

## ブロッホの真理論 II

三 国 千 秋\*

Blochs Wahrheitstheorie II

Chiaki Mikuni

Received October 23, 1990

## 1 芸術と宗教における真理の問い

芸術と宗教の分野において、真理や真なるものとは？と問うこと自体決して自明なことではない。このような問いは奇妙なこと、奇異なものに思われよう。いま芸術を虚構の産物であるとか、宗教を諸個人にとっての信仰や信念の問題、要するに個々人の考え方のちがいによるものだと片付けてしまうなら、最初から真理なるものの入り込む余地はない。まして、科学において述べられるような実在的真理に匹敵するものなど芸術や宗教にあるはずがない。実際、ブロッホが言うように、「今日では、ホメーロスが女神アテーネの助けを借りたとか、ファウストが悪魔と契約したなどということを誰一人としてまともに信じてはいない」<sup>1)</sup>のだ。だとしたら、なぜ芸術や宗教において真理や真なるものを問題にする必要があるのだろうか？そのような真理や真なるものとはいかなるものであろうか？ブロッホは芸術や宗教についてどう考えているのか？われわれは芸術や宗教における真理の問題について、以下に述べるように、「時間」・「経験」・「質的なもの」という三つの観点から考察することにする。

## 2 芸術における真理とキッチュ（にせものやまがい物）

われわれはまず芸術の場合をとりあげよう。ブロッホも言うように、芸術や宗教、道徳などの非科学的分野において、科学的真理の基準をもちだしてもはじまらない。すなわち明証性、整合性、あるいは概念と対象の一致などという科学的真理の基準から芸術や宗教における真なるものを論じてみても失敗に終わるだけである。というのも、芸術を論ずる上でまず最初につきあたる問題は、芸術の虚構性、仮象性ということにあるからである。現代の芸術論でも、例えばスーザン・K・ランガーは、『芸術とは何か』の中で芸術の基本的特性を虚構性ととらえている。すなわち、舞踏を「ダイナミックな形式」としてとらえる彼女によれば、舞踏という芸術現象は仮象あるいは幻影である。だが、われわれが鏡の像や虹を単なる幻覚や幻影として

\*教 養 部

Faculty of General Education

見るのではないのと同様に、芸術作品においてもわれわれはそこにまぎれもなく何らかの实在性を、彼女のことでいえば「ダイナミックなイメージ」を認めるのである。したがって、全ての芸術作品は「虚の空間」（絵画など）および「虚の時間」（音楽はその典型的な例である）において形づくられているといわれる。加えて、いかなる芸術作品も創作、創造といわれることから明らかなように、芸術的表現は、科学で扱われるような諸々の客観的实在あるいは客観的対象の忠実な再現や模写ではない、それは、芸術家の主観によってとらえられた客体についての一個の表現である。しかも、ランガーによれば、「芸術家が表現するのは彼自身の現実の感情ではなく、彼が認識する人間感情なのである。」<sup>2)</sup>

そうだとしたら、客観的实在とか客観的対象などについて言われるいわゆる「事実の真理」からは極めていかがわしく見える芸術において、真理や真なるものが問われる必要があるのだろうか。このことに関しては、ごく最近の新聞における『キッチュの現代』と題する一音楽史家の論評がそのヒントを与えてくれるよう思われる。少し長いが以下に全文を引用したい。

キャスリン・バトルの歌うヘンデルの「ラルゴ」はなぜ人気を博し、かくも流行したのであろうか。彼女の歌手としての魅力もさることながら、このゆったりとした音楽が与えてくれる幸福感にその秘密があるように思われる。つまりこの「ラルゴ」の幸福感はどこかで今日の私達の生活感覚と一つになっているのである。

この音楽に限らず、テレビのCMやデパートに流れるBGMなどに耳をすましてみると近年、共通した現象が見られる。とくに自動車では高級車のCMでこぞってクラシックあるいはクラシック風の音楽を好み、また洋酒からキャットフードや菓子類に至までもこうした傾向にある。さらにバトルの場合もそうであるが、信頼感を強調するためであろうか、自動車のCMで実際の歌手を起用したり、ヴァイオリン奏者の実演を入れたり、またいささか古いがインスタント・コーヒーのCMでやはりピアニストを起用した例もある。

それぞれの商品の性格によってさまざまであろうが、おそらくはスポンサーの意図はその商品が「本物」であり高級品で、信頼性が高いことをアピールすることにあるように思われる。さらにクッキーや住宅のCMでモーツァルトの弦楽四重奏曲を演奏する映像が流れてくると、視聴者は無意識のうちにそのクッキーや住宅は由緒のある高級なものであるというイメージをもち、そうした高級品を手にする幸福感を夢見るのである。その意味ではバロック音楽やロココの音楽は今日の我が国では音楽を越えてなにか特別な意味を担っている。

