

喜劇的なもの⁽¹⁾の否定力

ヘーゲル美学にかんする一考察

一、ヘーゲル美学の基礎的概観

一・一、ヘーゲルの「芸術」

ヘーゲルが美を「理念の感覺的なあらわれ」(一二卷一六〇頁)⁽²⁾と規定したのは有名である。⁽³⁾ヘーゲルの理念は、まず「概念と実在との一致」という規定であらわされるのだが、カントなどに代表される通常の「概念」は、悟性的抽象物・認識の道具程度のものでして理解される。だがヘーゲルにとって概念はさらに重要な意義を持つものである。概念はまず純粹な観念的形成物として主観の内にあるながら、概念自身は否定による自己の外化という運動の原理を有し、自ら実在の形式をも得ていくことにより、世界を構成する原理と考えられる。した

がってヘーゲルによれば世界は否定によって外化された概念の総体である。このときに否定によって外化つまり特殊化された実在の内になお維持され見出される概念・普遍性、いわば概念のあるべき姿が理念である。当然現実の世界には、精神の内にあるような純粹な概念のあらわれとして存在するものはない。現実世界の事物は概念に含まれない夾雜物を含んでいたり、私欲の対象として認識されたり、純粹に精神的存在・理念であることはできない。

そのような概念の運動の主体である精神はその最高段階の活動として精神自身を対象化し、意識にもたらず。これがヘーゲルのいう絶対精神の活動である。そのとき精神とは万人に共有される理念・こと

河野 正宏

がらのあるべき姿であり、したがって共同体の精神である。芸術はこの立場において精神を感性的対象という形式においてあらわす活動であり、ヘーゲルの哲学体系の内では哲学・宗教の前段階に位置づけられる。芸術家の精神は万人の精神を、理性的意志によって作品全体にあますところなく浸透させることにより、作品を理念の純粹なあらわれとして創造する。理性的とは概念の普遍性の原理である。そして理念が感性の前にあらわれたとき、それは美としてあらわれる。したがってヘーゲルにとって芸術の目的はもつとも本質的には美の現出であり、理念が精神であることから、精神の美の現出である。ヘーゲルの考える芸術のもつともあるべき姿は以上のように理解することができる。

一・二、芸術における精神

ところでヘーゲルにとって絶対者さらには神とはまさに精神である。絶対精神の活動とは精神を意識の対象とする活動であり、したがって絶対者あるいは神を意識の対象とする領域である。神を意識の対

象とする活動をわれわれは宗教と呼ぶことができる。したがってヘーゲルのいう芸術もやはり本質的に宗教という基盤から切り離すことはできない。実際にヘーゲルは「芸術はなによりもまず神を表現の中心としなければならぬ」（一二卷二四〇頁）と述べている。誤解の多い言葉かもしれないが、次のように理解することができるだろう。クノー・フィッツシャーはヘーゲルの美学についての論述の中で、宗教の広狭二つの意義について言及している。すなわち、教団およびそこでの信仰という形式による狭義の宗教と、単に絶対者に対する意識としての広義の宗教である。ヘーゲルの芸術は後者の広義の意味において宗教だということができ、芸術が精神を対象とするなら、それは同時に神を対象としていることと同義なのである。（クノー・フィッツシャー『ヘーゲルの美学・宗教哲学』勁草書房、玉井茂・堀場正治訳、四項）

一・三、三つの芸術形式

ヘーゲルはその哲学体系において人類の精神の発

展によって歴史をも根拠づけうるような哲学の展開を目指したことは周知の通りである。その歴史の根拠づけという点ではしばしば史実との不整合が指摘されもするのだが、歴史性を包含するという意図はやはり美学においても顕著にあらわれている。ヘーゲルの区分する三つの芸術形式にそれを直接的に見ることができらるだろう。第一の芸術形式は「象徴的芸術形式」である。これは主に古代オリエント・エジプトやアジアの文化圏における芸術が想定されている。それぞれの形式の圏内に見られる絶対者に対する意識の形式が芸術形式に直接的に反映するのだが、ここでの精神はまだ絶対者がすなわち人間精神であるという認識に達する以前の段階としての宗教でしかなく、したがってそこで産み出される芸術に見られるのはただ目指される絶対性であり、例えばただ巨大であるような建築物や石像などが念頭に置かれ、ここでの芸術は「崇高」という性質を特徴とする。

