

クローチエの芸術ジャンル否定論再考

——「純粹可視性」の理論をめぐって——

武藤 大祐

序

一九世紀末から二〇世紀中葉にまでいたるクローチエの活動を時期的に区分する際、『美学』『論理学』『実践哲学』が次々に発表され「精神の哲学」の体系が構築された一九〇〇年代最初の十数年間は、一般に純然たる理論的言説の時期としてそれ以前および以後から区別されている。精神活動の四つのカテゴリーを立て、それらを厳しく分離した上で相互に関連付ける「精神の哲学」の体系においては、まず理論と実践が切り離され、さらに直観と概念の差異化、功利と倫理の差異化が図られた上で、これら全体で一つの循環構造が形作られる。したがって『美学』において扱われる直観概念もまた、他のあらゆる精神活動の形態からの純化という仕方で定義づけられることになる。すなわち一切の実践的活動からの純化、そして一切の論理的認識からの純化を経ることによって、直観は「具体的なもの認識」という厳密な領分を与えられるのである。『美学』におけるクローチエは、直観即表現、そして芸術を、様々な利害関係にとらわれた人間の感情や功利的な動機から自由なものとして、また物事の論理的な説明や概念把握とも無縁なものとして語り、超越論的カテゴリーの自律性を強調する。

しかしこの「精神の哲学」の体系期は一九一五年の『歴史叙述の理論と歴史』によって総括されるとともに、第一次大戦を契機として終わりを告げる。以後のクローチエは、哲学者としても、歴史家としても、文芸批評家としても、「精神の哲学」の

枠組みを維持しつつ、多かれ少なかれ現実的な、いいかえれば政治的な情勢に対して敏感な時局的反応を示すようになっていくのである。

その経緯を端的に表す例として、クローチエの言語論を挙げる事ができる。イタリアの言語学者チューリオ・デ・マウロは、クローチエの言語論の大きな変節の契機を、一九〇八年の論文と一九一七年の論文とに見出しつつ、体系期の『美学』と一九三六年に発表された著作『詩』を対比している¹⁾。『美学』において、クローチエは言語と芸術の同一性を主張した。その最大の眼目は、言語が絶えず規範や規則を逸脱して新しく個性的な表現を打ち立てる、その創造性を強調することにあった。

そこではもっぱら超越論的カテゴリーとしての直観即表現、すなわち「具体的なものの認識」としてある限りでの芸術の本性を規定することに力点が置かれ、それゆえ言語が現実の世界の中でのいかに現われ、機能していくのかについては問われなかった。それに対して『詩』では、個々の具体的な言語表現がいかなる動機によって生まれてくるのか、ということに関心が向けられる。その結果として、純然たるカテゴリーとしての表現一般の下位に、詩的、散文的、弁論的、文学的 (*poetica, prosastica, oratoria, letteraria*) という新たな四つの分類が設けられることになったのである。

このような議論は、ノルベルト・ボツピオの古典的研究「クローチエと文化の政治」によっても共有されているように思われる²⁾。ボツピオはクローチエの自伝に依拠しながらその思想的遍歴を追い、クローチエにおける「文化の政治」、すなわち文化人が広義の政治に対していかに寄与するかという問題への態度の微妙な移り変わりを緻密に跡付けている。ボツピオがここで主題化している「文化」とはまずもって「哲学」のことであるが、哲学のような理論的活動と、実践的活動としての政治との間にあつてしかるべき距離と関係は、クローチエ自身の態度決定の問題として絶えず問い返され続けた。そして自伝によれば、その最初の解決は一九〇三年の雑誌『クリティカ』創刊に求められる。

「長年の間、ほとんどいつも私は為していたものと、為すべきであるとおぼろげながらも感じていたものとの間の不調和に悩んだのであった。換言すれば、実践的人間と理論的人間の分裂である〔…〕しかし『クリティカ』誌の仕事をするようにな

つて、私はうつつつけの場を得て、わが最善の力を投入し政治的な仕事を果しているという静穏な意識が私に形成された。政治的とは広い意味の政治であり、同時に学者かつ市民の仕事であつて、政治家や社会的に活動する市民の前に赤面する——これは過去においてしばしば私に起こつたことである——には全然およばない体のものであつた」³

