

藝術思想における黙示録的性格：ハイデッガーにおけるヘーゲルの所謂「藝術終焉論」批判をめぐって

東口，豊
九州大学大学院人文科学研究院

<https://doi.org/10.15017/1650961>

出版情報：哲學年報. 75, pp.1-19, 2016-03-18. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン：
権利関係：



藝術思想における黙示録的性格

——ハイデッガーにおけるヘーゲルの所謂「藝術終焉論」批判をめぐる

東 口 豊

序

西洋の藝術思想史のなかで、藝術に対して否定的見解を述べたものとして人口に膾炙されているものに、G・F・W・ヘーゲルの『美学講義』のなかで示された所謂「藝術終焉論」がある。実際にはヘーゲルはそのなかで「藝術の終焉」という表現は用いていないものの、プラトンの『国家篇』における「詩人追放論」に並んで、長らく藝術に対するネガティブな思想の代表的事例と見做されてきた。その一方で、ヘーゲルの真意を別のところに見、ヘーゲルの美学を救済しようとする試みも様々に行われてきた。¹⁾

今日の「藝術終焉論」の再検討の機運は、岩城見一氏によればマルティン・ハイデッガーが一九三五年から三六年に掛けて講演し、一九五〇年になって初めてHolzwege（邦題『杣道』）の一部として出版された『藝術作品の根源』の影響が大きいという。²⁾しかしながら、ハイデッガーの藝術論を語る上で最重要著作である本書の本文には、ヘーゲルに関する言及は一切ない。ハイデッガーは『藝術作品の根源』のNachwortになって漸く、それまで本文中では言及されることのなかったヘーゲルの名前を突如として挙げ、次のように言い始める。

形而上学に基づいて考察されているが故に、西洋が所有する藝術の本質について最も包括的である省察のなかに、つまりヘーゲルの『美学講義』のなかに、次のような命題がある。(UK. 68.)⁽³⁾

そして、ヘーゲルの『美学講義』のなかの文章で、所謂「藝術終焉論」の文脈で捉えられているものを数節引用した後、ハイデッガーは暫くその引用箇所についての自らの見解を述べて行くのである。

このハイデッガーの書き出し方から推察するに、一見すると彼はヘーゲルの藝術に対する否定的見解に対して、肯定的に受け取っているように思われるかも知れない。しかし、後に詳細に検討するように、ハイデッガーの藝術に対する位置付けは、ヘーゲルとは大きく異なっていると云える。それは勿論、ハイデルベルク時代から一八二八―二九年のベルリン大学でなされた最後の講義までの十年間に渉る講義に基づくヘーゲルの『美学講義』と、ハイデッガーの『藝術作品の根源』の間には、ほぼ一世紀の時の隔たりが介在している所為でもあるだろう。しかし、共に藝術を真理との関係から思考した十九世紀と二〇世紀の前半を代表する藝術論であり、その相違を単純に時代の違いに矮小化してしまうのは、この二人の藝術哲学の間を繋ぐものを等閑視することにもなりかねない。そこで本論では、ヘーゲルとハイデッガーの二人の哲学者において、藝術の意義やその終焉に関する見解がどのように異なるのか、またそのような相違が、彼らのどのような思想的戦略の上に成り立っているのかを、それぞれの時代の藝術的状况等と関連付けながら考えることを通して、この二人の藝術哲学を繋ぐ黙示録的構造を読み解いて行きたいと思う。

一・ヘーゲルの「藝術終焉論」

まず始めに、ヘーゲルの『美学講義』の概要と、本論の主題である「藝術終焉論」について考察して行こうと

思う。序で示した引用の後、ハイデッガーが引用したヘーゲルの『美学講義』の文章は、その引用順に以下のものになる。

我々にとって藝術は最早、真理が存在を獲得する最高の仕方とは見做されない。(XIII. 141.)⁽⁴⁾

確かに我々は藝術が益々向上し、完成するだろうと期待することは出来るが、その形式は精神の最高の欲求であることを止めたのである。(XIII. 142.)

これら全ての点において、藝術はその最高の規定の面からしても我々にとっては過去のものであり、過去のものであり続ける。(XIII. 125.)

