

藝術と生活 (一)

——藝術學の新しき方向——

大 東 猛 吉

四

丁抹の憂鬱の詩人ゼーレン・ケアルケガールが情熱を以て屢々繰返へした如く、生きるものにとつては生存は最高の關心である、生きる事の關心がまさしく現實性を擔ふ所以のものである。かゝる生きるものの一つとして、しかもその中に於ける最も優越な存在として人は人間——我々自身を見出す。

すべて人間はそれ／＼の固有な仕方て生存を営んでゐる。この生存の固有性は、その人間がそこに投げ出されてゐる歴史と社會、更らにその人間の性格一般により運命的に制約されてゐる。人間の生存とは、かく何等かの意味において人間の意志より獨立し、彼の自由にならぬものによつて決定されてゐるのであるが、しかし又人間は、自己に抵抗し、自己の自由を束縛するものを自己の意志で以て克服し止揚せんと闘争しつゝある。人間の生活とはかかる二つの契機の力學的緊張の場面に外ならない。人間がかゝる生存を通して彼の努力を集中してゐるのは彼の生命の維持の一點である。されば生存に於ける關心とは、先づ第一に直接的な肉體的生命の維持と發展であると見られるのも當然である。かゝる素朴な生命主義にあつては、肉體的生命の維持と發展を中心として、その補助となり、それをより豊かならしめるものをその周圍に配列して價値の段階が設けられる。

若しも我々の現實生活とはかゝるものであるなら、藝術は生活と直接に何等の關係なきもの、たかだか車窓の一風

景に過ぎぬものと言はねばならない。藝術とは飽く迄も生の直接性より遊離し、生に於ける一切の領域に對する無關心により成立する自律的な美の世界に外ならぬ以上、藝術は直接的生存にとつては當然無關心の事柄に屬すると言はれるべきである。

しかし乍ら、かゝる生命の維持と發展をのみ満足せしめんとする生存の仕方は現實的には何處に於ても見出し得ない。人間の生存は生物學的な生命主義でもつて盡されるものではなくて、更らに複雑なものである。人間の生活が進むにつれ種々に生活は分化し、人間はこの分化したる特殊の社會生活の型によつて自己の生活を表現する。即ち人間は藝術的、宗教的、經濟的等の生活の型によつて自己の生活を表現する。藝術家は藝術的制作者、宗教家は神の使命の傳道を、實業家は經濟的活動を、科學者は學的研究を通してといふ風に彼等はそれ／＼の人生のコースをとり、それに依つて彼等の生命の維持と發展とを圖る。かゝる専門の分化は、たとへ人間が最初にそれによつて彼の生命の直接的維持、發展を目的として出發したとしても、即ち實際的生活の必要から出發したとしても、一度それが彼の人生のコースとして決定される時、それは最初の實際的要求から離れて獨立的な積極的使命と化し、生活の指導的役割りを演ずる様になる。

問題を我々が今ととり上げんとする藝術の方面に限定して言ふなら、藝術は藝術家の生活の手段としては始められるにしてもそれは同時に彼の生活の目的ともなる。それ故に藝術家は彼の全生命を藝術に捧げ乍らしかも同時にそれによつて彼の生命も保證される。藝術家の生活はかゝる矛盾の統一によつて成立してゐる。藝術家は藝術の爲に死することによつて藝術に生きる。彼に取つて藝術とは「一であるとともに一切」である。藝術家の生活の表現は藝術を通してのみ行はれる。彼の抱く藝術上の理想は勿論藝術を通してより以外に實現され得ないとは言ふまでもなく、彼の地上に於ける現實的欲望の満足、即ち人間的幸福も藝術的活動の結果によつて得るところのものによつてのみ可能

となる。藝術家に於ける藝術的衝動と人間の衝動は藝術以外によつては満足されない。換言すれば藝術家の經濟生活も社會的欲望も又藝術活動の純粹な美的満足も藝術によつてのみ充たされるのである。

