



# HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	W・ヴォリンガーの美学における「宗教」の問題
Author(s)	石川, 明人
Citation	基督教学, 38, 1-20
Issue Date	2003-06-23
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/46667">https://hdl.handle.net/2115/46667</a>
Type	journal article
File Information	38_1-20.pdf



## W・ヴオリンガーの美学における「宗教」の問題

石 川 明 人

## 一 問題の所在

ある芸術作品が「宗教的」だといわれるとき、それはどのようなことを意味しているのだろうか。芸術における「宗教性」、あるいは芸術と宗教の関係については様々な角度から考察が可能であり、決して単純な問題ではない。

「西洋美術史ではしばしば「宗教芸術」「宗教美術」という言葉が使われるが、それは通常、聖母子像や磔刑図といった聖書の題材を用いた絵画や彫刻、あるいは教会建築や礼拝で使用される道具などを指す。つまりその際の「宗教」は端的に伝統的なキリスト教を意味する。しかし伝統的なキリスト教的象徴を題材とした作品であっても、それが神や教会に対する冒瀆であると思なされ、批判されたり齟齬をかうという例が過去にも現在にもあることを考えると、この「宗教芸術」という言葉を定義することは必ずしも容易ではない。しかし基本的には、ある作品が「宗教芸術」であるかどうかは客観的に判断できる事柄だと言ってもよいだろう。「宗教芸術」という認識は、人々の間で共有されている一定の歴史的・文化的コンテクストがあつて可能になるわけだが、ある作品が「宗教的」であることは、多くの場合、その作品自体に客観的・物理的な根拠を求めることができるからである。

しかし芸術における「宗教性」はこうした観点以外からも考えることが出来る。例えばファン・ゴッホの作品が「宗教芸術」といわれることはないが、彼の実生活にキリスト教信仰の問題は非常に大きなウェイトを占めており、その芸術創造も信仰の問題と完全に分離できるものではなかったことは本人の書簡などからもうかがえる。カンディンスキーの芸術とその理論にヴラヴァツキーやシュタイナーなどの神智学や人智学の影響を見ることも出来る。すなわち作品が直接的に「宗教的」ではなくても、芸術家自身の関心や生き方を通して、彼のトータルな芸術的営みの中に「宗教性」を指摘することも十分に可能である。そうした事柄は芸術家個々人のライフ・ヒストリーの問題として、また当時の社会的文化的状況ともあわせて考察せねばならないが、それも芸術における「宗教性」、あるいは芸術と宗教の関係をめぐる問題の一つとして考えることができるだろう。また、美学者や批評家が、伝統的宗教的象徴を題材としているわけではない作品や特定の芸術運動に対して、それらを「宗教的」だと批評することも珍しくない。例えばアウグスト・K・ウィードマンは、ロマン主義の芸術家たちの神秘主義的・汎神論的傾向を指摘するとともに、二〇世紀初頭の表現主義はロマン主義の嫡子であるとして、表現主義にも「宗教的」な性格が受け継がれていることを主張している。彼は次のように述べている。

「表現主義を通して、われわれは力強い宗教的感情が生き返ってくるのを目撃する。ロマン主義者たちと同様、芸術家のヴィジョンはふたたび宇宙的であり、出来事についての彼の着想は黙示録的であり、彼の期待はメシア的、千年至福説的であった。(中略)これらの芸術家たちは、自分たちが人間の喪失した形而上学的自己をふたたび覚醒させるよう求めたのと全く同様に、人間が忘れ去っていた神性なるものへの本能をふたたび発見しようとして努力した。この目的に向かって、彼らは、自身聖なるものの仲介者であると公言し、人間の再生、世界の救済と贖罪を約束する宗教の遺産をわがものとしたのである。」

本稿の関心は芸術における「宗教性」の問題だが、以下では右の引用のような、一般には「宗教芸術」とはいわれない芸術に対して指摘される「宗教性」の意味について考えたい。本稿でも表現主義に注目するが、それは漠然とした大きなカテゴリーなので、特に美学者ヴィルヘルム・ヴォリンガーの議論に焦点を絞ることにする。ヴォリンガーは芸術一般についても宗教と連関させた考察を展開しているもので、そこで主張されている芸術と宗教の関係性についての議論も踏まえながら、彼が「宗教」という言葉を用いるときの問題を整理し、彼が芸術における「宗教性」をどのように考えていたのかについて見ていきたい。ヴォリンガーの主著の一つである『抽象と感情移入』、および表現主義についての講演「新芸術への批判的考察」を中心に考察を進める<sup>11)</sup>。