ヘーゲルがこのような発言をしたのには、彼の思想全体の構想と共に『美学講義』内部の議論が原因であると考えられる。まずヘーゲルの思想全体の構想の問題を考えてみよう。『精神現象学』の序論 Vorrede によれば、ヘーゲルの哲学は「学が教養の運動を詳細で必然性を以て記述」し、「知とは何であるかということについて、精神が認識を得ること」(III. 33.)をその目的として、単純な感覚的確信から出発し、個人的精神のみならず「世界精神 *Zeitgeist*」が主体と客体の合一する絶対知に至る道程を体系として示すことにあつた。それは極論を恐れずに述べるならば、到達すべき地点が固定的な体系の頂点として哲学的に予め要請される一方で、精神がその頂きに登り至るまでのプロセスは具体的な世界史のなかで展開され、歴史的な現象に即した記述がなされるという二面性を持つことになる。つまりヘーゲルの体系は、思弁的目的論と現象学が対立することなく同居していると言

うことが出来るのである。

そのようなヘーゲルの思想体系に藝術が位置付けられるとき、彼の思想の全体的傾向に従うものになるのは言うまでもない。事実、『美学講義』においてヘーゲルは、藝術を「象徴的藝術形式」「古典的藝術形式」「ロマン的藝術形式」の三つの形式に分類し、実際の藝術史の展開に紐付けして行く。それぞれの段階の特徴を簡単に整理すると以下の通りになる。まず、インド等の東方やエジプト等の古代文明に当てはまる「象徴的藝術形式」は、その代表的ジャンルとして建築が割り当てられ、次の古代ギリシア時代には彫刻に代表される「古典的藝術形式」になり、最後のキリスト教世界においては絵画、音楽、文学と順次展開して行く「ロマン的藝術形式」の段階になる、という具合である。

しかしここで問題が生じてくる。もし、実際の藝術の歴史的展開に即して「象徴的藝術形式」から「古典的藝術形式」を経て「ロマン的藝術形式」に至るという記述が、漸進的に絶対知へと至ると言うヘーゲルの思想全体のプログラムに沿うものであるならば、藝術として最終段階である「ロマン的藝術形式」が最も優れたものとして位置付けられなければならないはずである。しかし、実際にはそうはなっていない。ヘーゲルは、ギリシア彫刻においては「象徴的藝術形式」のように形態が内容を外的なものとして指示するのではなく、絶対者である神の理念としての精神が人間の外的形態という自然の実在と融合していると考えている。内容と形式は決して未分化ではないものの、内的な内容が自己自身を対象化することで外的形態を獲得し、外面性は他者を意味するのではなく自己自身を意味することで、内と外の同一性が確立される。そして、そのことによって人間の形態が無限な精神の唯一無二の器であることをギリシア彫刻は表現しているというのである。このようにして「美の頂点 Gipfel der Schönheit」に登り詰め「彫塑的な個性の形式において精神的に具体的な」(XIV. 26)ものになった「古典的藝術形式」の理想性が主張されるとなると、しかしながらその内と外の同一性の解消という形で次の

段階である「ロマン的藝術形式」へと移行するというプロセスを考慮するに、ヘーゲルの思想全体との齟齬が生じてしまうように思われるのだ。

しかしながら、このようにギリシア彫刻を藝術の頂点とする見方は、何もヘーゲルに特有のものではない。ドイツの藝術批評においては既にヴィンケルマンが『ギリシア藝術模倣論』（一七五五）でギリシア彫刻を藝術の理想的な存在だとして近代藝術に対する規範性を主張しているし、このような図式を広い意味で新旧論争の枠組みで捉えることも可能だろう。しかし、ヘーゲルの議論において特徴的と思われるのは、ハイデッガーが言及した先の引用箇所のほか、

かつては藝術が絶対者を意識するための最高のやり方であったが、今日の世界の精神、より詳しくはわれわれの宗教とわれわれの理性的教養の精神は、そうした段階を超え出たように思われる。（中略）われわれは、藝術作品を神として崇拜しあがめ得る段階を超え出たのである。（XIII. 24.）

という文章のなかに端的に表わされているように、藝術という存在そのものの過去性、歴史的役割の終焉、藝術の被超克性を殊更に述べている点である。このことは、絶対知を究極的な目的とし、「真理の真の形態が学的体系」であり、更には「真理はただ概念としてのみ現存する」というヘーゲルの思想を貫く主張（III. 14f.）と、

藝術作品における感性的なものは自然物の直接的な現実存在に比べて、純然たる仮象へと高められており、かくて藝術作品は一面で直接的な感性、他面で観念的な思想の中間に立つものである。（XIII. 60.）

という『美学講義』における藝術の規定に見られるように、藝術を絶対精神の形態の一部とし、精神の感覺的仮象として単純な感覺的知覚を超えたものでありながら、真理の眞の形態である概念には至らない移行段階と見做す考えとを合わせると、決して整合性がないようには思えない。しかしその一方で、これらのヘーゲルの文言は、彼が生きた遙か昔の時代に藝術がその歴史的使命を喪失し、同時代的アクチュアリティがないものとして、既に藝術が衰退から死に至るかのように述べているように思わせてしまう。事実、この箇所解釈をどうするかヘーゲル研究者が困難を抱き続けていることは、一九七〇年代から盛んになったヘーゲルの「藝術終焉論」の研究史を概観している岩城氏の指摘にもあり、今なお議論の余地が残されているのである。

