

# ウォルター・ペイターの批評精神と ヘーゲルの影響

Walter Pater's Critical Spirit and Hegel's Influence

稲垣孝博

INAGAKI Takahiro

はじめに

1873年に刊行されたウォルター・ペイターの『ルネッサンス』が、オスカー・ワイルドをはじめとする芸術を愛する若者たちに大きな影響を与えたことは広く知られている。ことにその「結語」は当時の大学保守層から強い批判を受け、第二版においては削除のやむなきに至ったほどである。ペイターは「硬い宝石のような炎で常に燃えつづけること、このエクスタシーを持続することこそ人生の成功というものである<sup>1)</sup>」と書き、われわれ自身の人生を「執行猶予中の死刑囚」のものと受けとめ、それゆえにこそ残された人生の時間を有効に過ごすことを勧めている。そのための最も賢い手段として「芸術のための芸術」(art for its own sake)を愛し、芸術体験の瞬間を大切にすることを推奨している。彼は、われわれの肉体や心象を含めて、あらゆるものが集合と離散の流動のなかであって、瞬間瞬間にある一定のフォームを形づくると解釈する。それは生命が輝きを見せる瞬時であって、それを捉えることこそわれわれの人生の意味だと考える。そして「生命力の最大量がかもとも純粋なエネルギーで統合する焦点に常に居合わせるために、現場から現場へと最大限のスピードで移動するにはどのようにすればいいのだろうか」(236)と問いかける。ある意味ではヒードニズム、または刹那主義とも解釈可能なこの方向性は、ヴィクトリア時代の固陋な道徳観に反発するイギリスの知的青年たちを虜にただけではなく、芥川龍之介のような極東の文学青年をも魅了したのである。ペイターの思想が「瞬間の美学」として日本の芸術風土に受け入れられたのは、諸行無常を旨とする日本文化の伝統からしてなら不思議なことではない。しかしもちろんのこと、ペイターは「結語」の冒頭に「ヘラクレイトスは『万物は流動し、とどまるものはなにもない』と言った」(233、原文ギリシャ語)とのエピソードを掲げていることから分かるように、「流転の思想」を西洋の思想的伝統のなかで思索している。小論においては、このペイターの思想がどのような構造を持っていたのかを、とくに『ルネッサンス』のなかで最大のウェイトを占めるエッセイ「ヴィンケルマン」と「結語」を中心に、しかもヘーゲルの影響という観点から考えてみたい。「結語」においてヘーゲルはコントとともに決して黙従してはならない「安易な正統派的慣行 (facile orthodoxy)」として名指しされている。一読するとペイターは体系の哲学者ヘーゲルを峻拒しているようにも思われる。そして片やワイルドなど世紀末デカ

ダンス、審美主義、芸術至上主義の教祖と見なされた芸術批評家、一方ではプロイセンの国家哲学の完成者と批判される体系的哲学者、この両者に相容れる余地はないと考えるのが一般的な見方かもしれない。しかし二人の関係は、それほど単純明快なものではない。

## 1. ヘーゲルからの引用と借用

ウィリアム・シューターは『ウォルター・ペイター再読』で、ペイターにヘーゲルへの道を開いたのはオックスフォードの教師ベンジャミン・ジョウエットだったと指摘している<sup>2)</sup>。1860年代の初期、ペイターはジョウエットとともに哲学の研究をしていて、彼の指導でヘーゲルを読んでいたとのことである。また、クイーンズ・コレッジやプレズノーズ・コレッジの図書閲覧記録を調査して、ペイターの読書歴を研究したアンドリュー・インマンは、1862年の夏にペイターがヘーゲルの『哲学史講義』、『精神現象学』、『美学講義』や『論理学』を読んでいる事実を確認している<sup>3)</sup>。とくに『美学講義』はこの後数年にわたって繰り返し読まれることになる。

ペイターがヘーゲルの『美学講義』からいかに影響を受けたかは、『ルネッサンス』の掉尾を飾るエッセイ「ヴィンケルマン」に詳細に読み取ることが可能である。彼はこのエッセイで、ヘーゲルの『美学講義』から二箇所の引用をしている。一箇所目はエッセイの書き出し部分にあって、彼は『美学講義』序論のヴィンケルマン紹介から引用している。「ヴィンケルマンは、古代の理想的な作品を凝視することによって、芸術研究のための新しい感覚を切り開くことになるある種の靈感を得たのである。彼は芸術の分野で、人間精神のための新しい器官を開発するすべを知るもののひとりで見なすことができる。」(177ヘーゲル『美学講義』第一巻<sup>4)</sup> 92)そして、この「新しい器官」(a new organ)の解明をこのエッセイの目的に設定するのである。(ヘーゲルは、単にein neues Organ für den Geistと記述したのにたいして、ペイターはa new organ for the human spiritと意図的にhumanという形容詞を入れている。)二箇所目はエッセイの後半で、ペイターは、彫刻が理想の芸術形式として栄えたペリクレス時代を話題とし、個性豊かな自己表現に成功した偉人たち、政治家、哲学者、彫刻家たちが共同体や普遍性との分裂を知らずに活躍した幸せな時代を紹介するために、ヘーゲル『美学』第三部「古典的理想の芸術としての彫刻」の項からほぼ一ページにわたって引用している。これはペイターの主張を根拠づけるための引用で、地の文との段差はほとんど感じられない。ほぼ正確に翻訳されているが、注目すべき相違点もある。以下に確認しておこう。