## 二 芸術と宗教の関係

ヴォリンガーの若き日の著作『抽象と感情移入』（一九〇八年）は、古典ギリシャおよびその継承としてのルネサンスの芸術に絶対的な価値をおく従来の芸術観や美学を批判して、それまでは軽視されていた東洋美術や原始美術にも正当な地位を与えたという意義をもつ。だが東洋美術や原始美術をいわゆる西洋美術の主流と同等に扱おうとしたといっても、それは、時代的、地理的にそれまでなじみのなかった芸術作品にも関心の目を向けよう、といった単なる視野の拡大の主張ではない。そうではなく、彼は芸術に対する新たな解釈の枠組みを提供し、それによって必然的に、反古典芸術論を理論的に基礎づけることになったと理解されるべきである。以下ではまず彼のそうした議論において見られる芸術と宗教の関係について見てみたい。

ヴォリンガーは従来までのように、芸術を、素材、技術、目的といった客観的唯物的角度から見えていくのではなく、芸術感覚の先験的カテゴリーから、つまり芸術創造の心理的根拠を説明するという方法によって理解していこうとし

た。芸術には技術や素材や目的といった問題とは独立して、「芸術意志」(Kunstwollen) という心理的要因があり、それがすべてに先行すると考えたのである。この「芸術意志」の概念は、もとは美学者アロイス・リーゲルが提唱したもののだが、ヴォリンガーはそれをさらに発展させて、芸術創造の前提として、「感情移入衝動」と「抽象衝動」の二つを想定した。古典ギリシヤやルネサンスの芸術には「感情移入衝動」を、東洋や原始の芸術には「抽象衝動」という心理的前提を想定して、両者は異なる芸術意志によって生み出されたものだと言張したのである。芸術を創り出す意志には二つの方向性があり、東洋や原始の美術は、西洋のものとは比べて決して未熟であつたり劣つていたりするのではなく、むしろ根本的に異なつた流れにあるものとして理解すべきだといふのである。しかし、そもそもなぜ「抽象」と「感情移入」といふそれぞれ異なつた芸術意志があるのだろうか。ヴォリンガーによると、そうした芸術意志の違いは、それぞれの人生観、世界観の違いに基づいていふ。つまり自分自身と世界との関係をめぐる認識の違いが、「感情移入衝動」に基づく芸術創造か、「抽象衝動」に基づく芸術創造かといふ違いを生むのだと考へるのである。具体的には、「感情移入衝動」は、人間と外的世界の現象との間にある幸福な信頼関係によるものであり、また「抽象衝動」は、外界の現象によつて惹起される人間の大きな内的不安の産物だとされる。

自然主義という言葉はヴォリンガーが用いるとき、それは西洋美術の主流といつた極めて広い意味なのであるが、それらをごく素材に「写実」的原则による芸術作品と考へるなら、それらが「芸術意志」としての「感情移入衝動」に基づいてゐるなどとするのは、解釈としてやや大げさに見えるかもしれない。「写実」的な描法は、むしろ単に遊びとしての「模倣」から生まれたものではないかとも考へられるからである。しかしヴォリンガーは自然主義といふ概念からのみならず、芸術全体の中から「模倣」といふ行為を除外する。彼は次のように述べてゐる。

「自然主義は」有機的な生の真実への接近なのである。それは自然物をその物質性において実物どおりに表

すことではなく、また本物であるという幻想を与えるものでもない。そうではなく、それは感情が生命の有機的に真実な形式の美に目覚めさせられたから生み出されたのであり、またわれわれが絶対的な芸術意志によって支配されたこの感情に満足をもたらしとしたから生み出されたのである<sup>三〇</sup>。

一方、「抽象衝動」については、「捕捉しがたい現象のうちには静止点を、恣意的なものうちに必然性を、相対的なものの苦悶から救済を創り出そうとする努力以外の何ものであろうか<sup>三〇</sup>」と述べ、また「単純な線や純粹に幾何学的な合法則性におけるその発展形成は、現象界の不明瞭な混沌たる状態によって不安を感じている人間に対して最大の幸福可能性を提供した<sup>三一</sup>」ともいつている。

要するに、ごく簡単にまとめれば、広い意味での自然主義のような「感情移入衝動」による芸術は、世界に対する人間の安心感から生まれたものであり、一方「抽象衝動」による芸術は、世界に対する人間の不安から生まれたものだというわけである。こうした考えは、少なくとも当時は斬新な芸術観であつたであらうし、ユニークな発想であるが、しかし全体としてはあまりにも粗い図式であるように思われる。古典ギリシャとその継承としてのルネサンスの芸術が「人間と外界との幸福な汎神論的親和関係」に基づき、非ヨーロッパ芸術は「外界によって惹起される人間の内的不安」に根ざす、などといわれても、いくらでも反証が挙げられるであらうし、そんな大雑把な切り分け方が妥当であるかは極めて疑わしい。そもそも、原始の美術はともかく、東洋の美術がみな抽象的であるわけではない。また彼は「抽象」と「感情移入」というそれぞれの芸術意志を代表するものとして、具体的にエジプト芸術とギリシャ芸術を例に挙げる。そしてそれらを対置して、「ギリシャとエジプトには、種々な文化的諸関係があるにもかかわらず、正反対な世界観の最も明確な代表者と見なされる。その結果彼らの芸術意志も両極的対立を示しているのである<sup>三二</sup>」と述べているが、そのような文化理解はあまりに大胆か、あるいは安易でしかないであらう。しかし本章の課

