

# 美学と現代

## ——美学の近代性——

一

ここでいう美学は、「美」の学、あるいは「美」についての根元的な思索と同義のものとしては考えられていない。精神科学の体系的な要請から生じ、その体系の中に明確に定位されたものとしての、すなわち狭義の「学」としての美学、それがここでの意味である。いうまでもなく、この意味での美学もまた「美」の学であり、「美」の本質についての考究でありうる。しかしこの二者が完全に合致するものでないことは、改めて述べるまでもない。

「美」についての思索は、古今東西の別なく行われつづけて来た。しかし美学は、近世から近代にかけての西欧に

浅 沼 圭 司

その典型的な場をもつ。「美」についての思索は、「美」や美的現象の単に表面的な叙述に満足するものではなく、その本質にまで深くたち入ろうとするものであろうから、それは当然時と場所を超越した普遍妥当的なものであることを目ざす。しかしながら、思索が一定の認識論的場(champs épistémologique)の中におかれた人間によって行われるものであり、その場からの制約を免れえぬものであることも明らかである。しかもこの場合の思索の対象は、人間の営みから独立して存在する自然物や自然現象ではなく、まさに理念的存在であり精神活動の所産なのであるから、それ自体が認識論的場の制約下にあるものであることも否定されない(理念的存在は、ある認識論的場においては、

精神活動に法則を付与すべきものとして措定されるだろう。だがその場の外から見た場合、その措定の仕方そのものが、その場によって規制されたものとして現れることは、否定しえないように思われる。私たちはここであらかじめ次のようにいうことができるかもしれない。近世から近代にかけての西欧の認識論的場の制約下におかれた「美」の思索、それが美学である……。もっともこのことが断定的にいわれるためには、西欧における近世から近代にかけての認識の全体的傾向が、それ以前およびそれ以後の傾向からはっきり区別され、しかもその内部においては何らかの意味で同質のものとして把握されることが必要となるだろう。とはいえ、ここでただちにこの問題に詳細な検討を加えることは、到底行いうべくもない。ただ私たちは、ミシェル・フコーが認識論的場の根元的な変化の時期を一七世紀と一九世紀に求めていることとともに、学としての美学の提唱者であるバウムガルテンが一八世紀の前半に活躍し、美学の展開に一つの帰結を与えたヘーゲルが一九世紀前半に主たる活動を行ったことを想起すべきではあるまいか。

バウムガルテンは美学の単なる命名者にすぎず、実質的な美学の創始者たる榮譽を担うものではないという考えもあるだろう。そして一方美学は、ヘーゲルとともに終熄し

たのではなく、かえってヘーゲルの後にこそ専門的な美学者が多く輩出し、美学はその最盛期を迎えるのだと考えることも可能である。さらにバウムガルテンにおいて、美学は *aesthetica* という言葉の示す通りに感性の学としての性格をもつのに対して、ヘーゲルの美学は全体として芸術の哲学として考えられるべきであり、二者の間にはむしろ相違が顕著にみられると主張することもできるだろう。しかしながら、カントやロマン主義美学を経過してヘーゲルへと向かう美学の展開の根本的なダイナミックが、バウムガルテンによって準備されたこと、そしてそれがヘーゲル美学の中で解消にもたらされたことは、否定できないように思われる。ヘーゲル以降の美学の展開は、ヘーゲルまでの展開とはまったく異なった要因によって行われたのだと考えるべきではないだろうか。やや極端化していえば、思考の方法も対象も異なったものとなっていくのである。このことからただちに美学の終焉を云々するのは、たしかに性急にすぎることかもしれない。しかし美学が変質したことは明らかである。バウムガルテンからヘーゲルまで、それは主として哲学上の体系的要請にもとづいて提唱された美学が学としての真の自律を達成し、さらに学に内在的な要因によって、いわば必然のものとしての展開を行なった過

程として捉えられるべきものであろう。ヘーゲル以降、美学はもはや内在的なダイナミックに従って展開しない。展開はむしろ外在的な諸々の要因によって行われる——具体的世界構造の変化、それに伴う認識構造の変化、そしてより具体的には、美学がその展開の過程で自己の学的認識の対象として措定するにいたった芸術の変化などによって。外在的な要因による展開は、当然のこととして美学の学としての自律性をおびやかすものとなるだろう。自律性を厳密に保持しつつ、しかもヘーゲルの段階に凍結されたままであることを避けようとする時に試みられた一つの方法は、必然的な展開過程を遡行して、たとえばカント的方法に回帰することであった。それによってたしかに自律性はより厳密に保持されたといえるだろう。しかしその場合、学の対象は本来的な対象(Gegenstand)であることをやめ、自律的な体系の内部で、方法に整合するものとして恣意的に(しかも極めて論理的に)再構成され、むしろ産出されるという傾向を免れることができなかったのである。美学はここでは一種 Tautologie 的な性格を示す。ポール・ヴァレリが、美学は純粹思惟の領域で、in abstracto へのみ展開して来たと言っているのも、この間の事情を考慮に入れれば、必ずしも当を失したものとはいえない。

生きた学たろうとする時、美学は自律性を失って解体する危険にさらされることになり、学としての自律性を保とうとする時、美学は凍結した生命のない学と化し、いたずらに体系内での整合性を誇るだけのものに墮しかねなかつたのである。美学たることを望んで、「美」や美的現象についての生きた思索たることを放棄するか、根元的な意味での美の学、「美」の思索であるために、美学の解体をあえて辞さないか、結局はそのいずれかなのであろうか。決断は、しかしいずれにしても危険な salto mortale であるように思われる。

しかしながら美学は美の根元的な思索の近代的な型にはかならなかつた。もし近代から現代への移行の過程で、世界の、認識の構造に根本的な変化があつたのなら、そして美学が自己の対象として主として措定した芸術に根本的な変化があつたのなら、当然美学からの脱却を図って現代における「美」の学の樹立を試みなければならぬだろう。もちろん美学は、歴史的に制約されたものとしての具体的芸術現象のみをその対象とするものではなく、美や芸術の普遍的な原理の探究をその目的とするものであるから、芸術の現代における変様が、美学の変質を、解体を必然的に結果すると考えるのは性急にすぎるだろう。しかしながらそ

れがほかならぬ普遍的原理の樹立を意図するものである以上、美学は現代の芸術をもその原理の下に抱摂すべきことになる。美学はこうしてその内部において少なくとも脱近代化を試みなければならぬのである。

もつとも現代の芸術が近代芸術の展開の直接的な結果であると判断され、近代から現代への展開において芸術に本質的な変化がいささかも生じていないと判断されるのなら、先に示したような問題は、もはや問題として成立しない。しかしながら現代の芸術が何らかの意味で反・近代芸術として捉えられるならば、そして現代芸術の中に美学によってうち立てられた普遍的原理の粹をはみ出すようなものが多く認められるならば、先の問題は極めて重大なものとしてたち現れてくる。何故ならば、反近代であり普遍的原理から逸脱するものをその内部に取りこもうとすることは、結局は美学の変質と解体をもたらしかねないからである。とすれば美学は、それが反近代であり美学的な普遍原理の下に抱摂されないという理由から、現代芸術を非芸術であると裁断しなければならぬだろう。だがそうした裁断は、批評的態度に対してならいざしらず、厳密な学的態度に対して許容されるものだろうか。あるいは美学の考究対象は、すでに完了したものであるとしての芸術、つまり近代以

前の芸術に限定されると考えるのだろうか。その場合には美学は普遍妥当性をみずから放棄することになるだろう。にもかかわらず、美学が普遍妥当的であることを主張するなら、その場合には芸術自体が近代において終熄したと考えられるのでなければならぬ——ヘーゲルにとっては芸術はすでに近代以前に終熄していた——。

現代は美学にとって少なくとも危機的な時代である。このことは、しかしながら、この段階では単なる仮説にすぎない。それが仮説であることから脱するためには、さしあたり二つのことが、バウムガルテンからヘーゲルにいたる美学の展開の様相と、近代から現代にかけての芸術の展開の様相が明らかにされる必要があるだろう。この二つはそれぞれ極めて大きな、かつ慎重な検討を要求する問題である。なぜならそれを開明するためには、近世から近代にいたる時期に中心的な照明を当てるにせよ、結局は「美」についての思索と芸術の展開の全体にわたって明確な展望をもつことが要請されるからである。ここでは、単に予備的な概観を行い、問題の所在を確認するだけで終らざるをえない。問題の検討はその後に行われるだろう。

## 二

バウムガルテンがライプニッツ・ヴォルフ哲学の強い影響下に、それまで学問的認識の対象としては成立しえないと考えられていた感性的認識がなおある法則性をもちうるものとみなし、それに規範を与えるべきものとして「感性的認識の学」*scientia cognitiois sensitivae* を提唱し、その学に *aesthetica* という名前を与えたことは改めて述べるまでもないことであろう。いうまでもなく *aesthetica* は感性的認識全般についての学であり、その領域は広大かつ不分明なものといわざるをえないのであるが、バウムガルテンはさらにそれを「まさにあるべき完全な感性的認識」を対象にするものと規定することによって、その領域をより明確なものとして提示するのである。そして感性的認識の完全性 *perfectio cognitiois sensitivae* が美 *pulchritudo* であるとされることにより、*aesthetica* は美の学としての性格を明らかにするのである。ところでバウムガルテンの場合、完全性は単に感性的認識に対してだけ規範として現れるのではない。上位表象能力（概念的認識）の完全性が真理であり、欲求能力の完全性が善であるとされているのであるから、完全性は認識全体の規範であり原理であると考

