

美的自己陶冶と道徳的生

— 西田哲学における芸術と教育の問題 —

田中潤一

はじめに

人間的生にとって美もしくは芸術は如何なる位相を有するのであろうか。古来芸術は人間的生や人間形成にとって大きな役割を果たすとされてきた。例えばプラトン哲学では音楽的教養を積むことは、人間の精神的調和をもたらすとされていた。また西洋中世の教養知であった7自由科では、算術・幾何・天文とならび音楽が重視されていた。音楽・美術・文芸等の芸術的教養は人間性育成の機能を果たすとされ、芸術が人間的生にとって大きな役割を有していた。また学校教育においても、芸術教育は大きなウェイトを占めてきた。学校教育は知育に偏重しがちな傾向を有するが、児童生徒が内面を表現し鑑賞力を養うために芸術系科目の果たす役割は大きい。

さて本稿では近代日本の哲学者・西田幾多郎の美論・芸術論を考察したい。西田哲学はすでに多くの先行研究が示している通り、宗教哲学や歴史哲学の側面から研究されることが多く、芸術哲学が論じられることは少ない。西田哲学では絶えず「真実在」が探求され、どこまでも根源的な実在を探し求める営みが行われた。その探求のために前期西田哲学では「純粹経験」「自覚」の立場が、中期西田哲学では「場所」の立場が、後期西田哲学では「歴史的世界」の立場がとられた。では西田哲学では「芸術」の問題は如何に扱われたのであろうか。西田哲学において芸術の問題が扱われた時期は極めて少ないが、時期的には前期の『藝術と道徳』(1923年)と後期の『哲学論文集 第四』(1941年)において省察されている。膨大な西田の論文数から見れば、芸術が扱われている割合は極めて少ないと言えよう。しかし論文数が少ないことが、西田の思惟全体において芸術哲学が占めていた地位が低いことには、必ずしもつながらない。我々は本稿において、以下のような結論を展望しつつ論を進めたい。それは、芸術的直観が真実在の所在とされ、根源的地位を占めていたということである。そしてもう一つは歴史的世界における我々の諸活動が、「芸術的制作」として現れていることを導き出すことである。

1. 西田芸術論の先行研究と、先行研究における本稿の位置づけ

西田の芸術論に関する先行研究の主だったものとして、大橋良介、岩城見一、藤田正勝の論を挙げるができる。大橋も岩城も西田の芸術論が、前期と後期の2期に集中的に述べられていることを指摘している。まず大橋は、西田の芸術論と現代の抽象芸術との共通点と相違点について論及している。大橋は西田芸術論の要所が「何処までも超越的なものを、何処までも内在的に見る」ところに着目する。この西田の思惟が、20世紀初頭の抽象芸術とは異なると指摘されている。「抽象芸術」としての現代芸術は、自己の絶対の自立ないし自律を求めている⁽¹⁾。抽象芸術は自らの独立を志向し、作品が外的対象に依存することすらをも拒否するが、それに対し西田は超越(外界)を内在化することに芸術的制作の意義を見る。この点において両者は異なるのであるが、しかし大橋は戦後の「新抽象主義」が、再び世界に回帰し、「環境をその内に取り込むという意味で、現実世界をつながるようになる」⁽²⁾点を指摘する。さらにその潮流が「作品にとって超越的なないし外在的なものを作品の内映するという意味で…西田の芸術規定と意外な近さにある」⁽³⁾ことに共通点が見て取られる。また大橋は西田芸術論の本質が「美の表現」ではなく、「抽象作用的衝動」つまり「造形」にあるとされていることに、現代芸術への先駆性を見ている⁽⁴⁾。この点は本稿で詳述したい。

また岩城は西田芸術論の現代的意義について以下のように述べている。西田は最終的には東洋的精神から芸術を捉えようとしたが、岩城は「西田の思想をそのまま単純に反復することは断念しなければならない」⁽⁵⁾とする。その上で岩城は、西田の芸術論を考察する意義を二点挙げている。一つは西田から影響を受けてどのような芸術理論が育ち、その理論が「芸術批評や芸術制作、さらには芸術教育、制度の中でいかなる役割を演じたか」⁽⁶⁾を説明することである。もう一つは「東洋的文人の伝統に一度私たちがどっぷり漬かって、その中で芸術に蘊蓄を傾けること」⁽⁷⁾とされる。本稿では西田芸術論の教育的意義についても考察したい。

藤田は前期西田の芸術論を集中的に論じている。前期西田の芸術論は「大なる生命」の現れであるとされる。西田では一般的な思惟、つまり個々の自己の「意識」が先行的に存し、その個意識が思考した美的内容を表現化するという考えは否定される。西田は個々の意識を超えた、超意識的なものの現われとして芸術を捉え、その超意識的なものを「先験的感情」と名づける。藤田は西田の芸術論がこの点において「創造的」であることに着目してい

