

カントの啓蒙精神における近代的芸術家観の胎動

——「勇気 (Mut)」の概念を手がかりに——

古川裕朗

(受付 2009年6月1日)

序

詩人に即した I. カント (1724-1804)¹⁾ の芸術家観と G. W. F. ヘーゲル (1770-1831) の芸術家観を比較したとき、両者の違いは明白である。

基本的にカントの詩人観は、「天分 (ingenium) と研鑽 (studium) の結合」²⁾ というホラティウス以来の伝統的な芸術家観の延長線上にあるとすることができる。カント『実用的見地における人間学』(1798)〔以下『人間学』と略す〕によれば、どんな技術も「ある種の機械的な基本規則、すなわち元となる理念に産物が適合していること、つまり思念されたものを表現する際の真実性」を欠いてはならない [Sch544]。だから、一方において詩作には、思念された理念を正確に描写するための能力を身につけるべく、「模倣」や「修練の厳しさ」を通じた「伝授の機械的方法 (Mechanism der Unterweisung)」が必要とされる [ebd.]。しかしながら、また一方においては、「理念の創出 (schaffen)」それ自体に関わる能力としての「才気 (Geist)」も必要である [Sch573]。「詩の天分 (Dichtergabe)」としての「才気」は確かに一つの「技術能力 (Kunstgeschick)」に違いないが [Sch574]、この能力は「勤勉と

1) 本稿が取り扱う主なカントの著作からの引用箇所は、下記の略号を用いて記す。テキストには Weischedel 版 (stw) を使用した。括弧内は初版年を示す。

[GMS]: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), Frankfurt am Main 1974.

[KpV]: *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), Frankfurt am Main 1974.

[KU]: *Kritik der Urteilskraft* (1790), Frankfurt am Main 1974.

[Sch]: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1·2*, Frankfurt am Main 1977.

[MS]: *Die Metaphysik der Sitten* (1797), Frankfurt am Main 1977.

なお翻訳の際は『カント全集』(岩波書店、1999-2006年)を参照した。また『判断力批判』全体の理解に関しては、次の著作に多くを教えられた。門屋秀一『カント第三批判と反省の主観性 ——美学と目的論の体系的統一のために——』京都大学学術出版会、2001年。佐藤康邦『カント『判断力批判』と現代 ——目的論の新たな可能性を求めて——』、岩波書店、2005年。

2) *Ästhetische Grundbegriffe, Band 2: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz, Stuttgart · Weimar 2000-5, S. 669.

模倣」によっては獲得され得ず、初めからそうした能力を有した者として「生まれついて」いなくてはならない [Sch575]。詩人であるためには、何よりもまず「独自 (eigentlich) の才気」[Sch544]、言い換えれば「思念における独創性 (Originalität)、天才 (Genie)」が必要であって³⁾、そしてこれを、伝授不可能な「自然的素質 (die natürliche Anlage)」である「天分 (Naturgabe)」として有していることが前提条件とされる [Sch537]。また詩人は詩的イメージが「啓示 (Eingebung) の瞬間のように彼を襲う幸福な気分 (glückliche Laune)」[Sch575] を「すかさず捕まえる」[Sch494] ことが必要であり、そうした気分が訪れるまでは「ただ受動的な態度をとる」[ebd.] しかない。したがって、「独創性と新しさ (それに加えて機敏さ)」を必要とする詩作は、一般的に「老齢とはうまく折り合わず」、またそれゆえに、たとえ詩人の性格が「変わりやすい天気のように気まぐれ」で「あてにならない」といった未成熟な部分を持ち合わせているとしても [Sch577]、それは作品の質を低下させる要因とはならない。

他方、ヘーゲルもカントと同様に「天分と研鑽」両方の必要性を説く。しかし、詩作に占める二つの要素の比重に関しては大きく異なると言わねばならない。『美学講義』(1835)⁴⁾によれば、「天才が成熟したもの、内容豊かなもの、完全なものを生み出すことができるには、それに先んじて精神 (Geist) や心それ自体が、人生、経験、熟慮を通じて陶冶されて (gebildet) いなくてはならず」、それゆえゲーテやシラーの初期の作品は「未成熟」で「粗野かつ野蛮」であり、両者は「成熟した壮年期」になって初めて「深みがあり、しっかりとして、真の感動 (Begeisterung) から生まれた、形式の十分に整えられた作品」を生み出すことができたという⁵⁾。すなわち、ヘーゲルは「本能のごとき制作」「才能や天才が含む自然的側面」を否定するわけではないが⁶⁾、「純粹に技術的な側面」⁷⁾における研鑽と並んで、「固有の精神を内界と外界に向けることを通じた」⁸⁾精神の研鑽も必要だと考えるのである。

カントの詩人観とヘーゲルの詩人観の対比において顕著に異なるのは Geist の位置づけである。カントの芸術論の中での Geist は、「(結果に対する原因の) 不可視性」[Sch545] を特徴とし、つまり芸術家にとって Geist は意のままにならない。それは、教育不可能な生得

3) カントは、フランス語の *génie* をドイツ語へと取り込む際、もとのラテン語の *genius* に即して *eigentümlicher Geist* と訳すことを提案している [Sch544f.]。

4) ヘーゲル『美学講義』が一つの芸術哲学の書として19世紀前半に出版されたという事実が重要であるので、これがヘーゲルの真意を反映しているかどうか、ホーターによる改竄が大きいのかどうかは、ここでは問題にならない。テキストには次のズールカンプ版を使用した。G. W. F. Hegel, *Werke 13, Vorlesungen über die Ästhetik I*, 4Aufl., Frankfurt am Main 1994. 翻訳の際は、次の日本語訳を参照した。ヘーゲル『美学講義』長谷川宏訳、作品社、1995年。

5) A. a. O., S. 47f.

6) A. a. O., S. 45.

7) A. a. O., S. 46.

8) A. a. O., S. 47.

的技術能力としての「才気」であり、それゆえ芸術家の人格形成とは関係付けられない。それに対して、ヘーゲルにとっての Geist はそれ自体が教育され得るものかつ教育されるべきものである。だから、Geist は単なる技術能力としてではなく、教育を通じて人間の人格形成の一端を担う「意識的な、自らを積極的に生み出す精神」⁹⁾として位置づけられる。したがって、創作能力に関する限りでの Geist 概念は少なくともカントの時代からヘーゲルの時代にかけて、「天分」に属するものから「研鑽」に属するものへと変化したとすることができる。また、そこから帰結したのは、他律的な芸術創作活動から自律的な芸術創作活動および主体的な人間形成活動への転換であった。

このようなカントとヘーゲルにおける芸術家観の比較が私たちにとって重要な意味を持つのは、現在の私たちにも確実に通底している芸術家像の一つを浮き彫りにしてくれるからである。例えば、社会において大きな成功を収めた芸術家に与えられるイメージとしては、豊かな才能を持つと同時に強い意志のもと辛い訓練を厭わなかった努力家、自分自身の能力一つで運命に立ち向かい困難な道を切り開いてきた開拓者、様々な人生経験を積んで豊かな教養と深い人生観を身につけた人格者などの人物像が考えられる。そして、そうした人物像は一般市民から遠く隔たったところに位置するが、かといって絶対的に到達不可能とは言えず、自分の進むべき道の指針を見出し得る存在、いわば大いに見習うべき偉人として、一定の生き方の模範的モデルを提供してきた¹⁰⁾。このような芸術家像は明らかに自己の人間形成を主体的に行うヘーゲル流の芸術家観の延長線上にあり、カントの芸術家観とは一線を画していると言わねばならない。渡辺裕は『聴衆の誕生』(1989)の中で、18世紀後半以降、とりわけ19世紀を通じて、音楽家や聴衆の性質が、娯乐的なものを求める態度からストイックな態度へと変貌していった過程を論じる。渡辺によれば、18世紀後半から19世紀にかけて、「音楽家は「スター」であることをやめ、精神的な「巨匠」となった」¹¹⁾。例えば、「運命に立ち向かった意志の人」¹²⁾といった倫理的主体として神格化されたベートーヴェンのイメージは、19世紀の産物であるという。しかも、渡辺にこのような主張をさせることになったきっかけは、

9) A. a. O., S. 50.

