

《特別講演》

ゴットホルト・エフライム・レッシングの『ラオコーン』

——ドイツにおける美学の始まりに寄せて——

フリードリヒ・フォルハルト（ミュンヘン大学教授）

桑原俊介 訳

本日、この会場にて、皆さまにお話する機会を与えられましたことを光栄に思います。お招き頂きました小田部胤久教授に感謝申し上げます。この会場にお越し頂いた皆さまにも感謝申し上げます。講演の終わりに、皆さまと討論する時間を持つてのをいまから楽しみにしております。

*

ゴットホルト・エフライム・レッシングの芸術理論に関する主著は未完のままである。だが、その断片としての性格は、『ラオコーン』の影響力をほとんど損ねることはない。このテクストは、美学の観念論的時代以前に記された論考のなかでも、最も多く引用される論考の一つである。とはいえ、このような関心の高さの理由を見出すことは困難ではない。その理由は、

十八世紀中葉に記されたそれ以外の書物の中に、芸術研究における変容がこれほど明確に読み取れるものは何ひとつないからである。そこで完成され、レッシングの書物の中で凝縮された論述は——（余りに）単純な図式を美学史に適用することなく——二つの方向に即して区別され考察されうる。歴史家が『ラオコーン』を起点に「過去を」振り返るならば、レッシングの書物は近代初期の論争において鍵となる位置を占めている。彼の書物は、伝統という規範を手に、芸術形式と美的経験との関係をより厳密に考え抜くことを試みたあらゆる反省の頂点に立っている。一方で、視線を逆に「未来に」向けるなら、レッシングによって提起された「芸術の」分類法や概念の分析が、彼に続く哲学的美学やヴァイマル古典主義の綱要に対して与えた決定的な影響を認めることができる。『ラオコーン』および未刊の補遺において展開された深い洞察は、芸術の機能とは、単に自然模倣という概念に帰されるのみならず、受容者の表象活動にも帰されとする「新しい」理論形成の起点に位置している。そこでは、「芸術作品と」人間主体との関係性が、美学の根本概念の解明へと向かう「新しい」出発点を形作っている。

この書物の画期的な意義は、同時代人によってすでに認識されていた。ヨハン・ヴォルフガング・ゲーテは、自伝的な手記の中で、その意義に関して、繰り返し引用されるに値する優れた言い回しを残している。「レッシングの『ラオコーン』が、われわれにどのような作用を及ぼしたのかをありありと思ひ浮かべるためには、人は若くあらねばならない。この作品はわれわれを、貧弱な直観の領域から、観念の自由な広野へ向けて解き放ったのだ。《詩は絵画のように（*ut pictura poesis*）》という長きにわたり誤解されてきた格言が一夜にして打ち捨てられ、造形芸術と言語芸術との区別が明確になり、ついに両者の頂きが別々に姿を現した（…）」。レッシングが打ち立てたこの区別は、あたかも「稲妻」のように作用し、「従来の指導的で分別臭い批評のすべて」を脇に追いやった。「われわれは、あらゆる災いから解放されたのだ」。このような古い慣習からの解放の後に高まったのは、刷新された概念のレパートリーを用いて新しい理論を基礎づける機運であった。ただしゲーテはここで、自身の関心に即して語ってもいる。彼はレッシングを高く評価しながらも、自身も関わったラオコーン論争に

において「レッシングに対して」反対の論陣を張っていたからである。とはいえ、にもかかわらず彼の回想は、レッシングの書物の出現が解放したに違いない熱狂についての証言となっている。著者の抽象化の力と、探究における体系性の要請がその根拠として挙げられるが——二〇世紀の研究はこれを「記号論」という標語の下で総括するに違いない——このことは決して、彼の論述で初めて実現されたものではない。レッシングによって論じられた問題の幾つかは、同時代の観点から見ても、すでに十分に知られたものであった。彼が選択した主要概念や、問題を解決するために提起された「ジャンル間の」境界設定も、数十年前にはすでに議論されていた。とはいえレッシングは、これらの成果を単に継承しただけではない。彼はこれらを新しい仕方で秩序立て、それらを、ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンが導入した、芸術を記述するための新しい言語と新しい方法とに結びつけたのである。

