講演会

東洋性と古典性の止揚としての近代芸術

——ヘーゲルと「芸術の終焉」——

クラウス・ワイーヴェーク

小島優子・植野公稔・小川真人 訳

一 「中間」としての芸術

芸術作品では意味と形態の総合がさまざまなパラダイムで現れるが、それを見定めるとき、歴史的・文化的結合性と論理的規定性、内容と形式は密接に関連しあう。芸術にふさわしい位置づけは、自然と精神の「中間」である。芸術は「仲介者」である。芸術は、精神化された感性的・自然的なものにして感性化された精神的なものという意味で、媒体である。芸術において精神は精神の「美しい」現象を手にする。芸術において具体的形態は理念の記号に高められる。美の理念に存在するのは、形態と化した理念 (von der Plondien 66) である理想とヘーゲルの呼ぶ、理念とその形態の統一である。意味は感性的に、現前化され、相応する感性的現前性が意味に与えられ、内実を豊富にもったものが適合的な感性的現前となるようにはつきり示され、真理が感性的形態において呈示される (Asth 14, 272, 242, RePhil 16, 136)。

この自然と自由の中間という位置はヘーゲルによって論理的にも歴史的にも指摘される。自然な精神性から美しい精神性を經由して自由な精神性へという上昇において、体系的なものとの歴史的なものが照応する。形式と内容、理念と形態が一致するそのつどの方式が判定の試金石の役割をはたし、これが歴史的芸術形式の段階的推移ならびにパラダイムとなる表現方式の進展経路つまり芸術の種類をも規定する。

ヘーゲルは人間的自由の組み立てにおいて三つの主要段階を区別し、これに相応する三つの芸術の歴史的発展段階、つまり理念と形態の美しい統一の三つの基本類型を区別する。すなわち、(1)自然な精神性の国としての東洋世界、(2)美しい精神性の国としての古代世界、(3)自由な精神性の国としての近代世界である。美という「橋」を經由して自然から自由に向かう道が構想される。これにわりあてられる芸術の歴史的段階が(1)東洋における象徴的芸術、(2)古代における古典的芸術、(3)近代のロマン的芸術である。

東洋性と象徴表現

第一の、始まりの形式はここではごく短くその概要だけが言及され、さらに詳しい考察はロマン的芸術形式の節でおこなう。ヘーゲルによれば、「自然な精神性」の国としての東洋世界で支配的なのは、やっと始まったばかりの自由の内容的原理である。これは、一人だけしか自由でないような意識であり、恣意を特徴とする抽象的で個人的な一人の自由という、人間の「自己喪失性あるいは自我喪失性」である。自然宗教や自然汎神論やこの世界——驚嘆すべき芸術作品がそこから発してくる魔術的で空想的な世界——で出現する象徴的芸術において、内奥の自然連関と自然対象への「没入」の結合が、自由についてのまだ不十分な内容であることがはつきり示されている。

象徴や隠喩においてそうであるように、意味と形態の同一性は不^③一致もしくは不適合という方式で存在しているのであり、ここではその葛藤の結果として「精神的なものの努力」や自然的なものからの精神の「脱出」が生じてくる。理念は未規定的で抽象的なものにとどまっておき、自らの形態を捜し求めている状態にある。理念は「無制限なものであるため、理念は自らを自然的形態と真に適合させることはできず、たんに自然的素材を増強することしかできない」^②。形式は、「抽象的なものや無制限なものに照応しうるような」形態が存在しない^③で (Kehler^③)、不適合なままである——これはバビロニアの塔建造物に

比較可能である。象徴は一致と不一致のあいだを揺れ動き、意味はすぐには与えられず、ある形態が象徴かどうかははつきりしないままである (Kehler 70)。意味はほのめかされているのがわかるだけで、はつきりとは言い表されず、謎と秘密が残る。自然的なものにまだとらわれているこうした存在は、東洋性 (Orientalia) の模範的種類の芸術——建築およびその東洋的パラダイムであるピラミッド^④——によくあらわれている。晴朗で浄福な内奥という性格は東洋的な美の汎神論の（保持されるべき）基本特徴であり、それは比喩的・隠喩的なものにおける意味と形態の解放にまで行き着く。このような東洋の遺産はとりわけエレウシスの秘儀やディオニュソス崇拜において、そしてピュロン主義のなかにさえ生きつづけている。

美しい精神性の国としての古代世界

芸術の過去、性格および芸術の終焉の定理の解釈にとり基本的に重要なのは、古代文化の支柱および古代世界と近代世界の原則的差異を正確に明らかにすることである。最初にヘーゲルによって確定された古代世界とその古典的芸術の基本的輪郭がたどられ、次にこれら双方の段階と新旧論争つまり古代と近代の論争におけるヘーゲルの意見表明との比較がおこなわれる。

古代世界ならびにその古典的芸術の本質は、ヘーゲルのトリアーデの——自然な精神性としての東洋性と自由な精神としての近代性の——中間にある美しい精神性という属性にある。一

