

ローベルト・ムージルの美術批評

——G. J. フォン・アレシュ『美術鑑賞への道』について——

長谷川 淳 基*

Zu Robert Musils Kunstkritik

—Seine Rezension über “Wege zur Kunstbetrachtung” von G. J. von Allesch—

Junki HASEGAWA

I. 始めに

本論はローベルト・ムージルの批評「美術鑑賞への道」¹⁾の翻訳と紹介を目的とする。この批評はムージルの一連の美術批評の一つと見ることができる。一連の美術批評とは先ずはフリゼー版のムージル著作集に採られている108篇の批評のうちの7篇であるが、他にもう一篇あり、計8本である。このテキストは別の稿で全文を紹介した¹⁾。これらの他にフリゼーはムージルの美術批評1編すなわちIntensismusを「寸評Glossen」に分類している²⁾。これで9編である。美術関連のムージルのテキストとしては他に『生前の遺稿』に収められている2編「絵描き」、「芸術記念祭」があり、以上を全部あわせると11編ということになる。本論で取り上げる「美術鑑賞への道」はこの11篇の批評の中では他とは異なり、書評である。ムージルの美術批評家としての裏付け・素地について知ることができることはもちろん、この他にムージルの小説理解につながる記述にも出会える。この点で批評「美術鑑賞への道」は極めて興味深く、ムージルの美術批評を考える場合には最初に取り上げるべきものであろう。

先ずはムージルの批評「美術鑑賞への道」を読んでみよう。

II. ローベルト・ムージルの批評「美術鑑賞への道」

以下がムージルのこの批評の全文である。

美術鑑賞への道

(1921年10月16日)

通常、美術に関する書籍は非常に機知に富むか、または極めて学問的かのいずれかであ

* 人間関係学部 人間関係学科

る。両方が混在していることは極めて稀である。結果、それらは美術生活に対してほんの僅かに影響するか、または何らの影響ももたらさないかのいずれかである。そしてこれこそが美術生活の短波性すなわち頻繁な躁と鬱の原因のひとつなのである。すなわち美術生活が先物取引に似ている原因のひとつというわけである。この状況に満足している方は、私が今ここで取り上げる本を無用とを感じるだろう。そうでない方は、生命力に富み永続性のある秩序付けをこうした分野において実現しようというこの試みを、大いなる関心を抱いて凝視するにちがいない。

一枚の絵の前での根本的疑問、他のすべての疑問もその素朴な正当性に還元される根本的疑問とは、この絵は何を欲し、思い、意味するのか、である。もちろん何ら疑問の余地なく確信が得られたということもあるだろう。しかしその場合でも、印象の正当性を説明しようとする際には必ずこの疑問が出てくる。これに対する答えは周知のように決して合理一辺倒の定理のようなものではなく、明確に言えない何か、言葉にならない愛着、すなわち体験である。つまり絵とは言葉と思考では囲い込み得ない体験を囲い込んでいるはずのものなのである。絵の意図とは絵そのものであり、絵の形態（ゲシュタルト）のことであり、絵はこれ以外に別の内容など持っていない。そうでなければ、絵は言葉で語られるに違いない。この**非論理的に**体験された事柄をどうすれば概念で把握できるのだろう。言い換えると、批評はいかにして可能か？

もちろんこれは美術作品の鑑賞の枠を超える問題である。例えばある人物について、この人物を誤解している誰か別の人に説明したいとする。誤解している方の人はその人物の笑いを思い上がりだと思うのだが、我々としては気の毒なほど遠慮がちに思える。その目つきははずるそうな感じがするとのことだが、しかしながらそれは単に自信のなさの現われに過ぎない。彼の行動が粗野だと断定される。しかし我々としては、その人物はただ思いが溢れた結果、それに見合うぴったりの表現形式を見つけたに過ぎないと断言できる。人生が絶え間なく提供するこうしたさまざまなケースへの素朴な対処法は、十人十色の全体的印象を部分に分解することである。それらの部分は広く知れ渡っている体験と比較されることにより正確に規定され、その結果としてこれらの部分については意見の相違は取り除かれることとなる。さてこの後、後方に下がって一方の全体解釈については分析した部分と齟齬がないこと、しかしながら他方の全体解釈は部分と折り合えないとの説明を試みる。—こうした本能的方法から『美術鑑賞への道』も出発している。（『美術鑑賞への道』G. J. アレシュ、ジビュレン出版社、ドレスデン³⁾。）絵の全体意図は第一印象に従って部分の意図に分解され、これらの部分が絵の中で「実現されている」かどうか絵に即して検討される。手順としては先ずは解釈がひとつずつ提示され、その後その解釈が無力をさらし出すことなく、また矛盾が生じないと判明した段になって、その解釈は正しいこととなる。

