

ヘーゲルの『美学講義』における「内的なもの」の「外的なもの」  
への現れについて

小島 優子

(高知大学教育研究部人文社会科学系人文社会科学部門)

The Appearance of “Inner” to “Outer” in Hegel’s “Lectures on Aesthetics”

Yuko Kojima

*Kochi University Research and Education Faculty*

*Humanities and Social Science Cluster Humanities and Social Unit*

**Abstract:** In this study, I examined special division of Hegel’s “Lecture on Aesthetics”. In “special division” Hegel explains architecture, sculpture, painting, music and literature. In this division “ideal” exists as “art”. Hegel expresses that “object of art” is to observe not the relation between object and I, but “objectivity of object”. In painting through act and narration the spirit appears in material, therefore Hegel lectured on aesthetics with various aesthetic experience. In this study I consider how spirituality appears in materials through Hegel’s aesthetic experience.

キーワード：ヘーゲル，美学，彫刻，絵画，音楽

Keyword: Hegel, Aesthetics, Sculpture, Painting, Music

はじめに

ベルリン大学でのヘーゲルによる美学講義の最初の三学期は、普遍部門と特殊部門の二部門からなる<sup>(註1)</sup>。最初の三学期では、特殊部門は建築・彫刻・絵画・音楽・文芸といった芸術が説明されている。美学講義の特殊部門では、「理念」(1820/21, S.191)<sup>(註2)</sup>が「芸術作品」(ibid.)として存在する。「芸術の対象」(1820/21, S.193)は、対象と私との相互関係ではなく、「対象の客観性」(ibid.)において観察されなければならないとヘーゲルは言う。美学講義で論じられる芸術作品の特徴は、観賞者に対して理念としての対象が「視覚と聴覚」(ibid.)によって、客観的に感覚されることである。

物質的な質料に精神的なものがどのように関わっているのか、「外的なもの」である芸術作品に「内的なもの」である精神性と美はどのように関与しているのかが、特殊部門の各々の段階で課題となっている。ヘーゲルは自身の芸術体験を通して具体的な芸術作品を挙げながら、芸術作品の内に芸術家によって込められた精神的なものと美とを見出している。芸術作品の各段階において、理念としての対象である「内的なもの」がどのように「外的なもの」に現れるかを通じて、ヘーゲルは自らの美学理論を構築している。

美学講義の「特殊部門」のうち、まず「建築」は精神的な姿態である神を取り囲むものとされ、主観的で自由な精神性は外面性に立ち向かう段階である。次に、「彫刻」は精神的な個性を対象に対して持っており、直接的な物質性の中に精神を現象させる。したがって、「彫刻」は精神を完全な空間性の中で表現するものとされる。さらに「絵画」は、すでに平面という抽象的な形式を持つ。精神が物質の中に現れるのは、「行いと語り」(1823, S.229)<sup>(註3)</sup>によってであり、これらが「精神をある通りに示す」(ibid.)ことを不完全に成し遂げており、これらが「精神の本当の存在」(ibid.)だとヘーゲルは述べる。ヘーゲルは『精神現象学』では、「行動するということ (das Handeln) は、まさに精神を意識として生成させることである」(Phä. S.264)<sup>(註4)</sup>と述べており、言葉は「精神の定在」(Phä. S.428)と言われるようにそこに精神が宿るものとされる。しかし、『美学講義』において行いと語りや「不完全に」しか精神を示すことがないのは、芸術作品に現れる理念を我々が客観的に感覚しているからである。芸術作品を観賞することによる直接的な感動や直観的な感動が問題になっているのではない。そうではなく、ヘーゲルは芸術作品に現れる理念を客観的に分析する。

それに対して音楽は物質性が廃棄された過程であり、主観的な内面性が対象となる。

「絵画」では「行いと語り」を通じて精神が物質の中に現れるので、ヘーゲルは様々な芸術体験を通じて絵画について論じて美学講義を行った。本稿では、「彫刻」、「絵画」、「音楽」を中心に、どのように芸術体験を通じて物質的なものに精神的なものが現れているのか、ヘーゲルの芸術体験を通して考察する。

## 1. ヘーゲルの美学講義について

まず、ヘーゲルによる美学講義について確認する。ヘーゲルが芸術哲学としての美学の構想に初めて着手したのはイェナ時代である<sup>(註5)</sup>。1803年夏にヘーゲルが執筆した精神哲学のための断片的な草稿が残されており、その中には美学のための最初の草稿も残されている。

ヘーゲルはハイデルベルク大学の1817年の夏学期に美学講義を予告したが、しかしこれは時間不足と健康上の理由から休講にされている<sup>(註6)</sup>。ヘーゲルにとってハイデルベルク大学での最後の学期となる1818年夏学期に美学講義を行った。この講義の筆記録は見つかっていないが、ハイデルベルク大学での講義とベルリン大学での講義の最初の違いは、『エンチクロペディー』講義の中で美学に関わる部分に書き留められた講義メモによって分かっている<sup>(註7)</sup>。ハイデルベルク時代の『エンチクロペディー』では、芸術と宗教は芸術宗教として結び付けられている。

