

藝術の終焉と言語：  
ヘーゲル美学における歴史意識の両義性

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-01-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松田, 純 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00024389">https://doi.org/10.14945/00024389</a>

# 藝術の終焉と言語

——ヘーゲル美学における歴史意識の両義性——

松 田 純

## 一 はじめに

ヘーゲルが近代における藝術の可能性に対してとった態度は注目に値するものであった。いつにもまして藝術に大きな期待がかけられていた時代にあつて、当代の「ロマン的藝術形式の終焉」を語り、さらには「藝術そのものの崩壊と解消」を語ったからである<sup>(1)</sup>。当時の藝術家や哲学者たちが古典文藝と張り合うことのできるポエジーを期待し、その希望を近代文藝のすでに達成された高みの上に立って基礎づけようとしていたというのに、ヘーゲル自身は彼らの考え方に厳しく対立していた。その姿勢は「ゲーテ時代への挑戦」(ペゲラー)であった。それゆえ、「藝術はその最高の使命という面からして、われわれにとつては過去のものである」<sup>(2)</sup>というテーゼは、ヘーゲル哲学のモダニティとアクチュアリティとがもつ

とも鋭く問われる場面となったのである。

ヘンリッヒの報告によれば、このテーゼは一八二九年の最後の「美学講義」に至るまで、われわれが今日手にしうるテキストよりも、ずっときついものだったという。ヘーゲルはこのときまで、文字通りの意味での「藝術の崩壊と終焉」を、藝術の全般的な展開の必然的結果として主張した。個々の聴講生のノートの比較からそれはわかるとのことである。ところが、これまでに刊行されたテキストはさまざまな年度の聴講生のノートの寄せ集めであって、さらにはホトト自身も脚色も加わって、ヘーゲルの元々のテーゼはカモフラージュされてしまっているという。そこには当代のロマン的藝術の将来性についての、とくにHumanusという新しい聖なるものを対象とする藝術の現代性についての記述が加わる。そのために、ヘーゲルはいったい藝術の終わりを語ったのか、それとも藝術の将来性を語ったのか、必ずしもはっきりしなくなり、その結果、さまざまな議論を呼び起こしてきたのである。結局ヘーゲルは、一方で「藝術の終焉」を文字通り語りながら、他方でこの体系的帰結を徹底して当代のあらゆる藝術的産物を藝術そのものの崩壊の産物として断じ切るだけの勇氣をもちえなかったのだ、というのがヘンリッヒの見方である。

ともあれ、このテーゼは藝術の現代的状況と対照されて、その妥当性が議論されてきた。しかし、もしもヘーゲルにとって未来であるわれわれの時代の藝術現象に直接ヘーゲル美学を対質させて、そのアクチュアリティを判定するというやり方をとるとすれば、それはもっとも陳腐な解釈であり、生産的ではないであろう。(ゲートマン・ジーフェルト)。「ミネルヴァの鼻」としてのヘーゲル哲学は、いつでも未来については多くを語らないからである。小稿ではこのような道はとらず、まず「藝術の過去性」のテーゼが語られるヘーゲル自身のコンテキストを確認してみたいと思う。ポイントは次の二点である。

(一) 藝術史の構成、すなわちヘーゲルが藝術をあつかう際に見られる歴史意識は、もっぱら宗教的に動機づけられている

ること。いわば、藝術史の生誕の秘密は宗教史にあること〔二、三〕。

(2) ロマン的藝術とりわけ近代の文藝を最後に、藝術は藝術としての領域を超越して、宗教または哲学へと移行する。このいわゆる「藝術の終焉」論において、文藝のメディアである言語が観念的性格をもつという言語理解が深くかわっている。この言語観が「藝術の終焉」論の必然性を理由づけていること。そして、ここにヘーゲルの言語理解の不十分さがさらけ出されていること〔四〕。

## 二 藝術理論の成立

まず、ヘーゲルにおける藝術理論の生成をたどることにより、藝術理論を規定しつづけている宗教的動機を明らかにしてみたい。

(1) 「新しい神話」の創設にむけて

青年期草稿にはすでにテュービンゲン時代からギリシアの祭祀宗教 (Kultusreligion) への憧れがしばしば見られるが、なかでも美と藝術への讃歌の頂点を示しているのは、『ドイツ観念論最古の体系プログラム』である。ここでヘーゲルは、ヘルダーリンとともに、「美的プラトニズム」と呼ばれる立場に立つ<sup>6)</sup>。プラトンの場合の序列とは違って、「美」の理念が最高の指導的理念に位置して、真と善とを合一する。このプログラムの特徴として、次の二点に注目したい。すなわち、

① 詩の復権による哲学と歴史の終焉である。

「最後に、すべての理念を合一する理念、すなわち美の理念が登場する。このコトバは、より高次のプラトンの意味

で解される。……理性の最高の行為は美的行為であり、真と善とは美においてのみ緊密に結ばれている。……詩 (Poésie) が最後に再び人類の教師となる。というのは、ここにはもはや、いかなる哲学も、いかなる歴史も存在しないからだ。詩藝術 (Dichtkunst) のみが他のあらゆる学問藝術をこえて生きのびるのである<sup>7)</sup>。

②さらに、神話の復権による国家の終焉が唱えられる。

哲学と神話を合体して、「理性の神話」という「新しい神話をわれわれはもたなければならない」。「この新しい宗教をうち立てる」ことによって、「神話が哲学的になり、国民が理性的になる」とき、専制主義は倒壊し、「機械的な歯車じかけとしての」「国家は終焉しなければならない<sup>8)</sup>」。

