

ゲオルク・ジンメル著『レンブラント』論〔II〕

岩 本 忠 夫

(平成 8 年 9 月 30 日受理)

Über Georg Simmels “Rembrandt” (II)

Tadao IWAMOTO

(Received Sept.30,1996)

Zusammenfassung

Simmel meint, daß die Personen in den Gemälden von den großen Künstlern in Italien der Renaissancezeit und die in den Gemälden von Rembrandt in der Niederlande des 17. Jahrhunderts einander gründlich an der Ausdrucksweise verschieden sind. In den ersteren sind die Menschen in allgemeinen, überzeitlichen Figuren geschildert. In den letzteren aber sind die Menschen in dem fließenden Prozeß ihres eigenen Lebens geschildert. Simmel nennt die Kunst auf die erstere Ausdrucksweise die klassische Kunst und die auf die letztere Ausdrucksweise die germanische. Diese beiden gegensätzlichen Prinzipien der künstlerischen Ausdrucksweise entsprechen in Wahrheit den zwei gleichfalls gegensätzlichen Lebensauffassungen. Unser Leben hat überhaupt eine objektive und eine subjektive Seite. Und danach, auf welche Seite wir Gewicht legen, oder in welcher Seite wir den wesentlicheren Wert des Lebens finden, wird unsere Lebensweise ganz anders. Allgemein gesagt, wollen die lateinischen Leute in Mittelmeergegend, die unmittelbar griechisch-römische Tradition übernehmen, objektiv, allgemein und idealistisch leben. Dagegen wünschen die germanischen Leute in nörtlichem Europa vielmehr nach ihrer einzelnen Eigentümlichkeit zu leben.

Schlüsselwörter: Leben, Prozeß, Seele, Einheit, Zirkel.

作品の解釈に関する注

巨視的に概観するならば、ヨーロッパの思想の歴史は古代ギリシャ以来合理主義的潮流と非合理主義的潮流との相互作用と相互交替の過程によって貫かれているといっても過言ではないであろう。しかし当然のことながらこの二つの互に対立し対極をなしている潮流は単調に同じ過程を繰り返しているのではない。歴史の過程の中でこれらは互に対立し、交替し合って歴史の表面に浮かび上がって来たり、歴史の深みに沈んだ

りしながらも、しかも二度と同じ姿をとることはあり得ない。歴史は繰り返されるものであるけれども、しかし再び繰り返されたものはこれ迄の歴史に決して見られなかった全く一回的の相貌を帯びており、したがってそれぞれがその無比の姿において繰り返されるといふパラドックスにおいて歴史は進行してゆくものである。もし歴史が弁証法的に発展するものだとするならば、その都度その都度の合理主義と非合理主義はその直前の非合理主義または合理主義を克服し総合した結果において生じて来たものであるはずである。十九世

* 広島工業大学工学部機械工学科 (ドイツ語担当)

紀から二十世紀にかけてドイツ思想界でショーペンハウエルからニーチェ、そしてディルタイからジンメルへと展開していった生の哲学も、ただ単なる非合理主義の再来とみなすことはできない。もしカントの思想がドイツにおける啓蒙主義の一つの完成された姿を示しているものとするならば、彼ら生の哲学者とみなされている人たちは深く啓蒙主義の洗礼を受け、合理主義に染まっているものと考えなければならない。

ジンメルの比較の初期の大著であり、また彼の業績全体を代表するものの一つである『貨幣の哲学』が出版されたのは丁度世紀の変わり目に当たる1990年のことであった。そしてそれから16年後、彼の晩年期に到って『レンブラント』が完成し第一次大戦の真ただ中に刊行された。この二つの著作を読み比べてみると、ジンメルの根本思想が意外な程変わっていないのにある感銘を受ける。両者の間にジンメルの重要な著作が幾つも発表されて、彼の思想的立場はその過程の中で次第に明瞭になってゆくが、しかし思想の骨格または全体的構図のようなものはほとんど変化していないのである。元来外見上どんなに複雑多岐に思われる思想であっても、それを分類し、類形化してゆくと、より単純な幾つかの根本思想に還元できるものである。この思想の根本動機のようなものは勿論思想全体の核心を為す部分であるからその真理性如何ということは決定的に重要なことであろう。しかしもう一つそれに劣らず大切なことは、この中心思想が個別の事象にどのように浸透してゆき、どう多様に展開されるかということである。まさにこの点に思想家の個性の比類なき、発想の豊かさが遺憾なく発揮され、それぞれの思想家の資質の相異が露呈されるのである。ところである著作物なりある芸術作品なりを解釈しようとする試みは、ある無類の個性を、つまり一般化して捉えることが元々出来ないものを、強いて一般化して捉えようとする叶わぬ願いである。最初から出来ないことをあえてやろうとする矛盾に苦しまねばならぬ作業である。だから結局は不可能なことを試みているのだということを思い知らされる結果となる。実はそのことを一番よく知っているのが、この論考で扱おうとしているジンメルその人なのである。

ジンメルは芸術作品を解釈することの困難さ、あるいは不可能性をよく承知していた。彼は芸術作品を記述的に理解するには二つの方向があると言う。一つはその作品が成立した歴史的な条件からその作品を説明づけようとする方向であり、もう一つはその作品を構成している内的諸因子を抽出し、それを再構成して説明