特に興味深い点は、ヘーゲルがこのような主張を展開した時代は、十八世紀中葉に活躍したフランスの啓蒙思想家シャルル・バトウーが一七四六年に著した『同一の原理に還元された諸藝術』という著作で、今日的な意味での「藝術 *beaux arts*」概念を初めて呈示してからまだ時間の隔たりが大きくない点と、十八世紀末から十九世紀初頭に掛けて文学や音楽のジャンルで藝術創作が活発化していた点である。つまり、ヘーゲルが眞理の現前化として最高のものでなくなったと批判的に述べる正にその時代において初めて、本当の意味で藝術が始まっているのではないかという疑問が生じるのである。実際、このように述べていたヘーゲル自身が、ベルリン時代にロッシーニを始めとするイタリアオペラに熱狂的にのめり込んでいたことが指摘されており、およそヘーゲルが藝術の衰退、あるいはその終焉を現象として認識していたとは思えない。また同時代の思想としては、フリードリヒ・シユレーゲルが藝術の中心点としての「古代人の神話」の喪失というヘーゲルと共通するような指摘の後で、近代人による「新しい神話」の創造の構想を述べ、また E・T・A・ホフマンがベートーヴェンを音楽の巨匠として称揚する批評のなかで器楽を「最もロマン的な、唯一純粋にロマン的な藝術」と持ち上げていることと比較すると、ヘーゲルの議論の異質性は同時代的に見てもかなり際立っているように思われるのである。

二・ ハイデッガーによる問題提起

さて、そのようなヘーゲルの所謂「藝術終焉論」に対して、ハイデッガーはどのように述べているのかを見てみよう。彼はヘーゲルの文章を引用した後に、次のように述べる。

ヘーゲルがこれらの命題で下す判決からは、人は次のことを立証することによっても逃れることが出来ない。つまり、ヘーゲルの美学講義が最終的に一八二八／二九年の冬にベルリン大学においてなされて以来、われわれは多くの、新しい藝術作品や藝術の潮流が発生するのを見てきたと。このような可能性をヘーゲルは決して否定しようとしていなかったのである。しかしながら、問いは残っている。藝術は未だ、われわれの歴史的現存在にとって決定的な真理が生起する本質的で必然的な仕方の一つであるのか、最早藝術はそのようなものではないのか？もし藝術が最早そのようなものではないとすれば、何故そうなのかという疑問が残る。(UK, 68.)

ハイデッガーは、藝術終焉論を克服し、ヘーゲルの美学思想を救済しようとする試みを否定し、むしろ藝術終焉論に組する態度を取っているかのように見える。確かにヘーゲルからハイデッガーまでの間、数多くの優れた藝術作品が創作されてきた。一八三〇年と言えば音楽ではベートーヴェンが亡くなった直後の時期であり、その後の標題音楽に多大なる影響を与えたベルリオーズの『幻想交響曲』が作曲・初演された年にあたり、その後もヴァーグナー、ドビュッシー、新ヴィーン楽派の十二音技法による作曲が続く。絵画においてもコローが写実主義的風景画を描き始めたのが一八二〇年代後半から三〇年代に掛けてであり、その後マティス、一九〇七年に『ア

『ヴィニョンの娘達』を描きキュビズムを開拓したピカソ、エルンスト等、枚挙にいとまがない。むしろこのような藝術創作の活発化は、

精神は、自己自身へと高揚することによって、かつては外面的で感性的な定在のなかに求めなければならなかった自己自身の客観性を自己自身のうちに獲得し、自己自身とのこのような統一において自己自身を感じ知る。この精神の高揚がロマン的藝術の根本原理を形成する。(中略) ロマン的なものの真の内容は絶対的内面性であり、それに相応しい形式は、自己自身の自立性と自由を捉えるところの精神的主体性である (XIV, 128f.)