つの核心点は、古代が美しい「総合芸術作品」として歴史的に中間であることと芸術が体系的に無媒介的な感性と概念との中間であることが対応していることである。したがってここで

は世界と芸術が独特な同一性のうちにあり、この世界の文化的本質が芸術という仲介をもってふさわしく適合的に現前化される。ヘーゲルは、特にギリシャ世界がその総体において一つの芸術、作品として、したがって一つの芸術、世界としてたち現れ、ギリシャ精神が「造形芸術家」そのものであると主張する。ギリシャ精神が定式化するものすべてが芸術作品であり、美の形態化である——教養は主観的芸術作品であり、神話は客観的芸術作品であり、ポリス国家体制は政治的芸術作品である。神々のような人間と人間のような神々という思想がこの文化の基礎である。ここから着想をえた狭義の芸術作品である美しい個性性は、精神の表出への自然的なものの變形によって、つまり精神的なものと感性的なものの一体、形成の完成によって成立する。この変一形において精神性はなお完全に自由ではあり得ない。自らを自己規定する精神性はまだ重要ではない。規定を与える絶対所与の背景として神話が現れる。ギリシャ精神は、自然性を精神性に「仕立て上げる」「変形的造形芸術家」であるにとどまる。ギリシャ精神は、神話とともに詩的宗教的な絶対者の像を創り出す。つまり、こうした神々の神話的世界の発見から美しい諸作品を、まるきり新しい像を定式化する仕方ではなく、像の變形という意味で、創造するものであるにとど

まる。芸術はまだ自由でなく、ロゴス・ミュトスのものから完全には解放されておらず、宗教それ自身が一つの芸術作品、芸術、宗教である⁽⁵⁾。

神話とこれに基礎をおくギリシャの古典的芸術作品は、市民たちの精神的紐帯をなし、かれらの共通の表象世界の表出にして、かれらが神的なものについていづく意識であった。こうした人間の絶対性の表象は、その「理想的」な表出をこの芸術に見出した。ギリシャの神々の彫像は、理想化された人間として、美しい精神的な個性性として表象され描写される。ここに内容と形式の東洋的不適合性が克服される。理念と形態の一致と適合性によりこの芸術は古典的な芸術として特徴づけられる。この芸術は「外化、現象、顕現に向けた理念もしくは概念の適合的な一体形成」とみなされ、概念はそれ固有の形態へと一体的に形成されている(von der Pfordten 67)。芸術による定式化すべてのなかで、彫像で形づくられた人間の形態は「最高にして真」である形態とみなされ、芸術は「この面⁽⁶⁾で、その最高の規定」に達する。このように規定された精神は人間の姿において(たとえばアポロの立像において)精神にふさわしい感性的かつ直観可能な表出を獲得した。それは、「精神の無媒介的形態における、すなわち精神によって精神にふさわしく創り出された感性的形態における、精神の美しい現象」(Asth 14, 128)である。芸術の真の美の中心点にして内容とは人間的なものであり(Asth 14, 19)、これが古代における「絶対者にとっての最高の

表出」を形成する。その人間の姿は「精神の定在にして自然形態」とみなされる。ギリシャの神々の彫刻においてわれわれは「理想の単純にして堅実な総体」をもつ (Arist. 4, 128)。

芸術の過去性格

芸術の過去性格のテーゼは以上の論証経過を基礎とする。古代世界での芸術の特殊な機能が反復不可能であり、たとえばギリシャへ帰れの呼びかけや「新しい神話」の構想で試みられたように近代に移されはしないとしても、古代世界は完成された芸術作品であり、「真なるものの映現」にして絶対者の「具象化」の理想的世界である。

「美において自然的要素がなおその感性的なものにおいて現存するのと同様に、人倫においては法律が自然必然性の方式で存在する。ギリシヤ人は美という中間にとどまっており、真理という、より高次の点にはまだ到達してゐない。」(Bd. 12, S. 308) 古典的芸術は、絶対者の適合的な感性化、つまり絶対者の適切な感性的現前化において最高段階をきわめているが、まさしく自然的なもののこのような理想化のなかにこそ限界が存在するのである。その限界は「芸術および芸術の領域そのもののなかに」ある (Arist. 13, 11)。古典的芸術で不十分であるのは、「芸術の領域そのものの限界もしくは芸術としての芸術ということ」(von der Pfordten 68) である。内容的規定性つまり意味が自由な精神性の地位をまだ占めておらず、理念はさしあたり芸術的

形態として支配的である。そして、精神の進展におけるこの段階でのみ、外面的形態は精神に適合する。以上の所見の個別的側面は (a) 古代の神人同型説、(b) 汎神論、そして (c) 形態の限定された範囲を含意する。⁽⁷⁾

ギリシヤ芸術は無媒介的かつ直接的に公共体との同化を促す作品は、独自の主観性をはっきりと現れてはいない「客観的」作品である。詩人は何よりも共同体の「語り手」にすぎないものにとどまり、芸術は、ロマン的芸術の「個人的企画」(ヘーゲル)とは著しく異なっており、「国民的企画」であることが明らかとなる。ギリシヤ詩人の自我は自らの対象の内て喪失したのである (ジャン・パウル)。人間の理想化は、個々人の独自の特徴的部分的出現であるにもかかわらず、類型を代表するものをさしあたりわれわれに示しており、代替不可能にして具体的な、個性的意志の強い個人を示すものではない。

