

# 芸術において傑作が与る偶然性について

——シエリングおよびベツカーを中心に——

佐々木 香 織

## 序

去る平成七年四月、歌舞伎座に「番手鳥弧城落月」という芝居がかかった。記憶にある限り、約三千人の客席には立ち見も溢れ、異様な興奮状態のなか大向も幕が上がる前から「大成駒」と声を張り上げていた。場内が暗転し幕が開き芝居が始まって、ある程度芝居の状況説明がなされたところで、凄まじいツケ打ちの音が響き、舞台上手に半畳分だけ四方を囲っていた戸板が倒れると、そこにはとても人とは思えぬ恐ろしいものがいた。その場の観衆は一瞬同時に息を呑み一挙にそれに吞まれてしまった。それは亡き六世中村歌右衛門丈であり、その当時、常に看護婦に付添われ、酸素ボンベと車椅子を離すことができぬほど病に弱っていたひとりの老いた俳優は、登場のその瞬間から、過剰なほどの観客の期待に応えただけでなく、一瞬にして客席すべてを支配してしまったのである。

想像するに、舞台を生業とする人間ならば、一度でもそのよ

うに大観衆に囲まれて最高の芝居がしてみたいと思うのではないだろうか。しかし、大方の役者にとってそのようなことは不可能に終わる場合が多いであろう。能力がないとか稽古不足といった基本的な問題はさておくとしても、たとえば、その役者に能力が備わっており、役柄を充分に自分のものとしており、舞台をいかに進行させるかという明確で的確な意図があり、演じる環境が最良の形で与えられていると仮定しても、それでもなお、やはり最良の舞台が可能になるか否かは別問題である。舞台において、あるいは芸術において、主体の能力や意図と、その意図に対する現実的な結果とは必ずしも一致しないのである。

意識や熟慮や反省によつて技術的に熟達できるものの他に、なお「無意識的なもの」「自然の恩寵」と呼ぶうるものが付随するものを天才といい、天才は芸術によつてのみ可能になるという思想を表明したのはシエリングである。だが彼の説いたその芸術哲学の時期は五年にも満たぬ一時期のものであり、シエリング自身によるその後の発展を見ることはなかった。むしろ

その思想を受け継ぎ、独創的な視点を呈示したのはハイデガーらとほぼ同時代の実存主義の思想家として知られているオスカー・ベッカーである。彼は美的領域を芸術家の実存と考え、芸術家の存在様態を明らかにしようと試みることで、シェリングとは異なる形でその思想を展開した。ベッカーは、シェリングが「無意識的なもの」と呼んだものを芸術家が自然によって担われる状態として捉えた。自然によって担われるとは、制作時に芸術家がおかれる特殊な状況を指す言葉であり、傑作が作られる際に必要とされる偶然性である。

本研究では、ベッカーの主たる美学論文である『美のはかなさと芸術家の冒険性について』を手がかりに、芸術においてある作品が成功するために与らねばならない偶然性の問題について考えてみたい。ベッカーは、前述のようにシェリングにその思想の根幹を依拠しているため、まず、ベッカーが依拠したシェリングの思想を検討する。さらに、ベッカー思想の中心概念として用いられる「美のはかなさ」について明確にしておくため、その初出であるゾルガーの『エルヴィン』を概観し、その上で、ベッカー自身の思想を説解する。さらに、芸術作品が与る偶然性という問題をシェリングやベッカーとは異なる側面から考察し、現代における芸術作品の在り方についても言及してみたい。

### シェリング『超越論的理念の体系』における芸術の位置

ベッカーの美学思想はロマン主義思想に大きな影響を受けて

おり、構造はシェリングに、中心概念はゾルガーに依拠したといえる。『美のはかなさと芸術家の冒険性について』<sup>(1)</sup>において、美的なものの領域を無意識的なものと意識的なものとし、自然と自由は芸術において統合するという構造は、シェリングの『超越論的理念の体系』<sup>(2)</sup>を大枠で踏襲しており、その中心概念である「美のはかなさ(Hinfälligkeit des Schönen)」の初出はゾルガーの『エルヴィン』<sup>(3)</sup>である。

