

## ヘーゲルにおける芸術の過去性について

瀧 本 有 香

### はじめに

ヘーゲルの哲学体系において芸術は、宗教と哲学とともに絶対精神、すなわち主観的精神と客観的精神が統一されたあり方の一つとされた。だが芸術は、絶対精神の第一段階で感性的直観の形式であり、それは表象の形式としての宗教、また概念の形式としての哲学によって乗り越えられるべきものとされ、学（哲学）の時代である彼の時代において芸術は過去のものとなされた。いわゆる「芸術終焉論」である。とはいえ、彼は1817年にハイデルベルク大学で、1820-21年、23年、26年、28-29年にベルリン大学で美学講義（ないしは芸術哲学講義）を行っており、彼の芸術への関心は高く、美術館めぐりなどもしていた。

芸術は、彼の思索の初期から絶対精神の直接的形態とされ、また多分に宗教とつながりがあった。たとえば、イェナ期の体系草稿『自然哲学・精神哲学』（1805-06）では「芸術はその真理においてむしろ宗教である」（GW 8, 280）<sup>(1)</sup>とされ、また『精神現象学』（1807）では宗教章における芸術宗教の箇所では古代ギリシャ芸術のことのみ扱われた。芸術は絶対精神を感性的に描き出すものゆえに神的なものの表現と規定され、宗教とは切り離せないものであったのだ。この規定は後年においても継続していたが、しかし一つの時代のみならず、ベルリン美学講義では古代ギリシャ以前のオリエントからそれ以後のキリスト教世界にまで範囲を広げて論じられるようになった。彼の美学は象徴的芸術形式（オリエント）→古典的芸術形式（古代ギリシャ）→ロマン的芸術形式（キリスト教世界）に区分され、時代やその民族精神が反映されたものとして論が展開された。この三区分は彼の歴史哲学や宗教哲学とも対応するものであり、すなわち彼の芸術論は自身の歴史思想を基盤にしたものである。こうした歴史的な芸術論の結果、芸術はもはや神的なものの表現ではなくなったとされたが、しかし彼は新たな芸術の可能性を何ら見出さなかったわけではない。本稿では、体系完成以前からの彼の芸術論の変遷を検討していくことで、彼が提示した芸術の過去性とその後の展望について見ていくこととしたい。

### 1. 絶対的なものの表現としての絶対芸術

まず彼の初期の思索において提示された「絶対芸術（die absolute Kunst）」について検討して

いきたい。彼は1805-06年のイェナ期体系草稿『自然哲学・精神哲学』の結末部分で「C. 芸術、宗教、学」と題して絶対的に自由な精神の展開を描く。当初から芸術は絶対精神の第一段階とみなされたが、ここでは後期では見られない「絶対芸術」という語が用いられる。

この草稿において、「内容と形式と等しいものが絶対芸術」(GW 8, 278)であると定義される。内容と形式の一致という観点は、ベルリン美学講義において理想的な美とされた古典的芸術形式と通じるものであり、ここでの芸術論ないし絶対芸術とは古代ギリシャ時代のことを指し、その点で内容と形式との一致がなされる芸術=古代ギリシャ芸術という構図は後期と同様である。しかし、絶対芸術は理想的なものとして積極的に捉えられていない。「芸術は世界を精神的なものとして、直観に対して生み出す。芸術はインドのバクサスであり、それは明瞭に知る精神ではなく、むしろ熱狂的な精神である。それは感覚とイメージの中で包み込まれ、そのもとの恐ろしいことは隠される」(Ibid., 279)とし、芸術は精神的なものを生み出すものとされながらも、真に精神的なものとなっていないという意味合いが込められた。また美についても、「美は覆いであり、それは表現として真理を覆う」(Ibid.)と言われ、後期のような美は本質の仮象であり、それは否定されるべきものではなく本質を映し出すものという観点はまだなかった。この箇所に関してルカーチ(Lukács György, 1885-1971)は、シェリングに対する論争の意図があったと論じた。すなわち、「芸術こそ主観と客観の完成された同一性が最も明瞭に、また十分に現れた<sup>(2)</sup>」ものだとしたシェリングに対し、ヘーゲルは絶対者把握における芸術の不十分さを強調したという。だがルカーチは、「この行きすぎをヘーゲルは『精神現象学』で訂正し、それを正しい弁証法的均衡にもたらしした<sup>(3)</sup>」とも述べる。しかしながらこの1805/06年の体系草稿を書いた頃、ヘーゲルはすでに『精神現象学』を準備しており、また内容的には体系への導入部、つまりこの体系草稿よりも前段階とされる『精神現象学』において芸術へのこの消極的解釈を「すでに『精神現象学』で訂正した」とみなすことはできないと考えられよう。『精神現象学』においても絶対芸術の概念を用いて芸術について論じられ、その論述はより詳細なものとなっているものの特段芸術への評価が高くなっているとは言えない。

