

芸術宗教を越えて

岡 林 洋

一 宇宙・宗教・芸術

「宗教という芸術作品は、常に至るところに展覧されている……すなわち世界全体が宗教的風景で飾られた画廊であり、誰もが宗教的風景の真只中に置かれている」。

「もし急激な回心ということが起こり、これによって、自己を有限なもの以上に高めようと切に考えている人に、内なる直接の光によって宇宙に対する感覚が一瞬のうちに開かれ、宇宙がその栄光をもって彼を襲うことが真実だとすれば、私はこう信ずる。偉大にして崇高な芸術作品を見ることは、他の何事にも優ってこのような奇蹟をなしうるものであると」。

シュライエルマツハーが一七九九年に『宗教論』第三講「宗教に導くための教育について」で述べたこれらの文章からは、当時の若きシュライエルマツハーの宗教観のおおよその輪郭が浮かび上がってくる^(註)。

既存の宗教の教義や因習とのかかわりによって個人の宗教観を規定するのではなく、むしろ世界全体、宇宙を、宗

芸術宗教を越えて

教的風景で飾られた画廊として見る。宇宙が宗教的光によって導かれ偉大で崇高な芸術作品として見られるところに宗教は成立するのである。

フヒテはシュライエルマツハーの『宗教論』を「自分には理解し難いもの」として退け⁽²⁾、シェリング宛の手紙では「混乱したスピノザ主義⁽³⁾」と語ったという。しかしながらその翌年一八〇〇年、期せずして、新しいドイツを代表する詩的世界および思想界から生まれ出た宗教の理想を表明するフリードリヒ・シェレーゲルは、自己と対等の精神的資質をシュライエルマツハーの中に見取り、後者の世界観に強い共感を覚えている。「宗教をもつとは詩的に生きることであり、感情が宗教の本質である。どんな言葉も、機知 (Witz) にとつてよそよそしいように、宗教にとつてもよそよそしいものなのである⁽⁴⁾」と、シェレーゲルによってある断章で洩らされた言葉も、『宗教論』に見られるようないわゆる「芸術宗教」を求める当時のロマン派の姿勢につながるものである。これらの言葉は、シュライエルマツハーが『宗教論』の中で述べているつぎのような有名な文章とも重なり合う。「宗教の本質は、思惟でもなければ行為でもなく、直観 (Anschauung) である。宗教は宇宙を直観することを欲し、宇宙の固有の表現と行動の中で心をこめて宇宙に耳を傾けようと欲し、幼児のような受動性をもって宇宙の直接の影響に捉えられて満たされようと欲する⁽⁵⁾」。

宗教と道徳律を同一視した啓蒙主義は、宗教と芸術を敵対関係の中で見ようとし、当時の自然研究の興隆がもたらした経験論、物質論は、無限なるもの、永遠なるものへの思索や信仰を脅かしていた。あらゆる宗教がシュライエルマツハーによれば当時、芸術による自発的な奉仕を受けることができず、すべての状況が一変し、一層悪くなっていた。このような時代の潮流の中で、シェレーゲルはシュライエルマツハーの『宗教論』で示されたスピノザ賛美に強

い共感を与えたのである。

「……観念論は、宇宙を形成するように見えて実はこれを破壊し、かつまたその価値を引き下げて単なる暗喩、すなわち我々自身の愚鈍を示す空虚な影像としてしまふだろう。私とともにうやうやしく、聖なる放逐されたスピノザの靈に頭を垂れよ。彼を高貴なる世界靈が貫いていた。無限なるものは彼のはじめにして終わりであり、宇宙は彼の唯一にして永遠の愛であり、神聖なる清浄さと深き謙遜とにおいて彼は永遠の世界に自己を反映し、彼もまたその世界の愛すべき鏡なることを見た⁽⁶⁾」。このようにシュライエルマツハーが讃えるスピノザの姿は、フィヒテの観念論にも、かつまた観念論に従属させられている實在論にも対抗する、高次の汎神論的立場から宗教に方法的基礎を唯一与える指標となる。シュライエルマツハーは、スピノザが主張するようにすべての有限的なもの、現象的なものの中に、無限なるもの、本体的なるものがあるという代りに、人間の感情的生命体験が有限者において無限者を直観することができると主張し、ここに宗教の本質を求めようとしたのである。スピノザの数理的、理知的な、神に対する愛は、芸術的感覚と宗教的直観の方法に変容してシュライエルマツハーに受け入れられたのである。

シュレーゲルはスピノザを知らないときには『宗教論』を学べとまでいい放った⁽⁷⁾。一八〇一年ヘーゲルはフィヒテとシェリングの体系の相違を述べた論文で『宗教論』の出現をフィヒテに対する「とらわれない若い世界における、良き精神の急迫である」とし、この書は、「カントおよびフィヒテの体系によつて不当に取り扱われた自然を調停し、理性そのものを自然との結合にもたらずであろう⁽⁸⁾」と語っている。

「無限なるもの」、「宇宙」という言葉をシュライエルマツハーが使用するとき、この言葉はいうまでもなくスピノザやノヴァーリスの薫りを感じさせるが、「宇宙」の概念は、ノアックによれば、曖昧であり多義的である⁽⁹⁾。しかも

「宇宙」の直観を、宗教の本質として追求すればするほど、いかにして有限な人間の認識能力が「無限なもの」を認識しうるかという、哲学の可能性と限界をたえずシュライエルマツハーは問題としなければならなくなる。その上、宗教と芸術との関係はますますあいまいにならざるを得なかった。シュライエルマツハーは自ら『宗教論』でのこの宗教と芸術との親しい関係がまだ「神秘の段階」にとどまっていると述べていた。『宗教論』第一版（一七九九）からその第二版（一八〇六）にかけて、とりわけ芸術との関係において徐々に増大してくるシュライエルマツハーの主観化されたスピノザ主義のほころびは、自然（宇宙）と宗教と芸術との統一をめざすロマン主義の文化体系の中で、とりわけ芸術とかわる自然（宇宙）とはいかなる地位を占めるものかという問題として浮かび上がってくる。

シュライエルマツハーのスピノザ主義への主観主義的、感情的な対応は、シェリングの「自然哲学 (Naturphilosophie)」のスピノザ主義への客観主義的な姿勢と対照的である。シェリングによれば同一哲学期における「知的直観」つまり絶対的同一性の認識作用はそれが絶対的であるために、何らかの主観的な思考する働きであることをやめなければならず、自ら絶対者すなわち根源的存在あるいは宇宙全体でなければならぬ。シェリングの知的直観の立場においては、絶対的認識が即絶対的存在なのである。このようにしてシェリングは、神を自然もしくは宇宙と同一視する客観主義的なスピノザ主義の立場に立っていた。これとは対照的に同じスピノザ主義の立場に立ちながらも、シュライエルマツハーは、彼にとって宇宙は圧倒的な感情を呼び起す実在であったがゆえに、いわばスピノザを主観主義の立場に翻訳してその宗教観を基礎づけようとしたのである。

シュライエルマツハーが『宗教論』の版を改め、「宇宙の直観」という言い方を大幅に訂正したことにも、このシェリングの「直観」の痕跡をあいまいにするという理由が考えられている。すなわちこのシェリングの同一性の体系

における哲学の本質つまり学問的世界認識の根本思想としての知的直観と、シェライエルマツハーの『宗教論』における宇宙の直観つまり有限者における無限者の直観との親近性は、思わぬところにも少なからぬ波紋をひろげることになったのである。

二 自然哲学か芸術宗教か

シェライエルマツハーが『宗教論』の第二講で「宇宙の直観の概念は、私の講演全体の枢軸であり、宗教の最も普遍的な最高の公式である⁽⁴⁾」と語ったこの「宇宙」に、いったい自然哲学者シェリングはいかなる意味内容を見出したのだろうか。

『宗教論』が公刊された一七九九年当時、シェリング自身、もうすでに『先験的観念論の体系』(一八〇〇)の中で、自然の有機体が観念と実在、意識と無意識の同一性を客観的に基礎づけることの認識を十分に意識していたが、結局、その当時の彼の「直観」概念は、芸術的天才の創造とのかかわりをもたず、自然を適切な仕方で認識する学問的直観としての性格を帯びざるを得なかった。シェリングの目には、とりわけ自然の問題に関して『宗教論』が自らの世界観とまったく相容れないものと映っていたのである。彼は哲学的教訓詩「ハインツ・ビーダーポルステンの享樂主義的信仰告白」(一七九九)の中で、自らの立場とシェライエルマツハーのそれとの違いを、こう述べている。

「私は一切の宗教を断念する

今ではもうこれ以上、どんな宗教も私を満足させはしない

芸術宗教を越えて

芸術宗教を越えて

教会にも説教にも行きはしない

私は一切の信仰から純粹に免かれる

……

私を詩作に導くもののほか

……」

自然哲学者シェリングは、自然こそが宇宙であり、自己の信仰のはじめであり、終りであると考えたのに対して、シユライエルマツハーは、宇宙を自然の中によりも、むしろ人間の個性、宗教的直観の中に見出したのである。シェリングによれば、自然は直接的な仕方で認識可能であり、その秘密は学問的直観によって開示される。一方、シユライエルマツハーによれば、我々は我々の宇宙像がそれによって拡大される予感によってのみ無限者に接近することができる。自然哲学者シェリングには、開示されず、確實で正しいものとして保持されないものを信ずることも思惟することもできないのである。

