

# 現代における芸術の宗教性について

吉田 一生

*„Es ist die Kunst, das Werk des Genius. [...] Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis der Ideen; ihr einziges Ziel Mitteilung dieser Erkenntnis.“*

*Arthur Schopenhauer*

## はじめに：芸術哲学の対象とは何か？

本論文は、芸術作品が観念的なものと実在的なものの無意識的な同一であるというシェリングのテーゼに基づき、現代芸術を批判的に考察しながら、芸術の宗教性について論ずる。その際、芸術と宗教の関係という観点から、ショーペンハウアー及びニーチェの芸術哲学を分析する。結論として、理念の表現が芸術の使命であると主張しつつ、ニヒリズム的作品の宗教的意味を洞察する。なお、現代芸術への批判は、決してその文化的価値を貶めるものではない。以下序論では、現代芸術の代表的作品を評価しながら、美学と芸術哲学の相違を議論する。

美学（Ästhetik）は元来、感性的認識に関する学を意味し、その理想的形態として美が主題になった。<sup>1)</sup>そして、理想美を表現する芸術が美学の対象となったのであった。古代ギリシア芸術を模範とした「美しい芸術」が盛んだった19世紀のヨーロッパにおいて、美学（Theorie des Schönen）と芸術哲学（Kunstphilosophie）は同義語だったと言ってよい。<sup>2)</sup>しかし、

---

1) Vgl. Pöltner, Günther. *Philosophische Ästhetik*. Stuttgart: Kohlhammer, 2008, S. 13.

2) Vgl. ebd. S. 20.

芸術が理想美の追求を止めると、美学という語は芸術一般を対象とする学問という意味で使われるようになった。美の疎外化（Marginalisierung des Schönen）という観点から、美学を再定義しようとする Günther Pöltner 氏の問題意識を、本論文も共有している。<sup>3)</sup>ところで、芸術哲学という語を使った場合、それが哲学である以上、芸術が表現する理念を問題にしなければならない。

さて、フラットアートを標榜する村上隆氏によって、2010年にベルサイユ宮殿において開かれた展示が、フランスで大きな議論を巻き起こしたことは記憶に新しい（写真1）。<sup>4)</sup>「現代芸術とは何か？」を問うことが、彼の制作活動の目的だと言われているが、ここではその作品を客観的に評価してみたい。<sup>5)</sup>そもそも、芸術とは何かという問いは抽象的であり、芸術が表現活動である以上、「芸術は何を表現するべきか？」という問いに具体化されなければならない。つまり、作品はこの問



写真1

いへの答えでなければならない。村上氏の答えは、ポップカルチャーを含めた文化的活動は全て芸術的価値を持っているというものだ。<sup>6)</sup>言い換え

3) S. ebd. S. 19.

4) 記事：「村上氏、ベルサイユ宮殿での作品展に賛否両論」（<http://www.afpbb.com/articles/-/2754869>）、2010年9月12日、写真：「ベルサイユ宮殿で村上隆氏の作品展、14日から」（<http://www.afpbb.com/articles/-/2754326?pid=6162924>）、2010年9月10日、AFPBB News。

5) 村上隆、『芸術闘争論』、幻冬舎、2010年、21頁。

6) 逢坂恵理子、「村上隆のスーパーフラット・コレクション——蕭白、魯山人からキーファーまで——」、横浜美術館プレスリリース、2015年1月29日。

れば、彼の作品は芸術の判断基準を相対化することを目的にしている。しかし、それが一種の懐疑主義であることは、「スーパーフラット」というスローガンによって覆い隠されている。ここで村上氏の作品を取り上げたのは、彼が現代芸術のニヒリズム的傾向を先鋭化しているからだ。それは、歴史的価値に挑戦するためにまず、既存の形式を否定する。結果として形式から自由になった芸術はカオスになるか、新しい形式の下で抽象的になるかの運命を取る。そこでは、驚きを与えるもの又は不思議なものがポストモダンとして評価される。

『現代の批判』という評論の中でキルケゴールは、現代社会の特徴の一つとして水平化現象を挙げている。「無性格の妬みは、否定しながらも実は自分も傑出したものを認めているのだということが自分でわからず、むしろそれを引きずりおろし、それをけなして、それで実際にそれをもはや傑出したものでなくしてしまったつもりである。こうして、妬みは、現に存在している傑出物に対してばかりでなく、またきたらんとする傑出物に対しても抗弁することになる。」<sup>7)</sup>水平化によって過去と未来の芸術価値を相対化しながら、水平化の先導者としての自らの作品価値を高めることの背後に妬みがあるとすれば、結局のところ「美しい芸術」は絶望的な形で崇拜され続けているのかもしれない。

