

## 制作学的循環と解釈学的循環について

### —— ロマン主義の一つの遺産 ——

小田部 胤久

本稿の目的は、制作学的循環と解釈学的循環という二つの概念を軸に、創作、解釈、批評の営みについて考察することにある。

制作学的循環という言葉は耳慣れないものであろうが、これは古典文献学者フリードリヒ・アスト（一七七八—一八四一年）が一九世紀初頭に提起した「解釈学的循環」の理論に倣って私が作りだしたものである。とはいえ、それは私の恣意に基づくものではない。アストに強い影響を与えた哲学者のシェリング（一七七五—一八五四年）の名著『超越論的観念論の体系』（一八〇〇年）における芸術創作論のうちに、私が制作学的循環と呼ぶものの骨格が示されているからである。シェリングは芸術創作の独自性を探究する過程において、すなわち、芸術創作を制作一般から区別する特質を明らかにする過程において、制作学的循環の理論に辿り着いた。制作は、それが制作学的循環のうちに組み込まれるとき、芸術創作となる、というのがシェリング説であり、私はここにロマン主義のすぐれた成果を見る。

芸術創作は制作一般といかなる点において異なるのか、という問いが提起されたのは、芸術概念が成立した一八世紀においてである。したがって、シェリングの理論の独自性を明らかにするために、第一節では先ず、制作一般に関する古典的な理論を検討する。ついで第二節では、シェリングの芸術創作論をとりわけ制作学的循環という点から再構成する。続く第三

節、第四節では、制作学的循環と解釈学的循環との関係をシェリングに即して問い直し、解釈学的循環を再定式化する。その上で、最終節では、もう一人のロマン主義者フリードリヒ・シュレーゲル（一七七二―一八二九年）、ならびに反ロマン主義者として知られるT・S・エリオット（一八八八―一九六五年）に即して解釈と批評との関係を明らかにしつつ、批評における循環の構造を明示する。

## 一 古典的制作論

美学理論における「創作」という概念は、古代ギリシア語の「ポイエーシス」に遡る。

ポイエーシスという語は、古代ギリシアにおいて、広義においては制作一般を意味するとともに、狭義では詩作に代表される創作（いわゆる芸術創作）を意味していた。

例えばプラトンは『饗宴』において登場人物ディオティマに、「何であれ非存在 (to mēon) から存在 (to on) へと移行するものにとっての原因はすべて創作 (ポイエーシス) である、したがって、あらゆる技術による制作 (ergasia) は創作である」とはいえ、「創作全体のうちから一つの部分、すなわち音楽と韻律にかかわる部分が区分されて、全体の名前で呼ばれた」(Platon, Symp. 205B-C) と語らせている。「非存在から存在へと移行するものにとっての原因」をなすものという規定は、広義における創作（制作一般）に妥当する。ただし、この規定がなお茫漠としていることは否めない。というのも、「存在」といっても、それが指し示すのはある特定の現象的個物であり、イデア論を標榜するプラトンにとって、これは真に存在するものではないであろうが、プラトンはこの点について何も触れておらず、そのために、いかなる意味において存在・非存在という語が用いられているのか、この点が明確ではないからである<sup>(1)</sup>。さらにまた、この規定は広義の創作から狭義の創作（すなわち音楽ないし詩作）を明確に区別するものでもない。

創作(ポイエーシス)という語に広義と狭義の二義性を認める点では、アリストテレスも同様である。『詩学』ではポイエーシスという語は一貫して「詩作」を意味する(そして、その対概念となるのは「歴史記述(historia)」である(Poet 9, 1451a37-b7))が、『ニコマコス倫理学』においてポイエーシスは「制作」一般を意味し、それは「学的認識(epistēmē)」[行為(praxis)]と相並ぶ人間の営みとして捉えられている(以下では、広義におけるポイエーシスには制作という訳語を充てる)。学的認識が「必然的なもの」(EN VI 3, 1139 b22)にかかわるのに対して、行為と制作は偶然的なもの——アリストテレスの術語を用いれば、「他の仕方でもありうるもの」(EN VI 4, 1140 a1)——にかかわる。そして、「制作の目的は制作それ自体とは別のものであるが、行為の目的の場合はそうではない、すなわち、よく行うこと(eupraxia)それ自身が目的である」(EN VI 5, 1140 b6-7)と語られるように、制作は、自己目的的な営みである行為とは異なり(もちろん、行為のなかには手段としての行為も多いであろうが、この目的連関を突き詰めるならば、行為は自己目的となる)、ある所産(目的としての)を生み出すための手段である。アリストテレスはこのような制作をなしうる状態を「技術」と呼び、技術の働きを次のように規定する。