自然とは、彼のいうように、

「開いた秘密

不死の詩篇である

それは万人の感覚に物語る

確實で正しいものとみなし得ないものを

私にその姿を開き示さないものを

私は信ずることも思惟することもできない

……

形式と形象によつてそれは我々に語りかける

……」

この詩の結びで、自然哲学者は、世俗を越えた説教者を拒絶する。

「それゆえ私にとつて

世界をいばり歩き

そして自然とその本質について誤つた演説を口にする

えりすぐりとうぬぼれている

気取つたよそのほど

憎むものはない³⁾」

だがシュライエルマツハーによれば、このような宇宙の本質たる無限者に、我々は予感によつてのみ接近することのできるにすぎない。シュライエルマツハーの立場は絶対者を、認識においてもつ代りに、常に予感と感情においてのみもつ。それに対してシェリングの場合、自然の秘密は学問的直観すなわち知的直観によつて開示されるのである。しかもシェリングの知的直観は、一切の時間的關係をまったく等閑視し、事物の永遠なる概念のみを対象としてもつ。彼の『ブルーノ』（一八〇二）の世界においては、生成も変化も出来事もなく永遠の世界のみが存在する。一

方、シュライエルマツハーにおいては、すべての生けるもの、すべての運動するもの、またすべての生成と変化の中に、普遍的存在を見出すこと、これがすなわち宗教の本質なのである。このシュライエルマツハーの「宇宙の直観」とシェリングの「知的直観」との間に存在する著しい相異は、同時に両者の芸術概念に反映して行くことになる。

シュライエルマツハー自身、すでに『宗教論』の中で芸術の課題について触れ、崇高な芸術作品は、宇宙に対する感覚を我々に開示するものであると語り、芸術感覚から宗教への移行の可能性を暗示したが、このようなシュライエルマツハー的な宇宙感情に具体的な形を与え、そして至高者を現前化するものが神話であると考えられる。しかしこのようなシェリングやフリードリヒ・シュレーゲルが意図したものと、シュライエルマツハーの意図したものとが合致するものであつたらうか。神話に対するシュライエルマツハーの態度はきわめて否定的である⁴⁰。そもそも彼にとつて宗教が客観的形態をもつことは許されないことなのである。宗教が何らかの教義として人の行為を規制することは厳にいましめられている。彼は説く。「人は宗教から行為すべきではなく、むしろ宗教をもつて (mit Religion) 行すべきである」と。「それゆえ人間のあらゆる行為に、宗教的感情がちやうど神聖な音楽のように伴わなければならないのである⁴¹」。形態なき音楽的気分は、デイルタイも指摘するように、シュライエルマツハーの世界観の深い心情の根柢なのである⁴²。シュライエルマツハーが『宗教論』の結びで述べたように、崇拜すべきは外に客観化された宗教の形態ではなく、むしろ人の内に存する神なのである⁴³。このようにしてシュライエルマツハーの場合、宗教が内面的に深められるのであり、たとえば教義や神話のような宗教の客観化された形態が重要視されることはない。したがってこれを芸術そのものの立場からいうと、芸術もまたこの宗教の内面的深化の方向に導かれて、一種の内面的深化を受ける傾向をもつのである。

三 ロマン派と音楽宗教

芸術と宗教の幸運な結びつきを表す「芸術宗教」は、シュライエルマツハーの『宗教論』においては本質的に「音楽宗教」を意味している。音楽は、宗教的敬虔さを、教義と解釈および悟性の統制ならびに信仰告白の戦いにその内容をさらすことなく表現することができる。シュライエルマツハーによれば、音楽はキリスト教の文化振興の最大の恩恵を受けてきている。音楽はアダム・ミュラーの言葉を借りれば「おそらくは唯一現在生きている、そして目覚めている芸術」である。

「音楽宗教」は一八〇〇年前後のロマン派の理想であった。彼らは、ハレの楽団長ヨーハン・フリードリヒ・ライヒアルト (Johann Friedrich Reichardt) の家において、数多くの音楽を体験し、そして実際に音楽家と面識を得る機会に恵まれている。ライヒアルトのギービヒェン・シュタインの「ロマン派の宿」として精神史にその名を残している田舎屋敷には、ロマン派が集い、宗教と芸術の主要な糸を密接にからみあわせるロマン主義的な音楽理解の織物が形作られていたという。ヴァッケンローダー、テイクおよびジャン・パウルによって、音楽が最高の芸術の地位にまで高められ、しかも宗教的内面性をもつ芸術へと創造的変貌をとげることになった。そして古いイタリアの教会でおこなわれていた声楽が再発見され、さらにライヒアルトによってヘンデルとバッハが尊敬を集めることになった。

このギービヒェン・シュタインの「ロマン派の宿」で、ロマン派の「芸術宗教」についての対話は最高潮に達した。「芸術宗教」の理想は、音楽に対する愛とキリスト教における宗教的敬虔さとを一体的に結合しようとするもの

芸術宗教を越えて

である。当時はまだ芸術と宗教を敵対関係の中で見る啓蒙主義的な考え方が幅をきかせていたが、ロマン派は各自の方法で、むしろ彼らの時代に公認されていた礼拝の儀式から距離を置き、「芸術宗教」の理想を実現しようとした——すなわち、ある者はその理想を過去へ立返らせ、古い教会音楽を再建することによって、またある

者は、宗教に芸術の避難場を見出すことによって、またある者は、教会に対して芸術のための支えとなるよう要求し、あるいは教会を芸術によって正当化し、そればかりか「芸術宗教」のための教会を創設しようとすることによって。

ロマン派は「芸術宗教」について多様な見解をもっていたが、それを分類すると、大きくつぎの三つに分けられるであろう。第一に、音楽を宇宙の数学的秩序、律動の表現とみなす古代のピタゴラスの伝統に属するもの。シェリングの音楽についての考察はこの伝統に属するものと考えられる。シェリングは『芸術哲学講義』(一八〇二—〇五)の中で、音楽を造形芸術つまり実在的系列に属する芸術の中に含め、音楽についていわば自然科学的考察をおこなっている。シェリングの場合、「音楽における音楽的なもの」としての律動、しかも古典的—ギリシア的な律動に基づけられた音楽が、真の音楽であると考えられている¹⁰⁾。彼は近代の音楽つまりキリスト教の敬虔さに基づく音楽に低い評価を与え、それをできるだけ抑制しようとしている(一八〇七年のシュライエルマツハーの『キリスト降誕祭』に対する書評を参照)。シェリングの律動的音楽の思想は、音楽における古代的つまり律動的な側面を重視し、音楽を宇宙の数学的秩序、律動の表現とみなすピタゴラス的伝統から一歩も出ていない。ノヴァーリス、ヘルダーもこのピタゴラス主義を全面的に受け入れており、彼らもこの伝統に依存していると考えてよい。第二に、人間の音楽的な能力は、人間の心が天上界にその根源をもっていることを告げているという考え方がある。このような考え方を代表する

のが先に述べたジャン・パウルやヴァッケンローダーであり、楽音の天上界と散文的世界との間の分裂の意識がそこに見られる。ジャン・パウルの美学思想によれば、人間の音楽的な、音楽に敏感に反応する能力は、人間の心が天上にその根源をもっていることを我々に知らせる。音楽は、我々に遠い故郷への憧憬に満ちた記憶を目覚めさせ、そして同時にこの地上界が我々にとって実は疎遠なものであることを気づかせるのである¹⁰⁰。ロマン派の著作の中から、シュライエルマツハーとの比較のために、さらにフリードリヒ・シュレーゲルの意識の根源としての感情に基づく宇宙言語としての音楽の特性表示¹⁰¹さらには、テイクの化身したロゴスの形式として音楽を語らせる音楽詩¹⁰²が提示されるであろう。最後に、純粋な器楽が賛美され、どちらかといえば「芸術宗教」の理想が、過去の音楽にはなく、当時の音楽傾向に近いものに求められる。この立場を代表するのが、音楽を化身したロゴスの形式として語らせる音楽詩の考え方もつテイクである。シラーの『美的教育論』の音楽についての考え方は、以上のロマン派のいづれのグループにも属さず、むしろシュライエルマツハーのそれに近い。一般に『宗教論』の段階からシュライエルマツハーの宗教の本質には、シラーの『美的教育論』とパラレルなものが見られると指摘されている¹⁰³。後に「芸術宗教」の考え方をより鮮明にしたある小冊子の中で、シュライエルマツハーは、シラーの「彫塑的なもの」と「音楽的なもの」との対概念を受け取り、そして彼は、客観的なものと主観的なもの、概念的なものと同観的なものとの対立に相当するこの対概念の重要性に気づくことになる。

芸術はシュライエルマツハーにとって教義から自由な敬虔さをその本質にする宗教の最も重要な機関であり、「芸術宗教」は過去の教会音楽を再建し、さらに彼らの時代に公認されていた礼拝の儀式から距離を置くことによって実現される。シュライエルマツハーによれば音楽と宗教の親縁性はつぎのようなものである。宗教とは敬虔さであり、

芸術宗教を越えて

「心情の宗教」であり、音楽の内容は自己の破壊不可能性を自覚した心情、あるいは自らの内における静的で融和的な心情そのもの、つまり生命そのものである。そして宗教的心情の中にはこの破壊不可能な自己が直接的な仕方で見前しており、この「より高次の自己意識」を、歌唱は、表明し、同時に他人の中にもそれを活性化させ、実在化するのである。シュライエルマツハーの場合には、ジャン・パウルの場合のように「この世」と「あの世」、現世と天上界との間の緊張が音楽において表現されるのではないのである。

