慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	フランツ・ローゼンツヴァイクの芸術論
Sub Title	Zur Kunsttheorie Rosenzweigs
Author	平田, 栄一朗(Hirata, Eiichiro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2001
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.81, (2001. 12) ,p.47(366)- 59(354)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	宮下啓三教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00810001-0059

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

フランツ・ローゼンツヴァイクの芸術論

平田　栄一朗

エマニュエル・レヴィナスやヴァルター・ベンヤミンに影響をおよぼした[1]フランツ・ローゼンツヴァイク（1886-1929）の主著『救済の星』（1921年出版）は日本でまだほとんど紹介されていない。[2] 哲学，神学，芸術論，政治論など多岐にわたるテーマを独自の立場から論じた大著が翻訳すらされていない事実は，着実に翻訳されてきたレヴィナスやベンヤミンの受容と比較すれば，奇妙な印象をあたえる。しかしその一因はローゼンツヴァイクの偏向的な思想にもあるかもしれない。ユダヤ人が日常的に差別されたり，ユダヤのアイデンティティーがキリスト教の世俗的文化に吸収されつつあるのを目の当たりにしたこのユダヤ系ドイツ人は，ユダヤ教の正当性を強調するあまり，『救済の星』の結論で時代遅れの宗教的世界観やユダヤ血縁主義に陥っているからである。[3] したがってその意味ではレヴィナスやベンヤミンほど異文化圏に対する教示的な発想が多くないといえる。しかしキリスト教が主流のヨーロッパにおいてユダヤ人というマイノリティーの立場から，ヨーロッパの歴史的発達を批判的に分析する態度には瞠目すべきものがある。例えばかれは，『救済の星』では暗示するにとどめているが，「地球――世界史の空間論にかんする研究」という政治，歴史論でキリスト教の布教とヨーロッパ的な近代化という美名にもとに，世界を植民地化するヨーロッパのキリスト教各国の問題を分析しており（GSIII323,342）[4]，いち早くコロニアリズムの問題を指摘していた。

このように偏った結論と，分析や批判におけるすぐれた洞察力が介在することは，『救済の星』の芸術論にもみられる。かれは芸術論で悲劇の主

人公（英雄）を例にしてヨーロッパ人が古代から近代にかけて発展するプロセスを描き，この芸術的，歴史的プロセスが最終的に宗教に従属される結論に達する。芸術を宗教に従属させる結論は，宗教の足枷から解放されてきたヨーロッパの近代の歴史に逆行する点で時代錯誤的である。しかもこの場合の宗教をローゼンツヴァイクがユダヤ教と想定していることが，かれの偏向を示している。しかしこの結論は，かれがキリスト教文化による芸術の偶像崇拝を批判したいがゆえに，導きだされたのである。ローゼンツヴァイクは，キリスト教的と位置づける近代の観念主義が「人間の言葉を神の返事と認めようとせず，人間の言葉への信頼を拒否し，その代わりに人間の作品［＝芸術作品］を崇拝するようになった」(GSII163) と述べているように，思想に潜む芸術への偶像崇拝を見ぬいていた。芸術を宗教に従属させるという偏った結論も，芸術への偶像崇拝を批判する目的を考慮すれば，一理あるのも事実である。しかも言葉を軽視した観念主義の芸術論に対抗するゆえに，かれの芸術論は言語主導で構築されるが，芸術の言語面を重視する態度も，当時の芸術論としては画期的なことだった。本論では，このように長所と短所が介在するローゼンツヴァイクの芸術論を，悲劇にかんする論考から紹介する。「あらゆる芸術は表現の内容によれば悲劇的であり，苦悩の表現である」(GSII419) と主張するように，ローゼンツヴァイクは芸術の代表を悲劇と考え，芸術論の大半で悲劇を論じているので，かれの悲劇論は芸術論にひとしいのである。

1．沈黙と古代悲劇の英雄

『救済の星』は，「諸要素またはつねに持続する前世界」，「軌道またはつねに刷新される世界」，「形態または永遠の超越世界」という表題の3部から構成されており，それぞれ古代ギリシアの異教世界，近代のキリスト教世界，ユートピア的なユダヤ教世界を主題とし，ローゼンツヴァイク思想の基本概念である〈創造〉，〈啓示〉，〈救済〉に相当する。この基本概念を軸にかれは〈神〉，〈人間〉，〈世界〉の関係を独自の歴史観，神学観で説いていく。この関係を例証しようとするローゼンツヴァイクにとって悲劇は

