

《芸術の終焉》と《芸術の可能性》

——ヘーゲル美学の解釈について——

岩城 見一

ヘーゲルは『美学講義』⁽¹⁾において、芸術の歴史を象徴的・古典的・浪漫的の三段階に分け、第二段階の古典的芸術形式の内に芸術の完成を見ている。「古典的芸術は、理想の概念にふさわしい表現となり……美の王国の完成者となった。これ以上美しいものはありえないし生じえない。(XIII. S. 121)」「古典的芸術形式は、芸術の感性化が実現しうる最高のものを獲得した。そしてもしこの芸術に欠けるものがあるとすれば、それはただ芸術自体がそのようなものなのであり、芸術の領域が制限をもつからである。(XII. S. 118)」「しかし精神にとっては、ギリシアという、粗野な自然性と純粹に内面的な精神性との中間にある美しき国は、単に「通過点にすぎない。この通過点で、この中間(Mitte)が美の頂点に高まるとしてもである。(XIII. S. 16)」「精神は、この自然と精神との統一から出て、自己の内面へと戻らねばならない。即ち、精神は肉体との融和から出て、精神自体における融和へと至らねばならない。この精神における精神の融和はキリスト教を通して原理的に可能になった。この原理をヘーゲルは「精神的主観性」と呼ぶ。「精神の自己へのこの高揚、これを通して精神は、それまで存在の外面的なものや感性的なもの内に求めねばならなかった自己の客観性を、自己自身の内に獲得し、自己とのこの一致の内で自己を感受し知ることになる。この高揚が浪漫的芸術の根本原理になる。(XIII. S. 121-2)」「美と芸術の原理は「理念の感性的顯現 (XII. S. 160)」であ

る。従つて、浪漫的な主観性は、最早芸術にふさわしいものではない。何故なら、それは感性によつては十全には表現されえないからである。浪漫的な世界に至つて、芸術は克服したい困難に直面しなければならぬ。以後芸術は、自らの固有の媒体である感性によつては表現しえないものを表現しなければならぬ。「浪漫的芸術は芸術の自己超脱であり、しかもそれ自体の領域の内部での、そして芸術自体の形式の内での自己超脱である。(XII, S. 120)」

ヘーゲルにとり、浪漫的芸術の歴史は「芸術の解消の歴史」に思われる。この解消の過程は近代においてその極に至る。近代世界においては、個々人が自己の主観性の独立を確信している。このような近代の主観の独立性は、成程キリスト教によつて可能となつた精神的主観性の展開の結果であるが、それにも拘らずそれは最早実体に支えられてはいない。それは今や偶然で形式的な独立性に陥つてゐる。近代の芸術はこのような主観によつて作り出されるので、芸術の意味と形態との関係も、この主観の恣意に委ねられ同じように偶然になつてゐる。このような、偶然で形式的な独立性をもつにすぎない主観による意味と形態との任意な結合こそ、芸術の解消の徴候に他ならない。「我々は浪漫的なもの一般の最終点として、外面と内面との偶然性と、この両面の瓦解とを受け取る。それを通して芸術は自己を止揚する。(XIII, S. 136)」ヘーゲルは芸術のこの解消を二つの面から見ている。一方には、偶然に変化し移ろいゆく実体なき対象を模倣する芸術がある。他方には、すべてを(実体的なものさえ)自己の内内で解消することで満足する主観的芸術がある(vgl. XIII, S. 218-9)。ヘーゲルにとり、芸術の原理は「意味と形態との統一であり、芸術家の主観性が表現すべき内包と一つになつてゐること(XIII, S. 228)」である。「すべての人間の成果と同様、芸術においても内包が決定的なものである。芸術はその概念からして、それ自体で内包豊かなものを、それにふさわしく感性的に現前させること以外の使命はもたない。(XIII, S. 240)」

ヘーゲルのこのような根本態度からすれば、近代は《芸術の終焉》の時代に他ならない。ところが、ヘーゲル美学の内には、このような否定的診断と並んで、近代における《芸術の可能性》への言及も見

出される。芸術の歴史的解明の最終章の『浪漫的芸術形式の解消』と題する節で、このタイトルにも拘らず、ヘーゲルは、最後の課題として残されているのは「芸術が今日尚活動しうる立場を示すこと」(XIII. S. 219)だと述べている。その立場とは、近代において初めて可能になった、あらゆる内包からの主観の解放である。近代の人間は、一定の世界観に束縛されたり、一定の内包とその表現方法とを強要されることはない。彼はすべてを自由に表現できる。「芸術はこの自己超脱において、同時に人間の自己への帰着、つまり人間自身の胸中への沈潜となる。芸術はそれを通して、内容やその把握の、一定の領域へのすべての堅固な束縛を自己から排除し、フーマヌスを自己の新たな聖なるものにする。即ち人間の心情自体の深まりと高まり、喜びや悲しみの内にある普遍的に人間的なもの、人間の努力と行いと運命、これらを新たな聖なるものにする。……非常に多様な意味付けと無限の変化形成との内に、不滅の人間的なものが現われ働くこと、……これが我々の芸術の絶対的内包である。(XIII. S. 235-6)」

ヘーゲルにとつては、近代のみか浪漫的芸術全体が「芸術の解消」の形式である。それにも拘らず、彼はこの段階に属す様々な芸術を高く評価している。(例えば、オランダの絵画、セルヴァンテス、シェイクスピア、ゲーテ、シラー等々の作品)

では、『芸術の終焉』と『芸術の可能性』とは「ヘーゲル美学」の内でのどのような形で調停されるのか。

エールミューラーは、ヘーゲルの『芸術の終焉』論に対しヘーゲル以後の美学には、一方で直接それに関るものがあり、他方で間接的にそれに関わるものがあることを指摘している。⁽²⁾ エールミューラーによれば、間接的批判の方が、理論的な立場と水準とにおいて多様な直接的批判よりも「重要であり真剣である。つまりそれは、ヘーゲル以後形成された芸術哲学そのものである。」⁽³⁾

ヘンクマンも、ヘーゲル美学を全体として捉える為には、『芸術の終焉』論を括弧に入れておく必要があると指摘している。⁽⁴⁾ この命題は何度も議論されたし、また哲学以外にも様々な解釈があるからであり、「芸術の終焉の命題を

ヘーゲルに帰したり、或いはヘーゲルの論証をこの命題の根拠にすることによってこの命題を強化したりすること、このことは重要なことではなく、むしろヘーゲルがこの命題をどのように基礎づけたのか、そして彼のこの基礎づけは現代の芸術の状況を捉えうるか否かが重要⁽⁵⁾だからである。

確かに我々は、ヘーゲル以後の芸術哲学の展開を検討することの方がより重要であり(エールミュラー)、その為にも芸術の終焉の問題は括弧に入れた方がよい(ヘンクマン)かもしれない。だがそれにも拘らず、現代、ヘーゲルの終焉論に直接関わる研究がかなりあることも事実である。成程、それらは立場と水準とにおいて非常に多様であるが、それらは現代の多様な芸術現象に対する判断と、その判断の論理的基礎とを求めているという点では一致している。従って、(1)、それらが様々な立場でヘーゲルを議論すること自体、既にヘーゲルの現代性を示しているのではないのか。(2)、それらを検討することによって、ヘーゲル美学との対決の統一的次元が確認されうるのではないか。(3)、それを通して、改めて真の意味でのヘーゲル美学の現代性が了解可能になるのではないか。これらの問と共に、直接的議論の検討も一つの正当性を承認されるように思われる。それ故、ヘーゲル美学における《芸術の終焉》と《芸術の可能性》とに関する議論の検討がここでの差し当たりの課題となる。

一

一九六四年にザルツブルクでマルクス主義的立場でのヘーゲルコンGRESが催された。テーマは《芸術の終焉》であった。従って、ここでの議論の検討を通して、現代のマルクス主義的なヘーゲル美学解釈が明らかになると思われる⁽⁶⁾。

E・フィッシャーは『芸術の将来⁽⁷⁾』と題してヘーゲルの終焉論を批判し、芸術の将来の可能性を論じている。フィッシャーは、何よりもヘーゲル美学における芸術と労働との関係を評価している。これは、マルクスのヘーゲルに対

する評価に基づくものに他ならない。「人間は、彼に直接与えられたものや、彼にとり外面的に存在するものの中に自己を提示し、その中で同時に自己を認識せんとする衝動をもつ。(XII, S. 58)」このヘーゲルの思想は、フィッシャーにとつても、労働の本質を捉えている故に正当である。「ヘーゲルは芸術と労働の関係を指摘し、それ故彼は人間による外界と人間自身との変革、及び自然から自己を際立たすことによる人間の自己実現を指摘している。」しかしマルクスにとつてと同様フィッシャーにとつても、労働を通して実現される人間は、ヘーゲルにおけるような「実現さるべき特有の自我として与えられたものではなく、生成しつつあるものである。」これにより、ヘーゲルとは異なり、芸術の将来は可能になる。「人間は完成者ではありえない。何故なら、常に未到の地平が彼を囲んでいるからである。」⁽¹⁰⁾それ故、労働の一つのあり方として、芸術も常に将来の可能性を永遠に一つずつ開示するし、せねばならない。

