フィードラーの芸術論成立におけるゼムパーの被覆論の影響について

ON THE INFLUENCE OF GOTTFRIED SEMPER'S THEORY OF DRESSING IN THE FORMATION OF KONRAD FIEDLER'S ART THEORY

河田 智成*

Tomonari KAWATA

The purpose of this paper is to show the sequence from Gottfried Semper's theory of dressing to Konrad Fiedler's theory of pure visibility.

The following are the results of this study. Being guided by Semper, Fiedler grasped for the first time the idea of "purification of form by self-denial of material elements" as a whole which is core concept of the theory of pure visibility. Semper's theory of dressing had potentially the basis of Fiedler's theory understanding the artistic activity as intuitive cognition and the moment triggering visual activity treated in the theory of pure visibility.

Keywords : *Gottfried Semper, Konrad Fiedler, Dressing, Symbol, Pure visibility, Modern age*

ゴットフリート・ゼムパー, コンラート・フィードラー, 被覆, 象徴, 純粹可視性, 近代

1. はじめに

コンラート・フィードラー (Konrad Fiedler, 1841-1895) は、純粹可視性の理論によって近代芸術学の理論的地平を拓いたドイツの芸術学者である。彼は、芸術の自律性確立を目指して、カント (Immanuel Kant, 1724-1804) による認識批判の枠組みを芸術活動の領域へと拡張し、芸術活動の本質を美の創造にではなく直観的認識に求めて、芸術活動の内的構造を明らかにしようと試みた¹。フィードラーの主著と目されるのは、最初の刊行物である『造形芸術作品の評価について』(1876) [FS1:1-48] (以下、『評価』と表記) と、集大成とも言える『芸術活動の根源について』(1887) [FS1:111-220] (以下、『根源』と表記) である²。フィードラーが、この2つの主著のあいだ、『評価』の直後に、ゴットフリート・ゼムパー (Gottfried Semper, 1803-1879) の『技術的・構築的諸芸術における様式』(1860-1863) (以下、『様式』と表記) に触発されて著したのが、建築論「建築芸術の本質と歴史に関する覚書」(1878) [FS2:291-323] (以下、『覚書』と表記) である³。本稿では、ゼムパーとフィードラーのあいだのこうした影響関係に注目して、フィードラーの芸術論成立においてゼムパーが果たした役割を探る⁴。

フィードラーの純粹可視性の理論については、それが、近代抽象絵画へと向かう芸術的反省を促したことから、また、ヒルデブラン (Adolf von Hildebrand, 1847-1921) を介して、リーグル (Alois Riegl, 1858-

1905)、ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945)、シュマルゾー (August Schmarsow, 1853-1936) らの芸術の基礎概念探究を導いたことから、美術史学の主要テーマのひとつとして、すでに多く論じられている⁵。その形成過程についても、カントの認識批判をはじめ、フンボルト (Karl Wilhelm von Humboldt, 1767-1835) の言語哲学など、さまざまな影響が指摘されている⁶。ゼムパーからフィードラーへの影響に関しては、フィードラー研究においては、フィードラーがゼムパーの建築論に抛りながら「覚書」を著したという事実の紹介にとどまるのが一般的である⁷。そんななかで、フィードラーの芸術論全体におけるゼムパーの影響の内実にまで踏み込んで、両者の影響関係を論じているのが、マルグレイブによるゼムパー研究である。マルグレイブは、ゼムパーの影響の広範性の一例として、フィードラーの建築論「覚書」に触れ、それがゼムパー理論への一種の解説となっていることを指摘している。そして、ゼムパーからフィードラーへの影響を、1. フィードラーがゼムパーの被覆論を「形式の脱物質化」として哲学的な方向で引き継いだこと、2. ゼムパーがローマ建築に認めた空間芸術の可能性を、ロマネスク建築のヴォールトを架けて空間を隔離するという理念に見出して具体的に展開したことに見ている⁸。本稿は、マルグレイブが示したゼムパーからフィードラーへの影響1に関わるものである⁹。

本稿は、2010年度日本建築学会大会(北陸)および2011年度日本建築学会大会(関東)の学術講演会で発表したものを、その後の知見を加えて修正し、まとめたものである。

* 広島工業大学環境科学部環境デザイン学科 准教授・博士(工学)

Assoc. Prof., Dept. of Environmental Design, Faculty of Environmental Studies, Hiroshima Institute of Technology, Dr. Eng.

本稿では、まず第1章で、フィードラーの建築論「覚書」と2つの主著『評価』『根源』とを比較しながら、これらの著作における芸術活動の捉え方の展開に着目して、ゼムパーからの影響がフィードラーの芸術論成立においていかなる契機となったのかを探る。それによって、マルグレイブが示した影響¹を具体的に確認できるだろう。つづく第2章では、ゼムパーの被覆論がいかにフィードラーの純粹可視性の理論へと繋がったのかを具体的に示すために、被覆の象徴作用を巡るゼムパーの言説のなかに、フィードラーの純粹可視性の理論へと通じる理路を探る。こうした考察を通して、フィードラーの芸術論成立におけるゼムパーの影響を具体的に明らかにしたい。

2. フィードラーの芸術論成立におけるゼムパーの影響

2-1. 「覚書」における芸術的建築活動の捉え方

「覚書」は、芸術的建築活動の本質を捉え、その歴史を概観しようというもので、序にあたる部分と3つの章を持つ本論から成る。フィードラーは、序において、建築芸術を何か外的なものによって理解しようとする美術史研究の現状を批判し、建築芸術の起源に遡ってその成立を見とどけようとするゼムパーの試みに、こうした状況を打開する糸口を見出す。続く第1章でギリシャ建築を、第2章でローマ建築やゴシック建築を、第3章でロマネスク建築を取り上げ、それぞれの芸術的価値について検討を加えている。フィードラーは、オーダーを用いた建築芸術としてはギリシャ建築を、アーチとヴォールトとを用いた建築芸術としてはロマネスク建築を高く評価する一方で、ローマ建築以後の古典主義建築については、芸術的創造とは無縁の借り物、ゴシック建築についても、芸術的には無価値な技術的産物と見做す¹⁰。こうした評価を支えているのが、フィードラーの芸術的建築活動に対する捉え方である。

フィードラーは、第1章第1段落・第2段落という「覚書」本論の冒頭で、彼がいかに芸術的建築活動を捉えているのかを示して、論を開始している。「覚書」全体の論を支える重要性を持つ部分である。

