

〔特別寄稿〕

西田秀穂先生を追悼して

——先生のご研究の歩みを振り返る——

松崎 俊之

はじめに

西田秀穂先生が二〇一九年二月十六日にお亡くなりになられた。享年九十七（満九十六歳）であった。葬儀は仙台市内にある葬儀場で先生のご長女西田真知子氏を喪主にしめやかに執り行なわれた。葬儀には、東北大学文学部美学・西洋美術史研究室で西田先生の教えを受けた方を中心に十名ほどが参列された。型通りの儀礼を排した親密な空間のなかで、参列された方々はそれぞれの想いをこめて先生に最後のお別れをした。

*

私が西田先生に最初にお会いしたのは今を去ること四十数年前、私が教養部二年生のときであった。その頃すでに私は、学部への進学後は美学・西洋美術史研究室で美学を学ぶことを心に決めていた。そこで私は、美学を学ぶにあたってどのような準備をしておけばよいかを直接先生からご教示願いたいと思い、先生の研究室を訪問したのである。一通り事情をお話すると、先生は書架から一冊の本を取り出し、「それならこれを読んでおくといいよ」とおっしゃってその本を手渡された。それはギルバートとクーンの『美学史』(Katharine Everett Gilbert and Helmut Kuhn. *A History of Esthetics*. Indiana University Press, 1953)であった。早速その全巻をコピーし、その後学部上がるまで本書に取り組むことになるのだが、内容もさることながら、当時の私の貧弱な英語力ではそれを

西田秀穂先生を追悼して——先生のご研究の歩みを振り返る——

読解するのに悪戦苦闘を強いられたことを記憶している。

早いもので先生とのこの最初の出会いかからこれ四十余年が過ぎたことになるが、その間学部、大学院、助手の期間はもとより、私が職を得て東北大学を離れた後も先生がお亡くなりになるまで研究上のご指導・ご教示をはじめ、公私にわたりさまざまな面でひとかたならぬお世話をいただいた（私が最後に先生にお会いしたのは二〇一七年の暮れも押し迫った時期であった）。こうした長い年月にわたる先生との交流をとおして、私のなかに蓄積された先生の想い出はそれこそ山のようにあり、いくら紙幅を割いたとしても到底それを書きつくすことはできないであろう（同じ思いを同門の諸先輩方ももちだろうと推察する）。そこで本稿では、そうした先生との想い出の数々を縷々書き記すことはあえて断念し、現在の時点からあらためて私なりに長年にわたる先生のご研究の歩みを振り返ることで、先生から賜った学恩に対する感謝をこめて先生を追悼することにしたい。

*

西田先生の研究業績リストに目をとおすならばただちに明らかかなように、先生のご研究は美学（史）研究とカンディンスキー、クレールを中心とした美術史研究とに大きく二分することができる（ここで

は便宜的に、主として美学（史）研究に従事された一九四八年から一九五五年にわたる期間を「前期」と、また主としてカンディンスキー、クレールを中心とした美術史研究に従事されたそれ以降の期間を「後期」と呼ぶことにする）。

ここから、西田先生はその研究の方向を美学（史）研究から美術史研究へと大きく転じた、あるいは別言するならば、西田先生は美学（史）研究者から美術史研究者へと転身を遂げたと見る向きも当然であろうかと思うが、はたして単純にそう言い切れるのであろうか。以下ではこの問いをひとつの導きとして西田先生のご研究の歩みをたどり直してゆくことにしたい。

一 前期

西田先生の前期のご研究を振り返るにあたり、まずはこの時期に上梓された先生の論攷をその刊行順に列挙するならば以下のようになる。

- ① 「カント『判断力批判』の成立に關する一考察」(上)、(中)、(下)、『哲学研究』三七三号、三七四号、三七六号、一九四八年。
- ② 「カント美学の立場―「美の自律性」を中心として」『文化』復刊第2号、一九五〇年。
- ③ 「美的感情の意味―カント美學を中心として」『美学』2号、一九

五〇年。

④「藝術表現の意味―シュライエルマッハアの立場」『文化』14巻4号、一九五一年。

⑤「近代美學における形式主義」『文化』14巻6号、一九五一年。

⑥「ヴィンケルマンとレッシング―『ラオコーン』論争 その一―」『美の理想』『東北大学文学部研究年報』第4輯、一九五四年。

⑦「レッシングとヘルダー―『ラオコーン』論争―」『文芸論』を巡って(上)、(下)、『美学』18号、20号、一九五四―五年。

⑧「『ラオコーン論争』覚書―『美の理想』について―」ヴィンケルマン、レッシング及びヘルダー『文化』18巻6号、一九五四年。

ここではそれぞれの論攷について個々に論ずることは避け、これから前期に位置する論攷全体をとおして顕著に認められるいくつかの主要な特徴を取り上げ、それらをめぐって考察をおこなうことにしたい。

前期における美学(史)研究の主要な特徴を箇条書きに示すならば、以下のようになる。

A 方法論上の特徴

(1) 成立史的方法

(2) 現象学的方法

B 問題関心上の特徴

(1) 問題関心の藝術哲学への傾斜(とくに藝術創造過程に対する強い

問題関心)

(2) 造形藝術に関する関心

(3) 藝術作品の本質を究明するにあたってその原点とすべき自己の美的(感情)体験の重視

以下では右に挙げたそれぞれの特徴について、関連する論攷をもとに、より具体的に見ておくことにしよう。

まずA(1)の特徴についてであるが、この成立史という方法論的特徴がもつとも顕著に認められる論攷は、そのタイトルからも明らかのように①である。西田先生の研究者としての出発点に位置するこの記念碑的労作では、カントの『判断力批判』全体を首尾一貫した立場から統一的に理解するにあたってその鍵となるのは、「美学と目的論とが、いかにして共通の原理、反省的判断力のそれによって結び合わされてあるか」(上) 十八頁) という問いであると考え、この問いに答えるためのひとつの方途として、『判断力批判』の成立にいたるカント思想の発展過程を跡づけるという成立史的方法が採られる。

より具体的に述べるならば、本論攷においては『判断力批判』を構成する主要概念、すなわち「趣味(趣味批判、趣味の原理、趣味判断)」、「構想力」、「反省的判断力」、「快・不快の感情」、「無関心性」、「主観的普遍妥当性」、「合目的性(目的なき合目的性、主観的・形式的合目的性)」、「天才」、「目的論」等の概念を析出したうえで、『判

『判断力批判』の成立を考えるにあたってとくに重要と見なされる一連のテクスト、すなわち『判断力批判』に先立つ『美と崇高の感情に関する観察』（一七六四）と『純粹理性批判』（一七八一／一七八七）をはじめとするカントの著作、「論理学」および「人間学」に関する講義録、種々の覚書（Reflexionen）、さらには関連する書簡等に関する詳細にして精緻な分析をおして、各主要概念の具える思想的背景、その変遷、さらにはそれら相互の関連性を明らかにすることとで、『判断力批判』全体の体系的連関を通時的な観点から解明し、それによって右に挙げた問いに対してひとつの明確な回答を与えることになる。