10) 20世紀の天才観、芸術家観を理解するための有効な一次資料としては、湯川秀樹『天才の世界』(小学館、1982年)を挙げることができる。この著書はとりわけ天才の次のような側面に光を当てている。すなわち、「人間一般としての普遍的な諸特性をもちながら、なおかつ、それらの強い制約条件をはみ出してゆかざるをえない使命観、ないし、内的葛藤とか、自己矛盾とかといった問題」(同書、13頁)、つまり天才の人間形成に関わる事柄が主眼となっている。そして、この著書は、天才の典型例として弘法大師を取り上げることから話が始まるのであるが、特に詩人としての弘法大師に着目している点は、本稿にとって興味深い。またこの著書は、湯川秀樹に対するインタビューという形式をとっており、ノーベル賞受賞者の天才観を聞き出すことを主旨とした企画でもある。つまり、この企画自体が、天才に天才の生き方を学ぶという形において、近代的な天才観を典型的に表していると言える。

11) 渡辺裕『聴衆の誕生 ——ポストモダン時代の音楽文化——』春秋社、1989年、183頁。

12) 同書、44頁。

そうした19世紀的な音楽家観が20世紀後半に至って動揺を見せ始めたことの実感に根ざしているという¹³⁾。すなわち、本稿の文脈に即して述べるなら、カントとは明確に区別されるヘーゲルの芸術家観は19世紀初頭から台頭し、少なくとも20世紀後半には揺らぎ始めていた。もちろんこうした芸術家観は18世紀後半から19世紀初頭にかけて一気に成立したのではなく、天分と研鑽の結合に基づいた伝統的な芸術家観を基本的に踏襲しつつも天才の「解明と訓育の試み」¹⁴⁾を押し進めていった18世紀啓蒙の一般的な流れの中で漸次的に形成されてきたと考えるのが妥当であろう。例えば、G. E. レッシングは『寓話論』(1759)の中ですでに天才の教育可能性について言及している¹⁵⁾。しかしながら、このような歴史的な流れの中にカントを置いてみたとき、彼の芸術家観の古典的な色合いがひとときわ際立つのも否定できない。

ではカントの芸術家観は現在の私たちにも通底している近代的な芸術家観とは全く断絶しているのだろうか？ 本稿の課題はこのような問いと関わるところにある。すなわち、カントの芸術家観が全くの前近代的なものではなく、むしろそこには啓蒙主義的精神の中にあって前近代的な芸術家観から近代的な芸術家観へと転移する瞬間が鋭く刻印されているのだということを明らかにすること、そして今日の私達にまで影響を与え続け、ついに現在私達がその動揺を目の当たりにしている近代的芸術家観、それが18世紀後半においていかなる形で胎動していたかを見定めること、これが本稿の課題である。

第 1 章 カントの芸術概念における芸術家の不在

序論におけるヘーゲルの議論に見られたように、近代的芸術家観を支える前提としてそこに認められるのは、芸術家と作品との鏡像関係である。つまり、作品が豊かであるためには、それを生み出す芸術家側の精神も豊かでなくてはならない。あるいは、作品が豊かであるのなら、それを生み出した芸術家側の精神も豊かであるに違いない。他方、これまでに見た限りでのカントの議論に関しては、そうした鏡像関係が存在しない。言い方を変えれば、現在の芸術概念に相当するカントの「美しい技術 (schöne Kunst)」の概念に関して、そもそもそこには「芸術家」が不在である。小田部胤久は『芸術の逆説』(2001)の中で、18世紀中葉から末葉にかけて生じた芸術家の誕生について、すなわち「享受者—作品—芸術家」という関係図式が成立し得るような、「享受者がその視点を重ね合わせるべき焦点としての芸術家の誕生」¹⁶⁾について論じているが、そうした意味での芸術家概念がカントの「美しい技術」

13) 同書、i 頁。

14) *Ästhetische Grundbegriffe, Band 2, S. 682f.*

15) Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe, Bd. 4, Frankfurt am Main 1997, S. 408.*

16) 小田部胤久『芸術の逆説 ——近代美学の成立——』東京大学出版会、2001年、93頁。

には欠けている。カントによれば、「技術は常に何かを生み出そうとするある一定の意図を持っている」が、技術が美しくあるためには、「意図的であると見えてはならず」、「規則が芸術家の目の前に浮かんで、芸術家の心の諸力を拘束したという痕跡を示してはならない」[KU241]。つまり、美しい技術においては、芸術家の存在が積極的に退くことが重要である。こうした問題意識に基づいて、本稿が「美しい技術」に替えて着目するのが「才気溢れる技術 (geistreiche Kunst)」の概念である。というのも「才気溢れる技術」には、一見、享受者がその視点を合わせ得る焦点としての芸術家が存在しているように思われるからである。以下、本章では、この技術を他の二つの技術、すなわち「機械的な技術 (mechanische Kunst)」および「美しい技術」との関係において相対化し、カントにおける芸術家と作品との近代的な鏡像関係の可能性を探りたい。

まず「機械的な技術」に関して言えば、それはカントにおいて技術概念一般を意味すると言える。カントによると一般に技術の執行者は、「それがいかなる事物であるべきか、ということについての概念」[KU143]をその技術の執行に先立って把握していなければならない。そして、「技術が、あり得るべき対象の認識に適合し、単にこの対象を現実化しようとして、そのために必要な活動を遂行する場合、技術は機械的な技術である」[KU239]。他方、美しい対象の産出に関して、「美しい技術は、自身が産物を生み出す際に従うべき規則を自分自身で案出することができない」[KU242]。なぜなら、美しいものの判定は概念に基づかないので、その対象がそもそもどのようなあり方をすれば美しいのかが分からないからである。こうした問題ゆえに要請されるのが「天才」の概念である。天才は「どんな規定された規則もそれに対しては与えることのできないような、そうしたものを産出するための能力」[ebd.]である。さしあたり天才による産出活動においても、これから描写するものが、例えば人間であるのか、教会であるのかを規定する何らかの概念が必要である。しかし、機械的技術の場合のように、「構想力は悟性の強制と悟性の概念に適合する制限の下に服している」のではなく、「概念とのそうした一致を越えて」、「内容豊かで未だ展開されない素材を、しかも悟性がその概念の内では顧慮しなかった素材を悟性に供給する」[KU253]。構想力が提供するこうした素材、すなわち、「ある与えられた概念に付き添う構想力の表象」[ebd.]が「直感的理念」である。そして、「才気 (Geist)」が「直感的理念を描出する能力」[KU249]として、最終的にそれにふさわしい「表現 (Ausdruck) を捉える」[KU253]ことで、技術は美しい対象へと結実する。このように概念に依拠せず、自ら規則を見出す「独創性 (Originalität)」[KU242]が天才の特徴である。ただし「独創的で無意味なものもあり得るので、天才の産物は同時に模範、すなわち範例的 (exemplarisch) でなくてはならない」[ebd.]。だから、「天才の翼を切り整え、天才をしとやかに洗練されたものにし、だがそれと同時に合目的性を保つため、天才がどの範囲まで、どの程度まで拡がるべきかを先導する」

[KU257]「趣味」の能力も必要となる。

以上のように美しい対象の産出では、創出それ自体の能力としての「天才」と、それが実際に美しい表象を備えているかを逐一確かめる「趣味」の、二つの能力が必要となることが示された。さて技術の美しい所産に関して「美しい技術」と「才気溢れる技術」とが分かたれるのは、このように「趣味」と「天才」が対置されるときに他ならない。「ある技術は、天才に関してはむしろ才気溢れる技術と呼ばれるに値するが、趣味に関してのみ美しい技術と呼ばれるに値する」[KU256]。すなわち、ある技術の所産に関して趣味判断がそこに美しい表象を認めた場合、別の言い方をすれば「快が認識の仕方としての表象に伴う」[KU239]場合、その技術は美しい技術と見なされる。一方、天才の所産であることは「豊かな素材を含む」「直感的理念を提示すること、あるいは表現すること」において示される [KU254]。直感的理念にふさわしい表現を見出し、それを描出するのは「才気」であるので、天才の所産であることの証しは「作品の才気」[KU255]として確認され、それを生み出した技術は「才気溢れる技術」と呼ばれるのである¹⁷⁾。

このように「才気溢れる技術」に関して享受者は「作品の才気」を読み取ることを通じて、その作品の背後に才気溢れる芸術家の存在を認めることができる。しかしながら、それだけではまだ近代的な芸術家観を支える芸術家と作品との鏡像関係が存在していると言うことはできない。なぜそう言えないかは、三種の技術を「機械的な技術」から「美しい技術」を経て「才気溢れる技術」に至る連続的な事象として捉えることを通じて理解することができる。その際、これらを貫く統一的な尺度として、第43節で展開される「技術」と「自然 (Natur)」の区別 (a)、および「技術」と「学 (Wissenschaft)」の区別 (b) の二点を取り上げるのが有効である。

(a) カントは技術を自然から区別するにあたって、「自由による産出、つまりその活動の根底に理性を置いた、意志の自己選択による産出だけが技術と呼ばれるべき」であり、技術が実現する目的は、「自己の理性の熟考 (Vernunftüberlegung)」[KU237]に基づかななくてはならない、と主張する。ところが、美しい対象の産出では技術が何らかの概念に基づいた規則に従うことはできない。つまり、理性は美しい対象の創出それ自体のために必要な規則を熟考によって「計画的に」[KU243]案出することはできない。だからこそ、技術を独創的に導く天才が要請されたのだった。その際、「技術の執行者はその産物を天才に負っているが、自分の中でそのための理念がいかにしてもたらされるか自分でも分からない」[ebd.]。ゆえに天才は、「自然の賜物 (Naturgabe)」[KU241]として理性の熟考に対置され、「天才は自