「およそ技術によって生じる事物は、その形相(eidos)が「技術者の」心のうちにある(ここに形相というのは、個々の事物の何であるか「本質」のことである……)。……こうして、ある意味では、家は家から生じる、すなわち、質料(hylē)のないそれ「技術者の心のうちの形相としての家」から、質料を有するそれ「現実の家」が生じる、ということになる」(Met. VII 7, 1032 a32-b2, b11-12)

すなわち、制作とは技術者の心のうちの形相(これは後にプロティノスが「内的形相(to endon eidos)」(Plotinos, I 6, 3)と呼ぶものであり、誤解を恐れずにいえば、非物質的な設計図に当たる)が質料(すなわちある特定の材料)のうちに現実化

される過程である。そして、この過程によって個物が生じる（すなわち、生成する）。ちなみに、アリストテレスにとって、形相と質料は生成するものではない。実際、われわれは「この〔ある特定の〕青銅の球」を制作するのであって、質料としての「青銅」を制作するのでも、形相としての「球それ自体」を制作するのでもないからである（Aristoteles, Met. VII 8, 1033 a28-31）<sup>(3)</sup>。「非存在から存在へと移行するもの」というプラトンの先の言葉も、この意味における個物の生成を指し示している、と解することができる。ちなみに、プラトンの『クラテュロス』に見られる次の言葉は、アリストテレスならびにプロティノスに即して上に明らかにした事柄と正確に一致する。「制作者はそれぞれの用途に」本性上相応しい道具（の形相）を見出して、それを、所産がそこから作られるもの（すなわち素材）のうちに与えなくてはならない」（Platon, Cr. 389C）。

このように、形相は素材を一定の仕方でまとめることによって、素材がある特定の個物とする。すなわち、素材は、そこにある形相が具現することで、一つのまとまりあるものとなる。この点に関して、プロティノスは次のように論じている。

「形相とは一つのものであるのだから、形作られるものもまた——多くの部分からなるものに可能な限りで——一つのものでなくてはならない」（Plotinos, I 6, 2）

すなわち、形相は一なるものであるとはいえ、内的形相が端的に一であるのに対して、素材に宿る形相は「質料の外的嵩によって部分に分けられ」ている（I 6, 3）。したがって、後者は多と結びつく一である。美はしばしば「多様の統一」として定義されるが、この定義はこの古典古代の制作論に基づく。

そして、この古典的製作論は同時に制作された所産の理解——芸術作品の場合であれば、作品の理解（ないし解釈）——をも導く原理である。制作された所産が何であるのかを理解するには、内的形相から質料を備えた形相へとという制作過程を

逆転させて、所産から内的形相へと遡る過程が必要とされる。この内的形相とは、「個々の事物の何であるか〔本質〕」(Aristoteles, Met. VII 7, 1032 b1-2) のことだからである。プロティノスは次のように明言する。

「感性は、物体のなかの形相——すなわち、〔この形相とは〕 反対の形態のないもの〔すなわち質料〕を結合し支配する形相——を見ると……、この多様なものを一つに引き戻し、それを今や部分のないものとして内部〔すなわち魂〕へと導き、それを内的形相と協和し適合し類似するものとして、内的形相に引き渡す」(Plotinos, I 6, 3)

内的形相から質料を備えた形相へと向かった過程は方向を逆転させることで再び内的形相へと回帰し、こうして(制作と理解ないし解釈からなる)円環は閉じられる。

## 二 制作学的循環

古典的制作論は、アリストテレスならびにプロティノスがいずれも家、石像・彫像を例に採っていることから明らかにように(Aristoteles, Met. VII 7, 1032 b12, 1033 a7, Plotinos, I 6, 2, 9)、芸術創作のみならず制作一般に当てはまる。それでは一体、芸術創作を制作一般から区別するものは果たして何か。近代的芸術概念が確立した一八世紀中葉以降、理論家はさまざまな仕方での問いに答えようとしてきた。一八世紀には天才論が興隆するが、これは天賦の才の関与の有無をもって両者を区別するものといえる。ここでは、シェリング(一七七五—一八五四年)が『超越論的観念論の体系』(一八〇〇年)において展開した理論に着目したい。

シェリングは、カントとともに、天才が必要であるのは芸術においてのみであって、学問においてではない、と考える。と

いうのも、学問における偉大なる発見者（例えばニュートン）が成し遂げたことは、（カントの言葉を用いるならば）「学習しようと思えば学習しえたであろう」（Kant, KU S 47, V, 308）からである。すなわち、一定の教程によってあらゆる人が学習するものとなるところに、学問上の発見の特質がある。これに対して、芸術の創作過程は（同じくカントの言葉を用いるならば）「規則による教示から自由」（S 49, V, 317）であり、芸術家自身も「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したりすることができない」（S 46, V, 308）。シェリングもカントも、学習可能性の有無、あるいは公共性の有無が、学問を芸術から区別する、と考える。しかしながら、シェリングは同時にまた、学問において天才の存在を推論させるような徴標も（仮にわずかとはいえ）存在する、と主張し、次のように述べる。