というヘーゲルの「ロマン的藝術形式」の規定に沿っているとさえ思われる。つまり、藝術は感性的仮象として真理の表象に寄与するのではなく、ただそれとして意味があるものとして捉え直されたということになるだろう。「古典的藝術形式」が持っていた「精神的内包が完全に外面的現象を貫き、この内外両面の美しい統一において自然を理想化し」「精神の実体的個性そのものに相応しい實在相」を呈示することによって「美の王国の完成者」(XIV, 127f.) になるという性格を失う代わりに、藝術は日常で出会うありとあらゆるものの形態を自由に取り入れることが可能になり、理想的な美を得られない代わりに「實在の咲き誇る美 *die blühende Schönheit der Existenz*」(XIV, 139) を手に入れるとする「ロマン的藝術形式」に関するヘーゲルの記述は、正にその後の藝術の歴史を言い当てていると言えるかも知れない。

しかしそれはハイデッガーが言うように、ヘーゲルが同時代の藝術作品の受容を通して念頭に置いていたはずである。その上で、それでもなお「古典的藝術形式」を理念の感性的表象の完全なる体現者として持ち上げ、「ロ

マン的藝術形式」を「美の頂点に背を向ける」(Ibid.)ものとして記述するのは、そのような藝術の在り方が「藝術は単なる気晴らしや娯楽としても、つまり我々の周囲を装飾して、生の外的状況を心地よいものにしたたり、あるいは装飾品としてその他の対象を引き立てるものとしても用いることが出来る。」(XIII. 20.)と言うように、今日的な意味での藝術鑑賞に近い形で、藝術作品を享受するのに供される可能性を考慮の一端に含めているからだと思います。だが、そのような議論が果たしてハイデッガーの問いに答え、「藝術終焉論」を乗り越えてヘーゲルの議論の有用性を主張する理由になるのだろうか。「ロマン的藝術形式」の時代において優れた藝術作品の創作が相次いだことを了解していたにも拘らず、ヘーゲルが藝術の終焉を想起させる議論を『美学講義』のなかに盛り込んだこと、そしてそのことが逆に「藝術終焉論」を超えた近代藝術の肯定に繋がるといふ、アーサー・ダントーの「藝術終焉論」擁護は、結局のところハイデッガーの疑問を強化こそすれ、それを解消するには至らないのである。なぜなら、ハイデッガーが藝術を評価する立脚点は、あくまでも「決定的な真理の生起の本質的な仕方」か否かという点にあるからである。ハイデッガーが上の引用に続けて、

この判決の背後には、存在者の既に生起した真理に対応するギリシア人以来の西洋の思考が残っている。この判決に対する決着がもし下るとすれば、存在者の真理から、その真理の上に下るのである。(中略) しながらそれ故に、この判決が語る真理が最終的なものか否か、もしそうだとすればそれは如何なるものか、という問いが必要になる。(UK. 68.)

ということからも、ハイデッガーが藝術における真理という点について、ヘーゲルの「藝術終焉論」そのものに疑問を呈していることが分かるだろう。では、ハイデッガーは藝術と真理の関係をどのように考えているのだから

うか。次節では、藝術と真理の關係に焦点を当て、ヘーゲルとハイデッガーの差異を考察したいと思う。

三・藝術と真理

ここまでハイデッガーの『藝術作品の根源』の後書きNachwortに見られる、ヘーゲルの所謂「藝術終焉論」への言及をきっかけにして、ヘーゲルの『美学講義』の議論の構造と、それに関するハイデッガーの問題提起の要点を考察してきた。ヘーゲルの藝術哲学は、藝術の歴史を「象徴的藝術形式」「古典的藝術形式」「ロマン的藝術形式」の三つに分類した後、それぞれの本質的特徴を規定して行くという方法を採用し、更にそれを単純な感覚的確信から主客合一した絶対知の自己意識へと意識がその経験を通じて辿り着いて行くという、ヘーゲルの体系的枠組みのなかに藝術を組み入れて解釈するという形で構築されたものと言うことが出来る。その結果、藝術は絶対精神の一段階ではあるものの、直接的で感性的仮象と観念的思想の中間的な存在として、移行的な位置付けを与えられることになった。そのような移行的性格を付与された藝術の内部でも三つの形式はそれぞれ内容と形態との關係で段階を踏むように規定される。建築を典型的ジャンルとする「象徴的藝術形式」は作品の内部であるはずの内容が、外的形態とのある種の類縁性によって作品の外部に指示対象を求めて行くものであり、「古典的藝術形式」は作品の内容と形態が類い稀なる形で同一化し、それによって無限性を持つ精神の器としての人間を示すものとして「美の頂点」に達するものとされ、最後の「ロマン的藝術形式」では精神は外的形態との合一を脱し、自己意識の獲得によって自己自身との合一を果たすことで、自由な内的主体性に変容したものとされたのであった。このような『美学講義』の議論は、藝術の在り方として中間である「古典的藝術形式」をその頂点に位置付けさせ、そのことから絶対精神の一形態としての藝術の過去性、歴史的使命とアクチュアリーの喪失、藝術それ自体の衰退と消滅の予言的色彩をヘーゲルの美学に帯びさせるに至ったのである。

