

## 藝術と生活 (二)

— 藝術的體驗とその論理 —

大 東 猛 吉

我々は大體以上に述べたところによつて我々が追求する問題の性格が明確な姿を持つて浮び上つて來るのを見るであらう。次にかゝるオリエンテールに從つてその解答の地盤を具體的な範疇を展開してゆくことによつて見出さねばならぬ。

我々は藝術家に於て最も直接的であつて同時に一般的なもの、即ち藝術生活を取りあげて見る。この場合藝術的生活とは、藝術家が藝術家としての限りの生活を意味するのであつて、その點で、藝術家に於ける生活の他の側面、例へば藝術家の宗教的生活、經濟的生活その他政治的生活の如き一切のものと區別されるところのものである。藝術家が藝術家としての生活——藝術活動のみがこゝで問はれるのであつて、それ以外の諸活動は一切捨象される、勿論これらも後に藝術生活との關聯に於て再び論ぜられるものではあるが。

通常藝術家は自己の藝術生活又は藝術的活動といふべきものを意識してゐない、又意識する必要はないのである。ソフオクレスが「アンチゴーン」を書いてゐても、その創作活動にとつては書いてゐるといふ事を反省して見る必要

も、又意識する必要もないのである。しかし乍ら我々の要求はこの藝術生活又は藝術的活動を對象として考察するものであつた。

こゝに直ちに問題となるのは直接的なこゝる生活に對して直ちに我々の省察を向ける事が可能であるかといふ事である。更らに我々が最初に要求したのは學者の論理でなく藝術家に於ける藝術的體驗そのものゝ理論であつた筈である。この故に我々の省察は外部より藝術家の生活に眼を投ずるものではありえなくなる。我々はこゝで藝術家が自己の藝術生活又は活動を意識し反省する立場に身を置いて、藝術生活をその内部から解釋する方法で出發すべく制約される。即ち普通藝術的意識又は體驗として呼びならはしてゐるものを手がかりとする外はないのである。今我々の對象としてとり上げられるのは藝術的意識又は體驗である。かく呼ばれてゐるものはしかし如何なる構造を持つものであるか？

藝術的意識又は體驗と稱するものは、之を考察する時、直觀するもの (das Anschauende) と直觀されたもの (das Angesehene) の二つに分極してゐる。直觀するものとは藝術家の主觀的側面を、直觀されたものとはそれに對應してゐる客觀的側面を意味する。之は嚴密にはノエシスとノエマなる術語によつて表現さるべきであるが、一般的には主觀客觀との關係として用ひられてゐる。我々は傳統的な問題を解決する際の便宜の爲めに直觀するものと直觀されたものとの關係を言葉の上から主として主觀と客觀とのそれとして用ひてゆかう。

藝術意識又は體驗の二つの極は傳統的に次の二つの異なる見方によつて説明されて來た。

一、直觀するものとしての主觀は直觀されたものとして表象されてゐる客觀によつて規定されるものとして見る實在論的見解、この場合客觀なるものが主觀の外に絶對的に定立され、その客觀に對して主觀が受容的に働くとする立場である。文學史上に於て自然主義とか寫實主義とか稱されるものはこの範疇に屬してゐる。自然主義の藝術の論理

は客觀的活動に對し全く受容的に主觀が對してゐること、自然が絶對的のものとして人間（藝術家）を規定するといふ一種の人間學の基礎の上に立つてゐる。その獨自な立場を表現してゐる寫實といふ言葉は、藝術家が自然——一般的に客觀的世界を忠實にそのあるが儘に再現することを意味してゐる。主觀が全く殺されて客觀のみが生かされる。藝術的直觀とは「自然の模倣」となつてくる。美とは自然をより眞實に寫す時のみ光輝を増すものと言はれる。レオナルドは、「模倣するそのものに最大の一致を保つ繪画は最も推奨に値するものである」と云つてゐる。模倣するものとはこの場合自然又は客觀を指してゐる。この立場では、主觀の奔放氣隨はすべて抑壓され、藝術家の主觀は謙虛な態度で客觀の中に自己を投げ入れ、ひたすら客觀を自己の中に再現せんと試みる。研究的實驗的な態度が支配的となる。ひとは直ちにバルザックとかモウバツサンの觀察振り描寫の態度を想起するであらう。

