

《崇高》とは何か——生の臨界点に立つ美学——

桑島 秀樹

プロローグ — 原爆ドーム、あるいは《表象不可能なもの》を語る聖堂 —

一 漢語および欧語の《崇高》のもつ語源的性格

一 a 漢語「崇」をめくって — 山岳の靈性をモチーフとするイメージ —

一 b 欧語「サブライム (sublime)」をめくって —

— 精神の高揚感をモチーフとするイメージ —

二 《崇高》と表象不可能性 — バークおよびカントにおける崇高論 —

二 a バークの《崇高》再考 — 詩・触覚・アイルランド —

二 b カント批判哲学における《崇高》の分析とその特徴 —

— 普遍理性への絶対的信頼 —

二 c 現代におけるカント的な人倫的崇高論の意義と限界 —

— 感性的な臨界経験の肯定 —

三 表象不可能なヒロシマと《崇高》 — 芸術作品化という「語り」の手法 —

三 a 《表象不可能なもの》と歴史的記憶

三 b ヒロシマを「笑い」にまぶして語る《崇高さ》 — 「父と暮せば」の手法 —

エピローグ — さらなる《崇高》美学へと至る一歩のために —

プロローグ

— 原爆ドーム、あるいは《表象不可能なもの》を語る聖堂 —

いわゆる「原爆ドーム」(1)をまじまじと眺めわたしたとき、ドーム頭頂の剥き出しにされた放射状鉄骨部から想起されるのは、以下ふたつのイメージである。

ひとつは、一九四五年八月六日・午前八時一五分、このドームのほぼ真上——正確な爆心地は、ドームの約一六〇メートル南東の、上空約五八〇メートルで原子爆弾「リトル・ボーイ」を炸裂させた米陸軍B 29型爆撃機「エノラ・ゲイ」のcockpit。もうひとつは、盛期ルネサンスの時代に《聖なるもの》の象徴として築かれた——ミケランジェロの手になる「サン・ピエトロ」を想わせる——キリスト教大聖堂の巨きな天蓋。

エノラ・ゲイの頭部をそこに重ねてイメージするとき、われわれのうちに、忌まわしい惨禍の根源的記憶と、それに起因する憎悪の感情が湧きあがるのを覚えるかもしれない。こうした意味で、原爆ドームはまちがいがなく、筆舌し難いヒロシマの災厄を象徴する「負」の記念碑である。いっぽう、丹下健三（当時、東京大学助教授）が設計した平和記念公園の死没者慰霊碑（一九五二年八月六日竣工）をまえにしたとき、われわれは、雑賀忠義（当時、広島大学教授）の筆になる「安らかに眠って下さい／過ちは／繰返しませぬから」というあの有名な碑文を唱えつつ、平和の灯のなかで揺らめく原爆ドームを「あちら側に」——いわば、彼岸に——拝することになる。

このとき、原爆ドームは、家型墳輪を象った慰霊構造物の地下に納められた死没者名簿以上に、きわめてリアルな（聖なるもの）となって立ち現れてくるとはいえまいか。いいかえれば、このドーム廃墟こそ、抽象度の高い墨文字からなる無数の「亡骸」の累積以上に、現に「今、ここ」に可視化された「祈り」のオブジェとして、きわめて「エスティックに（美的・感性的に）」存在をあらわしはしないか、ということだ。ドームはまさに、「美的な」対象として立ち現れることで、眼に見えぬ神（ゴッド）の存在をこの地上の者たちに知らしめる荘嚴な装置たるキリスト教大

聖堂と等しい存在と化している。じつさい、被爆直後の広島市街の写真をみると、剥き出しの鉄骨ドームを冠し焦土のデルタになおも屹立する姿は、壊滅したヒロシマの「墓標」というより、世紀末世界に残された「最後の聖堂」といった印象を受ける。

このように、原爆ドームは、被爆都市ヒロシマをめぐるアンビヴァレントな隠喩となつて、今もそこに存在する。否、そのつど立ち現れてくる、というべきだろうか。だから、ポーランドで生まれ、第四回ヒロシマ賞受賞者となつた現代美術家、クシュシトフ・ウディチコは、まさにこのドーム廃墟を被爆者そのものに見立て、原爆ドームまえの元安川の川面に、じつさいの被爆者の手の映像を大寫しにして浮かべた。そして、その手の主である被爆体験者の証言を録音テープから朗々と流したのである。これが、ウディチコによる「パブリック・プロジェクト」（一九九九年八月七日・八日実施）の試みだった⁽²⁾。こうした試みが人々にインパクトを与えたのは、まさに原爆ドームのもつ一種の「美的な」性格とかかわっているといえよう。

原爆投下にもなう表象不可能なまでの破壊と暴力そして人々の死は、あの産業奨励館の廃墟内部にぎゅうぎゅうに詰め込まれ、今にもドームそのものを木っ端微塵に吹き飛ばさんとするほどであろう。しかしながら、あのドームがたんに死と憎悪の象徴

ではなく、生と救済の象徴へと反転するとすれば、そうした可能性のほうにこそ、われわれは希望を託すべきではないか。こうした見地に立ったときにのみ、廃墟としてのドームが「今、ここ」に存在する意義も、さらには、われわれが「崇高」と呼ぶものとヒロシマの記憶との結接点さえも見出し得るのではないか。

結論を先取りしていえば、もちろん、あの異常な破壊力をもった原子爆弾の存在自体が「崇高な」わけではない。また、この「新型爆弾」によってもたらされた、人類存亡の危機を予期させるほどの大量殺戮と甚大な破壊、その結果としての廃墟ヒロシマの創出といった一連の出来事が、「崇高な」でもない。こうした点だけは後の議論のためにも、ここですでに確認しておきたいと思う。

それでは、以下、こうした原爆ドームにまつわるイメージの連鎖を頭の隅におきながら、「崇高」と名指されるものが如何なる性格をもっているのかを見ていこう。

一 漢語および欧語の「崇高」がもつ語源的性格

ところで、われわれが、「崇高」と呼び習わしていることばの語源的な意味はなにか。「崇高」をめぐる考察を展開するにあた

り、最初に、漢語「崇」と欧語「サブライム (sublime)」との成り立ちについて少しく見ておくことにしよう。

一 a 漢語「崇」をめくって

——山岳の靈性をモチーフとするイメージ——

漢語の「崇」は、異体字に「嵩・崧」をもっていて、いずれも山岳が垂直方向に高くそびえる様を表す語である。「嵩高」の熟語は、すでに『詩経』大雅篇のなかに「嵩高」と題した詩片が確認でき、そこには「崧高なるは維れ嶽」の文言がみえる⁽³⁾。この「嶽(岳)」とは、中国五岳のひとつたる嵩山(河南省登封県)を指す。この嵩山は、その岳神を伯夷とすることである山だ。伯夷といえば、弟との権力抗争による流血沙汰を避け、山での隠遁生活のなか「蕨」——租となる穀類ではなく野の山菜一般を指す——を食して終に餓死したという徳高き人物である。この伯夷のエピソードを勘案すれば、「崇(嵩・崧)」の字を、人間の持つ高い徳性に転用し得ることも容易に想像できる。孔子の残したところばとして伝わる「仁者は山を樂しみ、知者は水を樂しむ」(出典未詳)という格言のうちに、仁ある徳高き人と山との深い関わりがいみじくも指摘されているのは故なしとしない。ただし、漢

語の「山」という文字はもともと万物の生成・創造を含意するものであり、雲気をよく生ずる草木生い茂る聖地を意味してきたことにも、ここで注意しておいてよからう。つまりは、大陸漢字文化圏の古人たちは、「崇高」を、草木一本も生えていない死せる岩山ではなく、生命を産みだす雲気満つる森山の靈性を尊び愛でる感性をよく育んでいたと想像される。

いずれにせよ、漢語の「崇高」のもつ語源的イメージを、次のようにまとめることができよう。すなわち、具体的な山岳のイメージを色濃く反映しつつ、まず垂直方向を志向する感性を表現しているということ。さらに、そうした山岳高所のはらむ靈的な性格を尊崇したうえで神格化し、すぐれて高い徳をもつ人格にも転用してきたということ、このふたつである。