詩 (藝術) のあとには、哲学も歴史もなければ、国家もない。ヘーゲルはヘルダーリンの美的プラトニズムに最接近し、藝術に最高のものを期待したのである。そこには、ギリシア人が藝術宗教を媒介としてポリスの統合をなすとげ、国家そのものを一個の美しき藝術作品にまで仕上げていた、という古代美化が根底にある。ギリシアの藝術宗教への憧憬とその現代的再興への要求、すなわち藝術による近代革命、これが、ヘーゲルと藝術とのかかわりの出発点をなしていた。ところが、青年期を特徴づけるこの理想は、のちに批判的のりり超えられていくことになる。右の二つの特徴は、いずれも正反対へと転じる。すなわち、

① ↓ 藝術は哲学へと止揚され、超歴史的な美の理念が放棄され、藝術の歴史性の把握へとむかう。

② ↓ 藝術による媒介よりも、市民社会や国家組織による媒介の方がより重要視されるようになる。藝術が和合の媒介でありえたのは古代においてのみであって、近代は藝術以前に市民社会の欲求の体系や法体系・行政組織によって媒介されている、という近代認識が深まる。

こうした転向はイェナ期中頃に生じる。しかし、ヘーゲルの美学思想は最初期の理想の批判的のりり超えのなかで形成さ

れていくのである。その意味で、晩年の「美学講義」にいたるまでヘーゲルの美学思想を深部から規定し続けているものが、批判的にのり超えられたかつての理想なのである。

この理想が体系へとむかうとき、藝術はまず（イェナ初期）、体系構成のなかで最高の位置を占めることになる。

『フィヒテとシェリングの哲学体系の差異』（一八〇一年七月以前）では、絶対者が自己を直観する形式として、「藝術と思弁」があげられ、両者はその本質において「祭祀（Gottesdienst）」である、とされる<sup>(8)</sup>。ここには、藝術を哲学者にとっての最高の模範とするシェリングの強い影響が認められる。

同時期に書かれた『断片』<sup>(9)</sup>（一八〇一年秋）にはヘーゲル独自の体系構想の萌芽がみられるが、ここでも藝術は最高の位置を占めている。この構想は、論理学（L）↓自然哲学（N）↓精神哲学（G）の三部構成を基本にしながらも、「宗教および藝術の哲学」を独立させて、四部構成をとっている点に特徴がある。その内容はこうである。

「絶対的実在（Das absolute Wesen）」は理念において自己の像（Bild）を構想した（L）のち、自然において自己を實在化し（N）、最後に、精神として自己を総括し、自己内に還帰して自己自身を認識する（G）。絶対的実在はこのような運動として存在するのであるから、絶対的実在の体系的叙述としての哲学は、次のようなものになる。

1. 理念が展開した学そのものとしての観念論または論理学。次に学は理念の實在性の学〔实在哲学〕へと移行して、
2. 理念の實在的な身体〔自然〕を叙述する自然哲学となる。
3. 次に、理念は自然から身を解き放して精神へと昂まり、絶対的人倫として自己組織化する。自然哲学は精神哲学へと移行する。ここにおいて、理念は、

表象作用と欲望（主観的精神）を自己のうちに総括し、

欲求と法の領域（市民社会）を自分に服属させて、

自らは、自由な国民（国家）として実在的となる。

4. 自由な国民は最終的には、「宗教および藝術の哲学（die Philosophie der Religion und Kunst）」という第四の部分」において純粹な理念にたちかえり、精神の「自己」直観を組織化する。

ここにはすでに、後期の哲学体系の骨子を見てとることができる。「宗教および藝術の哲学」というのは、名称からしていかにも曖昧で、位置づけの上でもおさまりが悪い。しかし、その分だけ、藝術宗教がどのような期待のもとに哲学体系に組み込まれていったかが、よく見える。体系のなかで藝術↓宗教↓哲学と定式化される「絶対的精神」は、まだ「客観的精神」から自立していない。「宗教および藝術の哲学」は国家（客観的精神）のなかで、「自由な国民」が自己認識を達成するためのメディアの役目を与えられている。

(2) 神話の終焉

体系構想のはじめの段階では、藝術に高い位置が与えられていた。ところがその後、藝術の位置は大きく後退する。この後退はギリシア的な藝術宗教の再興が断念されることから始まる。この断念の跡を刻んでいるのが『自然法講義草稿』（一八〇三年夏）である。宗教史として描かれた歴史構成を簡単に示すと、次のようになる。<sup>10)</sup>

根源的同一（ギリシアの美的神話⇨自然宗教）⇨分裂（ユダヤ教）⇨高次再合一（原始キリスト教⇨カトリシズム⇨プロテスタンティズム⇨思弁的宗教）。

ここにギリシアの藝術宗教—自然宗教の没落の必然性が確認される。かわって、キリスト教が没落した根源的宥和を恢復する任務を担う。しかし、その任務を果たしうるのは、カトリシズムでもプロテスタンティズムでもなく、「キリスト教から哲学を媒介として形成された宗教の第三の形式」すなわち思弁的宗教だとされている。

「このようにして再建される宗教をとおして、自然宗教においてのみ存在することのできた精神の觀念形式である藝術という形式に必然的に思惟形式のもとにある精神の觀念性<sup>1</sup>がつけ加わってくる。そして、この国民宗教は思弁の最高の理念を保持してはならない。たんに神話としてではなく、理念の形式において語られたものとして保持してはならない」。

ここで藝術はその最高の地位を哲学に譲りわたしている。それによってただちに、美的神話の没落のあとでは藝術はもはや不可能だ、と主張されているわけではない。しかし、神話の終焉と藝術の終焉とがすでに予示されている。

