

# シャルル・ラロの美学

五十嵐 嘉 晴

ヴィクトル・バッシュ（Victor Basch 1863—1944）を継いで、ソルボンヌの美学・芸術学講座の教授となったのは、シャルル・ラロ（Charles Lalo）である。彼は1877年にフランス中部よりや、南西のドルドーニュ地方のペリグー（Périgueux）で生れ、1953年パリで没した。彼はフランス美学会の初代会長であり、1948年にはエティエヌ・スリオ、レモン・バイエらと共に、『美学誌（Revue d'Esthétique）』を創刊した。

彼の美学は、心理的分析と社会学的方法を採用すると共に、相関主義とも言うべき立場に立って、独自の方法论を提供している。その美学は多大な影響を与えてはいない様であるが、その説をかなり引用する哲学者もある。<sup>(1)</sup>バイエの『美学誌（Histoire de l'esthétique）』（A.Colin）や『20世紀世界の美学（L'esthétique mondiale au XX<sup>e</sup> siècle）』（P.U.F.）でのラロについての記載は、簡略で部分的であるが、また我国での彼の美学の紹介も少量であり、あまり注目されていない様に見受けられる。<sup>(2)</sup>

本稿は、このラロの美学を概観して、その諸見解を批判的に検討すると共に、筆者の近年の問題関心から、特に芸術分類についての彼の試論を紹介して、それへの若干の考察を加える事とする。

## 1

数多いラロの著作や講義録や論文の中で、最も体系的に彼の美学の要点が整理されているのは、『美学要説（Notions d'esthétique）』の新版である。そこでこの書の記述順に従って、主要な見解を提示して行く事とする。<sup>(3)</sup>

第一章は、“美学の対象と方法”と題されている。先ず冒頭に、美学の対象を人間の理想の主要な形態の一つである美とする説について、

次の様に言われる。「もし“理想”ということで“非現実”、ないしは遊戯と芸術作品に共通の虚構の性格をだけ指し示すのなら、その言い方は正しい。しかしもしそれで、改善の方向での現実の変容を意味するなら、その時はこの理想主義は現実主義（リアリズム）を排することになるが、後者もまた芸術の形態の一つであり、美の正統な構想である。ところで美学は、全ての流派、写実主義も理想主義も、古典主義もロマン主義も、プリミティヴなものも頽廃派も認証し包摂しなければならない。<sup>(4)</sup>

我々にはこの考えは、理想と現実についての関連の深い考察がされずに、安易に非現実と理想の観念を結んでいると思われる。ラロは、形而上学的思弁や本質論的思索、また弁証法的論理などを好まない。そのため彼の論説は、この後にも見られる様に全般的に、平明ではあるが哲学的深遠さに欠けている。ともかくここでは、芸術表現上の言葉への配慮に引きづられたかの様に、いくら続く個所でリアリズムと理想主義が同一芸術の二面であると言っても、<sup>(5)</sup>理想と現実そのものに関しての理解の不徹底が感じられる。

また l'esthétique という美学ないし美的あるいは審美的なものが、あらゆる美意識を包含すべきという観点は尊重出来るし、彼は科学は総合を目指すとし、<sup>(6)</sup>これが彼の全面的美学の志向に合致するものであるから、理想と共に非現実ではなく現実的なものをこそ問題とすべきであろう。美的なものをフィクション次元での事態を扱うものとするのは、美学が実学と異なる点や美の特性を強調する意義は解るが、それが存在様式の形式面から捉えられているところが強く、内容からの探究が弱い。彼は同書の結論部分で、芸術と現実との相互作用を指適しているし、可能性と共に現実を重視するのが彼の思想

であるから、上に引用した見解とそれはうまく整合するのであろうか。

諸立場の上辺に位置して、それらの総合を目指すラロは、主観的美学と客観的美学と言われるものについても、主客の対立ではなく、その関連の中に美の法則を見出そうとする。<sup>(7)</sup>この関連という概念こそ、ラロの美学の中心概念であり、また他の色々な美学においても認められるものであるが、ここでもラロの理解は主客の作用面から相方をただ不可欠とするだけで、折衷的である。次に見る様に彼は芸術美を重視して、自然に固有の美を認めない方針であるから、もう少し突込んだ主客の関係の解明や、総体的にそのいずれが優勢かとか、美の構造の諸次元におけるそのいずれの主導性とかへの論議の深化が望まれるところである。

ところでラロによれば、生の自然は価値的に中性で没美的 (anesthétique) であるか、特定の選ばれた典型的な自然は擬美的 (pseudo-esthétique) であって、真に美的なのは芸術美だけである。<sup>(8)</sup>「芸術は様式化である。そして様式なき自然は、没美的である。」<sup>(9)</sup>「美は気に入るところのものだ」と言われる。「芸術意識にとって」と付言せよ。また「すでに自然に無いものは芸術に何も無い」と言われる。「芸術そのもの以外は」と、ライプニッツ流に付言せよ。<sup>(10)</sup>