ベルリン大学でヘーゲルは1820/21年冬学期に「芸術哲学としての美学」という標題の講義を行った。1820/21年冬学期の美学講義の筆記録は、テルボルク、アッシュェベルク、ミッデンドルフという三人の編集によって出来上がっている。原稿の大部分が依頼された筆記者のアッシュェベルクによるが、講義に出席しなくなった期間については、ミッデンドルフの筆記録を書き写しており、最終的には依頼者であるテルボルクが筆記録を完成させている<sup>(註8)</sup>。依頼者のザックス・ファン・テルボルクはベルリン大学で学んだ後にゲッティンゲン大学で法学を学んで法律

家として活動し、後にはエムデン市参事会の無給の議員となった。筆頭筆記者のヴィルヘルム・フォン・アッシュェベルクは熟練した筆記者として知られていて、お金をもらって講義の筆記をしていたとされる。アッシュェベルクは1819/20年の冬学期以降、ベルリン大学で法学を学んでいる。

1820/21年の美学講義は、1820年10月24日から1821年3月24日まで、週に5回、5時から6時まで行われた<sup>(註9)</sup>。聴講者は50人であり、学期の最後にはハインリヒ・ハイネが聴講したことが知られている。

1823年夏学期の「美学あるいは芸術哲学」という標題の講義は、週に4回、4時から5時まで行われた<sup>(註10)</sup>。ホトーは、ページの三分の一に及ぶ欄外を折って自分のノートを作った。ホトーは口述筆記した後にノートに目を通して、欄外に講義のテーゼを解明したり、後から区分を整理した<sup>(註11)</sup>。

1826年の講義は、「美学あるいは芸術学」という標題で行われた。この講義には、質の異なる4つの筆記録がある<sup>(註12)</sup>。

本稿では、主としてヘーゲルの1823年夏学期の講義録を中心に、1820/21年の講義と比較しながら、「内的なもの」と「外的なもの」との関係性を考察することにする。ヘーゲルは1820年夏にドレスデンへ芸術旅行を行ったので、1820/21年講義ではヘーゲルが観賞した多数の作品名が挙げられている。1821年夏にドレスデン、1822年夏にはヘーゲルはオランダへ芸術旅行をしているが、1823年の講義で挙げられている芸術作品の作品名は1820/21年講義と比較すると少ない。1820/21年講義ではヘーゲルが実際に観た絵画から受けた感銘から美学講義が構成されているが、1823年講義ではむしろ作品と精神的なものとの関係性についての議論が進んでいるのだろうか。

## 2. 彫刻における「永続的なもの」

美学の特殊部門は、建築・彫刻・絵画・音楽・文芸に分けられている。彫刻の段階では、一時的な「怒り、喜び、苦痛」(1823, S.235)などの情緒ではなく、「永続的なもの」(ibid.)が彫刻の段階に適した情緒だとされる。彫刻の対象は理想や永遠であり、題材となる個人も、ペリクレスやソフォクレスのように理想的な特徴を持つものである。外的な物質の中に「永続的な」精神性、理想像が表現されていることをヘーゲルは捉えている。ヘーゲルは次のように述べる。

「さらに彫刻は、精神が素材の内にあるように示すことができるような驚異を描き出す。そこで、考察されなければならないのは以下のことである。

- 1) どのような仕方で、精神的なものがこの物質性の中へあると思い込むことができるのか。
- 2) 精神が自らを美として認識させることを、どのように空間性の諸形式が規定することができるのか。」(1823, S.231)

すなわち、精神が彫刻のうちに(1)どのように宿ることができ、そして(2)どのように彫刻に宿る精神を美的なものとして表現できるかが、彫刻において問われる。彫刻では登場人物が自分の言葉を語ったり行動を示すことはできない。精神は不完全な形で現れているにすぎない。ガルは「不手際ではあるが」(ibid.)頭蓋論で行ったように、物理的な器官がどのように精神的なものを表現するのに適しているかが、考察されなければならないのか。ヘーゲルは、彫刻の表現と精神の現れとの関係を彫刻の中で検討する。

そこでヘーゲルは、古典的芸術の理想的な彫刻作品の理想をギリシアに見出すヴィンケルマンを引き合いに出して、ヴィンケルマンの『古代美術史』をほぼ踏襲して彫刻の理論を進めている。ヘーゲルによれば、エジプトの彫像は「優美さを欠いていて」(1823, S.238)、「硬直していて不自然」(ibid.)である。このために、「生命」(1823, S.239)を彫像に授けるための習熟を欠いたぎこちないものとなっている。エジプトの彫像では、両目は平べったく、眉は平たい筋であり、唇は薄い線で分けられている。足は平たく並べられて、指には関節がない。筋肉と骨はわずかなものしかなく、血管や神経に至っては全く表現されていない。ヴィンケルマンの『古代美術史』でも同じように「骨格と筋肉」<sup>(註13)</sup>が顕わにされることはほとんどないと叙述されている。

