

古典期のゲーテの芸術理論についての—考察

—「自然の単純な模倣、技法、様式」論を中心として—

芳原政弘

この小論は、古典期のゲーテの芸術理論を問題とするものであるが、本論に入る前に一応簡単に *Sturm und Drang* の芸術観について要約し、両者の差異を明らかにしつつ、考察を進めることにする。周知のように *Sturm und Drang* の芸術革新の思想の根本特徴は、自然の尊重である。この革新運動の推進者の一人である Herder が、感情の素朴な表現である民謡に詩的価値を認め、整齊した形式、均衡の美を基範とするフランス古典派の文芸を排斥して、Homer, Ossian, Shakespeare の天才性を力説したことは、表現技巧よりむしろ内的自然の発露あるいは感情内容の真実を芸術の価値基準として重んじたからである。従って *Aufklärung* において人間の理性の万能を唱え、自然は人間の理性によって支配されるべき素材であると考え、自然に対する精神の優位の思想、及び芸術は学習して上達し得られる手工的なものとみる合理主義的芸術観は、Herder 的情調を汲む一切の外的な法則や模範を否認する *Stürmer und Dränger* にとって堪えがたい桎梏であった。

そこで、詩的才能の自由な発揮を阻む外的な形式、伝承的な規則を打ち破って、個性的なもの、内容的な生命を外部に表現することが、*Aufklärung* 美学に反抗する *Sturm und Drang* の芸術観の根本命題となる。Herder の厳格な指導にあって漸く詩魂に目覚めた若きゲーテも、勿論この精神運動の渦中に立っていた。当時芸術に対して抱いていた感懐をのべた「芸術家の詩」„Die Künstlergedichte“ と呼ばれる一群の中で、次の詩句を見出すことができるが、この内に *Sturm und Drang* のゲーテの芸術製作における根本的態度をみることができる。

自然の泉はいずこそ
それより、汲みとるは
天と生、われそを
指先に感じて表わさん

鑑識家と芸術家¹⁾

おお、内なる創造力
わが感能を通して鳴り響け！
漿液に充ちたる形象
わが指より流れいでよ！

芸術家の夕の歌²⁾

つまり芸術の根源は何よりも滾々として涸れることを知らぬ「自然の泉」 „der Urguelle der Natur“ である。芸術家はひたすら自然のふところ深く自身を帰入しなくてはならない。そうして自然の律動をありのままに自己の心音に感じとり、自然そのものと一体となっはじめて、「内的創造力」 „die innere Schöpfungskraft“ は喚起され、それが芸術家の「こころ」 „Sinn“ を通じて鳴りひびき、「漿液に充ちた形象」 „eine Bildung voller Saft“ が「指先」 „Fingerspitzen“ より滾々として流出するところに芸術活動の極致があるというのである。

彼は自然の本質を「形成すること」 „Bilden“ にあるとみた。そしてこの自然の根本現象に立脚してみずからの芸術創造を考えた。「芸術は、それが美的である以前に造形的である。しかもそれ（造形的な芸術）は美術と同じように、いなしばしばそれ以上に真実で偉大な芸術である。何故なら人間の中には、存在が安定するとただちに活動的に働く造形的な自然があるから。……そうしてこんな造形的な作品をいろんな恣意的な形から構成しても、形態比例もないのに調和のとれたものができあがる。一つの感情がこの作品を特性的な全体に創りあげたからである。この特性的芸術 (Charakteristische Kunst)こそ、唯一の真実の芸術である」³⁾。

Sturm und Drang のゲーテは芸術を自然の根源的な働き、即ち形成作用において把握し、真の芸術は何よりも「造形的」 „bildend“ であり、またそれは芸術家の個性に根差すものであるから、「特性的」 „charakteristisch“ であると規定した。そしてこの「造形的」、「特性的」な芸術は、本質