これには二つの前提条件がある。第1は、絵のそうした部分に対して（空間的な意味ではなく、心理学的な意味での）既定の表現価値が明確に割り当てられているために、一般的合意に反対する個々の見解は無視できること。第2は、絵の本質的内容が（もちろん付加的のものではなく、内在しているものとしての）これらの部分から生じてくることである。第1に関しては、著者が区別している部分のいくつかをここに列挙しようと思う。すなわち線の、色の、面の、空間の、物体の、そして事物の関係がそれであり、これら個々

の直接的かつ独立の、そして感覚的な理解によってそれぞれに「形態」が生じ、この「形態」から絵の全体形態が出来上がる。すなわち絵における、または部分の一つにおける色彩または色彩関係だけに注目するとき、絵の全体または部分の「色彩形態」が経験されるのであり、平面の方向または方向の関連性だけに注意を払うならば、つまりこの場合には面を境界の面または物体の面として理解してはならないということなのだが、結果として面の形態が理解できる等々。これらの形態には事実として規定でき、そして感情作用にも矛盾しない表現価値が付随している。貧弱、豊富、柔らかさ、たるみのなさ、酩酊、騒々しさは、例えば色彩形態ならびに物体の形態において認識しうる。そしてこれにより、例えば主として色彩印象を元に生じた解釈が立体や事物への観点と矛盾しないかどうかについても、答えることができよう。

この方法の利点は、先ほどから見てきたことであるが、排他的に *per exklusionem*⁴⁾ 表現できることである。どのように美術作品の解釈が形成されるかについての非常に価値ある認識が得られるわけであるが、しかしながらこの解釈によって絵にもたらされる個々の「説明内容」があらかじめ感覚的に与えられていなければならないとの要請を前提としたこの解釈そのものの吟味は未だ本題として残ったままである。鑑賞者の空想力だけから生み出されるイメージ並びにこのイメージに結びついている感情はもはや絵を構成する一部ではない。これは極めて自明のように思われる。しかしながら美術史家の一派を束ねる声望あるリーダーが唱道する「ゴシック様式の形而上学的な垂線主義」のような概念に目を凝らすならば、确实さと単純さに還元することこそが批評の最重要課題であり、しかしながらこれは全くの難問だと理解できるわけである。そのような概念はもちろん実体を有する。が、それ以上の取り留めのない意図は決して実現されることはなく、我々を途方に暮れさせる勝手気ままのすれ違いが後に残るだけのことである。そしてまさしくこの一見したところ素っ気ない簡素、安定、そして実際的なものへの帰着こそはアレシユの偉大な功績なのである。

もう少し詳しく説明しよう。以上のことがらについては通常の慣例でないものは、基本的に何も生じない。画家のアトリエの習慣と、その表現に同調する批評家が暖かいとか冷たいとか、重いとか軽い、そして色のバランスなどを口にし、あるいは「法則」に対する違反を叱責する場合、彼らは全体印象を部分に分解すること以外の何ものも為していない。こうした部分は単に技術的かつそれゆえに間接的な視点に従って選択されており、それらは非常に繊細な観察に基づいて構成されているにしても、やはり少なからず無計画的である。一例を挙げると、非常に声望ある国家のアトリエで非常に声望ある表現主義絵画の教授の「色を聴く」と題する講演を聴いたことがある。その内容たるや心理学研究所でいささかでも経験を積んだ者ならば赤面してしまう程度のものであった。つまりこの著作『鑑賞への道』の価値は、印象を形作る「絵の各部分」なるものが実際にそれら部分について何か確たること、あるいは大きな人間集団に対して妥当することが言葉で指摘されうるのであるという点にあり、つまりこの「道」は絵の印象が心理学的に、つまり**現実**に形成されるような何物かなのである。絵を層について分解すること、これを著者は実施しているのだが、このことは実験心理学的美学⁵⁾に基づいている。今日、学問的な鑑賞が芸術集団の中で出会う本能的抵抗に鑑みるならば、実験心理学との関連性がより詳細に説明されればもっと良かったかもしれない。このことが為されなかった訳は、芸術集団は未だ今日