このような形で、芸術を社会的及び心理的に評価するのが現代的な意味での美学だが、芸術哲学は、時代を超えた芸術の絶対的理念を要求する。ヴィンケルマンが『ギリシア芸術模倣論』においてギリシア芸術を賛美しているのは、単に個人的な趣味の問題ではない。芸術は「最も美しい自然」だけでなく、「その自然の理想美」をも表現するべきだとする彼の主張には、普遍的な意味が込められている。<sup>8)</sup>例えば、ミロのヴィーナスが

---

7) キルケゴール、『現代の批判』、榊田啓三郎訳、岩波文庫、2003年、57-8頁。

8) S. Winkelmann, *Johann J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 2. Auflage. Dresden: Walther, 1756, S. 4.



写真2

鑑賞者を魅了するのは腕が欠けているからなのか（写真2）？<sup>9)</sup> それとも、ヴィーナスが愛と美の女神である事実が、彫刻の理想美を担保しているのか？ 或は、腕があるとないと関わらず、モデルが実際に誰であっても、理想的な肉体美が我々を惹きつけるのか？

プラトンは個々の美しいものと、それ自体美しいものを区別したが、後者こそが芸術哲学の関心になる。しかし、プラトンのアイデアの存在を芸術哲学は証明できない。それは、

理論物理学がニュートリノの存在を予言しても、その存在を証明するために膨大な実験が必要だったことに似ている。芸術哲学にとってアイデアの存在は仮説でしかなく、その存在の証明は芸術家に委ねられている。

## 1. 意志の客観性としてのアイデア

カントは我々が経験的に認識できる世界を現象界と呼び、その背後にあるかもしれない純粋な客観を物自体と名付けた。その物自体をショーペンハウアーは意志と定義する。これは、全く根拠のないことではなく、哲学史的には、フィヒテが純粋な主観としての自我を活動性（Tätigkeit）、シェリングが純粋な客観としての自然を生産性（Produktivität）と定義したことに関係している。ショーペンハウアー自身はそれを、身体が直接的客観（das unmittelbare Objekt）であることから、つまり、身体が現象

9) © RMN-Grand Palais (musée de Louvre), Daniel Arnaudet u. Jean Schormans (<http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCDOPHY5X&SMLS=1&RW=1366&RH=659>).

或は表象として意識されると同時に、意志の客体性（die Objektivität des Willens）としても意識されることから根拠づけようとする。<sup>10)</sup>それは、意識的と無意識的の関わらず、意欲が我々の生にとって本質的であることを意味する。これは有機的自然界一般に認められることであるが、ショーペンハウアーは彼の意志概念を無機的自然界も含めた存在一般に拡大する。<sup>11)</sup>何かが存在するためには、何かが発現するためには、それが意欲されなければならない。その際、個体的意志を超えた普遍的意志が前提されるのが、ショーペンハウアー哲学の難点であるが、意志の普遍性は、それが個体的意志の集合ではなく、現象としての世界は「私」の表象の中で完成しているという観点から、理解されることができる。<sup>12)</sup>

一方、自然の所産の合目的性から、つまり、個々の無機及有機的存在が、自然が存在するための手段になっていることから、普遍的意志を想定することもできるかもしれない。しかし、このような仕方では我々の認識は現象を超えることはできないから、せいぜい、自然の生産性を、進化論がするように、目的論的に考察するに止まるだろう。たとえ、あらゆる存在が自然の根源的な諸力（ursprüngliche Kräfte）に還元されたとしても、それらはすでに規定された意志になってしまう。<sup>13)</sup>ショーペンハウアーが主張する物自体としての意志は、時間、空間、そして因果関係から自由なのである。<sup>14)</sup>

物自体としての意志は動機の法則からも自由だから、何故意志が自らを客観化するのか、つまり、何故自然が存在するのかという問いに対して

---

10) S. Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt am Main: Insel, 1996, § 18, S. 158.

11) S. ebd. § 26, S. 196.

12) 比喩を用いるならば、100人が100通りの富士山を絵に描いたとしても、富士山はあくまで一つであり、その事実の一つの風景画をもってしても確認することができると言える。

13) Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 24, S. 186-191.