まず第1章第1段落を引用しておく。「ゼムパーは、古代の建築作品にける、原始の建築的形式の変容を跡付けている。原始の建築的形式は、基本的な生活必需品と利用可能な建築素材の本性とに由来する諸条件から直接生まれたものであるが、ゼムパーが示すのは、それらの形式が、その起源から離れるに従って、いかに種々様々に形態化されて行くのか、それらの形式が、それ自身を現すところの素材を繰り返して変えながら、いかに無意識的に変化しているのか、それらの形式に、それを生じた地、それを用いた民族の特性が、いかに刻印されているのか、ということだ。ゼムパーは、ギリシャ文化最盛期の建築作品を古代建築最高の精華と見做す。より厳密に言えば、古代ギリシャの地で原始の形式要素が芸術的に成熟した原因を、それまで構築と建築素材とに由来する諸条件に左右されて、その痕跡を抱えていた形式から、こうした依存の足枷を解こうという努力に見るのである。この努力の結果、「芸術作品は、直観において、手段と素材とを忘れさせ、それによって、その姿を現し、作用するとともに、形式として自足する」¹¹ことになる。」[FS2:298]

第1段落前半で、ゼムパーの歴史的方法が要約され、後半で、ゼムパー理論の創意がゼムパーを引用しながら簡潔に示されている¹²。

フィードラーは、ゼムパーの建築論を、このように捉えた上で、「覚書」の序において、「建築芸術の本質に対する理解が全く未熟」[FS2:296] などの美術史研究と対照させながら¹³、それを、「諸事実の真の関係を捉える統一的な見通しをもって、諸々の芸術形式の成立・変容・消滅を辿り」[FS2:297]、「芸術としての本性と意味とを何より芸術作品のなかに見極めようとする特異な試み」[FS2:297]と評価していたのである。ゼムパーは、当時誤解されたように、芸術外的な物質的諸条件が芸術形式を直接規定するという、唯物的芸術論を展開したわけではなかった。フィードラーによれば、ゼムパーは、「芸術形式として自らを表現する、精神特有の働きを熟知する者」[FS2:297]として、一見唯物的とも取れる歴史的方法の上に、「芸術としての本性と意味とを何より芸術作品のなかに見極めようとする」独自の理論を展開したのである。フィードラーは、当時見逃されていたゼムパー理論の創意を理解し、それに触発されたと言える¹⁴。

続く第2段落において、フィードラーは、前段落でのゼムパー理論の要約を受けて、それを、建築美学批判を織り交ぜながら、芸術活動を直観的認識として捉える彼の芸術論の核心へと繋げて行く。その後、第2段落終わり近くで、芸術的建築活動について次のように述べる。「建築作品が形式の純粋な表現となっはじめて、作品として形態化するという精神的営為は全うされる。こうしてようやく、建築作品は、最高の意味での人間精神の産物・所有物となり、芸術作品として、人間精神最高のエッセンスに相応しいと主張できるのである。」[FS2:300] 芸術表現をともなう直観的認識によって、建築作品を精神的産物へと、すなわち、形式の純粋な表現へと高めること、これがフィードラーの考える芸術的建築活動である。

さらに、こうした芸術的建築活動に対する主張を、ゼムパー理論を手掛かりにギリシャ建築論を展開した後、第1章の終わり近くでも、次のように2度言い換えて提示している。「我々は、美的にどう感じるかには囚われないで、ギリシャ建築の形式における、精神の生き生きとした活動を認識するように努めなければならない。そこでは、精神は、未熟な段階から最高の段階へと上昇して行く以外に、つまり、物質的諸力が優位に立つて形式を拘束しているような段階から、それらの物質的因子が残らず形式の単なる表現手段と化すことで、形式が何よりもまず自立した精神的所産として現れる、そのような段階へと進んで行く以外に、芸術的な充足を得ることができなかったのだ。」[FS2:305-306] 「盛期ギリシャの建築作品を理解することについて話題にするには、次のようなことを意識しておく必要がある。つまり、いかにして、純粋な形式表現を獲得しようとする力が、建築作品のあらゆる部分を掌握して行ったのか。いかにして、曇りのない明晰な芸術的意識が、巨大量塊にも、些細な細部にも浸透して行ったのか。また、いかにして、あらゆる線、比例、形式のひとつひとつが、その美的な質の故にではなく、ゆるぎない確信をもって、構築上の制約を想起させるものすべてを消し去るように、適切に選ばれたのか。そしてついには、いかにして、材料自体、それがどんなに貴重であろうと、スタッコと塗料とで覆われて、自らを主張せず、より高度なものを表現するために働くようになったのか。こうしたことを意識しながら、ギリシャの建築作品を考察するなら、そこで、人間が、ひとつの領域における最高の成果へと至ったのだということを、認めるに違いない。その建築作品を直観するとき、そこには形式以外の何ものも現れず、あらゆる物質的要素が

完全に精神化され、建築作品自体が物質的存在から離脱しているかのようである。」[FS2:306]¹⁵

まず1度目の言い換えでは、「建築作品が形式の純粋な表現とな」ることを、形式が自立した精神的所産として現れることであると言い換え、そのことが、物質的因子が形式の表現手段と化することによって、すなわち、物質的要素の自己否定によって実現すると説いている。次の2度目の言い換えでは、芸術的建築活動によって産出される作品の特性を述べるなかで、物質的要素の自己否定を物質的要素の精神化として捉え直している。また、それに先立って、芸術表現をとまなう直観的認識の実相をギリシャ建築に即して示しているが、これは同時に、物質的要素の自己否定による形式の純粋化のひとつの具体的なあり方として捉え得るだろう。

以上より、「覚書」において、フィードラーは、芸術的建築活動を直観的認識とした上で、その本質を、ゼムパーに導かれて、「物質的要素の自己否定による形式の純粋化」として捉えていたと言える。

2-2. 『評価』『根源』における芸術活動の捉え方との比較

フィードラーは、『根源』で、「人間が視覚像をより高度な存在へと発展させ得るのは、もっぱらひとつの活動のおかげなのであり、その活動によって、可視的に明白な造形物が産出されるのである。そして、この活動こそ芸術活動に他ならない」[FS1:145]と述べ、芸術活動をまずは可視的に明白な造形物を産出することであるとする。そして、こうした造形物をいかに実現するかと言えば、造形の素材に触れて、「素材は、視覚に現れる物自体の形態のような、非物質的形象を表現するという目的のためだけに利用される。そういう意味で、それはいわば自己否定を強いられている」[FS1:192]と論じていることから、素材の自己否定を通してであることが分かる。この言説につづけて、フィードラーはさらに、「物質的要素の自己否定」のあり方に触れながら、「可視的に明白な造形物」を次のように捉え直している。「自然を芸術的表象とするために、自然の側でなされなければならない変化は、素材を使った活動によってのみ達成され得る。また、素材から芸術作品を作り出すために、素材の側に起こらなければならないことは、自然を介してのみ達成され得る。自然の表現に素材を従わせるのである。そして、この両者が、芸術活動におけるしかるべき努力によって制御された、形式化の働きのもとに置かれることによってはじめて、芸術の世界が成立し得る。この芸術の世界において、事物の可視性は、純粋な形式の造形物という形態をとって実現されるのである。」[FS1:192-193]つまり、「可視的に明白な造形物」とは、「形式の純粋な造形物」に他ならない。『根源』でも芸術活動を、「覚書」においてと同様に、「物質的要素の自己否定による形式の純粋化」として捉えていることは明らかである。

