

## 哲学と神学のはざままで

美と芸術の形而上学の歴史を展望する

甲田 純生

### 一 はじめに

人間の手になる産物は、たとえそれが物的なものであれ、あるいはイデオロギー的なものであれ、すべてその歴史的制約を免れることはできない。哲学として例外ではない。西洋的思惟にとつては、神学的・形而上学的地盤は、哲学という大木がおい茂つていくためにはどうしても必要であつたようにも見える。しかしその一方で、デカルト以降、哲学は「厳密な学」たらんと欲してきた。スコラ的な「砂上の楼閣」ではなく、数学的秩序を持った学が目指され、ニュートン力学は学の理想となつた。そのような哲学にとつては、コギトがアルキメデスの点となつた。しかしこのような哲学ですら、人間存在の内奥

に迫ろうとするとき、神学へと接近していくことは避けられなかつた。このような痕跡は、西洋の哲学の歴史において、いたるところに見出すことができる。プラトンのイデアは事物の本質であり普遍者であつたが、それは同時に真・善・美一体となつたイデア界という彼岸へと祭り上げられた。後世になつて「ツアラツストラ」の名を語る異端児が、プラトンのなかにこのような抹香臭さを嗅ぎつけ、「ニヒリズム」だとして告発したが、この男とて「意志の形而上学」の名のもとに、西洋の形而上学を克服できたわけではなかつた。近代においてはシェリングが、美的直観によって真理に辿りつけるとしたが、そのような哲学はピストルから弾が飛び出すような

もので学問ではない、とヘーゲルによって批判されることになった。しかしかく言うヘーゲルも精神を絶対者へと持ち上げることで、自らが批判したのと同じ所へ、すなわち神学へと転落していく。厳密な学を目指すという希望と、神を頼みとする傾向、この二つはカント哲学においても顕著に見いだされる。

ところで、以上のような西洋的思惟の脈絡において、芸術は一種独特の役割を果たしてきた。古代において、真理のミメーシスにすぎないとして哲人国家から追放された芸術は、プラトンの虐待にも耐え、真理を開示する場として、理論的にも実践的にも、近代まで生き延びることになる。真理を概念的に把握することが困難であったとしても、そのような困難さをかかえた哲学を尻目に、芸術と美は、真理をわれわれの感性へとやすやすと送り届けてくれるように思われたのである。しかしここでもやはり、美というヴェールの彼方に見えるものは「神」であった。我々にはこの「迷宮」から逃れる術はないのであろうか。

## 二 現代における芸術の状況

アドルノは『美の理論』を次のような言葉で始めている。「芸術に関することで自明なことは、もはやなにひとつないことが自明となった。芸術においても、芸術と全体との関係においても、もはや何一つ自明でないばかりか、芸術の生存権すらも自明ではないことが。」(1)「技術」を意味した「アート」という言葉が、「芸術」という独自の領域を意味するようになったのは、「西洋近代」という時代においてである。言い方を変えれば、「西洋近代」という時代こそ、「芸術の自明性」が成立した時代なのである。その意味で、「芸術」という概念そのものが、元来「西洋近代」的概念である。このことは、芸術について考えるとき、重要なバースペクティブとなる。というのも、現代では「芸術」という言葉は、「哲学」という言葉と同様、あまりにも広く多義的に用いられすぎているからである。

この、西洋近代において誕生した芸術のパラダイ

ムが根底から崩壊する時代が、芸術にとっての「現代」という時代である。もちろん芸術が歴史的に生成してきたものであるかぎり、近代という時代の枠内でも、芸術の内実は変化してきた。しかしそれは、例えばバロック→古典→ロマン、といったように様式の変化であった。それに対して「近代」から「現代」への変化は単なる様式の変化の中には収まりきらない。それはいわばパラダイムの変化なのである。

とはいうものの、このパラダイムの変化のなかで芸術の「近代性」がまったく失われてしまったわけではない。創作という芸術の現場では芸術の「近代性」のパラダイムが破壊されつつあるが、一般大衆による芸術享受という場面では、複製技術の進歩によって——たとえそれによって芸術作品の\_AURAが喪失しようとも——近代において成立した「芸術の自明性」というパラダイムがより一層一般化、大衆化しているのである。かくして芸術の「近代性」と「現代性」とが併存している、というのが「芸術の現在の状況」なのである。