次にくるのは古典的芸術形式である。ここでは主に古代ギリシアの文化圏が想定されている。この時

代は人間精神を神とする精神の萌芽が芽生えた段階だといえる。この時代の神々は人間の姿で描かれるものであり、ここに人間の精神が絶対者として意識される段階のスタートをヘーゲルは見るのである(4)。ヘーゲルにとって芸術の表現する内容が人間であることには非常に重要な意義がある。ヘーゲルの哲学体系が精神を絶対者として認識・把握することを目指すものであるかぎり、芸術もまた唯一の精神的存在である人間を表現することによってこそ絶対者・神の表現であるとされる。神が人間の姿で芸術において表現され、それが共同体の神として共有された時代である古典古代こそが、ヘーゲルによれば芸術がその最高の使命を果たした時代である。

この古典芸術論を見ると一見単なるヴィンケルマンなどに代表される古典崇拜的な芸術論のようにも受け取れるが、ヘーゲルの美学は古典崇拜にとどまるものではなく、ロマン的芸術形式、つまりキリスト教文化圏における芸術にも独自の意義を見出す。この宗教圏の神はギリシア世界のように芸術において表現されることで存在するのではなく、実在のイ

エス・キリストという生身の人間としてあらわれている。このとき神は感性的仮象として対象的のみに存在するのではなく、主体的な意識を有する人間として把握され、主観の内にある精神によってこそ神は神たりうるものであることが認識されるに至っている。したがってここでの芸術表現は個々人の主観の内面に訴える、すなわち心情を喚起することが主眼とされ、外見の美的な完成や精神のただ感性的な現前化にしばられない。したがって外見に対する考慮は古典の時代に比べると減退し、作品は美から離反していく(二三卷一三〇―六頁)。この点からヘーゲルは芸術の衰退はすでに始まっていることを主張する。

一・四、否定態としての芸術

上述した精神の運動の原理にもとづいて、ヘーゲルは芸術活動の原理を精神の自己否定と規定する。否定される精神とはその時代や民族に共有されている理念であり、これは神や宗教という形式で万人に共有されている絶対者に対する意識としての精神で

ある。この精神が自己を否定によって感性的形式へと対象化したものが芸術であり、したがってあらゆる芸術作品は作品そのものとしては精神の否定態である。だがヘーゲルの美学ならびに哲学の体系は、否定はさらに否定されて否定の否定、すなわち肯定的なものとなることにより発展していくのである。芸術においては否定が作品であり、否定の否定は精神的な理念に見出されることとなる。「絶対精神自身が自分自身を明確に認識するために、内部に分裂を起こして、有限な精神を作りだし、そのなかでみずから知の絶対的对象となる」(一二卷一三八頁)。そのとき理念が見出されて万人に受け入れられ、さらなる精神の発展へと帰依する作品がヘーゲルにとって真正な芸術作品である。

ヘーゲルの美学は、哲学体系において展開される人間精神の発展の歴史に即して、芸術の歴史を根柢づけようとする意図を含んでいる。そして芸術の歴史は、あらゆる文化またそれを支える精神がそうであるように、発展と衰退の歴史であり、美学においてはこのような精神の発展の中に芸術の歴史をも根

扱げようとする体系的思想が展開される。そのヘーゲル美学では、古典古代の時代に芸術の概念が完成を迎え、その後古典的芸術形式は解体し、次のロマン的芸術形式は文化の繁栄に重要な役割を果たしながらもそのときすでに芸術の最高の使命は果たし終え、芸術よりさらに高次な真理把握の形式である啓示宗教に従属するという形においてでしか存続しえなかつたとされる。そしてロマン的芸術形式の最後には「芸術の終焉」が設定されるのである。ヘーゲルが描いたこのような芸術の歴史の中で見られる芸術の隆盛とその解体、とりわけて歴史の中でときおり登場する喜劇的なものというものの決定的な解体力について考察を試み、それによってヘーゲル美学から引き出される、時代を越えて有効である一面を指摘しようとする試みが今回の小論である。

