

芸術ジャンルの区分

五十嵐 嘉 晴

この課題に対して、決定的な表や原理や指針を、今のところ我々は提出出来ないでいる事を、残念ながらも始めに言わねばならない。それで本稿における論点は、その作成や提出のための準備として、諸問題を確認したり検討したりする事にある。そのためまず、哲学的分類における注意事項と意義を述べる。次いで今日までに行なわれいたり、提議されている諸方式を逐次検討して、その重要性や有効性を考える。最後に、ジャンル区分の基準の構成への方針を考察する事とする。

1

美学には、体系的理論による芸術分類が要請される。これはまた理論体系からの芸術分類となる面があり、そこには古今の実際の芸術と共に、(もし芸術は終焉したという論でなければ)可能の芸術も含まれよう。そして、芸術とは斯くあるべきものという理論か、あるいは、存在するのは諸芸術であって芸術一般ではないとしても、斯くの如くあるという見解がなければ、体系は成り立たない。それには、芸術の本質についての議論と理解が必要とされる。

この議論が哲学的であれ科学的であれ、我々が知っている芸術が、芸術(界)の真の中核的なものであるか否かも、この際に問われるであろう。中心は、一ジャンルでも一定数のジャンルでもない、即ち中心が無いという結論になるとしても、問いは必ず発せられるべきである。

芸術が人間中心的なものであるとしても、我々の知っている芸術においてこの人間中心性が充分に開示されているかどうかを問うと、歴史的には開示されて来ているとしても、体系的には一部での展開でしかないと言う見方があるかもしれない。たとえて言うなら、宇宙論におい

て、自分達の住んでいる場所が中央であると考えていた時代から、地球も我々の銀河も、大宇宙の片隅でしかなく、中心が遙か彼方に想定されるに至った様に、芸術群の分布でも、我々の未だ知らない芸術に本質的な中心があるかもしれない。しかしその様な芸術をどこかで(空間的に)見出すという事は、いつか(時間的に)見出すという事である。従ってそれは、体系的な事であるが、歴史的な事ともなる。そうであるからには、我々は我々の知っている芸術を基礎にして、芸術の本質も分類も考えて行かざるを得ない。

後から見てそれに不足や偏りがあっても、それは以前の間性(人間性)の不充分さや傾斜が理由である。知っている芸術に満足出来ないでいたところ、感服出来る芸術に出会ったとか、それを探しに出るとか、芸術について一定の概念を持っていたが、ある別の芸術に接して眼を開き直させられたとかの話は多い。あるいはまた、〈工芸〉が西欧語に訳し難いとか、〈ミミック〉が日本語に直し難いのも、芸術としてのそれらを知らなかった土地柄が一因である。しかし最初から中心的な未知の芸術を想定してかかる事は出来ぬから、たとえ結果的に未知の芸術を求める事になっても(その様に発展するのが望しいが)、既知の芸術から出発するしかない。

ともかく、こう言うところから作られる分類体系は、諸芸術は各々かくあると言う表示であると共に規定になろう。また逆に、体系表の中に諸芸術を配置してみる事ともなろう。そこからは、諸芸術ジャンルの固有の法則なども導き出されよう。またそれを良く知る事が、制作的にも優れうる一因としての規定でもあろう。

我々は、芸術分類と言う言葉を用いて来たが、本稿ではその場合にジャンルを念頭として述べ

ている。分類には様式や美的カテゴリーによるものもあって、ジャンル問題はそれらと関連するところもあろう。また芸術分類は、その他の美学の諸問題と色々な関連を持つであろう。

ところで、諸関連をふまえて行なわれた哲学的分類について、たとえばヘーゲルの行った区分などについて、現実合っていないとか、一部の賛同しか得られないとかになっている。美学はその原因をはっきりさせて、方針を正して行かねばならない。ジャンル研究は、必然的に上位概念を求めるものであるから、⁽¹⁾最終的には、芸術の本質的概念と美学の哲学原理の検討に至らざるをえない。しかし斯様な拠って立つ哲学の検討は、今ここで簡単に行なえるものではない。ただ、哲学的分類が不毛に映じようとも、その実りあるあり方を求めて行くのが哲学的美学の任務である事を確認しておく事とする。