る⁽⁸⁾。

さて以上のような先行研究の状況を踏まえて、本稿では西田の芸術論を次の二つの視点から論じたい。一つは美の問題を学問領域としての芸術に限定せず、人間的諸活動あるいはそれらを根柢で支える真実在の問題として扱いたい。例えばカント哲学では、感覚的所与(客体面)を純粋悟性概念(主体面)が捉える処に認識が成り立つとされる。しかし西田の認識論では、認識を成り立たせるのは人間的主体の側にあるのではなく、感覚的所与にあるとされる。感覚的所与、つまり「直観」が自己展開するところに認識が成り立つとされる。本稿ではその「直観」が「美的なるもの」として現れることを論じ、美の問題が真実在への探究と密接に関わりあっていることを明らかにしたい。もう一つの視点は、西田が人間の諸活動を「ポイエーシス」として捉えていることである。ポイエーシスはしばしば芸術的制作とも言い換えられる。西田によれば、人間的活動の始源はパトスである。パトスを基に人間は自己形成する。我々はこの問題を、「美的自己陶冶」として省察したい。

2. 西田の真実在観における美的なるものの位相

(1)「美の客観性」の問題

既述のように西田の芸術論は、前期と後期の2期に集中的に論じられている。当然ながら前期と後期とでは真実在の所在への思惟様式は異なり、芸術に対する見方も異なる。前期では主客未分の「純粋経験」が真実在とされ、それは個々の意識の根柢に流れる大きな生命と見なされていた。他方後期では、真実在は弁証法的一般者とされ、弁証法的一般者が自己限定した処に、我々の生きる世界と個々の意識的自己が存するとされる。このように前期と後期とでは厳密に議論を区別すべきであるが、しかし芸術論に関しては、西田が前期と後期に共通して有している課題がある。それは「美の客観性」という問題である。「美」に客観的な尺度を設定することは可能であろうか。またなぜ西田はこのような問題意識を有していたのであろうか。西田は言う。「美の本質は之を主観的作用に於て求むべきであると考へ得ると共に、我々の審美的判断に對して客観的に「美しき物」といふ者があるといふことを考へざるを得ない」(3/241)⁽⁹⁾。「美の本質を明にするにも、其對象の客観的性質を明にせねばならぬ」(3/242)。西田は美を単に個々人の主観に狹隘化する考えに反対し、何らかの客観的な基準を求めようとする。前期ではそれは「美のアプリオリ」と名づけられ、「美のアプリオリ」の所在が探究される。後期でも事態は類似している。「従来藝術と云ふものを考へるにしても、唯意識作用的自己の立場からのみ考へられた。多くは想像作用と云ふものによつて藝術を考へて居る。併しさういふ立場からは、何處までも此世界に於ての藝術の客観的意義と云ふものは明かにせられない。従つて藝術の本質が把握せられない」(10/235)。後期でも芸術を、単に個人的意識の想像の領域に狹隘化することは否定される。やはり西田は美の客観性を探究する。

ではなぜ西田は美の客観性を探究するのであろうか。また美の客観性は、西田以前の哲学史では如何に探究されてきたのであろうか。例えばプラトンのイデア論では、現実世界は仮象であり、真実在は超越的な世界に存する「イデア」とされ、美の問題に関しても、同様である。例えば現実世界の花はたとえどれだけ美しい花であろうとも、それは仮象にすぎない。その花が有する「美」は時間的経過とともに、「美」でなくなる。花の美は、時間によって喪失されるので完全性を有さない。つまり仮の美でしかないことになる。プラトン哲学では、イデア界に存する「美」は時間によって変化せず、恒常普遍性を有する。イデア界の美が現実世界の花に宿ることによって、人間は美のイデアを「分有」する。ここで我々が着目したいのは、美が決して個人的意識に還元されず、美の客観性(美のイデア)が設定されていることである。ただしここにはさらに着目せねばならぬ点がある。それは設定された美の客観性が、現実世界にはなく超越的世界に存するとされている点である。

もう一人、美の客観性について決定的影響力を及ぼした人物として、カントを挙げることができる。カントは美の問題を主観の枠内で思惟する。「或るものが美しいか否かを区別するためには、我々は表象を認識の目的で悟性をとおして客体にかかわらせるのではなくて、かえって構想力(恐らく悟性とも結合された)をとおして、主観とそれの快または不快の感情へとかかわらせるのである。…美[直感的]という語のもとに理解せられるのは、その規定根柢が主観的でしかありえないところのものである」⁽¹⁰⁾。カントは美に関する判断は主観にのみよるのであり、主観の快・不快の感情が決定的役割を有するとする。美的判断は対象に一切依存することなく、自由であるとされる。対象を美しいと判断するのは構想力であり主観の側に存する。従つてカント美学において美の客観性の基準は、主観に存するとされている。

