイデーに係わり、視覚さえも感情 (情) 覚によって、ゲーテの場合の形象的 (客観的) な *Intuition* の可能性とは異なり、内的に拡がりを持ち、その拡がり外的な拡がりを持つ遠近法的手法を否定し、*Körper* として視覚に対し表裏の二元性は遠近法においても不可避であるのに、触れる指 (*tastende Finger*) にとっては *Körper* に表裏の問題はなく表裏一体として知覚されるのである。この可能性は自然に対しヘルダー的に自然を超越する可能性を保証するのである。それは芸術論的には模倣説の概念を越える可能性を提供するのである。ゲーテも感情の問題を論ずるとき超自然的な態度を示すのはヘルダーの定める *Gefühl* の原理・原則に沿う、二人の間の微妙な親近性であり、互いに反発しあう要因がありながらも大変な軋轢のなかに阿吽の呼吸のようなものが無意識の内に作用しあうのである (Bd. 12, S. 24 参照)<sup>17)</sup>。そのような *Gefühl* の根底を問うのがヘルダーにとっては、*das Prinzip des Gefühls*<sup>18)</sup> なのである。これがヘルダーの *idealistisch* な *Sensualismus* の根底を支えているのである。

ヘルダーは形式的にはレッシングの詩文学 (ポエジー) と造形芸術に分類するのに倣って両者の在り方を論定するが、内容は全く異なるのである。ホーマーの叙事詩について、レッシングの解釈するミメシス論における *Handlung* はヘルダーにとって *Empfindung* に固有の *Kraft*

14) 1) の書、第八巻、色彩や音調に対する感覚 (*Fühlen*) については 3 頁、*tastendes Gefühl* は 6 頁参照。

15) *Gefühl des Seins* は、14) の書、96 頁、*Ich fühle mich! Ich bin!* 等参照。

16) 14) の書、7 頁。

17) J. W. Goethe: *Werke* (Hamburger Ausgabe) Hamburg 版からの引用は巻数と頁のみ記す。

18) 14) の書、133 頁。

によって展開する継続的運動 (Succession) なのである。このような芸術観をヘルダーは次のように述べている。>Wir wollen das Mittel dieser Wirkung Kraft nennen : und so, wie in der Metaphysik Raum, Zeit und Kraft drei Grundbegriffe sind, . . . ; so wollen wir auch in der Theorie der schönen Wissenschaften und Künste sagen : die Künste, die Werke liefern, wirken im Raume ; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge ; . . . <<sup>19)</sup> 空間芸術としての絵画は Werk (作品) なのであり, 時間芸術としてのポエジーは Energie の概念に所属し, 詩作における Energie は Empfindung として Gefühl の作用なのである。次の引用文はホーマーの詩について述べられている。>Er (Homer) kann also seine Wendung : "es war !" oder "ich will" oder "du sollst" haben—genug, wenn sein melos von Lust und Freude schallet : eine frohe Empfindung ist die Energie, die Muse jedes seiner Gesänge.<<sup>20)</sup> そして, Kraft は Seele に固有なのである。>Die Seele muß nicht das Vehikulum der Kraft, die Worte, sondern die Kraft selbst, den Sinn, empfinden. Erste Art der anschauenden Erkenntniß.<<sup>21)</sup> 感覚, 感情, エネルギー(力原), それに魂と一体化し, 知覚的認識が形成されてくるのである。以上からも明らかであるが, ヘルダーの論点はレッシングのようにポエジーの問題に力点を置いて主張内容は異なるのであり, 造形芸術と言ってもレッシングを絵画論に限定し, 自らはそれを彫刻芸術と鋭く区別するのである<sup>22)</sup>。

ゲーテは「目の人間」と称されるのに相応しく, >ein zwar ungetübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge< (Bd. 12, S. 50) をもつならばどんな素人でも古代の秀れた作品なら完全ではなくとも大きな作用・効果を受けるだろうと前置きした後で, ギリシア芸術における Nachbildung (Nachahmung) にはイデー (視覚的) が潜んでいることをこう語っている。>. . . in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug, das Allgmeinste noch übrig, . . . < 模倣説とは異なる古代の自然性, それはヴィンケルマンの主張で一八世紀のドイツに意識された問題ではあるが, この自然性はゲーテやヘルダーの場合でも Laokoon-Text から理解されるのである。ヴィンケルマンやゲーテにとっても古代ギリシアのエッセンスは自然であった。しかし, 自然は単なる Nachahmung の対象に収まるものではないのである。ヘルダーは意識的にそれを明確にしている。その中心問題が感情の力原論に置かれている。>Die Empfindung darüber ist allemal Natur, und niemals Nachahmung : sie hat nichts Angenehmes mit sich : sie ist kaum der Illusion fähig : sie macht die tragische Bühne zur Pantomime, . . . <<sup>23)</sup> 芸術が模倣の概念を越えるのは, 感動であり, 心理的な情緒の問題が天才の超自然的な行動を可能にするのである。単なる模倣は悲劇の舞台を無表情のパントマイムに退化させ, それが完全になればなるほど劇は散漫になり, 身体の痛みは悲劇の主要なイデーとはなりえないと主張されるのである。従って, 彫像の Laokoon の場合も苦痛は肉体の表現に感情 (魂) の深刻な刻印を記しているのである。ヘルダーにとって彫刻はレッシング的な意味の絵画論とは別にポエジーとしての悲劇文学に共通な感情のエネルギーを秘めていると言えるだろう。この論点でゲーテの場合も, 彫刻芸術・Laokoon 論から得られる思想が, 特に >Iphigenie< の背景等にも精神 (魂) の力原が支配しているに違いないのである。しかし,

19) 1) の書, 137頁。

20) 同上書, 153頁。

21) 同上書, 137頁。

22) 14) の書, 17頁。>Bildnerie—Wahrheit, Malerei—Traum< 等参照。ヘルダーにおける Gemälde と Bildhauer の区別は明らかである。さらに2) の書, 70頁参照。