『評価』では、芸術活動を直観的認識として把握し、それを、能動的構成によって精神的に獲得すること、換言すれば、可視的現象から精神に対して存在可能な形式を創造することと捉えた上で[FS1:31-32]、この直観的認識による芸術的努力の最高の段階を、「あらゆる形式、あらゆる形態を、その完全な存在にまで造り上げること」[FS1:37]に見ている。さらに、そうした段階を、「直観があらゆる部分において明晰な精神の表象となり、完全な必然的存在となる」[FS1:38]状態として捉え、つづけて次のように述べる。「これこそ、芸術家が創造的認識を推し進め得る最高の段階である。完全な明晰性と必然性とは一致する。」[FS1:38]これらの言説から、『評価』では芸術活動

を、形式を完全な明晰性と必然性を備えた存在とすることとして捉えていることが分かる。明晰性・必然性・完全性といった鍵語は、「覚書」『根源』にも頻出するものの¹⁶、「覚書」において「形式の純粋化」として捉え直されるものであろう。

『評価』では、上述のように、芸術活動を「形式の純粋化」として捉える趣旨の言説が繰り返されていた。次に、これと表裏をなすと見做し得る、「物質的要素の自己否定」に繋がる言説を確認して行く。

フィードラーは、『評価』において、技術について次のように述べている。「芸術的精神が自らの内にあるものを最高の存在にまで高めようと欲するのであれば、芸術作品を制作するための技術的な巧みさも必要になる。技術は芸術活動において自立した権利を持っていない。それはただ精神的過程に仕えるだけである。精神が支配権を行使できない場合にのみ、技術は、自立した意味や重要性を得て発達するが、芸術的には無価値となる。芸術家における精神的営みは、芸術作品において可視的現象となるところの素材以外のものとは、はじめから無関係である。芸術作品とは形態化という活動の外的結果であり、芸術作品の内容とは形態化すること自体に他ならない。」[FS1:36-37]フィードラーは、ここで、いわば技術の自己否定について説いており、「物質的要素の自己否定」を論じた「覚書」の言説に接近している。しかし、「覚書」以後、物質的要素の主対象とも言える素材の手段化、自己否定が強調されるのに対して、技術の自己否定に主題が限定されており、「物質的要素の自己否定」が全体として主題化されているとは言い難い。

『評価』での次の言説は、「物質的要素の自己否定」に直接言及するものではないが、それを示唆するであろう。「芸術家は、多くの発展段階において現象を彼にとって意味深いものとしてきたあらゆるものを、その途上で振り捨てる。現象自体が芸術家の認識力に服すればするほど、現象の属性は彼に対する影響力を失うのである。」[FS1:37]これが、直観的認識によって形式を完全な存在にまで高めることを説いた直後のものであることを考慮すれば、「その途上」とは、「あらゆる形式、あらゆる形態を、その完全な存在にまで造り上げる」途上を意味する。ならば、これは、直観的認識の過程において、形式の明晰性と必然性が追求されることを、裏面から、「物質的要素の自己否定」を示唆するかたちで言ったものと捉え得る。

結局、『評価』では、芸術活動を「形式の純粋化」を意味する概念によって捉えていたものの、「物質的要素の自己否定」については、主題を限定するかたちで論じられ、全体としては「形式の純粋化」の裏面として示唆されるに止まっている。いずれにしても、「覚書」や『根源』でのように、「物質的要素の自己否定」のあり方にまで踏み込んで、それを主題化するには至っていないと言える¹⁷。

それでも、「覚書」には、「我々は、視ること自体によって視られたものを了解しようと試みることによって、はじめて、我々の可視的世界像がいかなる状態にあるのかを洞察し得るのである」[FS1:154]といった、『根源』に見られる純粋可視性への徹底は認められない。何より、そこには、『根源』で主題のひとつとなる、純粋可視性の表現に不可欠な、「眼と手の協働」に対する考察がない[FS1:157-168]¹⁸。フィードラーは、「覚書」では未だ、可視的現象を可視的造形物へともたらすなかで達成される純粋可視性を、それ自体として理論的に展開・深化するには至っていない。

以上、フィードラーが純粹可視性の理論を大きく展開したのは、晩年の主著『根源』においてであったが、彼は、その理論の中核と成る「物質的要素の自己否定による形式の純粹化」という概念を、ゼムパーに導かれながら、「覚書」ではじめて全体として主題化したことを確認した。次章では、ゼムパーの被覆論のなかに、それがフィードラーの純粹可視性の理論へと繋がって行く理路を探ってみたい。

3. ゼムパーの被覆論からフィードラーの純粹可視性の理論へ

3-1. ゼムパーの被覆論における被覆の象徴作用

ゼムパーの被覆論は、被覆における構造とその表現との関係を論じるもので、ゼムパーは、その重要性を次のように述べている。「古代ギリシャ芸術が受け継いだ形式的要素のなかで、被覆の原則、外殻の原則ほど根本的に重要なものはない。それは、古代ギリシャ以前のあらゆる芸術を制御しており、ギリシャ様式においても、決してその重要性を低下させたり減少させたりすることなく、高度に精神化され、構造技術的(struktiv-technisch)な意味においてより、構造象徴的(struktiv-symbolisch)な意味において、もっぱら美と形式のために生き続けている。」[SS1:220] こうした観点に立つて、ゼムパーは『様式』において、ギリシャに先行するアッシリアとエジプトにおける被覆のあり方を論じた後[SS1:337-392, 405-426]、ギリシャにおける被覆のあり方を論じている[SS1:438-479]。彼は、これらを、その建築体における表層とコアとの関係に依拠して、3つにモデル化して捉える。すなわち、表層が外殻化・構造化し、コアが中空化したアッシリア(アジア)モデル[SS1:443]、表層が装飾化し、コアが構造化したエジプトモデル[SS1:443]、表層が構造象徴化し、コアが構造化したギリシャモデルである¹⁹⁾。ギリシャモデルを特徴付けている構造象徴という概念が、被覆論における重要概念であり、ここで問題とする被覆の象徴作用も、この構造象徴の働きに他ならない。