「〔ある学問の〕全体が、例えば体系のように、個々の部分から、いわば結合によって成立している場合、そこには天才は認められない。それゆえに、むしろ反対に、全体の理念が個々の部分に先行していることが明らかである場合に、天才を前提せざるをえない、ということになろう。というのも、全体の理念が判明になりうるのは、それが個々の部分において展開される限りのことであるが、他方で〔今問題としている場合には〕個々の部分はただ全体の理念によってのみ可能になるのであるから、ここにはただ天才の作用によってのみ——すなわち没意識的活動と意識的活動との予期せざる出会いによってのみ——可能となる矛盾が存在するように思われるからである」（Schelling, I, 9, 324）

ここでは天才の関与の有無が、部分と全体との関係に即して論じられている。天才の関与しない通常の制作過程においては、部分が全体に先行し、したがって全体は部分の総和にすぎない。これは機械の組み立てを例に採ればわかりやすい。だが、なぜ全体が部分の総和であるかといえば、それは、明確に把握された全体——より正確に言えば、全体についての明確に把握された観念——があらかじめ部分を明確に規定し、部分は全体（の観念）によってあらかじめ与えられた役割を果た

すにすぎないからである。それゆえに、実際には全体（の観念）が部分に先行する。そして、この制作過程を貫くのは、上記のシェリングの言葉を用いるならば、「意識的活動」である。ここでは、形相が素材を一定の仕方でまとめる、という古典的制論がそのまま妥当するといえる。

これに対し、天才の関与する創作においては、全体の観念はなお明確に捉えられておらず、そのために、それは部分の創作を明確に導く原理とはなりえない。人は部分の創作をとおして全体を創作するほかはないが、部分の制作を規定する全体がまだ明確に把握されていないために、部分の創作は、なお明らかに捉えられていない全体を模索する営みとなる。そして、果たしてある部分が全体に適合するか否かは、人がその部分を実際に創作することで、初めて明らかとなる。部分の創作——これは、上記のシェリングの言葉を用いるならば、「意識的活動」である——は、なお明確に捉えられていない全体——これは、上記のシェリングの言葉を用いるならば、「没意識的活動」の向かう対象である——を明確に捉える試行錯誤の過程をなす。したがって、この過程を経て作品が「完成」するとき、芸術家は「自ら驚嘆し、幸福に感じる（sich überrascht und beglückt fühlen）」ことになる（I,9,315）。つまり、芸術作品は芸術家自身にとって、単に自らが作り出したものではなく、同時に与えられるものでもある。この意味において、芸術家は自己の作品を「不可能なことを自ら可能にしたより高次の自然が自分に対して無償で与えてくれた恩恵（freiwillige Gunst einer höhern Natur）とみなす」（I,9,315）。通常の制作過程においては全体（の観念）が部分を規定するのに対し、ここでは全体と部分との間にある種の往還ないし循環がある。すなわち、創作活動は、全体を前提としつつも、部分の創作をとおして全体を一步一步完成させていく。あるいは、先の古典的制論を援用するならば、心のうちの内的形相が質料のうちに具現する過程は、決して内から外へという一方向的なものではなく、むしろ往還のない双方向的なものである、と換言することもできる。したがって、芸術に固有の創作は単に「意識的活動」によって行われるのではなく、「没意識的活動と意識的活動との予期せざる出会い」（I,9,324）のうちに成り立つ。シェリングによって定式化されたこの循環を、以下では〈制作学的循環（the poietic circle）〉<sup>(7)</sup>と呼ぶ。

ことにする。制作は、そこに制作学的循環が伴うことで、創作となる。制作学的循環が伴うことは、創作を制作一般から区別する種差である。

### 三 解釈学的循環

制作学的循環という名称は、シェリングから強い影響を受けたアスト（一七七八—一八四一年）が、『文法学・解釈学・批判学綱要』（一八〇八年）において提起したいわゆる〈解釈学的循環〉を想起させるであろう。そこで、アストの解釈学にここで触れることにしたい。

アストは「あらゆる理解と認識の根本法則」を「個別〔すなわち部分〕から全体の精神を見出し、全体をとおして個別〔すなわち部分〕を捉えること」と定式化する（Ast, 178）。ちなみに、彼が全体と部分として先ず理解しているのは、「古典古代全体」と「古典古代の著作家たちの諸作品」であるが（Ast, 179）、彼はまた「ある作品の全体」とその部分をも主題としており（Ast, 188）、全体と部分はいれ子構造をなしている。

