

表現主義とティリッヒの美学

川 桐 信 彦

序

ティリッヒ研究家の一人である R.P.シャーレマンは、「文化の神学」あるいは「文化における宗教的次元の解釈」というティリッヒの思想は、最も影響の深い思想の一つだが、その理由として重要なものが二つ挙げられるとしている。すなわち「一つは、教義的伝統を反復したり解釈する以外の何らかの方法を神学を理解するために提供したこと、および二つめは、文化の自律性を否定することなく、宗教と文化の裂け目に橋をかけようとしてきた近・現代の状況を語っていることである」⁽¹⁾。

しからば文化、特に芸術にとって宗教は必用かという問いが発生する。論者は、これまでサルトルの「実存主義」を基盤として、芸術至上主義を前提する諸著作『表現の美学』(1970)、『美意識について』(1986)、『行動する画家』(1988)、『美学大全』(1992)などを発表したのが、それらは潜在的に芸術や自律的感性が、いわゆる宗教に代置されるような意志を内包していた。しかしその底流にある疎外感が全面的に払拭されていたわけではない。

芸術思潮の一つである表現主義とティリッヒの思想、特に宗教芸術あるいは宗教的芸術に関する理論を含む芸術論との関係に着目したのは、神学者の立場から表現主義をどのように把握したかに対する関心のみならず、疎外感を超克するような芸術と宗教の関係性を論ずる議論へのさらに切迫した希求性がその根底にあることを付言したい。

もう一つの課題はティリッヒの芸術論に関する研究書やティリッヒ著作集などの日本語訳において、例えば「新即物主義」や「非対象芸術」など、いずれも美術史上定着した訳語や用語が、それぞれ「新現実主義」、「非客観的絵画」と訳出されている現象である。それは日本における神学の状況が、部分的にはまだ文化と宗教の乖離、もしくは文化の妥当な評価を妨げる要素が存在することを示している。したがって特に第一章でドイツ表現主義を採択したのはこの芸術思潮とティリッヒの思想との連関を史実に即して考察することを目的とした。第二章では視覚芸術論を通じてティリッヒの言う広義の宗教と芸術の関係性、および宗教的絵画の意味についての考察を進める。我々は意味を求める存在であり、文化すなわち意味世界を構築し、それを強固な基盤の上に置かなければならないが、ティリッヒにおいて展開された意味論の考

察は別の機会に委ねたい。

第一章 ドイツ表現主義

第一節 歴史的概要と諸派

表現主義は、フランスの野獣派に呼応して第一次大戦後のドイツに派生した「ドイツ表現主義」を指す絵画運動のことである。美術史上、ドイツ絵画の伝統と特色は、「目に見えないものを目に見えるようにする」ことにあった。「目に見えないもの」とは当然、精神的内面や心理を指し、形態と色彩における内実の発現である。このような固有な志向が、今世紀初頭に一拳に噴出したのがドイツ表現主義であり、19世紀リアリズムからの、すなわち外から内への視点の転換は、すでに世紀末の象徴主義運動⁽²⁾にそのきざしが見られた。

19世紀は、爛熟した文化の中で、衰退と没落への不安と恐れに満たされ、普仏戦争後のフランスにペシミズムが発生し、やがてドイツへ、そしてヨーロッパ全域に広まったが、この世紀の転換期に大きな思想的影響を与えたのがニーチェであり、不安と恐怖に駆られた人間のペシミズムは、やがてニヒリズムへと向かう。ニーチェは旧来の価値を否定し、「力への意志」⁽³⁾としての澆刺とした生を回復するという、いわゆるニヒリズム超克の可能性を説いた。この破局を通じての新たな創造という理念が、若い芸術家たちの心をとらえ、表現主義に対する関心が、一気に高まったのである。既成の宗教、道徳、教義への反発は、まさに無から有を生じる芸術創造による新しい価値あるいは意味の創造へと向かい、それをニーチェの思想が理論的に支えたのである。この芸術運動の原点は、「北方的なもの」の中に求められ、今世紀の初めに、フランスの現代芸術と連動しつつ展開して来た表現主義は、次第にラテン的感性と相対するドイツ的感性において、その独自性を主張するようになり、「ドイツ表現主義」の呼称が始まる。

ドイツ表現主義の展開において顕在化したのが、ラテン的感性とゲルマン的感性の対立である。これをさらにさかのぼって、それぞれの民族の歴史的な伝統に基づけようとしたのが、美術史家のエッカルト・フォン・シドーで、その著『ドイツ表現主義の文化と絵画』⁽⁴⁾において彼は「マチスの芸術をフランス表現主義の典型と見、ドイツ表現主義をそのアンチテーゼとみなした」⁽⁵⁾のである。つまり、マチスの芸術に代表される「感性的美の世界を構築する芸術」に対し、ドイツ表現主義はあくまで内面との出会いで生じた意味や主題の表現こそが目的であった。ドイツの絵画はゲルマン民族特有の幻想性を帯び、その伝統的な絵画の特質をみても、デューラー、クラナッハ、ホルバイン、グリューネヴァルトといった中世ドイツ・ルネッサンス期の画家以来、ずっと表現主義的であったと言える。ゲルマン民族の画家は、油彩のほかに、素描あるいは版画の技術に熟達することが求められ、中世のシヨンガウアーの《キリスト降誕》や、デューラーの《ヨハネ黙示録》など勝れた版画の技術が卓越した水準で継承されたが、ド

イツ表現派の代表的な画家ノルデ、キルヒナー、ベックマンらも、この版画による作品を多く残し、版画の黄金時代を再現した。ラテン的人間は、対象からフォルムを創り出すが、ゲルマン的人間は、内面の幻想からフォルムを創り出す。自然の形態はゲルマン的人間にとっては単に象徴として映り、それらの背後にある美を求めようとするのに対し、ラテン的人間は現象の中に美を求めたと言えよう。ゲルマン人の画家は、宗教改革以来、強くキリスト教的なテーマを中心に描き、宗教改革とそれに続く農民戦争という流血と混乱の中で、ドイツ表現派の伝統は、その造形精神を育てた。したがって対象の背後に、信仰や、神とサタンの中間的存在としての、人間の魂の問題を探るテーマ主義的なものが強く存在したのである。