四 「芸術宗教」を越えて——新しい感情理論へ

シュライエルマツハーは『宗教論』第二版（一八〇六年）において「直観」をしばしば「感情」と書き改め、自らの立場をより自覚的なものにして行く。『宗教論』の第一版と第二版の相異はずっと以前から考察されてきたが、決定的な差異は宗教概念そのものに関係する。すなわち直観とならんで、そして多くの場合、直観の代りに、感情が特殊な宗教的機能として現れるのである。この点は、最初にR・ハイムが、つぎにリプジウスとベンダーが指摘したが、とりわけその変更の正当性を明らかにしたのはフーバーとフックスである。フーバーはつぎのように述べている。「シュライエルマツハーが一七九九年に『直観』と述べた四〇例について検討をおこない、『宗教論』第二版ではそのうちの三〇例が削除され、一〇例の『直観』の語は維持された。直観の概念は、ほとんどの場合、「(直接的)知覚」、あるいは「知覚」と「感情」、あるいは「感情」だけに代えられる」。感情という概念が新たに導入され、宗教の主観的性質がより一層強く主張するよう努力がおこなわれたのである²²。

スピノザが主張するように全ての有形的なもの、現象的なものの中に、無限なるもの、本体的なるものがあるという代りに、シュライエルマツハーは、人間の感情的生命体験が有限者において無限者を直観することができると主張し、ここに宗教の本質を求めようとしたのである。そして宇宙の表現と活動の中に、その本質を直観し、宇宙の直接の影響に身を任せて純真な「受動性」の心情をもって、それを感情的に生命体験することを宗教の特色としている。その際、シュライエルマツハーが考えている宇宙は、人間の「心情の内面」から生じる宇宙のことなのである。シュライエルマツハーにとって宗教は同時に哲学であることはできなかつたのであるから、宗教に別の概念と別の基礎づけを求める必要が感じられたのであり、その打開策を、彼は直観から感情へと戻る試みの中に求めたのである。第二版における宗教概念の改定は一七九九年の立場と新しい感情論との間に必要に迫られた意識的な妥協である。

シュライエルマツハーが『宗教論』第二版を新たに刊行したとき、ある別の論文が最も純粹な形で、この立場の転換すなわち新しい感情理論の成立を告げることになる。この新しい論文は、以前の直観の立場との妥協ではなく、まったく新しい立場を明確にし、この立場に立つて宗教感情と芸術（特に音楽）との関係を詳しく論じようとしたものである。シュライエルマツハーの最後の詩作的な試みとして「彼のロマン主義的な時代に対する別れの挨拶」と呼ばれる小冊子『キリスト降誕祭 (Die Weihnachtfeier)』である。『宗教論』の第二版が一八〇六年の三月に着手され、八月の終りに完成されたのに対して、『キリスト降誕祭』は一八〇五年十二月に執筆され、一八〇六年一月に公開されている。しかしそれは彼の倫理学と密接に関連していたと同時に、彼の後期の哲学および神学の立場がこの頃からすでに準備されていたことを示す重要な証拠でもある。

シュライエルマツハーが『宗教論』第二版を一八〇六年に世に問うたとき、彼は、かつての音楽と宗教との関係についての自らのあいまいな言明を少し取り消して、そして両者の親しい関係が「まだほとんど神秘」の段階にとどまっていると述べていた。すでにその当時シュライエルマツハーが宗教の占めるべき席をたとえ感情の主観性の中に見出そうとしていたとしても、彼は『宗教論』の版を改める際、彼は完全に新しい著書を執筆しようとはしなかったのだから、以前の客観的な、いいかえれば直観の概念に基づく草稿を完全に根絶することは不可能であったのだろう。彼はそれをただばやけさせることしかできなかったのである。

この『キリスト降誕祭』について当時の人々の間で議論的になっていったことがある。はたしてこの著作そのものに芸術的価値が認められるかどうかについてであり、これには人々の間に異論も数多くあった。一八〇六年にはフリードリヒ・シュレーゲルは、著者とは著しく疎遠になっていたが、彼の以前の友人の作品に何のほめ言葉も見出さなかった。これとは対照的にシェリングは、この作品がどのような批判を受けていたとしても、それを「芸術作品」と呼ぶことに躊躇しなかった^④。アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルもこの作品を読んでその見事さに驚嘆し、とりわけ「その文体に大きな愛着と多くの賞賛の言葉」を残している^⑤。

この著作の中で音楽についての思想を浮きぼりにしようとする際、まずどうしても見逃すことができないものは、この著作自体の音楽の構造自体と類比的な構造である。シュライエルマツハーは、プラトンの対話篇の翻訳にたずさわり、そこでプラトンを「哲学的芸術家」として理解するようになったとき、自分でもヘムステルホイスの哲学的対話篇や、シェリングの『ブルーノ』よりも優れたそれを、執筆し、彼の最も重要な著作にしようという計画をもつようになる^⑥。『キリスト降誕祭』がプラトンの『饗宴』を模したものであることは、はっきりとしており、シュライ

エルマツハーもそれを認めている。それゆえこのキリストの愛の祝祭の賛美は、ギリシア的ならびに哲学的エロスの賛美に対して「対」になるものとして構想されている。そしてまた同じように比較することのできる以下のような構成原理が浮かび上がってくる。つまりプラトンの『饗宴』においては、対話に参加する人の、エロスについての話しがその都度しのぎを削り、そして最後にソクラテスの話しの中でその最高点を見出したように、『キリスト降誕祭』においても婦人たちのおしやべりや、批判的、懐疑的なレオンハルト、敬虔なエルンストそして思弁的なエドアルトの話しが進行を受けもつ。ようやく最後に――プラトンのアルキピアデス同様に――登場するヨーゼフ（彼にはシユライエルマツハーの姿が投影されている）は話し手の注意を音楽の方へ引き戻すことになる。

シユライエルマツハーは対話形式を構成する際、音楽の構造を模範にしている。そして対話の参加者のさまざまな視点が対話のテーマと関係するのである。彼の音楽の範型はソナタ楽章ではなく、むしろ古いイタリアの多声曲の音楽である。各声部（die Stimmen）は矛盾し合わず、むしろ様々な歌声でありながら、一つの調和的な協和音のために相補い合う。ソクラテスのような一個人が真理への鍵をもつのではなく、むしろ対話の参加者が共同して、彼らの多様な理解の仕方に基づいて問題を叙述する。この叙述方法は、一方で、プラトンの対話形式と対照的なシユライエルマツハーの、音楽でいうところの多声形式の立場を表わしており、他方で、ここでは参加者の多くの理解が原則的に矛盾し合わず、調和し合っている。これは分裂が本質になっていたジャン・パウルの音楽の形式と対照的なシユライエルマツハーの立場を表している。

この対話篇の中で啓蒙主義者の役割を演じるレオンハルトには、この芸術と宗教との結びつきが危険で邪道であるように思える。この啓蒙主義者によれば、もし両者が結びつくと宗教は夢想と陶醉におちいるし^⑧、芸術もそれから

は何の利益も与えることがない。レオンハルトは宣言する。「私は、キリスト教徒としてはきわめて非芸術的であり、芸術家としてはきわめて非キリスト教的である。私は、シュレーゲルが短詩の中で我々に記述した教会も、そして宗教に避難場を見出して喜んでいる貧しい、物ごいをする霜枯れた芸術も嫌いだ⁸⁰⁾」。ここに一般に人はシュライエルマッハー自身の考え方を部分的に認めざるを得ない。つまり教会に対して芸術のための支えとなるよう要求し、あるいは教会を芸術によって正当化し、そればかりか創設しようとまでしたロマン派の友人や同時代人たちに対するシュライエルマッハーの批判を認めざるを得ないのである。もちろんレオンハルトが、芸術は「それ自体の世界」を宗教の彼岸に、古代神話と類比的に自ら形成すべきであると要求するならば⁸¹⁾、シュライエルマッハーは彼と見解を異にする。シュライエルマッハーは、芸術と宗教とをできるだけ分離することが誤っていることをエドアルトとエルンストの口からいわせている。すなわち芸術が生命を「形成し」、そして宗教が生命を「感激 (Begeisterung)」させるのなら、両者は人間において結合されざるを得ないであろう⁸²⁾。

祝祭の風習と同じように『キリスト降誕祭』においては音楽もまさにシュライエルマッハーの後期思想における意味合いにおいて「表現的行為⁸³⁾」である。音楽に関して、表現されるものは表現においてはじめて本来的に意識されるようになることが分かる⁸⁴⁾。音楽のもっている意味の重要性を決定するこの「表現されるもの」は、宗教的祝祭の風習における同じようにここでも感情であり、心情なのである。これらは、ただ音楽によってのみ直接表出されるが、「明瞭に」表示されるためには、歌詞 das Wort (歌唱において「彫塑的要因 (das "plastische Element" im Gesang) 」が必要である⁸⁵⁾。音楽とキリスト教との密接な連関は、今や新しい基礎づけを経験する。エドアルトの口からつぎのように述べられる。

「この両者の親近性は、おそらく宗教とそれの形式的な規定を受けたものとしての音楽とが、ともに至高者への直接的関係においてのみ十分に理解されるという点に存している。……教会音楽は、歌なしですませることができない。このことには確かな真実が含まれている。……イエスは天使の合唱によって感じられた。このようにして我々はそれを楽音と歌唱とで昇天の大ハレルヤに至るまで伴奏する^例」。

シユライエルマツハーによって主張されている宗教と音楽との親縁性は、当然キリスト教の特定のイメージと同じく特定の音楽的範型を前提にしている。模範となるものは、パレストリーナ様式の教会音楽である。ここでは本来、たとえばヴィーン古典派の音楽同様、個々の語と常にかかわる歌詞を解釈する音楽（たとえばバッハの音楽）が除外され、宗教も宗教的敬虔さだけが意味されており、それゆえそれは「心情の宗教」なのである。我々はこうした心情において道徳的自己意識を何ものも介在させずに、直接的に認識する。それゆえ音楽の基礎を形作る理論は、単なる激情的なもの、つまり偶然的なものだけにかかわる病理学ではなく、むしろ直接的自己意識についての理論である。