アストのいう「循環」とは、「個別〔すなわち部分〕はただ全体をとおして理解されうるが、反対に全体はただ個別〔すなわち部分〕をとおしてのみ理解されうる」という事態である（Ast, 185）。ここでは、全体は諸部分の総和である、という立場が排除される（この点は、先のシェリングの議論と等しい）。これに対してアストは、全体は部分に「先行し（vorausgehen）」部分を「貫く」ゆえに（Ast, 180）、全体のうちにはすでにあらゆる部分が潜在的に含まれているとともに、「いかなる個別要素のうちにもすでに全体の精神が含まれている」（Ast, 186）、という立場を標榜する。アストは明らかに当時興隆しつつあった有機体論を参照しつつ全体と部分の関係を理解している。

このことは、アストにおいて、ある所産に関する理解ないし解釈の理論はこの所産の形成の理論を前提としている、とい



うことを意味する。すなわち、ある所産の理解ないし解釈が循環の構造を取るのは、その所産がそもそも全体と部分との間に循環の構造を備えたものとして形成されているからである。したがって、ある所産の理解ないし解釈は、「すでに形成されたものの真の再生産ないし追形成 (ein wahrhaftes Reproduzieren oder Nachbilden)」として特徴づけられる (Ast, 187)。<sup>1)</sup>のように、解釈学的循環は制作学的循環を前提としており、解釈の過程と創作の過程は正確に対応することになる<sup>2)</sup>。

「例えばホラティウスのある頌歌において、その説明は、詩人の生産が始まった最初の点 (Der erste Punkt) から出発することになる。詩的生产の始点 (Anfangspunkt) それ自体が靈感を吹き込まれた全体の理念から発したことが確かである限り、この最初の点のうちに同時に全体の理念が示唆されている」 (Ast, 189)

芸術創作において創作の「始点」(という部分)は「全体の理念」を含んでおり、それゆえに、作品解釈はまさにこの「始点」から始まらなくてはならない、とアストは語る。

だが、私たちはここで一歩立ち止まって、そもそも作品の「全体の理念」を含むような創作の「始点」とは何か、と問いただす必要がある。ここでシェリングの議論に立ち戻るならば、シェリングにとって、部分の創作は、なお明らかに捉えられていない全体を模索する営みであり、部分と全体の間には往還運動が成り立つ。したがって、シェリングの立場に基づくならば、芸術創作において全体の理念を含む始点は存在しえない。それゆえにまた、この始点を同時に解釈にとっての始点とすることは、原理的に不可能である。ところが、アストはこれに對して、このような始点が存在する、と想定する。それは、彼が全体を部分に「先行する」 (Ast, 180) ものと捉えて、全体と部分の関係を原理的に閉じられたものとみなすからである。この点において、アストの議論は、部分と全体との間に往還運動を認めるシェリングの議論と本質的に異なっており、アストのいう循環は真の意味における循環の名には値しない<sup>3)</sup>。むしろ、部分と全体との循環は、シェリングが規定した

仕方において捉えられる必要がある。そのとき、解釈学的循環もアストによる定式とは別の仕方では理解できるはずである。

#### 四 意図と意図を超えるもの、あるいは無限の解釈

シェリングの議論は、芸術創作ならびに芸術解釈において芸術家の意図はいかなる位置を占めるのか、という美学上の問いに対して、独自の視点を提供する。「意図」という語は多義的であるが、ここで問題とするのは、作品の個々の部分の意味ではなく、全体としての作品の意味にとって、あるいはその意味の解釈にとって、芸術家の意図はいかにかわるのか、である<sup>(1)</sup>。

すでに確認したように、芸術家は創作に当たって作品の全体を予感しているとしても、それを明確な仕方では認識はしておらず、まさにそれゆえに、全体を求めて創作へと駆り立てられる。シェリングは次のように述べている。

「芸術家は自己の作品のうちに、自ら明白な意図 (Absicht) を持ってそこに置き入れたもののほかに、本能的に無限性を表現したように思われる。そして、この無限性を完全に展開する (entwickeln) ことは、いかなる有限な悟性にとっても不可能である」 (L 9, 320)

有限な悟性とは、ある一定の目的ないし意図を措定する、あるいは把握する能力である。したがって、意図とは本来的に有限なものである。そして、制作学的循環を前提とする芸術創作において、有限な悟性は芸術創作の出発点に位置する意図、ならびに作品を構成する個々の部分の創作にかかわるとはいえ、芸術創作全体に及ぶものではありえず、それゆえに、芸術作品の意味は芸術家の意図に還元されるものではありえない。この点で、「私は最初の着想 (erste Gedanken)」というものす

