

権 貞 壬

「ヘーゲルの象徴論とそのアクチュアルな意義」

訳者 大 熊 洋 行 (東大修士課程)

内 容

- 一、ヘーゲルの初期、後期における象徴概念
- 二、象徴的芸術形式の区分と「意識的象徴」
- 三、ヘーゲルの象徴概念のアクチュアルな意義

象徴は一般的に、意味と形象が同一である呈示様式として理解され、同一性を呈示するための代理様式とみなされている。そして、その同一性とは観念論哲学、そして古典的芸術においてその本質として目指されてきたものなのである。しかしまさにこの同一性という性格によって、象徴は現在では眼を向けられることがなくなっている。というのも今日の芸術やポストモ

ダニズムの思想においては、むしろ意味の「無規定性」、もしくは意味と形象の「不釣り合い」といったものが支配的であり、それらを呈示するためにアレゴリーの方が好まれているからである。こうした現代のコンテクストにおいて、18世紀における象徴に関する議論は殆ど関心を引くことはなく、芸術と象徴についてのヘーゲルの哲学的思考も大抵の場合誤って古典主義的なものと見なされ、価値無きものとして扱われている。こういった状況に対して本論者は、ヘーゲルの象徴概念を発展史的におさえ、特にベルリンでの美学講義におけるヘーゲルの新しい象徴の規定を分析することで、ヘーゲルの象徴論、さらには彼の美学の今日的意義を示すことを試みることにする。

一、ヘーゲルの初期、後期における象徴概念

一八世紀において象徴は、見えるものと見えないものが「形而上学的に根源的に親和的であること」、及び「眼に見える直観と眼に見えない意味とが不可分であること」によって、「内的で本質的な意味に満ちたもの」として、また「感性的なもの」と非感性的なものが結びついたもの」として理解された⁽¹⁾。こういった象徴の意義は、典型的にはシェリングによって見出され、ヘーゲルもその初期において象徴、もしくは象徴的なものについて考察する際、彼による象徴の規定の影響を受けている。シェリングはその同一哲学において主観と客観の絶対的同一を最高の真理として示しており、その同一性に値するものこそ神であった。それゆえシェリングは『芸術哲学』において、芸術をこの同一性の呈示として、神話を「芸術の素材」⁽²⁾として規定している。したがってシェリングにとってまさに芸術とは、実在的で個別的なものにおいて理念的で普遍的なものが呈示されるものなのである。この呈示の様式を、シェリングは「象徴的」と呼ぶ。したがってシェリングにおいて「象徴的」とは、「特殊において普遍と特殊が絶対的に同一であること」であり、絶対者の呈示は「もっぱら、象徴的にのみ可能」⁽³⁾なのである。

ヘーゲルはその初期の著作では象徴をシェリングと同じ意味に理解している。ヘーゲルは『神学的初期草稿』『ニュルンベルク論集』『ハイデルベルク・エンチクロペディ』(1817)においてキリスト教における儀式と犠牲の象徴的働きとその性格について言及している。しかしそれによって示しているのは本質的にキリスト教において信仰と物との統合が不可能なことであるが、それはヘーゲルが「精神の最も自由で美しい象徴」⁽⁴⁾と看做しているのはギリシア神話の象徴であることによるものである。したがってヘーゲルが初期の論文で、目指していたのは意味と形象との一致、もしくは合一という意味における象徴概念、即ち美しい想像によって一致が現実化するギリシア芸術と言える。それゆえヘーゲルの芸術についての思考は古典主義と見なされて非難される事が多く、それどころかポール・ド・マンにがそうするように、「ヘーゲルの美学」は「象徴形式の理論」として示されることになる⁽⁵⁾。しかしヘーゲルはベルリンでの美学講義において象徴概念を新しく規定し、その概念を用いて東洋的芸術形式を性格付けているのである。

ベルリンでの美学講義においてヘーゲルは、象徴と記号とは「一つの意味とその呈示様式」⁽⁶⁾を持つものとして広い意味においては象徴が記号であると説明している。しかし、他方でヘーゲルは象徴と記号とを区別して、記号を「それ自身と関係するものではないもの」であり、「もっぱら意味を、与えられたものとして持つもの」としても示している。したがって記号において「それを通して表象が呈示される」感性的なものは「その固有性において、その表象との関係を持つてはいない」。それに対して象徴は、二つの面から、即ち一方では、「表象を呈示するが、それ自体で既に表象を含みこんでいる実在的なもの」として規定され、それゆえ、「自らを外面へ向けるあり方において同時に表象の意味内容」をもつものとされ、他方象徴によって「象徴はその意味に対して完全には十全というわけではない」ということも強調される。即ちそれは「像は、それが意味するところのものよりも多くのものをもっている」ということを意味している。それゆえヘーゲルは象徴を「本質的に二つの意味をもつもの」として示し(Hotho 1823: Ms107)、その象徴概念によってもはやギリシア的神話と芸術ではなく、東洋的世界観と芸術を性格づけたのである。

ヘーゲルによるこういった象徴の規定は、当時の一般的な象徴の規定と比しても独特なものである。その一般的な規定とはまさにヘーゲル自身もベルリン時代までは目指していた、特に古典芸術に見られるような意味と形象との合一である。ヘーゲルが初期の象徴の規定を変えるに至り、そして象徴と東洋的芸術を結び付けるに至った契機は、まずもってシェリングによってなされた東洋的象徴様式の性格であった⁽⁷⁾。ギリシア的想像力における「無限と有限の一体化」、ないし「両者の完全な相互浸透」と違って、東洋的想像力の様式としてシェリングは「無限を介する有限の象徴化」を示している。したがってシェリングの見方に従えば、東洋的なものは「それ自身の浸透にまでは至らない」のである⁽⁸⁾。

この文脈においてシェリングはペルシア的、インド的神話を東洋的なものとして示しており、それらを「最も有名な『観念的神話』』としている。というのもシェリングは、「有限から無限への」⁽⁹⁾想像力の移り行きを観念的神話として規定したからである。それゆえシェリングは完璧な、真なる観念的神話をキリスト教に見、それに対してギリシア的神話を「実在的神話」として規定する⁽¹⁰⁾。というのもギリシア的想像力は「無限、もしくは永遠から有限へ」と移り行くからである。加えてシェリングは、ペルシア的なものと比してより詩的なインド的神話を、アレゴリー的なものとして性格付ける。それともなつてアレゴリー的なものは、「観念的神話において支配的な詩的原則」⁽¹¹⁾となるのである。

