

# C・D・フリードリヒの風景画にみる 独逸浪漫主義の自然観と芸術観

石垣 範子

## 第一章 自然観

(一)

### 序章

C・D・フリードリヒ——ドイツ・ロマン主義を代表する画家である。彼の風景画には、ロマン主義の本来的精神を見出すことができる。ここでは、その特徴の中心をなす「自然観」と、それを「風景画」という芸術ジャンルに結びつけるべきロマン主義の「芸術観」について考察したい。

ところで、「ロマン主義」という言葉は非常に曖昧であり、時に時代概念であり、また、類型概念でもある。そして、その精神を定義することは困難を要する。しかし、一般に「ロマン主義の哲学」と呼ぶ時、それは十八世紀末から十九世紀における「ドイツ・ロマン派」の詩人たちによって展開された思想を指す。また一方、シェリング、シュライエルマツヘルなど「観念論哲学」に属する思想家たちは、ロマン主義者たちと深い交友を結び、極めてロマン的傾向の強い哲学思想を打ち出している。自ら芸術的天才であったロマン派の人々は、体系的哲学である観念論における「ロマン的精神」を存分に採り入れている。したがって、ここでは、両者の密接な相互関係をふまえたうえで、「ドイツ・ロマン主義」の精神について考えることにする。

ロマン主義者は、主観主義的であるといわれる。それは、知性偏重的な啓蒙主義への反動である。しかし、ロマン主義者たちは、単に主観主義の方向に走ったのではない。彼らの目指したところは「感性的なもの」と「理性的なもの」の総合であった。つまり、科学、哲学、宗教、芸術などのあらゆる領域の総合——文化総合であった。

ドイツ・ロマン主義の「自然」の概念についても、こうした姿勢がうかがえる。自然科学的研究と哲学的思索の総合の体系化を試みたシェリング。神学者であり哲学者でもあったシュライエルマツヘル。詩人であり哲学者であったノヴァーリス等においてそうである。彼らは、それぞれの立場から「自然」と「精神」とを結びつけようとしたのである。

「自然の体系は同時に我々の精神の体系である。」<sup>(1)</sup>又「自然は可視的精神であり、精神は不可視的な自然であらねばならない。まさにここに、即ち我々の内なる精神と我々の外なる自然との絶対的同一性において、いかにして我々の外なる自然が可能であるかという問題が解決されるに違いない。」<sup>(2)</sup>シェリングの自然哲学は、このような根本思想に基づいている。ドイツ・ロマン主義を代表する詩人ノヴァーリスにおいても、「精神」はいわば「身体」を失った「自然」であり、「自然」は形体付けられた「精神」であって、両者の本質



海辺の僧侶 (C. D. フリードリヒ)

はもともと同一であると考えられている。彼は、その作品『ザイスの学徒』の中で「人間がおのれと比較しうる唯一の渾一体たるこの自然が、人間と同様に一個の歴史過程のうちに存在しない筈が、すなわち精神をもたない筈があらうか。」<sup>(3)</sup>と言っている。

では、彼らは「自然」と「精神」との結びつきをどのように考えたのであらうか。

ロマン主義小説の代表的作家テイクが、「偉大なる創造者が、ひそかに、子供のようなやり方で、自然を通して、我々にほんやりとした意味を示現してきたのだ。そして、その意味は、我々に話しかけるままのものではない。というのは、我々は目下、あまりに弱いため、それを理解できないのだ。しかし、創造者は我々に、自分の方へ来るようにと合意している。あちらこちらの湿原の内に、あらゆる鉱物のうちに、ある秘密の暗号が隠されているのだ。」<sup>(4)</sup>とその作品中で言っているように、シェリングは「自然」とは「絶対者」の直接的な現示であると考えた。彼の「自然」に関する体系については改めて触れるが、その見解は、スピノザ哲学における汎神論的自然観として捕えることができる。自然≡世界全体を「神」の現れとして見ることで、そこに「超越的性格」を与えようとする汎神論的傾向は、シュライエルマッヘルにおいて、より強調される。「我々の宗教の目的は、世界の霊を愛し、その作品を喜びをもって眺めることにある。」<sup>(5)</sup>と彼は言っている。ここでいう「宗教」とは「神秘主義的体験」としての宗教であり、又「作品」とは「自然そのもの」である。心情的キリスト教信者ともいえるシュライエルマッヘルは「神が宗教の全てではない。神とは宗教のうちの一要素にすぎず、宇宙はそれ以上のものである。」<sup>(6)</sup>と考えた。人間は、宇宙

全体の聖なる統一性から除外されていると感じ、そこで神秘的合一（ウニオ・ミステイカ）によって戻らうと渴望しているという自然神秘主義の考え方が、そこにはみられる。これは「人間は、元来周囲の自然世界との渾然たる統一調和の中に生きてきたものであるが、精神の思弁作用が起るに及んで、段々自然との分離が生ずるに至った。真の哲学の課題は、人間の精神の中に本源的に、又、必然的に結合されていたところのものを、その分離の後に再び自由意志を通じて統一することでなければならぬ。」と考えたシェリングの思想にも、通じるところがある。

このように、ロマン主義者たちは、宇宙の生成の過程そのものを「失われた統一性への回帰」の道のりとして説明しようと努めた。それは、神秘主義者の出発点に共通するものであり、いわば宗教的神秘主義の理論化、体系化ともいえる。そうした「生成の原理」は、特に、シェリングにおいて最も体系的なものとして打ち立てられる。

シェリングは、自然哲学的立場から「自然」を体系的に観念的に構成しようとした。彼は、自然の本質を「絶対的活動性」とし、自然全体を一つの有機的統一と考えた。つまり「自然」とは、永遠の運動である「絶対者」の変容する発展段階の顕現なのである。「絶対者」は、まず、自己自身を自然の宇宙論の様式の中で客観化する。（*natura naturans*・能産的自然）次の段階で、客観性としての「絶対者」は、主観性としての「絶対者」に変容する。千差万別の諸形式である自然（*natura naturata*・所産的自然）は、能産的自然の象徴であり現象である。また、絶対的客観性の絶対的主観性への変容は、人間の知という観念的世界の内外的に表現される。

