

ヘーゲルの芸術哲学と「近代」

——「理念」と「感性的顕現」との関係を巡って——

文学研究科 美学芸術学専攻

博士後期課程 42103705

高藤 大樹

目次

序論	(3 頁)
第一節 本論文の対象範囲と問題設定	(5 頁)
第二節 先行研究の状況	(10 頁)
第三節 本論文の視座と全体の構成	(14 頁)
第一章 「近代」と「芸術的な仮象産出 (das künstlerische Scheinmachen) 」	(22 頁)
はじめに	(22 頁)
第一節 「近代」における「仮象」概念の変容と制作主体の台頭	(25 頁)
一 - 一. 変容する「理念の感性的顕現」	(26 頁)
一 - 二. 「理想」に代わる芸術の契機	(28 頁)
一 - 三. 先行研究の問題点	(31 頁)
第二節 十七世紀ネーデルラント絵画における芸術制作の根源	(34 頁)
二 - 一. 「自然哲学」的自然	(36 頁)
二 - 二. 風景と自然の観照	(37 頁)
二 - 三. 観照者の眼の歴史性	(39 頁)
第三節 単なる「仮象そのもの」の「近代」性	(40 頁)
三 - 一. 「生命性」の看取	(42 頁)
三 - 二. 観照者の眼と芸術家の手	(44 頁)
三 - 三. 芸術における「近代」性の開始点	(46 頁)
おわりに	(49 頁)
第二章 「想像力 (Phantasie) 」と文化の「翻訳 (Übersetzung) 」	(50 頁)
はじめに	(50 頁)
第一節 二種の「フモール」	(54 頁)
一 - 一. 「主観的フモール」と「客観的フモール」	(55 頁)
一 - 二. ゲーテの『西東詩集』	(58 頁)
一 - 三. 先行研究の問題点	(61 頁)
第二節 ヘーゲルの『西東詩集』評と「想像力 (Phantasie) 」	(66 頁)
二 - 一. 「客観的フモール」における「過去と現在の統一」	(67 頁)
二 - 二. 「近代」における芸術制作の力	(68 頁)
二 - 三. 観照者を意識した「翻訳 (Übersetzung) 」	(73 頁)

第三節 「客観的フモール」に総括される芸術の「近代」性	(77 頁)
三 - 一. 「近代」における芸術の戦略性	(77 頁)
三 - 二. 「近代」の芸術を統括する力	(80 頁)
おわりに	(82 頁)
第三章 新たな「近代」喜劇	(84 頁)
はじめに	(84 頁)
第一節 ギリシア喜劇と「近代」喜劇	(87 頁)
一 - 一. ギリシア喜劇に対するヘーゲルの評価	(88 頁)
一 - 二. 「近代」喜劇に対するヘーゲルの批判	(92 頁)
一 - 三. 「近代」喜劇に対するヘーゲルの着眼点	(95 頁)
第二節 ヘーゲルの劇批評「改悛する者たちについて」	(96 頁)
二 - 一. 『改悛する者たち』と一八二六年度の芸術哲学講義	(97 頁)
二 - 二. 『改悛する者たち』における「筋 (Handlung)」の構造	(100 頁)
二 - 三. 先行研究の課題点	(104 頁)
第三節 『改悛する者たち』における「性格 (Charakter)」表現	(106 頁)
三 - 一. 運動する「性格」	(107 頁)
三 - 二. 過去の「性格」表現を統括する手法	(110 頁)
三 - 三. 観照者を前提とした「性格」表現	(113 頁)
第四節 「近代」における芸術の地盤	(116 頁)
四 - 一. 「和解」の表面性	(118 頁)
四 - 二. 劇批評「改悛する者たちについて」の意義	(121 頁)
おわりに	(125 頁)
結論	(127 頁)
ヘーゲルの芸術哲学に関するテキストと引用略号	(130 頁)
参考文献	(130 頁)

序論

ドイツ観念論の思想家ヘーゲル (G.W.F. Hegel, 1770 - 1831) の美学理論は、その歴史哲学的、体系的な思想が完成したとされる晩年のベルリン時代 (1818 - 1831) に芸術哲学として構想され、その内容は今日、四度行なわれた講義 (1820/21, 1823, 1826, 1828/29) の『受講録』や『美学講義』 (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835, 1842) に確認することが出来る¹。

この芸術哲学は、一般に、芸術 (芸術美) を「理念の感性的な顕現 (das sinnliche Scheinen der Idee)」 (*VÄ*, I, S.151) とする『美学講義』の著名な規定を通じて、芸術一般を「意味と形態との統一」 (*Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main 1970, I, S.218) に基づいた各歴史的段階の「実体」的なものの表現、つまり絶対者の表現として論じたものと理解されている。このような評価を基礎付けたヘルムート・クーンの『古典的ドイツ美学の完成』によれば、ヘーゲルの述べる「理念」すなわち「存在概念との結合が、直観の理論あるいは美の客観的原理を可能にし、それ故、[…] 内包美学 (Gehaltsästhetik) を可能にしている」²。すなわち、「理念」を結束点とすることで、カント (Immanuel Kant, 1724 - 1804) やシラー (J. C. F. v. Schiller, 1759 - 1805)、シェリング ((F. W. J. v. Schelling, 1775 - 1854) の立場を根拠付け総括する一つの美学理論が完成され³、同時に、その美学理論が「理念の感性的顕現」という規定において「理念」を内包とする「内包美学」として論じられたと一般に理解されて来たのである。

この指摘に集約されているように、ヘーゲルの芸術哲学は、「意味と形態との統一」を解した絶対者の表現を「理念」の感性化の内に論じている点で、「実体」的な作品内容から芸術を論ずる美学理論であることが理解されよう。このような芸術一般の規定を通じて、ヘーゲルの芸術哲学全体は三部門、『美学講義』に従えば「芸術美の理念あるいは理想」(芸術の一般論)、「芸術美の諸特殊形式への理想の発展」(三つの歴史的形式として展開される

¹ 周知のように、ヘーゲルは自身の美学理論に関する著作を残していないが、ベルリン時代に四度行なわれた芸術哲学の講義についての受講者のノートと、ヘーゲル自身の手稿 (今日、散逸しているが一八一八年 (ハイデルベルク時代) と、一八二〇年度のものとする) が、彼の死後にその弟子であるホトー (Heinrich Gustav Hotho, 1802 - 1873) によって編纂され、今日『美学講義』として伝わっている。また近年、各年度の受講者のノートが、ヘルムート・シュナイダー (一八二〇年度を編纂) やアンネマリー・ゲートマン=ジーフェルト (一八二三年度、一八二六年度を編纂) らによって刊行され、芸術哲学が構想されていく過程も明らかになりつつある (一八二八年度の講義に関しては現在ゲートマン=ジーフェルトらが編纂中)。本論文で用いる「芸術哲学」という呼称は、それらのテキストの内容を指すものである。それらの書誌情報、及び、以下引用する際の略号に関しては巻末の「芸術哲学に関するテキストと引用略号」を参照のこと。

² Helmut Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin 1931, S.58.

³ *Ebd.*, S.58f..

特殊論)、「個別的諸芸術の体系」(芸術ジャンルを巡る個別論)という三部門からなる体系として展開されている。

しかし、ヘーゲルの芸術哲学における所謂、「芸術の終焉」の問題としてしばしば取り沙汰されるように、「理念の感性的顕現」という規定は、古代ギリシア世界において一回的に「理想 (das Ideal)」に適って実現すると論じられる一方で、ヘーゲルが“Neuzeit”ないし“Moderne”と呼ぶ独自の歴史区分(本論文では以後、「近代」と表記する)と対応する芸術には合致せず、むしろ、芸術にとって不利に働くものと理解されてきた。「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索を理解する上での基準点とみなされる、ディーター・ヘンリッヒの論文「今日の芸術と芸術哲学(ヘーゲルを顧慮して)」の中で指摘されている通り、「近代」世界の状況を踏まえて提起されたヘーゲルの判断は最早、芸術が「その生の本質的な内包」を作品の内に集約し包括的に提示することが出来ないという点に基づいていると解されるからである⁴。

だが、それと同時に、ヘンリッヒを含め、本論で取り上げるオットー・ペゲラー、アンネマリー・ゲートマン＝ジーフェルト、ベンジャミン・ラターなど多くの論者達によって、「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索が、彼にとっての「現代 (Moderne)」までを射程に入れ「新たな時代 (Neuzeit)」の芸術全体を理解するための基準を模索するものであったことも、また指摘され続けている。本論文の目的は、ヘーゲルがそのような新たな基準を作品内容の表出を中心とする従来の立場を変容させる中で見出していたことを示し、その芸術哲学全体の思想的位置付けに対する再検討を視野に入れながら、「近代」の芸術に対する彼の思索を、特に芸術制作と観照の理論として再検討することにある。

そのために、本論文では、ヘンリッヒらの先行研究に従って、『美学講義』で「ロマン的芸術形式の解消 (die Auflösung der romantischen Kunstform)」と題された箇所の論述を、「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索として扱うこととする。その箇所は、『美学講義』に即して言えば、第二部門「芸術美の諸特殊形式への理想の発展」において、その著述全体の締め括りに位置する。つまり、古代東方世界に即した象徴的形式、ギリシア世界に即した古典的形式、キリスト教以後の世界に即したロマン的形式という区分で知られる歴史的な芸術形式の展開の内、ロマン的芸術形式が最終的に到達する地点が本論文の対象となる。

その検討に際して、本論文では、特に各年度の『受講録』における言説やヘーゲルの芸術

⁴ Dieter Henrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)*, in: *Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion : Lyrik als Paradigma der Moderne*, hrsg. v. Wolfgang Iser, München 1966, S.13ff.

経験に着目しながら議論を進めることにしたい。「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索についての先行研究の中でも、オットー・ペグラーを中心とした『ベルリンにおけるヘーゲルの芸術経験と文化政策』⁵に代表される実証的資料研究において、彼の芸術経験に即した理解の必要性が示されており、また、その芸術哲学の全体像に関しても、ヘーゲルのメモや講義受講者のノートを手記者が編纂した『美学講義』に対して、近年、編纂前のそれらノートが各年度の『受講録』として刊行される中で見直しが進められている。本論文は、そのような研究の方向性に従い、各年度『受講録』と共にヘーゲルの自身の芸術経験における言説、詳細は後に譲るが、とりわけ従来等閑視されてきた、同時代の劇作品に対するヘーゲルの劇批評についても芸術の「近代」性に関わる思索として取り上げることとする。

それらに対する検討を通じて、クーンが「内包美学」と指摘したその芸術哲学の限界地点で、ヘーゲル自身がその地点を一步踏み越える思索を、芸術制作と観照の理論として構想していたこと、それを示すことが本論文の狙いである。

以上を論ずるに先立ち、この序論では以下、三つの節に分けて幾つかの必要事項を確認することにしたい。まず、第一節において本論文が対象とする「近代」の芸術という枠組みを定め、本論文全体を通じた問題を提示する。次に第二節では、ヘーゲルが思索した芸術の「近代」性を包括的に扱った、幾つかの重要と思われる先行研究を確認し、それらの研究が提起する解釈の方向性とその問題点を示す。そして最後に、第三節においてヘーゲルの芸術哲学において、芸術制作と観照という観点を「近代」の芸術に対して中心的に論ずることの妥当性を示すと共に、本論文全体の構成と展望、若干の補足事項を示す。

第一節 本論文の対象範囲と問題設定

ヘーゲルはその芸術哲学において、「近代」（“Neuzeit”、“Moderne”）という概念を明確な歴史区分として規定した上でその区分に該当する芸術を論ずるというやり方を取っていない。しかし、ヘーゲルの述べる「近代」の位相を提示したヨアヒム・リッターの『ヘーゲルとフランス革命』に依拠することで、その位相が「ロマン的芸術形式の解消」段階と対応していることが理解されるはずである。

⁵ Vgl. Otto Pöggeler, u. Annemarie Gethmann-Siefert (hrsg.), *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, (Hegel-Studien. Beiheft22), Bonn 1983.

リッターが着目するのは、ヘーゲルが「近代」について、『精神現象学』(*Phänomenologie des Geistes*, 1807) や『法哲学』(*Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 1821) においては「啓蒙 (Aufklärung)」という面から特徴付けを試み、また『歴史哲学講義』(*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1837) などに確認されるその歴史哲学においては、その開始を従来の宗教的真理の解体である「宗教改革 (Reformation)」に求めている点である。リッターによれば、「近代」は、従来信じられてきた包括的な生の全体が「啓蒙」や「宗教改革」といった「自己自身を引き裂く恐るべき威力」⁶によって「分裂」した時代として論じられている。「ヘーゲルから見れば、この分裂が近代の根本構造なのである」⁷。

リッターは、ヘーゲルにとって、そのような「分裂」を介して顕れる「近代世界の原理が、要するに主観性の自由である」⁸という点から、既存の「実体」性が「分裂」することを契機とした、個々の主体に基づいた市民社会を「近代」として提示している。リッターの指摘に従えば、ヘーゲルにとって「近代」は「宗教改革」以後、「啓蒙」を通じて自由な主体となった諸個人の「思想が精神的現実を支配する」⁹市民社会の世界ということになる。

一方、芸術哲学における「ロマン的芸術形式の解消」段階もまた、このような「近代」の位相に即して論じられている。すなわち、中世的なキリスト教の世界観を脱し、十七世紀にオランダ人が「宗教的な専制と共にイスパニアの世俗的な権力と尊大を克服し」、「自ら獲得した自由の感情の中で」芸術を産み出したことが、この解消段階の契機とされているのである (*VÄ*, II, S.226) ¹⁰。芸術哲学において、そのような契機は特に、以下のような芸術一般の「理想」の崩壊として著述されている。

周知のように、ヘーゲルが芸術の基準とするのは、古代ギリシアの古典的形式に見出された、内容と形態の調和的一体化という「理想 (das Ideal)」、つまりは、精神が「自己の内へと帰還する」 (*VÄ*, II, S.117) という本来の在り方を取らず、有限な自然的形態と調和し、そこに留まる「中間 (Mitte)」的な在り方である。そして、この「理想」は、芸術が「歴史と密接な関係にある宗教」(*Enz*, §562) をその背景に持つということから、宗教を「実体」的な内容とし、それを十全に表現する役割も担っている。しかし、この基準と共に、ヘーゲルは「精神が感性的定在から自己の内面性へと還帰することを本質とする」 (*VÄ*, I,

⁶ *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, (GW. Bd.14), hrsg. v. Klaus Grotzsch u. Elisabeth Weisser-Lohmann, Hamburg 2009, §273.

⁷ ヨアヒム・リッター 『ヘーゲルとフランス革命』、出口純夫訳、理想社、一九七五年、五四頁。

⁸ *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, a. a. O., §238

⁹ *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, (G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden, Theorie-Werkausgabe, Bd.12), Frankfurt am Main 1970, S.529.

¹⁰ Vgl. (I826), S.152f.

S.112) という点にも着目し、「自己の内面性」、主観性の深まりを表現していくロマン的形式においては、「真の無限性の代わりに、自己自身の内への単なる有限な還帰を獲得する」(VA, II, S.117) だけの「理想」は乗り越えられるとみなしている。つまり、古代ギリシア世界より後の芸術の趨勢は、「理想」を過去のものとし、内容と形態の乖離と同時に「実体」的な内容が欠如していく「理想」の崩壊過程と捉えられているのである。その崩壊過程の最終的な到達点として「ロマン的芸術形式の解消」が論じられ、芸術がその歴史的な展開を終えるというのがヘーゲルの判断である。

このことから、既存の「実体」の解体、主観性の自由という「近代」の位相に即して「ロマン的芸術形式の解消」段階が語られていると言うことが出来よう。そして、重要であるのは、「理想」の「中間」性を基準とする、芸術一般特有の「理念」の在り方からすれば、「近代」の芸術においては、精神が「感性的定在」に直接的に「流出すること (Ergoßenheit)」(VA, II, S.132) をやめているという点である。つまり、「理想」を基準として見た場合、「近代」の芸術は、その直接態としては、言うならば「理念」無き「感性的顕現」へと変容しているのである。このように「近代」世界に即して論じられた「理想」無き芸術、「理念」を直接的に表現することが不可能となった芸術が、本研究の取り扱う対象である。では、そのように変容した「近代」の芸術には如何なる問題が含まれているのであろうか。

問題の切り口となるのは、「近代」の芸術に対するヘーゲルの判断の動揺である。アンネマリー・ゲートマン＝ジューフェルトも指摘するように、「ヘーゲルは芸術の表現可能性が尽きたところで解消するという判断と芸術は終わったという判断の中で揺れ動いている」¹¹。「ロマン的芸術形式の解消」を論ずる中で、一方でヘーゲルは、「近代」の芸術に対して「果たして、このような所産が一般になお、芸術作品と呼ばれうるのか」(VA, II, S.223) として批判的なまなざしを向ける。「理想」を基準とするヘーゲルにとって「芸術はその概念において、それ自体で豊かな内包を自らに相応しく感性化させること以外の使命は持たない」(VA, II, S.238) からである。しかし他方で、ヘーゲルは「我々は、この領域の所産に対して芸術作品と呼ぶことを差し控えてはならない」(VA, II, S.224) と述べる。それによって、「近代」における「芸術の表現可能性」を仄めかし、「理想」とは異なる基準から芸術を問い直そうとする立場を示唆していると考えられるのである。

その根拠は、直接的には、「ロマン的芸術形式の解消」段階の内部構造を弁証法的図式と

¹¹ Annemarie Gethmann-Siefert, Die Ästhetik in Hegels System der Philosophie, in: *Hegel: Einführung in seine Philosophie*, hrsg. v. Otto Pöggeler, Freiburg/München 1977, S.148.

指摘したクラウス・フィーバークの先行研究の内に¹²、間接的には、カール・ダールハウスの論文「ヘーゲルと彼の時代の音楽」¹³を通じて示された、「近代」固有の音楽ジャンル、オペラに対するヘーゲルの価値付けの内に確認される。

まず、フィーバークによれば、「ロマン的芸術形式の解消」段階は、「諸々の現実性の表現が、その散文的な客観性や外的な形態化の偶然性として、そして〔…〕その内的偶然性に従った主観性の自由な生成として、所謂『客観的フモール』に止揚される二極の形式を構成する」¹⁴ように論述されている。その二極とは、「自然模倣 (Nachahmung der Natur)」(1820/21, S.180, 1823, S.199, 1826, S.151) と「フモール (Humor)」、『美学講義』に即して言えば、「現実の主観的な芸術 [= 技術] 模倣 (Die subjective Kunstnachahmung des Vorhandenen)」と「主観的フモール (der subjektive Humor)」であり、ヘーゲルは「自然模倣」から「フモール」への展開として「ロマン的芸術形式の解消」を論述している。「自然模倣」とは、散文的な「諸対象のあるがままの描写」(1823, S.199) を重視する立場であり、十七世紀ネーデルラントの風俗絵画がその範例として挙げられている。他方で、「主観的な意図」(1823, S.199) を重視し、客体を自由に駆使する立場として「(主観的) フモール」という文芸の形式が立てられる。「フモール」すなわち、ユーモアが何故、文学の形式として論じられているかという点に関しては本論文の第二章に譲ることとし、ここでは、その例としてジャン・パウル (Jean Paul, 1763 - 1825) ¹⁵の小説など十八、十九世紀の文芸が取り上げられていることのみ触れておく。

重要であるのは、フィーバークが、それら二つの段階に引き続き、それらを止揚するものとして「客観的フモール」という、もう一つの形式を指摘している点である。この指摘は、『美学講義』に「芸術が今日なお活動することが出来るための立脚点を示唆すること」(IV, II, S.224) という付記が確認される点、そして、そのような立脚点として「客観的フモール」という文芸の形式が、具体的ではないにせよ、ゲーテ (J. W. v. Goethe, 1749 - 1832) 晩年の詩作『西東詩集』 (*West-östlicher Divan*, 1819) を例に提示されている点の二点を念頭に置いたものと考えられる。このフィーバークの指摘に従うとすれば、ヘーゲルは、「近

¹² Klaus Vieweg, Heiterer Leichtsinns und fröhlicher Scharfsinns - Zu Hegels Verständnis von Komik und Humor als Formen ästhetisch-poetischer Skepsis, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, München 2005, S.300.

¹³ Vgl. Carl Dahlhaus, Hegel und die Musik seiner Zeit, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, (*Hegel-Studien*, Beiheft22), hrsg. v. Otto Pöggeler u. Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1983, SS.333-350.

¹⁴ Klaus Vieweg, Heiterer Leichtsinns und fröhlicher Scharfsinns, a. a. O., S.300.

¹⁵ 一般に、ジャン・パウルは当時のドイツにおけるフモリストの一人とされ、彼自身その芸術創作上の立場を論ずる際にフモール概念を用いていた。ジャン・パウルに対するヘーゲルの立場についての詳細は、本論文の第二章において扱う。

代」における芸術が「客観的フモール」へと図式的に止揚される構造を示す中で、「芸術が今日なお活動することが出来る」ための可能性を問うていたということになるのである。

一方のダールハウスは、ヘーゲルが構想した芸術の「近代」性を、同時代の音楽の傾向に対する彼の反応を通じて明らかにすることを試みている。そして、その試みからは、ヘーゲルが「近代」の芸術を「理想」とは異なる基準から測ろうとしていた根拠が浮き彫りになる。というのも、ダールハウスは、ヘーゲルが「音楽の『概念欠如』(“Begriffslosigkeit” der Musik)」¹⁶、つまり、「実体」的内容の欠落という点で、当時、ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven, 1770 - 1827) の純粋器楽を無視し、ロッシーニ (G. A. Rossini, 1792 - 1868) のオペラの側に立ったとみなしている¹⁷。この指摘は、ヘーゲルが音楽一般に対して、詩が作品の内容を担うとみなし、「伴奏音楽」(歌曲)を「理想」に適ったものとして「独奏音楽」(器楽)よりも重視していることを踏まえた点で正当な指摘である。しかし、他方で、ダールハウスは、1821年に好評を博したウェーバー (C. M. F. E. v. Weber, 1786 - 1826) のオペラ作品『魔弾の射手』(Freischütz, 1821)をヘーゲルが否定した理由について、内容の特性描写 (das Charakteristische) という点を指摘する¹⁸。すなわち、ヘーゲルにとって特性描写は旋律的なもの (das Melodische) の統一の内に止揚されている限りで、部分的な契機としてのみ許されていたとみなすのである¹⁹。

だが、これらの指摘に従う場合、翻ってロッシーニのオペラ作品の如何なる点に価値を見出されていたのかが不明瞭なものとなろう。何故ならば、ベートーヴェンに対する沈黙という点において、一方でヘーゲルは詩に即したかたちで作品の「実体」的な内容を強調し、他方でウェーバーに対する批判という点において、ヘーゲルは内容以上に旋律的なものを強調していることになるからである²⁰。実際に、オペラの内容についてヘーゲルは「オペラの詩が凡庸であることは目的に適っている」(1820/21, S.281)と考へ、「確かに、内容が聴き取られなければならないが、それは思想に支配されてはならない」(1820/21, S.282)としている。この点において、ヘーゲルはその「内包美学」を成立させていた「理想」を基準とする立場から一步踏み出す地点に立っていたことが確認されるのである。

¹⁶ Carl Dahlhaus, a. a. O. S.339.

¹⁷ Ebd., S.337ff..

¹⁸ Ebd., S.342.

¹⁹ Ebd., S.343ff..

²⁰ ダールハウスの見解を補強する見解として次の研究がある。三浦信一郎『西洋音楽思想の近代』、三元社、二〇〇五年、一一六 - 一三八頁。また、ダールハウスに対する批判としてこの点を論じている研究としては、次の論文がある。岩城見一「ヘーゲルの芸術終焉 — 瀕死の哲学的美学の興奮剤(?) —」、雑誌『ヘーゲル哲学研究』vol.4、こぶし書房、一九九八年、二九 - 三一頁。

同様の点は、本論文が着目するヘーゲルの劇批評「改悛する者たちについて」(“Über die Bekehrten”, 1826)²¹の内にも確認することが出来る。この劇批評は、ヘーゲルが同時代の劇作家エルンスト・ラウパッハ (Ernst Benjamin Salomo Raupach, 1784 - 1852) の娯楽喜劇『改悛する者たち』(Die Bekehrten, 1826) を実際に観劇し、書き下ろしたものである。詳細は本論文第三章に譲るが、この劇批評の中でヘーゲルは「わが国の劇作家たちが模索を重ねている多数の劇形式の中でも、ラウパッハ氏がこの作品で選択した形式は、確実に、特別に、開拓されるべき価値を有する」(ÜdB, S.13) とみなし、この「近代」の作品を高く評価している。そして、シュテファン・クラフトの先行研究によれば、ラウパッハの作品に対するヘーゲルの賞賛は「扱われた主題設定においてではない」²²とされる。この指摘に従うとすれば、ヘーゲルは芸術哲学の講義を行っていた最中の時期に、「理想」を基準としない何らかの立場を確立していた、ないしは構想していたと考えられるのである。

以上の点に関して、オットー・ペグラーの言葉を借りるとすれば、「近代」の芸術に対するヘーゲルの判断の動揺は、「宗教的、祭礼的に自己以外のもの埋没している過去の芸術の在り方が終焉した後、市民の時代になお芸術として存続しているものは何なのか」²³というヘーゲル自身の問いであったと理解出来る。言い換えれば、ヘーゲルは古典的「理想」とは異なる基準から「近代」の芸術を捉え得るか否かを問い続けていたと推測されるのである。とするならば、ヘーゲルは「理念の感性的顕現」を基礎とした「理想」とは異なる、如何なる基準から「近代」の芸術を如何に捉えようとしていたのだろうか。この問いこそが、本論文全体を通じての一貫した問題なのである。

第二節 先行研究の状況

では、ヘーゲルが思索した芸術の「近代」性に対して、従来の研究では如何なる解釈がなされて来たのであろうか。本論文が、まず取り上げねばならないのは、先に触れたディーター・ヘンリッヒの論文「今日の芸術と芸術哲学 (ヘーゲルを顧慮して)」である。何故

²¹ 海老澤善一訳編『ヘーゲル批評集Ⅱ』では「改宗者たちについて」と翻訳されている。「改悛する者たちについて」という訳を当てた理由に関しては第三章の註2を参照のこと。

²² Stephan Kraft, Hegel, das Unterhaltungslustspiel und das Ende der Kunst: Zur Rezeption von Ernst Raupachs Lustspiel “Die Bekehrten” und zur Stellung der modernen Komödie in Hegels Ästhetik, in: *Hegel-Studien*, Bd.45, Hamburg 2010, S.90.

²³ Otto Pöggeler, *Die Frage nach der Kunst: von Hegel zu Heidegger*, Freiburg/München 1984, S.14.

なら、この論文の中でヘンリッヒが提示する四つの要素が、「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索を取り扱う上での指針と捉えられるからである。

それら四つの要素は、(一)「将来的な芸術のユートピアの放棄」、(二)「反省的であること (Reflektiertheit)」、(三)「芸術家が歴史上の諸形式においても白紙状態 (tabula rasa) となっていること」、(四)「部分的性格 (partialer Charakter)」である²⁴。ヘンリッヒによれば、第一の要素と第二の要素から、ヘーゲルの述べる「近代」の芸術は、高度な反省的性格を有することと共に、現実に対しても将来的な展望としても、「実体」的な内容を調和的に現出させようという「芸術のユートピア」的試みの拒絶として理解されねばならない²⁵。この事態は更に、主体性の自由という点として第三の要素と関わる。ヘンリッヒによれば、「実体」的な内容の喪失と引き換えに、「自らの目的のために役立たせることが出来る」²⁶ようになるのである。これらの点を、ヘンリッヒは第四の要素である芸術の「部分的性格」として総括する。ヘンリッヒによれば、ヘーゲルにとって「近代」の芸術は「その生の本質的な内包」を作品の内に集約し包括的に提示することが不可能となることで部分的になったと理解されているのである²⁷。

このようなヘンリッヒの指摘からは、「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索を、芸術の内容に関する言説から直接的に導き、その言説を芸術の主題として「実体」化させるような解釈は、つまり、クーンが述べるところの「内包美学」として単純に取り扱う解釈は失敗するということが導かれよう。

それに対して、ゲートマン＝ジーフェルトは、「実体」的な内容の喪失という点を顧慮しつつ、「近代」の芸術についてのヘーゲルの思索を「内包美学」として修正する立場を採る。ヘーゲルの芸術哲学に対して、今日最も有力な解釈者の一人と目されるゲートマン＝ジーフェルトは、主著『歴史における芸術の機能』²⁸以来、「実体」的な内容の否定という点に着目し、「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索を、現状批判機能という点から修正することを提案して来た。その修正は、次の二点を跡付けることによってなされている。(一)ヘーゲルの弟子であるホーターの編纂によって『美学講義』が実際行われた講義の内容以上に体系化されている点²⁹。その中で、ゲートマン＝ジーフェルトは、芸術(芸術美)を「理念の

²⁴ Dieter Henrich, a. a. O., 13ff.

²⁵ *Ebd.*, S.13.

²⁶ *Ebd.*

²⁷ *Ebd.*, S.15.

²⁸ Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, (Hegel-Studien, Beiheft25), Bonn 1984.

²⁹ *Ebd.*, S.273, 325, 386.

感性的顕現」とする規定が聴講者のノートには一切確認されず、「理想 (das Ideal)」を「理念」の“Dasein”や“Existenz”と呼んでいると指摘する³⁰。(二) 初期のフランクフルト時代から最晩年のベルリン時代に至るまで、ヘーゲルがシラーの思想の影響下で「真理を媒介し、人間の行為を方向付ける」機能を問い続けていた点³¹。これら二点を跡付けることで、ゲートマン＝ジーフェルトは、まず、芸術美一般の規定における「論理学」的な本質と仮象の関係が除去され、体系性から切り離された解釈が可能になる主張する。その上で、ヘーゲルが芸術における「理想」的表現の適切さを、その都度の歴史的段階における芸術現象を重視しながら吟味していたとみなす。そして、そのような吟味が「真理を媒介し、人間の行為を方向付ける」機能に基づいてなされていたと解釈するのである。

ゲートマン＝ジーフェルトに従えば、その機能は「近代」の芸術において、とりわけ先鋭化する。すなわち、特定の「実体」的な内容を表現することの失敗や拒否の内に、ヘーゲルは「実体」的な内容表現への批判を、つまりは「近代」の生の現実、その生の「内包」を固定的に表現することを批判し続ける機能をシラーなどの作品内容に読み取っていたとみなすのである。このようにして、ゲートマン＝ジーフェルトは特定の「実体」的な内容を否定するという点に着目しながら、逆説的にヘーゲルの「内包美学」的立場を救出せんとする。すなわち、ヘーゲルが問い続けた芸術の「近代」性を、固定的な内容を批判する、現状批判的機能を有した内容表現の獲得として提示するのである。この解釈に本論文でも取り上げるフランチェスカ・イアンネリやヨン・イム・クォンなど多くの論者が従うことによって、今日、一つの解釈の潮流が作られている。

しかし、特に本邦においてこの解釈の方向性には三つの問題が指摘されている³²。第一は、「論理学」との切り離しを図る根拠である聴講者のノートからは、表現の差こそあれ、芸術を「理念の感性的顕現」とみなす文脈と論旨が見出される点。第二に、ヘーゲルはフランクフルト時代に「美しい宗教」として提示した単純なユートピア的思想を自ら否定することで、それ以後の思索全般を弁証法的な思弁として獲得した。その点において、何故、克服された思想をベルリン時代に持ち越したのかについて不明瞭である点。第三は、現状批判的な機能

³⁰ *Ebd.*, S.292.

³¹ *Ebd.*, S.394ff.

³² 岩城見一「ヘーゲルの芸術終焉論 — 瀕死の哲学的美学の興奮剤(?) —」、雑誌『ヘーゲル哲学研究』vol.4、こぶし書房、一九九八年、二六 - 二八頁。 岩城見一「ヘーゲルと近代散文文芸 — 美学講義のコンテクスト —」、雑誌『哲学研究』五七七号、二〇〇四年、三 - 一二頁。また、また、四日谷敬子のように解釈の方向性としてはゲートマン＝ジーフェルトの解釈に賛同しつつも、本論文が示した(二)の点に対して疑義を挟む部分的な批判もある。四日谷敬子『歴史における詩の機能 — ヘーゲル美学とヘルダーリン』、理想社、一九八九年、四一 - 四九頁。

という観点が、特定の「実体」的な内容として担わされているという点である。

ゲートマン＝ジーフェルトの功績は、『美学講義』に依拠するだけでない研究の方向性を各年度の聴講者のノートの検証の内に示し、また、芸術現象を重視するヘーゲル像を立てることで、ヘーゲルの芸術経験を解明する取り組みを示唆し続けて来た点にある。しかし、その解釈自体の方向に対しては、「理念の感性的顕現」という規定を除去する問題や、「実体」的な内容面からアプローチをかける点への疑問を認めない訳にはいかないのである。

その一方で、近年、ベンジャミン・ラターは『ヘーゲル 近代芸術について』において、特にヘンリッヒの指摘した「近代」の芸術の「部分性」を念頭に置きながら、「理念の感性的顕現」という内容の形態化に従った見方からは「悲観的な読み」しか提起されないと指摘し³³、芸術の内容面、つまり、作品という対象の側ではなく、制作の側からのアプローチを試みている。ラターが着目するのは、「近代」の芸術を論ずる際にヘーゲルが「名人芸 (Meisterschaft)」という用語を頻繁に使用している点である。

ラターは、この「名人芸」や「技術 (Technik)」など芸術制作と関わる用語を「名人技 (virtuosity)」³⁴という独自の鍵概念に総括する。ラターによれば、「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索は、「名人技 (virtuosity) が宗教以後の芸術に対する正当な評価のための候補として、そして、恐らくは芸術における価値を再び方向付けるための候補として要請される」³⁵というものであった。

その際、ラターは、「ロマン的芸術形式の解消」が「自然模倣」の段階から「主観的フモール」の段階への移行を通じて展開されていること、そして、「近代」の芸術の端緒となる十七世紀ネーデルラント絵画において「あらゆる内容は無関心的 (gleichgültig) となり [= どうでもよいものとなり]、芸術的な仮象産出 (das künstlerische Scheinenmachen) が主たる関心となる」 (VA, III, S.36) とされていることを踏まえ、次の二点に着目する。それは、
(一) 「自然模倣」を論ずる中で「『論理学』における本質と見せかけとの弁証法」³⁶に由来した「理念の感性的顕現」という「仮象」概念が変容され、その概念が新たに「仮象という言葉の第二の意味において、すなわち「輝き」という意味において獲得される」³⁷点。(二)

³³ Benjamin Rutter, *Hegel on the modern arts*, New York 2010, p.11, 36.

³⁴ ヘーゲル自身も Meisterschaft (名人芸) と混用して Virtuoso, Virtuose, Virtuosität (名人技) という用語を用いているが、本論文では語の混乱を避けるため、Virtuoso, Virtuose, Virtuosität という用語やそれらの語が含まれる文の引用は行っていない。以下、本論文で用いる「名人技」という用語は、全てラター独自の概念として取り扱うこととする。

³⁵ Benjamin Rutter, op. cit., p.122.

³⁶ *Ibid.*, pp.65-66.

³⁷ *Ibid.*, p.66.

「自然模倣」と「主観的フォーム」を論ずる際、共に作家の技量や作品制作の手法（「色彩の魔術 (die Magie der Farbe)」、「機知 (Witz)」）が強調されている点 (VA, II, S.228f., 230)、以上の二点である。ラターは「近代」の芸術を巡るヘーゲルの言説を詳細に扱うことで、これら二点を密接に関わり合う事態とみなしている。すなわち、「「名人技 (virtuosity)」についての関心が、それ自体を「内容」についての関心から引き離すだけとなる」³⁸点にヘーゲルの問題意識があり、芸術の「近代」性を巡る問いも、内容から離れ芸術に対する制作面を顧慮して展開されていたとみなすのである。

ラターの解釈に関する詳細は、本論文の第一章と第二章で扱うことになるが、その研究方針は、ゲートマン＝ジーフェルトに代表される解釈の問題を回避し、新たな側面から光を投げ掛けている点で評価され得る。本論文の立場もまた、芸術制作の側面に着目するラターの解釈と同様の方向性を採るものである。

しかし、ラターの解釈もまた、「理念の感性的顕現」という規定を除去して解釈を進めていたゲートマン＝ジーフェルトと同様の問題を抱えていることを指摘せねばならない。ラターもまた、「仮象」概念の変容に着目しつつも、その変容の核心である芸術の内容と形態の関係を、つまりは「理念の感性的顕現」という規定を、「悲観的な読み」の要因と捉え、積極的に取り扱う事を避けているのである。ラターの解釈は、「理念の感性的顕現」という規定の歴史的なほころびを前提に、芸術制作と関わる力の解放を読み取ったものと言える。にもかかわらず、そのようなほころびに着目しつつも、その中から如何にして「名人技」が必然的に生起して来るのか、その構造を明らかにせず、直ちにそこから離れる点において、ラターの解釈は、より広範で本質的な論点を見逃していると考えられるのである。

そのため、本論文は、ラターの解釈と同様の方向性を取りつつも、まずは「近代」の芸術が、「実体」的な内容の欠如にとどまらず、芸術一般の規定を如何に変容させているか再検討することから始めなければならないであろう。

第三節 本論文の視座と全体の構成

本論文が着目するのは、ヘーゲルが芸術一般を「理念の感性的顕現」と規定する際に、その規定を芸術が作品として現象する際の多様な側面の結末点であるかのように論じている

³⁸ *Ibid.*, p.49.

という点である。この結束点としての機能が歴史的に変容しているということが、本論文にとっての切り口となる。

そのような結束点としての機能に関して、例えば、エミール・アンゲールンも指摘するように、ヘーゲルは芸術一般について「芸術が〔…〕その真理の内包に基づいた主題となる限りにおいて、すなわち、美学を芸術家の美学や、生産と受容の美学ではなく内包と表現の美学として問うという限りにおいて、芸術は一つの緊張の場となる」³⁹とみなしている。そして、アンゲールンによれば、そのような「一つの緊張の場」は、芸術を「神の巨匠としての芸術家」(Enz, §560)の産物とみなすと共に、芸術を「主観的な産出、つまり、一つの作品を制作すること、人間的な措置である」⁴⁰とみなす二重化に基づくものである。これは芸術一般の内包である絶対者の表現において、芸術制作という側面が芸術の内包、具体的には「実体」的内容と結び付けられていることを指す。同時に、アンゲールンが触れている、芸術の受容という側面について、ヘーゲルは以下のように宗教的な礼拝を挙げている。

古典的芸術形式において完成される芸術の「理想」は、絶対者が人間の形態として直接的に現れる彫刻ジャンルを範例として論じられている。そして、「その段階において、主観は完結した神像の内に自己を見出しておらず、直観の内に自己を対照的、客観的に存在するものとして意識していない」(VA, II, S.111)とされる。つまり、「理念の感性的顕現」という規定が十全に機能した「理想」においては、絶対者においても、人間の精神においても主観は未だ「有限な主観性」に過ぎず、自らが何者であるかを知らず、「実体」的なものの中に沈み込んでいるのである。これは、人間の精神の側からすれば、芸術の受容、言い換えれば観照の側面が、絶対者に対する宗教的な礼拝の内に解消されていることを意味しよう。この点において、「理念の感性的顕現」という規定は、絶対者と人間の精神を宗教的礼拝の下に繋ぐ結束点であり、作品の観照を芸術の「実体」的な内容と結びつける結束点として機能しているのである。そして、そのような機能は更に次のことを意味してもいよう。すなわち、ヘーゲルは、無論、その芸術哲学全般において、芸術制作と観照という点を各歴史的段階に対して論じてはいる。しかし、このような古典的「理想」に対する立場に認められるように、「理想」的には芸術制作と観照は、それ独自の働きに意義があるのではなく、「実体」的な内容の下に従属することで初めてその意義を有するものとして論じられているのである。

それ故、「理念」と「感性的顕現」との関係の歴史的な変容は、ラターの指摘していた芸

³⁹ Emil Angehrn, Kunst und Schein: Ideengeschichtliche Überlegungen im Ausgang von Hegel, in: *Hegel-Studien*, Bd.24, Bonn 1989, S.127.

⁴⁰ *Ebd.*

術制作の側面にとどまらず、人間の精神的活動を宗教的な礼拝へと結び付けていた結末の喪失として、芸術の観照をも含めた、より広範な人間の精神活動の展開として読み直される必要がある。本論文は、ヘーゲルがそのような結末の喪失と共に、「理想」とは異なる基準の下で「一つの緊張の場」を思索していたと解釈し、それが特に芸術の制作と観照を切り口に構想されていたと主張する。そして、その主張を、「近代」の芸術に対応する「ロマン的芸術形式の解消」段階についての言説と、芸術哲学と同時期にヘーゲルが実際の芸術体験を通じて展開した言説から検討していく。

論全体の構成としては、「ロマン的芸術形式の解消」の具体的な論述である「自然模倣」の形式について第一章で、二種の「フモール」の形式について第二章で扱う。そして、第三章で、先に触れたヘーゲルの劇批評「改悛する者たちについて」を扱う。このような構成を取る意図は、謂わば「理念」を「理想」的に表現することが出来なくなった「感性的顕現」の諸相を、十七世紀（「自然模倣」）、十八、十九世紀（二種の「フモール」）、芸術哲学が展開されたまさに同時代（一八二六年の劇批評）という順に追うことにある。それによって、歴史哲学的なヘーゲルの思考に沿って、その理論展開の経過と深まりを示すことが出来るであろう。すなわち、「仮象」概念の変容と共に芸術制作と観照を基準とする立場が登場し（第一章）、「近代」の芸術全体を包括する理論として論じられていること（第二章）、そして、そのような理論の根拠付けがヘーゲル自身によって試みられていること（第三章）、それらを示すことがこの構成の狙いである。

手順としては、まず第一章において十七世紀ネーデルラント絵画に対する言説を押さえながら、ヘーゲルが「自然模倣」と呼ぶ芸術の傾向を吟味する。中心的な話題となるのは、（一）この傾向の中で、それまでの「理念の感性的顕現」としての芸術一般の在り方の変容が、歴史的必然として論じられている点、（二）その変容に際して、作家の手と観照者の眼が芸術作品の価値と密接に関わりながら論じられている点、以上の二点である。

第一の点に関しては、先のラターの先行研究とヘンリッヒの『固定点』⁴¹における解釈を参考とする。それによって、「ヘーゲルが論理学の中で反省へと仕上げている仮象の規定に従って」⁴²芸術を論ずる立場を脱し、芸術の「近代」性の開始点が「芸術家自身によって生み出された単なる仮象」⁴³の登場として「自然模倣」の内に基礎付けられていることを示す。

⁴¹ Vgl. Dieter Henrich, Zerfall und Zukunft: Hegels Theorie über das Ende der Kunst, in: *Fixpunkte: Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main 2003, SS.65-125.

⁴² Ebd. S.72.

⁴³ Ebd..

第二の点に関して参考とするのは、ヘーゲルの芸術哲学における風景と十七世紀ネーデルラント絵画、特に風景絵画との関係を、風景的自然の視覚的な構成という観点と、自然観照の歴史的な獲得という観点から論じたカールステン・ベルの二つの論文である⁴⁴。それらベルの先行研究を下敷きとすることで、ヘーゲルが「芸術的な仮象産出」を行う作家の手、具体的には、色彩の配置によって諸対象を一つの輝く画面へと視覚的に移し変える「色彩の魔術」(VA, II, S.227)と、散文的な諸客体を一つの周囲世界として捉える観照者の眼の働きとを、一連の働きとして論じていたことを示す。

以上の二点を通じて、第一章では、ヘーゲルが芸術の「近代」性の端緒として、内容による制限無しに、芸術の内に人間の精神的活動を読み取っていたこと、そして、その「近代」性は差し当たり、外的な素材を構成して表面的な「輝き」としての「仮象」へと変える、抽象的な移し変えとして論じられていたことが示される。

続く第二章では、二種の「フモール」、とりわけ、先にフィーバークが「ロマン的芸術形式の解消」の最終局面を担うと指摘していた「客観的フモール」を中心に扱う。その中で、(一)「自然模倣」の形式において獲得された芸術制作と観照という観点が如何に継承され、拡大されているか、(二)「自然模倣」、「主観的フモール」、「客観的フモール」という三者の関係性が如何なるものか、以上の二点が検討される。

注目するのは、ゲーテの『西東詩集』及びこの詩集にゲーテ自身が付した論考「註と覚え書き」(‘Anmerkung und Note’)である。先行研究においてペゲラー⁴⁵やバルバラ・シュテムリッヒ＝ケーラー⁴⁶らは、「客観的フモール」が『西東詩集』と「註と覚え書き」の影響下で生み出された概念だと指摘しているが、その点において、それらのテキストは重要な意味を帯びていると言えよう。加えて、そのような影響の一つとして「客観的フモール」に「反省的な形式における過去と現在の統一」⁴⁷という機能が指摘されていることも見逃せない。

また、「フモール」の形式を扱ったフィーバークの二つの研究論文⁴⁸によれば、「結合の

⁴⁴ Vgl. Karsten Berr, *Landschaft – Die Rehabilitierung des verschmähten Naturschönen in der Kunst*, in: *Kulturpolitik und Kunstgeschichte, Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, hrsg. v. Ursula Franke u. Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 2005, SS.119-142, u., *Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei*, in den Berliner Ästhetikvorlesungen, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, München 2005, SS.205-225.