アリストファネスおよびルキアヌスによる笑い

—— 自由な主観性の興隆と古代の神々の没落

実体性つまり共同体的なものが確固として存在していることの芸術的なしるしは石という物質にある。彫像では精神が石になることで石が精神化される。次いで、ギリシヤ人に支配的なもつと高次元でより精神的な表現方式、つまり古典的悲劇における言語と詩への移行がすではっきりあらわれている。主観性がより強く前面に出ている古代喜劇は、古代世界の没落をさ

らに強い調子で示すものであり、神々はアリストファネスによつて最後のところで皮肉られ、ルキアノスでは締めくくりで笑い飛ばされる。⁽⁹⁾「個別の自己は」——ヘーゲルはシリア人ルキアノスにおける芸術の宗教の頂点についてそう述べているのだが——「否定的威力であり、この威力によつて、そして、この威力においては神々も、定在する自然とその諸規定の思想といった神々の諸契機も消失する。同時に自己は消失の空虚ではなく、この空虚そのものにおいて自己を保存し、それ自らのもとに存在するものであり、また、唯一の現実である」(Br 331b)。芸術の最終段階にして芸術の自滅の段階である喜劇的なものにおいては、「主観的な自己意識が名匠」である。「自己意識の絶対的否定においてはすべての内容が没落する。自己意識の主観性以外のなにも表現されなく」(Ascheberg 306)。

近代は——ヘーゲルの基本的洞察によれば——いかなる新しい神話も必要とせず創り出しもしないが、新しい形而上学、新しい自由の哲学を不可欠のものとして必要とする。「その最高の規定という側から言えば」(Br 13.25)——人間のような神々における、つまり絶対者と人間の感性的に直観可能な同一性における理念と形態の適合性という規定からみれば——芸術は過去のものである。ギリシャ人たちは、美という中間に固執することにどまることによつて、自分たちにとり絶対的妥当性をもった意味を感性的に現前化させる仕方、古典性に到達する。ギリシャ人たちは、まさしくかれらの自由の意識が不完全であ

るが故に、一種の「古典的」な完全性を手に入れる。しかし、自由と自律は芸術の基本的な構成要素である。そのすべての面でこの自由を——特殊性や恣意や偶然性も——それ自体として内容とすることができるのは、自律的芸術としての近代のロマン的芸術が最初である。

近代的(ロマン的)芸術への移行

アリストファネスとルキアノスに始まる主観的自由の内実は、「われわれの(近代的な)世界における自由の原理にして独自の形態」をなすが、これが古代世界を破壊に追い込んだ。この自由な主観性の原理、主観的自由の法の原理で、古代と近代、古典的芸術とロマン的芸術は区別される。世界史はその「中間」をあとにする。それ故に近代世界はもはや芸術作品とは理解されえず、その基本的実体が充分に美的な仕方、記述されることはもはや不可能である。文化における導きの星として輝くのは、ヘーゲルによれば、いまや主観的自由、すなわち普遍的で世界・市民的な自由の意識であり、これが頭のなかへ、そして外の世界へ築かれていかねばならない。これをヘーゲルは、自由が必然的に恣意や偶然性も内包するものであるために、大がかりな挑戦にして途方もない冒険と理解する。

近代芸術は芸術形式の歴史的段階経過における「終焉」をなすものだが、この終焉において重要なのは(世界史の場合と同様に)芸術の死や芸術の消滅では決してない。重要なのは、「聖

人」がフマーヌス、つまり自由な人間性であるような自由な芸術の開始であり、好機に恵まれているが危険をはらんだ、芸術の内実と形式の自由化である。

二 芸術の終焉としての近代的——懷疑的芸術

ここで二つのテーマが探求の中心に引き寄せられる。一つには、ヘーゲルの芸術哲学が変わらぬアクチュアリティを持つというテーゼ、とりわけヘーゲルが近代芸術について慧眼とも言うべき理解を示しているというテーゼが、論拠を示しつつ、詳しくはディーター・ヘンリヒの的確な考察にならって、裏付けられる。ヘーゲルは現代芸術の基本特徴を哲学的に規定することに成功したとされるが、それ故にヘーゲルの企ては「直接に現代に属して」いる。^⑩ヘーゲルは基本線を確定し、今日の芸術哲学が基づくことのできる礎石を提供したのであり、この美学が芸術の今日の展開の哲学的理解を開示する。もう一つでは、懷疑論者の状況が近代詩の「主要契機」を代表しているというヘーゲルの把握がさらなる根拠を与えられる（VGdPh 19, 362）。^⑪芸術の終焉というトポスは、自然な精神性——美しい精神性——自由な精神性という文化的に基礎づけられた三つのステップに根拠をおく、既に論じられた芸術の歴史的段階のトリアーデからの充分に説得的な帰結である。この体系的構造においては、質的により高次な、「第四の」、さらに先の段階をいれる余地は、歴史的世界のトリアーデに照らして、ありえない。芸術の終焉

