慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	K.Ph.モーリッツの第一美学論文について
Sub Title	Über die ästhetische Schrift von K. Ph. Moritz
Author	斎藤, 太郎(Saito, Taro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1988
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.52, (1988. 1) ,p.131- 117
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	岩崎英二郎教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00520001-0271

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

K. Ph. モーリッツの第一美学論文について

斎藤太郎

1786年の冬，イタリア旅行の途上ローマに滞在していたカール・フィリップ・モーリッツは，時をおなじくして同地に逗留中であり，かねてより知遇を得たいと念願していたゲーテと出会った。ゲーテ達との遠足の際，落馬して腕を折るという災難に遇うモーリッツだが，これはむしろ彼にとってまたとない幸運へと作用する。すでに知り合ってほどなくモーリッツについて「純粋なすぐれた男で，会ってみると大変面白い」[1] と，好意的に評していたゲーテは，この事故のため彼が数週間にわたって安静を余儀無くされると，日に何時間も「この患者の許で看護人，聴罪師，親友として，或いはまた彼の大蔵大臣とし，或いは秘書の役を勤め」[2] るのである。少年時代に『若きヴェルターの悩み』を読んで以来の熱烈な崇拝の対象であり，いちどはヴァイマールまで赴いて「下僕として仕え」[3] ることを夢見さえした当のゲーテと親しく言葉を交わし，あまつさえ手厚くその看護を受けるという体験は，疑いなくモーリッツにとって全生涯の絶頂をなすひとときだったに違いない。だが，この出会いは彼にとって単に偶像的人物と近づきになるという年来の希望が叶ったという以上の意義を持っていた。彼の物語る半生記を聞くうちにゲーテが彼を「同類の弟のように」身近に感じたことがきっかけとなって，急速に親しみを増した二人の間では様々な主題についての対話が重ねられ，なかんずく美学を話題とする対話は両者の中に豊かに結実することになったのである。

モーリッツはイタリアから帰国の後，1788年にハインリッヒ・カンペの出版社より，彼の美学論文の代表作となる『美の造形的模倣について

(Über die bildende Nachahmung des Schönen)』を発表する。この論文は広く注目を集め，様々な書評に取り上げられて好意的に評価された。しかし，同じ著者による『あるドイツ人の1782年のイギリス旅行 (Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782)』のような出版上の成功を期待してモーリッツのイタリア旅行の費用を用立てたカンペには，約束のイタリア旅行記の代わりに手渡された難解な美学論文の売れ行きに満足ができなかった。1788年12月3日のモーリッツ宛の手紙で彼はこう書いている「美についてのあなたの論文は失敗でした。印刷した内の大部分は廃棄処分にしなければならないでしょう。これまで200部と少ししか売れませんでしたから」[4] この予告をカンペが実行したかどうかについての資料は残っていないが，少なくともゲーテが『第二次ローマ滞在』を書いた時点でこの論文が長らく絶版になっていたことは確かである。周知のように，ゲーテはこの論文の一部を『第二次ローマ滞在』に掲載するが，それは「これが機縁となって，全文を再び印刷することになるかもしれない」[5] との期待をこめてのことだったからである。しかしながら，ゲーテの示唆にもかかわらず，『造形的模倣』はその後久しく版を重ねることなく，ようやく全文がゾイフェルトの「十八世紀および十九世紀におけるドイツの文学的記念物」の第31巻として再び日の目を見た時には，発表からちょうど100年が過ぎていた。

18世紀末から19世紀末にかけて，美学論者としてモーリッツの重要性が充分に認識されなかった理由はさまざまに推測できるが，第一には彼の同時代人および後世の人々が彼の思想をゲーテの美学観の亜流もしくは焼き直しと見做したことが挙げられる。ヴァイマールの知識人たち，ことにヘルダーとクネーベルにとって，モーリッツの業績はせいぜいのところゲーテ思想を彼流に解釈したという程度にとどまっていた。こうした見方はついてはゲーテ自身も関与するところ少なくなかったといえよう。「これ(『造形的模倣』)は私たちの談話にもとずいて出来上がったもので，モーリッツがこの談話を彼の流儀で利用し，作り上げたのであった」[6] という彼の注釈は，モーリッツがゲーテから口伝てに得た思想を自己流に書き上げ