芸術が美の源泉であるという見解は、ヘーゲルをはじめ19世紀の幾人かの芸術論者によって提出され、ラロがこれを採用する資料は準備されていた。彼はすでに『美学入門』において、自然美と芸術美の問題に多量の頁を費して論じ、この結論を得ていた。<sup>(11)</sup>また後に触れる様に、彼の芸術分析における心理学的と制作的要因の重視からも、あるいはまた旧来の自然模倣説を斥けるためにも、この見解は必要であった。

なおデソワやウーティッツの“一般芸術学”派やテーヌやギュイヨーの“自然主義的”美学は、芸術を没美的な条件と関係づけて説明するから、その混同を避けるべきだと言う。そして美的要因とそれ以外の要素を区別する分析、分離こそ大切だとされる。<sup>(12)</sup>ラロがこうした他の社会学的傾向などの芸術学者の説について批判す

るのは、自からの社会学的概念に自信があつてのことであり、後にこれについて取り上げよう。ただここで留意しておきたいのは、彼の分析が“区別”を進めようとする事である。一方で科学としての総合を説き、ここで分離作業を主張するのは、分析や学的研究の方針として間違っている訳ではない。ただし関連を絶つ方向で純粋化を進めるなら、やがて残された核としての美は貧乏なものになる惧れもある。人間の理想としての美は、本来的に多様で複雑な関係の上に成立するものであり、還元追求は必ずしも本質に至らないこともある。ラロも後半では、美への様々な環境や条件を指摘はしている。

さてラロは、芸術性の重視から、諸々の事例を挙げて自然の模倣論を否定している。<sup>(13)</sup>その理由は自然は材料を提供するだけで、創造的構成をするのは芸術だからであり、非具象芸術も存在するし、美しい自然が必ずしも美的に高い価値を芸術に与える訳ではないからとされる。確かにこれらはもっともな理由であり、これで低次な模倣論は斥けられようが、それでは大した意味もない。むしろ我々は、自然模倣説の始源でアリストテレスは、芸術の形相性と模倣性を両立させていた事を起想する。そして今日もやはり芸術の自然模倣論の深部には、創造性と世界と人間の把握や表現に通じる、重要な本質的指摘が存すると思われる。ラロがこの省察を深めずに、ミーメシスを表面的に反駁しただけなのは残念である。

第一節のまとめとして我々の美学者は、Artを技術としての広義に拡がりを持つ制作論的観点にも配慮しながら、自由な活動としての芸術に絞り込む方向を取る。そして美学の真正なる直接的な対象は、肯定的又は否定的な芸術価値、技術的な美又は醜であるとする。<sup>(14)</sup>ところでこれらについては批評や歴史が扱って来たことを念頭に置くと共に、学の理論的総合性を重視して、彼は次の様に定義する。「論理学があらゆる真理の法則への、特にそれを練成する学への哲学的反省であり、倫理学が個人的と社会的活動の心理学へと風俗学への哲学的反省であるのと同様に、良く理解された美学は、芸術についてと、

美学の道を準備した批評と芸術史についての取り分け哲学的反省であるべきである。』<sup>(15)</sup>

## 2

次に美学の方法については、ラロは新プラトン主義的エクスターゼやベルグソン流の直観に依る事を神秘主義とし、アナトール・フランスやルメートルの方法を半懷疑主義の印象主義と批判して、学術的理解の必要を説く。<sup>(16)</sup>そしてすでに彼が博士号論文で示した様に、<sup>(17)</sup>実験科学的方法を評価するラロは、演繹と帰納を総合した“実験的推理”を尊重する。<sup>(18)</sup>こうした方向は、科学の進展の目覚しかった19世紀を受けて、心理学の発達と共にコントやテーヌ以来の実証主義思潮の伝統のあるフランスの学的傾向に参加したもので、科学への当時のオプティミズムを見せている。

ラロはフェヒナーの方法を詳しく説明し一応評価した上で、その他諸種の実証的方法にも依るべきことを言いながらも、各仕方は単純化された要素主義的なもので、“美学上の元子主義”という表現を用いる。<sup>(19)</sup>この様に少数の要因だけを取り出しても、芸術の全体は捉えられない。そこで彼は、芸術作品は諸下部構造を総合した上部構造を持ち、多声楽的あるいは対位法的なものとなっているという見解を提出する。<sup>(20)</sup>彼のこの特徴的な指摘については、後に芸術分類の問題のところでもより詳しく示す事となるので、ここではこのまゝにしておく。ともかくこの諸構造の構成としての芸術を把握するには、美学の方法は単に実験的でなく、心理学や社会学そして歴史的な考察によって補完されなければならない、と彼は考えている。

ところでテーヌやサント＝ブーヴ等の実証的な事実記述の方法は、評価を下さないという主張を持っていると共に、実際には自然の価値と芸術の価値を対応させている事を彼は指摘する。<sup>(21)</sup>他方プラトン流のアイデアからの、あるいはカント流のアープリオリからなどの独断的教条は、進化する生命的な芸術の圧殺や活動停止をもたらすとラロは批判する。そこで彼の帰結は、次の様になる。「記述的で説明的な方法からは、

