

ヘーゲル 美学 覚書

——「理念の感覚的あらわれ」としての芸術の終焉をめぐる——

林 進

1 理念と芸術美

ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) の『美学講義 (Vorlesungen über die Ästhetik)』における「美的なもの」とは「美的なものの理念 (die Idee des Schönen)」(13-145) を意味する。ここではまず「理念」とは何か。それは「概念と実在の統一」ないし「実在と一体化した概念」と定義される。「概念と理念はしばしば混同して用いられるが、概念そのものはいまだ理念ではなく、実在の形をとり、実在と一体化した概念が理念である」(13-145)。そしてこの理念こそ「真なる実在」にはかならない。「すべての存在は、理念の存在である限りでのみ真理をもつ。というのも理念だけが真に現実的なものだからである」(13-150)。すなわち「現象するもの」は「実在が概念に一致することによってのみ真なのである」(13-150 E)。「要するに、概念に合致する実在だけが真なる実在なのであり、しかもそれは、そこに理念そのものが実現されているがゆえに真なる実在なのである」(13-151)。このよ

うに概念に合致する真なる實在の理念は、真理のみならず、美的でもある。ではつぎに「美的なもの」とは何か。それをヘーゲルは「理念の感覺的あらわれ (das sinnliche Scheinen der Idee)」と定義する。

真なるものが、目に見える存在として意識の前にあり、そして概念が目に見える現象と直接に一体化しているとき、理念は真理であるだけでなく、美的でもある。こうして美的なものとは理念の感覺的あらわれと定義される。(13-151)

「理念の感覺的あらわれ」というヘーゲルの美の定義が芸術における理念ないし真理を強調するのは、ほかならぬ「芸術美は精神から生まれ、くりかえし生まれる美である」(13-14)からである。「精神こそが一切をそのうちにふくむ真の存在であつて、すべての美は、すぐれた精神とかかわり、すぐれた精神の生み出したものであることによつて、はじめて本當に美しいといえる」(13-15)。この思想を徹底するヘーゲルからすれば、自然も精神の傘下における。「自然美は精神に帰属する美の反映として現象するにすぎない」(13-15)。したがつて「精神とその産物が自然とその現象よりもすぐれているのに見合つて、芸術美も自然美よりもすぐれている」(13-14)、つまり「芸術作品は自然の所産よりも高次である」(13-49)。こうしてヘーゲルは、自然美よりも芸術美を優位において自然美を美学の対象から排除する。ちなみに「理念そのもの」は、絶対の真理とはいへ「いまだ客観化されていない普遍的真理」であるのに比して、「芸術美としての理念」は、「現実の個体として存在することを本質とするような理念」(13-104)である。

2 芸術から芸術哲学へ

ヘーゲルの歴史的バースペクティヴからすれば、芸術、すなわち「理念の感覚的あらわれ」としての芸術は、過去に属する精神現象の一つである。「芸術はその最高の使命の面からいえば、我々にとっては過去のものである」(13-25)。「ギリシア人のもとで芸術は最高の形式に達していて、芸術を通して人々は神をイメージし、真理を意識した」(13-141)。しかし「文化が進むにつれて、どの民族においても芸術が自らを乗り越える時期がやってくる」(13-142)。すでに「ギリシア芸術のうるわしい日々も、中世後期の黄金時代も過ぎ去った」(13-24)。「芸術の形式は精神の最高の要求であることをやめた」(13-142)。「我々の今日の世界の精神」は、「芸術が絶対的なものをはっきり意識する最高の方式であるような段階を超えている」(13-24)。このようにヘーゲルは「理念の感覚的あらわれ」としての芸術の終わりを告げる。

ヘーゲルのいう芸術終焉の定理は、芸術そのものもはや存在しないと断言しているのではない、一つの終わり、真理ないし理念に関わる芸術の終わりを意味しているのである。「絶対的なものを感覚的に表現する」(13-100)のが芸術であるが、「芸術はもはや真理を実現する最高の方法ではない」(13-141)。「芸術は、その内容からしても形式からしても、精神に真理への関心を意識させる最高にして絶対の方法ではない」(13-24)。では「真理を実現する最高の方法」ないし表現方法とは何か。思惟 (das Denken) である。そこで芸術に関してヘーゲルが求めるのは芸術そのものではなく、「芸術の哲学 (Philosophie der Kunst)」(13-13)、「芸術の学問 (Wissenschaft der Kunst)」となる。なぜなら、「芸術が芸術としてそこにあるというだけで十分な満足を与えていた時代に比べると、現代の方がはるかに芸術の学問を必要としている」(13-25 f.) からである。「理念の感覚的あらわれ」としての芸術の絶頂、