以上のような状況の中で、芸術について考えるとき、我々は何を手がかりにすればよいのだろうか。現代芸術の例を一つ挙げて、考察のきっかけとしよう。一九五二年、ニューヨーク近郊のウッドストックのホールで、ジョン・ケージの『4分33秒』が初演された。ピアノは舞台上に登場し、ピアノ椅子に腰掛け、ピアノに指一本触れることなく4分33秒が経過すると退場した。このショッキングな事件は、現代における芸術の自明性の崩壊を象徴する出来事ではあるが、しかし翻って考えてみるならば、それが「ショッキング」なものであるためには、近代の芸術パラダイムを前提にしていなければならぬのである。ピアノはコンサートではピアノを弾くものだ、ということが自明であるからこそ、我々はこの作品に驚き、当惑する。同じことはデュシャンのオブジェについても言える。便器を逆さにして『泉』と題して展示会場に展示するという、デュシャンの大胆極まる試みは、近代のパラダイムに支えられた、美術館という「制度」、場の力学を浮き彫りにする。芸術の近代的パラダイムの破壊は、

そのパラダイムそのものを前提としてこそはじめて可能である。したがって我々はまず近代に成立した芸術のパラダイムがいかなるものであったのかに目を向けなければならぬ。その際我々はさしあたり、カント美学に依拠することになるであろう。というのも、カント美学は近代における芸術の自明性の成立を、理論的に表明したものに他ならないからである。

### 三 「美的なもの」という次元

近代において成立した芸術の自明性には、次のようなモメントが考えられる。①芸術が美的なものであること②芸術が創造的行為の結果であること③芸術が表現であること④芸術が「作品」という固定した形態をとること、である。

古代ギリシャにおいては美と芸術はまったく別の領域と考えられていた。美は究極的にはイデアであり、存在全体に関わるものであって芸術の特権物ではなかった。そしてイデアの現象としての美の典型

は人間美であった。芸術の本質はミメシスであり、美との関係が考慮されることはなかった。中世においてはプラトンの美的イデアにキリスト教が結び付き、美は神の光りの輝きと考えられた。ルネサンスになって個人の人格が尊重されるとともに、人間の感情の価値が認められ、それにともなって美が世俗化・主題化される。他方個我の確立によって、人間の主体的で能動的な働きが重視され、それに応じて制作の源泉も神から人間へと移行する。この過程で、制作能力の源としての「天才」概念が確立する。かくして人間を介して美と芸術が結びつく。こうして成立した芸術は、もはや単なるミメシス＝再現ではなく、人間の主体的行為の結果であり、人間の表出すなわち「表現」なのである。

以上芸術の自明性を概観したが、我々はここでさしあたり「芸術が美的なものである」という自明性を出発点としたい。というのも「美学」が *Ästhetik* と言われるように、この自明性こそが近代の芸術パラダイムの本質をなすと考えられるからである。

#### 四 美の生成の謎

まずは「美的なもの」の本質である「美」とは何か、と問うことにしよう。カントは『判断力批判』において美の分析を行っており、それによって我々は美の古典的定義を知ることができる。カントによれば、美的判断とは快・不快の感情に関わる主観的判断でありながら、ある種の普遍性を要求するものである。「美とは快である」これがカントによって表明された美の自明性なのである。問題は、美における快の感情はいかなるものであるか、ということであるが、これについてカントはまず、美的判断における快の感情を、快適なもの(das Angenehm)と區別するというやり方で規定する。快適なものにおける快とは、対象の表象に直接に結びついた「直接的快」であるが、それに対して美的判断における快は「反省的快」と呼ばれる。反省的快においては、快の感情は対象の表象に直接結びつかず、表象と快の間に「構想力と悟性の調和状態」が介在するのである。この場合快の源泉は対象の表象ではなく(それはきつ

かけにすぎない)、構想力なのである。構想力の活動は快そのものであり、それこそが美的判断の根拠である(とカントが明言しているわけではないが)。このテーゼこそが『判断力批判』における根本前提であり、また同時にカント美学の限界点でもある。美的現象を我々の主観の認識能力に還元しようとするカントの立場からは、これ以上には進めない。ところがカントは『判断力批判』のある箇所で次のように述べているのである。「快……は、たとえ想像から出発するにせよ、悟性の表象から出発するとしてすら、結局はすべて肉体的なものである、とさえ言ううる」(2)。この言葉は、美的現象が単なる認識能力の調和へと還元しえないものである、ということを意味している。では美的現象において身体性はいかなる意味を持つのか。フロイトは次のように言う。「美という概念は性的な興奮という土地に根を下ろしているものであり、本来性的に刺激するものを意味している。……我々が、性器そのものは眺めてみれば最も激しい性的興奮を引き起こすにもかかわらず、決してこれを美しいとは見ることができないと