エジプトの彫像に対して、ギリシャの彫像は「理想的」(ibid.)なものとされ、「活気とポーズが自由に」(ibid.)表現されている。ギリシャでは「すべての器官がわずかな規定の中で相互に入り込んで混じり合う」(1823, S.240)。ヘーゲルはヴィンケルマンにならって、ギリシャの特徴として鼻と額とが一定のつながりを持っている点に理想的な特徴を見出している。ヴィンケルマンは『古代美術史』で、「額から鼻への続きがほとんど真っ直ぐか、あるいはわずかに穏やかに沈む線」(註14)を描くギリシア風の横顔を、「高度に美しい像の最も主要な性質」(註15)と述べている。ヴィンケルマンの叙述に対してヘーゲル自身が論じるのは、額が「理論的關係」(1823, S.241)の器官であり、口は「実践的關係」(ibid.)の器官、臭覚の器官である鼻は「理論的關係」と「実践的關係」の間であることである。それゆえに、理論的關係の器官である目と額から実践的關係の器官である口へ下っていく中間にある鼻への穏やかな連結を、ヘーゲルは人間の特徴的な性質として見出している。ヘーゲルは人間の器官の形態という「外的なもの」のうちに、実践的關係や理論的關係という「内的なもの」を結びつけている。

さらにヘーゲルは、オランダの生理学者カンパーの顔面角の理論を引き合いに出して、人間と動物を比較している。人間と異なって動物では、食物を摂取する口が目立った役割を果たす。動物にとっては臭覚の器官である鼻は食物の臭いを嗅ぐものであり、目は食物の様子をうかがうものにすぎない。それゆえに、動物においては鼻も口と同一の性質を持つものにすぎず、人間におけるような特徴を示さないことをヘーゲルは説明する。カンパーは、動物の顔面角について「70度よりも小さくすると、オランウータンや猿のような顔になる。さらに小さくすると、犬のような顔になり、ついには鳥類、シギのようになる」(註16)と述べている。それに対して、理想的な顔面角は100度であり、古代ギリシア人はこの角を選択していたとする。とはいえ、彼らがこの原則にしたがって顔面各部の均整をとっていたかどうかについては、判断できないとカンパーは述べている。カンパーはヴィンケルマンを引き合いに出して、「古代美」とは「自然の中」に存在するのではなく、ただ「理念的なもの」であるので、ギリシア人たちがローマ皇帝を効果に表現するならば「理念美」をいくらか加味するほどであったと述べている(註17)。カンパーにとって、100度という顔面角は理念美であって、現実の人間の顔面に存在するかどうかは問題なのではない。そうではなく、ギリシアの芸術家が理念として彫刻の内に形成したものが理想的な顔面角だと捉えることができる。

ヘーゲルは、彫刻の目が「自然の中でよりも深い」(1823, S.243)と述べる。ここでもヘーゲルは、ヴィンケルマンが「目は、理想の頭像では常に、一般に自然において見られるよりも深く窪み、従って眼骨は盛り上がって見える」(註18)と述べるのを踏襲している。ヴィンケルマンによれば、「芸術は自然に倣うことなく、大いなる時代の偉大さという概念に留まる」(註19)。彫像では、もし自然におけるように丸く膨らむだけで眼骨が高く盛り上がるものがなかったら、眼は生彩を欠くものとなるからである。ヴィンケルマンは彫像に自然な人間を描こうとしたのではなく、理想的な美が描かれていることを認識している。ヘーゲルも彫像には自然ではなく、理想が描かれていることを踏まえた上でヴィンケルマンの論に倣っていると捉えることができる。しかしそこでヘーゲルは、自然の中でよりも深く目が表現されることによって、「額での思念がより表現される」(ibid.)と自身の理論を持ち出している。彫刻は自然ではなく、理念を表現していることをヘーゲルはヴィンケルマンとカンパーから踏襲する。さらにヘーゲルは額には美が表現されるだけでなく、思念の場所であり理論的な器官として表現されることを、精神の表現と捉えていることに着目する必要がある。ヘーゲルにとって彫像は美の理念の表現であり、それと同時に理論的な器官と感覚的な器官との調和が表現されているものである。ガルのように単に身体的器官と性格とを結びつけるだけでなく、またヴィンケルマンとカンパーのように彫刻の形態と美を結びつけるだけでなく、彫刻の美的形態の内に身体的な精神性をも見出している。

さらにヘーゲルは独自の見解として、人間においては目が思案する器官として特徴的であることを指摘する。目は物に対して関係する器官であり、理念的な関係を持ち、思案する関係を備えている。「感覚する主観性」(1823, S.242)である目は、最も心のこもったものであるが、しかし彫刻においては、このような最も心のこもった目の性質が欠けているとヘーゲルは述べる。彫刻の眼差しには色調がつけられておらず、生命が吹き込まれているわけではない。というのは、彫刻は空間性において表現されるので、眼差しは「精神的なものの空間性への流出」(ibid.)として、眼差しを一定のものに向けることによって心のこもったものを表現するにすぎないからである。ヘーゲル