がさしあたり意味するのは、さらに先の、より高次の芸術の段階を原理的に排除することであり、「未来の芸術というユートピアの放棄」（D・ヘンリヒ）、つまりは、ある種のポストモダンという「ユートピアの放棄」である。自由な精神性を手にすることで人間存在は、近代性や本来の人間の実存がそこから初めて展開し始める基礎をつくりだした。芸術の終焉はいかなる方式においても芸術の没落もしくは芸術の死亡通知を含意するものではない。それは逆に、自由な芸術の展開の開始こそが重要である——「その自由においてはじめて美術は真の芸術である」（Bd 13, S.13）。

二——「芸術の自己超脱」

歴史的な芸術諸形式の原則的な性格規定をおこなう尺度となるのが、既に記述された、内容と形式、意味と形態の総合方式である。ロマン的芸術は、不一致や不適合といった東洋的な類型と、理念と感性的定式化の古典的「調和」という古代的な類型を止揚し、「象徴的芸術において克服されないままであった両面の区別と対立をより高次の仕方ですべて強調して」、これをもって古典的理想を「凌駕し」、古典的芸術形式とその表現方式を超脱する（Bd 13, S.11）。芸術が「自己超脱する」ことが意味するのは、芸術が精神の宥和的な感性的化の境位をあとにしたこと、絶対者の感性的映現や現出が芸術的な具象化とは別の地位に到達したこと、美だけでなく美ならざるものも表現を見

出すような「別の関係」を表しているということである。ヘーゲルが語っているのは、「芸術固有の領域内での、芸術そのものの形式内にありながらの、芸術の自己超脱」(Bd.13, S.112)である。したがって芸術は没落するのでなしに、逆に「さらに上昇し自己を完成させる」(Bd.13, S.110)ことができるのだが、意味と形態の布置に関する自らの決定的にして、究極の変容を受ける。自由な精神性が含意するもの、それは、芸術の自由化にして芸術の精神化である。

二二 芸術の自由化と精神化

精神的なものは「自らの土台を自分自身の内に」(Aesthetik 162)見出し、一者としての絶対者は「芸術から逃れ去つて、おり、思想の対象である」(Hotho 180)。結局、精神は外的なものとの完全一致の合一から逃れ出る。精神的なものは、それが自己自身の内に存在し他者の内に存在しないものであるかぎり、それ自らの内で自由であり、それ自らの内に自らの実在性をもつ(Hotho 179)。

この洞察は近代世界に属するものであり、古代世界との「とつともない相違」が判明する。古典的形式を本質的な仕方では超脱する内容が獲得される。なぜなら絶対者と人間的なものに關するギリシャの統一主観性を、内面的で主観的な知としておもてだつてもつのでなく、概念として支配的な仕方でもなく、かえって本質的には表象——神話においては物語——として、

芸術——宗教としてもつからである。近代世界の精神は、「絶対者を意識する最高の方式が芸術であつた段階を超えて」いる——「われわれにとつて芸術は真理が現実存在を手に入れる最高の方式とはもはやみなされなく」(Bd.13, S.248, 141)。

芸術哲学を含めたヘーゲル哲学は、「本質的に「美しい」ものとは記述されえないような諸連関によつて近代世界がその理性的性格を手に入れている」という認識に基づくものである。思想と意欲の自由をもつ近代世界は、概念的思考においてのみ適恰的に把握可能なものである。なぜかと言えば、重要なのが「法の諸関係」、すなわち、「その構制が感性的に把握可能な照合一致を排除するが、それでもなおそれ自らの内でより豊かで、より一層のこと細分化された、ヘーゲル的な真理の意味で真であるような」諸関係だからである。⁽¹²⁾近代の神経中枢とみなされるものは自由な主観性であり、芸術によるその適恰的な表現から「逃れ去る」ものである——「思想と反省は美を飛び越えてしまつた」(Bd.13, S.140)。芸術には「部分的」な役割しか帰属されえない。芸術はその絶対的に結合的で拘束力をもつ役割を失つた。近代人たちは「芸術の作品を神々のように拝みこれに祈りを捧げることが出来る」段階を超え出ている。「……ギリシャの神々の像をお素晴らしいと、父なる神やキリストやマリアをひじょうに莊重で完璧に表現されているものとわれわれがなおおても、何の助けにもならない。ましてわれわれはもはや自ら跪いたりしない。」(Bd.13, S.140)

