



Title	ジャック・ランシエールとドイツ・ロマン主義 : 「芸術の美的体制」の二つの「場面」のあいだに
Author(s)	田中, 均
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2015, 55, p. 73-101
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/55451
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ジャック・ランシエールとドイツ・ロマン主義

——「芸術の美的体制」の二つの「場面」のあいだに——

田 中 均

本稿は、ジャック・ランシエール（一九四〇—）の一九九八年以降の三つの著作、『沈黙する言葉——文学の諸矛盾についての試論』（一九九八年）⁽¹⁾、『感性的なものの分割——美学と政治』（二〇〇〇年）⁽²⁾、『アイステーシス——芸術の美的体制の諸場面』（二〇一一年）⁽³⁾を取り上げて、西洋近代の芸術および文学をめぐる彼の思想、とりわけ彼の「芸術の美的体制」という概念にとって、ドイツ・ロマン主義の美学、特に芸術理論がどのように位置付けられているかを検討する。

美学研究の領域では近年、ジャック・ランシエールの議論が注目を集めているが⁽⁴⁾、それには以下のような理由が考えられる。ランシエールは一九九〇年代から、西洋近代の文学・芸術をめぐる経験のあり方の変容について再検討を進めており、十八世紀後期に、西洋近代を規定する芸術概念、文学概念、および美術史、美学といった学問が確立した過程を、「芸術の美的体制」(le régime esthétique de l'art)の成立として理論化している。

ランシエールの議論において特徴的なのは、近代的な芸術観の成立が際だって政治的な意味を持つことを定式化している点である。「芸術の美的体制」という表現の中の「美的」⁽⁵⁾という語の語源は、周知のように「感性」であり、「芸術の美的体制」という表現には、芸術がその外部からは独立した知覚や感情の経験の領域になること、つまり自律的な感性的経験の組織を形成することが含意されているが、ランシエールの用語法では、「政治」とはまさに感性に関わる営みである。ランシエールは、通常「政治」と呼ばれるもの、すなわち統

治の制度や支配関係のことを「ポリス」(Police)と呼ぶが、この「ポリス」の秩序は、「見えるものと見えざるもの、聞こえるものと聞こえざるもの、語りうるものと語りえないもの」といった、感性に関わる秩序に基づいており、この秩序をランシエールは、「感性的なもの(Le partage du sensible)」と呼んでいる。そしてこの「感性的なもの(Le partage du sensible)」の秩序を問い直すことが、ランシエールにとつての「政治」なのである。「芸術の美的体制」には、上記のように芸術を感性的な対象とみなすことが含まれているが、この体制は、後述するように、感性的なものの秩序を転覆する運動も引き起こす。このように、近代的芸術観および文学観の成立をめぐるランシエールの議論は、近代における芸術および文学の政治的な意義を定式化しているのである。⁽⁶⁾

ドイツ・ロマン主義の芸術理論は、一方では、カント、フィヒテ以降の哲学を前提として芸術および文学の生産を理論化したものとして、ベンヤミンの『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』(一九二〇年)などによって評価される一方で、ヘーゲル(一七七〇—一八三二)の『美学講義』では、反倫理的な個人主義として非難され、さらに二十世紀にはカール・シュミットの『政治的ロマン主義』(一九一九年)によって、現実に対する責任を放棄した「主観化された機会原因論」とみなされたことで、一般的には個人主義的で唯美主義的な思想として矮小化されて理解されてきた。⁽⁷⁾

このようにしばしば反倫理的・個人主義的と非難されてきたドイツ・ロマン主義の芸術理論は、ランシエールによる西洋近代の芸術・文学の成立史の読み直しの過程においても、同様に評価されるのか、あるいは、ランシエールはロマン主義のうちに独自の積極的な意義を見出しているのか、これを検証することは、ドイツ・ロマン主義の芸術理論、および西洋近代の芸術をめぐる諸理論を理解する上でも資するところが大きいだろう。

本稿ではまず、『感性的なものの分割——美学と政治』の記述から、ランシエールが「芸術の美的体制」をどのように規定しているのかを概観する。次に、『アイステーシス——芸術の美的体制の諸場面』を参照して、十八世紀中期から十九世紀初頭にかけての近代的芸術観の成立過程をランシエールがいかにして「芸術の美的体制」の成立という観点から定式化しているのかを明らかにする。最後に、『沈黙する言葉——文学の諸矛盾についての試論』において、ランシエールが、ドイツ・ロマン主義美学とりわけ文学理論の問題点と可能性を、ヘーゲルによる批判を参照しつつ分析している箇所をとりあげて、「芸術の美的体制」においてドイツ・ロマン主義はどのように位置付けられるのかを確認する。

一、『感性的なものの分割』における三つの「体制」

本節では、「芸術の美的体制」の規定を概観するために、ランシエールが『感性的なものの分割』(二〇〇〇年)において、現在「芸術」と呼ばれるものをめぐる三つの体制を区別する箇所を取り上げる。

その箇所を見る前に、二つの点に留意しておく必要があるだろう。まず、三つの体制は、時代区分のように歴史の中で排他的に交替するものではないことである。確かに「芸術の美的体制」は近代の芸術・文学をめぐる諸制度、および知覚と感情のあり方と密接に結びついているが、近代においても他の体制が存在しなくなったわけではない。

もう一つ留意すべきなのは、三つの体制は様式のように芸術作品の属性として理解されるべきではないということである。ある一つの芸術作品・文学作品は特定の体制にのみ属し、他の体制には属さないという固定された関係があるわけではない。なぜなら、三つの体制は、観賞者と作品との関係、観賞者が作品をいかなるものとして受容するかということによって区別されるからであり、同じ作品が異なる体制のもとに理解されることは可能なのである。

それらの点を踏まえた上で、三つの体制を概観しよう。その第一は、「イメージの倫理的体制」(le régime éthique des images)であり、この体制においては他の技術から独立した、仮象の生産の技術としての「芸術」独自の意義は認められていない。「イメージの倫理的体制」では、「イメージのあり方がいかなる点でエトス、すなわち個人と集団のあり方に関わるのかを知ることが問題となる」。その代表的な事例は、プラトンの詩論であり、ここでは「詩のイメージが子供や聴衆の市民にある種の教育を施し、都市国家における従事活動の分割[...]のうちに組み込まれる」ことがイメージの用途とみなされる(PS 28)。イメージは、それが仮象のイメージであるか現実のそれであるかに関わらず、それがいかなる教育的効果を及ぼすかによって評価される。

第二は「諸芸術の表象的体制」あるいは「詩学的体制」(le régime représentatif ou poétique des arts)である。この名称の「表象的」とは、「ミメシス」すなわち模倣的再現を指す。また「詩学的」は諸芸術の制作学を指す。この体制は、「諸芸術」を「制作のあり方の分類の中で同定」し、「その結果、優れた制作と、模倣の享受とのあり方を定義する」とされる(PS 30)。このように、「諸芸術の表象的(詩学的)体制」は、「模倣」と「制作」のあり方に応じて「諸芸術」を分類し体系化する。この体制は、ミメシスの技術に固有の意義を認めた

アリストテレスに起源を持つが、典型的には十七世紀から十八世紀にかけての「古典主義時代」の諸芸術、すなわち「美しい諸技術」(複数形) (beaux-arts) を規定している。この体制において重要なことは、ミメーシスの論理が、「政治的・社会的な活動の包括的ヒエラルヒー」と対応しているということである。つまり、「表象可能なものと不可能なもの分割、表象されるものに応じた諸ジャンルの区別、表現形式が諸ジャンルに、したがって表象される主題に適用される原理、そして真実らしさ、ふさわしさ、照応の原理に即した類似性の割り当て」(PS 29f.) が、「政治的・社会的な活動」のヒエラルヒーと類比的な仕方で行われる。「諸芸術の表象的(詩学的)体制」において、仮象を制作する諸技術は、その仮象が「表象」(模倣)する主題が属する社会的・政治的な階層秩序によって根拠づけられている。主題の序列にしたがって、諸芸術ジャンルが厳密に細分化され、体系化されている。「諸芸術の表象的(詩学的)体制」において、「諸芸術」という言葉が用いられているのは、いまだ単数形の「芸術」という言葉で包括できるような自律的な経験の領域が存在せず、諸芸術の各々は、芸術の外部にある「表象」(模倣)の対象に応じて「制作」のあり方を指定され、分類され体系化されているからである。⁽⁸⁾

