

芸術の宗教性

—宗教芸術論試論 (一)—

千葉 俊一

はじめに

これらの絵は何か僕の知るべき重要なことを伝えている、と感じられたが、それが何であるのかは、まったく分からなかった。絵は僕には醜く思えたが、このうえなく重要な秘密を、それとなく暗示しているようだった。いったい何を暗示するのか不明で、妙にじらされる思いがした。ある感動を与えるのだが、僕にはそれが分からないのだ。言葉では伝え得ぬ何かを語っていた。(中略) 宇宙の混沌の中に新たな意匠を発見し、不安感にさいなまれながらも、それを表現しようと不器用に試みているかのようにであった。表現による解放を必死に求める、苦悩する魂を眼前にしている思いがした。

サマセット・モーム『月と六ペンス』⁽¹⁾

宗教と芸術との間には何か接点があるということは少なからぬ人々が感じていることであり、人文学研究の領域においてしばしば指摘されてきたことである⁽²⁾。実際我々はいわゆる高級芸術であろうと大衆芸術(芸能)であろうと作品・パフォーマンスを前にして深く感動したときしばしば「何か宗教的なもの」を感じることもある。「何か宗教的なもの」とは、「尊い何か(もの/こと)」あるいは「日常経験世界を超えた、またはそれをゆるがす何か」ということである。宗教と芸術はいかなる関係にあるのかという以前より続く議論の営みに筆者も参加したいと思う。両者の関係をめぐる議論を宗教芸術論と筆者は呼ぶことにする。

だが宗教研究におけるこの宗教芸術論の成果はあまり芳しくない。このテーマを手がける研究者たちは、文学であれ美術であれ映画であれ、対象(作品/作者)と宗教(思想)をなんとか関係づけようと努めてきたが核心をつく議論ができていたとは言い難い状況である⁽³⁾。なぜそうなのか。それは宗教・芸術両者の関係のさせ方が論者によって異なり、またそうした状況が必ずしも自覚されていないからである。このことを明確にするために従来の宗教芸術論を見ることから始めよう。

ところで、筆者は宗教と芸術の概念規定をあえてせずに議論を始めることにする。前世紀末よりの脱実体主義や本質主義批判等の人文学研究全体を覆った動向を受けて、宗教学では「宗教」が、美学では「芸術」が従来のように安易に使える概念ではなくなってしまった⁽⁴⁾。そうでありながら、未だ近代の射程内にいる(ポストモダンと言われながら)我々は「宗教」「芸術」の両語彙を手放すことができずにいる。したがって筆者は本稿において(今後の研究全体においても)「宗教 religion」「芸術 art」を、両者がこれまで指示してきた内容を基本的に保持しながらも、それらが近代西欧に

において構築された概念であることに留意しながら使うことにする。

1. 『宗教研究』276号の5論文

『宗教研究』276号(1988年)は[特集:宗教と芸術]となっており、内容として宗教と芸術の関係を論じた5本の論文を掲載している。この号には編集委員会による「編集意図」が付されていないので、この特集が組まれた背景・目的については不明である。しかし結果的には日本の宗教研究における宗教芸術論の基本的スタイルが示されたと見てよいだろう。そこからすでに30年近い時が流れているが、現在にまで及ぶ上述した宗教芸術論の‘混乱’状態をそこに読み取ることができる。よってこの5論文を切り口にして宗教と芸術の関係のさせ方を整理してみたい。

1-1 5論文の内容

まず5つの論文の内容を順次確認していこう。最初の植田重雄「守護聖者と図像の展開」⁽⁵⁾は、災害・危険・不慮の死から人々を護る守護聖者としてヨーロッパ民衆(植田は特にドイツ語圏に注目している)に親しまれてきた聖クリストフォルスの図像イメージが、宗教史において変容・発展していったことを述べたうえで、宗教が本来人間の実存と文化を統合する力をもっていることを主張している。クリストフォルスという聖者像の先行形態の起源はエジプトの大神アヌビスと思われ、このタイプの図像イメージはコンスタンティノープルを中心とする正(東方)教会に定着する。ところが西方教会では全くちがった展開を遂げ、ヨーロッパ中部において山男のイメージが定着し、これが中世ヨーロッパ民衆に親しまれた(現代でも)聖クリストフォルスの決定イメージとなった。植田によれば、キリスト教の三位一体の教義である父と子と聖霊という3位格のうち聖霊の具体的な現れを民衆は守護聖者のうちに見る。また当初治癒神的性格をもっていたキリストが子である神としての位格に高められた後は、聖母マリアや守護聖者たちが治癒神の機能を果たし、またキリストへのとりなしの役目をもつようになる。

次の住田良仁「絵画における光と気——立体による世界の表現と虚実による世界の表現」⁽⁶⁾は、西洋絵画と中国・日本の絵画(同様に東アジア文化圏を構成する朝鮮が入らないのは筆者にすれば不可解)との表現上の相違はどこに起因するののかという問題設定をし、その理由を両者の背景となっている世界観=宗教的思想に求めている。ルネサンスの画家たちは浮上[↑]がり[↑]と光の強弱を美として洗練させ、これが以後西洋絵画の伝統となった。それを支える宗教的思想(世界観)は、この宇宙は神が比例によって結合させた立体の結合体であるというプラトンの思想と、光そのものである「かのもの」(一者)は光を知性界に与え、靈魂の内なる美のロゴスは靈魂に光を与えて、靈魂は光をさらに下位の物質世界に与えるというプロティノス(新プラトン主義)の思想に淵源している。ここに見られるのは立体と光への信仰である。一方、中国と日本の伝統的画人は図様と余白の対比を妙とする。日本が範とし続けた中国の画論の大枠は次の4点である。①画とは道の「神」あるいは「気」あるいは「霊」を表現するものであり、したがって写実は二義的なことである。②神あるいは気を視覚化したものが山水画である。③用筆上、画と書は同じものである。④気あるいは神は欠落の用筆で表現しうる。この画論の背後にある宗教的思想は、宇宙を貫く気が現実世界において陰-陽あるいは虚-実という二様の現れ方をするという二元論である。この世界は陰陽二気の集散離合の変化によって成っている。その世界を写す画は陰と陽、虚と実のせめぎ合いを図様と余白の対

比として表現し、それを美とする。

3 番目の長嶋佳子「太鼓と声のオラトリオ——アフロ・カリビアン宗教儀礼の理解への一視点」⁽⁷⁾は、カリブ海地域のアフリカ系住民のクレオール宗教⁽⁸⁾（長嶋は「アフロ・カリビアン・カルト」と呼ぶが、この呼称には問題がある⁽⁹⁾）の儀礼にとって音（楽）がきわめて重要な要素をもっていることを、サウンドスケープという概念を使って論じている。サウンドスケープとは視覚によってとらえられるランドスケープ（風景）に対し、聴覚によって把握される環境とでもいうべき概念である。このサウンドスケープの視点に立てば、音楽のみならず未組織の音の総体である非楽音（通常ノイズとして処理されてしまうものも含めて）も積極的に評価される。長嶋はクレオール宗教儀礼を 1 つのマイクロ・コスモスととらえ、またその儀礼パフォーマンスが現出する音の総体をマイクロ・サウンドスケープとし、特に屋外路上で展開される場合の儀礼空間を包摂するマクロ・コスモスでありマクロ・サウンドスケープである周辺空間への働きかけ（取り込み）に注目している。だが、こうした儀礼パフォーマンスを西欧の古典的宗教音楽劇であるオラトリオにわざわざたとえようとする長嶋の意図が筆者には不可解である。音楽 **music** という近代西欧において構築された概念をサウンドスケープ概念によって相対化しながら、なぜオラトリオという西欧のモデルを使おうとするのか？ クレオール宗教儀礼をたとえば「音を重要な要素とする祝祭劇」ととらえたほうが生産的な議論になるのではないだろうか。