それでは西田は美の客観性をどこに見出そうとしているのであろうか。

(2) 場所的世界観と美の起源

前期と後期とでは西田の美に関する位置づけは異なるが、まず後期西田哲学の芸術論を見たい。後期西田哲学の体系は、『哲学の根本問題』(1933年)、『哲学の根本問題(続編)』(1934年)、『哲学論文集 第一——哲学體系への企図——』(1935年)、『哲学論文集 第二』(1937年)において完成し、そこから道徳・科学・宗教などの個別問題が論じられた。『哲学論文集 第四』「三 歴史的形成作用としての藝術的創作」では体系化された西田哲学における、芸術の位置づけが論じられている。従ってここでの西田の立場は、ほぼ最終的立場とも言える。さて「三 歴史的形成作用としての藝術的創作」で西田は、モイマン、フォルケルト、リップス、ゼンペル、ヴォリンゲル等の美学理論を概観しているが、とりわけハリソンの『古代藝術と祭式』に着目している。西田がハリソンに注目するのは、自らの哲学体系との類似性を見て取っているからである。

では西田は、ハリソンの芸術論のどの要素に共鳴したのであろうか。まず西田が着目するハリソンの論を辿ってみたい。ハリソンによれば、古代の芸術や宗教は「人間の衝動」から生じた。即ち古代宗教は祈祷ではなく、「強烈な希望の表現」(10/182)である。たとえば日照りが続き雨水を欲する時、古代人は祭りをひらきそこで踊った。しかしその踊りは単なる祈りではなく、希望の実現を目指している。人々は降雨の踊りを舞うが、それによって降雨を実現しようとしたのである。アメリカ・原住民のある種族は、旱魃で穀物が枯れてしまうかもしれないとき、「大きな器に水を満たし之を廻りて四度び踊る。而してその器を覆へし踊り手が地に倒れて之を吸ふ」(10/184)。このように穀物の再生を人々自らが演じることによって、穀物が枯死することを防げると考えられた。このような活動は人々が共同して叫ぶ希望や渴望の表現であり「共感的魔法」とハリソンは名づける。さてこの希望や渴望については、「それ等の情緒は個人的なものではなく、公に感ぜられる種族全体の情緒でなければならない」(10/185)とされる。このように共同体の成員が一体となる祭式を、ハリソンは「ドロームノン *δρῶμενον*」(a thing done)と述語化している。「神があつて祭式ができたのではなく、祭式から神が生まれたのである」(10/192)。これが原始宗教の形態であると同時に、ここに芸術の起源が存するとされる。

祭式や宗教から芸術が分かれたのは、古代ギリシアにおいてであるとされる。古代ギリシアでは打穀場が踊り場としての機能を果たしていた。コーラスとは、耕作の合い間の休息時に、農夫たちが踊った歌が起源であり、オーケストラとは踊りが行われていた舞踏場を起源に持ち、打穀場がその役割を有していた。打穀場において豊作を祈る踊りが行われていたが、そこで共同体の成員は当初全てに参加した。しかし時代が経つにつれて、「見物人」という新しい要素が加わるようになった。同時に踊りは全ての成員が参加するものではなく、「見世物」となった。「祭式と藝術とは此処から分かれたのである。ドロームノンが我々の直接の参加から抽象せられて、ドラマとなったのである」(10/190)。踊りは、何度でも繰り返して行うことのできる「作品」つまり「ドラマ」となる。ここから「芸術家」と「芸術的作品」と「鑑賞者」という三者が抽象化されて生じた。「抽象的概念が具体的事実から起るのである」(10/187)。

西田はこのハリソンの所論を高く評価する。西田は自らが築き上げてきた場所的論理と、このハリソンの芸術論に共通性を見て取る。それは即ち、芸術も含めた文化は歴史的に形作られた具体的世界から発展するということである。芸術を単にそれ自身のためだけに価値があるとする考えを西田は採らない。文化的諸活動は全て歴史的世界から生じるとされる。それゆえ「藝術は歴史的生命の自己形成に基くものでなければならない」(10/193)。

(3) 美の客観性の所在としての歴史的生命

さて西田哲学は中期の「場所」においてその独自の発展を遂げるのであるが、後期においては「弁証法的一般者」に真実の所在が見出される。美の問題に関して言えば、後期においては美と「歴史的生命」とは相即的であるとされる。芸術的活動は単に個人の内面から生じるのではない。それは強烈な情緒によって、やむにやまれぬものとして突き動かされるように生じるのである。個的自己の芸術的活動は、個人の内面には収まりきらない「超越的なもの」によって突き動かされるのである。「内在的なものは、すべて超越的なものに自己自身を有つものでなければならない」(10/194)。西田はこの「超越的なもの」に突き動かされて芸術的制作活動が行われるとし、そのとき人間の自己は「絶対者の自己射影点となる」(10/195)。つまり人間の芸術的制作は、「超越的なもの」の自己運動の尖端に位置づけられる。「人の技術が即ち天の技術であるのである」(10/196)。この「超越的なもの」が「歴

史的生命」とされる。

つまり芸術的制作活動は、我々が生きるこの歴史的世界にその基礎を有する。西田はここに美の客観性を基礎づける。では先ほどのハリソンの議論はどのように解釈されたのであろうか。芸術は単に個人の内面の自己表現ではない。芸術のための芸術、という考えには西田は反対し、いかなる芸術も歴史的使命・歴史的意義を担っていると考える。芸術は、共同体から生じるというのが西田の論である。ハリソンの議論では、共同体において行われた祭式の踊りから、芸術が分化した。「芸術は共同体の行動から生まれる」というのが西田のテーゼである。

