

ヘーゲル絵画論テキストの異同

著者	柴田 隆行
著者別名	Takayuki SHIBATA
雑誌名	東洋大学社会学部紀要
巻	53
号	1
ページ	5-19
発行年	2015-11
URL	http://id.nii.ac.jp/1060/00008216/

ヘーゲル絵画論テキストの異同

Variante Texte Hegels über die Malerei

柴田 隆行

Takayuki SHIBATA

はじめに

ヘーゲルは1818年夏学期（ハイデルベルク大学）、1820/21年冬学期（以後ベルリン大学）、1823年夏学期、1826年夏学期、1828/29年冬学期に美学・芸術学講義を行った。美の概念のほか、建築、彫像、絵画、音楽、詩について具体的な事例を挙げて説明している。追体験が容易な詩は別にして、絵画や音楽などその作品を自ら鑑賞したことがない学生はヘーゲル先生の講義をどの程度理解できたのだろうか。ヘーゲル自身、理論上言及したものの自らは見たことがない絵画や彫像等をどの程度の具体性をもって説明しえただろうか。書簡に記されたヘーゲル旅日記を読むと、彼の旅行の1つの重要な目的が当地の美術館巡りであったことがわかる。知人等を介しての個人コレクション鑑賞のほか、すでに公開されていた美術館⁽¹⁾を頻繁に訪れている。ベルリンやドレスデンにあった芸術アカデミーでは数多くの複製が通常展示され、オリジナル作品の特別展示が催されることもあった⁽²⁾。「技術的複製可能な時代の芸術作品」というベンヤミン（Walter Benjamin）の言葉があるが、芸術鑑賞にオリジナルでなければならないという決まりがあるわけではない。オリジナルと複製の区別がつかない場合もある。

以下の小論は、筆者が参加している共同研究「ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究⁽³⁾」への1つの寄与である。この共同研究の目的は次の4点に要約される。①ヘーゲル「美学講義」の実像を、現存する講義筆記から確定する。②ヘーゲル「美学講義」に結実するヘーゲルの美学体験を、絵画論に限定して検証する。③ヘーゲル「美学講義」を同時代の美学理論・芸術理解と比較検討することで、ヘーゲル「美学講義」の意義を再検討する。④ヘーゲル「美学講義」を19世紀初頭のヨーロッパにおける近代的な美術館形成の歴史と重ね合わせることで、啓蒙主義以降の「芸術」概念の成立に果たしたヘーゲル美学の役割を明らかにする⁽⁴⁾。とくに、フランス革命後の国民国家形成と美術館建設との関係が「芸術」概念全体に大きな影響を及ぼしたと見込まれるが、議論を抽象レベルに上げる前にその土台をきちんと整える必要がある。美術館の制度史については別の共同研究者が取り組んでいるので、筆者はまずヘーゲル美学講義のテキストの異同を明らかにする。ただし、内容

を深く精査するためには対象を絞る必要があり、ここではヘーゲルの絵画論に限定する。

聴講生の筆記ノート等が公刊されているのは、1820/21年、1823年、1826年の講義のみである⁽⁵⁾。ほかにヘーゲル死後に公刊された全集収録の講義録があるが、これは歴史哲学や哲学史等と同様に編者があれこれの資料を合成したものであり、当然ながらさまざまな問題が指摘されている。しかし、廃棄ないし散逸していまは参照できない資料がそこで使われている可能性が高いので、全集収録の講義録も重要参考資料であることはまちがいない。その他、ヘーゲルの芸術体験を如実に表している彼の書簡集 (*Briefe von und an Hegel*, Hrsg. von Johannes Hoffmeister, 4 Bde., Hamburg 1952, 3. Aufl., 1977, 1985.) も参照する。

確認困難な1818年講義の内容を推察するにはヘーゲルの書簡が参考になると期待したが、現在読むことのできる書簡でこの時代にヘーゲルが芸術に言及している箇所は残念ながら次の2点のみである。すなわち、1814年8月16日付でパウルス (Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, 1761-1851) からのヘーゲル宛書簡に、「頻繁に博物館を訪ねているあなた (Sie als fleißiger Museumsbesucher)」という言葉が見られることと、絵画収集家のボアスレ (Sulpiz Boisserée, 1783-1854) 宛にヘーゲルが1816年8月8日に書いた以下の書簡がそれである。

追伸。デューラーのホルツシューアーも売られていますが、専門家は、高貴な考えから、これを手放すなら公共の大きな美術館のみにしたいと言っています⁽⁶⁾。

ヘーゲルがいつから絵画について論じるようになったかを調べるとすれば、まずは彼の著作を検索するのが一番早いですが、使われている言葉が概念として意味があるかを検討しなければこうした検索結果は有効と言えない。多少意味がありそうなのは、1805/06年イエナでの実在哲学の講義草稿 (*Naturphilosophie und Philosophie des Geistes. Vorlesungsmanuskript zur Realphilosophie (1805/06)*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 8. Jenaer Systementwürfe III, Hamburg 1976) にある一節、絶対的に自由な精神を具現する芸術は、形態とその内的自我とのあいだを、したがってまた造形芸術と音楽芸術とのあいだを揺れ動くが、「この両者のあいだにあるのが絵画である。——それは、色彩を自らの内に受けとめ、利己的なものを感覚の形式それ自体で受けとめる造形である。」(278) に求められる。ヘーゲルのこうした絵画理解はのちにも変わっていない。1807年の『精神現象学』で *Religion der Kunst* が詳論されるが、この場合の *Kunst* を「芸術」と訳して良いかは疑問の余地がある⁽⁷⁾。