⁴⁵ Vgl. Otto Pöggeler, *Hegel und Heidelberg*, in: *Hegel-Studien*, Bd.6, Bonn 1971, SS.112-120.

⁴⁶ Vgl. Barbara Stemmerich-Köhler, *Die Rezeption von Goethes West-östlichem Divan im Umkreis Hegels*, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, (*Hegel-Studien*, Beiheft22), hrsg. v. Otto Pöggeler u. Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1983, SS.381-396.

⁴⁷ Francesca Iannelli, *Das Siegel der Moderne: Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, München 2007, S.113.

⁴⁸ Vgl. Klaus Vieweg, *Heiterer Leichtsinn und fröhlicher Scharfsinn*, a. a. O., SS.297-310, u. *Humor als ‘ver-sinnlichte’ Skepsis – Hegel und Jean Paul*, in: *Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst, Ästhetische Reflexion*

フモール (der Humor der Kombination) 」 (VA, III, S.280) としての「主観的フモール」は連想の働きによって「詩的表象」 (VA, III, S.276) を結び付ける表現形式として論じられている⁴⁹。加えて、ラターによれば「客観的フモール」においては『西東詩集』を通じて「想像力 (Phantasie)」の働きが論じられ、更には二種の「フモール」は『エンチュクロペディー』における「想像力」と「再生 (産) 的構想力 (die reproduktive Einbildungskraft)」(連想) によって区別されている⁵⁰。彼らの指摘も二種の「フモール」の原理を教えてくれる点で重要である。

これらの先行研究を踏まえながら、まず、第一の点に関しては、本論文独自の解釈として、『西東詩集』の「註と覚え書き」の中でゲーテがこの詩集の主眼の一つに翻訳 (Übersetzungen) という観点を挙げていること⁵¹、そして、ヘーゲルがこの観点を自らの思索の内に取り込み、自身の芸術哲学で同時代人の観照体験と照らし合わせながら論じていること (VA, I, S.356) を指摘する。これらから、「客観的フモール」が「詩的表象」の結合に止まらず、芸術制作と観照を介して、過去の異世界の異文化を結び付ける「過去と現在の統一」として歴史哲学的な働きを帯びた独自の観点到に拡大されていることを示す。

次に、第二の点に関しては、「自然模倣」における「色彩の魔術」の根底にも原理的に「再生的構想力」が働いていることが指摘される (VA, III, S.82)。それによって、ヘーゲルが「自然模倣」と「主観的フモール」を「再生的構想力」に、「客観的フモール」を「想像力」に基づいて区分し、芸術制作と観照という観点から「ロマン的芸術形式の解消」段階を体系付け「近代」の芸術全体を総括する立場が獲得されていたことを示す。

以上の二点を通じて、第二章では、「自然模倣」に始まった芸術制作と観照に対するヘーゲルの思索の深まりを追い、結末点としての機能を失った「理念」と「感性的顕現」との関係における「一つの緊張の場」の生成が「近代」固有の問題として包括的に論じられていたことを明らかにする。

最後に、第三章においては、先に触れた同時代の喜劇作品に対するヘーゲルの批評「改悛する者たちについて」を取り扱う。シュテファン・クラフトの先行研究によれば、この「近代」喜劇に対する批評は、上演芸術に対するヘーゲルのほぼ全ての関心がオペラに向けられ

in der Perspektive des Deutschen Idealismus, hrsg. v. Dieter Wandschneider, Würzburg 2005, SS. 113-121.

⁴⁹ Ebd., S.117ff.

⁵⁰ Benjamin Rutter, op. cit., pp.133-134.

⁵¹ Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher Divan: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, hrsg. v. Kurt Waselowsky, München 1958, S.230ff.

ていた中で著されたものである⁵²。そして、従来オペラに対するヘーゲルの傾倒が着目されてきた一方で、ヴァルター・イエシュケも指摘するように、この劇批評は長らく等閑視されるという「不運を被っている」⁵³。しかし、その執筆時期が一八二六年であり、ヘーゲルが自身の芸術哲学の講義において芸術の「近代」性を顧慮しつつ『西東詩集』を初めて取り上げた年と重なっているなど、幾つかの点において、「同時代の芸術についてのヘーゲルの判断に関して軽視できない」⁵⁴テキストとみなすことが出来る。

中でも本論が着目するのは、先にも触れたように、ヘーゲルがその劇批評の中で、「ラウパッハ氏がこの作品で選択した形式は、確実に、特別に、開拓されるべき価値を有する」(ÜdB, S.13)と述べていること、つまり、『改悛する者たち』に何らかの新たな「形式」を読み取っているということである。その「形式」を、「理念」の「理想」的な表現に代わる、「近代」における「感性的顕現」の理論的地盤として示すことが第三章の目的である。

そのために、第三章では次の二点を念頭に置きながら論が進められる。それは、(一)この劇批評からは、「近代」喜劇におけるギリシア喜劇の復権という観点が読み取られる点、(二)そのような復権の中で、本論文第一章と第二章で示すこととなる芸術の「近代」性についての論点が包括的に取り扱われている点、以上の二点である。

論の展開としては、まず、アンネマリー・ゲートマン＝ジーフェルトとヘルムート・シュナイダーによるヘーゲルのギリシア喜劇理解についての解釈が足掛かりとなる。彼らの解釈の起点は共に、ヘーゲルのギリシア悲劇理解に関するオットー・ペゲラーの論文「ヘーゲルとギリシア悲劇」⁵⁵である。ペゲラーによれば、芸術哲学に先立つ『精神現象学』では、古代ギリシアにおいて「喜劇が悲劇からの必然的な歩みとして現象する」⁵⁶とみなされおり、その「歩み」を「実体はその統一から歩み出て対立の中に現れる運動」と捉えることで、後の弁証法のモデルが展開されている⁵⁷。つまり、ペゲラーは、ギリシア悲劇を中心としたヘーゲルの理解が後の彼の思考形式全般に影響を与えたと指摘するのであるが、ゲートマン＝ジーフェルトとシュナイダーは、更に「喜劇による悲劇の完成」⁵⁸という立場から、ギリシ

⁵² Stephan Kraft, a. a. O., S.82f.

⁵³ Walter Jaeschke, *Hegel Handbuch: Leben - Werk - Schule*, 2.Auflage, Stuttgart 2010, S.286.

⁵⁴ *Ebd.*.

⁵⁵ Vgl. Otto Pöggeler, Hegel und die griechische Tragödie, in: *Hegel-Studien*, Beiheft1, Hamburg 1964, SS.285-305.

⁵⁶ *Ebd.*, S.296.

⁵⁷ *Ebd.*, S.297.

⁵⁸ Annemarie Gethmann-Siefert, Drama oder Komödie? Hegels Konzeption des Komischen und des Humors als Paradigma der romantischen Kunstform, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Lu de Vos, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, 2005, S.175f..

ア喜劇の側に着目し、その「歩み」が特に芸術哲学固有の問題へと先鋭化されているとみなすのである。詳細は第三章に譲るが、彼らは、既存の「実体」の分裂を介した運動に、芸術における「理想の崩壊」という点が重なると指摘し、ギリシア喜劇が、最終的に終焉へと向かう芸術の歴史的展開全体の基礎モデルとして論じられたとみなしている⁵⁹。これは、芸術における「理想の崩壊」という点において、ギリシア喜劇が芸術一般を方向付ける地盤として機能していると言い換えることも出来よう。

更にシュナイダーによれば、ヘーゲルはこの機能の原理を「滑稽 (das Komische)」という概念で説明しているが⁶⁰、その芸術哲学においては、モリエール (Molière, 1622 - 1673) を範例に「近代」の喜劇に「滑稽」を認めていない (VA, III, S.527f.)。一方で、クラフトは、劇批評「改悛する者たちについて」においては、ラウパッハの「近代」喜劇作品に対して「滑稽」の復権が論じられていると指摘する⁶¹。つまり、芸術の「理想の崩壊」を構造化する原理の復権である。しかし、本論文は、クラフトの指摘にとどまらず、ヘーゲルがこの劇批評において「実体」的な内容や主題の欠如によって「理想の崩壊」を跡付けながらも、他方では、「性格 (Charakter)」表現や「筋 (Handlung)」の構成という作品制作の面に着目し、そこに観照者を含んだ作品制作の技量を看取していることを示す。その中で、第一章、第二章で取り上げる幾つかの詳細な観点との対応を明らかにし、この劇批評の根底には、「近代」喜劇に対して、「理想の崩壊」と表裏を為しながら、芸術制作と観照を「近代」における芸術の理論的地盤とする構想が企図されていたことが論じられる。

これらの検討を通じて、第三章では、作品内容に中心を置いたものとみなされてきたヘーゲルの芸術哲学が「近代」というその思索の限界地点で、芸術制作と観照という観点によって従前の思索を踏み越える構想を孕んでいたことを示す。

以上のようにして、本論文は、最早「理念」が直接表現されることの無い「感性的顕現」の諸相を追うことで、芸術の「理想」に基づく結末点としての機能の断絶の内に、ヘーゲルが構想したと考えられる芸術の「近代」性を検討していく。そして、その構想が、作品内容中心的な所謂「内包美学」ともみなされるヘーゲルの芸術哲学の内に、芸術制作と観照を基礎に据えられた別種の思索であったことを最終的に導くこととしたい。しかし、強調しておきたいのは、本論文はそのような試みによって、所謂、「芸術の終焉」の問題を回避する一

⁵⁹ Helmut Schneider, Hegels Theorie der Komik und Auflösung der schönen Kunst, in: *Jahrbuch für Hegelforschung*, Band8/9, Sankt Augustin 2004, S.104f.

⁶⁰ Helmut Schneider, a. a. O., S.87, 103.

⁶¹ Stephan Kraft, a. a. O., S.92f., 100.

つの立場を提示することを目指してはいないという点である。むしろ、本論文が目指すのは、従来理解されてきたヘーゲルの思索とは別種の、しかし、一貫した立場が、「理想」を規範とする立場との緊張関係において構想されていたことを跡付けることにある。この点に関しては、三つの章を経由した後、結論において再度触れることになる。

最後に、序論を締め括るにあたり、本論文が使用するテキストについて示しておく。序論冒頭で述べたように、ヘーゲルは芸術哲学の講義を四度（1820/21, 1823, 1826, 1828/29）行っているが、周知のように、その内容を自身の著作として残してはいない。そのため、ヘーゲルの芸術哲学を扱う上でテキストの選択が重要な意味を有する訳だが、本論文では、グロックナー版の新版であるズーアカンフ全集版『美学講義』と、近年、ヘルムート・シュナイダー（一八二〇年度『受講録』⁶²を編纂）やアンネマリー・ゲートマン＝ジーフェルトら（一八二三、一八二六年度『受講録』⁶³を編纂）によって刊行されている各年度講義受講者の『受講録』を併用した。なお、今日『美学講義』には大きく分けて二つの版が存在すると言えるが、それらは共に講義受講者のノートとヘーゲルのメモが編纂されたものである。一つは、ヘーゲルの弟子であるホートーの手によって編纂されたものであり、ヘーゲルの死後、弟子達によって一八三二年から四五年の間に出版された全集の改訂版であるグロックナー版、そしてその新版であるズーアカンフ版にその内容を確認することが出来る。他方は、ホートーの編集の不備を指摘し、ゲオルク・ラッソンが講義受講者のノートとヘーゲルのメモを再編した一九三一年のラッソン版である。本論文がズーアカンフ版を選択した理由は二点あるが、一つはラッソンの急逝のため、本論文が主題とする「近代」の芸術に関する箇所が刊行されていないという点、二つ目は、権威ある編集とされるラッソン版も、ヘーゲル自身の筆ではないという点である。無論、近年の『受講録』もヘーゲルが著したのではなく、受講者の理解の範囲で書き記されているという点では同様の問題を抱えてはいる。しかし、本論文ではそれらを併用することによって、ヘーゲルの思索の深まりや、ある時期における着眼点などのポイントを出来る限り明らかにするつもりである。

⁶² 一八二〇年度『受講録』は、受講者ザックス・ファン・テルボルク（Sax van Terborg, 1797 - 1852）の遺品の中から発見された受講ノートの清書稿を原典としている。編者シュナイダーによれば、テルボルクの筆記は十一頁程度、そのほとんどが友人と思われるアッシュベルク（Wilhelm v. Ascheberg, 生没年不詳）の手により、部分的にミッデンドルフなる人物の受講ノート（Middendorf, 生没年不詳）が代筆を行っている。（Helmut Schneider, Vorwort, in: (1820/21), SS.10-13.）

⁶³ 一八二三年度『受講録』の原典は、『美学講義』を編纂したホートーの受講ノート清書稿である。また、一八二六年度『受講録』はフリードリヒ・カール・ヘルマン・ヴィクトル・フォン・ケーラー（Friedrich Carl Hermann Victor v. Kehler, 1804 -1886）による受講ノート（清書稿ではない）を原典としている。（Annemarie Gethmann-Siefert, Einleitung, in: (1826), S.XIXf.）

第一章 「近代」と「芸術的な仮象産出 (das künstlerische Scheinmachen)」

はじめに

『美学講義』は、ヘーゲルの死後、弟子のホートー (Heinrich Gustav Hotho, 1802 - 1873) が師のメモや受講者による四度の講義 (一八二〇、二三、二六、二八年度) の筆記ノートを纏めた著作として知られている。その『美学講義』において、「ロマン的芸術形式の解消 (die Auflösung der romantischen Kunstform)」段階、すなわち、本論文が「近代」の芸術とみなす歴史的段階は、「現実の主観的な芸術 [=技術] 模倣 (Die subjective Kunstmachung des Vorhandenen)」(VA, II, S.223) と題された箇所から始まる。今日、各年度の筆記ノートは『受講録』として刊行されているが、それらの端的な呼称に従えば、「自然模倣 (Nachahmung der Natur)」(1820/21, S.180, 1823, S.199, 1826, S.151) の形式から「近代」の芸術は始まるのである (以下、「現実の主観的な芸術模倣」を「自然模倣」の形式と記載する)。

『美学講義』においてこの「自然模倣」の形式は十七世紀ネーデルラントの世俗絵画¹を範例に論じられているが、この位置付けは各年度『受講録』を忠実に再現したものである。既に、第一回目の一八二〇年度講義において、ヘーゲルは次のような記述と共に「ネーデルラント派 (die niederländische Schule)」(1820/21, S.180) に着目している。「芸術は、かくして最終的に完全に仮象 (Schein) となる。このことが芸術家によって知られるとき、我々は芸術形式の解消を [眼前に] 有する」(ebd.)。この記述から、ヘーゲルは、ベルリン時代に芸術哲学を展開した当初の段階で十七世紀ネーデルラント絵画に着目し、芸術が「完全に仮象となる」ことを中心に、その「近代」性の端緒を思索していたことが窺われる。そして、以降の講義においても、ヘーゲルはそのような「仮象」の性格を、十七世紀ネーデルラント絵画に描かれた「金属、ガラス、ガラスに入ったワインの輝き (Schein der Metalle, des Glases, der Wein im Glas)」(1826, S.152) を例に問い、「自然模倣」の形式を「仮象の芸術」(1823, S.201) と名指し続けている。これらの点からも、各年度の講義を通じて「仮象」を軸に、芸術におけ

¹ 各年度『受講録』、『美学講義』共にヘーゲルが念頭に置く十七世紀ネーデルラント絵画の作家たちは列記されていない。例えば、その「独自の色の響き」という点でファン・オスターデ (Adriaen van Ostade, 1610 - 1685) が挙げられている程度である (1826, S.189)。なお、十七世紀ネーデルラント絵画の原点としては、十五世紀のファン・エイク (van Eyck) 兄弟 (兄フーベルト (Hubert van Eyck, 1358(?)~1390(?) - 1426) と弟ヤン (Jan van Eyck, 1395(?) - 1441) の明確な区別はされていない)、メムリンク (Hans Memling, 1430(?) ~ 1440(?) - 1494)、スコレル (Jan van Scorel, 1495 - 1562) らによる徹底した写実性の技巧、「より肖像画的」な技巧が論じられている (VA, III, S.56)。

る「近代」性の端緒が一貫して思索されていたと考えられよう。では、その思索とは如何なるものであったのだろうか。

「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索が「仮象」の問題と関わりと指摘する、ディーター・ヘンリッヒの『固定点』²やベンジャミン・ラターの『ヘーゲル 近代芸術について』³などの研究において、その思索は「理念の感性的顕現 (das sinnliche Scheinen der Idee)」(VÄ, I, S.151) と規定される芸術一般の本来的な在り方の変容を扱うものであったと指摘されている⁴。周知のように、芸術の内包を各歴史段階に即した「理念」の表現から論ずるヘーゲルの芸術哲学において、この規定は「意味と形態との統一」(VÄ, I, S.218)、すなわち、「実体的な内容の形態化を指す。ヘンリッヒやラターは、このような芸術理解に代わり、実質的な内容に縛られることなく「芸術家自身によって生み出された単なる仮象」⁵の登場が芸術の「近代」性の嚆矢として論じられたとみなすのである。

実際に、ヘーゲルは「自然模倣」の形式において「概して芸術の問題は、仮象の表層 (Hauch) を把握すること、そして仮象を描くことである」(1820/21, S.180) と述べている。言い換えれば、「あらゆる内容は無関心的 (gleichgültig) となり [= どうでもよいものとなり]、芸術的な仮象産出 (das künstlerische Scheinmachen) が主たる関心となる」(VÄ, III, S.36) 点に「自然模倣」の形式の特徴を読み取っている。その上でヘーゲルは、「芸術作品の主観的な受け止め方 [= 着想] と仕上げ (die subjective Auffassung und Ausführung des Kunstwerks)」(VÄ, II, S.223) によって「芸術的な仮象産出」を行う作家の手の下で、「実体的なものが、束の間のものに対する支配力を、謂わば、騙し取られている」⁶ (1823, S.201) 状態が、つまりは内容に依拠しない「仮象」の産出が、歴史的に開始されたことを認めているのである。

しかし、ヘーゲルはこのような「仮象」概念の変容を、ただ、「単なる仮象」の産出としてのみ論じたのであろうか。アンネマリー・ゲートマン＝ジーフェルトが指摘するように⁷、ヘーゲルは十七世紀ネーデルラント絵画を生んだオランダ人の主観性と世界の関係、その市

² Dieter Henrich, Zerfall und Zukunft: Hegels Theorie über das Ende der Kunst, in: *Fixpunkte: Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main 2003, S.71ff.

³ Benjamin Rutter, *Hegel on the modern arts*, New York 2010, pp.65-67.

⁴ 同様の指摘は、以下の研究論文にもみられる。四日谷敬子「ヘーゲル美学に於ける「仮現」の範疇と絵画理論」、雑誌『思想』540号、理想社、一九七八年、一七七-一九一頁。岩城見一「二種の絵画 — ヘーゲルにおける芸術解釈の転換について—」、雑誌『美学』No.159、一九八九年、一二-二三頁。

⁵ Dieter Henrich, a. a. O., S.72.

⁶ Vgl., (VÄ), II, S.224.

⁷ Annemarie Gethmann-Siefert, *Schöne Kunst und Prosa des Lebens: Hegels Rehabilitierung des ästhetischen Genusses*, in: *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels, (Hegel-Deutungen, Bd.2)*, hrsg. v. Christoph Jamme unter Mitwirkung von Frank Völkel, Hamburg 1996, S.142. Annemarie Gethmann-Siefert, Einleitung, (1826), S.XXXf..

民精神に着目しており（1823, S.105, 1826, S.152f.）⁸、更に、カールステン・ベルは、ヘーゲルが十七世紀におけるオランダ人たちの世界観、つまりは、一つの歴史的な民族が「世界についての特別な経験を自らに媒介する」⁹見方から、「自然模倣」の形式が論じられたと指摘している。ベルの研究は「仮象」概念の変容に関してまで切り込んだものではないが、その指摘に従うとすれば、ヘーゲルは十七世紀オランダ人たちの「世界についての特別な経験」を吟味しながら、芸術の「近代」性を巡る問題として「単なる仮象」について思索していた可能性がある。

本章では、その思索を、ヘーゲルが成句的に用いている「芸術の主観的な受け止め方と仕上げ」から読み解くことを試みる。その試みを通じて、芸術における「近代」性の開始点についてのヘーゲルの思索を明らかにすることが、本章の目的である。

そのために、本章では、まずヘンリッヒとラターの先行研究を参考に「自然模倣」の形式において、本来的な「理念の感性的顕現」としての「仮象」概念の変容が、歴史的必然として論じられている点を示す（第一節）。次に、ベルの先行研究を頼りとして、ヘーゲルがその芸術哲学において十七世紀におけるオランダ人たちの世界観を論じる際に、自然や日常的な外界の観照が歴史的に獲得されるという点に着目していることを示す（第二節）。その上で、ヘーゲルが「芸術的な仮象産出」を行う作家の手に見出した「仮象の魔力（die Magie des Scheinens）」（1820/21, S.277）、具体的には、色彩の配置によって諸対象を一つの輝く画面へと視覚的に移し変える「色彩の魔術（die Magie der Farben）」（1823, S.262）と、散文的な諸客体を一つの周囲世界として捉える観照者の眼の働きとに着目し、且つそれらが一連の働きとして論じられていたことを示す（第三節）。

以上を通じて、本章では、ヘーゲルが芸術の「近代」性の端緒として、「理念の感性的顕現」というその芸術哲学においての「仮象」概念に変容を認めていたこと、それと共に、内容による制限無しに、芸術制作と観照を基準とした人間の新たな精神的活動が論じられていたことを明らかにする。

⁸ Vgl., (VA), I, S.222f., II, 225f., III, S.128.

⁹ Karsten Berr, Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei in den Berliner Ästhetikvorlesungen, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, München 2005, S.221.

第一節 「近代」における「仮象」概念の変容と制作主体の台頭

「自然模倣」の形式における芸術の「近代」性を扱った先行研究において、ディーター・ヘンリッヒやベンジャミン・ラターは、ヘーゲルが「理念の感性的顕現」として提示した「仮象」概念の歴史的な変容を指摘し、実体的な内容ではなく芸術家が「彼自身の創造的な力（Kreationskraft）を反映する」¹⁰点に芸術の「近代」性が認められたとみなしている。彼らが着目するのは「自然模倣」の形式に対する『美学講義』の次のような記述である。

我々を魅了せねばならないものは内容やその内容の実在性ではなく、対象への気配りにおいて全く関心を欠いた仮象（ganz interesselose Scheinen）である。美によって、謂わば、仮象そのもの（das scheinen als solches）が、それ自体で据えつけられており、芸術は、自らの内で深まる外的諸現象の仮象が持つあらゆる秘密を表現することにおける名人芸（Meisterschaft）に属する。（*VA*, II, S.226f..）

引用に確認されるように、「自然模倣」の形式に対してヘーゲルは「内容やその内容の実在性」という実質的なものに対して「全く関心を欠いた仮象」、単なる「仮象そのもの」が作家の「名人芸」によって産出されるとみなしている。彼らは、この「全く関心を欠いた仮象」、単なる「仮象そのもの」という点に本来的な「理念の感性的顕現」としての芸術の変容を見出し、その変容が芸術家の「名人芸」の登場と表裏をなす事態とみなしているのである。

彼らの指摘は傾聴に値するものであるが、しかし、このような「仮象」概念の変容は単に「名人芸」の登場として論じられただけなのであろうか。引用に確認出来るように、この「名人芸」は「自らの内で深まる」ような「仮象」の「秘密」を表現するものとされている。言い換えれば、「仮象そのもの」が、謂わば、芸術的であり得るための一般法則を有し、それを表現する点に、この「名人芸」の主眼が据えられているのである。だが、ヘンリッヒはそのような法則の内実について触れておらず、ラターもまた、「ヘーゲルはその観点を十分明確には展開していない」として明言を避けている¹¹。このように、「名人芸」としての表現を成立させているその法則を扱わずに済ます点において、彼らの指摘は「自然模倣」の形式における「近代」性の根幹を論じきっていないという課題を残している。

¹⁰ Dieter Henrich, a. a. O., S.72.

¹¹ Benjamin Rutter, op. cit., p.115.

そこで、本節では以下、ヘンリッヒとラターの先行研究を扱うことで、「近代」における「仮象」概念の変容という観点を示し（一 - 一）、「仮象」概念の変容として「実体」的な内容の喪失と芸術家の手による「仮象そのもの」の産出という事態が論じられていたことを明らかにする（一 - 二）。その上で、「仮象そのもの」の産出について理解するための鍵として、彼らの先行研究において等閑視されている論点を示す（一 - 三）。

一 - 一. 変容する「理念の感性的顕現」

ヘンリッヒによれば、ヘーゲルの「美学の講義には、オランダ絵画の絵画的な名人芸（Meisterschaft）との関係の中に、『関心を欠いた仮象（das interesselose Scheinen）』である『仮象そのもの（Scheinen als solches）』についての言説がある」¹²。その「関心を欠いた仮象」に関する言説の内に、ヘンリッヒは「理念の感性的顕現」とは異なる「仮象」概念が論じられていると指摘する。

ヘンリッヒによれば、一般的には「ヘーゲルが反省の理論において仕上げている仮象の規定に従って、理念はその他者、すなわち外的定在の中で輝き、同時に現れ出る。しかし、真の芸術作品におけるこの仮象は、理念の現実性を、外的定在の世界の根拠として直観にもたらしするための一つの方法に過ぎない。それに対して、近代の芸術（die moderne Kunst）において仮象は、芸術が現在化するために規定されているところの本来の内包との関係という真面目さから、切り離されている」¹³。つまり、ヘンリッヒは、芸術「本来の内包との関係」、すなわち「理念」の表現から切り離されている点において、「真の芸術作品における」「理念の感性的顕現」とは異なる、「近代」独自の「仮象そのもの」という立場が論じられていると指摘するのである。しかし、ヘンリッヒの指摘する切り離しにおいて、何故、「理念の感性的顕現」という「仮象」概念が変容すると言えるのであろうか。

続くラターは、その変容がヘンリッヒの述べていた「外的定在の中に輝き、同時に現れ出る」という「仮象」の在り方から理解されると指摘する。ラターによれば、ヘーゲルは「仮象」概念を十七世紀ネーデルラント「絵画と芸術一般双方の領域を特徴付けるために用いてはいるものの」、その方向付けにおいて「これら双方は区別されねばならない」¹⁴。つまり、一方において、ヘーゲルが「美学の冒頭で解説する」芸術の「仮象」概念は、「『論理学』

¹² Dieter Henrich, a. a. O., S.72.

¹³ Ebd..

¹⁴ Benjamin Rutter, op. cit., p.65. 本章、註4に挙げた四日谷敬子と岩城見一もラターと同様の指摘をしている。前出、四日谷敬子「ヘーゲル美学に於ける「仮現」の範疇と絵画理論」、一七八 - 一八一頁。岩城見一「二種の絵画 —ヘーゲルにおける芸術解釈の転換について—」、一五頁。

における本質と見せかけの弁証法」に由来し¹⁵、芸術一般と関わる広範な概念として方向付けられている。他方で十七世紀ネーデルラント絵画を範例とする「自然模倣」の形式において、「仮象」の方向付けは「仮象という言葉の第二の意味において、すなわち『輝き』という意味において獲得される」ものへと変容していると理解されるのである¹⁶。

ラターが「芸術一般と関わる広範な対象の答え」とみなす「理念の感性的顕現」に関して『美学講義』には次のような記述がある。

しかし仮象 (Schein) それ自体が、本質にとって本質的である。真理は、仮にその真理が現出し、現象しなかったならば、仮にその真理が或るものにとつて、自己自身にとつても、また精神一般にとつても不在であるならば、無いということになる。 (VA, I, S.21.)

引用に見られるように、ヘーゲルは、「仮象」の中に真理、本質が現象する点に、芸術一般における「仮象」の意義を認めている。その意味において、芸術における「仮象」は単なる「見せかけ」や表面的な「輝き」というだけではない。つまり、「理念の感性的顕現」という「仮象」の在り方においては、その背後にある真理、本質、「実体」的なものが立ち現れどおり (VA, I, S.156f)、そこにおいては、感覚的なものに直面しつつ、その背後にあるものを反省的に体験させられる。無論、このような「仮象」概念の捉え方にに基づき、「意味と形態との統一」 (VA, I, S.218) すなわち、「実体」的な内容と外的な形態との統一として芸術一般もまた論じられている。芸術において「仮象」は感性的素材が「理念」の現象する場として (VA, I, S.60)、「理念」を媒介する透明な器となっているのである。

ラターが指摘する単なる「輝き」としての「仮象」とは、このような「理念の感性的顕現」という在り方の変質に他ならない。すなわち、「自然模倣」の形式における、実質的なものを欠いた「仮象そのもの」は、背後にある真理や本質を欠くという点において、ヘンリッヒが指摘していたように芸術「本来の内包との関係」から切り離された、謂わば、単なる「仮象」、単なる「見せかけ」としての表面的な「輝き」となってしまうのである。

ヘンリッヒやラターの指摘から、「自然模倣」の形式において「理念の感性的顕現」という芸術哲学における「仮象」概念の一般的規定が変容されていることが理解されるのであるが、その背景には無論、「無限の精神的主観性」 (VA, II, S.129) へと向かう運動、つま

¹⁵ *Ibid.*, pp.65-66.

¹⁶ *Ibid.*, p.66.

りは「外的なものから自ら精神の内奥（Innigkeit）へと自己を呼び戻す」（*ebd.*）という精神の歴史的な運動が関わっていると考えられる。

ヘーゲルが述べる芸術は、絶対精神の第一段階を占めるものとして、彼の哲学体系を前提に規定されている。その意味において芸術は、その内容、課題、目的においては絶対精神に数えられる宗教や哲学と同一であり、「神的なものを意識に即して言い表す」（*VÄ, I, S.20f.*）ものである。すなわち、芸術は「歴史と密接な関係にある宗教」（*Enz, §562*）をその背景に持ち、内容と形態の統一は「人間の本性と神の本性との統一」（*VÄ, I, S.111*）と重ねられている。ヘーゲルの理解においては、このような統一が調和的に完成するところに芸術の「理想（*das Ideal*）」がある。このことから、芸術一般は、その「理想」を基準に論じられると言うことが出来よう。しかし、この「理想」は、精神が「無限の主観性」へと向かう中で解体していく。ヘーゲルは『歴史哲学講義』において、「近代」を従来の宗教的真理の解体である「宗教改革（*Reformation*）」の話題から始めるが、「理想」的な芸術の凋落もまた「宗教改革」と並行した事態として理解される。主観性の深まりと共に、既成のカトリックの教団を通じた宗教的な信仰に代わり、神的なものとの融和は個々人の主観において成就されるようになる。その結果として、「客観的な世界の内ですらを知る、自由な主体としての個人」（*1823, S.197*）と成った精神は、自らの内に還帰し切ってしまい、「個別化した所産である、自然とその多彩な戯れ」（*VÄ, II, S.223*）や「人間の日常的な行為や行動全般」（*ebd.*）を扱うこととなる。それによって、芸術は表現されるべき宗教的、「実体」的な内容を失い、世俗化するのである。

このような、精神の歴史的な運動と芸術における「理想」の崩壊という点からすれば、ヘンリッヒやラターの指摘する「仮象」概念の変容は、「理念」に即した直接的な内容の提示が不可能になるという意味において、謂わば、「近代」における「理念」無き「感性的顕現」の登場という事態を意味することになるだろう。ヘーゲルは、芸術「本来の内包との関係」から切り離された、単なる「見せかけ」としての表面的な「輝き」によって、「近代」独自の「仮象」概念を「自然模倣」の形式の内に提示していたのである。

一 - 二. 「理想」に代わる芸術の契機

このような、「理念の感性的顕現」という規定の変容を意味する「仮象」概念の登場は、無論、芸術に利するものではない。「理想」を基準とするヘーゲルにとって、「芸術はその概念において、それ自体で豊かな内包を自らに相応しく感性化させること以外の使命は持

たない」(VA, II, S.238) からである。それ故、ヘーゲルは、このような事態に対して、「果たして、このような所産が一般になお、芸術作品と呼ばれ得るのか」(VA, II, S.223) として批判的なまなざしを向けている。「近代」における「仮象」概念の変容は、芸術の「理想」という点からすれば、ヘーゲルの芸術哲学における、所謂、「芸術の終焉」と直結する問題なのである。

しかし、ヘンリッヒやラターに従えば、「仮象」概念の変容と共に、それと表裏をなす新たな観点が論じられてもいる。それは、芸術家の「名人芸 (Meisterschaft)」(1823, S.201, VA, II, S.227)、つまり、制作主体の「技能と、技術的な創造」¹⁷である。

ヘンリッヒによれば、「近代」において「仮象」概念が芸術「本来の内包との関係」から切り離されることで、芸術において「何か内包らしく思われるものは、今や芸術家の力に存する」¹⁸こととなる。つまり、ヘンリッヒは、芸術家自身の能力が「仮象」を秩序付けると指摘するのである。これは、芸術の「理想」において「実体」的な内容が芸術の内包として機能していたことに代わり、「芸術家の力」が登場したということの意味している。この点に関しては、『美学講義』において「自然模倣」の形式についての概説が論じられた後に続く、次のような記述に確認することが出来る。

その際に、我々が、理想という意味における本来の芸術作品の概念を、ありありと思ひ浮かべるならば〔…〕、我々の当面の段階におけるの所産は、そのような作品を鑑みては無論、不十分にならざるを得ない。しかし、芸術は更に、ここにおいて特に本質的な重要性から生じた、もう一つの契機を有してもいる。その契機が、個人的な才能の側面としての芸術作品の主観的な受け止め方〔＝着想〕と仕上げ (die subjektive Auffassung und Ausführung des Kunstwerks) 〔…〕である。(VA, II, S.223.)

引用に確認出来るように、「自然模倣」の形式に到達した芸術は、「理想」を基準とする「本来の芸術作品」と比べて劣るとされるが、それは「理想」という「契機」から見た場合であり、この形式においては、「理想」に代わる「もう一つの契機」が「特に本質的な重要性」を帯びているとされている。それが、「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」である。ヘンリッヒは、これを「芸術家の力」、すなわち、「名人芸」とみなすことで、「理想」に代

¹⁷ *Ibid.*, p.112.

¹⁸ Dieter Henrich, a. a. O., S.72.

わる芸術の新たな基準とみなしているのである。

しかし、ヘンリッヒが「芸術家の力」とみなす「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」とは、具体的に如何なる「受け止め方」を「仕上げ」る力を指しているのであろうか。また、ヘンリッヒの述べる「芸術家の力」、言い換えれば、芸術制作の側面が「仮象」概念の変容と共に登場する必然的な理由はどこにあるのであろうか。これらの点に関し、ヘンリッヒは十分な検討を行っていない。そこで、前者の問いに関しては、(一 - 三) に譲ることとし、ここでは、後者の問いに解釈を加えたラターの見解を確認することにしたい。

「仮象」概念の変容と共に芸術制作の側面が登場することに関して、ラターは、芸術一般の「理想」を基準にした場合においても「名人芸」が語られており、そこにおいて「美と名人芸は、芸術の形式における成功した取り扱いと結び付けられた条件である」¹⁹と指摘する。つまり、「理想」という尺度を基準とした場合、「名人芸」はそれに従属するものであったとみなすのである。

『美学講義』に確認されるように、「理想」の達成段階とされる、古代ギリシア世界に即した古典的形式について、ヘーゲルは内容の形態化という点において「能産的な芸術家の立場」を重視し (VA, II, S.25ff.)、それが「技術的な巧みさの高度な段階 (eine hohe Stufe technischer Geschicklichkeit)」 (VA, II, S.30) に到達している必要があるとみなしている。だが、その場合、「芸術家にとっては、即且つ対自的に存在する内容が現に在り、彼はそれを取り扱い、自由に自ら再生産する」 (VA, II, S.28) に過ぎない。つまり、「理想」を基準とする芸術においては、「実体」的な内容に従う限りでの自由な芸術制作がなされるに過ぎないのである。このように、背後にある真理、本質、「実体」的なものに従うという構造において、「理想」的な芸術の場合の「名人芸」は「理念の感性的顕現」という芸術一般の規定の中に埋もれていることになる。

しかし、ラターは、「近代」における「仮象」概念の変容と共に状況が一変すると指摘する。すなわち、その軛から解かれることで「芸術家と彼の才能とがますます目に見えてくる」²⁰ようになり、更には、作品の内容に代わり「名人技 (virtuosity) が、宗教以後の芸術における正当な評価のための、そして、恐らくは芸術における価値を再び方向付けるための候補として自らを要請していく」²¹ことになるとみなすのである。

以上のヘンリッヒとラターの指摘から明らかとなるのは、「近代」における「仮象」概念

¹⁹ Benjamin Rutter, op. cit., p.122.

²⁰ Ibid..

²¹ Ibid..

の変容という議論の中で、芸術制作の側面の台頭が歴史的な必然性の下に論じられていたということである。特に、ラターの指摘からは、「理想」を基準とすることが可能であった芸術においては「理念の感性的顕現」という規定が、芸術の内容面だけでなく、制作の側面をも統括する結束点として機能していたということが理解されよう。その一方で、「近代」において単なる「仮象そのもの」へと変貌した芸術に対しては、そのような結束点の断絶と共に、「芸術家の力」を新たな契機とする思索が展開されていたと考えられるのである。

一 - 三. 先行研究の問題点

しかし、本節冒頭でも触れたように、ヘンリッヒやラターの指摘は、「近代」における単なる「仮象そのもの」の登場を、「実体」的な内容の喪失に伴う「名人芸」の台頭として指し示した点で重要ではあるものの、そのような「仮象そのもの」を「名人芸」が如何に表現し、産出するのかという点に関する考察に欠けている。言い換えれば、「仮象そのもの」を成立させる一般法則を「名人芸」が如何に体現しているのかという点について論じていないのである。

先の(一-二)における引用に確認されたように、「理想」に代わる「もう一つの契機」は「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」として論じられていた。これは、素材に対する作家の「受け止め方」とその「仕上げ」との内に「仮象そのもの」を産出させる何らかの法則があり、その法則に従って「名人芸」が実現するということを意味していよう。その点において、「自然模倣」の形式で論じられたであろう芸術の「近代」性を巡る問題は、まさに、この「もう一つの契機」を検討することにかかっていると見てよいであろう。しかし、既に示したようにヘンリッヒは、「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」を「芸術家の力」として簡単に総括してしまう。他方で、ラターは不十分ながらも、この「芸術家の力」の一般法則を理解するための糸口となる以下のような解釈を加えている。

ラターによれば、「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」とは、ヘーゲルが「色彩の魔術とその魔力の神秘 (die Magie der Farbe und die Geheimnisse ihres Zaubers)」(VĀ, II, S.228)と呼ぶ、色の配置による画面構成と空気遠近法 (Luftperspective) であり (1820/21, S.274, 1823, S.260, 1826, S.187)²²、ヘーゲルはそれらを「文化的、歴史的な文脈」を顧慮しながら、十七世紀ネーデルラント人の「生の散文 (die Prosa des Lebens)」(VĀ, II, S.225f.) に対する親しみとして論じていると指摘している。ラターによれば、「ヘーゲルが検討しよ

²² Ibid., pp.114-115.

うとするのは、オランダ人が自らを、強大な世俗の力（スペインの王権）や精神的な権威（カトリック教会）、そして、生活領域そのもの（北海）から自由にしたことである。それ故、日常の生活についての彼らの絵画は、彼らの自立と、彼らの到達した周囲状況とを謳歌するという重要な意味を持っている。〔…〕そのようにして、彼らは生来、生の散文に安んじている²³とされるのである（*ibd.*）。ラターに従うとすれば、「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」とは、十七世紀ネーデルラントにおける市民精神の反映であり、主観の自立性を確信しつつ、「我々の卑近な日常生活の現在」（*VÄ, III, S.65*）をも享受する主体の態度と関わるということになる。

このようなラターの解釈は、「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」が周囲世界の卑近な対象に注意を向ける十七世紀ネーデルラントの市民精神と密接に関わっていること、そして、その関わりが「色彩の魔術」と呼ばれる色の配置、画面構成として結実したとみなされていたことを教えてくれる点で重要である。とは言え、ラターの解釈もまた、それらが如何なる点において「近代」における芸術の契機となっているのかについて言及していない。その点において、ラターもヘンリッヒと同様に、「自然模倣」の形式における「仮象そのもの」の一般法則、つまりは「近代」性の根幹を論じきっていないという課題を残しているのである。

この課題に対して、本論文では特に、ラターが指摘していた十七世紀ネーデルラントの市民精神における、より具体的なその精神的営為に着目したい。何故ならば、「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」とは、単に制作主体の無制限な「受け止め方」とその「仕上げ」とを意味するだけではなく、また、単に周囲世界の「生の散文」に安んずる市民精神に抽象されるだけでもなく、より具体的な精神的営為との関わりの中で論じられている可能性があるからである。ヘンリッヒやラターは見逃しているが、そのような可能性と関わる記述は『美学講義』に確認することが出来る。

その当該箇所では、単なる「仮象そのもの」が「名人芸」に存するとみなされた上で（*VÄ, II, S.226f.*）、そのような、作品の内容とは無関係に「自らの内に深まる外的諸現象の仮象」（*VÄ, II, S.227*）について次のような記述を確認することが出来る。

とりわけ、芸術が存するのは、現に在る世界から、その世界の特殊な、しかし、この仮象〔＝仮象そのもの〕の普遍的法則とも合致してもいるような生命性（*Lebendigkeit*）の内に、

²³ *Ibid.*, p.78.

鋭敏な感覚でもってその定在の瞬間的な、刻々と変転する特徴を看取すること

(abzulauschen)、そして最も束の間のもの (das Flüchtigste) を忠実に正確に〔描き〕とどめること (festzuhalten) である。(Ebd..)

引用で述べられているように、周囲世界に見られる「その世界の特殊な」「生命性」が「仮象そのもの」の「一般法則と合致している」とみなされている。加えて、引用の後半においては、そのような「生命性」として周囲世界の「瞬間的な、刻々と変転する特徴を看取すること」、そして、それを描き「とどめること」、言い換えれば、対象となる素材を受け止めて作品に「仕上げ」、「仮象」として固定する²⁴作家の手が挙げられている。

重要であるのは、この引用後半部では、「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」という点が描き「とどめること」として論じられると共に、更に周囲世界を「看取すること」について触れられている点である。この点について、一八二三年度の『受講録』でも「その全く迅速に過ぎるものにおいての変化が直観にもたらされる」(1823, S.201) と端的に述べられていることから、ヘーゲルが刻々と変化する外界に対しての観照に着目していたと考えられよう。「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」、つまり芸術制作の力は、単なる恣意的な主観の力ではなく、周囲の外界を「看取すること」という十七世紀ネーデルラント人たちの営為、外界の観照と結び付きながら論じられていたとみなし得るのである。

その上で、この引用が「自らの内に深まる外的諸現象の仮象」に関する文脈の中で論じられていることを踏まえれば、「自然模倣」の形式に対するヘーゲルの関心は、「仮象そのもの」の「一般法則と合致している」「生命性」を、「看取すること」と、描き「とどめること」の二点にあったと理解される。従って、ヘンリッヒやラターの問題点を指摘するならば、それは、彼らがヘーゲルの述べる「名人芸」を後者の点、つまり、芸術家の手のみに着目して解釈していたということに纏められよう。しかし、ヘーゲルは、それだけでなく、十七世紀ネーデルラントの市民精神が獲得した眼にも着目していたと考えねばならないのである。

そこで、以下、第二節では本論文が提示する観照の側面が実際に、ヘーゲルの芸術哲学において論じられていたか否かを吟味し、第三節において「生命性」を「看取すること」と、描き「とどめること」(「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」)において、芸術の「近代」性が「自然模倣」の形式において如何に展開されたのかを改めて検討することとしたい。

²⁴ 一八二三年度の『受講録』の中で、この描き「とどめること (festzuhalten)」は、次のように述べられている。「[…]ここにおいて芸術は、諸現象の表面性を固定することが可能な力を示す。」(1823, S.256f.)