二、古典芸術の繁栄と解体

ここでヘーゲル美学における芸術の繁栄と解体の構造がもっとも明確に見られる古典芸術論を見てみ

ることにより、芸術の繁栄と喜劇における否定性のあり方を概観してみる。

二・一、古典的芸術形式

精神的理念の感性的対象化、それによる美の現出ということへと帰される芸術の本質から、ヘーゲルは古典的芸術、具体的には古典古代期のギリシアに、作品そのものにおいても社会的機能においても、芸術のもっとも完成された姿を見いだす。とりわけて重要な意義を持たされて論じられるのがホメロスとソフォクレスである。

ヘーゲルによってその意義を最高度に認められるホメロスならびにその作品『イリアス』『オデュッセイア』の成立年代は紀元前八〇〇年頃と伝えられている。ホメロス以前にギリシア人に共有されていたのは、ただ神話という形式における神々の観念であり、神話はその段階で獲得されていた精神の姿である。ホメロスの作品はその神話という形式で共有されていた精神の否定態であると言ふことができる。換言すれば、人々が共有する観念としての神々に、精神の否定という運動によって形態を与えたのが、

ホメロスの作品である。ホメロスの神々ならびに英雄は人々が有していた觀念を否定によつて形態化し、人々の感性に対して現前化させる。そして否定態である作品は神々そのものの姿として人々に認識されるに至る(二三卷六八頁)。そのとき否定態である作品の内に否定の否定として肯定的な理念が見出される、つまり理念を回復するのである。このようなホメロスなどによる芸術作品としての神々が、その時代の最高の形式での絶対者の把握であつた。この意味で、芸術がその最高の使命を果たしたのはこのギリシアにおける芸術宗教の時代であつたとヘーゲルは考へる。

古典的芸術形式を真にまつとうするとされる彫刻というジャンルによる諸作品も同様である。觀念の中にある神々の姿を精神の否定という運動によつて対象化し、それが人々の前で神の姿であると認められることによつて芸術は理念として崇められることを得る。芸術作品が否定態であり、その否定態がさらに否定されることにより、理念が回復されるのだが、感性的な形式において精神すなわち絶対的なる

ものを認識することに芸術が役割を果たすことについては、もつとも基礎的かつ本質的な構造として以上を例として理解することができるだろう。

二・二、ギリシア文化の全盛

時代が下り、古典的芸術形式は悲劇というジャンルで精神を表現するに至る。三大悲劇詩人と呼ばれるアイスキュロス・ソフォクレス・エウリピデスは前五世紀ころ活躍し、またギリシア文化自体がもつとも発達した時期もこのころである。だがヘーゲルによると、この時すでに古典的芸術形式は解体の方向へ歩を踏み出している。つまり、この悲劇というジャンルでの芸術は、単に感性の觀照的態度によるだけではなく、「コロス」という音楽的效果によつて感情の喚起、すなわち個々人の主観的な状態を含んだ芸術経験がなされるものだからである。「コロス」とはギリシア演劇特有の形式であり、十数名で構成される、俳優とは別に配置される合唱団であり、上演の間中効果的な言動や唱歌によつて感情の喚起を促す働きをするものである。感情の喚起という個

人的な要素による芸術経験は後のロマン的芸術形式に本質的なものであり、感性的対象化という芸術の概念をもつとも完全に実現した彫刻などの古典的芸術形式からはずれを生じ始めているのだが、それに対してギリシア文化自体はこの時期最盛期を迎える。