その方法的で編成された相対主義を取り、その価値拒否を否認する必要がある。独断論からは、価値の観念を保持して、絶対的なものの幻想又は迷信を斥けるべきである。何故ならいかなる価値も、定めとして、他の価値との比較によってしか存在しないからである。この二つの方法の肯定的部分の望ましき総合は、規範的方法と名付けられよう。』<sup>(22)</sup>

そして規範的典型を求める事が肝要となる訳だが、彼は「規範は二様に決定される。本質的には機能により、実際的には平均による」と言う。<sup>(23)</sup>続けて彼に従えば、美は有機的調和として、心理的・社会的機能適合であり、ここから逸脱すれば異常(anormal)となり、否定的価値で醜である。勿論機能は歴史的に変化し、美もそれに応じて変化する。ラロのこの機能主義的衣を着た美学は、かつてソクラテスにも見られたところの、美が善の目的に適合するとした古くからの考えの踏襲の様でもあるし、機能主義的社会学らしい根本的には保守的な有機的調和説とも言えよう。しかしともかく規範(norme)という概念で、価値論的意志がある事には注目したい。

この機能を学的に規定するのは容易でないから、実際的には正常(normal)は、平均の設定となるとし、彼はこの平均が、正常な健康の概括的で暫定的な標徴であるという。<sup>(24)</sup>芸術をこの様に平均として見る事には、反論も多いであろう。個性を重視する芸術は、平均値を脱する事こそ使命とするからである。ラロもこの事に気付かぬ筈はない。彼が正常を持出したのは、アープリオリな仕方などで事実押し付けられる根拠なく偏見ある理想を排除するためであったから、今度はこの理想は事実に基づいたもので、科学的に規定されるべきものとして、正常に即して構想される。すなわち彼は、平均的な凡庸さから芸術を救出するため、正常な価値の上に理想的価値を設定する。<sup>(25)</sup>しかし我々には、これは循環から脱け出でなく思える。

でも彼には脱出口がある。彼は言う。「理想とは、未来の正常、あるいは考察される発展の進んだ時期に少なくとも可能な正常に他ならな

い。この想像的先取は、我々が来たるべき進歩の方向についてなす仮説である。<sup>(25)</sup>この正しさを判定するのは、後世の世論という事になる。仮説としての理想は科学における重要性和軌を一にするとしても、我々はラロの理想の追求はやはりここでも、本質論ではなく問題を先送りして、プラグマチックな解決に留まっていると思える。

彼の方法論の結論は、次の様になっている。「全面的な科学的美学は、従って順々に、数学又は力学、生理学、心理学そして社会学であろう。それは取り分け相関主義的 (relativiste) であろう。何故ならそれは、作品の価値を、作品が他のすべての現実と現実のすべての部面において保持する多様な関連に依存させるからである。相関主義とは、あまりに絶対的な独断論とあまりに懐疑的な印象主義の科学的綜合である。<sup>(26)</sup>なお相関主義的美学は、天才や創造に規則を規定するものではないが、間接的に美意識や創造に影響は与えると説明される。観念は力となる筈だから、この規範的美学は必ずや実際問題に力を及ぼすものとされている。<sup>(27)</sup>規範的美学の提案は、ラロ以前にはドイツに例があるが、この様に科学的志向であって価値論的視点を捨てない態度の、さらに現実化への意欲を持った美学は、再検討に値するものであろう。ただラロの配慮は、優等生的な形式を取っているが、問題は内容に係わる事であるべきであらう。

### 3

前記の観点から次にラロは、上部構造についてであると共に、下部要因を含んだものとしての美学の特に心理学分析と社会的分析を取り上げる。心理学的分析では、生活と芸術創造と観賞における様々な次元や局面の問題について、古くはアリストテレスのカタルシス説から最新の深層心理学の成果も応用して行なわれる。その詳細は『美学要説』の第二章に要約されているとはいえ、他の著書に豊かに展開されている。<sup>(28)</sup>そこには美に接する全ての心理的事実と要因や作用についての検討と批判が、広範にわたる視点からされていて見事である。この中には、

美的カテゴリーに関する独自の組織表も提出されたり、<sup>(24)</sup>その他色々のラロらしい論点が見られるが、逐一紹介する紙数もないので、二つだけ抽出して記しておく事とする。

感情移入という、内的なものと外的なものとの関連付けについて、主観と客観の相関を説き、方法的にも相関主義の思想のラロがどう考えるかは、興味あるところである。しかし我々の予想に反して、彼は次の様に言う。「この擬態は大変一般であり、美的思考を特徴づけ得ない。我々はある対象を科学的にではなくとも少なくとも漠然とは理解するために、容易にそして恐らくどうしても対象に生命そして魂さえ付与する。しかしこれは、特にそれを美しいとか醜いとかと見る為ではない。〔中略〕この合一感は、美的評価ではない。<sup>(30)</sup>我々はこの様に、美的な特質とその周辺を厳密に区別分析する事の重要さを教わる。もとよりラロも、象徴的・共感的心理やさらにその美や芸術における作用について無理解ではない。しかしながらそれらを注意深く検討して、特別に美的な作用とは考えられないとの見地に至ったものである。この事は、芸術が人格の表現とか感情の表現であるとする説の批判的検討にも適用されよう。