そもそも、シェリングの『超越論的観念論の体系』の執筆目的は芸術哲学を打ち立てることにあつたのではなく、超越論的哲学を知全体の体系に拡張し、その根本原理を探究することにあつた。この著作はあくまで絶対的なものとしての主観から客観を成立せしめるという超越論哲学と、絶対的なものとしての客観から主観を成立せしめる自然哲学の、二方向に別れた哲学の一部門として確立されたものである。その上でシェリングは、超越論的哲学の中の理論哲学の体系と実践哲学の体系の両者を統合する概念として天才による芸術を呈示したのであつて、もともと芸術そのものを探究するために為された著作ではなかつた。

シェリングは、客観は自然、主観は認知・自我であるとし、あらゆる知識は表象されるもの・直観されるものとしての自然と、表象するもの・直観するものとしての自我との一致に基づくという点から出発する。主観と客観との一致は、自らが表象し表象され、直観し直観されるものにおいてのみ存し、ただそれは絶対的作用としての自己意識(Selbstbewusstsein)におい

てのみ存するとされる。機械的目的論における自然は、意識的なものと無意識的なものの根源的同一性を示すが、その同一性は、主観としての自我自身の中に存するものを表すのではない。超越論の哲学は主観を絶対的なものと仮定するため、いかにして自我自身に対して主観と客観の調和の根拠が客観的なものになりうるのかが課題として残される。

その問いに対する解答として、シェリングは、意識的なものに対して客観的なものを付加するのは天才であり、天才は芸術によってのみ可能であるとする。それゆえ、芸術家において意識的なものと無意識的なものの矛盾は解消されるのである。

芸術的衝動とは、作品制作への本性的・自然的衝動であり、この衝動を動かすのは行動作用における意識的なものと無意識的なものの矛盾である。芸術家はこの矛盾に導かれ、非随意的に、彼の意志に反してさえ生産へと駆り立てられるが、その矛盾は自分自身の内にはなく、そのうちにある本性 (*Natur*) において解消されることになる。そして芸術家の意識的なはたらしきとは別に、たんにそれだけで客観的なものが付加されるのである。

ここで客観と主観、自然と自由を合一する天才が、もし無意識的活動と意識活動という互いにまったく異なる活動によって完成されるとするならば、天才はこれらの活動を合一したものであるのではなく、両活動を超越したものと捉えられる。

芸術において技術が担う部分は非常に大きく、その領域は習練、熟達によって達することが可能である。しかし芸術には、

なお、このような意識や反省によっては可能にならず、練習や他の仕方によっても到達することできず、教えたり学んだりすることのできない、まったくの「自然の自由な恩寵 (*freie Gunst der Natur*)」によつてのみ可能になるものがある。シェリングはそれを詩趣 (*Poetic*) と呼ぶ。人間の意識や決意、反省による意識的活動と、「自然の自由な恩寵」であり詩趣である無意識的活動が、天才の上で合一するのであり、そのことによつて主観としての自我と客観的なものとが一致するのである。

このシェリングの思想を最終決定としてもはや受け入れることはできないにしても、それでもなお、この無意識的なものと意識的なものの統合という緊張の体系は存在論になお決定的な意味をもつものであるとして、ベッカーはその構造を受け継ぐのである。

#### ゾルガーの美学における「美のはかなさ」

ベッカーが美学的存在論を呈示する上で、その構造はシェリングに依つているが、中心概念となる「美のはかなさ」はゾルガー<sup>(4)</sup>に依拠したものである。ゾルガー美学の源泉はシェリングにあり、彼の美学を特徴づける悲劇的イロニーにおいてはヘーゲルにきわめて近い弁証法の形をとっていることから、彼の美学はシェリングとヘーゲルを繋ぐ思想上の位置を占めているといわれる。しかしながら、ゾルガー美学は、彼の主著である『エルヴィン』が煩瑣な文学形態をとっているため同時代で

も理解されなかったことや、シュレーゲル兄弟等のロマン主義とはその立場が異なること、その早すぎる死などから、ロマン主義作家のティークやベルリン大学の同僚であったヘーゲルなどを除いてはほとんど取り上げられることのないままだった。

