

前期西田哲学と芸術

浅倉 祐一郎

Early Nishida Philosophy and Art

ASAKURA Yuichiro

Nishida Kitaro, a philosopher, 1870-1945, who lived in the 20th century from the 19th century argued his idea through the relationship of art and his theory. Obviously there is an implication beyond the allegory. An examination of the relationship between his theory and art does not only deepen understanding to philosophy of Nishida but it also creates repercussion for the interpretation to the contemporary arts in the 21st century. In this thesis I argued the relationship between the first half of the philosophy of Nishida and art in such a viewpoint.

1 はじめに

芸術の世界、別けても美術の世界は20世紀にはいり大きく転換したが、60年代にはいとさらに美術はコンセプトチュアルな方向にシフトし、それとして成果を上げつつも、ものとして以上に言語による解釈としての作品展開を見せるようになる。言語による論理化はひとり人間にのみ許された技術であるが、逆に言えばそれなくして生き得ないのが人間である。そして芸術作品においても論理的解釈の必然は明瞭に見て取れる。論理の助けは一本の蜘蛛の糸であるかもしれない。風に揺れて垂れる一本の糸から私たちが天上の存在を知るように、言葉の欠片、論理の欠片から受容者は作品のあり様に気づく。もちろん、糸なくしてそのままに天上を直観することがあるように、論理なくして作品と直観的に対峙する受容者の存在がある。いずれもすぐにその後を論理が追うが、しかしそれにしても、芸術作品の受容は歴史的にも直観として位置づけられるものであったことに相違はない。言語による論理を否定することは人間である限り不可能であろうが、論理を後追いする直観はあるまい。

芸術作品における好き嫌いという判断は決して表層的なものではない。大なり小なりその背景には実存的な水脈がある。その水脈とは唯一の自己の死につながりゆくものであろう。もちろん論理的判断の背景にも同様の水脈の水音がする。しかしそれはあくまで論理そのものに対する判断であって、ものと

しての作品に対するものではない。作者もしくは評者の論理に対する判断であって、それらの論理が作品に具現化されているか否かの判断は多くの場合宙吊りとなったままである。作者や評者の論理をわかるとかわからぬという問題は、もはや芸術作品のそれではなく哲学思想の問題であろう。そこには置き去りにされたものとしての作品がぼんやりと佇んでいる。

19世紀から20世紀にかけて生きた哲学者西田幾多郎(1870-1945)は、その思索の過程を多く芸術に託して論じた。それを単なる比喩とするにはあまりに生々しく、西田自身もそのような次元で芸術を考えていたわけでないことはすぐに知れる。しかし、ならば芸術を第一義的なものとして認識していたかという、それもあきらかに異なる。彼は芸術を主軸に論を進めながらも、最後の最後でしかしと言葉をつなぎ、宗教的・道徳的側面に実在のより本質的部分を帰すのである。もちろん、その実在を求めんとする思索過程は所謂芸術哲学という枠組みで捉え切れるものではない。しかしまた、西田は自己の哲学において単に個別的に芸術を位置づけ論じるのみでなく、あたかも懐刀の如く、それは見え隠れしながらしかし一時たりとも西田の傍を離れないのである。

そうした西田の芸術観に私たちはふたつの方法でアプローチすることができる。それは一に、西田が芸術をどのように考えたかという点を著作に沿って実証的に検証する作業であり、二に、そのように芸

術を考えた西田の哲学そのものと芸術をあらためて対照させることで、西田自身が捉え切れなかった芸術との関連を炙り出す作業である。後者にあってはなおふたつの方法が考えられる。一に、西田自身が実際に論じた同時代、もしくはそれ以前の時代の芸術家及び芸術作品との関連を探る作業であり、二に、西田が見ることのなかった彼以後の、つまり戦後から現代に至る芸術作品との関連に論及する作業である。とくにこの後者においては、先にも触れた戦後の著しい芸術（とくに美術）の変化を踏まえるならば、西田哲学における芸術の位置づけという以上に、西田哲学そのものが芸術に対していかなる可能性を持ち得るのかがあきらかになると考えられる。そしてそれは同時に、現代にあって一見実存的なあり様から遠く離れたように見受けられる、非直観的な、ものとしてではない美術作品のあり様を、別の側面から照射する可能性としても有効だと考えられるのである。もとよりこのような西田哲学と芸術の問題に論及するには、西田哲学そのものの確実な理解を基盤に据えなければならぬことは言うまでもない。たとえその解釈が常なる刷新を必然とするようなものであったにしてもである。

本論は上記のような問題意識を前提としながら、一、西田哲学の全体的理解、二、前期西田哲学における芸術観のあり様、の二点を中心に論じようとするものである。西田哲学の基本的立場が最初期の『善の研究』以来不動のものであることを考えれば、その前期著作における芸術観のあり様もまた重要な意味を持つことはあきらかである。本論においては、徒に新しい所見を追い求めるのではなしに、上に述べた今後の展開の礎となるべく各章が論じられることになる。

2 西田哲学の展開過程

「西田哲学」¹の呼称をもって表現される西田幾多郎の哲学は、また「純粹経験の哲学」²とも「自覚の哲学」³とも「場所の哲学」⁴とも、延いては「絶対矛盾的自己同一の哲学」とも呼ばれる⁵。これらがいずれも誤った呼称でないことは、西田哲学が一般的な意味での展開、すなわち一から二へ、二から三へ

