

G・ジンメルの山岳美学にみる新たな崇高論の可能性

—造形芸術との比較から—

桑 島 秀 樹

はじめに

ドイツの社会哲学者ゲオルク・ジンメル (Georg Simmel, 1858-1918) は、「よそ者 der Fremde」としてのユダヤ人⁽¹⁾という立場を背景として、たとえば「額縁」(初出一九〇二年)あるいは「把手」⁽²⁾(初出一九〇五年)などをめぐる哲学的考察から、芸術界と現実界との「境界」という問題をあつかった。彼による後期の著作群のなかに、Die Alpen⁽³⁾と題された、ひとつの山岳美をめぐる論考がある。それは、より具体的にいえば、アルプスの「崇高さ」を論じた短いエッセーである。ここでジンメルによって設定されている問題は、なぜアルプスの風景は他の風景ほどには造形芸術の対象となり得ないか、ということである。こうした問題設定を踏まえ、本稿では、いかにしてジンメルが芸術との対比から山岳美学を構築したのかを明らかにしていく。同時にまた、こうした山岳美学を論じる際に鍵となっ

ている「崇高」というテーマについても、カントの崇高論との差異に言及しつつ考察を深め、ジンメル美学のもつ独自性まで鮮明化してみたい。最終的にわれわれは、カント的な人倫の崇高論を読みなおすような新たな崇高論の可能性をそこに見出すことになるだろう。

「大きさ」と「かたち」——人間との比較から——

ジンメルはまず、「[確として現れた] 具象的なもの das Anschauliche」(二四八、296)⁽⁴⁾が与えてくる美的印象は、線・面・色彩といった「形式」ばかりでなく、「規模」すなわち「量」とも深く結びついていることを指摘する。そして彼は、自然の形式を芸術作品のなかへと移す場合を考えることで、これを証明しようと試みる。したがって、ジンメルが採用する基本的な立場は、自然模倣に基づく伝承的でいくぶん素朴な芸術理論であったといえよう。

彼は、諸形式の段階における一方の極に人間を、もう一方の極にアルプスを置く。というのは、人間は、巨大な像としても細密画としても表されるように「さまざまの寸法において常に美的価値を失わずにいる形式」(一四八、296)であるのに対し、他方、アルプスは、ひとまず「この『美的』価値を提示するためにはもっぱらある唯一の量だけを要請する形式」(一四八、296)だと規定し得るからだ。

ジンメルは、彼が根本的なところで採用している現実の再現模倣を旨とする芸術理論の立場から、次のようにいっている。「現実の対象が与える印象があるがままに再現することが芸術作品に求められているのではないとは言うものの、やはり、その対象の本質的特性は、いかにそれが変形を受けるにせよ、当の芸術作品のなかにも生きていなくてはならないだろう。それでこそ、その芸術作品は任意の他の対象にあらざるところのほかならぬかの対象に関係づけられるのだから」(一四九、296・297)。

ジンメルによれば、アルプスの「本質的特性 *das Wesentliche*」はその「圧倒的な量感 *das ubervaltigende Mas*」であるので、実際のところ「どんな絵であろうと、アルプスの圧倒的容積の印象に匹敵することはできない」(一四九、297)のである。彼の説明によると、セガンティーニ(1858-1899)やホドラー(1853-1918)⁽⁶⁾といった山岳画の巨匠たちは「洗練された様式化、アクセントの移動、色彩効

果」などによって問題を回避したにすぎないとされている。したがって、アルプスは、形式の統一性を重んじる多くの画家の眼からみれば、「我慢のならないオブジェ」(一五〇、297)でしかない。

崇高と「没形式性」という問題

しかし、ジンメルによれば、「形式の不満は、その容積の大きさによって、その物質の途方もない重量によって、いわば支配され、享受できるものまで鎮静される」(一五〇、297)という。つまり、容積の「絶対的な大きさ」という「規模」の問題を考慮することによって、アルプスにみられるような形式的な無秩序が、われわれの「享受」を可能にするある種の形式的な「統一感」⁽⁷⁾をもつたものとなるということだ。したがって、いわば「没形式」という形式」を特徴とするアルプスは、その圧倒的な「容積」あるいは「重量」の感覚をもって、われわれのまえに現前することになる。

ここで想い起こされるのは、カント(1724-1804)が「判断力批判」(一七九〇年)において展開した「崇高 *das Erhabene*」をめぐる分析論であろう。カントは、その分析において、「無限定性」・「没形式性」・「絶対的な大きさ」・「荒々しい力」ということに言及していた。ものを統一ある「かたち」として理解するための感性的な認識能力たる「構想力」⁽⁸⁾による把握・総合が難しいほどの「絶対的な大

きさや多数性」、あるいはまた、自己の安全を前提としつつも生命の危機すれすれの「恐怖」感をともなつて迫りくる「圧倒的な力」への言及である。カントは、前者を「数学的崇高 *das Mathematisch-Erhobene*」（第二五節以下、V 91 f.）、後者を「力学的崇高 *das Dynamisch-Erhobene*」（第二八節以下、V 105 f.）と名づけ、より詳細に分類する。「崇高」は、「美」とは違い、主観における構想力と悟性との「自由な遊戯 *freies Spiel*」（第九節以下、V 55 f.）による帰結ではなく、むしろ感性的認識の「限界」を経験することによつてもたらされるものである。「限界」の経験によつて、われわれは自己の内部に高次の「理性」を発見することができ、かえつてそこに安堵感をもたらされる。こうした一連の「自己維持 *Selbsterhaltung*」（第二八節、V 107）という心的なプロセスのなかで、「崇高」が規定されるわけだ。なお、カントによれば、こうした心的プロセスの獲得には、「美」の場合のような「趣味 *Geschmack*」の「陶冶」以上に、いっそう「感情 *Gefühl*」（第二九節、V 112）の「陶冶」が必要であることが指摘される。彼にとつて、自己の「理性」の教育という「啓蒙」こそが主要な課題なのだ。このように、カントにおける「崇高」概念は、人間の尊厳としての「人格」とかわるような、「道德」あるいは「宗教」をめぐる超感性的な問題圏へと入ってくる。結局のところ、カントにとつての「神」は、主観内部での高次の「理性」概念の発見という、啓蒙された人間にだけ許