テレビのCMで流れるクラシック音楽の落ち着いた音色は、こうした本物風あるいは高級風の物を手にし、そうしたものに囲まれたいという私達の願望を实によくくすぐっている。しかも用いられる音楽をみると、あまり深刻で重苦しい音楽や社会の暗部を抉るような音楽はさけられ、心の満足と魂の平安を映し出したような平明で穏やかな音楽が意図的に選ばれている。つまり感傷的でゆったりとしたクラシック音楽は高級品のイメージと一つなのである。

ところで人々のこうした本物、あるいは高級志向はなぜ起こってきたのであろうか。この高級志向の裏側をさぐってみると、一億総中流意識といわれる今日の我が国の隠れた構造を垣間見ることができる。高級志向で重要なのは、それが由緒正しくしかも歴史を感じ

させ、価値がありそうにみえることである。歴史的にみるとこうした高級志向は一九世紀にすでに始まっている。産業が起こり、資産を得た中産階級と呼ばれる階層が次第に伸長してくると、人々はこぞって富と格式と歴史を感じさせるものを身につけようとした。

当時の批評家は、人々は音楽会に行くときに演奏曲目よりもそのホールに赤絨毯が敷いてあるか、どのような上流階級の人々が来そうであるかに関心を払った、と嘆いているように、人々はこぞって上流階級を振る舞おうとするようになった。

そしてこうした高級趣味の風潮を反映して、さまざまな生活の理想を売る場所としてデパートが登場してきた。デパートが本物を手にしようとする人々に与えた影響力は計り知れない。というのは、デパートはかつてほんの一握りの人々にだけ許された高級品を目の前に展示して、人々に近い未来の幸福を売る格好の場所だったからである。

高級品や格式のあるものに囲まれたと思いつつ、現実にはそれらしい代用品で満足せざるをえない。そこで高級風なイメージのものとしてキッチン（まがい物）が生まれてくる。それ自体ではなんにも価値がないが、いかにも高そうで由緒ありそうなキッチンが世に氾濫し、これらは人々に手近な満足を提供するようになる。

音楽でも同様である。一九世紀でもっとも人気を得た音楽は、グノーの「アヴェ・マリア」とバグジュウスカの「乙女の祈り」であるが、このキッチン音楽が人気を得たのもやはり人々の高級志向に由来している。バッハの音楽を下地に編曲されたこの宗教風味のグノーの声楽曲は、バッハを用いることによって伝統と格式と、なによりも上流階級と家柄の良さのイメージをふりまき、「乙女の祈り」はそうした階級の男性との結婚願望を表現した曲なのである。一九世紀の人々が「アヴェ・マリア」に深い愛着をおぼえたのと、今日の私達がバトルの歌うヘンデルの「ラルゴ」に喝采するのは、その性格もレベルも異なるものの、高級志向という点においては底辺において密接な関連をもっている。ヘンデルの「ラルゴ」やモーツァルトの作品は決してキッチンではないが、日本の中流意識はこれらを、手に入れたいと望んでいる商品への願望と一つにし、一種のキッチン並みの機能を与えてしまったのである。バトルの歌う「ラルゴ」のゆったりとした施律を聞きながらふと家の中を見回してみると、ロココ様式風の形だけのシャンデリアや暖炉、バロック風の色調の絨毯、ビーダーマイヤー様式風の家具、それに飾るだけの洋酒がすぐに目に止まる。「ラルゴ」の醸し出す幸福感はこうした私たちの生活感覚に見事にかなったものなのである。

（『キッチュの現代』 西原 稔 毎日新聞 1990. 5. 9）

「キッチン」とは、ドイツ語で「にせもの」や「まがい物」のことをいう。この論評が正しいとすれば、今やわが国の文化や芸術、哲学や文学に極めて多く見られる既存の作品の再解釈、パロディーあるいはテレビの「物真似」ブームには共通するものがあるように思われてくる。とはいえ、この引用文からも容易に知られるように、芸術における真理の問題のまず最初は、芸術における虚構性・仮象性からにせもの・まがい物を区別することにあるといえよう。