その際に重要となるのは、シェリングの東洋的神話とキリスト教的神話の規定が、批判的にとはいえ、ヘーゲルの東洋的世界観とキリスト教的世界観に対する考察において本質的に引き受けられており、その美学講義において構造的な根拠を形作っているということである。こうしたことに対してまず推測されるのは、東洋人の象徴化において、有限と無限が止揚されることなく分かれたままであるというシェリングの捉えかたが、ヘーゲルにとって象徴概念を「不十全なもの」として変更し、この概念と東洋的神話そしてその芸術形式とを結びつけることに對する契機となりえたということである。それとともにまた見出されるのは、ヘーゲルが東洋的、象徴的芸術形式を含めて、芸術を三つの形式へと区分したのもシェリングによって動機付けられた可能性があるということである⁽¹²⁾。それに加えてまた気づかれるべきは、ヘーゲルが他方美学講義における「意

識的象徴」についての議論において、アレゴリーとそこで具体的に挙げられている多くの近代的芸術作品とを結び付けて言及しているという点である。このことはまたシェリングの東洋的神話とキリスト教的な神話とが、二つの意味で、即ち二つの神話において象徴化が有限から無限へと移行行くということ、そしてそれに付随して絶対的同一という観点において欠如があるということ、こうした意味において「アレゴリーの」であるという考えと結びついていることを示している⁽¹³⁾。

ヘーゲルの新しい象徴概念の規定に対する他の刺激としては、クロイツァーによる古代の民族の象徴と神話の規定をヘーゲルが受容したことを挙げるのが一般的である⁽¹⁴⁾。クロイツァーの『古代の民族、とりわけギリシアの象徴と神話』⁽¹⁵⁾において問題となっているのは、象徴の宗教的根拠と神話の宗教的由来の探求である。この本においてヘーゲルが受容した本質的な点として理解されるのは、クロイツァーが「漂い」と「簡潔さ」(Creuzer 58)を根源的な、また象徴の初期の使用から展開された、「謎に満ちた」「神的」象徴にとって固有なあり方として規定しているということである(Creuzer 61)⁽¹⁶⁾。「漂い」によってクロイツァーが意味しているのは、象徴的呈示における「形式と本質の間の非決定性」、もしくは「本質と形式の不一致」、「表現との比較における内容の過剰」である(Creuzer 58)。「簡潔さ」は、不意に生じた精神による短い言葉で最大のものが察知されうるという象徴の媒介機能として理解される(Creuzer 59)。

こうした特性、すなわち「漂い」と「簡潔さ」をクロイツァーはとりわけ「神秘的」象徴に帰し、神的象徴における象徴化の二つの方法、すなわち「神秘的」象徴と「具象的」象徴を示している。彼の解釈によれば、神秘的象徴において問題となっているのは、「測り得ないものを測る(17)」、もしくは「表現し得ないものを表現すること」である。ここから、「眼に見える形式での宗教的予感と信仰」は放棄されるが(Creuzer 62)、その宗教的予感と信仰は有限な記号が無限な、際限の無いものへと拡大され、像の明晰さが否定されるという仕方で生じる。それは神秘的象徴が、適切な直観的な形象を測りえないものへの対して見出すことができなからである。それにもなって神秘的象徴においては「漂う非規定性」が支配的となり、象徴は「神秘的」な「言葉を失った驚き」として示されることになる(Creuzer 63)。こうした見方からクロイツァーは「十全でな

「こと」(Crazer 62)を神的象徴の、特に神秘的象徴の本質的契機として見出しており、「漂い」をこの象徴を構成するものとして示している(17)。

ヘーゲルはクロイツァーの神的象徴の規定を、ヘーゲルがクロイツァーから『象徴と神話』の第二版を受け取った1819年に受容している(18)。ここから「漂い」という特徴に由来する「非規定性」、もしくは「不十全」がヘーゲルのベルリンでの美学講義における象徴の規定の基礎を成すことになるのである。しかし、ヘーゲルは「神秘的」象徴と「具象的」象徴とを互いに根本的に切り離した。それは、彼が東洋的世界観における神秘的神話と古典ギリシアの本来の神話(19)とを区別するからである。こうしてヘーゲルに拠れば、神秘的象徴は東洋的世界観の呈示に属し、具象的象徴は本来の象徴としてのギリシア神話に属するのである。さらにヘーゲルは象徴概念を厳密に規定し、象徴一般を古代東洋的世界観と芸術に制限する。それによってハイデルベルク時代までは古代と近代(ロマン的)芸術の対立から成り立っていたヘーゲルの歴史的な芸術区分は、三つの芸術形式を伴った美学講義の構造へと帰結することになるのである。

ヘーゲルの解釈に従えば、象徴的芸術においては理念はなおも抽象的であり、それに適した形式の探求の途上にあるということになる。理念はここでもなおも非規定的(20)、神秘的であり続け、自然を圧倒するものとして現れるので、形式は理念に対して自然の形式の制限の無い像化を通して探索されるが、それは理念に対して不一致であり、不十全にとどまるのである。ヘーゲルは、象徴的芸術形式における内容と形式の「不一致」ないし「不十全」という特徴を「崇高」として規定する(HoHo 1823 Ms. 124)。加えて形象と内容の「不一致」ないし「不十全」に基づいて、象徴的芸術形式の中では内容(理念)は両義的、もしくは多義的であり、形象も内容に対して多様である。他方で、自然形式の像化を通して生じる無際限な形象は「奇妙」であったり「グロテスク」であったり、「不適合」であったりするのだが、ヘーゲルにとって象徴的芸術の考察において問題となるのは、神話において表象された「理性理念」を発見すること(HoHo 1823 Ms. 111)であり、美しさという基準で芸術作品を評価することではないのである。

象徴的芸術形式（また、ロマン的芸術形式）が占める部分は、後期の美学講義の中ではさらに大きくなる。注目に値するのは、ヘーゲルが近代の修辭的象徴を象徴的芸術形式の部分へと組み込んで呈示しているということである。この事実はヘーゲル美学の体系において歴史的な順序を乱すものであるが故に議論の対象とされてきた。本論考でもこの点については後で立ち戻ることになる。しかし、このことはヘーゲルが東洋的世界観とその芸術形式に対して強い関心をもっていたということ、そして単に異国の過去の芸術としての精神史的意義を認めていただけでなく、近代におけるこの芸術形式の復権の可能性を見出そうと試みていたことを示してもいるのである。続いてこのことを詳細に検討することにする。

二、象徴的芸術形式の区分と「意識的象徴」

ヘーゲルは象徴的芸術形式を意味と形象の関係における差異に従って様々な段階に区分した。この区分はその時々の講義の時期（1820/21, 1823, 1826, 1828/29）に従って異なっているが、それにもかかわらず象徴的なのはだいたい三様に理解される。象徴的なもの一つ目として挙げられるのは、内容（理念）がなお有限な定在から切り離されておらず、それゆえ、この象徴的なものの中で両者の「直接的統一」が存するものである。ペルシアの光の象徴とインドでの受肉のように、ここでは自然はそれ自体が神的なもの、無限なものと同じ視される。しかしヘーゲルは、先に象徴的なものとして挙げられたものに対しては厳密な意味における象徴的なものを見出しではない。