このような自由で精神化された芸術をさらにすすんで規定するのは、どんな観点だろうか。

(a) 内面性と「精神的な」美

ロマン的なものの原理は、絶対的内面性への生成をはたす精神の自由のうちにある。人間はこうして自己自身の内へと還帰し、自身の内面性へと降下する。このような内面へ向かう道の完成は「神人同型説の完成」を含意する。中心に存在し、芸術の唯一にして比類のない内実をなすもの、それが、人間らしさ、「人間の心情の高みと深み」(Bd.1, S.237)、全人類的なものである——つまり、「自己自身を現実の規定し、自らの感情と状況の無限性を考察し案出し表出する人間精神、人間の胸中で生き生きとなりうるものでこの人間精神に疎遠なものは何もない」。この「不朽の人間的なもの」の現象を、ヘーゲルは近代芸術の絶対的内実として登録する(ÄstH.4, 238-239)。ここから帰結するのは、近代における芸術にとって決定的な意味をもついくつかの規定である。

——「魂の内奥」、すなわち、表象を内的で美しい像に結びつける能力としての芸術的想像力は「精神的な美」の領域と見なされる。このような内面性において人間的心情はその美を——「表象と感覚の内的空間と内的時間」としての「美しい魂」を——もつ(Bd.13, S.123)。古典—古代的芸術から近代的芸術への移行にさしてなされるのは、「美

しい身体」から「美しい魂」への支配交代である(ジャン・パウル)。これによって「外面的—感性的素材」への拘束の解除と「素材の観念性」——つまり表象の観念性——とが同時平行的に現れる。

——絶対的主観性はたんなる内面性にとどまるものではなく、直接的なものとして主観性そのものにおいて、つまり個別的自我としての自我—性において必然的に現れる。現実的で、具体的、個別的、特殊な主観が絶対者の定在として現れる。「私は私という本の唯一の内容である」——このスローガンでモンテーニュは近代の文学性の基本形式を基礎づけた。近代性においては、このような特殊個別的なもの、つまり個々人の性格や運命に表現が集中すること、すなわち文学的自伝の形式での表現の集中に、芸術の本質特徴であるもの——形態の個別性——が如実にあらわれる。テオドール・ゴットリーブ・フォン・ヒツペルはローレンス・スターンの『トリストラム・シャンディ』に方向づけられた小説の題名、すなわち『出世街道』をもって、この特徴を綱領と定めた。その後、オスカー・ワイルドがそれを適切にこう述べた。つまり、「あたかもそれが自叙伝の一形式であるためのものであるかのように芸術を扱う時代にわれわれは生きている」¹⁶。文学的独白、自分自身の自我との対話としての詩的自画像が新しいパラダイムを形成する。重要なのは、特殊な個人の「生活と行動」であり、そ

の個人の「修行―遍歴の時代」、自分の主観性のなかを旅し散歩すること、多面的な視野と広がりをもった自分の自己の内面への発見旅行、多様と偶然の内にある個人の実人生、空想的な自己、構成としての詩的自叙伝であり、それはローレンス・スターンの命題によればこうである。「どんな物語も私自身を題材とする」。

―限界づけられた特定の内実からの芸術の自由化

こうした内面性への歩みは、はつきりした内容範囲へのゆるぎない制限すべてからの自由化を含意する――これが芸術および芸術家の自律性の支柱である。芸術は自由になり、特定の宗教的、詩的、国民的、地域的内実すべてから独立したものになる。一種の脱禁忌化がなされ、あらゆる固定した世界観の確定から芸術は自由になる。

自律性の内で身を潜めているのが、芸術の卓越した批判的ポテンシャルである。それは、先入観抜きにとらわれなく世界を見る能力であり、受け入れられない非人道的で非人間的な行為や状況を診断し描き出すこと、それによってその都度の状況と状態の絶えざる吟味を必要不可欠なものとして呼び起こすことであって、生活領域すべてにおける硬直と教条主義に反対する決定的な一手段である。

(b) 現象するものの自由―化

―規定的形態からの解放

主観的内奥は、「外面性すべてに対する勝利」、つまり外的形態に対する無頓着を意味する⁽¹⁸⁾。「いまや素材が内面性を表現する必要はなく、素材の内奥が現象するのであり、外面的なもの、満足のいかないものであることを素材がともに表現する。内奥は外面的定在との対立をそれ自らの内へ持ち込む」(Hofmann 182)。芸術家の主観性は自らの形式を超越しており、形式に制約されるものではなく (Aschberg 181)。古典期では内容が形式を服従させていたのに対して、素材は「解き放たれて」それ自身単独で自由なものとなる。形式的側面を解放することで、芸術は「予期せぬ運動性と自由」を得る。「芸術家の名人芸は芸術作品の形式的要素、形と色や音の関係、多様な言語的可能性にさらに強く力を集中させることができる」⁽¹⁹⁾。不均質な物質や外面的・感性的素材が自由化され、いまや「美しくなく現れる」ことさえも許される。芸術家は歴史における様式の諸形式との関係では白紙状態 (tabula rasa) となり、ジャンルと様式的全歴史が脚色に解禁される――「空想の美術館の重荷は芸術家の自由の傷痕へ昇格する」⁽²⁰⁾。

意味と形態は分裂し、主観性は自分の内側にひきこもる。絶対的に内面的なものと外的現象が分離してバラバラになり、対位法的な関係をおりなすがごときものとなる。このような理念と形式化の不適合性は、内奥が外面性において現象すること、