言うことも、これと関連がある。」<sup>(3)</sup> 美は性的領域に由来する——これがカントによる美の規定と表裏をなすフロイトのテーゼである。このテーゼは、美の生成の場面を示唆している。フロイトによれば、欲望のある種の抑圧こそが美的快感の源泉なのである。同様に芸術作品とは抑圧されたものの派生物の一つにすぎない。すなわち芸術とは、神経症の核であり、宗教の基盤でもあるエディプス・コンプレックスへの反動形成の一つなのである。それは、夢、ヒステリー、言い間違い、その他あらゆる社会的心的産物と同様、過去の記憶痕跡から出発して、コンプレックスを歪曲しつつそれを再演するのである。そして芸術家とは、精神病患者と同じく強度のコンプレックスを持ちながらも、すんでのところまで神経症となることを免れた人間なのである。芸術鑑賞も同じように説明される。すなわち芸術家によって抑圧されているが、彼の作品の中に刻印されたコンプレックスが、鑑賞者に強力で謎めいた情動効果をもたらすのである。古典的美学においては陰に隠れていた領域を白日のもとにさらしたことこそフロイト

美学の功績であるが、同時にフロイト美学とは基本的にリビドーの経済学であり、そこにフロイト美学の難点もある。すなわちフロイトは美や芸術の質をリビドーの量的差異に還元してしまっているのである(例えば、フロイトにとって芸術における美とは「前戯」に他ならない。この前戯に導かれて、我々は芸術がもたらすより深い快楽を体験する、というのである)。このような立場では芸術そのものももつ独自性は明らかにされえないし、その歴史性も視野には入ってこない。フロイトと同じような立場に立ちながら、バタイユは美を次のように規定している。「美は穢されるために望まれる。美そのもののためではなく、美を冒瀆する確信の中で味わわれる喜びのために。」<sup>(4)</sup> フロイトにとつてと同様、バタイユにとつても美は性的領域に由来するものである。バタイユは美をエロティシズムの中に位置づける。バタイユによればエロティシズムの領域は本質的に暴力の領域であり、侵犯の領域である。エロティシズムの本質は穢すことだという意味で、美はこの上もなく重要である。穢される対象が美しいからこそ、穢

すことに意味があるのである。フロイトとバタイユの思想が我々に示しているのは、エロスの美こそ美の原型である、ということである。自然の美でもなく、芸術の美でもなく、人間の美こそが美の根源なのである。エロスから切り離された美、「関心なき満足」(カント)として分析されるような美は、いわゆる感性化された美であり、美の原体験の痕跡にすぎない。そしてこのことこそが、プラトンがミュトスの形で語ろうとしたことなのである(5)。

## 五 絶対者の美学——真理と芸術

我々はここでもう一度カントに戻ることにしよう。カントはなぜ、『判断力批判』において美を取り上げ、その分析を行ったのであろうか。一言でいうならば、カント哲学にとって美が問題となつたのは、美が自然と人間性との調和を約束してくれるものであったからなのである。我々は世界を認識する。認識される世界は我々とは独立に存在するのであるが、しかし認識が成立しようということは、世

界と我々の間に何らかの基本的調和がなければならぬはずである。この、自由な人間主体と自然との間の親和性を保証してくれるのが美という現象なのである。つまり理論的認識においては——カントの認識論にしたがえば——対象は主観に従う。しかし美的判断においては対象は超越論的主観の支配を受けないがゆえに、対象は主観に従う必要はない。にもかからず、そしてまた自然は人間を喜ばせるために作られたのではないにもかかわらず、我々は自然を享受するに際してそれを美しいと見なし、快を感じる。このことは自然がその根底において我々と親和していなければありえないことである。ハイデッガーもまた、「了解」の概念でもって、世界が一般的に理解可能であり認識可能であることに對する、カント的な驚きを共有している。この驚きは我々を、「自然と人間の間の親和性」の根拠への問いへと向かわせる。この根拠についてカントは、我々には理解しえない「超感性的なもの」であるとして、それ以上の言及を避けている。ハイデッガーにとつてはこの根拠とは「存在」に他ならない。ハイデッガー