えられるのである。

ところで *perfectio cognitiois sensitivae* という言葉は、少なくともその意味内容の点で、二様に解することができるように思われる。第一は完全性の感性的認識による把握と解する場合である。この場合、感性的認識は明瞭・判然たる認識である理性的認識に対して不分明な認識  *cognitio confusa* であるといわれているのであるから、完全性の不分明な認識が美であることになるだろう。もしこのように考えられるとすれば、真理と美の差異は、認識の分明と不分明という差異に帰着するというべきだろう。以上のことは、もちろん単に恣意的な解釈ではない。バウムガルテンが美的真理について、完全に確実ではないにしろ誤りを含まぬ真理らしさであると語り、さらに感性的認識を擬似理性として捉えていることから、確かなこととして考えられるのである。

第二には、いうまでもなく字義通りに感性的認識の完全性と解する場合である。この場合には、本来不分明なる認識が不分明なるままに完全なものとなった場合に、美なる価値が実現されると考えるべきだろう。ここで私たちはバウムガルテンにおける「不分明」なる概念が、単に否定的なものとして捉えられているのではなく、豊さと充実と

かいった意味を内在させていること、さらには理論的認識に關していわれる内包的な明瞭さが無いことを意味するものであって、外延的な明瞭性までが否定されているのではないことを想起すべきだろう。

いずれの場合においても、美的価値成立の根拠に完全性が想定されている点は同じである。しかしながら第一の場合には、完全性は認識一般の原理であり、また感性的認識によって不分明に捉えうるべきものとして考えられており、いわばそれは感性的認識そのものにとつては外在的なものといわれなければならない。美的価値の根拠は感性的認識の外に存在する。それに対して第二の場合には、感性的認識が、不分明であるというその本質を保持しつつ、完全なものとなる場合に、美的価値が実現されると考えられるのだから、完全性は感性的認識の内部に想定されているといふべきだろう。美的価値の根拠は感性的認識の内、存在する。

第一の場合、美は認識全体の規範であり原理である完全性との関連において捉えられていることから、その普遍性の根拠が明らかにされているといふことができるだろう。しかしながら、他方では美は不分明なる真理、真理らしさとして捉えられざるをえず、美的価値の自律性の根拠は曖

昧なままに留まっているといわざるをえない。それに対して第二の場合には、美は感性的認識それ自体の内に根拠をもつことになり、美の自律性が確認されるにいたる。しかしながらこの場合には、美は認識全体を統べる原理的なものとの関連をはなれて、主観内にその根拠をもつことになる。今度は美の普遍性の根拠が曖昧化されることになるだろう。美の自律性を強調しようとする時には、当然感性への傾斜が生じて美の主観的側面が重視され、一方美の普遍性が強調される場合には、認識一般の原理との関係が表面に現れて美の客観的側面が重視されるのである。

バウムガルテンによって提唱された *aesthetica* が真に学として成立するためには、そして美が独自の価値として、独自の文化領域を形成するものとして確認されるためには、もはや述べるまでもないことであるが、美の普遍性と自律性が同時に保証されなければならない。美の客観的原理と主観的原理が統一にもたらされなければならないのである。結論的にいえば、ライプニッツ・ヴォルフの徒であるバウムガルテンにおいては、全体として完全性の客観的な側面が重視されており、美学は擬似理性の学として論理学の一種とみなされているのである——美学はその必要性を体系的要請から明らかにしたものの、自律的な学として成

立しうる根拠を自ら示すにはいたらなかったのである。このことは、彼がライプニッツなどと同様に芸術の本質を自然の模倣に認めていることなどからも明らかであろう。しかしながら他方では、彼はすでに似たように美の主観的な側面にもふれ、その美学の中には経験主義的・主観主義的契機が導入されていることも否定できないのである——たとえそのために彼の全体的な立場が曖昧なものに終わったにしても。彼が初期の著作において詩作における想像力の作用を強調していることなどからも、以上のような傾向を確認することができるだろう。

結局バウムガルテンにおいては、先に示したように、客観的Ⅱ主観的、普遍的Ⅱ特殊のという二元論的対立関係は、明確に意識されることなく、ましてや統一にもたたらされることもなく終っているというべきである。しかし彼が哲学体系の内に明確に位置を占めるべき「美」の学としての美学を構想した時に、この二元論的対立関係は当然解決され、統一さるべきものとして出現したのであった。バウムガルテン以降の美学が、この対立の解決を目ざして動いたのは当然のことである。二元論的対立は成立した美学の展開の内的原動力であったと考えることも、決して不可能ではない。

ここでまったく概括的にいうなら、古代および中世においては、美は何らかの意味で超越的、普遍的、根源的なものとの関りにおいて捉えられていた。プラトンにおいて、美の根源が最高存在たる善のイデアに求められていることは改めて述べるまでもないだろうし、プロティノスにおいても、美は全ての存在を超越する一者の中にその根拠を有するものと考えられていた。プラトンに比して経験主義的な色彩が濃いと考えられているアリストテレスにおいても、美は善や完全性などとともに全ての存在や現象の根源であり、普遍的原理であると考えられていたのである。もちろんこれら古代の哲人たちは美の感性的側面をまったく無視していたのではない。プラトンの『大ヒippias』などには、具体的、感覚的な美についての心理学的ともいえる分析がみられるほどであり、プロティノスの場合にはさらに積極的に自然美や芸術美などの具体的な美についての言及が行われているということができるだろう。しかしながら、これら感覚的なものの美は、一般にそれ自体として積極的意義をもつものとしては考えられていず、単に消極的なものとして、あるいはまた超感覚的な美との関連においてのみ意義あるものとして捉えられているのである。さ

らに美と認識の関係についても、たとえば『バイドロス』などにおいては、愛との関係から論じられてきているのであるが、愛による狂気に駆られた意識は、美の感覚的次元から発して存在の段階を次第に上昇しつつ純化され、それが最も純化された時に美のイデアが直観されるとされているのであり、美の根拠が意識内に求められていないことはもちろんいうまでもなく、美的認識の独自の性質も、近代におけるような意味ではまったく確立されていないのである。

このことは、感覚的美から発して遂には一者「根源美との絶対的自己同一化が実現されるにいたるとするプロティノスについても、同様に考えることができるだろう。中世においても、全体としては古代の美についての思索がキリスト教神学によつて深められていると考えることができ、美が絶対者たる神にその根源をもつとされることは、今さら述べるまでもないことであろう。いずれにしろ美は形而上学的な思索の対象たるべきものであったのである。

いうまでもなく、以上のことは古代と中世を同一視することを意味するのではない。ただ思いきつて巨視的にいうならば、これらの時代においては、美はその根拠を意識の外に、何らかの意味で根源的な場にもつと考えられていたのである。そしてそのことにより美はその客観的普遍妥当

性を保証されていたのである。

美の感性的・主観的側面について語られたり、美と意識の関連が説かれたりするだけではなく、美の根拠が（少なくともその一半が）意識内に求められるようになる。このことは美の思索の根本的な変質を意味するものというべきではないだろうか。そしてこのような変質は、いうまでもなくルネサンスを経過することによつて生じたのである。ルネサンスを境とした、それ以前とそれ以後において、ヨーロッパの認識構造に根本的な変化が生じたとみることは、今日むしろ一般的であろう。もし微視的に観察するならば、そしてクロノロジカルな秩序のみを重視するならば、中世、ルネサンス、近世の間には、連続した、漸移的關係だけが認められるかもしれない。しかしながら、思いきつて巨視的に、かつ空間化しつつ見るならば、ルネサンスを境にした前後の時代の全体は、むしろ断絶といった方がいいような異質性を示すのではないだろうか。

美の思索の分野においても、たとえば中世の 아우グステイヌスからトマス・アキィナスを経て、さらにルネサンスの芸術論や詩学にいたる過程を克明に、かつクロノロジカルにたどりながら近世にまで到達するならば、そこには連続のみが見られるかもしれない。しかしながら、先にも述



べたように、美の根拠を全体として客観の側におきながら、なお美の主観に関する性質について（ある場合には多く）語るといふことと、美の根拠の一半を（たとえいささかなりとも）主観の中に求めるといふことの間には、むしろ質的な変化を見るべきではないだろうか。