所産的自然は、これによって、人間精神において人間精神を通して表象され、特殊なものでは普遍的なものへ、つまり概念的段階へと発展するのである。

シェリングは、論考『世界霊について——普遍的有機体の解明のための高等物理学の仮説』（*Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Psych.*, 1798）において「生命の原理」の仮説を提出している。世界霊とは、無機的自然と有機的自然を結びつけている同一の原理であり、それが自己自身を顕示し、人間的な自我において、または人間的自我を通して、意識に達するのである。こうした原理によって、シェリングは「自然」を一つの調和のとれた、自己発展的な「超有機体」とみなしたのである。

シェリングの自然哲学をひと言でまとめると、「自然」とは「絶対者」の直接的な現示であり、自己を有機化する力動的で目的論的な体系であって、しかも、その体系は、意識の出現と、人間において、かつ人間を通して自己を知る「自然」へと上昇していくというのである。

このような「生成の原理」の自然哲学的省察は、生成の過程に方向を与えた。つまり、個々の生命の進歩は、生命全体が最終の目的に向かって進むというのである。「生命の原理」は「精神」と同一視され、「生成」は「精神」によって方向を与えられるのである。

ところで、シェリングは、自然哲学に関する著作においては、客観的なものから主観的なものへ、自然の最も低い次元から意識の予備段階となる有機体の領域へと叙述していったが、一方、内面化された「自然哲学」ともいえるべき「先験的哲学」の立場からは、「自我」から出発して、その自己客観化の過程をたどっていった。

シェリングによれば、「自我」とは「自己意識一般の作用」を意味し、この絶対的な作用である自己意識は、自己自身を客観として産出する。「自我」は、自己を知る作用を通して存在しているが、この「直観」は、自由に自らの対象を産出し、これなくしては、いかなる対象も存在しない。そして、「自我」が自己自身に対して客観となるためには、自己自身に何もものを、つまり「非我」を対立させて、自己の活動を制限しなければならぬ。しかも、それは無意識的になされるのでなければならぬ。「非我」は自己意識の必然的な条件である。さらに、「自我」は「非我」を捨象して、自己自身にはね返ることができるのでなければならぬ。つまり、自己意識は「非我」である「自然」を自らの存立の条件とする人間的な自己意識という形態をとるのである。

こうして「自然」は、霊的實在ならびに宇宙が発生する根源であるところの「世界霊」の無意識的行為と同一視され、「精神」は、最初に「自然」が「精神」と共にあつた調和へと「自然」を少しずつ連れ戻すのである。つまり、霊は、人間の「精神」の中で意識的となるのである。

## (二)

我々人間の内部には、普遍的有機体と類似する所、接触する所がある。神性な「生」自体と混じり合う「生命の原理」が、我々の内に存在する。それが「無意識」なのである。ロマン主義者たちは「無意識」という概念にこのような重要性を与えた。「無意識」は、人間存在の根源そのもの、「自然」の広大な過程への挿入点なのである。

ロマン主義者たちの言うこの「無意識」とは、神秘主義者たちの根拠である「心に現存している神」<sup>(8)</sup>と共通した概念でもある。だが、神秘主義者が、宇宙との晦冥な対話を、意識的精神に対しては「閉ざされたもの」と考えたのに対し、ロマン主義者たちは、この「無意識」を捕え、これをできるだけ「意識」へまで高めることを考えたのである。

シェリングに師事し、その影響を多分に受けたトロクスラー<sup>(9)</sup>やG・H・シュネベルト<sup>(10)</sup>らは「無意識」について、特に、眠りにおける「夢」という現象から考えた。彼らに代表されるロマン主義者たちは、「夢」の中においてはじめて、我々は、無意識的過程全体が有機的生命の中で全宇宙を動かしている生命の行為と最も直接的接触をもつ瞬間として、不確かな意識によって予感することができると考えたのである。

トロクスラーによれば、「夢」には、相反する力、つまり超意識と前意識とが働いている。精神という高度の意識と身体という暗い存在とが一体となる場が「夢」なのである。「夢」は、人間の内面の最も深いところで、「生」全体の二重の本質を含んでいるのである。「人間は、そこではおのれ自身の深部に換言すれば、同時に、宇宙の最も深い部分に入り込んでおり、その結果、覚醒と眠りとは、この中心から人間をそらせ、表面の地上の王国へと人間を連れていくのだ。」<sup>(11)</sup>

シュネベルトもまた「我々の存在が自然全体と深く調和している」瞬間を、最高の至福の瞬間とみなし、その瞬間を「夢」の中に認めている。彼によれば、夢の中では、普通の時とは異つた言葉を話す。この言葉は、普段の言葉より、いっそう人間の魂に適合して

いる。「夢の言語」は、神の啓示の言語なのである。それは、神から人間への啓示であるところの「自然」と同様のものである。シェーベルトは「最初の人間の中にあつた言葉」と「外的自然の中で五官に啓示された言葉」とは、初めは一致していたと考えた。ここに、ロマン主義全体に共通する「自然の生成」と「人間の内面」との関係——前述した「生成の原理」の概念がみられるのだが、両者の分離によって「自然」と「人間」とが、神性の言葉の二つの発現、形態となつたというのである。つまり、人間における神の言語の発現が「夢」なのである。

トロクスラー、シェーベルトらが注目し考察した「無意識」の概念は、カール・グスタフ・カールス<sup>(13)</sup>によって、心理学的傾向の強い、いっそう厳密な探究がなされ、より明確化される。彼は、他のロマン主義者に見受けられる神秘主義的な、直観的な立場をとることなく、客観的に分析を試みた。しかし、いずれにせよ「無意識」の果たす大きな役割に関しては、同様の見解がみられる。「無意識」は、生命のあらゆる顕現の根源が存する場所、すなわち分離したあらゆる有機体が緊密な関係を有することのできる場なのである。

「我々の魂のイデーは、唯一無比な生命の中に、至高の存在の二重の光を閉じ込めている。すなわち、第一に無意識を創造する神性の原理の発現が、我々の外観の絶えざる形態変化を決定する。第二には内部の不断の現存の中に持続する精神は、我々の自由な半身であり、いま一つの半身の精髓といつてもよいのである。」カールスは、人間と神との二重の関係について、次のように説明している。つまり、我々人間は、創造の中に加えられ、同時に、自ら宇宙の生命として「無意識」によって、神性の実在へと沈み込むのである。だが