1808年以降の著とされるニュルンベルクのギムナジウムにおける「上級クラスのための哲学的エンツクロペディ」 (*Philosophische Enzyklopädie für die Oberklasse (1808ff.)*, in: G.W.F.Hegel *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 4. Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817. Frankfurt am Main 1970) の第205節に、「芸術は、美が具現されるエレメントによって種類が分けられる」として、「絵画は外的直観のために表面に色彩的形態を与える。」とある。1812/13年のニュルンベルクにおけるギムナジウムのためのテキスト (*Philosophische Enzyklopädie nach den Unterrichtsvorträgen für die Oberk-*

lasse am Gymnasium 1812/13 in Nürnberg, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd.15. Hamburg 2002.) では、第61節で「芸術での精神は形態化した無限なものとして登場する。」として、「光に関わる無色のものである彫像は、感覚を表現する絵画に先行しうる。彫像は感覚に対して静寂を保ったままである。」(178) とされる。1818年のハイデルベルク大学での講義前後はこうした資料状況にある。それゆえわれわれは講義録と書簡を手がかりにして1820/21年冬学期以降のベルリン大学での講義を見てゆくしかない。

1820/21年冬学期講義の聴講者ノートは330ページで、編者序文を除くと309ページ、このうち絵画論は240ページから278ページまでである。1823年講義録は本文309ページで、行数が1820/21年講義より1行多いうえに文字が小さいので、総文字数は多い。だが、このうち絵画論は248ページから262ページまでで、全体に占める割合は1820/21年講義と比べると大幅減である。1826年講義は聴講者ノートが2つあり、プフォルテン版は本文が201ページで文字はかなり小さい。絵画論は204ページから215ページで、23年講義のさらに半分である。26年講義のもう一つケーラー版は本文235ページで、絵画論は181ページから189ページ、判型が異なるものの全体の割合から見てもいっそう縮減されている。ヘーゲルが各地で実際に見た絵画作品は年々増えているのに、絵画について論じる割合が減った理由がどこにあるかはわからない。講義回数は決まっているから、芸術・美学の概論説明に時間をかけすぎて後半時間切れになっただけかもしれない。そう考えると、絵画論に割く分量だけを議論しても無駄であろう。ちなみに、全集版の美学講義は、ズーアカンプ社版で全3巻、絵画論は第3巻の16ページから131ページまでで116ページ、総ページ数が1582ページなので、全体に占める割合は1820/21年講義を上回る。どこからこれだけの文言を集めてきたかがおおいに気になるのである。各テキストを対照させることでその点を可能なかぎり明らかにしたい。

1. 絵画論におけるテキスト異同

(1) 冒頭一節

1820/21年講義録をベースにして、他の年度の講義録を対照させてみよう。この講義での絵画論冒頭はきわめて抽象的な話から始まる⁽⁸⁾。絵画の前に位置づけられる彫像は客観態であり、それが、主観的個別態に解消されたものが絵画である。絵画は平面と色彩を根本規定として持つ。絵画の特徴は、第1に抽象芸術であること、第2にロマン的芸術であること、そして第3は、純粹に理想的な芸術ではありえず、言い換えれば、その対象は「自らに基づく形態ではなく、感覚や性格や行動といった特殊態へと出て行く形態である」(A245)。ここでヘーゲルは平面態と背景との関係の説明に入り、肖像画を論じる。「肖像は、色彩を際立たせるために、色彩に明暗をもたせた背景を必要とする。」(A246)しかし、絵画は本来それだけで独立した形態をも描写し、背景だけが大きな働きをするわけではない。キリストや使徒のような形態は自らのうちに権利を有している。肖像画では人格態も関心

を呼ぶが、その人物が未知の場合はそうした関心がそがれる。このように述べて、ヘーゲルはその例としてヴァン・ダイク (Anthony van Dyck, 1599-1641) の肖像画を挙げる。この場合、肖像がいわば額縁から歩み出てくるように見える。キューゲルゲン (Franz Gerhard von Kügelgen, 1772-1820) が描く洗礼者ヨハネや放蕩息子の胸像も不適切である。というのも、洗礼者ヨハネや放蕩息子の個性全体ではなく彼らの生涯の個別のシーンしかわれわれの関心を引かないからである (A246)。

まずはここまでの論述について、他のテキストを参照しよう。1823年講義の絵画論冒頭一節は、「彫像では客観的な実体性が対象であり、性格が静かに自らのうちへ沈潜することをわれわれは見てきた。」(B248) というものである。絵画はそこから主観態へと進み、実体的な芸術に立ち向かい、精神性の特殊態に踏み込む。絵画でわれわれが手にするのはフィギュアとその背景である。絵画では感受する主観態が自由になる。したがって、「絵画は鑑賞者の客観的な実体性ではなく、その主観態に、感覚に関係する。」(B249) ところで、絵画のエLEMENTは光であり、その分立態としての色である。これによって絵画は、質料という客観的規定である総体的空間態と外面態を離れ、それらを捨象する (B250)。だが、絵画は、空間の捨象態である平面を維持する。1823年講義ではヘーゲルはここから光と影について論じ、さらに絵画の特殊態の話からラファエロ (Raffaello Santi, 1483-1529) とネーデルラント⁽⁹⁾の画家の話になって、肖像画やヴァン・ダイクへの言及はこの講義では見られない。

1826年講義のうちプフォルテンによる聴講ノートでは、神的なものとの関係が最初に取り上げられ、そこでの非有機的な3つの運動、すなわち、それだけで独立した神の自立的な像、神的なものとの共同体における具現、そして主観態の自立化が議論される (C204)。絵画は神的なものとの共同体を可視化するものである。内的なものが行動や状況のなかで現れ出ることが普遍的規定であり、絵画はその技 (Kunst) である。絵画のエLEMENTは空間と光である。そこでは彫像の持つまろやかさが平面に還元され、空間の三次元性が制限される。つまり、絵画は平面を自らの空間として持つ。絵画のもう1つの外面態である光に関して言えば、としてヘーゲルは次に明暗等についての概論を述べたあと、以下の講義を「対象のあり方」「グループ化」「彩色」の3つに分けて、それぞれについて詳論する。肖像画の話は出て来ないが、ヴァン・ダイクへの言及がある。対象のあり方に関連して、対象に生きた真のものを持ち込むことで芸術は甦るが、そこに外面的な装い、見栄えが結びつくことになって、画家が対象を直観させ近づきやすいようにするための手段と化す。その例として、ラファエロやヴァン・ダイクの絵が挙げられる (C209)。また、ギリシアの理想の頭を描こうとするのは不適切だが、偉大と友情と崇高がこの頭で表現できるとして、「ヴァン・ダイクは非常に美しく完成した頭を描いた。」(C210) とヘーゲルは述べる。この箇所に編者が註をつけ、ヘーゲルがここで引き合いに出しているのは1438年から40年頃に現れたヤン・ヴァン・アイク (Jan van Eyck, c1380-1441) 画派の絵画であり、これはソリー (Edward Solly, 1776-1844) のコレクションからのちにベルリン博物館に移管され、現在まで所有されている、という。