彼は『精神現象学』において芸術を宗教章の箇所ですべて芸術宗教として扱い、この芸術宗教を指して「このような時期(Epoche)に現れるのが絶対芸術である」(GW 9, 377)とする。では「このような時期」とはどういったことを指すのか。そのことを見ていくにあたり、まず宗教章について概観しておきたい。

宗教は自己意識と対象意識の統一という精神形態であるとされ、自然宗教、芸術宗教、啓示宗教という三つの契機を経て精神の完全な現実が完成される過程が描かれる。彼は、宗教史を歴史的な民族精神の歴史ないしは世界史を基盤に論じていく。第一の自然宗教は、光(ペルシアのゾロアスター教、一説にはユダヤ教)、植物や動物(インドの汎神論)、工匠(エジプト)の三段階に分かれる。光という純粋で抽象的な存在であり、また形態を持たない即自存在を感覚的に確信

するあり方から、植物や動物という対自存在の形態において絶対者を知覚するあり方へと移り、次に工匠として労働する精神に至る。だがそれは本能的な労働にすぎず、思想を持ってはおらず、工匠は即自と対自を統一しようとして様々なもの（オベリスク（即自）、ピラミッド（対自）など）を作り、ついに即且対自としてのスフィンクスを作るけれども、これは謎めいた存在で理解困難な知恵の言葉を発するばかりのものである。そこで、この言葉を明快なものにしていくために、思想をもって作品を作りだす芸術家が望まれ、芸術宗教へと移行する。

芸術宗教は古代ギリシャ時代が想定されており<sup>(4)</sup>、抽象的芸術作品（彫像、讃歌、祭祀）、生きた芸術作品（祝祭<sup>(5)</sup>）、精神的芸術作品（叙事詩、悲劇、喜劇）の三段階に区分される。どれも神的なもの与人間的なものないし民族精神との統一を目指してなされるわけであるが、それはいずれにおいても頓挫する。たとえば最後の精神的芸術作品では、まず叙事詩においてオリンポスの神々について語られるが、詩人の言葉は非人称的であるゆえ、英雄自身が語り手である悲劇へと移行する。悲劇では俳優が仮面をつけて演じ、民衆は合唱団で表される。しかしこうして役割が分かれているゆえに悲劇では分裂の意識が生じ、やがて「英雄の自己意識が仮面を外して立ち現われ、次のことを明らかにしなければならない。自分が合唱団の神々の運命でもあれば、絶対的な諸々の威力の運命でもあると知っていること、また合唱団、つまり一般の意識からもはや離れたものではないということ」(GW 9, 397)。こうして仮面をとり英雄が普通の人間となることで喜劇へと移行する。喜劇において神的なもの与人間的なものとは完全に統一されることとなり、「現実の自己意識が神々の運命として現れる」(Ibid.)。けれども、喜劇ではそうした神と民族精神とが統一しているという自覚を諷刺にってしまう。喜劇において「神々や人間の威力が、たえず力を失ってゆくのをあらわにしながら、これらの威力がすべてむなしいことを語るのは、俳優の〈自己〉<sup>(6)</sup>」である。この喜劇をもって芸術宗教は完結し、自己と神との統一を体現したイエスをもとにした啓示宗教へと移行する。

こうした芸術宗教の論述の中で絶対芸術とはどの境位を指すのかヘーゲルは明示しておらず、先の「このような時期」とはこの古代ギリシャのポリスを基盤とした人倫的精神の時代全体を指すと言えよう。この人倫的精神のもとで次々と様々な芸術形態が生まれるわけであるが、結局のところ絶対者の現れとしての絶対芸術では不完全であることがあらわになる。また、この人倫的精神とは永続的なものではない。人倫的精神が人倫的であるゆえんは、「自らの実体とそのままと一つになって生活しており、自己意識という純粹個別性の原理を自分ではもっていない」(Ibid., 376) ことによる。つまり、個々人が自己を自由な個別性としてまだ知らず、自己意識が芽生えていない状態である。しかし、「人倫が完成して自由な自己意識となること」(Ibid., 377)、「個性が自己に帰ること」(Ibid.) によって人倫的精神は解体する。すなわち、自然宗教のときのようにならざるに本能的な労働にすぎなかった時代ではなく、また後の啓示宗教、すなわちキリスト教時代におけるように「芸術を超えて、より高い表現を得る」(Ibid., 377) 時代に至るまでの間において