14) S. ebd. § 23, S. 174.

は、それが意志であるからという以外に答えることはできない。<sup>15)</sup>そして、意志が意志であるために、何かを意欲しなければならないとすれば、意志はそれが本来意欲するものを、故に「自ら」を具体化しなければならない。その具体化のプロセスが直接的に、つまり、存在するものに媒介されずに客観化されたものがアイデアである。これをショーペンハウアーは、プラトンが動物のアイデアについて語っていたのと同じ意味で理解している。<sup>16)</sup>

さて、存在するものに媒介された意志を、ショーペンハウアーは生への意志（*der Wille zum Leben*）と呼ぶ。<sup>17)</sup>大衆が趣味や娯楽を通して、意志の対象をさまざまな形で紛らわしたとしても、自然状態にある意志は結局ただ一つのことを、つまり生きることを渴望し、それは、自己保存と種の保存として結晶する。<sup>18)</sup>そして、自然自体は目的を持っていないから、生を意欲することも、そのために苦悩することも、我々が意志と表象としての世界について語る限りは意味を持たない。それにもかかわらず、ショーペンハウアーの哲学がニヒリズムにならないのは、彼が世界を超えた存在と救済の可能性を否定しないからだ。<sup>19)</sup>

ショーペンハウアーの哲学が厭世主義と呼ばれる所以は次の点にある。意志がその本質において意志であるために、何かを意欲せざるをえない以上、生への意志もまた満たされることは決してない。意欲が一時的に満た

15) Vgl. ebd. § 29, S. 238-9.

16) S. ebd. § 31, S. 246-52.

17) S. ebd. § 54, S. 380.

18) Vgl. ebd. § 60, S. 448.

19) „Der heutzutage oft gehörte Ausdruck: >Die Welt ist Selbstzweck< läßt unentschieden, ob man sie durch Pantheismus oder durch bloßen Fatalismus erkläre, gestattet aber jedenfalls nur eine physische, keine moralische Bedeutung derselben, indem bei Annahme dieser letzteren die Welt allemal sich als *Mittel* darstellt zu einem höhern Zweck. Aber eben jener Gedanke, daß die Welt bloß eine physische, keine moralische Bedeutung habe, ist der heilloseste Irrtum, entsprungen aus der größten Perversität des Geistes.“ (Schopenhauer, Arthur. *Parerga und Paralipomena II*, SW Band V. Stuttgart: Suhrkamp, § 69, S. 122.)

されることを幸福というが、それは、あらゆる幸福が欠乏を前提にしていることを意味する。<sup>20)</sup>一方、意欲が断続的に満たされないことを不幸というが、こちらの状態のほうが生への意志にとっては一般的である。<sup>21)</sup>また、意欲する対象が見つからない状態、つまり、意欲が「何か」を欲している状態を退屈と言い、これを阻止することは古代から政府の役目であった。<sup>22)</sup>世界の本質を意志と定義した場合、不幸と退屈をさまよう人間の生は苦悩に満ちている。そして、ショーペンハウアーは、人間は芸術と宗教によってのみ救われると主張する。

ここでショーペンハウアーは、どこまでも直観的な天才的芸術と反省によって濁った一般的芸術を区別する。時代の流行を描写したり、社会問題を提起することは、芸術の使命ではなく、評論家や社会活動家の役割だと言えるだろう。「天才性とは、最も完全な客観性以外の何ものでもない。つまりそれは、精神の客観的な方向であり、自己及び意志に従う主観的な方向と対立するものだ。それ故に、天才性とは純粹に直観し、直観に没入し、元來意志へ奉仕する運命にある認識をその軛から解放し、よって、個人的な関心、意欲、目的を全く度外視し、純粹に認識する主体としての明晰な世界のまなざしでいるために、彼の人格をしばらくの間疎外することなのだ」(筆者訳)。<sup>23)</sup>

直観 (*Anschauung*) とは何を意味するのか？ それは感性的なものなのか、知性的なものなのか？ 一般的にインスピレーションと呼ばれているものとは違うのか？ もし、インスピレーションが私的な「ひらめき」や「思いつき」の意味で用いられるなら、それはショーペンハウアーが主題としている芸術にとっては不適切だ。しかし、それが本来の意味で、つ

---

20) Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 58, S. 438.

