

現代芸術の宗教的次元

川 桐 信 彦

はじめに

「現代芸術の宗教的次元」という設問に対し、「一体、現代芸術に宗教的次元などが存在するのか」という疑問が提示されることが予想される。事実、現代芸術の展開は、そのまま宗教的テーマからの離脱のみならず、反宗教的性格を強めてきたからである。

ピカソのキュビズムを始め、第一次世界大戦末期のトリスタン・ツァラ、フーゴー・バル、ハンス・アルプらによるダダイスム運動に端を発する精神文化革命の動向は、あらゆる伝統、権威、既成思想、芸術様式を否定し、破壊せよというものであった。キュビズムのモンドリアン、マレヴィッチ、ピカソ、ダダイスムのマルセル・デュシャン、フランシス・ピカビア、表現主義のムンク、キルヒナー、カンディンスキー、新即物主義のオットー・ディックス、マックス・ベックマン、超現実主義のマックス・エルンスト、ミロ、マグリット、抽象表現主義のマーク・ロスコ、ジャクソン・ポロック、ポップ・アートのリキテンスタイン、ウォーホルらの諸作品を辿れば、伝統的宗教の否定、自律性の強化、狭隘な理解力に対する反抗などが読み取れる。何らかを、あるいは絶対者を伝達する「手段」であった芸術が、それ自体を「目的」⁽¹⁾とするものに変質したのである。

そこで本論において、最初に提示した「宗教的次元が現代芸術に存在するのか」という疑問に答えるために「宗教的」とはいかなる意味を表す言葉であるかを検証するのが第一部であり、それによって「宗教概念」がティリッヒにおいては「狭義」と「広義」の二種あることを明確にしたい。これに基づいて第二部で「次元」という用語を解明し、現代芸術の諸相にティリッヒがいかなる認識を示したかを確認するとともに、その認識が超宗教もしくは新たな精神哲学への方向を間接的に示唆することで結びとしたい。

一 宗教概念

ティリッヒは『現在の宗教的状況』の序文で、「現在の宗教的状況に関する著作は、あらゆる現在の事柄について、何らかのことを言わなければならない。それは、あらゆるものは宗教的

状況の表現であり、そうでないものは存在しないからである」(Tillich[1926a], S.27)と言う。そのことによって、宗教が人間の文化、すなわちあらゆる精神的表現の全てに浸透していることを示唆している。また「宗教において重要なことは、人間と永遠的なものとの結合(Verbindung)である」(ibid., S.30)と言うことによって、宗教の概念を明示しようと試みる。かくて宗教とは、無制約的なものへの直接的な精神の志向性という定義が与えられ、その宗教は「他の意味領域と並ぶ一つの意味領域ではなく、すべての領域において存在する一つの態度」として、人間の生み出す精神文化の基底であることが示される。ティリッヒの宗教概念の概念規定の問題は、詳細な分析⁽²⁾が必要であるが、ここではティリッヒの各時期における宗教概念の表現を記述するに留める。

初期(～1918)においてティリッヒは「宗教の本質は何らかの精神活動の一形式に求めるべきではなく、人間の精神性自体に求めるべきである」(Tillich[1910], S.94)と表現することによって、精神性それ自体に宗教の本質があることを示唆する。更に前期(1919～1925)では「宗教は無制約的なものへの志向性であり、文化は制約的な形式とその統一への志向性である」(Tillich[1925a], S.134)と述べることにより、宗教と文化の志向性の区別を示しつつ宗教概念を明示する。次に前期(1926～33)において「狭義の宗教的領域は文化的な出来事に広範に依存するのであるから、文化的な出来事は狭義の宗教的領域において目に見える仕方では反映されるはずである」(Tillich[1926a], S.73)という表現によって、狭義の宗教という概念を提示する。更に後期(1946～60)においてティリッヒは「宗教的であるということは、われわれの実存の意味の問いを情熱的に尋ね求め、答えの用意があることを意味する。このような宗教観は、宗教を普遍的に人間的なものとするが、通常宗教と呼ばれるものとは確かに異なっている。……その最も内的本質における宗教は、この狭義の宗教以上のものである。それは自分自身の存在と普遍的な存在とに関わっている状態である」(Tillich[1958], p.1f)と述べることにより、広義の宗教という概念を示唆すると共に、「自分自身の存在」という個的なものと「普遍的な存在」という普遍的なものへの関わりに触れる。そして晩年期(1961～65)には「このような用語の意味の最も広い拡張を可能にする宗教の定義は、次のようなものである。宗教は究極的関心、つまり他の全ての諸関心を予備的なものとして制約し、それ自身が生の意味の問いへの答えを含むような関心によって捉えられた状態である」(Tillich[1963b], p.293)として広義の宗教概念が示される。つまり文化的諸領域の全てにおいて「宗教的」と表現し得る現象が存在し、宗教がこれらの諸領域の全てに動的に関連することを、二種の宗教概念を規定することで明示しようとする。全ての人間が少なくとも潜在的には宗教的であり得ることが広義の宗教概念によって明示される。