実際は、その中にいる永遠なる生命から我々を引き離すであろう状態への郷愁を、自身の内に感じるのである。

であるからこそ、我々の為すべき至高の仕事は「意識的精神を沈潜させること」であり、また、我々にとっては「無意識的」であるが、「絶対的意識」である何ものかの最深部に、意識的精神を溶解させることなのである。

さて、以上のように、ロマン主義思想家たちは「自然」を存在全体として捕え、そこから分離した存在である我々「人間」は、失われた「統一性」へと向かわねばならぬと考えた。そして、その宇宙との統一を可能ならしめる根拠として、彼らは「無意識」の概念を打ち立てたのである。

ところで、この「無意識」は、芸術的創作と、どのように関わってくるのであろうか。この問題は、次章にて考察することにする。

#### △註▽

- 1 大西克禮著『浪漫主義の美学と芸術観』(一九七六・弘文堂)より  
シェリングの言葉 六十九ページ
- 2 シェリング: Schellings sämtliche Werke, hrg. von K.F. A. Schelling, 1856~61, Bd. II, 56 西村清和『美的観念論の原理構造—シェリング美学研究—』(二)より『美学』参照
- 3 ノヴァーリス全集・第一巻(一九七七・秋神社)『ザイスの学徒』より  
「ヒアンスと花薔薇の童話」 四〇四ページ
- 4 Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wandlungen, Berlin, 1798.
- 5 シュライエルトハル『宗教について、宗教監視者中の教養人に寄する講演』(Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. 1799) H. G. シェンク著『ロマン主義の精神』(一九七

五・みすず書房)より

6 同書より

7 大西克禮著 前掲書より 六十八ページ

8 リッター (Johann Wilhelm Ritter, 1776~1810, 薬学者・紫外線の発見者)が「無意識」を発見したことを、この言葉と結びつけて用いている。アルベール・ベカン著『ロマン的魂と夢』より 一四八ページ

9 トロクスラー (Ignaz Paul Vitalis Troxler, 1780~1866) ドイツの医学者、哲学者。シェリングの弟子。

10 G・H・シューベルト (Gottfried Heinrich von Schubert, 1780~1860) ドイツの哲学者、医者。

11 アルベール・ベカン著『ロマン的魂と夢』(一九七二・国文社)より  
トロクスラーの言葉 一七六ページ

12 同書より 二四九ページ

13 カールス (Karl-Gustav Carus, 1789~1869) ドイツの医者、哲学者。  
画家C・D・フリードリヒの弟子。

14 アルベール・ベカン著 前掲書より カールスの言葉 二四九ページ

## 第二章 芸術観

ロマン主義者にとって、「芸術」とはどのようなものであったのだろうか。ここでは「芸術」の果たす役割、その重要性について、つまり「芸術とはいかにあるべきか。」という問題について、ロマン主義者たちにみられる根本思想について考えていきたい。

「詩人の内部の最も強いものは、まさに無意識的なものである。」<sup>(1)</sup>  
というジャン・パウルの言葉からも明らかのように、ロマン主義者たちは、前章で触れた「無意識的なもの」との密接な関わりを持つ

ものとして、芸術の創造的契機についての概念を打ち出した。シューベルトによれば、「芸術」は、我々が明晰な意識の中では知覚することのない、我々自身の内部にある深い宇宙、表面に現出させることが困難な部分に、関わりを有している。これらの一部に近づいたための方法を我々は与えられている。「夢」がそうであるように、詩的創造も、その一つなのである。つまり、芸術家が、自己自身の意識に基づき行為とみなしている「創造的行為」は、絶対者が「自然」を創造する行為と同じものである。詩的創造は、あらゆる物の中に、肉体の中にも精神の中にも、同じ現存する「創造的生命」の断片なのである。

このように、単なる意識の発動をふみ越えた「無意識的領域」に関わるものとして詩的創造を追求し、体系的に明らかにしているのは、シェリングである。シェリングは、その著作『先験的観念論の体系』(System eines transzendentalen Idealismus, 1800)の第三部において、芸術の哲学について論じている。ここでは、無意識的なものと意識的なもの、また実在的なものと観念的なものとの同一性であるような、自我それ自身に対して現出する直観として「美的直観」を打ち出している。シェリングによれば、前章でも触れたように、「自我」は自己自身を知る作用を通して存在する。それに従って、もし、意識と無意識との間の同一性を、同時に「自我」に対して意識されたものとして直観するとしたなら、「自我」は、同一性の自己直観(知的直観)という最初の規定に戻るようになるが、「意識すること」は、まさに、意識と無意識との対立を前提することとなる。このため、知的直観の領域で考える限り、その同一性ということに矛盾を生じることになる。こうした矛盾を解決するのが

「美的直観」つまり自我の美的作用の領域なのである。

創造的芸術家の行為は、意識的に開始されるのであり、彼は自らが何を為そうとしてゐるかを知つてゐる。しかしながら、個性の自由な行為としての、芸術作品の「創造」そのものは、既に、その意識性を止揚して無意識のうちに行われるのである。また、詩的創造におけるこうした「意識的なもの」と「無意識的なもの」との同一性は、いかなる意識においても、主観的には到達することができないものであり、その所産からの反映によつてのみ直観することができるのである。つまり、創造する意識にとつて、反省的に知ることができないものである。

こうしたことから、シェリングは、そこに芸術家の自由行動を通じて、何らかの「力」が働いてゐると考えた。それは、自然の中で活動してゐると同じ「力」であり、「自然」を産出する際に無意識的に活動してゐる力が、芸術作品を産出する際には、意識的に活動するのである。真の芸術家——天才は、こうして「高き自然の自由意志的思慮」(freiwillige Ginst einer höheren Natur)によつて、芸術の要素としての Kunst だけではなく、同時に Poesie の、両面を持ち合わせた存在であることで、彼を通じて働くある「力」の運搬者となるのである。