21) Vgl. ebd. § 57, S. 427-8.

22) Vgl. ebd. S. 429-30.

23) Ebd. § 36, S. 266.

まり、「神の息吹」の意味で用いられるなら、直観はインスピレーションだと言える。直観されるものが純粋な客観であるアイデアである限り、対象が五感に直接働きかけることはないから、それは感性的直観にはなり得ない。一方で知的直観は、当時のドイツの哲学において、主観的なものと客観的なものの純粋な同一を意味する。意志の純粋な客観性であるアイデアと意志を忘却した主観が同一であるというのは、後者もまた、つまり、自らを純粋に認識することを欲している者が、究極的には意志それ自体であることに基づいている。意志が自らから自由になって意欲することを止めた時、それでもなお、意志と表象としての世界は残るのか否かという問題は、彼の宗教哲学で扱われることになる。

さて、アイデアは抽象的なものではなく、意志の具体化の段階でそれぞれ規定されたものだから、美のアイデアというものは存在しない。アイデアがアイデアとして表現されることが、その芸術作品が美しいか否かを決定し、その作品がより客観的であるほど、より美しいと呼ばれる。しかし、これは造形芸術には十分当てはまることだが、詩的芸術において、特に悲劇においても同じ事が言えるのか？ ギリシア悲劇の傑作とも言われる『オイディプス王』、尊属殺人と近親相姦がテーマになったこの作品の一体どこに美があるのだろうか？ それが主人公の美貌に或は作品の詩的表現にあるのでないことは明らかだろう。それらは、美的効果を強調する手段にすぎない。誰をも戦慄させる運命にあっても、人間の心情（*Gesinnung*）を失わなかったこと、つまり、彼の高貴な人間性に観客は美を感じたのだと言える。単に恐怖を引き起こさせる作品はホラーでしかない。

人間の運命が主題になる悲劇において、外的な美から内的な美への転換が起こるのだが、それはショーペンハウアーが最高の芸術とみなす音楽によって完成する。音楽は個々のアイデアを超えて、意志をその全体において客観化するというのが彼の主張だ。<sup>24)</sup>言うまでもなく、ここで語られて

---

24) S. ebd. § 52, S. 359.

いるのは天才によって作曲された音楽であり、意志を絶えず刺激するようなポップミュージックは問題になっていない。音楽が表現する普遍的感情は、人類と世界の運命に対する最も繊細な感動であり、それは、音階によって表現されるあらゆる意志現象が全体として調和しているという、音楽の直観的認識に基づいている。芸術によって自我を忘却することは、無意識になることではなく、意識を自我の外に広げていくことに他ならない。

## 2. アポロ的芸術とディオニソス的芸術について

ショーペンハウアーによって示された造形芸術と非造形芸術の相違は、ニーチェによってアポロ的芸術とディオニソス的芸術の対立という形をとった。アポロ的芸術はその外的美によって世界を理想化するが、ニーチェはそれを美しい仮象 (*der schöne Schein*) と呼ぶ。<sup>25)</sup>そして、鑑賞者は、アポロ的芸術によって、意志に翻弄され苦悩する自我を忘却する。しかし、ニーチェの解釈がショーペンハウアーのそれと異なるのは、そのようなアポロ的芸術は結局のところ、生への意志に奉仕しているという点だ。<sup>26)</sup>さらにニーチェは、表象としての世界を仮象とみなすならば、アポロ的夢は仮象の仮象 (*der Schein des Scheins*) であり、仮象への憧れ、つまり救済への憧憬に対するより高次の表現だとも主張する。<sup>27)</sup>

一方で、ディオニソス的芸術は、意志の自己矛盾、つまり、満たされることを欲しながら、それが意志であるために、満たされないことも欲する、自己破壊的な側面に切り込んでいく。それは生への意志の虚無性を認識し、不幸を、苦悩を、没落を運命として受諾する。仮象である表象としての世界を破壊することによって、自然の内奥に陶醉し、存在の本質と一つになるというのが、ディオニソス的芸術の目的だ。存在の矛盾は意志の

---

25) S. Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*, KGA Ab.3 B. 1. Berlin: Walter de Gruyter, 1972, S. 22.

26) S. ebd. S. 151.

27) S. ebd. S. 35.

