

マルティン・ゼール  
「自然美学」と「審美学」

## 序言

我々が外的自然に対して抱く近代的好感の根拠とは何であるのだろうか。もはや内的な意味が信じられていない知覚にとって、自然の感性的な魅力はどこにあるのか。偶然的な形態の領域がいかにして人間の十全な可能性になるのだろうか。美的自然は芸術の原像なのか、それともその模像なのか。なぜ自然美は、人間の実存がその生をうまく成就できるような範例的な場所であるのか。自然をいたわることがつまるところ人間世界の保護に行き着くのはなぜなのか。これらの問いに対して主に18世紀において定式化された古典的な回答を単純に繰り返すことは出来ないだろう。新たな回答を試みる時期が来ている。

本書の回答は、自然を美的に知覚する可能性を体系的かつ規範的に記述する試みである。私の関心事は、自然美を世俗的に弁明するということである。但し、そうした試みはそれが約束する以上のものを扱わなければならない。自然美学が自然のみを扱い芸術その他の美的領域を扱わないとしたら、自然美学はその対象を捉えそこなっていることになる。自然美学はその対象の特殊性を突出させることはできないだろう。自然美学がその主題を展開できるのは、一般美学の見取り図の中でのことに限られるからである。

## 緒論 自然に対する人間の関係

### 1. 原像か模像か

まず最初に自然は芸術の原像と位置付けられ、その後で芸術の模像に変わった。自然に対する人間の関係の歴史を一つの命題で書こうとすれば、そのように言えるだろう。この命題は美的直観にまつわる長い歴史を要約するにとどまらず、自然に対する人間の関わり一般が生み出す根本的な緊張感をも表明している。この命題で話題になっている「芸術」は芸術家の制作する芸術だけではなく、人間の実践によるあらゆる種類の技術的熟練の成果と制度化された規定をも包含する。芸術と自然とは、そのどちらが認識と行為によっての標準的審級の役割を担うかどうかをめぐって競合する。一方で自然が我々の認識・制作・生き方の手本と見なされ、他方で人間の制作したものが自然に対峙した行為でさえ従うべき手本と見なされる。自然と芸術のいずれかが原像であるかを巡る論争は、人間の生の方向づけを決定するものの本性が何であるかの問題である。

原像についての根本的な両極性は、古代以降自然についての思索が繰り広げられてきたさらに多くの選択肢へと分岐する。自然は一切の人間の理性活動が模範としなければならない行為主体なのか、それとも理性の模範が見出されるのは、自然を一切の活動において意のままにできる客体とする能力においてか。自然からその法則の秘密を聞き取らなければならないのか、それとも我々の法則を押し付けて自然にその構造を自白させるのか。芸術家の発案したものは自然の産物に従うのか。個人自由と幸福が充たされるのは個人の内的自然を解放することによってなのか、それとも内的自然を制御し昇華することによってなのか。環境保護は自然の権利の名の下で命じられるのか、それとも好都合な環境に対する我々の関心の名の下で推奨されるのか。生活の規範的形式は自然を通じて人間に付与されるか、それとも人間によって自然対しても定立されるのか、そのどちらかであるように思われており、自然は芸術の原像であるか、それとも模像であるか、そのどちらかであるかのように思われているのである。

哲学は原像をめぐる自然と芸術の争いから生じた分裂を克服しようと試みてきた。その一例となるのが、人間と自然とのかかわりを共同的な一つの関係として考えるアリストテレス的なポイエーシスの自然の観念である。このモデルによれば、人間は自然の形成を完全にして完成させることで、自然の形成作用に従っていることになる。しかし、古典的-近代的という文化の自己了解にとって自然の在り方は重要でなくなり、そうした文かは規範としての自然に対する緊張関係のうちに独自の成果を見出さなくなる。自然は造形芸術の形なき材料となる。そのとき芸術は、もはやその模像としてさえも現出しないほどはつきりと人間の実践の原像となっているのである。自然の存在と人工的存在の結合を、自然

に対する人間の様々な分野にわたって唯一のモデルで上手く考え抜くことができれば、この媒介は包括的なものになるだろう。アリストテレス的伝統およびプラトン主義—キリスト教的伝統におけるポイエーシス思想はこのモデルに相当した。けれどもこれらのモデルへの回帰は拒まれている。近代科学の勃興以降、自然における存在と自然を部分的にともなった存在との完結した理論の拠り所となりうるような統一的自然観はもはや存在しない。数学的物理学の対象、生物学および遺伝学の対象、医学ないし心理学を用いた療法の対象、果樹園の自然及び美的風景の現象、これらを包括し、かつ端的に必然的で好都合この上ない自然関係への問いに普遍的に応答し得るような自然概念を見通すことは不可能である。

この問いの立て方は自然の各々の領域ごとに異なる。他方、こうした自然の「領域」も、我々の「自然」に対する関わり方、「自然」との出会い方、及び「自然」との違いのあり方によって以外には与えられない。自然の一般概念とは、こうした諸関係から獲得された抽象物であり、そうした抽象物それ自体には自然とのいかなる独自の関係も対応していない。自然「の」哲学とは、これらの様々な関係における「自然」についての説明に他ならない。自然はそれらの関係においては、人間が「自然」の現象と出会うさいに依拠しているそのつどの自己了解を補足するものとして登場する。ある特定の自然像—たとえば科学的、技術的、生活世界的、及び美的といった—が別の自然像を基礎づけるもしくは支配できるかどうか、あるいは支配ないし修正するようになっていくのかどうかという理論的かつ実践的な省察は、自然を構成するいくつものモデルの下で方向づけられなければならない、いずれ一つのモデルに基づいて論じることができない。

このような状況により、自然に対する人間のあらゆる態度が文化的標準によって規定されているということに対する眼差しが研ぎ澄まされる。自然が一切の芸術の原像だとする見方すら、ある特定の文化の規範に過ぎない。我々の自然認識の基準がたとえ自然主義化されたものであっても、その基準は自然の基準ではない。我々にとって尺度となりうるのは、われわれの尺度のみである。こうしたカント的な意識の後方へは現在では誰も後退することはできない。だからといって、自然が基準となる力をもつとする立場に対する代案のいかなる定式化にも同意しなければならないわけではない。いかなる反自然主義的立場を思い起してみても、そのいずれも保持することは容易ではない。自然の意味付随的な原像性をもはや信じないものは、自然が人間精神の模像、影あるいは構成物でしかないことをもはや信じる必要もない。自然が人間の実践にとってもはや原像ではあり得ない局面でも、人間による実践の成果はもはや自然的なものの原像である必要はない。自然は原像でも模像でもないと考えることが可能になる。

自然に対する我々の出会いの諸形式は自然の形式ではない。我々が自然の幾重にも及ぶプロセスと形骸化に出会うのは我々が自然に接近する方式の内部でのことであり、それらのプロセスと形態化の幾つかが我々の存在全体の条件として認識される。自然に対する人間の接近は自然に基づく方向づけの可能性を開示するが、その方向づけは、方向づけの遂行を妨げる何かと遭遇するがゆえにこそ遂行されうる。それゆえ自然は文化的実践の基準には従わず、文化的実践がその都度突き当たる抵抗と合一することでこの基準に従うのである。自然との適切な関係に対する問いは、自然に対する我々の諸関係の間の正しい関係に対する問いとなるのである。

## 2. 美的関係

自然美は伝統的に様々に了解されていたし、現在でもなお様々に了解されている。伝統的美学は自然直感を、自然本来の状態を想起しながら自然に関与することとして了解してきた。つまり宇宙論的秩序の発見、自然という神的神書の読解、理念の観取、及び主体がその超越論的本質に遭遇することとして了解してきた。真なる自然がもはや失われた自然であり、仮象のような自然、まだ見出されていない自然であるとしても、伝統的美学は美しい自然を真なる自然の代理人として了解して木田。近代の自然美学ですら、それが存続

する間は、こうした表象からは実際に解放されることはない。実際には、今日に至るまで近代の自然美学は存在していない。テオドール・フィッシャーが言うには、自然美は芸術的製作の残照にほかならないから、これを芸術美より優先するのは誤りである。

自然美は芸術美の原像でありうるか、それとも模像でなければならないという旋律は、我々にお馴染みである。この命題が根本的に誤りであっても、この命題には重要な洞察が含まれている。自然美の理論は芸術を視野に入れなければ成り立たない。だからといって<古典的—近代的>な思想が伝統的思想をたんに裏返して下した結論、つまり自然美が芸術美の原像でなければ、その模像にすぎないということが正当化されるわけではない。そうした結論を下したところで、厳密に考察すれば、一方が他方の代理人となっているという因習的なパターンが反復されるに過ぎない。

近代以降の美的自然と美的芸術は、先に与えられた存在による束縛からの解放のプロセスを辿っているますます両者は、自らの秩序の「代理」、感覚に導かれた発見を誘発する偶発的な構造物ないしは構成された構造物の代理となる。そうした展開は近代において自然に対する関係が複数化したことの直接的帰結である。自然の包括的概念が瓦解する瞬間に、自然という美的原像が揺らぎ出す。自然を芸術の模倣とする考えはそもそも美学思想史の当初（アリストテレスがプラトンの異論を改訂して以降）より存在し、芸術が自らの美的立場を強化するために考案したものだったのである。これらの足場が失われれば、ただちに両者の位置価値の大きさは新しい自由な関係に移行する可能性がある。芸術の秩序は美的自然の現前とのコントラストの中で形成され、その美的自然も芸術作品の構成との絶えざるコントラストの中で経験されうる。

近代の自然美学はこの両方の運命の差異と連関を概念的に把握しなければならない。近代的な自然直観を理解しなければ、新旧いずれの芸術も理解されない。近代的な自然直感というものは存在するが、理論は美学の著作の中には存在しない。しかし多くの近現代の芸術作品には含まれている。そうした作品は、芸術の原像に固定されない自然直感の第一の弁護人なのである。

時代を通覧すれば、自然に対する人間の好感には多くの説明が見出される。そうした説明が常に新しい仕方で対応する基本モデルが三つ存在する。第一モデルは活動的行為から喜んで距離をとる場所として美しい自然を理解する。第二モデルは人間の実践が直観的にうまく成就する場として美しい自然を理解する。第三モデルによれば美しい自然は人間世界をイメージに富む仕方で映し出す鏡として現出する。自然美の知覚は、第一モデルにおいては生の営みから観照的態度をとって背を向ける行い、第二モデルにおいては自らの生の状況を照応的に現前させる行い、そして第三モデルにおいては世界内の存在を想像的に解釈する行いである。第一モデルの由来は古代、とりわけプラトンの宇宙論にある。つまり、調和的な自然全体の観取としての「テオリア」理解までさかのぼる。第二モデルの由来は、人間の要求に何もかも応えてくれる楽園的な自然のイメージにある。ここではすでに、人間的に身近な自然の両義性が共鳴している。第三モデルの由来はポイエーシスの自然という古代の自然像にまで遡る。自然はそれ自身の創造した芸術、あるいは神が創造した芸術で埋め尽くされている。人間の芸術がこうした関係のうちに立ち入ると、たちまち自然の原像性という後光が消え始めるのである。

自然への好感に関する三つの説明の由来は、美学に特有のものではない。重要なのは、哲学的—神学的な世界解釈であり、そこから次第に美的に世界に向き合うことについて様々な特殊な解釈が生じてきたのである。それが明確に美的な意味を徐々に手に入れるにつれて、競合し合う美学の諸解釈として徐々に分岐して行った。それにもかかわらず、われわれの考察の経緯において見て取れるのは—「観照」、「照応」および「想像」といった—美学の三つの主要概念のいずれを根本概念として選ぶかに応じて、多くの美学がきわめて明確に区別されるということである。

とはいえ、美的自然の魅惑はこれら三つの可能性のうち同時に存在する。美的自然に対するわれわれの好感の三つの原型的説明が総じて正しいというのが、私のテーゼである。逆に言えば、一つの説明がそれぞれ他の二つの説明に対する優越を要求すれば、これらの説明は総じて正しくないことになる。

### 3. 自然美学はいかなる自然を扱うか

ここで問われるのは、自然に対する我々の好感の対象とはいかなる自然でありうるのかということである。美的な自然知覚の対象とは、たんに「自然それ自体」なのではなく、我々が総じて「自然」と呼んでいるものの特定の所与性である。すなわち、人間の生活世界的現実のうちで、人間が持続的に関与しなくても生起してきたし、今も生起している感性的に知覚可能な領域である。そうした自然の規定に対して、我々の規定は三つの観点を強調する。すなわち、第一に自然における力動の自力性、第二に自然の感性的な知覚可能性、第三に自然の生活世界的な現存である。

自然の変化に富む状態及び自然の事物が人間の手で作り出されていないかぎり、自然は自力的である。自然の存在は意図を欠く生成である。この意味で自然とは、独力で生起する一切のものである。この場合の「独力で」とは、人間の助力なしに存在し生起するという意味でしかない。そうすると、自然が独力で生起するものであるのに対して、文化は人間を通じて生起するものであると言われるのも当然である。

とはいえ、自力性という性格は、自然のままの生に対する我々の美的関心の領域をなすような、そうした現実を規定するにはあいまい過ぎる。たとえば、自然科学的に記述可能な合法則性の意味で自力性という性格が了解されるやいなや、自然客体物と人工物の区別と共に「自然的」生の領域と「非自然的」生の領域の区別も解消されてしまう。この場合の自然は方法的に客体化された自然である。この自然はもはや肉眼では知覚できず、たしかに人間の生命の基礎をテーマとするが、その現実にはテーマとしない研究の理論的構成物、つまりは観察可能な自然経過の法則として定義される。

ところでわれわれは壊れ易い自然でさえも気に入ることがありうる。その理由は、人間の経験可能な生活世界の問題提起的な特質が破壊されうるからにはほかならない。こうした自然に対する我々の関係は理論的に客体化されたものではなく、生活世界的・実践的なものである。それは、この生活世界的関係からのみ生起し、生活世界的関係の現実に必然的に関係づけられている。こうした関係においてのみ自然は感性的に多様な自然発生的形態をとって登場するが、その形態は一貫性を持った一切の形式から注目すべき仕方で区別される。こうした自然のままのものは、我々がそれを自然のままでないものから区別する限りで自らを区別する。自然が美的に目を引くのは、周知かどうかに関わらず、自然の客体が日常言語でもって自然として同定されるか、あるいは少なくともそのように言及される場合に限られる。美的な承認の候補者は、人間が行為する環境である限りでの自然である。人間の支配を受けない自然現象の美的知覚は、生活世界における自然了解及び自然関係の枠内での自然の感性的な遠近を前提とする。

自然の美的知覚は上に述べた自然了解や自然関係を、それが特定の視点において科学の特殊な実践にも妥当するにせよ、前提するだけでなく、そうした了解や関係にとどまってもいる。自然が人間の行為という現実の一部として美的に与えられていることは、自然のままのもの、「自然的」の意義がつねに自然の直観のなかに息づいていることを意味しない。しかし、自然が生活世界として現前しているというコンテクストにおいてこそ、こうした自然のままのものの直観から「自然さ」を脱落させることができるし、そうした直観は認識と行為の区別に対抗する自然の疎遠さを際立たせることができる。この事情を誰よりも明確に洞察したのがカントに他ならない。カントは自然の美的観察を理論的考察と混同することを悉く却下する。自然の美しさが受け入れられるのは、自然知覚の目指すものが客体化する認識ではなく対象の下に佇む直観である場合に限られる。自然を客体化する関係

