

石川明人著『テイリツヒの宗教芸術論』北海道大学出版会 二〇〇七年五月二五日刊

A 5 判 iii+210+521頁 四八〇〇円+税

芦名定道

本書の著者、石川明人氏は、北海道大学大学院文学研究科に論文「テイリツヒの宗教思想における芸術の問題」(二〇〇四年)を提出し、博士(文学)の学位を授与された。本書はこの学位請求論文に修正加筆し完成された、テイリツヒについての専門研究書であつて、わが国におけるテイリツヒ研究の水準を示す成果の一つと言える。しかし、その意義はこの点に止まらない。なぜなら、テイリツヒを題材に本書で論じられた宗教芸術という問題は、現代の宗教研究にとって重要な研究テーマだからである。宗教の意味を芸術との関わりで解明することは、古くかつ現代的な課題である。本書については、いくつかの学会の学会誌において、すでに適切な書評がなされているが、書評者なりの仕方での任を果たしたい。

本書では、序論から第三章までにおいて、テイリツヒの宗教芸術論にアプローチする本書の視点と方法論の提示から、宗教芸術論の背景と基礎概念の考察を経て、テイリツヒの思惟の枠組みに即した芸術論の解明へと議論が進められ、本書の基礎的考察が示される。それに対して、第四章以下では、個別的な問題を取り上げつつ、宗教芸術論の有する射程が具体的に検討される。以下、本書の議論の展開に沿って、その内容を概観しよう。

「序論」では、テイリツヒにとって、「真に『宗教的』な芸術とはどんなものなのか。芸術のもちうる『宗教性』とは何であり、また彼がそう考える根拠は何なのか」(一頁、以下引用は頁数のみを示す)、との課題が提起され、日本と欧米における主要な先行研究の検討や使用するテキストの問題など、テイリツヒの宗教芸術論を分析する際に、最初に確認すべき事柄が論じられる。著者も指摘するように、テイリツヒの宗教芸術論は、その主要対象が視覚芸術であるという点で、「プロテスタントの宗教思想家としては極めて稀」(七)であり、そこにテイリツヒの特徴を確認できるわけであるが、著者の基本的視点は、「絵画を中心とした芸術は彼にとって単なる趣味や関心であるにとどまらず、自らの宗教思想の形成と発展に大きな影響を与えるものでもあった」(二)というものである。つまり、宗教芸術論は宗教思想の応用問題の一つではなく、宗教思想の形成・発展と「連続したもの」(一〇)と考えられねばならない。こうして、本書でなされるべき作業は、「テイリツヒの宗教思想における芸術に関する議論の全体を詳しく整理し、彼の宗教思想を念頭に芸術論における主張を分析し、また芸術論の内容から宗教思想を再考する」(一〇)こととなる。

序論の方法論と問題設定の議論に続いて、「第一章 テイリツヒと宗教芸術論」では、テイリツヒの宗教芸術論の伝記的背景あるいは歴史的文脈が論じられる。少年テイリツヒの体験や第一世界大戦期の「ポツティチェリの作品との邂逅」、そして友人フォン・ジドウの影響など、テイリツヒ研究ではよく知られた事柄が手際よく辿られ、テイリツヒは、「同時代の新しい芸術に敏感」(20)であったものの、彼の関心が「『表現主義』に集中」(22)している点が確認される。この章の議論で注目すべきは、こうした表現主義への傾倒が持つ政治思想的含意である。「表現主義をあえて支持・擁護するということは、すなわち反ナチスの立場の表明をも意味したのである」(30)。若きテイリツヒの宗教芸術論が同時期に展開された「宗教社会主義論」と同じ歴史的文脈において形成されたとの指摘は、テイリツヒの思想を理解する上で、きわめて重要である。

第二章 宗教芸術論の中心問題と具体的な作品の評価」では、「見る」と「信仰」との関係をめぐるテイリツヒの説教（「見ることと聞くこと」）を取り上げることから議論が開始される——「『聞く』ことが『見る』ことに優るわけでもなく」(34)——。著者は、「見ること」の究極目標として「聖」の発見が挙げられている点に注目することによって、次のような仕方でも、宗教芸術の宗教性（現実の直観を通じた深みの次元の発見）の核心を明らかにする。つまり、「見る」から聖の発見という連関が指し示しているのは、「彼の一連の芸術論で問題とされるのは、通常の視覚では捉えられない次元、すなわち『聖』を見出すための視覚のあり方なのだ」(38)、ということなのである。したがって、絵画の宗教性は、何を描いているか（題材、主題、対象）にあるのではなく、それを通して深みの次元が開示されているのか、という点に求められねばならない。これは、「世俗的な絵画を宗教性の点から肯定する」ことを可能にするものであり、「ここに彼の芸術理解の最大の特徴がある」(40)。