フィッシャーにとつては、近代以後の芸術は絶対的な意味で終焉したのではない。その一部は終焉の状況を呈しているが、他は将来へと前進している。このように「芸術の将来を語ることは、人間の将来を可能とみなすことを意味する。」⁽¹¹⁾特に、現代の混乱と矛盾の状況にあつては、「批評」と「将来の見通し」とが芸術にとって非常に重要になる。「批評は現代の芸術と文芸との一つの生きた原理になつてゐる。如何なる体制の名の下でではなく、如何なる理念、如何なるヴィジョン、如何なる人間の将来の名の下で作家や芸術家が批評を行うかが問われねばならない。」⁽¹²⁾フィッシャーが求めるのはユニヴァーサルな「人間性」である。「すべての芸術は時代によって条件づけられ……その範囲で人間性を表わしている。」⁽¹³⁾フィッシャーの求める人間性は、如何なる階級的或いは国家的中心も優位を占めることのない文化と時代において初めて真の形で実現される。⁽¹⁴⁾芸術の将来もそこに求められている。

モラフスキーにとつても、ヘーゲルの《芸術の終焉》に関する思想には積極的な面と消極的な面とがあり、この両面は区別されねばならない。⁽¹⁵⁾モラフスキーにとつても、ヘーゲルは芸術の崩壊を形而上学的立場から語った故に誤つ

ている。「ヘーゲルは、芸術の崩壊を普遍的に予言することによって、史的に規定される過程を形而上学的カテゴリーへと高めた。」⁽¹⁶⁾だが、ヘーゲルの近代芸術に関する見解の内には現代にも尚妥当しうるものもある。ヘーゲルは、近代芸術の特色として二つの流れを示したが（模倣的芸術と主観的フォーム）、この二つの流れは「我々の時代にも続いている。」⁽¹⁷⁾それは現代では「娯楽芸術」と「選ばれた者にのみ理解しうる洗練されすぎた創造」という形で現われており、この意味では、ヘーゲルの示した特色は「ますます鋭くなっている。」⁽¹⁸⁾しかし《芸術の終焉》は決して絶対的なものではなく、それは「一定の社会構造＝資本主義とその産物に、即ち芸術の商業化と孤立化とに結びついている。」それに対し「我々は進歩的な運動と結びついた一つの芸術、反一疎外―芸術を見出さねばならない。」⁽¹⁹⁾従って、《芸術の終焉》は、ヘーゲルが語ったような形而上学的な中心の喪失が原理なのではなく、「一つの具体的史的問題である。」⁽²⁰⁾「芸術のある現象は過去のものになり、他は道を切り開いて前進する。」⁽²¹⁾

ミチェルスも芸術の将来の可能性を論じている。⁽²²⁾ヘーゲルによる近代芸術の特色づけ、即ち、今や芸術には何ら異質なものはなく、すべてのものが芸術の対象になりうるということ⁽²³⁾（vgl. XIII. S. 232-9）は、「ヘーゲルが考えた以上に極端な意味で」現代に妥当する。ミチェルスにとり、西欧芸術の多様な試みは、ヘーゲルが特色づけた状態をますます鋭く示しており、「芸術的な新しさの次の新しさによる解消は、ますます速いテンポで進んでいるようにみえる。」⁽²⁴⁾

「抽象芸術作品も、形式や色彩さえ自ずと表出力を持っているという限りでは、世界の何らかの本質を伝達しうるが、この芸術がテーマに束縛されていないということ、このことは、創造に際して、芸術的必然性の代りに無意味な恣意や意図されない偶然性が生じる危険を孕んでいる。」⁽²⁵⁾しかし芸術は、政治的命令によって決定されてもならない。「政治的に命令されたレアリズムは、すぐに偏狭で感傷的な、或いは真実味のない表現に陥る。だが真のレアリズムもあり、これは日常的現実を、その本質を提示することを通して、忠実にそして同時に内包豊かに示す。」⁽²⁶⁾現代においては、主観の表出と客観的描述との対立も鋭くなっている。「この対立は、へ主観的な気質を通して見られた客観」の統合の

内で止揚される。⁽²⁷⁾更に、エリートのための秘教的芸術と政治的イデオロギーに支配された芸術との対立は、「芸術家の自由な理念選択」⁽²⁸⁾によって止揚される。これが「拘束的イデオロギーと、あらゆる理念に対する懐疑的・中性的禁欲とに」⁽²⁹⁾とって代らねばならない。

ミチェルスにとっても、芸術の将来は、民族や階級を超えた「世界芸術」⁽³⁰⁾の内にある。「人間の共同生活の高い公共性（社会的に有意義な祝祭や、公共的に重要な建築）の為に、芸術を再びより優れた形で利用すること、このことが芸術を再び意義深いものにするのを助けるであろう。」⁽³¹⁾

ミチェルスのこの希望に力を与えているのは、既に我々が冒頭で挙げたヘーゲルの「フマーヌス」の概念に他ならない。

従って、フィッシャー、モラフスキー、ミチェルスのヘーゲル解釈は次の様に要約しうるであろう。(1)、ヘーゲルの語った《芸術の終焉》の情況は、現代、より鋭い形で現われている。その意味では、近代芸術へのヘーゲルの洞察は正当である。(2)、しかしヘーゲルは神秘的観念論的にこの情況を絶対化した点で誤っている。(3)、《芸術の終焉》は史的相対的な現象であって、芸術はこの情況を克服し、将来実現さるべき人間性を表現せねばならないし、しうるであろう。

これらの議論においては、それ故《芸術の終焉》は、近代以後の一つの特色として史的に相対化され、《芸術の可能性》が課題として将来に求められている。それによって、ヘーゲル美学におけるこれらの矛盾が調停されるからである。

ヘーゲル美学においては、芸術は古典的芸術においてその頂点に達した。それに対し、ここでは芸術の頂点は将来にある。かくて現代はそこへと向かう「矛盾に満ちた成長」⁽³²⁾の一段階となる。これらの議論には「唯物論の勝利によってのみ止揚されうる、観念論と唯物論との論戦が反映している」⁽³³⁾のである。

《芸術の終焉》と《芸術の可能性》

二

このようなマルクス主義的立場からのヘーゲル美学解釈は、既にルカッチの『ヘーゲル美学』において定式化されている。⁽³⁴⁾しかも、ルカッチのここでの見解に対する批判的解釈としてバッセンゲが論文を著わしている。⁽³⁵⁾それ故、バッセンゲの見解を検討することによって、マルクス主義的美学のヘーゲル批判の特色が一層明らかになるであろう。ルカッチは『ヘーゲル美学』の第一節でカントからヘーゲルまでの美学思想の展開を辿り、第二節では、ヘーゲル自らの美学思想の展開を辿っている。そして第三節からがヘーゲル美学の批判的解釈に当てられている。それ故、バッセンゲのルカッチ解釈も第三節以後に向けられている。

バッセンゲによれば、ルカッチはヘーゲル美学の内に二つの芸術の規準を見出した。第一の規準に従えば、「芸術作品は偉大なものほど自らの世界状態を一層包括的に表出する。」⁽³⁶⁾従ってこの場合には、芸術が如何なる世界状態に属すかはどうでもよいことになる。この規準は相対的な規準に他ならない。

それに対し、ルカッチの見出した第二の規準は絶対的規準である。「ヘーゲルは、一定の内包が芸術的表出にとつて他よりもふさわしく、人間のある発展段階は、芸術創造にまだふさわしいものでないか、或は最早ふさわしいものではなくなっていると考えた。この点で、ヘーゲルが古典的ギリシア芸術に与えた特別な地位は、普遍的美学的な、そしてそれを超えた普遍的哲学的な意味を受け取っている。」⁽³⁷⁾ルカッチは、この絶対的な芸術の内包を、「あらゆる面へと展開し、歪曲されておらず、まだ不幸な労働の分化を通して断片化されていない調和的な人間」と特色づけている。⁽³⁸⁾「フマニテートというこの理想は、あらゆる芸術様式やジャンル、或いは個々の作品の評価の絶対的規準である。」⁽³⁹⁾従って、ルカッチの示したヘーゲル美学における二つの規準は相矛盾するように思われる。何故なら、一方で芸術は、その属す世界状態（世界観）を完全に表出する時偉大なのであり、他方ではそれに対して芸術は、フマニテ

トという絶対的な内包を表出する時偉大なものとなるからである。

しかし、バッセングによれば、「ルカッチの叙述から生じているように見える矛盾は、ヘーゲル自身の場合には存在しない。⁽⁴⁰⁾」何故なら、第一にヘーゲルは、世界状態を芸術の表現すべき内包とはみなしていないからである。ヘーゲルの場合、「芸術の表現するものは世界状態ではなく、それを背景としている自由な個性とそれの行為自体である。」⁽⁴¹⁾

確かにバッセングのこの指摘のように、ヘーゲルにとっては、世界状態自体は芸術が直接表現すべき内包ではない。⁽⁴²⁾（その点でルカッチの解釈は、ヘーゲルにおける芸術の規準を余りに世界状態に近づけすぎているように思われる。）

しかし、ヘーゲルにとって世界状態は単に芸術の一般的背景に留まるものではなく、古代ギリシアという特殊な世界状態が芸術にとって最も有利なものであり、近代という特殊な世界状態は非常に不利であるということ、これは看過されてはならない。⁽⁴³⁾