神と人間の像を完璧に鑄造するこの感覚は、ギリシャではきわめて当たり前のものであった。詩人、演説家、歴史家、哲学者たちをその中心点で把握するとき、理解の鍵として彫刻の理想形式への洞察を回避することはできず、叙事詩や演劇の主人公たちだけではなく、政治家や哲学者をも芸術的(ヘーゲル:彫刻的)な観点から見ざるを得なかった。創造し思考する者だけではなく行動する者も、かの美しいギリシャの日々においてはこの彫刻的な(ここで、ヘーゲルには存在する以下の部分が省略されている。「普遍的であるけれども個別的な、内面と外面が同一の」allgemeinen und doch

individuellen, nach außen wie nach innen gleichen Charakter.) 性格を持っている。彼らは偉大であり、自由である。自身の個性を土壌として成長し、自身を素材として自身を創造した。ありのままの自分に、そうありたいと願った自分に自己を鑄造していったのである。ペリクレスの時代は、このような個性的人物に満ちている。ペリクレス自身、フェイディアス、プラトン、とりわけソフォクレス、ツキディデス、またクセノフォン、ソクラテス、それぞれが自分の秩序に従い、他人の完成によって自分の完成が損なわれることはなかった。彼らは自己自身の理想の芸術家であり、自己を完璧な芸術作品に鑄造したのである。それは神々の不滅の像としてわれわれの前に立っている。オリンピック競技の勝者たちのかの肉体的な芸術作品も、このような鑄造によるのである。そう、あのフリユネさえも、最も美しい婦人としてギリシャ全土の眼前に裸で水からあがってきた彼女もこのように鑄造されているのだ。(219-220) (ヘーゲル . 374)

引用と表示されていないが、ヘーゲルの表現がほぼそのままにペイターの地の分に組み込まれた箇所もある。彼はギリシャでは青年像が好んで造形され、そこにもっともよくギリシャ彫刻の特徴が表現されていることを以下のように記述している。

ギリシャ彫刻は、ほとんど排他的に青年像を扱う。そこでは、まだ肉体の器官が成長と完成の間で停止状態にあるかのように造形されるが、それは表示されても強調されることはない。また曲線から曲線への移行がとてもデリケートで捕らえがたいものを持っているので、ヴィンケルマンはそれを静かな海にたとえた。われわれは動きのなかにあることを理解しているけれども、それを平穩のイメージで捉えてしまうのである。したがって、成長の正確な程度はとても理解が難しいのだ。(218)

この部分は、ヘーゲル『美学』第三部からの翻訳といってもいいほど、表現が一致している。( . 420参照)ただ、ヘーゲルの記述そのものも、第三部「個々の芸術ジャンルの体系」でギリシャ彫刻に関するものはほとんどヴィンケルマンの著作からの借用といってもよい。もちろんヘーゲルはそのことを断っているけれども。ただし、表現は一致しているものの、含意は若干異なっている。ヘーゲルは、ゼウスなど老齢の神々もギリシャ彫刻ではけっして老人として表現されないこと、一般的にギリシャの彫刻は青年像を好むこと、しばしば両性具有的な表現がされるという事実を言っているにすぎない。しかし、ペイターは「青年」に特別な意味をこめている。青年の美についてのヴィンケルマンの好みに関して、「ヘレニズムへの彼の愛着が単に知的なものではなく、気質の微妙な糸が折り込まれている事実は、彼の青年たちとのロマンチックで情熱的な友情が証明している」(191)と指摘し、男性の美を理解しない人は芸術一般を捉えられないとのヴィンケルマンの手紙を紹介している。もちろんそれは、自然美にたいする人間の創造物たる芸術的な美を称揚するヘーゲル芸術論の枠内にあるが、ペイターは個人的な体感覚を重視している。ヴィンケルマンに強烈に見られたホモ・セクシュアリティが、ギリシャ彫刻の美と密接に絡み合っ

て把握されている。

しかし、インマンも指摘しているように、ペイターはこのエッセイでヘーゲルの『美学

講義から内容と表現を借用し、それを自分の好みに合わせて加工している。そうした箇所が随所に見られる。そもそも芸術史をSymbolic、Classical、Romanticと三分して、それぞれを代表する芸術形式としてエジプトのArchitecture、ギリシャのSculpture、そして中世以降のPainting、PoetryおよびMusicとする時代区分の大枠もヘーゲルそのままである。その例として二箇所ここで紹介しておこう。

- A) メムノン像についてペイターはこう表現している。「最高の建築上の効果を持つエジプト芸術は、ヘーゲルの美しい比較によれば、言葉を発する力を持ちながら夜明けを待つメムノン像である。それは、ギリシャ精神、人文主義的な精神の夜明けである。」(211) ヘーゲルは『美学講義』第二部のメムノン像についての記述で、この巨像が日の出とともに音を発するとのヘロドトスの話を紹介し、それが近頃事実であると確認されたこと、それが朝露と冷気が起こす自然現象として合理的に説明できることを解説する。( . 462) そして、この像は人間の形を持っていながら、いまだ人間の内面を表現するに至らないこと、人間の精神が自由な内面から発するのではなく、外からの光によって、すなわち自然の力によって音を発すること、したがってこの像が象徴的芸術の枠内にとどまっていることを説く。ヘーゲルの記述は、冷静で客観的である。しかし、ペイターは「ギリシャ精神の夜明けを待つ」(waiting for the day, the day of the Greek spirit) との表現を加えることによって、この像に別の意味を付加している。それは、ギリシャ神話に伝えられるメムノンの物語、エチオピア王となったメムノンがトロイ戦役に従軍し、アキレスに倒される、朝露は、息子メムノンの死を悲しむ母、曙の女神エーオースの涙であるとの物語を想起させる。「夜明けを待つ」とは、母が現れるのを待つ息子の姿であると同時に、理想化された古典ギリシャの時代、その芸術への憧れを表現している。
- B) 「ギリシャにはマドンナがない。女神たちは常に子供を伴っていない (childless)。」(217) 突然に挿入されるこの表現もヘーゲルからの借用である。ヘーゲルは『美学講義』第三部で、ギリシャの女神たちが授乳する場面が描かれないこと、常に子供を伴っていない、乙女の姿で描かれる場合が多いことを指摘している。それは、インドやエジプトの女神たちと異なって、生殖という女性の自然的な側面を排除することを意味する。また、ヘーゲルは母性愛を主題とするかどうかが古典的芸術とロマン的芸術の重要な対比点であると述べている。( . 424) ちなみに、ヘーゲルは『美学講義』第二部「ロマン的理想としての愛」の項で、「聖母子像の母性愛のなかに、個人と神との統一の感情がもっとも本源的に、もっとも現実的に、かつもっとも生き生きと存在する」と語っている。( . 158) 母としての自然の愛と天的な愛の統一、自然的な存在としての美しい女性の肉体のなかに抽象的な精神が生き生きと表現の場を見出す、これこそヘーゲルの主張するロマン的芸術の美である。彼がラファエロの聖母子像を最高の芸術として称揚する意味もそこにある。しかし、ペイターには、ラファエロを評価しながらも母性愛を重視する視点は欠落していると言えよう。