格好な素材である。というのも悲劇において人間が神や世界の秩序と対決し，最終的に敗れ去るありようが構図的に描かれているからである。さらに人間の生の限界が示される点で，悲劇はローゼンツヴァイクの思想にかなっている。なぜなら『救済の星』の冒頭で「死から，死の恐怖からすべてを認識することが始まる」(GSII3) と述べられるように，ローゼンツヴァイクの思想では死が前提におかれており，悲劇の主人公の死はこの前提を具体的にたとえる役割を果たせるからである。ローゼンツヴァイクの悲劇論は主に第1，2部で詳述されるが，第3部でも直接，あるいは間接的に言及されている。

第1部でとりあげられる古代ギリシアでは，共同体的な世界はまだ確立せず，個々の人間が孤立した存在にあるという。そのような条件下で人間は言葉で対話をする状態になく，世界の一部である他者に対して自分を閉ざし，沈黙している。しかし同時にこの沈黙は，言語を欠いているがゆえに，通常とは異なる意思疎通で自己を他者に伝える可能性を秘めている。ローゼンツヴァイクによれば，この種の沈黙を具現する典型が，合唱隊や登場人物たちの独白により，「一幕にもおよぶ長い沈黙」(GSII84) の状態にある古代ギリシア悲劇の英雄（主人公）たちである。「悲劇の英雄は自分に完全にふさわしいひとつの言語しかもたない。それは沈黙である」(GSII83)。ここで着目すべきは，英雄の沈黙がむしろ言語とみなされている点である。英雄たちは「孤独な自己」(GSII87) の殻にこもりながらも，「言葉なき伝達」によって他者との「沈黙の理解」(GSII89) をおこなえるのである。

「沈黙の理解」の具体的な例は，英雄の死と，それを傍観する観客に関するローゼンツヴァイクの説明に読みとれる。それによると英雄は没落するときに，「最高の英雄的行為，すなわち自己の閉ざされた自立」(GSII86) が可能になるという。閉ざされているとはいえ，英雄は死によってこそ，自分自身のアイデンティティーを確立する。「したがって英雄は本来的には死なないのである。[…] 英雄の自己に流れ出てきた性格は不滅である」(GSII86)。この不滅の性格をもつ自己が「言葉なき伝達」

によって，英雄の没落を前にして恐怖と同情を感じる観客の自己に伝わるのである。「観客の心のなかに恐怖と同情を呼びおこす英雄はそれ自身，不動で硬直した自己のままである。しかし観客の側としては，かれらの内面に恐怖と同情が打ち響き，それによってかれらも自分のなかで閉じた自己になるのである。だれもが自分自身のために存在し，自己のままなので，共同体は成立しない。それにもかかわらず共通の内容が成立するのである。[…] 皆の内部で同じ音，すなわち自分自身の自己の感情が響くのである」(GSII88)。観客の内面で響く「自己の感情」は，英雄の「自己の感情」と「共通の内容」であり，それは，死によっても消滅しない「不滅の性格」の感情である。沈黙による相互理解はローゼンツヴァイクの思想にとって重要なモチーフである。のちにとりあげるようにこのモチーフはローゼンツヴァイクの宗教的世界においてふたたび登場する。

しかしすでに確認したように，かれは他方で古代悲劇の英雄が沈黙し，自己を他者に閉ざす点で，古代悲劇を発展途上とみなしている。かれの古代悲劇論は，英雄が「自己」のままで，近代人の「魂」という内面を確立していないという指摘で終わっている (GSII89)。宗教的世界の沈黙に到達するには，近代世界をへなければならないのである。

2．語りと近代悲劇の英雄

『救済の星』第2部が主題とする近代において，人間が相互関係的な集団を形成する共同体的世界が確立するとみなされている。この世界で人間は沈黙の状態から，言葉で互いに語り始めるという。中世から近代においてヨーロッパのさまざまな言語はそれぞれ発展をとげ始めた。ローゼンツヴァイクは語り始めた人間を近代悲劇の英雄にたとえて，この英雄の性格を古代悲劇の英雄との比較から浮き彫りにする。