17) 基本的に芸術は、「美しい技術」であると同時に「才気溢れる技術」でもある。ただしカントによれば、天才と趣味とのどちらが前面に示されるかによって、同じ技術の所産でも「趣味を欠いた天才」が認められる場合と、「天才を欠いた趣味」が見られる場合とがある [KU249]。

然として規則を与える」[KU242]とされる。したがって、理性と自然との対比において、天才と関わる才気溢れる技術は機械的な技術の対極に置かれる。また趣味と関わる美しい技術はその中間的な位置を占めると言ってよい。「美しい技術の産物における合目的性は、たとえ意図的であるとしても、意図的であると見えてはならない。すなわち、美しい技術はそれが技術であると分っていても、自然であると見なされなくてはならない」[KU241]。以上のことより、理性の熟考と自然という観点に関して、諸技術は次のように定式化できる。機械的な技術から、美しい技術を経て、才気溢れる技術に至るにつれて、「自由な理性の熟考」の要素は減少する。あるいは、人間理性の対極にある「自然」の要素が増大する。

(b) カントは「知ること (Wissen)」としての「学」から「為し得ること (Können)」としての「技術」を区別し、次のように位置づける。「どんなに完璧に知っていたとしても、それではまだそれを為すために直ちに習熟 (Geschicklichkeit) するというわけにはいかないものだけが、その限りにおいて技術に属す」[KU237f.]。「習熟」という観点は、技術一般と学との対比の中では、「為し得ること」と「知ること」との隔たりに焦点が合わせられ、技術における作品へ向けての実現し難さが強調されていた。しかし、技術が天才との連関に置かれるとき、「習熟」はたとえそれが困難であっても学ぶことが可能であることを意味し、技術は学に接近する。他方、天才は「何らかの規則に従って学ばれ得るものための習熟の資質ではなく」[KU242]、「生得的な心の資質」[KU241f.]である。それゆえ天才の産物に関して、それがいかにして作られたかを「学的」[KU242]に教示することはできない。また私達はそれぞれ趣味の能力を生得的に備えているが、趣味判断は「鍛えられてより鋭くされ」[KU211]、「技術や自然の数多くの事例によって訓練し、矯正する」[KU248]ことが可能である。ゆえに、趣味は習熟と生得性という観点に関してもやはり中間的位置にあると言ってよい¹⁸⁾。したがって、三種の技術は次のように定式化できる。機械的な技術から才気溢れる技術へと移行するにつれて、「習熟」の要素は減少する、あるいは「習熟」に対置される「生得性」の要素が増大する。

さて以上の考察から、なぜ「才気溢れる技術」には芸術家と作品との近代的な鏡像関係が成立しているとは言えないかが明らかとなる。すなわち、才気溢れる技術に関して享受者は確かに作品の背後に制作主体の存在を認め得るのであるが、そこに現れているのはあくまで「自然の寵児 (Günstling)」[KU255]としての制作主体であって、主体的に自己の人格形成を行う存在としての芸術家ではない。したがって、「才気」を生得的な天分と見なし、人間理性の制御下ではなく自然の制御下にあるものとして理解する限り、才気溢れる技術におい

18) 趣味判断に関して〈習熟-生得性〉という対立軸と〈ア・ポステオリ-ア・プリオリ〉という対立軸は厳密に区別しなくてはならない。趣味は習熟の資質を有したア・プリオリな能力である。付言するなら、天才は生得性の資質を有したア・プリオリな能力である [KU286]。

ては、自然と作品との鏡像関係が成立しているとは言えても、芸術家と作品との鏡像関係が成立しているとは言えない。

第 2 章 崇高な芸術家

第 1 章において本稿は、「才気溢れる技術」に着目することによって作品と芸術家との近代的な鏡像関係を見出そうと模索したが、それは成功しなかった¹⁹⁾。ところが、カントが「才気溢れる技術」と「機械的な技術」との関係性を「天才」と「模倣の才」との関係として論じる場面において、私たちは作品の固有性を特徴づけるものとしての技術主体が作品の背景において立ち現れているのを容易に確認することができる。具体的に言えば、カントは様々な賞賛と誹謗の言葉を駆使しつつ、その作品を生み出した天才を模倣の才との対比において肯定的に特徴づけるのである。予め本章での重要点を述べておこなら、天才に模倣を対置するということは、「享受者-作品-芸術家」という関係図式から「制作者-作品-芸術家」という関係図式への転換を意味すると考えてよい。

カントが天才と対立させる模倣には二種類ある。第一の模倣を技術一般の条件に即して位置づけるなら、〈熟考と習熟を伴った模倣〉と呼ぶことができるであろう。カントによれば、「学ぶことは模倣すること (Nachahmen) に他ならない」[KU243]。機械的な技術は「勤勉と学習の単なる技術」[KU245] であるから、この第一の模倣に属す。技術を美しい技術と判定する趣味もまた同様の模倣に準ずると考えてよい。なぜなら、前章の (b) でも述べたように、趣味の能力は実例を通じて訓練することが可能であり、しかも芸術家が「趣味を満足させるために行ったしばしば骨の折れる数多くの試み」は、「じつくりと、しかも綿密に行う改善」だからである [KU248]。こうした勤勉や根気ゆえにこの模倣能力の仕事が大きな成果をあげるとき、さしあたって「偉大な頭脳 (großer Kopf)」[KU243] と呼ばれる。

ところがこの偉大な能力が、天才の才気における「閃き (Eingebung) ないし心の諸能力の自由な躍動」[KU248] と比較されるとき、勤勉や根気などの偉大な頭脳の長所と見なされた特性は、「愚直 (Pinsel)」[KU243] という否定的な評価へと変わる。カントによる天才と第一の模倣との比較に関しては、次のように整理できるだろう [KU255]。天才の作品には「歪み」「表現上の大胆」「通常の規則からの数々の逸脱」がある。これらは、「理念を弱めること無しには上手く除去され得なかったという理由でのみ許さざるを得なかった」。だが、失敗の危険を顧みない天才のこうした振る舞いは、「勇気 (Mut)」ある行為として賞賛に値

19) 当然のことながら、「機械的な技術」に関しても近代的な鏡像関係は成立していない。確かに作品の観察者は作品の背後に制作主体を読み取るが、それは匿名の理性的存在者であって、作品固有の精神世界と呼応する存在者ではない。

する。ただし大胆や逸脱は「決して模倣には値せず」、「それ自体は取り除こうと努めるべき失敗」であることに変わりはない。かりにそういうものすべてを愚直に「模作 (nachmachen)」するなら、それは「猿真似 (Nachäffung)」に他ならず、「作品の才気」を形成するものは逆に失われる。というのも「才気の躍動の模倣し難いもの」は、模倣者の「臆病な用心深さ (ängstliche Behutsamkeit) によって損なわれるからである」。こうして第一の模倣との対比において、天才の才気の勇敢な性格が評価される。

しかしながら、他方でこうした躍動は確かに模倣され得ないが、天才はただ模倣者を遠ざけるだけであってはならず、彼らの模範にもならなくてはならない。この点において第一と第二の模倣の対立、および第二の模倣と天才の対立が生じる。カントによれば、「天才の実例は他の優れた頭脳 (gute Köpfe) のために流儀流派を、すなわち諸規則に沿った方法的指導を生み出す」[ebd.]。ここでの模倣は「見習う」という意味合いが強く、「優れた頭脳」として肯定的に捉えられる。一方、思慮の足りない「浅はかな頭脳 (seichte Köpfe) は、自分たちがいかにも華々しい天才であるということを、あらゆる規則の義務教育を放棄すること以上に上手く示すことはできないと信じる」[KU245]。これが第二の模倣であり、カントはそれを「気取り (Manierieren)」と呼ぶ。「気取りは別種の猿真似であり、すなわち単なる独自性、独創性一般であって、自身をできるだけ模倣者から遠ざけようとするも、その際、同時に模範的であるための才能が伴わない」[KU255f.]。したがって、「気取り」は「熟考」と「習熟」を欠いた模倣である。こうした模倣は、単に自身の才気を「見せびらかす」[KU245] こと、「自分をただ普通の人 (しかし才気に欠けた) から区別する」[KU256] ことだけを目指す。そして、この模倣術は単に才気溢れる技術であることを装うに過ぎないので、「能無し (Stümper)」[ebd.] と呼ばれる。こうして第二の模倣との対比においては、天才の才気が、賢明な思考と確かな技能とを伴って初めて有意味に機能することが確認される。