たしかに、バウムガルテンの美学思想そのものにおいては、美の根拠は主として客観に求められ、その意識内における根拠はごく曖昧なものとしてしか示されていないかもしれない。美の主観的原理についての言及は、彼の美学思想の統一性を書くものとしてしか作用していないかもしれない。それへの言及の徹底性は、むしろ英国経験論による美論の方に多く見られるだろう。しかしながら彼が美についての思索を、哲学体系の中で独自の位置を与えられた自律的な学としての美学において行おうとした時、美は必然的にその根拠を意識内にも有すべきものとして現れたのであり、あの二元論的対立関係において捉えられるべきものとして措定されたのである。そして提唱され命名された美学にとつて、その真の確立のためにはこの二元論的対立を何らかの統一にもたらしことが不可欠のこととなったのである。提唱され命名されたその時、美学は展開のための内在的なダイナミックを同時に与えられたのである。バウム

ガルテンは単なる命名者としてだけ考えられるべきではないだろう。美についての思索の新たな時期は、彼によって決定的に始まったのである。美学は一八世紀にその始まりをもったのである。そしてそれはそれ以前の美についての思索から明確に区別されるべきものなのである。

二元論的対立関係にある解決が与えられ、バウムガルテンにおいて曖昧な関係のままに放置されていた美的領域の主観的統一原理と客観的統一原理がある統一にもたらされるのは、おそらくカントにおいてである。カントの美学的な名著である『判断力批判』が、彼の哲学体系の内部において統一のないしは橋渡しの役割を与えられていることは、この書の序論において述べられていることであり、よく知られたことであるが、この書はまたバウムガルテンの（そしてそれ以降の）美学に内在的な矛盾を解決すべき役割をも負っていたと考えられるのである。

「特殊を普遍の下に包含されるものとして思惟する能力」である判断力は、カントによって规定的と反省的とに類別されているが、反省的判断力の構成原理は「自然の主観的（形式的）合目的性」であるとされる。自然が私たちの認識能力に対して適合するものとして現れる場合にこの原理が

適用されるのである。いうまでもなくこの「自然の合目的性」という概念は、「自然概念」でもなくまた「自由概念」でもない。対象が私たちの認識に対して適合的なものとして捉えられるという意味で、それは判断力の主観的原理なのであるが、しかもそれは対象（自然）の合目的性として表象されるのであるから、その意味では自然と（内的）目的の融合として、その何れにも属すことのない独自の領域に対する原理であると考えられることのできるのである。

ところで美的判断力は、形式的・主観的合目的性を快、不快の感情によって判定する能力としての反省的判断力なのであるが、それはまた直観の能力である「構想力」*Einbildungskraft* と概念能力たる悟性の調和・結合であると考えられる。「直観の多様なものの結合をつかさどる構想力」と「表象を結合する概念の統一をつかさどる悟性」の自由な活動こそが、主観内に存在するものとしての与えられた一つの表象を認識一般へと関係づけるのであるから、それはまた判断力の主観的でしかも客観的（普遍的）な条件であると考えられるのである。そしてある対象が反省的判断力に対して合目的なものであるとみなされるということは、構想力が与えられた表象を通して悟性と合致せしめられることを意味するのであり、その時に快感が生じて、かの

対象は美なるものと判断されるのである。主観的判断たる美的判断は、このようにして、対象の概念なしに客観性を、普遍性を獲得するのである。

以上に略述されたような美的判断力の特性は、カントがそれについて質、量、関係、様相という四つの観点にもとづいて行った分析を検討することによって、さらに明確に把握されるだろうが、ここでそれについての詳細な検討を行うことは必ずしも必要でないだろう。ともかくカントは美的判断が直感的 *aesthetisch* であることを指摘する。直感的とは「その規定根拠が主観的以外のものでありえぬ」ことを意味するのであり、対象の表象は対象の存在にではなくただ主体の快、不快の感情に関係づけられるものである（第一契機）。こうして美的判断による満足は、いかなる意味でも関心を欠くと説明されるのである。関心は個人の欲求の傾向性を根柢にするものであるが、美的判断は関心から自由に行われるものであるため、単なる私的条件を根拠にするものではなく、したがって判断者は自己と同様の満足を他者に期待することができる。しかしながらこの普遍性は概念にもとづくものであることは当然でない。客体に関係せしめられたものではない、主観的普遍であることが要求される。このような問題提起を行った後でカント

は結局、美を概念なしに普遍的満足を与えるものと規定する(第二契機)。直感的判断たる趣味判断は、対象の性質や概念に関るのでなく、表象相互間の関係とだけ関るのであり、対象の形式的合目的性だけを根柢にもつのである。この場合の合目的性は、概念的な合目的性——客観的合目的性(有用性と完全性)から区別されたものでなければならぬ。美とは目的の表象なしに知覚される対象の合目的性の形式——目的なき合目的性——なのである(第三契機)。あらゆる表象は快と可能的に結合するが、美は快と必然的に結合する。しかしこの必然性は理論的、客観的なものでも、実践的なものでもない。趣味判断は客観的原理にもとづいて行われるものではないが、しかしまた単なる感覚的趣味のように無原理のものでもないのであるから、それは当然感情のみによる、概念によらない主観的原理を必然性の根柢としてもたなければならぬ——共通感覚がその原理である。美とは、概念なくして必然的満足の対象として認識されるものである(第四契機)。

美的判断の特性が直感的であるとされることによって、美は満足の対象であると規定され、認識対象たる真から区別されるにいたり、さらに満足から生ずる快が無関心的であり静観的であると規定されることによって、美は快適、

効用性、善から区別されるにいたる。一方美は目的の表象なしの合目的性の形式であるという規定からもうかがわれるように、合目的性という一点で美的判断は判断力全体の法則下にあるものとされるのであり、結局このことから美的判断は「構想力」と「悟性」の調和結合として説かれることになるのである。けだしそれは、「構想力」により捉えられた一つの(特殊なる)表象を、「悟性」による法則(普遍なるものとしての)の下に包括すべき能力として考えられるからである。結局はこのような点から、美的判断は認識全体へと関係づけられるのであり、主観的でありながらなお普遍であることを要請しうる根柢を与えられるのである。

もはや多言を要しないだろう。カントにおいては美の問題は美意識の問題として捉えなおされており、しかも美意識が直感的判断力として捉えられることによって、あの二元論的対立は克服されるにいたったということができよう。直感による主観性と独自性、判断による客観性と普遍性、この二つのものの結合は、カントにあっては極めて周到に考えられており、精緻を極めていとすらいえるだろう。もちろん改めて述べるまでもなくカントのこの企ては、全体としては美意識の主観性の中に美的領域の統一原

理と美学の自律性の根拠を求めたものなのであるが、その企てはなお完全な形で成功するにいたらなかったというべきかもしれない。そのことの現れは、たとえば美的満足の必然性の原理として考えられた「共通感覚」である。たしかにこれはカントによつて経験的事実から前提されたものであり、その意味ではカントの方法の徹底を物語るものであるというべきかもしれない。しかしながら、それが「単に主観的原理」でありながら、「あたかも客観的原理と同様」でありうる根拠は、理論的に明確にされていない。それは結局は普遍的な人間性への、人間性の究竟的な同一性への確信にその基盤をもつものだからである。認識論的場の問題として捉えなおしてみれば、カントの方法全体は人間性の普遍への確信を根柢とするものなのであり、その間に必然的關係が存在することになるだろうが、しかし確信と理論的原理の間に必然的關係は、理論自体の問題として考えるかぎり、存在しないのである。

意識の先験的原理による対立の統一は、こうして幾分かの不徹底さを残しているのであるが、同様の曖昧さは、かつて大西克礼博士が指摘されたように、美意識の受容的側面と生産的側面の關係の説明にもなお認められるのである。この問題はカントの有名な天才論によつて説明される

だろう。彼は「美なる対象それ自身の判定には趣味が要求されるけれども、美的芸術 Schöne Kunst そのもの、換言すればかくの如き対象の生産には天才が要求される」という。いうまでもなく天才は生産性を、獨創性をその特質とする。ところで天才による生産の意識構造は、美的判断の場合と同様に構想力と悟性の關係から説明される。構想力は直感的表象を芸術に対する豊かな素材として提供し、悟性は芸術の産物がそれに帰すべき目的の概念を提供し、その素材に判断力の評価にたえうるような形式を付与するのである。そして構想力と悟性の特殊な調和・合一は、ただ天才の主観の自然によつてのみ実現されるのである。こうして享受的意識と生産的意識の構造的原理が、いずれも構想力と悟性の統一に求められているところから、私たちが享受と生産の、ひいては美と芸術の高次の統合が意図されていると考えることもできるだろう。しかしながら、一方天才の生産性の根源はカントによつて「生産的意識能力」としての構想力に求められており、さらに趣味と天才の關係から享受と生産が描定されているのであるから、享受的と生産的の区分は、全体としては（あるいは傾向としては）それぞれ悟性と構想力にもとづくものと考えなければならぬのだろうか。とすればカントにおける美の統一原理の