さて次に、形成された分類表に諸芸術を当てはめて見る必要がある。分類表の作成過程で、現実の諸芸術にうまく適合するかどうかを当然考慮しながら進められたものであるが、そうした成果が提出されて、再度諸芸術現象に照らして批判検討されるものである。そこではしばしば、芸術ジャンルとして通常は注目されたり確立したものと見なされていないものが、確固たるジャンルと並存して入っていて (E. スリオの場合)、奇異な感じを与えたり、あるいは空白欄がかなりあったりする (竹内敏雄博士の場合)。その場合に、何故その様な事が合理的であるかの、必然性と理由や意義が説明されねばならない。そして最後に、この分類が如何様に変貌して行くかの展望まで示す事が望まれる。

2

今日までに提議された区分を点検して行く手始めとして、まずミューズを取り上げよう。ミュージアムと言えば博物館や美術館を指し、モザイクは美術の一つであるが、それらの語源である古代ギリシャのムーサ (μοῦσα) 女神達の中には、美術を司る女神は含まれていない。⁽²⁾ ムーサイは、ゼウスを父としムネモシネー (記憶) を母として生れ、詩や歌などの神とされた。

彼女達は、最初3人だったらしいが、やがて9名となった⁽³⁾。この中には、歴史の神クレイオー (Clio) や天文の神ウラニアが含まれていて、ムーサイ (Muses) は〈芸術〉の神々としての群ではない。これは、今日我々が〈芸術〉という名称で把える概念が、当時は成立していなかったのも、理由の一つであろう。でもムーサイの大半は、いわゆるコレイア (χορεία) 芸術に属するものであり、これは絵画、彫刻、建築などのテクナイ群とは、分けて見られていたものである。この異った二つの群の統一は、ソフィスト達による〈快の技術〉やプラトンやアリストテレスによる〈模倣技術〉の考え方の提出があるまで待たねばならなかった。ともかく我々は、ミューズ芸術と造形芸術の区分を立てる近代の美学者の典拠としてのムーサイには、芸術と芸術でない学科が、音楽と絵画などの芸術同志よりも同族として見られた時代があった事、そしてその見方がやがて変化して、文芸と美術を同一概念の下に把えたり (ミメーティケー・テクネー, *Ut Pictura Poesis*), ムーサが音楽だけでなく美術関係にも名を与える時代が来る事を学ぶのである。

中世に言われた自由諸学芸 (Artes liberales) でも、一部の芸術と学術とが、美術工芸などよりも親しいグループとされている。しかし自由技術は、〈芸術〉の統一概念であった訳ではなかったから、〈芸術の神々〉と言われるミューズのそれぞれの職能ほど、ジャンル問題に関しては関係がない。ただ、技術や芸術に関して、〈自由〉に対する〈機械的〉の区分があった事、そしてこの背景には自由身分と職人の含まれる下層民という社会的原因があった事、そして観念としては〈高尚〉なジャンルと〈低次〉なジャンルという一つの区分原理が存在する訳であるから、ジャンル問題に美的価値評価が導入され得る事などを知るのである。価値問題としてのジャンルは、純粹芸術と効用芸術の関係に連らなって来る。

近代では、カントが行った分類の試みは、コミュニケーション的表現の形式要素への類比からの区分である。⁽⁴⁾ その区分内における下位の分

類には、多様な要因が導入されて統一的整合がみられなかったり、諸芸術の存在様態についての分析におお検討が要されるべきものであるが、コミュニケーション的表現としての芸術の機能を把えての手段の相異への着目は、あなり妥当なものと言えよう。我々は、カントのこの趣旨を忘れないでおきたい。彼はさらに、ジャンルを美的価値評価によって分析するが、この方針も重要なものであろう。