4 番目の松長有慶「マンダラの宇宙観」⁽¹⁰⁾は、密教芸術とされるマンダラが宗教絵画という限定をつけたとしてもキリスト教やイスラームのそれとはかなり異質なものであることの理由を、密教のもつ独自の宇宙観（世界観）に求めた議論である。マンダラは密教の宇宙観を一定の論理に従ってシンボルをもって表現したものであり、絶対世界の縮図であるとともに現実世界の投影図でもある。密教の宇宙観の特徴の 1 つは、部分そのまま全体であり全体は部分そのものであるという考えだ。その根底にはマイクロ世界とマクロ世界の本来の一体性を瑜伽 **yoga** を通して直観する宗教体験がある。瑜伽の体験によって仏と修行者の本来の一体性を確認するところに即身成仏が可能とされる。空海は地水火風空識の六大とはマクロとマイクロが一体化した世界であり、六大相互のみならず仏・衆生・自然も相応し合う宇宙の構造を示したものと見る。それがまたマンダラである。マンダラは当初土壇を築きマンダラを描き（図絵マンダラ）供養するという外的儀礼（形としてはバラモン教起源）であったが、やがて『大日経』『金剛頂経』において修行者の観想の中に現れる宇宙の凝縮形として内面化されていく（観想マンダラ）。いずれにしてもマンダラは宇宙の真理そのもの（自性マンダラ）なのである。

最後の頼富本宏「仏教パルテオンの構成」⁽¹¹⁾は、7 世紀の半ばに中国で訳出された『陀羅尼集経』12 巻に取り上げられている数々の尊格（諸仏・諸神・諸下級精霊）が、初期密教における仏教パルテオンを構成していることを示しかつその特徴を論じている。尊格は基本的に仏・観音・金剛・諸天に分類され、①顕教仏から密教仏への移行（たとえば釈迦の位置の低下）②金剛部という力を象徴する尊格群の成立と新しい明王グループの出現③女尊の大規模な導入とその地位の上昇、といった特徴が確認される。頼富は諸尊格の図像にも触れてはいるが、密教美術よりも密教史としての観点を主にしているようだ。

1-2 5 論文の視点

さてこれら 5 論文をどう判断すべきだろうか。もちろん筆者が問題にしたいのは各論文の議論内容の妥当性ではなく、宗教と芸術の関係のさせ方である。わかりやすいところから述べていくと 5 論文に通底しているのは、**宗教芸術とは宗教教団／運動の信仰あるいは宗教（的）思想が反映・反射している芸術のことである**、という考えだ。このとらえ方は実に一般的なものであり、5 人の論者も自分たちの立場に何ら疑問を感じていないであろう。この観点を筆者は**テーゼ 1**と名付けたい。ところが 5 論文を注意して読み返すと、議論の射程がこのテーゼ 1 のみで完結してはいない（論者たちはおそらく無意識）ことがわかる。密教美術史よりも教義史としての観点が強い頼富論文を脇へ置くと、密教マンダラを論じた松長論文と絵画の背後にある宗教的思想に注目した住田論文がテーゼ 1 には収まらない考え方を提示しており、植田論文と長嶋論文がそれぞれ前者と後者の方向性を内包している、という配置になる。

まず松長論文だが、松長自身はもちろん言説化しているわけではないが、彼の議論からマンダラとはそもそも芸術（美術）として鑑賞するものではなく宗教（信仰）実践行為そのものであることがわかる。ここから引き出される視点は、**宗教（信仰）実践行為の当事者（教団）がそれを芸術と認識していなかった場合でも、それが芸術という近代概念に合致しているのなら宗教芸術と呼びうる**、というものである。この視点を**テーゼ 2**と呼ぼう。神話や近代以前に成立した諸教典を近現代人が文学として受容することもこれに該当する。もちろんその妥当性については議論が生じるが、このことは後で取り上げよう。信仰者がそれを視て自らの無事息災を願う聖クリストフォルスの図像を論じた植田論文も、論者の意図を超えてテーゼ 2 を指し示している。

次は住田論文であるが、住田は西洋絵画と中国・日本の絵画の表現の相違を背後にある宗教的思想（世界観）のそれによるものだとした。「宗教的思想」という表現にはどうしても曖昧さがつきまとうが、住田論文の内容に即して言えば、形而上的視（論）点があればそう呼びうるのかもしれない。それはさておき、住田の議論から次のような言説が引き出せる。絵画のテーマが特定宗教の信仰を反映しているから（レオナルドの『岩窟の聖母』）それが宗教絵画だということではない、逆にいうと、画題が何であれ（中国の山水画）作品の背後に宗教的思想が感知できればその作品は宗教的だと言うことができる。つまり絵画のみならず**芸術作品はその題材内容が特定の宗教教団／運動に由来するということとは関係なく、作品の背後にある思想ないしは精神性によって宗教芸術と呼びうる**。これを**テーゼ 3**としよう。当然ここからは「どのようなものでも宗教芸術になってしまうのではないか」という疑問が生まれるが、これもあとで考えよう。カリブ海地域のクレオール宗教儀礼における音に注目した長嶋論文も、音を儀礼全体の 1 要素としてではなく、音それ自体の中に宗教（的なもの）を見出す視点の可能性を秘めている（もちろん長嶋はそこに踏み込んでいないが）。

2. 宗教芸術論の 3 つのテーゼ

前項では 5 論文の視点から引き出された 3 つのテーゼを挙げたが、それをここでもう一度確認しよう。

テーゼ 1 **宗教芸術とは宗教教団／運動の信仰あるいは宗教（的）思想が反映・反射している芸術のことである**

テーゼ 2 **宗教（信仰）実践行為の当事者（教団）がそれを芸術と認識していなかった場合で**

も、それが芸術という近代概念に合致しているのなら宗教芸術と呼ぶ

テーゼ 3 芸術作品はその題材内容が特定の宗教教団／運動に由来するということとは関係なく、作品の背後にある思想ないしは精神性によって宗教芸術と呼ぶ

テーゼ 1 は先に書いたように宗教芸術についての一般的な見方であるが、実は問題をはらんでいる。決して近現代の作品（たとえば音楽ではモーツァルト・ベートーベン・ブラームス等々のミサ曲やレクイエム）が除外されるわけではないが、テーゼ 1 はもっぱら近代以前の作品（たとえばグレゴリオ聖歌）を暗黙のうちに想定しているとは言えないか。つまりテーゼ 1 における「宗教」とは主として仏教・キリスト教・イスラーム等の歴史宗教を指しているということだ。またテーゼ 2 も基本的に近代以前の宗教（信仰）実践行為を想定している。とすればテーゼ 1 の内容を明確化しているのがテーゼ 2 ということになる。前項で触れたテーゼ 2 の妥当性についてここで考えよう。