上、人間の内発的な自然の吐露、生命の表出であるが、やはりそれが芸術である以上、必ず形式が必要となる。しかしこれは芸術家の「内的創造力」に基盤を置いているので、「形態比例」„Gestaltsverhältnis“ のような外的形式で創作されるのではない。むしろこの外的形式から「ちょうど内的感覚が外的感覚から区別されるように、区別される一種の形式、手で捉えられず、感じられねばならぬ形式」、即ち「すべての形式を自分の内に含んでいる」ような「内面形式」⁴⁾ „die innere Form“ によって創作されると考えたのである。かくして若きゲーテは規則により拘束された、知覚により把握され得る外的形式に対応して、内的創造力によって自由に展開され、感情によってのみ体得され得る内的形式を真の芸術形式であるとして、ここに *Sturm und Drang* の新しい形式原理を案出したわけである。この形式は外的形式と異って、その性格からみて決して本来表現されるべき内容に対立するものでなく、これに適合し得る唯一の形式だといえることができよう。さらに彼は「あらゆる形式、もっとも感情的な形式（内面形式）でさえ、（形式である以上は）真実でない要素を持っている。しかしそれは断然、レンズだ、拡がれる自然の聖なる光線をそれによって焦点として人間の心臓へ集めるところのレンズである。でもレンズなのだ！⁵⁾」と、この形式の働きを説明している。この内面形式はいわば「レンズ」„Glas“ なのであり、これによって、内なる自然と外たる自然の調和、Ich と Welt の交流、Mikrokosmos と Makrokosmos との連繫が成立する。即ち内面形式を通じてはじめて自然の縮小像が心像としてできるというのである。

1772年に書かれた「ドイツ建築について」の中で、いまだ「内面形式」の概念を認知しない時に、あたかもこれを予知しているごとく、「神の樹のごとく、全体であり、偉大であり、またその最小部分にいたるまで必然的に美しい一つのバベル的思惟を魂の内に産み出すことは少数の者にのみ許された」⁶⁾ と、この建築を建てた天才の芸術性を讚美し真の芸術品は芸術家の魂から *organisch* に産み出されると芸術創造、原理を説明している。またこのドイツ建築の特徴として「無数の小さな部分にわかたれ、生き生きとしてあたかも永遠なる自然の諸作品におけるごとく、最もささやかな繊維にいたるまですべてが形態であり、またすべては全体を目指している偉大な調和的諸団塊」⁷⁾ と語る有機的芸術の主張、あるいは「もし君が測

るより感じたのなら、君の驚嘆した諸団塊の霊が君を襲っていたら、君はどんなに、古代人もそれをやったから、またそれが美しいからというので、模倣ばかりするようなことはなかつただろう。君は必然的に真実に君の設計図をつくったことだろう。そしてそこから生きた美が造形的に流れ出たことだろう」⁸⁾と叫ぶ、独創的な生命表出の芸術、生き生き (lebendig) とした、造形的 (bildend) な芸術の唱導、さらに「いろんな恣意的な形から造形作品を構成」しても、「形態比例もないのに調和のとれたものができる」と語る「特性的芸術」⁹⁾の提唱、そして先にのべた内的創造力及び内的形式の考えは、いずれも若きゲーテの芸術観の根本を貫くものである。かくて彼は外的形態よりも内的生命の方に重点を置き、一般的抽象的な諸規則を排して、特殊な生命、つまり個性の具体的な表出を可能にする魂の形成力に芸術創造の本質があることを強調したといえるのである。

以上 Sturm und Drang のゲーテの芸術に対する考え方を要約し、大体の輪郭をまとめてみた。彼は自然の有する dynamisch な側面に力点を置いて、自然を生きて作用する全体として考え、芸術活動はこの自然の生産作用と同様に、芸術家の個性に基調を置き、内部より organisch に形を与える創造的過程に本質を有するものであると結論づけた。

が、自然の dynamisch な観方は彼の生活環境の変転につれ、次第に statisch なものになっていく。ことにヴァイマル移住にともない、秩序と規則に制約された宮廷生活を送るうちに、Sturm und Drang の恣意的行動は許されぬようになり、彼の目は次第に透明になった。彼の眼前に広がる自然はもはや夢想や憧憬の介在で曇らされず、ありのままに純粹に眺められるようになる。そして森林、土木、鉱業などを管理する公職に就任して、現実としての自然を新しい眼で観察するにいたって、自然を純粹に観察、分析すべく、本格的な自然研究に着手した。これにより彼の自然観は漸次変化し、それにとまなわない芸術観もおのずから変わっていったのである。