しかしかゝる見解の抽象性は容易に指摘されうる。自然の眞實の姿を寫すとは機械的にレンズを通してカンパスに對象を再現する事でないのを人はよく理解してゐる。ラファエルが「美は婦人室では非常に少いから私は自分の想像の中の或る理念を使ふのである。」といつたのはすでに引用したレオナルドの言葉の通俗的解釋に對して對等の權利を以て認められねばならぬ事實、「モナ・リザ」の手の線の美しさは日常の婦人の中に於て決して見出すことは出来ない。この精神的傾向の極端におしめられた型の藝術の論理は次の如くである。即ち、

二、直觀するものとしての主觀は、絶對的に、直觀されたものとしての客觀を定立するとなす觀念論的見解。尙ほこの際特に注意をして置く必要あるのはこの實在論的見解とか觀念論的見解とかは決して認識論上の規定でなく廣い意味での存在論的規定としてとられるべきである。だから存在論的分析によつてこゝに現はれて來た對立的な二つの立場は藝術する態度或は構へとしての人間の在り方である。それは具體的には一定のアントロポロジーによつて支配されてゐる藝術的世界觀の一つの型であつて、藝術の本質概念をてなく藝術の性格概念を意味する。

假して我々が今第一の立場に對するアンチテーゼとして取り出した第二の立場は「自然こそ藝術を模倣する」といふモットーを掲げる主觀主義一般の藝術の論理を指す。藝術家の主觀が客觀よりより獨立し自由である程その藝術は高貴なものであると説く。彼等は寫實主義の如く「詩が現實に屈服する」のを以て最大の藝術家の恥辱と信じる。藝術のみが自由であるとは、藝術家の主觀が自由なファンタジイで以て客觀を塗りつくす事を意味する。浪漫主義者が藝術家の特權として、又それ故にあらゆるものの上に位する所以としたのは藝術家は世界を造るといふ事柄である。この場合世界とは藝術家の主觀の中に構成されたもので寫實主義又は自然主義といふ世界とは異なる。浪漫主義の自然とは構成された第二の自然である。こゝに於ては空想が唯一の藝術のオルガンである。空想的である程詩的であつて、それが又美の基準となる。浪漫主義的傾向の藝術は自然主義的又は寫實主義的傾向一般の持つ缺陷、即ちその平凡性、陳腐性或ひはその没主觀的態度による詳細な描寫の贅す退屈より自己を解放してゐる點に一面的功績を示してゐるも又他方に於て一つの制限を有してゐる。例へばシュレーゲルに於ては藝術の自由、自律性——これはカントによつて理論的基礎を與へられたものであるが——は主觀的放恣に迄曲歪されてゐる。こゝでは空想とは主觀の氣隨に他ならぬ。かゝる空想が藝術の唯一のオルガンであるなら藝術の客觀性について解き難い問題が生じて來るのは必然である。一つの林檎を美しく表現するとは、決して空想でカンパスに自由に繪具をなすりつけるを意味しないのは誰しも承知してゐる。カンパスに表現された事物は自然の事實そのものとは異るといふのも正當であらうが、しかしそれが藝術の美として我々に迫り來るのは何等かの意味で自然の眞實の姿がそこに表現されてゐるのでなくては實在的な力を以て觀る人の心を蕩搖する事はない。普通に人々は「小説の様な話」といふことに依つて、「事實の話」と區別せんとする事がある。この場合小説は空想として事實又は現實と對立してゐる。なる程小説の價值はその内容が現實と完全に一致してゐるかどうかとは無關係であらう。しかし眞實に小説が單なる空想の所産として現實より遊

離し、全く主観内の構成物に過ぎぬものであるなら、何故にその小説が我々の心の底迄せまり来るもの、全體的な人間性を揺り動かすものでありえよう！ 浪漫主義の人達は「詩こそ眞實である」と稱してゐるが、もしも詩が現實の生より完全に遊離してゐるなら、どうしてそれが眞實なものとして現はれよう。詩は飽く迄も現實に即したものである事により眞實と言はれる。空想もそれが眞實の空想である以上、現實に確かな根を持つたものでなくてはならぬ。しかし人は直ちに現實とは何かと反問するであらう。我々はこゝでキエルケゴールの暗示に當む章句を明瞭に引用して置く必要がある。「生きる事の關心性は現實である。何が現實であるかは抽象の言葉では表現され得ない。現實は思惟の假定的な抽象的統一と存在の間の *intermediate* である。」現實とは行爲又は實踐としての生活體驗に外ならぬ。