「藝術の過去性」をはじめて語っているのは、『断片六』(一八〇三年夏以降)である。

「現代では生きた世界が藝術作品を自分の中でつくることはないとするれば、藝術家は自分の想像を過去の世界に移さざるをえない。彼は一つの世界を夢見るにちがいないが、同時に彼の作品にも夢想もしくは生きていない状態、つまり過去という性格がそのまま刻印されているのである」。

この『断片六』と『自然法講義草稿』の間には、神話の放棄の理由づけをめぐって大きな違いが見られる。『自然法講義草稿』は歴史の始原に根源的同一性を設定し、それを美的神話にもとづく「自然宗教」と名づけた。根源と自然とが等置されている。美的神話は断念されているが、その断念を理由づける論理それ自体は、いぜんとして神話的である。虚構としての自然状態を設定したうえで、本源の調和と分裂と再和合という図式を立てているからである。根源的同一性を歴史の始原に設定して、それを自然として歴史に對置するかぎり、本源の統一の段階は依然と



して規範力をもった模範であり続けるであろう。この草稿で初めてヘーゲルはキリスト教を承認するが、その際、キリスト教はギリシア的なものを理念的に「再建 (Rekonstruktion)」するものとして承認を受けているのである。かつて歴史の始原に美しき調和があった、という神話が前提されたうえで、その高次の再興をめざすという構えである。それはなおも神話的に彩られた思考法である。美的神話の放棄は、その放棄を理由づける論理までが神話性を脱却したときに、はじめて本物となるであろう。したがって、神話的に設定された「藝術」と「自然」と「本源的調和」との結びつきは、すぐあとで綻びることになる。

### (3) 神話の終焉を理由づける神話的論理の終焉

『断片六』では、美しき神話の段階は根源的調和の表現ではなく、それよりも太古的な自然神話の段階のあとにつづく歴史的な形態とされている。宗教史はより古い方向に掘げられ、藝術宗教に先立つ自然宗教の段階が設定される。この「自然」はもはや模範とされるべき原像 (Urbild) ではなく、のり超えられるべき段階なのである。第一段階の自然宗教に対して、第二段階の人倫的な「藝術」宗教が次のように対置される。

第一段階において自然は「持続的な生への欲求から自らを形態化し、まさにそうすることによって、自らを意識するものとなる」。それによって、自然のうちに現存する一切のものが服しているために外面的な必然性が克服される。しかし、

第二段階では、「より高次の神話」において「かの自然の霊たちは一国民の意識へと高められ、「一国民の人倫的精神がそこに自己を認識する」。」諸国民のさまざまな生きた精神」を歴史的に組織化することによって、精神の意識の、精神の自己直観の質的に新しい段階が達成される。かくして、直接、自然に由来する「古い神々」は意識的世界の輝

きの前に退き、無明の没意識的なエレメントへと退却する。「天上界も地上と同じように、自然的な諸靈と人倫的な諸靈とに分かたれる」。

ここでは、藝術宗教はもはや自然宗教ではない。△自然▽概念は本源的調和というモデルとしての規範性を失う。歴史の初発にある自然的段階は本源的調和という完成された理想状態ではなくて、欠如態なのである。あらゆる歴史的な諸形態は分裂の諸形態であり、ギリシアの藝術宗教の段階は、その分裂を不完全な形でのみ克服しえた一つの特異な歴史的段階ということになる。

イエナ期『精神哲学』（一八〇五／〇六年）も、この立場から宗教史を自然宗教→藝術宗教→絶対宗教として描く。

キリスト教以外の「あらゆる他の宗教は不完全である。それらは、

〔1〕「自己がただ虚しくなってしまうような自然力の恐ろしさ」だけを知る宗教であり、次に、

〔2〕「美的・神話的宗教である。これは根本性と深みを欠如した、本質存在に値しない遊戯である。たとえあって、も、そこでの深みとは知られざる運命のことである」。

〔3〕「これに対して、絶対的宗教〔キリスト教〕は明るみにもたらされた深みである。この深みは自我であり、概念であり、絶対的で純粹な威力である」。

第二段階の藝術〔宗教〕は「自然と外的必然性のもつあらゆる欠乏性を、そして己れの知とその真理性との分裂（から生じる）欠乏性を自分のうちにひきとっている」とされる。もはや、歴史の原状回復という希望は、たとえそれがより高次の現代的再興という形であっても、目標を欠いたものとなる。歴史の始原に回復すべき原状などないからである。△ギ

リシアを時の中心とする回帰型の歴史意識が、 $\wedge$ キリスト教的現在に時の中心を移した進化論的な発展図式 $\vee$ へと転換しなければならぬ必然性が、ここにある。

神話の終焉を神話的に理由づけていた論理の不適切さがこうして明らかになると、神話と藝術の終焉をユートピア的な歴史区分で説明することでは不十分となる。そこで、『精神哲学』(一八〇五/〇六年)は藝術の構造的欠陥として、藝術家のたんに特殊な個別的な自己と、享受〔者〕の没自己性、そして藝術作品の個別性との分裂をあげている。要するに、作者と作品と鑑賞者との分裂である。しかし、もしもこのような形で藝術の構造的欠陥が指摘され、「美は真理の叙述というよりはむしろ、真理を覆うヴェールである」と言いきってしまうと、ギリシア藝術が古典時代にもちえた意義すらも台無しになってしまう。ヘーゲルの眼から見ても、ギリシアにおいては、藝術こそが精神の最高の要求を充たすにふさわしかったのであるから、この避けがたい構造的欠陥によって藝術が一律的に否定されては都合が悪い。神話と藝術の終焉を理由づける議論に、さらに修正が必要となる。この欠陥は藝術が直観をエレメントとする直接性をもつことから来るから、(イ) 藝術のもつこの直接性がかえってふさわしくて、先のような欠陥を露呈しない時代〔古典ギリシア〕と、(ロ) この直接性がふさわしくなく、先のような欠陥を露呈する時代〔キリスト教的近代〕があるという認識がうまれる。かくして、藝術の不十分性は、藝術の構造的欠陥についての洞察と、藝術の各時代への適合性についての歴史的な洞察とが結合するところで、はじめて明らかとなる。すなわち、