のうちでは自然に人間の目的を実現する手段の領域という意義が付与されるが、カントは「無関心性」というキーワードで自然を客体化する関係のこれ以外の形式にも自制を求めている。それゆえ、自然を客体化しようとする立場からは自然の審美化は為され得ない。自然のままの事物と空間という日常的でありふれた現象は、自然がしばしば非日常的に現前するための土台である。

こうして美的知覚の対象でありうる自然を、理論的・科学のおよび道具的・技術的に客体化された自然と区別して、手短に生活世界としての自然と見なす考え方が提示される。ただし、この考え方は些か安易すぎる。なぜなら第一に、今日ではあらゆる種類の客体化が生活世界として経験可能な自然の確固たる構成要素だからである。たとえば、技術的に客体化された自然は、我々の生活文化の一部である。こうして自然を客体化した結果として出来たもの―田畑、公演、庭園など―がそれまでと同様に自然として知覚可能であれば、それらのものも自然に対する美的関心の対象になりうる。第二に、「生活世界」としての自然の概念は文化の区分に応じて「意味付随的」な自然概念を内包しているからである。こうした留保をつけたうえでならば前述の客体化された自然と生活世界的自然という区別を再び容認できるかもしれないが、私はそれとは別の言葉で両者の決定的な差異を名づけようと思う。私が言いたいのは特別な美的関心の舞台は基準的自然ではなく問題提起的自然だということである。「基準的」と名付けられるのは、自然科学が観察的記述をする自然の所与性である。「問題提起的」と名付けられるのは、行為者のパースペクティブから見てその歴史的生活の現実の構成要素として現象する自然の所与性である。自然の疎遠さとの美的出会いは自然の問題提起的現前の内部でのみ可能である。美的な意味は、自然豊かな環境の不確かさへの日常的・実用的信頼に揺さぶりをかける。生活世界の行為者として自然に出会うことは、自然の生活世界的規範性の極度に技術的な異化、あるいは美的な異化に出会うことである。

問題提起的自然は自然科学においては現前しない。たとえば、物理学は自然の歴史を記述する術をよく心得ているのに、人間の歴史的存在性及び外的自然に対する人間の複雑な関係の歴史的存在性は、物理学からすれば歴史に登場しない。つまり、問題提起的自然そのものについて限定的な情報しか提供できない。問題提起的自然は何よりも人間の実践的管轄の下にある。人間は、自らが樹立した文化との区別において自然として体験され了解されるように、そうした現実のなかでこそ生きているのである。

こうした区別こそが「問題提起的」自然の問題提起的たるゆえんである。この区別は文化のなせる業の一つであり、その区別を行う際に文化は常に自らの能力の限界に突き当たる。問題提起的自然という意味での「自然」という語は、「文化」と対比される語であり、そのとき「文化」は自然と共に生きるという問題が課せられている実践及び、その制度の意味である。これに対して問題提起的自然の現実、文化的方向づけに対して距離をとるきっかけにされるにせよ、人間文化の現実の内なる一つの現象である。他方であらゆる文化は、自然という一つの現実の只中における生活形式として理解されなければならない。文化は自らが存立するための一つの次元として自然を承認しなければならないのである。

近代における自然に対する美的関心がおもに「自由」な自然への関心であったのは、偶然ではない。こうした自然の自由の自己充足的な知覚は、しばしば自然における特別の自由の知覚として経験された。これに応じて自然美学は「自由」であり「自由」ゆえに評価され探求される自然の理論となる。なぜなら美しい自然が存在し得るのは、多かれ少なかれ「自由」な自然においてのみだからである。ただし、「自由」な自然とは幅を持った表現であり、絶対的な自由は美的直観に必要な距離を誰もとることのできないような自然に限られる。完全に自由な自然は完全に不自由な自然と同様、人間が存在しない自然ということになり、「問題提起的」自然ではなく、たんに限界事例であって、それらのあいだでなんらかの程度に自由ないし不自由な自然の現実の幅広いスペクトルが把握されうる。ここで

明らかなのは、自由な自然についての語りは段階的なだけではなく、より自由な自然あるいは不自由な自然の事例に関係づけられることによって相関的である。

#### 4. 倫理学としての自然哲学

基準的自然と問題提起的自然の区別は自然哲学の二つの形式の区別を含む。近代の自然哲学は多岐にわたる自然科学の理論であるがゆえに、基準的自然の哲学である。自然と結びつき自然に関連している人間の生の可能性、その可能性を規範的に解明するものとしての問題提起的自然の哲学は、全体としては自然哲学ではない倫理学の部門である。倫理学としての自然哲学は、正しく了解されれば、伝統的な実践哲学と競合するものでもその代替物でもなく、実践哲学が従来行ってきた反省の一契機、すなわち個人の善き生の可能性とその生の社会的に公平な関係との可能性について合意するための一契機である。それゆえ倫理学としての自然哲学は美的な自然関係のみを対象としない。

問題提起的自然に関する最初の道徳は、自然の判定を一つの問題含みなままにしておくことを命じるに違いない。自由な文化の総体にとっては、それに固有な条件の自由な使用には限界があり、それゆえ周囲の環境との確固とした関係は不可能であることを弁えていることが不可欠である。文化を通した自然の「承認」とは、自然という中心的な存在条件の不自由さと不安定さのゆえに文化に生起する可能性の承認でもある。自然を完全に同化してしまうような文化は、おのれの本質をかえつて手放してしまうことになるであろう。

本書で証明されることになるのは、自然美学の使命をどれほど反対側から捉えた場合でも、その使命はまさしく、文化と自然との同化であれ合一であれ、そうした幻影に対する異議申し立てだということである。私は、自然美学が問題提起的自然の倫理学の構成要素とであると、したがって善き生の倫理学の端緒であると理解する。美的自然の理論、すなわち倫理学の特殊な（自然哲学という）領域のうちの、そのまた特殊な（美的）領域が美学の問題設定のみならず倫理的問題設定にとっても範例的な意義を有する理由は、自然の美的知覚一般の根源的次元だからである。

## 第1章 観照の空間としての自然

### 1. 現出の戯れ

観照的知覚は、その対象が指し示す現出の下にとどまり、その対象から獲得する諸々の区別の中を逍遙するのであって、そのことを超えて解釈を目指したりしない。観照的知覚が現象と出会うとき、現象の意味は度外視されるのである。観照的知覚が問題とするのは、ある対象の、意味疎隔的な現象的個体である。こうした個体は、認識ないし行為に対する事物の重要性と価値性をすべて度外視するならば、すぐにでも目に見えるようになる。というのも、事物には生活上の意味が何も認められず、期待されないので、事物は意味疎隔的なものとして現出するからである。だが、まさにこの点で、観照とは対象にまつわるすべてを重視する試みであり、対象との理論的ないし実用的な関連からすれば重要でないと見なされるであろうものも、やはり重視する試みである。観照とは重要性を問わない観察、その意味では、顧慮を欠いた観察である。だが、もっぱらそれゆえに、観照のさいには、現出するすべてのものが顧慮されうるのである。さらに言えば、観照が顧慮を欠いたものでありうるのは、観照がある偶然的な位置を離れて、自己を観照に託すものに没頭するときだけである。もし観照が自らの立場を必然的ないし卓越した立場として経験するとしたならば、知覚はすでに顧慮を欠いたものではなくなってしまうだろう。観照にとって理想的な知覚の条件はめったにありえないが、それと同様に、観照にとっては観察の理想的な立脚地はめったにありえないのである。こうした観察は、そのように注目している瞬間にだけ自分の対象に関心を寄せているという点でも、やはり無関心なものである。それゆえ、この観察は自分が対象者に注目することだけに関心がある、と言ってよいほどであって、それに加えて、こうして注目している束の間だけにまさに唯一無二の対象として現出する

対象など、必要ないかのようなものである。いかなる小石も、形、色、模様という点で、ほかの小石と同じではない。そうした「同じではない」ということに、観照的意識は最大の価値を置くのである。同一の小石の場合にも、観照的意識にとって問題となるのは「同じではない」ということ、つまり唯一無二のものであり、持続するものではないということである。観照的意識がこだわるのは、諸々の瞬間的な状態なのである。たとえこうした注目の動きがどこに向けられようが、向けられた先に或るものは観照的意識にとって美として現出するのである。観照的把握にとって対象の美しさが生まれるのは、ある特定の時間において、そしてある特定の時間に限って、それが変化しながら現出するからである。こうした意味で美しい自然の対象は、意味に対するあらゆる指示を拒絶する。その自然の対象は現出する通りに存在し、その点で美しいのである。その自然の対象は、そうした現出の知覚のため以外に、何かのためにそこに存在しているのではないから、美しいのである。美のこうした経験にとって重要なのは、ここに了解すべきものは何もない、ということである。

通常観照は、言語的にわずかにしか分節化されていない。通常観照がみずからの諸対象の現象的生起と接触を保ち続けようとする時、このことは決して許されない。たしかにこうした生起は最高度に分節化されているが、それは決して分節化の生起ではない。たとえ観照的観察がその対象からどれほど多くの状態と分化を感じ取るにせよ、観照的観察はそうした印象のあらゆる持続的な秩序を度外視し、それを飛び越えて、言語や形象や響きに固定化するすべてを拒絶するのである。観照的観察にとって問題となるのは分節化する戯れであり、諸現象の変移的な自己呈示であって、分節化の言葉遊びではない。

観照はいつも自分の対象を、ある特定の時間におけるあくまでも特定の現出において、個体的な客体として受け取る。観照的な自然観察は何ものも概念的に把握せず、すべてをまさにそのあるがままに受け取るのである。こうした「まさにそのあるがまま」へと観照的な自然観察は深まったのであり、そうしたものだけを受け入れるのである。観照的な自然観察はある種の仕方ですべてを固定されているのであるが、これは文学、詩、一般に芸術ではありえないことである。

## 2. 意味を欠いた世界

### a. 美としての自然の生動性

観照的活動はもっぱら、そして第一義的に、決して視覚的な現象の知覚と結ばれているというわけではなく、それが必然的なわけでもない。観照的活動は全く同様に、聴覚的知覚や触覚的知覚と戯れることもありうる。それでもなお、全ての感覚が等しく観照的使用に適しているのではない。視覚が、すべての観照的な知覚の徳を統一し得る感覚である。距離、中立性、同時性、そして継時性。これらの制約のどれもが、高いレベルで、眼による知覚にのみ、それらの制約のすべてが帰せられているのである。そして眼による知覚にのみ、それらの制約のすべてが帰せられているのである。それにもかかわらず、我々が純粋な視覚を観照の首謀者と先導者であると考えてるのはよいとしても、例えばその唯一の器官であるであると考えてることは許されない。他の器官の大部分は、すなわち、聴覚を初めとして触覚や嗅覚もやはり、観照的知覚に随伴しうるだけでなく、それらは一定の限界内で、視覚の導きなしに観照的に活動し得るのである。あらゆる制限にもかかわらず視覚に与えられたプリズムの役割ゆえに、私は他方で、美的観照のためにさらに「直観」と「観察」という用語を使うのが正当であると思う。このことは、美的観照の知覚がたんに観察する知覚ではない場合にも、やはり正当である。

もっぱら聴覚の場合に、そして視覚の場合にさらに明確であるが、純粋な、知覚の遂行だけに集中した感覚作用が、観照的態度なのである。ここでは、純粋な感性が、その感性にとって束縛のない感性的知覚が問題であるという理由で、観照的な感性と一致している。だが、観照的注意の基準は、これと別のものではない。それはすなわち、それ以外の関心、価値、風景から自由な、遂行へと方向づけられた感性的知覚という基準である。ある限定

の下でならば他の器官でもこうした使用が可能である。しかしながら、それらの器官は、我々が純粹にそれらに集中するだけでそのように使用されるのではなく、それらの器官が方向づけられずに知覚するのにかかるときのみに、そのように使用されるのである。この「方向づけられずに」に代えて、「関心を欠いて」と言うこともできる。従って、我々は観照を単純明快に、無関心な感性的知覚と定義することができる。

そこから次のことが明らかになる。観照はおよそ純粹な感性の営為などではないが、同様に、観照は意識の基本的ないし原始的な営為などでもない、ということである。特殊なものに対する観照の極端な感覚は、度外視するという固有の能力に基づいている。すなわち、あらゆる非観照的知覚においては意図や興奮が注意を方向づけているが、その意図や興奮を度外視する能力である。観照とは、この上なく前提に満ちた知覚なのである。観照は多様な生活関心と意味連関から共感覚的に形成された一定の時空を前提しており、そりなかですべての所与は言語的に個別化された対象性を保っている。観照はこうした個別化の成果を保持しているが、それをあらゆる機能的な規定から解き放つことになる。観照はすべての事物にその最も単純な名前呼びかけのだけであって、それらの明言されない現出という返答はそれらに委ねておくのである。

自由な感性的直観と概念把握する了解の二つの観点を、それらが遂行される間に首尾よく区別し得るような、意味に満ちた観察が存在する。それがすなわち、美的観照である。美的観照の意味、強度は、いかにしてあるものが束縛のない「無媒介的な直観の器官」に現れるか、という問いに集中することにある。ヘーゲルは、美的な自然経験は芸術経験の先行形態の一つに過ぎないと見なしており、観照的な自然知覚に固有の意味を認識できなかった。すなわち、普遍的なものに対する予感的で思念的な野望さえも断念する能力が実は十全に発展した形態であるということ、ヘーゲルは認識できなかったのである。「自然の自由な生動性」の感官に即した直観は、美意識の先行形態などではなく、その最高形態の一つなのである。この感官に即した直観とは感官の知的使用であり、複雑な行為図式、言語的区別、歴史的伝統のなかに深く覆い隠された知的感官の使用である。この直観は感官の使用—ただし否定的な使用である。精神が発展した段階においては、ある自然に直面するとき、この直観は自然を精神の派生語として美化せずに、感官の固有の意味に委ねるのである。観照とは、感官にこれらの意味を区別するという美的実践に他ならない。

#### **b. 事物と空間**

事物の観察はすべての事物から一つか若干の事物を多少とも恣意的に抽出しており、その事物の瞬間的な現出の特殊性に固執しているのである。しかし、我々がこれまで当然のように事物の観照と見なして来たものは、決していつも事物だけの現在化ではなかった。しばしばその観照は、事物が聞き取られる空間の中で事物が現出することも、妥当していたのである。別の言葉で言えば、純粹に事物と関連付けられた視覚が、観照的態度の最初の度外視の他に、その態度によって認識に対するあらゆる関心そのものを無視することに対して、第二の度外視を企てるのである。第二の度外視は、我々が知覚において眼差しの自由を制限することであり—見られた事物と共に我々が存在している空間を、我々は無視するのである。こうした遮蔽は、他の感覚を遮断するだけで成功するすなわち、そのときのみ、空間は言わば事物に立ち返るのである。我々が視覚的意識の孤立を断念するや否や、我々の知覚は空間内の事物の経験に変容する。この事物は、空間内のそれらと我々の位置から、直観に対する動性を獲得するのである。純粹に視覚的な事物の観察から見れば、他の器官は空間の感覚を導く物体として機能する。空間的観照において初めて、観照的な美意識が全編にわたって展開されるのである。このとき注意は、もはや—眼によって—掴みとられた、ある客体の受動的存在に優先的に向かうのではなく、自己の身体を包括する空間が生起するように開放されるのである。ここでは事物の意味疎隔的な瞬間が、事物の間で意味連関を欠いた存在の瞬間になるのである。