キュビズムの勃興期に、ドイツ画壇は主要な役割を演じ、キュビズムを吸収した表現派としてミュンヘンの「シュトルム」とベルリンの「青騎士」という二つの運動が結成された。「シュトルム」派には、フランスからキュビズム、イタリアから未来派が参加し、北方的表現主義と合体した国際的な前衛美術の共同戦線が張られた。「青騎士」の理念は、1919年にワイマールに設立されたバウハウスにも継承され、カンディンスキーとクレーはバウハウスに招かれて、抽象絵画を推進した。同じ年にティリッヒの『文化の神学の理念について』が公表されている。現象学とともに表現主義は、現実の状況を把握する上でティリッヒの発想にある視点を提供したと思われる。

表現主義は、第一次大戦後、さらにドイツの芸術全体を支配するものとなった。カンディンスキー、マルク、マッケ、クービン、ミュンターらの「青騎士」は、表現主義の第三グループとしてパリのキュビズムやオルフィスムと連携し、絵画のみならず音楽・詩・彫刻・建築・舞踏・オペラなど芸術の全体を、今世紀のドグマと化した合理主義から解放しようとする激しい挑戦が開始され、諸芸術を広汎に統合して、精神生活の根本的変革、20世紀の感性的ルネッサンスを意図した。このように伝統的規範のラディカルな廃棄を志向する芸術の革命運動はブルジョワ社会の宗教芸術の空虚さや中産階級の趣味に対する反乱でもあったが、同様に中産階級の道徳や伝統的神学に反発するティリッヒ自身の共感を呼んだ上に、表現主義の形態破壊による表層の突破(Durchbruch)の概念は、その啓示理論の中核となった(cf., Tillich[1936], pp.27-28)。

いずれにせよ、外界の再現より自己の内的な表現に傾斜した新しい芸術の旗手たちは、統一的美学より、自身の有する個性にウェイトを置くが故に、結果として表現主義の多様性を生み出したのである。「ドイツ表現主義」も「ブリュッケ」や「青騎士」に代表される「幾つかの独立したグループと多かれ少なかれ関係をもつ あるいは時にはほとんど関係のない 何人かの孤立した芸術家たちの仕事を一まとめにくくって総称する呼び名」⁽⁶⁾だと言えよう

第二節 表現上の特性

芸術家の義務は、人間の心の暗闇に光を投げかけることだ、としたカンディンスキーのこの

精神性は、表現主義全体の特徴であり、ロマン主義者たちと共に、芸術を世界の救済と見た点で、いわゆる宗教に芸術が代置される空気さえ生み出したのである。芸術家は自己の最も奥深い情念を視覚化させようとし、そのため新しい形態、独創的表現力を駆使し、一切の存在に關与する欲求を示した。その欲求は画家たちの未経験な刺激への渴望と、永続的な興奮状態の享受を志向するものであった。その結果、強烈さと新奇さ、攻撃性と爆発的エネルギー、大胆な誇張といった表現上の特徴を生み出したクビーン、キルヒナー、ココシュカ、ノルデのある作品では、グロテスクなものの表現にまで発展した。

表現主義者たちが、自然からの離脱は、事物の表面的特徴を模倣する、いわば再現性の拒否を意味するとし、可視的自然に対する芸術家の非依存性を多くの宣言で示したのは、精神を外的なものに隷属させないという意志であった。カンディンスキーの形態論は、一層その絵画的表現の性格を規定した⁽⁷⁾。その形態論において、芸術家はその独創的で固有な形式の創造者であり、感情が形式を支配し、内的要素が芸術作品の形態を決定することが明示された⁽⁸⁾。ティリッヒはそうした形態論や形式論から、芸術や文化が三つの要素で組み立てられるとし、『文化の神学』にとって重要な形式と内実の関係についてのヒントを得たと見られる。

第三節 内的世界の特質と宗教性

「表現主義」は、以上のように、人間の内面世界へ没頭するのが特徴だが、内的経験を外的生の上位に位置付ける精神的運動とみなし得るし、これについてアウグスト・K・ウィードマンは、「ある世代が、物質主義の基準に対する反感から、反抗的態度を示しているだけではなく、それはまた世界の救済が人間の忘却された内面世界を通して行われるという、固い信念を表明している」⁽⁹⁾としている。芸術に対するこのような主義は、ロマン主義の表現的理論あるいはロマン主義的構想の継承であり、一層先鋭化されたものであって、本能、衝動、情熱などが重要な役割をなす精神のプロセスとしての芸術を推進するものである。そのような志向が神秘主義の導入を促進したと考えられる。

カンディンスキーは、「青騎士」の綱領に、「あらゆる内面性の形式における内的抱負を明らかにする このことこそ 青騎士 が達成しようと努力する目標である」⁽¹⁰⁾と定めた。さらにカンディンスキーは、その絵画活動について、次のように言う。「描くことは芸術である。そして描くことは、一時的で、孤立した曖昧な産出といったものではない。それは人間の精神の発展と純化へと向けるべき力である」⁽¹¹⁾。

思索的で造形芸術の分野では閉め出される傾向が強かったドイツ人画家は、その特性を生かし、精神的造形において他民族の感覚的造形と異なる活動を示したが、表現主義絵画運動がドイツで盛んになった理由には、さらにその社会的条件、大戦前後の時代的特色などが挙げられる。1870年代に国家統一を成し遂げたドイツでは、資本主義の発展に伴う機械文明の影響、階

級闘争と軍国主義などを経験したインテリや芸術家が内面に沈潜して孤立していた。世紀末的ニヒリズムと原始的生命力に対する憧憬、現実からの逃避と革命への情熱などが入り混じった矛盾が、人間精神にも浸透したのである。

表現主義のグループ「ブリュッケ」を組織し、指導的役割を果たしたキルヒナーは、頽廢と腐臭に満ちた大都市の現実を描き、1937年の退廢芸術展に、彼の作品32点が出品された。キルヒナーはナチスの新生ドイツにとって不適切な芸術家の烙印が押され、全ての活動が禁止された。1938年にキルヒナーは自殺するが、第一次大戦直前の危機意識の中からドイツ表現派は出現し、ナチスが政権を握った頃のキルヒナーの死と共に、表現派は終末を迎えている。