真の芸術家たる「天才」のこのような役割については、フリードリヒ・シュレーゲルにおいても同様の見解がみられる。「神を我々は、見る事ができない。だが至るところに神的なものを認めることはできる。まず第一に、だが最も固有の形で、我々が神的なものと認めるのは、素質に恵まれた人間の深奥においてであり、人間の創つた生動せる作品の深みにおいてである。」そして「芸術家は全

て、あらゆる他の人々に対する仲介者」であり、「神的なものをおのの内に於いて知覚し、この神的なるものをあらゆる人間たちに、仕来りを行い、言葉と作品において告知し、伝達し、表現すべく、おのれをむなしくする者」なのである。

このような「天才」の概念によつて、芸術は、「絶対者」の唯一永遠なる「啓示」としての位置を与えられるのであるが、この「絶対者」の啓示としての芸術 (Kunst als Offenbarerin des Absoluten)こそ、ロマン主義美学者に共通してみられる根本思想である。このような「芸術」の位置づけに関して、シェリングは『芸術哲学』(Philosophie der Kunst, 1802~3, 1804, 1805 の三回の講義より)において規定してゐる。それによれば、芸術とは、無限なる「絶対者」の現れであり、その「絶対者」とは、観念的なものと実在的なものとの絶対的同一(無差別)である。実在的世界としての自然における「有機体」も、実在的なものと観念的なものとの同一性的部分的な顕現である。一方「観念的なものと実在的なものとの無差別は、無差別として、芸術を通して観念的世界で表現されるのである」(3)。「つまり同一なる「絶対者」が、哲学にとつて「真」の原型となるのと同様に、芸術にとつて「美」の原型となるのであり、「真」と「美」とは、それ自体究極的には同一なものである。

さて、ではこの一なる「絶対者」は、いかにして「美」なる諸事物、つまり個々の芸術作品へと移行するのであろうか。

シェリングは『ブルーノ』(Bruno, 1802)において、「産出的自然」(hervorbringende Natur)のうちに現象する「芸術」は「原像的自然」(urbildliche Natur)のうちに存在するような物自体の永遠なる形式、つまり事物の「イデー」を啓示する限り美しいと主張してい

るが、『芸術哲学』においても「美は、特殊なもの（実在的なもの）がその理念と一致するところにあるのだから、無限なこの理念そのものが、有限なものの中に入り込み、こうして具体的に直観される。」<sup>(4)</sup>と言っている。したがって、芸術においては「睿智」の有限な所産の内で「無限者」が直観されるのである。哲学において、一者が「イデー」として個別的形式の中に直観されるのと同様に、芸術においては「原美」なるものが個々の特殊形式としての「イデー」を直観するのである。ただし、哲学では「イデー」を実在的なものとして直観する。換言すれば、哲学は、永遠なる理念を抽象的な形式で把握し、その「原型」において表現するものを、「芸術」では、象徴的媒体を通して把握し、その「写像」において表現するのである。つまり「芸術」においては、睿智の世界を反映の世界に表現するための媒介として「詩的存在」という象徴的世界を必要とするのである。それが「全ての芸術の不可欠の条件であり、また、最も重要な材料<sup>(5)</sup>」である芸術の普遍的、絶対的なる「素材」なのである。

シュリングは、芸術のあらゆる特殊形式を出発せしめる普遍的な「素材」をなすものとして「神話」を考えている。この「神話」とは、有限者における無限者の呈示であるギリシャ神話や、無限者のうちに有限者を吸収するキリスト教神話を含む広い意味を持つ一つの美的概念である。要するに、シュリングにとつて「神話」という神的世界は、実在的に直観された「絶対」の世界であり、その根本法則は「美」なのである。「素材」は、芸術の「形成」に最も都合のよい、それ自身、既に一種の美的「形成」によつて成立した存在物でなければならない。そうした意味で、「神話」は、最高の芸術

的「素材」とされるのである。

それでは、このような普遍的「素材」は、現実における芸術の諸形式のうちに、どのように分化するのであろう。この問題に関して、シュリングは「象徴的」という概念によつて説明している。ここでいう「象徴的」とは、「図式的」(schematisch)と「寓意的」(allegorisch)という二つの相反する概念の高次の総合である。つまり、「普遍」が「特殊」を意味する場合と、「特殊」が「普遍」を意味する場合における、「普遍」と「特殊」とが一つに統一されることを本質とする。シュリングは、芸術一般を「象徴的」なものと考えたのである。そして、現実界において、「普遍」と「特殊」のどちらが相対的に優越するかによつて、実在的統一(質料)を象徴として用いる造形芸術と、観念的統一(言語)を象徴として用いる言語芸術とに分がられるのであり、素材はそれぞれの形式をとつて、現されるのである。

ところで、この芸術の「象徴」の概念は、前述の「絶対者」の啓示としての「芸術」の概念から、必然的に生じる結論としての概念である。したがって、この概念は、ロマン主義美学者の芸術観における中心概念となる。シュレーゲル兄弟らの「イロニー」の概念においても、その根本契機として芸術の「象徴性」が挙げられている。F・シュレーゲルは、その著作『詩についての対話』(Gespräch über die Poesie, 1800)において「全ての美はアレゴリーなのだ。至高のものは、まさにそれが表現しえないものであるが故に、アレゴリーによつてしか言い表せない。」<sup>(6)</sup>と言っている。

さて、以上が、ロマン主義思想家にみられる「芸術観」の根本思想であるが、次に、第一章において述べた「自然観」に基づいた



「芸術観」として、「芸術」と「自然」との正しい関係について考  
えてみたい。

〈註〉

1 ジャン・パウル著『美学入門』(一九六五・白水社)より

2 F・シュレーゲル著『ロマン派文学論』(一九七八・富山房)より断  
片『イデー』(Ideen) [44]

3 F. W. J. Schelling: Philosophie der Kunst, 1802~3, 1804, 1805,  
S. 380, S. 14.

4 Ibid. S. 382, S. 16.

5 コッパストン著『ドイツ観念論の哲学』(一九八四・以文社)より  
六二ページ

6 F・シュレーゲル著『ロマン派文学論』(一九七八・富山房)より

『文学についての会話』ルドヴィーゴの言葉 一九〇ページ

\*ここでいう「アレゴリー」という語は、シェリングの場合のように、  
「象徴的」と区別されたものではなく、それと同義に用いられている。

### 第三章 自然と芸術との関係

「芸術」と「自然」との関係はいかにあるべきか。この問題は、  
カント美学において美的領域としての「芸術美」と「自然美」の問  
題として提起され、その後、両者の本質的な結合に関して様々な  
理論が展開される。古典主義的美学においてその説明が要求された  
自然概念と芸術との問題は、ロマン主義の美学へと発展したのであ  
る。

