

古典主義美学の誕生：ヴィンケルマンの美学に対する批判的検討

今橋，大輝 / IMAHASHI, Daiki

(出版者 / Publisher)

法政大学大学院

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

大学院紀要 = Bulletin of graduate studies

(巻 / Volume)

73

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

34

(発行年 / Year)

2014-10

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00010183>

古典主義美学の誕生

—ヴィンケルマンの美学に対する批判的検討—

人文科学研究科 哲学専攻

修士課程2年 今 橋 大 輝

はじめに

I. ヴィンケルマンの美学

- a. 古代ギリシアの美術——「正しい美」
- b. 気品ある単純と静穏なる威厳

II. ロマン主義との対立から

- a. ロマン主義——若き心情の披瀝
- b. 芸術の終わり——ヘーゲルによる古典主義美学の完成
- c. 過去の絶対化と現在の否定

III. ギリシア人の非理性、悲劇

- a. 偽造された古代ギリシア——明朗性
- b. 悲劇の誕生
- c. ヴィンケルマンとニーチェ——《ベルヴェデーレのアポロン》から悲劇のディオニュソスへ

結論——古典主義美学の誕生

はじめに

人々は依然として古代人のなかに、自らが必要とし、望んだものだけを見つけ出している。とりわけ自分自身の姿を。¹——Fr. シュレーゲル

フランスの医師であり美術史家であるエリー・フォール（1873-1937）は、1923年に当時の古代ギリシア美術がもっていた権威を振り返って、以下のように述べている。

ギリシア美術とは、私にとって、つまり戦前の善良なるヨーロッパ人にとって、私の知らぬ間に道徳的秩序がそこに混じった美的秩序の絶対的なものだった、たとえ人が私にその逆であることを証明したとしても、そのことを私が知ったとしても。²

一般的に、ヨーロッパにおいて古代ギリシアの美術は、エジプトやオリエント、中国といった古代文明の美術作品、あるいは黒人芸術の扱いとは質的に異なり、絶対的な権威を有する芸術の規範であった。それは、単なる一古代民族の遺産ではなく、美の普遍的な法則を体現した理性と美術の合致であり、現在においても模倣されるべき理想だったのである。しかし、エリー・フォールはこのような古代ギリシアのイメージにどこか反感を覚えていた。理性と美術の合致という美学や、古代ギリシア人の道徳性、あるいは明朗性というイメージ

1 Fr. シュレーゲル、山本定祐訳、『ロマン派文学論』、富山房、富山房百科文庫 17、1978 年、49-50 頁

2 エリー・フォール、篠塚千恵子訳、『古代美術 美術史 I』、国書刊行会、2002 年、143 頁

は、「ギリシア美術の燃えるような生命と一体になること」³をわれわれから遠ざけてしまっているのではない。彼にはそのように思われたのである。

このような古代ギリシア美術の絶対化の歴史をたどってみれば、我々は十八世紀のドイツの美術史家であるヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン（1717-1768）の言説につきあたる。彼が1755年に著した『ギリシア芸術模倣論』は、当時の知識人や美術家に多大な影響を与え、のちに続く古典主義の芸術家や美学者を準備した。ゲーテ（1749-1832）やシラー（1759-1805）はもとより、ヘーゲル（1770-1831）をはじめとした近代ドイツの多くの思想家もまた、古代ギリシアを自らの理想として思い描いたし、十九世紀のフランスに目を向ければ、ヴィンケルマンの美学は新古典主義という実践的な動向を生起させている。ヴィンケルマンは古代ギリシアの理想的なイメージを描き出すことによって、近代のヨーロッパにおける思想や芸術に絶大な影響を及ぼしたのである。

この論文では、ヴィンケルマンの美学を詳しくみることとともに、それに対する批判的な検討を加えることが試みられている。ヴィンケルマンの美学の誕生、すなわち**古典主義美学の誕生**はいかなる背景をもっていたのか。あるいは、それがもたらした影響には、どのような問題点があったのか。そして、彼が描き出した古代ギリシアの理想的なイメージは、はたしてどれほど古代ギリシア的なものをみいだすことができたのだろうか。以上のような問いを、ヴィンケルマン、W. H. ヴァッケンローダー（1773-1798）、ヘーゲル、ヤーコプ・ブルクハルト（1818-1897）、そしてフリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）といった近代ドイツ人の思想や言説をたどることで明らかにしたい。

I. ヴィンケルマンの美学

- a. 古代ギリシアの美術——「正しい美」
- b. 気品ある単純と静穏なる威厳

「世界じゅうに書物が氾濫し、まさにそのことによって真の認識が脅かされている。だがいまだに誰ひとりとして芸術の本質に迫った者はいない」⁴。ヴィンケルマンは、『ギリシア芸術模倣論』の翌年（1776年）にこのように述べている。彼は**美術史の創始者**として名高いが、単なる美術史、つまり古代芸術の年代記を並べ、その盛衰の様を記述することだけで満足しているわけではなかった。「この美術史において私は、何よりも真理の発見を第一義とした」⁵。つまり、ヴィンケルマンが真に見据えていたのは、未だ誰ひとり見出すに至らなかった「芸術の本質」を明らかにすること、すなわち美の本質を明らかにする**美学**を展開することだったのである。

「美学」は、ヴィンケルマンの同時代人であるドイツの哲学者、バウムガルテン（1714-1762）によって既に創始されていたが、ヴィンケルマンは彼の「美学」のプログラムに共感することはなかった。というのも、バウムガルテンの試みは「芸術の本質」を明らかにするというよりは、作品や美の享受の働きである「感性」に一定の規則を見出そうとする、認識能力の規則に関する学問（aesthetica 感性学＝美学）だったからである。しかしそれ以上に、なによりもヴィンケルマンはこのような哲学的な態度によって美の本質を明らかにできるとは考えていなかった。彼はむしろ、作品そのものの観察といった**実践的なアプローチ**を試みた。その対象が、すなわち古代ギリシアの歴史であり美術だったのである。

まさにこの実践的な態度が、ヴィンケルマンと彼に先行する諸思想との積極的な非連続性をかいま見せる。彼の古代美術研究の意義を書き出してみるならば、①彼は古代美術の年代記述や作品の分類といった単なるデータの記録にとどまらない、体系の構築を試みた。②その根拠は歴史や自然風土、政治状況といった構造的な

3 同上 143 頁

4 ヴォルフ・レペニース、小川さくえ訳、『十八世紀の文人科学者たち』、法政大学出版局、1992 年、80 頁

5 ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン、中山典夫訳、『古代美術史』、中央公論美術出版、2004 年、序 X VI

視点に求められ、体系は単なる抽象的な理念ではない具体性（様式など）を得た。③その方法論として彼は、作品そのものを実際に眼で観察し、それに内的な感動も含めるような詳細な記述を付した。④こうした手続きによって、当時愛好家の趣味の域にとどまっていた古代美術を学問の水準へと引き上げた。このようなヴィンケルマンの成果はまちがいなく、今日の美術史と美学的な試みの基礎となっている。

a. 古代ギリシアの美術——「正しい美」

では、ヴィンケルマンの美学を具体的にみてみよう。『ギリシア芸術模倣論』が近代芸術との対立においてギリシア美術の優越を主張し、さらに自然模倣と古代美術模倣のうちどちらが優れているのかを示した論争的な内容だったのに対し、彼の代表作である『古代美術史』（1764年）は、そうした対立を超えて、古代ギリシアの歴史と美術に立脚することによって美の本質を提示するという、より美学的な内容となっている。ここでは主に、この『古代美術史』から彼の美学を汲み取ることを試みる。

美の本質を明らかにしようとする彼の態度は、言うならば「組み立て」的である。すなわち彼によると、美の本質は明晰判明なものではないので、定義することは難しい。しかし、私たちは理性を行使して「正しい知識」を明らかにし、それらを連結させることによって、普遍的な美を組み立てることはできる。「私たちはただ私たちのなかで、それ〔普遍の美〕を一つ一つの知識によって組み立てるしかないのである」⁶。

しかし、彼のこのような「組み立て」的な態度について誤解されてはならないのは、そうして完成される美の本質は決して主観的なものではない、ということである。確かにヴィンケルマンは、「私たちの間では、真に善なるもの、真に美しきものの判断が相違する」⁷と認め、美の概念は幾何学的なものではない、と述べている。つまり、各民族や各個人それぞれに固有な、「これは美しい」という美の理念が存在することを彼は認識しているのである。しかしそれと同時に彼は、それらについて「正しい／正しくない」という客観的な区別を付けることができると考えている。よって「芸術の本質」、「普遍的な美」とはすなわち、「正しい美」のことである。これについては後に詳しくみることにしよう。

ヴィンケルマンのこうした「組み立て」的な態度は、**理念的な手段と実践的な手段**という並行した二種類の手段によって推進されているように思われる。このうち前者は「観察者」の態度であり、理性と考察によって理念的に「正しい美」の概念を完成し、それを証明する。それに対して後者は「芸術家」、つまり古代ギリシアの彫刻家の態度であり、彼ら古代の芸術家は「蜂が多くの花から蜜を集めるように、多くの美しい肉体からの美しい部分を一つに」⁸集めることによって、理想的な美を具体的に完成させている。例えば、「ゼウクシス⁹はクロトンでユーノーを描くとき、当地の最も美しい五人の女性からその最も美しい部分を選び取った」¹⁰と伝えられるように、芸術家は身体の美しい部分をそれぞれ集めて、接ぎ木するように組み立てることによって、ひとつの全体となった理想的な美を完成させた、とヴィンケルマンは考えるのである。

まずは、前者の理念的な手段からみてみよう。美の本質を明らかにする理念的な手段とは、理性的な考察のことである。ヴィンケルマンは『古代美術史』で、古代ギリシア人の美術のみではなく、エジプトやエトルリアといった他の古代民族の美術についても言及しているが、これは各民族の様々な環境や文化を並べ、それらを比較考察することによって、「正しい美」（＝古代ギリシアの美術）を示そうとするためである。比較されるのは、それぞれの民族が有する風土や身体性、歴史、政治状況といった、そこから美が成立してくる外因的な諸要素であり、彼はそこに客観性を求めようとしている。ヴィンケルマンの理念的な手段はまずここに、自らの考察対象を見出す。

6 同上 123 頁

7 同上 118 頁

8 同上 128 頁

9 ゼウクシス (Zeuxis) は、前五世紀末～前四世紀初めのギリシアの画家。イーゼル画の創始者と言われている。

10 『古代美術史』 129 頁

ギリシア人の美術が卓越した原因、それは、風土の影響、社会環境と政治制度、それが形成した思想、さらには彼らの間での美術家への尊敬、美術の利用の仕方にある。¹¹

これから、この一文の意味を以下で詳しく展開していこう。

ヴィンケルマンにとって「風土の影響」とは、「それぞれの地方を取り巻く環境、特にそれぞれの国に於ける気象や食物が、その住民の体形、そしてそれに劣らず考え方にも及ぼす作用」¹²のことである。言い換えれば、その民族の一般的な体形や容貌、あるいは言語や風習といった民族性は、その民族が根ざす風土によって形成されるということである。これは美術にとっても到底捨象することができない要因である。なぜならば、「いずれの国でも美術家たちは、その描く人物に自国人の顔立ちを与えてきた」¹³からである。言い換えれば、美術はつねにその民族の自国民の容姿を表象してきたのである。ならば、その美術のモデル（その民族の容姿）を形成する風土こそが、その美術の形そのものを大きく決定する、ということになるだろう。だとすれば（これこそがヴィンケルマンの主張であるが）、最も優れた風土に根ざす民族こそが、最も優れたモデルを有するので、最も卓越した美術を展開することができる、ということになるのである。

最も優れた風土、それはギリシアである、とヴィンケルマンは言う。ギリシアの風土は温暖で穏やかである。「自然は、ギリシアの風土に近づけば近づくほど、人の子をより美しく、より気高く、より剛毅にする」¹⁴。この判断は自らの個人的な趣味によるものではない、と彼は断わっている。なぜならば、ギリシアの地は冬と夏の気候が調和する自然の「中心」であり、世界の中心に置かれているからである。やや長くなるが、以下に彼の主張を引用したい。

自然は、世界の外縁に近づき、暑さや寒さと戦えば戦うほど、極端に早熟な、あるいは未熟な生き物をつくる。花は堪え難い暑さの中では萎え、太陽のないドームの中では色褪せてしまうではないか。植物は、閉じられた暗い場所では退化するではないか。しかし自然は、中心に近づけば近づくほど、[...] 温和な風土の下で、より正常に造形するのである。従って、最も正常な造形から得られた私たちやギリシア人の美の理念は、ある現代の詩人の言葉を借りるならば「創造主の肖像から半分歪められた民族」が造形し得るものよりも、正しいのである。¹⁵

世界の外縁、すなわち辺境の地に住む民族の顔立ちは、その極端な風土に培われたがゆえに「異様」である、と彼は言う。それは、人間の顔というよりは、むしろ動物の顔と比較されてしかるべきである。

私たちには、それら〔辺境の地に住む〕民族の顔の形は、不格好で醜いとされる目鼻をもつ動物の顔と比べられるのである。[...] 目鼻が動物に似れば似るほど、それは、私たち人間本来の顔から離れる。[...] たとえば、目の位置が猫に似て斜めにあれば、それは、頭の天頂から縦と横に直線を引き、縦の線が鼻、横の線が眼窩を貫き十字を成す顔の基本的な構造から離反する。[...] ゆえに、私たちの間にもときたま見られ、支那人や日本人にあっては通常とされる、またエジプトの頭像のいくつかのプロフィールに見られる如き眼は、異様なのである。カルムイク人や支那人、それに他の辺境の民族の押しつぶされた鼻もまた、異様なのである。それは、身体の他の部分の構造をも規定する形の統一性を壊すことになる。¹⁶

こうしたヴィンケルマンの主張は即座に、個人の好みや感性の違いといった観点から反論を受けるであろう。しかし、彼はこうした反論をすでに見越している。むしろ彼は、こうした反論を逆手に取り、さらに「正しい

11 同上 105 頁 強調表現は引用者

12 同上 16 頁

13 同上 17 頁

14 同上 18 頁

15 同上 121 頁

16 同上 129 頁

美」のあり方を提示するのである。

そもそも、美とは何であり、何でないのか。彼はこれを「美の肯定的概念」と「美の否定的概念」を列挙することによって示している。先にも述べたように、ヴィンケルマンは多様な美の理念（何が美しいのか）の存在を認めている。彼の目的はそこから「正しい美」を理性的に認識して、他から区別することである。「美の否定的概念」（美しくないものの概念）をいくつか取り上げてみよう。例えば、そのひとつに「色彩の過大評価」がある。ヴィンケルマンは以下のように言う。「色彩は美に「貢献するもの」であり、美そのものではなく、全体的美、各部の美を高めるものである。[...] 金属あるいは黒や緑がかった玄武岩の色は、古代の頭像に不利であることもない。ヴィラ・アルバーニの緑がかった玄武岩製の美しい女性頭像は、白い大理石でつくられたものより美しくないといえるだろう」¹⁷。彼は、色彩は美の本質に関わる概念ではなく美に加味される単なる装飾的要素にすぎない、と考える。そもそも色彩は、個人の趣味に左右されるような快楽に属するものであり、美の本質から捨象しうる要素なのである。「美は心地よいということとは違う」¹⁸。彼が追究しているのは普遍的に「正しい美」であり、それは感性ではなく理性によって認識される。ゆえに、美はプラトンのようなイデアの概念に近い。

〔美の〕形態は、美に異質なものを混入して単一性を壊すもの、たとえば誰それと特定される個人の特徴、あるいは気分とか激情を誘発する心の動き、それらとはまったく無縁である。[...] 美とは、何らの異物を含まないがゆえに味がなければならぬほどいっそう健康的である、泉の奥底から汲まれる澄んだ真水のようなものであらねばならない。¹⁹

私たちは、私たち自身を物質を超えて高めれば高めるほど、その最高の理念〔普遍の美についての私たちの概念〕をさらなる高みへと押し上げることもできるのである。²⁰

このように、美は非個人的で非感性的なものである。だからこそ、ヴィンケルマンの「美の本質」を明らかにする手段は理性的な態度をとりうるのであり、客観性を標榜するのである。他の「美の否定的概念」のひとつに「個性の偏重」がある。すなわち、多様な民族の顔立ち、個々人の顔の差異、あるいは多様な美の理念、そうした個性的な要素が強調されすぎると、美の形態は損なわれる、と彼は主張する。先に挙げた個人の好みや感性の違いといった観点からの反論は、以上のように美の普遍性という観点から反駁されるのである。ヴィンケルマンは以下のように述べる。