べてに対して不審をいだく」というレッシング（一七二九—八一年）の言葉（『ハンブルク演劇論』（一七六七—六九年）第一〇一—一〇四号、一七六八年四月一日、Lessing, 506）は、シェリングにも当てはまる。

だがそれでは、芸術家が芸術作品のうちに呈示する「無限性」とは一体何を意味するのであろうか。シェリングは次のように指摘する。「個々の作品は、あたかもそのうちに無限の意図が存するかのように、無限の解釈を受け入れうる」（Schelling, I, 9, 320）。これは、個々の作品に対して、解釈者の多様性に応じて、多様な解釈がそれぞれ妥当する、という意味ではない。シェリングが解釈者の多様性を視野に入れていないことは、彼が続けて、「ただしその際、果たしてこの無限性が芸術家自身のうちに存したのか、それとも単に芸術作品のうちに存するにすぎないのか、については確言することができないのだが」（I, 9, 320）、と述べており、解釈者について言及していないところからも明らかである。さらにまた、ある芸術作品が無限の解釈を受け入れるとは、そこに有限の意図が無限個見出されるということを意味するのではない。もしもそうであるとすれば、こうした無限性は有限なものが限りなく続くところに成り立つことになろう。そうではなく、芸術作品の解釈が無限に可能であるとは、芸術作品は制作学的循環を前提としているがゆえに、その意味はそもそも有限な悟性によって概念的に規定されない、という点に存する。

したがって、解釈の営みが目指すのは、芸術作品の意味を芸術家の有限な意図に還元することではない。作品と出会う解釈者は（とりわけ時間芸術の場合）、芸術家とは異なって、作品全体に関する予感を持っていないが、部分をとおして全体を模索するという点では、芸術家と一致する。あるいは、デューイ（一八五九—一九五二年）が『経験としての芸術』（一九三四年）において述べるように、芸術作品との出会いに際して仮に「圧倒的な全体的印象が最初に生じる」としても、それはなお「一つの漠然とした全体」をなしているにすぎず（Dewey, 145 = 196 頁）、解釈はこの漠然とした全体の正体を探ることを目指す。したがって、解釈者にとってその営みは、解釈学的循環という形をとる（ここにいる解釈学的循環は、先に検討したアストのそれとは異なり、全体を部分に先行させるものではない）。そして、個々の部分の解釈をとおして、思

いがけない全体が姿を現すとき、解釈者もまた——ちょうど、芸術家が完成した作品によって「自ら驚嘆し、幸福に感じる」ように——作品によって「驚嘆し、幸福に感じる」ことであろう（Schelling, I, 9, 315）。芸術作品の解釈とは、そのような全体としての芸術作品との出会いへと私たち鑑賞者を近づける営みである。

## 五 完結した／していない全体、あるいは変化する全体

アストが全体を部分に先行させた一つの理由は、彼の解釈学が古典文献学を前提としていたことにあると思われる。古典古代はたしかに閉じられた全体として私たちの前に存在している（ように思われる）。しかし、解釈の対象は、「その人生がなお終わっていない詩人」（Fr. Schlegel, II, 340）でもありえれば、古代から現代にいたる（そして、未来へとつながる）芸術史の（未完の）全体でもありうる。完結していない全体を前にして、全体と部分はいかにかかわるのであるうか。

この点を主題化したのは、初期ロマン主義を代表するフリードリヒ・シュレーゲルである。彼は一方で、「あらゆる古代人をいわば一人の著者のように読んだヴィンケルマン」（Fr. Schlegel, Ath.-Fr. 149, II, 188）の偉業——それは古典古代を一つの全体として捉える『古代美術史』（一七六四年）に結実する——を讃えつつも<sup>7)</sup>、他方で、自らの批評が対象とするのは古代世界の作品に限定されないことを自覚し、『文学についての会話』（一八〇〇年）において登場人物マルクスに次のように指摘させている。

「芸術史においては、ある一まとまりのみが他の一まとまりをよりよく説明し解明する。ある部分をそれ自体で理解することは不可能である。すなわち、ある部分をただ個別的に捉えようとすることは、分別を欠いたことである。だが、全体はなお完結していない。そのために、この種の知識はすべて、〔完全な知識への〕単なる接近であり断片的仕事に

とどまる。しかし、だからといってわれわれはこの知識への努力を断念してはならないし、また断念しうるわけでもない。というのも、この接近、この断片的仕事が芸術家の形成のために必要不可欠な部分をなすからである」(II, 340)