これに次のことが加わる。それは身体の自己経験であって、知覚する感官が自己の経過記録に向き直ることである。メルロ＝ポンティが言うように、もしも身体が、「あらゆる他の対象に対して敏感な対象」であるならば、観照的な空間知覚のために自由であることによって、身体はこうした「感覚する対象」として自己を経験し得る状態に置かれる。私が観照的空間において経験するものは、その中で全てのものが私に提示される瞬間性だけではない。私自身の身体的感受性、すなわち、感官の種々の見地から私にこれらすべてが気づかれるように条件づけている感受性も、経験されるのである。その際、感覚する身体はいわば種々の方向づけと遂行の中で自己を告げているのであって、さもなければ、感覚する身体はその中に織り込まれてしまっているのである。そして種々の方向付けと遂行は、繰り返すならば、観照的知覚の不可避の前提なのである。現出の戯れに対する私の注意が事物中心の直観から空間に開かれた直観へと変容する瞬間に、私はこうした戯れの主体かつ一部として自己を経験するのである。

こうした感官の意識は自己を渴望する意識とは全く異なり、空間を渴望する意識であり、そのようにしていつも事物を渴望する意識である。観照している時は、純粹な感覚や本当の感覚が働くときではない。そうした感覚が働くときにはかろうじて、もはや何かについての印象ではありえないような印象が経験されるだけであろう。だがこれは、観照的に直観される空間は決してあらゆる秩序づけを欠いているのではなく、その空間は、前と後、上と下、近くと遠く、大と小、明と暗、こことそこ、いまとそれから、という秩序を知っているのである。こうした身体を中心とする空間の分節化が、ここではあらゆる持続的な意味の分節化から解放されていたのである。際限のない観照の中で、「生きられた」空間の極端な変容が開示されるのである。従って、観照的空間とは、生きられた空間のマイナス形態である、とすることができよう。こうした直観の中で我々が自己をどこに見出すにせよ、観照的空間とは、我々が他の場合に自らの行為の余地として認識している、まさにその空間である。

### c. 美の観照と崇高の観照

観照的な空間経験は、崇高な経験の原型である。この経験は、身体と結ばれた自己の知覚活動が空間的な周囲の経験の消尽点となる。そうした経験が空間を変容させるのである。空間それ自体が生起となり、ひとつの整理されえない出来事となる。知覚の立脚地が任意の位置となり、地盤のない場所となる。そこから、崇高の理論が話題にする知覚的意識の危機が帰結する。情緒なき空間が崇高な情緒を生むのである。どの解釈を見ても眩暈は崇高な意識に属するとされるが、眩暈の原因は、世界が突然に空無と化すことにある。その空無の中に、こうした経験の両義性は基礎を持つ。

こうした観照的な空間経験という崇高の形式的規定は、この経験の特権的な諸対象について何も想定することはない。崇高の観照は世界の特定の領域のとも自然の特別な記念物とも、特に結び付けられていない。空間的観照は、その子孫である事物の観照のように、事物の平等主義者である。すなわち、開かれた空間、なかば自由な天空があれば、空間的観照はその顧慮を欠いた業を展開できるのである。観照の時間に対して、外的所与によって境界が設定されることはない。

事物の観照はいつまでも局所的直観に制限されており、意味付随的な生活世界の空間内部で、何かを意味疎隔的な現出において知覚するのである。それとは逆に空間的観照は、解釈を欠いた注意を全体化するのである。空間的観照に対しては、生活世界の空間全体が、意味疎隔的に生起として提示されるのである。ここでの美的な一大事は、先々までの自明的に分節化された世界の中の異他的なものではなく、この現出する世界の有意味な分節化の解消であり、消滅である。このように知覚されたものは、事物の観照だけによる知覚の対象のように、狭い意味で美しいのではない。その知覚による孤立した観察は、必ずしも自己の観察能力へと立ち返っていないのである。その代わりにこの知覚は自己の対象の中

に「沈み込み」、対象の観察のなかで自己を「喪失する」が、こうしたことは境界を撤廃した空間意識には起こらない。事物を観照する観察においては、我々はいつまでも自分たちの周囲と一体であり、ここではすべてがその安全な場所に配置されている。これが個々の事物に感性的に没頭するための前提である。まさにこのことを、「美しい」という語の優れて狭義の観照的な用法が物語っている。すなわち、その語法は、我々が世界の構成を、たとえ方向づけの欲求をすべて度外視しようとも、我々の方向づけ能力への「適合」状態にあると感じる、と明言しているのである。こうした狭義の美の知覚は、生きられた世界の連関を引き裂きはしない。その知覚は、もっぱらそうした連関のなかで、共約不可能な観察の可能性を概観するのである。だが、自由な自然の空間の総体性を知覚することは、これとは異なる。ここで有意味性という織物が、全体として見え失せてしまうのである。

「美しい」という述語が美にも崇高にも使えるということは、観照的な自然知覚の二様態について、両者の違いが程度差であることを示す証拠である。事物の知覚がゆっくりと空間の知覚に移行し得るように、空間の知覚はゆっくりと事物の知覚に緩和されうる。そうした中間状態のほうが、むしろ正常なあり方だといえよう。大方の場合は、観照は純粋な没頭と忘我的な震撼を両極として、そのあいだのどこかで行われる。この両極は同一の事柄のたんに言語的な裏面にすぎない。すべての観照は美ないし崇高の現出に関わっており、美の観照と崇高の観照を語ることは等しく正当なことである。すべて観照は美ないし崇高の観照であって、それゆえ、所与と現前の観照である。だが、そうした所与と現前は、現象のための感覚からしか生じないのであり、しかもその感覚にとっては意味を持たないのである。

### 3. 観照的意識

#### a. それは自然でなくてもよい

これまでに言われたすべてのことから、観照的注意は決して自由な自然のなかの自然な客体の知覚と結び付けられてはいない、ということは明らかである。そもそも観照的注意は自然な客体や状況と結び付けられていない。あらゆる対象は、自然な対象であれ人工の対象であれ、観照的知覚の客体となるのに適している。ただしそのためには、知覚する当人がこれらに対象に対して、そしてこうした周囲の状況の中で、適切な距離をとることができ、そのために奮起しなくてはならない。知覚する当人の感覚は、極端な刺激値によって脅かされ、打ち負かされてはならない。知覚する当人の関心は、認識と行為の意図によって支配されてはならないし、会話や願望が生む幻想によって消耗させられてはならない。

「意味疎隔的な現象的個性」のなかで与えられることは、自然の特権ではない。それは単純なことで、我々は非人格的な感性的直観を人工的な事物や空間にも認めることができるからである。観照的に知覚されるものは、純粋な自然でなくても、何であれ純粋なものでなくてもよい。我々が純粋に向き直るときにそれが直観されるならば、それでもよいのである。それゆえ、卓越した観照詩人たちは、決して自然に固執しなかった。文学と絵画は、自然物と人工物がそこで一つの状況を形成するような、無数の見方を知っている。

#### b. 観照の主体であり枠組でもある自然

それでは、観照的に知覚された自然に特有なことはあるのだろうか。そこで、観照的に知覚された自然に固有なことは、原則的には次の点にある。すなわち、そうした自然の中では、ある全面的に規定された機能を果たすために世に現れた諸対象、すなわち製造ないし調整された諸対象の場合よりも、観照的観察が遥かに身近である、ということである。自由な自然の中の自然対象によって、それを固有の仕方知覚している人々は、ほかの人工的な客体によるよりもはるかに無媒介的に、対象の純粋な現象性に対面させられる。というのも、人工的な客体の場合には、それらの一度限りで個体的な現出を甘受できるようになるために、我々はまずそれらに現に与えられた、あるいは与えられうる諸機能を度外視する必要があるからである。あらゆる人工的な器具と空間は、自然対象とは違って、使

用目的で考案され製造されているので、そうした使用に反した観照的見地から知覚される必要がある。純然たる農産物であれ、工業化された農産物であれ、天産物はいつでも成長と創造の所産であり、そこに人間の活動が随伴していようとも、それらは意図せずに生成を遂げている。我々がそこで何も生産物を見ることのない原生の自然は、なおさらのこと、機能的に理解できない形で生きている。自由な自然における自然対象は、特定の何かのために存在してはいないが、次のような場合に、他のあらゆる対象よりも私たちに迫ってくる。それはすなわち、私たちがそうした自然対象を、その一時的な現存在において現出する以外に、何かのために現に存在するのではないかのように知覚する場合である。

人工的な空間は、常に活動を念頭において立案されており、そこで遂行される活動によって刻印されている。そうした人工的な空間を厳密に観照的に経験し得るには、観察者たちは、自分がずっと使用者や居住者として組み込まれてきた共著絵関係から、まずは身を引き離さなければならない。それに対して自然の空間は、本質的に非協調的な空間であって、観察と所有に向けて組織されていない空間である。このような空間には、まったく何も登録されていない。たとえそこで何が見出されうるにしても、我々はそれらの中に、我々の身体の偶然的な重心を抛り所として、自らを見出すのである。自由な自然は「その諸対象を我々の身体へと方向づけることで、釣り合いを喪失してしまう」空間となる。近世的な自然意識の端緒において、こうした釣り合いの喪失が経験されている。それは意味付随的な秩序を欠いた宇宙における、現存在の経験である。

自然とは一方において、観照を実践するための最初の媒体であり、観照を学ぶための比類なき学校である。他方で、このように理解するならば、こうした状態においては、自然は観照を適切に扱うあらゆる理論にとって、掛け替えのない枠組みである。美的観照の根本特徴は、自然に向けられた眼差しのなかで、十全に展開されている。というのも、美的観照の全般的特徴は、次のとおりだからである。すなわち、美的観照は、自らの対象や周囲の状況にまつわる文化的意図をすべて度外視する。むしろ美的観照は、自らが感覚し、見るものすべての中に、自然を見る—すなわち生動性、一時的なもの、儚さ、変移性、意味から自由に生成するもの及び生成それたものを見るのである。

#### 4. 観照の形而上学と観照のイデオロギー

##### a. 美的観照対理論的観照

美的観照を、プラトンの、アリストテレス的、アウグスティヌス的、トマス的、自然神学的、あるいはショーペンハウエルの観照と取り違えてはならない。というよりも、それらの観照は、異なった道を取りながらも、理論的な没頭によって世界の神的な秩序に与ることで達成されるからである。こうした理論的観照の目標は認識である。こうした認識は感性的な出発点を必要としない、絶対者の純粹に精神的な観取としても了解されうる。こうした自覚的直観はたんに創造・存在・世界そのもののうちの、ある一つのものの把握にではなく、それらの意味の把握に向けられている。

美的観照はその伝統の中でこうした知的直観と何度となく等置されてきた。美的観照とは何かと言うことは、理論的観照をモデルとして了解されてきた。まさに美的観照は、たんに多様な感性的現出とは見なされずに、ある超越的な意味の現出と見なされたのである。両者に共通なのは、活動的な行為との距離という前提である。理論的観照と美的観照は活動的行為とその個別的な目標設定に背を向ける。だが、すぐさま両者の道は別れていく。世俗化された制約の下では、美的観照はまさに世界の意味と秩序を捨象するとき、充実されうるのである。純粹な美的直観は近代的な自然経験の渦の中で理論への緊縛から解き放たれる。それ以降、美的距離は、さらに理論的距離に対しても、距離をとるのである。

これは純粹な美的観照の可能性が孕む美的、実存的、及び倫理的価値に対する問いと密接に関連しているのである。あらゆる世俗化や仲違いと同じく、理論的観照の全束縛から美的観照が切り離されることは—解放として—利益であると同時に—疎外として—損失で

もある。こうした背景に立つならば、私は観照を狭い概念に制限することで規範的な意思表示をしているのである。—すなわち、美的観照の純粹性に賛成し、それを認知的及び熟慮的な了解に統合することに反対しているのである。

本章で暗示された規範の十全な基礎づけは、本章で示すことはできない。更なる根拠が追加されなければならないが、それらは三つの自然美学的な魅惑全ての比較と解釈によって初めて定式化されうる。だが、幸いにも規範的重みづけの重要な部分は、またしても、それに対応する概念的区別の有効性に即して吟味されるのである。そしてここではすべてが観照の最大限に切り詰めた概念を支持している。すなわち、その概念は一方で厳密に美的な感傷を表わすことを、そして他方では理論的、宗教的、神秘的構成要素が付加された観照を表わすことも許すのである。関心を欠いた感性的注意という美的観照の貧相な規定は、それが美的観照一般の名前に値するかぎり、全ての観照の本質的な核心を包括している。それゆえ、ここでまさに美的観照というものについて語ることは、正当であると思われる。このことは他方で、たとえば美的観照による自然知覚の実践がさらなる要素を含むか、あるいはもっぱら別の種類の—理論的、宗教的、神秘的—方向性の前段階として働くだけである、ということ排除しない。それゆえ、理論的観照と美的観照の区別を対極的な相違として解釈することは適切であり、そして美的観照は、それにとってはもっぱらないし第一義的に自由な感性的注意が問題となるような観照として了解されうるのである。美的観照を通じて反理論的、反宗教的、あるいは反神秘的であると記述するのは、行き過ぎであろう。美的観照はそれらのどれでもありえない。

#### b. どんな形而上学を木々は持っているのか

美的観照と形而上学的観照—すなわち理論的観照および神秘的観照—の間の緊張は、ヨーロッパの文学に属する多くの重要証人たちが残した作品の中にまだ生きている。形而上学の否認は、否認されたものである形而上学の空虚な形式という名の下で行われる。そこに残されるのは、形而上学的に意味のない形而上学、という逆説である。このような観照のイデオロギー（無用な虚偽意識）は、ひとり観照的知覚のみが美的に適切な知覚であると思なされる場合に、あるいはさらに顕在的には、ひとり観照的で自然に即した生活のみが正しい生活であると思なされる場合に、いつも現に存在しているのである。観照のイデオロギーは執拗に次のように聞こえてくる。「このことが地上における唯一の義務である／明晰性への変化／しかも思い煩うことなく」

たしかに観照のイデオロギーはたとえ形而上学がなくても生じ得るし、観照の形而上学はイデオロギーなしに生じうる。だが哲学の著作形は通常、ミスからの立場を特定の形而上学とイデオロギーに結び付けている。例えばパスカルとカントは、観照的に現出する自然の意味の極北に、思弁的解釈を施す。蒼穹はその異他性において神の創造である証しとされ、その崇高性において人間の二重の現実存在の徴表であると証されるのである。まさにその感覚に適った無意味さにおいて、蒼穹は超感性的意味の証拠となる。これら二人の著作家にとって、観照の形而上学と観照の道徳は一つのものである。パスカルとカントは自然の事実的な偶然性を承認したが、ニーチェは両者によるその承認を偶然の評価的な肯定へと高める。こうした歩みは美的観照の自己認識にとってきわめて重要であるにしても、形式的には、すべては先人の下に留まっている。ニーチェもまた天空の偶然的領域との出会いを第一に存在に関する言明をもたらし、第二に無条件の倫理的結論にもたらしている。天空は意味から自由な存在の直観を開始し、まさに存在が意味から自由であるという直観を開始するということは、見かけ上の無意味さが高い理性と隠された意味を指示するという逆の断言とちょうど同じく、思弁的である。こうした観照的実践の内部における結合が昔も今もいかに身近に思われようと、それは思想的には正当性を欠いた歩みである。これは承認ないし肯定された偶発性から否定された偶然性への歩みなのである。パスカル、カント、そしてニーチェは鑑賞の経験から一つの教えを導出しており、彼らはそれについて、