シェリングやヘーゲル、さらにそれに続く哲学者達のドイツ観念論美学における芸術分類については、そこでの体系性と歴史性の結合の妙に感心しながらも、その形而上学的論議に加わる事を今は控える。それらの二分法、三分法の論理と分類根拠は、古典的な輝きと魅力を有していて、教えられるところが多い。それらは物質的から精神的への上昇を軸としていて、それに加えて客観的と主観的(フィッシャー)、同時的と継起的(シャスラー)などが区分の指標となっているが、この指標は別の種類の美学者達によっても提唱されるものであり、説明し易い指標でもあり、我々も考慮に入れて行きたい。ドイツ観念論美学の芸術区分は、一般に価値体系でもあるが、ショーペンハウエルもプラトンの諸理念のヒエラルキーを芸術の体系に適用している。その内容はともあれ、美的価値の観点を重視する我々も、芸術ジャンルにヒエラルキー的構成があるかどうかを検討せねばならぬであろう。

ところで芸術の種類分類については、『美学事典』(弘文堂)に、後藤狷士教授による要領を得た紹介があるので、しばらく我々はそこでの要約と順に沿って検討をして行く事とする。

A. 発生論的立場

発生論的研究は、一元論にせよ多元論にせよ、芸術の本質を解明するのに極めて有効な方法である事は、諸家による原始芸術の研究やハリソン女史の業績が示す通りである⁽⁵⁾。そして発生論的探求は、文化や労働の分化と共に、芸術の分化の実態を把えて、歴史的民族的展開の現実を良く知らしめる。しかし芸術は歴史的に、複雑な総合や分化を経過して、分化論的系統樹

を描く事は困難である。またそれは、価値論的区分や他の基準による区分とも関連して説明される必要がある。例えば後述する純粹芸術と功用芸術なる区分には、発生論的分析と価値論的や領域的次元が重ね合わせられて考察されるものである。価値論的考察と発生論的意味を結合してジャンル問題を論考したシュマルゾウの見解は、大西克礼博士の評にある如く⁽⁶⁾、まだ点検されねばならぬ所が残っているとはいえ、重要な努力である。この彼の方式は、類型としての把握となった。

なお、19世紀末フランスの文芸史家ブリュンティエールが〈ジャンルの進化〉を論じた発達史的考察や、今日ミュンヘン大学教授フリードリヒ・ピール氏が指摘するイコノロギッシュなジャンルの転化の系統づけは⁽⁷⁾、ジャンルのディナミズムを示している。確かに竹内敏雄博士がジャンルの生について述べている様に、「建築・彫刻・絵画・音楽・文芸などというものも、はじめからそれぞれ独立の芸術として並存し、いつまでも確固不動の形態を持して永続するとは断ぜられず、ただ比較的ながく生きつづけて類型的統一をかたちづくるようになったものを、経験的にまとめてとらえた概念である(中略)。その生は、人類自身をはじめ、生物の諸種属の生がいずれも個体の生を超越した存在でありながら、これと同様に不断の生成過程をたどり、生滅盛衰の運命をまぬがれないのと、いかにもよく似ている⁽⁸⁾」そして転生して、新生命と新形式を創造する。

B. 類型学的分類

①自由芸術と応用芸術

この区分の名称として、前者には純粹芸術、後者には羈絆芸術(gebundene Künste)とか目的芸術(Zweckkünste)というのもあり、何が一番適当であるかを検討せねばならない。竹内敏雄氏は、スリオが art appliqué の概念を排して art impliqué を提示したのを紹介しながら、効用芸術(useful art, nützliche Kunst od. Gebrauchskunst)の名称を推薦している。それは、「いわゆる応用芸術においても芸術美が本来まったく非美的な作品に外から

“添付される”のではなく、所定の目的に適合するように有効に作用する機能的形成体そのものに内包されている」という考え方からである⁽⁹⁾。また純粋芸術と言われるものも、社会的・人間的に何らかの効用を有するものと言える。しかしジャンル問題としては、美的価値に関する純粋性、芸術にとって外在的な実用目的への奉仕、この目的義務のない自由を基準とした区別が良い。実際には、純粋芸術中にも効用性を持つものや、効用芸術の中にも極めて純粋性の高いものがあるから、この区分は原理的なものにすぎない。しかしこの原理は、芸術の語源を遡ってアルスやテクネーの諸事態や原始芸術の考察などを要請する、芸術と美学にとって根の深い本源的な問題である。