さて第二に芸術の絶対的規準であるが、これもバッセングは拒否する。ルカッチの指摘した絶対的規準（フマニテート）は「芸術作品の偉大さの規準ではなく、最も純粹に理想的な芸術の規準である。」⁽⁴⁴⁾

バッセングによれば、このような二つの規準に従って芸術が評価されるなら、そこには二つの誤った方向が生じてくる。一つは「その時その時の世界状態への芸術の完全な相対化へと向かう。その時には芸術作品の偉大さは、それが自らの世界状態を表出する度合からのみ説明される。」⁽⁴⁵⁾今一つは、「ヘーゲルにおけるギリシアの優越性を将来へと転倒すること」⁽⁴⁶⁾によって生じる。これにより「芸術の歴史は将来の芸術へ向けての単なる過程としてのみ現われる。」⁽⁴⁷⁾しかもこの二つの誤りは共通の根をもっている。その根とは「芸術を世界状態へと相対化すること」⁽⁴⁸⁾であり、しかも「人が一つの世界状態に絶対的な優位を与えるや否や、この第一の誤りから第二の誤りが展開してくる。」⁽⁴⁹⁾

バッセングはここでは社会主義リアリズムを批判しているのであるが、それはまた上述のマルクス主義的立場からのヘーゲル美学解釈への批判にもなるであろう。芸術の相対的規準と絶対的規準との矛盾は、芸術を社会と直接関連

づけることよって生じ、この矛盾の解決は、一つの社会に絶対的な優位を与えることよって実現される。ところがこのような矛盾とその解決法とは、共にヘーゲル美学の内にはないのである。

それに対し、バッセングはヘーゲル美学の内に別の矛盾を見出ししている。「ヘーゲルは彼の基本的な構想からすれば、古典的芸術の時代にのみ関心を示せばよかつたが、それに反して実際には彼は……近代芸術に没頭した。特にシエイクスピア、ゲーテ、シラーを彼は深く正当に比類なき形で特色づけた。……彼は主として彫刻に没頭すべきなのに、それに反して詩に重きを置いてゐる。」⁽⁴⁹⁾バッセングは、しかもこの矛盾をむしろ評価する。「ここでも事象への生きた直観が体系を凌駕してゐる。」⁽⁵⁰⁾

バッセングがこのように評価しうるのは、彼がヘーゲル美学の内に「体系を凌駕する生きた」規準を見出したからに他ならない。それは「普遍的人間的なもの」という規準である。「ヘーゲルによれば、すべての完成された芸術作品は、——それが偉大であるか否かに拘らず——ある内包が完全な感性的形態になつてゐることを前提とする。……ある完成された芸術作品は、その内包が普遍的人間的であればあるほど偉大である。私は、ヘーゲル美学の内でもこの規準は確認しうるし、根本的には彼の内的体系を支える契機でさえあると考える。」⁽⁵¹⁾

では、何故ヘーゲルはギリシア芸術を特に賞賛するのか。「英雄時代と、それと共に古典的芸術との優位は、その後後に普遍的人間的なものが最も印象深く刻印されてゐるということに基づく。」⁽⁵²⁾

このように、バッセングは芸術と世界状態との直接的関係を拒否する。芸術は一定の世界状態の内に生じ、それを完全に超えることはできないが、直接それを表現すべきでもない。バッセングにとって芸術は、一定の世界状態の内にある内包に関わりつつ、そこに普遍的人間的なものを出せねばならない。彼はこのような芸術のあり方を So. Derart の関係として特色づけている。芸術は一定の形態をとり、それ故完全に規定された感性的な結果 (So.) である。バッセングにとっては、内包の完全な形態化は芸術作品の完成の前提である。彼にとり芸術的に真に重要なのはこの

So ではない。芸術作品の内に見出されねばならないものは、一定の状況下では一定の So として現われざるをえなかつた人間の本質的なあり方 (Dasein) なのである。「この Dasein を、それ故我々は普遍的人間のなものと呼ぶ⁽⁵³⁾。」
 「その役割はほとんど表に出てはいないが、この普遍的人間のな内包そのものがヘーゲル美学の内で中心的役割を演じている。」⁽⁵⁴⁾

バッセングのこの見解に対しては、我々は次の様に問わねばならない。(1)、バッセングの主張する「普遍的人間のなもの」とは一体如何なるものなのか。(2)、それはヘーゲル美学の内で実際に中心的役割を演じているのか。(3)、この概念はヘーゲルの「事象への生きた直観が体系を凌駕している」ことを我々に示しているのか。

第一の間にバッセングは十分答えてはいない。彼によれば、「普遍的人間のなもの」を我々に印象づける「芸術がある」ということは、我々がそこから出発し、そのあらゆる証明を断念する根本的な事態である。」⁽⁵⁵⁾

第二第三の間に關しても、我々はヘーゲルからは肯定的な答は期待できない。

ヘーゲルにとつては「普遍的人間のなもの」という概念は、あくまで近代を特色づける歴史的な概念である。ヘーゲルがギリシア以外の芸術をも高く評価するのは、彼がその内に、バッセングが主張するような「普遍的人間のなもの」を見出したからではない。彼が作品に高い評価を与えるのは、その作品が内包を最もふさわしい形で表現しているからに他ならない。それ故彼はホメロス、ソポクレス、ダンテ、シェイクスピアに關して、「かくも偉大に歌われ、自由に語り出されたもの、これは語り終えられた (XIII. S. 236)」と述べるのである。バッセングは、ヘーゲルが普遍的人間のなものに触れた箇所を挙げて、自らの主張の正当性を証明せんとしている。⁽⁵⁶⁾しかし、そのような箇所は余り強調されてはならない。ヘーゲル美学の展開の脈絡の内では、既に見たように、この概念は近代を特色づける概念であり、この点にこそこの概念の卓越性があると思われる。あらゆる時代や民族の芸術を公平に評価しうる態度、即ちあらゆる芸術に普遍的人間のなものを見出す態度、これは、ヘーゲルにとつては、近代の教養を通して初めて獲得

されたものなのである。ヘーゲルはこのような、すべてのものに親しみうる近代人の態度をこの概念で特色づけたのである。従つて、ヘーゲル美学における「普遍的人間的なもの」(das allgemein Menschliche)「(バッセングは das Allgemeinemenschliche と書き換えている)は、へ一般に人間に関わるもの」といった意味以上のものではないと思われる。それは既に示した冒頭の引用の文脈からしても明らかであろう。⁽⁵⁷⁾

この近代を特色づける概念が芸術全体の規準とされるなら、《芸術の終焉》は最早問題とはなりえない。それは単に理想的な芸術の終焉にすぎないからである。それ故バッセングの場合には、《芸術の終焉》は歴史の一段階(ギリシア)に固有の芸術様式の終焉にすぎず、芸術自体の終焉はありえないという結論に至るであろう。この結論は、バッセングが、へ内包が完全に感性的に形態化されていることへをすべての芸術の評価の前提とし、しかもそのことは如何なる時代の芸術にも可能だとみなしたことに基づいている。さもなくば、バッセングは「普遍的人間的なもの」について語りえなかつたであろう。何故なら、「普遍的人間的なもの」はこの前提を実現した芸術作品において初めて読み取られうるものだからである。それに対しヘーゲルにとっては、へ内包の完全な感性化へは芸術の根本原理ではあるとしても、すべての芸術に可能なのではない。この原理は、芸術の超え難い限界を特色づけている。既に見たように、ヘーゲルにとっては、キリスト教以後の世界の内包は、完全には感性化しえないものである。それ故我が《芸術の終焉》を問題にする場合には、この原理をすべての芸術に可能なものとして、そのままにしておくことはできないのである。

三

パトチュカカのヘーゲル美学解釈は、一九六四年の『ヘーゲルコンGRES』で行われた報告の内でも特異な立場を示している。⁽⁵⁸⁾

彼は、ヘーゲル美学における、美的態度と有限な態度との区別に注目している。「ヘーゲルのこの理論（美学）の偉大さは、美を真理として捉えている点にある。しかも所与の模倣という月並の意味ではない。この理論の力は、それが正に真理として、無限なものへの接近と日常の経験的実在からの解放とを可能にしている点にある。」我々は、美的態度において有限な思惟の真理（正しさ）を超える。有限な真理は、有限な精神と対象との外面的な一致にすぎない。それに対し、「直観される対象から、異質さや不自由を示すものすべてが消える時、この対象は美しい。」美においては「自己の有限性を完全に排除することなく、しかも有限性から自覚める有限者が現われる。この有限者は、有限なものの中で自己をある無限なものとして捉える。」⁽⁶¹⁾

しかし、ヘーゲルは絶対的な思惟の獲得によって、この真理の立場をも超えた。ヘーゲル的な「理性の思惟はそれ自体創造的である。それは、すべての対象性を自己の対象性と共に捉えつつ生み出す神的な思惟である。」⁽⁶²⁾ヘーゲルの思惟はこの神的創造的思惟と一つになっている。「この絶対的方法が今や真理である。これによって美としての真理の立場が疑わしくなった。……絶対的方法以後はヘーゲルは美を低く見、美には史的な移行段階のみを与える傾向がある。」⁽⁶³⁾このようなヘーゲルの立場は、パトチュカにとり「根源的な生の哲学からの離反」⁽⁶⁴⁾を意味する。

