

没落と芸術批評の交叉するところ

ヘーゲル美学における造形芸術への現実主義的な眼差しについて

馬場 浩平

『METROPOLE』第27号抜刷
東京都立大学大学院独文研究会
2004年8月15日発行

馬場 浩平

没落と芸術批評の交叉するところ

ヘーゲル美学における造形芸術への現実主義的な眼差しについて

馬場浩平

序

G・W・F・ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) による『美学講義』¹を本論の中心的なテキストとして据えたのは、次のような動機から来ている。18世紀中葉に初めて生まれた「純粋芸術」は、社会的有用性や実践的価値から自立し、純粋芸術において挙げられる文学はもちろんのこと、造形芸術（絵画や彫塑など）までもが「美学」ならびに「芸術学」を通じて学問の考察対象となっていた。² だが、冷静に考えてみれば、言語芸術である文学ならまだしも、非言語芸術である造形芸術までもが、学問ならびに宗教という言説の中に取りこまれるのは、造形芸術に対する言説の優位性を物語っているのではないのか。そのため本論では、その古代ギリシア芸術の特質と近代の造形芸術の諸相が、いかにしてヘーゲルの『美学講義』で叙述されているかを、検討することになる。このことを通じて常に留意したいのは、ヘーゲルが視覚的な造形芸術の叙述を「客観的（歴史的）」に把握していけばいくほど、ヘーゲル美学における論理がヘーゲルの主観的な判断から乖離しているという点である。たしかに、精神と自然との関係をプロセス化することで、独創的な芸術記述（例えば象徴芸術のピラミッドの叙述や、古典芸術である彫塑の調和性、そしてロマン芸術であるゴシック建築の「絵画的側面」についての記述など）がなされていることは、決して無視されてはならない。だが、造形芸術が近代に近づく（すなわち古典的芸術形式が終わる）とき、ヘーゲルの眼差しは、その精神形成のプロセスの背後で、決して「客観的な」認識ができなくなっていることに気づかされる。ヘーゲル美学の言説が、ロマン芸術である絵画の記述に至ると、ある芸術作品に限定してしまい、偏見に満ちた考察を展開する破目に陥ってしまう。ヘーゲルが、ロマン芸術に現われる「醜」の要素を、ヘーゲル美学の理想美——精神と自然が調和した形態——にしたがって排除しようとするほど、ヘーゲル美学の言説は、少なくとも造形芸術の記述に関しては、「調和的なもの」（古代ギリシア芸術を念頭に置いたようなフォルム）を求めたような、ありきたりな表現をす

るに至っている。つまり、ロマン芸術の典型である絵画作品を、ヘーゲルは、歴史哲学的・宗教的言説にあてはめることができず、ありきたりな表現でありながらも、造形芸術における「醜」の要素を、近代芸術の特徴である「特性描写」の裏付けとして、認めようとしている。だからこそ、ヘーゲル自身の芸術作品に対する現実主義的な視点は、ヘーゲル美学の哲学的・宗教的言説においてすでに芽生え始めているのではないのか。これらのことを踏まえて、本論では、ヘーゲル美学の第二部である「理想美の特殊な形態の発展」に焦点を合わせながら、ヘーゲル美学における造形芸術の叙述の在り方をあくまで読解するという形で、ヘーゲル美学を追究していく。そのため本論が、ヘーゲル美学研究の中でも、哲学史や概念史の流れから厳密に論究するものとはかなりその趣が異なっていることは、どうしても必然的な成り行きとなってしまうであろう。

第一章 象徴的芸術形式について

東方から始まる芸術形式

ヘーゲルは、三つの歴史的段階に芸術形式を当てはめていく際に、芸術の模範である古代ギリシア芸術を規定している古典的芸術形式から、その記述を始めている。この理由を説明するには、少なくとも次のことに立脚しなくてはならないだろう。

ヘーゲル美学の古典的芸術形式は、それが取り戻すことのできない理想美であるという歴史的観点から生まれたということだ。すなわちこのことは、ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann, 1771-68) を批判的に受容したヘルダー (Johann Gottfried von Herder, 1744-1803) から美学の歴史化を受け継いでいく際に、古代ギリシア芸術がその源泉でもある古代ペルシア、インド、エジプトにおける象徴的芸術形式から「内面的意味と外形の完全な統一を模索」(I,S.392、邦訳、上、P331) された結果の瞬間的な美でしかないという、否定的な認識と重なっているということである。

ヘルダーはすでに、『彫塑のための諸研究と諸構想』³の中で、次のようにヴィンケルマンの『古代ギリシア芸術模倣論』を批評している。「ヴィンケルマンの全著作の中でも、聖別の香油や花咲く若き精神によせたこの『古代ギリシア芸術模倣論』は、少なくとも私にとっては常に最初のものであり続けるだろう。すなわちいかにある意味で、ある人間の最初の著作がしばしばその人の最高のものであることか、ということだ。彼は、後に、ヴィンケルマンが何年もかけて明らかに得ていったよ

うに、成熟、力、博識や知識をさらに増し加えていくことだろう。というのも、彼の曙光や香り高い青春の花盛りを、その最初の著作において、この人は生み出しているからである。そのとき、彼の魂はまだ、香りや花、樹そして実の全てが内に濃縮されている芽にすぎない。…この未完成の小品におけるヴィンケルマンもまた同様である。そしてこの小品のおかげで、後の彼はより几帳面で古めかしい研究者としてほとんど何も生まなかつたのだ。⁴ この『古代ギリシア芸術模倣論』に寄せたヘルダーの称賛の中には、一回性の美に対する諦念が、多少なりとも表れているのではなからうか。すなわち二度目の『古代ギリシア芸術模倣論』は存在し得ないという諦めである。このようにヘルダーは、ヴィンケルマンのある意味盲目的ともいえる「古代ギリシア模倣説」に、歴史的観点を加えることで、『彫塑のための諸研究と諸構想』では、ヴィンケルマンの古代ギリシア観を次のような問いへと変容させた。つまり「いかにして最初の芸術は成立するのか?」。彼は続けている。「もし異郷の伝統が想定されず、だからといって、しばしば驚くようなおかしな類似性をもって恣意的に語られ、提示されるなら、最も古いギリシア人の芸術や科学において、また諸々の芸術作品にある神話学やアレゴリーにおいてさえも、多くのことが説明できないだろう」。この「異郷の伝統」とは、エジプトやアジアの東方的な伝統のことである。ヘルダーは、美学、神話学、言語学や文芸学のために、はじめて古代ギリシアとは異郷である東方の伝統へ注意をむけた最初の人であった。⁵

また、古典的芸術形式における内面的意味と外形の統一は、自立した永遠なる芸術形式として体现できないため、東方の形象世界から発展し、初めて調和した結果として描かれる必要もあった。同時に古典的芸術形式の解体からロマン的芸術形式への凋落も、それ以降の歴史的段階の途上では必然であったことはいまでもない。さらに、19世紀以前のヨーロッパの歴史において、太陽が昇るオリエント世界は人間性の始まりを意味していたため、ヘルダーから受け継がれるヘーゲルの歴史哲学にとって、そのプロセスを遡り回想するという可逆的態度は、何も珍しいことではなかつたのだ。

象徴的芸術形式における意味と形式

さて、そのオリエントの形象世界を満たしている象徴という概念に対し、ヘーゲルは形式上の二面性を強調している。一つは「様々な内容を持つ観念もしくは対象」としての意味そのものであり、もう一つはその意味を表現する「感覚的実在もしくはある種の図像」である (I、S.394、邦訳、上、P.334)。前者は「帽章や旗の色」のように、色彩と国籍が何ら必然的な結合をしていない部類である。「意味とそれと同様

の記号、というように全く関係の無頓着さという考えからすれば、『芸術』に関して象徴を芸術だと考えるわけにはいかない。芸術とは、意味と形態との関係と親近性と合一を目指す相互干渉のうちに成り立つものだからだ」(I, S.395、邦訳、上、P.334)。後者に関しては、意味と内容は一致してはいないものの、「目の前にある感覚的な事物が、その表現する意味をその存在のうちに持っている」。例えば、ライオンが寛大さの象徴となったり、狐が策略の象徴、円が永遠の象徴、三角形が三位一体の象徴であるように、記号と内容は決して無関係ではない(I, S.395、邦訳、上、P.334)。とはいえ、これらの図像は、他のものでも代替できるという点で、やはり完全な一致を果たしているとはいえない。

この二つの形式を強調している箇所では注意すべき点は、ヘーゲルが図像それ自体の認識から言語を喚起させ汲み取る、という立場を取っておらず、言語を媒介として図像がいかにも機能しているかを分析していることである。「学問とは何かといえば、次のことだといえる。つまり、学問の形式に基いて、おびたしい個々の事例から一般原則を引き出すような抽象的思考に関わるものである。この思考のために、まず、芸術活動と芸術享受の器官たる偶然でわがままな想像力が、学問から排除される。また他方で、光の無い概念に芸術が明朗な活気を与え、抽象的で分裂した概念と現実とを和解させ、概念に現実性を補充したとしても、思考だけに導かれる学問的考察は、この補充の手段を再び無視し、それをなきものとしてしまうので、概念は現実性なき単純さと、影のごとき曖昧な抽象性に逆戻りしてしまう」(I, S.18-19、邦訳、上、P.9)。ここでヘーゲルは、この学問という言説の抽象性と芸術作品という経験としての現実性を強制的に和解させる磁場(媒介項)である、娯楽や虚飾のためではない、目的や手段から自立した芸術こそが初めて学問の対象となり得ることを明示している(I, S.20、上、P.10)。そのため、「古代の民族は、彼らの神話を生み出すその時代において、詩的な生活状態にあったため、内奥の深遠な思いを、思考の形式ではなく、想像力の形態で意識にもたらした。その結果、一般的・抽象的な概念と具体的なイメージとを区別する段階には至っていない」(I, S.404、邦訳、上、P.341)とするヘーゲルの象徴に対する見方は、あくまで自立的な芸術、つまり古代ギリシアにおける彫塑を念頭においており、諸々の図像や芸術形式を分析するということは、主観的な認識によらず、強制的に客観的な概念に基づいて分類し、歴史的に記述するということなのである。

それでは、そのような客観的な概念に基づいた歴史的記述は、象徴的芸術形式においてどのように実践されているのだろうか。「象徴芸術の出現について主観的に(in subjektiver Weise)語ろうとすると、宗教的直観のような芸術的直観——

あるいはこの二つが一体となった直観——および学問的探求が、驚きから始まった、という発言が思い起こされる。…こうした状態に置かれた人間が次に行うのは、一方で自然や自然物を自分の生きる土台としてはっきりとらえ、その力を崇拝するとともに、高度で本質的で普遍的なものという主観的感情を外面化し、客観的な(objektiv)ものとして眺めるという欲求を満たすことである。この二つの行為が統一される時、個々の自然物——特に、海、川、山、天体など基本的な自然物——は、ありのままの個物としてとらえられるのではなく、表象へと高められ(in Vorstellung erhoben)、一般的に即且つ対自的な(即自存在と対自存在が綜合された)完全な存在(anundfürsichseiender Existenz)という形式をとる」(I, S.408-409、邦訳、上、P.341)。ここに、ヘーゲルによって芸術が規定される際に、芸術解釈における素朴な「驚き」から普遍的な形式として「観念化すること」へのプロセスを、読み取ることができる。このプロセスは、象徴的芸術形式から古典的芸術形式を経て、ロマン的芸術形式へ至る道を迎えることになる、精神と自然における関係性の変遷、そして最初の(古代ギリシア芸術に対するヴィンケルマン的な)感動に比べ、芸術作品を「正確に」解釈することがいかに「遅れ」た行為であるかをも、暗示しているように思われる。とはいえ、「最初の芸術は神話的」であるため、宗教と密接な関係を保っており、まだ表象するということを十全に体现する自立的な芸術には至っていない。なにしろ「そこに芸術が立ち現れるためには、現実中存在する対象のうちに、人間が直接に絶対神を見て取り、物としての神の在り方に満足するだけでは不十分であって、それ自体として存在するもののうちに絶対神を捉えるだけではなく、多少なりともそのものに繋がりを持つ対象物を作り出さないといけない」からだ(I, S.410、邦訳、上、P.345~346)。そのためヘーゲルは、象徴芸術を規定する際に、芸術を産出する精神を宗教の領野から強制的に解放させるため、象徴表現をさらに三段階に分けて分析していく。つまり、「無意識な象徴表現」(ゾロアスター教、インド民族、エジプト民族)―「崇高な象徴表現」(イスラム教、キリスト教)―「意識的な象徴表現」(寓話、隠喩、教訓詩や描写詩など)である。この三段階においても、第二段階の「崇高な象徴表現」が普遍的な実体を志向した表現として、あたかも古典的芸術形式のように優位性を保っているのは興味深い。しかし、本論では、このような三段階の分析を綿密に追って行くことはせず、全体としてどのような歴史的記述をしているか言及するにとどめる。

無意識の象徴表現

象徴表現の始まりがなぜ「無意識的な」性質を保持しているのか。ヘーゲルにとつ

て『美学講義』を貫く重要な問題の一つは、精神が芸術形式においてどのように機能しているか（どのような態度をとっているのか）ということである。この問いに答えるためには、精神の基本的な在り方について、多少なりとも言及しなくてはならないだろう。だが、この精神という概念がひどく抽象的に響いたとしても、何も驚くにはあたらない。ヘーゲルが芸術を学問的に考察するとき、芸術美における明確な規定を提示しているが、このとき、神の創造した自然の模倣として芸術作品があるに過ぎないという考え方に対し、芸術を産出する人間の精神にも神が介在するというテーゼを対立させ、啓蒙の美学に支配的な「自然模倣説」を根本から批判している（小田部、「芸術作品は自然の所産よりも高次である——ヘーゲル美学における自然と芸術」『現代思想 第21巻8号』（青土社）1993、p.229～230）箇所を、『美学講義』の第一部で読み取ることができるからだ。ヘーゲルはいつている。「芸術作品が自然物にまさるといふ考えは、また別の常識的観点からも攻撃される。自然や被造物が神の恵みと知恵によって創られた神の作品であるのに対して、芸術品は人間の知にもとづいて人間の手が作った人間の作品に過ぎない、というわけである。神の創った自然物と、たんに有限な人間の活動をこのように対立させるのは、人間の内部や人間の活動には神が関与することがなく、神の働きかけの範囲が自然だけに限られる、という誤った考えに基づくものである。芸術の正しい考えに到達するには、こうした誤解を完全に払拭し、まさにその対極に位置するような、神の栄光は被造物や自然物よりも精神の産物のうちにある、という考えを確立しなければならぬ。というのも、神は人間のうちに宿るといふにとどまらず、人間のうちに働く神は、自然のうちに働く神よりもずっと高度な、神の本質にふさわしい形をとるからである。神とは霊であって、神の霊はあらゆる場に行き渡るが、積極的に自らを生み出す意識的な精神という形をとってあらわれるのは、人間のうちにある場合だけである。自然という場は、意識のない感覚的で外面的な場であって、その価値は人間の意識よりもはるかに劣る。神は芸術作品のうちにも自然現象のうちにも同じように働いているが、芸術作品にあつては、作品が精神の産物に見合つて、神々しさが形態の隅々にまで浸透しているのに対して、無意識の感覚的な自然のうちにある事物は、神にふさわしいありかたをしていないのである」（I、S.49-50、邦訳、上、P.34）。ヘーゲルは、旧約聖書の『創世記』にある「神はご自分にかたどって人を創造された」（『聖書』（新共同訳）創世記、1章27節）、というキリスト教の人間観を字義通り応用し、「意識的—精神」が「無意識的—自然」に対し高位であることを明確に述べている。ここに、ヘーゲルにとって、なぜ象徴表現の始まりが無意識的な性格を帯びているかが理解できる。ヘーゲルが真の芸術美は精神と自然に