絶対芸術は現れる。つまり、芸術は古代ギリシャという歴史的に限られた時代にのみ人倫的精神のもとで絶対精神を現すものであったが、美しい調和としてのポリスが崩壊するとともに没落していくものであった。またそれはもっぱら神的なものの表現であるために宗教の契機とみなされるにすぎず、歴史的過程の移行の中にあるものとして芸術は扱われた。「芸術は我々にとって絶対精神の現象として一つの意義を保ち、それ自身民族の人倫的生であり、それがこうした芸術を創ったとき消える<sup>(7)</sup>」。こうして芸術は、『精神現象学』において啓示宗教への橋渡しの意義しかもたず、時代も古代ギリシャに限定され、また絶対芸術として絶対精神を表現するもの、神を表現するものという性格に限定された形のみ論じられた。それゆえ、イエナ期においても、芸術は絶対者を現すものとして古代ギリシャにおいてのみ効力をもつという意味で芸術の過去性は提示されていたと言えよう。だが、これ以降の彼の著作において絶対芸術という語は用いられず、ニュルンベルク時代に入り芸術論はより充実し、一つの時代のものとして芸術を限定的に論じていたあり方から脱却していくこととなる。

## 2. 美の表現としての芸術

ヘーゲルはニュルンベルクのギムナジウムでの『上級のための哲学的エンツュクロペディ』（1810/11）において、「芸術、宗教、哲学において精神の表現と絶対的認識への精神の完成」（GW 10, 342）がなされるとして、芸術を芸術宗教としてではなく独立して論じている（第160-163節）。ここでは、芸術の二つのスタイルとして古代と近代に分けられ、「古代の性格は彫刻的、客観的であり、近代の性格はロマン的、主観的である。古代芸術は個別性を同時に普遍的、本質的な性格として表現する」（Ibid., 363f.）と言われる。この古代とは古代ギリシャを、近代はキリスト教世界のことを想定していると考えられよう。また、芸術のジャンルについて第163節で次のように述べる。

外的な直観に対して絵画は多彩な形態をある平面に与え、彫刻は無色の形態を身体的形式において与える。内的な直観に対して音楽は表象を欠いた響きを、詩は言葉によって表現する。雄弁術、建築術などは、純粋に美しい芸術ではない。なぜならそれらは美の表現よりもまだ他の目的に基づいているからである。（Ibid., 364）

絵画、彫刻、音楽、詩が芸術ジャンルとして挙げられているが、着目したいのは最後の文である。「美の表現よりもまだ他の目的に基づく」ものは「純粋に美しい芸術ではない」として、「雄弁術、建築術」が除かれている。すなわち、美の表現をなすのが芸術であり、またそれが他の目的に基づくものは純粋に美しくないとされているわけであるが、このことはベルリン美学講義においても述べられている。彼は「美は、ある対象の合目的性がある目的の表象をもたず対象について知

覚される限りにおいて、この対象の合目的性の形式である」(GW 28, 29 (1820/21)) というカントの『判断力批判』第三の契機から帰結する命題を引き合いに出す。芸術作品は、合目的であるものの、しかし目的の表象なくしてのものである。というのも、美しいものの目的とは内在的なもの、それ自らの魂であり、それがたとえば機械的に製作されたもののように目的が外在的になったものとは区別されるべきものだからである。このことから「雄弁術、建築術」を純粹に美しい芸術ではないと除いたことを翻って考えてみるならば、雄弁術であればそれを駆使することによって人々を説得させる目的があり、その美しさを純然に追究するものというより有益性のほうがより重要な関心事となる。ベルリン美学講義でも雄弁術は付随芸術として絵画や音楽とは区別される。だが建築術に関しては、象徴的芸術形式を最も体現する芸術だとされ、付随芸術とはみなされなかった。とはいえ、「市民の建築術」は区別され、それは「美の概念から最も遠ざかっている。なぜなら、美は快適さや必要やその他の目的に従属させられ、完全に省略されてしまっているから」(Ibid., 121) であった。

こうした美しい芸術とは何かという視点、また美を基盤にして芸術を論じる姿勢がニュルンベルク時代から現れ、またこの時期に、理念としての美という観点が生まれた。彼は『中級のための哲学的予備学の論理学』(1810/11)において、「理念は概念がその実在性と直接的に一つであり、また同時にそれから区別されず、また取り出されない限りにおいて生である。それが偶然の定在という諸条件と諸制約から解放されるものが美である」(GW 10, 194) とし、理念と生と美を関連づけた<sup>(8)</sup>。こうして、イェナ期において「真理を隠す覆い」とも言われた美が理念と捉えられるようになることで、彼の芸術論はそれまでより視野が広がったものとなっていく。イェナ期の体系草稿や『精神現象学』では、芸術は絶対精神を表現するものとして論じられるにとどまった。ニュルンベルク期以降もむしろ芸術は絶対精神の範疇で論じられるものの、古代ギリシャにおける絶対芸術といった限られた時代のものではなく、より時代を広げて論じられていくようになる。