この絶対的方法に関わることなく、ヘーゲルの内に保持されている芸術の真理を際立たすことをパトチュカは求めている。「恐らく人間を絶対者へと高めることなしに解放する……芸術の真理があるだろう。」⁽⁶⁵⁾この真理にとっては、ヘーゲル的な芸術の理想は最早特権をもたず、現代においても芸術は可能である。何故なら、芸術は有限なものの中で、人間存在の真の姿を開示するからである。このような芸術の真理に関する思想が「将来にとって最も重要なヘーゲル美学の遺産」⁽⁶⁶⁾である。

このようなパトチュカの試みは『芸術の過去性の理論』⁽⁶⁷⁾においてより具体的になされている。

ここでは、パトチュカはまず、カントからヘーゲルまでの哲学の歴史を生命化（Verlebendigung）の過程として捉

えている。この過程とは、近代において分裂した「自然的機械論」と「人間の自由な自己意識」との哲学的統合の過程である。⁽⁶⁸⁾それは「根本的には悟性的反省の克服を意味する。」⁽⁶⁹⁾ヘーゲルがそれを最終的に実現したが、ヘーゲルの思惟は絶対的思惟であるから、「今や人間は絶対的思惟を通して絶対的立場へと飛び上がる。人間的な諸関係の生命化の問題は、神的なものによる人間的なもの吸収の問題になる恐れがある。生命化は、歴史における神の自己把握という形而上学的過程になる。」⁽⁷⁰⁾この立場からすれば、感性という有限なものに関わる芸術は過去のものである。

しかし、パトチュカにとっては、この絶対的立場の背後にヘーゲル美学の「隠された意義」がある。この意義はここでも、美的態度と有限な態度との区別の内にあることが主張される。しかもこの区別の方法は「現象学的方法に甚だ近く思われるのみか、現象学的概念や語法をも用いている。」⁽⁷¹⁾パトチュカが重視するのは、「有限な知と意志」に対する「美的観照」の特色が述べられた箇所(XII. S. 161. ff.)である。ヘーゲルによれば、有限な知の不自由は、「物が独立したものととして前提されている点にある。それ故我々は物に注意を向け、ありのままにしておき、我々の観念等を排除し、物への信仰にとらわれている。何故なら我々は受動的な態度をとり、我々の活動全体を注意深さという形式的なものに制限し、我々の想像や先入見や偏見を寄せ付けない時のみ、客体を正しく捉えたと信じているからである。対象のこの一方的な自由と共に、即座に主観の把握の不自由が措定される。……この真理はただ主観性の服従を通してのみ獲得されうる。(XII. S. 162)」

有限な意志の場合も事情は同じである。この意志は自らの関心や目的を外部の存在に抵抗して実現せんとし、それによって今度は物が独立性を失うことになる。他方で、この意志も目的と手段との分裂に陥る故に、この意志の主体も不自由である。(vgl. XII. S. 162 ff.)

この実践的な態度の前提は、それらが常に外部の物の存在を信仰している点にある。パトチュカはこの態度を時間論に書き換える。「時間は、存在しつつ抽象化することであり、すべてを生み、そして自らの生み出したものを破壊す

るクロノスである、とヘーゲルは語る。……具体的な時間とは、……所与の現実を奪いつつ前もって受けとられたもの（目的）を実現することである。前もって受けとられたもの（目的）を通して自我は所与を非現実化する（手段として使い尽す）。これが内時間的出来事の本質である。……この自我の時間把握は現在を中心にしてゐる。……その限りでは、この時間は自然の出来事の時間に類似してゐる。⁽⁷²⁾

それに対し、美的態度においては対象がそれ自体自由となつてゐる。ここでは我々は対象に対して欲望の關係をもつて対象を手段として用いることはない。他方で美的対象は（有限な知におけるように）他との連関において意味をもつのではなく、それ自体で意味をもつ。従つて観照する私も、対象を抽象的連関の内て捉える為に、単に対象に注意を向けるのではなく、対象の内て自己を見ている（vgl. XII, S. 163 ff.）。美的態度において我々は、「現在のものを過ぎ去るままにし、そのようにして現在のものは過ぎ去つたものとなる。芸術の過去性は現在のものの過去性なのである。それと共に芸術の過去性は、諸力の中の力、事物の中の事物としての主観性の自己統覚の過去性である。しかしそれ故、美、即ち美的態度のこの現われは無力でもある。弱いのではなく、美の領域では力が最早意味をもたないのである。⁽⁷³⁾」美的態度においては「実在は現象へ、即ち現象へと中和され、現象が作品の内では存在者となる。⁽⁷⁴⁾」ここに現象の戯れを通して本質的な存在が開示される。何故なら、ヘーゲルにとっては本質は「現象の根拠自体が現象する」⁽⁷⁵⁾ことだからである。「美は、内時間性、現前化から出る。美は、時間性、つまりこのすべてのほかないものや非全体的なものを自己から排除する構造へ向かつて、この内時間性と現前化とを越える。⁽⁷⁶⁾」

だが「ヘーゲルは、既にフランクフルト時代に、この有限な実在の支配からの解放を試みる解決方法、それも、すべての人間的なものを越えた無限なもの領域へと入ることなくそれを試みる解決方法、からそれてしまつた。⁽⁷⁷⁾」

従つてバトチュカは、ヘーゲル美学の内には、二つの過去性の理論があると指摘する。一つはフランクフルト時代以後の「形而上学的理論であり、それは芸術を前段階に、即ち絶対的に時間を克服した精神の、……非絶対的な形式にする。⁽⁷⁸⁾」

他は「芸術による有限で実在的な現実の現前の克服についての理論であり、それは根本的に時間的な理論である。」⁽⁷⁹⁾

現代芸術に対する絶望は後者の過去性の理論によって回避される。「我々は、形而上学的な過去性の理論の内に保持され、その表皮の下で脈動している別の過去性の理論を思い起こさねばならないであろう。そこでは、特殊なテーマの選択は指示されえない。この過去性の理論は、如何なる歴史的段階も、如何なる形で表明された歴史的世界をも寵遇しはしない。」⁽⁸⁰⁾

パトチュカのこのような時間論は、確かに芸術に対する絶望を除去し、芸術には常に真理開示の権利が与えられるかもしれない。だが、人間の本来的な存在の開示としての真理の開示は芸術のみが実現しうるのか。或いは、芸術はそのような真理開示の一つの方法なのか。そしてもしそうなら、芸術は如何なる固有の方法でそれを行うのか。更には、このような真理開示として芸術が捉えられた時、芸術の歴史はどのような形で語られるのか。これらの、我々が究極において関わらねばならない間、つまり、芸術の根本規定と、芸術の歴史とに関する間に対し、パトチュカのこれら二つの研究は明確な答を与えてはいない。更に、我々にとり奇妙に思えるのは、彼がこのような芸術の真理を、ヘーゲル美学の内に求めているという点である。彼がヘーゲル美学から際立たせた美的態度の特殊性は、ヘーゲル美学の内にも、カントの『判断力批判』の内にその論理的根拠をもっている。美的態度の解明こそカント美学の不滅の成果だからである。それに対しヘーゲルの成果は、パトチュカが排除したものの内にある。即ち、絶対的思惟とそれによる芸術の規定、及びこの絶対的なるものの展開としての芸術の歴史の哲学、これらのことこそヘーゲル美学の成果なのである。パトチュカにとっては、絶対的な立場から下された「理念の感性的顕現」という芸術の規定により、ある世界の開示としての真理は、内包と形態との一致(つまり正しさ)としての真理に変質されてしまった。この規定によって、ヘーゲルは「対象の内に生じる全体性と自由とを、ある特殊な対象として、即ち感性的に多様な所与の内に有情化するものとして現われるある内面的なものとして捉えている。……、芸術作品における一つの世界の出現は、ある

有機的なものの現象へと解釈し直されて⁽⁸¹⁾いる。「ここでもパトチュカの見解に対して、カントの思想が間接的にせよある作用を及ぼしているように思われる。カントは『判断力批判』で「趣味判断は完全性の概念には全く依存しない。(S55)」と語っている。何故なら、美的判断は、認識能力(構想力と悟性)の戯れにおける調和という主観的、合目的性をもつにすぎず、それに対し完全性とは「多様なものの一定の目的への関係(S56)」であり、客観的、合目的だからである。しかしカントも芸術に関しては完全性を容認しているのであり、彼が対象の完全性の概念を排除するのは純粹な趣味判断においてのみである。「対象が芸術の所産として与えられ、そのようなものとして美しいと説明される時には、芸術は常に原因(とその因果性)の内に、ある目的を前提するので、まずその物は如何にあるべきかという概念が根底におかれねばならない。多様なものが、物における目的としての物の内的規定といったものに一致することが物の完全性であるから、芸術美の判定においては、同時に物の完全性が顧慮されねばならない。(S57)」この見解は芸術に関しては常に妥当する。芸術作品は精神的―感性的存在であり、感性的形態のすべての点に至るまで精神的内面的なものが浸透している。