歴史的な生命から人間の活動が生まれるというのは、西田哲学では芸術のみならず全ての活動に該当すると思惟される。西田は知識論においても、知識は単に抽象的な意味しか持たないのではなく、歴史的な生命から生まれると考えている。例えば、次のような事態を想定すれば分かりやすい。かつてヨーロッパではアリストテレスの物理学が支配的であった。しかし天文学の発達に伴い天体運行を説明できない事態が生じた時、ニュートンが万有引力の法則を説明原理として発明した。さらにニュートン力学ではどうしても説明できない事態が生じた時、その説明原理としてアインシュタインの相対性理論が生じた。つまり抽象的知識ですら、歴史的状況に応じて自らの説明原理をその都度その都度要求している。芸術も同様である。いずれの芸術もその都度その都度の歴史的な生命を背負って生まれてきている。逆からいえば、歴史的な生命が自らの姿を、人間の活動を通して、芸術として自己表現しているとも言える。

3. 美の永遠性の根拠づけ

(1) 歴史的な生命としてのパトス

もう一つ西田がハリソンの論を評価する点は、芸術が「渴望」(パトス)から生じているとする点である。古代人が祭式で踊ったのは、「衝動」や「強烈な希望」のゆえである。超越的なものに突き動かされて芸術的活動がなされる時、活動の契機として超越的なものが人間に対して現われねばならない。その現われが、「衝動」であり「情緒」である。西田哲学においてこのような「パトス」が常に重要な地位を占めてきた。ハリソンの論では、芸術は共同のパトスから生じる。

このように美は「歴史的な生命」と「情緒」に基礎づけられるが、では歴史的な生命はいかにしてパトスとして現われるのであろうか。パトスとは一般にロゴスと対置してとらえられる。ロゴスが論理的恒常性を表すのに対して、パトスは未だ不分明なものであり、ロゴスによってその不明瞭さを解明されるものとされている。しかし西田は逆にパトスこそがロゴスを生み出す根源であると思惟している。世界は「パトス」としてのみ現われる。人間の自己はそのパトスに突き動かされて、諸活動を行う。人間の諸活動とは、自らを悩ませるパトスを解決する営みである。この諸活動がロゴスである。ロゴスとはパトスを解決するためにその都度考案される説明原理にすぎない。したがってロゴスはその都度揺れ動く相対的なものである。それに対してパトスは人間を突き動かす根源性を有する。「パトス的なものは歴史的な形成作用の内容でなければならない。ライデンシャフトなくしては、世界に於て偉大なる何物も成されないと云はれる」(10/201)。「情緒は我々の抽象的な意識的自己を越えた深い歴史的な生命の底から起るものでなければならない」(10/202)。

歴史的な世界はパトスとしてのみ我々に現われるが、西田は「情緒とは場所的限定として考ふべきものと思ふ」(10/200)と述べる。これは世界がパトスとしてのみ自己限定されるとともに、パトス(具体性)はロゴスの諸活動(抽象性)が生じせしむ「場所」としての権能を有することを意味している。ではパトスはどのようにしてロゴスを生み出すのであろうか。西田はパトスの特性を「非合理的」で「矛盾に満ちている」点に見取っている。「本能そのものが場所的限定として自己矛盾的」(10/202)。「我々の欲求は逆に場所的限定としての世界の自己矛盾より起るのである」(10/206)。

また逆に歴史的な世界から事態を眺めれば、歴史的な世界は「パトス」として現われることによって自らの創造的な成長発展を可能にしている。もし因果法則のような規則によってのみ歴史的な世界が動き行くなれば、歴史的な世界に生きる我々人間の活動はすべて因果法則に規定されたものとなってしまふ。そうであるならば人間の自由は全く存立しえなくなってしまう。パトスとして現われることによって、世界はその独自の成長を自ら可能にしている。「歴史的な世界は何處までも矛盾的な自己同一的に発展するのである、即ち創造的となるのである」(10/208)。

(2)人間の身体性と制作活動

このようにパトスとして現われた所与から、人間的諸活動が始まる。ではこの人間的諸活動はどのような始まり方をするのであろうか。パトスにおいては、人間の主体と客体とは未分化であるが、両者は次第に分化されてゆく。人間の主体がパトスから分化するプロセスにおいて重要な役割を果たすのが、「身体」とであるとされる。西田は身体に重要な役割を担わせる。「私は歴史的世界の内在的自己形成の方向を歴史的身體的と考へるのである。具體的理性は歴史的身體的でなければならない」(10/212)。まず行為的自己は、身体として存する。一般に主体と客体とを分けて考えるとき、主体は抽象的な自己であるとされ、客体に対峙するとされる。しかし西田は行為的自己を、客体と完全に分離することはできないとする。自己は認識主体のような抽象的な点の如きものであるのではなく、パトスの一部として生じる。つまり自己は、すでに歴史的身體的な出発点に立っている。我々がパトスに促されて行動した後、主体と客体とが分化される。この主体は抽象的自己ではなく、具体的・歴史的状况を背負った自己である。自己は、パトスによって行くべき方向をあらかじめ導かれている。「我々の身體は一面に行動的なると共に一面に表現的である」(10/230)。人間の自己は、超越的なものの自己表現として存する。

