

522

263

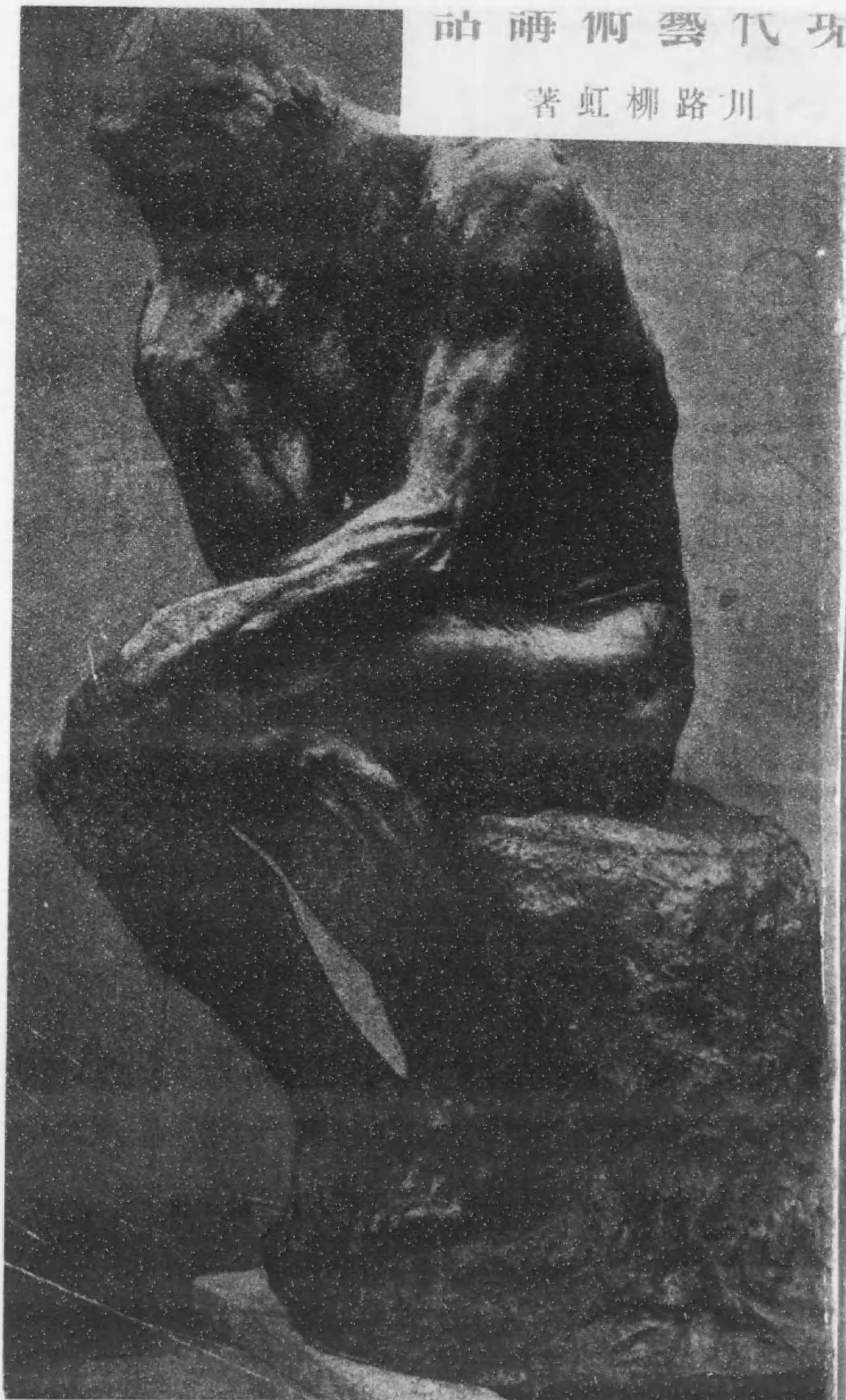


始



功代藝術叢書

川路柳虹著





川路柳虹著

現代藝術講話

新詩壇社刊行



序

藝術を知ることがは藝術を味はうことである。藝術の理解は味識を伴はなければ無理である。しかも味はふためにも相當の準備は要る。ことに近代の藝術の如く、すべて分化的専門的に發達してきものにあつてはその一部に通ずることも中々至難である。まして全般に通ずるといふことは難事である。

しかし、吾々はいかなる藝術をも享樂したい希望をもつてゐる。吾々の藝術に對する愛は決して偏頗であるべきでない。文學も繪畫も彫塑も音樂も苟くも一つの時代に棲息し、その時代の空氣を吸つてゐるものにとつてはお互ひにそれらはさう隔絶したものであるべきでない。音樂にある新しき傾向と詩歌にある新しき傾向とは自ら共通の要素も見出される。同様に各藝術の間に一味通ずる一種の時代相もあらう。それを知ることがは私たちの生活の限界を擴め、私たちの文化的幸福を豊かにするものである。この點でたとへ淺くとも廣く一般藝術に渡る常識

は誰しももつてゐたいものと考えへる。

私はこの意味に於ける藝術上の Amateur の一人である。私の主として研究もし、又愛好もしてゐるのは詩と美術の世界であるが又藝術を愛することに於て多情な自分の性質は時に自分の研究の分野を越えて他の世界をも覗いてみる。もとより素人のことで深くはわからぬがしかもそこに自ら裨益される鑑賞の路を常に發見してゐる。

本書はこのやうな立場にゐる自分が折にふれてかき連ねた短い評論を元にし、それを書肆の求めらるゝまゝに講話體にかき直して、藝術鑑賞の一助にもなるやうにと一卷にしたものである。多くは一度雑誌なり新聞なりに發表したものであるが、全然稿を新にしたものも尠くない。そして多少とも各藝術に渡つて史的推移を知らしめるようにした。

もとより本書はほんの概括的な且つ平易を旨とした藝術講話である。他日自分は更に各部門に渡つてのもう少し狭い、且つもう少し詳しい藝術史なり、藝術論なりを纏めたい希望をもつてゐる。たゞこゝでは全般に渡つて現代藝術の状態を鳥瞰的に示せば足りることを以て目的とした。本書は分けて二部とし前者を「現代藝術講話」とし、後者を「現在の文學と藝術」と名

づけたが、この後のものは断片的に自分が隨時發表したものを集めたものに過ぎない。たゞそれも前の講話と照り合はして多少の関係もあり照應もあらうと思つてゐる。頁数の制限もあるので自分の加へたいものも二三省かざるを得なくなつたが、數年來の小評論の一部はこゝに收めえたつもりである。

大正十三年五月

著 者

現代藝術講話

目次

現代文化思潮と藝術……………(三)

文藝に於ける獨逸と佛蘭西……………(三)

文化と藝術——戦争と文化——近代獨逸と文化哲學——新カント派の哲學——
北歐思想と南歐思想——ニイツチエの文明批評——テイオニス型アポロ型——
——獨逸的チウトンの特質——藝術上の獨逸精神——佛蘭西精神とラテンの特質——
——叡智——フランス革命の根本思想——戦後の革命思想——文藝上の左傾思想——
——共存協調の哲學——社會連帶主義の思想——ヘルグソンとカント——叡智の文藝——
——傳統的精神——ゴチック精神——カトリック——藝術に表はれた
ゴール魂

目

次

一

近代美術の諸相……………(二四)

(1) 古典主義對羅曼主義……………(二四)

十九世紀初頭の藝術——古典主義——ダヴィッド——アングル——羅曼主義——
—ジュエリコ——ドラクロワ——東洋派——佛蘭西近代の風景畫——自然へ——
—ミシャロン——古典的風景畫と新風景畫——バルビゾン

(2) 印象派及印象派以後の美術……………(三八)

印象主義——陽光の探求——マネ——印象主義の理論——新印象主義——先驅
者ピサロ——ドガ——魅惑のルノワール——セザンヌの建設——ゴッガン、ゴッ
ク——反印象主義の藝術——フォーヴィズム——マチス——繪畫のフアンテー
—ツイ——ルシアン・ラフォルジュの畫論——ピカソと立體派、未來派、表現派、
—ダダ派——新古典主義——本然派——印象派の後繼者——ロダン以後の彫刻界
——構成主義とアキメンコ及びロオランヌ

(3) 混亂より綜合への現代美術……………(七四)

世界大戰と美術——藝術の活動——預言の藝術——リアリズム——源泉セザン
ヌ——立體派と未來派の相違——現代美術の本道

○近代詩の傾向……………(八四)

(1) 象徴主義と現代詩……………(八四)

象徴主義の出發——高踏派アカダン派——ポオドレールの悪魔主義——ゾルレ
—エヌ——サマン、ランボオ、マラルメ——薄明の詩人——レニエ、ケルモン
——自由詩とホイットマン——ラフォルグ——エルアランの都會詩——グリフィ
—ン——加特力詩人クロオテル——田園詩人ジャム——ボオル・フォール——
—「昂」の群——ネオマラルメニスムとグレイ——象徴派の外國への影響

(2) 生活の詩……………(一一五)

人生のための藝術——藝術のための藝術——生活讚賞の詩——人生主義——發

作派——本然主義——ユナニスム——テユアメル、井ルドラツク

(3) 突飛なる詩派……………(二二八)

反抗の藝術——未來派の詩と美術——マリネツチ——立體派とアボリネール——

ダダイスム——寫象派の主張——エミ・ロウエル

演劇の革命……………(二四三)

演劇の構成——劇場の巧利化——新演劇——アントワレーヌの自由劇場——演劇

の革命と自然主義——近代劇と舞臺——舞臺美術の獨立——演出者指揮者——

莫斯科「美術座」——スタニスラフスキー——タイロフ——クレイグとラインハ

ルト——アドルフ・アツピアの演劇論

黒人劇……………(二六〇)

紐育の新劇……………(二六五)

露西亞舞蹈……………(二七一)

舞踏と舞蹈——露西亞舞蹈——アイアギレフ——バツクスト及びフオーキン——

——新舞踏の天才ニジンスキ——カルサヴィナ——バヴロフ——露西亞舞蹈の

舞臺

佛蘭西音樂の黎明……………(二八〇)

獨逸音樂と佛蘭西音樂——佛蘭西音樂の創始者シャンボニエール——古典主義

音樂の完成——浪漫主義——ベルリオーズ——佛蘭西近代交響樂——サンサア

ンス——セザール・フランク——音樂と象徴主義——ドビュシー——現代の作

曲家

現在の文學と藝術

目次

六

生活革命と藝術……………(一九三)

——プロレタリア文學とは何か——

文藝批評としての社會批評……………(二〇九)

藝術の衝動本位的傾向……………(二一九)

裸體美と裸體畫……………(二二四)

外國文學の鑑賞……………(二三四)

クロオデルの「女と影」の批評……………(二四五)

春をうたへる詩……………(二五二)

都市美術論……………(二六六)

——床の間より街頭への美術思想——

藝苑雜感……………(二八二)

建築の美について

「帝展」と藤田君の繪

色 彩

土の畫家森田恒友……………(三〇〇)

挿入寫眞版

□自働車の働力(ルツソロ) □構成主義の彫刻 □新しき舞臺裝置

□「火の鳥」のカルサヅイナ □アポリネールの立體詩「雨がふる」

表紙——ロダン作「考へる人」——

目次

七

ロツツル カ動の車働自



(照參頂の(派來未)相諸の術美代近[文本])

現代藝術講話

川路柳虹著

現代文化思潮と藝術

——文藝に於ける獨逸と佛蘭西——

文化と藝術——戰爭と文化——近代獨逸と文化哲學——新カント派の哲學——北歐思想と南歐思想——
——ニイツチエの文明批評——アイオニソス型アポロ型——獨逸的チウトンの特質——藝術上の獨逸精神——佛蘭西精神とラテン的特質——叡智——フランス革命の根本思想——戦後の革命思想——
——文藝上の左傾思想——共存協調の哲學——社會連帶主義の思想——ヘルゲンソンとカント——叡智の文藝——傳統的精神——ゴチック精神——カトリック——藝術に表はれたゴール魂

藝術の母胎はいつもその時代の、またその民族の文化である。文化なきところに藝術は生長しない。所謂國破れて山河ありといふやうな亡國の悲惨な辛酸を嘗めてゐる所からも偉大な藝術

術は出で、偉大な藝術家は生れるが、しかしそれは尠くともその藝術を胚み育てた過去の文化が打ち碎かれた廢墟のなかにもなほ芳ばしき芽を吹き出してゐるが故であらう。

這般の歐洲大戰によつて傷手をうけたものは單に戰敗國に限らない。戰爭には打ち勝つても事實上の損害は決して勝利の榮冠を與へられて居らぬこと今日の佛蘭西の如きがある。而してこの現實の戰爭は惹いて一般の思想や藝術の上にかなる業績を残したであらうか。戰爭と文化とは極の南北の如く相反する位置にある。一つは破壊であり、一は建設であり、一は憎惡と葛藤であり、一つは愛と平和の所産である。しかも這般の戰爭を目して文化の戰爭と見馴す人もある。けれども文化はそれ自身獨立した價值である。文化が戰爭といふ武器によつて互に鎬を削り合ひ征服をその目標とするが如くんば文化とは人類に對する最惡の存在である。私はこの意味の文化を信じない。文化がその各の民族によつていかに異つた位置方向を採らうとも、それは特徴あらば特徴あるだけに相互に尊敬し合ひ、補育し合ふ可能性をもつてゐねばならぬ。藝術や思想はそれ自身が一つの力ではないか。而して他の力によつて滅びないところに文化の價值があるのではないか。されば吾々はその異なる文化の表はれを思想に藝術に見出で、そこに

文明の思想を感すべきが至當である。

たゞ今日吾々は所謂戰後の世界に於ていづこにもまだ落ち着きのない不安と混亂を経験してゐるが、しかもこの動搖のなかより胚胎すべき新精神は既にその萌芽を鮮やかにしてきたかに見える。實に歐洲大戰は一切の人心を更新すべき絶大な刺戟を與へた。人間の思想の方向を一新した。わづか數年以前までは軍國的侵略主義、帝國主義がその可能を信じられてゐたのである。人間的であることより國家的であること、平和的であるより權力的である事の可能が信じられてゐた。しかも今日あの戰爭の苦慘を嘗たものにとつてそれはいづこの國民よりも排斥をうけねばならぬ思想となつたではないか。戰爭神聖論を稱へたトライチケやベルンハルデイのやうな考へはもう今日の世界の常識としても通用せぬ。人間相互の協調や共存を尊重せぬ思想は今日の社會にあつて最も危險視されねばならぬ。一人の人間といふ單位を尊重しそれをお互に確保することこそ人類文化の根柢である。這般の戰爭を目して一部論者は專制主義(Autocracy)に對する民主主義(Democracy)の勝利であるとし、獨逸の帝國主義(Imperialism)、軍國主義(Militarism)に對する協商國の國際主義(Internationalism)、自由主義(Liberalism)の勝利でありと見て

ゐる。勿論それは政治的にさうであると共に思想的に前者が後者に打ち捷つたものと見馴すのである。しかしただこれだけでは文化的な勝利がいづれにあるかは言へない。尠くとも人種的民族的に言つてこの戦争の渦中にある國民にはその背景として、アングロサクソンの、チウトンの、ラテンの、又東洋の文化が存在してゐる。そしてそれは各々今日迄それらの民族を援け、今日の光輝ある文化を形成してゐる要素である。もし如上の見地より見て中歐同盟國と協商國との戦ひをチウトン文化に對するラテン文化アングロサクソン文化の對立と見、後者が前者に打ち捷つたと早計に解釋するのはいかゞかと思ふ。ベルンハルディーに従へば『二國が交戦して一國が他の一國に勝つならばそれは前者の文化が後者に優つてゐるからである』と稱する。もしこれが眞理ならば獨逸の文化は英佛の文化に劣つてゐると自ら裏書するやうなものである。自國の強大を自負した獨逸の將軍の言は今逆まに自己の面上に唾する時となつた。けれども曩にも言つた如く戦争と文化をかゝる關係に解釋することこそ誤りである。否かゝる解釋をしようとする思想こそ誤りである。文化は戦争と共に無く戦争の反對の側にある。戦争で勝つたから一切に打ち勝ちうるとは言へない。藝術や思想はかゝる權力と一致しない。英吉利が

印度を支配しても印度の思想を迄征服出来ぬではないか。日本が露西亞に勝つたとき日本の思想界文藝界は却つて露西亞からの自然主義寫實主義によつて征服されたではないか。それ故かゝる意味の文化の捷利といふが如きは全然信を置くに足りないものである。たゞこゝで吾々が言ひうるのはそれらの各々の文化のもつ特質を比較してそれが今後の文明に如何に役立つであらうか。言ひ換へれば人類共存の文化に資するための異つた民族文化の精神は那邊にあるか。その討檢こそ文化としての優劣を判斷しうるやうに思はれることである。

たゞ茲で私は大きな文明の比較論をしようなどとは思はぬ。たゞ私がこれから説かうとすることは文化を形成する重大要素の一つである文藝——藝術の方面に於て這般の戦争に戦つた獨佛が現在迄にいかなる方向を採つてゐたであらうか。大まかながらその藝術にあらはれた差違が兩國文化の特質を表現してはゐないか。そして佛蘭西が獨逸に對して文藝上の捷利とでも名づくべきもの、即ち文藝の特質上に於ける優越點ともいふべきものあらばそれは何か。かゝる漠然たる問題を中心にして近代藝術を形成してゐる背後の文化的思潮の一端に觸れてゆき度く思ふのである。

由來獨逸と佛蘭西とは國としてはこのくらゐ仲の悪い國家はない。仇敵同志が堰一重を境に住んでゐる。所謂歐洲の勢力均衡の問題から言つてもこの兩國は自ら占むる位置を異にしてゐる。そして一つが中歐のチウトン系民族を自己の麾下に置くに對して、一方はラテン系の小國を援けてゐる。舊露帝國と英國とがこの勢力の鏗として兩隅に踞居してゐた。而してこの大戰以前の歐洲の國家的勢力の均衡から言へば獨逸の國家的勃興は凡ての歐洲諸邦に對する一大脅威であつたのである。

獨逸の勃興とは言ふ迄もなく普魯西の勃興である。ホーヘンツォルレンの王家が獨逸聯邦を總攬して普魯西亞が獨逸の霸權を握つて以來、近代獨逸の勢力は全歐を風靡すること最近數十年間に最も著しきものがある。カイゼル・ウイヘルム二世の雄圖はモルトケ、ビスマークの偉業を延長して「世界に冠たる獨逸國」(Deutchland uber alle)の實を擧げるための一大帝國主義、軍國主義の國家となつたのである。そしてこの軍國國家はまた藝術の上にも學術の上にも所謂「世界に冠たる」の實を擧げることを夢みた。この文化的狂信が遂に所謂「獨逸文化」を生み出したのである。而して文化(Kultur)の語を特に獨逸の學問藝術の絶對權威を示すべき意味に強調したものはむしろ彼ら帝國主義の軍閥の徒である。

今日文化の語が新しく語らるゝのは在來の文明(Civilization)の語を物質的文明の意に解し精神文明を意味すべき語として「クルツール」は生れたのであるが、しかしいづれも人文發達の歴史より見ればこの二者は左様に隔絶してあるべきではない。古代の希臘、埃土、印度、支那等の文明に見るも思想哲學美術の精神文明と建築交通工業の如き物質文明とは兩々相持して一つの文化を形づくつてゐる。只今日特に唯物文明とも目すべきものゝ生じたことは近代の科學の發達に基因する機械文明を指し、産業文化を意味する。巧利的であり實際的である文明は時に思想を離れて單なる實利主義に陥つて終ふ。今日の「亞米利加第一」といふやうな亞米利加主義(Americanism)の半面はまたこの極端な物質文明の主張を含んでゐる。しかしこの二つのものには相關的な調和があり協調がなければならぬ。文化を稱へる獨逸自身が實はその商業主義に於ては亞米利加に負けない實利的手段で活躍してゐる。たゞこの種の物質文明に對して特に文化の語を以てし精神文明の特質を闡明しようとならばそれはその民族の思想的特質に就いて考慮するよりほかにない。

獨逸の思想界でこの文化の語が哲學的意義を附せられたのはいほど最近の新カント主義 (Neu Kantismus) の哲學者の一派によつてであるやうに思ふ。「カントに還れ」の叫びは近來の哲學界に於ける痛切な叫びでそれは哲學の本道が形而上學の分野をあまりに離れて實驗科學やその他雜多の學の中に迄浸入する結果は遂に哲學夫れ自身の立脚地を疑はしめる危殆をもつに到つたことを痛感したためである。即ち新カント主義の哲學者は形而上學と科學との界を限定し、そこに哲學の探るべき方向を一つに極限したところにある。この派の哲學者中の鼻祖ウイッテルバンドが哲學 (Philosophie) の語を「價值批判の學」詳しく言へば「普遍妥當的價值に關する批判の學」 (Die Kritische Wissenschaft von allgemeingiltigen Werthen) の意味に解し、他の一切の科學がたゞ個々の事物を判斷 (Urteilen) するに對して哲學は價值判斷 (Beurtheilungen) する學であるとしたことはそこに哲學を文化のための學と見馴したことに始まる。そしてこれを更に敷衍したものが同じく西南學派中のリツカアトである。彼に従へば文化科學 (Kulturwissenschaft) と自然科學 (Naturwissenschaft) とは截然と分たるべき二範疇に屬し、前者が價值批判の學たるに對し、後者は單に事物討究の學たるに止ることを説き一切の史學と他の生物學化學物理學心理

學等の個々の事物を對象とする學との差を説いて哲學の限界も又前者の中にのみ存することを力説したものである。

これらの學説は單純に言へば實證主義唯物主義の哲學に對する反抗である。味噌の味噌たる味を保存する如く、哲學の哲學たる特徴を保證するために十九世紀以來の科學思潮に煩はされた哲學、經驗學派や實證主義やの一切を斥けて再び大哲カントの昔乍らの批判哲學の源流を開拓しようとするものである。而してこの文化哲學こそ又一個の完全な理想主義 (Idealism) の哲學を指示するものではないか。

二

歐洲の文化を曩にも擧げた如く、チウトンとラテンとアングロサクソンとそれにもう一つスラブを加へて四つの民族の文化に區分してみても、その各々の特徴を考へると中で最も著しいものは北歐人の思想と南歐人の思想の差である。そしてこれがまた獨佛文化の相違點を最もよく表はしてゐるやうに思ふ。

北歐思想を形成するものは今日のゼルマン族を中心とするチウトンの思想で廣義に云へばアングロサクソンの思想もこゝに胚胎するがしかしその中心は獨逸境太利をその代表とすべきである。而してこれに對立するものこそ南歐思想ともいふべき地中海の文明、即ラテン民族の思想を代表する佛蘭西及び伊太利等である。而して獨逸思想に對する佛蘭西思想の差も全くこのチウトンのとラテン的との素質の差より發してゐる。一つは暗く、一つは明るく、一つは重厚深刻、一つは典雅清明、一つは不韌であり一つは調和的である。尤もかくいふことは大體の大きな相違で凡ての思想が藝術がこの特徴通りであるとは限らない。然し民族文化といふ特徴の上から言へばこの等差はその各々の思想藝術の基底に潜在してゐるもので、かのニイツチェの如く熱烈なラテン思想の愛慕者にあつても彼の性格の基底に存する獨逸魂は否定出來ない。また現代の小説界思想界の一人者たるロマン・ロオランの如き自らもゲエテ、ベトウゼン、ライブニイツの子孫であると語る人にしてその教養を受けたラテン思想は彼の思想の中樞をなしてゐる觀がある。かゝる點より見れば思想藝術の背景となる各の文化の特質は或る點迄動かしかたない根據をもつてゐると考へることが出來よう。

たゞ今日考ふべき問題は、この在來の文化的差別が時代の流れと共に多少の推移を示してゐることである。即ち本來の獨逸精神の如きはニイツチェの語る如く今日影をひそめて、所謂新獨逸、近代獨逸と稱するものゝ精神が跋扈してゐる。そしてそれはむしろ本來の獨逸的ならざる精神であるといふにある。

ニイツチェは獨逸文明の批判者として最甚しく近代的獨逸を嫌つてそれを痛罵したことは人の知る通りであるが、彼が獨逸精神の最も貴重なものであり、且つ近代歐洲が最もそれに缺如してゐるものを擧げて「意志」であるとした。そしてかゝる強大な精神を他にして何の獨逸に誇る文化なく、畢竟今日の獨逸文化といふが如きは取るに足らぬものであることを語つてゐる。彼は人も知る通り希臘古代の精神を分析してアポロ型及びディオニソス型の二精神に判別し、所謂希臘思想の精神が形式、秩序、調和等のアポロ型になくて、その本然的自發的な生命の奔逸陶醉を求むるディオニソス型の精神にありと見、希臘藝術はこの精神を基本にしてそれにとゞアポロ型の形式を與へたものと觀じた。そしてその根本のディオニソス精神をこそ最も悲劇的なものとしてそこに彼の哲學の出發を置いたのである。この見地から見たニイツチェは決し

て今日の軍閥獨逸を是認しうる理由はない。しかも彼がこの見地から「意志」の時代の到來を豫言し、歐洲が一つの意志の下に征服されることを力説した點（『善惡の彼岸』第二百八章）を以てなほ彼を軍閥哲學者と見馴す英米の批判家もあるがそれもまた早計の至りである。

三

獨逸本來の精神とも見るべきものにこの意志的な力の嚴存することは否まれぬ。この民族は矢張り一つの負けず魂をもつてゐる。且つ刻苦精勵努力の民族である。學術に藝術に今日の偉大を形成した一つはこの努力と負けず魂の意志力である。けれどもそれと共に多くの獨逸人に缺けたものも又天才的直觀的な創造力や明徹な理智力である。即ちチウトンの特徴ともいふべき要素は先づ理想的、夢幻的、抽象的、浪漫的、神秘的であり、従つて瞑想的、模索的偏執的である。理智と意志は強いがしかもその理智は「明らかに」ものを觀やうとする叡智（*Intelligence*）ではない。思索の方法に晦澁贅牙の痕をとどめるのもこの故である。即ちヘーゲルの辨證式思索の煩はしさもこれである。透徹無比の天才カントの批判哲學にして曩にも度々引き合ひに出した

價值轉換の哲學者ニイツチエの言を借りれば「廻りくどく結局突き止めえられぬものである」と言はれる。自分は勿論こゝでカント哲學を云々する資格はない。けれども思索の方法の曲折は凡そかゝる批難を適當とする程の要素は具備されてゐるやうに思ふ。その代りどこ迄も模索的に掘り盡してゆかうとする努力精根は充分敬服に價ひする。またあの明快な哲學詩人ゲーテにしてその「ファウスト」の構想の最後はやはり夢幻的浪漫的な理想の世界へと走つてゆく。「永遠の女性」(*Ewig Weibliche*)と云ふが如き思想もまた獨逸的浪漫主義である。また繪畫にしても重厚精嚴なデュラアの如き作品はいかにも突きつめた擧句の繪とは言ひ條暗鬱で窮屈な感じを起させる。音樂に至つては哲學と同様この國民が世界に最も誇りとする偉大な天才作曲家を輩出してゐる。伊太利が美術史上のクラシックの一切を所有してゐるやうにこの國はクラシック音樂の殆んど一切を所有してゐる。バッハ、ヘンデル、ベトウヰン、モツアルトの如き巨匠を生んだ國としてこの民族が音樂の上に殘した業績はまことに不朽なものである。しかしこのクラシック音樂が有する形式に於てもそれはまた可成り煩はしき形式の反復がある。近代の獨逸音樂はこの形式主義を排してもつと感情の力自由な表情の美を加へたシュトラウスの如き