「クリティカ」は哲学・歴史・芸術・文学など人文科学全般を広く扱う文芸誌であり、主宰者であるクローチエ自らが中心となつて執筆した。ポツピオはこの「静穏な意識が政治的な仕事を果す」というくだりに注目して、ここに文化人としてのクローチエの、当時の政治意識の集約的な表現を読み取る。すなわちクローチエは、文化人、知識人は現実の政治を左右する「経験的価値」とは一線を画した「文化的価値」の擁護者として自らの専門に徹するべきであり、そのようなものとしてある限りの文化、哲学は広義の「政治的な仕事」であると考へていたのである。しかしこのようなクローチエの考へ方は、極論すれば一種の自己正当化にすぎないということもできよう。少なくとも、政治の動向から距離を置くこと自体によつて逆説的に「政治的な仕事」を果すのであるからには、没政治的な文化すなわち理論的活動の自律性はむしろますますもつて固持されねばならないのである。

デ・マウロとポツピオの両者に共通しているのは、第一次大戦後からファシズムへかけて加熱する拡大主義的ナシヨナリズムに呼応する形で次第に政治姿勢を鮮明にしていったクローチエが、それ以前の時期、とりわけ一九〇〇年代には、政治活動から距離を置いて純然たる理論的作業に没頭し、ともすればそのことに引け目を感じてさえいる文化人として表象されている点である。つまりデ・マウロにおいても、ポツピオにおいても、非政治的な活動に身をやつしていた哲学者が、社会状況の變化とともに「政治化」していく推移が語られるのである。しかし「精神の哲学」の体系化に取りかかる以前のクローチエの仕事を想起してみるならば、このような議論はいくばくかの単純化を含んでいるように思われてくる。すなわち「精神の哲学」以前のクローチエは、マルクス主義研究と同時に、郷土史家としての顔を持つていたのであり、そこでのクローチエの仕事は常に、ナポリ王国と統一イタリア、あるいはスペインやフランス、ドイツなどといった周辺地域との文化的かつ政治的な交流

ない混交という問題に照準していた。とすれば実は、「精神の哲学」は、郷土史家としての地域研究から高度に抽象的な思弁へ、そして再び知識人としての政治的参画へ、という一連の経緯の中にこそ置かれるべきなのであって、そうすることで初めて、「精神の哲学」の「思想的」な含意が明らかになってくるに違いないのである。

そこで本稿では、クローチエの「精神の哲学」における美学が、理論的活動としての直観即表現という概念から排除しようとした実践的契機、なかでも芸術ジャンルの問題に注目することにした。クローチエが芸術ジャンルの区分を否定する動機は、超越論的カテゴリーとしての芸術から経験的かつ恣意的な分析操作の可能性を排除することにある。しかしこうして排除されたものは、排除された後も、純化されたはずの概念に対して外部から否定的に関わりを持ち続けるであろう。『美学』におけるジャンル否定の理論、つまり芸術表現は経験的な分類を受け付けないというクローチエの命題が、イタリアの国語統一問題を念頭に置いたすぐれて政治的な時事的主張でもあったことは明白な事実であるが⁽⁴⁾、それとは別にジャンル否定論との関わりで興味深いのは、クローチエが「純粹可視性」の理論、なかでもフィードラーの芸術哲学に対して行った執拗な反駁である。クローチエの「純粹可視性」批判もまた、やはり芸術ジャンル否定の議論へと収斂していくが、内容的にも共通点の多い両者の思想はそれだけに一層差異が際立ち、その根を掘り起こしてみることによってクローチエの美学理論に新しい光を当てることができるように思われるからである。そのためにまず、クローチエ美学におけるジャンル否定論の骨子を概観しておかねばならない。

1. クローチエのジャンル否定論

クローチエのジャンル否定論の基盤となるのは、「精神の哲学」の体系における直観と概念のヒエラルヒーである。前者は具體的なものの認識、後者はそれらの間の諸連関の認識であって、論理上、常に前者が後者に先行する。クローチエによれば芸

術とは直観的認識の別名であり、したがって複数の具体的な芸術作品を抽象概念の元に包摂するのは人間の論理的認識の能力である。「人間精神は、感性的なものから論理的なものへと移行することができる。それはまさしく前者が後者に先行する第一の段階だからである。表現、いいかえれば個に関わる思惟を、普遍に関わる思惟によって破壊することができる。諸々の表現を論理的諸関係へと解体することができる」⁽⁵⁾。

