

自然的なものとな為的なものの交わり

——芸術作品の概念史への試み——

小田部 胤久

「芸術」という近代的概念が「技術」という類概念から分化しつつ自立することによって成立したとするならば、「芸術作品」という概念もまた、それを包含する「技術の所産」という類概念から同様の過程を経て成立した、と予想することができる。事実、「芸術」という概念は十八世紀中葉から末葉にかけて確立するが、いわばその並行現象として、「芸術作品」という概念もほぼ同時期に確立する。「芸術作品」という概念を指し示すヨーロッパ語（例えば英語の *work of art*）は、それ自体としては技術によって作られる所産一般を意味する語であつて、芸術作品を排他的に意味するものではない。それでは、十八世紀中葉から末葉にかけて「芸術作品」という概念が形成される時期において、人々は芸術作品とその他の技術の所産との差異をいかなる点に求めたのであろうか。

この問いに答えるために、以下では、「芸術作品」を種として含む類概念としての「技術の所産」（技術によって存在するもの、人為的なもの）と「自然の所産」（自然によって存在するもの、自然的なもの）とのかわりに注目することにしたい。後に詳しく見るように、古代ギリシア以来、「技術の所産」は「自然の所産」との関係において規定されてきたが、この関係は時代とともに本質的に異なつた仕方規定されている。そして、われわれの見るところ、この関係のある種の変容の内に芸術作品という概念が成立するのである。

そこで、以下の議論は次のように構成される。まず第一節では、「技術は自然を模倣する」というアリストテレス

主義に即して、「技術の所産」と「自然の所産」の差異を考察する。第二節では、このアリストテレス主義的伝統に對抗してペイコンとデカルトによって提起された技術観、すなわち技術と自然を同一のものとみなす技術観に目を向ける。続く第三節では、このような近代的技術観に対して再反論を加えたライプニッツおよびシャフツペリが、「無限性」の理念に即して、自然の所産の無限性を技術の所産の有限性から区別しようとする点を考察する。その上で、アインソンおよびパークの理論に即しつつ、自然の所産の「無限性」という理念と有限な技術との交差するところに、近代的な意味における「芸術作品」という概念が可能となりうることを明らかにするのが第四節、第五節である。第六節では第四、五節の議論を踏まえつつ、カントとシェリングによる近代的芸術作品の理念の定式の意味を解明する。最後に第七節では、「自然の所産」の「有機性」を芸術作品の典型とみなすシラーの議論を検討し、近代美学それ自体を支えている理念とは何か、考察を加える。

〔なお、本稿の第五節「自然と技術の対立と交差——パークにおける work of art——」は、紙幅の関係上、『作品概念の史的展開に関する研究』（東京大学文学部、科学研究費基盤研究報告書、一九九七年）に掲載する〕

第一節 アリストテレス主義の技術観

アリストテレスは『自然学』第二巻において、「自然」と「技術」、ないし「自然によって存在するもの」と「技術によって存在するもの」の関係について論じているが、その議論はスコラ哲学を通して近世初頭にいたるまで影響を及ぼしている。後に見るように、F・ペイコンが十七世紀初頭に新たな技術観を提起したとき、それはアリストテレス主義への批判としてであった。そこで、アリストテレス主義の技術観について、ここでは十七世紀中葉にスコラの伝統を踏まえて公刊されたミクラエリウスの『哲学辞典』（一六六二年）の一節に即して検討を加えることにしよう。

技術 (ars) は自然の模倣者 (imitatrix naturae) であるが、自然からそのままの点で異なる。それはちよつど、人為的なもの〔技術の所産〕 (artificialia) と自然的なもの〔自然の所産〕 (naturalia) とが異なるのと同様である。自然は、生み出すもの (producers) とその本質において適合するものを生み出すことができる。両者〔生み出すものと生み出されるもの〕は同義的である。例えば、人間が人間を生むように (homo hominem)。それに対し、技術によって生まれるものは、生むものと同義的ではない。例えば、画家が画像を生むように (pictor imaginem)。それゆえに、自然は自然の事物のあらゆる部分を生むのに対し、技術はその基体を自然から受け取り、その基体の内に外的形相 (forma externa) を置き入れる。ここから、「技術は実体を生み出さない」、あるいは「人為的な存在は実体ではなく偶有的である」といわれる。こうして、人為的なものは、自然的なもののように運動の内的原理 (internum principium) を有することはなく、内的原理とともに外的原理を有する。自動機械 (automaton) や時計 (horologium) において見られるように。(Miraëlius, *Lexicon philosophicum*, 1662, Sp.172)

アリストテレス主義の技術観は、次の二つの論点からなる (一)。

第一に、「技術は自然を模倣する」(Aristoteles, 194a 22) という命題に見られるように、自然と技術との間に類比的関係が主張される。ミクラエリウスの論述は直ちに第二の論点に移っているので、この第一の論点に即して必要限り触れておくならば、アリストテレス主義において自然と技術との間に類比的関係が主張されるのは、目的論的世界観に基づいてのことである。すなわち、目的論的自然観を標榜するアリストテレス主義は、自然との類比を通して技術の合目的性を基礎づける。技術は、自然を模倣するという点において、自然と同様に合目的営みとみなされるのである。だが第二に、技術と自然の関係はまさに模倣にとどまり、両者の間には共通性と同時に相違も認められな

くてはならない。なるほど、ある所産を合目的に生み出す、という点では技術と自然は共通する。だが、自然的なものにはこの生産の原理（形相因）が内在しているのに対し、形相因は人為的なものには内在しておらず、むしろ作者の内にある。例えば、種子から樹木が成長するのと同じの仕方、材木から木製品が成立することはありえず、後者の過程には、材木から木製品への転化を司る技術者の内なる「形相」が必要である。このことは、「形相」の側から見るならば、自然的なものの生成過程においては異なっており、人為的なものの生成過程においては、形相は自らにとって外的な質料の内に自己を置き入れなくてはならない、ということの意味する。人為的なものに関して形相が「外的形相」と呼ばれるのは、その形相が質料に最初から内在してはいないからである。このように、技術にあつては、質料と形相とは相互に外的であり、かつ、作用因（制作者）は質料の外部に存在する。それに対し、自然の場合には、質料と形相は同一の実体をなし、作用因はこの実体に内在する。技術においてはそもそも質料と形相とが外在的であることこそ、技術の所産に実体性が欠けている理由である。つまり、技術の所産は複合体にすぎない。

とはいえ、自動機械や時計はそれ自体の内に運動の原理を有しているのではないか。当時の機械的技術の展開を踏まえるならば、このような疑問が生じて当然であろう。しかし、ミクラエリウスは、自動機械や時計といえども、実際には外部から動かされて運動するのであり、その点において自然の産出の働きとは異なる、と論じる。だが、近世初頭におけるまさにこうした機械的技術の展開は、新たな技術観の胚胎を準備しつつあった。次にこの点の検討に移ることにしよう。

第二節 近代的技術観の成立——ベイコンとデカルト

近世初頭において技術と自然の関係、あるいは人為的なものと自然的なものとの関係について、アリストテレス主義的な考えとは全く異なる理論が提起される。この点をベイコンとデカルトに即して検討することにしよう。両者は経

議論と合理論という全く異なる文脈の内におかれるのが常であるが、少なくともわれわれの視点から見るとき、両者の議論は明瞭に一致している。

まず、ペイコンの検討から行おう。彼は『学問の尊厳と進歩について』（一六二二年）において、アリストテレス主義的技術観を批判しつつ、次のように述べている。

諸技術誌 (*historia artium*) を自然誌 (*historia naturalis*) の一部門とみなそう。というのも（私の考えとは反対に、古来から）、「技術は自然とは異なり、また、〔技術の所産である〕人為的なもの (*artificialia*) は〔自然の所産としての〕自然的なもの (*naturalia*) とは異なる」、という見解が確立してきたからである。ここから、たいていの自然誌の記述家が動物誌、あるいは植物誌、鉱物誌を作り上げると、機械的技術の試みを顧みずに目的を達成したとみなす、という誤りが生じた。だが、さらに別のより見分けがたい誤りが人々の精神の中に忍び込んでいる。すなわち、「技術はいわば自然の補助 (*adiutamentum naturae*) にすぎず、その力は、自然の着手したことを完成したり、自然が悪い方へ向かうときにはそれを修正し、自然が束縛されたときにはそれを解放するところに存するのみである。それゆえに、技術は自然に深く働きかけたり、自然を変質させたり、根底まで揺り動かすことは全くできない」、と考えられている。この誤りは、人間にかかわる事柄に対して早まった失望を引き起こしてきた。だが反対に、以下のことがすなわち、「人為的なものが自然的なものとは異なるのは形相 (*forma*) や本質 (*essentia*) においてではなく、単に作用因 (*efficientis*) においてである。……もし物事がある結果をもたらすように秩序づけられているならば、それが人間によって行われるか、人間なしに（つまり、単なる自然によって）なされるか（という作用因の差異）は問題ではない」、という考えが人間精神に深く浸透すべきであった。（Francis Bacon, *The Works*, 1496）

従来のアリストテレス主義的な考えでは、技術は自然を模倣しうるとはいえ、両者は本質的に異なったものであった。それゆえに、「自然誌」の内に「技術誌」が含まれることはありえない。ところが、ペイコンはこうした差異を否定して、「人為的なもの」と「自然的なもの」とはその「形相」ないし「本質」において同一である、と主張する。すなわち、自然と技術、ないし自然の所産と技術の所産は本質的に異ならない、というのである。無論、ペイコンも、アリストテレスとともに、自然の所産と技術の所産とはその「作用因＝作用者 (efficientes)」が異なることを否定しはしない。つまり、自然的なものとは人為的なものは、「人間なしに」生じるか、それとも「人間によつて」生じるか、によつて区別される。しかし、そのことから、自然と技術から生じるものが相互に異なる、ということは帰結しない。このことを説明するためにペイコンは、「虹は天上で湿った雲から生じるが、同様に、地上でのわれわれのもとでも水の噴射によつて生じる」(497)、という例を挙げている。無論、天上の虹と地上の虹とは、その大きさなど異なる点もあるが、重要な点は、どちらも同一の仕方で生じる、ということである。換言すれば、両者の生成を司っているのは同一の自然法則なのである。この法則性のことをペイコンは「形相」と呼ぶ(2)。