第二節 十七世紀ネーデルラント絵画における芸術制作の根源

「自然模倣」の形式における観照という観点を検討する上で示唆的であるのは、十七世紀ネーデルラント絵画の制作契機の一つが「風景としての自然に対する美的観照」²⁵にあると指摘するカールステン・ベルの二つの研究論文²⁶である。ベルによれば、芸術哲学の中で、一つの歴史的な段階を負った民族として論じられる十七世紀オランダ人たちが「世界についての特別な経験を自らに媒介する」²⁷方法として採用したのが、周囲世界の卑近な対象に対する観照であった。ベルは、そのような観照、風景体験が「芸術美と同じように人間の能力によって再構成された」ものであり²⁸、同時に十七世紀オランダ人たちにおける特殊な精神として、とりわけヘーゲルが着目した風景絵画において歴史的限定性を帯びると指摘する。

ベルは、ヘーゲル研究者でもあったヨアヒム・リッターの風景論²⁹を下敷きに、ヘーゲルが風景を精神と自然に由来する現象とみなし、更に風景を「風景絵画の継続現象」と理解していたと解釈している³⁰。しかし、それは、風景絵画を観照する際の見方が外界を視る際の見方に反映されることで風景が生じたという単純なものではない。ベルによれば、むしろ、ヘーゲルの論ずる風景絵画は「風景に関する議論の文脈からのみ理解される」³¹ものである。その際、ベルは、「風景としての自然に対する美的観照」という歴史的体験の芸術的な「仕上げ」(VA, III, S.66)として風景絵画が生じたとみなしている。このようなベルの解釈に基づいて、「自然模倣」の形式の内に芸術観照の側面と関わる議論を明示することが、この節の目的である。

しかし、ベルの研究に触れる前に、あらかじめ、ヘーゲルの芸術哲学において風景が従来どのように理解されてきたのかについて触れておく必要がある。というのも、ヘーゲルの芸術哲学においてこの概念は挿話的に触れられるにとどまり³²、先行研究においてもその位置付

²⁵ Karsten Berr, Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei in den Berliner Ästhetikvorlesungen, a.a.O., S.215f.

²⁶ Vgl. Ebd., SS.205-225, u. Landschaft – Die Rehabilitierung des verschmähten Naturschönen in der Kunst, in: *Kulturpolitik und Kunstgeschichte, Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, hrsg. v. Ursula Franke u. Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 2005, SS.119-142.

²⁷ Karsten Berr, Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei in den Berliner Ästhetikvorlesungen, a.a.O., S.221.

²⁸ Karsten Berr, *Landschaft*, a.a.O., S.131.

²⁹ ヨアヒム・リッター「風景 —近代社会における美的なものの機能をめぐって—」、藤野寛訳、池田善昭編『自然概念の哲学的変遷』、世界思想社、二〇〇三年。なお、リッターのこの論文は一般的な問題として風景を主題としたものではあるが、最終的に「近代」における風景の問題をヘーゲルの思想と結び付けて考察している。

³⁰ Karsten Berr, Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei in den Berliner Ästhetikvorlesungen, a. a. O., S.209f.

³¹ Ebd., S.205.

³² 例えば、ベルも指摘するように、一八二三年度の『受講録』には、外界における「風景の美」(1823, S.62)についての言及があり、『美学講義』において最終的に以下の記述に纏められた、風景と風景絵画との

けに一致した見解が見られないからである。

風景はヘーゲルの芸術哲学の中でも、主として自然美が論じられた箇所、及び、絵画ジャンルが扱われた箇所の二箇所を中心に散発的に取り上げられている。分量としては僅かであるものの、それらの箇所に散見される記述によると、第一に風景は外界としての自然、特に「四季と一日中の時刻、その推移に」(VA, I, S.543) 見られる移ろいやすい自然美であり、「自然の気分 (Stimmung) に応じた気分を観照者の心に生じさせる」(VA, III, S.60) ことによって成立している。そして第二に風景は、観照者の「心情 (Gemüt)」に即しているという点で「独立に絵画の対象となり得る」(ebd.) ものものである。これらの記述から分かるように、風景の特徴としては、第一に「気分」や「心情」によって媒介された自然観照のなかで成立するという点、第二に絵画の内容とされる (ebd.) という点の二点が挙げられる。その際、問題となるのは、風景が精神と自然の何れに属するかという点である。

よく知られるように、ヘーゲルの芸術哲学において、精神の所産である「芸術作品は自然の所産よりも高次である」(VA, I, S.49) と規定され、自然美と芸術は優劣と共に区別が強調されている。この区別は、『エンチクロペディー』における「精神哲学」と「自然哲学」の明確な領域分けとも対応しているのだが、風景の産出と関わる「心情」は「自然自身の所産に属するものではなく」(1823, S.62) 精神の働きである。そのため、「心情」と結び付く風景は、規定が困難になるのである。先行研究においても、例えば、「自然と風景はヘーゲルの美学において重要な役割を演じていない」³³として風景を自然の所産とみなすか、あるいは、「ヘーゲルはそれを自然のほうに算入するのではなく、心情的気分のほうに算入する」³⁴として風景を精神の所産とみなし、一面的に論じてきた。ベルの研究の意義は、『エンチクロペディー』の領域分けではなく、芸術哲学における自然観照の論述に注目することで、それら一面的な理解を調停したことにある。

だが更に、そのような観照を介して自然を風景として視る、そのような歴史的に獲得された眼が、「自然模倣」の形式に持ち込まれていることを明らかにした点で、本論にとっても重要な意味を持つと考えられるのである。

そこで以下、本節では、まずヘーゲルの述べる風景の独自性を確認しておく必要から、へ

関係も扱われている (1823, S.255f.)。「絵画において風景は感情や洞察を通じて表現されるのであり、風景画という精神の作品は単なる自然の風景よりも高い位置を占めるのである」(VA, I, S.49)。(Karsten Berr, *Landschaft*, a. a. O., S.131f.)

³³ W. Bätzing, *Postmoderne Ästhetisierung von Natur versus »Schöne Landschaft« als Ganzheitserfahrung – Von der Kompensation der »Einheit der Natur« zur Inszenierung von Natur als »Erlebnis«*, in: *Hegel-Jahrbuch 2000: Hegels Ästhetik, Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst*, Zweiter Teil, Berlin 2000, S.200.

³⁴ ゲルノート・ベーム『感覚学としての美学』、井村彰、小川真人他訳、勁草書房、二〇〇五年、九一頁。

ヘーゲルが「自然哲学」的に規定した自然美一般について示す（二 - 一）。次に、ベルの研究に基づいて、自然の観照という側面からその独自性を精神と自然との関係として示す（二 - 二）。その上で、自然の観照における風景の体験が「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」の起源であることを明らかにする（二 - 三）。

二 - 一. 「自然哲学」的自然

先行研究においてベルは、ヘーゲルが「自然哲学」的な意味においての「自然に従った、所謂、『自然美』を退けつつ」、「風景としての自然概念」に対する説明を試みたこととみなし、ヘーゲルの述べる風景概念が「人間と自然との間の関係に基づいた現象」として企図されたと指摘している³⁵。ベルがそのようなヘーゲルの試みの端緒と考えるのは、精神に対して「『阻害』と『沈黙』でもって〔…〕媒介された態度をとる」無関心的な自然美、謂わば「自然哲学」に即した自然美一般の在り方が、風景の論述においては変更されている点である³⁶。しかし、自然美一般が精神に対して無関心的であるとはどのようなことを指すのであろうか。先取りすれば、それは、自然美一般が自然に内在する原理に従い、精神に対して無関心的に産出されるということに求められる。まずは、この点を明らかにしておこう。

ヘーゲルの芸術哲学における自然美一般の理論は、『エンチクロペディー』の「自然哲学」（*Enz*, §§245-376）で論じられた自然における「理念」の在り方をその根底としている。そして、その展開は「自然哲学」第三部「有機的な自然学」に即して、鉱物界、植物界、動物界の三つによる体系的な全体によって論述されるのである（1823, S.60）。ベルも指摘するように、ヘーゲルは「自然における、その外面性からの『概念の解放』という点で」、「生命性」を自然の到達する最高の段階と呼び、とりわけ「一八二三年の美学の講義において〔…〕『生命性の観念論』とみなしている」³⁷。つまり、ヘーゲルは、自然の体系的な全体を無機的な個体から、「生命性」を有する有機的な個体へと向かう観念論的な展開として著述している訳である。この「生命性」について、ヘーゲルは『エンチクロペディー』において「理念」の在り方から説明している。

『エンチクロペディー』によれば、「理念」は抽象的な全体性（Totalität）である「概念（Begriff）」と、個別的存在である「実在性（Realität）」との弁証法的統一によって成立する、連関をもった一つの全体である（*Enz*, §§160-165, §214）。しかし、実際に「理念」が

³⁵ Karsten Berr, *Landschaft*, a. a. O., S.120f.

³⁶ Karsten Berr, *Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei in den Berliner Ästhetikvorlesungen*, a.a.O., S.208 f.

³⁷ Karsten Berr, *Landschaft*, a.a.O., S.125.

本来的に達成されているのは精神のみとされる (Enz, §553)。というのも、自然は「概念」と「実在性」が否定的関係に留まるため、全体を形づくる連関と全体に含まれるものとは必ずしも一致するわけではなく、抽象的な全体 [=「概念」] に留まるからである (Enz, §248)。そのため、自然の「理念」は不完全とされる。この自然の「理念」をヘーゲルは「生命 (Leben)」と呼んでいる (Enz, §251)。よく知られるように、ヘーゲルは自然美一般を芸術哲学の本来の対象から除外するが、その一端は、このような「理念」の不完全性にも起因している。自然美一般は、謂わば、不完全な「理念の感性的顕現」なのである。しかし、それだけではない。この「理念」の不完全性において、自然、更には自然美一般の無関心さも生じているのである。

自然は「概念」と「実在性」が否定的関係に留まったものであるが、その最高の段階において、一方では「概念」の上では個体的な「生命」として現象する。しかし、ベルも述べるように、「個々の生命性は、存在の全ての契機において、もう一方の『個別性』により束縛されている」、つまり、実際には「個別化」によって成り立った「相互外在 (Außereinander)」なのである³⁸。この「個別化」と「相互外在」という点において、自然の「理念」である「生命性」は他との関係に無関心な存在なのである。そのため、「自然哲学」的な秩序に基づいた自然美一般は、精神とは関わることなく生じた所産ということになる。

ベルが指摘した自然美一般の無関心性は以上のように説明されるが、重要と思われるのは、ここで引き合いに出される「自然哲学」的な秩序が、とりわけ「理念」を軸として、自然自体の現象的側面から論じられている点である。ベルが、精神に対して無関心的な自然美一般から風景を区別する手法は、まさにこの側面からの視点の変更である。その変更によって呈示されるのが、自然に対する精神の側からの観照という観点である。

二 - 二. 風景と自然の観照

周知のように、『美学講義』はヘーゲルの手によるものではなく、彼の死後、彼の講義ノートや講義受講者の『受講録』を弟子のホートーが編纂したものである。アンネマリー・ゲートマン＝ジューフェルトによれば、その編集によってホートーは「自然美の理論に力を傾注」し、「自然哲学」的な体系を強調している³⁹。しかし、そのような強調の中にも、単に「自然哲学」的な内容を踏襲するものではない観点が垣間見られる。例えば、『美学講義』にお

³⁸ Ebd..

³⁹ Annemarie Gethmann-Siefert, Die Ästhetik in Hegels System der Philosophie, in: *Hegel: Einführung in seine Philosophie*, hrsg. v. Otto Pöggeler, Freiburg/ München 1977, S.129.

いて「自然美は、他者に対してのみ、すなわち、我々に対して、美を把握する意識に対してのみ美しい」（*VÄ*, I, S.167）と記述され、精神の側の観照的側面から論じられてもいる。

このような、自然に対する精神の側からの観照という観点に関して、ベルは、特に一八二三年度の『受講録』を用いながら、「ヘーゲルにとって〔…〕そのような自然の諸現象は芸術美と同様に、人間の遂行能力（*Vollzug*）によって再構成される必要がある」⁴⁰ものだったと指摘する。その上で、ヘーゲルが自然美一般と風景とを、「人間の遂行能力によって再構成される」ことが出来ているか否か、言い換えれば、「人間と自然との間の関係に基づいた現象」であるか否かによって区別していたとみなしている。

ベルの解釈に従えば、とりわけ一八二三年度の『受講録』において、自然美一般では、観照を通じて「自然の内的連関」の「感知（*Ahnung*）」（1823, S.60）がなされる。このことをヘーゲルは次のように述べていた。

例えば、我々が自然の中にどれだけの領域があるかを論ずるならば、それは、鉱物界、植物界、動物界の三つである。人は、この段階的序列の中に、単なる外面的な合目的性ではなく、それが概念に適合したものや本質的なものであると気付かせるような内的連関を感知するのである。（*Ebd.*）

引用に見られるように、「自然哲学」的な三つの「段階的序列」に属する対象に対して、一般に、「自然の内的連関」を、つまりは「概念」であり究極的には「生命」と呼ばれるものの「感知」、つまり、おぼろげに知ること（*Ahnung*）が、自然美一般に対する観照とされている。この引用文の論点は、無論、自然美一般の「概念」把握という点において、不完全な自然の「理念」は明確に把捉されないという点にある。（二 - 一）で示したように、ヘーゲルは自然を「個別化」と「相互外在」として特徴付け、精神に対して無関心的な所産だとみなしていたが、同様にして、精神にとってそのような所産における美は、おぼろげに「感知する」ことにとどまるとされているのである。

一方で、ベルによれば、「風景の観照は、精神的に産出された秩序を、すなわち、気分として精神の根源的な形式を表現しようと努める秩序を、風景の像へともたらしようにして形成される」⁴¹。つまり、精神による秩序だった構成が媒介されることで、「理念」を「感知

⁴⁰ Karsten Berr, *Landschaft*, a.a.O., S.131.

⁴¹ *Ebd.*, S.132.

する」こととは異なる観照だと指摘するのである。この点に関して、一八二三年度の『受講録』には、「我々が美としての自然について述べる別の意味」（1823, S.62）があるとされ、次のように論じられている。

例えば、我々は風景の美や月光の美について述べる。〔…〕調和が外的、言い換えれば、偶然的に感銘を与える。〔…〕それら全ては、喚起された気分情調（Gemütsstimmung）にその意義を持つ。だが、そのような気分（Stimmung）は最早、その自然の所産には属さず、他の所産〔=精神〕のうちに求められる。（Ebd.）

ここで述べられている「自然の所産」とは、無論、「自然哲学」的な三つの「段階的序列」の総体を指していると考えられる。そして、そのような「概念」の「感知」が問題とされる対象に代わり、ここでヘーゲルは風景を挙げて、自然に対する観照が観者の「気分情調」や「気分」といった「心情」、すなわち、精神の所産と共に産出されているとみなしているのである。

ベルによれば、この箇所において「ヘーゲルが留意するのは、それら自然の現象が唯一、人間の精神と関係を持ち得るのは自然の現象が心情と関係するからだという点である」⁴²。この点において、風景は自然の無関心性を廃棄している。風景は精神に対して「心情」を喚起させ、精神もまた「調和」的に合致する「心情」を対象に向けるのである。無論、このような風景は、非歴史的に体験されるものではある。しかし、ベルによれば、そのような体験は、十七世紀ネーデルラントの市民精神にとっては独自の意義を有しており、風景絵画の理論と密接に結びつくとみなされる。では、それは如何なる点においてであろうか。

二 - 三. 観照者の眼の歴史性

ベルが着目するのは、十七世紀ネーデルラント絵画について、ヘーゲルが「移ろい行くこと（Vergänglichkeit）に対する芸術の勝利」（1823, S.201）として、外界の「その全く迅速に過ぎるものにおいての変化が直観にもたらされる」（*ibd.*）と論じていた点である⁴³。ベルによれば、「そこでは根本的に、十七世紀ネーデルラント絵画を際立たせていることが『風景』に対しても主題として当てはまる。ネーデルラント人は、彼らの土地を自然から、とり

⁴² Ebd., S.131.

⁴³ Karsten Berr, Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei in den Berliner Ästhetikvorlesungen, a.a.O., S.223.

わけ海から奪い取り、また、その際に自然から彼らの自由を勝ち取り、自然に対して彼らの支配力を勝ち取った。この勝ち取られた自由の意識は、彼らの風景画において直観へともたらされる。ヘーゲルによれば、この風景の具象化は〔…〕多くの植民した人々〔＝ネーデルラント人〕にとっては有意義なものであった⁴⁴。

つまり、ベルは、「観照」において、移ろい行く自然的なものを風景として見る眼が、十七世紀ネーデルラントの人々の「自由の意識」を体現するものであり、それ故、ヘーゲルは風景を主題とする彼らの絵画にも着目したと指摘するのである。この指摘に従うとすれば、「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」という芸術制作の力の契機は、先にラターが指摘していたように単に十七世紀ネーデルラントにおける市民精神の反映であるだけでなく、彼らの眼を通じた外的世界の観照という点で具体的に論じられていたということになる。

風景は精神に対して「心情」を喚起させ、精神もまた「調和」的に合致する「心情」を対象に向ける。そのような精神と自然との「調和」的な関係において、風景は成り立っている。しかし、一方で風景として自然を視ること自体は非歴史的な単なる美的享受であり、体験される「調和は外的、言い換えれば、偶然的に感銘を与える」（1823, S.62）に過ぎないものでもある。だが、十七世紀ネーデルラントの市民精神が獲得した「自由の意識」において、その体験が風景絵画という精神の所産と連続性を有する点で、ヘーゲルは、その体験を歴史的な出来事として取り上げ、特に彼らの「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」として論じたと考えられる。つまり、制作主体である作家の手の働きは、作家を含めた十七世紀ネーデルラント人の眼の働きにその源を持つと考えられるのである。

では、そのような観照者の眼と作家の手を取り上げることで、ヘーゲルは「近代」の芸術の開始点を如何に思索したのであろうか。それを続く第三節で示すことにしたい。

第三節 単なる「仮象そのもの」の「近代」性

第一節で示したように、ヘーゲルは「近代」における芸術の開始点として「自然模倣」の形式を論ずる中で、芸術一般の在り方を変容させる「仮象そのもの」の歴史的登場を提示し、それと対応するものとして「名人芸」を挙げていた。そして、その「名人芸」においては、「生命性」を「看取すること（abzulauschen）」と、描き「とどめること（festzuhalten）」

⁴⁴ Ebd..

（「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」）の二点が実質的な作品内容を欠いた「仮象そのもの」の「一般法則と合致している」という点が示された。そして、それら二点の内、前者が芸術家の手の働きを指し、後者が十七世紀ネーデルラントの市民精神を反映した外界の観照と関わるということが第二節において示された。

以上を踏まえ、本節では、単なる「仮象そのもの」が芸術家の手と観照者の眼によって産出されるとみなし、その問題の内にヘーゲルが想定したであろう芸術の「近代」性の開始点を求めていくことにしたい。その際に課題となるのは、「生命性」を「看取すること」、「生命性」を描き「とどめること」が具体的に如何なるやり方であるのかを示すことであろう。

「生命性」を「看取すること」と描き「とどめること」に関して、例えば、第一節において紹介したラターは、「生命性」を十七世紀ネーデルラントの人々におけるものとみなし、その「生命性」が“absorption（没入／吸収作用）”⁴⁵として機能していると指摘している。ラターによれば、そのような「生命性」が卑近な自然的、日常的な事物へと意識を没入させ、そのような意識を「色彩の魔術」によって絵画の画面に吸収させるものと解釈される⁴⁶。そして、そのような機能を通じて、「理想」的な芸術に対する「オランダの伝統の鋭い対比が、その対比に偉大な生命性を添える」⁴⁷こととして、つまりは十七世紀ネーデルラント人たちによる彼ら自身の生の表現として論じられたと結論付けている。

ラターの提案するこの機能は、例えば、ロバート・ピピンなどの賛同を得ているが⁴⁸、しかし、如何にして対象に没入し、また絵画の画面に吸収されるのかという点を示していない点で不満が残る。また、第二節において提示したように、自然の所産と精神の所産の継続現象として風景を視る眼が登場し、その中で観照という観点が論じられていたことを踏まえれば、ヘーゲルの述べる「生命性」は、十七世紀ネーデルラントの人々の生だけでなく、自然の所産における「生命性」の問題としても取り扱わねばならないだろう。

そこで、本節では、まず、「生命性」を「看取すること」について、風景の観照から明らかにする。それによって明らかになるのは、観照における眼の手法が表面のみを掬い取るように働いているということである（三 - 一）。

ところで、第二節でベルが指摘していたように、十七世紀ネーデルラントの風景画は「風景の具象化」であり、風景として自然を視る観照者の眼の形態化である。この形態化を、「芸

⁴⁵ Benjamin Rutter, op. cit., p.92.

⁴⁶ *Ibid.*, pp.92-100.

⁴⁷ *Ibid.*, p.107.

⁴⁸ Robert B. Pippin, *After the beautiful: Hegel and the philosophy of pictorial modernism*, Chicago 2014, p.21.

術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」をなす芸術家の「色彩の魔術」が如何に達成するかという点が、引き続いての議論となる。その中で明らかになるのは、表面のみを掬い取るような眼の働きが、表面的な画面の「輝き」を作り出す作家の手の働きへと昇華され、それによって実質的内容を欠いた「仮象そのもの」を産出しているということである（三 - 二）。

以上を通じて、「理想」に代わる芸術の新たな契機が、「看取すること」と描き「とどめること」という十七世紀ネーデルラント絵画の手法を通じて論じられていたこと、そして、内容に代わり芸術制作と観照という立場が、芸術における「近代」性の開始点として主導的に論じられていることを明らかにする（三 - 三）。

三 - 一. 「生命性」の看取

自然美一般と風景は、前節のベルの指摘に確認出来るように、一つにはそれらが「人間と自然との間の関係に基づいた現象」であるか否かによって区別されていたと考えられる。ベルはこの区別を観照方法の差異に基づいて論じていた訳であるが、しかし、ベルは見落としているものの、ヘーゲルの言説からは、風景と自然美一般では観照される対象が異なるということもまた確認される。というのも、ヘーゲルは自然美を基礎付ける自然の理念を「生命」とみなしていたが、観照におけるその立ち現れ方が両者において全く異なるものとして論じられているのである。

先に確認したように、ヘーゲルは自然美一般に対する観照を、「生命」とされる自然の「概念」の「感知」において成立するとみなしていた。つまり、「我々が自然の形成物のなかに〔…〕概念の必然性を感知する場合、自然的なものが美として現象する」（1823, S.60）のであった。ヘーゲルによれば、未だに「その概念は、概念そのものとしてではなく、おぼろげな知（*Ahnung*）として意識される」（*ibid.*）に過ぎない。そのため、自然美一般は観照において「生命」があるかのように予期されるだけということになる。その意味において、自然美一般の観照に際しては、自然の「理念」である「生命」は明確に立ち現れておらず、その「生命性」が体験されることもないのである。

一方で、『美学講義』には、風景が観照される場合、観照者の主観との関係において「生命性」が次のように論述されている。

自らの内に現象する、そして、それ自身生命性を持っている主観との調和（*Zusammenstimmung*）を生じさせる、自然の自由な生命性が在るという限りにおいてではあるが、

[…] それら諸対象は興味深いものである。(VA, III, S.60.)

この記述からは、風景の観照においては「自らの内に現象する」「自然の自由な生命性が」看取され、それが、観照者の「主観との調和を生じさせる」ものだとされている。そして、そのような調和が、風景自体の「生命性」と「それ自身生命性を持っている」観照者との間の調和として論じられている。このことから、ベルの指摘したように風景が「人間と自然との間の関係に基づいた現象」であるとすれば、その関係は、自然の「生命性」を看取する点に基づくものであったと考えられるのである。この点において、風景は自然美一般とは大きく異なる。自然美一般においては「生命」が明確に立ち現れることがないとされるが、風景においてそれは「生命性」として立ち現れることになるからである。

では、具体的に「生命性」を如何に「看取すること」になるのだろうか。重要であるのは、風景の観照において看取される「生命性」が、風景と呼ばれるものの実相とは異なるという点である。

風景と呼ばれるものもまた、自然美である以上、自然哲学的な在り方に縛られてもいる。この点は、『美学講義』の音楽ジャンルに関する箇所において明確に確認出来る。その箇所では、絵画の題材としての風景が引き合いに出されているが、そこにおいて風景は「最高度に多種多様な諸対象が我々の現前に立てられはするが、自然の持つ唯一の、自然そのものの基調や状態が全体を生气付けているもの」(VA, III, S.201)と呼ばれている。つまり、「実在性」と「概念」が一致しなかった自然美一般と同様に、多様で統一性を欠いた諸対象の集合と、「全体を生气付けている」「自然の持つ唯一の、自然そのものの基調や状態」、すなわち、風景全体を覆う「生命性」とが併存しているとされている。風景の観照は、それらの内、「生命性」のみを看取するのである。

ここに、「自然模倣」の形式と関わる観照の実態を読み取ることが出来る。それは、対象の表面のみを掬い取る眼の働きである。というのも、風景の観照において「最高度に多種多様な諸対象」ではなく「生命性」のみを看取するということは、細部の一々に集中せず、観念的な自然の全体のみを表面的に掬い取る眼によってなされるものだからである。その意味において、立ち現れた「生命性」のみを視る風景の観照は、「生命性」という、全体を薄く覆うヴェールのみを掬い取るように「看取すること」と言うことが出来る。

このように「生命性」を「看取すること (abzulauschen)」を通じて、「最高度に多種多様な諸対象」という素材全体の表面のみを写し取る (ablauschen)、それが、ここで論じら

れた観照の働きと考えられるのである。そして、重要であるのは、このような観照の働きと同様の働きが「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」においても確認出来る点である。

三 - 二. 観照者の眼と芸術家の手

既に示したように、「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」は「生命性」を描き「とどめること」とされていた。そして、第一節においてラターが指摘していたように、そのような素材の「受け止め方」と「仕上げ」に対してヘーゲルは、十七世紀ネーデルラント絵画における色彩の利用を「色彩の魔術」と呼び、特に着目していたのであった。ヘーゲルの色彩への着目は、例えば、『美学講義』第三部門のジャンル論において絵画の一般的性格の内⁴⁹、「絵画の感性的材料」として、その平面性と共に、色彩が線描以上のものとして挙げられていることにも認めることが出来る。そして、先の観照と同様の働きは、まさに、その色彩の使用法の内に再現されていることが窺えるのである。まずはその点を確認してみよう。

その証左は、『美学講義』において風景と風景絵画の関係について触れられた箇所に確認出来る。その箇所は次のように記述されている。

例えば、風景において自然も全ての葉や枝や草などを最も完全に描写し彩色するのだが、風景絵画はその細密さにおいて風景の後を追いかけてはならず、[…] その全体が表す気分に従って細部を据えるべきである。(VA, III, S.104f.)

引用の前半に関する記述は、先程確認した風景の「自然哲学」的な側面と関係していると考えられる。ヘーゲルは、風景の観照においては「生命性」が看取されるが、一方で、風景と呼ばれるものの実相については多様な諸対象の併存とみなしていた。ここで、ヘーゲルが注意しているのは、「全ての葉や枝や草など」といった併存する多様な諸対象が固有の色彩を持つものの、風景絵画はそれら細部を捨象しなければならないということである。引用の後半で述べられているように、風景絵画は「全体が表す気分」、言い換えれば、「生命性」と

⁴⁹ 『美学講義』において絵画の一般的性格は三つの点から論じられている。第一の点は「内容の主要規定」として、絵画が「対自的に存在する主観性」に基づくという点(VA, III, S.24)、第二の点は「絵画の感性的材料」として、平面性と色彩が用いられるという点(VA, III, S.26ff)。これら二点は絵画一般の特徴を押さえた見方であるが、これらに加え、ヘーゲルは更に、第三の点として「芸術的处理の原理」(VA, III, S.34)を論じ、宗教的内包の表現の高まりと完成、そして、それ以後の世俗化という流れに基づいて絵画ジャンルの歴史的な展開を扱っている。その重要な段階は「ビザンティンの絵画」、十六世紀を頂点とする「イタリアの絵画」、十七世紀ネーデルラント絵画が重要な役割を演じる「オランダとドイツの絵画」という三段階で論述される(VA, III, S.107ff)。

同様にして全体を包み込んでいるような、「気分」によって細部を規定していくのである。

そして、そのように細部を規定していくやり方の内には、風景の観照における働きが、芸術家が彩色する手法へと展開されていることも確認出来る。十七世紀ネーデルラントの人々が歴史的に獲得した眼は、風景の観照において、ヴェールのみを掬い取るようにして自然の全体を看取していたが、風景絵画においては、その眼の働きが細部全てを表面的な絵画の画面全体へと吸収させる芸術家の手の働きへと展開されているのである。重要であるのは、その際、観照における眼の働きが「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」として再現される内に、単なる「仮象そのもの」の一般法則を読み取ることが出来るという点である。

ヘーゲルによれば、「色彩の魔術」とっては「今や、色彩と映え (Beleuchtung) という感覚的要素における外面性 [=外界] の主観的な再創造 (Wiederschaffen) が主要事である」(VA, II, S.228)。つまり、風景の観照において捉えられた対象全てを、色彩と色の映えを用いて「再創造」することが「色彩の魔術」の本願である。この点について、一八二三年度の『受講録』には、ヘーゲルが、十七世紀ネーデルラント絵画の画面において細かなタッチで入れられた一つ一つの色点を念頭に置きながら、「それぞれの点が隣接する点に対する他の点として現れる」(1823, S.260f.) ことに着目し、それによって「表面的なもの (das Oberfläche)」としての「仮象の一つの全体」が生じる (1823, S.260) ことが挙げられている。このことは、『美学講義』において、更に次のように記述されている。

我々が、金のように輝き、日に照らされたモールのように煌めく色の仮象 (Farbenschein) を近くで観察する時、[そこには] 白や黄色の線や点、彩られた平面を見るばかりである。その色そのものは、自らが発するその輝きを持っていない。その構成 (Zusammenstellung) が、はじめてその煌めきと輝きを産み出すのである。(VA, II, S.228.)

引用に見られるように、「色の仮象」あるいは色彩の「輝き」を産み出す「色彩の魔術」において、その細部は「線や点」によって「彩られた平面」ではあるものの、それら諸部分の色は「自らが発する輝きを持っていない」とされている。この「構成」にも、十七世紀ネーデルラント人たちの眼の働きが芸術制作の働きと結びついていることが確認されよう。「輝き」を産み出すのは、それらの「構成」、つまり、細部全てが一つの色面に吸収されるように個々の色彩を配置する技術、芸術家の手なのである。

そして、ここに、「生命性」を描き「とどめること」、すなわち「芸術作品の主観的な受

け止め方と仕上げ」と、単なる「仮象そのもの」との連関が明らかになる。細部全てをヴェールのような全体へと吸収させるこのような「色彩の魔術」によって、「実体」的な内容に対して全く無関心的な「仮象そのもの」もまた、独自の「輝き」となることが出来るのである。

ヘーゲルはまさに、「生命性」を掬い取るように視る、そのような風景観照における眼の働きが、風景絵画において対象を受け止め着想し、作品に「仕上げ」る技術へと昇華されていることを見逃していなかった。その技術が「色彩の魔術」として機能することにより、「近代」に始まる単なる「輝き」としての「仮象」が独自の価値を持って論じられたのである。

三 - 三. 芸術における「近代」性の開始点

以上から、「実体」的な内容に対して全く無関心的な「仮象そのもの」と、「理想」に代わる新たな芸術の契機との連関が明らかになる。 「近代」における主体が外的世界を「看取すること (abzulauschen)」と描き「とどめること (festzuhalten)」、観照的側面と制作的側面を通じて、独自の一般法則と価値を有するに至った「仮象そのもの」が産出される。

「実体」的な内容を欠いた、表面的な「輝き」としての「仮象」は、外的世界を観照する眼を介して素材を写し取り (ablauschen)、表面的な戯れとして構成的にとどめる (festhalten) 働きの中で産み出されるのである。

そして、このような観照と制作という点において、「自然模倣」の形式における「近代」性が認められていたと考えられる。このことは、「実体」的な内容を重視する「理想」的な芸術の変貌と関わる。

第一節で確認したように、「理念の感性的顕現」という規定は、背後にある真理、「理念」を前提とし、それに即応した内容を形態化するという点に主眼が据えられていた。本論文序論でも触れたが、ヘーゲルの芸術哲学を「内包美学」として基礎付けたヘルムート・クーンが指摘するように、「理念」、すなわち「存在概念との結合が、[…] 内包美学を可能にしている」⁵⁰のであり、それは、端的に言えば、内容美学的な特徴を強く打ち出した理論と理解されよう。しかし、ヘーゲルは「近代」における芸術を論ずるに当たり、その嚆矢となる「自然模倣」の形式において、この芸術一般の規定を変容させる。この変容の要因は既存の宗教的「実体」の解消や、主体の自由といった、ヘーゲルの理解する「近代」の状況に基づくものであった。だが、ヘーゲルは、このような変容を逆手に取りながら、芸術の「近代」

⁵⁰ Helmut Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin 1931, S.59.

性の開始点を思索したと考えられるのである。

それについて、例えば、一八二三年度の『受講録』には、「近代」の芸術では「その素材において芸術家は白紙状態（*tabula rasa*）である。つまり、その関心としてはフーマヌス（*Humanus*）すなわち、一般的な人間性、その豊かさやその真実さにおける人間の心情が残る」（1823, S.204）という記述が確認される。つまり、作品の内容を含め、あらゆる素材において芸術家は「白紙状態」であり、芸術は「心情」など人間と関わるもの全般に基づくようになると記述されているのである。この記述との関係で言えば、第二節で確認したように、外的世界に対する観照は、観照主体の「心情」との調和の下にあり、更に、本節で確認したように、そのような観照の構造が芸術制作の構造へと持ち込まれていた。それら点を踏まえれば、芸術における「近代」は、「実体」的なもの、背後にある真理に代わり、自由な主体による観照と制作、つまり「一般的な人間性」の展開にその開始点を持つということになる。そこに、ヘーゲルは、観照者の眼と芸術家の手が主軸となることに芸術の「近代」性の開始点を認めていたと考えられるのである。

更に、若干の指摘を加えるとすれば、そのような観照と制作という観点は、ヘーゲルが批判したことで知られるドイツロマン主義文芸の立場とは異なる方向性を採るものと考えられる。周知のように、恣意的な主観性に基づく芸術理解として、ヘーゲルはシュレーゲル兄弟を中心にドイツロマン主義文芸の作品や芸術理論を批判していたが、オットー・ペゲラーが指摘するように、その批判の論点は彼らの立場が「主観性ではなく、主観への希望や主観の無限性に従おうとする、そのような主観主義を根底に置くものである」⁵¹ということにあった。一方で、本論文で取り上げた観照と制作に関わるヘーゲルの思索は、例えば、風景観照における客体との調和や、観照に従った制作という点に主眼が据えられていた。そのような客体との関わりにおいて、自らの主観と関わるのみの立場とは一線を画する思索がなされていたと考えられるのである。

ところで、ヘーゲルは、何故、「自然模倣」の形式として十七世紀ネーデルラント絵画を主軸として取り扱ったのであろうか。最後にこの点に触れることにしたい。

ヘーゲルに関する伝記的な研究において、絵画に対する彼の関心は、ベルリン時代におけるドレスデン、ケルン、オランダ、ウィーン、パリ、アーヘンへの旅行に際した絵画鑑賞や蒐集家との交流⁵²、そしてゲーテ（J. W. v. Goethe, 1749 - 1832）との親交⁵³に起源を持つこと

⁵¹ Otto Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, München 1998, S.68.

⁵² Otto Pöggeler, *Hegel und Heidelberg*, in: *Hegel-Studien*, Bd.6, Bonn 1971, SS.100-106.

がしばしば取り上げられてきた⁵⁴。その中でも、ラターは興味深い点を指摘している。それによれば、ゲーテとの親交を介してヘーゲルはディドロ (Denis Diderot, 1713 - 1784) の『絵画論』 (*Essai sur la peinture*, 1765) に触れ、結果として、「近代」における絵画の理論の相克に巻き込まれることになったというのである⁵⁵。

ディドロの『絵画論』は、当時、ゲーテによって翻訳されており、『美学講義』においても翻訳者ゲーテの業績と翻訳内容の抜粋 (VA, III, S.77, 79) が紹介されている。ヘーゲルは別の個所で文筆におけるディドロの立場も評しているが、総じてヘーゲルはその立場を「自然らしさ (Natürlichkeit) や自然模倣」 (VA, II, S.224) と解している。ラターの述べる理論上の相克とは、ゲーテ的な古典主義のドグマに従った絵画理解と、ディドロ的な自然模倣に基づく絵画理解との相克であるとも言える。ラターによれば、前者は絵画「表象が常に本質の理想化の過程」として立てられ、後者は絵画「表象が実在する世界の模倣に終始する」ものとして立てられる⁵⁶。そして、「近代」絵画に対する「ヘーゲルの見立てにおいて、この緊張関係を最大限に生み出すものがオランダ美術」だと指摘するのである⁵⁷。

このラターの指摘は以下の点において正鵠を射ているように思われる。すなわち、本論で示したように、「仮象」概念の歴史的変容という点では、「理想」化すべき本質そのものを追放することによってゲーテの絵画理解と対決するものであり、また、細部を捨象する作家の手と観照者の眼という点では、忠実な外界の模倣を否定することによってディドロの絵画理解と対決姿勢にある。その意味において、ラターが指摘するような「緊張関係」は、「理念」の直接的な表現を欠いた「感性的顕現」、そして、観照の眼と芸術家の手と関わる思索を触発する、一つの触媒であったと言えよう。

十七世紀ネーデルラント絵画の理論を巡るそのような「緊張関係」の中で、自身の作品体験を通じ、ヘーゲルは芸術における「近代」性の開始点について、その思索を芸術制作と観照の理論として膨らませていたと考えられるのである。

⁵³ 岩城見一、前掲書、二〇 - 二一頁。

⁵⁴ Vgl. Otto Pöggeler, *Der Philosoph und der Maler: Hegel und Christian Xeller*, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, (*Hegel-Studien*, Beiheft22), hrsg. v. Otto Pöggeler u. Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1983, SS.351-380.

⁵⁵ Benjamin Rutter, op. cit., p.64.

⁵⁶ *Ibid.*.

⁵⁷ *Ibid.*.

おわりに

ヘーゲルは十七世紀ネーデルラント絵画を例に、「近代」における芸術の開始点として「自然模倣」の形式を論じ、その中で、芸術一般の在り方を変容させる、作品内容に全く無関心的な「仮象そのもの」概念を提示していた。第一節でヘンリッヒやラターの先行研究に従って示したように、ヘーゲルは「自然模倣」の形式の内に「理念の感性的顕現」としての芸術が「単なる仮象」へと変容することを歴史的必然として論じていたのである。

本章では、そのような「実体」的内容を欠いた、表面的な「輝き」としての「仮象」が、「近代」の開始を告げる「理念」とその「感性的顕現」の諸相の一つとして、観照者の眼と芸術家の手（「芸術作品の主観的な受け止め方と仕上げ」）の連動の内に産出されることを示した。それは、第二節でベルの研究に基づいて明らかにされたように、十七世紀ネーデルラントの精神において獲得された「近代」固有の視覚体験に端を発するものと考えられる。そして、第三節で示したように、その具体的な思索の内容は、外的世界を観照する眼を介して素材を写し取り、更に、芸術家の手を介して表面的な戯れとして構成的にとどめる、ということとして纏められよう。それらを通じてヘーゲルは、内容に代わり、観照と制作という側面が芸術の新たな芸術の基準として、芸術における「近代」性が開始を告げるということを論じていたのだと考えられる。芸術における「近代」性の開始点は、ヘーゲルの芸術哲学における本来的な「仮象」概念の変容、「理念の感性的顕現」の主眼として論じられた作品内容中心的な芸術理論の変容と共に、芸術制作と観照の理論として構想されていたのである。

しかし、「自然模倣」の形式はヘーゲルの理解においては、まだ、やっと「近代」の開始点に過ぎない。ここで論じられた芸術制作と観照という芸術の新たな契機は、その後の段階に如何なる影響を与えているか、この点が引き続き問われねばならないであろう。そこで次章では、「自然模倣」の形式に続いて論じられた二種の「フモール」を巡るヘーゲルの思索を扱い、それによって芸術制作と観照の理論の深まりとその帰結を追っていくこととなる。

第二章 「想像力 (Phantasie) 」と文化の「翻訳 (Übersetzung) 」

はじめに

ヘーゲルは、その芸術哲学において、十七世紀ネーデルラントの風景絵画を範例とする「自然模倣 (Nachahmung der Natur) 」 (1820/21, S.180, 1823, S.199, 1826, S.151) の形式に引き続き、「近代」の最終段階を飾る形式として、文芸を範例に「フモール (Humor) 」 (ロマン的滑稽、ユーモア) と呼ばれる形式を立てている。それは、精神的内容があらゆる限定から解放され自由となった文芸の形式であり、そこにおいて、主体が客体を自由に弄び、機知や諧謔を弄するということから (1820/21, S.180, 1823, S.202) 、一種の皮肉な笑いともいうべき芸術の態度と言い換えることも出来よう。この形式の範例としてヘーゲルはジャン・パウル (Jean Paul, 1763 - 1825) ¹の作品を挙げている。

しかし、重要であるのは、ヘーゲルが年度毎の講義を重ねる中で、ゲーテ (J. W. v. Goethe, 1749 - 1832) の『西東詩集』 (*West-östlicher Divan*, 1819) を取り上げたことを契機に、この「フモール」の形式を拡大させている点である。オットー・ペゲラー²やアンネマリー・ゲートマン＝ジーフェルト³らの実証的な資料研究が明らかにしたように、ヘーゲルは三年度目となる一八二六年度の講義において初めて『西東詩集』を扱い、それまで単に「フモール」と呼んでいたこの文芸の形式に対して、「晴朗さ (Heiterkeit) 」 (VA, II, S.242) を含んだ新たな文芸の形式を模索している⁴。その形式は、最終的に「客観的フモール」と名指され、同時に、旧来の「フモール」一般は「主観的フモール」と呼び換えられることになる。このことから、ヘーゲルは、この文芸の形式の拡大を、芸術の「近代」性を測る試金石として構想していたと考えられよう。しかし、このような「フモール」概念の拡大に対する先行研究の解釈は、必ずしも一致したものではない。

「フモール」概念の拡大を扱った先行研究のうち、今日最も影響力を持つと考えられるの

¹ ジャン・パウルは当時のドイツにおけるフモリストの一人とされ、また彼自身もその芸術創作上の立場をフモールに基づくものとしていた。フモールに関する彼の立場については、『美学入門』 (*Vorschule der Ästhetik*, 1804) に詳しい。詳細は次の文献を参照のこと。Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik: Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, hrsg. u. kommentiert v. Norbert Miller, München 1963. (ジャン・パウルの『美学入門』、古見日嘉訳、白水社、一九六五年。)

² Otto Pöggeler, Hegel und Heidelberg, in: *Hegel-Studien*, Bd.6, Bonn 1971, SS.113-120.

³ Annemarie Gethmann-Siefert, Einleitung, in: (1826), S.XXIXf.

⁴ Barbara Stemmerich-Köhler, Die Rezeption von Goethes West-östlichem Divan im Umkreis Hegels, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, (*Hegel-Studien*, Beiheft22), hrsg. v. Otto Pöggeler u. Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1983, SS.388-396. Francesca Iannelli, *Das Siegel der Moderne: Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, München 2007, S.102.

はゲートマン=ジーフェルトの解釈である。ゲートマン=ジーフェルトは自身の指導教員であったペゲラーの解釈を強化し、『西東詩集』の受容を通じたコスモポリティスムと芸術の現状批判的機能という点に「客観的フモール」が論じられた意義を見出そうとしている。その研究の基点とも言えるペゲラーの解釈によれば、「客観的フモール」の論述において「ヘーゲルは確実にゲーテの秘密 (Geheimnisse) ⁵を仄めかし、それと共に、概して世界文学 (Universalepos) を詩作するという試みの頂点を仄めかしている」⁶。よく知られるように、晩年のゲーテはコスモポリティスムの立場から「世界文学」を構想したが、『西東詩集』もまた「逃走 (Hegire)」という詩から始まることによって西洋「近代」に留まることから脱し、東方世界へ接近することが図られている。そして、一八二六年度の講義において、ヘーゲルもまたゲーテが「東方の精神により心を動かされた」(1826, S.109) という点でこの詩集を評価していた。このことから、ゲートマン=ジーフェルトは、ゲーテのコスモポリティスムを前提に、「客観的フモール」が論じられた意図を解釈する。すなわち、特定の世界観から自由になることで、自らが属する「近代」世界に対して常に「自己批判的 - 自己反省的世界観」を提示する概念が獲得されたと解釈するのである⁷。このような芸術作品の内容面と関わる解釈の方向性に、フランチェスカ・イアンネリ⁸やヨン・イム・クォン⁹などが従い、今日、一つの解釈の潮流が作られている。

他方で、クラウス・フィーバークや、ベンジャミン・ラターのように、芸術作品の内容ではなく「詩的表象」(VA, III, S.276)の扱い、つまり、文芸作品の制作という観点から「フモール」の拡大を論ずる向きも存在する。フィーバークは、ヘーゲルが「ロマン的な詩に常に新たな着想をもたらし、刺激する」ための要因として「結合のフモール (der Humor der Kombination)」の力を挙げていることを前提としながら (VA, III, S.280)、「フモールの創

⁵ ペゲラーの述べる「秘密」とは、『西東詩集』の「愛の巻 (Buch der Liebe)」に納められた同名の詩を指すと考えられる (Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher Divan: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, hrsg. v. Kurt Waselowsky, München 1958, S.33)。その詩は、「我が恋人の秋波を ^{ながしめ} なべてのものはあやしむも 物識るわれは驚かず その ^{こころ} 意をばよくさとの […]」と始まる (ゲーテ『西東詩集』、小牧健夫訳、岩波文庫、一九六二年、六〇頁)。ペゲラーは、ヘーゲルがこの詩を「客観的フモール」と関わらせていたと推定し、「物識る」ヘーゲルが『西東詩集』におけるゲーテの「意」、つまり「世界文学」の立場を汲み取っていたとみなす訳である。

⁶ Otto Pöggeler, a. a. O., S.119.