10年間にわたるヴァイマル滞在中、ゲーテは専ら政務に従事し、詩人としての天分を自由自在に発揮する機会を拒まれていた。したがってこの時期の詩作をみても、わずかに大公 Karl August, Frau von Stein など深い庇護と愛情を注ぐ人に対する感謝の念からと、宮廷人としての生活が経過

するにつれて、Sturm und Drang 期の粗く暗い衝動が次第に鎮撫し純化されて行く状況から生まれた、いわゆる「機会文学」„Gelegenheitsdichtung“に独自の詩境を拓いただけで、大きな作品で構想を立てながらも、完成にまで導かれたものはなく、相対的にみて詩作活動の不振の時代だったといえることができる。

反対に幾多の実務上の体験を積み、世間的認識を深めるに従って、彼自身次第に自己の本質が触まれて行く危険を感じていた。そして遂に1786年9月、突然「彼の存在をもって完全にするため」、„seine Existenz ganzer zu machen“以前から彼の憧憬の的であり、晴朗で彫塑的な自然美に包まれ、且つ偉大な古代芸術の遺品を秘めた、南国イタリアへ逃亡の旅を企てるにいった。そして爽り多い旅程を終えて1788年6月再びヴァイマルへ到着したとき、彼は別人の姿に変わっていたのである。

イタリアでの体験において、彼が内奥深く求めながら、いまだ理念としてとどまっていたにすぎない調和的な自然と芸術が現実として目に写ったとき、彼の願望は心ゆくまで満たされ、これまでの理想と現実の矛盾が融合調和し、自己の本性の分裂は回癒されて、人間としての新しい覚醒を体験した。さらに自然と造形芸術の本質に対する深い洞察と精確な研究によって、古典的形式に基づく新たな芸術の理想を啓示され、詩的創造力の回復を得て、芸術家としての自分をはっきりと確認することができた。それと同時に芸術理論家として、新しい芸術原理を見出すにいたる。ここにはじめて輝かしい古典主義時代を現出させることになった。

帰国後、ゲーテはすでに刊行中の著作集の完成に努力する一方、ヴァイラントの編集する雑誌「ドイツのメルクール」„der teutsche Merkur“に美学的論文6篇を掲載した。この論文において、イタリアで感得した芸術理論の確立に急いだのである。この論考中、とくに重要な論文が「自然の単純な模倣、技法、様式」„Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“である。今、これを中心として古典期のゲーテの芸術観の一端を捉らえてみたいと思うのである。

1. 自然の単純な模倣 2. 技法 3. 様式の三つの概念は、すでに古代の芸術学の概念であるが、ルネッサンスで再生し、18世紀にいたるまで、よく用いられた芸術概念である。ゲーテはこの三つを芸術制作の仕方あるい

は才能の典型としてみ、それぞれ独立の価値を認めたから、しかも互に密接に関係し合い、一から他へ微妙な移り行きをなすことができるとのべている。ゲーテは「自然の単純な模倣」を次のように規定している。「天賦の才能を予想しなくてはならぬ芸術家が、ずっと早く、ほんのわずかだけ眼と手を手本について練習した後に、転じて自然の対象に向い、忠実勤勉にその形態、その色彩を至って厳密に模写し、良心的にそれから決して離れないで、仕上げるべき一々の絵画をさらに自然を前にして描き直して完成するなら、そういう画家はいずれにしても尊敬すべき芸術家であろう。何故かといえば、彼は驚くべきほどに真実になるということも、その作品が手堅い、効果的な、また豊かなものに相違ないということも、彼には間違いないことだからである」¹⁰⁾。この単純な模倣は、自然への忠実さ、描写の精確を究極において目指すものだから、まずすべての芸術的習練の基礎であるということに大きな意味を持っている。そして自然の最も即物的、現実的な再現であるという意味で、客観的自然主義とみてよいけれども、しかし、これは「自然に忠実に、自然を研究し、自然を模倣し、自然の現象に類似するものを生産する」¹¹⁾ という意味も含まれておいて、自然と競うという、積極的な意味もあるのである¹²⁾。つまり「自然と競うて、精神的、有機的なものを生み出し、その作品に、それが自然的であると同時に、超自然的なものとして現われるような内容と形式を与える」¹³⁾ „Stil“ 芸術の礎地を含んでいるのである。