と、いわば直線的平面的に進展もしくは拡大してゆくものではなく、重層的に刻々と深化してゆくものであることに拠っている。西田は、地下の水脈に向かい暗闇の中垂直に梯子を降りゆくように、その生涯を通して思索を続けたのである。一段一段梯子を降り、ときに軸足を残しながらも片方の足が宙を泳ぐ行為は、いうならば言語化してゆく作業に伴う試行錯誤の苦悩であったろうか。こうした意味において、西田哲学のもう一方の呼称としては、梯子の一段目から最後の段まですべての段階が当てはまるとさえ言えないことはない。「純粹経験の哲学」然り、「自覚の哲学」然り、「場所の哲学」然り、「絶対矛盾的自己同一の哲学」また然りである。

しかしもちろん実際的に際限なくその哲学呼称が可能なのわけではない。より象徴性の高い梯子段＝通過点こそがその権利を有することになる。先ほどの足下に降りゆく垂直軸に比して言うならば、いわば螺旋状に深化する西田の内的展開において、垂直軸が突き抜ける箇所にあたる部分、そのポイントこそが呼称となり得るものにほかならない。そしてこれらいくつかのポイントがまた西田哲学の展開過程それ自体をも浮き彫りにするものと思われる。

さてこうしたポイント、西田哲学展開の時期区分は従来様々な形でなされているが、もとより区分とは主体の切口によって幾通りにもなり得るものでもある。ここでは総括的な視点を有していると思われる小坂国継氏の分析を中心に進めてゆくこととする。⁶小坂氏に従って西田哲学の発展段階を大きく四つの時期に分けると、まず第一期「純粹経験」の立場は、明治 44(1911)年に出版された『善の研究』及び大正 4(1915)年出版の『思索と体験』にあきらかであり、次いで第二期「自覚」の立場は、大正 6(1917)年の『自覚に於ける直観と反省』から昭和 2(1927)年の『働くものから見るものへ』「前編」まで、同様に第三期「場所」の立場は、『働くものから見るものへ』「後編」から昭和 8(1933)年の『哲学の根本問題』まで、そして最終的な「弁証法的世界」ないしは「絶対矛盾的自己同一」の立場は、昭和 9(1934)年の『哲学の根本問題 続篇』から遺稿の「場所的論理と宗教的世界観」までとなる。ここに述べた「純粹経験」→「自覚」→「場所」→「弁証法的世界」ないしは

「絶対矛盾的自己同一」という発展段階は、『場所』と『弁証法的世界』の立場は基本的には一致しており、両者は同一のものの表面と裏面、ないしは往相と還相の関係にあると考えることができる⁷ことから、「純粹経験」→「自覚」→「場所」という三つの時期にまとめることが可能で、さらに『『純粹経験』と『自覚』の立場はともに『意識』の立場に立っている点では共通している⁸ことから、「意識」→「場所」という二つの時期にまとめることができる。ここで、先の「純粹経験」→「自覚」→「場所」という展開は定立→反定立→総合というヘーゲル弁証法の展開に合致し、「意識」→「場所」という展開は、ヘーゲル弁証法を〈定立／反定立〉→総合といった形に短縮表記したものに合致すると考えられる。これが何を意味するのかと言えば、両者共にA→Bという展開にこそその重要なポイントがあり、ヘーゲル弁証法的展開を経たのちのB内部での具体化作業こそが次に来る重要なポイントになるということではないだろうか。

小坂氏は西田哲学の発展段階を大きく四つの時期に分けるのが「もっとも穏当な無理のない区分の仕方」⁹だとする一方で、上述のように二期説、三期説の可能性も示し、さらに五期説、六期説をも例示し、「いずれの場合も、『場所』の立場が西田哲学の転回点になっている」¹⁰と結んでいる。¹¹このことから私の前記した重要性を読み取ることはできる。すなわちこれを記号化すれば、基本形はA→B（意識→場所）であり、Aを展開するとA a→A b→B（純粹経験→自覚→場所）、加えてBを展開するとA a→A b→B a→B b（純粹経験→自覚→場所→弁証法的世界）、さらにB bを展開した五期説はA a→A b→B a→B b a→B b b（純粹経験→自覚→場所→弁証法的世界→絶対矛盾的自己同一）、A bを展開した六期説は、A a→A b a→A b b→B a→B b a→B b b（純粹経験→自覚→絶対自由意志→場所→弁証法的世界→絶対矛盾的自己同一）となる。ここに第一に場所への展開（A→B）が重要であることはあきらかであり、次にヘーゲル弁証法における反定立であるところの「自覚」が認識され、そして総合であるところの「場所」が場所→弁証法的世界→絶対矛盾的自己同一と展開しているのがわかる。本