ところが我々が上に於て分析した二つの型の中、第二に屬するところの浪漫主義型の藝術家の一般につまづいた原因は第一にこの行爲又は實踐としての生活體驗より遊離した點に存在してゐる。意識的に無意識的に客觀世界に目をおほひ、主觀の世界へと段々深く歸つてゆく。對象の享受と觀察を放棄して創作活動の世界を單に自己の中にのみ求めんとするのがこの特徴を示してゐる。ユングの性格の分析より言ふならば丁度外向 (*extravert*) の型といへる。これは内向 (*introvert*) の型と反對に、常に外界から逃れて自身の中にとじこもり、感情も行爲も自己の内部からのみ左右する人間を意味する。これが漸時に病的に昂進する時デメンチア・プレコックス (近頃これは分裂症 (*schizophrenia*) と稱せられる) となる。かゝる傾向の藝術家は觀念的であるが實在論的契機が稀薄である。この態度は更らにヘーゲルの要求した如き「嚴肅、悲痛、忍耐、否定の作業」をもつて現實にたちむかふ事を必然的に不可能にする。否、この型の藝術家はかゝる事柄を藝術家の恥辱とさへ感じる。又これには如何なる傑作でも努力と苦心なくして容易に仕上げる事を以て誇とし、これを藝術家即ち天才の道である事を示さんとする虚榮も附隨してゐるのである。その結果「勤勉と功利とは樂園へ歸ることを人間に禁ずる、燃えたる劍を持てる死の天使である」と斷ずる天才が出現してくる。即ち藝術

家の特權は「天才的怠惰」と信じる人も現代に於てさへなくはない。天才はこゝでは最も悪い意味に轉じて來てゐる。しかし我々は言はねばならぬ、天才性の名を以て自己を韜晦するものは無智であり無趣味なる粗野である事を。ヘーゲルの言葉を用ひるなら「若しこの天才性の生産物が或る意味を持つたとすればそれが生めるものは詩の代りに卑俗な散文であり、或はこれにまさるとも狂亂の言辭にすぎない」のである。これは今日に於ても一部の人々の抱くミュトスへの批評でもある。我々は翻つて、自然主義型の藝術家を少し詳しく眺めよう。ヘルマン・ノールはスタイルさへも世界觀に内面交流させられたといつたごとく、(コギト第三號所載の保田與重郎「文學と心理學」參照) 自然主義型の藝術家は勿論その生活にも共通した一つの論理が支配してゐる筈である。フロベールは「私の生活は規則正しい計畫によつて排列され、今迄より變化に乏しい、併し恐らくは今迄よりは一層束縛されてゐるが故に一層深い眼界を持つてゐる様に見える。僅かの亂心もどんな災害を私にもたらすかは他人には分らないであらう」と言つてゐる。生活に於ても一種の秩序と勤勉に對する愛があらはれてゐる。さきの放恣と怠惰はこゝでは勤勉と秩序への愛になつてゐる。彼の信條は忍耐と克己である。「何事も等閑にしてはならない。努力の外はない。も一度やり直して御覽なさい。そしてそれ以上出來ないといふ完全點迄其をもたらしたと信じるまでは其の仕事をはふつてはいけない。此の頃は天才は珍らしくない。しかも誰も今日もつてないもの、私達が持たんと試みなければならぬのは自らの作物についての良心である。」すでに述べた如く浪漫主義とか自然主義とかは決して描寫とか技巧に限られたものでなく、藝術すること又は藝術の仕方として藝術家的存在の存在の在り方の *ontological* を意味する。かつて藝術を天才の仕事としてあたかも藝術的直觀は天籟の吹き來つて松濤の鳴る様に殆んど無意識な活動の如く信ぜられたのは藝術に對する一つのミュトスであつても決して完全なものとは言はれない。天才の自負は遂に怠惰に導き、果ては自己韜晦に迄墮落する。しかも彼等の虚榮はこの自己の態度を理論で以て塗沫し衆人の目を幻惑せようとする。他の點はとにかく自己韜晦と空虚な虚榮