⁷ Annemarie Gethmann-Siefert, *Schöne Kunst und Prosa des Lebens: Hegels Rehabilitierung des ästhetischen Genusses*, in: *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels, (Hegel-Deutungen, Bd.2)*, hrsg. v. Christoph Jamme unter Mitwirkung von Frank Völkel, Hamburg 1996, S.146.

⁸ Francesca Iannelli, a. a. O., S.101.

⁹ Jeong-Im Kwon, *Hegels Bestimmung der „formellen Bildung“ und die Aktualität der symbolischen Kunstform für die moderne Welt*, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Lu de Vos, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München 2005, S.172ff.

造的な表象の結合」¹⁰という文脈において、「自身にとどまり続ける内面性」¹¹の克服が問題とされていると指摘する。同様にして、ラターは、ヘーゲルの体系的思想綱領『エンツェクロペディー』における「構想力 (Einbildungskraft)」の議論に基づいて、ジャン・パウルの作品と『西東詩集』とが論じられていると指摘し、前者には観念連合に基づいた「機知 (Witz)」が、後者には「想像力 (Phantasie)」が対応していると解釈する¹²。ラターによれば、「ゲーテの『詩集』のより特別な価値は、ドイツの体質の解毒ということにある」¹³、つまり、シュレーゲル兄弟らを中心とする初期ドイツロマン主義文芸の、「自らにとどまり続ける内面性」に対する特効薬として論じられたとみなすのである。

しかし、以上の解釈は共に問題を抱えてもいる。一方のペゲラー、ゲートマン=ジーフェルトらの解釈は、「近代」における芸術の内包として「実体」的な内容を論ずる点において問題がある。前章で示したように、既に「自然模倣」の形式において、背後にある「理念」を「実体」的な内容として提示可能な「仮象」、つまり「理念の感性的顕現」(VA, I, S.151)という芸術一般の規定は本来の働きを失っている。その点において、「フモール」の形式が拡大された意図は、むしろ作品の内容を論ずることを越え出て議論する必要があるだろう。

他方で、フィーバークやラターの解釈は、「フモール」の形式が拡大された意図を、所謂、初期ドイツロマン主義文芸の「イロニー (Ironie)」に対するヘーゲルの常套的な批判へと切り詰めている点に問題がある。「近代」の芸術においては「もはや客観的内容は問題ではなく芸術家自身が登場する」(1823, S.201ff.)というヘーゲルの見立てに即して、制作主体が作品を産出するという「近代」特有の傾向を取り扱った点で、彼らの解釈を軽視することは出来ない。しかし、その解釈の方向性において、「自身にとどまり続ける内面性」に対する「解毒」が具体的に如何なる新たな意味を帯びているのか明らかにしていないという点に課題を残しているのである。例えば、「フモール」の拡大に意義を認めることに対しての異論として、リュディガー・ブプナーは次のように指摘している。「[…]『ロマン的芸術形式の解消』においてヘーゲルは彼にとっての現代を捉える。それにもかかわらず、客観的フモールは、独創的な芸術制作の来るべき段階を告知するのでは決してなく、新しい諸形式

¹⁰ Klaus Vieweg, Humor als 'ver-sinnlichte' Skepsis – Hegel und Jean Paul, in: *Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst, Ästhetische Reflexion in der Perspektive des Deutschen Idealismus*, hrsg. v. Dieter Wandschneider, Würzburg 2005, S.118.

¹¹ Klaus Vieweg, Heiterer Leichtsinn und fröhlicher Scharfsinn – Zu Hegels Verständnis von Komik und Humor als Formen ästhetisch-poetischer Skepsis, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Lu de Vos, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München 2005, S.307.

¹² Benjamin Rutter, *Hegel on the modern arts*, New York 2010, pp.133-139.

¹³ *Ibid.*, p231.

が未来も無く意味もなくなつて戯れ続けることを表明する。ヘーゲルが芸術に不朽のものを認めたとすれば、それは永続的なビーダーマイヤー様式に過ぎない¹⁴。つまり、ブプナーは、ヘーゲルが「実体」的な内容を欠いた「仮象」の無意味な戯れとして「客観的フモール」の中に、小市民的な芸術を論じたに過ぎないと批判するのである。ブプナーの指摘を顧慮するのであれば、フィーバークやラターの残した課題は、「理念」を直接的に現象させることを中止し、その周縁を漂うように振舞う「感性的顕現」の戯れが、「近代」の芸術にとって何らかの意味を担うようにして示されねばならないであろう。

本論文の立場は、特に芸術制作の側面にのみ焦点を当てたフィーバークやラターの残した課題を、芸術制作と観照という観点から取り上げ直すというものである。前章で示したように、ヘーゲルは「実体」的な内容に代わる、芸術制作と観照という観点から芸術の「近代」性を論じ始めていたと考えられる。本章では、この観点を「フモール」という文芸の形式から析出することを試み、それを通じて、この形式の拡大の内に如何なる芸術の「近代」性が構想されていたか改めて検討することにしたい。鍵となるのは、フィーバークやラターが二種の「フモール」の原理とみなす観念連合と「想像力」、そして、ペグラーやゲートマン＝ジーフェルトらの解釈の方向性の中で副次的に取り上げられている「客観的フモール」固有の機能、すなわち、「反省的な形式における過去と現在の統一」¹⁵に総括される働きである。

手順としては、まず、二種の「フモール」に関する基礎情報と共に、先行研究の問題を確認する。それにより、『西東詩集』の影響を受けながら二種の「フモール」が、芸術作品の内容ではなく、芸術制作の側面から論じられたことを示す（第一節）。

次に、先行研究において副次的に取り上げられていた「客観的フモール」固有の働きとして、「反省的な形式における過去と現在の統一」という観点を提示し、更に、本論文独自の切り口として次の二点を取り上げる。一点目は、「近代」における「想像力」の働きが前章で示した本来的な芸術の在り方の変容と関わるということ、二点目は、その上でヘーゲルが『西東詩集』を論ずる際に「翻訳 (Übersetzung)」という観点到に着目していたことである。それによって、第一に「過去と現在の統一」という観点が芸術制作の側面の内に展開されていること、そして、第二に、そのような統一の実例として「翻訳」という観点が、芸術制作のみならず観照の側面からも論じられていることを明らかにする（第二節）。

そして、それらを踏まえて、ヘーゲルが「フモール」という文芸の形式を拡大させること

¹⁴ Rüdiger Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: *Neue hefte für Philosophie*, heft5, hrsg. v. Rüdiger Bubner, Konrad Cramer u. Reiner Wiehl, Göttingen 1973, S.47.

¹⁵ Francesca Iannelli, a.a.O., S.113.

により、一般にその芸術哲学における芸術の終焉段階とみなされる事態を、むしろ戦略的に利用する思索がなされていたこと、更には、芸術制作と観照という点に留意して「自然模倣」の形式を含む「近代」の芸術全体を総括する立場が獲得されていたことを示す（第三節）。

以上を通じて、本章では、「近代」における「理念」とその「感性的顕現」の様相、すなわち「仮象」の戯れに対して、ヘーゲルが「近代」の芸術全体に対する包括的な視点で、芸術制作と観照という観点を軸に独自の意義を読み取っていたことを明らかにする。

第一節 二種の「フモール」

一般的用語としてのフモール(ユーモア)概念は、その語源であるラテン語の液体 (humor) から派生した性格や気分といった意味に始まり、十七世紀には性格喜劇 (the comedy of humors) を特徴付ける文芸の概念として、そして、ヘーゲルと同時代の十八世紀末以降にはより広義の概念として展開された¹⁶。例えば、ヘーゲルと同時代人であるジャン・パウルも主張するように、この概念は、ロマン的滑稽や転倒した崇高、すなわち、無限のものの中で一切の偉大なものと卑小なものとを無とみなし、人間の愚かさも真面目さも受け入れる態度、滑稽と崇高の入り混じった哀惜の笑いとされる¹⁷。一方で、ヘーゲルが論ずる「フモール」は、ヘーゲル学派のクーノ・フィッシャー (Ernst Kuno Berthold Fischer, 1824 - 1907) が総括するように、本来この言葉が有していた性格や気分という意味合いから論じられており¹⁸、その点において、ジャン・パウルの立場を批判的に取り込みながら、主体が客体を自由に弄び、転倒させる効果が着目されている (1820/21, S.180, 1823, S.202)。しかし、ヘーゲ

¹⁶ フモール (ユーモア) の語源はラテン語の液体 (humor) であり、中世以後、乾と湿の相関関係が人間の体調や気質を決定するという考え方を經由して、特に十六世紀のイギリスで性格や気分を表す用語となった。この性格や気分という意味から、十七世紀のエリザベス朝時代にはシェークスピア (William Shakespeare, 1564 - 1616) やベン・ジョンソン (Ben Johnson, 1572 - 1637) に代表される性格喜劇 (the comedy of humors) が登場する。ヘーゲルもまた「近代」の芸術を論ずるにあたり、個々の主観性が有する「性格」を重視したと考えられ『美学講義』では、その範例としてシェークスピアやベン・ジョンソンを挙げている。また、十八世紀以降、この概念は、コーヘン (Hermann Cohen, 1842 - 1918) やリップス (Theodor Lipps, 1851 - 1914) 等の多くの思想家によって様々な解釈がなされており、概ね、特殊な気質や感情、更には真剣さに基づく可笑しさや笑いを指す、滑稽の一形態と理解される。また、この概念は、例えばジャン・パウルやゾルガー (K. W. F. Solger, 1780 - 1819)、キルケゴール (S. A. Kierkegaard, 1813 - 1855) においてのように個人の性向と世界観との連関から論じられることもある。(Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.3: G-H, hrsg. v. Joachim Ritter, Stuttgart 1974, S.1232-1234. 竹内敏雄編『美学辞典』増補版、弘文堂、一九七四年、二〇八 - 二〇九頁。)

¹⁷ Jean Paul, a.a.O., §§26-27.

¹⁸ クーノ・フィッシャー『ヘーゲルの美学・宗教哲学』、玉井茂、堀場寿二訳、勁草書房、一九八六年、七一頁。

ルは十七世紀以来の性格喜劇の伝統を見逃しておらず、その主眼を「近代」の自由な主観性に基づいた文芸の形式に据えている¹⁹。このことから、ヘーゲルはこの概念を伝統的な文芸との関係において理解していたと考えられよう。

本節では、この「フモール」という文芸の形式の拡大の内に、如何なる芸術の「近代」性が思索されていたか検討するに先立ち、この文芸の形式に関する基礎情報と先行研究の状況を確認する。まず、「近代」の芸術における二種の「フモール」、とりわけ「客観的フモール」の歴史的体系的な位置付けと特徴を示し（一 - 一）、それと共に、ペゲラーらの先行研究に従いながら、「フモール」概念の拡大を理解する上での切り口と考えられる『西東詩集』との関係について確認する（一 - 二）。その上で、この文芸の形式の拡大を巡る先行研究の解釈とその問題点を示す（一 - 三）。

一 - 一. 「主観的フモール」と「客観的フモール」

前章でも確認したように、ヘーゲルは芸術美の一般的規定を「理念の感性的顕現」とすることで、芸術現象を感性的素材における理念の形態化、内容と形態の統一と捉え、特にそのような統一が調和的に完成するところに芸術の「理想（das Ideal）」を見ていた。しかし、周知のように、ヘーゲルはそのような「理想」を古代ギリシアにおける一回的な出来事とみなし、それ以後「近代」へと向かうに従い、主観性の深まりと共に、形態はその内容を十全に表現することが不可能となると理解している。つまり、「近代」において芸術は、一方では内容と形態、作家と素材が乖離し、解消に向かうとみなされ、他方で、「理想」を基準とする点において、本来的に過去の世界に属する、過去のなものともみなされるのである。

このような観点から、ヘーゲルは「近代」に対応した「ロマン的芸術形式の解消」段階において「芸術の最終的な分裂が〔…〕生じる」（1826, S.151）という診断を下すが、「フモール」の形式は、まさにその「最終的な分裂」の中で論じられているのである。ヘーゲルはそのような「最終的な分裂」について一八二三年度の講義において、次のように述べていた。

¹⁹ ヘーゲルは、「フモール」の例として文学作品のみを挙げている。その一例がシェークスピアやゲーテの称賛とジャン・パウルへの批難である。このことから、ヘーゲルが基本的に「フモール」を文芸の表現やジャンルという意味合いで用いていたと理解される。この点について、例えば、フィーバークは「フモール」の形式が「哲学と文学の間の重要な関係」の内に論じられたとみなし、認識一般の構造を巡るヘーゲルの哲学的考察が、「近代」文芸の問題へと移し変えられていることを指摘している（Klaus Vieweg, *Humor als 'ver-sinnlichte' Skepsis*, a.a.O., S.114）。このフィーバークの指摘については、本章第一節（一 - 三）でより詳しく扱う。

芸術は対象性の点では諸対象のあるがままの描写へと向かい、他方で芸術はフモールへと向かう。つまり実質的なもの全てを主観的な意図によって転倒させることへと向かう。

(1823, S.199.)

引用に確認される「諸対象のあるがままの描写」とは、作家の技量によって散文的な客体の描出を主眼とする「現実の主観的な芸術 [= 技術] 模倣 (Die subjective Kunstnachahmung des Vorhandenen)」(VA, II, S.223) つまり、「自然模倣」の立場であり、この立場と共に「フモール」もまた論じられている。この引用文中では並置されているが、ヘーゲルはそれらが歴史的な先後関係を持つと見ており、十七世紀ネーデルラント絵画に即した「自然模倣」を先発するものとみなしている。「それ故、ロマン的なものの最後はフモールである」(1823, S.198)。『美学講義』において、この「フモール」一般は、主観性の増大という点で「主観的フモール」と呼ばれるが、一八二三年度の『受講録』にも確認出来るように、ジャン・パウルを範例として「実質的なもの全てを主観的な意図によって転倒する」形式とみなされている点からも、「近代」の芸術の否定的側面が危機的に主張された形式と理解される。それは以下のような理由によるものである。

ヘーゲルが述べる「近代」は、本論文序論で述べたように、ほぼ一般的な観念と同様、宗教改革、市民社会、啓蒙などによって特徴付けられ、ヘーゲルと同時代という意味での現在までを指す一つの時代、世界である。ヘーゲルによれば、それらの特徴を介して顕れる「近代世界の原理は、要するに主観性の自由である」²⁰。この原理によって「近代」は自由な主体となった諸個人の「思想が精神的現実を支配する」²¹ 世界となる。ヘーゲルによれば、このような主観性を背景に、作品においては「もはや客観的内容は問題ではなく芸術家自身が登場する」(1823, S.201f.)。つまり、「近代」では唯一、作家自身の自由な主観性、「人格性の精神的価値が問題である」(VA, II, S.229)。その成功例として、ヘーゲルは、スターン (Laurence Sterne, 1713 - 1768)²²、ヒッペル (Theodor Gottlieb von Hippel, 1741

²⁰ *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, (GW. Bd.14), hrsg. v. Klaus Grotzsch u. Elisabeth Weisser-Lohmann, Hamburg 2009, §273.

²¹ *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, (G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden, Theorie-Werkausgabe, Bd.12), Frankfurt am Main 1970, S.529.

²² スターンはイギリスの小説家であり、フモリストとして知られた。作品には『トリストラム・シャンディの生涯と意見』(*The Life and Opinions of Tristram Shandy*, 1759) 等がある。また、クラウス・フィーベークによれば、文芸愛読者の間では「十八世紀末の十年間、全ドイツにおいてはスターン狂が […] 支配的であった。」(Klaus Vieweg, *Heiterer Leichtsin und fröhlicher Scharfsinn*, a. a. O., S.305.)

- 1796) ²³等を挙げ、特にシェークスピア (William Shakespeare, 1564 - 1616) の作品に対して作家の才気を激賞している。

しかし、その反面、「近代」の芸術は、作品の素材を弄び、表現すべき内容に囚われない「偶然的な主観の活動」 (VA, II, S.239) に陥り易いという問題を抱えざるを得ない。そのため、結果的にそのような作品は「芸術家の主観性を表現するために素材としたいものの全てを廃棄することと定義される」 (1823, S.202) ことになる。先の引用で「実質的なもの全てを主観的な意図によって転倒する」とされていたように、「主観的フモール」は、まさに、主観の無制限の恣意によって、謂わば「対象を転倒させること」によって特徴付けられているのである。

しかし、ヘーゲルは「主観的フモール」とは異なる新たな立場を提案してもいる。それが「客観的フモール」である。では、「客観的フモール」とは如何なるものであろうか。『美学講義』には、「近代」における「芸術の最終的な分裂」の中で、芸術に対する「一切の関心」が「偶然的な外面性」か「偶然的な主観性」に向かうと総括された後 (VA, II, S.239f.)、更に次のような記述が続けられている。

しかしながら、主観的表現についてと同じく外面性についてのこのような満足は、ロマン的なものの原理に相応しく、対象の内への心情の深まり (Vertiefen) をいや増し、またフモールにおいて、そのフモールの主観の反省の内部で客体とその客体の形態化とを重視するようになると、その結果、我々は対象における深化 [= 緊密化] (eine Verinnigung in dem Gegenstande) を、つまり、謂わば、客観的なフモールを獲得する。 (VA, II, S.240.)

この記述に読み取られるように、「客観的フモール」は「対象における深化」という運動によって特徴付けられている²⁴。そして、それは「ロマン的なものの原理に相応しく」、「心情」としての主観性が諸対象の内に向かって深まるという点、つまり浸透するようにして深く対象に入り込むという点と、主観の反省を介して「客体と客体の形態化とを重視する」という点によって成立するとされているのである。

この記述の文脈から、先行研究においては、例えばクラウス・フィーバークの指摘²⁵に見

²³ ヒッペルはドイツロマン主義の先駆者に数えられる。ヘーゲルはその作例として『昇り坂の経歴』 (*Die Lebensläufe nach aufsteigender Linie*, 1778 - 1781) を芸術哲学で取り上げている。

²⁴ この運動の構造に関しては、本論文の六八頁以下の第二節 (二 - 二) でより詳細に論じられる。

²⁵ Klaus Vieweg, *Heiterer Leichtsin und fröhlicher Scharfsinn*, a.a.O., S.300.

られるように、「客観的フモール」は、「偶然的な外面性」への関心すなわち「自然模倣」と、「偶然的な主観性」への関心すなわち「主観的フモール」の一面性に対するヘーゲルの弁証法的な企てと理解されて来た。そして、その具体的な企ては、オットー・ペゲラーも述べるように、「対象における深化」によって「客観的フモールがその対象と統一される」²⁶という点にあることが指摘されている。前章で示したように、「自然模倣」の形式は対象と密接に関わり、謂わば「客体と客体の形態化とを重視する」ことで、対象の「再創造（Wiederschaffen）」（*VÄ*, II, S.228）を行っていた。ペゲラーらは、主観性がより内面へと沈潜している「主観的フモール」がこの手法を獲得することで、その恣意性が廃棄されると指摘し、そこに、ヘーゲルの弁証法的な企てが窺われるとみなす訳である。

しかし、ヘーゲルが「芸術の最終的な分裂」に際し「客観的フモール」に対して着目した論点、つまり、「対象における深化」とは具体的に如何なる働きのことを指すのであろうか。その点を考える上で無視し出来ないと考えられるのが「客観的フモール」の範例とされるゲーテの詩作品『西東詩集』である。

一 - 二. ゲーテの『西東詩集』

ペゲラーに代表される実証的資料研究において「客観的フモール」の範例がゲーテの『西東詩集』であること、そして、この詩集が「客観的フモール」の形成に多大な影響を与えていることはたびたび指摘されてきた²⁷。そのため、この詩集に対するヘーゲルの言説は、「客観的フモール」についての論点を理解するための切り口として重要になると考えられる。

『西東詩集』は中世ペルシアの詩人ハーフィス（Hafis (Shams ad-Din Mhhammad), 1326 - 1390）²⁸に影響を受けたゲーテ晩年の詩作であり、ゲーテは自身の手による論考「註と覚え書き」（‘Anmerkung und Note’）を作品に書き添えている。ベルリン時代のヘーゲルは、東方世界、とりわけイスラムへの関心を徐々に深めていた。このことは、一八二七年に『エンチュクロペディー』を再版した際、リュッケルト²⁹（J. M. F. Rückert, 1788 - 1866）による中世イスラムの翻訳詩の一節を載せていることや³⁰、また、ヘーゲルの弟子筋に当たるローゼ

²⁶ Otto Pöggeler, *Hegel und Heidelberg*, a. a. O., S.119.

²⁷ それらの研究については、本章の註2, 3, 4を参照。

²⁸ ハーフィスは中世ペルシア出身でイスラム世界を代表する詩人であった。ヘーゲルはガゼルと呼ばれる短い頌歌について論じている。

²⁹ リュッケルトはベルリン大学の東洋語教授を務めた言語学者。当時、ヘブライやペルシアなどの詩に対する擬作や翻訳でもって知られた。

³⁰ ヘーゲルの体系的哲学の綱領とされる『エンチュクロペディー』に関していえば、ハイデルベルク時代の第一版（1817）では触れられていなかったリュッケルトによる中世イスラム詩の翻訳が、ベルリン時代

ンクランツが著した『ヘーゲル伝』の記載などに窺うことが出来る³¹。これらの点から、ゲーテの『西東詩集』は、イスラムに対するヘーゲルの関心を刺激した要因の一つであったと考えられる。

ヘーゲルがこの詩作を講義で初めて取り上げたのは、『エンチュクロペディー』再版の前年、一八二六年に行われた芸術哲学に関する三度目の講義である。この講義において、『西東詩集』は象徴的芸術形式に関する議論の中で取り上げられながらも、「近代」抒情詩の傑作とみなされている。そして、ヘーゲルがその理由として挙げるこの詩集の特徴からは、ヘーゲルが同時代の文芸の傾向を意識しつつ、「客観的フモール」を構想した痕跡が窺われる。

まず、同時代の傾向に関してだが、ヘーゲルは「『西東詩集』における愛の歌」を例に、「心情の病的状態、つまり、心情それ自体の内に集中することから別れることで、東方の自由な、晴朗な精神が後期の彼 [=ゲーテ] に吹き込まれた」(1826, S.109) と述べている。「心情の病的状態」や「心情それ自体の内に集中すること」とは、ヘーゲルがドイツロマン主義文芸を批判する際に用いた常套句である。そして、フィーバークによれば、その中心的な概念とみなされた「イロニー」と「主観的フモール」は、「否定性、主観性、性格の自由、全ての教条的なものの無化が共通の根本特性だ」³²という点で重なりあう。

芸術哲学や『法の哲学』でヘーゲルが「イロニー」に示した見解を纏めるとすれば、それは自我が、すなわち主観が主であるという立場に基づいて、主観が常に客体の外に立ち、ある客体を主観が産み出した別の客体によって無限に否定し続ける運動だということになる(IV, I, S.93, 313)。ヘーゲルは「イロニー」を、恣意的な主観が客観を無限に「生じさせたり、消滅させたり」³³することで全ての対象を無に帰せしめる運動だと理解していた。

の第二版(1827)、第三版(1830)では注記に引用されるようになる。第二版以降の『エンチュクロペディー』では、第三部「精神哲学」の最終章である「哲学」章において、リュッケルトの翻案が「汎神論的と一般に呼び慣らわされている宗教的詩的表象についての実例」(Enz, §573)として引用されており、特に第三版には次のような賞賛が添えられている。「私はこのこと〔汎神論〕をより詳しく表象してもらうために、ここに二、三の章句を引用することを止めるわけにはいかない。これらの章句は、リュッケルト氏の翻訳から引用されたものであるが、同時にその素晴らしい翻訳技術についても、一つの表象を与えてくれるかもしれない。」(Ebd., Anm.)

³¹ ローゼンクランツはヘーゲルの歴史哲学を述べる際に次のような記述を残している。「ヘーゲルは、宗教哲学や美学の講義よりも、この講義によってオリエント研究に対する関心を養い、その点でゲーテ、リュッケルト、プラーテン、ハンマーの詩作上の努力を支持した。」そのような影響の下で、「真の感懐と習慣的な粘りとをもって彼は東洋文化、とくにインドの哲学とペルシアの神秘主義の研究に没頭した」のである。(K・ローゼンクランツ『ヘーゲル伝』、中壘肇訳、みすず書房、一九八三年、三二四頁。Karl Rosenkranz, *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*, Darmstadt 1963.)

³² Klaus Vieweg, *Humor als 'ver-sinnlichte' Skepsis*, a. a. O., S.117.

³³ *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, a.a.O., §140. このような立場は次のように言い換えられてもいる。「自我は何か客観的なものに対して振舞いながら、同時にその客観的なものは自我にとっては没落しており、自我は諸々の形態を呼び出したり破壊したりしながら、一つのとてつもなく巨大な空間の上に浮

これは、同様の恣意的主観に基づいて、あらゆる「対象を転倒させること」となる「主観的フモール」と重なると言える。そして、例えば、一八二六年度の『受講録』に確認されるように、ヘーゲルは「表現の客観性という要求がロマン的なものやイロニーと関わっている」とみなし、「表現は客観的でなければならない」として「イロニー」の恣意的主観性を徹底的に批判している（1826, S.65）。このことから、ヘーゲルの『西東詩集』評には同時代のドイツロマン主義文芸批判と共にジャン・パウルの小説に代表される「主観的フモール」批判が展開されていたことが分かる。

そして、そのような文芸批判の論議と相まって「客観的フモール」の特徴もまた確認されるのである。一八二六年度の講義『受講録』には次のような記述が残されている。

『西東詩集』が示すのは、まずゲーテが東方の精神に心を動かされたということである。

[…。] 詩人自身と諸対象との実質的な関係 [がここには見出し得る]。（1826, S.94.）

引用に見られるように、ヘーゲルが注目しているのは、ゲーテが東方世界の精神に刺激を受けたことで、「詩人と諸対象との実質的な関係」を獲得したという点である。ドイツロマン主義文芸と「主観的フモール」への批判を踏まえれば、ヘーゲルが引用文中で述べている「詩人と諸対象との実質的な関係」とは、恣意的な主観性を廃棄し、作家と素材との乖離を克服するというところに重心が置かれていたと考えられる。

このように、『西東詩集』が「客観的フモール」の形成に影響を与えたと考えられるのはあるが、より重要と思われるのは、フィーバークやフランチェスカ・イアンネリが示唆するように³⁴、この詩集に付されたゲーテによる論考「註と覚え書き」の存在である。何故なら、「客観的フモール」の論点である「対象における深化」と関わる言説が、この「註と覚え書き」に確認出来るからである。このゲーテの論考によれば、東方世界においては「素材を世界が気前よく与えてくれ、内包は充実した詩人の内奥から自発的に溢れ出してくる。そしてこの両者は無意識のうちに縫合するので、豊穡さが本来どちらの側にあるのかは分からない」³⁵とされる。先の（一 - 一）におけるペゲラーの指摘の中に示されていたように、「対象における深化」によって「客観的フモールはその対象と統一される」が、この「対象にお

かんでいる。」（*Ebd.*）

³⁴ Vgl. Klaus Vieweg, *Heiterer Leichtsin und fröhlicher Scharfsinn*, a. a. O., S.305, u. Francesca Ianneli, a. a. O., S.101.

³⁵ Johann Wolfgang Goethe, a. a. O., S.165.

ける深化」、つまり、内容と形態の乖離、作家と素材の乖離を克服する観点の起源は、このように「註と覚え書き」の内に明確に確認出来るのである。

しかし、従来の解釈は、『西東詩集』と「註と覚え書き」に偏重し、「対象における深化」という点と徹底的に取り組まないまま「客観的フモール」について論じて来た。その点において、ヘーゲルが「フモール」の形式を拡大させ、新たに「客観的フモール」の形式を立てたその意図をこれまで見誤って来た可能性がある。そこで以下、それら先行研究の状況とその問題を確認することにしたい。

一 - 三. 先行研究の問題点

「客観的フモール」についての研究として、まず挙げねばならないのは、アンネマリー・ゲートマン＝ジーフェルトを中心とした今日の主流とも言うべき解釈の方向性である。この解釈の基礎はペゲラーの研究に負うところが大きい。

ペゲラーによれば、「近代世界を歴史と規定するものは最早、詩の対象には出来ない」³⁶ということが、「客観的フモール」を検討する上での条件となる。ヘーゲルは芸術美が「歴史と密接な関係にある宗教」(Enz, §562)をその背景に持つとみなしていたが、ペゲラーは、「近代世界を歴史と規定するもの」、すなわち、「近代」世界における生の本質的な内包は、作品の内に集約され包括的に提示されることが出来ずに部分的となるとみなす。しかし、ペゲラーに言わせれば、むしろ、作品はそのように「世界との出会いの部分性によって特徴付けられる」³⁷ことで、西欧「近代」に縛られない視座を獲得することが出来るようになる。つまり、「芸術が一定範囲の内容や観念に厳しく制限されていた状態を超え出る」(VA, II, S.237)こと、一切の内容を「自由な道具」(VA, II, S.235)として扱うことが可能になる。ペゲラーは、このような、固有の世界観からの解放という点から、ヘーゲルがゲーテの「世界文学」の立場に接近したと解釈する。このように「客観的フモール」におけるコスモポリティズムを主張するペゲラーの解釈を下敷きとして、ゲートマン＝ジーフェルトは、そこに現状批判的機能という観点を読み込み、「客観的フモール」における論点とその意義を示そうと試みている。つまり、『西東詩集』やゲーテの思想の内容という外在的側面から「客観的フモール」を解釈するのである。

ゲートマン＝ジーフェルトによれば、「客観的フモール」は、ペゲラーが示したコスモポ

³⁶ Ebd., S.119.

³⁷ Ebd..

リティスムスを前提に特定の世界観から自由になることで、自らが属する「近代」世界に対して常に「自己批判的-自己反省的世界観」を提示する役目を担うと解釈される³⁸。「従って、芸術はイデオロギー（ゲルマン世界の代わりとして東方を理想化するというイデオロギー）のようなものとはならない」³⁹。むしろ、あらゆる芸術作品のイデオロギー化に対抗する「芸術の文化批判的潜在能力」⁴⁰を、言い換えれば、未知の世界観を介して西欧「近代」の世界観を常に現状批判的に更新させる機能を最大限に発揮することになる。ゲートマン＝ジーフェルトは、そのような機能が呈示されることに「客観的フモール」が論じられた意義を求めているのである。

ゲートマン＝ジーフェルトの解釈を、前節で示した「客観的フモール」の論点から纏めるとすれば、次のようになるだろう。すなわち、ゲートマン＝ジーフェルトは「対象における深化」を未知の世界観の習得と捉えており、同時に、そのような習得によって「客観的フモール」は、「近代」における「芸術が一定範囲の内容や観念に厳しく制限されていた状態を超え出る」ことを証拠立て、コスモポリティスムスと現状批判的機能を担うことになるとみなすのである。

以上のゲートマン＝ジーフェルトの解釈は、「対象における深化」という「客観的フモール」における議論の要が未知の世界観の習得という観点と関わることを教える点で重要である。しかし、この解釈は、「客観的フモール」と関わる論述から内在的に引き出されたものではない点に加え、次のような致命的な問題を抱えている。それは、「客観的フモール」が論じられた意義をコスモポリティスムスやそれに基づく現状批判的機能とみなすことで、再び「実体」的な内容を読み込んでしまっている点である。つまり、コスモポリティスムスや現状批判といった新たな内容を与え、イデオロギー化させるという矛盾を抱えてしまうことになるのである。加えて、ヘーゲルは、「近代」の意識を論ずる際に、「ただこの意識が欠陥をもつのは、[…] コスモポリティスムス (*Kosmopolitismus*) として固定されるときだけである」⁴¹とみなしてもいる。つまり、ゲーテの「世界文学」に基づいた世界観や方向付けは、「現にあるところのものを概念把握する」⁴²ヘーゲルの思想において、「近代」世界の状況に対する彼の理解と根本的に合致していないのである。それ故、ゲートマン＝ジーフェルト、延いてはペグラーの解釈を鵜呑みにする訳にはいかないということになる。

³⁸ Annemarie Gethmann-Siefert, a. a. O., S.146.

³⁹ *Ebd.*, S.149.

⁴⁰ *Ebd.*.

⁴¹ *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, a.a.O., §209.

⁴² *Ebd.*, S.15 (Vorrede).

他方で、フィーバークやベンジャミン・ラターのように、芸術の内容と関わる解釈から離れ、「詩的表象」(VA, III, S.276)の扱い、つまり、文芸作品の制作という観点からの解釈を行う向きも存在する。

まず、フィーバークによれば、「フモール」の形式は『エンチュクロペディー』を念頭に置きつつ「表象と概念の翻訳 (Übersetzung) についてのヘーゲルの構想、つまり、表象の形式と概念の形式との間の移し変え (Übertragung) の構想」として論じられている⁴³。具体的に言えば、『エンチュクロペディー』の中で論じられている、認識一般におけるの表象の生成の問題が、芸術哲学における「近代」文芸の「詩的表象」の扱いの問題へと移し変えられていると指摘されるのである⁴⁴。その際にフィーバークは、ヘーゲルが「ゲーテの要旨と同様の思索過程を辿っている」⁴⁵ことに着目する。すなわち、「とりわけ『西東詩集』におけるゲーテのジャン・パウル評価が、〔狭くは〕客観的フモールや〔広くは「フモール」一般すなわち〕ロマン的芸術形式一般の終着点に関するヘーゲルのコンセプトにとって極めて重要な意味を持っている」⁴⁶とみなすのである。先に示したように、その評価に関するジャン・パウルはヘーゲルによって「主観的フモール」の代表者の一人とみなされ、対するゲーテは「客観的フモール」の代表者とされた人物である。では、ゲーテはジャン・パウルについてどのように論じているのであろうか。それを、このフィーバークの指摘に従って確認してみよう。

フィーバークが指摘していたのは『西東詩集』に付されたゲーテ自身の論考、「註と覚え書き」の中で「比較 (Vergleichung)」と題された節である。その節において、ジャン・パウルは東方詩人と見比べられながら論じられている。それによれば、東方の詩人は、「最も高貴な形象と最も卑俗な形象とを結び付ける」⁴⁷点で称賛され、一方のジャン・パウルは「真に東方的な方法で快活かつ大胆に彼の世界を眺めまわし、そして、奇妙きわまる連鎖を創出し、相互に相容れぬものをつなぎあわせている」⁴⁸と評されている。この箇所からは、ゲーテにとっての東方性が、素材や感性的形態の自由な連結という点にあることが読み取られ、その一点において両者は同一視されている。

その際、ゲーテはこの両者には区別も見られるとしている。その区別を、ゲーテはいささ

⁴³ Klaus Vieweg, Humor als 'ver-sinnlichte' Skepsis, a.a.O., S.114.

⁴⁴ Ebd., S.114ff..

⁴⁵ Ebd., S.118.

⁴⁶ Klaus Vieweg, Heiterer Leichtsinn und fröhlicher Scharfsinn, a.a.O., S.307.

⁴⁷ Johann Wolfgang Goethe, a.a.O., S.170.

⁴⁸ Ebd..

か皮肉めいた口調で次のように述べている。すなわち、「かの詩人たち〔＝東方の詩人〕は新鮮で単純な地域で仕事をしたのに反し、わが友〔＝ジャン・パウル〕はまったく開化し、あるいは開化しすぎ、誤った開化を遂げて畸形化した世界のうちに生きかつ働かねばならず、それ故にこそ、突飛きわまりない要素を駆使することにとりかかるほかなかった」⁴⁹のである。ゲーテは、東方の詩人とジャン・パウルの差異を異なる時代に生まれたことにあるとし、概ねジャン・パウルに同情的である。

このように、「註と覚え書き」においてゲーテは、作家を取り巻く歴史的状況の差こそあれ、素材や感性的形態の自由な連結という点を東方性とみなしているのである。このゲーテの見方を、ヘーゲルは一八二三年度の講義においてジャン・パウルの「フモール」を論ずる際に採用している。その際、重要となるのは、ゲーテがジャン・パウルに認めていた、素材や感性的形態の自由な連結という観点を、ヘーゲルは「主観的フモール」の中心的な欠陥として自身の芸術哲学に取り込んでいることである。一八二三年度の『受講録』には次のような記述が確認される。

フモールのなものは、謂わば、象徴的なものに戻っている。〔…〕ジャン・パウルの表現においては、極めて異質なものの連結が人を驚かす。しかし、このようにあらゆる領域を〔…〕うろつき廻ることは構想力（*Einbildungskraft*）をぐったりとさせ、それ故、そのような想いつきは直ぐに退屈なものとなる。〔…〕彼はその素材を無秩序にかき集め、象徴的なものの場合のように素材に異質な秩序を与える。〔…〕素材はしばしば極めて皮相な仕方を持ち込まれる。彼は収集物で一杯になった、また、全く異なるもので一杯になったノートを丸々手にしているのである。（1823, S.202.）

引用に見られるように、ヘーゲルは「主観的フモール」が象徴的芸術形式の表現そのものへと逆戻りする時代錯誤を侵していると口を尖らせている。言うなれば、ジャン・パウルの表現は「近代」世界にそぐわないと断じているのである。その際のヘーゲルの論点に関して、フィーバークは、それがジャン・パウルの表現に見られる「異質なものの連結」、すなわち、主観の前に立てられた像を連鎖的に繋げていく、所謂、観念連合を用いた表現だと指摘している⁵⁰。フィーバークに従えば、ここでは「素材を無秩序にかき集め」、そこに「異質な秩

⁴⁹ *Ebd.*

⁵⁰ Klaus Vieweg, *Humor als 'ver-sinnlichte' Skepsis*, a.a.O., S.118.

序」を与える結合の仕方が、観念連合という失敗した「構想力」に基づくものとして批判されているのである。

これは「註と覚え書き」に確認されたゲーテの所見に対する、ヘーゲルの修正とも言えるが、一八二三年度における芸術哲学の講義では未だ『西東詩集』は扱われておらず、ジャン・パウルの悪しき東方性が強調されているだけである。ゲーテとジャン・パウル、両者の区別が明確に打ち立てられるのは、『西東詩集』が初めて取り扱われた一八二六年度の講義においてである。では、その区別は何処にあるというのだろうか。

続くラターは、フィーバーク以上にこの問題を掘り下げ、『エンチュクロペディー』における「構想力」の議論に基づきながら、ジャン・パウルの作品が観念連合に従った「機知 (Witz)」として、『西東詩集』が「想像力 (Phantasie)」に従ったものとして論じられていると指摘する⁵¹。つまり、観念連合に基づいた表現、「想像力」に基づいた表現という点で、ジャン・パウルは、東方の詩人、更にはゲーテと区別されているとみなすのである。これは、二種の「フモール」が、観念連合と「想像力」とによって原理的に区別されていたことを意味しよう。

ラターが注目する「想像力」は、一八二六年度講義の『受講録』において『西東詩集』が論じられた箇所を確認出来る（文脈を明確にするため、既出の引用箇所も添えておく）。

対象は想像力 (Phantasie) [の対象] であり、憧れや渴望 [の対象] ではない。[…] 心情の利己的な働きが表現されるのではなく、対象に対する見方がその [対象の] 客観性において表現されるのであり、常に対象そのものについての喜び [を我々はみるのである]。東方の人々における卓越した特性。ゲーテの『西東詩集』における愛の歌は [それと] 似通っている。心情の病的状態、つまり、心情それ自体の内に集中することから別れることで、東方の自由な、晴朗な精神が後期の彼 [=ゲーテ] に吹き込まれた。(1826, S.109)

引用に見られるように、ヘーゲルは、「想像力」の働きにおいては「心情の利己的な働きが表現されるのではなく」、対象がその「客観性において表現される」とみなしている。これは、恣意的な主観を廃棄して、「客体と客体の形態化とを重視する」という点で、まさに「対象における深化」という「客観的フモール」の論点と同一のものである。そして、この「想像力」に基づいた表現は、「憧れや渴望」に基づいた表現から区別されている。ここで述べ

⁵¹ Benjamin Rutter, op. cit., pp.133-139.

られている「憧れや渴望」とは、前節で確認した「心情の病的状態」と同様に、ヘーゲルがドイツロマン主義文芸を恣意的な主観性という点で批判する際の言い回しである。そして、ヘーゲルが恣意的な主観性においてドイツロマン主義文芸と「主観的フモール」を同一視していたことからすると、ここで述べられている「想像力」が「主観的フモール」、延いては観念連合から切り離されているということは明白である。

しかし、フィーバークとラターは二種の「フモール」における「詩的表象」の扱いから、その連結の原理を析出した点で評価され得るが、一方で、「対象における深化」という働きの実際の効用を明らかにしてはいない。にもかかわらず、例えば、ラターのように、「ゲーテの『詩集』のより特別な価値は、ドイツの体質の解毒ということにある」⁵²、つまり、ヘーゲルが「イロニー」批判を通じて展開した「憧れや渴望」に対する特効薬として論じられたと、早々に結論を下してしまうのである。だが、そのような「憧れや渴望」に対しての「解毒」は、果たして如何なる意味を帯びているというのであろうか。このことを明らかにしていない点に、彼らの解釈は課題を残している。「対象における深化」に対する解釈を避けているため、「近代」において「芸術が一定範囲の内容や観念に厳しく制限されていた状態を超越する」際に、彼らが着目する「詩的表象」の結合が如何なる働きをなすのかについては論じ切れていないのである。

以上のように、従来の研究においては、幾つかの参考とし得る観点と共に、「客観的フモール」に対する議論の核心を示し切っていないという問題点もまた確認された。そこで、次節では、彼らの研究から引き継ぐべき点を整理しつつ、「客観的フモール」に論点を改めて検討することにした。

第二節 ヘーゲルの『西東詩集』評と「想像力 (Phantasie)」

前節で確認したように、先行研究の二つの方向性は双方共に課題を残すものであったが、同時に、幾つかの重要な指摘も確認された。まず、ゲートマン＝ジーフェルトを中心とする解釈においては、「客観的フモール」が、未知の世界観の習得という論点を含むということが示されている。他方で、フィーバークやラターの先行研究からは、二種の「フモール」が「詩的表象」の結合を原理として論じられていることが確認された。本節では、これらの指

⁵² *Ibid.*, p231.

摘をより詳細に検討することによって、「客観的フモール」の論点、すなわち、「対象における深化」という点に立ち入り、それを通じて、ヘーゲルが「フモール」という文学の形式を拡大した意図を示す。

手順としては、まず、未知の世界観の習得という観点を、「過去と現在の統一」として読み替えるフランチェスカ・イアンネリの解釈を確認する(二-一)。その上で、そのような「過去と現在の統一」が「客観的フモール」における「詩的表象」の結合の仕方の内に確認出来ることを示す。それによって、芸術制作の側面の内に、「仮象」の産出に対して「近代」独自の意義が与えられていることが明らかになるであろう(二-二)。更に、「過去と現在の統一」という論点を巡り、本節では『西東詩集』に対するヘーゲルの論説において等閑視されてきた「翻訳」という観点を取り上げる。その中で、芸術の観照と関わる議論がなされていることを示すのが、その狙いである(二-三)。

二-一. 「客観的フモール」における「過去と現在の統一」

未知の世界観の習得という点に関して、先のペゲラーは「近代」を顧慮しつつ、「ロマン的-キリスト教的芸術に属しているのは、芸術家があらゆる芸術生産の動機と反省的に自由に向かい合うことを学ぶということ、そして、最終的に普遍的な歴史主義が白紙にされるということ、すなわち、[…] 卓越した技量の完全なる伝統を意のままに用いるということである」⁵³と指摘している。つまり、ペゲラーに従えば、未知の世界観の習得とは、「普遍的な歴史主義が白紙にされる」中で、「あらゆる芸術生産の動機」として過去の伝統を「意のままに用いる」点にある、ということになる。

ペゲラーに続くゲートマン=ジーフェルトやバルバラ・シュテュムリッヒ=ケーラーは、更に、そのような未知の世界観の習得について、ヘーゲルがゲーテから受容した、謂わば、文化相対的な「解釈学的構想」⁵⁴とみなしている。ゲートマン=ジーフェルトらに従い、フランチェスカ・イアンネリもまた、同様に現状批判的機能という点から「客観的フモール」を解釈し、未知の世界観の習得という点に関しても大筋として同様の立場を取っているが、しかし、特に注目したいのは、固有の歴史的世界観から離れるという手法に対して具体的な解釈を加えている点である。

⁵³ Otto Pöggeler, a. a. O., S.114.