象徴、ないし象徴的なものが存するのは、ヘーゲルに拠れば精神的内容と有限な定在が先ず互いに十分に切り離されている場合である。ヘーゲルはこういった切り離されてあることの端緒を、インド的直観と詩の中に見ている。しかし、そこでは多くのものが直接的統一にとどまっている。直接的に統一されてあるものが十分に切り離されていること、即ち象徴的なもの第二のものを、ヘーゲルはエジプト的世界観において見出ししており、これを「真なる」もしくは「本来の」象徴的なものとし

て示している。エジプト的世界観においては意味と形象とは対立しているが、それは自然がそこでは脱・神性化されているがゆえに (Hotho 1823 Ms. 128f)。²¹ そこにおいて形象が意味を十全に表現する事ができないからである。

さて、象徴的なものの第三のものにおいては、「意味と表現が切り離されてあること、もしくはその個別性における象徴」⁽²⁾ が本質的である。象徴的なもののこの段階においては、第二のものにおけるように「意味とその意味の感性的定在」が「互いに切り離されて呈示される」。しかし第二のものとは違って、こちらは「全ての感覚と思考、そしてこの関係の二重化を取り上げうるし、また表現もしうる」(Aschberg 1820/21 Ms. 81)。²² しかし本質的な差異は、この三つ目の象徴的なものにおいては意味がもはや普遍的な、神的理念ではなく、むしろ「特殊で制限された内容」であるということ、即ち内容がここでは「個別的主観的なもの」であるということにある。ここにおける表現はまた、「直接的物、直接受け取られたもの、偶然的なものであって、魂の真なる表現ではない」のである。それゆえここでは、意味と表現は「恣意的に」相互に関係付けられ、実際、機知の主観性を通して結び付けられるのである (Aschberg 1820/21 Ms. 82)。²³ この種の象徴的なものとして、近代の修辭的呈示様式である比喩、隠喩、寓意、教訓的たとえ話、直喩、謎かけ、教訓詩が挙げられている。

この三様の象徴的なものに基づいてヘーゲルは、講義毎に象徴的芸術形式を新しく構成することを試みているが⁽²⁴⁾、この芸術形式の構造は最後の講義に至るまで固定されないままである⁽²⁵⁾。その点において、上記の象徴的なもの、即ち「意味と表現が切り離されてあること、もしくはその個別性における象徴」もまた、講義毎に位置づけを変えられており⁽²⁶⁾、この段階のタイトルもそのたびごとに変えられている⁽²⁷⁾。しかしこの象徴の叙述は内容的には大きな変更を加えられてはいない。

『美学』の出版された版におけるように、最後に挙げられた象徴的なものが「意識的象徴」と名づけられる場合の主要な特性は、意味とその意味の外的形象までもが対的に現されること (Hotho 1823 Ms. 130) に加えて、「特殊的個別性」ということの意味が「完全に偶然的で恣意的」であり、個別的形象は「単になにか外的なもの」であるということにある (Von der Pfadentien 1826 Ms. 40)。²⁸ 相互に完全に切り離されているということに基づくことで、定められた意味と感性的形象は相互に浸透する⁽²⁹⁾

とは無く、単なる比喩にとどまる。そこからヘーゲルは、この「意識的象徴」は「全き比喩の領域」にあるとみなしている (Hotho 1823, Ms. 130)。そして実際にここで意味とその外的形象は、単に芸術家の主観性を通して、ないし芸術家の意識の中において結びついている。それゆえ、古代東洋的神話の宗教的神話が「無意識的象徴」²⁶として把握される一方で、この象徴は「意識的なもの」として呈示される。

ヘーゲルは「意識的象徴」の下で、意味と形象との結びつきの様式にしたがって様々な種の比喩を整理しており、またこの象徴においては意味と形象は相互に依存していないので、どちらが先なるものでもよい (Ascheberg 1820/21, Ms. 82)。ヘーゲルはこの種のことを、イソップ寓話、メルヘン、寓話、教訓的物語、格言の中に見出している (Ascheberg 1820/21, Ms. 83)。他の種のものにおいては「意味がまずあり、次にそれに合う表現が探され、使用される」ということになる (ebd.)。そういったものとして、謎かけ、アレゴリー、隠喩、直喩が挙げられる。そのほかに、転身、像、エピグラム、銘も「意識的象徴」に含まれる。

ここで興味深いのは、ヘーゲルが「意識的象徴」の全ての様式の呈示において、この象徴が東洋的芸術形式に属するものとして取り扱われているにせよ、部分的には古典的叙事詩から例をとりながらも、その例の大部分を近代の芸術作品から引いているということである。すなわち、「謎かけ」の呈示においてはレッシングの『賢者ナータン』を例として挙げ、「教訓的物語」の例としてはゲーテの『神と舞ひめ』『宝掘り』そしてまた彼の格言が挙げられている (vgl. Ascheberg 1820/21, Ms. 83; Hotho 1823, Ms. 134)。加えて「アレゴリー」としてヘーゲルは、ホメロスやヴェルギリウス、ダンテによってその性格に言及している (vgl. Ascheberg 1820/21, Ms. 88)。ヘーゲルが古典においてよりも「多くの近代の散文において」その使用を見出している隠喩に対しては、フィルダウシーやシラーの作品、カルデロンによる『十字架への祈り』のシーンがその例として挙げられている (Ascheberg 1820/21, Ms. 89 u. vgl. 89 f.)。加えてヘーゲルは、ゲーテの『マホメットの歌』シラーの二行詩節である『期待と実現』に、「規定的な意味を持った像が対的に」生じてくる本来の隠喩を見出している。 (Ascheberg 1820/21, Ms. 91)。隠

喩を拡大した形式として規定される「直喩」の呈示においては、さらに多くの作品が取り入れられている。例えば、ホメロスの『イリアス』、オシアン (J. Macpherson) の『フィンガル』、ゲーテの『ファウスト』のシーン (vgl. Ascheberg 1820/21, Ms. 92) が挙げられ、その中でも特にシェイクスピアの劇である『ロミオとジュリエット』、『ハインリッヒ4世』、『リチャード三世』、『マクベス』、『ジュリアス・シーザー』において、ヘーゲルは「直喩」の卓越した使用を見出している (vgl. Hohho 1823, Ms. 137 ff.)。