(イ) 時代全体がまだ十分に自然性の契機を脱却していないために、形式と内容とが不適合に陥らずに、両者が合致して、藝術の最高の表現へともたらされる時代。これがギリシア時代である。

(ロ) 内容が一步進んで、個別的主観性が孤立的に自立化して、内容と形式との不適合という構造的欠陥が妥当してしまふ時代。これがキリスト教以降とりわけ近代である。主観性の深化のはてに、神の人間化(神人一体の理念)が完

成すると、藝術はもはや精神の最高の要求に応えることができなくなり、藝術は過去のものとなる。

ここに初めて、「藝術の過去性」のテーゼが基礎づけられ、同時に藝術を歴史的に構成する原理が成立する。『断片六』が藝術の過去性をはじめて語りえたのも、この断片が、藝術と国民精神との関係のギリシア的ありようと、近代的ありようとを比較考察した帰結としてであった。

ギリシアにおいては、「ミューズ（藝術）はそれ自身が国民の普遍的に語りかける意識である。……天才たちは国民の普遍的な諸形姿を自らの作品となす。彼らの所産は、彼らの（個人的な）発明（Erfindung）ではなく、国民の発明であって、国民が己れの本質を見出したという発見（Finden）である」。「つまり藝術という形式が国民の親和を支えるメディアとして最適であったからこそ、作者と作品と享受者との分裂は存在しなかったのである。これに対して」、「現代では生きた世界が藝術作品を自分の中でつくることはないとするれば、藝術家は自分の想像を過去の世界に移さざるをえないのである」<sup>19</sup>。「そこに作者と作品と享受者との不幸な分裂も生じざるをえない。」

したがって、いまやヘーゲルは、△ギリシア的ものの再建が不可能となったから、藝術が過去のものとなった▽という消極論から、△キリスト教という新しい内容（「神が自己意識である」という神人一体の理念Ⅱ内面的主観性の原理）が世界史に登場し、それを表現するに藝術では不十分となったからこそ、藝術は過去のものとなった▽という積極論へと、立論を変更したかに見える。しかし、事実はそのほとんど明快ではない。ギリシアへの挽歌とキリスト教への讃歌とが、不協和音をかもしながら、ともに最後まで鳴りやむことがなかった、というのが実態ではないであろうか。いずれにしても、「藝術の終焉」論と藝術の史的構成を根底から規定しているのは、藝術と宗教との関係の視点なのであって、それ以外の理由づけはヘーゲルには妥当しないのである。<sup>20</sup>

### 三 ロマン的藝術の宗教史的意義

歴史の始原に恢復されるべき根源的同一性を自然として設定する神話的構想。これが放棄されてはじめて、ヘーゲルのまなざしは藝術の稔り豊かな歴史的展開へと向けられた。ことばを変えて言えば、藝術への熱き期待が冷めたところで、はじめて藝術の歴史的な本質連関への冷静な学問的探究が開始されたのである。

イエナ時代には、藝術史を展開しうる論理は獲得されたが、そのための材料を欠いていた。『精神哲学』（一八〇五／〇六年）には、藝術史はまったく見られない。『精神現象学』では、藝術は宗教史との連関のなかで、「藝術宗教（Kunstreligion）」として扱われているだけである。ただし、その「宗教」章の自然宗教↓藝術宗教↓啓示宗教という展開は時代区分としては、「美学講義」の象徴的（東洋）↓古典的（ギリシア）↓ロマン的（キリスト教ゲルマン）という三段階からなる藝術史にびったり対応する。ニュルンベルク時代には、藝術は「古代の様式」と「近代の様式」とに二分され、前者は「彫塑的で客観的」、後者は「ロマン的で主観的」と特徴づけられている<sup>21</sup>。ベルリン時代の「美学講義」のような三段階の藝術史を描ききるまでには、東洋についての知見と藝術全般についての経験を拡げる必要があった。ヘーゲルは二度目の「宗教哲学」の講義（一八二四年）以降、中国、インド文化の研究に集中的にとりくんだ。また、日常的に音楽会や劇場や展覧会を訪れ、さらには、プラハ、ドレスデン、オランダ、パリへも出かけて、さまざまな藝術作品を実際に見聞する機会をえた。それらの研究と経験の成果は講義のなかにどんどん採り入れられていったのである。

各時代への藝術の適合性というイエナ期に獲得された視点は、「美学講義」においては、藝術の理念内容（Ihale）と形態（Gestalt）、または意味（Bedeutung）と表現（Äusserung）との関係についての考察としてあらわれる。これは「意味するもの」と「意味されるもの」との関係から、藝術様式を分類する視点であり、「記号論的視点」と呼んでいい