された心的プロセスを通してのみ出会得るものとなつている。したがつて、カントによる崇高論は、いわば「実践理性」の心的行為論の試みと捉えることもでき、近代人の精神的な「自由さ」の指標ともなつているといえよう。

さていっぽう、ジンメルによれば、アルプスにみられる没形式性をめぐる考察は、われわれを「窮極的な心的カテゴリー」（一五一、298）のもとへと移す、という。これはカントの人倫的な崇高論を彷彿とさせる。しかし、ジンメルの崇高論においては、カントにみられたような、人間の認識能力をめぐる哲学的考察が遂行されるわけではない。彼の考察が対象とするのは、人間の側の「精神」性ではなく、アルプスの側の「自然」性、さらにいえば、その「自然」性を基礎とした「超自然」性であつた。したがつて、ジンメルのアルプス論は、徹底して具体的な景観に即した物質的かつ空間的な印象分析に終始している。ジンメルは基本的に、眼前にあらわれた限りでの「かたち」の分析者である。そのため、「時間」という契機を意識してはいるが、彼が考察の手がかりとするのは、むしろ「空間」的な位置関係のほうである。

アルプスのもつ「没形式性」は、一方で、カオスたる物質的な山の連なりが示すきわめて地上的なものとして、また他方で、そそり立つ岩や氷壁さらに頂上部の雪が象徴する超越的なものとして、二様に表象されている。すなわち、「あまたの形成の下位に立つもの」

と「あまたの形成を超えたところに立つもの」(一五二、299)、あるいは「どのような形式にも不足なもの」と「どのような形式をも凌駕するもの」(一五二、299)といった二様の没形式があるのだ。最終的にジンメルは、これらを「予感」と「象徴」ともい換える。予感と象徴の「共存の場」をアルプスに認めているわけだ。

ジンメルは、天地創造時における原初のカオス世界と、永遠なる神の超越的な世界との照応関係をここで示唆しているようにも思われる。物質的なA地点と神的なZ地点とが、いわばメビウスの輪のようにアルプスにおいて結合し、確たる「存在者」となって現れているといってもよいだろう。ジンメルのアルプス論は、最高存在としての「神」の把握において、カントに比べると素朴なまでに形而上学的であったが、同時にまた、非常に具体的な事物に即しているぶんいっそう感性的でもある。そして、ジンメルは、わけても「私たち」の「形成 Gestaltung」と消滅、すなわち「生」をめぐる「かたち」の問題に意識的であったといわざるを得ない。¹⁴⁾

「生の形式」からの疎遠さ—海との比較から—

ジンメルによれば、「かたち無きもの」は、「生命」も「意味」も持たない。彼は、「生からの疎遠さ」に、「高山アルプスの与える印象の窮極的な秘密」(一五二、299)を見出そうとする。彼は、

W・ヴォリンガー(1881-1965)の芸術論を引きつつ、アルプスと海とを対比的に論じている。「海が生の感情をつうじてわれわれに訴えかけるのに対し、アルプスは同じことを生の抽象によって行なうのである」(一五三、300)。「生の象徴」(一五二、299)としての海は、「ひとつの様式化された、超個別的図式化」(一五三、299)のうちで、「もっとも純粹かつ深遠な意味での形象、いわばもっとも現実的な意味での形象、」(一五三、299)となり、その「圧倒的な動力学」によって「生の直接的な所与性と単なる相対的量性からの解放」(一五三、299)をもたらすのである。ジンメルが海に認めるのは、「形式」と「運動」という、まさしく「生の形式」の極みである。¹⁵⁾

ジンメルは、海と同様に、アルプスにおいても一種の「解放」が与えられるという。だが、その解放は、海の場合とはまったく逆の方向から与えられるものとされる。彼によれば、アルプスは「生の形式たる時間性との無縁性の象徴」(一五四、300)であり、「生成し消滅する人間の運命との觀念連合が、断ち切られている」(一五四、300)からである。歴史的にみても、海は人々のコミュニケーションに役に役立ってきたが、アルプスのような高山はこうした交流の妨げにしかなくてこなかった、とジンメルは文化史的な事実を引きつつ、この事態をさらに裏書きしようとしている。こうして最終的に、「時間のなかでの没形式」あるいは「(生の)他者 das Andere」

(二五四、300)の象徴という規定が、アルプスのもとにもたらされるに至る。

「崇高なアルプス」と「美しいアルプス」

—万年雪・岩壁・平地の三景—

ジンメルによるアルプスの具体的な景観分析はここでも細部にまで及んでいる。「時間のなかでの没形式」という言述は、アルプスの山岳風景のなかでも、とりわけ「万年雪」の領域に限定されている。彼によれば、万年雪こそ夏も冬もない「絶対的に「非歴史的な」光景」(二五四、300)なのである。ここには、「空間」的な没形式性だけでなく、「没時間性」という時間における「没形式性」あるいは「没関係性」の概念が認められよう。⁽¹⁷⁾

彼は、アルプスをめぐる風景を、山塊上部にあたる「万年雪」の領域、山塊下部にあたる「岩壁」の領域、山麓の牧草地も含めた「平地」の領域、といった三つの風景に分類し、それらに明敏な分析をくわえている。