でも確たる知の広がりよりも個々の認識の総計から構成されており、そのために多くのことは適用の知的常識に委ねられたままになっているためであり、そしてまた総じてアレシユの著作はそうした面からの適用方法を要約した最初の試みであり、そこではあらゆる適用可能性の要約ということよりは実際に適用しう要約がより重要視されているからである。

さてこうして得られた諸概念が実際にその通りに絵にぴったりと適合し、その結果として絵の本質的な内実を把握できるかどうかという問題は未だ残ったままである。著者がそれらの概念によって実行した絵の分析は私の見るところ見事なものであり、この疑問への最良の証拠を提供している。しかしながらこのような鑑賞法の有効範囲についてはどうなのだろうか？—たるみのなさ、活性、柔らかさ、空虚等々の言葉は線、色彩、面や空間の表現への適用において非常にあいまいであることは、見過ごしえないだけでなく、まさしく本質に関わる。こうした用語の選択に際しては常に最も限定的な言い換えと事実を最大限に重視した報告に留意したときでさえ、結果としての表現は印象を記すというよりは、印象をアナログ化する。すべての具体的意味を度外視してしまい、例えば一本の線が短くかつ簡潔であると言えるかどうか、緩みがなくピンと張っていると言えるかどうかについて、確実に答えることはできない。それゆえに著者もまたこれらの不安定な性格はいわば単に視覚印象の可能性として存在すると説く。つまり個々の色彩面、線、立体の形は多義的であり、それらの意図は何ら確定したものではないが、隣接関係と組み合わせとによって初めて帰納的に推論される。これについては、色の性格はその色彩で覆われている面の大きさと形によって影響を受けるという経験を思い出しさえすれば足りる。それゆえに個々の規定対象はお互い同士が規定し合うのであり、もしも実際の作業の際に、結果が徐々に明確になっていくことを目にするのがあっても、理論的に言うならば複合体全体としては計算問題を解決するための唯一の独立した変数が存在するのではなく、ただ相互依存だけが存在する。推定による証明は単に付加された誤謬であるかもしれない。しかしながら全く同一のことが、冒頭で取り上げた人間による認識の例についても主張しうだろうが、さまざまな解釈のひとつを他の解釈に比して、断然確からしさに優ると認識できる可能性が全く存在しないと考える人はいないだろう。いかなる印象も明瞭で確実なものではなく、すべての印象は互いに補完しあわねばならず、その後に或る種の高い、言うなれば自身の中でバランスをとる確からしさが生じることとなる。人間の認識と呼ばれるものである。もちろんこれは一種の最善の誤解であること、その内奥には柔らかい中心部分が残ったままであり、この部分からはいつでも全く新しい解釈を発生させることができるのである。人間は必ず誤解される。友好的か敵対的に、である。思うにこのことは芸術作品にも当てはまる。作品が出来上がったときに芸術家が自分の作品を正しく理解するなどとは決して考えられない。おそらく人間の発展にとって芸術作品の真の内容が何であるのかが問題なのではなく、そうであると判定されること、これこそが肝要なのである。あらゆる個人、あらゆる新時代は別々の鍵を手にしてやって来て、そして何か別の扉を開ける。芸術作品はこの観点からして、現実世界での物自体と同様に存在が究めてまれない美自体なのである。

