

# ゲーテと造形芸術

——「ラオコオン群像」を巡って——

Goethe und die bildende Kunst —Um seinen Aufsatz „Über Laokoon“—

栗花落 和彦

## I ゲーテの芸術観



シュトラスブルク大聖堂（der Straßburger Münster）フランス東部の街ストラスブールにあるゴシック様式の代表的大寺院で、正式名称は「ノートルダム大聖堂 Cathédral Notre-Dame」。1050年から三五〇年の歳月を掛けて造られ、ゴシック建築には珍しい一本だけの北側尖塔（高さ 142 m）を持つ。ボーージュ山地産のバラ色の砂岩を材料とする正面は、垂直線を強調し天空へと至る上昇感を追求する威容を誇っている。建築家エルヴィーン・フォン・シュタインバッハ（Erwin von Steinbach：1244 頃-1318）が建築の指揮をしたのは、1276 年以降のことである。

十八世紀後半にドイツで巻き起こった「疾風怒濤 Sturm und Drang」の文芸思潮は、それ以前の十八世紀ヨーロッパを席卷した啓蒙主義に横溢する合理的な理性偏重の閉塞状態に反発して、その狭隘な枠の中に収まり切らない魂の内的な生命感情を重視する若い詩人達の文学上の精神運動であった、と言えよう。その代表作としては何と言っても、ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe : 1749-1832) が 25 歳の時に発表した書簡体の恋愛小説『若きヴェールターの悩み Die Leiden des jungen Werthers』(1774 年) が挙げられる。しかし主人公ヴェールターがロッセとの道ならぬ恋愛を成就することなく、肥大化した自我に押しつぶされて短銃自殺を遂げるという風に、この作品自体が悲劇的な結末を告げているのと同様、「疾風怒濤」時代は文字通り、「怒濤」の如く当時のドイツの若者達に押し寄せて、彼らの熱い魂を掻き立て激しく揺り動かしたかと思うと、瞬く間に「疾風」の如く消え去った 1770 年から十年間ほどの短命に終わった若い世代の叛乱であった。この時代を生き残って更に成長を遂げた詩人は、ゲーテひとりのみと言っても過言ではないと思われる。本稿では、時代の波に呑み込まれることなく、詩的創造力を駆使する多様な領域の活動を通して逆に時代を凌駕し牽引するに至ったゲーテ自身の構想する「時間意識」がどのような形で具体的に造形芸術、特に彫刻作品に現われているのか、換言すれば、ゲーテが「時間意識」を作品からどう読み取ったのか、について考察したいと思う。その不可欠な前提として、造形芸術に対するゲーテの考え方の展開あるいは発展を、彼の芸術論文を中心に述べて見よう。

「疾風怒濤」時代に属する若きゲーテが 23 歳の時に執筆した芸術論文『ドイツの建築について』(1772 年)<sup>1)</sup>は、1770 年から翌 71 年に掛けて法律を学ぶため、フランス東部にあるシュトラースブルク大学に留学した機会に、その地の大聖堂から受けた強烈な感動を吐露したものである。この論文は、その建築に貢献した中世十三世紀の建築家エルヴィーン・フォン・シュタインバッハ (Erwin von Steinbach : 1244 頃-1318) の守護霊に捧げる讃歌ともなっている。ゲーテもまたそれまで、「ゴシック Gothik」様式は「曖昧さ、無秩序、不自然、寄せ集め、継ぎ接ぎ、誇張」に満ち満ちている、つまりは「装飾過剰」な怪物に過ぎない、という従来通りのフランス流の「良き趣味」に起因する偏見を強く抱いていた。しかしこの大聖堂から直接受け取った自らの魂を満たす「ひとつの完全で大いなる印象」を語る時、天空を突き抜けるかのようにゲーテの眼

前に聳え立っているのは、「永遠なる自然の作品のように無数の小さな部分へと生気づけられ、極めて微細な一点に至るまで全てが形態となり、全てが全体を目指している」有機的な自然としての纏まりのある、「生き生きとした全体 ein lebendiges Ganze」となった大聖堂の威容に他ならなかった。しかもこの全体は、「巨大な壁に多様性を与えよ。そして枝葉を広々と伸ばした崇高な神の樹木の如くそそり立つように、壁を天空に向かって導くがいい」とゲーテが守護霊に言わせたように、従来はばらばらの要素と思われた個別のものが持つ多様性をあくまでも前提とするものである。ゲーテのこの論文は、野蛮な無趣味の極みと当時見做されていたゴシック建築のうちに、「崇高な神の樹木」のような多様性に現われ、有機的な自然法則に根差す全体と個別との調和を特徴とする芸術を直観的に見出すことによって、「ゴシックは野蛮である」とする十六世紀以来の定説を覆し、十八世紀ドイツにおけるゴシック再発見に先鞭を付けるものとなった。ゲーテは芸術に関する見解を論文の中でこのように語っている<sup>2)</sup>。

芸術とは、美しいものであるよりも遙か以前に、形成する (bildend) のものであり、しかも美術そのものと同じく真実であり偉大である。それどころか往々にして美術そのものよりも真実であり偉大である。というのは人間のうちには形成する自然 (eine bildende Natur) が存在しており、これは人間の生存が確保されるとすぐにも、活動的な本領を發揮するものだからである。心配したり恐れたりするものがなくなるや否や、半神 (Halbgott) たる人間は安らぎに包まれながら活動しつつ、周囲の素材に手を伸ばして、これに自己の精神を吹き込むのである。…この特徴的な芸術こそが今や唯一の真なる芸術 (die einzige wahre Kunst) なのである。

「芸術とは、美しいものであるよりも遙か以前に、形成するものである」というゲーテのこの見解は、芸術の目的を「自然の美化」と見做す啓蒙主義の美学者ズルツァー (Johann Georg Sulzer: 1720-79) のアカデミックな芸術理論に対する痛烈な批判であるとともに、後年のゲーテの実り豊かな有機的な芸術観全体の基礎をなすものでもある。更に言えば、「ひたすら美しく永遠であり、その主たる調和は証明することができるとしても、その秘密は感じることでしかない均衡の感情 (das Gefühl der Verhältnisse)、そこにおいてのみ神に等しい

天才の生が至福の旋律のうちに展開される均衡の感情」への魂の高まりを唱え、これを「唯一の真なる芸術」の美と連関させようとするゲーテの見解においては、後年の「ドイツ古典主義 Deutsche Klassik」の萌芽を既に看取することができよう。ズルツァーの著作『美術——その起源、本性および最善の適用 Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung』(1772年)を批判する書評『ズルツァーの美術』(1772年)において、ゲーテはこのように語っている<sup>3)</sup>。