ギリシャモデルについて、ゼムパーは次のように述べる。「ギリシャ神殿は、エジプトの原則に従ったが、ただより洗練された方法である完全な切石整層積によって建てられ、より高度な構造象徴的な意味で解釈された、アジアの外殻の原則に従って仕上げられた。こうした組み合わせによって、被覆は、その物質的役割から自由になり、ただ形式的思考(formaler Gedanke)を伝達するものとして現れると同時に、石の継ぎ目、一般に建築素材を隠して、形式的思考を建築素材からいわば解放するのである。こうして、形式は、それ自身と、そこに込められた有機的理念だけで、説明できるものになる。」[SS1:443-444] さらに、次のようにも述べている。「ギリシャのような原則は、明らかに、物質的な工作物を覆い隠すことを好む、形式上の伝統に立脚していなければならなかった。こうした伝統なしに、何か純粹な思弁から、ギリシャの原則が成立するなどということは、決してあり得ない。その伝統こそアジアのものだった。(改行) その中で問題はもっぱら、アジアの被覆としての構造が有する必要に基づく機械的な形式を、動的で有機的な形式へと変容させ、そこに魂を吹き込むことであった。また、形態学的目的を欠いたもの、純粹な形式的理念に馴染まず、それに反しているもの、こうしたものを残らず排除するか、中立的な領域へと追放することであった。新しい創造の本質は、所与のものを吟味し、それを精神化することにあつたのであり、新しい型の創作にはなかった。」[SS1:444]

要約すれば、ギリシャモデルは、覆い隠すことを好むアジアの伝

統に立脚して、技術的に洗練されたエジプトモデルに従って建てられ、構造象徴的に再解釈されたアッシリアモデルに従って仕上げられるものである。その時、被覆は、構造象徴として、形式的思考を伝達するものとなり、それによって形式は、形式自身と有機的理念だけによって説明可能な、精神化されたものとなる、とされる。ここでまず、被覆の象徴作用を、形式的思考の伝達による形式の精神化と捉え得るだろう。

ゼムパーの被覆論は、彼が「色彩被覆」とも呼んでいたポリクロミーへの関心に端を発して形成されたものである。ゼムパーは上述のようにギリシャモデルを論じるなかで、ポリクロミーを次のように捉えている。「こうした潮流のなかで、古代ギリシャの建築原理は、最も巧妙で非物体的な被覆として、とりわけ色彩について、その効果を立証し、磨いて行く必要があった。色彩は、物質を被覆するものでありながら、それ自身は非物質的であるから、現実を捨て去る完全な手段である。」[SS1:445]²⁰⁾ これと次の言説をあわせて見れば、「現実を捨て去る完全な手段」とされるポリクロミーの効果を、ゼムパーがどのように捉えていたかを知ることができる。「形式が、意味深い象徴として、人間の自立した創造物として現れるべきところでは、現実の破棄、物質的なものの破棄が不可欠だ。(中略) 高度に芸術を発展させた時代の巨匠たちは、現実を覆い隠すマスクからも物質的なものを覆い隠したのである。」[SS1:231] すなわち、ポリクロミーの効果とは、物質的現実を破棄して、形式を意味深い象徴として現すことである。

こうしたポリクロミーの効果は、ギリシャモデルにおける被覆の象徴作用、また、このモデルを特徴付けている構造象徴の働きと見做し得る。この効果における、形式を意味深い象徴として現すということは、構造象徴が「もっぱら美と形式のために」あるという上述のゼムパーの言説に照らせば、形式を、他の何かを象徴するものとしてではなく、形式自体を象徴する「形式的象徴」として、芸術的に現すことであると分かる。したがって、ここでは、被覆の象徴作用を、物質的現実の破棄による形式的象徴の芸術的顕現と捉え得るだろう²¹⁾。

被覆論の重要概念となっている構造象徴という概念にもう少し説明を加えておこう。被覆論は、ゼムパー初期のポリクロミーへの関心が、彼が建築の四要素(炉、囲い、屋根、基壇)のひとつとした、「囲い」を論じるなかに包摂されて形成されたものであった²²⁾。ゼムパーは、古代アッシリアの外殻化した板状壁面に、織物によって空間を隔離するという「囲い」の理念の象徴を認めて、素材が変わっても被覆に「囲い」の理念が継承されて行くことを見出した。このような経緯から、彼は、被覆を、もともとの素材での形式の成り立ちを想起させる象徴と捉えて、構造象徴にも、こうした構造表現の意味を与えて用いることがある。しかし、ゼムパーは、これを足掛かりに被覆論をさらに展開し、被覆を、個々の要素の元素材や成り立ちを想起させる象徴としてだけでなく、物質的現実を破棄して、形式を全体として形式自体の象徴と化し芸術的に現すものとして捉えている。ここで問題としている構造象徴とは、この意味におけるものである。

これで、ゼムパーの被覆論における構造象徴としての被覆の作用を、1. 被覆が形式的思考を伝達することで、形式を精神化すること、2. 被覆が物質的現実を破棄することで、形式的象徴を芸術的に顕現

させること、以上の2点として、それぞれ「形式的思考」、「形式的象徴」を鍵概念とするかたちで整理できた。

3-2. 被覆の象徴作用からフィードラーの純粹可視性の理論へ

前節に示した被覆の象徴作用1・2は、フィードラーの純粹可視性の理論の中核概念「物質的要素の自己否定による形式の純粹化」、および、これを導いたゼムパーの言説「芸術作品は、直観において、手段と素材とを忘れさせ、それによって、その姿を現し、作用するとともに、形式として自足する」[SS1:232]を含意していよう。純粹可視性の理論の中核概念で言えば、「物質的要素の自己否定」が、被覆の象徴作用2の「被覆が物質的現実を破棄すること」を意味することは明らかであるとして、「形式の純粹化」についても、被覆の象徴作用1の「形式を精神化すること」、被覆の象徴作用2の「形式的象徴を芸術的に顕現させること」と重なるものである。被覆の象徴作用1における精神化された形式とは、「それ(形式)自身と、そこに込められた有機的理念だけで、説明できるもの」だったし、「形態学的目的を欠いたもの、純粹な形式的理念に馴染まず、それに反しているもの、こうしたものを残らず排除」したものだ。また、被覆の象徴作用2における形式的象徴とは、形式による形式自体の象徴であった。これらはみな、「形式の純粹な表現」を意味していると思われ得よう。そして、フィードラーも、2-1節で言及したように、「建築作品が形式の純粹な表現とな」ることを、形式が自立した精神的所産として現れることだと言い換えていた。ここにも、「形式の純粹化」と被覆の象徴作用1の「形式を精神化すること」との意味の重なりを認めることができる。このように、被覆の象徴作用1・2と純粹可視性の理論の中核概念とは一体とも言える関係にある。フィードラーは、ゼムパーが繰り返し提示した被覆の象徴作用から、純粹可視性の理論の中核概念を取り出したのである。

ゼムパーの被覆論とフィードラーの純粹可視性の理論のあいだの繋がり自体は確認できた。では、両理論がいかに繋がり得たのか、以下、その契機を被覆の象徴作用1・2のなかに探ろう。