づけようとする方向である。しかしジンメルは次のように言う。「しかしこの二つの方法のどちらかにおいても芸術作品そのものの理解または芸術作品の事実上の心的意義の理解は達せられないと明確に知ることが学問の良心にふさわしい」¹⁾し、また「芸術の本質と芸術作品の階位をあの諸カテゴリーの合計として捉えようとすることは最大の自己欺瞞である」²⁾と。解釈の不可能性を十分知っておりながらジンメルはそれでも何らかの方法と視点によってレンブラントの絵画に迫まろうと努力する。そしてそこに駆使されたジンメルの方法もまたある一つの芸術品であると言ってよい程に創造性に溢れているのである。我々が漠然と思想と呼んでいるものは我々が普通想像している以上に生き物であり、思想家の生命の息吹きを十全に含んでいるものである。だからある芸術作品を理解しようとするときと同様の困難さを伴うのである。

ジンメルの著作『レンブラント』に作品内在解釈を与えようとするに際して、それは必ずしも没我的、純客観的な理解を意味するものではない。そもそも解釈が成立するためには必ず解釈する者の主体の存在が前提されねばならないから、没我的解釈ということはもともと有り得ない。主観的と客観的の境界目体がそれ程明確に線引きできるものではない。むしろ作品が渾然たる統一体をなしているものであるならば、それを把握するためには最終的にはやはり解釈主体の意識の統一体でもって応える以外にないと言えよう。

(一) 心的なもの表現

先行論文における『レンブラント』の作品内在解釈の出発点で、ジンメルはこの著作で彼が依拠した根本的観点をその最初の箇所ですでに端的に提示してしまっていると指摘しておいた。だからそれ以降の彼の論述はすべてこの基本観点のいろいろな局面への展開であると言うこともできる。だからその展開過程の中でしばしばこの基本観点が繰り返されるのであり、それ故新しい局面であるように見えても実は本質的には同じことが重ねて確認されているのだということを知らされるのである。

『レンブラント』は全体が三つの章から構成されていて、それぞれの章が更に幾つかの小見出しのもとに記述が進められてゆく。第一章は「心理的なもの表現」(Der Ausdruck des Seelischen)、第二章は「個別化と普遍的なもの」(Die Individualisierung und das Allgemeine)、第三章は「宗教芸術」(Religiöse Kunst)と題されており、最後に「結語」(Zum Abschluß)が

付せられている。『レンブラント』論（I）で指摘したように、ジンメルは17世紀オランダの画家レンブラントの絵画の表現上の原理が、ルネッサンス期イタリアの巨匠芸術家たちのそれと根本的に違っており、それらが原理上互に対極性をなしていると主張する。それはどのような対極性なのか。ジンメルはまず人間の生とは一体何者であろうかと問う。そして生とは結局生の内容を産出し続ける統一的過程であるという他はないと考える。それは過程であるからには流動しつつあることを本質とするが、過程であるいかなる瞬間の現在にもそこに到るまでの過去のすべてが集約されて含まれていると考える。すなわち個別の生命の過去と現在は別のものではあり得ないのである。ところでレンブラントの絵画、とりわけ彼の肖像画には、この個別の生命、すなわち過去が全的に流れ込んだ生命の現在が如実に表現されているのに対して、ルネッサンス期イタリアの画家たちの肖像画には、この生命の流れの表現が回避せられているとジンメルは言う。古代ギリシャ期の合理主義を継承するルネッサンス絵画にとっては、芸術的表現もあくまで合理性と均斉・調和が行き渡っていなければならない。個別の生命といった普遍性を持ち得ぬ曖昧な要素が混入することは許されず、それはあくまでも明晰且つ普遍的でなくてはならない。

ジンメルはここにおいて問題をもっと一般的な局面に引き戻して、常に彼を惹きつけて離さない、事物を統一的に把握するに際しての循環的在り方に注目する。我々は普通ある人間の外面的姿を見てそこからその人の心を推論するかのように考えているが実はそうではない。ある人間の外側を見ることと内側を見ることは別のことであり得ない。外的なものの理解には必ず内的なものの理解が伴なうし逆に内的なものの理解には必ず外的なものの理解が伴なう。同様に現在の理解には過去の理解が先立たねばならぬし、逆に過去の理解には現在の理解が先立たねばならぬ。これは逆説のようであるが、実はこの循環論というものは一つのことの表裏にすぎない。矛盾を犯さねば言語的に表現できない事柄である。過程としての個の生命は過去と現在との統一体であるがゆえに、その把握は言葉に表現しようとするに循環論の矛盾に陥らざるを得ない。

ジンメルは哲学上の合理主義と感覚主義、または経験論と唯心論の二者択一を止揚した点にカントの最大の功績を認めようとした。思考機能は思考内容があってはじめて働くことが出来るが、他方思考内容は思考機能によってはじめて産出されるのである。「経験の

可能性が経験の対象の可能性である」とは、既に『貨幣の哲学』中でジンメルが繰り返すカントの言葉である。思考することは実は統一的過程以外の何物でもないことをカントは看破していたということである。

「経験の可能性が経験の対象の可能性である」ということは、機能と機能の働く対象とを結び付け、この二つは別のことではないということを強調した言い方である。ただしカントの場合は勿論悟性的理解の可能性を問題にしているのであるから、ここで問題になっている生命の把握ということとは異った領域に属することである。ただし理解するという、把握するということはいずれにせよ動的、循環論的統一過程を踏むことによって初めて可能となるということは同じなのである。