ジンメルはまず、山塊全体の印象を次のように説明する。山塊下部の「岩壁」は、現在は停止しているが、「隆起」と「侵食」という上下方向に働く強い力を感じさせる。いっぽう、山塊上部の「万年雪」に覆われた光景は、「もはやダイナミックな要因が働く余地を感

じさせない」(二五三、300)。だからこそ、「アルプスの際立った高さ、崇高さというものが、万年雪においてあらゆる峡谷、草木、人間の住居等が消え失せてしまったときになってはじめて、とはつまり、高さの印象の必要条件と思われるものがすっかり視界から除かれたときになってはじめて、まさまざと感ぜられる」(二五五、301・302)のだ、と。

「純正な万年雪の山々」においてのみ「上へと向かう純粹な関連」(二五六、302)が生ずる。ジンメルはここに、アルプスの「本質的特性」たる「絶対的な高さ」を認め、その光景を「神秘的な崇高さ」(二五六、302)の現れとみたわけである。こうした「万年雪」の風景は、彼にいわせれば、「完全に「完成してしまつた」もの」(二五六、302)であり、「芸術的観察や造形をつうじてのいかなる完成をも、救済をも求めず、むしろ、みずからの存在そのものの圧倒的な重みをもつてその種の観察や造形に対抗している」(二五六、302)ものなのである。じつに、こうした彼の立場こそ、本稿のはじめに掲げておいた問題、すなわち「なぜアルプスの風景は、他の自然風景ほどには造形芸術の対象となり得ないのか」という問題への最終的な回答となっているのである。結論からいえば、アルプスの「崇高さ」は、ジンメルによれば、造形芸術によつて再現し得ないし、またその必要もないものとして、まさしくそこに、ただ「圧倒的な重み」として存在している。

ジンメルによるアルプス美学に関する考察は、第三の風景、すなわち山麓に広がる、森と牧場あるいは谷と小屋を含んだ「下界の、のどかな」(一五六、302)アルプス風景との対比から、いっそう明らかにされる。こうした「平地」を中心に、アルプスの山塊を単なる「風景の冠」(一五六、302)として抱いた光景は、彼によれば、「美しい」風景であるという。しかし、こうした光景は、アルプス本来の美しさたる「崇高」からはずいぶんかけ離れたものだとして結論されてしまうのである。

「付随する低さをもたない絶対的高さ」(一五六、302)が、「具象的な対自存在 *das anschauliche Fürsein*」⁽¹⁸⁾としてまきれもなくそこに立っている。これこそ、「高山のパラドックス」(一五六、302)にはかならない。ジンメルは、生を「対立するもの同士の間で果てる」とも知れぬ相対性」として、あるいは「あらゆる存在がそのなかでは単に条件付けられた存在としてしか成立し得ないところの、とうとうと流れゆく動性」として規定した。こうした彼にとつては、聳え立つ山々が与える印象は、「生の形式には収まらないもの」⁽¹⁹⁾が与える「救済」の「予感」と「象徴」となっている。

アルプスにおける「物質性」の勝利が意味するもの
— 廃墟論との比較から —

さていまや、われわれはジンメルのアルプス論を追うことで、造形芸術としては表現し得ないアルプス固有の「崇高さ」について理解できるようになった。もちろん、現代の造形芸術をめぐる理論と実践を知っているわれわれは、彼のアルプス論に関して、再現模倣を基準とした素朴な芸術理論と断ずることで批判することもできよう。たとえば、アメリカ抽象表現主義の画家、バーネット・ニューマン(1905-1970)の絵画⁽²⁰⁾にみられる「崇高さ」のように、「主題的に」ではなく「原理的に」アルプスのものも「本質的特性」と等価なものを創出することが可能だともいえるからだ。しかし、ジンメルは、アルプスを最も特徴づけている「万年雪」の風景を、すでに「完全に」完成してしまった「もの」(一五六、302)と見なし、そこに固有の美学的な価値を指摘したわけである。したがって、彼は、造形芸術のことを過小評価したわけではない。

では、ジンメルのアルプス論において見られた、アルプス山塊のもつ現実感つまりは「物質」の実在感への執着には、美学的にみていったいどんな意味があったのだろうか。本論を締めくくるにあたって、われわれは、ジンメルによる他のいくつかの関連するエッセー、とりわけ「廃墟」⁽²¹⁾をめぐるエッセーを参照しつつ、この問題への回答

を試みたい。

ジンメルは、「哲学的文化」において、「アルプス」と並置したこのエッセーを、次のようにはじめている。「精神の意志と自然の必然性とのあいだの闘争に和平がもたらされ、上方をめざす魂と下にはたらく重力とが決算されて厳密な方程式が成立するのは、ただ一つの芸術、すなわち建築においてのみである」(二三七、287)。それゆえ、ジンメルによれば、建築においてのみ、「芸術の意図」とパランスを保った「素材の固有性」の顕現が認められるという。換言すれば、建築においては、「精神」の計画が「自然」の力によって遂行されているということだ。したがって、建築芸術は、結局「自然に對する精神のもつとも崇高な〔洗練度の高い〕勝利」(二三七、287)とされるのである。

したがって、建築が崩壊するとき、つまり「廢墟」が生まれるとき、「自然そのものの諸力が人間の作ったものを支配しはじめ」(一三八、287)。廢墟においては、自然が精神に対して優位にたつ等式において「ずれ」が生じ、「このずれは、やがて宇宙的な悲劇へと転化する」(一三八、287)。しかし、ジンメルは、このある種の「悲劇」を、「廢墟の魅力」として、アルプスのもつ魅力になぞらえつつ、次のように語るのである。「廢墟の魅力は、そこにおいて人間の手になる作品についてはまるで自然の産物のように感じられるという点である。風化、浸食、崩壊、植物の生育等によって山の姿を