思想的表現を重んじた音楽が現はれてきたが、かの理想藝術の創設者ワグナーの如き形式主義の破壊者でさへそこには亂雑な不秩序と暗晦とを藏してゐる。

今日獨逸の藝術界には表現主義 (Expressionismus) と云ふものが旺然たる勢をもつてゐる。然しこの主張は實は獨創的なものではない。それは佛蘭西の造形美術界に起つたフォービズム (Fauvisme) (この解説は別項は詳しい) をたゞ一つの理論に組織したものである。そしてそこにも獨逸人らしい抽象癖がよく表はれてゐる。

以上藝術全般に渡つて獨逸的特質の大體を挙げむしろその缺如してゐる精神を論じてきたが一方佛蘭西藝術の精神ともいふべきものを挙げると又凡そこの缺點を補ふに足る要素の一切を具備してゐるとも言へる。と同時に獨逸魂ともいふべきものに見る意志力の如きが又缺乏してゐる點をも見通しえぬことである。先づ佛蘭西精神とは何か。所謂ラテン氣質ともいふべきは何かといふに、これはチウトンの獨逸的なものゝ反對に正確明晰を尊び、理智的合理的精神を重んじ、現實的、具象的、科學的態度を尊む。それ故にまた理智的であると同時に懷疑的であり直觀的であると同時に綜合的でもある。この國民がものゝ本質的洞察をなす天才的素質をもつ

てゐることは幾多の科學的發明に秀でゝゐることに於ても證される。近代の科學的發明にしてこの國民の創造に待つものは飛行機潜航艇の如きものを初めとして限りなくある。このことは又學術文藝の上にも原理の發見者としての資格を證してゐる。ことに近代藝術上の種々なる運動は多くこの國民の創見にかゝるものである。そしてその創見を理論づけ組織づけ轉用する能力の方、云ひかへればものゝ仕上げの巧みさの方は獨逸にある。けれども藝術の本質的創見ともいふべきものは多くの場合佛蘭西民族の所有に歸すると言つてよい。文學に於ける自然主義、繪畫に於ける印象主義、詩歌に於ける象徴主義の如きみな佛蘭西より起つて歐洲諸國を席捲したものである。

が、この國民の文化としての特質は曩にも言つた明晰透徹の理智にある。それ故文藝に於ても十七世紀の古典主義 (Classicism) から前世紀末葉の自然主義 (Naturalism) 寫實主義 (Realism) の運動に至る迄その底にある佛蘭西精神ともいふべきを擧ぐればやはり理智の使命を重んじたことにある。たゞ浪漫主義 (Romanticism) のみは英獨の影響も深くこの國民の思想に一大轉化を與へたが、しかし革命の如き偉大な實行力が他の國民によつてなされず、この國民によつてな

されたことは思想と感情、實行と理論とを一如に見る現實的な精神から起つたと見るを至當としよう。ルソオの熱烈な思想は單なる自己破壊に終る常凡なロマンチストの末路を示してはゐない。しかも佛蘭西革命によつて示された破壊は教權の因襲、王室の専制を破つて所謂正義（Justice）、自由、平等の三つの明晰な標語に示さるゝ理想を實現しようとしたことである。世界大戦は人類に取つて佛蘭西革命以上の革命を齎したが、ウイルソン大統領によつて示された恒久平和の原則もまたこの標語の理想を基本としたものではないか。今日いふ共存協調といふが如き思想も早く佛人によつて稱へられた思想でかの実證主義（Positivism）の哲學者オーギュスト・コントも協調（Cooperation）の思想が人類生存に根ざし深いことを道破してゐるのである。

戦後いづこにも起つてゐる社會革命的氣運はそこに種々な革命運動（レボリューション）乃至改良運動（リフォーリスム）を盛ならしめてゐるがたゞその社會改造の手段を「革命」によつてするか或は穩健な「改良」によつてなすかに差はあれ、その根柢に横はる共通の思想は人間の精神の確保と強調にある。マルクス主義は階級争闘の歴史以外に人類の歴史を認めず、この唯物史觀の見地より今日の資本主義的經濟組織が社會主義的經濟組織に代らざる可らざることを説くが、この正統派社會主義を實現した

ボルセヴィズムが露西亞に於て試練しつゝある理想はたゞその根柢に人間としての共存を重んじる點に重大な價値を置くべきであらう。所謂革命の過程としての第四階級獨裁といふが如き形式は絶對的理想社會を暗示すべきものではないやうに思ふ。たゞこれらの改造思想を裏付ける文藝として現代フランスにも左傾主義の闘將アンリ・バルビウスのクラルテ（Clarte）運動の如きがある。これは戦争の生んだ文學である。戦争の罪惡から目醒めた人類がこの戦後の人類社會に一つの光明（クラルテ）を齎らすためには現在一切の社會組織を破壊し人類愛の上に立つ共存の社會を建設せねばならぬことを説く。この運動の名の「クラルテ」とは彼の小説より採つたものであるが、かくの如き思想も實に必然的に戦争の慘害を痛感した佛國人の中には旺然たる勢力を形づくつてゐるのである。

この文藝に於ける左傾主義とは反對に穩健な人類共存の右傾的思想ともいふべきは、國際聯盟の如きもその一つであると共に、早くこの種の思想に目をつけてゐたレオン・ブルジョアの社會連帶主義（Solidarité Sociale）の如きがある。これはマルクス主義ボルセヴィズムの如き破壊を手段としない。人類と社會との關係を法律上の債務と辨償の如き關係に見、人間は社會に對し

何人もその生存上に必要な種々なる債務を負ふてゐるものと見る。而してこれを辨償することは人間が相互に協力連帯してその責任を負ふべきで吾ら人間に闘争を毫も必要としないと説くのである。この社會連帯主義の主張の如きにも佛人の一面はよく現はれ、これを獨逸の文化哲學としての新カント派の哲學思想などに比すると一つの理想的なるに對し、又他の餘りに明晰な現實的文化思想であることを思ふであらう。

哲學を語る序に言へば最近のメルグソンの哲學の如きこれをカント乃至新カント派の思想に比し又いかに異なるかを知ることが出来やう。カントにしても新カント派にしても、そこにはヘーゲル流の辨證辯がどこ迄もつき纏つてゐるが、これはまた根本から數學の説明をきくやうに單純明確に平易な言葉をもつて平易な眞理から説かれてゐる。直観インシュイション(Intuition)と云ひ、創造的進化エボリュション(Evolution Creative)といふ明るい朗らかな思想こそまた最もラテン的な特質であらう。

文藝に於て自然主義、寫實主義以後表現方法としての科學説は漸次廢つてはゐるがその根本の理アンチレクチュラリスム——といふより所謂アンチレクチュラリスム智の本質は一種の傳統をなして佛蘭西文藝に喰ひ入つてゐる。

此傳統はルナンに表はれ、テーヌに表はれ、ブルンチエールに表はれ又アナトール・フランソワに表はれ來つたものである。そして別な意味から保守的國民的な態度に生きるバレスやシャルル・モオフス、シャルル・ベギーの傳統主義の上にも表はれ、また再轉して新古典主義(Neo Classicisme)のアンドレ・シュアレスの上にも見られるであらう。

たゞ斯く擧げ來ると佛蘭西文藝の特質は單に明快典雅なラテン氣質のみのやうに速斷されやうが、こゝに注意すべきは佛蘭西の傳統精神の中に入り込んでゐる一種のゴチツク精神(Gothicisme)ともいふべきものゝ存在である。即ち佛蘭西人の中にある一種の佛蘭西魂は單純にラテン的であるよりも寧ろこの半チウトンのゴチツク精神にある。それは堅忍、一徹、よくものに忍従し、しかも貫くべきはどこ迄も貫き、ものを積み上げ積み上げてゆくやうな精神である、即ちゴール人の精神である。これは佛蘭西が加特力教國であることの實證を一番よく物語つてゐる。即ち佛蘭西文學の中のカトリック主義(Catholicisme)の勢力は根づよい力を示してゐる。ベギーもクロオデルも田園詩人ジャムも佛蘭西人に一般的である點はその思想の中にあるカトリック精神への共鳴もある。そしてこの宗教に表はれた如きゴチツク精神がまたロマン・ロオラン

へもパレスにも通じてゐる。近代のミケランゼロと云はれるオーギュスト・ロダンの彫刻に見る精神もこの精神を根本にしたラテン的表現である。大畫家セザンヌの偉大な建設も又ゴッロ魂である。これらのことを考へると單純にラテン的特質のみを以て佛蘭西藝術を語ることは片手落と云ふべきである。

然し一言にしていふと永い間光榮ある文化をもつ歐洲の二大國民はこの戦後に於ても文藝の上になしき創造を建てそこに生くることを忘れない。繪畫に文學に音樂に佛蘭西の現代が多幸な新しき開花期にあると共に獨逸の負けず魂はマーク相場が一毛一糸の末に下落しようとも主觀の力を強調しそこに絶對の信頼をもつ表現主義の藝術の如きを押し立てゝゐる。この民族がいかなる結果に陥るかは豫言出来ぬとしてもその晦澁な神秘的なチウトンの特質の上に更に何物かをつけ加へてゆくであらうことは豫側出来る。

そして今日の佛蘭西が厭ふべき軍國主義に陥らうとしてゐる反面にはまた絶えず自由生新な創見に満ちた藝術を創造し、その傳統的な文化を光輝あるものにしてゐることは吾らに充分の敬意と信頼を拂ひうると思ふのである。

附記

(本稿は大正十一年十月東京外國語學校佛蘭西文化會の講演會に於てなせし講演「文藝に於けるフランスの捷利」を骨子とし、それを更に補筆訂正したものである。

近代美術の諸相

(1) 古典主義對羅曼主義

十九世紀初頭の藝術——古典主義——グヴェイツド——アングル——羅曼主義——ジュエリコ
——ドラクロワ——東洋派——佛蘭西近代の風景畫——自然へ——ミシヤロン——古典的
風景畫と新風景畫——バルビゾン

「十九世紀の初頭は決して『頽唐期』ではなかつた。情き回顧の時代ではなかつた。寧ろ前途に望を囑して前進する力をもつた時代であつた。」とリヒヤルト・ムウテルはその「十九世紀佛蘭西繪畫史」の中に記してゐる。佛蘭西に於て十八世紀はすべての點に完成の時代であつた。従つてそれは爛熟頽唐の運命の萌芽を既に早く藏してゐたと言へよう。路易王朝の文化があえ

なく血醒い革命の嵐に崩されて、これに變る共和時代と、更にそれを覆した帝政時代とを経て、世は戦ふべきものと戦ひ、碎くべきものを碎き、新世紀の精神はその古き礎をゆるがして何ものか新しきものに對する憧憬を齎さうとした。然し、その新しき時代への過渡期としてそこには古い夢の追憶と、新しい現實への不満とはいつもある。ワトオや、フラゴナアルは既に立派な完成をもつた。しかし王朝期の「完成」は次の時代の人々にもまだ見果てぬ夢の名残を惜まないのである。かくて頽唐のロココ、趣味はなほ殘存する。故なき古代崇拜はなほ存する。無趣味なアンピール式が喜ばれたりする。而してかやうな中に毅然として一つの力を擡げ出したのは何と言つても古典主義(Classicism)である。この半世紀の間といふもの古典に關する有名な書の大半は出版されてゐた。かくて人々は希臘羅馬を云々することが美術そのものを語ることを意味した。その重要な書物の中にはルロイの「希臘最美の彫像遺作」"Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce"、バルトリの「古代繪畫類纂」"Recueil des Peintures antiques"、ウキンケルマンの反譯「古代藝術」"L'Art dans l'antiquité"等著名な好古學者の著述が當時の古代崇拜思想をいかに援助したかと察せられる。かくてジャック・ルイ・ダヴィッドの出生となつて古典主義は繪畫に

深い根を下ろしたのである。

ダギツドの古典主義は、しかし、單に無意味な好古癖から生れたといひ切ることは出来ない。彼の透徹した「古典」への理解は或る意味に於て古典の再造であつて模倣ではない。彼は彼の時代に於て、たゞ「古典」の衣を借りて彼自身を表現したのである。そこに既に彼の偉大な性格が見え、また所謂「近代的」特徴が既にその藝術の上に萌芽を出してゐると言へよう。何となれば彼は彼の時代に於て見る現實をたゞ古典の形式の中に翻譯したゞけで、その底に在るものは飽く迄自然に即かうとする偉大な精神であつたといふことである。彼の肖像畫がこの意味に於て古來の大家の作品の中にあつて躍如たる生氣の活動を見ることも、それが「古典」の教條を墨守したことから胚胎してゐるとは思へないのである。——彼をグレエズと比較したムウテルの言葉はこれをよく證明してゐる。——「彼が畫く所の皇帝の小さい肖像と、やゝ少し前にグレエズが畫ける第一執政の肖像とを比較して見るが可い。茲に各別の二つの世界が衝突を來してゐる狀が明瞭に分るであらう。彼(グレエズ)はロココの畫家である。新時代の人々に尙ほ滅びゆく文化に由來する感傷多涙また優雅の情緒を添へる。此(ダギツド)はカスタニヨ的人物

で全く反抗的の力と原始的の大きさを以て彼等を畫き出す。(ムウテル)

所謂ロココ趣味を眞の古典に還へしたるもの——かくて古典の型の中に新精神を盛つたものとしてのダギツドは正に十九世紀初頭の藝術の中に偉大な足跡を残した巨匠であるが、この巨人の登場を開幕とする十九世紀の藝術が古典主義對羅曼主義(Romanticisme)の確執によつて近代繪畫史上に始めて見る生彩ある局面を現出し出したことは興味あることである。

ダギツドの古典主義はジロデーにより、ジエラールにより、グロスにより繼承されたが、これに新意義を與へて永く近代巨匠の師表となつたものは言ふ迄もなくアングルである。彼が現代の畫家の中に絶えない崇拜家をもつてゐることは彼の精神が或る意味に於てアンチックの形體を抜け切つてきたことを意味する。即ちそこにはゴチック精神ともいふべきものを見るのである。卒直に、源始的に自然へ肉迫する寫實力が既に働いてゐるのである。それと深い構成的精神が見えるからである。が、しかし、彼の偉大はこの近代的意義を目標とするところにのみあるのでは勿論ない。言ふ迄もなく彼は「形」の畫家である。古典派中の古典派である。そこでこれに對立する一方の畫家があらねばならぬ。それは羅曼的畫派の曉將ドラクロワである。

クラシックとロマンチックの戦ひは千八百二十四年に起つたと見るのが正當である。即ちグヰキッドの高弟ジロデーの死の年であり、且つ羅曼派の始祖ジェリコーの死んだ年に當るのである。アングル對ドラクロワ、形對色、智性對感情、伊太利對東洋——すべて兩極端の對峙はこの兩派の特長と缺陷を永い期間に向つて戦はせたのである。

古典派にあつて色彩は形の從屬性たるに止る。彫刻が繪畫を支配してゐる。線と肉付モディシテが何よりの主要素だ。そしてその典據はすべて「古代」にある。アングルはその最も極端な主張をもつた。曰く——「偉大な畫家はその描線に適合する色彩を求めない」と。又「よく線描されてあるといふことがいつもよく描かれてゐるといふことを意味する」と。彼にあつてルーベンスの如きは色彩の惡魔として斥けられる。而してこの信條は當時の美術學校の教室に固く遵守された。そしてたゞ典據とするところは一意古代と十六世紀だ。アングルの御弟子は學生に教へる——「リッチャック古代とラファエルとによつて自然を見、寫せよ」と。

さういふ風に「古代」や「伊太利」はありがたいものであらうか。ドグマは不知不識人を盲目にする。彼らは一つの自然を見るにも古代や伊太利を通して見るより外はなかつた。この智

性の屈從の下に反逆する「感情」の炎はないであらうか。羅曼派の擡頭は最も自然な故あることであつたと思はれる。

アングルの畫を見るものは石像の冷たさに觸れる。そのよく彫刻された立派なモデリングには血がない。薄肉薄肉のやうな生氣のない平つたい色彩はこの世のものとは思はれない色だ。——色彩——それは先づ何よりも感情である。而して革命の血によつて洗はれた自由の空氣は先づ何よりこの感情の解放に向つて煽動する。而してその煽動の役を努めたものは當時の文學である。

文學に於ける羅曼的運動は繪畫よりも一步先んじてゐた。即ち革命の雰圍氣を助成したものは何より當時の文學者にあらう。英吉利に於ける羅曼主義は佛蘭西に入つた。かくてスコットやバイロンはユーゴーやジョージ・サンドを動かした。詩に於けるユーゴーと繪に於けるドラクロワはその絢爛奔放よく通するものがあるが、この文學と繪畫の交通が一切の因襲に對する反抗を企てたことは近代精神の藝術に於ける最初の發露と目することが出来るであらう。

二

羅曼的藝術の根柢はいふ迄もなく現在に對する不満と反抗、未來に對する想像と熱情——そこにある。古典派のものは過去だ。過去は完成だ。過去は絶大な力で彼らを攻める。しかしその完成は過去の力の聚積と整理にすぎない。「既知」に對する服従は凡ての制作を學習の下積みにする。アカデミック(Academique)はかくして生れる。ダギツドや、ジロデーや、アングルはかくして彼らの忠實な追従者を危うくその學習の下積みにして終つたのである。そこに點火した文學の力は可成り大きい。かくて當時の青年が自らの若い眼を未知の世界に睜り、現在の不満に胸轟かせて一意反抗を企てたところのものはその「古代」であり、「古典」であつた。

先づこの情火の夙い洗禮をうけた青年の一人はテオドール・ヂエリコであつた。ヂエリコオはダギツドの使徒たるピエール・ナルシース・ゲランの門弟であつたが、彼はアルフレッド・ミツシエルの記述によれば「自然や生活は羅馬の薄肉彫刻よりも美しいといふことを發見した」のである。「アポロの神像は彼にとつて至上のものとは感じられなくなつた。そこで彼の強烈な

クレヨンは黒奴の男女の首を描き出した」のである。畫題の對象がこゝで變つた。即ち伊太利は東洋へ來たのである。アルゼリヤや土耳其は彼らの反逆の情火を燃やすに適當な對象だ。この古典主義に對する最初の反逆者はたしかに佛蘭西の繪畫史に一時期を劃せしめたものであり且つ畫壇革命の先驅者たる主要な役割を勤めたものと言へるのである。そして彼が偶々英國に遊んでコンスタブルやボングトンを知つたことは後段自分の説かうとする風景畫の革命の上にいかに偉大な役目をなしたか知れないのである。

かくてドラクロワは來るのである。ヨハネの後に來た偉大なメシヤは彼だ。そして茲で藝術の信條は變つたのである。「ラファエルと「古代」によつて自然を寫せ」といふ教條は「アガメンノンの種族を引き下ろせ」となつたのである。ラファエル、コレツチヨ、レオナルドの代りにミケランゼロ、テイチアン、ジョルジオーネ、ペロネーズ、ルーベンス、ワンダイク等が呼ばれる。特にルーベンスは彼らの崇敬すること恰も古典派のラファエルに於けると同様だ。かやうにして兩者の戦ひは愈々鮮やかになつた。古典派は羅曼派を指して「惡黨」と呼ぶ。羅曼派は古典派に「偽つき」と呼びかへす。羅曼派によつて重大視されるものは「感情」であり

「本質」である。それらの標語は古典派の所謂「完成美」に對立すべきものであつた。

かやうにしてドラクロワの「シオの虐殺」が現はれたのは千八百二十四年である。ダヴィッドの高弟ジロデーの死を葬り、浪漫派の先驅者デリコオの死を葬らつたその年こそは浪漫派がその熱狂の血を燃え熾らした最初の年であつた。古典派のグロは「シオの虐殺」を見て「これは繪畫の虐殺だ」と叫んだ。がこの「繪畫の虐殺」こそは正に正當であつた。何となればそれは正しく言へば「因襲の虐殺」であつたからである。即ち當時の既成繪畫がこの一作によつて虐殺されたことを意味するからである。

古典派の模倣主義から浪漫派は獨創主義に移つた。彼らは、しかし、全然師傅を無視したのではない。彼らの學習は依然その工房のモデルによつてなされ、解剖の智識、構圖の規矩はその「古代」の典型を離れたとは言へ深く追窮されたものである。けれども彼らは自然に對するフランクな眼を養つたのではなかつた。自然を凝視するといふ以上に必要なことは強烈な感情動勢、想像力といふやうな點にあつた。従つて畫題は歴史畫就中殺伐な戰爭、激しい血塗れの争鬪、熱火と血と肉の渦卷、それにあらずんば色彩中心の東洋的畫題、奇怪な神話傳説等に向

けられたのである。かくて少壯な彼らの一群は所謂東洋派(Orientalists)となつた。ドカンやカバヤ、フロマンタンはその色彩絢爛な情調裡に「東洋」を希臘に代つて提供したのであつた。

古典派と浪漫派の争鬪は二十年に渡つて成された。しかしこの傳習の尊重と反逆との反覆は波こそ違へいづこにも繰り返へされるものである。吾々はこの對立的な命題から離れてそこにもう少し異つた側面の觀察を試みたくなる。それは畫家の理想や、歴史的圖題やの問題ではなく、その畫かれた畫面の空氣、光り、自然等、言はず單なる畫的效果の齋らす畫家自身の觀照、知覺、認識等の問題についてである。

なるほど浪漫派は古典派の模倣主義の牙城を屠つた。然しその作畫は依然工房のモデルによつてのみ作られ、そこに描き出される空氣や陽光は著しく「作られたる」ものであつたのは疑ひない。東洋派の色彩眩ゆき「東洋」の空は明るく朗かだ。しかしそれは自然の陽光ではない。こゝに全く閑却されてゐた一面は純粹な自然探求にある。背景となる自然でなく、自然そのもの探求にある。人はこゝにきて本然の新しいさに蘇りうるのである。こゝに風景畫の新しい動興が起る。

佛蘭西近代の繪畫に於て風景畫は決して主要な役割はつとめてゐなかつた。プッサン、デュダール等は風景畫の大家といふ以上に多くの歴史畫肖像畫にも秀でゝゐる。クロード・ローランこそ風景畫の始祖と目すべきであるが、同じ時代の和蘭畫家の制作に比すればはるかに擬古的である。

十八世紀に入つてワトオやフラゴナールやモロウを見ると、そこには却つてクロード・ローランの制作に於てさへ見る如き陽光や空氣の明るさは薄明の中に消されてゐるかに見える。ワトオの煙つた木立は繊細な感情を興へるけれどもそれはやはり自然ではない、技巧的だ。人工の手練で自然が弱められてゐるのである。古典主義の教條はこの大自然に對して構圖上の規矩を楯に自然を改廢したのである。自然は繪になるためには額縁に收められる中での「調和」を本位にした。従つて畫因は畫家の「好み」から勝手に取捨される。

勿論その畫家の「好み」はクラシカルなロココ、趣味だ。自然にも矢張り品位が欲しい。それが當時の畫家の趣味であり調和である。そこで恰度南畫家がするやうに山あれば水あり、流あれば岩あり、朽ちた橋と緑濃き森と、廢屋や城址やの布局よろしくあつて、剩さへニンフや天

使や、瞑想に耽る詩人や英雄の姿ものぞくのである。即ち風景畫とは言ひ條、その多くは風景が單に肖像の背景となつたり、もしくは或るジャンルの人物を引き立たす役にも用ゐられてゐるのである。その例はワトオの「田舎祭」にしても、モロウの「ムードンの丘」にしても、ロベールの「廢址」にしても、それらは「よく企てられた構圖」を思はずだけ、純粹の自然からは遠いものをもつてゐる。而してその色彩に到ると全然鶯色と黒との階調で、空は力ない青で塗られ、水は乾いた碧で描かれるのである。

この古典派の風景畫は十九世紀に入つても中々勢力をもつてゐた。例へばギクトル・ベルタンである。「フェノスの市街とミネルヴ宮」といふルーヴルにある有名な繪などもこの適例であらう。それから、ピドオル、アリニー皆クラシツクの大家としての特長は風景畫の上によく現はれてゐる。たゞピドオルやベルタンはその後繼者によつてその舊套を脱がされてきた。アリニーもフォンテンブローに入つて變つた。がこの古典派の手法がいつれの風景畫家にもその根柢に牢として抜き難い因襲の力をもつてゐたことは争はれないのである。

かくて起つた羅曼派の挑戦は風景畫の上にも無論革命を起さした。先づアシル・エトナ・ミン

ヤロンはその先見者の一人だ。それからカミーユ・フレエル、そして次に来るものはポオル・ユエーである。

ミシヤロンは單に羅曼派の風景畫家と言ひ切ることは出来ないが、かのカミーユ・コロオを指導したものは最初實に彼であつたことを記憶する必要がある。彼は決して純情な畫家ではなかつたが、しかし彼の弟子に對しては努めてナイーフならんことを要求した畫家なのである。彼はコロオを野に導いて語つた。——「自然と面せよ。而してそれを正しく描くことを努めよ。在るものを忠實に、自らの受けた印象を表現せよ」と。彼は始めベルタンに學んだのである。そしてその古典主義に不満を抱くに至つて羅曼派に走つた。が惜しいことに若くして死んだ。

カミーユ・フレエルになるとこれは純然たる羅曼派である。彼はドカンやユエーと同じ仲間であつたが、始め學んだのはカパーに就いてゐあつた。彼は若い時料理人として伯刺西爾に旅行したのである。そしてリオ・デ・ジャネロで働き乍ら繪をかいた。それから再び巴里に戻つて或る工房で働き乍ら熱心に制作に努め尙ほ且つ諸方に旅行した。この經歷が彼を自然な、かつ感情的な風景畫家にさしたのである。

ポオル・ユエーに到つて既に近代佛蘭西の風景畫は或る新光明に達するのである。彼は矢張りそのはじめはグロヤビエール・ゲランに學んだのであるがドラクロワに感激して遂に羅曼派の運動に加はつたのである。彼は自然を一つの壯大な感情と感覺の中に見出した畫家である。たゞその感情の氣魄がナイーフな自然觀照を越えて餘りにロマンチックであるため後の風景畫家に比して可成りな相違が認められるが、雨後の陽光や、微かな夕陽の反映や、野の濡れた匂ひや、微細な自然の感覺をとり入れてある點は既に新しき風景畫の傾向を暗示したものと云ふことが出来る。

かくて千八百三十年派は風景畫に於て新曙光を投げられる。バルビゾン野には明るく新しい太陽の光りが滌いたのである。

(2) 印象派及び印象派以後の美術

印象主義——陽光の探求——マネ——印象主義の理論——新印象主義——先驅者ピサロ——ドガ——魅惑のルノワール——セザンヌの建設——ゴッガン、ゴッグ——反印象主義の藝術——フォーヴィズム——マチス——繪畫のフアンタージン——ルジアン・ラフォルジュの畫論——ピカソと立體派、未來派、表現派、ダダ派——新古典主義——本然派——印象派の後繼者——ロダン以後の彫刻界——構成主義とアキハムコ及びロオランス

—

近代美術史上に印象主義 (Impressionisme) ほど劃世紀な革命はなかつた。すべての美術上の新運動も一度はそこを基點にして前進してゐる。而して最近の美術界は又曠古の革命を行つた。いろいろの批評家によつて後期印象主義 (Post Impressionisme) とかフォービズム (Fauvisme) とか呼ばれる、藝術、また立體派 (Cubisme) 未來派 (Futurisme) とか呼ばれる、藝術の蜂起したことはそれ

が美術上の因襲一切を排除して殆んど美術史以前の狀態から全然新しき發足をなさうとしてゐることを示してゐるが、しかもこの新運動もその目指す敵はこの印象派を一區劃とするそれ以前の藝術に就いてである。即ち印象派以後の藝術は何らかの點に於て反印象主義 (Anti Impressionisme) であるといふことが出来る。