題は「抽象と感情移入」の批判ではないので、そうした個々の事項の妥当性については追求しない。既に述べたように、ヴォリンガーの美学の意義は、芸術を素材、技術、目的といった客観的唯物的角度からではなく、芸術感覚の先験的なカテゴリーから考察するという方へ大きく視点を置き換え、原始や東洋の美術は稚拙であり奇異であるという暗黙の美学的前提をくつがえしたところにある。その際は彼は「抽象」と「感情移入」という二つを考えただけだが、ここで注目したいのは、そうした異なる「芸術意志」が、その人その文化の世界観、人生観の反映として捉えられているところである。

「芸術意志」の概念を創出したリーゲルは、各時代、各民族の美術には特有の様式、視覚形式があるとして、それを生み出す内在的動因としてそれを考えた。こうした考えの根底にあったのは、それまでの美術史学の経験主義、実証主義に対する反発であり、また美術の歴史には一般史や文化史には還元されず外在的要因からは説明できない独自の発展の論理、法則性があるという根本理念であった。つまりリーゲルによって、芸術的創造の自律性が前面に押し出されたわけである。ヴォリンガーの議論は、いわばそうしたリーゲルの芸術観を継承しつつそれをさらに推し進めたものだと解釈できる。ヴォリンガーは芸術意志をそれぞれの世界観、人生観の反映として捉え、美術史のなかに精神的な意味を付与したという点で、マックス・ドヴォルジャークのいう「精神史としての美術史」と同じ方向性のうちに位置づけられる。そこで注目したいのは、このような芸術理解に立つヴォリンガーは、しばしば芸術と宗教をパラレルに捉えようともしていることである。彼は芸術意志の心理的前提を当該民族の宗教や世界観からも読み取れるとし、芸術と宗教を同じ心理構造の等価的な表出として認識できると考えたのである。

言い方を換えれば、人間の精神状態の様々な動揺は当然その社会、文化の宗教のうちにあらわれるが、全く同じように芸術意志にも反映されるとヴォリンガーはいうのである。したがって、それぞれの民族の芸術において抽象衝動と感情移入衝動とのうちいずれが主導的であるかということと、当該民族の宗教との対応を跡づけることも「並々な

らぬ興味をよぶ課題」だと彼はいう。しかしヴォリンガーが並々ならぬ興味を持っているというその芸術と宗教の対応関係は、少なくとも宗教学的には粗雑な議論だという印象を拭いきれない。例えば彼によれば、「感情移入衝動」が自由に働くところは、素質や気候その他の恵まれた事情のために人間と外界との間に親和的關係が成立した場合に限られ、感覺的な確実性や幸福感、安心感をもつたその世界観は、宗教的には「素朴な擬人的汎神論や多神論」(naiv-anthropomorphischer Pantheismus resp. Polytheismus)となる。そして「抽象衝動」をもつ東洋人の本質には救済欲求があり、その欲求は宗教的には「二元論的原理によつて支配された憂愁な超越的宗教」(trübseligkeit, von einem dualistischen Prinzip beherrschte Transzendenzreligion)へ導かれるというのである<sup>5)</sup>。「人間と外界との親和的關係」というのがどのようなものなのかはつきりしない点は許容するにしても、さらにそれが「素朴な擬人的汎神論や多神論」に直結するという論理は飛躍といわざるをえない。また彼のいう「東洋人」(Oriente)が誰を指すのかも曖昧で、エジプト美術を例に出している以上、もしかしたらエジプト人、あるいはやや広くセム・ハム語族の人びとを念頭に置いているのかもしれないが、しかしほんの数行だが日本の美術についても触れている以上、「東洋人」が「二元論的原理によつて支配された憂愁な超越的宗教」に導かれるという叙述の仕方にもあまり感心できない。もつともヴォリンガーがこの著作で主題としたのは決して芸術と宗教の対比についての議論そのものではないのだが、そうであればなおさら、ここでは美学的原理に関する叙述に論旨を絞っておくべきだったであろう。いずれにしろヴォリンガーのこの著作における芸術と宗教の關係の理解は、次の一文に要約されると考えてよい。