天才と模倣の才との以上のような対比の中に、芸術家と作品とのある種の鏡像関係を見出すことは難しくない。すなわち、規則に縛られない大胆な表現の背後には勇氣ある天才の現れを確認することができる。では前章において「才気溢れる技術」に関して検証したときは、こうした鏡像関係を認めることはできなかったが、前章と本章の違いはどこにあるのか。前章で検討されたのは、享受者の視点から作品を捉えた場合、その作品の背後において結ばれる芸術家像はいかなるものかという問題であった。それに対して本章で取り上げられているのは、優れた天才の作品に学び、それを模倣するという観点である。つまり、単なる享受者の視点からではなく制作者の視点から作品を捉えた場合を問題にしているのである。そこでは、作品を真ん中にして享受者と芸術家が対峙し、いわば顔を向け合っているのではない。模倣者は天才と同じ一人の制作者として、天才と同じ方向を向いている。単なる猿真似屋にしても気取り屋にしても、模倣者はいわば天才の後ろ姿を見て、そこに単なる技術的側面以

上の容易には真似できない感心すべき内面的振る舞いを、あるいは、できることなら自分もそうでありたいという憧れの姿を見出している。これは巨匠ないし偉人となった19世紀的な芸術家観と重なり得る芸術家像であろう。もちろんこのような作品の背景に現れる天才像は、主体的に自己形成活動を行う近代的な芸術家像とはまだ言えない。なぜなら、そこにはヘーゲル的な精神の研鑽の概念が登場していないからである。

とはいえカントが天才の才気溢れる創作態度に対して「勇気」という言葉を用いていることは、カントの芸術家像を近代的な芸術家像へと近づける上で大きな意義を持つ。『判断力批判』によれば、外的自然における崇高なものは、「自然の外見上の絶大な威力に私達が比肩し得るといふ勇気」[KU185]を私達にもたらすという。そして、「勇ましい(wacker)種類のあらゆる情動、すなわちあらゆる障害を克服する私達の諸力の意識を活発にする情動」[KU199]は、いわば私達の内側の自然として、それ自体が崇高であるとされる。したがって、「才気溢れる技術」に関して天才の勇気を認めるということは、作品の背後に崇高な芸術家の存在を見て取っているということに等しい。作品に「崇高な主体」を見出すという現象は、芸術家の誕生を告げるものとして18世紀における好事例の一つであった²⁰⁾。E. カッシーラーは『啓蒙の哲学』の中でマリー＝ジョゼフ・シェニエ(1764-1811)の「天才は崇高な理性である」²¹⁾という言葉の一つの典型事例として取り上げているが、カッシーラーは「天才」と「崇高」の両概念の内に近代的な自律的個人の可能性を見て取っている。彼の主張するところによれば、18世紀においては「天才の問題と崇高の問題が同じ方向を向いて作用し」ており、両者は「二つの精神的モチーフ」となって、そこから「個性性(Individualität)に対する新しく、より深い解釈」が発展していった²²⁾。ここで具体的にカッシーラーの念頭にあるのは、シャフツベリ(1671-1713)の天才論とE. バーク(1729-1797)の崇高論である。カッシーラーの主張を要約すれば次のようになる。天才の内には「美しいものの本来の源泉としての自発性」²³⁾が見出され、「天才は自然、真理を探し求める必要はなく、天才はそれを自己の中に抱いているのであって、ただ自分自身に忠実(getreu)でありさえすれば、それに繰り返し出会うことを間違いなく許されている」²⁴⁾。このように天才の内に創造性の原理として見出された「主観における自然」²⁵⁾の概念は崇高論へと引き継がれ、そして人間は自然からも引き離されることになる。すなわち、崇高の感情には、「自然の諸事物および運命の支配

20) 小田部, 前掲書, 123-7頁を参照。

21) Ernst Cassirer, *gesammelte Werke, Band 15*, hrg. Birgit Recki, Hamburg 2003, S. 295 u. 332. 翻訳に際しては、次の日本語訳を参照した。エルンスト・カッシーラー『啓蒙主義の哲学(下)』中野好之訳, ちくま学芸文庫, 2003年。

22) A. a. O., S. 345.

23) A. a. O., S. 330.

24) A. a. O., S. 341-2.

25) A. a. O., S. 342.

力に対する人間の内的な自由」²⁶⁾の可能性が含意されている。カッシーラーによれば、崇高の感情以上に「自分自身であることへの勇気，“独創的であること”や本然的であることへの勇気」を与えてくれる美的体験は存在しない²⁷⁾。したがって、カントが芸術家の内的な振る舞いを「勇気」という崇高の感情に類する言葉によって特徴づけたことの意味は大きい。なぜなら、天才としての芸術家が有す創造力が崇高なものとなされることによって芸術創作における自律性の道が開け、そして芸術家の自律性が個人の自律という時代精神のプロトタイプとしての役割を果たす可能性が生じてくるからである。

第3章 倫理的主体としての芸術家

カントの内に近代的な芸術家観の萌芽の可能性を探る本稿にとって、勇気概念はさらに重要な手がかりを提供してくれる。本章での主張を先取りしておくなら、「制作者-作品-芸術家」という関係図式は、さらに「一般行為者-作品-倫理的主体」という関係図式へと拡張され得るのである。

カントにとって勇気は、崇高の感情として美学的概念の一つに数えられると同時にまた倫理学的概念でもある。カントは『人間学』において主に戦士の志操を事例にしながら勇気の特徴づけている。そこで説明によれば、「勇気」は単に無鉄砲な行為を促す猛々しい感情の高揚を指すのではなく、むしろ「危険を拒む心を、熟考の上で打ち負かす心の制御 (Fassung)」[Sch586]と規定される。勇気は確かに人を「盲目」[Sch582]にする「情動 (Affekt)」の一種には違いない。だが、それは「理性によって呼び起こされた」[Sch588]情動であって、常に理性のコントロール下にある。しかも勇気は、「義務が要求すること」を、例えば「他人から嘲笑される危険を冒してでも」敢然と実行するよう「決断 (Entschlossenheit)」させるようないわば駆動力としての役割も有するので、とりわけ「道徳的勇気」とも呼ばれる [ebd.]²⁸⁾。

ではこのような道徳的勇気はカントの芸術家観とどのように関与しているのであろうか。このことを検討するためには、天才における芸術創作の議論を、第28節の崇高論の中で「私達の精神能力 (Geistesvermögen) の崇高性 (Erhabenheit)」[KU186]の好事例として、また「格別な尊崇 (Hochachtung)」[KU187]の対象の典型例として語られる戦士についての議論

26) A. a. O., S. 344.

27) A. a. O., S. 345.

28) ただしこうした「情動 (Affekt)」は、「憎悪 (Haß)」などの、これもやはり熟考を伴った「激情 (Leidenschaft)」とは「種別的」に区別される。情動としての勇気は単に感情と関係し、理性の熟考による目的の設定後に心の自由が「抑制」されるが、後者は欲求能力に関わる傾向性であって、ここでは熟考との同時進行において心の自由が「廃棄」される。[KU198]。

と照応させることが有効である。なぜなら、戦士の志操には天才の才気との共通性が見られ、そのことを通じて重要な論点をあぶり出すことができるからである。さて、戦士の崇高な志操の特徴は以下の三点に整理することができる。第一に、戦士は「ものに動じたり、恐れたり、よって危険を避けたりしない」[ebd.]。つまり、危険な事態に対しても怯まない勇敢な精神を持たなくてはならない。第二に戦士は、しかしながら、「十分な熟考の下ししっかり準備を整えて事にあたる」[ebd.] ことも必要である。すなわち、安全を確保するため前もってよく考え、来るべき危険に対してしっかりと実質的な軍事能力を準備しておくことが求められる。というのも、「こうした精神の高められた満足を感じるには、私達は自分が安全であることを分かっていなくてはならない」[KU186] からである。そして、第三にそうした勇敢な精神、いわば「危険に対する心の不屈さ」は、「平和の徳」「優しさ」「思いやり」「自身の人格への配慮」などに基づいて示されなくてはならない [KU187]。すなわち、戦士の志操の崇高さは戦いの中で勇猛果敢に振る舞うことではなく、むしろ社会の安寧の維持という本来の義務に基づかなくてはならない。『人倫の形而上学の基礎付け』(1785)〔以下『基礎付け』と略す〕での暫定的な義務の分類に従うなら、こうした崇高は、第四の義務である他人に対する不完全義務、つまり、人を「援助 (helfen) する」義務、人に「貢献 (beitragen) する」義務 [GMS54] に基づかなくてはならない。

