

哲學研究

第二百五十五號

第二十二卷
第六冊

美の深さ

植田壽藏

ユゼエヌ・ドラクロワは一七九八年四月二十六日に生まれ、一八二二年のサロンに初めて「ダンテとヴァジル」を出品して世を驚かして以來、四十年の赫々たる藝術生活を一八六三年八月十三日をもつて終る。その生涯のほとんど全延長にわたり、即ち一八二三年から最後の年までの間に書きつづけた三巻の日記の中に、一八五七年一月四日の日附をもつた——次ぎにその要旨を抄出するやうな——一節がある。

テイツイアアノは畫家の中で、最も癖が無く、従つて最も變化に富んでゐる。癖のある才能は傾向、習慣以外のものを持たず、手を支配するよりは、むしろ、手の衝動に従ふ。癖の無い才能は最も變化に富んでゐなければならぬ。彼は各瞬間に眞の情緒に従ふ、彼はこの情緒を表はさねばならない。

ティツィアアノにおいて以前の人々の乾燥を去り、繪畫の完全をなす「手法の幅」(largueur de faire)が創まる。繪畫の目的であるこのティツィアアノの幅は、初期の畫家達の乾燥とともにまた、藝術のデカダンスの畫家の、筆觸の奇怪なる濫用と弛んだ癖からも隔つてゐる。(Journal de Eugène Delacroix, Tome 3, p. 193-4)

それから少し經つて、一月二十三日より二月四日の日附が見えるまでのうちには、多分何日にもわたつて書かれたものであらうと思はれるほどの藝術と過去の藝術家についての多くの思想のうち、次に、次にまた抄録するやうな彼れの思想を見出すことができる。

巧みな畫家が彼れの思想を表はす最初の草稿は、はつきり作品がそれに表はすべきすべてのものの種子を含むであらう。ラファエロ、レムブラント、ル・ブッサン等は、——私は彼等が殊に思想で光つたから特に彼等を名ざすのであるが——紙の上に幾らかの線を描く。聰明な目に取つては、既に到るところに生命がある。さうしてそのうはべは甚だ曖昧な主題が更に進展しても、別にこのわづかに現れてさうして既に完成してゐる着想から、遠ざからないであらう。この警告的な思想では、同じ鋭敏も特にまた同じ明晰も表はさない立派な才能の人々もある。これらの人々では、製作が、觀る人の想像に届くために必要なのである。一般に彼等は模倣に多く力を注ぐ。彼等にはモデルの在ることが、その進行を確かにするために必要である。彼等は別の一つの道を通つて、藝

術の一つの完成に到達するのである。

實にもし君が一つのテイツイアアノ、一つのムリロ、一つのワン・ダイクにおいて、この生きた自然の模倣の驚くべき完全を、この藝術と藝術家とを忘れしめる製作を、取除いたら、君は、主題の着想とか、その構造とかにおいては、屢々、精神に取つて興味の無いモチイフしか發見しないであらう。しかもこれらの魔術者はその彩色の詩と繪筆の奇蹟とによつて、よく光彩を添へることを知るといふことも發見するであらう。非常な盛上り、色合ひの調和、空氣と光、あらゆる錯覺の驚異が、冷たくさうして裸かの下繪では少しも精神に呼びかけない主題の上に現れるであらう。

バオロ・エロネエゼの、「エマオの巡禮者」を畫く、嘆賞すべき繪の第一の思想と思はれるもの、即ち、この構造以上に冷たいものは何もものないと思はれるものは、その場面における異様な人物の存在によつて、即ちそこにゐる施主達の家族の存在によつて、實に最も異様な約束、即ち、繪の最も目立つ場所で犬と遊んでゐる錦襦の着物の少女達、色々のもの、着物、建築など、眞實らしさに反するものの存在によつて、なほ冷たくせられてゐるのである。

これに反して、レムブランドが幾度もまた特に愛して取扱つたこの主題の略圖を見よ。彼は吾々の目の前を聖なる師が麵麩を裂きつつ姿を變へる瞬間に弟子達の目を眩ますその光を通す。處は寂寞である。この奇蹟的幻影のうるさい立會人は少しもゐない。深い驚き、尊敬、畏怖が、この銅の