「われわれが芸術考察のために発見したところの、あの感情移入と抽象との兩極的対立に相應するものを、宗教の歴史もしくは世界觀の歴史の領域において求めるならば、それは現世主義(内在性)と超現世主義(超越性)の兩概念である。前者は多神論もしくは汎神論として特徴付けられるものであり、後者は一神論へとお

もむくものである」<sup>(八)</sup>。

このように、彼は芸術と宗教をパラレルに捉えられるものとして、ことをまず一つ目のポイントとしておさえておきたい。このような考えは、彼のもう一つの名著『ゴシックの形式問題』でも見ることができ、ヴォリンガーの基本的見解だと見なしてよい<sup>(九)</sup>。こうした芸術と宗教の関係をめぐる議論を念頭に置いた上で、次に表現主義についての議論における「宗教性」の問題について見てみよう。

### 三 表現主義における「宗教性」

「新芸術への批判的考察」と題する表現主義についての講演がなされたのは、『抽象と感情移入』が書かれた約一〇年後である。ヴォリンガーはその中で、「芸術のSensualismus」と「芸術のSpiritualismus」という二項図式から表現主義について論じようとするが、ここでただちに、このSpiritualismusの意味、ないし訳語が問題になる。Sensualismusは「感覚主義」と訳せば問題ないだろうが、Spiritualismusの方には少なくとも二つの異なった意味があり、文脈から判断するしかない。一つは哲学的文脈における「唯心論」で、もう一つは宗教的なニュアンスを含んだ「心靈主義」あるいは「心靈術」「交霊術」の意味である。またgeistige Kunstという言葉も用いられ、それは単語としては宗教的ニュアンスを持たないものであるから「精神的芸術」と訳すことになるだろうが、しかし別の箇所ではそれと同じ内容を意味するものとして、spirituelle Kunstやreligiöse Kunstといった言葉さえ現れる。religiösという形容詞には「宗教的な」という意味しかありえないが、spirituellという語には、「精神的な」という意味だけでなく、「靈的な」あるいは「宗教上の」という意味もある。ヴォリンガーがどのような意味を込めてこれらの言葉を使用していたかは、そ

の議論の文脈・内容から推測するしかないであろう。訳語についてはとりあえず保留にして、先に彼の議論を整理することにする。

ヴォリンガーは自ら、*geistige Kunst* という言葉は一見形容矛盾だと思われるかもしれないという。なぜなら、ふつう芸術といえば、その本来的な核は「感覚」(Sinn) と結びついており、「感覚体験」(Sinnenlehre)こそが芸術を可能にする根拠だと思われるからだというのである。しかし現代——これは二〇世紀初頭を意味するのだが——の芸術状況によって気付かれはじめたのは、そうした、芸術を「感覚」のみに基づくとする「芸術の Sensualismus」と平行して、「芸術の Spiritualismus」というもう一つの軸があることだという。つまり、今まで芸術は「自然」とそれに対する「感覚」によって拘束されてきたけれども、「感覚」というものを芸術の唯一の動機ないし法則とする見方は、実はヨーロッパ中心のローカルな見方に過ぎない。ただギリシャ古典芸術とルネサンスのフマニスムスによって、そうした芸術の *Sensualismus* が芸術の基本線だと教え込まれていたに過ぎないというわけである。ところが現代、そうした自然とそれに対する感覚によって拘束されてきた芸術概念に対して、*Geist* からの反抗が生じた。それが「芸術の Spiritualismus」であるところの「表現主義」だと主張するのである。そして彼は、表現主義においては自然法則性が意識される代わりに、精神的創造力 (*geistige Schöpfungskraft*) が用いられるとする。表現主義者の考えでは、あらゆる体験価値を自然法則性のなかで整理することは、世界に人間の姿を与えること (*Anthropomorphisierung der Welt*) であり、それは神的なものを茶化すことに他ならない。芸術というものは、そうではなく、むしろ世界に神の姿を与えること (*Theomorphisierung der Welt*) だというのである。ヴォリンガーは次のように述べている。

「あらゆる表現主義芸術の、深い豊かな予感による意図は、あらゆる自然法則の鉄条網をくぐり抜けて神へ向かおうという試みである。これがこの新しい芸術に宗教的な色彩を与えている。これは、線、色、形の啓示

の力における神の探求であり、また、最高位の自己啓示は神の啓示との関連でより高い層にあるという書かれる教義である〔10〕。

表現主義はいわゆるリアリズムの正反対に位置する様式だが、ヴォリンガーが「自然法則性による芸術」という時は、まさしくそうした写実の様式を意味している。彼は次のようにもいう。

「表現主義によって力点が置かれているのは、認識ではなくヴィジョンであり、知覚したものではなく啓示である。宗教的芸術、すなわち spirituelle Kunst は、こうした意味で、自然法則の敵であるが、自然の敵ではない〔11〕」。