は、例として、若いバックスに対するファウヌスの眼差しを心のこもったものとして挙げている。

さらに表情の主たるものとしてヘーゲルは口を挙げており、口によってニュアンスの多様性が表れるとする。理想的な彫像では、口もとが雄弁に語っており、親しみが際立っている。このような表情という外的な形態を通じて、「精神性が現象」(1823, S.243)するものとして、ヘーゲルは彫刻を位置づけている。身体は身体そのものとして精神的なものを表現しているのではなく、運動や穏やかなポーズを通して精神的なものを表現する。のびのびと表現されているギリシアの彫刻の肢体は、それだけで感覚的な美の素質があるとされる。

彫刻の衣服は、恥じらいの意識という人間の精神的なものを意味している。ギリシアの彫刻も身体の一部を衣服で覆っているが、しかしギリシア人たちは裸体を高く評価している。このために衣服といっても、身体の動きが見えることができるようなガウンを彫刻は身に付けている。衣服は身体の動きという精神的なものの表現を取り囲むものとして、彫刻にとっては「建築様式と同じ」(1823, S.245)意味を持つとヘーゲルは述べている。

ヘーゲルは、彫刻の形態からガルのように物理的な形態と直接的な性格を結びつけるわけでもなく、ヴィンケルマンやカンパーのように、形態と理念的な美とを結びつけるわけでもない。ヘーゲルが彫刻の内に見出すのは、「理論的關係」と「実践的關係」の現れである。ヴィンケルマンとカンパーが美を見出した彫刻のなだらかなつながりに、「理論的關係」である目と「実践的關係」である口を見出し、さらに両者を媒介する鼻をヘーゲルは捉える。ヘーゲルによれば、絵画において不完全に精神が現象する「行いと語り」は、「理論的關係」と「実践的關係」とが彫像の中で結びつくことによって可能となる。目と口は、理論的關係および実践的關係の器官になることによって、物質の内に留まるのではなく、対象へ「関係」し関与する。このことによって「永続的なもの」である彫刻の形式から、「偶然的なもの」(1823, S.249)を対象とする絵画の段階へ移行することになる。ヘーゲルが彫刻という芸術作品に見出すのは、「内的なもの」が「外的なもの」として現れる関係性であり、理論的關係と実践的關係とのなだらかな連結である。ヘーゲルが問題とするのは、身体的・物質的な対象としての美や器官ではなく、あくまでも「内的なもの」が「外的なもの」として現れる関係性である。

ローズ・マーガレットは、ヘーゲルは「ギリシア文化の形像性はギリシア人たちを身体的・物理的な世界に繋ぎとめ、キリスト教の心靈主義は文明をその束縛から解放したものとみなした」<sup>(注20)</sup>と述べている。彫刻にとって理想とされるギリシア文化では、精神が物質的世界に繋ぎ留められているのに対して、絵画で描かれるキリスト教世界では、精神が物質から解放された自由な段階と見て取ることができる。彫刻においては、物質的なものに繋ぎとめられた形態で精神的なものの理想的な表現がさまざまな形態で現れていることを、ヘーゲルは美学講義で示そうとしたと考えることができる。

### 3. 絵画における「内的なもの」の表現について

絵画は、彫刻よりも「さらに主観性へと進んで行く」(1823, S.248)形態である。彫刻では「永続的なもの」の理想像が描かれるのに対して、絵画では「偶然的なもの」(1823, S.249)が対象となる。というのは絵画は鑑賞する人の感覚に関わるものであって、特定の絵画に関心を抱くかどうかは個人の主観性によるものだからである。このために、絵画は理想像を表現していた彫刻よりも、広い領域を対象として題材が描かれる。ヘーゲルは、絵画の理想は「ロマン的なもの」(1823, S.253)だと述べる。ロマン的なものの根本規定は主観性であり、それが精神的な「内密のもの(Innigkeit)」(ibid.)となっている。ヘーゲルにとってキリスト教における宗教性が「内密のもの」であり、絵画に表現される「宗教的な愛」が高く評価されている。美学講義では、次のように叙述されている。

宗教的な対象を顧慮するさいに、我々はその性格を次のように挙げる。宗教的な対象の性格は、魂(Seele)の「自らのもとにある存在(Bei-sich-Sein)」の実体的な仕方であり、愛の関わりであり、その性格の本質的なもののもとにある自然的なものという「自らのもとにある存在」である(1823, S.255)。

すなわち、ヘーゲルにとって宗教的なものとは魂が自らのもとにある存在であり、またそれ自体が「愛の関わり」



として捉えられている。しかし宗教画だけでなく風景画においても、天空や山や谷が何らかの欲求に従って把握される場合には、魂は「内密(innig)」(ibid.)にある。風景をただ知覚するのではなく感じる場合に、魂との関わりをもつことができ、心の琴線に響くものとなる。したがって、風景画は「魂と精神でもって自然を受け取って理解する」(ibid.)ものである。ここから絵画においては、キリスト教の宗教性や風景における「内密のもの」がただ知覚されるだけでなく、観る人の魂と精神に響くものであると捉えることができる。