こうした経験の本来の内容がその教えのなかで述べられている、と主張している。これらの教えの各々が他の教えをどれほど転覆させて誤解しているにせよ、それらはすべてそうした内容を持つことが観照の本質に属するという点で一致している。偶発性の克服の中にありはしない。その場合、観照の実践にとってもはや純粋な美的観照は最終的にその価値を、美的知覚の他の遂行の内の一つとしての自らの位置価から獲得し、そしてその知覚が意識的生活のために持つそのつど限定された意味から獲得するのである。

## 5. 観照的判断

純粋な観照的知覚が向けられているのは超感性的世界ではなく、感性的世界である。その知覚の聡明さは、幾重にも解釈された世界の中で解釈に至る道、諸理念、全体に至る道を歩まず、直観されたことを直観そのもの以外の何ものにも関連付けない、ということに存する。そこで開かれるのは真の世界、客観的世界、仮象なき世界ではなく、かといってまた、仮構ないし幻想の世界でもない。その世界とは、それまで観察に値しなかったすべてのことがそこで一挙に観察に値するようになる世界である。我々は世界の実用的な分節化を、そしてその他あらゆる価値を帯びた世界の分節化を放棄する。それは新たな本来の分節化のためにではなくて、我々は一度たりとも自分が行う世界の分節化を放棄したりしない。従って我々は、いずれにせよ単なる無視や決断によっては、その世界を見捨てることなどできない。我々はその世界に対する信頼を放棄するだけであり、我々は自分たちが世界の存在に固執するのを止めるのである。現象するものの偶発性に没入することによってのみ、偶発的なものを実定化することによって、必ずしも偶然的なものが否定されるわけでもなければそれが超越化されるわけでもなく、またそこから一つの教えが導出されるわけでもない。美的観照の根本的な意味は、こうした純粋に形式的な意味である。

我々は今、なぜ観照的美が大抵の場合に崇高なものを最低限その要素として併せ持つのか、よりよく理解できる。それが美であれ崇高であれ、観照という様態の中で知覚されたものは、それが我々にとって全ての意味に対する期待を超えて崇高でありうる点で、我々にとって美として現出するのである。こうした自分に対する美しさによって何が重要であるかは、さらにまた、それがその美しさを示唆する判断の性質によって明らかになる。観照的な美的判断は、どこまでも脱中心的な美的判断である。その美的判断は唯一、そこで美が醜や失敗や悪趣味に対置されることのないものである。我々は、客体と周囲の状況が観照的観察にとって持っている価値を際立たせ—そのことによって特に、その観察を通じてすべての事物と空間が意味疎隔的な美という価値を獲得するに至るような、そうした観察の価値を際立たせる。したがって、こうした判断はやはり、いつでも正しい。我々は何を知覚するにせよ、その醜くて重要でないものでさえ美しく現れるのである。

我々が差し当たり美または崇高という区別を観照的な美的評価の構造に持ち込むならば、事態は少し複雑になる。観照的な事物直観の対象は美しく観照的な空間直観の状況は崇高である。我々はさらに二つの区別に出会ったが、それらは観照的知覚の遂行にとって特徴的であり、それらの区別に観照的知覚の判断の更なる変更が対応している。新たに対極的な対立が問題となり、それらの対立から可能な差異化の段階が生じるのである。一方の対立は、自然の事物ないし空間と人工的なそれらの対立である。こうした対立がさらに高まると、文化的な自然と野生の自然との、第三の対立になる。自由な自然の中の自然現象が、そしてまさしく自由な自然の空間が、他のあらゆるきかいよりも一層、観照への誘いとなるのである。

観照的評価にもより高次の形態があって、観照的評価は善のみ知って悪を知らないとしても、多少とも善なる（ここでは美と崇高である）ものの広い余地を知っている、ということにはつながらない。観照的態度においては、一方では、すべてが同様に美しい。これはそり態度による価値づけの平等を目指した意味である。観照的態度をとるように、他方では、異なった対象と機会がきわめて異なった尺度で我々を誘っている。これは観照的判

断のエリート的で選別的な意味である。観照的知覚にとってすべては美しいか崇高であるが、幾つかのものが他と比べてより美しく崇高であるということは、矛盾なく考えることができるのである。

観照的判断は、それが平等を目指す基本的な意味を持っていても、けっして同語反復などではない。観照的判断は単にその都度の観察への促しを相対的に評価するだけではない。観照的判断はそれを超えて重要な構成的機能を持っているのである。それはすなわち、観照的観察の展望を、可能な他の観察方法の文脈の中で際立たせる、という機能である。平等を目指す意味は、それにとって特に誘いとなるものに関係している。これら二つの位相は一緒に第三の位相に至るが、それは観照的知覚の展望そのものを際立たせている。私が観照の意味で「これは美しい」と言う時、私は単に対象における現出の戯れとそれに由来する魅力の程度を強調しているのではない。私が言っているのは、これは観照的態度をとるための正しい瞬間である、ということである。こうした言明は単に観照の中で近づき得る美に積極的に関係しているだけではない。この言明は限界づけながら、美の他の位相とも関係している。そうした美の他の位相は、観照のなかで近づきうる美の代わりに知覚され、その間に為され得たし為されるべきであった善い行為、重要な行為、切迫した行為、不可避の行為と素朴に関係づけられるのである。

これらの根拠として次のことが考えられる。観照的判断が下す提案は、そのさい、人間の生活においては無関心の注意が普遍的な価値を持つ、という暗黙の前提に支えられている。しかしながら、もしもその通りであるならば、我々の考察全体が解消不可能な矛盾に陥るように見える。けれども、そもそも最初に話題にしたのは、「生活上のあらゆる重要性を断ち切ることが美的観照の原理である」ということであった。観照的評価にそれができるのは、内在的にみずからの客体の意味を示唆せずに、もっぱら外在的に自らの展望の意味を示唆して、生活するためには観照的評価が重要であると訴えるからである。こうした重要性は第6章でより詳しく規定されることになる。

## 第2章 照応する場所としての自然

### 1. 生の反映

#### a. 美しい土地

この湖があることによって、あらゆる私の行動が活気づけられていることに、私は気づいている。湖の周囲に形成された風景を見る時、その眺望をとて快適に感じさせるものもそしてそれとは反対に屠殺場を見る時、その眺望をきわめて殺伐とした眺めにすることは、純粋な観照による了解を超えている。この湖の風景は、私の第二の視線にとっては単なる直観的空間ではない。生活する場所である。

そのような視線は観照的方法とは異なる方法でものを見ている。この視線は、思い出や期待する喜びの中では、特定の場所にびたりと張りついて離れず、他の感覚による直観を諸々の重要なエピソードから成る一つの空間へと導く。このような方法で美しいと経験された土地は、観察に応じてだけでなく、その土地を観察する者にも応じている。言い換えると、美しい土地は観察する者のありかたにも応じている。この場合の「美しい」という言葉には、美的意味とともに実存的意味が含まれる。言葉のこのような意味において、自然は美しい。というのも、自然は善き生の反映だからである。この土地が美しいのは、土地が先んじて私の生の関心に照応するからである。

この照応には、たんに善である以上のものがある。美の照応はむしろ、このような自然において可能な生の諸形式の、実存的善の直観である。風景を照応的観点から美しいとみなすことは風景によって開かれた善き生の可能性の表出として、また、その一部として風景を経験することである。固有な生との具体的な照応であること、それが美的自然の第二の魅惑である。このような具体的なものは、常に極めてはっきりと感知できる。照応する

自然についても、意図的ではない活気、可変性、唯一無二性が尊重されるのだが、我々は照応する自然を、不変的で表情豊かな、価値で幾重にも覆われた形成物の具体化と見なししている。美しい土地は、空間を満たす諸現象の戯れではない。生の特有な形式に向けられ、世界に対して開かれた送球である。このような美が、つねにあるいは繰り返し求められていることから分かるように、我々はそれを放ってはおけないのである。

ここでローザ・ルクセンブルクのレマン湖への憧憬を例として説明が加えられる。ローザ・ルクセンブルクにとって、この風景の直観的価値は、彼女の実存的価値に結びついてだけでなく、直観的価値そのものが実存的価値になっている。レマン湖に対する美的嗜好は、湖があるゆえにその周囲に形成された地域との実存的合致の証明である。つまり、美しい土地は、その土地における善き生に欠かせない構成要素として出現する。しかもこのような連関は、ルクセンブルクの憧憬に満ちた前提となる記憶と緊密に結びついて現れる。まるで風景の美しさが幸福な滞在を保証してくれるかのようである。もちろん、そのような保証は、どれほど美しい土地であっても不可能である。それにもかかわらず、このような美の縮減されることのない体験は、幸福な瞬間であるだけでなく（それは観照的沈潜でもあるが）、環境によって可能となり、しかも、環境が保証する幸福を直観する幸福なのである。この直観は、実存的な自然経験につねに共通して関わる四つの構成要素に分けられる。すなわち、観想学的照応、風土的照応、歴史的照応、気分的照応である。この影響の程度は、影響に対するルクセンブルクの感受性によって決定される。このような相互規定は、照応する自然の知覚に典型的である。美しい自然の土地は、あらゆる生活世界のように、感情的に「気分を喚起させられる空間」であるだけでなく、美的直観のさいには、それ自体が喜びに満ちたものとして経験される。このような土地を我々は喜んで我々に照応する土地として経験する。なぜなら、その構成要素すべてが強度を増しつつ、相互に照応するからである。

## 2. 形成する空間

窓から眺める私の第二の視線、湖に向かう私の第二の歩みは、重要なエピソードや形状から一つに統一された性格を獲得した意味付随的空間に続いている。意味付随的な自然空間は、必ずしも意味に満ちた自然空間ではなく、意味を失った生の自然空間の場合もある。これまで論じてきた限りでは、照応する自然は、固有の現実存在を直観する風景である。これが「風景」概念の美的な意味の一つにすぎないことを、もう一度強調しておきたい。

### a. 魂や心情のこのような響き合い

実存的で美的な自然経験の空間は、美的観照の空間とは全く異なる方法で描出される。観照的観察は、意味付随的な生の秩序すべてを度外視するのに対し、実存的な自然経験は、生活世界的な出来事の空間として環境を知覚する。照応的知覚における美的距離とは、観照の場合のような、情動からの距離ではない。むしろ、情動的に惹きつけられることや嫌悪を抱くこと、すなわち、不可避的な状況によって情動的に包摂されることや排除されることである。しかし、特定の生活状況の情動的なニュアンスだけではまだ照応とは言えない。照応には、外的な生活環境が気分を喚起させられた実存のニュアンスだけではまだ照応とは言えない。照応は、外的な生活環境が気分を喚起させられた実存のあり方の私的ではない表出となって、ようやく成立する。照応する空間も、意味付随的に表現されているだけでなく、意味付随的な表現の中に現れる。それは、自然の中にと同時に、自然と共にある人間の状況を形成する表出である。

この表出の了解には、観相学的照応に向けられた第二の視線で十分である。四つに分けられた（観相学的、風土的、歴史的、情緒的）照応のいずれもが、他の照応なしにありえないことは、これまで確認されてきた。中でも、観相学的照応は、これら構成要素の相互作用が極めて明白になることによって際立つ。その意味で、視覚は照応的知覚の中でも突出している。しかしながら、ここで視覚的に知覚されるのは、身体的に甘受しつつ魂に衝

撃を与えられた主体が、その理解力全般においてすでに感知しているものだけである。そこには、事物を観照する視覚の卓越性はまったくない。これについては、観照的視覚の基本的特徴も、観相学的視覚として描写できることが分かれば、ただちに明らかになるだろう。つまり、これまで述べて来たようにあらゆる生の意味を度外視すれば、事物と本質の「純粋な観相学」が現れる。ただし、観照的観相学はあいにく雄弁ではなく、表情に乏しい。この観相学において、対象は「黙って」現前する。観照的観相学は、擬人化による図式化なしに現実が見られるときに出現する。もっとも、ここで自然主義的な観相学を持ち出すことはできない。それに対して照応の観相学的知覚は擬人化であり、その対象には表現力のある雄弁さが与えられ、対象について意味を関連させる体験がこの知覚に合致する。この場合、「感覚的な形態は、ときに、意味形成」である。

自然の照応的現存は、その場に居合わせた人間を含んでいる。自然の照応は、自然に囲まれた中で起こる照応である。それゆえ照応は、第一義的に「魂の比喩」や魂の雰囲気の比喩ではない—そのような照応には、たとえば風景画も含まれる。照応的知覚は、空間的に広がった諸々の画像にではなく、状況を画像化する雰囲気感知可能性に向けられる。観照的空間は雰囲気を伴わなくても成り立つが、照応的空間はほぼ雰囲気から成り立っている。もちろん—重要な相違には注意を払われねばならない。土地の持つ雰囲気には様々な異なる可能性がある。それにもかかわらず、それらの雰囲気はどれも、その土地の統一的特性の現象である。私は、その土地が長期にわたり保ち続けて実存的に表出している性状を、風景になる土地の特性と名付けたい。この特性は、特定の天候にも、また、個人的体験のエピソードにも結びつかないが、その時々空間における顕著な文明の歴史には十分結びついている。それに対して、風景になる土地の環境における目下の生活状況の照応的性質を、その土地の雰囲気と名付けようと思う。これは、一時的な現出や個人の気分的素因によって幾重にも特徴づけられる。私が主として土地の雰囲気を体験するとき、私はこの土地における目下の状況をとくに知覚している。それに対して、主として風景の特性を知覚するとき、私はこの風景によって直観的に開かれた可能な生の形式をとくに知覚している。この場合、土地は、そこで可能な生の一つの形態を雄弁に語っているのであり、その土地における私の実際の滞在形態以上のものはそれほど語っていない。意味付随的に分節化された領域として自然を知覚することは、つねに雰囲気感知の知覚であるにもかかわらず、その表出は必ずしも特定の雰囲気感知に結びついているわけではない。

ルクセンブルクの場合には、この二つの観点が区別不可能な状態で重なり合うし、このようなことを、我々は同様にしばしば体験する。しかし、常にそうではないことは、容易に証明されよう。照応的に最も美しい風景の中で、私が悲惨な境遇に陥っていることもありうるが、そのとき、風景の美しさが、私の惨めさのために失われることはない。もっとも、この美しさに対する私の意識は変わるだろう。つまり、私は、この風景を痛々しさを伴った美として感じる。私は、この風景の美の意味を失ったことに気づく。そのようにして、この美は、私の惨めな状態の指標となり、私の絶望をさらに深める。この場合、風景は、私の気分の表出として美しいのではなく、私が閉め出されている生の輝きのなかにある美だから美しいのである。そのような土地は、冷淡に、そうでなければ単に極めて不快な地形のように影響する。つまり、その土地は、美しい土地として現れるのだが、私には醜悪に思われるのである。