ズルツァーは「自然の模倣 *Nachahmung der Natur*」という曖昧な原則を排除しようとして、その代わりに「事物の美化 *Verschönerung der Dinge*」という同じく無意味な原則を私達に提示している。彼は従来のやり方で、自然から芸術というものを推論しようとする。曰く、「創造全体において全てのものは、目や他の諸感覚が快適な印象によってあらゆる側面から感動を与えられるという点で、一致している」と。ところで不快な印象を私達にもたらすものも、自然の最も快適なものと同様に、自然の計画に属しているのではないのか。荒れ狂う嵐、洪水、噴火、地下の灼熱、そして全ての四大元素に潜む死は、満ち溢れる葡萄山や馨しい蜜柑の林に燦然と差し昇る太陽と全く同様に、自然の永遠なる生の真の証ではないのか。…つまり、芸術は私達を取り巻く事物の美化のために活動するということがたとえ真実であるからといって、芸術が自然を模範としてそれを行なうということは間違っているのである。

「自然の模倣」という曖昧な原則を排除しようとする結果、芸術の目的の実体が「事物の美化」、つまりは「美—術 *die schönen Künste*」、*「美しい技術」*という一面的で偏狭なものに留まっているにもかかわらず、これが人間の道徳の純化に繋がるとするズルツァーの啓蒙主義的な芸術観に対して、ゲーテは実利的・功利的な道徳主義を鋭く感じ取っている。「民衆の道徳的改善という大きな目的」を標榜するこの楽天的な芸術観はゲーテにとっては、芸術を道徳の手段、いわば婢として貶める低次元目的論的見方に過ぎない。これに対抗して、芸術は自然そのものと同じく絶え間ない創造作用の発現・発露であるとするゲーテの芸術観は、このように極めて躍動感に溢れたものとなっている<sup>4)</sup>。

私達が自然から見て取るのは、力を呑み込む力(Kraft, die Kraft verschlingt)である。何ひとつとして現存するものはなく、全てのものは移ろい、無数の芽が踏み躪られ、瞬間ごとに無数のものが生まれ、偉大にして深遠であり、限りなく多様である。美と醜、善と悪であり、全てのものが等しい権利をもって並存している。そして芸術は、まさしくこれに対抗する力である。つまり芸術というのは、全体の破壊力に対抗して自己を保存しようとする個体の努力から発するものなのである。

このように「疾風怒濤」時代の若きゲーテは、「美と醜、善と悪」などのあらゆる対立・矛盾を孕みながら創造と破壊を絶え間なく繰り返す「力を呑み込む力」としての自然を強調し、同時に芸術を、「自己を保存しようとする個体の努力から発する」人間の「形成衝動 Bildungstrieb」に基づいて、自然の破壊力に「対抗する力」と規定している。この考え方は、後年のゲーテの詩『変転の中の持続』(1803年頃)<sup>5)</sup>の第1連から第4連に掛けて自然の破壊力によってもたらされる無常性の様々な具体的表現、換言すれば、ギリシア古代の哲学者ヘラクレイトス(Heraklit: 前540頃-480頃)が規定する「万物流転 *panta rhei*」の世界観、そしてそこから必然的に帰結する、万物の生成と消滅が繰り返される「永遠帰還」の世界観が歌われた後、最終第5連において自然の破壊力に「対抗する力」としての「芸術の創造」を提示して、芸術の不滅性による無常性の克服を歌い上げるといふ、詩人ゲーテの誇り高い宣言の基底をなしているものである。

ゲーテにおける自然と芸術のこのような躍動感溢れる関係が決定的な転換期を迎えるのは、1786年4月から1788年4月に掛けて彼が37歳の時に企てた『イタリア紀行 *Italienische Reise*』(第一部1816-17年、第二部1829年)においてであり、この地で受容した様々な経験から産み出された古典的な芸術観によって、詩人ゲーテは主観的な生命感情の溢れる若き「疾風怒濤」時代から客観的で冷静な眼差しを持つ円熟した「古典主義」の時代へと大きな変貌を遂げることになる。ゲーテは1786年12月20日、ローマから出したシャルロッテ・フォン・シュタイン夫人(Charlotte von Stein: 1742-1827)宛ての書簡の中でこう語っている<sup>6)</sup>。

…私は今、最良のものをもう一度見直し始めています。というのも最初の驚きが溶解して、それらのものとともに生きるようになり、それらのものの価値を以前より身近に感じるようになるのです。私は一切のものが自分に歩み寄ってくるにただ任せるだけで、対象の中に無理にあれやこれやを見出そうとはしていません。自然を観察したのと同じように、私は今芸術を観察しています。私はこの通り長い間努力してきたのですが、人間が作り上げた最高のものについてのもっと完全な理解を獲得しつつあります。そして私の魂はこの面からもこれまで以上に陶冶され、もっと自由な領域を見つつあるのです。

ゲーテは1775年26歳の時に、ヴァイマル公国(das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach)という人口僅か六千人ほどの小国を統治する君主カール・アウグスト公(Herzog Carl August: 1757-1823)によって宮廷顧問官として招聘されて以来十年間、公務に精励するとともに、その合間の集中的な自然科学研究を通して「イタリア紀行」への用意周到な準備を進めてきたのであるが、今やここ南国イタリアにおいて「自然についての自分の考え方と芸術との結合」<sup>7)</sup>を新たに見出すに至る。自然と芸術についての若きゲーテの考え方は、「疾風怒濤」時代に相応しくこのふたつのものを熱狂に満ちた主観的な生命感情に即して把握し、汎神論的に規定して同等の創造作用を持つものと、つまりは「自然即芸術」と見做すというものであった。しかし今やそれとは異なり、「人間が作り上げた最高のもの」である芸術に「もっと自由な領域」を認めることによって、「自然と芸術」という、並立あるいは両立するこのふたつの領域はその固有の特性および相違性において、冷静な眼差しをもって客観的に認識され、互いの境界が確定されることになる。更にゲーテは1786年12月23日、ヴァイマル公国のルイーゼ公妃(Herzogin Luise: 1757-1830)宛ての書簡の中でこう語っている<sup>8)</sup>。

…ここで私は自分が行なった考察を黙っておくわけには参りません。それはつまり、芸術よりも自然を観察し評価する方が心地よく容易だという考察なのです。自然の最も卑小な所産ですらその完全さの円環を自己の内部に持っており、私はものを見る目を持ってさえすれば、それでよいのです。そうすれば私はそれらの関係を発見することができます。小さな円環

の内部には完全な真なる存在が包摂されていることを、私は確信しております。芸術作品はこれに反して、その完全さを自己の外部に持っており、最上の芸術作品ですらその完全さを、芸術家が滅多にあるいは決して獲得することのない理念のうちに持っているのです。これに次ぐ芸術作品はそれなりの完全さをある種の想定される法則のうちに持っており、これらの法則は、なるほど芸術および手仕事の本性から導き出されたものではありませんが、生きた自然の持つ法則ほど容易に理解することも謎解きすることもできないものです。芸術作品の場合には多くの伝統があり、自然の所産は常に、神が初めて発した言葉のようなものなのです。ましてや手仕事に即して模造する者達が更に加わると、新たな混乱が生じますし、あまり熟達していない者は、道を見出すことができないのです。