ある部分(具体的には個々の詩人)を理解するためには、その部分をその他の部分(すなわち他の詩人)と関連づけ、さらには全体(具体的には文学史全体)のうちにその詩人を位置づけることが必要である。しかるに、シュレーゲルによれば、この全体はまだ完結していない。そのために、全体(としての歴史)から部分(としての詩人)を理解しようとする試みは、必然的に不完全なものにとどまる。とはいえ、こうした試みを断念してはならない、むしろ、全体と部分との間の往還的關係を作り出していく営みには独自の意義がある、とシュレーゲルは続ける。というのも、歴史(という完結していない全体)とのかかわりにおいて個々の詩人(という部分)を捉えることは、翻って、個々の詩人(という部分)からありうべき完全な全体を構想するための、さらには、この構想された全体にふさわしい部分を生み出すための機縁となりうるからである。この意味において、全体と部分との間の往還運動は、単に部分の理解ないし解釈という次元にとどまることなく、新たな部分の創作へと向けての実践的な意義をも併せ持つ。

シュレーゲルの議論は、全体と部分との間の〈解釈学的循環〉を歴史的に動態化し、さらには解釈を新たな創作へと開く点において、きわめて独自であり、またすぐれている(なお、シュレーゲルはこの種の実践的解釈の営みを「批評」と名づける)<sup>(8)</sup>。

シュレーゲルの論考が公刊されてから一世紀余り経た一九一九年に、エリオットは、個々の芸術家の独自性を強調する傾向のあるロマン主義を批判し、伝統の意義を強調すべく、「伝統と個人の才能」というエッセーを公刊する。エリオットによれば「美学的批評(aesthetic criticism)の原理」とは以下のとおりである。

「いかなる詩人も、いかなる芸術ジャンルの芸術家も、一人だけでその完全な意味を持つことはない。その者の意義、評価は、その者が死せる詩人や芸術家に対して有する関係の評価である。詩人や芸術家を一人切り離して価値づけることはできない。詩人や芸術家は、対照と比較のために、死せる者どもの間に置かれなくてはならない」(Eliot, 15 = 9-10 頁)

ここで語られていることは、すでにシュレーゲルが明言していたことにほかならない(したがって、エリオットを「反ロマン主義」と規定することは、ロマン主義を個人主義と等置する一般的なロマン主義理解を脇に措くならば、必ずしも正確とはいえない)。シュレーゲルはここから、完結していない全体と部分との関係について、独自の考察を展開した。それでは、エリオットはここからいかなる議論を引き出すのか。

「現に存在しているすぐれた作品は相互に理想的な秩序を形成しているが、そこに新しい(本当に新しい)芸術作品が入るとこの秩序は変容される。現にある秩序は新たな作品が現れる以前には完結している(complete)が、新しいものが加わった後にもこの秩序が存続するためには、現にある秩序全体(the whole existing order)は、仮にごくわずかであるにせよ、変化させられなくてはならない。こうして個々の芸術作品が芸術全体に対して有する関係、釣り合い、価値が再調整される」(Eliot, 15 = 10 頁)

エリオットは、個々の芸術家ないし個々の芸術作品の意義は芸術の歴史という文脈において明らかにする、と主張するのみならず、この意義が芸術の歴史的展開とともに絶えず変化する、と主張する。芸術史の秩序はその都度完結した全体をなす、すなわち芸術史とはまさにあるべき作品からなるが、そうであるために、「本当に新しい」作品が生まれるとき、この秩序

ある全体は新たに作り直されなくてはならない。したがって、芸術史という全体は、過去に向かっては完結しつつも、しかし将来に向かっては開かれており、このようにして全体として可変的である。「現在が過去によって導かれるのと同様に、過去が現在によって変化させられる」(Eliot, 15 = 10頁)。それゆえに、歴史とは、過去にあったものが現在を規定する、といった過去から未来への一方向的な流れではない(もしもそのように考えるならば、「本当に新しい」作品は生じえないであろう)し、ましてや未来が現在および過去を規定する目的論的な流れでもない。現在において新たに生じるものが過去を同時に再編成するのであるから、過去と現在は双方向的に関係し合う。とともに、現在における芸術史の全体像も、今後現れるであろう新たな作品を生み出す機縁になるとともに、そうした作品によって書き換えられることになるのであるから、現在と将来もまた双方向的に関係し合う。そして、このような芸術史の流れにおいて芸術家と批評家は次のような仕方で、すなわち、芸術家は芸術史のこれまでの全体を引き受けつつ新たな作品を作り出すとともに、批評家はこの新たな作品を含む新たな全体を捉える、という仕方で相互にかかわり合う。