①の論攷に顕著に認められる成立史という方法論的特徴は、部分的にせよ⑥の論攷にも認められる。本論攷では、レッシングの『ラオコーン』をめぐるヴィンケルマンとレッシングとの対立が因つて来たたるその淵源を見定めることで、両者の藝術観の相違を明らかにすることが目指されるのであるが、本論攷には一種の補論のかたちで『ラオコーン』の成立過程をめぐる考察が挿入されている（一四二―一五頁）。ここでは『ラオコーン』のための一連の草稿のなかからとくに第一、第三、第七、第八草稿を取り上げ、それらに関連する書簡等をもとに詳細に検討することで、『ラオコーン』がヴィンケルマンに対する論駁の意図をもって書かれた著作であることを明らかにしている。『ラオコーン』の成立過程に関する考察をおし

て得られたこうした知見は、本論攷において展開される議論にとってその大前提をなすものと言え、その意味で、本論攷にとって成立史の方法は決定的な重要性をもつものと考えられる。

つぎにA(2)の現象学的方法について見てみよう。ここで言う「現象学的方法」とは具体的には、現象学の基本的問題構制のもとに当該問題対象を捉えようとする方法論的意識を指すが、こうした方法論的意識が大なり小なり認められる論攷としては、②、⑦、⑧が挙げられる。以下この点をそれぞれの論攷に即して具体的に確認しておくことにしよう。

②は、『判断力批判』の成立史に関する研究である①の成果も踏まえ、「感情される理念 (die gefühlte Idee)」としての美的理念（二四一頁）のもとで「趣味と天才との二元的対立」が解消されるとともに、美の自律性が基礎づけられることを論証するものであるが（二四五頁）、本論攷においては、悟性と構想力との遊動関係、主観的合目的性がそれぞれ美的感情のノエシスの側面とそのノエマの側面として、また「形式」が美的構想力の志向的相関者として捉えられており（二三〇頁、二三四―三五頁）、まさにこの点に現象学的方法の一種の適用が認められる。

⑦の課題は、感情の人であるヘルダーと悟性の人であるレッシングとの本質的な相違を両者の間で繰り広げられた文藝論上の論争をおして明らかにすることにある（上）五〇頁）。こうした課題の

もとに著者は、レッシングが文学の描写対象と見なす「行為」という概念とヘルダーが文学の作用媒体と見なす「力」という概念を取り上げ、この両概念について、前者を対象的概念として、また後者を作用的概念として捉え返すのであるが（上）五七頁、（下）五八頁参照）、こうした理解の前提的枠組みをなしているのは現象学の基本的理論構制であると思なされ、そのかぎりにおいて本論致においては、レッシングとヘルダーとの文藝理論を比較考量するにあたって広義での現象学がひとつの方法論を提供しているものと考えられる。

⑧は⑥に対する一種の補遺として上梓されたものであるが（六七〇頁、註（3））、ここでは「美の理想」をめぐってヴァインケルマン、レッシング、ヘルダー三者の関係、すなわち相互の影響関係とその相違点について考察がおこなわれている。本論致中、目下の論脈においてとくに注目されるのは、（美術作品のもつ）「観面（Ansicht）」に関して、それが眼に対しては美なるものを、また想像力に対しては効果的なものを含んでいるとするヘルダーの主張を解釈して、前者の「美なるもの」を対象的契機として、また後者の「効果的なもの」を作用契機として著者が捉え返している点である（六六七頁）。すなわち、右に見た⑦における「行為」と「力」という概念に関する理解がそうであったのと同様、「美なるもの」と「効果的なもの」に関するこうした解釈にあってもその前提的枠組みをなしているの

は現象学の基本的理論構制であると思なされ、そのかぎりにおいて、ここでは「観面」に関するヘルダーの理解を解釈するにあたって広義での現象学がその方法論的基盤をなしていると考えられるのである。

以上前期における西田先生の美学（史）研究のもつ方法論上の特徴について、(1)成立史的方法と(2)現象学的方法という二つの側面から見てきたのであるが、以下ではその問題関心上の諸特徴について関連する論致をもとに個々に確認しておくことにしたい。

まずB(1)の特徴について見るならば、一般に学としての美学は大きく美的（感性的）なものの哲学（philosophy of the aesthetic）と藝術の哲学（philosophy of art）とに二分されるのであるが、西田先生の美学（史）研究にあつては、その問題関心は美的（感性的）なものの哲学にもまして藝術の哲学に向けられ、さらに言えば、ここではとりわけ藝術創造過程に対する関心が顕著であり、この問題について諸家の議論に依拠して藝術哲学的考察が繰り広げられることになる（カントの美学は本来藝術の哲学としてよりも美的（感性的）なものとしての性格が顕著であるにもかかわらず、西田先生のカント美学研究にあつてはむしろカント美学が〔潜在的に〕蔵する藝術の哲学にその問題関心の焦点が定められているが、この点は特筆に値する）。こうした特徴が明らかに見て取れる論致として、③、④、⑤、⑥、⑦、⑧が挙げられる。

たとえば③では、②における考察を踏まえ、「美的感情」と「美的理念」の概念に関する再検討をとおして、カント美学全体を美的受容性によって特徴づける理解が必ずしも妥当ではないことを論証することに主眼が置かれている(四〇―一頁)。この課題に応えるため著者は、本論攷では美的判定能力としての「趣味」と藝術的創造力としての「天才」との内的連関に注目し、趣味判断は美的構想力の創造的活動による美的理念(美的理念は美的体験の「価値内容(Gehalt)」をなすものと見なされる)の直観として成立するものであり、そのかぎりにおいて趣味判断が真に趣味判断と呼ばれるには、趣味は「美的理念の表現の能力」としての天才とひとつになければならないと主張する(五〇、五三頁)。

著者によれば、悟性と構想力との二元的対立が残存する以上、本来カントの理論構制のもとでは趣味と天才、換言するならば、観照と創作との原理的統一の問題は未解決のままとなり、ここにカント美学のひとつの限界を看取することができるのであるが(③に示された著者のカント美学解釈は、まさにこの問題の解消を目指したものと云える)、④では、カントの美学に内在するこうした理論的難点を克服するにあたって重要な示唆を与えるものとしてシュライアーマツハーの美学(藝術哲学)が取り上げられることになる(一三〇―一頁)。ここでとりわけ注目すべきは、美学がその学的営為を開始すべき原点はあくまで創造作用にあると著者が考えている点

である(一三一頁)。本論攷では美学に関するこうした基本理解のもとに、藝術創造に関するシュライアーマツハーの議論が検討に付されるのであるが、ここではテクストの精緻な読解をとおして「感覚的興奮(刺激)↓原型(Urbild)創造作用↓具体的表現」という藝術創造過程の基本図式が析出され(二三六頁)、この基本図式をもとに「藝術活動の原理」(一三三頁)としての感情の役割りも含め)シュライアーマツハーの藝術創造理論の全体像が呈示されることになる。