理念と形式とが一致する理想の芸術はヘーゲルにとってはすでに終わっていたのである。芸術は今や思考と反省に、すなわち「芸術が何であるかを学的に認識する」(13-26) 哲学に席を譲らなければならない。

3 理想美の実現とその超克の歴史（古典的芸術からロマン的芸術へ）

「芸術の内容は理念であり、芸術の形態は感覚的形象である」(13-100) が、その「理念と形態とが調和」した芸術こそヘーゲルのいう「理想美 (das Ideal)」(13-106) にほかならない。だがこの理想美は歴史性を免れえない。ヘーゲルは芸術の歴史を、「理念と表現形態との関係」を基にして、象徴的芸術（古代インド、エジプト、ヘブライ等の芸術）、古典的芸術（古代ギリシアの芸術）、ロマン的芸術（中世・近代のキリスト教世界の芸術）の三つに区分するが、これらはそれぞれ、理念と形態とが調和する理想美を「追求する段階、達成する段階、踏み越える段階」(13-114) というふう¹⁾に三段階に特色づけられる。

象徴的芸術から古典的芸術が成立する過程は、「新旧の神々の闘争」(14-35) の過程、すなわち「古い神々」(カオス・タルタロス・ガイア・ウラノス等の巨人的な「自然力」) に対して「新しい神々」(ゼウス・アポロン・アフロディテ・ヘルメス等オリュンポスの十二神に代表される「真の精神的な人格神」) が勝利する過程として表わされる(14-49)。この「ティターン神族の壊滅とゼウス一族の勝利」(14-50) とは、「精神的な個の形をとる神々」による「自然の諸力」(14-63) の克服にほかならない²⁾。このように、古典的芸術という理想美の実現の歴史は、精神による自然の克服の歴史、「自然から精神へ」向かう、「精神が姿を現す」、「前進」(14-62) の歴史である。

トロイア戦争でギリシア軍が「民族として戦い勝利したのに見合って、ティターン神族との戦いをすでに終えた

ホメロスの神々も、一つの確固とした明確なまとまりをもつ神々の世界であつて、それは以後の詩や彫刻によつてますます完全に強固で明確な形に仕上げられた。このゆるぎない堅固さを与えるのは、ギリシアの神々の内容からすれば、ほかならぬ精神であるが、しかしこれは、抽象的・内面的な精神ではなく、自分にふさわしい外形と一体化した精神である。(14-64)

理想美をいうときヘーゲルの念頭にあつたのは古代ギリシアの彫刻である。すなわち理念と形態との統一という美の理想を尺度としたとき、古代ギリシア彫刻は最高の芸術形式であつた。それはまさしく「古典的芸術形式の典型」(13-118)であつた。古典的芸術はヘーゲルの理想美を完全に実現するものであり、「美の頂点を登りつめ」(14-26)、「芸術の完成」(14-127)、「美の王国の完成」(14-127f.)を達成する。

ところが芸術は理想美を完全に実現した後にもさらに展開する。これは精神の必然的運動に基づいている。精神は「肉体的なものにおける融和を脱して自己自身へと、すなわち自己自身の内なる精神との融和へと戻るよう駆り立て」(14-128)られる。精神の本質は肉体と一体になるところにはなく、肉体的存在から自己自身の内に帰還し、自己にふさわしい思惟という形式の内に自己自身を表現することにある。したがつて古代ギリシアの理想美もこのような精神の要求を満たせなかつた。これに関してヘーゲルは、古典美の理想である古代ギリシア彫刻における知的精神の欠如を、その「美しい彫刻の最高の作品」の「虚ろな目」(14-128)を根拠に指摘する。⁽²⁾「この欠如を外形的にはつきり示すものは、簡素な魂の表現、すなわち目の光がそれらの彫刻には欠けていると云うことである」(14-131f.)。

精神が有限な自然を脱却するとき、古典的芸術形式(彫刻)は没落し、ロマン的芸術形式(絵画・音楽・文芸)へと移行する。ところでそもそも「ロマン的芸術とは芸術の領域の内部にあつて芸術の形式を保ちつつ芸術を超え出ていこうとする芸術のことである」(13-113)。それゆゑロマン的芸術において精神による自然の克服がはじまるとき