## 2. ヘラクレイトスと否定の弁証法

ペイターは、『ルネッサンス』の「結語」の冒頭に「『万物は流動する。とどまるものは何もない』と、ヘラクレイトスは言った」のエピグラフを掲げている。このエピグラフは直接的には、プラトンの『クラチュロス』に由来している。『クラチュロス』自体は老哲学者ソクラテスとふたりの青年、ヘルモゲネスとクラチュロスの対話編の形式をとって、そのテーマは一貫して「命名論」である。全編を通して命名の正しさとその根拠について微に入り細をうがった議論が続いていく。しかし、この対話編でのヘラクレイトスについての言明はほんのわずかに過ぎない。『クラチュロス』の本筋からすればさほど重要ではないこのエピグラフが流布しているのは、残されたヘラクレイトス文献が少ないなかで、彼の哲学の特質を端的にあらわすのに便利と考えられてきたからだと思われる。ペイターも、ヘラクレイトスについては一般に通用する解釈に乗っているのだが、その理解については若干の注意を要する。手がかりは、彼の死の前年1893年に刊行された『プラトンとプラトン主義』に見られる。

「連続講義集」との副題を持つこの書は、オックスフォードでの二年間にわたる彼の講義をまとめたもので、彼のプラトン理解を紹介するとともに結果として彼の思想形成を最晩年から振り返るという体裁をも帯びている。第一章は「プラトンと運動の教義」と題されていて、プラトン哲学の出発点を探ろうとしている。ペイターは「哲学自体は、精神的にも道徳的にも、それに先立つ詩のなかで準備され、あらかじめ思考されていたのである<sup>5)</sup>」との立場から、プラトン哲学も彼に先立つギリシャ初期の思想や文学を継承したものと見る。「プラトンにはすばらしい文学的新鮮さの香りはあるけれども、絶対的に新しいものはなにもないと言っても過言ではない」(8)とまで言い切っている。そして彼を育てた「父たち」として、ピタゴラス、パルメニデス、ヘラクレイトスの三名を挙げ、とくにヘラクレイトスを詳しく紹介する。

ペイターはこの第一章の記述のなかで「哲学的な主張やあらゆる思索的な主張を批評する方法」として「独断的批評方法」(dogmatic method of criticism)と「さらに寛大な折衷的、混合的方法」(more generous eclectic or syncretic method) (9)を挙げている。さらにこの記述のすぐ後に「第三の批評方法」を論ずる。「独断的批評も折衷的批評も同様に、われわれの世紀においては、ヘーゲルの影響下で、とくに彼の常に変動する時代精神 (Zeit Geist) という圧倒的な理論の影響下で、歴史的方法という第三の批評方法に道を譲ったのである。」(9) ペイターは、プラトンの人と思想を理解するためにヘーゲルの「歴史的方法」を受け入れて、歴史の変転の相のもとで把握しよう主張している。その記述は具体的である。

イギリスの芝生の上では自然の気まぐれであろう奇妙にねじれた松の木も、アルプスの急流に置き換え、激しくぶつかる激流が実際そのような姿に成長させたと考えれば、それは必然性の産物であり、事実の帰結が行き着くところであることが分かる。同様に、たとえばプラトンの「共産主義」のようなまったく空想的な所信も、それを取り巻く諸事実や諸条件と正しく関連づけたならば、当然の妥当性を持っているのである。それはそうしたものの一部なのだから。(10)

このように『プラトンとプラトン主義』第一章は、プラトンの教義を解説するに当たって、ヘーゲルの影響を色濃くとどめているが、さらにペイターは、プラトンの「父」のひとりとするヘラクレイトスについての知識もプラトン自身の断片的な記述からではなく、実はヘーゲルの『哲学史講義』から得たものと考えられる。

ヘーゲルは『哲学史講義』第一部第一章D「ヘラクレイトスの哲学」の項で、ヘラクレイトスを「プラトンの師」と見なし、哲学史上で「存在 (Sein) から生成 (Werden) への推移」を提唱した偉大な思想家と讃えている<sup>6)</sup>。ここでヘーゲルは弁証法の使い手としてのヘラクレイトスを取り上げている。万物は、存在であると同時に非存在である。生起 (Entstehen) であると同時に消滅 (Vergehen) である。そして具体的なものはそれぞれの時間、「瞬間」の形式において表される。「感覚的なもの、直感的なものなかでは、生成が提供する第一のものは時間である。時間は生成の第一の形式である。」(329)「時間においては過去も未来もなく、ただ現在があるのみである」(329)と語る時、ペイターのヘラクレイトス理解、そして『ルネッサンス』結語の思想とほとんど相違がないように思われる。