ヴィンケルマンは、同時代の知の秩序の中に視覚経験を導入し、それを記述するための特別な言語を開発した。（彼によれば）古代の文化が観察を通じてわれわれにふたたび接近可能なものとなるためには——これは芸術的な模倣を通じては実現されえ

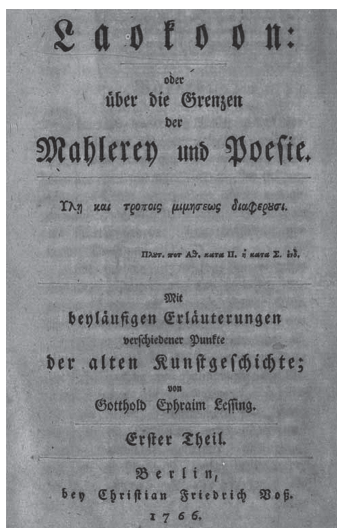




ない——たとえそれが断片的にしか伝承されていなかったとしても、オリジナルなものが感取されねばならない。芸術批評家は、文献学者のように、同時代ないし同様式で作られた同じ主題の彫刻を総覧し、そこから理想的な形式を、つまりそれを基準としてそれ以外の諸現象も判定されうるような、ひとつの範型（eine Norm）を導出せねばならない。ヴィンケルマンはこのような《規範（Kanon）》を、すでにローマのベルヴェデーレ宮殿に見出していた。それは卓越した彫刻の計画であり、一五〇六年に発見されたラオコーン群像も、この計画の一部をなすものであった。

レッシングは、一連の草稿を記した後に初めて、絵画と詩の境界に関する自身の論考を、『ラオコーン』という題名の下で理解することを決意した。研究が進展するにつれて、レッシングは、ヴィンケルマンが彫刻に与えた有名な解釈に反論すること、読者の関心を最も容易に引きつけることができると意識するようになっていった。レッシングの『ラオコーン』において批判的な検証にさらされたのは、ヴィンケルマンがギリシア彫刻との関連で記述した有名な「高貴な単純さと静かな偉大さ」という定式のために導入された「規則」の根拠であり、かかる規則の「普遍性」である。

そこで疑問に付されたのは、ストア派の道徳的教説に即した（ラオコーン）群像の解釈である。レッシングはそれに、作用美学的解釈（wirkungsgästhetische Auslegung）によって対抗した。彼が目指す目標とは、文学の形態がとりうる可能性



の価値を、造形芸術のそれとの比較において高めるといったものであった。『ラオコーン』の未完部の草稿もそのことを示している。レッシングの書物はこの点で現代的な意義を有する。というのも、その第一章においてすでに、ヴィンケルマンが『ギリシアの作品の模倣についての論考』（1755）において、ラオコーン像に関するヴェルギリウスの詩的描写に対して与えた「否認の一瞥」に対して疑義が呈せられているからである。

そこでは、レッシングへといたる従来の美学理論の展開が、「詩は絵画のように」という定式の解釈とその模倣原理との密接な関係性という点で批判される。彼によれば、模倣的なイリュージョン形成、より詳しく言えば、自然模倣に基づく作用のメカニズムが一般的に問われる際、その説明は、諸芸術の比較、つまりそれらの近さないしそれらの競合関係の内に求められてきた。だが注意すべきは、アリストテレスのミメーシス概念が、十六世紀のイタリアにおける注釈文学によって記号論的な解釈の変更を被ったという点である。それによりミメーシス概念は、記号的な概念として理解され、「記号的な」代理表象（Representation）の詩学に変化した。

増大する記号概念への関心は、従来の模倣原理の妥当性に疑問を投げかけた。複数卷からなるジャン・バプティスト・デュボスの『詩と絵画に関する反省的批判』（1719）において、自然記号と人為記号との区別が解説されているが、この区別は、すでに古代後期には見出されていたものである。そこでデュボスが下した結論は、絵画の優位性であった。確かにそこではすでに（作者・作品・受容者の）記号論的な基礎づけという問題への関心が現れている。だが、そこでは依然として《詩は絵画のように》という教義が完全に自明なものとして理論形成の枠組みとなっている。そこでは「詩と絵画の」明確な境界画定