近現代の信仰者が、自分の属する宗教伝統の諸表現が芸術として社会で受容・消費されることに違和感を覚えることはある。たとえば T. S. エリオット（聖公会信徒）は聖書が文学として受容されることに拒否感を示している⁽¹²⁾。しかし宗教実践が芸術として受容されることが信仰者から見て「正しくない」ことであっても、近代以後そうした受容の仕方がいわば代替宗教、ないしはそれに近いものとしての機能を果たしてきたことは否定できない。一例として明治以後の日本で『歎異抄』が宗教書としてよりも文学として受容され特に知識人たちに与えた影響が小さくなかったことを挙げておこう。とは言うものの、たとえば不動明王像やイコンが美術品としてミュージアムに陳列されて鑑賞されている状態よりも信仰者たちによって儀礼において用いられ礼拝されている状態のほうが、あるいは神殿・寺院・教会堂が歴史的建築物として行政からの保存指定を受け立ち入り制限を受けている状態よりも信仰者たちが定期的に集まり礼拝が行われている状態のほうが、それらの有する美がはるかに発揮されるということを否定する人は少ないだろう。結論として本稿としてはテーゼ 2 の是非は問わないことにする。

テーゼ 1 はテーゼ 2 によって明確化されており、そのテーゼ 2 の是非を本稿は問わないということで、本稿の議論はテーゼ 3 に集中される。ところで 3 つのテーゼをめぐってこのように考えると、「宗教芸術」という概念は世俗芸術（一般的な意味での）と対置される芸術の特定ジャンルを指すためのものではなく、作品における宗教と芸術の関係をとらえるための視座・視点だということがわかってくる。そのように考えるならば、先に挙げたテーゼ 3 にまつわる疑問「どのようなものでも宗教芸術になってしまうのではないか」への答えは否となる。この概念は「これは宗教芸術である」「あれは宗教芸術ではない」というようには使われないのである。

さて、テーゼ 3 を考察するためにパウル・ティリッヒの議論を援用することにしよう。それは彼の宗教芸術論がテーゼ 3 と近似なものを感じさせるからである。

3. ティリッヒの宗教芸術論

この項では石川明人の研究を通してティリッヒの宗教芸術論をとらえることにする⁽¹³⁾。ちなみにティリッヒの芸術への関心は絵画に集中している。まず端的に言ってしまうと「ティリッヒにおいて「宗教芸術」とは、科学や哲学など他のいかなる手段によっても顕わに示えないような、通常は隠されている究極的リアリティ（ultimate reality）を表現しうるものである」⁽¹⁴⁾。「究極的リアリティ」はティリッヒの使うもう一つの用語「究極的関心（ultimate concern）」と同質のものであり、

それは「宗教的次元」とも言い換えられている。それを描き出しているのが、彼によればセザンヌ・ゴッホ・ムンク・キリコ・ブラック・シャガールたちである。「描かれている題材が伝統的な宗教的象徴ではなく世俗的なものであっても、その「描き方」が誠実に人間の窮境や戦慄の体験を表していると見なされる限り、同時にその作品は宗教的な次元を指し示しているとされる」⁽¹⁵⁾。こうしたティリッヒの議論を支えているのは、「意味の形而上学」と「存在論的人間学」という2つの思想系である。前者は文化と宗教の関係を形式と内実としてとらえるものであり、後者はそれを「問い」と「答え」としてとらえるものである。キリスト者であるティリッヒの宗教芸術論は彼自らが言うように「芸術神学」であり、その「究極的リアリティ」「宗教的次元」が聖書の神を指していることは当然であろう。

逆に「そうした究極的リアリティを表しえない様式で描かれる絵画は、たとえそれが伝統的な宗教的象徴を題材としていようが、宗教芸術とは見なされない。むしろ内面的な真の宗教性を保持していないにもかかわらず、表面的にのみ宗教的であることを装っているという点において、厳しい批判の対象とされるのである」⁽¹⁶⁾。ティリッヒが激しく批判するのはもっぱら教会内部で流通するセンチメンタルなイエス像など（彼は「キツチュ Kitsch」と呼ぶ）であるが、その批判は聖母マリアやイエスの磔刑・復活の場面を描いたルネサンス期の宗教画にも及ぶ。ティリッヒによればそれらの作品には「表現的なものの突破の力」が欠けているというのである。

ティリッヒの宗教芸術論に対してももちろん批判がある。それはまとめると、「ティリッヒはあらゆる芸術を「宗教」の観点からしか考察していない、すなわち彼は芸術に対する様々な解釈の多様性を、「宗教」というたった一つの意味体系に縮小ないし限定し、芸術そのものとしての独自性をないがしろにしている」⁽¹⁷⁾、というものである。この場合の「宗教」とはキリスト教のことであるから、ティリッヒの議論は芸術のキリスト教還元論だと批判されているのである。

宗教芸術とは人間の窮境（つまるところは究極的リアリティ）を鋭く表現しえているものであり、題材として伝統的宗教的象徴を使っているか否かは問題ではないというティリッヒの宗教芸術論は、先のテーゼ3と同方向を指していると見てよいだろう。但し、テーゼ3の「作品の背後にある思想ないしは精神性」がティリッヒの場合、上述の批判にあるようにキリスト教（の神）に特定されてしまうのだが。このことに留意しながら、ティリッヒの宗教芸術論を宗教研究において活かす道を考えたい。「究極的リアリティ」「宗教的次元」は彼にとってキリスト教の神を指すのだが、それは一般的には本稿冒頭に記した「何か宗教的なもの」すなわち「尊い何か（もの／こと）」「日常経験世界を超えた、またはそれをゆるがす何か」として知覚されているのではないか。だがそこに芸術を還元してしまうのではなく、つまりティリッヒの議論のように芸術と宗教の関係を形式-内実、問い-答えとしてとらえてしまうのではなく、宗教と芸術が交差したところに「尊い何か」「日常経験世界を超えた、またはそれをゆるがす何か」が立ち現れると考えるべきではないか。筆者はそれを「宗教性」と呼ぶことにしたい。

4. 宗教性

伊藤雅之によれば⁽¹⁸⁾宗教研究における宗教性 *religiosity, religiousness* という言葉の使用は1970年代あたりから始まっており、研究者たちはこの語彙によって既成の宗教概念からはみ出してしまう宗教的状况を把握しようという意図をもっている。このことは霊性（スピリチュアリティ）とい

う語彙にも共通するが、宗教性が対象とする宗教的現象・領域を第三者の立場から客体化して指すものであるのに対し、霊性は当事者個人の宗教的体験を指す、あるいは研究者の立場から体験をする主体に注目する場合に使われることが多い。こうした動向を踏まえて、筆者は従来の宗教概念では把握しきれない宗教的現象（状況）を指すものとして宗教性の語彙を使うことにしたい。

前述のように筆者は宗教と芸術とが交差したところに現れるものを宗教性と呼ぶことにするのだが、宗教性のこうした使い方は決して宗教-芸術の関係のみに特定されるものではなく、政治・経済・法・教育・医療等社会の諸領域に当てはまるものである。つまり芸術の宗教性だけではなく、政治の宗教性、法の宗教性、医療の宗教性等々が指摘できるということだ。この見方は、伊藤雅之が提示している社会の諸領域（諸制度）を横断する宗教的次元（前述のティリッヒのそれとはもちろん異なる）に着目する「よこ割の宗教社会学」⁽¹⁹⁾のそれとほぼ同じものである。