ついでB(2)の特徴について見てみよう。藝術について論ずる哲学者の多くは自己の藝術哲学を構想するにあたって(場合によっては暗黙裡にせよ)ある特定のジャンルを藝術一般の範例として位置づける傾向にあるが(たとえばシラーにあつては文学が、ニーチェにあつては音楽が、ハイデッガーにあつては「建築を含む」造形藝術がそれぞれ藝術一般の範例をなしている)、西田先生の美学(史)研究中とくに藝術哲学的考察が展開される箇所では、造形藝術がそうした範例の役割を演じることになる。この点はとりわけ⑤、⑥、⑧の論攷に顕著に認められる。

たとえば⑤において著者は、フィードラーの藝術理論を中心に、ヒルデブランドを経てヴェルフリンにいたる造形藝術理論ならびに美術史理論について、とくにその形式主義の立場に注目して考察をおこなうのであるが、そこでの考察をとおして、フィードラーを嚆

矢としてヒルデブランドを経てヴェルフリンにいたる近代形式主義に共通する課題が「造形芸術の自律性の獲得」にあったことを確認する(二一七頁)。ここからも明らかのように、本論攷において藝術の範例をなしているのは造形藝術、さらに特定するならば絵画であるということになる。

また⑥では、『ラオコーン』において、ウエルギリウスが『アエネーイス』においておこなったラオコーンの断末魔の描写(ウエルギリウス『アエネーイス』(上) 泉井久之助訳、岩波文庫、一九七六年、九三―四頁)と対比することで造形藝術と文学との藝術表現媒体としての本質的な違いを明らかにするためにレッシングが挙げた『ラオコーン群像』をめぐるヴァインケルマンとレッシングとの対立をとおして両者の藝術観の相違について論じられる。他方で、⑥に対する一種の補遺にあたる⑧では、この『ラオコーン群像』に対するヴァインケルマン、レッシング、ヘルダー三者の解釈の異同をとおして、三者の藝術思想の關係について考察が繰り広げられる。このように、いずれの論攷においてもその議論の焦点をなすのは『ラオコーン群像』であるのだが、ここからも明らかのように、この二つの論攷をとおして展開される藝術哲学的考察においてそれを導く範例の位置を占めるのは造形藝術であると言える。

問題関心上の特徴として最後に、「藝術作品の本質を説明するにあたってその原点とすべき自己の美的(感情)体験の重視」という

B(3)の特徴について見ておくことにしよう。この特徴は要するに、作品の本質理解はその作品の美的(感情)体験をとおしてはじめて可能となることから、作品を考察するにあたっては、まずは作品に直に接することでそれを自ら体験することが必須の前提要件となるという、藝術について論ずる者が厳守すべきモラルの重視を意味するが、この特徴が直接・間接にみて取れる論攷として⑥、⑦、⑧が挙げられる。

⑥において著者は、レッシングが美術作品を知性(悟性)の対象と捉え、そうした立場から作品に接したのに対し、ヴァインケルマンは知性(悟性)よりも直観を重視し、「心の眼をもって」作品そのものへ向かったと述べるのであるが(二八二―四頁)、その行間から著者がレッシングではなくヴァインケルマンに対して強い共感を示していることが読み取れ、この点にB(3)の特徴が顕著に示されているものと言える。

⑦に関して言うならば、その全篇をとおして著者はレッシングにもましてヘルダーに対して強い共感を示していることがその行間から読み取れるが、この共感は藝術に対する両者の態度の違いに直接起因するものと見なされる。すなわち、レッシングが悟性の人として藝術をもつばら批判的分析の対象として捉えているのに対し、ヘルダーは感情の人としてあくまで感情体験としての美的体験をとおして作品のもつ「個性」に迫ろうとするのであるが、著者は藝術に

対する態度としてはヘルダーのそれがあるべき姿での態度であると考えるのである(下)五八一―六二頁)。まさにこの点にB(3)の特徴が明らかに見て取れる。

⑧では、⑦で指摘された美的(感情)体験を重視するヘルダーの態度にその淵源をもつ、ヘルダーの藝術理解に著者の関心が向けられる。すなわち、レッシングとは異なり、ヘルダーは彫刻と絵画を造形美術として一括りにするのではなく、両者のジャンル上の相違をもとに考察をおこなうのであるが(六六三―六六頁)、著者は、藝術ジャンルに対するこうしたヘルダーの繊細な感覚に注目するとともに、藝術批評において作品の個性を重視し、さらにはその延長線上でその歴史性に注意を払う点に、ヴィンケルマンおよびレッシングの藝術理解とは一線を画すヘルダーの独自性を認め、それを高く評価するのである(六六八―九頁)。

二 後 期

前章では、その前期に位置する西田先生の美学(史)関連の諸論攷について、とくにそれらに認められる主要な諸特徴に注目して考察をおこなったのであるが、本章では後期に位置する先生のご研究を取り上げることしたい。

後期に位置する論攷、著作にはカンディンスキー研究、クレール研

究を中心に数多くものがあるが、それらのなかからここではそれぞれカンディンスキー研究およびクレール研究の集大成とも言える以下の二つの著作を取り上げ、それらについて前章に挙げた前期の諸論攷に認められる主要な諸特徴と関連づけるかたちで、考察をおこなうことにする。

⑨『カンディンスキー研究 非対象絵画の成立―その発展過程と作品の意味』美術出版社、一九九三年。(図1)

⑩『パウル・クレールの芸術―その画材と技法と』東北大学出版会、二〇〇一年。(図2)



図1 『カンディンスキー研究 非対象絵画の成立―その発展過程と作品の意味』表紙



図2 『パウル・クレールの芸術―その画材と技法と』表紙

(1) 『カンディンスキー研究』

本書冒頭に置かれた「序にかえて」において著者は、カンディンスキー研究を開始した当初に犯した「大失態」、すなわちカルドフスキーの描いた《フルシチョフ夫人肖像》(一九〇〇)をカンディンスキーの初期の作品と誤って認定した件に触れて以下のように述べている。

〔これは〕研究者である以上犯してならぬ大失態であり、自分の眼で作品を仔細に観察することを怠ったこと、そして先輩である幾人かのカンディンスキー研究者たちの見解をそのまま鵜呑みにしてしまった私自身の不見識を示すものである。(九頁、〔一〕内は松崎よる補筆)

この一件以来、著者は「自分の目で観察すること、細部の細部に至るまで観察をゆるがせにすることなく、それに基づいてまず作品の記述、そして分析をおこなうこと」(一一頁)を研究者のモラルとして、「納得のゆくまで自分の眼で見、観察の結果をメモし、時間の余裕のあるときには作品をその場でスケッチする」(一一頁)ことを自らに課すことになる。