ジンメルのカントに対する態度はいつも単純に割り切れない微妙な側面を持っている。たとえばカントから根本的理念を引き出しながら、あるいはそれに依拠しながら、結果としてカントとはまるで反対の事柄の説明づけに利用する場合も多い。カントが達成した哲学上の成果を十分応用してより生産的な展開を目指すのであって、それが結局カントの見解と矛盾することになって一向にかまわれない。むしろそうなることこそが新しい思想の可能性を育てることにつながる。カントは知的領域における人間の悟性の統一的活動を無限のプロセスと考えた。我々人間は限りなく神に近づくことが出来ても、全知全能の神に達することは永久に出来ないが、しかしその無限のプロセスの中でカントが求めるものは永遠に変わることのない普遍的真理であり、世界の合理的理解である。ところでレンブラントの肖像画が求めるものは人間のこのプロセスそれ自体なのである。カントにとっていわば永遠に果てることがないとはいえ、このプロセスは永遠に変わらぬ論理的世界を確立するための手段であるに過ぎないのだが、レンブラントにとっては、このプロセス自体が目的そのものであって、人間の生とはこのプロセス以外のどこにも求められるべきものではない。カントにとってレンブラントは手段を目的化するものであり、レンブラントにとってカントの方が手段を目的化しようとしているということになる。疎外ということは実は人間が作り出した手段にすぎないものが人間の生の充実を阻害することを意味するものであるが、そうだとすればジンメルが『レンブラント』で執拗に追求するところのものは結局のところ合理主義精神が結果としてもたらす疎外現象であると言うことが出来る。しかしそれはともかくとして、人間の生命の実体は絶対

的持続であり、しかもそれが統一過程における持続であることはカントの場合もレンブラントの場合も見解を同じくしているものであり、ジンメルの『レンブラント』におけるライトモチーフがこの統一性(Einheit)にあることはすでにこの論考(Ⅰ)で言及した。

レンブラントが彼の肖像画で描出しようとするのは生そのものの統一過程であるし、ギリシャ芸術の伝統を直接受け継いでいるイタリアルネッサンス期の絵画が描出しようとするものは生命の過程によって合理的に統一された永遠に完結した人物像であると言える。両者は共に統一の表現を目指すものである点は共通しているが、前者は動的統一であり後者は静的統一である。勿論これは運動の意味においてではなく、過程性と完結性という意味での静と動を意味しているのである。ジンメルはレンブラントにおけるような表現原理に立脚した芸術をゲルマンの芸術と呼び、古代ギリシャからルネッサンス期イタリアの芸術へと引き継がれている表現原理に立脚した芸術を古典的芸術と呼ぶ。ただし注意すべきことは、ジンメルが完結した形式美を表現しようとする古典芸術と一回的、個別的生命の過程そのものを表現しようとするゲルマン的芸術との対極的性格を説明しようとする際、彼はこの対立を決して互に断絶した異次元の二領域とは考えないことである。この二つは同じ芸術表現上にある観念上の両極端を示しているものであって、実際に実現されたいかなる芸術作品もこの相対立する二つの要素を多少とも共有しているものであって、一方の極に限りなく接近することはあっても純粋にどちらか一方のみ所属しているということには実際にはあり得ない。要するにこの二つの極を結ぶ線上のどちらか一方により多く傾いて存在しているということである。このような理解の仕方はジンメルの思想または発想法の根本特徴をなしているものであって、このことを常に念頭に入れておく必要がある。ジンメルの生の哲学はあくまでも一方の合理主義の観点を踏まえた上でその対極をなしていると考えられる生命の観点を対置したのであって、他の極を放棄するものではない。ルカーチのようにジンメルを理性の破壊者と断罪するのは誤解もしくは曲解である³⁾。ここでもまたジンメルの循環ということが持ち出されねばならない。先程のカントとレンブラントのように両者は考えられる限り最も対蹠的な志向性を持った人間でありながら、しかもその根底でしっかりとつながっているのである。生命の過程を経ることなしには合理的世界は広がらないし、また生命の過程その

ものが統一過程という広い意味での合理性に裏付けられているのである。合理性と生命とはやはり同じ一つのことの表面と裏面の関係にあるのである。

ジンメルは第一章中の「主体的リアリズムと自画像」において芸術を一つの自立した世界として捉ええる。しかしいかなる芸術作品も純粋な芸術そのものに達することは出来ないで、その中に程度の差をもって現実の世界が混入することは避けられない。画家がある人物をモデルとして肖像画を描くとき、そこには現実世界に属する二人の主体がいる。すなわちモデルと画家自身である。そして画家によって描かれる肖像画という自律的芸術作品はモデル自身でもないし、画家自身でもない。もし画家が現実のモデルを忠実にありのままに描こうとすれば、それは限りなく写真に近づくことになる。それは芸術から現実の方へと遠ざかってゆくことであり、芸術の自律性は稀薄になるばかりである。一方画家が自己の主体を出来る限りストレートに描く人物に反映しようとするれば、そこに描かれた人物はやはり限りなく画家という現実に近いゆき、芸術からは遠ざかることになる。芸術は対象の忠実な模写ではないし、芸術家の主体の忠実な告白でもない。

我々がある偉大な肖像画に接したとき我々の受け取る印象は、そこに描かれた人物がモデル自身からも家画自分からも独立しているように見えるということである。なぜそのようなことが生じ得るのか。ジンメルは「そもそも創造的魂は独立した性格や独自の形式と論理を持つ形成物の中で自分を客体化したのであり、その形成物はそれを創造した人格の性格、形式そして論理とは全く無関係である」⁴⁾と述べる。非常に微妙であるが芸術家の「創造的魂」は芸術家の人格とは別物の何か独立的なものであって、それが何かある対象に触発されて「自分を客体化」するものと考えられる。しかしジンメルは完全に自律し、完結した芸術作品というものは理念上は考えられても実際には在り得ないと言う。モデル又は家画の人格というリアリティーと芸術的自律性との間で肖像画はその緊張した磁場の中に生まれると言えるであろう。