⁵⁴ Barbara Stemrich-Köhler u. Annemarie Gethmann-Siefert, Von Hammer, Goethe und Hegel über Firdausi: Literaturkritik, Geschichtsbild und kulturpolitische Implikation der Ästhetik, in: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, (Hegel-Studien. Beiheft27), hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler, Bonn 1986, S.324.

イアンネリによれば、『西東詩集』では「ロマン的芸術形式のコンテクストにおける象徴的芸術形式の復活が問題である」⁵⁵。これは、「近代」に古代東方世界を単に甦らせるということでも、過去の芸術表現に対する恣意的な利用でもなく、芸術の歴史的展開のなかで蓄えられた過去の芸術形式や作品形成が西欧「近代」という「異なる文化的な連関のなかに移し変えられ」、新たな作品のうちに反省的に媒介されるということを示す⁵⁶。つまり、イアンネリは、「客観的フモール」においては過去の形式が「近代」の芸術の「成立において支配的なものとして従属する」⁵⁷とみなし、そこに「反省的な形式における過去と現在の統一」⁵⁸が確認されると解釈するのである。

イアンネリに従えば、未知の世界観の習得は、このような「過去と現在の統一」によってなされるということになる。つまり、「客観的フモール」の論点である「対象における深化」という働きは、一般的には作家と素材の間関係に見出され、その関係は「過去と現在の統一」として実践されているのである。とすると、「過去と現在の統一」という観点は、「詩的表象」の結合という「客観的フモール」の原理的な面とも関わるのではなかろうか。

前節で、フィーバークやラターが指摘していたように、「客観的フモール」には「想像力」が働いているということが示されたが、しかし、彼らはこの概念を「近代」固有の意義において論じることが出来ていなかった。そこで、本論文ではヘーゲルの述べる「想像力」を、特に「近代」における「理念」とその「感性的顕現」の関係に触れつつ、その結合の仕方に「過去と現在の統一」という観点が含まれるということ、更には、それらが芸術制作に止まらず、観照という観点に即しても論じられていることを示すこととしたい。

二 - 二. 「近代」における芸術制作の力

先の(一 - 三)におけるフィーバークやラターの指摘にも確認されるように、ヘーゲルは『エンチクロペディー』において「想像力」を論じていると考えられるが、その中で「想像力」は主観精神一般の働き、特に認識一般と関わる精神の活動として論じられている。一方で、その芸術哲学においては、一八二六年度の『受講録』に確認出来るように、ヘーゲルは芸術を産出する「精神の能力」として、より芸術制作に即して「想像力」を取り上げ(1826, S.62)、各年度講義を通じたその言説全体は最終的に『美学講義』の中で、より体系だった

⁵⁵ Francesca Iannelli, a.a.O., S.91 (Vgl. Jeong-Im Kwon, a.a.O., S.172.)

⁵⁶ *Ebd.*, S.90ff.

⁵⁷ *Ebd.*, S.91.

⁵⁸ *Ebd.*, S.113.

かたちに纏められている。そして、従来注目されてこなかったが、この「想像力」は、「近代」における「理念」とその「感性的顕現」の関係と密接に関わっていると考えられるのである。

『美学講義』に確認出来るように、ヘーゲルの芸術哲学において「想像力」は、芸術美一般を論ずる中で取り扱われ、作家の生産的能力、言うなれば作家の能産的な天賦の才とみなされている。その点は、「想像力 (Phantasie) を単なる受動的な構想力 (die bloß passive Einbildungskraft) と取り違えることに注意を払わねばならない。想像力は働いている (schaffend) のである」 (VA, I, S.363) という『美学講義』の記述にも窺うことが出来る。しかし、その働きは、ドイツロマン主義文芸で称揚されたような無制限なものではない。むしろ、ヘーゲルの立場は、構想力の働きを制限するカント (Immanuel Kant, 1724 - 1804) の『判断力批判』 (Kritik der Urteilskraft, 1790) における天才論に近く、「想像力」一般は「理念感性的顕現」という芸術一般の規定によって制限されている。その制限とは、芸術の内包、つまり、本論文で示してきたように内容と形態の統一を「理念」の感性化とみなすヘーゲルの立場に即して言えば、「実体」的な内容に基づいたものである。

ヘーゲルは「想像力の放埒さからは、しっかりと作品が生じない」 (VA, I, S.365) とみなし、一定の制限の下に働く力と考えている (VA, I, S.363ff) 。というのも、「想像力」は、芸術作品の「現実性とその形態についての見方」 (VA, I, S.363) を担う働きであるが、それは「現実的な、内面の形態化」 (VA, I, S.364) という目的に即してなされるからである。ヘーゲルにとって、そのような、現実的に作者の内面を形態化するという目的は「即且対自的に存在している真理や現実的なものの理性性」と合致することでしか達成されない (VA, I, S.364) 。つまり、「想像力」は芸術の「実体」的な内容を体現するように働く、言い換えれば、「実体」的な内容によって制限されている。「従って、芸術家はこの点からして、自らの産み出した空想 (Einbildungen) に向かうことはない」 (VA, I, S.363f) のである。

しかし、「近代」において、芸術は「最終的な分裂」を迎え、内容と形態の一致は不可能となる。つまり、「理念の感性的顕現」という規定の結束が緩み、解消することで、「想像力」は内容による制限から解かれると考えることが出来る。そして、先取りすれば、その解放と共に、ヘーゲルは『エンチュクロペディー』における論点を摺り合わせながら、芸術哲学における「想像力」一般の働きを越え出て、「過去と現在の統一」という機能を論じていると考えられるのである。そのことを示すために、以下、「想像力」が論じられている『エ

ンチュクロペディー』「心理学」節、「理論的精神」の項を確認することにしたい⁵⁹。

この箇所⁶⁰において、ヘーゲルはまず、「心理学は精神そのものの能力や普遍的な働き方を、つまりは直観、表象、想起等、欲望等、を考察する」(Enz, §440)と述べた後、主観的な精神が自らを生成していく過程を、より具体的に「理論的精神」の項において論じている。この項は「直観」、「表象」、「思惟」の三段階の展開によって説明されるが、二段階目に当たる「表象」を形成する働きが「構想力」であり、「想像力」はこの「構想力」の一作用とみなされている。

そこで、この項をより詳細にみていくと、「直観」から「表象」、そして「思惟」へと展開するこの運動は、「共同-主観的 (gemein-subjektiv)」な精神 (Enz, §446) とみなされる「感情 (Gefühl)」(Enz, §447) を、言い換えれば、主客未分の「おぼろげ (dumpf)」な「知性 (Intelligenz)」という形態に留まった精神を、高めていく運動だとされている。その過程において「直観」された素材を像 (Bild) として「知性」の前に立てるのが「表象」であり、そのための手続きとして「想起 (Erinnerung)」や「構想力」などが働くこととなる。

まず、「想起」において主体が「直観」を内化し、それによって「直観」の客体化が行われる。この内化された「直観」が像である (Enz, §452)。このように内化された諸々の像は「直観的連関から遊離され」(ebd.)、意識の「暗い堅穴 (der nächtliche Schacht)」⁶¹に保

⁵⁹ 本論文では『エンチュクロペディー』の該当箇所の読解のために、フィーバークやラターの所見に加え、次の文献を参考にした。Klaus Düsing, Hegels Theorie der Einbildungskraft, in: *Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes: Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989*, hrsg. v. Franz Hespe und Burkhard Tuschling, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, SS.297-320. 岩城見一「後期ヘーゲルの「像 (Bild)」理論と『美学』ハイデガーの「表象」批判を顧慮して」、上妻精・長谷川宏・高山守・竹村喜一郎編『ヘーゲル 一時代を先駆ける弁証法』、状況出版、一九九四年、二二二 - 二四八頁。クラウス・フィーバーク「像を支配する柔らかい力 一構想力についてのヘーゲルの哲学的構想一」、山口誠一解説、赤石憲昭、野尻栄一訳、雑誌『理想』No.682、二〇〇九年、一六七 - 一八七頁。山田忠彰「ヘーゲルにおける構想力の行方 一ドイツ観念論における展開を顧慮して一」、雑誌『ヘーゲル哲学研究』vol.17、こぶし書房、二〇一一年、三六 - 四九頁。

⁶⁰ 正確には、「第三篇 精神哲学」、「第一部 主観精神」、「C. 心理学」、「a. 理論的精神」である。便宜上、以下に「a. 理論的精神」の構成を示しておく。

α. 直観 (Anschauung)

β. 表象 (Vorstellung)

1. 想起 (Erinnerung)

2. 構想力 (Einbildungskraft)

αα. 再生 (産) 的構想力 (die reproduktive Einbildungskraft)

ββ. 想像力 (Phantasie)

γγ. 記号を作る構想力 (Zeichen machende Einbildungskraft)

3. 記憶 (Gedächtnis)

γ. 思惟 (Denken)

⁶¹ ヘーゲルはこの「暗い堅穴」を「知性」の一樣態とみなしている。すなわち、この段階において「知性」は「無限に多くの像と表象とが保存されてはいるが、それらを意識しないであろう堅穴」として理解さ

存されているのだが (Enz, §453)、「想起」は「この眠っている像を随意に呼び出す」⁶²ことが出来る。

次に、この「暗い堅穴」に落とし込まれた諸々の像を結合するのが「構想力」である (Enz, §454)。ヘーゲルは「構想力」を更に三段階に区別するのであるが、本論にとって特に重要となるのが、第一段階の「再生 (産) 的構想力 (die reproduktive Einbildungskraft)」と第二段階の「想像力」である。何故なら、この二つの作用の相違が直接、「主観的フモール」と「客観的フモール」の差異に繋がっていると考えられるからである。

第一の「再生的構想力」であるが、これは、主体が「像を支配する威力」の下で「暗い堅穴」に保存された像を「連結する関係」 (die assoziierende Beziehung)、つまり、連想であり (Enz, §455)、偶発的で恣意的な連想の積み重なりによる像の再生産である⁶³。言い換えるとすれば、この結び付きは蓄えられた様々な「像を支配する力」であり、ある一つの像を別の像によって更新するか、あるいは像の集合体を産み出すが、実際には像に頼った連結を行う「受動的な能力」⁶⁴である。この点において、あらゆる領域をうろつき廻り、収集物で一杯になったノートを持つと揶揄されていたジャン・パウルの「主観的フモール」は、観念連合という点で受動的な「再生的構想力」に留まったものといえる。

興味深いことに、当のジャン・パウル自身は、このような観念連合の働きを“Phantasie”(「空想」)と呼び、「空想は『部分』を全て『全体』にする」、「すなわち、空想は部分の一つのまとまった、さらに澄んだ全体へと圧縮する」とみなしている⁶⁵。しかし、ヘーゲルの立場からすれば、観念連合は、謂わば、部分の寄せ集めに過ぎず、「澄んだ全体」は生じえない。このことから、一八二三年度の講義『受講録』にみられたヘーゲルの議論は、このようなジャン・パウルの見解に対する明確な反駁であったことは明白である。

一方で、ヘーゲルが第一の「再生的構想力」に続いて述べる、第二の「想像力」は、「暗い堅穴」に保存された蓄えの「自由な結び付き (das freie Verknüpfen)」、あるいは「総合 (Synthesen)」であり、それを通じて新たにこの蓄えを「構想する」「詩作する構想力 (die dichtende Einbildungskraft)」だとされる (Enz, §456)。ここでは、「再生的構想力」の単なる「連結する関係」が廃棄され、「自らを的確に想起する」 (Enz, §456) ことで「構想する」

れている (Enz, §453)。

⁶² クラウス・フィーバーク「像を支配する柔らかい力 ―構想力についてのヘーゲルの哲学的構想―」、雑誌『理想』No.682、二〇〇九年、一七七頁。

⁶³ 同上、一七九頁。

⁶⁴ Benjamin Rutter, op. cit., p.134, 136.

⁶⁵ Jean Paul, a.a.O., §7.

関係へと高められているのである。つまり、自らを思い起こすように、外部の像を「構想する」、言うならば、形成するのである⁶⁶。

ここに、「想像力」の結合の仕方が確認される。それは、一般的なニュアンスからは多少外れているものの、像を形成することによる像との結びつきとして、「自由な結びつき」と呼ばれているのである。「想像力」においては「暗い堅穴」に保存された様々な像を単純に結び付けるのではなく、主観は、自らを反省的に「想起」出来るように様々な像を一つのものに仕上げる。つまり、「想像力」は、自らを「想起」することが可能なものへと自らの蓄えを反省的に形成する、そのような仕上げを行うのである。

以上からすると、自らの蓄えを「想起」出来るように仕上げる力が「想像力」における結合の正体だということになる。そして、論理的な水準においてではあるが、ここには、「過去と現在の統一」の基礎モデルと言うべきものを確認することが出来る。というのも、かつて「暗い堅穴」に落とし込まれ、保存されたものを「想像力」は今、現に「想起」させ、それを今、現に在る主観して立てるからである。フィーバークやラターが指摘するように、芸術哲学における「フモール」の形式が『エンチュクロペディー』と密接に関わるという点を踏まえれば、「客観的フモール」においては、「想像力」を介して論理的な水準における「過去と現在の統一」が、歴史的広がりを持った芸術哲学の水準に移しかえられ、応用されていると考えることが出来るのである。

このような本論文の解釈は、それほど牽強付会なものではないであろう。何故なら、ヘーゲルの主著『精神現象学』(*Phänomenologie des Geistes*, 1807)において、「想起 (Erinnerung)」つまり「内化 (Er-Innerung)」は、その書を貫く概念の一つとして取り上げられており、とりわけ、その「絶対知 (das absolute Wissen)」章において歴史との関わりも強調されているからである。それによれば、歴史とは「時間において外化された精神」の自己帰還、「知りつつ、自己を媒介する生成」⁶⁷とされる。つまり、歴史は精神の「外化それ自体の外化」であり、外化されたかつての定在を反省的に自らのうちに取り戻すという「内化」、「想起」なのである。この歴史の生成運動をヘーゲルは、過去の精神の富の一つ一つが保存された「画廊 (Galerie von Bildern)」とみなしている⁶⁸。このことから、ヘーゲルにとって「想起」は、そもそも論理的な系列としての先後関係に留まらず、時間的、更には歴史的な先後関係へと

⁶⁶ 岩城見一、前掲書、二四二頁。

⁶⁷ *Phänomenologie des Geistes*, (PhB. 414), hrsg. v. Hans-Friedrich Wessels, u. Heinrich Clairmont, Hamburg 1988, S.530.

⁶⁸ *Ebd.*.

拡大可能な概念として想定されていたと考えられる。

このことを踏まえれば、「対象における深化」という「客観的フモール」の働きは「過去と現在の統一」をなす芸術制作とみなすことが出来よう。二種の「フモール」は共に芸術制作と関わる働きを有し、ヘーゲルは特に「過去と現在の統一」という歴史哲学的な意義を担わせることで「客観的フモール」を論じていたと考えられるのである。実際に「客観的フモール」の範例である『西東詩集』が論じられた中で、特に「再会（‘Wiederfinden’）」⁶⁹と題された一篇の歌が取り上げられていることは示唆的である（VA、II、S.242）。まさに「客観的フモール」は、現在における過去との再会の場として、「暗い堅穴」に眠った全てを纏めて思い出そうとするのである。

二 - 三. 観照者を意識した「翻訳（Übersetzung）」

このように、ヘーゲルは「理念の感性的顕現」という規定の変容を見据えながら、「詩的表象」の扱いにおいて、芸術の「近代」性をその制作面から論じようとしていたと考えられる。しかし、ヘーゲルはさらに芸術の観照という面からも、「客観的フモール」を論じていた可能性がある。その可能性は、ヘーゲルが『西東詩集』を評価した幾つかの言説の中で、従来の研究では踏み込んだ解釈がなされていない「翻訳（Übersetzung）」に関する言説の内に読み取ることが出来る。先の（一 - 三）におけるフィーバークの比喩的な言い回しを借りるとすれば、芸術制作の側面が『エンチュクロペディー』の理論を、謂わば、「移し変え」、「翻訳」することによって論じられていた訳であるが、それに止まらず、ヘーゲルは実際に「翻訳」ということそのものを主題的に取り上げ、芸術の観照について論じていたと考えられるのである。

第一節で述べたように、ゲーテが『西東詩集』に添えた論考「註と覚え書き」は、ヘーゲルが「客観的フモール」を構想する上で多大な影響を与えたと考えられる。この論考におけるゲーテの主眼の一つは、確かに「世界文学」の創設を企図するものである。しかし、同時にゲーテは、そのための手段として、そして、実際にこの詩集が進んだ方向として、異なる時代、異文化に属する作品を如何に翻訳するかという技術的側面をテーマに掲げてもいた。そして、ヘーゲルもまた、その芸術哲学において『西東詩集』を例に、自身の立場として「翻訳」という観点を論じているが、その議論にゲーテからの色濃い影響が窺われるのである。本論文が着目するのは、ヘーゲルによるそのような「翻訳」と関わる議論の中で、「過去と

⁶⁹ Johann Wolfgang Goethe, a.a.O., S.81.

現在の統一」という観点が芸術の観照という側面からも論じられているということである。そのことを確認するために、まずはゲーテの立場を示しておこう。

「註と覚え書き」において問題の話題は、東方世界とその詩作を十九世紀ドイツに紹介したフォン・ハンマー (J. F. von Hammer, 1774 - 1856) の功績を讃えた後に論じられている、「翻訳 (Übersetzungen)」と題された節に確認される⁷⁰。ゲーテによれば、凡そ翻訳というものには三つの種類があり、それらは、受容の程度に即した段階的な時期として示される。まず「第一は、我々固有のものの考え方 (Sinn) において、我々に外国についての知識を与える」⁷¹翻訳の時期である。そして、第二は「あらゆる外国の果実に対して、あくまで代用品を要求する」⁷²ような翻訳の時期、つまり、自らの好みに合わせて原典を処理するような翻訳の時期とされる。そして、第三に、「一方が他方に代わってではなく、一方が他方の立場で通用すべきとされる」⁷³、つまり、原典と翻訳が同等のものとなるべき翻訳の時期を迎える。

ゲーテによれば、翻訳が始まる段階としての第一の時期、「ここにおいては簡素な散文訳が最上である」⁷⁴とされる。というのも、外国のものを受け入れる第一段階としてのこの時期において、日常の言語形態としての「散文は、我々の故国の家にいるような状態の真ただ中で (mitten in unserer nationalen Häuslichkeit)、つまりは平凡な特徴の真ただ中で、外国の優れたものによって我々を思いがけず喜ばせてくれる」ことに適しているからである⁷⁵。つまり、この時期の翻訳は、自らの世界に留まりながら、異文化を受容する姿勢であり、受容されるものの価値は思いがけず偶然的に現れる。同時に、散文が適しているとされるように、そのような翻訳は、解説的なものであり、詩的なもの、延いては芸術的なものにはなりにくいとされている。

次の第二の時期においては、「人々は確かに外国の諸状況の中に身を移しはするが、実は、ただ外国のものの考え方を身に付け、自らのものの考え方でそれを再現しようと骨が折られる」⁷⁶、そのような翻訳が産み出される。つまり、この時期の翻訳は、表面上は積極的に異文化の事物を受容しながらも、それらに適合するものを自らの世界観の中から持ち出して提示しようとするのである。ゲーテは、「かような時期を、言葉の純粹な意味でパロディの

⁷⁰ Johann Wolfgang Goethe, a.a.O., S230ff.

⁷¹ *Ebd.*, S.230.

⁷² *Ebd.*.

⁷³ *Ebd.*, S.231.

⁷⁴ *Ebd.*, S.230.

⁷⁵ *Ebd.*.

⁷⁶ *Ebd.*, S.231.

(*parodistisch*) 時期と呼びたい」⁷⁷と述べている。つまり、この時期の翻訳は、一方では自らの世界観を抜け出す努力が見られるが、他方では第一の時期と同様に、未だ自らの世界観において未知なるものを処理しようとするのである。ゲーテはそれを代用品によるパロディーの作成とみなす訳である。

これらの時期を過ぎた結果、「最高にして最後の時期と呼んでよい第三の時期」⁷⁸が到来する。ゲーテが、ハーフィスの詩集に倣った自らの詩作を配置せんと願うのもこの第三の時期である。ゲーテによれば、この時期は、第二の時期を超脱することで「その国民の特異性」から抜け出すことに成功しており、その技術と関心において、「翻訳を原典と同一にしたい」という希望が叶えられる⁷⁹。つまり、この第三の時期において翻訳は、単なるパロディー的な代用品をも超え、原典の独自性を壊すことなく、原典の内容や世界観を訳者が属する世界へと移し変えるものと成る⁸⁰。ゲーテは、三つの種類を論じながら、翻訳が目指すべき地点をこの第三の時期と見定めているのである。

この第三の時期に関する見解を、ヘーゲルは自身の芸術哲学に採用している。そして、その記述に「過去と現在の統一」という観点が現れているのである。『美学講義』の第一部門で芸術一般が論じられる中に、芸術の「理想」が「公衆との関係 (*Verhältnis zum Publikum*)」から扱われた箇所がある (*VA*, I, S.341ff.)⁸¹。ゲーテの見解が反映されたことはその箇所に確認することが出来る。

当該箇所の終盤で、ヘーゲルは、とりわけ「近代」の状況に視線を投げかけつつ、地理的、歴史的に隔絶した異なる世界に属した対象を如何に受容するかという点について触れている。地理的、歴史的に隔絶した異世界に属する作品を「近代」の観照者が作品を理解出来ない場合について、その理由は、彫刻を例に次のように記述されている。

彫刻は、無論、未だに古代の神々無しには済まされないが、それ故に、それらの表現も、
識者や学者、狭い範囲の教養人たちにしか近づき易くはなく、理解されない。(*VA*, I, S.356.)

引用に見られるように、ヘーゲルは、「近代」の彫刻がその題材を尚、古代ギリシアや、あるいは古代ローマといった過去の異世界に求めるのであれば、「近代」世界には馴染みのな

⁷⁷ *Ebd.*

⁷⁸ *Ebd.*

⁷⁹ *Ebd.*

⁸⁰ *Ebd.*, S.232.

⁸¹ *Vgl.*, (1826), S.60f.

いものとなり、一部の知識人にしか理解されないとみなしている。ヘーゲルは、芸術ジャンルとしての彫刻が古代ギリシア世界に最も適しているとみなしていた。これは、古典的な芸術美の「理想」が彫刻に体现していることを意味しているが、それ故に、彫刻は本質的に過去の芸術美ということである。そのような前提の上で、ヘーゲルがここで問おうとしているのは、観照者に対する作品の開かれである。つまり、「近代」において、過去の作品や過去の世界に属する題材が如何にすれば翻訳可能かという、文化の翻訳可能性なのである。

地理的、歴史的に距離のある世界観を直接受容することには限界がある。このような見地に立ちながら、ヘーゲルはそのような過去の異文化、異世界を「近代」に移し変えることに成功した例としてゲーテの『西東詩集』を挙げ、先の引用の直後、次のように述べている。

これに反して、ゲーテ自身は、はるかに深い精神において、その『西東詩集』を通じ〔…〕東方を我々の今日の詩に導入し、東方を今日の見方に取り込むことに成功している。そのような習得（*Aneignung*）に当たって、ゲーテは彼が西洋の人間、一人のドイツ人であることを十分に意識しており、それ故、彼は見事に、状況や事態に関して東方の特色を配慮することで、一貫して東方的な基調を響かせながら、同じく我々の今日の意識と彼自身の個性にも十分の権利を認めている。（*VÄ, I, S.356.*）

引用に確認出来るように、ヘーゲルは、一方では「一貫して東方的な基調を響かせ」、異なる世界観に対して同化を目指しつつ、他方では「今日の我々の意識」と作家の「個性」が保持された、そのような古代東方世界に対する「習得」においてゲーテを高く評価している。そして、すぐに気付くように、そのような「習得」は、ゲーテが「翻訳を原典と同一にしたい」と願った第三の時期における翻訳の技術と重なっている。というのも、ヘーゲルがゲーテに認めた東方世界の「習得」は、原典の独自性を壊すことなく、原典の内容や世界観を訳者の世界へと移し変える技を指しているからである。その点において、引用で挙げられている「習得」とは、言うならば、読み手を未知の対象に誘い込むような「翻訳」とでもいうものであろう。そして、そのような「翻訳」は、「客観的フモール」の論点であった「対象における深化」という働きと共に、「過去と現在の統一」をも可能にしてもいるのである。

引用に確認されたように、「ゲーテは彼が西洋の人間、一人のドイツ人であることを十分に意識して」いながらも、「状況や事態に関して東方の特色を配慮する」ことを忘れずに、「東方を今日の見方に取り込む」作品を作り上げた。つまり、自らの主観に閉じ籠ることを

捨て、東方世界という「客体と客体の形態化とを重視する」ことで『西東詩集』を作り上げたのである。そして、その制作は、原典の観照を通じてゲーテが「習得」したものであり、その所産は更に「今日の我々の意識」に即した読者一般に開かれる。その点において、ゲーテが「習得」した「翻訳」は、観照者をも「過去と現在の統一」という「対象における深化」に誘い入れているとみなすことが出来よう。ゲーテによる、歴史的文化的地平を越境した過去の異世界の「習得」を、ヘーゲルは芸術に対する観照的側面と関わらせながら論じていたと考えられるのである。

前節でフィーバークが指摘していたように、ヘーゲルは「主観的フモール」の代表者であるジャン・パウルに関しては観念連合、つまりは「再生的構想力」に基づいて単に表象を結合させるだけの技術を認めていただけである。それに対して、ゲーテの『西東詩集』を受容する中で、「想像力」に基づいた「過去と現在の統一」という高度な結合の力を媒介に、芸術制作と観照の側面を重視した思索が展開されていたのである。

第三節 「客観的フモール」に総括される芸術の「近代」性

ヘーゲルは「客観的フモール」という文芸の形式に「対象における深化」、つまり「過去と現在の統一」を成す働きを導入し、芸術制作と観照という観点から「近代」の芸術を論じていたと考えられる。では、そのような「フモール」の形式の拡大として「客観的フモール」を論ずる中に、ヘーゲルは何を企てていたのだろうか。この問いに一定の回答を与えることで本章を纏めることとしたい。検討するのは、次の二点である。第一は、一般にヘーゲルの芸術哲学における芸術の終焉段階とみなされる事態を、むしろ戦略的に利用する思索がなされていたこと（三 - 一）、そして、第二は、ヘーゲルが「フモール」という文芸の形式を拡大させる中で、芸術制作と観照という点に留意して「近代」に即した芸術を総括する立場が獲得されていたことである（三 - 二）。

三 - 一. 「近代」における芸術の戦略性

まず触れておかねばならないのは、「フモール」の形式が拡大され、「客観的フモール」が論じられることによって、芸術の如何なる「近代」性が意図されていたのか、という問題である。この問題に対して本論文が着目するのは、本章第一節で示したように、ヘーゲルが

「近代」においては一方で、芸術の過去性と「理想」を基準とする芸術の解消を認めつつも、他方では、「芸術が一定範囲の内容や観念に厳しく制限されていた状態を超え出る」(VA, II, S.237)と述べていたこと、そして、一切の内容を「自由な道具」(VA, II, S.235)として用いるとみなしていたことである。「過去と現在の統一」というメカニズムに従って表象を結合し、「翻訳」する芸術制作と観照がこの後者と関わることは前節(二-一)を中心にこれまで述べて来た通りであるが、本論文は、そのような芸術制作と観照において、「理想」的芸術の過去性がむしろ戦略的に利用されているということを主張したい。

その戦略が関わるのは「想像力」における結合、とりわけ「過去と現在の統一」をなす働きであろう。フィーバークやラターが指摘していたように「客観的フモール」において、「想像力」の働きは「近代」文芸の中核へと拡大されていたと考えられるが、「過去と現在の統一」という点において、「近代」の芸術は芸術の終焉という事態を迎えるに際し、過去の芸術作品やその様式を自由に駆使することが可能となる。「客観的フモール」は「想像力」の働きを応用することで、かつて精神の歴史的展開の中に登場し、保存された芸術美の形式や主題を「近代」の芸術のうちに「想起」し、産出するのである。

興味深いことに、ヘーゲルは「理想」に適った本来の意味での芸術美を、精神にとっての「思い出(Erinnerung)」ともみなしている。ヘーゲルにとって、「理想」的な芸術を本質的に過去のものともみなす立場は、ベルリン時代の芸術哲学より以前、体系的思想が結実していくイェナ時代の『精神現象学』において既に念頭に置かれていた。その際に、解体していく古代ギリシア世界の「芸術宗教」について、つまり、後の芸術哲学において彫刻を範例とする「理想」が歴史的に崩壊するという点について、ヘーゲルは「今や彫像(die Bildsäule)は 生氣付ける魂の[…] 逃れ去った亡骸である」⁸²と述べ、我々にとって、それらは「包み込まれた思い出(die eingehüllte Erinnerung)」を与えてくれるに過ぎないとみなしているのである⁸³。ヘーゲルはこのような自身の思索を踏まえつつ、後の芸術哲学の中で「客観的フモール」に対して、歴史哲学的な新たな働きを担わせたと考えられよう。すなわち、「客観的フモール」は「過去と現在の統一」を成す働きを介して、それらの「思い出」を自由に呼び起こして顕在化しようと努めるのである。

その際に注意しておくべきは、そこにおいて産み出されるものが過去を再現するものや、何か回顧的なものではないという点である。例えば、『美学講義』において「客観的フモー

⁸² *Phänomenologie des Geistes*, a. a. O., S490.

⁸³ *Ebd.*, S.491.

ル」の段階でとりわけ重要な点は、「諸対象から〔…〕何か新しいもの、素晴らしいもの、それ自体で価値のあるものを作ることだとされている」（VA, II, S.241）。そのため、「近代」の芸術は、過去を振り返るだけではなく独自の新しさ、価値を獲得していなければならない。ヘーゲルが注目していたのは、その点であろう。では、そのような「何か新しいもの」、「それ自体で価値のあるもの」は如何にして産み出されているのだろうか。本論文は、その具体的な思索が特に「翻訳」に対する言説と関わるものだと考える。鍵となるのは、「想像力」が「再生的構想力」と区別された際の観点、再現的か否かという点である。

前節で確認したように、「再生的構想力」は、「暗い堅穴」に保存された像を「連結する関係」とされていたが、その実は連想の積み重なりによる像の再生産であった。そのために、ジャン・パウル作品は「収集物で一杯になった、また、全く異なるもので一杯になったノートを丸々手にしている」と断じられ、スクラップ帳の再現とみなされていたのである。一八二三年度の『受講録』で述べられていたように、「極めて異質なものの連結が人を驚かす」とは言え、そのような再現的手法は「直ぐに退屈なものとなる」つまり、単なる再現的手法は、目新しさを与えることは可能であるが、その実、過去のもの全般の再提示に留まるため、直ぐに見飽きてしまうとされているのである。そのため、単なる再現ではない、何か新しい構造的特質が示されねばならない。

一方の「想像力」は、蓄えの「自由な結びつき」として像を形成する力を有しており、それは『西東詩集』において「翻訳」の技術にまで高められていた。その際、ゲーテに対する称賛に確認されたように、重要となるのは一方では素材となる過去の異世界に対して同化を目指しつつ、他方では「今日の我々の意識」と作家の「個性」が保持されるような芸術制作であった。これは、単なる再現ではなく、同等でありながらも、質的な跳躍がなされた、何か新しいものを産出することを意味している。その点に「客観的フモール」が再現的のものに終始しない意義が確認されよう。そして、そのような「翻訳」的芸術制作は、「公衆との関係」を持つということ、つまり、観照者を意識し、観照者に開かれていると理解されることも重要である。何故なら、作品内容の表現に代わる、芸術制作と観照という人間精神の働きこそが「客観的フモール」の最終的な成果を支えるものとして論じられていたと考えられるからである。

ここまでを纏めると、「客観的フモール」は、芸術の終焉や過去性が顕在化する、芸術にとって不利な状況を、むしろ利用しつつ、「翻訳」（むしろこの場合、翻訳というよりも我々が翻案と呼ぶものに近いかもしれないが）によって「何か新しいもの」、「近代」に相応し

い「それ自体で価値のあるもの」を産み出しているということになる。「近代」に至るまでの、すなわち、ヘーゲルと同時代に至るまでの「包み込まれた思い出」である過去の全芸術を「想起」し、それらと同一でありながらも「翻訳」されている新しい作品を産出するのである。その点において、「客観的フモール」は「近代」における芸術の終焉や過去性という立場を逆手にとりながら時代に相応しい芸術を産み出していることになる。「客観的フモール」が論じられた意図は、芸術の歴史的展開の最終局面において、過去を総覧し、活用する手法を戦略的に取り入れつつ、芸術制作と観照を介して、回顧的な再現に終わらない「近代」独自の芸術の在り方を提示することにあつたと考えられるのである。

三 - 二. 「近代」の芸術を統括する力

以上のように、「ロマン的芸術形式の解消」段階、つまり、芸術の歴史的な展開の最終局面における状況を戦略的に用いる点に、「客観的フモール」の「近代」的な意義が読み取られていたと考えられる。しかし、それだけではない。ヘーゲルは「想像力」と関わる議論を通じて、「客観的フモール」によって「近代」の芸術に対する取り纏めを図っていたことも窺われるのである。最後にこの点を検討してみることにしたい。

既に確認したように、ヘーゲルの芸術哲学において「近代」の芸術は十七世紀ネーデルラント絵画を範例とする「自然模倣」、「主観的フモール」、「客観的フモール」の三段階として論じられていた。中でも、その第一の段階、十七世紀ネーデルラント絵画における技術的特徴、色彩による仮象の創造であり、「今や、色彩と映え (*Beleuchtung*) という感覚的要素における、外面性の主観的な再創造が主要事だ」 (*IA, II, S.228*) とされていたのであった。注目したいのは、そのような、所謂「色彩の魔術」 (*ibd.*) を生み出す力としてヘーゲルが「主観的フモール」と同様に「再生的構想力」を想定している点である。

一八二六年度『受講録』においては、十七世紀ネーデルラント絵画における「仮象」の産出が「輝き」と外面的特徴の看取という点で論じられた後、「その点において、人は他でもない、画家の主観的な才能 (*das subjektive Talent*) を称賛する [ことが] 出来る」 (*1826, S.152*) と書き残されているだけであるが、そのような「主観的な才能」が、「再生的構想力」として論じられていることは、特に一八二〇年度の『受講録』に確認出来る。一八二〇年度の『受講録』では、とりわけ色彩の利用を論ずる中で、画家の有する力という広い意味においてその力がひとまず「生産的構想力」と呼ばれ、より正確なものとして、そのような画家の「着想力 (*Erfindungskraft*)」は「彼の再生的構想力」と呼び直されているのである (*1820/21, S.275*)。

また、『美学講義』の編者でもあるホートー（Heinrich Gustav Hotho, 1802 - 1873）が筆記した一八二三年度の『受講録』には、同じ文脈の箇所「再生的構想力」という言葉は使用されず、「生産的構想力」という言葉だけが用いられているものの（1823, S.260）、ホートー自身はそこに記した「生産的構想力」を一八二〇年度の内容と同様に広義の芸術制作の力と捉えていたと考えられ、『美学講義』の中では次の記述に確認されるように、十七世紀ネーデルラント絵画に体现される画家の具体的な力を「再生的構想力」と述べているのである。

色彩感覚（Farbensinn）が、芸術家の特性であり、実在する色調についての独自の見方、草案の仕方であり、同時に、再生的構想力と着想との（die reproduktive Einbildungskraft und Erfindung）本質的な面である必要がある。（*VA*, III, S.82.）

この記述は、『美学講義』で絵画ジャンルが論じられた箇所のうち、「絵画の特殊な諸規定」、特に「感覚的材料の諸規定」として色彩が扱われる中に確認される。引用に見られるように、色彩に対する見方や色彩を使用するための考え方がまず挙げられ、それらが作家の色彩感覚、一八二六年度『受講録』の記述で言えば「画家の主観的才能」なのだとされている。そして、そのような作家の力が更には作画の着想、「再生的構想力」の本質であるとされているのである。

これらのことから、各年度『受講録』と『美学講義』からは、ヘーゲルが絵画ジャンルにおいては、色彩感覚として「再生的構想力」が機能していると考えていたことは明らかであろう。色彩を用いる手が前面に打ち出される十七世紀ネーデルラント絵画においては、まさに、この「再生的構想力」が十全に働かされているということになる。ヘーゲルの述べる十七世紀ネーデルラントの画家達の「色彩の魔術」は、ジャン・パウルを例とする「主観的フォーム」と同一の「再生的構想力」に基づく表現とみなされていたのである。

以上から、「現実の主観的模倣」と「主観的フォーム」は共に「再生的構想力」に基づくということが明らかになった。そして、『エンチュクロペディー』において「再生的構想力」が廃棄され「想像力」へと高められるという図式が立てられていたことを踏まえれば、それら「近代」の芸術における制作的な側面の根底は、更に「客観的フォーム」の「想像力」へと纏められて一つの領域を作り出しているということになる。

第一節で、フィーバークは、ヘーゲルが「客観的フォーム」を「自然模倣」と「主観的フォーム」に対する弁証法的な企図の下に構想したことを指摘していた。その構想を、『エン

『チュクロペディー』における「再生的構想力」と「想像力」の関係から見直すならば、その企図は、「近代」における芸術制作の面を、その根底である「再生的構想力」と「想像力」の関係から総括することにあつたと考えられよう。そして、本論文第一章で明らかにした芸術制作を行う作家の手と観照者の眼の連動、そして、前節（二 - 三）で示した芸術制作と観照を包摂する「翻訳」という観点をも踏まえるとすれば、そのような総括の意味は、「近代」において「理念」とその「感性的顕現」が織り成す領域を芸術制作と観照という観点から構築する試みであつたと理解されるのである。

おわりに

一八二六年度の講義を境に「近代」の芸術の最終的な到達段階である「フモール」の形式が拡大した要因は、ゲーテの『西東詩集』が大きく影響を与えていると考えられる。しかし、第一節で確認したように、その影響は、従来指摘されて来た芸術が目指すべき内容としてゲーテの「世界文学」構想を受容したというものではなく、ジャン・パウルに目配せしつ『西東詩集』とその「註と覚え書き」とから、両者の芸術制作の根源的な力の差異を読み取ったことにあつたのである。

その差異は、観念連合、すなわち、「再生的構想力」に従って表象を結合するだけのジャン・パウル的な「主観的フモール」と、「想像力」に従ってより高度な表象の結合を行っている『西東詩集』という図式として理解されよう。そして、第二節で示したように、そのような『西東詩集』の高度な結合は「過去と現在の統一」という仕方によって、一方では、過去の表現を現在に「想起」させるような芸術制作の問題として、他方では、その芸術制作が現在に居ながら過去の異世界、異文化へと誘い入れるような「翻訳」に纏められる、観照の問題として論じられていたのである。ポイントとなるのは、このように「想像力」に基づいて芸術制作と観照という観点が打ち出された背景には、「理念の感性的顕現」という芸術一般の規定が機能不全となることが前提とされていたことであろう。本論文第一章で示したように、芸術における「近代」性の開始点は、芸術が直接的には単なる「仮象そのもの」となるということ求められるが、その際に生じる「実体」的な内容の解消という事態が、「客観的フモール」においてはより広範な影響の下に論じられ、内容による「想像力」の制限からの開放として提示されていたのである。

「フモール」の形式の拡大は、そのような開放によって「近代」性を帯びるが、本論文は第三節において、更に次の二点によってこの拡大の意義付けを試みた。それは、第一に、「現在と過去の統一」という働きをなす「客観的フモール」が論じられることで、「近代」という芸術の終焉や過去性が顕在化した不利な状況は、むしろ「翻訳」によって「何か新しいもの」、「それ自体で価値のあるもの」を産み出すことへと戦略的に利用されるという点である。そして、第二は、「近代」の芸術が取る「自然模倣」、「主観的フモール」、「客観的フモール」の形式が「再生的構想力」と「想像力」によって総括され、「近代」における「理念」とその「感性的顕現」の諸相が芸術制作と観照の理論とする枠組みが提示されたという点である。

本章冒頭で触れたように、ブプナーは、ヘーゲルが「実体」的な内容を欠いた「仮象」の無意味な戯れとして「客観的フモール」の中に、小市民的な芸術を論じたに過ぎないと批判していた。しかし、「理念」を直接的に現象させることを中止し、その周縁を漂うように振舞う「感性的顕現」の戯れに対して、ヘーゲルはそれを戯れるままに任せて済ました訳ではない。むしろ、ゲーテ老年の新作詩集を吟味しながら、そのような戯れが取る戦略的な表現手法と、芸術制作と観照に立脚した芸術理解の構築を「フモール」の形式の拡大の内に構想していたと考えられるのである。

第三章 新たな「近代」喜劇

はじめに

ヘーゲルが芸術哲学を展開した時期に¹、同時代の劇作品に対する批評を著していたことはあまり知られていない。「改悛する者たちについて」(“Über die Bekehrten”, 1826)²と題されたその劇批評は、ヘーゲルが当時の劇作家エルンスト・ラウパッハ (Ernst Benjamin Salomo Raupach, 1784 - 1852) の喜劇『改悛する者たち』 (*Die Bekehrten*, 1826) を実際に観劇し、書き下ろしたものである。この批評の中で、ヘーゲルは役者の演技の冴えや失敗点、観衆が立てた音で台詞が聴きづらかったということまで記し、作品の内容だけでなく当時の舞台の雰囲気を生き生きと伝えている。しかし、シュテファン・クラフトの先行研究によれば、この「近代」喜劇に対する批評は、上演芸術に対するヘーゲルのほぼ全ての関心がオペラに向けられていた中で著されたものであり³、従来オペラに対するヘーゲルの傾倒が着目されて来た中で、その存在は長らく等閑視されてきた。だが、ヘーゲル自身も明確に論じてはいないものの、このテキストは、ヘーゲルがラウパッハの作品、つまり、「近代」喜劇について、「ラウパッハ氏がこの作品で選択した形式は、確実に、特別に、開拓されるべき価値を有する」(ÜdB, S.13) と高く評価しているという点で重要な意味を帯びている。

本論文で取り上げてきたように、ヘーゲルは、芸術を「理念の感性的顕現」(VA, I, S.151) と規定し、内容と形態が調和的に一体となる「理想 (das Ideal)」が古代ギリシアにおいて達成されるとみなしていた。それ以後、芸術は衰退し、「近代」芸術はその凋落の最終到達点となる、というのが芸術一般に対するヘーゲルの診断である。その中で、喜劇ジャンルもまた、芸術がその内包である「実体」的な内容を表現するという点を基準に論じられており、ヘーゲルの芸術哲学においては特にアリストパネス (Aristophanes (Ἀριστοφάνης), 446(?) - 385(?) B.C.) に代表されるギリシア喜劇と比較されることで、モリエール (Molière, 1622 -

¹ この批評は、一八二〇年から一八二九年までの間にヘーゲルが合計、四回 (四年度) 行った講義の中で、三年度目 (一八二六年夏semester) の直前に執筆された。

² 海老澤善一訳編『ヘーゲル批評集Ⅱ』では、彼の批評のタイトルは「改宗者たちについて」と翻訳されている。しかし、ラウパッハの *Die Bekehrten* は、その概要としては相手への憎悪に満ちながらも、未だ心の奥底で思慕し合っている主人公たちが、脇役たちの虚言に翻弄されながら最終的に誤解を解き、結末に至るというものである。その点を考慮して、本論文ではラウパッハの作品名には『改悛する者たち』、ヘーゲルの劇批評には「改悛する者たちについて」という訳を当てることとする。

³ Stephan Kraft, Hegel, das Unterhaltungslustspiel und das Ende der Kunst: Zur Rezeption von Ernst Raupachs Lustspiel “Die Bekehrten” und zur Stellung der modernen Komödie in Hegels Ästhetik, in: *Hegel-Studien*, Bd.45, Hamburg 2010, S.82f..