おける対立を和解する媒体として現われる（I、S.83、邦訳、上、P.61～62）というとき、自然が概念そのものでなく、概念から疎外された形として現実に現われているのに対し、精神の視点に立つなら、自らを単に他者としての自然から疎外されたものとして精神は現われるのではなく、精神自身の他者を自分自身の外化として把握し、その他者（自然）のうちに精神自身を鏡像的に再認識することによって、疎外を揚棄しなくてはならないことを意味している。そのため、象徴表現の始まりでは、神秘的な形象を正確に真の芸術美として認識するにはまだ精神が自然から自立（分離）しておらず、東方における古代宗教の象徴表現を多種多様に「想像」することでしか、絶対神を捉えることができない（I、S.418、邦訳、上、P.353～354）という点で、最初の象徴表現が「無意識的」な性質を帯びるのである。

このような無意識の象徴表現は、「意味と形態の直接的統一」として現われている。例えば、ゾロアスター教の自然に存在する光は、直接神すなわち善を表現している。それに対する闇には、それ自体が不純、害、悪という否定的な意味が、光との二項対立のように現われている。そのイメージは、「オズマルド（アフラ・マズダ）」と「アーリマン」として、「表面的に」しか人格化されていない。なぜなら、「オズマルドは、ユダヤの神のように、姿の見えない自由の神でもなければ、現実に人間の形をし自己意識を持つキリスト教の神のように、真の精神的な人格神でもない」からである。ヘーゲルは、このように自ら信じるキリスト教と比較しながら、ゾロアスター教の象徴における意味と形態の非調和的な統一を、芸術とみなしてはいない（I、S.421、邦訳、上、P.356）。ゾロアスター教における自然のイメージ、つまり太陽、星、植物、動物、人間や火は、それ自体直接的に神を現わすため、精神が自然から自立した神を現わすに至っていないのだ。精神はそれどころか、その自立した芸術に至るために、自然と闘わなくてはならない。（I、S.433、邦訳、上、P.366）。つまり、絶対神と外界の知覚物との直接的な統一が分離し始めるのである。

とはいえ、一つの自立した芸術へと至る道は、まだ遠い。だが古代インドでは、意味と形態に起こった亀裂を、意識が修復するために、初めて芸術意欲が生じるようになる（I、S.433、邦訳、上、P.366）。ここではまだ、精神と外形の調和的・媒介的統一は生まれていないものの、その運動の原型となる、「空想的な感覚像」による造形が芸術を産出することへと向かっている。例えば古代インドにおける神ブラフマンと自己との合一は、存在するものとしての神と精神との統一を意味しているのではなく、純粹瞑想としての無我の境地へ至るといふ古代インド独特の統一である。この超感覚的な統一の試みは、即物的に、誇張や擬人的な表現を通じて、『ウ

エーダ』や『ラーヤーマナ』に現われている。しかし古代インドにおける神を、直接的に物や動物で誇張したり擬人化したりするこの表現法は、ヘーゲルにとって曖昧で分かりづらく、いまだ想像力を必要とさせるに過ぎない。

本来の象徴表現—エジプトのピラミッド、メムノン像、スフィンクス像

そこで、感覚的な自然物、つまり目に見える形態から意味が自立するためには、この形態を否定する必要がある（Ⅰ、S.448、邦訳、上、P.372）。そして、無意識の象徴表現において、本来の象徴表現へ移行した一つの証明として、今度はそのような否定力が、神々しく造形されることになる。この否定力は、自然の内部で機能していた古代インドなどの象徴表現に比べ、今度は精神が自覚的に産出する象徴表現として、特にエジプトのピラミッドに現われている。「…死者の観念を表現する象徴的な芸術形態は何かといえば、主要なエジプトの建築がそれに当たる。この建築は地上と地下の二重構造になっている。地下の迷宮には豪華でこみいった溝、歩くのに半時間もかかる廊下、いくつもの部屋が象形文字で覆われ、いずれもが入念に仕上げられ、その上部にはピラミッドを筆頭とする驚異の建造物がそびえている。…そのピラミッドは象徴芸術の単純な形象として私たちの前にある。巨大な正四角錐形が内面を隠し、芸術的な外面を持って内面を覆っていて、芸術的な外面を持って内面を覆っていて、正四角錐形自体が、単なる自然界に別れを告げたこの内面のために、内面との関係においてのみ、そこにあるのは明らかである」（Ⅰ、S.459-460、邦訳、上、P.387）。ヘーゲルは、「象徴の国エジプト」における死生観を体現しているミイラに注目し、保存された死者が残された生者の観念としてなおも生き続けることを、「自然と精神の高度な分離」だと解釈している（Ⅰ、S.458、邦訳、上、P.387）。そして、その正四角錐形のピラミッドに閉ざされた「死者の国」は、象形文字の不明瞭な意味内容と同様、明確に外形として外界に顕現されることなく内部に隠れたままである。ここに、ヘーゲルがなぜ象徴的芸術形式の典型が建築（Ⅰ、S.116、邦訳、上、P.90）であると主張しているかが示されている。つまり、精神と結びつき観念化された死者を外界から切り離すために、ピラミッドは、古代ギリシア神殿に比べ、密閉式に外壁で囲まれているというわけである。「…芸術の第一の課題は、精神の外的環境をなす、それ自体が客観的な自然の土台を形成し、この内面性なき客体にあくまで外面的な一つの意味と形態を賦与することにある」（Ⅱ、S.267、邦訳、中、P.228）。

そのため、象徴的芸術形式におけるピラミッドは、すでにヘーゲルいわく目的に仕えている「芸術の第一の課題」であった「自立した建築作品」から「意味に奉仕する

手段」としての建築作品への移行を体現しているということになる。すなわち、ピラミッド内部に安置された「死者がそれとして表現されるに至ると、全ての意味がそこに集中し、これまで建築として独立の意味をになってきた建造物が、その意味を奪い取られて、意味に奉仕する手段となり、かわって、彫刻が本来の内面を造形する任務を引き受ける」（Ⅱ、S.294、邦訳、中、P.251）ようになるのである。

だが、ヘーゲルがピラミッドに重点を置いているのは、何もその内的な意味のみからではなく、その形態が「非有機的で抽象的な形」（Ⅱ、S.295、邦訳、中、P.252）となって諸国民や民族の統合を目指すことを象徴している、と彼がしている点からも十分に推測できる（Ⅱ、S.275、邦訳、中、P.235）。なぜならヘーゲルは、死体を囲むピラミッドがすでに多様な形態を含有することなく、内部の精神（死者の国）とは何ら関わりのない、合目的な規則正しい形をなしており、その先頭が民族の統一点を現わしていることを、暗に示しているからだ。

これは、すでに象徴的芸術形式の典型であった建築から古典的芸術形式の典型である彫塑への移行を予兆しているといえる。すなわち、内面に保持された目に見えない精神と包み隠す外壁（外面）との分離した関係と、この外部に生じた幾何学的で抽象的な形態。その不可解さは、同時に象形文字における指示対象と指示内容の曖昧な一致であり、人体と動物が非調和的に結合されたメムノン像やスフィンクスの姿でもある。「人体の表現にも、主体の内面が内にこもらず、ために自由な美しさへと展開していない」（Ⅰ、S.462、邦訳、上、P.389）メムノンの巨像に日の出の「陽光が当たると、動きが生じて息を吹き返し、音が聞こえる」というヘロドトスの『歴史』からの引用（Ⅰ、S.462、邦訳、上、P.389）では、その像の生命が、内面の精神にではなく、いまだ外的な自然の力に拠っていることを示唆しているのだろうが、それはヘーゲルの芸術形式に当てはめた解釈であり、自然科学的には推測の域を越えていない（Ⅰ、S.462、邦訳、上、P.389）。

「したがって、秘密の多い象徴表現をとるエジプトの芸術作品は謎であり、客観的な謎である。そうしたエジプト精神を本来の内容とする象徴表現、とでもいうべきものが、スフィンクスである。…スフィンクス像は何百体が列をなすといったように、エジプトには無数にあるが、とても硬い石で作られ、磨きをかけられ、象形文字で覆われていて、カイロにある巨像はライオンの爪の長さだけで人間の背丈ほどもある。横たわった動物の体の上に人間の上半身をくっつけるというのが定型で、ときおり雄羊の頭部がつくことがあるが、たいていは人間の女性の頭がつく。不明瞭な動物の力強さを超えて、人間の精神が立ち上がりようとしているが、精神の自由

と動の形が完全な表現を得るには至らず、精神が精神とは異質の存在と混合され、共存しているというのがその形である。精神が自己を意識しようと希求しつつ、自己をそれにふさわしいものの形で捉えることができず、それに類似したものと異質なものと混合物のうちにはしか捉えることができない、というのが、象徴表現の一般的なありかたであって、その表現が頂点を極めたとき、そこに謎が現われたのである」(I, S.465, 邦訳、上、P.392)。このスフィンクス像の描写は、象徴的芸術形式の様相を総括している。古代ギリシアの彫塑のように、十全に人間の形を体現できておらず、あたかもその前段階を示すような形態として、精神と自然が無媒介的に混合されているが非調和的である、という記述である。そして、「スフィンクスが、これまた象徴的な意味のふくらみを持つギリシア神話の中で、謎をかける怪物として現われるのも、その意味で理にかなっている。スフィンクスが、『朝は四本足、昼は二本足、夜は三本足となるものは何か』という有名な謎をかける。オイディプスが『それは人間だ』とあっさり謎を解き、スフィンクスを岩山から突き落とす。象徴表現を解読するのは、即且つ対自的な意味(anundfürsichseiender Bedeutung)において、精神によるほかになく、だからこそ、有名なギリシアの銘文も、人間に向かって、『汝自身を知れ』と呼びかけるのである」(I, S.466, 邦訳、上、P.392)。ヘーゲルは、象徴的芸術形式から古典的芸術形式への歴史的な移行を、あくまで文学や造形芸術の記述によって、叙述しようとしている。つまり、古代エジプトの建築や彫像における意味と形態の無媒介的な二元論は、より自立した、「中庸な」人間の形へと形成することで、媒介となる古代ギリシアの彫塑において統合されようとしているのである。

ヘーゲル美学における崇高なもの

同一化された意味と形態、つまり精神と自然は、徹底して引き剥がされ、精神は崇高な象徴表現を志向するようになる。エジプトの建築や彫塑に見られた直接的な自然物から、精神が崇高なものへと上昇するとき、もう可視的な形態をとることができず、不可視的な絶対神を表象し得る文学にのみこの象徴表現は限定される。つまり、この象徴表現が規定する対象は、あくまで無限なものを主題とした文学全般に限られるということだ。そのため、その第一段階で汎神論的なイスラム教の詩、そして第二段階ではキリスト教におけるヘブライ人の詩篇へと発展して行くが、本論では深く立ち入ることはしない。

ここでは、「崇高なもの」に対するヘーゲルの態度を指摘するにとどめ、象徴的芸

術形式の章を終えることにする。

カント(Immanuel Kant, 1724-1804)が『判断力批判』で打ち出している基本テーゼとは、「美的なものとは崇高なものはそれらによって満足を与えられるという点では一致してはいても、観照者による認識のメカニズムにおいては互いに調和せず対立しているということである。「自然の美しいものは際限に成り立つところの対象の形態にかかわり、崇高なものはこれに反して形態のない対象についても——無際限、がその対象について、あるいはその対象にして表象せられ、しかもその全体性が付加的に思惟される限り——見出され得るのである」。⁶したがって、カントの崇高なものとは、認識対象としての客体に起因するのではなく、観照者が「反省的判断力を働かせるところのある表象によって引き起こされた精神状態」⁷に起因しているため、主観的なものである。それとは対照的に、ヘーゲルの象徴的芸術形式における崇高性は、自己決定力を持たない理念に具体的な現象世界の形がいまだあてはまらない、つまり意味内容と形式が曖昧なまま調和できず、内容が具体的な形を乗り越えようとする衝動が生み出したものであるという点で、客観的な概念として捉えられている(I, S.394, 邦訳、上、P.383)。もっとも、カントの主観的な批判哲学における「主観性と抽象性を解体し、それを乗り越えて、統一と和解を思考の真理として捉え、それを芸術的に実現しようと試みた点に、シラーの大きな業績を認めないわけにはいかない」(I, S.89, 邦訳、上、P.67)。シラー(Johann Chrisoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)に関しては後で触れるが、少なくとも彼の『美的教育書簡』における美的なもの考察を見れば分かるとおり、生命が対象となる感性的衝動と形態が対象となる形式衝動の、無媒介的な統合から生まれた遊戯衝動の対象が美ということになるため、カントの主観的な認識論にシラーは客観的なプロセスを組み込んでいる、ということだけここでは指摘しておこう。その主観的なものとしての「崇高なもの」に対し、ヘーゲルは、「崇高な表現とは、現象の領域に、無限なるものを表現するのにふさわしい対象を見出し得ないまま、なお、無限なるものを表現しようとする試みである」(I, S.467, 邦訳、上、P.394)として、「認識における対象の喪失」を理由に批判している。

この対象の喪失を克服するため、ヘーゲル美学における象徴的芸術形式は、外形と内面が調和した自立的な芸術を成立させる準備段階として、最初は宗教と密接に結びついたものとして体現している。つまり、東方の古代ペルシア、古代インド、古代エジプトの宗教に根差した図像などの象徴的な形象表現は、多種多様に神秘的な意味内容を内部に隠し持っており解読がなかなかできない、という基本命題であ