第三の体制は、『感性的なものの分割』では(複数形で)「諸芸術」の「美的体制」と呼ばれるが、同じく三つの体制を分類した他の著作である『美学における居心地の悪さ[不満]』(Malaise dans l'esthétique, 2004)では、より適切に(単数形で)「芸術の美的体制」と呼ばれる。この体制は、「表象的体制」の「崩壊」(ruine) (PS 48)、あるいは「表象のヒエラルヒー」の「転覆」(renversement) (PS 34)によって特徴付けられる。すなわち、「諸芸術[芸術]の美的体制は、単数の芸術を的確に規定し、この芸術を特殊な規則や、主題・ジャンル・諸芸術のあらゆるヒエラルヒーから解き放つ」(PS 33)のである。このように「芸術の美的体制」が成立してはじめて、「芸術」をめぐる自立した知覚と感情の領域が成立するが、ランシエールはこの領域を、能動性と受動性との対立を中和した不活動、無為によって特徴付けている。彼は、シラーの『人間の美的教育についての書簡』(一七九五年)を「芸術の美的体制」の「最初のマニフェスト」と呼び、シラーがこの書簡において、感性と理性とが同時に活動している中間的な気分として規定する「美的状態」について、それが「純粋な宙づり」であり、「形式がそれ自体として感じられる契機」(PS 33)であると述べているが、この「美的状態」とは、「素材衝動」と「形式衝動」とが相互作用して生じる「遊戯衝動」が働いている状態であり、シラーは、感性によっても理性によっても強制されない「遊び」の状態にあることが真の人間性であると論じている。ランシエールにとっては、西洋近代における芸術をめぐる感性を組織化する「芸術の美的体制」は、「近代性(modernité)」という曖昧な名称が指すものの本当の名前である」(PS 33)。ランシエールの定式化す

る「近代性」、すなわち「モダニズム」の芸術史観とは、革新的な芸術作品が芸術外の要素を排除し、各芸術ジャンルのメディアの固有性を追求することで歴史を前進させるというものだが、「芸術の美的体制」の場合は、それだけではなく、過去の時代の作品が単数形の「芸術」のもとで捉え返され、さらに各芸術ジャンルの境界、そして芸術と日常生活との境界が乗り越えられる運動もまた含むのであって、この「芸術の美的体制」の運動の方が「モダニズム」よりも近代をより適切に特徴付けているとランシエールは考えている。

しかしランシエールによれば、「芸術の美的体制」のうちには固有の矛盾が見出され、その矛盾は、芸術を「生の自律的形式」(une forme autonome de la vie) (PS 37)とみなすことの中に含まれている。なぜなら、彼によれば、「生の自律的形式」という表現のうちには、「芸術の自律性」という契機と、芸術を「生の自己形成のプロセス」と同一化する契機という、相反する二つの契機が結合されているからである。前者の契機は、芸術は芸術外の対象の再現を放棄してメディアの固有性を追求すべきであるという「モダニズム」を志向し、後者の契機は、「いまだ理念においてしか存在しない人間性を感性的に実現すること」(PS 40)、つまり芸術外ではいまだ実現されていない自由で平等な共同体を芸術において先取りして感覚可能にするという「美的教育」のプログラムを生み出すのである。このプログラムは、ヘーゲル、シェリング、ヘルダーリンによる『ドイツ観念論の最古の体系プログラム』(一七九六—一七九七)における「理性の神話」へと展開するとされている。

二、『アイステーシス』における二つの「場面」——過ぎ去ったものとして発見される共同体の生

ランシエールは以上のように、現在「芸術」と呼ばれるものをめぐる三つの体制を区別しているが、「芸術の美的体制」とロマン主義の芸術理論との関係を考えるためには、十八世紀後半に「芸術の美的体制」が成立した過程をさらに検討する必要がある。ランシエールは『アイステーシス』において、その副題が示すように、ヴィンケルマン(一七一七—一七六八)の『古代美術史』(一七六四年)における《ベルヴェデーレのトルソ》の記述から、大恐慌後のアメリカにおけるジェームズ・エイジーによるアラバマ州の小作農の描写まで、「芸術の美的体制」において「芸術のパラダイムの転換を迫るような芸術上の新現象」が現われた十四の「場面」を取り上げている。彼はそれらの「場面」の分析を通じて、近代における芸術とそれをめぐる言説において、ジャンルの分類と描写対象の序列が解体すると同時に、

「美しい芸術」の理念に反する卑俗なもの、ありふれたものが芸術のうちに取り込まれていった過程を描写している。

『アイステーシス』では、ドイツ・ロマン主義の前後にあたる時代の「場面」として、ヴィンケルマンにおける美術史記述の成立と、ヘーゲルの『美学講義』における近代絵画の描写が取り上げられている。その中間にあたる時代については、「場面」が割り当てられているわけではないが、この点については、ランシエールが、『アイステーシス』の十四の「場面」は網羅的なものではないと断っていることに留意すべきだろう(AI 13)。たとえば、シラーの『人間の美的教育についての書簡』は独立した「場面」を与えられてはいないが、前節でも見られるように、ランシエールの他の著作では繰り返し「芸術の美的体制」の初期の表明として取り上げられており、『アイステーシス』でも言及される。しかし、ランシエールは『感性的なものの分割』においても、『アイステーシス』においても、ドイツ・ロマン主義の芸術理論については、「場面」を割り当てないだけではなくそもそもほとんど言及しない(言及されている箇所については、第二節で検討する)。このことは、すでに述べたロマン主義をめぐる毀誉褒貶の歴史を考慮すると、それ自体としてその理由を検討すべき主題であるように思われる。⁽¹⁰⁾なぜドイツ・ロマン主義の芸術理論は「芸術の美的体制」のエピソードとして言及されないのか、ということの本稿では問いたい。この点を理解するために、本節では、『アイステーシス』においてヴィンケルマンとヘーゲルを取り上げた二つの「場面」に着目し、ロマン主義の前後の時代における「芸術の美的体制」の成立過程を検討する。

ランシエールは『アイステーシス』において、十四の「場面」を取り上げるが、それぞれの「場面」の題名には、地名と年代が付されている。そして、各「場面」の分析においては、「エンブレムの」なテキスト、つまり「場面」の独自性を凝縮して表す一節が引用されているが、題名の年代と地名は、基本的に、この各「場面」冒頭のテキストが執筆された、あるいは出版された年とそのテキストに関わる場所を指している。

二一、第一の「場面」——ヴィンケルマンにおける「分離された美」

『アイステーシス』の第一の「場面」は「分離された美(ドレスデン、一七六四年)」(La beauté divisée (Dresde, 1764)) という題名を付されており、冒頭には、かがみ込んで座った男性を表すが、頭部も手足も欠けている古代彫刻《ベルヴェデーレのトルソ》(以下《トルソ》

と略)を描写する、『古代美術史』の一節が引用されている。この一節でヴィンケルマンは、この彫刻が英雄ヘラクレスを表していると言う。しかも、行為するのではなく、功業を果たしたのちに神々の間に迎えられ、「神的な自足」の状態にあるヘラクレスを表しているとして、以下のように述べる。

このヘラクレスは、火によつて人間性の滓から精錬され、不死性と神々のもとの座を獲得したのちに、ここに現れる。なぜなら、このヘラクレスは、人間の栄養を必要とせず、それ以上力を使いもしないものとして表現されているからである。そこに血管は見えず、下腹部は、享受はするが摂取はしないように作られており、決して満たされることがなく⁽¹¹⁾。(AI19)。

またヴィンケルマンは、『トルソ』の輪郭線の運動を、寄せては返す波に喩え、その運動の、見る者の予測をつねに裏切る不規則性を強調する。その上でヴィンケルマンは、『トルソ』は、四肢も頭部も完全な『ベルヴェデーレのアポロン』よりも、ギリシア芸術の最盛期に近いと評価している。

芸術家は、この身体の輪郭のうちに、ある形が別の形へと絶えず流れ出るありさまと、漂い動く輪郭線が波のように高まつたり沈んだり、互いに絡み合ったりするさまを賞賛せよ。そして芸術家は、写生するさいに誰も正確さを約束することができないことを見出すだろう。というのも、曲線の方向を追っているように思つても、知らない間にこの曲線は方向を転じ、曲線がとる新たな動きによつて目と手が迷わされるからである。その骨は脂肪質の皮膚で覆われ、筋肉は肥満しているが余分なものはなく、このように均衡のとれた肉付きは他の像には見出されない。実際、アポロンよりもこのヘラクレスの方が、芸術の高尚な時代により近くにあると言えるであろう^(AI 19)。

ランシエールは、ヴィンケルマンが、欠けている部分のない『ベルヴェデーレのアポロン』よりも『トルソ』の方を高く評価していることに注目する。そしてランシエールは、ヴィンケルマンによる描写から、『トルソ』は手足や頭を欠いているだけでなく、「表現」もま

た欠いていることを指摘する。なぜなら、ヴィンケルマンは、『トルソ』がヘラクレスの像であると主張するが、『トルソ』には、十二の功業に代表されるヘラクレスの行為を示す身振りを見て取ることはできず、行為の後の痕跡も見られないからである。波の動きに喩えられる輪郭線の運動性は、写生する人の予想を裏切り、目を迷わせると言われることから分るように、同定可能な行為や状態を観賞者に伝達しない。ランシエールは、このように「全体（身体の完全性）」と同様に表現も欠いている『トルソ』が、「芸術における完成のパラダイムの構造的破綻」(AI23)に対応していると述べる。すなわち、英雄を描くならばそれに相応しい仕方でも描かねばならず、英雄の英雄らしさが観賞者に的確に伝達されねばならないという、「諸芸術の表象的体制」の規範が、ヴィンケルマンの描写においては破られている。ヴィンケルマンの描写は、『トルソ』の形態の美を、主題の表現から分離したことによって、「諸芸術の表象的体制」から離脱し、近代における「芸術の美的体制」の初期のドキュメントとなったのである。ランシエールによれば以上のことは、ヴィンケルマンに先立つ芸術史の記述が、個々の芸術家の列伝か、文献記録を補完する考古学的遺物の記述としてしか存在しなかったのに対して、ヴィンケルマンが単数形の「芸術」(美術)の歴史を書いた最初の著者の一人であることにも示されている。⁽¹²⁾