美は、感性で感受される。しかし悟性〔理性〕によって認識され、把握される。そして、感性は多くの場合、悟性〔理性〕によってその感受の能力を減じられる。しかしその結果、より正しいものにされる。否、されなければならない。ならばこそ、ヨーロッパだけでなくアジアやアフリカに於いても、その最も教養ある民族ならば、普遍的な形ということでは常に一致するはずである。従って、普遍の形の理念は、[...] けして個人の好みで採用されたものとみなすことはできないのである。²¹

確かに、美はまず眼という感覚器官によって受け取られ、そこでは快楽が生まれうる。しかし、美の本質は快楽によってではなく、理性的な働きを経ることによってはじめて認識されるのである。だからこそ、理性を有する者ならばたとえ辺境の地に住む民族であっても、普遍的な美の形について一致することができるだろう。

17 同上 122 頁

18 同上 123 頁

19 同上 124-125 頁

20 同上 123 頁

21 同上 122 頁

個性や快楽は正しさとは別であり、美は正しさのうちにある。これがヴィンケルマンの論理である²²。

我々が問題としている一文（注釈 11 の引用文）に戻ろう。ヴィンケルマンはまず、理想的な風土という観点から古代ギリシア美術の卓越性を示したが、今度は「**社会環境と政治制度**」という観点から、それを繰り返している。すなわち、古代ギリシアの社会と政治制度が有する**自由**がその美術をさらに高めた、と彼は主張する。

ヴィンケルマンは美術における自由の重要性を、ただ古代ギリシアのポリスのみではなく、他の諸民族の歴史をもたどることで見て取った。「全歴史を通して明らかにされるのは、美術を高めるのは自由であるという真理である」²³、と彼は述べている。例えばエジプトなど、強力な専制君主や神官が存在する文化では、美術は美そのものを探求する営みではなく、規範的な制度や目的のもとに従属した。つまり、自由なき環境のもとでは美術はみずから主体的になることができず、因襲に固着してしまうのである。だが、幸運にも古代ギリシアのポリス（例えばアテネ）は自由を謳歌するところであった。

ギリシア人の社会環境と政治制度を見れば、彼らの美術が卓越した最も大きな原因は自由であったことが知られる。ギリシアにあっては、自由が常に主座に着いていた。²⁴

全民衆が参加する民主主義の政体を導入したアテナイでは、市民一人一人の精神は高揚し、その共和制国家は、全ギリシア人の上に君臨するに至った。今や良き趣味は普遍し、富裕な市民は豪華な公共の建物と美術品で、市民のあいだに故国への愛と誇りを呼び起こし、彼らの祖国は栄光への道を邁進した。そして、あたかもすべての河が海に流れ込むように、力と偉大さに惹かれてあらゆるものがこの都へと集まった。諸種の学問とともに、諸種の芸術がこの地に定着した。両者は此の地を中心とし、此の地から他へとひろがって行った。²⁵

自由は美術のみならず学芸や思想も育むということをアテネは我々に教えている。「自由なギリシア人の思想が、支配されるに慣れた民族のそれと違うのは当然であろう」²⁶。伝統的な神々に対する不敬や瀆神については抵抗されたが、古代ギリシアの社会では基本的に、自由な思想を営むことが許されていた。これもまた、古代ギリシア美術の卓越性の要因である。

加えて、古代ギリシアで個々人との競争精神が称揚されていたこともまた、彼らの美術を高める要因になったとヴィンケルマンは指摘する。古代ギリシアの彫刻作品は、神々の神殿に寄進されるために制作されたが、その他にも体育や技芸の競技での優勝者を記念する肖像のためにも制作された。こうした習慣は、美術家に自らの作品を公の場に設置する格好の機会を与えた。競争はもちろん美術家同士の間にもあり、美術家やその流派の優劣が人々によって論じられることは、彼らをいっそう奮励させた。「あらゆる都市が争ってすぐれた彫像を求め、市民が神々や競技の優勝者の像に費用を惜しまなかったとなれば、美術での競争が促されたのも当然であろう」²⁷。ゆえに、古代ギリシアでは、優れた「**美術家への尊敬**」は尋常なそれではなかった、と彼は述べている。「優れた美術家は、[……] 神の如く尊敬された」²⁸。古代ギリシアの人々にとって、美術は最

22 こうしたヴィンケルマンの理論によると、人間の基本的な顔の構造、言い換えれば「人間本来の顔」というものがあり、それから外れた容貌は「誤り」ということになる。こうした論理はそのまま人種差別の論理にさえなりうるだろう。私は、この点から、ナチスが古典主義と親和したことが、決して指導者個人の好みや偶然ではなかった、と指摘したい。ナチスは 1933 年の政権獲得後、文化政策の一環として「頽廃芸術展」を幾度も開催した。これは、ドイツ系民族でない作家（ユダヤ人やスラブ人）や反古典主義的な作品（キュビズム、未来派、ドイツ表現主義、ダダイズムなど）を「頽廃芸術」として批判的に紹介し、撲滅することを目的としていた。一方でナチスは、「大ドイツ芸術展」を開催し、ナチスが理想とした古典主義的美学、特に古代ギリシアの美術を讃え、自らの人種的血統とともにゲルマン民族の高い文化性を示そうとしたのである。こうしたナチスの政策は、理性的な論理を根拠にしたものであった。

23 『古代美術史』262 頁

24 『古代美術史』106 頁

25 同上 22 頁

26 同上 109 頁

27 同上 113 頁

28 同上 112 頁

大の関心ごとのひとつだったのである。

こうした美に専心することの大きさは、「美術の利用の仕方」にも現れている。「美術の利用の方法が、美術の偉大さを認めさせた」²⁹、とヴィンケルマンは言う。「美術は、ただ神々にのみ奉仕した。すなわち祖国の最も聖なるもの、最も大切なもののために定められていた […]。美術家の仕事は、ただ民衆全体の誇り高い理想に応えることであった」³⁰。

以上が、おおよそのところヴィンケルマンが古代ギリシア美術の卓越性を示すために挙げた外因的な論拠である。美の本質を明らかにする彼の理念的な手段とは、「正しい知識」を連結させて組み立てることだと既に述べたが、それは具体的にこのようになされたのである。つまり、「風土の影響」や「自由」といった「正しい知識」が組み合わせられて、古代ギリシア美術の卓越性が証明された。こうして、古代ギリシア美術の卓越性は、単なる個人的な趣味による判断ではなくて、理性的に証明された正しいものである、と彼は主張する。

ここまでの彼の主張は、古代ギリシア美術の外的な要素に関するものでしかない。「正しい美」の追究は次に、芸術家による実践的な手段、つまり作品そのものの制作へと向かわねばならない。しかし、「正しい美」を明らかにする実践的な手段が芸術作品の制作であるからといって、ヴィンケルマン自身が彫刻を彫るというわけではないし、またその必要もない。なぜならば、「正しい美」の理想的な形態は、既に何度も述べたように、もう既に古代ギリシアの美術家によって作品として体现されているからである。よって彼の仕事は、作品それぞれを自らの眼で観察することによって、その美の秘密を明らかにすることである。

彫像作品《ベルヴェデーレのアポロン》は、「破壊をまぬかれた古代の作品すべてのなかで美術の最高の理想である」³¹、とヴィンケルマンは述べている。ここには、「正しい美」を形づくるための諸要素が結晶している。では、この美の諸要素とは何か。彼は以下のように述べる。

美術家は、美しい若さに、すなわちその統一、多様、調和に、美の要因を見た。³²

若さ、統一、多様、調和……。『美術の最高の理想』が《ベルヴェデーレのアポロン》として具現したのは、こうした諸要素が完全なかたちで組み上げられたからである。では、このアポロン像に込められた美の諸要素を、以下で具体的にひとつひとつ展開してみよう。それによって我々は、古代ギリシア美術の美の実践に近づくことができるはずである。

ヴィンケルマンの美の理念はイデア的である、と既に述べたが、それは、美とは超感性的、しいては超自然的なものである、という彼の態度を示している。古代ギリシアの美術家が目指したのもまた、超自然的な理想美の理念であった。例えば、それは**人体の表象**に見出される。そもそも、人間像をつくりだそうとすること自体が、最高の美を有する神の創造に倣うことである。つまり、神が自らの姿に似せて人間を創造したことに倣い、人間は自らの似姿として人体像を制作する。それこそが「正しい美」の営みの在り方である。とは言っても、人体像の制作は単純な自然模倣ではない。

人体を観察する多くの機会はギリシアの美術家をして更に一歩進ましめた。彼らは次第に人体の各部分についても、その全体の均衡についても、ある普遍的な美を築き始めた。それは自然そのものを超えてゆかねばならなかった。³³

29 同上 113 頁

30 同上

31 同上 330 頁

32 同上 126 頁

33 ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン、澤柳大五郎訳、『ギリシア美術模倣論』、座右宝刊行会、1976 年、23 頁

祭典での舞踏やオリンピアの体育競技など、古代ギリシアの文化のなかで、美術家は、鍛え上げられた肉体を観察する多くの機会に恵まれていた。しかし、彼らは自然模倣からやがて、超自然的な人体美の理想像をもとめるようになる。なぜならば、「《ベルヴェデーレのアポロン》のような生身の人間を見出すことは困難、いや不可能だからである」³⁴。

理想の人体美を表象するために、古代の美術家はいかなる手段をとったか。それは既に述べたが、個々の身体からその最も美しい部分を選び出し集めることで、ひとつの理想的な身体を再構成する、ということであった。これによって彫像の形象は美しさを約束された。しかし、この手法で真に重要なのは、形象が平均化され、**一般性**を獲得することができる、ということである。ヴィンケルマンは、一般性は美に欠くことができない、と考えた。なぜならば、一般性は個人的な好みを捨象するからである。

彼ら〔古代ギリシアの美術家〕の美の理念は、〔…〕蜂が多くの花から蜜を集めるように、多くの美しい肉体から美しい部分の一つを集めたものであった。すなわち彼らは、自分たちの作品を、私たちの精神を真に美しいものから引き離すあらゆる個人的な好みから浄化したのである。アナクレオンは、互いにほんの僅かに離れた眉毛をもつ人を愛したという。しかし、それは個人的な好みが捏造した美の形である。³⁵

彫刻の形象はモデルとなる個人の容姿ではなく、一般性を有する理想美の理念にしたがって刻まれる。このような理念はさらに、全身や顔立ちに適用された厳密な**比例数の規則**にも見出すことができる。ヴィンケルマンは、古代ギリシアの彫刻が、その全体にしる部分にしる、正しい数的秩序のもとに規定されていることを指摘した。例えば顔のプロポーションならば、「先ず垂直線を引き、それを五等分し、その五分の一を頭髮部として残す。続いて残りの垂直線を三点で等分し、第一点を通る水平線を引く。その線上に顔の長さの三分の二をとり、それを顔の幅とする」³⁶……といった具合に、「顔の真で美なる比例関係」が「正しい知識」として規定されているのである。「このような厳密な規定は、美術における秩序の基本であり、そのような秩序は、古代の凡庸な人物像にさえ見られる」³⁷。「正しい知識」の結晶が古代ギリシア美術の美を根底から支えている、ということ、彼はここにも見出している。

人間像の各部の形は、甘く心地よい音が各部が相似の形を成す楽器から生まれるように、単純であり、断絶することなく連続し、統一の中で多様であり、それゆえに調和的である。³⁸

古代ギリシアの美術家は、人間の各部の形に関する秘密に気付いていたからこそ、このように各部の正しい数的秩序を規定し、そこから逸脱しようとはしなかった。これにくらべると、アフリカやアジアの彫刻がいかに美の「正しい知識」を欠き、ゆえに「正しい美」の理念を失するものであるかは明白である。人間と動物が混合された彫像や、身体のある部分が抽象化されたり、異常に拡大された彫像は、美の本質な要素である統一性や調和を破壊している。

古代ギリシア美術のイデア的理念は、自然と人間を超える存在である**神**を表象することにも見出される。古代ギリシアの人々は、人間の美から神の美へと昇っていった。神々の神話やそのイメージは、まずはじめに詩人によって準備された。「その理念がさらに美術家の想像力に、その作品でみずからを超え、感覚的なものを超えて飛翔する翼を与えたのである」³⁹。

《ベルヴェデーレのアポロン》に目を向ければ、そこに表象されているのが予言の神アポロンであることに気付く。彼は以下のように述べている。

34 『古代美術史』129 頁

35 同上 128 頁

36 同上 146 頁

37 同上 144 頁

38 同上 129 頁

39 同上

理想の雄々しくかつ美しい若さの最高のイメージは、アポロンに具現される。其処では、感性に達した年齢の強さが、若さの最も美しい青春の瑞々しい肉体の形と均衡する。[…] ゆえにアポロンは、神々の中で最も美しい神である。⁴⁰

アポロンは古代ギリシアでは理想の青年像として親しまれてきた。《ベルヴェデーレのアポロン》が「美術の最高の理想」である理由がここにもある。つまり、この彫像は「神々の中で最も美しい神」を表象しているのである。大部分の古代ギリシア彫刻は若い男女を表象しているが、それは「永遠なる若さこそが、神の不変性という概念に相応しい」⁴¹ からである。

以上が、古代ギリシア美術の卓越性と、そこに見出される「正しい美」の理念を示したヴィンケルマンのおおよその主張である。彼の古代ギリシア美術に関するおおよその主張を通観したことで、我々は彼の美学的な態度にも接近することができただろう。次節では、彼の美学におけるより本質的な部分をみることにする。

b. 気品ある単純と静穏なる威厳

古代ギリシアへの情熱に突き動かされていたヴィンケルマンは、そこにこそ芸術の本質、すなわち美があると感じて疑わなかった。古代ギリシア美術の初学者にむけて、彼は以下のように教えている。古代ギリシアの彫像を前にするさい、我々は「教師の弱点を見つけるに特別な才能をもつ学童」⁴² のように否定的な態度になってはいけない。そうではなく、「発見するまで、何度も立ち返ること。美はそこにあるのだから」⁴³。砕け散り、痛ましい断片となってしまった古代の彫像に向かい、彼はそこにこめられた美をなんとか救い出そうとしていた。そして彼は、以下のような決定的な見解を見出した。

ギリシアの傑作に通有の優れた特徴は、姿勢と表情とにおける**気品ある単純と静穏なる威厳**とである。あたかも表面は如何に荒れようと常に静けさを保つ深海のごとく、ギリシア彫刻における表情は如何なる激情に際しても大いなる端正な精魂を示している。⁴⁴

「**気品ある単純と静穏なる威厳**」。これこそが古代ギリシア美術の本質であり、しいては美の本質である。「美はそこにあるのだから」と信じたヴィンケルマンは、ついにそれを発見したのであった。

古代ギリシア美術における動と静のこの緊張は、例えば群像作品《ラオコーン》に顕著に見出すことができる。神々の怒りにふれ、二人の息子とともに、二匹の大蛇によって噛み殺されているラオコーンを主題とするこの彫像群は、まずその苦痛の表象によって、我々を引きつける。彼の歪んだ容貌、振り上げられた腕、痛ましく引き込んだ下腹部、こうした苦痛の表現は、嵐によって荒れ狂い波立つ海面へと我々を投げ出すかのようである。しかし、鑑賞を続けると、そのように激動する表面の奥深くには、つねに威厳ある静止的な理念が鎮座していることに気付く。超感性的な美そのものが、そこにあるのだ。これが「**気品ある単純と静穏なる威厳**」の意味である。

前節で、我々はヴィンケルマンの美の理念が、超感性的でイデア的であるということを見てきた。ヴィンケルマンの美学の本質もやはりそこにある。「**気品ある単純と静穏なる威厳**」においても、彼がより重視するのは後者の静穏なのである。つまり、彼は美を静止的なものとして捉えているのである。

静であることは、美にとって、そして海にとって最も本来の姿であり、[…] 高度な美の理念もまた、

40 同上 132 頁

41 同上 130 頁

42 同上 154 頁

43 同上

44 『ギリシア美術模倣論』36 頁

魂の静穏での観察、一つ一つの形の静止の状態での観察からこそ生まれるものである。⁴⁵

静止的であるということは、それが無時間的、しいては普遍的であるということを示している。そして、その反対である動的なもの、変化していくもの、感性的なもの、物質性をヴィンケルマンは非本質的であると考えている。古代ギリシアの美術家は、身体的あるいは心的な動きの「表出」に並々ならぬ工夫を施したが、それでも彼は「表出と美を秤にかければ、古代の美術家にあつては秤の指針は常に美に傾いていた」⁴⁶と述べる。