ーb 欧語「サブライム(sublime)」をめくって

——精神の高揚感をモチーフとするイメージ——

それでは、欧語の〈崇高〉にあたる語はなにか⁽⁴⁾。それは、ギリシア語の語源にまで遡って考えれば、精神の偉大さを反映した「文のもつ力」の顕現としての「ヒュプソス(hypsos)」である。だが、近代においては、こうした修辞学上の文体的問題を離れ、

自然の事物や芸術作品が与えてくる心的高揚感に〈崇高〉を読みとることが一般化していく。均斉や調和に基づく古典的かつ静態的な〈美〉に対比される新たな美的カテゴリーとして、いわば動態的な〈崇高〉のほうが前景化してくるわけだ。これが、一八世紀半ば以降、アイルランド人エドモンド・バーク、さらにドイツ人イマヌエル・カントのような美の思索家たちによって論じられた、sublime (英・仏) ないしは erhaben (独) といった概念である。

以下、ギリシア語の「ヒュプソス」の訳語としてつとに知られている sublime の語源について見ておこう。むろん、sublime というかたちは形容詞である。前つづりの sub- は「すく下に」の謂い、後半の -lime は、lintel すなわち「まぐさ石(玄関などの軒にみられる太い横木)」のことを意味している。これらを合わせて、「まぐさ石に達するほど高い」様子を意味している。そして、この語は派生的に、心理学でいう「潜在意識下の」影響、すなわち「サブリミナル効果(subliminal effect)」を意味したり、また、化学反応における固体の気化を示す「昇華(sublimation)」を含意したりすることを考え合わせたとき、もともとわれわれの意識の高揚感をモチーフに形成された語であつたことが推察される。なお、sublimation という語は、たんに化学反応としての「気化＝昇

華」ばかりでなく、哲学・宗教学的な含意で用いられれば、精神の「脱物質化」ないしは「脱肉化」の謂いで捉えることもまた可能である。

このように、欧語sublimeを語源的に遡ると、漢語の〈崇高〉とはまた違ったニュアンスを含意して用いられてきたことが分かる。西洋における〈崇高〉概念の根には、精神の高揚感、別言すれば、物質あるいは肉体の足枷を脱した天上界への自由な飛翔の感覚が強く刻印されているようだ。ちなみに、ドイツ語のerhabenという語のほうは、「上へと(er-)」+「持ち上げる(haben)」ことを意味している。そしてまた、興味深いことに、この語を動詞として用いたときには、低次の対立をより高次の段階へと持ち上げ、低次における対立を一息に解消する「止揚＝揚棄」を含意するものであった。ここから、このerhabenという語は、sublimateと同様に、精神的葛藤の「純化」ないしは「浄化」を意味する役割を担っていたとも考えられる。

しかしながら、以下のことには特に注意せねばならないだろう。近代の崇高論者の代表であるバークにしても、カントにしても、彼らはthe sublimityに関してではなくthe sublimeについて、die Erhabenheitに関してではなくdas Erhabeneについて、それぞれの中心的に考究していたということである。彼らは、それぞれの

哲学的方法論にしたがいつつも、普遍的かつ唯一絶対的理念としての〈崇高性〉ではなく、個々の事象に即してそのつど立ち現れてくる〈崇高なるもの〉に論及していたといえる。いいかえれば、人間の認識能力の臨界点に立ち、そこから先の「あちら側の」世界を遠望・憧憬しつつも、やはりその臨界点を超え出ず、「こちら側の」すなわち地上的な世界における「肉」の経験として〈崇高なるもの〉を語っていたということである。このような臨界点に達した生は、ほとんど死とも呼び得る痛苦のもとで身悶えしながら、そこで恐怖ないし畏怖の感情に打ち震える。このような臨界点に立つ美的経験こそ、まさに〈崇高〉と呼び得るものなのである。

さて、ここまで漢語および欧語における語源的意味をみたことで、〈崇高〉が含意するものの核心がいくぶん明らかになったかと思う。それでは、この〈崇高〉と〈表象不可能なもの〉が如何にして結びつくのか。第二次世界大戦後の思想界に、バークの崇高論を援用しつつ、バーネット・ニューマンによる抽象表現主義絵画を解説し、さらにユダヤ人の表象可能性の問題にまで言及したのは、現代フランスの哲学者J・F・リオタールであった(5)。

彼は、現代における〈崇高〉論議復活の嚆矢といつてよい。

以下では、リオタールに代表されるような現代崇高論の前提となる近代崇高論、とりわけ、バークおよびカントにおける崇高論の特徴と限界について論じていく。ただし、ここでは、バークおよびカントの学説体系の説明に費やすことのできる紙幅は限られている。そこで、以下ではもっぱら、〈崇高〉が如何なる仕方であらうか、〈崇高〉が如何なる仕方であらうか、という観点に焦点を絞って、論を進めることにしたい。

二 〈崇高〉と表象不可能性

——バークおよびカントにおける崇高論——

バークによる崇高論（『崇高と美とのわれわれの觀念の起原に関する哲學的探究』*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 一七五七年）とカントによるそれ（『判断力批判』*Kritik der Urteilskraft*. 一七九〇年）とを比較するとき（⑥）、ふつう次のように語られるのがつねであろう。「未熟な」前者、すなわち経験論的な觀察・分類によつて「大項目」の美的カテゴリーとして〈美〉と區別されたバークの〈崇高〉は、より「洗練された」後者、すなわちカント批判哲學の集大成たる第三批判——認識界と道德界の架橋を目指した書——のうち

で、ようやく原理的かつ精密に位置づけられることになったと。

こうした理解は、大筋で正しかろう。たしかにカントによつて、それ以前の〈崇高〉概念は思弁的に捉え返され、精緻な仕方であらうかに規定を与えられているといえるからである。しかしながら、バーク美學の内部で〈崇高〉が導出された意義、ないしは、バーク崇高論の基本的なモチーフに必然的にもなう性格が、カント美學の背後に隠され、影の薄い存在とされてしまつてゐるという事実もまた、ここで見逃してはなるまい。カントによる批判哲學の構築過程で、ある意味「形式主義的な」理論構成へと向かう強力な推進力が働いていた。こうした理論化への偏重傾向は、万人の心に平等に配された「普遍理性」への絶対的な信頼と熱心な信奉に由来するものであつたといえる。そうして、こうした理性への信奉こそ、カントの〈崇高〉概念を、最終的に人倫的な傾向の色濃い崇高観へと導くことになつたと見るべきであろう。この点こそまさしく、カント崇高論が、バーク崇高論とは袂を分かち決定的相違点なのである。カントは、バーク崇高論の成立背景にあつたどろどろとした根源的衝動を体よく洗い流し、きれいに箱詰めにしたうえで書架にきつちりと並べてしまつたのである。リオタールが、現代における社会や芸術の状況を分析する

際、利器として用いたものが、カントではなく、他ならぬバークの〈崇高〉概念であつたことは、まさにこのあたりの事情を慧眼にも見抜いた結果であつたと推察される。

それでは、カントからではなく、すなわち「後知恵的に」ではなく、バークの崇高論を正面から検討してみよう。このとき、如何なる〈崇高〉の相貌が立ち現れてくるだろうか。以下ではまず、バークの〈崇高〉概念を洗いなおしてみたい。

二―a バークの〈崇高〉再考 ―詩・触覚・アイルランド―

本節において指摘される論点を先取りすると、次の三点に集約できよう。バークの〈崇高〉は、まず、(一) 絵画ではなく、むしろ「詩」に与するものであるということ。また、(二) 感覚主義的な経験論哲学を背景として論の構築が試みられているため、そこで導かれた〈崇高〉が多分に「触覚的な」特質をもつということ。さらに、(三) バーク自身の来歴を顧慮して〈崇高〉の導出要因を考えると、彼の生まれ故郷であつた「属国」アイルランドと、教養的文人政治家としての名をあげた舞台たる「宗主国」大ブリテンと、このふたつの国あるいは文化のはざままで味わつた精神的な軋轢が想像されるということ。だからバークの〈崇高〉