### 3 ブロッホのいう芸術における真理のための基準

ブロッホは芸術的真理のための基準として、「特殊なものの救済」と「新しく形成される本質的なものの明確な表現」という二つの基準をあげているが、それはいかなる根拠によるのであろうか。「特殊なものの救済」という基準についていえば、それは彼が芸術的表現における基本的特徴として、虚構性あるいは仮像性と並んで、「感覚的性質の尊重」ということをあげていることと関係しているように思われる。すなわち、「およそ芸術的表現は（とりわけ風景画や詩においては）感覚的な諸性質を尊重する、しかもこの性質とは、数学的自然科学が疑わしいものとみなして、自己の真理の枠外に放り出してしまったものであり、さらに思弁的な自然哲学が極端に主観的かつ空想的なものとなったために、そこでもますます疑わしいものとみなされてしまった性質である。」<sup>3)</sup> もちろん、ブロッホにおいても、ここで言われている特殊なものとは「普遍的なものの一部」としての特殊なものをいうのであるが、だからといってこの普遍的なものは「およそ古典的なものをただ模倣すればよいというものではない。」<sup>4)</sup> 同様に、この「特殊なものも……決まり文句では片付けられないものである。」<sup>5)</sup> ということは、「特殊なものの救済」という芸術における真理の基準とは、一般性、普遍性、多数性の名のもとに切り捨てられてきた「諸性質」の救済を意味するのではないだろうか。芸術作品が創作や創造といわれることのうちには、一個の独立した存在物がそれ自体としてかけがえのないものであるということ、また、いわゆる大量生産や大量消費と芸術作品とは本質的にあい入れないということが述べられているのではないか。しかも、ブロッホによれば、この「特殊なもの」は、芸術作品の中で「描かれる人物、状況、運命などを繰り返し細部にまで肉付けし、それを作品のなかに組み入れるという、あの芸術に固有な密度の高まり」<sup>6)</sup> において達成されるのである、といわれている。

他方、芸術作品の中で達成される、「新しく形成される本質的なものの明確な表現」という基準について、ブロッホは、この「(本質的なものとは、控え目な言い方をすれば、典型的なもの)」<sup>7)</sup> であると述べている、もちろん、このような「典型的なもの」はそれが芸術作品において表現されたものである限り、仮像や虚構、幻影であることを免れないのであるが、だからといって「芸術の任務とは、根本的には単に形を歪めることにあるのではない。」<sup>8)</sup> これに対して、ランガーにあっては、芸術的真理の基準に相当するものとしては、唯一「生きた形式」ということが述べられているだけである。すなわち、すぐれた芸術作品にみられる「生命」「生命力」「生气」などの基準が生命や有機体との類推で述べられているにとどまっている。「まずい芸術は、感情を墮落させる。これは独裁者や民衆煽動家が利用する非＝合理主義にみられる大きな要因である。」<sup>9)</sup> と、ランガーは述べている。だが、このような言い回しは、ランガーが芸術を芸術家による「主観的生命的客観化」と呼んでいることに深く関わっているように思われる。そもそも、ランガーの『芸術とは何か』の基本的モチーフは、芸術を科学と同等の価値あるところまで高めることにあるのであって、そのために彼女は科学におけるサイン＝「表示する記号」と芸術におけるシンボル＝「内包作用をもつ象徴」とを区別しているわけである。しかしながら、ランガーはシンボルを「趣意 (import)」という極めて主観的な概念によって置き換えることで、芸術をまたしても主観的なものに帰属させてしまう。それだから、彼女が芸術的意匠の歴史的変遷についてその理由として上げているのは次の四点ということに

なる。すなわち、

- (1) 芸術家が表現したいと思う観念、
- (2) 新考案による芸術的制作の技法、
- (3) 物理的、文化的環境が与える機会、
- (4) 一般の反響<sup>10)</sup>

しかしながら、ブロッホの言う芸術における「典型的なもの」や「本質的なもの」とは現実の世界にある諸々の客体的事物や対象とまったく切り離されたものであるのだろうか。それらは、具体的な事物のあり方や人間の振舞いから切り離された、もっぱら芸術家の主観によって構成された、単なる主観的なものであろうか。ブロッホが、芸術において形づくられる真なるものや「本質的なもの」を単なる仮像にとどまらず、未来における「事物や人間のあり方」におけるその「先駆け」とみなしていることは、芸術の虚構性や仮象性、ランガーの言うような芸術家の主観的構成という側面を強調しすぎることにたいする、ひとつの反論であるように思われる。

#### 4 宗教における真理の問いと「実践の観念性」

これまで論じてきたことをふまえるならば、われわれは宗教における「にせもの」や「まがい物」を「宗教的イデオロギー」と呼んでよいであろう。古来、宗教は神話と一体であるか、あるいはその一部であるか、いずれにしても神話と深く関わっていた。そのような、支配者によって形作られた神話としての宗教は、ブロッホによれば、その都度の時代における支配のメカニズムを覆い隠すものとしてのイデオロギーの役割を果たしてきた。しかしながら、ここでブロッホは、そのような支配的なイデオロギーにたいする抗議や戦いというものに目を向けているのであって、まさしくそのような抗議や戦いの中に、宗教における「真理」や「真なるもの」についての問いが生じて来るのだという。すなわち、「ひとたび宗教にたいして真理の問題が付き付けられるやいなや、それは〔宗教的〕神話ばかりかその実践をも激しく問い詰めることになるのであり、この点では、芸術の芝居じみたことや幻想にたいしてちょっと肩をすくめることとは、著しい対照をなしている。芸術と宗教にたいするこのような反撥の強さの違いは、結局のところ、宗教が強大な教会権力を基盤にしていたということによるものではない。もっと正確に言えば、それは宗教と芸術のそれぞれがめざしているものに向かう真剣さの違いによるのである。」<sup>11)</sup>したがって、宗教的真理への問いは、ブロッホによれば、歴史的には「宗教の内部」においてなされる宗教批判というかたちにおいて現れることになる。