ギリシア悲劇において表現される内容はやはり神々および共同体精神の絶対性である。ここでも作品は当世人々の意識にあったギリシア宗教の精神、さらに言えばホメロスなどの叙事詩によつて形成されたギリシア神話を内容とし、精神の否定という原理による理念の現前化が作品を産み出す。例として、ソフォクレスの『オイディプス王』や『アンティゴネー』などに見られるように、人間を支配する絶対性すなわち神々、それに自ら殉じる人間が表現されることにより、ギリシア世界の精神が引き続いて芸術という形式においてさらなる絶対者の認識を得ていくのであり、悲劇芸術はギリシア文化またギリシア精神の発展に重要な役割を果たす（一四卷五二六―三三三頁）。

このようにして古代ギリシアの時代の精神の本質である芸術宗教は大いなる精神の発展を実現した。そして最後にこの古典芸術の繁栄に終幕を引くのが古典喜劇である。喜劇の流行した時代は悲劇の全盛期の末期、つまりエウリピデスなどが活躍した時代と重なり、それはまたソクラテスが哲学を展開した時代でもある。喜劇の代表的詩人はアリストパネスであり、現在完全な形で伝承されているのもアリストパネスの数編しかない。ヘーゲルにおいてもこの状況は同様だったに違いない。

それでは、喜劇そのものがどのような意義をもつて根拠づけられるのか、またこれまで見てきた古典的芸術形式の隆盛の原理としての否定が喜劇作品においてどのような形で機能し、そこにわれわれは何を見出すことができるか、ということについて考察してみたい(5)。

二・三、ギリシア喜劇

まずギリシア喜劇において内容とされるものを概観してみよう。

多くの場面で目につくのが排泄や性の表現などからなる下卑た表現によるユーモアであるが、アリストパネスの『蛙』という作品においては喜劇が上演される祭礼の主であるディオニュソス神が恐怖のあまり脱糞するという仕方で笑いの種にされ、また『平和』という作品においては神聖なるはずの女神テオリアとオポラにも性的陵辱が加えられ、さらにはゼウスに対する揶揄もなされる。また、揶揄や卑小化の対象となるのは神々だけではなく、当時権力を誇っていた政治家や名を馳せていたソクラテスをはじめとする学者なども含まれる。つまりその時代に支配的であったあらゆる権威やあらゆる価値を転覆するものである(6)。ヘーゲルによると、アリストパネスなどの喜劇の時代は、ソクラテスの哲学の登場などからも見られるように、それまで外的に存在すると考えられていた神々が崇められていたのに対して、人間の主観の内に神聖なるもの、すなわちソクラテスにダイモンと呼ばれるものが見出されはじめた時代である(7)。したがって感性の前に対象化されてこそ存在しえた神々の威信が揺らぎ始め

た時代であるといえる。ヘーゲルはここにアリストパネスなどの喜劇の生じる必然を見る。

当時の精神において、絶対的支配者たる神々の觀念が危ぶまれていたということから、それ以前の時代では無条件的に崇拜の対象であった神々に対して、人間の立場から反省し判断をくだすことのできるより高次な精神的な立場が獲得されていたことが理解できる。彫刻や叙事詩や悲劇などにおける神々の形態化によって神々が出揃い、その文化が成熟しきったとき、人間の知性はそれらに対して反省的に眺める視点を獲得するのである。反省的な意識によって神々に疑念が生じはじめると、現実的な社会や人々の意識は腐敗へと向かい、さらに高次の新たな精神形態への発展が待望される。アリストパネスなどの喜劇には、そのような状況に対しての主観性による否定性が体现されている。

アリストパネスにおいて見逃されてはならないことは、当時のギリシアの喜劇詩人が流石的な作風によってただ信仰心の廃棄を促しただけではないということである。彼ら喜劇詩人は篤い信仰心を持ち、

真摯な社会的意識を持ちながら生活を送っていた人々であったことは吉田氏の研究書においても示され、またヘーゲルも美学講義ではアリストパネスについてそのように論じている。ではギリシア喜劇に見られる洗神的な表現や権威に対しての揶揄などはいったいどのような意味を持つのだろうか。