ジンメルのこの芸術に対する見解は、たとえば画家が描こうとしている対象の細部をどう取り扱うかという問題にも適応され、創意に豊む結論が導き出される。もし現実が機械的に、カメラで写すように忠実に模写されるだけならば、その画像は中心を持つこともなくあらゆる部分が平等に取り扱われるであろう。現実に来る限り近づくためには細部と言えども精密に描写される必要がある。ところが生命の世界、個別の魂の

世界は本来不平等なものであり、明瞭で鮮明な中心部から次第に不明瞭な外縁部へと段階をなして広がってゆくものである。われわれ生命体が生きていくことは、自分を取り巻く事物を重要度に応じて等級づけを行い、秩序づけをして生きているのである。そうだとするならば芸術家が彼の画像の中に生命そのものの息吹きを通わせ、生の過程を如実に表現しようとするならば、そこに描かれた世界には無限の明瞭度の差が実現されているはずである。

ジンメルはレンブラントの肖像画において描線よりも色彩の方がはるかに優越していることに注目する。描線は細部を描き分けることには適しているが事物の等級づけには適さない。ところが色彩はその濃淡、明暗の表現によって無限に内面的、外面的な明瞭度の差を含ませることが出来る。もともと線分というものは幾何学的、構成的、知的、無機的な合理世界の表現に適合し、その意味では明瞭な世界の表現であるが、しかしそれは生命の世界における明瞭度の差をむしろ阻害してしまう性質を持つものである。どこまでも明瞭な形式美の世界を表現しようとする古典的芸術においては、むしろレンブラントとは逆に描線の方が優越するのは当然のことであろう。しかし細部にこだわり、幾何学的構成に執着する程、むしろその画像中の生命感の薄れてゆくこととジンメルは言う。ここで確認せねばならぬことは、たしかに古典的芸術の表現は事物の合理主義的秩序づけを目指すものであるが、しかしレンブラントが代表しているゲルマン的芸術における生命の表現も、やはり中心からある種の等級づけによる統一的秩序づけであると言わねばならない。

生の哲学の先駆者とも言うべきニーチェが人間の平等観を否定して、近代が確立した民主主義の思想に英雄崇拜を対置したことは周知の通りである。ジンメルの上記のような生の理解の仕方は当然ニーチェの思想と脈絡相通じるものがある。そしてまたジンメルも確かにある意味では不平等観を根強く持っていたことは疑えないことである。ジンメルの一流崇拜とそれと裏腹にある二流三流の軽視はしばしばある抵抗感を呼び起こされる。そしてドイツにおけるその後の生の哲学の流れがドイツの政治的運命とも結び付いて悲惨な結果を招いたことを考えるならば、今日なおこの生の哲学に疑惑と警戒のまなざしが向けられることも仕方のないことであろう。しかしながらニーチェの場合は兎も角として、ジンメルにおける生の不平等性ということはいかなる政治的、倫理的意味あいも持つものではない。個別の生命というものは掛け替えのないもので

あって、この一回性こそが個別の生にその意義を付与しているものである。生における世界の秩序づけは、知性による合理的な世界の秩序づけとは原理が違うというジンメルの指摘が、人間の理解の仕方に極めて重要な観点を与えるものであることは認められねばならない。

(二) 個別化と普遍的なもの

(I) ラテンとゲルマン

ヨーロッパ的生活伝統の中では公的なもの私的なものは極めて明確に区別される。東洋の文化圏に所属する我々日本人は公私の区別については可成りルーズであり、公私混合は日常的であってあまり非難もされない。戦後、アメリカの生活観念がどっと押し寄せて来た結果この公私の区別が次第に行き渡りようになったとは言え、それは我々の生活様式にそう簡単に根付きそうにも思われない。ところでヨーロッパにおける公私の生活の峻別はヨーロッパの精神伝統の基底をなしている二つの大きな相対立する潮流に発しているものである。我々日本人は歴史的に公的なものと私的なものととの緊張や葛藤と経験したことがあまりないために公的なものと私的なものととの明瞭な観念が育っていないのであり、その区別が曖昧のまま放置されて今日に及んでいるのである。民族の単一性が個人をすっぽりと包んでしまっ、その単一民族共同体の中に我々は公私の区別を意識することなく暮らしているのである。

ジンメルはヨーロッパにおける公的な生き方の源流を地中海沿岸のラテン民族に求め、それは古代ギリシャ以来のヨーロッパ人の精神伝統の一方を規定しているものであり、他方私的な生き方の源流を北部ヨーロッパのゲルマン民族に求めそれがヨーロッパ的精神伝統の他方を規定していると考え。たとえばある労働者が野原を横切りながら一人で歌をうたっているとき、ゲルマン人であるドイツ人ならば、そのときの自分の気分に応じて、あるいは楽しそうに、あるいは感傷的にうたい、歌が上手であるか下手であるかは一向意に介さないのである。ところがこれがもしラテン人であるイタリア人であるならば、彼はたとえ誰一人彼の歌を聴いている者がいなくともそこに聴衆がいるかのごとく考えて、ある演技の姿勢を崩さないでうたうのである。つまりドイツ人にはプライベートな生活が大切であり、イタリア人にはパブリックな生活が大切なのである。そして実はこの民族性の相異が古典的芸術とゲルマン的芸術との原理上の相異を対应的に規定