このエピソードは前章に挙げたB(3)の特徴と関連づけられるものと考えられる。B(3)の特徴について触れた際に述べたように、西田

西田秀穂先生を追悼して——先生のご研究の歩みを振り返る——

先生は⑥、⑦、⑧の論攷において、作品の本質理解はその作品に関する美的(感情)体験をとおしてはじめて可能となるものであり、したがって作品を考察するにあたっては、まずは作品に直に接することによってそれを自ら体験することが必須の前提要件になると考え、そうした観点からヴィンケルマンとヘルダーの藝術に対する態度を高く評価する。この点を勘案するならば、「自分の目で観察すること」の重要性はその当時からすでに十分認識していたことは疑いえないが、美学(史)研究の論脈においてではなく、具体的な作品について論ずるカンディンスキー研究の問題設定のもとでは必ずしもこうした態度がいまだ徹底されておらず、この「大失態」を契機にあらためて作品に対するこうした態度を美術研究者として自己が第一に遵守すべきモラルとして肝に銘ずることになったものと考えられる。

こうしたモラルを忠実に遵守しつつカンディンスキー研究に従事したその成果が本書『カンディンスキー研究』に収められた一連の論攷であると言えるが、それらに認められる顕著な特徴は、モチーフ分析の手法を駆使することで作品をその「生成の相」のもとに捉え返し、それによって作品の本質に迫ろうとする点にある。

たとえば本書後篇第二章「水彩による最初の抽象画」の制作年代について(一三三—一三六頁)では《水彩による最初の抽象画》(図3)と呼び慣わされる作品からそれを構成する種々のモチーフを

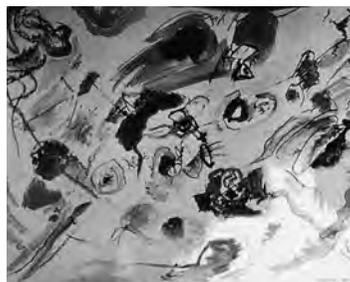


図3(右) ヴァシリー・カンディンスキー 《水彩による最初の抽象画》1910年、48.9×63.5cm、G. ポンピドゥ・センター、国立近代美術館(ニーナ・カンディンスキー遺贈)、パリ

図4(左) ヴァシリー・カンディンスキー 《コンポジションVII》1913年、200×300cm、カンヴァスに油彩、トレチャコフ美術館、モスクワ

析出し、それらを関連作(そこには完成作のみならずスケッチ、デッサン、習作、下絵なども含まれる)におけるモチーフと詳細に比較検討することをおして、それらの意味を分析的に確定するとともに、各種モチーフの多様な組み合わせを総合的な観点から検討に付している。モチーフ分析にもとづくこうした一連の作業をおして著者は、本作が《コンポジションVII》(一九一三)(図4)のための水彩による習作の一枚として一九一三年に描かれたものであることを明らかにするとともに、その主題と意味について従来とは異なるあらたな解釈を呈示する。

また後篇第三章「《小さな喜び》(一九一三年)より《回想》(一九二四年)へ」最初の幾何学的な《デッサン》の制作年代について(二七〇―二〇四頁)では、著者は、《小さな喜び》(一九一三)(図5)のための習作と見なされている、「1913」の年紀が付された《デッサン》(図6)の制作年に疑念を抱き、「1913」というこの年紀によるならば一九一三年という早い時点で幾何学的なデッサンが制作されていたことになる)、あらためてモチーフ分析の手法を用いて《小さな喜び》(一九一三)、《青い弧》(一九一七)(図7)、《回想》(一九二四)(図8)をはじめとする種々の関連作に現れるモチーフとの異同を詳細に検討することで、その制作年代についてあらためて検討を加える。そして最終的に本作は、《回想》(一九二四)のための習作として一九二四年に制作されたものと結論づ

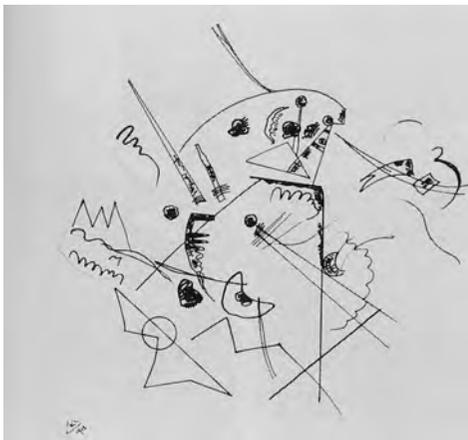


図6 ヴァシイリイ・カンディンスキー《デッサン No.6》1913年?、35.5×30.5cm、墨、ペン、G. ポンピドゥ・センター、国立近代美術館 (ニーナ・カンディンスキー遺贈)、パリ



図5 ヴァシイリイ・カンディンスキー《小さな喜び》1913年、109.8×119.7cm、カンヴァスに油彩、ソロモン・R・グゲンハイム美術館、ニューヨーク



図8 ヴァシイリイ・カンディンスキー《回想》1924年、98×95cm、カンヴァスに油彩、ベルン美術館 (ニーナ・カンディンスキー遺贈)、ベルン



図7 ヴァシイリイ・カンディンスキー《青い弧》(《青い山頂》) 1917年、133×104cm、カンヴァスに油彩、ロシア美術館、サンクトペテルブルク

けるとともに、なぜこの一九二四年に制作された(デッサン)に「1913」という年紀が付されることになったのか、その理由をカンディンスキーの個人史的背景から解き明かす。

ここであらためて西田先生のカンディンスキー研究と前期の美学(史)研究との関係について考えてみるならば、カンディンスキーの作品を考察するにあたって先生が採用したモテーフ分析にもとづく成立史的方法是、あらためて言うまでもなくA(1)の特徴に直接関連づけられるものと見なされることになる。以下ではこの点についてA(1)の特徴を典型的に具えた①の論攷との比較をとおしてより具体的に検討してみることしよう。

①の論攷との比較検討をおこなうに先立ち、上に触れた『カンディンスキー研究』後篇第二章および第三章における論述をもとに、まずはカンディンスキーの作品を考察するにあつて採用されたモテーフ分析にもとづく成立史的方法をここであらためて再構成するかたちで分析的に捉え返しておくならば、それは、(1)当該作品を構成する種々のモテーフを析出する、(2)それらのモテーフを関連作(そこではとくに先行作が重要視される)を構成するモテーフ群と詳細に比較検討することをおして、両者の異同を確認するとともにモテーフの変容過程を跡づけ、それによって当該作品を構成するそれぞれのモテーフの意味を分析的に確定する、(3)当該作品に現れる各種モテーフの多様な組み合わせを総合的な観点か

