

ヘーゲルと二人のマリア Hegel und die beiden Maria. —Muttergottes und Magdalena—

石川 伊織
ISHIKAWA Iori¹

Hegels Lehre der Reproduktion hat zwei Quellen. Die eine ist die Tragödie von Antigone, die andere ist die Diskussion über die beiden Maria, d. h. Muttergottes und Maria Magdalena, die in den Vorlesungen über die Philosophie der Kunst und im Briefwechsel behandelt ist. Jene Quelle ist viel erörtert worden, aber diese ist außer Acht geblieben. Wir möchten hier aus seiner Diskussion über die beiden Maria eine neue Auslegung über Reproduktionstheorie Hegels führen, d. i. eine Möglichkeit der die Kinder, Kranken und Schwachen plegenden und durch die Liebe und den Tod gebundenen Gemeinde.

キーワード： ヘーゲル、キリスト教、聖母マリア、マグダレーナ、リプロダクション

Key words: Hegel, Christentum, Mutter Gottes, Magdalena, Reproduktion

はじめに

リプロダクションに関するヘーゲルの議論として取り上げられてきたのは、もっぱら『精神現象学』の「人倫」章におけるアンティゴネ悲劇論²であり、そのパラフレーズとしての『法哲学要綱』における家族論³であった。見落とされてきたのは、美学講義の絵画論における聖母マリアとマグダラのマリアに関する議論である。リプロダクションと言いながら、例によってヘーゲルの議論には、欲望や身体は出てこない。しかし、他方で、愛と介護と看取りによって結ばれる共同体の可能性が示されてもいる。本稿は、筆者が研究代表者となって展開した科学研究費・基盤(B)「ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究」(2014-2018、課題番号 26284020)⁴における考察を基に、絵画論における二人のマリアへのヘーゲルの言及を分析することで、リプロダクションに関する議論に新たな論点を提供しようとするものである⁵。

1 絵画と愛

1-1 彫刻と絵画の違い

注意すべきは、以下の議論が聖母マリア自身やマグダラのマリアその人を直接に扱ったものではなく、彼女らを描いた絵画作品に関するものである、という点である。しがたって、まず絵画についてのヘーゲルの思想を明らかにしなくてはならない。しかし、旧全集版に含まれる『美学講義』は編者のホトーによる改竄に近い。よつて、以下では 1820/21 年のベルリンでの講義録と書簡集中での両マリアへの言及を基に議論を進めることとする⁶。1820/21 年講義を用いるのは、具体的な画家名・作品名に言及することが最も多いテキストだからである。

ヘーゲルにとって、絵画とは本来的に主観性の芸術であった。絵画は、客觀性の芸術である彫刻の対極に位置する。客觀性とは、彫刻が三次元の表現であることを指す。神的本質は、彫刻においては、固体である大理石の中に閉じ込められ、実体として表現されていた。しかし、神的本質は人間化されなくてはならない。神は人間の姿をしているだけでなく、人間の「活動する命 (thätige Leben)」の中に (1820/21 S.240) 現れ出なくてはならない。これは、実体であった神が人という主觀の形をとつて現れる、ということでもある。絵画は、固定された自立する彫像から本質を解放し、二次元平面へと抽象化する。二次元である以上、像は背景を伴うことになる。背景の中に一連の情景 (Situation) を描くことを通して、絵画は、人となった神の子の行為を表現するとともに、この神的な本質に向かう主觀の情感 (Empfindung) を表現するのである。

1-2 絵画が表現すべき情感 愛

こうした情感の中でもより高次のものは「愛」である、とヘーゲルは言う (1820/21 S.242)。愛の中には主觀態の普遍的な形式が映現している。それは主觀の自己反省が普遍的な在り方へと移行したものであって、単に主觀的な好き嫌いではなく、自分の特殊な関心に固執するようなものでもなく、むしろ主觀態一般の統一である。愛とは、「主觀態が自分自身を作り、自分自身を知り、自分が他の主觀態と同一であることを主觀態自身が感受する」(ebd.)ことである。それゆえに、愛は、神への愛でもあれば、隣人愛でもあり、子どもたちへの愛でもある。愛は様々な内容を持つのである。神への愛であってもここでは一つの情感として現象する。性愛や友愛の場合には、「愛が二人のあいだに現実に存在しているにもかかわらず、両人は自分の固有の目的と意図をまだ自覺的に持っている」(ebd.)。兄弟愛の場合は、両人ともが独自の道を歩まなくてはならない。父の愛は、子の父であると同時に市民として、夫としてといった他の目的も持っている。だが、母の愛は、子との動物的な一体性に基づいており、情感が必要とする何らかの無意識的なものに結びついている。母の愛こそは「愛の最高の固有な形式である」(ebd.)。そこには情感の分裂が存在しないからである。

母の愛を表現しているのが、聖母子像である。1823年講義では、同じことを、「普遍的な実体性のかたちをした感覺、欲望を欠いた宗教的な愛」(1823 S.253)と表現する。欲望を伴った愛は現世の愛であるが、聖母マリアの愛は宗教的な愛である。なぜなら、それは欲望を欠いており、しかもその愛の対象は神の子であって、神的なものを対象とし、神的なものと自然の一体性を持つ愛だからである。しかし、絵画においては、宗教的な愛も人間化されなくてはならない。聖母子像の場合なら、「子供への関わりは、自然な人間の母が人間の子供に関わるようであることが重要となる」(1823 S.255)。

だが、主觀態は自覺的に存在するものである。だから、「主觀態はこうした領域から歩み出なければならぬ……主觀態が自らに対して存在するものであるなら、主觀態は情感のもつ直接態を否定しなくてはならない。主觀態は活動し行為しなくてはならないのである。したがって、ここでは活動と行為とが本質的により高次の規定となる」(1820/21 S.243)。すなわち、表現されるべきは單なる愛ではなく、母の愛がその活動の結果として被ることになる受苦であり、その克服なのである。

1-3 愛を表現するための絵画の形式

絵画が表現すべきもの、絵画の原理が愛であるとして、では、絵画は愛をどのように表現するのか。芸術が「純粹に精神的なものと感性的なものとの接着剤」(1820/21 S.21)である以上、愛を表現するための感性的な要素が問題となる。すなわち、可視性・平面性と、色彩である (1820/21 S.243)。