にも、両義的な「分裂」ないしは「痛み」の強い刻印が予測されるということ、である。

まず第一の観点の「詩」というモチーフについて(？)。『崇高の美とのわれわれの観念の起原に関する哲学的探究』の最終第五部で展開された、言語芸術と絵画とを比較する芸術ジャンル論、すなわち「詩画比較論」の重要性こそ、ここで注目すべきものである。感覚認識と密接にかかわる視覚表象像の「明瞭さ／不明瞭さ」、それにともなう「快／苦」の感情を考慮しつつ、それぞれを「絵画」と「詩」とにそれぞれ割り当て、それらのメディア性の違いから原理的に芸術的な「種類(ジャンル)」を分けている。バークによれば、「詩」のほうは、「絵画」に比べ視覚的な表象再現能力(再現的想像力)は低いが、かえつてそのためにいっそう強く――敢えていえば触知的に――魂に訴えかける「一種の創造的な力」の働きが認められるという。これを敷衍すれば、詩すなわち言語芸術の本質的效果は、画像イメージの明瞭さの呈示にではなく、むしろ「触覚的な想像力」の発揮にこそあり、そこに「詩」固有の創造性の源がある、ということだ。視覚表象の「曖昧さ」は感性的認識の限界を示し、その感性的な臨界点への到達という事態はわれわれにとって「苦」となる。しかし、この「苦」の状況こそかえつて、われわれの魂そのものへと強く訴えかける力を

有しているというわけだ。この究極的な「負」の契機を経由した後だけに訪れる、いっそう高次の快感情としての「歓喜 (delight)」状態こそ、バークが〈崇高〉と呼んだものに他ならない。バークはいう、「…いかなる感情 (passion) も恐れ (fear) ほどに効果的に、心からあらゆる活動と理性の働きとを奪ってしまふことはない。…それゆえ、視覚に関して恐ろしい (terrible) ものは何でも、これまた崇高なのである」(PESB/第二部・第二節)と。

第二の観点の「触覚」について(8)。『崇高と美とのわれわれの観念の起原に関する哲学的探究』は、ジョン・ロック流の観念説と照応した、当時のイギリス経験論哲学をバックボーンとする「趣味の論理学」の構築を目指した書であった。したがって、バーク崇高論の学説体系は、五感を介して得られる感覚与件 (センス・データ) を、心的諸能力の働きによって総合・分類するような機械論的認識論ないしは生理学的心理学であるといえた。ここから帰結されるのは、〈崇高 (the sublime)〉も、〈美 (the beautiful)〉——バークにおいてこの〈美〉は〈優美 (grace)〉ともいえるのだが——も、いわば「地続き」の性質を有する存在だということだ。バークの美学は、直接の感覚主義を重視するものであり、いきおい「関心性」に根ざしたものとなっている。カン

トが打ち立てた「自律的な」近代美学の特徴であった、〈美〉の判定における「無関心性」・「無概念性」といった反省的な顧慮は、ここでは望むべくもなかった。しかしながら、もともと「感性の学 (エステティクス)」を意味した「美学」という学問分野が、触知的な感覚刺激を直接の考究対象とする可能性は、むしろこうしたバーク的な思索のなかにこそ開かれていよう。感覚主義的な美学——物質や身体のもつリアリティに依拠した「関心性」の美学——を論ずることは、「近代」の自律的美学の説明方式にやや行き詰まりが露見しはじめた昨今、ますます省みるべきものであるといえよう。

最後に、第三の観点の「アイルランド」について(9)。じつにバークは一八世紀のアイルランドに生まれた「アイリッシュ」である。少なくともこの点は、初期の著書である『崇高と美とのわれわれの観念の起原に関する哲学的探究』の執筆背景を考慮する際に見逃してはならない事実といえよう。この美学論の草稿は、一七五〇年頃、バークがブリテンに渡るまえ、遅くともダブリン・トリニティ・カレッジ卒業時までにはまとめられていた。さらにまた、バークの経歴を顧みるに、一七六〇年代半ば、大ブリテンの国会議員として実践的な政治思想家となるまでの時期には、「アイルランド・カトリック刑罰法論」や「アイルランド喜劇論

（草稿）」などを精力的にものしてもいたからだ。特に、彼の喜劇論「演劇論覚書（草稿）」“Hints for an Essay on the Drama”（一七六一年頃）¹⁰には、都市化したロンドンに生きる「移民」アイリッシュたちをモチーフとして、その引き裂かれた精神を色濃く反映した喜劇の学問的基礎付けへの努力が認められる。これはまさに、「笑い」の芸芸化への取り組みと見なすことが可能であろう。われわれはしたがって、大ブリテンの帝都ロンドンで、教養的文人政治家すなわち「エスタブリッシュメント」となる過程での精神的苦悩をも、バークの〈崇高〉概念のうちに読みとらねばなるまい。

このように、詩・触覚・アイルランドという三つの視座から、バークの崇高論を捉え返すとき、たんにカント美学の「前段階」だとして軽視してしまえない、きわめて「ラディカルな」思想が大地に深く張った「根っこ」の部分から練りあげられた、という語源的な意味での実践的な思索が——ここに胎藏されていることに気づかされるのである。

以下、こうしたバークの〈崇高〉概念を前提に、カントにおける〈崇高〉の分析を概観することしよう。むしろ、われわれの視点は、カントによる精緻な〈崇高〉の規定法に一定の評価を下しながら、それでもやはり、一時代の産物としてのカント美学の

もつ「近代性」に避けがたく存在するある種の硬直性を怜悯に見定め、指摘していくことにしよう。

二 b カント批判哲学における〈崇高〉の分析とその特徴

——普遍理性への絶対的信頼——

カントは、『判断力批判』において〈崇高（das Erhabene）〉をめぐる分析論を展開した。彼は、その分析のなかで、「無限定性」・「没形式性」・「絶対的な大きさ」・「荒々しい力」などに言及している。それは、ひとつには、事物をひとつの統一ある「かたち（形式）」として理解するための感性的認識能力すなわち「構想力（Einbildungskraft）」による把握・綜合が難しい「絶対的な大きさや多数性」への考察であり、もうひとつには、自己の安全を前提としつつ生命の危機すれすれの「恐怖」感をともなう「圧倒的な力」への考察であった。カントは、前者を「数学的崇高（das Mathematisch-Erhabene）」（KdU／第二五節以下）、後者を「力学的崇高（das Dynamisch-Erhabene）」（KdU／第二八節以下）と名づけ、さらに詳細に規定している。

そもそもカントにおける〈崇高（das Erhabene）〉とは、〈美（das Schöne）〉とは違って、主観における構想力と悟性との「自由な

遊戲」(freies Spiel) (KdU 第九節以下) からの帰結ではなく、むしろ感性的認識の「限界」(＝臨界点) を経験することによりもたらされるものであった。「限界」の経験によって、われわれは

自己の内なる「理性」を発見することができ、かえってそこに「人間的な」存在根拠を発見し、いっそう深い安堵感を享受するにいたる。もとより、カントにおける〈美〉と〈崇高〉とを分かつ最も際立った差異は、〈美〉のほうは、客体のもっている属性として、主体の「外」にその規定根拠を有するのに対し、〈崇高〉のほうは、「絶対的に大なるもの」などに接した際にもたらされる「内」なる人間性の覚醒そのものを規定根拠としている点である。

すなわち、〈崇高〉の喚起とは、表向き「外」なる対象をひとまず契機とするものの、それに対する「美的」認識は起こらず、むしろ自己の内なる「理性」の目覚めというきわめて個人的かつ精神的な作用に起因するということである。カントにおいては、こうした自己の内面への沈潜の基底に、普遍理性への絶大な信頼がある。そして、こうした一連の精神レヴェルにおける一段高い「自己維持 (Selbsterhaltung)」(KdU / 第二八節) のプロセスとして、〈崇高〉は規定されているわけだ。カントによれば、こうした〈崇高〉喚起作用が各人の精神内に生じるためには、〈美〉の場合に必要とされる「趣味 (Geschmack)」の陶冶ではなく、「感