しているものだと考えられる。

古代ギリシャ人たちは民族的同胞意識が強く、ギリシャ民族の一員であることを誇りにしていたのは周知のことである。我々は皆同じ仲間なのだという一体感や連帯感が強いと個別意識は当然稀薄となる。古代オリンピックの発生もこの民族意識の一つの所産であり、オリンピック競技の裸の選手は民族を代表し、そこで民族共通の典型的理想像を演じなければならない。この同胞的共同体の中では個別的なものは排除され、皆が共有しているものが強調される訳である。したがってギリシャ芸術において造形された人物たちも、誰も皆ある理想化され典型化され完結化された形姿が与えられていなければならない。己を去って代表を演じなければならぬというラテン民族の生き方と古典芸術の表現原理とは、またギリシャ哲学におけるプラトンのイデア論とも対応している。個々の現象としての個別の人物たちにはすべて普遍的イデアの何がしかが宿されているのであり、個々人はこのイデアに出来る限り近づくことができるように普遍的に生きねばならない。それによって彼らは同胞の中での自分の存在を主張し、共同体的連帯に連なっている自己を確認するのである。

ところでゲルマン的精神の人であるレンブラントが描く肖像画中の人物は、上記のようなギリシャ的、ラテン的な理想化された人間である必要はない。個の生命の外部にある規範的なものに則って生きることを強要されないし、普遍的な生を生きる必要もない。ただ個別の生命に固有の内的法則に従って生きればよい。公衆に見つめられつつ、外在する理念に生きることは、たしかに人間に自尊心と自利心、克己と自立の気概を養うかも知れないが、それ故に人間から独自の生が疎外されるならば、それは演技的な生活に特有の空虚さを免れることができない。レンブラントの人物たちは理想からほど遠く、優越的な誇りはどこにも感じられないが、それだけに人為の拘束から自由なありのままの自己の生を生きることができるのである。

(2) 死

ジンメルは『レンブラント』において、古典的芸術とゲルマン的芸術という二つの芸術表現上の原理的相異が特に絵画における表現のさまざまな領域で実際にどのような相違となって結果しているかを個々に検討し、説明づけようと努める。当然正反対の原理に則って創作される個々の芸術作品にはそれに応じたさまざまな表現の相違が看取されるはずである。むしろ個別

の芸術作品から感受される印象の明白な、または微妙な相異からそれらの由来する原理上の相異の存在を納得するのである。

ジンメルが主張する芸術的表現における時間的描出と超時間的描出、あるいは個別的描出と普遍的描出ということがもっとも顕著に具体的作品の表現上の特質の差となって可視化されるとすれば、それは多分作品中の人物が死を宿しているか否かということであろう。なぜならば全く当然のことであるが、人間の永遠性の表現に人間の宿命である無常の根源たる死が含まれることはあり得ないし、逆に人間の生命の表現に、流動しつつある生のまさにその流動を導いている死が含まれていないこともあり得ない。それにしてもジンメルが設定した根本的観点は何という広くて深い照射力を持っていることだろうか。死という人間にとって最も身近で、決してそれを免れることができないにもかかわらず、捉え難くて不可解なものの本質がここに照らし出されるのである。

人間は死というものを人間の生の外部から突然襲いかかって来る理不尽な暴力のように思いがちである。ギリシャ神話では人間の運命を司どる三女神モイライの一人が人間の運命の糸を紡ぎ、一人が糸の長さを定め、最後の一人が運命の糸を断ち切る。人間の生の流れはある日突然ちぎられてしまうものである。古代ギリシャ以来この人間の死の捉え方は極めて根強い。たしかに我々は自分の生において、死にただの一度限りしか出会わないもののように思われる。

ジンメルはしかし死をそのようには理解しない。ここにも既に述べたような彼の循環論の脈絡が及んでいるのである。実は生と死とは一つの事柄の表と裏の関係なのである。我々にとって生があるのは死があるがゆえであり、逆にまた死があるのは生があるがゆえのことである。生命を持っている者は、誕生し、成長し、衰え、そして死んでゆく。死があるが故に生があるということは、生の内に既に死が宿されているということである。生の中に死が内在しているのである。死とは生の外部にあって、ある日突然生に襲いかかるような外的存在では決してない。ジンメルはもし人間の生の中に死が内在するものでないならば、我々の生の在り方は現に在るようなものとはまるで異っているだろうと想像する。我々人間の生は根底的な深みから死によって規定されているのである。

ジンメルは人間の生命の過程たる人の魂の表現が絵画の中心意図をなしているレンブラントの肖像画においては、そこに描出されている人物にはまさしくこの

死の影が見まがうべくもなく宿されていると言う。特にレンブラントの後期の円熟した肖像画ではその傾向が顕著だと主張する。ジンメルはレンブラントから次のような印象を受け取る。「レンブラントの人物たちは暮れ行くもの、弱められたもの、暗がりの中へと問いかけるものを持っているが、それこそはまさしくいつの日にか最も明瞭で独裁的な姿をとったとき死と呼ばれるものである。そして彼らは外見上はそれだけ一層少なくしか生命を含んでいないように見えるが、実際にはまさにそのことによって生の全体を含んでいるのである。」⁵⁾ レンブラントの人物は死の影によって生が弱められているかのようだが、実際はそれによって生の全体が捉えられている、とジンメルは言う。

ギリシャ芸術からイタリアルネッサンス芸術への流れとしての古典的芸術に共通する表現は、世界及び人間を構成している諸々の要素からそれらを統一する法則に従って、つまり合法的に造形しようとするのである。法則であるからにはそれは時間的場所的相違を問うものではなく、いつでも、どこでも、誰にでも妥当する普遍的な相のもとでの表現でなくてはならぬ。人間の個別の生は死なねばならぬが、個別の生から抽出された普遍的、典型的生としての人間は永遠に死ぬことはないし、死という無常の要素が混入されることは許されないのである。古典的芸術の表現上の原理が人間の個別的生命を遠ざけようとすることは必然的なことである。