#### 4. 絵画における色彩

絵画のエレメントは光であるとヘーゲルは述べる。彫刻は色彩を欠くものに対して、絵画は「色彩のあるもの」(1823, S.251)の現象を目的としている。「色彩が絵画を絵画にする」(1823, S.258)と言われるように、色彩は「生き生きしてあること(Lebendigkeit)」(ibid.)であり、単に着色がされているわけではない。1820年のドレスデンへの芸術旅行でヘーゲルはラファエロの「サン・シストの聖母」を観ており<sup>(註21)</sup>、それがラファエロの色彩の評価への言及につながっている。ヘーゲルはゲーテの『色彩論』(1810)の立場をとって、絵画の内に光と影を通じて多様な色彩の生成を見出している。ゲーテは『色彩論』で、「色彩は光の行為である。行為(Taten)で受動(Leiden)である」<sup>(註22)</sup>と述べる。

ヘーゲルは、彩色の点ではオランダの画家の「技術的な巧妙さ」(1823, S.252)をラファエロよりも評価している。ヘーゲルはすでにハイデルベルク時代にボワスレによるオランダ画家のコレクションに出会っている。1822年の9月と10月にはオランダへの芸術旅行をしており、こうした体験がヘーゲルによるオランダ絵画における色彩の多様性の評価につながっている。

ヘーゲルが色彩において重視するのは「生き生きしてあること」である。アルブレヒト・デューラーやラファエロの絵画では、「最大の暗さと明るさを溶かし込み」(1823, S.261)、同時に「最高の穏やかさと優美さ」が現れるとヘーゲルは述べる。ヘーゲルはこうした偉大な名匠による作品に「美しい丸みといった生き生きしてあること」(1823, S.261)を見出しており、これは後世の「技巧過多(Manier)」(ibid.)では見出すことができないと言う。ヘーゲルが「美しい丸み」を「生き生きしてあること」と捉えるのは、暗さと明るさとの調和や、穏やかさと優美さのように、絵画に描かれているものが全体と調和が取れていることの内に、あたかも生きていような精神の現象を見ているからである。ヘーゲルは色彩において、ニュートンの『光学』(1704)におけるような科学的な色彩による着色や、色彩の技巧を問題としているのではなく、光と影との相互作用を通じて現象するゲーテの『色彩論』の立場にあることを、ここに見て取ることができる<sup>(註23)</sup>。

1820/21年講義では、1823年講義よりも色彩について詳細に言及されているので、比較してみよう。1820/21年講義では、色彩の三つの様態が言及される。第一は、「明と暗の対立」(1820/21, S.310)、第二は「色彩」(ibid.)、第三は、「色の明るさと暗さは隣り合う色によって決まる」(ibid.)ことである。第一の明暗は、「色調の根本」(ibid.)をなすものである。ヘーゲルは、「色彩の巨匠たちはまた、必然的に明暗の対照の巨匠でもある」(ibid.)と言う。これは巨匠たちは、明暗の対比をどぎつく表わさないために、闇を重ねていくことを指している。第二の色彩は、例えば唇をくっきりと赤く塗るといった彩色によって、自然の色よりも濃く彩られることである。第三は、複数の色はそれぞれ独立し合ってもいれば、相互に関係し合っているということである。例えば、黄色は緑の隣におかれると或る明るさと暗さの調子を獲得するように、画家は複数の色から生じる隣り合わせに配置するすべを心得ている。1820/21年講義においてもヘーゲルは、オランダの画家が色彩の技巧に熟達していたと言及している。1820/21年講義ではこうした画家として、繻子を描いたテルボルフ<sup>(註24)</sup>が言及されている。

さらに1820/21年講義では、「画家は色彩を調和へもたらさなければならない」(ibid.)ことが言及されている。一枚の絵画の中にすべてが個々別々に描かれているのではなく、ヘーゲルは絵画の「調和」を重視している。「調和」を重視することは、1820/21年講義と1823年講義で共に強調されており、絵画の中で個々のものが全体や他のものとの関係の中で織り成すことが、絵画の特質として捉えられている。

## 5. 絵画における感情の表現

絵画において注目すべきであるのは、「苦痛(Schmerz)」(1823, S.253) についての表現である。ロマン的なものにおいて絵画の対象となるのは、「同時に愛が優位を占める苦痛」(1823, S.253-4)である。これは、古代のニオベヤラオコーンの彫像では、苦痛が「苦しみ(Leiden)」であって「高貴さ」(1823, S.254)が維持されているのと対照的である。古代の彫像では、下劣なものが押しつぶされていて、苦痛の中に激怒や軽蔑も表現されていない。それに対して、ロマン的な苦痛は「内密のものの浄福であり、天への眼差しであり、自らを確信すること」(ibid.)である。

ヘーゲルは、人物画においては人間の現在的な「内密のもの」が、全精神でもってその場の状況と「調和」(1823, S.256)することを作品の魅力と捉えている。「全体の表情が特定の状況に対して、ハビトゥス全体にぴったりと適していなければならない」(ibid.)とされている。この意味でコレッジョの「悔い改めるマリア」を、人物が悔い改めるという感情とまったく調和している「絵画の究極の描写」(ibid.)として、ヘーゲルは高く評価している。さらにここでは、芸術が「現象という流れ出るものを固定することができるという威力」(ibid.)が証明されている。マグダラのマリアによる悔悛というほとぼしる感情の表出が絵画の内に固定されており、さらに全体との調和を保っているところに、「内密なもの」が芸術作品として現れていることをヘーゲルは見出している。