されば藝術家の藝術的進歩は藝術家にとつて運命的である。彼をして藝術の白道を一途に驅らしめるものは、彼の中に湧き上る純粹な創造への衝動であつて、まだ見ぬ自己の双た兒の頬笑みを見出さんとする形而上學的的努力でもあるが、同時に、現實的な生活が又彼をかく追ひ立てるといふ事も忘却され塗抹されてはならない。藝術家の運命、それは常に生けるものとして彼を深淵の前に立たしめるもの——かゝる運命とは、實は、藝術そのものに於ける理想と彼が實際的に營んでゐる現實的、生活の窮迫のいづれかであるか、又はその兩者である。この二つのものは運命的な活動を生ずるものでは決してない。むしろそれは偉大な藝術の産出の根據とさへなつてゐる。ジョゼフィン・バアは著物も冬になつたとて薄いのしか持つてゐなかつたのである。それでデットとしてゐると寒くて堪らないので、身體を暖めるために夢中になつて踊つたからと自分でいつてゐる。一つの藝術の生まれる基礎は如何なるものであらうと藝術はそれ自身の美しい花を開く。しかも荒涼たる曠野で鍛へられた美ほど益々不滅の輝かしさを持つ場合の多い事を我々は記憶してゐる。

かゝる意味に於て、以上の事實を承認した上でも、我々の認めなければならぬのは、眞實な藝術の誕生は藝術家の藝術的進歩を外にしては望まれない。藝術家はさきに述べた如き意味の運命をより強く自覺する程彼の態度に眞摯さは増してくる。藝術家が自己の運命を自覺するとは藝術家の自覺的存在に外ならぬ。偉大な藝術の誕生は、その可能性を藝術家の自覺的存在の地盤に於てのみ持つ。この様にして眞に藝術に直面する藝術家は必然的に藝術のイデーを

持ち、その實現を自己の使命として自覺するに至る。藝術のイデーとは藝術家が自から自己に與へるものであり乍ら反つてそれにより藝術家が導かれてゆく。藝術家の藝術的活動はこの無規定的なイデーによつて規正されゆく。藝術のイデーは藝術的活動の上より言ふなら理想と稱さるべきものである。藝術家の生活とは正しく理想追求の生活と言へる。しかもその理想追求は運命的なものとして藝術家の背後よりのしかゝつてゆくものである。

故に眞實の藝術家の生活は闘争と努力とのそれである。人の精根を盡きさして丁ぶ程の葛藤のそれである。しかし乍ら、藝術家は自己の理想を實現せんとし、非凡な精力と強烈な緊張性に生きてゐるに拘らず、彼は一度彼の現實の姿を打眺める時、果てしなく打續く未來の行程を擔つてゐる自己の姿が餘りにも慘めに見える。藝術家の理想がより大であり、遠くにある時、彼の現實は彼にとつて一屬悲痛なものとなる、彼の現實がよりみじめである程それだけ一屬彼を驅り立てるのは彼の運命の力である。ノヴァーリスの言葉の如く、聖靈の聖なる意味は現世の人の心には謎であつても、然し一度でも熱いなつかしい唇から生命の息を吸ひ込んだ人は、聖なる焔がうち顫へつゝ胸の中に融け流れた人は、永へに主の肉を食ひ主の血を飲むのである。

運命の力は藝術家をして人力の及ぶ限りの事をなさしめる。不可能の事まで試みさせる。藝術家は一切を藝術に賭けるのだ。例へば、ゲーテと覇を競はんと欲したクライストは、ゲーテの前額から月桂冠を奪ひ取る事を彼の理想とした。彼の理想は偉大であるとともに深刻である。彼の理想は、猛烈な疫病に攻められつゝも尙、凜呼として立てるギスカールの様に高邁であつたが、所詮幾多の計畫を内外に於けるベストにより破られたその主人公の運命の如くこの天才的藝術家の生涯は終つてゐる。

一體藝術家の中には、藝術上の理想を着々と實現し、遂行する型とともに、又、理想に對する陶醉、理想の崩壊、崩壊に對する悲哀によつて浸透され愉然として夕の街を散歩する型の藝術家も存在する。前者の例としてはゲーテ、