主著『エルヴィン』は対話形式の文学作品として著述されているが、語られる内容はあくまで美学に終始している。現実を超越した無限性や完全性に美を求めず眼前の現象にこそ美が存在することを主張する青年エルヴィン、観念的な美のアイデアを主張するアンセルム、すべてを原理に還元し包括的で全体的な視野を得ようとするベルンハルト、この三人に対して、批判的な見地から常に彼らすべての論を否定し糾弾することで議論を導いてゆく年長のアーデルベルト、これらの青年達の議論から作品は展開してゆく。

ゾルガー自身は、アイデアの領域ではなく眼前に在る現象に美の中心をおこうとしており、その意味では希求するものはエルヴィン青年に代表されている。しかしながら、ゾルガーの主張あるいはその方法を最もよく表しているのは実はアーデルベルトであり、彼は青年達の主張のそれぞれの一面性と弱点を、エルヴィンの思想も例外とせず、一様に否定してゆくのである。しかし、それは相手の主張のみを止揚するためでもなければ、むしろのこと反論のための反論でもない。

ゾルガーは、芸術とはやはり絶対的に現象的な側面を持たざるをえず、しかしその現象性のなかに本質を最もよく直示しようと捉えている。だが、本質的なものが現実に現象として現れ

るには、この有限な現実が破壊されねばならない。美は、有限なものを破壊して無限なものとして現れるのだが、シュレーゲル等ロマン主義者との決定的相違点として、ゾルガーにおいては、美は無限に向かう有限性としてだけ捉えられるのではなく、現象の有限性もまた神的無限性を破壊するのである。

最も美しいものが現れようとする瞬間、その神的な美は、一個の現象として有限な形姿をとらねばならない。それゆえにその神性によって美は有限な現象を破壊する。神的な美が現象を破壊して現れるその瞬間に、しかしあくまで現象として現れねばならない有限性のゆえに、美もまた現象によって破壊されるのである。それゆえ「理念 (Idee) は具現されることで、すべての死すべきものと同じ運命に委ねられるが、そういう理念とともに神の魂で充たされた世界もまた滅びる。そしてこれが、地上での美の宿命なのである。」<sup>(5)</sup> この一切を無に帰し、美の持つ悲劇性を明らかにするまなざしこそが、ゾルガー美学の中心である「イロニー」<sup>(6)</sup>の視点である。

この神的な美も現象的な美も、その双方を否定しざる視点はたんなる否定に止まるのではない。それは同時に無限性と有限性の、理念と現実の瞬間の統合をも意味しているのであり、「理念それ自体が否定なしに無に帰してしまふこの移行の瞬間こそ、真に芸術が占めるべき位置でなければならぬし、この瞬間においては、どちらも反対の力を尽くして創造すると同時に消滅させるという点で、機知も考察も同一のものでなければならぬのである。」<sup>(7)</sup>

無限性と有限性が融合し互いに消滅し合うその一瞬をゾルガーは「美のはかなさ」と呼んでおり、この概念はゾルガーの説く美の悲劇性をよく表している。ベッカーはこの「美のはかなさ」という概念について、特に、その統合と破壊の一瞬間のもつ尖鋭性と隔絶性に着目し、それを存在論的に深化させてゆくのである。

### ベッカーにおける美学的存在論の枠組み

シェリングの芸術哲学の目的は、自然と自由という相反する系列の体系化であり、自然と自由をその原理において統合することにあつた。それゆえ、その原理が芸術であるということを経証するにとどまっておらず、この後の著作では芸術論が深化されるのではなく、その体系の形成原理のさらなる探究に移行していった。

ゾルガーの美学は、有限な現象の否定こそ無限な神的なものの示現であり、あくまで現象としてしか現れることのできない美は、現象の破壊と同時に神性の没落を惹起するという、その「美のはかなさ」から美的なものの特徴づけることを目的としていた。

それに対してベッカーは、自然と自由の対立とその統合が芸術によって為されるというシェリングの構造を大前提として継承し、その上で美的なものを存在論的立場から特徴づけることを目的とするところから出発する。ベッカーは、自由と自然の

それぞれを存在論 (Ontologie、自由と対応する)、副次存在論 (Praetologie、自然と対応する) と区分し、シェリングにおいて自由と自然が天才によって合一されるように、存在論と副次存在論を統合する美的なものの領域は超存在論 (Hyperontologie) と名付けるべきであるとする。ゾルガーにおいてその緊張関係が呈示されたように、美的なものは内奥に烈しい緊張を秘めており、芸術作品の本質をなすその緊張は超存在論的な対極性にあるとして、それら対立する両極を統合する領域を美的領域とした。