上に感情によつて描かれた線の中に現れる。この銅は君を感動さすためには、色の威光を要しない。レムブラントの「トビアス」は、テイツィアアノの繪と同じ性質で價値を表はさない。テイツィアアノの繪では細部の完全が全體の美を傷けることなどは無い。しかしそれは、その想像の中に、レムブラントの作品の前で魂に感じさせるこの情緒、性格の混濁及び素朴と神經と效果の特異性と深さを少しも持たない。

古代人は、ラファエロやコルレッツジョオや、また一般のルネサンスのやうに、優雅のために犠牲にならない。彼等は力にしてもまた意外なことにしても、ミケランゼロのやうに氣取らない。すべてこれらの人々はその作品に古くさい部分を持つてゐる。古代人にはさういふものは少しも無い。近代人にはいつでもそれが餘りに多い。古代人にはいつでも同じ節制と同じ力が含まれてゐる。

テイツィアアノに最大の色彩派をしか見ない人は、大きい誤りに陥つてゐる。なるほど彼はそれではある。しかし同時に素描家の第一人者でもある、もし人がデッサンを自然のデッサンの意味に解し、畫家の想像が大部分を占め、それが模倣より多く參加する素描の意味に解しないのなら。想像はテイツィアアノにおいては隷屬的ではない。人は、伊太利亞人においては、作風がすべてに勝つと言ふことができる。私はかう言つても、すべての伊太利亞人が偉大なる作風を、もしくは心持よき作風を持つと言ふのではない。彼等が「彼等の作風」と名付けうるものへ味方する傾きがあること

を言はうとするのである。それをよい、或ひはわるい方に取るにはしても。私はこれによつて、ミケランゼロが彼れの作風を濫用することを意味するのである。彼らの特別の癖は、彼等が自然におけるその無智を補ふと信じもしくは補ふものは、あらゆる模倣の理念を遠ざけ、表現の眞實と素材を害ふ。人は伊太利亞人においては、ティツィアアノ以前にしかこの貴重な素材を殆ど見ない。彼はその同時代人の癖への誘惑の只中で、その素材を保存する。それらの癖は大なり小なり崇高を目的とする。しかしそれをその模倣者達が忽ちに笑ふべきものにするのである。

もし人が眞實と理想の結合を第一の性質として見なすなら、ティツィアアノと同じ線上に並べるためにここで語るべき人が他に一人ある、即ちそれはバオロ・エロネエゼである。彼はティツィアアノよりも一層自由である。しかしあれほど完成してゐない。彼等二人は沈着なる精神を表はすこの静かさを、静かなる素質を持つ。バオロはより多く博識に見える。モデルにかぎり付くことはより少い。だからその製作では一層獨立である。その代りティツィアアノのこの細心は、少しも冷たさに傾くものを持たない。私は特に繪を濫かく見せるに足る製作について言ふのであるが、それはどちらも、大多数の大畫家のやうに表現に重きを置かないからである。この非常に稀れな性質、いはば「冷静に生氣がある」(sang-froid animé) ことは、たしかに情緒の方へ向ふ効果を排除する。これがまた彼等と、古人の外部的彫刻的形式が表現をしのご特性との、共通の特性である。人は中世に

おいて、デッサンの技術の中で生じた特異なる變遷、即ちいはば表現の優越を基督教の輸入で説明する。基督教の神祕主義、殆ど單獨に何よりも魂に話しかける宗教の主題を表はす美術家の習慣は、たしかにこの表現への一般的傾向に力を添へた。そこで、近代では、必然的に彫刻的性質における不完全をより多く生じた。古代人は、ミケランゼロ、コルレッジョの誇張とか不正確とかを少しも示さない。そのかはり、これらの美しい形體の靜かな美は、近代人が大いに關心を持つこの想像の部分を全く呼び起さない。この、ミケランゼロの暗い喧騒、コルレッジョのこの氣高くて鋭敏なる優雅、抗すべからざる魅力、レムブラントの漠然 (De yagun)、魔術、表現的なデッサン、これはすべて吾々のものである。古代人はさういふものは決して思ひ寄らなかつたのである。(C. 16. 255-7)

吾々はここに、佛蘭西近代繪畫史の偉大なる精神によつて提出せられた、古代と文藝復興期と、バロック時代を代表する美術精神に對する、簡素な言葉で語られた、しかし、思想の核心を明確に語る評價を聽くのである。

彼は古代の藝術家については、ここでは特に個人の名を擧げなかつた。ただ全體として、古人に對する尊敬の言葉を述べた。それは恰かも、古代藝術を藝術の一つの典型と見なしてゐる人のやうに見える。ティツィアーノ以後、彼が名を擧げたすべての人々については、それぞれの長所を認めて