②空間芸術と時間芸術

J.-B. デュボスあるいはレッシング以来、諸芸術を空間的並存関係の同時性・静止性・共存性と時間的先後関係の継起性・運動性・推移性に基づいて区分する事が、幾人もの美学者によって行なわれて来た。そしてこれは、造形芸術とミューズの芸術の領域にほぼ対応するものである。勿論、空間（造形）芸術に時間（ミューズ）的要素を認めたり、時間（ミューズ）芸術に空間（造形）性を指摘する事は出来るし、時空の関連は、物理学におけるその統一にも似て、文化においても表裏をなしている。しかしながらある芸術を取り上げて、時間と空間の面のどちらが支配的であるかという原理的区別は可能である。

この分類については、芸術の枠の中の原理としての「作品そのものの存在形式」の一つとして考える見方と⁽¹⁰⁾、「芸術の中の区別ではなくて、芸術の外の世界における芸術の在り方を見た時の区別である」とする見解や⁽¹¹⁾あるいはまた、「空間、時間という概念によって芸術を区分することがしだいに不適當な時代になってきた」とする考えもある⁽¹²⁾。また竹内敏雄氏は、造形芸術とミューズの芸術という区分法を批判し、その卓越した論考により、「空間芸術と時間芸術の区別に対する疑惑を一掃した」と述べている⁽¹³⁾。我々はこれらの意見を念頭に置く時、この空間

・時間が重要な分類法の一つであるとしても、他の区分原理よりどれ程一層基本的なものであるかについては、検討されねばならぬと言える。エティエヌ・スリオは、「この区分は、ある実際の有用性を持っているが、いかに理論上はほとんど重要でないかが解る」と断じている⁽¹⁴⁾。

造形芸術という用語は、一般に好まれて使用されていて、形象性と空間性と視覚性を合せていて、空間芸術というよりは具体的な把握である。しかしこの用語も、〈造形〉の語と意味を深く追求すると、上に引用したスリオの批判が当る事になる。そして同じ事が、〈美術〉についても言えよう。なおミューズ芸術と造形芸術との違いの一つとして、再生・実演・パフォーマンス性と恒常的・客観的な完成性をあげた人々も居るが、我々はこれらも根本的には時空と同じく、相互関係を持っているし、様態の程度の問題であると考え。またこの基準では、文芸の位置付けに諸問題があるし、今日ではパフォーマンス性の美術も登場していたりするのであって、生成展開する芸術の生からは、あまり規制的要因とされぬと考えられよう。ただ次にあげる渡辺護教授による指摘は、重要なものである。「とにかくこの分類は、芸術の本来的なあり方を明確に意義づけている。芸術は作品としてのみ意味があるのでなく、行動すること、即ち、作り、上演し、鑑賞するところにも意味がある。上演芸術においてはこの点、完成芸術におけるよりも一層はっきりと芸術的行為の意味が確保されている」⁽¹⁵⁾。

③感覚性による分類

大体において空間芸術と時間芸術に対応するものには、また視覚芸術と聴覚芸術との区分がある。しかしこの二感覚だけでは適確に分類出来なく、言語芸術について感覚的表象の芸術（ヘーゲル、『美学』第3部序論、区分）とか、想像〔仮象〕芸術（フォルケルト、ハルトマン、Phantasieschein）とか、想像感覚による芸術（渡辺護）、心覚芸術（太田勤之、『美学講義』）とか呼ぶものを立てる人々もある。触覚や運動感覚、味覚、嗅覚は、ジャンルの基礎原理とするほど決定的な意味を持つことはないとする考

えがあるが、日本芸術や生活芸術に眼を向ける人は、これら感覚の参与の意義を指摘する。また〈趣味〉や醍醐味が味覚に由来する語である事を見ても、その美学的意味の重要性が解る。