後者の例としてはクライスト、ヘルデルリンを擧げる事が出来る。ゲーテ型に對しクライスト型又はヘルデルリン型を對照せしめる時、人はこゝにあらゆる歴史と時代を通じて共通する、藝術家の二つの性格を見て取る事が出来るであらう。即ち樂天的と、悲劇的の二つの性格であつて、この性格はそれ／＼の生活を基礎として特色づけられたものである。ゲーテ型の藝術家は出發點に於て最後の勝利を豫想し、その全生活とは勝利の實現の過程である。之に反し、クライスト型又はヘルデルリン型の藝術家の生活は、なる程その藝術に對する態度は眞摯であり、全生命を賭して藝術の理想の實現へと努力したのであるが、しかし、彼等の理想が高く持されてゐたのに拘らず、藝術的作品の點では未完成又は斷片に近い結果に終つてゐる。この人達には藝術的天分が缺けてゐたといふのではない。むしろ藝術的感情は彼等にとつて餘り壓到的であつたと言へる。彼等の生涯は藝術上の努力と苦惱で一貫してゐる。それに拘らず、彼等の藝術的作品は完成したものとは考へられない。藝術家の作品とともにその生活も完成しなかつたのである。最後迄戦ひ續けた高貴な藝術的生活も遂に敗北に近い終末となつてゐる。「より深く苦しむ程、それだけ一層人間は強くなる。そして、もしも心臓が困難に耐へた時、悲哀の深き夜に堪へた時、新しい歡喜は彼の中に現はれる。」とはヘルデルリンの古くからの變らない運命の言葉であつた事をデイルタイは述べてゐる。

しかし、彼はどれだけ強くなつただろうか？ 彼の中にどれだけの新しい生の歡喜が湧き出たであらうか？ 彼の理想が偉大である程、彼の現實は彼にとつて冷たかつた。彼は理想と現實との大きな溝渠の故に、彼自身の精神は大きな分裂に陥り遂に自己の生命に終末を與へる原因となつてゐる。典型的な悲劇型の藝術家として我々は彼を見出すのである。彼の藝術的作品は天才的藝術家の敗北の歌であると言へる。彼の残した諸々の作品と生活も、矢張り、投げ出された美しい希臘風の花瓶の破片の響きを持つてゐる。

ヘルデルリン型又はクライスト型の藝術作品を通して今日の我々は直接に彼等の憂鬱と悲哀と苦惱とを汲みとる

事が出来るであらう。我々の時代の人々の中にも、彼等の抱いた美しい主觀的憧憬の世界に、劇しい意志的理想の國に親しさを覺える人々は少くはないであらう。しかしこの型の藝術家の残してゐる藝術作品にはゲーテ等に於て見る様な客觀的美、完成された美しさを見出す事は出来ない。

我々が藝術鑑賞又は批評の立場から過去の藝術作品に對する時は専らその客觀的な美のみを對象とする。されば、一つの制作がいかに苦惱と勞苦で仕上げられてゐるかといふ事は藝術批判の觀點からは側面的な事柄である。藝術家が如何に一つの作品の完成に深き苦惱を拂はうとも、その藝術作品の評價に當つては考慮外に置かれる。一般に多くの悲劇的藝術家が體驗した如き藝術に於ける人間的苦惱は客觀的な藝術美とは無關係である。藝術作品の完成に伴ふ總ての苦惱は、なる程、美の客觀的表現を一步一步高めてゆくところに意味を持つてゐる。しかし一度藝術作品が完成し、それが我々の鑑賞の對象とされる時は、その制作過程は、完成された藝術美とは何等關係なきものとして排除され、しかる後に評價される。例へば人形劇に於て舞臺の背後にある人間の努力は舞臺の人形に生動する美を與へる事に集中されてゐるのであるが、人形劇の美そのものの評價に當つてはこの背後の人間は括弧に入れられる。背後の人が問題になるのは美の表現の技術が問はれる場合である。しかし藝術美そのものの評價に當つてはその表現の過程に伴ふ一切のものを排除して考へるといふ事は變らない。