23) 1) の書, 48頁。

》Iphigenie《の悲劇の回避の問題とゲーテの Laokoon 群像との解釈の間にはもっと考えなければならぬ要因があるに違いない。

ゲーテの《Über Laokoon》(Bd. 12, S. 56) のなかで、作品解釈の Maximen として挙げられる >lebendige, hochorganisierte Naturen<, >Ruhe oder Bewegung<, >Anmut< 等には確かにヘルダーによってその地平の開かれた感情(魂)と力原(エネルギー)の芸術的思想の反映が認められるだろう。ヘルダーの場合と同様に芸術の自然説を謙虚に唱えているが、古代の自然はそれ自体レッシング的な意味の模倣の領域を越えているのである。しかし、Methode としての Nachahmung には生きた自然を捉える前提条件となるだろう。ゲーテには上述の《Laokoon》論やヴィンケルマンに関する著作を取める長大な論集《Propyläen und Umkreis》(6・2, 7~407)<sup>24)</sup>がある。数ある芸術的な関心(テーマ)のなかで、貫く一つの論証の流れを形成しているのが、外ならぬ Laokoon の問題である。単にこの分量の多さを一瞥するだけでその関心の深さの一端を垣間見ることが出来るのではないだろうか。芸術はゲーテにとって特に彫刻のような場合には人体の表現を通して純粋な人間性を論考の対象にするのである。そして、美と芸術との関係は個性の問題を中間に置いて、芸術の美と人間との関係が問われるのである。ゲーテは、美とその根源を考察する必要があるならばと前置きし、こう述べている。>Schönheit kommt von Schein, sie ist ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht gelten, ...<(6・2, 100) と記し、個性的な芸術のみが美しいと呼ばれるに値すると述べ、決定的にこう断定する。>Ohne Charakter gibt es keine Schönheit.<そして、この性格に依拠して古代の特徴のメルクマールが保証されるのである。>Das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfach und Würde, das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.<(6・2, 102) 美が Schein と断定されても、優美としての感情(Gefühl)の圏内で、芸術としての最高目的を達成するのである。この論旨のベクトルは既述の通りヘルダーによって、方向定位されたものであるが、ゲーテでは仮称の美もその象徴論に従って充実しているものであり、ヘルダーの場合はそのアレゴリー的な性格に従って空虚な理論に留まっているのである<sup>25)</sup>。この問題に決着をつけるのは、Aperçu に係わる双方の質の相違に掛かっているだろう。

## I ヘルダーの観念的な感覚(情)論

R. Sommer は、ヘルダーの思想 >Pandynamismus< をデカルトの機械論的な思想に対峙するとして、次のように述べている。>Den kulturhistorischen Gegensatz zu Cartersius bildet Herder mit seinem Pandynamismus, mit seiner Lehre von der Beseeltheit der scheinbar toten und rein mechanischen Natur, welche den philosophischen Hintergrund unserer klassischen Aesthetik bildet.<そして、ヘルダーとデカルトは対角線上で逆向きに対向し、ライプニッツがそのモノドロギーでヘルダーの >Pandynamismus(汎力動論)< とデカルトの >Panmechanismus(汎機械論)< とを結合していると論定されている<sup>26)</sup>。ヘルダーは近代ドイツに成立した美学の哲学的背景を形成すると最大級の賛辞が呈されていることは注目されてしかるべきであると思わ

24) J. W. Goethe: Sämtliche Werke (Hanser) Hanser 版からの引用はアラビア数字で左巻数、右頁で記す。

25) 1) の書、二十二巻、7頁参照。ヘルダーはカントに対し、die reine Vernunft の rein を leer と述べているが、ゲーテに対しては空虚である。

26) R. Sommer: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik (Olms) S. 11.

れる。ドイツ近代美学の内容は古代を研究するに際しても自国の思想家を手本に構成されたことは、ヘルダーにおけるドイツそれ自体の個（主体）性の問題と深く関わっているだろうと思われる。これは E. Cassierer が『Leibniz als das Bindeglied zwischen Descartes und Kant in der Entwicklung des Idealismus seit Plato』<sup>27)</sup>と論ずる大問題と平行して美学の領域に大きな足跡を刻んでいるのである。更に Sommer は W. Dilthey の著作から要点を引き出して、ヘルダーの思想的特徴を確認している。『1769 in der Skizze: Grundsätze der Philosophie ist dann die Verschmelzung des Idealismus von Leibniz mit dem Pantheismus von Shaftesbury vollzogen』<sup>28)</sup> ヘルダーの活躍によって、理想主義及び汎神論とゲーテ時代の文芸思潮的傾向が形成されて行く過程が明らかになる。その際特に注目すべきことは、汎神論がゲーテの場合と異なってスピノザからではなく、Shaftesbury にその根拠を求めていることであるだろう。ゲーテとの間では芸術的な思想の深さに相違が生じるように思われる。ところでヘルダーの感情（力原）論（Pandynamismus）と Idealismus とはどのように係わるのだろうか。カントの弟子<sup>29)</sup>として出発したこの典型的な感覚論者もイデーを求めて止まぬドイツ気質に支配されて、『die Unerkennbarkeit des Dinges an sich』<sup>30)</sup>の問題が先に立ち、自然研究の対象として重量、静止、落下、運動等、それに惰性の法則まで『die negative Seite des Phaenomenalismus』<sup>31)</sup>と考えるをえないのである。これは言わばイデー（中央）の陥没したカルデラ湖の比喩が相応しいようなものである。Sensualismus とは言っても陥没した中央（イデー）を強烈に意識する Platonismus なのである。R. Simon はヘルダーの Gedächtnisbegriff を論じてこれを『Sensualistischer Platonismus: Gedächtnis und Selbstreflexion』という見出しで様々な考察を開始するのである<sup>32)</sup>。この場合 Gedächtnis はプラトンの Anamnesis 論に対応して用いられているのであるが、上記の Selbstreflexion の言葉に着目すれば明らかなように思考作用から論旨（ロゴス）を導く根源を問うのである。Simon は次のように述べている。『Ohne Gedächtnis hätte das Denken kein Kontinuum und bestände nur in punktellen Akten. Erst das Erinnern von stets schon Gedachtem sichert dem gegenwärtigen Denken seine Synthesisfunktion』<sup>33)</sup>古代の思想のように現象（感覚）を越えた彼方から、誕生の際に忘却した真理を想起するのに合わせ、イデー（彼方の真理）が陥没したカルデラ湖に感覚的な地上のデータを集積し、それを宝蔵（Tesaurus）と呼んで、発想や着想がその源から引き出されて、思考のロゴス的な作用が完成するのである。プラトンの Vorwelt に対し、ヘルダーは我々が経験を追跡しようとするれば、魂は自己（魂自体）から何かを紡ぎだしたり、認識などするのではなく、魂にその Weltall が内外から流入する様を目撃するのであると前置きし、こう記している。『Aus dem Platonischen Reiche der Vorwelt kommt ihr (Seele) nichts wieder: sie hat sich auch selbst nicht auf den Platz gesetzt, wo sie stehet; weiß selbst nicht, wie sie dahin kam?』<sup>34)</sup>でもそれを認めると善の問題はどうなるのかは、別次元であり、そこに実践理性批判におけるカントの苦悩（プラトンとの闘争）がある。

27) W. Kabitz: Der junge Leibniz (Olms) S. 1.