1820/21年の美学講義では、やはりコレッジョの描くマグダラのマリアは「たいへんに感銘を受ける」(1820/21, S.267)と言及されている。ヘーゲルが感銘を受けるのは、「悔悛した罪の女であることが、特に姿勢や衣装や髪型の至るところに見ることができる」(ibid.)からである。マグダラのマリアの悔悛という内的な感情が「画家の側から探求された結果」(ibid.)ではなく、「無意識的に」(ibid.)全体の状況と一致する点をヘーゲルは高く評価している。パットーニの描くマグダラのマリアにも、まだこうしたものが見られると言及している。コレッジョやパットーニ<sup>(註25)</sup>の描くマグダラのマリアでは、「悔悛(Reue)」(ibid.)が一時的なものではないことが、「状況」(ibid.)の中に表現されている。ヘーゲルが1820年夏にドレスデン美術館を訪れた際に、パットーニのマグダラのマリアは所蔵されていたので、1820/21年講義で言及しているのだとみられる<sup>(註26)</sup>。ここに彼女の性格の「高貴さ」(ibid.)であり、「魂や性格の深さ」(ibid.)も見られるとヘーゲルは述べている。すなわち、マグダラのマリアが心から悔悛しているという「内的なもの」が、また彼女の魂が、絵画全体の状況に表現しつくされて「外的なもの」として表現されている。そこに描写される「自己内還帰と彼女の高貴な性格との描写の美」(1820/21, S.268)をヘーゲルは見出している。

マグダラのマリアの「悔悛」とは、悔いるという「行い」であり、また「語り」である。しかし絵画作品に表現される「行い」と「語り」は、マグダラのマリアという人物と全体の状況との調和から読み取ることができるにすぎない。また絵画は文芸のように言葉によって、悔悛していることを表現しているのではなく、色彩によって描かれた彼女の魂から発せられるものにすぎない。これは、平面がまだ抽象的な空間に囚われているからであり、魂が平面という外面性を失う音楽の形態において、魂はより自我の内面に迫るものとして自らを表現することができる。

コレッジョやパットーニ以外の画家の描くマグダラのマリアにも悔悛は描かれているけれども、しかし、状況全体と調和して美をなしていないとヘーゲルは言及する。例えば、フランチェスキーニ<sup>(註27)</sup>の描くマグダラのマリアについては、「それほど精神に富んだ作品ではない」(1820/21, S.304)とヘーゲルは述べている。

ヘーゲルは、1820年にドレスデンでコレッジョの「マグダラのマリア」を観ている<sup>(註28)</sup>。この作品は、おそらく1527年に描かれたとされるが、1945年以降は消失した<sup>(註29)</sup>。「悔い改めるマリア」は、アウグスト3世の寝室に架かっていた2枚の絵のうちの1枚であり、1750年のアウグスト3世の最期まで架かっていた王のお気に入りであったと考えられていた。王室の部屋で、ガラスの後ろに保存され、鍵のついた額縁に架かっていた。プロイセンのドレスデン占領の記録によれば、コレッジョの「悔い改めるマリア」は、最も細密な注意が払われていた。プロイセンによる1756年の攻撃の際に、美術館の管理官の取った安全対策は、寝室に架かっている「悔い改めるマリア」を女王に渡すことであった。1758年にドレスデンが降伏した日に、美術館の管理官は絵画を船で運ぶようにという王室の命令を受けており、彼はラファエロの「システィナの聖母」とコレッジョの「悔い改めるマリア」の両方のために作成した別個の輸送箱を持っていた。

ヘーゲルは芸術旅行を通じて心に響いた作品について美学講義で語ることによって、「内密なもの」が現れて心の琴線に触れることのうちに絵画を通じて精神的なものの現象を見出していたと考えられる。

## 6. 音楽における「内的なもの」

絵画では形態と色彩の魔術とが必然であったのに対して、音楽は造形芸術と対立する。造形芸術の芸術作品は客観的だが、音楽では空間的な外面性はなくなっている。音楽は一方では最深の感情であり、他方では冷静な悟性だとされる。

音として「表出するもの(Äußerliches)」(1823, S.262)は、表出すると同時に消失する。こうして、音楽が必要とするのは究極の内面性だとされる。造形芸術では、自我が客観に沈み込んでおり、外的な内容によって充滿している。しかし、この充滿は空間的な芸術作品によるものなので、依然として自我から区別される。