た，とする図式を決定づけるだけの影響力を発揮したと思われる。

だが，ローマ滞在以前の美学関係のモーリッツの著作を読んでみるならば，こうした図式が一面的で皮相なものでしかないということは明白である。『造形的模倣』に展開される思想の基本的要素—とりわけ芸術の自己目的性および自己完結性の概念—は，すでに彼の最初期の著作に明確な形をとって提示されており，また彼の自伝的小説である『アントン・ライザー』を読めば，それらがいかに深く彼の個人的体験に根差したものであるかが理解されるのである。以下においてイタリア旅行以前に成立したモーリッツの第一論文『自己において完結しているものという概念の下でのすべての美術ならびに文芸の統一の試み (Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter den Begriff des in sich selbst Vollendeten)』を取り上げ，彼の美学の根幹をなす問題点を一つ一つ検討していることにしたい。

*

モーリッツの第一美学論文『自己において完結しているものという概念の下でのすべての美術ならびに文芸の統一の試み』(以下『統一の試み』と略) は 1785 年 3 月，『ベルリーン月刊誌』誌上に発表された。イタリア旅行直前のこの時期の彼の執筆活動は目覚ましいものがあり，『アントン・ライザー』第一部，『アンドレアス・ハルトクノップ．ある寓意』を 1785 年に，『アントン・ライザー』第二部，第三部，『子供の実用的小論理学の試み』，『ドイツ韻律論の試み』および『高貴と美の促進のために記された回想記』を 1786 年に発表しているが，『統一の試み』は発表の時期の点でこれらの著作群の先頭に立つものである。ここでは後の『美の造形的模倣』に見られる自然，芸術，歴史を結ぶ巨大な哲学的連関はまだはっきり現れてはおらず，美の問題が単独に論じられているが，バトゥーの『一原則から導かれる諸芸術 (Les beaux-arts réduits à un même principe)』(1746 年) を連想させる表題は，一つの根本原則に基づいた芸術論を打ち建てよ

うというモーリッツの意気込みを表している。

『統一の試み』には「モーゼス・メンデルスゾーン氏に」という副題が添えられている。メンデルスゾーンは，モーリッツが交流を持ったベルリーンの啓蒙思想家のなかでも彼と特に親しい交友関係にあり，ライプニッツ，シャフツベリー等と並んで彼の思想形成にも少なからぬ影響を与えた人物だった。したがって公開書簡という体裁のこの論文は，二十七才年長の思想上の師に対する批判という意味合いを持つことになる。

18世紀ドイツの美をめぐる議論は，哲学的学科の一部門としての「美学」を始めて確立したバウムガルテン抜きには考えられないが，メンデルスゾーンもまたライプニッツ，ヴォルフ，バウムガルテンを結ぶ思想的系譜に連なる存在であった。彼にとって美は「明晰(klar)」だが「判明(deutlich)」ではない認識能力としての感性の領域に属しており，感性は判明な認識能力である論理的思惟より低次の位置をあてがわれている。したがって「感性的に認識された完全性 (sinnlich erkannte Vollkommenheit)」と定義される美は，十全な完全性である真理の下位に立つ完全性であるとされる。「われわれは完全性，すなわちすべての概念の完全な十全性を意味するところの『天上のヴィーナス』を『地上のヴィーナス』たる美と混同することは許されない。それゆえ美の観念は，純粋に形而上学的な見方をすれば人間精神の能力というよりはむしろこの種の能力の欠如にもとづくものであり，もしもわれわれよりもっと完全な認識能力をもつものがあるならば，それは美の体験をもちえないし，従って美の現象にあずかることはできないであろう」[8] 美が人間の認識能力の有限性に起因する現象であるとすれば，美の意識と目的もまたそれを受容する主観の側から根拠づけられる。メンデルスゾーンにとって芸術の目的は「喜びを与えること (das Gefallen)」[9] であり，美学の課題は「美しい対象がわれわれの心に最高の効果を挙げるための諸条件」[10] を心理学的に分析することにあった。彼にかぎらず，啓蒙主義思潮のなかで支配的だった作用美学においては，芸術は道徳的教化，喜び，幸福等を促進するための有効な手段として見なされていたが，モーリッツはまさにこの「手段としての芸術」観に批判の矢を