クローチエにとってジャンル概念が問題となる理由は、それが規則として機能することで个性的かつ多様な表現の自由を阻害し、またそのような表現に対する価値判断を硬直した規定的判断に変えてしまうところにある。とりわけジャンルの規則が芸術家の制作を導く場合、規則は知的な技術の一種であるといえるが、しかし様々な物理的素材や道具をただ組み合わせることによっては芸術作品が生れ得ないのと同様に、技術やジャンルの導きによっても表現は生れ得ない。具体的かつ個人的な表現は、理論上なものにも先立たれてはならない。もちろんここでいわれる表現の無制約性は、経験的に証明されるものというよりも超越論的カテゴリーとしてのその本性に由来している。すなわちジャンルが個々の具体的な表現から経験的に導き出されるものでしかない以上、それは哲学的な水準で表現を限界づけるものではあり得ないのである。「いわゆる諸芸術はそれぞれ感性的境界 [limiti estetici] をもたない。というのも、そのような境界を有するためには各々の特殊性において感性的実質 [esistenza estetica] をも有さねばならないからである。ところが我々はそのような区分のまったく経験的な由来を明らかにした。したがって諸芸術の美学的分類 [classificazione estetica] へのあらゆる試みは道理に合わないのである。[...] 諸芸術が境界をもたないとするならば、それらは明確に定義することもできないし、哲学的に区別することもできない」⁽⁶⁾。経験的に区別されているにすぎない「諸芸術」なるものは、「感性的」な「境界」も「実質」ももたず、それゆえにジャンルは「美学的(哲学的)分類」ではありえない。表現とは哲学的に分類不可能な一般概念であり、あるいはむしろ精神の能力と活動の様態であって、芸術家は経験的かつ実践的な諸規則を与かり知ることにはない。優れた芸術はいかなる規則からも自由に、制約を受けずに展開される。「しかしながら」芸術家たちは、たとえ口先で従順なふりをしてそれら(「規則」)を受け入れる風を装

つていても、実際にはジャンルの規則をいつも馬鹿にしてきた」(7)。

このようにクローチエのジャンル否定論は、そもそも表現の「規則」、あるいは「分類」の不可能性をめぐってなされた主張であり、したがっていわゆる芸術ジャンルのみならず、芸術表現の様式上の分類をもその射程に収めている(その意味で「ジャンル Genre」はその原義に基づいて理解されるべきである)。そして「表現の学および一般言語学としての美学」最終章において、いささか唐突に、イタリアの国語統一問題という主題が取り扱われる。ここには理論的著作としての本分をはるかに逸脱した政治的主張が込められている。「標準語を求めることは、したがって運動に不動を求めることである。各々の人は、事物が自分の心の中に引き起こす反響にしたがって、つまり自分の印象にしたがって話すのであり、また話すべきなのである」(8)。あるいは、「彼ら(「標準語および国語統一論者」の誤りは、実践上の必要性を学問的な命題にすりかえてしまうことにある。そして、例えば方言によって分裂している一国民のうちの諸集団が互いにより容易く理解し合えることの必要性を、ある単一の理想的言語への哲学的要求に変えてしまうことにある。そのような探求は、ひとつの普遍言語、概念あるいは抽象の不動性を備えた単一言語への探求と同じように、道理を外れたものである。より容易な相互理解への社会的必要性は、文化の拡散・普及 [diffondersi della cultura] と、コミュニケーションおよび人々の間での知的交流の増大によってしかかなえられない」(9)ともいわれる。

クローチエのジャンル否定論とは、概略以上のようなものである。これを踏まえて、クローチエによる「純粹可視性」理論への批判をみていくことにしたい。

2. フィードラーおよび「純粹可視性」への批判

クローチエはフィードラーおよびヒルデブランドトについて、すでに一九〇二年の『美学』の中でふれているが、とりわけフ

イードラーの『芸術活動の根源』(一八八七年)がクローチエの関心を強く引き付けるものであったことは想像に難くない。観照と制作が連続した一つの活動であるというフィードラーの議論は、直観と表現を不可分なものとするクローチエの美学と驚くほどよく似ている。実際に直接的な影響関係があったかどうかは措くとしても、クローチエはフィードラーの理論に一方ならぬ関心を寄せ、たびたびこれに言及している。そしてその動機は常に、ほぼ例外なく、フィードラーやヒルデブランドのいわゆる「純粹可視性」という概念(およびその影響下に美術史の刷新を果したヴェルフリンの様式論)に対する批判であり、いふまでもなくこれはクローチエ美学の立場からするジャンル否定論の延長上にある。