それに対して音楽では自我は感覚そのものから区別されず、音は自我の「最深の内面」(1823, S.262)で続行する。それゆえに、音楽に感動して心を奪われた場合には、実際に人から表象と思惟が少なくなる。ヘーゲルは、しかし音楽によって人から実際に表象や思惟を奪うのはオルフェウスだけであり、我々の時代ではこのようなことを生み出すことはできないという。ヘーゲルは、オルフェウスが音楽を通じて人々に掟を授けたことに言及している。しかし、我々の時代の法は音楽的に制定されたのではなく、我々の教養にはさらに他のもの、「外面(Äußeren)」(1823, S.265)と「内面(Inneren)」(ibid.)のエレメントの一般規定が必要だとヘーゲルは述べている。オルフェウスについて1820/21年講義では、「文明に対する彼の影響力を単にその音によってのみ行使したのではなくて、メロディーによって行使した」(1820/21, S.321)と述べている。「音楽の威力」(ibid.)とは「精神的な内容」(ibid.)だとされており、音楽の持つ威力を示す例としてオルフェウスが挙げられていると考えられる。

音楽は感情を動かす。悲しみや朗らかさのような感情の内容を私が感じるとは、私が内容を悲しみに変えたり、あるいは朗らかさに変えたり、というように感情が内容を置き換えることである。音楽を聴くことによって我々は悲しさを感じたり、朗らかさを感じたりするように、音楽によって様々な感情へと動かされる。

しかし、むせび泣きや叫び声のようなむき出しの感情表現は音楽ではない。音楽はむき出しの感情表現よりも洗練されている。「素材の側面」(ibid.)と「理念的側面」(ibid.)が音の中に入ってくることによって、音楽は単なる感情表現とは異なり、洗練されたものになることができる。「素材の側面」は、吹奏楽器のように空気であるか、弦楽器のように弦であるか、あるいは金属や木材であるかである。各楽器は固有の特徴を備えており、楽曲の中で楽器がふさわしく演奏されることで、全体として劇的な表現となる。

次に、「理念的側面」は、第一に拍子、第二にハーモニー、第三にメロディーである。これらの三側面の特殊的な関係がリズムである。拍子によって、様々な音の同じような運動が創りだされる。拍子は時間を調整する「悟性的」(1823, S.267)なものである。拍子で主調をなすのは、「長音、短音、継続時間」(1823, S.268)である。拍子は「時間を調整する悟性の同等性」(1823, S.267)である。拍子とは消失する音を聞く時に、それを通じて「自己内還帰」(1823, S.268)するものであり、自分自身の同等性を聞き取ることでとされる。

第二にハーモニーは、様々な音の区別である。ハーモニーは、音の根本関係を規定するものであり、数比によって生じる。

第三にメロディーは詩的であり、魂が悲しみや喜びを表現する。旋律は音楽の感情がこもったものである。メロディーはハーモニーを基礎としており、ハーモニーに制限されることはないが、両者は結びついているとされる。メロディーは「単一な関係を行き来するが、徹底した音楽は不協和音の限界にまで進んで不協和音を侵犯し、その後この侵犯から還帰することができる」(1823, S.269)とされる。このように「ハーモニーとメロディーとの統一」(ibid.)は、不協和音の限界にまで進むようなものであり、「深遠な作曲の秘密」(ibid.)があるとされる。ハーモニーの深遠な対立はまたその対立から還帰するものであり、「自由と必然性との戦い」(ibid.)のようなものだとヘーゲルは述べる。

単調な拍子から、調和のとれたハーモニーの段階を経て、不協和音の限界にまで進むメロディーというこの関係



を通じて、音は内容を獲得する。音楽は「素材の側面」と「理念的側面」によって「内的なもの」である感情がほとぼしるさまを表現することができる。音楽は「精神的な内容そのもの」(1823, S.270)と結びついており、空間的な外面性を必要としないために、自我の内奥において心に感情を呼び起こすものとして捉えることができる。

音楽は感情の表明であり、音楽に続くのは「語り」(ibid.)である。音楽は精神的な内容と結びついて「内的なもの」を表出するが、まだ「記号」(ibid.)として表現するにすぎない。言語芸術である文学において、人間の内面的な主観性がテキストや思想、表象の内に表現されることができる。

## 結び

美学講義の特殊部門では、「外的なもの」である芸術作品に「内的なもの」である精神性、魂、さらに感情が表現されるさまを、ヘーゲルは彫刻、絵画、音楽というそれぞれの作品の中で描き出す。ヘーゲルは自らの芸術体験の中で芸術作品に接した際の感動から、特に心に残った「内的なもの」を惹起させる作品名を、美学講義の中で名前を挙げていたのだと考えられる。ここには、「外的なもの」である個々の芸術作品のうちに精神性の運動を見出そうとするヘーゲルの立場を見て取ることができる。

テキストの異同に関しては、1820/21年講義では多くの芸術作品が言及されているのに対して、1823年講義では言及されている芸術作品は減っている。ただし特殊部門で言及されているのは同じ内容が多い。1820/21年講義で芸術体験を通じてヘーゲルは個別の芸術作品に言及し、1823年講義では内容をより深めていったのではないだろうか。