(3) 運命 時間 歴史

更に進んで、では古代ギリシャ以来人間を捉えて離すことがない根本問題の一つである人間の運命について我々はこれをどう理解したらよいのであろうか。また人間の歴史性ということの本質の意味はどこにあるのだろうか。実は古典的芸術とゲルマン的芸術の対極的理解はこのような問題とも深い所につながり合っており、それらの難しい問題を解明する糸口を与えてくれるものである。

既に述べたように古典的芸術にとって死とは外部から突然人間を襲い、その生命を断ち切ってしまうものであったが、ゲルマン的芸術たるレンブラントの絵画にあっては、死は始めから生命に内在しているものであり、内部から生を根本的に規定しているものであった。前者にあっては生と死は全く別ものであって死は生から排除せられねばならない。ところが後者レンブラントの場合は、生と死はいわば切り離せない統一体として存在するものであり、それは言語表現の上では

循環論的にしか言い表せないものであった。これとはほぼ同じことが人間における運命的なものの把握の仕方との相異についても言えるのである。古典芸術は運命というものを人間の外側にあって人格と対立しているものと理解する。しかしレンブラントの場合は運命とは人格に寄り添い、人格と切り離し難く統一体をなしているものである。それは人格に内在すると言うこともできる。

古典的芸術を担っている古代ギリシャ人にとって運命とは人間に外から襲いかかる暴力的力である。運命の女神という「外圧」に人間はさらされる訳である。これはたとえばホメロスの『イリアス』を読んでみてもよくわかる。そこに登場する英雄たち、たとえばアキレウスやヘクトールたちがゼウスやアポロといったギリシャの神々が気紛ぐれに定める運命と懸念に戦っている姿がそこに描かれている。誇りに満ち、戦闘的だったギリシャ人たちは運命の前に身を屈するにはあまりに自尊心が強すぎたのである。そしてこのギリシャの精神伝統を受け継ごうとするイタリアルネッサンス期の芸術家たちが造形する人物たちも当然この運命に対して「対決の形式」(die Form des Gegenüber)において表現せられるものである。古典的芸術が人間を超時間的な相においてそれ自身自足し、完結した姿に造形しようとするとき、そこには運命と折り合って生きてゆく以外にない人間の個別の生命の過程を表現することは拒絶されねばならぬ。運命に対して人間が対決の姿勢で望むということは、自分の人生は自分自身で決める、誰の指図も仰がぬという強い独立自尊の態度の然らしむる所である。自分たちの運命の主人は自分たち自身であって、もし運命が人間に従わぬものならばそこには運命との闘いがあるばかりである。人間から個別の生命の流れを取り去って普遍的形式に還元して造形しようとする古典的芸術は、もともと個別の生命の流れの中に含まれる運命的なものと同容れぬものなのである。

ジンメルはレンブラントの肖像画から感受される「敬虔性」(Frommheit)が由来する所を、この人間の運命に対するレンブラントの対処の姿勢と関わらせて説明しようとする。彼は次のように言う。「運命は、たとえそれが神から遣わされたものと考えられるにせよ、もしそれがまさに生命の統一の原因であり結果でないならば、どうしてそれは生命にこれほど無条件に寄り添うことが出来るのであろうか。これに対してミケランジェロの人物の本質は特に非敬虔的なものと言わねばならない。」⁶⁾ ここでジンメルが言う神とはギリシ

別の生命たる魂が宿ることもない。それは絶対的の静としての瞬間か絶対的の動としての瞬間が描かれているだけである。

このように個別の人間の存在が本質的に歴史的存在であると同様に人間の集まりである社会集団もまた固有の歴史を持っているとすれば、人間というものは本質的に歴史的存在であると規定することができる。ジンメルの哲学にとって人間の歴史の発展ということが重大な問題であったことは『貨幣の哲学』を考えただけでもすぐわかることである。ジンメルに先行するドイツのもう一人の代表的生の哲学者デュルタイもその著書「若きヘーゲル」中で、カントとヘーゲルを基本的に分つものの一つはヘーゲルが人間の生を重視し、人間の本質を歴史的發展において捉えようとしたことだと主張している⁷⁾。

(三) 宗教芸術

レンブラントの絵画における宗教性ということから、ジンメルは宗教についての見解に一つの新鮮な独創性を獲得したように思われる。通常我々が理解している宗教の固定概念が破られ、宗教というものがもっと人間にとって浸透性のある、ある心の状態として捉えられている。このような柔らかな宗教観をジンメルにおいて可能にしたのは、やはり彼がレンブラントの絵画そのものに没入して創造的な画家レンブラントのその創造性から直接にある発想を触発されるからである。

ジンメルは我々がある人間を認識する仕方には二つの種類がありこの二つの種類の差は非常に大きいと言う。一つはある人間をいわば外側から概念的に理解しようとするやり方である。我々はある人間に我々が既に知っている概念の幾つかを当てはめてその人間を説明しようとする。親切であるとか、ケチであるとかいった具合にである。しかしそんな仕方では我々の知識が何一つ増える訳ではない。我々がある人間を我々の既知の概念をいくら寄せ集めて説明してみても、それらの諸概念の総計からその人間の個性は捉えられないとジンメルは指摘する。もう一つの仕方はある人間をいわば内側から、あくまでもその人間の個性それ自体に即して理解しようとするものである。我々がある個別の人間に始めて直面したとき、我々はある仕方その人間を既に捉えたのである。これは先程の概念的理解とは別種の理解の仕方である。ジンメルはこのように認識の仕方の際は、概念的な把握の場合とは全く別種なある特別な器官が働くのだと考える。そして