彼によれば、geistige Kunst は「自然」から始まるのではなく「現実」から始まる。geistige Kunst の出発点は、調和の取れた解き明かされた「自然」ではなく、調和のとれていない混沌とした「現実」だということである。ヴォリンガーによれば、「自然」には感覚によって共感することのできる法則があるが、「現実」には法則が無く、無定形の塊であり、Geist はじめてそれに法則を課すことができるという。自然の理解は幸福と慰安であるが、現実の理解は不安と苦悩である、という言い方もする。要するにここで彼が言いたいのは、spirituelle Kunst ないし geistige Kunst は実存的な世界認識、実存的な自己認識から始まる、ということだと思われる。実存的という言葉が曖昧であるならば、自らを取り囲む環境に対する、客観的ではない、むしろ主観的な認識の態度に基づく芸術と言い換えてよいかも知れない。spirituelle Kunst ないし geistige Kunst が向き合うのは、客観的に理解可能なものとしての「自然」ではなく、主体的なかわりによって初めてたちあらわれる、曖昧な「現実」である。「自然」を相手にする芸術は「感覚」(Sinn)

に基づくが、「現実」を相手にする芸術は Geist に基づくというのである。

こうして見ていくと、いったいヴォリンガーは Geist をどういう意味で用いているのか、そして geistig と spirituell と religious の違いは何なのかという点が重要だということになる。ところが彼は Geist という言葉の定義は困難であると、次のように述べている。

「表現主義者が Geist のもとに理解していること、彼がその概念に与える特殊な色あいは、大雑把にほのめかすことしか出来ない。Geist とは、彼にとって、盲目的な自然法則性や、出来事の自動的な推移に対立しようとする力の総体である。Geist とは、彼にとって、機械化された世界における神の介入である。(中略) 人と神との出会いは、信仰的な自然への沈潜の中にあるのではなく、Geist 的なものの特殊世界の中にあり、そこで人はひとり神とともに立ち、感覚的な所与と拘束の世界はそこへ遠くから近寄るのみである」。

ヴォリンガーは表現主義を、Spiritualismus、spirituell、あるいは Geist、geistig といった言葉で説明するとともに、「神」「宗教」「啓示」といった言葉も多用する。はつきりと religiöse Kunst という言葉も用いている。だが全体をとおして、ヴォリンガーの用いるこれらの語彙はすべて意味内容が曖昧で、お互いとの関係も不明確である。しかしこうした叙述を好意的に見て、彼は「精神」と「宗教」を大変近いニュアンスで用いていたのだという解釈にとどめておくことも出来なくはない。それらを広く körperlich (身体的な) や materiel (物質的な) の対義語としてゆるやかに捉えておくだけでもよいだろう。また当時一部で流行し、カンディンスキーやクレー、マルクといった表現主義の画家たちも強い関心を持っていたシュタイナーの人智学などでも、Geist の語は文脈によって「精神」とも「霊」とも解釈でき、宗教的ニュアンスが強調される場合とそうでない場合とがある。どちらか一方の意味に固執することはむしろ

ろ不適切であるかも知れない。表現主義は何よりも近代的合理主義や物質主義への反抗である以上、「宗教的」であることと「精神的」であることは、当時の芸術的状况においては極めて近いニュアンスのものとして理解されたいと考えることもできる。

だがそう考えられる一方で、同時にまたいくらか割り切った解釈ができるようにも思われる。すなわち、もしヴォリンガーがこの講演の中でGeistを一貫した意味で用いているつもりであるなら、彼はGeistを「霊」といった意味としてではなく、より現実的なニュアンスを維持して用いていると見るのが自然だとも思われるのである。例えばヴォリンガーは、大衆は表現主義の絵画の中にもはやいかなる「悟性」(Verstand) も見ずむしろGeistを見る、といった言い方もするのであるが、Geistが「悟性」と対照的に置かれるのであれば、それを「霊」と解釈するのは唐突な気もする。「悟性」が冷静で合理的な人間の知的理解力だとすれば、それに対置されるものとしてのGeistは、物質や肉体に対立するものとしての心・魂、あるいは人間的意識における広い意味での感性的・感情的側面を指していると解釈する方が自然だと考えられるからである。またヴォリンガーは、「最高の論理的意識という意味でのGeist」あるいは「意識下の魂の感情のような認識力という意味でのGeist」という言い方もしていることを考えると、ますますそのGeistは、人間の内にある精神、心、認識力といった意味で考えられていることは明らかだと思われるのである。ただしそうとはいっても、それが同時にいちじるしく宗教的なニュアンスをもつて使われていることもやはり依然として無視できない。前の引用にもあるように、彼はGeistを「機械化された世界における神の介入」ともいつているからである。ヴォリンガーによれば、表現主義の絵画は、部屋の壁を飾るために描かれるのでも展覧会に展示するために描かれるのでもなく、「眼に見えない精神の大聖堂のための装飾画として描かれ」るのである<sup>233</sup>。確かにヴォリンガーの宗教的ニュアンスを突き放して読み、彼の文章の中の「神」「宗教」「啓示」「大聖堂」といった言葉は単なる比喩であって、たいして特別な意味が込められているものではないとする解釈もありうるだろう。しかしむしろ