ヘーゲルは、ヘラクレイトスの長所を、自然の本質を「過程」として把握したこと、そしてその自然の抽象的な過程として「時間」を、さらにその現実的な過程として「火」を挙げていたことを指摘する。

彼は、火が第一の實在 (Wesen) であると言った。そしてこれがヘラクレイトスの原理の現実の様式であり、自然過程の魂であり本質である。運動におけると同様にこの過程でも、以下の三つの契機 (Moment) に分かたれる。 ) 純粹に否定的な契機。

) 生成する対立の契機、水と空気。 ) 安らぐ全体性、土。自然の生命は、こうした諸契機の過程である。土の安らぐ全体性が対立的な二つに分かたれ、この諸契機の対立が提起される。否定的な統一を経て、再び統一へと帰る。これは生成する対立の燃焼である。(330)

一方でペイターは『プラトンとプラトン主義』において、哲学者としてではなく詩人としてのヘラクレイトスを強調し、具体的な現象との関わりのなかで彼を解釈している。ペイターはこう書いている。

彼が「万物は流動し、とどまるものは何もない」と叫んだとき、結局実際に彼の周りを取り囲んでいた事どもの諸相を考察していたのである。彼の哲学は形式的な論文や体系などではなく鋭い反抗の叫びだったのである。(14)

ペイターがヘラクレイトスを詩人と見なし、彼の表現活動を「鋭い反抗の叫び」と把握したとき、彼の芸術批評家としての矜持は保たれている。しかし、『ルネッサンス』の「結語」は、ヘラクレイトスのエピグラフにはじまって、その基本的な思想はヘーゲルのヘラクレイトス理解の延長線上にあると言ってもよいのではなからうか。すくなくともその構造は同一の地平にあると言える。もちろんペイターは、文学的・詩的表現をしているので、「鋭い反抗の叫び」という記述になるが、それをヘーゲルの哲学的な表現に置き換えると

「否定性の契機」となる。ヘーゲルは、ヘラクレイトスを弁証法の正しい継承者であると評価していて、とくにその本質を「否定性の契機を内在 (immanent) させている」(326) ことにあると見ている。すべてを灰燼に帰す火は、否定性の契機の象徴であり、またすべてを生成させ、統一の瞬間をもたらす動力でもある。この成就是瞬間的で、すぐに次の対立・消滅へと向かっていく。この「否定の弁証法」は「硬い宝石のような炎で常に燃えつづけること」を理想としたペイターの心を捉えたはずである。そして、否定性を動力とした全体性、完成への憧れがペイターの批評活動における最も重要な動機ではないかというのが、筆者の仮説である。

### 3. 異教的感情

『ルネッサンス』全編を通して否定性をもっとも重要な契機となっているのは「異教性」(paganism) の問題である。ペイター初期の芸術批評活動は、ある意味で高圧的な教義の体系となった伝統的キリスト教との戦いからはじまったと言ってもよい。ギリシャの美を求める心は、それを抑圧する宗教的な体制との軋轢を感じ、宗教的異端の問題を意識せざるを得ない。彼は1862年クィーンズ・コレッジでBAを取得する。聖職位授与(ordination) も望んだのであるが、美を愛好する軽率な言動が信仰者たちの反感を買ったためにこの道が閉ざされたのだと伝記作者トーマス・ライトは伝えている<sup>7)</sup>。1865年、ブレイズノーズ・コレッジの研究員になるが、保守的宗教的色彩の強いオックスフォードで宗教との距離をどのようにとるかは、この時期の彼にとっては緊要の課題であったと言われている。ライトによれば、ペイターが「美の追求を宗教の位階にまで高める」必要を密かに感じていたまさにそのときに、ヴィンケルマンと出会ったとのことである。自らの美の追求が現実のキリスト教と齟齬をきたしたとき、その状況を生きた先人としてヴィンケルマンと出会ったのである。

ローマでの滞在はヴィンケルマンに、暗いドイツの風土から解放され、思う存分古代ギリシャの美術研究に没頭できる夢のような環境を与えてくれたが、ペイターは、彼を「異教徒」として描くことも忘れていない。ローマは法王の膝元であり、ヴォルテールの著作を隠し持つヴィンケルマンは、つねに異端の摘発をおそれなければならない状況に置かれていた。ローマは彼にとって、ギリシャ芸術研究の輝く地であるとともに、抑圧的教義体系となった宗教権力の本拠でもあった。喜びと危険が同居する地であったと言える。ヴィンケルマンがローマ滞在を可能にする条件として、カソリックへの改宗を受け入れたことについて、ペイターはこう書いている。

古代世界と同じような単純性と透明性を持った性格の人間にとって、絶対的な誠実にすこしでも傷がつくことは、本当に痛手であったに違いない。ゲーテは、ヴィンケルマンがこうした犠牲を払ったことを理解している。しかし、おそらく最高の批評の法廷に立てば、ヴィンケルマンは無罪宣告を受けるであろう。(187)

「最高の批評の法廷」とは、ペイターの目指す芸術批評の最終的な価値を決定する場で

あるが、この場合は、教会にたいして信仰を偽ることになってもギリシャ芸術美の研究に身を捧げる「異教徒」の立場の承認の表現となっている。ゲーテは、ヴィンケルマンを「生来の異教徒」と呼んでいる。それはヴィンケルマン自身が自分を生まれながらのギリシャ人と考えたように、性格の心髄までギリシャの理想と一体化させたヴィンケルマンの生き様を示している。