ら検討に付すことで作品全体の意味を捉える、という一連の作業を意味するものであることが明らかとなる。こうした一連の作業からなるモテーフ分析にもとづく成立史的方法是、カントの『判断力批判』を解釈するにあたって①で採られた研究方法と基本的に同型のものであると考えられる。すなわち①では、(1)『判断力批判』を構成する「趣味」、「構想力」、「反省的判断力」、「快・不快の感情」、「無関心性」、「主観的普遍妥当性」、「合目的性」、「天才」、「目的論」といった主要概念(これはカンディンスキーの作品を構成する種々のモテーフに対応する)を析出したうえで、(2)それらに関して、『判断力批判』の成立過程を考えるうえでとくに重要と見なされる一連のテクスト(これはカンディンスキー研究における先行作に対応する)の精緻な分析をおしてその思想的背景、理解の変遷を跡づけるとともに、(3)それら相互の関連性を明らかにすることで、『判断力批判』全体の体系的連関を通時的な観点から解明することが試みられていたのである。

以上の考察を踏まえるならば、カンディンスキーの作品に関するモテーフ分析にもとづく成立史的研究は、①のカント『判断力批判』に関する成立史的研究で採用した方法が作品研究に応用したものであると考えたとしても、あながち的外れとは言えないだろう。

(2)『パウル・クレーの芸術』

著者は「プロローグ」において本書の「意図」、すなわちその課

題と目的についてつぎのように述べている。

線描家、版画家、水彩画家、油彩画家としてのパウル・クレールの作風の変遷と独自の展開を跡づけることによって、つまり「画材と技法」の観点から、変転極まりないこの画家の辿った道——それはパウル・クレールのエートス（人間性）を掘り下げることにも通じるが——を追求してみようという、それがこの論攷の意図である。端的にいえば、「絵」そのものからクレールを観るということになるか。作品探求の方法についていえば、クレール芸術を対象とした「マチエールの現象学」ということもできるのかも知れない。（三五頁）

「画材と技法」の観点からクレールの辿った道を追求する」という本書の「意図」との関連でとくに強調しておかなければならないのは、「作品に現れている抒情的なイメージ、精緻な描線が示すリズム感、構築的構成あるいは幾何学的構造が生む音楽的な響きとハーモニーなど、そのすべて」（二四五頁）の根柢に画材と技法（あるいは「画材にともなう技法」、すなわち画材のもつその潜在的可能性を現勢化するために必要とされる技法）があると著者が考えている点である。すなわち、クレールの作品世界をその創造過程を跡づけることによって明らかにする、言葉を換えれば、それを「生成の相」

西田秀穂先生を追悼して——先生のご研究の歩みを振り返る——

のもとに捉えることこそ本書の課題に他ならないのであり、それを見事に達成した点に本書の大きな意義があると考えられるのである。

作品をその完成態においてではなく「生成の相」のもとに捉えるという、研究にあたって著者の採る作品に向かう基本姿勢は、『カインデンスキー研究』におけるそれと本質的に同一のものであり、その意味で、この基本姿勢は後期の美術研究をとおして一貫したものと見なされるが、この姿勢は前期の美学（史）研究に認められるA(1)の特徴に関連づけられるものと考えられる。

さて上に引用した「プロローグ」からの一節の末尾では、著者は本書における方法論に言及し、それを「マチエールの現象学」という標語のもとに捉えている。この「マチエールの現象学」という方法論は、あらためて言うまでもなく、前期の美学（史）研究に認められる特徴A(2)現象学的方法に直接関連づけられるものと見なされる。

それでは、ここに言う「マチエールの現象学」とは具体的にはいかなる方法論的手続きを指すのだろうか。この点について考えるにあたっては、まずは本書において著者がクレールの作品を具体的にどのように分析しているかを検討することが必要となろう。そこで以下では、本書のなかからとくにクレールの《死と火》（一九四〇）（図9）に関する記述（一六七—八頁）を取り上げ、それを分析的に再構成することで考察を加えることにしたい。



図9 パウル・クレー《死と火》1940年、46×44cm、カンヴァスにジュート麻布貼付、その上に黒の糊絵の具で、下地の色を残して線描、油絵の具で彩色、パウル・クレー財団、ベルン美術館、ベルン

ここで著者は作品を構成する主要なモチーフおよび色彩を析出したうえで、注意深い観察にもとづく解釈的記述をとおしてそれらの意味規定を試みる。作品を構成する各要素とその意味規定とを以下に列挙してみならば以下のようになる。

- ・ されこうべ 〓 死の象徴
- ・ 黄色い球 〓 霊魂
- ・ 杖を手にした人物 〓 冥府の河の渡し守カローン、もしくは小舟で彼岸に渡らせられる死者
- ・ (三本の) 黒い線 〓 キリストが十字架にかけられときに使われた

犬釘 〓 神による救済の象徴

※因みに、『カンヴァス世界の名画23 クレー』（中央公論社、一九七五年）の「作品解説」では、この三本の犬釘について著者はそれを「暴力と苦難と破滅を約束する」（八八頁）ものと解釈しているが、この点は注目に値する。

- ・ 赤 〓 火
- ・ 白みを帯びた青 〓 水
- ・ 黄 〓 土

※火、水、土は、自然を形作る三つの要素であり、死とは自然と一体化すること、もしくは彼岸において生き続けることを意味する。

このように本作は、死に直接・間接に関連づけられる数々の意味形象 (Siniform、ある一定の意味を担った形象記号) と意味色彩 (Sinfarbe、ある一定の意味を担った色彩記号) から構成されており、その意味で、それはまさに「死そのもの」もしくは「クレーの死生観」を表現していると考えられるのであるが、それにもかかわらず美的体験主体としての観者が本作から感受するその体験内容は、死がもたらす恐怖や不安、あるいは絶望といったその暗黒面ではなく、「クレーの死に対する明るい諦念」であると著者は指摘する。作品の主題と観者の美的体験内容との間のなぜこのような齟齬が生ずるのか、その要因について著者はつぎのように述べる。

ここには、アイロニカルな表現のうちに、クレーの死に対する明るい諦念といったものが感じられる。いま「明るい諦念」と述べたが、クレーの死生観の表現であるこの作品が、深刻な表情を示していても不思議ではないのに、軽やかなアイロニーの風情をみせ、観者の目にも死への恐怖、不安感を起こさせないのは、材料の粗いジュート麻布の織り目が、彩色されていても地色を残し、クレーのいわゆる点描的手法と同じ効果を生んでいるからである。また麻布の淡褐色が柔らかい地の色として働いていることもある。(一六八頁)

すなわち、死に直接・間接に関連づけられる数々の意味形象と意味色彩から構成された作品の意味世界(暗黒の死)は、しかるべき技法をとおしてその潜在的可能性が現勢化されたマチエール(麻布)によって裏打ちされることで、ある一定の情緒的色調(Gelbton、「軽るみ」とも呼べる明澄さ)を帯びることになり、それによって意味世界が(美的な)藝術世界(死に対する明るい諦念)へと変容を遂げるのである。

