

情動の批判的機能

——ヘルマン・コーヘンにおける美学と倫理学——

秋庭史典

ヘルマン・コーヘン (1842-1918) の美学は、その主要な動機のひとつに、宗教を基準とした芸術理解に対する抵抗を含んでいる。この作業をなすにあたって、彼が拠り所としたのは、宗教に対する倫理学の関係であった。すなわち、倫理学における自己法則性の概念を、美学における「天才の自己法則性」へと移し替えることによって、宗教に対する自立性を獲得しようとするのである。これは必然的に、美学と倫理学との抵触を引き起こさざるをえない。しかしコーヘンは、両者の境界をめぐる争いを否定的には捉えていない。むしろ、芸術によって、それまでには曖昧で明確でなかったさまざまな境界の存在が明らかになることに、積極的に関わっていきこうとするのである。その際、彼がこの境界設定、すなわちあるものを別のものとして分ける作業（批判）のための有効な手段と考えるのが、倫理学と美学に共通し、その間隙を露にするものとしての「情動 (Affekt)」なのである。したがって小論は、「愛 (Liebe)」と「榮譽 (Ehre)」のふたつの情動を柱とする独特の情動論に基づいて芸術を論じることが、なぜ美学を他から区別し、また個々の造形芸術作品の唯一性を語ることできるような批判的機能をもつと考えられたのか、さらに、それはどのような利点をもつのか、これらを明らかにすることを目的とする。以下ではコーヘンの体系三部作期の著作である『純粹感情の美学』(以下書名の場合『美学』と略記⁽¹⁾)と『純粹意志の倫理学』(同様に『倫理学』と略記)とを参照

しながら、第一章では美学と倫理学の抵触の発見とそれに由来する情動論の基本的構造を、第二章ではその造形芸術作品理解への適用を、第三章ではその適用がもつ独自の意義を、それぞれ確かめていくこととしたい。

第一章 抵触の発見と情動論の構成

本章ではまず、他の領域、とくに宗教から美学を区別しようとする際に、コーヘンが既成宗教に対する倫理学の関係を美学にも適用していること、逆にそれが美学と倫理学の抵触にまつわるさらなる区別の問題を引き起こすことを述べる。次に、この抵触と区別の現場となっている彼の情動論を見る。美学と倫理学との区別を考えるにあたって重要なのは、尊敬と栄誉の情動、尊敬と愛の情動との区別である。

(一)

はじめに、彼の美学が、宗教的党派性を背景にした美的原理の普遍化による倫理学の無化と宗教基準の芸術理解による美学の無化とにへ一挙に〈對抗すること〉をひとつの眼目としていたことを確認しておくことにする。この眼目を確認するにあたって着目するのは、天才をめぐるコーヘンの議論である⁽¹⁾。そこで道徳性を無化し宗教を基準とした芸術理解をなす者として挙げられているのは、ロマン主義とヘーゲル美学である。双方は、次のように言われている。ロマン主義は、その「真の病巣」に「宗教的ドグマ」を有し、その宗教的ドグマのもつ「党派性」は「批判に反する考え方すべてを駆り立てる神経が隠れている」ものである。この「批判に反する」考え方は、ロマン主義が企てる「美学の普遍化 (Universalisierung)」に由来する。美学の普遍化、美的原理の道徳性への拡大は、「宗教により倫理学を取り替えること」を目的としているのである (ARG, I, 34ff.)。またヘーゲルの美学では、芸術は「絶対的なものの描出のひとつの段階として、その自立性を失って」おり、それはヘーゲルが「宗教的礼拝」を「芸術の価値基準」であるとしていることに由来す

るとしている。コーヘンは言う。「われわれはギリシアの神像を非常に素晴らしいと思う。そして父なる神、キリスト、マリアがとても神々しく、完全に描きだされているのを見る。けれどもそれは何の役にも立たない。われわれを跪かせることははやないのである」⁽³⁾。この「ヘーゲルの」文章は特徴的である。「中略」つまり、跪くこと、したがって宗教的礼拝が芸術の価値基準なのであるとわかる。ここで再び、ロマン主義の偏見が、根本的な座を占めているのがあらわになる。ヘーゲルは「中略」この絶対性「絶対精神の第三の最高の段階」が「哲学であると言っているのではなく」宗教に帰せられる、と言っているのである」(ÄRG, I, 39ff.)。

ここで述べられているように、コーヘンは、ロマン主義のなかに、美学と倫理学のありうべき自律を取り除こうとする、批判に反する考え方を見、これを美的な原理をあまねく広めようとする美学の普遍化として抵抗する。そしてヘーゲルに対しては芸術の評価を宗教的礼拝の基準からなすもの、美学の自立性を喪失させるものとして、これを批判するのである。美学の普遍化にも美学の自立性の喪失にも等しく抵抗するのである。

彼がロマン主義の背後に見るのも、ヘーゲルの背後に見るのも、同じひとつの「宗教」である。この「宗教」が何を意味するかは措いておくとして、次に彼がこの宗教基準の芸術理解に対抗する仕方を確認していこう。彼が宗教基準の芸術理解に対抗するために持ち出すのは、歴史における新しさの概念とその新しさをもたらす者としての天才の法則性を基礎づけることになる、倫理学における自己法則性である。歴史における新しさの概念が対抗の手段として持ち出されるのは、芸術において重要なのは芸術家がどんな信仰をもっていたかではなく、それが歴史的にみてもどのように新たに形態化されたかであることを主張するためである。彼は言う。「年老いたミケランジェロを伝統的な意味で信心深い人とするのは願望にすぎないし、ペルジーノを無神論者としたり、ゲーテを異教徒としたりするのも、ドグマ的な疑念にすぎない。ベートーヴェンは、プラトン主義的観念論についての文献的知識をもち、自分の精神にそれに似たものを感じていたにもかかわらず、つねにプロテスタントとして信心深かったバッハと同じ宗教的根本基

底を有するミサ曲を書いた。だからといって、偽善者なのだろうか？しかし、ベートーヴェンと彼のミサ曲に立ち止まって、この信仰作品のもつ個々の思想の構成をつぶさに考えてみれば、ドグマ的偏見とは明らかに異なる道徳的自由の痕跡が現われてくる。そして、バッハとベートーヴェンの間に、この芸術ジャンルにおいて成就された発展が明確になるであろう」(ARG, I, 41c)。「芸術の本分はいつでも、思想の形態化であり、決してその思惟的概念的描出ではないのである。この形態化が芸術の本質であり、芸術はそれぞれの違いによって互いを差別化している。常に形態化は新しくなければならない。これこそ天才の芸術が要求するものである」(ARG, I, 43)。

芸術において重要なのは信仰そのものではなくその新たな形態化であり、この形態化は天才によりもたらされる。この考えが認められるなら、さらに進んで、天才の芸術において重要なのは個々の宗教の与える法則ではなく、天才が新たにその都度自己自身に与える法則性であることが示されることにより、美学はまず宗教に対する自立性を獲得できることになる。そこでこの法則性を擁護するために持ち出されるのが、既成宗教に対する倫理学の関係である。