放つのである。

モーリッツは『統一の試み』の冒頭で，同時代の芸術論をめぐる状況を素描する。「芸術と文芸の主目的としての自然の模倣の原則は退けられた。その代わりに喜び (das Vergnügen) という目的が芸術の第一原則とされ，模倣の原則はこれに従属させられた」[11] この文は不定代名詞 “man” を主語としているが，あきらかに『芸術と文芸の根本諸原則について』でのメンデルスゾーンのバトゥーの批判を意識して書かれたと思われる。メンデルスゾーンはそこで，バトゥーが諸芸術の根本原則として掲げた自然の模倣は「極めて実り少ない原則」であると主張し，「彼の手にかかれば何でも自然の模倣となってしまう」とこれを揶揄している[12]。いずれにせよ彼のこうした書きだしは，これに続いて彼が自然模倣論を展開することを期待させる。しかしながら予想に反してモーリッツは以下の箇所において模倣論について一言も触れずに論を進める。彼の主眼はもっぱら喜びを与えることが芸術の主目的だとする説の批判と，それに代わる新たな美の理論化にある。この課題を彼は美の規定，美の受容者，美の創作者という，三つの観点から取り扱って行くのである。

モーリッツはまずはじめに「美術 (schöne Kunst)」と「技術 (mechanische Kunst)」の相違点を取り上げる。美術の目的は喜びであり，技術の目的は有用性であるとする通説を彼は退け，有用なものも喜びをもたらすと主張する。彼によれば問題はむしろ「有用なもの (das Nützliche)」による喜びと「美しいもの (das Schöne)」による喜びはどのように区別されるのかという点にある。

モーリッツにとって「有用なもの」はそれ自体手段でしかなく，その「中心点」ないし「目的」はそれを使用する人間のなかにある。そして，使用する人間の中において定められた目的を達したときはじめて有用なものの存在は完結する。この場合人間は，対象自体に喜びを覚えるのではなく，それが使用された際に自分が得られる快適さの表象に喜びを覚えるのである。従ってこの喜びは利己的な (eignnützig) 性格のものであり，その意味でそれは動物と人間に共通する粗野で低級な喜びに過ぎない。これに

対し,「美しいもの」においては美しい対象はそれ自体が目的であり，自らの内において一個の「全体」を成している。換言すれば，美しいものはそれ自身において「完結」している。「美しいものを見るとき，私は私の中からそのもの自体のなかに目的を押し戻す (zurückwälzen) のである」したがって，美しいものがもたらす喜びはそれを受容する者に何らかの利益を与えるがゆえのものではなく，「美しい対象自体ゆえの喜び (Vergnügen mu des Gegenstandes willen)」に他ならない。こうして得られる喜びは非利己的な，人間を動物に対してより高い存在とする繊細で稀少な喜びである。

有用なものの目的はそれ自体の外，すなわちそれを用いる人間にあり，人間の完全性を増大させるという使命をもつ。したがって，有用なものを制作しようと思う者は，ただその外的目的を念頭に置きさえすればよく，その他の要素は顧みる必要がない。時計にとっては時間を正しく示すという目的が第一義であり，時計に装飾がほどこされているとしても，その美はあくまで付加的な意義しかもたない。つまり有用なものはそれ自体では価値を持たず，喜びをもたらすこともない。人が有用なものを観るのはそれ自体のゆえではありえず，人がそれを喜びをもって観るとすれば，それはその対象が外的な目的と共に一個の全体を成す限りにおいてである。「私は時計やナイフを見て喜びを覚えるのは，それらを必要とするときだけであって，わたしはそれらを鑑賞するために時計やナイフを必要とするのではない」[13)]