であろう。この視点は、藝術の歴史的展開（「美学講義」第一部の藝術史）にも藝術の体系的展開（第三部のジャンル論）にも貫いている。このヘーゲル独特の記号論が、後者において、とりわけ「美学講義」の末尾を飾る詩論（Poesie）において、いかなる結末に至るかは、次節「四」で見ることになろう。まず、歴史的展開としては、シニフィアンとシニフィエとの三様の関係から、三つの藝術様式が区別される。<sup>22)</sup>

I 象徴的……理念内容がまだ未規定で、それにふさわしい表現形態を見出すには至らない段階。

II 古典的……理念内容と表現形態とが完全に合致して、藝術として最高の境地が達成された段階。

III ロマン的……理念内容と表現形態との統一が再び解体し、内面的主観性と外面的な表現媒体とが分裂し、互いに自立化する段階。

したがって、藝術の歴史は「内的意味と外的形態との完全な統一」を

I まず探究し (suchen) (藝術以前 Vor-Kunst)

II つぎに見出し (finden) (藝術の頂点 Kunst)

III そして超えていく (überschreiten) (藝術以後 Nach-Kunst)

そのような歴史として記述される。<sup>23)</sup>

Iでは、宗教的理念の未発達が形態の欠陥をまねいた。IIでは、宗教的理念の到達段階が実体性と主観性とがバランスのとれた「美しい中庸」を保っているため、藝術的形態化にもっともふさわしい内容をもっていた。IIIでは、いっそう高次の理念が達成されたために、もはや形態が追いつかなくなり、理念は藝術をおき去りにして、宗教、哲学へと超脱していく。

このロマンの藝術の規定はキリスト教とりわけプロテスタンティズムの真理の積極的な正当化を意味する。啓示宗教は

「絶対的なものは自」意識である」という真理を啓示した。これによって開示されたのは「絶対的な主観性の深み」である。それは、最初は内なる信仰心であり、天上へとまなざしをむけた敬虔な宗教的心情としてあらわれる。しかし、この主観性がひとたび地上へと眼を転じるとき、徹底した世俗化の道を突き進むことになる。宗教的自由が世俗的自由へと展開し、個別性が徹底的に尊重され、ありとあらゆる人間くさい現世的価値 (Humanus) が肯定されるに至る。Humanusこそ、古代の神々にかわって、近代藝術にとって「新しい聖なるもの」となる。<sup>24)</sup> ロマン的藝術は日常的な「世界の散文」へと入り込んで、個々人の人間くさい喜怒哀楽などを好んでとりあげることになる。

ロマン的藝術は「宗教的領域」から「騎士道」をへて、「個体的特殊性の形式的独立」においてその世俗化をきわめ、ついにロマン的藝術そのものの解体へと突き進む(「美学講義」第二部第三篇の章編成)。この世俗化のプロセスをヘーゲルは反キリスト教的な動向と見るのではない。キリスト教の真理そのものの具体化と見る。ロマン的藝術のこの最終段階(すなわち近代藝術)はキリスト教の真理をキリスト教以上に、より明白に直観にもたらしたのである。<sup>25)</sup> なぜなら、世俗化がプロテスタンティズムの内面性の反転によってもたらされたものである以上、宗教の外に出ること(脱宗教化)は、実にキリスト教という真理の最内奥へと達することであるというパラドクスがここにあるからだ。このパラドクスを表現することにこそロマン的藝術の核心がある。世俗化こそキリスト教という宗教の嫡出子であるとすれば、藝術が宗教的領域を離れて、世俗世界の人間くささをテーマとするのは、キリスト教という宗教の理念にもっとも適合的なことである。このようにしてヘーゲルは同時代の藝術を歴史的に捉え直したのである。したがって、近代の藝術が宗教的内容を喪失していくのを、ヘーゲルは当代の一时的な傾向と見たのではない。人類史を貫く宗教そのものの根本動向と見たのである。藝術がプロテスタンティズムという近代的な宗教と一体であるがゆえに、藝術は宗教的内容から解放されなければならぬのだ。<sup>26)</sup> この意味において、藝術史上はじめて宗教的内容から解放された藝術のこの最終段階においても、(宗教の外に

眞の藝術はありえない、という内包美学の立場がみごとに貫いている。ヘーゲルにおいては、宗教の歴史構成が藝術のそれを最後まで規定し続けているのである。

藝術を宗教との密接な関係において捉えようとするヘーゲルの内包美学の立場は、それ自体けっして不当ではない。むしろ、藝術をあつかうまっとうな方法だと言える。ヘーゲルを離れてみても、藝術はその起源において、宗教の一環であった。古代ギリシアにおいて、彫刻家は文字通り神の像を刻んで、それを神殿に祀った。悲劇作家は祝祭のために上演される作品を奉納し、役者は仮面をつけて神々を演じた。キリスト教の時代になっても、画家や彫刻家はキリストやマリアや殉教者たちを描きあるいは刻んで、聖堂の祭壇を飾った。音楽家は讚美歌や受難曲を作曲し、それらを教会堂のなかで演奏した。これに対して、今日の藝術では、宗教的活動としての意味を直接もたない創作や鑑賞の方が一般的である。藝術が、藝術を成り立たせていた宗教的基盤を失うこと、これはまさしくヘーゲルの眼の前で進行していた事態であった。十九世紀は「美術（博物館）館の世紀」と呼ばれ、その幕開けにヘーゲルは立ち会っていたからだ。古代の神殿に祀られていた神像や聖堂の祭壇画が宗教的アウラから切り離されて、美術（博物館）館のなかにコレクションとして配列される。受難曲は聖堂のなかの典礼としてではなく、コンサートとして聴かれる。作品の鑑賞はもはや宗教的営みとは言いがたい。作品の礼拝的価値が展示的価値によってとって代わられたのだ。藝術作品がその本来の連関から引き離されて、美術（博物館）館のなかで *Galleria Progressiva*（年代順による展示）として配列される時代。それをヘーゲルは、現代は「藝術の時代」ではなく「藝術の学」の時代だ、と規定したのである。宗教の世俗化とともに藝術も世俗化し、日常卑俗の人間的なものが近代以降の藝術のテーマとなる。宗教と不可分であった過去の藝術作品も、それ固有の宗教的空間から世俗的空間へ移される。それによって藝術の学的研究もはじめて可能となる。ベルリン時代のヘーゲルはもはや藝術を最高の地位に置くのではない。思弁哲学によって自らの体系を完結し、この立場から、藝術の本質規定と藝術の歴史的考察と諸藝術の体系