惜むことなくそれを推奨した。それは吾々にも、ひとしく同意せしめるやうな思想であつた。ただ、吾々の意表外にも、バオロ・ゼロネエゼとミケランゼロは、それぞれの長所を認められつつも稍々冷かな言葉を受けた。これを意外に感ずる私は、それがどういふ理由によるものであるかを問はんとする衝動を禁じかねる。私は彼がこれらの大美術家達を評價する標準を尋ねようとする思ひを止めかねるのである。

ドラクロワは、二つの、これらの美術家達によつて代表せられる美術精神の類型に注意した。一つは自然の「模倣」に重きを置くもの、一つは、畫家の「思想」(もしくは想像)に重きを置くものである。それが古代の美術と近代の美術においてそれぞれの特質を爲すものであり、近代美術が古代美術からその特質を持つものとして變化したのは、基督教精神の輸入による。しかし近代においてといへども、文藝復興期の偉大なる代表者としてのティツィアアノ、ゼロネエゼ等は、自然の模倣に重きを置いた。ラファエロ、コルレッジョ、ミケランゼロ等は、十七世紀の、ブウサン、レムブラント等とともに、思想において卓越する人々である。彼はさう考へて、區別せられた二つの美術精神の類型を、それぞれの特質を持つものとして同感をもつて理解した。その一方の代表者としてのティツィアアノの作品については、「繪畫の完成」と呼ぶことをさへ憚らなかつた。他の一方の代

表者の一人としてのレムブランドについても、さまざまに言をつくして深い同感を語つてゐる。そのテイツィアアノの作品が「自然模倣の驚くべき完全」「繪畫の完成」と言はれるのは、彼が「最大の色彩の畫家」であるのみならず、同時に最大の素描家であるからでもあつた。その作品は、見る人に「藝術と藝術家との區別を忘れしめる」ほど自然らしさを持つてゐた。それはさながら自然のやうに「變化に富み」、自然のままの「眞の情緒を表はし」、自然のやうに素朴であつた。彼がテイツィアアノの偉大なる藝術家としての資格を數へるさまざまの類項は、要するにこのゾネツィア人が固定せられた狭い個人の傾向、習慣に拘束せられずに「自然を見ることのできた人」といふことであつた。

バオロ・ゼロネエゼは、テイツィアアノと同じ精神を持つ人として列べられ、自由と博識においては、むしろその偉大なる隣人よりも優ると見なされたにもかかはらず、「冷たさ」を持つといふ點については、繰返された幾分冷やかな批評を受けてゐる。この「冷たさ」と言はれるものは、「眞らしさ」を缺くことであると見える。吾々はこれによつてもこの批評家が、彼れの言ふ「自然模倣」をいかに重要視したかを知るための一つの途を見出すことができる。

さうしてそれがミケランゼロを彼が批難する重大な根據であつた。彼に取つてはミケランゼロは、ここに擧げられた人々の中で最も辯の多い人であつた。古代人とテイツィアアノとレムブランドにおいて特に目をつけられた素朴性を彼は缺いてゐた。表現の眞實を缺いてゐた。却てそこに見

られるものは、彫刻的不正確、誇張。美術精神の一つの類型としてドラクロワ自身が貴ぶ自然模倣について、彼は賞讃せらるべきものを持たなかつた。ただ彼は、ドラクロワが思想もしくは想像と呼ぶものの一つ、即ち「暗い喧騒」を持つ人であつた。

これに反して、ひとしく想像を主とする精神の一人としてのレムブランドは、彼れの思想に素朴と眞實とを結び付けることによつて敬意に充ちた批評を受けた。

今や漸く私は確めることができる。バオロ・ゼロネエゼとミケランゼロが、違つた程度においてではあるが、ひとしく彼れの不同意を買つたのは、結局、自然の眞實を表はさないといふかどによつてであつた。私は次ぎの問題として、それが正當な評價であるか否かを問ふて見なければならぬ。私はここで、たとへばセザンヌが——それはこのドラクロワが世を去る頃に、やうやく二十四、五歳の、さうして彼に深い敬意を抱く青年畫家としての自分を巴里に見出して以來、丁度ドラクロワと同じやうに約四十年の藝術生活によつて、偉大なる記録を美術史に残したポオル・セザンヌが——その晩年の或る日ルウヴルで、ドラクロワがかいた天井畫を仰いで、「寶石のミケランゼロ」と適切にも評したと言はれることを思ひ起す。(Grasquet, Cézanne, p. 184) それ程、多くのミケランゼロに共通するものを持つドラクロワであつた。しかも、——セザンヌその人も「寶石の」一つの莊飾を加へたやうに——確かに違つた特色を持つ彼がそれを思想に言ひ表はしたのであることに、一