シェリングは、自然と自由を綜合する芸術、その所産を生み出す天才の存在様態を規定することまで立ち入らなかつたが、ベッカーは、傑作 (Meisterwerk) という概念から、美のはかなさの特徴づけ、そこから芸術家の存在様態を明らかにしてゆく。

第一に問題となるのは、いかにして芸術家において自然と自由が合一するかである。世に傑作と称される作品は何であれ、修正に対する極度の感じやすさを持つている。傑作といわれるものが完全に完結した作品である以上、あとひと手間加えるにせよ、差し引くにせよ、何らかの修正は作品を決定的に破壊してしまふ。ベッカーは、傑作と凡作との境界を厳格に規定し僅かな修正も許すことのないこの基準は、人間の不断的努力によつて越え得るものではなく、我々の理解を超えた創造的飛躍による以外にないとする。

傑作を完成させるということは、「できること (Können)」とは本質的に異なる。傑作をものする可能性や能力を持ち、それ

を遺憾なく發揮する機会を持ち、制作に対する並々ならぬ意欲を持つていたとしても、それら教えたり学んだり熟達できるような技術のみでは、必ずしも傑作を完成させることはできない。

傑作は「成就すること (Gelingen)」と関わり、その成就にあたって教授や熟達・努力によって到達できるものの他に、なお自然が与える幸運、無意識的な力、シェリングの述べるところの「自然の自由な恩寵」を必要とするのである。つまりベッカーは、人間精神、意志の自由という世界に由来する芸術(技術)と自然の恩寵である詩趣が、芸術家において合一すると考えるのである。

そして第二に問題となるのは、そのように自然と自由が合一する瞬間に、芸術家はいかなる存在状態にあるか、ということである。芸術家が制作中、眠ったり発狂しているのでもなく、意識を持ちつつも無意識的な力に突き動かされるように創造する、半ば狂気の状態に至ってはじめて傑作は成就するとベッカーは考える。そして自然と自由、無意識的なものと意識的なものが一体となるその存在状態を「被坦性 (Gefährdung)」と規定する。芸術家は、自然の恩寵に担われて、弛みない努力や刻苦勉強では到達し得ない、僅かな修正によっても台無しになる傑作という頂点に至るのである。

## ベッカーにおける時間性の概念

その扱われた状態を最も特徴づけているのが、時間性の概念

であると考えられる。ベッカーにおける時間は、通俗的時間とヘラクレイトスの時間とに二分される。通俗的な時間は、まさに日常の時間であり、一瞬一瞬の現在が止めどなく流れる瞬間の連続性を意味する。この時間性においては、「今」という現在しか存在しないにもかかわらず、存在しない時間形態である過去と未来という視界を伴っているのがその特徴である。それに対してヘラクレイトスの時間は、過去とも未来とも無関係の「永遠の現在 (etwige Gegenwart)」といわれ、異なる時間形態が存在せず、それらから一切の威嚇を受けない瞬間の永遠性を意味する。

この「被坦性」という美的実存に身を委ねているとき、芸術家は日常的な時間の中ではなく、時間的には「現在」を意味するが、ただそれのみで完結し充足した「永遠の現在」にある。しかし芸術家は、制作活動において常に「永遠の現在」にあるのではなく、制作の発端においてはむしろ通俗的時間にこそ支えられている。通俗的時間において、未来は常に空虚な暗がりとして現在を脅かしており、芸術家は、自分が制作をするであろうことは予め知ってはいるが、何をどう制作するのかは全く与り知らないものである。この未来の暗さ、空虚さは芸術家の不安を惹起するが、その反面、何ものにも縛られない全く新しいものの創造という可能性をこの未知性は示しているために、それは同時に創造への誘惑であり、創造の条件でもあるのである。芸術家は当初、最も意識的な決断によって創造行為を開始する。自然が彼に身を任せその恩寵で「扱った」ことによって、

ほんの一時「通俗的な今」と「永遠の現在」が合致し合い、自然と自由が合一する。敵対する存在様態の対立とそこに存する緊張が芸術家の中で統合され相解する、その一瞬の希少性・尖端性こそ、瞬間」とにその合一が尖端・頂点から転落しかねないというもろさを内包した「美のはかなさ」であるとベッカーは規定するのである。