ティリッヒにおいては、特殊な文化領域としての宗教の発生を、生が本質と実存との混合であると発想から説明している。本質存在の自己疎外、本質からの逸脱による本質と実存の

合成こそが、宗教、道徳、文化の三つの生の運動方向が分裂して、宗教が他の二つと並ぶ一領域となり、狭義の宗教がそこに発生する。人間存在の本質という観点では、文化の全領域で意味根拠への志向性というものの現実化は可能なのである。ところが生の現実においては意味根拠への志向性が直接意図的に実現されるのは「狭義の宗教の領域に限定され、他の領域では意味根拠への志向性は間接的あるいは潜在的なものにとどまる」⁽³⁾のである。広義の宗教は人間存在の本質から説明され、狭義の宗教は人間の生の現実から説明される。このような狭義の宗教と広義の宗教との区別により、宗教的芸術と宗教芸術の区別も明白となる。広義の宗教なる概念は、無制約的、究極的、深みと形容され、伝統的諸宗教（狭義の宗教）の領域に限定されることがない。

宗教は人間の精神的生にとって本質的で不可欠の働きを担っているというティリッヒの観点は、宗教が文化の平面を支える深みであり、無制約的、究極的、深みと形容される宗教が、いわゆる伝統的な諸宗教、すなわち狭義の宗教と対比して広義の宗教という視点をわれわれに提供する。また「宗教」という名詞と「宗教的」という形容詞の区別を明確化することで、前述の「宗教芸術」と「宗教的芸術」の用語上の明確化も可能となる。名詞的「宗教」は、ある種の制度的な組織を持つ特定の一群の諸信念と諸実践の体系を意味するのに対し、形容詞的な「宗教的なもの」はあらゆる対象、目的、理想に対して向けられ得る態度を指している。そして思想的な目的のために遂行される活動は、全て質において宗教的であると言える⁽⁴⁾。このことから、すなわち広義の宗教概念が提示されることにより、文化的諸領域の全てにおいて「宗教的」と表現し得る現象が存在し、宗教がこれらの諸領域の全てに動的に関連することが先ず認識される。そして思想的、精神的な目的のために遂行される活動は、全て質において宗教的であるから、現代芸術にも宗教的次元を見出すのは可能であるというティリッヒの態度が明確となる。もし宗教が狭義の宗教という概念でのみ把握されれば、芸術の宗教的次元とは歴史的宗教が提供する象徴的素材を芸術が活用するということを意味するにすぎない（Tillich[1965], p.172）。

二 現代芸術の宗教的次元

ティリッヒによれば、宗教を芸術に置き換えたり、芸術作品を審美性によってではなく、宗教的意味によって評価するのは、いずれも誤りである。何故なら、それらは、人間が持つ精神の二つの機能を同一視することによって生じる事態だからである（Tillich[1964], p.165）。

この点をさらに踏みこんで考察するために、ティリッヒは1965年に「現代芸術の宗教的次元」と題する講義を実施している。この芸術に関する最後の講義の特徴は三つあって、第一は<レベル>（level）の代わりに<次元>（dimension）という用語を用いること、第二はその

初期からのテーマである様式、主題、形式に関する再検討、そして第三に、抽象芸術やポップ・アートに言及していることである。

ティリッヒは先ず「次元」なる用語によって、宗教が他のレベルの上あるいは下にある一つのレベルとして位置付けられることを拒否する。同様に宗教が他の分野（sector）や部門（section）と並列する一つの分野や部門であることも否定する。それによって宗教が文化の他の分野と並存したり、あるいは本質的にそれらから分離して存在すると考えるのは誤りであることを指摘する。ティリッヒによれば、「究極的なものの次元、あるいは文化の全ての部門やレベルにおける深層の次元としての宗教という概念は、宗教が意味する基本的認識を伝達する」（Tillich[1965], p.172）のである。つまり深層の次元、もしくは生の究極的意味の次元が問われ、答えられるところでは、われわれは宗教の次元に出会うとするのがティリッヒの真意である。狭義の宗教概念と広義の宗教概念は、宗教についての二つの意味を示すと同時に、宗教と芸術の関係を扱う二つの方法を可能とする。狭義の宗教概念のもとでは、芸術の宗教的次元は、歴史的宗教が提供する象徴的素材を芸術が用いることを先ず意味している。諸芸術は主題としてキリストや聖人たちの伝記的エッセンスあるいは創造と救済と成就の神話的諸象徴を用いる。最高の芸術とされるものの中に、この意味での宗教芸術があるし、最悪の19世紀末から20世紀初頭にかけての宗教芸術も存在する。この時期、狭義の宗教概念に依拠する宗教芸術は、特に視覚芸術において数少なく、貧弱であった。それは同時に、生のあらゆる領域、例えば科学、政治、倫理および芸術を含む領域での世俗化のプロセスと反比例する傾向を示した。