芸術の宗教性というものを考え始めるに当たって、たとえば『平家物語』やワーグナーの『タンホイザー』を思い起こしてみよう。前者が仏教の濃厚な色彩を帯びていること、後者がキリスト教の表象のもとにあることは言うまでもない。だが前者と仏教の、後者とキリスト教の関係を明らかにすることは容易ではない。仏教／キリスト教の教典あるいは教義のどれが両作品のどこに反映しているのか、それを的確に示すことは類似するおびただしい先行研究の苦心にもかかわらずほとんど成功しなかったと言える。結論を言ってしまうと受容者を感動させるものは、前者においては仏教ではなく後者においてはキリスト教ではない。それは本稿の言う芸術の宗教性なのである。受容者のこころを激しくゆさぶるそれを仏教／キリスト教の宗教伝統や信仰実践の内に探しても、そのもの自体を見つけることはまずできないであろう。

では芸術の宗教性とは具体的にどのようなものなのだろうか。それを次項で考察しよう。

5. 芸術の宗教性

芸術の宗教性は前述したように宗教と芸術が交差したところに現れる。従って両者の特徴を確認し、その共通点をもって芸術の宗教性とすることができよう。しかしこれも既に述べたように両者の概念規定は現在困難な状況にある。そのため比較のためのモデルとして宗教についてはウェーバーの創唱した救済宗教を、芸術（および美）に関しては佐々木健一の言説を使うことにしたい。

5-1 救済宗教

ではまず救済宗教がどのようなものかを島菌進の議論⁽²⁰⁾に従って確認していこう。救済宗教とは人間の生が苦の中にあると鋭く意識し、そこからの解放の道を説く宗教である。それはいわゆる「軸の時代」以降の人類史に非常に重要な位置を占め、近代以後社会におけるその比重が相対的に低下したとは言え、今なお多くの人々の生活と深いかかわりをもっている。具体的には仏教・ユダヤ教・キリスト教・イスラーム、そして近代以降に勃興した諸新宗教などがこれに当たる。

救済宗教の特徴としてまず苦難への注目が挙げられる。「人間には越えがたい限界があり、無邪気な生の流れはそれに向き合って、断ち切れざるをえない。平穏無事な日常生活では隠されていて、危機的状況に至って初めてあからさまに露呈してくる現実の様相がある。それはまた、日常は隠されている心のある本来的な局面が露呈する機会でもある」⁽²¹⁾。こうした人間実存の危機的状況をヤスパースは「限界状況」という概念でとらえようとした。それは偶然、闘争、死、負い目などであ

る。

この苦難（限界状況）への過剰とも見える注目とともに、救済宗教はまた苦難を乗り越える可能性と、苦難の彼方にある至福（完全なる幸福の境地）への楽観的な希望をも提示する。これが第2の特徴である。「救済宗教は人間の限界を強調しながらも、そうした限界をいわば劇的に越えていく可能性を示す」⁽²²⁾。そしてまた「救済宗教においては、エクスタシーや融合感やカタルシスは苦難から救いへの逆転の栄光、あるいはその先取りとして体験されるのである」⁽²³⁾。

こうした救済宗教は人間の思考に土台あるいは支柱となる神話的な原点を与える。この原点を得た思考は儀礼体系・思想体系として展開し、社会秩序や生活秩序のバックボーンとして機能する。

「救済宗教が階級社会の階層秩序を支える役割を果たしたのも、また、既存の支配的秩序に対抗する新生活秩序の提示の拠点となりえたのもこの理由による」⁽²⁴⁾。これが第3の特徴である。

しかしこの秩序（制度）は抽象的な理念等によってではなく、理想の人間像（超人間的存在）を体現する教祖の人格をめぐって形成されてゆく。「苦難と救いの対照図は教祖というモデルに集約されることで、心に鮮明に焼きつけられる。この原像を知る前と知った後では、個人の人生はまったく異なる」「同様に人類史も教祖の出現という区切り目によって二分される。教祖の登場後、人類は救いの可能性に開かれていくという救済史の構図が描かれる」⁽²⁵⁾。信者は人類史の機軸としてのこの理想の人間像を宿して、常に救いの可能性の前に立ち決断する主体として生きるようになる。第4の特徴である。

苦難の自覚と救済の可能性によって新しい生の地平に立った者は、他者を現世の秩序によって隔てられた存在としてではなく、同じ苦難を背負う者そして救いの歓びをとにもする可能性のある者、つまり同胞として見る。これが宗教的同胞倫理である。だが、この宗教的同胞倫理は同胞と同胞ではない者たち（異宗教信者や非信仰者）の切り分けを行い、後者を差別・排斥するという攻撃的姿勢を生じさせる可能性を常にまとっている。第5の特徴である。

最後にもう1つの特徴を付け加えよう。救済宗教は自然・宇宙の脅威や驚異に対する畏敬に根ざすとともに、それ以上に人間同士の闘争に向かい合う。それは権力闘争の恒常化と権力配分の不均衡である。第3の特徴として挙げたことの言い換えとなるが、「救済宗教は階級支配による苦難に折り合いをつけることで、非権力者に不平等を押しつける手段となる可能性がある。と同時に、理想の人間像や同胞倫理の提示によって、異議申し立ての手段となる可能性もある」⁽²⁶⁾。ただ、どちらの場合も権力を断念した知識人と元来権力とは無縁の民衆との相互連帯が政治秩序とは異なるサブ秩序を階級社会内部に形成するのである。たとえそれ自体が息苦しく見えても、救済宗教は現世秩序からの体系的・制度的避難所としての性格をもっているのだ。

以上、島菌進に従って救済宗教の諸特徴を整理してみた。これらの特徴から考えると、救済宗教は近代西欧において構想された「宗教」にほぼ等しいものと言えそうであるし、また脱構築され再定位されていくはずの宗教の一部を成すものとも言えそうである。本稿ではこの救済宗教をもって、芸術と比較するところの宗教としたい。

5-2 美と芸術

次は芸術の特徴と、それをはっきりさせるために美の特徴を確認しよう。佐々木健一の『美学辞典』⁽²⁷⁾に沿って考えることにしたい。それはこの文献が美学の基礎的諸概念の定義を、常識として

共有されている美学史の知識を踏まえながらも、佐々木自身の問題意識をも含めて、決定としてではなく受容者に対していわば開かれた形で提示（佐々木の表現では「試み」「提案」「挑戦」）しているからであり、「そして一時代前に唯一の正統を形成していた近代美学に対して、これを相対化するために本書では、現代の方向へはもとより、近世の方向へも歴史的な視野を広げている」⁽²⁸⁾からである。だが、一時代前の美学研究の成果（特に竹内敏雄のもの⁽²⁹⁾）を踏まえかつそれを相対化しようとする佐々木の意欲的な姿勢にもかかわらず、たとえば古代ギリシャを西欧近代に直結させる彼の芸術史観から、『美学辞典』に取り上げられた諸概念の基礎はやはり西欧近代によって構築されたものではないのかという疑念がわき起こってくる。たしかにアジア、特にインドと中国には独自の美学の伝統があり⁽³⁰⁾、西欧のそれとの比較研究は不可避である。だが本稿冒頭で述べたように、我々は宗教同様芸術の従来の概念を未だ手放すことができない。よって佐々木の議論が近代を脱構築しきれていないとしても、注意しながらそれを活用していくことにしたい。