28) 26の書, 304頁。

29) Kant' Schriften 28・2, 2 (Gruyter) アカデミー版, 1354頁参照。『Herder versuche—in der Metacritik (1798) —den neuen Kant durch den alten zu widerlegen, ...』と記されている。

30) 26) の書, 303頁。

31) 同上書, 同頁。

32) 5) の書, 26頁。

33) 同上書, 12頁。

34) 14) の書, 194頁。

しかし、それは別にして、ヘルダーが次のように述べているのは、上述の内容を理解するのに役立つように思われる。>... hätte er (ein einzelner Mensch) Muths genug, in den tiefen Abgrund Platonischer Erinnerung hinein zu schauen, und sich nichts zu verschweigen: ...<sup>35)</sup> しかし、これは究極の次元で考察されているのであり、ゲーテのファウスト第二部における Mitterszene のプラトン解釈の問題とされる場面にあやかりたいと考える。R. Simon の場合はもっと卑近な例で問題にしているのである。

感覚（感情）の圏内の問題から学問（真理）も芸術（美）もその考察の対象を引き出すヘルダー自身の言葉で説明すれば、>eine rechte Phänomenologie des Schönen und Wahren<sup>36)</sup> の思想が、視覚や聴覚の特質（Prinzip des Gefühls）を明らかにするのである。視覚には（表）面、形象（Bilder）や形態（Figuren）が所属し、物（身）体やその形式（Formen）は Gefühl（感覚・感情・触覚）に依存するとされる。しかし、「美の現象学」の言語表現は光学の法則が前面にでるけれども、ヘルダーにとっては、聴覚に依拠する音楽も同時に論じられ、>eine Theorie der Musik aus dem Geschmacke<sup>37)</sup> が、美の現象学の奥深さを表しているのである。それは、総合的に人間の存在（感情・感覚をもつ Körper）に固有の能力なのである。従って、この現象学は人間の身体に可能な芸術・思想の事象を明らかにするのである。もっとも、ヘルダー自身が断っているように理路整然と確立された学説ではないにしても、ヘルダーは人間の身体の各部分を、目（視覚）ならどのような働きをするか、頭の知能作用はどうか、胸（像）はどうか、どのような鼻が高貴なのか、ギリシア人は髪をどう表現したか、その他、このように芸術表現の対象としてどう扱われるか、それだけでなく人間の部分としてどのような役目を負って活動しているか<sup>38)</sup>、これらの多彩な問題を多様に論じているので、自らそう主張しているわけではないにしても、上述の「美の現象学」の表現に倣って、Phänomenologie des Geistes の例もあるように、>Phänomenologie des (menschlichen) Körpers（身体の現象学）<sup>39)</sup> と呼ぶことは出来ないだろうか。このような名称の下にその多様な感覚・知覚の実際を包括的に論証してみたいのである。そのためには、人間（存在）の位置づけが問題になるだろう。ヘルダーは既に注34) で言及したようにプラトンの Vorwelt の次元から次のように述べていたのである。>Sie (Seele) hat sich auch selbst nicht auf den Platz gesetzt, wo sie stehet; weiß selbst nicht, wie sie dahin kam?<これが誕生の際の忘却であるが、魂が知っているのは「この場所 (Ort = Topos)」<sup>39)</sup>のみであり、魂自ら創造する Universum の鏡と自己の全知全能におけるポジティブな力の飛翔についてはなにも知らないのである。魂が自己を定立し、自己の方位を決定するトポス (Ort) は、空間的の拡がりをもたないのである。前述の Gefühl の問題は魂の力原をうけて人間の身体 (Körper) の可能性を根拠づけるのである。

ここから身体 (Körper = Topos) を中心にしてその周囲を取り巻いて空間的に前後左右上下、時間的に後先と構成され、魂の力としての感情と根源的に一体であり、それが人間としての身体を形成しているのである。Anamnesis 論から構築されるこの Topos の問題はマクロコスモスに対応するミクロコスモスという単純な思想的構成ではない。しかし、これはいわば人間の身体 (存在) の一次的な現象であるだろう。この身体が二次的に被る外界からの刺激 (Affekt) によって、例えば Laokoon の苦悩の場合のように芸術的な事象が考察の対象になってくるので

35) 同上書, 181頁。

36) 同上書, 11頁。

37) 同上書, 同頁。

38) 14) の書, 69頁等参照。

39) O. Liebmann: Zur Analyse der Wirklichkeit (Straßburg) 51頁等参照。

ある。そして、言葉の芸術ポエジーも彫刻の例と同様に存在の実質性を表出する芸術としてその構造が形而上学的なのである。>Wir wollen das Mittel dieser Wirkung (Poesie) Kraft nennen: und so, wie in der Metaphysik Raum, Zeit und Kraft drei Grundbegriffe sind, ...<<sup>40)</sup>ポエジーの内的構造は彫刻芸術と同じく、人体の構造に最も近いのである。これはヘルダー的な内(芸術)外(Körper)が一体化している思想に基づいているのである。ポエジーにおける空間、時間と力はそれぞれ身体における三つの感覚の、視覚、聴覚と感情(Gefühl)に対応しているものであり、それらが >drei Sinne für drei Gattungen der Schönheit<とされるのである<sup>41)</sup>。次の引用部文の内容はこの主張の有力な手掛かりになるだろう。>Das Leben eines Autors ist der beste Commentar seiner Schriften, wenn er nehmlich treu und mit sich selbst Eins ist, ...<<sup>42)</sup>そして、芸術観に感情・力の概念が組み込まれているところに、レッシングの絵画の空間芸術論とポエジーの時間芸術論と異なるところであり、またヘルダーはこの持論で積極的にレッシングを批判しているのである。ヘルダーの力の概念には、カントの弟子としての近代的な思想の洗練を受けていると言えるだろう。