「道徳的自由は法則性、自己法則性のうちにある。この自己法則性とは、それに対しては道徳的個体としての自己が自由な自己規定の永遠の課題にとどまる、そのような法則性のことである。道徳的自由がこの自己法則性のうちにあるのと同様、芸術の自由もまた、それが体系的基礎を有するならば、したがってひとつの方法論(この方法論は道徳性と共通のものでなければならない)に基づいているなら、美的自由とはすべて、天才の法則性が展開させるものではなくてはならない」(ARG, I, 38)。「道徳的自由の存するところ、すなわち永遠の課題としての道徳的個体、これはあくまで自由な自己規定の課題であり、特定の宗教による規定とは関係がない。それと同様、美的自由も、芸術における天才(美的個体とでも言うべきもの)の自己規定、自己法則性のうちに存している。彼はこう主張している。すると誰の目にも明らかのように、美学の宗教からの自立と美的原理の倫理学への拡大の抑止とが、倫理学における自己法則性の概念を支えとしているからには、ここで美学と倫理学の境界設定に関する別の問題が生じていることになる。

すなわち、倫理学の普遍化による美学の自立性の喪失という問題である。

(二)

この抵触は、美学と倫理学とがコーヘンによって、同じ「徳 (Tugend)」のことで語られるところに顕著に現われる。『倫理学』では次のように言われる。「われわれはすでにしばしば美学との衝突に打ちあたってきた。ここ「徳」でその衝突はとくに難しく、また避けがたいものとなる」(ERW, 47n)。なぜなら、倫理学において「情動 (Affekt) なしの徳など考えられない」(ERW, 47b) にもかかわらず、コーヘンが美学において求める「感情 (Gefühl) としての美的意識」のもととなる「感情」は、普通「意識の或る特定の段階に対する付帯物 (Annex) および後綴り (Suffix) としてしか存在しない」ものであり、「われわれはこれらすべての後綴りを情動において総括する」とされていて、生成途上にある美的感情を論じる場合には、情動を抜きにすることはできないからである (ERW, 47n)。それゆえ、美学と倫理学の境界設定という新たに生じた問題は、その検討の場所を彼の情動論のなかへと移すことになるのである。

美学と倫理学との区別 (コーヘンが区別という場合には必ず区別されたものの連関が引き続いて説かれるのだが) を考えるにあたって重要なのは、「尊敬 (Achtung)」と「榮譽 (Ehre)」の情動、榮譽の情動と「愛 (Liebe)」の情動との区別である。道徳性が問題となる場合、すぐに想起されるのが尊敬の感情であることは疑いない。この尊敬に対してコーヘンが自説のなかで重視しているのが榮譽と愛の情動なのである。まずこの三者の関係を見ることにより、美学と倫理学とが彼の言う情動のレヴェルでいかように区別されていくのかを追うこととしたい。なお、コーヘンにおいては、尊敬、榮譽、愛といったことばは、純粹意志の形成過程において、意志の力を推進するエンジンとしての役割を担う衝動としての情動が、次第に高次のものへと展開していく際にとる一定の段階を、そのパートナーとして共に意志形成を進める思惟の概念によって表したものである (ゆえに一種の直喩である)⁽⁴⁾。榮譽と愛はなかでも最高

の段階に属する情動であり、徳である (ERW, 190ff., 484ff.)。

カントの用いた尊敬ということばを採らずに榮譽の語が採られている理由は簡明なものである。それは尊敬が「純粹に精神的な感情」(ERW, 49)を意味し、コーヘンが情動に込めようとする衝動的側面を十分に表現することができないからである。彼は、榮譽というあまり使われない術語を用いることについて、それは榮譽ということばが「活動と目標とを自己のうちでひとつにしているように見えるから」、すなわち榮譽ということばが、「目標と対象を提示するだけでなく、同時にそれに向かって努力するところの衝動をも常に提示している」からと述べている (ERW, 490)。

では、この榮譽と愛とはどのような関係にあるのだろうか。榮譽は「羞恥 (Scham)」や「畏敬 (Ehrfurcht)」と同じように、その起源を宗教のうちにもっている。つまり「神の榮譽 (Ehre Gottes)」にも。この点で、「名譽心 (Ehrhebe)」や「野心 (Ehrsucht)」、「功名心 (Ehrgeiz)」などの、結局は自我に還元される情動のことばと決定的に異なっているとされる (ERW, 490-491)。「愛は自我 (Ich) より湧き出るが、榮譽は汝 (Du) より湧き出る。榮譽は汝を介してわれわれ (Wir) を接合するのである」(ERW, 490-491)。つまりコーヘンの倫理学のこの部分においては、愛は榮譽よりも一段レヴェルの低いものとみなされているのである。「榮譽は自我と汝のあいだにいかなる矛盾も知らない」(ERW, 567)ということばも、同じことを示している。しかしここである疑念、すなわちこの榮譽が宗教にその起源を有することばであるとされるのなら、これにより倫理学の宗教からの自立が危険にさらされているのではないか、あるいは榮譽以上のものが彼の倫理学には用意されているのではないか、という疑念が湧いてくる。それを確かめてから、『美学』における情動論と比較することにしよう。

(三)

榮譽と愛の情動よりもさらに高次の段階とされているものが確かに設定されている。それは「あらゆる徳の一面性についての自己認識のシンボル」である「人間性 (Menschlichkeit)」の概念である (ERW, 625)。ここでは「諸々の徳

のあいだの対立、その差異自体が消失するように見える」のである。こうした事態をさして、「榮譽がここでは愛になり、愛が榮譽になる」、あるいは「人間性はあの困難な葛藤から徳を自由にする」(BRW, 636)という言い方がされているのである。すると少なくとも『倫理学』においては、人間性、榮譽の情動、愛の情動という三者関係がこの順序の格付けでもって設定されていることになる(もちろんそれぞれが単独で存在することはなく、彼においては区別は必ず相関を伴っていることを忘れてはならないことは言うまでもない)。したがって、倫理学において、それを宗教と分かち自己法則性の概念とは、三者のうちの人間性に関わるものでなければならぬことが明らかになるだろう。そしてこの人間性の示される場所が、具体的に示されていること、これこそがコーヘンの倫理学の最大の特徴である。その場所とは、「親しむ(Freundlichkeit)」の宿る「人間の顔(Menschenanzicht)」である。へ人間性の示される場所が人間の顔であると言ふことができるのは、諸々の情動の対立の消失、すなわちあれかこれかの「不安な選択」の消失が、「親しさへと、榮譽の情動と愛の情動とが流れこむ」こととされており、この表現が先に挙げた人間性についての説明(「人間性」においては「諸々の徳のあいだの対立、その差異自体が消失するように見える」と符合しているからである。「人間の顔こそ、親しさを放射するものである。人間の顔において親しきは、それを覆い隠す影のしたでさえ見つけだされるものである。そして人間の感情のもつ親しさこそ、本当の内面から輝くものなのである」(BRW, 627)。

これと類比的に語られた美学における天才の自己法則性が関わるのは、これとは別のものでなければならぬ。そのことよって美学はまた自らの側で、倫理学との境界設定を行なうことができるはずである。『美学』は実際次のように述べている。すなわち、愛は榮譽に比して相対的に低い情動であるのだが、この愛の情動こそ、芸術により初めて完全にされるものなのである。「愛は美的感情であり、そのようなものとして道徳的情動を先に条件にもつ」のであるから、「道徳的情動もまた相対的情動として愛のなかで作用している。けれどもこの情動は愛にとり隔絶したま