フランツ・マルクは、真の芸術は宗教と不可分なもので、それなしには芸術家は空虚な芸術的形態を生むのみとし、シュレーゲル、シェリング、ノヴァーリスにより思い描かれた新たな神話の創出を希求した。この新しい神話⁽¹²⁾は、物質的で可視的なものの背後のリアリティの層にまで貫入するような、神秘的な源泉からも合成されたと考えられた。マルクは後に「青騎士」に参加するが、物質に圧殺されつつある精神の危機を動物によって表現し、現代の終末の幻想を描いた。1913年の《動物の運命》⁽¹³⁾は、森の火事で混乱した動物たちの錯綜したフォルムが、強烈なリズムとスピード感を表現していて、ドラマチックな作品である。

エミール・ノルデは、その生涯の後期に、北ドイツの海岸で海を眺めて暮らし、永久に反復して押し寄せる波の中に、デーモンを発見したとされる。単なる現象の画家から、現象の内側にある本質を描こうとする画家への変身は、このデーモンの発見を契機とした。表現主義者の形而上学的傾向は、何らかの究極的な源泉へと関係づける以上に、端的に神へと関係づけようとする宗教的願望をも示した。ただこの「神理解」は、体系づけられた宗教とは共通点を持たないものであった。神についての表現主義者のヴィジョンは、宗教的幻想家に特徴的な「思考のパラドキシカルな飛躍」⁽¹⁴⁾を示し、神秘主義⁽¹⁵⁾へと傾斜した。神秘主義はこのように表現主義に内在的なものであったが、そこからティリッヒは信仰的現実主義なる概念を生み出している。

第二章 視覚芸術論の諸相

第一節 様式と内容

以上の『ドイツ表現主義』が提示した状況に対し、ティリッヒがその芸術論をどのように展開したのかをさらに具体的に考察する。まず『諸学問の体系』においてティリッヒは芸術における様式は、科学における方法論とともに内実を反映するものだが、形而上学は制約的なものにおいて無制約的なものを把握する試みであるとしている。そして形而上学的態度の美的形式に対する作用が様式である(Tillich[1923a],p.228)という考えを示している。宗教は、一人の人間実存の意味について、究極的に関心を抱くことであり、これが宗教の最大の、そして基本的

な概念だとするティリッヒは、「近代芸術のみならず、その全ての領域における実存主義の全展開が可能となるのは、基礎的に宗教が意味するところのもの、すなわち自分自身の存在に究極的に関心を抱き、自分自身とその世界、及びその意味と、その疎外と有限性について究極的に関心を抱くことを理解する時のみである」⁽¹⁶⁾とする。このようにティリッヒは世界と自分自身の存在の意味、そして疎外と有限性に究極的な関心を持つ点に、芸術と宗教⁽¹⁷⁾の共通点を見ているとともに、実存主義との関わりに注目している。

ここで留意すべきは、ティリッヒが「宗教的芸術」について、さらに異なる概念を付加的に説明している点である。つまり、通常我々は、キリストや聖母マリアと子イエスの絵、諸聖人とその物語の絵あるいは多くのその他の宗教的シンボルを描いた絵のような、特殊な宗教的シンボルを現わしたものを宗教芸術と見ている。これも宗教的芸術の一つの解釈ではあるが、さらに広い宗教⁽¹⁸⁾の概念に由来する芸術、すなわち究極的関心の表現としての芸術というものをティリッヒは提起する⁽¹⁹⁾。この場合、芸術は審美的表現、芸術的表現というものであるが、同時に究極的関心の表現である。芸術が宗教を表現し得る場合の宗教と芸術の関係を、便宜的に四段階に区別できるとして、ティリッヒは、次のように示している⁽²⁰⁾。

1. 「非宗教的様式・非宗教的内容の段階」

これは究極的関心が、直接的にではなく間接的に表現されている様式で、世俗的な人間の実存に伴うあらゆる事柄が描かれている。この段階の作品としてティリッヒは、先ずヤン・ステーンの《さかさまの世界》と《踊る男女》を例示する。「人生の自己肯定が、エクスタシーに近い無制限のバイタリティという意味で、存在の力を表現している」⁽²¹⁾ため、宗教とは何の関係も無く、戯れ、踊り、酔っている人々の生き生きとした描写が、間接的には宗教的であるとティリッヒは見たのである。通俗的な人間の实存のレベルでのあらゆる種類の出来事を描き、宗教的様式でもなく、また完全に世俗的でもないが、「プロテスタントの原理であるところの、神は聖なる存在にも、世俗的な存在にも現臨する」⁽²²⁾が故に、存在の力が直接的にではないが間接的に目に見える段階だとしている。つまりこれが宗教と芸術の関係の第一の段階であり、宗教的内容ではないし世俗の様式⁽²³⁾だが間接的に存在の力が見えるもの、すなわち究極的関心を間接的にのみ表現している様式である。

次にダイナミックな仕方で宇宙感覚を与える作品としてルーベンスの《放蕩息子の帰郷》を取り上げ、この風景画にはこの画家なしでは決して見る事のない何かがあり、それが芸術の為すべきことだとしている⁽²⁴⁾。芸術の必要性はこの作品のように世俗の対象が描かれていても、それがリアリティの次元を啓示するからだとしてティリッヒは説明する。

2. 「宗教的様式・非宗教的内容の段階」

この段階をティリッヒは、実存主義的段階だとしている。パリで見た静物画展で、16、7世紀から現代までの作品を年代順に見て、ティリッヒは大部分の近代芸術が全てのリアリティ