そうした宗教的語彙を用いて *spirituelle Kunst* ないし *geistige Kunst*、すなわち表現主義芸術を説明しようとするところに、ヴォリンガーの本音があると見ていいのではないだろうか。

この一九一九年の講演で表現主義に対してやや悲観的であつたヴォリンガーは、そのわずか一年後に行つた講演「芸術の現代的諸問題」<sup>(二四)</sup>では、表現主義の終焉を宣言するにいたつてゐる。表現主義の終焉を論じることとは、それに対してもはや批判的であるということだが、しかし逆に考えれば、そこでは本来彼が表現主義に何を期待していたのが明らかになつてゐるともいえる。そこでヴォリンガーが主張するのは、いまや（一九二〇年）表現主義はその精神的内実を失つて、形骸化した虚構になつてしまつたということである。表現主義は精神的芸術であつて、内面的な前提によつてこそ支えられたものである以上、それは根源的に制作者の問題として存立する芸術であつた。しかしその内面的諸前提は、それを受け入れる側の広範な大衆にとつては無関心なものとなり、単に新しい芸術的手法に対する慣れだけが残つた。表現主義は人々に受け入れられたものではあるが、しかし内面的前提を欠いたそれは、表現主義の勝利なのではなく、むしろ表現主義の無力化だつたのである。現在では、人びとは表現主義の空虚な外殻と戯れ、それは裝飾的に外面をとりつくりう技巧に墮したのだとヴォリンガーはいう。そして彼は、もはや造形芸術としての表現主義が存続することを望まず、それをもはや過去の「悲劇的な幕間劇」とみなし、芸術を絵画の様式の中のみ求めるのではなく、われわれの思考像 (*Denkbild*) の中にその新しい形式と生命を見出そう、とまでいふのである。彼は次のように述べてゐる。

「表現主義が新しい認識世界への進出であり、われわれの習慣的な表現機能の拡大であるならば、表現主義は、われわれの壁に飾られるよりも、われわれの精神の新しい像に宿るほうがはるかに正当である。眞の現代的表現主義は、われわれの眼の新しい光学に生きるのではなく、われわれの精神の新しい光学に生きるのでは

ヴォリンガーはさらにつづけて、「新しい精神の光学をわれわれの感覚的光学という伝統的表現活動の中に溶け込ませ、精神から絵を作るということは正当化されない幕間劇でしかなかった」<sup>(二五)</sup>と述べて、表現主義を完全に清算してしまうかのようにさえある。表現主義に対するこうした悲観とあきらめは、当然ヴォリンガーの現代芸術批判であるわけだが、しかしこれは同時に、彼が一瞬でも当時の新しい芸術であった表現主義に見出し、期待していたものの告白でもあるだろう。それはつまり、現在には失われてしまったと彼が言うところのもの、すなわち表現主義の内面的前提としての Geist に他ならない。geistig、spirituell、religiös なるものが失われた表面的な外殻には、もはや何の価値も無いのである。表現主義からその内面的諸前提が失われた瞬間、それは無意味なものとなったという表現主義の「終焉」論は、むしろ彼が表現主義の中心に geistig、spirituell、religiös なるものを考えていたというに他ならないのである。

#### 四 ヴォリンガーにおける「宗教」概念の問題

以上われわれは、ヴォリンガーにおける「宗教」の問題を、芸術一般における議論と、表現主義という特定の芸術運動をめぐる議論との二つをとおして見てきた。ここで二つの議論を整理してみたい。

まず芸術一般についての美学的著作をとおしてわかったことは、彼は芸術の歴史に精神的意味を付与し、それに宗教史と同じ価値を認めていたことである。つまりある宗教のうちには当該文化に属する人間の精神的状态が反映されるが、それは芸術においても同じであり、よって宗教と芸術の間には内的対応関係が存在するというわけである。

また表現主義についての講演では、彼はそれらの芸術に対し、*geistig*、*spirituell*、*religiös*あるいは*Gott*、*Offenbarung*といった言葉を用いて批評した。ヴォリンガーが用いるそれらの言葉の意味をはつきりと確定することは難しいが、いずれにしろ確かなのは、彼は表現主義に広い意味での宗教的内実を見出していたということである。しかしここでわれわれが注意すべきなのは、彼が表現主義に関する議論で用いる「宗教」ないし「宗教性」という言葉の意味と、芸術一般と宗教の対応関係について論じる際の「宗教」という言葉の意味との違いである。