はなされていない。だがレッシングが初めて、言語記号と圖像記号 (Bildzeichen) との差異に基づいて諸芸術の差違を導き出し、その体系的な区分を基礎づけたのである。そして同時代人は、早くもその点に、ラオコーン論の大きな意義を見出していた。

レッシングの論証においては、模倣概念が疑問の余地なきものとしてその起点と見なされ、以下の二つの範疇が導入される。

模倣のために、絵画は詩とはまったく異なる媒体 (Mittel) ないし記号 (Zeichen) を用いる。つまり絵画は、空間における形と色を、詩は、時間において分節化された音を用いる。これが事実であるとすれば、そして記号とは、そこで指示されるものとの対応関係を取り結ぶものでなければならぬことが確かであるとすれば、「空間的に」並置されて秩序づけられた一連の記号が表現しうるのは、「空間的に」並置されて存在する対象ないしその部分だけであり、一方で、「時間的に」継起する一連の記号が表現しうるのは、「時間的に」継起する対象ないしその部分だけだということになる。

〔空間的に〕並置されて存在する対象ないしその部分は、物体 (Körper) と呼ばれる。ゆえに、眼に見える特徴を備えた物体こそが、絵画に固有の対象となる。

〔時間的に〕継起する対象、ないし〔時間的に〕継起するその部分は、「一般に行為 (Handlung)」と呼ばれる。ゆえに、行為こそが、詩に固有の対象となる。(Gothold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012, S. 115)

空間と時間。つまり、同時間的に組み合わされた物体 (絵画) と、継起的な行為の進行 (詩)。このような基礎的な概念対に従って、個々の対象はそれぞれの芸術に分類される。「そこで指示されるものとの対応関係を取り結ぶものでなければ

ならない」それぞれに異なる「媒体ないし記号」（という引用の言葉）は、これに対応する。まさしく絵画の媒体こそが、われわれの「直接的な」経験世界に近く、ゆえにそれは、詩という、慣習に依存する言語的な理解のための媒体から区別される。この考察を通じて提示されたのは、〈空間と物体〉に対する〈時間と行為〉という印象的な対比と、〈自然記号〉に対する〈人為記号〉という対比とは、知識論的に水準が異なるということである。この異なりは両者の内容に関わる。つまり第一の区別とは、純粹に記述的に捉えられたものだが、第二の区別には価値が入り込んでくる。というのも、とりわけ強調される通り、自然記号はわれわれに、直接的なイリュージョンを形成させるのに有効とされるからである。とはいえ、詩はこのような弱点を容易に緩和してしまう。すでに序論で述べられた通り、詩は言語を、つまり実在の対象と幻想の対象からなる「極めて広い領域」を意のままにし、それにより、抽象の可能性までも意のままにするからである。

以上のような教科書的な説明を終えた後に、レッシングはすぐに、「このような生氣を欠いた推論の連鎖」はすでに実践において確認済みであると補足する。彼の主たる証人はホメロスである。曰く、ホメロスは「〔継起的に〕展開する行為」のみを物語る。さらにホメロスは、「すべての物体、すべての個別的事物をも、このような〔継起的に〕展開する行為に関与させることによってのみ描き出す。（…）単なる図像だけが問題である場合でも、彼はその図像を、対象に関する一種の物語として書き連ねるのだ（…）」。¹ このことを説明するために添えられた解説が、第十六章の残りの部分を満たし、さらにそれがこの著作の大部分を占めるともいえるのだが、本稿ではこれらの解説を、二つの注解によって、つまり方法論的な注解と文献学的な注解によって暗示的に特徴づけるにとどめねばならない。

一、それ自体として完結する行為の印象はどのように成立するのか？ レッシングはメンデルスゾーンによって、自身の行為概念はまったく特異なものではないことに気づかされた。そもそもレッシングが考えていたのは、個々のシークエンスを決定的な仕方で結合し、それらをひとつの目的に結びつけるひとつの運動として、一般に理解されているものだったからである。ゆえに、「物語を」共に構成しつつ再構成してゆく読者の関心が向かうのは、継起的に生起する言語記号なのでは