る。だが、崇高な象徴表現は、ここではまだ登場してはいない。なぜならこの無意識の象徴表現という領域では、普遍的な実体としての神が明確に表現されていないからだ。つまり、意味内容がまだ無限なるものを体現しておらず、形式を乗り越えないまま、直接的にその表現形式と互いに含みあっているというわけである。そしてこの崇高な象徴表現が完全に現われるのは、キリスト教の詩篇においてである。したがって、カントの「形態なき対象に無際限を見出す」という崇高を伴う主観的な認識は、ヘーゲルによって、東方の古代宗教における無意識の象徴表現からキリスト教における崇高な象徴表現への途上での「内容による形式の否定」として、客観的（歴史的）に換骨奪胎されて受け継がれているのである。

第二章 古典的芸術形式について

理想美の完成

象徴的芸術形式において、外的要素であった自然（直接的な知覚物—形態）から内的な精神（意味）が少しずつ分離するにつれ、精神は、古代エジプトのメムノン像やスフィンクス像のように次第に外部へと非調和的に顕現するようになるが、古典的芸術形式では、その内部と外部は、調和的に統合されることになる。つまり、古典的芸術形式は、理想美を体現する形式であり、真昼の太陽は、その輝きを古代ギリシアの神像に向かって照らし始めるのだ。ヘーゲルはいっている。「古典美の内面をなすのは、何らかの特定の意味ではなく、自由で自立した意味であり、自分自身を意味するとともに、自分自身を明らかにするような意味である。それは、いいかえれば自分自身を自分の対象とする精神的なものである。自分自身を対象化するものとして精神的なものの外形は作られ、したがって、外形は内面と一体化しつつ、直接にその意味をわがものとし、自覚的に自己を指し示す」（Ⅱ、S.13、邦訳、中、P.5）。ヘーゲルにとって、この「自分自身を対象化するもの」として形作られた外形とは、「人間」としての神像のことであり、具体的には古代ギリシアの彫塑のことを指している。前章で触れておいたスフィンクスの問いに対するオイディプスによる答えも、「人間」だった。

同時に、宗教的な意味を付された精神が、東方における古代宗教の象徴的な自然との直接的で非調和的な統一から抜け出して、「自分自身を自分の対象（他者）」として認識し、自由に内的な自己自身との関係を保つことで、自然と新たな調和的統合を果たしている。ヘーゲルが、芸術における最高の表現形態として「人間の姿をした神像」を基点においているのは、古代ギリシアの彫塑に理想美を見出しているから

だけでなく、宗教的観点からもその理由を読み取ることができる。「キリスト教は擬人化を大幅に進めたといえるので、というのも、キリスト教の教えによると、神は人間の形をした個人であるというにとどまらず、現実存在する個人、神であるとともに生身の人間（イエス・キリスト）でもあって、たんに人間の形をとった芸術美の理想形などではなく、全身に血の通った存在だからである。絶対神を抽象的で陰影のない存在として思い浮かべるだけなら、無論、神にはどんな形もないことになるが、神が精神として存在するためには、神は人間として、個別の主体として—理想的人間ではなく、直接に目に見えるような生身の存在として—やがて滅び行く外形をもって、現実存在しなければならない。キリスト教の神の捉え方には無限の運動があつて、対立の極限まで思考を推し進めつつ、この内部分裂を破棄することによって初めて絶対の統一に還って来る。神の受肉（人間化）は分裂の時期に生じるもので、神は現実の子（イエス・キリスト）として統一的な実体（父なる神）に対立し、日常の時間と空間のなかで、分裂の感情や意識や苦痛を味わい、この対立が再び解消へと向かうなかで、無限の調和に至るのである」（Ⅱ、S.23、邦訳、中、P.13）。

だが、ヘーゲルもいうように、この古典的芸術形式は、「芸術の結果」であるにもかかわらず、まだ発展の「中間段階」に位置している（Ⅱ、S.26、邦訳、中、P.15）。キリスト教のイエス・キリストという神が、父なる神と人間の間にある断絶を和解するために、断絶から和解という過程の中間段階に人間の形で位置するのは分かるとしても、造形芸術である古代ギリシアの神像までが、なぜ中間段階に位置するのかは、古典的芸術形式がどのような役割を果たしているのかを確認しないと分からない。ヘーゲルは古典的芸術形式が第二の形式であることについて、次のように述べている。「第二の形式においては、本来の姿をとる理念が、もはや抽象的で曖昧な一般的思考の段階にとどまることなく、自ら自由で無限の主体性となり、この主体性の現実的な姿を精神として捉える。そして、自由な主体としての精神は、自己自身の中（in sich）で、また自己自身を通じて（durch sich）、限定されているとともに、頭に描く自分にふさわしい外界の像を持ち、その像において申し分なくびたりと一致するものの形に合体する。内容と形式がこのように文句なく調和する統一の上に、第二の芸術形式たる古典形式が成り立つ」（Ⅰ、S.397、邦訳、上、P.330）。だが、「調和」や「統一」を果たす精神の運動は、彫塑という特殊な形態において実現しているに過ぎず、精神の最高の現実的和解は、仮象としての芸術作品からも時間からも超脱した、精神の内部に起こる現象である（Ⅱ、S.154、邦訳、中、P.130）。すなわち、古代ギリシアの彫塑は、造形芸術作品としては理想の形式ではあるけれ

ども、精神全体の形成からすれば、この自然との一致はまだ途中段階なのである。

そして、この過去に根差した第二の形式たる古典的芸術形式において精神と自然の媒介的な総合が果たされるのは、中世からヘーゲルの時代（近代）にかけて現われる第三の形式たるロマン的芸術形式で、完全にこの二つが乖離してしまう前段階を意味しているからでもあるが、この「芸術史の再構成」は、殊にシラーの『素朴文学と情感文学』での叙述に影響を受けている。

弁証法的な歴史記述

「ギリシア人による傑作の一般的に優れた特徴とは、結局はそのポーズにおいても表情においても、高貴なる無知と静寂なる偉大さのことであり」（『古代芸術史「ラオコーン」』）、とヴィンケルマンは、ラオコーン群像の記述において、すでに古代ギリシア彫塑に現われている静と動の対立した性質を認識している。すなわち、大蛇に締めつけられたラオコーンの苦痛に歪んだ顔にある開かれた口からは、動的な身体の身振りが見られても、憤りに満ちた叫びはなく、むしろ不安と息苦しさに満ちた静かなうめきが洩れている、というのである。⁸

シラーは、『美的教育書簡』（1795）において、このような古代ギリシア人の調和的な形姿と近代人の形姿を比較しながら、次のようにその対照性を述べている。「我々が他のいずれの単なる自然に対しても当然に自慢できる成熟や洗練性も、ギリシアの自然に対してはどれも具合が悪いのである。…ギリシア人は、我々の時代が知らない純真さで我々を恥じ入らせるだけではない。彼らは我々の習俗の反自然性についてせめて慰めを見出している上述の特徴に関しても、同時に我々の競争者であり、いや、しばしば師匠でさえある。形式も内容も充実し、哲学的であると同時に造形的で、優美であると同時にエネルギーであり、空想の若々しさと理性の男らしさが見事な人間性の中で統一されているのである」。⁹ 近代人の知性は、ギリシア的自然の精神と感性が調和した全体性に比べ、個別적であり「一切を分割する知性」のことであり。そのため、シラーは近代の様相に対し次のように批判している。「近代の人間性に対しこの傷を負わせたのは、ほかならぬ文化それ自体である。一方において、拡大する経験と専門的思考が学問の鋭い専門化を招き、他方では国家の複雑な機構が階級と職業の厳しい分離を必然的に促進した結果、有害な争いとその調和的な力をばらばらにしてしまった。直覚的知性（想像力）と思弁的知性（論理的思考力）は今やその様々な分野に敵意を抱いて配置され、その境界を不信と猜疑の眼差しで見張り始めた」。¹⁰ この批判のポイントとなる「直覚的知性」と「思弁的知性」という概念は、移ろう時間の中で人間が一瞬を満ちそうとする「感

性的衝動」と、この人間がその変化に満ちた時間的存在から逃れ法則を与え包括的に真理を認識しようとする「形式的衝動」という概念に鑄かえられ、人間の内部で対立したまま残っている。¹¹ だがこの二つの衝動間における対立は、第三の衝動、つまり遊戯衝動に向かって総合されることになる。つまり「この遊戯衝動は、時を時の中で廃棄し、生成を絶対的存在に、変化を同一性に結びつけられるように向けられるもの、ということになる」。¹² カントが『純粹理性批判』で真理を認識する先験的認識と経験判断に根差した総合判断を同時に総合させようと試みた、「ア・プリオリな総合判断」¹³という認識方法を、カント主義者であるシラーは、「感性的衝動と形式的衝動が遊戯衝動へと総合して行く」、というように時間的生成のプロセスの中に組み込んだのである。

それでは、彼の『素朴文学と情感文学について』（1795～96）において、この「プロセス化された総合」はどのように応用されているのだろうか。

シラーは、「素朴な詩人」が、「天才」であり、そして何より感性と精神が調和した「自然」を神格化したり模倣しようとしている点で、古代ギリシア詩人であることを、明確に述べている。¹⁴ そしてシラーは、このような「自然」を失った近代人が次のような状態になることを述べている。「自然が経験として、また（行為し、感受する）主体として人間の生活のなかから次第に消えて行くにしたがって、我々は、自然が詩人の世界の中に理念として、また対象として現われてくるのを見る」。¹⁵ つまり古代ギリシア的な「自然」を理念として「情感的」に捉えようとする態度が、近代詩人のうちに芽生えたというわけである。そしてこのような詩人は「情感詩人」として「素朴な詩人」に対置されている。いいかえるなら、シラーは、素朴な詩人とは古代ギリシア詩人のことを、情感的詩人とは近代詩人のことを象徴している、と述べているのである。

しかし、この情感的詩人は、その失われた自然、すなわち感性と理性の統一を目指して前進し続ける存在でもある。「人間がまだ純粹で、当然のことながら粗野でない自然であるあいだは、彼は未分化の感性的統一として、また調和的な全体として働く。感性と理性、受容的能力と能動的能力とはその職分においてまだ分かれておらず、まして互いに矛盾することはない。…ところが人間が文化の状態に入り、人工の手が彼に加わると、彼の中のあの感性的調和は失われ、彼はただ道徳的統一として、すなわち統一を目指して努力するものとして自己を示しうるだけになる。始めの状態では現実に存在していた感覚と思考とのあいだの一致は、今や単に理想として存在するに過ぎない」。¹⁶ そして、この理想は、「生の事実」として実現することができず、あくまで理念——詩においてのみ実現し得るものとなる。つまり、素

朴な詩人において、詩は「できるだけ完全な現実の模倣」であり、過去のものでしかないが、近代詩人における詩は「現実を理想に高めること、つまり理想を表現すること」(素朴文学、p 260)ではじめて情感的といえるのであり、いまだ実現されていないものである。ここで気をつけなくてはならないのは、シラーは、古代ギリシア詩人と近代詩人を、単に「素朴な性格の」人と「情感的な性格の」人として位置付けていることで満足しているのではなく、第三の категорияである「理想」がこの両者の「内的結合」(つまり両者の性格が「詩的な性格にまで高める」こと)によって生まれることを明示している(素朴文学、p 331)点であり、それはまた、近代芸術の進むべき方向を指し示している。すなわち、この総合への努力は近代の情感文学においてのみ結実すべきだ、とシラーはいつているのである。このような「芸術家の発展」を軸にした、再構成された歴史記述は、国や文化、年代や人物に基づいて並行して記述された歴史記述とは異なり、シラー美学の弁証法的な性質を現わしている。

ヘーゲルが、古典的芸術形式のギリシア芸術において自然と精神が調和的に一致し、ロマンの芸術形式ではその精神は自然から袂を分かち、自然に対し対自的に(鏡像的に)再認識し始める、というプロセスを描くとき、この「芸術形式の発展」は、確かに『素朴文学と情感文学について』で展開しているシラーの歴史記述から、影響を受けている。しかし、シラーが第三の categoria である「理想」に向かって情感文学が発展することを述べているのに対して、ヘーゲルの場合、その理想は、あくまで「第二の中間段階」たる古典的芸術形式で、すでに実現してしまったことを示している。すなわち、ヘーゲル美学において芸術における理想美の完成は、古代ギリシア芸術に根差した理想美が過去のものでしかない、という否定的認識から生まれたものであり、古代ギリシア以降の芸術形式では、この美の王国は没落の一途を辿ることになるのである。

それでは、古典的芸術形式の象徴たる「彫塑」を通じて、ヘーゲルはいかにしてこの美の成立から解体までを語っているのか、見ていくことにする。

建築から彫塑へ

ヘーゲル美学において象徴的芸術形式を実現する表現形態は建築だが、古代エジプトのピラミッドは、内部にミイラとして保存された死者、つまり精神化された死を外界から遮断していることで、目的をそのまま形態化している自立したオベリスクなどとは異なっており、内部の意味に仕える手段としての象徴的建築の典型となっている。そのため、正四角錐形の抽象的な手段としての形態は、内部の意味(精

神)から切り離されている。

だが、「たんに目的に仕えるだけの形態が、美へ高まらなければならないとすれば、基本の抽象的な形式だけにとどまるわけにはいかず、左右対称や反復リズムのほかに、もっと有機体、具体的なもの、自己完結性や多様性に近づかなければならない」(II、S.297、邦訳、中、P.254)。象徴的建築の中でも、スフィンクスやメムノン像は、その形態が半人半獣の不規則な混合物である。すなわち「従来の独立自存の建造物が、有機体の形式を規則的な形へと合理的に修正し、合目的性に近づきつつあるとともに、他方、たんに目的に適用というだけの形式に有機体の原理が強く反発する、という事態が見て取れる」(II、S.298、邦訳、中、P.255)というわけだ。そのため、スフィンクスやメムノン像に代表される象徴的建築が、彫塑的な性格を自立させながらも、いまだ自立した芸術に至っていないのは、それらが合目的で抽象的な建築のために円柱として配列されているからでもあった。かくして、古代エジプトの建築物を支える、「植物の形をとる多種多様な円柱」(II、S.300、邦訳、中、P.256)は、「自立した美」すなわち「幾何学的な合目的性」へと高まるために、有機的なものと幾何学的なものを統合させながら、古代ギリシア神殿に見られる「美しい円柱」へと移行することになる。