『実践理性批判』の「動機論」の中で特に強調されているのは、この第三の点である。行為が道徳的であるかどうかは、その規定根拠が「義務すなわち法則に対する尊敬 (Achtung)」[KpV207] であるかどうかにかかっている。よって、次の論点が重要となる。行為が結果として「客観的に」法則と一致していること、つまり「義務に適っている (pflichtmäßig)」ということは、単に法則に対する「合法性 (Legalität)」を示しているに過ぎず、行為が真に「道徳性 (Moralität)」を有するには、行為がその格率に関する「主観的」な「動機」の面で、「法則に対する尊敬」を携えていること、つまり「義務に基づいている (aus Pflicht)」ことが求められる [KpV203]。義務というのは私達が好んで従うものではなく、人々に「恭順を促し (demütigen)」、意志にとっては「たとえいやいやであるとしても負わなくてはならない」ものである [KpV207]。だからこそ、様々な感性的傾向性に曝され易い私達が、「意志の志操の完全なる純粋性を所有していると誤解」してはならない [ebd.]。ゆえに「行為がもっと高貴に、崇高に、気高くなるようにと鼓舞されることによって人々の心がいかなる気分になるかと言えば、それはひとえに道徳的狂信や自惚れの高まりに他ならない」[ebd.]。というのも、そうなれば行為を規定するものが義務ではなく、「功績」[ebd.] を求める傾向性へとすり替わってしまうからである。したがって、カントによれば、崇高な行為として称賛されるのは、「ただその行為がまったく義務に対する尊敬に基づいて生じたのであって、心の沸騰から生じたのではないということ」を推測させる手がかりがそこに存在する限り」

[KpV208]である。よって、戦士の勇気ある行為が崇高なものとして称賛される場合にも、第三の条件にあるように、それが安寧の維持という義務に対する尊敬に基づいてなされていることが見て取れなくてはならない。

さて、以上のような戦士の志操における勇気と義務をめぐる議論を天才の創作態度に適用するなら、芸術創作と道徳的勇気との連関を理解するための重要な視点が浮き上がってくる。第一に、芸術家は通常の表現からの逸脱を恐れぬ勇気を持たねばならず、第二に作品の質の担保を求めるべく熟考と習熟が前提にされる。そして第三に、そうした勇気ある振舞いは、直感的理念の描出という芸術家の本務とそこに要請される義務に基づいて示されなくてはならない。つまり、天才を戦士と比較することを通じて明らかになってきたのは、「勇気」という言葉によって特徴づけられる芸術創作が常に前提としなければならない、創作における道徳性の次元、すなわち創作行為はいかなる義務を規定根拠とすべきかという問題である。

カントがとりわけ芸術創作に対して求める倫理的規範は「誠実さ」である。このことはカントによる「詩人 (Dichter)」と「弁士 (Redner)」との比較の内に見出すことができる。カントによれば、「弁士は用件を告げ、あたかもそれが単に理念との戯れであって、聴衆を楽しませるためであるかのように遂行する」[KU258f.]。それは「人間の弱点を自分の意図のために利用する技術」であり、弁士は人間の感情を揺さぶることを通じて、「重大な事柄に関して人間達を機械のようにある判断へと動かす術を心得ている」[KU267]。だから、「確かに弁士は彼が約束 (versprechen) しないもの、すなわち構想力の心楽しい戯れを与えるが、しかし、自分が約束するもの、自分の告げた用件であるところのものを無かったものとする、つまり悟性が合目的に働くのを中断させるのである」[KU259]。それに対して、「美しい詩」は常に「純粋な楽しみ」を与えてくれるものである [KU267]。そして、「詩人は理念との楽しい戯れをただ告げるだけだが、悟性に対してはあたかも悟性が単に自分の用件を行う意図を持っていたかのような結果になる」[KU259]。すなわち、「詩人は約束するものが少なく、ただ理念との戯れを告げるだけだが、しかし、用件としてふさわしいこと、すなわち戯れつつ悟性に栄養を調達し、構想力を通じて諸概念に生氣を与えるということは成し遂げる」[ebd.]。以上の比較を総合するなら次のように言うことができるであろう。弁士が理念との戯れの向こう側に予め別の目的を潜ませているのに対し、詩人は理念との戯れを提示すること以外の目的を持ち合わせていない。したがって、「基本的に弁士が成し遂げることは、自分が約束したものに満たないが、詩人の場合は約束を上回ることを成し遂げる」[ebd.]。それゆえ、カントにおいては「詩の技術 (Dichtkunst)」が「誠実かつ率直 (ehrlich und aufrichtig)」であると形容されるのに対し、「弁士の技術 (Rednerkunst)」は「まったく尊敬に値しない」と言われる [KU267]。

こうした「誠実」ないし「率直」の概念は、カントにおいて義務概念と密接な連関を持つ。

例えば、『基礎付け』の中では、第二の義務である他人に対する完全義務として、偽りの「約束 (Versprechen)」をしてはならないという義務が挙げられており [GMS52f.]、これは他人に対する誠実さの必要性を意味していると考えられる。また、『人倫の形而上学』では、「誠実さ (Ehrlichkeit)」や「率直さ (Aufrichtigkeit)」が「嘘 (Lüge)」との対比において、人間が自分の考えを表明する際に従わなくてはならない「自己自身に対する義務」とされる [MS563]。そして、『人間学』では「誠実さ」が「原則に基づく義務遵守」[Sch516]、すなわち行為における単なる結果の適合性ではなく動機面における道徳性としての義務遵守であると規定される。

以上のことから芸術家の創作行為と道徳的勇気との関係が明らかになる。誠実さが義務の遵守を意味するのであれ、義務それ自体を意味するのであれ、芸術家の勇気が称賛される場合は、それが理念の描出という点で誠実さの証しとなる限りにおいてでなければならない。例えば、「規則からの逸脱」を容認するのか、「理念を弱める」のかといった選択において、通常の規則から逸脱してでも理念の描出を優先しようと勇気を持って決断するならば、芸術家の志操の誠実さを示すことになる。かりに規則から逸脱することで他人から嘲笑される危険性が常に伴うとして、前章で確認した第一の模倣の「猿真似」の場合のように、そうした危険性を恐れる臆病さから本来の理念とは異なる偽りの表現を提示するのであれば、それは義務それ自体としての誠実さに背くことになるであろう。また第二の模倣の「気取り」の場合のように単に気分の高揚にまかせて規則を無視したり、ただ功績や他人からの称賛ばかりを欲したりするなら、それはいわば動機が倒錯した状態、あるいは単に結果の適合性だけを求めた動機が不純な状態を意味するので、原則に基づく義務遵守としての誠実さにも背くことになるだろう。

では、以上のように芸術創作の議論を「勇気」の概念を通じて、美的問題の圏内から倫理的問題の圏内へと転移させたことは、カントの芸術家観における近代性を探る上でいかなる意味があるのだろうか。ここでは 2 点を指摘したい。第一に、芸術の創作行為に道徳的勇気を見出すとすれば、それは創作における自由の自律を認める可能性へとつながる。天才の芸術創作においては才気の使用に伴って感情の高まりが生じるのであった。このような創作行為に対して勇気という言葉を用いることは、そうした感情が常に理性のコントロール下にあることを含意すると言ってよい。だから、このことは「才気」を自然の制御下から人間理性の制御下へと引き寄せることへとつながる。しかも勇気は理性による道徳的かつ実践的な決断を後押しするものであるから、創作の最終的な決定権が理性の側にあることを示すことになる。第二に、芸術創作に対して一般的な倫理規範を求めるということは、芸術家が社会の精神的模範となる可能性が開かれたことを意味する。18 世紀を通じて天才が身につけていったイメージの一側面としては、例えば「なおも絶え間なく区分され、分業に応じてますます

組織化される社会」²⁹⁾ から離反する存在、あるいは「ドイツの身分制国家の中にいまだ果たされないまま存続している市民階級の解放の努力」³⁰⁾ を補助する反体制的存在などが考えられる。しかし、芸術創作を倫理的圏内に置き入れるということは、そうした創作行為を、一般的規範を免れた特殊な行為としてではなく、多数ある一般行為の中の一行為として位置づけること、あるいはまた芸術家が偶然的な社会制度や因襲から解放されると同時に、新たに必然的・普遍的な秩序のもとに組み入れられていくことなどを意味する。したがって、このことにより芸術家を社会から全く遊離した特異な存在として捉えるのではなく、社会的因襲からの解放を通じてむしろ社会の内側から屹立し、そして誰もが普遍的に尊敬の対象とされる可能性を有した人物像へと方向修正させる土壌が用意されたと言ってよい³¹⁾。カッシーラーによれば、崇高は「個人が共同体、市民組織ないし社交組織の成員として影響を受けているところの幾千もの束縛からも個人を解放する」³²⁾。だから、崇高な芸術家という美的な主体として立ち現れた結果、芸術家は特殊なものから解放されて普遍性を獲得し、一般行為者がその視点を重ね合わせるべき焦点としての倫理的主体へと変貌する可能性を秘めるようになったのである。

第4章 道徳的啓蒙の観点から要請される芸術家の成長

これまで本稿は、天才の創作行為の特徴付けとして用いられた「勇気」という概念を手がかりに、芸術家が美的・倫理的な観点における近代的な主体として作品の背後に立ち現れる可能性を検証してきた。しかし、忘れてはならないのは、周知のように「勇気」という言葉がそもそもカントの近代啓蒙精神を特徴づけるスローガンとして用いられている点である。『啓蒙とは何かという問いに対する回答』(1784)〔以下『啓蒙とは何か』と略す〕の中では、啓蒙が「人間の自ら招いた未成年状態からの脱却」と定義され、人間が啓蒙化されるために「汝自身の悟性を用いる勇気を持て」と主張される [Sch53]。しかも見落としてはならない

29) *Ästhetische Grundbegriffe, Band 2*, S. 681.