クレーの『死と火』に関する記述をめぐる以上の分析的考察を踏まえるならば、クレーの作品を研究するにあたってその方法論をなす「マチエールの現象学」とは、しかるべき技法をとおしてはじめてその潜在的可能性が現勢化されることになる「マチエール」を基

西田秀穂先生を追悼して——先生のご研究の歩みを振り返る——

盤として、そのもとにいかにして美的意識の志向対象としての藝術現象(作品世界)が美的(感情)体験をとおしてわれわれに対して立ち現われることになるのか、そのメカニズムを解明する試みであると解されることになる。

三 前期と後期との内的関連性

以上西田先生のご研究を前期と後期にわたって概観してきたのであるが、本章ではこれまでの議論を踏まえ、あらためて前期における美学(史)研究と後期における美術研究との内的関連性について考えてみることにしたい。

両者の内的関連性について考察をおこなうにあたって、ここでは本稿一に示した前期における美学(史)研究に認められる主要な諸特徴の分類をもとに、それぞれの特徴が後期における美術研究とどのように関連づけられるかを個々に確認してゆくことにする(なお各項目の末尾に関連する前期の論攷番号を記しておいた)。

A 方法論上の特徴

(1) 成立史的方法…①、⑥

本稿二において論じたように、この特徴はとりわけ⑨『カンディンスキー研究』に顕著に見られるが、作品を「生成の相」において捉えるというその基本姿勢に注目するならば、この特徴は⑩『パウ

ル・クレールの芸術』にも認められることになる。

(2) 現象学的方法…②、⑦、⑧

この特徴についてもすでに本稿二において論じたところであるが、それが「マチエールの現象学」をその方法論として採用するかぎりにおいて、⑩『パウル・クレールの芸術』に直接関係づけられることになる。

B 問題関心上の特徴

(1) 問題関心の芸術哲学への傾斜（とくに芸術創造過程に対する強い

問題関心）…③、④、⑤、⑥、⑦、⑧

もとより⑨と⑩を（少なくとも狭義での）芸術哲学として捉えことはできないものの、芸術創造過程に向けられた問題関心にかぎって言うならば、まさにこの問題関心が後期の美術研究を推進する主たる原動力となっていることは疑いえない。その意味で、この特徴が後期の美術研究に認められる諸特徴のなかでとりわけ重要な位置を占めるものと見なされる。

(2) 造形藝術に関する関心…⑤、⑥、⑧

この特徴については、もはや何ら説明も要せぬまでに明らかである。この問題関心を強く抱いていたからこそ、その後期において西田先生は美術研究に向かうことになったとさえ言えるのである。

(3) 藝術作品の本質を解明するにあたってその原点とすべき自己的美

的（感情）体験の重視…⑥、⑦、⑧

この特徴については本稿二において、⑨の「序にかえて」に記された「大失態」について論じた際に指摘したとおりであるが、⑩にあつては「自己の美的（感情）体験」は作品研究にあつての方法論である「マチエールの現象学」の理論構制のうちに明確に位置づけられることで、その重要性が一層際立つことになる。すなわち藝術現象としての作品世界とは、自己の美的（感情）体験をとおしてはじめて開示される美的意識の志向対象に他ならないのである。

ここで一言付言しておくならば、Bに挙げた問題関心はそのいずれもが美学（史）研究をとおして喚起されたものというよりは、むしろ美学（史）研究に従事する以前に数多くの藝術作品（そこではとくに造形藝術作品が重要な位置を占めていたものと推察される）に接するなかで自ずから醸成されてきたものであり、いまだ漠としたその関心は美学（史）研究に従事するなかで理論的な基盤を得てより確固たるものとして覚知され、やがてそれがひとつの動因となつて後期の美術研究に向かうことになったと考えられる。

以上前期における美学（史）研究に認められる個々の特徴と後期における美術研究との対応関係を確認してきたのであるが、ここから前期における美学（史）研究と後期における美術研究とが内的に密接な関連性をもつことはもはや絮説を要せずとも明らかである。

四 「内からの美学」

私が大学院生だった時期に西田先生から「阿部（次郎）先生は晩年「内からの美学」の重要性を説いたが、私のカンディンスキー、クレー研究はある意味この「内からの美学」のひとつの試みとしてある」といった趣旨のお話を伺ったことがある。

本章では西田先生のこの言葉をひとつの導きとして、前期における美学（史）研究から後期における美術研究への展開の意味を探ってみたいと思うが、そのためには阿部次郎の説く「内からの美学」とは具体的にはいかなる美学を意味するのか、まずはこの点について押さえておく必要がある。

阿部は「内からの美学」について、その著『美学』（初版一九一七年）が一九五〇年に勁草書房から再刊された際にあらたに付された「再刊序言」のなかで論じている（『阿部次郎全集』第三卷、角川書店、一九六一年、二一九―二三三頁）。阿部は一九二三年に東北帝国大学法文学部美学講座教授に就任した後十年ばかり経った頃より自己の美学体系の構築を目指すようになるのであるが、結局のところ戦時下の大学を取り巻く困難な状況のもとでこれを断念せざるをえなかった。この実現しえなかった美学体系の基盤をなすものこそ他ならぬ「内からの美学（die Ästhetik von innen heraus）」であ

た。阿部はこの「内からの美学」についてつぎのように述べている。

周知のごとくフェヒナーは美學を「上から」（von oben）の美學と「下から」（von unten）の美學に區別し、自らは下からの美學の途を探ることを宣言してその實現に努力した。〔…〕しかし今あらゆる可能なる美學の全野を包括せむとするとき、フェヒナーのこの二つの對立形成では明らかに不充分である。既に上から又は下からと云ふとき、直ちに發生する疑問はどこへである。上からとは上からどこへであるか。下からとは下からどこへであるか。この兩者の歸趨となる中心的美學問題はそれ自身として「内から」解かれることは不可能であるか。むしろ一切的美學的方法の對立は「内から」と「外から」（von aussen）との對立の方が根本的で、上からと云ひ下からといふもまた外からの一種にすぎないのではないか。〔…〕さうして「内から」の美學もまた可能であることを信じ、その權利を主張する。私見によれば、あらゆる外からの美學は、この内からの美學の基礎がなければ常に浮動して他の文化諸學に寄食する外に存立の地を見出し得ないのである。（二二六頁）

この一節において阿部は、美学一般をヘーゲル美学に代表される觀念論的美学としての「上からの美学（die Ästhetik von oben）」

とフェヒナーの美学に代表される経験論的実験美学としての「下からの美学 (die Ästhetik von unten)」と二分するフェヒナーの考案した上—下の分類軸に加え、それを「内からの美学」と「外からの美学」とに二分する内—外の分類軸をあらたに提案する。そしてそのうえで阿部は、これら二つの分類軸について、前者に比べ後者がより根本的な分類軸であり、他方で、上—下の分類軸はそもそも内—外の分類軸を構成する一方の極である「外」から派生したものに過ぎず、したがって「上からの美学」と「下からの美学」はそれぞれが「外からの美学 (die Ästhetik von aussen)」の下位種に過ぎないと主張する。そして「上からの美学」と「下からの美学」の両者を包摂する「外からの美学」を最終的に基礎づけるものこそ「内からの美学」に他ならず、その意味で、「内からの美学」は美学一般を可能とする根本基盤をなすものであると考える。こうして阿部は「まづ内からの美学へ」をそのスローガンに掲げることになる (二二八頁)。