5-2-1 美

芸術に先だつて美について考える必要がある。佐々木によれば美とは「ある物ある事態の完全性もしくは価値が、端的な形で直感的もしくは直観的に、快や感嘆の念をもって把握された場合の、その完全性をいう」⁽³¹⁾。この理解は、①美の所在②存在の完全性③直感性／直観性の3つの要素によって構成されている。①は、芸術作品のような美しいものだけではなく美しいこと（たとえば行為の美）も存在する、ということである。③は、対象の完全性が論証され納得されるのではなく、直接かつ一挙に知覚される、ということを示している。②は、美とは端的な完全性であり、その完全性の直感的な知覚はその見事さへの感嘆あるいは快感情によって示される（いわゆる感動）、ということの意味する。ここで注意すべきことは、「完全性」とは対象そのものの概念に限定されない完全性であるということだ。対象がたとえば花にしても星にしても、そのものに関する概念知識がなくともその価値（いかなる価値であっても）を直感的に知覚するとき、我々はそこに美を認めるのである。もう1つ別の注意点だが、美への反応が感嘆・快という感性面での発露であるとしても、同時に概念的な思惟も活発に機能しているということである。それは言語化しきれぬ端的な完全性を言語化しようと展開する。逆にいえば、美とはそれを知覚する者を言語化へと挑発するものである。「すなわち、美は、われわれがそれを言葉によってとらえようと試みたくなるような魅力であり、かつ、どのような言葉もそれをとらえることができないがゆえに美なのである」⁽³²⁾。また「美とは、いっさいの価値を包括的に示す感性的な標識である」⁽³³⁾。それが端的な完全性なのであるが、その性格は包越性と呼ばれるのにふさわしい（佐々木は「包越」という概念をヤスパースの「包越者」から取っている）。絵画でたとえるならば、形や色によって表現あるいは示唆されている対象の感性的・感性的・精神的な諸性質や諸価値を美は包摂したままでそれらを超越するのである。

佐々木の議論をまとめてみよう。美は端的な完全性である。但しその完全性は対象そのものの概念に限定されはしない。そして完全性の直感的な知覚は感嘆・快感情によって示されるが、同時に概念的な思惟も言語化しきれぬ完全性を言語化しようと活発に働く。完全性すなわち美はそれを知覚する者を言語化へと挑発するものなのである。また美は諸価値を包摂したままそれらを超越する包越性の性格ももっている。

以上が佐々木による美の特徴であるが、彼が端的な完全性を美の「本質」と呼ぶ⁽³⁴⁾ことには問題

がある。美の概念はアプリオリに決定しているわけではなく、人間がそれを与える。したがって時代と文化によって異なることもありうるのだ。佐々木は先行諸議論を踏まえて、端的な完全性をもって美の性格としたということである。

5-2-2 芸術

次は芸術についてである。やはり佐々木によれば「人間が自らの生と生の環境とを改善するために自然を改造する力を、広い意味での art (仕業) という。そのなかでも特に芸術とは、予め定まった特定の目的に鎖とぎされることなく、技術的な困難を克服し常に現状を超えてゆこうとする精神の冒険性に根ざし、美的コミュニケーションを指向する活動である」⁽³⁵⁾。そして「この活動は作品に結晶して、コミュニケーションの媒体となり、そのコミュニケーションは、ある意図やメッセージの解説というよりも、その作品を包越性としての美という充実相において現実化する体験となるのが、本来のあり方である」⁽³⁶⁾。また佐々木は芸術は複数の契機によって構成された複合体であるとす。「テクネーに由来するわざ、アルスから抽出される知、アートの強調する作品、そして冒険的精神の四つの契機を挙げるべきであろう。この四つは、それぞれ、改造する力、認識、美、快という効果と強く結びついている。初めの三者は芸術に相当する三つの西洋語の主たる意味であるが、これに加えて四つめに冒険的精神を挙げたのは、これが他の契機を現実化し一体化する力として働くからである。これらの契機がばらばらになるとき、その現象は芸術の範疇を逸脱していく。この総合性のなかで、作品は、完全性を志向する精神の冒険の場となり、その結果ともなつて、他の特定の目的に鎖とぎされた作物とは異なるものとなる」⁽³⁷⁾。佐々木は芸術における冒険的精神（精神の冒険性）という要素を重要視しているようだ。「この完全性を志向しつづける冒険性の意味において、芸術の本質は美であるといつてよい。求められているのは、未だ知られざる完全性である。そのような完全性を示す標識となるのが美であり、その意味で美は冒険の導き手となる」⁽³⁸⁾。またしても佐々木は「本質」という表現を使うが、ここでは「核心」に置き換えればよいだろう。

また芸術作品と作者の関係は、たとえば思想家とその著作の関係と違っており「思想はその主体と不可分の関係にある。これに対して、芸術作品の世界は作者から自立して、どこまでも、より完全なあり方を求めようとする。芸術作品が解釈者に対して「最上の読み方」を求めるのは、その本質に由来することである」⁽³⁹⁾。ここでの「本質」は「本来の性格」といった意味であろう。最後にもう1つ佐々木が指摘する芸術の重要な特徴がある。「芸術の冒険性の端的な現れは、虚構を典型として、現実世界のなかにミニアチュールの世界を造ることにほかならない。それは現実を脱出して別の世界を求めることである。そして強い創造力のもとでは、この虚構世界は、現実を逆照射する鏡となり、さらには、現実を超えた擬似現実となる。言い換えるならば、現実に対する対抗世界となる」⁽⁴⁰⁾。

まとめよう。佐々木によれば芸術の核心は美であり、包越性である美を現実化するものが芸術である。芸術は現状を越えて行こうとする精神の冒険性に根ざし、その精神の冒険性は複合体である芸術とともに構成する他の3つの契機、わざ・知・作品を一体化する。精神の冒険性が目指すものは未だ知られざる完全性、すなわち美である。芸術における精神の冒険性の端的な現れは、この現実世界の中に虚構世界を造ることである。この虚構世界は現実世界を逆照射し、それに対する対抗世界となる。また芸術作品は作り手から自立して常に受容者に「最上の読み方」を求めていく。

以上で我々は佐々木健一を通して美と芸術の特徴を得た。これに先に見た救済宗教の特徴をつきあわせ、かつ筆者自身の考えも合わせて両者の共通点を浮き彫りにしよう。それが芸術の宗教性と呼びうるものとなる。同時に相違点にも留意したい。宗教と芸術が別のものであることを失念しないためにそれは重要なものである。

5-3 宗教と芸術の共通点—芸術の宗教性

まず美・芸術に軸足を置いて考えてゆくことにしよう。

① 美とは端的な完全性である。それは経験世界では完全に把握（現出）しえぬものである。またそれは感嘆・快感情とともに直接かつ一挙に知覚される（直観／直感）が、人間によって言語化（表現）し切れぬものである。しかし美はそれを知覚する者を言語化へと挑発していく。