芸術と宗教の対応関係というときの「宗教」は、ヴォリンガーは具体的に例を挙げているわけではないが、しかし文脈から判断して明らかにキリスト教やイスラムや仏教、あるいは原始的宗教などの、具体的、可視的な宗教現象が考えられている。念のため述べておくが、元来、人間の芸術的な創造行為と宗教的行為は完全に切り離せるものではないから、ある芸術作品が当該文化の宗教と対応関係を持つているというのは極めて当然のことであり、あらためて主張するほどのことではない。しかしヴォリンガーが議論しているのは、そうした個々の作品と宗教との社会的、物理的な対応ではなく、芸術創造の心理的前提としての「芸術意志」と、それが生じた当該文化の宗教との内面的、思想的なつながりである。つまり芸術史と宗教史それぞれに自律性を認めつつも、同じ人間の営みとして、その根底においてそれらは同じ精神ないし理念に基づいているという主張なのである。だがいずれにしろ、そこで想定されている「宗教」が、具体的な伝統的宗教であることは間違いないであろう。それに対して、表現主義との連関でいわれる「宗教」は、具体的な伝統的宗教ではなく、より漠然とした意味での「宗教」、すなわちいわゆる広義の宗教なのである。表現主義の絵画で伝統的宗教的象徴が用いられることももちろんあるが、しかしそれは表現主義美術全体の一部に過ぎない。ヴォリンガーが表現主義に対して「宗教」「神」といった言葉を用いて批評するとき、それは決してキリスト教を念頭においているわけではない。彼はドイツ人である以上、宗教的な事柄を考える際に第一にキリスト教をイメージする傾向が強いかもしれないが、しかし表現主義の世俗的絵画作品が「宗教的」であるというとき、それ

は決して「キリスト教的」であることとイコールではない。表現主義者は芸術を *Anthropomorphisierung der Welt* ではなく *Theomorphisierung der Welt* と考えたと彼はいうが、それも決して、「世界にキリスト教的な神の姿を与えること」ではないのである。こうした文脈で用いられる「宗教」や「神」というのは、キリスト教やその他の具体的な宗教ではなく、明らかに広義の「宗教」である。芸術と宗教の間には内的対応関係が存在するという基本的理解の上で、さらに表現主義が「宗教的」と特徴づけられるのであれば、それには特別なニュアンスが与えられていることになるであろう。

表現主義という芸術運動は、特に造形芸術の領域では、日本を含めたアジアの文化や原始文化に新たな価値を見出し、それらを自らの芸術創造に取り入れようとした動きでもあった。またそれらは同時に、それまでのヨーロッパの根本的な価値観をいったん破壊することで、そこから新しい創造の道を開拓しようといったニーチェの理念の産物でもあった。つまり表現主義には全体的な雰囲気として、それまでヨーロッパにはなかった宗教性、精神性をも積極的に受け入れる傾向があったといえよう。そうした点を考慮するならば、表現主義に関する文脈で用いられる宗教的語彙は、従来よりもさらに意識的に、キリスト教を越えた様々な諸宗教を包括した概念として、あるいは様々な諸宗教の最大公約的な概念として用いられたという想像も不自然ではない。

しかし、ヴォリンガーにおける広義の「宗教」「宗教的」といった概念の意味内容は、彼のテキストのどこをみても一切説明されていない。それが特定の具体的な宗教を指しているのではないという点は確かだが、しかしではそれがどのような意味なのかという説明は全くなされていなのである。それは「宇宙の直観と感情」(シユライエルマツハー)のようなものなのか、それとも「霊的存在者に対する信仰」(タイラー)なのか、あるいは「戦慄すべき秘儀・魅するもの」(オットー)か、それとも「究極的関心」(テイリツヒ)のようなものなのだろうか。テイリツヒもヴォリンガーと同じように、表現主義のうちに「宗教性」が見られることを主張するが、しかしヴォリンガーの「宗教」