これらのように、風景の照応的自然が、我々の気分の単なる産物ではないことを示している。むしろ、気分を喚起させられているというのは、照応による自然の雄弁さに対する我々の感受性の感覚である。そして、それは、我々の気分が風景の美的特性に合致しない場合であっても、そうなのである。風景の特性は様々な異なる雰囲気によって一貫して維持されているのだが、そのような風景の特性の統一性は、我々の気分の特性によって与えられるのでも、その統一性によって我々が避けようもなく諸々の気分にさせられるのでも



ない。それは、人間の情動的状态への特殊な影響と観相学的、風土的、歴史的な照応の統一性である。その一方で、これによって心動かされる人たちに対してのみ、概して自然の表出附随的な雄弁さは近づき得るが、それが出来ない者などいるのだろうか。というのも、ここで自然が「語っている」こと、つまり、自然の形態をとって生成してくるものは、人間をその本性から動かしている何ものか、すなわち、人間が生を構想したり、その理念を描いたりする展望の外的な現われだからである。そのような構想を持つ者だけが、自分の存在の可能性に対する肯定的あるいは否定的な、驚くべきあるいは愕然とさせられる応答として自然を経験できる。

#### b. 事物と空間

事物と空間の観照的美とは異なり、ある土地の照応的美しさ、あるいは、醜さは、わざわざ知覚していない場合にもそこに存在し、それゆえの影響を与えている。自然の肯定的あるいは否定的な照応形態は、生活世界の意味付随的な空間の一つとして自然の構成物に属する。この構成物は—その時々々の生に対する考え方というコンテクストにおいて—そのような空間に客観的に帰属している。それゆえ、私は暗黙の裡に、一方には「照応する」自然と、他方には決定的に「照応的な」—つまり、意識的に照応へと方向づけられた—自然知覚とを区別して考えていた。このような自然は、もっぱらそのような我々の知覚能力ゆえに存在するのだが、自然の意識的な利用とは別のものである。「自然の照応」は、生に影響を与えるべく形成する空間としての自然の現前である。

これまで私はこの現前を、事物的な所与性の現象であるだけでなく、空間的な所与性の現象として、自明なもののごとく扱ってきた。その魅惑あるいは反発が、風景になる土地や建物であった。もっとも、その際、個々の事物やそれぞれの連関の表出形態が、看過できない役割を果たしている。観相学的観点は、空間の特性を極めて本質的に担う「事物的照応」の位置を占めるといえる。その結果、当然、空間的照応は事物的照応を含み、事物的照応はもっぱら空間的照応の構成要素として展開されるに過ぎないことが分かる。

これは、まったく自明と言うわけではない。自由な自然の内部や外部にある個別の自然事物も、照応する客体とみなすことができるが、そのさい、一見、事物の存在する土地や環境が考慮されていないように思われる。しかし、あいにく事物と空間を切り離すことは不可能である。一本の松かポプラが醜悪な土地にもかかわらず成長したり、ひどく陰気な事務所で満開なバラが輝いたりすることは可能である。しかしながら、どちらの現象も空間に比して高貴なものとしてされているか、空間の醜さの中で突出させられているのかのいずれかである。事物的照応は、空間に対しては決して中立的なものではない。というのも、この場合、個々の事物は、単なる現出でも自足した記号でもなく、空間における一つの形態だからである。それは同時に空間の重要な形姿となる形態でもある。それは、たしかにその影響力のある形態によって、すべて特徴づけられた空間というわけではないが、多かれ少なかれ、附随的に「強調された」空間である。この空間ゆえに、個々の対象は美しく、あるいは、醜く現れるのである。

#### c. 美の照応と崇高の照応

第三のものがある。自然は、多かれ少なかれ、美しく、あるいは、醜く照応するが、崇高にも照応する。これは、直観的自然に対する人間の不一致が、是認の根拠となっている。極端な場合、最も保護された生にも最も意識的な生にも対応関係を見出すことのできない宇宙的な疎遠さを与えるものにおける存在の表出として、比類のない自然は出現する。

### 3. 照応的意識

美的照応は、空間の美的照応であろうと、空間にある事物の美的照応であろうと、喜んで受け入れられるか、または、喜んで受け入れられない、つまり、他者との共通点がある、または、他者との共通点がない人間的生の可能性を形成する表出である。このような規定は自然についてそもそも何も語っていない。それは、美的照応の空間を形成ないし支配す

る自然ではなくてもよい。観照について分析した場合と同様に、それは生の美的反映として知覚される人工的な客体や環境でも可能であることは、照応する自然の事例にも一貫している。照応と照応的意識が自然の場合、好都合に関連する理由を理解するためには、それらが自然から自立可能であることを明らかにしていかなければならない。

#### a. それは自然でなくともよい

喜んで受け入れられる付録あるいは過剰な期待として、肯定的な自然照応を固有な生の形成化という観点から、私は説明した。つねに問題となるのは、善き生の強調や形式、あるいは現前として出現するとき、美しいと感じられる直観的客体と直観的行動である。形成する表出とは、照応に集中している対象や出来事に属する場合、生の出来事と異なる芸術の表出ではなく、その表出の周辺で可能な、あるいは、実際に営まれている生の出来事としての表出である。この表出は、直観的で内的な実践形態である。表出はすでにそのような形態の一部であるか、あるいは、その一部となるべきものである。

美しく照応する自然は、照応的美の一形式に過ぎない。同様のことが、醜悪なものや崇高なものにも当てはまる。自然の生成された照応には、志向的で、しばしば高度に人工的な対価を支払って、あるときは季節的な流行に応じて調整された照応が対峙する。後者の照応には、美しく照応する自然の事例において区別された構成要素がすべて該当する。この照応もつねに空間にかかわり、与えられた実存的現実の形式として第一義的に了解されるのではなく、実存的可能性の直観的な所与性として了解されねばならない。この場合も、美は、たんに私が好むもの、たんに私によく合致するもの、たんに私にとって善いものから区別されねばならない。

照応的美の意識に対しては、実存的に善である現象とみなされる何かがそこにあることで十分である。それは、それが心に適ったものであるがゆえに、実存的に一すなわち、固有な生の営みに配慮したり、道徳的に一すなわち、別の本当に何か善いものに配慮したりしなくてもよい。照応的喜びは、あらゆる種類の生のまやかしを使って—それが見抜かれない限り—その生命を維持できる。私が自分の住居の高価な家具調度を、装飾過多、これみよがし、成金趣味、法外だと認めるや否や、照応的嗜好は、美的な対応関係とともに消え去ってしまう。私が自然を向けた先には、見当はずれな自分の生の醜悪な反映が見える。このとき、美はたんに痛ましい非現実化や何倍にも増してくる胸苦しさを被るだけでなく逆転もする。善の現実存在のごとく見えたがゆえに美しかったものは、悪の形態であることが明らかになったために醜くなったのである。

#### b. 生の無遺体としての自然と生の修正としての自然

作為的な照応的美に対して自然な照応的美に特有なものを手短かに述べるとすると、それは、意味から構想されたのでも意味のために構想されたのでもない諸々の関係や形式が意味に寄与することにある。そもそも、そうした諸々の関係や形式が構想されることはない。それゆえ、たとえそれらが人間によって特徴を与えられ整備されているのであっても、照応的自然の特殊な魅惑は、それら諸現象の形態、すなわち、個別に生成させられ、個別に活動させられている、常に可変的な具体的形態が人為的に作られたものではないということに動揺を与える。この形態に意味はないが、我々はそこに意味付随的な諸形式を見出す。その美的意味は、産出物ではなく、形態の生成に構成上の意図を持たないことを前提とした出来事である。美的自然の実存的経験は、常に自然と結びついた人間の実践行為の構想可能性に対する限界を経験することである。醜悪な姿で自然が現れる時、この限界は人間の伸展の条件として享受される。このような見方においては、途方もなく表情豊かな未知なるものとして歓迎されている。あるいは、そのような自然ですら歓迎されるのである。自然が意味付随的に現存している状態には、文化的意味の領域に対峙する経験の一部であることが含まれている。それが普段の文化的意味の領域に対峙する経験の一部であることは、自然から獲得された生の意味も一つの文化的意味であるがゆえに、自明である。熟知

された意味の持続との崇高な断絶において、それは明白である。自然の照応的表現に対する文化的留意は、現実存在を道具的かつ機能的に導いた結果でも、既定的に解釈した結果でもない意味連関に対する人間の欲求に由来する。このような関心は、固有な生に対する束縛のない直観の場所を求める。そして、そのような場所が、照応する自然である。

そこで見出される現実的な生や可能な生の表出も、厳密に見れば、「作為」、すなわち、人間の知覚能力や観念化する能力の遂行結果として生じると見なすことは、たしかに正しいが、決定的ではない。というのも、この「作為」は発見であり、それを発明や産出によって補うことは出来ないからである。求められているのは、「様式のある」照応ではなく、様式のない照応である。これが、自然の実存的崇高を美的照応の比類なき形式にしているものである。この形式は、人間の生を形態化する文化形式を形成するヴァリエーションと逸脱である。生の作為的形態のあらゆる形式に対する美的命法は、実存的自然観から生じているが、それら産出物としての諸形式は、つねに出来事でもある。同時に、実存的自然観からは、実存的生の諸構想の形式に対する命法も発せられる。すなわち、世界の意味形態を固有の構想に従って査定するだけではなく、世界の意味発生においても固有の構想を査定せよ、というのである。美的自然は、この二番目の次元において、歴史的に構想された生の形式であり修正である。

それゆえ、自然との照応は「問題提起的」自然との照応だけではない。自然との照応は、その本性からして問題提起的なのであって、生の形態の未決定で可変的な可能性の中にある。この照応の問題はまったく不可避である。他の美的態度と異なり、自然とのこのような美的な関係は、自然に対する日常的態度そのものと密接に関係している。人は非観照的に生きることはできても、非照応的に生きることは不可能である。従って、自然に対する照応的態度は、我々の自然に対する照応的態度は、我々の自然に対する美的態度のなかでもとりわけ最も身近な態度である。

#### 4. 照応の形而上学と照応のイデオロギー

##### a. 存在か仮象か

自然の諸形態は、人間の生の諸形態に照応する。問題は、この照応の方程式をいかに読み解くかである。この方程式を厳密に前者から理解する人には、自然は、美的知覚において了解されねばならない言語の秩序あるいは言語に類した秩序として現れる。また厳密に後者から理解する人には、自然の美的雄弁は、たんに人間の意味欲求に呼応した態度である。どちらの読み解き方も、明白な目的論的存在としての、あるいは、恣意的に生み出された仮象としての美しい自然と言う根本形式を許容する。わたしはいずれの説得力があるとは思っていない。照応する自然の美は、目的論的存在の表出でも幻想主義的仮象の表出でもない。それは価値附随的存在である。

自然の美的照応が仮象ではないことは、その表出方法を思い起こせば、証明は容易である。知覚に与えられているものは、自然とのコミュニケーション的關係の虚構とは結びつかない。たしかに、我々は、それかルクセンブルクの欲求に活気を与えつつ「対時的に現れる」風景であるなどと、しばしば言う。しかし、厳密に言えば、それはルクセンブルクがレマン湖の地域を彼女の欲求に直観的に適合する地域として知覚している、という事態である。それは、該当する欲求がこの地域によって「目覚め」させられる時、価値を獲得する。この欲求は、地域と遭遇することで展開してきた。このような種類の表出的特性の知覚においてわれわれが経験したり、表現豊かで雰囲気のある語彙で描写したりするものは、自然の意図でも気分でもないし、そのような意図や気分の仮象でもない。それは、自然の中や自然と共にある我々固有の情緒的に推定される生の可能性や経験の可能性である。我々は自然に表現力豊かな性質があるかのように見るのではなく、そのような性質を持つものとして捉えている。我々は自然を、我々の感覚的かつ心的な存在に対して意義あるものとして捉えている。

この「として」という知覚は、自然についての解釈の結果でも自然についての了解の結果でもない。湖の風景の陽気さに対する私の感覚は、自然の解釈の前段階や結論ではなく、「思考しつつ行われる観察」の結果として出現する何ものかであり、分節化する感受性と発見の能力である。その際、そもそも了解が問題としてなりうる限り、それは、この場合に了解されている自然の中ではなく、直観しながら了解する対象へと移行する自然の中にあり、かつ、そのような自然と共にある私の状況である。自然が我々に対して意味付随的に対峙して「現れる」ことは、まさに自然が私たちに「対峙的」であること、自然が我々にとって好都合であることを意味する。この自然は分節化されているが、自然を分節化しているわけではない。自然の照応的表出は非意図的で、非言語的な表出である。

表出力豊かな自然から固有言語を持つ自然へと踏み出す時、照応の形而上学への移行が生じる。この移行の根本的な仮定は、自然そのものは、それ自体で考えれば、意味付随的かつ記号附随的な照応的連関として了解されるべきであり、つまり自然には内的意味、すなわち絶対的意味があるということである。ここで問題になっていることはすべて、意味付随的な自然の認識及び承認であって、意味付随的な自然の表出そのものではない。もし表出であるとする、自然の照応は、時間を超えた意味への感覚的接触であることになってしまおう。しかしながら、我々の考察が正しいとすれば、意味付随的に表現された自然は必然的にある解釈行為として経験される。人間に対する自然の美しい雄弁の説明は、自然の時間を超えた固有言語という仮定を必要としない。

そのような言語の必然的仮象の仮定すら必要ではない。興味深いことに、自然の意味的存在の形而上学を拒絶するべく我々を導いてきたのは、自然の意味的仮象の仮定に対する拒絶である。したがって、照応する自然美の仮象的特性と言うテーゼは、自然の言語的特性の誤った拒絶と見なされねばならない。このテーゼは、それ自体が退けた立場の前提をそれ自身でなお分かち持っている。それは、照応的自然が言語的パートナーの仮象として了解されることを前提にしている。仮象的特性のテーゼは、固有の意味を持つ秩序としての自然の理念に固執し、この秩序のリアリティに対する信仰だけを放棄する。つまり、構造は放棄するが、存在論的解釈は否認する。照応的仮象の一般理論は、美しい自然の否定形而上学である。

ウィトゲンシュタインは「人間がある花またはある動物を醜いと思う時、人間はいつも、人工的産物と言う印象を抱いている。それは『これこれのように見える』ということである。これは、醜や美という言葉の意味を光に照らす」と言っている。自然は、人間にとって手際悪く形態化された産物のように見える時、極めて美しくないと感じられる、というのがウィトゲンシュタインの意図である。ここでは照応的な自然経験の重要な次元が出現している。この場合、自然は、我々の楽しみや不満に合わせて我々を驚かしている。なぜなら、自然が人工的産物のように見えるからである。それは、自然が目的論的秩序の仮象の中で、ふさわしいか、そうでないかということである。

これについてのカントの定式は「目的なき合目的性」である。自然は、それが実際にはそうではないのに、まるで目的に適っているかのように設えられて現れる時、美しいのだとカントは言う。ここでのカントの革命的な一歩は、この現存を美しい仮象としてだけでなく、仮象であるゆえに美しいものとして解釈していることにある。ただし、カントにとって自然が目的論的仮象において美しいものとして現れることに、疑いを持っていない。つまり、目的論的な仮象は、まるで神か人間によって作られたかのように見えるものが、まるで人間のために、あらゆるたんなる利便を越えて人間の喜びの発見や人間の心に適うために作られたかのように見える時にのみ、美しいものとして現れるのである。このような価値附随的な自然存在は、自然の反目的論的な仮象の産物と言える。