つまり「その意味に反して偶然に現象することが許される」(Barnesの強調はクラウス・フィーヴェークによる)ということである。ロマン的芸術はこうして形式的なものへ「対象的なもの」の解体にまで向かつていく。

(c) 意味と形態の不一致

精神の「有和された」感性化という古典的芸術に独自のもの、つまり本来的で直接的な表出の方式は使い古されてしまった。意味は作品内で整い、形されると同時に歪み、形され、異質化される。これにともなう近代性は、より高い次元においてであるにせよ、東洋性に、つまり象徴論と隠喩法に回帰する。ロマン的芸術はゲーテの『西東詩編』に「定位」して、東洋性と古典性の止揚をおこなわねばならない。隠喩は、像に圧縮された短縮的な象徴であり、内実が「輝き出る」比喩性である。意味は、親縁性や類似性をおびた外面性の形式で直観化される。比喩化は翻訳やパラフレーズの結果として生ずる。重要なのは、像に描かれた短縮的なたとえである。像が示されるだけで、意図された意味は必然的に二義的か多義的かのままである。⁽²¹⁾

ゲーテはこの点でロマン的芸術の本質特徴を、そして古代世界と近世の世界の相違を的確に記述する。近代の散文作家は——芸術の自律性に関するゲーテの指摘ではそうなのだが——この状況では「全く自由に行動できる」。すなわち、「趣味を毀損しうるすべてが許されている」のである。この近代性にまつ

わる厄介ことは、こうした詩作や文筆の仕方では礼儀になつたことを礼儀知らずのことと分け隔てられないことにある。ここではすべてが——ヘーゲルと同様にゲーテもそう言うのだが——そういう冒険を企てる個人にかかつている。自由はまさしく必然的に、主観的な態度や意味に「対する」形態の偶然性と同時平行的にあらわれるが、「倫理的な脈絡」も要求する。近代芸術とは、そういう冒険にしてスフィンクスであり、スキュラとカリュプデイスのあいだにある進退窮まる狭き道であることが明らかになる。われわれはフモールのなものにおいて、意味と形態がバラバラの象徴的なものにいわば回帰するのだが、ただし近代において見慣れない秩序を意のままに構築するのはいまや詩人の主観性でしかない。

本質的なのは、不適合性や象徴論や隠喩論に基づく謎めいたものや秘密に満ちたものであり、それ故に解説や反省や思考を呼び起こすものである。近代人は、「風変わりな課せられた謎」の、つまり謎めいたもののそのものの解消で練習をする。倫理的な脈絡は、秘せられ、隠され、コードをかけられ、暗号化され、ベールを被せられたままである。趣味はやむをえず傷つけられざるをえないこともあり、醜悪や些末さ、不協和、曖昧さ、不調和、記憶の断片の結合、対位法的な手法が特徴である可能性がある。謎にみちたものは反省性と知を呼び寄せ、作品は、精神化の結果として、その作品に属するような解釈を必要とする。多くの絵画やテキストは、添付された説明ではじめて解き明か

され、まさにただ読んだだけ、ただ見ただけではだめである。音楽作品の多くは、総譜を読まずにただ聴いただけでは解明されない。

(d) 芸術の精神化

精神化に向かうこのような動向は、芸術の媒体である「素材」においても、つまり、世界史では、石から言語へ、彫刻の形態での人間から詩的な像としての人間へというような、観念性にいたろうとする媒体の傾向のあり方にはつきりあらわれている。ヘーゲルのみるところでは、絵画と音楽、詩が、色から音を介して言語へ、彩色の混合から楽音・像の構成を介して言語像の創造へと上昇しながら、ロマン的芸術を支配する。今日では映画が、これら三つのジャンルの、影響力の強い重要な組み合わせを表している。

当然の帰結として詩が最も精神的で最も普遍的な芸術とみなされる。詩は最高度の観念的記号である言語に基づくものである。ここで感性的要素の否定的な意味合いが最高潮に達している。詩の内面的な土台は表象それ自体に、ずばり像そのものに、つまり最も精神的にして最も普遍的な形式での「一体・形成」にある。ゲーテは画家のライスダールがこの意味で「詩人」だとしてその特徴をうまく述べている。詩とは、「その本来的素材が、想像そのものであり、つづけるので、もともと想像に入り込んでいくことしかできないあらゆる内容をあらゆる形式で形

態化し、言い表すことのできる」芸術である (Ästh15, 232)。

三 近代における文芸

——文学的懷疑と近代滑稽小説

ヘーゲルは、最高水準にある近代の(文学)芸術のための三つの主要な試金石を定めた。つまり、(a) 性格および個人的特殊性の形式的自立性および自由、(b) 冒険性と自由な空想、(c) 喜劇性とフモール、世界の嘲笑における放免、近代的でロマン的な喜劇的なものとしてのフモールである。