前述の通り、絵画は三次元の立体を二次元に抽象した芸術であり、これが可視性・平面性である。この抽象が、神的なものを情感として情景を通して表現することにつながる。この情感の本質が愛である。さらにここから導出されるのは、表現されている個々のフィギュアの背後に広がる背景の重要性である。フィギュアは彫刻のよ

うに自立してはおらず、情感や性格や行為といった特殊態へと出て行って、これらに依存している。それゆえ、絵画には背景が必然的である。本質それ自体を独立したものとして描くのではなく、背景の中に現れ出る情感として描くという点で、絵画は古典的ではなくロマン的である(1820/21 S.244)。絵画は、彫刻の持つ高次の理念をその対象とはしていない。扱われるのは極めて雑多な対象である。聖母子像に代表されるような宗教的な愛に始まり、その他の宗教画から肖像画、風俗画、風景画、最後には静物画にまで至る種々のジャンルが成立するのは、このためである。

絵画は色彩を用いて情感を表現する。平面上に色彩を用いて情感を表すという点に、絵画の特性がある。しかし、ヘーゲルの絵画論では構図はほとんど問題にされない。この問題は、ヘーゲルが「自然の模倣」を極めて低く評価していることと無関係ではあるまい。風俗画や風景画や静物画が描くのは、これらの対象を介した情感であって、対象それ自体ではない。形や構図が問題になると、対象がいかに忠実に模倣されたかが問題にならざるを得ないからである。とはいえ、ゲーテの色彩論の研究にヘーゲルも深く影響され、あるいは関わっていたのではあるが、構図の問題も含めて、ここではそうした絵画作品をものにするにあたっての手段の問題に立ち入ることは控えておきたい。本題は、聖母マリアとマグダレーナである。

2 聖母マリア

2-1 聖母マリア

ヘーゲルはヘラクレスを例に、彫刻で表現される古代の神の自立した個体性が、「自分自身とも外の世界とも戦い続け、しかも勝利し続ける個体性によって滅ぼされざるをえない」(1820/21 S.253)ことを説明する。戦い続け、勝利し続ける個体性とは、他ならぬ人間、すなわち、キリスト教の神が人の子の姿で生まれることを通して個体化された、「近代の個人」⁷である。絵画が描写するのはこうした人間の勝利である。聖母マリアの愛もこうした勝利の物語として描かれる。だが、この勝利は自らの否定の力によって維持されるような勝利である。イエスの受肉と磔刑がすでに、その否定の力を示している。愛は喪の悲しみや苦痛に隠れている。愛が子どもや女性に向けられた愛であっても、「そこには来るべき喪失を前にした憂慮がある」(ebd.)。聖母の愛はこうした在り方の最高のものである。

この愛は「地上を超えた神聖な愛」(ebd.)である。母の愛は、愛する対象に対する欲望や情熱を含まない。しかも、子は神からの授かりものである。したがって、マリアの愛には謙虚さが伴う。そこには「魂への傾聴」(1820/21 S.254)しかない。愛し合う者同士は互いに無関心であり、愛の真理はむしろ第三者である子の中にある。「彼らは、自分たちが統一されていることを第三者のなかに見、この第三者から統一が失われてしまうことは決してありえないということを見ている」(ebd.)。聖母マリアを単独で描いた絵画がほとんど存在しないのは、単独の像では、子においてはじめて現実のものとなるマリアの愛は表現できないからである。聖母は威厳を以て描写されるとともに、母として描かれることになる。

マリアの威厳が描かれた作品としてヘーゲルが挙げているのはグイド・レーニ(1575-1642)の『マリアの変容』【図 1】⁸である



図 1 グイド・レーニ 『マリアの変容』

る。ヘーゲルはこの作品を批判して、「マリアが天へと溶解していく様子は、まるでマリアが漂っているかのように、壮大に表現される。けれども、前述のように、マリアを具体的な真理のかたちで、[つまり]母の愛のかたちで描写することこそ、より具体的で、より正しく、より芸術的である。天へのこうした憧れは近代の感傷と紙一重だ」(1820/21 S.263)と述べている。

2-2 聖母子

神そのものは絵画の題材とはなり得ない。なぜなら、神はまともな男として描写されなくてはならないが、神の個体性はすでに子であるイエスの中で表現されてしまっているからである。子において真理が現前している以上、父であることは「余計なこと」(1820/21 S.257)である。あえて描けばギリシアのゼウス神になってしまう。神は人の姿で現れざるを得ないにもかかわらず、人として描いてしまうと、肖像画と区別が付かなくなる。「神は反映のうちに現象せざるを得ない。神は人間の直接的な性格の諸々を備えていなくてはならず、コムューンによって崇拜されるという反映を通して現象しなくてはならない。コムューンの精神を通して、神は精神の天空へと高められなくてはならないし、人間の性格に対して現象しているとおりに、私たちの前に現象しなくてはならない」(ebd.)。しがたって、「最も目的に適っているのは諸々の特定の情景であって、そのなかにキリストを描写すること」(1820/21 S.257f.)である。

まず描かれる対象となるのは、嬰児イエスである。子なるイエスは、「ひ弱さというキリストの規定」(1820/21 S.258)を示している。イエスのうちには人間の現実存在のひ弱さが見いだされるのである。しかし、子のひ弱さの中には、子どもらしさと同時に神の栄光もまた示される。ここでヘーゲルが例示しているのは、ドレスデン絵画館が所蔵していたラファエロ(1483-1520)の『サン・シストの聖母子』(ebd.)【図 2】⁹である。ここには、「祈りが聞き届けられているという確信」(1820/21 S.262)からくる崇拜が、祈る人の姿で描き込まれている。聖母子の左に描かれた聖バルバラ、右の教皇シクストゥス二世(在位 257-258)、画面下部にいる幼児の姿の二人の天使がそれである。こうした崇拜が一つの情景として描かれるのである。