芸術作品において実在が「現象の戯れ」(パトチュカ)になりうるのは、このように感性的な側面がその実在の個別的存在を止揚されて、内面的なもの(本質)の現象になることによつてである。ヘーゲルが芸術を有機体に擬えるのもこの意味においてである。もし芸術作品の感性的実在相がこの内的連関から離れて自己を主張するなら、我々の美的な構えはこわれる。美的な構えは何処でも可能だという訳ではない。これは対象にもある制約を受ける筈である。ヘーゲルの「理念の感性的顕現」としての芸術の規定は、人間存在の究極的な真理の開示という芸術の可能性のみか、この可能性の限界をも共に規定している。それ故ヘーゲルからこの可能性のみを際立たす訳にはいかないのである。というのも、この可能性の限界を明らかにしてはじめて、我々は一つの人間の所産を芸術として語ることが可能になるからである。さもなければ我々は芸術作品なき芸術論を戦わすことになりかねないだろう。パトチュカの存在論的方

法はこの間に答えねばならないと思われる。

更に、ヘーゲルにとっては過去はあくまで過ぎ去ったという意味でしかない。それは彼の次の言葉からも明らかである。「ギリシア芸術の美しき時代も、中世後期の黄金時代も過ぎ去った (vorüber)。……芸術はすべての点で、その最高規定からみれば、我々にとって一つの過去のもの (ein Vergangenes) である。」(XII, S. 31-32)』

従って、パトチユカの過去性の理論が如何に積極的な意義をもつにせよ、我々はその理論の根柢をヘーゲル美学の内に求めることはできない。ヘンクマンも指摘するようにヘーゲル美学が「このように解釈されるなら、ヘーゲルの理念形而上学への道は一つの失敗としてしか評価されえない」⁽⁸²⁾からである。

四

ホフシュタッターは、『芸術——死と変容——』において現代芸術の状況をヘーゲル美学を基礎にして把握せんとしている⁽⁸³⁾。

ホフシュタッターにとり、ヘーゲルが示したキリスト教世界の原理、即ち精神的主観性は、今日の我々の世界をも支配しており、浪漫的精神もこの原理の一形式である。自然との統一から出て自己へと帰着した精神は、ヘーゲルによって主観性と呼ばれた。このような自然との統一の放棄とそれを通しての精神の自己への帰着とを、ホフシュタッターは「死と変容」と特色づける。従って、死とは自然的なものの放棄を意味する。芸術は「理念の感性的顕現」であるから、それは精神と自然との統一の段階 (ギリシア) でその頂点に達した。ヘーゲルが示したように、自然と精神との差異は浪漫的の世界において自覚された。浪漫的「芸術において、それ自体に固有で親密な自然性の内にあった精神が自己を疎外する。精神は死の苦痛に耐え、外面性から出て、自己の内面性へと収斂する為にそれを行う。……生における死、死を通しての生というパラドックスは芸術自体の本質に属している」⁽⁸⁴⁾。古典的芸術は、感性による精神の

把握という「芸術の課題は完全に実現したが、しかし芸術の運命を実現してはいない。」この運命という彼岸にあってしかも支配するものへと向かうことが浪漫的芸術の課題となる。従ってそれは矛盾の芸術である。「浪漫的芸術は、結局感性には精神の要求を満たしえない」ということを表現しなければならぬ。」ヘーゲルが *Zerrissenheit* と特色づけたように、「この芸術の運命は美を引き裂くことであり、その課題は美の否定を描くことである。」しかも、芸術はこのことを自らの領域（感性）においてせねばならないので、浪漫的芸術は必然的に「暗示の芸術」にならざるをえない。しかも浪漫的精神は芸術のみか人間のあらゆる領域に妥当する原理である。ホフシュタッターにとり、現代文化の混乱した動きの背後にはこの精神が存している。浪漫的精神は古典的理想を「外と内、自然的なものと精神的なもの、現象と主観性とに分解せねばならない。……この分離の非常に多様な表現を通してのみ、精神は独自の存在領域の内部で……内面性へと向かうことができる。」それ故、浪漫的 spirit の特色は、ギリシャ精神が「求心的」であるのに対して「遠心的」である。今日の芸術はこの原理の最も鋭くなった形式であり、それは「解消の芸術である。芸術は、今日まで少なくとも一五〇年はこの最終点に位置している。」しかし、この解消しつつある芸術はあくまで古典的芸術である。「古典的芸術の遺産は……不自然な色褪せたものになっているにせよ、尚続いている。」現代の反芸術は、この古典的理想への反抗の芸術に他ならない。マルセル・デュシャンのような「最も根本的なロマンティカーにとつては、この遺産は真理と自由との妨げとして根絶されねばならない。」以前よりはるかに浪漫的な今日の芸術は、暴力的に我々の眼を開かせ、美の醜悪化された屍を我々の眼前に押しつけ、我々が好むと好まざるとに拘らず、一つのイリュージョンの没落を我々に見せつけている。」この終焉の情況は、ホフシュタッターにとり「単なる主観的な特殊性の自由」を示しているにすぎない。浪漫的精神の「遠心的」運動は、その究極においてあらゆる絆を失い、分散した個々の主観的自由へと至った。一五〇年続いているこの情況は、個があらゆる内包から離れた時に生じたのであるから、この情況の下にある我々は「以前とは比較にならない程困難な問題にぶつかっている。」我々には、最早何処

にも支えが見出せないように思われるからである。

ホフシュタッターは、この情況の克服をある意味での宗教的なもの内に求めている。「自己固有の存在の領域は……本質的に内面的なものであること、このことを精神が自覚し、その結果、我々が可視的具体的な世界の中で生きつつ、魂、感情、心、そして遂には神聖と誠実という、内面的具体的な絆によって現実的に関わり合う時、個別存在は、初めてこの不可視な世界の内でも如何に生きうるかを学び始めるに違いない。……我々は、精神固有の存在の内部での精神的現実的な生の可能性を確かめる為に、我々の時代の恐るべき運命に曝されている。」⁽⁹⁷⁾「我々が芸術の直観の直接性から出て、宗教の観想へと入る時のみ、この内面性の意味はその真の形で捉えられる。」⁽⁹⁸⁾

V・アルニムにとつても近代以後の世界は芸術の終焉の世界である。⁽⁹⁹⁾この世界では、芸術の可能性は唯一詩のみに開かれている。「ヘーゲルにとり……詩は、キリスト教的な理念の主観性及び内面性と素材の世界との対立を……感性的なもの領域をほとんど棄て、精神の領域に向かうことによつて……橋渡ししうる。」⁽¹⁰⁰⁾従つて、V・アルニムにとり「理想の概念は、基本的に造形芸術全体の本質のみを正しく評価しうる。何故なら、造形芸術においてのみ、理念と定在、精神と自然、心と身体との理想的な統一が現実的な完成へと至るからである。」⁽¹⁰¹⁾かくて造形芸術にとつては、キリスト教的の主観性が歴史の中で「唯一究極的な原理に高まる時、それによつて初めて究極的な解消と危機と没落とが引き起される。」⁽¹⁰²⁾それに対して詩は理想に背を向け、ヘーゲルも示すように、感性的側面の価値を単なる記号に引き下げることにより、精神的内面性を表現することができる。「詩は理想の限界を超え、克服することによつて、新たな精神に固有の芸術になる。」⁽¹⁰³⁾

V・アルニムは、このように、ヘーゲル美学における理想とその解消とは造形芸術に妥当すると解している。

だがV・アルニムにとつて重要なのは、単に理想とその解消とに関する解釈ではない。V・アルニムの根本的な関心は、この問題の背後にあるヘーゲルの芸術の論理である。「ヘーゲルの芸術哲学は、一八世紀啓蒙主義における芸

術の世俗化に対する対立から了解されねばならない。……ドイツ観念論にとり、神と人間と世界との可視的な像と不可視な像との統一という、この人間精神によって生み出されるものが根本的な問題であり、ドイツ観念論のすべての芸術哲学の努力はこの点に向けられている。」⁽¹⁰⁾しかも「一九世紀から我々の時代に至るまでの、力強く開花した個別科学は、ヨーロッパ哲学のこの最後の偉大な時代の体系を決して克服してはおらず、ただ排除しているにすぎない。」⁽¹⁰⁾

V・アルニムの関心は、それ故、ヘーゲル美学の内に新たな形而上学とそれに基づく芸術の可能性とを見出すことにある。それはある宗教的な統一の探究であり、この点でもV・アルニムはホフシュッターと一致するよう思われる。V・アルニムもこの統一を個を超えた実体的な主観性の内に求めている。ヘーゲルはキリスト教的な主観性について次のように語った。「絶対的主観性の概念の内には、実体的普遍性と人格性との対立がある。この対立の完全な媒介が主体を实体で満たし、实体を自己を知り意欲する主体へと高める。しかし第二に精神としての主観性の現実には、有限な世界という、より深い対立が属している。この有限な世界を有限なものとして止揚し、絶対者と融和させることによって、無限なもの独自の絶対的活動を通して独自の本質を対自化し、かくて初めて絶対精神となる。」^(XIII)

S. 188)「V・アルニムはこの言葉を拠にしている。「純粹な信仰の主観性から具体的客観的なもの——それは主観的であると共に客観的でもあらねばならないだろう——へのある新たな転向、それが将来の宗派を超えた精神宗教に対し、そして芸術に対しても、再び新たな驚くべき可能性を開くか否か、これは今日ではまだ一つの未解決の間であるには違いない。しかし、キリスト教の神の理念自体が、宗教的な生のある新たな形態において……そのような理念の真の客観化を求めているように思われる。」⁽¹⁰⁾