的構成（ジャンル）を試みた（「美学講義」の三部構成）。それが可能となったのは、藝術が宗教的基盤から離れ本格的に学の対象となる時代がヘーゲルの時代にはじまったからである。ヘーゲル自身もそのような自覚をもって、「美学講義」を行ったのである。

#### 四 『美学講義』における歴史意識の両義性と言語

藝術形式を三段階に区切る歴史図式には、奇妙な両義性がつきまとう。藝術は藝術としてはギリシアにおいて頂点を極めた（藝術内在的視点）が、理念としてはロマン的藝術が最高だ（藝術外在的視点）というのだ。いったいどちらが最高なのかあいまいである。<sup>30</sup>

前者は、青年期からイェナ期前半まで支配的であった△ギリシアを時の中心とする回帰型の歴史意識▽である。ただし、ここでは、ギリシア以前に東洋がおかれ、しかもギリシア以降は一路没落という点で、青年期のものとは異なる。しかし、「もはや回帰しえない」という意識が根底にあるという意味で、やはり回帰型のヴァリアントといえる。後者は、△歴史はキリスト教的ゲルマンへとほりつめていくという体系特有の進歩史観▽である。「美学講義」それ自体のなかに、ギリシアへの挽歌とキリスト教への讃歌というあい異なる歴史意識が混在しているのである。ヘーゲルはこのような形ではなく、自身の青年時代の理想に決着をつけることができなかったのである。

後者の藝術外在的視点は、藝術を哲学体系に目的論的に組み込む視点である。それは、藝術は直観に、宗教は表象に、哲学は概念にそれぞれ対応するという絶対精神の能力論的編成（体系的視点）に、そのまま接合する。そして、それを正当化する理由にあげられているのが言語藝術（Poésie）の観念性である。建築（建材）↓彫刻（大理石）↓絵画（絵具）

↓音楽(音) ↓文藝(コトバ)へと、精神はしだいに物質性を脱却して、表現素材からは自立した内容を獲得し、ついに表現メディアである言語を「伝達のための単なる恣意的な記号」<sup>(1)</sup>として操作するに到った。そこに精神が藝術において到達した最高の境地がある。ロマン的藝術の主たる活動舞台が言語にあるのは、藝術の世俗化・個体化・内面化という事態にに応じて、言語こそがどのような内容をも自在に表現しうる能力をもつからである。ヘーゲルはこのような言語藝術を位置づける。『美学講義』の進歩主義的な歴史図式と「藝術の終焉」論を最終的に正当化するもの、それは言語の観念性である。

ヘーゲルは一方で、詩的言語の響きがもつイメージ喚起力に注目しながらも、他方で、次のような「驚くべき発言」<sup>(2)</sup>(ガタマー)もしている。

「文藝作品が読まれるか聴かれるかは、詩にとってはどちらでもよいことだ。他の言語に翻訳されたり、韻文から散文に移されても、作品の価値が本質的に落ちるわけではない」<sup>(3)</sup>。

詩が翻訳されても詩の価値は変わらない、などということを誰が信じるであろうか。もしもこの発言の立場に立てば、藝術においては表現形態(Gestalt)そのものはどうでもよく、表現される理念内容(Gehalt)すなわち真理だけが問題だ、ということになってしまう。内包美学の立場が一貫し、藝術は感性的形態にとらわれた表現手段を捨てて、ついに「表象の詩から思考の散文〔哲学〕へ移行する」<sup>(4)</sup>のは必定である。

美的神話を克服して哲学を藝術より高次のものとするイェナ後期以来の立場が、詩的表象の価値を徹底して認めるのを妨げているのである。言語の観念性という把握が、藝術を観念論哲学のなかへ目的論的に組み込んで、体系のなかに藝術を終焉させてしまうことを基礎づけているのである。

ヘーゲルの言語観には「精神の定在としての言語」という現代言語論の立場からも注目し値するものがある。とりわけ

『精神現象学』にはオースチンのいう行為遂行的発言や発語内行為を髣髴とさせる記述があり、ソシュールやメルローポ  
ンティの言語論にも通じる豊かな言語理解も見られる。<sup>36</sup> 他方でしかし、デリダが厳しく批判の俎上にのせたような「言語  
は思惟のたんなる伝達手段」という伝統的な言語観があり、それがヘーゲルの目的論的体系を支えている。「美学講義」  
の終焉に登場し「藝術の終焉」を正当化する言語観は、まさにそのような言語観であった。

## 五 結語

ヘーゲルはギリシアのポリスにおいて、藝術が果たしていた役割をモデルにして藝術の本質を規定しようとした。藝術  
を孤立的現象としてではなく、国民教育の観点から、「藝術の文化的機能」<sup>38</sup>を捉えようとした。キリスト教世界という新  
しい歴史的現実が出現するに至って、この機能は啓示宗教の表象と哲学の概念に委ねられることになった。これが、「藝  
術の最高の使命が過去のものとなった」というテーゼの意味である。