同時に芸術の自己超出もはじまるのである。

4 ロマンのイロニー批判

ヘーゲルは古典的芸術からロマン的芸術への発展を、ギリシアの造形芸術において最も完全に表現されている精神と感覚との統一の解体プロセスとして構成したが、この解体に至るのは、精神が「内面の無限性の中へと引きこもりはじめ」(14-117)からである。ロマン的芸術が表現する内容は「絶対の内面性」、その形式は「己の自立と自由を自覚した精神的な主観性」(14-129)である。さらに「この新しい内容を表現する形式」についていえば、「ロマン的芸術における「無限の主観性」は「外界の素材」と不統一のまま対立の状況に置かれている。そしてこの「両側面が自立したまま対立し、心情が内面に引きこもったまま」というのがロマン的なものの内容を成している」(14-197)。しかしヘーゲルは自己にひきこもるロマン的主観性に対しては激しく攻撃する。とりわけ同時代のフリードリヒ・シュレーゲル (Friedrich Schlegel) の「ロマン的イロニー (Romanische Ironie)」には鋭い批判をあげせる。さらにそのイロニー概念の源とみなされるフイヒテ (Johann Gottlieb Fichte) 哲学の「抽象的で形式的」な「自我」にも批判をくわえる。「フイヒテは、まったく抽象的で形式的なものにとどまる自我をすべての知と理性と認識の絶対的原理にした」(13-93)。この「自我」にとって世界は「自我のたんなる影 (ein bloßes Scheinen durch das Ich)」ではない、つまり世界は「自我の主観性を通して生み出される」(13-94)ものすぎない。

絶対の抽象的自我に起源をもつこの空虚きわまる形式に固執するかぎり、どんな存在もそれ自体で内部に十分な価値をもつ存在とみなされず、すべては自我の主観性を通して生み出される。そのとき自我は万物の支配者であ

り長であることができる。「中略」すべて存在するものは自我のたんなる影であって「中略」自我の暴力と恣意のままにどうにでもできる。(13-94)

さらにヘーゲルの解説によれば、「すべて存在するものは自我のたんなる影」というフィヒテの考えはシュレーゲルによって芸術の原理にされた。「何ごとにも拘束されることのない自由な創作者はまったく自由自在に万物を破壊もし、創造もできる」(13-95)。だがこの自我からすべてを創造できると自称する「神のごとき天才性 (eine göttliche Genialität)」(13-95) はその空虚さを露呈する。この主体には自己を充実させる他者が皆無なのである。この「非現実的で空虚な」(13-96) 内面の純粹性をまもろうとする天才的芸術家にとって、「特定の現実や行動との関係も、社会総体との関係もどうでもよいものであって、彼らはそれらにイロニーの目を向ける」(13-95)。イロニーの否定力は、すべての実質的で社会的で内容のあるものを空虚にし、すべての客観的なものや現在秩序を意味のないものにする。「自我がこの立場に立つかぎり、己の主観性以外すべてが無意味で空疎に見えるが、主観性そのものも虚ろになり内容空疎になる」(13-96)。この自我は、現実の中へ入って傷つくことを恐れる、にもかかわらず空しく「確固とした実のあるものへの渴望」をおぼえる、まさに「病的な美しき魂」(13-96)である。

フィヒテ的及びシュレーゲル的なロマン的自我は、形成のプロセスを、すなわち世界ないし現実社会との活動的対決のプロセスを拒むので、それ自身明確性のないままである。それゆえそのロマン的自我には、客体の抵抗や他者の恣意を手がかりにつくられる堅実さや持続性が欠けている。³⁾このロマン的自我は、イロニーニッシュな主体として、あらゆる価値設定の原理として自らを理解しているが何ら確実性をもっていない。この主体は、「確固とした実のあるものへの渴望」が襲ってくるまで、自ら設定した仮象の絶えざる破壊を享受するが、しかしその渴きを静めることはできない。「確固とした実のあるものへの渴望」は、イロニーニッシュな主体に抽象的自由を放棄させ、世間の抵抗と

かかわり合うよう強いる。それゆえこのロマン的自我は、自分の優越性を十分味わいつつ神の天才性の立脚点に立つことに固執するか、あるいは満たされることのない憧憬に陥るしかないのである。⁴⁾