このように、ホフシュッターとV・アルニムとは共に現代を浪漫的精神の最も尖鋭化した時代として捉える。この見解からすれば、現代の芸術はすべて《終焉》の状況にある。彼らは共に、現代における個別的主観の自由と、そこにおける芸術との克服は、実体的な主観性の獲得を通して可能になると考えている。問題は、ここでもこの将来の突

体的世界の根拠がヘーゲル美学の内に求められている点にある。何故なら、実体的主観性を原理とする新たな宗教の実現は、ヘーゲルにとっては、最早根本的に不可能だからである。ヘーゲルによれば、今や「芸術は我々を思惟へと誘っている」のであり、それはしかも、芸術を再び呼び戻す為にはなく、芸術とは何かを学的に認識する為にである。⁽¹⁰⁾ (XII. S. 32)「ヘーゲルによって捉えられた近代は、芸術のみか宗教をも超えている。「心情と表象との帰依という内面性は内面性の最高の形式ではない。自由な知がこの最高の形式として承認されねばならない。……哲学において……芸術の客観性は成程外面的な感覚性を失うが、しかしそれ故に客観的なものの最高の形式たる思想の形式に変えられ、宗教の主観性は思惟の主観性へと純化される。(XII. S. 152)」この意味では、ヘーゲルは「啓蒙主義を通しての芸術の世俗化に反対する(V・アルニム)」のみでなく、浪漫主義の神秘化にも反対しているのである。このことは既に『精神現象学』においてははっきりと示されている。「かかる人々は実体のほしいままなる発酵に身を委ね、自己意識を包み隠し、悟性を放棄することによって、かえって自分たちは神が眠りの内に知恵を授け給ういとしご、である」と思いこんでいる。だから事実その通り彼らが眠りの内に身ごもって生み出すものもまた夢なのである。⁽¹¹⁾

ホフシュタッターとV・アルニムの場合には、『芸術の終焉』と『芸術の可能性』とは、前者がヘーゲル美学の内に基礎をもち、後者はヘーゲル美学及び哲学の外部に求められるという結果になっている。何故なら、上述のように、新たな宗教の可能性とそこにおける芸術の可能性とはヘーゲルには無縁だからである。

五

クーンは、ヘーゲル美学における『芸術の終焉』を「芸術の現在性」の概念によって吟味している。⁽¹²⁾

クーンによれば、ヘーゲル哲学の内では「現在性」は三つの層に分けられる。第一にこの概念は「カレンダーや時計から読みとられる抽象的な今への形式的従属性を意味する。次にこの概念は、ある具体的歴史的な枠の内部で今へ

我々に関わる事物への物質的従属性を意味する。換言すれば史的現実性を意味する。第三に、この概念はある絶対的な意味をもつ。即ちそれはすべての現実性の隠された中心から、つまり自己へ向けて運動する理念という精神の中心から動かされていることを意味する。⁽¹⁰⁾

ヘーゲルによる「理念の感性的顕現」としての美の規定は同時に芸術の規定でもある。何故なら、ヘーゲルにとり「芸術は自然美よりも高いのであり……すべての美は、精神という真理にてらしてのみ美しい(XII. S. 20-21)」からである。従って芸術には「第三の現在性」が与えられている。そしてそれによって、芸術は同時に決定的な制限を受けることにもなる。美は「感性的領域に制限され」⁽¹¹⁾それによって「芸術作品は神秘的な意味を失い……作品の完全性は……精神と感性との分ち難い相互浸透という点にある。」⁽¹²⁾このような美と芸術の概念の「縮小」は、ドイツの一九世紀の芸術の了解が準備し、ヘーゲルが決定的な形で理論化した。この決定を通して管てのラテン語の *ars* やギリシャ語の *techné* に由来する概念としての「芸術(Kunst)」は変更を受け、それに代って「一つの芸術世界が現われた。その中心にあるのは、文芸と哲学的に批判的な芸術考察である。」⁽¹³⁾しかも、ヘーゲルの芸術の規定は、単に芸術概念の妥当範囲を縮小したのみか、体系における芸術の地位と、それと共に芸術の史的役割をも限定することになった。ヘーゲル美学においては、理念と感性との同一性、即ち「美的同一性は、単に所与とみなされてはならず、特に努力して獲得され、生起され、建てられ、加えてより高い視野へと自らを解放する段階とみなされねばならない。美的同一性は、精神の弁証法的過程へと溶けこみ、そこへと沈みこまされねばならない。この過程からのみ美的同一性はその意味を受け取ることができる。……精神の生は対立の一步一步の融和である。美の内に開示される感性的仮象と理念との統一も、この普遍的な過程の一段階以外のなものでもない。」⁽¹⁴⁾芸術は、感性的であることによって、絶対的な段階の最初のものとして位置づけられた。これに続くのは宗教と哲学である。しかも、ヘーゲルにとり、この体系的な思惟の展開こそが世界史の流れを支配する「隠された中心」である。従って、「美的なもの」の規定にとって

は、弁証法的運動の固有の時間性が、生成的流動性（としての歴史の時間性）よりもはるかに重要である。」⁽¹⁵⁾「思惟の実現の内では、同時に思惟の実現の今、自体の了解も実現される。この今は、今の意味を、考えうる限りで最も広い地平から、即ち自らが関わる世界史におけるすべての今―瞬間から受け取る。」⁽¹⁶⁾逆に言えば、「弁証法的思惟の実現のこの解き明かされた今、が世界史の意味を解く鍵になる。認識しつつ高まること、即ちある内的生起と人間の歴史の図式としての進歩とが、一つの根底的な精神の過程の二つの異なる側面として現われるに従って、（思惟の展開という）垂直の上昇運動はその水平的な（歴史への）⁽¹⁷⁾投映と融合する。」

クーンが示すように、芸術はヘーゲルによって、この思惟＝歴史の絶対的な過程へと組み入れられた。それによって芸術には絶対的現在性と共に、絶対的限界が与えられたのである。それ故、ヘーゲル美学における《芸術の終焉》は決定的な意味をもっている。芸術はギリシアにおいて完成し、今や既に「史的な非現在性の内に固定されている。」⁽¹⁸⁾では、《芸術の可能性》は如何に解されるべきか。

クーンによれば、ヘーゲルが《芸術の可能性》を語る時には、彼は芸術に第二の現在性を与えている。つまりここにおいてヘーゲル美学には次元のずれが生じている。ヘーゲルにとり、「精神は、まだある秘密や開示されないものがその内にある限りでのみ、諸対象の中を動き回る。」^(XIII, S. 232)「芸術に関しては、近代に至って開示されるべきものは最早ない。しかし「精神によって置き去られたものも実存は続ける。この実存し続けるもの（近代芸術）をヘーゲルは、（第二の現在性の概念によって）非常に明確に論じた。」⁽¹⁹⁾フーマ、ヌ、がこの第二の現在性を示す概念に他ならない。「故郷喪失というこの不幸、それは芸術の自己超脱を余儀なくさせるものであるが、この不幸の内にヘーゲルは、自己の胸中へと沈潜する芸術家の近代的な自由を見出ししている。」⁽²⁰⁾だが、故郷喪失という代償を払ってこの自由は、正に故郷喪失故に非現在のではないのである。

クーンにとり、このような、ヘーゲルの芸術了解の次元のずれの原因は、「絶対的現在」の理論そのものにある。

「我々は、この概念が人間の認識の条件と、人間の営みの条件とに合致しうるか否かを問わねばならない。」⁽¹²⁾

六

我々はクレーンの見解を通して、ヘーゲル美学における《芸術の終焉》と《芸術の可能性》に関する議論の究極的な場に到達したように思われる。

確かに、ヘーゲル美学の内から「天才的な真理の予感」(ルカッチ)⁽¹²³⁾や、「体系を凌駕する生きた直観」(バッセンゲ)を読み取ることも、「形而上学的な過去の理論の表皮の下に脈動するそれとは別の過去の理論」を現象学的方法によって際立たすこと(バトチュカ)も、更には、「人間に再び美しい生への希望を示し、来たるべき状況を美的カテゴリにおいて記述する為にヘーゲル哲学を修正すること」(フランクフルト学派)⁽¹²⁴⁾も可能であるかもしれない。その為に体系成立以前のヘーゲルの理論の内に、彼の芸術観の起源を求めること(ルカッチ、バトチュカ等)も、一つの興味ある研究となるに違いない。だが、芸術の規定と、それと共に《芸術の終焉》論とはあくまで絶対的思惟に属している。このことはヘーゲル美学においては、クレーンの示したよりもはるかに厳格な意味で語られている。つまり、クレーンが指摘したような、第二の現在性による近代芸術の可能性の弁護さえヘーゲルは行ってはいないように思われる。確かにヘーゲルは近代芸術に関して多くを語っている。しかし、ヘーゲルがその《可能性》を具体的に語る時には、彼はあくまで理想、という芸術の根本規定からみて可能な芸術のみを語っているように思われる。近代芸術の一つの顕著な特色である主観的フォーム⁽¹²⁵⁾に関しても、その可能性が語られる時はやはりそうである。「単に主観的に現象するものを現実的なものとして表現豊かに際立たすこと、そして偶然性そのものから、つまり単なる思いつきから、実体的なものを顕現させること、このことの為には精神の深さと豊かさだが、真のフォームにとり必要となる。」(XIII, S. 228)更に、近代芸術のもう一つの特色である対象の精確な模倣についても同様である。それは理想性を有する時