ペイターにとって、「異教」とはキリスト教以外の宗教一般を指すのではなく、古代ギリシャの美を成り立たせる条件を整備したものを意味している。キリスト教以前の多神教の世界、それは同時に宗教と芸術が一体化した世界であった。そこでは世界の秩序を統べる神々が人々の感情世界と融合し、個人の関心と共同体の利害とのあいだに乖離は存在しなかった。そのとき芸術家は幸せな芸術表現が可能であった。ギリシャの芸術・宗教観は、ローマに受け継がれ、現実的なローマ人たちのあいだでも尊重されつづけていくが、キリスト教が台頭し、ローマ帝国の国家宗教の座を獲得するとともに、ギリシャの芸術・宗教は、「異教」の烙印を押されることになる。当時「異教」と言えば古代ギリシャの宗教を指したのであるが、こうした歴史をふまえたうえでペイターは「異教性」をギリシャのみの特性と見るのではなく、それ以前の歴史にまでさかのぼらせている。

大多数の人間のために存在するすべての宗教の広範な基盤は、一般的な異教的感情である。この異教は、純粋な人間の本性のなかにあり、ギリシャの宗教よりも前から存在していたものである。そしてそれは、はるかにキリスト教世界のなかにまで、ある種の植物が根気よく根を張るように根深く生き残ったのである。なぜなら、その種子は、それが芽生えた土壌そのものの一要素だからである。(200-201)

太古の昔からあった素朴な宗教感情が、ペリクレスの時代にギリシャ古典芸術として見事な花を咲かせたが、その種子は時代を超えて生き残り、いつでもどこでも機会さえ捉えれば芽吹いてくるというのがペイターの異教性の歴史把握である。とくに彼は、この性向を牢固とした教義に固まったキリスト教正統派に対する抵抗の流れのなかに把握しようとしている。この歴史把握は、ヘラクレイトスの「火」に象徴された生命力の発露としての「否定性」、燃焼と再生のプロセスを歴史の動力とする歴史観と同一の平面にある。その意味では、ペイターの説く異教性は、ヘーゲル弁証法で言うところの「否定性の契機」のひとつと見なすことも可能である。

ペイターは『ルネッサンス』の第一エッセイとして「フランスの古譚二話」を配置している。13世紀の「アミとアミルの友情」と悲恋物語「オーカッサンとニコレット」の二話を批評の俎上に載せるのであるが、その前に12世紀に活躍した碩学アベラールを話題としエッセイをはじめている。エロイズとの悲恋で有名なアベラールは、フランスを代表する知性を持っていながら当時大勢を占めた神学に反対したため異端宣告を受け、終生ローマ法王からの許しを得られなかった学僧である。彼は、中世盛期の禁欲的な宗教組織のなかであって肉体を賛美し、人間精神の自由を追求することに躊躇しなかった。「彼はルネッサンスの特性を先取りしている。つまりこのルネッサンスとは、当時現実に存在した宗教組織と対立するのではなく、ただそれを超越しそれに依存しない新しい感情、感覚、思想の王国を、様々なやり方で人間精神が自分のものとして獲得した運動なのである。」(6)



なぜペイターは、この人物の紹介から『ルネッサンス』をはじめたのだろうか。それは言うまでもなく、前述したペイターの歴史把握に基づいている。アペラールにギリシャ時代から中世に至っても地中に潜伏しながら根の絶えることのなかった異教性の体現者を見ているからである。異教性の歴史把握から見ると、12世紀からはじめて、イタリア・ルネッサンスの盛期を経て、18世紀のドイツ人、ヴィンケルマンで『ルネッサンス』をまとめるペイターの戦略は非常にわかりやすい。

人間の生命力の発露を願うあまりその時代の大勢にあらがい、宗教的な権力にとっては「異端」「異教」として現れざるを得ない人物の典型を、ペイターは1864年に書いた“Diaphaneite”(透明性)に端的に表現している。この数ページのエッセイは、生前には印刷されることがなく、死の翌年1895年刊行の『雑纂』*Miscellaneous Studies* に収められたものであるが、ペイターはここで「透明的性格」の理想を提示している。こうした性格を持った人間は、社会の多数派に容認されることがなく、孤独に自己の道を歩まなければならない。しかし、彼は目先の現象に囚われることなく、常に「永遠の価値の相ですべてを評価しようと努める。」<sup>8)</sup> ペイターは、この類の人間を次のように色彩と光の関係の比喩で表現している。「そうした性格は、色彩の幅広さによるのではなく、一閃の光の鋭さによって人々の目を捉えるのである。そこでは、われわれの持つ道徳的性格のもるもの要素が純化していき、焦点に至って燃え立つ。それは世間の生活の主流にそって流れるのではなく、交差するのである。」(248) こうした性格の人間は「色彩のない、分類しがたい純粋性」を持っているので、既成の秩序のなかで安定した地位を確保することができない。普段は世間一般から理解されたり愛されたりすることもない。しかし彼は無限の包容力を持っていて、彼の暖かいまなざしが時流と交差しある一点で焦点を結んだとき、人々に新しい活力を与えるのである。ペイターは抽象的・象徴的・比喩的表現ではあるが、透明、無色、白い光などのイメージに託して、俗世間の汚濁に汚されない純粋性の理想と、既成社会の大勢に抗する強さを持った人間の典型を表現しようとしている。

こうした性格の人間は、完全性への確信と強い欲求を自らの内に秘めているがゆえに、変革の主役たちを愛さざるを得ない。革命家を造るものは、自己憐憫か、他人のための義憤か、変化の過程のなかに潜在する大きな流れを感じ取り同感する能力である。しかし、われわれの論ずる性格の人間は、ギリシャ人たちが天の恩寵と見なした、あの生命の誇り、個人的価値の意味そのものから革命家となるのである。(251-252)