シェリングの理論は、個々の芸術家がある構想を作品のうちに実現する過程のうちに、全体と部分との往還ないし循環(すなわち制作学的循環)を見出すとともに、それに対応する仕方でも、作品解釈もまた全体と部分との循環(すなわち解釈学的循環)を前提することを明らかにするものであった。シュレーゲルとエリオットは、こうした制作学的循環と解釈学的循環とのかわりをさらに芸術史の過程へと適用する。二人の理論は、芸術史が創作と解釈(ないし批評)の営みによって織りなされる循環過程に見事な光を当てている。

## 附論 ダントーのボルヘス、メナールのノヴァーリス

シュレーゲルもエリオットも、個々の芸術家ないし個々の芸術作品の意義は芸術の歴史という文脈において明らかになる、

と主張するが、これは後にダントー（一九二四—二〇一三年）が『ありふれたものの変容——芸術の哲学』（一九八一年）に記す次の言葉を想起させる。「〔文学〕作品は、ある程度、それが文学史において占める位置と、それが著者に対して有する関係によって、構成される」（Danto 1981, 35-36 = 55頁）。この一節は、ボルヘス（一八九九—一九八六年）による短編『ドン・キホーテ』の著者、ピエール・メナール」（一九三九/四一年、『伝奇集』所収）を論じる文脈に見られる。

ボルヘスによるこの短編は、ピエール・メナールという二〇世紀フランスの作家が『ドン・キホーテ』と『メナール』による『ドン・キホーテ』の相違を論じる、という想定の下に、セルバンテスによる『ドン・キホーテ』とメナールによる『ドン・キホーテ』の相違を論じる、という論文風の文体で書かれており、いかにもダントーが好みそうな短編である。仮に一字一句同じ作品であっても、それが書かれた時代・情況が異なるならば、その意味は全く異なることを、ボルヘスは執拗に示す。そして、ボルヘスの語っていること——あるいは、そのことを肯定するダントーの議論——は、シュレーゲル、エリオットの理論から生じる帰結の一つである、と私は考える。

ちなみに、ボルヘスをロマン主義と結びつけることは、決して牽強附会ではない。ボルヘスは同短編において、「価値の異なる二つのテキスト」がメナールをこうした企てへと鼓舞した、と記し、その一つのテキストとして「ノヴァーリスのある文献学的断章——ドレスデン版の第二〇〇五断章」を挙げている（『伝奇集』五八頁）。ちなみに、「ドレスデン版の第二〇〇五断章」は架空の断章ではなく（！）、実在する<sup>90</sup>。ボルヘスは断章番号を挙げるのみで、この断章を引用していないが、それは『アテネウム断章』第二八七に相当する。「私がある著作家の精神のうちに振る舞い、私が、その著作家の個性を狭めることなく、その著作家を翻訳し、多様に変化させうるときに初めて、わたしはその著作家を理解したと証示でき<sup>91</sup>」（Novalis, *Vernische Fragmente*, Nr. 29 = *Ath.-Fr.*, Nr. 287, Novalis, II, 424）。ボルヘスによれば、この断章は「ある特定の著者との『全くの同一化』を主題とするものである。とするならば、メナールの試みは、ノヴァーリスと同じく、ただし異なった仕方（すなわち、「著者家の精神のうちに」入りことによってではなく、文字をそのまま写すことによって）「あ



る特定の著者との『全くの同一化』を求めるものであった、といえる（無論、精神と文字というパウロの書簡に由来する対概念は、ロマン主義の根幹に位置する）<sup>(10)</sup>。ロマン主義の変奏はボルヘスを経てダントーにまで及んでいる。

## 文献

Aristoteles. 1831. *Opera, ex recensione Immanuelis Bekkeri*. (アリストテレスからの引用に際しては慣用に従ってベッカー版の頁数行数を附すが、テキストは Oxford Classical Texts を用いる。著作名は慣例に従い略称で示す。『形而上学』(Met.)『詩学』(Poet.)『ニコマコス倫理学』(EN)『アリストテレス全集』全二〇冊、内山勝利・神崎繁・中畑正志編集、岩波書店、二〇一三—一八年)

麻生建『解釈学』世界書院、一九八五年

Ast, Friedrich. 1808. *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, Landshtut: Josef Thomann.