1826年講義のケーラーによる聴講ノートでの絵画論冒頭は次の通りである。

彫像の自立的な形態から出て定在の特殊態と多様態に入るのが絵画の対象である。彫刻作品は自分自身のもとの永遠の安らぎであり、本質の最深の内面態である。絵画では主体がよりいっそう行動しつつ登場し、内的な目的と利害関心を持ち、自らの内面態との分裂が起こる。絵画の内容は、内面態であるが同時に特殊態であり、内的なものの現象である (D181)。

冒頭部分に関して言うと、プフォルテンの聴講ノートと重なる部分がほとんどない。共同体や神的なものに関する話はどこへ消えたのだろうか。肖像画への言及もあるが、それは1820/21年講義の場合とは異なる文脈においてである。

全集版の絵画論冒頭は、「彫像に最もふさわしい対象は、性格が自らのうちに静かに実体的に沈潜することである。」(E16) というものであり、彫像の特徴を挙げたうえで、それと対比して絵画が「有限ではあるが自らのうちでは無限な主観態の原理、われわれ自身の定在と生の原理」を軌道に乗せるものであるとされる。

彫刻の神がたんなる客体として直観に向かって立ち留まるのに対して、絵画では神的なものがそれ自体自身で精神的な生きた主体として現れる。この主体が共同体に入って来て、各個人に精神的共同との媒介の可能性を与える。(E16)

絵画では、その主観的特殊化によって神と共同体との関係が強固になる。絵画は建築と彫像が別々にもっている形態を統合する。ここからヘーゲルは絵画論の各論に入る。他のテキストと対照させて見ると、資料がない1828/29年冬学期の講義は別として、各版の講義記録が混ざっているように見える。とは言え、いまわれわれが概観したテキストのうち、1823年のホトーによる聴講ノート以外は全集編集時に未発見であったので、もともっているヘーゲルの講義そのものはあったとしても、この全集版と他の聴講者ノートとを対照させることはその点で意味がないであろう。

(2) ネーデルラント絵画

ヘーゲルが具体的な作品名を挙げて講述している箇所は少なからず存在するが、それが最も多いのは、テキストの分量も多い1820/21年講義である。したがって、冒頭部分の概観同様、これを土台にして他年度の講義を対照させてみよう。

前掲のヴァン・ダイクは、他年度の講義録には見当たらないが、1820/21年講義ではもう1箇所言及がある。ネーデルラントの芸術の特徴を述べるなかで、それが「伝統的で手仕事に適った教会画から始まり、心のこもったまったく単純なものへ移り、さらにいっそう高度で高貴な絵画作品となった。」(A247) とし、次のように続ける。

〔そのなかでもとくに〕卓越しているのがヴァン・ダイクであり、彼はこうした作品を苦心して

つくり、自由なフィギュアと自然的な個性性をそれに注ぎ込んだ。その際、彼は、衣服の装飾や建物、景色等もおろそかにしなかった。ここから芸術は肖像画や家庭の情景の描写に進み、さらに、きわめて多様な対象である空想の産物や、生活のなかで最も日常的に現れる諸々の瞬間に進み、ついには静物画に、さまざまな家具や道具、動物、果実等の寄せ集めに進んだ。(A247)

ヘーゲルはこの講義で、イタリア絵画と並んでネーデルラントの絵画を高く評価している。こうした評価が下される背景として考えられるのは、ヘーゲルがこの箇所に続く講述で指摘していることから、すなわち、ネーデルラントの芸術家がプロテスタントであること、彼らがスペインの圧政と闘ったこと、しかも彼らは貴族や農兵ではなく市民であり町人であり、敬虔で寡欲な職業人であったことにある (A248)。「腐敗することのない自由な感官は、生命態そのものを、たとえばネーデルラントの農民の生命態と陽気さを喜ぶであろう。」(A249) という言葉にも、それは窺うことができる。「生命態は絵画の最重要事」である、とヘーゲルは強調する。

絵画論の最後で、彩色に関してもネーデルラントの絵画が賞讃されている。古いキリスト教絵画は、チョークの下地に金で縁取られていても壁絵ゆえに生命態がまったくないが、そこに徐々に生命が吹き込まれた。ネーデルラントの人びとは生命を吹き込むと同時に色の美しさを保持し、また、部屋やカーテンや眺望等を変えた。色彩も環境も眺望も豪華にした。この手法が植物画や風景画、肖像画に広められた。しかし、これによって対象がおろそかにされ、色の調和が、いわば「絵画の音楽」が最重要事となった。こうして絵画は音楽へと移行する (A276)。

1823年講義では、絵画の特殊態が対象の利害関心と主観的な技 (Kunst) という2つの極を持ち、対象はそれだけで独立してわれわれを魅了しうるし、素描のようなわずかな手段で描写できるとして、ラファエロの下絵が例に挙げられる (B251)。だが、そこに技術的進歩がなく、彩色という点でネーデルラントの画家はラファエロをはるかに上回る巧みさを持つ (B252)。「ヴェネツィア人とネーデルラント人は色調の巨匠である。」(B258) という言葉も見られる。