芸術遊戯説についてもラロは、芸術と遊戯の共通点を理解しつつ、むしろその違いを次の様に指摘する。「大部分の遊戯は、競争、努力を含む、そして普通は無関心的であるどころかその逆である。本能の訓練に役立つ遊戯の部分は、実質的に美的である部分と一致しない。端的に言えば、芸術の特殊な性格は、遊戯に付加されるべきであって、抽象的論理からしても具体的発展からしても、遊戯から引き出され得ない。遊戯は、芸術の低級な形態であると言う。それはそうとしても、芸術を最も良く特徴づけるものは、それを遊戯以上にするところのものに特に係るのであり、遊戯そのものではない。つまりは遊戯や奢侈は、芸術家や愛好者のありうる心理学的タイプの一つにすぎなく、全ての人々におけるあらゆる美と芸術の一般的な説明ではないという事を知見した。<sup>(31)</sup>ここでも冷静かつ現実的に問題分析をして、美の特性を限定しよ

うとするラロの学に教えられる。

次に社会学的分析としては、芸術が集団的で社会的な事実であり、社会の変化と密接している事が様々な点から考察される。そこでは個人の役割もまた、決して無視されていない。ラロらしい社会学的美学の構想は、次の様な用語で言われる。「心理学者達の潜在意識との類比から、芸術価値は潜在的に存在し、それが個別的である限り、潜在美的 (subesthétique) に留まると言えよう。そのため“美意識の閾”の真正なものは、個人的であると共に社会的事実である。」<sup>32)</sup>

そして材料・用途、政治、宗教、家庭、教育などを、美的生活の没美的諸条件として検討しながらも区別し、芸術の相対的自律性を認めるのは、彼らしい分析方針の正当さである。この自律性は没美的諸条件から、美的総合として成立するとされ、また芸術は逆に没美的なものへ作用を及ぼすと言う。<sup>33)</sup> こうした上部構造と下部構造の相互作用を認識している事は、事実に基づき当然の事とはいえ、学的に正当と言えよう。

ところで芸術の社会学的定義は、次の様になっている。「社会生活において個人生活においてと同様に、芸術は一つの規律 (discipline) なら、それは奢侈又は虚構の規律である事、そしてその機能は勤儉な生活の囲りで自由に遊動するのであり、我々にこの自由を享受させるのである事を忘れてはならない。」<sup>34)</sup> 美的現象の自律性を社会的に規律したのものとしてのこの様な整理は、自由主義的である。だがこれはやはり実証主義的思考につきものの、表層的分析に留まった感じで、独創的透徹に至っていない。

さて社会生活における、固有に美的な要因は美的制度 (institutions esthétiques) と呼ばれる。<sup>35)</sup> それらは、美意識の認証制度 (かつては神話神ミューズなど、将来は進歩した理想を持つ人々、芸術院、受賞や軽蔑など)、公衆 (一般大衆、視聴者、特定の観客、愛好者、通など)、職能 (métier)、技術などが挙げられ、それらの社会心理学的考察が展開される。その結果、職能と区別された生動する技術こそ、美的思考であり、芸術の本質と見なされる。<sup>36)</sup> こうしたラロ

の用語法や論拠には、奇妙な結合や説明の不十分さはあっても、間違いがあるとは言えぬだろう。

彼の分析を続けて追うと、この技術が取る諸形態のうち、まず様式を扱う。でも彼は“文は人なり (Le style est de l'homme même.) の説には反対である。<sup>37)</sup> 何故なら、作品は必ずしも作家を表わさないしまた作者を見出す事は芸術ではない誤った観賞になるからだと言う。ここにもラロの事態の表面的な解釈に留る思考が見られるが、反論はしないでおく事とする。様式は、流派となり様々な制度で形成される。例えば文芸ジャンルは、公衆の興味との関係で出来る面もある。英雄叙事詩や高貴な悲劇が消失したのも、現代の社会生活との関係がある。また美的変化の要因には、流行も挙げられる。そこにはタルドの“模倣の法則”が適用されよう。こうしたラロの分析解説は、参考にはなるが実証的確認からあまり進み出てはいない。

芸術の社会的進化についての項では、彼は始源の芸術についての一応の識見を披露しながらも、あまり興味を向けない。それはその芸術が混交状態にある事を色々説明して、真の発生問題が読み取れないかららしい。芸術社会学者ラロの関心は、真に歴史的に問題に取組み、原点の解明の重要性を認識するというよりは、社会の構造的諸制度のむしろ共時的関連に強く向けられている。ただ歴史的変動の事実はあるから、例えばジャンルの変遷などについて述べる時に、その技術の価値転換の観点は注目出来る。<sup>38)</sup> 芸術の展開についての、古典的時期を中心にして、前古典と後古典への三分法は、論理的にも安易であるし、生長と死の図式に当てはめた一般論でしかない。<sup>39)</sup> 芸術の高揚期と他の文化の開花や政治経済の隆盛との時期的な差異の説明も、事実確認だけに終り、その構造的理由の分析には踏込んでいない。<sup>40)</sup>