先に見た宗教すなわち救済宗教の特徴の中に美のこの性格に対応するものを見つけることは難しい。これに対応する宗教（的）現象として挙げられるのはいわゆる神秘主義（神秘体験）である⁽⁴¹⁾。19世紀後半から20世紀前半に現れた宗教理論には神秘主義を「宗教」の核心とするものが多かった⁽⁴²⁾。芸術と宗教の近似性ないしは同一性を主張する言説はおおむねこの点に立脚しているように思われる（たとえば次稿で触れるオットー）。また美の知覚者にもたらされる感嘆・快感情には救済宗教におけるエクスタシーやカタルシスが対応するようにも見えるが、宗教（教団）が帰属者に与えるものはむしろ信仰（信念）に基づく安定感でありエクスタシー・カタルシスという脱我（忘我）体験は主流とは言いがたく、また主流にはなりにくい。それはやはり神秘主義に顕著に確認されるものである。

救済宗教の創始者（教祖）の多くが神秘体験を有しており、またたとえばユダヤ教史上、キリスト教史上、イスラーム史上でも神秘家と呼ばれる人物が少なくなかったように、救済宗教と神秘主義は矛盾対立するものではない。しかしだからといって等号で結べるものでもない。先に触れた伊藤雅之の「よこ割の宗教社会学」を応用して筆者は次のように考えたい。神秘主義という救済宗教とは別の領域が存在するのではなく、（救済）宗教という領域には政治・経済・倫理等とともに神秘主義という次元がある。それはあたかも休火山のようで、普段は注目されないがひとたび活性化すると組織としての宗教を逸脱し、さらにはそれを解体さえさせるポテンシャルをもっている。そうであるから歴史上多くの宗教（教団）は神秘主義に対してともすれば「異端」という負の価値付けをしてこれを抑圧してきたのである。端的な完全性である美の主要な特徴に対応するのは宗教全体ではなく、その1次元としてのこの神秘主義である。

② それでは宗教全体は美とは共通点がないのだろうか。美には諸性質・諸価値を包摂したままそれらを超越する包越性という特徴がある。さらにその美の現実化である芸術は現状を越え出て行くこうとする精神の冒険性（冒険的精神）に根ざし、未だ知られざる完全性としての美を目指し続ける。この精神の冒険性は現実世界の内に虚構世界を造り、その虚構世界は現実を逆照射し、現実世界への対抗世界となる。一方、宗教は超越存在（神仏や宇宙の理法など）への信仰に根ざして人間の思考に神話的原点を与え、それは儀礼体系・思想体系として展開し社会秩序や生活秩序のバックボーンとして機能する。その結果として宗教は既存の支配（階層）秩序を支える役目も果たし、また逆に既存秩序への対抗としての新秩序提示の拠点ともなる。いずれの場合も宗教は現実世界の政治（支配）秩序の内部にそれとは異なるサブ秩序を構築し、それは信仰者にとっての現世秩序からの体系

的・組織的避難所となる。

現実世界の現状／既成秩序を超越しようとする指向性、現実世界の内部にそれに対抗する、あるいはそれとは別の虚構世界を構築する性格において宗教と芸術は共通すると言える。宗教は帰属者にとっては「絶対的眞実」であるだろうが、外部の者が客観的に見ればやはりそれは1つの虚構世界である。またこの点で宗教と芸術は‘遊び’⁽⁴³⁾とも共通性をもっているように思われる。

宗教は現実世界の秩序を支える機能と同時にそれへの異議申し立ての機能も持ちうるのだが、芸術の場合はどうだろうか。現実世界の既成秩序をどう見るかはもちろんアーティストによって様々であろう。ただ、芸術の核心はあくまでも未だ知られざる美の探求にある。その本道から逸れた既成秩序への特定の立場（支持であっても批判であっても）を表明するだけのプロパガンダ的作品・パフォーマンスは一般的に芸術としての完成度が低いと言わざるを得ない。逆にアーティストが美の探求の道を踏み外さなければ、当人の既成秩序に対する考えがどうであれ（場合によってはそれを裏切って）、現実世界の中にそれへの対抗世界を築くことに成功する。そして作品は一旦完成すると作り手から自立し、受容者に「最上の読み方」を求めてゆくのだ。その好例というわけではないが、小早川秋聲の『国之楯』（1944年）を挙げておきたい。顔に日章旗がかぶせられて見えない陸軍将校の横たわった遺体を描いた戦争画である⁽⁴⁴⁾。僧籍にありながら国策に忠実な従軍画家として「活躍」した小早川は、タイトルから明白なように「英霊」を「顕彰」する目的でこの絵を描いたのだ。だが、この絵はクライアントである陸軍省から受け取りを拒否された。戦死した将校がまるで頭光^{ニンプス}を帯びているかのように闇の中に浮かび上がっているこの絵が、「顕彰」の意図とは裏腹に戦争のむごたらしさを日章旗に結び合わせて強烈に表現していることを軍はおそらく本能的に察したのであろう。

議論に戻るが、宗教は帰属者にとって現世秩序からの体系的・組織的避難所となるのだが、芸術の場合はどうか。作り手にしても受容者にしても個として見たとき、芸術活動（創造／鑑賞）の領域は当人の内面であり、その避難所として機能は宗教に比べて脆弱だと言わざるを得ない。しかし集団として見たとき事情は違ってくる。文壇、画壇、演劇界、音楽界等々の閉鎖的な性格を帯びがちな同業・同好社会、特に家元制度をとる日本の芸道世界はかなり強固な人脈／師弟関係によって団体・教室・流派等々がそれぞれ結束し帰属者にとっての避難所の機能を果たしていると言える。同時に組織団体による帰属者への‘統制’が部外者には（時には帰属者にも）息苦しさを感じさせるのも宗教と同じである。集団としての芸術と宗教の相似については後でもう一度触れよう。

さて、今度は宗教に軸足を置いて考えよう。

③ 苦難への過剰とも言える注目が救済宗教の第1の特徴である。人間が自身の避けられぬ様々な苦しみを正面から見据えてそこからの解放を希求したのが「軸の時代」であり、そこから生まれたのが歴史宗教と呼ばれる救済宗教であったと言える。古代以来自覚されてきたこの苦難に加えて、西欧近代の開始（ここではフランス革命とする）以降人間（特に中間市民層）は実存的不安を抱えることになった。古代以来の苦難＋近代の不安に、権威を失墜した教会キリスト教に替わって、応えようとしたのが芸術であると言ってよいだろう（このことは次稿で議論する）。その応答としての表現の実現（言語・造形・音響・身体運動による）を目指して多くのアーティストがさらにまた別の苦しみを背負うことになり、それが宗教上の求道に擬せられもした。近代以降の（クラシック）

音楽においてこの点で一番モデル視されたのはベートーベンではなかろうか。苦難／不安への注目・応答という点で宗教と芸術は共通する。

ところで、宗教は確かに苦難への過剰とも見える注目をするが、同時に苦難からの解放の可能性と苦難の彼方にある至福への希望を楽観的に安定感をもって提示する。この点芸術はどうだろうか。芸術の与える解放感・救済感（エクスタシー、カタルシス）はルーティン化した宗教実践よりもはるかに強烈であるが、それは時間的に限定されており持続性・恒常性を保つのが困難で救済観にはなりにくく、宗教のように社会秩序や生活秩序のバックボーンになることは難しい。これはまさに前述した神秘主義の特徴である。受容者に提示する解放・救済の可能性・希望の不安定さが芸術の宗教との違いである。

④ 宗教の秩序（制度）は抽象的な理念ではなく、理想的人間像を体現する教祖（あるいは宗祖、場合によっては当代の教主）の人格をめぐって形成されていく。苦難とそこから救済という対照的構図は教祖というモデルに集約される。また教祖は救済史の分岐点として認識される。信仰者は教祖という理想的人間像を常に仰いで救済の可能性を信じて歩んでゆくのである。