1826年講義のプフォルテン版では、ネーデルラントについて、「最大の色彩画家はネーデルラント人とヴェネツィア人であり、彼らは霧にむせぶ地域に住んでいるにもかかわらず、最高に温かい絵を画く」(C213) と語られる。また、「最近になって初めて、すなわち、ドイツとネーデルラントの画家が忘却から引き出されて初めて、純色で絵を描く勇気をひとは持った。」(C214) という。この最後の言葉は、同年の講義録ケーラー版にも見出せる。「ヴェネツィア人とネーデルラント人は最良の色彩画家であり、彼らはともに低湿地帯に住んでいる。彼らの色の豪華さと美しさはイタリア画派のそれをはるかに凌ぐ。」(D187) というケーラー版の言葉はプフォルテン版とほぼ同じである。「デューラーとネーデルラント人は肉を描く術を心得ていた。彼らがそれのできたのは、いかなる平面も現れないからである」(C215, D189) も同様である。もとなるヘーゲルの講義が1つだから当然と言えば当然ではある。

全集版では、「ヴェネツィア人と、とくにネーデルラント人だけが色彩における完全な巨匠になっ

た。」(E69) とか「より以前のイタリア人とネーデルラント人がとくに、この色彩システムに関して完全な満足を与えている。」(E75) とかの文言が数箇所で見られるが、ここではさらに、「絵画の歴史的発展」という節のもとに「ネーデルラントとドイツの絵画」という項目が8ページ立てで設けられている(E123-131) 点の特徴である。ドイツとネーデルラントの絵画は、一方で、感受性の深みや心情の主観的完結性を表現し、他方で、信仰の内奥性に加えて個体的性格の特殊性をいっそう広げる。」(E124) と特徴づけ、以下それぞれについて、ヴァン・アイクやデューラー等の例を挙げて詳論しているが、ここでは省略する。

(3) イタリア絵画

1820/21年講義で次に言及される絵画作品はカラッチ(Annibale Carracci, 1560-1609) とアルバーニ(Francesco Albani, 1578-1660) であり、彼らは絵画の対象として近代の神話的人物を扱ったとされる(A252)。彼らは全集版以外に言及がないので省略する。なお、カラッチについてこの講義でもう1箇所、ポアスレのコレクションに含まれるキリスト頭部像への言及があり、神の人間性が共同体の精神を通して現象するという立場からすれば、カラッチが描く像は、メムリング(Hans Memling, 1433/40-1494) のそれとともに、「たとえ美しいものであろうとも、肖像のあるべきことがらを満たしていない。」(A257) と評される。

キリストについてはとくに「子としてのキリスト」あるいは聖母子像が詳論されている。

われわれの思いつく最初のキリスト描写は子としてのキリストである。これは同時にキリストの規定を表現する。すなわち、子どもたちに人間的定在のもろさが見られる。同時に見られるのは、実体的側面からしてキリストが表現すべきものがここでは表現できないということである。したがって、たとえば「サン・シストの聖母」の子には、最高の子どもらしさが見られるが、同時に子がのちに発する神性の光も見られる。「この人を見よ」も同様に合目的である。ここではまさに神性がその最大の否定態である辱めのかたちで描写される。ここで描写されるのは地上的なものであると同時に着想は無限に高い素材のもとで自由に解放たれうる。(A258)

「サン・シストの聖母」は1513~14年にラファエロが描いた最後の作品である。これは1754年にドレスデンへ移された。「この人を見よ」はキリストの磔刑の情景を指す。これはヒエロニムス・ボス(Hieronymus Bosch, c1450-1516) やレンブラント(Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606-1669)、デューラー、カラヴァッジオ(Michelangelo da Carravaggio, 1573-1610) などの絵が有名だが、ヘーゲルがここで誰の絵を想定していたかは不明である。ヘーゲルがここで強調していることは、聖母子像にしろキリスト磔刑にしろ、「神が苦悩し死ぬという恐るべき表象」であり「魂の受苦」であり、それをイタリア人が美事にオリジナルに表現したことである(A259)。このためにイタリアの画家は「まったく独自の彩色を案出した」。それは人間の色ではない。「独自の褐色と黒であり闇であって、

それによってこの苦闘のあいだの精神の夜が描写される。」他方で、母の愛が強調される。「神の母は近代絵画作品の主要事である。」聖母は子を腕に抱え、憧れも喜びもなしにまっすぐ前を見つめている。「聖母は子によってのみ完成される。」十二使徒も満足と魂の安らぎをもって描写される。

ラファエロの絵画では、使徒は力強い成熟した男性だが、ときに青年の姿をしている。コレッジオは、いわばアモルのような子どもらしい喜びから、彼の偉大な「聖ゲオルゲ」に見られるような力強い男らしさと喜びに至るまで、こうした状況の多くの段階を絵画で表現している。(A259)

ヘーゲルによるラファエロへの言及は1820/21年講義では少ないが、他の講義録では随所に見られる。1823年講義でヘーゲルが素描だけで対象を理想的に描ける例としてラファエロの下絵を挙げたこと、彩色に関してはネーデルラントの画家のほうがラファエロより優れていると述べていることはすでに紹介した。絵画論末尾で、輪郭が彩色を上回る効果を持つ例としてデューラーとラファエロの絵が挙げられている。明暗法は後世の巨匠ほど使われていない、とヘーゲルは付言する (B261)。

1826年講義プフォルテン版では、理想論の箇所ではラファエロの「サン・シストの聖母」に言及し、顔の形式が性格と対応するのが理想だとする考えの事例とされている (C78)。偉大な絵画では画家が対象を直観し近づきやすいようにする手段となっている事例としてラファエロとヴァン・ダイクが引き合いに出されている (C209) ことはすでに述べた。