論では基本的に小坂氏の四期説に従い西田哲学を論じることとするが、その主たる理由は以下に拠っている。

一 「意識→場所」の二期説は上記したように重要かつ問題点を極少に抑えた区分である

が、ヘーゲル弁証法における反定立＝対自同様に重要な契機となる「自覚」の位置づけが明確になされ得ない。

二 「純粹経験→自覚→場所」の三期説は西田哲学の展開を的確に表わしていると思われる

が、この区分には西田が晩年に立ち返ろうとした所謂歴史的世界への展開に対する視点が欠如していると思われる。

三 上記とは異なる三期説として、歴史的世界への展開、すなわち「弁証法的世界」の時期を独立させて見る末木剛博氏の見解¹²もある

が、これは第二期を前後期に二分した

もので結果的に四期説に近いものとなっている。これをあえて三期説にならしめたも

のは、末木氏の「自覚」に対する絶対的認識が「場所」への転回点をも第二期に包摂せしめたことに拠ると考えられる。

四 「純粹経験→自覚→場所→弁証法的世界→絶対矛盾的自己同一」の五期説は「二」と

は逆に歴史的世界への展開に対する積極的評価、すなわち「場所→弁証法的世界→絶

対矛盾的自己同一」という展開を「場所」における内的展開と見ずに独立した新たな

展開と見る判断があきらかに表れている。

五 西田自身は『善の研究』の「版を新にするに当って」において、一見して上記と異なる

五期説を提示しているように見受けられるが¹³、これは自己の思索の発展をあくまで

「純粹経験」の内的展開的に見ようとした結果の表現であり、これをただちに西田自

身による五期説区分と判断することは早計に過ぎよう。

六 「純粹経験→自覚→絶対自由意志→場所→弁証法的世界→絶対矛盾的自己同一」の六

期説となるとそれぞれの時期の持つ意味に幅が過ぎ過ぎてしまう。たとえば「自覚」と「場所」と

の間であって「絶対自由意志」がひとつの時期として自立し得るかという、やはり過渡的な意味のほうが強いことがわかる。¹⁴

3 「自覚」から「場所」へ — 「前期」の持つ意味 —

ここまでに見てきたように、西田哲学はその解釈に深く関わる時期区分において多くの問題を孕んでいることがわかる。極端な一期説¹⁵から六期説までそれは実に様々であるが、私自身がその展開過程を四期とすることに関してはすでに述べた。そこでも言及したように、さらにそれをもっとも本質的かつ単純化して考えるならば、「純粹経験」と「自覚」の立場を「意識」の立場として捉え、「場所」と「弁証法的世界」の立場を「場所」の立場として括ることで、「意識」と「場所」という二つの時期にまとめることが可能となる。ここでは、西田哲学を「意識」と「場所」というかたちで、「自覚」の立場と「場所」の立場との間で前後期に区分することの意味についてさらに詳細に論じてみたい。

先に私は、「意識」→「場所」という展開はヘーゲル弁証法を〈定立／反定立〉→総合といった形に短縮表記したものに匹敵することを述べた。それは、ヘーゲル弁証法のダイナミクスはあくまでも「総合」に至る展開にこそあり、「総合」に至らぬ「反定立」

に対して「反定立」という認識は持ち得ないという理解に立った対照であった。では、「自覚」の立場から「場所」の立場への展開には、それに見合うどのようなダイナミクスがあったのであろうか。

主客未分の意識が自己反省的にそれを認識するに至る展開が、「純粹経験」が「自覚」に深まる展開過程であったが、そこにおいてはあくまで起点が意識にあったと言ってよい。主客未分の「純粹経験」は無意識の意識とも呼び得るものであるから、通常の意味での意識とは異なるものの、「自覚」の立場において、言うならばあらためて意識の地平に上がったのである。「自覚」の立場に至ることにおいて、「純粹経験」と「自覚」は「意識」の立場となり得たのである。他方、「場所」と「弁証法的世界」の立場は、その場所、および世界という呼称そのものにも表れているように、経験、自覚のように「私」を起点としない、その意味で客観的と言ってよい立場である。すなわち、「自覚」の立場から「場所」の立場への展開は、個的観点から普遍的観点への転換と考えることができる。¹⁶これを図に示すと図1のようになる。