フィードラーに対してクローチエが抱いている不満は、フィードラーの理論が真理をとらえ損ねているということではなく、むしろその理論が十分に徹底化されていないという点にある。「なにより不満なのは、芸術の哲学理論が哲学の体系抜きで立てられているところである。そして芸術には無関係と思われる問題がそのままにされ、まさに芸術に深く関わる問題が未解決のままにされている。芸術が精神や実在との関係を失つてしまえば、それはもはや意味をなさないのであって、存在しないも当然であるにもかかわらず、である」⁽¹⁰⁾。フィードラーにおける「哲学体系の欠如」とはすなわち、フィードラーが議論の俎上に乗せる諸々の概念が、十分に互いに関連付けられ差異化されないまま、いいかえれば包括的な哲学的方法論的枠組みの中で定義されないまま用いられているという意味である。例えば「純粹可視性」の芸術哲学が、芸術の問題と美の問題とはさしあたって区別されねばならないと主張するとき、まず美の概念が他の何との差異をもつて規定されているのか、そしてさらにその美と区別されることによって芸術はいかなる実質を得ることができるのか、ということが明らかにされないままでは、芸術の問題と美の問題を区別するという命題そのものが意味をなさないというのである。あるいは、クローチエ同様フィードラーにおいても直観的な認識と概念的な認識とが弁別されるが、これとて直観と概念とが精神活動の構造の中で秩序づけられないままでは、常識的で曖昧な物言いに留まってしまうであろう、ともいわれている。

ところがフィードラーにとって、芸術とは人間を「様々な関心の脈絡から引き離」し、あるものの存在に対する特殊な、す

ぐれて「一面的な関心」をこそ高めていくものであって、そこから芸術固有の超越性が由来するのである⁽¹¹⁾。芸術を、人間の生を構成している他の様々な活動や価値、すなわち知的なもの、倫理的なものなどと関連させつつ、それらの全体の脈絡の中において相対的な位置を与えようとすることは誤っているとフィードラーは考える。そしてそもそも、「諸々の現象をくまなく、しかもそれらの本質を洩らすことなくその脈絡の中に秩序づけることは、まったく不可能」⁽¹²⁾であるとさえいう。すなわち体系的な哲学を構築し、その内部で芸術活動の相対的な価値を取り押さえることをフィードラーはあからさまに断念している。「むしろそれら〔＝芸術作品〕は、こうした脈絡の中に納まりきらず、また、そうした脈絡から説明しきれないものを含んでいる」⁽¹³⁾。フィードラーのこうした立場が、クロウチエとの間に根本的な隔たりを生んでいることは否めない。クロウチエによれば、人間の生の全体から芸術活動を孤立させるフィードラーの哲学は、直観という想像力の世界の眞の価値を見逃してしまふ。『可視性』なるものに固執して『直観』という精神的形式にまで至らない以上、彼らが直観を精神の実践形式あるいは感情と関係づけることができなかつたのは当然である。そして同様にして、直観とは感情の直観のことであることも認識できなかつたし、芸術作品がもつ統一性、比例、有機的組織性が、他の物事のそれとは異なっていることも認識できなかつたのである。芸術は感情を直観の力で屈折させる“想像力”の世界〔*imondo fantastico*〕であつて、“現実”〔*il reale*〕とは別である。このようなわけで、この理論家たちが賢明にも自然科学的な観察から区別しようとした芸術的認識が、その意に反してどこかしら冷たく科学的な学説の中に留め置かれてしまふのである⁽¹⁴⁾。

こうしてクロウチエは、「純粹可視性」の理論がある種「温かみのない明瞭性」を旨とする「古典主義 *classicismo*」に傾きつつ、体系化された哲学に属する観念的カテゴリーとしてではなく経験的知識に基づいた抽象的な「純粹」性をしか語り得ていないことを問題視する。「科学的」あるいは経験的な意味における限りでの「純粹可視性」は、哲学的な根拠ではなく、眼という生理学的器官に依拠しており、その思想としての恣意性をクロウチエは批判するのである。「生理学的器官である眼、そして視覚の生理学的過程というものは、生理学ないし自然科学の概念であつて、そこから哲学的概念としての芸術すなわち精神

の活動へはいかなる通路も開かれていない」⁽¹⁵⁾。クローチエの立場からすれば、芸術を哲学の対象とする以上、そこに「視覚芸術」であるとか「絵画」であるとかいった経験的な区分は認められない。フィードラーの芸術哲学は、そもそもその対象を恣意的な根拠によって狭めているのであり、したがって「芸術」なる概念を正当な仕方を取り扱うことができないのである。いいかえれば、フィードラーは哲学的根拠抜きに絵画というジャンルの定義を前提し、そこから誤った本質論を展開しているということになる。