芸術の場合、作り手ないしパフォーマーであるアーティストを偶像^{アイドル}として受容者が崇拜することは珍しくないし、作品ないしパフォーマンスをアーティストの人格そのものと同一視するプリミティブな受容はいつの時代どの文化圏でも見られることである。しかし、宗教における信仰者の教祖への崇敬と芸術におけるファンのアーティストへの熱狂はやはり違う。ポピュラーソング（ポップス）で考えてみよう。歌手たちはその歌唱力と容姿によって受容者を魅了（しよう）する。だが生身の人間である限り、全盛期を過ぎれば当然歌唱力も容姿も衰えてゆく。年老いかつてのように歌えなくなった彼／彼女への喝采をそれでも誠実なファンはやめないであろうが、ファンの脳裏に輝いているのはあくまでも全盛期の彼／彼女なのである。一方、宗教の教祖は信仰者にとっていわば永遠不朽のスターである。もはや地上の現実世界に存在していなくとも、彼／彼女は決して老いることはなく信仰者たち（個としても集団としても）の意識の内で常に輝いている。理想的人間像を具現するとされる教祖の人格理解は宗教（教団）によって規定されており、そこから逸脱は基本的に許されない。見方を変えれば、教祖の人格理解は宗教（教団）によって保証されているから、信仰者が裏切られることはないということである。ところが、歌手の場合芸能人としてその人格が赤裸々になることは基本的にありえないし、その言動に一貫性のないことの方が多い。そのためファンの間でも当該歌手理解には幅があり、また特定ファンが（勝手に）抱いている当該歌手像と彼／彼女の言動が食い違ったとき、そのファンが「裏切られた」と感じることもあるだろう。

アーティストへのファンの支持が熱狂的であるとき、宗教における信仰者の教祖崇敬と同様かと思いがうこともあろうが、後者の安定性・恒常性に比して前者は不安定でかつ限界があると言える。

⑤ 最後に挙げる宗教の特徴は宗教的同胞倫理である。苦難と救済の可能性を自覚する信仰者は他者、特に同じ信仰をもつ者を現世の秩序によって隔てられた者としてではなく、ともに苦難を背負い救われる可能性をもつ同胞として見る。しかしこの意識は同胞として認めない者（他宗教信者や非信仰者）を排斥・攻撃する可能性を秘めている。

芸術を個の創作活動として見れば、宗教的同胞倫理に対応するものをそこにみつけるのは難しい。だが、先に触れた集団としての芸術として考えると見えてくるものがある。音楽・絵画・建築・舞踊・諸芸道等ほとんどどのジャンルでも、〇〇会・〇〇教室・〇〇事務所等々の集団結社はその師

弟関係や仲間（身内）意識によって志を同じくする者として結束を固くし、芸の精進（仕事の成功）のために助け合い（もちろん内部でのライバル関係もあるが）、また帰属者（会員）は経済的に組織を支える。反面、他会・他社・他流に向かっては排他的になりやすい。こうした集団としての芸術の有り様は宗教的同胞倫理とある程度共通すると言ってよい。だが、集団としての芸術においては帰属者個人の才能以外の経済力や出自・学歴等社会的地位あるいは他者への対応能力（営業能力）が組織内で効力を発揮することが多く、宗教に見られる信仰における平等性に対応するものは徹底されない。つまり現実世界の秩序を乗り越えるまでにはいかないということである。

ところでウェーバーは預言の合理的倫理である宗教的同胞倫理は、現世内の目的合理的あるいは非合理的行為の自己法則性と緊張関係に立つ宿命にあり最終的には相反すると言う。それが認められる人間活動の領域として経済・政治・性愛・知的認識とともに芸術を挙げている⁽⁴⁵⁾。この問題は宗教と宗教性の関係に帰着すると思われるが、稿を改めて論じることにしたい。

以上 5 点が宗教と芸術の共通点および相違点として挙げられた。今一度まとめ直してみよう。

A 端的な完全性としての美の主要な特徴、快感情や直感／直観性や言語化不能性などには、宗教全体ではなくその 1 次元としての神秘主義が対応している。

B 現実世界の現状／既成秩序を超越しようとする指向性、現実世界の内部にそれに対抗する、あるいはそれとは別の虚構世界を構築する性格において宗教と芸術は共通する。

宗教は現実世界の秩序を支える機能とそれへの異議申し立ての機能の両者をもつが、芸術においてはその精神の冒険性はあくまでも未知の美を求めるものであり、現実世界の秩序を支持するか批判するかは本来のものではない。しかし、作品が現実世界の内部にそれへの対抗世界を築くことに成功しているとき、場合によっては作り手の意図を裏切って、既成秩序への支持／批判いずれかの機能を果たすことになる。

また宗教が現世秩序からの組織的・体系的避難所となる点について、芸術は個のレベルで見ると非常に脆弱であるが、集団としての芸術を考えるとこの機能を果たしている。

C 人間の実存的な苦難／不安への注目と応答という点で宗教と芸術は共通する。

D 宗教の重要な特徴である宗教的同胞倫理は、集団としての芸術においてある程度対応するものが認められるが、それは現世秩序を越えるものではなく徹底さを欠く。

以上 4 点が宗教と芸術の共通性、すなわち芸術の宗教性である。一方、以下の 2 点が両者の相違点となる。

① 宗教は苦難からの解放の可能性と至福への希望を楽観的に安定感をもって提示する。一方、芸術はしばしば宗教実践よりもはるかに強い解放感・救済感（エクスタシーやカタルシス）を与えるが、しかしそれは不安定で持続性・恒常性において弱く社会秩序や生活秩序のバックボーンにはなりにくい。

② 宗教の秩序は理想的人間像を具現した教祖の人格をめぐって形成される。その教祖への信仰者の崇敬と芸術アーティストに対するファンの熱狂的な支持は表層的に共通しているかのようにも見えるが、前者の安定性・恒常性に比して後者は不安定かつ限界を帯びており同様のものとするとはできない。

こうして芸術の宗教性が、芸術と宗教の相違点とともに明らかになった。前述のテーゼ 3「芸術作品はその題材内容が特定の宗教教団／運動に由来するということとは関係なく、作品の背後にある思想ないしは精神性によって宗教芸術と呼びうる」を保証しているのはこの芸術の宗教性である。