このことは例えばルターの場合にもあてはまる。ルターが『キリスト者の自由』においていうところは信仰の優位性である。すなわち、「神の前に義でありまた義であらねばならないのはただ信仰のみである。」<sup>12)</sup>したがって、およそキリスト者であるとは、彼が司祭であるか、彼がいかなる社会的な地位にあるか、また彼が生前にいかなる善行をなしたかによるのではなく、もっぱら信仰によって決まるのだ、と言われる。こうしてルターは、「聖会、教会、修道院、聖壇、ミサ、寄進が必ずしもキリスト教的ではないし、さらにはまた断食やある聖者に特にささげられた祈祷もそうではない」<sup>13)</sup>という。確かに、このようなルターの批判は当時の時代背景、教会権力と世俗的な信仰のあり方に照らしてみるなら一面の真理を含んでいたといえる。しか

しながら、ここで見落としてならないのは、ある時代の宗教内部での批判がいかに尖鋭でありかつ的を得ていたとしても、その時代における思想のもつ歴史的意義が後の時代にあっては容易に風化していくということである。とりわけそれが、宗教的実践という真理の問題に関わるような場合には、なおさらである。そのための例として、田川建三の『宗教とは何か』から、マタイ福音書における「実践の主張」についての一文を引用しよう。

マタイは初期キリスト教の中でも最も強く実践を主張している。それも、一方ではパリサイ派的ユダヤ教との強度な対抗意識において、他方では初期キリスト教内部において実践を強調しないものたちに対する非難をこめて、非常に強い言葉で実践を主張する。それにもかかわらず、その実践を主張する言葉づかいは、パリサイ派的ユダヤ教から継承しており、自覚的に主張する内容は、ユダヤ教律法の一点一滴をも遵守する、ということである。けれどもこの種の大げさな主張は、「小骨一本ぬきません」という誰だったかの言葉と同じで、看板倒れに終ることが多い。マタイの実践の主張は、ユダヤ教知識人の知的操作をキリスト教化したものであって、現実の生との格闘から生まれたものではない。だから、強度な実践の主張をすればするほど、空をかすっていくおもむきが生じてしまう。実践の思想が実践の思想にならずに、実践の観念論になる好例がここにはある<sup>40</sup>。

ここにみられるような「実践の観念論」は、今日、ルターの場合の「信仰の優位性」を強調する際にもあてはまるように思われる。ルターの言う、「信仰のみが人間の義であり、あらゆる戒めの充実である」とか、「信仰が義の首であり、いな、その全存在なのである。」<sup>40</sup>という命題は、ことさらにその「信仰」という名の観念性が強調される場合には、容易に宗教的イデオロギーに転化していくからである。こうしてひとたび激しく問われ続けた宗教的真理の問いも、次第に社会的現実から遠ざかっていくことになる。ルターの提起した「信仰」という宗教的真理の問いは、それがもっぱら個人の内面的な出来事とみなされるならば、「信ずるものは救われる」といった安易な命題に転化してしまいかねない。実際、ルター以来の近代的キリスト教の歴史はそのような個人的信仰の道をたどることで、近代の合理主義や個人主義に合致するものであったともいえるのではないか。

## 5 芸術および宗教における真理の問いと「時間」

芸術や宗教が人間の感性や理性の働きによって産み出され、経験されるかぎり、そこでの真理は人間の「時間」感覚との関連において考える必要があるように思われる。もちろん、そのような「時間」感覚も歴史的に形成されるものであり、かつまたその都度の社会において、その都度の文化や生活様式によって大きく影響されるであろう。一例をあげれば、筆者にとっては、われわれ現代の日本人の「時間」感覚は、他のアジアの国々の人々の「時間」感覚とはかなり違うように思われる。波多野清一は『時と永遠』の中で、時間の層を三つに区別しているが、それは第一に「自然的時間性」といわれる。自然的時間性あるいは自然的時間は、生きとし生けるものの生成と消滅、人間の生の有限性の認識に基づいている。「自然的生を生きる限り主体は存在を獲得しつつ同時に喪失する。」<sup>40</sup>（以下、「時間」についての引用はすべて『時と

永遠』による。) 自然的時間の特徴は、将来より過去へと向うものとしての時間的「不可逆性」である。第二に「文化的時間性」としての時間がある。氏のいう「文化的時間性」とは、おそらくヘーゲル流の「精神の客観化」されたものとしての時間、さらにはディルタイ流の「生の客観化された形式」としての「実在的時間」を念頭においたものであろう。文化的時間の特徴は「歴史性」である。第三に「文化的時間性」の変様としての「客観的時間」がある。「客観的時間は、時の点すなわち今（現在）の連続として、一定の方向に向かう直線として表象される。各時点の関係は単に外面的即ち空間的である。」<sup>10</sup> 客観的時間の最も著しい特徴は「無終極性」であるといわれる。