これに対し，美しいものはそれ自体の内に目的を，即ち「内的完全性 (innere Vollkommenheit) を持つ。「それ (美しいもの) は他者の完全性のためではなく，自分自身の内的完全性のゆえに存在している」したがって人間はある美しい対象を，自分の利益とは無関係にただその対象ゆえに観眺める。「ある芸術作品中の美は，私がその作品の私に関する特殊な関係を思考の外に追いやり，その作品を，自己の内において完結したものなるべく，それ自体のためにのみ創造されたものとして見ぬ限りは私にとって純粋で混ざりけのないものではない」[14)]

有用なものは，人間にとって自分の完全性を増大させるために「必要」とされるが，美しいものはその意味で人間にとって必要なものではない。というのも，人間は美しいものを鑑賞せずとも存在しうるからである。だがそれとは逆に，美しいものは人間によって観られることなしには存在しえない。美しいものは，我々に観られることによって始めて「真の全的な存在」を与えられるからである。「なぜなら，ある美術品の美をより多くの人が認めることによって，いわばその美は増大せられ，より多くの価値が与えられるのである」[15] 自分が美しいと信ずる作品をより多くの人に認めさせたいという欲求はそこから生ずるのだが，この欲求は同時に美しいものによる喜びが非利己的な性格であることを示している。もし美しいものを自分との関係においてのみ捉えているならば，それに対する自分以外の人間の評価が関心を引くはずがないからである。

すぐれた芸術に接するときに我々はしばしば「自分自身の心地よい忘却 (das angenehme Vergessen unser selbst)」を覚えるが，このこともまた我々の喜びが美の受容においては副次的な役割しか果たしていないという事実を証明している。だが同時にこの自己忘却こそが最高に純粋で非利己的な喜びでもある。なぜならその時美の受容者の「個人として限定された存在 (individuelles eingeschränktes Dasein)」は「一種のより高い存在 (eine Art von höherem Dasein)」に捧げられるからである。「それゆえ，美しいものによる喜びは，それが真の喜びであろうとするなら無私の愛に近づかねばならない」[16] 美しいものによる喜びは本来人間が生きていく上で必要不可欠なものではないのだが，しかしこの喜びを感ずることに慣れ親しんだ人々にとっては必要な存在ともなりうる。それは，「美に奉仕する (der Schönheit zu huldigen)」機会を得たいという願いが生ずるためであって，美が利己的な目的に利用したいがためではない。

もう一度上の論旨を整理すると，美しいものとは，「本来役に立たないのにわれわれに喜びを与えるもの (was uns Vergnügen macht, ohne eigentlich zu nützen)」である。だが，理性的存在である人間が，合目的性をもたないものに喜びを覚えることはありえないので，われわれに喜びを与え

るある対象に外的な目的が認められないならば，目的は内部に見出されねばならない。したがって，美しいものにおいては外的な合目的性の代わりに内的な合目的性があると考えられる。あるいは，美しいものにおいては個々の部分に現れた「内的合目的性が」余りに完全であるため，「私は一体その全体の目的が何のためにあるのか問うことを忘れてしまう」[17] のである。