次に「技法」について、「しかしふつうの人間にはこういうやり方（自然の単純模倣）があまり臆病に、または不十分に思われてくる。彼は個々の点を犠牲にすることによって、はじめて一つの画像にまとめ得る多くの対象の間に一致のあることをみとめる。彼は自然を模倣して、いわばその文字を描きながら、綴ってゆくにすぎないようなことを嫌う。彼は自分のために一つの技法を案出し、一つの言葉を作り出す。それによって彼は心で捉えたものを自分流に再現し、しばしば繰返し扱った対象に独自の、特徴的な形態を支えようとし、しかも対象を繰返す場合に自然そのものを眼前に置いたり、それを生き生きと思ひ浮べたりはしない」¹⁴⁾ とのべる。

この技法の概念は、芸術家が形像（Bild）をつくるために選択する対象から最も美しい側面だけを取り出すところに究極の目的を見出す。したが

って、描写のさい、自然の単純模倣と異って、自然全体を等価に写実するのでなく、主要な部分を選択し、従属的な部分を捨棄することになる。自己の芸術構想のために、この仕方の芸術家は時々、描かれる形態の外的な均衡を恣意的に変えなくてはならないことにもなる。つまり芸術家の主観性が強調されてくるのである。だから「われわれの見るところでは、この模倣の仕方は、全体のうちに多くの、従属する、小さい対象を含んでいるものに用いて最も適切である、大きな対象の一般的表現を実行すべき場合には、これらの小さい対象は犠牲にされなくてはならないのである」¹⁵⁾。しかし、主観と対象が直接に融合することなくして、生きた芸術作品はできあがらないので、このやり方の完全な芸術品は、単なる生の自然でなく、主観の芸術性によって濾過された、純粋な自然を含んでいるといえる。ここにこの制作方法の積極的側面がある。

さらに「様式」について、「芸術が自然の模倣や、一般的な言葉をつくり出す努力や、また対象そのものの精密な研究によって、結局事物の諸特質や、存在の仕方をいよいよ精密に認識することになり、形体の系列を概観し、種々の特徴を有つ形態を比較し模写することができるようになれば、その時に様式は芸術の達し得る最高度にいたる。この程度になると芸術は人間のなす諸々の努力の最高なものと肩を並べることができる」とのべ、続けて「単純な模倣が平穩な生活、好ましい現在に基づくものであり、技法が現象を気軽な、しかも働きのある心で捉えるものであるように、様式は認識の最も深い根底に基礎を置き、また事物の本質が見且つ捉えられる形姿としてわれわれに認識され得るかぎり、その本質に基礎を置くものである」¹⁷⁾と説明している。

「単純な模倣」、「技法」、「様式」の三概念は、ともに独自の意味と価値を有するが、一から他へ段階的に成長し、遂には芸術の最高の境地である「様式」に到達すべきものである、とゲーテはいう。そして、各概念の中にその礎地があるのである。ゲーテはそれを次のように語っている。「たやすく把握される対象の単純な模倣は、たしかにそれを高い程度に達せしめることができる。バラを模写する人が、まもなく最も美しく、最も新鮮なバラを識別し、夏季に見る数千の花のうちにそれを探し出すようになるのは自然である。そのさい、芸術家がバラの花の美について一般的な明確