このようにヘーゲルは、「意識的象徴」を近代の芸術作品から引用した例を特に用いて示している。たしかにこの象徴の性格は意味と形象の切断と結合という観点において、ヘーゲルがそこにおいて詩、とりわけ劇を挙げているロマン的芸術形式の最後の段階に近いものである。それゆえヘーゲルがこの「意識的象徴」を古代東洋的世界観が示するものとする象徴的芸術へと組み込むのは、歴史的混乱であると責められることになる。特にP・ソンデイはヘーゲル美学のこの面を問題視している。まず彼は「真なる象徴」以外において「意識的象徴」における意味は「意識の対象」であるということ、そしてここにおいては単に「比喩の様々な詩における可能性」のみが問題となっていることを指摘する。(27) それゆえ「ヘーゲル美学の中に提案を見出そうとする」文学研究者は大いに失望する結果に終わることになる。P・ソンデイは、ヘーゲルによる「個々の詩的、修辭的形式の議論」に対して向けられる失望の根拠を、その対象、即ち寓話、隠喩、アレゴリーという現象が、哲学的運動の渦の中に巻き込まれてゆかないところにあるとみている。(28)。

このようにソンデイはヘーゲルへと向けられた「失望」を述べるが、他方で「象徴的芸術の神聖化」から「芸術の過去の性格についてのヘーゲルのテーゼ」の一貫性を引き出している。というのもソンデイは、芸術における意味と形象の「偶然的結びつき」とそこにおいてもはや絶対的でない、ある種の規定的で制限された意味によってヘーゲルが直喩的象徴の詩の可能性を軽蔑的に性格付けているとうことを強調するからである。(29)。

したがってヘーゲルの軽蔑的な扱いは、そこにおいて通常の意識、即ち有限であり、自己と絶対との結びつきを意識することの無い主観が生きる意識が偶然的事であること、そして散文的な個別的なあり方を呈すること、この二つのことへの根本的批判から説明できる。ヘーゲル美学の一つの限界は、その哲学的な基礎を成す絶対精神の説とともに措定されているのである（30）。

それに加えてゾンディがヘーゲルによる直喩的象徴の詩的可能性についての軽蔑的評価のさらなる証明のために引き合いに出しているのは、ヘーゲルが直喩を「度重なる退屈な過剰」として批判的に評価しているという点である。しかしゾンディによればヘーゲルの批判的な言葉は、「言葉の本質について十分に解釈できていないもの」として非難される。そしてその根拠は、ヘーゲルが言語的表現における表象、つまり言葉における第一のものを単に手段としてのみ見なしているという点にある（31）。これによってゾンディは、ヘーゲルの「意識的象徴」論をヘーゲル美学の限界として批判し、そのことがヘーゲル美学が実効性をもたないことへとつながり、かつ宗教と哲学によって必然的に芸術が捨て去られることへとつながるとしている。

しかし、ゾンディによるヘーゲルの「意識的象徴」のこういった解釈、ないしヘーゲルの詩論について向けられる批判は、たしかに今日までの文学研究におけるヘーゲル受容において大きな役割を果たしてきたと確実に言いうるが、私には躊躇なしには受け入れられない。というのも彼の見方は単に歴史的観点にのみ縛られ、出版された『美学』に基づくのみであり、講義におけるヘーゲルの思考の手引きを考慮に入れていないからである。それゆえ次の章では、ヘーゲルの「意識的象徴」についての議論を、その講義において発展していった考察に基づいて解釈し、単なる可能性にとどまらずに、事実に取り添った納得のいくヘーゲルの議論の解釈を提示することを試みる。

三、ヘーゲルの象徴概念のアクチュアルな意義

「意識的象徴」のアクチュアルな意義の規定へと進む前に、ここではまずポール・ド・マンによってなされた「意識的象徴」の肯定的な意味づけの試みを一瞥する。というのもド・マンのこの考察において向かう目標は、我々と向きを同じくするからである。ド・マンのヘーゲル解釈はヘーゲル美学が象徴形式の理論、ないし象徴としての芸術の理論であるという断言から始まる⁽³²⁾。それに加えて彼の見方によれば、ヘーゲルの芸術理論は「後のものの多くを先取り」していると言える(25.43)。ここからド・マンは特に「意識的象徴」において「記号理論」を見いだすことで、ヘーゲル美学のポジティブな意義を提示しようとしている(25.56)。

ド・マンはもちろん、ヘーゲルの「意識的象徴」についての議論に対して多くの人々から提出された問題を充分に知っていたし、彼の論文の様々な箇所において「意識的象徴」についてのソンデイの批判的解釈に言及している。しかしソンデイと違ってド・マンは「意識的象徴」の解釈における問題、もしくは「障害」の原因を、象徴的芸術形式の理論自体ではなく「ヘーゲルの個人的な不十分さ」(25.42)、すなわち「象徴理論家」としては「象徴的な言葉を理解することには成功していない」(25.44)という点に見ている。それによって彼が強調しているのは、ヘーゲルは少なくとも正しい道にいたのであるから、我々はまだヘーゲル「美学を完全に拒絶すること」を「許されてはいないということである。さらに、彼はヘーゲルの「悩ましい」芸術終焉論も疑問に付す。というのも彼は我々に「新しいモダニティが、ヘーゲルのまさに俗物的な趣味が捉えることのできたであろうものを遥かに越えていきうる、そんな象徴の力のある種の仕方で明らかにし、改良し始める」ことを確信していたからである(25.42)。

このように一方でド・マンはヘーゲルが不十分にしか「象徴的な言葉を理解すること」も、「関連した体系における」合一を、「歴史的なもの」と美しいものの経験の内的総合と保存としての記憶を通して「理解すること」もできなかったことを非

難している。(ZS. 52)。しかし、他方でド・マンはヘーゲル美学の芸術理論への、またポリテイカルな領域へのアクチュアルな適用に対しての土台を、ヘーゲルの象徴論、とりわけ「意識的」ないし「直喩的」象徴論における「混乱」のもたらす様々な「奇妙な帰結」の中に見出ししている⁽³³⁾。すなわちド・マンは「意識的象徴」のヘーゲルの呈示の中に、芸術形式の歴史的順序の混乱を見出すのではなく、象徴としての発話を「記号と転義のモデルに密接に結びついてはいるが、その両者の違い故に意味論的、場所論的特徴の結びつきを許す言語の新しいモデル」によって置き換えることを見出ししているのである(Eh. 74)。

「意識的象徴」のこういった解釈によってド・マンは、象徴と記号の差異を消し去ることを試みる。彼が特に考察するのは、思考されたものと思考作用の規定とを結びつけるものとして記号を規定した『エンチクロペディ』で、ヘーゲルがなした議論である。この議論を始めるにあたってド・マンはまず、思考と思考する主観としての自我についてのヘーゲルにおける規定を取り上げ⁽³⁴⁾、ヘーゲルが「思考する主観と直観する主観」とを区別していることに言及している。こうしてド・マンは記号と象徴の差異を受容するが(ZS. 46)、ヘーゲルとは違って、二つの関係を「相互の廃棄、ないし消去」として規定する(ZS. 50)。