根源が危きにさらされることになるだろう。あるいは一方では享受的なものとして、他方では生産的なものとして現れる二者（悟性と構想力）の關係を支配し規定するものとしての、何らかの、別種の原理が想定されなければなるまい。たしかにここで要請されているのは生産と受容を規定しつつ、しかも最終的な統一にもたらずような、より高次の原理なのであろう。天才概念による美意識の受容面と生産面の統一は——これが結局は美と芸術の統一に結びつくべきことは、先に引用されたカント自身の言葉からみても明らかなことである——、必ずしも十分に成功するにいたっていないというべきだろう。ヘーゲルがカントの批判を芸術美の眞の把握のための出発点として高く評価しながらも、それが「必然と自由、特殊と普遍、感性的なものとしての、性的なもの、眞の統一を一層高い見地から捉えたもの」として効力をあらわすことは、カントの欠陥を克服することによつてのみ可能であつた」としてその限界を指摘していることは、ヘーゲル独自の方法のしからしめたものとはいへ、正当なことと考えるべきだろう。

二元論的対立の調停を図るのではなく、むしろそれを激化させ、主観の側に絶對的な優位を認めることによつてこ

うした問題性を解消しようとした所に成立するのが、ロマン主義的な芸術観であらう。先にもみたように、カントはその天才分析において、主観の創造性を強調していたのであるが、それはなお不徹底のままに留まつていた。カントからロマン主義的な哲学への橋渡しを行ったのは、一般に主張されているように、カントから発しながら、純粹自我の絶對性を強調したフイヒテの絶對的主観主義の哲学であらう。

ところで芸術上のロマン主義においては、二元論的対立はたとえば理想Ⅱ現実、天上Ⅱ地上、無限Ⅱ有限などといった形をとつて現れ、対立は結局は天才によつて代表される主観の創造性によつて解決されるのであるが、その解決は、先にも述べたように、二者間の調停を意図するものではなく、むしろ關係の否定と考えるべきかもしれない。しかも主観の創造性は絶對化されるのであり、それは特定の目的達成のためにあるというよりは、つねに目的を、理想を無限にまで投げかけつつ高めて行き、結局は現実を、地上を、有限を離れて、絶對的な自由を享受するのである。いわゆるドイツ観念論美学が、こうしたロマン主義と深く関るものであることはいうまでもない。だから主観と客観の、自然と精神の差別性を解消した合一としての絶對者を

その哲学の根柢におき、自然の無意識的活動と精神の意識的活動の絶対的統一として天才の創造活動を規定したシェリングは、ある意味できわめてロマンティッシュな哲学者だと考えられるのである。

ところでカントによって調停され、同時に新たなるものとして提示されたあの二元論的対立は、シェリングその他においては、先述のロマン主義におけるような対立を通過することによって、全体としては理念的と現象的という根本的対立となつて現れるのである。むしろ次のように考えるべきかもしれない。私たちがこれまであげて来たような対立関係は、結局はこの根本的な対立関係をその根柢に有し、あるいはまたその中に包含されるごときものなのである、と。理念的と現象的という対立的な区別は、いうまでもなくプラトンにおいて典型的にみられるものであるが、それはむしろヨーロッパの哲学思想全体を規定するものとしても捉えられるのである。ある意味ではこうした対立的な区別性がギリシャ以降のヨーロッパ思想展開の原動力であったと考えることも可能かもしれない（このことは別に詳細に検討すべき問題だろう。ここではたとえジャック・デリダの仕事——殊に『声と現象』Jacques Derrida: *Voix et Phénomène*, 1967——の中でこの問題理解のための非常に興味深い手が

かりが求められるだろうことを記すに留めておく）。美学固有のものとして先ず現れた対立関係は、美学の展開する過程で、根源的な対立と関るものとして、いや根源的対立そのものとして現れたのである。これはシェリングの哲学全体を美的なものとするものであり、かつその思想全体において芸術が占める高い地位を物語るものであろうが、しかし他方では美や芸術の厳密な意味での自律性が、そして同時に美学の自律性がすでに幾分曖昧なものとなつてしまつたことを意味するものでもあろう。

芸術は天才による意識と無意識の絶対的一致であることによつて、主観と客観の合一としての絶対者の啓示としての性格をもち、芸術は哲学のオルガンンとして考えられることになるだろう。かつてプラトンは美をイデアそのものとして捉えると同時に、精神を浄化して現象界の外につれ出し、最高のイデアとの合体を促進するものとして捉えていたのであったが、シェリングにおいては、プラトンにおいて美の占めていた地位を芸術が占めていると考えることも決して不可能なことではあるまい。したがつてシェリングの場合は、彼自身も主張しているように、バウムガルテン以来の美学 *Aesthetik* でも、また芸術理論でもなく、「芸術の哲学」といわれなければならないのかもしれない。

い。しかしそれがバウムガルテンの美学の必然的展開の結果として捉えられるべきことは明らかである。

ところでシェリングにおいては、自然と精神の合一は、より高い自然の恩寵 *Gunst* によってのみ行われるのであり、奇蹟とされているのである。対立の調停はただ神秘的のみ行われるのである。このことはあの対立的区別性が、彼においては、美ないし芸術の領域に特殊なものとして先ず捉えられるのではなくて、ただちに根源的なものとして捉えられていることにも関係することだろう。領域の問題が普遍的問題との関連において論じられるのではなく、領域的問題が普遍的問題として、あるいは普遍的問題が領域的問題として、一挙に論じられているのである。このことは具体的には、たとえば大西博士によって指摘されたシェリングにおける「素材」概念の不当な拡大として現れているともいえる。すなわち彼がその「芸術哲学」の中で扱った素材は、芸術的形成と結合した芸術的内包として考えられているのではなく、形成以前の生の素材が——本来ならば芸術哲学以外の学の対象となるべきものが直接扱われているといわれるのである。その結果、美的芸術的領域は拡大されるとともに、その独自の領域的性格が曖昧化することは、博士の指摘される通りであろう。ともかく根

源的な対立的区別を解消して合一を生ぜしむべきものは、もはや単に美的・芸術的領域の統一原理たるに留まることなく、あらゆる領域の、あらゆる現象や存在の原理たりうるものでなければならぬだろう。対立的な差別性が、デリダの言うように、形而上学の根源にあるとするなら、それは形而上学の原理でなければならぬだろう。シェリングにおいては、それは超越的な絶対者である。しかしながら根源的な統一原理として理念的、絶対的なものが単に措定されるのみであれば、合一は神秘的なものとして行われるほかないだろう。合一が論理的に行われるためには、絶対的なものの法則性が明らかなものにされなければならぬだろう。絶対的なものの法則性の解明、それはそれ自体矛盾ではないだろうか。合一しえぬものの合一を企図することを意味するものではないだろうか。根源的な対立の解決のために、根源的に対立するものを合一化すること、それが要求されることなのである。ロマン主義の主観性と神秘性を克服して、客観的、論理的にロマン主義（やシェリングなど）によって提起された問題の解決を行おうとしたところに、ヘーゲルの根本的な意図があったと考えることはできないだろうか。

いうまでもなくヘーゲルは独自の弁証法的な思弁と歴史主義的な観点を導入することによって、先の問題の解決を企てる。現象することなく抽象的のままに静止しているものとしての理念は、ヘーゲルによれば真の理念ではない。理念にとつては現象することはその本質性を形作るものであり、その活動を形成するものなのである。もちろん現象は理念の否定態なのであるが、絶対的・普遍的存在とは自らによる自己の否定を通して自己を限定的・特殊なものとして現し、さらに自己否定としての現象の止揚を通して、結局は自己に復帰するものであり、無限の自己否定と自己復帰をくりかえしながら展開するものとして捉えられているのである。このことは、しかしながら、今ここで特に述べるまでもないことである。ともかく理念が動的なものとして、弁証法的運動をその本質とするものとして捉えられることによって、理念と現象というかつての対立的区別性は解消せしめられたらうべきだろう。それとともに客観Ⅱ主観、普遍Ⅱ特殊という対立も、全てそのかぎりにおいて一元化せられるにいたつたのである。「美は理念の感覺的現象である」という有名な定義は、パウムガルテン以来美学の展開の根本的なダイナミックであった二元論的対立が、ともかく論理的に調停されたことを如実に物語る

だろう。そして美がこのように定義されることによって、自然美と芸術美（ある意味では美と芸術）という対立的区別性も、問題たることを止めるのである。『美学講義』の冒頭に私たちは次のような言葉を見出す。「精神が自然よりもはるかに高いだけ、それだけその所産ははるかに高く、芸術の所産もまたそうである。したがって芸術美は自然よりもはるかに高いのである。」ヘーゲル哲学の全構想からすれば、自然は理念の否定態であり、精神はその止揚による理念の自己復帰なのであるから、これは当然のことだろう。自然の形態にはそこに理念が現出する必然性が欠けているのである。ところで芸術は精神の弁証法的統合態たる絶対精神の即自的段階であり、絶対者は有限の具体的対象において直感的に捉えられる。したがって、そこでは理念自体が自己の現出すべきものとしての形態を産出するのであるから、二者は必然的に結合するでなければならぬ。二者の結合態、ないしは形態化された理念、それが理想 Ideal なのである。「理想においては形態によって理念が表現されるのであり、形態は、たとえどのようなものであろうとも、理念と調和している」のである。理想は美一般に対する芸術美の特殊相を規定する概念であると同時に、ヘーゲルによって本来の美といわれるのである。