さてこのように西田は自己を「歴史的身體的」とするが、ここから芸術活動が生じるプロセスを詳述する。西田は、フィードラーの「純粹視覚」論に共感する。フィードラーによると、我々の自己が視覚そのものになりきり、我々の全活動が視覚のためだけに集中される時、芸術的制作活動が生じるとされる。この時、人間の身体全てが視覚となる。この状態が「純粹視覚」と名付けられる。「我々の自己が概念的の世界に於ての種々なる連絡を断ち切つて純粹視覚となる時、直に身體の運動と結合し、制作によつて我々の不完全なる視覚像を補正する」(10/213)。この時全身が眼となり、視覚以外の関係性が一切捨棄される。こうして「受働的視覚の状態から能働的視覚の状態に入る」(10/229)。視覚は単に与えられたものを受容するだけでなく、他の諸器官を動かす能動性を有している。「他の感覺によつて與へられない、唯眼によつてのみ與へられるものを、眼の爲に實現する可能性を自己に於て見出す。而してかゝる我々の能働的態度が直に外界動作と結合し、外界動作が直にその態度の延長となる領域に入る」(10/229)。

西田はこの事態を次のように言い直す。「超越的なものを何處までも内在的に見る立場が藝術の立場である」(10/212-213)。西田は芸術的創作と学問的思惟は同じように「パトス」から出発するが、その超越的なものに対してどのように行為的自己がかかわるかによって異なって現われるとする。主体の立場から超越を捉えようとする時、芸術的活動が生じる。「主體的形成の立場に於て、何處までも現實の世界を越え、環境の獨自性を否定して、之を質料視する方向」(10/214)。逆に主体を没し超越の立場から事態を把握する時、学問的思惟や科学的世界が生じる。「環境的形成の立場に於て、何處までも現實の世界を越え、主體の獨自性を否定して、之を内容視する方向」(10/214)。学問や科学は「何處までも超越的自己の立場から此世界を把握するのが學問の立場である」(10/213)。

(3)美のパラダイムと永遠性

このように歴史的身体を有する主体が、パトスとして現われた超越的なものを、自らの内に取り込むことが「芸術的制作」とされる。それゆえ西田は芸術を、「感情移入」や「模倣」、「遊戯」などと捉える思惟には賛同しない。パトスとして現われた「超越」は、歴史的世界と同一視される。歴史的世界は、矛盾に満ちたパトスの状態として現われる。「伝統とはエリオットの云ふごとく歴史的感覺である」(10/224)。この歴史的感覺を土台として、人間の制作活動が始まる。芸術活動もこの中に含まれる。「物は単に自己の主観によつて作られるのではない。そこに歴史の基盤がなければならない。作為的主觀そのものが既に歴史的世界の自己矛盾から成立するのである」(10/225)。つまり芸術的制作は、歴史的に形成されたパラダイムを基に成立する。いかなる芸術作品であれ、環境的影響を受けないものはない。たとえばエジプトのピラミッドやビザンツのモザイクなどは、歴史のパラダイムを背景に成立したのであり、その芸術的価値は「感情移入」や「遊戯」などからは説明できない。

しかし芸術的制作は歴史のパラダイムを基に成立しながらも、同時に歴史のパラダイムから離れようとする傾向を有していることも西田は見逃さない。歴史のパラダイムは動的なものであり、相対的価値しか有さない。しかし美の価値は、時代的違いを越えた普遍性・絶対性を希求して現われる。西田はヴォーリッゲルが芸術意欲を「抽象作用衝動」に見てとる点を自説に取り入れている。古代人は制作活動をパトスに促されて行ったが、それは決して安寧な心理状態においてではなかった。彼らは外界の矛盾に満ちた現実悩み、苦しみ、そこからの離脱を心

から希った。「彼等の藝術は自己を外界の物に沈潜し、物に於て自己を味ふと云ふことではなくして、ものをかゝる變幻不測の状態から抽象し、之を抽象的形式として永遠化し、外界現象において静止點をもとめることであった」(10/222)。パトスという動的で不安をもたらす状況から抜け出し、不安のない静かな境位に安んじたいという希望が、芸術的活動の根底に存する。それゆえ芸術作品は、永遠に価値を有することができる。