前節では、『感性的なものの分割』におけるランシエールが、「芸術の美的体制」のうちに、芸術において自由で平等な共同体を先取りするという契機を見出していたことに触れたが、ランシエールは『アイステーシス』において、ヴィンケルマンについてもこれと類似した傾向を見出している。すなわち、彼は、ヴィンケルマンが記述した単数形の「芸術」の歴史とは、「集合的な生の知性の歴史」(AI33)であると述べている。ここでランシエールが着目しているのは、『古代美術史』における「様式」概念である。古代芸術の成長と衰退は、ヴィンケルマンにおいて「様式」の変遷として捉えられているが、芸術における「様式」の変遷は、古代ギリシア・ローマ社会の成長および衰退に対応するものとみなされている。つまりヴィンケルマンによる美術史は、「様式」概念を通じて、「一人の芸術家の芸術と、その民族、その時代の生活を支配する諸原理とがともに属していること」(AI34)を示しているのである。つまり、『感性的なものの分割』の表現を借りれば、ヴィンケルマンにおいて、芸術の「様式」の成長と衰退は、ギリシア・ローマ民族の「生の自己形成のプロセス」の表れとみなされている。

ただしここで注目すべきなのは、ヴィンケルマンは、いまだない共同体を芸術のうちに先取りしているのではなく、もはやない共同体を、芸術のうちに回顧的に読み取っているということである。古代芸術を集会的な生の形式として捉えているのは、芸術が生み出された

のと同時代の人びとではなく、はるかに隔たった後世の歴史家である。この場合、集合的な生は、すでに失われたものとしてのみ発見されるのである。このような歴史家と芸術との関係をランシエールは「美的距離」(AI 37)と呼ぶ。

ヴィンケルマンは、「四肢を奪われたヘラクレスの彫像からギリシア民族の自由の最高の表現を作り出す」(AI 15) ことができた。つまり、手足と頭を欠いた彫像、いわばそれ自体廃墟であるような《トルソ》のうちに、古代ギリシア民族の共同体の自由を見て取ることができた。ランシエールによれば、伝統的に、よく秩序づけられた機能的な身体イメージが、優位にある者が劣位にある者に命令する位階性と類比関係にあるのに対して、機能的な部分を失った非活動的な身体は、誰によっても、いかなる目的に関しても手段化されないがゆえに、自由を象徴的に指し示すことができたのである。⁽¹³⁾ランシエールが指摘しているのは、このように《トルソ》を集合的な生の自由なあり方の象徴として解釈することは、「美的距離」によつてはじめて可能になったということである。

ランシエールは以下のように述べている。

しかし、このギリシアの最高の具現化が、頭も手足も欠いた彫像に置かれるという逆説をどうやって無視できるだろうか。そして、この彫像が引きおこす崇拜の様相をどうやって無視できるだろうか。過去において、芸術は民族の生の表明であつたことになるだろう、(aura etc)とヘーゲルは教えることになる。しかしヴィンケルマンはすでに、自分がギリシア芸術の運命を追跡したことを、「恋する女が海岸で、出航する恋人を、再会する希望もなく、涙に濡れた目で追つて、遠く離れた帆に恋人の姿を見ているように思う」ことに喩えている。身体の代わりにトルソ、あらゆる行為の代わりに波の一樣な運動、船が運んでいく恋人の代わりに帆。ヴィンケルマンによつて後世に遺されたギリシアの身体は、決定的に断片的な身体であり、自分自身からも、いかなる再活性化からも隔てられてゐる。(AI 35)

ヴィンケルマンにとつて、芸術作品に見てとられる共同体の生は、決定的に過ぎ去り、もはや取り返し不可能なものである。それゆえにランシエールは、ヴィンケルマンにとつて《トルソ》は現前と不在の両方を表すと指摘して、以下のように述べる。

この帆は恋の対象を表すと同時に、この対象を運んでいく船を表す。この換喩は古代の大理石から、言葉の二つの意味における形象 (figure) を作る。それは感覚可能な現前であり、これを作り上げた力がそこに体現されているが、同時に、この現前の遅延である。全体の力は、機能的で表現的な身体を集結〔すなわち欠けるところのない完全な身体〕にはもはやない。それは互いに溶け合う輪郭の中にある。この力は表面の至るところにあると同時にどこにもない。表面は自分が与えるものを奪い去るのである (1737)。

恋人を乗せて遠ざかる船の帆は、その船に乗る恋人の存在を換喩的に表すと同時に、その恋人を奪い去っていく船の提喩でもある。「形象」は、ある原像を象っていると同時に、その「形象」は原像自体ではなく、原像は他のどこかにある、あるいはあった、ということも示す。船の帆と「形象」のどちらも、追い求められる対象の存在を示すと同時に、それがいまここには存在しないこと、とりわけ、これから到来しようとするのではなく、すでに遠ざかり、失われようとすることも示す点で共通している。ランシエールの議論を踏まえて定式化すれば、シラーが「美的教育」のプログラムにおいて、将来到来すべき共同体を先取りする「形象」を「美的なもの」のうちに見出したのに先立って、ヴィンケルマンは逆の方向をとり、古代美術史のうちに、もはや失われ決して回復されない共同体の「形象」を見出したのである。

二二二、第二の「場面」——ヘーゲルにおける「路上の小さな神々」

ヴィンケルマンは《トルソ》の描写において、形式の美と主題の表現とを分離し欠損した彫像を、古代ギリシア民族の共同体の自由の「形象」とみなしたことによって、「芸術の美的体制」を告知した。このように、作品を描写する主体と作品とが「美的距離」の関係にあり、作品のうちに集約的な生の回復不可能なあり方を見て取るという構造は、『アイステース』の第二の「場面」においても見られる。この「場面」の題名は、「路上の小さな神々 (ミュンヘン・ベルリン、一八二八年) (Les petits dieux de la rue (Munich-Berlin, 1828))」とされている。この「場面」の「エンブレムの」テキストは、ヘーゲルが『美学講義』の中で「理想と自然との関係」について論じる際に、ムリーリオ (一六一七—一六八二) が物乞いの少年を描いた、ミュンヘンの「中央絵画館」(Zentralgalerie) (現在のアルテ・ピナコテーク) 所蔵の

二枚の絵画に触れている箇所である(この「場面」の題名に付された「一八二八年」は、ヘーゲルがベルリン大学で美学講義を行った最後の年を示す)。ヘーゲルが言及したムリーリオの二つの絵画とは、《ブドウとメロンを食べる少年たち》と、老女がパンを食べる少年の蚤を取っている様子を描いた《髪の手入れ》である。ヘーゲルは、ムリーリオの絵画に触れる前に、オランダの風俗画に見出される自由や喜び、陽気な喧嘩が、自分たちの生きる土地を自ら作り出し、強大なスペインによる支配から独立したオランダ人の進取の気性と市民的自由とを表すものであると称讃したうえで、「類似した意味でムリーリオの物乞いの少年たちもすばらしい」と言う。ヘーゲルは、二つの絵画に描かれた少年たちの憂いのなさに注目し以下のように述べる。

しかしこの貧しさと半裸の状態にありながら、内面においても外面においても——托鉢修道僧でもこれほどはありえないというぐらいに——悩みや憂いが全くない様子が、健康と生への意欲の感情に満ちて輝き出ている。このように外見を気にしないこと、そして内面の自由が外に現われていることこそ、理想的なものの概念が要求するものである (AI41)⁽¹⁴⁾。

そしてヘーゲルは、ルーヴル美術館に収蔵されている、当時はラファエロ作とされ、その後コレッジョ作とみなされたが、現在はパルミジャーノの自画像とされている、緑の帽子をかぶった《若い男の肖像》とムリーリオの物乞いの少年たちの絵画を比べ、この少年たちは《若い男の肖像》の「精神的で明るい健康のイメージ」に匹敵すると賞賛している。

このようにヘーゲルは、物乞いの少年たちという卑俗な主題を描いたムリーリオの絵画を、巨匠ラファエロが描いたとされる美しい青年の肖像と同等に評価しており、この点にランシエールはとりわけ着目する。そして、このように主題自体の価値を度外視して絵画を評価しようとするヘーゲルの眼差しの背景に、フランス革命後の、絵画をめぐる制度と感性の変動を見て取ろうとしている。