によつて張る抽象的な藝術の論理の點では今日シニール・レアリズムにその典型を見出すであらう。一體淺薄な浪漫主義者型の人々の輕蔑した、そしてそれを藝術の敵として宣言した客觀に對する勤勉とは樂園への道を塞ぐものだらうか。勤勉とは、放逸な空想の斷念、藝術的努力への情熱及び力てなくして何であらう！ 勤勉とは藝術家的存在の存在の仕方、の最も優越なるものに外ならない。

しかし乍ら所謂藝術的態度としての客觀主義も一面には抽象的として抗議しうる餘地が充分に存在してゐる。自然主義又は寫實主義の説くところの自然又は世界の眞實を寫すとは元來如何なる意味か。主觀が客觀をありの儘寫すとは如何なる意味か。果してそれが現實的に可能であるか。若しも自然又は世界の事實をその儘再現出來ると前提してもそれが何故に美の表現となるか。この様な問題は遂に説き難くなつてくる。かくして人は客觀主義と説へられて來てゐるものに満足を求める事が出來なくなれば主觀主義の立場へ轉じ、この立場をつきつめると又客觀主義の方へと心をひかれる。丁度ボールの様に二つの極の間をあちらに投げられこちらに牽かれて人間は藝術の歴史を経て來た感じさへする。そして個人はこの浮動に疲れてどつかに腰を下した時、自己の近くにある方の極によつて自己の藝術論を色づけたのである。我々はこれを嚴肅な人間の行爲として尊敬の念を捧げるに躊躇しない。しかし我々は今、藝術の論理の學としてかゝる從來の浮動的營爲に一先づ終結を與へるのは自己にふさわしい仕事と思ふ。それでは如何にしてこのアボリアに對して解決の道を見出さるか？ 我々は紛糾をこゝ迄追求してゐる時、我々が今迄論じて來た様な仕方では根本的問題は永久に解決出來ないといふ事が見透せる様になる。從來の多くの立場が結局はそれに歸したところの二つの對立した立場の論争はその問題の提出の仕方の儘では永久に繰り返へざるよりは仕方がないのである。問題の解答は問題の提出の仕方そのものの内部に含まれてゐるのである。問題は何等共通性なき二つの立場の間に打樹てられる時、そのいづれも自己の立場を變更せざる限り公共的に論じる地盤を持たないのである。問題が問

題として眞にとり上げられる爲めにはそこに先づ公共的な一點が與へられてゐなければならぬ。我々はこゝに於て一度最初の出發點に立歸らう。我々の最初の出發はまさしく藝術の傳統的な區分よりなされた。今、反省によつてとりあげられるのはこの傳統そのものの破壊と再構成でなくてはならない。

一體藝術に於ける直觀とは、それによつて直觀されるものが我々と没交渉にあつてそれが藝術意識に迄現象するのではない。藝術の直觀は直觀そのものに眞實性を持つものである。藝術に於ける美とは直觀そのもの、の中にひそむものでなくてはならぬ。これは創作の場合にも享受の場合にも共通してゐる。藝術に於ては直觀するものは直觀されるものと一つである。主觀と客觀は一つである。直觀するものと直觀されるもの、主觀と客觀の兩極が一つに合した點こそ藝術がそこから誕生する場所である。美術家のタツチの瞬間が主客合一としての藝術的直觀の躍進である。さればボードレールは「あらゆる風景は心の姿である」と言つてゐるのである。藝術家の眼に現はれる客觀世界も實は藝術家の主觀の活動と同一である。眞の藝術的體驗とはかゝる性質のものである。そして創作とはこの藝術的體驗の客觀化である。勿論具體的には體驗と客觀化とは切り離された活動でない。客觀化は體驗の表現であるがしかし表現は又體驗を深くするとも言へる。ゴッホが「画いてゐるうちに以前に見えなかつた色にそのものが見えてくる」と語つてゐるのはこの間の消息を意味する。藝術の創作活動は體驗と表現とは同一と言ふのが最も具體的である。ただ兩者の差異は後者はそれが一度表現として成立する時、藝術家の意志と獨立な客觀物となる事である。我々はこれを作品と名づけてゐる。作品とは藝術家の主觀と客觀の統一の客觀化されたものである。作品を産出する營みを創作と言はれるなら、創作こそ藝術家が對象によつておのれ自身の姿を見出してゆく過程である。藝術することも亦人間の自覺の一つである。フオイエルバッハは語る、「汝が無限なるものを考へるならば、汝は思惟能力の無限性を考へ確保するのである。汝が無限者を感じずるならば、汝は感情能力の無限性を感じ確保するのである。理性の對象はおのれに對