著者は、以上の分析から、テイリツヒの宗教芸術論の基本概念として、「内容、形式、内実、様式」(42)、「表現」を取り出す。つまり、宗教芸術の宗教性は、作品の可視的な表層（内容と形式）を通して不可視的な「聖」「深みの次元」（内実）へ到達することを可能にする作品の表現力にあるのであって、ある時代における、内容・形式と内実との結びつき方（「内実の表され方」）を規定するものが様式にほかならない。これらの基本概念によって構成された宗教芸術論から帰結するのは、次の「誠実の原理」の主張である。すなわち、「『様式』はその時代と状況にあうように、常にそのつど、新たに創造されなければならぬのである。過去の様式を単に模倣することは、芸術的に不誠実であり、宗

教的にも欺瞞である」(45)。そして、誠実の原理にかなった宗教芸術として今日可能なものは、「表現の様式でしかありえない」(53)。こうしたテイリツヒの主張には、ディレンバーガーやカブラによつて、多くの批判がなされてきたが、著者は次の点に、テイリツヒの宗教芸術論の意義を認める。つまり、テイリツヒが用いる「表現」「表現性」概念は——「『私は美、という用語をさけるために表現性、という言葉を用いる』」(57)——、宗教と芸術とを明確に関係づけようとする際に、その有効性を發揮する。この表現性を介することによつて、宗教と芸術との関わりや表現主義の宗教性について、曖昧な指摘(ヴォリンガーの場合)を超えた議論の展開が可能になった。

こうして取り出された「表現主義の宗教性に関するテイリツヒの議論を詳しく検討」(72)するという課題は、「第三章 宗教思想の枠組みと芸術論の根拠」で、「意味の形而上学」(一九二〇年代)と「存在論的人間学」(五〇年代以降)というテイリツヒの思惟の枠組みに即して遂行される。その点で、本書の理論的分析の中心は第三章に置かれていると言えよう。ここでは、芸術の宗教性という点にしぼって著者の議論を紹介したい。

まず、「意味の形而上学」の枠組みからの芸術の宗教性であるが、次の引用からわかるように、これは、第二章で論じられた、「内容、形式、内実、様式」の諸概念によつて展開された芸術論にほかならない。「テイリツヒが『表現主義』ないし『表現の様式』といふとき、その言葉は、制約的諸形式の完全性だけに満足することなく、それらを通して無制約的な意味内実に触れ、それを表すことのできている様式を意味していることになるだろう」(81)。次に、「存在論的人間学」の枠組みであるが、この人間学で問われるのは、

「有限性を自覚した人間が不安のうちにあるが、存在の根拠を求めるといふ人間本質の理解」(87)であり、ここに人間存在における「神の問い」の根拠が示される。存在論的人間学から導き出されることは、「人間はすべて潜在的には宗教的だということ(広義の宗教)」(87)であつて、芸術という人間の営みも例外ではない。表現主義が表現するのは、

現代という時代の直面する空虚と無意味さという人間の窮境であつて(その点で表現主義は実存主義と結びつく)、「表現する」とは、「表現する勇氣をもっていること」にほかならない。不安、勇氣という視点から見るとき、「その時代の芸術作品は、その時代の最も感性豊かな人々によつて創造された実存的『窮境の鏡』」(89-90)であることがわかる。

こうしたテイリツヒの宗教芸術論は、意味あるいは存在という人間の営みの総体において捉えられた宗教(広義の宗教)との関わりで、芸術を論じるものであるが、これに対しては、「テイリツ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」、「芸術

そのものとしての独自性をないがしろにしている、という批判」(92)がなされてきた。つまり、パーマーらによる「テイリツヒ芸術論の宗教還元主義的傾向」(92)への批判である。著者は、この種の批判にも一定の妥当性を認めつつも、テイリツヒの宗教芸術論は基本的に「芸術神学」を意図したものであり、こうした「芸術論の主旨を捉えなおす方が建設的な議論である」(95)と答える。これが本書の基本的立場であると考えてよいだろう。

以上が、本書の立論を支えるテイリツヒ宗教芸術論についての基礎的考察の概観である。続く各章では、この宗教芸術論が有する広範な射程の中より、個別的なテーマが論究される。これらのテーマについてはもちろんそれぞれ先行研究が存在しているが、それらを宗教芸術論との関連で論じるという点に本書のオリジナリティが認められる。