はカントの美学的主張を存在論化する。ハイデッガーは『芸術作品の起源』において次のように述べている。「美とは真理が隠れなさとして現成する様である。」<sup>⑥</sup>ハイデッガーにとって美とは存在の真理の輝きなのである。そして芸術作品は、作品が作品として「ある」という衝撃とともに、存在者が存在者として立ち現れてくる有様を、いわば増幅し具象化して見せてくれるのである。存在の真理が我々にあらわになるとき、我々は美を感得する。とすれば、ハイデッガーにとって実存はその根本的構造において「美的」であることになる。このようなラディカルな洞察にカントはあと一步というところまで達しながら尻込みしてしまっている、というのが『カントと形而上学の問題』におけるカント批判なのである。カントにとつて、感性と悟性を媒介するのは先験的構想力であり、それは先験的図式を形成するものである。この構想力こそ、ハイデッガーのカント解釈によれば、存在者が出会われる地平を形成するものなのである。

以上のような問題設定と議論のなかに、我々は西

洋美学における二つの根本モチーフを見て取ることができる。一つは「和解」のモチーフであり、もう一つは和解の根拠を問うモチーフ、すなわち「絶対者」のモチーフである。この二つを「精神」に結びつけ、西洋美学史上稀に見るダイナミックなスケールで、美と芸術の形而上学を展開したのがヘーゲルである。『差異論文』においてヘーゲルが「分裂というものが、哲学の要求される源泉である」と述べているように、そもそもヘーゲル哲学は、人間存在の根底に根源的な分裂・矛盾を見出し、それを乗り越えんとする動機によつて支えられている。そして個々の主体と共同体とが、本来別々のものではないということ、言い換えれば人間の存在がその根源において歴史的・社会的であること、を保証するエーテルのようなものが「精神」と呼ばれるものなのである。だからこそ分裂した精神は自己へと帰らなければならぬ。そして自己還帰した精神の境地が「絶対精神」の領域であり、それは具体的には芸術・宗教・哲学である。このようにヘーゲルの体系のなかでは、芸術は絶対精神の領域のなかに位置づけら



れる。と同時に、芸術は理念に感性的呈示にとどまるがゆえに、絶対精神の領域のなかで最下位に位置づけられ、かくて「芸術の時代は終わつた」と宣言されることになる。

芸術の終焉という、ヘーゲルのこのテーゼを考察する上でまず考えなければならないのは、「絶対者」のモチーフがヘーゲルによつてどのようなに受容されているのか、ということである。ある意味でヘーゲルのいう「精神」とは、先に見たカントの「超感性的なもの」、あるいはハイデッガーの「存在」と同一線上にある。それは人間が人間たることの根拠であり、また同時に一切の存在者の根拠でもある。カントやハイデッガーとの違いは、ヘーゲルがその根拠そのものに、言い換えれば存在の内奥に、自己分裂しつつ自己還帰するという「得体の知れない運動」を見たということにある。そして芸術も宗教も哲学も、この精神の運動が要求した結果なのである。ここにはアドルノが批判したように、理念に芸術の真理を同一化させようとする悪しき同一性の原理が働いている。しかしこの批判はヘーゲル美学のみなら

ず、一切の「美と形而上学」に当てはまるように思われる。その意味で、ひよつとするとこれまですべての芸術理論は芸術をとらえそこなっているのかもしれない。あるいはイーゲルトンの言うように、美学理論とは、美・芸術の理論的価値を提唱しながら、その最も重要な特徴である個別性を失わせる危険を冒しているという意味で、矛盾をはらんだ自己破壊的な行為なのかもしれない。「はたして芸術は哲学的考察によつて捉えられるのであろうか？」この問いは、「哲学」という西洋的パラダイムのなかで芸術について考えようとする限り、我々に常につきまとつて離れない。芸術への問い、この問いは、芸術それ自身が我々を惹きつけてやまないのと同様、我々の哲学的思索から離れることはないが、それはひよつとしたら哲学・神学・芸術の三者を巻き込んだウロボロスの問いなのかもしれない。

#### 註

(1) Adorno T. W.: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp

Taschenbuch Verlag, 1970, S.9

- (2) Kant I.: *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, 1924, S.126
- (3) フロイト著『性欲論三篇』(フロイト著作集第5巻、人文書院)、26ページ
- (4) バタイユ著(澁澤龍彦訳)『エロティシズム』(二見書房)、209ページ
- (5) プラトン『パイドロス』参照
- (6) Heidegger M.: *Der Ursprung des Kunstwerks*, hiliipp Reclam Jun. S.55
- (7) Hegel G.W.F.: *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1970, S.20

(こ)うだ すみお 大阪大学