この透明的な性格を持った人間の一人としてヴィンケルマンが取り上げられていることは明白である。あるいは1864年時点で彼はすでにヴィンケルマンの存在を承知していたので、ヴィンケルマンの生涯を学ぶことによって「透明的性格」の典型が完成されたのかも知れない。いずれにせよこの「透明的性格」がギリシャ芸術の理想と結びつき、中世を超えて生き残る異教性の流れのなかで、いろいろな人物にその体現者を見ていくのである。その中核には「炎」に象徴される否定性の弁証法が組み込まれていることは否定しがたい。

ペイターは、『ルネッサンス』第三版に「結語」を再録するに当たって注を付け、その一部に「ここで提起した思想については『エピクロスの徒マリウス』でより詳しく扱っている」と書いている。この作品は1885年に出版されたペイター唯一の小説であるが、19世

紀的小説としての造形は弱く、ある意味で思想小説、あるいは思想教養小説と言ってもよいものである。舞台は紀元後二世紀のイタリア、ストア学者としても知られた哲学者皇帝マルクス・アウレリウスの時代、田舎の素朴な信仰のなかで育った青年マリウスが思想的遍歴を経て、最期には「生まれながらのキリスト教徒」として死んでいくまでを描いている。ペイターは、紀元後二世紀をエピクロスの流れをくむ思想潮流とストア学派とがせめぎ合う時代と把握している。もちろん主流は皇帝マルクス・アウレリウスの推奨するストア学派であるが、ギリシャやローマの異教の流れ、あるいは田舎の素朴な民間信仰がいまだに人々の信頼を得ている時代との理解である。ここで注目すべきは、ペイターがキリスト教徒を新しい時代を切り開く信仰者の集まりとして描いていることである。そしてエピクロスの哲学の精神を忠実に引き継ごうとしている主人公マリウスが、ごく自然にキリスト教徒たちに近づいていくのである。この間の事情をペイターは、「教会の小さな平和」の章で説明している。紀元後四世紀コンスタンチヌス帝によって公認され、さらに国教となっていくキリスト教が最終的な「教会の平和」を得たのにたいして、この時代の素朴な信仰者たちの集まりとしてのキリスト教会を「小さな教会の平和」と呼んでいる。ペイターは、度重なる弾圧のなかで次第に人々の信頼を集めていく「原始キリスト教会」(primitive church)を異教の流れの正統な継承者と位置づけているのである。彼は「すでにより成熟した知恵に従って小さな平和の教会は、優美な異教的感情と慣習の多くを採用していた<sup>9)</sup>」と書き、「16世紀を予知するかのように、その教会は『ヒューマニスティック』になりつつあり、早期の紛れのないルネッサンスを示していた」(125)とまで言い切る。ストア哲学の禁欲主義の理想にたいして人間能力の調和的発展の理想を対峙させ、それを原始キリスト教会の人々が目標としていたと記述するとき、ペイターは彼らを古代ギリシャ芸術の理想の継承者と見なしている。そして「キリスト教の信仰は、純潔(chastity)の偉大な推奨者として姿を現した」(114)と、当時のキリスト教徒の人格的偉大さを讃える。彼らを「透明的性格」を持った人々の流れに位置づけていることは明らかである。彼はこうも書いている。

ローマ時代初期の教会には、人生の事実を冷静に観察したうえでの満足と晴朗さが見られた。それはすべての人々が心から願っていたもので、十分に理由のあることだったが、その大部分の人々には、かなえられないものだった。マリウスは、とくに哲学者皇帝の救済されることのないあの憂鬱の重荷と比較せざるを得なかった。それは人間性を持ったキリスト教、ヒューマニズムにあふれ、人間への寛大な希望に満ち、共同の意識と快活な奉仕への活力を持ち、すべての生き物に共感を持ち、美と日の光を理解するキリスト教だった。(115)

ギリシャ時代の思想と信仰の発展が、障害なく自然にキリスト教会につながっていく展開は、一読するとキリスト教史の肯定のように思われる。しかしペイターはここに「否定性」の毒を潜ませている。寛大な人間性にあふれた当時の教会を肯定すればするほど、国教になって以後のキリスト教会の歴史を再考せざるを得ない。それは肯定と否定の複雑な折あわせをなしている歴史である。言うまでもなく、ペイターは原始キリスト教会を「異教性」の正統な展開として描くことによって、19世紀現代の宗教的状况を批判しているのである。

#### 4. 芸術のための芸術

『ルネッサンス』の「結語」では、万物の流動と解体が強調されている。流れゆく諸要素が瞬間的に統一する焦点が問題であって、完成されたものも次の瞬間には解体消滅へと向かっていくと語られている。彼の思想は徹底した諸行無常の精神に貫かれているかのようと思われる。しかし、一方でペイターは常に統一と完成の持続を願っていることも事実である。ヴィンケルマンはギリシャ彫刻に普遍的な美の完成を見た。理想、完成、静謐、晴朗、こうした言葉には流動、解体、消滅、否定と矛盾するものがある。ペイターはヴィンケルマンの生活と活動に共感しながらも、彼を絶対化しているわけではない。エッセイ「ヴィンケルマン」においても歴史のなかで彼の役割を相対化している。前述したように、ペイターにとってヴィンケルマンは「異教性」の歴史のなかに位置づけられる重要ではあるが、それでも複数のなかの一人の人物に過ぎない。彼にとってのヴィンケルマンの功績は、ギリシャ芸術の理想を18世紀によみがえらせたということにとどまらない。最大の功績は、30年後に彼の歩いた道を追ってローマに着いた偉人ゲーテの先導者となったことである。ペイターは「正しい批評の目的は、ゲーテが前景に立つ知的な視野のなかにヴィンケルマンを位置づけることである」(226)と述べている。彼はゲーテに、19世紀の現在に古代ギリシャ芸術の理想を実現する天才を期待しているかのようである。そして、ゲーテの業績を「ゲーテは、冒険と多様性、魂の深遠な主観性を持つロマン主義精神を、透明性、合理性、美への願望を持つヘレニズムと一体化させ、作品に表現したのである。それがファウストとヘレナの結婚であり、その子ども、美しい若者オイフォーリオンは、19世紀の芸術である」(226-227)とまとめている。19世紀後半のゲーテ神格化を思わせるこうしたペイターのゲーテ過大評価は、彼自身が歴史の持続性への信頼、完成への強い期待、偉大な大人物への尊敬の念を持っていたゆえだと考えざるを得ない。