通俗的な瞬間と「永遠の現在」が浸透し合うその瞬間が、「今」存在するかに見えてすでにそこには存在しておらず、創造における瞬時の恩寵は消え去ってしまい、もはや永遠を返してはくれないというその時間性の概念こそ、ベッカー美学を特徴づけるものだと考えられる。

#### 傑作の成就における偶然性

美学において芸術が語られる際、その前提となつてゐるのは、あくまで芸術が美を現出するものだということである。美の現出ということは、完全性としての美がなぜ不完全で有限な現実に見ることができなのか、あるいはそのような完全性をなぜわれわれが知覚することができるのかという問題と関わっている。世紀も変わり、シェリングの時代はむしろのことながらベッカーの時代の芸術とも現代の芸術は形式も内容も大きな変容を見せ、その目的とするところもまた変化した。現代では、一般に芸術と呼ばれているもののすべてが必然的に美と関わっているということはない。芸術の一形式をとっていたとし

ても、美あるいは完全性の現出を目的としない営為も存在する。

そもそも芸術は知覚なしにはありえないものであるが、その知覚そのものも、それまでの歴史が辿ってきたのとは比較にならぬ速さの技術革新によつて大きく変化したことは今さら述べるまでもない。技術革新は、芸術の形式をも更新したと同時に、それを受容する知覚そのものの変化も導き、その変化した知覚によつてまた新たな形態の芸術が求められるようになってゐる。芸術につきものだった「永遠のいま」といった概念はもはや過去のものであり、「芸術」という言葉によつて語られる内容は、少なくともロマン主義の時代の芸術の伝統と常識とはかけ離れたものになつたといえよう。なにより芸術は美の現出であるという理解のみでは、覆いきれない幅を現代の芸術は持つてゐると思われる。

ベンヤミンは、『複製技術時代の芸術作品』において、芸術作品の礼拝的価値から展示的価値への移行を卓越した視点によつて描いている。ベンヤミンはそれを、たんに芸術形態の変化として、あるいは伝統的な価値を失つた芸術の凋落として語っているのではない。彼自身の意図は、知覚の変容からそれぞれの時代の歴史状況が明らかになること、そして芸術は知覚と切り離しては存在できないがゆえに、芸術を通じて見ることによつて知覚の変容すなわち歴史的状況が明示されること、これらを示すことであつた。

ベンヤミンの意図するところとは離れることになるが、礼拝

の対象から展示の対象となった芸術作品の在りようについて、少し考えてみたい。

芸術作品が礼拝的価値を持つていたということは、作品を制作する者の技術や宗教や美そのものに向けられていたということである。だが、それが展示的価値を持つようになつたということは、制作者の技術が美的なものだけではなく、展示されるであろう作品を享受する側の判断に対しても向けざるをえなくなつたということをも意味している。

シェリングは、芸術を性格づける「無意識的無限性」は、美的なものを作り出した作者とその作品のどちらに由来するかをいうことができないとした。これに対してベッカーは、制作者が美を感受して制作したものと、その完成した作品を感受する者によって受け取られたものは必ずしも同一ではないため、美的実存は作品にあるということではできないとした。だが、創造という行為はまず対象を適切に見て把握することが不可欠であるため、芸術家の創造行為の根源においては、作り出すことと感受することは同一であることができる。「創造することと感受することは、ともに深いところでは、まさに美的な『領域(Sphere)』にその根の先をおろしており、原理的に切り離すことはできない。適切な感受はすべて作品をあるがまま捉えること (nachschaffen) であり、そしてあらゆる純粹な創造は『見る (Sehen) (Vision)』なのである。創造も感受も共通の根である、見ることから出ている。…知覚と創作活動とは、ここではただ相関的であるだけでなく、まさに同一なのである。」<sup>(8)</sup> それ

ゆえ、美的なものとは芸術家の実存に由来するとしたのである。ベッカーが芸術家の感受という場合、それは美そのものを感受しその美を石膏型をとるように現象の世界に写し取って創造する Nachschaffen と同義であつて、制作され完成した作品を感受し傑作として評価するというではない。