聖母子像と言いながら、ヘーゲルが実際に見た作品の多くは聖母子だけではなく、ヨセフや天使や使徒や聖人が描き加えられていたりする。さらに、これらの絵画を教会に寄進した寄進者とその家族が描き加えられていることが多い。「画面上には、キリストやマリアや聖人などが主要な対象として描かれ、さらに寄進者がその家族とともに跪き、祈っている。こうした作品はとりわけドイツの絵画にしばしば登場する。というのも、ドイツ人は自分たちの人格を絵のなかに参加させたがったからだ。コレッジョ(1489?-1534)の描く『聖フランチェスコ』などの作品は、こうした祈る人物を美しく表現している」(1820/21 S.262)。言及されているのはドレスデン絵画館の『聖



図 2 ラファエロ『サン・シストの聖母子』

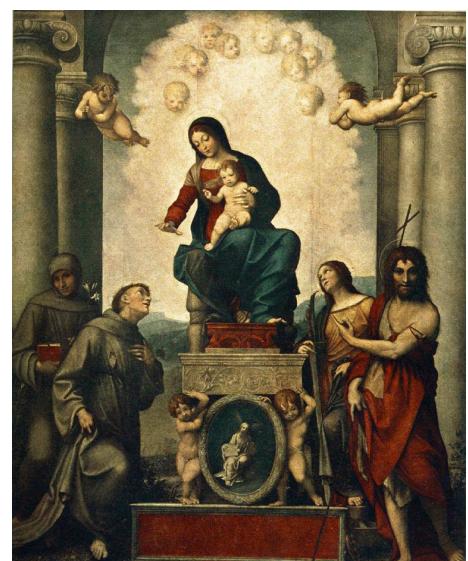


図 3 コレッジョ『聖フランチェスコの聖母』

フランチェスコの聖母』【図3】¹⁰である。さらには、同じくヘーゲルが言及しているドレスデンにあるコレッジョの聖母子像では、『聖ゲオルクの聖母』【図4】¹¹もその一例である。ヘーゲルは、「コレッジョは、いわばアモールのような子どもらしい喜びの様子から、彼の傑作『聖ゲオルク』に見られるような、力強い男らしさと喜びの様子に至るまで、この状況（戦いから帰還する満足した魂という状況：筆者注記）のたくさんの段階をその絵画に表現している」(1820/21 S.259)と述べている。

これらの聖母子像では、画面の中央に聖母子が配置されている。それゆえ、こうした絵画の主題はイエスではなくて聖母マリアにある、とヘーゲルは主張する。「この領域では主要な人格は母である。というのも、母のなかで愛それ自体が直観されるに至っているからだ。このことは子のなかで起こることではない。受苦し、復活し、あるいは昇天するキリストにおいて起こるのではない」(1820/21 S.258)。神的本質は愛の第三者である子に移行しているのであるが、では、この愛が子において実現しているのかといえば、ヘーゲルはそうではないと主張するのである。子なるイエスは受苦し、復活し、昇天するが、愛は母において直観される。これは、愛されている子においてではなく、愛している母にこそ愛が人格化されている、ということを意味する。神的本質は母において現象する。愛を描くことを使命とする絵画はこの情景を描き出さなくてはならない。聖母子像の中心、その主題は、まさに聖母マリアにある。

この見解が図像学的に妥当なものかは定かではない。前述のように、ヘーゲルの絵画論には、平面とそこに配される情景、すなわち画題に関わる議論と、色彩に関する議論は登場するが、構図についての考察は含まれていない。嬰児イエスを抱く聖母マリアの手と、それに添えられるイエスの手の位置関係に着目すれば、聖母子像の主題は子なるイエスの側にある、とする美術史上的の見解もある¹²。しかし、ヘーゲルはこれには与しないのである。この見方が妥当かどうかは問題だろう。だが、ヘーゲルは、神的本質は第三者に移行しているとしても、これが「母の愛」として描かれる以上、母においてこそ愛が人格化されるのだ、と理論化するのである。

この議論を敷衍するかたちで、ヘーゲルは、「愛が女性的な本質の真にして唯一の規定」(1820/21 S.259)であるとする。「女性は妻になってはじめて、女性的な本性自身が自分自身に到達し、一つの具体的な本質を持つ。こうした愛の関係は、女性的な本性において、愛と真に合致する現実を持つのである。したがって、神の母が近代の絵画作品における主要な形態となる」(ebd.)。ヘーゲルによれば、愛は精神の女性的な在り方と密接につながっている。この論理は、一見するところ、『精神現象学』における女性の役割に関する議論と軌を一にするものである。だが、マリア論にはさらなる展開が続くのである。

2-3 愛と受苦

無力な者として描かれた神の子は、続いて、「まさにその最大の辱めと否定のかたちで」(1820/21 S.258)描写される。ヘーゲルは言う。「ここ（絵画）では地上のものしか描写できないのに、同時に無限に高い素材の上で構想を自由に解き放つことも可能である。たしかに、ここには恐るべき受苦がある。神が苦悩し、死ぬという恐るべき表象が、キリスト教にのみ可能であるような一つの表象がある。しかし、同時にここにはおぞましい歪みを



図4 コレッジョ『聖ゲオルクの聖母』

見せる神がいる。それはむしろ魂の受苦である」(ebd.)。磔刑図、ピエタ、キリスト降架といった画題が、これである。神の子という至高のものが失われることを通して、神は勝利する。それゆえに、イエスはこの試練に打ち勝たなくてはならない。絵画はその様を描き出さなくてはならないのである。

しかし、この受苦はまた、「愛における受苦、愛による受苦という性格を持ち続けている」(1820/21 S.260)。イエスの受難がまた愛の一形態であるのはこのためである。ヘーゲルは言う。「皮膚を剥がれたり火焙りにされたりといった身体の受苦は、直觀へともたらされはしない。それは觀衆の神經がか弱いからではない。むしろ、主題は他者のための受苦、あるいは自らの内面における受苦であって、身体にかかわる事柄ではないからだ。悔悟や贖罪のかたちで描写されるのがこういった受苦だからだ。だから、イエスの磔刑や埋葬が描かれではいても、觀る者の関心がキリスト自身へ向けられるのではなく、むしろ主題は母や友の受苦の方である」(1820/21 S.260)。ここでもやはり、絵画は愛を表現するのであって、それゆえに、聖母子が描かれる様々な情景においては、子の死の場面においてさえ、まさに聖母マリアこそが主題となる。