なく、物語の解決、つまりそのクライマックスなのだ。レッシングによるテキスト分析、とりわけ古典ギリシアの叙事詩に捧げられた分析が示す通り、彼が前提としていたのは、このような目的論的な行為概念（*dieser teleologische Handlungsbegriff*）であった。ただし彼はそれを、そのようには説明していない。なぜなら「もしそれを行っていたら」彼はそれによって、時間的な継起というたった今自分が導入したばかりの根本図式からあまりにも大きく乖離してしまっていただろうからである。

二、古典文献学においても、レッシングによるホメロスの事例の選択あるいはその解釈をより厳密に評価するために、彼の遺稿の草稿が研究されている。それによれば、レッシングは、その補遺において、継起的な行為に加えて、直喩や隠喩といった手法にも言及している。彼によれば、これらの手法により、詩は、もともとそこで考えられていたことを自然記号として指示することができるようになり、それにより、絵画と比較した際の自身の欠陥を補おうとする。だが、その一方で、レッシングが引用するホメロスによる盾の描写の様子やその解釈は——同時代の人々によって賛嘆された古代学に関する彼の博識の証しではあったにせよ——「王位」継承の規則を伝えるという、そこに付された資料的な機能をまったく果たしているものではない。とはいえそれは、主要な行為の鍵となる状況を比喩的に映し出す（含蓄に富む瞬間（*prägnante Momente*））を描き出すことに成功している。

*

「含蓄に富む（*Prägnanz*）」というキーワードは、絵画にも適用される。第十六章の言葉を用いて言えば、絵画は「その共存在的な構図（*coexistierende Compositionen*）」によって、ある出来事の「前に生じたことと、それに続いて生じたこと」を「一度に」捉えることを可能にする瞬間を的確に表現することで、行為を難なく再現してしまう。このような瞬間が、二

つの相対する過程（「過去と未来」）の境界を定める。その意味でこの瞬間は、ある意味で、時間から解放されているといえる。レッシングは明らかに、このような創造的で想像的な行為を規定する瞬間に最も高い価値を与えており、この瞬間は、レッシングの芸術理論・文学理論の中心概念のひとつとなっている。むろんレッシングは、この瞬間という概念を、他の著述家たちにも見出しており、そこでは例えば、シャフツベリ伯爵やメンデルスゾーンなどが示唆されている。だがレッシングは、このような表現豊かな布置（expressive Konstellation）がもつ現実を超えてゆく力（die wirklichkeitsüberschreitende Kraft）に対して定式を与えている。この定式は、同時代人の言説からすでに解放されており、観念論的美学の語彙を先取りするものだといえる。曰く、「このような唯一無二の瞬間は（…）可能な限り豊かになるように厳選されねばならない。だが、豊かでありうるのは、唯一、想像力に自由な遊び（freies Spiel）を許すものだけである。われわれは多くを見れば見るほど、それについてさらに多く考えることができるようになる」。

むろんここでは、カントの「認識能力の遊動における自発性」のことが想起されねばならない。カントはこれを『判断力批判』への序論の末尾において記述し、「美的理念（ästhetische Ideen）」に関する自身の学説の枠組みの下でそれをより厳密に規定している。私の友人でもある小田部胤久氏は、『解釈学国際年報（Internationales Jahrbuch für Hermeneutik）』（2010）に掲載された「美学概念小史」（原題：「Schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein. Zu einer kleinen Ideengeschichte der Ästhetik」）において、その要旨を次のように記述しておられる。

確かに芸術家は、規定された概念から出発する。だが、芸術家は、それを理性に適う仕方で感性化するだけでは満足せず、悟性がそこで考えるものよりもいっそう豊かな質料を描き出す。従って、芸術家によって生み出された構想力の対象は、「語によって規定された概念によって表現される」[「…」以上のことを思考させる。その表象に「完全に」適合しうる] 概念は存在しえない。つまりそれは、悟性が言語によって規定するには豊かすぎるのだ。