そこでヘーゲルは、古典的建築である神像の安置された古代ギリシア神殿の特質、つまり外壁のない独立した円柱への移行を通じて、建築の内部と外部の相互浸透が生まれたことを叙述している。「気候、地形、周りの風景に気を配り、あらゆる点を合目的に考慮した上で、しかも、自由な統一体に結びつく全体を生み出すこと——それこそが一般的な課題であり、それを完全に成し遂げるところに建築家の感性と精神が示される。…が、そうした建物では実用性が重要なものとしてあくまで追求されるから、美しさについては多かれ少なかれ、飾りとしてしか存在の余地がない。したがって、ここでの目的として最も自由なものは、宗教上の目的であり、そのもとに作られるのは、芸術の一分野たる彫刻の手になる神像を主体としつつ、それを覆う神殿建築である。」(II、S.304、邦訳、中、P.261)。美の王国古代ギリシアでは、象徴の国エジプトのメムノンやスフィンクス像のように環境を形作る建築に彫塑的な性格が自立し始めているのに対し、すでに建築と彫塑の間に明確な対立が生まれている。つまり、彫塑が建築から完全に自立し、建築はその彫塑を保護し強調するためのものではなくなつたのである。そのため、エジプトのピラミッドが内部のミイラを外壁から見えないように外壁で覆っていたのに対し、古代ギリシアの神殿に配された円柱の並びは、内部の「神」すなわち彫塑が外部からも見えるように、密閉式の外壁に埋め込まれていない。ヘーゲルはいつている。「だから、神

殿建築においても、神像の安置される中央の広間は、四方の囲いが重視されて、上部はしばしば覆いが置かれていない。が、屋根が必要な場合、そのときは、屋根の支柱をそれ自体のために対目的に作る方が美しい。梁や屋根が囲いの壁に直接くっつくのは、必要やむを得ずそうなたただけのことで、建築の自由な美しさとは無縁ではない。古典建築では支えのために壁を必要とすることはなく、そうするのはかえって目的に反することになる」(Ⅱ、S.318、邦訳、中、P.272)。この目的とは、むろん建築が彫塑を際立てるということである。

神々から石像へ

ヘーゲルは、どのように彫塑そのものを叙述しているのか。第三部の『個々の芸術ジャンルの体系』における「彫刻」の章では、次のような文章で始まっている。「建築が精神のもつ無機的な自然(形式)を芸術的に造形するのに対し、この無機的な自然に対立するものとして、今や精神そのものが登場し、かくて、芸術作品は精神を内容として表現するものになる。この前進の必然性はすでに見たところで、前進の原動力は、精神が、自ら主体的に自立する方向と客観的に存在する方向に分裂するという、精神の本質的なありようから出てくる」(Ⅱ、S.351、邦訳、中、P.301)。この文章からも分かる通り、ヘーゲルは、決して彫刻そのものを個別的に認識して語るという態度をとっておらず、精神の形成過程の通過点として、無機的な形である建築を「否定」することから、彫刻について述べ始めている。ここで思い起こすのは、本来の象徴表現たるエジプトの象徴建築は、意味内容が「目に見える感覚的な自然物」から自立するために、それを「否定する」ことから始まっている、というあの捉え方だ。精神が自然から分離していくにしたがって、その通過点として精神と自然は調和的に一致する。つまり、「彫刻は、無機物を精神の他者として、精神によって生み出された合目的な環境に合わせて、目的を内部に持っていない諸形式に変形することをせず、精神性そのもの、つまり対目的にある合目的性と自立性を、精神とその個体に属する身体の造形に組み込み、身体と精神を同一不可分の全体として目の前に提示する」(Ⅱ、S.352、邦訳、中、P.302)と、ヘーゲルは彫塑が建築から完全に自立した表現形態であることを述べている。

だが、ヘーゲルが『美学講義』の第二部に古典的芸術形式の原理を語っている箇所と、この古典的芸術形式における造形芸術の典型たる「彫刻」についての叙述は、どこかその趣が変わっている。というのもヘーゲルが次のように述べているからだ。「芸術の領域においては、思考の場合と違って、絶対の本質が一般的な理念の形(無限の形式)で客体化され自覚されるということではなく、その内実が目に見える自然

の感覚的存在として表現される。しかし、意味が自立している以上、その芸術的形態も意味自身から取ってこられ、意味自身が外形の原理を与えるのでなければならない。つまり、内面的な意味が自然に帰っていくといっても、意味が外形を支配するという関係が保たれていて、内面の全体にその一側面である外形は、もはや単なる自然物として存在するのではなく、自らの自立性を失って精神を表現するだけのものとなっている」(Ⅱ、S.18-19、邦訳、中、P.9)。つまり古典的芸術形式の基盤をなしているのは、精神と自然—意味と外形—の非調和的な混合は精神が自然を他者として認識し対立を止揚することで、調和的に統合される、ということであるが、引用した文章では、あたかも理想形であるはずの大理石の彫塑が「自然物として存在」せず、「精神」そのものを表現しているかのようだ。シラーが『素朴文学と情感文学について』において、情感詩人の目指す理念が「詩—文学」を意図しているのは前にも述べたが、ヘーゲル美学においてもその理念の表現形態に関するテーゼはあてはまる。ヘーゲルは、古典的芸術形式における「自由な精神」が自己充足的(即自的)であり、自然物に対する否定行為も「絶対の和解」もする必要がないことを述べている(Ⅱ、S.22)が、あくまでそれはヘーゲル美学における古典的芸術形式の理念であり、そこで引用される芸術作品もほとんど古代ギリシア文学だけなのである。象徴的芸術形式における「崇高な象徴表現」が、ヘブライ文学という言語表現を通じて最もよく無限な形式を実現できる、というヘーゲルの自然物(造形芸術)に対する言説の優位的な位置付けは、この古典的芸術形式においても機能している。ヘーゲルは彫塑について次のような位置付けをしている。「彫刻とそれ以外の芸術とを比較するとき、特に注目すべきは詩(文学)と絵画である。個々の彫像も群像も完全な肉体を持つ精神の形——ありのままの人間——を提示する。…彫像が自然そのものに近いかに見えるとしても、重さのある物質によって表現された肉体的な外形や自然らしさは、精神そのものの本性ではない。精神の本来の在り方は、むしろ、言葉や行為や行動のうちに現われるので、それこそが精神の内面を映し出し、本来の姿を示すのである…この点で、彫刻は基本的に詩(文学)に遅れをとるものであるといわねばならない」(Ⅱ、S.353)。ヘーゲルはすでに、古典的芸術形式の理念として描かれた「精神と自然の合一」が、物としての彫塑では実現し続けることができず、『美学講義』というディスクール内部の「彫塑」においてのみ具体化できることを、暗示している。つまり、第三部の「個々の芸術ジャンルの体系」における彫刻は、「神々」から「石像」へと脱神話化した芸術史家ヘーゲルの認識によれば、古典的芸術形式の理想を体現する形式というより、絵画や詩に比べるとすでに「不完全な表現」なのである。なぜなら、ヘーゲルにとって、彫刻は、綿密な外形を保ち三次

元空間を満たすために、絵画や詩に比べ、素材や表現法に制約が加わるからである。「一方の極をなす客観性は、精神自身の形とは似ても似つかぬ無機的な自然として現われる。そうした客観を相手とするのが建築で、建築は無機的な自然を変形して、おのれの外なる精神的な意味を暗示する象徴たらしめる。客観そのものの対極をなすのが主観性——心情——であって、あらゆる特殊な動き、気分、情熱、内外の運動や好意を伴う感情がそれである。この二極のあいだにあるのが、輪郭ははっきりしているが、主観的心情の内面に沈潜するには至らない精神的個人である」(II、S.356、邦訳、中、P.305)。このように客観的な認識としての建築と主観的な認識としての絵画や詩の間で、彫塑は、自然と精神の調和的な合一を実現しているというよりも、それがすでに終わった形で承認されている。「したがってまた、肉体に沈潜する精神を提示する彫像の場合、精神はその形の全体に現われ出なければならぬから、主体性を集約し、魂そのものの集中的表現となる、目の表情は、欠けたままである」(II、S.357、邦訳、中、P.306)。ここでいわれている「目の表情」は、絵画に対する主観的な認識によるイメージの比喩である。そのため、「彫塑」から「絵画」への移行は、「目」を窓として漸次的に果たされることになる。「彫刻作品は、体の他の部分と対立する観念的存在——目——のうちに独立に表現されるような、したがって、目と肉体の対立を前提としてそこに踏み込むような、内面性そのものを相手とするのではない。個人の内面性や精神性は外形の全面に溢れだし、それを一つにまとめる働きは鑑賞者の精神に委ねられている」(II、S.389、邦訳、上、P.390)。

美の解体と観照者の登場

古典的芸術形式の終焉は、精神の即自的(客観的)な在り方(古代ギリシアの神像)から、精神が自然から分離し、その自然を対自的(主観的)に認識することを予兆している。「象徴芸術から古典芸術に移行する際の神々の闘いは、芸術的直観と想像力そのものから発し、その教えや形態も人間の内面から汲み取られ、内面から生み出された新しい神々を提示して耳目を驚かすといったものであった。だから、古典的な神々は、表象によって存在するものに過ぎず、石や青銅や、それらを見るまなざしのうちに存在するだけで、血と肉を備えた生身の精神としてそこにあるのではなかった。ギリシアの神々の擬人表現は、肉体的かつ精神的な現実の人間が神としてそこにある、という形はとりえなかったのである」(II、S.111、邦訳、中、P.91)。ヘーゲルにとって、「石と銅」で形作られた古代ギリシアの神々の像は、芸術においては理想形であっても、「精神と自然の合一」という古典的芸術形式の基盤に即していうならいまだ理念に過ぎず、現実の造形芸術の形式としては「すでに」

不完全であった。現実の人間が神となって現われるのは絶対者イエス・キリストにおいてであり、ヘーゲルは、この「宗教」と「芸術」のあいだに生まれた亀裂を通じて、それまで芸術が持っていた無限性を、今度はそこから遊離し内面化した精神が体现することを告げている。古代ギリシア芸術における精神と自然の調和的な一致は、古代ギリシアの共同体の全体性に根差した国家的な芸術を形成することを意味していたが、このとき公共としての国家生活(自然)と私的な個人(精神)との対立は、この美の王国に崩壊をもたらすようになる。つまり、「共同体に組み込まれないで分離されたままの私利私欲は、視野の狭い、むきだしの私利私欲となって一人歩きし、全体に相わたる真の利害を逸脱するものとなり、ついには、国家と対抗する主体的な力を獲得して、国家を破滅に追いやる」(II、S.118、邦訳、中、P.97)のである。このような個人の視点から自由に発言する最初の人がソクラテスであった(II、S.118 邦訳、中、P.97)。民主主義国家の矛盾を、国家という中心から疎外された視点に立って認識するこの哲学者は、取り戻すことのできない美の王国古代ギリシアを近代から回想するヘーゲルにまで、不断に連なっている。ヘーゲルは、精神を完全に芸術形式から自立させるために、古代ギリシア芸術の基盤であった共同体精神(人倫、家族、祖国)を、今度は近代の観照者という立場から「もう手に入れない状態」として否定的に認識(現実化)しているのである。

このような古代ギリシア芸術に対する認識は、あのヴィンケルマンの『ベルヴェデーレのトルソー』に書かれた認識にももちろん繋がっている。ヴィンケルマンは、ヘラクレス像を直接見ており、次のように叙述している。「荘厳さと知性という一つの頭が私の目の前でもたげるとき、私の思考の中で他の欠けている肢体が形成し始める。この頭が、残存しているトルソーから流れ出る霊気を集め、いわば突然補完することに作用しているのだ」¹⁷。ヴィンケルマンは、頭や、両腕、両足が欠けたヘラクレス像を見て、決して「石像」として客観的に叙述してはいない。むしろ、古代ギリシア時代では完全な身体として存在していたヘラクレス像を、自らの想像力を通じて生き返らせている。ヴィンケルマンは、死んだ石像にこのように魂を吹き込むが、彫刻家として復元するのではなく、あくまで「記述する」ことによって言語的な復活を試みるのである。だが、この記述による復活は、観照者たるヴィンケルマンのうちにメランコリーを生み出す。「完全な憂鬱のなかに私はとどまったままである。…つまりヘラクレス像の完全な美しさを認識してしまった後で、この像の復元不可能な破損に嘆き悲しむのである」¹⁸。ヴィンケルマンによるヘラクレス像についての「主観的な」記述を通じた一時的なこの像の復活は、彼が現存するトルソーを「客観的に」見ながら書くため、過去を想起する歴史的認識—メランコリ

一へと彼を導いたのである。

ヘーゲル美学の古典的芸術形式も、ヘーゲルが、過ぎ去ったものとしての一時的な古代ギリシア芸術を超時間的な形式へと止揚することで、彫塑についての硬質で冷たい客観的な認識を余儀なくされている。そしてその古代ギリシア彫塑の在り方がロマン的芸術形式の絵画のように主観的なイメージを内面化したものではないことの根拠に、古代ギリシアの神像の瞳に眼差しが欠落しているということをヘーゲルは指摘している。つまり、即自的に精神が外形と一致している彫像の内面には、「魂の目の眼差し」が欠けており、絵画を描く画家のように、自らの主体性や情感を色彩や描線、身振りなどで表現することとは異なっているというわけである。「彫刻は外形の全体を目的としつつ、魂をその全体に行き渡らせ、多面的に表現すべきものであって、眼差しという単純な魂の点やはかなさに集約することはゆるされない。…彫刻が眼差しを持たないことは何らの損失でもなく、むしろ、彫刻の立場全体からすると、この種の魂の表現はあってはならないものといえる。そして、こうした彫刻の制約と限界を見定め、この原則を厳格・忠実に守り続けた古代人は、優れた感覚の持ち主であった。それは、理性を一杯にたたえ、直観の力にも欠けることのない高度な知性である。古代の彫刻にも、目が一定の点を見つめる例がないわけではなく、例えば、すでに何回か言及した、若きデュオニソスを見つめる牧羊神パーンの像がそれである。その微笑は魂豊かに表現されているが、その目は何かを見ている目ではないし、一般に、単純な局面に身を置く人間の形をした神像は、眼差しをどこに向けるかに特別な意味があるような、そういう像として表現されることはない」(II、S.389-390、邦訳、中、P.335)。ヘーゲルはこのとき、「一定の点」を見つめる近代の観照者であった。精神と自然が調和的に統合されていた神々の像は、その調和が分離へと向かうなかで、今度は精神が自然と対立しそれを支配するようになる。つまり共同体に根差した精神を持たない古代ギリシアの彫像は芸術形式としては失墜し、今度は観照者の内面で、精神だけが時間から超脱した神との和解へと昇りつめていくのである。そしてその精神と自然が対立した表現は、ロマン的芸術形式として、絵画や音楽、文学へと移行していくことになる。