近代繪畫について言へば、古典派のあとに、羅曼派が、羅曼派のあとに自然派寫實派が生れた。繪畫の對象は古來から實在であり自然である。しかもこれに對する畫家の觀念と意識の相違により、またその進化によつて藝術の見出す自然や實在がいろいろに變更されてきた。しかも夫れは漸次に實體の姿をその中心に向つて肉迫してきたとも思へる。そしてその結果はまた藝術そのものを自然の描寫から離脱せしめ、藝術夫れ自身の自由な力を極度に尊重せしめてきた。現代の藝術の急進派は自我の創造に一切の對象を征服せよととしてゐる。

印象主義は實在を光りといふものゝ上に新しく發見した。こゝでいふ光りとは陽光である。太陽の光は實は永く繪畫の上に忘れられてゐたのである。工房 (アトリエ) の中に於ける制作はまた工房の中の光に支配された。かくて自然の姿を外光 (ナチュラリスティック) の下に探求しようとしたものは最初かのバルビゾン

ンの畫家たちである。そしてそれを完成したものを印象主義の畫家である。これを思へば近代繪畫は羅曼主義の血醒く暗い繪畫から清爽な外野の空氣に放たれて日光を日光をと憧れてきたやうに見える。自然畫家コロオはこの黎明の露じめる野に出で、最初の自然の牧歌を歌ひ乍ら現代繪畫の曙を待つてゐたやうに見える。ミレーは既に陽光の下にきてコロオと共に朝の詩を歌つたのである。そしてジョカンド、ブウダンらの外光探求の畫家は兎も角風景畫を明るくした。そして次に來たものこそマネ及びモネであつた。

マネは西班牙畫派から多大の影響を受けた。そして彼は最も複雑な色彩の効果を表現しようと試みた。しかもこの研究は彼をして外光の效果に多大の注意を惹かしめたのである。

印象派といふ命名はマネらの作品に對する嘲侮で彼の作品の一つを偶々「印象」と命題したことから起つたといはれるが、たゞこの偶然の命名から彼らの態度を理論づけ、寫實、描寫といふより作家の主觀を通じて見た自然、即ちマネの言葉で言へば「作者の稟質タレントを通じて觀る自然」に繪畫の主要な態度が在るとすればこの印象の語義も自ら通するわけであるが、その主眼とするところは何より陽光の下に自然を探求することにあつた。そして彼らは繪畫に於ける陰

影法、色價等を改變したのである。彼らは先づ彼らの調色板パレットから不快な暗色を捨て去つた。彼らは陰影といふものを光線の無き處と信ぜず、それをも一つの色彩と見馴し、在來の褐色に換ふるに紫の陰影をもつてした。その調色板はすべて明快な原色を以て充された。陽光の表現とは輒ち畫面に於ける色彩調色の革命であつた。而して構圖に於ても又彼らは一切の規矩から自由になり、自然を畫家の自由に仕切ることによつて畫面を構成せしめた。

マネ、モネ、シスレー、ピサロ——これらの畫家は全く明快な陽光と空氣を畫界に導いた。そして彼らの光學の理論は更に太陽のスペクトルを分析して得た原色を以て畫面を光に充さうとした。シニヤツク、スウラアらの新印象主義(Neo Impressionisme)は即ち夫れである。このヘルムホルツ流の光學説はそれが太陽光線に於てこそ眞なれ、その光線を直ちに繪具の色を以て表はすことがスペクトルそのものと表現とはなりえない。けれども彼らのこの科學上の誤謬はまたその畫的效果に於ては甚だ興味ある畫面を構成せしめた。彼らは一沫の刷毛によつて色彩を塗布しようとせず、またよく調へられた調色板の色を以て畫布に向はうとせず、畫布上に散布する繪具の斑点もしくは線條の集合によつて遠く離れて見るときはその各々の點や線が一

つの色の塊を構成しそこに錯覺を以て陽光の眩耀が現はされるやうになしたのである。點描派(Pointhi-te)と稱せらるゝこともかゝる描法によつた新印象主義の技法をいふにある。

しかも印象派から、新印象派と追つて行つた彼らの陽光探求は畫面に於て自然をいかやうに表現したのであらうか。自然の姿が暗い工房の光から外野の光りと空氣その儘の姿をもつて表はされたとしても自然そのものは決して太陽のスペクトルではない。自然といふ實在は陽光の表現によつてのみ凡てを盡されるわけではない。この點から後年反印象主義の主張は種々なイヅムをなして生れたが先づ立體派の如きはこの印象派の自然觀照に眞先に手厳しい攻撃の矢を向けたのである。

印象主義の主張が陽光といふ一點に力點を置いたことは永い間誤られた自然の姿を新たに回復したことであるが、しかも寫實主義がもの自體に切り込んでゆくやうな迫眞的な意氣はその陽光といふ主張のために軽く見られてゐた。否その實在に切り込んでゆく路はたゞ一つ陽光を通じてみる自然にのみあるとした。この點で印象派の作品の多くが實體の如實な姿——例へば物體の固さであるとか、圓み、重さ、厚さ、質、力——さういふ個々の實體感覺が輕んぜられ

たといふことは否み難い。一言にしていふと印象派の畫は平面的に陥つてゐる。これ後に立體派がその反對な態度に出た所以でもある。併し、すべての印象派畫家がこの弊に陥つてゐるとは言へない。モネの如き、シスレーの如き風景畫方面の作品の多くはこの非難に價しても、ドガやルノワルの作品の如きは又別種の力をもつてゐる。それから同じ風景畫にしてもピサロの見た自然觀照は陽光とその中に包まれた實在の迫眞的寫象にある。印象派畫家中ピサロほど克明な寫實家はない。この意味で彼は印象主義の陽光本位主義の中に實在夫れ自身の深さや確かさを見究めた最初の畫家であると言へやう。宜なるかな、その影響はゴッゲ、ゴッガン、セザンヌらの新しき藝術の發見者に深い示唆を與へた。

またドガについて云へば印象派の出立が自然の外光に發し、風景畫の新境地がその中心であつたに對し、これをジャンル(風俗畫)の方面に多く開拓して行つたものはマネもその一人だが先づ彼及び後のルノワルにその效を歸してよい。而してドガに謝すべきは彼が人間體驅の運動に峻敏な觀察を向けたことである。彼の幾多の踊妓はその跳躍する肢體の美しい線にその輕妙な運動を表現してゐる。そしてこゝでは外野の陽光でなく人工の光線、劇場の脚光に迄新しく

明るい効果が發見された。この脚光の中に悠忽と消えまた表はれる舞妓の運動こそは最も印象的刹那的な描寫と言へよう。モネは外野に立つて時々刻々に移り變る蒿塚の色彩を眺めて數十枚の同一な「蒿塚」の繪を發表した。一定の時間の中に存する物體の描寫は印象主義の自然研究の一つの標示であつたがドガはこれを人工光線の中に動く光と運動との方面に進めたのである。ムウテルは彼の構圖の大膽を賞してマネは集中的な布局をもつたに對し彼は放散的な構圖を用ひ、大膽な遠近法をとつたことを以て日本畫よりの示唆であるとしてゐるが、一般に言はれる印象主義への日本畫の影響、即ち浮世繪が印象派に與へた感化といふものはその實際の畫的效果の上には寧ろさほど重大でないと思ふを正當とする。即ち明快な色彩や大膽な構圖が吾が國の版畫から示唆されたことは事實だが、彼らの歩みはこれなくとも西班牙畫家や和蘭の風景畫からも充分の示唆を受けてその自然研究を進ましたに違ひない。即ち彼らの歩みは科學的自然觀照の進化であつて日本畫の反科學的な示唆はたゞ布局や部分的の色彩的效果の示唆に止るからである。

オーギュスト・ルノワルは近代の偉大な巨匠の一人である。恐らく佛蘭西のみならず復興期

以來の大才として彼の位置は今日ミケランゼロやダヴィンチやレンブラントやゴッロと同等の位置を占めうることに後に語るセザンヌと同様であらう。彼は印象派の畫家としてはその殿將の一人である。彼の畫題もドガらと等しく人の出る盛り場、舞踏場、カツフェ等で必ず妖艶な巴里女が中心をなしてゐる。彼は「巴里女を創造した」と迄語らるゝ位に若き都會の女を描いたがそれと同時にまた「裸體」の畫家として古今獨歩の位置を占めうる。そしてこの執れにも通じて彼の畫の表はすものはまた「魅惑」そのものである。一言にしていふと彼の藝術は「魅惑の藝術」である。

彼は印象派の教條を忠實に受け入れ、明快な光の下にすべてのものを觀察した。しかも彼の筆觸色彩はまた別種の味ひをもつてゐる。彼の畫の魅惑は一つにこの豊麗な色彩の上にあるがまた肉體の實感を如實に表現しようとした努力は彫刻に於けるロダンと同じく凄じいまでの觀察をもつてゐる。ルノワルの裸體の女は既に畫の女でなく、生きた血の通つた肉體をもつ女である。觸れば溶けさうな若い女の柔らかな皮膚と肉、性慾と肉感の魅惑がしかも清純な薔薇色を以て煙るが如き光の下に現はされる。即ちルノワルに至つてルウベンスの表はした肉感をも

つと晴々した陽光の下に來たのである。彼の畫趣は決して新しくはない。それは十八世紀の巨匠フラゴナールやワトオと通じてゐる。即ちロココの傳統である。彼自身自分は印象派といふよりワトオやフラゴナールの繼承者であると語つたことがあるが、その畫境は夫れらに共通な味ひをもつてゐる。併し彼の創造は確かに彼自身のものである。彼の繪のロココ、式甘さを非難するものがあつても彼の明るさと肉體の生々した表現を否むことは出來ない。彼の裸女は近代繪畫史に特異な位置を與へたものと言へよう。

二

ポオル・セザンヌといふ名も近代繪畫史上の一つの太陽である。或る意味に於て現代繪畫の殆んどすべては彼を源流として生れてゐると言つても差支へない。現代畫家にして何らかの負債を彼から負はぬものは殆んど稀である。彼はこの點に於て現代繪畫の父とも云ふべきである。

セザンヌは印象主義の教條を受け入れた。しかしそれと同時に彼は一つの驚異すべき建設を行つた。セザンヌは自然から發見したと同時に自然を彼の畫布の上で再造したのだ。再現

(Representer) と云ふ境地から更に實現(Realisation)と云ふ境地へ迄の道程が彼の藝術である。

彼は單なる印象主義者でもなくまた單なる寫實主義者でもない。彼はその自然へ肉迫する努力から言へばかの寫實の大家クウルベールにも劣らぬ努力を持つた。しかも彼は實在を彼の主觀の力によつて分解し綜合した。實在が單に視覺上の網膜の映象として再現されたのではなく、實在が構成されてゐる一切の要素を彼の感覺によつて再現したのである。彼にあつては印象派の光も寫實派の迫真も更に古典派の形態美も浪漫派の色彩美も一切が一つの彼に融合されその上に一つの特異な詩趣を表現してゐる。彼にあつて繪畫は自然の模寫でもなく繪畫夫れ自身が彼そのものゝ性格を中心とした創造の世界であることを證據立てゝゐる。彼は徹頭徹尾自然の忠實な使徒であつたと同時に彼自身はその上に超然としてゐる。否彼にあつては自然が單なる繪畫の對象といふ位置を失ひ、對象自身が彼そのものとなつてゐる處に重大な意義がある。そしてこの態度こそ彼以後の現代繪畫すべての主流となる根本の立脚地である。

印象主義は自然を單に網膜の映象から再現しようとしたのである。視覺は光の効果の上のみそゝがれ、繪畫の對象としての自然はこの網膜的寫象としてのみ存した。然るにセザンヌに

あつては対象はむしろ絶対である。光りといふ関係によつて自然を相對的に見るのではなく、實在がその構成されてゐる全部の上に彼の主觀の一切を置くのである。こゝに於て視覺は直接自然の絶対値を見抜く役目を果す。自然の上に生きた彼自身が植えつけられる。セザンヌの繪が何ものか躍動してゐるやうな強さをもつて表はされてゐるのは此の爲めである。しかもそれは單に抽象的な感情の表白ではない。審さに自然を見究めその實體の構成されてゐる一切の關係を知り、それを彼の主觀の意の儘に分解し又再び綜合したものが彼の畫面である。この例は彼の靜物の如きに最も顯著である。それは普通の遠近法を以て律することが出来ない。又物體の形態は各々模寫としての眞を失つてゐる。しかも生々躍々としてゐることは彼が外面的模寫を捨て、自由に表現すべき手段を恣にしたが爲めである。一枚の畫面に於て強調すべき部分と省略される部分とは彼の主觀の中で自由に選擇される。彼は寫實家の如く細部をその儘表はさうとはしない。彼の物體表現は作曲家が自己の想像を自由に樂譜に表はすやうにその畫面は全く自由な空間でそれは一切が彼そのもので綜合されてゐるのである。彼の畫は實在の確かさ、安定、深さ——一切の質と體積とが最も強く表現されてゐる。こゝに於いて彼の建設は結果に

於いて印象主義の利那的平面的表現から全く反對の態度へ來たのである。そして彼の郷土エクス・アン・プロヴァンスは現代繪畫の聖地としてこの革命的制作を生んだ尊き發祥地となつたのである。

反印象主義の傾向は彼を筆頭にポオル・ゴオガン、ヴン・ゴオグの制作にも見出される。セザンヌが現代に於て一つのクラシツクである如くゴオガンもゴオグも既に確然たる地位を美術史上に植えつけた。そして現代繪畫はこれら先驅者とし父として生れてきたのである。

近代の物質文明が人間の魂に深い傷手を負はし、神經的に吾々を少弱にする傾向から脱れようとする心は誰の心の中にも在る。しかもこれを粗野な原始的な生活の中に還し、美術の上にもつと素朴な力を強め、生々躍々たる生命の流動を畫面に發露させんとしたものにポオル・ゴオガンがあり、ヴン・ゴオグがある。ゴオガンは遠い太平洋上の孤島タヒチへ脱れた。彼れはそこで原始的な土人の生活と熱帶の風物を受した。しかもゴオガンの表現したものは從來の寫實的印象的繪畫の追究しえなかつた畫面である。彼の作品は「綜合派」(Synthetisme)と稱せらるゝが綜合といふ言葉は現代繪畫の一特徴を語るもので、ゴオガンの畫面にしても凡ての畫

的效果はセザンヌの場合と同じく主観の力に依つて対象はいかやうにも變化されてゐる。而して彼の作品はセザンヌが対象を凝視し対象の實現を企てたに對し、もつと寛やかな、もつと反寫實的な裝飾的な要素が含まれてゐる。彼の畫面に至つて現代繪畫の自由な個的創造の實は擧げられた。そこには印象主義の太陽よりももつと強い熱帯の光がある。そして印象派的科學は全然顧慮されてゐない。寫實主義の自然模倣は全然跡を斷つてゐる。そしてそこに彼の詩趣豊かな單純化された原始的感情が凡ての対象を綜合的に表白してゐるのである。

アン・ゴッゲはゴッガンにも増して痛ましい近代人である。彼は遂に發狂して癲狂院におくられた。彼の繪も綜合派の一つだ。一切の細局は省略せられ描かんとする主要部は充分の誇張を以て表はされる。彼は熱狂の畫家であつたが、それは自然を忠實に忠實にと追ひつめて行つた擧句の熱狂である。彼は實に克明な寫實家である。そして印象主義の太陽は彼にあつては相對的な太陽光線でなく、自己の心熱と共に燃え輝く太陽となつたのである。彼の風景畫に於ける光の効果は科學を既に超えてゐる。彼の極度の自然熱愛は光も空氣も凡て彼の心熱を以て焼き盡さねば止まなかつた。有名な「燃ゆる糸杉」は自然の形骸を焼き盡した彼の心熱そのもの

と表現である。そしてセザンヌのエクス・アン・プロヴンスのやうに彼の生涯はまたアールの自然と離すことの出来ない還境からそれらの制作は生れたのである。

かくてセザンヌに拓けた現代繪畫の創造はゴッガン、ゴッグラの生涯によりその領土を擴大しこゝに反印象主義の態度を闡明しうるに至つたがこれが千九百年以後、世界大戰のはじまる數年前迄の間に前古未曾有の大旋風、美術界一切に渡る大革命時代は到來したのである。これフオーヴ(Fauves)の勃興である。フオーヴとは何か。辭典に據る譯語によれば「野獸」である。

批評家ジェームス・ハネカアは英語に移してこの字義の他の一つなる(Motté) (雑色、斑點ある等の)語を用ひてゐるが言ふ意味はむしろ第三者よりの嘲侮が加はつて「けだもの」といふ程の意である。即ち年少氣鋭、革新の氣溢れた青年の畫家達は一齊に舊來の官學畫風(Academisme)に反抗し、又印象主義の教條に反抗し、更にゴッゲ、ゴッガンの開拓した道から全然「自由の王國」へ美術の一切をぶちまけた。即ち藝術は完全に個人の創造である。アカデミズムは藝術を阻害する。繪畫が永い間自然といふものを対象としてきた因襲から脱せよ。自然模倣は藝術の到達點ではない。自我の創造こそ一切である。かくて彼らは彼らの個的な表現をのみ重んじ

て一切の傳習的教條を棄て去つた。これ「野獸」の思想である。彼らは世間の嘲侮の儘を採つてフォーヴィスト(Fauvists)と稱した。そしてこの野獸の總大將(Chef de File)こそアンリ・マチスである。

マチスの繪は宛然子供こどもの繪である。觀者の一婦人は「こんな繪なら家の子供でもかきます」と語つたといふがマチスは答へて「その子供の畫くやうに私は畫きたいのです」と言つた。ゴッガンゴッガンの畫に見る原始性原始性、ゴッダグゴッダグの繪にある野性野性、皆すべて素朴單純な形式への綜合であるがマチスはそれを用意周到な繪畫構成の智識を以て意識的に「子供らしき表現」の單純化に迄達したのである。原始的單純的であることは表現上に一つの強強さを與へるものである。強調さすことは印象を注集せしめ意識を統一せしめる。即ち表現せんとするものゝ可能を確實ならしめる。原始人の制作、ニグロの彫刻の如きこの意味の「強さ」をもつ。而して源始復歸は現代繪畫の發足であるが、これをマチスの如く伶俐な頭腦によつて行はず、純然たるその性格上の所産としたものにアンリ・ルツソオがある。彼は常識的に言へば一個の低能兒であり、しかも立派な天才である。彼もゴッダグの如き熱狂者であるがどこ迄も野人だ。彼が自分を捨てた女を死

ぬ迄思ひつめてゐた戀愛譚は彼の執拗克明な藝術的努力とその原人的な稚拙を語るものであるが、斯くの如き野性、素朴性、單純性こそはまた現代繪畫の重要な要素である。即ち近代繪畫は古典派から浪漫派へ行き、また印象派をも生んだが、しかも一般の觀者は公設サロンの常凡常凡な官學風官學風、古典派の教條へ浪漫派印象派らの畫風を加味した煮え切らぬ折衷的作品に満足してゐる。サロンは畫家の唯一の登龍門である。かくて新畫風の一切は一度びみなサロンへ持ち込んだがいつも撥ねつけられ、印象派の一派はこれがために落選展覽會落選展覽會迄ひらいたことがあるが新しきフォーヴの連中は遂に蹶起してアンデバンダン(獨立派)のサロンへもち込んだ。このサロンは千八百九十年以後に生れた私設のサロンで無鑑査で壁面を出品の面積によつて賃貸する新しい制度を設けた。稀代の神祕畫家オテイロン・ルドン、新印象主義の畫家スウラアスウラアはこのサロンの設立者で皆當代の公設サロン(アルチスト・フランセー、ナショナルデボザール兩サロンを指す)に反旗を擧げた連中である。同時に反官展の旗色は有數な新進畫家を以て公設のサロンに對して「秋のサロン」(サロン・ド・オートヌヌ)をも作らした。これ公設サロンの春季に開くに對して秋季に開くをもつてかく命名したのである。

アンデパンダンのサロンはフォーヴの連中を迎へて革命的色調を佛蘭西畫壇の一隅に明らかならしめたがマチスはそこで彼の作「若い水夫」「マルゲリット肖像」「赤い敷物」及び大作「舞踏」の如きを次次に発表した。この革命的畫風は一般の驚異を呼んだ。そして彼を中心にして現代畫壇に錚々たる名聲を馳せてゐるマルケ、ブラツク、ドラン、ヴラマンク、ブシ・ドンゲン、オトン・フリエスらが集つた。マチスの作品は先にも言つた如く意識的に子供の繪の稚拙と單純を學んだのであるが彼の作品はいかに一つの畫面が有機的に構成されうるかといふことを示す。彼は畫面を一つの生きた世界と見てそのいづれの部分をも有機的に活躍せしめることを願つた。彼にあつては對象の眞は無關心である。むしろ彼の心に從ふ對象であるやうに表現を心がける。色彩と線條とは即ち表現の一切である。彼は明快な對比と調和、驚くべき單純と綜合化を企てた。そして今日彼はセザンヌ、ルノワール歿後の畫界に覇を稱へてゐるが、彼の畫風はかゝる畫的構成の一切を以て自らそこに繪畫としての興趣(Fantaisie)を作つてゐる。ファンテージーとは説明するに難い言葉である。單な味でもなく、洒落でもない。いはば繪畫の畫らしき要素の全部をいふのである。而して現代繪畫の一特徴は正にこゝにある。ギユスタアブ・コ

キオは此の一群をファンテージストと稱してゐるが、マチスを筆頭にドンゲン、デュファイ、ロランサン女史、マルブル夫人、ルシアン・ラフォルジュらは正にこの興趣を重んじる畫家である。中でロランサンは立體派の畫家とされてゐるが彼の立場は立體派の理論の忠實な實行者といふ以上にむしろファンテージストである。デュファイは完全に子供であることマチス以上である。彼の畫は正に子供の自由畫である。しかし氣儘であつて大きい綜合性をもつ處に彼の特徴がある。

私は左にルシアン・ラフォルジュの畫論の一節を引かう、これ自由な現代繪畫の一切の特徴を端的に語るものであるからである。

一切の藝術はその各々の間に何ら異なる要素を認めず。

藝術とは一つの物體である。

一切は感覺に依つて開拓さるべき物體である。私は繪畫が音樂の如くエーテルの如く呼吸しうるものであることを望む。

あらゆる事物の測量圖的再現ほど愚なものはない、よろしく事物の本質をのみ寫せよ。

繪畫は絶対に自由なり、そは何らの支配をうけず。

繪畫は興趣に復歸するを要す。

興趣こそは繪畫存在の唯一理由なり。

「作畫」とか「逸話」とか「主題」とかいふ名稱は不用である。

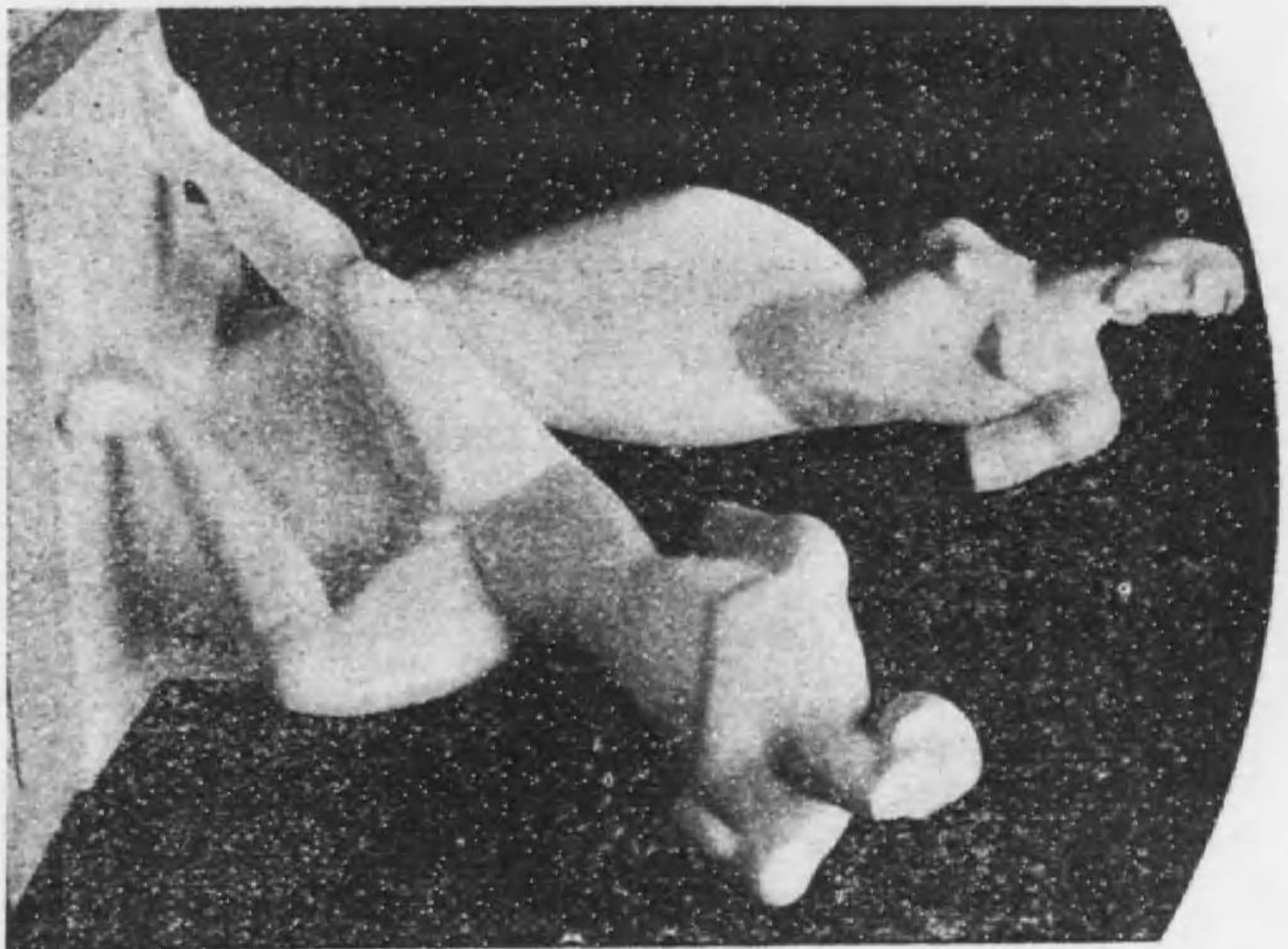
「美」と云はるゝものも存しない。たゞ形態に對する官能的歡喜あるのみ。

「起味」も不用なり、たゞ調子と鈞合とが必要。

三

野獸の總大將マチスが周圍から一人の極左黨の畫家が現はれた。パブロ・ピカソである。彼の名は恐らく最近十五年以前にはモンマルトルにゐる西班牙の無名畫家としてステンランのやうな洒落た畫風の追従者といふ以外には何ら人の顧る處なかつたのである。しかも彼は性來の機敏家である。フォーヴの運動が起るや彼はその一團に加つてマチスの單純化した畫面を更に別の方面から開拓し出した。彼はステンランからロオトレツクに移りグレコを模し、轉じて黒

義主成構の刻彫



〔近代美術の諸相「參照」〕

「像群」作コンスタンキーン



「ルアタキ」作メソラオロ

人の彫刻の研究をし出すに及んでハタと思ひ止つた。奇想天外の立體派(Cubisme)はこの原始藝術を科學化することから生れた。一九一一年のアンデパンダンのサロンは此の奇怪な畫面の前に觀衆を驚倒させたのである。