聖母マリアの受苦は、古代の母であるニオベーの受苦とは異なっている。ニオベーは必然性を我が身に引き受ける。「ニオベーは彼女の理念的な気高さを何一つ失わず、怒りも示さず、完璧な美しさも維持している」(ebd.)。ニオベーの受苦はアンティゴネーの受苦とも相通じるだろう。決然と運命に従い、己の本分を貫くのである。一方、聖母マリアの受苦からは、「起った事柄に対する怒り、告発、運命や状況に対する不機嫌といったものは縮め出されている。同様に、毅然とした態度も、抽象的な自我や硬直した存在への逃避も表現されない。こうした受苦に含まれているのは、必然性をわが身に引き受けないことではなく、一種の和解である」(ebd.)。ニオベーの心は破壊されも突き通されもない。それだから、彼女は苦痛のあまり石と化すのである。他方、「マリアは彼女の心を突き通した棘を感じる。彼女の心には愛があるのだ。……愛は自由なもの、具体的なものであり、失われたものを維持する。マリアは愛するものを失っても、愛は維持しているのである。こういう愛は、魂の受苦を通して輝きわたるものであり、また輝きわたらなくてはならないもので、ニオベーの場合に曇りのなかつるものよりも、より一層高次のものである」(1820/21 S.261)。イエスの苦悩を描くはずの磔刑図の主題は、実はマリアの愛であり、和解もイエスの死によってではなく、マリアの受苦によって成立する、というのがヘーゲルの理解なのである。

1820/21 年の講義には、磔刑図等でヘーゲルが具体名に言及している例はない。ここでは、ドレスデン絵画館の所蔵するデューラーの『聖母マリアの七つの苦しみ(キリスト降架)』【図 5】¹³と、ボアスレ・コレクションに由



図 5 デューラー『聖母マリアの七つの苦しみ(キリスト降架)』



図 6 デューラー『キリスト降架(ホルツシューアー旧蔵)』

来る同じくデューラーの『キリスト降架(ホルツシューナー旧蔵)』【図 6】¹⁴、1824 年にヴィーン旅行の際にベルヴェデーレ宮絵画館で観たはずのロヒール・ファン・デル・ウェイデンの『磔刑の祭壇画』【図 7】¹⁵、さらに、1822 年のオランダ旅行の途上で立ち寄ったアーヘンのベッテンドルフ・コレクションに含まれる、同じくロヒールの『キリスト降架』【図 8】¹⁶を示しておく。このうち、【図 7】は、当時はマルティン・ショーンガウアー¹⁷の作品とされていたものである。【図 8】は実は精巧な複製で、真作はスペインのエスコリアル修道院にある。ヘーゲルが見た複製は、のちにベルリンが購入することになる。この作品について、ヘーゲルは妻宛ての書簡の中で、ファン・エイクの最も優れた作品にも残存している無味乾燥さが完全に払拭されている、と絶賛している(Brief Nr.437.)。

3 マリア・マグダレーナ

もう一人の登場人物であるマグダラのマリアは、ローマ・カトリックでは「罪の女」とされる。ヘーゲルの論述でも、性的な罪を犯した女の悔悛の物語として取り上げられている。ここで言及されている作品はどれも、当時ドレスデン絵画館にあったコレッジョとフランチェスキーニとバトーニの作品である。

まず、コレッジョの作品『悔悛するマグダラのマリア』【図 9】¹⁸を見てみよう。この作品は第二次大戦で失われてしまったが、それ以前にすでに、コレッジョに基づくコピーであることが判明していた。

ヘーゲルは次のように論じる。「マリアの性格の本性と魂は、彼女にとってのこの絶対的な情景のなかにある。それゆえ、偉大な巨匠たちもまたマリアをそのように考えたのだった。他の情景のなかでマリアを表現した者もいたけれども、しかし、ここには先の場合のような調和も統一も存在しない。コレッジョの描く『マグダラのマリア』が驚嘆すべきものであるのも、このためである。悔悛した罪の女であることは、とりわけ姿勢や衣装や髪型から見て取ることができる。こうしたすべてはまったく無意識的なもので、画家の側から探究された結果ではまったくない」(1820/21 S.267)。「この絶対的な情景」とは、母としてのマリアという情景を指す。へー



図 7 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
『磔刑の祭壇画』



図 8 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
『キリスト降架』



図 9 コレッジョ『悔悛するマグダラのマリア』



図 10 フランチェスキーニ
『悔悛するマグダラのマリア』



図 11 バトーニ『悔悛するマグダラのマリア』

ゲルが驚嘆しているのは、母としてのマリアを描いてはいないコレッジョの『改悛するマグダラのマリア』が、それにもかかわらず調和と統一を描き出しているからである。罪の女であることは、肌を露出したその姿で表現される。しかし、その露出は最低限であり、姿勢や髪形にも煽情的なものがない。ここに悔悛の情が現れている、というのである。1823 年講義では、マグダレーナの姿と情感とが調和していると評価され(1823 S.257)、1826 年講義では、マグダレーナを描いた他の画家の作品と

比べて高く評価されている。「この点で驚嘆に値するのはコレッジョの『懺悔するマグダレーナ』である。彼女に対する信頼が同時に起こるのは、改悛の深い感情が彼女の場合的であり、彼女の欠点は一過的なものにすぎない、という点にある。この画題で成功している画家はほとんどいない。大抵の場合、彼女は、世俗の欲に長く従っていた被造物として現れ、その改悛は神性の刻印を自らのもとに得てはいないのである」(1826K S.185)。