第三章 ロマン的芸術形式について

精神の内面化

象徴的芸術形式において、精神は、自然の内部に芽生えたに過ぎず、それは観照者の想像力によって初めておぼろげに認識されるものであった。古代エジプトのピ

ラミッドでは、内部に密閉され精神化された死の表象であるミイラを、外部からは見るができない。そのため、外部の者は、ピラミッドの外から、またそこに書かれた象形文字から想像することで意味が分かってくるのであった。この自然内部で芽生えた精神は、やがて古典的芸術形式における古代ギリシアの自立した神像において、自然(外形)と調和的に統合されることになる。シラーが『素朴文学と情感文学について』で未来に果たされる理念としてしか実現しえない情感文学は、あくまで第三の結果としての意味を持っていたが、ヘーゲル美学では、これは「第二の途中段階」ですでに理念として実現してしまったことになる。だが、ヘーゲルの歴史的に過去を回想する眼差しは、観照者が古代ギリシア芸術の理想美に酔いしれることをゆるさず、彫塑を対自的に、しかし美学の歴史化(精神形成のプロセス)を通じて客観的(相対的)に認識するようになる。ヘーゲルは次のようにいっている。「目に見える感覚的な形態のうちに現われる美しい精神は、その外形が精神にふさわしく造形されてはいても、感覚にとらわれた精神であることに変わりはなく、それよりもっと高度な精神のありようがないわけではない。というのも、外形のうちで完成され、したがって、感覚的な物体を精神にふさわしく加工して得られるような、精神と外形の一体化は、精神の真の概念とは矛盾する性格を持ち、かくて、精神は物体のもとでのこの和解を抜け出して、自分自身のもとへ、自分の内面での精神的和解へと、還っていかねばならないからである。理想形という単一で純正な統一体が解体して、内面的に存在する主体と外界の現象との二つの統一体に分かれ、この分裂を経て、精神はおのれの内面という精神の本来の場で、より深い和解を達成しなければならない。精神とは、おのれとの合一、おのれの概念と存在との統一を原理とするものであって、自分の本拠地たる感情や心情、一般的に言えば、内面性の精神界のうちには、おのれにふさわしい存在を見出せないのである。精神が意識にもたらされるには、精神の外部をなすその存在が、精神のもと、ないし、精神のなかにあることが確認され、こうして、精神の無限の自由が実感されねばならない。…精神がこのように自分に向かって上昇し、かつては外界の感覚的存在のうちに求めねばならなかった自己の客観性を、自分の内部に獲得し、こうした自己統一を自ら感受し認識するところに、ロマン芸術の根本原理がある」(II、S.128、邦訳、中、P.106~107)。古典的芸術形式では、芸術の形態そのものが無限性を帯びていたが、ロマン的芸術形式では、その形態から分離した精神そのものが無限性を帯びるようになるのである。ヘーゲルは、もはや仮象としての芸術美では精神の本質が体现できないので、今度は精神が有限な人間の域を超え、絶対的な存在へと上昇し絶対精神へ至らなくてはならない、といっている(II、S.129、邦訳、中、P.107)。

精神の内面化は、自然との対立を通じて今度は自らを高次の次元へと高めることで、芸術を超えた形而上的な和解に至るための必然的な過程なのである。この時、「現実の主体としての人間的なものが原理とされ、それによって、すでに見てきたような擬人化がはじめて完成の域に達するのだからなければならない」(Ⅱ、S.129、邦訳、中、P.107)。

それではこの「擬人化の完成」はどのように実現するのであろうか。ヘーゲルは、ロマン的芸術形式の内容を具体的に叙述し始めるときに、あの古典的芸術形式の解体のなかで述べられていた主体的な個体と神々の共同体との対立を、今度は「神々から神への移行」として発展させて述べている。「神々の集まるこのパンテオン(万神殿)では、全ての神が退位し、主体性の炎が神々を破壊し、芸術は多神教の立体像に代わって、唯一の神、唯一の精神、唯一の絶対的自立存在と関わる。…しかし、絶対的な主体性そのものは、概念にふさわしい現実の主体性たるべく、いったんは外界へと入り込み、そこから自分のうちに還ってくるという過程を踏むのではない限り、芸術との接点はなく、思考によってしか近づけないものとなる。が、絶対者には間違いなく現実の要素が備わっている。それは、無限の否定力を持つ絶対者は、一切を見通すような知を内部に備えて安定し、知の活動の結果として、自分を目に見える形で示すからである。…したがって、本当の神とは、想像力のままに造形される理想像ではなく、この世俗の世界に一定の外形をとって姿を現わしつつ、しかも神としての主体性を保って無限の力を持ち、そのことを自覚した存在である」(Ⅱ、S.130、邦訳、中、P.108)。イエス・キリストとして現実の人間の姿になった唯一神は、古代ギリシアの芸術によってはじめて精神を実現できる神々とは異なって、今度は芸術の外部で精神を体現している。そこにはもう、象徴的芸術形式にあったような動物や自然による神の比喩的な表現はなく、芸術、またはそれまでの共同体に根差した宗教からも自立した、あくまで個人の内部で精神そのものの和解を実現する「現実態」が問題とされている。たしかに、象徴的芸術形式においても、古典的芸術形式においても、実在した芸術形態としての建築や彫塑における精神と自然の関係は、古代人の宗教や共同体に対する関係や存在様式までも克明に表してはいた。だが、ここで重要なのは、それまで一体化していた宗教表現や芸術宗教が、現実における神の人間化を通じて、「芸術と宗教」という区分を果たしたということである。シラーが『美的教育書簡』で批判していた近代の様相——「単なる自然」は、ヘーゲル美学においては、ロマン的芸術形式において強調されている、「精神の内面化」を宗教の次元で実現した唯一神イエス・キリストに、その根拠を置いている。そのためヘーゲル美学が、単に古代ギリシア芸術を称揚していることで満足しておら

ず、精神が自然から乖離した芸術形式として、ロマン的芸術形式を古代ギリシア芸術からの没落として捉えたのは、ヘーゲルの芸術趣味が、古代ギリシアやゲーテ、シラーなどの古典的な芸術に限られ、クライストやE・T・A・ホフマンなどによる、近代人の矛盾に満ちた心理を描いた芸術を毛嫌いするものであったから、ということでは全くない。それどころか、ロマン的芸術形式がその対象とするところは、中世、バロック、古典主義、ロマン主義の芸術まで含んでおり、換言すれば、ヘーゲルの時代にまで展開された古代ギリシア以降の芸術全般を、この芸術形式は一括しているのだ。そのため、ロマン的芸術形式と、カントやシラーなどの影響を受け、古典主義からリアリズムの間の数十年間においてシュレーゲル兄弟たちが豊饒に展開させたロマン主義の芸術形式とは、決して同一のものではない。そして、この古代ギリシア以降の壮大なスパンを一貫して流れているロマン的芸術形式の問題とは、「共同体から離脱した個別的な主体」という精神の在り方なのである。そのため、古代ギリシア芸術において、即自的に自然と調和的な関係を保っていた精神は、今度はそこから離脱し自然との対立関係に陥るため、芸術そのものの検討は、ある意味で二次的な問題となってしまう。そのことによって、ヘーゲルは、自身のロマン芸術作品に対する哲学的考察をいったん括弧に入れ、精神形成を歴史哲学的に根拠付けるため、どうしてもロマン芸術一般を「理想美の解体」という独自の概念で括らなくてはならなかったのである。

「キリスト受難」という主題

それでは、ロマン的芸術形式において最も重要な主題とは一体何か。ヘーゲルにとって、芸術の外部で現われたロマン的芸術形式を彩ることになる本質的特徴とは、前にも述べた通り、現実としての神の人間化(精神の内面化)であったが、このイエス・キリストの生涯(誕生—死—復活)は、精神の自然への対立からさらに高次の無限なる絶対精神へと和解するプロセスと重ね合わせられている。聖書の福音書に記述されたキリストの生誕、弟子達との関わり、十字架上的死、そして復活は、神が人間の世俗世界でいかにその無限性を発揮していったかを物語っているが、精神に置き換えていうならば、「精神が、有限な日常からその真理へと上昇していく過程の中でこそ、和解は実現される」(Ⅱ、S.133、邦訳、中、P.111)のである。「したがって、精神の和解は、精神の活動として捉えられるほかに、格闘や抗争が生じるなか、苦痛、死、むなしい悲哀感、精神と肉体の試練、などを本質的な要素として進む、一つの過程として表現されねばならない。というのも、神がまず日常の現実を排除するのに見合って、神の国の外で生活をはじめこの世の人間は、自ら

を神へと高め、俗事と手を切り、悪を絶滅し、このように日常生活を否定することによって、人間の姿をした神のうちに真に客体化されているものを、わがものとしなければならないからである。受難と死という、おのれの主体性を犠牲にする無限の苦痛は、多かれ少なかれ古典芸術の表現からは排除されるか、せいぜい自然の苦しみとしてしか現われなかったものだが、ロマン芸術においては必要不可欠の主題となる(Ⅱ、S.133-134、邦訳、中、P.111)。古代ギリシアにおける古典芸術において、「死」は、否定的な意味を持つに過ぎなかった。その例として、ヘーゲルは『オデュッセイア』の一節を引用しているが、その箇所、死者の上に君臨していたアキレウスにオデュッセウスが慰めの言葉をかけるが、アキレウスは、「命のない死者たちに君臨するよりは、食うや食わずの貧しい男にだっていいから、農奴として仕えた方がまだましだ」と答えている(Ⅱ、S.135、邦訳、中、P.112)。しかし、キリストの受難が主題となるロマン芸術では、その「死」を積極的に受け止めることによって、つまり、死の否定性を否定することで、自己内部における高次な和解を果たすことになる。そのため、古代ギリシアに顕現されていた神の「神々しさ」は失われ、代わりに世俗の利害、葛藤や希望に満たされた「日常生活」が、精神による和解へのプロセスを演出してくれる舞台となる(Ⅱ、S.136、邦訳、中、P.113)。なぜなら、キリストの受難は、我々の住む世俗世界において実現し、それにより主体は、共同体に根差した宗教に同一化することなく、個別的に内面化された聖霊(神)を通じて、その絶対者イエス・キリストによる救いを信じることができるからである。

それでは、この精神の内面化から和解までの運動に根差した「キリストの受難」という主題が、造形芸術においてどのように原理として機能しているかを見ていくことにする。

ロマン的芸術を特徴づけている絵画的側面

礼拝の目的として機能していた古代ギリシアにおける神像が、精神と自然(内部と外部)が調和した理想的な芸術形態であったのに対し、ロマン的芸術形式に根差した彫刻は、精神と外形を調和できず、観照のみを目的とされた教会などの装飾になってしまう。「三次元空間に置かれる抽象的な外形そのものと、観念的ならざる感覚的素材をもってしては、それにふさわしい形式も、それに即応する材料も、提供することができない。したがって、ロマン芸術における彫刻は、ギリシアにおけるように、他の芸術ジャンルや世界全体に対して、基本となる型を提示するものではなく、内面性や、内面から引き離された自由で特殊な外形を現わすのもつ

とふさわしい、絵画や音楽にその席を譲る。キリスト教の時代にも木材、大理石、青銅、銀、金などの彫刻が作られ、しばしば大傑作も生まれるが、それらは、ギリシアの彫刻とは違って、真に適切な神像として見るものに対峙するものではない。むしろ、宗教的なロマン彫刻は建築の装飾に近いものである。聖者たちは大抵は小塔の壁龕やバットレス(扶壁)や入口のドアに造形され、一方、キリストの生涯を物語る、誕生、洗礼、受難と復活その他多くの事件や、最後の審判のような大場面は、その内容の複雑さゆえに、教会の入口の上方や、教会の壁や、洗礼台や、唱歌隊席などに浮き彫りに作られ、容易にアラベスク風の模様に近いものとなる。ここでは、精神の内面を表現することに重きが置かれるため、理想的な彫刻においてはとうてい起こりえないほどに、彫刻の全体が絵画の原理に近づいている(Ⅱ、S.458-459、邦訳、中、P.391)。ヘーゲルは、ロマンの芸術を指し示す指標として、彫塑においても教会建築においても「絵画的な」側面を照らし出している。「絵画的」といっても、絵画が建築や彫刻において直接表象されているということではなく、原理的な問題として、分裂した内容と形式が再統一するために、今度は自ら内面化した精神が、その内面化の運動を通じて、自然と精神の対立を突破する性質のことである。

この引用した箇所、ヘーゲルは、ロマン彫刻を記述する際に、それが、古代ギリシアの神像のように全体を統合する要となっておらず、「教会を装飾する彫刻」として表象されていることに注目している。それは、観照者を必要とする自律的な芸術作品の芽生えを物語っている。というのも、ロマン彫刻は、古代ギリシアの神像と違い、礼拝の対象となっておらず、観照者の内面に聖霊(精神)として実在する神への信仰を促すものでしかないからである。そして、ヘーゲル美学において、主観的に映し出された精神を活性化させるこの教会の建築様式こそ、ゴシック建築なのである。古典建築である古代ギリシアの神殿が、内部の神像を外部からも見えるように、円柱の並びのみで囲われていたのに対し、ロマン建築の典型であるゴシック建築は、象徴建築のピラミッドのように、建築の内部を再び外壁で覆うことになる。それにより、内部の彫刻や絵画、ステンドグラスやバットレスなどの装飾は、多種多様であるにもかかわらず、建築内部の「崇高さや静けさ」へと一点に再統合される構造になっている。ここでは、古代ギリシアの神殿に現れていた全体的な統一性は分散され、その装飾の内容も、聖書の一場面に限らず、労働している農夫や唐草模様、聖人の歴史的な奇跡の物語など多種多様であるため、ゴシック教会は、「地上の全世界」を内包していることになる。だが、それを統合するのが、古典建築のように神像やピラミッド状の抽象化されたフォルムではなく、「人間の内面に実在する眼

に見えない神」なのである。この内面における一点への集中は、信仰者の心が天国にまで高揚する（主体と神が和解する）天上的な喜びをも表現するため、ゴシック建築の基本形態は、その尖頭が垂直に空へ上昇するものとなっている。¹⁹ そのため「ロマン的建築においては、支えるということや直角が基本形式をなすことがもはやなく、むしろそれらを否定するようにして内外の囲いそれ自体が勢いよく上昇し、どれがどれを支えているのか不確定・不明瞭のまま、尖端へと収斂していく。この圧倒的な自由飛翔と頂点への集中がロマン的建築の本質をなすもので、そのために生じる広狭様々な台座を持った鋭角三角形と、尖頭アーチとが、その最も目覚ましい特色である」（II、S.333-334、邦訳、中、P.286）。ヘーゲルのこの観照者の内面における精神の運動を形態化したゴシック建築についての記述は、それゆえ「建築における絵画的側面」だということができる。