このようにゲーテは、「常に、神が初めて発した言葉のようなもの」である自己完結した自然の先験的な所産とは異なって、芸術作品は「自己の外部」、つまりは後験的な「多くの伝統」に依拠しているものと見做している。この見解の客観的な裏付けをなしているのは、ゲーテが古代ギリシア・ローマの芸術世界を見聞して認識した芸術の持つ「歴史性」の深い経験であり、この経験は『イタリア紀行』以後の数多くの芸術史的な関心および著作の基礎となったものである。その経緯を、ゲーテ研究者ヘルベルト・フォン・アイネム (Herbert von Einem) はその著『ゲーテの芸術観に寄せて』の中でこのように考察している<sup>9)</sup>。

ゲーテが…創造するものから創造されたものへ、発芽力 (Keimkraft) から形式 (Form) および形式の根底をなす法則 (Gesetz) へと強く方向転換すればするほど、それだけ一層強く芸術の持つ歴史性 (die Geschichtlichkeit der Kunst) は彼の視野に現われてこざるを得なかった。円熟期のゲーテがなした経験は、芸術はなるほど様々な個において体现されるとはいえ、それら様々な個と同一ではないということ、そして芸術はその他のあらゆる有機的な存在と同じくひとつの歴史 (eine Geschichte) を持っている、つまり倫理的な原因——もちろんこれはともに作用するものとして排除することはできないが——からではなく、芸術そのものからのみ理解され得るひとつの歴史を持っているということである。

数多くの古代の芸術作品を冷静な目で虚心に観察した結果、ゲーテが獲得したのは、「形式および形式の根底をなす」、個別の芸術作品を超えた普遍的な法則の発見であり、過去から連綿と継承されてきた「多くの伝統」に根差す「歴史」の発見に他ならない。しかしながら同時に、ゲーテはローマで古代の芸術世界との出会いを繰り返すうちに、芸術と自然との新たな関係を全く別の視点から発見するに至る。1788年1月25日ローマからカール・アウグスト公に宛てた書簡の中で、ゲーテはこう書いている<sup>10)</sup>。

私が初めてローマに参ってまもなく気づきましたのは、自分が芸術について本当のところ全く何も理解していなかった、ということであり、これまでは自然が芸術作品に一般的に反映しているものを賞賛し享受しているに過ぎなかった、ということでした。ここに参って、もうひとつの自然(eine andre Natur)が、芸術のより広い領域が、いやそれどころか芸術の深淵(ein Abgrund der Kunst) が私の目の前に開かれたのです。私は自然の深淵(die Abgründe der Natur) に自分の目を慣らしてただけに、一層多くの喜びを持って、この芸術の深淵を覗き込んだのです。

ゲーテの言う「もうひとつの」あるいは「第二の」自然としての芸術という規定は、ルネッサンスの芸術—文芸理論にその淵源を発しており、これは更に遡ってギリシア・ローマの古代芸術との関係を有している。ルネッサンスにとって古代ギリシア・ローマの芸術は、ルネッサンス自身がそうであると同じく、自然を模倣すると同時に自然を理想化する唯一の芸術であった。このようにルネッサンスの芸術理論において、「芸術はもうひとつの自然である」という類比規定が生じると、自然と同等の権利を持った模倣の対象として、自然と並んであるいは自然に代わって「古代芸術」が現われることになった。「芸術はもうひとつの自然、あるいは第二の自然である」とゲーテが繰り返し明言するこの規定は、本来このような歴史的な伝統との連関の中で見なければならぬものである。芸術は「自然の一般的な反映」であるとするこれまでの見方に代わって、ゲーテの眼前に現われるのは、有機的な自然法則の探求に基づく正確な自然認識、つまりは科学的に厳密な自然認識なのであるが、この客観的な自然法則は芸術に対しても普遍妥当性を持つものとなる。ゲーテは現在は一般的に、畢生の大作である悲劇『ファウスト Faust』(第一部 1808年、第二部 1832年)

や、長篇小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代 Wilhelm Meisters Lehrjahre』(第一―六巻 1795年、第七―八巻 1796年)——主人公ヴィルヘルムの人間形成 (Bildung) を巡って様々な人間模様が展開されるため、教養小説 (Bildungsroman) とともに発展小説 (Entwicklungsroman) とともに称せられる——を代表作とするドイツ語圏随一の詩人あるいは作家としてのみ受け取られ勝ちであるが、それに留まらず「解剖学」や「色彩論」、「形態学」や「骨学」など様々な分野の自然科学を真摯に探究し多様な業績を上げた多面的な研究者でもある。つまり彼は、ルネッサンス時代に万能人レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci: 1452-1519) などを指してしばしば言われた「巨匠・偉人 uomo virtuoso」の域に達した近代の多面的な人間像の典型例と言っても過言ではない。ゲーテの文学を研究するに際しても、このことを充分視野に入れておかなければならない。ゲーテはこれ以後画家や彫刻家を始めとする芸術家に対して、「解剖学」や「色彩論」に留まらず、「植物学」や「鉱物学」などの自然科学上の正確な知識をも要求することになる。これらの自然分野におけるゲーテ自身の諸研究は、もちろん芸術家および詩人としての自らの実践活動にあくまでも結びついており、自然法則に基礎付けられた芸術の本質に対して彼が新たに獲得した洞察の不可欠な前提をなしているものである。この意味において、ドイツ古典主義芸術理論の確立のために自ら刊行した雑誌『プロピュレーエン Die Propyläen』創刊号に掲載した『プロピュレーエンへの序言』(1798年)で、ゲーテはこのように語っている<sup>11)</sup>。

芸術家に課せられる最も崇高な要求は、常に変わらず、自然を離れず、自然を研究し、自然を模倣し、自然の諸現象に似ているものを産み出せ、ということである。

この見解においてゲーテは一見すると「自然の模倣」というあの古い規定に回帰・逆戻りしたかのような印象を与えかねないのであるが、彼の芸術観には決定的な方向転換が起こっている。ゲーテが問題とするのは、模倣の対象としての自然そのものではなくて、自然、とりわけ有機体の形成過程から彼自身が解読することのできる自然科学の方法であり、自然の被造物の根底をなしている法則性に対応する創造作用である。つまりゲーテが芸術に要請するのは、自然との単純な一致・同一性ではなくて、あくまでも自然から汲み取られる「類比

作用」というものである。このような両者の領域の「深淵」への更に深い洞察を通して、ゲーテは「イタリア紀行」を経験して以降、自然と芸術をその折々の特性および固有の法則性において確定し定義付ける新たな試みへと次第に導かれて行くことになる。