つの興味ある事實を見出しはする。しかも果してミケランゼロが自然の眞實を知らず、單に餘りに著るしい瓣のみを曝露した人であらうか。またバオロ・エロネエゼも、果して冷たさを見せるほど眞實らしさを缺いてゐた人であらうか。彼についてもまたセザンヌは、ルウヴルで「カナの婚禮」を見て、恍惚となるほどの喜びの中に言ふ、「ここに繪畫がある。部分、全體、體積、度合(濃淡)、構圖、戰慄、何もかもそこにある。人はただ色づけられた大きい波動を知覺するのみである。虹のやうな色、豊かなる色。吾々が第一に繪に與へねばならないのはこれである。調和した熱情、目の落ち込む淵、暗い芽生えである。色づけられた優雅の状態。人は彼自らとなる、繪畫となる。一枚の繪を愛するには、彼はまづそれをゆつくり味ひ飲むことを要する。畫家とともに、物の暗い絡み合つた根へ下り、色とともに再び上り、光の中に咲かねばならない。感じねばならない。特にエロネエゼの作つたやうな大作の前では、エロネエゼは色彩で物を言ふのである」と。(p. 100) 彼はそれほど冷たく、眞實を缺くと言はるべき人であつたのか。ドラクロワが「眞實」と言ふのは、どういふ眞實を目ざすのであらうか。

彼はエロネエゼの「エマオの巡禮者」が眞らしさを缺くと言つた。これと對立せしめてレムブラントの同じ主題の繪を擧げたのは、勿論その繪が眞らしさを持つと見なしたからであらう。けれど人は問はないであらうか、一體何の眞らしさなのか、レムブラントの描いた光景が眞らしさを持つ

つと言つても、それは現實の世界において見ることのできない光景ではないか。それが眞實であるといふ判定を、一般に人に承認せしめるやうな根據を吾々は持たないではないか。ドラクロワは、單に主觀的なる根據によつてこの判断を下したに違ひない。それはどういふ種類のものであつたのか。彼は「トビアス」の繪について、レムブラントをティツィアアノから區別するものとして、「魂に感じさせる情緒、性格の混濁及び素朴と神經と效果の特異性と深さ」といふやうなものを列擧した。これらの性質が何を意味するかを明晰に指し示すことは困難であるにはしても、凡そそれを諒解することはできるやうである。ここに「混濁」といふものは、他の場所で「漠然」と言ふものに當るのではないか。「特異性と深さ」と言ふのは、「不思議な力」と言つたものに當るのではないか。すべてこれらの性質は、レムブラントの作品が吾々の情緒に、魂によびかけるもの、明晰に輪廓を描いて語ることもできないもの、深さを意味するものであることは殆ど誤りなく察することができないであらうか。これは「トビアス」を例として語られた。さうしてそれもまた「エマオの巡禮者」と同様に非現實の事件である。しかもこの繪が眞らしさを持つものと考へられてゐることは、魂に感ぜしめる情緒を持つと言ひ、素朴を持つと言ふことによつて語られてゐる。

非現實の事實において考へられる「眞らしさ」を彼は重視した。それは藝術の本質とどういふ關係を持つものであるか。もう少し彼の言葉の言葉を聞かう。彼は言ふ、「一つの作品に興味を入れることが

藝術家の提出する主要な目的である。それには多くの方法を結び付けることによつてでなければ達し難い。興味ある主題も拙い手で扱はれてゐれば、興味を呼び起すことはできない。これに反して、興味を起すには最も貧しいと見える事實も、巧みな手の下では又インスピレーションの息吹をもつてすれば、興味を呼び起し人を魅せる。