形成する諸力と同じ自然の諸力が、ここ廢墟において働いたのである。アルプスの形はなるほど不細工であり、偶然的であり、芸術としての享受に耐えないものがほとんどであるが、しかしそのアルプスの形の魅力がすでに、われわれの心が感じ取る宇宙的な規模の二つの方向の相互作用にもとづいている」(一四〇、289)。

ここに、われわれは、アルプス論で見られたのとまったく同様の見解を確認することができる。すなわち、アルプスにおける「没形式性」と「芸術的享受不可能性」の指摘である。より端的にいえば、「自然」すなわち「素材」の「力」の優位の主張である。これは、「物質性」の優位の主張と言い換えてもよいかもしれない。廢墟の場合、アルプスとは違って、「自然の側の立場からすればきわめて意味深い形式、納得のゆく、洗練された一つの新しい形式が生ずる」(一四一、290)のである。なぜなら、「かつて芸術が自然を素材として利用したのとちようど同じように、今度は自然が芸術作品を、みずからの形成のための材料とするにいたる」(一四一、290)からだ。

建築物は、どんなに巨大なものであれ、あくまで人工の芸術作品にすぎない。「大きさ」あるいは「規模」の点で、アルプスには絶対に及ばない。したがって、廢墟となっても「美的形式」を保ち得るということだ。ここが決定的にアルプスの場合と違うところだろう。そこに「自然」の優位は見られるが、あくまで(ある種の「悲劇性」

を漂わせるにせよ)「美的な」魅力であって、「崇高な」それではない。

なお、ジンメルにおいては、アルプスを「精神性」より「物質性」との関連で考察する視座は、少なくとも一〇年以上前に兆していたように思われる。例えば、それは、初期エッセー「アルプス旅行」(初出一八九五年)のなかでは、登山におけるゲーム感覚の「精神性」重視への嫌悪というかたちであらわれている。ジンメルは、アルペンクラブに属する多くのスポーツ登山者たちが「物質の抵抗に対する精神の勝利」を「道徳的称賛に値する」と考え、「主観的で、エゴイステイックな〔山岳〕享受」を「修養 Bildung」のひとつと見なし、ていることに異を唱える。彼によれば、こうした登山者たちは、賭博師と同じく、「純粹に主観的な興奮と満足のために、みずからの存在を賭ける」存在でしかないからだ。⁽²⁴⁾

むすび

ジンメルの後期思想の主要プログラムを体现するかたちで、一九一一年に刊行されたエッセー集「哲学的文化」においてこそ、アルプスにおける「物質性」あるいは「空間性」をめぐる分析の意義がいつそう鮮明になっている。それはまさに、一九〇三年のイタリアでの長期滞在以来、すなわち、カントのもっていた「理性」重視型の

画一的な啓蒙プログラムに対する徹底した批判⁽²⁵⁾の契機以来のものであった。ここに至ってようやく、ジンメルにおいて先鋭化しつつあった独自の思索が結実をみる。彼のアルプス論は、「哲学的文化」という独自のプログラムのもと、「廢墟」をめぐるエッセーと呼応するかたちで(「精神」ではなく)「自然」優位の美学として展開されたといえる。ここには、カントにみられた人間の精神的な陶冶を問題とする人倫の崇高論とは違った、新たな崇高論の試みが見られるのである。それは、端的にいえば、一面では形而上学的であるが、「確知」に即して、感性的に空間把握することを目指した山岳美学の展開にほかならない。

たしかに、ジンメルは、カント以来の近代的な認識論にならって、時間・空間という「純粹な直観形式」を基礎として考察をおこなっている。しかし、ジンメルの考察態度には、具体的なアルプスの風景に即した空間的印象だけを、すなわち「実際に見れば分かる」具象物からの印象だけを、丹念に読み解いてゆく潔癖さがある。⁽²⁶⁾ここでは、カントが強調したような人間主観の内部に見出されるような高い精神性への考察はほとんど排除されている。ジンメルのアルプス論は、輪郭の全容を捉えがたいという意味では「没形式」な、しかしそこに現に存するという意味では具象的な「かたち」をもつ、アルプスの風景をめぐる経験分析からはじまっている。すなわ

ち、アルプスのもつ「物質的」な空間構成に対する力学的分析からはじまっている。そして、そこから一気に形而上学的な「神」の絶対性の世界を予感するような感覚的な思索へと至っているのだ。彼の思想はつねに、眼前に具体的な「かたち」をとって現れる、経験に出会われる諸事象に即したものとなっている。それは、「直観」によって展開する「唯物論的な美学」⁽²⁸⁾といってもよいかもしれない。こうしたことから、ジンメルは同時代の新カント派の人々と一線を画す存在であったということもできる。⁽²⁹⁾ジンメルは、二〇世紀に向いて、いわば「こちら向き」に立っている。われわれは「こゝでもまた、近代合理主義のもつ形式の「越境」を絶えず意識しつつ、「よそ者」の立場から諸事象を見据えたジンメル独自の考察態度を確認する」とになったといえる。

使用テキスト

Georg Simmel *Gesamtausgabe*, Bd.14 (Hauptprobleme der Philosophie / Philosophische Kultur), Suhrkamp, 1996. 『ジンメル著作集』第七卷(「文化の哲学」)、円子修平・大久保健治訳、白水社、一九七六年。
Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (PhB, Bd.39a), hsg. von Karl Vorländer, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990. 『カント全集』第八卷(「判断力批判」上)、牧野英二訳、岩波書店、一九九九年。