「第四章 キリスト論と表現主義」で扱われるのは、キリスト論と宗教芸術論との関連である。著者は、テイリツヒ神学におけるキリスト論の基本的な問いを、「アナロギア・イマギニス」「新しい存在」(99)という点から、次のように論じる。近代聖書学の歴史的批判的方法は、聖書テキストに依拠したキリスト教信仰の基礎を揺るがすことになるが、それによって問われたのは、「イエスの教えに従う力、また神の国に対して決断する力がどこから来るのかという問い」(104)である。テイリツヒによれば、信仰を生み出すものは、実存の疎外のもとにある古い存在を変革する力(新しい存在)の出現と受容であり、これを媒介するのが、聖書テキストに描かれた「キリストの像」(その論理としてのアナロギア・イマギニス)なのである。つまり、「キリストの聖書の像(biblical picture)として与えられる媒介は『新しい存在』の受容とその変革力によって得られる」、「信仰は、具体的な聖書の内容を、その経験的事実性の面では保証できないが、キリストとしてのイエスにおける新しい存在のもつ変革力(transforming power)の表現としては保証できる」(106)。この「現実を変革する力の表現としての『像』」(106)という議論は、「『表現主義的』イエス」(108)、「表現主義的肖像」(110)と言われるように、テイリツヒのキリスト論が宗教芸術論との密接な論理的関連(「思想形式の類似性」)の内にあることを示している。

「第五章 芸術表現と「愛」の概念」は、神学思想と芸術論の関連を、テイリツヒの「愛」論において確認することを目指している。テイリツヒは、「アガペー、エロース、フィリアがそれぞれ異なる愛の『種類』ではなく愛の『質』」(128)であるとの立場から、芸術的創造において働くプラトンの意味でのエロース(「見る対象との『結合』」としての愛)と、「愛の基準」としてのアガペーとを、相互に区別しつつも関連づけている。というのも、「愛が愛であるには、常にアガペーの質とエロースの質が相関的に関わり合う動きが

なければならぬ」(132)からである。このエロースとアガペーとの関係は、エロースが存在論を遂行する情熱であることから言えば、神学と哲学との関係性へ拡張可能であり、その射程は広範な問題領域に及んでいる。

第六章 「聖なる空虚」としての教会建築」のテーマは、教会建築の問題である。建築論については、これまで「前川道郎氏が簡単な紹介をしているだけ」(136)であり、このテーマを踏み込んで論じている点に、テイリツヒ研究に対する本書の重要な貢献を認めることができる。建築は、「空間」「環境」「世界」(137)の分析を必要とし、「単なる芸術表現ではなく、人間にとって有意義な空間を創造するという具体的な目的」(139)を有しており、この点で、宗教芸術論でも重要な位置を占めている。「必然的にその時代や文化の『状況』に向き合い、その中で芸術表現を試みることになるため、『深みの次元』や『究極的リアリティ』が表される可能性が高い」(141)からである。また、教会建築が「聖化の場所」(142)であることからわかるように、教会建築論は「 sacrament論や宗教的象徴論といった神学的問題と隣接」(151)しており、様々な問題連関において展開されねばならない。しかしここでは、論点をしばって本章の内容を紹介したい。テイリツヒは、教会建築についても、宗教的表現力を喪失した過去の建築様式を機械的に反復することを強く批判する(誠実の原理)。しかし著者によれば、教会建築の場合、「『誠実の原理』と『聖化の原理』の間には究極的な統一性が存在」(144)しており、テイリツヒ自身過去の様式全般の批判論に終始しているわけではない。では、誠実の原理と聖化の原理を現代において統合し得る教会建築とはどのようなものであろうか。それについて、テイリツヒは、「聖なる空虚」の意義を指摘する。「聖なる空虚」とは、「他のどのような有形的形式においても表現できないものの現臨で満たされているとそこで感じるような空虚」(144)であるが、それに、誠実の原理と聖化の原理の現代的な統一を見ることができると、著者は、テイリツヒの教会建築論に対しても、批判的視点を忘れない。批判の第一点は、テイリツヒの議論には具体性が欠けるということである。批判の第二点は、テイリツヒの議論が西欧的キリスト教的な教会建築に限定されていることである。たとえば、テイリツヒの言う「誠実の原理」から、「伊勢神宮の式年遷宮など」(153)についての理解は困難であると、指摘される。

第七章 「宗教芸術批判とキツチュの美学」では、「キツチュ」(「低俗・悪趣味・安っぽさ・紋切り型・過度な情緒性」というレッテルのもとで、現在広く見られる「キツチュ」批判を、関連研究を参照することによって、批判的に検証し、その上で、過去の宗