確かに、視覚と聴覚だけで全芸術を網羅する事は出来ない。かと言って文芸のために想像感覚の類を加えるならば、感官による分類の統一性を欠く。どうしても感官による方式を徹底させるなら、文芸は、文字によって視覚、音によって聴覚、点字によって触覚を通じるのであるから、感官による分類体系は十分に整合したものとにならない。しかしながら感覚による区分は、ある範囲では解り易く、また諸芸術の成立の一定の根拠でもある。すでにソフィスト達が芸術を〈快の技術〉と見た様に、元来感覚的喜びが芸術の本質の一端を担う以上は、感覚性による区分も重視され続けねばならぬであろう。そしてまた、諸感覚の共同性や変換も考慮する必要がある。さらには、芸術は単に感覚性のものでなく、精神性のものである事から、この関係においてこの区分も考えられねばならない。この意味では、視覚や聴覚が、古来より純粋ないし上級な感覚とされている所以の分析は重要なものである。

④事物的芸術と非事物的芸術

フォルケルトやカインツ達によるこの命名の区分は、他の人々が次の様な名称のもとに分ける群の内容とほぼ一致している。a—具象・模倣・描写・再現・对象的・客観的・事実に・現実近接芸術。b—抽象・非模倣・非描写・表現的・気分・主観的・評価的・現実隔離芸術。

これは単に表現様式的区別ではなく、ジャンルに固有の本来的表現方位による分類と考えるべきである。しかしこれらの区別が、流動的にして判然たるものでない事は、一般に前者に入れられる美術に後者の性質が見出されたり、後者に属する音楽に描写的なものがあつたり、文芸の内で叙事詩が事物的であるのに対して、抒情詩が比較的非事物的である事など、諸家の指摘する通りである。とはいえこの分類は、渡辺護教授の言う様に、「芸術の持つ基本的な二つの在り方をとらえている点で有効である。」⁽¹⁶⁾

⑤材料による分類

他の類型区分が大別的なものであるに対して、材料又は表現手段による分類は、類型的要約から細別までを一貫して行う事が出来る。しかしこれは、単に列挙に終るとか、演劇と映画といった一見相似した芸術ジャンル間が、それぞれの主たる材料が言語と映像とに分けられると、近似性の解らぬ遠いものになってしまうといった不都合もある。とは言えこの分類法は、技法分化を加味して、ジャンル細分の実態を表わす用語としてかなり良く合致している⁽¹⁷⁾。そして芸術にとって材料の持つ意味を良くとらえていて、「各芸術の本質に迫ったきわめて重要な観方でもあるので、捨てることはできない」⁽¹⁸⁾

渡辺教授は、モイマンの分類を参考にして、a—物体芸術としての造形芸術、b—音芸術としての音楽、c—言語芸術としての文芸、演劇、d—映像芸術としての映画、e—身体芸術としての舞踊の区分を立てた。確かにこれによって、下位ジャンルの一定の総括と、逆に細分化などの方向も提出されている。この分類には、経験的集約だけでなく、体系的理論根拠がどの様にして与えられるかの問題が残されている。この事は、材料に基づいての分類を統一方針したものではないが、生活現実の中から400種類にも及ぶ芸術を取り上げ、これらを視覚芸術・聴覚芸術・言語形成芸術・公開実演芸術・低級感覚芸術・身体の外観魅力の芸術なる6種のジャンルに分けたトマス・マンローの研究についても言える。

シャルル・ラロの説も、経験主義的な域を出てはいないが、その理論には、芸術の材料的なものを下部構造として、その諸合成の上に成立するプレグナンツ（最良形）としての上部構成として芸術をとらえ、大別して7個の分類原理の下に、それぞれの分野で主として材料と技術による構造論的ジャンル分析がみられる⁽¹⁹⁾。またスリオは、芸術作品の〈現象的存在〉の層における感覚的与件 (qualia sensibles) を7つとしたが、これは表現手段的材料に通じるものである。そしてこれらに応じた芸術分類の提案は、比較美学的な一つの体系根拠に従ったものとな