興味の主もな源泉は魂から來て、抗すべからざる仕方で見ると人の魂に達するのである。すべての興味ある作品が、すべての見る人を、彼等が一つの魂を持つやうに見なされるといふことによつて、均しく動かすものではない。人は感性と想像との興へられてゐる主觀を動かさうのみである。この二つの能力は、見る人にも、藝術家と同様に缺くことはできない、たゞその程度が違ふのみである。癖のある才能達は、眞の興味を呼び起すことはできない。好奇心を刺激し、瞬間的な趣味を動かす、藝術と何等の共通するものも持たない熱情に呼びかけることはできる。しかし、癖の主な性格は感情並に模倣における誠實の缺如であるゆゑに、彼等は想像を動かすことはできない、その想像こそ、自然そのものが、吾々における一種の力強き思ひ出によつて、魂のみがそれに悦びを持つ光景を吾々に興へるために姿を映しに來る一種の姿見なのである。名匠は殆どすべて興味を刺激するものである、唯だそれを、彼等の天才の特殊な傾向に本づいて、違つた方法でするのみである。D. Chiriac さんに續いて、さきに紹介したやうに、テイツイアアノとレムブランドの特

質を述べるのである。

これによつて察すると、彼が藝術家の主要な目的と考へるものは彼が「興味」と呼ぶものであつて、藝術家の魂から來り、見る人の魂に呼びかけるもの、即ち眞の美術精神である。彼が認めた二つの類型は、實にこの「興味」の二つの方面である。これに對して藝術家の癖は、眞の興味から區別せられた單に一片の好奇心を刺激し、瞬間的な趣味を動かし、藝術と無關係なる熱情を動かすに過ぎない。さうしてそれが彼が眞らしさを缺くといふことの意味ではなかつたか。

嚴密に言葉を追へば、彼れの思想の進行には多少の矛盾が潜まないかと疑はれる。特にエロネエゼとミケランゼロに對する推獎と批難の理由には、少くとも言葉の不十分さのあることが指摘せられるかも知れない。ただ吾々は、彼が古來の藝術家において、魂より出でて魂に呼びかけるもの、即ち眞の興味と、單なる好奇心、瞬間的な趣味、非藝術的熱情を動かすものを對立せしめて考へたことを略ぼ明瞭に知ることができると思ふ。

美學はこれをいかに説明すべきであるか。たとへばモオリツツ・ガイガアの「藝術の表面的作用と深さの作用」[Oberflachen- und Tiefenwirkung der Kunst]の考へは、これに對する一つの答へとして役立つことができるであらうか。

ガイガアによると藝術の作用には、「表面的作用」と「深さの作用」と、二つのものが分かれたれる。一つは諧謔とかレギユとか通俗劇とか冒險小説などのやうに、ただ自己の表皮を動かすのみで、單に快感を目的とするものであり、一つは自己の深みが動かされるもので、それには幸福が呼び起される。これが藝術の高きを爲すのである。幸福の根柢は快感の根柢よりも深きにあつて、倫理性に關する、深い吾の領域即ち人格に關係する。快感に裝はれた吾の全状態である。この状態はその中に快感の條件を持つてはゐるが、それ自身快感なのではない。軽い會話とか、好い氣味と思ふ悦びとかよい葡萄酒を味ふとかの快感は、それらの個々の意識的事件の装ひである。表面にとどまる作用は幸福の場所なる人格的領域へは入込まない。藝術の深さの作用は決して（際物小説の主人公の不幸から興奮緊張が刺激せられるやうな）刺激に對する反應ではない。人格がその作品から深く感動せしめられるのである。單なる表面的作用を下等なものとして批難すべきではないが、それは非藝術的もしくは美的以下なものと云ふべきである。

これに對して輕快な舞踊の旋律は、完全に深さの作用を産出することはできる。しかもその深さの作用は、パレストリーナの彌撒などに比べると比較的表面的である。しかしこの對立は、人格的なるものの内部において生ずる、即ち深さの作用の内部における區別である。

單なる表面的作用は藝術的ではないが、しかしこれを深さの作用に組合はしてゐない藝術作品は

無い。その場合、それはもはや單なる表面の作用ではなく、一つの新しい別のものとなる。深さの作用がその精神をもつてそれを色づけ、より深い自己の領域へ引入れる。それによつて深さの作用も豊かにせられ、生動性を充たされるのである。深さの作用のみによつては青ざめて生氣なきものでありやすい、これと結びつくことによつてその青白さを克服することができるのである。ただ藝術的作用の中心は深さの作用である。藝術はこの作用をもつて始まるのである。(Moritz (Folger, Oberflachen- u. Tiefenwirkung der Kunst—Zugänge zur Ästhetik, S. 43 ff.)