自然の法則の認識によつて、自然に働きかけることこそ技術の営みである、と考えるペイコンにとつて、技術とは決して事物に対して「外的形相」を与えるにすぎないものではなく、自然の法則の認識を通して、自ら自然に介入しつつ、自らの意図に即して自然的結果をもたらすことができるものでなくてはならない。技術は単に「自然を模倣するもの」ではなく、いわば自然の一部として、自然に即して働くのである(3)。

それでは、ペイコンがこうした考えに達した機縁は何か。彼は右の引用文の冒頭において、「技術誌」を「自然誌」の一部とみなすべきである、と主張していたが、彼をこのような主張へと促したのは、彼自身言及している「機械的技術」の展開であるといつてよいであろう。だが、このことはさらに、自然それ自体が機械的に捉えられている、ということを示唆する。というのも、「自然誌」が自己の内に「機械的技術の試み」を含みうるためには、自然誌自体

が機械的技術の営みと等質のものともみなされなくてはならないからである。とするならば、機械論的自然観こそ、技術と自然の同型性の考えを可能にする、と考えることができよう。この点を明確に示したのがデカルトである。

デカルトは『哲学の原理』第四部第二〇三節において、次のように論じている。

技術によって作られたもの (arte facta) と自然的物体 (corpora naturalia) (4) との間に私の認める相違として
はたまた、技術によって作られたものの働きの多くは、感官で容易に知覚できる程度に大きな道具 (instrumentum) によってなされる、ということ以外にはない。実際このことは、それが人間によって作られるためには必要な条件なのである。これに対し、自然の働きはほとんど常に、どんな感官をも逃れ出るほど微少な何らかの機関 (organum) に依存している。ところで、機械学における理論はすべて自然学にも当てはまる、というのも、機械学は自然学の一部ないし一種だからである。ところで、あれこれの齒車でできている時計が時を示すことは、何らかの種から生じた木がある一定の果実をつけることと同様に自然なことである。(Descartes, VIII, 326)

ここでは、デカルトの心身二元論の問題に立ち入る必要はない。われわれの注目すべきは、デカルトが精神以外のもの、すなわち質料的物体をすべてを一括して「機械学」のもとに捉えようと試みていることである。先にペイコンは、「技術誌」ないし「機械的技術の試み」を「自然誌の一部門」とみなすべきである、と述べていたが、それと同様に、デカルトもまた、「機械学」を「自然学の一部ないし一種」と規定し、さらに、「機械学」における理論はすべて「自然学」にも妥当する、と論じる。機械論的自然観を標榜するデカルトにとって、「自然的物体」(いわゆる生命体を含む)と「技術によって作られたもの」との間には、本質的な相違は認められない。なるほど、両者は、その働きの「道具」ないし「機関」の大きさという点で、異なっている。多くの場合、自然的物体はわれわれの感官を逃れ

出るほど微小な機関を通して働く。しかし、この大きさの違いは、「自然的物体」と「技術によって作られたもの」とを本質的に区別するものではない。両者は同一の「機械学」の原理に従って作用する点において、何ら異ならないからである。

それゆえに、デカルトはここで、植物の成長過程と時計の働きとの間に区分を設けない。先に見たように、ミクラエリウスは自然の働き（生命体の生成過程）と「自動機械」ないし「時計」の働きの本質的相違について論じていたが、こうした伝統的な立場に対してデカルトは、人間の作り出す機械的技術を一つのモデルとして、生命体をも含む自然的世界全体を捉えようとする。ここにいわゆる身体機械論、ないし動物機械論が生じることになる。

以上の考察から明らかのように、ペイコンもデカルトも、当時の機械的技術の進展に依拠しつつ、機械的技術の働きと自然の働きとを同一視する新たな自然観——技術観を提起したのである。こうした考え方が、その後の近代的技術観ならびに自然観を——「人工生命」の試みに見られるように恐らくは今日に至るまで——規定することになることは、ここで付言するまでもない。

第三節 自然の無限性——ライブニツツとシャフツペリの自然観

だが、こうした考え方に対しては、すでに十七世紀末に批判が投げかけられる。ここではまず、ライブニツツに即して、その批判の意味を検討することにしよう。ライブニツツは一六九五年の論考「実体の本性および実体の交通並びに精神物体間に存する結合についての新説」（第一〇節）において、次のように述べている。

私は誰にもまして、近代人たち（「デカルト派」）の価値を正当に認めたい気持ちでいる。しかし、近代人たちは改革をやりすぎた、と私は考える。とりわけ、自然の偉大さについて十分立派な観念を持たなかったために、自

然的事物 (Les choses naturelles) を人為的事物 (Les artificielles) とを混同した点において、近代人たちの改革は行き過ぎている、と思われる。これら近代人たちは、自然の機械 (machine de la nature) とわれわれの機械 (「人為的事物」) との間には、単に大小の差異しかないと考えている。……私が信じるには、これは自然に対して十分正しく十分ふさわしい観念を与えるものではない。神の知性に由来する最もつまらない所産 (Productions) や機構 (mécanisme) と、有限な知性の技術による最高傑作 (les plus grands chefs d'œuvre de l'art) との間にある真の無限の距離を認識させるのは、私の説のみである。この差異は、単に程度上のものではなく、類そのものの差異である。自然の機械は、真に無限数 (infini) の器官を持ち非常にうまくできている、……ということを知らなくてはならない。自然の機械はそのいかに小さな部分においてもやはり機械であり、かつそれもどこまでも先と同一の機械である。(Leibniz, Philosophische Schriften, IV, 481f.)

ライブニッツがここで「近代人たち」と呼んでいるのはデカルト派のことである。「近代人たちは改革をやりすぎた」とライブニッツが述べるとき、ここには自然学ならびに形而上学上における新旧論争を読み取るべきであろう。自然的なものとな人為的なものとはその本質において同一である、と考えるのが近代人派の立場であるのに対し、古代人派は両者の間に本質的な差異を認める。とはいえ、ライブニッツが同時に、「私は誰にもまして、近代人たちの価値を正当に認めたい気持ちでいる」と述べていることが示すように、彼は単純に近代人派の主張を否定するのではなく、事実彼は、自然を「機械」とみなす機械論的自然観を近代人派から継承している。とするならば、ライブニッツは、一方で近代的な機械論的自然観を主張しつつ、他方で自然的なものとな人為的なものとの差異を強調している、といえよう。つまり、彼は古代人派の立場と近代人派の立場との融合を目指しているのである。

それでは、ライブニッツは、自然的なものとな人為的なものをいかなる関係のもとに捉えようとしているのであろう

か。「自然の機械とわれわれの機械」という表現が示すように、自然的なものも人為的なものも「機械」である、という点においては異ならない。だが、ライプニッツによれば、自然的なものは、「そのいかに小さな部分においてもやはり機械である」ところにその本質的特徴を有する。このことの意味を明らかにするには、「われわれの機械」がその「部分」においていかなるものであるのか、を検討する必要がある。次の一節を参照しよう。

人間の技術によって作られた機械はそのあらゆる部分までもが機械になってはいない。例えば、真鍮で作った歯車の歯を構成する諸部分ないし断片は、われわれにとってはもはや人為的なものとはいえず、その歯車の本来の用途から見て機械らしいところを示すようなものを有していない。(VI,618)

例えば、人間の作る時計が「機械」であるのはいかにしてであろうか。それはいうまでもなく、「バネや歯車」の「組み合わせ」によってである (IV,482)。すなわち、全体としての時計の働きは、諸部分の的確な結合を前提とする。だが、まさにそのゆえに、「部分」それ自体は、他の部分と機械的に調和しようという条件を除けば、全く無規定的である。例えば、歯車の歯の場合、それは他の歯と噛み合うという条件を満たさずれば、いかにできていてもよいのであり、そこにはもはや諸部分の調和的結合は必要とされない。このことこそ、ライプニッツが、「人間の技術によって作られた機械」はその部分に関して「機械になっていない」と論じることの意味である。それゆえに、人間の作る機械は、一定の部分ないし要素を前提としてそこから形成される複合物ないし集合体にすぎない。それに対し、自然的事物の場合、一見するとその最小の要素と思われるものも、実際には諸部分の結合によって成り立つており、その諸部分もそれ自体、いわば入れ子状に、諸部分の結合によって成り立つ。こうしてライプニッツは、「自然の諸機械、すなわち生ける身体はその最も小さな部分においても機械であり、それは無限に進む (jusqu'à l'infini)。

これこそ自然と技術、すなわち神の技術とわれわれの技術との差異をなす」(VI 618)と結論づける。つまり、自然の機械と人間の機械、あるいは両者を生み出す神の技術の人間の技術は、無限性と有限性という点から区別されることになる。

以上の考察から明らかのように、彼はなるほど古代人派と近代人派の融合を目指しているとはいえ、この融合は単なる折衷なのではなく、「無限性」という新たな理念によって支えられている⁽⁵⁾。ここに、自然科学ならびに形而上学上での新旧論争におけるライブニッツの独自の位置が求められなくてはならない。

ところで、ライブニッツに対して無限小についての議論のきっかけを与えたのは、レーウエンフックが顕微鏡を用いて行った観察の結果である。機械的技術の展開はライブニッツにおいても、ペイコンやデカルトにおいてとは異なった意味においてであるが、その哲学の刷新と密接にかかわっている。顕微鏡を機縁とする無限小の世界についての議論、あるいは顕微鏡と同一の原理に基づく望遠鏡を機縁とする無限大の世界についての議論は、ライブニッツと同世代の第三代シャフツペリ伯の内にも見出すことができる。両者は「形成的自然(造形的自然)」の概念をめぐっては大きく対立するが、無限性の理念によって自然的なものを人為的なものから区別するという点では共通している⁽⁶⁾。

シャフツペリは『モラリスト』(一七〇九年)において、次のように論じている⁽⁷⁾。

光栄ある自然よ! きわめて公正にして至高の善よ! ……それを眺めることは心地よく、無限の優雅さを伴う。……その作り出すいかなる所産(every single work)も、「人間の」技術(art)が未だかつて提示したすべてのものよりも、より豊かな情景を呈し、より高貴な光景である。……汝の存在は限りなく(boundless)探りえず、測りしれない。あなたの無量さ(imensity)にあらゆる思考は失われ、空想は飛翔をやめ、想像力も無駄にその力を費やし疲れるばかりである。……こうしてしばしばあの膨大な広がり飛び出していつては、わが