を静物画の諸形態に転換させていることに気づく。そしてそれは有機的形態が姿を消し、それとともに有機的形態の描写と常に結合していた理想主義も消滅していることを意味すると主張する。「われわれの存在の諸形態は、もはや有機的ではない。諸形態は原子論的で破壊されている。われわれの存在のこれら破壊された諸形態は近代の芸術家たち自身によって、リアリティの実在的な諸要素とみなされ、彼らはいまやこれらをもっておびたしい仕事をしている。彼らは印象主義者たちの色彩に満ちた世界を減少させ、過去の美化された理想主義者達の世界⁽²⁵⁾をも減少させ、立体的諸形態を増大させている。この作業がセザンヌと共に始まっている。」⁽²⁶⁾つまりティリッヒは近・現代の多くの画家たちがこれらの諸形態は単に非有機的であるというだけでなく、この非有機的形態にこそ存在の力そのものが包含されていると主張したいのだと理解しているのである。したがってティリッヒは表現主義、超現実主義のみならず立体派や未来派のような最新の諸様式の破壊性はリアリティの深みを透視しようとする試みだとの理解を示している。宗教的内容がないとしてもこれが宗教的様式である例としてティリッヒは、ゴッホの《星空の夜》という作品を例示し、それが自然の創造的力の描写であり、諸形態がダイナミックに創られているリアリティの深層へと向かい、したがってゴッホは単に表層を受容するのみならず、諸力の緊張が自然を創る深層へと入って行くとしている。この様式の特徴は常に表層を突き破って深層に至る何かがあることである。

さらにティリッヒは、ピカソの《ゲルニカ》が、「リアリティの諸断片、人間と動物と家屋の非有機的諸断片を全て共に描き、他の如何なる近代絵画よりも一層恐怖に満ちて目に見えるように」⁽²⁷⁾われわれのリアリティの「断片」の性格を描いた作品であり、今日のプロテスタントの最良の宗教画だとしている。その理由は、この作品が人間の状況を包み隠さず表現していたからである。そして「プロテスタンティズムが何よりも先ず、何事もおおいかくすべきではなく、絶望と疎外の深淵にある人間の状況を凝視すべきものであるとするなら、これは最も力強い宗教画の一つだ」⁽²⁸⁾と評価している。

さらに第二の段階の例として、ティリッヒは、シャガールの《岸辺の無い川》と《恋人たち》およびシュールレアリストのキリコによる《王子の玩具》を取り上げ、シュールレアリスムを以下のように説明する。

「それはリアリティとは何の関係も無い脈絡の中に、リアリティの諸要素が搬入されていることを意味する。シュールレアリスムは、われわれがそれに出会うようなリアリティの特別な諸次元と諸特質を指摘する。」⁽²⁹⁾われわれの関心の中心はこのレベルであり、その基本的定義の意味においてこれを宗教的様式だとティリッヒは説明する。そしてその理由として、これが宗教的問いを過激に提起するとともに、その問いが生じた状況、すなわち人間の疎外された状況に直面する力と勇気を持っているからだとしている⁽³⁰⁾。

ティリッヒは、ミケランジェロ後のマニエリスム期の画家や、バロックの絵画、ゴヤあるいは

はブリューゲルやボッシュのようなデモニック⁽³¹⁾な画家の作品にも同様な働きがあったと指摘する⁽³²⁾。

3.「非宗教的様式・宗教的内容の段階」

この段階の作品として、またこの段階の絵画作品の判断基準として、ティリッヒはラファエロの《聖母子》、フーケの《聖母》、そしてルーベンスの《聖母子》をあげる。この中でラファエロの作品⁽³³⁾は、調和的人間性を示して間接的に宗教的であり、様式的には宗教的ではないと指摘する。フーケのものは、評判の悪い宮廷女性をモデルとして聖母が描かれ、宗教的シンボルが宗教的様式と結びつかず、宮廷の身分の高い女性の母子関係に低められているとしている。ルーベンスの《聖母子》については、美しい母子の画像として観賞的には素晴らしいが母子関係のカトリック的シンボルにおける神の母とは誰も思わないだろうと指摘している。つまり宗教的内容がそのまま宗教的絵画とはならないことをティリッヒは強調し、形式が世俗的だと指摘する⁽³⁴⁾。

4.「宗教的様式・宗教的内容の段階」

宗教的形式と内容とが結合した第四の段階についてティリッヒは、もっとも強く具体的な意味で宗教的芸術と呼び得る芸術だとし、これが「表現主義的形式」だと呼ばれる理由は、何かを表現するために表層が破壊された形式だからだと説明する⁽³⁵⁾。グレコの《磔刑》や、ゴシック時代のグリューネヴァルトの《磔刑》、あるいはサザランドの同じく《磔刑》などをティリッヒは第四のレベルの絵画作品として例証している。ただしこのような第四の段階の絵画が今日可能であろうかという疑問をティリッヒは提示する⁽³⁶⁾。この疑問とともにティリッヒは、キリスト教の伝統的象徴を表現するのに表現主義画家たちの諸要素を用いるのは可能かという問いを発している。他の表現主義的画家と同様ノルデも表現主義的諸形式を持って過去の宗教的象徴を再現しようと試みたが失敗したとティリッヒは見ている。ルオーの《兵士たちに嘲られるキリスト》、《ミゼレーレ》あるいは《磔刑》などはその表現主義的手法と宗教的内容が結合した稀な例とし、第四の段階のある程度成功したものとするが、実存主義により提出された問いに今日人は真に答え得るのかという問いを自らに発している⁽³⁷⁾。ティリッヒは、実存主義的芸術は、視覚芸術におけると同様に他の芸術の領域でも、驚くべき宗教的機能を有し、その機能を「われわれの時代に理解し得る方法で、キリスト教のシンボルがその答えであるような、基本的な問いを発する機能である」⁽³⁸⁾としている。以上の類型論から明らかなのはティリッヒが絵画の内容が宗教的だからそれが宗教的絵画だとは結論付けないという点である。それは宗教が現実の生の領域を扱うのに対し、ルネッサンス芸術は自然や人間の理想化された形態を描き、安定と調和と均整に比重を置いた美意識で描かれ、現実の人間の自己理解や現実にあるがままの世界を理解しようとする姿勢に対立しているからである。つまり宗教的題材を扱わずに宗教的絵画が実現するのは、芸術が宗教的であるための条件を満たしているときである。すなわち

その条件とは絵画が現実的であり、我々の時代状況に合致するものとして描かれている場合である。何人かの表現主義的画家を例証して、それらの作品が人間の苦境の本質を理解し現実の基本的構造を表出する試みがなされているとき、それらが宗教的であることを示唆しているのである。