我々が既に見てきたとおり、自我は全ての感性的規定から自由であるという点において根源的に記号に類似している。

しかし自我はそれ自身、自己ではないものとして自らを示すのであるから、任意ではあるにせよ規定された関係を表象する。すなわち、自我は自らを象徴として示すのである。自我が自らを指し示す限り自我は記号であるが、自らの外にあるものについて指し示す限りにおいては象徴である(ohd.)。

一般的に、ヘーゲルの初期論文においても記号と象徴とは区別されている。その差異は記号が偶然的、特殊的存在である一方で、象徴は形式と内容が精神的に浸透しているという点にある。この前提条件の下でド・マンは、記号と思考されたもの、とりわけヘーゲルが思考の働き、ないし「空虚な結びつき」⁽³⁵⁾と規定する表面的記憶とを関係付ける。それに対して象徴は、内化

された記憶、即ち経験と関係付けられる。表面的記憶が、構想力と内的に記憶する働きの「全てではないにせよ物質性」を欠くところに基づいて、ヘーゲルは両者を厳密に区別するが、ド・マンは記号と象徴の相互の止揚の必然性を示す (vgl. ZS: 52) (91)。

この観点においてド・マンは、直喩的芸術形式の「意識的象徴」の段階において、時間的概念への移行を見出している。そうすることの利点は、象徴と記号に関する主観と表面的記憶の働きについての理論の結びつきを明らかにするという点にある (Eh. 76)。そしてこの段階においてド・マンはヘーゲルの記号理論を正当なものであると見ている。そこにおいては目的に満ちた意識的象徴と、意味と形象との共存が問題であり、ヘーゲルは「表面的記憶の働きとの類比において記述の働き」を構成している (Eh. 77)。またド・マンは、ヘーゲルの「崇高のレトリックから比喩のレトリックへの進展」を「篡奪された正統性の転倒」として特徴付けている。その限りにおいてド・マンによれば、ヘーゲル美学は言語表現と転義の議論として価値があり、ポリティカルに「正当で有効」なのである (Eh. 79)。

「意識的象徴」を「記号論」とするド・マンの解釈は極めて説得的であり、論証方法は違うにしてもこの論考とも部分的には似た方向性をもつように思われる。ド・マンの論証において何よりも注目すべきは、彼がそこに向かうまでに長い回り道をしていることである。その理由は、かれがヘーゲルの象徴概念を初期の論文、とりわけ一八一七年の『エンチクロペディ』において分析しており、彼の議論の中ではベルリンでの美学講義において変更された象徴の規定は加えられていないという点である (37)。それゆえ彼は、ヘーゲルの美学講義を「象徴形式の理論」として示す場合には、意味と形象の美しい調和へと方向付けられたものとして理解している (ZS: 42)。(38)しかし、この理解は根本的に誤っている。実際ベルリンでの美学講義において変更された象徴の規定においてすでに、「意識的象徴」の記号論的特性に対する土台を獲得できるのである。というのもヘーゲルは、意味とその感性的形象との間の「不十全」と、「不一致」とを象徴の本質として規定しており、加えて「意識的象徴」の段階においては、意味と形象の結びつきにおける制限された個別的主観性と偶然性、恣意性をその象徴の主要な特性として

呈示しているからである。したがってこの特性は、記号とアレゴリーについての今日の議論、両者が真理の認識及び芸術理解に対して不可欠の装置とされている議論において本質的なものである。

今日の芸術と芸術批評の理論において、記号とアレゴリーは重要な位置を占めている。というのもこの両者において意味(シニフィエ)と形象(シニフィアン)の「不整合」ないし「差異」と意味のために選択された形象の恣意性が重要な要素として強調されているからである⁽³⁹⁾。それに対して一般的な意味における象徴は、意味と形象の合一として、同一哲学的な思考の拒否と結びついて否定される。しかしヘーゲルによれば、象徴と「意識的象徴」はすでに記号とアレゴリーの今日強調されている要素、即ち意味と形象の「不十全」、意味が特殊で形象が恣意的であり、部分的であることを含んでいる。それどころかアレゴリーは「意識的」「直喩的」象徴に属しているので、ヘーゲル美学の内部に萌芽的に含まれているものによってヘーゲルの象徴論を記号理論的に明らかにし、記号理論とアレゴリーの芸術批評へと向かうことを基調とする今日の芸術論に対するヘーゲル象徴論の意義を見出すことができるのである。

したがって「意識的象徴」についてのヘーゲルの理論の記号論的解釈は、「意識的象徴」が個別的な主観と恣意的形象の「差異」とどまっている結びつきの呈示のために当然復権されうることとを示している。ここにおいてこうした解釈と「意識的象徴」のヘーゲルの概念が矛盾していないことを示す必要がある。「意識的象徴」の段階は芸術の歴史的順序におけるヘーゲルの混乱、ないし誤りであるとすると主張に反して、ヘーゲルはこの段階を最初の美学講義から象徴的芸術形式に一貫して属するものとしているし、それを最後の講義に至るまで保持している。即ちヘーゲルはこの段階をまさに単に間違いからくる偶然から、象徴的芸術形式の箇所において扱っているのではなく、これにはしっかりとした根拠が与えられているに違いないのである。

「意識的」象徴の根本特質がロマン的芸術と完全に一致していること⁽⁴⁰⁾、そしてたしかにそこには近代の芸術作品から多くの例が引かれているということは、ヘーゲルが自らの象徴の規定に基づいて、象徴的芸術を単に古代東洋的芸術作品に制限

するのではなく、特徴的にこの芸術に属している諸芸術を象徴的芸術の範囲において考察しようとしていることを示している。またヘーゲルによるゲーテの『西東詩集』と多くのシェイクスピア劇との象徴的芸術形式における解釈で例示されているように(41)、ヘーゲルが象徴的修辭において、「意識的象徴」においてロマン的芸術形式の可能な呈示様式を見つけていることを試みていたということも言われている。それによって象徴的芸術は単に古代東洋的世界観の呈示様式としてだけでなく、「ロマン的芸術形式の領域の上でも」また生きており(42)、近現代の芸術に対するアクチュアルな意義を獲得しているのである。もちろんヘーゲルは「意識的象徴」の区分に対する困難も表明している。というのもヘーゲルは「意識的象徴」の段階は「従属的なもの一般」(Aschenberg 1820/21, Ms. 81)であり、「単に非本来的に象徴的なもの」(Hohho 1823, Ms. 130)であると考えているからである。