第二の「場面」の「エンブレム」的なテキストにおいてヘーゲルが言及する三点の絵画は、確かにフランス革命以前にそれぞれ二人のバイエルン選帝侯と一人のフランス王によって取得されたものである。《メロンとブドウを食べる少年たち》は、バイエルン選帝侯マックス・エマヌエルがスペイン領ネーデルランドの総督として一六九一年から一六九八年にかけてアントウエルベンに滞在した際に購入したものであり、《髪の手入れ》は、選帝侯マクシミリアン三世ヨーゼフが、宮廷顧問官フランツ・ヨーゼフ・フォン・デュフレヌから

一七六八年に遺贈されて取得したものである。また《若い男の肖像》⁽¹⁵⁾は、一六六五年にルイー四世がリシュリユー公から取得したものである。⁽¹⁶⁾しかしランシエールは、革命後のフランスがヨーロッパ各地に侵攻して美術作品を収奪し、それを美術館で公開したことによって、西洋近代における美術観賞のあり方そのものの変容がもたらされたと指摘する。かつて王侯貴族や教会の財産として公開が限定されていた作品が、フランス国民の財産として美術館に展示されることで、公衆への公開が一挙に進んだが、⁽¹⁷⁾それだけでなく、ヨーロッパ各地の美術が、ルーヴルという一つの場所に集められて展示されることで、異なる地域の美術の比較が容易になり、地域ごとの様式の差異が認識され、この様式がそれぞれの民族の生の表現として重視されるようになったのである(Al 43)。ヨーロッパの各地域ごとの様式に対して、描かれる主題に基づく美術作品の序列は後景に退いていったが、ランシエールはそれについても政治的な背景を指摘している。ルーヴル美術館は国王処刑後に創設された共和国の施設として、ヨーロッパ各地の美術作品を自由なフランス国民の財産として展示したが、展示された作品の多くは、そもそも否定されるべき旧体制のもとで王侯貴族や教会の権力・権威を誇示するために歴史的・神話的・宗教的題材を描いたものであった。この矛盾を解決するため、ルーヴルでは、題材の内容の区別を無視した展示が行われたのである(Al 49)。

ヘーゲルは、ムリーリオの乞食の少年の絵画と、ラファエロの作とされた若い男の肖像画とを同等に優れた絵画として賞賛するときに、あきらかに主題自体の社会的序列を度外視しているが、こうした評価のあり方は、上記のような美術をめぐる制度と知覚の歴史の変容の中で理解することができる。さらに、ランシエールによれば、ヘーゲルはムリーリオをめぐる一節のなかで、「芸術の美的体制」に含まれる二つの契機、すなわち芸術の自律化を志向する、「芸術のための芸術」という契機と、芸術に共同体の生の現れを見ようとすると、「社会の表現としての芸術」という契機、この二つの契機に共通するものを考えようとしていた(Al 51)。オランダの風俗画に典型的であり、ムリーリオの物乞いの少年を描いた絵画にも見られる、ありふれた、あるいは卑俗な題材を取り上げた絵画を評価するとき、ヘーゲルは、それらの絵画のうちに芸術の自律化という契機を見て取っている。しかしヘーゲルは、それらの絵画を、芸術外の領域を顧慮しない個人としての画家が、ただ自らの技量を発揮する手段として描いたのだとは考えない。すでに触れたように、ヨーロッパ諸地域から収奪された美術作品がルーヴルに展示されたことで、美術の国民様式についての意識が高まったが、ヘーゲルは、オランダの風俗画も、ムリーリオの絵画も、共同体の生の現れとして捉えている。この点についてランシエールは、ヴァインケルマンによる《トルソ》の描写と比較して、

以下のように述べる。

ギリシアの自由は石の神の無関心、無表現性において表れている。オランダの自由の方は、主題の卑俗さという点で、外見の扱いの無関心さにおいて表れている。しかしこの「無関心」な扱いは、これらの主題の卑俗ではない精神的な内容を明らかにしている。それは一つの民族の自由であり、この民族は、自分の生の環境と繁栄とを自ら獲得し、それゆえに、大変苦勞して作り上げたこの舞台を「憂いなし」に享受し、この宇宙の巧みに作られたイメージを無関心な仕方でも楽しむことができる。それはちょうど、水面に巧みに投げられた石が水切りをするのを子供が楽しむようである (A154)。

ここで一見奇妙に思われるのは、もし芸術を共同体の生の現れとみなすならば、なぜヘーゲルは、オランダ絵画とスペイン絵画とを、同じく自由の現れとして了解することができるのか、という点である。市民が自ら国土を建設してスペインからの独立を獲得したオランダと、絶対王政とカトリック教会が支配したスペインとを、自由という点で同等に論じることができるのだろうか。この点について説明するために、ランシエールは、本稿ですでに触れたように、『メロンとブドウを食べる少年たち』が、選帝侯マックス・エマヌエルによってアントウェルペンで購入された事実を示唆している (A143)。この選帝侯は、スペイン領ネーデルラントの総督時代に、この作品の他に数多くのネーデルラント絵画を購入して王室コレクションを拡張したのである。ヘーゲルの一節は、『メロンとブドウを食べる少年たち』が、アントウェルペンという都市を経由して多数のオランダ絵画とともに購入されてミュンヘンに辿り着いたという、絵画の流通過程を踏まえてはじめて十分に理解できるものであり、このように、美術作品が流通の過程でその性格を変化させるという現象は、すでに触れたように、フランス革命の後に、王侯や教会の財産であった作品が共和国の国民の財産として展示されたときに、大規模に生じたことである。

ランシエールの議論を踏まえると、過去の芸術作品のうちに、それを生み出した民族の自由を見出すという点でヘーゲルとヴィンケルマンとは共通している。さらに両者に共通しているのは、芸術に表される共同体の自由は、決定的に失われて取り返し不可能なものとしてのみ、後世の観賞者によって見出されるという「美的距離」である。ヘーゲルは、オランダの風俗画を賞賛するときに、同時代のドイ

ツの風俗画からは同じような自由や喜びが見出されないと批判している。描写の技術が劣っているだけでなく、描かれているのは「陰悪で憎悪に満ちた人間たち」⁽¹⁸⁾であると言う。こうした表現から見て取れるように、ヴィンケルマンの場合と同様、ヘーゲルにとっても、芸術作品に見出される共同体の自由とは、まずもって過ぎ去ったものであり、現在に見出すことはできない。⁽¹⁹⁾

第一節で述べたように、『アイステーシス』では、ドイツ・ロマン主義に言及されることはほとんどないが、その僅かな箇所は、オランダの風俗画やムリーリオの物乞いの少年の絵画に表された自由の過去性と関係している。すなわち、ランシエールは、オランダの風俗画家やムリーリオを後継する者として、ドイツ・ロマン主義の作家たちを挙げている。

風俗画家の真の後継者はもはや画家ではない。ヘーゲルによれば、それはロマン主義の作家たちである。彼らは、自分たちの支離滅裂な物語の劇場である散文的な場所とエピソードに、「自由な想像力」の翼によって命を吹き込むことに力を尽くしたのである。路上の子供たちの上に輝く自由は、彼らの散文において、純粹に詩的な装飾になった。いかなる現実に対してであつても芸術家の空虚な自由がつけ加える「それがなんであれ」になったのである (AI 57)。

ランシエールは、ヘーゲルの『美学講義』の、「ロマン的芸術形式の解体」の部分を踏まえて、オランダの風俗画の後には、ドイツ・ロマン主義の文学、とりわけジャン・パウル (一七六三—一八二五) の小説に見られるフォームが続くと述べている。ヘーゲルによれば、オランダの風俗画においてすでに、「私たちを魅了するのは、内容とその実在性ではなく対象という点で全く無関心的な現われ (Scheinen) であり」⁽²⁰⁾、「対象を度外視して、表現の手段それ自体が目的となり、主観的な技能と芸術の手段の適用が芸術作品の客観的な対象として強調されている」⁽²¹⁾と述べている。このように、オランダの風俗画においては、「生産する主観が自分自身だけを見るべきものとして示す」のだが、「この主観性が、もはや外的な表現手段ではなく、内容それ自体に関わる限りで、芸術はそれによって気まぐれとフォームの芸術になる」⁽²²⁾と述べている。ヘーゲルによれば、「フォーム」において、「芸術家の主たる活動」は、「客観的になり、現実性という確固とした形態を獲得しようとする、あるいは外界において持っているように見える、そのような一切のものを、主観的な思いつき、とっさのひらめき、人を驚かせるような見方によって、それ自体として解体させ解消する」⁽²³⁾。ランシエールが、引用した一節において、オランダ

の風景画の後にロマン主義の文学を置くと、ヘーゲル自身の議論の枠組みを超えるものは見出されない。すると、ランシエールの理解するドイツ・ロマン主義とは、ヘーゲルの議論の中で批判される限りでのそれに尽きるものなのだろうか。

このことを理解するためには、ランシエールが「芸術の美的体制」について論じる以前の著作、『沈黙する語り』を参照する必要がある。なぜなら、この著作においてランシエールは、「文学」概念の成立という観点から、ドイツ・ロマン主義とヘーゲルの文学理論を比較検討しているからである。