な概念をつくることをしないで、すでに選択が行われている。……

このような芸術家が、その画才に加えるに、博識の植物学者であり、根をはじめとし、各部分が植物の繁栄成長に及ばず影響、その職分と相互作用を知り、葉、花、気持、結実、新しい胚芽の継起的な発展を理解し、熟考するなら、必ずや一層偉大に、一層特色あるものになるに違いないことは明らかである。その場合には彼は現象の選択によってその趣味を示すというばかりでなく、諸特質の正しい表現によってわれわれを驚嘆せしめると同時に教えるだろう。この意味で彼は様式をつくったと言い得るだろう。他面また、このような巨匠が、それほど几帳面に考えないで、単に目を惹く、際立ったものばかりを気軽に表現することにとめたとすれば、やがて技法に移るだろうということも容易に理解することができる。それ故、単純な模倣はいわば様式の前庭で仕事しているのである。それが一層忠実に、丹念に、純粹にはたらき、見るものを一層落ちついて感じ、それを一層冷静に模倣し、その際一層多く考える習慣をつけ、即ち類似するものを同列に置き、異質のものを分離し、個々の対象を一般的な概念のもとに整理することをもって知るようになれば、それだけ聖殿の内部に立ち入るのに一層ふさわしいものに自分をするだろう¹⁸⁾とのべ、さらに技法は「言葉の最高の意味、最も純粹な意義において単純な模倣と様式の間物」であるといい、「技法がより手軽な方法で忠実な模倣に接近すればするほど、他面、対象の特徴を捉えて、わかりやすく表現することにとめることが熱心になればなるほど、さらにこの両者を、純粹で、潑利とした、勤勉な個性によって結びつけることにとめればつとめるほど、それは一層高く、偉大に、尊敬すべきものとなるだろう。このような芸術家が、自然に忠実であること、自然について考えることを中止すれば、いよいよ芸術の基礎から遠ざかり、その技法は、単純な模倣と様式からいよいよ離れるにしたがって、一層空虚で、無価値なものになるだろう」と結んでいる。

この論文においてゲーテは単なる自然の模倣でなく、また決して主観の「技法」 „Manier“ に陥ることのない「様式」 „Stil“ の最高の芸術的立場を提唱した。芸術は自然に依存し自然を超越したものでなくてはならない。したがってそれはあくまでも現象界に根ざすところの「認識の根底」 „Grundfesten der Erkenntnis“ の上に立たなくてはならない。即ち „Stil“ は

「事物の本質が見え且つ捉えられる 形姿としてわれわれに 認識され得るかぎり、その本質の上に成立する。古代芸術はこの *Stil* の立場において製作されたものであり、それは最高の意味における「自然的真実性」 „*Naturwahrheit*“ を持つ。「高き芸術作品は 同時に人間の最高なる自然作品として真実な且つ自然的な法則にしたがって産み出された」²⁰⁾ ものである。こうして彼は自然と芸術とは同じ法則によって生産されること、したがって両者の一致を認めることになった。

青年時代のゲーテが芸術創造において、直接「内的創造力」をもって自然の核心、「自然の源泉」 „*der Urquelle der Natur*“ へ触れたのに対して、古典期にいたり自然を客観的に研究洞察し、自然と芸術の「聖殿」の最奥へいたるには、「階段、門、入口、前庭」²¹⁾ などの段階を踏んではじめて可能であるという芸術習熟の教養を重要視するようになった。「プロピュレーン」序言 „*Einleitung in die Propyläen*“ の中で、一層明確に次のようにのべている。「芸術家にたいしてなされる最高の 要求はつねに 変ることなく、自然に忠実に、自然を研究し、自然を模写し、自然の現象に似るものを製作せよ、ということである。この要求がいかに大きく、容易ならぬものであるか、ということは、必ずしもつねに考慮されていない。真の芸術家といえども修養が進んではじめてそれを知るようになる。自然は芸術と巨大な深淵によって隔てられている。これを越えることは天才者自身も外部の補助手段なくしては不可能である」²²⁾。

ここで明かにゲーテは芸術の本来表現されるべき 生命的要素——*Sturm und Drang* で力点が置かれた——が自在に完全に表現されるためには形式的要素を十分に発揮しなくてはならぬと、*Form* の重要性を喚起したといえる。若きゲーテの芸術にみられる個体的、力動的、靈魂的、小宇宙的要素は、古典期にいたり、一般的、静的、悟性的、性格を持つにいたったのも、つまり *Form* を創造の重要な要素とみなしたからである。そしてこれは *Sturm und Drang* のゲーテの芸術観の中心概念である「内面形式」と古典期の中心概念である「様式」との間の相違によく示されている。しかし本論では、この両概念について本格的な研究を試みていないので、精密に考察することはできないが、両概念とも、自然の働きと芸術の働きの対比において考えていることに共通点があることは容易に認められる。