絵で描かれた行動は理解されなければならない。寓意的絵画は理解できない。最も良く知られた対象は宗教から取られたものであった。この理解に貢献するのが環境であり、モチーフないしは外的環境である。これらのモチーフはしばしば寓意的の意味を持つ。フィギュアが簡潔すぎるのは良くない。これについてしばしば語られるのは、ラファエロの「変容」には本来2つの部分があり、両者の関係は非常によく認識できる、という点である。すなわち、キリストを遠ざけて明らかになるのは、キリストなしでは使徒たちは無力であり、悪魔憑きには何もできない、ということである。(C212)

ヘーゲルが例として挙げているラファエロの祭壇画「キリストの変容」は、1517年頃に枢機卿ジュリオ・デ・メディチ (Giulio de' Medici, Clemens VII, 1478-1534) が発注したもので、現在はヴァチカン美術館が所蔵している。

全集版でも、ラファエロの下絵の価値に触れ、彩色や風景等に関しては完成画でさえオランダ (holländisch) の巨匠に及ばないとされる (E36)。ラファエロの「子キリスト」や「サン・シストの聖母」では子どもらしさがきわめて美しく表現されており、しかもたんなる子どもの無邪気を超えて神的なものを現在化させている。これに対してヴァン・アイクの聖母子像は生硬で欠陥があるとされる (E49)。「変容」に関しても言及があり、「それはまったく関連のない2つの行動に分裂している

とさんざん非難されている。外面的に見れば実際その通りである。〔略〕だが、精神的に最高の関連が欠けているということはない。〔略〕ここでは両者の行動が完全に動機づけられており、この関連が外面的にも内面的にも確立されている。〕(E96)

ラファエロと比較されて低く評価されたヴァン・アイクについて、1820/21年講義では「聖なる三人の王」つまり「東方三博士」が取り上げられている(A262)。ヴァン・アイクの絵画では三王が「祈る人とは別の何か」であるように見えるという。この「聖なる三人の王」について1826年講義のケーラー版の編者註に、この絵はヘーゲルの時代にはヴァン・アイクの作品と思われていたが、じつはロヒール・ヴァン・デル・ウェイデン(Rogier van der Weyden, 1399/1400-1464)の作品で、現在はミュンヘンのアルテ・ピナコテークにあるという(D185)。

1823年講義にはヴァン・アイクへの言及は見当たらない。それに対して、1826年講義のケーラー版では数箇所而言及されている。同じ講義を聴講したはずなのにプフォルテン版にはヴァン・アイクへの言及がない。聴講者の興味関心にノート内容が左右される一例と言えるかもしれない。子としてのキリストのヴァン・アイクによる頭部像については上述した。それに関連してヘーゲルは、ヴァン・アイクの絵では子どもたちがきわめて不完全な形態をなしており、そこに何か意図的なもの、寓意的なものがあるのではないかと探求する者もいるとし、その理由を、「子キリストの美ではなくキリスト自身がわれわれの尊敬の対象であるはずだから」である(D184)という点に求めている。また、聖母子像では母性愛が主要対象であり、慎ましさの処女の恭順がヴァン・アイクの有名な絵、マリアの受胎告知に見られる。編者註によると、ここでヘーゲルの念頭にあるのはヤンとフーベルト(Hubert van Eyck, c1370-1426)というヴァン・アイク兄弟の「ヘントの祭壇画」であるという。中心は母としての処女マリアであり、彼女は十字架のもとで、自分の最愛の子が失われたというきわめて深い苦痛にあえいでいる。また、マリアの受胎告知に関して、ヴァン・アイクの絵では天使が花糸を持たないユリの茎を手を持っているが、それは受胎告知で性関係を想起させないためである(D187)という。この最後の説明は、1823年講義にも見られる(B258)が、そこではヴァン・アイクの名は挙がっていない。

ヘーゲル絵画論で具体的に名前が挙げられている画家のなかで重要なのは他にコレッジオとティツィアーノ(Tiziano Vicellio, 1476/77-1576)、そしてデューラーである。

コレッジオが、1820/21年講義で、アモルのような子どもらしい喜びから「聖ゲオルゲ」に見られる力強い男らしさと喜びに至るまで多様な絵を描いたと指摘されていることはすでに述べた(A259)。彼の「聖フランシスコの聖母」は祈る人物を美しく表現した例として挙げられている(A262)。また、「マグダラのマリア」では、その姿勢や衣装や髪型で悔悛した罪の女が見られる(A267)という。

1823年講義では「贖罪するマリア」が取り上げられ、フィギュアと気分との調和、フィギュアと感情との一致が絵画による究極の具現であるとされる(B256)。1826年講義のプフォルテン版では序論で、芸術の道徳的目的について論じられ、道徳的であるためには悪を知らなければならず、贖罪を行うにはその前に罪を犯さなければならないとヘーゲルは述べ、罪の女マグダラのマリアをその一例と

して挙げる。編者註によると、ここでヘーゲルの念頭にあるのはドレスデン美術館にあったコレッジオの作品だという(第二次世界戦争で消失)(C58)。絵画論ではこの作品についてさらに詳しく論じられており、ヘーゲルはそこで、顔の形式と内面が完全に一致するのが秘訣で、その最も有名な絵画の1つがコレッジオの「贖罪するマグダラ」だという(C212)。

この絵を他の絵と比べればその違いがすぐにわかる。他の絵では世俗性と軽信が見られ、贖罪が異様だが、コレッジオの絵画では欠陥は一時的なものにすぎない。マグダラは、贖罪することで自分自身に還帰するだけである。内面と形式のこの一致はイタリアの巨匠の長所であり、この一致が苦痛と苦悩のうちに表現される至福を基礎づける。(C212)

1826年講義のケーラー版でも、外的なものの形式が内的なものに対応し、心のこもったものが外的な形式そのものにも現象するとして、「これが、偉大な巨匠が心情にこれほど深く訴えかけるのはなぜかの秘密である。この点で驚嘆に値するのはコレッジオの「贖罪するマグダラ」である(D185)、とヘーゲルは述べている。