ところで、「芸術はもうひとつの自然、あるいは第二の自然である」という類比規定においてゲーテは、自然が自己のうちにおいて「形式 Form」を造り出す高次の働きを既に認識しているもの、と思われる。例えば、薔薇はどれほど成長を遂げようとも生涯薔薇の「形式」を取る他はないという意味で、自然は生命を産み出す働きにおいてそれ固有の厳格な「形式」を要求する。その前提に立って初めて薔薇は薔薇としての有機的な統一を持った生命体と見做されるのであるが、この有機的統一体に注目すると、他ならぬ「人間」こそが自然によって造り出された最高の有機的統一体であると見做することができる。そして自然の頂点に置かれた「人間」は、今度は翻って自己自身がひとつの完全なる自然であるという反省意識を基にして、自らがひとつの頂点を創造しなければならない。ここにおいてゲーテは自然の連続する有機的な発展過程のうちに、「芸術 Kunst」というものが現出してくる必然性を直観している。自然がその生産的な活動において厳格な形式を要求するのと同様、自然によって産み出された人間もまたその芸術創造において厳格な形式を要求することになる。この意味においては人間の芸術創造が、自然の持つ働きと同等の作用、つまり「形成衝動」に根差しているがゆえに、人間はあくまでも自然の中から抜け出すということはない。つまり「芸術」という偉大なるものは自然と同質のものとの連続の中からでなければ達成され得ないということが、「芸術はもうひとつの自然である」というあの類比規定に込められた意味であると思われる。それのみならず同時に、この芸術創造に対してゲーテは、人間を人間以上のものに高める——詩『変転の中の持続』<sup>12)</sup>に見られるように、過去と未来とを包摂する「現在」、つまり「永遠なるもの」を含んだ「瞬間 Augenblick」において人間を「神的なるもの das Göttliche」にまで高める——という絶え間ない高次の働きを与えるのである。

そしてこの規定を芸術家の三つの実践段階から考察したのが、『自然の単純な模倣、手法、様式』(1789年)という論文である<sup>13)</sup>。「自然の単純な模倣 Einfache Nachahmung der Natur」に従事する者、つまり素材としてのありのままの自然(Naturwirklichkeit)を単に模倣するだけの者は、「いわゆる死んだ対象あるい

は静止した対象に臨む、物静かで忠実な、視野の限られた」、純粹な直観が既に制約された低次の客観的な芸術家であり、芸術を最下位の段階にもたらずに過ぎない。「手法 Manier」を用いる者は、「自己の魂で捉えたものを再び自分の流儀で表現するために、自ら言語を造り出し」、何度も繰り返し扱ったことのある対象に独自の特徴的な形式を与えるが、自然そのものを眼前に置かず、生き生きと自然を思い起すことをしないがゆえに、彼は型に嵌まった主観的な芸術家であり、「自然の単純な模倣」の上位に位置する存在である、と見做される。この主観性は対象の本質の客観的な全体的把握に即さず、副次的な現象の把握に常に留まっていることから生じるものである。これに対して「様式 Stil」というのは、「芸術がかつて到達し、またおよそ到達し得る最高の段階にあるもの」であり、「認識の最奥の基盤に依拠している、つまり目に見え手で捉えられる形態で認識することが私達に許されている限りでの事物の本質に依拠している」ものである。造形芸術にとって不可欠な視覚と触覚という感覚を駆使する「様式」によって初めて、真の規範的な芸術家は芸術的真実 (Kunstwahrheit) を追求し、芸術を最高の段階に高めることができる。絶え間ない交互作用を通して客観と主観を総合する芸術家は、個別的なものを包摂した普遍的なもの、つまりは「典型 Typus」を純粹に直観することができるのであるが、この典型は、自然科学の真の対象であると同時に、芸術の真の対象ともなり得るものでもある。そしてこの典型を直観するということは、最高の意味での、ローマという「古典の地の現在 die Gegenwart des klassischen Bodens」<sup>14)</sup>とゲーテ自らが象徴的に呼んだものを直観する、ということに他ならない。イタリアの地でゲーテが探求した永続的な典型は、絶え間なく変転して行くものの根底にある普遍的なものとして、自然の領域においては植物学上の「原植物 Urpflanze」——個々の植物の多様性をひとつの最高の統一体に集約した先験的な形象——として直観される一方で、芸術の領域においては「人間の生の持つ自然の形式 Naturform des Menschenlebens」として規定されることになる。そして古代ギリシア神話に登場するトロイの神官「ラオコオン」の群像こそは、まさしくこの形式を具体的に表現するものとしてゲーテが直観した典型であった。

## Ⅱ 「ラオコオン群像」を巡って



ラオコオン群像 (die Laokoon-Gruppe) 後期ヘレニズム時代に属する高さ 184 cm の大理石群像。ローマ・ヴァチカン美術館内ピーオ・クレメンティーノ (Pio-Clementino) 博物館所蔵。

トロイ戦争 (der Trojanische Krieg) の十年目に、海への撤退を装うギリシア軍が、将軍オデュッセウス (Odysseus) の策略によって五〇名の勇猛な戦士達をその腹の中に潜ませた巨大な木馬——いわゆる「トロイの木馬 das Trojanische Pferd」——を残して、戦場を去った時、トロイの神官ラオコオンは、木馬が女神アテナ (Athene) に捧げる奉納品ではなく、敵対するギリシア軍の策略に他ならないと見抜いて、木馬を城内に引き入れることに唯ひとり反対し、トロイの同胞達に対して木馬を烈火で焼き尽くすよう警告し、木馬の腹に向かって槍を投げ掛ける。そして槍は見事に木馬の腹に突き刺さる。しかし彼は海から出現した二匹の大蛇によって、海の神ポセイドン (Poseidon) を崇

める祭壇のほとりで、ふたりの息子ともども絞め殺される非業の最期を遂げてしまう。この二匹の大蛇は、ラオコオンが本来であれば生涯未婚を通さなければならない神官という神聖な身分にもかかわらず、結婚してふたりの子供を設けたことの罰としてアポロン (Apoll) が送ったとも、木馬の城内引き入れに唯ひとり反対した彼を罰するためにアテナが送ったとも、言われている。ともあれ、トロイの人々はこの非業の最期をラオコオンの行為に対する神罰と解釈し、木馬を城内に引き入れる。これが最大の元凶となって、トロイは陥落する<sup>1)</sup>。

この神話を題材とした「ラオコオン群像」については、その存在自体は古代ローマ時代の伝記作家プルタルコス (Plutarch : 46 頃-125 頃) の著作などを通して昔から間接的に知られてはいたが、1506 年 1 月 15 日ローマにある第五代皇帝ネロ (Nero : 37-68) の黄金宮殿 (das Goldene Haus) 跡の葡萄畑から初めて発掘された。後期ヘレニズム時代に属するこの群像は、エーゲ海南東部にあるロードス島出身の三人の彫刻家ハゲサンドロス (Hagesandros)、ポリュドロス (Polydoros)、アテノドロス (Athenodoros) が共同で紀元前 50-前 20 年頃に大理石を用いて造形したものと、現在では見做されている。この群像は、発掘に参加したイタリア・ルネッサンスのミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti : 1475-1564) が「芸術の奇跡」と感嘆したほど、後代の彫刻家達に極めて大きな影響を及ぼすとともに、美術史の活発な論議の対象となるに至る。