「世界は霊の宇宙的比喩である。その象徴的形象である。」<sup>(1)</sup>第一章  
でも述べたように、ロマン主義者たちは、目に見える自然を、絶対

者の象徴であると考えた。このような「自然観」に基づいて、「芸  
術」と「自然」の正しい関係について考えたのである。

シェリングは、彼の自然哲学に基づいた「創造的自然の原理」の  
上に、「芸術」と「自然」とを関係づけている。「造形芸術の自然に  
対する関係について」(Über das Verhältnis der bildenden Künste  
zu der Natur, 1807)と題する講演において、シェリングは、「芸  
術」と「自然」との関係についての従来の思想の誤謬を指摘してい  
る。ジャン・パウルが、その著作『美学入門』(Vorschule der  
Ästhetik, 1804)において「自然をまわて写すのと、自然に倣うの  
とは、いったい同じことであろうか。……自然を忠実に写しとる主  
義は、もともと、ほとんど意味がない。」<sup>(2)</sup>と言っているのと同じよ  
うに、シェリングは、まず自然主義、写実主義の「模倣説」に関し  
て、芸術の範型を自然に求めること、しかも外面的にできあがった  
自然物のみを模倣するという点を誤りとしている。また、古典主義  
の「理想化説」に関しては、古代の作品そのものを芸術の範型とす  
る点、そして「現実的自然」と「理想的自然」との二元論的理解に  
対して反発している。

「形式そのものを理解可能で生き生きとした、そして真に感得さ  
れるものとして取り戻すためには、我々は、形式を越えなければな  
らない。最も美しい形式を見ても、その活動的原理を問題としな  
かったなら、何が残されるだろう。」<sup>(3)</sup>という言葉からも明らかにな  
うに、シェリングは、芸術は単に「自然」の所産を模倣するのではな  
く、その生産の根源である「永遠の創造力」を模倣すべきであると  
考えたのである。

ところで、シェリングによれば、自然においては、概念と行為は

一致するものであり、「あらゆる事物に、無限な悟性において構想された永遠の概念があらかじめ存立する。」<sup>(4)</sup>そして、この概念は「創造的知」によってのみ現実化し、具体化する。このため、「芸術」は人間精神の意識的活動を通して、必然的にこの「自然」の無限な悟性と結びつけられるのである。こうして「芸術」は「自然」の本質に合致するのである。「芸術と自然との至高の關係は、芸術が魂を芸術として可視化する手段に、自然を用いることによって達成されるのである。」<sup>(5)</sup>という見解も、そこに起因するのである。

さて、シェリングは「造形芸術は、沈黙の詩芸術であるべきだ。」<sup>(6)</sup>という定義に基づいて、造形芸術を「沈黙せる自然のように、形態や形式といった感情的な言葉とは別の働きによって表現するべきである。つまり造形芸術は明らかに魂と自然を結びつける生き生きとした活動的な絆となるものであり、この両者の生動的な中心においてのみ把握されるものなのである。」<sup>(7)</sup>と言っている。では、「自然」の魂は、いかにして「目に見えるもの」として表されるのであろうか。

シェリングによれば、あらゆる事物の中における「創造的生命」また、それが自身の存在を主張する「力」が、物質の諸部分に相互の位置づけを与えている。そして、この位置づけを通して概念——つまり本質的統一と美——は、可視的になりうるのである。であるからこの「形式」を規定する「本質」を把握することが、やがて対象の完全なる描写と結びつくのである。ヴィンケルマンにおいて、別々に分かれた要素としてしか現れなかった「魂から流出する美」と「形式の美」との両者をシェリングは結びつけるのである。

「自然の生命」には、その形式の様々な発展段階がある。つま

り、それは、無機物から有機物を経て、人間の生命にまで発展する。この「自然の生命」は、低い発展段階において、最もその形式が固定された、硬い不自由な「特性的なもの」として現れるのである。この「特性的なもの」は「自然の生命」の発展が進み複雑で豊富な形式となり、自由な完成した「美」となるに従って、減退するのである。こうして「自然」における生命形式の発展は、「特性的」から「非特性的」に、「特異的」なものから「理想的」なものへと向かうのである。「美」は、創造的生命が次第に硬直した固定的な形式を克服していく結果として現れてくる。したがって、造形芸術もまた、この「自然の生命」の発展と並行して、その表現機能が発展しているのである。形式の完成によってのみ、形式は破壊されることができるのであり、このことは確かに特性的なものにおいて、芸術の究極の目的である。<sup>(8)</sup>「最高の形式では、もろもろの形式は相互に特殊なものとしては確かに消滅するが、しかも本質と力からみれば、依然存続していたのである。そのため、特性的という語において現象についての制限と制約が考えられている限り、我々はこの高い自足的な美を特性的と呼ぶことはできないが、そこには、なお区別できないにしろ、特性的なものが作用し続けていたのである。……特性的要素の各々が、たとえひそやかにしろ、共同して美の崇高な無差別性を実現しようとしているのである。」<sup>(9)</sup>こうして、シェリングは、全ての美の外観または基盤となる「形式の美」について「本質を欠いた形式などは存在しえない。」<sup>(10)</sup>と考えるのである。

さらに、シェリングによれば「自然はその広汎な領域において、より高次なものとより低次のものを同時に提示する」のであり「人

間のうちに神的なものを創造しつつ、他の所産においては全てあるべき神的なもの、の単なる素材や基礎を生じさせる。つまり、この素材や基礎との対置によって本質そのものが現れんがためである。<sup>(11)</sup>「このようなことから、シェリングは、前述の「崇高な無差別的美」を芸術の尺度とすると同時に「芸術の基礎となつてゐるもの、いわば素材をそれ自身の特有の造形によって示すことが許されてゐるのであり、また示さねばならない。」と考へ、ここで初めて、芸術形式の様々な性質が展開されるに至るのである。