ゲーテの古代芸術観とシンケルの『アルテス・ムゼウム』

だが、このロマン的性格を現わすゴシック建築の絵画的側面をヘーゲル美学以前に明快に輪郭づけているのは、ゲーテ（Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832）の『ドイツの建築（1772年）』におけるシュトラスブルク大寺院についての記述であろう。古代ギリシアの神殿の列柱に心を奪われていたゲーテは、中世の大聖堂の外壁が古典建築の特徴であった円柱と円柱の間にはめ込まれ、円柱を互いにつないでしまったことを、「煩わしい邪魔物」と嘆いている。しかし、彼は、観照者として本物の大聖堂を直接目にしたとき、崇高な感覚に襲われる。「大寺院の前に立って仰ぎ見たとき、何という思いがけぬ感じに襲われたことだろう。一つの完全な巨大な印象が私の心を満たした。それは調和のとれた無数の部分から成り立っていたから、喜んで味わうことはできても、認識も説明も到底できるものではなかった。天上の喜びとはこういうものだと言ふ。…あらゆる面から、距離をいろいろとり、光の具合を様々に変え、その気品と壮麗さをこの目で確かめるために、私は何度立ち戻ったことだろう」。²⁰ ゲーテのこの大聖堂の見方は、建築が三次元であるにもかかわらず、平面的な絵画を見ているかのようだ。ゲーテは、晩年の『ドイツの建築（1823年）』において、今度はポアスレー兄弟によるケルン大聖堂（1284年起工、1842～80年）の完成の過程を見ているが、ここでも立体としての建築を絵画的に叙述する眼差しを失ってはいない。「というのも、私はその間ずっと、ポアスレー兄弟の困難にめげぬ辛抱強い仕事ぶりをこの目で見てきたからである。そういうものに関係のある新しい見取図や古いスケッチや銅版画について報告を受ける点で、私はこのところずっと不自由することがなかった」。²¹ ゲーテは、今度は建築の見取

図を描いたスケッチや銅版画をもとに、実際の未完成であるケルン大聖堂を見た印象を叙述している。平面の白紙に描写された見取図としての大聖堂は、ゲーテが本物の大聖堂の内陣に足を踏み入れたとき、彼の心を「内的調和」へと至らしめる活性化剤となっている。このため、ゲーテにとって「対象を観照する」という行為は、芸術家を向上させる一つの指標であった。そのことをいっそう如実に表明している論文の一つに、造形芸術における古典主義を啓蒙し促進するために1798年に創刊された『プロピュレーエン』という芸術雑誌の創刊号に書かれた、『プロピュレーエン序言』（1798年）というのがある。「プロピュレーエン」というのは、古代ギリシア神殿の前にある門のことであり、近代の芸術研究者や芸術家らによって古代ギリシア芸術の「観照」が目的とされていることを暗示しているが、ゲーテは次のような文章で書き始めている。「青年は、自然と芸術が彼を惹きつけるとき、さかんに努力して直ちに最も奥まった聖殿に入りこもうと考える。しかし成年の男子は、長い間さまよった末に、自分がいまだにその前庭にいることに気づく。『プロピュレーエン』という表題はこのような考察がもとで生まれたのである。階段、門、入口、前庭門、内と外との、聖と俗との間のこのような空間のみが、我々が友人たちといつも留まることになる場所となり得るのである」。この『プロピュレーエン序言』において、特筆すべき点は、芸術研究者や芸術家たちが古代ギリシア芸術を考察することを目的としながら個人的な感情や判断で意見を放つという、いかにも個別化された近代人のような立場をとるのではなく、聖と俗の間にある前庭門、つまり中間段階において、古代ギリシアの芸術家や哲学者、知識人たちのように、共同体精神に根差し共に語り合うことで、いっそう高位な目的、すなわち民族の調和へと前進するという目的が、ヘーゲル美学における古典的芸術形式の基本理念を髣髴とさせる点であろう。「およそ思想家、学者、芸術家にして、その最良の時期にかの地に身を移してみたい、われわれが望んでも、決して達せられることのない完全さが生まれつき具わっていた国民のもとに、そしてまた、我々においては断片として東の間現われるに過ぎない人間形成が連続した時と生命のうちに美しい、上昇する連なりをもって展開する国民のもとに少なくとも想像のうちにも住んでみたいという誘惑に駆られない者があるか」。²² ゲーテは、このような「達せられることのない完全さ——普遍的な目標」のために、ヴィンケルマンの『ベルヴェデーレのトルソー』における「観照者の想像による失われた断片の補完」に基づいた態度を模範とすることを、芸術家に要請している。「人間の形成はその表面を見るだけでは把握しえない。美しい、分離していない全体として生き生きと波打って眼前に動いているものを真に観照し、模倣しようとするなら、この形態の内面をあらわにし、その部分を分離し、

それらの結びつきに注目し、相違点を知り、作用と反作用を学び、隠されたもの、静止しているもの、現象の基礎を心に刻み込まねばならない。23 そのため、古代ギリシアでは国家全体の要請であった芸術宗教という全体性に、失われたものの補完を目指した「観照と対話」を通じて「国民と芸術家の融和」へと向かう、というゲーテの理念は、照応しているのである。

近代において生まれたこのような古代芸術の歴史哲学的回想(=観照)は、新古典主義を代表するドイツの建築家カール・フリードリヒ・シンケル(Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841)が設計したベルリンにある『アルテス・ムゼウム』(Altes Museum, Berlin, 1824-28)によって、いっそう隆盛を極めた。ヘーゲル美学とこのシンケルによる『アルテス・ムゼウム』は、ほぼ同時期に生まれている。18世紀中葉から19世紀初頭までの間にヨーロッパで流行したこのような新古典主義建築は、建築を客観的・科学的に捉えようとする「理性」と建築の起源や本質を探求する「考古学」の二種類の性格で構成されている(『西洋建築様式史』(美術出版社)1994、p.136)。実際、シンケルがこの博物館のために書いた1822年の覚書には、その設立の目的が「人類形成の歴史」と書かれてある。この当時、芸術に関して歴史に対する関心が非常に強まっていた。この『アルテス・ムゼウム』でも、収集された美術品は、美しいか否かを基準として展示されているだけでなく、歴史的事実を拠り所としながら、陳列されている。すなわち、一つの作品がいかにか美しいかではなく、いかに客観的な時代精神を反映しているか、また、歴史における位置は一体どこにあるのかが、この博物館における展示の基準であった。展示された美術作品の四分の三は、古代彫刻で埋め尽くすことを、シンケルは1822年の覚書で書いている。ヘーゲル時代の文化論において、絶対的な理想美としての古典芸術が、芸術の歴史化により次第に相対化され、歴史の一部として捉えられることになったものの、今度はそのことを通じて、古代における古典芸術の模範性が不可侵になっていった。つまり、芸術そのものは歴史の言説を通じて直接その時代精神を反映するものになったものの、まだ中立な立場でその時代精神を捉えること、つまり観照者の経験から芸術を判断することはできていなかったのである。シンケルの『アルテス・ムゼウム』はその矛盾を解消する博物館であった。建物の構造として一階と二階があり、一階が人間形成(博物館)の支えとなる重い彫刻が展示され、二階には、遅れた花を咲かせた軽い絵画が展示されている。だがこの博物館の構造上の問題と相反して、ヘーゲル美学の歴史哲学的な構造によるなら、この博物館にある彫塑は、礼拝価値の喪失した展示価値を帯びている以上、没落のロマン的な表象に過ぎなかった。とはいえ、シンケルの『アルテス・ムゼウム』では、彫塑を言語で回想するのはな

く、直接の視覚認識を通じた「歴史的な観照」を可能にすることで、歴史哲学的(盲目的)に模範とされた古典芸術に、観照者による経験に根差した美的判断が介在し、直接の認識を通じた古典芸術の相対化が初めて果たされたのである。24

しかし、ヘーゲル美学においてゲーテの芸術観と多分に符合しながらも、決定的に分かつものは、ゲーテが古代ギリシアのような共同体精神に根差した全体的な国民の統合を、近代における理想としていたのに対し、ヘーゲルは、その共同体精神の客観的な統一像を「解体する」ことが、近代(ロマン的)芸術の原理だとしている点であろう。確かにヘーゲルは、古代ギリシア以降の芸術における基本原理において、精神による独自の内面化を通じて、精神から分離してしまった芸術作品に対する観照者が生まれたことに、絵画的な性質を明示しているが、それは未来の芸術において精神と自然(対象)の和解が成就するであろうということ、決して意味しない。忘れてはならないのは、ヘーゲルがロマン的芸術形式において一貫して普遍的なものへの和解を最終目的としているとき、それは現実あるいは地上においては目に見える形で絶対に成就しない、という過激な否定性に基づいているということだ。「そこ(ロマン的芸術形式)で得られる新しい統一は、彫刻に表現されるような、直接目に見える統一という性格はもはや持たず、異なる両側面の交流を本質とする統一ないし和解であって、その本質からして、その姿を完全に表現するには内面的な観念による他はない」(Ⅲ、S.12)。この「内面的な観念」をいまだ可視的な精神の仮象として表象するのが「絵画」、またそれを不可視的な音であらわすのが「音楽」、そして音も形態もない記号で想像力を通じて形象化するのが「文学」であり、この三つのジャンルがロマン的芸術形式であるが、本論ではもっぱら「絵画」に焦点を当てていく。

彫塑から絵画へ

ヘーゲルは、絵画について論じる前に、芸術形式における最高段階の理想形である彫塑を、その「考察」や「反省」によっては「冷たく突き放す面がある」(Ⅲ、S.17)と捉えることから始めている。「古代の彫刻作品を前にしていまなお満たされないところのものが、造形された人物に発展がないということに、つまり外に向かう活動や行動も、内に向かう特殊化も深化も見られないということに存する。その点では絵画の方が身近に感じられる。日常を生きつつ無限の内容を持つ主観性の原理や、私達自身の生存と生活の原理が、絵画において初めて大きく立ち現われ、画面に描かれたものに、自分の心の動きや働きを見て取ることができるからである。彫像としての神は、単なる客体として見る者の前にあるが、絵の中の神は、自ら生

きた精神的主体として現われ、共同体の中に入りこんで、各個人に神との精神的共同生活と交流の可能性を与えてくれる。いいかえれば、共同体精神が、彫刻の場合のように、おのれの堅持するかたくな個人という形をとるのではなく、特殊な個人として共同体の中に引き入れられるのである」(Ⅲ、S17-18、邦訳、下、P.10)。それゆえヘーゲルは、古代ギリシアの彫塑には見ることのできなかつた「内面の感情」を、ロマン芸術である絵画に見出すことで、あくまで「キリスト教的」な性質を帯びている宗教画や風俗画、または風景画や肖像画にその焦点を絞っている。精神の内面化(自然との断絶)は、このように芸術作品の前に立つ観照者を生み出し、対象(自然)から距離をとった眼差しが、ヘーゲルによる個別的な造形芸術作品に対しての主観的な判断を許容するようになる。その例として、ラファエロを始めとした近世イタリアの画家たちが描く様々な『聖母子像』を「清らかな乙女、肉体の美しさ、精神の美しさ、高貴さ、愛らしさ」に満ちたものとして讚美している(Ⅲ、S.21、邦訳、下、P.13)。これは、すでに礼拝を目的としていた実用的な彫塑から、絵画が非実用的な、単に鑑賞を目的とした芸術作品として自立してしまったことを物語っている。そのためヘーゲルは、絵画が彫刻と比べ、観客を計算に入れて制作されていることを明示している。「絵画の内容は主観性であり、しかも、内部に特殊な要素を持つ主観性であるから、対象となる芸術作品と観客のあいだに分裂の生じることが避けられない。が、この分裂法を直ちに解消する手立てがあつて、それは、主観性の表現たる作品が、その表現法の全体に渡って、自分の独立のためではなく、鑑賞者という主観のためにのみ造形するのだ、という鉄則を掲げることである」(Ⅲ、S.28、邦訳、下、P.19)。この鑑賞者(観照者)の眼を一つの基点にして、実在する石や青銅で形作られていた建築や彫塑と一線を画す絵画の「物質的材料」とは、「光」である。「光の原理は、いまだ統一点へと到達することのない重い物質とは正反対のところにある。光についてなんといわれようとも、それが絶対的に軽く、重さによる抵抗力をもたず、純粋に自分と一体化し、純粋に自分と関係する、自然の中での最初の観念的存在、最初の自己存在であることは否定できない」(Ⅲ、S.31)。光はそれゆえ、宗教的な意味を指し示すのみならず、観照者の眼差しを可能にする明暗や濃淡、対象の形、対象相互の距離(Entfernung)、そして特に対象と観客(観照者)との距離を浮かび上がらせる(Ⅲ、S.32、邦訳、下、P.22)。

「観照者と対象の距離」という図式だけに注目するならば、ロマン芸術の対象を「キリスト教的な芸術」と限定しながらも、その実この芸術を特徴づける「内面的主観性」にこだわっているヘーゲルのロマン芸術に関する叙述は、精神の歴史的的位置付けとは裏腹に、実は芸術作品に対するヘーゲルの直接の観照から得られた印象

をも、ロマン芸術の問題に食いこませているように思える。それにもまして、ヘーゲルがこのような内面的主観性をロマン芸術の絵画の特徴として明示するとき、すでに18世紀末から数十年間に展開したロマン主義運動において重要な出発点となった「芸術批評」とも、原理的には多分に共有しているものがある。

初期ロマン派詩人フリードリヒ・シュレーゲル(Friedrich von Schlegel, 1772-1829)は、ゲーテが『プロピュレーエン序文』に記した、「観照による失われたものの補完」を通じて断片を全体へと統合する、という古代ギリシアの全体性に裏打ちされた主張とは全く対照的に、「一冊の書物」それ自体で全体を認識することに、「ロマン的なもの」の始源を見ている。彼は、小説(ロマン)理論を展開するとき、明らかにシラーの『素朴文学と情感文学』を下敷きにしている。古代文学が実際の事件を対象とせず、神話に根差したものであるのに比べ、ロマン的文学はそのような神話ではなく、実際の歴史的事件に根差している。そして、シラーにおける情感文学が、素朴的(古代的)なものと情感的(近代的)なものの統合を目指していたのと照応するように、ロマン的文学は、その「構成全体が、小説がしばしば無視するところの、また無視することが許されるところのあの文字の統一よりももっと高い統一へと関係付けられること」で、初めて作品になり得る、とF・シュレーゲルは語っている。これは、小説が即作品に成ることができず、「冷静な、澄み渡った全的心情をもって対象を精神的に直観すること」²⁵つまり小説に対する「小説の理論」を通じて初めてロマン芸術が完成することを明示しているのだ。このため、F・シュレーゲルは、ジャンルとしては文学に限定しているものの、視覚的な要素を含む戯曲、あるいは抒情詩までも「ロマン的なもの」として一括りに捉えている。問題となるのは、その批評の対象がいかにセルバンテス、ゲーテ、シェイクスピアという古典作家であろうとも、それを批評(観照)する批評家(観照者)側にロマンの特質がある、ということである。それに対し、前にも述べたとおり、ヘーゲルの「ロマン」は、観照者よりも、古代ギリシア以降の芸術形式(つまり絵画的な形式)そのものにその特質がある。