それに対して、ハイデッガーは疑問を呈する。その要点を纏めるなら、まず第一に藝術の終焉の現実性の問題、第二に藝術の歴史的役割の現存の問題、そして第三に藝術が呈示する真理が真なるものであるか否かという問題になるだろう。それらは、第一の問題がロマン的藝術の特質に関わる事柄として、真理の呈示か娯楽・気晴らしという現実的な感性的経験かという問いを含むこととして第二の問題に接続し、第二の問題は「古典的藝術形式」において完全な形で実現していたと思われるという真理の呈示とは、一体どのようなものであるのかという点で第三の問題へ繋がることが分かる。ヘーゲルも、ハイデッガー同様、藝術を真理と結び付けていたが、後者は前者の言う関係性に対して疑義を呈示しているのである。

では、ハイデッガーが言うところの、藝術を通して認識される真理とは一体どのようなものなのか、ヘーゲルとの差異を念頭に置きつつ考えてみよう。

ハイデッガーはこの論考のなかで、藝術の本質を規定するために様々な西洋の伝統的な議論の枠組み、「諸徴表の担い手としての物 *das Ding als Träger seiner Merkmale*」(UK. 9)、「感覚に与えられたものの多様性の統一 *die Einheit einer Mannigfaltigkeit des in den Sinnen Gegebenen*」(UK. 10)、「質料」と「形相」(UK. 11)、「有用性 *Dienlichkeit*」(UK. 13)、「といった概念を引き合いに出し、いずれも藝術作品それ自体の本質を規定するには不十分として退ける。そして、その後ハイデッガーが持ち出して来るのが真理概念である。しかしこの場合の真理概念も、従来の一致説や整合説といったものとは異なり、ギリシア語のアレーテアを直訳する形で「非隠匿性」とでも訳せる *Unverborgenheit* と規定する。では、この *Unverborgenheit* としての真理とは如何なるものなのだろうか。

ここで生起しているのは何か。作品のなかで作用しているものは何か。ファン・ゴッホの絵は道具、すなわ

ち一足の農夫の靴が真に何であるかということの開示である。この存在者は、その存在の非隠匿性のなかに歩み入る。存在者の非隠匿性をギリシア人達は *ajfetau* と名付けた。我々は真理 (*Wahrheit*) と言うが、この言葉ではほとんど十分に思考していない。ここで存在者の、それが何でありどのようなようにあるかについての開示が生起するとき、作品において真理の生起が作用している。(UK.21)

この「非隠匿性」という言葉で言い換えられるハイデッガーの真理には、大きく分けて二つの特徴があると思われる。まず一つ目は、「非 un-」の部分と「隠匿 *verbergen*」という言葉から二重の否定性があるということ、そして二つ目には生起 *geschehen* や *am Werk sein* という言葉遣いから、予め定められた普遍にして不変な真理のイメージではなく、ハイデッガーがその動的なイメージを殊更に強調している点である。では、この二点に注目して更にハイデッガーの真理概念を検討して行こう。

まず「非隠匿性」としての真理における二重の否定性とは、弁証法的な意味で否定の否定のことではないとハイデッガーは言う。そうではなくて、現れとしての真理は、まず隠匿という拒絶をその基盤とした上で、その否定なのである。そして、そのような拒絶としての隠匿を、ハイデッガーは「大地 *Erde*」と、またその隠匿の覆いを取り払って立ち現れるものを「世界 *Welt*」というイメージで語って行く。

一つの世界を立ち上げることと大地を確立することは、作品の作品存在における二つの本質的傾向である。しかし両者は作品存在の統一において相互に依拠している。(中略) 世界は自らを大地の上に創設し、大地は世界にくまなく聳える。世界と大地の関係は、全く無関係に對置するもの間の空虚な統一のなかに決して消耗してしまわない。世界は大地の上に安らぐことにおいて、大地を浮き上がらせようとする。世界は自

らを明け開くものとして、如何なる閉ざされたものをも許容しない。しかし大地は、隠すものとしてその都度世界を自らのうちに取り入れ留めておこうとする傾向がある。(UK.34f.)