情 (Gefühl)」(KdU / 第二九節) の陶冶のほうが必要だということになっていく。

このように、カント批判哲学の支柱のひとつは、各人の内なる普遍理性の覚醒という、いわば「啓蒙のプログラム」に属するものであったといえよう。だから、カントのもとでの〈崇高〉概念は、人間の尊厳の根拠たる「人格」とかわるような、道徳あるいは宗教をめぐる超感性的な領域へと入ってくる。このように考えると、カントにおける〈崇高〉の分析は、一種の心的行為論として、実践理性をめぐる本質的な考究へといたるための、美学上の主要理説だとひとまず見なすことができるのである。

二。現代におけるカント的な人倫的崇高論の意義と限界

——感性的な臨界経験の肯定——

これまでの考察から、カントの〈崇高〉とは、人間性の向上ないしは覚醒を基礎とする、きわめて道徳的な性格をもつものであることが分かった。しかしながら、『判断力批判』の別の箇所における〈崇高〉をめぐる以下の主張に対し、われわれはすぐに首肯することができるであろうか。現実世界の具体的な事例に即して考えたとき、「普遍理性」への絶対的な帰依のみを根拠として、

〈崇高〉と名乗る資格があるとほんとうにいえるのだろうか。

「ユダヤ人の立法書のうちで、『あなたは自分のために、どのような形像も造ってはならない。また天上にあるもの、地上にあるもの、また地下にあるものの、どのような似姿も造ってはならない』という掟以上に崇高な箇所はおそらくないであろう。この掟だけでも、ユダヤ民族が、文明化した時代に自民族を他の諸民族と比較したとき、自分たちの宗教に対して感じた熱狂を説明することができるのであり、あるいはイスラム教が人心に吹き込むあの誇り高さを説明することができる。…」

(KdU／第二九節「一般的注解」)

「…したがって、政治家と将軍とが比較され、両者のどちらかが優れて尊敬に値するかについてどれほど争われようと、美的 (ästhetisch) 判断は將軍の側に軍配を上げる。戦争ですら、秩序を維持し市民的諸権利を神聖視して行われるならば、それ自体ある崇高なものと成るのであり、このようにして戦争を遂行する国民が危険にさらされ、この危険のもとで勇敢に奮戦すればするほど、国民の心構えをそれだけでますます崇高なものにする。…」(KdU／第二八節)

第一の引用前半部には、「偶像の禁止 (イコノクラスム)」というかたちで、バークの詩論に見られたような視覚表象の否定にも通じる〈崇高〉の規定が認められよう。しかし、引用後半部には、ある種の民族主義ないし選民思想、さらには、宗教的熱狂状態への強い共感の表明を認めねばなるまい。

続いて第二の引用部に眼を転じてみよう。ここにもまた、第一の引用と同様に、手放しでは同意し難い具体的事例が挙げられている。その事例とは以下のようなものだ。市民の代表として共同体を統べる者よりも、市民の諸権利を防衛・保護することに命を賭する軍隊の長のほうが尊敬に値する。また、そのような軍の長に率いられた隊のおこなう戦いは、「正義の戦い」すなわち聖戦として〈崇高〉の名を冠されてもよい、というものだ。

結局カントにとっては宗教的熱狂もまた〈崇高〉なのか。また、〈崇高な〉戦争も許容されるのか。こうした問いに答えるために、いまいちどカント崇高論の実相に戻って考えてみることにしよう。

そもそも『純粹理性批判』(認識論)、『実践理性批判』(道徳論)に続く、第三批判書たる『判断力批判』は、(美)の自律性を説くことを主たる目的に構想されたものだった。この『判断力批

判』では、「悟性」(Verstand)と「構想力」(Einbildungskraft)の理想的な「自由遊戲」(freies Spiel)状態に「美」(das Schöne)を認めることで、その「美」の自律性が担保されていた。「美」は、反省的判断力の働きに基づく個別判断でしか語れないが、万人に對し「普遍妥当性」を要請し得る合法則性は確かに存在し得るのだ、という態度である。抽象的なもので、具体的かつ端的にいおう。「バラの〈美〉」はないが、このバラ、あのバラについては「美しい」といい得る」ということだ。つまり、人間の認識能力では、バラのもつ一般的な「美性」(die Schönheit)は規定し得ないが、個別的なバラに認められる「美しさ」(das Schöne)については十分に論じ得る、という主張である。

しかしさらに、カントは説明する。このような「美」以外にも、「美的」(感性的な)判断のうちには、「崇高なるもの」(das Erhabene)が含まれるはずだ(KdU/第三節、第五四節「崇高の分析論」、と。そして、この「崇高なるもの」は、その特性から、「数学的崇高」と「力学的崇高」とに分類されていることになったわけだ。以下、これら二種の「崇高」を論じるに際し、カント自身が挙げている事例を具体的に見てみよう。

「数学的崇高」に関しては、満天の星空、エジプトのピラミッドの呈する巨大な外観やローマのサン・ピエトロ大聖堂の巨大な

内部空間など、人間による測量尺度を超絶し、視覚認識の限界にまで達するような「絶対的に大なる」数や量をもつ現象に對峙したときの経験が語られている。ここでは、望遠鏡あるいは顕微鏡を通してしか認知し得ない無限大・無限小の世界への言及もある。いっぽう、「力学的崇高」の場合には、急峻な岩山、雷光・雷鳴をともしう雲の広がり、破壊的な火山活動、暴風雨、怒涛逆巻く大海、莫大な水量を誇る大瀑布、大地震、氷壁に覆われたアルプスなどの事象が列挙される。ここで問題となっているのは、「恐怖」や「不安」といった感情を喚起する「絶対的な」自然力に對する畏怖の念を、換言すれば、「神」に對する畏怖の念を、自己のうちに喚起するような諸事象である。

そして、すでに前節で述べたように、「美」が客観的な外的事物との関わりが強く反映された経験なのに對し、あくまでも「崇高」のほうは——それが「数学的な」ものであれ「力学的な」ものであれ——自己の内部の「人間性」の覚醒と強く呼応するものなのである。

このあたりで、カントによる崇高論についてまとめることにしよう。『判断力批判』内部での「崇高」の規定とは、あくまでも「美」の規定を前提になされたものであった。カントの生きた

時代の時代的制約も含め、現代における人類史上比類なき災厄——たとえば、ホロコースト・原爆・テロ攻撃などに見られる無差別的な暴力と破壊——に対する顧慮は、それこそ彼にとつては想像を絶するものであったというしかあるまい。このことは、彼の挙げる事例が、いかにも一八世紀人らしく、ある意味で「素朴な」大自然の風景や古代の巨大な遺構に対する印象であることからも、すぐに肯んずることができよう。

ただし、いつばうでカントにおいては、認識界における感性的把握の限界への到達（＝臨界状態へと達すること）が、そのまま個人的経験における本来的な「人間らしさ」の覚醒という倫理的問題へと一息に接続されてもいる。このことは、カントの崇高論が、個人の人格的な「自律」ないしは「自由」という、すぐれて近代的な思考法をはらむことを示唆している。そうであるとすれば、（崇高）の分析論は、もともと『純粹理性批判』（認識論）と『実践理性批判』（道徳論）との論理的架橋が意図された『判断力批判』において、最も本質的な役割を担うものだと思われることができるわけだ（11）。

しかしながら、それでもやはりというべきか、カントによる理想主義的で——良きにつけ悪しきにつけ——「形式主義的な」哲学構想の締め付けの痕跡が随所にくまなく認められることは否むべ

くもない。カントの理説は、万人に——むろん、文化的な陶冶による覚醒が必要とはされるもののだが——善良な「普遍理性」すなわち「立法的な理性」の種子が等しく宿されているはずだとの信念に支えられた思索であることに間違いあるまい。