クローチエによれば、「実際に存在するのは『芸術』 [l'art] ではなく複数の『諸芸術』 [les arts] だということを、恣意的な断定とともに正当化」⁽¹⁶⁾しようとするフィードラーの誤った考え方もここに由来する。クローチエの観念論では「芸術」とは単一不可分の精神的カテゴリーである。すなわち芸術とは直観であり表現であつて、「具体的なもの」を認識する人間の能力であり、また活動である。それに対してフィードラーは、視覚、触覚、聴覚などといった生理学的器官を根拠に経験的な分類を立て、非哲学的な仕方ではあるが、論理的な唯名論の立場を取るならば、実在するのは様々な『個々の芸術作品』 [les singoles opere d'art] であつて『普遍』としての『芸術』 [l'art en universel] ではないということになるうし、そして『特殊な諸芸術』 [les arts particuliers] などというものもやはり実在しないであらう。これは個々の芸術作品を収める分類であり、単なる経験的抽象、単なる『名称』 [noms] にすぎない。しかしフィードラーは唯名論者ではなくカント主義者であり、芸術の普遍的実在 [l'universel dell'art] を疑ふことなどできようはずもなかつた（事実そのような疑いを表明することも決してない）。それゆえに芸術の本性、すなわち絵画や詩、彫刻や音楽、その他あらゆる経験的に立てられた分類の中に現われてくる本性への探求を避け得なかつた⁽¹⁷⁾。

フィードラーが自明視しているという「芸術の普遍的実在 [l'universel dell'art] と、諸ジャンルの中に現われてくる「芸術の本質 la natura dell'art」との関係はいさゝかわかりにくいところがあるが、しかしこの普遍論争の図式はクローチエとフィー

ドラーにおける「芸術」の概念の違いをこの上なく明瞭に説明している。すなわちクロウチエは個々の具体的な作品のみを实在として考え、また「芸術」をあくまでも認識の能力ないし活動を名指す単一不可分な観念的カテゴリーとして規定する⁽¹⁸⁾。

他方、個々の芸術ジャンルの本質論を語ることにいささかの躊躇も見せないフィードラーは、ジャンルの普遍の实在性を疑わないという点では实在論者である⁽¹⁹⁾。したがつてもしフィードラーが「芸術」なるものの本性を探索しようとするならば、普遍的实在として認められた諸ジャンルの内部にそのジャンル固有の本質を求めることにならざるを得ないのであつて、しかもそこで得られる「芸術の本性」なるものは、その都度その都度の考察の対象となつたジャンルの経験的な限界によつて否応なく制限されてしまう。それゆえクロウチエは続けてこのようにいう。「このこと(即ちジャンルの本質論を避け得なかつたこと)、そしてある特定の芸術作品の集合、視覚的といわれる芸術作品の集合に対する気まぐれな執着のおかげで、彼は視覚的諸芸術 [artivise] そのものの性質を説明することさえまならなかつた。視覚的諸芸術、何よりもまず普遍としての《芸術》(artē in universale)であるところのそれさえも、である」⁽²⁰⁾。視覚芸術の本質論によつては視覚芸術の性質を説明することができない、というのはいかにも逆説的な指摘であるが、ここでクロウチエは二つのことを主張しているように思われる。つまり、まず経験的ジャンルとしての視覚芸術の本質を見極めるために、視覚芸術固有の性質を他のジャンルとの差異として突き詰めてゆくやり方によつては、ジャンルを超越した「芸術」の普遍には決してたどり着けないということ。そしてさらに、視覚芸術なるジャンルを規定する経験的限界の内にとらわれて精神活動としての芸術の普遍的本性に到達することができないままでは、翻つて、現実にしかじかの絵画として結実している表現の個別の実質からもますます遠のいていくであろうということである。

確かにフィードラーが、「ある一つの芸術一般なるもの [eine Kunst im allgemeinen]」があるわけではなく、存在するのはいくつもの諸芸術 [Künste] なのであり、したがつて芸術的能力の根源に関する問いかけは、特定の芸術の固有の領域において提出することができるだけである⁽²¹⁾というとき、その哲学的な根柢は一切明らかになされていない。つまりこの点に関してフィードラーは常識的な前提を無批判に受け入れてしまつてゐる。フィードラーが「造形芸術」なるものを取り上げてその本質

を「可視性」の名の下に純粹化していく手続きは、恣意的な前提の上に立つた要素還元主義、いいかえればモダニズムのそれである。フィードラーによれば「造形芸術」の目的は「ただ可視性のためだけに存在しているかにみえるものを作り出すこと」(22)にある。芸術家は一方で自然に、他方で素材に関わりながらそれを作り出すのであるが、そのようにして「新たに生まれてくる第三のものの中には、われわれが自然において知覚しているもの、われわれにとってそれを自然としてあらしめているもの一切のうち、もはや視覚の把握し得るもの他には何もものも存在していない」(23)。もちろん「自然」は、それそのものとしてはあらゆる感覚に向けて開かれており、視覚に何か特権的な地位が与えられているわけではない。そうではなく、フィードラーは「絵画は視覚の芸術である」という前提に立っているがゆえに、本来あらゆる感覚に向けて開かれているはずの「自然」から画家は夾雑物を除き去って純粹に視覚的なものを作り出してくる、ということがいえるのである。こうして見れば「純粹可視性」という芸術理論はほとんど単なるトートロジーであり、これに対してクローチエは次のように反論する。「生理学的な視覚と芸術、あるいは眼と有機的に形作られた芸術作品の間には何の共通点もない。それは一面では、絵画の制作もその芸術的享受も、五感にわたる体験 [esperienza di tutti i sensi] 抜きにはあり得ないという事実によって確かめられる」(24)。