## 注

- (1) 本研究は JSPS 科研費 (26284020) の助成を受けたものである。本稿執筆に際し、石川伊織氏 (新潟県立大学)、神山伸弘氏 (跡見学園女子大学)、柴田隆行氏 (東洋大学) によるヘーゲル「美学講義」の試訳を参照した。また、同じく共同研究者の山根雄一郎氏 (大東文化大学)、後藤浩子氏 (法政大学)、村田宏氏 (跡見学園女子大学)、笠原賢介氏 (法政大学) の研究発表ないし討論発言からも大いに示唆を得たことに感謝いたします。
- (2) Hegel, G. W. F., *Vorlesung über Ästhetik*, Berlin 1820/21, Hrsg. von Helmut Schneider, Frankfurt am Main, 1995 からの引用は、1820/21 の後に頁数を記す。
- (3) 以下、Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, (Nachschrift von H. Hotho, 1823), Hrsg. von A. Gethmann-Siefert, (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen, Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd. 2), Hamburg 1998.からの引用は、1823 の後に頁数を記す。
- (4) 以下、Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Hans-Friedrich Wessels u. Heinrich Clairmont, Hamburg, 1988. からの引用には Phä.S.と記す。
- (5) Vgl. Klaus Düsing: "Hegels Vorlesungen an der Universität Jena", in : *Hegel-Studien*, Bd.26, Hrsg. von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, Hamburg: Meiner 1991.
- (6) Vgl. Otto Pöggeler: "Nachschriften von Hegels Vorlesungen", in : *Hegel-Studien*, Bd.26, 1991.
- (7) Vgl. Helmut Schneider: "Eine Nachschrift der Vorlesung Hegels über Ästhetik im Wintersemester 1820/21.", in : *Hegel-Studien*, Bd.26, 1991.
- (8) Vgl. Wolfgang Bonsiepen: "Einleitung. Berichte über Nachschriften zu Hegels Vorlesungen." in : *Hegel-Studien*, Bd.26, 1991.; Helmut Schneider: "Eine Nachschrift der Vorlesung Hegels über Ästhetik im Wintersemester 1820/21." in : *Hegel-Studien*, Bd.26, 1991.
- (9) Vgl. *Briefe von und an Hegel*. Bd. 4, Teil 1. Hrsg. von F. Nicolin. Hamburg 1977. S.120.
- (10) Vgl. *Briefe von und an Hegel*. Bd. 4, Teil 1. S.121.
- (11) Annemarie Gethmann-Siefert: "Ästhetik oder Philosophie der Kunst." in : *Hegel-Studien*, Bd.26.
- (12) Annemarie Gethmann-Siefert: "Ästhetik oder Philosophie der Kunst." in : *Hegel-Studien*, Bd.26

- (13) Winckelmann, J. J. , *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, 1972, S.52.
- (14) Winckelmann, S. 174.
- (15) *ibid.*
- (16) Camper, P. *Über den natürlichen Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters: über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine: nebst Darstellung einer neuen Art, allerei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen*. Berlin, 1792, S.22. (森貴史訳・解説『カンパーの顔面角理論』関西大学出版部, 2012年, 41頁).
- (17) Vgl. Camper, S. 62f. (邦訳 118頁参照).
- (18) Winckelmann, S. 176.
- (19) *ibid.*
- (20) Margaret A. Rose, *Marx's lost aesthetic : Karl Marx and the visual arts*, Cambridge University Press, 1984, p. 32 (ローズ, マーガレット・A 『失われた美学』法政大学出版局, 1992年, 46頁).
- (21) Vgl. *Hegel in Berlin seiner Zeitgenossen*, Hg. Von Günter Nicolin, Hamburg, 1970, S. 213.
- (22) Goethe, J. W., *Zur Farbenlehre*, hrsg. von Peter Schmidt, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens: Münchener Ausgabe*, München, Bd.10, 1989, S.9.
- (23) ゲーテのヘーゲルへの影響については, 拙論「ヘーゲルにおける行動と言葉ヘーゲルにおける行動と言葉の現れ—ゲーテとの対照から」(小島優子『ヘーゲル 精神の深さ』知泉書館, 2011年所収)参照.
- (24) Gerhard Terborch(1617-1681)オランダの画家.
- (25) Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787), イタリアの肖像画家.
- (26) Vgl. *Sach- und Ortverzeichniss der Königlich Sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden*, mit Königlich Sächsischem Privilegio, Dresden, 1819, S. 217; *Neues Sach- und Ortverzeichniss der Königlich Sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden*, mit Königlich Sächsischem Privilegio, Dresden, 1822, S. 217.
- (27) Marcantonio Franceschini (1648-1729).
- (28) Vgl. *Hegel in Berlin: preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik zum 150. Todestag des Philosophen* : Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin in Verbindung mit dem Hegel-Archiv der Ruhr-Universität Bochum und dem Goethe-Museum Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung : Berlin, 1981. S. 143.
- (29) Vgl. Tristan Weddigen, "Mary Magdalene in the desert: the Dresden picture gallery, a crypto-Catholic collection?", In: Feigenbaum , Gail; Ebert-Schifferer, Sybille. *Sacred possessions: collecting Italian religious art, 1500-1900*. Los Angeles, 189-206. 2011.

平成27年 (2015) 10月9日受理

平成27年 (2015) 12月31日発行