ドイツでは、美術史の先駆者ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann : 1717-1768) が『絵画と彫刻におけるギリシア作品の模倣に関する論考』(1755 年)<sup>2)</sup>の中で、この群像は「高貴なる単純さと静かなる偉大さ *eine edle Einfalt und eine stille Größe*」という古代ギリシア芸術に備わる美の理想が具現化されている典型例である、と述べている。ラオコオンの苦痛の表情に刻み込まれていると彼が読み取った古代ギリシア人の魂とは、「海面がどれほど荒れ狂っているように、海の底は常に穏やかであるのと全く同様に、ギリシア人の造形する人物達の表情はあらゆる激情にもかかわらず、偉大にして落ち着いた魂 (*eine große und gesetzte Seele*) を示している」ものであり、死への恐怖を植え付けて止まない中世キリスト教には決して見られない、従容として死に臨む平静な態度を取る異教的なものであった。つまり、ラオコオンは呻き声を洩らしなが

からも決して声高に絶叫せず、苦痛に耐え続けるギリシア人の落ち着いた魂が持つ「静かなる偉大さ」を見事に表現している、とヴィンケルマンは解釈した。これに対して、劇作家レッシング (Gotthold Ephraim Lessing : 1729-1781) は『ラオコオン, あるいは絵画と詩の境界について』(1766年)<sup>3)</sup>の中で、古代ローマの詩人ヴェルギリウス (Publius Vergilius Maro : 前70-前19) が長篇叙事詩『アエネーイス Äneide』の第二の歌で、星空にも響くほどの「恐ろしい絶叫 schreckliche Schreie」<sup>4)</sup>を上げるラオコオンの極めて悲惨な姿を物語っているのに関して、群像の作者達が絶叫を呻きの表情に換えた理由は、絶叫というものが古代ギリシア人の立脚する叡智に相応しくないとするヴィンケルマンの道徳的な基本認識からではなく、そもそも絶叫というのは美を最高の法則とする造形芸術には根本的に相応しくないのでからだ、とヴィンケルマンの立論の前提を鮮やかに覆して見せる。そしてここにこそ、人間の肉体を主題として一瞬のうちに切り取って、色彩と形によって定着させる共時的・並存的な空間領域を扱う造形芸術と、人間の行為を主題として時間の流れに即して、分節化された音声によって描く通時的・継起的な時間領域を扱う文学との本質的な相違・境界があるのだ、と論及している。つまり、人間の肉体から発せられる美を最優先する造形芸術と人間の行為から惹起される諸感情を扱う文学とは本来異なった時間領域に属していると考えるレッシングの美学上の立場から見ると、ヴィンケルマンは造形芸術と文学の本質的相違を念頭に置かず、否むしろ両者を同一視して、古代ギリシア人の魂に備わる道徳上の美の理想から文学に対する造形芸術の優位を一方的に判定したことになるだろう。詩が描写する対象が美しいのは、その対象が彫刻あるいは絵画としても表現され得る時のみであるとする、ヴィンケルマンを含め長い間誤解されてきた「詩は絵画のように ut pictura poesis」——古代ローマの詩人ホラーティウス (Quintus Horatius Flaccus : 前65-前8) の『詩学 De arte poetica』(361行目)に由来する——という教説をレッシングが『ラオコオン論』によって完全に一掃してくれたことを、ゲーテは歓迎している<sup>5)</sup>。

…造形芸術と物語芸術との相違が明らかとなり、両者の基礎がどれほど近くに接しようとも、その頂きは今や分かたれているように見えた。いかなる種類の意味も欠かすことのできない物語芸術家には美の限界を超えて彷徨することが許されるとしても、造形芸術家には美の限界内に留まること

が求められよう。造形芸術家は、美によってのみ満足が与えられる外部感覚 (der äußere Sinn) に働き掛け、物語芸術家は、恐らく醜悪なものとも折り合いを付けるであろう構想力 (die Einbildungskraft) に働き掛けるのである。一条の電光を目の前にした如く、この素晴らしい思想のあらゆる成果が私達に光を与えてくれたのだ。従来の指導的で判決文のような批評は全て、着古した上着のように投げ捨てられた。…

このような先人達の論議を十分に踏まえながら、ゲーテは注意深い観察を通して、ヴィンケルマンの古代美の理想説ともレッシングのジャンル境界論とも異なる独自の第三の説を新たに展開して行く。ゲーテは「ラオコオン群像」の石膏複製品を所蔵するマンハイム古代美術館 (der Mannheimer Antikensaal) を 1769 年 10 月と 1771 年 8 月の二度に亘って訪問しているが、その時「ラオコオン群像」を目にした深い感銘を、後年に書かれた自伝『詩と真実』(第三部第十一章)の中でこのように語っている<sup>6)</sup>。

…私はラオコオンの方へと向きを変えた。それが息子達と一体になった像を私はここで初めて目にした。私はラオコオンについてこれまで論議され、論争されたことをできる限りありありと思い浮かべて、自分なりにひとつの観点 (ein Gesichtspunkt) を得ようと努めたが、あちらこちらへと引き回された。…何らかの類の明晰さに辿り着くことは成功しそうになかったが、それでも、私を感じたのは、ここに集められた大きな群像のひとつひとつが理解し易く、どの作品も自然なものであり、それ自身重要性を持っているということだった。…しかしながらラオコオンに対して、私の最大の注意が向けられた。そして「なぜ彼は叫ばないのか」という有名な疑問に対して、「彼は叫ぶことができないのだ」と自らに明言することによって、私は自分なりの判断を下した。三人の人物像のあらゆる行為と動きは群像の最初の構想から私に明らかとなったのである。中心像の技巧豊かであると同時に無理なところのある姿勢全体は、ふたつの契機から、つまりは、蛇に抵抗しようとする努力と、噛まれる瞬間から逃避しようとするところから構成されていた。この苦痛を和らげるためには、どうしても下腹部が引っ込まされ、叫ぶことが不可能にされる他なかったのである。そこで私は、「下の息子は噛まれていない」と判断し、なおその他にも、

この群像の技巧豊かな点を解明しようと務めた。

この時の忘れ難い印象を基にして、遙か二七年後の1798年49歳の時に世に問うたのが、『プロピュレーエン』創刊号の巻頭に掲載された論文『ラオコオンについて』<sup>7)</sup>である。この論文において、ゲーテはまず自然科学者の態度を基礎としているが、それは、「人間というのは造形芸術最高の、いやそれどころか本来の対象なのだ！ 人間を理解し、人体の構造という迷宮から抜け出すためには、有機的自然についての普遍的な認識が不可欠である」<sup>8)</sup>という自然科学的な原則にあくまでも基づくものであり、時熟の果てにゲーテがようやく見出した「ひとつの観点」であった。この当時文学や芸術の様々な領域において親交を深め、ドイツ古典主義を確立する盟友となっていた詩人シラー(Friedrich von Schiller: 1759-1805)は理念の信奉者に相応しく、ゲーテ宛ての書簡の中で、この「原則」の存在を鋭く見抜いている<sup>9)</sup>。