生理学的な感覚としてとらえられる限りの眼の快楽とは、クローチエによれば、例えば明るすぎる場所から影に入って眼が休められるとか、暗がりから明るい場所に出たときに感じる快楽をいうのである(25)。しかしもちろんフィードラーはそんな意味での「眼」のことをいっているわけではない。むしろフィードラーのいう「眼」とは、生理学的な装いをしていながらも、実は直観的な認識が表現にまで高められるという精神的な活動を比喩的に表したものにすぎないのだとクローチエはいう。「『可視性』ないし『創造的な眼』という概念は、よくみればわかる通り、論戦のために供された比喩であり象徴ではない。つまりそれによって、芸術は概念的認識や、自然の模倣、情緒的な感動などといったものによって尽くされてしまうものではないということが主張されているのである。しかしながら比喩や象徴が哲学的な定義と取り違えられるならば、それは芸術について何ら積極的な規定を与えることはできず、はなはだしい誤謬となる」(26)。このような強い解釈を加えることで、クロ-

チェはフィードラーの理論が帯びている自然科学的な色合いを取り除き、自身の美学理論との和解をはかり、むしろその親和性の方を強調しようとする。「実際には、絵画は眼でもって見られるのではなく、精神のあらゆる諸力によって味われる。その時この諸力は特殊な形式をとるのであって、それが抒情的直観〔intuizione lirica〕ないし感性的イメージ〔immagine estetica〕と呼ばれるものである」²⁷⁾。

節の冒頭でみたように、クローチェがフィードラーの理論は誤っているのではなく不十分である、と述べていたことの実験はここに集約される。すなわち一言でいうならば、クローチェの不満の根拠はフィードラーが自然科学的な論拠のもとに経験的な芸術ジャンルの本質論を展開したという、ただ一点である。しかしそのこと含みは決して小さくないように思われる。フィードラーの「可視性」の理論は、観照と制作、イメージと表現の連続性を主張する限りでは確かにクローチェの美学と類似している。しかし両者の間には、クローチェが上述のような仕方で解消しようとした以上の、有意義な差異があるのではないか。

3. 直観Ⅱ表現とジャンルの力学

確かに、表現活動をカント的な認識論の基礎の上に説明するという点では、フィードラーとクローチェの考え方はきわめて似通っているように思われる。「あらゆる現実はただ、われわれの内に、われわれを通じて生じる過程の中でのみ知られる。それは感性的感受によって始まるものと考えられるが、その結果は、それが一定の形へと発展するところにおいて把握される」²⁸⁾とフィードラーはいい、他方クローチェは「真の直観ないし表象はすべて、とりもなおさず表現である。一つの表現において客体化されないものは直観や表象ではないのであり、むしろ感覚あるいは自然なのである。精神は作り上げ、形式を与え、表現することなくして、直観することはない」²⁹⁾という。しかし、表現の形式が表現の内容といかにして不可分なものたりえ

ているのかという点については、両者の論理は決して同じではない。

フィードラーによれば、芸術家の仕事とは「眼が始めたことを継続する」⁽³⁰⁾ことであり、「眼による知覚過程を可視的な表現に向かって独立に発展させる」⁽³¹⁾ことである。眼が、知覚から出発して、そこからやがて視覚にのみ働きかけるものとしての像を彫琢せんがために、視覚情報以外の一切を捨て去っていき、そうすることでついに仕上げられた形が眼の機能の純然たる結晶である、というのがフィードラーの論である。ここでは知覚と表現との間にある時間的な過程が確保されており、したがって両者は概念的に弁別可能である。フィードラーが自然科学的かつ経験的な前提から出発するのは、まさにこの表現活動の過程を説明しようとするがゆえであり、逆にいえば、知覚の体験を自然科学的に規定することによってのみ、表現活動の具体的な経過を記述することが可能になったのである。芸術家は、「われわれには眺めるという状態に留まっているしか仕方ない場合に、そこを出発点として、次第に高まる造形的表現となつて現われる活動へと向かう」⁽³²⁾。