われわれ現代人の日常生活において見られる「時間」感覚は、まずもって「客観的時間」に根差しているといえる。「時間に遅れる」とは現代の日本の標準時に照らして言われることであり、「時間がない」とか「時は金なり」などという言い方には、一定方向に向かう量的な「客観的時間」の意味がこめられているのであって、およそ「不可逆性」を特徴とする「自然的時間」を意図しているのではない。ところで、ミヒャエル・エンデの童話『モモ』の主題は「時間」であるが、そこで語られるのは、われわれ現代人の日常的な「時間」感覚にたいする痛烈な批判である。現代人の「忙しい生活」にたいする批判、「時は金なり」に代表される、現代の資本主義下における人間の「心の余裕」のなさが風刺されている。『モモ』には時間泥棒の話が出てくるが、その時間泥棒は人間から「時間」をむしり取って生きている。人々は時間泥棒の計画にまんまとひっかかって、時間貯蓄銀行へ貯蓄するために時間を節約しようとするのだが、そのためにかえって忙しくなり、かれらの心はぎすぎすして、「おこりっぽい、落ちつきのない」ものになってしまう。「時間をケチケチすることで、ほんとうはぜんぜんべつのかをかをケチケチしているということには、だれひとり気づいていないようでした。じぶんたちの生活が日ごとにまずしくなり、日ごとに画一的になり、日ごとに冷たくなっていることを、だれひとり認めようとはしませんでした。」<sup>10</sup> だが、モモからすれば、人間は時間を蓄えることなどできないのであって、できたとしても意味はない。というもの、「時間とはすなわち生活」のことであり、「人間の生きる生活は、その人の心の中にある」<sup>10</sup> のだから。では、ここで語られている「生活としての時間」、「心の中にある生活」としての時間とはどのような時間のことを指しているのだろうか？ それは、われわれに自然的生として与えられた「自然的時間」のことでもなければ、まして何かの別の目的のためにいわば手段のように利用される「客観的時間」のことでもないであろう。それどころか、『モモ』において批判されている「節約され、蓄えられる時間」と言われているものこそ、われわれの「客観的時間」の感覚に根差しているのではあるまいか。

では、芸術における「時間」とはいかなるものであろうか？ ランガーはそれを「虚の時間」と呼んでいるが、われわれとしては、それを波多野清一のいう「文化的時間性」に近いものとする。このことは、芸術を彼のいう「文化的生」の自己表現と解するならば容易にわかることである。だが、芸術的創作のみならず、芸術作品の鑑賞もまた芸術的経験であるというわれわれの立場からすれば、芸術における時間を「経験される時間」と呼んでさしつかえないのではないか。さらに、『モモ』における「生活としての時間」もまた「経験される時間」と呼ぶるのであるまいか。なぜなら、生活とは実に諸々の経験を意味するのであり、それはまたわれわれの心にとっての経験であるからである。

芸術における時間を「経験される時間」と規定するならば、われわれはそこに独特の時間経験を読み取ることができる。例えば演劇を観たり、音楽を聴いたりするとき、われわれはそれまでの日常生活とは全くきりはなされた、或る異質な時間を経験する。芸術が日常的時間性（日常生活と置き換えてもよい）からの脱却として、旅に似ているのはこの異質な時間経験のためである。われわれはさらにこのことを、音楽におけるリズムについて考えてみよう。われわれの考えでは、いかなる芸術作品にもリズムというものがあると思われるが、とりわけリズムが大きな役割を演じているのは音楽であろう。音楽のリズムはわれわれの日常的な時間感覚（これもまた広い意味での「客観的時間」の尺度に基づいているのだが）とは全く異質なリズムによってわれわれの感覚や情感に訴える。ここで大切なことは、「リズム」とは単なる単純なリズム（「周期的継起」ランガーによる）にかぎらないということである。ランガーはリズムを、例えばスポーツにおけるような諸々の身体の運動との関連で論じているが、われわれが音楽のリズムということ考えているのは、そうした諸々の動きによるひとつの複合的な運動のダイナミズムのことである。要するに音楽では諸々の楽器によって奏でられる複合的な運動のダイナミズムによって、緊張、発散、上昇、下降、転換、さらには緩やか、速い、強弱などのリズムが感じ取られるのである。音楽においては、われわれの時間感覚が表現されたものとしての「リズム」と一体になっているのであり、時間は諸々の質からなる「複合的な運動」と一体になっているのだ。したがって、一定の時間的経過のうちわれわれは音楽を聴く、という言い方は正しくない。そのような時間は反省によって取り出された「客観的時間」にすぎないからである。芸術において経験される時間とは、もはや自然的時間でも、客観的時間でも、文化的時間でもなく、要するに、様々な質をもった具体的内容なのである。