っている。

3

これまで検討された分類法は、それぞれ意義あるものとして吟味されながら、相互に補完される必要がある。しかしそうした整理統合は、それぞれの原理の根拠が異っているから、極めて難しい。また幾つかの分類法の合成による成果も、十分な納得を得るに至っていない。例えばスリオの作成した図式では、円環的世界を知るユニークさがあるが、デッサンが淡彩画や絵画から隔離されたり、建築がヴォリュームとして把握されて〈純粹彫刻〉が占める場に配置されている点などに問題を残している。即ち建築にとって必須の功用性が無視されている。今日までの諸家による分類の試みは、それぞれの特性と長所と共に難点を持っている。これについてもすでに幾人もが検討を加えているので、それを例えば島村民蔵氏の労作の参照へ譲る事が出来る²⁰⁾。

諸観点を総合したカインツの表は、しばしば取り上げられる様に、かなりの整合性と説得力を持った注目に価いするものである。

空間芸術		時間芸術	時空間的芸術	
三次元的	二次元的			
彫刻 記念碑的芸術 建築工	絵画 グラフィック 装飾	叙事詩 文芸 抒情詩 戯曲	バントマイム (演劇)	事物的 芸術
		標題樂 歌唱 オペラ 音楽 ハルエ 絶対音楽	舞踊	非事物的 芸術
造形芸術		狭義のミューズの芸術	運動芸術	
広義のミューズの芸術				

この図表から、木幡教授は次の点を読み取っている。(i)隣接する二種のジャンルが対等な資格でまざりあって成立する、中間的ジャンルの存在。(ii)音楽の場に見られる様に、一領域内での下位ジャンルの位置指定。(iii)他ジャンルの形成法則を借用した様式記述(彫塑的な様式の絵画、彫塑的な様式の建築、等)の見られる様な、ジャンルと様式の関係。(iv)各ジャンルの純粹性と現代芸術の抽象性との区別。(v)複合ジャンルの存在²¹⁾。

この最後の点については、なお渡辺教授の次の指摘を知っておくべきであろう。「複合芸術といっても、そこに結合するすべての芸術が同等の重要性をもって存在することはあり得ない。『すべての作品は、ただ一種類の芸術のなかにその本質的な存在性を保っている』(ランガー)というのは本当である²²⁾ また発生論的には、当初の芸術は融合的で単一的なものとして考えられるし、分化ばかりが進化の方向でなく、総合もある。従って渡辺氏の言う様に、「近代になって純粹に単一的な芸術の方が、複合的な芸術よりも価値が高いとする見方が強くなってきているが、これを原型としてすべてを決定することはできない²³⁾」これはゼードルマイヤー教授も指摘する如く、近代芸術がジャンルの純粹性の抽象的先鋭化を進める事などにより、非・反芸術に転化して行く事態を見るなら、重要な考察の対象とすべき事柄である。そして一方総合芸術では、山本正男教授の言う様に、「その内実はまったくあらたな美的体験の一方向を生み出す、分ちがたい出会いとして成り立っている。それはあらたな美における、いなあらたな美としての出会いなのである。この意味で諸ジャンルの出会いは、いわゆる総合芸術を越え、意外にひろくかつ深く諸芸術の表現世界を織り成している²⁴⁾」

なおカインツの表については、空間芸術と時間芸術なる区分が真に芸術の分類の基本となるかどうかとか、用と美に関する価値論的観点の欠如をどうするかなどの根本点において、見直しが求められよう。

さて我国では、芸術の体系についての諸説を検討して、独自の観点を提出した碩学として、まず大西克礼博士をあげる事が出来る。同氏は、「『美的意識』の全面的構造連関に於ける『イデー』の内面的展開といふことに基づいて、先づ第一に『美的理念』の『生産』、第二にその『表現』、『第三』にその『再現』といふ三つの根本的観点を立て、さし当りその関係によって、あらゆる芸術的現象を一応整理して見ることが、最も妥当な方法ではないか」と考えた²⁵⁾。そしてこのうち第二の観点からの分類については、シ