もし人が最後に学問についてのエドアルトの言葉を、ヨーゼフの音楽への指摘と取りまとめるならば、つぎのような考え方が浮かび上がってくる。すなわち「生成しつつあるものとしての理性 (Vernunft als werdend)」は、有限な対象にかかり合うことよって「すべての人間の中にあるどうしても破壊されずに存立する自己」つまり「理性存在そのもの」を忘れてしまっている。しかし宗教的心情の中には、この破壊不可能な自己が、直接的な仕方ではあるが現前している。そしてこの「より高次の自己意識」を、歌唱は直接表明し、そうすることによって他人の中にもこの高次の意識を自覚めさせ、それを実在化するのである。したがって歌唱は学問的理性の目標をすでに達成しているこ

となる。学問的理性がその生成過程において誤謬と転倒を含みながら、常にその途上にあるのに対して、歌唱はその目標に達しているとシュライエルマツハーはいうのである。それゆえ宗教と芸術は、学問に必須の補完物であるということになる。

シュライエルマツハーは音楽の主観性のみで満足していたのではない。彼は宗教をもつばら主観的感情（つまり既述の対概念のうちの「音楽的なもの」）に含めることに躊躇するようになる。一方「彫塑的なもの」は歌唱における歌詞（das Wort）であり、音響（Ton）つまりいわゆる「音楽的なもの」とならんで、それは歌唱の重要な要因であるとされる。歌詞とは換言すればキリスト教的な生活における実践的態度における心情の外的客観的表現なのである。ロマン派の思想家によって書かれた音楽についての多くの著作の中でも、このシュライエルマツハーの「音楽における彫塑的なもの」（＝歌詞 das Wort）の高い評価は特にひとさわ目をひく。このシュライエルマツハーの考え方はシェリングのそれ（「音楽における音楽的なもの（＝律動）」を重視する考え方）と対照的である。両者の美学的立場の差異は、シェリングの自然哲学的な立場と、それとは対照的なシュライエルマツハーの倫理学の立場とに反映している。いやむしろ実際にはこの両者の美学の基礎の相違、自然学と倫理学の方が、両者の美学にはっきりとした差異をもたらすことになる。特にシェリングが自然哲学的な考察だけに頼り、音楽をも造形芸術、実在的系列に属す芸術の一ジャンルに入れていたのに対して、シュライエルマツハーは、倫理学をシェリング的な自然哲学からの連続的発展とみなすことによって、直接的自己意識と音楽とのかかわり、音楽と「彫塑的なもの」とのかかわりをより一層鮮明にしようとしたのである。

注

- (1) Schleiermacher : Über die Religion, in : Werke, Auswahl in vier Bänden (全集 SR ヲ監ヤ) S. 295 u. S. 311
- (2) Dilthey : Leben Schleiermachers, II (全集 LS ヲ監ヤ) S. 485, Fiches Leben u. lit. Briefwechsel II 2 (1862) S. 321
- (3) Ehbenda, Fiches u. Schellings Philos. Br. (1856) S. 48
- (4) Friedrich Schlegel : Literary Notebooks 1797–1801. Ed. with introduction and commentary by Hans Eichner, London 1957, p. 188, No. 1909
- (5) SR S. 240
- (6) SR S. 243
- (7) Friedrich Schlegel : Ideen-Fragment 150
- (8) Hegels Werke I. S. 165
- (9) Kurt Nowak : Schleiermacher und die Frühromantik, Göttingen 1986, S. 167
- (10) SR S. 243
- (11) Aus Schellings Leben. In Briefen I, S. 282 ff.
- (12) SR S. 244
- (13) SR S. 251
- (14) LS S. 760
- (15) SR S. 399
- (16) Schellings Vorlesungen "Philosophie der Kunst", in Jena und Würzburg. シュライエールマン¹がすでに一八〇五年にこの講義の内容を知っていたかどうかは明らかでない。しかし彼は美学講義の時期に、それゆえ一八一九年からは、シェリングの芸術哲学の筆記録を自由に使っていたことは確かである (Vgl. Friedrich Schleiermachers Ästhetik, hrsg. v. R. Odebrecht, 1931. XXXI, Vorwort Odebrechts)
- (17) Schelling, SW I/5. S. 496
- (18) Jean Paul, SW I/10, S. 171

芸術宗教を越えて

芸術宗教を越えて

- (19) Fr. Schlegel : Kölnner Vorlesungen über Propädeutik und Logik" (1805/06). KA XIII S. 57 f. u. S. 217 f.
- (20) L. Treck : Gedichte über die Musik. Gedichte II. S. 1-35. bes. "Die Musik spricht" (a. a. O. 3)
- (21) Günter Scholtz : Schleiermachers Musikphilosophie. Göttingen 1981, S. 49
- (22) Suskind : Der Einfluss Schellings auf die Entwicklung von Schleiermachers System, Tübingen 1909, S. 101
- (23) SR S. 262 f.
- (24) H. Gerdes, in : Schleiermacher, Kl. Schr. I S. 225
- (25) Dilthey XIII/2. 147 f. Vgl. Br. II 40 (28. 10. 1805 an E. u. H. v. Willich) / II 44 (1. 12. 1805 an E. v. Willich) / シュライエルマッハーは、ハレに赴任するや、直ちに一八〇四—〇五年の冬学期に第一回目の、そして一八〇五—〇六年の同じく冬学期に第二回目の倫理学講義をおこなうことになる(第二の倫理学草稿(一八〇五—〇六)にシュバイツァーはdを付記した(Entwurf eines Systems des Sittenlehre. Aus Schleiermacher's handschriftlichem Nachlasse, hrsg. v. Alex. Schweizer, in : Friedrich Schleiermacher's Sämmtliche Werke, Berlin 1835 / Tugendlehre 1804-05 (≡ e), 1805-06 (≡ d)). シュライエルマッハーは後者の講義において以下のように述べている。「一切の實在的知識は、倫理学と自然学とに分たれる」(d 32)。「両者は思弁哲学であり、自然学は理論面であり、倫理学は実践面である」(d 41 f.)。倫理学は「理論哲学(自然哲学)に依存する。なぜなら前者は前者に人間を、つまりその明瞭な直観が理論哲学の究極の結果である人間を与えなければならないからである」(d 56 f. Note)。自然哲学は倫理学に人間を与える。そして倫理学は自然学の継続である。すなわち「人間は我々に自然哲学によって自然存在として与えられ、そしてこうして彼の中に現れるものは、内在的理念によって」(換言すれば理性によって)「より高次のポテンツに高められる」(d 21)。あるいはまたこれは「人間的自然の理性による靈活化 Beseelung」(d 56, 60)とも述べられている。さらに倫理学 e (1804-05) の立場とこの倫理学 d (1805-06) の立場の間には明らかに以下の点に相異が存在することを認めざるを得ない。倫理学 e では、宗教がまだ直観の側にあり、そして知識と同じ位置に置かれていたのに対して、この倫理学 d では、宗教は観相に数えられ、感情の側にあるのである。一般に一八〇四—〇六年はシュライエルマッハーの展開における転換点あるいは本質的改造の時期と呼ばれている(ディルタイ、ハイム、フックス)。この転換の若干の有意義な結果は、一八〇六年三月に着手され、そして八月の終りに完成された『宗教論』の第二版に現れる。

(26) Schelling, SW VII 499

- ⑧ Br. III 414, 25. 11. 1806, Fr. Schlegel an Schleiermacher
 ⑧ Br. III 258 (24. 1. 1801, an Fr. Schlegel) ; III 322 (15. 9. 1802, Fr. Schlegel an Schleiermacher) ; III 360 (Sept. 1803, an Reimer) ;
 III 370 (11. 11. 1803, an Reimer) ; Vgl. Denkmale 127
 ⑧ Schleiermacher : Die Weihnachtsfeier, in : Werke. Auswahl in vier Bänden, 4 (以下 AW と記す) S. 490-492
 ⑧ AW 493
 ⑩ AW 494
 ⑧ AW 494
 ⑧ Schleiermacher : Der christliche Glauben, Berlin 1960. S. 50 f.
 ⑧ AW 495
 ⑧ AW 495
 ⑧ AW 496

付録 Schleiermacher “Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben

(芸術概念の範囲について)”

(学士院講演一八三二—一八三三年)

シュライエルマツハーの重要な美学テクストのひとつ「学士院講演（『芸術の概念について』）」は、王立学士院総
 会（一八三二年八月）での講演、第一論文と、その翌年の同学士院総会（一八三三年八月）での講演、第二論文、付
 録（第三）論文とからなる（Schleiermacher : Über den Begriffs der Kunst (Akademiereden 1831/32), in : F. D. E. Schlei-

芸術宗教を越えて

芸術宗教を越えて

macher Ästhetik Über den Begriffs der Kunst, hrsg. v. Thomas Lehnerer, Hamburg (Philosophische Bibliothek Band 365) S. 153-188.)。ここでは資料紹介として同講演内容を要約し、その意義について明らかにする。以下本文中の小見出しは同講演原稿の中には掲げられていない。

第一論文

〔芸術理論(美学)の課題〕

この講演テーマ「芸術概念の範囲について」には、*in Bezug auf die Theorie derselben* (その理論に関して)が附加されており、シュライエルマッハーが芸術概念の考察が基づくべき学問的方法論について、いいかえればこの考察によって芸術概念にもたらされる統一について明らかにしようとしていることが分かる。主張される方法論は「Theorie der schönen Künste (美的芸術の理論)」である。しかしこの種の学問領域では、当時つまり一八三〇年代初頭としては、シュライエルマッハーも認めているように、*Ästhetik* (いわゆる美学)や「Theorie des Schönen (美の理論)」という名称も同時に用いられていた、いやむしろ後者二者の方がいわば幅をきかせていたのではないか。「芸術の理論」としてのこの学問「美学」のあり方には、形而上学の思弁的性格でも、単に通俗化された学問的性格でもない、いわば「第三の立場」が込められている。とにかくシュライエルマッハーはこの「美的芸術の理論」、「美学」、「美の理論」の三種類の命名の仕方が混在し、しばしば混同して用いられる当時の状況そのものが、この分野の学問の方法と対象のあいまいさをもの語っていると講演の冒頭で述べている。ちなみに、ここには挙げられていない

