

## ヘーゲルの『美学講義』をめぐる

福 家 俊 彦

いかなる哲学者といえども、彼が何かについて——ここでは美や芸術ひいては美学について語ろうとするときには彼自身の学問上の立場・思想または理論等に、まさにそのことによって束縛されることはいなめない事実である。さらに、彼自身の学問上の立場さえもある意味では彼が属する時代・場所によって規定されていると考えることができる。一方、古来いかなる哲学者といえども——たとえ彼が美学という形では美や芸術について語らなかつたとしても、やはりそれらについて語らずにすました哲学者はいないといえる。もとよりヘーゲルの根本思想が美学のどこそこに対応して見い出されるという観点から彼の美学を扱うのではなく、あくまでも美学は美学として自律性をもったものとして考察されるべきではあるが、やはりその本人の立場や思想がはいりこむのはいたしかたないとしても、そのこと自体が美や芸術を美学として扱うことの妨げとなることもあ

るのではないだろうか。以上のような意味からヘーゲルの美学もやはり、美や芸術に関する論説の歴史の上に、さらには彼の属する時代的背景の上に成立しているといえる。従ってある意味ではオーソドックスな展開をみせる彼の美学であるが、そこにはやはり彼独自の美学上の主張がなされている。そこで、ヘーゲルの美学を特徴的に要約すれば、芸術のみを対象とするということを前提として以下三点に絞ることができる。まず第一点は芸術は人間の精神によって生産されるということ。第二点は理念と現実、理念的なものとの感性的なものとの対立の宥和を目的として芸術にその自律性を認めること。そして第三点は美の理念が精神において発展することによって、芸術はその形態を与えられ、つまり象徴的芸術（オリエント）、古典的芸術（ギリシア・ローマ）、浪漫的芸術（近世西欧）というように歴史性をもって発展することである。つまり、まず芸術の精神性を、次に対立の宥和の状態としての理想、最後に芸術の歴史性に関して、これから提示される問題点について可能な

限り現代芸術に役立ちうる様な観点を導き出したいと思う。

## 二

まず最初の二点を考察することによって美や芸術を論じる上で有効な原理的なものを抽出できないだろうか。もとより美や芸術ははかなきもの、多様で無限なものといわれ、その意味範疇は必ずしも一致せず、むしろ相違する方が多いと考えられた。まさにそのことによつて美に関する美学と芸術に関する芸術学とを二つ合わせて真なる美学が成立するという主張もなされるわけである。しかし、美と芸術は相関連して考えられてしかるべきものである——ヘーゲルもこのようなことを考えて彼の美学の対象を芸術美に限定したといえるかもしれないが——まさにそうあるべきなので美と芸術の底辺に広く適用されるべき原理を求める必要が生じるのである。

ところでヘーゲルの哲学的関心のひとつは理念と現実との矛盾の宥和にあつた。つまり人間が本質的に精神と肉体との矛盾を含むように、人間は一方では卑俗な現実、物質的感性的事象に縛られ、現世的時間の内に生きているが、他方これらの世界を超越して自由な理念の国に入り、現実の衣をはぎとつて、それを思想によつて抽象化されたものに解体し普遍的な目的や規定を自己に与えて生きているといえる。従つてこのような対立は人間にとつて本質的なものである。故に芸術が人間の精神によつて生み出されるも

のであるのでこの対立の宥和という問題は、かの対立を意識すればするほど高まる不安と動搖の内に生きる人間の要求の問題として美や芸術にも当然もちこまれていふと考へて然るべきではないだろうか。

ヘーゲルは彼の美学の序論において、芸術は仮象であると述べている。しかし、この仮象は単に眞実の存在、眞実なものに對立する仮象としてでなく、より積極的意義をもつた特別な仮象として、そこに芸術の特性を求めている。つまり、芸術としての仮象が本質といかにかかわるかということである。けだし、すべての本質・眞理は単なる抽象にとどまらないためには現象しなければならぬ。神的なものは一者に對する對自的な存在を有し単に存在するものとは違つて仮象であるところの定在をもたなければならぬ。してみれば、仮象は非本質的なものではなく本質そのものの本質的契機でなければならぬ。従つて芸術の特性はいかに本質としての理念が仮象としての芸術にあらわされるかという点に存するといえる。つまり、人間が理念的なものとの感性的なものとの對立を宥和するために自らの精神から仮象としての芸術を生み出すといえる。なぜなら我は、美と認めるべき定在があつてこそ美や芸術について論じることができるのであり、現実に芸術作品が存在してこそ美学が成立するのであるから。