手始めにかれは，近代悲劇の形式が語りの条件を容易にした点を指摘する。古代悲劇にしばし登場し，登場人物たちの対話を妨げていた合唱隊が近代悲劇ではほとんどみられなくなった点である。「それゆえに近代悲劇では合唱隊が余分なものとしてとり除かれる」(GSII233)。また，古代悲

劇では当然だった登場人物の長い独白は，近代悲劇で主流となった対話により，周辺に追いやられたという。「近代劇の英雄にとって独白は，かれが対話という活動からからいわば岸辺によけて，しばらく傍観者になるような静寂の瞬間にすぎない」(GSII234.)。

近代悲劇のこのような形式的な変化のなかで英雄は古代人の沈黙という殻を破る。「人間は自己を打ち明けて，完全な人間になることで，［他者によって］直接見られ，聞かれる存在になった。いまやかれは自分が見られたり，聞かれたりするのを力ずくで実現する。かれはもはや古代悲劇の英雄のように硬直した大理石像ではない。かれは語るようになったのだ」(GSII233)。

近代悲劇の英雄は対話によって他者と意思疎通をはかることで，他者と異なる独自の性格，個性をもつようになる。「近代悲劇の人物たちはみな互いに異なっており，それはどの個性もほかの人物の個性と異なっているのと同じである」(GSII234)。他方，古代劇の英雄は自己に埋没する没個性であるゆえに同じ性格をもっており，筋だけが異なるという。したがってローゼンツヴァイクは近代悲劇を「性格悲劇」と，古代悲劇を「筋の悲劇」と称している (ebd.)。

また，自分を他者や世界から分け隔てるようになった近代劇の英雄は，自分と世界に対する意識をできるだけ完璧にしなければならないという。「こうしてかれは本来，自分自身と世界に対する完全な意識をもたねばならないだろう」(ebd.)。その結果，英雄は自分と世界を越えた存在である「絶対的対象」としての神に限りなく近づく「絶対的人間」にならねばならない。古代悲劇と異なり，近代悲劇はこの「絶対的人間」を描くことを目標とする。「こうして近代悲劇は，古代悲劇に無縁だった目標に向かう。つまり，絶対的人間が絶対的対象と関係している悲劇にである。哲学的悲劇，すなわち英雄が哲学者になる悲劇は，――古代なら無謀な考えであるが――近代悲劇の最高点といえる。この点でわれわれの見解は一致するだろう。その例はハムレット，ヴァレンシュタイン，ファウストである」(GSII234f.)。このように近代悲劇の性格が哲学的であると指摘するとき，

古代より近代の英雄を上位におくローゼンツヴァイクの近代悲劇論は頂点に達する。しかしこの頂点を機にかれは，芸術や哲学よりも独自の神学観を見据えて，悲劇の限界を指摘し始めるのである。「しかしハムレット，ヴァレンシュタイン，ファウストにおいてでさえもわれわれは本来的なものに到達したと感じない。近代の英雄は単に哲学者，すなわち人間にすぎないのがまだわれわれには気がかりなのである」(GSII235)。ローゼンツヴァイクによれば「絶対的人間」に達することができるのは，悲劇の英雄でなく，むしろ神という絶対存在に最も近い「聖者」である。「この絶対的人間は絶対存在を知りつつ，それと対峙するだけでなく，絶対存在を体験し終えて，この体験から抜け出て絶対存在のなかに生きており」，「そのような性格は［…］聖者にほかならない」(ebd.)。