三、「ロマン主義」から生まれた「古典主義」——ドイツ・ロマン主義とヘーゲルの小説論

ランシエールは『アイステーシス』において、西洋近代において「芸術の美的体制」が成立した過程、つまり「美しい諸技術」(諸芸術)(beaux-arts)から単数形の「芸術」(art)が成立した過程から議論を展開しているが、『沈黙する語り』では、「芸術」概念が成立したのと基本的に同じ十八世紀に、「美しい諸文芸」(belles-lettres)から「文学」(literature)が成立した過程について論じている。その中でランシエールは、近代によって成立した「文学」という制度もまた、「芸術の美的体制」と同様に、二つの契機、すなわち「芸術としての芸術」と「社会の表現」という二つの契機の矛盾を内包していると指摘する。ランシエールによれば、どちらかの契機だけが追求されることは、「文学」自体の没落の危機を招くことになる。ランシエールは一方で、「社会の表現」だけが追求されるならば「文学」は「政治的・社会的共同体」に完全に還元されてしまうとして、その例として、文献学者フリードリヒ・アウグスト・ヴォルフ(一七五九—一八二四)が、『イリアス』と『オデュッセイア』を口承文学の集成とみなし、叙事詩の単独の作者としてのホメロスの存在を否定したことを挙げる⁽²⁴⁾。他方で彼は、「芸術としての芸術」だけが追求されるならば「文学」は「芸術家個人」に還元されるとして、ジャン・パウル(一七六三—一八二五)の、「作者が作中に登場したり、一貫性のない登場人物や支離滅裂な物語という犠牲を払ったりして自分のフォーマルを強調する不安定な小説」を例としてあげる(PM 35)。

ランシエールは、ドイツ・ロマン主義、特にシュレーゲル兄弟の文学理論が目指したものは、この「芸術家個人」と「政治的・社会的共同体」という、「文学」が抱える二つの契機の間の矛盾を克服することであったと考える。それだけならば、『アイステーシス』で取り

上げられた議論、すなわち、ヘーゲルが、オランダの風俗画のうちに、題材に対する画家の無関心を見ると同時に、オランダの市民共同体の自由も見て取ったことと大きくは異ならない。

ランシエールがドイツ・ロマン主義の文学理論の独自性だと考えているのは、二つの契機の矛盾の克服を、過去の時代の作品の解釈の原理にするだけでなく、同時に、新たな詩作の原理にもしようとした、ということである。

そのことを示すために、ランシエールは、シュレーゲル兄弟とノヴァーリス(二七七二—一八〇一)が雑誌『アテネウム』に寄稿した「断片集」(二七九八年)のうち、弟のフリードリヒ・シュレーゲル(一七七二—一八二九)による断片二十二番を全体として引用している。ここでフリードリヒは、古代から伝承された断片をもとに当時の文学の全体像を再構成しようとする文献学的・文学史的な営みと、現在の文学のうちに見出される兆候をもとに新たな文学を作り出そうとする批評的・創作的な営みとを、一つの原理によって統合的に理解しようとする。彼によれば、過去から現在に伝わる遺物としての「断片」と、現在ある萌芽から未来に向けて投げかけられる「構想」とは、その前後の方向性だけが異なるものであり、どちらも、主観性と客観性、理想と現実、独創性と必然性とを統合した不可分の個体である。

構想とは生成する客観の主観的な萌芽である。完全な構想は、全く主観的であると同時に全く客観的で、不可分の生きた個体でなければならぬ。根源に即していえば、全く主観的であり、独創的であり、まさにこの精神においてのみ可能でなければならないだろう。しかし特性に即していえば、全く客観的であり、物理的かつ精神的に必然でなければならないだろう。構想は、未知からの断片と呼べるだろうが、構想への感覚は、過去からの断片への感覚と、方向という点で異なるだけである。構想への感覚の場合、方向は前進的であるが、断片への感覚の場合、方向は後退的である。本質的なことは、対象を直接的に理想化するとともに現実化することであり、補足するとともに、部分的にはそれ自体において遂行することである。さて、超越論的なものとは、観念的なものと実在的なものとの結合と分離に関することであるから、断片と構想についての感覚は、歴史的精神の超越論的構成要素であると言つてよいだろう (PM 60)。(25)

ランシエールは、フリードリヒ・シュレーゲルによる以上の断片を、ロマン主義的な世界観の表明とみなして、以下のように述べる。

断片とは表現的統一であり、夢、石、機知、引用、プログラムなど、あらゆるものの変容の統一である。ここでは過去と未来、観念的なものと実在的なもの、主観的なものと客観的なもの、一貫したものと一貫しないものが力を交換する。断片は現在にされた過去であり、未来へと投げられた現在である。断片は感覚的になった不可視のものであり、精神化された感性的なものである。断片は、主観―芸術家の自己提示、主観―芸術家がそこに解消されるような作品の個性性であると同時に、精神の世界の形成の偉大な過程の一契機でもある (PM 60)。

ランシエールによれば、ロマン主義的な世界観においては、自然か人工かを問わず、世界の中にあるあらゆる個体が「断片」である。ここでは、観念的なものと実在的なもの、主観的なものと客観的なもの、過去と未来といった対立が統一されて一つの「表現」をなしている。このように、個体を対立するものとして捉えるという枠組みの中では、文学作品も、「主観―芸術家の自己提示」としての「作品の個性性」と、「精神の世界」の全体性という、対立する二つの傾向を統一している、そのようにランシエールは述べている。

文学作品は、作者の主観の自己提示であると同時に、「精神の世界」の全体の提示でもあり、ここでは過去・現在・未来もまた統一される、このようなロマン主義的な文学理解を、ランシエールは、同じく「断片集」の断片二一六番のうちにも見て取る (PM 60)。この断片は、「ロマン的文学」(die romantische Poesie)を、「進歩的普遍文学」(die progressive Universalpoesie)として規定することで知られている。「ロマン的文学」は、より端的に「小説」(Roman)とも言われるが、文学ジャンルの一つに留まるものではなく文学全体を、その最も素朴な段階から最も複雑化したものまで包括する概念である。シュレーゲルによれば、「ロマン的文学」は、「詩作する子供が飾り気のない歌のなかで口にするため息や口づけ」から、「それ自体いくつかの体系をうちに含むきわめて大きな芸術体系」まで、「詩的」であるものの一切を包括するものとして捉えられている⁽²⁶⁾。また、「ロマン的文学」が「進歩的」文学と呼ばれ、「ロマン的文学ジャンルはまだまだ生成しつつある。それどころか、このジャンルはいつまでもひたすら生成し、決して完成しえない」と言われるように、「ロマン的文学」は、詩作の最も素朴な始まりから、終わりのない未来に至るまで、「詩的」なものの過去と未来の時間的な全体もまた包括するものとされている。「ロマン的文学」のこうした包括性は、自然か人工かに関わらずあらゆる個体を「断片」とみるという、ランシエールの捉えるロマン主義的世界観と合致している。

そしてランシエールは、断片一一六番における「ロマン的文学」が、断片二十二番における「断片」と同様に、主観的なものと客観的なもの、観念的なものと実在的なもの、作者の主観と世界の全体性とを同時に表わすものとされていることに注目している。シュレーゲルによれば、そのような文学創造の担い手となるのは、「詩的反射の翼」であり、これは「ロマン的文学」の作者の自由な想像力の活動である。⁽²⁸⁾

しかしランシエールは、「断片」や「ロマン的文学」をめぐるロマン主義者、特にフリードリヒ・シュレーゲルの議論と、ヘーゲルが『美学講義』で展開した叙事詩論とを対比することによって、ロマン主義の文学理論の弱点を指摘する。ランシエールによれば、ヘーゲルの叙事詩論の特徴は、ロマン主義者たちが「生成しつつあり」「決して完成しえない」という表現によって不定の未来へと投影した「ロマン的文学」に相当するものを、古代においてすでに実現されたものとみなし、さらに現代においては回復不可能なものとして規定していることにある。ランシエールの端的な表現によれば、「ヘーゲルに固有の作業は、ロマン主義の詩学を古典主義の理論へ変化させたことである」(PM 65)。「ロマン的文学」が目指す、主観的なものと客観的なもの、理想的なものとの現実的なもの、作者個人と世界全体との統一は、ヘーゲルの議論においては、ホメロスの叙事詩において実現されたものである。⁽²⁹⁾ランシエールによれば、ホメロスの叙事詩は、「すでに詩的である世界の詩」(PM 62)である。そのような「詩的な世界」は、「詩と散文の分離を知らず、ここでは、共同体の生の諸形式と詩的な発話の諸形式とがおなじ制作の仕方を指し示す」(PM 60f.)。ランシエールによるこの定式は、ヘーゲルが、古代ギリシアの英雄時代における個別性と普遍性との関係を論じている箇所を参照している。ヘーゲルによれば、「ギリシアの英雄たちは、法律が存在する以前の時代に現われるか、自分たちが国家の創設者であるため、法と秩序、法律と習俗は彼らに由来し、彼らとのつながりを保った、彼ら個人の作品として実現される」⁽³⁰⁾。つまり、英雄たちは、世界の中で行為する個人であると同時に、その行為が行われる世界の法や習俗といった普遍性を自ら構成したために、個別性と普遍性は相互に疎遠ではなく一体である。それゆえに、ヘーゲルにとって、英雄時代を描いた叙事詩は、個人と共同体との統一性を表現しているのである。そしてランシエールは、法や習俗を自ら構成する英雄と、詩的世界を産出する詩人との間に類似関係を見出している。