ボルヘス、J.L.『奇伝集』(鼓直訳、岩波文庫、一九九三年)

Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge et al.: Harvard University Press. (ダン

トー『ありふれたものの変容——芸術の哲学』松尾大訳、慶應義塾大学出版会、二〇一七年)

Dewey, John. 1934. *Art as Experience*, New York: Minton, Balch & Company. (デュニー『経験としての芸術』河村望、人間の科

学社、二〇〇三年)

Eliot, T. S. 1951. *Selected Essays*, 3rd Enl. Ed., London. (エリオット『文芸批評論』矢本貞幹訳、岩波文庫、一九六二年)

Levinson, Jerrold. 1996. "Intention and Interpretation in Literature," *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ihaka and London: Cornell University Press, 175–213. (レヴィンソン「文学における意図と解釈」河合大介訳、西村清和編『分析美

学基本論文集』勁草書房、二〇一五年)

Novalis. Schriften. Historischkritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden.

Stuttgart: W. Kohlhammer. 1960-. (『ノヴァーリス全集』全三冊、青木誠之ほか訳、沖積舎、二〇〇三—〇四年；『ノヴァー

リス作品集』全三冊、今泉文子訳、ちくま書房、二〇〇六—〇七年)

小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、二〇〇九年

Platon. *Opera*, ed. by John Burnet. Oxford 1907. (ステファヌス版の頁数による。著作名は慣例に従い略称で示す。『饗宴』

(Symp.)『クラテュロス』(Cr.)『プラトン全集』全一六冊岩波書店、一九七四—七八年)

Plotinos (Plotinus). *Opera*, ed. by Paul Henry and Hans-Rudolf Schwyzer, 3 vols., Oxford: Clarendon Press, 1964-82. (『プロティノス

全集』全五冊、中央公論社、一九八六—八八年)

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Historisch-kritische Ausgabe*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann Holzboog 1988-. (『シェリン

グ著作集』西川富雄ほか監修、燈影舎、後に文屋秋栄、二〇〇六年—)

Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans

Eichner Paderborn et al. 1958-. (シュレーゲル『ロマン派文学論』山本定祐訳、一九七八年)

## 註

(1) ちなみに、プラトンが「制作」のもとに理解しているのは、たとえば「道具」の制作や「農業」に代表される営みである (So. 219A-B)。

(2) したがって、古典古代には「新たなアイディア」といった概念も「新素材」といった概念も、存在しない。

(3) ちなみに、「循環 (Zirkel)」はシェリングの『超越論的観念論の体系』の体系構想の根底に位置する。というのも、この書物の課題は、学問の基礎がそれ自体学問でなくてはならない、という「循環」に答えることだからである。「この循環は明らかに解消できないものであるゆえに、ここでの問いは、この循環はいかに説明されるのか、である」(19, 49)。

(4) アストの解釈学に関する邦語文献としては、麻生建『解釈学』(一九八五年、世界書院)第二章第一節が最も包括的であるが、麻生はアストにおける創作と解釈の関係について次のように指摘している。「著者の創作のプロセスと解釈のプロセスとは、作品におけるこの全体と個の関係を媒介として、完全に対応するものとみなされる」(一〇六頁)。(5) さらに、アストの議論は、いかなる時点を創作の「始点」とするのか、また、解釈者はいかにしてその「始点」を捉えるのか、という問いに答えるものではない。

(6) 芸術にかかわる「意図」としては(レヴィンソンの術語を用いるならば)、「範疇的意図」、すなわち作者があるテクストにある一定の仕方で(例えば芸術として、あるいは文学として)分類しようとする意図と、「意味論的意図」、すなわち作者があるテクストによって何かを意味しようとする意図の二つがまず区別される。本章で主題とするのは第二の「意図」である。Levinson (1996), 188 = 259 頁参照。

(7) シュレーゲルはさらに次のように指摘している。「古代人の古典的詩作品はすべて相互に関連し、分かちがたい仕方の一つの有機的全体を形成し、正しく見るならばたゞ一つの詩作品 (Ein Gedicht) なのであって、そこにおいて文学そのものが完全に現象する唯一の詩作品である」(Fr. Schlegel, Ideen 95; II, 265)。

(8) アストは「批評」という語を文献学的本文批評(校訂)の意味に理解するが(Ast, 215-216)、これに対してシュレーゲルは批評を、ある芸術家、ないし芸術作品が芸術史においてしめる意義を明らかにするとともに、芸術史をいわば先取りし、芸術創作を導く営みとして捉える。次に検討するエリオットにおいても、批評はある芸術家ないし芸術作

品が芸術史全体において有する「価値」を明らかにする営みとされる。解釈と批評という二つの語はしばしば区別されることなく用いられるが、解釈とは芸術作品の意味を明らかにする営みであるのに対し、批評は芸術作品の価値を明らかにする営みである、と両者を区別することが可能であろう。

(9) Novalis, *Fragmente*, hrsg. von Ernst Kammitzer, Dresden: Wolfgang Jess, 1929, S. 644.

(10) 小田部胤久『西洋美学史』（東京大学出版会、二〇〇九年）一六四頁。