立體派が一個の反印象主義であることは先にも述べたが、この派の藝術を解明したアルベルト・グレーズ及びジャン・メツチンチェはその著「立體派」に於て明らかにその事を記してゐる。「印象派の技巧には愚劣なものがある。種々な色の使ひ分けで生命を出さうとしてゐるがそれは却つて畫の繊弱な要素を助長さすものである」と。而して立體派の反印象主義はその源流をセザンヌに求め、又遠いクウルペーの寫實主義にすら發するものと説いてゐる。彼らはいふ「クウルペーは偉大な寫實家だ。彼の「海」は恐ろしい力をもつてゐる。併し吾々は彼の海を更に截斷してその深さを示さねばならぬ。」「セザンヌは凡ての自然が球、圓錐、圓柱の形に迄追究されねばならぬと語る。」「吾らの主張は一切の立體化にある。即ち物體の容量(Volume)を示すことである」と。これから見れば立體主義はリアリズムの延長とも思へる。たゞそれは新しき意味から寫實の法則を眺めたのである。印象派によつて弱められた物體の實感的表現をセザンヌ

ンヌはその構成の相の上に求めたが、立體派はそれを更に科學的な眼から分解し綜合するのである。然も彼らはいふ。「事物ははじめて觀た時にはその構成は判然しない。しかし熟視するに従つてその性質は了解される。」立體派はこの見地から先づ一切の對象たる物體を一度解き放してみよう。分解(Decompose)とはこのことである。そしてそれを視覺の映象としてあらゆる繪畫がその一面の相より表現せぬのに對し、彼らは表からも裏からも横からもといふ風に眺めたものゝ一切を同一畫面に表はす。それ故畫面は決して一つの角度から見た平面ではない。それは多くの角度から眺めた映象の同存(Simultaneité)である。即ちそこに彼らは事物の立體的表現を可能ならしめたと信じる。即ちこれらの分解された面は觀者がそれを拾ひ集めて一つの物體の完全な姿を組み立てるやうにする。夫れの組み立てを可能ならしめる表現が彼らの畫作で即ち綜合(Synthesis)することを意味する。そして事物は畫家によつて新に再造されたわけである。

理論は以上のやうなわけだが實際彼らの創作は彼らのいふ通りにはすぐ様理解出來ない。何となれば現はさうとしてゐるものは抽象的な感覺で、具象的な眼の映象ではなくなつてゐるからである。ピカソの「ギターアル」はギターの糸も胴も放れ放れに、一眼見たのではどの部分がど

こにあるか解らない。しかもこの分解された圖面は一見一個の模様のやうにも見える。即ちそこに圖案的興味がある。そして彼らの表現上の畫趣的感覚がそこにも見出せる。それは單に理論化されたものゝ追究以外の副産物であるが一つの興味はさういふ點にも見出せる。この派の畫家としてはピカソをはじめ、ブラック、グレイズ、メツチンヂエ、リベラ等がある。併もピカソは現今又別の處へきてゐることは後段にのべる。

立體派の出生と間もなくまた一奇抜な畫派が表はれた。それは未來派(Futurisme)である。しかもこの出生地は伊太利、その畫家達も又伊太利人である。この未來派の主張は單に造形美術だけではなくあらゆる方面に渡つてゐるがこの主張の本尊は詩人マリネツチーの思想から生れたのである。(別項「突飛なる詩派」参照)

未來派の主張するところは立體派が單に事物を靜的方面からのみ解さうとすることを動的方面即ち「時間」の方面から解さうとした突飛な思考から生れた。即ち造形美術はその對象すべては空間の事物事象である。これ古來の繪畫彫刻凡ての爲し來つたところである。然るに彼らはあらゆる時間的事象を採り入れようとする。このことは彼らが又現代の文明の動的な方面に

多大の興味を感じる點からでもある。彼らは一様に科學萬能主義むしろ科學神化主義である。而して現代の都市の喧噪、機械力の偉大、そこに人間の無限の力を感じるものである。疾走する自動車や工場の絶え間ない輪轉機や、電気や瓦斯や凡そ近代文明を形づくる機械力の一切はまことに動的である。そこに現代人の感覺は多大の刺激を受ける。未來派はこの刺激から藝術を動的方面の所産たらしめようとした。そして彼らは焦燥する。彼らの生れ故郷は人類の美術の隆昌地である。しかも夫れは「世界の名所」となることに於て墳墓の如く死物の如く、そこに「現在の藝術」が餘りに蔑視されてゐる。彼らはこの空氣に堪らなくなつた。彼らの藝術は彼らの環境に對する反抗である。それ故全く別の機械文明に憧れ、その動的方面に憧れたのである。彼らは宣言する。――

- 一、吾らは若い。吾らの藝術は極端に革命的だ。
- 一、吾らは運動(Mouvement)を表はさうとする。嘗て企てられたことのないものである。
- 一、吾らは心の状態(Etat d'Anie)を描く。
- 一、繪畫を觀るものは畫の中心に住むことを要する。かくせん爲には繪畫は人の記憶觀察の

綜合ならざる可らず。

- 一、吾らの描くべきものは動的感覺(Sensation dynamique)なることを宣言す。
- 一、一切の事物は動き變化す。かくて走る馬は四脚を持たずして二十脚をもち、その運動は三角形なり。

一、走り動く自動車の中にて一人の人物の周圍に在る十六人は、順次に、又同時に一人たり十人たり四人たり三人たるものなり。即ちそれらの人物は夫れ自身は不動なれどもその場所は變化す。彼らは來り行き、衝衝に飛び入り、又日光に呑み込まれ、その中より歸りて汝の前に坐せん。そは不斷の振動の普遍化なり。

斯やうにして彼らは畫面の一切を動的感覺を以て充す。彼らはあらゆる時間的事象、運動、記憶、想像、一切の抽象的感覺を時間の相の上に見出す。それ故立體派が同存の原理は空間的な意義しか無かつたが彼らはこれを時間の上に齎らして同時的表現を行ふのである。

未來派の畫面も立體派と同じく不可解である。たゞ彼らはその動的感覺を表はすのに時々一つの線條を以てすることがある。これを力線(Ligne Force)と稱してゐる。彼らは疾走する自

動車の動的感覚を表はすためにその自動車の走る方向を一つの角度として左右に直線を引く。(ルツソロ「自動車の動力」参照)これと同様にこの力線は舞踏の進行、惑亂、光線の速度、人體の動的な構成すべてに用ゐられる。

これらの珍奇な主張は全然一切の繪畫のもつ信條を破碎する。この意味に於て彼らは過去の藝術一切の否定に立つて未來の藝術を主張する處にこの名の起りがある。詩、音樂、舞踊、劇、彫刻、建築一切に渡る革命運動であるが最初からこの運動の創始者となつたものはマリネツチーと共にセヴェリニ、カルラ、ルツソロ、ボツチオニ、バルラなどの畫家及び彫刻家で彫刻家ボツチヨニの動的感覚を具象化した彫刻などは甚面白いものがある。

立體派にしる、未來派にしる、その表現が從來の作品に全然見ざる抽象的見表を企てたことは造形藝術上の一新事實である。又分解綜合といふ如き手段もセザンヌに元を發してゐるとは言へそれが組織化されたことも一つの特徴であらう。

併し造形藝術の本質的な主張としては未來派よりも立體派の方に重んずべき素質がある。未來派の主張はこの點で幾多の矛盾をもち、且又造形藝術に不必要な文學的要素をさへもつてゐ

る。而してこの文學的主觀主義の最も多分なものは獨逸に起つた表現主義であると思ふ。

表現主義 (Expressionism) の運動は文學に於てこそ比較的新しいが、美術上に於て——主として繪畫の上に現はれた運動はやはり大戰前數年に始まつてゐる。即ちこの運動が繪畫の上に現れたのは未來派立體派が現はれたのと殆んど時を同じうしてゐる。たゞそれが獨逸に於て起つたものをこの表現主義とする。而して英吉利に於ては後期印象派と呼ばれ、佛蘭西に於て先に語つたフォービズムといふ名によつて呼ばれた運動とすべて軌を一にしてゐるのである。特に獨逸の表現主義のみが全然異つたものであるとは思へない。たゞそれらの運動に一つの體系を與へ、それを組織化して一つの理論となした所に獨逸式の整然さが見える。

これらの運動の特徴として共通なものはそれが著しく主觀的個人的であるといふことである。即ちこれらの制作が何によつて古き美術の因襲を破壊しやうとしたかと云へはやはり客觀的自然模倣を廢して絶對權威を主觀的創造の上に置くといふことである。アカデミズムの傳習に反抗すること、自然の忠實な模寫から罷脱するといふことは自然派寫實派印象派以後の畫風の主要な特徴である。セザンヌ、ゴーガン、ゴッダらの先驅者は即ち反印象主義の立場に立つ

た。表現主義はこの傾向を伶俐に理論化した。表現主義の主張は夫がいづれも反印象主義である點にある。即ちヘルマン・パアルの言を借りて言へば印象象(Eindrucks)の藝術でなく表出(Ausdrucks)の藝術を指す。この意味から彼は未來派も立體派もマチスもカンディンスキーもベヒシュタインもみな表現派の中にたゞき込む。即それは取りも直さず凡て反印象派であるからである。けれども又或る種の批評家は立體派未來派などはこの圏外に置いて表現主義は單にカンディンスキーやマルクやベヒシュタインや彼等獨逸の新派畫家のみ主張であることを明らかにしてゐる。即ち彼らのいふ表出は例へば未來派の如く「運動」そのものを中心とするのでもなく、また立體派の如く「量」を中心として考察するでもない。もつと廣汎な人間の内在精神そのものゝ表出を主とするといふにある。即ち印象とは自然が我に與へた映象である。従つて自我はやはり自然に屈服してゐる。然し表出とはむしろ自我を主にして自然を従とするもの、否、自我そのものが對象たる自然を奴隸にしていかに自由にも自由に變化し創造する。一言にして云へば絶對主觀の價値を繪畫の至上表現とするにある。即ち彼らは繪畫が「視覚」を重んじることを戒め、むしろこの視覚を意識の力によつて左右さすところに繪畫の新しい出立を

見ようとする。たゞ網膜に映る映象の再現が繪畫ではない。繪畫はそれらの視覚作用による外界の映象一切を蔑視してむしろその視覚が心理學上でいふ心視に達するやうに努める。彼らは外界から享ける一切を棄却することによつて、絶對主觀の至上價値を生みうるものと信ずるのである。こゝに表現主義の重大な標語がある。即ち「印象」でなく「表出」であるとはこのやうな意味に於てである。

しかしかう言つたところで彼らの實際の作品がどれ丈けこの至上價値を表出してゐるか。外界の印象一切を拒否すると言つたところで知覺經驗一切を拒否して終ふといふことは不可能である。恐らく狂人でない限り我々の實生活上に於ては藝術もまた何らかの意味に於て我々の經驗や知覺を一つの與件とせざるを得ない。ベヒシュタインやマルクやコ、シユカなどいふ作家の作品を見るもそこに描かれてゐるものなるほど外界の模寫でないにしろともかく吾々の知覺や經驗を全然無視した形象にも思へぬ。なるほど主觀的な自由な改變はある。けれども何らかの意味に於て外界の形象は存してゐる。たゞカンディンスキーの作品の如きがやゝ意味を異にしてゐるがこれとて單なる自然的形象を存せぬといふだけで、その色彩や構圖(それは彼一流

のものであるが、がむしる音楽の構成と同じやうな知覺を基にして作られたことを知るであらう。これを要するに表現主義の繪畫はそれが極端な主觀的畫風であり、その構圖も色彩も個的な主我的表出を重んずるといふ點に於て一つの特徴は持してゐるが、しかしそれは、一面餘りにさういふ觀念の奴隸となつた結果「個的」と「獨斷的」とを混交し、絶對主觀と氣紛れな妄想とを平氣で一緒にしてゐるものである。従つてそれは一面餘りに觀念の遊戯であり、文學的であるだけ繪畫としての立脚地は外れ勝ちになるとも言へよう。たゞこれがいかにも獨逸人のロマン的氣質には迎合しうる性質のものであるだけ獨逸の新藝術としてはとも角特徴あるものである。殊に戦後の敗類したなかにこの自己表出の絶對主觀を力説するを見ることはこの民族の衰へぬ力を示すものとも思へる。

戦後ダ、イズム (Da Daisme) といふ一派が一方に喧しくなつた。これは未來派立體派表現派らの總和であると共に又そのいづれでもない。所謂フォーヴは何らか理論をもつてゐる。しかしこの一派は一種の虛無主義で一切はたゞ彼らのいふダダだといふ。そのダダとはむしろ無意義を指す(「突飛なる詩派」参照)。何ものをも信ぜず何ものをも創造せずたゞ破壊的にのみ進行す

る。彼らは藝術といふ言葉さへ信じない。それ故その創作は繪といふか、作り物といふか、實物と云ふか、ともかく彼らの勝手氣儘な手段をもつて表現しようとする。小供の使ふ赤や青の紙片の配列、針鐵はりばねや鐵片の屑くず(それが彫刻)、紙の上に落した青インキ(それが聖母マリアといふ繪)、そんなもので表はす狂態ぢみた悪戯とも思へるもので戦争で癡爛した人間の神經に對する一つの刺戟劑といふ以外に存在の理由なきものであつたが美術の方では今は既に大した影響も與へてゐない。

かく左傾的傾向が美術界に瀰漫したがその餘りに極端なものはどちらかと言へば一時の注視は惹いても漸次勢力を失つてくる。而して畫界で今なほ多少の勢力あるは立體派であるがこれすらその轉向を示してむしろ古典藝術へ復歸しそこに新な道を求めようとしてきた。即ちピカソのコベルニカスの轉向が即ち夫れである。彼は立體派を創造し、その構成を科學的にしてきたが、しかもその抽象的表現は一時期であつて、その理論を具象化するに及び彼はアングルやダヴィッドの古典主義を新に研究し出しそこに新古典主義(Neo-Classicism)の教條をもとめた。

この主張は彼と共に立體派の運動に参加したアンドレ・ロオットの早くより求めた道である。

ピカソの轉向はむしろ後れ走せであるが、現在この派の大家としてロット、ピシエールらはその最なるものである。ドラランも一時こゝに趣いたが彼はセザンヌの使徒としての特徴の方を多くもつ。ロオットの新古典主義は實にアングルの再造である。即ち古典主義の究めた形態の構成的美を彼は立體派の容量の立體的表現の理論によつて解釋しようとしたのである。そして同存的な抽象的表現をすて、再び一面の視覚映象の表現の上にその感覺を表現しようとしてきたものである。歴史は繰り返す。繪畫の路も一つの圓周を意味するか。

先に現代繪畫の特徴としてフアンテージの事を挙げたが、これと同じ意味の言葉でシツク(Chic)といふ言葉がある。それは矢張一つの粹な味とでもいふものである。繪畫は「自然から得たもの」(D'après Nature)であると同時にそれが繪といふものゝ表現になるところに一つの美が出来る。これがシツク(味)だといふのでめる。そしてかゝる意味から繪畫は線や色や形の、自然の本質に根ざすと共にそこに自ら一つの純粹な畫的效果を重んずる。かゝる言葉は餘りに明白單純な理窟よりないがこれらの共通な思潮の上にある畫家として本然派(Naturalists)の一群がある。そして現在の大家の多くがこゝに在る。キヤモワン、アツスラン、スゴンザツク、

マルケ、キスラング、マンガヤンらである。就中マルケの畫はマチスの單純化の畫面と似かよひ、しかも色と線とが日本畫の如き感じを起さず單純な氣持ちのいゝ畫である。

また印象派の後繼者も現在可成りある。ピエール・ボナールの如き、ヴィヤールの如き、デスパニアの如き夫れである。ピエール・ボナールはマチスと共に現畫壇一方の覇者であるがその色調の繊細なることルノワールを偲ばすものがある。彼は矢張り色彩の魔術者である。

四

さて畫界の現状を語ることはあまりに長くなるので以上で措くがごく簡單に彫刻界の一瞥をしてこの項を終らう。

近代歐洲の彫刻界で驚嘆すべき偉業をなしたものは何といつてもオーギュスト・ロダンである。ロダンのことは我邦にも紹介しつくされてゐるのも早やこゝで喋々と述べたくない。それらは適當な書によつて必要に應じ研究されんことを望むが、ロダンのなしたものは畫界に於てセザンヌのなした仕事と共通する。否彼はカルポオ以來の大才で、その偉業はミケランゼロ

に比較さるべきものである。そして一切の彫刻上の傳習形式を破碎したが、しかもその一切に通ずるのも又彼である。そして克明な寫實家であると共に、古代の研究家、埃及藝術の再造家であると共に又羅曼的な感動の藝術家、而して生命の自らなる流れをその形體の上に把握した羅代の彫刻家である。

ロダンの赫耀たる事業、制作の一切は今世紀の人類がなしたものの、中の最も偉大な遺跡である。しかも彼以後の彫刻はいかに進展しつゝあるであらう。

ロダンによつて革命の洗禮をうけた彫刻界はそこに兎も角自由清新の氣を入れた。官學流の下積になつてゐた彫刻を畫界に於ける運動と同じく自由な状態に置いた。ロダンの後にロダンはなしてあるが然も彼と同じ流風を傳へる作家にエミール・ブウルデルが在る。彼の彫刻も寫實的であると同時に又古代的である。彼は彫刻の中に運動の状態を把握し、又夫れを綜合化し、そこに自ら一つの様式を求めて行つた。この様式化することは彫刻の一つの要素である。ブウルデルを以外にしては何と言つてもロダンと對比さるべき現存のアリスチード・マイヨールを擧げるべきであるが、マイヨールの美しき形態も又これ様式化の美しさである。

彼の採つた路はロダンの寫實的、浪漫的表現の反對に様式的、靜止的である。しかも彼の表はす肢體の肉感を見よ、彼の彫刻の裸女は豊滿限りなき肉體の所持者で、その肉體の構成が單なる寫實の表現でなく綜合化した線や面の構成そのものに伴ふ様式の美である。彼は一面深い自然の研究家であると共に又古代藝術、原始藝術及び東洋藝術の研究者である。その美しき形態と線はそれら凡てから得られる。彼はロダンの如く何ら劇的な主題を求めない。たゞ一つの肉體そのものゝ感覺美を創造したのである。

白耳義の彫刻家コンスタンタン・ムニエは多く勞働者を題材としたが、彼の單純にしてまた量的な彫刻も近代彫刻の一特色である。彼にとつて細局は一切省略される。この點印象的技巧がある。しかもその表はす肢體の重々しさと生々しさは失はれない。彼の原始化單純化も埃及藝術に負ふ處多い。印象的といふ點で思ひ出されるのはロダンの一面にもそれがあるが露西亞の彫刻家ツウルベッコイの作は繪畫に於ける印象派の技巧を思はず。元來彫刻は立體の凹凸面を生ずる光と影の効果が吾々の視覺に與ふる印象に種々な意味をもつのであるが、ツウルベッコイの作品に於ける面の觸法は恰度印象派の繪具の配列のやうに一つの色彩的調子をもつて用ゐら

れてゐる。そこに一つの色價が生じる。

原始的單純化といふ傾向も繪畫に於ける運動と同じく現代彫刻一般に強大な力を與へてゐるがそれらはすべて埃及彫刻、古代希臘等の形體の美を追究すると同時に黑人の彫刻からの示唆を多大に受けてゐる。それと同時に様式化の方法は又別種な途を求むるに至つた。塞比亞の彫刻家メステルウィツチは古代彫刻から一つの綜合的様式を發見した。英のエブシユタインは同様に埃及及び野蠻人の彫刻から一つの綜合的單純化の表現を學んだ。しかもアレキサンドル・アーキベンコの彫刻ほどこれを美しき形體の再造に任じたものはない。

アーキベンコの彫刻は一つの形態そのものをその構成さるゝ面及び線の綜合によつて一個別な美しき形態に創造するのである。彼にあつては彫刻は決してその舊來の粘土、大理石、石、銅の如きのみその材料としなない。彼はいかなる物質からも美を發見し、それを自由に構成して彼の思ふまゝの形體を造る。而して斯の如き態度から彼の彫刻は批評家によつて構成主義(Constructivism)の名をえてゐる。構成主義は現在獨逸の新しき表現派の畫家彫刻家の一派から一つの流派として分離してゐるが尙ほ發展の途上にあるので今日正しき評價を與へえ得いが、

しかもこれは一切の造形美術を構成の要素から觀、一切美術をむしろ建築の一種とさへ信じやうとしてゐる態度を示すもので立體藝術たる彫刻が夫れを最も可能ならしめるは言を俟たない。

アーキベンコと別種な立場からやはりこの構成主義的傾向にある彫刻家にロオランスがある。彼は立體派の主張をそのまま彫刻に採り入れたと共に又一切を線、面等の構成的様式に分解綜合してそこに新しき美を表現しようと努めてゐる。

(3) 混亂より綜合への現代美術

世界大戦と美術——藝術の活動——預言の藝術——リアリズム——源泉セザンヌ
立
體派と未來派の相違——現代美術の本道

世界を擧げて各國家の不安状態が洋溢しつゝある現代に於て、靜かな鑑賞裡に評價さるべき美術の如きは、あまりにこの熾烈な現實の諸象とはかけ離れた問題のやうに見える。事實戦争と藝術とは全く別種な活動であるから、戦争が直接藝術を左右すべき力は古來あまり多く見出されない。或る意味に於て戦争は藝術を毀損せしめる事はあつても、裨益さすといふことは稀である。で戦争其のものは藝術を支配しえないが、戦争によつて惹起せられた社會状態の變化、思想の變動は言ふまでもなく凡ゆる藝術に甚大な影響を與へるに違ひない。今度の世界大戦を契機として起る藝術界の變動はこの種の社會的思想的變動を背景として起るべき夫れであらう。

しかし、藝術の世界が社會的變動によつて受ける影響は必ずしもその全部を根柢より覆すほどの變動ではないと自分は信じる。何となれば藝術の活動は團體の活動でなく個人の活動——選まれたる個人の活動であるからである。藝術の世界は尠くとも各個人の性格を通じた價値の世界であるから、その個的な性格が創造する製作は必ずしもこの社會的變動にのみ左右せられて行動するものではない。勿論環境の支配をうけるといふことに於て藝術も他の社會的活動と同じではあるが、藝術の世界が團體の世界に伴なるといふことは、その個的な活動と民衆の精神とが契合する時に於てである。しかし古來の天才がその價値を彼の生存する時代に認められずして次の時代もしくはその次の時代に於て理解を得るといふ如きは何を意味するであらう。由來藝術の世界に於ての創造はこの實行世界に於ける行動よりも遙かに自由である。藝術家は彼の想像や理想を直ちに實行しうる世界をその作品に於て先づ所有しうる。この點に於て作品はよく「生れざる世界」をその以前に於て豫言する。これは必竟その製作が個人の自由な精神の中のみ行動するからである。

今、美術界に於て見るも、現下の混亂した各國の紛糾状態は既にこの大戦の以前に於て歐羅

巴の美術家が経験した事實であると言ふことが出来る。世界が這般の大戦によつて始めて遭遇した噴火山的動亂は既に千九百十四年以前に於て美術界に興つた革命に想到せしめる。今實現を見ようとしてゐる無政府主義、社會主義、過激主義等は既に美術界に於てはその破壊の烽火を大戰勃發の數年以前に擧げてゐた。嘗て英國の一美術批評家は最近の美術界の運動を目して「美術に於ける無政府主義」と呼んだことがあるが、事實美術界の無政府状態は既に永い年月を經過した。元來個別的なるべき藝術がその本質の理想とする個人主義を徹底的に實行した結果は、その許された個人の自由な権限に於て夥多なイズムスを峰起せしめた。個性主義を主んじて、あらゆる因襲的典型を破碎しつゝさうとした結果はこゝに舊藝術と新藝術との間に明確な分岐點を作らした。而して恰度各國家が、その組織の上に舊制度と新制度の葛藤を見るやうに、この因襲的美術に對する革命的美術はその一切を根本から再建しようと企て、茲にその無類の混亂を起したのである。

併し乍ら、この混亂は漸次に何ものへか復舊してゆきつゝありはしまいか。換言すれば餘りに煩はしい分化的傾向、小黨分裂的傾向は、もつと大きい綜合的本質的傾向に向つて進んでゆ

きはしまいか。自分は尠くとも今はその過程にあるやうな氣がするのである。即ち戦前既に革命を享けた美術界は、實戰に於てある時間を空費されたが、その革命は既にある歸趨を得てゐるのでないかと思ふのである。

所謂後期印象派と名付けらるゝ運動、立體派、未來派、その他綜合派、竝存派、サンクロミスト等と稱される幾多のイズムスは、宛ら今の經濟學上に峰起した共產主義、社會主義、組合社會主義、サンチカリムス等といふ名稱の感覺的なると同様に人々の心をそよる名稱である。けれども美術界に於てこれらの名稱の存在はたゞ一種の分化的傾向を語るのみで美術自らの本道はむしろこれらの夥多な各主義の特徴を消化し混和してその本質的内容を益々豊富にしつゝ發達してゆくのであらうと思はれる。即ち各異つた天分をもつた天才の事蹟を消化し、更にこれに新意と創造を生んでゆく新しい天才によつて、益々確實に美の世界が吾々に開拓されてくるのであらうと思ふ。

畫界に於てポオル・セザンヌの影響は經濟學上に於けるマルクスにも比較されよう。彼は實に畫界に新紀元を作つたことに於て新代のラファエルであるとも言へる。彼は一個の源泉で、

あらゆる支流は彼から流れ、また彼に歸らうともしてゐる。先づ私はこの點から説き起して大まかながら今の混亂した夥多なイズムスの各傾向を一瞥することにしよう。

美術の對象としての自然は、その表現の手段をいかなる方面よりするも要するに作者と自然との或る緊密な交渉に歸せねばならない。それは絶對主觀の世界であるとも、又客觀の世界であるとも、作者の自然に對する批評解釋如何の態度を語るものである。この點に於て美術の基調にはいつも一個のリアリズムがある。これがカメラの如く形似を如實に寫す模寫主義に終るか、作者の主觀を強調した寫實主義となるかはその形式上の問題であるが、如實な自然の模寫は既に或る時代に於て完成し盡されたと見ていゝ。吾々がセザンヌの前にクウルペーをもつ事はその突きつめた寫實主義の結論とも見える。この克明な寫實的寫實主義から更に一步を踏み出したものこそセザンヌである。彼は彼の視覺を通じて見る對象の自然に彼自身の生ける主觀を裏付けた。即ち自然の有機的生命が彼によつてその畫面の形似を破つて自由に露出された。此意味に於て彼は既にリアリズムに反抗したとも見えるが、しかしその究極は却つて最も徹底したりアリズムに向つたことであつた。即ち形似の傳模から感覺の表現に移つて、こゝに自然

の容量、體積、質度の如きを吾らの感じ得らるゝ視覺を媒介として表視したのである。立體派の如きは彼を踏臺として更に學理的にその表現を解明し主張したと見ていゝ。

立體派はその物體解體の表現によつて一種奇怪な畫面を創造したが要するにその根本はリアリズムである。主觀を主んじながら、夫れを單なる印象にも止めず、光、空氣の表現のみにも傾倒せず（印象派の如く）物體質量そのものに對する吾人の感覺を端的に表現しようとするものである。が、このリアリズムに基調を置くところに繪畫としての本質的な確實性をもつてゐる。ピカソやグレイズや、メチンゼエやブラツクやの企ては恰度過去に新印象派が企てたスウラーやシニャツクの光學的理論の追求と同じ程度の理論的追求であつて、一面眞理をもつと共にあまりに機械的だといふ感じがする。自然からさういふ解體した知識を斷片的に得るより吾々の視覺が直接綜合して見る一つの畫面の方が遙かに吾々を肯かせ易い。尤も一面から言つて、この自然を解體し、更に綜合せしめるといふ處に舊藝術に對する新藝術の立場が明瞭に指示されてゐるのであるが、これが餘りに部分的興味に走る處に遺憾がある。