まに留まりはしない。愛は、この情動を榮譽という絶対的情動と融合させるのである。愛と榮譽がこうしてひとつになることによって、愛の概念は完全なものとなる。しかし、この完全化は純粹な道德の彼岸にある。なぜなら純粹な道德性の内部では愛は相対的なものに留まるからである。實際、愛は道德性へと至る途上の徳にすぎず、決して道德性自体ではないのである。こうした愛の完全化を、榮譽の情動を通じた愛の高揚に基づいて成就するのは、芸術だけである。芸術は愛を絶対的にする。この絶対性は方法的自立性のうちにある。愛こそが純粹感情である。愛はもはや相対的な徳という道德的愛ではない」(ARG. I, 178f)。愛と榮譽が共同することは同じでも、その共同はこの場合、愛を絶対的なものにするために行なわれるものであるとされている。そこ、すなわち愛の絶対性(自我より発する衝動の絶対性)に、天才の芸術における自己法則性が関わることによって、美学は倫理学と区別されることになる。

以上、美学と倫理学の抵觸をめぐってコーヘンの情動論を現場として行なわれた第一の確認作業により、次のことが明らかとなった。すなわち、芸術においても道德性においても愛と榮譽というふたつの情動がはたらいっており、両者が相関しているために抵觸せざるをえないこと、しかし倫理学においては(宗教にその道德的起源をもつ)榮譽が、美学においては愛が、それぞれ固有の目標かつ活動として取り扱われることで抵觸しつつ互いの境界を明らかにしていること、また榮譽は汝から発し自我と汝の区別を知らぬものであるのに対し愛は自我より発するが、この両者が融合しさまざまな徳相互の差異自体が消失するばあいには、そこに人間性の概念が生じ、これは宗教に由来する榮譽も人間の衝動に由来する愛をも越えること(もとより一方が他方を欠くことはありえないのだが)。そしてこの人間性は人間の顔に宿る親しさとして放射されること。こうしたことである。次章では、これらの事柄を造形芸術の理解に現場を移して確認する作業を行なう。

第二章 造形芸術作品への適用

前章で確認された事柄を、今度は造形芸術作品の理解に現場を移して確認する作業が続く。その現場とは、芸術作品における顔（微笑み）と身体とに関するコーヘンの記述である。彼の芸術作品についての評価は、顔がどのように表現されているか、それを身体の表現と対比することによるという、独特なものである。これは先に見た倫理学での情動と表情との結びつきに由来するものである。

(一)

断続的にさまざまな仕方で、彼の顔への執着は現われる。そのような例として次の文章を挙げることができる。諸大家の描くマドンナについて彼が述べた部分である。「ここでわれわれに、再び肖像の問題 (Portraitproblem) が生じてくる。この問題から、師のベルジーノを凌ぐラファエッロの進歩がきわめてはっきりと規定されるのである。マドンナは、レオナルドにとって、教会の信仰 (Kirchenglauben) からの解放者である。われわれはレオナルドの理想的肖像におけるマドンナを、そのようなものとして認識してきた。そしてラファエッロは、この理想的肖像を、驚くほど多くの仕方で変奏された彼のマドンナにおいて進歩させたのである。ここにおいてラファエッロは、ミケランジェロの英雄的マドンナ (Herosen-Madonna) を凌駕したのだ。英雄的マドンナは、女性の顔 (Frauenantlitz) のもつ愛らしい (lieblich) 優美 (Anmut) と親しみある (freundlich) 罪のなさ (Unschuld) と並んで、女の (weiblich) 身体 (Körper) の成熟した美と力の充溢をも、完成の頂点に高めている。しかし、この永遠の魔法の究極の根拠は、やはりこれらのマドンナ像のもつ肖像性 (Portrathafigkeit) にある」(ÄRG, II, 350)。

ここでは顔と身体とが対比され、顔を形容する語句にはそれぞれ「愛」と「親しさ」とに由来することはが用いられている。顔が身体に対して優位な評価を受けており、そのことがマドンナを教会の信仰からの解放者とみなす根拠

となつてゐることは間違いない。このような論理をもたらずもとなる考えを、テキストでこの部分より以前におかれた箇所からうかがうことで、さらに明確にしてみよう。巨人的な身体と人間的美の対立について述べている部分である。「この対立は、「ロンドン、ナショナル・ギャラリーにある未完成のレオナルド作」《聖アンナ三体像》において、より顕著になる。この像で、マリアは、巨人のような力と母のような美しさを等しく備えて、自分の母親の膝のうえに坐り自らは幼児キリストを抱きかかえている。だが、おそらくミケランジェロの先例となつた統一的空间の形成にはなく、きわめて愛らしい美の表現の高まりのなかに、絵画の根本問題の完成があるのではないだろうか。けれども、この像はまさにわれわれを新たな問題に導く。聖アンナが有する見紛うことなき表情は、ヨハネやバツカスのような男性像でのレオナルドの様式をなしているもので、これが彼の女性像にも用いられているのである。その一方でマリアは、レオナルドのマドンナの様式の方向内に収まつている。さらにここではマドンナの頭と首のうえにレオナルドの肖像の様式にのつとつたアンナが聳えているのである。それによつてわれわれは再び次の問いへと導かれる。すなわち、宗教的像にとつて存在するアンチノミー「神的なものを人間化するのか、それとも人間を類型によつて表すのか」が、聖なる乙女が肖像になることで、実際にまた何の制約もなく解消されるのかどうか、という問いである。こたえは然りであり、他のいかなる逃げ道も残されてはいないし、人間の神性と神の人間性についてのあらゆる語り方をもつてしても、それは絵画の問題のありようを曇らせるものでしかないのである」(ARG, II, 343)。コーヘンがこのたった一枚の習作のなかに描かれた顔と身体に読み込んでいるのは、巨人的身体によつて神性を表すやり方が、人間の肖像のうちに神的なものを表すやり方によつて凌駕されていくという、彼自身によつて設定されたひとつの物語の凝縮された姿なのである。以上ふたつの引用からも理解されるように、ここではミケランジェロやラファエッロよりもレオナルドが、その顔貌表現において優れているとされている。以下に挙げるのは、上の問題に対するレオナルドの功績についてのコーヘンの見解である。「レオナルドが事態を完全に明らかにした。というのも、レオナルドは、彼

を肖像絵画の本当の創造者にしたてた、あらゆる困難を解決する帰結を引き出したからである。つまり彼は、神性に限りなく近づくような人間の個性性を、肖像に与えたのである」(ÄRG, II, 343-344)。その方法は、レオナルドが「人間に關して、巨人の胴体や上半身を付与するのではなく、むしろ人間的神 (Gottheit) が関与し続けるのでなければならぬ神性 (Göttlichkeit) を放射することのできる顔 (Antlitz) 唯一それだけを付与する」(ÄRG, II, 344) ことによつてである。

このような、神性を人間の肖像において表現することに關する独自の観点から、造形芸術作品の理解における顔と身体の対比が行なわれているのである。が、ここでまた疑念が生じる。すなわち、顔の評価が前章で確認した事柄と深い関連を有しているのであれば、この顔の評価において倫理学と美学とが再び抵触するのではないか、あるいは造形芸術作品が宗教や道徳性の側から測られているのではないか、という疑念が生じるのである。そこで、前章で重視された「親しさ (Freundlichkeit)」の概念、その『美学』における展開を次に見ておくことにしよう。顔、とは具體的にはどのような顔であるのだろうか。