参考文献

- Georg Simmel *Gesamtausgabe*, Bd.5 (Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900), Suhrkamp, 1992.
Georg Simmel *Gesamtausgabe*, Bd.7 (Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd.1), Suhrkamp, 1995.
Georg Simmel *Gesamtausgabe*, Bd.8 (Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd.2), Suhrkamp, 1993.
Georg Simmel *Gesamtausgabe*, Bd.11 (Soziologie), Suhrkamp, 2001.
Georg Simmel *Gesamtausgabe*, Bd.12 (Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd.1), Suhrkamp, 2001.
Georg Simmel *Gesamtausgabe*, Bd.13 (Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd.2), Suhrkamp, 2000.
Georg Simmel *Gesamtausgabe*, Bd.16 (Grundfragen der Soziologie / Der Krieg und die geistigen Entscheidungen / Der Konflikt der modernen Kultur / Vom Wesen des historischen Verstehens / Lebensanschauung), Suhrkamp, 1999.
Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie (Neuausgabe)*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1959. ウィルヘルム・ヴォーリンガー『ロミッシュ・リンゲル』「抽象と感情移入——東洋芸術と西洋芸術——」草薙正夫訳、岩波文庫、一九五三年。
Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1920 (8. bis 12. Aufl.). ウィルヘルム・ヴォーリンガー『ロミッシュ美術形式論』(「美術名著選書」7) 中野功訳、岩崎美術社、一九六八年。
Kindlers *Malerei Lexikon*, Bd.3 und Bd.5, Zürich: Kindler Verlag.
Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), Bd.10, hsg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, München: K. G. Saur Verlag, 1999.
『ジンメル著作集(新装)』第八卷(「レンブラント」)、浅井真男訳、白水社、一九九四年。

ゲオルク・ジンメル『芸術の哲学（新装）』川村二郎訳、白水社、一九九九年。

ゲオルク・ジンメル『ジンメル・エッセイ集』川村二郎編訳、平凡社、一九九九年。

北川東子『ジンメル―生の形式』（現代思想の冒険者たち）1、講談社、一九九七年。

居安正ほか編『ゲオルク・ジンメルと社会学』世界思想社、二〇〇一年。

谷川渥『芸術をめぐる言葉第一一一回―ジンメル―』（美術手帳）二〇〇二年四月号、美術出版社、一八四頁、所収。

谷川渥『廃墟の美学』集英社新書、二〇〇三年。

熊野純彦『カント―世界の限界を経験することは可能か―』（シリーズ・哲学のエッセンス）NHK出版、二〇〇二年。

注

(1) 伝記的にみれば、ゲオルクは、一九世紀末「第二帝政期」ベルリン（当時プロシア）の中心街で、富裕なユダヤ人家庭に、兄一人姉五人の末弟として、なに不自由ない恵まれた生を受けている。幼少時、彼のまわりには、ピアノに代表される音楽も、エジプト・日本等のオリエント世界の美術もあふれていた。本稿であつかう「アルプス」との関連でいえば、幼少時からの「年中行事」だったイタリア旅行の影響も、ここに指摘しておいてよいかもしれない。ちなみに、後に書店を営むことになった兄オイゲンには、「アルプス紀行」と題したパンフレットの出版もある。しかし、「自己」を「よそ者」として強く意識したゲオルクの精神的背景には、成功した同化ユダヤ人の第三世代として、さらなる富の獲得以上に、「知的文化的な領域」での社会承認という強迫観念が存在していたことも忘れてはなるまい。彼が、「新カント派」のユダヤ系知識人たち―H・コーエン（1842-1918）、P・ナ

トルブ（1854-1924）、E・カッシーラー（1874-1955）など―と同様、カント哲学のうちに「理性」のもとでの人間の普遍的平等をみて、その研究に（やがて徹底して批判することになったにせよ）熱心に取り組んだことは、こうした精神状況を反映していたと考えられる。以上、北川東子『ジンメル―生の形式』（現代思想の冒険者たち）1、講談社、一九九七年、三六・四四頁、一五九・一六二頁を参照。

(2) 「把手」をめぐる考察において、ジンメルは的確に、「用」の世界と「美」の世界との交差という、非常に芸術学的な問題に取り組んでいる。彼は、「把手の原理」を「自分自身が芸術形式に全面的に組み込まれながらも芸術作品を世界に結びつける仲立ちになること」（『ジンメル著作集』第七巻、白水社、一九七六年、一三二頁）と規定した。なお、彼は「把手づくりの巨匠」として日本人を挙げ、瀬戸物の急須に付いたワラ編みの把手を称賛する。「折り畳み型」の把手の場合、本体と把手部分との材質が違うほうが「美的連関」のバランスも取れているのだという。ジンメルの記述にしたがえば、古代ギリシヤや古代中央アメリカの水差しや水盤に見られるような、しっかりと固定された、本体と同材質をした把手のもっている「形式における有機的な統一性」に勝るとも劣らない美的効果であるようだ。このように、ジンメルの把手をめぐる考察は、具体的な工芸品、しかも非西欧文化圏のそれへの強い関心に裏付けられていた。こうした具体的な芸術作品への関心は、当時エジプト考古学者にしてベルリン・エジプト美術館の初代館長であった、K・R・レブシウスとの交流からも説明できよう。だが、カイザー・ヴィルヘルム大学（現ベルリン・フンボルト大学）において、「歴史」、「哲学」と並んで、彼が「民族心理学」、「美術史」等を専攻していたという事実も忘れてはなるまい。