ここで留意すべきは，悲劇の英雄と聖者，絶対的人間との微妙だが決定的な相違である。あらゆる悲劇作家が「ほとんど意識しない目的」とは，古代，近代のさまざまな相違を乗りこえ，双方に変わらない悲劇の英雄の「絶対的性格」を描くことであるという。しかし「『ファウスト』のような［近代］悲劇がひたすら獲得しようとするこの性格は」「達成なし」の結果に終わる (ebd.)。したがって悲劇の英雄は，聖者の描写を目指そうとした近代の悲劇作家がその一歩手前で挫折した産物なのである。このようにローゼンツヴァイクは近代悲劇の英雄に高い価値を認めると同時に，その限界も示す。限界のかなたにいるのが，絶対者，すなわち神のなかで生きる「聖者」である。「絶対的人間」としての「聖者」はローゼンツヴァイクにとって芸術の登場人物よりも，現実の敬虔な人間にふさわしい。というのもかれは近代悲劇論から聖者論に移ると，悲劇の英雄を人間におき換えて，「神の僕」(GSII236) としての人間像にあるべき理想像を説き始めているからである。こうして芸術世界で英雄が「絶対対的人間」になろうとする試みは，神を前にした現実の人間に委ねられることになる。

3．「パブリック」の沈黙

芸術上の人間，すなわち悲劇的英雄を独自の言語観によって理論化し，

一定の価値を付与するローゼンツヴァイクの芸術論そのものは近代の悲劇論で完結したといえよう。事実，かれは『救済の星』第2部の最後のあたりで「芸術の理論（結論）」という題目の下に，芸術世界から現実世界への移行に触れている。「芸術が現実になるのは，芸術が人間を観察者に教育し，恒常的な〈パブリック（Publikum）〉に仕立て上げたときである」(GSII272)。ここでローゼンツヴァイクは現実の人間を，芸術を観察するパブリックと想定している。

ローゼンツヴァイクがこのパブリックを悲劇の観客と特定している意図は，『救済の星』第3部で劇場の観客を「パブリック」と称している事実によって裏づけられる。かれにとって劇場は「芸術作品の理想世界が，集まったパブリックの現実世界と必然的に拮抗せざるをえない」「戦い」(GSII413）の場であり，「舞台上の筋と語りにおいて，またそれらを乗りこえて互いに近づき，ひとつになる」(ebd.)。このようにパブリックは，古代・近代悲劇のそれぞれの特徴である「筋」と「語り」を「乗りこえて」，集団として「ひとつになる」。悲劇の英雄，すなわち芸術の登場人物は観客としてのパブリックにとってかわったのである。

パブリックが悲劇の英雄からの発展型であるのは，ローゼンツヴァイク特有の沈黙の言語観からも立証される。「理想」と「現実」との狭間にある芸術はパブリックを沈黙の世界へ導かねばならないのであるが，この沈黙は，近代悲劇の対話を継承した結果であると暗示されているからである。「[劇] 文学は，人間の群集を共通で相互的な沈黙の国に導く案内人になる前に，[劇] 文学自体もその理想的な世界という本の表紙から現実の世界へと導かれねばならないのは明白である」(ebd.)。「人間の群集」はパブリックに相当するので，この引用はパブリックが「沈黙の国」に導かれることを意味している。さらに「ここでの沈黙は，古代の沈黙が言葉を必要としなかったのとは異なり，言葉をもはや必要としない意味での沈黙である」(GSII328)。パブリックの沈黙は，単に古代悲劇の英雄の沈黙と異なるだけでない。それは，語り始めた近代悲劇の英雄の「言葉をもはや必要としな」くなったときの沈黙，すなわち近代悲劇という芸術世界をへ

た「沈黙の国」での沈黙である。

ローゼンツヴァイクにとって「沈黙の国」は，「典礼（Liturgie）」という宗教儀式がおこなわれる，神の世界への敷居である。一体となったパブリックはこの儀式のために再び集まり，神の前に跪き沈黙の祈りを捧げる。沈黙するかれらは互いに見つめあうだけで相互理解をはかれるという。「見つめられるものは，言語から解放され，言語を超越している。[…] それは完成された理解である。眼差しがすべてを語る」(ebd.)。この沈黙の眼差しは身体的な「身振り」と同等であり，身振りを象徴するのが宗教的な「踊り」である。「個々人の踊りは踊りのなかで最初のものであり，もっとも単純な身振り，すなわち視線であり続ける」(GSII414)。宗教的な「踊り」はユダヤ教の場合，シナゴーグでおこなわれるトーラの行列や，ユダヤ神秘主義運動ハシディズムの踊りである。これらの踊りによって，人びとはローゼンツヴァイク思想の最終目標である救済を祝福するのである。「トーラの行列行進，とりわけ〈律法の喜び〉の日における救済祭りの最後での行列行進はシナゴーグの内部だけでおこなわれる。しかし，救済が新年の祝祭のときと同様に，信者たちの閉ざされた仲間内で直接，祝われるこのときこそ，舞踊が礼拝の行為として発達できたのだった。それは，神を全身でたたえるハシディズムの信者たちの踊りである」(GSII415.)。こうして悲劇の観客は悲劇という芸術によって典礼の儀式に導かれ，沈黙の踊りで神をたたえることで，神と接する契機をえる。