さらにこの図を、「場所」の立場に至る展開図¹⁷と重ね合わせると図2のようになる。

この図で見る限り、「自覚」から「場所」、つまり個的観点から普遍的観点への転換は直観 y から論理

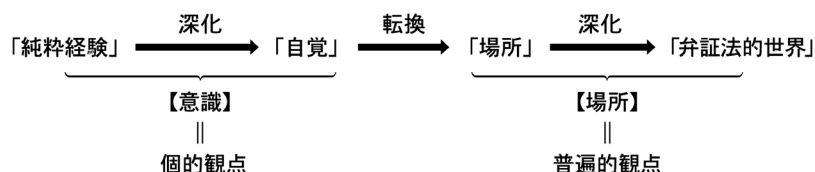


図1. 「自覚」の立場から「場所」の立場への展開と、個的観点から普遍的観点への転換

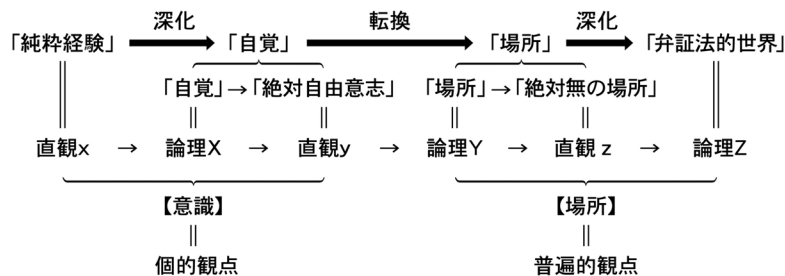


図2. 「場所」の立場に至る展開図との重ね合わせ

Y への展開ということとなる。しかし、直観を論理化するという作業を果たして観点の転換という根本的な次元に対応させることが可能であろうか。ここで今一度「場所」の立場に踏み入って考えてみる必要が出てくる。「自覚」の立場から「場所」の立場への転換点となる著作区分は、『働くものから見るものへ』(1927)前編と後編との間に置かれた。その後『一般者の自覚的体系』(1930)、『無の自覚的限定』(1932)へと展開するが、それが「場所」→「絶対無の場所」を意味することとなる。『働くものから見るものへ』後編から次の『一般者の自覚的体系』において「場所」の立場が深められ「絶対無の場所」に到達するのだが、それは図からもわかるように新たな論理から直観への転換にほかならない。そしておそらく、ここにおいて初めて真の普遍的観点としての「場所」が成立したと言えるのである。「場所」とは「絶対無の場所」をこそ指すと考えられる。これと同様に「自覚」の立場とはすなわち「絶対自由意志」の立場にほかならず、これらのことから西田の思索展開は図3のように考えることが可能となる。

「弁証法的世界」は、「論理」とするよりもむしろ「実践」とした方がしっくりくるとも思われるが、少なくとも『哲学論文集 第三』までは論理的な構築であるところからそのままとした。もちろんこの「論理」は(結果的には)次なる「直観」に至ることのない「論理」である。

西田の思索は、その非論理的とも見られる文体にもかかわらず、哲学としての論理性が重要視されている。そして実際、身体から湧出する如き実存的思索の論理性は、西田自身が盛んに名前を引くいずれの哲学者とも似て非なるものである。しかしその哲学展開のエッセンスは、図3に示したようにあくまでも直観を骨格としたものにほかならず、その最終的段階において、直観ではなしに実践に向かう論理化の道をたどる。西田哲学そのものの、後年の実践

的解釈も含めた歴史的世界への実際的関わりに対する問題性を十分に考慮するならば、「個的観点」を直観部分である「純粹経験」、「絶対自由意志」、「絶対無の場所」とし、「普遍的観点」を論理から実践の方向性に至る「弁証法的世界」とすることも考えられなくもない。しかし、西田の思索をあくまで一個の「哲学」として認識する立場を取る限りにおいて、そしてもちろんこの立場こそがより現実的な「西田哲学」の理解なのであるが、個から普遍への転換は「自覚」の立場から「場所」の立場への展開に重ねられることが妥当であると考えられる。直観 y から直観 z への転換がなければ、実践に向かう「弁証法的世界」はあり得なかったが、その逆は必ずしも真ではない。西田哲学において「弁証法的世界」、もしくは「絶対矛盾的自己同一」の立場の重要性は当然のこととしても、展開過程を追うことで見えてくる「意識」の立場から「場所」の立場へという「個的観点」から「普遍的観点」への転換、すなわち前期から後期への展開もまた、ある意味ではそれら以上に重要な意味を持ち得ると考えられる。

4 「純粹経験」の立場における芸術観

1904、5年頃と思われる「心理学講義」において、西田はゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)を引き合いに出しながら、天才的詩人は無意識に詩を作るとしてこれを「受動的想像」と呼んでいる¹⁸。そして1911年の『善の研究』中「第一編 第一章 純粹経験」においては、ゲーテが夢の中で直観的に詩を作ったという例を引き、それを知覚的経験における「純粹経験」と位置づけている¹⁹。「純粹経験」という表現に着目しなければならないのはもちろんであるが、より興味深い点は、後者において西田は「或無意識的統一力」の働きを認めている、という以上に強調しているということである。同じ様にゲーテを引用しながらも一方ではそれを

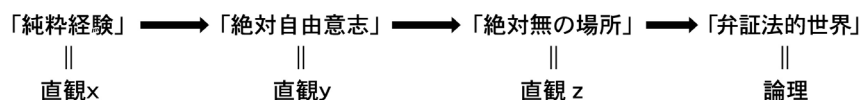


図3. 西田の思索展開

「受動的」という枠組みで捉え、他方では「統一力」というむしろ積極的な能動的な枠組みで捉えている。ここには、芸術作品が生み出される際の無意識の能動的統一力という解釈と、「純粹経験」の明確な認識とが並進しながら確立された面が象徴的に見られると言ってよい。

しかし西田は同時期の「倫理学草案」²⁰においては、芸術を宗教と道徳と同次元に語る一方で、学問や法律、風俗や習慣などと併記して論じている。「純粹経験」という認識の後ろ盾として、たとえ深く意識せずとも芸術は西田にとって実際に重要な意味を持ちながら、また宗教や哲学と同列に論じ得るほどに意識しながらも、それを第一義的なものとして捉えていないことは非常に興味深いことに思われる。もとよりこの時点で西田のなかにそうした明確な認識があったわけではなかろう。「(純粹経験に関する断章)」²¹では、その「断章」という形態から芸術への言及も自由闊達におこなわれているが、そこにおいては「不完全な宗教」²²という表現で芸術、道徳共に宗教の下に位置づけられるものの、両者の関係については一見明確なようでありながら実のところ曖昧と言う以外にない。

この時期の西田にあっては、宗教が既に最上位に位置するものであったことは間違いない。しかし善と美、すなわち道徳と芸術との関係は明確でなく、むしろ自ら実践的に両者に関わることに於いてその関係性を導出しようとしていたと言ってよい。具体的に芸術に関して言えば、文学作品を中心に積極的に享受することによって自己の思索（「純粹経験」）を補強し、推進し、そこに確立した「純粹経験」の立場をもって、今度は美術や音楽といった他分野の芸術に演繹的に向かっている。それ故この時期は文学の具体例が突出して多いのである。