「レイブラントはこの器官を驚くべき達成度において所有していたにちがいない。彼の肖像画から認識の種類に応じてとりわけ我々がある人間から、その一瞥の瞬間に全く言い表し難いもの、すなわちその人間の存在の統一性として知っているものが我々に向かって輝き出るのである。」⁸⁾と述べる。ある個別の人間を外側から理解しようとするときは、いわば諸概念がその人間に集中してゆくのだが、その人間を内側から理解しようとするときは、概念の付着していない、ある名状し難い統一性が広がって来るのである。レンブラントが極めて創造的な芸術家であったとすれば、ジンメルもまた創造性の豊かな思想家であったのである。そのことが彼の宗教観にもうかがわれる。

第三章のタイトルをジンメルは宗教芸術と名づけている。洋の東西を問わず人類は夥しい数の宗教芸術を残している。たしかに宗教と芸術にはある親和性がある。宗教的なものの表現は芸術的表現によく馴染むものであるが、むしろ宗教的なものと芸術的なものとの区別がそれらの根底では融解しているかに思われる程である。多分両者が共に人間の魂の表現に関わっているからであろう。レンブラントもキリスト教の題材を扱った作品を多く残しており、ジンメルはそこから人間にとっての宗教性なるものの本質を析出しようとするのである。提示された見解は大胆であり且つ極めて微妙難解である。

彼はまず人間の歴史において宗教は二つの根本形式をとって現われると主張する。その一つを客体的 (Objektive) 宗教と呼びもう一つを主体的 (Subjektive) 宗教と呼ぶ。ジンメルは次のように言う。「一方の側には、宗教的あるいは教会的諸事実の客体性が立っているが、それはそれ自体で完結し、独自の法則に従って打ち建てられた世界であって、その世界の意義と価値においては個別の人間に対して無関心であり、個別の人間はその世界を受け入れるか、その世界を見上げるかが出来るのみである。他方の側においては、宗教はもっぱら主体の内的生の中へ移されている、多分もっと正確には主体の内的生として存立しているのである。」⁹⁾ジンメルがこう述べるとき、我々はもう既に彼の思想の脈絡を理解するのである。すなわち客体的宗教はジンメルが主張する古典的芸術の表現原理が宗教的表現の原理となって現われたものであり、主体的宗教はゲルマン的芸術の表現原理が宗教的表現の原理となって現われたものであることがわかる。更に言えばそれはヨーロッパ的精神伝統の一方をなす合理主義の宗教的表現であり、また他の一方をなす非合理主義

の宗教的表現であると言うことも出来る。しかしこのように類別化するだけではむしろ宗教の概念の硬直化を招く。むしろジンメルが人間の歴史における宗教の現象の仕方を対極化して捉えようとすることによって、宗教というものが人間において及ぶ領域が一挙に広がることの方が重大である。しかしここでもまた特に注意を喚起せねばならぬことは、ジンメルが一方の客体的宗教を決して排除しようとするものではないことである。ただ彼は宗教概念を固定化することによって宗教が人間の生にとって疎遠なものになってしまうことを警戒するのである。宗教の外在性はそれはそれで意義のあることだとジンメルも認めるのだが、ただ宗教は本来人間個人の心に内在して作用しているものだという観点が欠落してはならないのである。ジンメルはそのことを十分強調しようとするのである。しかしそれにしてもローマ時代以来のカトリック教会が作り出した一切の教義大系や宗教的行為、宗教的所産の総体をすべて客体的宗教とみなし、主体的宗教はそれらと直接の関わりがないものとする見解は何とも大胆且つ新鮮である。ちなみに彼はプロテスタントを主体的宗教と考えているのではない。

ジンメルは第二章において古典的芸術の人物たちと異なって、与えられた運命を従順に受け入れて生きようとする、レンブラントの描く人物たちから伝わって来る印象を敬虔性と呼び、それをゲルマン的精神に特徴的心性と考えた。レンブラントの宗教芸術の考察においてゲルマン人の敬虔性ということが特にクローズアップされて来るのである。合理的に普遍化された客体的宗教が外在的なものであるとするならば、主体的宗教は個人の魂に内在するもの、むしろ魂の機能そのものと考えられる。するとそれは概念的に説明することが不可能な、したがって合理的、静的体系に組織することが出来ないものである。ジンメルは以前に芸術とは芸術家の創造的魂が客体化されたものと言ったが、宗教についても同じ考え方をするのである。また彼はいかなる芸術品と言えども何がしかの程度において現実的要素と芸術的要素とを分有しているものだと考えるが、それは宗教についても同じことが言える。いかなる宗教と言えどもそれは程度の差において外在的要素と内在的要素とを分有しているのである。ただ先程魂の客体化という言い方を用いたが、これは客体的宗教という場合の客体とは明らかに別物である。それはたとえばレンブラントにおいて宗教性または敬虔性が画中の人物に宿っている状態を言うのである。これは芸術表現に特有の名状し難いもので、丁度芸術性