このように芸術を宗教に従属させるローゼンツヴァイクの芸術論の結論そのものは時代に逆行しているといわざるをえないだろう。こんにちでは芸術の自立が保証されるのが当然だからである。事実ローゼンツヴァイクの芸術論は，芸術，とりわけ演劇がミサになるのを結論とするF. W. J. シェリングの『芸術哲学』（1802・3年）に影響を受けている。[5] 1800年頃の芸術哲学の価値観をよりどころとするローゼンツヴァイクの芸術観は，こんにちでは諸手をあげて評価することはむずかしい。[6]

しかし芸術論の結論そのものは疑問を残すものの，その背後にあるローゼンツヴァイクの批判には説得力がある。芸術の価値を宗教によって制限

するローゼンツヴァイクの芸術論の背景には，芸術を偶像視する観念主義哲学と当時の風潮への批判が暗示されている。

4．芸術への偶像視に対する批判

本論の冒頭で紹介した引用文（「観念主義は［…］人間の作品［＝芸術作品］を崇拝するようになった」）によれば，ローゼンツヴァイクが芸術を偶像視する観念主義に批判的であるのは明らかである。しかしどの観念主義の芸術観にこの批判があてはまるのかについては，ローゼンツヴァイクはカントを挙げる（GSII163,GSIII157）だけで，具体的に論じていない。批判の矛先をつきとめるのに，ローゼンツヴァイクが『救済の星』の芸術論とは別の個所で，ニーチェを糾弾している事実が参考になるであろう。カントやヘーゲルの観念哲学の常識を覆そうとしたニーチェの思想が観念主義に属するのかという反論があるかもしれない。しかしローゼンツヴァイクは書簡で，ニーチェをドイツ観念主義の系譜にあることを認めており（GSI185），『救済の星』におけるニーチェの自己への不遜な過信に対するつぎのような批判は，かれの観念主義批判にもとづいていると考えられる。

ローゼンツヴァイクは手始めに，ニーチェが私淑したショーペンハウアーを自己崇拝の先駆者とみなす。「ショーペンハウアーが偉大な思想家のなかで初めて，世界の本質ではなく，世界の価値について問うた。その問いが，ある〈なにか〉，すなわち世界の〈意義〉や〈目的〉への客観的な価値，いい換えれば本質にかんする問いではなく，人間の価値，ひょっとしたらアルトゥール・ショーペンハウアーという人間そのものへの問いであるならば，それは非常に非学問的な問いである」（GSII8）。ローゼンツヴァイクにとって世界の本質とは，神が背後で君臨する世界の「意義」である。その立場からみてショーペンハウアーは神の問題よりも，人間，とりわけ自分自身の価値にこだわるようになったというのである。