ヘーゲルは喜劇を論じる箇所で、アリストパネスを念頭に置きながら次のように述べている。「共同体精神にふさわしい現実世界はもはや存在せず、もともと実体のないものがおのれの弱さゆえに仮りの姿までも失うに至るとき、主観はこの解体をも支配下におさめ、それにわずらわされることなく、快活な気分を維持します」(二四卷五三二―三七頁)。アリストパネスの時代に文化の隆盛の極点に達し切っていたアテネは、すでに社会的な傾向は頹廢へと傾いていた。真の共同体精神が失われている現実世界が崩壊していくさまを描き、そのような内容において快活さを維持できる高次な主観性こそが喜劇の本質なのである。喜劇においては、失われた理念と崩壊する現実の中にあつて、より高次な主観性の確立が

その意義の中核をなす。理念の喪失という事態は、危機的・否定的状況であることはいうまでもない。そのような状況の中で、ギリシア喜劇は主観性の高みから偽なる信仰による現実の解体を描きながらも快活さを維持するのであり、この主観性の獲得はギリシア世界の精神からのさらなる発展の必然的な歩みである(3)。この点にヘーゲルは歴史におけるギリシア喜劇の意義を見出す。

三、喜劇的な芸術

古典喜劇がギリシア世界の理念を克服する精神のあらわれとして位置づけられるものであることを、ヘーゲル美学にしたがつて見てきた。ところでヘーゲルによつて議論される喜劇的なものはギリシア喜劇だけではない。その他の芸術も対象としたところで、喜劇的なものの否定力・解体力についてさらに考えてみる。

三・一、喜劇的な芸術

ヘーゲルはロマン的芸術形式の一段階として、騎士道文化の芸術について言及している。騎士道の精神においては名譽・愛・忠誠心などが理想として目指され、芸術もそのような主題において産み出された。だがヘーゲルによると、それらの目的は結局特殊的・個人的なものにとどまるということから、騎士道は内部崩壊に至ることを必然と考える。その騎士道の内部崩壊を見事に描いたのが、セルバンテスの『ドン・キホーテ』である。主人公の騎士としてのふるまいが喜劇へと転化することは、すなわち騎士道精神の現在性を否定することと見られる。このことから、『ドン・キホーテ』に見出される精神は騎士道の精神を克服した地点に到達していることの決定的なあらわれであり、また喜劇的なものが先行する精神形態を解体する精神として登場していることを見ることができる（一三卷二二三頁）。

また、ヘーゲルによってロマン的芸術の最終段階に位置づけられるのが主観的フモールである（9）。ヘーゲルはフモールについて次のように述べている。「客観世界にあって確固たる現実の形をとった

り、とるのではないかと思える一切を、主観の思いつきや機知やひらめきによって突きくずし、解体することが、主たる活動となります」（一三卷二二六頁）。また、近代の喜劇を想定しながら、フモールの解体力について、「内面に精神性をたたえて自由に動く絶対の主観性が、（ ）内部に安らぎを見いだして、もはや客観世界のなにかと合一することはなく、統一の解体ふりを喜劇のフモールの内に意識します」（一四卷五八〇頁）と述べている。ロマン的芸術の末期的な段階として、主観の力により現実そのものに真実を見いだし、客観世界をそのまま表現する芸術の段階へと至るのだが、最終的に、芸術において精神はフモールという喜劇的な仕方によってあらゆる現実世界を解体する主観の絶対的な優越性を獲得する。

このように喜劇的なものは、先行する精神を否定・解体し、乗り越えていく精神のあらわれという意義を担うのである。

三・二、クーノ・フィッシャーの見解

以上のようなヘーゲル美学において見出される喜劇的なものに、深い意義を認めたのはクーノ・フィッシャーである。「芸術が（一）、究め尽くされた理想にいま一度立ち返るときには、その関心はもはやこの理想によつては満たされずまた支配せられず、むしろそれに反抗し、それを超越し、それをもはや真面目には受け取らないで、喜劇的に受け取るのである」（フィッシャー、前掲書、六六項）。このことについて、フィッシャーはヘーゲルにしたがつてアリストパネス、ルキアノス、アリオスト、セルバンテスの作品を例として挙げてゐる。