(11)

この「親しさ」は、『美学』の叙述を見る限り、造形芸術作品においてストレートに表現可能なものとはされていない。「親しさ」の語が登場するのは次のようなくだりにおいてである。「微笑み (Lächeln) の問題。レオナルドはカリチュア描きとして、人間の顔に次のような表情を、すなわちそのみが人間の理想の本質を描きだすような表情を与えた。この表情が、親しさである。しかもそれは、ただ一瞬きらめくようなはにかみのなかにはなく、あまねく世界を照らす力を放射することのなかに与えられているのである」(ÄRG, II, 344)。

ここに明らかかなように、親しさは微笑みの問題と組み合わせられている。しかしコーヘンにおいて両者は簡単にひとつになるものともされていない。上の引用にもあるように親しさは彼により「ただ一瞬きらめくようなはにかみのな

かにはなく、あまねく世界を照らす力の放射のなかに」あるものであるに對して、微笑みとはその對極にあるものと考えられているからである。「人がレッシングから知る(5)のは、微笑みという一過的時間のなかに造形芸術にとってのいかなる困難が存しているかである」。この困難は次のアンチノミーのかたちに整理された。すなわち、「人間の個体の中心にある太陽としての親しさと、一見一過的にしか見えない表情としての微笑みのあいだのアンチノミー」である (ARG, II, 34)。しかしこの困難もレオナルドにより解決された、というのがコーヘンの言い分である。「それにもかかわらず、レオナルドはこの問題を自らのアトラスの肩に引き受けたのである。この問題は彼の絵画の問題、すなわち肖像の問題にとって高まる」(ibid.)。

では「それ自体では一過的であるほかはないように見えるものが、親しさという絵画の表情として、むしろそこに絵画が個性性を基礎づける盤石となるものなのかどうか」(ARG, II, 36)という問いに、レオナルドはどのような解決を与えたのだろうか。また、親しさに関与することのできる顔貌表現とは、微笑みのことだとして、それは倫理学で規定された親しさどのような関係にあり、どれほどの距離をもつものなのだろうか。

(三)

このレオナルドによる絵画史上の功績である微笑みが、倫理学や宗教に對していかなる意味をもつのかを正確に理解するために、もうひとつだけ別の箇所を参照してみよう。これまで同様主題は人間における神性の表現である。レオナルドと比較されているのはビザンティン絵画である。ビザンティン絵画では、「後光が人間に神性を付与しているが、人間性を付与してはいない」がゆえに、「神性と人間性の對立にいつまでも留まっている」。これがビザンティン絵画の限界であり、コーヘンが求めるのは「人間性の徹底によって初めて成立する、新しい仕方の絵画的神性」であるとされる。ビザンティン絵画、ここで想定されているのはアイコンであろうが、それはいまだ「人間性が個性として描出」されていない、人間的個性をなくした類型的表現（しかしこれも人間でしかない）に後光を加えて神性を

表すもの、言い換えれば別のものでもって別のものを表すやり方、すなわち「人間をアレゴリーへと色褪せさせてしまふ」ものでしかないと言うのである。まったく同じ理由で、ジョヴァンニ・ベリーニやラファエッロの描いた聖家族が批判されている。彼らは、そのカルトンを描く際にことさらにユダヤ人をモデルとして選んだと言われ、そのことは作品に真実味をもたらすものであるようにも思われるかもしれないのだが、そうした絵画では、それが正しい民族的個性を追求しているがゆえに、かえって「人間は人間に留まる」しかなく、それによって聖なるものを表現するのは、これまた「アレゴリー」でしかないと言うのである。絵画に求められる宗教的主題は人間の表現とは別のものでしかなく、人間的表現の阻害要因として働いている。これに対して彼が求めるのは「人間の神的メタファー (die göttliche Metapher des Menschen)」なのであり、「レオナルドの獨創性」もその点に関わってくることになる (ÄRG, II, 341)。

するとレオナルドの獨創性は、彼が「宗教的絵画の素材全体」を「絵画の障害」としない方法、人間を表せば個々の人間でしかなく神性を強調すれば類型的人間表現に傾くという排除の論理を克服し、人間表現を宗教の素材に蔑しめない方法、人間の個性表現そのものが神性との関わりをもつ方法、そのなかに求められることになる。

「それ自体では一過的であるほかはないように見えるものが、親しさという絵画の表情として、むしろそこに絵画が個性性を基礎づける盤石となる」ように、「瞬間的なものに永続する力を与える」こと、微笑みがこの課題を遂行していると考えるためには、微笑みを束の間の表情の模倣ではなく、「人間の顔のさまざまに交替するイメージの総体性 (die Allheit der wechselnden Ansichtsbilder des menschlichen Gesichts)」 (ÄRG, II, 344) と捉えるコーヘンの眼差しを理解することが必要となる。個々ばらばらな束の間の表情ではなく総体性であるとは、どういうことか。前章で取り上げた愛の情動と栄誉の情動とを、『倫理学』における「数多性 (Mehtheit)」と「総体性 (Allheit)」の別と結びつけて考えてみる必要があるだろう。簡単に言えば、数多性とは、単一的個物が集積した状態、これに対して総体

性とは、ばらばらの個物がある共通の倫理的価値に共に関わることを通じて個物相互の同等性が発見され、全体がその価値によって理念的に代表されるような状態である。倫理学では、自我より発する愛の情動は数多性と、汝より発し自我と汝の別を知らない（我と汝とが同等性を獲得している）榮譽の情動は総体性と結びつけられている（BRW, 483ff.）。単なる個物あるいはその集積に対して、それらを代表するひとつの理念的存在という関係、ここに、コーヘンの微笑みについての記述に道徳性や宗教との距離（関係と区別）を読み取るための鍵がある。前章で引いた『美学』における情動の在り方を述べた文章をもう一度挙げて、それを数多性と総体性との関係に置き直してみよう。その文章は、「愛は、この情動を榮譽という絶対的情動と融合させるのである。愛と榮譽がこうしてひとつになることによって、愛の概念は完全なものとなる。〔中略〕こうした愛の完全化を榮譽の情動を通じた愛の高揚に基づいて成就するのは、芸術だけである」（ARG, I, 178）というものだった。これを置き換えて見れば、芸術においては、個々ばらばらな束の間の表情の集積ではなく総体性としてさまざまに交替する人間の顔のイメージを理念的に代表する表情が与えられることになる。そのような表情は、今し方引いた倫理学での規定からみて、それ自体で榮譽の情動と、その道徳的根源を宗教のうちにもつ榮譽の情動と関係づけられた顔貌表現であることになるのである。もちろんこのことは、芸術における顔貌表現が宗教や道徳性からの距離を喪失することにはならない。芸術はあくまで愛の情動の完全化、数多性の基礎となる単一の個物の完全化（本論第一章での、自己法則性を有する天才に関わる）をめざし、その上で榮譽の情動の力を借りるのでしかない。したがって愛の情動の完成としての芸術は、あらゆる徳、あらゆる情動の差異が消滅する場所としての人間性そのものや道徳性それ自体からも区別される。微笑みの表情もまた、情動論を背景とし、倫理学と提携して宗教から自らを区別する、その同じ原理で倫理学から美学が身を引き離す、その現場なのである。