「知られざる傑作」がどれだけあらうとも、「制作」の努力が如何に深刻なものであらうとも、これらの事柄は客觀的美——眞の美とは何等の關係がない。藝術作品が作者の手より離れると同時に、作者の意圖と抱負と努力より獨立に、美の批評は容赦なく遂行される運命を持つ。ヘルデルリンもクライストもなる程藝術的に苦惱し、創作に絶大の努力を拂つた。しかし、我々が今日客觀的な立場より彼等の作品に接する時、ゲーテ等に於て見る様な客觀美、完成された美を彼等に見出す事は出来ない。所詮彼等は大成した藝術家ではない。まことに藝術上の天才は、藝術上の

努力と苦惱とより獨立してゐると言ふべきであらうか。

十

「マダム・ボヴァリイ」の作者が藝術的精選の結果毎日極く限定された小量の原稿しか書かなかつたとしても、それは藝術家の主觀的努力であつて、客觀的に完成された藝術作品の美とは關係がない。凡庸な藝術家が十日に五行の創作を試みても、モウパッサンの短篇の一つさへ彼の生涯で得ることは出来ない。この事柄は、「ラオコオンの群像」が天才的藝術家の數ヶ月間の作品であらうと、また彼の生涯を賭しての作品であらうと、その美しさにとつては何の關係もないことを意味する。美は飽く迄も客觀的なものであつて、藝術家の主觀的な一切の條件より獨立してゐる。この定義を現代の美學の問題の一つにむすびつけて説明するなら藝術作品の美は、藝術作品の制作の動機より獨立して、自律的な美を持つてゐると言ふことが出来る。理解を助ける爲めに次に一つの例を引かう。こゝに一人の畫家がある。彼は勿論自己の藝術的關心をひかない自然を寫す事は出来ないであらう事は事實である。彼は彼の藝術的感情を湧かしうる對象のみを寫すであらう。又この藝術家は經濟的生活を営む限り、直接に明日のパンに迫られ自己の意志に反して、畫面に一團の兵士をとり入れる様に、需要者から指定される事もありうる。彼は一定の制限の下に於て一つの繪畫を完成すべく強要される。しかしこの事は、高貴な藝術作品として、需要者の要求を果し乍ら、一つの藝術作品を仕上げる事には障害とならない。立派な藝術作品を生み出す可能性は奪はれてはゐない。勿論眞の藝術の制作は最初より畫題に制限のないのは本當であらう。しかし如何に一つの藝術作品の完成に外部より條件が與へられても、その與へられた範圍で、最高の美を表現する自由迄はさまたげられてはゐない。藝術家が自己の藝術的活動に制限又は條件を附し、その範圍内で藝術的活動を営むといふ事は、ある意味で不自由であるが、その制限又は條件は、もし藝術家が積極的に承認し、自己の内部より定立したものととして自己に與へる時、最初の否定の意味を失ひ、絕對否定を経て自由に轉向する。即ち、制限又は條件は藝術活動の自由に對する豫想と成る。藝術家が藝術活動の制限又は條

件(被投性)を意識的に自己の制約としてとりあげ、自己の活動の立法として自己に與へ、積極的に可能性に迄投企する時眞の意味の藝術的自由の領域は開示される。藝術上の被投を被投とし乍ら却つて投企に迄實し得るところに藝術の自由と自律性がある。我々は飽く迄も有限性の中にあり乍ら、自己の有限性を認識し、有限性を通してその中に無限なるものを實現するところに人間性一般の最高の意味と價值がある。資本主義社會の、所謂第三期的現象として性格づけられる現代に於て、藝術的活動の純粹性は毒されつゝあると言はれてゐるのは一面的眞理であるが、しかし、社會機構の制約の下にあつても偉大な藝術作品の出現可能性は存しない事は決してない。天才的藝術作品の出現は、歴史と時代を問はず、いたる時、いたる處に於て、可能である。