ゴッホの靴の絵は、正にこのような自らを閉ざし、隠すものとしての「大地」と、全てのものを明るみに出し、開示しようとする「世界」との関係として解釈出来るとハイデッガーは主張する。我々は普段歩くときに靴や、靴が踏みしめる大地を意識することはない。なぜなら道具としての靴は、その存在を意識させなければさせない程、道具として優れているからである。しかし、ハイデッガーはゴッホの靴の絵を見たときに、その靴を履き、重い農具を背負って往來し、大地を踏みしめて農作業をした後に帰宅した農夫の生活を想像する。そのように、この靴を履き暮らしている農夫の生活のイメージが、ここで言われる「世界」である。一方、この靴の絵にはミレーの〈落ち穂拾い〉のように実際に大地が描かれている訳ではない。ただ、薄汚れた靴の感じと絵に描かれた靴という存在それ自体が、明示されない「大地」の存在を暗に指し示すのだという。つまり、単純に統一されてしまうことのない二つの相反する傾向が同時に作用することによって、その一枚の絵が成立すると言っているのである。

このような「世界」と「大地」の関係は、ハイデッガーの真理概念の二つ目の特徴に繋って行く。つまり、藝術においてこれらの相反する傾向性は、相互に矛盾するものとして均衡状態を保つのではなく、常に動的な緊張関係に立たされているというのである。

明け開きと隠匿の源鬭争としての真理が生起する限りににおいて、大地は世界にくまなく聳え、世界は大地の上に自らを創設する。しかし真理はどのように生起するのだろうか。我々は次のように答える。真理はわずかな本質的な仕方で生起する。真理が生起する仕方の一つが作品の作品存在である。一つの世界を立ち上げ、

大地を確立しつつ、藝術は全体としての存在者の非隠匿性、つまり真理を勝ち取る闘争を引き受けることになるのである。(JK.42)

この文章からも分かるように、藝術作品は静かに安定しているのでは決してなく、真理が立ち現れる場としての「明け開き」とそれを自らのうちに匿い閉ざそうとする「隠匿」の「源闘争」の運動が、「大地」をくまなく聳えさせると同時に藝術の「世界」を立ち上らせる。その際、立ち上る「世界」の動きと聳え支える「大地」の動きもまた、ハイデッガーによれば「闘争」であり、「世界」と「大地」の闘いが作用しているときに限り、藝術作品から真理が現れるということになる。この「闘争」状態を継続させるためには、人は藝術作品を中心に「創造 Schaffung」または「詩作 Dichtung」という能動的なアプローチと「見守り Bewahrung」という受動的な関与を絶えず同時にし続けなければならない、そのような不断の営みによって初めて、その都度真理は勝ち取られて行くのだとハイデッガーは考えるのである。

さて、このような藝術と真理の関係についてのハイデッガーの議論は、ヘーゲルが考える真理と異なることは言うまでもない。ヘーゲルは主客合一の絶対知を概念によって体系化するという目的の道程のなかに藝術を定位させ、その体系上の要請によって割り当てられた「直接的な感性と観念的な思想の中間」という特徴に沿う形で藝術を価値付けた。その帰結として、「古典的藝術形式」としてのギリシア彫刻を「美の頂点」にし、その藝術哲学のなかに所謂「藝術終焉論」という性質を入り込ませることになったのである。その意味でヘーゲルの美学は目的論的進歩史観に彩られていると言っても過言ではないだろう。しかしその一方で、ヘーゲルがその内部の議論において具体的な歴史的現象を十分に取り入れていたことも忘れてはならない。全体の優位性は揺らがないものの、ヘーゲルの美学は具体を内に取り込んだ抽象と言える。それに対して、ハイデッガーの『藝術作品の根

源」に極めて特徴的と思われるのは、その無歴史性である。ハイデッガーがこの論考で取り上げた具体例は、ヘーゲルでは「古典的藝術形式」の時代に相当するギリシア神殿から「ロマン的藝術形式」のゴッホまでと長いスパンを持つにも拘らず、それを藝術史的に分類して考察することなく、一貫して同一の原理で考察している。藝術作品に現れる真理という観点からは、ヘーゲルがその思想的体系の要請から藝術に静的で固定された真理基準を当てはめようとするのに対して、ハイデッガーは真理の現れ自体を動的なものに見做すことで作品やその人ごとに真理の在り方が変わる可能性を残していると言える。しかし、その一方でそのような真理の多様性と可変性は、その都度の体験に適用されるものの、対象である藝術作品がどのようなものであるのか、他の作品との差異がどこにあるのかという点においては見事に捨象され、いつ如何なる時代の作品も、いつ如何なる時代に鑑賞しても、それが藝術である限りにおいては藝術存在の有り様は常に変わらずにあり続けるという結論が導かれてしまっている。それはヘーゲルとは異なり、個別のなから自ら求める抽象のみを選択する方法に思われる。このように、ハイデッガーにおいても藝術とは何か、藝術体験において得られるものは何かという問題に十全に答えられているかは議論の余地があるが、ハイデッガーの無歴史性は歴史的事実に依拠して考察されたヘーゲルの「藝術終焉論」の対になる形になっているのである。