しかし内面形式 (Innere Form) が「拡がれる自然の聖なる光線」²³⁾ を焦点にまで集約することによって、自然の縮少像を創り出すとき、有機的に (organisch), 且つ生命的に (lebendig) に、内から外へ生の表出を行なう dynamisch な作用を強調する動的形式であるに対し、様式 (Stil) は、自然研究者に対してなすと同じような要求を芸術家に向けて要求する。即ち「諸対象の深い精しい研究、事物の種々の特質やその在り方を精密に識り、形態の系列を概観し、各種の特徴を有する形態を配置し模写し得るように」²⁴⁾ すべできあるというのである。したがって Stil は自然を動的な作用でなく、静的な秩序において把握している静的な形式であるといえるのである。以上のことから分るようにゲーテの芸術観における Sturm und Drang から Klassik への移行は、個性的、動力的から、一般的、静的への移行であり、そこに各々独自の意味と価値を有しながら、一方から他方へと次第に深化されているのである。この推移の具体的な姿については稿を改めて論ずることにして、今ここでは簡単な素描にとどめておくことにする。

註

- 1) Kenner und Künstler: Wo ist der Urquelle der Natur / Daraus ich schöpfend Himmel fühl' und Leben / In die Fingerspitzer Devor?
- 2) Künstler Abendlied: Ach, daß die innere Schöpfungskraft / Durch meinen Sinn erschölle! / Daß eine Bildung voller Saft Aus meinen Fingern quölle!
- 3) Von deutscher Baukunst (1772).
- 4) Aus Goethes Brieftasche (1775).
- 5) Ibid.
- 6) Von deutscher Baukunst (1772).
- 7) Ibid.
- 8) Ibid.
- 9) Ibid.
- 10) Im Brief an den Herzog Carl August, vom 2. Sept. 1786.
- 11) Einfache Nachadmung der Natur, Manier, Stil.
- 12) Einleitung in die Propyläen.
- 13) Über die bildende Nachahung des Schönen.
- 14) Einleitung in die Propyläen.

- 15) Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.
- 16) Ibid.
- 17) Ibid.
- 18) Ibid.
- 19) Ibid.
- 20) Italienische Reise.
- 21) Einleitung in die Propyläen
- 22) Ibid.
- 23) Aus Goethes Brieftasche.
- 24) Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.

Eine Betrachtung zur Kunsttheorie des älteren Goethe

—besonders über „Einfache Nachahmung der
Natur, Manier, Stil“—

Masahiro YOSHIHARA

Der junge Goethe richtete sich, wie Hamann und Herder, gegen den Regeldogmatismus, der in den Akademien vertreten wurde. Kunst war für ihn nicht Nachahmung eines bereits Geschaffenen, sondern selbst Schöpfung aus dem eigenen Innern. Und die Kunstform, die er sie in seinen frühen Erlebissen ergriff, zum Beispiel beim Anblick des Straßburger Münsters ist nicht die äußere, an Regeln prüfbare Form eines Kunstwerkes, sondern die Form, „die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will“ — die innere Form, „die alle Formen in sich begreift. In diesem Begriff der inneren Form zeigt sich ein Grundtendenz von Goethes Kunstanschauung. Aber seine Auffassung gestaltete sich in der Zeit seiner italienischen Reise um. Er hatte gleich nach der Rückkehr aus Italien versucht, die Ergebnisse seiner italienischen Kunsterfahrung und Kunststudien in Aufsätzen für die Wieland herausgegebene literarische Zeitschrift, „Der teutsche Merkur“ zusammenzufassen.

In diesen Aufsätzen, besonders in „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ vollzieht sich Neugründung seiner Idee. Goethe meinte: die wahre Kunst entsteht nicht aus einem einfachen Naturalismus (Nachahmung der Natur), nicht auf einem eindeutigen Idealismus (Manier), sondern auf dem Stil, „der auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge ruht.“

Dieser kleine Abhandlung soll den Wandel von Goethes Kunstanschauung anschaulich machen.