身の小ささを感じ、あの無量な存在の豊かさに打たれて再び我に戻ってくる、そのとき、私はあえてこれ以上神の驚異的な深みを眺め、その深淵を測ろうとは思わない。(Shafesbury, II, 98)

ここでは、限らない自然(ないし自然の所産)を前にして、人為的なものの卑小さが意識され、それとの対比において自然の無限性(さらには神の無限性)が謳われている。こうした無限大の世界への讃歌——それは望遠鏡という機械的技術の発見と密接に結びついているのだが——は、同時に、顕微鏡によって発見された無限小の世界への讃歌にもつながる。

われわれの弱い目は〔顕微鏡という〕機械的技術に助けられて、これらの〔自然の〕所産の内に、隠れた驚異的舞台を、すなわち諸世界の内なる諸世界(worlds within worlds)を発見する。これらの世界は、無限に小さなもの(of infinite minuteness)であるが、〔自然がそこで行使している〕技術という点から見れば、最大の世界と等しいのであり、かつ、〔われわれの〕最も明敏な感官が最大の技術と、あるいは最も鋭い理性と結びついても洞察したり解さほぐしたりすることはできないほどの驚異に満ちている。(二二)

ここから明らかなように、自然的なものとの対比は、ライプニッツの場合と同様にシャフツペリの場合にも、自然の技術(ないし自然の内に働く神の技術)と人間の技術との対比に重ね合わされ(それゆえに、右の引用文において「技術」という語は二義的に用いられている)、両者は無限性と有限性という対比によって特徴づけられる。シャフツペリの議論の独自性は、上述の形而上学的議論を踏まえつつ、野生的自然を正当化する点に認められる。

宮殿の人工的迷路 (artificial labyrinth) や作られた偽りの荒野 (feigned wildernesses) にいるときよりも、原始のままの荒れ野にいるとき、われわれは自然をはるかに大きな喜びをもつて静観する。……〔神の〕摂理のもとでは、一見醜いもの (things seemingly deformed) も美しく、無秩序も秩序に (disorder becomes regular)、腐敗も健全に、毒も薬効あるものになる。(122)

ここでシャフツペリは、一見すると無秩序に見える野生的自然の内に秩序を、さらには秩序の根源としての神を求めている。なるほど、われわれには「この世界のあらゆる物の用途 (use) や任務 (service) を明らかにすることはできない」ゆえに、その意味では、無秩序の根底に存する秩序とは「われわれの狭い視野をはるかに越え」(122) ている。とするならば、ここにいう「秩序」は、われわれの感覚や理性によって実証されるものというよりは、いわば要請されたもの、発見されるべきものというべきであろう。つまり、われわれが知りうる秩序とは、典型的にはわれわれが自ら作ることのできる人為的なものの内に見出されるが、こうした人為的なものに見出される秩序を超え出たより豊饒な秩序、いわば非人為的な秩序こそ求められなくてはならないのである。こうした考えを支えているのは、自然の所産はその無限性のゆえに人間の技術の所産をはるかに越え出る、という命題である。

後の時代の議論とのかかわりにおいて重要なのは、こうした野生的自然の正当化がフランス式、幾何学的庭園の批判と結びついていることである。

私はこれ以上、私の内部に育ちつつある自然的なものへの情熱 (passion... for things of a natural kind) に逆らわない。そこではまだ、「人間の」技術も、あるいは奇想ないし酔狂も、原始の状態に割り込んで、その生来の秩序 (genuine order) を壊したりしていないからである。荒々しい岩や、苔むした岩の裂け目、人工の加わっ

ていない不規則 (irregular) な洞窟、そして岩の間を分かれて落ちる滝は、まさしく原始の自然そのものが示す恐怖に満ちた優雅さ (horrid graces) を伴って、自然を一層よく現している。その分だけ魅力的であり、王侯貴族の庭園が示すばかりかばかしい整形性 (the formal mockery of princely gardens) よりも、ずっと壮麗に見えるであろう。(125)

ここでシャフツペリは自然の不規則性を強調するが、しかし、先の引用文から明らかなように、彼は同時に、こうした「不規則」な自然が「秩序」を有していることを認めている。すなわち、不規則性と秩序とは、シャフツペリにとって、両立する。それでは、ここで否定される規則性とは何か。それは、人間が人為的に作り出した規則性であり、いわば有限の知性ないし感性が容易に洞察することのできる形式性である。そして、それに対応して、有限な知性ないし感性にとっては「不規則」的に見える自然こそ、真の意味において「秩序」を備えている、とシャフツペリは論じる。

以上の考察から明らかなように、自然と技術をその本質において等置するベイコン、デカルトによつて提起された近代的技術観ないし自然観に対しては、十七世紀末から十八世紀初頭にかけて、ライプニッツおよびシャフツペリによつて自然の無限性という理念に即して批判が投げかけられる。以下では、こうした批判が美学理論に対して有する影響を明らかにすることにしよう。

第四節 技術の所産による自然の所産の模倣の可能性——アディソンと「偉大さ」の理念——

アディソンは『スペクテイター』に、「想像力の快について」論じた一連の論考(第四一—四二二号)を公表する(一七一一年)。彼はここで「偉大なもの」「非凡なもの」「美しいもの」という一種の美的範疇論を展開している

が、われわれの注目すべきはその内の第一の範疇の「偉大さ」である。

偉大さということによって私が意味するのは、単にある単一の対象の高ではなく、同時に、一つのまとまり (one entire Piece) とみなされた限りでの光景全体 (whole View) の大きさである。開けた平原、耕されていない広い砂漠、巨大な山並み、高い岩や断崖、あるいは海の莫大な拡がりなどがそれであり、われわれはその際、光景の新しさや美に打たれるのではなく、これらの多くの巨大な自然の所産 (stupendous Works of Nature) の内に現れる粗野な種類の巨大さ (rude kind of Magnificence) に打たれる。われわれの想像力は、自分の受容力にとつて余りに大きな対象によって満たされること、あるいはそうした対象を眺めることを好む。われわれは、こうした遮るもののない眺めを前にして、快い驚き (pleasing Astonishment) の内に放り込まれ、それらの眺めを把捉する (Apprehension) とときに、魂の内に喜ばしい静けさと驚嘆 (delightful Stillness and Amazement) とを感じる。人間の精神は、自然本性上、自分を抑制するように見えるものをすべて嫌う。……このように広く制約されることのない眺望 (Prospect) が想像力 (Fancy) にとつて快いのは、ちょうど永遠 (Eternity) や無限 (Infinitude) について省察することが知性にとつて快くのと同様である。(The Spectator, II, 540-541)

アディソンはここで、「偉大なもの」に対する人間の快の由来を、二つの理由によって説明している。

一つは心理学的議論、すなわち、人間の精神は、自己を抑圧するような狭い場所を嫌い、むしろ、広い空間を好む、という人間の自然本性に基づく議論である。ここで注目すべきは、この快の成立が二段階からなることである。すなわち、われわれは広大な風景の内に「自己を失」うことの内にすでに「快い驚き」を感じるのだが、さらにその風景を「把捉する」ことによって、新たに「悦ばしい静けさと驚嘆」を感じる。この二段階は、人間が自己の狭い

限界を超えつつ、新たな領域を自己のものにする、という人間精神の展開過程に対応するといつてよい(9)。

第二の説明は第一の説明から連続的に導出されているが、それは単なる心理学的説明ではなく、むしろ、形而上学的説明ともいふべきものである。すなわち、その議論は、「知性」が神の永遠性や無限性を省察すること、「想像力」が広大な空間を眺望することが類比的であることに基づく。この議論が示唆しているのは、「想像力」にとつては広大な風景こそ無限な神の証である、ということである。風景の巨大さとは、想像力(人間の感性的条件)に現れる限りでの、神の無限性にはかならない。コイレが『閉じた宇宙から無限宇宙へ』において描き出した近代的世界観の知的変革が感性的条件のもとに移されるとき、それは偉大な風景の正当化をもたらすのである(9)。

それゆえに、「偉大さ」という美的範疇は、本来的には、無限なる神の感性的現象としての自然の所産にのみ妥当するものであり、有限な人為的所産(技術の所産)には当てはまらない。神の所産と人為的所産とを比較して、アディソンは次のように述べている。

もしもわれわれが想像力を楽しませることのできる自然の所産 (the Works of Nature) と技術の所産 (the Works of Art) とを考察するならば、技術の所産が自然の所産と比べてきわめて欠陥のあることが明らかとなる。というのも、技術の所産は時折は美しく (Beautiful)、あるいは奇抜 (strange) に見えることもあるが、だが、そこには、観照者の精神に非常に大きな喜びを与える巨大さ (Vastness) や無量性 (Imminity) は含まれていないからである。技術の所産は自然の所産と同様に上品で繊細でありえようが、しかし、その構想において「自然の所産のように」堂々として壮大であるものとしては現れることがありえない。自然の粗野で気ままな業 (rough careless Strokes of Nature) の内には、技術の精妙な筆致や装飾 (nice Touches and Embellishments of Art) よりもはるかに大胆で見事なものがある。最も壮大な庭園または宮殿であっても、その美は狭小な空間に

限定されるために、想像力はすぐにそれを越えてしまつて、別な満足を求めようになる。一方、自然の広野 (the wide Fields of Nature) では、どちらに眼を向けても視野を遮るものはなく、いかなる制限や制約を受けることもなく、さまざまの姿の無限の多様性を楽しむことができる。(548f.)