美的なものの実存を中心に考えるならばベッカーの解答は否定されるべきものではないと思われる。しかし、もし美的実存を問題とするのではなく、展示的価値を持つようになつた芸術作品を所与のものとして考えるならば、芸術作品が成就すること、に傑作が仕上がるということの中には、芸術家が作品を作り上げるということだけでなく、それを鑑賞者なり聴衆なり観客なりが享受し承認するということもまた含まれているのではないだろうか。

近代は大衆が芸術を鑑賞することが可能になつた時代であるといわれる。現代では、誰でもが数百円払いさえすれば、作られた当時は国家の頂点にある僧侶しか礼拝することの叶わなかった仏像を（拝むのではなく）見ることができるとし、数千円払えば、一国の国王が自分のために作らせたオペラ演奏を簡単に購入し、歩きながらでさえ聞くことができるようになった。そして、そのように不特定多数の人間が芸術作品を感受し、その作品に対して判断を下すようになっていく。芸術家は、それらまったく不特定多数の知覚と判断力に作品の成否を委ねざるをえなくなつたのである。

芸術家は、自分が何かを制作することは知っているが、何を



どのように作り、それが成就するか否かは知らぬまま制作しなければならぬ。それをベッカーは芸術家の冒険的性格と呼んだ。芸術作品が展示的な価値を持つようになったということは、さらにもう一つの冒険を芸術家に強いることになったといえよう。つまり、芸術家は作品が成就するか否かを知らぬまま制作しなければならぬし、さらに、不特定多数の判断が完成した作品を承認するか否かをやはり知らぬまま制作しなければならぬということである。現代はそれ以前とは比較にならない技術力を持ち、それが芸術に与えた影響は計り知れないが、だが、現代技術の粋を集めあらゆる方法を駆使したとしても、不特定多数の判断が新たに作られる芸術作品を必ず傑作とみなすように制作できる技術というものはいまだ存在しない。作品が成功するという可能性が現実となるには、ある偶然が絶対的に必要とされているのである。それは殊に、時間芸術においていいうることではないかと思われる。

作品が完成する前の芸術家は誰しも、構想中や制作中の作品が、あるいはこれから観客の眼前で披露される作品が、傑作になることを強く希望しながら芸術活動をしていることと思う。舞台芸術を例にとるならば、終演後何度もカーテンコールすることを夢見ながら励むであろうし、少なくとも稽古通りに進行することや客が入ることを望まずに舞台作りをするものはいないであろう。だが、たとえどんな名優であっても、必ず客席が満席になり、どの客も必ず満足することを完全に保証されて舞台に臨むことはできないのであって、昨日大好評だった舞台を

そのまま再現したら、今日は罵声を浴びせられるかもしれないという可能性を決して捨てることはできないのである。

芸術家は作品の成就のために、教えたり学んだりすることのすべてを尽くし、可能な限り技術の熟達に努め、享受者の嗜好を調査しそれに作品を合致させるよう努力し、鑑賞のためにあらゆる条件を考慮し、あるいは盛んに人気取りをすることさえしているのけるかもしれない。だが、それだけでは芸術作品が成就するというには十分ではない。

シェリングにとつて「自然の自由な恩寵」が必要であるときれるのは、無意識的なものと意識的なものが合してのみ最高のものに達することができると捉えられているからであり、ベッカーにおいては、傑作が成就するための飛躍において「自然の自由な恩寵」は必要だとされている。何において必然性をもつかという点に相違があるが、芸術は、ある幸運を必然的に求めざるをえないという視点を双方ともに持っていた。この視点は、芸術の在りようがまったく変容してしまった現代においても、なお積極的な意味を持ちうると思われる。

技術化によつて芸術作品のみならず、その享受者の知覚そのものが変容したことは盛んに指摘されることである。確かに享受者の求めるところは大きく変化し、芸術作品が「永遠のいま」を結晶化した美そのものとして望まれるという状況からは大きく隔たってしまったかもしれない。だが、たとえ享受者におもねった作品であっても、その作品が成就するか否か、それが享受者に受け入れられるか否かを知らぬまま制作活動しなけ

ればならない芸術家の在りようは変化していかないのではないだろうか。芸術家はある偶然性に賭けて、作品の成就に向けて冒險しなければならず、芸術作品はある偶然的な幸運に与らねば成就しえないのである。シェリングやベッカーが示した、人為を超えた偶然性から芸術を見ろという深い試みは、いまなお多くのものを示しうると思われる。