現象であり、物自体としての意志は、存在への、生命への溢れる可能性であること、そして、そこに快感があることをニーチェは指摘する。<sup>28)</sup>このような芸術の関心は魂の不死にあるとも言えるかもしれない。

造形美術が悲劇的主人公をテーマにすることもあり、また、悲劇がアポロの芸術の美的効果を利用することもある。たとえ、アポロの芸術が純粹美を追求したとしても、それがその成立過程においてディオニソスのなものを必要としていたことを、つまり、仮象への欲求は本質の認識に基づいていることをニーチェは見抜いた。<sup>29)</sup>また、仮象と本質という両方の要求を同時に満たすことは音楽によって可能になるが、音楽が最高の芸術であるのは、それが仮象の仮象と呼ばれてたものを、意志が究極的に意欲するものとして、完成するからである。

『悲劇の誕生』において、ニーチェはディオニソスの芸術と葛藤するワーグナーの楽劇を賛美する一方で、当時のオペラをその牧歌的楽天主義の故に痛烈に批判する。「我々がオペラ固有の魅力とそれに伴ってこの新しい芸術様式の起源が、全く非審美的な欲求の満足にあること、人間そのものの楽観主義的賛美にあること、自然状態にいる人間が道徳的でまた芸術的であるという誤解にあることを認めさえすれば十分である」(筆者訳)。<sup>30)</sup>現代においてこの批判は、ハリウッド映画に当てはまるかもしれない。悲劇的作品がほとんど制作されないのはそれを見たいと思う人があまりいないからだ。ニーチェが上記著作の自己批評において、科学性を信奉する現代社会の根底に、「ペシミズムに対する恐怖と逃避」があること

---

28) „Der metaphysische Trost [...] dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei, dieser Trost erscheint in leibhafter Deutlichkeit als Satyrchor, als Chor von Naturwesen, die gleichsam hinter aller Civilisation unvertilgbar leben und trotz allem Wechsel der Generationen und der Völkergeschichte ewig dieselben bleiben.“ (Ebd. S. 52.)

29) Vgl. ebd. S. 36.

30) Ebd. S. 118.

を指摘しているのは傾聴に値する。<sup>31)</sup>ペシミストになるためにはまず理想主義者でなければならない。

現代における悲劇の衰退は、科学による神話の排除に基づいている。次節では、ディオニソスの芸術の起源が神話にあることを、シェリングの自然哲学、芸術哲学、そして神話の哲学に基づいて考察する。その前に悲劇の本質にもう一度目を向ける必要があるかもしれない。ニーチェは、悲劇がもたらす美的快感が人間性への同情や賛美にあることを、つまり、そこに倫理的側面があることを否定しないが、悲劇に固有な醜さと不協和音それ自体が快感を引き起こすと主張する。<sup>32)</sup>なぜなら、苦痛それ自体を意欲することは、生への意志に対する最高の崇拝だからだ。

### 3. 芸術と宗教

シェリングは芸術によって絶対者の理念が実在的に表現されると主張する。絶対者とは、彼の哲学においては、主観的なものと客観的なもの、そして精神と自然の同一であった。初期の頃の『自然哲学の諸理念』では、自然は目に見える精神であり、精神は目に見えない自然であるとされた。<sup>33)</sup>それに続く『自然哲学の体系の最初の構想』は、自然もまた無条件的なもの（das Unbedingte）であるとし、同一哲学の基礎が築かれたのだった。<sup>34)</sup>

シェリングはまず、個々の存在するものと存在それ自体（das Sein selbst）を区別する。<sup>35)</sup>個々の存在は存在の一形態（eine Art des Seins）であり、

---

31) S. ebd. S. 6-7.

32) Vgl. ebd. S. 148.

33) S. Schelling, F.W.J. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, SW II, S. 56.

34) S. Schelling, F.W.J. *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, SW III, S. 11.

35) S. ebd.