では、造形芸術の一つである「絵画」においては、「自然」はどのように表されるべきなのであろうか。シェリングによれば「絵画」においては「個」よりも「全体」が問題となる。それ自体としては美しくないかもしれない個々のものが、全体の調和によつて美しいものとなるのである。「様々の形態を付随的空間、光、影、反映によつて結びつける、空間的広がりを持った絵画作品においては、もしも最高度の美が無差別に至る所で適用されるならば、このことから極めて反自然的な単調さが生ずることになるであらう。<sup>(13)</sup>」美の最高概念とは例外を許さないものであり、全体が多様性から生じるところではどこでも、個は全体に従うべきものである。しかし「絵画」においては、個が全体に優先するため、「美の階調」というものによつて、中心に集約される「全体の美」がみえてくるのである。全体における均衡が生じるのである。自然の特性的な「多様性を通じてのみ画家は、作品をより偉大なものにする、充分な重みを持った生き生きとした内容を与えることができるのである。」<sup>(14)</sup>

さて、以上のように、シェリングは、「自然」が「芸術」においてどのように現れ、「芸術」——殊に「造形芸術」は、いかにある

べきかという問題について明らかにしたのである。では「自然」との直接的な結びつきをもつ「風景画」について、ロマン主義者たちはどのように考へたのであろう。

〔註〕

- 1 ノヴァーリス全集・第二卷(一九七七・牧神社)『断片』[32]
- 2 ジャン・パウル著『美学入門』(一九六五・白水社) 第一プログラム・第三節より
- 3 F. W. J. Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, 1807, S. 298
- 4 Ibid. S. 300
- 5 Ibid. S. 316
- 6 Ibid. S. 292
- 7 Ibid.
- 8 Ibid. S. 305
- 9 Ibid. S. 307
- 10 Ibid.
- 11 Ibid. S. 308
- 12 Ibid.
- 13 Ibid. S. 309
- 14 Ibid.

#### 第四章 フリードリヒの風景画

「自然の肖像」——現代フランスにおける心理学的美学者である

F・ポータンは「風景画」を、このように呼んでいる。この言葉は、ロマン主義者たちの「風景画」についての見解に通じるものを

もっている。つまり「風景画」は自然の外面のみならず、その本質をも写し出すということである。

カールスは、風景芸術の主たる課題は「心情のある状態(精神)」をそれに相応する自然生命のある状態(真実)を模倣することにあり、表現すること<sup>(2)</sup>であると考えた。また、画家フリードリヒは「画家は、眼前に見るものだけを描くべきではなく、おのれのうちに見るものを描かねばならない。画家がおのれの内部に何も見ない場合には、外部に見るものをも描くのは止めるがよい。」<sup>(3)</sup>と言っている。というのは、つまり「万物に遍満する自然の生命性、この生命性の特徴な状態と人の心の一定の情調との間に存する、特徴的な交感を、表現された地域の風景のうち<sup>(4)</sup>に顕現せしめ、生き生きと現すること——この緊密な主客の合一、人間の自然への帰入をまっすぐに、風景描写は精神性に満ちた、情味ゆたかなもの<sup>(5)</sup>」となるということである。画家は「自然の精神を認識し、魂と心情を尽くしてその中に参入し、これを受け入れ、再現すること」<sup>(5)</sup>で、「風景画」を描くのである。「人間が遂にはこの神の言葉で、芸術の世俗的幸福を人々に告げ知らせることができるようになるため」<sup>(6)</sup>には「物質にあらわされた真の啓示としての……神の言葉としての自然の神性を認識せねばならない。」<sup>(7)</sup>のである。

さて、ではここで、フリードリヒというドイツ・ロマン主義を代表する風景画家をとりあげること、で、「風景画」というものを考えたい。

ノルウェーの画家C・ダールは、友人フリードリヒの作品について「根底にある極めて忠実な自然描写と精細な観察眼」を高く評価している。確かにフリードリヒの作品において、その描写法だけに

注目するならば、緻密で写実的であるといえる。しかし、彼にとつては、外的自然の単なる「写し」が目的ではなかった。それは「画家の課題とは、空気、水、岩、木の忠実な描写にあるのではない。」<sup>(8)</sup>「神は至る所に、もっとも微細な砂粒の中にもいる。私は一度、葦の中にも神を表現してみたいと思つた。」<sup>(9)</sup>といった彼自身の言葉からも明らかである。自然のうちに「神的なるもの」を見出し、同時に、自分自身が神のうちにあることを感じる。そして、前章で述べたように、個は全体へと通じるものとして生かされ、また、精神——本質を表す形式としての「風景画」となるのである。

しかも、弟子カールスにフリードリヒが打ち明けたところによれば、彼は「自然」のうちにそれを発見することができるより以前に、まず夜の「夢」の中で「神的なるもの」は出現しているという。「芸術の唯一にして真なる根源は、我々の心であり、純粹で率直な魂の言語である。……真正な作品ははずれも、聖なる時間には生まれ、祝福された時間に産み出される。内部の衝動は、しばしば芸術家の知らぬ間に、作品を創造するのだ。」<sup>(10)</sup>という言葉が真実だとすれば、芸術創作の過程において、他のロマン主義者たちの強調するところの「無意識的なもの」が働いていることになる。

では次に、フリードリヒの具体的な作品について検討していきたい。

まず、彼の作品全般にわたって、中心に描かれたモチーフに注目してみる。すると、そこには、好んで用いられた幾つかのモチーフがある。船、海岸、樹木、岩山、洞窟。そして、墓、碑、十字架、教会の廃墟などがそれである。これらのモチーフを巧みに組み合わせ、ある時は雪景色の中、ある時は月光の下、そして霧がすむ中、

日没、夜明けの中に配していくことで、フリードリヒの諸作品の大半は成り立っているといつてもよい。そして更に、後ろ姿の人物を伴うものが加わる。『霧』『山上の十字架』『海辺の僧侶』『樫の森の中の僧院』『山中の十字架』『朝』『月を眺める二人の男』『海辺の月の出』『墓地の入口』——といった具合に、その代表作を思いつくままに挙げてみても、それが解る。前にも引いたように、画家フリードリヒは、自然の「至る所」に「神」の存在を見出し出した。