ここで重要なのが「次元」の概念である。前述の世俗化現象が宗教の否定を意味するわけではないことが、この概念を提示することで明確になる。世俗化は狭義の宗教概念に関してのみ非宗教的となることを意味する。信条、宗教的象徴、祈りの行為などが否定され無視されるが、生の究極的意味の問題は依然として否定されてはいない。広義の宗教概念では「世俗主義も間接的に宗教的である」（*ibid.*, p.173）ことを意味する。狭義の宗教概念が多くの形式を有するように、世俗主義も、知的にのみならず全関心と無限の真剣さをもって、生の意味が問われる多くの形式を持っている。宗教芸術を見るときも、世俗芸術を見るときも、この意味での宗教的次元をわれわれは発見しようとする（*ibid.*）。

次に様式の問題である。創造的芸術は、「究極的リアリティ」これをティリッヒは「リアリティにおける真にリアルなもの」（*ibid.*）と表現するが、との出会いの表現である。そして主題が狭義の宗教概念に依拠するものでない場合、いかなる方法で宗教的次元が表現され、世俗的主題が宗教的深層を示し、究極的関心の表現となり得るのか。この問いに対しティリッヒは「芸術作品における宗教的次元は芸術様式において表現される」（*ibid.*, p.173）という解答を示す。一人の人間としての芸術家が用いる作品の様式は、リアリティとの出会いについて多くの事柄を顕現する。意識的であれ無意識的であれ、生の意味の問いに対する答えをそれは指

示している。

ここで様式と形式について、ティリッヒは芸術作品に見出される三要素の再検討と推敲を試みる。第一の要素は芸術的形式であり、それによって芸術は科学、政治、宗教そして非芸術から区別される。だが、芸術を真に芸術たらしめるものは、その「表現性」⁽⁵⁾である。すべての芸術形式は一つの要素を共有し、その主要な要素である表現性において何かが表現され、リアリティが創造される。ティリッヒが「美」より「表現性」に着目するのも、次の理由による。すなわち美学における「美」が頹落したのは、いわゆる「不誠実な方法」⁽⁶⁾によるリアリティの美化を推進した芸術の自然主義的諸形式によってであるという理由である。それによって19世紀末の「感傷的宗教芸術」が生み出され、真の宗教芸術としては否定されるべき「不誠実な美化」を示したのである。「美しい」という形容詞によっては必ずしもそれが「真実」な、「迫真的な」そして「芸術的な」ものを同時に意味し得ない。ティリッヒは作品を芸術作品とするものは、「表現的な力」⁽⁷⁾であることを強調する。

次に、第二の要素である主題について、芸術作品にとってはありとあらゆるものが主題となり得るし、また、リアリティの断片や基本的構造も主題となる可能性を持つという見解をティリッヒは示す。物理的あるいは幾何学的領域も主題として採用できるし、具象的なものも非具象的なものも主題として用い得る。しかし、そうした無数の主題となり得るものの中から、ある主題が選択され、他が排除されるのは何故か。ここでティリッヒは様式という第三の要素を考察する。

あらゆる人間の表現は様式を表わす。様式によって一人の画家、一つの画派を認識することが可能である。それは、様式がリアリティとの特殊な出会いにより生み出されるからである。一人の芸術家のリアリティとの出会いの性格が変化すれば、その芸術家の様式も変化する。時代全体が特定の芸術様式により性格付けられる。そして、様式は主題の選択を決定する。例えばゴシック様式では、自然は単なる枠組みに過ぎず、直接的な主題となることはない。主題の選択はそれ自体、様式の指示である。さらに、ティリッヒは「様式の様々な種類は宗教的次元がそれらを通して顕示される媒体である」(ibid., p.175)と指摘する。そして、リアリティとの出会いに関して様式に表われる共通の要素に注目する。リアリティとの出会いが、人の感覚的印象と、日常的諸要求に対するその人の反応を通して媒介される場合、その人の前に立つ対象物が優位を占め、このような出会いは自然主義的様式⁽⁸⁾で表現される。こうした様式論を、ティリッヒはさらに理想主義的様式と表現主義的様式において展開し、様式と時代の性格、様式と宗教的次元の問題を次のように展開する。

初期および盛期ルネサンス芸術は理想主義的である。ユートピア的理想と関わっているからではなく、事物の本質と関わった芸術形式だからである。ラファエロ以前の画家ベルギーノの《磔刑》は、イエス像の歪曲も血もない。弟子達の表情に苦痛はない。自然も深い美しさを示

すが、いわゆる美的自然主義を代表する作品ではない。むしろ、未だ現前していない出来事の「別の側面」を、すなわち<復活>と<昇天>を先取りして表現している。すなわち「事柄の本質」に関わっている芸術形式による表現である。その意味で、ティリッヒは理想主義様式に関心を抱く。

表現主義は、「リアリティとの出会いにおいて、意味の表現こそが表現主義の中心的関心である」(Tillich[1965], p.176)。様式という第三の要素を考察する際に、ティリッヒは表現主義が自然主義と理想主義とまったく対照的であることをこのように強調する。そして、表現主義的芸術家が表現するものは、単なる彼らの主観性⁽⁹⁾ではない。彼らの主題はその主観性にあるのではなく、表層にもたらされるリアリティの次元なのである。