1817年のハイデルベルク・エンツュクロペディでは、絶対精神章は芸術の宗教、啓示宗教、学と区分され、ニュルンベルク・エンツュクロペディとは異なり「芸術」ではなく「芸術の宗教」と題されることとなる<sup>(9)</sup>。しかし、このハイデルベルク時代に彼は初めて美学講義を行い、またこのエンツュクロペディに差し込まれたヘーゲルの手書きメモは、現在ではその講義録もヘーゲルのノートも残されていないハイデルベルクでの美学講義の内容を推察できるものとみなされている<sup>(10)</sup>。

このメモの中で、彼は「芸術がある人倫的民族において現れる時代、それはその現実世界の移行を嘆き、その本質は現実性を越えて高まり、いまや自己の純粋さから生み出す。ここではじめて芸術が始まる」(GW 13, 507) と記す。これは『精神現象学』で論じられたように、古代ギリシャ時代における芸術宗教を指している。この箇所の前ではエジプトやオリエントについて記されて

いるが、芸術を生み出す精神性を有していないものとされ、ここからハイデルベルク時代においても未だ芸術はギリシャからのものとされ、ベルリン時代のようにオリエントを組み込んでいないことがわかる。また、エンツェクロペディからのみでは受け取りづらいが、このメモにおいてはその後キリスト教芸術についても記されている。彼は、キリスト教芸術を「神的なものが現実性と結ばれて」(Ibid., 511) いて、「ロマン的」だとし、また次のように続ける。

自己から生まれた実体だけではなく、この自己の対象としての表現において存在すること(中略)、自らの概念から生み出されるだけではなく、自らの概念自身を形態へともつこと、その結果、概念と生み出された芸術作品は互いに一にして同一なものとして知る。(Ibid.)

この文言は『精神現象学』での絶対芸術の論の箇所で言われたものである。彼はそこで絶対芸術以後のキリスト教ないし啓示宗教について示唆する形でこう述べていた。つまり以前はキリスト教を「芸術を超えて、より高い表現を得る」ものとしていたが、ここでは芸術に組み込む形で同じ論を用いているわけである。

この当時、彼はキリスト教絵画への見聞を広めていった時期だとされる。それに大きく寄与したと言えるのはボアスレ兄弟によるコレクションである。ケルンの商人であったボアスレ兄弟は、宗教画を中心に多くの絵画を収集し、1810年にハイデルベルクにそのコレクションを移した。彼らとのヘーゲルの交流は1808年からあり、兄のズルピッツ・ボアスレ (Sulpiz Boisserée, 1783-1854) がニュルンベルクにいたヘーゲルと会っている記録がある<sup>(11)</sup>。その後、1816年5月から6月にかけてボアスレはニュルンベルクのヘーゲル宅に二週間滞在し交友を深め、またハイデルベルク行きを望むヘーゲルの希望について日記に記している<sup>(12)</sup>。この希望に適いヘーゲルはハイデルベルクでの教授職を得て、ここで当のコレクションを見ることとなる。この講義でのノートや筆記録が現存していないため、どれほど綿密な作品解説があったのかは不明だが、ニュルンベルク時代において純粋に美しい芸術のジャンルとした彫刻、絵画、音楽、詩が挙げられたのと同様にハイデルベルク・エンツェクロペディのメモにおいて真の芸術として彫刻、色、音、言葉が挙げられていること<sup>(13)</sup>から、ロマン的芸術形式を特徴づけるキリスト教絵画についても多くを述べたと推測できよう<sup>(14)</sup>。そして次のベルリン時代では、より頻繁な美術館めぐりをもとにして美学講義がなされるようになる。

### 3. 神的なものの表現から現在性の表現へ

1820年にベルリン大学の教授となったヘーゲルは、1820-21年冬学期、23年夏学期、26年夏学期、28-29年冬学期に美学講義を行った。ベルリンに移って以降、彼は活発に美術館を訪れるようになり<sup>(15)</sup>、ドレスデン (1820, 21, 24年)、ドイツ中西部からベルギーを経てアムステルダム (22年)、

プラハとウィーン（24年）、そしてパリ（27年）へと旅した。彼は1820年の夏に初めてドレスデンを訪れたときのことについて妻に細かく手紙にて報告しており<sup>(16)</sup>、その手紙の中で彼はホルバイン（Hans Holbein, 1497/1498-1543）の絵について、ベルリンで見たものを弟子が描いた複製だとして「精神が欠けている」とみなし、ドレスデンのほうは真作としてとても美しいと評した。しかしながら、1871年にベルリンのものが原作と認められ、ドレスデンのものは複製だとされたためヘーゲルの評は誤っていた。とはいえ、このことから彼は実際の作品においても精神性を感じられるか否かで美しいかを判断していたことが見て取れるだろう。