30) A. a. O., S. 690.

31) こうした点については、次のような反論が予想される。社会はやはり芸術家を、普遍的な倫理規範が適用されない特殊な固有の論理を持つ者として捉えているのではないか、なぜなら社会は、芸術家が一般常識に当てはまらない行為をしたとしても、芸術家だから仕方ないといった寛容な姿勢を現に見せているのではないか、という指摘である。しかしながら、こうした指摘はまさに近代的な芸術家観の特性を表しているものであって、社会が芸術家の人間性に対して何らかの普遍的な価値を想定しているからこそ、ある種の芸術家の奔放な生活ぶりが示すような、社会の偶然的な慣習からの逸脱が許容されるのであり、あるいはそうした逸脱がむしろ芸術家の純粋さを示すものとして、かえって肯定的評価を促進することにもつながるのである。例えば、モディリアーニやユトリロなどに代表される20世紀前半のバリの芸術家たちは、その典型例と言ってよい。

32) E. Cassirer, *gesammelte Werke, Band 15*, S. 344.

のは、そうした脱却を阻む原因として二つの悪徳、「怠惰と臆病 (Faulheit und Feigheit)」が「決断」する「勇気」に対置され [ebd.]、この三者関係が、第2章において論じた『判断力批判』における天才と二種の模倣との三者関係、すなわち「勇気」ある「天才」、 「臆病」な「猿真似」、 「勤勉」な習熟を欠いた「気取り」の三者関係と照応する点である³³⁾。またさらに『人間学』との照応も見逃してはならない。そこでは、新しい道を切り開く天才と、 ゆっくり堅実に前進する「機械的な頭脳」とのどちらが世界への「貢献 (dienen/beitragen)」度が高いかという問いが立てられる [Sch545]。カントはこの問いに対する解答を保留するものの、その代わりに、天才を「表看板」に使った「天才ピト (Geniemänner)」ないし「天才ザル (Genieaffen)」と呼ばれる人々が、「人倫教育」の発展にとって「有害」であることを明言するのである [Sch545f.]。このように、カントは「勇気」という言葉を天才の創作態度に対して単に恣意的・偶然的に用いたのではなく、啓蒙との関係を明確に意識しながら用いているのであると推測することができ、そしてまたカントの思想体系においては啓蒙と芸術創作とが事実上、緊密な関係を結んでいることが分かる。

さて以上のような「啓蒙」、世界への「貢献」、 「人倫教育」などの観点を総合的に鑑みた場合、天才と勇気の問題は必然的に人類の道徳的啓蒙という歴史哲学的なパースペクティブの下へと引き入れられる。本稿がここで問うのは、天才としての芸術家の勇気が、人類の道徳的啓蒙というカントにとっては近代性そのものを意味する視点³⁴⁾といかに関与するかという問題である。

『判断力批判』における自然の目的論的体系を人間の道徳化という観点から眺めてみるなら、人類が啓蒙の階梯を昇る上で、天才が重要な役割を有していることが分かる。それはいわば趣味の正統性を保持するという役割である。以下では天才の勇気と道徳的啓蒙との関係を検証するための前提として、まずこの趣味の正統性が何を意味するかを確認しておきたい。

カントによれば、趣味は快に対する「普遍的伝達可能性の理念」、つまり快を他者と共有し得るという理念を通じ、「感官の享受から人倫の感情へと判定能力の移行」を促進する [KU230]³⁵⁾。こうした趣味の能力が芸術としての「美しい技術 (schöne Kunst)」と結びつい

33) カントは『人間学』においてさらにもう一つ「不実 (Falschheit)」を加えて3つの悪徳としている [Sch614]。これら「怠惰」「臆病」「不実」の3つは、芸術創作との関連において考えるなら、「勤勉」「勇気」「誠実」という3つの徳と対照的な関係にあり、また「勤勉」と「勇気」の2つが3番目の「誠実」へと収斂するように「臆病と怠惰」も「不実」へ収斂すると見ることもできる。

34) カントは『啓蒙とは何か』の中で、カント自身は「啓蒙された時代」に生きてはいないが、「啓蒙の時代」に生きていと述べている。 [Sch59]

35) 『判断力批判』における「移行」の問題については、次の論考に多くを教えられた。牧野英二「カントの美学と目的論的思想 ——『判断力批判』における「自然の技巧」の射程——」『カント全集 (別巻) カント哲学案内』岩波書店、2006年、287-305頁。小田部胤久「「移行」論としての『判断力批判』 ——「美学」の内と外をめぐって——」『カント哲学のアクチュアリティー 哲学の原点を求めて』ナカニシヤ出版、2008年、88-119頁。

て目的論的判断の下に置かれるとき、自然は趣味を通じて、人間の道德化にとって重要な基礎作りを行うと見なされる。『判断力批判』『目的論的判断力の方法論』第83節では、目的論的体系としての合目的な自然にとって「創造の究極目的 (Endzweck)」をなすものが、「道德性の主体としての人間」[KU395] とされる。また「自然の最終目的 (letzter Zweck)」の一つとして、「風紀規律 (Zucht / Disziplin) の文化 (Kultur)」が挙げられる [KU390]。これは目的論的体系にあっては、自然自らが「欲望の専制から意志を解放する」[ebd.] 役割を持つということの意味し、美しい技術もこの文化に属す。この技術は趣味を介すことで、「自身の快を他人と分かち合う傾向」[KU229]、いわば「虚栄心」「社会的な喜び」[KU233] といった快適さの傾向性と結びつきやすい。だが、この技術は、「私達のより高次の使命のための育成にとって最も敵対する」「傾向性 (享受の傾向性) の野蛮さと狂暴さ」を抑制する [KU392]。それゆえ、この技術は「普遍的に分かち合うことのできる快によって、また社会性を研磨・純化することによって、たとえ人間を人倫的 (sittlich) に改善することはないとはいえ、人間を上品 (gesittet) にはする」[ebd.]。このように自然の目的論的体系にあっては、美しい技術に対する趣味が様々な形で傾向性と結びつきながらも、間接的ではあるが、大局的には人間の道德化に貢献する。

一方で、趣味は理念の側から直接に引き寄せられることも必要である。「趣味の方法論について」では次のように述べられる。「趣味を基礎付けるための真の導入教育は、人倫的諸理念の啓発と道德的感情の陶冶である。というのも、感性が道德的感情との合致にもたらされた場合だけ、真正 (echt) の趣味が、ある一定不変の形式をとることができるからである」[KU301]。芸術創作における趣味の「継承 (Nachfolge)」[KU213] の議論も、こうした「真正の趣味」という着想と符合すると言ってよい。カントにおいて、美は「直感的理念の表現」[KU257] であり、また直感的理念は「経験の限界を超えて横たわっているものへ到達しようと少なくとも努力し、理性概念 (知性的理念) の描出に近づこうと試みる」[KU250]。そして、美しい技術それ自体の創出に関わるのは、第1章で述べたように、芸術家の天才の能力であった。したがって、天才が創出した「技術美 (Kunstschönheit)」は、こうした諸理念との結びつきゆえに他の芸術家達にとって「模範」となり、趣味の判定の「基準」となる [KU242]。ただし「趣味の方法論について」の中でも忠告されているように、「たとえ技術がその営みにおいて完全には理想に達しないとしても」、天才の作品を単なる「模倣の見本 (Muster der Nachahmung)」と見なしてはならず、その「実例」の内に理想としての「原型 (Urbilder)」を見出さなくてはならない [KU299]。つまり、天才の下で自己の趣味を磨こうとする者は、「創始者自身が汲み取ったのと同じ源泉から汲み取る」[KU213] 必要がある。それは言い換えれば、作品に示された「手がかり (Spur)」を通じて「自分自身の中に諸原理を探し求める」こと、自身の範例的独創性の自覚を通じて一人の天才として目覚めること

に他ならない [KU212]。以上のように、天才の芸術創作では、諸理念に源泉が求められる限りにおいて趣味は「真正」であり、いわば一種の由緒正しさを有す。そして、例えば「古代人の作品が正当に模範として称揚され」、「古典」として「ある種の貴族 (Adel)」のごとく扱われる場合があるように [ebd.]、趣味の源泉が歴史の流れの中をくぐり抜けて連綿と継承されるならば、こうした事態を趣味の「正統性」と呼ぶことができるだろう。