表出とは、私たちの魂、私たちの肉体の能動的な、あるいは受動的な作用の模倣、すなわち心の動き、身の動きの模倣である。能動的であれ、あるいは受動的であれ、それぞれの作用にあつて顔の表情、身の構えは動きをきたし、それにつれて美を形づくる身体各部の形も変化する。そして、この変化が大きければ大きいほど、それは美にとって不利となる。⁴⁷

ヴィンケルマンの美学の本質が、このように静止するイデア的理念であり、ゆえに変化していくものを非本質的であるとしたことを覚えておきたい。彼のこうした態度は、明らかにプラトン（前 427- 前 347）から得られたものである。古代ギリシアの精神を、このような超自然的な理念への憧憬と認識したヴィンケルマンは、古典主義に決定的な影響を与えた。美の普遍性は、古典主義美学の確固たる基本理念として据えられることになるのである。

この章の最後に、ヴィンケルマンが《ベルヴェデーレのアポロン》に付した記述を引用しておこう。それは彼の美学そのものである。

精神でもって非物質の美の王国に至れ。地上の自然を超える美で精神を満たし、天上の自然の創造主となるよう努めよ。そこには死すべきもの、貧しき人間の求めるものは何もないのだから。⁴⁸

II. ロマン主義との対立から

- a. ロマン主義——若き心情の披瀝
- b. 芸術の終わり——ヘーゲルによる古典主義美学の完成
- c. 過去の絶対化と現在の否定

ここまでヴィンケルマンの美学にのみ視点をしばってきたが、ここから大きく視野を広げていくことにしよう。すなわち、彼に続いた十九世紀の古典主義者や**ロマン主義者**らにも目を向けていこう。

ヴィンケルマンが古代ギリシア美術に見出した定式、すなわち「気品ある単純と静穏なる威厳」は、無名の小学校教師にすぎなかった彼を一躍時の人にした。当時多くの知識人は、ローマに残存する数万体の古代彫刻の調査や、1748 年のポンペイの発掘を受けて、古代ギリシア美術に関する体系的な美学を求めている。そして、ヴィンケルマンはその要求に見事応えたのである。彼の『ギリシア芸術模倣論』は、はやばやと各国語に翻訳され、当時のヨーロッパの主な文化国に流通していった。

やがて、ヴィンケルマンの名は美術史家、特に古代ギリシア美術における絶大な権威となった。例えば、レッシング（1729-1781）の『ラオコオン』（1766 年）は『ギリシア芸術模倣論』の長い引用からはじまっているし、『古代美術史』が出版されれば、彼は「ヴィンケルマン氏の『古代美術史』が出版された。私はこの著

45 『古代美術史』139 頁

46 同上

47 同上

48 同上 331 頁 強調表現は引用者

を読んでしまわないいうちは、一步もさきに進むことができない」⁴⁹と述べて、執筆を一時中断している。このように、ヴィンケルマンの影響力は彼の同時代人にとって決定的なものであったし、彼の名は十九世紀の終わりにいたるまで持続しつづけた。近代の（主にドイツの）著名な美学者や哲学者は、そのほとんどが古代ギリシアに対して偏愛とも言うべき理想を抱いているが、これは彼らがヴィンケルマンが描き出した古代ギリシアのイメージに直接的、または間接的に魅せられたからである。後期のゲーテやヘーゲルは特に、自らの思想の根本に古代ギリシアの姿を据えていると言えるだろう。

しかし、ヴィンケルマンの美学と権威が時代的になっても、必ずしもそれに追随しないものたちもいた。例えばそれは、十九世紀初頭から起こりはじめる**ロマン主義**の文学者らである。ロマン主義は、それぞれに異なる多様な思想家たちを包括しているが、古典主義への批判という点では一致していると言える。しかし、この対立は古典主義の側にとっても非常に重要である。なぜならば、古典主義はまさにこのロマン主義との対立によって初めて、自らの概念を明確にしたからである。フランスの美学者 F. G. パリゼは、『古典主義美術』（1965 年）のなかで以下のように述べている。

十九世紀になってやっと、古典主義はその名を確立し、概念を明確にした。その理由はまずロマン主義に負っている。フランスのロマン主義者は、理性の世紀に対して、ゲルマンの前ロマン主義の精神的息子であり、ドイツ・ロマン主義の兄弟であった。彼らが文芸を解さぬブルジョワと、公式的芸術家、そしてフランス的伝統に忠実であるすべての理性・規則・秩序・正確さといった古典主義の伝統を攻撃したのである。⁵⁰

パリゼによると、古典主義という言葉は十七世紀には未知のものであった。十五世紀のイタリアにおいては、「古典」とは「ローマの文化」を指す言葉であり、古代ギリシアの美術へと確実に繋がるものではない。古典主義という言葉と概念は、まず十八世紀にヴィンケルマンら人文主義者によってそのかたちを与えられ、その後ロマン主義との対立のなかで明確化されていった。すなわち、ロマン主義者らによる「理性、規則、秩序、正確さ」といった古典主義への批判が、逆転して古典主義のかたちを整えたのである⁵¹。

古典主義とロマン主義との対立において、私は最も初期のドイツ・ロマン主義者である W. H. ヴァッケンローダーの主張を取り上げることにしたい。ヴァッケンローダーは、十九世紀初頭にイエナに集まった初期ロマン主義の集団（シュレーゲル兄弟やフィヒテ（1762-1814）、シェリング（1775-1854）など）の一人である L. ティーク（1773-1853）の友人である。彼の『芸術を愛する一修道僧の心情の披瀝』（1797 年）は、F. シュレーゲルの作品とともにしばしばドイツ・ロマン主義のマニフェストという位置づけを与えられる。ヴァッケンローダーはこの作品の翌年、おしくも二十五歳という若さで病死してしまったが、われわれはそこに若きロマ

49 レッシング、斎藤栄治訳、『ラオコオン』、岩波文庫、1970 年、317 頁

50 F. G. パリゼ、田中英道訳、『古典主義美術』、岩崎美術社、美術名著選集 19、1972 年、13-14 頁

51 もちろん、古典主義とロマン主義の対立もまた、それ以前の様々な時代の対立を引き継いだものである。パリゼがここで「ゲルマンの前ロマン主義」という言葉によって指しているのは、おそらく 1770 年代のヘルダー（1744-1803）とゲーテを中心としたシュトゥルム・ウント・ドランクの文学運動のことであろうが、この運動はいわゆる啓蒙主義の合理性に対立することによって生じたものであった。反対に、ヴィンケルマンの思想はまさにヴォルテールらの啓蒙主義運動の一端にある（ヴィンケルマンは、フランスの啓蒙期の思想家とまったく同年代の人物である）。つまり、古典主義とロマン主義の対立の以前には、啓蒙主義とシュトゥルム・ウント・ドランクとの対立があったのであり、そこに対立関係の継承のようなものを見出すことができるのである。なお、エッカーマンは、ゲーテが古典主義とロマン主義の対立について以下のように述べたことを伝えている。「『クラシックの文学とロマンティックの文学という概念は、今では世界中にひろまって、論争やら分裂をいろいろと引き起こしているが』とゲーテはつづけた、「もともとは私とシラーからはじまったものだ。私は文学においては、客観的な手法を原則とし、その手法だけを認めようとした。しかしシラーは、そのやり方が完全に主観的であったから、自分の手法が正しいと考えて、私に拮抗するために、素朴文学と情感文学について論文をかいたのだ。[...] シュレーゲル兄弟はこの理念をとりあげ、さらに発展させたので、今ではこれが全世界にひろまってしまい、誰も彼もがクラシックとロマンティックについて議論しているわけだ。」（エッカーマン、山下肇訳、『ゲーテとの対話（中）』、岩波文庫、1969 年、182-183 頁）ただし、なお付け足すとすれば、ゲーテがディドロ（1713-1784）の『ラモンの甥』（1761-2 年執筆）を独訳したように、あるいはルソー（1712-1778）の『告白』（1782 年、1789 年）がロマン主義の近代文学に大きな影響を与えたように、啓蒙思想のなかにもまた合理性と非合理性との対立のようなものがあることを見逃してはならないだろう。

ン主義者の芸術への深い愛情を見出すだろう。

a. ロマン主義——若き心情の披瀝

ヴァッケンローダーの思想はさまざまな点でヴィンケルマンの美学と対立している。『芸術を愛する一修道僧の心情の披瀝』には、イタリアのルネサンス期の巨匠たち、特にダヴィンチ（1452-1519）やラファエロ（1483-1520）、また祖国ドイツの中世美術やデューラー（1471-1528）への深い共感と敬愛が、若き頃から芸術を愛するある修道僧による叙述という設定をとって描かれているが、これはヴィンケルマン以来の明らかに行き過ぎた古代ギリシア美術への偏愛に抗議するものでもあった。

両者の対立はまず、芸術における規範という点にみられる。ヴィンケルマンが推奨した古代ギリシア美術の模倣は、ロマン主義がシュトゥルム・ウント・ドランクから継承した独創的でオリジナルな天才という芸術的な価値と対立する。ヴァッケンローダーは以下のように述べている。

コレッジョの先に、誰がコレッジョのように描いたか。ラファエロの前に、誰がラファエロのように描いたか。〔…〕あの祖先の画家たち自らは、誰を模倣したのであろう。彼らは全き新たな栄光を、己自身から汲み出したのだ。⁵²

古代美術のであれ自然のであれ、ヴァッケンローダーは模倣に高い価値を見出さない。それとは逆に、内面から湧いて流れ出るような靈感にそって描くことを彼は望んだ。模倣という教育的な規範は芸術には本来必要ない。ヴァッケンローダーは、「芸術は本来学ばれるものでも教えられるものでもない、芸術の流れは暫く導かれ、方向を定めさえすれば、抑圧されずに自分自身の魂から湧き出る」⁵³と述べている。彼がラファエロに並々ならぬ敬愛を示すのは、ラファエロが単なる自然の模倣ではなく、まさに自身の内面の靈感によって描いたからである。彼はラファエロの手紙を引用して以下のように述べている。

あらゆる画家中の燦然たる太陽であるラファエロは、カステリオネ伯に宛てた彼の手紙で、私には黄金よりも更に価値あり、また畏怖と尊敬の神秘深奥な感情なくしては決して読むことができなかった次のような言葉を私達に遺してくれた。

「美しい女性の姿はごくまれにしか見られぬゆえ、私の自分の魂を訪れる心中のある姿をたよる。」と。この意義深い言葉に触れて、最近全く思いがけず私の蒙が啓かれて、心から嬉しかった。⁵⁴

「私は自分の魂を訪れる心中のある姿をたよる」。この言葉にヴァッケンローダーは、外界ではなく自らの内面をたよりに制作する、芸術家の理想的なあり方を見出した。それは自らと最も親密であるような、個人的な美の表出なのである。ヴィンケルマンも『ギリシア芸術模倣論』のなかに、「美しい女性の姿はごくまれにしか見られぬゆえ、私の自分の魂を訪れる心中のある姿をたよる」というラファエロの言葉を同じく引用しているが⁵⁵、彼はその意味を、ラファエロもまたギリシア人のように自然を超えた「普遍的な美の概念」を求めたのだ、というふうに解釈した。「普遍的な美の概念」、つまり第一章で見てきたような、超感性的な「正しい美」の姿である。個人的なものから断絶した普遍的な美。理性によって認識される普遍的な形態。

ヴァッケンローダーはこのような「普遍的な美の概念」を真っ向から批判する。彼にとって芸術とはどのようなものか。それは、同じ芸術的情熱に突き動かされながらも、各人それぞれに固有な姿をとって表出してくるもの、多様な花々のようなものである。彼の以下の言葉に注目されたい。

52 ヴァッケンローダー、江川英一訳、『芸術を愛する一修道僧の心情の披瀝』、岩波文庫、1939年、127-128頁

53 同上 52頁

54 同上 13-14頁

55 『ギリシア芸術模倣論』23頁

芸術は、人間の感覚の花と呼ばれるべきである。永遠に移り変わる姿で、この花は、様々な地帯のもとで天に向かって高くそそり立つ。⁵⁶

ヴァッケンローダーは様々な時代、様々な地域、様々な文化によって異なる芸術の形態をすべて肯定する。ギリシア、ゴシック、インド、アフリカ、野蛮人……、彼らが有する作品はみなすべて美しい芸術である。芸術に普遍的な「正しい美」の形態などない。美は「永遠に移り変わる姿」でのみ、表出してくる。

このような彼の芸術観は、『芸術を愛する一修道僧の心情の披瀝』というタイトルが示す通り、**神**（永遠な精神、無限なるもの、名づけえないもの）の存在と密接に関係している。人々の芸術創作への情熱は、はじめ神によって与えられる。しかし、その情熱の表現は各人の感性によって異なった形で表出される。これが彼の根本的な芸術観である。そして、神は様々な民族や個人の芸術作品に対して、それらすべてを自らへの捧げものとして喜んでいる。ある民族の作品は愚かな誤りであり、別のある民族の作品こそが正統であるといった差別はもたない。人間は他者の芸術が理解できず、また諸々の芸術作品の優劣について争っているが、「永遠な精神」である神にとってはすべての作品は内在的に調和しているのである。

人間もまた多趣多様な姿で、神の創造の御手から生まれた。——この一つの家のはらからは、お互いに識り合わず、また理解し合わない。[……] 彼らが盲目でありながら互いに争う時、めいめいとしては、誰しも正しい事を、神は知召しお認めになる。永遠な精神は満足して誰も彼もを見る。そして色とりどりに雑ざり合ったものを喜ぶ。[……]

神は、あらゆる地帯に生まれでた芸術のどんな作品のうちにも、天の火花の跡をお認めになる。それは神から出て、人間の胸を貫き、人間のささやかな創作へ移っていったものであるが、その創作から、天の火花は、偉大な神に再び微光を放ちかえすのである、ゴシックの殿堂は、ギリシア人の殿堂と同様、神の御意に適う。また、野蛮人の素朴な軍楽は、神には、巧みな合唱や賛美歌のように調べのよい響きである。⁵⁷

神のもとでは本来的に全ての芸術作品は肯定され、悦ばれている、とヴァッケンローダーは述べる。彼は、人々が他者を理解しようとしないうちに悲嘆する。「ああ！、私は[……] 歎き叫ばねばならぬ。彼らはお互いに争って理解し合わない。[……] 彼らは自分の立つ場所がつねに全体の中心であると想像する」⁵⁸。我々はこの批判が、直接的にヴィンケルマンに向けられていることを読み取ることができるだろう。ヴィンケルマンは、古代ギリシアの美術が世界の中心にある風土によって培われたため、まさに「正しい美」であることを主張していた。しかし、ヴァッケンローダーはそのような古代ギリシア美術中心主義を以下のように鮮烈に批判する。

彼ら〔自分の立つ場所がつねに全体の中心であると想像する人々〕は、彼らの感情を、芸術におけるすべての美の中心と見なして、裁判官の権限によってするように、すべての人々に判決を下す。[……]

お前達は、ギリシアが建てたような殿堂を建てなかったという事に対して、中世を弾劾しようとするのか。⁵⁹

お前達はこの美という言葉から、悟性〔理性〕の技巧によって厳密な**体系**を考案して、すべての人間に、お前達の規則通り感じるように強いようとする。——そして自分は何も感じないのである。

一つの体系を信じる人は、あまねくひろい愛を自分の心から追いやった！⁶⁰

ヴィンケルマンの美学の自文化中心主義、そして理性による体系化は既にみたとおりだが、そこでヴィンケ

56 『芸術を愛する一修道僧の心情の披瀝』78-79 頁 強調表現は引用者

57 同上 78 頁

58 同上 79 頁

59 同上 78 頁

60 同上 82 頁 強調表現は引用者

ルマンは、理性を有する人物ならば、たとえアフリカの民族であろうとアジアの民族であろうと、古代ギリシアの美術が「正しい美」であるということが理解できると述べていた。それは当時のいわゆる啓蒙主義が促進した合理性の一端であった。しかし、ヴァッケンローダーは、そのような理性の行使は古い迷信よりもなおいっそうひどいと述べる。「迷信は〔理性の〕体系の信仰より一層ましである」⁶¹。なぜならば、そのような理性の行使は自己を絶対化するものであり、ゆえに排他的だからである。ヴァッケンローダーは、理性を用いるならばむしろ他者を理解するための助けになるように用いよ、と主張している。彼は、「お前達が、すべての他の人々の中に感情を移し入れることができず、また彼らのこのころを通して彼らの作品を感じるができないなら、すくなくとも悟性〔理性〕の推断によって、間接にこの確信に達するように試みなさい」⁶²と述べる。このような理性の用い方は、ヴィンケルマンのそれとは正反対であろう。