にのみ芸術として可能である。「あらゆる芸術作品に必要なもの、それは絵画にも必要である。つまりそれは……人間とは何かを直観することである。内面的人間的な本性と、この本性の生き生きとした形式と現象方式との把握、このとらわれない喜びと芸術的自由、想像力のこの新鮮さと明朗さ、表現の確實で果敢であること、これらのことが、ここでのオランダの巨匠達を貫く詩的な特色となっている。(XIV. s. 124)」

ヘーゲルは、このように常にある実体的なものの表出という意味での理想の立場に留まっている。それ故、V・アルニムの指摘も否定される。ヘーゲルにとっては、理想は単に造形芸術のみでなく、すべての芸術の規範である。芸術がこの実体性から離れ、内包と形態との結合が完全に芸術家の恣意に委ねられるなら、芸術は《終焉》する。「獨創性は単なる思いつきという主観性から区別されねばならない。(XII. s. 396)」芸術家と芸術作品との真の獨創性は、それ自体で真実な内包が理性的性格を通して鼓舞されているという点にのみある。(XII. s. 400)」

それ故、ヘーゲル美学自体の内では、《芸術の終焉》と《芸術の可能性》とは共に芸術の根本規定から語られている。しかもこの根本規定はそれ自体「絶対的思惟」によって決定されている。「美と芸術の概念は、哲学体系を通して与えられた一つの前提である。(XII. s. 50)」しかも、ヘーゲルが美学を講じたのは一八一七年以後であり、この時期には既に彼の体系は完成されていた。以後すべての事象はこの体系の脈絡の内でのみ意味を与えられることになった。『美学講義』における歴史叙述は、一八二二年以後の『歴史哲学講義』と共に、事象における、理念の、叙述、以外のなものでもない。ヘーゲルの歴史叙述は「哲学的な歴史」^(四)叙述なのである。「精神の自己展示、自己認識というヘーゲルの歴史観は、ヘーゲル自身の精神の把握に、従って彼自身の哲学に帰着すると同時に、彼自身の《絶対精神》としての《哲学》において止揚される。この意味においても、ヘーゲルの歴史観は彼の歴史哲学であり、彼自身の哲学の内部においてのみ意味をもつ。従ってヘーゲルの歴史観への批判は、根本的にヘーゲル自身の哲学への批判から生ずるのでなければ徹底的でないであろう。」^(五)ヘーゲルの『美学講義』においても事情は同じである。彼の芸術観は

芸術哲学であり、芸術史は芸術の歴史の哲学に他ならない。それ故、『芸術の終焉』と『芸術の可能性』に関する議論の場も、『美学講義』を支えているヘーゲルの哲学そのものでなければならぬであらう。何故なら、この二つの命題は、共に体系成立以後の『美学講義』において語られたものだからである。この命題に関する最近の議論の検討を通して我々が確認しえたのは、ただこの点に他ならない。

(一)

(1) G. W. F. Hegel: *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 20 Bde.* Bd. XII~XIV. "Vorlesungen über Ästhetik" hrsg. v. H. Glockner. 以下上の全集からの引用は巻と頁のみを引用文末に示す。

(2) W. Oelmler: *Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel.*—In: *Philosophisches Jahrbuch.* 73. (1965) この論文で関心は拙稿「ヘーゲル美学における近代」(雑誌『美学』九四号)参照。

(3) *ibid.*, S. 75 ユーリッシャーは、ヘーゲル以後の芸術哲学を『芸術の終焉』論への間接的批判として捉え、『Fr. Th. ナッシャーとヘーゲル以後の美学の問題』において自らのこの見解を詳しく示している。そこでは、ユーリッシャーはフッシャーを中心にしてはいるが、更に進んでキルケゴール、ワグナー、ヒーチェン、ショーペンハウエルを検討し、マルクス主義美学者を注目にしている。vgl. Oelmler: *Fr. Th. Vischer und nachhegelschen Ästhetik.* Stuttgart. 1959.

(4) (5) W. Henckmann: *Was besagt die These von der Aktualität der Hegels Ästhetik?*—In: *Hegel-Bilanz. Zur Aktualität und Inaktualität der Philosophie Hegels.* hrsg. v. R. Heede u. J. Ritter. Frankfurt/M. 1973. S. 105.

(6) *同上*にわたる報告のせよを1964・1965年の *Hegel-Jahrbuch.* hrsg. v. W.R. Beyer. Meisenheim am Glan に収められている。

(7) E. Fischer: *Die Zukunft der Kunst.*—In: *Hegel-Jahrbuch.* 1965.

(8) (9) *ibid.*, S. 155. (10) *ibid.*, S. 156. (11) *ibid.*, S.161. (12) *ibid.*, S. 164.

『芸術の終焉』と『芸術の可能性』

- (31) E. Fischer: The Necessity of Art—A Marxist Approach. (ハンブルク・ハンター『芸術はなぜ必要か』原編訳、法政大学出版局、入頁。) (24) 土鏡龍一、入頁。vgl. Fischer: Zukunft der Kunst. S. 157.
- (31) S. Morawsky: Hegels Ästhetik und "Das Ende der Kunstperiode."—In: Hegel-Jahrbuch. 1964. vgl. S. 63.
- (31) *ibid.*, S. 64. (27) *ibid.*, S. 66-7.
- (31) *ibid.*, S. 69. (28) *ibid.*, S. 71. (29) *ibid.*, S. 69.
- (32) K. Mitchell: Zukunftsfragen der Kunst im Lichte der Hegelschen Ästhetik.—In: Hegel-Jahrbuch. 1965.
- (32) *ibid.*, S. 144. (24) *ibid.*, S. 145.
- (32) (30) (27) (30) (30) *ibid.*, S. 148. (30) *ibid.*, S. 149. (27) *ibid.*, S. 151.
- (33) E. Fischer: Die Zukunft der Kunst. S. 151. (33) W. Henckmann: *ibid.*, S. 117.
- (33) G. Lukács: Hegels Ästhetik—In: G. W. F. Hegel: Ästhetik, hrsg. v. F. Bassenge. Berlin, 1955. (ハンブルク・ハンター) 美術的批評の基礎をホムステリオンに見出す。[M.F. Ovsjannikow: Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik. Moskau. 1961. übers. Berlin 1962. und derselbe: Kurze Geschichte der Ästhetik. Berlin 1966.] vgl. W. Henckmann: *ibid.*, S. 113ff. 筆者がホムステリオンをヘーゲル解釈のメカニズムに所かきこんだこと。
- (35) F. Bassenge: Hegels Ästhetik und das Allgemeinmenschliche.—In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Bd. 4. 1956
- (36) F. Bassenge: *ibid.*, S. 541. ルカッチは次のように述べている。「(ヘーゲルにとり) 内包は社会と歴史とのその時その時の展開の状態である(世界状態)。これを能動的な美的主体は直観の立場から観察し使い尽す。それ故美的主体の能動性にとって、この内包のみを芸術的に再生産し、それに同化し、それを芸術独自の手段で表出することが必須であるし、課題である。……偉大な芸術作品の規準は、それが如何に包括的にそして深く……その時その時の内包の富を直観的に呈示するかによって決まる。」(G. Lukács: *ibid.*, S. 21.)」

(37) (38) (39) G. Lukács: *ibid.*, S. 22. (40) F. Bassenge: *ibid.*, S. 541. この引用文からも明らかかならうが、ハヤマンは注を添えて「……生かすにせよ死かすにせよ。……」と訳している。何故ならルカッチは、この二の規準をクーゲル美字の矛盾として示しているのはなほ、この二の如何としてクーゲル美字の調停をえなかに示かんとしているからである。ルカッチが問題とするのはこの二の規準の矛盾ではなく、この二の規準の調停の仕方なのである。ルカッチとしてクーゲル美字の二の規準を觀念論的に調停した故に誤っている。

(41) F. Bassenge: *ibid.*, S. 542. (42) *vgl.* Hegel: Bd XII. S. 244 ff. (43) (44) F. Bassenge: *ibid.*, S. 543.

(45) (46) *ibid.*, S. 544. (47) (48) *ibid.*, S. 544. (49) (50) *ibid.*, S. 545. (51) *ibid.*, S. 546.

(52) *ibid.*, S. 548. (53) *ibid.*, S. 553. (54) *ibid.*, S. 558. (55) *ibid.*, S. 551. (56) *vgl.* *ibid.*, S. 548.

(57) *vgl.* Hegel: Bd XIII. S. 235-6. (58) J. Patocka: *Zur Entwicklung der ästhetischen Auffassung Hegels.—In: Hegel-Jahrbuch.* 1964. (59) *ibid.*, S. 56. () 空は註釋

(60) *ibid.*, S. 50. (61) *ibid.*, S. 52. (62) *ibid.*, S. 51. (63) *ibid.*, S. 52.

(64) *ibid.*, S. 51. ハヤマンは「クーゲル美字の有限な反省の真理よりも高い真理に対する表現なのである。……ブルクーヤと彼の分かち難いものである。それゆえにこの有限な反省の真理は、その表現に對する表現なのである。……ブルクーヤと彼の後継者達は、クーゲル美字の根源的な生の哲学からの離反が、このようにして生じたかと思ふ。(S. 51)」(59) *ibid.*, S. 58. (65) *ibid.*, S. 59.