1673) に代表される「近代」喜劇は、拙劣な喜劇とみなされている (VA, III, S.569ff.)。このように、ギリシア喜劇を中心とする芸術哲学の立場を前提とすれば、『改悛する者たち』に対する高い評価の背景には、モリエールタイプとは異なる、別種の「近代」喜劇理解があったことが窺われよう。

重要と思われるのは、この劇批評が実際の観劇体験に即して著されている点である。ヘルムート・フラーシャルは、『精神現象学』 (Phänomenologie des Geistes, 1807) 以来、ギリシア悲劇の構造に芸術の本質を読み取って来たヘーゲルは、読書を通じてその理解を獲得したのであり、終生、原本に忠実に基づいたギリシア悲劇を観劇することはなかったと指摘するが⁴、同様にして、ヘーゲルがギリシア喜劇を観劇したという記録も残されていない。この点において、『改悛する者たち』に対する評価は、その体験を通じて下された、ギリシア喜劇理解とは異なる質のものであったと考えられるのである。

また、その際のヘーゲルの評価が、その芸術哲学で喜劇のジャンルの根本原理とされる「滑稽 (das Komische)」、あるいは「筋 (ストーリー Handlung)」、「性格 (Charakter)」などの諸概念を通じて下されていることも見逃すことが出来ない。何故なら、それら諸概念が用いられている点で、この劇批評は彼の芸術哲学とは全く無関係なものではなく、むしろ、芸術哲学の思索を踏まえつつ、同時代の作品に対して何らかの思索的飛躍が試みられたテクストと位置付け得るからである。その意味において、ヴァルター・イエシュケも指摘するように、この劇批評は「同時代の芸術についてのヘーゲルの判断に関して軽視できない」⁵問題を含んでいるとみなすことが出来よう。では、ヘーゲルはこの劇批評において「近代」喜劇に如何なる新たな「形式」を見出し、如何なる意義を読み込んだのであろうか。

この劇批評の内容に対する唯一の先行研究と言えるクラフトの論文「ヘーゲルと娯楽喜劇そして芸術の終焉」によれば、ヘーゲルがラウパッハの「近代」喜劇作品に見出したものは、喜劇の根本原理である「滑稽」の復活を通じた、ギリシア喜劇の復権であった⁶。クラフトは、モリエールタイプの「近代」喜劇には欠如しているとみなされている「滑稽」が (VA, III, S.527f.)、ラウパッハの作品に対して認められていること (ÜdB, S.4)、そして、この作品の「筋」に関するヘーゲルの論述に着目する。それによって、クラフトは、「筋」の構成の内に「滑稽」が復活することで、この作品に「近代」におけるギリシア喜劇の復権が認めら

⁴ Hellmut Flaschar, Die Entdeckung der griechischen Tragödie für die Deutsche Bühne, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, (Hegel-Studien, Beiheft22), hrsg. v. Otto Pöggeler u. Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1983, S.285ff..

⁵ Walter Jaeschke, *Hegel Handbuch: Leben - Werk - Schule*, 2.Auflage, Stuttgart 2010, S.286.

⁶ Stephan Kraft, a. a. O., S.100.

れたと結論を下している。つまり、「滑稽」を復活させた「筋」の構成が、ヘーゲルに賞賛された新たな「形式」であり、ギリシア喜劇の復権という点で『改悛する者たち』が意義付けられたと解釈する訳である。

しかしながら、クラフトの解釈は、ヘーゲルが劇批評において論じている「性格」に触れていない点や、「近代」におけるギリシア喜劇の復権が具体的に如何なる意味を持っているかという点に切り込んでいない点において課題も残している。そこで本章では、このクラフトの先行研究を手掛かりとしながら、その研究が残した課題を中心的に取り扱うこととする。その最終的な目的は、この劇批評におけるヘーゲルの言説を、「近代」における「理念の感性的顕現」という規定の変容、そして、芸術制作と観照という観点を包括する思索の上になされていたことを示すことにある。

そのような本論文の主張の根拠は、クラフトが復権すると指摘していたギリシア喜劇に対するヘーゲル独自の理解にある。例えば、ヘーゲルのギリシア喜劇解釈に関する先行研究において、ヘルムート・シュナイダーはその論文「ヘーゲルの滑稽論と美的芸術の解消」の中で、ギリシア喜劇が、最終的に終焉へと向かう芸術全般の歴史的展開全体の基礎モデルとして論じられていたと指摘しているが⁷、アンネマリー・ゲートマン＝ジーフェルトの論文「ドラマか喜劇か？ ロマン的芸術形式の枠組みとしての滑稽とフモールについてのヘーゲルの構想」においても、シュナイダーと同様にギリシア喜劇が、謂わば、芸術一般を方向付ける理論的地盤として理解されていたとみなされている⁸。彼らに従うとすれば、クラフトの指摘していたギリシア喜劇の復権、それも「滑稽」という喜劇の根本原理に根差した復権は、「近代」における芸術の理論的地盤という観点から論じられていたことが窺われるのである。

そこで、本章では、まず第一節において、ヘーゲルの芸術哲学で中心的に展開されたギリシア喜劇に対する思索を、主としてシュナイダーとゲートマン＝ジーフェルトの解釈に従いながら確認する。その中で、ヘーゲルのギリシア喜劇理解と、その芸術哲学における「近代」喜劇批判の内容が示される。

続く第二節では、第一に、今日著名でないラウパッハの喜劇作品『改悛する者たち』の紹

⁷ Helmut Schneider, Hegels Theorie der Komik und Auflösung der schönen Kunst, in: *Jahrbuch für Hegelforschung*, Band8/9, Sankt Augustin 2004, S.104f.

⁸ Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert, Drama oder Komödie? Hegels Konzeption des Komischen und des Humors als Paradigma der romantischen Kunstform, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Lu de Vos, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, 2005, SS. 175-188.

介を行う。その後、第二に、ヘーゲルの批評「改悛する者たちについて」を「筋」という点から解釈したシュテファン・クラフトの先行研究を確認し、ヘーゲルが「近代」喜劇にギリシア喜劇の復権を見出していたことを示す。

その上で、第三節において、ヘーゲルの劇批評における「性格」表現についての記述を扱い、第四節においては、ラウパッハの喜劇作品『改悛する者たち』がギリシア喜劇の復権にとどまらず、ギリシア喜劇との差異において際立たされていることを示す。

それらによって、ヘーゲルがその劇批評を、芸術制作と観照という観点を基礎に置き、更には「近代」の芸術全般の基礎に置いた立場から論じていたことを明らかにする。

第一節 ギリシア喜劇と「近代」喜劇

先行研究においてヘルムート・シュナイダーやアンネマリー・ゲートマン＝ジーフェルトは、ギリシア悲劇に対するヘーゲルの観点到体系的側面から焦点を当てたオットー・ペゲラーの論文「ヘーゲルとギリシア悲劇」を基点として、ヘーゲルのギリシア喜劇論を分析し、それが「芸術の終焉」と密接に関わりながら展開されていることを明らかにしている。その研究方法は決して誤ったものではないが、しかし、その喜劇論をギリシア喜劇中心に解釈する点において、喜劇の「近代」性に対するヘーゲルの着眼点が軽視されて来た感があることも事実である。

本節では、ヘーゲルが論文「改悛する者たちについて」で展開した「近代」喜劇に対する立場の特異性を理解するために、まずは、従来「近代」喜劇に対するヘーゲルの思索とみなされてきた立場を、先行研究を通じて確認すると共に、彼らが見落として来たヘーゲルの論点を示すことにしたい。

手順としては、まず、ペゲラーの研究を基点に、シュナイダー、ゲートマン＝ジーフェルトの解釈を足掛かりとして喜劇一般に対するヘーゲルの思索を確認する（一 - 一）。次に、ヘーゲルが「近代」喜劇をギリシア喜劇との比較を通して批判的に捉えていたことについて、「笑い（das Lächerliche）」と「滑稽（das Komische）」の関係から論じたシュナイダーの解釈、そして、ギリシア喜劇に見られる現状批判的機能の欠落にその批判の要因を求めるゲートマン＝ジーフェルトの解釈を援用しながら示す（一 - 二）。その上で、それらの解釈が等閑視して来た「近代」喜劇に対するヘーゲルの肯定的な論点を指摘する（一 - 三）。

――― ギリシア喜劇に対するヘーゲルの評価

ペゲラーによれば、ヘーゲルは『精神現象学』において⁹、古代ギリシア世界の精神的構造を悲劇と喜劇によって考察しているが、それはギリシア悲劇を「実体」の一つの運動、つまり、統一から出て対立の中に自らを現わす「実体」の運動とみなすものであった。

ペゲラーは、その運動が「主体を現実化する」ことに向けてなされていたことを次のように指摘している。「ヘーゲルが、既に『現象学』において、自己を目的として、また、そうすることで主体として現実化するために、実体はその統一から歩み出て対立の中に現れる運動として悲劇のなす運動を解釈しているならば、後に弁証法的 - 目的論的な思考でもって、悲劇のなす運動に従った思考を高めた」¹⁰。ペゲラーはそのようなギリシア悲劇における運動を、統一から対立、そしてより高次の統一へという、弁証法的な概念運動の根源的なモデルとみなしている。その際に注目しなければならないのは、更にペゲラーが「喜劇が悲劇からの必然的な歩みとして現象する」¹¹とみなしてもいる点である。

ペゲラーが述べる「実体」とは、ヘーゲルが古代ギリシア世界の「精神的実体」とみなすものであり、神々や「国家」、「家族」など包括する単一の「正しさ (Recht)」のことを指す (VA, III, S.521, 544)。そして、この「正しさ」の正体を自覚せずに¹²、共同体の各個人が「実体」と直接合一している状態、謂わば「人倫 (Sittlichkeit)」的な合一状態にあるのが、ギリシア世界とされるのである。先の引用でペゲラーが述べる「実体はその統一から対立へと歩み出ていく運動」とは、悲劇作品の話の「筋 (Handlung)」が原理的に「実体」の分裂、及びこの世界の崩壊を追うかたちで示されたことを指している。そして、その結果を通じて、共同体の各個人が「実体」の正体を自覚することに「主体」の誕生と喜劇への移行があるとペゲラーは指摘するのである¹³。

周知のように、ソフォクレスの『アンチゴネー』 (*Antigone (Ἀντιγόνη)*, 442(?) B.C.) は家族の埋葬を巡る争いを契機に事件が展開するが、「実体」の分裂とは、「実体」つまり全的な「正しさ」を個人が「行為」として具体的に実現するとき、例えば、「家族」の「正しさ」に従うアンチゴネーと「国家」の「正しさ」に従うクレオンというかたちで「正しさ」が部分的になり、対立が必然的に生じるという点にある。その際、ヘーゲルは、「運命」の下

⁹ ギリシアにおける悲劇と喜劇についての思索は、正確には『精神現象学』精神章の第一部「人倫」及び、宗教章の第二部「芸術宗教」の中で論じられている。

¹⁰ Otto Pöggeler, Hegel und die griechische Tragödie, in: *Hegel-Studien*, Beiheft 1, Hamburg 1964, S.297.

¹¹ *Ebd.*, S.296.

¹² *Ebd.*, S.293.

¹³ *Ebd.*, S.293, 297.

に両者が解消することで解決が導かれるとするが、この「運命」こそが、実際には内容の無い威力、「人倫」的な「実体」の正体とされる¹⁴。ペゲラーによれば、ギリシア悲劇の結末によって、共同体の各個人がこの空虚な「運命」を「自己」として自覚することで、自己意識的な「主体」が誕生し、喜劇が始まるというのである。このように、ペゲラーは、ギリシア悲劇における「実体」の運動の成果として、「人倫」的な合一の崩壊と共に「主体を現実化する」という目的が達成されるとみている。

以上のペゲラーの解釈は、ヘーゲルが「実体」の運動の結果として「主体」の登場を論じ、それが「弁証法的 - 目的論的な思考」の基礎となっていたこと、そして、その運動が古代ギリシアにおける悲劇から喜劇への移行というかたちで提示されていたことを教える点で重要である。つまり、ペゲラーの指摘に従えば、ヘーゲルの喜劇に対する思索は、その体系的意義においてギリシア世界に則しており、更には、ギリシア悲劇の延長として理解されていたということが理解されるのである。

続くシュナイダーは、ペゲラーの論旨を拡大し、「主体を現実化する」という論点を歴史的な「主観性の展開 (die Entfaltung der Subjektivität)」¹⁵の原動力と読み直す。それを通じて、シュナイダーは、古代ギリシアにおける悲劇から喜劇への移行の際に芸術の「理想の崩壊」が起こるとみなし、その崩壊が「近代」まで進展する芸術の歴史的展開の全体の根本構造だと指摘している。つまり、シュナイダーは、「理想の崩壊」の根本構造が論じられた点に、ギリシア喜劇の意義があるとみなすのである。

シュナイダーによれば、「ロマン的芸術形式の解消は、[…] 喜劇における古典的芸術形式の解消を反復し、完遂する」¹⁶。無論、「ロマン的芸術形式の解消」とは、象徴的、古典的、ロマン的と芸術形式が展開していき、結果として芸術が歴史的に解消するという、著名な「芸術の終焉」のことを指している。しかし、シュナイダーは、古典的芸術形式に対応する古代ギリシア世界において芸術の解消が生じ、更に芸術の歴史的展開の結末がその反復であると主張する。シュナイダーによれば、「古典的芸術形式に関する『芸術の終焉』は、しかし一回的な出来事として点的に理解されるべきではなく、むしろ一つの過程として、始めと『終わり』を持った進行する経路として理解される」¹⁷。このような主張の根拠として、シュナイダーは「主観性の発展」という点を挙げる。この「拡大」は、古

¹⁴ *Phänomenologie des Geistes*, (PhB. 414), hrsg. v. Hans-Friedrich Wessels, u. Heinrich Clairmont, Hamburg 1988, S.349.

¹⁵ Helmut Schneider, a. a. O., S.86.

¹⁶ *Ebd.*, S.105.

¹⁷ *Ebd.*, S.104.

代ギリシア世界にも「近代」世界にも基本構造として見られるものであるが、古代ギリシアにおいて悲劇から喜劇への移行を導いた「主体を現実化する」という働きがその歴史的原動力であったとみなされるのである。

本論文で度々確認してきたように、芸術を「理念の感性的顕現 (das sinnliche Scheinen der Idee)」(VA, I, S.151) と規定するヘーゲルは、内容と形態とが完全に一体となる「理想 (das Ideal)」を古典的芸術形式に見出し、同時に「近代」においてはそのような「理想」が不可能となるとみなしていた。シュナイダーは芸術の「理想」的な一体化が、先に確認した古代ギリシアの世界状態、つまり、「実体」と共同体の各個人とが直接合一している「人倫」的な合一状態に基づくとみなし、その上で、「実体」の解消が完結するギリシア喜劇を、芸術の「理想」が終焉するという事態の根源だと解釈するのである。

同様に、ゲートマン=ジーフェルトもまた、「喜劇による悲劇の完成」¹⁸という立場を取り、ギリシア喜劇において「実体」の解消が完結するとみなすことで、それを芸術の「理想の崩壊」という意味で捉えている。そして、この芸術の「理想の崩壊」を更に、芸術において「理想」的内容を直接表現することの断念と読み直すことで、ゲートマン=ジーフェルトは、ギリシア喜劇が古典的芸術形式より後の「芸術の規定に反省という力を与える」役割を果たしたと解釈している¹⁹。

ゲートマン=ジーフェルトによれば、「喜劇では、登場人物たちが『真に滑稽で』ある場合には、この反省的な意識が急進的になる。つまり、その場合には、彼らの過大な要求は、既にそれが発議され、人格化される中で、思い上がりとしての的確に演じられる」²⁰。「滑稽さ」に関しては次項(一-二)で触れるため、ここで詳述することはしないが、ゲートマン=ジーフェルトは、『真に滑稽で』ある場合の要点として、劇の登場人物が「実体的と思われる目的や意志をたててそれに失敗しても、自ら求めたものが「有限なもの」と知っており、それに「本気で拘束されてはいない」ことを挙げている(VA, III, S.552f., 1823, S.310f.)。ゲートマン=ジーフェルトによれば、そのような「有限なもの」は、ある特定の制限された「実体」、つまり、一見普遍的な「実体」であるかのような見せかけの「重大な要求」であり、「不当な思い上がり」だと理解される²¹。ゲートマン=ジーフェルトの述べる「反省的な意識」とは、このような見せかけの「実体」が失敗して解消することを指す

¹⁸ Annemarie Gethmann-Siefert, a. a. O., S.175f.

¹⁹ *Ebd.*, S.178.

²⁰ *Ebd.*.

²¹ *Ebd.*, S.177f..

のである。

更にゲートマン＝ジーフェルトは芸術の「理想の崩壊」を「理想」的内容を直接表現することの断念と捉えることによって、その断念が次のようにして、特定の「実体」的内容を表現することに対する社会批判的、現状批判的「反省」機能に転化すると主張する。その根拠とされるのは、ギリシア悲劇を介して、「実体」と共同体の各個人が直接一体となった「人倫」的な合一状態が解消しているという点である。ギリシア喜劇においては、既成の「国家」や「家族」に方向づけられた「理想」的内容はもはや見せかけのものとなる²²。他方で、「実体」の「圧倒的な方向付け」から解放された「主体」が、新たに試みる「理想」的内容も、有限なものが自らを絶対的なものと確信しているだけの「不当な思い上がり」に過ぎない²³。ヘーゲルはアリストパネスをギリシア喜劇の代表者とみなし、例として『女の議会』に触れ、女性たちが腐敗した既成の政治に対して改革を目指しながらも、自らの恣意的な立法によってその目的を自ら頓挫させてしまう点を「滑稽」とみなしている。ゲートマン＝ジーフェルトに従うとすれば、この劇中では、現状における既成の社会も改革者も共に「理想」的内容を持ち合せていないことが笑いと共に暴露されている。そこに、ギリシア喜劇の社会批判的機能、現状批判的機能が指摘されているのである。

このような、ゲートマン＝ジーフェルトの解釈は、シュナイダーが、ペゲラーの提示した二つ論点のうち、「主体を現実化する」という点を特に強調したのに対して、もう一方の論点である「人倫」的な合一の崩壊、つまり、「理想の崩壊」を拡大したものと言える。つまり、ギリシア悲劇において単一の「実体」が対立し、解消していくという点の読み直しである。

さて、以上の三者はギリシア喜劇の理論の内に、「主体を現実化する」ことによって生じる芸術の「理想の崩壊」を指摘した点で共通すると考えられるが、彼らの指摘からは、古代ギリシア世界における悲劇から喜劇への移行を契機に、ヘーゲルにおける芸術の歴史的な展開運動の枠組みが、既に、古代ギリシアの古典的芸術形式の枠組みにおいて原理化されていることが理解される。その点において、ギリシア喜劇は、まさに、その歴史的体系性の地盤とも言うべき重要な地位を占めていると考えられよう。

しかし、その一方で、芸術哲学におけるヘーゲルの論述からは、「近代」喜劇がギリシア喜劇の遺産を何ら引き継いでいないとみなしていたことが読み取られるのである。

²² *Ebd.*, S.178.

²³ *Ebd.*, S.178, 182.

一 - 二. 「近代」喜劇に対するヘーゲルの批判

「近代」喜劇に対するヘーゲルの立場について、先行研究では、喜劇の「真にその発展に適した」時代を古代ギリシアとみなす (VA, III, S.538) 『美学講義』の内容を忠実に踏襲してきたと言える。これは、先に挙げたシュナイダーとゲートマン=ジーフェルトにも見られることである。シュナイダーは、自身の立場として、「ギリシア喜劇によって古典的芸術形式の解消がロマン的芸術形式の解消として反復される」という点を強調し、「近代」喜劇に関しては述べるところが少ない。同様に、ギリシア喜劇に社会批判的、現状批判的「反省」機能を読み取ろうとしていたゲートマン=ジーフェルトも「近代」喜劇についてはその意義を認めていない。この節では、再びシュナイダーとゲートマン=ジーフェルトに触れながら、ヘーゲルが「近代」喜劇を批判的に捉える際の論点を紹介することにしたい。それによって、ヘーゲル自身にギリシア喜劇を圧倒的に重視する見方があったことも確認されるはずである。

まず、シュナイダーは、ヘーゲルがギリシア喜劇と「近代」喜劇を、先に触れた「滑稽さ」という点で峻別していると指摘している。シュナイダーによれば、ヘーゲルが述べる「滑稽 (das Komische)」は、二段階の構造で成り立っている²⁴。基礎にあるのは、「笑い (das Lächerliche)」 (VA, III, S.527) であり、より高次の「笑い」として「滑稽」がある (VA, III, S.527f, 552f, 569ff.)。その点で、「滑稽」は「本来の滑稽 (das eigentliche Komische)」、「笑い」は「単なる散文的笑い (das bloß Prosaisch-Lächerliche)」とも呼ばれる (VA, III, S.569)。

シュナイダーは、この区別が古代ギリシア喜劇と「近代」喜劇の分け目とみなし、次のように指摘している。「ヘーゲルにとっては、アリストパネスの喜劇が喜劇本来の枠組みであった (「真の滑稽」、「真の喜劇作家」)、そして『近代』喜劇はしばしばアリストパネスの喜劇の快適さに達していない散文的 - 滑稽に墮していた」²⁵。ここでシュナイダーが取り上げている「散文的 - 滑稽」とは無論、「笑い」のことである。ヘーゲルは「近代」喜劇の代表者としてモリエール (Molière, 1622 - 1673) を挙げるが、その喜劇を「滑稽」に達していない「笑い」の劇として考えていたのである。そのため、ヘーゲルの「近代」喜劇批判を理解するためには、「笑い」について理解する必要があるだろう。

『美学講義』によれば、「笑い」は「本質的なものとその現象、目的と手段というコントラスト」の中で、現象が自ら消滅したり、立てた目的が目標を見失ったりするような「矛

²⁴ Helmut Schneider a.a.O., S.91.

²⁵ Ebd., S.103.

盾」が生じるときに見られる (VA, III, S.527)。ヘーゲルは、基本的にそのような「矛盾」が「コントラストを認識する」観衆に対して向けられるものとみなし、喜劇における「笑い」は観衆にとっての可笑しさだとしている (VA, III, S.569f.)。一方、シュナイダーも纏めるように²⁶、「滑稽」は「笑い」を基礎としながらも、観衆にとってだけでなく舞台の登場人物にとっても可笑しいものとされる (ebd.)。「滑稽」は、「笑い」に加えて、舞台の登場人物たちが「自らを確信して、自分の目的とその実現の解消にも耐えうる主観性の浄福さ (Seligkeit) や安楽さ (Wohligkeit)」 (VA, III, S.528)、一言で言えば「晴朗さ (Heiterkeit)」 (VA, III, S.553) を持つことを要求されるのである。前項 (一 - 一) で示した点を踏まえれば、「滑稽」である場合とは、「笑い」における矛盾によって「実体」的と思われたものが解消されても、それを取るに足りないものとして自らを確信し、主観性は「晴朗さ」を保つことの出来るということを指す。その点において「笑い」はコントラストと矛盾を示すだけであり、「晴朗さ」を持った主観性の表現となる必要はない。ここにヘーゲルは「近代」喜劇の欠点を見ているのである。

例えば、ヘーゲルはアリストパネスの作品をギリシア喜劇の範例として常に挙げているが、『雲』 (*Wolken* (*Νεφέλαι*), 423(?) B.C.) においては、ソクラテスの学校で詭弁を習い覚えることにした主人公エウリピデスが、詭弁によって息子にやり込められる。このようなコントラストと共に、主人公が最終的に正気に返り、元の生活に戻ろうとすることで「滑稽」な作品となっている。

他方で、モリエールの作品『タルチュフ』 (*Tartuffe ou l'Imposteur*, 1664) は、寄宿人で偽善者のタルチュフと彼を聖人君子と崇める家主のオルゴンの関係において、「主が僕であり、僕が主であるという、おかしい光景」 (VA, III, S.570) によってコントラストが作られてはいる。しかし、ヘーゲルによれば、登場人物たちは、劇の終わりまで有限、偶然なものとして解消されるべき目的に囚われ続けており、「個々の人物たちは、その目的の達成にひどく真剣になっている」 (ebd.)。ヘーゲルは、そのような真剣において「晴朗さ」を欠き、「その束縛から解放された心境に達することができない」 (ebd.) とみなすのである。ヘーゲルによれば、コントラストさえ立てられれば、「悪徳」を伴った「企み (Intrigue)」が表現されることさえ「笑い」には許される (VA, III, S.527f.)。そのため、「近代」喜劇は「不断の融和としてのアリストパネスの全喜劇を貫通しているような、率直な愉悦感に生气づけられていない」 (VA, III, S.571)、つまり、「晴朗さ」、「真の喜劇性を欠いている」 (VA, III, S.570)

²⁶ Ebd., S.87.

とみなされるのである。

ゲートマン=ジーフェルトもまた、ヘーゲルが「滑稽」と「笑い」の区別によって「近代」喜劇をギリシア喜劇よりも評価の劣ることの要因とみなしていたとする²⁷。その際、ゲートマン=ジーフェルト自身は、「近代」喜劇が劣るという点について詳細な言及はしていないものの、モリエールの作品における単なる「笑い」が「第三者の意識」だけに向けられたとみなす点にその立場が表明されている²⁸。というのも、「近代」喜劇にはゲートマン=ジーフェルトがギリシア喜劇に認めていた「反省」的機能の契機が欠如しているからである。その契機は、一つには、劇の登場人物が自ら求めたものを「有限なもの」と知っており、それに「本気で拘束されていない」(VA, III, S.552f., 1823, S.310f.) ことにあつた。これは、「滑稽」な場合に相当する。しかし、「笑い」に基づいた「近代」喜劇では、登場人物たちは「有限なもの」にこだわり、「その目的の達成にひどく真剣になっている」(VA, III, S.570) ため、舞台の上に「反省」的なものが生じないということになる。そのため、ゲートマン=ジーフェルトは、ヘーゲルがギリシア喜劇に対して、「近代」喜劇に登場人物の「自律性の退廃」をみたと解釈するのである²⁹。

以上、シュナイダーやゲートマン=ジーフェルトを介して理解されるように、ヘーゲルは喜劇が歴史的に衰亡するという見方を取っていたとみなす理由は、ヘーゲル自身によって幾つも用意されている。確かに、ヘーゲルは「近代」をほぼ一般的な観念と同様に、宗教改革、市民社会、啓蒙などによって特徴づけられる時代とみなし、『精神現象学』では「疎外された精神」、特に「教養」による「分裂」の世界とする³⁰。古代ギリシアとは異なり、「人倫」的合一とそれに基づいた「正しさ」が崩壊しているため、主観性は自由を原理とすると共に、自らの「理性的価値」を自身で方向づけなければならない³¹。その点において、時代が主観性の肥大を促進しているという見方は正当である。

しかし、ヘーゲルはモリエールに代表される、謂わば、失敗した「近代」喜劇を単に批判していただけない。長らく等閑視されてきたことだが、ヘーゲルはモリエールが作品を練り上げる際に用いた技法に対して注意を払っているのである。では、それは如何なる技法であろうか。

²⁷ Annemarie Gethmann-Siefert, a.a.O., S.177.

²⁸ Ebd..

²⁹ Ebd., S.182.

³⁰ Marek J. Siemek, Hegel und die Tragikomödie der Moderne, in: *Hegel-Jahrbuch 2000, Hegels Ästhetik, Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst*, Zweiter Teil, Berlin 2000, S.173.

³¹ Zbigniew Kuderowicz, Gedanken Hegels zur Rolle der Komödie in der Geschichte, in: *Hegel- Jahrbuch 2000, Hegels Ästhetik, Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst*, Zweiter Teil, Berlin 2000, S.169ff..

一 - 三. 「近代」喜劇に対するヘーゲルの着眼点

『美学講義』に確認されるように、ヘーゲルは、『タルチュフ』や『守銭奴』(*L'Avare ou L'École du mensonge*, 1668)などを例に、モリエールの作品をギリシア喜劇が生んだ「滑稽」に及ばない、「近代」の失敗した喜劇とみなしていた。

しかし、それと共に、ヘーゲルは、モリエールに代表される「近代」の失敗した喜劇の中に、称賛すべき二つの技法を読み取ってもいる。『美学講義』には、「近代」の喜劇に対する批判に続き、更に次のような記述が確認される。

しかし、この分野においては、その代わりとして特に、精緻に練り上げられた正確な性格描写 (*Zeichnung der Charaktere*) の巧みさや、上手く考案された企み (*Intrige*) の遂行が、それら抜け目のない名人芸 (*Meisterschaft*) にとっての最良の機会を与えられている。(VA, III, S.570.)

引用に見られるように、「近代」の失敗した喜劇は、ギリシア喜劇で成し遂げられていた「晴朗さ (*Heiterkeit*)」を持った「滑稽」の代わりに、「性格描写」と、物語内における「企みの遂行」という二つの「名人芸」を獲得したとみなされているのである。

ここで注意したいのは、このヘーゲルの見方は、先に確認した「笑い」における否定的側面を肯定的に再評価し直したものと考えられる点である。その際に、ヘーゲルは「晴朗さ」を持った「滑稽」に達していない単なる「笑い」の欠点として、登場人物たちが「有限なもの」に囚われ続けていること、悟性的にコントラストを楽しむために悪意さえ許容することを挙げていた。この前者が「性格描写」において、後者は「企みの遂行」において異なる視座から見直されているのである。

まず「性格描写」に関して、「笑い」の欠点としては登場人物たちが「有限なもの」に囚われ続けていることが挙げられていたが、ここでヘーゲルが念頭に置いているのは、モリエールに代表されるフランス性格喜劇における性格類型の技巧だと考えるべきである。そこでは、経験的な機能の結果から導き出される抽象的な類型、例えば、守銭奴や偽善者といった「性格」が表現されている。しかし、そのような抽象的な「性格」表現も磨き上げることによって、究極的には一つの肖像へと仕上げる事が可能である。ここで、ヘーゲルは、そのような抽象的「性格」を、観客に妥当な類型に練り上げた作家の技量の卓抜さを「名人芸」として評価しているのである。

では、もう一方の「企みの遂行」に関してはどうであろうか。ここでは、意地の悪さや悪意を伴うような「笑い」を産み出す「企み」であれ、系列的に構成していく中で別種の技術的価値を産み出し得ることが示されている。『美学講義』によれば、物語の当初、展開の契機となる「企みは、大抵、或る個人が自らの目的を、人を欺いて達成することによって生じる」(ebd.)。「だが、これに対して、逆に相手の側も立場を変え、他方を同様の窮地に追い込むという常套の対抗手段が取られる」(ebd.)のである。『タルチュフ』に即して言えば、この作品はタルチュフとオルゴンの身内による「企み」の応酬によって一つの全体構成されている。そのような「企み」の応酬と、それによって生じる「揉め事 (Verwicklung)」を一つの因果的に系列立った全体へと纏める制作手法、言うなれば「筋」の上手な組み立て方を、ヘーゲルは評価しているのである (VÄ, III, S.570f.)。

シュナイダーやゲートマン＝ジーフェルトの先行研究を介して理解されるように、確かに芸術の「理想」を基準とする芸術哲学の文脈においては、ヘーゲルが喜劇ジャンルの歴史的な衰亡を認めていた根拠を明確に確認することが出来る。しかし、芸術哲学の枠組みにおいては喜劇ジャンルにとって非本来的な話題のように取り上げられて入るものの、ヘーゲルは、その「性格」表現と「筋」の構成を仕上げる「名人芸」を「近代」喜劇独自の要素として称賛することも忘れていなかったのである。

しかし、それら二点は「近代」喜劇、引いては喜劇ジャンルにとって如何なる意味を有するのであるか。長らく見過されてきたことだが、芸術哲学の枠外に置かれてきたヘーゲルの劇批評の中で、同時代の喜劇、つまり「近代」喜劇が絶賛されている。そして、その劇批評においては、「性格」表現と「筋」の構成が、喜劇の本来的枠組みである「晴朗さ」との関わりにおいて論じられているのである。とすると、ヘーゲルはその劇批評において、ギリシア喜劇とモリエールタイプの喜劇に目配せしながら、それらとは異なる喜劇を構想し、そこに「近代」性を見出していたのではなかろうか。その点を次節から検討していく。

第二節 ヘーゲルの劇批評「改悛する者たちについて」

ヘーゲルが著した「改悛する者たちについて」(Über die Bekehrten, 1826) は、エルンスト・ラウパッハ (Ernst Benjamin Salomo Raupach, 1784 - 1852) の初期の娯楽喜劇 (das Lustspiel) 『改悛する者たち』(Die Bekehrten, 1826) に対する批評である。イエシュケやク

ラフトによれば、エルンスト・ラウパッハは今日著名でないものの十九世紀前半当時におけるドイツの人気劇作家であり³²、ヘーゲルとの交流もあった人物とされる³³。ヘーゲルは、一八二六年一月三日に行われた『改悛する者たち』の初演と一月十日に行われた二回目の公演を実際に観劇し、更に、同一月中に「改悛する者たちについて」を著した³⁴。

先行研究においてシュテファン・クラフトは、ヘーゲルが自身の批評を結ぶに当たり、次のような評価を下していることに着目する。

わが国の劇作家たちが模索を重ねている多数の劇形式の中でも、ラウパッハ氏がこの作品で選択した形式は、確実に、特別に、開拓されるべき価値を有する。(ÜdB, S.13.)

引用に見られるように、ヘーゲルはラウパッハの作品、とりわけ、彼が「この作品で選択した形式」を他に抜き出した「開拓されるべき価値」を有するものとして評価している。その芸術哲学において「近代」喜劇を批判的に規定する立場からすれば、この評価には目を疑うものがある。クラフトの研究は、ヘーゲルがこの作品から読み取った「形式」を、アリストパネスに代表されるギリシア喜劇とモリエールに代表される失敗した「近代」喜劇の統合であると指摘し、その「形式」の内に「近代」における「滑稽」の復活、つまり、喜劇の「晴朗さ」の復権が読み取られていると指摘している。本節では、ヘーゲルの劇批評「改悛する者たちについて」を初めて正面から取り扱ったクラフトの先行研究を確認することで、「近代」喜劇に対するヘーゲルの立場の変化を理解する糸口を示すことにしたい。

そのために、まず、この一八二六年初頭に著された批評が、一八二六年度の芸術哲学についての講義内容に影響を及ぼしていることを示し(二-一)、次に、その批評においてヘーゲルが賞賛する「形式」についてのクラフトの解釈を確認する(二-二)。その上で、クラフトの解釈の課題点を指摘し、クラフトの解釈を踏まえ「近代」喜劇に対するヘーゲルの新視角をより精確に理解するための方策を提示する(二-三)。

二 - 一. 『改悛する者たち』と一八二六年度の芸術哲学講義

ラウパッハの『改悛する者たち』は、ヘーゲルが芸術哲学についての講義を展開していた最中の一八二六年に公開され、ヘーゲル自身も二度に渡りその公演を観劇している。しかし、

³² Stephan Kraft, a. a. O., S.89.

³³ Walter Jaeschke, a.a.O., S.52, 286f..

³⁴ Ebd., S.286f..

この作品は、ヘーゲルの死後ホーターによって編纂された『美学講義』のみならず、各年度の講義『受講録』にも登場していない。だが、クラフトは、芸術哲学に一切顔を出さないこの作品に注目し、その影響の残滓が一八二六年度の講義に確認出来ると指摘し、ラウパッハの作品で選択された「形式」の方向性をそこから読み取ろうとしている³⁵。

クラフトが一八二六年度の講義に注目する理由は、無論、この講義が、ヘーゲルがラウパッハの作品を目撃した後に行われたということにもあろう。しかし、その主たる理由は、一八二〇年度に行われた一度目の講義、一八二三年度に行われた二度目の講義において「近代」喜劇に対する論述がギリシア喜劇を論ずる合間に挿入されていたのに対し、一八二六年度の講義においては「近代」喜劇が纏まって論じられ、かつ、喜劇論全体も「近代」喜劇から始められている（1826, S.234）ことにある。

この点に関してクラフトは、例えば、一八二六年度の講義の最後で喜劇が論じられると共に、次のような言葉で講義全体が締め括られていたことに注目している³⁶。

詩と劇についてだけで、半年間に及ぶ [一つ] の講義を持つことが出来ればいいのだが。
国民が [ある] 特別な関心を差し出している。（1826, S.235.）

引用に確認出来るように、ヘーゲルはこの時期、文芸と劇作品に対して興味を深めており、その深まりの要因であるかのように、ドイツにおいて「特別な関心」を引く何物かが登場していたことを仄めかしている。そして、そのような「特別な関心」と関わる事態として、ヘーゲルは一八二六年度の講義で喜劇ジャンルを具体的に論じ始める際、喜劇ジャンル全体の見取りを、従来の研究において理解されてきたような、ギリシア喜劇と失敗した「近代」喜劇という二項構造とは異なる、三項構造として論じているのである。一八二六年度講義の『受講録』において、喜劇論は次の記述のように始められている。

近代の喜劇（die moderne Komödie）は古代の喜劇とは極めて異なる。ドラマ（Drama）は〔それらの〕中間に属し、義務あるいは正義が勝利を収める。悪徳が処罰されが、悪徳と関わり合ってきた者は少なくとも辱められ、改心する（übergehen zu einer Besserung）。〔…〕フランス人が高度な喜劇と呼ぶものは部分的にはそれ以外の何物でもない。（1826, S.234.）

³⁵ Stephan Kraft, a.a.O., S.94, 99.

³⁶ Ebd., S.95.

引用に見られるように、ヘーゲルは喜劇ジャンルを古代ギリシアの喜劇、「近代」喜劇、そして、それらの中間として「フランス人が高度な劇と呼ぶもの」、すなわち「ドラマ」³⁷という三項に区分して論じている。そして、この「ドラマ」は、「正義が勝利を収め」、「悪徳が処罰される」という、勸善懲悪の道徳的な劇を指すことが分かる。そして、この引用文の直後に「タルチュフは辱められ、そのやり口は罰せられる」(ebd.)とヘーゲルの議論が続くのである。このことから、『美学講義』とは異なり、一八二六年度の芸術哲学の講義においてヘーゲルは、モリエールの『タルチュフ』を、正統な「近代」喜劇ではなく「ドラマ」とみなしていることが理解される。ドイツにおける「特別な関心」の登場と共に、モリエールタイプの「近代」喜劇は、謂わば、失敗した「近代」喜劇として、その位置を別の何かに明け渡していることが一八二六年度の『受講録』から読み取られるのである。

更に、クラフトは一八二六年度の講義において、「近代」喜劇の可能性と共に、『改悛する者たち』を示唆するような記述が確認出来ることを指摘している。一八二六年度の講義『受講録』には次のような記述が残されている。

近代の喜劇においては、諸々の手段もまた召使いや若い侍女となり、彼らは彼らの主人を助けるが、私利や誤解によって目的を危うくし、あるいは台無しにしてしまう。アリスト

³⁷ この引用に関して次のことを指摘しておきたい。それは、一八二六年度講義のこの箇所における「ドラマ」という概念の使用が、一八二〇年度や一八二三年度の芸術哲学講義、そして、『美学講義』とは異なる意味合いで用いられていることである。『美学講義』に典型的なように、ヘーゲルが述べる「ドラマ」は通例、古典古代に即して「悲喜劇 (Tragikomödie)」、あるいは「近代」に即して「演劇 (Schauspiel)」とも呼ばれ、決定的な重要性を帯びていない悲劇と喜劇の混淆ジャンルと規定されている。少なくとも、喜劇ジャンルにおいて古典古代と「近代」の中間の歴史的区分に位置する細目としての意味合いを与えられていない。この「ドラマ」に関する『美学講義』と一八二六年度『受講録』との間の異同には、ヘーゲルが、劇作品に関するディドロ (Denis Diderot, 1713 - 1784) とレッシング (G. E. Lessing, 1729 - 1781) の見解を踏まえ、自身の喜劇作品理解を深化した痕跡が認められる。共にヘーゲルの一世代前の思想家であり、文芸作家でもあったディドロとレッシングについて、『美学講義』では彼らを一組として取り扱い、劇作品の主要原理が論じられた「劇的芸術作品 (Das dramatische Kunstwerk)」という節中において論じている (VA, III, S.491)。ヘーゲルが彼らを一組とすることの背景には、レッシングが、一七六〇年にディドロの劇作品とそれに関する論説を訳本として一冊の本に纏め、『ディドロ氏の演劇] (Das Theater des Herrn Diderot, 1760) として出版していることが挙げられる。その中で、ディドロは従来の悲劇と喜劇の間に、更に二つの細目を想定し、それぞれを「真面目な喜劇」と「真面目なジャンル」と規定している。そして、それらは、より具体的には「美德と人間の義務を対象とする真面目な喜劇」と、「我々の家庭の不幸を対象とするだるう悲劇」と呼ばれていたのである。このうちに前者は、まさに、一八二六年度の芸術哲学講義に確認された「悪徳」を「改心」することへと向けさせる「ドラマ」の在り方そのものである。このことから、一八二六年度の講義でヘーゲルが述べる「ドラマ」とは、ディドロが想定した喜劇と悲劇の中間に当たる細目のうち、とりわけ「美德と人間の義務を対象とする真面目な喜劇」を自身の喜劇理論に応用させるために取り上げられたものだと考えられる。そして更に、『美学講義』において悲劇と喜劇の中間ジャンル規定されている「ドラマ」を、特に、ギリシア喜劇と真の「近代」喜劇との中間の歴史区分の所産として捉え直して論じていると考えられる。(Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Teil 11 Bd.9, hrsg. v. Julius Petersen u. Waldemar von Olshausen, Hildesheim 1970, S.252. 中村元保『ドイツ市民悲劇成立の研究』、朝日出版社、一九九一年、七八、二九九頁。)

パネスにおいてのように、喜劇が真の快適さを自らのうちに持つとすれば、登場人物たちは、彼らの目的に満ちており、彼らとその目的に失敗するとしても彼ら自身としては無頓着であるほどに、円熟し、完成している。(1826, S.235.)

引用に確認されるように、ヘーゲルは「近代」喜劇の登場人物たちに関して、くすぐり役として召使いや若い侍女といった「近代」に特有の配役がなされていることから始めつつ、そのような喜劇が真の喜劇たり得る条件を述べている。すなわち、アリストパネスの作品においてのように、「その目的に失敗するとしても」それに囚われずにいられること、言い換えれば、「有限なもの」に囚われず「滑稽」であるということが、その試金石とされている。ここでヘーゲルは、アリストパネスの「滑稽」が復権されるか否かという点を「近代」喜劇に問おうとしているのである。

そのため、ヘーゲルがラウパッハの作品に読み取った賞賛されるべき「形式」について、クラフトは、その方向性として「晴朗さ」を持った「滑稽」の復権に関わるとみなしている。そこで、このクラフトの先行研究を橋頭保としながら、ヘーゲルが『改悛する者たち』の如何なる「形式」を賞賛したのか明らかにしていくことにしたい。

二 - 二. 『改悛する者たち』における「筋 (Handlung)」の構造

ヘーゲルの劇批評「改悛する者たちについて」を一読して気付くのは、ストーリー、つまり「筋」についての言及が全体に渡って確認出来る点であろう。クラフトは、先行研究においてこの点に留意しながら、この劇作品の価値が「主題の設定ではなく、今や構造の中で明らかにされている」ことにあるとみなし、ヘーゲルがこの作品から読み取った新たな「形式」を「筋」の構成方法であったと指摘している³⁸。先取りして言えば、クラフトはその方法を、モリエールタイプに特徴的な「近代」喜劇の「筋」を制限し、ギリシア喜劇に顕著な「晴朗さ」を有する「筋」を復興した点にあると解釈するのである³⁹。

その解釈を示すに先立ち、まずは、ラウパッハ作の『改悛する者たち』の粗筋を示しておく必要がある。クラフトも述べるように『改悛する者たち』は、五幕物の作品で、所謂、間違いの喜劇 (die Verwechslungs-komödie) である⁴⁰。舞台は、時代不詳のイタリアにおけ

³⁸ Stephan Kraft, a.a.O., S.90.

³⁹ Ebd., S.92.

⁴⁰ Ebd., S.89.