美しい自然が目的論的な仮象の要素を、あるいは反目的論的な仮象の要素をも含むことができるということは、狭義の美しい自然に十分当てはまる。崇高な自然は、人間の秩序

や神の秩序とは共有不可能な状態であることにより、目的論的な仮象を打ち破る。それゆえ、反-目的論的な仮象を崇高な自然は打ち破るのである。自然が未だ知られていない意義において自然の意義の擬人化された生から立ち現われるところでは、それが自然である—そこには、それが自然であるかのような仮象の占める余地はない。

#### b. 象徴と同じくらい現実に乳と蜜の流れるところでは

照応する自然の経験は、私の考えでは、それが存在の肯定形而上学あるいは仮象の否定形而上学によって導かれていないのならば、また、そのような経験の意味付随的表現が人間実践の非人間的形態として認められるのならば、はるかに豊かなものである。肯定形而上学および否定形而上学を越えて要求される世俗的な照応概念だけが、あらゆる美的な照応的経験の基礎概念として役立ちうる、と私は仮定する。そのように見るならば、照応的な自然知覚の世俗的ではない形式、あるいは、ただ世俗的なだけでない形式はすべて、厳密な意味で美的経験と照応的経験の両方を含む経験の特殊形式となる。

形而上学的な理論は、まさにこのような厳密な照応概念に基づくことを拒む点で特異である。それは、美的照応と理論的観照の間にある相違を消滅するに任せる。その意味で、言及された「形而上学的連帯」は支配する。むしろ、もっと強固な照応理論の枠組みでは、消滅するに任せることには、決定的に観照理論へのアプローチに向けられた特別な眼目がある。観照はすべて、理論にとって照応的知覚の特殊ケースとなる。照応は、第一義の、観照の休日に抑圧されることのない純粋な眺望のなかで到達されうるものの、いわば仕事をする日常的現前となる。自然の生活世界的な雄弁は、観照としてエリートの実践が状況を超えた眺望では孤立している内的意味の、日常的かつ状況的な現前状態として解釈される。それが別の方法では不可能であるという見解を、照応のイデオロギーと呼ぼう。

#### c. 自然は庭園ではない

仮に、自然関係の質を基準に社会関係の質を量ることが妥当だとすれば、逆の自然関係の質が与えられた社会関係の室に基づき量られることの妥当だと言うことになる。「エコロジー的な自然美学」がそれである。それは、「将来、庭園としての自然という理想の下で自然の人間化に貢献する」という。なぜ美しい自然は、故郷を思わせる自然として、崇高な自然は故郷を思わせる自然の予感として了解されないのか。なぜいつもは文化的関係及び社会的関係である美的な自然関係を、文化的課題及び社会的課題としても—「自然を自然として」産出することをめざす、自然の人間らしい形成化という課題として—とらえ、「それと同時に自然がますますはっきりと自然の側から人間に近づく」ようにはならないのか。つまり、なぜ自然の形而上学的目的論が社会的（政治的）目的設定へと変貌せず、美的自然の意味は、現実的な幸福及び象徴的な幸福の空間が自然の中で維持されたり、あるいはそもそもそれが獲得されたり、という人間的な意味でしかありえない、というのだろうか。

これらはすべて非常に理性的だが、美的代価をとまなう。まず、第一に、この立場は照応のイデオロギーを土台にして述べられている。照応的な自然観委は、もっぱら真の自然関係に様式化される。第二、美しい照応であるが、崇高の照応ではない場合、それは「地上の美的装置」の規範になりうる。イギリス式庭園や風景式庭園の造園家も、「崇高な」眺望や「崇高な」場所の絵画を手本にして造形するのだが、我々の定義に従ってもっぱら美しい照応だけを創作する。このように保護された自然が、自然の「野性的な」構想の表出、つまり実際に崇高な自然地域とは反対となりうるのである。第三に、自然を美的な人間化するプログラムは、人為的な意味形成と自然発生的な意味形成の間にある区別を曖昧にする危険がある。このような主張は非常に理性的だが、人間と自然の間にある調和的照応の美的かつ社会的規範は、どう見ても部分的なものに過ぎない。規範はただ、調和的とはいえず、人間によって美しい照応の調和となるように調整された自然であるべきだ、と述べているに過ぎない。このような制限がなければ「エコロジー自然美学」は、自然美の二重に不毛なプログラムとなるだろう。つまり、自然は、それがたとえ自然において発見されよ

うとも人間的な美の規範に従って形成されていることになり、ますますただ自分自身に惚れ込んだ文化の屋内庭園に過ぎなくなるだろう。自然が完全に人間的なものの庭園となるとすれば、それはもはや自然とは言えない。

## 5. 照応的判断

美的な照応的知覚は、それが形成されかつ形成する人間的生の可能性として直観的に認められるように、意味付随的な世界にも認められる。この照応的知覚は、形成されたものが常に形成するものとなる場所を、自然の中に見出す。照応的知覚の形式は、作られたものではなく、相互主観的な生の構想に対する応答として生じる。

観照的判断と異なり、照応的判断は客観的判断である。つゆ、照応的判断は、判断の対象について規定的なことを述べ、表出や特性を与える。判断が解説されるための説明とともに、判断は価値附随的発見を表明する。地域がこの洋特性をもつひと、その現存がこのような印象を生じさせることなどのことは、ここでは一つになった判断である。これらの結合は、「風景を伴った実存形成」について語る時は重要である。この判断は、ほかならず風景における主観的体験に回帰することによって説明できるということが、判断の相互主観的な要請の土台を掘り崩すことはない。というのも、この体験は、判断の側からすれば風景の影響力ある形態に対する応答として了解されるからである。そもそも風景が我々の体験に反応することはない。我々が、風景の特性や雰囲気として発見するものに対する感受性を備えているのである。

この発見が、開かれた、あるいは閉じられた生の領域に関わっていることは、照応的判断に特別な地位を与える。それは、範例的判断である。自然の照応的性質についてのどの証言も、同時に、成功している生の観念を指示する。そのような証言に関わる人々は、この観念が自然の傍らで確証されているのを見出し、またその観念を自然において獲得し、あるいは疑いの目で見ると見る。現れつつある生の可能性としての自然の性質についての証言は、同時に、現に現れている生の可能性の性質も指示する。それにより、この証言は実存的構想の方法を直接的に指示する。この構想に結びついて、地域はその都度、美として、醜として、あるいは崇高として現れる。自然がこのように問題となることによって、諸構想も問題になる。その内容については、照応的に理解された自然が、直観的に明白に語っている。自然が直接話法で非常に不完全な状態でのみ話題にされ、説明されることがあり、それゆえ、とりわけ範例的に熟考され、取り扱われねばならないということが、実存的構想の構造に含まれているのは偶然ではない。照応する自然はそれゆえ、同時に、生の可能な諸構想の実現しつつある表出であるだけでなく、また、そのような構想の妨害や打破として現れるだけでなく、肯定的反映、あるいは否定的反映、または崇高な閃光として経験される観念をも象徴している。自然は雄弁であるだけでなく、自然が表出しているものについて語る卓越した場所でもある。自然はコミュニケーション的交流の場所でもあり、その交流において人間は、いつもはわずかな直観しか存在しないものについて相互に直観できる。これが自然の美的照応の更なる意味である。

## 第3章 想像の舞台としての自然

### 1. 芸術という仮象

#### a. 投影

ここでは、自然美は美的仮象から生じるということから逃れられない。ここで自然美はさまざまな美的質を具体的に示すが、それは自然美がまるで芸術の形式との連関があるかのように知覚されたときにこそ、為されるのである。このように知覚する場合、我々は自然を一観照的な自然としてつまり諸々の現出の純粋な戯れとして把握するのではない。自然の外見上の生命に、芸術の様式や形態を投影するのである。ここで、我々は自然の「戯れ」との戯れを戯れる。自然がこれによって得る表現は一照応の場合と異なり一芸術によ

って開かれた生の現実を形成するものではない。この表現は、芸術的に再現された生の関係についての、距離のある表現である。実際、自然の諸現象にこのような表現があることに、表出的な質の意味はない。自然にそうした表現が洞察されるのは、このように見えていることが本当ではないと意識した時である。このような自然が美しいと言うのは、立派な実存空間としてではなく、世界についての比類のない画像空間として美しいのである。第三の美的関係において、自然は芸術の想像である。

とはいえ、この自然は単に我々の幻想によって人工的に作り出された産物ではない。自然が芸術の仮象となるということは我々の投影的な構想の結果である。しかし、自然がその仮象に満ちた芸術の饒舌状態の中で、形象を成すために示す何らかのものは、決して投影的な知覚の暴力のなかにあるだけではない。芸術を自然に投影することは、制御不能な逆行投影の動きを生み出すのである。芸術の記号の中で想像的に知覚された自然はいずれも、芸術のたんなる複製とは異なる。この自然は、過去、現在、そしてさらには未来の芸術の形式や可能性との唯一の出会いの舞台である。

ここで自然を知覚する際には、「として」-知覚することであり、それは「であるかのよう」-知覚することを前提としている。自然らしい諸現象には、自然それ自体にはないような、記号による統一構造が当て嵌められなければならないのである。選択が為されなければならない。規則がもたらされ、自然によって引かれることのない境界が引かれなければならない。

#### b. 即興

この場合、想像的な自然知覚を、自然との照応的な関係の産出として描写する傾向、より厳密に言えば、想像する傾向が認められる。というのも、両者においては想像的な自然知覚がつねに同時に、夢見心地な、あるいは非現実的な感覚として示されているからである。自然の芸術-仮象になることには、もう一つ別の現実の、たんに芸術のみならず生の仮象としても大いに意味を持つと言える。しかし自然についての美的想像を、自然とのより高度の照応、つまり生の高揚した現実の予感として経験したり解釈したりする必要性は全くないのである。自然が芸術の仮象となることは、それ自体で充分こと足りているのである。それにもかかわらず想像的な自然知覚にみられる文学的客体化の傾向は、決して偶然ではない—そこには二つの根拠がある。第一に、想像的な自然知覚は、決して純粹ではなく、つねに直観的な性格を持つのであって、それはすなわち対象に結びついた構造だからである。第二に、その芸術的再現は、照応的に経験した現実についての再現へと、ほとんど逃れがたく移行しているからである。

それゆえ、客体化の傾向は一方で、想像的に自然を直観する場合にテーマとなるのは、たんに芸術に与えられた知覚方法の観念連合的な再発見、つまり単に空想的な観察者だけに帰せられるような再発見ではないということを言っている。知覚の側での投影に対応するのは、むしろ投影的に審美化された諸現象の側での即興であることがしばしばなのである。その対応がうまくいった場合には、人工的な基準に従って解釈された自然の現出は、いわばこの解釈の図式と戯れるのである。その時には「自然による芸術の模倣」は、たんなる複製を遥かに上回ることになる。自然による芸術の模倣は、何か「うまくいく」ものでなければならない。我々は芸術形式を見つけ出さなければならないのである。そして自由な自然は、生産的な仕方では構想の戯れを戯れることを我々に許すような諸形態の中で、偶然に提示されなければならない。自然がこのように出会いにおいて獲得する魅力は、芸術審美的な投影に対して自然がしばしば刺激的な感受性を持つことに起因している。この観点の下では、自然が美しいのは、自然が、まるでわれわれによって投影された芸術形式を即興することだけを待ち構えているように見える時である。

これこそ本来的に自然の想像的な知覚が産み出す仮象である。自然はたんにある種の芸術のように現出するのではない—そうであればたんなる投影であり、美的な意味でそれ以上

に興味深いものではないだろう。芸術の譜面に従って我々が即興するのではなく、自然が自然の下に敷かれた芸術形式の上で即興するのである。このことを説明しているのが、自然を想像的に観察するさいの様相である。我々は投影し、自然は即興する。自然をきっかけとして、芸術に因んだ何かを見出すのではなく、我々は自然をまるで芸術の想像の産物のひとつであるかのように直観するのである。我々の想像の目標は、自然の想像という仮象に浸ることなのだ。これが成功したところにおいては、自然はどんな芸術も到達することができない芸術の可能性として現れてくる。この芸術の可能性とはそれ自体、仮象ではなく、われわれが投影的に創出した自然の芸術的仮象に基づいて構築された直観形式である。

ここで問題としたいのは、次のことである。すなわち、一芸術の事例は、この問題に役立たねばならないのだが一我々が自然を芸術の反映において芸術として知覚できるように自然を表象すること、つまり自然が芸術の反映において芸術として知覚できるように自然を表象すること、つまり自然が人工的な構成物であるということをよく意識した上で自然を表象することが問題となるのである。

## 2. 世界との戯れ

風景を眺めた瞬間に、心地よい、その風景の側にうまく適った想像を思い起こさせるか、想定できなければならない。その助けによって、私は自然を芸術として想像することが可能となる。もとより、我々は二重の想像とかかわらなければならない。自然についての投影的想像は、芸術についての構成的想像を拠り所としている。この二重化においてのみ、芸術様式において即興される自然の戯れ、そして様々な芸術様式によって即興される自然の戯れが生じる、そうすることによってのみ、自然は芸術との戯れとして、そして同時に世界との戯れとしても成立する、ひとつの戯れの媒体となる。こうした戯れの意味をよりよく理解するために第一に必要なのは、芸術の想像について理解すること、第二に想像的自然の空間についての、より詳細な記述をすること、そして第三にあらゆる芸術を超え出ている芸術の想像的自然空間にいてのより厳密な規定をすることである。

### a. 芸術の想像についての補説

芸術の投影的活性化の基盤をなす芸術のあり方は、芸術の諸々の機能のうちの何か一つの機能ではない。それは芸術の正真正銘の基本的機能なのである。私はこれを芸術の想像的あり方と名付けることにする。このあり方は基本的である。というのは、少なくともこの機能を満たすこと、あるいは満たすことを要求すること技術の産物のみが、狭義での芸術作品と呼ぶことができるからである。このことはその機能において、芸術作品だけが存在権を持つとされるということではない。この芸術の基本的機能は、芸術にとって唯一の重要な機能というわけではないのである。芸術のひとつの限定的な概念なのである。ここでは、さしあたり、想像的自然の了解のために芸術の想像的エネルギーを了解することにしたい。

芸術の構成的想像は、世界を形成する視覚方法の発見的な分節化を目指している、と私は言いたい。それは、芸術とは人間世界の直観的記述を使命とする伝統的把握の単なる一つの再定式化に過ぎない。ここで言う世界とは対象的世界ではなく、文化的な意味連関の世界であり、そこにおいて事物や出来事が人間にとって意味を獲得するような世界なのである、芸術が分節化するの、したがって、ある事態が何なのかについてではなく、ある事態がどんな可能性を持つか、その有意義性を問う文脈なのである。芸術作品は、対象化できない人間の世界内存在を、それでも芸術なりに「客体化する」、つまり経験にもたらずか、直観可能にする客体なのである。ひとつの芸術作品が常に提示するものが何であれ—それが悲劇的な心の葛藤であれ、りんごの載った皿であれ、あるいはその作品が可能な何らかの条件であれ—内容に関して作品が我々に指示していることについての、ある一定の視界を分節化するということである。芸術との出会いとは、このような考え方に従ってみれば、何かと出会うという人間の状況の記号化であるような、そうした形象と出会う状況