全集版では、明暗の巨匠としてレオナルド・ダ・ヴィンチ(Leonardo da Vinci, 1452-1519)とコレッジオの名が挙げられ、「光と影が互いに浸透し合っている。」(E81)という。ドレスデンにあるマグダラのマリアについては、「深いが節度のある彼女の自己内向はもっぱら自分自身への還帰にとどまり、それが彼女の自然本性全体となっている。」(E106)と述べる。また、コレッジオは「明暗の魔術の魅力で、心情や形式、運動、グループ化の心のこもった上品さと優美さ」(E123)で優れている。ちなみに、自然の生命態の豊かさと彩色の力という点ではティツィアーノのほうが偉大である、とも述べられる。

ティツィアーノについては、1820/21年講義で、デューラーと並んで「最も有名な肖像画家」(A265)として言及され、彼らにおいては「鋭く強調された個々の自由な特徴によってまさに生命態の特徴が浮き彫りにされ、絵が動くように見える。」(A265)と賞讃される。1823年講義にはティツィアーノへの言及はない。1826年講義プフォルテン版では、「色の透明性が輝きを抹消し気だるさをもたらす」技の最大の巨匠がティツィアーノであり(C215)、彼やネーデルラントの画家は肉体を描いて平面がどこにも現れないようにする術を心得ているという。ケーラー版では内面洞察(Hineinsehen)の巨匠としてティツィアーノの名が挙げられる(D189)。ヘーゲルは、イタリアのティツィアーノの名を挙げる際には必ずドイツのデューラーの名も挙げることを忘れない。デューラーは、肖像画のほかに、銅版画や木版画、そしてなにより素描に優れているとされる(1820/21年講義)(A266)。1826年講義では、プフォルテン版に「アルブレヒト・デューラーの場合、ごくわずかな色使用でもきわめて注目すべき多様性があらゆるところにある。(Bei Albrecht Dürer ist bei dem geringen Aufwand der Farbe doch eine so bemerkbare Verschiedenheit überall)」(C215)と記録され、ケーラー版では「アルブレヒト・デューラーの頭には至る所ほとんど目につかない違いが見られる。([bei einem]

Kopf von Albrecht Dürer [findet man] eine so unbemerkbare Unterschiedenheit allenthalben)」(D189)と記録されており、ヘーゲル先生自身はどう語ったのかがおおいに気になるところである。

2 書簡に見る絵画体験

ヘーゲルが書簡で芸術に言及する場合のほとんどが旅先での作品鑑賞の報告である。彼の旅の重要な目的の1つが各地の美術館巡りであったことはまちがいない。たとえば1821年9月20日付でドレスデンから妻に次のように書き送っている。

もちろん美術館にも行きました。——以前から知っている愛すべき人たち〔肖像〕をじっくりと眺めています。——とくに熱心に見たのがホルバイン (Hans Holbein, 1497/1498-1543) の絵です。この複製はベルリンで見たことがあります。とくに注意を引いたのはこの絵の情景で、3人の女性のうち真ん中の人物の顔色と市長の鼻、そしてマリアの腕に抱かれた子が際立っています。——〔ドレスデンの絵とベルリンの絵の〕両者の状況に関して言うと、ベルリンの絵の情景は、単独では良い絵だとしても、弟子が描いたとすぐにわかります。——ここ〔ドレスデン〕の絵の子どもは明らかに病的で意図的です。天の聖母の腕に見られる子は寄進者たち〔市長の家族〕の死んだ子であり、この場から彼らに慰めと献身を届けているのだという、ここの監査官の陳述は正しいと私は確信します。この陳述が正しいのは、ほぼ中心の下半分に子どもが立っていることで証明されます。ここの絵に描かれたこの子どもはとても美しい。ベルリンの絵は、器用に作られてはいるがとくに精神が欠けている複製であることは私にはまったく疑いがありません。(Br.402)

きわめて具体的な描写でおおいに参考になるが、書簡集編者註を読むとさらに興味深いことがわかる。すなわち、ホルバインの「マイアー市長の家族とともにいる聖母」は、現在ダルムシュタット城にあるが、ベルリンにある絵は販売用に展示され、翌年プロイセン王子ヴィルヘルム (Wilhelm, Prinz von Preußen, Friedrich Wilhelm II, 1744-1797) が購入したもので、のちにヘッセン・ダルムシュタットにきた。1871年に開かれた展覧会でこれが原作と認められた。ヘーゲルの時代にドレスデンにあったのはこの絵の複製にすぎない、という。となると、ヘーゲル先生のいかにもわかったような鑑識眼はハズレということになる。

1822年9月28日付ケルン発妻宛の書簡 (Br.436) では、ケルンのリュヴァースベルク (Jacob Joannes Nepomuk Lyversberg, 1761-1834) の絵画コレクションでレオナルド・ダ・ヴィンチの絵を見たと伝える (Br.436)。編者註によると、このコレクションは約250点あり、ヘーゲルがレオナルドのどの作品を見たかは確定できないという。ヘーゲルはまた、ケルンでヴァルラフ教授 (Ferdinand

Franz Wallraf, 1748-1824) のコレクションを2回に分けて見せてもらい、そこで「マリアの死」を見る。ヘーゲルはこれを間違いなくスコーレル (Jan van Scorel, 1495-1562) の作品だと書いている (Br.437) が、これも編者註によると「ヘーゲルの時代にはヤン・ヴァン・スコーレルに帰せられ、その後も長いあいだ大家の名で通っていたが、のちにオランダ人ヨース・ヴァン・クレーフエ (Joos van Cleve, c1485-1540/41) の作として認められた。」という。

同年10月10日付ハーグ発の妻宛書簡に、ルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577-1640) とヴァン・アイクや彼らの弟子たちの作品をたくさん見たと書かれているが、それがヘントなのかアントワープかブリュッセルかははっきりしない。10月12日付ではアムステルダムで幅15～20フィート、高さ12フィートのレンブラント (Hermansz van Ryn Rembrandt, 1606-1669) の作品を見たとある (Br.439)。大きさから察して「夜警」のことと思われる。