結

これまでの議論を振り返ってみよう。ヘーゲル美学の特徴は、実際の藝術の歴史を踏まえつつ、それを自らの哲学の体系上の要請に組み込んで行くという、具体的・現実的相と理念的・観念的相の共存にあったと言える。しかしながら、そのことが却ってヘーゲル美学の矛盾を生み出すことになったのは既に述べた通りである。イタリアオペラに狂うかのように入れ込むヘーゲルが、美学思想においては同時代の近代藝術ではなく、遙か昔の古

代ギリシア時代に該当する「古典的藝術形式」を「美の頂点」に措定し、そこから藝術は完全なる調和を失って真理を表わす最高の形式としては過去のものになるという主張へと繋がって行ったのである。確かにヘーゲル自身は藝術の終焉について一言も述べていないことから分かるように、ヘーゲルが藝術の未来の存在を全否定していたとは思えないし、ヘーゲルの『美学講義』での議論の枠組みは、むしろ歓楽や美的享受といった近代的藝術体験を準備することになったと言つてもあながち誤りではないのかも知れない。しかしそれは、ヘーゲルの思想の要請としての絶対知の獲得という目的に照らして言えば、やはり藝術の歴史的使命の終焉宣言であり、彼の思想の究極的な目的にとっては最早何の寄与も果たし得ないということに他ならない。ヘーゲルにとって、あれほど燦然と輝いていた「美の王国」は、彼の生きた時代には既に消え去ったものとして認識されていたのである。

ハイデッガーもヘーゲルと同じく藝術を真理との関係で捉えようとしていた。しかし、ヘーゲルが藝術からは最高の状態の真理を得られないとしていたのとは異なり、ハイデッガーは少なくとも『藝術作品の根源』においては、藝術こそが真理の開示の場であると述べている。ギリシア語のアレーテアから受け取った「非隠匿性」としての真理を、ゴッホの靴の絵やギリシア神殿の分析から、自ら隠れ、聳え支えるものとしての「大地」と自ら立ち上り明け開く「世界」との不断の「闘争」として語るハイデッガーは、時代の新旧を問わず藝術作品こそが真理の顕現の本質的な在り方だと主張するのである。その主張には、ヘーゲルが『美学講義』で述べたような、時代の変遷による藝術作品の性質の推移や優劣といった観念は存在しないように思われる。ハイデッガーにとって重要なのは、歴史的事実や思想的枠組みではなく、むしろ藝術作品を中心にした隠匿と開示の不断の緊張関係であり、また創造や詩作という能動的関与と見守りという受動的関与の共存であったと言える。これはほぼ同時に発表されたヴァルター・ベンヤミンの『複製技術時代の藝術作品』と比べても、かなり異なる思想だと言うことが出来るだろう。⁽¹⁾ハイデッガーの著作において歴史(Geschichte)は重要なキーワードではあるが、それはヘー

ゲルの意味合いとは異なり、事象の「生起」をもたらす運動に重点があるのである。

ここで改めて両者の思想を見比べてみると、興味深い事柄を見付けることが出来る。それはヘーゲルが藝術の歴史のダイナミズムに立脚しつつ、それぞれの時代の藝術形式に対してはある意味固定的な規定を与えていた（それ故、その規定から逸脱することによって歴史が推移する）のに対して、ハイデッガーはそれまでの藝術の歴史の全過程を超越しつつ、藝術作品を中心として相對立するものの「闘争」という動的性格を藝術に見ていて、両者の藝術観は全くの正反対であることである。そして、そのことは藝術が終焉を迎えるものか否かという判断や、藝術の終焉とは如何なるものなのかという思想の違いにも直結していると思われる。つまり、ヘーゲルによれば藝術は歴史的段階を踏んで変遷する。そのなかで藝術にとつての理想的な状態は、古代ギリシア時代の彫刻に見られるような内容と形式の類い稀なる調和の状態であり、人間的形態が無限の精神の器であるという感性的認識と表象の提示であった。しかし、ヘーゲルが生きる近代と「ロマン的藝術形式」においては、彼が生きる現在もそして未来に向かつて、かつて藝術が享受した王国は崩壊したまま復活することがないのである。「古典的藝術形式」の時代から眺めたら、藝術の近代は調和を失った没落の世界に見えるかも知れない。その観点からすれば、ヘーゲル美学が語る「ロマン的藝術形式」の解体の有り様が、終末論的予言として所謂「藝術終焉論」という解釈を導いてしまったのはあながち無理もないのではないだろうか。