ここでモーリッツはある芸術家との架空の対話の形式を借りて，芸術作品創作の問題を論ずる。芸術作品の目的は喜びを与えることだと主張する芸術家に対し，彼は問いかける，「君にとってわたしの喜びは，君の作品をわたしの堕落した趣味のため意識的に不完全にするかもしれぬほどに大切なのだろうか?」[18] 作品受容者の喜びは個々人の趣味の高低という偶然的要素に左右されるのであるから目的とするにふさわしくない。確かに，ある受容者が作品の内的完全性に喜びを感じる人であることが分かっているならば，その人の喜びは創作者にとっても励みとなるだろう。しかしその場合も，目的はあくまで作品の内的完全性におくべきで，喜びを第一の目的としてはならない。なるほど優れた作品はそれを受け取る人々に喜びを与えるかもしれない。しかしそのことはたかだか，芸術家がその作品に内的完結性を与えるという本来の目的を達したことの間接的な証明に過ぎない。「君が目的を果たしたから君の作品が喜びを与えるのだ，言葉を変えれば，君の作品が喜びを与えるということはひょっとしたら君が目的を作品のなかに達成したしるしなのかもしれない」[19]

もし作品のもたらす喜びを目的として作品を制作するならば，作品の中にあるべき中心点は，芸術家の名誉欲の満足という外的な利己的目的の中に移し変えられ，内的完結性はくずれて作品の美は失われてしまう。

「高貴な人々 (die Edlen)」の賞賛も芸術美の確かな鑑識眼を持つ人によって作品の完全性が確証されるという点で意味のないことではないが，それ自体が芸術家の目的となるべきではない。ちょうど，ある道徳的行為が幸福をもたらすにしても，それは副産物に過ぎず，本来の目的はあくまで完全性にあるように，受容者の賞賛は本来の目的である作品の完全性を目

指す途上で副次的に得られるものでなければならない。「幸福と完全性は平行線をなしており，前者が目標となればたちまち完全性の直線は誤った方向に向かってしまう。個々の行為の数々は，感情の快い状態を目的とする限り見かけの合目的性は得られるが，それらの総体が調和的な一個の全体をなすことはない」[20]「『それでは，喜びは目的とならないのですか?』——私は答える『合目的性を目にすることよりほかに喜びがあるだろうか，それ以外のどこから喜びが生まれるだろうか?』」[21]

この論文を締め括るにあたってモーリッツは，芸術作品の受容者を「鏡」になぞらえる。画家の目的は，自分の描く絵にいかにして内的完結性を与えるかであって，その際その絵が鏡面にどのような像を結ぶかはなんら考慮に値しない。なぜなら，たとえその鏡が曇っていて絵画を完全な姿で映し出すことができないとしても，そのために絵画それ自体の価値が失われるわけではないからである。

*

『統一の試み』に述べられた思想の画期的な点は，なによりも芸術美の価値が内在的根拠を与えられ，有用性の概念から解放されたところにあった。当時の美学が解決を与えようと苦闘していた問題は，まさに美学の内部において倫理的諸要素をいかに処理すべきかであり，美の概念と他の種の完全性概念との境界線を設定すべき場所が明確にされていなかったことがこの問題を困難にしていた。したがって，モーリッツによって美の概念がそれ自体の完全性において基礎づけられたことは，低次の完全性認識の学として倫理学の従属的位置に置かれていた美学の独立性を正当化するという意味をもっていたのである。

彼の美学観や世界観はその根本においてライプニッツ，シャフツベリーおよびその傍流の思想の影響を受けていたが，彼は啓蒙思潮の中で優位を誇っていた作用美学にはっきりと訣別を宣言し，芸術の本質をそれが内在する完全性という客観的判断基準を基に捉えようと試みた。ペーター・ソ

ンディは，モーリッツによって始めて「芸術の道徳からの解放，美学の心理学からの解放」が達成されたとして『統一の試み』を「美学史において真に先駆的な」論文と評価している[22]。