それゆえ西田はプラトンの思惟を支持し、「美はアイデアの影」(10/235)とも定めている。西田によれば「アイデア」とは「我々の行動の原型的パラデーグマ」(10/235)である。西田の言うアイデアは、不変的恒常の世界を意味するのではなく、各々の歴史的価値観を意味している。美は、その都度その都度の歴史性を背負って成立しながら、その歴史性を超えた価値を実現しようとする。「藝術的對象とは絶対現在の平面に於て、即ち永遠の今に於て、見られる物の形でなければならぬ」(10/234)。他方西田はカント美学に対しては批判的である。「カントの形式美と云つても、判断の合目的性と云ふことを脱してゐない、眞に没関心ではない」(10/235)。「唯カント哲学の如き悟性的立場からは、行為的直観と云ふことは考へられない」(10/249)。カントは、美の抽象性を単に個人の主観からしか思惟しなかつた。しかし西田は美の抽象性を歴史的世界から思惟する。そして歴史的世界は「パラダイム」としての価値を有する。ギリシアの歴史的世界がギリシア藝術を生み出し、エジプトの歴史的世界がエジプト藝術を生み出し、日本の歴史的世界が日本の藝術を生み出した。パルテノンの美も、ピラミッドの美も、伊勢神宮の美も、それらを作ろうとした「藝術的意欲」は、歴史的世界から突き動かされたものである。美は「様式的正」とも名づけられる。西田の次の言葉が、美学について端的にまとめた文言である。「タウトの云ふ如く、永遠の美とは、作品がその母胎たる一切の事物の総體によつて課せられる諸々の要求を、最も純粹に且つ力強く充足し得たものでなければならぬ」(10/239)。

4. パトスと美的陶冶

(1) 美的陶冶の問題

さてこのように美を歴史的世界に基礎づけることから、どのような事柄が見えてくるであろうか。特に人間形成について、どのような考えが見えてくるかに本稿では焦点を当てたい。カント以降、西洋では美は主観性の枠内で思惟されてきた。既述の如く、美は没関心的であるとされる。また同時に「感性」は「理性」と対立するものと捉えられてきた。特に美の教育的効果について述べた人物として、我々はシラーを挙げる事ができる。シラーは代表的著作『人間の美的教育について』で美的教育の役割について叙述している。シラーは人間の成長が感性的段階から理性的段階へと進まねばならないが、この成長において重要な役割を果たすのが美であるとする。「美的状態」とは感性と理性とが調和的に働く状態を意味している⁽¹¹⁾。我々はこのシラーの思惟を西田と比べる時、共通点と相違点を見出すことができる。まず両者が出発点を感性(パトス)に置いている点は、共通点を言う。しかしシラーにおいてはカントと同様にパトスは克服すべき対象であるが、西田においては全活動の出発点であるのみならず到着点という根源性を有している点で両者は異なる。また感性から理性が導き出されるという陶冶プロセスは両者共に共通している。しかしシラーにおいては理性と感性とが「調和的」であることに人間の陶冶目標が立てられるが、シラーの念頭にある感性とは個人の感性であるにすぎない。他方西田においては感性とは、歴史的世界の現われであり根源性を有する。さらに理性は感性の説明原理という役割を有するにすぎないとされる。理性は、その都度異なった説明原理を与える。従つて或るパラダイムの下では理性と感性とは調和的ではあるが、パラダイムが崩れたとき説明原理として新たな理性が求められることになる。

ではこのような西田の思惟からどのようなことが導き出せるであろうか。まず西田は藝術を次のように捉えている。藝術とは動的に揺れ動く感性(パトス)をいかにして捉え、そこに永遠性を付すことにある、と。また歴史的世界における人間の活動を、「制作」(「物を作ること」=ポイエーシス)と名づけている。確かに西田は人間のすべての活動が藝術的制作ではないと前置きしている。しかし人間の活動すべてを「物を作る」ことに見て取っている。物を作るとは、パトスによって突き動かされた人間が歴史的身体として行為することである。その行為の仕方によって、学問的思惟と藝術活動が生じる。パトスを生き生きと捉える藝術は、人間的生における歴史的生命の純粹な現れである。では西田において藝術は人間的生にとってどのような重要性を担っているのであろうか。

(2) 文化的共有知としての美的陶冶 — 制作と鑑賞の相即性 —

後期西田において芸術の位置づけが体系化されているが、その人間的生に対する意義については詳述されていない。後期西田の芸術論では、西田が新しく構築した形而上学における芸術の位置づけがなされている。さて西田は前期哲学においても芸術論・美論を展開している。もちろん前期と後期とでは西田哲学の様相は大きく異なる。しかし芸術の位置づけについては共通した点が多々見られる。後期では歴史的生命の現われであるパトスから芸術が始まるとされているが、前期においても潜在的意識内容の自己展開として芸術が捉えられている。さらに後期における理性が感性から分化するという考えは、既に前期においても予描されている。我々は西田の芸術論から美的陶冶というテーマに即して、前期西田から次のような結論を導き出したい。一つは芸術が単なる個人的嗜好にとどまるのではなく、共同性を有するがゆえに、美的陶冶は共通知としての役割を有することである。もう一つは美的陶冶が道徳的生と関連づけられていることである。道徳の問題は、単に形式的正義によってのみ解決されるのではないとされる。