彼の相関主義的美学においては、芸術と美の価値を構成する法則を担う連関の階位では、こうした社会学的次元が心理学的局面よりも高く、最上位であるとされる。そして『美学要説』の最後には、社会制度の三権能に擦られて、美的

なもの、社会的価値評価の体系が、次の様にまとめられるのもラロらしい着想である。<sup>(41)</sup>

- 立法的権能——発展の各時期に適応した作用規則（様式、ジャンル、流派）を發布する。
- 司法的権能——勝・負け、無効・欺まん（美・醜、俗悪、アカデミズム）を決定する。技術的記録や勝負の公認（傑作としての確定、否認、復権）
- 行政的権能——美的応報と罰の処理（現時での成功か失敗、後世での忘却か栄誉）。

ラロの考えでは、美のアイデアみたいな準拠を採用しない以上は、過去の芸術価値の検証可能な保証として、この三権能しかない。また我々の評価が精神的産物に適した客観性を得られるのは、これによってしかないとされる。ところでこの様な比喩的な方法はそれほど誤っている訳でもないが、知的遊戯の様な感じであって、どれ程学的意義があるのか疑問である。

ラロの論を総括して見ると、原理がないかわりにドグマにとらわれてなく、寛容の精神が流れている。これは18世紀の自由主義者の主張の伝統であろうか、そして科学的方法への樂觀主義的な傾斜がある。こうした自分の方法は、国民性に基づいていると彼は自覚している。即ち彼は次の様な説明をする。<sup>(42)</sup>英米の美学が経験論とプラグマティズムに濃厚に染っていると共に、その裏腹に神秘的で感傷的な観念論を持つ。逆にドイツ美学は難渋な抽象と思弁的演繹を好み、形而上学であったり普遍的学の広大な世界観の体系構成の中に組み込まれる。それに対してフランス、イタリア、スペインなどラテン的国々の美学は、中庸を取り、極端に走る事を避け、教養ある明晰な観念と趣味の明証を好む。それは理屈ではなく、合理を愛し、野心的でなく平穩を重ねる時に賢明であると自覚しているとの事である。そしてこの国民性の違いの上に、科学的精神の、個差を越えた方法と真理の一般的理想があると言う。

#### 4

ラロの晩年の論文である『芸術の構造的分類の草稿（Esquisse d'une classification structur-

ale des beaux-arts）』は、<sup>(43)</sup>年来の彼の構造的把握を芸術分類の原理として適用したものである。フランスではこの論文の4年前に、既にエティエヌ・スリオが『諸芸術の対応（La correspondance des arts）』を1947年に著わしていた。この比較美学とそこでの芸術分類表は、我国でも有名なものでよく知られている。ラロはスリオのこの説については、その図式を大変適切で深遠だと形容しながら、諸技術の類似をあらゆる諸芸術の対応を目的とした比較論的なものと評しているだけである。<sup>(44)</sup>一方スリオは、1960年のソルボンヌでの講義にラロ好みのテーマをつけて、彼なりの見解を表明したが、何か対抗意識みたいなものが感じられる。<sup>(45)</sup>しかしこの講義の最後の所でスリオは、ラロの好んだ用語“多声楽（polyphonie）”を用いて、ある意味でこの概念と自説が共通するものであるとしている。<sup>(46)</sup>

さてラロは、カントが感性的直観のアープリオーリな形式とした空間と時間に依ったり、視覚性と聴覚性などから芸術分類をする事について、各芸術が何たるかという事そしてその美的価値について、何も教えていない、それは「それらの深い性質あるいは美的価値の特性について、何ら仮説もなく諸芸術を無条件に並置する事」にしかならぬと批判する。<sup>(47)</sup>また時間性と聴覚から、音楽と文芸という異ったジャンルを同項目に扱うのは、大した意味がないと言う。こうしてレッシングに遡り、近年のグリーン（T. M. Greene）にも見られる分類基準は表層で二次的関心事にすぎぬと批判する。<sup>(48)</sup>

彼も視覚性と聴覚性の触覚や味覚に対しての美的優位を否定するのではないが、以前にこの点を強調した自説を修正して、この二感覚だけを美の門戸とはしない。勿論音楽と料理を美的同列に置くのは間違いだとしても、視覚と聴覚だけを美的感覚とすることは出来ぬだけでなく、二元論的解明は美的諸価値間の微細なニュアンスの程度を捉えられぬと批判される。彼の目指すのは、「諸芸術の単なる併列又は不毛な列挙を越え出る事。雑種だが歴史的に認められた美的複合体を正当化する事。美的事物と没美的事物の間の全ての事実上の推移を容認する事。」な