だが、そうした自身の思想を画面に訴える時、あらゆる自然物に直接的意味を与えて描くと同時に、元来宗教的なものと関わりの深かったモチーフ（人工的なもの）をもそこに描くことによって、より宗教性の強いものとしている。

代表作の一つに『樫の森の中の僧院』がある。夜明け間際の薄ら明かりを背景に、廃墟となった教会に、一人の死者の棺が運び込まれて行く。教会のファサードを潜ると、そこは枯れた樫の木の森である。廃墟となった教会は「人生の虚しさ、はかなさ」を、そして枯れた樫の森は「死の世界」を象徴しているかのようである。しかし、それだけではない。大きな画面中で、極めて小さな葬列の人々を取り囲むその空間には、下部を占める暗黒の世界と、三日月を伴い白々と明けてくる夜明けの「光」のコントラストが見られる。この「光」というものが、フリードリヒの作品を支える重要な役割を果たしているのを忘れてはならない。

「対象全体に対する光の関係——これがより明らかであるか、ぼんやりとしているか、より強烈なものであるか、そしてあたかも自然の上を浮流するようにしているかに応じて、魂の確かな状態が、間接的に理念を呼び起こし、あるいははむしろ、理念の持ち主だけを

喚起するのである。そして、我々の眼前に在る不可視の世界を覆い隠しているヴェールを取り除くことさえ珍しいことではない。」という風景画に関するシェリングの言葉があるが、フリードリヒにとって「光」とは、自然における「神」の顕示に他ならなかった。こうした「光」に対する強い関心は、当時フリードリヒと共に活躍していた画家ルンゲにおいて強く示される。ルンゲは、ゲーテの『色彩論』(1810)に基づき、独自の色彩論さえ打ち出している。それは、絵画の輝きの源泉であるプリズムの分光と純粋色によって、心理的效果を伴う「光」と「色彩」による「象徴」の理論であった。フリードリヒは、そうした彼らの影響下に、作品制作に取り組んでいた。

前にも少し触れたように、フリードリヒは、日没や夜明け、そして月明りといった「光」の効果を特に好んだ。『朝』『山上の十字架』『リーゼンゲビルゲンの朝』における夜明けの「光」、『月を眺める二人の男』『J・E・ブレメルのための記念画』『月下のグライフスヴァルト』『海辺の月の出』における月の「光」等に、その例が見られる。

「これら(＝色彩)の中には三位一体の象徴が含まれている。光つまり白と、闇つまり黒は色彩ではない。光は善きものであり、闇は悪しきものである。……我々に啓示され、この世に与えられた光、それは青と赤と黄色である。光とは太陽であり、我々はこれをまともに見ることはできないが、それが大地に、あるいは人間に傾く時、空は赤くなる。青は我々をある種の畏敬の念で満たす。それは父なる神である。そして赤は天と地を結ぶ真の仲介者である。これら二つが消え失せる時、夜となり、炎が現れる。黄色がそれであ

り、それは我々につかわされた慰め人（＝キリスト）である——月もまた黄色である。<sup>(13)</sup> ルンゲによる色彩に関する記述の一部である。フリードリヒの作品『月を眺める二人の男』<sup>(14)</sup>は、まさにこの色彩論に一致した解釈が可能である。暗い山道の樹々の間から、二人の男が、遠くほのかに輝く月を眺めている場面を描いたものであるが、この「月」は、まさに「キリスト」の象徴といえる。月を取りまく空は、全体的に紫色がかっている。これは、父なる神の色（＝青）と聖霊の色（＝赤）の混合色である。後ろ姿の二人の男は、それを拝むかのように眺めているのである。

以上述べてきたように、フリードリヒの「風景画」は、単なる自然描写ではない。また、知的な約束事として訴える「寓意画」でもない。一見すると特殊で多様な「自然」を深く直観することによって、その背後に秘められている普遍的なものを、同時に現前せしめ、直接的イメージに訴える「象徴」なのである。つまり、シェリングのいうところの「実在的なものと観念的なものの同一性」を部分的にのみ顕現するにすぎない、「自然そのもの」を「絶対的同一（無差別）」として、その「芸術」のうちに表現することに成功しているといえる。

さて、フリードリヒは、その自然観、芸術観、そして実際の芸術活動においても、まさにロマン主義者といえる。最後に、彼の作品中で、最も如実にその「ロマン的精神」を表していると思われる作品を取り上げてみたい。『海辺の僧侶』<sup>(15)</sup>——著名な代表作である。嵐でも晴天でもない灰色の雲に覆われた空が上部の大半を占め、下部にわずかに、黒ずんだ海と、白く索漠とした浜辺とが描かれ、そこに小さな点のごとく、たった一人の僧侶が佇んでいるという作品

である。僧侶の眼前に広がる「自然」は、広大であるが、抑えた深い色彩によって描かれている。それは「広大」であると同時に「深淵」なる「自然」であり、ロマン主義者たちが再統合を願ったあの「無限なる宇宙」である。

だがしかし、そこに描かれた僧侶は、孤独であり、自然に対してあまりにも小さい。そして彼は、自然を前にして、唯々佇むばかりである。「人間は、自然の風景の見事な統一性を熟視する時、おのれ自身の卑小さを意識する。万物が神の内部にあると感じて、人間はあの無限の中に自身消えてゆき、いわば、個々の生を断念するのだ……このように沈むことは、消滅ではない。それは獲得なのだ。

通常、我々が精神によってしか見ることのできないものが、大抵、肉眼によって感じられるようになる。つまり、人間は無限の宇宙の統一性を確信するのだ。<sup>(16)</sup> というカールスの言葉のように、この僧侶は自ら「自然」の中へと没入しようとしている。そしてまた、彼は、彼を描いた画家自身なのである。僧侶は、絶対者なる神を信じ、無限なる宇宙との合一を求めながら、無限の彼方にある何かを求める自我の有限なること、自己の無力さを知らされているのである。ここに、フリードリヒが人間の本性を引き裂く和解し難い二元論の苦悩に取り附かれていたことがうかがえるのである。だが、フリードリヒは、神への信仰心をも、芸術について抱いている概念をも、同時に表現するような「統一」を勝ち得ようと、創造活動を統括するのである。