存在それ自体はそのような形では存在しない。<sup>36)</sup> 存在することを機械的にだけでなく力学的にも考察すれば、それは活動することだから、存在それ自体は絶対的な活動になる。そして、絶対的活動は、有限的な所産によってではなく、なぜならそこで活動は終わってしまうから、無限的な所産によって表現され得る。<sup>37)</sup> この絶対的活動の無限の所産及び生成が自然と呼ばれる。無限の活動はそれが絶えず妨害されることによって可能になるから、自然は自らに対立する活動を意欲せざるを得ず、磁力から生殖に至るまで二元性が支配している。<sup>38)</sup> しかし、あらゆる意欲は結局それ自身を、つまり自らを客観化することを欲している。それは、自然の所産である人間が自然を自然として認識することによって可能になる。そして、厳密な意味で自然は芸術によってその目的を達成する。なぜなら、原始人が自然を眺めたり、或は科学者がそれを観察しても、自然は自然として、つまり、絶対者の存在として、出会われていないからだ。

シェリングの後期哲学において上記の絶対的な活動は存在し得るもの（*das Sein-Könnende*）と名付けられる。<sup>39)</sup> そのような可能性はそれが絶対的である限り自ら存在へ移行するから、我々は実際に存在するものを想定することができる。しかし、何にも媒介されずに存在し得るもの（*das unmittelbar Sein-Könnende*）は、直接的であり又無意識的であるから、シェリングはそれを盲目的存在（*das blinde Sein*）と呼ぶ。<sup>40)</sup> そして、絶対的活動は活動であることを止めず、媒介されて存在し得るもの（*das mittelbar Sein-Könnende*）となる。<sup>41)</sup> 別の言い方をすれば、盲目

---

36) S. ebd.

37) S. ebd. S. 14.

38) Vgl. ebd. S. 16 u. 20.

39) S. Schelling, F.W.J. *Urfassung der Philosophie der Offenbarung*. Hamburg: Meiner, 1992, S. 24.

40) S. ebd. S. 32.

41) Vgl. ebd. S. 34.

的存在との関係において、存在し得るものは純粹に存在するもの（das rein Seiende）となる。<sup>42)</sup>そして、現実的に存在するもの（das wirklich Seiende）は、存在し得るものと純粹に存在するものの統一であると定義される。ここでシェリングのポテンツ論を展開することはできないが、理解の鍵となるのは存在し得るものが理性であるということだ。

盲目的存在（B）と純粹に存在するもの（A+）は共に同じ契機を構成する。なぜなら、両者は存在し得るものにとって客観であると同時に、より高次の存在の可能性（Potenz）となる限りにおいて存在するもの（das Seiende）となるからだ。その上で自然哲学は、盲目的な意欲として存在するもの（Sein = A+）と、自己を意志するものとして存在し得るもの（Potenz = A-）を合成し、物質を構成する。<sup>43)</sup>力学的には前者は膨張であり、後者は引力であるが、その中心点は重力になる。物質がより高次の存在の可能性になること、重力から自由になって現象することは光によって可能になり、そこから自然の過程が始まる。

理性の同一性が客観的に作用する第二の能力（die zweite Potenz）は、自然においては光として、精神においてはロゴスとして、神話においてはディオニソスとして、啓示においてはキリストとして現象する。自然が理性の実在性であり、神話が神の実在性であることを考慮すれば、芸術におけるアポロ的なものとディオニソス的なものの意味が明らかになるはずだ。アポロ的なもの、つまり光は、存在をその現実性だけでなく、可能性においても開示しようとする。確かに、現実（Realität）の描写に関して言えば、現代芸術に勝るものはないかもしれない。しかし、シェリングが主張するように、「狂気であると同時に冷静であること」が、つまり、非理性的であるだけでなく理性的であることが、最高の芸術の神髄なのだ。<sup>44)</sup>

---

42) Vgl. ebd.

43) Vgl. Schelling, F.W.J. *Darstellung des Naturprozesses*, SW X, S. 324.

44) S. Schelling, *Urfassung der Philosophie der Offenbarung*, S. 422.

ところで、シェリングは同一としての理性或は絶対者の理念が果たして歴史において現実的（wirklich）か否かを問題にする。そのために理性は自らの外に自然を定立しなければならない。それが、神の外の存在（das außergöttliche Sein）となった人間の意識である。<sup>45)</sup>これを救済しようとする仲介的能力（die vermittelnde Potenz）が神話を構成する。<sup>46)</sup>「ディオニソスは、あの最初の盲目的原理の猛威から意識を解放する使命を負った神」であり、全ての民族に共通の可能性（Potenz）であるとシェリングは指摘する。<sup>47)</sup>ディオニソスはインド神話ではシヴァに、エジプト神話ではオシリスに対応する。シェリングは「全ての破壊的なものが悪の原理ではない」と述べ、ディオニソス的なものが破壊する対象に注意を促している。<sup>48)</sup>さて、ディオニソス的なもののもう一つの側面は、ギリシア神祕でディオニソスの復活が祝われていることにある。ペルセフォネを失ったデメテルが将来のディオニソスであるヤッコスを生むことで慰められることは、神話が最終的に現実世界からの解脱ではなく、その浄化を目指していることを意味している。