まず、被覆の象徴作用1、特に、その形式的思考という概念に注目してみる。フィードラーは、「覚書」で、形式的思考に関連して、次のように述べている。「建築芸術における芸術的な形態化の過程というものは、必要に応じた諸要求と技術的熟練とから生じたものに対して、別に規定されたある必要条件に適った形式を、まるで外側から押し付けけるというような、歴然としたものではないのだ。我々はむしろ、建築芸術の形態化の過程を、思考の仕方(eine Art des Denkens)として表象してみなければならない。この思考の内容を成すものは、建築的形式そのものであり、この思考の深化を特徴付けているのは、形式の変容にともなう、素材と構築とが次第に消滅するなかで、精神に属する形式がますます自立的な存在へと展開して行くことである。建築的に思考することは、単に発明したり組み合わせたりすることでも、所与の諸法則に従って形式化したり形態化したりすることでもない。それは、ただひとつの法則を内在した過程である。なぜなら、この過程が、そもそも思考することであろうとするなら、その本質は、所与の材料から純粹な精神の所産を創り上げようと模索することではなければならないからだ。」[FS2:301]

被覆の象徴作用1にある形式的思考に対して、ゼムパーは明瞭な説明を与えていないが、こうした言説から、フィードラーが、形式的思考の深化を、芸術的な建築的形式の生成過程、換言すれば、「物

質的要素の自己否定による形式の純粹化」として捉えていることが分かる。ここからも、被覆の象徴作用1と純粹可視性の理論の中核概念との繋がりがはっきりと読み取れる。

2-2節に示したように、フィードラーは『評価』において、芸術活動を直観的認識と見做し、その本質を、形式を完全な明晰性と必然性を備えた存在とすること、すなわち、「形式の純粹化」に見ていた。そこで既に、認識過程と形式生成過程とを重ねて捉えていたのである²³。フィードラーは、被覆の象徴作用1の形式的思考という概念に、思考過程と形式生成過程とのパラレルな結び付きを読み込み、芸術活動を直観的認識として捉える自らの考え方に重ねたと見ることも可能だろう。そうだとすれば、形式的思考という概念が、ゼムパーの被覆論とフィードラーの純粹可視性の理論とを繋ぐ蝶番として働き、「形式の純粹化」の裏面として示唆されるに止まっていた「物質的要素の自己否定」を「覚書」で前景化する契機となったと見做し得る。何れにしても、ゼムパーの被覆論に、「形式的思考」というかたちで、フィードラーの純粹可視性の理論の大前提である、芸術活動を直観的認識として捉える考え方が、孕まれていたのである。

次に、被覆の象徴作用2、特に、その形式的象徴という概念に注目して、フィードラー理論のさらなる展開へと繋がる契機を示しておきたい。被覆の象徴作用2では、ポリクロミーによる被覆の効果として、「形式が、意味深い象徴として、人間の自立した創造物として現れる」、つまり、形式的象徴の芸術的顕現が言われていた。この象徴が、上述のように、形式による形式自体の象徴であることを考えれば、被覆の象徴作用には、形式を視覚によって観る、より正確には、物質的現実ではなく、形式的象徴の芸術的顕現を視覚によって観ようとする眼の働きが伏在するであろう。ならば、被覆の象徴作用1によって伝達される形式的思考も、フィードラーが形式的「思考の内容を成すものは、建築的形式そのもの」と論じているように、あくまで形式として伝達されるだろうから、そこにも同じように、形式を視覚によって観る眼の働きを想定できよう。

結局、形式を巡る概念を鍵とする被覆の象徴作用に、フィードラーの純粹可視性の理論に不可欠な「眼の観る働き」を誘発する契機が孕まれていたと捉え得る。だとすれば、ゼムパーが、被覆論を論じて、被覆の象徴作用を繰り返し示したのに対して、フィードラーは、この被覆の象徴作用のなかに「眼の観る働き」を捉えて関心を集中し、そこから「眼と手の協働」による表現する働きへと進んで、純粹可視性の理論を展開したと考え得よう。

以上、被覆の象徴作用のなかに、フィードラーの純粹可視性に通じる理路を見出してきた。被覆の象徴作用によって伝達される「形式的思考」には、芸術活動を直観的認識として捉えるフィードラー理論の前提への萌芽が、被覆の象徴作用による「形式的象徴の芸術的顕現」には、純粹可視性の理論で問われる「眼の観る働き」を誘発する契機が、それぞれ孕まれていたのである。

4. おわりに

ゼムパーの『様式』とフィードラーの「覚書」を主な分析対象として、フィードラーの芸術論成立においてゼムパーがいかなる役割を果たしたのかを探ってきた。考察の結果、フィードラーが、ゼムパーに導かれてはじめて、それまで「形式の純粹化」の裏面として触れるに過ぎなかった「物質的要素の自己否定」をその内実から捉

え、両面をあわせて純粋可視性の理論の中核概念として確立したことを確認した。そして、ゼムパーの被覆論に、フィードラーの純粋可視性の理論の前提である、芸術活動を直観的認識として捉える考え方の芽を、また、純粋可視性の理論で問われる「眼の観る働き」を誘発する契機を見出し、ゼムパーの被覆論からフィードラーの純粋可視性の理論への理路として示した。

フィードラーは、『評価』で、建築においては芸術活動と非芸術活動とを区別することが容易ではなく、絵画史や彫刻史に比べて、建築芸術史を構想することにはより大きな困難がともなうと述べていた[FS1:12]²⁴。「覚書」では、その題目が示すように、あえてこの困難な課題に取り組んで、芸術的建築活動の本質を建築芸術史を踏まえながら追究したものと考え得る。そして、そこで、ゼムパーの建築論に拠りながら、建築という物質的制約の大きい芸術を対象に、直観的認識としての芸術活動のあり方を具体的に考察したことが、かえって、「形式の純粋化」の裏面として示唆されるに過ぎなかった「物質的要素の自己否定」を、その内実から捉える機会となり、フィードラーに純粋可視性の理論への展開を促したと言える。フィードラーの芸術論成立における「覚書」の重要性はここにある。また、そこでゼムパーが果たした役割は小さいものではないだろう。

ゼムパーの建築論を継承したとされるヴァーグナー (Otto Wagner, 1841-1918) は、ゼムパー理論の唯物的側面に近代性を認め、綱領的な近代建築論へと発展させる一方で、ゼムパーの構造象徴の概念には前近代性を見出した²⁵。フィードラーによるゼムパー理論の受容とは対照的に見える。では、ゼムパーとフィードラーとの繋がりに、いかなる近代建築史的な意味が見出させるのか、最後に、この点に触れておきたい。

ゼムパーの被覆論の影響の下に形成されたフィードラーの純粋可視性の理論は、芸術における造形表現の近代化に大きな役割を果たした。このことから、ゼムパーとフィードラーとの繋がりが持つ近代建築史的な意味も見えてくるだろう。17世紀末にペロー (Claude Perrault, 1613-1688) は、オーダーの比例を絶対視することに疑問を呈して、それを慣習による美とした²⁶。これに端を発するのが、様式に基づく建築表現を克服して、純粋に視覚的な構成に基づく建築表現を追求するという、建築表現近代化の潮流である。ヴァーグナーもまた、その作品によって、この流れを決定的に推し進めた建築家のひとりであった。こうした建築表現の近代化が、純粋可視性の理論の影響下に進んだ芸術における造形表現の近代化と連動して、近代建築の美学の重要な一面を成したことを考えれば、ゼムパーとフィードラーとの繋がりも、建築表現の近代化を支えた理論的底流のひとつと見做すことができるだろう²⁷。これも、ゼムパーの建築論が近代建築に与えた広範な影響の一端なのである。

注

本文および注における下記文献への参照は、次の文献略記号と頁数によって示した。

SS1 : Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd.1, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt a. M., 1860.