(3) 初出は、「アルプスの美学へむけて Zur Ästhetik der Alpen」というタイトルのもと、ベルリンの大衆日刊紙 *Der Tag* の一九一一年一月九日付朝刊に掲載されたものである (GSG, Bd.12, 540)。新聞記事として掲載の後すぐ同年中に、「把手」および「廢墟」をめぐる二つのエッセーとともに「美学にむけて」という小見出しのもとにまとめられ、エッセー集「哲学的文化」*Philosophische Kultur* に再録され、刊行された。初出時と再録時とは、タイトルに違いはあるが、若干の字句の修正があるだけで、ほとんど同じものといつてよい。エッセー「廢墟 Die Ruine」のなかにも、アルプスの芸術としての享受不可能性への言及がある。なお、すでに一八九五年に、ジンメルは「アルプス旅行 Alpenreisen」と題する短い記事をウィーンの週刊誌 *Die Zeit* に寄せている (GSG, Bd. 5, 592)。そのなかで、彼は、鉄道敷設など交通手段の拡大にともなうツーリズムの興隆、また、その結果としてやってくる「賭博師」的な精神をもった競技登山者の増加など、アルプス旅行の大衆化・通俗化を嘆いている。

(4) 以下、本文および註のなかに存在するジンメル自身の著作からの直接引用箇所については、白水社刊「ジンメル著作集」第七卷(「文化の哲学」)のうちに翻訳が収録されているもののみ、()内に頁数を漢数字でまず記した。なお、本稿の直接の考察対象となっているエッセー *Die Alpen* およびエッセー *Die Ruine* については、同じ()内に、最近刊のズーアカンフ版ジンメル全集 *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.14 (Hauptprobleme der Philosophie / Philosophische Kultur), Suhrkamp, 1996. における所収頁数を算用数字にて併記しておいた。なお、引用箇所の訳文については、本稿検証のための便宜を考え、全面的に白水社版「著作集」の訳文をそのまま採用することにしたが、ドイツ語原文と照らし合わせて、引用部分だけでは意味が曖昧になってしまうおそれがある場合、もしくは、明らかに誤読を生じ

させると思われる場合のみ、最小限度の改訳あるいは補足をほどこした。論者による補足部分は、「()」に入れてある。

(5) アルプスを論じるにあたって、ここではジンメルは、「人間」との比較という観点から、ひとまず「形式」かたち」という記述をとるが、実際には、アルプスの「本質的特性」を「圧倒的な量感」(一九九、297)とし、むしろその「没形式性」という点が強調される。注7を参照。

(6) ジョヴァンニ・セガンティーニ (Giovanni Segantini) は、一八五八年、北イタリア、トレント南郊のガルダ湖畔アルコの生まれ。一八九九年、スイス東部、サンモリッツにほど近い温泉リゾート地「エンガディンの谷」ポントレジーナに聳えるシャーフベルク山に没した。彼には、一八九八・九九年制作の《アルプス三部作 *Alpen-Triptychon*》という総称をもった、それぞれにアルプスを描いた《生成》(一九〇×三三〇センチ)・《存在》(三三五×四〇〇センチ)・《消滅》(一九〇×三三〇センチ)の三対の油彩画からなる連作がある。フェルディナント・ホドラー (Ferdinand Hodler) は、一八五三年、スイスの首都ベルンに生まれ。一九一八年、ジュネーヴに没した。「都会派」の彼は、スイスの国民的画家であったといえる。数多くの肖像画も手がけているが、アルプスの形態をパラレルな画面構成で描くことで有名であった。たとえば、一九〇八年制作の一枚の油彩画《月光のなかのアイガー、メンヒ、ユングフラウ、Eiger, Mönch, Jungfrau im Mondschein》(七一×六七センチ)は、その好例といえよう。これらの画家の詳細については *Kindlers Malerei Lexikon*, Zürich: Kindler Verlag における Segantini の項 (Bd.5, 293-296) および Hodler の項 (Bd.3, 190-203) を参照。なお、ジンメルは、ミケランジェロを論じた一九一〇年のエッセー、*Michelangelo: Ein Kapitel zur Metaphysik der Kultur* (in: GSG, Bd. 12, 111-136) のなかでもホドラーに言及している。そこで

は、ミケランジェロが表現するような「たんに空間的・時間的な点に限定されるような激情ではない」(一八三)「愛、つまり「エロティックな情熱」(一八三)が、ホドラーのうちにも強力に働いていることが指摘されている。こうした「愛」の表現のうちにこそ「生のリズム」(一八四)および「世界本質についての天才的な形而上学的知覚」(一八四)があるという。また、「レンブラント―ひとつの芸術哲学的試論」(一九一六年)のなかでは、「魂の画家」たるレンブラントによる「宗教的な態度」を「形而上学的」かつ「超時間的」なものと規定するに及び、ホドラーの描く人物像が、「心理学的」意味で、名状しがたい「宇宙論的」性格(GSG, Bd. 13, 78)を有するものであると対比的に規定している。【ジンメル著作集(新装)第八巻、浅井真勇訳、白水社、一九九四年、二二〇―二二二頁を参照。】

(7) こうした意味では、「没形式性」と「圧倒的な量感」を特徴とするアルプスの印象も、ジンメルの思索においては、ひとまとまりの「統一性 Einheit」として形式的に概念化されねばならないものといえる。

(8) 【判断力批判】第三節以下(主に、第一部「美的判断力批判」、第二章「崇高なるものをめぐる分析論」を参照)。本文および註における「判断力批判」からの直接引用箇所には、()内にまず節番号を示し、併せてその右側に、PnB (Felix Meiner Verlag, 1990)のフォルレングター版の頁数を、まずVとしてから算用数字にて示した。なお、カントが崇高論に与えている位置はきわめて「両義的」である。カントはまず、「崇高なるもの」を、「美しいもの das Schöne」に比べ、重要でも実り豊かでもなく「自然の合目的性をめぐる美的判断のための単なる付録」(第二三節、V 90)にすぎないといった具合に、まず否定的に規定する。しかし、最終的には、「崇高なるもの」が、「自然」とはまったく独立した別種の合目的性を有するがゆえに、人間の心の内なる「人格 Person」(第二八節、V 107)や「陶冶 Kultur」(第