ここでアインソンは「自然の所産」と「技術の所産」とを「美」「新しさ」「偉大さ」という三つの観点(ないし美的範疇)に即して比較しつゝ、仮に美しさや新しさという点では技術の所産が自然の所産に勝るにしても、「偉大さ」——すなわち、「巨大さや無量さ」——という点から見る限り、自然の所産は技術の所産に勝る、と述べる。具体的に彼が偉大な「技術の所産」として念頭に置いているのは(狭義における芸術作品ではなく)「庭園」や「宮殿」である。こうした所産は、なるほど人為的なものの中では相対的に大きなものではあるが、しかし自然の所産と比べものにならない、というのである。

だが、自然と技術は全く対立するのではない。むしろ彼は、「自然の所産」が「技術の所産」に、あるいは逆に「技術の所産」が「自然の所産」に類似することの可能性を認めている。われわれがここで注目すべきは、この内の第二の場合、すなわち、「技術の所産」が「自然の所産」に類似する場合である。

すでに見てきたように、普通自然の中には、好奇心を引きつけるような人為的なもの (curiosities of Art) には見られない壮大さ (Grand) と荘厳さ (August) がある。だから、これが幾分でも「人為的なものによつて」模倣されていると、それはより精妙で精密な技術の産物 (the nicer and more accurate Productions of Art) よりも、もっと高貴な、高められた喜びを与えてくれる。この点ではわがイングランドの庭園はフランスやイタリアのそれほど空想力を楽しませてくれない。後者においては、広い敷地に庭園と森とが快く混在しており、いたるところ

ろで人為的野生 (artificial Rudeness) とでも呼ぶべきものを現わしている。これはわが国の庭園に見られる小綺麗々 (Neatness) や優美々 (Elegancy) より、はるかに魅力的である。(551)

ここでアディソンは、自然の所産こそ技術の所産よりも「偉大」である、という命題に依拠しつつ、ここから、技術の所産が自然の所産の偉大さを模倣するとき、単なる技術の所産を超えた喜びを与える、という帰結を引き出している。

アディソンが「技術の所産」として具体的に念頭に置いているのは「庭園」である。全き人工としての庭園、すなわちいわゆるフランス式と特徴づけられるべき当時のイングランドの庭園と、人為の内にあえて自然の所産を模倣した「人為的野生」を有するフランス・イタリアの庭園——これが後にイングランドにおいて展開されることによって、十八世紀中葉にイギリス式庭園と呼ばれるものが成立するのだが——が比較され、後者が称賛される。庭園は技術の所産であるゆえに「構想の結果 (Effect of Design)」であるとはいえ、そこに「偶然の所産 (Works of Chance)」のように見えるものが存在するとき、すなわち、意図ないし構想によっては束縛されるものないものが認められるとき、その庭園は想像力を楽しませることになる、というのである (550)。

そして、続く段落では、ありうべき庭園についての議論がさらに次のように展開される。

中国について伝えている著者によれば、この国の住人はわれわれヨーロッパ人の植物の栽培が定規で引いたような直線 (Rule and Line) によって広がっていることを笑う、とのことである。というのも、中国人の語るところで、誰でも等しい列や画一化した形態の内に木々を置き入れることができるからである。むしろ、中国人は、この自然の所産の内に靈 (Genius) 「ゼニウス・ロキ」を示すことを望み、それゆえに、自分たちを導いている技

術を隠す (conceal the Art)。中国語には、一見ただけで構想力を魅了する植物栽培の特別な美を中国人が名づけるための言葉があるらしい⁽¹⁰⁾、ただし中国人は、こんなにも快い効果をもつものが何であるのか発見してはいないのだが。ところが、わがイギリスの造園家たちは、自然の機嫌をとって喜ばせる (humour) 代わりに、できる限り自然から逸脱する (deviate) ことを好む。われわれの木々は、円錐、球形、ピラミッド型に刈り上げられる。どの樹木にも灌木にも鋏のあとが見える。私の意見が特異かどうかは知らないが、私自身は、木が幾何学的な形 (Mathematical Figure) に刈り込まれているのより、その大枝小枝を豊かに広げているのを見たいと思う。(552)

アディソンが中国の庭園の内に称賛しているのは、一種の「人為的野生」(551)である。それは人為的なものでありながら自然的なものを「模倣」することによって、自然の偉大さを内に含んでいる。そのことはいかにして可能なのであろうか。アディソンによれば、それは造園家が「自分たちを導いている技術を隠す」ことよってのみ可能である。技術と自然が対立する限り、技術は「自然から逸脱」することになる。だが、技術の所産でありながらその技術が隠されているとき、すなわち、技術がいわば自然を「模倣」(551)し、自然に「類似」(550)するとき、われわれは自然に固有の「偉大さ」に由来する「快」を感じることができる、というのである。

以上の考察をまとめよう。先に述べたように、アディソンにおける「偉大さ」の理念は、「想像力」にとつて現象する限りでの「無限性」の理念と結びついており、それは本来的には「自然の所産」の内に認められるべきものである。しかし同時に、「技術の所産」の場合であっても、もしもその「技術」が「隠」されるならば、すなわち、「構想の結果」として生じた「技術の所産」の内に「偶然の所産」とみなされるべきものが見出されるならば、そこには「無限性」の理念が「想像力」にとつて現象することになる。換言すれば、人間の「構想」(ないし意図)は必然的

に有限であるが、そうした「構想の結果」の内に、それを生み出した「構想」ないし意図によつて束縛されることのないものが認められるとき、想像力はそこに無限性を見出すのである。「技術の所産」が「自然の所産」を「模倣」する、とは以上のことにほかならない。

無論、アディソンが用いている「技術を隠す」という表現は、古典的な弁論術の理論に見られる定型表現であつて、それ自体を取り出すならば、何ら新たな考えではない。アディソンの議論の意義を明らかにするために、ここでこの古典的伝統を一瞥する必要がある。技術が技術のようではなく自然のように遂行されるべきである、という考えはすでにアリストテレスの『弁論術』に見出されるが（*Aristoteles, 1404b 18-19*）、この考えを、アリストテレスが『自然学』において主張した技術の自然模倣説と重ね合わせて論じたものとしては、ハルカリナツソスのディオニュシオス（?-B.C.8?）の『イサイオス』の一節を挙げることができる。

リュシアスの語りを読むひとは、それが技術（*techné*）ないし（*ポネカシ*）*ponetia*）に従つて語られているとは思わないであろう、むしろ、自然（*physis*）と真理（*aletheia*）がそれをもたらしめている、と思うであろう。だが、その人はそれが技術によることを知らずにいる。というのも、自然を模倣することこそ技術の最大の営みであるから。（*Isaeus, 16*）

ここで著者は、技術は自然を模倣する、とアリストテレス以来の伝統に則りつつ、技術は自然を模倣することによつて自らの存在をいわば人々の意識から消去する、と論じる。技術が意識されない、ということとは、技術が自然を完全に模倣していること（いわば自然になりきっていること）の証である。同様の考えは、伝ロンギノスの『崇高論』（紀元後一世紀頃?）にも認められる。

最良の散文作家にあつては、語順倒置によつて、自然の働きを目指した模倣が生み出される。というのも、技術は自然であるように思われるとき完全であるから。(Longinos, 22.1)

ここで「崇高論」の著者は、語順倒置の正当性を主題としている。著者によれば、人は「激情」を抱いているとき、「ある一つのことを申し立てようとしながら、理をわきまえずに何かを間に挟んで、別なことに飛びつき、そこからまた最初のことへぐるりと逆戻り」するため、その言葉は「自然に基づいた (kata physin) 順序から生じる配列」から逸脱し、倒置されることになる。まさにそれゆえに、すぐれた散文作家は、こうした状況の内にある人を描写する際には、まさに「自然の働きを目指した模倣」を行うべきであつて、語順を倒置させなくてはならない。つまり、一般的にいえば、詩人の技術は自然の模倣を行うことにあるが、まさにその技術性が透明になるとき、その技術は完全である、ということになる。

アディソンがこうした古典的用例を踏まえていることは明らかである。だが、そのこと自体が重要なのではない。ここで注意すべきは、「技術」の対概念とされている「自然」の内実である。アディソンにおける「自然」概念が古典的伝統から異なっていることは、アディソンにおいて「自然」が偉大なもの、巨大なものとみなされ、神の無限性との連関において捉えられている点が示している。そのために、アディソンにあつては、技術と自然という対概念は、有限性と無限性との関連に即して捉え返されている。この点における彼の議論の独自性を見逃してはならない。

アディソンはここで「技術の所産」として「庭園」を念頭に置きつつ議論しているにすぎず、いわゆる「芸術作品」について論じているのではない。だが、後に見るように、ここに見られる彼の考えの骨格が、芸術作品を他の技術の所産から区別する議論を支えることになる。この点の検討を行うのが、以下の課題となる。

第六節 芸術家の自然と芸術作品の無限性——カントとシェリング——

この課題に答えるために、本節ではカントの『判断力批判』（一七九〇年）、およびシェリングの『超越論的観念論の体系』（一八〇〇年）の検討を行うことにしよう。

カントが「芸術作品」について考察を行うのは、『判断力批判』第四三節以降においてである。第四三節において、カントはまず、「芸術」がその内に含まれる「技術」一般を「自然」と対比させる。

制作 (Tun, facere) が働き・作用 (Handeln, Wirken, agere) から区別されるように、技術 (Kunst) は自然 (Natur) から区別される。そして、技術の所産 (Produkt) なし帰結 (Folge) は作品 (Werk, opus) として、自然の所産ないし帰結である結果 (Wirkung, effectus) から区別される。正当には、ただ自由による生産、すなわちその働きの根底に理性が存するような意志 (Willkür) による生産のみを、技術と呼ぶべきであろう。……人があるものを端的に技術の所産 (Kunstwerk) と呼び、それを自然の結果 (Naturwirkung) から区別するときには、技術の所産としてはただ人間の所産のみが理解される。(Kant, KU 173f.)