ヘーゲルは藝術の文化的機能とその歴史的変貌を洞察した。とりわけ、古代と近代との対比において、古典藝術と近  
代ロマン主義藝術がそれぞれ果たす文化的機能の構造的差異を説得的に示した。この歴史的洞察のなから「藝術の自律」  
という近代の特徴も正当化される。「藝術は宗教的領域を脱して、神々のかわりにHumanusを新しい聖なるものとする」  
というテーゼは、それゆえ、「藝術の過去性」のテーゼと、じつは裏腹の関係にある。「藝術の終焉」論は「藝術の解放」  
論に読み替えることができる。藝術が宗教性を脱却して、絶対者を媒介するメディアという重い任務を免除されること、  
それは同時に、藝術が藝術として自立し、自由に花開くことでもあるからだ。

藝術を藝術以外の実体的目的との関係において捉えるヘーゲルの立場は、「他律的な」内包美学と批判される<sup>39</sup>（ブプナー）。

ところが、この「他律的な」美学が「藝術の自律」を基礎づけるという奇妙な関係になっているのである。このパラドクシカルな関係はちょうど、世俗化を宗教的真理の実現ととらえた関係に対応している。世俗化を外見どおり脱宗教化・反宗教化とみれば、フマーヌスをあつかうロマン的藝術は、藝術の本来性からの逸脱と非難されなければならない。ヘーゲルはむしろ、世俗化を神人一体の理念すなわち主観性の原理の展開として捉え、歴史的な根本動向の必然的帰結とみた。それゆえ、ロマン的藝術は藝術の逸脱どころか、藝術史の本質的動向から生まれた嫡出子ということになる。

「藝術の過去性」のテーゼを、藝術の歴史的機能という内包美学の立場とともに、捨て去って、より不確かな根拠のうえに藝術の未来を基礎づけようとしても、うまくいかないであろう。藝術の過去性とHumanus論とを不可分のものとして受け入れたときに、はじめて藝術の自律という近代的なあり方を正当化しうるのである。

ヘーゲルは「藝術の終焉」論で藝術の未来についての予断を示そうとしたのではなかった。藝術の未来がどうなるかは、「ミネルヴァのふくろう」の主要な関心事ではありえない。「ロマン的藝術形式の終焉」という節(第二部第三篇第三章の最後)は、けっして強調された位置にはない<sup>⑩</sup>。ミネルヴァのふくろうは未来志向的ではなく、眼をたそがれゆく過去へとむけている。過ぎ去った精神の歴史のなかに、自らの哲学を時代の正嫡として位置づけること。藝術に対しては、藝術の本質と歴史を学的に把握した哲学的美学として展開すること。ここに、哲学の任務があると考えた。「藝術の終焉」をめぐるこれまでの議論は、藝術の未来についての予断という面にあまりにも囚われすぎてきたのではないだろうか。

「藝術の過去性」のテーゼを理由に、ヘーゲル美学全体を捨て去ることもできないし、このテーゼを単純に引き継ぐこともできない<sup>⑪</sup>。なすべきことは、このテーゼのなから、藝術が社会・文化のなかで果たしてきた役割の構造的変化への洞察を読みとることだ。そしてこのテーゼと不可分に結びついているフマーヌス論のなかに、新しい藝術のあり方を確認することである。「はじめに」あげた第一のポイント、ヘーゲル美学の宗教的動機(それは結局、藝術の社会的・歴史的

機能の重視である) かもつ積極的意義を深めることである。<sup>(12)</sup>しかし、ヘーゲルにおいては、この立場が必然的に、すべてを概念のコトバに還元して思弁哲学の目的論的体系のなかに包摂してしまうことに通じてしまう。この点では、第二のポイントにあげたヘーゲルの言語理解のここでの不十分さを指摘したい。藝術の学への解消を阻止して、「藝術の終焉」論を超えようとするならば、宗教や哲学にとつて代わることでできない藝術固有の意味が明らかにされなければならない。そして、宗教や哲学のコトバに還元しえない藝術固有の言語の価値、とりわけ詩的言語の意義を深める必要があるであろう。<sup>(13)</sup>

## 註

- (1) G. W. F. Hegel Werke in 20 Bänden Hrsg. von E. Moldenhauer u. K. M. Michel, Suhrkamp, Bd. XIV, s. 231. 竹内敏雄訳『美學』(岩波書店 一九五六―八一年)一四一六頁(二〇下)。XIV, 239, 一四一五頁(二下)。XV, 234, 一一一〇頁(二下)。以下、ズールカムプ版著作集からの引用は、巻数と頁数をそれぞれローマ数字と算用数字のみで示す。『美學』からの引用は、その下に邦訳の頁数(巻数)を併記する。
- (2) Otto Pöggeler, Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena, in *Hegel-Studien*, Beiheft 20, 1980, s. 252.
- (3) XIII, 25.
- (4) Dieter Henrich, Zur Aktualität von Hegels Ästhetik, in *Hegel-Studien*, Beiheft 11, 1983, s. 296.
- (5) Anemarie Gehmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, in *Hegel-Studien*, Beiheft 25, 1984, s. 8.
- (6) クラウス・テューシング「ヘルダーリンとヘーゲルにおける美的プラトン主義」(久保陽一訳『ヘーゲル、ヘルダーリンとその仲間―ドイツ精神史におけるホンブルク』公論社 一九八五年)。