以上のことからさらに、この仮象論は次のことを認めさせる。つまり、ヘーゲルにおいてかの現実的なものとは、

いわゆる現実的なものから偶然的なものを取り除いた本質的なもののみを意味するのであった。そうすると我々は経験的な生活や我々の感覚そのものの生においては外界の事物と内面の感覚との領域を現実的なものと呼んでいるが、この現実と呼んでいる世界は真理の世界ではなく、むしろこれこそが欺瞞の世界であるといえる。

「芸術はこの劣悪無常の世界の仮象と欺瞞を現象の真実な内容から撤去し、それらの現象に一層高い精神から生まれたい現実を与えるのである。かくして芸術の現象は決して単なる仮象ではなく、通常の現実に対して一層高い真実な定在を有すると認められる。」

つまり、真理としての理念が日常性へと頓落したものとしてみえられ、その世界の日常的羈絆から解放するという使命が芸術に与えられているといえる。もちろん、その仕方は感性的なものによって形態を与えられて、それによって理念を表現するのであるが、ここで問題となるのは、このような表現がいかに、どのような形でなされるのかという点であると考えられる。

ところで、人間はなぜ芸術作品を制作するのであるのか。ヘーゲルはその序論においてひとまず以下のことは言えることとわって次のように述べている。芸術は人間が生み出すものであり、その人間とは意識的存在(Bewusst-sein)であった。従って自然の事物がただ単に存在する、ただ単に純にひとたび存在するのに対して、人間は意識として自己

を二重化する。第一にまず存在し、次に対自的に存在する。ヘーゲルはこの自己を対象とする意識を自己意識と呼んでいるわけであるが、この様な意識を獲得するには二様の仕方がある。第一に観照的(theoretisch)に―自己を直観や表象の対象とし、思想が本質的存在として見出すものをおのがものにし、自身から作り出したものの内にもただ自己自身を認識せざるを得ない限り観照的に自己意識を獲得する。第二に人間は実践的(praktisch)な活動によって対自的になる。つまり、人間は外界に対しても意識として存在しているので外物をも自然的存在として自己をも変形してそれらに自己の刻印を捺そうとする欲求を有する。たとえば、子供が池に石を投げて、そこにできる波紋を見て喜ぶがごときことである。このような欲求こそが芸術活動の根源にあり、従って芸術への欲求は理性的かつ必然的欲求であるといえる。つまり、人間が芸術を制作するのはその固有の意識をそれ自身の対象たらしめんがためである。従って子供が石を投げる例から芸術家が作品を制作することへの移行は、ひとえにその人間の精神、意識の質的变化に還元されるといえる。注目すべきは人間の精神が発展するその過程である。このことは理念の自己展開に対応する三つの芸術形態の変化に置きかえて考えることもできる。そうして芸術においては、「人間は自由な主体として外界からその冷厳な疎隔性を撤去し、物のかたちの内にもつぱら自己自身の外的実在を享受するためにこのことを行うの

である。」

従って芸術の諸問題の根底には人間の精神の問題が広く横たわっていることになる。ヘーゲルの芸術が精神から生じるということはこのような意味をも含むものであり、人間の精神の側から芸術をとらえなおそうという意図を含んでいるのである。ヘーゲルにおいては精神は神性が意識としてあらわれるものであるから、絶対精神こそ本来の意味における神の意識に他ならない。しかも絶対精神の内に位置づけられた芸術は、その領域において絶対者つまり神を意識し表現することになる。そして絶対者とは理念のことでもあったので芸術作品はこの理念を表現していることになる。しかもこの理念とは単に抽象的な概念としての理念ではなく、現実において形態化された理念であるといえる。さらにまた、神性は意識という形式をとるのであったから我々が芸術作品をみるときに得るものは美の理念がその実在相と弁証法的に統一することによってあらわれる芸術美であり、形式としては美の意識である。つまり精神が芸術においては芸術的精神として自己自身についての意識を獲得するのである。従ってこの美の意識がいかに成立するかという過程またその成立構造を説明する必要がある。この意識の成立過程・構造こそがまさに美や芸術を包括する基本原理として考えられるのではないだろうか。そしてそれはあくまで過程としての動的なものであって、カントの美的判断でもなければ単なる理念と実在相との静止した統