このような確な記述によってすぐに気づかされるのは、カントのもとでは、構想力の活動に特徴的な自由が、レッシングとは異なる仕方では規定されているという点である。つまり「カントにおける」遊動の自由とは、感性的に知覚された質料に（相対的に）依存しないことではなく、むしろ概念に依存しないことなのである。カントを引用しよう。

美的な意味での精神とは、心における活性化の原理である。ただし、この原理が魂を活性化する際に利用するもの、つまり、この原理がそのために使用する素材とは、心的諸力を合目的に勢いつけるもの、つまり、自力で自己を維持し、それらの諸力をそのために自ら強化するような遊動にもたらしめるものである。

ここで私が主張したいのは、このような原理とは美的理念の描出能力以外の何ものでもないということである。ただし、私が美的理念として理解しているのは、多くのことを考えるように促す構想力の表象のことである。ただしその際、ある規定された観念、つまり概念が、その表象に適合するということはありえず、ゆえに美的理念とは、いかなる言語にも完全には到達しえず、それが完全に理解されうることもありえないものである。——このような美的理念が、理性理念（*ein Vernunftidee*）と対をなすもの（対称物）であることは容易に見てとることができる。理性理念とは、美的理念とは逆に、いかなる直観（構想力の表象）にも適合しえない概念のことなのである。（Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Hg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg: Felix Meiner 2001, S. 201 f.）

語の選択のみならず、原理的な方向性という点でも一致するにもかかわらず、『ラオコーン』と『判断力批判』との間には、芸術受容を自由な遊動として特徴づけるという点に関して、決定的な相違があることに注意せねばならない。レッシングにとって自由な遊動とは、最終的には、知覚心理学的に規定されるものであり、その本質は、自然記号ないし人為記号のいず

れかによる示唆を通じて直観的に賦活された行為を想像によって現前化することであり、その行為の知覚は、それに対応する諸々の感情的な反応を、とりわけ同情 (Mitleid) を引き起こす。記号によって固定されることがわずかであればあるほど、記号によって指示されたものを「具体的に描き出す」際の構想力は、よりいっそう自由なものとなる。

それに対して、カントにおける自由な遊動は、意味探究 (Deutungsversuche) における遊動のことである。この遊動を特徴づける自由とは、概念に依存しないことであり、この自由は、芸術的に美的なものにおいては、概念に含まれる《觀念の豊かさ (Gedankenfülle)》によって条件づけられている。巧みな芸術作品の意味、つまりその言表の意図を、一義的に、概念的に何の問題もなく確定することは不可能なのだ。なぜならそれは、巧みな芸術作品として、そもそも描出されえないものを描出することに成功しているからである。

まとめよう。——『ラオコーン』の第十六章の議論を概観するならば、ここでは、同時代人の見解をイリュージョンの名の下に批判することから、『イリアス』の章句の解釈にいたるまで、複数の段階からなる議論が展開されていることがわかる。レッシングは、模倣理論の一部の前提を受け入れ、それらを、記号論的な図式に見られる形式主義的な観点のもとで再編制する。ただし、にもかかわらず、このような媒体に関する美学 (Medienästhetik) が、これらの議論の最終的な結論を形成することは決してない。そこでの考察は常に、単に暗示的な素描に、空位に向かうだけである。むしろ、読者や観察者によるその補完が必要とするのはコミュニケーション行為であり、それによって初めて作品は、全体として現実化され、機能を発揮するようになる。この論考は、模倣美学、媒体美学、作用美学を組み合わせることで、ばらばらな部分に分裂することではなく、むしろそれらを、構想力の内的連結点をめぐる問いの周囲に組織化する。あるいは別の形で定式化するなら、この論考はそれらを、想像力の本質の探究として組織化する。想像力——たとえばそこではパトス等はほとんど回避されえない——こそ、レッシングの芸術理論と詩学の眼に見えない中心点を形成している。