ティリッヒは詩を哲学的に説明したり、視覚的形式を除外して絵画を論述することによって、これを解釈することは不可能だとする。その上で、芸術作品というものが、科学的定式や日常的経験の言語では表現し得ぬものを直接語りかけることと強調する。そして、表現主義的芸術がリアリティを突破し、リアリティの根底に貫入し、深層の意味を顕示するために、自然のリアリティが持つ外観、すなわち自然な形態を壊し、表層を新たに形作ると説明する。表現主義は意味を表現することが最大の関心事であり、しかも日常的経験の言語では表現し得ぬ次元を表現しようとするものであるから、表層に手を加え、表層を破壊し、より一層力強く意味を表現しようとする。そのために諸要素を再編成し、リアリティを再形成すると、その固有の様式の意義がティリッヒによって解釈される(Tillich[1965], p.177)。そして、表現主義的芸術の性格を、諸次元の歪曲と縮小と誇張にもかかわらず、なお芸術的形式を維持し、感覚印象の一体性を現わしていると論評する(ibid.)。つまり、芸術の表現主義的な性格を、ティリッヒは、芸術家が全体と破壊された部分を、その新しい美学的形式を生み出すために結合させ、描かれている複雑な多様性を統一ある一体化された様式として提示するものと説明している。

宗教的経験においては聖なるもの、究極的なものが、われわれの日常性の世界に貫入する。究極的なものがこの世界を形作り、その基盤を揺さぶり、それ自体を超えて脱自へとそれを高め、自然の形態を崩壊させた後にそれを変容させる。先に述べた表現主義の「崩壊と変容」という性格を宗教的経験に重ね合わせることで、表現主義的要素が芸術における宗教的次元と密接な関係にあることを、ティリッヒは示唆していると解釈できよう。

その上でティリッヒは、表現主義的芸術のみが宗教的次元を顕示するのではないと主張する。自然主義的芸術は所与のもの、例えば自然に対する畏怖を顕わにし、哲学的経験主義は、それが考察する素材を前にして抱く謙虚さを、芸術的自然主義と共有する。リアリティの醜悪さを表現する批判的リアリズムも、しばしばカリカチュア的傾向を示すが、それでもなお宗教的次元を表現する。第一次世界大戦の死体の山や塹壕、ヒトラー時代と第二次世界大戦の恐怖を表現する芸術家は、預言者の怒りとしての宗教的次元を示す。理想主義的絵画も、「予期的」

(anticipatory) 絵画と呼ぶことができる。理想主義的要素は、実存的疎外を克服すべき諸事物の本質を示す。われわれは、これらの絵画作品において、終末論、すなわち「あらゆる存在の究極的な本質的成就」に出会う。つまり、理想主義的要素は、われわれの具体的実存に潜在するものの現実化 (actualization) を先取りする。このような芸術の実例として挙げられるのは、「表現主義の様式にまでは至っていないが、なお超越的リアリズムとも言うべきピザンティン時代の「聖美術」である」(ibid., p.178)。

こうした様式と宗教的次元の関係性について論述した後、ティリッヒはさらに 20 世紀芸術についての議論を展開する。20 世紀絵画は、表現主義的要素が主導したが、無論この要素は移行と変容を重ね、その様々な変化形は多様である。ティリッヒは特に際立った個人的様式を示した芸術家たちの個々の作品を引用して、この多様性を示そうと試みる。

例えば、セザンヌの諸作品は宇宙的性格を持ち、宇宙的な性格の一つ一つが個々の作品に具現される。セザンヌの静物画は、19 世紀末の感傷主義者のイエス像以上に宗教的特質を持つ。ティリッヒは、その差異を生み出すのが様式であることを強調する。すなわち、様式が宇宙的重要性を持つりんごを生み、空虚で取るに足らぬイエス像を生み出すという視点である。又、ティリッヒは、ドイツ表現主義を代表する画家の一人エミール・ノルデを引用し、その脱自的で精神的な性格という特徴を指摘し、クレーについては言葉の意味より心理的状態の表現を主眼とし、肉体的実体を省略して線を強調することにより魂の二次元的世界が生み出されていると解釈する。つまり、通常出会われるリアリティを超越するものを表現するため、リアリティが表現主義的に減じられ、それによって日常的なものを越えて神秘的世界が顕われていると解釈する。

次に、ティリッヒはピカソについて《マンドリンをもつ少女》を引用し、有機的肉体が立体への、すなわちリアリティの幾何学的基盤に属する要素へと変容し、それによってリアリティの平均的、あるいは通常の経験が解消して新しい出会いを生み出すために幾何学的抽象が採用されていると解説する。また《ゲルニカ》を引用してピカソの様式が断片と化した世界を提示し、破壊的かつデーモニックの諸力に対するピカソの抗議と預言者の怒りを表現するものであり、それ故に現代の最もプロテスタント的絵画であるとしている。