表面的作用を及ぼすにとどまり、深さの作用を呼び起さないものは、よい氣味と思ふことの快感、食事の快感などは勿論、諧謔、通俗劇、冒險小説などにいたるまで、すべて藝術であることはできない、深さの作用を引起すことによつて、はじめて藝術と言はれることができる。ガイガアは言ふ。それもまた一つの考へ方ではあらう。しかしなほ彼によれば、輕快なるタンツメロディイは深さの作用を産出することができる。従つてそれは、彼によつても一つの藝術である、それが一つの宗教音楽に比べて「比較的表面的である」といふのも、藝術の内部、即ち人格的なるものの内部における區別であると思はなければならなかつた。吾々が知らんとするのは實にこの區別の理由そのものである。「表面的な作用」は彼によると、藝術以外の快感の標徴であるといふのではないか。舞蹈の旋律は宗教音楽の旋律に比べて表面的であるのではないか。深さの作用と表面的作用は單に

程度の差であつて、一つは幸福を一つは單なる快感をよび起こすといふやうな本質的な區別ではないのであるか。どの程度の快感が、幸福と言ふに値するのであるか。宗教音樂に比べると舞踊の旋律は比較的**非藝術**であると言ふのであるか。さういふ考へが有り得るであらうか。一つのものが藝術であるか否かは本質を規定する問題である、程度によつて左右せられる問題ではないはずである。作用が表面的であることが**非藝術**の制約を爲すものなら、さういふ効果を與へる限りそれは深さの作用を與へないはずである、即ち藝術ではないはずである。舞踊がしかし、深さの作用を産出するものなら、たとひ**比較的**といふやうな形容詞を添付するにしても、**表面的**とは言へないはずである。もし**比較的**といふ形容詞が彼においては、兩立すべからず、混用すべからざる二つの概念を融和せしめる魔術を持つのなら、彼は勿論、その意味を説明しなければならぬ。さうして彼はそれをしなかつたのである。この問題を説くことにおいての最も重要な點が、そのまま放置せられたのである。

それは怖らく自然にも、次ぎのやうな理解の混雜を招くであらう。彼は言ふ、**表面的作用は非藝術的**ではあるが、しかしまたそれが深さの作用を呼び起すことのできる藝術に組合はされてゐる。深さの作用はそれによつて、豊かにせられ、充實せられ、青ざめた貧しさを免れるのである。しかし、元來、**非藝術的**であるといふのは、右にも言ふやうに、本質的に藝術であり得ないものでな

ければならない。藝術作品として（試みに碎いて言へば、作品の感覺的な表象としてもしくはそこに充される精神的内面として）表はされることができないものでなければならぬ。それは、一人の藝術家が、彼につきまとふ個人的理由によつて、それらのものを描き得ないといふやうなことではなくて、先験的に描かれることができないといふことではないか。それが深さの作用に組合はされるといふことができるとすれば、それはどういふ意味においてであるか。深さの作用は藝術の領域の内なる事實である。表面的作用がガイガアの定義に従つて、全く非藝術的であり、それにも拘らず深さの作用に結び付けられるとすれば、それはただ、その作品の前に立つ人の、主觀的なる經驗として意識せられるほかは無いはずである。言ひかへれば、主觀的なる聯想として表象せられるにとどまらねばならない。彼においては、藝術的に表はされたものも、それが深さの作用を與へないものは藝術ではないと言ふのであり、この狭い解釋の理由は與へられないのであるが、しかも彼自らが言ふところでは、深さの作用に組合はされる表面的作用は、深さの作用がそのガイストをもつて着色し、それを自分のより深い領域へ引入れることによつて、單なる表面の作用ではなく、一つの新しいものに成るといふのである。それは藝術的なるものになることよりほかの何ものに成ることであらうか。たとへば一つの冒險小説が與へるやうな強い興奮、緊張が、彼が言ふやうに、單に表面的作用にとどまるとしても、それが深さに結び付いて現れるとすれば、それは當然その深さの作