ヴァッケンローダーは以上のように、『芸術を愛する一修道僧の心情の披瀝』の随所で、様々な芸術の美に優劣を付けずに、それらの多様なあり方をそのまま肯定したい、という気持ちを告白している。ダヴィンチとラファエロのうちどちらがより優れているかなどという議論とは、彼は無関係でいたいと願った。

ちょうど道德教師が、有徳の人や背徳の人に、やかましい等級の法則に従って、不遜にも上下をつけるように、大胆に裁判官の僭越な苛烈さで、その功勞の度合いと重さに従って、芸術家に順序をつけることが一体できるであろうか。〔…〕

ひとはふたつの偉大な特性を持つ非常に異なった資質の精神〔ダヴィンチとラファエロ〕に、ふたつながら賛嘆し得る〔…〕。人間の精神は、各々顔のつくりが違うのと全く同様、無限に多様である。⁶³

ヴィンケルマンが、辺境の地に住む諸民族の顔立ちは人間の正しい顔の比例数を乱すがゆえに「異様」である、と述べたのに対して、ヴァッケンローダーはまさに、「各々顔のつくりが違うのと全く同様、無限に多様な人間の精神をそのまま肯定したい、と主張した。我々はここに、ヴィンケルマンの美学に対する本質的な批判をみいださなければならないだろう。ヴィンケルマンもまた確かに、様々な民族や個人によって「美の理念」が相違することをいやというほど知っていた。『古代美術史』の著者である彼は、ギリシア以外にもエジプトやエトルリア、ローマといった、時代によっても異なる様々な古代民族の芸術に抜群に詳しかった。そのうちで、なぜ古代ギリシアの美術のみを肯定し、その他のすべての民族の美術を否定するような美学体系を構築したのだろうか。それは言うまでもなく、彼の古代ギリシアへの情熱からであった。しかしその情熱は、古代ギリシアの美術を唯一正統な「正しい美」として証明したいという企てに惹かれたとき、あまりにも偏狭な理性の行使と迎合してしまったのではないか。

ヴィンケルマンとヴァッケンローダーの差異はどこにあるのだろうか。それは私が思うに、自己相対化と多様性への意識である。当然ヴァッケンローダーも人間であり神ではないので、完全に自己相対化することは出来なかった。ダヴィンチとラファエロの優劣をめぐるうえの議論を退けた後、彼は以下のように自問する。「誰か私に言うかもしれぬ。しかし美の合言葉が響く時、お前の胸奥からひとりでに後の像、すなわち、〔ラファエロの〕ヴィナス・ウラノスの像がお前の胸に沸き上ってきはしないか、と。そして私はもとよりそれに何も答えることができない」⁶⁴。しかし、まさにこのような自己相対化の限界を経験して沈黙するときこそ、啓蒙主義がもたらす「理性の推論よりも更に明るい光」⁶⁵がゆきわたる、と彼は述べている。それは、私が思うに他者への開けである。ヴィンケルマンは、古代ギリシアの美学的価値の正当性を、そして自らの情熱の正当性を立証したいという誇大した誘惑におちてしまったのではないか。そのような誘惑には、ヴァッケンローダーが沈黙せざるをえなかったような他者への開けはない。だからこそ、そこには多様性への意識も薄い。「一つの体系を信じる人は、あまねくひろい愛を自分の心から追いやった！」というヴァッケンローダーの批判は、

61 同上 82 頁

62 同上 80-81 頁

63 同上 63 頁

64 同上 63-64 頁 強調表現は引用者。

65 同上 64 頁

ヴィンケルマンの美学を的確に射ている。しかし、この批判は、さらに広い射程をもちうるものであることは間違いないだろう。

b. 芸術の終わり——ヘーゲルによる古典主義美学の完成

ヴァッケンローダーの芸術観にあった**多様性への意識**こそは、ヴィンケルマンに発する古典主義の美学との分水線である。しかし、この多様性は同時に、ロマン主義を回収不可能な混沌へと誘うことにもなった。F. シュレーゲルは『ギリシア文学研究論』（1797 年）の冒頭で、近代文学は統一的原理を失した「**無政府状態**」の様相を呈している、と述べている。近代文学においてはもはや美でさえも最高の目標ではなく、従来のような美学的、芸術学的理論の構築は不可能であり、芸術の普遍妥当的な法則、趣味の普遍の目標も存在しない。

無性格が近代文学の唯一の性格であり、混乱がその全体に共通する要素であり、無法則がその歴史の精神、懷疑主義がその理論の帰結であるように思われる。[…]

近代文学全体のこうした無目的で無法則の状況と個々の卓越した部分とを同時に注意深く眺めると、その全体はまるで拮抗する力のぶつかりあう大海のようである。溶けて断片になってしまった美と打ち砕かれた芸術の破片がそこで混ぜあわさって濁り、入り乱れて沸き立っている。それをあらゆる崇高や美や魅惑のカオスと名づけることもできよう。⁶⁶

こうした価値の混乱、規範の欠如した無政府状態は、ただ文学のみに起こった現象ではなく、十九世紀の芸術や文化全体について言えることであろう。近代市民社会の成立とともに、詩や文芸、音楽や美術といった芸術の営みに市民階級の人々が傾れ込みはじめると、芸術も、またそこで成立する諸価値や理論も、未だかつてなかったほどに混乱し変転するようになった。シュレーゲルはこの新たな芸術の局面を以下のように描写している。

輝かしい作品が新たに出現するたびに、今度こそは最高の美という目標が達成され、趣味の根本法則、すべての芸術作品の窮極的な尺度が見つげ出されたのだ、というゆるぎない確信が生れる。だが、次の瞬間にまちがいなく陶酔は去り、酔いから醒めた人びとははかない偶像の似姿を打ち砕き、その代わりに別の偶像を祭壇に据えて、新たに会得された見せかけの陶酔に身をゆだねるのである。だがこの新しい偶像の威光は、またもや崇拜者たちの気まぐれとともに消えさることになるであろう。⁶⁷

多様性とともに芸術が招き入れてしまったこのような価値の無政府状態は、ドイツのロマン主義者たちが様々な**対立**のために引裂かれていたことにも起因している。主観と客観、個人と全体、特殊性と一般性といった調停し難い諸対立のなかで、彼らは葛藤していた。このような対立のために、趣味や教養の問題、または自己限定の重要性が議論されたが、しかし多くのロマン主義者たちは独創的な個人や主観性へとむかう傾向を有していたがために、価値の混乱はいっそう助長された。ゲーテは十九世紀という時代が「まったく主観的な方向をめざしていた」⁶⁸と述べている。普遍的な原理の喪失と、個人や主観という実存的な問題が、芸術においていよいよ前景化してきたのである。

ヘーゲルはこのような価値の無政府状態を、よりいっそう高い次元で統一することを試みた。彼は十九世紀の思想的、文化的な混乱を生じさせていた、主観と客観、個人と全体、特殊性と普遍性といった諸対立を止揚してゆく**弁証法的運動**を見出し、それに沿って自身の哲学思想を展開させていった。彼の美学もまた、近代に

66 『ロマン派文学論』10 頁-12 頁

67 同上 7 頁

68 エッカーマン、山下肇訳、『ゲーテとの対話（上）』、岩波文庫、1968 年、139 頁

おける諸対立の解消を目的としている。

統一的原理を失した無政府状態は思想、哲学にまで及んでいたが、ヘーゲルはそのような無政府状態は、単なる主観的な確信によるおしゃべりにすぎないと一蹴する。そこでは「**理性**が、またしても**理性**が、無限にくりかえして**理性**が告発され、非難され、弾劾されている」⁶⁹。しかし、この理性こそ、ヘーゲルが現実的なものとして捉え、よって立つところのものである。

ヘーゲルは、理性批判を展開し、個人的なものや主観性へとむかうロマン主義を批判する立場をとる。彼は、例えばロマン主義がシュトゥルム・ウント・ドランク運動から継承した「オリジナルな天才」という芸術的価値を一貫して批判した。「天才というのは、現在哲学において流行しているが、かつては詩において流行した。だが、この天才の創造が何か意味をもっていたとしても、その場合、創り出されたのは詩ではなくて、平凡な散文であった。またそれ以上に出ていた場合には、創り出されたのは狂った語らいであった」⁷⁰。彼はシラーやゲーテを敬愛していたが、それでも彼らの初期（シュトゥルム・ウント・ドランク時代）の作品は「驚くほど粗野で野蛮なもの」⁷¹であると述べる。ヘーゲルが重視するのは、天才ではなく、習熟である。芸術家に必要なのは反省的思考と勤勉さであり、生まれ持った才能よりも技術的な訓練こそがはるかに重要である。ヴァッケンローダーが、芸術家にとって大切なのは自身の内面から湧き上がってくる靈感である、と主張したのに対し、彼は「素材を相手の労働〔芸術〕に熟練するには、靈感などなんの役にも立たず、ただ、反省と勤勉あるのみ」⁷²だ、と主張する。ここでは、教育的な規範から脱して個人的なものへとむかうロマン主義の傾向が批判されていると言えるだろう。

また、ヘーゲルは『精神現象学』（1807年）のなかで、「力のない美は悟性をきらう」⁷³、と述べている。これは理性によって貫かれていないような美のあり方を批判するものでもある。彼の美学体系は理性につらぬかれている。反対に、ヴァッケンローダーのような非理性的な美学は「力のない美」であろう。ヴァッケンローダーのような理性批判と多様性の肯定は、弁証法的な止揚にともなう否定性から逃れようとしているだけにすぎない。つまり、主観的なもの、個人的なものが理性によって否定され、統一されることを怖れているだけである。

ヘーゲルはこのように、芸術における単なる主観的な表現や好き勝手な表現は認めない。そうではなく、芸術は**精神**を媒介するときのみ真の芸術たりうる。「作品は、精神から生まれ、精神の土台の上に立ち、精神の洗礼をうけ、精神の共鳴のもとに形をなすような、そういう表現となっているとき、はじめて芸術作品と言える」⁷⁴。ヘーゲルが述べる精神とは、簡単に述べるならば「我々である我と我である我々との両者が一つであるという […] 絶対的実体」⁷⁵のことである。つまり、芸術は単なる主観的なものの表出ではなく、主観と客観が一致して表現され呈示されてなければならない。このような芸術観がヘーゲルの美学の基本的な態度である。

ではヘーゲルの美学を、彼の『美学講義』に即して具体的にみていこう。ヘーゲルは美の本質を問うにしても、プラトンやプロティノスのような全く抽象的な議論ではなく、芸術作品として現実に存在していること、感覚によって具体的に認識できることに非常に力点をおいている。というのは、ヘーゲルにとって芸術とは、**内容**（理念、概念、精神）と**形式**（形態、外形、表現）の統一を達成し、「**絶対理念を感覚のうちに表現すること**」⁷⁶を目的とするものだからである。

しかし、内容と形式が一致するといっても、それは表象される対象がそっくりそのまま完全に再現されればよい（例えばゼウクシスの絵のような）ということではない。そのような自然の模倣は、芸術ではなく技巧に

69 ヘーゲル、藤野渉、赤沢正敏訳、『法の哲学Ⅰ』、中公クラシックス、2001年、22頁

70 ヘーゲル、樫山欽四郎訳、『精神現象学』上、平凡社ライブラリー、1997年、90頁

71 ヘーゲル、長谷川宏訳、『美学講義〈上〉』、作品社、1995年、33頁

72 同上〈上〉32頁

73 『精神現象学』上49頁

74 『美学講義』〈上〉33頁

75 『精神現象学』上218頁

76 『美学講義』〈上〉76頁 強調表現は引用者。

すぎない。芸術が自らの内容とするのは、目の前にある対象物ではなく、時代や民族をつらぬく絶対的実体、すなわち精神である。芸術の目的はそのような精神に調和する形を造形することである。そして、「精神にふさわしい外形が精神を開示する」⁷⁷ ような形式に達するとき、芸術の理想美が理想形として現前する。

ヘーゲルにとって精神とは、固定した実体ではなく、自ら展開して完成していく運動的な実体である。それゆえに、精神を内容とする芸術もまた、精神の発展段階に対応して自らの形式を発展させてゆく。歴史が世界精神の展開に対応して、段階的に三つの自由の様相をもっていた（ヘーゲルの歴史哲学を参照）のと同様に、芸術の形式もまた三つの段階をもつ。それが、**象徴的芸術形式—古典的芸術形式—ロマン的芸術形式**である。これら三つの芸術形式は東西の文化と歴史を横断することによって把握される。抽象的芸術形式は中国やインド、エジプトの芸術であり、古典的芸術形式は古代ギリシアの芸術、ロマン的芸術形式はキリスト教世界すなわち近代ヨーロッパの芸術である。これら三つの芸術形式はどれも「絶対理念を感覚のうちに表現すること」を目的としているが、内容と形式のちがいが、および両者の関係によって区別されている。

第一の象徴的芸術形式の段階では、内容となる理念は、具体的で個別的な形態をイメージすることが出来ない抽象的な理念、「いまだあいまいで不分明な、あるいは、芸術形態の内実にたいしてゆがんだ、正しくない関係にある理念」⁷⁸ である。だから、それに伴う形式は内容にふさわしい具体的な外形をえることができず、節度を欠いた抽象的な形や、自然物をそのまま用いた「奇怪でグロテスクで悪趣味なもの」⁷⁹（例えばスフィンクスの像）として表出されている。この芸術形式の典型は、理念すなわち神の場（神殿）である**建築**である。建築は自然の無機的な材料を抽象的な計算によって整えるだけで、具体的な内容としての意味を欠いている。できあがった実物は単なる外殻にすぎず、理念すなわち神との関係も抽象的である。このように、象徴的芸術形式の段階においては内容と形式は一致することがなく、ゆえに理想美は達成されない。ここでの芸術は表現というよりもたんなる形象化への努力でしかなく、「どんなに努力と探求を重ねても、理念と表現形式の不適合は克服されない」⁸⁰。

芸術の理想形は、第二の段階である古典的芸術形式、すなわち、古代ギリシアの彫刻において達成される。古代ギリシアの神々の彫像は**人間の形**をしているが、この人間の形こそ精神的なものを感覚的に直観できる形である。「精神的な理念 […] をもちあわせている形態を、現実の時間のなかにあるものとしてあらわめそうとすると、ふさわしいのは**人間の形**である。[…] 精神は人間の肉体をとるときにのみ、十分に感覚的な表現を与えられる」⁸¹。なぜならば、人間の形とは生命力の発展が行きついた形態であり、その人間の意識においてはじめて精神との一致があるからである。他方、芸術家に注目すれば、古代ギリシアの彫刻家は自分が何を表現したいのか知っており、しかもその欲するところをなすことができるという意味で、完全に自由である。というのも、彼が表現したい内容（理念）は、民族宗教の神話として具体的に与えられているからである。そのため古代ギリシアの芸術家らは、象徴的芸術形式の芸術のように、形象化される理念を探究する必要もない。以上のような理由から、まさに古典的芸術形式においてはじめて内容と形式が一致する。「古典的芸術形式は、理念が、理念の本質にぴったりの形態をとって、自由に申し分なく造形され、したがって、理念と表現形態とが自由で完全な調和に達しています。かくて、古典的芸術形式に至って、完全な理想形の制作と直観が可能となり、理想形が目の前に実現されます」⁸²。

精神の発展にともない芸術の形式は、つぎの第三の段階であるロマン的芸術形式へと移行する。ここで注意しなければならないのは、ヘーゲルの美学においては、芸術の理想美は古典的芸術形式においてこそ完成するものであり、つづくロマン的芸術形式への移行は、むしろ理想美の喪失を意味するということである。ロマン的芸術形式は、古典的芸術形式において達成されたような理想形を外形として表出することができない。なぜならば、ロマン的芸術形式における表現内容とは、人間性と神性としての精神との意識的な統一であり、ゆえ

77 同上〈上〉168頁

78 同上〈上〉82頁

79 同上〈上〉83頁

80 同上

81 同上〈上〉84頁

82 同上

に形式は感覚的外形ではなく、内面における反省をうながすような非感覚的で無形態な表現媒体（音楽、絵画、詩、文学）へと向かうからである。人間性と精神との意識的な統一というテーマは、代表的にはキリスト教である。「キリスト教は、神を〔…〕絶対的な精神としてとらえ、真なる聖霊としてイメージし、感覚的なイメージを脱して精神の内面性にたちかえり、肉体の形ではなく、この内面性をこそ表現の材料ないし場としている」⁸³。このように、「内面性が外面にたいして勝利をおさめ、この勝利を外面的にも示そうとするのがロマン芸術で、ために、感覚的現象は価値なきものへと格下げされる」⁸⁴ことになる。