これに対してクロイチェの直観即表現という理論は、常にア・プリオリな総合としてのみ説明可能なものである。これを具體的な現象の場に置き直してみれば、フィードラーにおけるような、知覚されるものと表現されるものとの間の関係を構成する時間的な契機は捨象され、むしろ現実に表示される限りのものが直観されたものの一切である、といった論法にならざるを得ない。「心の中にたくさんの大事な考えを持っているのに、うまく表現することができないとしばしば人は言う。しかし本当は、もし彼らが実際にそれを持つているのなら、それを美しい豊かな言葉として響かせ、表現しているはずであろう」⁽³³⁾。つまりクロイチェの理論では、表現の形式が直観の内容を廻行的に決定する、ということが出来る。クロイチェは、フィードラーのように、知覚という事実を表現の成就という事実から切り離して考えることを拒む。知覚（直観）⁽³⁴⁾は常に表現としてあり、表現として無いものは直観ではない。フィードラーが表現ジャンルを論の前提として立てていたのとは対照的に、表現は常にジャンルの枠組みや規則から解放されたとクロイチェが主張することができるとすれば、その理論的な根柢はここに求められる。表現は、それに先行する何かの前提から出発して打ち立てられるものとしてではなく、逆に表現が、それ自

体の可能性の条件を露呈させるものとしてのみ理解されるのである。

このような対比を試みることにより、第一節でみたクローチエのジャンル否定論は、新たな理論的強度を得ると同時に、その戦略的な意味合いをも一層鮮明にするように思われる。この文脈において、クローチエの薫陶を受けつつ「純粹可視性」の理論の強い影響下にもあった美術史家ロベルト・ロンギの一九四一年の論文「イタリア芸術とドイツ芸術 *Arte italiana e arte tedesca*」は参照するに値する。この中でロンギは、「イタリア芸術」「ドイツ芸術」なるものを本質論的に語ることの不可能性を、すぐれてクローチエ的な前提に立って力説しているからである。「芸術は確定した制度ではなく、自由な内的生産活動である。その歴史は、秀でた個人の歴史、つまり芸術家の歴史である。〔…〕芸術家は、新たな伝統（後続の芸術家たちがこれを利用するかもしれないし、そうでないかもしれない）を打ち立てるために、常にある伝統を利用しようとしている。つまり、失効した図式の温存ではなく、まさしく芸術的様態の内的な推移の問題なのである」³⁵。ロンギの主たる仮想敵がヴェルフリンの『イタリアとドイツ的形式感情 *Italien und das deutsche Formgefühl*』（一九三二年）であることはいうまでもない。「イタリア」と「ドイツ」を実体的に対照しつつ、個々の芸術家の個性を抽象化してしまうヴェルフリンに対してロンギは、それまで評価されることのなかった周縁的な地域の画家や、異文化の混交地域の画家を丹念に取り上げていくことで、ヴェルフリン的二項対立を失効させようとする。

そのような作業の帰結として引き出されるのは次のような見解である。「克服しがたいと前提されているこの二律背反なるものは、実は単に人間の可能性の幅以外の何ものでもないことがわかる。つまり、常に自由な条件として存在するそれぞれの文化的土台の上で具体化される感情の幅である。いってみれば、グリューネヴァルトがドイツ全体の、ラファエツォがイタリア全体の代名詞となるわけではない。逆に、ドイツやイタリアの方が、彼らの手でその都度創られることによって存在していたのだ」³⁶。これはクローチエ美学の、とりわけジャンル否定論の見事な政治的敷衍であるといえる。すなわち経験的に立てられた区分が常に自由な表現活動によって潜在的に脅かされているということ、あるいは、伝統が表現を規定するのではなく、

むしろ伝統を利用し改変しつつ新たに生み出された表現形式が、表現としての内容を適行的に決定するような力を行使してしまふということ、これらはともに、クローチエの直観即表現の立場からするジャンル否定論が内包していた論点に他ならない。

結

みてきたように、クローチエ美学が一貫して主張してきた芸術ジャンル否定論は、フィードラーの芸術哲学あるいは「純粋可視性」理論への批判を通じて、「表現の学および一般言語学としての美学」であからさまに主張された国語統一運動批判におけるそれとは別の力点を強調することになった。すなわち『美学』におけるジャンル否定論の主な論拠となっていたのが直観と概念のヒエラルヒーという体系上の静的な構造であったのに対し、フィードラー批判におけるその場合には、直観と表現の関係という実際上の動的局面を理論的にどう処理するかという問題が前景化してくるからである。知覚と制作行為の連続性をとらえるフィードラーと、直観と表現の同一性をとらえるクローチエの理論は一見したところきわめてよく似ているが、その類似的な核心部分において決定的な差異をはらんでおり、まさにその点にクローチエ美学のある種の戦略性が凝縮されているのである。