モーリッツは芸術作品の完結性を，その内的合目的性と理解しているが，かれはこれによって作用美学を乗り越えつつ，カントの『判断力批判』の二つのテーゼを先取りしたとも見ることができる。むろん論理の運びに少なからず矛盾の見えるモーリッツの処女論文とカントの厳密な哲学的思考とを同列に論ずることはできないにせよ，両者の共通点は少なくとも注目に値しよう。モーリッツの強調する芸術の外的目的からの解放は，カントの「利益なき喜び (interesseloses Wohlgefallen)」の先触れと見ることができるし，「内的合目的性」は「目的なき合目的性 (Zweckmäßigkeit ohne Zweck)」を連想させる。ただし，カントの「目的なき合目的性」は，感情の「自由な遊戯 (das freie Spiel) という感覚の現象を指しており，その意味で作用美学の枠内にある概念であるのに対し，モーリッツの「内的合目的性」は芸術作品の客観的特性として，受容者の主観と無関係に規定されている。彼もまた作用美学の中核の一つである「合目的性」概念を用いることで美の正統性を根拠づけようとしているが，しかしながら「なんのために」という問いを受け付けぬ「合目的性」の設定は同時に，彼がそこからいかに遠い地点に来てしまっているかを物語っている。

美の完全性は彼にとって感性によって認識されたときはじめてそこに現われるのではなく，認識する主観に先立って対象に内在するものである。もっとも，美の「内的完全性」という客観的特性の有無はやはり主観によってしか確証されえない。「われわれが，喜びを得るために美を必要とする以上に，美は認識されるためにわれわれを必要とする」という彼の言葉はまさにこのパラドックスを表現しているといえよう。もしも美が内的に完結したものであるならば，主観によって認識される必要など無いはずだからである。モーリッツは美を自己目的性と規定することで，芸術を伝統的に課せられてきた目的性から解放し，芸術と人間との新しい関係を導き出そうとした。その結果芸術の人間に対する従属関係は払拭され，芸術に

人間と対等な，あるいは「個人的に限定された存在」としての人間が仰ぎみるべき存在が与えられ，自律性が確立された。だが『統一の試み』を読むかぎり，自己完結体としての芸術作品と人間――受容者であれ創作者であれ――との間にいかなる「非主観的な」関係がありうるのかは必ずしも明確ではない。このことは，確かにセインの指摘通り，この時点でのモーリッツの理論の未成熟の証と見ることができるだろう[23]。しかし，また同時にこの論理的破綻こそ，そこに芸術をめぐる彼の個人的な問題が読み取れる点で極めて興味深いともいえるのである。

*

すでに見たように，『統一の試み』においては美の問題が，美の本質規定，美と受容者の関係，美と創造者の関係という三つの観点から論じられ，いずれも美の自律性という根本命題からその解決が図られていた。論文の構造上興味深いのは，上の第三の点のみ対話体という，前の二つと異なった叙述形式が選ばれていることである。架空の芸術家に対する警告という形で，いわば自分の肉声を響かせていることは，ここでの彼の発言が前の二つの問題にも増して彼自身の切実な体験から発していることを想像させる。

芸術創造の問題は美の本質が規定され，美を受容するさいの喜びの分析を通じてその規定が確証されたあとに続いて扱われており，読者は当然そこに「真の芸術家」の創造行為についてのモーリッツの具体的な発言を期待する。だがその点についてはいくつかの比喩的な表現以外は見られない。彼の興味はむしろ芸術制作の失敗例と「偽の芸術家」に向いており，それらの問題点は生々しく描きだされている。モーリッツの美学論では，芸術制作の失敗に関する考察が重要な中心的位置を占めており，彼にとって真の完結した芸術の本質は，偽の未完結の芸術の分析から帰納的に明らかにされるべきものである[24]。非芸術家が，芸術に対する誤った姿勢ゆえに生み出そうとして生み出しえないもの，それが最高の完全性であり最高

の美なのである。この意味で，モーリッツの芸術家論とは反ディレッタント論を読み変えることも出来よう。

自伝小説『アントン・ライザー』を読むならば彼の論文のこうした性格が，著者自身の個人的体験と反省から必然的に導き出されてきたものであることが理解される。『アントン・ライザー』の第一部から三部まではイタリア旅行以前に発表されたものであり，そこにおいて重要な役割を演じている芸術観はいわゆるゲーテからの直接の影響を受けていない彼独自のものとみなすことができる。そこに青年期のモーリッツ自身を捉えた芸術家の問題を描きつつ述べられた彼の確信とは，青少年に見られがちな文学や演劇への衝動は，多くの場合現実の生活の場において自己実現の妨げられた人間にとっての代償行為に過ぎぬ偽の芸術衝動に他ならず，その結果真の芸術を生み出すこともできず，ひたすら新たな苦しみと生への倦怠を生ずるのみだ，というものだった。