芸術作品は「現実の内容やその実在に対して、あるいは何らかの生活領域に対して従属するような関係に立つのではなく」、「自由で自発的な創造」によって「生き生きとした自立性」(15-270)をもたねばならぬというのがヘーゲルの主張であるが、しかしヘーゲルには一切の現実的なものを排して非現実的な純粹性において芸術の孤塁を守ろうとするような意図はまったくなかった。芸術の自立性を唱えるヘーゲルは、芸術は現実社会を媒介にしてこそはじめて成立することを強調するのである。芸術は単なる手段として目的に仕えるものに貶められてはならぬが、とはいえ芸術は「具体的な現実の中で絶対孤高の位置を占めようとするものではなく、みずから生きつつ、生活のただ中に入り込まねばならぬ。〔中略〕芸術は他の生活領域と多面的につながり、生活上の内容や事象をみずからの内容や形式にするものである」(15-269)。そこで現実との葛藤の中で芸術がいかにしてその自立性を維持しうるかが問題になる。だがヘーゲルはその答えは「まったく簡単」だと言う、つまり「目の前にある外的な機会を本質的な目的とし自分をたんなる手段とみなして位置づけるのではなく、反対に、現実の題材を自分の内に取り込み想像力を自由にしかるべく働かせて作品を創り上げる」ことによって芸術は「自立性を維持しうる」(15-270)と言うのである。

5 二つのロマンの世界

ロマン的芸術の段階になると、「精神が現象の外側性から自己自身の内に帰還した」ために「自然の脱神化」(14-211)が生じ、精神は自然に対立し、内なる精神は外界に対して無関心となる。つまり精神にとっては、「外界はどうでもよい要素とみなされ、精神はそこに最終的な信頼を置いてはいないし、いつまでもそこにとどまることもな

す」(14-139)。

したがってロマン的なものには二つの世界が存在する。一つは、自己の内で完結している精神的世界、いいかえれば、自己の内でも融和している心情と「中略」もう一つは、精神との緊密な統一からはじきだされて、魂とはかわりがない、まったく経験的な現実としての外部世界そのものである。(14-140)

ここでヘーゲルの前には二つの異なったパースペクティブが開かれる。一つは、内面性の深淵へ降りて行く視線である。もう一つは、かわり合おうとする用意のない世界に対する距離をもった視線である。⁽⁵⁾ロマン的芸術において「内部で完結した精神の世界」が「外部世界そのもの」に対立することよって、「外部世界そのもの」は理想化されることのない「まったく経験的な現実」となる。自己自身に向く主体は、世界から神聖さを失わせ、世界をたんなる事実的な所与的なものへと変える。⁽⁶⁾この分裂した主体と外界との関係は「全く散文的性質のもの」(14-119)である。「ロマン的芸術の基本的特色は、精神性すなわち内省としての心情がひとつの全体をなし、外界に対しては、己の精神の浸透した現実としてではなく、自分とは切り離されたたんなる外部的なものとして関係するということである」(14-211)。つまり「精神退去」の「外界」と「自分の殻に閉じこもった心情」(14-211)との散文的関係である。

ところでヘーゲルの「理念の感覚的あらわれ」としての芸術の定理からすれば、芸術は近代に対して逆方向に立っていることはあきらかである。芸術は統一的であらねばならぬが、「近代においては芸術も、主体と客体を相互に分離する疎外のプロセスに巻き込まれる」⁽⁷⁾から、統一的であることは許されない。「理念の感覚的あらわれ」としての芸術の理想は主体と客体の統一、自我と世界の統一、精神と感覚の統一、内容と形式の統一であるが、このヘーゲル

の古典的芸術観は、分裂を生る根本条件とする近代の内部ではたえずその非現実性の条件にぶつかるのである。⁽⁹⁾

さてヘーゲルのロマン的芸術観の本質をペーター・ビュルガー (Peter Bürger) の説明に依拠して要約すると、まずヘーゲルは、古典芸術における精神と肉体、主体と客体の統一から出発し、ロマン的なものをその両面の主観性と外的現実の分離として把握する。そしてロマン的芸術を主観的内面性に固定せず、その内面性と外的なもの事実性との関連を認識させる。すなわち感覚と精神の古典的統一の解体は二つのことを結果としてもたらした。一つは、内面性の形姿の豊かさの発見に至ったこと、もう一つは、もはや和解の場所ではない外的現実がその事実性によって描写の対象になったことである。つまりヘーゲルは外的現実の表現可能性を、主体の自立の結果あるいは「自立した精神とその外面世界との分裂」(14119)の結果として理解するのである。こうして芸術の終焉という没落理論から未来の芸術の二つの方向、すなわち十九世紀末の独我論的な唯美主義芸術と物象化論的な自然主義芸術に対する予言的理論が引き出されるのである。⁽¹⁰⁾