西田は芸術が単に個人的嗜好にのみとどまるのではなく、共通的理解を有するべきとし、そこに美の客観性を基礎づけた。さて西田が美の基礎づけを行ったのは、「パトス」であり、これは歴史的生命の現われとされた。さて前期西田哲学では、歴史的生命は大なる「自我」(3/264)や「合同的意識」(3/265)と呼ばれているが、表れである「パトス」は後期と同様に「直観」と呼ばれている。西田は直観について次のように述べている。「色とか音とかいふものが、考へられた色や音ではなくして、その一々が生きた働きとして、一つの作用から直に他の作用に移り行くのが直観である。是故に直観は意識成立の根源と考へられ、その内容は我々に對して與へられたものと考へられるのである」(3/262)。直観は単に知的対象ではなく、知的活動を生じせしめる創造力である。ここで我々が着目したいのは、西田が知を産出する根源がパトスであると定めていることである。「知識の内容が感情の性質を定めるのではなく、知識は感情の中にあるのである。…新なる知識の内容を創造するものは知識ではなくして感情である」(3/256)。このようにロゴスに対するパトスの原理的優位が述べられるが、このパトスと人間的自己が同一化されるとき芸術的性状がもたらされる。美とはパトスの純なる活動に、人間的自己が没頭する時生じるのである。「我々が全身眼となり、耳となる時、感情が物に移入せられ、その表出運動として自ら藝術的動作を伴ひ來るのである」(3/256)。

さてこのようにパトスが自己形成するところに美が生じるのであるが、パトスはどのような位相を有しているのだろうか。西田はパトスが、歴史的・社会的課題を担って現れると考えている。「藝術的内容は社會に對して與へられた課題である」(3/315)。パトスは単なる個人の感情ではなく、その都度その都度の社会的負荷を背負って現れる。それゆえパトスが最も純粹な形で現れた芸術も、歴史的・社会的意義を有している。さらに西田は「藝術が文化の始である」(3/302)とも述べている。人間は外的世界の因果法則に従って生きるだけではない。もしそうであるのみならば人間の本性は動物と同じになってしまう。人間は外的世界を自らの「外」なるものとして対象化できるがゆえに、その人間らしさを獲得できるようになる。人間が「外」なる世界を対象化する最も原初的な表れが、芸術であるとされる。人間は制作活動を行うことによって受動的な生活から脱し、能動的・自律的に活動することができる。

「美」とは自らの内にある生命力を基に「物を作る」という活動(制作)を行うと同時に、人間的自己が自らの内に流れる超越的生命を客観化(鑑賞)することを意味している。美的陶冶とは人間が諸活動を行う際の基礎的役割と同時に、自己反省としての役割を担っている。

(3) 道徳的生と美

さてもう一つ我々が着目したいのは、美的陶冶が道徳性育成の役割を担っていることである。芸術教育が道徳性育成の権能を果たすことは古来から述べられてきたことであり、殊更新しいことではない。例えばプラトンは芸術教育・文芸教育が人間の魂を調和的にするとしている。また既述のシラーにおいても、美的教育が理性育成の基礎となるとされている。西田哲学においても美的陶冶が道徳性育成の役割を果たすとされているが、しかしそれは独自の立場から述べられている。

まず西田の道徳観から見、それが美の問題と密接であることを論証したい。西田はカント的に形式的ルールを遵守することが道徳的であるとは思惟しない。道徳的命法の基礎には、「我々の生命の要求がなければならぬ」(3/321)。カント倫理学では定言命法に従うことが正しい生き方とされている。しかし西田はたとえ定言命法である

うと、その背後に生命的要求があるからこそその効力を発揮しようとしている。「道德律が單なる思想から現實に入るには、何等かの内容を取らねばならぬ」(3/364)。カントは道德法則を思惟する際に一切の内容を考慮することを排し、純粹に法を尊ぶことにのみ依るべきとする。しかし西田はこのような考えを批判する。「我々が法を敬するといふことは、その内容を敬することでなければならぬ。全然無内容なる法則は我々は理解することすら不可能である」(3/365)。カントが挙げる有名な例、「虚偽の約束」について西田は次のように分析する。虚偽の約束によってその場を取り繕うことは、カント倫理学では形式的側面から道德的に批判される。虚偽の約束をすることは、約束という社会的ルールを無効にすることにつながる。つまり「約束」という概念に論理矛盾を持ち込むことになってしまう。しかし西田はこのような考えには満足せず、次のように言う。「如何なる法則であっても概念自身の中に論理的矛盾さへ含まれなければ、可なるのであるか」(3/366)と。

西田は法則が法則として機能するには、単に法への敬意ではなく、人間性の要求が根柢に存するからであるとす。「約束を守るといふことが道德的価値を有するのは、単にそれが一般的法則となると云ふにあるのではなく、義といふものが大なる人性の要求として文化現象を構成する一事相を成すが故である」(3/367)。そしてこの「人性の要求」とは、大なる生命の要求である。ではこの「人性の要求」とはどのように我々に現れるのであろうか。我々はこれまでの議論を振り返ってみたい。それはパトスとしてのみ我々に現れる。しかしパトスは感情であり、また具体的である。ここから道德法則は導き出せるのであろうか。西田はここで具体的特殊の中にこそ一般的法則が内包されるとする。「具體的な眞實在に於ては特殊なるものの中に一般的なものが含まれると考へねばならぬ。一般的なものは特殊なるものの発展の手段である」(3/301)。特殊なる現実から全てが発するものであり、道德法則もまた同様である。眼前の具体的現実を解決しようとするところから、道德法則が考量されねばならない。道德法則とは、パトスの要求に応えるものでなければならない。ここに道德の客観性も基礎づけられる。我々は、「パトスからロゴスが生じる」という西田の論旨を読み取ることができる。同時に我々は、このパトスが芸術的内容として現れることにも着目せねばならない。パトスは矛盾に満ちた現実を意味していた。パトスという潜在的内容を論理化することが、道德である。道德とは單なる形式的善ではなく、悲哀や矛盾に満ちた眼前の具体的事実に安らぎを与えるものでなくてはならない。