のである。<sup>(49)</sup>

この目的のためにも、ラロがその美学の観点にゲシュタルト学説を授用することが生かされる。彼は、「“形態”(歴史的混同を避けるため“構造”とした方がよい)ということで、不分割な有機的総体を考えるべきである。これは抽象的分析が区別出来るしそうすべきであるその諸部分を支配する。そのため、部分が全体を当然条件付けるとしても、その部分部分がその全体に対して意味を課する以上に、各部分に意味を与えるのはこの全体である」と言う。<sup>(50)</sup>そして「全宇宙は、“構造化”されている」という見地に立つのである。<sup>(51)</sup>この立場はゲシュタルト心理学を越えて、一種の構造主義的把握となっていて、相関主義のラロの従来からの学的方向に沿っている。

さてラロは続いて、自然や人工の諸形態は比較的単純であるのに対して、「芸術形態 (forme d'art)」は特定の複雑さを有して、それは多声対位法 (contrepoint polyphonique) 又は多協和対位法 (polyharmonique) の構造を持っていると考える。<sup>(52)</sup>これは多音又は多パートの同時産出によって構成されるものであり、その各部分は個別にそれとして聴かれるが、それと共にそれらの結合が成す調和的総体 (ensemble harmonieux) において成り立つものである。そこには下部構造としての異質な諸構成要素と、その上に立つ上部構造がある。「あらゆる芸術の生命的驚異を成すのは、異質のこの調和化そのものである。<sup>(53)</sup>こうした調和を芸術美の根本とするのは、多様の統一という古来よりの指摘であり、何らユニークな概念でもない。ただそこに構造の観点を導入した事が、ラロの仕事にとって重要なのである。また調和は、プロチノスなどを除いて従来ほとんどの人が美の性質として挙げて来たことだが、近年竹内敏雄博士もあらためて美的価値の本来的中心としているので、基本的ながら一層突込んで考察すべきことであろう。

既に前節で紹介した事ではあるが、ラロの考えでは、自然や人工の形態はそれら自体では没美的だが、それらが美的価値となるのは、「対位

法的結合又は上部構造の自由で人為的遊動にそれらの上で人が当る限りに<sup>(54)</sup>において」である。<sup>(54)</sup>ベーコンの言った“自然に加えられた人間”として芸術を見るのは、この意味であり、自然に従うと言われる芸術は、様式を持つことで自然への対立と考えられねばならず、様式を持つ事が芸術作品の第一条件だというのが彼の意見である。<sup>(55)</sup>

ラロは対位法という音楽的構想を、mutatis mutandisに全芸術に適用し、この構造論的構想に依って芸術ジャンルの分類を試みることとなる。それには確固たる上部構造を有するものが基本的諸芸術であり、そこにはゲシュタルト心理学での強い(プレグナントな)形態と弱い形態との区別の様な観念も参与する。先づ7つの大区分がたてられるが、何故7なのかは不明である。ただラロは註に、それ以上増さぬ方がよいと言ったり、後に一定の解説は付けてはいる。この7項目の内部で、時には1、2、3…と下位区分がたてられる事もある。各大項目は、A、B、Cの3段階の下位分類を有する。Aはプレグナンツあるいは最適な上部構造 (supra-structure prégnante ou optima) であり、これの要素としての下部構造は、1)、2)、3)…と挙げられる。ただこれらは漏らさず列挙される訳ではない。次いでBは、意図的な技術的制約での芸術である。これはAに較べて、一定の下部構造を排したものである。欠けたものは1)、2)に対応して、[1]、[2]で示される。Cは技術的混交の芸術として挙げられ、(a)内部的、(b)外部的な借用要素を含んで出来るものである。これらがラロの分類方針とその表の説明である。

勿論この区分図式は、原理であり、実際問題としては厳密に適用出来るものではない事を、彼は断っている。さらに、A類の駄作もB類の傑作もあるから、A B Cの段階は直接に芸術価値の程度ではなく、価値の全面的可能性を示すものと説明される。ただし一般論としては、条件が同一のもとでは、A段階がB、Cよりも靈感を得た創作への資源を提供すると彼が言うのは、価値論的階位の志向を保持するものとして注目される。なお彼は、この基準 (critérium)

は目安 (indications ou probabilités) を与えるだけだとも言う。そしてこれは、美学はただ概略の可能性の枠を示すのみであるという事、「真の一般美学は、可能性の美学でしかあり得ず、ただ集团的趣味の進化や個人的才能の多様のみが、その事実的实现を実証しうる」という彼の信念に基づくものである。これらが表を提出するに当たっての前置きである。<sup>56)</sup>

さて彼の分類表では、その細いニュアンスも大切なことから、全部を掲載しなければ全面的理解と検討は出来ないが、約16頁に亘っているので、それは原文の参照に譲らざるを得ない。ここではその要約を、美術関係についてはや、詳しくし、また彼独得の最後の項目にも配慮して示し、問題点の若干だけを指摘しておく事とする。

★ ★ ★

I 聴覚の諸構造と諸上部構造

(音響振動の物理的と心理生理学的法則の様式的編成)

A オーケストラ音楽と合唱楽

1) 高低 2) 強弱 3) 音色 4) テンポ 5) 没美的方散 6) 示唆

B 幾つかの音色の除去：室内弦楽、ソロ

リズムの除去：エオリアンハーブ  
リズムのみ：太鼓

C 過度な示唆：標題音楽、行進曲

II 視覚の諸構造と諸上部構造

(視界の様式化、あるいは光学法則の技術的演奏)