諸形式はここでは単に従属的なものであり、偉大な芸術作品のもとでは単に個別的なものとして扱われている。したがってこれには従属的な芸術形式が属している。そして大抵の場合この芸術形式を区分することは困難である。例えば、イソップ寓話、教訓詩等々をどこに置く事ができようか。亜種が存在するのであり、それは芸術の必然的な面を示してはいないのである。(Hohho 1823, Ms. 131)

この一節は一見すると否定的なものであるようにも思える。しかし、「従属的な芸術形式」、即ち「亜種」は「意識的象徴」に対して侮蔑的な特徴ではなく、単に「意識的象徴」が自立的芸術形式ではないということを示しているにすぎない。というのも「意識的象徴」は、ド・マンが考えていたように、「転義」ないし修辭であり、詩人の才知に属し(43)、偉大な芸術作品によって、単に個別的のみに使用されるものだからである。すなわち「意識的象徴」の様々な形式はそれ自身ではいかなる芸術作品を形成するものではなく、芸術作品の、とりわけ、意味と形象の矛盾が支配的である近代の芸術作品の本質的要素なので

ある。「意識的象徴」の諸形式はまさに「不十全」であるから、美しいものと一致することはなく、「単に付随的に」芸術作品の中で生じる (Von der Pflichten 1826. Ms. 87) が、それでもなお、真理の認識と現代の芸術理解に対して重要な役割を演じるのである。

それに加えてヘーゲルの「直喩」においてはなお、文化哲学的領域において人と対象、そしてその心情との理論的で自由な関係にとって重要な「意識的象徴」のさらなる意味を引き出しうる。「直喩」とは第一に意味が与えられ、それに対して次に形象が見いだされる際に使用される象徴の一種である。「直喩」は単に明確なコミュニケーションを狙う場合には、「過剰」なものとなってしまうことがありうる。しかしヘーゲルは「直喩」にむしろ重要な意味を見出している。その意味とは、「精神、心情は対象の関心に留められていないということ」(Hohho 1823. Ms. 135)、即ち精神が実践的関心から理論的関心へと与えられ、その結果、関心へと沈み込むことから距離をとることに成功するということである。精神の発展それ自身における中断が生じるのは、「直喩」において繰り返し呈示することを可能にする「内容の外観に留まる」ことよってである。ここから「直喩」における対象の「無関心な理論的観察」が問題となる⁽⁴⁴⁾。この「理論的」で「無関心な直観」は対象自体からの方向転換であり、対象から自由になることである (Hohho 1823. Ms. 136)⁽⁴⁵⁾。

「直喩」のこの意味は、ヘーゲルがまさに「ニュルンベルク論文」において発展させ、後に法哲学講義、歴史哲学講義において「形式的教養」という概念にまで展開した「理論的」教養の概念とともに理解される⁽⁴⁶⁾。理論的教養と形式的教養の概念において問題となるのは、「主観的関心抜きに、自由な自立性において存する対象とかかわるセンス」であり、「認識それ自体の多様性」であり、「他の人々との認識のより大きな共同性」へと到る「周囲の無価値なもの個別的な知から普遍的な知への」上昇である。⁽⁴⁷⁾ヘーゲルはこの事を、自己の特殊性を克服し、同様にその制限された歴史的意識を過去の文化、そして異文化へと拡大していくために、近代世界における人々に不可欠の関係として要求している。この文脈においてヘーゲルは、芸術の(宗教、哲学の)近代における役割をこの関係の獲得のための手段として規定している。この役割と、芸術の文化哲学

的規定とを、「直喩」のヘーゲルの呈示の中において見出しうる。これまで確認してきたように、ヘーゲルの象徴論は単に東洋的世界観の呈示様式として働くだけではなく、修辭的転義として現代の芸術理論、及び芸術についての文化哲学的議論に対してアクチュアルな意義を持っているのである。

注

- (1) *Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen 1975, S. 70. 象徴において見えるものと見えないものが形而上学的に根源的な親和性を持つことは、中世においてなお同じ意味において用いられていた。象徴とアレゴリーとの間に区別をなすこととなる。象徴との区別においてアレゴリーに属するのは、慣習と独断的な固定によって分類されたものである。
- (2) *F.W.J. Schelling: Philosophie der Kunst.* Darmstadt 1974, S. 49 (§ 38).
- (3) *AaO.*, S. 50 (§ 39).
- (4) 絶対精神にこのヘーゲルの覚書 Eingeleitet und hrsg. von Helmut Schneider. In: *Hegel-Studien.* 9 (1974), S. 9-38, bes. S. 22. Zu Hegels früheren Gedanken über das Symbol vgl. *Hegels Theologische Jugendschriften.* Hrsg. von Herman Nohl. Tübingen 1907, S. 300; *G.W.F. Hegel: Nürnberger Schriften.* Texte, Reden, Berichte und Gutachten zum Nürnberger Gymnasialunterricht. 1808-1816. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Leipzig 1938, S. 114, 276, 278; *G.W.F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1817).* Zum Gebrauch seiner Vorlesungen. Heidelberg 1817, S. 281 f (§ 459-463).
- (5) *Paul de Man: Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik.* In: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen.* Hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt am Main 1993, S. 39-79, bes. S. 42.
- (6) *G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst.* Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hrsg. von Annemarie Gehmann-Stiefert. Hamburg 1998, Ms. 107 (im folgenden zit.: *Hotho 1823* mit Manuskriptzahl).
- (7) ヘーゲルによるシェリングの東洋的象徴化の性格の受容については、vgl. auch *Peter Szondi: Hegels Lehre von der Dichtung.* In: *Poetik und Geschichtsphilosophie I.* Hrsg. von Senta Meitz und Hans Heggen Hildebrandt. Frankfurt am Main 1974, 1991, S. 267-511, bes. S. 365 f.; 「また、東洋的、象徴的芸術形式をその美学体系へと組み込むことにおいて、シェリングはまさに、ヘーゲルに先行している。[……]シェリング

の『芸術哲学』が講義原稿に基づいて、彼の死後一八五九年に初めて出版されたとはいえず、その考察はヘーゲルには当然、美学に着手する前に明かされていた。」

(8) Aa.O. S. 66. この観点からシェリングは、「ギリシア的詩を「絶対的」詩として、「自らの外においていかなる対立」をも持たない「無差異の点」をこの性格づけである。

(9) Aa.O. S. 67

(10) Aa.O. S. 68

(11) Aa.O. S. 67. アレゴリーは、普遍と特殊とが両者が無差異であることにおいて成立しているのではなく、「特殊が普遍を意味するもの」である。『芸術哲学』の他の箇所、とりわけダンテ論においてシェリングはギリスト教的神話を、近代的神話、典型的にアレゴリー的な神話として論じている。(Vgl. F.W.J. Schelling: *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*. In: G.W.F. Hegel: *Gesammelte Werke*. Bd. 4: *Jenener Kritische Schriften*. Hrsg. von Hartmut Buchner und Otto Pöggeler. Hamburg 1968. S. 486-493, bes. S. 387 f.).