レッシングが、自然と芸術の關係性に関する自身の考察を説明するために、プリニウスによって伝承された幾つかの芸術家の伝説を引き合いに出したことは理由がないわけではない。これらの古代の逸話は当時すでに極めてよく知られていたため、その読者は、近代の解釈者による強調点に意識を集中させることができた。また、レッシングがそれを語り直した際に、なぜある特定の主題が無視されたのかについてもよく考えることができた。

そのような逸話のひとつとして、ゼウクシスとパラシオスとの間でたたかわされた芸術的な描写の逼真性をめぐる争いを描いたものが挙げられる。ゼウスクシスは、自然に極めて忠実にブドウの房を描いたため、何羽かの鳥がそれに騙された。だが、彼のライバル（「パラシオス」は、絵を覆い隠すカーテンを完全に模写することに成功した。そのためゼウクシスは、パラシオスにそのカーテンを取り払うことを要求してしまったのである。このようなイリュージョンの効果によって、ゼウクシスはライバルの勝ちを認める。「なぜなら、確かにゼウクシスは鳥を騙すことができたが、パラシオスは、芸術家であるゼウクシス自身を騙すことができたからだ」^①。十五世紀における「プリニウスの」『自然史』の再発見以来、この逸話は、騙しと偽装、芸術による自然の克服と芸術の自己言及性という問いをめぐる芸術に関する文学の確固たる目録のひとつに加わった。ルネサンスにおいては、このような巧みなイリュージョン形成は、自然の知得可能な構造を模倣し、その内的「論理（理性（ratio）」）を表現する創造過程として理解されるようになる。

とはいえ、模倣が持つこのような創造美学的側面と、そこに含まれる形成方法は、レッシングにとっては従属的な関心を引くものでしかない。レッシングが言及した、プリニウスまで遡ることができるこのゼウクシスの逸話は、まさにそのことを示している。レッシングを引用しよう。

造形芸術が持つ制約のために、造形芸術においては、いかなる形象も動くことはできない。それらの形象が持つように見える動きの印象は、われわれの想像力による補足の結果に過ぎない。芸術が行うのは、われわれの想像力を働かせること以外の何ものでもない。人々は言う。「ゼウクシスはブドウの房を持つ少年を描いたが、その芸術〔技術〕は極めて自然に似通っていたために、鳥がそのブドウの房めがけて飛び込んだ。だがゼウクシスはそのために自身に腹を立てた。彼によれば、自分は少年を、ブドウの房ほどに巧く描けていなかったに違いない、なぜなら、もし少年も同じように巧みに仕上げることができていたとすれば、鳥は少年を恐れたに違いないからである」。謙虚な男とは、これほどまでに自己を謙遜するものなのか！私はゼウクシスの意志に反して彼を擁護しなければならぬ。親愛なる巨匠先生！たとえあなたが、少年も完璧に仕上げていたとしても、鳥がブドウの房に飛び込まないように少年が威嚇することはなかったであろう。鳥の眼は、人間の眼以上に騙すことは難しい。鳥は、自分が見ているもの以外のものを見ることはないが、われわれ人間は、想像力のお陰で、自分が見ていないものまでも見ているかのように信じてしまうものだからだ。(Gothold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012, S. 245)

「人々は言う。「ゼウクシスはブドウの房を持つ少年を描いたが、その芸術〔技術〕は極めて自然に似通っていたために、鳥がそのブドウの房めがけて飛び込んだ。(…)彼によれば、自分は少年を、ブドウの房ほどに巧く描けていなかったに違いない、なぜなら、もし少年も同じように巧みに仕上げることができていたとすれば、鳥は少年を恐れたに違いないから」。それに対してレッシングは、心理学的な区別を導入することで、芸術家自身の意思に反して、芸術家を擁護する。「鳥の眼は、人間の眼以上に騙すことは難しい。鳥は、自分が見ているもの以外のものを見ることはないが、われわれ人間は、想像力のお陰で、自分が見ていないものまでも見ているかのように信じてしまうものだからだ」。絵画は、素早い動きの展開を再現