6 表現技術への関心

ヘーゲルは、ロマン的芸術において、「自立した精神とその外面世界との分裂」あるいは主体の自立の結果、外的現実が表現可能になったことを洞察したが、そこからさらにその外的現実を描写する「芸術作品の主観的な構想と仕上げ」に着目する。すなわちそれは「表現技術」にかかわる「個人の才能の面」(14229)である。「この才能は、それ自体では意味のないものを、その中に真実を見出し、おどろくべき表現技術を駆使することによって意味のあるものに仕上げる術を心得ている」(14224)。そこで問題となるのは「何を」描くかではなく、「どういうふう」に描くかである。素材そのものではなく、その素材から何がつくられるかである。⁽¹⁰⁾

ロマン的芸術の表現の中には「ありとあらゆる生活領域と現象、偉大なもの、卑小なもの、高貴なもの、低劣なもの、道徳的なもの、反道徳的なものや悪」があらわされる。「あらゆる状況が、最高の領分や最重要の関心事と並んで、まったくどうでもよい、まったくとるに足らぬものまでがそれなりに価値のあるものとして表現される」(14-221)。そしてこのとき思わぬ芸術的成果があらわれる。すなわち「対象がなんでもよいとなれば、表現手段それ自体が目的ともなり、その結果、主体の手腕や芸術的手法の応用が、芸術作品の客観的对象へと高まる」(14-227)。たとえば日常の平凡な存在を芸術の素材に選ぶとなると、芸術家の「唯一の本質的な関心事」は「表現技術」にしかない(13-222)。「表現対象への関心」が失われ、「芸術家の剥き出しの主観性」が表に出てくる(14-229)が、一方で芸術作品における「主観的な技巧や表現技術が向上する」(14-197)。日常の事物はヘーゲルにとっては理念の感覚的現象でもなければ深い意味も満たさないが、しかしその日常の事物がいったん芸術の対象になると、芸術の偉大な内容の欠如が芸術家の美学的成果である表現技術の向上を引き出すといった感嘆すべき矛盾が生じるのである。⁽¹¹⁾

平凡な存在を対象にする芸術としてヘーゲルは十七世紀のオランダ風俗画を例として挙げ、これは「オランダ人の手で完璧の極地まで仕上げられた」(13-222)と評し、そのおどろくべき表現技術を指摘する。「色彩の魔術とその魔法の秘密によって著しい効果をあげる名人芸は、今やそれだけで価値あるものとみなされる」(14-228)。だがオランダの風俗画はヘーゲルの芸術理論からすれば没落といわざるをえない。「風俗画は」それ自体とるに足りないものを画材としつつ、そこにささやかな喜びや庶民的な有能さを表現するものだが、むしろ芸術にはもっと高度で、もっと理想的な画材がないわけではない。「中略」高度な芸術とは、そうした高度な内容を表現しようとする芸術である」(13-225)。なぜなら芸術とは「理念の感覚的あらわれ」というのがヘーゲルの芸術概念の核心だからである。「理念の感覚的あらわれ」のうち、感覚的なあらわれしか残っていないとき、すなわち理念がないとき、たとえそれ

が相変わらず芸術と呼ばれていようと、それはもはやヘーゲルによって定義された意味での芸術ではない。⁽¹²⁾しかし、いずれにせよヘーゲルは、芸術家が外的現実の日常の事物を芸術作品の対象にして自らの主観的才能にかかわる表現技術を向上させた点を指摘することによって、「外的現実への方向が芸術家の主観性の肯定へと急変する場所をつく⁽¹³⁾った」のである。

7 精神の歴史的発展——詩文学から哲学へ

ヘーゲルによれば「ロマン的芸術形式の最も精神的表現」をなすのは「詩文学 (Poesie)」（13-122）ないし「文芸 (Dichtkunst)」である。しかもこれは諸芸術の中で最も「普遍的な芸術」であり、また芸術の最終段階でもある。⁽¹⁴⁾