1827年9月9日付パリ発妻宛書簡では、ルーヴルでラファエロ、コレッジオ、ダ・ヴィンチ、ティツィアーノなどを見たと報告している (Br.560)。その帰路、ヘーゲルはベルギーのブルッヘ (ブリュージュ) に寄り、そこでヴァン・アイクとメムリング、そしてミケランジェロの聖母子像⁽¹⁰⁾を見ている (Br.565)。そして「ネーデルラントにはなんとあらゆるものがあるのでしょうか！ ドイツとフランス全体を見渡してもミケランジェロの作品は1つも見当たらないというのに。」と嘆いている。

さて、ヘーゲルが自分の目で鑑賞した作品のうち、書簡に書かれているホルバイン、スコーレル、ルーベンス、レンブラント、ミケランジェロで、現在確認できる美学・芸術学講義で言及されている例はごくわずかしかない。ホルバインとレンブラントについてはまったく言及されていない。ミケランジェロは1826年講義で「最大の彫刻家」とされ、彼の作品の多くはイタリアにあるが、ネーデルラントにも1つある、と述べられるにすぎない (C205)。テキストの寄せ集めである全集版では、ミケランジェロを「悪魔を描くのに熟達していた」(E101) とある。また、「神の理想ではなくまったく個体的な人間の理想を、あるべき人間だけでなく、現実にそこにある人間の理想」を描く人としてラファエロとダ・ヴィンチと並びミケランジェロの名を挙げる (E102)。スコーレルについては、マリアの死に際して「青春の魅力が甦る」情景を描いた巨匠とされている (E53)。

小括

ヘーゲルの文章の「すべては書きなぐりであり、思いつきの羅列である。彼は非常にたくさんの豊かなアイデアをもっていた。[略]しかし、どのアイデアも完成することはなかった。」と加藤尚武氏は書いている (『哲学原理の転換』未来社、2012年、120ページ)。「『論理学』も書きなぐりなのだ」という説には賛成しかねるが、ヘーゲルの講義録を読むかぎり加藤氏の指摘に首肯できる部分は少なくない。しかし、たとえば1826年美学講義の2つの聴講者ノートを対照させてわかったことは、絵画論に関するかぎり、もとが同一の講義だとは思えないような異同があることであった。となると、

「思いつきの羅列」がすべてヘーゲル自身のものであるかは断定できない。ヘーゲル美学講義の聴講者の1人で、全集編集に従事したホトー（Heinrich Gustav Hotho, 1802-1873）によると、ヘーゲルはベルリン大学に移ってすぐにハイデルベルク時代の美学講義草稿を大幅に書き換えたという（Hegel, *Werke*. Bd.10. Berlin 1835, VII.）。だが、もとの資料を見ることができない以上、何とも言い難い。「思いつきの羅列」と思える部分があるとしても、それは、ヘーゲルが自らの体系に固執せずつねに最新の情報を得て自分なりの解釈を加えようとしたと見ることもできる⁽¹⁾。ヘーゲルの各版の美学・芸術学講義を編集したゲートマン＝ジーフェルトは、「芸術哲学は閉じた思考体系としてではなく、哲学的実験場として、work in progress として現れる」（A.Gethmann-Siefert, *Einführung in die Ästhetik*. München 1995. S.204）と強調するが、妥当な判断と思われる。われわれの研究もさらに進歩を遂げるべく、次に美術館の歴史と絡めてヘーゲル美学・芸術学の意味を明らかにしてゆきたい。

註

- 1830年8月3日ベルリンに新たに開設されたシンケル設計の博物館（現在の Altes Museum）は、プロイセン王室コレクションを一般民衆に公開する目的で造られた。ヘーゲル美学講義の編者ゲートマン＝ジーフェルトによれば、「1806年のナポレオンによる芸術略奪や、1815年の、奪われた宝物の大部分の〈奪い返し〉がきっかけとなり、芸術的な宝物はもはや従来のように国王の私有物だとは思われず——革命実践の結果——国民の所有物であり国民の想像力の表現であるとして、その源である全民衆に返され、民衆のものとなったように見えた。」という（Annemarie Gethmann-Siefert, *Galerien und Ausstellungen: Von Boisserée zur Düsseldorfer Schule*, in: *Hegel in Berlin. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik*. Berlin 1981, S.96）。その他、Otto Pöggeler, *Hegel und die Geburt des Museums*, in: *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée - ein Schritt in der Begründung des Museums*. Hrsg. von A.Gethmann-Siefert und O.Pöggeler. Bonn 1995、岩淵潤子『美術館の誕生 美は誰のものか』中公新書、1995年。松宮秀治『ミュージアムの思想』白水社、2003年。後藤浩子「近代博物館の形成とその思想（1）：グレートブリテンの場合」『経済志林』第82巻1/2号、2015年など参照。
- Vgl. *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, bearbeitet von Helmut Börsch-Supan. 2 Bde. und Register. Berlin 1971. (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst. 4.) Marianne Prause, *Die Kataloge der Dresdener Akademie-Ausstellungen 1801-1850*. 2 Bde. Berlin 1975. (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 5) ゲートマン＝ジーフェルトは、ヘーゲルが原作と複製を区別せず論じるだけでなく、ウィーンの芸術史博物館に原作があるコレッジオの「レダ」にヘーゲルが着目したのは、彼のハイデルベルク時代からの知人で画家兼修復技術者シュレージンガー（Johann Schlesinger, 1768-1840）がその頭部を新たに描いたからだ、と指摘している（Annemarie Gethmann-Siefert, *Die wiederentdeckte Malerei*, in: *Hegel in Berlin. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik*. Berlin 1981.）。
- 新潟県立大学国際地域学部石川伊織氏を研究代表者とする科学研究費助成金（基盤研究（B）（一般））課題番号26284020。本稿執筆に際し、石川伊織氏、神山伸弘氏（跡見学園女子大学）、小島優子氏（高知大学）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村田宏氏（跡見学園女子大学）、後藤浩子氏（法政大学）、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。記して御礼申し上げる。
- 前掲科研費計画書より抜粋。
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesung über Ästhetik. Berlin 1820/21, Eine Nachschrift, I. Textband*, Hrsg. von H. Schneider, (Hegelian, Bd. 3), Frankfurt am Main 1995. *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; (Philosophische Bibliothek, Bd. 550), Hamburg 2003. *Philosophie der Kunst, Vorlesung von 1826*, [P. von der Pfordtens Mitschrift], Hrsg. von A. Gethmann-Siefert, et al., (StW1722), Frankfurt am Main 2004. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik, Nach Hegel. Im Sommer 1826*,

Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, Hrsg. von A. Gethmann-Siefert et al., München 2004. 以下本稿におけるテキスト引用では、1820/21年講義をA、1823年講義をB、1826年講義のプフォルテン版をC、同ケーラー版をD、全集版をEと略記し、引用ページの数値をその後に付記した。神山伸弘「ヘーゲルの絵画体験資料源泉ノート—ヘーゲルの所蔵本から」(『跡見学園女子大学 人文学フォーラム』第13号、2015年)を参照。なお、現存する未公開聴講者ノートとして次のものがある。*Ästhetik nach Prof. Hegel. 1826.* Anonym. Stadtbibliothek Aachen. *Aesthetik nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29.* Libelt. Jahellonische Bibliothek, Krakau. *Die Ästhetik nach Hegels Vorlesungen geschrieben von Heimann. Im Wintersemester 1828/29.* Privatbesitz Hommel. Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert, *Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen*, in: *Hegel Studien*. Bd. 26. Bonn 1991. ハイマンのノートは近日公刊予定という(A.Gethmann-Siefert, *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*. Berlin 2013, S.30.) 筆者は、アーヘン市立図書館蔵のノートとハイマンのノートを入手し、現在解読中である。

- 6 書簡の編者註によると、デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) によるヒエロニムス・ホルツシューアー (Hieronymus Holzschuher, 1469-1529) の肖像画 (1526年作) は、プロイセン政府によりベルリン博物館に納められた。ホルツシューアーはニュルンベルクの貴族で、デューラーの友人とある。
- 7 石川伊織・神山伸弘・柴田隆行・早瀬明による『精神現象学』未刊共同訳では「人為の宗教」と試訳した。ついでながら、イェナ時代についてベゲラーは、クロイツァの神話研究、ボアスレ兄弟の絵画コレクション、チボアの音楽の夕べ、ジャン・パウルの登場、ゲーテの詩がヘーゲルの芸術理解に決定的な影響を与えたことは疑いようがないと述べている (Otto Pöggeler, *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*, in: *Hegel in Jena. Die Entwicklung des Systems und die Zusammenarbeit mit Schelling*. Hrsg. von D.Henrich und K.Düsing. Bonn 1980. (Hegel-Studien. Beiheft 20), S.249. 森田郁男「ヘーゲルの絵画論」(『東京学芸大学紀要』第2部門50-51、1999-2000年) 参照。
- 8 成否の評価は別として、ヘーゲル自身は学の体系化を意図した。美学・芸術学講義においても、彫像から絵画へ、絵画から音楽へと事象が自己展開するものとして彼は講述している。したがって、絵画論冒頭一節を検討するには、その前段である彫像論を追わなければならない、だがそれを言い出すと始源にまで遡及せざるをえないので、ここではあえて絵画論冒頭のみを切り取る。いずれにせよ、絵画論冒頭一節に関する瞥見だけでも、各講義それぞれにかなり相異なる理論展開がなされたことがわかる。以下では、個別具体的な作品に対してヘーゲルがそれぞれの講義でどのような解釈や評価を与えているかを見てゆきたい。「版による内容の異同という、細部にわたる甚だ煩瑣なわりには実りの乏しいものになりがちな専門的な文献学にはここでは立ち入らない」(増成隆士「絵画作品から見たヘーゲル美学」、加藤尚武編『ヘーゲル読本』法政大学出版局、1987年) という作業にわれわれは立ち入ることにしよう。
- 9 和名「オランダ」はポルトガル人から伝えられた言葉に基づくが、それは厳密にはホラント州を指す。ヘーゲル生前はネーデルラント連合王国が存在し、現在のベルギー (1831年独立) とルクセンブルク (1890年独立) がそこに含まれるので、ここではネーデルラントと記述する。現在のオランダの正式名称もネーデルラントである。
- 10 書簡編者註によると、この大理石像はしばしばミケランジェロのものとしてされているが、実際は無名の巨匠のものである、という。
- 11 その実例をヘーゲルの「世界史の哲学」講義で詳細に追ったことがある。神山伸弘編著『ヘーゲルとオリエント—ヘーゲル世界史哲学にオリエント世界像を結ばせた文化接触資料とその世界像の反歴史性— (科学研究費補助金基盤研究 (B) 課題番号21320008) 研究成果報告書』2012年、所収の拙論ならびに共同研究者による諸論文参照。

【Abstract】

Variante Texte Hegels über die Malerei

Takayuki SHIBATA

Hegel hielt die fünfmaligen Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Aber darunter kann man jetzt nur dieselben im Wintersemester 1820/21, im Sommersemester 1823 und im Sommersemester 1826 lesen. Ich untersuche, wie Hegel die Malerei oder die Maler sachlich getroffen hat. Hegel hat viele berühmte Gemälde in manchen Museen oder Gallerien in Berlin, Dresden, Köln, Paris, Wien sowie im Niederlande gesehen. Diese Kenntnis von den Gemälden hat auf seine Ästhetik oder Philosophie der Kunst große Einflüsse gegeben. Das will ich bestätigen, indem ich mit varianten Texten Hegels über die Malerei auseinandersetze.