ティリッヒはさらに超現実主義に言及し、超現実主義とは不気味な性格を有するリアリティの新しい幻想的形式を構成するためにリアルなものの断片を用いるという一般的な解釈に同調する。その上で、ティリッヒは「この世で解き放たれた破壊的力によるわれわれの慣れ親しんだ日常的世界の喪失の表現」(ibid., p.179) という独自の解釈を示す。例えば、サルバドール・ダリの《市民戦争の予感》は、市民戦争によってスペイン国民の身体的構造の全面的崩壊の感覚を示す作品だと説明する。さらに未来派は、すべてのものが静止せず、動的状態にあって、そのダイナミックな乱運動 (turbulence) が事物の外観を特徴付けているとしている。おそら

く、これはマルセル・デュシャンの《階段を降りる裸婦》を意識してのことであろう。また、キュビストのフェルナン・レジェの《偉大なジュリー》を引用し、そこに描かれた肉体の四肢は、それ自体が機械の部品のように描かれ、人間が機械の部品と化したような状況を示すものと解釈される。あるいは、幾何学的抽象の画家ピート・モンドリアンの《ドームブルの聖堂のファサード》を引用し、幾何学的抽象がラディカルな抽象主義へと向かう変容の段階を示すものとしている。その作品が豊かで自然な構造と形態ではなく、数本の線に要約されて描かれていることに着目する。《コンポジション》は、その様式的特質を一層顕著に示すものであり、客観的なものがすべて廃棄され原初的な存在の生きた形態を表現する色彩と線の関係のみが残されている。

以上の引用は、広い意味での表現主義的要素を持つ絵画が、慣習的リアリティの解体と変容を意図し、それがどのように具体的に作品化されたかを示すためである。次にティリッヒは、視覚芸術の最近の動向に触れる。そして、その動向をティリッヒは、表現主義者が試みた「表層のリアリティの破壊」に対する反逆が生じつつあるものと見ている (ibid., p.180) しかし、表現主義的な探求を根幹とするこれらの新しい様式は、単に自然主義的な写実への回帰ではない。むしろ、リアリティとの新鮮で原初的な出会いの表現が意図され、そのこと自体が「芸術的变化と宗教的变化を顕わにする」(ibid., p.180) と論述する。すなわち、それらが示すものは、破壊された自然の表層の下にある深層へと向かう表現主義的冒険により実施された諸発見によって、日常のリアリティを満たすという具体的な意味を求める欲求であると、ティリッヒは考察する。ティリッヒは、20世紀後半に主としてアメリカで展開されたモダン・アートに関して、次のような独自の見解を示している。ウィレム・デ・クーニングの《女性》(1950-52)では、表現主義が支配的となる以前の、理想主義的あるいは自然主義の様式への回帰が徹底的に拒否されている。これは表現主義の様式的諸要素を活用し、さらに前進させた上で、女性像への回帰を試みたものである。概して、ポップ・アート⁽¹⁰⁾は、事物の表層への過激で急進的な意図的回帰を示している。ポップ・アートは、周辺の陳腐なリアリティをそこから集めた断片により提示しようとする。コラージュは、絵画とリアリティの諸断片との混合であるが、そこに絵画と彫刻における三次元への過激な回帰の姿勢が見られる。こうしたティリッヒのコメントの特徴は、様式や技法の革新はあっても、それらの作品が示すものは表層や、女性像や三次元への回帰の試みであると指摘している点である。

こうしたポップ・アートの諸作品を前にして、ティリッヒの戸惑いと、果たして芸術なのかという問いも示される。その上で、ティリッヒはポップ・アートを次のように要約する。「新形式の批判的自然主義と解釈できよう。現実われわれを取り巻く世界の濃縮された形態での表現だと見ることができよう。しかし、この様式の以前の前表現主義的応用 (pre-expressionistic applications) とは異なるものである。表現主義や超現実主義の奇怪な特質がこれらの作品に

も存在する。将来、解答されるべき問いは、次のようなものである。これらの諸作品に創造的で、独創的で目覚しい新しさが本当にあるのか」(*ibid.*, p.181)

ティリッヒは、こうした疑念を前提に、ポップ・アートに加えてホセ・デ・リベラの《ミンコフスキーの世界へのオマージュ》によって示されたオブアートに触れる。その作品によって、光学的効果の探求と幾何学的線を湾曲した空間へとわれわれは導かれる。すなわち、自然が明示するのではなく、芸術家が表現し得る視覚的領域の潜在性が示される。それは科学的描法による人工的世界の新しさを示す。しかし、こうした最新の様式的探求の宗教的次元について何が言い得るのか。表現上のこれらの探求がその具体的なリアリティにおいて世界に再び取り組もうとする試みと解釈されるなら、それらの試みは成功したのであろうか。芸術的成果として魅力を持つものであっても、宗教的見地から何を意味するのか。少なくとも芸術家にとってリアリティとは、視覚的外観を持っているということとは言えよう。新鮮で驚くべき様式や技法上の変革があっても、リアリティの芸術的回帰がそこにあるという判断は必要である。そして、純粋な表現主義は枯渇したようだが、この回帰は 19 世紀的手法への回帰ではない。すなわち回帰は別の新しい方法でなされるということである。芸術家は奇怪で、日常的ではない何らかの感覚、彼らが回帰したいと欲する世界の感覚を表現する。だが、現代芸術家が渴望する現実には、未達成の豊かな世界へわれわれは回帰し得るのか、という疑問が提示される。