シェリングの思弁哲学的な美学の立場つまり同一哲学期の「芸術の哲学」については、この講演の中では「両極端な立場」の一方として間接的ながら言及されているように思われる。すなわち「両端つまり思弁の立場と経験の立場から、美学の試みはこれまでおこなわれてきたが、しかしいずれの立場もまったく普遍的な有効性をもち得なかったし、また両者をしかるべく相互に関連させるまでには至っていない」。

シュライエルマツハーの見方はこうである。ここで我々が経験的な見方に立ち、考察を個々の芸術領域だけに限定し、そしてそこに存在する芸術作品に目を向けることからはじめればはじめるほど、それだけ一層、理論は、創作の過程を「理解する」というよりも、むしろその過程を保護するような気の配り方をしてしまいがちである。そして我々がほとんど偶然に思弁の高みから、このような個々の作品の領域へと迷い込む場合にのみ、ひとつの積極的な理解に通じる見方が現れることになる。このような高みにおいて生まれる課題とはどのようなものなのだろうか。すなわち、もしいかなる人間存在においても同一の活動の痕跡が見出され、さらにその活動が恵まれた状況下で、すべての重要な精神の発露と調和して展開するならば、芸術活動をこれらの精神の発露との連関において理解し、さらにそれ（＝芸術活動）を忠実且つ間断なくその最も内的な共通の芽から、その分枝さらにはその形式の多様性の最も外的な先端に至るまで、すべての経過を追跡するという課題が生まれる。これがシュライエルマツハーの芸術の理論（美学）の課題である。

〔美学と倫理学〕

いわゆる美学は、その最も一般的な命題に関して倫理学あるいは精神の生命的活動の学 (Ethik oder Wissenschaft von

芸術宗教を越えて

den Lebendigkeiten des Geistes) に基礎をもつ。そして倫理学からひとつの特殊な結果あるいは応用学科として分けられるのは、ただつぎの理由によつてである⁽⁴⁾。すなわち美学がその広範な叙述の中で、多様なものを把握し、そして各個別芸術領域の中で技術的規則が無造作に美学と関連するために——ちょうど美学自体がその根源を倫理学の中にもつていようように——現存在の与件に立ち入らなければならぬからである。ここでシュライエルマツハーは自らの美学の立場が当時の同じように美的芸術を扱つたロマン派の美学説、シユリングの『造形芸術の自然との關係について』(一八〇七)とは対照的であることを明確に告げる。シュライエルマツハーによれば、この講演に対しては、たとえ卓越せる人、いうまでもなく第一義的に造形芸術について論じ、それを魂の学説からよりもむしろ自然学から把握するように忠告した⁽⁵⁾シユリング⁽⁶⁾であつても、異論をさしはさむということはない。というのはここで倫理学として理解されているものは、一般に魂の学説と常々呼ばれているものよりも一層包括的なものであるからである。しかしやはりまた一面、倫理学は魂をばらばらな生命の中に現れた精神として理解することを前提し、そして他面、芸術活動はその統一においては精神活動として魂の本性から把握され、その多様性においては自然学から把握されなければならない——というのは後者(自然学)は現存在の諸条件を含むからである。そしてもし造形芸術に対してこのように容易に認められる魂と自然への關係が、また他の芸術においても、同じ両者との關係がただ程度の差はあるにしても、本質的には変わることなく認められるならば、芸術の概念に統一が求められるかどうかは疑わしくなるであろう。まさにこの芸術概念に統一を見出すことが、この論稿の第一の対象なのである。

〔芸術概念の統一〕

したがってこの論稿は、つぎのような問いを提出する重要なつとめをもっている。すなわち我々がそのすべてを芸術という共通する言い方で常々呼んでいるさまざまな産出活動は、実際、精神の活動として統一をもったものなのかどうか、またもっているとするほどの程度そうなのか、という問いである。ここからはじめてさまざまな産出活動が共通の原理と共通の尺度をもつかどうかという問いが実際に起こってこなければならぬのである。さもなければ、芸術の各領域は完全に孤立したものとして把握されるのであり、万人に共通するものと各人の特殊なものとは別々に関連なく現れることになる。そしてすべての芸術に関する芸術の領域およびその課題は、各個別芸術との間に境界線を引かなければならないことになる。しかし逆に芸術全体にまず統一を認めると、その代わりに個別領域の独立性が疑わしくなる。そしてこの全体の統一のために、他の領域が市民権をもつことに異論が唱えられることに、しばしば我々は当惑することになるだろう。しかし実際には、人が音楽の中に絵画的なものを、詩の中に彫塑的なものを、そして至るところに詩的なものを論じることが、なるほど一種の当惑であると同時に、そこには諸芸術間に相互関係の存在することがすでに暗示されている。

〔芸術の範囲〕

シユライエルマツハーはもちろん芸術概念を用いて何かある外部目的に役立つようなものを論じているのではない——たとえばそれが最も崇高な学問の目的であったとしても。すでに「ある一定の目的への適合性に従って判定されなければならぬものは、本来、美的芸術の領域から除外される」という古い諺があることを我々はよく知っている。

芸術 宗教を越えて

機械的芸術家つまり職人を彼本来の使命に関して、我々は本来の芸術家でないと言っている。しかし彼らが、彼らの美しい製品についての純粹な関心に基づいて作った美しい形式に、人々が同じ満足を感じる以上、その性質からして彼の製品は本来の芸術作品と同じものであると考えることができる。このことは芸術と学問の関係にもあてはまる。本来の芸術作品の場合とその印象が類似しているという単なる理由によつて、技巧的な言葉の取り扱いや、美が深い内面からにじみ出てくる諸部分の完璧に円熟した均整と充実や、また明瞭に見通しのきく連関などの中に現れ出てくるような性質ならびに現象を、我々は芸術作品であると呼ぶかも知れない。しかしもしそうだとすれば我々は、芸術という言い方を個人の産出するものや一定の統一をそれ自体の内にもつたものに制限する必要がないことになるであろう。そして祝祭の日に大勢の国民が見せる品位のある、しかも軽やかな心の動きや、美しい自由な、充実した身のこなしは、芸術表現と直接的生命表現との結びついたものだとも考えられる。そして我々は、敬虔な人々の集会についても、もしそこでは崇高な歌と威厳のある話や意義深い行為および表情豊かな動作がひとつの感動の全体として形成されていたならば、やはり同じようにそれを認めることができるであろう。さらに自然の諸対象によつて与えられる芸術作品と親しい印象もまたこれと同じものであると考えられる。地球の産出性について、その本来の（物理学的な）規定とは無関係に、その造形の中に愛らしさが見られ、そしてまっ盛りの瞬間をむかえた植物の生命の中に美しい色つやと華やかさが見られるとするとき、それを神の芸術作品と考えることはできないであろうか。しかし我々は、芸術概念を問う場合に、いかにして芸術作品が、人間の行為として固有の仕方、且つ芸術活動以外の人間の行為と区別されて作られ、また完成されるのか以上の問いをもち合わせていないのである。しかもこの問い自体には、我々がたやすく答えるための暗黙の要求がすでに含まれている。つまり本来の規定に反して、いいかえれば他者

の中に生ずるような芸術的なものをとりあえず横に置いて、まず第一に他の何物であることも欲しないような作品を産出する独立的な芸術を手がかりにしようという要求が含まれている。

〔課題解決の立場〕

芸術概念の統一というこの論文の課題を解決するために、唯一の立場を手に入れなければならないのだろうか。シユライエルマツハーによれば答えは否である。唯一の立場をあらかじめ設定することは不可能なのである。たとえはもし我々が、あらゆる真の芸術的成果がそこからほとぼしり出る特殊な活動の種類を規定するために、上からつまり精神の本質から——その本質それ自体であろうと、あるいは肉体的生命において開示されるようであろうと——出発しようとするならば、まずこの領域において何か普遍的に承認されるものつまりそれによって我々が出発するとき誰かが従わなければならないものが、存在しなければならぬであろう。これとは対照的にもし我々が、下から芸術概念を記述するならば、まず第一にあの個々の領域についてのさまざまな議論が忍び寄ってくることになるだろう。これを解決するためには、個別的なものとは他の個別的なものとすべてを知ったときにはじめに知られると主張する人々の言葉に基づいて、我々は、非芸術的で没芸術的で、同じく非学問的なものとして取り残されているものを、どこかで我々の中心に措定しなければならず、そして我々がそれがあるときは承認し、またあるときは再び取り除かなければならない。しかし最後にはやはり何か確実なものを見出そうと我々は試みようとしているのである。