ここで再び芸術に目を向けてみよう。シェリングもニーチェと同じように、ギリシア彫刻の美しさの根底に悲劇的感情があることを認めている。「最も陽気な欲望のただ中にあっても、仮象の世界は、欺瞞のない世界からは排除されてしまうのだから、消滅する運命にあるのだという意識がギリシア人を常に捉えていた」（筆者訳）。<sup>49)</sup>仮象世界への哀悼が、その賛美としてギリシア彫刻に現れているというのだ。<sup>50)</sup>現代芸術は果たして、そ

---

45) Vgl. ebd. S. 95.

46) Vgl. ebd. S. 405-6.

47) S. ebd. S. 245.

48) S. Schelling, F.J.W. *Philosophie der Mythologie*, SW XII, S. 445.

49) Schelling, *Urfassung der Philosophie der Offenbarung*, S. 370-1.

50) S. ebd.

れが時代、社会、実存のあり方を批判する時に、そこまで直観できているのかということを本論は一貫して問題にしている。

科学が宇宙の物質のほとんどを知らないように、意識もまた無意識の世界をほとんど知らない。人間の行為が全く自由であり得るとするのは現代の妄想であって、自己意識が意識と無意識によって成り立っていることをまず理解しなければならない。無意識であり、実在的である自然を無視した作品は単なるファンタジーになってしまうだろう。シェリングは、自然と精神の同一を表現すること、つまり、人間の意識においても対立している無意識的な活動と意識的な活動を、作品によって統一することが芸術の使命だと考えている。<sup>51)</sup>そのような総合こそが本当の意味での自己意識であり、それこそが精神の本質だと言えるからだ。作品自体は意識を持っていないから、永遠的なものが反映されていても、それは無意識的な無限性 (*eine bewusstlose Unendlichkeit*) として直観される。<sup>52)</sup>このような無限性は科学が考えるような時間的なものでも空間的なものでもない。存在それ自体としての無限性が芸術作品によって有限的に表現された時それは美となる。<sup>53)</sup>

シェリングにとって美とは、あらゆる存在が神的であるという宗教的な感情だった。「芸術と宗教を結ぶ内的な一致、そして、芸術が宗教の内であり、そして宗教によって詩的世界を与える他はできないこと、また、宗教が芸術を通して以外には本当の意味で客観的に表現され得ないこと、これらのことは、芸術の学問的認識が真に宗教的なものにとっても必要であることを示している」(筆者訳)。<sup>54)</sup>絵や詩、音楽を拒否する宗教には感情がなくなってしまうだろう。そして悲劇は宗教によってしかあの無限性を獲得で

---

51) S. Schelling, F.W.J. *System des transzendentalen Idealismus*, SW III, S. 615.

52) S. ebd. S. 619.

53) Vgl. ebd. S. 620.

54) Schelling, F.W.J. *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, SW V, S. 352.

きないだろう。

### おわりに：現代芸術とニヒリズム

現代芸術のニヒリズム的傾向は、「もの派」と呼ばれる芸術運動からも理解することができる。そこでは、精神から最も遠い存在である無機物が主題となる。もちろん、物体を離れた空間に置くことで存在の意味を考えさせようとする彼らの意



写真3

図には、哲学的な意味があるかもしれない（写真3）。<sup>55)</sup> 榎木野衣氏は以下のように解説する。「この解体と拡散の時代に、かれらが基盤とするのは、つまるところ、自己の世界観にほかならず、それを伝えるために選んだのが、たまたま〈もの〉であるにすぎないのだ。かれらは日常的な〈もの〉そのものを、非日常的に、直接的に提出することによって、逆に〈もの〉にまつわる概念性をはぎとり、そこに新しい世界の開示を見ようとする。」<sup>56)</sup>しかし何の説明も受けていない鑑賞者は困惑せざるをえない。なぜなら、この「新しい世界」はどこまでも抽象的だからだ。芸術が直観であるという立場からすれば、解説が必要な作品は既に失敗している。

芸術が直観であるという主張をロマン主義的であり、時代遅れだとして却下する前に、ロマン主義が古典主義との対立の中で目指していたものをまず理解する必要がある。その時、その対立が、アポロ的芸術とディオニ