ライザー＝若きモーリッツの芸術への関わりかたは受容者としても創作者としても，まさに『統一の試み』に批判された典型的なありかたとなっている。ライザーが読書熱に浮かされるのは，空想の世界に日常生活での持続的な被抑圧状態から逃避するためであり，文学は彼の「自己欺瞞」の手段として機能している。また彼が詩を書くのは，「美に奉仕する」ためではなく，詩作によって他者に感銘を与え，多くの人の注目を浴びたいという欲求のためである。描写すべき対象について必要な知識もなく他の文学作品から受けた表面的な刺激に基づくに過ぎないため，彼の詩は不自然で茫漠としたものにならざるを得ない。彼の演劇熱もまた詩作への衝動と同じく，他者に存在を認められたいという願いが動機となっている。結局のところ詩作にせよ演劇にせよ，ライザーの芸術への衝動は芸術受容の「喜び」を利己的目的のために再生産することに帰着するのであるが，こうした姿勢こそはまさに『統一の試み』によればありうべき芸術の真の姿を見誤らせる一番の要因なのである。

モーリッツが「エゴイズム (Egoismus)」と呼ぶこの自己中心的姿勢は，ライザーの自然との関係にも表われている。彼による，美的対象としての

自然の発見もやはり文学体験に触発されたものであり，文学作品中の自然描写を追体験したいという願いから彼は自然への接近を試みる。しかし現実の風景に文学的形象としての風景を重ね合わせるという操作は，自然の直接で純粋な現前を妨げる行為であるとモーリッツは厳しく批判する。エアフルトの大学生ライザーがシュタイガーヴァルトの森を友人と共に散策するとき「落日を仰げばクロップシュトックのエマウスの使徒達を，曇り空ならツァハーリアスの地獄創造を読んだりして，自分と自然との間にいつでも何らかの情景を設定する」[25] のだが，こうした行為の根底には「自己欺瞞 (Selbsttäuschung)」があるのだとされる。モーリッツの考えでは，ライザーは自然を直接に体験できぬため，それを芸術的に造形することができない。彼の第二の小説『アンドレアス・ハルトクノップ，ある寓意』の中では，ライザーの自然体験の対極にある，直接的な自然との関係のありかたが暗示されているが，そこでは自然をありのままに映しだす曇りない鏡となるためには，人間の魂は「虚栄心と自己欺瞞のあらゆる夾雑物から」自由でなければならないとされている[26]。だがライザーには，曇りない鏡のような魂を持ちえないのである。

モーリッツの分析では，ライザーのこうした状態は，抑圧された自意識の結果である「空想という病 (Leiden der Einbildungskraft)」の産物であり，この病は「幼少の頃から自分の存在をほとんど持ったことがない」[27] ことに起因する。幼年期の父母の不和，貧困ゆえの劣等感，極度に傷つきやすい性格，重病に起因する孤立感，あるいは父親による厭世的かつ禁欲的な宗教教育，少年期の過酷な労働など，様々な要因がライザーを現実の世界から「不自然な想像の世界 (unnatürliche idealische Welt)」[28] へと追いやるのである。だが，彼の置かれた状況は，彼の個人的な要因を除けば，社会的，政治的舞台で自己の可能性を十全に展開させることがほとんど不可能であった18世紀ドイツの小市民が多かれ少なかれ共有していた。モーリッツは，こうした社会による構造的な抑圧のメカニズムを正確に見抜いていた。「結局，彼(ライザー)を支配し，人生を厭わしいものとしたのは，市民の境遇に押しつぶされた人間性の感情だった。(. . .)——彼が生