自律的な「個人」ないしは自由な「市民」といつた近代的な意識の覚醒のうちに（崇高）の本質を認めつつ、カントは後に『永遠平和のために——イマヌエル・カントによる哲学的構想』*Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf von Immanuel Kant.*（一七九五年）^{（12）}という論考を公刊している。そこでは、「いかなる国家も他の国家の体制や統治に、暴力をもつて干渉すべきではない」（*BB*／第一章・第五条）という条項をとまなう「世界市民法」が高らかに謳いあげられる。また、他の条項では、「常備軍は、時がたつとともに全廃されるべきである」（*BB*／第一章・第三条）とも述べている。これらの項目を丹念にみれば、現状における「平和」維持のためには常備軍が必要だが、将来的には常備軍を有するのは市民にとつて有益ではない、との見解が示されているのが分かる。

さて、これら「世界市民法」の条項を書いたカントと、『判断力批判』において「宗教的熱狂」や「聖戦」を（崇高）と呼んだカントとは、どのような仕方ですり合せることが可能なのだろう

か。やはり結論としては、「美的＝感性的な」判断と、現実社会における立法・統治の実践的判断とは別の次元のものであったということだろうか。カントが「宗教的熱狂」や「聖戦」を〈崇高〉の事例として挙げる時、彼による美学の自律性は保証されているが、他方で、その前提とされた根本精神——普遍理性への信頼——の実践の場におけるは明らかな矛盾もまた否めない。

熊野純彦が近著『カント——世界の限界を経験することは可能か』において示したカント崇高論の解釈は、カント哲学全体をこれまでとは違った方向から——普遍理性への信奉とはある意味で異なる面から——読み解く視座を呈示してくれている。そうして、じつに熊野の解釈こそ、バークによる経験主義的な崇高論にも接続可能なものでもあるため——われわれのもとにある〈崇高〉の考察を進める際にもきわめて示唆的なものといえる。

次節において、〈崇高〉の問題を、〈表象不可能なもの〉の経験へと接続していく、いわばそのスプリングボードとして、以下、熊野によるカント崇高論に関する基本的な理解を引いておくことにしよう。熊野⁽¹³⁾によれば、〈崇高〉を喚起するような、構想力にとつての「法外なもの」(das Überschwengliche) (KdU／第二七節)とは、次のようなものと言いうことができる。それは、恐れつつも魅入られる「深淵」(KdU／第二七節)であり、到達不可

能な「最高存在の理念」である。同時にまた、それは、「自然の全体」が「不在」というかたちで、現にここに表れ出たひとつの形姿である、と。

熊野が、リオタールあるいはレヴィナスといった現代思想家に依拠しつつここで強調するのは、構想力の臨界点への到達という事態が、「今まさに超えようとしている」状態についての「経験」だということ。カントの〈崇高〉は、あくまで「限界」(あるいは「境界」)についての「経験」であつて、けつして「超越的なもの」そのものの経験ではないということ、である。

この熊野の解釈を受けて、われわれはようやく、カントの〈崇高〉もまた、批判哲学の構想の——普遍理性への信頼とともに——もうひとつの支柱である、認識の臨界点の探究とその限界づけという作業の意味する重大さに気づかされる。つまり、限界の「体験」そのもののほうに向きなかつて、〈崇高〉も捉え返されるべきだということを、再度ここで確認できるのである。われわれは、きつちり「こちら側」の世界だけを見つめていくような認識・道徳・美の規定、すなわちカントによるコペルニクスの転回の礎たる「クライテリオン(批判的限定の基準)」の設定のことを想い起こさねばならない。

ここまでくれば、バークが「苦」や「恐怖」というかたちで、

身体の臨界点に根ざして〈崇高〉を論じていたことと、カントの崇高論との主要な一致点が見えてくるように思われる。バークにしろ、カントにしろ、〈崇高〉はあくまでも、この地上に生きる者たちのもとに現ずる、きわめて触覚的かつラディカルな経験なのである。

三 表象不可能なヒロシマと〈崇高〉

—芸術作品化という「語り」の手法—

さて、本論の最終節たる本節では、こうしたラディカルな経験としての〈崇高〉を、現代社会における〈表象不可能なもの〉の記憶といった具体的かつ現実的な問題とかわらせて論じることしよう。このとき、本論考のはじめで触れた、ヒロシマ表象の問題もふたたび表面に浮かんでくるだろう。

三 a 〈表象不可能なもの〉と歴史的記憶

J・F・リオタールは、『非人間的なもの——時間についての講話』（一九八八年）のなかで、言語芸術のもたらす〈崇高〉を論じたバークの「詩画比較論」に言及しつつ、バーネット・ニュー

マンによる抽象表現主義絵画——作品《英雄的で崇高なる男》（一九五〇—五一年制作）に代表される「ワンメント絵画」と称されるもの——が与えてくる衝撃について語っていた。そのとき、鍵概念となったのは、「未規定的なもの」ないしは「出来事が生起しないこと」に対する「不安」であった。この「不安」こそ、同時期に刊行された『ハイデガーと「ユダヤ人」』（一九八八年）のなかで、バーク美学における〈崇高〉の源泉たる「恐怖」を引きつつ、リオタールが「ユダヤ人」の表象不可能性の問題について述べる以下の文言とびつたりと呼応している。

「それはまさしくバークが恐怖と名づけ、知られることなく脅かし、立ち現れることもない『何もない』ことへの恐怖として語っていたことだ。……」（本間訳、七九—八三頁）

ここで語られる「恐怖」とは、アウシュヴィッツの「ホロコースト」からはじまって、ニューヨークの「9・11テロ」にまで及んでいるものことだ。むろん、ヒロシマでの「出来事」がここに含まれることは敢えて論ずるまでもない。では、なぜここで、このような〈表象不可能な〉状態が重大な問題として議論の俎上にのぼるのか。それは、ここにおいて「生」の記憶ないし歴

史に關する不当な抹消行為がおこなわれていると考えられるからだ。

以下の岡真理による「記憶」ないしは歴史記述にまつわる（表象不可能性）に言及した文言は、まさにリオタールのいう、ある種の「恐怖」を端的に言い換えているといえよう。

「……だが、ここまでわたしが論じてきたのは、〈出来事〉の表象可能性という問題、すなわち〈出来事〉は言語化できないということであつたはずだ。〈出来事〉が言葉で再現されるなら、必ずや、再現された『現実』の外部にこぼれ落ちる〈出来事〉の余剰があること。〈出来事〉とはつねにそのような、ある過剰さをはらみもつており、その過剰さこそが〈出来事〉を〈出来事〉たらしめている、ということではなかつただろうか。そして、〈出来事〉の暴力を現在形で活きる者たちは、そうであるがゆえに、それについて語る言葉を持ち得なかつたのではなかつただろうか。…」⁽¹⁴⁾

もういちどこで、前節末尾で紹介した熊野純彦によるカント崇高論の解釈を想い起こそう。熊野によれば、カントの〈崇高〉とは、あくまでも〈表象不可能なもの〉の経験、すなわち「限界」

体験そのものにかかわる表象である、ということだつた。

この熊野の見解は、ベレル・ラングによる「限界の表象」という短い論考⁽¹⁵⁾の趣旨と一致している。ラングは、この論考のなかで、「ナチによるジェノサイド」とカントの〈崇高〉との密接かつ原理的な関係についてきわめて有益な示唆をおこなっている。ラングの主張を要約してみよう。歴史上じつさいに起こつてしまつたこの大虐殺は、「衝動にかりたてられて限界を侵犯するだけ」でなく、そうした限界が妥当するということまで否定してしまふ「事態であつた。したがつて、まさしくカントの〈崇高〉を「反転させたもの」であり、いいかえれば、人間性を高める「上向き」の「崇高と相補的な「下向き」の「侵犯行為なのだ、と。ラングはこれを、「想像不可能であるが、事実において可能な」侵犯行為と見なし、カントの〈崇高〉と同工のいわば反転型とする。最終的に彼は、こうした現実が起こつた「侵犯(transgression)」行為を、「歴史的崇高(the historical sublime)」と呼ぶのであつた⁽¹⁶⁾。

三 b ヒロシマを「笑い」にまぶして語る〈崇高さ〉

——『父と暮せば』の手法——

さて、それでは歴史上じつさいに「想像不可能であるが、事実

として可能な「惨劇が生じてしまった後に、われわれは如何なるかたちでそれを表象することが可能なのだろうか。これこそ、アウシュヴィッツないしはヒロシマ以後の世界を生きる現代のわれわれとって、看過することのできない究極の問いである。