(12) O. ヘゲラーが指摘するように、「もちろんヘーゲル美学とそこにおける二つの芸術形式の構造の成立の基盤はすでにイエナ、即ち『精現象学』において示されている。(vgl. O. Pöggeler: *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*. In: *Hegel in Jena. Die Entwicklung des Systems und die Zusammenarbeit mit Schelling*. Hrsg. von Dieter Henrich und Klaus Düsing. Bonn 1980 [Hegel-Studien. Beiheft. 20]. S. 249-260, bes. S. 254).

(13) 事実、ヘーゲルとシェリングの間の差異は、根本的に両者の東洋についての解釈に存している。というのも、ヘーゲルの東洋的世界観と表現の解釈は、『東洋の精神について』(1797/98)において扱っているユダヤ的精神と関係しているからである。

(14) この結びつきにおけるクロイツァーのヘーゲルへの影響についてはvgl. Ernst Schulz: *Die weltgeschichtliche Erfassung des Orients bei Hegel und Ranke*. Göttingen 1958. S. 34; Helmut Schneider: *Neue Quellen zu Hegels Ästhetik*. In: *Hegel-Studien*. 19 (1984), S. 9-44, bes. S. 18.

(15) Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. 6 Bde. Leipzig/Darmstadt² 1819 ff (im folgenden zit.: *Creuzer mit Seitenzahl*). この論文は最初に1810-12年に刊行され1837年に第三版が出版された。ヘーゲルはこの第二版(1819 ff)を所有しており、ヘルリンでの美学講義におけるクロイツァーの説明においてまさにこの本を指示している。しかしヘーゲルが既にハイデルベルクにおいてこの本の第一版を読み、それについて分析していたか否かについてははっきりしない。

(16) クロイツァーはまず、「意義深いもの」、「強調に満ちた簡潔なもの」(Creuzer 44)としての「礼拝的象徴」(Creuzer 33)の特徴から引き出すという点、そしてアリストテレスによる『弁論術』(III. Kap. 4)『詩学』(Kap. XXI §7)における隠喩と比喩の説明を引用するという点、この二つの点によってその固有性を際立たせている。

(17) それに対して「具象的」象徴は、無限を十全な形象において表象するものとして規定されている。即ち具象的象徴においては無限なもの、ないし神的なものは自然に従うものと見なされ(Creuzer, 63)。それゆえ目に見える自然の形式において有限に対して十全であるものとして表象されるのである。クロイツァーは、(ヘルダーやヘーゲルもまた)人間の形象をそれに合致した形象としている。神的なものが人間の形象の中に現れ、それによって「無限なものも自由意志によって断念する」という具象的象徴を、クロイツァーは「全ての象徴的なものの最も美しい結実」として規定している(Creuzer, 64)。さらに彼は、叙事詩の形式で現れる新しいギリシア神話を「具象的象徴」として性格づけている。このようにクロイツァーは原則的には象徴と神話を根本的な意味において区別しつつも、両者を結びつけてもいる。

(18) それについては、vgl. *Briefe von und an Hegel*, 4 Bde. Hrsg. von Johannes Hoffmeister und Friedrich Nicolai, Hamburg 1969-81, Bd. 2, Nr. 359; *Hegels Brief an Kreuzer vom 30. Okt. 1819*

(19) ヘーゲルはギリシア神話を二つに、つまり「自然神話」と「新しき神話」とに区分する。自然神話は「道徳性」が中心となるギリシアの古き神々(クロノス、ガイア、タイタン等々)の神話に関係し、新しき神話はゼウスから派生して「国家の秩序」を代理表象する新しき神々の歴史である。しかし、この「具象的象徴」によって考えているのは、ギリシアの彫像において現実化される後者である。

(20) *Ästhetik nach Prof. Hegel*, 1826. Anonym (Ms. Stadtbibliothek, Aachen), Ms. 84.

(21) *G.W.F. Hegel, Vorlesung über Ästhetik*, Berlin 1820/21. Hrsg. von Helmut Schneider, Frankfurt a. M. 1995, Ms. 81. (im folgenden zit.: *Ascheberg 1820/21 mit der Manuskriptszahl*).

(22) ヘルリンでの美学講義における象徴的なものの区分は以下のように理解される。1820/21の講義での三区(分)「自然的象徴」もしくは物理的なものの象徴(具象的インドの直観)、「2」真に象徴的なもの(エジプト的象徴)、「3」意味と表現が切り離されてあるものもしくはその特殊性における象徴(Ascheberg 1820/21, Ms. 81)。^{1823の講義における同様の三区(分)意味と形象の無媒介的統一}、「2」象徴的なものの無媒介的統一の切断:崇高の詩「もしくは神聖な詩」³意味と形象の切断から統一への回帰:アレゴリー(Holte 1823, Ms. 115, 128, 142)。^{1826の講義の四区(分)「具象的直観」}「2」インド的直観³象徴そのもの(エジプト的直観)、「4」精神的なものとの感性的なものとの差異」それに属するのはa. ユダヤ的直観^b東洋的汎神論^c意味と形象が自由になる」とである。(G.W.F. Hegel: *Philosophie der Kunst*, Vorlesung von 1826. Hrsg. von A. Gehmann-Siefert, Jeong-In Kwon, Kasten Berr, Frankfurt a. M. 2004, Ms. 116, 118, 124, 128 [以下引用は: *Von der Pflanzten 1826 mit der Manuskriptszahl*], 1828/29の講義における五区(分)「意味とその外化の直接的統一」(具象的直観)、「2」崇高の象徴)、「インドの詩とユダヤ的な神的表象)」、「3」汎神論(イスラム的世界観と、部分的にはキリスト教の詩)、「4」その最高の形式における象徴(エジプト的象徴)」、「5」意識的象徴(Ascheberg nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29, Liebt [Ms.

Bibliotheca Jagellonska, Krakau]. Bl. 60, 63a, 64, 66a [im folgenden zit.: *Liebeli 1828/29* mit der Blätterzahl]).