る貴族階級の家庭であり、主要な登場人物は次の五名である⁴¹。まず、かつて婚約しながらも互いの不信感から別れてしまったクロチルデ (Clotilde) という名のうら若い女性と、トルクヴァート (Torquato) という名の若者。そして、トルクヴァートの伯父であり、二人の仲を修復しようと目論む「伯爵 (Graf)」。「伯爵」の「企み」に加担し、実際に計画を練り遂行する、道化役の召使ブルキエルロ (Burchiello)。最後は、「企み」に加担させられてしまう、クロチルデの侍女フィアメッタ (Fiammeta) である。粗筋自体は、クラフトも述べるように、複雑なものではない⁴²。主人公のクロチルデとトルクヴァートは、とある誤解から相手が自分を裏切ったと勘違いし⁴³、その勘違いを相手に糾さないまま、憎悪し合っている。だが同時に二人は心の奥では未だ、相手を思慕してもいる。この二人が、両者を気遣う「伯爵」の「企み」に巻き込まれる中で互いの誤解を解いて大団円を迎える、という程度のものである。

しかし、ヘーゲルもその劇批評の中で「暴力的」と述べているように、話の前提が初見の観客に対して挑発的と言えるほど入り組んでいる (ÜdB, S.4)。幕が上がった際、話の前提は観衆には伏せられたままであるにもかかわらず、余りに長たらしいのである。事件の発端は、「伯爵」が、トルクヴァートとクロチルデの将来を気遣うあまり、一計を案じて次のような状況を作ったことにある。すなわち、まず、クロチルデを他人との結婚から守るために、「伯爵」はかたちだけとはいえ彼女と結婚した。その後、「伯爵」は一人ローマに向かい、教皇によって離縁させられると共に、旅先での死を装って帰還し、老いた隠者や幽霊に扮して陰から二人のことを見守っている。以上の話の前提が伏せられたまま劇の幕上がり、「伯爵」がブルキエルロの手助けにより考案した「企み」を介して、本編の「筋」が進展していくのである。

クラフトも指摘するように、その「企み」とは「女性は言われたことと逆のことをする」ので、仲違いするような助言をすればよい、という内容に纏められる⁴⁴。この「企み」を介して拗れた二人の仲は修復へと向かうのであるが、しかし、それは、この「企み」に見事に

⁴¹ ヘーゲルは自身の劇批評において全く触れていないが、この他に第五幕六場にも登場する「小姓 (Page)」がいる。この「小姓」とクロチルデは庭園の四阿^{あづまや}で対話するのだが、彼は、所謂、デウス・エク・マキナに近い役割を担わされている。それまでの本編の「筋」と直接関係のない彼を通じて、クロチルデはトルクヴァートに対する不信が誤解であったと知るのである。(Vgl. Ernst Raupach, *Die Bekehrten*, Hamburg 1827, V, 6, SS.111-116.)

⁴² Stephan Kraft, a.a.O., S.88f..

⁴³ クロチルデは、トルクヴァートが浮気心のため自分を裏切ったと誤解し、トルクヴァートは、彼女が故なく自分を不徳な人間とみなし軽蔑していると誤解している。

⁴⁴ Stephan Kraft, a.a.O., S.89.

はまることでなされるのではない。むしろ、「企み」は二人の仲をより拗れさせるものとして描かれていることに注意する必要がある。「伯爵」らの「企み」は直接的には失敗に終わる。二人の仲は、この「企み」を媒介として、かつての誤解を解く鍵を手に入れ、自らの力によって修復へと向かっていくのである。

さて、この喜劇作品は凡そ以上のようなものであり、話の前提が長たらしいという短所以外には、特に目立った点もなく、平凡と言っても言い過ぎでないかもしれない。しかし、クラフトは、ヘーゲルがその批評において本格的に論を始めるに当たり書き著した次の記述に注目している。

私は、ラウパッハの作品をほとんど知らないが、それにもかかわらず、直ちにまた問いを、しかも一般的ではない次のような問いを立てようと思う。つまり、〔 … 〕偶然の事柄、本質外の事柄を弄ぶことにこそ喜劇の本質があるのではないか。いずれにせよ、この地盤の上でこそ〔 … 〕晴朗な人生の混乱 (die heiteren Lebensverwirrungen) が生じてくる。(ÜdB, S.4.)

ここでは、「偶然の事柄、本質外の事柄を弄ぶこと」において「晴朗さ」が生じる、ということが述べられている。これは、前節で確認した喜劇の本質、「滑稽」と重なるものである。この引用に引き続き、更にアリストパネスの作品における「晴朗さ」が論じられていることから（その箇所に関しては後に再び触れる）、ヘーゲルはこの劇批評を喜劇の本質から論じ始めたということになる。そして、その論議を締め括るに当たり、ヘーゲルはまた次のように述べている。

〔 … 〕そして〔私は〕ただ次のことを指摘するにとどめたい。すなわち、この新作の喜劇においては真面目な揉め事 (Verwickelungen)、つまり、深遠で高貴な情熱や気品のある性格の揉め事が、脇役の滑稽な揉め事によって引き起こることにおいて、正しい関係が適切に表現されている。(ÜdB, S.5.)

引用に見られるように、ヘーゲルは二つの「揉め事」を取り上げ、「脇役の滑稽な揉め事」が「真面目な揉め事」を引き起こす契機とみなしている。この作品の粗筋を踏まえれば、「真面目な揉め事」が主人公のクロチルデとトルクヴァートに関わるものであり、一方の「脇役

の滑稽な揉め事」が「伯爵」やブルキエルロ、フィアメッタらの「企み」だと理解される。そして、この引用文中の最後に見られる「正しい関係」とは、その文脈から、「本来の滑稽」についての「正しい関係」を指すと考えられる。そのため、脇役たちの「揉め事」が主人公たちの「揉め事」の契機となる点において、「滑稽」すなわち「晴朗さ」が生じているということになる。しかし、「滑稽」すなわち「晴朗さ」は具体的に如何にして生じているのだろうか。

クラフトは、このようなヘーゲルの理解を可能にしたのは脇役たちの「揉め事」を主人公たちの「揉め事」の契機に限定するという見方であったと指摘する⁴⁵。つまり、ヘーゲルは、その限定によって「晴朗さ」を欠くモリエールタイプの「近代」喜劇を克服する視座を手に入れたとみなすのである。

クラフトが着目するのは、「伯爵」やブルキエルロ、フィアメッタの「企み」が善意から出ているという点である⁴⁶。前節で示したように、ヘーゲルがモリエールの喜劇の特徴として悪意を伴った「企み」の応酬により、一つの作品を練り上げる技巧を挙げていた。これは、言い換えれば、「企み」の応酬が一つの複雑な「筋」を作りだしているということである。例えば、『タルチュフ』においてはタルチュフと、オルゴンの身内による「企み」の応酬が全体の「筋」なのである。その意味で、クラフトも述べるように、通例、ヘーゲルが挙げる「近代の喜劇は、[…]より限定的に因果的に組み立てられた筋によって特徴づけられる」⁴⁷。しかし、ラウパッハの『改悛する者たち』には対になるグループ同士の「企み」の応酬がない⁴⁸。このことから、クラフトは、「筋の因果的な結びつきという原則が部分的に撤廃されるという点」つまり、モリエールタイプの「筋」を切り詰め、「企み」を全体が展開していくための契機へと制限することで、この作品以前の「近代」喜劇に伴う「悪徳」や悪意を克服することにあつたと解釈するのである⁴⁹。

更に、クラフトは、このような制限によってギリシア喜劇に特有の「晴朗さ」が「近代」

⁴⁵ クラフトは、このような解釈の根拠として次のヘーゲルの記述を取り上げている。「[...] 例えこの若き伯爵 [=トルクヴァート] が、老いた伯爵 [=「伯爵」] によって一度は陰謀的な振る舞いに走ったとはいえ、詩人 [=ラウパッハ] は、彼をそれ以外のことでは、そしてクロチルデを全く、純粋なままにしている」(ÜdB, S.9)。つまり、ヘーゲルは、トルクヴァートによる一度の例外を除いては、脇役たちの「企み」を中心とする「揉め事」が主人公二人にとって外在的な「筋」だとみなしているのである。他方でヘーゲルは主人公二人にとって重要な「揉め事」についても論じていた。このことから、クラフトは、ヘーゲルが二つの「揉め事」を二つの「筋」の分離として理解していたとみなしている。(Vgl. Stephan Kraft, a.a.O., S.92.)

⁴⁶ Ebd., S.89.

⁴⁷ Ebd., S.86.

⁴⁸ Ebd., S.90.

⁴⁹ Ebd., S.92.

喜劇においても論じられ得る余地が生まれたと主張する⁵⁰。クラフトも述べるように、主人公たちが関わる「真面目な揉め事」、つまり、「愛する者たちの不和は誤解から生じている」が、本質的には今現在も思慕し合う二人にとって、この不和は「本質外の事柄」であり、「同時にその誤解は実体がないものである」⁵¹。クラフトに従えば、「企み」の「筋」は、この「本質外の事柄」を解消させ、最終的に「晴朗さ」を勝ち取るために積極的に機能しているということになるのである。

以上のようにして、クラフトは、モリエールに典型的な「近代」喜劇の「筋」の連関を制限するという「形式」を巧みに用いることで、従来の「近代」喜劇の有り方を克服し、作品内にギリシア喜劇の「晴朗さ」を盛り込む視座をヘーゲルが獲得したと結論付けている。それは、ヘーゲルがこの作品に、「アリストパネスから始まったものが新たに現実化した」ものを、すなわち、第一のギリシア喜劇と、第二の失敗したモリエール風「近代」喜劇を構造的に自らの内に取り込んだ、最新にして第三の「近代」喜劇を発見したということの意味している⁵²。このクラフトの解釈に従うとすれば、ヘーゲルは、「筋」を見事に利用したラウパッハの劇作品制作の内に、ギリシア喜劇を復権させる新たな「近代」喜劇の誕生を称賛していたということになるろう。

二 - 三. 先行研究の課題点

クラフトが示したように、ヘーゲルはラウパッハの『改悛する者たち』の内に、ギリシア喜劇における「晴朗さ」、つまりは「滑稽」の復権を見出したと考えられる。しかし、そのような復権は、ヘーゲルの批評をどのように意義付けるのであろうか。

クラフトによれば、このヘーゲルの批評においては、「古代における到達点が近代の内に、少なくとも美的水準において再び求められ得るだろうかという問いのみが常に〔…〕問題である」⁵³。つまり、ギリシア喜劇の復興可能性が問われていたとみなすのである。そのような復興について、クラフトは、特に「ロマン的芸術形式の解消は、〔…〕喜劇における古典的芸術形式の解消を反復し、完遂する」という第一節で示したシュナイダーの解釈を引き合いとしつつ、この劇批評の中で見出された「近代」喜劇の新たな功績を、「晴朗さ」の生起、つまり、実体的と思われた内容の解消という点に求める。クラフトによれば、そのよう

⁵⁰ *Ebd.*

⁵¹ *Ebd.*, S.91.

⁵² *Ebd.*, S.93.

⁵³ *Ebd.*, S.100.

な功績とは、「喜劇が、近代文芸へと進んだ発展に明確な根本衝動（Grundimpuls）を授けている」⁵⁴という点にある。本論文第二章で確認した通り、「ロマン的芸術形式の解消」段階の最終地点は「フモール（Humor）」と呼ばれた文芸形式を介して論じられていたが、クラフトによれば、「とりわけ、近代小説という生粋の近代的ジャンルは、後退や部分的な反復の形式としてではなく、むしろ、強化された形式として古典喜劇との理論的な接合点を表している。このジャンルは、本来的に古典喜劇の遺産を引継ぎ、古典喜劇によって始められたものを広く開拓している」⁵⁵。つまり、クラフトは、古典的な「滑稽」が「近代」的な「フモール」へと展開されているとみなし、それらの「理論的な接合点」として、実体と思われた内容の解消、「理想」とされていた芸術の解体がギリシア喜劇固有のものではなく、「近代」の喜劇にも発見されたのだと解釈するのである。

しかし、ヘーゲルがその批評において、「近代」喜劇に認めた新たな価値は、ギリシア喜劇の機能を「近代」に復興させたという点にとどまるのであろうか。確かに、クラフトの解釈のように、ヘーゲルは「筋」の扱いを通じて、『改悛する者たち』の内にギリシア喜劇の特徴であった「晴朗さ」を認めてはいよう。だが、クラフトの解釈は、このヘーゲルの批評における以下の二つの論点を見逃していると考えられるのである。

その論点とは、第一に、「筋」の扱いについてヘーゲルは、より本質的な問題として登場人物の「性格」について述べていることである。「改悛する者たちについて」の中で、ヘーゲルは次のように述べている。

筋について、それが、この主人公たちの性格と状況とにその核心が秘められていなければならないような関係と関わる限りにおいて、もう一言述べなければならない。（*ÜdB*, S.9.）

引用に見られるように、ヘーゲルは、「筋」の「核心」が二人の主人公の「性格と状況」とに密接に関わっていると考えている。そして、その点において「もう一言」述べる必要があるとしているのである。先に（二 - 二）で示した通り、ヘーゲルは、「真面目な揉め事」を「深遠で高貴な情熱や気品のある性格の揉め事」、つまり「性格」によって生じる「揉め事」と考えていた。このことから、「筋」の扱いに対してヘーゲルが重きを置いていたのは、より本質的には登場人物の「性格」表現と関わるものと考えらる必要がある。ヘーゲルが述

⁵⁴ *Ebd.*, S.101.

⁵⁵ *Ebd.*, S.100.

べようとする「もう一言」を見逃している点において、クラフトの解釈は、このヘーゲルの批評の核心から外れたところを突くにとどまっている可能性がある。

そして、第二は、クラフトが「晴朗さ」という点においてギリシア喜劇とラウパッハの作品との同一性を強調することに終始し、ヘーゲルが看取している両者の差異について言及していない点である。詳細は本章第四節に譲るが、ヘーゲルは自身の批評の中で、アリストパネスの作品に関しては「政治的な真面目さ」(ÜdB, S.5)を彼の作品全体の内包とみなしている。一方で、『改悛する者たち』にけるラウパッハの構想に対しては次のように述べているのである。

その構想を一人の女優によって、すなわち彼女の所作に含まれる心に満ちた雄弁な表情を湛えること以上に、内容の叙述のために言葉によって彼女が表現することを余計なものとする、そのような一人の女優によって実演された詩人は幸運だとみなすべきであろう。

(ÜdB, S.11.)

引用に確認されるように、言葉による「内容の叙述」はさほど重要ではなく、むしろ、その身振りによって一つの役柄という内容を演じきる女優の「性格」表現にヘーゲルは着目している。その点において、何らかの主題が作品の内包として存在するアリストパネスの作品とは異なり、如何に登場人物の「性格」が生きづけられ、その場を支配しているかということにこそヘーゲルの関心があったと考えねばなるまい。このような両者の差異がどのような問題を孕んでいるか、本論文はクラフトが残したこの課題を明らかにする必要がある。

そこで以下、第三節において、ヘーゲルの劇批評における「性格」表現についての記述を扱い、第四節において、アリストパネスとラウパッハの作品の差異について扱うこととし、それらを通じて、改めて「近代」喜劇に対して獲得されたヘーゲルの新視角は何であるのか検討することにしたい。

第三節 『改悛する者たち』における「性格 (Charakter)」表現

ヘーゲルはラウパッハの「筋」の見事な扱いに焦点を合わせているが、その視座は、質的に異なるものとは言え、既にヘーゲル自身がモリエールに対する評価の中で打ち立てていた

ものである。同時に、モリエールに見られた「性格」表現の巧みさもまた、より高次なものとしてラウパッハに継承されたとみなされていたと考えられる。

この「性格」表現に関して『美学講義』では、喜劇を含む「劇的な詩」すなわち劇芸術において重要な役割を果たすものとされる。何故なら、「劇的な詩」は「現前で行為する主体の内面性を通じて、叙事的なものを伝える」（*VA*, III, S.474）芸術ジャンルを指すとされるが⁵⁶、そのような伝え方の中で重要な位置を占めるのが劇の登場人物の「性格」とされているからである。というのも、ヘーゲルによれば、登場人物たちの「性格」に基づいた「行為」が衝突（葛藤 *Konflikt*）して事件を生じさせるからである（*ebd.*）。その点において、「性格」は「行為」へと駆り立てて事件を生じさせる要因であり、「行為」の目的を包含している「筋」の要なのである（*ebd.*）。

本節では、そのような「性格」表現が、劇批評「改悛する者たちについて」においてどのように記述されているかについてまず確認し、それが、謂わば「性格」の弁証法的運動として論じられていることを示す（三 - 一）。次に、そのような「性格」表現が、ギリシア喜劇における「性格」表現とモリエールタイプの「近代」喜劇の「性格」表現の統合と理解されること、そして、そのような統合を生み出したラウパッハの制作手法をこそ、ヘーゲルが高く評価していたことを明らかにする（三 - 二）。その上で、その「性格」表現が、実演の場においてのみ看取されるという見方をヘーゲルが採っていたことを示す（三 - 三）。

三 - 一. 運動する「性格」

前節で示したように、ヘーゲルはその劇批評において、「真面目な揉め事」を「深遠で高貴な情熱や気品のある性格の揉め事」、つまり「性格」によって生じる「揉め事」と考え、更に、「筋」の「核心」が二人の主人公の「性格と状況」とに密接に関わるという点において「もう一言」述べる必要があるとしていた（*ÜdB*, S.9）。では、ヘーゲルは、その批評において、何をもう一言述べようとしていたのであろうか。

この発言に引き続き、ヘーゲルが論じているのは、ラウパッハの「喜劇にとって最も効果的な働き」が二人の主人公の「性格」に「同等性（*Gleichheit*）」を持たせたことだという

⁵⁶ 「劇的な詩」は、「叙事詩の客観性と抒情詩の主観的な原理との統合」（*VA*, III, S.474）とされる。具体的に言えば、主観が自らの内に留まることで心情を描出する「抒情詩」（*VA*, III, S.476）と、外的に「事件や行為」を表現する「叙事詩」（*ebd.*）の「統合」として規定されている訳である。そのような形式的「統合」によって、「劇的な詩」は「現前で行為する主体の内面性を通じて、叙事的なものを伝える」（*VA*, III, S.474）芸術ジャンルとみなされる。

点である (ÜdB, S.10) 。この点について、ヘーゲルは更に次のように述べている。

こうして二人の主人公における、あの最初の気分 (Stimmung) は、同一の気分として描かれていて性格と気質 (Temperament) も等しい基盤を持っている。私はこれを、この作品の工夫を凝らした、全体の趣向にとっての長所と考える。二人は家から共に出てくるが、これによって一層、改悛 (Bekehrung) は暴力的ではなく、また、一層根本的なものとなる。何故なら、[…] 彼らは既に自分たちがそうであるものにただ相手を改悛させればよいだけだからである。 (ÜdB, S.10.)

引用文中の前半では、相手に対する憎悪と内奥にある恋慕を基盤としたトルクヴァートとクロチルデに共通する「気分」と「性格」が二人の間で「同等性」を有するということが確認されている。先の『美学講義』における「性格」概念に確認されたように、ヘーゲルは「性格」が「主体の内面性」を「行為」へと向かわせる「筋」の要とみなしていた。この引用においては、その要が、「行為」を「衝突」させる主人公二人の間で「同等性」を有するとされているのである。そして、後半では「真面目な揉め事」の結末、つまりは「企み」を介して展開された結末である「改悛」が、「性格」の「改悛」として取り上げられている。「性格」と「筋」の関係について、ヘーゲルはこの引用に続く箇所において、特にクロチルデの心の動きを追いながら、それが「筋」と共に「段階的な推移」を辿るという点を取り上げている (ebd.) 。そのため、ヘーゲルは、この作品の「筋」の展開を、主人公たちの「性格」の推移と共に展開され、最終的に「性格」の「改悛」へと行き着くという一連の流れの下に理解しているのである。

そして、特に引用の後半部に関してヘーゲルが念頭に置いている場面とは、『改悛する者たち』の第五幕八場⁵⁷と考えられる。引用からはヘーゲルが結末の「改悛」を重視していることが窺えるが、この場面でクロチルデとトルクヴァートは、互いに自らの誤りを認め、和解へと進んでいくのである⁵⁸。そのため、引用で「改悛」と呼ばれているのは、和解、それも両者の謝罪を通じた赦しとしての「根本的な和解 (eine gründliche Aussöhnung) 」 (ÜdB,

⁵⁷ Ernst Raupach, a.a.O., V, 8S, S.117-121.

⁵⁸ 第四幕終盤に、脇役たちの「企み」から生まれた虚言により主人公二人は再度喧嘩別れするが、彼らは各々、自分が誤解していたことを悟った後、謝罪に向かう。第五幕八場はそのような二人の邂逅の場面である。この場面のト書きに、「クロチルデ、トルクヴァートが登場し、ゆっくりと躊躇いながら近づく」 (Ebd., V, 8, S.117.) とあることや、謝罪と赦しが問題とされている点から、ヘーゲルが批評の中で「二人は家から共に出てくる」と述べる際に想定していたのはこの場面であると考えられる。

S.11) であると考えられる。

その際に注意したいのは、引用文中に確認出来るように、ヘーゲルの述べる「改悛」が「既に自分たちがそうであるものに」相手の「性格」を変容させることだと考えられていることである。これは、クロチルデとトルクヴァート各々が、「自分たちが」各々今、現に在る「性格」に「相手」の「性格」を変容させるということを指す。そして、その変容からは、「性格」表現に対する弁証法的な、自己疎外と自己還帰の運動が読み取られていると考えられるのである。というのも、この変容を可能にする要因は二つ考えられるが、そのうちの一つは、ヘーゲルの述べていたように、二人の主人公の「性格」に「同等性」が見られる点である。そして、もう一つの要因は、この作品における「筋」の運びが「性格」の推移として描かれていることにある。その推移を、ヘーゲルは「性格」の自己疎外と自己還帰の運動とみなしているからである。

もともと共通の基盤に根ざした二人の「性格」は、幕が上がる前の互いに思慕し合っていた状態から、劇中における、憎悪し合う対立の状態の前提を経て、他者のうちに自己を見るというかたちで元来の「性格」に復帰する。劇中の主人公二人にとって「自分たちがそうであるものにただ相手を改悛させればよい」とは、二人が各々、自らの「性格」を捨て相手の「性格」に成るという自己疎外と共に、そのように疎外された「性格」を自らの内に取り戻すということを意味している。その点において、ヘーゲルの述べる「改悛」とは、謂わば、「性格」の自己疎外と自己還帰の運動において理解されているのである。そして、ヘーゲルは、この「性格」の運動が「話の筋」の推移と共に展開しているとみなしている。このことから、この結末における「改悛」は単に結末においてのものではなく、「筋」の展開に即して到達した運動の成果ということが出来る。そのような運動の成果として、相手の内に自らを認め、赦しへと到達するとヘーゲルは考えているのである。

また、この「性格」の運動は、喜劇の原理である「滑稽」やその「晴朗さ」を生み出すことにも一役買っていると考えられる。先にクラフトは、主人公たちの「不和」を「本質外の事柄」と指摘していたが、それを踏まえるならば、この運動において「本質外の事柄」が明るみになり（対立の徹底）、それが最終的に廃棄される（過ちの自覚）ことになる。「本質外の事柄」が解消する結果、「晴朗さ」が獲得され「滑稽」が生じるのである。このように「性格」の運動として「筋」を展開している点において、ヘーゲルはラウパッハの技量を見たのだと考えられる。

ヘーゲルは、その「性格描写」の見事さを取り上げてはいるものの、モリエールを失敗し

た「近代」喜劇の代表者とみなしていた。一方で、ヘーゲルは、ラウパッハがその「性格」表現の技巧によって、モリエール的な「笑い」の失敗に陥らず、「晴朗さ」を持った「滑稽」を表現し得たと賞賛している。このように、『改悛する者たち』においても「性格」に注目するヘーゲルの姿勢には、ラウパッハをモリエールの技巧の延長線上に位置付けようとしていたことが窺える。そして、そのみならず、ヘーゲルは、『改悛する者たち』から読み取った「性格」表現によって、喜劇ジャンル全般に対する構成的な見直しを図ろうとしていた可能性がある。その見直しは、ヘーゲルの芸術哲学に確認される喜劇ジャンルの「性格」表現に関する記述を追うことによって跡付けることが出来る。次にその点を検討してみよう。

三 - 二. 過去の「性格」表現を統括する手法

先に確認したように、そもそも『美学講義』において「性格」が、喜劇を含む劇芸術、つまり、ヘーゲルの言葉で言えば「劇的な詩」一般において重要な役割を果たしていた。「性格」は劇中の登場人物たちを「行為」へと駆り立てる要因であり、「行為」の目的を内包している「筋」の要であったからである。そのため、喜劇においても「性格」がその根源的な原理の一つと言えるのだが、重要であるのは、クラフトの主張していた「話の筋」の構造と同様にして、ヘーゲルがこの「性格」概念に対してもまた、その芸術哲学において扱って来た各歴史的段階における「性格」表現とその展開を、構造的に取り込みながら論じていたと考えられる点である。言い換えれば、『改悛する者たち』における「性格」表現を、アリストパネスの喜劇作品における「性格」の取り扱いと、モリエールに代表される「近代」喜劇の「性格」の取り扱いとを、構造的に取り込んだものとして理解していたと考えられるのである。

その際、本論が注目するのは、『改悛する者たち』における「性格」表現が自己疎外と自己還帰の運動として捉えられていたことである。というのも、芸術哲学に確認される、ギリシア喜劇とモリエールの「近代」喜劇の「性格」表現は、『改悛する者たち』の「性格」表現に回収される歴史的な過程でもあるかのように記述されていることが確認出来るからである。そこで、ギリシア喜劇とモリエールの「近代」喜劇において、実際、「性格」表現が如何に論じられているか確認してみることになろう。

まずギリシア喜劇についてだが、既に確認してきたように、その範例はアリストパネスの作品であったが、その「性格」表現に関して『美学講義』には次のような記述が見られる。

[…] 喜劇において、例えば、ソクラテスやニキアスやクレオンらのような、現存の人物の肖像を描こうとする場合も、一つには仮面がこれらの人物の個性的特徴を適切に模造していたし、また一つには、さほど精確な個性化は必要でなかった。実際アリストパネスは、そのような性格を、ただそれによって時代の一般的傾向を代表的に表すためにのみ、利用したからである。(VA, III, S.513.)

引用に見られるソクラテスはアリストパネスの『雲』に登場させられている。同様に、ニキアスやクレオンなど当時のデマゴグや思想家をアリストパネスは格好の材料として自らの作品に登場させる。その際に、劇中における彼らの「性格」は、一方では当時の上演形態における「仮面」の利用のために、他方でより本質的には、時代の代表者として彼らを扱うという意図のために、個性を廃した、謂わば、彫塑的な表現に留まるものであったとヘーゲルは述べている。先のシュナイダーは、この点について、ギリシア喜劇において「自らを笑った喜劇的主体は、[…] 集団、社会としてのアテナイ民族であった」⁵⁹と指摘するが、アリストパネスを例に、ヘーゲルは、ギリシア喜劇においては「時代の一般的傾向」を示す、不変不動の自己を表した「性格」表現がなされていたとみなしている訳である。『改悛する者たち』に即して言えば、このような「性格」は、幕が上がった段階における主人公二人の、各々の即自的な「性格」とも重なるであろう。

他方で、モリエールに代表される失敗した「近代」喜劇の「性格」表現については、一八二六年度の講義において簡潔に纏められている。該当箇所では、まず「フランス人が高度な喜劇」(1826, S.234)とみなすものの多くが悪人の改心によって解決するということが論じられる。それに引き続き、ヘーゲルはモリエールの『タルチュフ』を例に、そのような喜劇の「性格」表現を次のようなものと述べている。

タルチュフは辱められ、そのやり口は罰せられる。これに対して、オルゴン [もまた] 辱められるが自身の誤解を解く。彼と関わった役柄は罰せられるが、しかし、さほどの悪人ではなく改心する。これが喜劇的なのである。[…] 喜劇的であるのは、このような性格の変更なのである。——守銭奴やそれに類するものが非常に道徳的[である。](1826, S.234.)

⁵⁹ Helmut Schneider, a.a.O., S.93f.

この引用から読み取ることが出来るのは、ヘーゲルの論点が特にモリエールの『タルチュフ』を例として、「近代」喜劇の「性格」表現を、悪人が善人へと移り変わるような「性格の変更」、謂わば、「性格」が動揺し転倒するような表現とみなしていることである。しかし、これは奇妙である。というのも、第一節で確認したように、ヘーゲルはモリエールの「性格」表現を「正確な性格描写」(VA, III, S.570)と呼んでいたからである。しっかりとした「性格描写」が何故、ここでは、動揺し転倒する「性格」とみなされているのだろうか。その理由として考えられるのは、モリエールに代表される表現が、抽象化された形式的、類型的な表現であり、「現前で行為する主体の内面性」を、つまりは「行為」を導くべく表される登場人物の具体的な内面を、精確に描き出せないということである。偽善者や守銭奴といった類型的「性格」は「筋」の成り行き次第で、悪人や善人、あるいは他の何者にも成り得る。その意味において、モリエールに代表される「性格」表現は、或る役柄を表しながらも、その役柄は本質的に自らを見失っている点で、自己を疎外した「性格」と言い換えることも出来よう⁶⁰。そのような、抽象的な故の「性格」の動性をヘーゲルはこの表現に読み取っているのである。

これらを踏まえると、『改悛する者たち』に確認された「性格」の自己疎外と自己還帰の運動として表される「性格」表現は、ギリシア喜劇とモリエールタイプの「近代」喜劇の表現を契機的に含んでいることが分かる。何故なら、前者の彫塑的に統一した「性格」、つまりは確固とした自己を有しそこに留まり続ける「性格」は、「性格」の自己疎外と自己還帰の運動において、当初のその同一性と結果としてその同一性を保証する契機となっている。そして、後者の自己を疎外し見失うように運動する「性格」は、当初の「性格」を捨て他者の「性格」に成るという自己疎外の契機として組み込まれているからである。

前節で確認したように、クラフトの先行研究は、ヘーゲルの劇批評「改悛する者たち」から、ヘーゲルが二種の「近代」喜劇を想定していたということ、そして、それにより古典古

⁶⁰ このような転倒は、『精神現象学』「精神」章、「自己疎外された精神、教養」の箇所ではイドロの小説『ラモーの甥』(Le neveu de Rameau, 1762)をライトモチーフとして論じられた内容とも重なると考えられる。よく知られるように、この小説は実在した音楽家ラモー (Jean Phillippe Rameau, 1683 - 1764) の甥と哲学者との対話形式で進み、全てを相対化し固定された価値観を転倒させるラモーの甥の価値観が展開される。そのような価値観をヘーゲルは「近代」的世界の問題を射程に入れつつ自身の理論に転用し、「教養」においては「かくして精神自身からの、精神自身についての語りの内容は、全ての概念と実在との転倒 (Verkehrung) であり、そして、そのような欺きを述べる破廉恥さ (Schaumlosigkeit) は、それだからこそ最も偉大な真理である」(PdG, S.345)と述べている。ヘーゲルは、あらゆるものの「転倒」がこの段階における精神の形態であり、精神が展開していくための契機とみなしている。ここでは、善と悪も容易に「転倒」する。この「転倒」が、特にその芸術哲学においては、モリエールタイプの喜劇の「性格」表現、つまり、「性格」の動揺や転倒として論じられ、失敗した「喜劇」とみなされていると考えられる。

代と「近代」という二項的区分を超えて喜劇の歴史的区分が三項に拡大されている可能性を示していた。この三項を「性格」表現から見直した場合、それらが最終的に『改悛する者たち』に収斂する構造として企図されていたことが分かる。そして、このような構造を「性格」の運動として「筋」の展開に利用したラウパッハの作品構成の手法を、ヘーゲルは「確実に、特別に開拓される価値を有する」ものとみなし、高く評価していたと考えられるのである。

三 - 三. 観照者を前提とした「性格」表現

ここまで示してきたように、『改悛する者たち』に対するヘーゲルの批評は、登場人物の「性格」表現をその根底に置き、ラウパッハの作品構成上の手腕を高く評価していたと考えられる。このことは、「性格」表現に対する批評を通じて、芸術制作の側面を評価していたと言い換えることも出来よう。そして更に、そのような高い評価に関して、ラウパッハはシェークスピアに比肩し得る可能性と共に論じられてもいるのだが、それだけではない。その論述においてヘーゲルは、そのようなラウパッハの手腕を、観衆の観照体験まで含んだ、より広範な視座からも論じていると考えられるのである。

その点について本論文は、『改悛する者たち』の女主人公クロチルデの「性格」が実際の公演において如何に表現されていたか論じられた箇所に着目したい。

その箇所は、先にも触れた、「[…] クロチルデにおいてその経過が、一つの美しい段階的な推移 (eine schöne Stufenfolge) によって生じ、その段階的な推移の魅力があればあるほど彼女はますます同時に内面の真理を有するものとなる」 (ÜdB, S.10) という、クロチルデの「性格」表現についての言及から始められている。ヘーゲルによれば、そのような推移について、まず「当初の状況においての気分は、痛みの無い感傷も嘆きも無い悲しみ、感情の無い (empfindunglos) 悲しみが、しかし関心を残したままの記憶が、尚それ以上に蘇っていない穏やかな高貴な感覚 (Sinn) の内で明らかにされている。この平穏がクロチルデのトルクヴァートとの再会によってかき乱される」 (ebd.) ことに、ヘーゲルはクロチルデの「性格」が変化する契機を看取している。

重要であるのは、その際にヘーゲルがクロチルデの配役をシェークスピアの「『ロミオとジュリエット』で知られる女優に委ねることによって、その完璧な効果を生む必要があった」 (ebd.) と指摘し、同じ女優の演技に委ねられたジュリエットとクロチルデの「性格」表現の差異に着目している点、そして、その演技を通じてラウパッハをシェークスピアに匹敵するとみなしている点である。それらの点に関して、ヘーゲルはその劇批評において次のよう

に述べている。

その際の最初の契機は、無論、次のような差異によって我々にジュリエットを想起させた。すなわち、ジュリエットは、彼女における愛への無知という点において、しかし、クロチルデは、眠りと外的な記憶の内にその感情が、あちら [=ジュリエット] では一度も感覚されずこちら [=クロチルデ] では再び目覚めるようにして、浸入してくる点において、同様の魅力的な困惑 (Verlegenheit) に満たされる。それによってクロチルデの困惑 — トルクヴァートに対するよりも自分に対する怯え — は、より豊かな場面となる。(ÜdB, S.10.)

引用に確認されるように、ヘーゲルはジュリエットとクロチルデにおける「同様の魅力的な困惑」に着目しつつ、特にジュリエットに対しては「愛への無知」という点で、彼女の「困惑」の要因を、自らを知っていない「性格」に求めている。一方のクロチルデに対して、ヘーゲルは、かつて有していた「感情」が「眠りと外的な記憶の内に」蘇ることに「困惑」の要因があるとみなし、その要因として、ジュリエットとは異なる、忘却していた自らを思い出しつつある「性格」が指摘されている。つまり、同一に評価されるべき点と両者の差異とが論じられているのである。

両者の差異に関してより詳しく言えば、以下のようになる。ジュリエットに対するヘーゲルの見解に関しては、例えば『美学講義』でも同様の点が論じられており、ジュリエットが当初は「十四、五歳の全く無邪気な単純な少女」で、「未だ彼女自身や世間についての意識も、行動 (Bewegung) も、感情の動き (Regung) も、願望も自らの内に持っていない」(VA, II, S.205) が、ロミオとの邂逅によって、その「性格」が「目覚めた一つの関心の直接の所産として、自らを意識することなく、その美しい充溢と暴力 (Fülle und Gewalt) の内に、かつては閉ざされていた精神から歩み出る」(VA, II, S.206) とされる。先の引用に即して言えば、ロミオによってもたらされた外的な「困惑」がジュリエットの「性格」の内実を生み出す契機となり、その「性格」によって事件展開がなされるということになる。しかし、ジュリエットは最後まで「自らを意識することなく」幕を閉じる。一方で、クロチルデにおける「困惑」は、かつて知っていたが、今は忘却されたものの想起を通じて、謂わば、内的、反省的に生じてくる。ヘーゲルはここにジュリエットとの差異が浮き彫りになるとみなすのである。

その際に、見逃してはならないのは、ヘーゲルがラウパッハのクロチルデとシェークスピア

アのジュリエットに「同様の魅力的な困惑」を見出した観点が、まさに実際の上演においてのみ看取されるという点であろう。というのも、先程の引用に引き続きヘーゲルは更に次のように述べているのである（長くなるが文脈を明確にするため、既出ではあるものの前後の記述も添えておく）。

それ [=ジュリエットとの差異] によってクロチルデの困惑 —トルクヴァートに対するよりも自分に対する怯え— は、より豊かな場面となる。体も腕も止まった (unbeweglich) ままで、目は […] 初め、どうしても上がらず、目の沈黙を時々溜息ともならない胸の高まりが中断し、トルクヴァートの視線に出会うことを恐れながらも思い切って彼を盗み見、そして、その目は、彼の視線が別の方向に向いているとき彼に突き進む。その構想を一人の女優によって、すなわち彼女の所作に含まれる心に満ちた雄弁な表情を湛えること以上に、内容の叙述のために言葉によって彼女が表現することを余計なものとする、そのような一人の女優によって実演された詩人は幸運だとみなすべきであろう。(ÜdB, S.10f.)

この記述に確認出来るように、ヘーゲルは女優の身振り、それも「止まったまま」の女優が目所作のみで表現する身振りに注意を向けている。既に確認したように、主人公たち、特にクロチルデの「性格」が展開されるための契機としてヘーゲルは彼女の「困惑」を挙げていたが、その「クロチルデの困惑」に対して、ヘーゲルは言葉ではなく、身振り、それも繊細な目の動きによって演じられていることを賞賛点として挙げているのである。

無論、そのような言葉を介さない繊細な身振りの表現は、上演に立ち合う観衆のみに堪能することが許されたものであろう⁶¹。ヘーゲルの批評は、自身の観照体験を踏まえることによって、まさに観照者の視点からシェークスピアに比肩し得るラウパッハの可能性を指摘しているのである。

ところで、ヘーゲルはその芸術哲学においても、身振りを含めた俳優の演技について目配せすることを忘れてはいない。しかし、それは「性格」表現とは異なるもの、ないしは「性格」表現にとって副次的なものとして扱われるにとどまっている。例えば『美学講義』で『ロミオとジュリエット』について触れられた箇所において、「ジュリエットについての当地 [ベルリン] の舞台上の表現を諸君は目撃している」(VA, II, S.205) という記述と共に、「それを観るとい骨折りに価値がある。最高に躍動的な、生気に満ちた、熱烈な、感情に燃え

⁶¹ なお、この目の動きに関しては『改悛する者たち』のト書きにも記載がない。

立った、才気に満ちた、完璧な、上品な出来映えである。しかし、ジュリエットは更に異な
った受取られ方も出来る」(ebd.)として、観衆が演技を行う役者そのものやその演技の効
果に関心を向けることに水を差しているからである。そして、そのような異なる受取られ方
とは、無論、「あらゆるものを犠牲にし、最も過酷なことに自らを従わせる」(ebd.)ジュリ
エットの「性格」を見て取ることにあるとされる。このように、ヘーゲルは、その芸術哲学
において作品上の「性格」表現と実際の俳優の演技とを一種の断絶の下に論じている。この
点を踏まえれば、劇批評「改悛する者たちについて」におけるヘーゲルの立場は、それら断
絶されたものを抱合する点に特徴づけられると言えよう。そして、そのような視座を提供し
たラウパッハの作品に対して、ヘーゲルは、まさに現前で展開されているものに観衆を引き
付けるやり方の内に、その新しい形式を読み取っていたと考えられるのである。

以上、本節で示したように、ヘーゲルはその劇批評「改悛する者たちについて」において、
その「性格」表現に着目し、過去の歴史的段階における「性格」表現を統合し一つの運動す
る「性格」へと練り上げた点にラウパッハの技量を評価していたと考えられる。そして、そ
のような評価は、実際の観照を通じてのみ看取され得る繊細な身振り表現を前提に議論され
ていた。このことから、劇批評「改悛する者たちについて」を通じてヘーゲルは、制作者と
観照者という切り口を主軸に「近代」の喜劇を価値付けていると言えよう。

第四節 「近代」における芸術の地盤

前節で確認したように、ヘーゲルは『改悛する者たち』における「性格」表現に着目する
中で、芸術制作と観照とを前提とした視座を獲得していたと考えられる。それは、言うなら
ば、ラウパッハとシェークスピアの比較を通じて、「性格」表現における「近代」性が勝
ち取られたということを指していよう。一方で、本節では、ラウパッハとアリストパネスの
比較を通じて、ヘーゲルが「晴朗さ」を有する「笑い」、すなわち「滑稽」を巡る如何なる
立場を獲得していたのかを示すこととする。注目するのは、ヘーゲルが力点を置く「和解
(Versöhnung)」という観点の歴史的な変質である。

ヘーゲルはその劇批評「改悛する者たちについて」を通じて、「近代」喜劇における「晴
朗さ」の復権を、弁証法的な「性格」の変容とそれを通じた「和解」の下に見ていた。しか
し、ヘーゲルの劇批評からは、「晴朗さ」に即したギリシア喜劇の復権を読み取ることが出

来る一方で、ここでは更に、「和解」という側面においてギリシア喜劇からの区別も図られていると考えられるのである。その区別を理解するために有効だと考えられるのは、ヘーゲルのギリシア喜劇理解における「和解」について言及するヴォルフガング・ハイゼの先行研究であろう。

ハイゼが指摘するように、ヘーゲルのギリシア喜劇理解からは「社会的な対立の本質的な和解や和解可能性」⁶²が読み取られ得る。しかし、重要と思われる点は、『改悛する者たち』における「和解」がハイゼの指摘に見られるような、深刻な現実的対立の調停として理解される「和解」から切り離されていると考えられる点である。第一節でゲートマン＝ジーフェルトが示していたように、ギリシア喜劇においては、「理想」の欠落そのものが、非「和解」的な現実に対する現状批判として機能していると捉えられていた。つまり、そのような機能は、真に「理想」的なものの模索や、ユートピア的「和解」の志向を根底に置いたものであった。しかし、ヘーゲルの劇批評の立場からはそのような機能が切り離されていると考えられるのである。

そして、そのような切り離しは、ギリシア喜劇からの、更には本章第一節で示した連続性を踏まえればヘーゲルの芸術哲学の基盤とも言えるギリシア悲劇からの切り離しを意味している。言うならば、「改悛する者たちについて」において示された「近代」喜劇の議論は、芸術哲学においてギリシア喜劇を中心に展開された喜劇一般の機能に代わる、新たな機能を射程に入れる問題を含んでいると考えられるのである。劇批評に窺われるそのような思想的背景を探ることが本章の最後の課題である。

そこで以下、本節ではまず、ヘーゲルがギリシア喜劇における「和解」を如何に捉えていたかについてハイゼの先行研究に基づいて確認し、他方の『改悛する者たち』に対しては「和解」の表面性こそが論じられていたことを示す（四 - 一）。その上で、クラフトが指摘していたギリシア喜劇の復権に止まらない、「近代」喜劇の別種の機能を、本論文第一章、第二章で示した芸術の「近代」性についてのヘーゲルの立場を対応させながら示す（四 - 二）。それらによって、ヘーゲルの劇批評「改悛する者たちについて」の意義を明らかにする。

⁶² Wolfgang Heise, Gedanken zu Hegels Konzeption des Komischen und der Komödie, in: *Hegel-Jahrbuch 1966*, hrsg. v. Wilhelm R. Beyer, Meisenheim am Glan 1966, S.15.

四 - 一. 「和解」の表面性

ヘーゲルが論じたギリシア喜劇における「和解」について、ハイゼは、第一節で確認した批判的機能という点に注目する立場から言及している。

ハイゼによれば、その根拠は、「滑稽」を通じて、「古典古代の社会において、倒錯した特質を取り去る」⁶³ということにある。ヘーゲルの理解において、ギリシア喜劇は「実体」性を欠いた状況において「実体」性を欠いた登場人物たちを描いたものであった。そして「滑稽」は、そのような「実体」性の欠如に「本気で拘束されていない」ことで「晴朗さ」を伴って生じるのであった。ヘーゲルは、アリストパネスの諸作品において、「実体」性を欠いた実際のアテナイの現実がモデルとされていることを熟知していた。その上で、『美学講義』の「古典的芸術形式」を論ずる箇所では、ギリシア喜劇においては、一見「正しいとされているもののその自己破壊において、真なるものが、その反映に基づき、堅固な、永続的な威力として現れることが出来る」(VA, II, S.120)としている。つまり、ギリシア喜劇においては、現実的な、しかし「実体」性を欠いた対立が前提とされており、「滑稽」を介して「真なるもの」が現出するとされているのである。ハイゼは、この「真なるもの」の現出を「社会的な対立の本質的な和解や和解可能性」だとみなすのである。この指摘を敷衍すれば、ヘーゲルは、ギリシア喜劇の内容そのものに「和解」を見出し、その達成を問題としていたということになる。

しかし、『改悛する者たち』では事情が異なる。というのも、ヘーゲルはそもそもこの作品から「和解」の達成条件となる批判機能そのものを切り離そうとしているからである。そこで、そのような切り離しが実際に跡付けられるか確認することにしよう。

前節で示したように、ヘーゲルは劇批評において「晴朗さ」に関する論議でもって批評を本格的に始めていた。その箇所をより詳しく確認していくと、ヘーゲルは「晴朗さ」が「真面目さ」を欠いてはならないとして⁶⁴、アリストパネスを引き合いにしつつ、ギリシア喜劇の「真面目さ」が実際には次のようなものであったと述べている。

喜劇 (Lustspiel) において晴朗なだけではないもの (Nicht-bloß-Heiteres) に関する権威を挙げねばならないとすれば、私はとりわけ、アリストパネスを挙げることだろうが、彼にお

⁶³ Ebd..