芸術はこうして絶対精神の段階に定位されており、しかも絶対精神においては、主観と客観、有限と無限……の対立的差別性がすべて止揚せられるとされるのであるから、ヘーゲルにおいても、シェリングにおけると同様に（論理性その他の相違は別にして）、宗教や哲学などの領域性が解消せしめられる場として芸術が捉えられているのであろうか。そして芸術の領域が拡大されることにおいて逆にその独自性の根拠が曖昧化されているのであろうか。いうまでもなく否である。

否であるのは、ヘーゲルにおいては芸術が絶対精神の即自態として捉えられていることにもとづく。先に述べたように、芸術美は理念と形態の合致、理想として考えられたが、ヘーゲルは理想が追求され、達成され、解消されるという三つの段階を想定し、芸術の発展に象徴的、古典的、ロマン的という形式を想定する。理念と形態の理想的合致が達成された古典芸術の後にも、理念は展開をつづけて内面化し、感覚的形態との合一を實現しうべき段階を越える。そこに現れるのがロマン的形式なのであるが、理念はさらにその本来の姿へと回帰をつづけて内面化し、もはや外的・感覚的形態においては直観しえぬものとなり、ただ内的表象としてのみ、しかも帰依の念に対してのみ自己

を現すにいたるのである。こうして芸術は宗教へと移行する。宗教の段階から絶対精神はさらにその最高の段階である哲学へと移行し、その展開を終える。近代はすでに哲学の時代であり、芸術はもはや完結した過去に属し、近代は芸術の哲学的把握の時代なのである。芸術の領域的独自性は、こうして確保されるのであり、しかもあの対立的差異性は根源的に解消せしめられているのであるが、しかし同時に芸術はすでに完了したものとして、過去のものとして指定されているのであり、その最高の段階に達した絶対精神によって、自己の展開の痕跡として捉えられるべきものとして現れるのである。芸術がその展開を終えて完結した以上、そして展開の最高点に達した絶対的精神によるその概念的把握が美学である以上、美学もまた完了したといふべきであらう。展開を止めて美学は完成するのである。

もちろんこれはヘーゲルの体系内での問題にすぎないといふべきであらう。現実には芸術は展開をつづけているのだし（いや実はここにも問題はあった。だがこの点については後に検討されるだろう）、そして美学も……。しかしながら先に述べたように、ヘーゲル以降の美学はヘーゲルまでの展開のそれとは異なつたダイナミックに従つて展開していると考へなければならぬ。なぜなら、これまで簡単に検討し

たように、美学の端緒において生じ、その展開を結果させたダイナミックはヘーゲルの巨大な体系内でその理論的意味を一度解消せしめられたと考えるべきであるから。もちろん二元論的な対立的区別性が、その後の美や芸術に関する思索の中での問題性をまったく失ってしまったというのではない。しかしそれは、体系の中に明確な位置を占めるべき美学を自律的なものとして成立せしめるために——あるいは美的領域の自律性を保証するために——解決せられるべきものとしての意味は明らかに失っているというべきである。いいかえるならば、かの二元論的対立は、バウムガルテンによる美学の提唱と同時に、その解決なしには美学の自律がありえぬものとして現れたのである。そしてその限りでの解決はたしかにカントによって与えられたのであるが（その意味でこそカントは美学の眞の創設者と呼ばれるのである）、しかしその解決によってさらに新なる対立（美と芸術）が必然的に生じたことは先にみた通りである。そして新なる対立の解決が意図された時に、カント的解決に内在する矛盾が激化して現れたのであった。そしてそれらの解決は、結局ヘーゲルによって行われたのであった。以上のような意味で私たちはヘーゲルまで美学は美学に内在的なダイナミックによって展開したと考えたのである。

ヘーゲル以降の美学は、もはやこうした内在的、かつ統一的な展開のダイナミックをもたない。それはまずヘーゲルの継承と補正であり（テオドル・フィッシャーなど）、その觀念論の否定であり（実証主義的・科学的美学——下からの美学——など）、その内容主義的傾向に対する反動であり（形式主義的美学）、絶対精神の運動全体の中にくみこまれることによって曖昧化されるにいたった（と判断された）美の自律性の再検討であり（新カント派美学）、何らかの意味でヘーゲルに関することは否定されぬにしろ、その傾向は雑多であり、しかも相互の間に（先に述べたような意味での）内的、必然的な関係を見出すことはきわめて困難なのである。ヘーゲル以降の美学は、思想全体に関して言われるような意味で、たしかにヘーゲルにより総合されたものの解体、分裂という展開をたどるのである——この点についての検証は、しかしながら別に行われるべきものであらう——。

バウムガルテンにより提唱された美学は、ヘーゲルによって完結せしめられ、彼以降は解体化の傾向をたどる。私たちが美学を典型的に近代的美についての思索であると考えた理由は、おおよそ以上のようなものである。このようなものとしての美学の解体は、近代的美の思索が、現代的なものに転化するために不可欠のものなのであった。

ヘーゲルがその独自の歴史主義から、美学を完了したものであるとして示したことは、もしそれが美についての思索全体が完了すべきものであると解されるなら、当然否定され、是正されなければならないが、バウムガルテン以来の美学の完了を告げたものと解釈するなら、まったく正当なことだったのだ。その意図にかかわらず（いやその意図すらがすでに）、ヘーゲルもまた近代の認識論の場の制約を脱しえていないのである。いや近代的な意味での美学に（芸術に）、そして思想に完了を宣告した彼は、近代が現代への移行を見せ始める時点に位する彼は、近代的な認識論の場の構造を見事にその体系に反映させているのであり、その点においてまさに偉大な思索者だったのである。

### 三

ヘーゲルにおいて「理想」は自然美に対する芸術美の独自性を構成するものであると同時に、本来の美として規定されていることは、先述の通りである。美と芸術は、完全な合致の状態にあるものと考えられているのである。カントにおいても美と芸術の統一が意図されていたことは、これも既述した通りである。バウムガルテンの場合には、この二者の関係は必ずしも分明なものとして捉えられていな

いが、感性的認識たる想像力によって産出された表象の言語による表現が詩であると考えられていることなどから、なおこの二者の結合が意図されていたことは明らかである。いずれにしても近代の美学においては、美と芸術は、何らかの意味で結合すべきものとして捉えられているのである。というよりは、美の根柢が意識内に求められるようになった時に、美は必然的に芸術と結合すべきものとして指定されたというべきかもしれない——この点については後に簡単に触れられるだろう。もしそうだとすれば、そして私たちは先に中世や古代においては美の根柢は超越的、理念的なものに求められていたと考えたのだから、中世や古代においては、美と芸術は必ずしも直接的な関係にあるものとは考えられていなかったとみるべきなのだろうか。プラトンにおいては、美は超越的・絶対的存在たるアイデアとの関連において考えられ、純粹な知的直観に対してのみ現れると考えられており、具体的、感性的なものは、それ自体としては美であることができず、美のアイデアがそれに反映することによってのみ美たりうるとされていた。しかも感性的・具体的性質が強いほど、その反映は行われ難いのである。現象界は美にとって典型的な場ではありえない。一方芸術は模倣技術の一種と考えられているのである。

が、同様に模倣技術である認識が、事物の本質を獲得的に模倣することによって現象界を離れて本質の世界へと高揚することが可能であるとされているのに対し、芸術は自然の制作的模倣であることから、所詮感覚的な現象界を離れえぬものと考えられているのである。美と芸術の問題は、彼の多くの対話篇において極めて多様に論じられており、安易に一義的な規定を与えることは危険なことと思われるが、彼の思想の根本から考えて、美と芸術が直接的、必然的に結合しえぬものと考えられていることは明らかである。イデアは自然に対しては直接現れるにしろ、人間による制作物に対しては間接的にしか現れない。自然界における美がむしろ本来の美に近いのである。

アリストテレスの場合にも、芸術はやはり模倣技術として捉えられているのであるが、プラトンとは異なって、より積極的な評価が与えられていることは周知の通りである。しかしながらその積極的な評価は、芸術における模倣が単なる外面の模倣としてだけではなく、普遍的、本質的なものの模倣として考えられていることにもとづいているのであって、根本的原理としての美と関連づけられることにもとづくものではない。一方、芸術が技術全般から区分されるべき根拠は、彼の場合主としてその模倣性に求められて

いたのであって、効用的価値実現のための技術に対する美的価値実現のための技術（芸術）という認識はなかったというべきだろう。もっともアリストテレスは、効用のための技術と快感のための技術という区別も行っており、後者は芸術に相当するものと考えられる。そして快感は、カントなどにおいて典型的に見られるように、美と強度の関係において考えられるものであるから、美のための技術、美的技術としての芸術がアリストテレスにおいても考えられていたとみることがあるいはできるかもしれない。

しかしながら芸術と快感の関係、および快感一般から区別されるべき美的快感の特質についての分析は、模倣の分析に比して十分に行われているとはやはりいいがたく、近代的な意味での美と芸術の統一をそこに見ることはやや性急にすぎるといべきだろう。プラトンの場合のように否定的ではないにしろ、美と芸術の関係はアリストテレスにおいても積極的なものとしては捉えられていない。