しかし、ヘーゲルの歴史哲学においては、英雄時代が終焉するとともに、個別性と普遍性との統一もまた失われる。ヘーゲルは、「統一された全体性としての叙事詩」について論じる際に、「近代市民の叙事詩」(die moderne bürgerliche Epöpe)としての「小説」について論じている。そこでヘーゲルは以下のように述べている。

「小説に」欠けているのは、世界の根源的、詩的な状態であり、本来の叙事詩はこの状態から生まれる。近代的な意味での小説は、すでに散文へと秩序づけられた現実を前提としており、次いで小説はこの基盤の上で、自分の領域の中で——出来事の生動性という観点からも、また個人とその運命の点からも——この前提のもとで可能な限りで、文学に、その失われた権利を再び取り戻す。それゆえに、最も普通で、小説に最も適した衝突は、心の詩と、それに対置される諸状況の散文、さらに外的状況の偶然との対立である。⁽³¹⁾

ここでヘーゲルが「詩的な状態」と「散文」の対立と呼ぶものは、個人の行為と普遍的な法や習俗が、つながりを保っているか、それとも疎遠になっているかという違いを指している。この点を踏まえてランシエールは、ホメロスの叙事詩と、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』（一七九六年）とを対比する。市民的な生活を捨てて演劇の道を目指すヴィルヘルム・マイスターを描いているこの小説は、フリードリヒ・シュレーゲルにとつて、とりわけ、小説という芸術作品自体のなかで芸術についての考察が展開されている「文学についての文学」という構造ゆえに、「詩的反射の累乗」としての「ロマン的文学」の範例とみなされたが、ランシエールはむしろ、ヴィルヘルム・マイスターがさすらいの後に演劇から市民的生活へと帰って行くことに着目している。ランシエールはヘーゲルの小説論を踏まえて、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』は、歴史上いったん散文化的になった世界、つまり、個人の個別性と、法や習俗の普遍性とが疎遠になった世界に、両者の結合を回復することで詩的性格を取り戻そうとすることの不可能性を記録した小説だと考えている。『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』をはじめとして「小説」とは、ロマン主義の理想、すなわち、過去の文学へと向けた視線を未来へと反転させることで、かつてそうであったと想定される詩的な世界を回復するという構想が、挫折へと宿命づけられているという条件を描く、「理想の喜劇」である、これが、ドイツ・ロマン主義とヘーゲルの文学理論を比較したランシエールの見解である。⁽³²⁾

『沈黙する語り』においてランシエールは、ヘーゲルは「ロマン主義」から「古典主義」を作り出したと主張する。つまり、ロマン主義者が、過去の文学に見出した主観と客観の統一を、生成途上にある「ロマン的文学」において再生されるべきものとみなしたのに対して、ヘーゲルは、叙事詩論と小説論において、個別性と普遍性が統一された詩的な状態の世界は、いまだ国家が存在しないか創設されたばかりである英雄時代においてのみ可能であり、小説は、世界が散文的になり法や習俗が個人にとつて外的なものとなった時代における、心と外

的状況との対立を描くと論じる。ヘーゲルの立場は、過去の時代から伝承された芸術のうち、共同体の生のあり方を見出す、その生は、発見される時点ですでに回復不可能なものとして過ぎ去っている、というものであり、これは本稿の第二節で見たオランダの風俗画へのヘーゲルの眼差しにも共通するものである。そして、ロマン主義者に対する評価という点で言えば、ランシエールは、ロマン主義者の文学理論はヘーゲルにおいてすでに乗り越えられているとみなしている。すでに見たように、『アイステーシス』において、ランシエールはヘーゲルの議論に即して、オランダの風俗画の後継者はロマン主義の文学であり、ここでは作者の主観性が気まぐれに戯れるフモールが展開されるという立場を取るが、これは、『沈黙する語り』におけるロマン主義とヘーゲルの小説論の比較を踏まえれば、ヘーゲルの指摘の通りに、ロマン主義者の構想が主観性と客観性の統一に挫折し、『理想の喜劇』を露呈しているのだ、ということになる。

『アイステーシス』においてドイツ・ロマン主義がほとんど主題的に扱われないのは、以上見てきたように、すでに『沈黙する語り』の段階において、ランシエールはヘーゲルを通してロマン主義を解釈し、それゆえに、ロマン主義はヘーゲルの美学のうちに「止揚」されたものとみなしているからに他ならない。

四、結論

以上のようなランシエールの議論については、彼のドイツ・ロマン主義に対する理解がヘーゲルを通じたものであるために、ロマン主義を不当に低く評価しているという批判をすることが可能である。具体的に一つ指摘するならば、ランシエールは、ロマン主義者が「断片」と「構想」、および「ロマン的文学」に関して論じる主観性と客観性の統一が、ヘーゲルの美学の場合には叙事詩に見出される、という議論をしているが、このような議論は、少なくとも「アテネウム」断片一―六番における「ロマン的文学」の規定を適切に理解した上でのもものとはいえない。ランシエールは、英雄時代についてのヘーゲルの議論をもとに、ホメロスの叙事詩における個別性と普遍性の統一を論じているが、そもそもヘーゲルは、叙事詩に登場する個人とその外的状況との関係を述べているのであって、作者の主観性を主題化しているわけではない。さらに、個人としての作者と、表現する能力それ自体を区別せねばならない。「アテネウム」断片一―六番では、以下のような表現がなされている。

ロマン的文学は、表現するものと表現されるものの中で、実在的な関心からも観念的な関心からも自由に、詩的反射の翼にのって中間を漂い、この反射を何度も累乗し、鏡の無限の系列の中にあるかのように多数化することもまた最もよくできる。⁽³³⁾

ここで問題になっているのは、登場人物と外的な状況との関係ではなく、表現するものである作者個人の主観性、表現されるものである作者の外部の世界、そして、そのどちらでもない、表現する能力としての、「詩的反射」の三者の関係である。ランシエールは、「詩的反射の翼」に乗った「ロマン的文学」における表現の増殖を、ヘーゲルが作者の空虚な気まぐれとして批判したフォームルと同一視しているが、上記の引用においてシュレーゲルは、作者個人の主観性と表現の能力の展開とを明確に区別している。こうした、作者でもなく表現対象でもない、表現それ自体が前景化することに、「ロマン的文学」の理論の独自性があるのだが、ランシエールはこの点を適切に評価していると言いがたい。こうした点から見取れるように、ランシエールによるドイツ・ロマン主義の理解は、正確なものとは言えず、この点において、「芸術の美的体制」のなかでドイツ・ロマン主義はその独自性を不当に低く評価されている。

しかしここではむしろ、ランシエールが『沈黙する語り』のなかで、ドイツ・ロマン主義の周辺の文学者に関して積極的に評価している箇所があることを指摘しておこう。彼は、ジャン・パウルの作品のうちに、文学創造において断片を持つ可能性を見出している。その作品とは、『フィーベルの生涯』(正式な題名は、『ピエンロートのフィーベル』の著者フィーベルの生涯、一八二二年)である(PM 22)。この小説において著者ジャン・パウルは、フィーベルという作家の生涯と作品を再構成しようとするが、フィーベルの膨大な著作集はフランス軍兵士の狼藉によって失われてしまっている。しかし、とある村人が著作集のバラバラになったページを集めて、コーヒーの袋やニシンの包み紙などとして使っているのを見つけて掻き集めることで、著者はフィーベルについてはじめて語るができる、というものである。

このように、著者自身がテキストを発見するまでの過程が語られるという枠組みは、『ドン・キホーテ』等にも見出されるが、ランシエールが『フィーベルの生涯』に注目するのは、十九世紀には、民衆の子供が、偶然見つけた一冊の本、あるいは本の一部によって、書物の世界へと誘われるという小説が多く書かれたからである。そしてそれに対抗して、身分をわきまえず芸術や文学の世界に身を投じた若者が道ならぬ恋で身を滅ぼしあるいは犯罪者になったという物語も書かれた。

ここで問題になっているのは、文学や芸術の主体となることが想定されていない主体が、書物と偶然に出会うことを通じて、自らの知性を解放し、文学や芸術の主体としての自己認識を獲得する、そしてそれに対して、専門的な文学者・芸術家が自らの特権を守ろうとして「素人」の文学者・芸術家を「放蕩息子と倒錯した労働者」(PM 78)として非難するという対立関係である。ここには、文学と芸術の生産の新たな主体と社会的ヒエラルヒーとの摩擦が見出されるが、これは、本稿で検討したランシエール自身の概念を用いれば、「諸芸術の表象的体制」とそれを解体しようとする「芸術の美的体制」とのせめぎ合いに他ならない。