このドレスデンでの美術館鑑賞の経験をもとにしながら、この年の冬学期にベルリン大学で彼は美学講義を行った。この講義から三区分の芸術形式が唱えられ、またその崩壊及び芸術の過去性についても論じられる。古代ギリシャでの古典的芸術形式が最も理想とする美、すなわち内容と形式の一致がなされているとしてヘーゲルは最高のもものとみなす。キリスト教世界でのロマン的芸術形式は内面的主観性を通じて神を表現するものであったが、その形式自体に崩壊の契機があるとも言え、精神性、内面性の描写であるゆえに芸術家の表現内容は神ではなく自分自身となっていった。つまり「人間的心情の無限さ」（GW 28, 114 (1820/21)）が芸術の素材となったのである。こうして芸術家が自身の内面からのものを表現するようになること、キリスト教ないし神聖なものに縛られたものではなく、世俗的なものになったことで、芸術は絶対精神を直観にて表す役割を失う<sup>(17)</sup>。それゆえ、絶対精神としての芸術は終焉を迎えたわけであるが、新たに生まれた世俗的芸術をヘーゲルは自身の芸術の規定から外れるものの完全に退けたわけではない。

そのことは23年の美学講義でより詳細に論じられる。彼は22年9月からドイツ中西部、ベルギー、ネーデルラントへ約一カ月かけて美術館めぐりをした。その旅行中に彼が見たのはルーベンスやファン・ダイク、レンブラント、デューラー、カラヴァッジョなどの作品である。この旅行で多くのネーデルラント絵画を見たこと、また実際にネーデルラントを訪れたことで彼の芸術論に新たな様相がもたらされた。それは彼の美学における美と生の関連を基調としたものであった。

美学講義において理念と美は同一視されているが、それは先に言及したニュルンベルク時代の論理学にさかのぼることができ、そこでは理念と生と美が関連づけられていた。『上級クラスのための哲学講義』（1809/10）では、「A. 生ないしは美の理念」として第83節において「生はその直接的定在における理念であり、それによって理念は現象ないしは変化し、多様で外的に規定する存在の分野において非有機的自然に対立する。自らの自由ないしは偶然的、貧しい外在性からの抽象化における生の表現は理想の形態ないしは美として生き生きしているものである」（GW 10. 198）とし、また『中級クラスのための哲学予備学講義』（1810/11）の第133節においても「生は精神的な生として、並びに自然的な生として表象され、偶然的な定在の諸条件や諸制約から自

由であるとき、それは美である」(Ibid., 261)と定義した。このことは美学においても引き継がれ、ヘーゲルは美を概念と概念の直接的な現存である実在性との統一であると規定し、理念そのものだとした。美は仮象の概念と結ばれ、「外的な現存、すなわち感性的な表象における真理」(GW 28, 24 (1820/21))だとされる。概念と実在性との統一が感性的に現れるときそれは、美として直観される。実在性とは、それ自体個別的で多様な現存をもつものであるが、概念と再び統一されることで理念となる。そうした有機的な統一をもち、生きているものはそれ自身、理念を内に含むものであると彼はみなす。「理念はその本性から、自然的で生きているもの一般として、あるいは美として関わり、美は生きているものと一致する」(Ibid., 258 (1823))。

芸術における「生」ないし「生きている様 (lebendig)」の描出については、『精神現象学』で「生きた芸術作品 (das lebendige Kunstwerk)」として祝祭が挙げられ、生き生きとした身体性の芸術としてオリンポス祭が論じられたことにもさかのぼることができよう。美学講義では、「理念的な生きている様こそギリシャ芸術一般の性格」(GW 28, 148 (1820/21))であるととし、また「総じて芸術作品においては、あらゆる部分が生きている様を持ち、全体の真理に寄与しなくてはならない。こうした生きている様というのは、フェイディアスの仕事とされているアイギナ島の彫刻円柱に帰される」(Ibid., 119) というようにとりわけ古代ギリシャの彫刻でこの生の契機は見出だされた。このことに関してのより詳細な議論はここでは省くが、この美と生の関連の観点は、ロマン的芸術形式崩壊後の新たな芸術としてヘーゲルが評したネーデルラント絵画において、それまで彼が論じる対象としなかった、もっと言えば芸術とみなさなかつたようなものを認める理由にもなった。