ギリシャ時代においては、結局芸術は技術の中に包含され、他の技術的活動と矛盾するものとは考えられていない。このことは、一つには、技術が近代から現代にかけて一般的に理解されているような意味においてではなく、人間の根本的な認識能力の一つとして考えられていたことに

よるものだろう。すでにプラトンにおいて学問的認識は獲得的技術の一つとして考えられていたのであり、アリストテレスにおいては、技術は、理論的、実践的認識とともに人間の根本的認識の一つ（制作的認識）として考えられているのである。

ところで、技術的・制作的活動が美なる価値と関るところに芸術的創造が、効用性なる価値と関るところに一般的な意味での技術的製作が成立すると考えるのが当然だろう（なおこの点に関しては竹内敏雄先生の『現代芸術の美学』に非常に示唆に富んだ指摘がなされている。以下の叙述はそれによるところが大きい）。ギリシャ時代において、近代的な意味での芸術と技術の区分がなされていなかったということは、ある意味では、美と有用性の区別が行われていなかったことを意味するだろう。ギリシャ時代においては、価値の領域的な区別はほとんど行われていず、ある根源的な価値（プラトンなどの場合には善）の中に包含されるものとして考えられていたことは確かである。美と有用性もその例に洩れなかったと考えるべきだろう。

この点について、私たちはやや異なった観点から次のように考えることもできるだろう。効用的価値の他の価値に対する特徴は、明らかにその個別性と相対性に求められる

だろう。それはカント的というならば、具体的生存における個人の欲求の傾向性と分ち難く結びついたものであるため、普遍的、必然的たりえないからである。しかしながらこのことは、思いきって図式的にいうならば、世界の根本的構造の原理が個人に求められるような、近世から近代にかけての世界においてこそ十分に妥当するものであつて、何らかの意味で個を超越した原理によって均質化された世界に対しては必ずしも十分に適用しえぬものなのではないだろうか。超越的原理によりその構造を決定された普遍的状况の中にまずある個人の欲求の傾向性は、すでに一定の方向性を与えられているとみるべきだからであり、たとえ個人の欲求であろうと、それは決して個的原理にもとづくものではなく、普遍的・超越的原理の支配下にある（あるべき）ものだからである。その場合には効用性もまた普遍的であり、人間存在の根源に根ざしたものとみるべきである。

私たちはさらにアリストテレスにおいて技術は単なる制作過程として考えられているのではなく、その原因としての、ある（普遍的）目的に対しての有効な（具体的・個別的）手段に関する考量的思考活動を含むものとして考えられていることを想起すべきである。竹内先生によれば、技術は

「普遍に著目しつつ個別に關して考量するもの」であり、しかも「内面的思考活動がそれだけでは充足し完結せず、つねにそれ自身を超えいでて外面的形成活動へ發展し……ただちに手足のしごとにつながるもの」なのである。ある個人の精神活動が、個人の身体的活動によって外化され客観化されたものが技術的制作物なのであるから、それは当然個性のしるしをもち、かつ精神的内包を有するものとして捉えられなければならない。こうした意味での技術活動によって実現される価値は、改めて述べるまでもなく、一つの精神的価値なのである。

ギリシャ時代においては、技術はこうして個性的な精神活動として捉えられ、それによって実現される価値もまた普遍性をもつものであったのだから、それは近代的な意味での芸術と矛盾するものではなかつたのである。芸術は技術に完全に包含され、美は制作的活動とはなく、理論的(觀照的)認識とのみ關つていたのである。美と技術の高次の綜合としての芸術、このような芸術観は存在していなかつたといわざるをえない。

技術においては、身体の活動によって具体的な作物を形成することが不可欠のことと考えられるのだから、それが

具体的・感覺的世界との関りを免れることは所詮不可能なことというほかない。美が技術と結合するためには、だから美が理念の世界から出て、現象の、經驗の世界に下りて来ざるをえない。ところで私たちは前の節において、ルネサンスを経過した近世において、美の根拠が人間の意識内に求められるようになったことを知つた。そしてその場合美意識の独自性の根拠が主観の創造性に求められる傾向にあったことも概略みただけである。創造的・産出的意識の対応物たる美は、当然制作的能力としての技術と必然的に結合するにいたるのである。

超越的原理との關連を離れて美が認識内の問題と化するとき、美はその価値根拠をまさに自らの中に探し求め、また確立しなければならぬ——美の自律性の問題が生ずる。全体的にいうならば、それは当然諸価値の分化、自律化の一端である。かつて技術は、未分化の、全体的、統一的な価値と關つていたのであるが、いま自律的な(領域的な)美なる価値と關ることにおいて、それ自体の内部においても領域的の分化を生ずることになる。技術全般から美なる技術(Schöne Kunst, beaux-arts, fine art)——芸術が自立するのである。

ところで、効用的価値が普遍的・精神的価値たりうるの

は、超越的存在をその構造上の原理とする世界においてであつた。いまその原理は個人に移行した。効用性はまさに個人の恣意的な欲求の傾向に従うものとして、相対的な性質を露わにする。美の自立と同時に（——とともに、の結果として、——の原因として……。おそらくはその全てだろう。いづれにしても世界構造の変化と対応するものであることは確かである）効用的価値も自立し、全体的な技術の中に効用的技術の領域が分化する。効用技術の成立と展開は、より具体的には、ルネサンスの後に本来のものとして成立した自然科学的研究、その結果としての諸領域における技術的開発、そしてさらにはプロテスタンティズムなどによる利益追求の正当化などを契機とするものとみなすべきだろう。そして純粹に効用的目的にのみ従つた技術活動が急激に展開する時に、その制作過程にメカニカルな手段が導入されるのは必然というべきではないだろうか。このことはやがて身体による制作過程がメカニカルな過程におきかえられ、作物が大量化・規格化することを必然的に結果するだろう。技術の非人格化であり、劃一化である。美的技術と効用技術の差異は、近世から近代への時代の進行とともに著しいものとなり、二者間の調停はもはや図り難いものとする。二つの技術は対立的なものとすべし、それに

ともなつて芸術の領域的な独自性の自覚が生じ、その自律性が強調されることになる。

かつて技術は人間の認識能力の一つと考えられていたであつたが、その場合、認識の原理は認識そのものの内部にはなく、世界の構造的原理としての超越的存在に求められていた。技術の制作能力の根源も、当然超越的存在に、そして超越的存在と直接的関係にあるものとして捉えられた自然に求められることが多かつた。技術は、いわば産出的自然 *natura naturans* の力を自らの源泉としてもつていた（いうまでもなくこのことは自然と技術が同一視されるべきことを意味するものでは毛頭ない）。ルネサンス以降、認識の原理は認識内に求められる傾向を示し、自然もまた超越存在との関連を離れ、世界の中心に定位置した人間に對するものとして捉えられる。技術はもはや産出的自然の力に從うのではなく、人間が対象としての自然を自己の世界内に組み入れるための手段と化した。その時技術は自然との調和をみずから破棄し、自然の法則を無視して人間の法則の支配下におくための、ミケル・デューレンヌの表現によれば暴力 *violence* となつたのである。このような技術が、あの自然を模倣する技術といかに異なるものであるか、もはや述べるまでもあるまい。自然との調和を図り、自然の法

則性をなおみずからの法則性とする技術、人為的所産でありながらも自然の所産であるかのような作物を制作する技術、それはまさに美的技術——芸術なのである。

美が技術と結合する、芸術が技術全般から自立する、これは実は分離しえぬ一つの現象の二つの側面にほかならない。しかもそれは近世から近代にかけて生じた歴史的現象なのである。Schöne Kunst, beaux-arts, fine art などの言葉は、一八世紀になってやっと成立したものにすぎない。美と分ち難く結合した——というよりは美を本質的契機としてもつ芸術、自律的な独立王国を形成する芸術は、実は近世以降に成立したものにすぎず、その成立の時期は、美学成立の時期と当然おあいあうのである。美学と上述の意味での芸術は、同一の認識論的場を根拠として成立したものであり、二者の間には美しい対応関係が成立している。美学の中で定式化された美や芸術の理念は、近代芸術の中に十全な具現の場を見出し、近代芸術の特質は美学の中で見事に理論化されているのである。

ヘーゲル以降の美学が解体の傾向をたどったとするなら、芸術も一九世紀中葉以降、解体、変質の道をたどったとみるべきなのだろうか。現代芸術は近代芸術に対してど

のように関っているのだろうか。今日芸術は固有の領域を有するものとして存在するだろうか。これらの間に答えるためには、私たちはまたもや現在における世界や認識の根本的構造を問わなければならないだろう。しかしそれはこのような小論においては断念せざるをえぬ問である。私たちは先に示された一、二の観点から簡単な照明をあててだけですまされなければならぬ。

近代において自律的な価値として確立せしめられた美は、今日ふたたび（古代におけるごとく）その領域性を解消して、根元的、全体的なものとの関りを恢復せしめられつつある。このような傾向の反映を、私たちはたとえ存在論や実存哲学の立場からする美や芸術の考究の中に見出すことができる。ハイデガーにとって美は真理 (Richtigkeit) としてのそれではなく Unverborgenheit としてのそれ<sup>1</sup> が現れる一つの仕方なのであり、芸術の本質は存在者の真理が作品に自らを置くことなのであって、美や芸術と真理の関りが強調されるにいたっている。他方私たちはサルトルの『ジャン・ジュネ論』のあの錯綜した論理の中に、美的なもの<sup>2</sup>と倫理的なものとの領域的な区別が解消する様を見ることもできるだろう。そこには「美的価値は倫理的価値を含むものである」という言葉すら見出されるのである。