自然の営みは、「原因・結果」の連鎖の内に存し、この連鎖の内には「目的」が関与しない。それに対し、技術の営みもまたある「原因」(すなわち制作者) を前提とするといえ、この原因は「目的」を顧慮する点において、自然の原因と異なる。つまり、技術における原因は、「ある目的を考慮し、この所産の形式はこの目的に由来する」(174) のでなくてはならない。だが、目的を考慮しうるのは理性的存在としての人間のみである。それゆえに、真の意味において Kunstwerk と呼ばれるのは、「人間の所産」に限られる¹⁶⁾。「蜂の巣」は、なるほど「一般には技術の所産と呼ばれている」が、それは「自由による生産」ではなく、単に「自然本性(本能)の所産」であるために、本来的

には「技術の所産」と呼ぶべきではない、というのである（174）(2)。

それでは、芸術作品⁽¹⁸⁾は「技術の所産」の内ではいかなる位置を占め、またその他の技術の所産からいかに区別されるのであろうか。

技術は常に、あるものを産出する、という一定の意図 (eine bestimmte Absicht) を有する。……この意図が一定の客体の産出に向けられるならば、この意図が技術によつて達成されるときには、この客体はただ（この客体についての）概念を介してのみ「われわれに」満足を与える (gefallen)。「この場合」技術は、美しい技術 (schöne Kunst) 「芸術」としてではなく、機械的技術 (mechanische Kunst) として満足を与える。それゆえに、美しい技術の所産 「芸術作品」における合目的性は、意図的でありながらも、意図的には見えてはならない。すなわち、美しい技術 「芸術」は、人がそれを技術として意識しつつも、自然とみなされなくてはならない。（180）

「機械的技術」の所産も「芸術」の所産も、それが「快」を引き起こす、という点においては共通する。それは、一体これら両者の所産の差異は何か。カントはこの点について、次のように論じている。

機械的技術も、その意図を達成するとき、その所産はわれわれに快 (満足) を与える (gefallen)。この快の根拠は何か。機械的技術は「一定の客体の産出」を成し遂げることを目的とする。つまり、技術者は一定の「意図」を有し、それを「所産」の内に実現することを志す。それゆえに、われわれがこうした所産に出会うとき、われわれはまず、産出された客体が果たして制作の目的にかなっている (合目的的である) か否かを判定する。そして、われわれがこの客体を「合目的」的であると判定するとき、この所産はわれわれに満足を与える。換言すれば、この所産

が、制作者の「意図」を実現したものととして判定される場合に、機械的技術は「快」を与える。

だが、カントによれば、芸術による創作が上述の目的合理的な営みに終始するとき、それはなお芸術の名に値しない。無論、「芸術」も「技術」の一種である以上、そこには常に「規則に従って捉えられ遵守されるような機械的なもの」(186)が関与するであろう。しかし、こうした「規則」によって律せられている限り、芸術はなお単なる「機械的技術」にとどまっている。ここに、芸術の所産の「目的性」は「意図的でありながらも、意図的には見えてはならず」、「芸術」は「技術」であることが意識されつつも「自然としてみなされなくてはならない」(180)、という主張がなされることになる。

だがこの主張は意味している事態は何か。それは決して、芸術作品の目的性は実際には全く「意図的」に成立したものであるが、単にそれを享受する人にとっては「意図的に見えない」、という事態ではない。

天才(「天分」)は、ある規定された概念を感性化する際に予め措定された目的(vorgesetzter Zweck)を遂行するところに存するのではなく、むしろかの意図(Absicht)に対して豊かな素材を含む美的「直感的」理念を呈示ないし表現するところに存する、それゆえに、天才は構想力をあらゆる規則による教示から自由にしつつも、所与の感性化に対しては合目的であるようにする。(199)

通常の技術者は、「予め措定された目的を遂行する」ことを自らの営みとする。だが、カントに従えば、芸術家は「予め措定された目的」を遂行する際に、この目的それ自体からは演繹的に導出できないような「豊かな素材」を与え、それを「表現する(ausdrucken)」(198)ことができる点において、その他の技術者から区別される。このゆえに、芸術家の営みは、「規則による教示から自由」であって、芸術家自身にも「予め」洞察することができず、また、

「いかにして自分が自己の所産を生み出すのか、記述したり学問的に示すことができなから」(182)。芸術家の「意図」をも超え出た芸術作品のこうした豊かさのゆえに、芸術作品は「意図的に見えない」のである。とするならば、自らの「意図」を超え出た豊かさを生み出す「天才」とは、もはや芸術家の意識的な側面に基づくのではなく、むしろ「自然に属する」もの(181)、「(芸術家という)主体における自然」(182)に由来するものとみなざるをえない。芸術創作にこうした「自然」が関与するゆえに、芸術作品の意味の汲み尽くしえない豊かさ、充溢が可能になる。

カントのこうした考えはシェリングの『超越論的観念論の体系』によって継承されさらに展開される。右に見たように、カントは芸術創作が「意図的」であるとともに、「意図」の関与しえない「芸術家の」主体における自然に基づくものであることを指摘していたが、こうした二つの契機をシェリングは「意識的活動」と「没意識的活動」と呼び、両者をそれぞれ次のように説明する。

芸術において「意識的活動」と呼ばれるものは、「一般に Kunst と呼ばれているが、実際にはその一部であり、すなわち Kunst において意識、考察、反省によって実践でき、それゆえにまた教えかつ学ぶことができ、伝統と自らの訓練によって獲得しうるもの」(III, 618)、「つまり Kunst の単に機械的なもの (das bloß Mechanische)」(619)のことである。これは「一般に」芸術それ自体と等置されるが、シェリングによれば、「芸術」とはこうした「意識的活動」には還元されず、「意識的活動」と同時に「没意識的活動」をも含まなくてはならない。それでは、「没意識的活動」とは何か。それは「Kunst において学ぶことができず、訓練によっても他の仕方によっても到達できず、ただ自然の自由な恵み (freie Kunst der Natur) によって生まれつき備わっていないくはならない」もの、すなわち「一言でいえば Kunst における Poesie と呼ぶうるもの」(618)である。続けてシェリングは、芸術においてはこの二つの活動のどちらも必要であり、「Poesie (詩的創造性) なき Kunst (技術)」も「Kunst (技術) なき Poesie (詩的創造性)」もともに不十分である、と主張する (618)。

「PoésieなきKunst」と呼ばれているもの、すなわち「芸術の単に機械的なもの」と、眞の芸術（すなわち、Poésieを伴うKunst）との差異がどこに存するのか、である。これは、機械的技術から芸術はいかにして区別されるのか、という問いにはかならない。「PoésieなきKunst」から生じるもの、すなわち「意識的活動」の所産としての人為的なものは、人間の有限なる「意図」の実現、すなわち「意識的活動の忠実な刻印」にはかならず、それを制作する人も、またそれを見る人も、その所産の意味を悟性的に捉えることができる。だが、まさにそのために、そうした所産は「芸術作品の性格を単に僭称する」にすぎず、「Poésieの仮象」となるにすぎない（619f.）。ここに欠けているのは何か。

芸術家はいかに意図的（absichtsvoll）であろうとも、自らの創作における本来的に客体的なものに関してはある種の威力（Macht）の影響下にあるように思われる。この威力のゆえに、芸術家は他の人々から区別され、また、自分自身も完全には洞察（durchsehen）しえず、その意味が無限（unendlich）であるような事柄を語り出したり描写したりするよう強いられるのである。

……芸術家はその作品の内に、自らが明らかな意図によつてそこに置き入れたもののほかに、本能的に（instinktmäßig）いわば無限性（Unendlichkeit）を呈示したように思われる。この無限性はいかなる有限な悟性によつても完全に展開（entwickeln）することができない。……眞の芸術作品はいずれも、あたかも無限の意図（Unendlichkeit von Absichten）がその内に存するかのよう、無限の解釈（unendliche Auslegung）を受け入れる。（617, 619f.）

芸術が芸術の名に値するのは、それが芸術家の機械的技術の有限な意図による束縛を超えて、「有限な悟性」に

よつては「展開」しえないような「無限性」を呈示するときである。そのことは、芸術家の活動が単に「意識的」なものに限定されず、そこに同時に「没意識的」なものでもある場合に生じる。芸術創作それ自体は、芸術家自身にも完全には「洞察」できない過程、芸術家自身をいわば「本能的」に駆り立てる過程であつて、このような創作活動においてこそ、芸術家は「自ら意志することなく自己」の作品の内に極めがたい深み (energründliche Tiefe) を置き入れる (619) ことができる。とするならば、「無限性」を呈する芸術作品——具体的に述べるならば、「無限の解釈」の可能性を有する芸術作品——は、芸術家の「意識、考察、反省」に基づくものではなく、ただ「自然の自由な恩寵」に帰せられるべきものであらう (618)。このようにして、シェリングは人為性と自然性との交差するところに無限なる芸術作品の可能性を見出すのである。(vgl. V. 414)

本節の考察を閉じるにあたり、ここで以上において考察したカントおよびシェリングの議論をそれに先行する議論とのかかりにおいて捉え返すことにしよう。先に第四節、第五節において検討したように、アディソンは「技術」と「自然」という対概念を人間の有限性と神の無限性との関連に即して捉え返すとともに、こうした無限性を模倣する技術の可能性を示唆し、また、バークは、本質的には「規則と束縛」によつて支配された有限性の領域としての「人為的なもの」の内にこうした「規則と束縛」を逃れた領域が、すなわち「自然の所産」に本来ふさわしい「無限性」を呈しうる領域が可能である、と論じていた。こうした議論を振り返るならば、カントおよびシェリングは、以前においては「自然」——ないしそれを創造した「神」——に帰せられていた「無限性」を芸術家の内部に置き入れることによつて（換言すれば、神的な特性を人間化することによつて）、近代的な意味における芸術作品を定式化した、ということができよう。「人為的なもの」と「自然的なもの」との交差は、シェリングの術語を用いれば、芸術創作における「意識的活動」と「没意識的活動」との接点として捉え返される。

人はここに、神の特性を自己自身の内に取り込むことによつて神から自立した「近代的主体」の成立という事態の

反響を読み取ることもできよう¹⁹⁾。だが、注意すべきは、ここにいう主体は自己の内に「主体における自然」を、すなわち自らの「意識、考察、反省」によつては基礎づけることのできないものを含み込んでいる、ということである。以上の考察はわれわれに、近代的主体の自律性の根拠についての問いを投げかけている。

われわれはここで節を改めて、カントの議論を独自に展開したシラーの美学理論を検討することにしよう。ここにもまた、近代的主体をめぐる独自の考察が認められるであろう。

第七節 シラーにおける有機体と芸術作品の類比

シラーはいわゆる『カリアス書簡』（一七九三年一月二五日から二月二八日までのケルナー宛の六通の書簡）において、カントによる美の規定が「主観的」であることを批判しつつ、「客観的」な美の規定を求め（Schiller, V, 394）、それを「現象における自由、現象における自律」（400）の内に見出す。すなわち、本来超感性的なものであつて感性界に属することのない自律ないし自由が感性的に現象するところに、別の表現を用いれば、「事物がその自然本性（Natur）に従う」（411）ところに、「美」が成り立つ、というのである²⁰⁾。