ヘーゲルは『哲学史講義』におけるヘラクレイトスについての記述の後半で、この哲学者が logos を大切にしていたことを高く評価し、アレクサンドリアの学者の伝える彼の言葉「人が未開 (barbarisch) な心を持つ限り、目や耳は人にとって悪い証人である。理性 (logos) は真理の判定者である。しかも次善の、ではなく神的な普遍的な判定者である」(338) を引用している。ヘーゲルはこうも書いている。

ヘラクレイトスは、すべて存在するものは流動するから感性的知識のなかには真理がないということ、感性的確実性の存在はそれが存在することと同時に存在しないということをも主張するとともに、彼は知識において対象的な (gegenständlich) 方法が必然的であると主張する。わたしの知る理性的なもの、真実なものは、感性的なもの、個別のもの、規定されたもの、存在するものとしての対象的なものからの帰還 (Zurückgehen) である。しかし同時に理性が己のうちに知るものは、存在の必然性、あるいは普遍性である。それが世界の本質であるとともに思考の本質でもあるのだ。(342)

他方ペイターは、『プラトンとプラトン主義』のヘラクレイトス紹介で「表面、とわれわれは言う。しかし実際その下に何かがあるのだろうか。彼の聴衆や読者の大多数にとっ

て、それこそまさに現実のものに目をこらしているヘラクレイトスが否定しているもののように見えた」(15)と書いている。ここにはヘラクレイトスを詩人として捉え、あくまで「感性的なもの、個別的なもの」に執着する具体の人として彼を理解しようとするペイターの立場が表現されている。目で見て、さわり、感覚的に捉えられるものを重視し、その背後の抽象的な概念の世界に立ち入らないのが、ペイターの批評の方法なのだろうか。繰り返すことになるが、ヘーゲルは哲学者としてのヘラクレイトスを弁証法の有能な使い手と理解し、彼の「存在するものはすべて流動する」というテーゼも、「感性的確実性の存在はそれが存在することと同時に存在しない」との弁証法的視野のもとに把握している。真理は「感性的なもの、個別的なもの」にあると同時にそこには存在しない。この弁証法は、その法則性を支配するあるものの存在を前提としている。ヘーゲルはヘラクレイトスの言葉「理性 (logos) は真理の判定者である。しかも次善の、ではなく神的な普遍的な判定者である」を伝えている。彼の理解するヘラクレイトスは、流れ行く現象界を感性的に捉えるのみの哲学者ではない。世界を支配する「あるもの」への洞察を持っている。では、あくまで表面に固執する詩人としてヘラクレイトスを把握するペイターの理解は、誤り、あるいは浅薄なものなのだろうか。

前述したように、ペイターはヘーゲルを引用する際、ヘーゲルが単にein neues Organ für den Geistと記述したのにたいしてa new organ for the human spiritと意図的にhumanという形容詞を入れて訳している。哲学者ヘーゲルがGeistを、抽象的、概念的に把握するのにたいして、ペイターはあくまで生身の肉体を持った人間の内面にある存在として「精神」を把握したかったのだと思われる。もう一箇所引用においても、彼は「普遍的であるけれども個別的な、内面と外面が同一の(性格)」という字句を省略して訳している。この字句の脱落が意図的なのか無意識になのかは判断がつかない。しかし、いずれにしてもペイターが個別具体を突き抜けて共同体の問題、人間の普遍的な問題に入ろうとするとききわめて注意深くなる傾向を持っている証明にはなると思われる。

確かにペイターは、「結語」で「芸術のための芸術」を推奨したとき、その瞬間の大切さを強調している。しかし一方ではエクスタシーの持続を願っている事実も忘れてはならない。哲学者ではなく芸術批評家としてどこまでも感覚の世界に留まりたいと思っても、批評そのものがそれを許してくれない。いかに自分の感性に自信を持っていようとも、その場限りの印象批評では批評たり得ない事実を彼は十分に承知している。彼も「批評の最高の法廷」を常に念頭に置いていることを忘れてはならない。

ヘーゲルは『美学講義』で、古代インド、エジプト、ギリシャ、ヨーロッパの芸術、さらにジャンルで言えば、建築から音楽まで豊富な実例をあげて、芸術のすべてを語りつくそうとするかのように考察を展開している。しかしこの「講義」の特色は何よりも哲学者が芸術を語っていること、したがって芸術とはなにかの概念規定がしっかりとなされていることである。彼は芸術の根拠を、自然から解放された自由な想像力の飛翔に見ている。概念的な反省による形而上学的な思考も自由な想像力の活動であるが、芸術活動は、具体的な感覚を出発点とし、最終的には感性と直感に訴える現実的な形を持った芸術作品に結実する。ヘーゲルは、思考活動が深まっていき現実世界との亀裂を生んだとき、それを修復するもの、すなわち概念的活動と感性的・直感的活動を統一するものとして芸術を考えている。それは概念的認識による現実把握ではなく、総合的な芸術的感性による現実表現