二八節、V 108)といった道徳的な「理念」(第二八節、V 110)と深く結びついたものであると積極的な評価を下すことになる。このことから、カント美学における「崇高」の分析論は、「判断力批判」の究極的課題を、つまり具体的には、主として「感性的なもの」すなわち「自然」の問題を扱った第一批判と、主として「超感性的なもの」すなわち「自由」の問題を扱った第二批判とを架橋するという課題を扱っていると見なすことができよう。そう考えれば、この「崇高」の分析論を契機として、「判断力批判」第二部「目的論的判断力批判」の議論へと移行していくのは自然な論述であろう。この「両義性」については、特に、熊野純彦「カント―世界の限界を経験することは可能か」(「シリーズ・哲学のエッセンス」NHK出版、二〇〇二年、九四―九五頁を参照。なお、最近刊の本書は、カント哲学への入門書としての性格をもっていてカントの崇高論についても簡便にまとめられているが、同時に「不可能なもの」をめぐり「経験」「境界」をめぐり「思考」など、現代的な意識のもとに執筆されている、きわめて示唆的である。

(9) 【無限定性】の原語は、Unbegrenztheit (第二三節、V 87)あるいは das Unendliche (第二六節、V 96)。「没形式性」の原語は、ein formloser Gegenstand (第三節、V 80)。「絶対的な大きさ」の原語は、absolutes Absolut-Großes (第二六節、V 95)あるいは etwas Maß (第二七節、V 103)。「荒々しい力」の原語は、Macht (第二八節、V 105 f.)あるいは Gewalt (第二八節、V 105 f.)。以上のように、ここでの訳語については、それぞれの原語を代表させた最大公約的な訳語を示した。

(10) 【構想力】とは、認識能力のひとつで、じつに Einbildungs-Kraft である。すなわち、感覚を通じて得られるさまざまな感覚と件を、順次「把握 apprehensio」・「感性的な総合 comprehensio aesthetica」をおこな

っていくことで、ひとつにまとめ上げられたBibisすなわち「像」を心にもたらず能力と考えられる。こうした意味では、眼前にあるものの感性的な認識は、ひとつの「像」という「統一性」をもった「かたち」が与えられなければ、容易に達成されないことになる。ここから、カントにおいても、認識はまず、視覚的な「形式」の把握が基礎となっている点も注意しておきたい。ただし、本稿で扱っている「崇高」という問題では、こうした「構想力」の挫折のほうがむしろ問題となる。

- (11) 熊野(前掲書、二〇〇二年、一〇六一―一三頁)によれば、「崇高を喚起するような、構想力にとつて[法外なもの *das Uberschwengliche*]」(第二七節、V 103)は、いわば、恐れつつも魅入られる「深淵 *Abgrund*」(第二七節、V 103)であり、われわれには到達不可能な「最高存在の理念」であると同時に「自然の全体」が、「不在というかたち」であらわれたひとつの姿であることが指摘されている。ここで、熊野が、リオタール、レヴィナスといった現代の思想家に依拠しつつ強調するのは、構想力の限界を「いま超えようとしている」というわれわれの側の「経験」のうちで捉えねばならないということである。すなわち、カントの「崇高」で指示されるものは、あくまで「限界」あるいは「境界」についての「経験」だということだ。
- (12) カント批判哲学のうちには、万人に共通する普遍的な「理性」を啓蒙によって目覚めさせることで、「われわれの人格における人間らしき *die Menschlichkeit in unserer Person*」(第二八節、V 107)を獲得すること、換言すれば、近代人のもつべき「陶冶」された自由な精神性を獲得することが、最終プログラムとして設定されていたといえよう。彼の関心は、人間の主観内部にある諸能力の働きのこそ存する。
- (13) 北川は、このようなジンメルの思考法を、いみじくも以下のように

記述している。「ジンメルは視覚で思考する哲学者であったから、現象が見えないところでは読むことができない。しかしだからこそ、現象が見えるところでは、ほとんど解読する必要がないくらいに判明である」(前掲書、一九九七年、二頁)。「哲学者には、聴覚・メロデー型と視覚・図像型がいる。[中略]ジンメルは後者のタイプ、つまり視覚・図像型であった。視覚は「場」に固定される。物を見るとは、その物をひとつの場において見ることである。[中略]ジンメルの哲学では、変遷や連続・非連続の時間軸はほとんど問題にならない。シンメトリイの構造、空間配分といった視覚的次元が重要である」(同書、七〇―七二頁)。このようなジンメルの思考法は、彼の都市風景を眺める視線とも重なってこよう。

- (14) ここには、「生の形式」を生物学的あるいは地質学的な「有機体モデル」で説明しようという思考法がうかがえる。そして、こうした有機体モデルによる説明の向こう側には、「超越の内在 *Immanenz der Transzendenz*」を核とした「生の直観」に基づく形而上学を読みとることもできる。彼の死後すぐ出版された「生の直観」(一九一八年)を参照。 *Lebensanschauung: Vier metaphysische Kapitel* (1918) in: GSG, Bd.16, 1999, 209-425.
- (15) アーヘンに生まれミュンヘンに没した美術史家、ヴォリンガー(*Wilhelm Worringer*)は、「様式の美術史」で有名なリーグル(*Alois Riegl, 1858-1905*)にならつて、「抽象と感情移入」(一九〇八年)を書いた。ここでのジンメルは、書名まで明示しないが、出版時期から考えても「抽象と感情移入」を念頭に置いたことは疑いない。実際この著作は、後代への多大な影響が指摘されている。それは、たとえば、時代の芸術理念が感覚主義から抽象主義へと移行する際の理論的な支柱となったという指摘である。 *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*, Bd.10, hrsg. von Walther Killy und Rudolf