「純粹経験」の立場自体が、西田の芸術的引用を持ち出すまでもなく非常に芸術的直観的なものである。逆に言うならば、「純粹経験」とは芸術によって比喩的に説明解釈されるものではなく、その立場そのものが芸術的なものである。西田自身のとくに芸術的体質の側面がこの立場を生んだと言ってもよいのかもしれない。文学、美術、音楽という芸術諸分野の関係性にはおそらく時代的な要因が大き

く影響しているだろう。文学作品の著作翻訳は活発におこなわれており、森鷗外、高山樗牛等による美学的著作も出てはきているものの²³、美術作品の実見や音楽作品の実聴は未だ決して十分なものではなかった当時において、芸術へのこうしたアプローチは極めて一般的なものであったと考えられる。

「純粹経験」の立場における西田の芸術観は、むしろ、西田の芸術観による「純粹経験」の立場という認識がより正確であるようにさえ思われる。もちろんこれは極端な表現かもしれない。そこには宗教観、道徳観もそれ以上に色濃く反映しているとも言えるだろう。しかしそのことは取りも直さず、この時期の西田の芸術観が「純粹経験」の立場における芸術観としてあらためて捉え得るものではないということでもある。矛盾するようであるが、この時期の西田においては、西田自身が意識していたか否かは別にして、それほどに「純粹経験」と芸術観が別ち難く結び付いていたのである。芸術作品を産出する能動的統一力としての芸術的直観は、決して単なる「純粹経験」の用例ではない。宗教的直観を本来的な出発点としながらも、「純粹経験」に至る西田の思索はあくまでその芸術解釈と共にあったと言ってよいだろう。そして同時に、「純粹経験」同様芸術的直観もまた極めて包括的文学的に捉えられており、以後の展開を予想させる要因を様々の形で含みながらも、「直観」は直観のままに根本的事実として一方的に提示されるに留まっている。しかしこのことは、西田の思索そのものが直観を起点にしてその論理化に向かうという性格を持ったものであることを思うならば、ここに既に西田哲学の基本的構造が見出されるところとも言い得るのである。

5 「自覚」の立場における芸術観

西田は『芸術と道徳』(1923)において実に度々フィードラー (Konrad Fiedler, 1841-95)の純粹視覚の発展としての表現運動という考えを引用している。西田の著作におけるフィードラーの初出は『自覚に於ける直観と反省』であるが、ここにおいては単なる引用という以上に通奏低音の如く、フィードラーの論の上に自らの芸術観を時には実際即興演奏のよう

に論じている。

西田は芸術を「絶対意志」の立場におけるものとまずは捉える。それは客観的存在界を超越したもので、快・不快の感情などとは異なる純なる意識にほかならない。そして対象的に存在するのではなしに動的能動的なひとつの直観として、それが意志の抑制を超え出て表現されるところに芸術的創造作用の本質があるとす。すなわち芸術の本源はエラン・ヴィタール²⁴にあるのである。また、主客合一、作用の作用の立場としての芸術が強調され、美的感情は決して部分的過渡的なものではなく真の自我感情であるとされる。こうした芸術は道德との比較対照において詳論されるが、たとえば以下のような点で道德に比して部分的、過渡的なものであるとされる。それは、芸術的創造がその先に道德的發展を前提している、すなわち前者は後者のポテンシャル＝可能的状態の位置にあるという点である。これはまた、芸術が直覚的・感情的、無意識的、抽象的、部分的であるに比して、道德が概念的、意識的、具体的、統一的であるということからも論及される。

西田は本質的に芸術的直観を第一義的なものと捉えている。それはすでに述べたように、「純粹経験」そのものがそうであった如くである。しかし「純粹経験」そのものが思索の深まりと共に徐々に重層的に解釈されてゆくように、芸術そのものの解釈もその深まりと共に重層的となり、たとえばその極限に道德の存在を見ることとなる。そしてすなわちこのことは、先のフィードラーの純粹視覚が表現運動として現実世界に芸術作品をもたらす如く、より顕現的な客観的実在者としての道德に展開することにほかならない。両者は少なくとも西田においては機を一にして歴史的事実の世界認識という方向にあると言ってよいだろう。そして道德が向かう先、つまりは歴史的事実が向かう先、より正確に表現するならば道德の極限、歴史的事実の極限こそが実在の真の意味での最終的な統一であるところの宗教ということになるのである。西田は各節、時には各項によって論じる視点を変える場合が少なくないが、一見するとその度に宗教、道德、芸術、もしくは真、善、美の相互関係が入れ替わっているかのような錯覚を感じることがある。しかし西田の本意はあくまでも