第三章 情動論に基づく芸術理解の意義

ところで、顔と身体という観点からの作品記述は、情動論に込められた別の次元とも関連している。それは、崇高とフモールの次元である。彼によれば、崇高は単なる大きさへと還元され、フモールこそが人間の相対性の諸段階を示すものとされている。フモールの強調が示すのは、芸術作品の理解においても、ロマン主義的崇高に由来する宗教の立場からの芸術理解を避けようとする態度である。本章では、情動論に基づく造形芸術作品の記述が、信仰の物語にそったアレゴリー的な芸術理解に対して重層的な芸術理解を求めるものであり、それと同時に、宗教と倫理学に対する批判的機能を有していることを明らかにする。

(1)

「崇高 (Erhabenheit)」と「フモール (Humor)」とは、美の低位概念として美の内実を決定するものである。この崇高とフモールについて、まず次の文章を見ておこう。「人間の本性には、上限と下限がある。上限は神々や神的なものからとられ、下限は人間自身のうちにある動物たちや獣的なものからとられる。この境界線自体が相互に滑り込むことを通じて、境界上の衝突は強まる。神的なものが人間のなかに入っていくだけでなく、人間には動物的なものもまた備わっているから、神的なものと動物的なものそれ自体がひとつの結びつきをなす。それゆえ、動物的なものは人間にとり自然の下にあるものにとどまるのではなく、自然を越えるものにさえなるのである。神々の輪はオリュンポス山に閉じこめられてはいない。神々はその度を下げ、自然の諸力とひとつの調停を形づくる。この調停がデーモンや天才たちのなかに特殊化されるのである。こうした半神のなかにオリュンポス山から地上への下降が認められるが、他方ヘロスたちを通じての上昇が生じる。こうした人間の系譜学は、崇高なもの領域へと向いている。これに対しフモールには、神的なものの動物界への降下に即してその非常に広範な領域が生じる」(ARG, I, 279f)。こ

でも第一章の「徳」と同じく、「境界上の衝突」が問題とされ、この衝突を見据えることで二つのものが選り分けられるという手順が取られている。崇高とフモールの二概念の根拠となるのは、人間本性（あるいは人間の自然）を神的なものとの動物的なものとの衝突におくという考え方である。したがって、崇高とフモールはともに神的なものとの動物的なものを含んでいるのであって、いずれを欠いているのでもない。このような崇高とフモールは、上の規定からみて、先に見た二つの徳であり情動である、愛と榮譽のはたらきを含んだものであるといつてよいだろう。

しかしながら、神的なものが下降して現象し、それとともに地上的なものが高められるというのは、実は彼が反対している当のもの、すなわちあの「ロマン主義的イロニー」と同じものではないか、という疑念が起こってくる。ここでは宗教と美学との抵觸が生じるのである。ここではロマン主義とコーヘンとの違いを指摘した、アンドレア・ポーマの見解を参照することができるだろう。ポーマは、崇高の性格を「衝撃 (Erschütterung)」でも「至福 (Beseligung)」でもなく端的に「遊離 (Entrückung)」であるとしたコーヘンのことは、「繰り返されねばならない。衝撃でも、それに基づく至福でもないものが崇高の性格である。崇高の性格は端的に遊離なのである。人はひとつ別の存在になる。なぜなら、もうひとつの世界が彼の前に浮かび現われるからである」(ARG, II, 183)を引き、それに続けて次のように言う。「崇高の感情は、有限なものとの無限なものとの抗争 (「震動」) から生じるのでも、無限なものによる有限なものとの神秘的な無化 (「至福」) から生じるのでもなく、フマニテートという理想を前にした人間の「遊離」から生じるのである。この場合フマニテートとは、コーヘンが無限の課題とした人間 (人間であること Menschheit) と普遍的平和の実現のことである」。彼は、コーヘンの崇高概念を「ロマン主義的な崇高理解から区別する」ものこそ、こうした崇高概念の特徴、すなわち人間と理念との関係であるとするのである。すなわち、本節冒頭の引用にあるように、ここでの崇高は人間を越えた絶対的なものとの出会いの衝撃やそれによる否定 (無化) を通じて達する至福といったものではなく、あくまで人間自身の性格として論じられているのである。有限なものとの否定を通じて無限

なものへ、という物語は、いたるところに無限なものを貸し与える、「汎神論的同一性」(ARG, I, II) につながるロマン主義的崇高であり、それとここで的人間的相対性の自覚に関わる崇高とは、異なるものなのである。コーヘンの主たる関心は、人間的相対性の諸段階にあり、この諸段階を成立させる絶対的基準は宗教的至福をもたらしものなかにはない。美の低位概念としての崇高は、せいぜいがカントの言う数学的崇高に留まるのであり、造形芸術の理解に関わるのもこの意味での崇高である。

たしかにコーヘンの美学は、カントの言う「崇高なもの」のもつ論理構造を、美術全体に適用しようとする意図を有している。なぜならコーヘンは、「カントによって、すべての能力は構想力と悟性との関係に帰着させられる。しかしその場合、意志とその道德性の領域はどうなるのであろうか？ これらもやはり認識の領域と同様に、美的感情を共に形成しなければならぬに」(ARG, I, 100) と述べているように、認識能力の調和に基礎づけられた美的感情の「知性化」と、その後から添え物のように付け加えられる「道德の象徴としての美」という考えを批判し、美的判断そのものに道德性の問題を内在的に組み入れることを最大の目標にしているからである。それゆえに、崇高なものにおける論理構造を、美の説明に適用するわけである。しかし、だからこそ逆に、彼の崇高における神的なものは人間(「人間であること」)、人間のなかの相対的に神に由来する部分に留まるのでなければならぬことになる。そして、人間的相対性の諸段階が問題となるのならば、彼の美学においては、せいぜいが大きさに還元される崇高よりもフモールの方が、より大きな役割を果たすことになるだろう。いずれにしても、崇高とフモールは、ともに宗教そのものから距離をおいた造形芸術の評価を可能にするための規定を与えられた概念なのである。「フモールは宗教的素材の美的理念を生み出す」、同様に「この用語法にしたがえば、宗教的に崇高と特徴づけられる素材に関して美的崇高を初めて完成させること、これは芸術自体のためにとっておかれなければならない」(ARG, II, 334f.)。このことばはそれをよく表している。

(二)

これまでの考察によれば、コーヘンが造形芸術作品について、その顔貌表現であれ身体表現であれ、それを情動のことによって他から区別し、ひとつの情動を表す、あるいは徳を表すことばを与えるときには、それは必ず宗教、道徳性、人間性、動物的なもの、少なくとも(ここでは論理学との関係を考慮に入れていないので)これらのものからその作品が取りうる距離を一挙に示す、そのようなことばとして選ばれ、与えられていることがわかる。ゆえに彼の用いる情動のことばは、たとえば道徳性との距離を示しはするが、造形芸術作品が道徳性とは何の関係もないことを示そうとするわけではない。むしろ逆で、造形芸術作品で道徳性とまったく関わりのないものなどありえないがゆえに生じる軋轢を出発点として、それぞれの作品のもつ固有の方向を複数の拡散するベクトルで示そうとするのである。これは一種の関数的記述であるといえるだろう。しかしまた、これまでの考察から明らかのように、情動のことば、徳のことばは、感情移入によって得られる概念の有する意味を、その中心にもつようなものではありえない。フォームや崇高の概念とて同様である。