しかし、黙示録の構造は不完全な世界の終末の後に新しい世界の到来を告げるものである。ヘーゲルの『美学講義』で語られた藝術の歴史的使命の終わりと藝術の過去性から始まった近代藝術の展開は、ハイデッガーが述べる藝術論によって歴史の変動を解消させられ、藝術による真理の開示の復活の主張と共に閉じられると見ることも出来るかも知れない。そのように考えると、ハイデッガーがヘーゲルの「藝術終焉論」に肯定とも否定とも取れるような形で言及するのも納得出来る。ヘーゲルとハイデッガーの藝術論を繋げて読み解くと、ハイデッガー

の藝術論は、ヘーゲル美学がそれまでの藝術の理想的状態を過去のものにし、近代藝術の新たな可能性の開始を告げたのを継承しつつ、同時にヘーゲルによって失われた真理との不変の関係を取り戻しているのである。真理の終末とその無時間的回復という黙示録的構造は、何もハイデッガーが意図したものではないだろう。しかし、藝術をめぐる思索は、ヘーゲルとハイデッガーの關係に象徴されるように、真理と仮象の未決の状況を原動力にし続けているのである。

【注】

- (1) 二〇世紀、特に一九六〇年代以降のヘーゲル美学研究において、現代藝術を救済するものとしてヘーゲル美学の再評価が進んでいる傾向については、岩城見一「新芸術の楽しみ方——ヘーゲル美学研究の現状と問題点」(神林恒道・太田喬夫編『芸術における近代』(叢書 転換期のフィロソフィー第二巻) ミネルヴァ書房、一九九九年、一一二—一三三頁)を参照。また、小田部胤久は「藝術終焉論」を目的論的藝術史観に基づく「完成型」と「衰退型」、真理の認識に対する批判から生じた「撲滅型」とそれからの切り離しによる「解放型」という四つの類型に分類し、ヘーゲルの議論の豊穡性を救い出そうとする(小田部胤久「藝術終焉論の諸類型——ヘーゲル理解のための一座標——」『ヘーゲル哲学研究』13、日本ヘーゲル学会、二〇〇七年、一七三—一八一頁)と同時に、このようなヘーゲルの「藝術終焉論」の構造が近代藝術の可能性を切り開いたと述べている。(小田部胤久「芸術の逆説」東京大学出版会、二〇〇一年の「エピソード 芸術の終焉」も参照。)
- (2) 岩城、前掲書。
- (3) Martin Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes" in *Holzwege*, Hrg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann (Gesamtausgabe / Martin Heidegger, 1. Abt. . Veröffentlichliche Schriften 1910-1976 ; Bd. 5) Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2003, c1972, unveränderte Aufl. 以下、引用はUKと略記を用いることにする。
- (4) ヘーゲルの文章の引用は、全て Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, 20 Bde., Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1986, c1970 に基づき、引用箇所は本文中で巻数をローマ数字、ページ数を算用数字で示すことにする。
- (5) 岩城、前掲書。
- (6) Charles Bataux, *Les beaux arts réduits à un même principe*. Durand, 1746. reprint: Genève, Slatkine, 1969.

- (7) ハーグに關しては、Carl Dahlhaus, “Hegel und Musik seiner Zeit”, in Otto Pöggeler und Annemarie Gehmann-Siefert(Hrsg.), *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. (Hegel-Studien: in Verbindung mit der Hegel-Kommission der Deutschen Forschungsgemeinschaft / Heinz Heimsoeth ... [et al.]: Hrsg. von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler. Beiheft 22), Bonn, Bouvier Verlag, H. Grundmann, 1983., Annemarie Gehmann-Siefert, *Ist die Kunst tot und zu Ende?: Überlegungen zu Hegels Ästhetik*. (Jenaer philosophische Vorträge und Studien, 7) Erlangen, Palm & Enke, 1994. 等を参照。
- (8) Friedrich Schlegel, *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn, F.Schöningh, 1958-, Bd. 2, S. 312.
- (9) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, “Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie” (1810) in *E.T.A.Hoffman Schriften zur Musik/Nachlese*. Hrsg. von Friedrich Schnapp, München, Winkler, S. 34.
- (10) Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, Columbia University Press, 1986, pp. 217f.
- (11) ベンヤミンは映画を中心とした複製技術によって成立した藝術ジャンルが、編集という作業を通じて常に可変性にかかわられることになり、それまでの藝術作品の価値を基礎付けていた「永遠性」を失うと述べている。Cf. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* Bd. 12., Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 446f.

【付記】

本稿は、第三回九大独文科研究会（ドイツの文学・思想におけるトポスとしての「黙示録文化」——「終末」の終末は可能か——（研究代表者：小黒康正）、平成二七年八月二〇日）での口頭発表を元に、加筆修正したものである。