表現が外形ではなく非感覚的な内面の世界へとむかうことは、「絶対理念を感覚のうちに表現する」という芸術の目的からは逸脱していると言わざるをえないが、しかしこれは、ロマン的芸術の表現の問題というよりも、**芸術そのものの限界**を示すものである。ロマン的芸術形式における内容、すなわち近代ヨーロッパの精神は、感覚的な手段（芸術）によってはもはや反省されえない。近代における精神の意識的反省は、芸術ではなく哲学によってもたらされる。これが、芸術がすでに終わったものである、とヘーゲルが考えている理由である。「芸術はもはや精神の欲求を満たすものではなくなっている」⁸⁵。一方で、当代のロマン主義の芸術といえ、内容と形式の統一という芸術の究極目的を達成することができず、諸対立によって引裂かれた無政府状態にすぎない。ヘーゲルはロマン主義について以下のように述べている。

ロマン芸術も、芸術である以上、表現の手段として外面を必要とします。ところが、精神は外面や外面との直接の統一を抜けだして、自己の内部に引きこもりますから、感覚的な外形は、象徴的芸術形式の場合と同様、どうしてもよい一時的なものとなり、とともに、主観のありきたりの精神や意思が、ちょっとしたわがままな個性や、性格や、行為や、事件や、混乱に至るまで、とりあげられ、表現されます。外界のありかたは偶然に左右され、空想の冒険に都合のいいように処理され、空想のおもむくままに、現実がありのままにうつしだされることもあれば、外界がずたずたに切りきざまれ、グロテスクに歪曲されることにもなる。というのも、古典芸術とちがって、外形がその概念や意味をもはや自分の内部や自分のもとにもつのではなく、概念や意味は内面の心情のうちにあり、しかも、その心情は、外形や実物の形のうちではなく、自分の内面にしかあらわれないからです。となると、自己との調和は、どんな偶然のうちでも、どんな中途半端な形、どんな不幸や苦しみ、いや、犯罪のうちですら、維持もされるし、奪回もされるのです。⁸⁶

以上が、ヘーゲルの美学の基本的な要点である。このようにみてみると、ヘーゲルは、真の芸術は古代ギリシアの美術のみだ、と考えているように思われる。象徴的芸術形式は、内容である理念が不分明であるがゆえに完全な意味での美には属しえないし、ロマン的芸術形式は、外形ではなく内面へと落ち込むため、理想美として表出されえない。反対に、古典的芸術すなわち古代ギリシアの美術は、「理想の概念にかなった表現、美の王国の完成」であり、「これ以上に美しいものは何もありえないし、また生じえない」、と彼は述べている。このような芸術観は、まぎれもなく古典主義美学の価値観である。「芸術の最盛期はわたしたちにとって過去のものになったと言わねばならない」⁸⁷。その内在的な意義から言えば、芸術はもはや終わったのである。残された仕事は、芸術が作品として疎外した概念を学問によって意識のうちに還すこと、すなわち美学の完成であったが、それもまたヘーゲル自身によってなされた。つまり、ヘーゲルの美学は、古典主義美学の完成であり、芸術の終わりなのである。

ところで、このようなヘーゲルの美学に、古代ギリシアの美術のみが真に「正しい美」である、と主張したヴィンケルマンの美学が重なって見えはしないだろうか。もちろん、理念が感覚のうちに表現されることを重

83 同上〈上〉86-87 頁

84 同上〈上〉87 頁

85 同上〈上〉13 頁

86 同上〈上〉87-88 頁

87 同上〈上〉14 頁

視したヘーゲルの美学に対して、ヴィンケルマンの美学が非物質的、静止的なアイデアを志向していることは根本的に食い違う。しかしヘーゲルは、古代ギリシアの美術が理想美である、ということを、なによりもヴィンケルマンの美学によって示唆されているのである。

ヘーゲルは『美学講義』の序論において、カントからの美学史の展開を述べている。それによると、美学史の展開を経て、美学はシェリングにおいていよいよ諸対立の統一という正確な定義をうることになるのだが、ヴィンケルマンは一連の美学史の発展とは別に、早々に古代ギリシアの美術が理想美であることを見出し、新しい芸術観を打ち出した、とヘーゲルは言う。「理想美を顕彰し整理してみせたのはヴィンケルマンの不滅の功績」⁸⁸であり、彼は「ギリシアの理想美をめぐるあいまいなおしゃべりに終止符を打った」⁸⁹のである。だからヘーゲルは、彫刻の理想美について述べるさいも、ほとんどの大筋と形式はヴィンケルマンに従っている。例えば、ギリシア人の顔立ちは、中国人、ユダヤ人、エジプト人の顔立ちとは異なり、「美の理想形を申し分なく表現している」⁹⁰というヘーゲルの言説は、ヴィンケルマンの理論の踏襲である。ヘーゲルの以下の言葉には、彼の美学におけるヴィンケルマンの重要性が示されている。

知識がどこまで拡大していくとしても、ヴィンケルマンの捉えたギリシアの理想美は、ギリシア芸術の本質をなすものとして、つねに前提せざるをえない。⁹¹

よって、ヘーゲルの美学は、以下のふたつの側面から捉えられなければならないだろう。ひとつは、カント以降の美学史の展開である。すなわち、必然と自由、特殊と普遍、感性和理性、主観と客観といった諸対立の統一という目的は、一連の美学史の展開から導きだされている。そして、もうひとつの側面は、ヴィンケルマンの美学である。諸対立の統一を達成した具体的な芸術形式として、古代ギリシアの美術を提示すること。それは、ヴィンケルマンの美学が導きだした「正しい美」を、理想美として提示しなおすことによってなされる。これらふたつの側面は、ヘーゲルの美学のなかで一体となり、密接に関係し合うことによって互いに強化しあっている。すなわち、諸対立の統一の具体像はヴィンケルマンの美学によって十分に示され、一方で、なぜ古代ギリシアの美術が芸術の究極的な表現形式であるのかが、諸対立の統一を達成したのだからという理由によって示されている。こうしてはじめて、ヘーゲルの美学の核心が完成され、その目的が達成されたのである。

c. 過去の絶対化と現在の否定

ゲーテは、古代ギリシア美術の形態は、芸術家の主観によって好き勝手に引かれたものではなく、自然から導きだされた客観的なものだが、しかしそこに窮屈さはなく、線はまったく自由である、とエッカーマンに語っている。法則と自由、主観と客観のこのような統一は、ロマン主義者らの夢であった。しかし、芸術における諸対立の統一という近代人の理想をヘーゲルが提示してみせたのは、既にみたように、古代ギリシアという過去においてだった。まさにこうした、過去における完成という意識が、十九世紀の思想家、芸術家に特徴的な悲哀とデカダンスを生じさせることになる。

ヘーゲルの美学の目的、すなわち諸対立の統一は、現在ではなく過去において達成されたことに問題がある。その意義から言えば、芸術はもはや終わったものになってしまう。しかし、このような芸術観は、実は当時のドイツの思想家や芸術家の多くにみられたものであった。彼らには共通して、過去への憂愁が漂っている。ヘーゲルは、「ギリシア芸術の美しい日々や、中世後期の黄金時代は過ぎ去った」⁹²、と言い、ヴァッケンローダーは、「美しい時代は過ぎ去って、もはや思い出されない。塵だらけの芸術の書から、残っている芸術作品

88 同上〈上〉185頁

89 同上〈中〉325頁 強調表現は引用者。

90 同上〈中〉332頁

91 同上〈中〉325頁 強調表現は引用者

92 同上〈上〉13頁

からその時代を切実な愛情をこめてここに呼び戻すものは僅かしかない」⁹³、と言う。

このような芸術の終わりと過去への憂愁は、ヴィンケルマンにおいても非常に強いものであった。彼は『古代美術史』を以下の言葉で締めくくっている。

たしかに美術の滅亡を追う私の心は、自ら目撃した祖国の崩壊をその歴史に記述しなければならなかった歴史家の心情に似る。[…] それはまた、愛に溺れた女が、海辺に立ち、船で出て行く恋人を再会の期待もなく涙に濡れた眼差で追い、遠い帆影にその姿を見ると信じることに似る。私たちには、その愛する人のように、恋い慕うものの面影しか残されていないのだ。⁹⁴

「気品ある単純と静穏なる威厳」においても顕著であったが、ヴィンケルマンは「海」というイメージを特徴的に用いた。古代ギリシアの若者の美しい身体は「絶えず動き、波打っているにもかかわらず、いくらか離れるとあたかも鏡の如く平らで静かにみえる大海原の水面」⁹⁵ のようだ、と彼は述べる。しかし、そのような情熱と静けさという大海のイメージは、いまや水平線の彼方に浮かぶ幻影へと移り変わってしまった

ヴィンケルマンのこのような悲哀は、過去の絶対化とともに、現在の否定にもその原因を有しているようである。ヴィンケルマンは現在のものにほとんど興味を示さなかった。大学時代、彼は近代建築物が立ち並ぶベルリンの大都会にも関心を示さず、ホメロスやヘシオドスを読みふけていたという。近代芸術を軽視し、古典主義の芸術家のみを称賛する態度は一貫したものだ。

古典の絶対化は、彼の死にまつわる悲劇にも関係している。1868年4月10日ヴィンケルマンは、『古代美術史』再版のフランス語訳を依頼するためベルリンにむけて出発したのだが、ドイツ領へ入りゴシック趣味の尖った屋根が見え始めると、彼はそれを指差して罵倒し、またたくまに不機嫌になったという。同行していた友人に、「この旅を続ける限り私の気持ちは落ち着かない、早くローマへ帰ろう」と繰返し、我慢の限界に達すると、やがて彼は一人でローマに引き返した。その途中で、彼は強盗にあって刺殺されたのである。このようなヴィンケルマンの最期は、まったくの不運と言わざるをえない。しかし、もしも彼が古代ギリシアを絶対化することなく、他の芸術へ寛容心を持つことができていたならば……、と私には悔やまれるのである。

過去の絶対化と現在の否定という古典主義美学の帰結を最も象徴的に示しているのは、古代美術の模倣という行為であろう。ヴィンケルマンは古代美術の興亡史を描き出したが、それは美の必然的な展開を明らかにするためであった。すなわち、美術ははじめ道具と同様に「必要」から生じるが、やがて「美の追求」そのものへと向かい、最後に「過剰」へと至り、「模倣」だけが残る。これがヴィンケルマンの示した美術の法則である。模倣の様式は、美の追求が完全に達成され、もはや既存のものの繰返しだけしか残されていないことから生じる様式であり、それ自体美術の衰退の徴である。古代ギリシアの美術が最後に至った様式もやはり「模倣の様式」であった。ヴィンケルマンはこの「模倣の様式」について以下のように述べている。

美しい人間像のプロポーションと身体各部の形は、すでにその極みまで研究し尽くされ、人物像の輪郭は、異形でないかぎり、もはや付け足すことも差し引くこともできないまでに規定された。美の理念は、もはやさらなる高みに成長することができなかった。[…] 神々や英雄たちの表象は、可能な限りのすべでの在り方で造形されていたから、新たなものを考えだすのはもはや不可能であり、残されているのは、ただ模倣の道だけであった。模倣は心を縮ませる。プラクシテレスやアペレスを超えることができないのであれば、彼らの域に達することさえ難しく、模倣者は常に、模倣される者の下に在り続ける。⁹⁶

93 『芸術を愛する一修道僧の心情の披瀝』98頁

94 『古代美術史』360頁

95 同上126-127頁

96 同上196頁 強調表現は引用者。

『ギリシア芸術模倣論』で推奨された模倣は、『古代美術史』ではこのように、芸術の終わりを意味する様式として扱われている。古代ギリシアで「正しい美」が完成されてしまった以上、美術の営みは下降線を描くしかない。ヴィンケルマンの美学が現在にもたらしたのは、こうした衰退史観なのである。

しかし、たとえ模倣が芸術の終わりだとしても、ヴィンケルマンは模倣を推奨しつづけた。彼にとって同時代の最高の画家は、友人である A. R. メングス（1728-1779）である。彼の絵画にはまさに、古代ギリシアの美術が明らかにした「正しい美」の英知が結集されている。しかしそれゆえに、その絵は、はたして古代のものなのかそれとも十八世紀のものなのか、もはや区別がつかない。古典主義美術の果てに残るものは、模倣と失われた過去への憂愁だけである。

このような過去の絶対化と現在の否定という歴史観に対して、生の立場から鮮烈な批判を投げかけた思想家がいる。フリードリヒ・ニーチェである。彼は、『生に対する歴史の利害について』（1873 年）のなかで、以下のように述べている。古代との関係で言えば、現代の我々はつねにその「後裔」であらざるをえない。

しかし、われわれが古代の後裔であるというこの使命に自ら進んで安んじ、この使命を相当に熱心に真面目かつ偉大なものとして受け取り、この熱心さにわれわれの抜きん出た唯一の特権を認めようと決意するときでさえ、——それにもかかわらず、果たして沈み行く古代の弟子であることが永遠にわれわれの定めでなければならぬかどうかと問わざるをえない。⁹⁷

ニーチェは自らの思想を古典文献学から出発させており、彼にとっても古代ギリシアは絶大な理想でありつづけた。しかし、ニーチェが古代ギリシアを称賛したのは、ヴィンケルマンのように、古代ギリシアを絶対化しそのみを肯定するためではない。ニーチェはつねに、過去ではなく現在を、そして未来を指向していた。彼が古代ギリシアを学んだのは、その克服をめざしてのことだったのである。「ギリシア精神を行為によって、克服することが、課題であろう。しかしそのためには、ひとは、まずギリシア精神を知らねばならぬであろう！」⁹⁸。しかし、古代ギリシアからなにかを学びとるとしても、それに追従し模倣するような態度ではなにも得ることはできない。ニーチェは以下のように述べる。

何か生あるものは、模倣によって、さまざまな流儀や思想等々を受容することはできよう、しかし模倣は、何物をも産み出し得ないのである。ギリシア文化に追従しているような文化は、何物をも産み出し得ないのである。恐らく、創造する人は、到るところから、藉りて来ることができ、自分を養うことはできるであろう。そこで、われわれも、創造する者としてのみ、ギリシア人たちから、何ほどこを得ることができることであろう。⁹⁹

Ⅲ. 古代ギリシア人の非理性、悲劇

- a. 偽造された古代ギリシア——明朗性
- b. 悲劇の誕生
- c. ヴィンケルマンとニーチェ——《ベルヴェデーレのアポロン》から悲劇のディオニュソスへ

古代ギリシアのみを絶対化する古典主義美学の帰結は、既に見たとおり、芸術の終わりと現在の否定であった。ヘーゲルは諸対立の統一という意味で、そしてヴィンケルマンは美の完成と言う意味で、それぞれ古代ギ

97 ニーチェ、小倉志祥訳、『反時代的考察』、ちくま学芸文庫、1993 年、196 頁

98 ニーチェ、渡辺二郎訳、『哲学者の書』、ちくま学芸文庫、1994 年、554 頁

99 同上 556 頁

リシアにおける芸術の終わりを語ったのである。それに対してニーチェは、両者と同じく古代ギリシアに絶大な理想を抱きながらも、その下に留まるのではなく、それを越えていくことを目指した。これが、ヴィンケルマンに発する古典主義美学とニーチェの思想の最大の違いである。

しかし、実は古典主義の美学とニーチェの間には、もうひとつ見落されてはならない大きな違いがある。それは、古代ギリシアそのもののイメージの違いである。ヴィンケルマンが描き出し、ドイツの古典主義者らに絶大な影響を及ぼした古代ギリシアのイメージは、その調査の発展とともに十九世紀後半から大きく変化し始める。

古代ギリシアのイメージを大きく変化させた人物のなかに、ヤーコプ・ブルクハルトがいる。ブルクハルトは、バーゼル大学でギリシア文化史の講義を担当していたが、その講義録のなかで彼は以下のように述べている。

古代ギリシア人のことに関しては、十八世紀におけるドイツ人文主義の偉大な興隆以来はっきり認識していると信じられていた。すなわち、先頭における彼らギリシア人たちの英雄的精神と市民精神、彼らの芸術と詩歌、彼らの美しい国土と気候が反映して現われた姿を見て、彼らは幸福なのだと思われたのである。[…] 最低限に見積もって人びとはこう信じていた、ペリクレス時代のアテナイ人たちは年がら年じゅう歓喜のうちに生活していたにちがいない、と。これは、歴史判断の、かつて現われた最大の偽造の一つであり、この偽造が天真爛漫に、かつ説得力をもって横行しただけに、ますますもって人を惹き付けずにはいなかったのである。¹⁰⁰