クローチエは通常、議論の対象としてもつばら詩や文学を選ぶことが多く、言語という高度に身体化された媒体をモデルに直観即表現の理論を展開する傾向にある。しかしフィードラーという稀有な論敵を得たことで、造形芸術という比較的珍しい対象を扱うことになり、それがジャンル否定論の内実をより先鋭化することになった。知覚とその表現との間にある過程をフィードラーが理論化しようとする際に、実体化したジャンルの概念はなかば不可避免的に持ち込まれる。しかしクローチエの理論は、まさにその直観と表現の因果関係をいわば逆転させることによって、その結果、ジャンルの概念を否定的に定義する。クローチエがフィードラー批判を通じて擁護しているものは、その都度その都度の偶然的な歴史的所与を受け入れつつも、そ

れを本質として実体化しないままに利用し改変していく、すべて非合理的な芸術の運動性である。

註

- (1) Tullio De Mauro, "Origine e sviluppo della linguistica crociana", in: *Giornale critico della filosofia italiana*, anno XXXIII, terza serie, vol. VIII, 1954.
- (2) Norberto Bobbio, "Croce e la politica della cultura" (1953), in: id., *Politica e cultura*, Torino: Einaudi, 1974.
- (3) Benedetto Croce, "Contributo alla critica di me stesso" (1915), in: id., *Filosofia, Poesia, Storia*, Milano: Adelphi, 1996, p. 1519.
- (4) これについては本稿第一節で論見するが、詳細については稿を改めた。
- (5) Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Milano: Adelphi, 1990, p. 46.
- (6) *Ibid.*, p. 145.
- (7) *Ibid.*, p. 48.
- (8) *Ibid.*, pp. 188-9.
- (9) *Ibid.*, pp. 189-90.
- (10) Benedetto Croce, "La teoria dell'arte come pura visibilità" (1911), in: id., *Nuovi saggi di estetica*, Napoli: Bibliopolis, 1991, p. 222.
- (11) Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887), in: id., *Schriften zur Kunst I*, hsg. von Gottfried Boehm, München: Wilhelm Fink Verlag, 1971, S. 362-3.
- (12) *Ibid.*, S. 366.
- (13) *Ibid.*
- (14) Croce, "La teoria dell'arte come pura visibilità", p. 227.
- (15) *Ibid.*, pp. 223-4.
- (16) *Ibid.*, p. 223.
- (17) *Ibid.*
- (18) ヘンヤミン (『ドイツ悲劇の根源』) やアドルノ (『美学理論』) のように、クローチエを「唯名論者」と呼ぶことは可能であるが、それにはあくまでも文脈上の限定を要する。少なくともここでは、クローチエ自身が「唯名論者」を名乗っているわけではない。「個々の芸

- 術作品 *le singole opere d'arte*」に対して「諸芸術 *le arti particolari*」の实在を否定するという点においてクローチエは確かに唯名論者であるが、「諸芸術 *le arti*」を否定して単一不可分な「芸術 *l'arte*」の实在を肯定するという点では实在論者ともいうことができる。
- (19) しかしすぐ後にみるように(註21の引用)、フィードラーは複数の「諸芸術 *Künste*」の实在を認めてはいても、「芸術一般 *eine Kunst im allgemeinen*」の实在は明確に否定している。
- (20) *Ibid.*
- (21) Fiedler, *Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit*, S. 185.
- (22) *Ibid.*, S.350.
- (23) *Ibid.*, S.321.
- (24) Croce, “La teoria dell'arte come pura visibilità”, p.224.
- (25) Benedetto Croce, “La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti”(1919), in: *id.*, *Nuovi saggi di estetica*, p.243.
- (26) Croce, “La teoria dell'arte come pura visibilità”, p.223. 「芸術は概念的認識や、自然の模倣、情緒的な感動などといったものによって尺くやれてしまふものではない」といふこと、いいかれば芸術の自律的な価値をフィードラーが強調したという点について、クローチエは一定の歴史的评价を与えている。cf. *Ibid.*, p.228ff.
- (27) Croce, “La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti”, p.244.
- (28) Fiedler, *Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit*, S.197.
- (29) Croce, *Estetica*, p.12.
- (30) Fiedler, *Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit*, S.291.
- (31) *Ibid.*, S.290.
- (32) *Ibid.*, S.291.
- (33) Croce, *Estetica*, p.13.
- (34) クローチエによれば知覚は直観の内に含まれる。cf. *Ibid.*, p.6.
- (35) ロベルト・ロンギ「イタリア芸術とドイツ芸術」、同「芸術論叢一」、岡田温司監訳、東京…中央公論美術出版、一九九八年、一五六頁。
- (36) 同、一七六頁。