文芸は、内面の自由を得、外面の感性的な表現材料を必要としない精神が、内面的な空間と内面的な時間の中で、自由で自由にイメージや感情をふくらませる、普遍的な芸術である。が、まさにこの最高の段階に達したところで、芸術は自己自身を超えてしまうので、ここに至って芸術は精神と感覚の和解の要素を捨て去り、詩的イメージから散文的思考の中へと移行する。（13-123）

「ことばの芸術たる詩文学」は、「絵画、音楽につぐ第三のロマン的芸術」（15-224）であり「最後の芸術領域」（15-235）である。それは「造形芸術の極と音楽の極とを精神的内面性の領域という高度な段階で統合する全体的芸術」（15-224）すなわち「美の全体性をもう一度精神性のきわみにおいて生み出す」（15-235）芸術である。

詩文学の原理は「精神性、の原理」(15-224)である。詩文学のうちに感覺的要素がいかほどふくまれるにしても、詩文学は「精神の活動」にほかならず、「もっぱら内的な直観に働きかけるものである」(15-239)。詩文学のふさわしい対象はだから「無限の精神界」(15-239)であって「感覺的に現象する外界の事物」ではない。ここに「感覺的なもの」にかわって「精神の形式」が登場して「内的な観念とイメージ」(15-229)が詩文学の客観性をなす。だがその精神性こそ「この最後の芸術領域の欠陥」(15-235)ともなるのである。感覺的な要素をほとんど否定していく詩文学においては「感覺的な領域をまったく抜け出して精神界に身を沈めてしまう危険が生じる」(15-235)。つまり詩文学は「理念の感覺的あらわれ」としての芸術の終焉と常に境を接するのである。にもかかわらず詩文学は、ヘーゲルによれば、建築と同様、しかし彫刻や絵画や音楽とは違って、いつの時代でも「栄光ある盛期を迎える」可能性をもっている。

建築もたしかにありとあらゆる民族のもとで幾世紀もの間で甦りつづけるが、彫刻はすでに古代世界のギリシア人とローマ人によって頂点に到達しているし、絵画と音楽も近代のキリスト教民族によって頂点に到達している。が、詩文学は芸術的生産力さえ有ればほとんどすべての民族とすべての時代において栄光ある盛期を迎える。(15-245)

ともかく詩文学は、最も精神的な芸術であるから、「精神の和解された感覺的具象化という要素」を離れて「思惟の散文(Prosa des Denkens)」(13-123)に至る。すなわち詩文学の位置は、「芸術そのものが解体し始め」、「学問的思惟の散文へ」(15-234)の移行が見えるところにある。とりわけ古典的芸術形式から最も遠ざかる近代の文学形式としての「小説(Roman)」が見いだす世界は、「根源的、に詩的な世界状態」(15-392)ではもはやなく、芸術的

営みにそぐわない「散文的状况」(15-393)である。が、この散文的世界は、ヘーゲルにとつては、精神が思惟と社会的実践によって自己自身に到達した状態であり、それゆえ世界の散文文化とは精神の勝利にほかならない。

そもそもヘーゲルにとつて芸術は「精神の最高の形態」(13-28)ではけつてない。それどころか芸術はまさに「精神の感覺的なものへの疎外」(13-28)なのである。芸術が精神的内容を「感覺的に具象化する (versinnlichen)」(13-61)とき、それは精神的内容の制限を意味する。⁽¹⁴⁾ たしかに「芸術の世界は絶対精神の世界である」(13-130)が、しかし芸術は絶対精神の第二段階にすぎないのであつて、さらに「真理のより深い把握」(13-23)を可能にする「それ以後」(13-141)のもの、「より高次のもの」(14-128)が存在する。その「芸術以後とは、精神が、自分の内面こそ真理のほんとうの形式であるとし、その中で満足を得たいと思うところに生じる」(13-142)。では芸術以後にあつて「より高次のもの」とはいったい何か。まず絶対精神の第二の形式としての宗教である。「内面の主観性」を本領とする宗教にあつては、「絶対者は芸術の客観性から主観の内面性に移され、主観的イメージとして与えられる」(13-143)。そして「絶対精神の第三の形式」としての哲学である。「哲学において芸術と宗教の両面は統一される」(13-143)。「今や芸術の客観性は感覺的な外形は失いつつも、かわりに思想という最高の客観形式を獲得するし、宗教の主観性は思考の主観性へと純化される」(13-143f.)。この哲学的思考の場こそ精神の本領が発揮できるというわけである。「精神は、自己の活動の全成果に思考を行きわたらせ、全成果を真に自家薬籠中のものにしたとき、ようやく最終的な満足を得る」(13-28)。このように精神の自己実現の歴史は進行して「思考と反省が芸術を凌駕する」(13-24)時代、すなわち精神が「思想という最高の客観形式」(13-143f.)を獲得する哲学の時代が到来する。