自己の価値にこだわるショーペンハウアーの姿勢はニーチェにおいて肥大化するという。「哲学者」ニーチェはローゼンツヴァイクによってつぎ

のように描かれる。「詩人たちはこれまでつねに生，すなわち自分の魂を扱ってきた。しかし哲学者たちはそうではなかった。さらに聖者たちはこれまでつねに自分の魂の生を体験してきた。しかし哲学者たちはそうではなかった。そこへ，詩人のように自分の生と魂を理解し，聖者のように魂の声にしたがって生きる者がひとり現れた。しかしかれは哲学者だったのである。［ニーチェ本人への熱狂的な受容と比較して］かれが哲学によって唱えたものはきょうびの人びとにとってほとんどどうでもいいものなのである。ディオニソス的なもの，超人，金髪のけだもの，永劫回帰，それらは一体どこへ行ってしまったのだ」(GSII9f.)。ニーチェは哲学者にすぎないのに，芸術の領分と，宗教の領分を横取りした。それによってかれは哲学者の領分をのりこえて，芸術，宗教，哲学にまたがる全能的な力をえて，あたかも自分自身が崇拝される対象に成りあがったというのである。その結果，1900年前後から芸術界で勃発したニーチェ礼賛の風潮で，かれの哲学的内容は等閑に付され，ニーチェ自身が，芸術と宗教と哲学の融合的存在として，哲学者が本来受けるべき以上の評価を受けた。なるほどローゼンツヴァイクのニーチェ批判は，ニーチェの自己崇拝的な態度や，かれを偶像視する当時の傾向に向けられており，芸術の偶像崇拝とは関係ないように思える。しかしここにこそ芸術の偶像崇拝への批判が隠れている。というのもローゼンツヴァイクは，芸術の偶像崇拝はそれ自体よりも，それによって自分自身を不当に正当化することに問題があると指摘しているからである。「観念主義にとって芸術は，自分の方法論を正当化してくれるものになる。もし観念主義に自分の方法論に対する懐疑が忍びよってきたら［…］，観念主義は芸術作品を必要とすればいいのである」(GSII163)。先の引用でニーチェは芸術の領分を掠めたという指摘があった。つまりニーチェは芸術を偶像視することによって，自己の主張を不当に高めたというのがローゼンツヴァイクの批判なのである。

ただしニーチェによる芸術への偶像崇拝そのものについては，ローゼンツヴァイクによって直接言及されていない。しかしそれはニーチェ初期の著『悲劇の誕生』の序文に読みとることができる。「［…］人間の真に形而

上学的な活動として挙げられるのは芸術であって道徳ではない。[…] 事実この本［『悲劇の誕生』のこと］はあらゆる現象の背後に潜む芸術家のセンスと底意しか知らない。お望みならそれを［…］懸念知らずの非道徳的な芸術家という神と呼んでもいい。」(7) ここでニーチェは芸術家を，非道徳的とはいうものの，神と同等にみなしている。ニーチェの意図が，この同等視によってキリスト教の頑迷固陋な秩序に風穴を開けることであったとしても，結果としてかれが芸術を偶像崇拝している事実は否定できない。さらにニーチェは芸術家を神とみなすだけでなく，自分自身をも神々しい後光で彩っている。「笑う者のこの冠，この薔薇の花輪の冠をわたし自身が自分の頭にかぶせたのだ。わたし自身がわたしの笑いを神聖だと宣言したのだ。」(8) 芸術への偶像崇拝は，このような自己崇拝にたどり着く。ニーチェは芸術への崇拝によって神を蹴落とし，その代わりに自分に神々しい体裁をあたえた。ローゼンツヴァイクは，ニーチェに，自己崇拝のために芸術を偶像視する観念主義の不当な自己正当化が潜んでいると気づいたからこそ，『救済の星』でニーチェを暗に批判したのである。

芸術の偶像崇拝をめぐる問題は，観念主義の領域だけに留まらない。ローゼンツヴァイクはこの問題が当時のヨーロッパ社会に蔓延していることも嗅ぎとっていた。かれは『救済の星』の最後でナショナリズム批判をおこなう際，国家だけでなく，芸術も自分を「最強である」と自負していると述べて，芸術がナショナリズムと密接に結びついているのを示唆している。「国家と芸術それぞれが自分は最強であると自負するのが許されるかぎり，[…] 両者は自然全体を自分たちの〈素材〉として扱う。真理が国家の永遠の生を，芸術の永遠の道を制限して初めて，自然はこの二重の隷属状態から解放される。こうして国家と芸術はふたたび自然に対して関与するだけで，それ以上はなにもしなくなる」(GSII469)。『救済の星』が第一次世界大戦の戦場で書かれたことを思えば，「最強であると自負する」国家の当時のおごりがどれほど狂信的であったかは想像しがたいことではない。このような「国家的な意識の完成」が当時のドイツの学校では「美的なもの［＝芸術］において目指されていた」(GSIII398) のが，かれの

教育論「国民学校と帝国学校」で指摘されている。たしかにローゼンツヴァイクはこの論文で，芸術の本来あるべき姿は偏狭なナショナリズムとは無縁であると考えている。しかしかれは当時のナショナリズムと芸術観の共犯関係を由々しき事態と考えて，芸術の「最強」の権力を学校の芸術教育において限定し，子供たちに芸術と国家に対する正しい認識を養わせることを提案している（GSIII398f.）。