レオナルドの作品はこのフォームと崇高の概念を用いても、「崇高とフォームの契機のあいだの均衡が、彼の美の理想のなかでは完成されている」(ARG, II, 387)と言われてしまうほどであるが、これがラファエッロの《教皇レオ一〇世の肖像》についてとなると、その記述が示す固有の方向は当然変化している。この作品がコーヘンによって評価されるのは、レオ一〇世が「醜い男」であったにもかかわらず、ラファエッロが教皇をやむことなく作品を見ている人の方に押し出していることに加えて、枢機卿たちを立たせ、教皇の前後で教皇に対する驚嘆の念を(観る者に代わって)代理させていることにある。それによってこの作品は、「教皇の人格がもつデモーニッシュなものを巨大なもの(Das Gigantische)のなかに基礎づけ」るのでもなく、むしろ「どちらかと言えば力ない鼻」、「バランスはよいが華奢な両手」、「幅の狭い作りの口」、「弛んだ頬」といった「徹底的に個人的でいわば市民的ともいえる」人格的特徴

を示すにもかかわらず成功した「肖像画の模範像」となっているのである(ÄRG, II, 354f)。「ラファエッロはこの醜い男を愛するに値するもの (Liebenswert) とした」(ÄRG, II, 355) ということば、巨大なものよりも醜い男の愛すべき価値がその評価の対象となっている点で、その表現には愛の情動ということばに由来する評価が与えられていること、それと同時におそらくは崇高なものに由来する「巨大なもの」が否定的に捉えられることによって、ラファエッロはレオナルドとミケランジェロの人物表現のあいだをなす領域に位置づけられるべきであることが示されている。同じ作品に対する別の箇所の記述を挙げる。「この顔の感覚的つややかさは、このたるんだ頬の脂は、すでに醜いものに移ってしまっていないか？ それは見紛うことがない。ではラファエッロは、ひょっとして彼の後見人の教皇を戯画化しようとしたのか？ ラファエッロは、レオナーニの感性的な全能を完全にシニカルに描くことで、彼を笑いにしようとしたのか？。そうではない。「ラファエッロは観る者にこの人物との強烈な共感(Sympathie)を呼び起こさせたのである。そこに彼のフォームが働いている」のである(ÄRG, I, 303)。この作品については比較的詳しい画面の記述があり、その記述を通してこの作品を生み出したラファエッロと、この作品とにフォームということばが与えられる。「醜いものが軽蔑されないのがフォームの意味である。というのも、それは人間の形態の、いや人間の顔の特徴なのであるから」(ÄRG, I, 304)。つまりフォームは、単に或る芸術の類型を表すことばではなく、肖像(ここでは《レオナーニ》という作品)の「唯一性(Einzigkeit)」(ÄRG, I, 303)を捉え、それを表示することばなのである。この作品を支えるのが、教会の権威を基準としたそれへの嘲笑であるのではないこと、またそれは単なる人格の戯画化として評価されているのではないということ、作品の素晴しさは観る人間を圧倒し無化する大きさにあるのではないこと、そうではなくて観る者に共感を与える顔の表現(ただし用いられる情動のことばは感情移入とは関係がない)にあり、その細かな特徴こそがフォームということばを呼び寄せたこと、こうした仕方、フォーム、さらには愛するに値する(Liebenswert)ということばは、榮譽との距離を含め、作品の占める位置を重層的に指し示しているの

である。それにより第一章で挙げた「天才の自己法則性」も表示可能なものとなるのである。

こうした、ひとつの情動のことがばが作品の位置を複数の相関する観点から重層的に指示すること、そのことによつて名指されたものが他のものから区別されるという情動の批判的機能は、信仰の物語による芸術理解と際立った対照をなしている。そのことはコーヘンが、特定の宗教を芸術が従うべき課題とし、芸術を美的に理解することに反対した人物 (ARG. II, 33) としたヘンリー・トーデの芸術理解と比較することにより明確となる。トーデは、ジオットの名に関係づけられる二枚の《聖フランチェスコの死》について、前景と中景とが二つに「分断」されたうえ、中景にはあまりに多くの混雑する人々 (「雑踏」) が描かれているアッシジ作品を非難し、アッシジ作品より「後に」描かれ、「全体」のために細部を簡略化し、中心となる出来事への「集中」を特徴とするサンタ・クロッチェ作品を評価し、そこに「ジオットの大きな前進を見て取る」としている。加えてトーデが注目しているのは、アッシジでは別の画面とされていた「聖痕の確認」が、サンタ・クロッチェ作品では葬儀と同一画面のなかに取り入れられていることである。トーデの評価基準は、モティーフの取捨選択によつて場面を感情表現のうえでいかに効果的に表現するか⁽⁸⁾に置かれており、必ずしもテキストが示す信仰の物語への忠実度を基準にしているとはいえない。したがってわれわれにとつては、芸術の美的理解に反対したとする、コーヘンのトーデ評は当たらないようにも見える。しかし、コーヘンが問題にするのはまさしくこの点であるのではないか。すなわち、テキストを唯一の基準とし、それとの関係においてその絵画化の仕方を評価することこそ、信仰の物語に束縛されていることになるのである。前章でみた、ビザンティン絵画、あるいはジョヴァンニ・ベッリーニやラファエッロの聖家族との比較を思い出そう。人間は人間として描かれ、それを決定する信仰の物語が外からそれを束縛するのは、その際にも見たとおり、アレゴリーの手法である。アレゴリーの手法によつては、人間は人間でしかなく、それを神的なものと同視させるのは、ただただ約束事のおかげでしかない。われわれにとつてはともかく少なくともコーヘンはそう考えることに反対していた。でなければ、絵

画はそれ自体のなかに固有の内容を持ちえないからである（繰り返すがこう主張することは造形芸術作品が宗教や倫理などとの関わりをまったく持つ必要がないということではない）。コーヘンは、ジオットの名に関連づけられるいくつかの作品に関しても、そこに描かれた修道僧の顔を別の作品の修道女の顔と比較したり、キリストの頭部と聖フランチェスコの頭部とを比べることに終始する。その際、修道僧の相貌には「驚愕 (Ensetzen)」、修道女の顔には「痛み (Schmerz)」などの具体的な感情語が与えられている (ÄRG. II. 335)。このこと自体は物語表現に相応しい感情が顔に表されているかどうかを問題にしているのだから、トーデと変わりないものであるように見える。しかし彼がキリストの頭部を「アポロ的 (Apollinisch)」と呼んで、それを「愛する価値のあること (Liebenswürdigkeit)」とならべていうとき (ÄRG. II. 334) には、『悲劇の誕生』でのニーチェの用語法を念頭において、個体化の原理としてのアポロ的と、自我の個性性より発する愛の情動に関係づけられた価値とを結びつけようというコーヘンの意図が鮮明になる (ただしへ共通の価値に関わることによって個物の同等性を発見し、それにより再び個物を総体性に高める) という宗教に由来する榮譽の徳のはたらしきを重視することは、ニーチェのめざしたものと相反する方向に向う)。それによって、このキリストの頭部の表現は愛と榮譽の情動を基礎とする情動論のうちにおかれ、宗教や道徳性などさまざまな要因の複合体へと分解され、それぞれの要因からの距離を重層的に指し示されることになる。それは絵画における人間の表現と直接関わりのないところからなされた宗教や倫理や美などに対する判断とは、まったく異なったものである。