宗教⇄道德⇄芸術、真⇄善⇄美である。芸術の極限に道德が、道德の極限に宗教がある。つまり宗教の立場こそがすべてを統一する立場なのである。

しかし、すべてを統一する立場であるところの宗教を上位概念に、道德、芸術と位置づけられるのは確かなのだが、道德と芸術との関係はやはり明確とは言い難いのも事実である。それは両者をあくまでも実在界との連関において語らんとすることに拠ると思われる。すなわち、芸術は実在界を超越したところに自己の世界を構成するに対して、道德は実在界を内包しつつそこに自己の世界を構成するとされ²⁵、この意味において後者がより実際の現実的に私たちに影響力を持つと言えよう。しかしまた、道德はその根底に芸術的直観を宿しており、そしてこうした芸術的認識こそが西田ならではのものであるのだが、そのことがこの段階では両者の関係性を一層複雑なものにしているのである。「自覚」の立場において西田は単に芸術を一方向的に論じるのではなしに、真・善・美として、宗教・道德・芸術としてその相関の内に浮き彫りにしようとしている。そしてこのような思索の背景には直観即反省、反省即直観という無限の反復と、両者の創造的發展としての「自覚」の意識が見て取れる。すなわち、宗教・道德・芸術という関係性は、「自覚」を自覚するところの「絶対自由意志」・「反省」・「直観」という関係性の一種のアナロジーとしても解釈され得る。道德的意志の根底にある芸術的直観はすでに宗教的意味を持つものにほかならないが、必然的に「反省」を導出した「直観」もまた、「自覚」という論理の極限に位置する「絶対自由意志」に至る道筋を用意していたと言えるのではなからうか。もとより宗教・道德・芸術と言い、「絶対自由意志」・「反省」・「直観」と言っても、それらは相互に浸透し合ったものであり個別に論及されるべきものではない。前者は芸術を契機に、後者は「直観」を契機にしながら展開する、その過程においてダイナミズムが保持されるのである。両者をアナロジーの関係に帰することは的確な所為とは言い切れないかもしれないが、芸術が「直観」の位置に重なるとは十分に言い得ることであって、それはまた、前期西田哲学における「直観」に匹敵するほどの意義を芸術が持っているということ

にはかなるまい。

「絶対自由意志」・「反省」・「直観」のアナロジーとして宗教・道徳・芸術が語られているということの是非はともかくとしても、芸術に関する中心的著作であるところのテキストが『芸術と道徳』という表題を持つことからあきらかなように、「自覚」の立場においてはより現実的な「反省」の方向に思索が展開していると言ってよい。このことは、先にも触れたように『自覚に於ける直観と反省』以降、西田の思索においてフィードラーが重要な位置を占めていることからわかる。純粹視覚が発展的に表現運動に移行するというフィードラーの理論は、いわば個から世界に向かう一方向的なものであるが、少なくともこの時期における西田の思索もまた、身体を通しての表現運動として多分にそうした要素が強かった。しかし「純粹経験」の如き包括的にして直観的に過ぎる立場からは一歩も二歩も哲学的な段階に踏み出していることは明白である。そしてこのことは、「純粹経験」そのものを「創造的体系」の内に把握せんとするものであり、西田哲学の芸術的体質はより一層深められたと考え得るのである。

6 結語

その前期著作にあって、芸術もしくは芸術的直観の意義に再々論及されながらも、多くの場合結果的に宗教、道徳の下位にそれが位置づけられるような形で終わるのは、西田の思索そのものが芸術もしくは芸術的直観を起点にして、それらを哲学的論理の文脈に乗せることを目的にしている故である。もちろん芸術的直観なるものは「純粹経験」のひとつの例証であって、芸術的直観が唯一の「純粹経験」だとされているわけではない。「純粹経験」の萌芽はむしろ宗教的直観にこそあった。しかし、『善の研究』の冒頭に置かれた「第一編 純粹経験」を読むならば、芸術への言及なしに果たして本編が成立し得たか否か、誰もが疑問に思うに違いない。西田は、かくある思索のあり様を芸術を用例として補強補完しようとしたのではなく、宗教的直観によって喚起された経験の認識を、芸術を手立てとして自己の内に構成せんとしたのである。これが単に他者に向けてのもの、つまり言語化という問題であるならば、芸

術は極めて有効な手段と言うに過ぎないかもしれない。しかし、少なくとも『善の研究』の頃の西田においては、自己に向けて自己の内に「純粹経験」の認識を確立するという意味合いを持っていたと考えられる。宗教的直観はある境地であって、それを直接的に論じることは不可能と言ってもよい。西田は芸術と道徳という具体的行為を伴う二者をもって宗教に至らんとした。両者の関係性は繰り返し述べるように未だ明瞭さに欠けるのであるが、「自覚」の立場以降、その根底にフィードラーの芸術理解の方法論を展開させたものがあることは疑いない。西田はフィードラーを背景にした行為的身体的芸術作品受容²⁶の理論によって、芸術的直観を明晰に論理化しようとするのであるが、すなわちそれは実在把握の具体的方法論として宗教的直観に至る道でもあったのである。

周知のようにフィードラーは、19世紀後半芸術学が美学から独立するにあたってその基礎固めをした美術理論家である。彼は美と芸術の問題を区別し、芸術理論の独自性をその行為的身体的表現運動によって確立した。すなわち、純粋な視覚はそれのみでは不完全なものであり、制作という身体行為を伴うことで初めて完成するが、その結果生み出されたものが芸術作品であるとされる。そこにおいては、受容者の精神と視覚、そして身体行為は決して切り離されたものではなく、むしろ不可分のものであると言ってよい。リレー競技の第一走者が精神であるとすれば第二走者が視覚、アンカーが身体行為である。いずれも前の走者が到達した地点から出発しなければならず、バトンを受けずに勝手にスタートすることは許されない。しかし同時に、前走者の順位をそのまま次走者につなげるわけではなく、時に追い抜かされ、時に追い抜き、そうして最終走者がゴールインする。各走者のアビリティの総合が結果となるのである。