では宗教においてはどうか？ 宗教における時間は、古来、「不死性」や「永遠性」というテーマで語られてきた。このことは宗教が「自然的時間性」の経験と深く関わっていることを物語っている。すなわち人間は有限な存在であり、われわれの自然的生はその有限性から免れ得ないという洞察がある。しかしながら、宗教において語られてきた時間とは、それだけであろうか？ われわれのいう「経験される時間」をもとにして考えるなら、芸術とは違って宗教と時間との関わりには、固有のものがあるように思われる。われわれの考えによれば、宗教経験や宗教体験とは、例えばキリスト教におけるような神との交わりや出会い、諸々の秘跡のことだけを意味するのではない。もっと一般的にいうなら、宗教体験や宗教経験において経験される固有なものは、宗教における「時間的経験」のことではあるまいか。このことを理解するために今「祭り」における時間経験のことを考えてみよう。

もっとも、ここで「祭り」ということを持ち出したからといってわれわれは祭りを支配者の視点だけから考えているわけではない。支配者よっての祭りとは、支配権力の誇示、支配の正当性の確認を意味している。支配者による宗教的儀式や宗教的イデオロギーは支配者の権力や正当性を社会的に宣言することによって、支配を持続させ、民衆の隷属や従属を美化するための手段に過ぎない。これに対して、われわれのいう民衆の側からの、民衆のものとしての祭りは、ある意味では、このような支配に対する抗議であり、支配のメカニズムに対する暴露、支配的秩序からの解放を意味している。

「祭り」において経験される時間とは、芸術において「経験される時間」と似ている。すなわち、祭りの中でわれわれは日常的時間を忘れて祭りに没頭する。というのも、祭りのうちに

は、一時的に日常生活での嫌なことや苦しみを忘れるという願いがこめられているからである。祭りには労働の苦しみからの解放感、収穫の喜びと感謝の気持ちがそなわっている。さらには、カーニバルの例に見られるように、祭りでは社会的な身分関係や秩序、しきたりさえもある程度踏み越えることができる。しかもわれわれは、祭りがこの後しばらく（例えば一年間）は来ないことを知りつつそうするのである。（この点では、祭りは今日流行しているイベントとは異なる。もっとも、最近では社会的産業構造の変化のために旧来の祭りがすたれてしまい、祭りの方がイベント化しているのだが。）

「経験される時間」の視点から「祭り」をより一層深く考察してみるなら、祭りが一時的なものであること、この一瞬のうちに全てを味わい尽くすということ、ここに宗教における時間経験の特徴があるように思われる。芸術が時間を「リズム」という新たな質をもった内容に転換し、それを芸術形象の中に組み入れるのにたいして、宗教では時間を「今」という現在にたぐりよせる。芸術経験においてはその都度新しい時間が開始され、経験されるのにたいして、宗教では「今」という現在の時間経験のうちに過去における一切の歴史時間の経験が取り出され、反省されるのである。言い換えれば、宗教において経験される時間とは、未来に向けて開かれたものとしての時間経験であり、ブロッホの言葉で言えば「再生」としての時間である。ブロッホによれば、「再生」ということのうちには魂の不死や永遠性とは異なるものが含まれている。「再生」や「復活」は単なる過去のものの「復興」をいうのではなく、「未だ実現をばばまれて来たもの」の新生の始まりを意味する。それだから、われわれは、宗教経験や宗教的体験のうちには、先取りされた未来の経験、より良き生活の理想という時間経験が隠されている、ということができるであろう。

とはいえ、確かに、祭りにおける時間経験は一時的なものであり、われわれは祭りの後には現実に戻らねばならない。同様にして、宗教経験といえども一定の限られた範囲での時間経験であることは否定できない。しかしながら、すぐれた宗教的命題はいついかなる「現在」においてもその意味をもちうるような命題なのである。というのも、そのような命題がひとたび実践に移されるやいなや、その都度の宗教経験は深く未来における課題の実現に関わっているからである。そのような、いかなる「現在」にも妥協する経験とは、先取りされた「時間」からくるニヒリズムにたいする一種の対抗的命題でもある。すなわち、個々人の生の営みにおける努力は結局のところ未来の世界には届かないのであり、何らの影響も与えないのではないか、これが、先取りされた「客観的時間」からくるニヒリズムである。あるいはまた、未来の世界もまた生成・消滅を繰り返すだけであり、全ては無常性のうちに消えてしまうのではないか、これも、先取りされた「自然的時間」によるニヒリズムである。いかなる「現在」にも妥当する宗教的経験とはこうしたニヒリズムに対抗するものであり、唯一この意味において、宗教的時間経験は日常的な時間感覚を乗り越えることができるか、もしくはそれと同等の価値をもつとみなすことができる。