一でもない。つまり、人間がその意識という形式において美の理念を自覚することによって―そしてその理念の自覚とは本来的に対立をはらんだ人間が理念、絶対者をまさに意識することであるので、その意識された理念とは本質的に人間個人の $\wedge$ 生 $\vee$ ・ $\wedge$ 生命 $\vee$ とも呼ぶことができないだろうか。人間が絶対者を意識することは、かの日常的羈絆から解放された人間の本来の純粹な姿ではなからうか。してみればこの自覚は我々個人の $\wedge$ 生 $\vee$ を自覚することになる。従って美の理念の意識を対象としてあらわすものが芸術作品であり、そこで我々が認めるものが芸術美なのであるといえる。つまり意識の成立過程・構造として芸術美をとらえることが、あの対立したものの宥和の状態としての $\wedge$ 理想 $\vee$ といえるのである。

### 三

従ってヘーゲルが美学の対象を芸術美に限定したということは、つまり彼が個々の芸術作品や理念自体を対象としたのではなく、美の理念の意識（美意識）を対象としたと言換えることができると思われる。しかし、なるほど美意識が美学の対象であると認められたとしても、芸術とはそもそもその制作に関しては自然の風景なりあるものの色や形を見て、つまり素材を見て、次に材料としてのカンバスや大理石等を見る。鑑賞に関しては芸術作品のもつ形や色を見る。つまり芸術はなにか外的に感覺的にとらえられ

るものをへ見る√ことから出発するといえる。そしてそれらを美意識としてとらえる、つまりそれらのものをへ見る√ことが美意識を生み出すともいえる。それと同時に美の理念をも自覚することになる。従ってこの二つの作用の相互連関によって美意識が生じるのである。故に素材や材料は―ヘーゲルはあまり語っていないが―単に存在する相から、一度美意識としてとらえられると、その相がいわば美的な変化をこうむる。単なる様々な物質―彫刻家の場合は石や材木がそれぞれ意識の内にとり込められて、美的作用をうけることによってその限りに於いて芸術制作の材料となるのである。従って材料自体はその個々人つまり彫刻家の精神と深くかかわっている。その個人の固有の可能性を含むことになり、個人の精神の芸術的意志が自己の欲するひとつの芸術的現実性を掘り起こすといえる。そしてこの芸術的意志は美の理念を自己の生として自覚するのである。従って芸術の内にとり入れられて材料や素材となった自然物こそ日常性へと顛落した単なる物質の本来的な純粋な姿であるといえないだろうか。そしてそれと同時に個々人の精神を通じてとらえられた材料等がそこを場としてその内で自己の生―美の理念にうらうちされた―を自覚するのであるといえる。これら二つの相互連関によって形成されるものが、つまりこの様な二重構造をもつものが美意識であり芸術美であると考えられる。従ってこれらの形成過程・構造が、あえて名付けるとすれば、美的対象化の作用がまさ

に美と芸術にまたがる根本原理とならないかと考える訳である。たとえば人が一輪の花の美を見出す人間となることと、その花が美しい花となることは同一の事柄の両面に過ぎないことになり、同じ事情が視覚のみならず聴覚・文芸等の言語にも当てはまるのである。従って美とは単なる主観の観念又美の理念自体でもなく、単なる客観の属性でもない。むしろこの様な相互連関をもった美意識の構造・過程としての根本原理の内に於て作り出されるものとなる。故にこのような作用によって対象の美と称する一つの新しい意味が創造されるという何らかの自覚性をもったものとして特色づけられる。それは客観的屬性―実在する花の色・形・軟らかさとその美しさという性質とはあくまで次元が異なるのであり、美とは或る特別な仕方によって見られることの内を作り出されるといえる。故に客観的屬性の客観的観察ともいふべき自然科学的考察と美の美的観察や美的考察とは本質的に区別されねばならないことはいふまでもない。

#### 四

先に芸術は見ることを出発点とすると述べたが、風景画の場合、まず画家はその風景を見て―つまり自然を美的に見て、そこにその自然の風景をかの作用の場として美を形成したはずであり、さらに自然美に啓発され芸術的意志によって絵画としての芸術美を形成したといえるのではないか。