そして、身体を各部分において解釈するのがヘルダーの芸術論なのである。例えば哲学者の表出には、頭部や胸像が用いられ、この部分は人体にあって最も高貴なのである<sup>43)</sup>。だが、ソクラテスについてはアレゴリー的な彫像を暗示してなにか無気味な様子を伝えようとしているのはどうしてなのだろうか<sup>44)</sup>。人体の各部分が細かく解釈されているところをヘルダー全集第八巻の >Plastik< から引用すると、先ず次のような文章が目につく。>Das Griechische Profil ist so berühmt, daß ich mich scheue, davon zu reden. Jeder Connoisseur weiß, daß es der gerade Schnitt von Stirn zu Nase sei, der, weil er Griechisch ist, wohl sehr schön seyn müße.<<sup>45)</sup>額から鼻までこの部分は顔(頭部)でも主要な知的な印象を表しているものであり、他の民族よりは一段と強調される場所であるだろう。引用文の後で、美しさの原因(Ursache der Schönheit)は自然の生命のなかにある必然性を述べ、最も存在感を誇示すると思われる鼻について >mit ihrer Wurzel tief unter die Stirn gebogen<とその形状を述べ、人間は外界に依存しないでは生存できない存在であるが、その生命の呼吸作用によって魂に通じ云々と可成複雑なことを示し、次の引用文を迎えるのである。>Wer fühlt nicht Gegentheils die unzerstückte Form, und daß so fort unter der Stirn das ganze übrige Gesicht Erhabenheit, Runde, großen Blick und vestere Cälatur erhalte, wenn dieser Bug der Nase kein Grabensprung ist?<上述の哲学者の彫像における高貴さの表現もここから理解できるだろう。顔の表現は、神が自らの姿に合わせて人間を創造した事象により、ジュノーの鼻には >das Thronmäßige einer Junonischen Nase<とか、アポロの鼻には >das unendlich Freie, Vor sich sehende, Hinduftende einer Nase des Apollo<と、それぞれの特徴を引き出しているのである。次に目の存在の解釈に移る。>Die Augen betrachte ich hier nur tastbar als Gläser der Seele und Brunnen des Lichts und Lebens.<<sup>46)</sup>目は光の外に魂と生命の象徴として理解され、盲目な感情さえも目(視覚)に固有の >ihre schöngeschliffene Form nebst Schnitt und Größe<に関心があるのであ

40) 1)の書, 137頁。

41) 14)の書, 15頁。

42) 同上書, 208頁。

43) 同上書, 20頁, 53頁等参照。

44) 1)の書の扉。

45) 14)の書, 48頁。

46) 同上書, 49頁。



る。そして、耳（聴覚）についてはこう述べられる。>Den edlen, tiefen, verborgenen Sinn des Gehörs hat die Natur Seitwärts gesetzt und halb verborgen; der Mensch sollte nicht mit dem Antlitz für andere, sondern mit dem Ohre für sich hören.< 視覚は目が正面を見据えて他人のためにあるが、耳は頭部の側面にあつて自分のために聴くのであるという。これは上述の、Anamnesis 論から構築される Körper=Topos（それは「拡がり」をもたない）の問題である。この辺は観察の細かい神経のゆきとどいた表現になっている。また、聴覚に >edel < の形容詞がついているが、これは視覚にも同様の修飾が可能なのであつて、聴覚と視覚に固有の音楽と造形芸術の属性が edel なのである。こう解釈するところに、ヴィンケルマンの古代ギリシアの芸術観が余韻を響かせている。さらに解釈は顔の下部に及ぶ。>Jedermann weiß, wie viel die Oberlippe über Geschmack, Neigung, Lust- und Liebesart eines Menschen entscheide: ...<<sup>47)</sup> 続いて顔の下部は誇りや怒り等、感情の意味を込めて解釈され、下唇から顎にかけては、>die Wurzel der Sinnlichkeit im Menschen< と考えられている。更に身体他の部分も解釈され、例えば額には Gesinnung があり、胸は高貴な内蔵を隠し持つとされ、次のように述べられている。>Ein Mensch von freier Brust wird in aller Welt für frei und edel gehalten: ...<<sup>48)</sup> また、ヴィンケルマンに言及し、彼がギリシア人のために書くのではないので多くは語れないと嘆く問題をヘルダーは慎重に語っている。その内容は古代ギリシアと哲学者の高貴さが胸の部分にあると同様に腹も >Sitz der Begierden<<sup>49)</sup> として高貴な意味をもつのである。これは魂が身体を養う次元の問題に係わり、生命の維持装置（人間現存在）の尊厳と解釈されてしかるべきである。この装置に基づいて、上位の顔に知情意の解釈が現象的に展開されているのである。ヘルダーの記述は、顔の部分について圧倒的に多いのであるが、それは顔が知情意の表情豊かな部分であるからであり、そして、これは Physiognomie (als Phänomenologie des Gesichtes) の思想に基づいている。背中、手と足についても、一言しているが、ギリシア人達はこれらの部分に最大の美を知っており、造形したと考え、バッカスの首筋、ヴィーナスの >Rücken der Taube<<sup>50)</sup> と述べるに留まっている。

しかし、知的な対象なら顔に集中するが、その知（頭）の美的対象にはむしろ身体他の部分が適切なものかもしれない。そして、頭（知・理性・感情）のみが人体なら他の部分を対象にし、さらにそれが周囲・環境、世界、宇宙、これらと向き合う（主客として位置が異なる）、一種の Topos 論の可能性をもっているところに、その優位性があるだろう。芸術活動はこの Topos 論から、位相的に対象と向き合う知情意から、人間存在にとって二次的に、しかも人間存在と同根源的に発生しているのである。Laokoon 群像の芸術は、宇宙（神々）との、向き合いの、Topos 論として、苦悩 (Leidenschaft) する運命の姿を表現しているのである。そして、Laokoon は人間存在の重さとその表現に深く係わりあうのである。