全体的・根元的なものに関ることにより、美は意識の中にその根拠を置くことを止める。私たちはここでハイデガーが、あらゆる存在者がそれに関係づけられるべき世界の中心として主観を定位し、存在を主観に対する対象として——表象としてのみ捉えようとした近代の哲学や美学に鋭い批判を投げかけていることを想起すべきだろう。それと関連して、まったく異なった観点からではあるが、ミシエール・フーが一七世紀から一八世紀にかけてのいわゆる古典期の認識の全体的傾向を決定するものとして表象の理論 *théorie de la représentation* を考え、古典期が終った一九世紀以降には、表象性を主体の条件の検討において分析しようとするカント的試みに対して、表象性を客体の観点から再検討しようとする傾向が生じたと指摘していることにも注意を向けるべきだろう。近代から現代への移行期の認識的特質を、彼は客体に関する批判、形而上学、実証的分析にみているのである（もちろんハイデガーはそのような意味での一九世紀的なもの超克をも意図しているのだろうが）。ところで先のようにいうことによって、私たちは美が超越的な実体と一気に合体せしめられて、古代ギリシャが今日に回帰するなどというおうとするのではない。美の関るべき超越存在は、今日不在として把握されることが多いかもしれない。

い。しかしいずれにしても美は、自らの根源を探し求めて自己を超越する意識によって問われるものの側におかれるのである。とすれば、美は人間の意識的作業の結果たる芸術作品に内在的なものではありえない。作品はただ美に対して開かれているだけなのである。だから芸術の厳密な分析は美の分析を含むべきではないという考えも生ずるのだろう。美は形而上学的思索の対象なのである。こうした考え方においては、芸術は美の場ではなく、意味の場なのであり、その点においてまさにその原理を自己の内部にもつのである。美は再び芸術から離れるのだろうか。美学は、形而上学的な美の思索と経験科学的、精密科学的な芸術分析とに分解せざるをえないのだろうか。

かつて美的価値から峻別された効用価値も、現代の世界構造の中で大きく変質しつつあると考えるべきだろう。古代や中世においては、超越的原理が個人の欲求に対して一定の方向性を与えていたと考えられたのであるが、今日においては制度 *institution* が個人の傾向を決定するものとして作用する。現在の世界の構造的原理は、すでに個人ではなく制度なのではないだろうか。制度、それはいうまでもなく人間が自己の生存のために他者と結んだ関係の総体である。制度は個人にその生存を保障すると同時に、個人

を制約し、個人は死の危険を冒すことなしにはそこから逃れることができない。明らかに人間によって作りあげられたものでありながら、個人に対しては既成のものとして与えられ、歴史の流れの中で集積された結果、時にはその起源すら定かでない、個人はそれに服従することを要請され、あるいは生命を賭してそれへの戦いを挑む——それが制度にはかならない。いうまでもなく人間が類としての存在である以上、制度はいかなる時代においても存在した。しかしそのあり方、個に対する規制の度合は、決して一樣のものではなかった。制度が一定の目的のもとに関係づけられた人間の集合であり、かつ人間をある関係にもたらしものが広義の媒体 *medium* であるとすれば、制度の質は媒体の質によって大きく規定されると考えるべきだろう。現代の制度を考えるには、現代に典型的な媒体（表現、伝達のいずれを問わず……）の特質を分析すべきことになる。

ごく簡単な概観だけを行おう。媒体が身ぶり・表情、あるいは話し言葉などである場合、形成される関係は極めて具体的であり、個から著しく離れたものとはならないだろう。それは結局個に深く根ざしたものだからである。しかし媒体が技術的、機械的なものであるとき、形成される関係は人間から離れて抽象化し、独り歩きする傾向をもつ。

技術（機械的）は確かに人間から目的を与えられるが、その目的の達成と同時に技術は明らかに人間によって作られたものではない空間（世界）を人間に対して開く。だから技術を用い、目的を達成することによって、人間はたしかに自己のものでない世界に自己を適合させているのだ。技術は人間の領域を拡大する。このことは確かだ。しかし技術は自然の中にまずそれまで人間の領域内にはなかった領域を開くのであり、その空間（空隙というべきだろうか）は後から埋められて人間的領域に変化するのである。技術の開いた空隙に人間が適合したのである。人間は技術によって新なる領域を創造したと同時に、技術によって創造されたのである。技術は人間によって課せられた目的に仕えると同時に、人間を目的として、自らの開拓した領域にもたらしべきものとして措定するのである。技術的媒体によって制度の範囲は拡大し、制度は自己増殖を始め、人間は制度に自己を適合させるべく奔走する。今やそれが人間の生の目的とすらなつたといえるかもしれない。電波という伝達媒体、映像という表現媒体は現代における技術的媒体の代表的なものであり、いずれも一九世紀に用意され、今世紀に入つて具体的作用を開始したものであることは、私たちにとつて極めて示唆的である。

極端にいうなら、生の目的すらが制度化された中にあって、個の欲求の傾向性にもとづくという効用価値が、個的、相対的でありえぬことはもはやいうまでもない。それは再び普遍的となりつつある。技術の設定した目的に適合すること、それはある意味では現代の人間の生の内実を形成しつつあるものだろう。外的目的への適合、それはある意味で効用性の本質的契機である。とすれば効用性は、現代の人間にとっての本質的価値ですらあるのかもしれない（もちろんそうした状況を肯定するか否定するかは、また別の問題である）。現代において効用性は普遍的・本質的価値に変質しつつある。美が芸術の外に逃れ出で、かつ効用性がかくのごとく変質した今、技術と芸術の領域的区別性はその根拠を失ってほとんど消滅しかかかっているといえよう。

現在なお現象的には芸術と技術の領域的区別は存在している。しかし今日の芸術の中で、絶対王国を誇っていた近代芸術においてその本質を構成するものと考えられていた契機の多くが、その意味を失っていることは否定しえぬのではないだろうか——いわく、個性、天才、一回性、唯一不二性……。もちろん、私はここでピエル・ブレーズが現在の演奏会について語り、メルローポンティが美術館について語るような意味での、今日の世界の中に隔絶された場

を作り、その中で提供されるような「回顧的な悦び」を与える芸術について語っているのではない。現代に作られ現代（在）的な意識に対して与えられる現代芸術について語っているのである。（ここで誤解のないように一言つけ加えておきたい。私は今日における過去の芸術、記憶としての、芸術を否定するつもりはない。人は時に記憶のみに生きることが要請されるだろうし、記憶の中に失われた時を探すこともあるだろう。そして記憶もまた体験としては現在なのである。しかしこのことは、今述べていることとはまったく別の問題に属している。）

自然に対する暴力としての技術に対して、自然との合致を実現するものとしての芸術。たしかに近代の美学においては、芸術創造における自然の契機が重視されていた。主観における自然としての天才に芸術創造の能力をみていたカント、そして精神の意識的活動としての術 *Kunst* と自然の無意識的活動としての詩 *Poesie* の絶対的統一として芸術創造を考えたシェリング——意識に対する無意識の現れは運命の如く、恩寵の如く行われるのである——。いずれにしても、自然との合体は、芸術創造は、天才の業なのである。ところで技術（分化以前の）が産出的自然の力にもとづくときとされていた時代においては、創造（正確には制作か）は必ずしも例外的な天才の業ではなかった。人はひと

しなみに超越的存在のもとにあつたのであり、創造の力は、自然の、自然の背後にある神の力に依存するものであつた。それはさかしらの意識的行為ではなく、献身そのものだつた。世界の中心に人間が、意識が定位された時、自然は意識内にもたらされ、意識と無意識の合致が説かれ、天才概念が成立したのであつた。

現在の世界においては、意識内の自然すらその存立を脅かされている。先に述べたように、暴力としての技術は、自然の中に人間の領域を超えた空隙を開き、人間をそれに合致せしめる。今日の人間は、人間の外に、技術によって開かれ、自らがそれを充填すべきものとしての空間のみを見るのである。意識はその空間によって予め満たされているのである。かつてたしかに人は自己の外に自然を見た。今日人が自己の外を見る時、彼は空隙とそれを充填する自己の意識のみを見る。自然は外にも内にもない。

自己増殖し独走する制度が今日全ての人間を包含する。制度、それはたしかに人間によって作られたものであるが、個人に対しては、彼の外に、彼に対して、既存のものとして、制約するものとして、成立の根拠も目的も自己に關りのないものとして……あたかも自然のごとくにある。それは自然化した人間であり、人間化した自然なかもし