(66) J. Patocka: *Die Lehre von der Vergangenheit der Kunst.—In: Beispiele. Festschrift für Eugen Fink zum 60 Geburtstag,* hrsg. v. L. Landgrebe, den Haag. 1965.

(68) *vgl.* *ibid.*, S. 46 ff. (69) (70) *ibid.*, S. 48. (71) *ibid.*, S. 52. (72) *ibid.*, S. 53. () 空は註釋

(73) *ibid.*, S. 56. (74) *ibid.*, S. 57. (75) (76) (77) *ibid.*, S. 58.

(78) (79) *ibid.*, S. 61. (80) *ibid.*, S. 60. (81) *derselbe: Zur Entwicklung der ästhetischen Auffassung Hegels.* S. 58. (82) W. Heuckmann: *ibid.*, S. 130.

- (83) A. Hofstadter: Die Kunst: Tod und Verklärung. Überlegungen zu Hegels Lehre von der Romantik.—In: Hegel-Studien. Beiheft 11. hrsg. v. G. Gadamer. Bonn. 1974. 一七〇—二〇〇年を記念する学会がマンハトウットガルトで開かれた。ヘーゲル美学は、この第三分科会で『芸術哲学と芸術の現在』というテーマで議論された。ホフスタッターのこの報告は、我々が次節で検討するマンンの報告と共に、そこで行われたものである。この学会での議論が『日記』Hegel-Studien. Beiheft 11 に収められている。
- (84) A. Hofstadter: *ibid.*, S. 275. (85) *ibid.*, S. 276. (86) *ibid.*, S. 277. (87) *ibid.*, S. 278.
- (88) *ibid.*, S. 280. (89) *ibid.*, S. 281. (90) *ibid.*, S. 282.
- (89) derselbe: On Artistic Knowledge. A Study in Hegel's Philosophy of Art.—In: Beyond Epistemology. New Studies in the Philosophy of Hegel. edited by F. G. Weiss. The Hague. 1974. P. 96. (90) derselbe: Die Kunst: Tod und Verklärung. S. 284.
- (91) *ibid.*, S. 285. (92) derselbe: On Artistic Knowledge. P. 96.
- (93) Ch. D—V. Arnim: Hegels Kunstphilosophie.—In: Philosophisches Jahrbuch der Görres Gesellschaft. Bd. 67. 1958. (94) *ibid.*, S. 301. (95) *ibid.*, S. 301-2.
- (96) *ibid.*, S. 302. (97) *ibid.*, S. 301. (98) *ibid.*, S. 286. (99) *ibid.*, S. 285.
- (99) *ibid.*, S. 302. (100) vgl. K. Löwith: Von Hegel bis Nietzsche. 1941. (カール・ローウィット『ローゲルからハイーネまで』柴田治三郎訳、岩波書店、三九一—六五頁参照。)
- (101) Hegel: Phänomenologie des Geistes. (ローマン『精神現象学』上巻、金子武藏訳、岩波書店、一一頁。)(102) H. Kuhn: Die Gegenwärtigkeit der Kunst nach Hegels Vorlesungen über Ästhetik.—In: Hegel-Studien. Beiheft 11. (103) *ibid.*, S. 266. (104) *ibid.*, S. 255. (105) *ibid.*, S. 253. 周知のようだが、マンンは既に『ローゲルからマンンまで』古典的イデオロギアの完成』を著して、マンン古典主義とマンンの「芸術」概念の成立史とその限界とに關して詳細な論考を行っている。H. Kuhn: Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel. Berlin. 1931.

- (114) derselbe: Die Gegenwärtigkeit der Kunst. S. 261-2. (11) ibid., S. 264. () 内は筆者。
- (116) (117) ibid., S. 265. () 内は筆者。(118) ibid., S.266. (119) ibid., S. 267. () 内は筆者。
- (120) ibid., S. 267. (121) ibid., S. 268. (121) G. Lukács: ibid., S. 46.
- (123) D. Henrich: Zur Aktualität von Hegels Ästhetik. Überlegungen am Schluß des Kolloquiums über Hegels Kunst-philosophie.—In: Hegel-Studien. Beiheft. 11. S. 301. (ハンニャウフ、ノマンマンノト学派、特にマルクーゼのフンフのフムに解釈して云々)。

- (124) Hegel: Philosophie der Geschichte. (クーゲル『歴史哲学』武市健人訳、岩波書店、三〇頁)。
- (125) 茅野良男「ヘーゲルの歴史観」、『理想』三七七号、一九六四年)。

(筆者 京都市立芸術大学美術学部講師)

次 号 論 文 予 告

記憶の二過程……………平野俊二 アリストテレスにおける個別 と普遍……………浅野 楯 英 ——『形而上学』M巻一〇章 の問題を中心として—— 直観と総合……………岡村 信 孝 T・パーソンズにおける「合議制的 アソシエーション」と「専門職」 をめぐって……………溝 部 明 男 ——故タルコット・パーソンズ 教授を偲ぶ——	平野俊二 浅野楯英 岡村信孝 溝部明男
---	------------------------------

actions of our organism and the environment, i.e. our ecology. In this sense we owe Brunswik and Gibson much. Then, we must add to say that some kind of phenomenology should always precede the theory of mechanisms of perception where the "percept" has no room.

Das Ende der Kunst und die Möglichkeit der Kunst —Von der Interpretation der Hegelschen Ästhetik—

Von KENICHI IWAKI

In der Ästhetik spricht Hegel einerseits vom Ende der Kunst in der Moderne, aber andererseits von ihrer Möglichkeit. Heute versuchen manche Philosophen von ihren verschiedenen Standpunkten aus den Zusammenhang dieser zwei scheinbar widersprechenden Einsichten zu interpretieren. Die Aufgabe dieses Aufsatzes ist es, solche Interpretationen zu kritisieren und dadurch eine Ebene, auf der man sich im eigentlichen Sinne mit der Ästhetik Hegels auseinandersetzen könnte, zu finden.

E. Fischer, S. Marawsky und K. Mitchells versuchen vom marxistisch-leninistischen Standpunkt aus dieses Problem zu lösen. Sie betrachten das Ende der Kunst nicht als das absolute Ergebnis des absoluten Geistes, sondern nur als eine historisch-relative Erscheinung. Hier ist die Zukunft der Kunst ebenso möglich, wie die künftige Gesellschaft, in der "der Staat und jeder Mechanismus der Macht absterben wird." Aber dieser Lösungsversuch ist im eigentlichen Sinne kein Hegelscher.

J. Patočka versucht, die in der Hegelschen Ästhetik verborgene Bedeutung, die "in seiner metaphysischen Vergangenheitslehre enthalten ist und unter ihrer Oberfläche pulsiert", mit dem phänomenologischen Zeitbegriff zu verbinden und damit den Gedanken des Endes der Kunst abzuweisen, indem er der Kunst eine neue Möglichkeit erschließt. Aber mir scheint damit Hegels Weg zur Ideenmetaphysik nur als "ein sachlicher Verlust" (W. Henckmann) gering gewertet zu werden.

Vom religiösen Standpunkt aus denken A. Hofstadter und Ch. D. -v.

Arnim, daß man auf dem Grund der Philosophie Hegels noch eine neue Metaphysik-Religion bauen und damit auch eine neue Kunst erwarten kann. Aber diese Auffassung ist auch keine Hegelsche. Denn für Hegel ist sowohl Kunst als Religion schon in der Moderne aufgehoben.

Im Gegensatz dazu deutet H. Kuhn auf die Notwendigkeit hin, das Problem auf die Bestimmung der Kunst selbst, die Hegel gegeben hat, zurückzuführen. H. Kuhn unterscheidet eine dreifache Gegenwärtigkeit in der Hegelschen Philosophie: erstens Gegenwärtigkeit als "die formale Zugehörigkeit zu dem von Kalender und Uhr abgelesenen Jetzt, zweitens als Jetzt innerhalb eines konkreten geschichtlichen Rahmens, drittens als eine absolute Gegenwärtigkeit; das Bewegt-sein unmittelbar aus der Geistmitte der zu sich selbst vorarbeitenden Idee." Da Hegel die Kunst als "das Scheinen der Idee" definiert hat, so kommt der Kunst bei ihm Gegenwärtigkeit im dritten Sinne zu. Bewegt sich die Idee sowohl systematisch als auch historisch über die Kunst hinaus fort, so ist "die Kunst in ihrer historischen Ungegenwärtigkeit fixiert."

Aber nach Kuhn "fährt auch das vom Geist Zurückgelassene fort, zu existieren." Hegel ist bemüht, dieser fortexistierenden Kunst die zweite Gegenwärtigkeit zu erhalten. Daher entsteht hier eine Abweichung von der absoluten Idee.

Aber Hegels Aussage über die modernen Künste darf, wie mir scheint, nicht im Sinne der zweiten Gegenwärtigkeit verstanden werden. Sie ist durchaus aus dem absoluten Standpunkte des Ideals gemacht worden. So, wenn wir das Problem des Endes der Kunst und ihrer Möglichkeit zu der Hegelschen Ästhetik in Beziehung zu setzen suchen, müssen wir es auf die Hegelschen Philosophie selbst zurückführen.