美学一般にとってその根本基盤をなすこの「内からの美学」は、美的体験の本質を理解するとともにその内部構造を説明するという美学の中心課題に応えるものと言えるが (二二七—二八頁)、阿部はこの「内からの美学」が、(1) 美的体験の対象のなかに分け入って、その内部から対象を理解する、(2) 美的体験の主体としての自己のうちに対象理解の根拠を求める、という二つの契機からなると考える

(二二九頁。この二つの契機に見られる「理解 (Verstehen)」は、その通常の意味においてはではなく、デイルタイ流の意味において捉えられている点は注意を要する。なおこの点も含め、阿部の「理解」概念について詳しくは「理解と解釋」〔阿部次郎全集〕第九卷、角川書店、一九六一年、三三三—三七二頁〕を参照されたい)。すなわち「内からの美学」は、美的対象に対して客観的 (对象的) 側面と主観的側面との両面からアプローチすることで、美的体験の本質理解とその内部構造の解明を可能にすると言えるのである。

この「内からの美学」について阿部はさらに続けてつぎのように述べる。

内からの美学は、具體的歴史的所産として多くの藝術品の理解を蓄積して、これを類型化しつゝ、體系的に美の概念に到達しなければならぬ。この手續を閑却する限り我らの内からの美学もまた瘦せ細つて蒼ざめて行くであろう。かくて、von innen herausに一つ一つの藝術品の理解を深めて、それ／＼にその特有の美の本質を追求することが、私の美學的思索の重要な作業の一つとなった。(二二八—二九頁)

すなわち、「内からの美学」がたんなるスローガンにとどまることなく、しかるべき実質を具えた生産的な学的営為となるためには、

自己の美的体験に即して個々の藝術作品を理解することが必須の前提要件となるのである。「内からの美学」に関するこうした理解は、先に指摘した「内からの美学」を形作る二つの契機からの直接的な帰結であると考えられる。すなわち「内からの美学」を形作る二つの契機を構成する「美的体験の対象」をとくに藝術作品に限定して捉えるとき、「内からの美学」に関する右記の理解が得られることになるのである（ここから、「内からの美学」との関係において阿部は、自然の産物をはじめとする他の美的対象にもまして藝術を重視していたことが明らかとなる）。

ところで阿部の見るところでは、あまたの美学理論のなかでとくに「内からの美学」と密接な関係にあるのは現象学的美学ということになる。この点について阿部はつぎのように述べている。

現代の美学中その志向において我々の内からの美学と最も接近するものは現象学的美学である、「事柄そのものへ！」（*Sache selbst!*）といふその標語は、我らの美学にもまた掲げ得るところである。（二二九頁）

「内からの美学」が現象学的美学と密接な関係をもつこともまた「内からの美学」を形作る二つの契機から明らかとなる。すなわち、(1)の契機は美的体験をその対象（客観）の側から捉えることを、ま

た(2)の契機は美的体験をその体験主体（主観）の側から捉えることを意味するが、こうした理解は美的体験を意識の志向性をもとに美的ノエマと美的ノエシスとの相関関係において捉える現象学的美学の理解と基本的に同型の理論構制を具えるものと見なされるのである。

以上の議論を踏まえ、「内からの美学」の要点を箇条書きに示すならば、以下のようなになる。

i 「内からの美学」は、美的体験の対象のなかに分け入って、その内部から対象を理解する。

ii 「内からの美学」は、美的体験の主体としての自己のうちに対象理解の根柢を求める。

iii 「内からの美学」にあつては、自己の美的体験に即して個々の藝術作品を理解することが必須の前提要件となる。

iv 「内からの美学」は現象学的美学と内的に密接な関係に立つ。

以上阿部の提唱する「内からの美学」について考察をおこなってきたのであるが、以下ではこの「内からの美学」との関連において西田先生のご研究の歩みを振り返ってみることにしたい。

まず前期における西田先生の美学（史）研究に関して言うならば、前期の美学（史）研究にあつても少なくとも間接的には「内からの美学」との関連性を認めることができる。上に挙げた「内からの美学」の要点と本稿一に挙げた前期の美学（史）研究に認められる主

要な諸特徴とを関連づけるかたちでこの点について確認しておくならば、要点iiはB(3)の特徴と、また要点ivはA(2)の特徴とそれぞれ間接的に関連づけられるものと見なされる。しかしながら前期の美学(史)研究に決定的に欠けているのはiiiの要点であり、そこから必然的な帰結としてiとの関連も絶たれることになる。「内からの美学」と照らし合わせることで明らかとなる、前期におけるこうした美学(史)研究の欠点(この欠点は、あくまでそれを「内からの美学」として捉えた際の欠点であって、美学〔史〕研究それ自体としての欠点ではないことはあらためて言うまでもない)を補い、それによって先生ご自身の「内からの美学」の確立に向けてあらたな一歩を踏み出したのが後期におけるカンディンスキー、クレール研究であったと言えるのである。

後期におけるカンディンスキー、クレール研究を「内からの美学」のひとつの試みとして捉えるこうした理解(これは本章冒頭に記したように西田先生ご自身の理解でもあった)に依拠することで、後期の西田先生ご研究を「内からの美学」という観点から捉え返すことがつぎなる課題となるが、ここでは上に挙げた「内からの美学」の四つの要点に即してこの課題に応えることにしたい。

まず要点iについて見るならば、「美的体験の対象のなかに分け入って、その内部から対象を理解する」(阿部自身の言葉では「対象の中に潜入して、対象の内からこれを理解すること」(二二九頁))

という表現はあくまでひとつの比喩に過ぎず、具体的にそれがいかなる作業を意味するものであるかが問題となるのであるが、後期の美術研究においてこの要点iに示された作業課題は、作品を完成態においてではなくその「生成の相」のもとに理解することとして捉え返され、その方向でこの課題に応えることになる。すなわち、『カンディンスキー研究』で採用されたモティーフ分析にもとづく成立的方法、『パウル・クレールの芸術』に見られる、画材と技法に注目することでその創造過程からクレールの作品世界にアプローチする方法は、そのいずれもが「対象のなかに分け入って、その内部から対象を理解する」ための方途であったと考えられるのである。