することはできない。そのため、絵画のどの形象も、われわれの想像力による「補足」によって初めて生氣を与えられる。「芸術が行うのは、われわれの想像力を働かせること以外の何ものでもない」。レッシングにとって重要なのは、このような「想像力による」補足のみであることは明らかだ。この補足は、われわれの想像力に、自由な遊動を可能にする。この遊動は、われわれが「自分が見ていることの」証拠を問い質し——熟れたブドウの房をついばむ鳥とは異なり——現実に近い描写や図像の感性的現前に依存することなく、その証拠を知ることを通じて生まれてくる。「より多くを見れば見るほど、それについてよりいっそう多く考えることができるようになる。それについてより多く考えれば考えるほど、自分が見ていることをより多く信じようになるに違いない」。

「鑑賞者の内に」観察状態を作り出す芸術家は、このような働きを生み出すために、美的作用における、かの「唯一無二の瞬間」を巧みに捉えなければならない。ただし、想像力に自由な遊動を可能にするためには、効果における「最高の段階」が回避されねばならない。「ラオコーンが呻いているとすれば、彼が叫ぶのを聞いているのは、想像力である（…）」。鑑賞者は、眼前に見えるものから自らを解き放ち、その潜在的な主題を解明し、そこから自己固有の表象を生み出さねばならない。ただし、鑑賞者の創出の自由にはその限界が与えられている。なぜなら彼には、具象化された神話に対して、自分でつちあげた新しい理解を何ひとつ付け加えることが許されないからである。つまり、かの瞬間は、すでに解説した通り（第十六章）、そこから「それに先立つものと、それに続いて起こるものが、最も理解し易くなる」場合に、最も「含蓄豊かな」瞬間として選択されたことになる。レッシングの分析は、受容者の知覚過程がどれほど複雑なものであるかを明らかにする。またそれは同時に、自然模倣の完全性と、人を騙すことに関わる対象の再現だけが問題であるように見えるこの場面でも、常に、現実問題として、まったく別の種類の現前化も作動させられていることに注意を促してもいる——たとえばかかる現前化が、プリニウスの挿話が教えるように、芸術家により分節された意図に適用目的とはまったく異なるものであったとしても。ゆえに、美的イリュージョンの産出にとって、芸術的な素材の支配は決定的なものではない。むしろ決定的なのは、鑑

賞者のもとで解放される作用（Wirkung）、つまり鑑賞者の主観的な反応（subjektive Reaktion）なのだ。このことは、とりわけ、詩における物体の美の描写において印象的な仕方で見えてくる。

というのも、詩における物体の美の描写において重要なのは、魅力的な物体を、造形芸術が何かを直観化する（さらにそれに対応する心の動きを喚起する）のと同じ仕方で見前化することではなく、むしろそこでは、その逆の（時間的）過程が重要となるからである。「われわれが最も美しい形象を見たと思えるのは、われわれが、そのような形象だけが引き起こすことができる感情に共感（sympathisieren）した直後「であってその前ではないの」ではないか？」われわれは美を想像的にのみ知覚する。これは、文学的な描写によって喚起される、つまり言語的に伝えられる情感を通じて生まれてくる「模倣」と同様である。だが、それに加えて、美を喚起する手法には第二のものがある。そこでの美は、美を「活動」させる「刺激」に変化することによって喚起される。端的に言えば、その美とは、「われわれが繰り返し見たいと望むが、現れてはすぐに消えてしまう（…）一時的に美しいもの」のことである。

この点でレッシングは、ヴィンケルマン、および彼による「静かな偉大さ」という定式と距離を置き、その一方で、当時代のイギリス哲学において見出された美の動的な規定に接近する。彼らによれば、美とは客体の性質ではなく、主観的な知覚と見なされねばならない。「近代的な」美学への転回点がこのに画される。レッシングは、芸術における一時的なものに関して、必ずしもそれ自体として首尾一貫したものとは言えない発言を繰り返しているが、このような発言はすでに、とりわけ造形芸術に関して、同時代人によって厳しく議論され批判されていた。だがそこでは、レッシングの文学的な美の概念の近代性が看過されてきた。彼の文学的な美の概念は、言語という媒体と結び付いたものであり、それはまさしくテクストにおいて初めて、一時的なものの知覚を喚起し、現前と消滅の間での運動を引き起こす。そしてそこから、近代美学における、美を自ら反省する人物類型（eine eigene Reflexionsfigur der Schönheit）も生じて来たに相違ない。