8 個人と国家と芸術——古代と近代そして現代

古代ギリシアの主体は共同体精神との分離を知らなかった。「個人は自立し自由で、しかも現実の国家の普遍的利益とかけ離れることなく」、現存秩序の内部で精神の自由を求めた(14-25)。一方近代的主体は、古代の共同体精神に基づいた社会の生活形式を破壊する。ヘーゲルはその近代的主体をソクラテスを手がかりに説明する。今や古典芸術における精神と感覚の調和の解体とほとんど時を同じくして、共同体倫理を解体する自意識的主体が歴史の中へ登場してくる。⁽¹⁵⁾この主体は国家や法律に身を寄せただけではもはや満足できない。これが求めるのは共同体精神を主体的に生かせることである。しかしそれによって「国家のための目的と自由な個人としての己のための目的との間で新しい反目が生じる。そのような反目はすでにソクラテスの時代には始まっていた」(14-118)。この経過はヘーゲルにとっては歴史的進歩を意味する。一つの生活形式と芸術形式は没落していくけれども同時に主体の特殊性が権利をもつてくる別の新しい生活と芸術の形式が生まれる。「古典芸術の芸術としての解体」及びギリシアの共同体倫理の没落の原因は、調和を実感していた精神が「内面の無限性の中へと後退し始めた」(14-117)とところにあるが、この内面への精神の撤退運動とはまさにヘーゲルの画く近代の基本図式にはかならない。⁽¹⁶⁾

ところで『法の哲学』⁽¹⁷⁾のヘーゲルは、「具体的な個人」を近代市民社会の一つの原理とし、「普遍性の形式」をもう一つの原理とする。近代市民社会においては「各個人は各自にとって目的、他のすべての者は自分にとって無にひとしい」が、その各個人は「他者に関係なしには自分の目的の範囲を達成できない」。それゆえ他者は「特殊なもの」の目的のための手段」となる。「だが特殊な目的は、他者への関係を通じて自らに普遍性の形式を与え、同時に他者の幸せを共に満足させることによって自らも満たされるのである」。⁽¹⁸⁾ヘーゲルはこのように近代の市民社会を個人の特

殊性と形式の普遍性という二つの相互に対立する原理で特徴づけることによって、分裂を近代人の根本経験として書き留める。しかしこの分裂は『法の哲学』のヘーゲルにとって否定的な意味をもつことはない。それは近代における自己と世界との関係の前提条件であり、かつ自己形成のプロセスに必須の特徴を表すものである⁽¹⁹⁾。つまり、分裂を意識する近代の精神が共通に求めたのは自我と世界との和解であるが、ヘーゲルのいう和解は社会的次元を抜きにしては考えられないのである。「精神が現実性をもつのはただ、精神が己自身の中で己を分裂させ、諸々の自然的欲求と外的必然性との連関の中で、己にこの制限と有限性を負わせ、そしてまさに己を陶冶して、この制限と有限性の中へ身を置くことによってこれらを克服し、これらのなかで己の客観的現存在を獲得するときのみである」⁽²⁰⁾。

『美学講義』の中でも個人と普遍性の対立が論じられる。個人に対立するのは、自分の目的を追い求める他の個人たちだけでなく、「市民社会や国家の確固とした確実な秩序」(14-219)でもある。ヘーゲルは、所与の秩序の枠の中で経済的目的を実現する企業家と、秩序に反抗するロマン的自我とを、近代的主観性の二つの変形と考える。主体が普遍性の形式に反抗するときには、主体は、内面性として、普遍的なものを自分にとってはやそよそしいものとして経験する。それゆえ内面性の意味をもった主観性は、共同体的主観性ではなく、市民的主観性の一つにすぎない。しかも「分別性 (Vernunftigkeit)」(14-220)を、ヘーゲルは、内面性に固執する主体にはなく、「市民社会や国家の確固とした確実な秩序」の方に与えるのである⁽²¹⁾。たとえば「近代の市民的叙事詩」(19-392)の小説は、「本来の叙事詩の生成基盤をなす根源的、詩的な世界状態」を喪失し「散文的世界のために秩序づけられた現実」(15-393)を前提として、個人の「心のボエジー」と「散文的状况」(15-393)との衝突を物語る。はじめ反抗している主人公が社会秩序の中の実際のものを評価し、それに譲歩することによって対立は時とともに調和的和解へ進む⁽²²⁾。小説の結末において「主体は経験を積んで分別がつき、自分の希望と考えをもって現存する状況の中へ、そしてその状況の分別性の中へと自己を形成する」(14-220)のである。