繰り返して言ふなら藝術美はその成立の過程並びにそれを圍繞する一切の條件より獨立に客觀的な世界を形成するとは我々の確信である。藝術の自由と自律はこゝに存在する。カントが藝術を天才の手に歸してゐる理由も此處にある。このカントの思想を發展させた、後の浪漫派の人々は藝術を天才の營爲に委ねて疑はなかつた。彼等にとつて天才とは藝術家の意味に用ひられてゐた。「藝術家は人間の上に立つてゐる。恰度彫像が臺の上に立つてゐる様に。」この天才といふ言葉は誤解されてはならない。藝術家が天才であるからといつても、藝術家が偉大な藝術作品を、あたかもピストルから彈丸を打出す様に、藝術的天才の中から、無媒介に發出するものではない。如何に天才的作家の作品でも主觀的には努力と反省の道を通つて最後に到達されるものである。その制作の過程の方面より言ふなら、藝術家の動作の一步一步が制作上の苦心であり彫琢である。さきに述べた如き客觀的評價は、事實は傍觀者の仕事であるが、藝術する人にとつては自分の仕事に對して自分は決して傍觀者であり得ない。風雲に身をせめては、樂天は五臟之神を破り、花鳥に情を勞し乍ら、老杜は瘦せたのである。芭蕉の歎息した如く藝術に志したのも賢愚文質の點に於ては、それぞれ異つてゐる。それに拘らず、あらゆる藝術家が偉大な作品を生む可能性は、藝術的精選以外に求

める事は出来ない。自己の無能を強く感じ乍ら、しかも、この道をひきかへす事の出来ぬのは藝術家の悲劇である。シユビルハーゲルの「問題的人物」に於ける人物の一人は怎う言つてゐる。

「あなたはノヴァーリスの物語に於ける青い花の事を覚えてゐますか。青い花！ あなたは、それが何であるかを知つてゐますか。それは、これ迄いかなる人も見る事が出来なかつたが、その香ひは全世界に満ち渡つてゐる花です。どの生物でもその香ひを感じ得るほど、微妙な機能を持つてゐるではありません。然しナハティガルは、それが月夜に或は夜明けに歌つたり、歎いたり、咽び泣いたりする時に、その香ひに酔はされるのです。それから昔も今も散文や詩に於て彼等の悲しみを洩してゐる、あらゆる愚かしい人間共も、かく自分等の苦惱を表白しうる才能もなく、茫然として無情な天を仰ぎ見る幾百萬の人々もそれに酔はされたし、現に酔はされてゐるのです。あゝこの苦惱を救ひうるものは死より外にありません。唯の一度でも青い花の香ひを吸ひ込んだ人は、もはやこの世に於いて一刻も平安であることは出来なくなります。」

藝術家にとつては藝術する事は一つの運命的なものである。藝術家は、自己のこの運命を運命として自覺し、斷然としてこの運命を双手で支へなくてはならぬ。ところが、正しくこゝに藝術家の悲劇が誕生する。クライスト型、ヘルデルリン型の藝術家は、かゝる運命の強き自覺によつて藝術的理想の情熱を燃え上らす程、その理想を充分に實現する手段を持たなかつた故に愈々不幸を大きくした。これに反して、ゲーテ型の藝術家はその理想を一步一步實現して行つた。クライスト型、又はヘルデルリン型の藝術家は理想と現實との無限な峻別によつて遂に自己の生命をその溝渠の中に落した。ヘルデルリンに於ける希臘的理想が彼の心臓を熱狂せしめる時、一方冷い現實生活はその理想を容赦なく地上にたたき落した。理想と現實とのディアレクティクを體得しなかつた藝術家は悲劇的である。彼の生命のディアレクティクは此の二つの間の無限な溝渠に自己自身の生命を躍らした。ゲーテの王冠を奪はんとしたク

ライストも、最後にピストルを自己にむけた。彼等は飽く迄も眞摯な態度で藝術に直面してゐる。しかし彼等は藝術家としてはどうしても完成し、成功してゐるとは言へない。彼等はむしろ敗北の藝術家である。

この様な性格の藝術家は型としてあらゆる時代の浪漫的傾向の中にひそんでゐる。彼等は一定の文化の爛熟期に際して比較的多く出現する。彼等の早熟な精神は完成に近い既成文化の中で最高の程度迄發育してゐる。彼等に缺けてゐるのは體系的表現の手段である。早發した精神的眼に對し、ふさわしい肉體的手が伴はないのである。これは程度の差はあるが、如何なる藝術家にも多少存在してゐる。これは藝術家に共通の運命として藝術の推進力ともなるのであるが、病的に昇進する時、浪漫的イロニーとなつて遂に創作力を傷ける。人はシュレーゲルの浪漫的イロニーを想起せよ。藝術至上主義者の藝術的作品がどうしても斷片的に、未完成に陥り易い原因もこゝに存在してゐる。