「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮だ」。テオドル・W・アドルノが一九四九年のエッセー「文化批判と社会」のなかで語ったこのことは、そのセンチシヨナルな表現のためか、後のあまたの知識人たちに、大いなる衝撃と多様な解釈¹⁷を許してきた。そして、この文言の大筋での解釈は次の二つに集約されるように思う。ひとつは、次のような解釈である。アウシュヴィッツでのユダヤ人大量虐殺というのは、ひとつの時代を担ったある「文化」の象徴的な出来事である。したがって、こうした人類史上稀れにみる野蛮な「文化」の時代を経験してしまったわれわれは、その後の世界を生きるに際し、いつけん政治や戦争とは無関係に見える高尚な文化事象においても、そのような野蛮な時代の刻印を帯びている。つまり、もっとも文化的に「知的な」作業であると考えられる「詩」の創作においても、こうした「野蛮さ」の刻印は逃れていない、ということだ。これは、アウシュヴィッツ以前の世界と以後のそれとがまったく別様のものとなってしまうという知見の開示であろう。アドルノによれば、アウ

シュヴィッツ以後、世界は一八〇度の転換を起こしてしまった、というわけだ。

さらに想定し得るもうひとつの解釈はどういったものだろうか。ふたつ目の解釈も、このような「世界転換」ないしは「世界変革」の衝撃がアウシュヴィッツを転回点として経験されたという事実認識の点では第一の解釈と一致するものである。が、このふたつ目の解釈は、「詩を書く」という行為自体を、世界を表象する手段と見なすことによりなされるものである。すなわち、アウシュヴィッツで起こったことについての再現ないしは記述のメディア（＝媒体）として「詩」は役に立ち得ない、というものだ。むろん、ここでの「詩」とは、芸術一般の代名詞であると考えてよからう。アウシュヴィッツで起こったことは、まさしく「詩」のなかで描き、そして嘆くことさえできない（表象不可能な）事態であった、ということだ。

これをヒロシマに当てはめたらどうか。われわれはすでに、日本人作家、井上ひさしによって戯曲化され、一九九五年以来演劇作品として日本ではもとより世界各地で上演されている『父と暮せば』という名作をもっている。そして、この作品は、被爆六〇周年をまえに、昨年二〇〇四年には、黒木和雄によって映画化を

みている。

この芝居は、原爆体験について正面からあつかった作品だ。井上ひさし自身も述べるように⁽¹⁸⁾、「あの原子爆弾は、日本人の上に落とされたばかりでなく、人間存在全体に落とされた」ものであり、人類史においてはじめての「核の時代」——人類自滅の危機の時代——のはじまりを告げるものだ、との強い認識の下に創作されている。

しかしながら、こうした稀れにみる災厄をめぐる「記憶」の真相を描くにもかかわらず、この作品はあくまでも、泣いて笑えて最後はハッピーな結末が訪れる、まごうかたなき「喜劇」なのだ。しかも、原爆を経験した父娘の、きわめてささやかな物語だ。ここでは原爆体験を描きながらも、かまびすしく「大上段から」反戦のプロパガンダをおらび上げることもない。また、原爆投下時の陰惨さを、「地獄絵」のごとく、これでもかとはかりに描き出すこともない。だからこそ、こうした表象の在り方のうちに、われわれは真の〈崇高さ〉を認めるべきではないのだろうか。

原爆体験の表象の仕方、つまりは「ヒロシマの記憶」あるいは「ヒロシマをめぐる歴史記述」という問題をここで考えてみよう。たとえば、ヒロシマの原爆体験を具体的に語る施設として、われわれは「広島平和記念資料館」をもっている。そこでは、現実の

ヒロシマの惨状を映像資料や実資料——原爆瓦や被爆者の皮膚標本など——を通じ、なまなましく知ることができる。だから、この資料館の「体験記憶装置」ないしは「歴史伝達装置」としての意義と役割はきわめて大きいことは否定すべくもない。だが、ヒロシマでの惨状・惨劇の「リアルさ」を人々に伝達し、語り伝えていく方法は他にもあるのではないか。被害者の亡骸を大写しにした「なまの」映像、さらに原爆投下後すぐの親子の姿を象つたという模倣人形をあしらった立体ジオラマ、こうした「陰惨さの衝撃」を露骨に示すデモンストレーションの応酬のうちにのみ、平和を希求するほんとうの「語り」や「祈り」は存在しているのだろうか。こうした「声高な」原爆の表象・伝達法には、ときに疑問を抱かざるを得ないことがある。

このときむしろ、演劇『父と暮せば』に見られた手法——基本的には被爆ヒロイン・福吉美津江とその亡父・竹造が舞台上に上るだけの二人芝居——こそ、想い起されてしかるべきものだろう。原爆を生き残つた者の代表としての美津江は、原爆で亡くなった死者たちの代表としての父の幻影と魂の交感をおこなう。ここには、痛ましくつらい記憶とほんわりとした親子の情愛とが巧みに織り交ぜられた「ことば」のやりとり——ここでは練りあげられた「せりふ」によるドラマ——がある。こうしたドラマが現前す

るなかで、共生・和解・癒しの感覚が順次かたちをとっていく。このときにこそ、かえって、原爆体験をめぐる誠実な「語り」が、平和への切実な「祈り」が、表象・伝達性の高い姿で我々に迫りくるのではないか。

図書館に勤める美津江は、「恋人の」——といっても、美津江は原爆被害者に「申し訳なく」思い、幸せな恋愛を自身に禁じている——学者青年・木下から原爆資料の「保管」や自身の原爆体験に基づく「お話づくり」を打診される。だが、自身のつらい思い出から、決して首を縦に振ろうとしない。「…あの八月は、お話もな、絵になるようなこともな、詩も小説もな、学問になるようなこともな、一瞬のうちに人の世のすべてがのうなってしまいました。…」⁽¹⁹⁾（新潮文庫／二四頁）。美津江の沈んだ気持ちは、このせりふに集約されよう。そして、このように気持ちを内向きにさせているいちばんの理由は、父をはじめとする死者たちへの「うしろめたさ」だ。美津江はいう、

「いんねの。あんときの広島では死ぬるんが自然で、生きのこるんが不自然なことやったんじゃ。そいじゃけえ、うちがいきとるんはおかしい」（新潮文庫／八〇頁）と。

しかし、死者の代表たる父、竹造は、次のように応じてやまな
い。

「…こいでわかったな。おまいが生きのこたんもわしが死によったんも、双方納得すくじやった」（新潮文庫／一〇三頁）。

「そいじゃけえ、おまいはわしによつて生かされとる。／ほいじゃが。あよなむこい別れがまこと何万もあつたちゅうことを覚えてもらうために生かされとるんじゃ。おまいの勤めとる図書館もそよなことを伝えるところじゃないんか。／人間のかないしかったこと、たのしかったこと、それを伝えるんがおまいの仕事じゃろうが。そいがおまいに分からんようなら、もうおまいのようなあはたれのばかたれにはたやらん。ほかのだれかを代わりに出してくれいや。／わしの孫じゃが、ひ孫じゃが」（新潮文庫／一〇四—一〇五頁）。

ここでの死者は、この世に残った「生ける罪人」に対していかなる怨嗟のことばを吐くことなく、限りなくやさしい。ヒロシマの出来事は、死者たちにとってはむろんのこと、生きて残された者たちにとつても、〈表象不可能な〉「苦界」に生きること強い

る体験として立ち現れる。『父と暮せば』の美津江は、被爆の「苦悩」を深く抱きつつ、生の臨界点で亡き父の魂との対話を交わすことで、新たな「生」を——ここでは、クライマックスにおける愛の成就への予感というかたちで——生きなおすことが可能となった。まさしく魂の癒しと再生の物語だ。