ここで美と道徳の間に存在するカントの目的論的体系の空隙から人間の道徳化と関わる難点が浮かび上がってくる。それは、自然としての天才という概念を目的論的判断の下に据えた場合、趣味の正統性を保持するという役割が自然の合目的体系的内部に取り込まれてしまうことである。しかも趣味の正統性は傾向性の介入によって「再び粗野になり、そして最初の試みの粗暴さに逆戻りする」という危険に常に曝されているが [KU213]、それにもかかわらず「自然の寵児 (Günstling)」としての天才の出現は「稀な現象」である [KU255]。もし芸術創作のすべてが自然としての天才に依存するのであれば、人間の道徳化の基礎を担う非常に重要な役割が、極めて他律的なものになってしまうだろう。このようにカントの芸術家論は、芸術創作における天分と研鑽との緊張関係、決定論と非決定論との緊張関係の内であって、人類の道徳的啓蒙を左右する繊細かつ重要な立場に位置づけられていると言ってよい。それゆえ、「人間の自ら招いた未成年状態からの脱却」という啓蒙の定義、「汝自身の悟性を用いる勇気を持って」という標語は、カントの目的論的体系における位置取りという観点からすれば、とりわけ芸術家に対して有意味なものとして響くことになる³⁶⁾。つまり、カントの目的論的体系において人類が啓蒙の階梯を自律的に上昇しようと欲するのなら、体系の外部から自由な自律的な形で趣味の正統性が担保されなくてはならない。すなわち、芸術家に対しては、真正な趣味を見出すべく、自己を一人の天才として確立しようとする主体的な態度が求められなくてはならないのである。

では芸術家はいかにして自己を天才として確立できるのか？ 注意すべきはカントの天才の定義からすれば天才は生得的なものという点である。どんなに主体的に研鑽を積んだとしても天才を訓練によって身につけることはできない。だから、芸術家にとって可能なのは、真正な趣味の獲得を目指す中で、結果として事後的に自身の有している範例的独創性に目覚めることだけである。その場合、真正な趣味の獲得を目指す芸術家は2つの悪徳、つまり「怠惰と臆病」を克服しなくてはならない。『基礎づけ』では、「私たちは自身の能力を伸ばすことも義務と見なすので、能力のある人格についてもいわば法則の実例を見せられたように思

36) もちろんこのことは、特定の政治的事象へと向けられたカントの明確な意図がそうした発言の背後に存在することを否定するものではない。『啓蒙とは何か』と当時の具体的な政治状況との関係を扱ったものとしては、次の論文が参考になる。宮本敬子「「後見人」批判としての「理性の公共的使用」——クラインとカント——」『日本カント研究9 カントと悪の問題』日本カント協会編、理想社、2008年、173-188頁。

い、それが私たちの尊敬を形成する」と述べられているが³⁷⁾、この事例は「練習によって能力の点でその人格に似ようとするべき事例」に他ならない [GMS28]。すなわち、この場合の尊敬は美的理念の描出の実現という目的のために費やされた勤勉に対して向けられている。真正な趣味の獲得を目指す芸術家は、まずは第二の模倣の「気取り」に陥ること、勤勉を欠いた「怠惰」に陥ることを避けることが重要である。しかし、芸術家は単に第一の模倣「猿真似」に留まるわけにもいかない。芸術家は、辛い訓練の過程において「自分自身の才能を吟味し」 [KU245]、いわば構想力の自由な振る舞い方を継承することで、やがて「自分自身の独創性の感情へと呼び覚まされる」 [KU255] ことが必要である。例えば、規則からの逸脱によって他人から嘲笑される危険があるとしても、そうした危険を恐れる臆病さを克服して、勇気をもって自分独自の原理に誠実であろうとしなくてはならない³⁸⁾。

さて以上のことからカントの芸術家観が道徳的啓蒙との関係においていかなる近代性への萌芽を秘めているかが明らかになる。確かに芸術家が自己を一人の天才として確立するためには、予め生得的な天分を有していなければならない。しかし、その人が天才であるかどうかは事後的にしか分からないため、その人が本当に天分を有しているのであれば、そうでないのであれば、実際に芸術家が実行し得るものとしてカントの道徳的啓蒙の観点から要請されるのは、勤勉な研鑽および独自性への勇気ある決断だけである。ここでは作品の創作において必要な天分と研鑽という要素が、もはや並列的に存在しているのではなく、主体的な自己形成活動の一連の流れの中で一体化しており、その境界は必ずしも明確ではない。カントはこのように述べている。「生得の才能が、また自己の勤勉さによる陶冶がどれだけ習熟に関与しているかは常に不確かなので、理性は私たちに、習熟は陶冶の成果であり、それゆえに功勞であると論ず」 [KpV.199]。ここで主題化されているのは、作品という芸術家の創作行為の結果ではなく、そうした作品を生み出すに至るための芸術家の主体的な成長過程に他ならない。芸術家は天才としての資格を持つてはいるが未成熟な存在として生まれ、研鑽によって成熟した結果、天才になるのである。もちろんカントは、ヘーゲルのように、Geist それ自体を研鑽し得るとは主張していないが、Geist の機能は研鑽以外の手段によっては真正な形で発現しない。したがって、この点に関して芸術家は、主体的に自己形成を行う存在という近代的な芸術家像へと接近すると言わねばならない。ただし、カントの芸術家観を特徴づ

37) 『基礎付け』によれば、自分の才能を伸ばすことは、第三の義務である自分自身に対する不完全義務として分類される。[GMS53E]

38) カントの3つの悪徳「怠惰」「臆病」「不実」について図式的に考えるなら、それら3つは、芸術家が自身の範例的独創性に目覚める過程において、その順番通りに克服されるべき階梯であり、これらはそれぞれ克服された後、3つの徳「勤勉」「勇気」「誠実」の内のそれぞれの階梯へと移るといふ構図になっていると考えられる。すなわち、「気取り」としての「怠惰」を克服して「勤勉」を獲得し、「猿真似」としての「臆病」を克服して「勇気」を勝ち取り、その結果、真の理念との関係において「不実」な表現ではなく、「誠実」な表現を獲得できるようになる。

けるためには、このような成長する芸術家象の内に近代的芸術家観の萌芽が見られるということを描き出すだけでは不十分である。なぜなら、序論において確認したように、天才の訓育という観点は、啓蒙思想全般に共通する傾向を示しているに過ぎないからである。カントの芸術家像には、古典的な芸術家観から近代的な芸術家観への転移がひとときわ鋭く刻印されていると言えるのは、次のような理由による。すなわち、カントの芸術家観は近代性を獲得することを、道徳的啓蒙と目的論的体系の観点から積極的に要請されている。このような意味において、カントの芸術家観には近代性が胎動していると言うことができる。

結び： 私達を「形而上学的に勇気づける」芸術家

これまでの考察から、カントにおける勇気ある芸術家は自然や運命、社会の様々な因襲から解放され、主体的に自らの人間形成を行う近代的な芸術家像へと転移する可能性を持つものであることが分かった。そして、これはカントの啓蒙思想それ自体が要請していることでもあった。その際、概ね強調されてきたのは、勇気ある芸術家の一般社会から超然と立ち上がる姿である。しかしながら、現在の私達にも通底している近代的な芸術家像は、一般市民から完全に超絶してしまった存在ではない。近代的な芸術家は社会から屹立すると同時に、偉人として私達の生き方の手本となり、私達の生き方を導く存在でもある。ではカントの中に芸術家と一般市民とのこうしたつながりを読み取ることができるだろうか。

このような問題に関してとりわけ有効な視点を提供してくれるのは、カント美学と倫理学の総合的理解を目論むビルギット・レッキ (Birgit Recki)³⁹⁾ の一連の取り組みである。彼女によれば、カント『論理学』において示された四つの問いの内の第三の問い「私は何を期待 (hoffen) してよいか？」は⁴⁰⁾、「カントの宗教哲学そして歴史哲学において初めて」主題化されるのではなく、「特別な仕方ですでに第三批判も」関わっており、このような問題意識は『判断力批判』序論の次の叙述の内に見て取ることができるという [2001, S.133]。「自由概念はその法則によって課せられた目的を感性界の内に実現すべきである。したがって、自然についてもまた、その形式の合法則性が、少なくとも自由の諸法則に従って自然の内でも実現されるべき目的の可能性と合致する、というように考えることができなくてはならない」

39) ビルギット・レッキの著作に関しては以下の二冊を参照した。そこからの引用・参照箇所は、出版年、頁数の順で本文中に記す。

Birgit Recki, *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Frankfurt am Main 2001.

———, *Achtung vor der zweckmäßigen Natur. Die Erweiterung der Kantischen Ethik durch die dritte Kritik*, in: *Die Vernunft, ihre Natur, ihr Gefühl und der Fortschritt*, Paderborn 2006, S. 54-63.

40) 他の三つの問いは次の通りである。(1) 私は何をすることができるか？ (2) 私は何をすべきか？ (4) 人間とは何か？。Kant, *Schriften zur Metaphysik und Logik 2*, Frankfurt am Main 1977, S. 448.