要するに、國家や市民社会のような「現に存在しているもの」を「ユートピアつまり絶対的理念」⁽²³⁾であるかのよう
に構成するヘーゲルが芸術に要請することは和解、すなわち現実に対する批判ではなく、現実との和解である。だ
が二十世紀の現実の悲惨を目撃したアドルノ (Theodor W. Adorno) はこの要請を否認する。芸術美を「理念の感
覚的なあらわれ」とするヘーゲルの定義は、アドルノによれば、「理性の現実」(Wirklichkeit der Vernunft) ある
いはユートピアの現実を前提にしてきたものであるが、しかし、「理性の現実」という見解が血なまぐさい嘲笑の的
となった社会段階では、ヘーゲルの解釈は、自ら拓いた真の洞察に富んでいるにもかかわらず、色褪せてただの慰め
となるほかない。⁽²⁴⁾現代社会を「誤った社会」⁽²⁵⁾と考えるアドルノはそれゆえ「理性の現実」という前提から導き出し
たヘーゲルの芸術終焉のテーゼを否定し、芸術の社会的意義、とりわけ芸術のもつ現実批判の面を強調する。にもか
かわらず、「理性の現実」という前提の正誤にかかわらず、それを前提にした「理念の感覚的なあらわれ」としての
芸術終焉のテーゼをめぐる弁証法的美学は現代芸術を考える上で今なお有効に機能しているのである。

テキスト

ヘーゲル『美学講義』の底本としては、ズールカンプ版『美学講義』(第十三卷、十四卷、十五卷)、即ち G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I-III* (Werke 13-15). In: *Werke in zwanzig Bänden* (suhrkamp taschenbuch wissen-schaft). Frankfurt am Main 1993-1995.を用い、その引用文には本文中の括弧内に巻数とページ数を記した。例えば第十
三巻の一五二ページならば(13-152)というふうに。訳文については、長谷川宏訳(作品社刊)を参照した。なお、すべて
の引用文中の強調(傍点)は原文による。

注

- (一) 小田部胤久「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―『現代思想臨時増刊号』ヘーゲルの思想(青土社 一九九三年七月)一三三―一三三頁参照。

- (2) 四日谷敏子「ソルガーのイロニー概念とヘーゲル弁証法」『現代思想臨時増刊号 ヘーゲルの思想』(青土社 一九九三年七月) 二二三頁参照。
- (3) Vgl. Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Frankfurt am Main 1992 (stw 1013), S. 21.
- (4) Vgl. Ebd., S. 21 f.
- (5) Vgl. Ebd., S. 26.
- (6) Vgl. Ebd., S. 27.
- (7) Vgl. Ebd., S. 444.
- (8) Vgl. Ebd., S. 447.
- (9) Vgl. Ebd., S. 27-29.
- (10) Vgl. Viktor Žmegač: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen 1991, S. 135.
- (11) Vgl. Ebd.
- (12) Vgl. Peter Bürger: a. a. O., S. 443.
- (13) Ebd., S. 31.
- (14) 四日谷敏子「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) 一三三頁参照。
- (15) Vgl. Peter Bürger: a. a. O., S. 26.
- (16) Vgl. Ebd., S. 27.
- (17) G. W. F. Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Werke 7 (stw 607). In: *Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt am Main 1995, S. 339.
- (18) Ebd., S. 339 f.
- (19) Vgl. Peter Bürger: a. a. O., S. 20.
- (20) Hegel: a. a. O., S. 344.
- (21) Vgl. Peter Bürger: a. a. O., S. 21.
- (22) Vgl. Viktor Žmegač: a. a. O., S. 132.
- (23) Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. Frankfurt am Main 1997,

Band 7, S. 55.

- (24) 四山谷敏子『歴史における詩の機能——ヘーゲル美学とヘルダーリン——』二五—四〇頁参照。
- (25) Adorno: a. a. O., S. 523.
- (26) *Ibid.*, S. 35.