- (7) *Hegel-Studien*, Beiheft 9, 1973, s. 263-65. 加藤尚武訳(『現代思想』第六卷第一六号、一九七八年二月)、原崎道彦・寄川 条路記(『クーゲル研究』第十二号、一九八九年六月)参照。
- (8) G. W. F. Hegel *Gesammelte Werke* Hrsg. von Deutschen Forschungsgemeinschaft, (以下GWと略記) Bd. 4, s. 75-76.
- (9) 大全集版の第五巻に収録予定(GW, Bd. 5, s. 262-65)であるが、未刊のため、同じくM. Baum u. K. Meist, *Durch Philosophie lebenlernen*, in *Hegel-Studien*, Bd. 12, 1977, 246。
- (10) K. Rosenkranz, *G. W. F. Hegels Leben*, Berlin 1844 (Nachdruck, Darmstadt 1977) s. 132ff. 中壱肇訳『クーゲル伝』(みすず書房一九八三年)一三〇-一三六頁。加藤尚武編訳『自然法講義草稿』(『思索』第二二号、一九七九年)。この草稿に見られる歴史意識について、詳しくは加藤尚武「革命が死んだ日に歴史が生まれた」(『現代思想』第六卷第一六号、一九七八年二月)参照。
- (11) 大全集版の第五巻に収録予定(GW, Bd. 5, s. 374-77)であるが、同じくRosenkranz, A. a. o. s. 179-81. (中壱肇訳、一六七-一七八頁)とBaum u. Meist, A. a. o. 246。
- (12) Walter Jaeschke, *Kunst und Religion*, in *Die Flucht in den Begriff*, Stuttgart 1982, s. 167. 次節では、いちいち註記したが、イエメンの論稿に依拠して、神話的論理のプロセスをたよる。
- (13) Baum u. Meist, A. a. o. s. 75.
- (14) GW, Bd. 8, s. 280f.
- (15) A. a. o. s. 278.
- (16) A. a. o. s. 280f. これは後のエンテュクロペディにも少し修正された形で採用されている。「藝術においては絶対的理念の知の形態は直接的であるため、…外面的な凡俗な定在からなる作品と、このような作品を産出する主観、そしてその作品を直観し敬う主観とを分散する(Zerfallen)」(§556)。
- (17) A. a. o. s. 279.
- (18) Jaeschke, A. a. o. s. 187.
- (19) Rosenkranz, A. a. o. s. 180f. 中壱肇訳一六七-一七八頁。
- (20) Jaeschke, A. a. o. s. 184.
- (21) IV, 65. (§204)

- (22) G. W. F. Hegel, *Samtliche Werke* Bd. Xa, Hrsg. von Lasson, Leipzig 1931, s. 114-123. 151-167頁 (1上)。  
 (23) XIII. 392. 八三三頁 (1上)。  
 (24) XIV. 237. 一四三頁 (1上)。  
 (25) Jaeschke, A.a.o. s. 189.  
 (26) A.a.o. s. 191.  
 (27) 教会音楽の宗教性の喪失の例として、ヘーゲルは、F. メンケレスマンの「マタイ受難曲」の演奏がもはや實際の祭壇に面するやまとたごとのうたに近づき、その指摘している。XV. 211-12. 二〇〇四頁 (1中)。Otto Pöggeler, *System und Geschichte der Kunst bei Hegel*, in *Hegel-Studien*, Beiheft 27, 1986, s. 3. Jaeschke, A.a.o. s. 193.  
 (28) 三篇論「芸術の制度化—美術館をめぐって」(『講座 20世紀の芸術』岩波書店 一九八九年)。同「芸術による救済の思想」(『雑誌—』)。Pöggeler, A.a.o. s. 22.  
 (29) XIII. 25-26.  
 (30) 竹内敏雄訳『美学』訳註二七九—二八〇頁 (1上)、一四三三頁 (1下)に、この点の指摘がある。  
 (31) XV. 290. 二二七〇頁 (1下)。  
 (32) この点については別稿で論じた。拙論「世界の散文—ヘーゲルとメルロー・ポンティ」(静岡大学哲学会刊『文化と哲学』第六号 一九八七年)参照。  
 (33) Hans-Georg Gadamer, *Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst*, in *Hegel-Studien*, Beiheft 27, 1986, s. 217.  
 (34) XV. 229. 二一〇四頁 (1上)。  
 (35) XIII. 123. 一八一—九〇頁 (1上)。  
 (36) メルロー・ポンティの言語論との関係については(23)の拙論参照。  
 (37) J. Derrida, *Le puits et pyramide*, in *Marges de la philosophie*, Minuit 1972. 高橋允昭訳「堅抗とユレミッシュ—ヘーゲル記号論への序論」(『現代思想』一九七三年一・二月号)。拙論「ヘーゲルと現代思想—コキョと〈他者〉」(加藤尚武ほか編『ヘーゲル哲学の現在』世界思想社 一九八八年)参照。  
 (38) Gethmann-Siefert, *Hegels These vom Ende der Kunst und der „Klassizismus“ der Ästhetik*, in *Hegel-Studien*,

Beiheft 19, 1984, s.211.

(39) R・フプナー『現代哲学の戦略』第七章「現代美学の成立条件」加藤尚武・竹田純郎訳（勁草書房 一九八六年）。

(40) Gadamer, A.a.o. s.222.

(41) Gethmann-Siefert, A.a.o. s.210.

(42) この意義を深めたものとして、Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, 1984 年。

(43) この点については、四日谷敬子『歴史における詩の機能——ヘーゲル美学とヘルダーリン』（理想社 一九八九年）参照。