A 絵画、ステンドグラス、光映像

1) 連続場における2次元形態の視的知覚  
2) 深度の示唆 3) 色彩とヴァールの知覚  
4) 主題の多様な示唆 5) 表わされた事物や行為の自然的又は没美的な美

B 色彩の変化の除去〔3〕：単色デッサン、単色版画、単彩画、日本や中国の書

3次元の除去〔2〕：プリミティヴ絵画、東洋画、装飾

題や主題の除去〔4〕：アラベスク、アイルランド組紐文、装飾、抽象画

視野の連続性の除去〔1〕：布目、モザイク、

寄木細工、七宝の仕切り

C a) デッサンと彩色の混交：エピナル版画、日本版画

下部構造の一つの誇張：パノラマ絵

b) 漫画、寓意像、本文の図示

III 運動の諸構造と技術的諸上部構造

(力動的軌道の対位法)

1 身体運動の芸術

A バレー、B 東洋の手や頭や腹のダンス

C a) サーカス、曲芸、スポーツ b) 民俗舞踊、社交・宗教・軍事などの伝承儀典礼

2 外的運動の芸術

A 花火、噴水 B 時計、秤 C 実用目的に従ったもの多数あり

IV 活動の諸構造と上部構造

A 演劇 B 無声映画、パントマイム、人形劇 C オペレッタ、オラトリオ

V 構築の諸構造と技術的諸上部構造

1 原材料(石、木、鉄など)の様式化

A 建築 B ギリシャ建築、バロック建築、エッフェル塔 C 実用建物、小・産業・応用芸術

2 生きた材料又は生物を表現する様式化

A 彫刻 B 浮彫、抽象彫刻 C a) 写実的多彩色彫刻：中世彩色彫刻、蠟人形 b) 建築の機能を果す大彫刻：人像柱；衣服芸術

3 植物と風景の様式化：庭園術

VI 言語の諸構造と諸上部構造

A 詩 B 散文学、純粹詩 C a) 散文詩、自由詩 b) 伝達文

VII 官能の諸構造と諸上部構造

1 愛のアート

A 正常なエロチシズム B プラトニックラブ C フェティシズム サド マゾ

2 美食

A 料理 B 菓子 暴食 C 食卓配慮

3 香水 4 触覚と温度の構造

★ ★ ★

以上に概略を示した分類表の第VII種の中味については、ラロは様々な弁解や理由を付けて正当化するのに苦勞している。また芸術としても価値は低く、あまり芸術と言えぬものも多い事



を承知はしている。その理由は、官能の場合は対位法的に上部構造を成立させる事に難点が多いからだと考えられている。だからこそむしろ、芸術的なものと芸術にならぬものを識別するため、彼のこの方法がそこに適用される必要があると主張する。そしてこれには、特に社会学的美学こそが、柔軟で包括力ある分類を提供するとの事である。<sup>57)</sup>ともあれこの様な種類を芸術に包含させるのは、一人彼のみの独創ではなく西洋に於いてもトマス・マンローなどに見られるところであるが、心理学的と社会学的な実証的観点から自由主義的立場で問題に対処する、相対主義者ラロらしい美学の特徴を示している。彼の分類の下部構造の要因の規定をはじめ、その他諸概念を批判したり、他の学者の分類と比較検討したり、一層立ち入って問題とすべきところは多大である。しかし今はそれを展開する十分な用意が我々にない。

ラロの七種の大項目のたて方には、厳密な論理的裏付けは見られず、曖昧だが何らかの実証的理由は存するであろう。彼は七種のうち音楽が第一の順番を占めることについて、「“純粋音楽”ないし“絶対音楽”は、音楽自体と同じく古いものである。これは没美的“主題”に伝統的に縛られて来た絵画や、没美的有用性に服属した建築については言えぬことであるから」と説明している。<sup>58)</sup>この優先順は、上部構造のプレグナンツと純粋性の程度の重視から来ているのである。ただしそこには、誉めたり貶したりの意味は込めないとの事である。音楽に次ぐ順位についての説明はないが、絶対的な順位を作る事は嫌い、各自の趣好に従って良いとしている様である。

しかしまた面白い事に、ラロは彼が付けた順を逆に辿ると、最も不分明なものから判然としたものへ、混交した没美的なものから純粋に美的なものへ向い、子供における発達心理学で見られる過程に沿っていると言う。即ち子供の関心の発達順は、快・不快(栄養摂取、温度、リビド)→内的・外的動き(身振りと速度)→言語→特性と多少とも自由で思慮ある意志を持った自己自身又は他者の活動(構築は、この意志の

成果である)→純粋な視聴覚での無関心的静観の能力を持って、少年期は終る、となっている。<sup>59)</sup>この発達心理学が正当であるかどうかは、専門家の議論にまかせるにしても、ラロの意図は、低次の価値関心から高次の価値関心への発展という観点に基づいているとも言える。

なおラロはこの芸術構造論から、芸術発展の中では、一定の下部構造の廃止や強調によって、新様式が産出されているという分析も示している。<sup>60)</sup>これはAからBへの移動という風に考えられるものであろう。