だが、これらの道のりが対極を成しているとしても、互いに共通しているのは、対象(近代のみならず古代ギリシアを含めた芸術作品)と観照者の間にある距離が、芸術の自立化(つまり芸術の学問的考察や芸術批評)を活性化していることを無視してはならないだろう。実際このヘーゲル美学も、「美学」の定義から考察しており、古代ギリシアでは「自然の模倣」であり「宗教」であった芸術がヘーゲル美学において初めて「理想化」されるとき、ヘーゲルという観照者が距離を置いて古代芸術を捉えていることが分かるのである。ヘーゲルはいつている。「絵画芸術は、人物の

特殊な性格、特殊な局面、特殊な形や姿勢や色彩を描こうとするものだから、私達は現実の具体的な作品を前にし、それについて論じなくてはならない。これまで述べたような視点を生かして作られた、絵そのものを知り、それを鑑賞し批評する力を獲得したとき、絵画研究は初めて完成したといえるのである(Ⅲ、S.107-108、邦訳、下、P.83)。

絵画における理想形と特性描写

それでは、この絵画考察はいったい何を基準にして進められるのだろうか。ヘーゲルは、ロマン芸術の内容のもっとも理想形は、「人間の姿をとって自ら苦難の道を歩みきった神と、主観と心情とが和解するありさま」(Ⅲ、S.41、邦訳、下、P.30)であるといっている。つまり、前にも述べたとおり、イエス・キリストの受難を描写することは、絵画においても中心的なモチーフになり、それを「神々しく」ではなく、生身の人間として「現実的」に描写されていることが、この絵画考察の重要な基準となる。

その第一段階として、「単純な普遍性と無垢の統一性のうちにある愛の客体」である「父なる神」、つまりまだイエスとして人間化していない目に見えない神の肖像画が挙げられている。「しかし、キリスト教が宗教的なイメージとして捉える父なる神を、絵画で表現しようとするれば、大きな困難を乗り越えなければならない。神々と人間たちの父を特定の個人として芸術的に表現したものといえば、ゼウスが全てである。…父なる神は、それだけ取り出せば、精神的な人格であり、最高の力や知恵を持つけれども、形のない、抽象的な観念として思い描かれるだけである」(Ⅲ、S.45-46、邦訳、下、P.33)。ヘーゲルは、この「父なる神」を主題にした芸術作品の実例として、オランダのファン・アイク兄弟(Hubert van Eyck, ca.1370-1426, Jan van Eyck, ca.1390-1441)によるゲントの祭壇画「父なる神」(Gottvater)について次のように語っている。「いうならば、『オリンピアのゼウス』に匹敵する名作だが、永遠の静安、高貴さ、力、尊厳がどれほど見事に表現されていても、——また、構想力と実行力がどんなに深遠で壮大だとしても、——それはやはり私たちの観念をどこかしら満足させない。父なる神が同時に人間個人として現われるとき、それは父なる神ではなく、子なるキリストなのである」(Ⅲ、S.46、邦訳、下、P.34)。ヘーゲルにとって、神を人間として表現できるのはあくまでキリストにおいてであって、しかもそれは古代ギリシアの神像のように神々しくあってはならないのである。ヘーゲルは、いくらロマン芸術の特徴が主観的内面性だとしても、キリストの内面を描くのは、絵画においては「手に余り」、その姿を完全に描くのは「不十分」

とさえいつている。そのため、キリストの「神々しさ」を表現するためには、罪人や迫害者、弟子たちが周辺に配置された「伝道者キリスト」、馬小屋で生誕したばかりの「幼子キリスト」、そして人の罪を贖うため十字架の上で犠牲死を遂げた「受難者キリスト」を、あくまで「人間の姿」でもって「精神の内面性」を表現することでなければならないのである(Ⅲ、S.47-48、邦訳、下、P.35)。

第二にヘーゲルは、キリストの描かれた作品を取り上げている。ここで、ヘーゲルは、一人物を画面全体に描いた肖像画ではなく、「環境や行動」に関わりを持つ人物像(主体性)に注目している。ラファエロ(Raffaello Santi, 1483-1520)の『キリストの変容』(Transfiguration)について叙述している箇所では、「外面における行動」と「精神面における行動」という区別をしながら、ヘーゲルは内容を説明している。「外面的には、上方の丘の上ではキリストが変容し、下方は悪魔に憑かれた少年をめぐる場面である。が、精神的に見れば、そこには最高の繋がりがあがる。上方の、目に見えるキリストの変容は、キリストが実際に地上から浮き上がり、弟子たちから遠ざかる場面で、したがって別離がはっきり描かれなければならない。他方、キリストの昇天を現実の具体的な場面のうちに理想化して現わすには、弟子たちが悪魔に憑かれた少年を癒すことは、主の助けなしには不可能だったことを描く場面が、もっともふさわしかったのである」(Ⅲ、S.96、邦訳、下、P.74)。ヘーゲルはすでに、世俗的な社会における主体性の関係が、古典的芸術形式で中心的な基準となった「理想化」という概念を、キリストという人間化された神の像を通じて、再び機能させている。そして、絵画における対立した複数の人物像や多種多様な事件、環境を一つに統合させるために、ピラミッドのフォルムをここでも理想としている。つまり、キリストの十字架を頂点とし、その左右に聖母マリア、弟子たちが並ぶという構図である。象徴建築のピラミッドのシンメトリカルなフォルムは、古代ギリシア神殿を経て、ロマン芸術の宗教画においても重要な基準となっている。

しかし、ヘーゲルの絵画に関する叙述は、絵画が近代に近づくにつれ、このような群像を統合する抽象的な構図よりも、群像そのものの「特性描写」(Charakterisierung)の方へ発展していくことになる。これが第三の問題である。ヘーゲルはいつている。「絵画では主体の内面的・外面的特性が解放されるので、主体は理想像にふさわしい個性の美しさを持つ必要はもはやなく、様々な性癖を備えた人物として造形され、ここにはじめて、近代的な意味での性格描写と呼ばれるものが登場する。この意味での性格描写は、近代を古代から分かつ指標として使われてもいるが、そのように意味を限定して用いるのなら、むしろ、その用法は理にかなっている」(Ⅲ、S.100、邦訳、下、P.77)。ヘーゲルは、この近代絵画を特徴付

特殊な性格、特殊な局面、特殊な形や姿勢や色彩を描こうとするものだから、私達は現実の具体的な作品を前にし、それについて論じなくてはならない。これまで述べたような視点を生かして作られた、絵そのものを知り、それを鑑賞し批評する力を獲得したとき、絵画研究は初めて完成したといえるのである(Ⅲ、S.107-108、邦訳、下、P.83)。

絵画における理想形と特性描写

それでは、この絵画考察はいったい何を基準にして進められるのだろうか。ヘーゲルは、ロマン芸術の内容のもっとも理想形は、「人間の姿をとって自ら苦難の道を歩みきった神と、主観と心情とが和解するありさま」(Ⅲ、S.41、邦訳、下、P.30)であるといっている。つまり、前にも述べたとおり、イエス・キリストの受難を描写することは、絵画においても中心的なモチーフになり、それを「神々しく」ではなく、生身の人間として「現実的」に描写されていることが、この絵画考察の重要な基準となる。

その第一段階として、「単純な普遍性と無垢の統一性のうちにある愛の客体」である「父なる神」、つまりまだイエスとして人間化していない目に見えない神の肖像画が挙げられている。「しかし、キリスト教が宗教的なイメージとして捉える父なる神を、絵画で表現しようとするれば、大きな困難を乗り越えなければならない。神々と人間たちの父を特定の個人として芸術的に表現したものといえ、ゼウスが全てである。…父なる神は、それだけ取り出せば、精神的な人格であり、最高の力や知恵を持つけれども、形のない、抽象的な観念をとして思い描かれるだけである」(Ⅲ、S.45-46、邦訳、下、P.33)。ヘーゲルは、この「父なる神」を主題にした芸術作品の実例として、オランダのファン・アイク兄弟(Hubert van Eyck, ca.1370-1426, Jan van Eyck, ca.1390-1441)によるゲントの祭壇画「父なる神」(Gottvater)について次のように語っている。「いうならば、『オリンピアのゼウス』に匹敵する名作だが、永遠の静安、高貴さ、力、尊厳がどれほど見事に表現されていても、——また、構想力と実行力がどんなに深遠で壮大だとしても、——それはやはり私たちの観念をどこかしら満足させない。父なる神が同時に人間個人として現われるとき、それは父なる神ではなく、子なるキリストなのである」(Ⅲ、S.46、邦訳、下、P.34)。ヘーゲルにとって、神を人間として表現できるのはあくまでキリストにおいてであって、しかもそれは古代ギリシアの神像のように神々しくあってはならないのである。ヘーゲルは、いくらロマン芸術の特徴が主観的内面性だとしても、キリストの内面を描くのは、絵画においては「手に余り」、その姿を完全に描くのは「不十分

とさえいつている。そのため、キリストの「神々しさ」を表現するためには、罪人や迫害者、弟子たちが周辺に配置された「伝道者キリスト」、馬小屋で生誕したばかりの「幼子キリスト」、そして人の罪を贖うため十字架の上で犠牲死を遂げた「受難者キリスト」を、あくまで「人間の姿」でもって「精神の内面性」を表現することでなければならないのである(Ⅲ、S.47-48、邦訳、下、P.35)。

第二にヘーゲルは、キリストの描かれた作品を取り上げている。ここで、ヘーゲルは、一人物を画面全体に描いた肖像画ではなく、「環境や行動」に関わりを持つ人物像(主体性)に注目している。ラファエロ(Raffaello Santi, 1483-1520)の『キリストの変容』(Transfiguration)について叙述している箇所では、「外面における行動」と「精神面における行動」という区別をしながら、ヘーゲルは内容を説明している。「外面的には、上方の丘の上ではキリストが変容し、下方は悪魔に憑かれた少年をめぐる場面である。が、精神的に見れば、そこには最高の繋がりがある。上方の、目に見えるキリストの変容は、キリストが実際に地上から浮き上がり、弟子たちから遠ざかる場面で、したがって別離がはっきり描かれなければならない。他方、キリストの昇天を現実の具体的な場面のうちに理想化して現わすには、弟子たちが悪魔に憑かれた少年を癒すことは、主の助けなしには不可能だったことを描く場面が、もっともふさわしかったのである」(Ⅲ、S.96、邦訳、下、P.74)。ヘーゲルはすでに、世俗的な社会における主体性の関係が、古典的芸術形式で中心的な基準となった「理想化」という概念を、キリストという人間化された神の像を通じて、再び機能させている。そして、絵画における対立した複数の人物像や多種多様な事件、環境を一つに統合させるために、ピラミッドのフォルムをここでも理想としている。つまり、キリストの十字架を頂点とし、その左右に聖母マリア、弟子たちが並ぶという構図である。象徴建築のピラミッドのシンメトリカルなフォルムは、古代ギリシア神殿を経て、ロマン芸術の宗教画においても重要な基準となっている。

しかし、ヘーゲルの絵画に関する叙述は、絵画が近代に近づくにつれ、このような群像を統合する抽象的な構図よりも、群像そのものの「特性描写」(Charakterisierung)の方へ発展していくことになる。これが第三の問題である。ヘーゲルはいつている。「絵画では主体の内面的・外面的特性が解き放たれるので、主体は理想像にふさわしい個性の美しさを持つ必要はもはやなく、様々な性癖を備えた人物として造形され、ここにはじめて、近代的な意味での性格描写と呼ばれるものが登場する。この意味での性格描写は、近代を古代から分かつ指標として使われてもいるが、そのように意味を限定して用いるのなら、むしろ、その用法は理にかなっている」(Ⅲ、S.100、邦訳、下、P.77)。ヘーゲルは、この近代絵画を特徴付

ける「特性描写」の側面を擁護するために、ゼウスやアポロン、アルテミスなどの古代ギリシアにおける神像を、抽象度の高い、理想に押し上げられた特性を持っているとして、批判している。そのため、健康で均齊のとれた肉体美を前面に押し出した立体の彫像より、各々の人物の主体性を特性描写によって表現した平面の絵画を、近代における造形芸術の典型であると彼は捉えるのである。だが、「観念性の強いこの領域では、自然の調和が深く根をおろすのが難しい。容貌醜いソクラテスが道徳的な心情と行動の人であったように、敬虔な心や信仰厚い心が、外形だけからすれば、どう見ても醜いとしかしいような肉体に宿ることも、ないわけではない。精神の美しさを表現するに当たって、画家はむしろ、どこからどう見ても醜いような外形は避け、そこに浸透する魂の力によって醜さを抑制し、美化する術を心得てはいるが、醜(das Häßliche)の要素を全面的に排除するわけにはいかない」(Ⅲ、S.101、邦訳、下、P.78)。明らかにヘーゲルは、古代ギリシア彫刻の理想であった内面と外形の一致を、ロマン芸術の絵画に要求することはせず、近世・近代絵画におけるこのリアルな特性描写を通じて必然的に滲み出る「醜」の要素を認めているが、この「醜」の要素を安易に「芸術美」に結び付けようとはしていない。アルブレヒト・デューラー(Albrecht Dürer, 1471-1528)の肖像画について述べるとき、それを称賛しながらも、ありのまま自然をむき出しに描くことを警戒している。「人間の顔の場合、自然の描く線は、硬い骨格の部分を基礎に、その周りに軟らかい部分をくっつけて様々な変化に富む形になっている。が、肖像画の性格描写は、硬い部分が重要だとはいっても、それとは別の特徴——精神によって作り上げられた顔——に焦点を合わせる。その意味で、肖像画はモデルに媚びていい、いや、媚を売らねばならない、ともいえるので、自然にできた単なる偶然の要素は捨て、個人に特有の内奥の性格を描写するのに役立つものだけを取り出すのである」(Ⅲ、S.105、邦訳、下、P.81)。そのため、ある意味で特性描写に徹したといえる「キリスト受難」を描いた数々のバロック絵画(ティントレットなど)を無視し、市民の姿を描いたドイツやオランダの風俗画にヘーゲルは注目する。「ドイツとオランダの芸術が辿り着く最終局面は、世俗の日常世界に完全に埋没するという局面であり、そこでは画題に関しても画法に関しても、種々雑多で一面的な、ありとあらゆる様式の絵画が並び立つ」(Ⅲ、S.127、邦訳、下、P.98)。ヘーゲルが、世俗世界での祭礼や行進、農民の踊り、縁日などの方向に、キリスト教的な価値を見出すとき、オランダ人がプロテスタントに改宗した経緯を述べている。「彼らは、自分の活動を喜びとしていて、大望を抱くことがなかったが、しかし、自分の既得権や、地方、都市、同業者の特権たる自由を勝ち取るためには、神と自分たちの勇気と知性を信頼して、大胆