これこそまさに、「ロマン主義的精神」であるといえるだろう。僧侶は、ロマン主義者の象徴でもあったのである。F・シュレーゲルの「美的才能をもってしてしかも普通よりも精神的な人たちは、

このようにして満たされることのない憧れに絶えず身をやくのである。そしてむなしげな努力によって生れる苦しみは、昂じてしばしば荒涼たる絶望となる。」<sup>(17)</sup> という言葉のように、ロマン主義者たちは、そうした苦悩を味わい、絶望の淵にありながら、それでも「あらゆるものを詩人は自然のうちに見出す。ひとり彼らにのみ、自然の魂はまだ親しみをもっているのだ、彼らは自然との交わりに於いてあの遠い黄金時代のあらゆる幸福を求めても、徒勞には終らない。」<sup>(18)</sup> というノヴァリスのように、芸術にその望みを託すのである。ロマン主義者にとっては、目的に到達することよりは、むしろ「無限なるもの」のうちに、何かを求めようとする精神そのものが大切なのであり「全て」であったのだ。

F・シュトトリッヒは、このようなロマン主義的精神を、古典主義的精神との比較から明らかにしている。それによれば「人間文化の歴史は、全ての時代、全ての国民と創造的人格において、永遠化への意志が全ての創造に漂う動因となっていることを実際に見てきたのであり、さらにまた、<sup>(19)</sup> 宗教や芸術上の悲劇的な死の祭儀も、この最も深い意味を持ってきた」<sup>(20)</sup> のであり「永遠性とは、人間文化の至高の基礎概念である。」そして、この「永遠性」には「完成」と「無限」という二つの可能的形式がある。前者が古典主義的精神で、後者がロマン主義的精神の本質となるところである。「それ自身完成していて、それ自身の理念を実現、充実しているために、それ自身幸福であり……変化に犯されることなしに、必然的に永続する」<sup>(21)</sup> 古典主義的な精神に対して、「無限なもの」は「決して完成されないため、決して終ることのないもの、それ自身決して幸福になれず……無限的な変化の継続すること、決して終結も完成も知らない創造

的な時間の持続である」<sup>(22)</sup> ような原理を、その文化と芸術の基礎においているのが「ロマン主義」なのである。

反古典主義というよりは、その本質において同じ「理想主義」の展開の延長線上にあり、同じ出発点に立っていたにもかかわらず、古典主義におけるより以上に観念的側面が強化され、いつの間にか、全く異った方向へと進み、自ら「悲劇的運命」を背負ってしまった——それが「ロマン主義者たち」なのかもしれない。

#### 〈註〉

- 1 園頼三「自然観照における存在感情と美意識」より ポーランの言葉『美学』No.39 参照
- 2 ドイツ・ロマン派全集・第九卷(一九八四・国書刊行会) カールス著『風景画に関する第三の書簡』三二六ページ
- 3 アルベール・ベカン著『ロマン的魂と夢』(一九七二・国文社)よりフリードリヒの言葉 二二三ページ
- 4 ヘーゲル全集『美学』第三卷の中(一九八一・岩波書店)より第一章・絵画 五十三ページ
- 5 H・J・ナイトハルト著『ドイツ・ロマン主義絵画——フリードリヒとその周辺』(一九八四・講談社)より フリードリヒの言葉 七十五ページ
- 6 カールス著 前掲書より 三三一ページ
- 7 同書より
- 8 H・J・ナイトハルト著 前掲書より フリードリヒの言葉 七十五ページ
- 9 アルベール・ベカン著 前掲書より フリードリヒの言葉 二四四ページ
- 10 同書より フリードリヒの言葉 二二二ページ

11 Abtei im Eichwald: 1810 油彩 ヘルリン・シャルロットテンブルク  
宮美術館

12 F. W. J. Schelling: Philosophie der Kunst, zuerst erschienen 1859,  
S. 138.

13 千足伸行著『ロマン主義芸術——フリードリヒとその系譜』(一九七  
八・美術出版社)より ルンゲの手紙引用文 一一二ページ

14 Zwei Männer in Betrachtung des Mondes: 1819 油彩 ドレス  
デン・ノイエ・マイスター絵画館

15 Der Mönch am Meer: 1810 油彩 ヘルリン・シャルロットテンブル  
ク宮美術館

16 アルノール・ベカン著 前掲書より カールスの言葉 二二四ページ  
17 F. シュレーゲル著『ロマン派文学論』(一九七八・富山房)より

『近代文学の特性』十二ページ  
18 ノヴァーリス全集・第一巻(一九七七・牧神社)『ザイスの学徒』よ  
り「ヒアシンスと花薔薇の童話」四〇四ページ

19 Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik, 1922, GRUNDB-  
EGRIFFE, S. 22

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Ibid.

## 終章

フリードリヒという画家と、その作品を通してみた「ロマン主義精神」というものを、あらゆる角度から広範囲にわたって検討を試みたわけであるが、当論文においては「ドイツ・ロマン主義」とい

う一つの枠を定め、代表する芸術家、哲学者たちに共通する根本思想の概観を捉えるにとどまった。

「ロマン主義」——多層的で、極めて曖昧な概念である。時代概念、様式概念としての範囲も規定され得ず、また、一つの精神的姿勢としても、その解釈は様々である。

ロマン主義精神を考える——ここに揚げた問題は、あまりに大きかった。そこには、様々ないくつもの問題が織り重って存在している。そうした個々の問題を曖昧なまま残しておいたのでは何も生まれない。

「ロマン派」と呼ばれる詩人たちやシェリング、シュライエルマッヘル等の美学思想、文芸作品における「イロニー」の問題、絵画における「色彩と光」の問題等々、ロマン主義者の投げかけてくれた課題は、多面的であり、奥深い。

当論文は、「ロマン主義美学」に関する研究のはんの導入部にすぎない。これを第一歩として、今後の課題に取り組んでいきたい。