あなたは僅かな言葉と技巧に走らない表現を用いて素晴らしいことをこの論文の中で述べられ、本当に感嘆に値する明晰さで難しい題材に広く言及されました。事実、この論文は、芸術作品をどのように観照し評価すればよいのかの模範なのですが、様々な原則をどのように適用すればよいのかの模範でもあります。このふたつのことを考慮しつつ私はこの論文から非常に多くのことを学んだのです。…

この「原則」に即して分析されるのが、蛇に噛みつかれている父親ラオコオンの姿である。蛇は人間が最も敏感に反応する腰の上部付近に噛みつくのであるが、その噛みつかれた瞬間の耐え難い肉体的苦痛による感情がラオコオン群像の動き全体の第一原因をなしている。ここから均整美を発現する空間芸術としての群像を「均衡と多様性、静止と運動、対立と段階的推移の模範」である、とゲーテは既に規定している。しかし他方、ゲーテは肉体的・感覚的苦痛に関わる、このいわば生理学上の次元を越え出て、「世界および世界に関わる全てを見通す自由な眼差し」、つまりは、生き生きとした「精神の眼差し *das geistige Gesicht*」をもって考察を掘り下げて行く<sup>10)</sup>。「優れた芸術作品は全て、人間性を表現する」という見解を基礎として、彼はラオコオン群像から、ヴェルギリウスが長篇叙事詩『アエネーイス』で表現したような一切の神話的な衣裳を剥

ぎ取り、単に父親とふたりの息子が二匹の大蛇に絞殺されつつある人間の普遍的な形姿として群像を把握するのである。ゲーテはこう語っている<sup>11)</sup>。

…ラオコオンは単なる名前に過ぎない。彼が神官の身分であることを、トロイの愛国者であることなど、およそ詩や神話に関する副次的なことを、芸術家は彼から取り除いてしまった。ラオコオンは伝説が語る一切とは何の関係もない。それは、二匹の動物に屈する危機に瀕した父親とふたりの息子なのだ。従って事実また、ここに現われるのは、神に遣わされた蛇ではなくて、自然の蛇に過ぎず、人間を何人か打ちのめすだけの力は十分に備えてはいるが、その姿形においても行為においても決して異常な存在、復讐や罰を与える存在ではない。蛇はいかにも蛇らしく忍び寄り、巻きついて締め上げる。そしてそのうちの一匹は、今まさに憤激して噛みついている。…父親がふたりの息子と並んで眠っていた。彼らは蛇に巻きつかれて、今や目を覚まし、生ける網の目から身をもぎ離そうとしているのだ。

ゲーテはこの群像を、ある一定の時間と空間に制約された特殊な神話的形象としてではなく、苦難に襲われる瞬間の個別的な人間の普遍的本質を表現する、あくまでも自立した純粋な芸術作品として解明しようとしている。自然の所産である「蛇はいかにも蛇らしく」という表現を借りれば、人類という単なる抽象概念に決して還元され得ない個別的な「人間はいかにも人間らしく」ということである。そしてこれは、彫刻に代表される造形芸術において「時間」を空間的形象としていかに定着させ表現するのか、という本質的な問題提起に深く関わっている。これに応えて、ゲーテはこの作品の重要性を「表現される瞬間の頂点」を捉えて表現していることに存している、と認識するのである。この瞬間のためには「通過する瞬間 *ein vorübergehender Moment*」が選ばれる。この「通過する瞬間」というのは、出来事が起こる寸前までは、全体のどの部分も今の状態ではなく、また出来事が過ぎ去ればどの部分も今の状態ではなくなってしまうような動きを孕んだ空間を目のあたりにさせる最高の興味深い唯一の瞬間のことである。ゲーテはこの瞬間を正しく捉えるためには、適切な距離を置いて、一旦目を閉じて群像の前に立つことを要請している。これは、「精神の眼差し」を研ぎ澄まし、まさしく静止と見えるものうちに運動を感得する集中的な方法に他ならない<sup>12)</sup>。

目を開け、すぐまた目を閉ざすがよい。そうすれば大理石全体が動く様が見えるだろう。再び目を開ければ、群像全体が形を一変させたのを目にするのではないかと危惧することであろう。群像は今そこにある通り、固定化された一条の電光 (ein fixierter Blitz) であり、岸辺に打ち寄せる一瞬のうちに石化したひとつの波 (eine Welle, versteinert im Augenblicke) なのだ、と私は言いたいのである。

「ラオコオン群像」の写真に見られる通り、向かって右側にいる上の息子は、蛇に右上腕部と左足首が巻きつけられているだけで噛まれてはおらず、父親の苦しむ姿を目にする余裕があり、生きて逃れる望みがまだ残されており、身動きできる自由を確保している。向かって左側にいる下の息子は蛇に両手・両足をしっかりと巻きつけられており、今まさに噛みつこうとする蛇の頭を左手で必死に押し戻しそうとしているが、上半身が仰向け状態の姿勢となって、もはや抵抗する力が殆ど残されてはおらず、突然見舞われた災厄に沈潜するばかりで、父親と兄が蛇に襲われている姿を一顧だにする余裕もない。中心に位置している父親は精力溢れる年齢はとうに過ぎ去っているとはいえ、全力を振り絞って、巻きつく蛇から我が身と子供達を救い出そうとし、既に左腰に噛みついている蛇に傷を負わされながらも、左手で蛇を押さえつけようとあくまでも抵抗する構えを崩さない。子供達を破滅から守ろうとするラオコオンの、生死を賭けた苦闘の姿に父親としての人間の原風景を看取することも難しくはないはずである。この揺るぎない三角形の構図の頂点にいる父親ラオコオンの姿勢について、ゲーテは更に詳細にして精緻な分析を行なっている<sup>13)</sup>。