同じことをヘーゲルは 1820/21 年講義ではフランチェスキーニの『悔悛するマグダラのマリア』【図 10】¹⁹やバトーニの同画題の作品【図 11】²⁰を例に述べている。「フランチェスキーニの描く『マグダラのマリア』では、マリアが投げ捨てるすべての装飾品のなかに継起が見出せるし、彼女が両手で持っている鞭によって未来が示されている。とはいっても精神に富んだ作品ではない」(1820/21 S. 269)。床には様々な宝飾品が散乱している。左手には鞭を持っているが、ヘーゲルの言うように「両手に」ではない。マグダラのマリアは油壺を持って墓を訪れ、イエスの遺体に香油を塗ったという伝承があり、そのため彼女は油壺とともに描かれることが多いのだが、ここにはそれらしきものは描かれていません。なるほど、情景の継起が、物語の時間的な流れを描き出してはいる。しかし、ヘーゲルはこの作品を「それほど精神に富んではいない」と却下するのである。だが、バトーニの作品についてはフランチェスキーニほどの酷評はしていない。それは、この作品にもコレッジョ作品同様の深い悔悛の情が示されているからだろう。ヘーゲルは言う。「バトーニの描く『マグダラのマリア』にもなお、これらの表現が見てとれる。こうした悔悛の情景には、彼女の魂や性格の深さも見てとれるのだが、深さというのは、こうした悔悛がたんに一時的なものであるのではなく、彼女の性格が高貴であって、罪は根本的に彼女の性格とは疎遠なものであり続けている、ということである。したがって、自己内への帰還と彼女の高貴な性格との調和が描写の美しさを作り出すのである」(1820/21 S. 267f.)。

ヘーゲルの主張の要点は、マグダレーナの悔悛がマグダレーナの本質に根差しており、性愛という罪は彼女の本性とは無縁である、というにある。それゆえ、マグダレーナを描く作品にはこれが明確に示されなくてはならない。コレッジョおよびバトーニの作品にはそれがあるが、これ以外の作品は、罪の女としての側面を強調してしまっている。だから精神性に欠けるというのである。「なるほど、贖罪は美しい。しかし、(贖罪するため

には)その前に罪を犯していないくてはならない」(1826P S.58)。だが、性愛の罪の強調は贖罪の真摯さを損なうというのである。

4 愛と死によって結ばれる共同体

4-1 宗教的な愛と世俗の愛

聖母マリアは神の母であることによって母の愛を具現するものとされた。しかし、彼女が母であるのは処女懐胎の結果である。ここにはそもそもものはじめから欲望が欠落している。聖母の聖性は性的ではないという点に生成する。

他方、マグダラのマリアはと言えば、欲望をかなぐり捨てて悔悟する。マグダレーナの聖性は欲望の放棄と悔悟による。彼女は罪の女とされるのではあるが、それは彼女の本質が罪の女であるからではない。それゆえ、悔悟によってマグダレーナは本来の彼女に戻るのである。

こうしたありかたが「愛」だと、ヘーゲルは言う。しかし、これが愛であるのは、聖母の愛もマグダレーナの愛も、どちらも宗教的な愛だからである。この場合、イエスの誕生は神の人間化であるから、マリアという母の母胎を通して生まれてきたとはいえ、人間のリプロダクションではない。マグダレーナに至っては、リプロダクションの放棄の結果として神聖なのであった。では、人間のリプロダクションはどこに行ってしまうのか? 人間のリプロダクションには必然的に性愛が伴う。つまり、ヘーゲルのマリア論では、人間の子どもは誕生しないということになる。生身のリプロダクションは、実は三人目のマリア、すなわちヘーゲルの妻マリーによって担われるのである。しかし、この性愛は理論化されることはない。これもまたやむを得ざる結論であろう。性愛は身体的で欲望と傾向性に支配された非理性的なものだから、そもそも理論化の対象外ではある。

こうした点で、ここでのヘーゲルの議論は、死と埋葬を家族および女性の役割として提起した、『精神現象学』におけるアンティゴネーをめぐる議論と同様、死に結びついている。しかも、ここでも、女性の身体性と女性的な在り方、女性的な精神とが、男性の能動的・理性的な在り方と対比されるという構造を伴っている。この点では、『法哲学要綱』での家族論とも軌を一にしていると言えよう。

だが、興味深いのは、「芸術哲学講義」のヘーゲルは、聖母マリアの愛の延長上に聖母マリア自身の死をも主題化している点である。

整理しておこう。愛の本質は愛し合う二人ではなく、愛の第三者としての子において現象するのであった。これがイエスである。マリアの愛はイエスにおいて顕わになる。しかし、イエスの栄光を示すことになる聖母子像においても、いずれこの子が死に至ることが同時に暗示されている。イエスの死に際しては、傷つき、嘆き、悼む者として、愛の関係の第三者である子の死に立ち会う母である。マグダレーナについても同様である。彼女は欲望をかなぐり捨て、悔悛することを通して、神聖な女性となるが、重要なのは、死したイエスに香油を塗るべく墓を訪れて、イエスの復活を目の当たりにしたという伝承である。マグダレーナもまた、死によって愛の第三者に結びついているのであった。しかし、マリアもまた死を迎える。ヘーゲルが注目するのは、マリアの死の情景である。

4-2 『マリアの死』と新しい共同体=Gemeinde

1820/21年講義から、クレーフェの描く『マリアの死』についての言表を引用しておこう。

「ここで、ボアスレ氏の所有する、瀕死のマリアを描いた一点の絵画に触れておこう。重たい画題だ。マリアは寝台の上に瀕死の状態で横たわっている。彼女の友人たちが、臨終の際に必要な神聖な儀式に従って、聖



図 12 クレーフェ『マリアの死』(ミュンヘン アルテ・ピナコテーク蔵)



図 13 クレーフェ『マリアの死』(ケルン ヴァルラフ・リヒャルツ美術館蔵)

具を手に、彼女を取り囲んでいる。さまざまな人物が描かれている。それも極めて美しく描き込まれている。夢遊病者のようなこの人々は、聖母が美しく女性的で心のこもった姿をしていて、魂はまだ活動しているのに、肢体は硬直にゆだねられているのを見る。この人々は、瀕死のマリアを見舞いに来て、この光景を記憶させられるのである。マリアのなかにあるのは、死に際の衰弱や衰えではない。むしろ、ここには、自由になること、魂が自分自身のなかへと帰るさまが見出されるのである」(1820/21 S.261)。