喜劇が対象とするのは究め尽くされた理想の解体である。ヘーゲルは人類の歴史を、人間の精神が絶対知を獲得するまでの発展の過程としてとらえるのだが、発展とはその過程の各段階において得られる理想とその否定の繰り返しである。芸術における喜劇的なものは、歴史の中でそのような理想を否定・解体するものとしてあらわれ、その解体の意義を、フィッシャーは「美学的自由」の獲得と考へる。ある絶対的な理想が支配している時代にその解体を笑

いながら受け入れることはできない。例えば、ゼウスをはじめとするギリシアの神々が絶対的な理念として崇められていた時代に、それらを滑稽化して茶化してしまふことなどできるはずはない。アリストパネスがしたような神々や当時の権力の滑稽化や揶揄などは、それらの権威に対する精神の優越を必要とする。神々を絶対的な支配者としてとらえるのではなく、それらと現実との関係に対して反省的な視点から判断をくだす精神的境地を、アリストパネスならびに当時のアテネはすでに持っていたのである。したがって喜劇は神々の絶対的支配から自由を得た主観性の獲得を告示し、その否定・解体的な精神のあらわれとして、歴史の中に根拠づけられる。時代や状況は違つても、ギリシア世界に対するルキアノス、騎士道的世界観に対するセルバンテスなどの作品も同様である。精神的な自由が何よりも必要である芸術活動において、このような諸段階での喜劇的なものによる自由の獲得、つまりフィッシャーの言う美学的自由の獲得は非常に重要な視点を提示している。

フィッシャーは芸術の歴史の究極的な主題を美学的自由の獲得とした上で、喜劇的なものについて次のようにも述べている。「美学的自由の最高段階は喜劇的なものであり、喜劇的なものの最高段階はフォームである」(同七二項)。この段階において、芸術家はそれまでの歴史が経てきたあらゆる精神にしばられない、「白紙の状態 *Edura rasa*」における創作活動を可能にする。ヘーゲル自身が使用しているこの言葉をフィッシャーは引用するのだが、彼はロマン的芸術形式の解消以降、主観性が最高段階での自由を獲得した後の芸術形式を明確に提示しえなかつた点においてヘーゲルを批判するのである。だが主観的フォームにおいて究極の主観性を獲得した芸術が、ヘーゲルにとつての芸術、すなわち共同体精神のあらわれとしての芸術作品でありうるかどうかは疑問である。したがってフィッシャーによるこの批判は、「芸術の終焉」を宣告しなけれならなかつたヘーゲルの芸術概念および哲学体系に対する、一つの限界の指摘でもあると言える。

それはさておき、以上のようなヘーゲルの喜劇的

なものの概念、またフィッシャーによるその意義の指摘から、われわれは喜劇的なものがその本質として有する否定力・解体力にかんして有効な見解をえることができるのである。

三・三、喜劇的なものの解体力

喜劇的なものは文化の繁栄あるいは強固な理想が築かれた後に登場し、その理想を解体することにより、さらに高次な精神による理想の構築を準備する。このことについてヘーゲルはギリシアのアリストパネスや中世末期のセルバンテス、近代のフォームなどを議論の対象として取り上げているが、ヘーゲルの美学を単なる芸術の史実ではなく、普遍的な人間精神にかかわるものとしてとらえるならば、上述の作品だけでない喜劇的な芸術一般に対する視点を提示するものと見ることができよう。

喜劇的なものが既存の理想を解体しうるのは、喜劇的なものの精神が既存の精神に対して優越した地点に立っていることによる。つまり、喜劇的なものの精神はそれ以前の理念を無条件的に受け入れて服

従するのではなく、その理念に対して反省的な判断を下し、笑いによって否定することのできる境位に立っているのである。したがってその精神はそれまで支配的であった理想にとらわれない、さらに高次な自由を獲得した精神であるといえる。ヘーゲルは芸術の使命を共同体の理念の現前化という点に定め、芸術がこの使命をもしや果たせなくなった近代においては「芸術の過去性」を宣告せざるをえなかつたのだが、芸術をそのような使命から引き離してみても、さまざまな理念的なものが喜劇的なものによって解体されるのを見ることができる。