さて我々はここから西田の道德的生の所論について結論付けることができる。西田は「崇高」という概念を、人間が身につけるべきものとして着目する。西田によれば、美は調和ではなく、不調和が含まれていることによってその美しさが輝く。調和とは静的な状態であるが、現実のパトスは静的ではない。パトスは自らの矛盾によって人間の自己を制作活動へと突き動かす。崇高とは、矛盾に満ちたパトスに突き動かされて、その矛盾を解決しようとする心的性状である。「崇高は美の動的方面である」(3/317)。パトスを解決しようと理性を産出するのが、「崇高」である。崇高は「理性的感情」(3/316)とも呼ばれるが、これが美的陶冶によって到達されるべき道德的生の意味しているといえよう。

おわりに

さて最後に西田の芸術論を、現在の教育問題に照らして省察したい。歴史的な文脈とは異なり、現在道德教育と芸術教育とが相即的に捉えられることは少ない。道德教育の目標は、「望ましい自己成長」や「人間関係の育成」、「社会集団の一員としての自覚」などに置かれている。他方芸術教育は、「感性を高め、芸術の諸能力を伸ばし、芸術文化について理解を深め」⁽¹²⁾ ことに目標が置かれている。それにもかかわらず両者に共通する点が存することも事実である。学習指導要領の道德の内容項目では、「3 主として自然や崇高なものとのかかわりに関すること」が設定されている。音楽や美術における美を感じる心の育成が、道德教育につながるとされている。「自然や、優れた芸術作品等美しいものとの出会いを振り返り、そこでの感動や畏怖の念、不思議に思ったこと等の体験を生かして、人間と自然、あるいは美しいものとのかかわりを多面的・多角的にとらえることが大切」⁽¹³⁾ と述べられている。さらにこのような美的陶冶を通して、「崇高さ」を子どもの中に育むことができるとされている。学習指導要領では、「生命の尊さ」が全ての基礎にあると考えられている。さて我々が本論文で論究してきた西田の美的陶冶の哲学は、どのような点で現在の教育に及ぼすことができるのであろうか。まず西田が「生命」(あるいはパトス)を全ての基本に置いていること、そこから制作活動や鑑賞力が培われるとしていることは大いに参考になると思われる。もちろん西田の言う生命とは、単に個々の生き物の生命を意味するのではない。それは歴史的な生命であ

り、我々の生を成り立たせているパラダイムとも言えよう。美を愛好することは、自らを育んできた歴史的生命を振り返ることであり、人間の生にとって自らの存在根拠を振り返る営みでもある。さらに芸術的心情を単に芸術として育てるだけでなく、人間の有する諸能力の基礎として育て上げることも読み取れる。現実の教育においても、子ども一人ひとりの活動を重視すると同時に、鑑賞を通して自己反省する力を身に付けられることが重要である。

〈注〉

- (1)大橋良介「西田哲学の芸術論」大峯顕編『西田哲学を学ぶ人のために』世界思想社、1996年、288頁。
- (2)大橋、前掲書、289頁。
- (3)大橋、前掲書、289頁。
- (4)大橋、前掲書、285-286頁参照。
- (5)岩城見一、「西田幾多郎と芸術」『西田哲学選集第六巻「芸術哲学論文集」解説』、燈影社、1998年、432頁。
- (6)岩城、前掲書、432頁。
- (7)岩城、前掲書、433頁。
- (8)藤田正勝『西田幾多郎——生きることと哲学』岩波新書、2007年、78-80頁参照。
- (9)西田幾多郎の引用は『西田幾多郎全集』第3刷、全19巻、岩波書店、1978-1980年より引用し、引用後に(巻号／頁数)を付記した。
- (10)Kant, Kritik der praktischen Vernunft. S. 3-4(邦訳『世界の大思想カント<下>実践理性批判 判断力批判 永遠の平和のために』高峯一愚訳、河出書房、1965年、174頁)。
- (11)シラーは次のように言っている。「一つの詞でいへば、感覺の人間を理性的にするのには、豫めそれを美的にするより他の道はない」。シラー(安倍能成、高橋健二訳)『美的教育論』岩波書店、1938年、123頁。
- (12)『高等学校学習指導要領』文部科学省、2009年、98頁
- (13)『学習指導要領解説 道徳編』文部科学省、2008年、52頁。