最後に、このようなコーヘンの情動論に基づく芸術理解が、彼の哲学全体の基底をなす総体性の概念と結びつけられていることから生じるいくつかの問題について触れ、情動論を根底にもつコーヘン美学の意義を擁護しておきたいと思う。まず、この総体性概念との結びつきから、彼の美学を遅れてきた国家論としての色彩を帯びたものとする解釈が可能なものとして現われてくるだろう。榮譽の情動と結びつけられる総体性の概念は、個体を完全化してさまざま

まに差別化する愛の情動とは逆に、個々の人間の同等性 (Gleichheit) を際立たせるものとされているからだ。「榮譽は道德性の貨幣 (Münze) となり、同等性の刻印となる」 (ERW, 492)。「貨幣が誰の手にあっても同じ価値を有するのと同じように、人間の顔を道德性が照らす。しかも人間の榮譽としてである。この人間の榮譽が意味するのは、道德性の使命における人間の同等性なのである」 (ERW, 491f.) と言われているのである。個々人が倫理的命法に対してはそれぞれの唯一性を捨象して同等な位置、命法から対等の距離に置かれること、これは凹凸のある個体を、全体としてまとめて結びつけ、理念的な統一をもたすために圧延する結果をもたすものかもしれない。たしかに彼が主要な活動を展開していた一九世紀最後の三〇年間は、統一国家としてのドイツが発展していった時代であることは間違いないし、美的原理による統一国家を待望したかつてのシラーの天才論における美と倫理の協約が、現実の統一国家の成立と発展を背景として、形を変えて復活しているとみなすことも可能かもしれない。その場合にはコーヘンの美学は現状追認的なものであるとみなされることになる。しかし果たしてそうだろうか。

まず第一に、榮譽の徳、榮譽の情動が、神の榮譽として宗教をその根拠としていたことが想起されねばならない。つまりこれは、宗教を背景にした国家統一の理論ということになるのである。しかしながらコーヘンは、『美学』のなかで、国家宗教というものに対してかなりの抵抗をみせている。なぜならそれは、あらゆる差異を消滅する普遍化の原理の元凶となるものであるからだ。政教分離の名のもとに行なわれた文化政策への対抗運動が政治だけではなく文化全体へと及んだ、言い換えれば宗教が政治のみならず芸術を通じて自らを普遍化しようとした動きに対して、コーヘンは非常な危惧を抱いていたと同時に、だからこそそれとは別に倫理学を梃子にした美学の自立性を確立しようとしたのであった。彼は述べている。「芸術全体が道德性との並置から離された場合にはどうだろうか？ 芸術はそれによって実際、より自由に、その独自性を自然に成熟させていくのだろうか？」「芸術が国家教会の宗教から解放されなければならぬからといって、芸術は道德性から分離されねばならないというのは、根本的な誤りであり、体

系的逆転ではないのか？」(ARG, I, S. 41)。第一章以来繰り返し見たように、彼は宗教からの区分をひとつの眼目としている。現在のわれわれから見れば不十分なロマン主義やヘーゲルの名に対する批判もそれが実際には国家宗教に対する批判であるとすれば理解しやすいだろう。『倫理学』で宗教に基づく榮譽の徳に共同体統合に対する意義を与えつつそれをあくまで人間性の下位に置いていたかれの重層的な方法論は、美学においても徹底されていると見るべきである。「意志において、自己は総体性でしかない」のに対し、「芸術における愛は、数多性と総体性を持たなければならぬ」(ARG, I, 198, 199)のである。コーヘンの情動論に基づく芸術理解は、『美学』に冠された「純粹感情」ということばが与える誤解を越えて、各々の芸術が唯一もつことのできる地点を情動のことばで名指すことを目指している。「美的感情においては個体性以外のいかなる審級もいかなる実在性もない」のであり、美学は「美的意識のあり方の自立性を感情として規定しなければならぬとする」(ARG, I, 200)ことによって、「勝利する」(and)つまり他から区別されるのである。それが、作品の個別性を無視して自己の哲学体系、美学体系にとって都合のよい位置に作品を据えることと理解されるかもしれないし、そう理解されて仕方ないところもたしかに存在する。しかしコーヘンが本来目指しているのは、これまで繰り返してきたように、個々の作品に情動のことばによりふさわしい位置を与えること、それによって複数の関与する要因からの距離を指し示すこと、要因相互を区別することなのである。ではなぜコーヘンは、そのような誤解を招く情動のことばを使い続けたのだろうか。それはひとつに、価値の衝突、価値の抵触が生じているところに注目し、そこにある複数の要因を選り分けるといって彼の方法論が、倫理学と美学とに共通する情動のことばを彼に選ばせているのだということ、これはすでに述べた。もうひとつには、コーヘンが信仰の物語を基準にした芸術理解、アレゴリーに基づく芸術理解を避け、「メタファーとしての人間」を理解の基準としているからである。しかし、それを理解の基準とするコーヘンの試みは、誤解を避けるために再び言えば、感情移入美学に基づく擬似カテゴリーによる芸術の記述とはまったく異なるものである。情動のことばは、それ自体が芸術

作品の記述のためだけに作られたことばとはまったく別であると考える。なぜなら、芸術作品の印象をもとに作られたことばによって別の芸術作品を分類していく作業が可能であると考える立場には、作品のなかにある複数の要因の相関を可能にしている価値の衝突、唯一個別の作品の独自性を宗教や道徳性などからの距離によって示すためにあらかじめ宗教や道徳性と共有しておかなければならない前提が欠けているからである。そのような芸術の記述は、あらかじめ他所に存在している感情の移し入れにすぎず、作品から受ける印象をそのままことばにできる、芸術の価値を芸術だけから考えることのできるとする素朴な理論に基づくものでしかない。これはコーヘンの考える感情の美学とは何ら相容れないものである。⁽¹⁰⁾ 情動のことばこそ、重層的な仕方、一挙に他のものからの距離と方向を告げる行為を成し遂げる。第一章でも述べたように、美学の普遍化にも孤立化にもへ一挙にへ対抗しようとする彼の方法論が、情動による批判的作業には込められているのである。⁽¹¹⁾

註

(1) はじめに本論文で使用したコーヘンのテキストとその略号を挙げておく。

Ethik des reinen Willens, Berlin, 2. Aufl. 1907=ERW

Ästhetik des reinen Gefühls, 2. Bde., Berlin 1912=ÄRG

テキストからの引用箇所は略号と合わせてその都度本文中に示した。また『』は書名、《》は作品名を示し、本文ないし訳文中で秋庭が補足した部分には「」を、秋庭が強調したり、語句のまとまりを明快にしたい場合にはへをを用いた。

(2) これは天才概念が近世以降の芸術と美学を支え、その際に倫理学と関係する重要な概念であったことを理由としている。

小論が依拠しているのは、佐々木健一「芸術の価値原理——近世美学史の一断面」『美学』一七四号、一九九三年、一頁から一一頁)で明らかにされた天才をめぐる美と倫理の関係である。「今日われわれが自覚することなく価値あるものと見なしている芸術の底辺にあるものを意識化する」佐々木の試みにおいて、近世美学は「創造性を基準として芸術の領域が自立し、自