『フイーベルの生涯』に立ち返るならば、著者であるジャン・パウルが小説自体の中に現れるといった手法は、確かに、ヘーゲルも批判するように、著者の気まぐれによって内容をもてあそんでいるかのように見えるが、見方を変えるならば、彼はこの小説の中で、自分は断片としてのテキストを発見してそれを編纂しているだけであるかのように、つまり、偶然に書物と出会った、本来その書物を書く資格を認められていない素人であるかのように振る舞うのである。これはフィクションとしての小説において著者が自分の姿を偽装しているだけである、そのように理解することはもちろん可能であるが、ランシエールによればこうしたジャン・パウルの著者としての振る舞いは、彼自身の経歴と関係している。ランシエールによれば、ヘーゲルも、また、アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル(一七六七―一八四五)も、ジャン・パウルが地方の村出身の独学者であったと理解していた。⁽³⁵⁾つまりランシエールは、ジャン・パウル自身が、本来文学創造の主体として想定されていない出自から小説の作者となったことで、身をもって「諸芸術の表象的体制」を解体し「芸術の美的体制」を告知した、そのように理解していることになる。

これまで検討してきたように、ランシエールは『沈黙の語り』において、ヘーゲルの議論に即してドイツ・ロマン主義の文学理論を解釈することによって、諸対立を統一する文学を過去のうちに見出すと同時に未来へむけて構想する「ロマン主義」は、ヘーゲルの「古典主義」によって乗り越えられていると考えた。それゆえにランシエールは、『アイステーシス』で描写した「芸術の美的体制」の歴史の中でロマン主義を積極的に評価していない。しかし彼は、ロマン主義について論じる文脈の中で、ジャン・パウルについて二つの異なる評価をしている。すなわち、一方でランシエールは、ヘーゲルに即して、ジャン・パウルのフモールを想像力の空虚な誇示として批判する一方、他方では、ジャン・パウルが、散逸した断片を発見してそれを伝達する著者として小説の中で自らを示すことによって、書物との偶然的な出会いによって知的解放を行う素人と専門的文学者との対立という十九世紀の文学の問題に関与していることに注目する。そ

してランシエールの理解では、ジャン・パウルは自分自身が独学者として文学創造に参入することによって、「芸術の美的体制」を告知することになった。

それゆえに、ドイツ・ロマン主義は、ヴィンケルマンやヘーゲルとは異なる仕方であり、そして、『アイステーシス』における位置づけにもかかわらず、「芸術の美的体制」のもう一つの場面を形成している、そのように結論付けられる。

注

- (1) Jacques Rancière, *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris (Fayard) 1998. (以下PMと略) 以下の翻訳を参照した。
Die stumme Sprache, Essay über die Widersprüche der Literatur, aus dem Französischen von Richard Steure, Zürich (diaphanes) 2010.
- (2) *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris (Fabrique) 2000. (以下PSと略) 以下の邦訳を参照した。梶田裕訳『感性的なもの、バルタージュン：美学と政治』、法政大学出版社、2009年。
- (3) *Aisthesis: Scenes du régime esthétique de l'art*, Paris (Galilée) 2011. (以下AIと略) 以下の翻訳を参照した。*Aisthesis: Vierzehn Szenen*, aus dem Französischen von Richard Steurer-Boulard; herausgegeben von Peter Engelmann, Wien (Passagen) 2013.
- (4) 例えば、二〇一三年にクラクフ大学で開催された国際美学会議では、筆者を含め複数の参加者がランシエールの芸術論について主題的に発表を行い、さらにその他の発表でもランシエールの名に言及されることがしばしばあったが、これは前回二〇一〇年の北京大学での大会では見られなかったことである。
- (5) 本稿では、ランシエールの概念である *le régime esthétique de l'art* における形容詞 *esthétique* を、「美学的」ではなく「美的」と訳す。というのも、ランシエールは「感性的なもの分割」において、「*esthétique* の語は、感性・趣味そして芸術愛好者の快の理論を指し示すのではない。それが指し示すのはまさしく、芸術と呼ばれるものの特殊な存在様態、つまり芸術の諸対象の存在様態を指し示す」(PS 31)と述べており、この場合に *esthétique* を学問の一分野として規定することを退けているからである。
- (6) ランシエールは、『アイステーシス』の「序幕」の最後の文で、「社会的革命は美的革命の子である」と述べている (AI 17)。つまり「芸術の美的体制」が含意する感性的経験によってはじめて、芸術の外部における「感性的なもの分割」の転覆が可能になったと述べているので

ある。

「美的革命」の語について、シラーおよびロマン主義との関係で若干付言しておく。ヴァルター・イエシュケは、「美的革命」を、フリードリヒ・シュレーゲルに由来し、ドイツ初期ロマン主義と初期観念論の美学理論を特徴付ける概念として論じている。彼によれば「美的革命」は、「政治・詩・学問・宗教といった別々の領域への生の分裂を止揚し、失われていると考えられた統一を取り戻そうとする」一方で、「ドイツでは政治的革命を望むべくもない」がゆえに「政治的なその代わり」なのである（ヴァルター・イエシュケ（秋庭史典訳）「美的な革命——導入のためのキーワード」（イエシュケ、ホルツァイ編、相良、岩城、藤田監訳『初期観念論と初期ロマン主義——美学の諸原理を巡る論争（一七九五—一八〇五年）』、昭和堂、一九九四年、所収）五頁）。これに対して松山壽一は「美的革命」の思想の起源を、シラーの『人間の美的教育についての書簡』（一七九五年）における、「美的問題」を経由した「政治的問題」の解決という構想のうちに求めている（『悲劇の哲学——シェリング芸術哲学の光芒』、萌書房、二〇一四年、九九頁）。ランシエールもまた、二〇〇二年の論考において、『人間の美的教育についての書簡』における、表情を欠いた頭部だけが遺された《ルドヴィシのユーノー》の描写を、「美的革命」の最初のマニフェストとみなしている。本稿でも言及する論点であるが、その際にランシエールは、「美的革命」の内実を、美的経験の「自律性」と「他律性」の「プロット化」（筋書き化 *employment*）として理解している。すなわち、「美的経験は、芸術の自律性を「生を変革すること」の希望と結びつける、その限りにおいて、芸術の自律性を根拠づける」のである（Jacques Rancière, "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: *Employments of Autonomy and Heteronomy*," in: *New Left Review*, 14, 2002, p. 134）。アリンソン・ロスは、ランシエールのこのような「美的革命」の概念が、ヘーゲルの『美学講義』における「ロマン的芸術形式」の規定に基づいていると指摘している。さらに、美的経験を芸術の領域に限定し「新たな生への投影」を否定するヘーゲルの立場を、ランシエールが批判しているとも論じている（Alison Ross, "Equality in the Romantic Art Form: The Hegelian Background to Jacques Rancière's 'Aesthetic Revolution,'" in: Jean-Philippe Deranty and Alison Ross (eds), *Jacques Rancière and the Contemporary Scene*, London (Continuum) 2012, pp. 87-98）。ただしロスは、本稿で扱っているランシエールのテキストについて立ち入って検討してはならず、さらに、「ロマン的芸術形式」と「ロマン主義文学」の区別が不明瞭であるといった問題点が見られる。

(7) 拙著『ドイツ・ロマン主義美学』（御茶の水書房、二〇一〇年）では、このような受容史を修正し、ドイツ・ロマン主義の芸術理論、とりわけフリードリヒ・シュレーゲルのそれが芸術と共同体との相関関係を主題としていることを主張した。

- (8) 本稿では以下、「美学における居心地の悪さ」や『アイステーシス』における表現を踏まえて、「詩学的」を省略して「諸芸術の表象的体制」という表現を用いる。
- (9) 「私たちは新しい神話を持たねばならない。しかしこの神話は諸理念に奉仕せねばならないので、理性の神話でなければならぬ」(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, Band 1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1979, S. 236)。
- (10) ありうる回答として、ドイツ・ロマン主義の芸術理論は実質的に文学論であり、それゆえに近代の芸術をめぐる体制を論じた『アイステーシス』では言及が乏しいのだ、と言われるかもしれない。しかし、『アイステーシス』では、スタンダールやエマソンなど小説家・詩人が扱われており、文学も含めた芸術が主題となっている。
- (11) この引用および次の引用についてドイツ語原文は以下を参照。Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1992, S. 345-346。
- (12) そしてランシエールによれば、ヴィンケルマンによる美と表現との分離とは、「美しい形式と学問の作品」との分離であり、これはカントにおける、「美は概念なしに気に入るものである」(AI 29)という近代美学を代表するテーゼに定式化されることになる。
- (13) ランシエールはまた、『ベルヴェデーレのトルソ』が「芸術の美的体制」におけるさまざまな芸術作品の起源となったと指摘している。芸術家・美術史家・美学者は、表現しない、無差別的、運動しない身体のうち、感性的な力を探ろうとするようになる。ランシエールによれば、「芸術の美的体制の歴史は、四肢を欠くと同時に完全な彫像の歴史と見ることができ。完全であるというのは、欠損し、頭と手足を欠いているために、それが未聞の多様な身体へと増殖せざるをえないからである」(AI 40)。
- (14) 原文は以下を参照。Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) Bd. 13 (Vorlesungen über Ästhetik I), S. 224。
- (15) Reinhold Baumstark, *Die Alte Pinakothek München*, München (C. H. Beck) 2002, S. 107。
- (16) ルーヴル美術館公式サイトによる (所蔵作品番号六一三)。
- (17) ルーヴル美術館はよく知られるとおり一七九三年に開館した。ミュンヘンでは、グリユプトテーク (彫刻館) が一八三〇年に開館し、アルテ・ピナコテークは、一八二六年に定礎式が行われ、一八三八年に開館した。
- (18) Hegel, *Werke*, Bd. 13, S. 223。