ヤスラーやシュマルゾウ等の行った事に相当するとし、それに大体において納得したので、再説を避けた。美的イデーの表現による分類には、我々が「大芸術とか主要芸術とか呼ぶ事のある所謂〈純正芸術〉の芸術群が当てはまるとした。第一の観点からの芸術群には、造園、華道、茶道、工芸などを系統づけた。第三の観点の範疇には、イラストレーション、絵巻物、浮世絵版画、演奏、上演などを考えた。そしてさらにそれぞれの群の下での一定の区分法を提出し、その意義を説明している。そこには一般に西洋流の分類では扱えない日本の諸芸術の様態や、工芸美術への深い理解と分析がある。このユニークな見解には、教えられるところが多々あり、十分に研究されるべきものであると言えるが、ジャンルの分類法としてどこまで徹底出来るかについては、今のところ疑問が残る。と言うのは、基本的には芸術はこの三つの様態を合せ持って成立するものと考えられるから、これを分解しないで分類する事も必要だし、あるいは又主要な様態によって分類するとしても、価値論的考察を全体に対してどの様に加味するかが、特に問題となろう。

竹内敏雄博士は、技術のコスモスの中に芸術を位置づける見地から、価値内容の相違を規準としての純粋芸術と効用芸術、その所産の存在形式から空間（静止の）芸術と時間（運動の）芸術、作物の形象における意味の現われかたから純表出的芸術と象形的芸術と意味表徴的芸術に分けた²⁶。そしてこの三対の基本類型の三次元的対立を軸として、芸術体系が構成されるとした。これに、その他各種の考慮をしながら提出された図表は、カインツの表を訂正した一層的確な指示を伴っていると思える。

	空間芸術(静止の芸術)		時間芸術(運動の芸術)	
	平面芸術	立体芸術	身体運動の芸術	音芸術
本来的表出芸術			舞 踊	
感情象徴的芸術	装 飾	建 築		音 楽
模擬的象形芸術			ミミック	
イ号の芸術記	描写的象形芸術	絵 画 彫 刻		
	言語記号的芸術			文 芸

この図表には、純粋芸術的なものを上層とし、効用芸術を下層とする次元が重ねられるので、その立体的体系構造は、ほとんど完璧な感じを与える。そこには各個芸術ジャンルの本質的な特殊性の規定も、指示されている。なお副次的芸術として、「芸術としての造園と写真と弁論がそれぞれ建築と絵画と文芸の同類としておなじ枠にいれられることは勿論、工芸美術は染織類では平面的、他の大多数の場合は立体的であるから、空間芸術の両類型にまたがり、演劇その他の劇的芸術は音楽や舞踊を、あるいは造形的なものを包容することもあるが、本質的にはミミックと文芸との複合であって、模擬的運動の芸術と言語記号的音芸術との双方にまたがるのである。」との説明も付加されている²⁷。

この表についてすでに我々は、空白欄の意味の説明が欠けている事を指摘した。また内容の表現方式に応じての5個の区別にしても、例えば模擬的象形芸術と描写的象形芸術は、人の身体運動をもってするか、線・色・形などをもってするかによって区別されるとされているのであるから、この区分は内容の表現方式別の欄ではなく、存在形式別の欄で区別すればすむ事である様に思える。この事は、表出芸術の二分についても言えるが、さらに表出性は、模擬にとっても本来的であるし、絵画にとっても重要な事柄である。あるいは又、表現形式の差異と存在形式の違いがジャンル区分に対して持つ比重は同等なものかどうかとも検討されねばならぬであろう。すなわち、静止と運動なる区分は、表出・象徴・象形・言語の区分と同等な程重大なものであるかどうかとも問われねばならない。また体系的整理としては、空間芸術の下位区分は空間の在り方によっているのに対して、時間芸術ではそうならない点も気にかかる。従って竹内教授の成果についても、まだ諸分類基準を総合的に考察して、いくつかの基本的次元軸に集約し、各軸相互間の重要度についてなど、検討の余地があろう。