〔芸術活動の三要因 Begeisterung (Eregung)〕

—vorbildende Besinnung—Ausführung〕

シュライエルマツハーは、この二つの立場のいずれにも偏しないために、とりあえず最近の大家の言説の中で繰り返される以下の考え方を手がかりにしようとする。一、あらゆる芸術は Begeisterung (感激、靈感) から、つまり最も内的な心情諸力および精神諸力の生き生きとした感動 (Bewegung) から生じるといふ古くから言い伝えにもある考え方、および 二、各々の芸術はその作品を提示 (aufweisen) しなければならぬといふ同じく古くからあるが、最近になって深く人々に根を下ろしはじめた考え方である。したがって我々のおこなわなければならない第一のことは、さまざまな芸術において同じようにどの程度この「感動」から作品が成立するのかを見ることである。しかしこの問題の解決の困難さのために、両端(つまり発端としての「感激」と最終点としての「提示」)の間の行程が短く、その過程が非常に単純であると思われるような芸術(つまり身振り Mimik)において、この試みがはじめられる。そしてもし我々が、一面で、芸術作品とならんで、似てはいるが没芸術的なものを、前者が後者から区別されるのを示すために見出すことができたならば、そして他面で、見出されたものを、他の芸術にもつまり既述の両端の行程がそこではそれほど短くなく、手続きがそれほど単純でない芸術にも適用することができるならば、それは我々にとって幸運なことであるということになるだろう。ここでおそらくその内容と動機とを特に問うことなしに、我々は、喜びと悲しみを直ちに生命の最も内的な源泉にまで貫き入る興奮 (Eregung) としてみなすことができる。喜びと悲しみは、音 (Ton) と意のままになる身体の動き (willkürliche leiblichen Bewegungen) の中で、それぞれに適した表現をもつ。しかしもちろん外に表れた喜びが飛び跳ね、循環するうちに弱まり、また音節の半ばはつきりしてい

ない音を「ごちゃごちゃ」に放り出すような場面、そして同じように悲しみが節度をもたず且つ無規則的のため息をつき、叫ぶような場面、さらに音階が盛り上がったたり、流れ去ったり、あらゆる異様な恣意的な感動をひんぱんに繰り返すような場面で、これらの内面の表出を芸術作品に直接つながるものと考えることができないであろう。しかしこれらが、二つの芸術の自然的発端であること、いいかえれば芸術的なものとしての舞踊と歌唱とに対する没芸術的なものであることは否定できない。この二つの芸術、舞踊と歌唱とから身振り芸術と音楽という大きな領域が開示されたのである。しかし芸術的なものと没芸術的なものとの特有の相異とは何であろうか。議論の余地のないことは、生な形で、そして「ぶざま」に変化する感動は、節度と規則をもたなければならないということである。興奮と表出とがひとつのものであり、無意識的なきずなによってまったく同時にお互いが合一されることである。興奮と表出とがしまうことに、没芸術的状态の本質がある。これとは対照的にあらゆる芸術的成果においては、この同一性が本質的に廃棄されている。興奮そのものは、節度と規則については何も知らない。むしろ普通の直接的表出が秩序のもとにまたらされるときに、それは芸術の要素に変わる。すなわち芸術の場合には、外面的に現象するものが内面的に先行的に形成され、あるいは模範化されているのであり、その間に別の高次な力が立ち現れるのである。内省 (Besinnung) の契機が間にいわば割って入ってきて、押し止める、いいかえれば滞留する働きによって、興奮の生な力を壊し同時にこの滞留の間に感動を秩序づけの原理のもとにもたらす。それゆえ、この内省の契機は芸術を単なる自然的過程から区別するものなのであり、後に外面的に現れるものが内面的に先に形成される萌芽的構想 (Konzeption) の契機なのである。自然的活動を越えて、自分自身を意識し且つ興奮を支配する精神の啓示へと自己を洗練する内省の強力な節度が存在している限りにおいてのみ、芸術活動は成立する。ところでもしこの領域において芸術的なものが

没芸術的なものから本質的にこの中間に現れる先形成的内省によって区別され、そして我々がこの熟慮を同時にすべての芸術において見出すならば、我々はこの内省がすべての芸術そのものの本質であることを、たとえ大胆な命題であるとしても、提起することが許されよう。しかしこの先行的に形成をおこなう内省によって、もし興奮と表現の直接的ぶつかり合いが廃棄されるならば、両者の間の関係全体もまた当然変わってくるのである。すなわち興奮から表現への過程が先行的に形成をおこなう内省によってひきとめられるならば、なおこの抑制の間に第二の興奮状態が、つまりおそらくそれ自身はまったく何も引き起こさなかつたろうが、しかし今や何かを表現へ運んで行き、そして表現をあの内省の節度を越えて拡大する第二の興奮状態が成立するのである。それは原型的の内省に対するいわば永遠の課題となるほどに深く本質全体をつかむ興奮の瞬間であり、先行形成的内省をも、常に生き生きと保存しながら、あふれる興奮の力でもって存在全体を織り込む。

ところで今一度確認しておかなければならないことだが、たとえ喜びと悲しみとが、以前は、芸術的に造形する熟慮によって捉えられるべき興奮と呼ばれたとしても、このことをシュライエルマツハーは、あたかもすべての芸術活動がこの二つから出発し、その結果、「感激」は万人において同一であるというふうにはみなしてはならないと述べている。また、いかにしてある人において、この「感激」に詩的な先行形成がかかわるのか、またいかにして他の人において、それに絵画的な先行形成がかかわるのかを示すだけでよいと考えられてはならないという。かえって両者が興奮と呼ばれるのは、ただ両者において表現の衝動がともに措定され、あるいは、それがおのずから発展する限りにおいてである。そして喜びと悲しみが、すべての芸術家の共通な「感激」ではなく、かえってあらゆる芸術領域がそれ固有の靈感をもっているのである。それゆえ問いはつぎのように形づくられる。すなわちあらゆる芸術にお

いて根源的な興奮とはいかなるものか。また表出への衝動をすでに含み、且つそこからある一定の作品形成へと移行する興奮―それをこの第一論文の最後で「感激」と呼んだのだけでも―とはいかなるものか。そしてつぎにどの程度この契機がすべてを唯一の共通する概念のもとにもたらす資格をもっているのかを考察すべきである。

第二論文

〔第三のもの、あるいは生命との関連〕

第一論文において若干の芸術の部門を、それと類似した没芸術的なものとの関連において考察し、そしてそこから各芸術活動の三つの本質的契機、すなわち興奮、原型化および外的表現を導出した。しかしその場合には、自然的な表現が没芸術的な音と没芸術的な身振りとにおいて見出されるのと同じ心意の興奮状態から、芸術作品が生じるといふことが考えられていたのではない。節度と限定性が音と身振りにもたらされる内省の一瞬が中間に現れるやいなや、行為は感動的気分の影響から解放され、この瞬間から芸術家の作品に近づいて行く。そうはいつでも我々は、芸術家の表現するものが彼自身の興奮であるのか、それとも他人の興奮であるのかを、我々自身には判断できないことを芸術作品に要求する。

ところであの芸術的なものと没芸術的なものと一緒に置こうとしたシュライエルマツハーの意図は、第一にあの没芸術的なものの領域と芸術の領域とをある共通の衝動のもとに総括することであった。つまり束の間の内的生命の感動を、ある外的なものに引きとどめようとし、またたやすく身を隠すこともできる生命の感動を、固有のものすべ

てが能力に応じて公けに対して開示され、共通のものとなるために、浮かび上がらせる衝動のもとに両者を総括することであった。この場合、もちろん衝動が一個の作品を産出するためには何らかの方法で規定されていなければならない。この衝動はすべての芸術の根源とみなされるはずであった。しかしシュライエルマツハーはこの衝動と芸術との相互関係をなお正確に考察し、そしてこの考察を進めるために、なお別の考察を付加しなければならぬという。すなわち、同じくこの衝動と一定の関係にある第三のものが、没芸術的表出と芸術作品のほかになお見出される。すなわち特殊な生命の統一体としての人間の個体的性質、いいかえれば普通、人間の性格 (Character) と呼ばれている内的統一あるいは生命がその第三のものである。このようにして我々は、道徳的な且つ首尾一貫した方向をたどる生命そのものが芸術作品であり、それが完全であればあるほど、それだけ明確にあの内的統一を表現しているという一般的な記述に立ち戻ることになる。しかし生命は、没芸術的表出とは逆の仕方、この衝動に関して本来の芸術作品から区別される。というのは、後者 (没芸術的なもの) の根底には表出衝動が存しているとしても、その衝動は意識されておらず、かえって「いやおうなく (unwillkürlich)」内的なものが外的なものとなつているのに対して、もし生命が話題となる場合には、それとは正反対に、生命の表出は意志によって支配されてしまい、且つ道徳的使命のためにそれがさまたげられることすらありうるからである。またこの場合には、現れ出るものは不自由なものではないと考えられるけれども、もしある人が心を閉ざし、また身を隠そうという意図をもっているならば、我々はここに逆の場合を見ることになるからである。すなわち一連の道徳的行為のすべては、自己自身を告知するという課題に依っており、そしてこの行為のうちのどれひとつとして自由な決断から出ていないものはない。しかしその際、行為の意図はやはり道徳的行為者の自己の告知そのものに向けられず、むしろあらゆる行為において、行為が道徳的課題全体

に對しておこなうべきもの、つまり最高善に向けられていたのである。それゆえ芸術は本来の意味においては、この両端つまり没芸術的表出と道徳的行為の間に立っているのである。内的なものは、ただ外に現れ出んとする活動つまり産出活動においてのみ開示されうるけれども、しかし芸術作品であるためには、開示は「いやおうなく」であつてはならず、かえつて意識的で意志されていなければならず、そして産出物は内的なものの出現および告知以外の何ものも意図してはならないのである。さもなければ、産出によつて引き起こされたすべてのものは、ただ偶然であることしか許されず、そして特定の影響を作品自体に及ぼすことは許されないのである。

〔現実との二つの接触点〕

ところで広い意味における Bewegung (動作) は、内的生命がそれによつて告知される唯一のものなのだろうか。身振りの感動と音楽の感動に目をやることによつて、現実との二つの「接触点」がなお我々に提供される。この接触点は実的手段にかかわる。ここを通して内的なるものは外化される。

一 演劇的感動と姿 (Gestalt)