ここで言及されている「瀕死のマリア」とは、ボアスレからバイエルン王に売却されたコレクションに含まれるヨース・ファン・クレーフェ(Joos van Cleve, der Ältere, 1485- ca.1540)が描く三連祭壇画『マリアの死』(1520/25)【図 12】²¹を指す。この作品は、現在、ミュンヘンのアルテ・ピナコテークにあるが、実はこの作品と同じ画題のクレーフェの別の作品がヴァルラフ(Ferdinand Franz Wallraf, 1748-1824)のコレクションの中にも存在していた。ヴァルラフ・コレクション中の『マリアの死』【図 13】²²をヘーゲルは 1822 年秋のオランダ旅行の途上で三回も見せてもらいい(Brief Nr.436, 437)、1827 年秋のパリ旅行の帰路(Brief Nr.566)でも見学している。ヘーゲル夫妻はともにボアスレのコレクションに由来する『マリアの死』はよく知っていた。書簡 436 番では、始めてみるヴァルラフ・コレクションの『マリアの死』について、1822 年 8 月 28 日(土曜日)の昼と夜とに二度見せてもらったことを妻に報告し、書簡 437 番では、翌 29 日にもう一度見せてもらったと書き、作品の大きさや、描かれている人物やその配置等について詳細に述べている。

実のところ、現在ミュンヘンにあるボアスレ由来の『マリアの死』は、もとはヴァルラフの所有で、現在ヴァルラフ・リヒャルツ美術館にある『マリアの死』は、もとはボアスレの所有していたものであった。ボアスレ兄弟とブルラ

るは何かの理由で同じ主題のよく似た構図の作品を交換したのである。しかも、両方の作品とも、当時はヘムリンク(Hans Hemling, 1433~1494)²³のものと考えられていた。帰属が確定するのはヘーゲル死後のことである。

1820/21 年講義でヘーゲルが語っていることに注目すれば、瀕死のマリアを見舞いに来た人々は、痩せ衰え、衰弱していく老いたマリアを見ているのではない。聖母は死の床にあってもなお美しく、四肢は硬直しつつあるとはいえ、魂はいまだなお生き生きと活動している。マリアの魂は自らの内へと帰っていく。それは魂が自由になることである。見舞いの客は、この光景を「記憶させられる」のである。マリアの死を介して、ここに一つの共同体=Gemeinde が形作られることになる。Gemeinde は共同体であると同時に、教会でもある。ヘーゲルの言うところのキリスト教会、すなわち、神が人となることによって成立し、母の愛によって結び付けられる近代的な共同体は、育て、慈しみ、介護し、看取ることをその主要な役割とする共同体であることが、ここにクレーフェの二点の祭壇画を通して説明されるのである。その原理が、母の愛であるというのである。

だとすれば、ここに示されるのは、男性の能動性において成り立つ近代的な市民社会=資本主義的近代社会とは異なる、別種の原理で成り立つ社会である。これを構成しているのは、それぞれ、個別的な自立性を持って立ち現れてくる男性の精神と、育て、慈しみ、介護し、看取ることを旨とする、死によって結びつけられた女性の精神である。しかもそれは前近代の共同体でもなければ古代の共同体でもない。資本主義的近代とは別の、近代の共同体である。

もちろん、19 世紀前半という時代背景をかんがえるなら、男性の精神を男性の身体から切り離し、女性の精神を女性の身体から切り離すことなど、およそ考えることすらできなかつたのは当然のことである。それゆえ、男性の精神が国家を作り、女性の精神が家族を作り、この二つが自然によって決定された性別の役割分業として、それぞれに実体となる、という『法哲学要綱』の家族論が成り立つのも無理はない。19 世紀前半の人間であるヘーゲルに、男性の精神を男性の身体から切り離し、女性の精神を女性の身体から切り離して考察する、などということを要求したところで、それは無理な話だからである。

しかし、ヘーゲルが絵画論で示したものは、女性が単に自然的本性として埋葬の義務を負っているであるとか、家庭の主婦であるといった議論を超えた、それとは別種の共同体原理である。聖母マリアの愛は、欲望を欠いた神的なものであるとはいえ、イエスを産み、育て、慈しみ、死に際してはこれを悼み、看取り、受苦する。ここまでであれば、アンティゴネーに課された埋葬の義務をさほど超えてはいないだろう。しかも『精神現象学』の悲劇論では、アンティゴネーは国家共同体を破壊する者として登場する。他方マリアは、育て、慈しみ、介護し、看取る者であったが、自らの死を通して、今度は育てられ、慈しまれ、介護され、看取られる者となる。愛する者から、愛され看取られる者となることによって、マリアは新しい共同体を結びつける原理となる。国家共同体を超える慈しみの共同体という原理である。

4-3 ジェンダー論的転回

平均寿命が男女ともに 80 歳を超えた今、自立した法的・経済的主体として人が生きられるのは、全生涯の半分程度に過ぎなくなつた。残りの半分の時間を、我々は、育てられ、介護され、看取られる存在として生きることになる。国家と市民社会が自立した個人を主体とする共同体であるなら、国家も市民社会も、育て、慈しみ、介護し、看取ることを持って精神とするような共同体に対して、何らの寄与もできないだろう。そもそも構成原理が違うからである。

19 世紀ならば、育てられ、慈しまれ、介護され、看取られる時間は人生の内のいくらでもなかつたであろう。そうであればこそ、「福祉」と称して、自立的な精神によって子どもや老人といった非自立的な精神に対して「お恵み」を与えるべきだ。非自立的な生は非本来的で、例外的であったからである。だからこそ、「お恵み」を与えることができる程度には経済的に豊かな社会である必要があった。こうした社会の目標は、生産性であり、効率であり、私的利潤の拡大であった。しかし、もはやそのような時代は終わった。育てられ、慈し

まれ、介護され、看取られることこそが人生の中心であり、それ以外の活動は、このためにこそ組織されねばならないような社会が訪れたのである。慈しみと介護と看取りはもはや「お恵み」として与えられるご褒美ではない。むしろ、これなしには人間社会が成立しない基本的な要件となったのである。

男女の性別に関して言えば、我々にとっては、男性的な精神のありようと男性の身体を別個に考え、女性的な精神のありようと女性の身体とを別個に考えることが可能である。マリア論を通して、ヘーゲルは女性的な精神を発見したと言ってよい。しかし、ヘーゲルにはこの女性的な精神を女性の身体から切り離して考えることはできなかった。そしてまた、女性的な精神が男性の身体に宿る可能性については想定もできなかった。しかし、我々は、男性的な精神が男性の身体にのみ宿っているわけではなく、女性的な精神が女性の身体にのみ宿っているわけではないということを知っている²⁴。こうなると、もはや、男性的な精神と女性的な精神と名付けることすら無意味であろう。むしろ、生産し利潤を追求する精神と、自立し法的・経済的主体として行為する精神と、愛し、育て、慈しみ、介護し、看取る精神と、愛され、育てられ、慈しまれ、介護され、看取られる精神は、同一の人物の中に不可分に共存している、と言うべきであろう。しかも、愛され、育てられ、慈しまれ、介護され、看取られる者は、単に受動的にそうなのではなくて、愛され、育てられ、慈しまれ、介護され、看取られることによって、まさに受動的にそうであることによって、逆に、愛し、育て、慈しみ、介護し、看取る共同体を組織するのである。