第二節 形式と主題と内実

ティリッヒは、全ての美術作品、そして実際に全ての文化的行為は、理論的であれ実践的であれ三つの要素から成るとする。すなわち、主題と形式と内実である。この三つの要素の相互関係をティリッヒは次のように説明する。

「内容(主題)では、われわれは単純な実存における客観的对象的なものを理解する。実存は、形式によって精神的・文化的領域に引き上げられる。内実によって、われわれは意味、精神的実在性を理解し、そののみが形式に趣旨を与える。故にわれわれは次のように言える。内実は、形式という手段により把握され、内容(主題)において表現を与えられる。内容(主題)は偶然的なものであり、内実は不可欠なものであり、形式は媒介的なものである」⁽³⁹⁾

ティリッヒによれば、芸術作品はこれら三要素の結合だが、作品の創造のプロセスにおいてこの結合は必ずしも一様ではない。これらの要素のうち、例えば内容が抑制され、内実が最重要であるとき、形式が内容との関係を喪失することもあり得る。その結果、形式は内実とのみ関係を保持することになる。形式は内容から分離し、「その自然な質を内実によって粉碎されるまま、逆説的な意味で」⁽⁴⁰⁾形式となり得るのである。

このように、ティリッヒが芸術を幾つかの類型⁽⁴¹⁾に分類する場合、三要素のいずれがより優位にあるかによってなされているのである。この類型とは、客観的に現実であるものを表現する自然主義的諸様式、主題あるいは内容が、それを表現する力と共に、形や光といった形式的諸特徴に従属している印象主義的様式、そして主題の外形描写より内的意味を前面に押し出す表現主義的諸様式⁽⁴²⁾である。ここから表現主義の様式は内実が優位を占める様式であること、内実こそ、あらゆる芸術作品に内在する宗教的要素であることが理解される⁽⁴³⁾。宗教的芸術においては、形式と内実との関係こそ重要なのである。それは、芸術的形式抜きで内実を理解することはできないということであり、芸術的形式が内実を担っているということである。形式は、内実を啓示する媒体であり、芸術家はその主題に意味を与えようとすることは、形式に究極性を与えるということである。つまり、宗教的芸術においては聖なるものが形式によって把握されているのである⁽⁴⁴⁾。また芸術が芸術たり得るのは形式によってであるから、形式のない宗教的芸術作品も存在しない。したがって宗教的芸術、あるいは文化的創造において重要な

のは形式と内実の関係である。

芸術を構成する三つの要素の中の、第二の要素である形式は、線や色彩といった諸材料によって作品を創り上げる決定的な要素であり、現実との特殊な出会いを表し、したがってあらゆる形式は意味形式である。つまり、意味は形式を通して与えられるのである。あらゆる文化創造は、したがって形式と内実の結合が前提となる。ティリッヒは、形式を離れて内実はないし、内実を離れて形式はないと言い、結局、内実がない所で形式が無意味であること、また形式のない内実は意味行為の対象とはなり得ないとする。美的表現は芸術的形式の中で実現し、形式は内実が啓示される媒体なのである。芸術家は、その主題に意味を付与しようとする形式に究極性を与える存在だということになる。つまり、ある芸術形式が創造されると、その中に無制約的力が持ち込まれるということである⁽⁴⁵⁾。

現実には、それ自体の有限性を、究極の意味を表わすことで超越する。宗教的芸術は、内実を表現しようとする限り、審美的知覚の諸形式を活用する必要がある。

「全ての美しいものは神の作品であるから、全ての芸術が宗教的であるというわけではない。むしろ全ての芸術が、無制約的なものへ向かう内実、姿勢を表現するからこそ、それは宗教的なのである」⁽⁴⁶⁾

宗教性は、精神のあらゆる分野にわたり、特定の場所に限定されず、人間精神の究極性、無制限性、無条件性を示すものである⁽⁴⁷⁾。形式のない内実は、表現という文化的手段から分離しているが故に無意味である。ということは、全ての宗教的行為は、一種の文化的行為であると言えよう。つまり宗教的行為は、人間精神が、意味を通して存在と出会うプロセスに依存し、「故に文化的行為においては、宗教的なものが内実であり、宗教的行為においては、文化的なものが形式である」⁽⁴⁸⁾と言う「文化の神学」の公式が表明される。

結 び

芸術思潮としての表現主義、及び美術史上の評価がある程度定まっている絵画作品に対するティリッヒの態度に異議を唱える議論⁽⁴⁹⁾もある。

宗教が、ティリッヒのように、普遍的な意味で考えられ、芸術的活動が無制約的なものから解釈されると、絵画の個性性は退いてしまうということも考えられる。ティリッヒは宗教的諸絵画の表現的機能に強い関心を寄せるが、そうした絵画のリアリティに関する解釈が、その主観主義を超え出ているかどうかは明瞭ではない。表現主義的絵画が宗教的であるのは、それが人間の現実の状況を抽出するからだと言いつつ、シュールレアリスム絵画に対するティリッヒの考察には矛盾がある。ティリッヒの芸術論は、ティリッヒが芸術について語ったことの集積によってその性格が見きわめられるが、その作業は結局ティリッヒの神学の構造を見ることに

もなる。また表現主義も、美術史上の特定の時期を指す運動を超えて、普遍的な原理として用いられていることも判明する。「文化の神学の理念について」は、宗教と文化の相互内在性を論じ、総合の実例として表現主義を紹介する。自らの神学理論を裏付けるものが表現主義だったのである。このようにティリッヒの美学はその神学・哲学的概念との関わりでのみ説明される。概念的枠組みとしてある命題が提出され、それを説明する例証として絵画が引用されているのである。

ティリッヒは、総合という弁証神学上の重要なテーマ、換言すれば宗教と文化の間の「心理的に有害な分離」⁽⁵⁰⁾を溶融させることを目的とした。しかし、結果として宗教の観点からのみ芸術作品を評価する方法によって、様々な解釈の多様性を一つの意味体系に圧縮しているのではないか。結局ティリッヒは、伝統的神学に屈し、他律の支配下にあることより生命力への憧憬、生命的なものの再評価を志向し、憧憬であるのみならず生命力の回復をもくろんだものと思われる。したがって自律性の尊重と生命力の再評価が、文化と宗教の総合の意図には内在している。そのような問題意識が伝統的神学の累積とある定まったキリスト教文化の中で発想されたのである。