自由な精神性の要求の真骨頂をなすのが、ローレンス・スターンの筆になる近代のフモール小説である。『センチメンタル・ジャーニー』と『トリストラム・シャンディ』は近世文学の新しい観点である懷疑的近代性をもつ最初の小説とみなされる。この小説類型は、近代的文芸の決定的なパラダイム転換を代表し、したがって近代文学そのものの原型にして模範であり、近代芸術のパラダイムである。「精神の深みと豊かさ」をもったスターンにおける真のフモールを賞賛するヘーゲルにならいつつ、われわれは以下を読む。すなわち、「これによりわれわれはロマン的芸術の鍵に、最も新しい時代の立脚点に到着した」(Bd14, S.231)。この小説類型および詩作類型は近代性の三つの主要な試金石をみたすものである——すなわち (a) 性格の自由、(b) 想像の自由、そして (c) 世界・フモールの形態での喜劇的主観性の自由である⁽²⁴⁾。

スターンの手法の小説では、性格がその規定性や部分性、特殊性において表されているのが見いだされる。主観性は、取り違えようのない個人的なものの独自性を獲得する。小説は作者によって「自分の自我との機知に富む対話」として記述され、作者は、私は私という書物の唯一の内容であるというモンターニュの信念表白を義務づけられる。この個別的人間は、自然な酩酊のなかでよるめいてふらつきながらこちらに向かつて歩き、「私が彼をとらえた瞬間にその彼があるがままに」描写される。「私は存在ではなく動いている最中のものを描写する」。重要なのは、自己がそれ自らの内部を遊歩し、逍遙し、放浪することであり、自我が自我のなかを歩き回ることであり、自己による終わりのない不断の自己探求、自分自身の内面での自我の発見旅行、したがって自我の二重化でも、同一性にはもたらされない二重化である⁽²⁵⁾。

「放免」は内と外の偶然性を含んでおり、ここでは、精神的偶発性としての偶然と恣意に完全な正当性が賦与される。ロマン的なものの基本形式とみなされるのは、空想の冒険、つまり個人的出来事や行為の冒険的で開放的な独立性、人生行路の開放性である。ヘーゲルは、奇妙にもつれあう人生の分岐や、「偶然的衝突」の見通しにくさを語っている。主観的なものにみられるたんなる周縁的恣意性や、誤謬、いざこざが解消される。無化されるのは空無なもの、つまり「間違った矛盾した現象や気まぐれ、わがまま、特殊な移り気、誤って維持可能と思ひこ

まれた原則、融通のきかない処世訓」である。その帰結として、「自己自身の内で自己解消をとげ、それにより喜劇的であるような出来事や運命の世界」(BdA 4, S. 216-17)、つまり主観的晴朗さの世界が出てくる。喜劇的主観性こそが勝利者だと判明する。「転倒した」「狂った」世界に示されるのは、あらゆる内容や形式を凌駕した芸術家の創造性という産出力である。

笑ひ、すなわちすべてを自らの内で自らにより解消する個性において、「主観性の勝利」が、すなわち自由な主観性の詩的で主観的な直観性が現象するにいたる。無化をおこなうこのような世界ーフモール、すなわち真なるものにして「より高次のものであるフモーリス的な世界精神」(ジャン・パウル)は、「人生の大いなるアンチテーゼ」⁽²⁶⁾、世界一愚者、そして世界一愚行といった役割で放免を与える。ヘーゲルによれば、東洋的なものの客観的な晴朗さもアリストファネス的な精神と基調も、近代では客観的フモーリスの形態で、より高次の水準で、いっそう深いものとなったフモーリスの充実と内面性において、再度うちたてられる(BdA 15, S. 572)。

懷疑が哲学そのものではありえないように、フモールも作品に内属する次元であるにとどまる。この意味で近代は、詩的にして哲学的な懷疑の時代、しかしそれと同時に、この両方の形式で懷疑を包括する時代である。スターンの『トリストラム・シャンディ』は、直観的で表象的な自己相関の原型、すなわち文学的懷疑としてのフモールにみられる自己遂行の原型と思わ

れる。これに対してヘーゲルの『現象学』は、思考による自己、相關の原型、つまり自己遂行的懷疑主義であると思われる。フモールので、思考的な主観性は、そこでピュロン主義が「止揚」される。近代文学と近代哲学のバラダイムと言えよう。

要約：「ロマン的なものの終焉」

——冒険としての近代芸術

芸術を規定する、作品内での精神的内面性と外的形態化の融合は、自由なロマンの内奥の近代的分裂の故に、必然的に恣意を含み込むようになり、外的形式である偶然性を、絶えず脅威にさらされる状態で帯びる。芸術家は偶然と恣意をつかさどる式部官にたとえられる。近代芸術は両側面の崩壊の極地に、すなわち、度が過ぎればその円弧が崩壊して芸術が無化もしくは揚棄されてしまう過度の緊張状態にまで達している。最終段階は、「ロマン的芸術形式の解消を解消のさなか」にありつつなおも解消として独自に表現する⁽²⁷⁾段階である。最終段階は、この意味でもなお依然として、それ自身の崩壊をとげることにより自己反省的なものとなる。内容はとるにたらないものになりさがり、形式は平凡さに、陳腐な芸術素材に墮落しうる。多くの観点で「美の限界領域」は困惑の表情を示すようになる。