立體派は右の如くリアリズムを基調として物體の靜的方面のみ追求してゐる間に、自然を

「時間」の上から解釋してその運動の表現を企てたのがかの未來派である。未來派の特徴は吾々の視覚自身が捉へえない他の感覺を視覚の上に齎らす處が一つの新開拓であるが、これが單に暗示に止つて直接その感覺の表現に到らない點に到底不可能な到達點を示してゐる。即ち夫れは空間藝術と時間藝術との不變な羈絆があるからである。たゞ運動の状態を靜止な畫面に寫す所が面白い。しかしその表現の方法は立體派と同じに解體と綜合を用ゐてゐる。要するに未來派も決して繪畫の本道に乗つ取るべき性質はなく、只この種の特徴を強調する處に或る種の貢獻はしてゐよう。未來派は單に繪畫のみの運動でなく文學、詩、音樂、彫刻、建築、演劇、舞踏はては政治にまでも一種の意見をもつてゐるが、この派の創始者の詩人マリネツチの性格は科學とロマンチズムとを打つて一丸としたやうな處に、その我武者羅な原始的な態度がある。過去一切の因襲をふり捨て、凡てをアルハから創造しようとする彼等の意氣は愛してよく、又運動や時間を空間藝術に採り入れる考へもよいが、それが餘りな獨斷に陥つてゆく點に到底大成の見込はない。未來派は既に現今その中心を失つてゐるが、これが露西亞の一部に榮えようとしてゐるのは面白い。一面未來派の狂暴な破壞的態度はボルシエキズムの思想とたしかに共

通點を有してゐよう。しかし露西亞に入つた未來派は一種特別な性質を帯びて、決してマリネツチが主張した通りの主義を捧持してゐるのではないやうにも聞いてゐる。がそのあらゆる因襲生活に反抗し、凡てを新しい立脚地から見ようとする點は同じであるやうだ。未來派の繪畫はその表現に於て一見立體派と同じやうに見える。その個的な特徴はむしろ彫刻や、音樂に現はれてゐるのではあるまいか。今度戦争で死んだポツチオニーの彫刻の如き、そのあらゆる無形物（光り、重さ、力の如き）をその運動の方向から有形にする「フォルム塑造術」の態度などは特に面白い點がある。

未來派と同じく時間的に繪畫を創造しようとする一派には並存派、同存派などいふ一派もある。一つの時間に同時に存在する諸物」といふ處に目をつけた點が、單に運動といふ如き時間の連續から成るものゝみに重きを置く一派より更に一步を進めてゐるやうにも見えるがこれも餘りに局部的な見方であらう。音響と色彩の交渉を取り扱つたガンヂンスキーの製作の如きも一時大に騒がれたが繪畫よりも音樂の領域に踏み込すぎてゐはしまいか。これらの畫派は現今餘り多く重んぜられてゐないが從來の藝術に全然なかつた新領域の開拓を企てたのであるか

ら、その點はどこまでも尊重していい。

混乱した美術界には以上の如き新興派があると同時に新しき意味の復古派もある。フロラン
ス藝術に憧れるモリス・ドニー古代希臘及び東洋に復歸せんとする彫刻家のマイヨール又新古
典主義のアンドレ・ロットなどさうであらう。それと同時に全く原始人の如く、小兒の如く、す
べてを單純に綜合的に見ようとする人もある。アンリ・マチス、デュフィの如き、死んだルツッ
オや彫刻家のアルキベンコの如きそれであらう。

しかし繪畫の本道として残されたものは矢張り印象派の後繼者その他によつて尙ほも繼續さ
れてゐる。即ちあらゆる支流の特徴をも咀嚼して、そこに視覺を通じて見うる範圍の實在を正
しく見、生ける主觀をもつてそれらを表現しつゝある一派佛のボナール、ゲラン、マンギヤ
ン、マルケ、ヴィヤールの如き、英のジョーンの如き正しく繪畫の本道をなほ支持しつゝある
ものであらう。

大戦中に吾らは多くの巨匠を失つた。ロダン、ルノワール、ドガの如き夫れだ。しかもこれら
の巨匠の死は新しき時代の藝術が段々と入れ變つて現はれてくるのを示すやうにも思ふ。獨軍

に破碎された幾多のゴチック建築、ランスやアミアンの本寺カテドラルの如き名刹を失つたことは返す返
すも惜しいが、これらの優秀な古建築に變る新代の大建築こそ又今後に望みたいものゝ一つで
ある。要するに美術界の不安期混亂期はその分化的傾向から既に綜合的傾向に向つて進みつゝ
あるのである。(大正九年六月)

近代詩の傾向

(1) 象徴主義と現代詩

象徴主義の出發——高踏派デカゲン派——ボオドレールの悪魔主義——ゾルレエヌ——サマ
ン、ランボオ、マラルメ——薄明の詩人——レニエ、グルモン——自由詩とホイットマン——
ラフォルグ——エルアランの都會詩——グリフィン——加特力詩人クロオアル——田園詩
人ジヤム——ボオル・フォール——「昂」の群——ネオマラルメニスムとヴレリー——象徴派
の外國への影響

詩は藝術の中にあつても感情を生命とする藝術である。感情が言葉といふ形式によつて表現されるとき「詩」は生れる。詩の歴史はこの感情の内容と言葉に移す形式の種々なる推移發展で

ある。浪漫主義はこの感情の力を形式の力より重いとした。これ古典主義クラシシズムに反抗した所以である。古典主義と同じ立場に立つ近代の新詩派バルナツス派(高踏派)は、詩人はその詩句の後に隠れて不感無覺インパフシビリティの状態を持せねばならぬとした。これ感情より形式の美を重大視する所以である。かくて羅曼派以後近代の詩歌に何よりも巨大な投石をなしたものは象徴主義シンボリズム(Symbolisme)の運動であると言はねばならぬ。

象徴主義といふ名は今日既に普遍化してゐるが、あらゆる藝術の運動がたゞその名稱のみの意味によつてのみ理解しうるものでないことはかの美術に於ける印象主義が決して「印象」夫れ自體を主義とするのでないことから發足したことに於ても知られよう。象徴主義の命名もこの派の詩人の主張が古くから語られてゐる象徴(Symbolie)の意義を新しき意味の下に發見したことであつて、嘗に何らかの意味を隠して表現するが如き文學を象徴主義とするのではない。そこに文學史的に新たな發足のあることを先づ知らねばならぬ。

羅曼主義の詩歌は先づ感情の解放を志した。ユーゴーやラマルチーヌやミュツセは英國羅曼主義の諸詩人、バイロン、シエレ、ワーズワース、コオルリツヂらの影響を受け、また獨逸

羅曼派のゲーテ、ハイネらにも負ふ處あつた。而してルツツオの思想やモンテスキウ、デイドロの思想はあの有史以來の大事事件たる佛蘭西革命の怒濤を起して人類の文化に一大轉機を起さしめた。羅曼的精神が啓蒙思潮によつて目覺めた人々の感情を念が上にも煽らしたことは永い間理智と傳習の桎梏の下にある文藝の上にも生々躍々たる焔を打ちそゝいだことであつた。

しかもこの羅曼主義とルツツオの自然復歸説とはまた人間の思想をして希望的であるよりむしろ衰觀的な方面に走らした。羅曼主義の感情本位的傾向は徒らに人に哀史を造らすにすぎぬ。破壊と絶望がその果の運命である。また一方自然科学の發達によつて人類の思想はその崇むる偶像を失ひたゞ自然の不可抗な運命に屈從する醜い動物たるに過ぎぬ自覺をもつに至つた。信仰は科學によつて傷かれた。人は神を失つてたゞ現實の醜惡な斷面をのみ正視せしめられた。自然主義文學はたゞ科學の信條をもつてのみ文學の一切を調理しようとしたのである。かくて世紀末 (Fin de Siècle) の惱みはこの時代のすべての人々にきた。頽廢的な思想は瀰漫した。かくて反道德的な世界は彼らの感激の對象となつた。

デカダン派 (Le Decadent) の文學はまづその思想に於て過去の倫理觀を破却したところから出立

する。デカダンといふ言葉は世人によつて嘲侮の意味よりなかつたものであるが當時の若い詩人はむしろこの頽廢デカダンスの意義を自己の態度を闡明する上に役立たせた。ジュール・ルメートルに言はすればこれは惡德 (Vice) の文藝である。亞米利加の頽廢詩人エドガ・アラン・ポオの愛好者たるシャルル・ボードレーは自ら惡魔主義 (Diabolisme) の詩人なることを表示した。彼はすべての詩人が理想と光明の彼方に詩の領土を求めんに反して逆に惡魔の中にその道を求めたのである。自然主義が醜惡そのものと見馴した人生を彼は醜惡と暗黒なるが故に愛した。彼の眞如の世界は惡であり醜である。彼の美の世界はこの惡魔の世界に於てのみ存在する。彼は死人を歌ひ腐肉を歌ひ悲哀と鬱悶の堪へがたき魂の呻吟を詩句に託した。彼はこの醜を嘆かうとせず、この醜の中に自ら突き入つた。

われ遺書を厭み、墳墓を憎む、

死して徒に人の涙を請はんより

生きながらにして吾寧ろ鴉をまねぎ、

汚れたる脊髓の端とを喙ばましめん。

おゝ蛆蟲よ、眼なく耳なき暗黒の友、
君が爲めに腐敗の子、放蕩の哲學者、
よろこべる無頼の死人は来る。

わが亡骸なきがらにためらふ事なく食入りて

死の中に死し、魂失せし古びし肉に

蛆蟲よ、われに同へ、猶も憫みのありやなしやと。

(永井荷風氏譯)

これは彼の「死のよろこび」(La mort joyeux)と題する詩の一節であるが、彼の詩集「悪の華」(Les Fleurs du mal) 全篇に漲る悪魔的精神は夫れが凄惨な内容あるに係はらずまた玲瓏とした彫琢縷骨の詩美をもつ詩である處に彼の唯美主義(Estetisme)或は豪奢主義(Dandyisme)と稱するものゝ存在を知るであらう。

當時の青年詩人はバルナツス派(Parnassien)といふ一派を樹てた。これは形式美を藝術に於て至上とする。詩の美を形式の美にありと見、しかも凡俗(Philistin)の容喙を許さぬ處に彼らの居處を置く。バルナツスとは希臘諸神の集まる高峰の名である。日本で上田敏博士がこれを高踏派と譯されたことは當つてゐる。云はゞ彼らの態度は「藝術のための藝術主義」(L'Art pour l'Art)にある。夫れ故彼らは詩句の彫琢を何よりの大事とし整然たる形式美を誇るところから詩人の感情的内容はむしろその背後にありとする。ルコント・ドウ・リールといふこの派の詩人のいふが如くむしろ詩人は藝術の内容たる一切の現實事象に不感無覺(Insensible)であつてよい。たゞ形式美のみを尊重せよといふことである。ボオドレーもこの一派の主張を持した。彼が悪と醜の世界を飾るものは即ちこの形式美である。彼の「悪の華」は一面彼の美に對する鋭き感覺を表白したものと云へる。そしてこの鋭き官能(Instinct)の上に發見した美こそ又一つの新しい美である。即ち彼のダンディズムは實は異常な美の享樂を恣にしたことを意味する。彼は官能に來る美のみ至上のものとなした。それ故その詩句の形式的美も決して古典派の如き固定したものではない。たゞ内容の凄惨な狀景を峻嚴な詩法の飾にかけて彫琢した處に彼の詩が高踏派の詩としても至上の價值を有する所以である。

彼の詩がこの凄惨な官能美の表白である如く彼の生活もまた異常な美の享樂に憧れ感溺した。即ち阿片に溺れ、ハツシユシユ（印度の大麻、阿片の如き毒藥）を喫してそこに浮ぶ幻想の世界の美をさへ楽しんだ。彼が「人工の樂園」(Les Paradis artificiels)といふ書はこの奇怪な幻想の世界の物語と有名な「散文小詩」(Petits poèmes en prose)とを収めてゐるが彼もデカダントとしての享樂を極度に味はうとしたことはこの書に於ても明らかである。

バルナツス派とデカダン派とは或る場合同じグループを指すが詩の上の主張は時を経るに従つてデカダントの中から別種の態度を示すに至つた。即ち象徴主義（オレボリスム）の運動がそれである。然し乍らバルナツス派が形式の美を極度に示さうとした如き唯美的態度は當時の新しき青年詩人の共通の態度とも云ふべきで、この點から見るとポオドレールが異常な美の世界に憧れ、悪や醜の中に美を發見した如く美的感溺や享樂が、いづれも官能美の尊重にある如く、デカダン派と云ひ象徴派といふ名稱の差こそあれ、この官能美の上に新しき態度を示すものこそ當時の新藝術であつたのである。所謂世紀末（千八百九十年代）を中心とする佛蘭西に於ける詩歌の運動は先づこの藝術上の新しき美に對する探求に始まつたと見るを正當としよう。

象徴派のいふ象徴とは所謂理智的なシンボル（記號）を以て何ものかを語らうとするのではなく、象徴派の詩歌は一言にしていふと感覺情緒の上の美を重んずる詩歌である。即ち象徴主義の藝術は先づ自然派寫實派の如きたゞ事實の世界の如實の表現に憚たらず、藝術家個々の個性を通じ、その個々の官能、神經に映する特殊な主觀の力を以て事物を表現するにある。即ち象徴派のいふ象徴とは情緒的象徴である。何ものかの意味を、何ものかの記號（象徴）を以て示すといふことは單に比喩（Allegory）に過ぎぬ。よしそれを象徴としても智的象徴（Symbolisme Intellectuelle）である。然し先にも言つた如く個性的な官能神經に映する異常な美を憧れるこれらの新詩人は決して意味を比喩として語らうとはしなかつた。彼らはたゞ彼らのもつてゐる心もちをありのままに表はさうとしたのである。それ故象徴主義の詩歌は羅曼派の詩歌が只感情の激發にのみ生命を置いたのに對し、同じ主觀的ながらその主觀の状態を示さうとする態度に出でた。心の状態（État d'âme）を表はす心理的な詩歌こそ彼らの詩歌である。即ち官能を通じてその官能の匂ひや色をそのまま文字に表はさうとする。概念的に外廓の描寫をしようとするのではなく、心もちそのものを暗示的に表現する。音樂が人の情緒を直に動かすやうに象徴派

の詩歌は言葉それ自身を心もち宛らの表現としやうとする。それ故この派の詩が朦朧であり晦澁であるはまた止むを得ぬ。元來言葉をもつては表はしがたい情緒や気分を言葉をもつて表現するのであるからその詩は理智的には不可解なものが多い。

この派の最初の詩人にして且つまた近代歐洲詩界の大詩人たるボオル・エルレエヌの詩の如きその情緒的感覚的な表現は今迄の高踏派の詩歌の整然たる形式美をもつと豊かな多彩なものにした。高踏派の詩は色彩も光りも明確であるが象徴派の詩はもつと薄暗くぼんやりしてゐる。

かぎりなき倦怠の

荒野のなか、

そこはかとなき雪

砂のごとく短く。

空は銅色にして

光もなし、

生けるがごとく

死せるがごとく月の色。

(エルレエヌ)

これは單なる一例だがこのこの派の詩の朦朧晦澁をトルストイは批難して、このエルレエヌの詩句の如き「雪が砂の如く短く」とは何ごとだとか、「空が銅色」で月が「生けるが如く死せるが如き」とは何を意味するのだとか詰り、畢竟彼らは自己の空疎な思想を偽憚せんがために不可解の文體を創つたのであると攻撃してゐる。しかし、この杜翁の批難は當つてゐない。象徴派デカダン派の不明の文體を彼らが美意識の錯誤に基くとするものはトルストイに限らず、近代の明敏な天才美學者マリ・ギユヨウですら然りであるが、しかしこれらの批評家が不可解となしたものを今日吾々はさほどの難解を感じず理解しうることは何故であらう。彼らの語るものは理智でない。理智の解釋を超へた情緒の暗示である。吾々は今日の急進的な藝術家の一派——立體派未來派等——が表現せんとするものゝ不可解も吾々が藝術に對する鑑賞的態度を

「理解することより「味解すること、換言すればその與へられたものを「解しよう」(Comprendre)とするより、「感じよう」(Sentir)とする態度で對すればその暗示は吾々の了解しうる範圍に屬することを知る。たゞ個的な感覺なるが故にそれを全部對者がうけ入れることは出来ないと同時に對者はそのものを主觀的に勝手に解釋してもよいのである。象徴派の詩歌は作者の心情と鑑賞者の心情とが一致すれば足りる。これ音樂の場合と同じである。夫れ故彼らは言葉なるだけ概念的理智的に使用することを避けて暗示的音樂的に使用しようとする。ユルレヌの「詩論」(Art poétique)といふ詩はこの意味をよく傳へたものである。

音樂、音樂、何ものよりも先づ音樂ぞ、

そのためには分ちえ難きものを選ばむ、

いと仄かなる、消なば消ぬがものをこそ、

げにそこには手もて量るも置くこともなしえがたかるものぞあれ。

真き言葉を選むには何氣なくなせ、

言葉をむしろ輕んぜよ、

明るみと暗とのかくも織り交る

薄暗さ詩よりほかに慕しきはなし。

そは面紗の後にかくる、美しき瞳なり。

日中にゆらめく太陽の光りなり、

日の光和らかき秋の日の空のごとくに

また夜に明き星屑の青く輝く光の如し。

吾ら色彩を求めず、色合を求む、

色合、げにそのほかになにもなし、

その色合ぞたゞひとり

夢を夢にし、笛を角にと結ばしむ。

「色彩を求めず色合をもとむ」(Car nous voulons la Nuance encor, Pas la Couleur, rien que la nuance)といふ言葉に明瞭なものより、不明瞭なものを好む彼らの態度が端的に表はれてゐよう。かくて彼はこの詩の最後で

汝の詩をして占ひの言葉たらしめよ。

(Que ton vers soit la bonne aventure)

と歌ひ、かくの如き詩歌をのぞいた他の詩はすべて文献(Littérature)に過ぎないと歌つてゐる。

Et tout le reste est littérature

(餘は凡て文献のみ。)

この信條は即ち象徴派の信條である。

エルレエヌは甚だ薄命な詩人であつた。その生涯は貧困と病弱との生涯である。そして善良な靈をもち乍ら意志弱き世紀末の子としてその堪へがたき鬱悶を詩とアブサント酒の中に浪費した。彼が友人ランボオと同性の愛に陥り子供らしき争闘の結果ランボオを短銃で打つたことから牢獄の人となり、二年をモンの獄舎に費やしたことは又彼をして稀代の懺悔詩集「智慧」

(*Le Sage*)を作らしめた。この詩集は神と彼との交通である。エルレエヌはこの詩の中に彼の加特力的信仰の素朴性を表はしてゐる。

二

象徴主義といふ命名はこの派の詩人のジャン・モレアスがつけたのであるとされてゐるが、モレアス自身の詩は象徴派といふよりむしろ高踏派に近い詩風をもつてゐた。

この派の詩人として覇を稱へるものはアルチュール・ランボオ、エルレーヌの後繼者としてのアルベール・サマン、及び象徴派の頭目なるステファン・マラルメである。而してこれらの詩人を中心としてアンリ・ドレニエ、レミッドウ・グルモン、ヴィレ・グリツフィン、ジュール・ラフォール、ギユスタブ・カアン、エミール・エルアラン等の諸詩人が一時にこの傘下に輩出した。ランボオは有名な母韻の色別けをした詩でその奇矯な聲名を轟はれたが、彼の詩の如き最も微妙な感覺を表現した詩として最も多く象徴派の特色を鮮明ならしめてゐる。「母韻」といふ詩は母韻の色彩的感覺を歌つたもので彼は母韻の興ふる感覺を色彩に轉化したのである。

母音のAは黒、Eは白、Iは赤、Uは緑に、Oは青なり、
われいつか知れざる母韻の來歴を語らん

影深き入江のAは厭はしき物の周圍に

翼鳴らして飛ぶ光れる蠅の毛の黒き胸當か。

それから彼は一々その母韻の色の感覺を比喻と聯想をもつて歌つてゐるが、一説にこの詩は彼がアルファベットの綴字の讀本にある色刷を見てAの所に黒い色があり、Eの處に白い色がつけてあるのをそのまま採り、その聯想を歌つたのだといふことだがとも角この詩の如きは一種奇抜な感覺を表現した詩と言へよう。

象徴主義はその究極に於て不可見(Invisible)の世界を可見(Visible)の世界の言葉をもつて表はすことである。即ち有限(Finis)の世界の言葉で無限(Infinitus)の世界を暗示するものである。而してこの兩者の照應に象徴の作用を可能ならしめるのである。ポオドレールが「照應」(Correspondances)といふ詩でこの意味を歌ひ、魂と官能とは交通し合ひ、抽象的な情緒が具象的な事物を假りてそこに交驛し合つてゐることを歌つてゐる。

自然は時として昏はしき言葉な放つ

生ける柱のあまたある寺院なり、

親しき眼もて眺むる象徴の林を越えて

人もし、そこをば過ぎてゆかむか。

闇のなか、底知れぬ調和のうちに

はるか彼方に混じ合ふ永き反響のことく、

安きこと夜の如く、光のことく

匂ひと色と音とは相呼び應ふ。

彼はこのやうな微妙な状態を以て暗示の可能を詩歌の表現の上にも信じたのである。ステファン・マラルメは有名なジュール・ユレーの文學上の新運動に關する質疑に答へて象徴主義の信條を次の如く答へた。

對象を觀照してそこに喚起された幻想の中自ら映象の心に浮び揚ることあらば夫れが詩となる。マル

ナツス派の詩人は事物の全般を採つて示したが爲めに^{ゆか}しさを缺いたのである。即ち彼らは詩作の深き享樂の心ばえを傳ふることが出来ない。凡て物を明らかに示すといふことは徐々に味讀すべき樂しさをもつ時の味ひの過半以上を失ふものである。暗示するといふところはそこそ幻想が在る。この不思議な運用を名づけて象徴^{サシゴル}といふ。心の状態を示すために一つの對象を少しづつ喚起せしめるか、或は逆に一つの對象を選んでその心の状態を徐々たる判讀の後に離脱せしめるかの執れかである。

この答辯は簡にして甚だ意を得てゐる。尠くとも象徴派の詩歌の價値はかゝる處にある。象徴主義の藝術的價値は實にこの「暗示の効用」に存すると言へよう。

マラルメは難解を以て稱せらるゝ詩人であるが彼は生涯を通じても詩作きはめて尠く、その詩は彼の主張の體現として情緒本位の象徴詩であると共に又嚴正な形式的美を存してゐた。エルレエヌには非常に人間的な情緒が見出せるが彼にはもつと非情的な冷さが見える。有名な詩として「エロディアード」「牧神の午後」等の抒情詩があり又散文詩が在る。

マルベエル・サマンはその繊細にして感情的な點に於て、またエルレエヌの如き情緒的な點に於て象徴派詩人中最も特異のものをもつてゐる詩人である。彼もエルレエヌが「詩論」に於て

歌つた如く、仄かな、消なば消ぬがの繊細な色合をもつ詩を求めた。――

水にかくる、オフエリアの髪のごとくに

細やかに情も溶けて流るゝ黄金色な詩をこそ。

韻もなく、巧緻もなく、また音もなき詞の

種のごとく滑りゆく沈黙の歌をこそ。

色あやも定かならざる古き襤褸の、

ものゝ音の如、雲の如捕へがたなき詩をこそ。

彼の詩は時に凄艶の情趣を帯び病める美人の風情をも偲ばす。「黄金車」「王女の庭にて」の如き著名の詩集があるがみなこの種の特徴をもつてゐる。

彼の詩には夕暮を歌つた詩が特に多いが、一體に象徴派の朦朧を喜ぶ詩風の致すところが、

またこの種の情趣をのみ追ふ結果か、彼ら全體が薄明の空氣のなかにあつて色も匂ひも朧らかな情調に心浸る姿を見せてゐる。そしてこのことは深く繊細な情趣、單に一色ではなく、あらゆるものが交つて溶け合つてゐる複雑な情調を求めてゐることを示してゐる。

アンリ・ドゥ・レニエは今は小説の大家としての方が高名だがこの派の代表的詩人としてその典雅巧緻な詩風のなかにこの繊細な情趣を捕へてゐる。併も彼は所謂デカダンの情趣を悦ばず甚だ智的な側面を多くもつてゐる。

悲しき時は死の花の上に花咲かせ

過ぎ去りし年月は枯葉のなかに黄ばみたり。

蒼ざめし曉は愁へる水に影落し。

薄暮のおもてこそ濃き血の色に滲みたれ。

微笑み、かつはうち嘆く、不思議なる風の戦ぎに。

微笑み且つ嘆く不思議な風こそ運命にも譬へようか。彼は悲哀と歡樂との打ち交る世界を眺め

た。彼の歌ふ愛はこの悲哀と歡樂を知る明智のかゝつた愛である。彼の詩の如く巧緻で且つ智的でまた別種の律調をもつ詩人にレミドゥ・グウルモンがある。彼は詩人であると共に又明敏な科學的頭腦をもつ批評家であるが、その詩は恰もゴブラン織の色彩眩しき巧緻にも譬ふべき特徴をもち朦朧な情趣のなかに甚だ多彩な一面を示してゐる。

銅色の薔薇の花、人間の歎びよりもなほ頼み難い銅色の薔薇の花、おまへの偽多い句を移しておくれ

偽善の花よ、無言の花よ。

浮れ女のやうに化粧した薔薇の花、遊女の心をもつた薔薇の花、綺麗に顔を塗つた薔薇の花、情深さ

うな容子をしておみせ、偽善の花、無言の花よ。(上田敏氏譯)

これは「薔薇の連禱」(Titanies de la Rose)と題する長い詩の一節であるが、これは詩人の薔薇に對する情緒をあらゆる言葉の聯想をもつて歌ひ、その形式を宗教上の連禱のやうな眩き讀む心もちを以て表はしたものである。詩人の豊富な想像力がよく働いた詩であると共に又複雑

な感覺的交錯を示した詩である。象徴派の著名な詩人にはこの他ジョルジュ・ロダン、バツク、モリス・メテルリンク、ジウル・ラフォオルグ、ギユスタブ・カアン、エミール・ゼルアラン等を數へるがこの象徴主義が詩の形式の上に行つた一つの革命として自由詩運動について一言しよう。

自由詩(Verse Libre)とは何か。これは詩に存する形式上の制約を緩め、感情の發露に應じて詩人が自由に自己の發想に適する詩形を生み出すことを求めた處から生れた。元來佛蘭西の詩形は十二の綴音を一行とする古典的なアレキサンドラン調が基本で各行の押韻も嚴格に存したものが永い間因襲的に詩形のオーソリチーとして存在してゐた。それが羅曼派の詩に至つてやゝ崩れ、一行の長さは必ずしも十二綴音を守らざるものも出でヴィクトル・ユーゴーの破調(Verse libre)の如きが生れた。併し高踏派は更に嚴格に古典的アレキサンドランを守り、詩形の破砕を意識しなかつたのである。が象徴派の詩人はその表白する言語や音調が段々舊來の形式をのみ守ることに満足出来なくなり、彼らの内容に應じたフレツキシブルな形式を求めた。即ちこれが自由詩運動の起りで象徴派中の詩人ギユスタブ・カアンは先づこの運動を主張した。しかしこの自由詩には先驅者がある。ジウル・ラフォオルグが夫れである。彼はカアンより以

前にその奇聳な詩の上に夫れを實行してゐた。がこれと共にこの運動は外國の影響も與かつて力ありと言はねばならぬ。その最も顯著なものは亞米利加の詩人ウォルト・ホキットマンの詩である。彼はその熱烈な赤裸々な自己を歌はんがために一切の詩形を無視した。彼の詩の一行は散文の一行と或る場合同じである。たゞ彼は平仄や脚韻を無視したれ、類音アソナンスや頭韻アリテリオンには注意して朗唱の際にも雄渾な調べをもつやうにした。この種の詩形は自由と共に一種の強い力をもつてゐる點でアレキサンドランの好調であり乍らしかも單調に陥らうとする弊を脱した。このホキットマン的な自由詩こそ佛蘭西の新詩人に一つの理論を造らした。一言にしていふと自由詩とは一定の因襲的な詩形の法則を排して、たゞ自己を中心とする個人的リズムを重んずるといふことである。ホキットマンはまことに強大な自我の詩人であつた。彼は人間の本然に根ざした感情を自由に解放した。自我の力さへあらばそこに自ら詩形が造られる。自由詩はこの點で個性的韻律を本位とする點に從來の詩よりも全く新しい途を開拓し得たのである。この影響をうけた詩人は中々澤山あるが先づ顯著なものをヴィレングリフィン、エミール・ヴェルアランとしよう。そして別の意味でボオル・フォール、ボオル・クロードルらの詩篇にも一つの影響あ

りとしよう。

自由詩は一定の詩形を破砕したため散文的に陥る弊をもつが、これを救ふものは語調ポエジーである。即ち一定の音脚押韻をもつて詩形を作る代りに彼らは類音と頭韻の効果に重大意義を見出した。グリフィンGriffinは自由詩とは類音と頭韻によつて作らるゝ詩であると定義してゐる。

三

エミール・ヴェルアランは最初高踏派風の詩をつくり、又象徴派の色彩強き詩に入つたが後彼獨特の詩風を建立した。そしてその詩形も又自由詩を用ふるに至つた。彼はポオドレール・マラルメ、ヴェルレーヌらと共に近代の大詩人の一人でその代表的なものは何と言つても彼の都會を歌つた詩にある。はじめ彼は自己の郷國たるフラマンドの風景を歌ひ生活を歌つた詩篇から田園が都市の爲めに蠶食されてゆく様にいたくも心惹かれたが、後彼は近代産業の發達と科學の力が人間をしてその創造する力の無限と壯大とを感じてそこに絶大な賞讃を與へた。

そこには

筋骨逞しき鐵橋

空を割りて跳るが如くに懸り

獅子身像と妖女神とを象る

石像と石柱とは立つ。

郊外に聳ゆる鐘樓、

數萬の屋根は直角をなして

空にと直立つ、

これぞ觸手ある都會、

郊野と莊園との果に

立てり。

彼の詩材は工場となり、鐵道となり波止場となり喧噪と擾亂の都會の物象一切が歌はれる。そしてその格調は力強く奔放で感情の激發に伴ふ韻律が全篇に漲つてゐる。「觸手ある都會」*(La villes tentaculaires)*といふ詩集は彼の都會詩人たる姿を表はしてゐる。

都會は攀え立つ、希望も光も執着も以て。
その光は天空へ輝かしき姿を投げ
數萬の瓦斯燈は金と燃えかゞやき、
鐵道は資本と力との導く
僥運の幸福にさへ達する
奔放の一つの道。

.....