ところで彼の一覧表は、諸芸術 ( beaux-arts ) ではなく諸技術 ( arts ) を分類したものだという反論があれば、彼はこの構造論的方法が芸術と技術との間の多くの存在の性格も分析出来るものだとして擁護する。芸術になるか単に職能的技術にすぎないかは、この技術的対位法の存否から判定される。また実際上は諸ジャンル間に厳密な区分は設けられなく、ジャンルの流動が存在するから、これも諸構造の構造から解説出来、これが相関主義的美学の長所とされる。こうして Als op の哲学の如く、自分の美学は“その限り ( Dans la mesure où ) ”の美学だと彼は名称する。即ち、対位法が存する“限り”で美が認められるという見方である。<sup>61)</sup>

我々は、彼の分類が広範に現実と可能な芸術的なものを包括する事を評価する。しかし区分原理は不明瞭なので説得力に欠け、並列性と階位の価値論的志向は評価出来ても、価値の意味が形式的かつ表面的に留り説明が不徹底なのを残念に思う。またゲシュタルト形態構造からの当初の見解も有効に活かされていない。彼の美学は体系を目指しながらも、むしろ個別的分析の方に興味深い指示が多い。それら個々の見解については、また取り上げる機会があるであろう。

## 註

- (1) 例えばメイナールは、『美学講義』教科書に、20箇所近くにわたって、ラロの説を引用している。Cf. L. Meynard : Cours de philosophie — Esthétique, Librairie classique Eugène Belin, Paris, 1961.

- Revue d'Esthétique の第 6 卷第 2 号は、ラロの追悼号となっている。
- (2) 『美学事典』での記載以外に、『美学』誌では、第 10号と第18号に短い記事がある。また太田勤之著『美学講義』（リブレリー太田バンテオン、昭和55年）には、かなりラロに触れた個所がある。
- (3) Ch. Lalo : Notions d'esthétique, P.U.F., Paris, 第 5 版 (1960年) による。初版は、1926年。
- (4) op. cit., p.1
- (5) op. cit., p.2
- (6) op. cit., p.1
- (7) op. cit., p.3~4
- (8) op. cit., p.5
- (9) op. cit., p.9
- (10) op. cit., p.9
- (11) Ch. Lalo : Intorduction à l'esthétique, A.Colin, Paris, 1912.
- (12) Notions ..., op. cit., p.6~7
- (13) op. cit., p.7~9
- (14) op. cit., p.9~10
- (15) op. cit., p.10
- (16) op. cit., p.11~12. なお Introduction... でも、長くこの批判を行っている。
- (17) Ch. Lalo : L'esthétique expérimentale contemporaine, et Esquisse d'une esthétique musicale scientifique, Paris, 1908.
- (18) Notions..., op. cit., p.12
- (19) op. cit., p.15
- (20) op. cit., p.17
- (21) op. cit., p.19
- (22) op. cit., p.21
- (23) op. cit., p.22
- (24) op. cit., p.23
- (24) op. cit., p.23
- (25) op. cit., p.24
- (26) op. cit., p.26
- (27) op. cit., p.27
- (28) Ch. Lalo : L'expression de la vie dans l'art, Paris, Alcan, 1933 ; L'art loin de la vie, Paris, Vrin, 1939 ; L'art près de la vie, Paris, Vrin, 1942 ; Les grands évasions esthétiques, Paris, Vrin, 1947 ; L'économie des passions, Paris, Vrin, 1947
- (29) Notions..., op. cit., p.59
- (30) op. cit., p.39
- (31) op. cit., p.41
- (32) op. cit., p.78
- (33) op. cit., p.82
- (34) op. cit., p.84
- (35) op. cit., p.84~86
- (36) op. cit., p.89
- (37) op. cit., p.89
- (38) op. cit., p.94~95
- (39) op. cit., p.97
- (40) op. cit., p.1000
- (41) op.cit., p.101
- (42) op. cit., p.103
- (43) Formes de l'art, Formes de l'esprit, P.U.F., Paris, 1951.  
(Journal de Psychologie 特別号) の中に発表 ( p.9 ~37 )。
- (44) op. cit., p.17~18
- (45) E.Souriau : Les structures maîtresses de l'oeuvre d'art. «Les grands problèmes de l'esthétique», Revue "AS. FI. DÉ. PHI." 特別号、1961年に収録。
- (46) op. cit., p.90
- (47) Esquisse..., op. cit., p.15
- (48) op. cit., p.15~17, ならびにそれら頁の註。
- (49) op. cit., p.17
- (50) op. cit., p.9
- (51) op. cit., p.10
- (52) op. cit., p.10
- (53) op. cit., p.11
- (54) op. cit., p.11
- (55) op. cit., p.11~12
- (56) op. cit., p.13~14
- (57) op. cit., p.34~35
- (58) op. cit., p.18 ~19
- (59) op. cit., p.18~19
- (60) Notions..., op. cit., p.89 の註(1) ( p.90に続く )。
- (61) Esquisse..., op. cit., p.35~37