またティリッヒの議論の展開には思想史的背景を持つ歴史的把握という特質があり、いま一つは論理の飛躍というものがある。緻密に掘り下げた、たとえば絵画作品の個々の本質に関する詳細な議論というものはない。形式と主題とにおける差異の指摘はあるが、諸絵画作品の本質的差異については触れていない。それはティリッヒがその類型論からも推測できるように、共通の時代状況から現象をマクロ的に把握するからである。しかしそれらを超えて宗教と視覚芸術の連関の考察には貴重な視点を提供しているのである。単純に既成の諸作品を宗教的シンボルが描かれているだけで宗教絵画として容認する習慣や、自然主義的芸術に対する弛緩した態度に強烈な再考を促してもいる。また、本質存在は神と人間が和解した墮罪以前の無垢の状態であり、絵画史の上では理想主義と称される楽園の様式（例えばボッティチェリ）であるとし、次にアダムのいわゆる呼び覚まされた自由によって有限性へと墮落し、本質からも神と世界からも疎外された実存存在、すなわちこの疎外の状態を強烈に示すあるいは絶望の中の問いを示すのが例えばピカソの《ゲルニカ》であり、そこに表現主義の実存主義形態としての宗教性が強調される。かくて表現主義を宗教的芸術としたり、宗教と芸術の連関を神学的に解釈することで、表現主義なる絵画運動と諸作品が芸術家の意図や意識に関わりなく、その芸術の有する宗教性が認識されるという理論が展開される。少なくとも前衛芸術の創造を誘発するのは何よりも問いの提示であり、答えの明示ではない。ティリッヒの宗教と芸術あるいは文化の総合の欲求に基づく考察はさらに個別的な「芸術における精神の深み」に関する考察という新たな課題を提供している。

注

- (1) Robert P. Scharlemann, *Tillich and the Religious Interpretation of Art*, in: Adams, J. Luther ed., *The Thought of Paul Tillich*, Harper & Row, San Francisco, 1985, p.156.
- (2) 象徴主義とは狭義にはマラルメ、ランボー、ヴェルレーヌを中心とする 19 世紀末フランスの詩の運動。ボードレールの詩『万物照応』中の「象徴の森」という表現に因む象徴主義は、ショウペンハウアーの観念論、ワーグナーの音楽、エドガー・アラン・ポーの詩論の影響下に、「言葉の暗示力と音楽性を重視する反写実主義的運動」として展開され、その精神はマラルメの「純粹詩」の理念に結晶した。絵画上の象徴主義者は、ルドン、モロー、シャヴァンヌそしてドイツのベックリン、シュトゥックらで、夢、幻想、神話、魔術、秘教、眠り、死に親和を示す一連の画家を指し、多様な形態をとりながら、写実主義、実証主義、自然主義、合理主義に抗した。表現主義はこの流れを継承している。
- (3) ニーチェが公刊した著作の中で「力への意志」なる言葉が最初に現われるのは『ツアラトウストラ』第一部(1883)の「千の目標と一つの目標」で、その後、『善悪の彼岸』(1886)や『喜ばしき智慧』の第五書(1887)でしばしば言及され、『道徳の系譜』(1887)の第三論文では、『力への意志、あらゆる価値の価値転換の試み』という題名の著作が予告されている。しかしニーチェは体系的な著作のプランを最終的に放棄し、この思想に関する発言の多くは、1880 年代後半の遺稿の中に断片的に残されることとなる。『ツアラトウストラ』第二部(1883)の「自己克服」で、ニーチェは、これまで「真理への意志」であるとされて来たものは、「一切の存在者を思考可能にしようとする意志」であり、それは事物を思考に服従させようとする「力への意志」に他ならないという。「生」の根本にあるのは、単なる自己保存を図る「生きんとする意志」ではなく、「力への意志」であり、それは「尽きることなく生み出す生の意志」として、自らが生み出したものを破壊して新たな価値を創造しようとするニーチェは主張する。ニーチェはさらに、「真理への意志」も道徳的価値も「力への意志」の発現形態に他ならない、「力への意志」は新たな価値設定の原理であり、それはまた創造的な生産(すなわち芸術)に関わるものであるとした(『ニーチェ事典』弘文堂、1995、354 355 頁)。ニーチェはまた論理学の体系や矛盾律も人間の虚構だと批判したが、その体系批判は「生」の問題との関連で提出されている。いわゆる認識、論理、体系の背後には、生や力への意志が存在し、生の実在性に比してそれらは虚構だという考えである。ティリッヒもまた体系を生との関連で規定し、「体系の生きた力はその内実、すなわちその創造的な立脚点、根源的な直観である。すべての体系はそれがその上に根拠づけられ、それによって構築される原理によって生きる。だがすべての究極的原理は、究極的现实直観、根本的な生の態度の表現である」(Tillich[1923a], p.118)として体系を生との関連で理解している。このティリッヒとニーチェの差異は、ティリッヒにおいては体系が生虚構という否定的評価で語られるのではなく、生の表現として積極的に肯定されることである。芦名定道『ティリッヒと弁証神学の挑戦』(創文社 1995 年)79 頁