彼は、17世紀のネーデルラントを自由が体現されている社会だとみなし、またその頃の世俗画を讃える。スペイン領であったネーデルラントは、スペインとの戦争を経て、16世紀に独立し共和国が樹立する。その後もスペインとの争いは終結しなかつたものの、17世紀初頭、東インド会社を成立するなど貿易で富を増やし、ポルトガル・スペインに代わって黄金時代を迎え、またこれまでのハブスブルク家支配によるカトリックの強制から脱却した。すなわち「ネーデルラントの諸都市は、世俗的、また精神的支配から自由になった」(GW 28, 434 (1823)) のである。彼らは自由を獲得したことで、自己と世界との調和を感じ取ることができたこととヘーゲルは捉える。彼は、17世紀のネーデルラントの人々は、「快活 (Frohsinn)」、「陽気 (Lust)」な性格をもっていると、そうした風土や人々の情景を反映した風景画や世俗画は、自らの周囲の世界、また自然といった身近な題材を絵画に現すという新たな芸術だとした。

ヘーゲルが絵画における色彩の技術の面からネーデルラントの風景画家<sup>(18)</sup>に一目置いていたこともこうした世俗画への高い評価に影響していることは忘れてはならないが、ネーデルラントの風景画・世俗画において人々の「生きている様」をもととした美が現出していると言えよう。ネーデルラントにおける「人倫的な自己意識が日々の現実的で外在的な、自然的なものの表現の

中で表明され、そういった自己意識は同時に、この外在性の中で再び見出される」(Kehler 1826, XXX)。表現されているものは自らの周囲の世界であり、「現在性 (Gegenwärtigkeit)」である。ヘーゲルは、「ネーデルラントの流派は、この現在性において傑出している」(GW 28, 434 (1823)) とし、そこには「共通の現実性の中で満足することを知る原理がある」(Ibid.) とする。つまり、自分たちがいる現実世界に満足する気質が、自らの世界、取りまく日常を描くことに導いたのだ。

ヘーゲルは、自身の体系の中で芸術を過去のものとしたが、それは芸術を生きたものとして受容できる時代が過ぎ去ったことを意味していた。しかしながら、「生きている様」が十全に表現され、また享受された古代ギリシャにはもう戻れないものの、キリスト教時代を経て、人間性、また「現在性」の描出という新たな芸術の隆盛によりまた芸術を生きたものとみなすことができる時代が再び訪れたこと、それは彼の体系的枠組みから逸脱しているものの肯定的に受け取ったのである。

#### 4. おわりに

本稿では、芸術が神的なものの表現として役割を終え、人間的なものの表現の台頭で芸術のあり方が変化したことで、絶対精神の一つとしての芸術ではないものの、「現在性」の描出という芸術のこれからのあり方をヘーゲルが展望していたことを、彼の思索の変遷を追いつつ検討してきた。つまるところ芸術は、その時代と民族精神という特殊性から完全に離れることはできない。だがこれは、彼が後年現地へ赴き芸術作品のみならずその風土とともに感じ取って行き着いたことであり、以前であれば芸術論の対象外であった世俗的芸術を受け入れるようになっていった。むろん、こうした彼の美学には、彼の歴史観に沿った形で芸術の歴史が論じられているにすぎないという批判もあり<sup>(19)</sup>、たしかに彼の芸術史の流れに当てはまらないような芸術が多分に削ぎ落されていったことは否めない。とはいえ、彼が民族精神の現れとして芸術の歴史を論じたことになんら意義を見出せないわけではない。

彼は1830年に開館されるベルリン博物館の絵画館の展示について、歴史的に並べるように主張した。これは今ではごく一般的な展示方法だが、1800年頃からようやくなされはじめたものであり、それまではただ乱雑に置かれることも多かった。彼は美学講義において29年の2月に「研究と有意義な (sinnvoll<sup>(20)</sup>) 享受にとって最も適したの歴史的な展示であろう<sup>(21)</sup>」(Sk. 15, 108) と述べ、ベルリン博物館において「たんに技術的なものの進歩という外面的な歴史だけではなく、内的な歴史の本質的な進歩を作風や対象、その理解や扱い方の違いの中で明確に認識できるようになるだろう」(Ibid.) と期待した。すなわち、彼は芸術鑑賞することでの学びの効果を求めていたのである<sup>(22)</sup>。彼の芸術終焉論にはもう一つの側面があり、それは今の時代が感性ではなく概念の時代だという点である。

もはや私たちと芸術の関係は、かつてほど高度な厳粛さや意義があるものではない。芸術は、神がまだ純粋な思想を境位としなかった時代、つまり論議の地盤がまだそれほど純化されていなかった時代にあつては、非常に敬意を払われていた。私たちは自分たちの教養によって、感性的で直観的な世界というよりも、むしろ知的な世界で活動するように定められている。(GW 28, 17 (1820/21))