まれる前にどんな罪を犯したというのだろうか？（. . .）――なぜ彼が働く者の，他の者が支払う者の役割を引き受けているのだろうか？」[29]

こうして美学論の背景にあるモーリッツの個人的体験を見てくると，彼がなぜ論理的齟齬が生じることも厭わず美の自律性を根本原則として掲げたかが理解されよう。現実社会の外的目的性の連関において「働く者の役割」を負わされた人間にとって，美の領域が唯一そうした従属関係の束縛を逃れられる場であってみれば，この領域の独立性を理論的に確証しようとすることは必然的な帰結である。だが，彼が自ら体験したように，自分自身の個別存在に信頼を抱き得ない人間が，社会からの逃避の場として芸術がもたらす空想の世界を目指すとすれば，そこには真の美が受容される可能性も生み出される可能性も閉ざされてるだろう。なぜなら，それは「逃避」という外的目的に美を従属させる結果を招くこと，すなわち現実社会からの逃避によって合目的性の連関から抜け出そうとしたためにかえってそのなかに強固に組み込まれることを意味するからである。したがってモーリッツにとって美はあらゆる外的目的から自由な領域として自己自身の内に存在の根拠を持つものでなければならない。

18世紀後半のドイツで美学が議論のテーマとして好んで取り上げられた背景には，進歩の理念や幸福で調和的な世界というユートピア像が，芸術の中に現実の世界が抱く諸矛盾から守られた理想的な場を見出したということがある。芸術は絶対主義国家の支配構造の中の唯一自由な空間であり，とりわけ小邦に分裂したドイツにおいて美学をめぐる論議は個々に異なった体制の小国家に生きる知識人にとっての共通の，比較的自由な場を提供していた点で特別な意味を持っていた。換言すれば，啓蒙主義の理想を保存する場ととりわけ適していたのが美学だったと言える。モーリッツが措定する「美の自己完結性」もまた，いわば現実社会内で他律的要因の前に一個人としての無力感を味わった彼自身が，個別存在としての人間の価値を救うためにいやおうなく設定せざるをえなかった一種の理想像と見ることができよう。

注

1) Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe. Band 11. München 1982 S. 144.
2) Goethe: a.a.O.S. 534..
3) Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Berlin 1785-1790. Hier: Hrsg. v. W. Martens. Reclam-Stutgart 1972. (以下 A.R. と略) S. 479.
4) Siegmund Auerbach: Vorwort zum Neudruck von „Über die bildende Nachahmung des Schönen", Stuttgart 1888 (=DLD, Nr. 31) S. V.
5) Goethe: a.a.O. S. 534.
6) Goethe: a.a.O. S. 534.
8) Moses Mendelssohn: Über die Empfindungen. In: Ästhetische Schriften in Auswahl. Hrsg. von Otto F. Best. Darmstadt 1974. S. 83.
9) Moses Mendelssohn: Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften. a.a.O. S. 178.
10) Mendelssohn. a.a.O. S. 178.
11) Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962. (以下 Schrimpf. と略) S. 3.
12) Mendelssohn: Ueber die Hauptgrundsätze. a.a.O. S. 175.
13) Schrimpf. S. 4.
14) Schrimpf. S. 5.
15) Schrimpf. S. 5.
16) Schrimpf. S. 5.
17) Schrimpf. S. 6.
18) Schrimpf. S. 6.
19) Schrimpf. S. 7.
20) Schrimpf. S. 8.
21) Schrimpf. S. 8.
22) Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Hrsg. v. S. Metz u. H. H. Hildebrandt. Frankfurt a.M. 1974. S. 95.
23) Thomas P. Saine: Die Ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts. München 1971. S. 129.
24) H. Rudolf Vaget: Das Bild von Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. 1970. S. 5 ff.
25) AR. S. 469.
26) Karl Philipp Moritz: Andreas Hartknopf. Eine Allegorie. Berlin 1785. Hier: Hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf. Stuttgart 1968. S. 120.
27) AR. S. 413.
28) AR. S. 239.
29) AR. S. 366.