Verhaug, München: K. G. Saur Verlag, 1999, 588.を参照。また、ヴォリンガーの後の著作には、ゴシック美術における「形式の問題 Formprobleme」をあつかったものもあり、同時代の芸術学における「かたち」への強い関心を確認できる。Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1920. (『ゴシック美術形式論』中野功訳、岩崎美術社、一九六八年)を参照。

- (16) ジンメルの関心がここでは「海」にないとはいえず、海に対する態度においても、ジンメルはカントと対照をなしている。カントが「怒涛逆巻く際限のない大洋」(『カント全集』第八巻、牧野英二訳、岩波書店、一九九九年、一三五頁)を眼にした人間に、「力学的崇高」を想定するのに対し、あくまでもジンメルは、そうした力動的な図式のうちに「崇高」を位置づけはしなかった。ジンメルには、あらゆる「生」をひと息に超越するような垂直志向がある。

- (17) こうした時間・空間における「没形式性」の問題は、ジンメルの初期エッセー「ベックリンの風景画 Böcklins Landschaften」(初出一八九五年)のうちにも認めることができる(GSG, Bd. 5, 97-98)。

- (18) ここで注意しておきたいのは、*anschaulich* という語である。本稿の考察もアルプスをめぐる「具象的なもの *das Anschauliche*」の分析からはじまっていた。前綴り *an-* は、「確実にそこにある」というほどの強調の意である。したがって、ジンメルにおける分析対象は、つねに「眼前に確として存している *an-schaulich*」もの、すなわちアルプスの個々の風景ということになろう。

- (19) 「救済 *Erlösung*」をめぐる議論もまた、初期エッセー「ベックリンの風景画」のうちにすでに認めることができる(GSG, Bd. 5, 98 ff.)。

- (20) ニューマン(Barnet Newman, 1905-1970)は、一九五〇年から五年にかけて制作された《英雄的で崇高なる男 *Vir heroicus sublimis*》(二四二×五四二センチ)にみられるような、大きなキャンバスを単色

で塗りつぶし、そこに「ジップ」と呼ばれる亀裂線を描き込む「ワンメント絵画」を創始した。ニューマンの制作原理における「崇高」への言及は、J.F. リオターールらフランスの哲学者たちを鼓舞し、現代における崇高ブームの火付け役を果たした。ミシェル・ドゥギーほか「崇高とは何か」梅木達郎訳、法政大学出版局、一九九九年を参照。なお、本書のもつ現代的意義(とりわけ、カント美学に対する現代的意義)については、以下の論考を参照されたい。港道隆「思想の言葉―カフエのカント?―」(『思想』二〇〇〇年三月号、岩波書店、一―三頁、所収)。

- (21) エッセー「廢墟」に関しては、以下の、きわめて簡潔な要約・紹介がある。谷川渥「芸術をめぐる言葉 第一一一回―ジンメル―」(『美術手帳』二〇〇二年四月号、美術出版社、一八四頁、所収)。なお、谷川には、「廢墟美学原論」ともいうべき近著、「廢墟の美学」集英社新書、二〇〇三年、がある。

- (22) 「もつとも崇高な勝利」(白水社版訳)とは、原語で *der sublimste Sieg* と記述されており、*erhaben* という形容詞は使われない。ジンメルは、どちらも「崇高」を含意する形容詞を使い分けることで、精神における「洗練」すなわちカント的な「崇高さ」と、アルプスにみられる(これこそ、ジンメルにおいての真なる)「崇高さ」と、それぞれを截然と区別したのかもしれない。

- (23) 本稿注3を参照。万年雪の風景のもたらす「救済」感への言及、海との比較による考察などは、この初期エッセー「アルプス旅行」のなかにもすでに認めることができる。

- (24) ジンメルは、しかしながら、この一八九五年の時点では、アルプス登山によって与えられる感覚の昂揚感にも美的価値を見出し、いたように思われる。彼のアルプス美学が明確なかたちを得るのは、カント哲学を批判的に乗り越える契機となる、一九〇三年のイタリア行

をまたねばならない。

(25) 本稿注1で言及したユダヤ人としてのジンメルの精神的な背景とその克服の姿をここに確認できよう。

(26) 北川、前掲書、二二八・二二三頁を参照。「経験知の普遍性は、認識の普遍性ではない」(同書、二二二頁)

(27) 本稿注12を参照。

(28) このような「唯物論的な美学」の系譜は、後のW・ベンヤミン(1892-1940)およびTh・W・アドルノ(1903-1969)の思索のなかへと引き継がれたといってもよいだろう。

(29) ジンメルは、一九〇三年のイタリア滞在時にカント哲学を徹底的に検証することで、それを克服するような、新しい「社会学[Soziologie]」の企てを開始することになった。この企ては、カントに顕著であった理性主義的な人間観を是正する試みであったといえよう。

付記

本稿は、「日本における「芸術」概念の誕生と死」(課題番号11301001平成一一年度～一四年度科学研究費補助金・基盤研究A・2 研究成果報告書、研究代表者上倉庸敬)、平成一五年三月、二二七・二二七頁に掲載されたドイツ語による拙稿 Hideki KUWAJIMA, "George Simmels Untersuchung über das Erhabene von den Alpen: Warum kann man die Alpen als ein Motiv zu den bildenden Künsten nicht ansehen?" の改訂増補版とでもいふべき日本語論考である。引用箇所などドイツ語原文を確認したい向きは、併せてドイツ語拙稿も参照されたい。

(くわじま・ひでき 日本学術振興会特別研究員)