まず、身振りの感動はそのふさわしい場所をいったどこにもつのが、一方において問われる。それと同時に固有の生命の課題の固有の把握が、つまり個々人の特殊的性向の調和は、さまざまな行為のほかでも告知され得ないのが、他方において問われる。その特定の瞬間と変化の状態において固有の生命が告知される感動は「姿 (Gestalt)」の中に正当な場所をもつ。そして固有の生命はさまざまな行為や活動から間接的に捜し求められるほかに、この「姿」によつて直接的に告知されるのである。その特殊性において直接的な感動をはじめた同じ精神が、

「姿」において自らと自らの固有の本質を静かに映し出すのである。誰にでも分かるように、精神は「姿」を展開させるが、その際、「姿」における諸部分の關係は、動物の生命において起る場合とはまったく別の尺度に従つて、精神的なものがより多く現れるように変わる。「姿」はあらかじめ精神の特殊性が最初に現れる特徴をもつように定められている。しかし「姿」がこのようにいわれることによって、強固な部分のつまりじつとして動くことのできないものにも意味があることについての古い議論がむしかえされようとしているのではない。一般に「姿」が単に軟弱な部分の動きを制約するものとして認められるだけでよいのであり、そしてその強固な「姿」が、ただこの身振りの感動の領域のためにのみ作られたいわば音に対する楽器つまり人間において予感に満ちて内的に響いていたすべてのものを外的な聴覚にもたらず機関のようなものであることが理解されればよい。我々はここで、精神の「姿」の形態の形成活動を、同一の精神がその固有性の中で自らを根源的に開示したものとみなすのであり、身振りの感動とそのような「姿」の形態形成が共同し、相互に補完し合うのを見るのである。ここに、ただ影絵のようにすぐに再び空高く舞い上がってしまったたであろうものが外化されることによってはじめて完全性と明瞭性を獲得することになる。

二 音楽の感動と発話 (Rede)

第二に音楽の感動は発話を必要とする。内的興奮がどのような種類のものであれ強くなればなるほど、それだけ自ら感動する形態が発話することが要求され、そして不確かに上下する音が言葉を見出すことが必要になる。もしそうでなければ、内的感動は何らかの方法で生命に背いて、病的状況におちいる恐れが生まれるであらう。そしてただ単に感性的興奮の中において苦痛が特定の言葉を手に入れ、予期せぬ喜びが発話において歓声を挙げてその喜びを吐露することだけが要求されているのではなく、それは精神的な契機の中においても同じことが起こる。もし敬虔な瞑想

がただ身振りにおいてしか告知されないならば、我々はその瞑想が次第に無内容な些事を思い悩むことに尽きてしまふことを懸念するであらうし、もし祖国愛の心情が公の不幸に対しておちいる深い苦悩が言葉なく放置されるならば、我々はそれが激情的に破滅的行為に激変しないかと懸念するであらう。このようにして必然的に至るところで発話の中に音と動作が突然現れ出るのである。しかし音楽的なものにおいて発話の内包とは何であるのか。この場合、発話は常に何らかの方法でやはり知識への途上にある思想を表現するもののではない。興奮した心情はむしろ思想表現からはまったたくほかへと転じられており、何の認識も期待してはいない。ただ発話において音と動作によってその表現をなお補充されながら内的興奮がくみ尽くされるべきなのである。それゆえ思惟と直接同一であるような発話や実際の仕事に役立つ発話と、我々はここでかかわるのではない。発話には固有性とかかわる領域があり、そこでは発話の確実性はある瞬間において告知されるにすぎない。思想はしたがって詩の中に独立した場所をもちはしない。抒情詩の領域においても、崇高な金言名句は、たとえそれが自然観の奥底から何かを伝えていても、あるいはそれが刺激的あるいは警告的に人間の行為の性格を表示していたとしても、詩の中でその金言そのものの内容が同じものであったり、同じことを意味しつづけることはない。詩はかえってこのようなすべての関係についてある内的状態を表現することに向けられるのである。またいわゆる教訓詩の領域においても、もしそれが詩であろうとするならば、事物あるいは行為の記述は、本来は対象とかかわる記述ではなく、たとえもし人が何かをそこから学ぶとしても、その学ぶ対象は、内的に規定された現存在の表現が解ける糸でしかないのである。そしてもし叙事詩人あるいは劇作家が、たとえその詩句がいかに見事であろうとも、彼の作品の登場人物に単に散文的に語らせるならば、彼は彼のジャンルの精神を誤解しているように思われる。詩的な発話は、まったく言葉の論理的あるいは知識的側面には属さず、

かえってその音楽的側面に属するのである。知識をめざすもの、そしてそのはじまりにおいて知識とかわつたものは、どのようなものであれ、詩になることはできない。むしろ最初に詩的要素が見られなければならず、そのつぎに言語への置き換えがおこなわれなければならぬが、しかも根源的にはあの動作と音と同じように、固有性をもった存在の内的確実性から生じる内的な形態形成に基づかなければならない。しかしもし単純な感嘆詞から叙事詩あるいは戯曲における世界の印象の表現に至る詩的行為の全体が見られるならば、この芸術が他のあらゆる芸術よりも課題全体を包括しうることが分かるであろう。ここでは、個人の個性的存在が単に彼の現実のさまざまな行為において告知されるのではなく、むしろそれが形態において直観されるために、詩は、イメージを行為と状態に置き換え、それゆえ多様な仕方でも包括的な表現をおこなうるのである。

〔個別的なものに向けての新たな問い〕

さて第一論文の終わりに提起された問い——何が芸術に衝動を与えるのか、なぜある人々は芸術家で、他の人々はそうではないのか。なぜひとつの領域でも課題を満足させるのに、多くの芸術領域が存在するのか。そしてある人々が詩人となり、他の人々が画家となるのは何によってか、いいかえれば第一論文ではすでに認められた固有性をもった感激は各々の芸術にとってどのようなものであるのか——という問いについて、我々はまだまだまったく暗中模索なのである。

シュライエルマツハーによれば、各々の芸術に対して特殊な感激を見出すことは、我々にとってあまり好ましくない、深入りしたくない個別的な亜種の差別にかかわることである。しかしなおそれ以上に我々が気をつけなければなら

らないことがあるという。それは芸術に対する特殊な靈感を、芸術家が制作をおこなう対象たる人々に対する関心、つまり彼の作品において自らを言明し且つ自らの状態を表現している人々に対する関心と誤って混同してはならない、ということである。たとえば聖人や聖なるときを聖書から脚色する画家は、これをキリスト教に対する感激からおこなったのだと前提することは何と奇妙であろうか。そして聖家族以外には何も産出しなかった画家は、キリスト教の立場からすれば、その他のより重要な多くの題材を描かなかつたゆえに信仰心のない人であると、もし考えることが正当であるとする、その画家は自分の芸術をつまらない対象に向けたと咎めを受けるかも知れない。しかしこの不当な非難は彼の宗教的信仰心あるいは道徳性のみを言い当てているにすぎず、彼の芸術性については何も述べられてはいない。もし彼が創作についてこのような欠陥をもつていて、その対象に関して常に狭い範囲の中でしか展開していなかったり、対象を他人から借用していたならば、彼の精神は貧弱であるとみなされるかも知れない。しかしもし彼の絵そのものが多様であり豊かであつて、彼が彼本来の芸術領域を完全に包括し且つそのすべての部分の中に生きているのであれば、彼はやはり芸術家としての名譽に与かるつづけるであろう。各芸術領域に固有の感激は、芸術家が直接的に芸術作品に変えることのできた表現によつてのみ規定されなければならず、その結果、彼は、その本質において感激的に見抜くことによつて作品をいわば新たに創造し、あるいはその表現を自然の作品に劣らない芸術の作品にまで拡張する。もし今ここで挙げられた感激の要素以外にはもういかなる要素もないならば、我々は動作を俳優に、音を音楽家に、画家と彫刻家には形態をそれぞれ割り当て、そしてすべての他の芸術を代表する発話をもつばら詩人に与える。俳優は感激を、人間の「姿」の可動性 (Beweglichkeit) と明瞭さによつて与えられる。しかも彼が彼の眼を「姿」に向けるのは、彼の直観を増大させ且つ秩序づけるためではない。むしろ彼自身が自らを水

久に研究の対象としなければならぬのである。我々が俳優のもとでしばしば見つける彼の生活様式そのものにおける異常性がやはりこの靈感の存在および支配力について証言している。しかしもちろんこの芸術家の生活様式の異常性は、それがすべての精神の興奮についてよく理解しており、またその精神の興奮がただ最も繊細に身体的表面に照り返す度合いに応じてのみ芸術を促進する。作曲家は感動の声と生命の音の間の連関によって感激を与えられる。最もよい音楽家は、詩人に従う場合でも、彼は独立を手に入れようと努力し、そして彼の活動を詩人から分離せずにはおれない。音楽家の最高の勝利は、いうまでもなく彼が言葉に完全に別れを告げ、そして魂を貫いて流れることのできるすべての生命のおののきを、この無限に交替する豊富な旋律と和音において具体化する場合である。また技巧にすぐれた演奏家は、もし芸術の予感に満ちた圧迫がなければ永遠にまどろんでいた音の世界を、自然の深みから木と金属との中に取り出すのである。しかし我々は画家と彫刻家とをいかにして分けるのか。単なる製図工をこの両者から区別することはたやすい。彼は画家と同じように画面とかわるが、画家は、画面の形態のみにかかわるのではないし、ましてや外面的なものから内面的なものにさかのぼることや外面的なものにおいてそれと内面的なものとの連関を明らかにすることを仕事にするのでもない。むしろ画家の生命は完全に眼であるのだから、彼は、内面的なものと外面的なものがそれを通じて我々に対して可視的となる眼の光への関係によって感激を与えられる。つまり眼と光が互いに作用し合い、そして変更し合うような関係によって感激を与えられるのである。もし彼がその関係の中に真理を見つけ、そして比較的小さな空間においてこの真理の大きな多様性を表現することができるならば、このとき彼は満足するのである。それゆえ彼は画面上に我々に分かるように深さを表現した場合はじめて彼の課題を正しく見出したことになるのである。彫刻家は画家とは違って形態だけに、しかも生動的な形態だけにかかわる。彫刻家は生動