蛇がこの不幸な男に傷を負わせる部位は、人間がどのような刺激に対しても非常に敏感に反応する部分、それどころか、ほんの少しくすぐっても、この傷によって引き起こされたのだと分かる動きが惹起される部分である。肉体は蛇とは反対側に逃げ、腹部は収縮し、[左]肩は押し下げられ、胸は盛り上がり、頭は蛇に触れられた側に傾いている。とはいえ今や、蛇に巻きつかれた両足と、格闘している両腕には、先行する状態もしくは行為の名残りが見られるので、抵抗と逃避、働き掛けと受苦、緊張と弛緩との交互作用が生じている…。つまり原理はこうである。芸術家は私達に感覚的な作用 (eine sinnliche Wirkung) を表現し、その感覚的な原因 (die

sinnliche Ursache) をも示しているのだ、ということである。…

「抵抗と逃避、働き掛けと受苦、緊張と弛緩との交互作用」という「二重化された行為 *eine doppelte Handlung*」が群像に最も効果的に現われる唯一の瞬間は、三者が意味深い相互の連関を形成している三つの具体的な時間として分析される。そしてゲーテはこの瞬間を捉えた群像が観察者に対して引き起こす三種類の感情を分析し、この「感覚的な作用」を再び群像の三者に振り当てている<sup>14)</sup>。下の息子の死に瀕した絶望的な状態は「同情 *Mitleiden*」を観察者に喚起する。生死を巡る父親の苦悩は「驚愕 *Schrecken*」を最高度に引き起こす。そして上の息子の逃げられる生への希望を残している状態は「恐怖 *Furcht*」をもたらす。この「同情」・「驚愕」・「恐怖」というのは、人間がおよそ自己や他者の苦しみに対して抱く最も基本的な感情に他ならない。しかもゲーテはこの場合、下の息子が観察者にもたらす「同情」を「持続しているあるいは過ぎ去った *dauernd oder vergangen*」苦痛に対する共感・関与であると考えている。父親の苦悩をもたらす「驚愕」を「現在の *gegenwärtig*」苦悩に思いがけず気づく知覚と見做している。そして上の息子がもたらす「恐怖」を「近付いてくる *sich annähernd*」災厄に対する不安な予見と規定している。「持続しているあるいは過ぎ去った」・「現在の」・「近付いてくる」というこれら三種類の形容語句は、下の息子、父親、上の息子が各々置かれている過去・現在・未来を現わす時間概念に関わる根幹的な言葉である。従ってこの群像は全体として観察すると、過去・現在・未来を貫流する永遠の時間が「含蓄深い瞬間 *ein prägnanter Moment*」のうちに空間の一点に凝縮された、ひとつの纏まりのある造形作品と見ることができよう。群像のこの統合された姿はゲーテが要約した通り、まさしく「固定化された一条の電光」であり、「岸辺に打ち寄せる一瞬のうちに石化したひとつの波」に他ならない。この三つの時間を最高度に満たす「瞬間」を結晶化し、作品の中に永遠化することによって芸術家は、多様なものを通して全と個の均衡美、つまりは生命力漲る形式の「*円現 Entelechie*」<sup>15)</sup>を作品にもたらし、感覚的にして精神的な全体像を完成したのである。そしてこの「瞬間」は、晩年の詩『遺言 *Vermächtnis*』(1829年)<sup>16)</sup>に歌われている「その時 過去が持続し/未来のものが先取りされて生きている *Dann ist Vergangenheit beständig, /Das Künftige voraus lebendig,*」(28-9行目)という意味での「現在」であり、従って「瞬間は永遠である *Der Augenblick*

ist Ewigkeit.」(30行目) という意味での「永遠」であるとするならば、個別的なもの・瞬間的なものに象徴的に現われた普遍的なもの・永遠的なものの具体的な外在化であると言うことができる。このように見てくると、ゲーテにとって最も重要なことは、「ラオコオン群像」そのものが古代ギリシア彫刻を代表する芸術作品であるか否かという美術史上の不毛な真贋論争や詮索などではなく、むしろ、「いかなる芸術も人間の全体を要求するが、最高度の芸術は人間性の全体を要求する」<sup>17)</sup> という意味で、この群像に具現化されている古典主義最高の人間存在の「典型」において形成される人間性の永遠の刻印を、その具体的な対象にあくまでも即して生き生きと直観するゲーテ自身の時間意識、つまりは、滅び行く対象の悲劇的な行為を目撃して関与する観察者が双方の絶え間ない交互作用によって主体的に紡ぎ出す実り豊かな「構想力」、換言すれば、詩人固有の「精神の眼差し」の存在であった、と言ってよいであろう。

そしてゲーテは晩年になってもなお、論文『ラオコオンについて』を嚆矢として、友人の美術史家マイアー (Johann Heinrich Meyer: 1760-1832) と協力して造形芸術に関する様々な考察を深めていたこの当時の頃を振り返った時、ともすれば、主観の偏重という躓きの石になりかねない「自らの近代性」を強く意識しつつ、自己と対象世界、主観と客観が螺旋を描いて往還する生産的な「対象的思惟 das gegenständliche Denken」<sup>18)</sup>の重要性を自戒の念を込めながら吐露するに至るのである<sup>19)</sup>。

…対象ほど重要なものがあろうか。そして対象がなければ、芸術論全体は何ほどのことがあろう！ 対象が何の役にも立たないのなら、どんな才能も無駄遣いだ。そしてまさしく、近代の芸術家に品位ある対象が欠けているからこそ、近代の芸術全てが実際この通り停滞しているのだ。このことに私達皆が苦しんでいる。私も自らの近代性 (meine Modernität) を否定することはできなかったのだ。…

## 参考文献

1. Johann Wolfgang von Goethe : Goethes Werke. Hamburger Ausgabe (HA) in 14 Bänden. Hamburg 1968.

2. J. W. v. Goethe : Gedenkausgabe (GA) der Werke, Briefe und Gespräche in 24 Bänden. Zürich 1966.
3. J. W. v. Goethe : Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe (MA) in 26 Bänden. München 1988.
4. J. W. v. Goethe : Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bibliothek deutscher Klassiker (BdK) in 38 Bänden. Frankfurt am Main 1992.
5. Hans Gerhard Gräf : Goethe über seine Dichtungen. 2 Bände. Frankfurt am Main 1912.
6. Ernst Grumach : Goethe und Antike. Eine Sammlung. 2 Bände. Berlin 1949.

## 註

## I

- 1) J.W.v.Goethe : Von deutscher Baukunst. In : HA. Bd.12. S.7-15.
- 2) J.W.v.Goethe : a.a.O. S.13.
- 3) J.W.v.Goethe : Die schönen Künste von Sulzer. In : HA. Bd.12. S.17-18.
- 4) J.W.v.Goethe : a.a.O. S.18.
- 5) J.W.v.Goethe : Dauer im Wechsel. In : HA. Bd.1. S.247-248.  
拙稿「詩と時間——ゲーテとプレントナーノ——」(朝日出版社『東西文学の世界』所収 259-287 頁, 1991 年) を参照されたい。
- 6) Brief von Goethe an Charlotte von Stein. Rom, den 20. Dezember 1786. In : Goethes Briefe. HA. Bd.2. S.31-33. Nr.431.
- 7) Brief von Goethe an Knebel. Frascati, den 3. Oktober 1787. In : Goethes Briefe. HA. Bd.2. S.66-67. Nr.452.
- 8) Brief von Goethe an die Herzogin Louise von Sachsen-Weimar-Eisenach. Rom, den [12. -]23. Dezember 1786. In : Goethes Briefe. HA. Bd.2. S.30-31. Nr.430.
- 9) Herbert von Einem : Beiträge zu Goethes Kunstauffassung. Hamburg 1956. S.161.  
ゲーテの歴史認識に関しては、拙稿「ゲーテと歴史の関係」(文栄堂書店『ゲーテと十八世紀』所収 207-220 頁, 1990 年) を参照されたい。
- 10) Brief von Goethe an den Herzog Carl August. Rom, den 25. Januar 1788. In : Goethes Briefe. HA. Bd.2. S.78-83. Nr.459.
- 11) J.W.v.Goethe : Einleitung in die Propyläen. In : HA. Bd.12. S.42.
- 12) J.W.v.Goethe : Dauer im Wechsel. In : HA. Bd.1. S.247-248.