理解がテイリツヒのそれと近いと考える根拠はどこにも無い<sup>(七)</sup>。ヴォリンガーは表現主義を、従来までの「感覚」(Sinn)に基づく芸術ではなくGeistに基づく芸術だとし、それを「神」「啓示」といった宗教的語彙で説明しようとした。表現主義はそうした宗教性ないし精神性によって支えられているのであり、その点こそ芸術様式としての表現主義の意義や特徴があったわけである。しかし、その表現主義を特徴づける肝心なgeistig、spirituell、religiösといった言葉の意味が曖昧なままであれば、結局表現主義の内容もはつきりしない。「religiöse Kunst」すなわちspirituelle Kunstは…」といった文章からすれば、spirituellとreligiösはイコールなのかとも思われるが、だとすればgeistigとspirituellの違いは何なのかという疑問が生じる。ヴォリンガーによれば、表現主義は「芸術のSpiritualismus」であるが、しかし同時にgeistige Kunstでもある。そしてそれは「あらゆる自然法則の鉄条網をくぐり抜けて神へ向かうという試み」<sup>(八)</sup>であり、religiöse Kunstであるともいう。こうした説明では、彼が表現主義に見出した漠然とした「何か」を、一貫した意味のない幾つかの言葉でラフに囲っただけでしかない。表現主義のうちにあるその「何か」の内実はほとんど明らかにならないままなのである。ヴォリンガーは、表現主義は精神性、宗教性によって支えられたものであり、従来のような感覚、悟性に支えられたものではないと主張したわけだが、それはあくまで、それまでの芸術との差異の説明でしかない。確かに美学的議論をしているヴォリンガーに、「宗教」という概念そのものの厳密な定義を求めるのは無理な注文かも知れないが、表現主義を論じるには、まさにその精神性、宗教性といったものがどのようなものなのかという点を論じなければならぬはずであろう。そこまでは十分に踏み込めなかったというところに彼の限界があるように思われる。

だが表現主義の画家たちにおける宗教的傾向の具体的な事実については、美術史的研究の成果を利用することが出来るので<sup>(九)</sup>、ヴォリンガーの議論にそうした点の解明までをも要求することはないとも言えよう。ヴォリンガーにおける表現主義の「宗教性」についての議論は、表現主義の本質について分析するというよりも、むしろ鑑賞者が表

現主義に期待すべきものについて示唆することを意図したものであると理解すべきかも知れないからである。表現主義は形や色彩を大胆にデフォルメする様式であり、それまでの芸術的基準や自然法則からすれば破壊的な傾向をもつように見られた。現に多くの人々からの反発もあつた。しかしヴォリンガーは宗教的語彙を多用することによって、それらの芸術を鑑賞する側にある種の緊張感を与え、表現主義を芸術家の単なる主観的感情や情緒に基づくものとしてではなく、それ以上の、より高次の営みとして理解させようとしたのである。彼における「宗教」という言葉の内実は宗教学的の観点からすれば確かに不明確だが、それまでの芸術との対比で表現主義から何を期待すべきかを示唆する上では、それで十分だったのであろう。宗教とは客観的唯物的観点からのみ理解できるものではない以上、経験主義的・実証主義的ではないヴォリンガーのような意味で芸術における「宗教性」を主張することも正当である。ただしそうした「宗教」という言葉の意味については、その内容を詳細に掘り下げるといふ形においてではなく、その言葉がどのような効果を意図して用いられたのかという点から推測できるのみである。その内実を理解しようとするならば、最終的には、直接当該の作品群と向き合うしか方法はないであろう。

#### 註

- (一) アウグスト・K・ウィードマン著、大森淳史訳『ロマン主義と表現主義』（法政大学出版局、一九九四年）一六四―一六五頁（August K. Wiedmann, *Romantic Roots in Modern Art. Romanticism and Expressionism: A Study in Comparative Aesthetics*, Gresham Books, 1979）。

- (二) Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, R. Piper & Co. Verlag, 1908, (7. Aufl., 1919).  
“Kritische Gedanken zur neuen Kunst,” (in: *Fragen und Gegenfragen: Schriften zum Kunstproblem*, R. Piper & Co. Verlag,

1956).

それぞれの邦訳として次のものがある。草薙正夫訳『抽象と感情移入——東洋芸術と西洋芸術』（岩波文庫、一九五三年）、土肥美夫訳『問いと反問——芸術論集』（法政大学出版局、一九七一年）。ただし引用は全て私訳による。

- (三) *Abstraktion und Einführung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, S.36.
- (四) *ibid.*, S. 134.
- (五) *ibid.*, S. 26.
- (六) *ibid.*, S. 135.
- (七) *ibid.*, S. 60-62.
- (八) *ibid.*, S. 132.
- (九) cf. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München, 1920. 邦訳として次のものがある。中野勇訳『ゴシック美術形式論』岩崎美術社、一九六八年。
- (十) *Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem*, S. 89.
- (十一) *ibid.*, S. 89-90.
- (十二) *ibid.*, S. 93-94.
- (十三) *ibid.*, S. 102.
- (十四) Worringer, "Künstlerische Zeitfragen," (in: *ibid.*)
- (十五) *ibid.*, S. 125.
- (十六) *ibid.*, S. 125.
- (十七) cf. Paul Tillich, Edited by John Dillenberger, *On Art and Architecture*, Crossroad Publishing Company, 1987.

(一六) "Künstlerische Zeitfragen," S. 89.

(一七) cf. Donald E. Gordon, *Expressionism: Art and Idea*, Yale University Press, 1987. またアウグスト・K・ウィードマンの前掲書も参照。