芸術作品は作品としては精神の否定態であり、否定態として文化の発展に貢献するものであるが、それに対して喜劇的なものを内容とする芸術は先行する精神を「否定・解体する精神」の否定態である。したがって芸術の歴史において、喜劇的なものは文化の発展・繁栄を構築するものではなく、繁栄の後にその解体の必然を告示し、さらなる理想へ導くものとして、その意義をまっとうするのである。

註

(1) 「喜劇的なもの」の原語は“das Komische”である。この語は、例えば『美学事典』弘文堂や『ヘーゲル事典』弘文堂などでは「滑稽」と訳されるのに対し、長谷川宏訳『ヘーゲル美学講義』（作品社）では「喜劇的なもの」と訳される。今回は主要参考にした日本語訳書である『美学講義』にしたがった。

(2) ヘーゲルの美学講義のテキストはグロツクナー版全集第一二―一四巻、邦語訳は長谷川宏訳『ヘーゲル美学講義』（作品社）を参考とした。

(3) 『情況』一九九六年三月号に掲載されている山崎純氏の研究によると、現在新たに進められている大全集版の編集作業において、このテーゼはヘーゲルの講義の筆記録には見あたらないという。だがここではこのテーゼがヘーゲルの美学思想の基礎的な理解において、矛盾や食い違いを生じさせるものではないと判断したため、現行の美学講義からそのまま引用した。

(4) ヘーゲルは『歴史哲学講義』などにおいてしばしばギリシア世界を世界史の青年期になぞらえ、また同書においては「精神の本格的な登場と真の再生は、ギリシアとともににはじまる」(長谷川宏訳岩波文庫版、八項)と述べている。

(5) 笑いによる解体・無化ということについて、ヘーゲルは喜劇的なものと笑うべきものと喜劇的なものとを区別する。「本質とそのあらわれ、目的と手段の対比は、つねに笑うべき矛盾をふくむもので、ために、あらわれは自壊し、目的は実現の過程で挫折します。が、それが喜劇となるためには、さらなる深まりが必要です」(一四卷五三四頁)。また、笑いによる否定を本質とするイロニーと喜劇的なものとの区別についても、「喜劇において否定されるのは、それ自体が無意味なもの、矛盾だらけのまちがった現象に限られ、たとえば、妄想や、我欲や、強い情熱にはじきとばされる姑息なむら気や、あるいはまた、きちんとした原則や確たる規則にしたがっているという思いこみなどが、否定され

る。イロニーの場合は、それとはまったくちがって、現実共同体に受け入れられた真理や実のある内容が、個人のうちで、また個人によって、無意味なものだとされます」(一二卷一〇四頁)。あらゆるものは笑いの対象になりうる要素を含んでいるが、それが喜劇的なものとして価値ある作品となるには、解体の内に、単なる主観性ではない確たる理念を含むものでなければならぬのである。

(6) 参考文献として、吉田 敦彦『ギリシャ文化の深層』(国文社)

(7) ヘーゲルによるこの時代観およびソクラテス観にかんしては、『精神の現象学』(岩波全集版)一〇八四項および金子武蔵氏による訳注、また『法の哲学』(『世界の名著第三五巻』藤野渉・赤澤正敏訳、一三八・二七九章)なども参考とする。

(8) 『精神の現象学』においては、ヘーゲルは次のように述べている。「喜劇が何をにおいても先ず具えているのは、現実の自己意識というものは

自分が神々をも支配する運命であることを示す側面である」(前掲書、一〇八〇項)

(9) 主観的フモールを駆使した作品としては、ヘーゲルは主にジャン・パウル(独、一七六三〜一八二五)、スターン(英、一七一三〜一七八八)、ヒツペル(独、一七四一〜一七九六)などを想定している。特に後の二者が賞揚される。

(こ)の まさひろ 埼玉大学