ここでティリッヒは、芸術そのものの意味を問い直そうとする。これまでに会ったリアリティがわれわれにとって非日常的なものとなるのみならず、リアリティを扱ってきた概念さえ不可能となった時代にわれわれは存在しているのではないか。新しい芸術は非芸術の芸術ではないのか(*ibid.*, p.182)。確かにこれは逆説である。新しい芸術には魅力的な芸術的要素、表現的要素があるが、同時に「非芸術」であるという要素も見られるからである。文化の他の領域でも同様の現象がある。非宗教の宗教、伝統的な意味での宗教とは関係のない宗教、「神がない」神学などが存在する。これも逆説である。今や<神>について語ることなく神を求める時代なのである。心理学も魂の知識を意味するにもかかわらず、今日<魂>という言葉はほとんど禁断の言葉である。哲学においても知(*sophia*)を愛すること(*philia*)という語源に由来しながら、リアリティの諸原理と生の意味に取り組むことを避けて論理的、意味論的計算に関わっている。しかし現代芸術は、若い世代にとっては、科学や技術的プロセスにより変容された世界に適した芸術表現であろう(*ibid.*, pp.182-183)。リアリティの宗教的次元の見地から、歴史上の現代と、われわれがその中に存在している変化とは、すべてのリアリティの創造的基盤という無尽蔵な特質を顕わにするものであるが故に現代芸術もまた無意味ではない、とティリッヒは論述する。ルネサンス以降の急速で過激な諸変化は、むしろわれわれにとって究極的リアリティを指し示すより強固な象徴的現象なのである。

ティリッヒの象徴論や教会建築における「聖なる空虚」、あるいは「何もない空間」の提言は、

一方では象徴の絶対化の拒否であり、他方ではあらゆる象徴と表現は、一切の絶対性や権威から解放された現代人に委ねられた独創性と表現性の新たな出発への提言を意味する。われわれはあまりにも諸表現、諸象徴を、過去の芸術的遺産を消化することに過度に依存してきた。それでは文化的遺産の単なる消費的存在に過ぎない。精神文化の衰退は、芸術の陳腐化と伝統の反復を招来している。いま・ここにある存在にとっての意味と宗教的内実の表現こそが、今後の真正の芸術創造の基底となるであろう。

ティリッヒが芸術に関する最後の講義を行った 1965 年をはさむ 1950 年代と 60 年代のアメリカを中心とした精神的状況を次のように説明できよう。それは、ビート・ジェネレーションと総称される前衛的な詩人や画家に代表されるような状況であった。詩人のケラワック、ギンズバーグらは、反戦と国家体制への反抗を心情的母体とした詩の運動を展開し、美術においてはすべてのアカデミックな、あるいは権威主義的芸術に対するアンチ・テーゼとしてのポップ・アートが、ロイ・リキテンスタイン、ロバート・ラウシェンバーグ、ジャスパー・ジョーンズ、ジェイソン・セリー、ジョン・チェンバレン、クレス・オルデンバーグ、ローゼン・クイスト、アンディ・ウォーホルらによって推進された。いわば新しいダダイスムとしての「ネオ・ダダ」の動向が、反俗的、教養主義的姿勢をかなぐり捨てた俗物的、新現実主義的色彩を強めて出現した。これらの動向は、いずれも旺盛なエネルギーをもって出現し、反芸術的な性格を、新しいリアリズムとしてアメリカを中心に急激に展開したのは 1960 年代のことである。その底流にあるのは、大量生産、大量消費の典型的な大都市における大衆生活を基盤としたものであり、印刷、写真、テレビ、映画、ネオンサイン、商業美術、マス・メディアの全てがイメージを喚起する素材として採用されている。環境を敏感に反映するものとしてのポップ・アートは、状況を創り世界の精神的前衛であろうとし続けた芸術からの変質である。だが、いずれにせよ芸術は「人間の精神に重大な触発を与える」ものでなければならない⁽¹¹⁾。ピカソの《ゲルニカ》もまた 1930 年の彼自身の作品《磔刑》に端を発する表現主義的な怒りの系列に連なる象徴絵画というべきであろう。19 世紀のスペインという中世的、キリスト教的雰囲気の中で育ったピカソの原体験には、宗教性が象徴的な形できちんと存在したと論者は判断する。

ここで検証すべきは近代芸術と現代芸術の差異であり、それぞれの本質であると論者は考える。ルネサンス美術は、それまでの呪術的あるいは宗教的芸術作品とは異質な、人間主義的で力強い絵画を開示した。自然科学的遠近法という表現上の新しい技法も生み出すが、その根底には迷信や宗教的支配からの解放を志向し、理性を信じ、自らの視点を中心として事物や自然を見る態度が潜在した。この態度は「デカルトによって最初に定式化された、自然を客体として対象化し、わがものにするという近代的主観一般の態度にほかならない」⁽¹²⁾。いずれにせよ、宗教の支配から脱し自律した人間の知は、生産力を高め、自然を支配し、社会的現実を合理的に律するようになる。苦痛と欠乏から解放され、人々をより幸福にする確かな人間の知に