これぞ觸手ある都會
狂想の始、また骸骨、
いかめしき脊髄である。

彼は世界大戦の折白耳義のために熱烈な義憤を揚げ舌に筆にその力を盡したが、過つて鐵路に觸れ慄死した。

グリフィン、エルアランらの詩とレニエ、サマンの如き詩を比較するとその強大と纖弱、薄

明と光耀、悲哀とユーモアらの大きな差が見出せる。かくて象徴派の詩人の中にはデカダンの情趣よりもつと明朗かつ健康な態度も見えてきた。現在日本に大使としてきてゐるポオルクロオデルもはじめ象徴派の詩人に交り、アルチウルランボオの影響をうけたが彼は熱烈な加特力の信仰を得、新しき宗教詩人として立つに至つた。しかも彼の詩風もその自由な形式に於て又獨特な姿をもつてゐる。彼の詩はエルアランやグリフィンらの自由詩とはまた違つてその言葉は著しく古代的で、その切れ目の長い行をもつた形式は聖書の朗讀でもするやうな落ち着をもつてゐる。彼はまたマラルメの如き難解の詩人である。而してそのことは彼の思想、彼の詩の世界そのものが加特力の神學を中心とする一種の哲學である爲めでもある。この種の哲學的表白として彼は「詩論」(L'Art Poétique)と『書』をかつてゐるが甚しく難解の書である。一面彼は劇詩人として「マリアへの告知」(L'Annonce faite Marie)と『ふ有名な宗教劇をかつてゐる。詩集には「五大頌歌」(Cinq grandes Odes)「ルナ」(Corona benignitatis anni dei)等あり、その敬虔にして微妙な思索と感情とが彼一流の言葉で綴られてゐる。或る人は彼は今世紀のダンテにさへ比較してゐるが兎も角獨特な見地に立つた詩人である。

吾は此の世を在るが儘にうけ入れん、そこに何もかも換ゆべきものなし、
あゝ主よ、たゞ汝自らを吾に給へ、それぞわが死ななれ。

加特力の信仰は佛蘭西の國土に長い傳統をもつてゐる。クロオデルのやうな哲學的側面は缺ぐが、一種の牧歌的情調をもつて田園の風趣を歌ひ、動物と幼兒の世界を歌ひ、そこに敬虔なカトリシズムの精神を歌ふ詩人にフランシス・ジヤムがある。彼は最も平易な言葉をもつ詩人で日常會話の言葉をもつて優しい詩をかいてゐる。

ジヤムが田園を詩材とするに對し、市井の生活情趣に特に興味をもち、しかも明快な快活な態度で「生の歡び」(La joie de vivre)を歌ふ詩人にボオル・フォルがある。彼はエルランのやうな意味での都會詩人ではない。彼はたゞ都市情趣の上に享樂する巴里の詩人である。彼は哲學的側面を餘り重しとしない。彼ももと象徴派の流を汲んだ詩人であるがその詩は繊細であり可憐であると共に又快活である點に一つの特徴をもつてゐる。彼は生を愛する詩人である。彼は官能享樂の上に彼の詩の一切を置く。

彼の詩風も又自由詩の如き散文體の詩であるがしかし彼はむしろその基本に古いアレキサン

ドラン調を持してゐる。たゞそれを散文のやうに稀書にかき下してゐるのである。それであるから朗唱に際して非常に調子は滑らかである。彼はこの詩體を「律調的散文體」(Prose Rythmée)と稱し詩から散文へ、散文から詩へ自由に融通しうる詩體であるとしてゐる。しかも彼はこの詩體で幾多のバラッド(Pallade)をかいてゐる。彼はこの物語的な小曲の詩人としてその「佛蘭西小唄集」(Pallades Francaise)といふ連作的詩集を出してゐる。

象徴主義は今日佛蘭西に於ては殆んどそのものと姿を失つて今日の詩人はもつと明快な、強烈な、また皮肉な詩風へと向つてゐるものが多いが、この象徴派の後裔とも目すべき一派がやはり多くの詩の讀者を惹きつけてゐることは注目すべきである。即ち「昂」(Pléiade)の群の詩人、新マラルメル主義(Neo Mararméisme)の詩人がそれである。

「昂」とはかつて十八世紀にも存在したロンザアルを一派とする詩派の名前でもあつたが、これ希臘神話の七つの星に象り七人の詩人をもつて一詩社を起したものでこゝに屬する詩人として著名なものに女詩人として第一人者たるマチウドヴ・ノアイユ伯夫人、及びセザンヌの友人として著名な詩人ジョアシム・ガスケ、並びに現代フランス詩壇に衆望を負ふボオル・プレリ

である。

ノアイユ夫人の詩は始め羅曼的な熱情をもつた情緒濃やかな詩であつたが最近はクラシツクの詩風にかへりラシーヌに傾倒してゐると稱せられてゐる。しかし女詩人としてその繊細な情緒感覚とその優麗な詩句とは甚しく魅惑的なものをもつてゐる。

美しくも悲しき哀れなる戀よ、

かくも心深く汝を愛でたるわれの

汝が足跡の影さへ止めざる險しき道を

なほ歩みうべしとはまことなるか。……

あはれ若さよ、一日「悦び」と「戀」とに奪はれて

汝と汝が夢と涙と薔薇と

はやこゝにあらざらんとは……何ごとぞ。

たゞにそれのみ希ひしわれにとりて……。 (堀口大學氏譯)

ボオル・プレリーはマラルメの使徒として早くより象徴派の運動に参加してゐたが、彼は今日最もマラルメの風貌を傳ふに適した詩人でその主張もマラルメの教條を守りそこに暗示と幻想の詩を新しく打ち建てゝゐる。彼の詩は全體がふくよかで朦ろで全く美しい夢のやうな情趣をあたへる。その詩材はパンとかフォオンとかいふ幻想的な神話的な題材を多く採つてゐるが一言にしていふと恍惚たる情調に詩の一切を置かうとしてゐる。音樂的夢幻的ななかに生々した調べと色とをもつてゐるところにその特徴がある。しかも又難解晦澁な點も否みがたい。

象徴主義は繪畫に於ける印象主義と同じく詩歌の上には世界的影響をあたへ英獨墮伊西諸國にも絶對な反響を齎した。英のア、サア・シモンズの如き最も、エルレエヌの影響をうけたと同時にイエーツの如きこの教條を郷土の文藝精神に新しく見出して愛蘭土文藝復興にも力を與へた。

獨逸詩壇ではリツヒアルト・デエメルがこの思潮を傳へ新詩風を起したが墮太利の新詩人フーゴ・ホフマンシュタアル、ステファン・ゲオルゲの徒は維也新詩社を作り高踏的な「藝術新誌」(Blätter fuer die Kunst)を作つて自然主義藝術に反對して情調(Stimmung)を高調する新

藝術を樹てた。マリア・マイネア・リルケの如きも又象徴詩風を開拓した詩人である。その他伊太利のカルドッチ、西班牙のルベン・ダリーオ等も尠少なぬ影響をうけてゐると目されてゐる。

(2) 生活の詩

人生のための藝術——藝術のための藝術——生活讚賞の詩——人生主義——發作派——本然主義——ユナニミスム——アユアメル——井ルドラツク

古く命題だが「人生のための藝術」(L'Art pour la vie)と「藝術の爲めの藝術」(L'Art pour l'Art)と云ふ二つの標言がある。藝術の目的を夫れ自らに置くか、他にをくかといふことは議論その者としては色々の説もあらうが多くの場合先づその時代の思想によつて色々に採られてゐる。そして藝術が藝術夫れ自身の目的の中に終始しうる時代は勿論幸福な時代で、尠くとも文明の或る爛熟期に於てはそれが實現されてゐるのである。我が王朝の文學ヴェクトリア朝の詩歌、ルキ十四世時代の藝術は尠くとも多幸な、藝術萬能の時代であつた。しかし爛熟は既に頽唐を意味する。而して次の時代は革命の時代である。文藝がそれ自らの目的といふ爲よりより多く人生そのものゝ改變の目的を眼中に置かざるを得なくなる。何となれば藝術の墮落は

中に藏する思想の墮落、感情の衰頹、而して生活自身の無力に歸しうるからである。いかなる藝術至上主義の人と雖も藝術の對象が人間を離れて存在しうるとは考へまい。それは「人生」といふ大きい生活を考へなくとも制作者自身の個人的な世界のみを考へても、そこに限られたその人自身の問題はいつもその藝術に付き纏ふからである。この意味に於てこの「藝術のための藝術」も「人生のための藝術」も究極はただ一つの「生活」(Life)そのものに歸し得る。ただそのものをいかに藝術の陶醉のために資するか、いかに人生そのものミフオンクシオンのために資するかにある。藝術家にとつて藝術は至上でありうる。しかし藝術家自身の生活を離れて藝術はなく、その生活の進歩を離れてまた藝術自身の進展もない、この意味に於て「藝術のための藝術」は藝術の語を吾々の思考の中で概念化し、一つのアポテオーズとしてのみ崇める時になり立つもので、畢竟藝術家自身の内生活の頹廢が始まる時には既にその藝術も衰滅の境に近づきつゝあるつである。たゞそのアポテオーズされ切つた項點のみが爛熟の多幸な高潮期とすべきであらう。

今はこの事を前提として今日の佛蘭西詩歌についてほんの概観的な一瞥を與へようと思ふの

であるが、詩が力をえてゐる時代は人間生活にとつて多幸な時代であると言へよう。即ち詩が榮えてゐる時代はとりも直さず感情生活の高潮に達してゐる時である。感情こそは力だ。時代を動かすものは思想であるが、思想を動かすものはまた感情である。感情はあらゆる人間心理をして一つの波の下に集めさす。革命の心理も感情である。廣義のロマンチズムが「詩」といふものゝ基調にあることはいつの時代と雖も同じである。たゞその感情が時代の推移と共にその本質を深めつゝあることは又争はれない。かくして近代詩歌の特質は一般感情から個的な感情への推移である。詩人は自己の世界を築くために漸次一般感情から離れてきた。浪漫主義の詩歌が象徴主義の詩歌によつて代つたのもこれが爲めである。詩人がいつの時代に於ても或る意味に於て時代精神の代表者であり、民衆の心の代辨者であることは代りはないが、しかし現代の如き個人意識の鮮やかに、個人そのものゝ創造を藝術とする時代にあつてはその選ばれたる詩人の意識が必ずしも一般感情を代表するものとは言へない。たとへばユイゴの詩はあの千八百三十年代の佛蘭西の民衆の精神を最もよく代表してゐたであらう。しかしポオドレールの詩にいたつては必ずしも千八百八十年代のあらゆる人に通ずる感情の世界であるとは言へな

い。文學史家は一言に世紀末思想デカダン思想の先驅者として彼を數へるであらう。けれども彼は彼一個の個人的世界に終始したに過ぎない。彼の創造は餘りに個的であつた、それ故彼の感情は既に孤獨である。否彼は一般感情の埒を越えて感覺の世界に踏み込んだのである。「惡の華」に收められた有名な「萬物照應」といふ彼の詩はいかなる態度を語つてゐやう。彼は既に萬人に通ずる「感情」の世界を離れて一人一人が見出しうる「象徴」の世界に入つたのである。そこに一個人のあらゆる官能にうつりくるものゝ姿に始めてその詩人自身の見出した世界が求められる。それは或る人々にとつては不可解であらう。しかしそれを感得しうる人々にとつては象徴の世界は決して不可解ではない。ポオドレールが開拓したこの詩の個人的意識の世界は遂に浪漫主義が到達し得なかつた境に新しい道を發見したものである。

かやうにして象徴主義の詩歌はその個的な特質を官能と精神との交錯する境に求めたが、しかしいかなる新しい藝術もその頂點へ達すると更に分裂するものである。この象徴主義は千八百九十年から約二十年に渡つて佛蘭西文藝の中心勢力を占めてゐたが、その個的な世界が漸次あまりに狭い範圍に踞踏するに及んで、それは廣い生活との交渉を失つてきたのである。即ち

それはアンデイビデュエルな詩の世界を失つて只個人の趣味の中に納まりかゝつてきたからである。ポオドレールにしろ、エルレーヌにしろ、マラルメにしろ、サマンにしろ、それらの偉大な詩人は皆各々の立派な個的な世界を詩の中に創造してゐた。けれどもその追従者は象徴主義の教條を重んじて彼自身の性格を輕んじて終つた。こゝに悪い意味に墜した「藝術のための藝術」主義が始まるのである。

然し象徴主義の成績は詩をしてアンデイヴィデュエルな個人の世界の創造を力説したことに於て象徴派以後の詩は既に一人一黨的な孤立的立場に到らしめたことである。即ち現在の佛蘭西詩壇は小黨分立の時代であつて、各の詩人が各々の信じる主張を樹てゝ對抗してゐるのである。それ故象徴主義は亡んでも(事實明確に亡んだとは言へないが)各個人の意識は残された。そして進んだ意識のみが詩の上に殘されてきた。これは象徴主義がその「暗示の哲學」を棄てゝも尙ほ優に償ふに足る成績であると信じる。元來象徴主義は羅曼主義の到り得なかつた官能情緒の世界を多分に詩に採り入れたのだが、官能や情調そのものゝ表現は明確な表白を失ふものである。エルレーヌが「何ものよりも先づ音樂」といつたやうに、その詩の魅惑は音樂の如

き恍惚にあるが、しかし暗示的、音楽的であることはその中心の感情思想の明確さを殺すものである。否象徴派の詩歌はこの思想と情緒の唯一無二の融合を企畫したのであるが、逆に個的な官能情緒といふことをその詩人自身の世界を以外にしてその表現を主にする時既にその「象徴」は只無意義な気分表白であるに止つて、實は「象徴」の要なき内容より保持しないものとなるのである。象徴詩の朦朧晦澁に終始することがたゞ不可解な情緒だけの表現よりないとするれば、既にその詩人の内部生活即ち廣義の感情生活は死滅して終つたと言つてよい。所謂朦朧な象徴派の詩歌が段々力を失つてきたことはこゝに主な原因があらう。

かくて次に來る「詩」はやはりまたこの根元の詩人自身の「生活」への復歸であらう、このことは特に對抗的な運動としてなされたのではない。今日多くの詩人は皆多かれ少かれ象徴派の影響はうけてゐる。然しそれは形式技巧の上に跡をとどめてゐるにしても今日の大部分の詩人がもつと明確な意識の表現に集中してきたことは明らかに認められる。象徴派の詩歌はその初めからデカダンスのステイールをもつて始まり、その態度は常に薄明の境ひにあり、強きもの明確なものより、弱きもの、不明確なものに向つた。この自然的な反動はもつと明確な現實的

意識の欲求である。そしてデカダンな、また消極的な生活逃避よりも、進んで生活を愛し、生活を進展さすべき意識に向つた。象徴主義の次の時代の特徴は何よりもこゝにある。私は今ごく簡単に象徴派以後の詩歌でこの生活の意識を明らかに表明しようとする詩人のことについて語りたい。

「人生主義」(Humanisme)といふ標語を掲げて立つた詩人にフェルナン・グレグがある。彼ははじめ象徴派の詩人としてエルレヌ時代の仲間の一人であるが千九百二年に到つて生活する詩歌をこの人生主義の名のもとに發表し出した。彼の宣言はフィガロ紙上に掲載されたが、それは一言にして言へば所謂「藝術のための藝術」主義に對する反抗である。事實象徴派の詩歌の行き詰りはその藝術至上主義にあつた。こゝに生活の歌が生れて來たことは當然である。「いかなる時代の偉大な詩人も藝術家であると共に人であつた。父であり、子であり、情人であり、市民であり、哲學者であり或は信徒であつた。彼らの「生活」そのものと彼らの「夢」とは同一人によつてなされた。「美のための美」を求むるものゝ後に、「夢みることの美」を求むるものゝ後に來るものこそ生活の美を求むる人々である。……」これらの彼の言葉はその思想とし

ては單純に思へるが、しかし高踏派や象徴派の態度を傍に置いて考へるとき、「夢みる人」の藝術に對して「生ける人」の藝術を創造しようとした點に充分の熱意を認めることは出来る。彼は「生きる」といふ意識を人間の必然的な本能として見てゐる。生活の意識は我々の活動力のなかに不知不識打ち込まれたもので生に對する愛は生を自覺することから起ると見てゐる。

吾は生く、吾はあらゆるもの、中にゆく。

善きか、惡きか知らず、

吾は彼らによつてつねに愛せられ、

また常に傷まるゝが故に。

吾は愛する、師走と六月とを、シフレユ扁拍と薔薇とを、

綠ふかき高山と、灰色なす低き丘陵とを、

海洋のもの音と巴里のもの音とを。

善きか惡きか知らず、

吾は生く、吾は行ふ、吾はあらゆるものを愛する。

.....

或はわが眠り朽ちんとする處は

地の數尺の下

樹立も見えず、空も見えず、わが愛する體も見えざる所

厭はしき闇のさなかか……

されと吾遂にそこに生命のいのち温き味ひを知るに至らむ。

「生」を人間の衝動と見る一派に「發作派」(Paroxysme)といふのがある。ニコラス・ポオデュアンといふ詩人がそれである。ポオデュアンはエルアランの使徒であるが、この主義の創始者はアルベール・モツケルとエルアラン、それに小説家のジョルヂ・エクウを加へてすべて白耳義人である。がこの命名は人間の感情の激發に生命力を見出すところから起つてゐる。かく見ればあらゆる古今の偉大な詩人は皆パロキシストになるわけであるが近代生活の激甚な衝動のなかに人間の精神の激發を見、そこに生活を愛し讚美する心を起すといふことは又至當である。この精神の第一の先驅者は無論エミール・エルアランであらう。彼は詩の中に産業主義を採り入

れたと言はれるが之の都會の詩人は現實の生活に對して雄々しく勇奮し、そこに生命の勝利を信じるものであることは彼の詩集「擾亂」「人生の面貌」などを見てもわからう。「行動」^{アクション}といふ詩の一節をひく。

おう、生きて、生きて、生きよ、

心を激さし、燃え立たすもの、上に、

至上のものを感ぜよ、なほも聰明に生きよ、

人は勝利に向つて進むが故に。

なほも至高に生きよ、運命は昏迷するが故に。

ポオデュアンには「勝利」^{トリアック}といふ詩集がありまた最近戦後の思想を歌つた「律と歌」^{リトムエンヤレ}といふのがある。いづれも生活に對する讚歌である。(煩はしいので詩の引用は止める)

又、「本然主義」^{ナチユリズム} (Naturan) といふのがある。これはサンデヨルヂ・ド・ブウエリエがその主張者である。これも生活讚頌の詩派である。彼等は人間の現實生活そのもの、實行生活そのものが自然が生きてゐるが如き自然そのもの、生命と合致すべき生活を説くのである。それ故一種

の現實的なイデアリストとも言へるが彼はこれを「日常のエロイスム」^(Heroisme quotidien)と稱へてゐる。即ちその生活は古代のストイシスムのやうにするのでもなく、基督教徒のやうな感謝の生活でもなく、またニツイツエの超人の生活でもない。平凡な日常生活をたゞ敬虔と勇氣と熱意によつて自然の生くるが如くに生くるといふにある。そしてかゝる日常のエロイスムによつてのみ「生」そのもの、神祕と本質を見出すといふにある。エロイスム・コテイディアンはメテルリンクの「日常悲劇」^{トラゲックコアイディアレ}に對するものだといふ評家もある。

またジュール・ロメンの「ユナニスム」^(Unanimité)といふのがある。(この直譯が見當らぬが嘗て自分は「全一主義」と譯し西條八十氏は「一體主義」と譯した) Unanimité は all one である。一つになること、「一致すること」を指す。ロメンはその詩集に「一體の生」^{La vie Unanimité} といふ命名をした。彼のこの主張はかのギヌスター・ヴル・ボン^{ブルコロジエール}の「群集心理」から餘程影響をうけてゐるといふことだが、彼の詩にいふ「ユナニスム」は個人生活が集團の生活へ移るに従つて異常な力となる所に、常に生全體の力に一致すべき個人の生活を考へてゐるのである。我々の現實生活が今日個人としての孤立を許されてゐないやうに、我々の内部生活も實は集團の生活と無

關心ではゐられない。全體と部分との不可分な原則はその精神的方面に於て殊に深いのである。それ故個人の心と集團の心、個人の生活と集團の生活との一體的關係を把握し歌ふところに唯一の彼の立場がある。彼は哲學的詩人でその獨特のユナニスムの理論は詩界のみならず可成り一般から注視された。この群しい理論を茲に説くことは不可能なので別の機會にゆづるが、しかしロメンの哲學は現代の民衆的精神の勃興に對しても可成り力強い示唆や與へてゐる。たゞ彼は哲學的であつて經濟學的なものでないことである。

以上は特に目立つ主義の命名に於て「生活意識」の擴大、現實生活肯定を歌ふ詩人を擧げたのだが現在著名な詩人の大部分にこの思想はゆき渡つてゐると見てさしつかへない。ロメンと同じく、彼らの立場に立つて永く詩壇に哲學的社會的意識をもつて立つてきた詩人にジョルヂ・デュアメルがある。彼の詩はあまり理智的に過ぎるといふ批難もあるがその深い思索、懷疑的な態度はその詩をして一つの文明批評ともならしめてゐる。彼よりずつと情緒的な詩人にはこのロメン一派で、ルネ・アルコツス、シャルル・ヴィルドラツクがある。共に現代有数の抒情詩人でことにヴィルドラツクの如きは哀感的なヒュマニタリアニスムをもつてゐる點で注意されて

ゐる。現在の詩壇ではこの一派が最も重視されてゐるやうである。

(3) 突飛なる詩派

反抗の藝術——未來派の詩と美術——マリネツチ——立體派とアボリネール——ダダイズム
——寫象派の主張——エミ・ロウエル

近代の藝術の特質として因襲に對する反抗はすべての既成藝術の内容形式すべてを破碎せねばやまない。「反抗」はいつの時代にも新藝術の出立ではあるが、それが近代の藝術ほど極度に發揮されてゐるものはない。吾々は何らかの形に於て吾々の意識の進展を庶幾しつゝ吾々の生活を實行してゐるものである以上、いつの時代にも「新意」といふものは藝術家自身からも、また鑑賞家の側からも要求されるが、これは人間の單純な心的要求——移り氣、厭き安さ——といった風なものからのみ出るものとは無論言へない。吾々の刻々に進展しゆく心裡には絶えざる不満がある。どんな立派な家を建てゝも仕むものゝ心に不満があるやうに、どんな立派なクラツツクのなかにも必ず他を求める心が生れる。そして「完成」が一つの藝術の中に與へ

られゝば與へられるほど、「完成」に對する不満が起る。要するに停滯こそは凡ての生活の敵である。絶えず人間の心に力と生命をそゝがねばならぬ使命をもつてゐる藝術に於てこの停滯ほど恐ろしいものはない。「完成」とは輒ち一つの停滯を意味する。完成の域に達した藝術はいつかはその頂點を下らねばならない。藝術も別の言葉で言へば「順應」A l'a modeだ。流行だ。絶えず一つの側から他の側へ移ることによつて進んでゆく。藝術の世界に於て今日の帝王は決して明日の帝王ではない。古典派のあとに羅曼派が、羅曼派のあとに自然派が、自然派のあとに神秘派が生れてくる。近代の詩の上に現はれた現象もその推移の一面から見れば、それは一様に完成に對する不満であり、既成藝術に對する反抗である。たゞこの場合その「反抗」が「意義ある反抗」であるべきことである。即ち一つの藝術の立脚地はその保有する特質の上になくてはならない。一つの藝術家の態度は飽くまでも彼自身の不拔な精神の堆積でなければならぬ。イズムとはこの精神が明確に表示されたものである。イズムを單なる教條と見るときそれは矢張り死滅した形骸に過ぎない。一人の藝術家の信ずる唯一の立場こそ、それをおいて彼自身生きる道なき積極的な立場こそそのイズムの存在理由となる。またかうしてこそ唯一の

「反抗」の精神の存在理由がある。

未來派といひ、立體派と言ひ、ダ、派と云ひ寫象派と言ひ、表現派といふ。この最近十數年間の藝術の世界には目まぐるしいイズムが跋扈してゐる。それらは一見賣藥のごとく、單にその効能書だけを読んだのでは一向何のことかわからないものが多い。そして一樣にみな異形である。突飛である。勿論「突飛」であり「異形」であることは吾々がそれに親炙するに従つて薄らぐもので、今日すでに立體派の畫や表現派の文學が或る人士にとつては常識の一つとさへなつてゐることに於て、それは「突飛」とか「異形」とかいふ言葉で表はすことは不適當かも知れないが兎も角既成の藝術に對し、一定の歴史をもつ藝術に對しそれらは「突飛」といふ語に充分價ひしうると思はれる。何となればそれらはその思考と表現に於て餘りに反抗的であり破壊的であるからである。

未來派立體派表現派等のことに就いてその技術方面の運動としては前項にも述べたが、茲にたゞ詩の方面のことについてのみその一側面の觀測を僅かはかり記してみようと思ふ。唯自分

としては既にこのこともやゝ詳細に「日本詩人」大正十一年四月號所載「未來派立體派とその詩歌」にかいておいた。

ところで、未來派の詩について言つてみると、元來未來派はその主張の根本がすべての藝術の基礎を動的感覺 (Sensation dynamique) といふものに置いてゐるだけ、詩に於ても、その取材表現すべてが「運動」を中心にしてゐるといふことである。未來派の主張が既成藝術に對する反抗の第一歩はあらゆる對象を「運動」の方向によつて見るといふことにある。この點に於て彼らは「時の知覺」を藝術の主要點とする。彼らの思考はベルグソンの哲學に負ふ處多い。セ・エリニといふ未來派の畫家はその動的感覺を論じた條にベルグソンの言葉通り「記憶も又感覺である」といふ信條をその儘信じてゐる。彼らの畫面は一切の空間的羈絆を打ち切つて凡ての觀照を「時間」の上に置く。記憶も印象も同時に共存する、未來派畫家の一派はこの境地から出發して並存派 (Simultanisme) の名を押し立てたものがある。彼らに従へば一切の物象は決して單獨に存在するものでなく、時々刻々に變化する相互關係によつて存在するのである。一人の畫家の見る林檎は決して皿の上に載つた赤い色をした一つの物體であるのではない。林檎を

見るその畫家の一切の經驗的知覺がその林檎に加はるのである。畫家は林檎を見ると同時に女のことを思ひ過去の記憶の一切もそこに思ひ出る。畫家はその知覺の總和を同時にそこに表現すべきである。彼らはかく思考する。未來派の畫面が空間的關係（距離の知覺）を無視して同じ畫面にいくつもの異つた關係の物象が描かれるのもそのためである。

未來派の文學に於ける主張、詩に於ける主張も如上の理論と同じく結論としては「運動」の表現であると言へる。そして他に彼らの熱狂的な精神の中に見出すものは先づ機械力の讚美、女性侮蔑、力の讚美である。彼らは先づ微温脆弱な精神に反抗し、科學と意志の哲學に憑依し男性的暴力を是認する。この結果は戰爭、革命、暴動の讚美者となり自然を否定して人工、機械力の讚美となり、戀愛を否定して肉慾の謳歌となる。それ故未來派の詩材は工場の噪音、自動車の咆哮等あらゆる騒然たる音響強烈無比の色彩を採り入れてあらゆる動的感覺の表現を恣にする。彼らは先づ停滯靜止病弱の精神を粉碎して活力と生命との奔騰する狂醉的境地を唯一の詩境と觀するのである。

彼らの詩を讀むと一様に音律の騒然錯雜とした眩ぐるしい世界を感じる。マリネツテイの詩

にしても——彼は形式に於てはむしろ穩當な詩人だが——その灼熱の如き思想と感情が出来るだけ強い響の言葉で表はされる。

Dieu véritable d'une race d'acier,

Automobile être d'espace

qui pietinas d'angoisse, le mors aux dents stridentes !