果たしてシラーはいかなる存在を具体的に念頭に置きつつこうした美の定義を下しているのだろうか。それは、次の引用文に認められるように、「有機体」である。

われわれは、質料が……生ける諸力——私はここに有機的なものの自律（Autonomie des Organischen）を認めるのであるが——によつて完全に支配されるところに、常に美を知覚する。（413）

「有機的なものの自律」——すなわち「内的生命」（414）——は、それが「質料」という外的な身体を「支配」

するとき、感性的に現象する。「有機体」が「美」の典型であるのは、「内的生命」が外的身体を規定し、そのことを通して外的身体が「内的生命」の「現象」となる、という有機体に固有の特性のゆえである。一般的にいうならば、へ内的なもの・外的なもの（自律的原理・他律的質料）という二契機からなる事物は、へ内的なもの（がへ外的なもの）を自らの原理によって完全に規定し、このように規定されたへ外的なもの（がへ内的なもの）の現象となるときに、「美」たりうる。それゆえに、規定するものにして規定されるものである、という一種の円環性こそ、「美」を特徴づけるのである。さらにシラーは、「他律性」に支配された「質料」との対比において、その事物のへ内的なもの（を「事物の人格 (Person des Dinges)」(411) ないし「人格性 (Persönlichkeit)」(415) とも換言しているが、このことはシラーが事物を擬人化して捉えていることを示唆している（そもそも、「自律」という概念を「有機的なもの」に適用すること自体、カントから見れば、有機体の擬人化といいうるのであろう）。

だが果たして、あらゆる事物にこうしたへ内的な自律的原理が備わっているのであろうか。非有機体には一般にこのような形成力は備わっていないが、「人為的なもの」もまた同様であろう。だが、そうであるとするならば、人間によって人為的に作られた事物はいかにして「美」たりうるのか、という問いが新たに生じるはずである。人為的に作られた美しいものを有機体に比して捉えることは可能であるが、しかし、こうした比喩的な捉え方の正当性が改めて問われなくてはならない。彼の挙げる例を検討しよう。

ある〔機械的〕技術者 (Mechanikus) が楽器を制作する場合、……技術的形式 (technische Form) は純粹な自律 (Autonomie) を含みかつ示しているが、しかし、この形式は、それが認められる事物に対しては、他律 (Heteronomie) なのである。……〔すなわち〕この技術的形式は、事物それ固有の自然本性 (Natur) に対しては強制を働く、われわれがこの事物を論理的な事物 (概念) に従うよう要求されている自然的事物とみなすや否

技術的な事物においてわれわれは、技術的（人為的）な事物の「質料」、この質料が自然本性的に要求する「形式」（自然的形式と呼ぶことにする）、この質料に技術によって付与される「形式」（第二の形式に対して、人為的形式と呼ぶことができる）という三者を区別することができる²²。こうした形式の二義性に対応して、「技術的な事物」の自律性・他律性は二重の視点から捉えることができる。第一は「技術」に即する視点である。すなわち、この事物を「技術的事物」とみなす限り、第二の人為的形式はその事物にとって自律的なもの（すなわち、その事物の技術性それ自体から生じたもの）である。だが、第二に人はこの事物をその「自然本性」に即して捉えることもできる。そのとき、この第二の形式は「事物それ固有の自然本性に対しては強制を働く」ゆえに第一の形式と対立するのであって、その意味において他律的である。

このように、第一の自然的形式と第二の人為的形式とは、技術的事物においては、そもそも本来的にはいかなる関係も持たないゆえに、技術的事物は、右に検討した第二の意味における他律性を免れない。あるいは、技術の本質とは、ある質料に対して、それが本来的に有する自然的形式とは異なる人為的形式を付与することにある、といってもよい。だがそうである限り、人為的なものにおいていかにして「美」が可能なのか、という問いが生じることになる。

形式は本来的な意味において、自ら規定するもの（*selbstbestimmend*）であるとともに自らによって規定されたもの（*selbstbestimmt*）でなくてはならない、つまり、単なる自律（*Autonomie*）ではなく「自己」自身に対する〔反省的〕自律（*Heautonomie*）でなくてはならない。だが、君は次のように反論するであろう、すなわち、ある事物の形式は、美を生み出すためには、その事物の存在（*Existenz*）と一つにならなくてはならないとするな

らは、芸術の美 (Schönheiten der Kunst) はいかに存続しえようか、なぜならそれは「人為的なものである限り」この自己自身に対する「反省的」自律を持ちえないのであるから、と。(416)

技術的事物は、先に述べた意味における自然的形式と人為的形式との対立を免れることがない。すなわち、技術的事物は、第一の意味においては、自律的であるが、第二のみに於いて、すなわち、その人為的形式が事物の「自然本性から生じる」という意味においては自律的ではありえず、むしろ他律的である。だが、そうである限り、技術的事物は「美」となることがない、換言すれば、芸術作品たりえない。人為的なものが「美」をその特質とする芸術作品となるには、第二の意味における自律性——それをシラーはここでカントの術語を用いつつ（ただしそこに意味の改変を交えて）「自己自身に対する「反省的」自律」と呼ぶ——が必要であるが、そもそも人為的なものにおいて、人為的形式が事物の自然本性から生じることはありえない。このことは、芸術作品が不可能である、ということの意味するのではないか。この問いに対してシラーは次のように答える。

私はここで君に対して、次のように語ろう。……芸術の形式 (Formen der Kunst) は、もしもそれが最高の美に対する要求を掲げるのであれば、形態化されたもの（＝質料としての芸術作品）の現存と一つにならなくてはならないが、しかし芸術の形式は実際には形態化されたもの存在と一つになることはない、……それゆえに、芸術の形式は少なくとも形態化されたもの存在と一つになるように現象 (erscheinen) しなくてはならない。……技術それ自体は「その所産が美となるためには」、再びその事物の自然本性によって規定されたものとして現象しなくてはならない。(416,414)

有機体をモデルとするシラーは、人為的なものが芸術作品となる条件として、「芸術の形式」（という人為的形式）が事物の自然本性から生ずるかのように「現象」することを挙げる。先に見たように、人為的なものは、質料、自然的形式、人為的形式という三層からなるが、事物にその外部から課せられた人為的形式が、あたかもその事物の自然本性によって規定されたかのように見えるとき、すなわち、人為的形式が自然的形式として現象するとき、その人為的なものは芸術作品の名に値する、というのである。換言すれば、有機体に典型的に認められるへ内的なもの―外的なものへの関係がいわば擬似的に人為的なものに認められることこそ、芸術作品の条件となる。

ここでわれわれは、シラーがさらにこうした芸術作品の条件を、「事物がその技術に対して自由意志的に同意すること」(freiwilliger Konsens) (414) とも呼んでいることに注意すべきであろう。無論、事物それ自体にはそのように自由意志的に同意する能力は存在しないのであるから、ここにいる「同意」とは現実的な同意ではなく、同意の現象にほかならない。ここにもシラーの擬人化の傾向を見て取ることができるが、これを単なる擬人化による比喩表現とみなすことは十分ではない。シラーの次の言葉を参照しよう。

美的世界では、あらゆる自然的存在者は自由な市民であって、その市民は最も高貴な市民と同等の権利を有し、決して全体のために強制されることなく、一切の事柄に対して全く同意 (Konsentieren) しなくてはならない。この美的世界は、プラトンの完全なる共和国とは全く異なる。(421)

ここに読み取ることができるのは、「美」(あるいは芸術作品) と「国家」とを類比的に捉えようとするシラーの志向性である。

このシラーの志向性を明確な形で示しているのが『美的教育書簡』(一七九五年) である。『カリアス書簡』における

議論とのかかわりでは、シラーが三種類の技術者——すなわち「機械的技術者 (mechanischer Künstler) (すなわち職人)」、「美しい技術者 (schöner Künstler) (すなわち芸術家)」、⁽²⁴⁾「教育的・政治的技術者 (pädagogischer und politischer Künstler) (すなわち人間を教育し政治を司る人) ——を区別している点に注目する必要がある (578)。⁽²⁵⁾

まず第一と第二の技術者、すなわち職人と芸術家の関係から考察しよう。両者は、ともに「形態のない素材に自分の手をあてがい」、そのことを通して「素材に暴力を加える」点において共通する。つまり、両者の扱う素材は自然的存在であつて、それゆえに、ある目的に仕える単なる他律的手段にすぎない。だが、両者の営みは次の点で異なっている。職人の「加工する自然は、それ自体〔単に他律的なものとして〕何ら尊敬に値しない」ために、職人にとっては「部分のゆえに全体が重要なのではなく、全体のゆえに部分が重要である」にすぎない。こうした部分と全体の関係は、職人の営みが「機械的」と呼ばれることを正当化する。ところが、芸術家においては事態は異なる。

美しい技術者 (≡芸術家) は、形態のない質料に自分の手をあてがう場合に、先の機械的制作者と同様に、この素材に暴力を加えることをためらいはしないが、ただこの暴力を示すことを避ける。美しい技術者 (≡芸術家) は、機械的技術者 (≡職人) と同様に、自分の加工する素材を何ら尊敬してはいないが、しかし、この素材の自由を重視する眼に対して、この素材に対する見かけばかりの寛大さを通して、「あたかも素材を真に尊敬しているかのような」偽りの印象を与えようと試みるであらう。(578)

シラーによれば、芸術家の作る所産 (芸術作品) においては、素材は、実際は他律的であるにもかかわらず、単なる他律性を超えた自律的なものとして現象しなくてはならないのであり、このことが芸術家を職人から区別する。こうした『美的教育書簡』におけるシラーの議論は、かつての『カリアス書簡』の議論を想起させよう。「素材」が芸

術家によってあたかも「自律的」なものであるかのように扱われる、とは、『カリアス書簡』の用語に即するならば、芸術家によって芸術作品に付与される人為的形式があたかも「事物の自然本性から生じた」形式、すなわち自然的形式であるかのように「現象する」、ということにはかならない。