ヘルダーにとって《Plastik》は、ヴィンケルマンとレッシングの著作を読んで心酔し、自らはギリシア芸術に独自の見解を見だし、個性的でよりドイツ的な理論を展開しているのである。しかし、そのような芸術思想性の方向性を決定したのは、初期研究の《Kritische Wälder》において、レッシングを批判的に理解して、アレゴリー的な退化した絵画論とは異なる Laokoon 群像における彫刻芸術の問題である。それは、ホーマーの作品（ポエジー）と同列に置かれ<sup>51)</sup>、人

47) 同上書、50頁。

48) 同上書、51頁。

49) 同上書、53頁。

50) 同上書、同頁。

51) 1) の書、11頁等参照。

間の真の存在へと感情 (Gefühl) の領域から肉薄するのである。人間の真の存在とは先に検討したプラトンの Anamnesis 論の次元から、彼独自の Sensualismus (魂) の地平を通して、成立 (実存) するような形而上学的在り方をすると考えることが可能である。このいわば一次的な存在が、苦悩を通して別な次元に係わるとき、(造形) 芸術の地平が二次的に開示されると主張することが出来るだろう。そのような実質性を、彫刻はポエジーと共有するのである<sup>52)</sup>。従って、Laokoon 群像は、ホーマーの芸術 (詩作) とともに »Kritische Wälder« で、特に苦悩する Philoktet の問題と同列に扱われ、それも ヴィンケルマンの文章を引き合いにだして、Leidenschaft とその苦悩の絶叫との関連で、その苦痛の叫びを抑制する問題が、>edel< の次元 (概念) で検証されるのである。>Laokoon leidet, aber er leidet, wie des Sophokles Philoktetes: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.<<sup>53)</sup> そして、ここでソフォクレスがホーマーと同等に比較され、造形芸術とポエジーの同次元への主張が昂じて、ソフォクレスには劇作「失われた Laokoon」が存在したはずだと主張までするのである。しかし、これには興味の尽きない問題があると思われる。芸術作品のジャンルによって扱う対象に区別 (カテゴリー) は存在しないのであろうか。論者の主張に従えば、逆に精神的な苦悩で内省的に表現する Philoktet の彫像も存在するはずである。しかし、ギリシア悲劇において運命は人 (間) 体という一次存在に二次な表現作用が関連し、ヴィンケルマンの主張した高貴さがギリシア芸術に所属するのである。それが近代ドイツにおいても芸術論の二次的特徴 (メルクマール) となる。同じように、単純さも偉大さも厳肅さも。その二次的特徴の発見が研究の仕事であるが、逆に言えば、形而上学的に一次的な物自体に所属する問題は解 (釈) 決が不可能なのである。しかし、それは、その不可能さを意識の対象におく (reflektieren) ことであり、感覚・感情のサイドに論拠を構えてもプラトンの Vorwelt の次元に触手を伸ばさないとおれないドイツ人のさがのようなものが、その関係を断ち切れないのである。だが、そのような意識があつてのみ、高貴さ、単純さ、厳肅さ、偉大さが、拡がりももたない深さの次元を保証しているのである。ここにもヘルダーの世界を晦渋にし、幻惑する要因が潜んでるのである。

Laokoon 群像が問題になるとき、表現対象を群れにすることはヘルダーにとって、>Jede Bildsäule ist Eins und Einganzes: Jede steht für sich allein da.<<sup>54)</sup> という原則に即して考察しなければならないのである。これは悲劇の主人公のケースに重ねてみれば明らかなように、集中される中心にのみ表現の重さが置かれるのと同じである。集合をなすことは主人公の重さを分散してしまうのであり、表現によって人間存在を重くすることを妨げるのであり、彫刻芸術には適合しないで、むしろ絵画芸術にこそこの表現手法が適うのであることなどを説いた後で、論者は次のように述べている。>Daher mußten Laokoons Kinder so klein seyn, ob sie wohl Männer waren: nicht, wie Hogarth meint, seiner Schönheitslinie wegen, ...<<sup>55)</sup> 子供たちはもう成人しているので、身長体格も父親と同等の大きさで表現されて然るべきなのに、そのようなリアリズムの原則に従うのではなく、それに、ひとり主人公のみが大きく彫刻されるのは審美的観点において実行されたのではない。このような変更は論者の主張する芸術観に従って、人間の一次存在が運命によって発生する二次的な修正 (Modifikation) ・芸術作用に

52) 造形芸術とポエジーの類似性については、22) の注を参照。

53) 1) の書、13頁。失われた Laokoon は同書67頁。

54) 14) の書、85頁。

55) 同上書、同頁。さらに2) の書、71頁参照。

よって Laokoon 群像が制作されたと考えることが出来る。前述の Phänomenologie des Körpers の問題は、彫刻の原則によって、人間存在が現象学的に修正され多様に変容することを意味している。そして、これも真理に対する Topos=Ort の、視覚・感覚に対して、拡がりを持たない次元の変容・修正 (Modifikation) に他ならないのである。ここではまた、Leibniz への関心も係わり、モナドの概念もこの思想の根底を支えているのである<sup>56)</sup>。また、この神官の彫像に対する衣装の問題が考察の対象になり、衣装を着けて神官の姿がレアリズムの日常生活のそれであろうけれども、もしそのような状態をそのまま彫刻すれば、未曾有の運命の悲慘に襲われる人間存在の厳粛さを表現出来るだろうか。人間が裸体であればこそ、運命の巨大な存在に立ち向かうことが出来るのである。一方、衣装にもそれなりの意味があるのであって、人間存在の問題 (芸術表現) に対し、それは Zustand とされ、人間の属性であり、一次的人間存在が物自体と同様に認識・理解の対象を越えているので、その属性及びその問題定立、述語関連の次元で多様に考察可能なのである<sup>57)</sup>。つまり、それも「身体現象学」に積極的に係わるのである。哲学者なら、胸像や頭部の彫刻がその属性を表現するが、人間はそれだけで十分ではない。その点、Laokoon は、知力=理性に限定されることなく、体全体で、知情意のすべてを賭けて、なお崩れず edel な精神を表現しているのである。