FS1 : Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst I*, Hrsg. von Gottfried Boehm, Wilhelm Fink Verlag, München, 2. Aufl. 1991.

FS2 : Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst II*, Hrsg. von Gottfried Boehm, Wilhelm Fink Verlag, München, 2. Aufl. 1991.

- 1) フィードラーは、芸術活動の本質を、美の創造ではなく、芸術的形成による直観的認識におき、それを、概念による科学的認識と同様に精神的に所有することであると主張する [FS1:27,30-32,168-170,178-180]。こうした芸術活動の捉え方は、フィードラーがカントの『純粋理性批判』(A:1781/B:1787) から学んだものである。それはつまり、人間に世界が与えられているのではなく、人間が知覚や表象によって世界を構築しており、この構築こそが世界を精神的に所有すること、認識することに他ならない、という人間の認識活動に対する考え方であり、フィードラーは、これを芸術理解に援用して芸術模倣説の克服を計り、近代の芸術論にコペルニクスの転回をもたらした。
- 2) Konrad Fiedler, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, S.Hirzel, Leipzig, 1876. Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, S.Hirzel, Leipzig, 1887. 『評価』には、金田康訳「美術品の評価に就いて」(『フィードラー芸術論』金田康訳、青磁社、1947年、9-81頁所収)が、『根源』には、山崎正和・物部晃二訳「芸術活動の根源」(『世界の名著 81 近代の芸術論』山崎正和編、中央公論社、1979年、57-169頁所収)が邦訳としてあり、適宜参考にした。
- 3) Konrad Fiedler, "Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst" in *Deutsche Rundschau* XV, 1878, S.361-83. 建築をテーマとするフィードラーの論文は、刊行されたものとしては、この「覚書」が唯一のものである。他の建築に触れる言説は、遺稿中の断章 62,64,75 などのように [FS2:40-41,45]、ほとんどが断片的なものにとどまる。「覚書」の直後に同じ誌上に発表された "Über Kunstinteressen und deren Förderung" in *Deutsche Rundschau* XXI, 1879, S.49-70 のなかに、袋小路に入り込んでいた同時代の建築活動に対する比較的まとまった批判的言説があるが [FS1:54-58]、そこにおける芸術的建築活動の捉え方自体は「覚書」のそれを踏襲している。未刊行のものとしては、『評価』刊行以前に行った講演を含む、建築をテーマとする草稿が4編、Fiedleriana II, 16, a-d として遺されている [FS1:XXVI-XXVII,XLII]。これらは、それぞれ、エルサレムの神殿建築、スペインの中世建築、ロマネスク建築、パレルモのノルマン建築を対象としており、フィードラー著作集の編者ゴットフリート・ペームも言うように、個別限定的な美術史的テーマを扱ったものである [FS1:XXIV]。これらの草稿において、フィードラーの芸術論成立に深く関わるギリシャ建築論のような論が展開されているとは考え難い。しかし、ここから、フィードラーの建築芸術に対する関心が『評価』刊行以前の初期からのものであり、建築芸術に対する多彩なテーマを講じ得る深い造詣の上に「覚書」が成立していることを窺い得るだろう。
- 4) フィードラーは、『評価』に、建築史研究が抱える問題を次のように記している。「対象を歴史的に論じながら、その本質を成す芸術的側面にはほとんど注意を払わない、そのような美術史が可能になる。絵画や彫刻の歴史が、こうした危険に陥ることは比較的少ないものの、建築芸術を歴史的に論じる場合には、しばしばこの主張が証明される。建築作品においては、他の芸術作品よりも、いずれの部分が芸術活動に基づいており、いずれの部分が芸術的要求や能力とは異なるものに負っているのかを、区別することが難しい。だから、建築史は、個々の建築作品に芸術的実質を見出したり、広い建築活動の領域のなかに人間の芸術的能力が現れている形式を歴史的に追跡するといった、困難な課題を引き受けずに、しばしば安易な道を選んでしまっている。建てることと建築芸術とを区別しないから、建築形式の歴史を提供しておきながら、それらの形式が持つ芸術的質の歴史については触れることがないのだ。」[FS1:12]『評価』で芸術活動に対する考察をまとめたフィードラーは、この第一の主著刊行後、建築芸術史を構想することの困難性に対するこうした認識の下、「覚書」で芸術的建築活動の本質を建築芸術史を踏まえながら追究したものと考え得る。とは言え、前注に記したように、フィードラーは既に『評価』以前に個別の建築を論じたこともあり、「覚書」における芸術的建築活動に対する見方が、『評価』後に形成されたとは断定できない。しかし、『評価』での芸術活動に対する見方には認められず、「覚書」での芸術的建築活動に対する見方と『根源』での芸術活動に対する見方に共通して認められる論点があるならば、少なくとも、そうした論点については、『評価』では芸術活動に対する見方と未だ結び付いておらず、『評価』後に芸術活動に対する見方と結び付いて、『根源』での考察へと展開したと捉え得るだろう。こうした観点から、フィードラーの芸術論成立における建築論「覚書」の位置を確認してみたい。
- 5) フィードラーは、『評価』『根源』の何れにおいても、また、建築論「覚書」でも同様に、芸術活動の本質を人間精神の本性に遡って問うことの必要性を、論を始めるなかで説いている [FS1:2,112, FS2:296]。彼は、美術史研究が実証的・文化史的史料編纂へと傾くなかで、芸術作品をそれ自体として理解するために、芸術活動の本質へと目を向けるよう促したのである。こうした彼の問題提起を起点に、リーグルやヴェルフリンが、芸術外的なものによって芸術を理解することを拒否し、芸術の自律性を論証するために、その自律