- 13) J.W.v.Goethe : Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In : HA. Bd.12. S.30-34.
- 14) J.W.v.Goethe : Italienische Reise. In : HA. Bd.11. Zweiter römischer Aufenthalt. Bericht. Dezember 1787. S.456.

## II

- 1) Gerhard Fink : Who's who in der antiken Mythologie. dtv(Deutscher Taschenbuch Verlag) Nr.1690. München 1996 S.181 u. S.304.

ちなみに、映画「トロイ Troy」(ヴォルフガング・ペーターゼン監督 ワーナー・ブラザーズ映画配給 2004年公開)では、トロイの王子パリス(配役オーランド・ブルーム)がギリシア・スパルタの王メネラオスの王妃ヘレネ(配役ダイアン・クルーガー)と道ならぬ恋に陥り、彼女と財宝を奪ってトロイに帰還した事件が、トロイ戦争を引き起こした大きな原因となっている。俳優ブラッド・ピットが主演を演じた不死身のアキレス(Achilles)は、木馬から出て敵軍と交戦している最中に、弓矢の名手パリスに、唯一の弱点である踵を打ち抜かれ、ヘレネに末期を看取られながら絶命する(但し、本来のギリシア神話によると、アキレスは木馬による攻略作戦以前にアポロンの奸計によって既に死んでいるので、本作最大の山場となっているこの場面は、アキレスの活躍に焦点を当てる映画の手法上、神話から自由に換骨奪胎したものであろう)。周知の通り、「アキレスの踵 Achillesferse」という名称(日本語では「アキレス腱」という名称の方が馴染み深い)はこの話から由来している。映画では残念ながら、神官ラオコオンの存在はそれらしい姿として背景に垣間見られたが、物語の展開からは殆ど無視されていたようである。

- 2) Johann Joachim Winckelmann : Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S.24-25. In : Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Nr.20. Kraus Reprint. Nendeln/Liechtenstein 1968. S.1-44.
- 3) Gotthold Ephraim Lessing : Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Universal-Bibliothek Nr.271[3]. Stuttgart 1976.

レッシングが芸術において規定する範疇を纏めれば、以下のようなろう。

芸術の領域：空間芸術

時間芸術

具体的作品：造形作品(彫刻・絵画など) 文学作品(詩・劇・小説など)

主題対象：	人間の肉体	人間の行為
表現手段：	色彩・形	分節化された音声
時間意識：	共時的・並存的	通時的・継起的

4) G. E. Lessing : a.a.O. S.7.

5) J.W.v.Goethe : Dichtung und Wahrheit. In : HA. Bd.9. 2.Teil. 8.Buch. S.316.

6) J.W.v.Goethe : a.a.O. In : HA. Bd.9. 3.Teil. 11.Buch. S.501-502.

ちなみに、ゲーテは『イタリア紀行』(「第二次ローマ滞在、報告 1787 年 11 月」の項)において実際にローマで実物の「ラオコオン群像」を目にしたことを述べているが、この「報告」で彼は、蠟燭の松明が視覚に訴える陰影効果を發揮している優れた一例として「ラオコオン群像」を挙げているに過ぎず、群像そのものの印象は書き留めていない。

「松明の照明による利点は、ひとつひとつの作品が単独でのみ、つまりあらゆる他の作品から切り離されて鑑賞されること、そして鑑賞者の注意が専ら当該の作品に向けられ続けることである。…このように私達は例えば、壁龕の中に立っているラオコオンを松明の光の下でのみ正しく目にすることができた。なぜなら、ラオコオンに当たっていたのは、直接光ではなく、バルヴェデーレ宮内の、柱廊広間に囲まれた小さな円い中庭からの反射光だったからである」(J. W.v.Goethe : Italienische Reise. In : HA. Bd.11. Zweiter römischer Aufenthalt. Bericht. November 1787. S.439-440.)

7) J.W.v.Goethe : Über Laokoon. In : HA. Bd.12. S.56-66.

8) J.W.v.Goethe : Einleitung in die Propyläen. In : HA. Bd.12. S.43.

9) Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 3 Bde. München 1984. Bd.1. An Goethe. Jena, 10. Juli 1797. S.367. Nr.345.

10) J.W.v.Goethe : Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung. In : HA. Bd.12. S.247.

11) J.W.v.Goethe : Über Laokoon. In : HA. Bd.12. S.59.

12) J.W.v.Goethe : a.a.O. In : HA. Bd.12. S.60.

13) J.W.v.Goethe : a.a.O. In : HA. Bd.12. S.60-61.

14) J.W.v.Goethe : a.a.O. In : HA. Bd.12. S.65.

15) Johann Peter Eckermann : Gespräche mit Goethe. it(insel taschenbuch) Nr.500. Dienstag, den 11. März 1828. S.623-634.

「つまり、いかなるエンテレヒーも永遠の一部であり、地上の肉体に結びつ

いている僅かな歳月によって老化させられることはないのだ。このエンテレヒーが取るに足らない類のものなら、それが肉体によって曇らされる間に、殆ど支配力を発揮しないだろう。むしろ、肉体の方が支配するだろうし、肉体が老化するに連れて、エンテレヒーは肉体を支えたり阻止しないだろう。しかし、全ての天才的本性の持ち主の場合に当て嵌るように、このエンテレヒーが強力な類のものなら、それが肉体に漲って生命を与え、単にその有機体に作用して強化・崇高化するのみならず、精神的優位に立って、永遠の青春という特権を絶え間なく主張するだろう。…」

- 16) J.W.v.Goethe : Vermächtnis. In : HA. Bd.1. S.369-370.
- 17) J.W.v.Goethe : Einleitung in die Propyläen. In : HA. Bd.12. S.54.
- 18) J.W.v.Goethe : Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort. In : HA. Bd.13. S.37-41.
- 19) J.P.Eckermann : Gespräche mit Goethe. it Nr.500. Montag, den 3. November 1823. S.59-61.

### 附 記

本稿の論述は、主題の構成上、拙稿「ゲーテにおける宗教と芸術——プラトンの初期対話篇《イオン》を巡って——」(『島根医科大学紀要』第17巻1-20頁, 1994年)を基礎としたものであることをお断りしておきたい。

<キーワード：ゲーテ・ラオコオン群像・時間>