ペリクレス時代のアテネを美術と文化の最盛期と位置づけ、その明朗性を最初に描き出したのはヴィンケルマンである。しかし、ヴィンケルマンのこの言説は「歴史判断の、かつて現われた最大の偽造の一つ」であるとブルクハルトは主張する。じっさい、ヴィンケルマンが伝えた古代ギリシアについての知識は、多くの誤りと荒唐無稽な称賛を含んでいた。

a. 偽造された古代ギリシア——明朗性

ヴィンケルマンは古代ギリシアの人々を、ほとんど超人的な民族であるかのように描き出した。彼によると、古代ギリシア人は美しい容貌と鍛え抜かれた肉体を持ち、「私たちが秘かにみずからの智慧で考えることをはじめるより二十年、あるいはそれ以上早くに、頭を使うことができる思索の生き物であった」¹⁰¹。みな哲学者と同等の理性を有し、道徳的で、「自由の中に血なまぐさい光景を取入れることを好まなかった」¹⁰²。このような古代人についてのイメージは、ヴィンケルマンの理想と情熱によって美化され偽造されたものである。ブルクハルトの『ギリシア文化史』を読むと、古代ギリシア人に対する我々のイメージはがらりと変わってしまう。

もっとも我々を驚かせるのは、古代ギリシア人の非道徳性であろう。ギリシア神話の神々からして、主神のゼウスを筆頭に多くの非人道的な伝説が語られている。神々の神話は人間の倫理性の範例にはならず、よって、人々の守るべき道徳的義務や規範はポリスが与えなければならなかった。しかし、ブルクハルトによると、そうしたポリスが発する献身への要求が、かえって個々人の対立を助長した。あるいは、哲学者らの倫理学について言えば、「民衆や日常生活における態度に対しては、倫理学は明らかにほとんど影響を与えることはなかった」¹⁰³。慎みの徳は消極的で、市民は名誉心が強い。ねたみや非難の言葉が公然と語られるのは他の民族にも類を見ない。復讐が美化され、虚偽の宣誓が良心のとがめもなくなされる。「どんな種類の敵に対しても成

100 ヤーコプ・ブルクハルト、新井靖一訳、『ギリシア文化史3』、ちくま学芸文庫、1998年、315-316頁

101 『古代美術史』109頁

102 『ギリシア芸術模倣論』22頁

103 『ギリシア文化史3』254頁

功を収めるためには、ギリシア人はいかなる手段でもまったく平気で使うのだ」¹⁰⁴。他民族に対しては、現在あるような人類愛の概念はまだなく、捕らえられた外国人は奴隷になった。

この点ではヘーゲルが描き出した古代ギリシアのポリスのすがたも、ブルクハルトのもとで大きく変化する。ヘーゲルは『歴史哲学講義』のなかで、古代ギリシア人の身体、神話、共同体をそれ自体芸術作品とみなして論じている。それによると、ポリスは「個人を生かすような共同体」¹⁰⁵であり、個人もまた共同体の望むことを自明のこととして望む。つまり、両者のあいだには相互的な一致があり、近代のように「共同体の意思と対立し、その実現を妨害するような原理は、いまだ存在しない」¹⁰⁶。しかし、ブルクハルトによると、実際はそのような一致はホメロスの時代以降すでに失われている。「ホメロスの世界を支配しているのは、反省によってまだ分裂していない感情、無駄口によってまだ壊敗していない人倫、好意とそして思いやりである。これと比べると、完成したギリシア文化は精神的に非常な洗練を遂げていながらも粗野で鈍感であるように思われるのである」¹⁰⁷。多くの優れた個人がポリスから追放され、もしくは自らポリスから逃れ、歴然たる貧困と家族のない孤独の生活を送っていた事実は、「個人を生かすような共同体」というヘーゲルの言葉を薄れさせる。

古代ギリシアの彫刻家についてはどうか。ヴィンケルマンは「優れた美術家は、[…] 神の如く尊敬された」と述べ、それを古代ギリシア美術の卓越性の要因として数え入れた。しかし、古代ギリシアの彫刻家らは実際のところ職人であり、「俗業家」として市民からある種の社会的軽蔑にさらされていたという。当時の哲学者やソフィストも、彫刻家についてだけは語らず、それによって彼らを見下していた。プラトンに顕著にみられるように、哲学と芸術はたがいに「敵対関係」にあったのである。

このような知識上の誤りはおそらくいくつでも上げうるだろう。ヴィンケルマンの古代ギリシアについての「正しい知識」は、本当は誤りだらけであった。古代ギリシアの彫刻家が造形したと彼が信じていた《ベルヴェデーレのアポロン》は、実は後の時代のローマ人によるコピー品だった。古代ギリシアの風土の完全性を語るにしても、ヴィンケルマン自身は実際にギリシアに赴いたことは終生なかった。『古代美術史』のなかでは、実際に自らの眼で確認した事しか語らない、と述べたにもかかわらずである。こうした事実から解することは、ヴィンケルマンが描き出した古代ギリシアとは、いくらかの史実と彼の理想が入り混じった、実際には存在しない理想郷だった、ということである。彼に続いた古典主義者らは、確かにヴィンケルマンの知識の誤りを修正した。しかし、「知識がどこまで拡大していくとしても、ヴィンケルマンの捉えたギリシアの理想美は、ギリシア芸術の本質をなすものとして、つねに前提せざるをえない」とヘーゲルが述べたように、古典主義者らはヴィンケルマンが描き出した古代ギリシアの理想的なイメージそのものを破棄することはなかった。

古代ギリシアについてなされた最大の偽造は、その**明朗性**というイメージであるとブルクハルトは言う。古代ギリシア人らは「明朗な安定と至福の状態、自己完結と自己充足の満足感」¹⁰⁸のうちにあり、それこそ理想美が表出される特徴であるとヘーゲルは述べている。「古代の芸術作品の人物たちの、落ち着いた明朗さ」¹⁰⁹は古代ギリシア人自身の明朗さの表出であり、そこには近代のロマン主義者のように対立に引裂かれた悲哀の表情はなかった。しかし、このような言説は、古代ギリシア人の意識生活と文化に重くのしかかっていた**ペシミズム**を無視してしまっている。

古代ギリシア人は「極度におのれの苦悩を感じ、それを意識せずにはいられなかったような民族」¹¹⁰であったとブルクハルトは述べる。どの民族も多かれ少なかれ悲観的な内容の神話や詩歌を有するが、古代ギリシア人のその陰惨さは際立っている。彼らの神話や詩歌のなかでは、偉大な達成を成し遂げた英雄はたいてい悲惨な死を迎える。主神であるゼウスは「人間ほど衰れで惨めな者はいない！」と叫ぶ。人間に火を与え、文

104 同上 273 頁

105 ヘーゲル、長谷川宏訳、『歴史哲学講義〈下〉』、岩波文庫、1994 年、11 頁

106 同上 53 頁

107 『ギリシア文化史 3』256-257 頁

108 『美学講義』169 頁

109 同上

110 『ギリシア文化史 3』341 頁

化と繁栄の基礎をもたらしてくれたプロメテウスは、それによって神々の怒りをかい、巖へとはりつけにされ生きたまま秃鷲に身を喰われる。ブルクハルトはこうした古代ギリシア人の神話や詩歌の悲惨さについて以下のように述べる。

ギリシア人の詩歌や散文において圧倒的な勢いでわれわれに立ち向かってくるのは、民衆のうちに根差す事実としてのペシミズムであって、[…] そこで耳にされるのは、一貫して流れている人生蔑視の声である。人間は不幸に生まれ付いている、もともと世にいないこと、もしくは早くして死ぬことが最善である。¹¹¹

何よりもよいのは生まれないことであり、生まれたからにはできるだけ早く冥界（ハデス）の門を通り抜けることである、とホメロスと言う。ソポクレスの悲劇、『コロノスのオイディプス』のなかにもこのような言葉が見受けられる。

この世に生を享けないのが、おお人間よ、
すべてにまして、いちばんよいこと、
だが生まれついたからには、来た所へ
速やかに帰ってゆくのが次にいちばんよいことだと思え。
お前は愚行が飛び回る青春の野に足を踏み入れたが、
そこにはあらゆる困苦が巣くうてはいないか？
あらゆる悲嘆が荒れ狂っていないか？
殺人、不和、流血、争い、
憎しみ、妬み。そして最後に、
恥辱にまみれ、不機嫌で、孤独で、
病弱になったあげく、われわれを待ち構えているのが、
老年だ。それには禍いという禍いが
付きまとうている。¹¹²

古代のギリシア人たちはこうした厭世観のなかで生き、人間の不幸を強く意識していた。彼らは「暗澹としたものへ向かおうとする意志が実にはなはだしく強かったに違いない」¹¹³、とブルクハルトは言う。ポリスの都市文明が発達し、人々の教養も徐々に高まっていったが、このようなペシミズムは解消されず、むしろ増大していった。そして、文化と文明がもっとも栄えたペリクレスの時代に、つまり古典主義者らがその明朗性の頂点を主張した時代に、ギリシアのアッティカ悲劇は完成し、最盛期を迎えたのである。

b. 悲劇の誕生

古代ギリシアの悲劇は、アテネの僭主ペイシストラトス（前6世紀頃－前527年）が酒神ディオニュソスの奉納行事として大規模な大祭を創設したときに始まった、と言われている。ペリクレスの時代にはその制度と形式が完全に確立し、市民たちもまた大いにこれに熱狂した。この古代ギリシア悲劇に注目した思想家がニーチェである。ニーチェはブルクハルトと同じくパーゼル大学で教授職を勤めており、彼らはそこで深い親交を結んでいた。ニーチェもまた、ブルクハルトと同じく古代ギリシア人のペシミズムを真剣に認識していたのである。

111 同上 349-350 頁

112 同上 365-366 頁／ソポクレス、松平千秋訳、『ギリシア悲劇Ⅱ』、ちくま学芸文庫、1986 年、515 頁

113 同上 319 頁

ニーチェは1872年に彼の処女作『悲劇の誕生』を著し、古代ギリシア悲劇の本質的な意味を明らかにしようとした。彼は、悲劇が古代ギリシア人をそのペシミズムから救済し治癒する力をもっていたと語る。しかし、悲劇のより本質的な意味は、主人公の破滅と没落を通して、事物の最奥の深淵を人々に開くことであった。以下で、『悲劇の誕生』におけるニーチェの思想をみてみよう。

『悲劇の誕生』のなかで、芸術の発展を解き明かす二つの芸術的な力としてニーチェが提示したのが、**アポロ的なものとディオニュソス的なものである**。この二つの力はその名の示すとおり、古代ギリシアの神であるアポロンとディオニュソスからとられたものである。ニーチェは、この二つの力が融合することによって古代ギリシアの悲劇が生まれた、と述べる。

ギリシアの世界には、その起源と目標から見て、造形家の芸術、すなわちアポロ的な芸術と、ディオニュソスの芸術としての、音楽という非造形的な芸術との間に一つの巨大な対立がある〔…〕このはなはだしく異なった二つの衝動は、多くの場合公然と軋轢を続けながら、繰り返して新たに層一層強健な児を設けるように相互に刺激し合っては、〔…〕相並んで進んで行く。かくして遂にこの二つの衝動は、ギリシア的「意志」の形而上学的奇蹟行為によって、相互に配偶されて現われ、この配偶によって、遂にアッティカ悲劇というアポロ的なものと共にディオニュソス的な芸術作品を産むに至るのである。¹¹⁴

上記のとおり、アポロ的な芸術とは彫刻や叙情詩といった造形的な表現を有する芸術であり、一方ディオニュソス的な芸術とは音楽などの非造形的な芸術である。両者はその性質上対立するものであるが、悲劇においては合唱隊（コロス）による音楽と俳優による詩がひとつになることで、両者が一体化する。だが、悲劇はなによりも、ディオニュソス的なものが古代ギリシアにもたらされることなくしては成立し得なかった、とニーチェは言う。

ディオニュソス的なものの表出は古代世界のいたるところに見出されるが、その姿は**祝祭**である。彼らの祝祭は極度の性的放縦や残虐性といった無秩序の世界、節度を欠いた激情の世界である。そこでは人々の個性や主観性が破壊され、自他の区別がない一体化のなかで忘我の恍惚状態が体験される。古代ギリシア人は、東方から伝えられるそうした熱狂的な激情の世界に対して、自らに本来的であったアポロ的な気質から抵抗した。アポロ的なものとは、造形的な性質を有することからも窺えるように、それぞれの個人を個人たらしめる個別化の原理を担っている。つまり、アポロ的なものは個体化や形象化とともに、秩序と倫理をつかさどるのである。結局のところ、「この抵抗は、ギリシア的なもののもっとも深い根底から遂に同様の衝動〔ディオニュソス的なもの〕が発現するにいたって〔…〕ほとんど不可能にすなった」¹¹⁵のであるが、こうして「個別化の原理の裂断」という一つの芸術的現象、すなわち悲劇が準備されたのである。

悲劇はまさにこのディオニュソス的なものから、その芸術的な威力を汲み出す。これは、「**悲劇が悲劇合唱隊より発生したものであるということ**、悲劇とは根源的に合唱隊にほかならず合唱隊以外の何ものでもなかった」¹¹⁶、というニーチェの考察からも読み取ることが出来る。彼によると、音楽をつかさどる「合唱隊は**自然の最高の、すなわちディオニュソス的な表現**」¹¹⁷であり、詩や劇の筋道はこの音楽をアポロ的な比喻によって語ったものすぎない。言い換えれば、詩は音楽から生まれ音楽に依拠するもの、「音楽の、形象における爆発」¹¹⁸にすぎないのであって、根源的に先行するのは音楽であり、ディオニュソス的なものである。悲劇の力とはアポロ的なものによって秩序を構築することではなく、その反対に「存在の日常的制限や限界を破壊するディオニュソス的な状態の恍惚境」¹¹⁹へと我々を開くものにほかならない。古代ギリシア人において、他の諸民族よりもはるかに早くかつ強固に生じた個人としての意識は、この悲劇の上演の場において

114 ニーチェ、塩屋竹男訳、『悲劇の誕生』、ちくま学芸文庫、1993年、31-32頁

115 同上 40頁

116 同上 66頁

117 同上 80頁

118 同上 64頁

119 同上 75頁

裂壊することになる。ニーチェはこれについて以下のように述べる。

ギリシアの文化人はサテュロス合唱隊に面するわが身が無力化するのを感じたにちがいないと思われる、されば国家と社会が、一般に人間と人間との間隙が、自然の胸へと連れ戻す一種圧倒的な一体感の前に消失するということ、これがディオニュソスの悲劇のまず第一の作用なのである。¹²⁰

観衆は、アポロ的な個別化と秩序化の力とは反対に、悲劇において自身の個別性が破壊され、舞台上の合唱隊（および俳優）を介して、他者との一体化、そして根源的かつ自然的なるものとの一体化を体験する。これがニーチェが古代ギリシアの悲劇に見出した哲学的な意味なのである。

ポリスの慣習や人間の知の体系といった文化的な秩序は、悲劇の上記ような作用のもとでは、実在ではなく仮象へと下落され、破壊される。そのペシミズムを覆い隠し、古代ギリシア人を安定させていたオリュンポスの神々や英雄は、悲劇のもとで没落し否定される。悲劇は我々に、生存の苦悩や恐怖を直視させるものである。

我々はここで、なぜ古代ギリシア人は、自身の安定や個別性を危険にさらすようなディオニュソス的なものの力に惹かれたのか、という問いを持たざるを得ないだろう。言い換えれば、古代ギリシア人は自らの個別性が破壊されることで、一体どのような境地に自らをおこうとしたのか。ニーチェはこれについて以下のように述べる。

かかる破壊の個々の実例によってわれわれに明らかにされるものは […]、あらゆる現象の彼岸にあっていかなる破壊にもめげざる**永遠の生**を表現する、ディオニュソス的な芸術の永遠の現象にほかならぬ […]。最高の意志現象たる主人公の破滅を見てわれわれは歓喜する。というのは、彼はやはり現象にすぎず、意志の永遠の生は彼の破滅によって冒されることはないからである。「われわれは永遠の生を信ずる」、かく悲劇は叫ぶ。 […]「**わがあるごとくに汝もあれ！ 止むことなき現象の有為転変の下にあって、永遠に創造的な、永遠に生存へと強制する、永遠に現象の転変に満足する原初の母たれ！**」と。¹²¹