(1) 註

「Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers: Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich (1929)」本稿は Becker, O.: „Das Sein und Das Wesen“, Pfullingen, 1963 に所収の当該論文を使用した。

ベッカーの美学的存在論に関する論文は「美のはかなさと芸術家の冒険性」の他に、「Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der Vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen (芸術家の冒険性と哲学者の慎重な大胆さ) 1958」がある。この二編の間には三十年近い年月があり、基調は同じと考えられるが、後編は存在論的により一層深化されている。本来であればこの二編の相違を改めて論じ、その上でベッカーの思想を理解するべきものであるが、今回は紙幅の関係もあり、前作の思想を中心にベッカーを読解した。

(2) Schelling, F.W.G.: „System des transzendentalen Idealismus (1800)“, PNB Hamburg, 1957

(3) Solger, K.W.F.: „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne

und Kunst“, (1815)“, Berlin, 1907

(四つの対話の内、第一・第二の対話に関しては清浦康子訳「美と芸術の対話 エルヴィン」南窓社、1992の翻訳を用いた。第三・第四の対話は未翻訳であるため1907年のクルツの再版を用いた。)

(4)

Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780 - 1819) はロマン主義時代の美学者である。彼は当初ハレ大学の法科に籍を置いていたが、大学でギリシャ古典芸術やドイツ文学に親しみ、一八〇一年にはシェリングの講義を聴くためにイエナへ行っており、この時期のシェリングの同一哲学がゾルガー美学の形成に方向付けを与えたといわれている。三十歳で新設されたベルリン大学に招聘され、数年後ゾルガー自身が推挙したヘーゲルとともに同僚として奉職していた。一八一四年にはフィヒテに続いて学長を務めたが、その五年後三十九歳で他界した。

(5)

清浦康子訳「エルヴィン」一八九頁

ゾルガー自身は、悲劇的イロニーを以下のように定義づけている。「最高のものは最低のものと我々においては、同様にむなしきものであり、必然的に我々および我々のむなしき感覚とともに没落してしまう。なぜならば、真理においてはこの最高のものはおよそ神の内のみ存在するからである。この最高のものは、その没落において自己を神的なものとして浄化する。それは、もし直接的にこのような神的なものが現存しなかったとしたら、われわれにそれが与

えられることもなく、しかもその直接的な現存が、まさにわれわれの現実性が消え去るときに現れ出るようなものである。そのようなことが、人間の事柄において明らかにされる際の情調が、悲劇的イロニーである。」(Hegel, G.W.F.: „Grundlinien der Philosophie der Rechts“, sw VII, Frankfurt am Main, 1993, SS. 277-278)

それに対してヘーゲルは以下のようにコメントしている。「歴史的な所見として付け加えられるべきなのは、とりわけゾルガーとルートヴィヒ・ティークがイロニーを芸術の最高原理として取り上げたということである。ゾルガーは、他の者のように皮相的な哲学的教養には満足せず、彼の純粹で思弁的な内奥の欲求は、哲学的理念の深みへと進むよう彼を促した。ここで彼は、弁証法的な理念の契機、つまり私が『無限の絶対的否定性』と名付けた点、無限で普遍的なものとしての自己を有限性と特殊性へ向けて否定し、このような否定を同様に繰り返すことで止揚し、有限なものや特殊なものにおいて普遍的なものや無限なものを確立する理念のはたらきへと到達した。この否定性をゾルガーは堅持していた。確かに、この否定性は思弁的理念におけるひとつの契機である。それでも、その否定性が無限なものや有限のものとの動揺や解消としてしか考えられておらず、それはただひとつの契機以上のものではなく、ゾルガーが望んだような全体的理念ではない。ゾルガーはその早すぎる惜しい死によって、この理念の具体的な完成に

至ることができなかった。」(Hegel, G.W.F.: „Vorlesungen über die Ästhetik“, sw XIII, Frankfurt am Main, 1993, SS. 98-99)

(7) Solger: „Erwin“, S.387

(8) Beker: „Dasein und Daswesen“, SS.26-27

(ささき・かおり 筑波大学大学院哲学・思想研究科)