的な形式によつて感激を直接与えられるのであり、その作品を四方八方豊かな光にさらすことによつて光の影響から遠ざかり、むしろ形式によつて「姿」を生命化しようとする触覚を招き入れる。

詩人の感激をどこに求めるかについては、何もいう必要がないほどに明瞭である。すべての詩人において同一である感激は、言葉によつて与えられる。彼らはしかし言葉における論理的なものとはかかわらず、むしろ言葉における身振りの且つ音楽的なものが、また絵画的且つ彫塑的なものが、彼の感激である。いかえれば、詩人がそれによつてすべての詩芸術の仕事をするもの、つまり彼がそれによつて読者をあたかもその読者が見たかのように追形成するように強いことができるものが感激であり、彼が読者をそれによつてたとえ音楽の助けがなくても、あたかも、はじめ彼を今どこに音の流れが運んで行こうとしているのかが分かつたかのように、彼を感動させることができるものが感激である。これらの芸術はきわめて親しく、たとえ分けられるとしても、その作品はやはりお互い関係し合ひ、強め合う。しかし固有の詩の靈感がそこから流れ出してくるものは、やはりほかでもない言語 (die Sprache) である。そしてしかも生まれつきの言語、自分の現存在とともに構成する言語であるならば、もし詩人が言語は彼が彼の芸術において巨匠となることを妨げるといわれることがあつたとしても、少しも惑わされる必要はない。そしてもし詩人が理念によつてではなく、ただ言葉によつてのみ感激を与えられるべきことを誰かが不思議がつたとしても、もちろんそのように不確かな理念という言葉の使い方では満足してはならない。理念が、言葉におけるのは何か別のやり方で捉えられるのならば、理念はその限りにおいてまた詩人にとって異質なものである。それに対してまた理念が言葉に属す限りにおいても、理念はその正確さによつて詩人の心をつかむとは考えられず、むしろただその生動性によつてのみ彼の心をつかむのである。

〔通訳としての芸術家〕

第二論文の最後において、この講演でいわれてきた三つの契機に立ち戻らなければならない。各々の芸術には、自然に対する精神の最も内的に深い関係を表現するあの偉大なる精神の興奮および表現手段のひとつが適合している。そして自然によってこの表現手段のひとつを所有することに恵まれている個人は、こうして残りの人々の通訳 (Dolmetscher) に列せられる。芸術によるこの特殊な通訳という仕事で貢献できるために、芸術家はその作品を考察するが、しかしその仕上げ (Ausführung) において彼らは芸術家仲間にはか完全には認識し得ないような表現の完全性を提示する。そして彼らの感激がそれによって常に新たによみがえるその当のものは本来、この芸術家仲間による承認だけなのである。

付録 (第三論文)

〔芸術家の自己表明に関するひとつの問い〕

シュライエルマツハーが、人間の身体そのものおよびその衣服において作品を完成することによって最小の器具 (Apparat) しか必要としない芸術として、身振り (Mimik) あるいは美しい動作の芸術から出発した際に、第一にこなわれたことはつぎのことであった。つまりこの芸術と内容上は親しいとしても、形式的には没芸術的であるものを明らかにすること、同時にそれを断固として芸術から分離すること、そして芸術の普遍的な特徴はすべての芸術に対して節度と規則を産出することであることを確認すること、であった。そしてより厳密にいうと、この節度と規則

とを産出する活動が、ある特定の状態つまり芸術が存在すべきところには至るところに我々が同様に前提しなければならぬより高次の興奮の状態と同時に結ばれていたのである。さもなければ節度と規則は、ただの機械の節度と規則あるいは根源では芸術であつたものの機械的に継続しているものと等しくなるであらう。ここから芸術と機械的なものの相互接近もまた明らかになる。しかし両者のこのような次元での相異はなおそれ以上にすべての美的芸術は芸術家の自己表明としてしか表現されないことによつて、正しいことかどうかは別にして、高次のより明確なる相異にまで高められる。というのは、ある特定の目的のためにおこなわれるすべてのものが芸術の領域から除外されるからである。この命題はしかしつぎに、もし芸術作品がそこから現れてくるなら、自己表明は意志された自己表明でなければならぬという副次的規定を受ける。我々はそれに今なおもうひとつの命題つまり動作と音あるいはまた形態形成と発話を介する以外にはいかなる自己表現も存在しないという命題を付け加えなければならぬ。シュライエルマッハーの提起した課題は、二つの論文における以上の主命題によつて形の上では解決されるであらう。しかし彼は、完全な解決のためにはとりわけつぎの二通りの筋道が欠けているというのである。この付録をあえて彼が付け加えたのはこのためである。第一に、各々の芸術の固有の感激がその固有の産出物のあり方に正確に戻されるならば、それによつてももちろん、靈感がただ間違ひようのないように示されていれば、どんな些細な作品でも承認されなければならぬということになる。そして最後には仕上げの技巧の相異は問題にはならないようになってしまふと思われる。その結果、ある動物画家あるいは地獄のブリューゲルのような人が、光と色彩の扱ひ方において完成していたならば、ラファエロやレオナルドとも同一視されなければならないことになるのである。第二は、つぎのことである。すべての芸術活動は自己表明にすぎないという命題は、芸術活動を何らかの目的のために作られたものから區別するの

にきわめて都合がよいかも知れない。しかしもし我々がさらに何をいつたい芸術家は自分について表明するのか、それはすべての芸術において同一のものなのか、あるいは別のものであるとすれば、それは異なるものでありながら一個の全体を形成するのか、——を問うならば、この問いに対する回答はまだ今までのところではまったく与えられていないように思われる。少なくとも、あるときはこう、またあるときはこうと感受し且つ触発される自己、つまり身振りおよび部分的にはまた音楽の根底に横たわる没芸術的表出を産出するような自己が、芸術において表現されるのではないことは明らかである。節度と規則とを手に入れることによって芸術が生まれるように、俳優もあの激情的契機から身をふりはなすことによつて我々に表現をおこなうことができるのだが、ここで表現されていることが、彼自身心の動きであるか、あるいは他人の心の動きであるかが判別不可能であるならば、この理由によつて、彼の芸術的成果は彼の激情の開示から生まれたのではないことは明らかであろう。そして直接的連関は引き離されるべきであることを考えてみるならば、素材が活動の全時間を通じて自己表明のために集中し、その後ではじめて表現となつて現れたということが考えられる。このことは、もし変化しやすい感覚状態と関係する芸術ジャンルには十分にあてはまるであろうが、しかし普遍的にあてはまることは不可能なのである。というのは絵画あるいは詩作に対して、身振りや音楽で見たような没芸術的なものが何であるかを問うたとしても回答はおそらく見出され得ないであろうからである。しかし一般的には、何らかの伝達方式に対して感激を受けた人々は、彼らの感覚豊かである度合いに応じて、芸術家になつたのであり、逆にいえば、すべての感情的人間は、もし彼らにかならずしもまったく伝達能力が欠けているわけではないならば、また確かに芸術家となつたであろう、と考えられるが、もちろんこのような言い方はどちらも間違っている。というのは詩人また芸術家一般が多感な人であるといわれるとしても、それによつて、この刺激

に対する敏感さがその芸術の最も内的な生命の萌芽であるなどと考えられているのではやはりないからである。かえってこの多感さは芸術家にとって芸術活動のすべての瞬間において促進的というよりも、むしろ妨げになろうとする。そのような前提から、きわめて多くの、またきわめて教養ある人々が、たとえどんなに活気に満ちた敏感さをもっていたとしても、また人生が彼らにどれほど強い感動を与えたとしても、この感動を彼らはやはり、何らかの芸術分野とかかわることなしに、ただ生活の中であらわにしようとしている、ということも明らかとなるであろう。それゆえここで一般に前提されている高次の興奮とは、それとはまったく別の興奮なのである。

(1) 注

そもそも「道徳的なものは、普遍者の中にあるのか、あるいは個別者の中にあるのか。もし普遍者のみが倫理的であるならば、各々の行為においては、多くが無規定のままにとどまる。実際、その根拠を人間の固有性 (Eigenlichkeit) の中にしかもたない多くの行為が存在する」(S. 111-113)。したがって「各々の行為の方式の性質を一義的に確定することが道徳論の課題なのではない。かえって個々の場合に何が道徳的であり、何が道徳的でないかを導出しうるために、さまざまな可能性の範囲と条件とが記述されなければならない。ちょうど美学において普遍的規則とならんで、個性の差異性が、同一の対象の異なる取り扱い方を許すように、倫理学においても事情は同様である」(S. 261)。「倫理学における相異 (die Unterscheide)」は「固有のもの」に基づいている。「性格」の差異性 (Verschiedenheit des Charakters) である。(S. 262) —たとえば「実践的倫理学は、第一に、个性的なものを評価する根拠をほとんどたない、たいていの実践倫理学は、固有なものを見逃している」(S. 265)。これらの「あらゆる不明瞭性の根拠は、ほとんど万人が精神的能力を理性とみなしている点、しかもそこにはひとつの理性しか存在しない点にある。しかし自由と結合し、産出する能力は想像力 (Phantasie) である。この想像力は人間精神における個人的なものであり、放棄され得ない根本能力である」(S. 271) (Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre 1803, 1834, 1846)。

芸術宗教を越えて