西田にとってこうしたフィードラーの芸術解釈は、散文的に内部に遍在していた未だ直観としての「純粹経験」を、具体的論理的に外部に表出する契機となった。もとより「自覚」の立場における直観に対する反省とは、「自覚の上の事実であると共に、一方

に於てその創造的発展の作用」²⁷にほかならない。こうした立場に立ち至った西田にとって、フィードラーのそれは単に自己の論理を補強するのみならず、より本質的な部分に関わってくるものとなった。すなわち、フィードラーはあくまで芸術²⁸を美学的対象から独立させて論じるべく、行為的身体的表現運動の芸術理論に至ったわけだが、そして西田もまた、おそらく当初は芸術創造の場における自己の思索を深めんがために吸収咀嚼したと考えられるのだが、フィードラーがその地点に留まったのに対して、西田は内部から外部へと向かう行為的身体的表現運動を「実在」として把握するに至るのである。このようなことが可能となった背景には、西田の根本的な芸術的体質がある。芸術をあくまで自己の哲学の補強的補完的役割に留めるのであればこのような事態は考えづらい。もちろんそうした例がないわけではないだろうが、こと西田の場合に限って見るならば、概観してきたように前期著作における芸術への言及は極めて頻繁であり、その文脈にあって至極自然にこうした事態は受容され得るのである。

その思索の前半期において、西田は直観としての「純粹経験」を哲学として論理化することを目的に自己を深め、その過程でギリシア哲学、ジェームズ、ベルクソン、ヴント、マッハ、コーヘン、フィヒテ、フィードラー等々諸々の思想家たちの影響を受けながら、その思索が一個の哲学として完成をみる端緒となるころの「場所」の立場に舵を取りつつあった。いずれの思想家からの影響も決して小さなものではなく、独自の思索を一人推し進める西田にとって、とくにこの前半期にあっては大きな出会いの連続であったと考えられる。とりわけ、作品という具体的成果物を現実世界に残す造形芸術を論じたフィードラーとの出会いの意味は、いくら強調してもし過ぎることはないだろう。

私は先に西田哲学を大きく4期に分けて考え、その前半期の「純粹経験」と「自覚」の立場を個別的観点である「意識」の立場として捉え、後半期の「場所」と「弁証法的世界」の立場を普遍的観点である

「場所」の立場として一括した。西田はこの後半期において、自己の哲学を歴史的世界に実践的に連関させてゆく方向を取ることとなる。普遍的観点の謂は自己と世界との相互的な関わりにはほかならないが、具体的現実世界との関わりにおいてむしろその思索における芸術の持つ問題はより大きく関係してくるようと思われる。そうした後半期の展開に至る、前半期における重要なメルクマールのひとつがフィードラーを背景にした芸術観であったと言ってよい。もとよりこの時点で到達した芸術観がそのまま継続維持されるものではなかろう。しかし、この時期における西田の芸術観が深くその哲学体系の構築に関係していることは紛れもない事実であり、それを例証のひとつとしてのみ捉えることは回避されねばなるまい。

21世紀を迎えた私たちが直面している「現代芸術」は、あまりに多様であり、かつそのどれもが部分的に点在している状況だと言える。それは、20世紀における大規模な変革ののち、大きな物語が失われ、個からの発信をこそオリジナリティの在処とする風潮が蔓延したことに拠るものと思われる。もちろん事態はそれほど単純なことではないだろう。大きな物語、小さな物語という論法自体も既に陳腐化しているのかもしれない。しかしそうした中において、個からの発信を普遍からの発信に対応させるかのように制作を始めている作家たちがいることも事実である。²⁹彼らの作品がその意図を反映させたものであるか否かは一概に言うことができないにしても、自己からという認識が、同様に彼らの内で世界からという文脈をも喚起することにつながっていることは確かであると思われる。こうした芸術家たちと西田哲学との関連については、既に一、二の研究者の関心の対象となっているようであるが、³⁰このような視点は今後ますます重要な意味を持つようになるであろう。そしてその意味の一端は、後期西田哲学と芸術との関連をさらに考察することにおいて、より明確にされるものと考えられるのである。

¹ 「西田哲学」という名称は左右田喜一郎氏の論文「西田哲学の方法に就いて」（『哲学研究』第127号，1926年．引用は『左右田喜一郎全集』第4巻，岩波書店，1930年，502頁）において，「…余は既に其の学説を呼んで博士の名を冠して『西田哲学』と称するに値する程其の体系を整へたるものありと考へる」として命名された．

² 西田は『自覚に於ける直観と反省』の「改版の序」において，「私の思想の傾向は『善の研究』以来既に定まっていた」と述べている．『西田幾多郎全集』（岩波書店，1965-66年，以後『全集』と略記）第2巻，12頁．また佐藤信衛氏は西田の思想を指して，「いはば，『直接経験』主義で一貫してある．…『善の研究』だけが考へかたは簡明，言葉もまた適つてある…西田哲学の問題と『直接経験』の説明とはこの作にほぼ尽きる…」と述べている．（『西田幾多郎と三木清』，中央公論社，1947年，43-4頁）

³ たとえば末木剛博氏は西田の全著作体系を指して，「それは一個の自覚の体系であると解せられる．…その出発点から終着点までの自覚の過程を記録したものが彼の全著作である」と述べている．（『西田幾多郎—その哲学体系 I』，春秋社，1983年，3頁）