して對象的な理性であり、感情の對象はおのれに對して對象的な感情である」と。これは直ちに藝術の場合にも適用できる。詩人が歌を歌ふ時、海は詩人の心である。音楽を聞く時我々はおのれの心の聲を聞くのである。音楽は感情の獨白である。月も日も星も藝術家にとつては心の姿としてのみ意義を持つてくる。藝術家のみが觀照的な「眼の祭」を祝つてゐると言ひ得る。

藝術とは「自然の模倣」でもなければ空想の氣隨でもない。主觀と客觀の統一としての藝術的體驗が客觀化される時藝術作品が生れるのである。藝術の主觀主義、客觀主義もこの立場から反省し直されねばならぬ。傳統的な二つの立場はそのいづれも抽象的である。自然主義、浪漫主義、表現主義、印象主義、古典主義等々をはじめとして現在の超現實主義、新心理主義その他にいたる迄その持つ論理はそれが反省される限り矢張りそれぞれ抽象的である。その一つを主張する事は他の一つをよび起こすに外ならない。そして遂に彼等は自己のいさかひを解く爲めには賢者ナータンの前にゆかねばならぬ。彼のみが眞實を決定してくれるから。しかし眞なるものとは何か。我々はこゝでもヘーゲルの登場を待たねばならぬ。彼は曰く、「眞なるものは全體である」(das Wahre ist das Ganze) 全體とはしかしこれやあれやの集積でない、そのいづれをも含み乍らしかもそのいづれに對しても生命を與へるものである。自然主義、浪漫主義、古典主義等々、現在に於けるその他無數の藝術の立場も結局便宜上主觀主義と客觀主義のいづれかに入れられるとしても、この主觀主義と客觀主義も要するに全體に對しては部分に過ぎぬ。部分は自己を否定し全體迄ゆかねばならぬ。即ち部分はそれ自身の根據を全體に持つてゐるのを部分は自覺しなければならぬ。若しも眞なるものは全體であるとすれば部分は全體に迄歸らねばならぬ。しかし部分は單に全體の中に歸るだけでは部分は部分でなくなるし全體は又全體の性格を失ふ。部分は飽迄も全體に叛き乍らしかも全體の中に包藏される時眞の部分である、又全體は眞の全體と言はれ得る。即ち主觀主義と客觀主義は飽く迄分裂し自己の位置の正當を主張し乍らしかも全體の中に統一さ