## II ゲーテの感性的 (sensualisch) Idealismus

W. Rehm は『Griechentum und Goethezeit』のなかで、ゲーテには『Sehnsucht und Fülle』、ヘルダーには『Aufgabe und Maß』というタイトルでそれぞれの問題を論述している。アレゴリー的な芸術・思想の立場で後者はドイツの個性を発見し、これを定着させるべき課題 (空虚) を負うのであるが、前者にその課題の実現 (Fülle) を期待し、前者はその象徴的な立場で先輩の要望に応えるのである<sup>58)</sup>。ゲーテ自ら語るところによると象徴とアレゴリーの関係は自分とシラーとの関係であるとされている (Bd. 12, S. 471)。しかし、個別のなかに普遍を求めるのに対し、普遍のなかに個別の例を探す関係は、ゲーテとヘルダーの間では、空虚と充実との関連で同じように規定出来るのではないだろうか。シラーの観念的な空白さに対し、ヘルダーの北方的な性格思考で、霧に包まれたような雰囲気の記事は、感情は Urteil (判断) をしないという曖昧さと相俟って、理性による抑制の効かない姿勢に密着しているのである。ヘルダーはその幻想的で、dunkel なアレゴリー的思考の手法に災いされて、欺かない感覚と欺く判断との間で幻想が生じ、その欺く判断の幻想を自ら厳しく制限したゲーテの立場とは異なり、(造形) 芸術を述語化 (規定) することができなかった。ゲーテはその芸術を、模倣とマニエーアと様式の三段階に規定し、客観的な理論の成果をあげることが出来たのである (Bd. 12, S. 30 以下参照)。ゲーテはヘルダーに対してもシラーの場合と同様に、その対極の位置にあり、象徴的充実を以て、ゲーテ時代に自らの存在の館を構えるのである。そのような充実の思想をゲーテの Aperçu の概念から突き止めることが出来るように思われる。W. Schadewaldt は、『Goestudien』(その副題が『Natur und Altertum』というのであるが) のなかで、次のように述べている。『Der ganze Ton, in dem er spricht, ist von dem Ton, in dem, bei bestehenden Unterschieden, der

56) 同上書, 178頁。

57) 1) の書, 111頁, 14) の書, 20頁及び89頁等参照。

58) 4) の書, ヘルダーについては84頁以下, ゲーテについては114頁以下。

mittlere und späte Herder, Schiller wie Humboldt und auch Schlegel schreiben, aus dem Grund verschieden: handgreiflicher, fester, sachlicher, ... Sein Aperçu ist rund heraus gesagt und schlagend.<sup>59)</sup> 同じ述(術)語のAperçuでもヘルダーの場合はこうである。>Daß Herder Poesie und Gedächtnis identifiziere, findet sich zuweilen als Aperçu, und daß die Schöpfungshieroglyphe eine mnemonische Figur sei, wird in den Spezialuntersuchungen regelmäßig erwähnt.<sup>60)</sup> ここで述べられるAperçuは他の概念との関係で考察されている。それ自体ゲーテの場合のように、自律した内容を持たないのであり、空虚な論理的述語として、感性を中心にしそこから充実が湧いてくるゲーテのAperçuとは次元の異なる問題である。アレゴリーはあくまでも Methode(手法)であり、ゲーテ的には Manier の段階に留まるのである。ヘルダーも理解しているのであるが、充実(完全性はここから実証される)はギリシア芸術の特質を表しているのである。絵画に対してもゲーテはヘルダーと異なる見解に論点を置いている。その一つが遠近法の問題である。これは盲人には理解できない次元の述(術)語である。>Perspektivische Gesetze: die mit so großem Sinn als Richtigkeit die Welt auf das Auge des Menschen und seinen Standpunkt beziehen und dadurch möglich machen, ... (Bd. 12, S. 477) 遠近法はAperçuの次元から考察されるべき問題であり、Augenmenschとしてのゲーテにして始めて主張できる。ヘルダーのアレゴリーの空虚な理解・解釈とは違う芸術観で検証されなければならない絵画技法である。対象が入り乱れて收拾不可能と思われるような場合の芸術表現において、ヘルダーなら gruppieren を避けて彫刻の充実を求める思想とは異なり、積極的に絵画技法における遠近法を駆使して、多様な対象を一度に纏めあげ、ein reines ruhiges Bild を完成することが出来るのである。Bild は実際の絵であるが、象徴の意味でもあり、Stil の規定における「見える限りでの」事物の本質を表してもいるのである。しかし、ゲーテは一面的ではなく、遠近法が視覚に対しても成立しない場合のこともを洞察しているのである。>Im Dombild erscheint keine Perspektive, weil der reine Goldgrund alles abschließt. (Bd. 12, S. 157) ゲーテはその Laokoon 論で、この群像の情景には牧歌の筋書きでも理解できるだろうと述べているが、これなどは Laokoon-Mythos(物語)が一幅の絵であっても表現された大らかな内容にはなんら失うものはないであろう(Bd. 12, S. 59 参照)。また、次のようにな見解もある。>Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe, ... (Bd. 12, S. 49) それでありながら、ゲーテの芸術論は複雑多様である。>Der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler, ... (Bd. 12, S. 49) さしずめヘルダーならこんな場合あらゆる造形芸術は絵画ではなくて、彫刻であると考えよう。絵画はヘルダー的に見ても複数の対象を扱うことが出来るのであるが、前者ではそれらが視覚に対し内的に総合されるのである。後者では内的な知覚の対象になるのは単独の個別化した彫刻の場合なのである。ゲーテにとって、充実(完全性はここから実証される)は完成であり、直観(見覚)の完成(Kunst)である。人は知っているものを始めて見るのであるから、近視の人でも一度見て、側から離れる場合の方が、正常な視力の人が始めて近付いて見る対象よりも、より良く見ると書いた後で、次のように述べている。>... , weil ihm (demjenigen, der ein kurzes Gesicht hat) das geistige Gesicht nunmehr zu Hülfe kommt, so liegt eigentlich in der Kenntnis die Vollendung des Anschauens. (Bd. 12, S. 43) 直観の完成は知識(経験に係わるイデー)に所属する充実であり(これはヘルダーがプ

59) W. Schadewaldt: Goesthestudien (Artemis) S. 89.