矛盾を剥ぎ取ってみると、芸術作品の理解は徐々に小さくなるズレを伴いながら妥当な理解に接近してゆく無限の一つのプロセスとしてではなく、全く異なる結果を伴う多数の

そうしたプロセスとして姿を現す。さらに言うならばこの場合、額のしわに発揮された最高の厳格さを物理学にも適用する大胆なこじつけが行われるわけである。実際に芸術作品は人間作品であると共にその人間作品の理解でもある。そして人間の可能性の幅は決して大きなものではなく、ひとつの作品に関しての解釈にはほんの僅かな可能性だけが存在する。その解釈にしても実際のところは、より包摂的な全体理解の側面に過ぎないに違いない。認識論としての最後の疑問は、何が歴史的現実か？ ということである。一周知のようにこの疑問の不確実性は、信頼できたり信頼できなかったりの歴史的方法の区別を排除しない。そのような柔軟かつ抵抗力のある方法を美術鑑賞のために最初に基礎付けた点にこそ、『美術鑑賞への道』の比較を絶した価値が存在する。この書の個々の点については異論の余地があるかもしれないが、この本の意義を理解するならばこうして創造された道具を二度と手放そうとは考えないに違いない。

Ⅲ. 特性のある批評

以上がムージルの批評「美術鑑賞への道」の全文である。批評冒頭でムージルはアレシユのこの著作の性格付けを行っている。専門書でもあり、かつ一般書でもあるとムージルは言う。そして、ムージルの批評全文を読み終わった我々はアレシユの著作『美術鑑賞への道』は実験心理学者による意欲的な研究成果であることを理解する。ムージルの理解の仕方、新聞でこの批評を読む読者に向けた文章、その解説振りそれ自体が専門家（実験心理学的美学研究家）の側に偏しているようにも感じられるのだが、ムージルとしてはこの著作を美術専門家と素人の美術愛好家の両方を対象にした書とみなし、その考えに従って解説をしているのであるから、この難しい文章の調子は一般の美術愛好家に不公平とも言えない。

冒頭にも触れたがムージルの美術批評はこの批評も含めて以下の11本である。以下1から11まで簡単な注と共に一覧を示す。

1. Kunst-Ein- und Ausdrücke (1. Mai 1921) フリゼー版「批評」の1481-1483ページ。アルンツェンの注、第158ページ。初出はプラーガー・プレッセ紙。表題に続く日付は初出日。以下の2編のテキストはこの批評を理解するために参考になる。
Alfred Stix: Die Neuerwerbungen der Kupferstichsammlung der staatlichen graphischen Sammlung Albertina. In: Die bildende Kunst. 1921, S. 33-48
Hans Tietze: Deutsche Zeichenkunst aus sechs Jahrhundert. In: Die bildende Kunst. 1921, S. 26-32
2. Wege zur Kunstbetrachtung (16. Oktober 1921) フリゼー版「批評」の1517-1521ページ。アルンツェンの注、第198-199ページ。初出はプラーガー・プレッセ紙。
3. Wiener Nachträge (21. Oktober 1921) フリゼー版「批評」の1521-1523ページ。アルンツェンの注、第199-200ページ。初出はプラーガー・プレッセ紙。批評前半部は劇評、後半部が美術批評。
4. Jubiläums-Ausstellung der Künstler-Genossenschaft Wien (7. Januar 1922) 本論の冒頭で述べたように、これまで知られてこなかったテキスト。プラーガー・プレッセ紙に発表された。