に決起し、世界の半分を我が物にしようとするスペイン元首の恐るべき抱負にも怖気づくことなく、あらゆる危険に身をさらし、勇敢に血を流し、この公明正大な胆力と忍耐力によって、宗教的独立と市民的独立を堂々と確立した。何らかの独特な心の動きをドイツ的と名付け得るとすれば、この誠実で裕福で心情豊かな市民意識こそその名にふさわしい」(Ⅲ、S.128-129、邦訳、下、P.99~100)。そのため、ヘーゲルにとって冷たく客観的に描かれた歴史画とこれらのオランダの風俗画は、異なっている。特に17世紀のオランダの風俗画家は、普通の人間の生活をカメラのようにリアルに見る観察眼を通じて、「人間とは何か」という絵画芸術の課題を問うかのようなモチーフが中心とされている(Ⅲ、S.130-131、邦訳、下、P.101~102)。ありのまま見るというのではなく、精神の眼で捉えることというのは、ヘーゲル美学では、画家が「市民的な」生活、つまりその対象が農夫であっても、調和的で気品のある情景を描くときに、現実では達し得ることのない平和を、絵画において、それもキリストの受難画を通じず、表現することができるということである。それを通じて精神の内面化は、絵画の内容から、観照者の内部へと次第に移っていることが分かる。というのも、オランダの風俗画における人物の外形の在り方ではなく、内面の感情を察知し叙述しているのは、他ならぬヘーゲル自身だからである。

ロマン的芸術形式において、精神と自然は分離し、精神は普遍的な和解へと至るために独自の内面化を果たすのだが、そのときヘーゲルの持つ精神の眼は、哲学的・宗教的な言説を通じて芸術作品の性格を把握することができず、特性描写を通じて人物の外形をありのままに捉えようとしながら、その内面的主観性をも求めようとする。その観照者による「主観—客観」の間を行き来する認識のゆらぎ、というよりその複合性は、17世紀オランダの風俗画で初めて問題にされているが、ヘーゲルはこれ以上絵画についての問題を発展させることをせず、その絵画分析を終えるのである。

結論

ヘーゲルの『美学講義』は、ペーター・ゾンディーもいっているように、決して「現代的芸術形式」を問題にしていない。というのも、ヘーゲル美学の意図は、あくまで過去の多種多様な芸術形式を、「象徴的芸術形式—古典的芸術形式—ロマン的芸術形式」という歴史的な三分法によって、非言語的な造形芸術を強制的に言説(精神形成のプロセス化)の支配下に置いていくということにあるからだ。

象徴的芸術形式では、東方の古代宗教における多様な象徴表現がまだ明確な意味内容を表現できておらず、観照者はその意味を「想像する」ことで初めておぼろげ

にそれを認識することができる。古代エジプトの象形文字も然りで、古代ギリシアから始まったアルファベットのようには明解に読めず、その象形文字を解説しないと理解できない。だが、自然に対する精神の「否定」は、このエジプトのピラミッドにおいてその狼煙を上げる。ピラミッド内部に安置されたミイラは単に死を直接象徴しているのみならず、ピラミッドの外部にいるミイラの崇拜者たちの観念に生き残ることで、死が精神化されるようになる。このヘーゲルの叙述はとても重要である。なぜなら、「否定（精神と自然の分離）—精神化（ある対象を対自的に観照すること）—遅れた認識（常に理想は過去のものでしかないこと）」というヘーゲル美学の基本的な図式は、このピラミッドの叙述においてすでに縮図化されているからである。ミイラとして死者が精神化される時、あくまで肉体なき精神として死者は生きるしかない。ピラミッドの内部と外部は、それゆえ一致していない。外部からピラミッドを見ただけでは、その内部のミイラをあくまで想像することしかできないからである。精神が外形に次第に顕現してくる様は、メムノンやスフィンクス像の半人半獣の姿に非調和的に体现されている。これらは、象徴芸術の典型である「建築」が次第に自立していき、人間の形をした「彫塑」へと形成していく過程でもある。実際にスフィンクスは、オイディプスに対し「朝は四本足、昼は二本足、夜は三本足となるものは何か」という謎をかけるが、オイディプスが「それは人間だ」とあっさり答え、スフィンクスを岩山から突き落とすのである。

古典的芸術形式において、この「人間」の姿をとった彫塑は、古代ギリシア神話の共同体を形成する神々として表現され、ヘーゲル美学の理想美を体现する。精神と自然—内面と外面—意味と形式—の調和的な一致は、ヘーゲルにとってあくまで「人間」の姿をとらなくてはならない。このことは無論、シラーの『美的教育書簡』で提示された「感性と理性」が調和した古代ギリシア人の姿をも思い起こさせる。そのため、この古代ギリシアにおける神殿の中枢を占める神像は、古代ギリシアという国家全体の宗教の象徴であり礼拝の対象でもあった。そしてこの感性と理性の統合は、シラーにとって近代文学の理想であった。だが、それとは対照的にヘーゲル美学の頂点に位置する古典芸術は、あくまで古代ギリシアにのみにしか求められない、つまり過去の栄光に過ぎないというわけである。彼は、全体性に満ち満ちた国家的な芸術形式を、決して近代や未来に要求しようとはしていない。よって、ヘーゲルの眼差しは芸術形式の歴史を未来に向かって追う態度から、過去を回想する観照者の態度へと急転回する。神々の英雄劇のような描写が、冷たく硬質で「客観的な」石像の描写へと移ろうのがその実例である。いわばヘーゲルは、自らの「眼」によって古代ギリシアの神々を観照し始めたのだ。だが、ヴィンケルマン

が頭や手足を失った『ベルヴェデーレのトルソー』を、想像力を通じ、言語で失われた部分を補完していくにつれ、「客観的」な観照をしてしまうヴィンケルマンのうちには、「メランコリー」な感情が溢れ始める。ヘーゲルの歴史哲学的観照も、古典的芸術形式の終焉を通じて「理想美の解体—芸術の没落」として、ロマン的芸術形式を位置付けることになる。つまり、ヘーゲルが「古代」を「近代」から対自的（鏡像的）に観照することによって、手中にあった理想美の消失を承認する芸術形式として初めてロマン的芸術形式は現われるのだ。

ロマン的芸術形式では、精神は完全に自然から分離し、自ら「内面化」し始める。精神は、そのため芸術形式からも離脱し、自己へ還ることで、形而上的な無限を帯びた精神へと上昇する。このとき、精神と自然、主体と対象は対立したまま、現実において永遠に和解することはない。そしてこの精神の内面化は、ロマン的彫刻が「絵画的」—装飾的—に大聖堂などで配置されるようになることを通じて、造形芸術を宗教的な礼拝の目的から芸術作品として自立させ、その造形芸術作品を観照する者の内面の主観的イメージを喚起することを促進する。その典型的な状況を生み出しているのがゴシック建築である。ゴシック建築には様々な内容の装飾—彫刻、絵画など—が配置されているが、その建築形態は、その多種多様な「世界」を、信仰者の内面にある目に見えない精神の高まりへと統合させ、ついには天的な歓喜へと至らしめることを表わすために、大聖堂の尖塔が空へ上昇するものとなっている。ゲーテは、このようなゴシック建築を平面絵画のように「観照」し、『プロピュレーエン序文』では、ヴィンケルマンに倣い、今度は個別化してしまった近代の芸術家と国民が古代ギリシアのような共同体へと統合するための「調和的な観照」を、芸術家や芸術研究者に要求している。歴史哲学的観照によって古代ギリシア芸術の理想美を相対化することは、しかし 19 世紀初頭のヘーゲル時代の文化論においてはまだ完全なものではなかった。その頃シンケルが設計した『アルテスマゼウム』は、その相対化しきれない古代ギリシア彫刻の「視覚的な観照」を可能にする。一階がギリシア彫刻で占められ、二階が絵画を中心に展示されているところは、同時期に生まれたヘーゲル美学の古典的芸術形式からロマン的芸術形式への移行を、本物の作品で実証しているかのようだ。だが、ゲーテが、シラーのように近代に古代ギリシア的な調和を理想としていたのに対し、ヘーゲルは、その理想の実現は、古代ギリシア以降のロマン的芸術形式では不可能であることを告げている。あくまで精神の内面化した主体は、共同体から疎外された場所から、その原理を認識するのだからなければならない。ここに観照者と対象の間に「距離」が生まれ、芸術の科学的・学問的考察が始まることをヘーゲルは暗示している。F・シュレーゲル

らの初期ロマン主義詩人が始めた芸術批評においても、厳密にはその観照者（初期ロマン派詩人）の態度は、ヘーゲル的な観照者の態度とは異なるが、その独自の「ロマン的なもの」の完成は、小説だけではそれを果たせず、芸術批評家による「小説の理論」によって、初めて可能になるという点で、ヘーゲル美学における「ロマン的なもの」を特徴づける「内面的主観性」と類似している。

だが、ロマン芸術を象徴している絵画をヘーゲルが具体的に考察するとき、その考察の在り方は、『美学講義』のなかでも特異な位置を占めている。その絵画の評価はあくまで、理想化された古典美（ピラミッドのように抽象的で調和的なフォルム）を、神の人間化であるキリストの描かれた宗教画に求められている。ここで重要なのは、キリストが古代ギリシアにおける神々の像のように「神々しく」描かれず、あくまで彼が世俗世界で人間の姿で生誕し、十字架の上で殺され、復活した生涯、人々との交わりの中で描かれているという点である。そのため、ヘーゲル美学において、17世紀におけるオランダの風俗画のように緻密に描写された日常風景の様相は、たとえキリスト受難をモチーフにしていなくても、ヘーゲルにとってはロマン芸術特有の内面的主観性を十全に実現したものなのである。また、ここで、問題になる「特性描写」は、生身の人間を現実的に描くときになされるが、ヘーゲルの観照者としての眼差しは、このロマン的芸術における「特性描写」を論じる際に、オランダの風俗画に代表とされるような「ドイツ的な」絵画を積極的に評価し、ティントレットやゴヤなどのバロック絵画を完全に無視（嫌悪）してしまうことで、偏見に満ちた絵画考察を展開してしまっている。

だが、このロマン芸術である絵画の「内面的主観性」を、観照を通じて学問的（客観的）に認識することは不可能であるため、ヘーゲル美学における絵画の分析がこのときあまりに主観的な表現に満ちていることが分かる。つまりヘーゲルは、『美学講義』の歴史を遡るような哲学的・宗教的な言説からこぼれた現実主義的な視点で、絵画を観照し始めていたのである。

(注)

¹以下引用に際しては、文中に巻数をローマ数字で、頁を略記号とともに算用数字を、長谷川宏訳の『美学講義上・中・下』の巻数と略記号を伴う算用数字の頁に対応させて併記する。

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke, Hrsg. v. Eva Moldenhauer, 20Bde, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1832-1845. -Vorlesungen über die Ästhetik I-III, Bde 13-15. 1986.

なお、引用文に関しては、ヘーゲル（長谷川宏訳）『美学講義上・中・下』（作品社）1995—1996、を参照し、そのまま引用している箇所が多数ある。ただし、その際、原文と照らし合わせて、対自（für sich）と即自（an sich）というヘーゲル美学の根幹ともいえる概念総合のプロセスが不明確な箇所は自分で訳した。

²小田部胤久：「近代的『所有権』思想と『芸術』概念—近代美学の政治学への序章」『批評空間』[II-12号、(1997) 51頁]。ここでは、「芸術」という概念が単に自律的な性質を先天的に付与されているのではなく、過去の芸術家（シェークスピアなど）を天才として崇める「天才崇拜」との関連性から「知的所有権」や美の基準を擁護するために、恣意的に芸術というものが18世紀中葉の芸術家や文学者たちによって自律的なものにされていったことが書かれている。

³このヴィンケルマンとヘルダーの関連性は、Szondi, Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit, in „Poetik und Geschichtsphilosophie I“, Hrsg. v. Senta Metz und Hans Hagen Hildebrandt. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974. から引用している。

⁴ ibd., S. 58.

⁵ ibd., S. 61

⁶インマニュエル・カント（坂田徳男ほか訳）「判断力批判」『世界の大思想 11—カント〈下〉』（河出書房新社）1965、206頁。

⁷前掲書、211頁。

⁸Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in „Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfen“, Hrsg. v. Walter Lehm, S. 43.

⁹フリードリッヒ・シラー（石原達二訳）「人間の美的教育について」『美学芸術論集』（富山房百科学文庫）1977、102頁。

¹⁰前掲書、104頁。

¹¹前掲書、133—136頁。

¹²前掲書、146頁。

没落と芸術批評の交叉するところ

- 13 インマニュエル・カント (高峯一愚訳) 「純粹理性批判」『世界の大思想 10—カント〈上〉』(河出書房新社) 1965、51頁]。
14 フリートリッヒ・シラー (石原達二訳) 『素朴文学と情感文学について』『美学芸術論集』(富山房百科文庫) 1977、248—249頁]。
15 前掲書、251頁。
16 前掲書、259頁。
17 Winckelmann, a.a.O., S.167ff.
18 ibd., S.167ff.
19 Wyss, Beat: „Trauer der Vollendung : zur Geburt der Kulturkritik“ Köln (DuMont), 1997, S.84.
20 Goethe, Johann Wolfgang: Von deutscher Baukunst(1773), in „Der junge Goethe“ (1757-1775), Hrsg. v. Gerhard Sauder, München (Carl Hanser), 1987, S.417. 邦訳、ゲーテ (登張正美ほか訳) 「ドイツの建築 (1772年)」『世界の名著続7』(中央公論) 1975、306頁からそのまま引用。
21 Goethe: Von deutscher Baukunst(1823), in „Die Jahre 1820-1826“, Hrsg. v. Werner Oechslin, München(Carl Hanser), 1993, S.163. 邦訳、「ドイツの建築 (1823年)」、487頁からそのまま引用。
22 Goethe: Einleitung(in die „Propyläen“), in „Weimarer Klassik 1798-1806“, Hrsg. v. Victor Lange, München (Carl Hanser), 1988, S. 9. 邦訳、「『プロピュレーエン』への序文」、348頁からそのまま引用。
23 ibd., S.14.邦訳、353頁。
24 Wyss, a.a.O., S.147-153.
25 Schlegel, Friedrich, Gespräch über die Poesie „in Kritische Schriften“, München(Carl Haser), 1964, S.515-516. 邦訳、Fr. シュレーゲル (山本定祐訳) 「文学についての対話」『ロマン派文学論』(富山房百科文庫) 1978、207—210頁からそのまま引用。

(参考文献)

- Wyss, Beat: „Trauer der Vollendung : zur Geburt der Kulturkritik“ Köln (DuMont), 1997.
- Szondi, Peter: *Hegels Lehre von der Dichtung*, in „Poetik und Geschichtsphilosophie I“, Hrsg. v. Senta Metz und Hans Hagen Hildebrandt. Frankfurt a. M.(Suhrkamp) 1974.
- 小田部胤久 『象徴の美学』(東京大学出版会) 1995年。