教芸術の様式を反復するだけの「宗教芸術」（「非宗教の様式―宗教的内容」類型）に対するテイリツヒの批判についても検討を加えることが目指される。著者は、キツチュ批判とテイリツヒによる批判とが、「過度なセンチメンタリズム」と「パラサイト的性格」に対する批判という点で類似することを説得的に示した上で、それぞれの主張には一定の論拠があることを認めつつも、「そうしたものを十把一からげに『非宗教的』と全否定してしまうこと」（173）は偏狭であり再考を要する、と指摘する。「『キツチュ』とされる宗教画も、積極的な肯定はできないにしても、われわれの現実の窮境に対するカウンターバランスとして、ある程度その意義を認めることが可能なのではないだろうか」（174）との著者の見解は、傾聴に値する。

「終章」は、これまでの議論を総括しつつ、今後の研究を展望するものであるが、ここでは、以上の概観では紹介できなかった論点として、次の議論を取り上げてみたい。著者は、テイリツヒにおいて、「芸術を『創造』する側の視点と『受容』する側の視点とが曖昧に混ざり合ったまま議論がなされているように見える」（177）と、つまり、芸術作品の宗教性が問われるのは、芸術家なのか、鑑賞者なのかという点だが、テイリツヒでは曖昧であることを指摘する。もちろん、ここで問われているのは、芸術作品に限らず、解釈学全般に及ぶ重要な問題であるが、しかし、本書で論じられた範囲におけるテイリツヒにその解答を求めるべきものというよりも、むしろテイリツヒの読者・研究者の側に課せられた課題とすべきであろう。

以上の概観によって、本書の特徴とその優れた成果については十分ご理解いただけるものと思うが、最後に、本書についての批判的なコメントと今後に残された課題について、可能な範囲で指摘したい。

冒頭で紹介したように、本書は、ときどきに書かれた論文を収録した論文集ではなく、学位請求論文がもとになったものである。学位論文とは、練り上げられた統一的な構想に基づく一つの論文であり、序論から第三章までの本書前半はまさによく考えられた構成と評価できる。しかし、この点で気になるのは、後半の議論と前半の議論との連関が不明瞭なことと、後半の構成の粗さである——もちろん、これは後半だけの問題ではなく、たとえば、第二章でなされるヴォリンガーへの詳しい論及もテイリツヒについての分析と有機的につながっていない——。後半において、個別的な諸テーマが相互の関連づけなしに並べられているというのは、書評者のみの印象であろうか。また、キリスト論、愛論、建築論のいずれに関しても、問題提起のレベル（試論的？）にとどまっており、物足りない。

たとえば、芸術論と密接に関わる宗教的象徴論については、確かに一定の言及がなされてはいるものの、あまりにも簡略である。さらに、芸術論と時代状況論（一九二六年の『現在の宗教的状况』や四五年の『世界状況』など）との連関についても、踏む込んだ議論がなされていない点が惜しまれる。テイリツヒが時代状況論や大衆論の文脈で展開する芸術論は、本書第七章の「キツチュの美学」に対して、芸術をめぐる前衛（前衛的芸術）と大衆（大衆文化）との関わりという観点からのアプローチを可能にするのではないだろうか。これは、今後追求すべき研究課題と言える。

以上の論点以外に、今後に残された重要な課題としてとくに指摘したいのは、テイリツヒの芸術論を哲学思想、とくに、同時代や前後の時代の思想史的連関の内に位置付け、その意義を論じるという作業である。終章で著者自身、「テイリツヒにおける『表現』の理念は、狭い意味での芸術論に限定されない範囲で、例えばフツサルやデルタイなどとの関わりから問いなおすこともできるかもしれない」（179）と述べているが、テイリツヒの宗教思想は、芸術論を含めて、同時代の哲学思想の文脈で解明されねばならない。カール・バルトやヴォリンガーにも言及した、フェルマン『現象学と表現主義』（岩波書店）などは、当然参照すべき文献であり、本書を基盤にして、哲学思想との関わりを研究を進めることが求められる。さらに、哲学思想を視野に入れることの必要性は、同時代から時代を遡る仕方でも指摘できる。本書で説得的に述べられるように、テイリツヒの芸術論は、作品の宗教性・芸術性を論じる視点を「美」から「表現性」へ転換したことに、その特徴がある。これは、近現代の思想状況で、宗教芸術を論じる際の決定的な問題であり、カント以降の美学思想の展開という文脈において、その意義が論究されねばならないであろう。今後、本書によって明らかにされた豊かな思想研究の地平において、著者がさらに研究を押し進めることを期待したい。