## 6 芸術と宗教における「経験」の意味

かくして、芸術や宗教では日常的世界や科学の営みにおける経験とは全く異質の「経験」概念によって導かれる、といえる。芸術的経験は、科学におけるような客観的実在の経験、カン

トのいわゆる「現象としての世界」の経験、事象的なものや事実的なものの経験とは異なっている。芸術的現象とはあくまでも芸術形象や芸術における表現形態に他ならないのであって、それは仮象ともいわれる。このような芸術的仮象を経験するとは、「経験される時間」（リズムなど）や経験される空間、内容によって、われわれの内部に或る動的な経験の過程が生ずることなのである。ここで大切なことは、芸術的表現が主観にはたらきかけ、ある感動をひきおこすということだ。芸術作品の経験とは、単なる事実的なものや諸々の感覚与件を知覚することではない。それは、自我にとってのひとつの経験であり、自我についての経験なのである。とはいえ、そのさいに自我は同時に諸々の事物のあり方、世界のあり方についても経験を積むことになる。このことは自我にとっては一つの新しい質的な知覚が呼び覚まされるということでもある。純粋に外的な対象を認識するだけの科学的経験においては厳密に自我の側には何等の変化も生じないが、芸術的経験においてはその都度の経験を通して不断に自我が新しく形成されていくのである。他方、創作や、創造とよばれる芸術作品の側から見れば、それを鑑賞する者にとっては、その都度の作品は彼にとっての一つの未来の世界、新しい質をもった事物のありかた、既存のものとは異なる事物の可能なあり方を呈示する。そのために芸術的表現は、直接事物を指し示したり、あるいは科学におけるように事物を記号によって指示するということはない。それどころか、わざわざ「われわれの知覚を長びかせる」のも芸術的表現のひとつの重要な手法なのである。

ブロッホ流に言えば、宗教がわれわれにもたらした最大の遺産は、われわれが決してこの世界のあり方に甘んじないということである。キリスト教のなかにあるいわゆる「脱出」のモチーフが端的にこのことを語っている。すなわち、「脱出」ということは、この世がまだ全体として悪しきものによって支配されているということ、あからさまの貧困や抑圧が終わってはいないということにたいする抗議を意味しているのだ。その意味では、アドルノの「全体は虚偽である」という哲学的命題は、一切の宗教的経験の核心的部分でもある。そうはいっても、宗教によるこの世に対する内在的批判は、不安に満ちた自我の内部にひきこもって世界から逃避することのうちはありえない。そのように考えるのは、一種の哲学的独断論からくる主観的な思い込み、思いなしにすぎない。アドルノが「哲学自身は社会を否認すべきではなく、依然として[その社会を解明するために]社会を貫通すべきである」<sup>20)</sup>と述べていることは、宗教についてもあてはまる。というのも、宗教的経験は世界を離れてはありえず、世界のあり方とは無縁のものではないからである。宗教が自ら措定した絶対者や絶対的なものにこの世の一切を委ねてしまい、そうすることで宗教的経験をこの世における一切の実践から切り離してしまうならば、宗教は容易に神話に変様してしまうであろう。「絶対的なものについての思考を断念しながら、しかも真理の概念を守る、この矛盾が哲学の構成要素である」<sup>21)</sup>とアドルノが述べていることは、「神は死んだ」といわれる現代の宗教経験にとっても、今なお考察に値することなのである。

すぐれた宗教的命題は直接的にかあるいは暗に人間が自然を支配するのではなく、むしろ自然と共に生きるべきであることを教えている。このことはまた、今日ある諸々の自然宗教やアニミズムの世界にみられる貴重な遺産である。宗教における平和のイメージにはすべてこのような自然との共生があるように思われる。もちろん、宗教は科学とは異なった仕方世界や人間と関係する。宗教的経験は過去からの持続的な経験を遺産として持ちながらも、常に

現在のものとして、現在形作られつつある経験であるべきである。徹頭徹尾、現代的なものの歴史感覚によって導かれながら、単なる過去の歴史的事例や歴史的经验に甘んずることのない、常に未来に開かれた経験、可能な事物や人間の世界のあり方をめざして活動すること、しかも決してあきらめないということが宗教的经验の核心なのだ。「道は始められた。この道を最後まで進め」、このことばは宗教的经验の定言命法である。

## 7 質的に新しいものの知覚

そうとすれば、宗教や芸術において経験されるものについての真理や真なるものための基準とは何か？ これまで述べてきたことをまとめるならば、そのための第一の指針として、この世の事物や人間についての「質的に新しいものの知覚や経験」を挙げることができるだろう。しかしながら、ここで注意すべきは、そのようなものがいかにして知覚され、経験されるかということだ。先に「宗教の内部」での批判の際に述べられた「実践の観念論」がここで再び取り上げられる必要がある。「実践の観念論」とは、口では実践、実践というけれども、その実践が現実の生活のなかからではなく、最初から観念によって生み出されたものであるために、一切の現実との関わりを失っていることへの批判であった。同様のことは「経験」についても言えるのであり、田川建三流の言い方をすれば、ここから「経験の観念論」というものが生まれる危険性もあるわけである。