ともあれ、詩と絵画は、次の点で一致する。両者は共に、受容者に感性的な表象を喚起することを試みる。だがそれだけ

ではない。両者は共に、完全なる美的イリュージョンを作り出すことができる。その意味で、詩人も「詩を」「描く(malen)」のだ。つまり詩人は、「彼がわれわれ鑑賞者の内に喚起させる理念を極めて生き生きとしたものにする。そのためわれわれは(…)詩人が用いる媒体、つまり彼の言葉を意識することを止めてしまうほどだ」。そこでは、詩芸術が用いる恣意的記号に、より大きな造形空間が開かれてくる。それは、素材の抵抗から解放された描写の自由であり、そこには、感性的知覚に不可視なものが含まれている。「詩人のもとで『言葉という』仮面(Gewand)は仮面ではない。それは何も覆い隠さない。われわれの想像力はあらゆるところを透視する」とはいえ、詩作にとってイリュージョンを生み出すことは、単に娯楽のためでも、自己目的のためでもない。レッシングがわれわれの「内なる目」の表象力について記述する先に引用した箇所において、彼は同時に、われわれがどの対象によって騙されるかという問題もどうでもいいことではないと確言している。「異なるものを模倣するのに、常に同じ能力が要請されるのだろうか？ 異なるものを模倣することは、常に同じ効果を発揮し、常に同じ栄誉をもたらすものなのだろうか？ 『そんなことはない。』」これは、美学と倫理との緊密な関係性に向けられた修辭学的な問いである。私はついに結論に達した。

『ラオコーン』においてレッシングが問題としているのは、ある芸術の優位性を倫理的に基礎づける基準でもあるのだ。そこで決定的に重要なのは、ヴィンケルマンが記述した彫刻に見られる、形象化を通じて実現された次のような「彫刻の」表現である。ふたたび『ラオコーン』から引用しよう。

人は、観念として現われるラオコーンに驚いて呆然と口を開き、判断を下す。人は「想像力によって」ラオコーンに叫び声を上げさせ、それを見るのだ。そこで同情を引き起こしたのは、「われわれ自身の」形成作用なのである。「人が同情を示したのは」形成作用が美と苦悩を同時に示したからである。いまや、人が顔を背けようとするのは、「ラオコーン像そのものからではなく」醜く忌々しい形成作用からなのだ。というのも、苦悩の表情は「鑑賞者の内に」不快を喚

起するが、苦悩する対象の美は、この不快を甘美な同情という感情に変化させることができないからだ。

それに対して、ストア派の無感情は、レッシングにとって「非劇的 (untheatralisch)」なものである。レッシングらにとって、英雄的に耐え忍ばれる苦悩に対する驚嘆は、「単なる無感情なのではなく」むしろ単に「冷静なだけの感情」なのだ。「ヴィンケルマンの」「高貴な単純さと静かな偉大さ」という賞賛に対する反論が、これ以上に明確に定式化されることはありえない。ここでの判断は、大理石像に向かうのではなく、近代の古典主義的な解釈によって引き起こされた誤解に向かうものである。レッシングは、一七五六／五七年に交わされた往復書簡の中で萌芽的に着手された悲劇に関する議論を、作用美学において、より厳密に言えば、同情に基礎づけられた倫理において詳述した。その際レッシングの役に立ったのは、道徳的な自己表現としての芸術知覚である。「彼によれば」ラオコーンの苦悩と、ピロクテテスの嘆きは、両者を「人間的な英雄」にする。われわれはこれようにして、彼らの「人間的な英雄」の運命に参画する。ただしその際、作品を性急に罪と罰の關係に組み込むことで、作品からの直接的な作用を排除してはならない。かかる運命への参画こそが、「知恵が生み出し、芸術が模倣することのできる最高のもの」に他ならない。

註

- (1) Gaius Plinius Secundus: Naturkunde. Buch XXXV. Hg. von Roderich König. Köln 1978, S. 55.