悲劇の主人公の破滅を前にして、あるいはそれに重ねられた自身の破滅のなかで、古代ギリシア人は生存の苦悩を直視するとともに、逆説的に、そのような苦悩と不即不離である生そのものの肯定を体験していた。これが、ニーチェの言わんとするところである。苦悩や恐怖へのごまかしのない直視と、そうした苦悩をはらむ生に対する力強い肯定こそが、ディオニュソス的なものの力なのである。「永遠の生」とは、現前するこの世界から超越している永久不変なアイデアではない。むしろそれは生滅する現象世界のなかにあり、かつその「永遠の現象の転変」を肯定するものなのである。生存の苦悩や恐怖が我々に襲いかかる、しかし、それにもかかわらず我々は生きよう。苦悩や恐怖を本来的に伴わざるをえないこの自然とこの生を、むしろ意欲し熱望しよう。悲劇がもたらすこのような逆転的な深い肯定が、古代ギリシア人に歓喜をもたらしたのであった。

しかし、こうしたディオニュソス的なものの奥義に対して、アポロ的なものはそれとは全く異なった目標を持つ、とニーチェは述べる。

造形家の芸術は全く異なった目標を持つ。ここではアポロンが個体の苦悩を、**現象の永遠性**の輝かしい賛美によって超克する。ここでは美が、〔生に〕固有な苦悩に打ち勝ち、苦痛はいわば欺瞞によって自然の相貌から追い払われる。¹²²

注意しなければならないのは、ここで述べられている「現象の永遠性」とは、ディオニュソス的なものが開示する「永遠の生」ではなく、それとは反対に、有為転変するこの世界からは超越したものを指している、

120 同上 71 頁

121 同上 139-140 頁 強調表現は引用者。

122 同上 139 頁

ということである。アポロンのなるものは、生存の苦悩を覆い隠して見えなくするような「美しき仮象」を形成する。言うならばそれは、生に固有な苦悩から目を背けてしまう欺瞞的な力なのである。例えばそれは、プラトンのアイデアである。現象するこの世界からは超越しているプラトンのアイデアは、我々が生きるうえで直面せざるを得ない苦しみを単なる仮象へと変えてしまう。それどころか、現前しているものはすべて仮象にすぎず、真に実在するアイデアを観照することこそが真理であると彼は言う。しかし、このように天上を指差すプラトンは、目の前の世界、すなわち生を否定していると言わざるを得ない。

上述の通り、悲劇はディオニュソスのなるものとアポロンのなるものという二つの力の一体によって産まれた。アポロンのなるものは、ディオニュソスのなるものから直接に生起した音楽に仕え、それを詩や演劇の展開によって形象化する。しかし、このアポロンのなるものはやはり秩序の世界にとどまるのであって、個性を形成することでその破壊から自身を守ろうとする。ニーチェはこれについて以下のように述べる。

アポロ的な比喻によって音楽を語らんとする衝動に駆られるとき、抒情詩人は全自然とこの自然のなかの自己とを、ひたすら、永遠に意欲し熱望し憧憬するものとして理解する。しかしながら、彼が音楽を形象によって解き明かすものである限り、彼自身はアポロ的な観察の静かな大海の安らぎのうちに憩うものである、彼が音楽の媒体を通して観照する一切のものがいかにひしめき逆巻き荒れ狂おうとも。¹²³

ディオニュソスのなるものの力によって我々に開示されるいつわりなき自然の世界、そしてそこで生きる我々の生のあり方は、苦痛や恐怖に荒れ狂う激情の世界である。悲劇の音楽は、そうした不快な不協和音の世界へと我々を開くのである。そこでは一切のものがひしめき逆巻き荒れ狂っている。だがそれこそが、我々の生きる現実の世界なのである。一方で、アポロ的ななるものはその形象化の作用によって「美しき仮象」を形成し、そのような激動の世界を、静止的で秩序ある明瞭な世界によって覆い隠してしまう。「あたかも表面は如何に荒れようと常に静けさを保つ深海のごとく」（ヴィンケルマン）、アポロ的ななるものは苛酷な現実の世界から逃れて静かに安らう。

c. ヴィンケルマンとニーチェ——《ベルヴェデーレのアポロン》から悲劇のディオニュソスへ

前節の終わりに見た、アポロ的ななるものとディオニュソスのなるものの相違は、まさしくヴィンケルマンとニーチェの相違である。両者はともに、同じ古代ギリシアへと目をむけ、自らその精神を汲み取ろうとした。しかし、両者がそこに見出したものは、甚だしく異なっていたのである。

ニーチェは、ヴィンケルマンの描き出した古代ギリシアの姿が「歴史学的には途方もない虚偽であった」¹²⁴ということを経験していた。それを指摘することによって彼はヴィンケルマンの功績を貶めるわけではないが、しかし、ヴィンケルマンがディオニュソスのなるものを看過してしまったことはやはり決定的である。ニーチェは「『ディオニュソス的とは何か』という問いにたいしてわれわれが何の答えも持たぬかぎり、ギリシア人なるものは依然として全く認識されないままであり、想像の仕様もない」¹²⁵、と述べる。以下で、ニーチェの『悲劇の誕生』の観点から、ヴィンケルマンの美学を問い直してみたい。

ヴィンケルマンが論じた古代ギリシアの彫刻はアポロ的ななるものの所産である。彼が《ベルヴェデーレのアポロン》を最も美しい彫像であると断言したのは、偶然ではないのかもしれない。そして、ヴィンケルマンはそうした古代ギリシアの彫刻を解き明かすことによって、古代ギリシア人の精神をも明らかできると信じていた。すなわち、彼らの彫刻に表出された「気品ある単純と静穏なる威厳」とは、古代ギリシア人が憧れていた超自然的なイデア的理想の表れであり、それは変化していくものや自然的なるものから超越した静止的な美

123 同上 65 頁 強調表現は引用者。

124 ニーチェ、原佑訳、『権力への意志』下、ちくま学芸文庫、1993 年、344 頁

125 『悲劇の誕生』17 頁

への精神の表れである。こうした古代ギリシア人の精神が、芸術そのものの本質である「普遍的な美の概念」すなわち「正しい美」を完成させた。以上のように、ヴィンケルマンは主張した。

しかし、ブルクハルトをはじめとした歴史家によって、古代ギリシア人が有していた強烈なペシミズムが明らかとなると、上記のような彼らの理想は異なった意味をもってくる。なぜ古代ギリシア人は、ヴィンケルマンが述べたような超自然的で普遍的な美を表出しようとしたのか。なぜ彼らは、そうした理想的な「美しき仮象」を求めたのか。なぜ彼らは、アポロンのなるものの力によってオリュンポスの神々という超人的な存在をうみだし、それを信仰したのか。なぜ彼らは、叙情詩や彫刻といったアポロンのなるものの美しい造形物によって、自らのポリスをうめつくしたのか。それらはすべて、自然の恐怖や生存の苦悩から自らの眼をそらすためにほかならなかった。ニーチェはこれについて以下のように述べる。

ギリシア人は生存の恐怖と戦慄を知り、かつこれを感じていた。そもそも生き得るためには、ギリシア人はそれらの前に、オリュンポスの神々という燦然たる夢の産物を置かざるを得なかったのである。[…]
あれほど敏感な感受性を持ち、あれほど強烈に欲望し、苦悩することにかけてはあれほど無比な能力を持ったこの民族が、もし彼に生存が、より高い栄光に包まれてその神々のなかに示されなかったとしたら、どうして生存に堪えることができたであろうか？¹²⁶

古代ギリシア人に支配的であった厭世観、すなわち、何よりもよいのは生まれないことであり、生まれたからにはできるだけ早く冥界（ハデス）の門を通り抜けることである、というホメロスの言葉に代表されるペシミズムは、理想的な神々のイメージや美しい諸芸術によってなぐさめられる。否むしろ、そうした芸術による救済なくしては、彼らは生き得なかったのである。

この点から、神々の伝説や彫像といったアポロンのなるものにみうけられるあの**明朗性**は、実は生存の恐怖の裏がえしにすぎないということがわかる。古典主義者にとっては、この明朗性が古代ギリシア人自身の「明朗な安定と至福の状態、自己完結と自己充足の満足感」を表出しているように思われたのだが、ニーチェは「芸術的創造の、いかなる災厄にもめげざるあの明朗性は、悲愁の暗黒の湖の上に映る輝く雲の姿であり空の姿にすぎない」¹²⁷、と述べる。古代ギリシア人は、アポロンのな芸術表現にみいだされるような不死不滅で放逸な神々の明朗さに救われていたのであるが、彼ら自身が現実直面していたのは、反対に、生への苦慮や苦悩、自然への恐怖だったのである。

しかし、古代ギリシア人には、そうしたアポロンのなるものによって得ていた安定と秩序を破壊するような、もうひとつの芸術的な力があった。それが、ディオニュソスのなるものであり悲劇である。悲劇はその主人公の破滅によって、アポロンのなるものによって形成されていた美しき仮象の世界を引裂き、「虚偽で、残酷で、矛盾にみち、誘惑的で、意味をもっていない」¹²⁸ この世界を再び開示させる。そしてそのうえで、この世界と生を肯定するのである。ニーチェは、『悲劇の誕生』に後年（1886年）付された序文のなかで、以下のように述べている。

醜悪なものにたいする欲求、悲観主義への、悲劇的神話への、生存の根底に横たわる一切の恐るべきものの、邪悪なもの、謎めけるもの、破壊的なもの、不吉なもの像への古代ギリシア人の優れた厳しい意志は果たしてどこから生じなければならないのであろうか？——悲劇は果たしてどこから生じなければならないのであろうか？ それはおそらく、**歓喜**から、力から、満ち溢れる健康から、途方もない充実から、ではないだろうか？¹²⁹

126 同上 45 頁

127 同上 88 頁

128 『権力への意志』八五三 下 367 頁

129 『悲劇の誕生』18 頁

自然の恐怖や生の苦悩に対するディオニュソスの肯定は、まさに満ち溢れんばかりの歓喜からなされる。こうした力強い古代ギリシア的なものを認識したニーチェに対して、ヴィンケルマンをはじめとする古典主義者らが見出した古代ギリシア人の理想的なイメージは、未だアポロンのなるものに留まっている。それは生を根底から肯定するものではなくて、美によって生の苦悩を覆い隠すことでなされる、欺瞞的な肯定にすぎない。ニーチェにとって、古典主義者らの主張するような、古代ギリシアの明朗性といった理想的なイメージはお笑いぐさにすぎないのである。

ヘルダーの、ヴィンケルマンの、ゲーテの、ヘーゲルの同時代者どもが、**古典的理想を再発見したと要求した**ということは、ようやくいま私たちがそれを笑うことを学び、ようやくいま私たちがそれを眺めやることのできる気持ちも晴れ晴れとする一喜劇である。¹³⁰

ヴィンケルマンは『古代美術史』のなかで、悲劇に対して十分な考察をしていない。彼は、アポロンのなるものが形成する美しき形象の世界に留まり、それを破壊していく古代ギリシア人のディオニュソスの力を看過してしまったのである。《バルヴェデーレのアポロン》に付されたヴィンケルマンの言葉をもう一度引用しよう。

精神でもって非物質の美の王国に至れ。地上の自然を超える美で精神を満たし、天上の自然の創造主となるよう努めよ。そこには死すべきもの、貧しき人間の求めるものは何もないのだから。

自然から超越したイデア的な理想の美、それは生成と消滅をくりかえすこの世界から超脱し、苦悩や恐怖から逃れている。これはまぎれもなく、美によって生存の苦悩を覆い隠すアポロンのなるものの力にほかならない。しかし、古代ギリシア人はさらに、このアポロンのなるものを破壊して自然や生との一体化を体験していた。ニーチェはそれを彼らの悲劇に見出すことによって、ヴィンケルマンよりもさらに深く、古代ギリシア的なものを認識したのである。ニーチェが悲劇から聞きとった言葉をもう一度引用したい。

わがあるごとく汝らもあれ！ 止むことなき現象の有為転変の下にあって、永遠に創造的な、永遠に生存へと強制する、永遠に現象の転変に満足する原初の母たれ！

ディオニュソスのなるものは自然から超越するのではなく、この生滅する世界の下にあって、しかもそれを渴望する。それは、永遠に破壊と創造を意欲する、「**未来を孕んだ充ち溢れる力**」¹³¹なのである。「創造する者としてのみ、ギリシア人たちから、何ほどこを得ることができる」と述べたニーチェは、このディオニュソスのなるものを終生、自身の思想の根底においた。それは、ディオニュソスのなるものの力が、まさに創造的な力であったからにほかならないだろう。

結論——古典主義美学の誕生

ヴィンケルマンが描き出した古代ギリシアの理想的なイメージは、古典主義とその美学を決定づけるものであった。しかし、そのイメージは古代ギリシアそのものと、はたしてどれほど重なり合っていたのであろうか。そのイメージの描写にははじめからすくなくならず、自らの理想と反対勢力への批判がもりこまれていたのではないだろうか。これまで述べてきた本論を踏まえて、以下で古典主義美学の誕生とその展開にあった問題点を

130 『権力への意志』八四九下 360 頁

131 ニーチェ、信太正三訳、『悦ばしき知識』、ちくま学芸文庫、1993 年、435 頁、強調表現は引用者

指摘してみたい。

ヴィンケルマンによる古典主義美学の誕生は、古代ギリシアの彫刻なくしてはありえなかったが、それだけでは十分ではなかった。彼が十八世紀の中頃に『ギリシア芸術模倣論』を著したのは、ただ純粹に古代ギリシアの美術へと人々の目をむけさせるためだけだったのではない。その目論みの一つには、十七世紀以来の**新旧論争**への反論があった。新旧論争とは、フランスの詩人シャルル・ペロー（1628-1703）が主な中心となって始められた、近代人と古代人の優劣をめぐる論争である。ペローらは古代人に対する近代人の優越を主張し、古代人の模倣は少なくとも 1630 年代以降は、独善的なものとして受け入れられなくなっていた¹³²。その他、自然の模倣を推奨する人々や、バロック、ロココといった当代の流行など、古典的な美術に反撥する勢力にヴィンケルマンは反論しなければならなかった。そのような必要から、彼は色彩に対する線の優位や、非感性的な静止性、非個人的な「正しい美」の概念を古代ギリシア人の美術もとに帰させていったのである。

しかし、実際の古代ギリシア人の彫刻は、ヴィンケルマンが描き出したものよりも遥かに激情を誘うものであった。彫像の眼には色のついた石が嵌め込まれ、顔全体には金メッキがほどこされていた。パルテノン神殿も風化に晒される以前は、赤や青といったコントラストの強い色で飾られており、そうした強烈な地塗りの色のうえを人物や馬の彫刻が躍動するように浮かんでいたのである。そのような彼らの凄烈な美術表現を想像すると、ヴィンケルマンが描き出した、整然とした理性的な古代ギリシア人のイメージは消え去ってしまう。ヴィンケルマンには、そのような激情の世界は表面的に思われ、その下に沈む静止的な美の理念のほうのはるかに本質的であるように思われた。しかし、古代ギリシア人らは神々の彫像を前にして、はたして整然と鑑賞していたのだろうか。いや、そうではない。古代ギリシア人にとって美術の意味は、まずなによりも激しさをともなうような**宗教**であった。

オリンピアの祭典をはじめとする運動競技の大会や悲劇の上演と同様、古代ギリシアの彫像は彼らの民族宗教と深く結びついたものとして理解されなければならない。祭祀の際に、人々は神の彫像の前で呪文とともに祈りをあげ、**供犠**をおこなっていた。祭祀の中心にあったのは、神への捧げものとして羊や牛を屠る供犠であり、彫像は祭壇に君臨した神そのものであるように人々には思われた。彫像の面前で行われていたのは鑑賞ではなく、笛による音楽を交えた激しい祈祷であり、生贄の血が流れる供犠であり、人々はそこで神への恍惚と畏怖に慄いていたのである。

ヴィンケルマンが、実際とはかけ離れた、整然とした古代ギリシアのイメージを描き出してしまったのは、彼が取材した彫像が、古代ギリシア人の手による実物ではなかったことにも起因している。本論でもすでに触れたが、彼が古代ギリシア人の美術作品であると信じた彫像は、その多くがローマ時代のコピー品であった。《ベルヴェデーレのアポロン》も例外ではない。身体全体と部分が調和し均整のとれた人体像は、十八世紀の啓蒙時代の思想家やヴィンケルマンの眼には、理性のはたらきと美術の合致であるかのように見えたのだが、それは実際の古代ギリシアのものではなく、その模倣にすぎなかったのである。美術史家のエルンスト・ゴンブリッチ（1909-2001）によると、フェイディアス（前 490 頃 - 前 430 頃）が作り上げた《アテナ・パルテノス》の神像の姿は、現代の美術館に並ぶような白い大理石の彫像のイメージからはるかにかけ離れた甚だしいものであったという。