60) 5)の書, XXII頁。

ラトンの Anamnesis 論に合わせて構築した Gedächtnis 論に類似の意味を持つと考えることが出来るだろう)、その内容は様式 (Kunst) で規定した「見える限りでの」事物の本質、存在の根拠に係るのである。>Die bildende Kunst ist auf das Sichtbare angewiesen, auf die äußere Erscheinung des Natürlichen.<(Bd. 12, S. 476) とも主張される。ゲーテは視覚が例え近視であっても目の機能に係りそれに信頼を置き、精神的な視覚の機能があると言い、それはヘルダーが、盲人に彫像の存在を触れる指の「触覚・感情」に係るのとは対照的である。目で見えたものが、知識・認識に存在する知的、理性的な存在 (イデー) を視覚の完成によって真理になり、それは充実であり、根源であり、存在の証しである。しかし、ヘルダーには、「見えない (unsichtbar) Laokoon」という問題意識さえ可能である<sup>61)</sup>。ゲーテは造形芸術を制作 (創造) 者の側から見ているのでもあり、ヘルダーは鑑賞者の側から述べているのでもある。しかし、逆の関係もまた成立し、ゲーテのように鑑賞し、ヘルダーのように創作することもありうるのであるが。しかし、ヘルダーの場合詩作の主人公の問題はどのようなのだろうか。ただ、ゲーテの透徹した視線は冷たく静かで、ヘルダーの触覚は熱く魂の鼓動が大理石の表現素材のなかにも貫き通り鳴り響いているように思われる。不完全であるがゆえに、ひたすらで一途な後者の姿勢には前者には感じられない親しさやいじらしさがあるのではないだろうか。ゲーテでは、その固有の類い希な視線が情熱の熱さを停止させて、止揚された完成がゲーテの Idealismus (Reich der Goethezeit) への扉を開くのである。そして、この感性をゲーテはヴィンケルマンと共有し、プラトンのイデーの次元からアポロ的明澄さと存在感を前者は理論ではなくて、芸術作品 (充実=完成) をもってこの時代の中央に位置し、後者は明澄な理論をもってその時代の到来を予告したのである。

ヘルダーにおける彫刻とポエジーの親近性と同類の問題意識が、それほどはっきり主張されている訳ではないがゲーテにも存在するのである。>Daß die bildende Kunst in der Ilias auf einer hohen Stufe erscheint, möchte wohl ein Argument für die Modernität des Gedichtes abgeben.<(Bd. 12, S. 483) また、ゲーテは Plastik についてこう述べている。>Plastik wirkt eigentlich nur auf ihrer höchsten Stufe; ...<(Bd. 12, S. 475) 最高の段階というのは、例えば悲劇におけるクライマックス (最高の瞬間) を選択してこれを表現するような緊迫感に満たされているのではないだろうか。Laokoon 群像の例を取れば、悲劇の大団円が手に取るように明らかではないだろうか。そして、彫刻は悲劇を背景に考えると静的な空間芸術というよりは、瞬間 (時間のエッセンス) に開示される人間の厳粛な存在の瞬間ではないだろうか。そして、彫像は Laokoon の苦悩と同時性であり、この神官は彫像と共に永遠である。こう考えてくるとヘルダーのように、彫刻が絵画と異なり、選択された表現対象 (主人公) がひとり強調される造形芸術観がこの場合相応しいように思われる。鑑賞者は見ることにより作品からエネルギーをもらう。それが輻射現象のように魂へじかに作用する芸術の効果 (Wirkung) に外ならない。その最も激しいのが悲劇のドラマにおいてである。

ゲーテとシラーの間には一種の完結した関係があるのに、ヘルダーとの間ではゲーテの関心に未完結のまま置き去りにされた問題が残されているように思われる。それはこの特異な思想家に完結性が先天的に拒まれていた宿命のようなものを感じるが、顧みれば若年のころからゲーテは後者にその関係を、レッシングは勿論、ヴィンケルマンとの理論的交渉とも違う、直接交際の人間的な深さと蟠りが入り乱れて解きほぐし難くしているようである。しかし、ヘルダーの問題設定に従ってその方向性を踏襲したゲーテの個性の問題には若き日の決意と芸術の出

61) 14) の書, 130参照頁。

発があった。>Das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfachheit und Würde, das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.<(Bd. 12, S. 77)その後を受けたヴィンケルマンの影響も優美の問題でなおヘルダーの論調が痕跡を残している。高らかに疾風怒濤の到来を歌い上げる気迫の言葉はこうである。>Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst.<(Bd. 12, S. 13.)芸術は人間の活動精神と同じであり、人間の形成能力(自然)が人間の存在を確実にするのである。ここには恐らくヘルダーの、その後展開する大規模な Anthropologie の可能性も横たわっているだろう。その漲るような青春の情熱が一気に高揚するのが、戯曲『Götz von Berlichingen』においてであることは言うまでもない。ヘルダーの鼓舞を受け、シェークスピアの演劇に熱中し、そのドラマ手法で一気に三統一の法則を打破する。しかし、ゲーテにとって文芸事情は複雑であり、この方向をとって市民自由劇に邁進することはしなかった。そこに登場するのが、Iphigenie と Tasso の、古典形式の劇作である。そして、三統一の復活である。この手法こそひとり主人公に集中する表現の激しさを的確に捉えて、瞬間に爆発させるのに相応しい技術である。それは Laokoon 群像に選定された表現のクライマックスが、古代ギリシアの舞台に完成した三統一の法則に適う現象でもある。その点で、ヘルダーが強調するように、舞台芸術と彫刻術との類似性を主張することはゲーテにとってもそう異存はないものと思われる。

『Iphigenie auf Tauris』は Lesedrama とも Seelendram とも言われている。それはレッシングの規定する戯曲とはミメーシスによって表現される詩作品である。しかし、『Iphigenie』では、レッシングによって Handlung (Bd. 5, S. 410 参照)とドイツ語訳されたミメーシスが、Kulisse (書割)の背後でもう既に終了して、その後でいよいよ演芸が開始するのである。従って、書割の背後の場面が、本来のミメーシス (real) なのである。ゲーテの場合この real な場面を省略することが、戯曲『イフィゲーニエ』に ideal な雰囲気醸成する手法になっているのである。この場合、ideal に場面設定された演劇はミメーシスによって展開するのは異なるカテゴリーに所属し、ここに内面化された魂のドラマの地平が開示されるのである。魂の場面が、読み(ロゴス)の次元で、魂と言葉本来の意味と内容とが人間存在の奥深い問題をギリシア悲劇の舞台を借りて表現するのである。外的 Handlung が完了した後に始まる劇は、形式的に既述の造形芸術的表現手法と共通(類似)の関係にあることは明らかであるだろう。このことは逆に論旨を一步進めて、造形芸術は演劇が終了した後に完成する芸術であり、その表現した瞬間は終了した演劇のすべてを意味内容的に包括していると主張することが出来るだろう。これはゲーテの瞬間の概念にも時間論的に適うのである。Laokoon 群像の前で、鑑賞者がソフォクレスの失われた Laokoon 劇作が存在しただろうと推測するヘルダーの心境がよく理解できるように思われる。確かにこの群像の前では、もう既に一つの演劇が終了している。この終了したミメーシス(現実)の背後、即ち同群像には ideal な表現状況を醸成する要因が、このような推論によっても明らかにされるのである。