5 テキスト確定のために

ヘーゲルがクレーフェの二点の『マリアの死』を描く祭壇画を見てイメージした共同体のありようは、彼の精神哲学の中でしっかりと理論化されたわけではない。しかも、歴史的制約のもとでの考察である。これをヒントとして資本主義的近代を克服する思想を構築できるかどうかは、むしろ我々に課せられた仕事である。

その際に重要なのは、まずヘーゲルの講義を正確に再現することであろう。我々が研究のための原資料としている学生の講義筆記は、各年次の講義を一人の学生が通じて筆記したものである。そのため、1826 年講義にはこれらの内で活字化されたものが二種類あったのである。

しかし、現在刊行中の新全集版は、各年次の講義について、現存している複数の筆記録をまとめて、1823 年のテキスト、1826 年のテキスト等々として刊行する方針である。したがって、ホトーがまとめた旧全集版のように、年次を無視して一冊の『美学講義』を作るというほどに年次による違いを無視したものにはなっていない。とはいえ、各年次のまとめが妥当なものであるかどうかは、また別問題である。筆記録による違いは重要だ。複数の筆記録の異同を正したのは編者であり、編者の能力が優れているかどうかが問題になるからである。たとえば編者が有能な人物であったとしても、時代の制約は免れない。したがって、こうした新全集版の編集方針は、旧全集版の編集方針と五十歩百歩と言わざるを得ない。結果的には改竄の誹りを被らざるを得ないのである。

まず、ヘーゲルのテキストが確定されなくてはならない。これなしには、ヘーゲルに関わる言説を後代の知識を基に批判するといった不毛は免れない。むしろ、その積極的で現代的な意味こそが探究されなくてはならないのである。手書きの筆記録を読み解く覚悟が求められていると言えよう。

注

- ¹ 新潟県立大学国際地域学部。
- ² Georg Wilhelm Friedrich Hegel *Gesammelte Werke Band 9. Phänomenologie des Geistes* (1980). hrsg von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. S.238-260
- ³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel *Gesammelte Werke Band 14-1. Grundlinien der Philosophie des Rechts* (2009). hrsg von Klaus Grotzsch und Elisabeth Weisser-Lohmann. S.144-159.
- ⁴ 報告書は『ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究 2014年度～2018年度 科学研究費 基盤研究(B) 課題番号:26284020』(2019年3月29日)、石川伊織編著、笠原賢介・神山伸弘・小島優子・後藤浩子・柴田隆行・村田宏・山根雄一郎著。この研究は、これまで顧みられなかつたヘーゲルの美術体験を跡付け、どこでいつどのような作品を見て講義に反映させたのかを探究したものである。
- ⁵ 本稿は、2019年10月27日に甲南大学で開催された社会思想史学会第44回大会セッションF「社会思想におけるプロダクション」(世話人:後藤浩子 報告者:小島優子・石川伊織 討論者:野尻英一)においてなされた口頭発表を論文化したものである。当日ご参集され、討議に加わっていただいた皆様に感謝したい。
- ⁶ 1820/21年冬学期講義は、HEGELIANA. *Studien und Quellen zu Hegel und zum Hegelianismus*. hrsg. von H. Schneider, Bd. 3. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Vorlesung über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift*. I. Textband. hrsg. von H. Schneider (1995)を用い、1820/21と略記して頁番号を付す。書簡集は、*Briefe von und an Hegel*. 3 Bde. hrsg. von J. Hoffmeister (1952). 3. durchgesehene Auflage, 4 Bde. (5 T.), (1969)のニコリン編増補改訂第3版(1981)を用い、Briefと略記の上、書簡番号を付す。現在刊行中の新全集版(*G. W. F. Hegel. Gesammelte Werke*)では、1820/21年・1823年・1826年の講義録がすでに上梓されているが、2014年段階では未完であったため、これらを底本として用いることはしなかつた。1823年講義に言及する際には、*Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Vorlesungen Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*. Bd.2. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. hrsg. von A. Gethmann-Siefert (1998)を用い、1823と略記の上ページ番号を付す。1826年講義は2種刊行されており、(1)*Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*. hrsg. von A. Gehtmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr (2004)と(2)*Philosophia, Studien und Editionen zum deutschen Idealismus und zur Frühromantik*. hrsg. von Ch. Jamme und K. Vieweg. Abteilung I - Editionen. Bd. 2. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Philosophie der Kunst oder Ästhetik, Nach Hegel. Im Sommer 1826 Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit von F. Iannelli und K. Berr (2004)である。前者を筆記者 Pfordten の名に因んで 1826P 後者を筆記者 Kehler に因んで 1826K と略記し、頁番号を付す。原テキストの詳細については、上記報告書を参照されたい。1820/21年講義には筆者も加わって翻訳された『ヘーゲル美学講義』(法政大学出版局 叢書・ユニベルシタス 1057、2017年4月)があるが、ここでは前記報告書 S.21-104 に所収の訳文に修正を加えてたものを用いる。1820/21の訳は筆者、1823の訳は神山伸弘、1826Pの訳は神山伸弘・柴田隆行、1826Kの訳は柴田隆行、書簡集の訳は柴田隆行であるが、引用の責任は筆者にある。
- ⁷ ヘーゲルの歴史観では、キリスト教的ゲルマンはすべて近代であり、中世といふものは存在しない。
- ⁸ グイド・レーニ(Guido Reni, 1575~1642)『マリアの変容(Die Himmelfahrt Mariæ)』(Alte Pinakothek. Inv. Nr. 446) <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/guido-reni/die-himmelfahrt-mariae>
- ⁹ ラファエロ(Raffaello Santi, 1483 - 1520)『サン・シストの聖母(Die Sixtinische Madonna)』(Alte Meister. Gal.-Nr. 93) <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/372144>
掲載画像は、[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_\(Gemäldegalerie_Alter_Meister,_Dresden,_1513-14,_Óleo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_(Gemäldegalerie_Alter_Meister,_Dresden,_1513-14,_Óleo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm).jpg)
- ¹⁰ コレッジョ『聖フランチェスコの聖母(Die Madonna des heiligen Franziskus)』(Alte Meister. Gal.-Nr. 150) <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/243566> 掲載画像は、https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Correggio_-_Madonna_with_St._Francis_-_WGA05328.jpg?uselang=de
- ¹¹ コレッジョ『聖ゲオルクの聖母(Die Madonna des heiligen Georg)』(Alte Meister. Gal.-Nr. 153) <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/243579> 掲載画像は、https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/64/Correggio_043.jpg/666px-Correggio_043.jpg?uselang=de