パルテノン神殿の祀堂に安置するためにフェイディアスが作ったアテナ・パルテノスの巨大な偶像も、ローマ時代に作られたコピーで見ると、人の心を打つようなものではない。となると、私たちは古代の文献を参考にして、もとの像がどんなものだったかを想像してみなければならない。巨大な木製の彫像で、高さ約 11 メートルというから、樹木一本ぐらいはあっただろう。全身が貴金属や宝石で飾られ、甲冑と衣服は黄金、皮膚には象牙がかぶせられていた。楯や甲冑の裏側には、強烈な輝きを放つ色とりどりの彩色がほどこされていたし、さらに両目が色のついた石でできていたことも忘れてはいけない。女神の黄金の兜には怪獣グリフィンが乗り、楯の内側には巨大な蛇がとぐろを巻いていて、その蛇の両目がまた光を

132 マテイ・カリネスク、富山英俊他訳、『モダンの五つの顔』、せりか書房、1995 年、43 頁

放つ石でできていたという。この神殿に足を踏み入れ、突然この巨大な彫像に向き合ったとしたら、人は思わず畏怖の念にとらえられ、身のすくむ思いをしたことだろう。¹³³

実際の《アテナ・パルテノス》の神像を想像すれば、そこには古典主義美学の理想を大きく裏切るものばかりが見出される。その巨大さは「把握の容易さ」¹³⁴を裏切り、強烈な色彩表現がほどこされ、人間的なものと動物的なものが甚だしく混在している。それは人間のあらゆる秩序や理性を引裂くような、凄烈な彫刻表現だったのである。この神像が、まさにアテネの頂点であるパルテノン神殿に安置され、当代の最高の彫刻家であるフェイディアスによって制作されたことは見逃されてはならない。古代ギリシア人がその彫像に表そうとしていたのは、普遍的で静止的な美の概念でも、理性的な表現でもない。畏怖と激烈な力を発する**神的なもの**だったのである。

古代ギリシアの彫像が失われてしまったのは、人々の間にこのような神的なものを生起させる宗教的な力を有していたからにほかならない。すなわち、古代ギリシアの彫像はそのほとんどが、異教の偶像破壊を義務としたキリスト教徒によって破壊されたのである。もしも古代ギリシアの彫像が単なる美の追究でしかなかったのなら、破壊されることはなかったのかもしれない。

また、古代の美術家のイメージを、ヴィンケルマンがプラトンやソクラテス（前 469- 前 399）に取材することで描き出したことも、実像を歪めることにつながった。古代ギリシアの彫刻家は、ポリスの上流階級である富裕市民や知識人と同列の存在ではなく、それよりも下層な身分の人間であった。彼らは学芸や広場での議論にかかわるための閑暇など持たない人夫であり、手を使って自ら生計を立てなければならない職人だったのである。「優れた美術家は、[...] 神の如く尊敬された」というヴィンケルマンの言葉は完全に誤りで、むしろ上級階級の市民や哲学者らから彼らは見下されていた。だが、それゆえにこそ彫刻家は、哲学者や知識人よりもはるかに民衆に近い存在だった。プラトンは詩人とともに画家を否定したし、ソクラテスは祭祀の秘儀には参加しなかった。しかし、彫刻家は民衆のなかにいて、宗教的な儀式の一端を担っていたのである。

こうした古代ギリシア人の姿とはうらはらに、ヴィンケルマンの描き出した古代ギリシアのイメージは十八世紀の多くの思想家や美術家に受け入れられ、古典主義者の美学に決定な形をあたえた。しかし、その理由もまた、純粋な古代ギリシア美術への礼賛だけによるものではなかった。ヴィンケルマンの描き出した古代ギリシアのイメージが、はじめから反対勢力への批判をもちこんだものであったことはすでに述べたが、十八世紀末から十九世紀にかけておこった趣味の混乱を調停することや、芸術における諸対立の解消を目指して、それは提示されたのである。彼の『ギリシア芸術模倣論』は、「良き趣味はもとギリシアの蒼空の下に形を成し始めたものである」¹³⁵ という一文から始まる。古代ギリシアの美術を普遍的な「良き趣味」であると証明し提示してみせることによって、ヴィンケルマンら古典主義者は当代の混乱を自らに都合の良いように調停しようとしたのである。

ヴィンケルマンがバロックやロココの趣味を批判したように、十九世紀のヘーゲルにとってはロマン主義への批判として古典主義は機能した。しかし、それによって新たな問題が生じることになる。それは、古代ギリシアという過去において普遍的な趣味や芸術の完成が提示されることで、まさに現在が否定されてしまう、ということである。

古典主義において、現在の否定をもっとも象徴的に感じさせるものが古代人の**模倣**である。模倣は、美が完全に完成して、もはや既存のものの繰り返ししか残されていないときに推奨される。「最終的な問題解決の後には二つの道しか開かれていない。つまり、模倣の道と衰退の道である」¹³⁶ とゴンブリッチは述べたが、美の完成という、唯一であり最高の頂点が古代ギリシアにおいて既に達成されてしまったのならば、現在の我々

133 E. H. ゴンブリッチ、訳者多、『美術の物語』、ファイドン株式会社、2007 年、84-85 頁

134 『古代美術史』124 頁

135 『ギリシア芸術模倣論』15 頁 強調表現は引用者。

136 E. H. ゴンブリッチ、下村耕史、浦上雅司、後藤新治訳、『芸術と進歩』、中央公論美術出版、1991 年、18 頁

は、「模倣」にせよ「衰退」にせよ、もはや美術をむなしいものとしてしか行為できない。

こうした現在を抑圧するような言説に対して異議をとなえたのが、ニーチェである。ニーチェは、過去の偉大な達成を、現在を否定するためにとりだすような言説を、「記念碑的歴史」の否定的な側面として捉えている。彼はこれについて以下のように述べる。

天性非芸術的な人々や芸術家として天性薄弱な人々が記念碑的な芸術家の歴史によって身を固め武装することを想像してみたまえ。彼らは誰に対して武器を向けようとしているのだろうか？〔それは〕彼らの不倶戴天の敵、力強い芸術精神の持ち主に対してであり、したがって、あの歴史から真実に、すなわち生のために学び、修得したことを転化して実践に高めることのできる唯一の人々に対してである。これらの人々にとって道は塞がれ、大気は曇らされる、もしも他の人々が何か偉大な過去の記念碑を生半可に把握して、「見よ、これこそ真実の現実の芸術だ、君らのような駆け出しの未熟者に何のかかわりがあるう！」と言わんばかりに、その周囲を偶像崇拜的に全く熱心に踊り廻るならばだ。見かけ上ではこの踊り狂う群集はそれどころか「良き趣味」という特権をさえ所有している。〔…〕まことに、彼らは偉大なるものが成立するのを欲せず、そのために彼らが採用する手段は「見よ、偉大なものはすでに現存する！」ということである。¹³⁷

模倣は、現在の創造的な力を抑圧する機能を持っている。古代ギリシアという過去に完成された美を芸術の規範として堅く守ることは、全ての新しい試みに墮落の印を押してしまう。しかし、芸術は常に、その時代の現在の力によって過去の規範を乗り越えていくことで、その創造性を遺憾無く発揮してきた。古代ギリシアの芸術もまた、彼らが模倣したオリエントやエジプトの硬直した様式を乗り越えてこそ完成されたのである。ならば、古代ギリシア美術の精神から学び取るべきことは、そうした創造的な過去の乗り越えでなければならないはずであろう。ヴィンケルマンは古代ギリシア美術の卓越性に自由を数え入れた。その発見は間違いなく彼の功績であるが、しかし同時に、彼は古代ギリシア美術の卓越性を維持するために、現在のものの自由を否定してしまったのではないだろうか。

ヴァッケンローダーは、本論でもみた通り、こうした古典主義の美学を批判し、芸術における多様性を肯定した。彼は、全ての芸術の営みを是認して受け止める存在としての神を描くことで、普遍的な美の概念を否定し、それぞれの時代それぞれの民族の芸術作品を、優劣を設けることなく肯定することを夢見たのである。「一つの体系を信じる人は、あまねくひろい愛を自分の心から追いやった！」という彼の言葉、また多様性を肯定することで自ら自身を自己相対化の限界にまで追いつめたこと、そうしたヴァッケンローダーの思想は非常に意義深いものである。

このような多様性というロマン主義者の夢は、フランスの詩人であるシャルル・ボードレール（1821-1867）の主張した「現代性 modernité」という概念と内的に繋がっている。ボードレールの思想についてここで詳しく述べることはできないが、彼の思想から大きな影響を受けたフランスの画家たち、特にエドゥアール・マネ（1832-1883）は、古典主義の美学が帰結してしまった芸術の終わりとは反対に、近代絵画という新しい地平を切り開くことになった。そしてここから、現代の芸術が爆発的に広がってゆくのである。

本論において、古代ギリシアに立ち返って最後にわれわれが目にしたのが、悲劇である。既に指摘したことではあるが、ヴィンケルマンは『古代美術史』において悲劇について十分に述べていない。悲劇は古代ギリシア人の有していたペシミズムが認識されはじめることによって、ようやくその意味が真剣に問われるようになった。本論においてわれわれはそれを、ニーチェの『悲劇の誕生』にみる事ができた。

古代ギリシアの彫刻が、宗教と密接に結びついたものであるということは上述の通りであるが、悲劇もまた宗教と分かち難いものであった。「悲劇 (tragōidia)」の語源は、「trago-ōidē 山羊の合唱」であると言われている。

137 『反時代的考察』141-142 頁

るが、それは古代ギリシアの供儀において、まさに羊が一般的な犠牲獣であったことを連想させる。上演される悲劇自体もまた、祝祭において酒神ディオニュソスに捧げられる奉納行事であった。

ニーチェは『悲劇の誕生』のなかで、アポロ的なものとディオニュソス的なものというふたつの力を、古代ギリシア人に見出した。そして、このような観点と彼の思想を借りて、我々はヴィンケルマンの美学を問い直した。ヴィンケルマンは彫像、すなわちアポロ的なものの所産に留まっており、そのような形象化された美しい秩序を破壊して根源的なものと一体になろうとする、ディオニュソス的なものの悲劇の力を看過している。ヴィンケルマンの美学が超自然的で理性的なものであったのは、この悲劇の看過と関係している。

悲劇が非理性的な力の表れであると述べたのは、ほかならぬプラトンであった。彼は『国家』のなかで悲劇詩人を批判し、「苦悩を想起させてはわれわれを歎きへと導き、飽くことなくそれへと耽ろうとする部分は、非理性的にして怠惰な部分であり、卑怯未練の友である」¹³⁸と述べている。この「部分」とは、古代ギリシア人のディオニュソス的なものにほかならないであろう。そして、悲劇が喚起させる非理性的な力は、人々の「理知的部分を減ぼしてしまう」¹³⁹。このプラトンの一文は、ニーチェの思想と見事に一致しているように思われる。悲劇が減ぼしてしまう人々の「理知的部分」とは、ディオニュソス的なものが破壊するアポロ的なものである。

ヴィンケルマンは自らの美学をプラトンにならって構築している。同時代人であるバウムガルテンよりはじまった「aesthetica 感性学＝美学」とは協調せず、彼は美を超感性的なものとして考察する。ヴィンケルマンの美学についてエルンスト・カッシーラー（1874-1945）は以下のように述べている。

「感性」に対するいっそう深い把握と限定から美の真の洞察に達するという思想は、彼〔ヴィンケルマン〕にとって全く縁遠いものである。というのは美は、その根基と本質とから見て、「精神的」・超感性的な存在だからである。だからギリシアの作品の鑑賞者や模倣者が古代の傑作の中に見るものは、——すなわち「古代のプラトン解釈者が私たちに教えているように、単に知性の中でのみ構想された形象によって作られている自然の理念的な美である」。¹⁴⁰

ヴィンケルマンの美学が超自然的で理性的な美を古代ギリシア人の彫像のなかに見出したならば、それはニーチェによれば、有為変転し破壊と生成をくりかえす苛酷な自然を恐れ、それを超えたものに安らぎを見出そうとした彼らのアポロ的なものの力ゆえにである。そして、そのような超自然的で理性的なものは、プラトンにおいてはアイデアとして認識された。だからこそ、アイデアの観照を破壊する非理性的な悲劇、すなわちディオニュソス的なものをプラトンは否定した。このように悲劇を否定したプラトンに基づいたからこそ、ヴィンケルマンはディオニュソス的なものを看過してしまったのではないだろうか。そして、それによって彼は古代ギリシア人のより深い力を見逃してしまったのではないだろうか。

「彼のものを讀むと、何も学ぶことはないが、何かにはなる」¹⁴¹というゲーテの言葉を思い起こせば、ヴィンケルマンがもたらしたものははかりしれない。古代ギリシアについてヴィンケルマンが伝えた知識がいに誤謬であったとしても、彼が人々に供給した理想は、ゲーテ自身をはじめとして多くの芸術家や思想家の種となった。しかし、その理想は未だ古代ギリシアの表面的な力からしか受け取れていなかったのではないか。ニーチェが見出した古代ギリシアのディオニュソス的なものを想像すれば、私にはそのように思えてしまう。

ヴィンケルマンが古代ギリシア美術の中に見出したもの、それはまさしくヴィンケルマン自身の理想だったのではないだろうか。そのような意味で言えば、古典主義の美学は古代ギリシアという過去においてではなく、まさに十八世紀という現在において誕生したのである。

138 プラトン、藤沢令夫訳、『国家』下、岩波文庫、1979年、369頁

139 同上 605B 下 371 頁

140 エルンスト・カッシーラー、中埜肇訳、『自由と形式 ドイツ精神史研究』、ミネルヴァ書房、1972年、113頁

141 『ゲーテとの対話』上 306 頁

参考文献

- ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン、澤柳大五郎訳、『ギリシア美術模倣論』、座右宝刊行会、1976 年
- ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン、中山典夫訳、『古代美術史』、中央公論美術出版、1978 年
- ヴァッケンローダー、江川英一訳、『芸術を愛する一修道僧の真情の披瀝』、岩波書店、1939 年
- F. シュレーゲル、山本定祐訳、『ロマン派文学論』、富山房、1978 年
- G. W. F. ヘーゲル、檜山欽四郎訳、『精神現象学』、平凡社ライブラリー、1997 年
- ヘーゲル、長谷川宏訳、『歴史哲学講義』、岩波文庫、1994 年
- ヘーゲル、長谷川宏訳、『ヘーゲル美学講義』、作品社、1996 年
- エッカーマン、山下肇訳、『ゲーテとの対話』、岩波文庫、1968 年
- ヤーコプ・ブルクハルト、新井靖一訳、『ギリシア文化史』、ちくま学芸文庫、1998 年
- ニーチェ、塩屋竹男訳、『悲劇の誕生』、ちくま学芸文庫、1993 年
- ニーチェ、小倉志祥訳、『反時代的考察』、ちくま学芸文庫、1993 年
- ニーチェ、原佑訳、『権力への意志』、ちくま学芸文庫、1993 年
- 井島勉、『ヴィンケルマン』、弘文堂、1936 年
- ヴォルフ・レペニース、小川さくえ訳、『十八世紀の文人科学者たち』、法政大学出版局、1992 年
- ヒュー・オナー、白井秀和訳、『新古典主義』、中央公論美術出版、1996 年
- F. G. パリゼ、田中英道訳、『古典主義美術』、岩崎美術社、1972 年
- ソポクレス、松平千秋訳、『ギリシア悲劇Ⅱ』、ちくま学芸文庫、1986 年
- 川島重成、『ギリシア悲劇』、講談社学術文庫、1999 年
- 村川堅太郎、長谷川博隆、高橋秀、『ギリシア・ローマの盛衰』、講談社学術文庫、1993 年
- E. R. ドッズ、岩田靖夫、水野一訳、『ギリシア人と非理性』、みすず書房、1972 年
- E. H. ゴンブリッチ、訳者多、『美術の物語』、ファイドン株式会社、2007 年
- 今道友信編著、『講座 美学 第一巻』、東京大学出版局、1984 年
- エルンスト・カッシーラー、中埜肇訳、『自由と形式 ドイツ精神史研究』、ミネルヴァ書房、1972 年
- マテイ・カリネスク、富山英俊、梅正行訳、『モダンの五つの顔』、せりか書房、1995 年