- 性を根拠付ける基礎概念の探究へと乗り出す。しかし、彼らは、フィードラーの純粹可視性の理論の一側面であった視覚概念に重きを置いて、視覚形式の様式という観点から造形芸術の自律性を論証しようとしたため、結局、あらゆる造形芸術を図式的な視覚形式へと還元してしまう。そこでは、フィードラーの『根源』での主張、「それ(身体の営みと精神の営み)は常に同一の事象なのである。人間の本性において身体的でないような精神の営みはあり得ないから、身体的なのであり、我々にとって精神的な形式をとらないような身体はあり得ないから、精神的なのである」[FS1:136]といった心身一元論の主張が、等閑視された。フィードラーのこうした主張を継承したのが、シュマルゾーであった。シュマルゾーは、リーグルやヴェルフリンの視覚偏向を批判し、芸術をその成立の根源から捉え直そうというフィードラーの問いかけに回答した。彼は、「眼と手の協働」を不可欠としたフィードラーの純粹可視性の理論を心身一元論に発するものと捉えて、芸術活動の基礎に身体を置き、身体が構造が、人間が世界を把握する形式であって、芸術活動を規定するものと見たのである。芸術的・外的以前の身体内在的な基礎概念の探究へと進んだシュマルゾーの試みは、メルロー＝ポンティ(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)の現象学的身体論を予告するものであった。フィードラーの繰り返した問題提起は、このように、近代の芸術学・美術史の多様な展開の起点となったのである。フィードラーの芸術論を取り巻く諸問題については、神林恒道・太田喬夫・上倉庸敬編『芸術学の軌跡』、勁草書房、1992年にコンパクトに纏められている。特に、フィードラーと近代絵画との関係については、その第I部第3章「芸術学を支えるもの - 藝術の自律性 -」を、フィードラーを起点とする芸術の基礎概念探究については、第II部第1章「基礎概念の時代」を参照。
- 6) ゴットフリート・ペーム編集フィードラー著作集のペームによる序文[FS1:XLV-XCVII]、および、その第2版に寄せた彼の付記が[FS1:VII-XXII]、優れたフィードラー論となっており、カント、フンボルトからの影響を中心に、カッシーラー(Ernst Cassirer, 1874-1945)のシンボル哲学への影響、フッサール(Edmund Husserl, 1859-1938)の現象学との親近性など、さまざまな影響関係が指摘されている。また、そこに整理された文献目録もあわせて見れば[FS1:XXXII-XL]、フィードラーに関する既往研究を概観することができる。ただ、ペームは、この序文・付記において、ゼムパーとフィードラーとの関係については触れていない。ペームのフィードラー論としては、ゴットフリート・ペーム「眼の論理 - コンラート・フィードラー没後百年 -」井面信行訳、『理想』656、1995年12月、50-60頁も参照。
- 7) フィードラー研究の側から見れば、「覚書」は、それが主著と見做されていないため、取り上げられないことも多い。しかし、美術批評家のヴェントゥーリなどは、「覚書」を、原則として理論的反省にとどまったフィードラーが美術史を具体的に展開しようとした貴重な記録として評価し、その内容を吟味している。それでも、ゼムパーからの影響を事実として指摘するだけで、影響の内実を主題化してはいない。リオネッロ・ヴェントゥーリ『美術批評史』辻茂訳、みすず書房、第二版1971年、274-275頁を参照。日本では、吉岡健二郎が『近代芸術学の成立と課題』創文社、1975年、34-37頁に「覚書」を比較的詳しく取り上げて、芸術と美とを同一視しないフィードラーのギリシャ建築に対する見方を紹介している。そして、それがゼムパーの様式論に触発されたものであることを指摘しているものの、その影響の内実には触れていない。
- 8) Harry Francis Mallgrave & Eleftherios Ikononou trans., *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1994, pp.31-35. Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London, 1996, pp.289,368. Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, tr by Harry Francis Mallgrave & Michael Robinson, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2004, pp.49,54.
- 9) 次稿ではゼムパーとフィードラーによる建築様式評価を取り上げる。マルグレーブが示したゼムパーからフィードラーへの影響2については、次稿で改めて論じたい。
- 10) 前注参照。
- 11) 本稿では、Formの訳語に「形式」をあてた。ドイツ語にはこれに近い概念として Gestalt があるが、それには「形態」をあてた。高取万里子、川向正人「G. ゼムパーの陶芸論における Form について」『日本建築学会 2011 年度大会学術講演梗概集(建築歴史・意匠)』、727-728 頁には、ゼムパーがこうした概念を使い分けていたという指摘がなされている。なお、Gebilde には「造形物」ないしは「形象」をあてている。
- 12) フィードラーによる引用は[SS1:232]、ゼムパーが空間隔離の理念の成立を論じるなかで注記したものの一部である[SS1:227-232]。
- 13) フィードラーは、「覚書」の序において、当時の美術史研究の状況を、「外