さて、本論の最後に、「折り」の場としての原爆ドームのもつ美学的な意義についてもういちど触れておきたい。昨夏（二〇〇四年夏）公開された映画版『父と暮せば』におけるもっとも見事な創意——この原作たる井上ひさしによる戯曲自体は、舞台での二人芝居のほうが多々あるといえるのだが——は、まさに美津江の家が設定された場所にある。もともと原作の戯曲では、一九四八年七月末、広島市・比治山東側の「バラックに毛が生えた程度の簡易住宅」（新潮文庫／九頁）という簡単な舞台が設定されているだけだ。しかし、今回の映像化にあたって監督・黒木和雄が設定した「家」の所在は、なんと原爆ドームの内部というものであった。もう少し正確にいおう。この父娘の住んでいた家「福吉屋旅館」が、原爆ドーム内部に象徴的に設定されていることが映像を通じてはつきりと認識されるのは、ようやく映画結末部でのことだ。ストーリーが大団円を迎え、恋人の木下を家に迎え入れる準備が心身ともに整った美津江の姿を最後にカ

メラが映し出す。その後、美津江のいる部屋の壁を——あちこちに破壊痕の残るレンガ壁を模した和洋折衷の美術セットを——壁づたいになめ上げていく。ついにカメラが天井を仰ぎみた瞬間、そこには、夏の青い空が原爆ドーム頭頂の放射状鉄骨を透かして、ぼつかりと浮かんでいるのだ。あの廃墟化したドームに象徴されるもののなかで、この親子の苦難の物語は、はじまり、そして終わろうとしているという連想。

さて、もういちど現実の「原爆ドーム」の姿をじっくりと観察してみよう。周囲の中小ビル群に埋もれ、市民球場に集まったカープ・ファンたちの歓声をBGMに眺めたドームは、一瞬、商品として消費される安っぽい「ミニチュア模型」のようにも見えた。現在ここでは、やはり、ある種の観光広告的イメージは否めなくなってしまう（20）。

しかしながら、平和記念公園の慰霊碑をまえに、家型埴輪様のアーチのなかにすっぽりと納まっている、夕陽によるハレーションで腐食したドームの姿をみれば、それはやはり「折り」の対象そのものと感ぜられる。ここで折る人々は、石棺のなかの「死没者名簿」に対してではなく、明らかに視覚的に立ち現れるドームの姿に手を合わせては去っていく。ドームの手前では、平和の灯

がコンクリート製の両の手ないしは花弁に支えられ、ゆらゆらと燃えている。この両手は、灯火ばかりでなく、その先のドームをも押し抱き、捧げもっているかのようだ。さまざまな公共建築を各地で手がけ、世に名を為した建築家、丹下健三のもっていた政治力や営業戦略などは、ここでの「美学的な」評価とは無縁である。むしろここで強調しておきたいのは、この丹下の設計に顕著なかたちで具現された「原爆ドーム」の帯びる聖性ないしは美的性格のほうだ。

原爆ドームは、慰霊碑まえでのわれわれの「祈り」の度ごとに立ち現れ、そのつど強烈な死の貌をみせ、そしてまた聖なる輝きとともに生きなおされる。こうしたドームのもつイメージは、やはりあの現代美術家の試みとも呼応しているといえよう。ポーランドの映像作家、クシュシトフ・ウディチコによる「プロジェクト・イン・ヒロシマ」の試みによつて、ドームは、いちど死してふたたび生を得たもののごとく、現在まで生き延びた被爆者そのひとの姿 となつて、そこに現出する。

エピローグ

——さらなる〈崇高〉美学へと至る一歩のために——

これまで見てきたように、本論考では、〈表象不可能なもの〉としてのヒロシマあるいはアウシュヴィッツに関する「記憶」の問題をリアルな問題として念頭におきつつ、〈崇高〉概念を思弁的に掘り下げようと試みた。そこで分かったのは、〈崇高〉の生起とは、まず「生」の臨界点への到達があつて、その後すぐ著しい精神の高揚感をともなう「肉」への反転が起こる事態のことだ、ということ。別のいい方をすれば、いったん「受苦（パッション）」を引き受けたまま、いつそう強烈な「生」の迸りを引き起こすような経験だ、ということ。つまりは、「肉」を脱しつつ、臨界点でこちらへと向きなおり、ふたたび「肉」へとラディカルに沈潜していく運動、これこそまさしく〈崇高化（sublimation）〉の感情作用だった。ここで〈崇高〉のもつ根源的なイメージに重層性を与えるため、バークの故地アイルランドの風土を連想することもあるまいか。かの地の古い文化では、wakeとは、「死（通夜）」と「覚醒（再生）」の両方を意味することばであつた。この語を、まさに「もじつ」で、かのアイルランドの異能の現代小説家、ジェームズ・ジョイスは、『フィネガンズ・ウェイク』というタイトルの奇書を世に送り出した。

もうひとつ別のイメージを喚起しよう。以上のような〈崇高〉の在り方は、芥川龍之介が「業の眼」といい、それを受けて川端

康成がノーベル文学賞受賞記念講演（「美しい日本の私」）で語った「白」の美学」における思考実践に通じてもいる。そうして、こうした実践的な美学は、芥川のように自死を決行せずとも、ひとつの技芸（＝アート）として、しばしば試みられていることだ。それは、たとえば、石牟礼道子（小説『苦界浄土』）が、有機水銀のもたらした陰惨な公害事件（水俣病の問題）を「苦界浄土（くがいじょうど）」と名づけ——苦悩する人々を冒瀆することなく——一種の「笑う」技法として示してくれたように。

か弱い「考える葦」（パスカル『パンセ』）たる人間が生きている、なんの変哲もないこの薄汚れた地上世界こそ、このような（崇高）美学をアートとして身につけ、精神を「昇華」させつつ「醒めた眼（ボン・サンズ）」をもって眺めわたすに相応しい場所だ。この場所は、この技法によって永遠の相のもとにある光輝に満ちた「生」のリアルへと、かえって化肉し得るものなのだから。こうした思考法をアートとして体得した後ならば、世界のあちこちに残る戦争の爪跡も、たとえ完全に癒えることがなくとも、「昇華（sublimation）」された（崇高）の光輝を放ちながら、何度でも立ち現れてこよう。「肉」の苦痛を触覚的かつラディカルに表象しようと試みたときにこそ、そこで魂は光輝を放つ。これぞ（崇高）とはいえまいか。

追記

このささやかな論考を、愛蘭土の聖地キャッシエルでめぐり逢い、やがて「被爆二世」と知った妻・美帆に捧げたい。

世界ではじめての原爆投下から六〇回目の八月に

註

- 1 チェコ人建築家ヤン・レル設計で、一九一五年八月五日竣工の、ネオ・バロック様式とゼツシオン様式との折衷建築の被爆廃墟。戦中まで「広島県産業奨励館」として使用されていた。被爆当時の「現状保存」・「劣化防止」のため、これまで三回（一九六七年、一九九〇年、二〇〇二年）の補修・保存工事が施されている。一九九六年には、ユネスコにより「世界遺産」に登録された。
- 2 二〇〇四年には、行動する映像作家、ダニエル・エルナンデス・サラサルが、グアテマラの「秘密墓地」から発掘された

唐殺者の骨盤を天使の翼に見立てた写真(シリーズのタイトルは『天使の記憶』)をともなうて来日し、この原爆ドーム付近でも、インスタレーション撮影(二〇〇四年五月五日・六日実施)をおこなっている。

3 漢語「崇」や「山」のもつ語源的な意味などは、特に、以下の文献を参照しつつ、独自の見解を示したつもりである。尾崎雄二郎編『訓読説文解字注(漢・許慎撰)(清・段玉裁注)』第九篇下巻、東海大学出版会、一九八一年、「山部」。竹内実、吉田富夫『志のうた』中公新書、一九九一年。ならびに、次に列挙する白川静による諸業績。『字統』平凡社、一九八四年、『字通』平凡社、一九九六年、『詩経——中国の古代歌謡』中公文庫、二〇〇二年、『中国の神話』中公文庫、二〇〇三年(改版)。なお、ジンメルやラスキン(あるいは、画家ターナー)に認められる西洋近代以降の山岳崇高美の理論については、すでに以下の拙稿で論じている。「G・ジンメル」の山岳美学にみる新たな崇高論の可能性——造形芸術との比較から——、広島藝術学会編『藝術研究』第一六号、二九—四三頁、二〇〇三年、「Aesthetics of Geology in Modern Painters: Ruskin reading the Mountain Landscapes」(Hideki KUWAJIMA・英語論文)、『第3回 東方美学会国際学術大会 報告書』韓国芸術総合学校美術理論科、

edited by Young-pil KWON and others, pp. 105-126, December 15, 2004.