6. まとめ

本稿は『宗教研究』276号(1988年)掲載の5つの論文を吟味し、宗教と芸術の関係のさせ方にかかわる3つのテーゼを引き出した。それは、宗教芸術とは宗教教団／運動の信仰あるいは宗教(的)思想が反映・反射している芸術のことである(テーゼ1)、宗教(信仰)実践行為の当事者(教団)がそれを芸術と認識していなかった場合でも、それが芸術という近代概念に合致しているのなら宗教芸術と呼びうる(テーゼ2)、芸術作品はその題材内容が特定の宗教教団／運動に由来するということとは関係なく、作品の背後にある思想ないしは精神性によって宗教芸術と呼びうる(テーゼ3)、である。本稿はテーゼ1はテーゼ2によって明確化されていると考え、またそのテーゼ2の是非は問わないこととした。よって本稿はその議論をテーゼ3に集中させることにし、それを考察するためにティリッヒの「究極的リアリティ」の観念を援用して、受容者が作品・パフォーマンスに感動したときに感じる「尊い何か」「日常経験世界を超えた、あるいはそれをゆるがす何か」を「宗教性」と呼ぶことにした。宗教性は芸術と宗教との関係にのみ見出されるものではなく、政治・経済等社会の諸領域に宗教的次元として確認されるものである。芸術の宗教性は宗教と芸術が交差したところに現れるものと本稿は考え、その内実を把握するために島蘭進の議論による救済宗教の諸特徴と佐々木健一の議論による美と芸術の諸特徴を比較して、以下の4点を宗教と芸術の共通点として得た。これが芸術の宗教性的内実である。①端的な完全性としての美の主要な特徴、快感情や直感／直観性や言語化不能性などには、宗教全体ではなくその1次元としての神秘主義が対応している。②現実世界の現状／既成秩序を超越しようとする指向性、現実世界の内部にそれに対抗する、あるいはそれとは別の虚構世界を構築する性格において宗教と芸術は共通する。宗教は現実世界の秩序を支える機能とそれへの異議申し立ての機能の両者をもつが、芸術においてはその精神の冒険性はあくまでも未知の美を求めるものであり、現実世界の秩序を支持するか批判するかは本来的なものではない。しかし、作品が現実世界の内部にそれへの対抗世界を築くことに成功しているとき、場合によっては作り手の意図を裏切って、既成秩序への支持／批判いずれかの機能を果たすことになる。また宗教が現世秩序からの組織的・体系的避難所となる点について、芸術は個のレベルで見ると非常に脆弱であるが、集団としての芸術を考えるとこの機能を果たしている。③人間の実存的な苦難／不安への注目と応答という点で宗教と芸術は共通する。④宗教の重要な特徴である宗教的同胞倫理は、集団としての芸術においてある程度対応するものが認められるが、それは現世秩序を越えるものではなく徹底さを欠く。

次稿では本稿の議論で得られた芸術の宗教性に着目して近代西欧における芸術の生成をとらえる試みを行いたい。これによって芸術が宗教に隣接したものとして、あるいはその代替物として構想されていったことが明らかになるかもしれない。そうであるならば本稿で論じた芸術の宗教性は当初より自明なものであったということになるだろう。宗教芸術論の営みを続けたい。

註

- (1) モーム (行方昭夫訳)『月と六ペンス』岩波文庫, 2005年, 269頁。
- (2) 決して代表的文献ということではないが, 比較的最近の日本のものとして松宮秀治『芸術崇拜の思想——政教分離とヨーロッパの新しい神』白水社, 2008年がある。
- (3) 全てを挙げることはできないが筆者の目についたものとして高木きよ子『西行の宗教的世界』大明堂, 1989年。谷口茂『源氏物語の深層』青山社, 1993年。神尾和寿「芸術と宗教」／江口飛鳥「文学と宗教」／細田あや子「美術と宗教」／小野真「音楽と宗教」／小林正佳「舞踏・舞踊・ダンス」／鈴木正崇「芸能」／荒井芳廣「演劇・パフォーマンス・見世物・スペクタクル」(星野英紀・池上良正・氣多雅子・島菌進・鶴岡賀雄編『宗教学事典』丸善, 2010年(以下『宗教学事典』と略記))。窪寺俊之「金子みすゞの「宗教心」の機能論的分析」(『宗教研究』379号, 2014年)。細田あや子「古代末期のユダヤ美術」(『宗教研究』88巻別冊, 2015年, ISSN2188-3858)。斉藤喬「ロベール・ブレッソン『少女ムッシュ』における唾棄すべきもの」／近藤光博「映画の宗教学——映画体験からみる《世俗》の成り立ち」(『宗教研究』89巻別冊, 2016年, ISSN2188-3858)。
- (4) 深澤英隆「宗教」(『宗教学事典』)。佐々木健一「芸術」(同『美学辞典』東京大学出版会, 1995年(以下「佐々木」と略記))。
- (5) 植田重雄「守護聖者と図像の展開」(『宗教研究』276号, 1988年)。
- (6) 住田良仁「絵画における光と気——立体による世界の表現と虚実による世界の表現」(『宗教研究』276号, 1988年)。
- (7) 長嶋佳子「太鼓と声のオラトリオ——アフロ・カリビアン宗教儀礼の理解への一視点」(『宗教研究』276号, 1988年)。
- (8) 神本秀爾「カリブ海の宗教」(世界宗教百科事典編集委員会編『世界宗教百科事典』丸善, 2012年(以下『世界宗教百科事典』と略記))。
- (9) 丹羽典生「カーゴカルト」(『世界宗教百科事典』)。
- (10) 松長有慶「マンダラの宇宙観」(『宗教研究』276号, 1988年)。
- (11) 頼富本宏「仏教パルテオンの構成」(『宗教研究』276号, 1988年)。
- (12) T. S. エリオット (矢本貞幹訳)「宗教と文学」(同『文芸批評論』岩波文庫, 1962年改版)。
- (13) 石川明人『ティリッヒの宗教芸術論』北海道大学出版会, 2007年(以下「石川」と略記)。
- (14) 石川, 157頁。
- (15) 石川, 41頁。
- (16) 石川, 157 - 158頁。
- (17) 石川, 91頁。
- (18) 伊藤雅之「宗教・宗教性・霊性——文化資源と当事者性に着目して」(国際宗教学研究所編『現代宗教2001』東京堂出版, 2001年)(以下「伊藤」と略記), 51 - 53頁。
- (19) 伊藤, 54 - 55頁。
- (20) 島菌進『現代救済宗教論』青弓社, 1992年(以下「島菌」と略記), 序章。
- (21) 島菌, 8頁。

- (22) 島菌, 9 頁。
- (23) 同上。
- (24) 同上。
- (25) 島菌, 10 頁。
- (26) 島菌, 11 頁。
- (27) 注(4)参照。
- (28) 佐々木, vi 頁。
- (29) 竹内敏雄『美学総論』弘文堂, 1979 年。竹内敏雄編『美学事典 増補版』弘文堂, 1974 年(初版 1961 年)。
- (30) 上村勝彦『インド古典演劇論における美的経験——Abhinavagupta の rasa 論』東京大学出版会, 1990 年。李沢厚(興膳宏他訳)『中国の伝統美学』平凡社, 1995 年。
- (31) 佐々木, 12 頁。
- (32) 佐々木, 13 頁。
- (33) 佐々木, 16 頁。
- (34) 佐々木, 12 頁。
- (35) 佐々木, 31 頁。
- (36) 同上。
- (37) 佐々木, 35 - 36 頁。
- (38) 佐々木, 36 頁。
- (39) 佐々木, 37 頁。
- (40) 同上。
- (41) W. ジェイムズ(梶田啓三郎訳)『宗教的経験の諸相 下』岩波文庫, 1970 年, 第 16・17 講。
- (42) 鶴岡賀雄「神秘主義」(『宗教学事典』)。
- (43) 堀江宗正「遊び」(『宗教学事典』)。
- (44) 高畑勲『一枚の絵から 日本編』岩波書店, 2009 年, 184 - 185 頁。
- (45) ウェーバー(武藤一雄・藺田宗人・藺田坦訳)『宗教社会学』創文社, 1976 年, 299 - 303 頁。
同(大塚久雄・生松敬三訳)『宗教社会学論選』みすず書房, 1972 年, 131 - 134 頁。