参照。

- (4) Eckart von Sydow, *Die Deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Berlin, Furche-Verlag, 1920. Tillichはこの著書について ‚Religiöser Stil und religiöser Stoff in der bildenden Kunst‘なる論文で論評している。
- (5) 神林恒道編『ドイツ表現主義の世界』(法律文化社 1995年)15頁。
- (6) 高階秀爾『近代絵画史(下)』(中央公論社 1997年)18頁。
- (7) カンディンスキーによれば、全ての生は運動、変容であり、既に達成されたものを絶えず越えて行く精神的動的なものの展開である。そして芸術家は独創的で固有の形式の創造者であり、感情が常に形式を支配し、形式が感情を支配するのではないとした。A.K.ウィードマン 大森淳史訳『ロマン主義と表現主義』(法政大学出版局 1994年)104-105頁。
- (8) 「内的要素(すなわち情動)が芸術作品の形態を決定する」(Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*. George Wittenborn, N.Y., 1947, p.74.)。ティリッヒは文化的行為や美的作品は、純理的なものであれ、実践的なものであれ、内容、形式および内実という三つの諸要素で構成され、形式は内容を芸術作品に高めるものであり、内実は内容と形式に意味あるいは意義与えるものとした(Tillich[1919], p.76)。
- (9) A.K.ウィードマン 大森淳史訳『ロマン主義と表現主義』(法政大学出版局 1994年)92頁。
- (10) 「青騎士」の綱領は、Kandinsky: *Catalogue to the first Blaue Reiter, exhibition at the Strum gallery in Berlin, 12 March 1912*, quoted in W.Grohmann 'Wassily Kandinsky, Life and Work', p.67 参照。
- (11) Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*. George Wittenborn, N.Y., 1947, p.74.
- (12) Schelling「先験的観念論の体系」(1800)および F. Schlegel『文芸対話』(1800)などで初期ロマン主義者の提唱した芸術理念として「新しい神話の創造」という思想がある。かつて芸術創造において自明のものとして共有していた芸術の普遍的素材としての古典的な「ギリシア・ローマ神話」に代わる近代的な、つまりロマン的な神話の希求である。無限な自然との交感を目指したフリードリヒヤルンゲの「新しい芸術」としての風景画は、この「新しい神話」の造形的表現に他ならない。宇宙との対話を通じて、この時期単に「美しい技術」に堕した芸術に、その失われた聖性を再び回復しようとしたのである。その主張の重要な理論的根拠となったのが、シュライエルマッハーの『宗教論』(1799)で、前向きの近代性をもって特徴付けられるロマン主義を、ナザレ派らのカトリック的中世回顧という復古的な後ろ向きの理想主義に対して、プロテスタント的ロマン主義と呼ぶ。神林恒道編『ドイツ表現主義の世界』(法律文化社 1995年)26頁。シェリングは『芸術哲学講義』の中でこれからの芸術は新しい神話を告知するのが使命だと規定している。菅原淳「シェリングの神話論」(『シェリング読本』西川富雄監修、法政大学出版局 1994年、177-188頁)。
- (13) Franz Marc(1880-1916)は、画家の父と厳格なカルヴァン派の母および後に学んだ神学校での教育がその芸術の有する宗教性に大きく影響した。ゴッホとゴーギャンの芸術上の影響は大きく、ゴーギヤ

ンがタヒチの原住民に見た生けるものの根源的な姿を 動物 の中に見た。人間が忘れた自然と一体となった純粹に調和的な存在を描こうとした。そして動物を自然の環境に翻弄される存在、より一層人間と類縁性を持った存在へと移し変え、マルクの絵画は牧歌的英雄的なものから、黙示録的なものへと傾斜し、絵画の 動物化 から 抽象化 へと進んだ。1913年の代表作《動物の運命》は第一次大戦へと突入するヨーロッパの状況を暗示するものとなった。神林恒道編『ドイツ表現主義の世界』（法律文化社 1995年）112頁以下参照。マルクはまた「宗教なしには偉大で純粹な芸術は存在しない。芸術作品が宗教的であればあるほど、より芸術的であるというのは一つの偉大な真理である」と書いている。Wolf-Dieter Dube, *The Expressionists*, Thames and Hudson, London, 1972, p.125.

(14) A. K. ウィードマン 大森淳史訳『ロマン主義と表現主義』（法政大学出版局 1994年）153頁。

(15) 表現主義的神秘主義に対するティリッヒの見解は次のようなものである。「表現主義的神秘主義は、先験的(transzendent)なものではなく、中世神秘主義のように神に安住するものでもない。むしろニーチェ的な意味で内在的であり、生に対して脱自的である」(Tillich[1921], p.89)。

(16) Tillich[1956], p. 271.

(17) 「宗教の基本的概念は、それが生の究極の意味の、すなわち存在と究極的リアリティとの根底に根ざした意味の経験であるということである」(‘Religious Dimensions of Contemporary Art’, in *On Art and Architecture*, pp.172-173)。

(18) 「深層の次元または生の究極の意味の次元が問われ、あるいは答えられる所では、どこでもわれわれは宗教の次元に出会う」。「宗教が狭い意味で理解されるとき、芸術の宗教的次元は、史的宗教の提供する象徴的題材が芸術によって使用されることを意味し得るにすぎない」(ibid.)。

(19) 「世俗化はいかなる意味でも宗教の否定を意味しない。それは宗教の狭い概念との関連でのみ非宗教的なのである。それは諸教会の諸行為や、信条やシンボルを否定しあるいは無視する。だが生の究極の意味の問題をそれは否定しない。宗教の広い概念では、世俗主義は間接的に宗教的である。」「全ての創造的芸術は、リアリティとの リアリティにおける真にリアルなもの、すなわち 究極的リアリティとの 出会いの表現である。」(ibid.:p.173.)

(20) Tillich[1956], p.272

(21) ibid., p.273.

(22) ibid.

(23) 様式は芸術家の創造的な想像力の所産だが、ティリッヒは様式は単に芸術家の主観性の反映であると同時に他のさらに包括的な諸様式の例示であるとする。つまりその芸術家の属する派、伝統そして文化的・歴史的状況を包括的諸様式と説明する。全ての様式は、それ自体の歴史的な時期と、人間と世界についてのその時代の解釈の両方に関する注解である(Michael F. Palmer, *Paul Tillich's Philosophy of Art*, Walter de Gruyter, 1984, p.20.)。美術の様式とは、美術的表現の特質をあらわす概念だが、各個人、時代、流派、地域、民族の美術について、その芸術思潮にもとづいて独自の内面的な統一を

付与している諸傾向の標識である。造形的諸要素にわたって形式全体を特色付ける独自の様相とも言える。ロマネスク、ゴシック、ルネサンス、バロック、古典主義、ロマン主義など(佐藤勝 『美術用語事典』造形社 1972年を参照)。