ここで自然の風景は先の素材・材料の場合と同じといえる。従って自然美が芸術的意志を啓発するという要素があるのが芸術美とは自然美を前提としているのではないかと考えられる。もとより自然をそのまま写すという自然模倣の考えは古くから存しプラトン・アリストテレスに於ては芸術の原理と考えられていた。しかしヘーゲルは自然模倣を芸術の一契機として認めはするものの、内容から離れてただ対象をまねることのみを目的とすることによって芸術が形式的なものとなってしまふ、自然は精神の他在であり、芸術の内容は精神的なものでなければならず、この様な内容にこそ価値が存するのであるから模倣の様に表現されるべきものの客観的価値を省ることなしにその芸術のみを示そうとすることは全く主観的な関心にとどまるとしている。しかしこのことも積極的に解釈すべきであつて先述の風景画の例の如くその風景に美を認め、それを絵画として芸術作品にもちきたすとき―美的対象化の作用によつて、風景の美と風景画の美とは同一でないしそうあるはずでないのは当然であるが―やはり風景の美つまり自然美がその風景画への契機となるという意味に於て、そこに或る種のへまねるVという操作が存するといえる。換言すれば、理念とは本質的に過程であるから個々人の内に於ける理念の顕れ方、さらに歴史的にもその顕れ方、自覚の程度は異なるものであるから、つまり個々人の生の自覚の度合・性質が異なるものであるので、ある一つの風景を百人の人がそれぞれ描いたとし

ても一つとして同じ絵がないことから、単にへまねるVといつてもそこには個々人に特有の―美とはまさに個人の精神の内にて意識という形式をとつて形成されるものであつたので―かの美的対象化の作用が働いていると考えられる。従つて画家がある風景を見て、心の内にその風景をうつし、その風景の美を意識として形成し、その美意識を対象として描くのであつて、その自然の風景そのものが上述の意味あいによつて対象となるのではない。風景自体を対象として描くということはとりもなおさず自然模倣であつて、もし技術や手先の器用さが同程度の百人の人が描くとすると全く同じ絵ができる結果になりかねず、この様な模倣は全く個々人の技術の差へと還元される。従つてそのような絵は芸術的価値をもつとは考えられない。曰く「嘔吐を催させるほど似ている肖像があるものだ。」

故に芸術家が対象とするものは我々の精神の内での美の理念と外的定在―それは芸術の素材・材料となる可能性をもつたものであるが―それらが弁証法的統一をなすことによつて形成される芸術美・美意識なのである。さらにこのことから示唆されることは、個々人が所有する美意識が異なることから、まさにそれ故に芸術家個人に特有の作風(Stil)を、又美の多様性・無限性をも根拠づけられるということである。さらに理念の発現に個人間同様歴史的にも差が存するということから、芸術の形態についても根拠を求めることができる。

ところで自然美について要約すると、自然美の成立の爲には芸術的とも呼べる人間の創造的な働きが必要であり、他方からいうと美的態度が自然を素材として人間の精神の内に自然美を形成するといえる。これらは同時に相互連関して作用するものであり、同一の事柄の両側面であるといえる。さらに次の様に述べることが出来る。つまり外部的に自然美が見い出されることと内部的に芸術美が形成されていくことは相互媒介的な関係を内蔵し、共通な美的態度であるといえる。つまり自然美と芸術の制作・鑑賞とは美的対象化の作用の原理によって成立する同様の美的事実であるといわねばならない。ただヘーゲルに於ては精神の在り方・美意識へと美の理念を媒介するものが芸術の場合には全く精神的であるのに対して、自然が精神の他在であるというその点によって、芸術美に比して自然美は本質的に真に美の本質を表現するのに適さないこととなる。曰く、「自然の本質は芸術がなしようように神的理想を表現することはできない。」しかしこれも自然美を、芸術上の連続性の一つの原理に還元するという可能性を保持するために、芸術美の前提、前の段階のものとして解するべきであろうと思う。

一般に芸術はその時代の世界観の反映とも表現ともいわれる訳であるが、それは世界観が歴史性を内包する故に芸術も歴史性の観点から考察し、作品をひとつの歴史的事実として捉える方向を示唆する。ところでヘーゲルは歴史が