律化していく動向」と手を携えて進んできたものと捉えられている。この自律的美学への傾向は、芸術という人間の創造活動が、その固有の調和により「人間性の理想を開花させるといふ効果をもつ」ことにより可能になったものとされる。そしてこの「一六世紀以来展開されてきた人格的価値に関する美学的探求の到達点であり、一つの頂点」を形成するのが、シラーの「美しい魂」の思想である。「美しい魂」は、「ドイツ古典美学の核心を構成する」「調和」としての美が、「人間の理想を心身の調和に見る古典的な倫理思想と触れ合ったところで」なされた「美と芸術の人間学的な価値づけ」に基づく思想と位置づけられているのである。自律的美学の展開を支えたこの美学と倫理学の連帯、その二十世紀初頭（実際には十九世紀後半）における変容を明らかにするための足がかりとなることが、小論のもうひとつの目的である。なお、コーヘンは「自律 (Autonomie)」や「自立性 (Selbständigkeit)」の語を共に用いている。

(c) Hegel, *Ästhetik*, I, S. 142, Suhrkamp, 1994. (コーヘンによる明示はない)

(4) その意味で、情動のことは一種の直喩 (Gleichnis) であって、芸術作品の制作、あるいは作品を前にしたときに人が抱く感情や、それを直接分析する心理学主義的な感情とは区別されるものである。直喩がもつこうした性格については、拙稿「比較不可能性の直喩——ヘルマン・コーヘンの美学(2)」(『研究紀要』第一五号、京都大学文学部美学美術史学研究室、一九九四年)を参照。

(5) レッシング『ラオコオン』(一七六六年) 斎藤栄治訳、岩波文庫、一九九頁での議論を参照のこと。

(6) Andrea Poma, Cohen und Mozart, in: Reinhart Brandt und Franz Orlik (Hg.), *Philosophisches Denken—Politische Wirken*, Georg Olms Verlag 1993, SS. 110-130, S. 123.

(7) ノーベルと崇高の役割が逆転しつつあるとの指摘自体は、すでに『美学』出版直後のシュテュルンの批評にもある。Paul Stern, *Besprechungen zur Ästhetik des reinen Gefühls*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 7, 1913, SS. 291-303, S. 300.

(8) Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1904 (1885), S. 151ff. コーヘンがノーベルの具体的なテクニストを明示しているわけではないが、彼の議論をより具体的にするために上記テク

ストを参照した。またここでは二枚の《聖フランチェスコの死》が、厳密には同じ場面を扱ったものではないこと、また同じジオットの手になるものであるかどうかは度外視する。少なくともトーデとコーヘンの両者が二作を関連づけていることは確かだからである。

(9) 小田部胤久「美学と国家論の交わるころ―美的国家」の意味するもの『理想』六五六号、一九九五年を参照。

(10) この意味で、新カント主義の美学の用いた諸カテゴリーとハインリヒ・ヴェルフリンによる美術史の「基礎概念」とを直接結びつけようとする見方には、疑問が残る。この見方については以下を参照のこと。Andreas Eckel, *Kategorien der Anschauung: zur transzendentalphilosophischen Bedeutung von Heinrich Wölfflins "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen"* München, 1996.

わたしにはむしろ、ヴェルフリンの基礎概念のうちの「多数の統一 (vielhellige Einheit)」と「単一の統一 (einheitliche Einheit)」には、エッケルの言うような関数概念との比較だけではなく、ヴェルフリン自身がこの著作ではなぜか隠してしまった国民国家への意識や国家宗教への意識が存在していることが明らかである以上、それとコーヘンの言う数多性と総体性の概念とを関連づけてみる方が有効であると思われる。

(11) この意味でのコーヘン美学に反応しようとした数少ない人物のひとり(その成果については現在否定的に評価せざるをえないが)『ハイデルベルク美学』におけるルカーチであろう。Vgl. Georg Lukács, *Heidelberger Ästhetik* (1916-18): Georg Lukács Werke Bd. 17, Luchterhand, 1974, bes. S. 121f. ルカーチについては「すでに大西克麿『現象学派の美学』(岩波書店、第3版昭和16年)に彼を「一層実質的に新カント主義的見地から現象学に近づいている」(三三三頁)とする指摘がある。ただしここでの「現象学」とは、「浪漫主義」の徹底としてのベッカーのそれを指しており、このベッカーの現象学(及びそれと類似するルカーチの美学)は、「クラシックの美学の論理的徹底」である「コーヘンの美学」とは正反対のものとして位置づけられている(四三三三頁)。これについては、機会があれば別に論じた。

(筆者 あきは・ふみのり 島根大学法文学部助教授)

beobachte. Er war der Ansicht, daß man das Selbst als solches aufzufassen vermöge, nur wenn man die Selbstbestimmung des "Ortes" in Betracht ziehe.

Die kritische Funktion der Affekte —Ästhetik und Ethik bei Hermann Cohen—

von Fuminori AKIBA
außerordentlicher Professor
für Ästhetik
an der Fakultät für Recht
und Literatur,
Universität Shimane

Die Ästhetik Hermann Cohens enthält das Motiv, dem Kunstverständnis nach Religion zu widerstehen. Dazu beruft er sich auf das Verhältnis der Ethik zur Religion. In seiner Ethik spricht er von einer von dem Dogma der bestimmten Religion unabhängigen Selbstgesetzlichkeit des Menschen. Durch die Übertragung dieses Begriffes in Ethik auf den Begriff der Selbstgesetzlichkeit des Genies versucht er die Selbständigkeit der Ästhetik von der Religion zu erringen.

Diese Übertragung aber unvermeidlich ruft die Kollision der Ästhetik mit Ethik hervor. Um diese Kollision zu lösen handelt er über die Affekte, weil er diese für diejenigen hält, die die Ästhetik mit der Ethik gemein hat, und zwar die den Unterschied zwischen beiden klar machen können.

Basierend auf der Lehre von den Affekten in seiner Ethik, erklärt Cohen die Selbständigkeit der Ästhetik von Religion dadurch, daß die Kunst nach der Vollziehung des Affektes der Liebe strebt, nicht nach der bloßen Darstellung der Glaubensgeschichte. In gleicher Weise unterscheidet die Kunst sich von der reinen Sittlichkeit, die auf dem Affekt der Ehre beruht. In der Kunst als Vollendung des Affektes der Liebe hilft der Affekt der Ehre dem der

Liebe nur in ihrer Erhöhung. Er ist unentbehrlich als Vorbedingung der Kunst, aber nur relativ. Die Liebe ist ebenso nur relativer Affekt in der reinen Sittlichkeit.

Cohens Kunstbeschreibung gründet sich auf diese Lehre. Er beschreibt nicht die dargestellte Glaubensgeschichte in der Malerei, sondern lediglich das Menschenantlitz. Es geht ihm nur um das Menschenantlitz, in dem die Vereinigung von Liebe und Ehre geschieht und das die Freundlichkeit als Zusammenfluß der beiden Affekte ausstrahlt. Diese Freundlichkeit in dem individuellen Frauenantlitz zu realisieren, ist das Urproblem der Malerei.

Folglich ermöglicht seine Lehre von den Affekten den Widerstand gegen die Universalisierung der Ästhetik unter der Leitung von Religion (Romantik), und gegen die Isolierung der Ästhetik von Ethik (Wölfflins Kunstgeschichte) zugleich.