ヘーゲルはこの面からも芸術の過去性を提示したが、それでもなお、芸術作品を鑑賞することでの人々の教養が育成されることを期待した。それはその時代、その民族の精神を知ることにつながり、彼は芸術を過去のものだとしながらもその教育的意義を切り捨てたわけではなかった。あくまで、ヘーゲルの美学は講義という形でしか残されておらず、それも各講義は聴講生50~100名ほどに向けられたものであった。彼は学生たちに、自らの芸術鑑賞の経験を背景にしながら具体的な作品の解説をし、そこから時代の精神を読み解いていった。こうした姿勢は、彼の初期には見られなかったことであり、芸術は彼の哲学体系上乗り越えられるべきものとされながらも、歴史を知る一助となることを説いたのであった。

#### 注

- (1) アカデミー版ヘーゲル全集 (Hegel, G. W. F., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1968ff.) からの引用は略称 GW 及び巻数とページ数を本文中に表記する。またズーアカンブ版全集 (G. W. F. Hegel, *Werke in 20 Bänden*, hrsg. v. E. Moldenhayer und K. M. Michel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1969-1971) からの引用は略称 Sk. 及び巻数・ページ数によって本文中に表記する。美学講義の1820/21年 Ascheberg、23年 Hotho による筆記録は GW 第28巻に収められており、これからの引用はページ数に加えてどちらの年からのものかも示すこととする。1826年版: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik, Nach Hegel, Im Sommer 1826, Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit v. F. Iannelli und K. Berr, W. Fink Verlag, München 2004 (略称: Kehler 1826)。また、ヘーゲルの書簡 (*Briefe von und an Hegel*, Dritte, durchgesehene Auflage, 4 Bde., Hamburg 1969) からの引用は略称 Br. とし番号のみ記す。
- (2) G. Lukács, *Der junge Hegel: über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie Bd. 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1973, 666
- (3) Ibid.
- (4) 『精神現象学』においてヘーゲルは芸術宗教とは古代ギリシャ時代を指すとは述べていない。「彼は一度もアイスキュロスやソフォクレスの名を述べていないように、彼が真の精神と人倫の世界を論じるとき、ギリシャ芸術はそのものとして述べられていない。もっぱら、ベルリンでの美学講義においては綿密な関連がはっきりと示されている」(Jean Loius Vieillard-Baron, *Kunstreligion und Geschichte zwischen der Phänomenologie des Geistes und der Enzyklopädie von 1817*, in: *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov, W. Fink Verlag, München 2008, S. 53)。
- (5) デメテル祭やディオニュソス祭のような熱狂的なもの、またオリンピア祭のような身体性を競う祭が挙げられている。
- (6) Jean Hyppolite, *Genèse et Structure de la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, Aubier, Paris 1946, p. 536

- (7) Jean Loius Vieillard-Baron, *Kunstreligion und Geschichte zwischen der Phänomenologie des Geistes und der Enzyklopädie* von 1817, S. 62
- (8) バルリン美学講義においてはむしろ美とは理念であることをもとに論が展開されていくわけであるが、大論理学 (1812-16) においては美の理念についてのこうした記述はなされていない。美学と論理学の関係性については、これまでも議論の対象となっているが、ヘーゲルはあくまでも美学の対象を感性的なものの現れとして、論理的なものに含まれないものとした(「芸術の領域 (Sphäre) は、自然と有限な精神の領域 (Gebiet) を超越し、対自的な思考としての思考を展開している論理的なものに含まれるのではなく、また有限な精神の目的と行為でもない。芸術の領域は本質的に絶対的な領域 (Gebiet) に属するのである」(Kehler 1826, 32))。だが、1824年9月に L. Feuerbach は「(K. Daub が) ヘーゲルに、なぜ美の理念が論理学において省かれたのかと質問した。それに対してヘーゲルは、美は具体的な意識の領域にすでに含まれるものである。だが、美は論理的なものにとっても近いものであるため、美を論理的なものから断ち切る境界を規定することはとても困難であったと述べた」と記録している (*Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, hrsg. v. G. Nicolin, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1970, S. 269)。こうしたヘーゲルの返答の仕方について、A. Gethmann-Siefert は、「見たところ矛盾していることを弁明しなければならなかった」と述べている (A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik (Hegel-Studien Beiheft 25)*, Bouvier Verlag, Bonn 1984, S. 292)。
- (9) なおメモでは「絶対精神として、純粹に知る精神——それは芸術、宗教、学としてのみある」(GW 13, 503) と記している。
- (10) Helmut Schneider, *Eine Nachschrift der Vorlesung Hegels über Ästhetik im Wintersemester 1820/21*, in: *Hegel-Studien 26*, hrsg. v. Otto Pöggeler Bouvier Verlag, Bonn 1991, S. 89
- (11) Br. Nr. 138
- (12) Sulpiz Boisserée, *Tagebücher Bd. I*, Roether Verlag, Darmstadt 1978, S. 326f.
- (13) Vgl. GW 13, 511
- (14) ジーフェルトは、ボアスレのコレクションはハイデルベルク美学講義の基礎をなしたと述べている (A. Gethmann-Siefert, *Kunst als Kulturgut*, in: *Die Sammlung Boisserée. Von privater Kunstbegeisterung zur kulturellen Akzeptation der Kunst*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, W. Fink Verlag, München 2011, S. 15f.)。
- (15) 柴田隆行「ヘーゲルの美術館訪問と美術館構想」、『東洋大学社会学部紀要 54(1)』所収、2016年、pp. 5-20 参照。
- (16) Br. Nr. 402
- (17) こうした芸術の内容が神から人間へと変わっていったことを23年の講義では Humanus という語を用いて述べている。「素材は自己から生じる。芸術家は彼の素材において一つのタブラサである。関心として Humanus があり続け、普遍的な人間性、人間的心情が豊かさのうちで、彼らの真のうちにある」(GW 28, 442 (1823))。またホトー編纂の美学講義では「Humanus という新しい聖なるもの」(Sk. 14, 237) とまで書かれている。だが、1820/21年、26年の筆記録ではこの語は出てこず、28/29年の筆記録は未刊行のためその有無はわからないが、他のヘーゲルの著作・講義録を見る限り出てこないため、おそらく23年の美学講義でヘーゲルが口走ったような言葉かと思われる。
- (18) ヘーゲルは、17世紀のネーデルラントの風景画家として具体的な人名を挙げてはいないが、ドレスデンを訪れた際、絵画館でロイスダール (Jacob Izaaksz van Ruisdael, 1628頃-1682) の風景画を見たと推測される (加藤尚武他編『ヘーゲル事典』、弘文堂、1992年、pp. 658-661参照)。
- (19) ヘーゲル美学に対する批判としてアドルノ (Theodor W. Adorno, 1903-69) やルカーチによるものがある。アドルノは「芸術は社会に対する社会的なアンチテーゼ」(Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1970, 19) と定義し、芸術は自律的なものとして社会と反対の立場をとって社会批判をするべきものであり、芸術と社会とは否定弁証法的な関係を結ぶと主張する。それゆえ芸術をたんなる時