我々に呈示するものは芸術と同じものであるとしながらも、歴史はこれを偶然性に於て現わすのに対し、芸術はこれを偶然性から解放し、かくして理念を純粹に現せしめるとして区別を設けている。しかし芸術は理念の自己展開に依りて感覺的實在相に作品として顕現されるものであり、その理念と實在相の統一の場が人間の精神であり、その統一の仕方は先の美的対象化の作用であった。また、世界観に於てもやはり理念の自己展開の現れであるといえる。従って美学に於て芸術と世界観・歴史性との関係が重要な問題となってくる。

たとえば、我々が仏像に接する時、それを芸術として見る場合、信仰の対象として宗教的にみる場合、歴史学上の史料としてみる場合、さらに単に物質として自然科学的にみる場合等様々であり、実際には我々は同時にいくつもの見方を行っている。逆に言えば、ひとつの仏像には接し方によって様々な価値が認められるということである。そこで我々はこれら歴史性・宗教性といったものを美学上いかに考えるべきであろうか。それは先の素材や材料の場合と同様に考えてみる事が出来る。つまり、歴史性や宗教性をもった仏像を我々見る者の精神の内にとりこみ、今はこれに対して美的意識による美的態度をとるのである。この時もやはり美的対象化の作用が働くことによって、この仏像は単なる歴史的または宗教的事実としてでなく、歴史性や宗教性をもったものとして芸術の素材となる。かく

してこの素材は美の理念と深くかわるのであるから、その限り芸術の内容へ吸収され、まさに芸術の内容をより十全なものとして形づくるのである。けだし芸術の内容は美の理念であつたのだから。芸術とは美の理念を内容として感覚的实在相へと形態化され形式を与えられたものである。つまり芸術はある題材を見て、それを色・形にうつしてはじめて芸術なのであって、内省的にそれを深めるような宗教や哲学とは異なる。あくまで絵画として、彫刻として形態化されることに芸術の芸術たる所以が存するのである。即ち「芸術美としての理念は本質的に個性的な現実である

というさらに詳しい規定をもった理念であり、同時にまた本質上それ自身の内に理念を現象せしめるという規定をもった現実の個性的形態化である。」換言すれば、形態とは具体的な理念であり、理念が真実に規定されたものである。また理念（内容）が形態（形式）をその自己展開の段階によって決定づける。従つて次のように言われる。「たとえば人体の自然的形態は感覚的具象体であるが、しかもこれはそれ自身において具体的な精神を表現し、これに適合したものとなることができる。それだから、外界の現実的現象がかような真の形態とみなされるのを、単なる偶然であるかのように考えることは、これを排除せねばならぬ。芸術がかような現象と同様に感覚的具象的な形式を擇ぶのは、これがかようなものとして現存するからでもなく、他の形式が存在しないからでもない。具体的な現象の契機をふく

み、いな、さらに感覚的な現象の契機さえもふくんでいるのである。しかしまたそのためにこの感覚的具象相は、その内に本質上精神的な内容が顕現するところのものとして、やはり本質的に内面生活にうったえるものである。形態の外相の相は、これを通じて我々が内容を直観し表現しうるのであって、もっぱら我々の心情と精神に対して存在することを目的とする。ここに内容と芸術形態とが相交融して一体となることの唯一の根拠がある。」従つてこの一体となつたものが芸術美を所有するのであり、そのような状態が「理想」なのである。

故にヘーゲルに於ては、象徴的・古典的・浪漫的芸術形態として理念の自己展開に応じて三つの段階があげられている。さらにこの三形態にそれぞれ芸術様式としてまず建築が、次に彫刻が、そして絵画・音楽・詩が対応する。この形態と様式に関するヘーゲルの見解は以下の通りである。芸術の課題は理念を現実化すること、もしくは直観的に表現することである。この理念が芸術の内容であり、直観的表現がその形式である。この内容と形式とは芸術の本質をなすものであり、これらから諸分類が生じてくる。第一に内容からいうと、理想及芸術形態はその時代や民族の宗教的世界観に根ざしたものであり、一貫したテーマは神（理念）の出現である。このテーマは発展に応じて三つに分れる。つまり神の住いとしての神域・神・神に感動し心酔せる教団の内部性がこれである。もちろん、これらは芸術形態の