のことであるということもできる。

芸術作品とは、特別な種類の美的な客体である。その基本的な枠組みは、他の二つの美的対象の基本型と比べてみれば見間違いようがない。純粹に観照する客体と異なって、芸術作品は一つの記号である。それはたんに世界の中の一つの客体ではなく「世界について」の一つの客体である。芸術の記号とは、内的世界における現存在と情態の表出である。照応の表出力豊かな対象と異なって、やはり表出は喜寿的表出となる。芸術作品の想像とは、ある特定の生の状況を創出するのではなく、世界内存在の諸状況を記述する。他のすべての種類の記述的記号—ここで私が意図しているのは、知覚の叙述や解説文の類であるが—と異なって、芸術作品は事態の記述ではなく、かかわったりかかわられたりする人間と事物や出来事との連関、そして出来事と出来事との相互連関という特別な形式の記述を、その連関的記述を再び事態の特定に逆流させることなしに目指している。芸術作品は、視覚方法を視覚方法として提示する。芸術作品にそれが可能なのは、芸術作品がつねに何かを呈示するにせよ、提示するところのものを押しなべて次のように呈示するからである。つまり、芸術作品は、作品を呈示する手法を呈示するのである。

芸術作品は記号であり、芸術作品の意味は、その作品がどのように示し、何を示すかということを示すことにあるねということとは現代美学の一致する基本原理であるだけではない。芸術作品は、作品内容を呈示する形式を呈示するということもできるのである。より普遍的な基本原理として通用するように、「内容」の概念をここでは可能なかぎり広い意味で了解しなければならない。芸術の「内容」や「テーマ」とは、物語やアイデア、出来事、人物、気分、色彩の組み合わせ、音の響き合い、生理学的ならびに社会的知覚の型、そして芸術の手段や芸術様式に至るまで—一言で言えば古今の芸術作品において、つねにもっぱら「問題であり」うることであるといえよう。そのように読み取ると。芸術作品とはそれが提示するものをどのように提示するかを提示するものである、という定式は、あらゆる芸術における手法呈示的観点を強調するものである。記述形式を知覚することによって、記述されたものについての知覚を導くのが芸術の提示形式である。では一体このような形式に即した提示方法の意味は何かとといえば、それには芸術の状況呈示的観点への注意が先ずその一つの回答を与えてくれる。すにわち、芸術はたんにその提示手段を示すだけではなく、むしろ、実施手段を示すことによって、我々がいつも芸術の「内容」として発見していることについての有意性を問う文脈を分節化しているのである。それは次のように言い換えられるかもしれない。芸術はそのつど、テーマである何かとの出会いの地平を分節化する、と。従って芸術形式に注意を払うことは決して自己目的に役立っているのではなく、作品において認識可能な諸々の内容をその作品自身が構成し特徴づけるような方式にかかわっているのである。芸術形式への注意は、芸術の内実に向けられる。この内実は、芸術制作を行うさいの相互作用と密接に結びついているし、他方でこの内実は、解釈に取り戻されうるようなものでもない。芸術の対象は、その内容（指示されたもの）でもないし、その形式（指示の手法）でもない。それは、あらゆる種類の「対象」についての経験飽和的、状況依存的で世界包含的な見方なのである。

芸術との出会いは、それは何かと出会った（具体的な、あるいはまた一般的な）状況を記号化した形象と出会う状況のことなのである。芸術作品とは、しばしば言われることであるが、それぞれの状況において意のままにならない我々の世界内存在の諸側面を言語化するということである。芸術作品は、その記述する形式の力によってそのような世界内存在のあり様を世界にもたらすのだ。しかし我々の見方の変化が芸術経験の重要な作用であればあるほど、芸術経験がどのようにしてこの変化に影響を与えているのか、ということが決定的に重要である。付言すると、それはすべての提示されたものとの関係がそれ以外の仕方では直観されないかまたは把握され得ないような状態に至る原理的に開かれた記述による影響のことである。この記述は、受容者にその人自身の見解との一定の距離、つま

りその人に（極端な観照の禁欲とは異なる）実験的な探索やコミュニケーション的伝達の余地を与えるための一定の距離をとらせることになる。その記述は、現実を形成する意味連関と出会うために、現実の意味の地平を超える。芸術の分節化形式は、それぞれの現在に属している人々に、彼らが現に在ることを直視させるために存在するのである。

#### b. 画像および舞台としての自然空間

我々はいまや投影の手續きに関しての、一つのより良い洞察を得ている。その手續きは、空想に耽りながら芸術の構成的な想像に関わる表象方式のうちに見出される。そのさい注意しなければならないのは、私が芸術の想像について「想像上のこと」との関連から語っているのでもないし、その作品に「想像上の客体」という肩書をわりあてているわけでもないということである。いずれにせよどちらも、ある点で、狭すぎるか広すぎるかであろう。「美的想像」という言葉で、ここで意味しようとしているのは、状況形成的見方か世界形成的見方のどちらかを提供する—あるいはあたかもそうだと理解されうるような記号を発見し、構想し、知覚し、了解することとなる。ここで我々にとって興味深いのは、二番目の非実在的な場合の方である。自然は外的世界の断片であるが、それはまるで芸術作品の内的分節性を含んでいるように現出する。自然の客体あるいは自然の場面の感性的連関は、新種の意味連関となる。それは、照応の類における意味付随的な仕方ではなく、むしろ芸術という様式における画像感覺的記号である。

ある一つの意味画像において、人は通常ある一枚の画像か文学的テクストを理解するが、その画像やテクストとは、画像的でない仕方（あるいは文学的でない仕方）で把握できる意味やメッセージを直観的に代弁している。そこで問われるのは、美的でない博多で把握できる意味についての諸々の美的画像なのである。自然の美的画像形成はこのような類には属さない。芸術の仮象における自然は、まさに何かについての意味画像ではないのであって、画像感覺的に、自律的芸術作品のあり方と類似しているのだ。そり投影的に獲得された意味は、他の媒体に譲渡することもできないし、その現出の感覺的多様性によって取って替わられることもできない。想像的自然とは、従って、それがきっかけとして見出されている芸術についての紋章では決してない。自然の画像的感覚を産み出すのは、芸術を題材とする自然の「即興」だけなのだから、その感覚は、何によっても、つまり投影された作品によっても代弁されたり置き換えられたりすることはない。このようなことは、我々が自然に投影しているものがなんと実際に紋章的意味画像である場合でさえあてはまる。自然の芸術的仮象は、自然をも芸術の能力に対する画像感覺的解答へと変容させられるのである。

私は先に、想像的自然とは、どんな芸術も到達することのできないような可能性を持った芸術のように現出すると述べたが、それは以下のように言い表すことができたかもしれない。想像的自然とは、どのような芸術も到達不可能な芸術に対する解答のように現出する、と。したがって、このような自然との関係は自然との「照応」という名にふさわしかったであろう。そこから結果として生じるのは、自然との美的照応の二つの概念、つまり「実存的」照応と「想像的」照応との可能な限り厳密に区分するという課題である。明晰性という根拠からね、私はそのさい（美的）「照応」という用語を、たとえ付加語なしで使用しようとも、以前の章において展開された意味において実存的美的照応のためにとっておきたい。

何が実存的自然の照応と想像的自然の照応との違いをなしているかは根本的に明らかである。何と照応するか、ということがそれぞれ異なっているのだ。前者の場合、自然の諸々の形態は善き生についての我々の表象と照応している。後者の場合、それは芸術という可能性、すなわち人間の生の想像的記述の諸形式と照応している。あるいは、次のように言うこともできるかもしれない。ある場合には、我々の関心は、自分自身の生を直観することであるが、別の場合には、芸術家による生の解釈の直観とヴァリエーションとに関心が

置かれる、と。この根本的相違は、手短にはあるが掘り下げるべき更なる区別をもたらす。想像的に知覚された自然は、その照応的に体験された現出とは異なる一つの空間を構成し、またそうした現出とは異なる一つの表出を示すのである。

実存的照応において美的自然は、知覚する主体が存在する状況の表出であり、その状況の一部である。この知覚においてほとんどすべての感覚は、多かれ少なかれ同等に等しく参与している。ローザ・ルクセンブルクの湖の思い出の中で、感知された陽の光の暖かさや葡萄畑の雑草の臭いは、周囲を取り囲んでいる感動的なパノラマに劣らず非常に重要なのである。前章で述べた自然空間は、遠くや近くから感覚された空間であると同様に、遠くや近くとして感覚された空間でもある。そうした限りで、その自然空間は完全な意味で照応的空間、つまり照応的に満たされた空間なのである。想像的照応の場合、話は異なる。この別の照応の場合、空間は分割されもするし裂かれもする。ここにおいて自然空間の諸部分は、投影的幻想のために提供される。このような想像の舞台は、想像が生じる生の場所と同じではない。美的に想像された自然は、それぞれの環境の範囲内で行われる演劇のような特質を持っている。それゆえ、ここにはしばし理想的な観察の立場のようなものがある。この立場は、実存的照応に満たされた空間においては必要ないし、まして観照的空間経験においてはまったく論外である。この理想的な観察の立場は、このような演劇をその観察の仕方によって始動させるのだが、その立場それ自体は、演劇の中には存在しない。実存的照応経験の場合とは違い、この立場は、仮象によって導かれた知覚の位置とその反転した位置を通して、その演劇の事実的状况によって起こる出来事に参与することはないのである。それに応じて、ここでは感覚に誘発され巻き込まれた状態はるかに弱まる。投影と想像、これらの言葉で訓練された耳の扱う業務である。目と耳以外の感覚を持つ、対象との至近性は除外されているのである。照応的—そしてまた観照的な—知覚とは異なって、諸々の現出空間への距離は自然を想像的に楽しむ基本条件なのである。

### c. 現実にはない芸術

照応的自然の魅力的な饒舌、つまり表情豊かに分節化されたあり様は、ここでいわばある一つの自立的な語りの諸形式に惹き戻ってゆく。ここで人は実際に、自然の「言語」について語ることができる。もっともこの言語とは、人間が自然から借りた言語であると意識せずに聴き取ることは出来ないのだから。自然は、家畜化された動物を除いて、人間に向かってこの唯一の言語を操れるが、それは人間から借用した芸術の言語にほかならない、それでももし我々がこの隠喩性について語ろうとする場合、自然は、我々が芸術に貸与しているある一つの仕方、つまり、芸術だけでは支配できないある一つの仕方その言語を語る、と言わなければならないだろう。自然は芸術の唯一無二のイデオムを語るのである。

しかし、いまだに明確でないのは、この「自然の芸術」の唯一無二性とは一体何なのかということである。暫定的ではあるが、今それに一つの回答を与えることができよう。自然の芸術的仮象の特殊性とは、その芸術的仮象において人間世界の記述を、我々が再度その世界の一部として経験するということである。自然の芸術的仮象において外的現実、まるで世界を形象化する意味連関の想像的な展開が自然の作品であるかのように現出する。生の現実の只中において、可能的な生の現実との想像的な出会いの可能性が現れてくる。自然についての投影的想像が成功すると、外的世界は、世界における現実的存在ならびに可能的存在についての我々の画像のヴァリエーションとなる。従って想像的自然の「芸術」の実質は、これによって日常世界と別世界の芸術的呈示との突然の共存にあるのだ。その自然の想像の空間は、現実世界の空間として現出する。この空間は、芸術—空間の移ろいやすく気ままな仮象であるから、その空間は現実の作品の記号的存在がなしうるよりも、人間の日常生活へ接近する。芸術から離れたところで、芸術への極限の接近が生じる。「自然の芸術」とは、とても奇妙であると同時に、現実的な芸術よりも現実味のある「現実にはない芸術」である。

こうした自然のシュルレアリスムは、直截に知覚された芸術作品によっては与えることのできない想像の自由を開示する。この自由は、想像がそのなかで生じる世界の实在性にも、そこから想像が始まる芸術の手本にも囚われない。そうすると美的自然は、われわれを芸術の個々の形式の要求や特定の解釈の要求から解放するような芸術との出会いである。仮に言ってみれば「自然の芸術」とは世界と芸術の自由な想像なのである。

### 3. 想像的意識

投影的で美的な想像は、空間における一つの事物や空間における一つの空間を機縁とした、世界としての芸術の自由な直観であり、かつ芸術としての世界の自由な直観である。このような規定においては、自然はもっともな理由によってまだ話題にされていない。「投影的で美的な想像は、自然としての芸術の自由な直観であり、かつ芸術としての自然の自由な直観である」。この命題は間違っているかもしれない。投影的想像についての我々の分析が自然知覚の諸々の例に方向づけられていればいるほど、そのような自然知覚が自然らしさのない与件についてもなされうるということが、事例に関する我々の議論の結果に含まれるのである。

#### a. それは自然でなくてもよい

「自然の芸術」の唯一無二性についての疑問に対する我々の最初の回答が十分でなかったことは容易に見て取れる。この回答は単に投影的に産み出された自然の芸術に当てはまるだけでは全くなかった。この回答は、暗黙のうちに想像的に知覚された外的世界の美的状況にも当てはまった。厳密に注視してみると、想像的「自然の芸術」はある一つの一般的な「事物の芸術」の変種であることが判明する。そのような事物や出来事は、たしかに芸術—作品ではないが、まるでそれらが芸術作品であるかのように見える物事のことである。それは自然らしさを湛えている必要はなく、同様に自然らしさがない与件でもありうる。我々がこのことを明確に理解しい初めて、自然の芸術—仮象の本来の意味に対する疑問への、より良い二つ目の回答を獲得する見通しが立つのである。

しかしさしあたりここでの事情は観照的態度と同じである。すなわち、それは自然でなくてもよい。あらゆる、どのようなことも、それがまるで芸術でもあるかのように知覚されうる。古典芸術であれ現代芸術であれ、芸術におおよそその造詣のある人ならば、その芸術的構想を前にした時、何も、そして誰も確かなことがないのである。その人は、都市や建造物をその芸術家の芸術的見解に即した様式で見ることになるだけでなく、すべてのものについて、実用的かつ日常的な意味や役割からして何であるか、それほど単純ではないかのように見ることができる。日常的な事物を、生活世界においてはまったく必然性のないものの記号として、その提示として、それについての反映として把握する。芸術に結びついた幻想において、我々は芸術のイディオムを世界の事物に与えることにより、それは自ずからではなく、我々の側から一つの言語を獲得するが、その言語はやがて、まるで自分から語っているように見えるのである。

人工的客体や人工的領域ならびに人間関係ではなく、自然だけが我々の投影的問いへの即興的回答をすることができるのであれば、想像的自然の特殊性はそもそも、すでに我々の戯れと自然が戯れるのを記述することのうちに示されていることになろう。しかしながら我々はその特殊性について、軽く扱うことはできない。人工的かつ社会的な諸々の現象もまた、我々の想像の戯れと戯れるのを駆り立てることが可能である。

#### b. 芸術の修正としての自然

想像の仮象的結果に、まるで自然のように見える出来事の特徴を認めるといふ、ほとんど避けようのない強制。投影的知覚において一つの自然化が忍び込む。この自然化は、そこにおいて想像的審美化が生じる現象の、最初の意味を否定するところに成立している。人工的なものや意図的なものにおけるあらゆる芸術—仮象は、結果として一つの自然の仮象とその人工的な仮象とに至る傾向がある。何かが、それが自然であろうとなかろうとど