それでは、第三の技術者（以下では教育的政治家と呼ぶことにする）は第二の技術者（すなわち芸術家）といかにかかわるのか。

人間を自らの素材とするとともに課題ともする教育的・政治的な技術者の場合、事情は全く異なる。ここでは目的（「としての国家」は素材（「としての個々の人間」の内に戻ってくる。……国家の技術者（Staatskünstler）が自らの素材に近づく際には、美しい技術者（＝芸術家）が自らの素材に対して示す（単なる仮象としての）尊敬とは全く異なる（現実的な）尊敬の念を持たなくてはならず、自らの素材の独自性（Eigentümlichkeit）と人格性（Persönlichkeit）とを、単に主観的に、（つまりこの素材を見る）感官に対する偽りの効果を目指してのみならず、客観的に、（つまりこの素材それ自体の）内的存在のためにも、大切にしなければならぬ。（578）

素材が単なる他律性ではなく、自律性を呈することを求める、という点で、芸術家と教育的政治家は共通する。ただし、芸術家が単に「仮象」としての自律を求めるにすぎないのに対し、教育的政治家は真の「客観的」自律を求める、という点で両者は区別される。なぜなら、教育的政治家は現実の個人を対象とし、個々人の「独自性と人格性」を保つことによってありうべき国家を成立させることを目指すからである。かつてシラーは『カリアス書簡』において「事物の自然」を「事物の人格」と換言し（42）、擬人的な議論を展開していたが、こうした人格性が比喩的ではなく字義通りに成り立つ技術こそ、ここにいう第三の「教育的・政治的」な技術なのである。

これら三つの技術に関する以上の考察から明らかなように、第二の技術は他律的な素材を扱うという点において第一の技術と共通しつつも、その素材が「自律的」であるかのように現象することを目指す点において、いわば第三の技術と親近性を有する、といえよう。つまり、第二の技術は第一と第二の技術をいわば媒介する位置にある。

シラーは「技術者」をこのように三分することによって何を目指しているのであろうか。まず確認すべきは、シラーが直面していた国家形態とは、第三の技術によって成立したありうべき国家ではなく、むしろ政治家が「機械的技術者」としての個々の人間に接するような国家、「カリアス書簡」の言葉を用いれば「プラトンの完全なる共和国」(421)にほかならない、ということである。『美的教育書簡』のシラーは次のように論じる。

初期の共和国の単純な〔有機的〕組織 (Organisation) が、初期の風習や状況の崩壊した後にも存続するなどということとは、もとより期待しえなかつた。初期の共和国の組織は、より高次の動物的生命⁽²⁶⁾へと高まるのではなく、逆に、卑しく粗野な機構 (Mechanik) へと下落してしまつた。……人間は、全体を構成する小さな個々の断片 (Bruckstück) に永遠に縛られつつ、自己自身を単に断片として形成する。(533f.)

シラーによれば、ギリシアのポリスにおいて成り立っていた有機的国家は近代において消滅し、機械としての国家が誕生する。そこでは、個々の成員は「断片」化し孤人となる。それに対応して、個々の成員間の連関は、「これらの成員が自己自身に自立的に (sich selbstständig) 与える形式に依存するものではなく……、個々の成員の自由な洞察を拘束する一定の型によってこれらの成員に細心の厳格さを伴って指令される」(584) にすぎない。すなわち、『カリアス書簡』の言葉を用いれば、この連関は、成員相互が「自己自身に対する〔反省的〕自律性」を伴いつつ自ら形成するものではなく、むしろ成員に対して他律的に与えられるものすぎず、決して成員相互の「自由意志的な同

意」の所産ではない。『美的教育書簡』のシラーにとつての課題とは、成員に対して他律的に与えられるにすぎない機械的国家を成員が自由意志的な同意を通して形成する国家へと改変すること、すなわち、先の技術の三分法に即するならば、第一の「機械的技術者」によって形成された機械的国家を第三の技術者によって形成されるありうべき国家へと作り替えることであり、まさにそのために前者から後者への意向を可能にし両者を媒介するものとして第二の技術者の作る「芸術作品」を要請する。シラーは、三つの技術を区別した後に直ちに、「国家とは、それ自体によって、それ自体のために自らを形成する〔有機的〕組織 (Organisation, die sich durch sich selbst und für sich selbst bildet) であるべき (sein sollen) である」(578) と述べているが、この言葉が示唆するように、「国家」にとつての「当為 (sollen)」とは、他律的物体を自らの素材とする芸術作品が「仮象」という姿で示している「自己自身に對する〔反省的〕自律」を、個々の人間を媒体としつつ現実化することの内に存する。そのために、芸術作品が人為的なもの一般にとつての典型ないし理想としての位置を獲得し、「真の政治的自由の構築」こそが「あらゆる Kunstwerk の中で最も完全なもの」(572) である、と語られることになる。このようにして、芸術作品の理念は、国家に代表される人為的なもの(ないし人為的制度)を有機的なものとして、換言すれば、一種の自己組織的なものとして捉える(あるいはさらに、作り替える)可能性を示唆するのである。

以上の考察をもとに、シラーの芸術作品の定義が、従来の「技術の所産」と「自然の所産」とのかかわりをめぐる議論といかにかかわるのか、最後に検討することしよう。

まず注目すべきは、シラーによって「自然の所産」として第一義的に了解されているものが「機械的」なものとして立する限りにおける「有機的なもの (das Organische)」である、ということである。いうまでもなく、こうした「機械的なもの」と「有機的」なものとの対立は、われわれが第二節、第三節で検討した理論においては認められない。デカル

トにとつても、またライブニツツにとつても、生物は神の創造した「機械」にほかならないからである²⁷⁾。それに対しカントは、自然を客観的に規定する「規定的判断力」に即して自然における非目的論的因果性の客観的妥当性を主張しつつも、生物を機械論的に捉える立場を批判し、「反省的判断力」の立場から、有機体の独自性を次のように定式化する。すなわち、「そこにおいてすべてが目的であると同時に、交互に手段でもあるところのもの」(Kant, KU 296)、という有機体の定義を通して、カントは「有機化されるとともに、自己自身を有機化する存在者 (organisiertes und sich selbst organisierendes Wesen) (KU, 292) という有機体に独自の規定を与える。有機体の本質とは、それ自体において能動性と受動性とを備えた一種の円環性の内にある、といえよう。

シラーはこうしたカントによる有機体の定義を踏まつつも、さらにカントの読み換えを行っている。それは、カントが反省的判断力の原理とみなした「自己自律性〔反省的自律性〕」の原理を、とりわけ有機体の内に認められる存在論的原理へと転換していることに存する。先に検討したシラーによる「形式」の定義、すなわち「自己を規定するものであるとともに自己によって規定されたもの、……つまり、単なる自律 (Autonomie) ではなく自己自身に対する自律〔反省的自律〕 (Heautonomie) (Schiller, V, 416) という定義は、有機体の定義と反省的判断力の原理という、カントにあつては相互に連関しつつも直接には一つになることがない二つの規定をシラーが一つに結び合わせるこゝによって成立している。このようにして、シラーにとつて有機体が美ないし芸術作品の典型となる。

ただし、シラーは同時に、有機体の持つ欠陥をも意識していた。「崇高について」(一八〇一年公刊)の末尾において、シラーは、「自然がその美しい有機的形態 (schöne organische Bildungen) において、素材の欠陥ある個性のゆえに、あるいは異質な諸力の作用のゆえに〔外部から〕暴力を被るとすれば、……自然の模倣者である造形的芸術は、その対象からあらゆる偶然的制約を取り除くことによつて、全く自由であり、さらにただ仮象を模倣するにとどまり現実性を模倣するのではないために、観照者の心をも自由にする」(807f.)、と述べて、芸術は自然の模倣者で

ある、という伝統的な理論に依拠しつつも、有機体という自然の所産に対する芸術の独自性を明らかにしようとする。自然の生み出す「有機的形態」の内には、なるほど（「カリアス書簡」の言葉を用いれば）「自己自身に対する〔反省的〕自律」という原理の発現が認められるであろう。だが、有機体は実際には同時に、自然において認められる偶然的要因が引き起こす他律性の支配をも被っているために、自らの「自己自身に対する〔反省的〕自律」を十全に示してはいない。芸術の課題は、シラーによれば、「美しい有機的形態」をこうした自然の偶然性のもたらす他律性から純化し、そこに純粋な「自己自身に対する〔反省的〕自律」を顕現させることにある、といつてよい。だが、なぜそのようなことが芸術に可能なのであろうか。それは芸術が「現実性」ではなく、ただ「仮象」にのみかわるからである。芸術の仮象性とは、自然の内に潜在的に認められる「自己自身に対する〔反省的〕自律」を十全に顕現させるための必要条件にはかならない。それゆえに、有機体は美ないし芸術作品にとつての典型であるが、しかし、この典型は自然の偶然性のゆえに完全性を備えてはおらず、むしろ、仮象としての芸術作品によってその完全な姿を示すことになる。

このように有機体と芸術作品の関係を捉えるシラーは、さらに、『美的教育書簡』に見られるように、芸術作品を典型として、ありうべき「有機的組織」としての「国家」を構想する。有機体から芸術作品への転換によって現実性から仮象性への転換が生じるとするならば、この仮象性への転換によって偶然性から純化された「自己自身に対する〔反省的〕自律」の原理は、再びその現実化を求める⁽²⁸⁾。こうして、「人為的なもの」一般から「芸術作品」を峻別しつつそこに「自己自身に対する〔反省的〕自律」の顕現を見出したシラーの議論は、「芸術作品」という仮象の領域を超えて、ありうべき人間存在の現実化としての「国家」の理想へと収斂していく。

「芸術作品」の概念史をめぐる以上の考察は、シラーの美学が、近代（市民）社会の成立とともに現れた孤人としての近代的自律的主体（およびそれに対応する近代的国家）に対する徹底した批判的反省の所産であり、近代

(的人間観)の超克の試みであることを明らかにしている。近代的芸術観の成立に関するわれわれの考察は、近代的主体についての哲学的考察へと導かれるべきである。

Francis Bacon: *The Works*. London 1857-59. Reprint: Stuttgart 1963.

Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. by James T. Boulton. 1958. Reprint: 1967.

Œuvres de Descartes. Publiées par Charles Adam et Paul Tannery. Paris 1971-76.

Diltheyus of Halicarnassus: *Isaëus*. Loeb Classical Library.

Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. sw. [頁数は原典第二版による]

Gottfried Wilhelm Leibniz: *Philosophische Schriften*. Ed. by C.I.Gerhardt. 7 vols. Berlin 1875-80. Reprint: Hildesheim 1978.

Longinus: *On the Sublime*. In: *Aristotle XXIII, The Poetics*. Loeb Classical Library.

Microtelius: *Lexicon philosophicum*. 1662. Reprint: Dusseldorf 1966.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. PNB. Hamburg 1957. [頁数はロムマ版による]

Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. München 1980.

Shaftesbury: *Characteristics*. Ed. by J.M.Robertson. 2 vols. 1900. Reprint: Gloucester 1963.

The Spectator. Ed. by D.F.Bond. 5 vols. Oxford 1965.

Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*. Ed. by C.Fensterbusch. Darmstadt 1991.

- (1) 古代ギリシアにおける「技術」と「自然」との関係については、Anthony J. Close, *Philosophical Theories of Art and Nature in Classical Antiquity*, in *JHI* 32 (1971), pp.163-184を参照。
- (2) それゆえに、ヘイコンが「形相」と呼ぶものは、いわゆる「形相因」ではなく(1,228)。彼はむしろ「われわれが形相とこう名によって理解するのは、法則、およびその細則である」(228)と述べている。
- (3) なお、ヘイコンによれば、技術は「自然に深く働きかけたり、自然を変質させたり、根底まで揺り動かす」ことができるが、それは、自然の法則の認識のゆえであり、自然の法則に即した事物の進行に変更を加えることができる、ということを意味している。
- (4) ちなみに、デカルトの友人でもあったピロ神父による伝説では、*les machines que font les artisans et les divers corps que la*

nature seale composeとなつてゐる。

(5) ここには、パスカル「パンセ」(七二)「人間の不釣り合ふ」に見られる「無限」と「虚無」に関する議論の反映が認められる。この点については、Leibniz, *Textes inédits*, ed. by Grun, Paris 1948, p. 553.

(6) ライブニッツと新プラトン主義の対立に関しては、佐々木能章「ライブニッツの機械論」『哲学』(一九八五年)参照。

(7) ここには、シャフツペリが一六八六年に行つたグラント・ツァーの影響が認められるが、この点については、ニコルソン「暗い山と栄光の山」三四四頁以下参照。

(8) なお、ここには人間精神の自由をめぐるアデイソンのイデオロギーが明瞭に読み取れるが、この点ではここでは触れない。なお、アデイソンのイデオロギーの背景に関しては、安西信一「庭園の立憲君主制——アデイソンの庭園論におけるブルジョア的シヴァック・ヒューマニズムと相乗的関係化の美学(一)」『地域文化研究』(広島大学総合科学部紀要Ⅰ) 第二二巻、一九九六年、参照。

(9) 「偉大なもの」に対する快についての形而上学的説明については、アデイソンはさらに次のように説明している。「われわれの存在の至高の創造者 (the Supreme Author of our being) は、この創造者のみが人間の魂にとつての究極的で十全で本来的な幸福である、というように人間の魂を形成した。こうして、われわれの幸福の大部分は、かの「創造者の」存在を觀照〔冥想〕(Contemplation) することから生じることになる。それゆえに至高の創造者は、われわれの魂にこうした觀照への正当なる好み (a just Reish) を与えようとして、偉大なものないし制限されないものを把捉する (Apprehension) ことの内自然本性的に喜びを見出すように人間の魂を創造したのである。われわれの感じる賛嘆の念 (Admiration) ——それは精に「直接的に」(immediately) 生じる。それゆえに (by consequence)、もしもわれわれが、至高の創造者の自然本性——それは時間によつても場所によつても限られず、被造物の最大の能力を持つても把捉することができない——を觀照するならば、この賛嘆の念は最高度の驚嘆 (Astonishment) と献身 (Devotion) にまで高められるであらう」(III, 545)。ここでアデイソンは、神こそが人間の魂にとつての本来的幸福である、という命題の上に、人間の魂が「偉大なものないし制限されないものを把捉する」ことを喜ぶ、という命題を基礎づける。むしろ、ここにいう「偉大なものないし制限されないもの」とは、本来「時間によつても場所によつても限られ」られることのない神に比べれば有限な自然であり、また、ここにいう「把捉する」とは感性的条件によつて自然を捉えることである。換言すれば、「偉大なものないし制限されないもの」を捉えることは、「空想力の内に巨大な空間を占めるような対象を考慮する」ことにはかならない。それゆえに、こうした対象を捉えることから想像力に対して生じる快ないし賛嘆の念は「直接的」である(直接性については第四一—号の論述を参照せよ)。このように、神の觀照と自然の享受は次元を異にするが、アデイソンはあえて両者の間に連続性を求めようとする。このこ

とは、by consequence という表現によって、感性的な捉えられるべき巨大な対象についての議論と本来「把握」することのできない神についての議論とが結びつけられていることから明らかであろう。

(10) これは、テンブル卿に由来するいわゆるシャラワジ (sharawadji) のことである。

(11) から (15) は、前掲拙稿にする。

(16) ここで用語法に注意しておこう。「判断力批判」の内部では第四三節においてはじめて Kunstwerk という語が用いられるが、その語は、なるほど (後に見るように) われわれが今日「芸術作品」と呼ぶものを含むとはいえず、それを排他的に意味するのではなく、「技術の所産」一般を指し示している。なお、カントが Kunstwerk よりも好んで用いているのは Kunstprodukt という語である。本文に引用した「自然」と「技術」についての定義からも明らかのように、Produkt という語は「自然の所産」にも「技術の所産」にも共通に用いられる。それに対し、Wirkung と Werk はそれぞれ「自然の所産」と「技術の所産」を意味する術語である。

(17) ここでカントが批判の対象として代表的論者は、カント自身「判断力批判」第二部において言及しているライマールス (1694-1768) であろう (KU 471)。ライマールスには、カントが念頭に置いている「自然宗教の卓越した真理についての考察」(一七五四年) のほかに、「動物の衝動、とりわけ動物の技術衝動についての一般的考察。世界、創造者およびわれわれ自身の連関についての認識のために」(一七六二年) という書物がある。ヴォルフ学派に属するライマールスは、動物の「技術衝動」の探求の内に自然目的論を展開し、そのことを通して (とりわけ、この書物の副題が示すように)、「技術衝動の作者 (Urheber)」としての「神」について論究する。このように、自然目的論は、自然を合目的に創造した神についての考察へと収斂するものになる。cf. Hermann Samuel Reimarus, Allgemeine Betrachtung über die Trieb der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunsttriebe: Zum Erkenntniß des Zusammenhanges der Welt, des Schöpfers und unser selbst. Hamburg 1762. Reprint: Göttingen 1982.

(18) カントが「技術の所産」一般から区別される限りでの「芸術作品」を意味するために用いる術語は、次の引用文に見られるように、「美しい技術の所産 (Produkt der schönen Kunst)」(180) であるが、Produkt der Kunst (180) や Kunstprodukt (201) が単独で「芸術作品」を意味する場合もある。

(19) 拙稿「可能的世界と創造の類比——ライブニッツ・ヴォルフ学派の美学」「思想」(第八二六号、一九九三)、「独創性とその源泉——近代美学史への一視点——」「美学」(第一八八号、一九九七) 参照。

(20) ここでシラーは Natur という語を用いているが、それはある事物において偶然的なもの、他律的なものと対立するところのその事物の本来の規定性のことである (411)。後に検討する「事物の人格」(411) という表現が指し示すのと同一の事態を意味する。

- (21) 例えはシラーは、「美」を「自己自身に規則を与えるもの、自己自身の規則によって存在するもの」(411)と定義している。なお、へ規定するものにしてへ規定されるものである、という点については、後に「形式」概念を検討する際に再び触れる。
- (22) この第二の形式は、第一節で検討したように、伝統的な用語法にいう「外的形相」に相当する。
- (23) カントはこの *Heautonomie* という概念を「反省的判断力」の原理として提唱したが (KU xxxviii)、シラーはそれを有機体に典型的に認められる自律性の原理として捉え返す。シラーがここで、「形式」とは「単なる自律ではなく自己自身に対する」[反省的]「自律でなくてはならない」(416)、と語っているのは、技術的事物を技術の側面から見る限りにおける「自律」性から、事物の自然本性に基づく「自律」性を区別するためである。
- (24) この *schöner Künstler* というシラーの術語は、当時「芸術」を意味していた *schöne Künste* に由来する。
- (25) この点については、拙稿「美学と国家論の交わるころ——へ美的国家への意味するもの——」【理想】(第六五六号、一九九五年) 参照。
- (26) ここにいう「動物的生命」は、別の箇所では「有機的生命」(380)とも換言され、「機械的生命」(384)と対立する。
- (27) 例えは、デカルトを批判したライプニッツも、次のように述べている。「動物の有機体 (*organisme*) は、神の予先形成 (*préformation*) を前提とする機構 (*mécanisme*) であり、そこから生じることは純粹に自然的で、完全に機械的 (*mécanique*) である。人体やすべての動物の体の中で生じていることはすべて、時計の中で生じていることと同じように、機械的である」(*Leibniz, VII, 417f.*)。
- (28) なお、国家に対して「有機的組織」という術語を与えることは、すでにカントが「判断力批判」第二部の註において肯定していたことである。「一つの人民を全く改造して、一国家を形成しようという近ごろ企てられた企画に際して、有機的組織 (*Organisation*) という語がしばしば行政権、制度等に対して、あるいは国家全体に対してすらはなだ適切に使用された。なぜなら、そういう一全体にあつては、各成員はもとより単に手段ではなく、同時に目的でもなくてはならず、各成員はその全体の可能のために協働しながら再び全体の観念を通して自己の地位と機能との上で規定されなくてはならないからである」(KU 294 Anm.)。ただし、カントは「判断力批判」第二部において、有機体と国家との連関についてこれ以上触れてはいない。