つぎに要点iiについて述べるならば、対象理解の根拠が求められる自己とは要するに美的体験主体としての自己に他ならないことから、要点iiの核心をなすのはあくまで「自己の美的(感情)体験」ということになる。あらためて言うまでもなく、「自己の美的(感情)体験」にとってその必須の前提要件となるのは「納得のゆくまで自分の眼で見」ることであり、西田先生はこの「自分の眼で見ること」を、『カンディンスキー研究』の「序にかえて」に紹介された「大失態」を契機に、美術作品を研究するにあたって自ら厳守すべき第一のモラルとして心に刻むことになる。一方『パウル・クレールの芸術』においては、「自己の美的(感情)体験」は作品研究にあたっての方法論である「マチエールの現象学」の理論構制のうちに明確

に位置づけられることで、その重要性が一層際立つことになる。ただし藝術現象としての作品世界とは、自己の美的（感情）体験をおしてはじめて開示される美的意識の志向対象に他ならないのである。

要点iiiについてはもはや絮説を要せぬであろう。右にも指摘したように前期の美学（史）研究に決定的に欠けていたのはまさにこの要件に他ならず、これを満たすことで自己の「内からの美学」を確立すべく西田先生はその後期においてカンディンスキー、クレー研究に向かったとさえ言えるのである。

最後に要点ivについて述べるならば、この要点ivとの関係でとくに注目されるのは、『パウル・クレーの芸術』において「マチエールの現象学」という方法論が採用されている点である。要点ivはあくまで「内からの美学」と現象学的美学が内的に密接な関係にあることを指摘するものに過ぎず、「内からの美学」はその方法論を現象学的美学に求めるべきであるといった主張をおこなうものではない。だとすれば『パウル・クレーの芸術』において一種の現象学的方法が採用されている点ほどのように理解すればよいのだろうか。この問いに対してはつぎのように答えることができるのではなからうか。たしかに要点ivはもとより「内からの美学」はその方法論を現象学に求めるべきであるとの主張を含蓄するものではない。しかしながら翻って「内からの美学」の方法論はいかなるものである（べ

き）かと問い返すとき、少なくとも『美学』の「再刊序言」のなかにもその明確な回答を見出すことはできない（たしかに要点iと要点iiは「内からの美学」の方法論との関わりをもつものの、それをただちに「内からの美学」に関する方法論として受け取ることはできない）。こうしたなかで、その理論上の親近性をもとに「内からの美学」の方法論として現象学的美学の方法論（端的に言えば現象学）を採用するのはむしろ当然のことと考えられるのである。西田先生ご自身がはたしてこうした問題意識をもっておられたかどうかは今となつてはもはや確かめるすべはないのであるが、少なくとも上記の方法論上の問題を勘案するならば、自己の「内からの美学」を展開した『パウル・クレーの芸術』において西田先生が現象学的方法を採用した点については、ひとつの妥当な対応として十分評価できるのである。

以上本章では、冒頭に掲げた西田先生の言葉をひとつの導きとして、阿部の提唱する「内からの美学」との関連において西田先生のご研究の歩みを振り返ってきたのであるが、そこでの考察をとおして後期における西田先生のカンディンスキー、クレー研究を先生ご自身の「内からの美学」の試みとして捉え返すことも十分可能であると結論づけられることになる。すなわち前期における美学（史）研究をひとつの基盤としながらも、それをさらに深化・拡張することで自己の「内からの美学」を展開したものが他ならぬ後期におけ

るカンディンスキー、クレール研究であったと考えられるのである。

*

昭和二十四年八月二十七日に阿部次郎の還暦祝賀記念会が東北大学構内で催された（阿部は昭和十七年に還暦を迎えていたが、当時の時局柄還暦祝賀記念会は延期されることになった。因みに、会が催された八月二十七日は阿部の六十七回目の誕生日であった）。その挨拶のなかで阿部はつぎのように語っている。

講義を聴いた人は御存知のはずだが、僕のメトードは *• von innen heraus* といふメトードである。上からの美學でもなく、下からのでもなく、中からのメトードをもった美學が成立する。これを諸君の中の誰かに継承して物にして貰うことを期待してゐる。（『阿部次郎全集』第十七巻、角川書店、一九六六年、二〇三頁）

寄る年波と病後の身体の衰弱からもはや自分には「内からの美学」を完成させるだけの余力がないことを悟っていた阿部は、「内からの美学」の完成を自分が育て上げた教え子に託したのである。若き日の西田先生は恩師である阿部次郎のこの言葉をどのような思いで

聞いたのであろうか（西田先生がこの会に出席されていたことは、「此處にいる西田君」〔二〇二頁〕という阿部の挨拶中の言葉からもわかるが、当時西田先生は東北大学文学部美学講座の助手としてカント美学の研究に精力的に取り組んでいた）。阿部先生の果たせなかつた志を継いでいつの日か自分自身の「内からの美学」を打ち立てようと心に誓ったのではなかつたか。——それからおよそ四半世紀の後、その誓いは先生のカンディンスキー、クレール研究によって見事に果たされることになるのである。

おわりに

以上本稿では、西田先生のご研究の歩みを振り返るべく、そこに顕著に認められる主要な諸特徴に注目しながら前期における美学（史）に関する諸論攷を考察するとともに、後期のカンディンスキー研究、クレール研究について前期の美学（史）研究に示された諸特徴をひとつの参照点として検討を加えることで、前期における美学（史）研究と後期における美術研究との内的関連性を明らかにし、さらには阿部次郎の提唱する「内からの美学」との関連において先生のご研究全体の歩みを捉え返すことを試みたのであるが、そこで議論を踏まえるならば、本稿冒頭に掲げた「西田先生はその研究の方向を美学（史）研究から美術史研究へと転じたのか」という問

いに対してひとつの明確な回答を与えることができる。すなわち、前期における美学（史）研究をその内的必然性に導かれて深化・拡張させたものが後期における美術研究に他ならず、したがって、その内的関連性に注目するならば、両者の間には断絶ではなくむしろ連続性が認められる、と。言葉を換えるならば、美学者としての西田秀穂と美術史家としての西田秀穂という二人の西田秀穂がいたのではなく、西田秀穂はあくまで一人の篤実な研究者としてその都度自らに課した課題を荷いながら藝術の本質を究明すべく歩一歩と着実にその歩みを進めたのであり、その足跡をとどめたものが先生の遺された一連の論攷、著作であったと言えるのである。

*

今次この拙文をものす機会を与えられ、あらためて西田先生のご論攷と著作を拝読させていただくことになったのだが、その読書とおして、学生時代にそれらを最初に読んだ際には気づかなかったいくつかの重要な論点や議論をあらたに発見することができた。しかし、たんにそれだけにとどまらず、生前先生が折に触れて語ってこられたお言葉のいくつかが鮮明に甦るとともに、ようやく自分なりにその真意を汲み取ることが叶った。この嬉しい驚きをともなった稀有なる経験をおして私は、お亡くなりになった後もお先生

がお導きくださっているとの思いを強くし、深く感じ入った次第である。

筆を擱くにあたり、あらためて先生から賜った学恩に対し衷心より謝意を表するとともに、先生のご冥福を心からお祈り申し上げます。