ちらでもよいが、即興的な芸術の仮象として知覚されることが可能となるためには、それは近似的に自然として、つまりまるで自然のように、偶然的な出来事のように知覚されなければならないのである。このような考えは、観照的知覚で自然の果たす役割に対して際立たせられたことと類比的な一つの帰結に至る。芸術の即興として、人工的で社会的な環境が現出するのは、それらの環境がそれにもかかわらず自然のように、意図せずとも成立し生成したもののようにより一定の意味において把握されるときにのみである。芸術を主題とした世界のあらゆる「即興」は、したがって自然の芸術との一つの戯れのようなものである。美的観照のように、投影的な美的想像が自然のある一つの効果をつねに見ているものすべてに見る。結果としてそれは、自然やその仮象において、その芸術渴望的な幻想の反映を見出すのである。これは、想像的に知覚された自然の特殊性についての問いへの、求めていた「二つ目」の回答のように見える。自然の芸術—仮象は、あらゆる投影的かつ美的想像の原像である。それはたしかに一つの正しい回答である。しかし、それは想像的自然の十分な魅惑を正確かつすぐれた仕方で根拠づけるにはあまりにも弱すぎる。問題設定を裏返して初めて、我々は事柄の核心に至る。自然の想像が芸術の想像に依存すればするほど、芸術の想像もまた自然の想像に依存する。自然が投影的に想像されるためには、すでに諸々の想像—つまり芸術の想像—がそこに存在しなければならない、ということがただしいのであればあるほど、我々が芸術の構成的想像についてまさに正当に評価できるようになることも。また正しいのである。自然についての想像的関心は、芸術の革新的創出ならびに生産的な知覚への関心の内にある。想像的に知覚された自然、「いかなる芸術によっても達成不可能な芸術への回答」は、あらゆる芸術の強度の一つの条件である。芸術の記号として想像された自然は、芸術上の想像、そして芸術に関連した想像にとって代用不可能な修正となっている。自然の芸術仮象に対応するのは、芸術の自然仮象である。

### c. 美の想像と崇高の想像

我々の考察の結果には矛盾があるように見える。想像的な自然知覚は、美的芸術の知覚の本来の形式の一つである。しかし芸術作品が自然の仮象を有することが芸術作品の成功の条件である。ということが正しいのなら、想像的芸術と想像的自然との結合が理解できることになる。想像的な自然知覚は、芸術が自然であるかのような仮象を呼び起こすものである。この知覚は芸術形式の側だけで成功しているような、すでにある芸術形式を模倣するのではない。そこでは次のような推測が真実であると証明される。つまり自然に関する想像的関心が、芸術の側のみに向けられているのではなく、同じくらいに芸術の側から動機付けられた関心であるということである。ただし、投影的に知覚される自然への関心と投影的に呼び覚まされた作品群への関心との間には、一つの重要な非対称性が見出される。想像的自然への関心は、つねに芸術の想像への関心である。これに対して芸術の想像への関心は、通常は同時に想像的自然への関心ではない。これはたんに以下の理由による。つまり、自然を想像的な仮象とする訓練なしに、芸術への知的関心を想定することを可能にするのが難しいからである。にもかかわらずいかなる個別の芸術作品についても、その作品がその芸術形態において把握できるようになるためには、自然に投影されていなければならない、と語ることはできない。想像的自然についての一般的関心は、それゆえにあれこれの芸術作品についてのいかなる関心でもなく、それはむしろ芸術作品の数多性と多様性における芸術の生命力についての関心なのである。この関心から自然美の一つの特殊な質自体が発生することが、こうして明らかになる。自然についての自由な想像は、芸術についてよりよく知覚するための手段ではなく、それ自体でただ一つの無比の芸術の形式との出会い方、そしてそれとの交わり方なのである。そのように見られた自然が我々を魅了するのは、その自然が我々の表象を芸術的にうまくいったもので驚かせながら満たすか、あるいは当惑させながら凌駕するからなのである。

以上によって第三の美的自然の次元において美と崇高の間の相違を伝えている箇所が指

摘された。狭義で美しいのは、想像的自然が芸術や芸術作品について持つ我々の理念に驚きを伴いつつ対応する場合である。そして想像的自然は、このような了解を当惑させながら凌駕する場合に、特別な意味において崇高となる。

芸術の「投影」から一つの「即興」が自然の側において産み出されることは、自然の美しい様態ならびに自然の崇高な様態の前提条件である。投影的に知覚された自然が美しい、あるいは崇高なのは、そこに投影された作品や様式の遊戯的な変容を見る「幸運に恵まれる」そのときだけである。このような変容の方法があって初めて、想像的自然美の双方のあり方の相違が決まる。美しい即興で起こることは一つの刷新であり、崇高な即興において生ずることは既知の可能性からはみ出すことである。

想像的自然美驚くべき展開をする。それはどのような種類の芸術の記憶の中においても発展することができる。たとえそれが崇高の美学あるいは恐怖の美学による芸術であるにしても、である。タトエバ、カスパー・ダーヴィト・フリードリッヒの果てしなく茫洋と広がり、空しくも見える薄暗い荒々しさのような風景はまさに以下の点において美しい。つまり、その画家の技が思いがけずその風景を産出するという、しかもこれまで見たこともない方法でその風景を現出させるということにおいて美しいのである。改めてここで照応的な自然直観と想像的な自然直観との間に割れ目が現れる。照応的な意味においては明らかに脅威的であり、拒絶的であり、あるいはされどころか醜い自然の断片や土地は、想像的な直観にとってはむしろ美しく現出する。想像的自然は、成功した芸術の自由な活性化および現実化として美しい。

崇高な想像においてはこれに対し、これまでの芸術の成功自体を意のままにできる。自然の画像は、未だにいかなる芸術作品にも対応しておらず、おそらく今後も決して対応することはないであろう様な成功の始まりを示している。このような仮象の基点となるのもまた、周知の芸術形式にその端を発する投影的転化である。しかし自然の現出の戯れによって起こる変容はこの場合、押し破るような即興の特性を持っている。自然と言いう舞台で観者に立ち向かってくるのは、すでに知られた芸術における新しい画像ではなく、これまで知られていないし、これまで一度も存在しなかった芸術の画像である。想像された作品はジャンル間の境目を無効にし、この上なく異種混合的な総合芸術さえやらない仕方でもジャンルの特徴を結びつける。自然に即して想像される芸術は、芸術を通して生み出され、芸術から生じ、芸術として現前している現実の印章、いかなる崇高な芸術の仮象は、想像上の芸術の仮象である。

#### 4. 芸術の形而上学と芸術のイデオロギー

美的な自然関係に関する概念儉約的な解説は、第一により普遍的な、そして第二に規範としてより説得力のある規定を与える能力があるということである。しかしながら第二章において述べたように、ここで提案された解釈を与える能力があるということである。しかしながら第二章において述べたように、ここで提案された解釈の対極をなすのは、自然美の形而上学的誇張だけでなく、自然美を通俗化して蔑む態度もそうなのである。

##### a. 芸術の精神から自然の誕生

19世紀の美学論議は、芸術と自然の関係に関する古典的模倣テーゼを反転させている。芸術の美的生産の原像としての自然から、自然の美的受容の原像としての自然が生じるのである。オスカー・ワイルドは「芸術が人生を模倣するよりもはるかに多く、人生は芸術を模倣する。ここから引き出される結論は、可視的な自然もまた芸術を模倣するということである。自然がぼくらに提供できるただ一つの印象は、ぼくらがすでに詩か絵画を通じて知っているということである。これが自然の魔力の秘密であると同時に、自然の弱点の説明でもあるわけなのだ」と言っている。ワイルドの要点は「芸術が存在したところのみ、美的自然は生成し得る」つまり、美的な自然知覚のすべての形式は自然を芸術に連関させて知覚することに由来している、ということである。

この立場は、美的自然に関する三つの局地的なイデオロギーのうちの三つ目を強調している。それは、自然の美的知覚すべてが芸術に依存するのみならず、明示的にも暗示的にも自然の美的知覚すべてが芸術に関連するものだというイデオロギーである。他の二つのイデオロギーと同様に、このイデオロギーもまた美的自然知覚の三つの観点の一つを、それらのうちの唯一の基本型に高めようとする。たしかに、我々の美的自然の感受すべては、芸術と分かちがたく結びついている。それは正しい。だからといってそこから結果として、自然への美的連関が総じて芸術の画像に従って遂行されることが結論付けられるわけではない。

#### b. アドルノの逆行

一つの点において、自然が芸術を模倣するという逆さまの自然模倣テーゼは半面の真理以上のものを含む。芸術の想像が自然にどれほど関連しようとも、芸術の想像は自然を模倣するわけではない。自然が原像として芸術の記号のために役立つには、自然は広い意味で一つの画像的記号として見られることがすでに可能でなければならない。自然を芸術的に「模倣」することは、自然と世界を芸術的に提示することを前提としている。芸術を美しくあるいは崇高に投影することなしに、芸術が再び対応しうる自然、あるいは対応し得ないであろう様な自然の分節化は何ら存在しない。すべての模倣理念は、自然自体がまさに想像的に現出するときにはじめて意味をなす。それによって芸術はその仮象に満ちた表出活動へと自らの側で接近するよう試みることができるのである。

そのように読めば、第二の自然模倣テーゼは、第一のテーゼに対する一つのこの上なく説得力のある批判を含んでいる。それは想像的自然の形而上学への批判である。この想像的自然の形而上学とは、自然のうち人間によって貸与されたのではない独自の想像の芸術作品を見る形而上学である。この想像的自然の形而上学は、前章で却下されたのではない独自の想像の芸術作品を見る形而上学である。再び自然の「言語」という思考が中心となるが、今回は自然から人間への雰囲気的な語りかけと言うよりは、むしろ自然の漠然とした画像の力強さが意図されることになる。そして、それを解きほぐすことが人間によるあらゆる芸術作品の本来の課題となる。

アドルノは、「自然の美的経験とは、芸術経験と同じように画像経験である」。観照的でもなく照応的でもなく、主として芸術の様式における一つの画像感覚的な経験として『美の理論』の自然は現れている。芸術美との絡み合いにおいてのみ、自然の純正な想像は生じうる。アドルノは芸術と自然との一つの規範的な相互依存のテーゼを定式化した。自然の想像的画像は、芸術なしには想定不可能な、それにもかかわらず芸術にとって「画像化するのが不可能」な、いかなる芸術の形式によっても置き換えが不可能な画像であるつまり、生動的な芸術や世界の画像としての生動的な世界なのである。このような自然美は世界と芸術についての一つの自由な想像のための空間を提供するのである。

アドルノの自然と芸術との相互依存テーゼは、第一の模倣テーゼのロマン的異解の一つの新装版として了解してほしいのである。考察全体の重要な論点は以下のとおりである。

「自然は、それがあつた通り以上のことを語っているかのように見えるというところに、その美しさがある。この過剰をその偶然性からもぎ取るということ、その仮象を意のままに操ること、仮象として仮象自体を想定し、非現実的なものとして仮象を否定しもすること、それが芸術の理念である」。規範的な相互依存テーゼの反転はこれでなされた。アドルノは、想像的に知覚された自然が芸術の仮象において現出するという事情を、われわれに身近な自然の欠陥、ならびに真の接近をしえない芸術の欠陥だと解釈している。仮象はこの欠陥を充たすものではない。この欠陥は、芸術の超現実的で即興的な仮象としての自然が、芸術と世界との戯れの可能性を開くことによって充たされるものではない。芸術の仮象は、もはや仮象的ではない現実に無条件的に関連付けられることになる。すると変容的な仮象への距離を置くことがもはや必要なくなる、という恐れがでてくる。この転向に従えば、自然はもはや芸術についての模倣し難い回答ではない。芸術は言葉にならない自然の意味の

絶望的な模倣である。アドルノの古典的模倣テーゼへの逆行は、同時に照応的自然の形而上学への逆行なのである。

## 5. 想像的判断

想像的自然の知覚は、人間世界の意味関連を持つ画像となった世界に向かっている。この知覚は芸術の彼岸で芸術の現実を目指している。自然美は、その第三の形式において、芸術の一つの特別な出来事である。この投影的な想像によって喚起された出来事によって、我々は芸術作品の枠組みとは異なる仕方で判断をする。想像的自然は一つの芸術批評的解釈の対象ではなく、可能な限りの様々な解釈についての空想の対象である。我々が自然の芸術的仮象に即して行える諸々の解釈は、つねに投影された芸術作品にかかわり、それに対して、これらの解釈をわれわれが獲得する機会となる自然にはかかわらない。我々が有意義な仕方で自然に帰属させることのできるのは、自然があれこれの芸術の活動的仮象において現出しているという状態のみである。芸術作品の成功の対概念は、芸術作品の失敗である。想像的自然の即興的美や崇高の対概念は、芸術の成功という想像的自然のヴァリエーションが生じないことである。この観点から言えば自然美の対概念は、醜や雑、あるいは過度の美ではなく、むしろ美的芸術の気分において何も感じないことである。

形式的には自然についての想像的判断は、観照的判断と照応的判断のあいだに立っている。前者の観照的判断とは異なり、自然の想像的判断は自然の価値を低くする判断も心得ている。しかし後者の照応的判断と異なり、この想像的判断には醜の概念が欠けている。最後にこの点に実存的照応と想像的照応との隔たりが明らかになる。

実存的美あるいは実存的崇高性の反対物が自然のある種の否定的照応にあるすれば、想像的自然観察の場合の反対物はまさしく芸術の形式との非一照応であり、これはたんに肯定的な評価の中止へと導く照応である。実存的に醜い自然は、その観察舎を敵対的に出迎えるが、それに対して、想像的に感受されない自然は、その観察だけに敵対者に向かってくる。この意味において照応敵対的であるのは、そこにおいて我々の構想の試みを、自然がいっさいの逆行投影的な回答に値しないと認めるような土地である。このような自然はじっさいのところ、ボードレールが包括的に指摘したように「想像を除外」しているのである。それにもかかわらず、投影的に知覚された自然が、たんに何も感じさせないと判定されうるだけではなく、単刀直入に醜いと判定されうるように見えるかもしれない。

それはすなわち、投影的に知覚された自然が駄目な芸術の再生産のように現出する場合である。成功した芸術の上でのみ、自然を美しくあるいは崇高に即興することができる結論付けることができるかもしれない。しかしこれも全く正しいワケデハナイ。キッチュな絵葉書でさえも、成功を収めつつある画像のうまいった幻想の出発点となりうる。自然の即興は、つねに成功した芸術の、あるいは成功しつつある芸術の想像である—すなわち、われわれが成功したものとして知っている芸術の想像であり、まず幻想の遊戯によって、一つの成功した芸術となるような芸術の想像、そしてわれわれに芸術の新しい形式を開示してくれるような芸術の想像である。芸術がその作品の形式と解釈を超越するときだけ、ようやく自然は芸術に答えを出す。自然は投影的に美しく、あるいは崇高である。というのも、自然はある一つの自然の構築物に全く対応しているわけではないからである。

ここでは剥奪された対応のみが充足された対応である—これだけはアドルノの、想像に関する否定的形而上学に関して真実である。しかし、そこで「約束され」ているすべてのことは、事物の最終的な言語への憧憬が決して満たされ得ないということである。想像的自然は、我々が世界の中で自らの存在について抱いているもろもろの画像と対応しているように見える。しかしまた想像的自然は、それについて—もろもろの画像や世界について—到底十分に知らないこと、そして我々にとって一方は他方なしでは充分ではないこと—そして我々にとって世界と画像の統一は決して十分に満足のゆくようにはならないことを、我々に示しているのである。