⁴ たとえば中村雄二郎氏は，「＜表現的世界＞の問題を中心にした西田哲学の読み換え」を考えていくうちに「そのように読み換えられるべき西田哲学の理論的な核心をなすものが，なによりも西田の＜場所＞の論理であることがわかった」と述べている．（『共通感覚論—知の組みかえのために』，岩波現代選書，1979年，301-302頁）また上田閑照氏は，「西田の思索の全展開を見て西田哲学を性格づけますと、『場所の哲学』ということになると思います」と述べている．（『西田哲学の根本的立場』，『西田哲学への導き』，岩波書店，1998年，267頁）

⁵ ちなみにこれらの呼称に用いられている「純粹経験」，「自覚」，「場所」，「絶対矛盾的自己同一」（もしくは「弁証法的世界」）という語義について簡略に触れるならば，「純粹経験」とは西田が最初に到達したところの，一切の思慮分別が加わる以前の直接的な経験の状態を指し，「自覚」とは直観としての「純粹経験」をその外部に立つ単なる反省としてではなく内面的に，すなわち「自己の内に自己を映す」ことによって認識する，いわば「純粹経験」と反省的思惟を即時的に結合する作用を指す．そして「場所」とはそのような「自覚」を成立せしめる非対象的な意識の包容面であり，「絶対矛盾的自己同一」とは今度はその「場所」を現実の歴史的世界＝「弁証法的世界」に展開する際の論理的構造として捉えること

ができる．

⁶ 小坂国継『西田哲学と宗教』，大東出版社，1994年，71～83頁．

⁷ 同書，77頁．

⁸ 同上．

⁹ 同書，76頁．

¹⁰ 同書，78頁．

¹¹ この「転回点」に関しては後述．

¹² 前出『西田幾多郎—その哲学体系 I』，7頁．

¹³ 『善の研究』，岩波文庫，1950年，6-7頁．

¹⁴ 下村寅太郎氏は先の西田自身の展開に行爲的直観の場所として「弁証法的な一般者としての歴史的世界」を加えて六期説をとっているが（下村寅太郎『西田幾多郎 人と思想』，東海大学出版会，1977年，116頁），「五」同様これを時期区分とすることには問題が残ると思われる．

¹⁵ 註記2参照．

¹⁶ 西田自身はこれを『働くものから見るものへ』の「序」において，「フィヒテの如き主意主義から一種の直観主義に転じた」と表現している．（『全集』第4巻，5頁）ここで言う「直観主義」が単なる直観主義ならば，むしろそれは主観的観点に立つものとも考えられるのであるが，西田の言う「直観主義」の意味するところは，いわば自己において自己を直観する場所を想定したものであり，すなわち，所謂直観を包摂するものを「場所」と呼んでいるわけで，その意味において西田の立場は主観を包摂するところのあくまで客観的観点に立つものと言えるのである．

¹⁷ 「場所」の立場に至る展開図は以下の通り．

「純粹経験」	→	「自覚」	→	「場所」	→	論理化
		「自覚」→「絶対自由意志」		「場所」→「絶対無の場所」		
直観x	→	論理x	→	直観y	→	論理y
		→		→		→
		直観z		→	論理z	

¹⁸ 『全集』第16巻，141頁．

¹⁹ 岩波文庫版，17頁．

²⁰ 『全集』第16巻所収．

²¹ 同上．

²² 同，561頁．

²³ 森鷗外には「審美論」（1892-93），「印度審美説」（1896），『審美綱領』（ハルトマン，1899），「審美仮象論」（1901）等があり，高山樗牛には「美術と道德」（1895），「ハルトマンの美学及其批評」（1898），『近世美学』，「『審美綱領』を評す」，（1899），「美感に就いての観察」，「美学上の理想説に就いて」（1900）等がある．

²⁴ élan vital 生命の飛躍．バルクソンが *L'Evolution*

créatrice (1907, 『創造的進化』)の中で用いた。

²⁵ たとえば西田は『芸術と道德』中「感情の内容と意志の内容」において次のように述べている。「芸術的内容は意識一般の対象界に入り来ることによつて、即ち反省せられることによつて、その超概念的性質を失ふのであるが、道德的内容は之に反し反省せられることによつて、その性質を失はないのみならず、反省的思惟の対象界をその表現の場となすのである。」(『全集』第3巻, 323頁.)

²⁶ 芸術作品の作者も受容者も本来的には共に受容者であるところから出発しており、ここで言う「受容」の意味も作者を包摂するものである。「作者」と「受容者」の問題については筆者の小論「芸術の在処」(『ART IN PARADISE—アメリカのアウトサイダーアート展』カタログ, 足利市立美術館ほか発行, 2001年)参照。

²⁷ 『全集』第2巻, 65-6頁。

²⁸ フィードラーが直接的に論及したのはあくまで「造形芸術」である。

²⁹ ごく身近なところで言うならば、私自身が1998年に個展を企画開催した李禹煥(リ・ウファン)や、2001年にやはり個展を開催予定の宇佐美圭司などが挙げられようか。

³⁰ たとえば高梨友宏氏に『芸術論』としての西田哲学—西田幾多郎の対フィードラー関係をめぐって—(『美学』186号, 1996年)及び『“芸術論”としての西田哲学』再考(『日本の芸術論』, 神林恒道編, ミネルヴァ書房, 2000年)といった論考がある。