対する信仰こそ「近代」の特質である。ティリッヒはこれをブルジョア精神の第二段階、すなわちブルジョア社会の勝利の時代と呼んでいる（Tillich[1945], pp.166-171）。近代的主観による自然支配のプロセスとその成果に対する楽観的な世界観の中でモダニズム概念が生じ、印象派はその主観主義と科学主義によってまさにモダニズムを推進し、工業、都市、革新といった、あるいは自己充足的生き方などが、モダニズムのイメージとして定着し、そこに近代芸術が派生する。

この楽観的視点への懐疑が、二度の世界大戦、近代合理主義が生み出す非合理性によって近代合理主義が志向するユートピアへの懐疑と共に強められる。人間と世界の支配者であるべき「近代的主体」は、社会的現実も自然も絶対的には統御不能であり、明瞭に開示さるべき世界も、依然として曖昧で混沌に満ち、問いに満ちたものとして眼前に展開する。「近代芸術をも含めた近代の所産を問題化すること」⁽¹³⁾により、近代的理性に対する懐疑を、そしてその世界解釈に対する懐疑を鮮明にしたのが現代芸術である。

結 び

この懐疑は、単なる不信にとどまてはいない。新しい存在理解の視野を開き、既存の諸宗教を超えた新しい精神哲学への希求がそこに潜在しているのではないか。世界と人間に対する根本的な転回を先駆的に表現したのが、現代芸術である。過去の表現性とは全く異質な、普遍的表現の次元というべきものを現代芸術は問いとして投げ出している。ティリッヒの宗教概念に関する論述から、先ずわれわれは、「宗教的」という表現が「精神的」という表現に置き換えることができよう。無論、厳密にいうと「宗教」と「精神」は同一の内実を表す言葉ではないが、『現在の宗教的状況』は、その内容からみて『現在の精神的状況』といえよう。「宗教」を「精神」という言葉に意識的に転換するのは、宗教という言葉がもたらす様々な先入観を先ず除去したいためである。さらに宗教それ自体が歴史に刻印してきた不透明なものの正当化によって、われわれの精神性を理性や正しい感性の及ばぬ領域へ惑溺させないためである。宗教と精神のそれぞれの言葉の意味する差異はさておき、ここでは設問において発せられた疑問を「現代芸術における精神的次元」という表現に転換することによって解消させたい。芸術がいかに現代の潮流による非宗教性や無精神性を露にしようとも、それ自体は逆説的にも精神性への回帰を強く希求するものだからである。そこに現代芸術の宗教的次元が見出されるのである。

広義の宗教概念は、無制約的、究極的、深みであり、伝統的諸宗教すなわち狭義の宗教という領域に限定されない。そこからピカソの《ゲルニカ》が「問い」を発する作品として最大のプロテスタント絵画というティリッヒの評価が発生する。狭義の宗教概念によって宗教画と世

俗画に分離されていた諸作品が、その表現性により芸術性や精神性が評価される事態がそこに生じる。あらゆる象徴と表現は、一切の絶対性や権威から解放された現代人に委ねられた独創性と表現力を基盤としている。いま・ここに存在する者の精神活動としての芸術が、広義の宗教概念の内実を当然表現し得ると論者は考えている。

註

- (1) 芸術がそれ自体を「目的」とするとは、画家が宗教的テーマや支配者の肖像を描いて芸術が絶対者や支配者を伝達する手段であった過去の大きな流れを脱却し、芸術家自身の美的衝動や内発的精神性によって自由に表現することを「目的」とするものに変質したことを指す。いわば「芸術のための芸術」という志向性を含む。思想史の上では18世紀頃から「感性学」としての「美学」が成立して、一層「美の自律性」の追求が促進される。感性・理性の二元性の克服は、感性的であって同時に理性的なものとして把握される美とそれを実現する芸術とが、いわば神から離脱した人間の「生の理想」とされるようになる。カントの『判断力批判』では美の無関心性、概念なき普遍性、目的なき合目的性、概念なき必然性という四つの結論が導き出され、関心、概念、目的から美は自由であるという、いわば美固有の自由性が強調されるが、そうした哲学的思惟も芸術の自律性を促進させた。
- (2) 芦名定道『ティリッヒと現代宗教論』、1994年、北樹出版、73-86頁参照。
- (3) 芦名、前掲書、81頁。
- (4) 芦名、前掲書、107-108頁。
- (5) 芸術において「美」や「審美性」よりも、「表現性」や「表現の力」をティリッヒが重視するのは、表層を突破して深層をあらわす表現主義のような芸術に重大な関心を寄せているからであろう。特にドイツ表現主義は、主観主義的性格を強め、19世紀的な実証主義的写実主義に対する反発を強めた美術思潮である。キルヒナーを中心とした<ブリュッケ>派とカンディンスキーやフランツ・マルクを中心とした<青騎士>のグループの特徴は、ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ、ムンクなどの主観的造形を範とし、色彩の乱舞や社会現象に対する痛烈な批判を絵画で表現し、ニーチェ的な生命の完全な発現を称揚した。近代の物質主義的な傾向への批判、内面の精神的発動による抵抗、そして形而上学的欲求を特色とする表現主義的芸術は、ナチス・ドイツによって完全に否定された。ティリッヒはマチスのような純粋性や客観的表現による美の完結性よりもドイツ表現主義の「現実と形而上学との間に存在する、意識されることのない主観性の表現」を重視している（Tillich[1921], pp.88-98）。こうした表現主義の「外」からもたらされるものの美的完結性よりも、「内」から発現した精神性や宗教性あるいは形而上学的芸術性への共感が、ティリッヒの「表現の力」という発想に大きく影響していると考えられる。