- (23) H. G. Hoffo によって編集された『美学』においては象徴的芸術形式は三つの主要な章に分けられている。：1. 「無意識的象徴」2. 「崇高象徴」3. 「直喩的芸術形式の意識的象徴」。
- (24) 1826年の第二講義において以外はこの象徴は個々の章において扱われてゐる。Vgl. *hierzu Ann. 22*
- (25) 「意味と表現が切り離されてあるもの、もしくはその特殊性における象徴」(1820/21)。「意味と形象が切り離されていることから統一への帰還・直喩」(1823)。「意味と形象が自由になること」(1826)。「意識的象徴」(1828/29)°。
- (26) 古代東洋の神話の宗教的象徴は「無意識的なもの」として示されている。というのもそれは芸術的観点を抜きにして、単に伝統的な仕方になされたものだからである。「無意識的」象徴の定式化は本来ヘーゲルによってなされたものではなく、Hoffoによって編集された版において現れたものである°。
- (27) P. Szondi: *Hegels Lehre von der Dichtung*, S. 389.
- (28) A.a.O., S. 390.
- (29) A.a.O., S. 391, 438, 390, 391.
- (30) A.a.O., S. 391, 1)の観点においてゾンゼイは、「意識的象徴」の章において体系的運動と歴史哲学的関連が殆ど完全に欠けていると主張しつゝ (ebd.)°。
- (31) Vgl. A.a.O., S. 392, 396. しかし他方で彼は、「シエイクスピアの比喩」は、「劇の人々の決められた状況、感情、情熱を、「高貴で真なる本性」として乗り越える「不自然なものの意味へと向けられたまなざし」をヘーゲルに開いたと指摘している°。
- (32) *Paul de Man: Zeichen und Symbol in Hegels Aesthetik*, S. 42 f (im Folgenden zit.: ZS mit der Seitenzahl).
- (33) *P. de Man: Hegel über das Ethische*. In: *Die Ideologie des Ästhetischen*, S. 59-79, hier S. 59 (im Folgenden zit.: *Et* mit der Seitenzahl)
- (34) Vgl. G.W.F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaft im Grundrisse* (1830), *Werke*, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1986, § 20, S. 72: 「思考するものとして実在する主観の単純な表現とは、自我である°」
- (35) G.W.F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), *Werke*, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1986, § 463, S. 281.
- (36) 技術≡芸術、書く技術においては思考と記憶の働きは切り離さえず、それは象徴的形象的な面においても保持されうる°。この面は、書く技術が一般に可能である場合には消え去る面である(ZS, 54)。すなわちド・マンが強調するのは、技術≡芸術は、それが記憶の働きとして経験を永遠に内的な記憶が残す限り、根本的な意味において「過去のもの」であるということである(ZS, 55)°。
- (37) ド・マンは確かにニルリンでの美学講義を指示しているが、彼は引用として以下のヘーゲルの象徴の第一の説明を指摘するのみである

- (25. 41) 〇。：「象徴は第一に記号である。」…(記号を特徴づける)意味とそれ自体との関係について無関心であるという意味において、そしてそれゆえに我々は芸術に関しては象徴を用いることは必要でない[。]…[De Mans Zit.: G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. I*, Hrsg. von Friedrich Bassange, Berlin/Weimar 1976, S. 299, Hervorhebung von de Man]
- (38) 他の場所において、マンはコールリッジを例に挙げて、象徴をロマンの芸術の卓越した使用による表現様式として見なしている (*P. de Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: Die Ideologie des Ästhetischen*, S. 83-147, bes. S. 87)。しかしこのことは、古典的芸術の表象とロマン的芸術のアレゴリーが一般的に对照されるという事実とは一致しない。
- (39) この事はポストモダンの議論における最大の論点である。それは芸術論においてもそうであるし、ジャック・デリダ、ミンセル・フーコー、ミケル・フェウ・マン、そしてさらに越後のナンヤミンの思想の中においてもまた、そうである。
- (40) このこと挙げられるべきは、ヘーゲルのロマンの芸術形式の特徴である。それは「主観の恣意性」(*Hoho 1823, Ms. 188*)、「自由で主観的な無関心」(*Ms. 189*)である。ロマンの芸術のこれらの特徴に関して小田部胤久は、所謂「芸術終焉論」ではなく、むしろ彼が現代の芸術が哲学の「秘教(境)的真理を公教(共)的にする」という「課題から解放された」と彼が診断する「美的なものの新たな発生」(「なぜ同じこと」(*Tanetsu Otobe: Das Exotische und das Esoterische. Zur Rechtfertigung des Ästhetischen gegenüber dem Wissenschaftlichen in der modernen Ästhetik. In: Ästhetische Subjektivität*, Hrsg. von Lothar Knatz und T. Otobe, Würzburg 2005, S. 67-82, hier S. 82)。
- (41) Nähtes dazu vgl. J.-I. Kwon: Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der „symbolischen Kunstform“ in Hegels Ästhetik. München 2001. S. 189 f.
- (42) A. Gethmann-Siefert: *Einführung: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert und O. Poggele. Bonn 1986 (Hegel-Studien, Beiheft 27), S. V-XLVI, hier S. XI.
- (43) *Libelt 1828/29*, Bl. 70a.
- (44) カントの対象の「観相的」観察という意味における「無関心性」の概念のヘーゲルの受容については、vgl. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823, S. 358; A. Gethmann-Siefert's Anm. zu der Seite 148, ¹³⁻¹⁴); J.-I. Kwon: *Zur kulturphilosophischen Bedeutung der Theorie von „Interesselosigkeit“ – in Hinsicht auf Kant und Hegel*. In: *The Journal of Aesthetics and Science of Art*, 24 (Dez. 2006). Ed. by the Korean Society of Aesthetics and Science of Art [Koreanisch], S. 129-167, bes. 145 ff.
- (45) Hegel findet bei Ossian viele Vergleiche, aber exemplifiziert diese Wirkung im wesentlichen an den Beispielen aus Shakespears Dramen (ヘーゲルはオシアンに多くの直喩を見だしているが、基本的にシェイクスピアの劇からその働きの例を取り出している)。(『ロミオとジュリエット』、『ハインリヒ四世』、『リチャード三世』、『マクベス』、『ハインリヒ八世』、『ジュリアス・シーザー』) Vgl. *Hoho 1823, Ms. 137 ff*。

この例に関してヘーゲルが強調しているのは、人は痛みと関心の対象に留まることから身を高め、ついに自由を獲得するといふことである。(vgl. *Philosophie der Kunst*. Von Prof. Hegel. Sommer 1826. Nachgeschrieben durch Griesehn [Ms. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin]. Ms. 190 f).

(46) 詳細な説明については vgl. J.-I. Kwon: *Hegels Bestimmung der „formellen Bildung“ und die Aktualität der symbolischen Kunstform für die moderne Welt*. In: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Hrsg. von A. Gethman-Siefert, Lu de Vos und Bernadette Colleberg-Plomkoy, München 2005, S. 159-174.

(47) G.W.F. Hegel: *Nimberger Schriften*. S. 182.