クライマックスを迎え、大団円で碎け散る運命の表現を高める手法として三統一の法則は現実性を無視した古代貴族社会の遺物的、無用の長物などではなくて、その手法を積極的に評価し、むしろ単調平凡な現実 (Realismus) を越える ideal な問題を表現するのに相応しい手段であると解釈するのである。その Idealismus は Phantasie からは厳しく区別され、感覚を欺くのは判断であり (Bd. 12, S. 406 参照)、欺かない感覚に徹し、南方の形式豊かな (formenreich) 古典ギリシアの ideal なものを求め、幻想を断固として排斥し、ゲーテは詩人としてのタッソーに政治家アントニオの生き方を示し、我が侷な幻想三昧を許すことはなかったのである。市民・

民衆劇『ゲッツ』で破綻した三統一の法則はその後ゲーテによって見直され、理想主義的な思想の追求に地平を提供した『イフィゲーニエ』と『タッソー』ではこの手法が生命を吹き込まれ、現実のミメーシスが舞台裏で終了した後に、Idealismusの世界を芸術的に実現するのである。この技法がヘルダー的に考えて造形芸術に相応しいとされるのは、既述の通りであるが、W. Rehmの次の文はLaokoon群像とIphigenieの高貴な精神の共通性を推量している。>Ohne ihn (Winckelmann) und seinen begeisternden Hinweis auf die adlig-vollkommenen Menschen der griechischen Kunst, ohne sein Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe wäre die Iphigenie nicht möglich gewesen.<<sup>62)</sup> IphigenieにもLaokoonにも>eine edele Einfalt und eine stille Größe<の背景に控えているドイツ一八世紀のIdealismusの同じ精神が、ヴィンケルマンの芸術論とゲーテの詩作・芸術の実作品とを結び付けているのである。edelもeinfältigもstillもgroßもみな同じようにゲーテ時代のIdealismusの別称であり、同根源のAttributeにして、時代規定を可能にするPrädikateでもある。この均整のとれた理論・思想構成には「見える限りでの」芸術の対象であればこそカントならregulativであるとせざるうねない問題領域を越えて、ゲーテは詩作・芸術に普遍的世界(宇宙)を構成するのである。ゲーテはこのIdealismusのピークを外ならぬ>Iphigenie<で達成したのである。E. Staigerは、そのような背景について、極限に達した理想の境地は二度と繰り返されることはなく、次作の『タッソー』では早くもこの構図が崩れるのであるということ述べている<sup>63)</sup>。

ゲーテの理想主義は、戯曲『イフィゲーニエ』で、悲劇を回避したことである。「呪われた程人間的」と作者によって断言されたこの作品のテーマは、文学と実生活の間に超越(亀裂)を承認しなかったゲーテの姿を如実に物語っている。その点、Laokoön群像の解釈で、ゲーテは悲劇からの安易な脱出を認めていない。>Der jüngste Sohn wird entweder von der umwindenden Schlange erstrickt oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hilflosen Zustande noch gebissen. ... Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an andern Stellen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß und die ersten Bisse für den Zuschauer entweder verlorengehen oder, wenn sie angezeigt werden sollten, ekelhaft sein würden; oder die Schlange kann auch sich umwenden und den ältesten Sohn anfallen, dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Teilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung.<(Bd. 12, S. 64) 引用は長文になり過ぎたけれど重要な部分なので、じっくり検討する必要がある。ゲーテにとって、この群像の表現は、悲(惨)劇からの脱出(悲惨さの回避)などではなく、回避不可能なgrausamな場面(恐怖)の提示なのである。しかし、ギリシア悲劇はこの場面を最大限演出したのである。そして、造形芸術はそのような瞬間を選択してその表現の対象を追究したのである。>Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen.<(Bd. 12, S. 65) しかし、ここでゲーテは造形芸術と悲劇の異なる点をきっぱりと明言している。両者は異なるのであり、悲劇ではアリストテレス及びレッシングが主張するように>Furcht und Mitleiden<が問題なのであり、それが造形芸術では>Schrecken<なのであり、同情を伴わない点、より古代的であり、妥協のないより厳しい現実を示しているで

62) 4)の書, 127頁。

63) E. Staiger: Goethe (Atlantis) I, S. 389 参照。

あろうと思われる。この pathetisch な Schrecken の心理的な情念にもカタルシス作用があつて、悲劇の効用を果たしているであろう。そして、問題はこの脱出不可能な次元から絶対的に人間の高貴な威厳さが顕示されることである。この見解はやはりヘルダーの造形芸術と悲劇の類似性に対する考察を越えているのではないだろうか。けだし、Laokoon の苦悩はタッソーを締め付ける感情・情念（大蛇）を表し、その振る舞いは劇の終末でギリシア人のように edel であるのだろうか。オレストの運命（大蛇）に迫いすがられる姿にもこの問題を問えるのだろうか。イフィゲーニエの毅然とした姿勢に高貴な心構えを見いだすとき、ゲーテの純粹に人間的な観念 (Idealismus) は詩作品の戯曲『イフィゲーニエ』に固有なのである。しかし、Hamburg 版の注にもあるように、これは古代ギリシアには通用しない観念的な傾向を持ち、理想を追求して止まないプラトンの登場人物にも、例えばソクラテスの例でも明らかなように、仮借なき現実の狭間で、ドイツ一八世紀の文化文芸史に許された僅かな希望の光なのかもしれない (Bd. 5, S. 437 参照)。