-
- ¹² 秋田麻早子『絵を見る技術』朝日出版社(2019)p 192f。秋田はフィリッポ・リッピの『聖母子』(1465 ウフィツィ美術館蔵)を例に挙げながら、イエスの手が聖母の手より上にあることを理由に、この聖母子像の中心が子なるイエスであることを説明している。
- ¹³ デューラー(Albrecht Dürer, 1471 - 1528)『聖母マリアの七つの苦しみ(キリスト降架)』(Die Sieben Schmerzen der Maria (Beweinung Christi))』(Alte Meister. Gal.-Nr. 1881) <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/293082>
- ¹⁴ デューラー『キリスト降架(ホルツシューアー旧蔵)』(Beweinung Christi (Holzschuhrsche Beweinung))』(Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Inv.-Nr. WAF 231) <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/albrecht-duerer/beweinung-christi-34-holzschuhrsche-beweinung-34> 掲載画像は https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Albrecht_Dürer_011.jpg なお、ホルツシューアーはニュルンベルクの市長を輩出した名家で、15世紀末から16世紀初頭にかけての当主であったヒエロニムス(Hieronymus Holzschuher, 1469 - 1529)はデューラーの友人でもあった。
- ¹⁵ ロヒール『磔刑の祭壇画(Kreuzigungsaltar, Gemäldegalerie 901)』<https://www.khm.at/objektdb/detail/2123/?offset=7&lv=list> 掲載画像は https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0e/Rogier_van_der_Weyden_017b.jpg/1280px-Rogier_van_der_Weyden_017b.jpg?uselang=de
- ¹⁶ ロヒール『キリスト降架(Die Kreuzabnahme)』<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weyden-descendimiento-prado-Ca-1435.jpg?uselang=de> ここに示したのはエスコリアルにある真作の方の画像である。
- ¹⁷ マルティン・ショーンガウアー(Martin Schongauer 1448-91)はアウクスブルクの金工職人を父に持つアルザス生まれの画家。
- ¹⁸ コレッジョ『悔悛するマグダラのマリア(Die büßende Magdalena)』(Alte Meister. Gal.-Nr. 154) <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/560058> 掲載画像は、https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Correggio%2C_maddalena_leggente%2C_perduto.jpg?uselang=de なお、この作品と図11のバトーニの作品は、ともに第二次大戦で失われているため、ここに掲載する図は、上記の博物館のサイトに掲載の図でもWikimediaに掲載の図でもともに元の図自体がモノクロームである。
- ¹⁹ フランチェスキーニ『悔悛するマグダラのマリア(Die büßende Magdalena)』(Alte Meister. Gal.-Nr. 389) <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/289954> 1820/21年講義録の筆記者であるアッシェベルクは、FranceschiniをFrancesconiと誤記している。
- ²⁰ バトーニ『悔悛するマグダラのマリア(Die büßende Magdalena)』(Alte Meister. Gal.-Nr. 454) <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/464581> また、Harald Marx (hrsg.). *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Band 2. Illustriertes Gesamtverzeichnis.* S. 685も参照されたし。
- ²¹ クレーフェ『マリアの死(Marienpod-Altar)』左パネル:Marientod-Altar: Die hll. Nicasius und Georg mit den Stiftern Nicasius und Georg Hackeney Außenseite: Hll. Anna Selbdritt und Christophorus. (Alte Pinakothek. Inv.-Nr WAF151) <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/joos-van-cleve/marienpod-altar-die-hll-nicasius-und-georg-mit-den-stiftern-nicasius-und-georg-hackeney-aussenseite-hll-anna-selb> 中央パネル: Marientod-Altar: Tod Mariä. (Alte Pinakothek. Inv.-Nr. WAF150) <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/joos-van-cleve/marienpod-altar-tod-mariae> 右パネル: Marientod-Altar: Die hll. Christina und Gudula mit Christina und Sibilla Hackeney Außenseite: Hll. Sebastian und Rochus. (Alte Pinakothek. Inv.-Nr. WAF 152) <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/joos-van-cleve/marienpod-altar-die-hll-christina-und-gudula-mit-christina-und-sibilla-hackeney-aussenseite-hll-sebastian-und-rochus>
- ²² クレーフェ『マリアの死(Marienpod-Altar)』(Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Gemäldesammlung, Inv.-Nr. WRM0430 (WI_1824_Nr.001 (fol. 96 recto) & WI_1824_Nr.002 (fol. 96 recto) & WI_1824_Nr.003 (fol. 96 recto)), Zugang1824)ヴァルラフ美術館蔵 https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011083/rba_c004443 掲載画像は上記サイトに掲載されている画像を再編集したもの。
- ²³ 「ヘムリンク」は現在では「メムリンク(Memling)」と表記されることの方が多いが、ここではヘーゲルが用いているHemlingで統一する。語末の-ingは慣例に倣って清音とする。
- ²⁴ 生物学上の性別(sex)と社会的構築物としての性別(gender)との区別という議論である。ヘーゲルの言う精神とは、人間の活動によって成立する社会的・歴史的な事象のすべて、さらには物理的な事象をも包括する概念であるから、genderはまさに「精神」であり、女性的な精神の在り方も男性的な精神の在り方もともに女性的な身体からも男性的な身体からも区別して考察することが可能であろう。