そこで問題は、芸術把握の仕方とそこからの分類観点の検討に、再び戻ることになろう。そのために例えば、山本正男教授がゼードルマイ

アの指摘を重視して芸術と非芸術の認識が根底に必要な事、東洋芸術の考察やマンローの業績を参照して、場としての芸術の見方が必要な事を述べているのが参考になる⁽²⁸⁾。これは芸術ジャンルの伝統的分類から漏れるものを吸収して行き、芸術とその解釈の場を拡大すると共に、厳しく疑似芸術を見定めて行く方向である。またジャンル区分に当たっても、美的価値の問題を常に念頭に置かなら、リヒャルト・ハーマンがそれに関して理解する内容はともあれ、彼の考えの方向の様に⁽²⁹⁾、美的知覚がその固有な感覚形象の方向づけをとって、美的価値体験として展開し、形象を生産しているという観点は重要である。

芸術体系の構築には、理論的と実証的な多大な努力が必要である。しかしそれは結局のところ、人間性の把握にかかっている。人間も芸術も、歴史的・社会的に複雑な構成となって展開している。かつてミュラー＝フライエンフェルスは、「徹頭徹尾合理的な体系などと云うものは、生命に根源をもつ世界であるならば、何処においても見出される筈はない」と言いながらも⁽³⁰⁾、芸術体系の分析と整合を試みた。芸術という経験的一集積群に、竹内敏雄博士は合理性の高い体系的分類を提示した。我々もこれまで指摘した事を踏えて、複雑な芸術事実に解り易い筋道を見出す学の道を進むであろう。そのためにはまず、美的価値の形成の分析が土台となるであろう。

〔註〕

- (1) cf. 竹内敏雄著『美学総論』(弘文堂), p. 650~651.
- (2) 長はカリオペー(叙事詩), クレイオー(歴史), エウテルペー(〔笛〕音楽), タレイア(喜劇), メルポメネー(悲劇), テルプシコレー(ダンス), エラトー(抒情詩又は悲歌), ポリュムニア(抒情又は聖歌あるいは黙劇), ウライエー(天文).
- (3) M. Grant & J. Hazel : Gods and Mortals in Classical Mythology, Merriam, Springfield, 1973, p. 284.
- (4) 判断力批判, 51~53.
- (5) J. E. Harrison : Ancient Art and Ritual. 邦訳『古代芸術と祭式』(筑摩書房).
- (6) 大西克礼著『美学』(弘文堂), 上巻, p.344.
- (7) F. Piel : Kategoriale Struktur der Gattungen (Dissertation).
- (8) 竹内敏雄, 前掲書, p.636.
- (9) 同上書, p. 697.
- (10) 木幡順三著『美と芸術の論理』(勁草書房), p. 176.
- (11) 渡辺護著『芸術学』(東京大学出版会), p. 129.
- (12) 吉岡健二郎編『美学を学ぶ人のために』(世界思想社), p.180.
- (13) 竹内敏雄, 前掲書, p.664.
- (14) E. Souriau : La correspondance des arts, ch. XVIII.
- (15) 渡辺護, 前掲書, p.140.
- (16) 同上書, p.132.
- (17) 島村民蔵著「日本芸術の体系」(昭和31年, 日本学術振興会), 「表現手段の選択, 即ち表現の材料及び技巧の選択が根本的分類を生ずるのである。」p. 151, 「芸術名称の特質は, 芸術の種類が細かく分化する際に, 表現の材料及び技巧のみが分化の標準となるといふ事実をはっきり指摘し, そして表現手段による分類法が, 芸術の本質に基く体系を組織するために, 最も適當であることを認識させるのである。」p.162.
- (18) 渡辺護, 前掲書, p.136.
- (19) Ch. Lalo : Esquisse d'une classification structurale des beaux -arts, 1951, P.U.F., dans Formes de l'art, Formes de l'esprit.
- (20) 島村民蔵, 前掲書.
- (21) 木幡順三, 前掲書, p.178~182.
- (22) 渡辺護, 前掲書, p.141.
- (23) 同上所.
- (24) 山本正男監修『比較芸術学研究』(美術出版社), 第6集, p. 19.
- (25) 大西克礼, 前掲書, p.352.
- (26) 竹内敏雄, 前掲書, 芸術理論, 第三章, 第二節.
- (27) 同上書, p. 696.
- (28) 山本正男, 前掲書, p.17~18.
- (29) 同上書, p.14.
- (30) ミュラー・フライエンフェルス『芸術通論』(翻訳, 河出書房), p. 36.