55) 李禹煥、「関係項－沈黙」、ベネッセアートサイト直島・李禹煥美術館ホームページ (<http://benesse-artsite.jp/art/lee-ufan.html>)。

56) 榎木野依、『日本・現代・美術』、新潮社、1998年、144頁。

ソスの芸術の対立にも見られたように、芸術に固有のものであることが明らかになるだろう。クローチェが指摘するように、ロマン派は感情に、古典派は表現に重きを置く。<sup>57)</sup>「しかし、一方の、あるいは他方の不完全な視点の不毛の弁護に倦怠を感じはじめたとき、とりわけ、ロマン派や古典派の通常の産物である芸術作品から、情念の激しい作品や冷やかに威厳のある作品からまなごしを転じて、流派ではなくて巨匠の作品に、凡人ではなくて頂点の作品に向かうとき、対立が遠く消え去ることがわかるのであり、いずれかの流派のモットーを用いる機会をははやない。」<sup>58)</sup>それに対して、現代芸術にそのような対立がそもそもないのは、あらゆる価値が相対化されているからに他ならない。

本論の主張を要約するとそれは以下のとおりになる。芸術の使命は相対的な価値を創造することではなく、絶対的な意味を表現することにある。そのためには、現代芸術を支えている、あらゆる時代と文化が歴史に対して同じ権利を持っているという信仰、芸術作品の評価基準は主観的であるという信念が批判されなければならなかった。しかし、芸術の内容が宗教的であるなら、そもそも芸術の自己否定ともいえる現代芸術はどのような意味を持つのか？ そして神話の死は一体何を意味するのか？

ティリッヒは、主人公が無意味な形式的自由を追求するサルトルの『分別ざかり』と、主人公が客観的世界で何の自由も意味も見いだせないカミュの『異邦人』を比較しながら、現代芸術の実存的意味を議論している。<sup>59)</sup>我々の実存の無意味さを表現する現代芸術は確かに絶望している。<sup>60)</sup>しかし、正に絶望にこそ、啓示の、希望の無限の可能性が広がっているというのがティリッヒの主張だ。それは、ヨーロッパ人が廃墟の中からギリ

---

57) クローチェ、「美学入門」、『エステティカ』、山田忠彰編訳、ナカニシヤ出版、2005年、35頁。

58) 同上、36頁。

59) Tillich, Paul. *The Courage to Be*. New Haven: Yale University Press, 2000, S. 144-5.

60) Vgl. ebd. S. 147.

シア彫刻を発掘したように、乾燥した現代芸術の作品のなかに眠っている理想への情熱を想起することなのだ！

宇宙の重力波を探知することに多大なエネルギーを注ぐ現代は、時間と空間にゆがみがあることを知っているらしい。しかし、その現象が無意味であるかもしれないこと、世界の意味はそれを超越した存在に掛かっていることは見過ごされている。そして、科学主義が理性崇拜という新しい「神話」であることもあまり知られていない。そのような「神話」を拒否することは、芸術と哲学の共通の課題であって、我々の心情は、19世紀の画家ドラローシュが描いた『若き殉教者』に表現されているような、真理への純粋な愛で満たされていなければならない（写真4）。<sup>61)</sup>



写真4

61) © RMN-Grand Palais (musée du Louvre), René-Gabriel Ojéda (<http://www.photo.rmnm.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCD77QIDR&SMLS=1&RW=1366&RH=659>).

**Abstract****On Religiousness of Modern Art**

This article discusses a religious aspect of art based on Schelling's thesis that an art work is an unconscious identity of the ideal and the real, while critically considering the meaning of the recent artistic movement. The main character of modern art is relativity. Its supporters claim that everything could be an art work. However, from the philosophy of art perspective it must represent some idea, and romantic philosophers even sought the absolute meaning of art. For Schopenhauer, art was liberation from existence, and for Nietzsche reconciliation with it. Both recognize the essence of the world in art, which is not an individual fantasy but an ultimate reality. The following discussion regards the Apollonian art as reality of reason in relation to nature and the Dionysian art as that of god in relation to mythology. Thereby, Schelling's philosophy of nature and that of mythology offer a deep insight into the identity of being and consciousness. It seems that modern art, whose tendency is thoroughly nihilistic, is far away from such an idea, but the article concludes that it has a strong possibility of the revelation.