4 欧語の〈崇高〉をめぐる一般概念史を記述した文献はさまざまにあるが、以下には、偽ロンギノスからカントまでの展開史を美学芸術学の見地から概観したものをひとつ挙げておきたい。大森淳史「美と崇高」、『芸術学の軌跡(芸術学フォーラム1)』勁草書房、一九九二年、二〇二—二一九頁。

5 リオタールが、ニューマンの抽象表現主義絵画をバーク崇高論に言及しつつ論じたのは、『*L'inhumain: Causeries sur le temps*, 1988. (篠原資明ほか訳『非人間的なもの——時間についての講話』法政大学出版局、二〇〇二年)においてであった。また、彼がバークを援用しつつ「ユダヤ人」表象の問題に論及したのは、『*Heidegger et les Juifs*, 1988. (『ハイデガーと「ユダヤ人」』本間邦雄訳、藤原書店、一九九二年)においてであった。いずれの著作に関しても、本文の後の箇所では引用したのはそれぞれに存在する邦訳からであり、その訳書の頁数を引用末尾に明記しておいた。

6 こゝで取りあげた〈崇高〉を原理的に論じるバークの書もカントの書も、どちらも部や節が細かく区分・分類されている。このため、本文での引用の際には、バークの書をPESBと、カ

ントの書をK&Uと略記したうえで、部や節のみを明記することにした。

7 より詳細には、拙稿「E・バークにおける詩画比較論とその美学的基礎——『崇高と美』の分析より——」、日本イギリス哲学会編『イギリス哲学研究』第二号、一九九八年、二一—三五頁、を参照のこと。

8 より詳細には、拙稿「E・バーク美学成立における〈触覚〉の位置——崇高と優美——」、美学会編『美学』第一九二号、一九九八年、一一—二頁、を参照のこと。

9 より詳細には、拙稿「初期バークにおける美学思想の全貌——一八世紀ロンドンに渡ったアイリッシュの詩魂——」（大阪大学文学研究科・平成一五年度博士学位請求論文）、二〇〇三年一二月、第一章（初期バークの伝記に関する調査）および第五章（「演劇論覚書（草稿）」に関する論及）における先行記述がある。そして、こうしたアイルランドとバーク美学思想との関連の包括的調査こそ今後の主要な課題だと思われる。すでに論者は、本博士論文の当該部分の執筆にあたり、文部科学省・科研費補助金研究課題「エドモンド・バークを中心とする一八世紀イギリス経験論美学の研究」（平成一三年—一五年度、学振特別研究員奨励費・個人・桑島秀樹）に即して、アイルラ

ンドおよびイングランドにおける二度の实地調査（アイルランド・二〇〇一年一〇月—一二月、イングランド・二〇〇二年五月）をおこなってきた。また、昨年二〇〇四年の一二月にも、広島大学総合科学部制作科学講座のスタッフを主体として採択された科研費補助金研究課題「世界肯定の論理と技法」（平成一六年度—一九年度、代表・古東哲明）における分担研究として、継続的にアイルランドでの实地調査を敢行する機会を得ている。本論考も、むろん、その研究成果報告の一端である。しかしながら、さらなる調査・研究の進行に鋭意取り組みつつ、アイルランド調査を主体とする本格的な成果報告については、他日を期すことにしたい。

10 この喜劇論は、アリストテレスの悲劇論の向こうを張って書かれた節がある。特に、アイルランド人喜劇作家および役者のコミニティ擁護のための主張が透けて見えるところが興味深い。なお、この喜劇論の詳細（記述内容および原テキストのはらむ問題など）は、上掲書（拙稿「博士学位請求論文」、二〇〇三年）の第五章、もしくは、拙稿「E・バーク演劇論草稿における〈喜劇〉評価——一八世紀イギリスにみる〈ridicule〉の美学——」、文芸学研究会編『文芸学研究』第四号、五一—八〇頁、二〇〇一年、を参照のこと。

11 『判断力批判』における〈崇高〉の役割を、カント批判哲学体系全体のなかで最も重要なものとして解釈している卓抜な研究に、以下の文献がある。熊野純彦『カント——世界の限界を経験することは可能か』NHK出版、二〇〇二年。

12 『永遠平和のために』に關しても、章立ておよび条項が明快であるので、引用箇所に關しては、まず四と略記したあと、章と条項の番号を明記するにとどめた。

13 特に、上掲書（熊野、二〇〇二年）、一〇六—一三頁、を参照のこと。

14 岡真理『記憶／物語』岩波書店、二〇〇〇年、七五—七六頁、を参照のこと。

15 岩崎稔訳「限界の表象」、ソール・フリードランダー編『アウシュヴィッツと表象の限界』上村忠男ほか訳、未来社、一九九四年、二〇二—二三四頁。原著である、Bercel Lang, "The Presentation of Limits, in: *Probing the Limits of Presentation: Nazism and the "Final Solution"*, edited by Saul Friedlander, Harvard University Press, 1992, pp. 304-306. も参照のこと。

16 特に、前掲書（フリードランダー、一九九四年）、二〇九—二一四頁、を参照のこと。

17 この有名な章句をめぐる複数の解釈の在り方をめぐっては、

以下の文献が思弁的に、それら解釈の妥当性を吟味している。藤野寛『アウシュヴィッツ以後、詩を書くことだけが野蛮なのか——アドルノと〈文化と野蛮の弁証法〉』平凡社、二〇〇三年。

18 井上ひさし『父と暮せば』新潮文庫、二〇〇一年、五頁、「前口上」、を参照のこと。また、この「前口上」に記されたことを、井上自身が語るビデオ映像（一九九五年八月四日収録）が、以下の上演ビデオ冒頭にある。そのビデオ・メッセーじのなかで、彼は、原爆炸裂一秒後の火球温度とされる摂氏二二〇〇度を、「ちようど太陽を二つ並べたくらい」と表現している。そして、このような凄まじい火球を、人間の技術力で作り出し、それを同じ人間自身（ヒロシマの人々）の頭上、約五八〇メートルへともたらした悪魔的行為に對して人類自滅にいたる恐怖を予見し、「核の時代」に警鐘を鳴らす。VHS演劇『父と暮せば（こまつ座ビデオ劇場Ⅰ）』井上ひさし作、鶴山仁演出、すまけい、梅沢昌代出演（隅田川左岸劇場ベニサン・ピット公演、一九九五年八月一二日収録）、柏書房、カラー、八三分。なお、この戯曲の映画化したものは、以下のDVD映像として入手可能。DVD映画『父と暮せば』黒木和雄監督、黒木和雄、池田眞也脚本、井上ひさし原作、宮沢りえ、原田芳雄、浅野忠信出演、二〇〇四年劇場公開作品、バンダイ・ビジュアル株式会社、

カラー、九九分。

19 以下、戯曲『父と暮せば』からの直接引用に際しては、上掲書（新潮文庫、二〇〇一年）の頁数を引用末尾に示すことにした。

20 こうした原爆ドームや平和記念公園などめぐる観光政策ないしは「記憶の馴致」の足取りは、以下の文献に詳しい。米山リサ『広島——記憶のポリティクス』小沢弘明ほか訳、岩波書店、二〇〇五年（英文原著、*Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dilemmas of Memory*, University of California Press, 1999.）。なお、論者は、本論考においては特に、後に述べるよう、〈崇高〉を鍵概念として原爆ドームを「美学的に」見ることを思弁的に掘り下げようとした。したがって、米山の議論はきわめて綿密かつ緻密であるにせよ、方法論に関してはここで全面的に依拠するものではない。

（くわじま ひでき／美学・芸術学）