である。彼は芸術活動を人間固有の生命力の発露と見て、そこに独自の価値を見出している。したがって芸術は他の何者かに奉仕するものではない。『美学講義』序論 3「芸術の目的」の項で、その想像力・創造力の飛翔を以下のように記述している。

それゆえ芸術の目的は、以下のように設定される。あらゆる趣向や情熱、まどろむ感情を目覚めさせ、活気づけること。心を充足させ、成熟しているか未成熟かは問わずすべての人々に、人間の心がその最奥の秘密の場に保持し、体験し生み出しうるものすべてを心から感じさせること。人間の胸中でその深みと多様な可能性と側面を揺り動かす、喚起することのできるもの、がその思考と理念において精神の持つ本質的なもの、高度なもの、高貴なもの、永遠のもの、真実なもの、の晴れ晴れしさを感情と直感の享受にきょうすることである。同様に、不幸や悲惨、さらに悪や犯罪を理解させ、心の最奥に潜むすべての快楽や悦楽とともにすべての醜いもの、ぞっとするものを教えること、つまるところ、想像力の気ままな遊びのなかに空想をはばたかせること、感覚を刺激する直感と感情の魅惑的な魔法のなかに空想を戯れさせることである。

( . 70-71)

ヘーゲルは「芸術は自然の模倣である」との考えを退け、あるいは教訓を与えるため、あるいは政治的宣伝のため、ましてや金儲けのための芸術を否定する。芸術は芸術自体のために存在することを彼は以下のように表現している。

それに反して芸術は、感覚的な芸術形成の形式のなかに真実を顕示し、かの対立の融和を表現することを使命としていて、それゆえその最終目的を、それ自体のうちに、この表現と顕示自体のうちに持っている主張しなければならない。なぜならば、その他の目的、教訓、清浄化、善導、金儲け、名声と名誉への努力などは、芸術作品自体とは何の関係もなく、それ自体の概念を規定しないからである。( . 82)

「芸術のための芸術」という標語は、19世紀後半に注目され、主に世紀末のデカダンス文学に関わって使われ、ペイターの『ルネッサンス』結語は、「芸術のための芸術」宣言のように捉えられているが、じつは哲学の世界では18世紀末から「美学」という学問分野の成立とともに意識されてきたものである。とくにカント哲学では『判断力批判』において「美的判断力」が人間固有の能力として中心的に論じられ、シラーの『美的教育書簡』に受け継がれ、ヘーゲルの『美学講義』に至るのである。社会的には、貴族の従僕に過ぎなかった芸術家たちが自立の可能性を模索しはじめる時期と重なっている。カントの『判断力批判』から42年を経て出版されたヘーゲルの『美学講義』は気宇壮大な構想に基づいているが、基本的な立場は芸術の自立的価値の確認であって、それ自体がある意味で「芸術のための芸術」宣言といってもよい内容を持っているのである。

ペイターがヘーゲルの『美学講義』の流れのなかで、「芸術のための芸術」を唱えていることは明白である。しかし、彼は哲学者ではなく芸術批評家として、具体的な芸術作品の存在、血の流れる生身の人間の肉体や心のあり方から遠く離れることはできなかったのである。とくに「透明的性格」を核とする人物批評は、彼の批評のエッセンスをなしてい

て、ヘーゲルの哲学的営為が「精神」「時代精神」「絶対精神」へと発展していくのと対照的に、ペイターの批評活動は人物の「性格」へと収斂していくのである。

## 註

- 1) *The Works of Walter Pater, Vol. I* (London: Macmillan, 1910; Reprinted: Hon-no-Tomoshia, 1990), 236. 以後、ペイターの*The Renaissance*からの引用は同全集同巻からとし、ページ数のみ本文中に示す。
- 2) William F. Shuter, *Rereading Walter Pater* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 63.
- 3) Billie Andrew Inman, *Walter Pater's Reading A Bibliography of His Library Borrowings and Literary References, 1858-1873* (New York and London: Garland Publishing, 1981).
- 4) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in zwanzig Bänden 13 Vorlesungen über die Ästhetik I* (Fankfurt am Main: Suhrkamp,1970) 以後、ヘーゲルの『美学講義』からの引用は同書からとし、本文中に巻数とページ数のみを示す。
- 5) *The Works of Walter Pater, Vol. VI* (London: Macmillan, 1910; Reprinted: Hon-no-Tomoshia, 1990), 5. 以後、ペイターの*Plato and Platonism*からの引用は同全集同巻からとし、ページ数のみ本文中に示す。
- 6) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in zwanzig Bänden 18 Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I* (Fankfurt am Main: Suhrkamp,1970) 324. 以後、ヘーゲルの『哲学史講義』からの引用は同書からとし、本文中にページ数のみを示す。
- 7) Thomas Wright, *The Life of Walter Pater Vol. I* (New York, Haskell, 1969) 232.
- 8) *The Works of Walter Pater, Vol. VIII* (London: Macmillan, 1910; Reprinted: Hon-no-Tomoshia, 1990), 248. 以後、ペイタ - の “ Diaphaneite ” からの引用は同全集からとし、ページ数のみを本文中に示す。
- 9) *The Works of Walter Pater, Vol. III* (London: Macmillan, 1910; Reprinted: Hon-no-Tomoshia, 1990), 125. 以後、ペイターの*Marius the Epicurean*からの引用は同全集からとし、ページ数のみを本文中に示す。