われわれが「経験の観念論」ということで意味しているのはいわゆる「物象化した意識」のことである。アドルノは実証主義やハイデガー哲学にみられる物象化した意識について、この意識が直接的なものとして大切にしているものが、実は媒介されたものに他ならないと批判しているが、それというのも、物象化した意識は、「自分自身の意識が制約されたものであるのに、この意識に与えられたものを無制約なものであるとみなす」ことで、かえって恣意的なものになっているからである。このような「素朴な意識」とっては、「徹頭徹尾、社会化されたもの」としての「世界は、すべての個人にたいしてあまりにも圧倒的な力をもっているので、個人にとっては、世界の別のあり方などありえないし、したがって世界をあるがままに受け入れるしかないようにおもわれる」のである。それどころか、そのような世界においては、「かかる素朴な考えが宿命であるかのように、不断に再生産される」<sup>20)</sup>のである。ところで、このような素朴な意識からみれば、科学はわれわれの経験を飛び越えてしまっているようにみえるであろう。要するに、そのような素朴な意識にとっては、科学やマスコミによる膨大な情報量を前にしてもはや自分の経験など必要がないか、あるいは経験とはある特定の人々（例えば専門家たち）にのみ委ねられたものであって、自らはその経験内容をただおおむがえしに繰り返せば良いように思われるのである。現代における知識（しかも特定の知識）偏重の教育は、こうして「経験の観念論」に通ずるものではあるまいか。しかしながら、アドルノによれば、このような物象化した意識による経験の回避は知性と感性の退行現象を意味するのであって、いきつくところは「精神の自由」の否定なのである。

「物象化した意識」はまた芸術や宗教においてもみられる。そのことは芸術におけるキッチュや宗教的イデオロギーとしてすでに述べた通りである。芸術や宗教が現代の資本主義的社会においては、慰めや気晴らし、一時的な不安の解消、逃避所、一種の哲学的独断論に類するもの

とみなされていることは、宗教や芸術における真理や真なるものを不問にふすことからくる当然の帰結である。その意味では芸術や宗教における「真理」や「真なるもの」については大いに論じられてしかるべきであり、そこにおける「質的に新しいものの経験」ということは、逆に、今日の科学や哲学のあり方にたいする反省の指針となるかもしれない。

芸術と宗教における「真理」や「真なるもの」のための第二の指針は、ブロッホのいう「開かれた世界」のイメージであろう。これとは逆に「閉じた体系」や「閉じられた集団」のイデオロギーからは、質的に新しいものは生まれえない。祭りにしてもそれが排他的なものであったり、排外主義と結びつくなれば危険なものとなる。「閉じた世界」や「閉じられた集団」におけるイデオロギーは、アドルノの洞察によれば、社会全体を貫くものとしての、分断され、分裂した社会状況に対する諸個人の自己防衛本能なのである。もちろん、これはひとつの精神の退行現象である。分裂した社会にあっては誰もがあたかも自分は主人であるかのように思いながらも、誰一人として主人であるかのように振舞うことはない。そこでは、徹頭徹尾、諸個人は管理されたものであり、そこで諸個人は他者に対する敵対者としてのみかろうじて自己のアイデンティティーを保っているのである。

ヘーゲルはかつて芸術の存立が危機の時代に依拠していると考えた。キッチュの芸術とイデオロギーとしての宗教がいつまで続くかわからないが、いずれにしても芸術と宗教における真理の問いがわれわれの経験と洞察にかかっていることは確かである。

## 注

- 1) E. Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie* 2 (以下TEPと略記), edition suhrkamp 58, S.39.
- 2) S. K. ランガー『芸術とは何か』, (池上, 矢野訳) 岩波新書, 31頁。
- 3) TEP, S. 42.
- 4) TEP, S. 42.
- 5) TEP, S. 42.
- 6) TEP, S. 43.
- 7) TEP, S. 42.
- 8) TEP, S. 44.
- 9) ランガー, 前掲書, 88頁。
- 10) 同書, 136-137頁。
- 11) TEP, S. 46.
- 12) ルター『キリスト者の自由』, 石原謙訳 岩波文庫, 34頁。
- 13) 同書, 47頁。
- 14) 田川建三『宗教とは何か』, 大和書房 296-297頁。
- 15) ルター前掲書, 25頁。
- 16) 波多野清一『時と永遠』, 岩波書店 10頁。
- 17) 同書, 64頁。
- 18) ミヒャエル・エンデ『モモ』, 大島かおり訳 岩波書店, 95頁。

- 19) 同書, 75頁。
- 20) Theodor W. Adorno, Eingriffe Neun Kritische Modelle, edition suhrkamp 10, S.14.
- 21) ibid,S.14
- 22) ibid,S.21