れない。自然は今や讃歌ではなく悲歌の対象なのだろう。無意識としての自然は消える。天才も追憶でしかない。残つたのは、意識的な制作の術、技術だけである。現代芸術の営みは、きわめて人為的である。それも技術と同様にあの空隙を作り出しているのだろう。ただ、それは、空隙を空隙として作り出そうとしているのかもしれない——意識による自動的な充填作業を拒むものとして。そこになお技術との区別性は存在するのかもしれない。

自然が消えた時、しかし芸術は芸術でありうるためになお無意識を求めた。無意識は意識の中に、意識の下に求められた。無意識の意識的発動というアイロニーを實踐しようとしたのが、シュールリアリズムであろうか。無意識を、自然を——あるいは聖なるものを日常の中に求めたのがダダイズムだったのかもしれない。完全に制度化され、自動化された日常は、人間の本質を被うものであり、習慣と本能により成立するものとして、無意識であり自然であるかもしれないからである。日常の自然化、レディ・メイドのオブジェはたしかにこのような性質をもつ。そして人は無意識を機械に、機械技術に求める——コンピュータ・アートの意図は、意識による計画通りの結果をえることにあるのではなく、厳密な計算による意識の排除の結果と

しての、偶然の、無意識の産出にあるのだろうか。

以上三つの点（美、効用、自然）についての概略的な分析が示すように、現代における芸術の技術化は、否定し難いもののように思われる。私たちが徹視的な視点を設定してその推移の過程を重視するなら、近代芸術と現代芸術の間にはなお連続的關係がみられるかもしれない。しかし今日の技術化した芸術は、むしろ近代芸術的な原理の適用をみずから拒否しているとも考えられるのである。先に一、二例をあげたような、今日の諸々の芸術的現象は全てそのことを物語っている。しかしながら、さらに具体的な分析を行うことはやはり不可能なことではない。ただ私たちはここで映画というものの存在を考えてみる必要があるだろう。それは近代以前にはまったく存在していず、しかも現在主要な芸術の一つに数えられているからである。そしてそれは既存の芸術の制作過程の一部（あるいは全部でもいい）を機械によって代行せしめた結果生じたもの（たとえば電子音楽やコンピュータ・ミュージック）でもなく、また既存の芸術を機械的媒体を通過させることによって生じたもの（たとえば絵画の複製やレコード音楽でもない。機械技術によって可能となった、まったく新しい表現形態なのであり、何らかの芸術の展開の結果ではない。以上のような二様の

意味で、映画はまさに典型的な現代芸術なのである。前世紀末から今日に到るまで、映画はその機械技術的な特質を根本的にはいささかも変化させていない。変化したのは、表現の根本的構造なのである。ある時期まで映画は機械技術的な特質を既成の芸術表現に適合せしめようと努力した（その理論的な反映を私はルードルフ・アルンハイムの『芸術としての映画』に見る）。しかしながら、機械から芸術へのこの過程は、実はその不可能性が立証される過程にはかならなかった（私はその具体的な現れを、エイゼンシュテインによるモントージュの試みに内在した矛盾の中に見る）。伝統的な美学の枠内で映画を分析し、その非芸術性を主張したコンラート・ランゲは、だからそれなりに正しかったのである。以降は機械技術的特質が表現を生んでいった。映画が他芸術（特に小説）に決定的な影響を与えるのはこの時期である。それ以前は映画が他芸術から影響を受けていた（受けようと努力していた）。そしてこの時期に映画は独自の表現として確立するのである。

確立した映画表現は、典型的な近代芸術の表現に鋭く対立する性質をもつ。もちろん二者に共通の性質も少なくはない。しかしながら、それは映画にとって本質的な性質と、いい難いものがほとんどである。たとえばアルンハイムが

映画の芸術性の根拠として指摘した映像の六つの性質（平面性、視覚性その他）は、映画を規定する条件として十分なものとはいえないのではなからうか。たしかに映画は美学にとって異物なのであった。近代美学が自己の根本に忠実たろうとする時には、映画の芸術性は否定されるか、あるいは条件つきで認められるほかはないように思われる——芸術の周辺の現象として、芸術の代替物として……。映画を芸術であると確信する場合、その芸術は近代における芸術を意味するものではありえない。

芸術の近代から現代への展開は、概略以上のようなものとして捉えられる。かすかながら明らかにされたものは、しかし現代芸術の様相とその世界構造との関りのみである。本来ならばそこから現代芸術の根本的意義が問われなければならぬだろう。技術化の傾向をたどり、それによって近代に対立するものとして現れた現代芸術は、そのことのために非芸術として断罪されるべきなのか。あるいはなお芸術として積極的に認定されるべきなのか——そしてその時の芸術とはいったいいかなるものとして捉えられるものなのか。しかしこれらの問の全ては、私たちのこの小論の意図を越えたものというべきである。

#### 四

以上で現代における美学の問題点はすでに明らかだと思ふ。美学は一八世紀から一九世紀中葉にかけての西欧にその根拠をもつものであり、超越的原理にもとづく世界が個を原理とする世界へと移行した時に生じた二元論的な対立関係を、意識の法則性によって再び統一にもたらそうとする、根本的な傾向をもつものであった。同様の構造は、かつておのずからなる統一の関係にあったもの（芸術Ⅱ技術、美Ⅱ効用）を対極的關係にもたらし、そこにさらに新なる統一（美Ⅱ技術）を作り上げることによって生じた同時期の芸術にも見出されるのである。自律的な学としての美学と、自律的な領域を形成するものとしての芸術は、その根本構造の点でも、そして成立の時期の点でも完全な対応関係にあるのである。そしてその時期がフコーのいう古典期、representation によって特徴づけられる時期とほぼおおいあうことも、決して偶然ではない。

美学はヘーゲルによって完結せしめられた。同様にヘーゲルによって終熄を宣せられた芸術は、近代的原理にもとづくあの統一を解体し、別種の統一を目ざして展開しつつある。美学がその根拠をおいていた世界構造も変化し、美

学の分身であった(美学がその像であった)芸術も変質した。近代から現代にかけての世界構造の変化、技術の展開、芸術の変換の速度はあまりにも早かった。体系性と論理性の要請を満たさねばならぬ学問が、同様の速度で変化しえぬことも、むしろ当然である。たしかに美学と芸術の動きの間に、齟齬が生じた。

本来は明らかに美学が芸術の像であった。しかし美学が普遍学としての性質を確立するにつれて、美学が実体化され、芸術はある鏡に映じた美学の(美学内で把握された芸術の本質の)像であるかのごとく考えられる傾向を生じたことは否定しえない。像としての芸術の姿が変る。鏡が変わったのである。美学は、その捉えた芸術の本質は、変るべきものではないのであった……。

一九世紀末に芸術学を分離させた後、美学は変換のために努力を、真摯な苦悩に満ちた努力を重ねて来た。しかしあの根本構造を維持しようとするかぎり、その努力は結局空しいものに留らざるをえない。美学の近代性が確認されるなら、その現代における解体は必ずしもおそれるべきものではない。美と技術を結合せしめたものがまさに近代的な原理にはかならず、そして今日この二者が分離の傾向にあるのなら、美学は美の形而上学と芸術の分析に解体すべ

きかもしれない。技術論的な芸術分析、記号論的な芸術分析はたしかにその一つの現れだと思われる。もちろんこの二者の分離は永続的なものではあるまい。今日における分離は新たな結合のためにあるとも考えられる。しかし今日の状況において分離は行われるべきなのだろう。私が今日を美学の危機 *Krisis* として捉えるのは結局このことにもとづく。美学の危機としての現代においてなざるべきこと、それはだから美学の批判 *Kritik* なのだろう。批判の徹底の後に新なる統一が、新なる「美学」が、*aesthetica* ならざる「美学」が生ずるのである。しかし今は批判の徹底が意図されるべきである。分離による不毛が生じたとしても、たじろぐべきではあるまい。

【後記】この小論は本誌の編集委員の要請に従って書かれた。与えられたテーマは、「専攻する学の現代における問題」であった。私はこの小論が純粹に専門的な論文たることを意図しなかった。専攻者であれば、自己の専門の学の現代における問題性は、それぞれに熟知し、その上に立って研究を行っているはずだからである。専門外の人々に對する私なりに捉えた美学の現況の概観、それがこの小論で

ある。したがって、専門的には常識化したことの叙述が行われたり、詳細に論ずべきことが省略されたりすることが多く、また理解を助けるために問題を単純化し、強調することもあえて行った。注がほとんど省略されたのもそのためである。

なお、カント『判断力批判』からの引用は大西克礼訳の岩波文庫版、ヘーゲル『美学』からの引用は竹内敏雄訳の岩波版によっている。この論文全体にわたって大西克礼『美意識論史』、竹内敏雄『現代芸術の美学』、同『アリストテレスの芸術理論』のおかけを蒙ることがきわめて大であった。Gilbert and Kuhn : a History of *Ethetics*, Raymond Bayer : *Histoire de l'Esthétique* その他による所も多し。その他 Michel Foucault : *Les Mots et les Choses*, Mikel Dufrenne : *Esthétique et Philosophie* など示唆されることが多かった。なお、本稿とあわせて、雑誌『実存主義』五十号所載の「芸術と言語——美学と記号学」と題する拙論をお読み頂ければ幸いである。