- (19) ランシエールは、その背景として、オランダ絵画の全盛期の後、画家のあるものは衣服の生地の特権家、あるいは鏡の反射の特権家へと専門分化して、「画家が絵画を模倣するようになる」ことで、つまり、絵画がもはや画家にとつての技量の發揮の手段でしなくなることによつて、もはや民族の自由な生という芸術の理想は失われてしまったと説明している (A1 57)。
- (20) Hegel, *Werke*, Bd. 14 (Vorlesungen über die Ästhetik II), S. 226.
- (21) *Op. cit.*, S. 227f.
- (22) *Op. cit.*, S. 229.
- (23) *Ibid.*
- (24) ランシエールは、ドイツ・ロマン主義の文学理論について論じる際に、ヘーゲルの『美学講義』を踏まえて議論を展開しているが、『美学講義』においてヴォルフは、以下の説を擁護した人物として取り上げられている。すなわち、叙事詩は任意の箇所を終えて、また任意の箇所を再び歌い始めることが可能である、と云う説がある (Vgl. Hegel, *Werke*, Bd. 15 (Vorlesungen über die Ästhetik III), S. 386)。
- (25) 原文は以下を参照。 *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn (Ferdinand Schöningh) 1958ff., Bd. 2, S. 168f.
- (26) *Op. cit.*, S. 182.
- (27) *Op. cit.*, S. 183.
- (28) 以上の点について、シュレーゲルは断片一一六番で以下のように述べている。
- 「ロマン的文学は、表現されたものによく没頭することができるので、どんな種類であれ詩的な個体を特性描写することが、ロマン的文学の一にして全であるかのように思われるかもしれない。しかし著者の精神を完全に表現することに、これほど適した形式は未だ存在しないので、少なからぬ芸術家は、小説も一つ書いてみようと思っただけであったが、偶然自己自身を表現したのである。ロマン的文学だけが叙事詩のよりに周囲の全世界の鏡、時代の像となることができる。しかしロマン的文学は、表現するものと表現されるもの中間で、実在的な関心からも観念的な関心からも自由に、詩的反射の翼にのつて中間を漂い、この反射を何度も累乗し、鏡の無限の系列の中にあるかのように多数化する」(ことまた最もよく見える) (*Op. cit.*, S. 182)。

- (29) 実際にヘーゲルは以下のように述べている。
- 「叙事詩においては、行為の基盤となる国民の包括的な現実の他に、内的なものとの外的なもの両方が場所を得る。それゆえにここでは、人間存在の文学に数えるべきものの完全な全体が展開される」(Hegel, *Werke*, Bd. 15, S. 374)。
- (30) Hegel, *Werke*, Bd. 13, S. 244.
- (31) Bd. 15, S. 392f.
- (32) ランシエール自身は以下のように述べている。
- 「したがって、小説は『近代市民の叙事詩』であるという、とても頻繁に引用されるヘーゲルの言い回しが隠している深淵をよく見なければならぬ。ルカーチはそこから自分の『小説の理論』の原理を作り、人はたいていそこにヘーゲルの文学理論の基礎を読み取る。しかしこの言い回しは小説の理論を開くのではなく、むしろそれを閉ざす。シェリングとシュレーゲル兄弟が『ドン・キホーテ』と『ヴィルヘルム・マイスター』に基づいて作り上げた理論を閉ざすのである。マイスターと通商の世界との決裂、彼の演劇の経験、演劇についての議論、「自然の詩」の象徴であるミニヨンとその猫との出会い、生き方としての美学の知恵であるような知恵の最終的な獲得、それらすべては、フリードリヒ・シュレーゲルの分析において、他ならぬ「詩の詩」(『文学の文学』)の原型を作り出した。これはそれ自体が自らの詩的品格についての詩的な理論であり、詩的生き方一般の理論でもある。一切が必然的にゲーテを称讃する。ヘーゲルは見方を逆転させる。シェリングやシュレーゲル兄弟にとって「無限の詩的品格」であったものは、ヘーゲルにとっては反対に歴史的な閉鎖の印である。叙事詩は「世界の根源的に詩的な状態」の詩であった。小説は反対に、詩的品格を失った世界にそれをするための努力として現れる。しかしそのような努力は矛盾している。詩的品格を失った世界にそれを返すことはできない。したがって小説は自分自身の条件を表象することを余儀なくされる。詩的なあがれと、市民的な世界の散文との隔たりである。ゲーテやフリードリヒ・シュレーゲルの野心からはほど遠く、修業時代の小説の本質的な内容は、理想の喜劇であり、一時的に家族・社会・国家ないし交易から切り離されたが、少しあちこちをさまよった後、他人と同じような俗物になる、そのような若い市民の小説である」(PM 68)。
- (33) *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bd. 2, S. 182. 本稿の註二五も参照。
- (34) ランシエールは最初期の例として、かつて煙突掃除人であったクロード・ジュヌーが書いた『サヴォワの子供の回想録』(一八四四年)、最後

期の例として、かつて羊飼いであったマルジュリット・オドゥーが書いた『マリー・クレール』（一九一〇年）を挙げている（PM 76）。

- (35) ランシエールは、ヘーゲルが『美学講義』において、ジャン・パウルの言及する箇所付近で、「ドイツ人の性格」に見られる、「普遍的な目的のための形成」を欠いた「低い身分出身の人びと」について語っている一節を挙げる（Hegel, *Werke*, Bd. 2, S. 208）。またアウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルは、一八〇二年から一八〇三年のベルリン講義「文学講義」において、ジャン・パウルの名前を挙げることなしに、小さな村でフモールの独白を書いていた、とある小説家が大都市に出て行って喝采を博したと述べている（August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Bd. 1 (Vorlesungen über Ästhetik I), Paderborn (Ferdinand Schöningh) 1989, S. 487）（PM 181）。

ランシエールとドイツ・ロマン主義の関係をさらに解明するためには、彼が参照したジャン・リュック・ナンシーとフィリップ・ラクー＝ラバルトの共著『文学的絶対者』（一九七八年）とランシエールの議論との比較検討をすることが必要であるが、本稿ではその余裕がないため、次の機会を行うこととした。『文学的絶対者』について論じたものとして以下の論考がある。柿並良佑「断片」の理論——ラクー＝ラバルト／ナンシー『文学的絶対』読解——、『哲学の探究 二〇〇九年度哲学若手研究者フォーラム論文集』第三七号、七四―九五頁。

※本稿は、新潟大学「間主観的感性論研究推進センター」公開研究会（新潟大学五十嵐キャンパス、二〇一四年九月一九日）において著者が行った報告「芸術の美学的体制とロマン主義美学」に基づく。

※本研究はJSPS科研費 26770044の助成を受けたものである。

Jacques Rancière and German Romanticism:
Linking Two “Scenes” from “Aesthetic Regime of Art”

Hitoshi Tanaka

In this paper, I discuss works by Jaques Rancière (*Mute Speech* (1998), *The Distribution of the Sensible* (2000), and *Aisthesis* (2011)), and analyze the relationship between his concept of the “aesthetic regime of art” and the aesthetic of German romanticism.

Jacques Rancière distinguishes three regimes in what we now call “art.” He defines the aesthetic regime of art as a disruption of the hierarchies in subjects, genres, which, in turn, enables an independent sphere of perceptions and emotions. Rancière further observes that the aesthetic regime contains a contradiction between the concept of the autonomy of art and that of a utopian community that is prefigured in artwork.

In *Aisthesis*, Rancière does not discuss the aesthetics of German romanticism itself, but considers both a preceding and a succeeding figure of the movement: Winckelmann and Hegel. Rancière argues that Winckelmann understands the history of Greek art as a history of the collective life of the Greek people, and that Winckelmann considers the *Torso of Belvedere* as an embodiment of their freedom. Hegel shares with Winckelmann the same retrospective view on the history of art, and this is evident when he believes he has found a collective freedom in Murillo’s paintings of careless beggar boys.

Rancière argues in *Mute Speech* that German romanticism attempted to reinvent a unity between the creations of an individual artist and the collective lives of people, while both Winckelmann and Hegel find such unity only in past art, through a retrospective viewpoint. According to Rancière, Hegel transforms the attempts of romanticists to develop romantic poetry into a theory of Homeric epic poetry, which united individuality and collectivity but was irrecoverably lost.

Rancière’s description of the characteristics of German romanticism is certainly biased, being overly focused on Hegel’s criticism of it. However, it is an original approach for Rancière to find in Jean Paul, a contemporary of German romanticists, an autodidact who destabilizes a hierarchy in the literary world.