なるものが名状し難いと同様である。

客観的宗教が芸術において扱われる場合は、そこには何らかの宗教的事象、つまり宗教に関係している何かが描かれていなければならない。しかしもし宗教性なるものが人間の個の魂のある働きだとするならばそれは必ずしも宗教的事象と結びつく必要はない。宗教と直接的関係を持たない事象の中にも宗教性は忍び込むことが出来る。それというのも宗教性は描かれたものではなく描かれ方により本質的に関わっているからである。すると芸術上の表現を離れて、およそ人間の生活全体を一つの生の表現と考えた場合、ジンメルの意味する宗教性はいわゆる宗教的生活からあらゆる生活の全体に広がることになる。無神論者であるとか、信心深いといった問題ではなく、宗教とはおよそ無関係の生活領域に宗教性が及ぶのである。「したがって個別的生一般の根本形式である宗教性の及ぼす作用のゆえに、この生のかなる局面も宗教的音調や価値の場であり得る、いやそうであらざるを得ないし、また生内容の一つが他の実際の諸秩序の中で占めているいかなる場所も生が宗教的に浸透されることの妨げにはなり得ないのである。」¹⁰⁾とジンメルは主張する。実はジンメルが宗教というものを普遍的、客観的世界の側ではなく、個別の人間の魂の側にあると考えるがゆえに上記のような発言がなされるのである。ジンメルがここで宗教的な価値が由来する所を客観的、一般的世界に求めず、人の個別の魂の世界に求めようとしているのは何としても重大である。これは合理主義的、普遍的な人間の価値観の転換を意味するからである。ジンメルは次のような見解に達する。「今や生の把握の根底的相異が存在するのである、すなわち我々は諸々の行為や関係の意味と意義をいわば個別的存在の深層から取り出し、その主体的生が存在するものの本質的価値を与え、関心の根底と中心を形成するのか、それともこれらすべてのアクセント、諸々の価値の最終的由来と帰結は諸状態の客体性に、超個人的なものに固着していて、個別的なものの独自の生の中へ沈潜することはないのか、という相異である。」¹¹⁾ジンメルは『レンブラント』の叙述中で価値という言葉の使用をできる限り差し控えていて、対極的考察のどちらか一方の側に価値の所在を与えることはなかった。しかしここで改めて価値概念が提起されて、はたしてどちらの側に価値の由来と帰結とが最終的に帰属するのかと問うとき、我々は一つの深刻な態度決定を促されるに十分である。

ある女性が母から贈られた形見の指輪を所持してい

るとき、彼女はこの遺贈品をどんなに高価なダイヤの指輪とも取り換える気にならないかも知れない。母の魂が込められた質素な指輪に極めて高価な客観的交換価値を有する指輪でも及ばない。指輪の価値が個別の生命の側に由来するのか、それとも客観化された世界秩序の側に由来するのかは、我々の生の把握の仕方の二つの根本的差違に基づいているものである。しかしともすれば文化の発達と共に客観世界が限りなく拡大し、人間の個別の生命はこの客観世界に包囲され、そして次第に駆逐される事態が生ずるのである。魂を喪失した人間の生は空疎なものになるだろう。しかし圧倒的な客観世界の中に呑み込まれた個人はそれを自覚することが出来なくなる。目的を失った人間が眼前にある魅惑的手段の数々を目的それ自身と取り違えたとしてもそれはむしろ当然なことであろう。

さてそれでは個別の魂に内在する宗教性を捉えたレンブラントの肖像画にその宗教性はどのように客体化されているのだろうか。魂そのものが宗教性を本質的に内在させているとすれば、魂そのものの描出が同時に宗教性の描出でもある、ということになってしまう。しかしジンメルはまさにそう主張するのである。だから彼が繰り返し強調するように、宗教性はあくまでも個別の生命、魂に宿るものであるがゆえに、この個別の生命を捨棄しようとする古典的芸術の肖像画には宗教性あるいは敬虔性は描写されるべくもないのであり、その芸術作品から宗教性を感受することは少ないのである。

レンブラントは芸術における宗教的なものについて「宗教的なものの描出と宗教的な描出」(die Darstellung des Religiösen und die religiöse Darstellung)とは厳密に異なると主張する。そしてレンブラントの絵画に宗教性を与えるものは基本的には後者であると言う。たとえば描出している絵筆の使い方、運び方自体に宗教性がこもるということである。ただしこのことはレンブラント自身が宗教的に敬虔な人格だということとは直接関係するものではない。これは芸術家の創造的魂が芸術作品に客体化される時、それが芸術家の人格的なものと関係ないと同様である。極めて

優れた芸術家が人格的には劣っているということはしばしばあり得る。

ジンメルは特にレンブラントの画像の中の光の使い方に注目する。レンブラントの光は太陽からであれ、あるいは人工の光源からであれ、自然の中に発せられて事物を照らしている光とは全く別物である。いわば魂そのもの、揺れ動く魂それ自身が光となって客体化されていると言うべきである。光と影との微妙な交錯が魂の動きに対応し、魂の醸し出す雰囲気や気分が光の明暗に反映している。だから光は何かを間接的に象徴しているのでもなく、もっと直接に魂そのものとなっているのである。ジンメルは次のようにそれを説明している。「しかしレンブラントは光を画像の中に留め置き、その無限性をもつばら画像の内面性のためだけに利用するのだが、それは光がただ画像の中のみ発し、どこか他の地点から導かれているようには思われなければならないからである。」¹²⁾ 外光から遮断されて絵の中に閉じ込められた光はもはや事物を照らし出す本来の光ではなく、魂の動きを客体化する媒材としての光に転化されている。

文 献

- 1) Georg Simmel: Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch. Leipzig 1916 S. III.
- 2) Ibid. S. IV.
- 3) ルカーチ：『理性の破壊』、ルカーチ著作集13、白水社1969.
- 4) Simmel: Rembrandt. a. a. O., S. 28.
- 5) Ibid. S. 94.
- 6) Ibid. S. 132.
- 7) Wilhelm Dilthey: Die Jugendgeschichte Hegels. Stuttgart 1974.
- 8) Simmel: Rembrandt. a. a. O., S. 85.
- 9) Ibid. S. 141.
- 10) Ibid. S. 146f.
- 11) Ibid. S. 165f.
- 12) Ibid. S. 178.