5. Wiener Frühjahrsausstellungen (8. Juni 1922) フリゼー版「批評」の1585-1587ページ。アルンツェンの注, 第220-221ページ。初出はブラーガー・プレッセ紙。
 6. Mediale Zeichnungen (21. Juli 1922) フリゼー版「批評」の1596-1597ページ。アルンツェンの注, 第225ページ。初出はブラーガー・プレッセ紙。催眠状態で描かれた絵の展覧会批評。
 7. Der Malsteller (1. Juli 1923) フリゼー版「生前の遺稿 Nachlass zu Lebzeiten」の509-511ページ。アルンツェンの注, 第158ページ。初出はブラーガー・タークブラット紙。翻訳は2種類「僕の遺稿集」と「生前の遺稿」がある。タイトルの訳は「画士」と「絵筆家」。
 8. Wiener Kunstausstellungen (29. Februar 1924) フリゼー版「批評」の1640-1644ページ。アルンツェンの注, 第243ページ。初出はドイチェ・アルゲマイネ・ツァイトウング紙。
 9. Wiener Kunsttagebuch (2. Mai 1924) フリゼー版「批評」の1656-1659ページ。アルンツェンの注, 第248-249ページ。初出はドイチェ・アルゲマイネ・ツァイトウング紙。
 10. INTENSISMUS (5. Dezember 1926) フリゼー版「短評 Glossen」の681-683ページ。アルンツェンの注, 第263ページ。初出はベルリナー・ターゲブラット紙。
 11. Kunstjubiläum (1. Mai 1927) フリゼー版「生前の遺稿 Nachlass zu Lebzeiten」の516-518ページ。アルンツェンの注, 第159, 160ページ。初出はベルリナー・ターゲブラット紙。翻訳は「僕の遺稿集」と「生前の遺稿」。タイトルの訳は「芸術記念祭」。
- 以上11篇で、アレシュの著書についてのこの批評は第2番目に当たる。

さて、ムージルはこの批評のタイトルとしてアレシュの本の表題をそのまま使っている。この本を世に知らしめるためには、最もストレートで親切な方法である。アルフレート・ケルが思い出される。ムージルをこの上もなく華々しく世に送り出したケルの批評のタイトルは「ローベルト・ムージル」であったからである。ケルみずからムージルの作品『テルレス』に手を加え、この作品を出す出版社の斡旋までしながら、ケルは偶然ムージルのこの小説を目にした風を装って彼を絶賛する文章を書いた。内情について話さないケルの自制はムージルを応援するエネルギーに変換されている。

ムージルの批評は多くが演劇批評である。作家ムージルの生涯の仕事を評価するとき、このことは無視されるべきではない。演劇批評家としての経験はムージル文学の核を形成する一要素だからである。そのムージルの演劇批評はケルの演劇批評を支えとしていたと言い得る。この事情とは異なるが、ムージルの美術批評の支えとなった存在はアレシュであったと言えるかもしれない。より正確に言うならば、学生時代にアレシュと共に養われた学問知識あるいはこれに関連しての美術鑑賞の知識が、後年すなわち1921年の今、時代を開く新しい美術鑑賞の知見として即ちアレシュの著作として実現を見たと言う実感は、ムージルのこの後の美術関連の文章の執筆に大きなよりどころを与えたに違いない。ムージルのこのアレシュ批評は微笑ましい。この批評執筆の動機は新しい絵画鑑賞の方法を提示したアレシュへの共感と応援でもあった。1904年に初めて出会い、やがて親称で呼び合う仲になった友人アレシュ⁷⁾に対する応援なればこそ、逆にムージルは大枠としては客観的・専門家風な文章を綴らねばならなかった。ムージルのヒューマニティー、すなわち「特性」の片鱗をこのアレシュ批評に確認することができる。

『トンカ』、『生前の遺稿』とこの批評との関連については稿を改めて論じる。

注

ムーゼルのテキストは以下のものを使用した。

Robert Musil: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik.*

Hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978. (Pと略記し、その後にページ数を記す)

1) Junki Hasegawa: *Zwei unbekannte Texte Robert Musils Kritik: Jubiläums-Ausstellung der Künstler-Genossenschaft Wien & Aktennotiz an das Bundesministerium für Heereswesen.* 「人間関係学研究」第15号、椋山女学園大学人間関係学部・大学院人間関係学研究科、2017年、49-56 ページ。

2) P, S. 681-683

3) G. J. von Allesch: *Wege zur Kunstbetrachtung.* Dresden (Sibyllen-Verl.) 1921

4) Vgl, Helmut Arntzen: *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«.* München (Winkler) 1980, S. 199

5) Vgl, ebda S. 90-105