代ごとの民族精神の肯定的な現れと捉えるヘーゲル美学を批判した。ルカーチも著書 *Probleme der Ästhetik* (Luchterhand Verlag, Neuwied 1969) において、ヘーゲルは芸術の社会批判的機能を見過ごしていたとする。彼はヘーゲルの17世紀ネーデルラント絵画の捉え方を例に挙げ、その問題点を指摘する。例えばレンブラントの絵画においては、悲劇的人物がその深い内面を画面に現しだしたような精神的な作品が描かれてもいる。ヘーゲルは、17世紀ネーデルラント絵画の代表的な作品として、一度レンブラントの『夜警』を挙げているものの、これを「堂々たる国民性を背景に」(Sk. 13, 223) 描いたと述べるにとどめており、彼の作品についてはこれ以上何も語ってはいない。ただ、具体的作品にはあまりふれずに17世紀オランダ絵画のどの作品にも、市民の明朗性が描き出されていると言った口ぶりで論を進めるのみである。だが、17世紀のネーデルラントでも、その市民社会の問題点は存在していたし、レンブラントなどはそれを批判する形で描いていたと指摘する。つまり、ヘーゲルは彼の美学の制約、すなわち芸術を時代精神の肯定的な表れだとみなす立場を貫き通す論旨のゆえに、ヘーゲルはネーデルラント絵画の世俗的な独特性、その明朗性を強調するしかなかったのだとルカーチは批判した。

- (20) 美学講義においてヘーゲルは *sinnvoll* という言葉について、ドイツ語の *Sinn* に含まれる二通りの対立する意味を合わせもつものであると述べる。すなわち、*Sinn* は一方では「感覚」、「感受性」という意味を、他方では「感性的なもの他者である内的なもの、思考、事柄の普遍性」(GW 28, 268 (1823)) という意味をもつ。つまり、感性に関するものと思考に関するものという、相反すると考えられる双方のどちらも *Sinn* と呼ぶことにヘーゲルは着目し、*sinnvoll* はこの両方を含むものだとする。
- (21) ズーアカンパ版全集美学講義の編纂者ホトーがこの箇所は1829年2月17日の講義からと注をつけている。
- (22) オットー・ペゲラーは次のように述べている。「ヘーゲルの美学ないし芸術の哲学は、それが何らか現代史や新たなもの、博物館と芸術史との関連の展開を理解させることを試みたものであることによって際立つ」(Otto Pöggeler, *Hegel und die Geburt des Museums*, in: *Die Sammlung Boisserée. Von privater Kunstbegeisterung zur kulturellen Akzeptation der Kunst*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, W. Fink Verlag, München 2011, S. 314)。