用を及ぼす」もの」の内容として見出される經驗でなければならぬ。たとへば一つの美しい旋律が活潑な運動感覺を伴ふと言はれるなら、この感覺はその輕快なる旋律そのものの内包である。深さの作用が、その對象の藝術的に表はされたことの結果であるやうに、それと結合する表面的作用もまた同様にその對象の藝術的表現の内容でなければならぬ。彼が非藝術的なものと言ふものは、彼の言葉に従つて、却て藝術的なものでなければならぬといふことが確められるのである。彼には、表面的作用といふ非藝術的なものが石のやうに存在し、それが唯だ深さの作用から發する着色に裝はれて、藝術のより深い領域へ引入られると考へられるかのやうであるが、私はこれに同意することはできない。藝術の領域へはいることができるのは、垣を乗り越えて他人の庭に侵入するやうなことではない、本質的に藝術的でないものは、いかにしてもそこに立入ることはできない。何人がそれを拒むとも、又、それを許すとも、藝術の領域に存在しうるものは、藝術的なもののみでなければならぬ。藝術は深さの作用を及ぼすことによつてはじめて藝術であると言ひ、しかも、それが非藝術的なものを加味して、はじめて充實せる藝術と成ることができると言ふことはできない。深さの作用がその精神をもつて表面的作用を着色すると言つても、深さの作用は、作品の或る表象が持つ精神的內容である、それと結びつき、そこにあるものとして見出されるものである、漠然と空に漂ふものではない。表面的作用と言はれるものも、同様に、或る表象のものとして見出さ

れる經驗内容でなければならぬ。「着色する」とは、そのものにおいて見られることでなければならぬ、描寫せられた對象を離れて、單に深さの作用のみが純粹なる表面的作用の上に、それにおいて見出されるといふやうな事實が考へ得られるであらうか。怖らくそれは一つの作品の或る部分において深さの作用が、他の或る部分に表面的作用が與へられて、それが一つの作用にまで統一せられると言ふのである外は無いであらう。しかし、表面的作用が深さの作用を充たしそれを豊かならしめるとすれば、それは深さの作用として受取られてはならない。なせなら彼によれば深さの作用はその際青ざめた生氣なきものなのである、それを表面的作用がはじめて豊かに、生氣あるものとするのである。さうしてそれならば、表面的作用は、いかなる外の力によつてもなく、それ自らの理由によつて一つの藝術的作用として參加するのである。

古典的なる美を持たない顔立において、素朴なる性格、深い精神を表はすことができるやうに、諧謔にみちた談話のうちにも卓越したる性格を表はすことができる。どちらもそれが、ただちに藝術作品そのものとして描かれるのである。

それまでにも到らない單なる諧謔にとどまるものも、それによつて、さまざまな喜劇的性格、事件などが描かれる以上、それは確かに一つの藝術である。演技者の言葉と動作、もしくは何らかの材料において、そこにあるものとして觀照せられるやうに表現せられるものは、すべてが藝術であ

る。傷く人を悦ぶことの快感や、山葵の刺激などが藝術でないのは、どちらも單に主觀的なる事實にとどまつて、外界において、描寫せられたものとして見出され得ないからである。それは宗教的信仰が直ちに藝術でないのと全く同様である。通俗劇や冒險小説のやうな藝術の與へるものが「個々の事件の装ひ」で、幸福は一つの人格的狀態であると言はれるが、いかなる藝術の深さの作用もそこに描かれた個々のもの、事件、人物などの装ひならざるものは無い。それは、一つの人格的狀態であると言はれるか。人格的狀態とは、人格に發する、もしくは人格に關聯する心意狀態を言ふほかは無いであらう。それなら、よい氣味と思ふことの快感もまたまさに一つの人格的狀態であらう、ただそれが多くの場合、卑むべきものであるだけである。幸福に關聯するものは「人格の最深の傾向」であると言はれるか。問題は實にそこにある。それはどういふものなのであるか。たしかにガイガアが、一つを藝術的であると言ひ、一つを非藝術的であると考へたやうな二つの作用を、さまざまの藝術觀照において見出すことは事實である。さまざまの言葉を選んで彼が叙述したことも、その各々の作用の性質を、或る程度まで語るとは思ふ。ただ吾々の知らねばならないことは、深さの作用を規定するものは何であるか、それが藝術性そのものの何を意味する事實であるかと言ふ點である。幸福の場所は人格的領域であると言ひ、深さの作用とは、人格が作品によつて深く感動せしめられるのであると言はれるが、それがいかなることであるかを説かない限り、問題は答へ

られたといふことはできない。ガイガが最後の根柢として擧げてゐるものなどは、單なる常識的形容に過ぎない。(未完)