（鋼鐵の血族たる強烈無比の神

苦惱を以て踏みつけゆく空間の酔つた自動車

軌る齒に縛してゆく自動車）（大意）

これは「疾走する自動車」を歌つた冒頭の句であるが、このヴェルアラン風の都會讚頌の詩人、機械力暴力讚美の詩人はその詩集を「肉の都會」(La ville charnelle)と題して強烈な肉慾讚美の思想を露骨に歌つてゐる。マリネツテイはその詩の多くを佛蘭西語で發表してゐるがその詩形は純然たる自由詩である。未來派は音樂に於て複響音(Polyphonie)を主張すると同時に詩に於ては自由詩を主張する。而してこの詩形を伊太利亞詩に移入した最初の詩人はマリネツテ

いと共に又彼の使徒として有名な未來派詩人バオロプッチーである。彼は極端に詩形の破壊を行つた。未來派のいふ動的感覺は彼によつて最も雄辯に形式の上に齎らされた感がある。彼は類音と頭韻とを熾んに混合して自由詩を作つた。而して更にアルド・バラゼスキーに至つてはこれに加ふる擬聲音を熾んに使用して出来るだけ實際の音響を出さうと試みた。彼が「病める噴水」といふ詩に噴水の靜かに噴き出る音をそのまま表はした作がある。

Clof, Clop, Cloeh,	クロッフ、クロップ、クロツシエ
Clofete,	クロフエツト、
Cloppete,	クロペツト、
Cloohete,	クロツシエツト、
Chohch.....	シエシエシエ
E'g'ahnel	庭に
Cortilte	しづかに
fontans	病める

ma'ata :

噴水

この最初の五行は單なる擬聲音である。彼の詩には一語一行の形式を用いたものが多い。この種の試みも未來派の「動的感覺」の表現として一つの特徴をなしてゐよう。

未來派の「動的感覺」といふに對し立體派はその畫論に於ても「造形的意識」(Conscience plastique)といふことを稱へる。未來派がすべてを「時間」の上、「運動」の上から見ると對し、立體派はすべてを「個定した時處」から「物それ自身」から見ようとする。これは美術の上に於ての相違であると共に詩歌に於ても一個の相違を示してゐる。

詩に於て立體派が稱へられたのはこの世界大戰のはじまる少し前であつた。しかしこれが一個の詩壇の運動として明確に齎せられたのは大戰始まつて以來である。元來立體派は造形美術の上に於てこそ明確な理論が建てられ、それが印象派に對する反抗として根柢よい根據をもつてゐたが、詩の上の主張としてはその創始者ギヨーム・アポリネールが奇抜な象形の幫を發表する迄さうして明瞭な特徴がなかつた。立體派の畫家が明確な物象の實在性を探求して、面、容量等所謂空間の三次元から更に第四次元の探求に向つて彼らの知覺を畫面に鮮明な

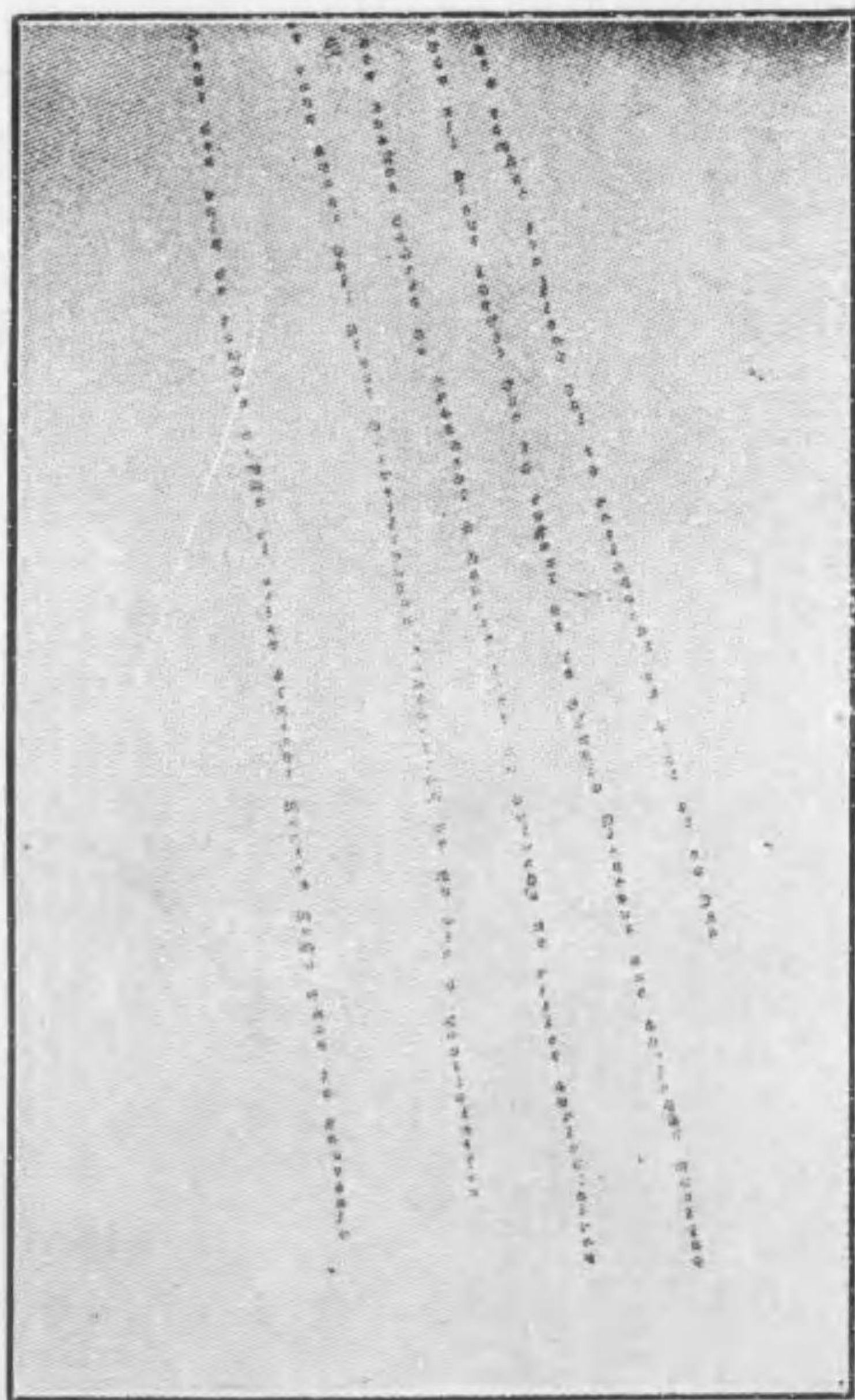
らしめようとしてゐることは推知出来るが、このやうな造形的意識の表白が繪と同じやうに詩の上に齎せられるかは疑問に屬する。たゞ立體派の詩人はやはり明確な感覺の表示をもとめるやうである。その詩句にしても象徴派の如き朦朧を忌んで生々しい潑刺とした感覺を表出しようとする。この結果は遂にアポリネールをして「象形」(Calligramme)といふ奇抜な詩集を出さしめた。カリグラムはカリグラフ(書寫)から出た言葉であらう。その詩の最も大きい特徴は即ち印刷的技巧である。詩が必ずしも正常な活字を用ゐて横に文字を並べるといふ形式にのみ依る必要のないことは無論であるが、アポリネールは彼の感覺を寫形的にするため字で繪を描くことを工夫したのである。一種の惡戯だとも言へよう。一例として「雨」の詩(Pluie)を挙げよう。これは文字で雨のふつてる「形」を出してゐるので、その詩は或る語調によつて句切り書き直すなら約十行ばかりの小曲になる。何の奇もない普通の詩で、これは思ふに彼の出征してゐる當時野濠の中にあつてきいた雨の響きを取材にしたものと思はれる。(挿畫参照)

追憶のなかに死んでゐたかのやうな

女たちの聲をして雨は降りそゞぐ

詩体立のルーネリポア

「るふが雨」



活字の排に並べた雨のふるやうな
 氣持に並べた雨のふるやうな

私の生の不思議な機会に

ふりそぐのおまへだ、おゝ小さな滴よ、

そしてあの騒いだ雲も

この聴覚のすべての世界に聲を立てる

といふやうな普通の詩らしい句が讀める。これらの詩は一見その字面を見た時どこから讀んでいゝのかわからないが多い。中には繪だの樂譜だのをそのまま筆寫してそこに勝手に文字をかいたものもある。その大部分はすべてアポリネールの墜濠生活の消息で戦争詩といふべきものが多い。但し戦争を謳歌したのではない。戦争のなかにあつて生活する彼自身の氣持ちである。そしてそこには一種の痛ましい皮肉と微笑が見える。それが一つの悪戯とも見えるかういふ寫形の詩になつたのである。これはその餘りに子供じみた表現に一つのナイーブな感じは起る。然し單にそれだけではない。立體派の畫が一つの物象をその面に添つて分解するやうに立體派の詩も一つの詩句や行を一度解體して始め讀む時には理解出來ず漠然としたのが、判讀する中に明らかな形をとつてくるやうにする試みなのである。アポリネールは立體派畫家の擁護

者として有名な畫論「立體派畫家論」をかいて美術批評家として名高かつたが惜しいかなこの戦争のすむ時分に敵弾をうけたのが源で死んだ。彼はピカソやグレースやメツチンゼ、ロオト、ブラツクらの立體派畫家の仕事に多大な力をつけた。立體派詩人としては現在佛蘭西にマキス、ジャコブ、ヂヤン・コクトウ、アルベール・ピロ、ピエール・ル・エルデイなどいふ若い詩人がゐて活動をつゞけてゐる。それから立體派の詩には句讀點のないものも一つの特徴であらう。

ダ、主義 (Da Disme) といふ名稱は戦後の歐洲藝術界に一種の奇怪な衝動を與へた。未來派立體派と奇抜な突飛な藝術の輩出した最後がこの突飛なダ、イスムになつたのである。これも畫及び文學詩歌、音樂にまで蔓延してゐるが、フランシス・ピカビアといふ詩人兼畫家の畫の如きは既に普通の畫布を用ゐる畫面へ子供の切り紙細工のやうな赤、青、黄等の紙片をわけもなくひつづけて一種の表現を試みてゐる。ダ、(Da Da) とは佛蘭西語では子供の木馬を指すが然し彼らのいふ「ダ、」の意味は無論この語を指すのではない。「ダ、」とは一種の合言葉のやうにその連中だけに有意義な語で實はその一派の氣紛れから出た名らしく思はれる。アントレ・ジツドの説明によると「ダ、イスムとは決して一定の主張をもつてゐるのではなく單に凡ての藝術の破壊運動を指す」のであるさうである。

ダ、派の詩はどういふものであるか。——これは佛蘭西が中心たるだけでなく瑞西獨逸に相應な力を占め、その最初の主張者の誰であるかは諸説紛々としてゐるが然しその發現地が戰事當時の瑞西チューリツヒであることは殆んど確實である。(この詳しい消息は大正十一年二月の「太陽」所載片山孤村氏の「駄々主義の研究」にある。参照されんことを望む)佛蘭西に於けるダ、イスムはピカビアやポオル・モラン、ルキアラゴンらによつて唱導されてゐる。私の見たダ、派の詩としてはモランのものだけである。

ダ、派の詩は最もよく立體派に似てゐよう。即ちその解體を言語の上に迄齎らすからである。そしてその書き方も立體派の如き印刷的技法を用ゐたものがある。その内容は最も原始的な感覺、直截ではちき出すやうな感情、文字がその意味する概念を捨て、作者そのもの、氣分丸出しになるやうな表出を企てるもの、やうである。しかしそのかゝれたもの、不明なのは立體派や未來派以上である。

寫象派 (Imagism) に就いては部分的ではあるが可成り我國に紹介されてゐるのでこゝに特に

かく必要はないかも知れぬが、これは主として英米（特に米國の詩壇）に盛んな新運動だけに注目される。自國に歴史ある詩歌をもち自負心強いアングロサクソン民族だけに世界の思潮と離れた空氣の中にあつて平然としてゐたものがこの大戦を契機として詩の上にも一つの衝動はきた。後期印象派の畫が漸く英米人の胸裏に深い印象を停めた時分、詩の上に表はれた運動はこのイマヂズムである。寫象派とはその字義の示す寫象——もしくは映象（Image）の明確直截な表現を詩歌の上に主張するもので、もしこれが一つの反抗とすれば英米傳來の傳統的な浪漫主義の詩歌、及び最近迄英米國の詩歌を壓服してゐた愛蘭土の新詩派即ちエーツ、エイー等の象徴派神秘派らの晦澁朦朧な詩派に對し、明確、直截、自由單純な表現をとる一派でその詩形は凡て自由詩、その歌はんとするものはごく單純な印象の如きである。米の女詩人エミ・ロウエル、エチ・デイ・オールデイントン及びエズラ・パウンドの如き詩人がこの派の錚々たるものであるが、併しこれを立體派、未來派等に比するとそれだけ明確な立場は尠く、畫に於ける後期印象派の如く廣汎な新藝術を意味するやうにも思はれる。而してこの派の詩人もまた未來派詩人の如くよく擬聲音オナマトピアを用ひる。エミ・ロウエルがストラピンスキーの絃樂をきいた時の印象に胡弓

とゼロのピチカツトを表はしたやうな擬聲音がある。――

Whee—e—e!

Bump! Bump! Tong ti Bump!

There are drums here

Banging.

ホイ——

マン、マン、トン、チ、マン

太鼓の音が

ドンと。

表現派の詩も「突飛なる詩派」の中に加へてもいゝのであるがこの方面は主として獨逸での運動であり、その方面に詳しい人の夥しい紹介のあるまゝ自分は叙述の筆を擱かう。

なほ最後に一言加へると露西亞の詩壇に於て未來主義が非常の勢ひを占めてゐたが、露西亞の未來派も獨逸に於ける表現派の如く一面「新しき藝術運動」を意味する廣汎な主張であつた

點があつたらしく最近一部の新詩人の間にイマジニスト(Imagist)なる名稱の下に運動が起つてゐるといふことをきいた。これはむろんイマジストからの語の轉化であらうと信じてゐる。

演劇の革命

演劇の構成——劇場の巧利化——新演劇——アントワーヌの自由劇場——演劇の革命と自然主義——近代劇と舞臺——舞臺美術の獨立——演出者指揮者——莫斯科「美術座」——スタニスラフスキー、タイロフ——クレイグとラインハルト——アドルフ、アッピアの演劇論

演劇の世界は一つの獨立した世界である。演劇は決して文學でもなく、舞踊でもなく、また音樂でもありえない。演劇が「舞臺」といふ空間に俳優といふ生きた人間を登せて、そこに演出する「劇」は既に夫れ自身、その全體が綜合された一つの藝術で、そこには繪畫もあり、音樂も採り入れられ、又舞踊の旋律も加へられ、そして文學の主題も取り扱はれる。しかしそのいづれの一部でもないところに演劇の特徴があるのである。

しかもこの演劇といふもの位、今まで多くの人に誤られて考へられてゐたものはない。即ち演劇が何人にも一番多く誤られてゐたことの一つは俳優中心の思想である。俳優の動作そのものゝみが「演劇」であると思はれてゐたことである。それからまた或る場合には戯曲といふ文學を動作に表出しさへすれば成り立つ如くも思はれてゐたのである。なるほど演劇は臺本を必要とする。けれどもそれは戯曲といふ文學に隷屬したものではない。即ちそれを舞臺といふものゝ上に齎らすことは文學者の技術ではなくて別の人々の技術に待たねばならない。演劇は文學の戯曲が「人間」の戯曲になり、舞臺といふ上の戯曲になるに及んで始めて獨立した「演劇」の名稱を與へられるのである。

演劇が何によつて構成されるか——この問題は實は近代に至るまで精細な研究がついてゐなかつた。演劇は一つの藝術であるとしても、詩人が紙に向つてペンを走らす如く、畫家が自由に畫布に色を塗る如く個人の自由な創造のみに俟つべき藝術ではない。演劇を構成してゐる要素は先づ、舞臺であり、俳優であり、又戯曲である。しかし、今日の演劇はこのほかに必要なるものを一つ加へる。それは演出者プロデュースであり、また指揮者ディレクターである。而して今日の演劇批評家、

演劇研究家は從來の俳優中心の演劇を捨て、この演出者、指揮者によつて演出さるゝ藝術をのみ演劇と稱してゐる。

演劇が一人の手によつて創造出来ぬと共に、また演劇そのものを他の文學の如く、たゞ一人の讀者（觀者）をのみ對手として演出されるものでないことも古來から守り來つた一つの習慣である。演劇が劇場を要することはそこに鑑賞者の或る數を要求してゐることを示してゐる。觀衆を前にして始めて演劇が行はれてゐたこの長い間の習慣は演劇が民衆の享樂心を離れられない存在となるに及び、また一つはこの民衆と關係深ければ深いほど劇場の維持經營と演劇そのものとの巧利的關係が愈々密接ならざるを得なくなつた。この結果が演劇といふ藝術を俳優一人の創造にあるかの如き迷信を起させ、劇の内容は何ら問ふところにあらず、たゞ俳優の技術のみが問題となり、名優本位の劇場のみが劇場としても繁榮するといふ現象も起るし、また民衆といふ知識趣味の異なる一團を鑑賞の對手とすることから勢ひ觀者の興味本位に墮す結果演劇は觀衆の享樂心を中心として演出されねばならず、こゝに於て劇場そのものゝ經營的方策が現實的物質的になればなるほど演出する劇そのものも反藝術的傾向を帯び、遂に「演劇

は藝術かはた娛樂か」の疑問に迄到達せねばならなくなつたのである。

勿論、娛樂としての演劇もありうる。笑劇、通俗な悲劇、曲藝入りの演劇——すべて娛樂中心のものゝ存在は許される。けれどもすべての演劇が娛樂化されねばならない。即ち演劇が一個の藝術として、その演出さるゝ「劇」そのものに全體的價值を置くべきものとなるにはそれを單なる娛樂といふ目的の下に置くことは出來ぬ。演劇の世界は人生の舞臺化された價値の世界でなければならぬ。演劇といふ藝術は「舞臺」の上に表現された一切の藝術的效果の交響であり、綜合である。そこに觀者を惹き入れて、充分に一個の藝術家の創造する世界を考へさすことになければならぬ。そこに表現された一切の藝術的效果を翫味鑑賞さす力をもつものでなければならぬ。こゝに舞臺としての藝術の存在理由がある。

二

演劇は娛樂化し、また民衆の享樂心に媚びる結果上演の戯曲が通俗化するといふことは戯曲家がいかにか立派な作物を出してもそれが上演の機を失ふことになり、従つて演劇の上に純粹な

藝術的新意は漸次失はれねばならぬ結果を生じてくる。この劇文學と演劇そのものとの垂離は決して喜ぶべきではない。即ち近代の演劇上の革命は先づ演劇の巧利主義化、資本主義化、俗惡主義化に反抗して起つたものである。そしてその何よりの最初は藝術的に新意をもつ戯曲が普通の劇場に上演されぬといふ運命に反抗して、これを群衆本位の劇場に求めず、選ばれた少數の人を觀衆とする劇場に求めたことである。所謂小劇場運動の起りし所以はこゝにあつた。

佛蘭西に於て一八八七年、アンドレ・アントワヌが巴里に「自由劇場」^{テアトル・リベール}を起したのはこの運動の嚆矢であらう。この劇場は觀衆としては會員をもち、その會員によつて劇場を維持するのであつて、特に一定の公設劇場を所有しそれを經營しようといふのではない。劇場は必要に應じて借用し、そこに全く商賣關係を離れた自由な藝術的空氣によつてのみ成立する劇場が生れたのである。彼はそこに於て始めて他の大劇場でとり扱はぬ近代戯曲家の作物を上演した。イブセンやゴンクウル兄弟の作品が彼の手によつて始めて觀衆と舞臺の上で見えた。この演劇上の革命は忽ち歐洲の諸處に起つて北歐にあつてはストリンドベルグを立たしめストックホルムに友達座^{フレンドス・テアター}を作らして彼自身の創作を上げた。それから獨逸に飛んでオットオ・プラームの伯林

に於ける「自由舞臺」^{フライエニター}となり、また後年マクスラインハルトの「室内劇場」^{カンメルシュピール}となつたのである。わが國に於て小山内薫氏が「自由劇場」を起されたのも同様の理由からであり、またその名もアントワーヌのものから借用されたのであると思ふ。

この演劇上の自由主義革命主義はついで一切の舞臺藝術の革命となつた。近代劇がその内容に於て、また形式に於て舊來の御芝居の型から脱出し、思想の劇となり、現實生活の劇となり、舞臺が生きた人生問題の解釋の教場となつて、劇の表現せんとするものもまた昔日のものと同異つてきてことは一層この解放された演出を意義あらしめ、かゝる自由な演出法によつてのみ近代劇は公衆の面前にその自由清新な姿を表はすに至つたのである。而してこの傾向の最初は何と言つても新しい寫實劇ことに自然主義の戯曲にあつた。それらは娛樂的な舞臺を人生教化の教場となす嚴肅な現實的態度によつて代へられたのである。近代の最も偉大な戯曲詩人、北歐の沙翁ともいふべきイブセンの戯曲こそは從來の浪漫的な舞臺を全然現實の室内や屋外に於ける一定時間内の出來事の表出そのものに代へたのである。社會劇——それはセキスピアのいづれよりも、モリエールのいづれよりも最も親しく、そして最も嚴肅な吾々自身の當面の問題の

劇化に他ならぬ。現實生活の批判こそ劇の任務となつた。詩人は自由に現實の室内に現實の問題を批判する思想的に表出する。この現實主義こそ演劇上に一つの自然主義的影響をあたへて演劇を今日の進歩した演出に迄導いた第一の革命的烽火であつたのである。ピョルンソン、ストリンドベルグ、ハウプトマンらの自然主義詩人はその舞臺をして最嚴肅な人生問題の討議場たらしめ、一切が浪漫的裝飾を排してその舞臺をして出來うる限り意義ある現實の舞臺たらしめようとしてきたことである。

しかも、この演出上の自然主義は時を経るに従つて變つてきた。それは舊來の十八世紀式御芝居の浪漫的舞臺が近代劇演出の條件に適應せぬと同様、また演劇の舞臺そのものは決して現實その儘の舞臺であることを要せぬことを發見したがためである。而してそのことは演劇が一つに係つて演出者(Producer)乃至指揮者(舞臺監督)(Stage Director)その人の意思によつていかやうにも演出され又指揮されるもので、舞臺はその演出者の意思の下にいかやうにもその表現の効果を擧げうることを知つたが爲めである。即ち演出に當つて演出者は一つの成案のもとに一切の舞臺の考案を考慮しうる。こゝに背景を描くための畫家が待つてゐる。こゝに舞臺裝置

を以て脚本に對したことであつた。而してこのことは演出者のいかに戯曲を解せしか、而していかにそれを表現せしかを語るものである。こゝに於て新しき演劇の演出家は皆一人一人の異つた世界をもつ一人の藝術家である。こゝにゴールドン・クレエグがあり、マツクス・ラインハルトがあり、スタニスラフスキーがあり、アレキサンダ・タイロフがある。これらは各自の成案プランによつて自由に各自の好む演劇を採つて演出する。クレীগにはクレীগの理想があり、スタニスラフスキーにはスタニスラフスキーのプランがある。そしてこれらの新しき演出はそれらの演出者といふ一人の創造的藝術家の頭を通して始めて舞臺にかけられ、始めて俳優の演技に移されるのである。

近代の最も新しき演出を以て聞えてゐるものは莫斯科の美術座である。これは千八百九十八年スタニスラフスキー、メイエルクホルト、ネミロウイチ・ダンチエンコらによつて創立されたもので、これらの演出者、指揮者の考案になる舞臺藝術は歐洲一般に非常な驚異を與へたものである。最もこれらの人はこの美術座が始めての試みではなかつた。その前に試験的な小劇場「チアトール・スタユディア研究座」を作り、またコミツサアルチエフスカヤ(適譯なし、代表的劇場とでもいふべきか)と