我々に残されてゐる藝術的遺産の中には、かゝる天才的であるが、完成しなかつた藝術家の記述も相當保存されてゐる。多くは斷片的であるが、又それに近いものであるが、それは高貴な魂の内面的獨白、生命の間歇的奔出による溶岩である。かゝる作品、遺稿は種々の意味で興味ある研究の對象となるであらう。我々は今新しい藝術學の方向を求め、先づこの領域の研究より出發しようと思ふ。こゝに藝術學とは藝術の論理の學を意味する。藝術の論理の學は、我々の場合、藝術的對象の論理よりも藝術的體驗の論理であつて、後者を基として前者をも説明してゆかうと欲する。我々は悲劇的藝術家の作品、生活を對象として新しき藝術學の第一步を踏み出さんとするのは藝術の未完成より完成へ、斷片より綜合的統一へと導く體驗の論理を見出さんとするのである。眞に偉大な藝術はどこ迄も完成したものの、綜合的なもの、普遍的なものとしての統一である。かゝる大成した藝術の論理を明かにする第一歩として、先づそれを企て、圍ひ、遂に敗北に陥つた藝術より着手しようとする。

偉大であつたが、しかし、斷片的に終つたものの、未完成なものを通して、それらの藝術の生んだ藝術家の原始體驗

に迄遡り、それらの原始體驗を追體驗すると同時に、その中に於て、何故彼等の藝術的生活が、その豊富な天才を抱いてゐたに拘らず、敗北に近い結果になつたかを反省せんとする。

されば我々は解釋學的方法で以て對象への通路を求めんとする。我々の藝術學の目的は學者の論理でなく藝術家の論理を提供するにある。

かつて藝術家の仕事は天才の道であるとされ、この天才の道は普通人の論理で以ては把握出来ないものとされ勝てあつた。我々の企圖はこの藝術家の體驗を範疇的に規定しようとする。我々のふみしめてゐるのは何處迄も現實である。この現實の土臺の上でそれより天才への公共的通路を開かんとするのが我々の藝術學の意志するところである。それでは、かゝる我々の願望にふさわしい學問は現實的に果して可能となるであらうか？

— 15. März 1932. —

文學と心理學

— 新心理主義文學派の「意識」批判 —

保田 與重 郎

この國に於て最近所謂新心理主義と銘をうつた文學が勃興したが、その發生の動機として語られた問の場は、一つに過ぐる日の、説話的方法によると彼らの考へた、十九世紀の大作家らにより完成の到點に達したといふ小説の、今日に於ける貧困に對する打開策であり不安であり混沌である様にはれた。しかしその裏にひとは最も容易に映画の強力な發展をみるであらう、そしてつねにそれが暗々のうちにこの理論を押し進めてゐた事實を確認するにためらはぬであらう。しかし、いま一應ひとはことをさし挟んでおくこともまざら不要事ではない。それはつまりかゝる作家の文學する體驗を問ふことである。勿論わたしは改めて、古風な表現と體驗の問題を麗々しく述べようとするのではない。しかし新心理主義が興へられた呼號、ある時は思ひ付といはれ、末梢技巧といはれ、又は誤譯の文學といはれる。かゝる場合ひとがそれらのかく云はれる作家が果して藝術の論理追究ののつびきならぬ到着點にその文學の流派を見出したか、と問ふことは無意義でない。作家が古典によつて琢磨する、これは作家の誇るべき道である。同様に新しい文學に鋭感なることも亦作家の誇であつた。作家の體驗は必然的に表現を伴はねばならない。それは良心的な作家の一種の宿命的悲劇でさへもある。

新心理主義文學は一種のブルジョア文學の柱の様にいはれた。たゞそれを主觀主義、個人主義等々と形式論理的に