ローゼンツヴァイクが芸術論で芸術を宗教に従属させて限定づけた背景には，このように観念主義哲学と現実の生活の場における芸術への過信，それにともなう過度のナショナリズムという問題が潜んでいた。宗教による芸術の制限は，芸術の否定ではなく，哲学的な芸術論における芸術への不当な過大評価と，この過大評価によって促進される文化優越主義的ナショナリズムを踏まえ，それに対抗するためにローゼンツヴァイクが出したひとつの答えだったのである。答えそのものは，すでにかれの芸術論についての説明で確認したように，時代に逆行し，必ずしも適切ではない。しかしローゼンツヴァイクにその結論へいたらしめた当時のヨーロッパの思想，風潮における芸術観への独自の批判的な視点には，こんにちでも説得力があるといえよう。

(本論執筆にあたり2001年度慶應義塾大学学事振興資金からの助成を受けた。)

注

（1） レヴィナスは折にふれてローゼンツヴァイクを引き合いにだしているが，とりわけ『全体性と無限』の序文における「ローゼンツヴァイクは引用できないほど本書の至る所に姿を現している」のという文言はレヴィナスへの大きな影響をうかがわせる（『全体性と無限』合田正人訳，国文社，1989年，25頁）。ベンヤミンは『ドイツ悲劇の根源』で『救済の星』の悲劇論を参考に，自身の古代・近代悲劇思想を敷衍している（『ドイツ悲劇の根源』上，浅井健二郎訳，ちくま学芸文庫，1999年，226—250頁）。

（2） ローゼンツヴァイクを本格的にとりあげる著書，論文は日本においては非常に少ない。そのなかで入手しやすいものは，サイモン・ノベッ

ク編著『二十世紀のユダヤ思想家』，鵜沼秀夫訳，ミルトス，1996年，196—223頁。ユリウス・グッドマン『ユダヤ哲学　聖書時代からフランツ・ローゼンツヴァイクに至る』，合田正人訳，みすず書房，2000年，366—397頁，ステファヌ・モーゼス「ユートピアと贖い——ローゼンツヴァイクのメシアニズム」，合田正人訳，「現代思想」1994年2月号，107—119頁。

（3）ユダヤ血縁主義，時代遅れの女性観，イスラムやアジアなどの他文化への謬見にローゼンツヴァイクの思想の「暴力」を指摘するのは Pöggeler, Otto : Rosenzweig und Hegel. In : Der Philosoph Franz Rosenzweig. Internationaler Kongress — Kassel 1986. Bd.II. Freiburg/München 1988, S.842-844, 851. 。なおローゼンツヴァイクをヤダヤ血縁主義にいたらしめた経緯については村岡晋一「歴史から宗教へ——ローゼンツヴァイクの場合」，「現代思想」1995年10月号，190頁。

（4）ローゼンツヴァイクからの引用は，Rosenzweig, Franz : Franz Rosenzweig. Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften（第二巻が『救済の星』），Hrsg. von Rachel Rosenzweig und Edith Rosenzweig-Scheinmann 他, Haag 1976-1984からにより，GS の略号とともに巻数，頁数を括弧内に示す。

（5）シェリングの芸術哲学がローゼンツヴァイクに影響をおよぼした点については，Hufnagel, Cordula : Das Volksspiel als johanneisches Fest. In : Der Philosoph Franz Rosenzweig. Bd.II. を参照。

（6）芸術を宗教に従属させるローゼンツヴァイクの芸術観ゆえに，1970年代までのローゼンツヴァイク研究ではかれの芸術論は反芸術的という烙印が押されていた。この経緯については Baffo, Giancarlo : Die ästhetische Dimension im Denken Rosenzweigs. In : a.a.O., Bd.II. S. 965. を参照。しかしこの論文の趣旨と同様，最近ではローゼンツヴァイクの芸術論は必ずしも反芸術的ではないという評価が主流である。

（7）Nietzsche, Friedrich : Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe Bd.1, Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin/New York 1988, S.17.

（8）a.a.O., S.22.