⁶⁴ この点について、ヘーゲルの劇批評には次のような記述が確認される。「しかし、仮に喜劇 (Lustspiel) が真面目さを全く欠いているのならば、それは道化芝居 (Pssenspiel) に、いや、それよりも深刻に墮落することだろう。」(ÜdB, S.5.)

いては〔…〕悲痛極まりない真面目さが、すなわち、政治的な真面目ささえもが、——
しかもその真面目さのみが、主要な関心を占めている。(ÜdB, S.5.)

引用に見られるように、ヘーゲルは、アリストパネスの作品においては「政治的な真面目ささえも」が「晴朗さ」の表現に取り込まれていることに注目しており、尚且つ、その作品の特色として「政治的な」「真面目さのみが、主要な関心を占めている」ことを挙げている。このようなヘーゲルの評価は、アテナイの現実的対立を題材として取り上げていたアリストパネスに対する正当な見方であるだろう。

一方で、この引用の直後に、「政治的な真面目さ」について一切言及されないまま、前節で引用した『改悛する者たち』の「真面目な揉め事」、つまり主人公たちの「性格の揉め事」に関する話題が続けられている。このことから、『改悛する者たち』に対して、ヘーゲルは、ハイゼが指摘していた「社会的な対立の本質的な和解や和解可能性」のような、政治的な真面目さ」と直結した「和解」を当初から読み取っていなかった可能性がある。そして実際に、ヘーゲルの言説からは、この作品においては「和解」的な主題が表面的にあしらわれているに過ぎないということが読み取られるのである。

この点について本論が注目するのは、ヘーゲルが述べる「改悛」の実態である。既に確認したように、ヘーゲルはその劇批評において、「性格」の推移の帰結を「彼らは既に自分たちがそうであるものにただ相手を改悛させればよい」(ÜdB, S.10)と述べていた。つまり、この作品の「和解」を指し示す「改悛」を取り上げるに当たり、それは作中における主人公二人の謝罪によって「既に自分たちがそうであるものに」相手の「性格」を変容させることとみなされていた。しかし、このように、「自分たちが」各々今、現に在る「性格」に「相手」の「性格」を変容させるということは、表向きは何の変容も生じていないことを意味してもいる。その理由は、主人公たちが関わる「真面目な揉め事」に確認出来よう。

先にクラフトが指摘していたように、「真面目な揉め事」においては、「愛する者たちの不和は誤解から生じている」が、本質的にはいがみ合いながらも思慕し合う二人にとって、この不和は「本質外の事柄」であり、「同時にその誤解は実体がないものである」。そのため、前提としての対立が既に非現実的なものということになる。実際にヘーゲルは、そのような一見対立しているかのような状況の上に成り立つ「和解」を、観衆に「予期されるべき再度の和解 (die zu erwartende wiederversöhnung)」(ÜdB, S.11)と呼び、この作品全体を通じて看取される「和解」的要素がトートロジカルなものであることを指摘している。つまり、

『改悛する者たち』における「和解」は、幕が上がった際に既に成り立っているとみなしているのである。この点に関して、ヘーゲルはその劇批評の中で、脇役である「伯爵」に触れながら更に次のようにも述べている。

老伯爵はカastropheの最後に至って、〔 … 〕進んで主人公たちや他の人々と共に行為に満ちた美しい自然のサークルの中に入っていく。その自然性は情熱によって曇らされることもあるかもしれないが、その曇りは〔 … 〕分裂に進むことがない。このような明朗さの基盤が主人公たちにもっと感じられるように、発端において予め強調しておくこともおそらく可能だったであろう。（ÜdB, S.12.）

『改悛する者たち』は脇役たちの「企み」の失敗と主人公二人の謝罪によって大団円を迎えるが、その際に、主人公二人には亡くなったと伝えられていた「伯爵」が彼らの前に登場する。そして、引用に確認出来るように、ヘーゲルはそこに、最早「分裂に進むことがない」ような「和解」的状況を読み取っている。しかし、注意すべきは、同時にそのような「和解」的状況のための「基盤」が既に存在していたとみなし、更には作家がそれを観衆にも理解できるように開幕から「予め強調しておくこと」が出来れば、この作品はより明解になったであろうと評していることである。このことから、ヘーゲルは『改悛する者たち』には、開幕当初から「和解」が存在しているものと理解していたことは明らかである。

前節で示した「性格」表現に対するヘーゲルの関心からしても、『改悛する者たち』の真面目さとは、「真面目な揉め事」、つまり主人公たちの「性格の揉め事」であり、「性格」の運動とそれに基づいた「筋」の組み立てに見られる確かな構成を指すものであったと考えられる。そのような構成の上で、表面的に過ぎない非現実的な対立の「和解」が展開されるのである。それがこの作品に対するヘーゲルの理解であったのであろう。ヘーゲルはこの作品に対して、最終的に「和解」に到達するという主題を読み取っていたのではない。むしろ、「和解」の模索が表面的に展開されていることにヘーゲルは注意を払い、そのような表面性を産み出している登場人物の「性格」の戯れに、更には、そのような「性格」表現と関わる芸術制作と観照の面に、関心を向けていたとみなすべきであろう。そして、それにこそ「政治的な真面目さ」を主題とするアリストパネスの喜劇とは異なる、喜劇の方向性が読み取られていたと考えるべきなのである。

しかし、そのようなヘーゲルの理解は、無論、彼の芸術哲学におけるギリシア喜劇につい

での立場を超え出たものと言える。では、そのような超出によって、この作品に対するヘーゲルの方向付けは、ギリシア喜劇とは異なる如何なる意義を担い得るのであろうか。最後にこの点を検討してみよう。

四 - 二. 劇批評「改悛する者たちについて」の意義

本章第二節(二-二)で示したように、クラフトは、劇批評「改悛する者たちについて」にはヘーゲルの芸術哲学で論じられていたギリシア喜劇の復権が確認できると指摘し、ギリシア喜劇独自の機能に対して「近代」喜劇における「理論的な接合点」が提示された点にその批評の意義が見られると結論付けていた。そのようなギリシア喜劇の機能に関しては、本章第一節で示したシュナイダー、ゲートマン=ジーフェルトの先行研究から理解されるように、ヘーゲルの芸術哲学における芸術の歴史的な展開運動の大きな枠組みが、既に、ギリシア喜劇を通じて古典的芸術形式の枠組みの中に原理化されていることが挙げられよう。このことを踏まえれば、クラフトの解釈は、「実体」と思われた内容の解消、「理想」とされていた芸術の解体というギリシア喜劇の機能が歴史的に「近代」にまで拡大されていたという観点にあるものと言える。

このような解釈に対して、ヘーゲルの劇批評における「和解」の表面性についての言説からは、一見クラフトの解釈と背反した、しかし、実際にはそのような解釈の方向性と表裏をなす別種の意義を読み取ることが出来るかもしれない。つまり、前提としては、確かにギリシア喜劇において展開された、芸術全般を方向付ける地盤としての機能を引き継ぎ、「芸術の終焉」すなわち「理想」の崩壊を「近代」にまで拡大するという点が論じられてはいる。しかし、一方で、そのような「理想」の崩壊と共に、「近代」固有の芸術の課題を提供する地盤としての機能が論じられているとも考えられるのである。

注目したいのは、次の二点である。第一は、「和解」を表面的とみなす立場において、ヘーゲルの劇批評においては「芸術の終焉」、すなわち、芸術における「理想」の崩壊がギリシア喜劇以上に徹底して論じていると考えられる点である。この点において、ヘーゲルはクラフトの指摘するようなギリシア喜劇の復権という以上に、「理想」を基準とする芸術の完全な廃棄を目論んでいるとみなすことが出来る。そのような理論の強化と共に、第二の点として、ヘーゲルは表面的となった「和解」それ自体ではなく、その表面性を産み出しているもの、つまり、芸術制作と観照と関わる「性格」表現に着目していたという点に注意しなければならない。

この第二の点においては更に次のことが指摘出来る。本論文がこれまでの章で論じて来たように、ヘーゲルは、芸術の歴史的展開と共に「近代」の芸術一般が「理想」的な芸術表現という基準を離れ、「理念」の直接的な表現が為されなくなるという点で、一見して「理念」無き「感性的顕現」とも呼び得る状況を想定していた。すなわち、「理念」の感性化、つまり内容と形態、「意味と形態との統一」(VA, I, S.218)であり、「実体」的なものの十全な表現として論じられた芸術は、「精神が感性的定在から自己の内面性へと還帰することを本質とする」(VA, I, S.112)という点において、古代ギリシアの一回的な「理想」を乗り越え、最終的に「近代」においては、内容と形態の乖離、そして「実体」的な内容の喪失を介して「仮象そのもの」となるのであった。そして、それと表裏をなす事態として「自然模倣(Nachahmung der Natur)」(1820/21, S.180, 1823, S.199, 1826, S.151)や「フモール」という形式が一貫して芸術制作と観照という面から論じられていたことは既に、これまで本論文で示して来た通りである。その内、単なる「仮象そのもの」として現象する「近代」の芸術は、完全な「理想」の崩壊という点において、劇批評「改悛する者たちについて」における「近代」喜劇の論点と合致していることは首肯されよう。しかし、それだけではない。ヘーゲルの劇批評における芸術制作と観照についての言説は、芸術の「近代」性が論じられていた「自然模倣」形式や「フモール」特に「客観的フモール」の形式と、より詳細な点においても対応関係にあると考えられるのである。

そこで、それら二点について以下、確認してみよう。まず、第一の点に関しては、先の(四-一)におけるハイゼの指摘が重要となる。ハイゼが指摘していたように、ギリシア喜劇においては「実体」性を欠いた対立を前提に、「滑稽」を介して「真なるもの」、「社会的な対立の本質的な和解や和解可能性」が現出するという点に芸術哲学におけるヘーゲルの論旨があったと考えられる。しかし、問題は、ヘーゲルがそれを構造的な矛盾を含ませながら論じている点である。既に述べたように、芸術における「理想」の崩壊とは、既存の「実体的内包を、非「実体」的なものとして廃棄することにその論点が置かれていた。だが、ギリシア喜劇は一見「正しいとされているもののその自己破壊において、真なるものが、その反映に基づき、堅固な、永続的な威力として現れることが出来る」(VA, II, S.120)点にその価値が見出されてもいた。つまり、ギリシア喜劇は、形式的には「実体」的な「理想」の崩壊として論じられながらも、その構造において「実体」的なものへの回帰が差し挟まれてしまっているのである。この点において、ギリシア喜劇は「芸術の終焉」をもたらす「理想」の崩壊を不徹底なものにとどめていると言うことが出来る。

それに対して、ヘーゲルの劇批評からは『改悛する者たち』が「和解」そのものを主題とせず、表面的にそれを用いていることが述べられていた。生の根本的な「和解」可能性は「実体」化されないまま表面だけをなぞって作品から廃棄されているのである。ここに、ギリシア喜劇においては不徹底であった「理想」の崩壊が「近代」の喜劇である『改悛する者たち』において初めて完遂されていることが確認されよう。クラフトは、ヘーゲルが劇批評においてギリシア喜劇の復権を論じていると指摘していたが、その復権とは、単なる「晴朗さ」、「滑稽」の再登場ではなく、それらの原理、言い換えれば「理想」の崩壊をもたらす機能の継承と徹底化をその根底に含むものとみなすべきなのである。

このような徹底化は、無論、「近代」における芸術が「理想」を基準とはしない、つまりは芸術における内容と形態の統一としての「和解」、「実体」的なものの実現としての「和解」を基準とはしないという立場を支える地盤として論じられていることを意味していよう。そして、次のような第二の点において、「和解」を表面的に扱うことそれ自体についてヘーゲルは「自然模倣」の形式と「フモール」、とりわけ「客観的フモール」の形式との対応を念頭に置いていることが窺われるのである。

ヘーゲルの思索からは「近代」の芸術を、芸術制作と観照に軸足を置き、「理想」を基準としない理論から構想していたことは本論文において度々述べた。その内、本論文第一章で扱った「自然模倣」の形式においては、風景の観照を通じてヴェールのみを掬い取るように自然の全体を風景として看取する観照者の眼の働きが、画面の細部全てを「仮象そのもの」として表面的に取り纏める画家の手の働きへと展開されているということが論じられていた。このように、芸術制作と観照との連動の内に表面的な「仮象そのもの」を扱う点が、劇批評「改悛する者たち」における「性格」表現と、「和解」の表面性とに関わると考えられる。

何故なら、ラウパッハの作品制作の手法は、観照者を含んで構想された「性格」とその運動に関心が払われていたが、同時に、そのような「性格」の運動がトートロジカルな「和解」をもたらしていたからである。ヘーゲルの芸術哲学において、劇芸術における「筋」の展開は登場人物の「性格」に起因するとされていたが、ヘーゲルは更に、その劇批評においてはクロチルデの「性格」が「筋」と共に展開されるための契機として彼女の「困惑」を挙げている（*ÜdB*, S.10）。そして、そのような「困惑」は、実際の観照を通じてのみ看取され得る繊細な身振り表現を前提に議論され、賞賛されていた（*ÜdB*, S.10f.）。そして、クロチルデの「困惑」によって始まる「性格」の運動こそが最後に表面的な「和解」をもたらすので

ある。このように、作品制作の契機に観照という側面を含ませる点、そして、その上に展開される「性格」の運動が平面的な、「和解」であるかのように見えるものを産出する点に、「自然模倣」の形式との対応が確認されるのである。

また、本論文第二章で扱った「フモール」、とりわけヘーゲルが最終的に獲得した「客観的フモール」の形式においては、「想像力 (Phantasie)」による「自由な結び付き (das freie Verknüpfen)」 (Enz, §456) の下で、「過去と現在の統一」という観点と共に、過去の作品や過去の世界に属する題材の「習得 (Aneignung)」 (VA, I, S.356) を介した、謂わば、文化の「翻訳 (Übersetzung)」という観点が、芸術制作と観照の問題として論じられていた。その内の「過去と現在の統一」という観点については、前節 (三 - 二) で示した、過去の「性格」表現を総括するラウパッハの手法、すなわち、ギリシア喜劇の彫塑的「性格」とモリエールタイプの「近代」喜劇における動揺し転倒する「性格」表現の統合というやり方として、ヘーゲルの劇批評の内に確認することが出来る。

そして、過去の作品や過去の世界に属する題材の「習得」と、それに基づいた文化の「翻訳」という観点については、前節 (三 - 三) で示したクロチルデとジュリエットの「性格」表現に対するヘーゲルの言説に読み取ることが出来る。注目したいのは以下の二点である。

第一は、クロチルデとジュリエットが「同様の魅力的な困惑に満たされる」 (ÜdB, S.11) ことで「筋」と関わる「性格」が提示されるという同一性を論じつつも、ヘーゲルが強調していたのは、「自らを意識することなく」 (VA, II, S.206) 行為へと突き進むジュリエットの「性格」と、「眠りと外的な記憶の内に」あった自己に「再び目覚める」こととなる (ÜdB, S.10) クロチルデの「性格」であったという点である。そして第二は、ヘーゲルがクロチルデの配役をシェークスピアの『ロミオとジュリエット』で知られる女優に委ねることによって、その完璧な効果を生む必要があった (ebd.) と指摘していた点である。

これら二点からは、ヘーゲルがクロチルデとジュリエットの「性格」に同一性と際を見出し、それが同じ女優の手に委ねられたことで「その完璧な効果」が生じたとみなしていたことが理解される。このことは、ヘーゲルがラウパッハの作品を「性格」表現という劇芸術の根源的な点においてシェークスピアの作品のパロディとみなしていたと共に、過去の作家であるシェークスピアの表現をラウパッハが「習得」し、自身の作品の文脈に合わせて「翻訳」したとみなしていたということを意味しよう。ここに、過去の作品や過去の世界に属する題材の「習得」と、それに基づいた文化の「翻訳」という観点もまた確認されるのである。

以上からすると、劇批評「改悛する者たちについて」に窺われるもう一つの意義とは、「理

想」を徹底的に排除することにより、芸術制作と観照を基礎とした「近代」独自の芸術の理論を根拠付ける地盤として、「近代」喜劇を論じようとした点にあると考えられる。ペグラーを基点に、シュナイダー、ゲートマン=ジーフェルトを介して、更にクラフトの先行研究をたどることで、確かに、ヘーゲルの劇批評からは、その芸術哲学で展開していたギリシア喜劇の機能の復権として、「理想」の崩壊の徹底化と「芸術の終焉」の理論の強化を読み取ることが出来る。だが、それと表裏をなす点として、この劇批評からは、もはや芸術の「理想」を基準とはしない、芸術制作と観照という新たな観点が、芸術の「近代」性を支える新たな地盤として想定されていることもまた窺われる。「近代」の芸術を「理念」の表現の断念と「仮象」そのものの「感性的顕現」の関係と捉えること、そのことを拠付ける試みが透けて見える点、その点にこの劇批評の意義が認められるのである。

おわりに

ヘーゲルはその劇批評「改悛する者たちについて」において「ラウパッハ氏がこの作品で選択した形式は、確実に、特別に、開拓されるべき価値を有する」(ÜdB, S.13)と述べていた。その批評対象であったラウパッハの『改悛する者たち』はヘーゲルの芸術哲学で直接取り上げられていないが、しかし、その事実がこの批評の価値を減じはしないであろう。

第一節で示したように、ヘーゲルの芸術哲学において喜劇一般はギリシア喜劇を中心に論じられていた。その論旨の根幹は、ペグラーが指摘していたように「主体を現実化する」という点とギリシア世界における芸術の「理想の崩壊」という点の二点に求められる。そして更には、シュナイダーやゲートマン=ジーフェルトの指摘から理解されるように、それら二点は、一方では芸術の歴史的展開の枠組み、言い換えれば芸術一般の理論的な地盤として、特に「滑稽」や「晴朗さ」という概念を通じて原理化されているものの、他方でその原理はモリエールを範例とした「近代」喜劇には継承されてはいなかった。このことから、ヘーゲルの芸術哲学における喜劇の理論は、ギリシア喜劇中心の理論であり、「理想」を基準として、狭くは喜劇ジャンルの、より広範には芸術一般の趨勢を論じていたことが分かる。

しかし、その一方でヘーゲルは、自身の芸術哲学において、モリエールタイプの「近代」喜劇が「名人芸」を駆使し、劇芸術の核とされる「性格」表現と「筋」の構成に作品制作の力量を示していることにも着目していた。第二節で確認したクラフトの先行研究からは、こ

のヘーゲルの着目点の内、「筋」の構成という点が劇批評「改悛する者たち」に継承され、アリストパネスに代表されるギリシア喜劇とモリエールに代表される失敗した「近代」喜劇の統合として論じられていたこと、そして、そのような統合の中に「近代」における「滑稽」の復活、ギリシア喜劇の復権を想定していたことが理解される。しかし、それだけではない。

第三節で明らかにしたように、ヘーゲルは劇芸術の核である「性格」表現に対しても、同様の統合読み取り、クラフトが指摘した以上に根源的な問題として「近代」における「滑稽」の復活を看取していたのである。そして、そのような「性格」表現に対する言説は、ラウパッハとシェークスピアの比較を通じて、観照者の眼を取り込んだ芸術制作の立場を基礎に論じられていたことが明らかにされた。

更に第四節において、ハイゼの研究を下敷きに、ヘーゲルの劇批評から理解されるラウパッハとアリストパネスの差異を検討することで、ギリシア喜劇が芸術における「理想の崩壊」を「和解」という主題において扱うという、彼の芸術哲学に対応した立場に対して、その劇批評においては、むしろ「和解」の表面性が論じられていることが明らかになった。劇批評の言説からは、そのような表面的「和解」が「性格」表現の戯れの間として、つまり、芸術制作と観照のための場として、主題的な意味を担っていないという趣旨が読み取られるのである。その点に、この劇批評を意義付ける重要な思索を見て取ることが出来る。その思索とは、一方では「理想の崩壊」という点でギリシア喜劇の機能を継承しつつも、他方では「和解」という主題を切り捨てることで、新たな理論的な地盤として「近代」喜劇が、芸術制作と観照という面で「近代」の芸術を基礎付けるというものである。この点について第四節では、本論文第一章と第二章で論じてきた「自然模倣」の形式と「フモール」、特に「客観的フモール」の形式の論点を扱い、それら、「近代」における「理念」とその「感性的顕現」の諸相が、ヘーゲルの劇批評においても確認されることを示した。それ故、ヘーゲルはこの劇批評において、「理想」を基準とせず、むしろ芸術制作と観照という側面から「理想の崩壊」をより積極的、肯定的に捉える立場から論じていると考えられる。そのような思索の獲得が読み取られる点にこの劇批評の意義が認められよう。

無論、この劇批評は、あくまで『改悛する者たち』の魅力を取り扱うことに腐心されており、「近代」における芸術の趨勢を直接的に論じてはいない。しかし、批評という比較的自由な立場の中に、「近代」の芸術に対する試みの全容が透けて見える。言うならば、芸術一般の「理想」を基準に展開された自身の芸術哲学に対するヘーゲルの「改悛」が確認される点に、劇批評「改悛する者たちについて」の記念碑的な意義が見出されるのである。

結論

本論文では、ベルリン時代のヘーゲルの芸術哲学において芸術の「近代」性が如何に構想されていたのかについて扱い、「理念の感性的顕現 (das sinnliche Scheinen der Idee)」と規定される本来的な芸術の結束点としての機能が歴史的に崩壊するという事態を足掛かりに、その構想の展開を示した。すなわち、芸術の内包として「実体」的な意味内容を表現することの内に、芸術作品の外的形態だけでなく、芸術制作、そして観照をも結び付けていた規定が崩壊するという事態を見据えながら、ヘーゲルが「近代」の芸術全般を如何に構想していたかを示した。

その構想は、ヘーゲルの芸術哲学における「近代」に対応した芸術についての論述の中で、「実体」的な内容の表出が不可能となった「理念」とその「感性的顕現」の歴史的な推移と共に、自律した芸術制作と観照とを基礎とする理論の歴史的な登場、そして、そのような理論による「近代」の芸術全体の包括という段階を踏んで展開されていたと考えられる。この点について、本論文は、第一章と第二章において「自然模倣」の形式から二種の「フモール (Humor)」の形式へと歴史的な推移を辿ることの内に、その展開の検討を行った。

まず、第一章で明らかとなったのは、十七世紀ネーデルラント絵画を範例に「自然模倣」の形式を論ずる中で、ヘーゲルが芸術を「理念の感性的顕現」としてではなく、単なる表面的な「輝き」という意味においての「仮象 (Schein)」として、歴史的な必然性の下に論じている点、そして、そのような「仮象」が最早、「実体」的な内容ではなく作家の手と観照者の眼との関わりにおいて産出されるとみなしている点の二点である。ここに、ヘーゲルは芸術の「近代」性の根源として、内容による制限無しになされる芸術制作と観照の独自の働きの開始を、つまり、本来的な「理念の感性的顕現」が有する制限を離れた、「近代」固有の精神的活動の開始を読み取っていたと考えられるのである。

そして、第二章では、そのような開始点で示された芸術制作と観照における「近代」の芸術独自の方向性が十八世紀、十九世紀の文芸に即して論じられた二種の「フモール」の形式の中に継承され、「近代」の芸術全体を構造化する思索へと深められていることが明らかになった。本論文が着目したのは、「理念の感性的顕現」という規定が十全に機能する芸術の「理想 (das Ideal)」においては、芸術制作の原理とも言える「想像力 (Phantasie)」が「実体」的な内容の制限の下で論じられているもの (VA, I, S.363ff.)、二種の「フモール」の形式においてはその制限の撤廃の下で開放された芸術制作の力が、ヘーゲルによって二つの

方向から吟味されているということであった。

一方は、ヘーゲルがゲーテの『西東詩集』及びこの詩集に付属する論考「註と覚え書き」に着想を得ながら、初期ドイツロマン主義文芸の「イロニー (Ironie)」概念とは異なる芸術制作の立場を確立しているということに纏められる。その中でヘーゲルは、『西東詩集』に即した芸術制作が「翻訳 (Übersetzung)」という観点の下に、既存の作品や従来の歴史的な作品形式を現在の歴史的地平においても理解可能なかたちで移し変え、新たな作品を生み出すという、芸術制作と観照が結び付いた立場を強調している。ここに、「自然模倣」の形式に示された芸術制作と観照という側面の理論的な継承が確認された。

そして他方は、『エンチュクロペディー』における「想像力」と「再生 (産) 的構想力 (die reproduktive Einbildungskraft)」(連想) の論述に従って、「実体」的な内容から切り離された「近代」の芸術を体系化する試みとして結論付けることが出来よう。その中で、ヘーゲルは「自然模倣」と「主観的フモール」を「再生的構想力」に、「客観的フモール」を「想像力」に基づいて区分し、「近代」の芸術を体系付けていたのである。

更に、ヘーゲルは「近代」の芸術に対する以上の構想の根拠付けを「近代」喜劇作品の内に模索していたと考えられる。第三章では、このことを次の二点から明らかにした。

第一の点は、喜劇ジャンルに対するヘーゲル独自の立場と関わるものである。アンネマリー・ゲートマン=ジーフェルトやヘルムート・シュナイダーの研究から理解されたように、芸術一般が歴史的に辿る「理想」の崩壊、すなわち、芸術における「実体」的内容の喪失についての理論的地盤を、ヘーゲルはギリシア喜劇に担わせていたと考えられる。本論文はヘーゲルの同時代喜劇批評「改悛する者たちについて」を扱うことで、芸術哲学においてモリエールを例にギリシア喜劇からの断絶として論じられた「近代」喜劇とは異なる、ギリシア喜劇の復権が果たされた「近代」喜劇が論じられていることを明らかにした。

第二の点は、ヘーゲルがこの劇批評において「実体」的な内容や主題の欠如によって「理想」の崩壊を跡付けながらも、他方では、「性格 (Charakter)」表現や「筋 (Handlung)」の構成という作品制作の面に着目し、そこに観照者を含んだ作品制作の技量を看取している点である。そして、本論文はその中で、表面的な単なる「仮象」の生成という観点や、既存の作品、従来の歴史的な作品形式の文化的、歴史的「翻訳」という観点、つまり、「自然模倣」の形式と二種の「フモール」の形式に確認された論点が包括されていることを示した。これら二点から、ヘーゲルはその劇批評において、一方では「理想」の崩壊という点でギリシア喜劇の機能を継承しつつも、他方では芸術制作と観照という面から「近代」における芸

術の趨勢を位置付ける理論的な地盤としても企図していたことが確認されたのである。

序論において示したように、ヘルムート・クーンの『ヘーゲルによる古典ドイツ美学の完成』以来、ヘーゲルの芸術哲学は「理念の感性的顕現」という既定において論じられた「意味と形態との統一」(VÄ, I, S.218)、「実体」的内容の表現という点において、所謂「内包美学」であると理解されてきた。しかし、そのような「内包美学」が歴史的に不可能となる「近代」の芸術に対して、ヘーゲルはその不可能性の中に、自身の芸術経験を交えながら芸術の「理想」に代わる基準として芸術制作と観照という観点を認めていたのである。

しかしながら、そのように芸術制作と観照に根差した芸術理解の立場は、ヘーゲルの芸術哲学における、所謂、芸術の終焉の問題に対する修正や回避といった意味合いの下に、軽率に理解すべきではないであろう。本論文を通じて示して来たように、ヘーゲルが芸術制作と観照という点から「近代」の芸術を論ずる際、それらの観点は、常に芸術における「理想」の欠如と共に生じる事態、「理想」の欠如と表裏を為す事態として扱われていたからである。

例えば、本論文第二章において取り上げた「想像力」と「翻訳」の中にも確認出来るように、むしろ、それらの観点を「理想」の欠如と歴史の最終到達地点という「近代」の位相を認めつつ、逆に利用し戦略的に用いることにこそ、ヘーゲルの関心が向けられていたと考えられよう。芸術の「理想」という基準を外れた単なる「仮象そのもの」(VÄ, II, S.227)、芸術めいた何ものかの登場を敏感に察知し、その存在を「理想」の崩壊という「近代」の否定的側面が孕んだ肯定的側面として論ずることに、その関心が払われていたと考えられるのである。

本論文が示して来たように、「近代」の芸術に対するヘーゲルの思索は、彼自身の芸術体験を基に、芸術制作と観照という観点によって、その「内包美学」的立場を一步踏み越えて構想されていたと言えよう。その思索は、芸術を取り巻く「近代」の状況に目配せしつつ、芸術の「理想」に対して、謂わば、否定の否定を介して戦略的に構想されていたのである。

ヘーゲルの芸術哲学と関わるテキストと引用略号

本論文では、ヘーゲルがベルリン時代に行った各年度講義の『受講録』（一八二〇年度、一八二三年度、一八二六年度）、『エンチクロペディー』、劇批評「改悛する者たち」、『美学講義』について以下のテキストから引用した。引用する際には、該当する著作の略号と巻、頁数を（ ）内に付記している。引用文中の（ ）や〔 〕、強調箇所は全て原文に従っている。〔 〕は本論文執筆者によるものである。なお、引用箇所の翻訳は全て拙訳によるものであるが、邦訳があるものに関しては、それらを適宜参照した。

(1820/21) : *Vorlesung über Ästhetik: Berlin 1820/21. Eine Nachschrift I Textband.* Schneider, Helmut (hrsg.). Frankfurt am Main 1995.

(1823) : *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst.* (PhB. 550). Gethmann-Siefert, Annemarie (hrsg.). Hamburg 2003.

(1826) : *Philosophie der Kunst oder Ästhetik: Nach Hegel im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler.* hrsg. v. Gethmann-Siefert, Annemarie u. Collenberg-Plotnikov, Bernadette unter Mitarbeit v. Iannelli, Francesca u. Berr, Karsten. München 2004.

(Enz) : *Enzyklopaedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830).* (GW. Bd.20). Bonsiepen, Wolfgang u. Lucas, Hans-Christian (hrsg.). Hamburg 1992. (『エンチクロペディー』、榎山欽四郎ほか訳、河出書房、一九六八年)

(ÜdB) : Über die Bekehrten. In: *Schriften und Entwürfe: 1826-1831.* (GW. Bd.16). Baum, Manfred u. Meist, Kurt Rainer (hrsg.). Hamburg 2001. SS.3-15. (「改宗者たちについて」『ヘーゲル批評集Ⅱ』、海老澤善一訳編、梓出版社、二〇〇〇年、五 - 二五頁)

(VÄ) : *Vorlesungen über die Ästhetik.* Bd.I-III. (G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden. Theorie-Werkausgabe. Bd.13-15). Frankfurt am Main 1970. (『美学』(『ヘーゲル全集』18:a-c、19:a-c、20:a-c)、竹内敏雄訳、岩波書店、一九八一年)

参考文献

ヘーゲルに関するテキスト

Berliner Schriften: 1818-1831. (G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden. Theorie-Werkausgabe. Bd.11). Frankfurt am Main 1970.

- Enzyklopaedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1827)*. (GW. Bd.19).
Bonsiepen, Wolfgang u. Lucas, Hans-Christian (hrsg.). Hamburg 1989.
- Grundlinien der Philosophie des Rechts*. (GW. Bd.14:1-2). Grotzsch, Klaus u. Weisser-Lohmann,
Elisabeth (hrsg.). Hamburg 2009.
- Phänomenologie des Geistes*. (PhB. 414). Neu hrsg. v. Wessels, Hans-Friedrich u. Clairmont,
Heinrich. Hamburg 1988. (『精神の現象学』(『ヘーゲル全集』上下巻)、金子武蔵訳、
岩波書店、一九七一、一九七九年)
- Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. (G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden.
Theorie-Werkausgabe. Bd.12). Frankfurt am Main 1970.
- Wissenschaft der logik*. Bd.1-2. (GW. 11-12). Hogemann, Friedrich u. Jaeschke, Walter (hrsg.).
Hamburg 1981. (『大論理学』(『ヘーゲル全集』6:a-b、7、8)、武市健人訳、岩波書店、
一九五六 - 一九六一年)

ヘーゲルについての研究書

- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. (Hegel-Studien.
Beiheft25). Bonn 1984.
- Henrich, Dieter: *Fixpunkte: Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*. Frankfurt am
Main 2003.
- Ianneli, Francesca: *Das Siegel der Moderne: Hegels Bestimmung des Hässlichen in den
Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*. München 2007.
- Jaeschke, Walter: *Hegel Handbuch: Leben-Werk-Schule*. 2.Auflage. Stuttgart 2010.
- Kuhn, Helmut: *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*. Berlin 1931.
- Pippin, Robert B. : *After the beautiful: Hegel and the philosophy of pictorial modernism*.
Chicago 2014.
- Pöggeler, Otto: *Die Frage nach der Kunst: von Hegel zu Heidegger*. Freiburg/ München 1984.
—, : *Hegels Kritik der Romantik*. München 1998.
- Rutter, Benjamin: *Hegel on the modern arts*. New York 2010.
- 小川真人『ヘーゲルの悲劇思想』、勁草書房、二〇〇一年
- 四日谷敬子『歴史における詩の機能 ヘーゲル美学とヘルダーリン』、理想社、一九八九
年

ヨアヒム・リッター 『ヘーゲルとフランス革命』、出口純夫訳、理想社、一九七五年

ヘーゲルについての研究論文

- Angehrn, Emil: Kunst und Schein. Ideengeschichtliche Überlegungen im Ausgang von Hegel.
in: *Hegel-Studien*. Bd.24. Bonn 1989. SS.125-157.
- Bätzing, W. : Postmoderne Ästhetisierung von Natur versus »Schöne Landschaft« als Ganzheitserfahrung – Von der Kompensation der »Einheit der Natur« zur Inszenierung von Natur als »Erlebnis«. In: *Hegel-Jahrbuch 2000: Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst*. Zweiter Teil. Berlin 2000. SS.196-200.
- Berr, Karsten: Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei in den Berliner Ästhetikvorlesungen.
In: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Gethmann-Siefert, Annemarie (hrsg.). München 2005. SS.205-225.
- , : Landschaft —Die Rehabilitierung des verschmähten Naturschönen in der Kunst. In: *Kulturpolitik und Kunstgeschichte: Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*. Franke, Ursula u. Gethmann-Siefert, Annemarie (hrsg.). Hamburg 2005. SS.119-142.
- Bubner, Rüdiger: Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. In: *Neue hefte für Philosophie*. heft5. Bubner, Rüdiger, Cramer, Konrad u. Wiehl, Reiner (hrsg.). Göttingen 1973. SS.38-73.
- Dahlhaus, Carl: Hegel und die Musik seiner Zeit. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. (*Hegel-Studien*. Beiheft22). Pöggeler, Otto u. Gethmann-Siefert, Annemarie (hrsg.). Bonn 1983. SS.333-350.
- Düsing, Klaus: Hegels Theorie der Einbildungskraft. In: *Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes: Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989*. Hespe, Franz u. Tuschling Burkhard (hrsg.). Stuttgart-Bad Cannstatt 1991. SS.297-320.
- Flaschar, Hellmut: Die Entdeckung der griechischen Tragödie für die Deutsche Bühne. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. (*Hegel-Studien*. Beiheft27). Gethmann-Siefert, Annemarie u. Pöggeler, Otto (hrsg.). Bonn 1986. SS.285-308.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Ästhetik in Hegels System der Philosophie. In: *Hegel: Einführung in seine Philosophie*. Pöggeler, Otto (hrsg.). Freiburg/ München 1977. SS.127-149.

- , : Schöne Kunst und Prosa des Lebens: Hegels Rehabilitierung des ästhetischen Genusses. In: *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels. (Hegel-Deutungen. Bd.2)*. Jamme, Christoph (hrsg.) unter Mitwirkung v. Völkel, Frank. Hamburg 1996. SS.115-150.
- , : Hegel über das Hässliche in der Kunst. In: *Hegel-Jahrbuch 2000: Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst. Zweiter Teil*. Berlin 2000. SS.21-41.
- , : Drama oder Komödie? Hegels Konzeption des Komischen und des Humors als Paradigma der romantischen Kunstform. In: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Gethmann-Siefert, Annemarie, Vos, Lu de u. Collenberg-Plotnikov, Bernadette (hrsg.). München 2005. SS.175-188.
- Heise, Wolfgang: Gedanken zu Hegels Konzeption des Komischen und der Komödie. In: *Hegel-Jahrbuch 1966*. Beyer, Wilhelm R. (hrsg.). Meisenheim am Glan 1966. SS.7-31.
- Henrich, Dieter: Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel). In: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion : Lyrik als Paradigma der Moderne*. Iser, Wolfgang (hrsg.). München 1966. SS.11-32.
- Kraft, Stephan: Hegel, das Unterhaltungslustspiel und das Ende der Kunst: Zur Rezeption von Ernst Raupachs Lustspiel “Die Bekehrten” und zur Stellung der modernen Komödie in Hegels Ästhetik. In: *Hegel-Studien. Bd.45*. Hamburg 2010. SS.81-102.
- Kuderowicz, Zbigniew: Gedanken Hegels zur Rolle der Komödie in der Geschichte. In: *Hegel-Jahrbuch 2000: Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst. Zweiter Teil*. Berlin 2000. SS.168-172.
- Kwon, Jeong-Im: Hegels Bestimmung der “formellen Bildung” und die Aktualität der symbolischen Kunstform für die moderne Welt. In: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Gethmann-Siefert, Annemarie, Vos, Lu de u. Collenberg-Plotnikov, Bernadette (hrsg.). München 2005. SS.159-174.
- Pöggeler, Otto: Hegel und die griechische Tragödie. In: *Hegel-Studien. Beiheft1*. Hamburg 1964. SS.285-305.
- , : Hegel und Heidelberg. In: *Hegel-Studien. Bd.6*. Bonn 1971. SS.65-133.
- , : Der Philosoph und der Maler: Hegel und Christian Xeller. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels. (Hegel-Studien. Beiheft22)*. Pöggeler, Otto u. Gethmann-Siefert, Annemarie. Bonn 1983. SS.351-380.

- Roche, Mark W. : Hegels Theorie der Komödie im Kontext hegelianischer und moderner Überlegungen zur Komödie. In: *Jahrbuch für Hegelforschung*. Bd.1. Sankt Augustin 1995. SS.81-110.
- Schneider, Helmut: Hegels Theorie der Komik und Auflösung der schönen Kunst. In: *Jahrbuch für Hegelforschung*. Bd.8/9. Sankt Augustin 2004. SS.83-108.
- Siani, Alberto L. : Ende der Kunst und Rechtsphilosophie bei Hegel. In: *Hegel-Studien*. Bd.46. Hamburg 2012. SS.37-64.
- Siemek, Marek J. : Hegel und die Tragikomödie der Moderne. In: *Hegel-Jahrbuch 2000: Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst*. Zweiter Teil. Berlin 2000. SS.173-179.
- Stemmrich-Köhler, Barbara: Die Rezeption von Goethes West-östlichem Divan im Umkreis Hegels. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels. (Hegel-Studien. Beiheft22)*. Pöggeler, Otto u. Gethmann-Siefert, Annemarie. Bonn 1983. SS.381-396.
- Stemmrich-Köhler, Barbara u. Gethmann-Siefert, Annemarie: Von Hammer, Goethe und Hegel über Firdausi: Literaturkritik, Geschichtsbild und kulturpolitische Implikation der Ästhetik. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. (Hegel-Studien. Beiheft27)*. Gethmann-Siefert, Annemarie u. Pöggeler, Otto (hrsg.). Bonn 1986. SS.295-326.
- Vieweg, Klaus: Heiterer Leichtsinns und fröhlicher Scharfsinn –Zu Hegels Verständnis von Komik und Humor als Formen ästhetisch-poetischer Skepsis. In: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Gethmann-Siefert, Annemarie, Vos, Lu de u. Collenberg-Plotnikov, Bernadette (hrsg.). München 2005. SS.297-310.
- , : Humor als ‘ver-sinnlichte’ Skepsis —Hegel und Jean Paul. In: *Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst: Ästhetische Reflexion in der Perspektive des Deutschen Idealismus*. Wandschneider, Dieter (hrsg.). Würzburg 2005. SS.113-121.
- 岩城見一「二種の絵画 —ヘーゲルにおける芸術解釈の転換について—」、雑誌『美学』No.159、一九八九年、一二 - 二三頁
- 、「フモールの近代性 —滑稽の諸範疇におけるその位置と美的限界—」、神林恒道、太田喬夫、上倉庸敬編『芸術学の軌跡〈芸術学フォーラム〉1』、勁草書房、一九九二年、二二〇 - 二三七頁
- 、「後期ヘーゲルの「像 (Bild)」理論と『美学』 ハイデガールの「表象」批判を顧

- 慮して」、上妻精・長谷川宏・高山守・竹村喜一郎編『ヘーゲル ―時代を先駆ける
弁証法』、状況出版、一九九四年、二三二 - 二四八頁
- 、「ヘーゲルの芸術終焉論 ―瀕死の哲学的美学の興奮剤(?)―」、雑誌『ヘーゲ
ル哲学研究』vol.4、こぶし書房、一九九八年、二三 - 三三頁
- 、「ヘーゲルと近代散文文芸 ―美学講義のコンテクスト―」、雑誌『哲学研究』五
七七号、二〇〇四年、一 - 三一頁
- フィーバーク、クラウド「像を支配する柔らかい力 ―構想力についてのヘーゲルの哲
学的構想―」、山口誠一解説、赤石憲昭、野尻栄一訳、雑誌『理想』No.682、二〇〇九
年、一六七 - 一八七頁
- 四日谷敬子「ヘーゲル美学に於ける「仮現」の範疇と絵画理論」、雑誌『思想』540号、
理想社、一九七八年、一七七 - 一九一頁
- 山田忠彰「ヘーゲルにおける構想力の行方 ―ドイツ観念論における展開を顧慮して
―」、雑誌『ヘーゲル哲学研究』vol.17、こぶし書房、二〇一一年、三六 - 四九頁

ヘーゲルの思索と周縁的に関わる文献

- Goethe, Johann Wolfgang: *West-östlicher Divan: Noten und Abhandlungen zu besserem
Verständnis des West-östlichen Divans*. Waselowsky, Kurt (hrsg.). München 1958. (ゲーテ
『西東詩集』、小牧健夫訳、岩波文庫、一九六二年)
- Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik: Kleine nachschule zur ästhetischen Vorschule*. hrsg. u.
kommentiert v. Miller, Norbert. München 1963. (ジャン・パウル『美学入門』、古見日嘉
訳、白水社、一九六五年)
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. (PhB. 39a.) Vorländer, Karl (hrsg.). Hamburg 1974.
(『判断力批判』、牧野英二訳、岩波書店、一九九九年)
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*. Bd.9. Teil11. Petersen, Julius u. Von Olshausen, Waldemar
(hrsg.). Hildesheim 1970.
- Raupach, Ernst: *Die Bekehrten*. Hamburg 1827.
- Rosenkranz, Karl: *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*. Darmstadt 1963. (K・ローゼンク
ランツ『ヘーゲル伝』、中埜肇訳、みすず書房、一九八三年)
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd.2. Behler, Ernst (hrsg.). München
1967. (F r. シュレーゲル『ロマン派文学論』、山本定祐訳、富山房、一九七八年)

神林恒道、仲間裕子編訳『ドイツロマン派風景絵画論』、三元社、二〇〇六年
クーノ・フィッシャー『ヘーゲルの美学・宗教哲学』、玉井茂、堀場寿二訳、勁草書房、
一九八六年
久保田忠利、中務哲郎編『ギリシア喜劇全集』一巻、四巻、岩波書店、二〇〇八年
白川宣力他編訳『フランス文学全集』、東西五月社、一九六〇年
田中美知太郎編『ギリシア劇集』、新潮社、一九六三年
ディドロ『ラモアの甥』、本田喜代治、平岡昇訳、岩波文庫、一九六四年

その他の参考文献

Frank, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1989.
Ritter, Joachim (hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.3: G-H. Stuttgart 1974.
H・フリードリヒ、H・G・ガダマー他編『芸術の終焉・芸術の未来』、神林恒道他訳、
勁草書房、一九八九年
安彦一恵他編『風景の哲学』、ナカニシヤ出版、二〇〇二年
池田善昭編『自然概念の哲学的変遷』、世界思想社、二〇〇三年（ヨアヒム・リッター「風
景 ―近代社会における美的なものの機能をめぐって―」、藤野寛訳、一八九 - 二一八
頁）
小田部胤久『象徴の美学』、東京大学出版会、一九九五年
ケネス・クラーク『風景画論』、佐々木英也訳、岩崎美術社、一九九八年
ゲルノート・ベーメ『感覚学としての美学』、井村彰、小川真人他訳、勁草書房、二〇〇
五年
相良憲一、岩城見一、藤田正勝監訳『初期観念論と初期ロマン主義 ―美学の諸原理を
巡る論争(1795-1805)―』、昭和堂、一九九四年
竹内敏雄編『美学辞典』増補版、弘文堂、一九七四年
中村元保『ドイツ市民悲劇成立の研究』、朝日出版社、一九九一年
三浦信一郎『西洋音楽思想の近代』、三元社、二〇〇五年