れてゐなければならぬ。主觀主義と客觀主義とは飽く迄抗争し統一としての全體の靜寂を打破りつゝより高い立場から統一されてなければならぬ。かゝる全體の統一はすでに有としての統一では不可能である。全統は絕對無の統一によつてのみ可能である。絕對無のみが統一であり乍らそれ自身を分裂し、更らに分裂と統一とを統一する全體の立場である。かゝる全體はその意味で生ける全體である。藝術の眞の立場とはこの絕對無の立場である。眞に偉大な藝術は主觀主義の地盤に於ても又客觀主義の地盤に於てもない。主觀主義と客觀主義との絕對的統一の中に偉大な藝術は生れる。絕對的統一とはしかし兩者を無媒介に統一するのでなく、主觀的傾向と客觀的傾向の分裂が益々強烈にされ乍らしかも統一されるのである。だから眞の藝術は主觀主義的であると同時に又客觀主義的である、しかもそのいづれでもないのである。かゝる矛盾の統一によつて眞の藝術は生れて來たし又生れてゆくのである。かゝる立場から見るときに抽象的として否定した藝術の諸々の立場は新しい意味を以て有限性の自覺とともに蘇つて來る。即ちそのいづれもの立場は自己の確實性を主張し乍らそれ自身の持つ抽象性によつて今や全體へと歸りゆくのである。諸々の藝術の立場が自己の抽象性を自覺することによつて常に歸つてゆく故郷——それは最早や主觀でもなく客觀でもない、主觀客觀の合一、最も優越な意味に於て人間自身である。ザイアの女神の被衣がとられた時そこに現はれるのは人間自身の像に外ならなかつた。すべての存在がそこに源を發しすべての存在が再び歸つてゆく萬有の根據は人間それ自體である。全體とはこの人間全體を意味する。この全體的人間とは精神肉體的存在としての生ける人間の統一である。かゝる人間こそ現實の中に生き、現實の中に矛盾を感じ、その矛盾の止揚の爲めには更らに深く生の中に打ち沈むところの現實に徹したる人間である。眞に偉大な藝術家とは飽く迄も現實の中にあつて「嚴肅、悲痛、忍耐、否定の作業」に對し敢然として肯定できるところの人間であつて、かゝる人間のみが全人類を揺り動かす偉大な藝術作品を残してゐるのである。現實的な人間全體の體驗こそ藝術の土臺である。この事はすでにクルト・ビントウスによつて

も暗示されてゐた。彼は「未來に對する講演」の中で自然も歴史も人間には現實として價值があり、その現實とは我の外にはなく人間そのものの内部にある事を説き、又精神の力によつて我々がそれを實現する時現實性となる事を説いてゐる。内と外との辨證法的な統一がこゝでも強調されてゐるのを人は見逃がさないであらう。又ベルトーも新しい藝術は「對象に屈服するのではなく對象を内部で創造する」と言つてゐるのは我々の主張と近きものを現はしてゐて、古い現實主義と異なる點を明かにしてゐる。藝術は再び現實的生に迄その基礎を取り返へさねばならぬ。藝術は現實的生活に對する絶望的不滿を以て空虚なる幻影を追ふことを止めなければならぬとともに、暴力を以て眼を地上的のものゝみに向け、それにのみ繋ぎ留められてもならぬ。藝術は飽く迄地上のものに深く根ざし乍ら、それを高揚するところのものでなくてはならぬ。藝術が眞の藝術であるとはそれが生の藝術である事を意味する。こゝに我々が我々の方向をそれにむけたところの最初の對象への到達が可能になるのを人は知るであらう。即ち對象のホリゾンが全き姿で顯はになつて來たのを人は見るであらう。我々は次に我々の最初の課題に従つて我々の今到達した立場に基いて繰り返へし(Wiederholung)をすればいいのである。(未完)

— 12. April 1932 —

## 「マダム・ボヴァリイ」アネクドテイク

### 船 越 章

フロオベエルが一八四四年からその没年まで棲んでゐたクロワツセに近い小村リイに一九四八年に一小事件が起つた。

フロオベエルの父アシルの古い弟子でドラマアと云ふ免許醫が當時リイで開業してゐたが妻を失つたので一八三九年の八月にデルフィヌ・クウテュリエと云ふ貧乏な娘と再婚した。——この娘の名はある本にはアデルフィヌとなつてゐるが私はより確實なと思はれる材料に據つたつもりである——。デルフィヌは結婚したとき十八歳であつたが、頗る生意氣な女で夫を蔑しうにしたらしい自墮落で浪費家で、しばらくのうちに夫の財産はなくなりてしまつたし、挑發的なすがたで次から次へと情人を

造つて平氣だつた。が、結局はそのすべてからは棄てられ、債權者からは追ひ立てられ、と云ふ仕末で一九四八年に毒をのんで自殺した。

このロマンテイクな教養に變に同化した女を主題にして、人物や心理やエピソードを生々と創造したのがフロオベエルの代表作「ボヴァリイ夫人」である。

田舎醫者の細君を伊達な様子で誘惑した美男のロドルフのモデルになつたのは、ルウアンからグウルネエへの途中の莊園に住んでゐたルイ・カムピオンと云ふ男だつた。

小説の中ではレオンと呼ばれてゐる公證人の書記は、ナルシス・スタニラスとかルイ・ボテとか云ふ、やは