[KU83f.]。通常この箇所は、何よりも自然の合目的性による自然概念と自由概念の媒介、判断力による理論理性から実践理性への移行 [KU108]、といった体系的統一の観点から理解されるであろうし、またそうした理解はもちろん正当である。すなわち、法則に従って稼働しているに過ぎない機構としての自然が、あたかも自由な意志のもと目的を持って振る舞っているかのように見えるという目的論的判断において、自然概念と自由概念の重ね合わせを読み取ることは正しい。

ところが、そうした理解の前提の上でレッキはさらにこの叙述を啓蒙の歴史哲学の文脈の中へと織り込みつつ、「私は何を期待してよいか？」という問いに関わるものとして解釈する。「行為と道徳性が可能であるためには世界が合目的的に起草されていなくてはならず、というのもこの条件でのみ私達は、私達の行為の諸要求と世界における成功の期待とを結びつけてもよいからである」[2006, S.58]。すなわち、世界の側が合目的的に振る舞うようにできていることが分かって、はじめて私達は、自由な意志に基づいた人間の行為が人倫的世界の実現へと通じているという見通しを得られる。そして、カントは世界が合目的であるということを示す「指標の地位」[2006, S.59]を自然美に与えているという。すなわち、「私達は自然の中で、何かしら私達の理性理念のようなものと遭遇する」[ebd.]という「示唆」[KU234]を、自然が美しい形態を通じて私達に与えているように見える。こうして自然美に対する目的論的思弁において私達と同じ理性の形式を世界の側にも見出すとき、世界は「全理性的存在としての自然」[2006, S.61]となって私達の前に現れる。私達と自然の二者が合目的的形式において相応するとき、私達には「理性的存在として世界と折り合っている (in die Welt passen)⁴¹⁾ という形而上学的勇気づけ (metaphysische Ermutigung)」[ebd.]が与えられる。すなわち、こうした両者の相応を通じて、「私達は私達自身の理性的目的を感性界において実現することもできるという期待の中で力づけられる」[2006, S.59]のである。

また同様のことは芸術創作にもあてはまる。芸術を創出する芸術家の「天才」の能力が、「主観の内の自然」[KU242]である限りにおいて、それは「合目的的に作用する諸力の総体としての自然 (技巧としての自然)」[2001, S.144]の一部をなす。芸術創作は、「自然の作用として現象する自発性の外化であり、また同時にそれを私たちは人間の自由な制作行為であると意識しながらそう見なしている」[2001, S.142f.]。つまり、芸術創作では「自然と自由が媒介」[2001, S.144]されているのであって、これも私達が世界と折り合っていることの有効な指標の一つとなる。私たちは、私たちと同じ人間である芸術家の創作行為において、「全

41) 「世界と折り合う」という言葉は、「レフレクシオン」の次の叙述に由来する。「美しい事物は、人間が世界と折り合っているということ、また事物に対する人間の直観ですら人間の直観の諸法則と一致しているということ、を告げている」Kant, Refl. 1820a, *Kant's gesammelte Schriften*, Akademie-Ausgabe Bd. 16, Berlin 1924, S. 127.

理性的存在としての自然」の一端が創作行為の内に現象し、芸術家の自由な創作行為と調和している様を目の当たりにする。これによって、勇気ある芸術家は私達をも勇気付ける、とすることができる。

以上のようなレッキの洞察が本稿にとって有益であるのは、私たち人間の道徳的行為の遂行において、芸術家の創作行為がそうした私たちの行為の決断に対して弾みを与えるためのいわばバネの役割を担っていることを指摘し、それを「勇気付け」と表現している点である。すなわち、第三の問い「私達は何を期待してよいか？」は、もちろん第二の問いを前提にすることで許されるのであるが、第三の問いが発せられた後で、いわば振り子は「勇気」という感性的情動を伴って、再び第二の問い「私達は何をするべきか？」へと振り戻される。だからこそレッキにおいて、芸術創造という芸術家にとっての感性的問題は、芸術家ではない私たちにとっての実践的問題に等しい。すなわち、「ある世界の中であって私達の行為の自己決定の意図がその世界の中では成功への見通しを有しているという、そのような世界に私たちが存在しているということを推定する理由が私達にはあるか？」[2001, S.135] という問いに対して、私たちが、その理由は存在すると答えるための一定の根拠を芸術家は提供してくれるのである。

よって、本稿本来の文脈に戻るのであれば、芸術家は一般市民から単に超然としたまま遠ざかろうとする存在ではなく、その創作行為によって、一般市民が啓蒙への道を一步踏み出すのを後押しする役割も持つようになる。しかも、レッキも強調しているように [2006, S.62], こうした思考が、方法論的な反省的思弁であるということ忘れてはならない。すなわち、芸術家の創作行為の内には、単にあたかも「全自然的理性としての自然」の一端が現象しているように見えるに過ぎないのである。したがって、芸術家が私達を勇気づけるといふこと、このことは、私達を勇気づける芸術家の出現、私達を導く理想的存在者の出現を実は私達自身が待ち望むという論理へと通ずる可能性を有している。前節において確認したように、カントの芸術家観は道徳的啓蒙と目的論的体系の観点から近代性の獲得を積極的に要請されているのであった。よって、さらに芸術家による一般市民の勇気づけという視点を付け加えるのであれば、カントの芸術家観における近代性の胎動という議論は、偉大なる芸術家の待望論という様相を帯びてくるのである。

本稿は、2008年度派遣研究の成果の一部である。派遣先のハンブルク大学では、Frau Prof. Dr. Recki そして Frau Kahler に大変お世話になった。この場を借りて厚くお礼を申し上げたい。

Resümee

Anzeichen der Geburt des modernen Künstlerbildes gemäß
dem kantschen Geist der Aufklärung:

Kants Begriff „Mut“ als Schlüssel zur Lösung des Problems

FURUKAWA Hiroaki

Es ist die Aufgabe dieses Aufsatzes den entscheidenden Moment des Übergangs von einem klassischen zu einem modernen Künstlerbild bei Kant darzustellen. Das moderne Künstlerbild bedeutet nach Hegel, dass der Künstler seinen eigenen Geist selbständig ausbildet. Ein Betrachter kann dabei den Künstler in dessen Werk finden. Ein Künstler und sein Werk sind also sozusagen ein Spiegelbild voneinander.

Bei Kants Künstlerbild kann man jedoch nicht dieselbe Beziehung des Werkes zum Künstler finden, weil man eigentlich keinen Künstler in dem finden kann, was Kant unter der „schönen Kunst“ versteht, und weil man den Künstler lediglich als „Günstling der Natur“ auch in dem finden kann, was Kant unter der „geistreichen Kunst“ versteht.

Wenn Kant jedoch die „geistreiche Kunst“ im Zusammenhang zwischen Genie und Nachahmer erörtert, kann man mühelos den hinter dem Werk erscheinenden Künstler finden. Darin erscheint das Genie als der mutige Künstler, d.h. als der erhabene Künstler. Das Genie zeigt sich dabei nicht einem betrachtenden Nachahmer, sondern dem schöpfenden Nachahmer. Das Gefühl des Erhabenen befreit den Menschen von der Natur und dem Schicksal. Dadurch entsteht eine Möglichkeit des autonomen Kunstschaffens und damit auch die Möglichkeit, dass der selbständig schaffende Künstler ein Prototyp des die Selbständigkeit des Individuums fördernden Zeitgeistes wird.

Der kantsche „Mut“ gehört nicht nur zum ästhetischen Begriff, sondern auch zum ethischen Begriff. Deshalb wird das Problem des Kunstschaffens auch zu einem ethischen Thema. Eine moralische Norm, die Kant vor allem auf den Künstler anwendet, ist die „Ehrlichkeit.“ Sie gibt dem Künstler die Möglichkeit, dass die Initiative seines Geistes vom natürlichen Instinkt zur menschlichen Vernunft übergeht. Und noch dazu dadurch, dass der Künstler sich von der Zufälligkeit der gemeinschaftlichen Konventionen befreit, kann man ihn als ein ethisches Subjekt verstehen, das einen allgemeingültigen Wert bekommt und aus dem

Innern der Gesellschaft emporragt.

Der Mut ist Kant zufolge auch der Begriff, der den Geist der Aufklärung charakterisiert. Kant sagt: „Die Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit.“ Wenn man die Stellung des Künstlers als Genie in Kants teleologischem System in Betracht zieht, ist diese Begriffsbestimmung der Aufklärung vor allem für den Künstler bedeutsam. Er soll nämlich ein sich selbständig bildendes Subjekt sein. Daher kann man folgendermaßen schlussfolgern: Kants teleologisches System selbst fordert, dass Kants Künstler Modernität erlangt.

Darüber hinaus ermutigt auch uns das mutige Kunstschaffen, das Natur und Freiheit vermittelt, weil es uns die Hoffnung gibt, dass wir unsere eigenen vernünftigen Zwecke auch in der Sinneswelt verwirklichen können. Infolgedessen kann der Künstler für uns zu einer Idealfigur werden.

Herzlichst danke ich hiermit Frau Prof. Dr. Recki und ihrer Mitarbeiterin, Frau Kahler für ihre Freundlichkeit.