フモールはその主観的本性にしたがって、ひとりよがりや主観的部分性、陳腐な内容にまさしくいまにも変質しようとする。今日では、喜劇的なものが陳腐で馬鹿げた「笑劇」に転化する。

奇妙さに向かおうとする傾向すらも台頭しつつある。われわれが記述するのは、もはや諸々の人生や世界へ旅行ではなく、自室の周遊旅行や嗅ぎ煙草への思い入れである。古代詩人が「一切の手法を捨て去るような手法」を具現して、自分の自我を自分の対象のなかで解消させ、吟遊叙事詩が「自分に向けて、自分について歌う」「語りの死せる楽器」として現れた一方で、近代の芸術家は完全に自己の内へと没入したかたちで歌うが、これもまたそれ独自の陳腐さや平凡さに墮する可能性もある。

いまや作品はその作品・性格を喪失する可能性がある。形式的形態化にしっかりと根づいた差異が客体に現れてくることなどない。芸術は芸術自身の解消や芸術そのものの分断性、芸術の「自分による禁治産宣告」(ダントー)の表現にまでいたる。芸術はこれを熟知し、そして表現する。そして空無⁽²⁸⁾と無意味性が表現される。しかし、このような反省性をもつてしても、芸術は自らの自律性と独立主権を奪われることはなく、それ自体として禁治産宣告を下されたりはしない。芸術は、間断なく続く火遊びや火山の頂上での舞踏に歴史が陥るのと同様に、絶えず続く冒険に行き着く。芸術は、「過大要求」というその本質においては自由のための提供品であると同時に、うけいれ難い不当要求なかもしれない。芸術が死んだとヘーゲルによって誤って言い張られたということは決してない。たんに、芸術が危機に瀕していること、芸術の内的な緊張、「抽象性」と「具象性」のあいだで芸術が揺れ動いていること、「構築

と「脱構築」のあいだで芸術がふらついていること、その不条理や分裂性、対極にわかれた状態が、白日の下にさらされているだけの話である。何れにせよヘーゲルは二十世紀芸術の重要な諸傾向を示唆的にではあるが既に先取りしていた——見出し語のみを挙げれば、それは非・対象性やフォルマリズム、象徴主義、マニエリスム、印象主義、対位法、異化効果である。

ヘーゲルは客観的精神と絶対精神を区別することで、生活と芸術、日常性と祝祭、週日生活と休日生活の差異を確定した。近代の芸術は、ヘーゲルのみるところ、新しい自由の文化を、自由にいたる教養形成としての美的教育を促進しうる。芸術と歴史は、「段階経過」としては終焉にある。したがってわれわれは、人間的関心事の人間らしい形態化をおこなう冒険や近代の芸術における自由な現前化が開始する地点に立っている。ヘーゲルの芸術哲学は、不撓不屈のアクチュアリティを要求しうるものであり、近代美学の要綱が示されているものである。

註

- (1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-In-Kwon und Karsten Berr (Nachschrift von der Pfordten, im Folg: von der Pfordten), Frankfurt a. M. 2005.
- (2) von der Pfordten 67, ヘーゲルはこの文脈において「崇高な性格」について述べている。
- (3) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*.

- Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert und Bernadette Collebenberg-Plotnikov, München 2004. (Im folg: Kehler)
- (4) これについてはジャック・デリタによる東洋的なものの把握を参照。Jacques Derrida: *Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiotik*, in: *Randgänge der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1988

- (5) 『精神の現象学』のなかの対応する詳述を参照 (VII, B.)。
- (6) Enz 10, 8558 (強調はクラウス・フィッシャーによる)
- (7) ブーアカンフ社版ヘーゲル全集第一四巻 (S.107-129) の「古典的芸術形式の解消に関する叙述を参照」。

- (8) 古代における喜劇とアリストファネスについては、二つの秀逸な研究を参照。Isolde Stark: *Die hänische Muse. Sport als soziale und mentale Kontrolle in der griechen Komödie*, München 2004; Bernhard Zimmermann: *Die griechische Komödie*, Darmstadt 1998.
- (9) これに関しては以下を参照。Klaus Vieweg: *Komik und Humor als literarisch-poetische Skepsis - Hegel und Laurence Sterne*, in: *Skepsis und literarische Imagination*, hrsg. v. Bernd Hüppauf u. Klaus Vieweg, München 2003.

- (10) Dieter Heinrich: *Zur Aktualität von Hegels Ästhetik*, a.a.O., 117-121. 主題の立つ方についてはアンネマリー・ゲートマン＝ジューフェルナーの研究を参照。Eine Diskussion ohne Ende: zu Hegels These vom Ende der Kunst, Hegel-Studien Bd. 16.

- (11) 懐疑主義に関するヘーゲルの理解については以下を参照。Klaus Vieweg: *Philosophie des Remis. Der junge Hegel und das Gespenst des Skepticismus*, München 1999; ders.: *Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literatur*, München 2006.