段階に対応し、さらに様式としての建築・彫刻及絵画・音楽・詩へと関係づけられる訳である。ここでこの様式を先ずの作用の原理に基づかせて規定できないだろうか。その為に再び材料の意味が問題となる。材料が制作の為の単なる手段でなく、かの作用が営まれる為の場所であり、いわば材料の中から様式・形式が発掘されるのだと考えた。従って材料について我々は芸術以前の材料と芸術内の事実としての材料を区別した訳である。故に多様に存する材料の中から一つを撰ぶことによって、一方その材料の性質から必然的にその様式が決定されるのであるが、他方、芸術内容に於ての作用をこうむった材料は美の理念と関連している。理念の段階自体によっても、形態によっても規定されることになる。その意味で対象の真実を特定の材料で表現するのでなく、適当な材料に於て見いだされた対象の真実を表現する。つまり、材料から掘りおこすのである。従ってここで材料や素材もかの作用によって内容とかわり、内容にとりこまれることになる。それは先述の歴史的事実や宗教的事実と同様の事情であるといえる。ヘーゲルは内容にその重点をおきながらも、やはり内容と形式の相互連関に着目しているのである。

## 五

ヘーゲルは理念の立場からみると浪漫的芸術が、さらに宗教・哲学が一層高いものといえるが、芸術自体の立場

からみれば、古典的芸術を最高のものとして考えている。つまり象徴的芸術は、歴史的にはエジプト・インド・シナ等東方諸民族の様式に於て実現される。なぜ象徴的かというところ、ここでは内容とその内容の実現方式との統一が「實在が概念に」まだ統一されていない。つまり理念がなお抽象的であって、なお自己自身に於て絶対的な形式でなく、形態は理念の外に於てこれに十分適応していない不完全な状態である。ここで建築はなお絶対的理念としての神そのものを表現せず、ただ外在的な物質材料をもって神の殿堂を建立するものである。この内容と外形との不適応・無機的抽象的形式に於る精神の無限性への模索がこの芸術を本質的に象徴的なものたらしめている。

ところが古典的芸術に於ては完全に理想を実現し、最高の美に達する。即ち理念はそれ自身に於て明確に規定され、これによってあまねく感覚的材料に浸透するとともに、形態が余すところなく精神を顕現せしめ内容と形式との相即不離の統一が完成される。従って彫刻は神の彫像であり、そこでは神自身が肉体的形態に内在して感覚的に現前し、形式が精神的個性の生によって浸透される。つまり永遠の静安と統一をもって合体するものである。

しかし、精神は外面的存在として限定された特殊な形態の内に融合している限り、その本来の無限な具体的普遍性を自由に発揚することができないから、理念の無限の主観性を自覚するに於て感覚的現象から離脱し、自己自

身に還帰する。美の理念はもはや外面的現象によつては充分に実在化されず、それを偶然的なものとして自由に形成することによつて自己を直接にその主観的内面性に於て表現しようとする。これが浪漫的芸術である。これは内容と形式との古典的統一を解消し、再び象徴的芸術にみられた様な両者の対立と垂離にたちもどる。しかし、その表現の不完全性は理念が無限な、自由な精神性に於て向上したことに基づくのである。従つてここでは感覚的要素がしだいに物質性から離脱し観念化され、いよいよ精神的な表現へと移つていく。故に絵画は色の純粹な視覚性に於て、質料の空間的充実性を抽象化し、これにともなつて多様な主観的内容を表現する。音楽は空間性を否定して音の生滅する過程に帰し、これによつてもっぱら内面的な感情の生滅を表出する。そして文芸にいたつては言語の音が単なる表象の記号として内容の表現に奉仕し、精神は感覚的材料との直接の合一を脱して独立に自由な精神的なものそれ自体として現れる。つまり、神が個人の多様な心情に分散して現れ、かくして主観化され特殊化された内容が純粹な精神性に於て表現されるのである。

ここで注目すべき点は、芸術として最高の美を表現するのは古典的芸術であるということである。これは芸術の終焉性ともいわれ、芸術のユートピアの放棄を意味する。もちろん美学の発展と芸術の発展・開花は同時進行する訳ではないが、現代芸術がより内省的・多面的になつて目まぐるしい多様性を示している今日、我々がいかに芸術を理解するかという手がかりを与えてくれるのではないか。我々は芸術を哲学や美学に於ては部分的にしか理解していないのではないか。現代芸術を否定せずに、この芸術のユートピアの放棄から現代芸術を捉え直すことは美学にとって大きな成果を期待できるのではないだろうか。

(昭和55年3月卒業 立命館大学・大学院)