- 面的で、皮相的で、副次的にしか見えないものだけが、歴史的に論究され」[FS2:296-297]、「ある芸術作品に関するあらゆることを説明しておきながら、何よりその作品を芸術作品たらしめているもの、それに関してだけは何も明らかにしない」[FS2:297]と、厳しく批判している。
- 14) ゼムパーは、目的や素材、技術の限定の上に成立する建築や工芸が、そうした制約を超えて純粹形式へと至るときに、芸術的表現を獲得すると考えており、決して、芸術外的な物質的諸条件が芸術形式を直接規定するといった単純な唯物論者ではなかった。しかし、彼の理論は、追随者にさえ誤解され、単純化され、唯物論的芸術論の代表格と捉えられて行く。こうした唯物論的芸術論は、やがて、「芸術意志」に芸術形式の展開動因を見るリーグルによって厳しく批判されるようになる。リーグルは、目的や素材、技術を芸術形式の生成・展開における摩擦係数と見立てて、唯物論的芸術論に対する批判を展開したのであるが、ゼムパー自身は、上述のように、芸術外的な物質的諸条件が芸術形式を直接規定するとは考えない上に、こうした制約を、純粹形式に向けた精神化の過程に必須の所と見做し、いわば芸術形式へのスプリングボードと捉えており、唯物論的芸術論とも「芸術意志」とも異なる地点に立っていたと言える。フィードラーによるゼムパー理解は、こうした唯物主義者ゼムパーという誤解のなかで、ゼムパー理論の全体像を捉えた先駆的な例と言える。ゼムパー理論の広範な影響に関しては、Mallgrave, *op.cit.*, pp.355-381 を参照。
- 15) ここには、ゼムパーの被覆論からの直接的な影響が見て取れる。
- 16) 必然性(Notwendigkeit)という語に関しては、『評価』以後、次第に鍵語として扱われなくなり、『根源』では、様々に言い換えられている。例えば、「芸術活動は Sachlichkeit と明晰性に基づ」[FS1:172]とか、芸術の純粹「世界においては、事物の現象は、理解ある芸術家の眼に、明確性、秩序、Gesetzmäßigkeit を帯びて現れ」[FS1:201] るなどと述べられる。ここには必然性と同趣旨の語への言い換えが認められるだろう。さらに、『根源』の最終段落では、「その絶対的価値は、そこで人間の意識がその発展能力の最高の段階に達しているという点にある」[FS1:220]とされるが、この「絶対的」についても、同様の意味合いを持つであろう。
- 17) 『評価』における芸術活動に対する理解が発展途上にあるというフィードラーの意識を、「世界の芸術的理解の本質がどこにあるのか、ここではまだ示すことができない」[FS1:17]という彼の言説に読み取ることも可能であろう。
- 18) フィードラーは『根源』の第4章をこのテーマにあてて考察し、後の現象学的身体論にも関係付け得る次のような主張を展開している。「手は、眼自身が活動を終えるにいたったまさにその地点で、眼の行うことを引き継いで、さらにそれを発展させるのである。」[FS1:165]「いわゆる精神活動の発展は、それをいつさいの身体活動から分離してしまえば、およそ成り立ち得ないのであって、むしろそれは、つねに同時に身体活動の発展でなければならないのである。」[FS1:167]
- 19) アッシリアモデルについては、「既に発達した後期カルデア・アッシリア建築において、被覆は、構造的でかつ装飾的な原則によっている。建物で唯一固定されたものは、その外殻である。被覆することと外殻を施すことが結び付いた、純粹に技術的な処置は、(中略) 建築的な芸術シェマト、さらには装飾まで生み出した。この装飾は、同時に、ただ付随的にではあるが、象徴となる、ないしは象徴となり得る。被覆は、ここでは、純粹に技術的・現実的な仕方で形式を与えるものとして、現れるのである。ここに、言葉の持つ真に物質的な意味における、中空体構造が成立する」[SS1:443]とされる。エジプトモデルについては、「それに対して、エジプト建築は、理念に従って被覆を何らかの方法で構造と関係付けるとしようとはしなかった。事実上、構造が被覆を吸収している、つまり、構造が石の量塊となり、被覆はそこに彫り込まれているのである。それでも、被覆を、実際には一体である構造から、その意図に従って分離しているように見せることによって、反構造的とも言える、被覆の個性は保たれている」[SS1:443]とされる。
- 20) ゼムパーは、ポリクロミーのあり方に関係付けて、ギリシャモデルの完成度を捉えている。すなわち、ギリシャ建築は、大理石以外の材料をスタッコで被覆し彩色したものから[SS1:450-451]、大理石に直接彩色を施したものとなる。そして、この彩色に蠟画が導入されることで被覆の脱物質化が完遂され[SS1:467-468]、ギリシャモデルの完成を見るのである。こうした被覆の効果については、次注を参照。さらに、彩色されたパネルによる被覆が登場すると、アジア的被覆への退行がはじまるとされる[SS1:471]。
- 21) ゼムパーは、*Die vier Elemente der Baukunst: Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1851において、建築の四要素(炉、囲い、屋根、基壇)のひとつとしての「囲い」の議論とポリクロミーへの関心とを結び付けて、はじめに被覆論を説いた。*Ibid.*, S.39-40で、彼は、ギリシャ全盛期に

は白大理石建築の全面にポリクロミーが施されていたことを主張し、次のように述べている。「大理石神殿は、白色や淡黄色ではなく、飽和状態の色彩に溢れ、輝いていたのだ。それが与える主な印象は、おおよそ、今なおそれを際立たせている色調の通りであったが、ただより輝き、しかもより軽やかであった。なぜなら、その下で石の白と結晶が透けて微かに輝く、赤みがかかったガラス状の被覆のためであり、これと交互に現れる、わずかに緑がかり、黒によって和らげられた青い色彩のためであり、全体を細い網目で包み、主要部分を輝かせる薄い塗金のためである。このような色調は、あらゆる古代のテラコッタに根強く見られるのに、どうして神殿ではあり得なかったとしなければならないのだろうか。(改行) それで、建物の量塊は、南の地方で真昼に空の低い部分が輝く、その輝きのなかに溶け込んでいくのであり、今日の画家たちは、この軽やかな輝きに、鉛丹を用いて近づけることができるだけである。」既にここで、『様式』での言説を先取りして、ポリクロミーによる建築量塊の脱物質化を言っている。

22) 前注参照。ポリクロミー論争から被覆論へと至るゼムパーの建築論の形成については、川向正人の一連の論文に詳しい。「G. ゼムパーの「被覆論」の形成過程について: ドイツ・オーストリアを中心とする 19 世紀歴史主義の研究 (その 2)」日本建築学会計画系論文報告集第 379 号、1987 年 9 月、138-147 頁、「ゴットフリート・ゼムパーのポリクロミー観に関する研究」同第 530 号、2000 年 4 月、235-242 頁、「ゴットフリート・ゼムパーの始原への探究に関する研究」同第 537 号、2000 年 11 月、275-282 頁、「ゴットフリート・ゼムパーの『建築の四要素』に関する研究」同第 538 号、2000 年 12 月、235-242 頁、「ゴットフリート・ゼムパーの『科学・産業・芸術』に関する研究」同第 583 号、2004 年 9 月、165-172 頁を参照。

23) 『評価』での「芸術活動に終わりはない。それは、絶え間なく続けられる精神の作業であり、現象の世界を自らの意識のなかにますます豊かに展開し、

ますます完全に形態化しようという作業である」[FS1:35] という言説などからも、フィードラーが直観的認識の過程と芸術的な形態化の過程とをひとつのものとして見ていることが分かる。

24) 注 4 参照。建築における芸術活動と非芸術活動との区別の困難性については、「覚書」において、フィードラーがゴシック建築を技術主導として厳しく評価する際に、具体的かつ徹底的に言及される [FS2:313-316]。フィードラーのゴシック建築評価については、ゼムパーとフィードラーによる建築様式評価を論じる次稿で取り上げる。

25) ヴァーグナーのゼムパー評価をよく表しているのが、次の言説である。「この(「芸術を支配するものは必要のみ」という) 真理にわれわれの注意を向けさせたのは他ならぬゴットフリート・ゼンパーであり(残念ながら彼は後にわき道に逸れたが)、このことだけで、彼は、すでにかなり明らかにわれわれに進むべき道を示していた。」「しかし、彼はダーウィンのように自分の理論を徹底的に一貫させる勇気をもたず、構造そのものを建築芸術の原細胞と見ないで、それを象徴的に扱うことで済ませていた。」Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, Löcker Verlag, Wien, 1979 (Nachdruck der IV. Aufl., Verlag Schroll, Wien, 1914), S.58-59, S.61. 訳は、オットー・ヴァーグナー『近代建築』樋口清、佐久間博訳、中央公論美術出版、1985 年、54 頁、56 頁による。

26) Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes et des Figures*, Paris, 1673 で、それまで自律的建築言語と見做されていたオーダーの根拠が疑われた。Wolfgang Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, A. Zwemmer, London, 1973 を参照。

27) フィードラーの純粹可視性の理論を心身一元論に発するものと捉えて、身体に基づく空間論へと展開させたシュマルゾーまで視野に入れて、ゼムパーとフィードラーとの繋がりを見るなら、そこに、建築表現の近代化に止まらない意味を見出すことも不可能ではないだろう。注 5 参照。

(2012 年 6 月 8 日原稿受理、2012 年 10 月 9 日採用決定)