いふ研究團體を作つてひそかに新劇演出の種々なる舞臺研究をなしてゐたのである。

莫斯科美術座によつて演出されたものとして最も著名なのはメテルリンクの「青い鳥」であつた。その舞臺装置は全然従來の舞臺の豫想せぬ種のものである。凡てこれらの人の舞臺美術は全體を一つの繪畫乃至圖案にまとめ上げ、一切の舞臺装置を一つの繪畫の有する線、色彩等の調和的關係にもとめ、俳優自身もこの繪畫を點綴する一つの形態と觀じ、そこに動作と舞臺との有機的な連合を企てたところにある。つまり舞臺をして生きた空氣の通つたものとし、舞臺全體に人間的な有機的な、吾々と舞臺とを一つにする情調を齎らさうとする企てに他ならぬ。この結果は舞臺は前より或る意味に於て單純化された。舞臺美術上の自然主義が排されてむしろ象徴的效果を多く採り入れた綜合主義單化主義が採られたのである。

現在スタニスラフスキーよりも更に革命的な舞臺装置をもつて演出するものに、アレキサンダア・タイロフがある。彼は莫斯科に小劇場をもち未來派的な舞臺によつて新舊の劇を異つた演出によつて生かしてゐる。

ゴールドン・クレーグは最も理想主義に生きる舞臺藝術家で、彼の理想が果して舞臺を有効に

するや否やは今なほ疑問とされてゐるが、古き沙翁劇を全然新しき様式の下に演出しようとする企てに於ては既に成功してゐるようである。

マクス・ラインハルトは一種の山師的演出者であるが（彼は既に亡い）、彼の「五千人劇場」といふは廣大な曲馬場の如き一種のホールの中に五千人もの大衆を舞臺に登しうる如き壯大な空間をもつ希臘古劇の様式を新しくしたものである。彼もこの意味に於て舞臺の綜合化單純化を企てた代表的演出者でその「エヂポス王」の如きは最も成功したものとされてゐる。

クレーグはその理想を實現すべき新演劇論をいくつも對話體をもつてかいてゐる。これと同じく獨逸のゲオルグ・フツクも新しき劇の様式を説き、更にフリッツ・エルレルがこれを意匠化した「ファウスト」その他に新しき様式を試みてゐる。

しかしそれらの新しき理論のなかで最も實際的であり、また傾聽するほど劇の本質をよく説いてゐるものはアドルフ・アツピアの舞臺装置論である。今新しき演出を説く理論として左にその一節をジャツク・ルウシエ氏の「著近代の舞臺美術」中より採録してこの概要を終らう。

四

アドルフ・アツビアの演劇論

アドルフ・アツビアは「音楽と舞臺装置」と題した非常に立派な面白い書物を書いてゐる。彼はその書の冒頭に於てあらゆる藝術の創作といふものには、その創作の主題と表現との間に瑟然たる調和があることから説き起してゐる。即ち繪畫や、彫刻や、詩歌にはその調和と云ふものが自然に存在してゐて藝術家はその創作の中に彼自らを表現してゐる。けれどもこのことは演劇に於ては同様でありえないと言ふのである。

即ち演劇の作者はその創作に於て彼自身に一定の形を與へることが出来ないのである。演劇の主題といふものは幾度も姿を置き變へられてゐる。先づ最初一つの芝居としての形體を供へなければならぬ。次にそれを公けに演出することをしなければならぬ。而してこの第二の場合には作者獨り丈で成し遂る事は出来ないのである。こゝに於てか舞臺装置といふものは重

大な使命を齎らすものと云はなければならぬ。

即ち舞臺装置とは夫れに依つて演劇の主題を明かに観客に見せしむべき一つの手段である。

すべて芝居を演るには舞臺装置を自由にしておく必要がある。その事は創造的な考へを要するからである。即ち舞臺装置といふものは吾々に一個の舞臺的幻想を與へるものでなくてはならないからである。けれどもそのものは決して迫眞的な實物そのまゝを見るやうなもので吾々を欺く必要はない。ただ吾々をして眞實だと思はしめるほど深く吾々を惹き付けるやうなものであればいゝ。

現今の芝居に於て誤つてゐる事は生氣の無い道具を使用して舞臺的幻想を造り出さうとしてゐる事である。現今では舞臺的幻想といふものはたゞ俳優の問題の存在のみによつて傳へられることになつてゐる。即ち第一に擧ぐべきものは俳優で周圍といふものは全く俳優に隷屬したもものになつてゐるのである。アツビアも言つてゐる――

「演劇に於て吾々が眞に望むものは何であらう？ いゝ繪は吾々が何處に於ても見られ、損傷されない限り吾々は幸福である。また寫眞は吾々が眩掛椅子に坐り乍ら居て此の世界を吾々

に示してくれるし、文學は最も魅はしい場面を吾々に提供してくれる、たとへ自然の美觀に就いて充分な考慮を費しえない人々にもその魅はしさを教へてくれる。けれども演劇に於てはそれらふ譯には行かない。吾々は演劇に於ては一個の演劇的動作を見ようとする。即ちその動作を表明すべき舞臺上の登場人物の出現をもとめる。登場人物のない所には動作も亦無い」と。然し乍ら俳優自身は決して實在の確實な幻想を與へるものではない。即ち彼は演劇と舞臺裝置とを連結するものでなくてはならないのである。

舞踏(オペラの舞踊は除く)に於てそが吾人に示す處のものは人間の體軀の旋律的な動作で、周圍と云ふものはたゞ想像の上に築かれてるものだといふことが出来る。演劇に於ける音樂の發達は默劇に於ける舞踏の夫れと比較されるがこの二つのものはその自然の發達に於て觀客の理智に訴ふるものとなり、また觀客が努めて理智的にそのものを理解しようと努める結果を生じたのである。そこで音樂といふものは言葉に代り、舞踏といふものは動作のみに依つて表情を作すために人間の肉體に移された。即ち俳優は理智の動作と旋律の動作との二重の要求に對する満足を「言語音調劇」(Wort ton Drama)に求めた。

オペラに於ても、また對話劇に於ても俳優といふものは「舞臺裝置の本質的な製造人」でなければならぬ。即ち吾人の見んと欲するものは夫れである。吾人の感情を受くるものも、また吾人の現在求めつゝある感情も一つに懸つてこゝにある。而して俳優といふものの現出の上に舞臺裝置を建設するといふことの種々の價值に就いては中々異論がある。またこれを成すためには俳優の實在といふこととの矛盾のすべてから脱却するの必要である。

そうする爲めには俳優はいかゞしたらいいであらう。

こゝに一例としてワグナーの「ジークフリード」の二幕目を挙げる。先づ舞臺の上に一つの森を現はさうとするにはどうしたらいいか、而してこれより先きに一つ聞くべき問題がある。夫れはこの森は登場人物と共に在る、一つの森であるのか、また登場人物が森の中に在る、一つの森であるのかといふ事である。——吾々が演劇を観るといふ事は一個の劇的動作に參ぜんがためである。この森の中には到底一個の繪畫が表現し能はぬほど色々なものが通り過ぎる。即ちこゝには澤山の選擇すべきものが含まれてゐる。色々な人が色々な演技をする、又色々な事をその森の中で物語る、吾々は舞臺の道具を組み立てるとき只單純に一つの森を見るといふこと

の欲求を有つたのではない。けれども吾々はこの森の中を通るものゝすべてをその連続した状態のまゝに緻密に見んことを願ふ。舞臺に於ては部分部分の綿密な智識は殆んど言葉に盡したいほどのもので、かくも完全に自然を變更した道具立に驚嘆を惜まないわけにはゆくまいと思はれるが、しかし観客の眼は自ら登場人物の上にそゞがれるやうになるのは必然である。而してこの時若し森といふものを主として考へるならばその森は俳優の上に又俳優の周圍に存する特別な一個の雰圍氣アトモスフェアとして存するものとなるであらう。——即ちそのものは他の處に於て見る森とは異つた活々した動きのある一個の實在となつて見える一つの雰圍氣アトモスフェアなのである。即ちこの場合その繪は只單純な一つの繪ではなく一個の幻想上の舞臺となり、不動の繪畫が生動の繪畫となる。

斯くの如くにして舞臺装置といふものは時間的に繪畫の布局コンポジションをなすのである。何ら拘はるものなき獨立の繪畫から出立するのではなく、この不完全な道具立を俳優に依つて生かさうとするのである。即ちかくすることはその繪畫の明暗遠近ヴァルツェンの妙を宛らに觀んとする欲望に外ならない。而してそのためにはすべてを犠牲にすると厭はないのである。こゝに於て「ジグフリード

ード」はこゝにも彼所にも存在する事を得るであらう。即ちこゝに彼所に「ジグフリード」のための樹立があり、小徑がある。

吾人は繰り返へして言ふ、吾人はも早やこゝに於て一個の森の感じを與へやうとすることを求めず、一個の森の雰圍氣に在る一人の人間の感じを出すことを求めるであらう。即ち實在と云ふものは生動しない幻想の側に置かれたる一個の生きた人間にあるからである。而してこの人物が接觸する處のすべてはその人物に取つて既に定められたる處のものである。而してまたその他の部分は彼の周圍に一定の雰圍氣を創造せんと努めてゐるものなのである。故に若し吾人が吾人の眼を一度び「ジグフリード」から遮斷するならば舞臺上の繪畫は吾々に必要な幻想を與ふる事を失くするであらう。舞臺の道具はジグフリードを支持するものではない。かくて微風に依つて戦めく森がジグフリードの眺めを惹きつけるとき吾々觀客は生々した光りと影を浴びてゐるジグフリードを觀るであらう。そして早やそこには拙劣な演技に依つて生ずるさまざまの動作を必要としないであらう。他なし舞臺的幻想とは俳優の生々した現出そのものにあるからだ。

黒人劇

つひ先頃——と云つても一九一六年の二三月の事であるが紐育の或る野外劇場で某富豪夫人の演出にかゝる黒奴の芝居が端なくも紐育劇界の一話柄となつた事がある。その演出者たる某夫人（ハツプグッド夫人 Mrs. Hap Good と呼んだやうに記憶する）は黒奴劇に於ける奇聲な風趣と夢幻的な趣味とを一般公衆に紹介するため黒奴のために一劇場を建てようと迄奔走してゐるとの事である。これに關聯して近刊の米國雜誌「ヴェニテイーフェア」に一劇評家の黒奴劇の由來とその批評が出てゐるのを一寸面白く讀んだ。

勿論この黒奴劇の俳優はすべて黒奴でまたその出しものたる脚本も黒奴の詩人の手になつたものである。「シレニア人シモン」(Simon the Cyrenian) と題した基督一代記に題材を採つた芝居の作者はリチエリートアレンス Ridgely Torrence とし、黒奴の詩人である。それと同時に同じ作者の「夢に乗る人」と他一篇の戯曲とを以て演じたものであるがその巧妙な演技は白人をして屢々驚異の眼を瞪らしたとの事である。中で「シレニア人シモン」のピラトの妻に扮した

女優イネ、クルーの如きはその輕妙な容姿に驚くべき洒脫な藝風を示したと言つてゐる。

何事にも新奇を好む米人の性質として人種以外の人種として輕侮してゐる黒奴の芝居にも興味を有つといふことは敢て不思議とするに足りないが併し、這般の劇に於ても一般紐育の觀客には恐らく黒奴の存する特殊な生活情趣ともいふべきものは理解されえないであらうと思はれる。たゞ無智な、安價な、野蠻な情趣を彼等の藝術から觀取し得るのみであらう。この事は以前同じく紐育に於て演ぜられた愛蘭士人の演技に係る愛蘭士劇が愛蘭士産れの米國人にさへ正當の理解を與へなかつたといふことに於ても證據立てられる。由來黒奴の本質的に有するものは神話的な荒唐無稽の夢物語で、その中に詩的な空想美を表現した演劇に過ぎない。けれどもこの空想的詩趣には實に素朴な人間性を備へた風趣を持つてゐるのである。トアレンス氏の「夢に乗る人」などいふ劇は即ちその一例であるが紐育の觀客が舞臺の上で喝采したところのものは恐らくその本質的情趣を賞識したのでなく只彼らの表面的な巧妙な藝風に魅せられたのであらうと思はれる。

顧みて亞米利加に於ける既往から現在に至るまでの黒奴の俳優と云ふものを調べて見ると、

彼らの中からは可成り立派な藝術家が出てゐるのである。ことに彼等の輕妙洒脫な藝風は喜劇に於て能く成功してゐる。黒奴の最も秀れてゐる技巧は實にその表現の自然的なところにある。今も有名な彼等の中の喜劇役者として白人の舞臺に立つて英語を自由に話せる黒奴にパルト、ウイリアムがゐる。彼の如きはその自然的な演技に於て實に白人の喜劇役者を凌駕する數等である。更に既往に溯つて見るとコール、ジョオンソン、ウオカアなどいふ名優がゐる。ずつと古くは二三十年以前イラ・アルドリツヂと呼ばれた名優がゐた。然し、これは主に英吉利に於て有名であつたが亞米利加ではあまり多くの注意を惹かなかつたやうである。けれども黒奴の俳優として高名を走せた最初の者は恐らく彼であつたらう。彼は嘗てチャールスキーンの一座にあり、親しくキーンの指導を受けて後立派な立役者となり、「オセロ」劇に於てキーンの「オセロ」に對し「イヤゴオ」を勤めたことがある。奸佞な「イヤゴオ」の性質はその典型的とも云ふべき黒奴の體軀とよく一致してゐたことと思はれる。彼は全歐羅巴を打つて廻つた。そしてカイゼルからも露西亞の皇帝からも勳章を貰つた。

亞米利加には黒奴によつて開催されてゐる劇場が可成りにある。紐育を始めとし、市俄古にも新オルレアンにもチャツクソンにも到るところ黒奴の經營にかゝるものはあるが、然しこれらは純粹な黒奴劇場ではない。何となればそれらは只白人のやる芝居のもの眞似をやる丈で彼等の固有な演劇に就いては何ん等秀れたものを演出してゐないからである。その中には無論白人の下等な俳優も加はつてゐる。それ故白人が黒奴劇に對する興味もそれらのものに向つては全く顧みられない。白人の演技の徒らな模倣は却つて白人によつて卑められるのみであらう。

これと同じ事は偶々彼らが白人の脚本を模して作つた戯曲に於ても言はれるのである。トアレンス氏の作にこの種的一幕物があるが嘗てこれを演出しようと企てた舞臺協會の連中がこれの書き抜きを下讀みした時忽ち失望して終つた。それは一團の勞働者が一個の會社を組織せんために同盟罷工を企てたといふ筋を仕組んだ頗る若々しい感覺に充ちた芝居であるが惜しい哉劇の進行といふものが到底一幕の中に演じ終るべき性質のものではなかつたのである。演劇そのものは役者に取つて決して困難な事ではないが只問題は戯曲を構成してゐないことに基因する。たゞその中で最も採るべき處は作の隨處に現はれてゐる機智であつたといふ事である。

要するに黒奴本來の性狀は奔放な夢幻的詩趣にある。素朴な野蠻な快活にある。最近藝術の新しい傾向が原始な素朴性單純性乃至夢幻性を愛好せんとする上にある點より見れば黒奴劇はその本質的な演出に於て白人の或る種の渴望を醫すものとなるかもしれない。(大正八年五月)

紐育の新劇

— ニュー —

今日舞臺上の寫實主義リアリズムといふものは既に顧みられなくなる傾向を持つてゐる。舞臺上の寫實主義とはとりも直さず迫真主義である。實物どほりを尊む主義である。けれども舞臺は一個の表現世界であるから其の戯曲全體の精神を體現することを目的にすればよい。背景も小道具も大道具も電氣もすべての舞臺装置はその戯曲の劇的表現の効果を強めるものであることが肝要である。これを外にして徒らに大仕掛の道具立や見榮を張る飾り立ては舞臺の金目を示すものであつても演劇全體の表現に關與する何物でもない。こゝに於てこの反動たる近代の演劇に於ける舞臺上の非寫實主義理想主義はその主張に於ては現に大分前から單純主義を取つてゐる。即ち舞臺上の單純化である。ゴッヅンクレীগもフリッツ・エルレルもアドルフ・アツピアもこの點に於ては皆一致して單純化シンプリシテに向つてゐる。けれどもこの演劇上の新思想はその實現の上に於ては決して未だ理想通りの効果を擧げてゐるものではない。即ち舞臺上の寫實主義リアリズムは事實に

於て衰頹はしてゆくがこれに代る新理想派の單純主義は未だその未來への道程の過程にある。従つて演出者は現在の舞臺の上に各自好むところの取捨選擇を行ひ現在の舞臺をして漸次新精神への轉換を行はしめようとしてゐる。

この點に於て最も演出者の留意してゐる點は舞臺の光線の上の新計畫である。アツピアの所論の如きもこの點を夙く重大視してゐたが實演の場合になるとこの點が一番重大視されてくるのは當然の結果であらう。

最近紐育のバントボックス座に於ける露西亞の新劇「ニュー」Niuの演出の如きは即ちこの點の新効果を舞臺の上に殆ど完全に現出し得たものと云つていい。

この劇の作者はオシップ・ディモウ Oship Dymow と云ふ露西亞の劇作家であるがこの劇の效果は脚本上の價值以上にその過半を演出者の技能に歸さなければならぬ。近代の劇に演出者指揮者の位置が如何に重大なるかは争ふ可からざる舞臺上の事實である。即ち「ニュー」の演出者たるヂョセフ・アーベン氏 Joseph Arbin とリツヒヤール・オルディンスキー Richard Ordynski 氏との功績は實に偉大であると云つていいのである。今佛蘭西の劇評家として又紐育ヅューコ

ロンヒエ座の指揮者として有名なジャツク・コボオ氏の批評したものから少しばかりその概要を擷んでみる――

舞臺上の單純化といふことは舞臺を非美術的に粗末にすることではない。只劇の精神的効果を偉大にするために、即ちその効果を強めるために舞臺装置と光線とをもつと意義あらしめるやうに強調することである。殊に演出に當つて光線の効果は偉大である。光線の強弱によつて戯曲の與ふる印象は舞臺の道具の與ふる印象を變化せしめる、古いメロドラマの舞臺面でも薄暗い光りに包まれ乍らそれに伴ふ低い管絃樂オーケストラの響をきいてゐる時などは全く別個の感じを抱かせる。従來の寫實主義リアリズムの舞臺面にはこの効果が十分まだ強調されてゐなかつた。最近アーベン氏とオルディンスキー氏の演出にかゝる「ニュー」はこの結果を有効に示した一例である。

即ちその第一は光線を全く一方面に限つたことである。そのため舞臺は一個の嚴密な統合を得てきた。舞臺の景圍氣をして非常に深いものにした。それと一切の舞臺装置の單純化である。そこには何らの細局が示されてゐない。即ち一つひとつの道具の排列にしても何らその細局に亘つての表現はしてゐない。即ち舞臺全體を一つの景圍氣の中に包むためにはその個々を嚴密

な無駄のない配置を以て統合したのである。従つて舞臺は一個の靜的な感じを與へる。動作が有機的になる。道具一つひとつにも何ら無用な裝飾は施されてゐない。この點より見れば無論たゞに光線丈けの効果であるとは斷言出来ないが光線を有機的に使用する事に於て登場俳優の衣裳に於ても自ら統合を得てくる。即ち衣裳一つひとつの陰影と云ふものも非常に統合的に單純化されるのみならず、個々の舞臺裝置に於ても從來の舞臺に見る如き出入口は全く排して只一方の入口にして終つた。即ち今迄の舞臺に見る道具によつて仕切られた「袖」と云ふものも見當らない。その袖の蔭から出入りをしてゐた「ぬけ道」(Cachette)といふものも拵らへてない。またさういふ場合によく用ひられた揚幕カマランの裝置もない。従つてさういふものを利用して登場俳優が出入りをする事も許されなくなつたのである。故に俳優はたゞさういふ舞臺裝置の上に於ては俳優自身の自然的な動作によつて動くより仕方がない。こゝに於てかゝる新しき舞臺裝置は俳優自身の動作まで支配するやうに有機的になつたのである。これらの事は從來の種々の卓絶した演劇論以上に興味ある問題である。然しかゝる演劇論はよく誤用され易いものである。

そこで一應この脚本そのものに就いて考へて見るにディモウ氏の戯曲は實は甚寫實的なもの

なのである。個々の情景に就いて見るも作そのものは實に寫實的に組み立てられてゐる。然るにこれを演出したアーバン、オルディンスキーフイデリスツク二氏の演出法は全く理想主義的な方法に於てある。これは一面甚矛盾したが如く見えるが、實は原作の寫實的效果を更に有効に表現するためにその寫實の精神を強調したに過ぎない。寫實主義を舞臺上に象徴化したのである。

即ち一例を挙げるとニユーの夫が夜彼女の寢床に訪れてくる場面があるが、その場合の舞臺に於て彼女は決してその寢臺の上にはゐない。只美しく着飾つて安樂椅子の上に居るのである。即ちそこには寫實的效果を夢想して一個の隱喻を示したに止る。又これと反對に次の幕に於ける下女部屋の場の如きは可成りに寫實的な細かい小道具を並べ立てゝある。この場面は最も感傷的な舞臺なのであるが即ちそこに並べられた小道具は皆一つひとつに有效な結果を觀客に印象さすべきものである。即ち寫實的な道具をしてその寫實を一層誇張して觀客に強い印象を起さすために用ひたのである。併しこれらのものも時に誇張され過ぎると良い結果は得られない。その證據にはホテルの一室の場面ですべて實物の小道具が明らかに並べ立てられてある個所があるがこの幕の前が靜かな落ちついた寢室の場である丈け兩者の雰圍氣の關係に不調和を

來すやうな事もある。

併し兎も角も兩氏の計畫は戯曲の効果をして寫實主義から理想主義への轉換を明らかに舞臺上に示したものである。即ちディモウ氏の戯曲が今迄の劇より一層廣い人生の意義を一般觀者に明示したのである。而してこれは全く寫實主義を舞臺上に單純化してえた演出法の賜であると云つていゝのである。(大正八年五月)

露西亞舞蹈

舞蹈と舞踊——露西亞舞踊——アイアギレフ——バックスト及びフォークン——新舞踊の天
オニシンスキー——カルサヴィナー——バヴロフ——露西亞舞踊の舞臺

舞踏は最も原始的な人間感情の表出としていづこの民族の間にも古くから傳はつてゐる。歌謡、音樂、舞踏はすべて人間の感情的表出の基本をなすものでそこに要求さるゝものは旋律の美である。一つの旋律が言語に表はれて論となり、音に表はれて音樂となり、體軀の運動に表はれて舞踏となる。しかもこの舞踏がその表出に當つて種々の意味を伴ふにつれ、それが何らか一種の劇的動作を伴ふこととなり、それが遂に舞踊の形式を採るに至るのである。

茲で、舞踏はダンス(Dance)を意味し、舞踊はバレエ(Ballet)を意味する語であることを斷つておく。ダンスは音樂上の拍子リズムにつれ、その旋律の形式を一定の規矩に置くを通例とする。體

舞の運動の形式的美をのみ主眼とするところにあらゆる舞踏は構成される。しかし舞踏は單に音に伴れて動く拍子のみの旋律をもつものでない。そこには尠くとも一つの意味ある、内容ある或る劇的動作が含まれる。日本のものに例をとつて言へば盆踊の如きは舞踏に屬する。これはたゞ一定の音の拍子に合わせて一定の形式の旋律を支持して體軀を運動さしてゐるからである。これに反して所作事、振事などいふものになるとそれは既に或る内容をもつ所作を一つの形式に表はしてゐるのでそこには自ら劇的動作を伴ふのである。従つてこゝでは音の拍子よりもむしろ節奏の方が主んじられる。

歐羅巴でバレエといふものゝ起りは十六世紀にあるらしい。はじめ伊太利に起り、それが千五百八十年に佛蘭西に入り、路易十三世、十四世共に舞踏の名手として知られたほどで宮廷の舞踊者には多くの名手を出した。シカノオ、ノオブレエ、サン・アンドレの如き名を今に傳へられてゐる。併し乍らバレエは一つの默劇(Pantomime)として多くオペラの中に挿まれて發達してきたもので、その中には單に身振のみでなく一つのダンスの形式をとる分子も無論含まれてゐたのである。しかしこのバレエは交際舞踏の如き多人数を必要としない。それが劇的動作を

伴ふ範圍に於て舞踏者は單獨に一人であることも、また數人であることもありうる。このバレエは近代に至つて一時衰滅を來した。そしてオペラの舞臺からも閉却されやうとしてきた。この反動ともいふべきが最近に起つた露西亞舞踏(Ballet Russe)である。

露西亞舞踏とは何か、夫れは露西亞にある舞踏といふ意味ではない。露西亞舞踏の名は實は特殊な意義のもとに齎らされた新語でこれを以て露西亞國民の舞踏の形式の如く解してはならないのである。即ち今吾々が普通謂ふ露西亞舞踏とは露西亞の宮廷舞踏者の一團に反抗した一群の藝術家が新に創造した新舞踏を意味するのである。いはゞ革命的藝術運動としての新舞踏を意味するので、この偉大な創造こそセルジユ・ド・デアギレフの手により、そこに集る一團の舞台藝術家——革命的舞臺畫家としてのレオン・バクスト、及び舞踏の天才としてのミハエル・フオーキン、ニジンスキー、ボルム、並びにカルサヴィナ、バヴロワの如き驚嘆すべき女性の出現によつて今日の隆盛と發展を見ることを得たのである。

露西亞舞踏はスタニスラフスキーが演劇の上で試みた革新運動と同じ意味の新生命をデアギレフの手によつて舞踏の上に吹き込まれたと見てよからう。デアギレフは新しき綜合藝術と

しての舞踊を企てた。即ちそこには、新しき舞踊家を必要とし、音楽を必要とし、照明及び背景一切の舞臺装置を必要とする。舞踊家、畫家(意匠家)、音楽家の一團によつて構成される新しき綜合藝術がこの露西亞舞踊なのである。夫れ故これは歌劇に隸屬すべき種類の默劇でもなく舞劇でもない。全く獨立した別個の新藝術であるところに意義があるのである。

二

デアギレフの一團は先づ巴里に現はれた。テアートル・シャトレー(シャトレ座)に於て彼の一團が示した藝術は忽ち歐洲全土の驚異を呼ぶに到つたのである。そしてそれが倫敦に往き紐育に現はれて露西亞舞踊は完全に世界的な藝術の烙印を押されたのである。

デアギレフの成功は彼自身の創造的意圖がうまく當つたことにあるが、しかもこの成功は全く彼の下に集つた有爲な數人の天才の功に歸してもよいのである。即ち彼の意圖を完成さすべく舞踊の天才としてのニジンスキーやカルサヴィナやバプロワがもしゐなかつたらこの露西亞舞踊がかくも世界的な聲譽を得るは難かつたであらうし、またバツクストのやうな天才的舞

臺意匠家、フォーキンのやうな美しい線を創造しうる振付家がゐなかつたらこれだけの成功は覺つかなかつたであらう。更にこれに對する音楽の選擇に於てストラビンスキーの如き天才作曲家をえたことも大に力があつたに違ひない。而してこれらを綜合する藝術的才能がデアギレフに與へられてゐたのであつた。

露西亞舞踊の形式は從來のパントミームがもつた夫れとも異なる。即ち夫れは一定の與へられた形式的な所作ではない。その舞踊は個人の獨創であつて、舞踊家は作の内容をその自發的な體軀の運動によつて自由に創造してゆくのである。その振付は單なる運動の形式化を意味せず音楽の節奏につれて自己の與へられたる靈感を自由に形式化するだけの創作力を與へられてゐる。舞踊家は與へられた一定の形式を守るのではなく、それを如何やうにも自己の靈感によつて生かし、創造しうるのである。舞踊が永い間冷い形式の中に埋められてゐたものを人間の生きた血と肉によつて生命ある運動に轉換されたものが露西亞舞踊である。いはゞ露西亞舞踊は舞踊の本質たる運動の旋律美を完全に解放したものと謂へる。人間の感情の宛らに生きた表現を體軀の上に自由に創造し訴へるべき藝術となしたものと云へよう。そしてこの人間の運動に