- (6) 「不誠実な方法」とは、意識的に現実を離れた美化の傾向を批判したティリッヒ独自の表現である。『芸術と建築の誠実（正直さ）と聖化』と題する講演を特に実施（1965年4月のシカゴにおける第26回教会建築大会）したティリッヒは、16、7世紀のイタリアの宗教画家グイド・レーニの「感傷的な」キリスト像を批判している。感傷的な雰囲気を作り出すための画家の美意識は、絵画のための人為的なもので明らかにリアリティからは遊離している。グイドに対比して15世紀末のマティアス・グリュネヴァルトの《磔刑》を引用したティリッヒは、この作品がゴルゴダの丘で発生したリアリティを感知させる真の芸術的表現であり、表現主義を先取りした作品として高く評価する。不誠実とはこのように感傷的で甘いムードを醸成する美化的作為を強く否定すると共に、19世紀末から20世紀初期の宗教芸術に見られる美化的自然主義を拒否するティリッヒの態度を鮮明にする言葉である。近代建築の一部に見られるゴシックやロマネスクの模倣もまた不誠実であって、宗教的表現といえども過去の時代精神の反映としての様式を、いま・ここに生きる現代人が反復、模倣する虚偽性をティリッヒは指摘している。「美は偶然的な付加物ではなく、構造が持つ表現力と構造の適切性にあるべきだ」(Tillich[1965], p.223)とし、さらに「模倣と共に美化するための装飾あるいはトリミングは不誠実の表現である」(ibid.)として、ティリッヒは芸術表現の「不誠実」性の要素を拒否している。
- (7) 「表現的な力」は「美」に代わる重要な言葉であるとして、ティリッヒは概略次のように説明する。「学問的認識が真理を求めて努力するように、芸術的直観は表現的な力を求めて努力する。表現的要素はあらゆる様式に現存し、会おうものの中に隠されているものを顕わにする。事物における深層を表層にもってくる。芸術による以外には表現し得ない存在の深層が表現される。無制約的にわれわれにかかわるものについて絵画が語るなら、そしてそれ故に宗教的象徴を芸術的に形作るなら、神学が概念的形式でなすことを、絵画は直観的形式でなす」(On the Theology of Fine Art and Architecture, address given in 1961 at Hamburg, in: OAA, P.207)
- (8) 自然主義の様式に関してティリッヒは以下の説明を付加する。「自然主義の様式は写真的複製以上のものがある。常に芸術家が作り上げた変容がある。この様式はそれでも事物との平均的、日常的出会いを伝達しようとする」(Tillich[1965], p.175)つまり、自然主義の客観的リアリズムを特徴付ける「この世界におけるわれわれの慣習的経験の形態との出会い」を強調する。
- (9) ティリッヒは、それが主観性ではないということを次のように説明する。「創造的芸術家の性格、内面、そして主観性はそれらを通してリアリティとの出会いが生じる媒体の役割を果たしている」(Tillich[1965], p.176) すなわち、表現するものはリアリティの次元であり、主観性はそれを表現するための媒体なのである。
- (10) ポップ・アートについて、ティリッヒはさらに五人の画家を引用し、以下のような見解を示している。ロイ・リキテンスタインの《婚約指輪》は表層そのもので、コミックの像を使用し、依然として表現主義的であり、リアリティを減じている例である。トム・ウェッセルマンの《静物》は攻撃的で魅力

があるが、極端な陳腐さも見える。ロバート・ラウセンバーグの《内 外》は、煉瓦片や自然の物体を組み立てたリアルな部屋で絵画ではない。ジャスパー・ジョーンズの《窓から》は、リアリティの多くの要素を集めたコラージュであり、クレス・オルデンバーグの《室内》は、偶然的、偶発的なものの寄せ集めである。こうした記述が例証するのは、ティリッヒがポップ・アート、あるいは最新の（20世紀後半の）モダン・アーティストの代表的な諸作品に接したことである。

- (11) 東大寺乱 『行動する画家』、沖積舎、1988年、302頁。
- (12) 浜田拓志 「開かれた造型」(神林恒道編 『現代芸術論』)、昭和堂、1991年、285頁。
- (13) 前掲書、28

(かわざり・のぶひこ 京都大学大学院文学研究科博士後期課程)