- (24) Tillich[1956], p.273. 芸術は通常一般的には知覚されない微細な光点を明らかにする(東大寺乱『行動する画家』沖積社 1988年を参照)。
- (25) 自然主義や写実主義と異なり、人間の理性や叡智が求める最高の範型を基準に美・醜を判断する理想主義は、特にギリシャ的な真・善・美の体系に由来し、ギリシャ美術やルネサンス美術の特質でもある。
- (26) セザンヌのキュビズムで特徴的なのは、印象派によって失われた形態に関する新しい思索、すなわち「自然を円筒と球体でとらえる」というものであった。モチーフを求め感情を視覚化する、つまり内的なものを外側の視覚に託して再構成するのがその絵画の目的となった。その色調の構成には、北方の暗いバロックの表現と明るい構成上の秩序を求めるラテン的な性格が融合して重厚な個性を示した。セザンヌはボードレールの詩にも傾倒し、ばらばらのものを精神的構成によって確実に編成するのを特徴とした。自然の形態を整理し抽象して重要なモチーフに集約する、すなわち自然という空間をその感性により新しい主観的な芸術空間に作り変えるという大転換を示唆するというのがセザンヌの実存的特色であった(東大寺乱『行動する画家』沖積社 1988年、42-46頁)。
- (27) Tillich[1956], p.274
- (28) *ibid.*
- (29) *ibid.*, p.275
- (30) *ibid.*, p.276.
- (31) 「デーモン的なものがその上に安住している形式創造と形式破壊の間の緊張は、形式破壊とサタンのなものとの境界を含む。そこでは破壊は創造することなく象徴されている。何故ならデーモン的なものと異なり、サタンのものはアクチュアルな存在を持っていない」(Das Dämonische: Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte', Tübingen, 1926 は、"The Demonic"として英訳され、*The Interpretation of History*, New York, Charles Scribner's Sons, 1936, pp.77-122 に収録)。「デーモン的なものの心理学で重要な一つの点は不安の表現である。デーモン的なものは個人と集団の不安を生み出す。ゴヤのエッチングではナポレオンの諸戦争が先取りされている」(pp.111-112)。「表層の善や退屈さ、うまく規制されている生活の退屈さを克服するために、想像の中でデーモン的な運動を必要とするという印象は持っている」(p.111)。
- (32) Tillich[1956], p.276.
- (33) ラファエロ後期を批判した F.シュレーゲルは、ロマン主義者たちが範としたのは敬虔と信仰と愛に満ちた「若き日のラファエロ」の芸術であったとし、ナザレ派のスポークスマンをもって任じ、ナザレ派の画家の目からすれば今や盛期ルネサンスの巨匠たちの作品も、本来芸術がそこから生い育ってきた基盤としての敬虔で素朴な信仰を失い、徒に技巧に走った墮落した作品としてしか評価しなかった。

近代の古典主義も、結局は魂の脱け殻のような芸術にすぎない。もし近代人が真にその精神にふさわしい芸術の創造を望むなら、まず古代の異教的的精神に対峙する近代のキリスト教的精神の原点に立ち返る必要がある。ロマン主義者は、これを中世にさかのぼって求め、かつてのカトリック的信仰によって互いが一つに結ばれていた共同体のあり方をその理想とした。

(34) Tillich[1956], p.278.

(35) *ibid.*

(36) *ibid.*

(37) *ibid.* p.279.

(38) *ibid.* p.279.

(39) Tillich[1919], p.76.

(40) *ibid.*

(41) 「前期ティリッヒにおいて「類型論」は精神史という枠組みと組み合わせられることによって現象を整理し、問題状況を設定する際の中心的方法論として機能していた。例えば芸術神学における芸術様式の三類型 (Tillich[1921],p.94) 形式が支配的な様式 (印象主義 写実主義) 内実が支配的な様式 (ロマン主義 表現主義) 形式と内実の均衡的な様式 (理想主義 古典主義) 、また宗教社会主義論との関連で提出された人格性と大衆の類型論などを挙げることができる。…現実理解の類型論において芸術、政治、宗教が統合されている最適の例は信仰的現実主義の論文に見出すことができる。(Tillich[1927a], p.190) (芦名定道『ティリッヒと現代宗教論』北樹出版 1994年 240-241頁)。

(42) Tillich[1921], p.94 参照。

(43) いかなる芸術の形式も宗教の範囲の外にはあり得ない。一つの芸術的形式が創造されると、それ自体の中に無制約的な力ももち込まれているからである。宗教的な芸術においては聖なるものが芸術的形式によってのみ把握されている。だが聖であるのは形式ではなく、形式により媒介されている無制約的なものである (Michael F. Palmer, *Paul Tillich's Philosophy of Art*, Walter de Gruyter, 1984, p.97.)

(44) *ibid.*

(45) *ibid.*

(46) Tillich[1921], p.94.

(47) 意味の文化的形式には、科学的、美的、法的、社会的構造を持つものなど多数あるが、これらの形式は必然的に内実を表現している。つまり宗教的な要素を表現しているのである。

(48) Tillich[1925a], p.135.

(49) 「芸術における表現的要素は他の諸要素、特に経験に訴える 主題、すなわち 内容 によって抑制されなければ主観主義に陥る (J.P. Clayton, 'Is Jesus Necessary for Christology? An Antimony in Tillich's Theological Method', *Christ, Faith and History*, ed. S.W.Sykes and J.P.Clayton,

Cambridge Uni. Press, 1972, pp.162-163.)。「表現主義には、それが表現しているといわれるものを凝視しつつその作品が真に表現すべきものを表現しているかどうかをそれによって確認できる基準を生み出す力がない」(ibid., p.163)。従って、ティリッヒの美の設計図には本質的弱点があるとしている。「ティリッヒの芸術論は文化の神学の総合の要求を満たすよう設計されている。すべての個々の文化の部分が芸術の部分も神学の部分もそれらの場所を宗教がすべてを統合するという概念に従って見出す一致を創出するように設計されている。その結果、聖なる画像と世俗の画像との絶対的な区別が消失する美学となっている」(Michael F. Palmer, *Paul Tillich's Philosophy of Art*, Walter de Gruyter, 1984, p.211)。「宗教という観点からのみすべての芸術的作品を見るようにティリッヒは強制するが、それによって種々の解釈をひとつの意味体系に減じ、芸術的自由を独断的に抑圧する」(ibid., p.212)。

(50) Michael F. Palmer, *Paul Tillich's Philosophy of Art*, Walter de Gruyter, 1984, p.212.

(かわぎり・のぶひこ 京都大学大学院文学研究科修士課程)