



# HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	チエルヌイシェフスキーの美学理論 : 『現実に対する芸術の美学的関係』を中心として (II)
Author(s)	出, かず子; Ide, Kazuko
Citation	スラヴ研究, 14, 9-35
Issue Date	1970
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/5001">https://hdl.handle.net/2115/5001</a>
Type	departmental bulletin paper
File Information	KJ00000112920.pdf



## チェルヌイシェフスキーの美学理論

### —『現実に対する芸術の美学的関係』を中心として— (II)

出 か ず 子

#### IV

この章の主題は、チェルヌイシェフスキーがその学位論文の題目として掲げた「現実に対する芸術の美学的関係」そのものである。前章で規定したことばを使えば、かれの美学の「一般的概念」の展開といってもよいであろう。

このテーマは、これまでロシア美学史研究において通常「三つの関係」ないし四つの項目に分けて考察されている。すなわち、例えば「外的世界に対する芸術的形象の関係、みずからの対象に対する芸術の関係、および社会と社会的インタレストに対する芸術の関係である。これら三つの関係を研究しつつ、チェルヌイシェフスキーは多くの点で芸術をその特殊性において、他のイデオロギー諸形式との共通性において把握し、芸術の本質と使命を科学的に理解する道を開いている」<sup>1)</sup>とされる。ここでは三つか四つかが問題なのではない。上記の「三つの関係」も次の四つの命題に分けて解説されるのが常だからである。すなわち、1) 芸術は現実の「再現」(воспроизведение)である。2) 芸術は現実の「説明」(объяснение)である。3) 芸術は生活の諸現象について「判決」(приговор)を下す。4) これらの課題を遂行して、芸術は「生活の教科書」(учебник жизни)となる。<sup>2)</sup> 事実、チェルヌイシェフスキー自身も、「芸術の本質的意義は人間にとって生活において興味のあるすべてのものの再現である。きわめてしばしば、特に詩の作品においては、生活の説明、生活の諸現象についての判決もまた前面に出てくる」<sup>3)</sup>と述べたうえで、芸術は一般に「生活の教科書」であるといっている。

現実の「再現」とは、チェルヌイシェフスキーにおいて、現実に対する芸術の最も基本的な関係の規定であり、かれの美学の出発点に立つ命題となっている。これについては次の章以下で多面的に解明することになる。「説明」とは、芸術を広い意味で現実を知る知り方の一つとして見た場合に、芸術においてはたらいっている真理認識の一機能を表わしている。「判決」とは、生活の諸現象に対して芸術家がつとる態度の道徳的・政治的な意義、つまり芸術の思想性を表わす。そして、このように現実の生活を認識し思想的に意味づけることによって芸術が果たす社会的・教育的役割が、つまり一言でいえば社会生活における芸術の役割が、「生活の教科書」ということである。

さきに第三章において、ヘーゲル美学に対するチェルヌイシェフスキーの美学の基本的立場を示す「一般的概念」——すなわち、「現実の美は芸術の美よりも高い」——がフォ

1) Н. Г. Чернышевский, Эстетика, М., ГИХЛ, 1958, стр. 6.

2) См. М. С. Каган, Эстетическое учение Чернышевского, Л.-М., 1958, стр. 87.

3) Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, М., ГИХЛ, 1939-

イエルバツハ的「一般的原理」から導き出されるものであるのに対して、「芸術は生活の教科書である」等々の命題はむしろ主として芸術の諸事実の分析によって規定されるべきものであることが示された。また、かれ自身の考えていた美学理論のしかるべき叙述の順序は、学位論文で実際にとられた順序とは違って、現実界における芸術に固有な対象についての序論、その現実に対する芸術の関係についての基礎論、そののちに、芸術一般の内容分析と基礎論とから帰結する芸術の意義に及ぶという順序であった。<sup>4)</sup> したがって、さきの四項目のうち、第一の「再現」論は、いわば「一般的概念」からの演繹と事実分析からの帰納との結び目となるべき位置を占めている。事実、チェルヌイシェフスキーの再現論の叙述においては、一方アリストテレスのミメーシス理論の伝統および自然模倣論に対するヘーゲルの批判の理論的な内容を受け継ぎながら、他方ゴッゴリに始まるリアリズム文学の作家の活動や文学作品を分析することによって、理論と事実とが結び合わされている。こうした意味において、「芸術は現実の再現である」というチェルヌイシェフスキーの命題は、かれの美学理論の意義を明らかにするうえで最も基礎的な命題といえるであろう。前章の最後で取り出されたチェルヌイシェフスキーの「現実」概念は、現実に対する芸術の基礎的關係についてのかれの「再現」の理解において、どのようなかわりを見せるであろうか。しかし、それに立入るに先立って、上記の「説明」「判決」「生活の教科書」について、それらの概念内容をいくらか解説しておかなければならないであろう。

まず芸術のもつ認識的機能は、チェルヌイシェフスキーが芸術を科学との共通性においてとらえるときに、はっきりと表われている。すなわち、「芸術は生活に対する関係において歴史学と全く等しい……歴史学の第一の任務は生活を再現することである。第二の目的は、それは必ずしもあらゆる歴史家によって果たされてはいないのであるが、生活を説明することである……全く同じことを芸術についていう必要がある」。<sup>5)</sup> このようにして芸術は、現実的生活の再現・説明を果たすことによって、「芸術の領域にとどまりながら科学的意義を獲得する」。<sup>6)</sup> ここで「説明」とは、いうなれば科学的認識において単なる現象記述を越えた本質説明に当たるものであって、チェルヌイシェフスキー自身も芸術家に対して「本質的特徴と非本質的特徴とを区別する」<sup>7)</sup> 能力を要求している。芸術における

1953, том II, стр. 87. 以下この版本からの引用の際にはただ Чернышевский とのみ記す。

4) 本稿 III-2 (『スラヴ研究』13号) 参照。

5) Чернышевский, том II, стр. 87. 本質的事実の選別、内的連関の説明において、詩が歴史学よりもすぐれた認識機能を果たしていることについて、1854年に書かれた書評論文「アリストテレスの著作、詩学について」のなかで次のように語られている。「すなわちアリストテレスが考えているように一般的視点から人間生活を表現し、その生活の偶然的な空虚な些細を提示せずに、生活のなかにある本質的で性格的なものを提示するところの詩は、特に多くの哲学的価値をもっている。この点ではかれの考えによれば、重要なことも、重要でないことも、本質的、性格的なことも、偶然的でいかなる内的意義をもたない諸事実をも無差別に記述せねばならないところの歴史学よりも詩の方がはるかに高くさえある。詩はまた次の点で歴史学よりもはるかに高い。すなわち歴史学があらゆる内的連関なしに年代記の順序に従って、相互に何ら共通なものをもたない種々の諸事実を物語るのに対して、詩は内的連関においてすべてを提示するからである。詩的な絵には意味と連関がある。歴史学には何ら必要なことを語らない多数の詳細があり、連関は存在しない。歴史学が与えるのは絵ではなくて絵の断片にすぎない。」(Там же, стр. 276.)

6) Там же, стр. 86.

7) Там же, стр. 80.

このような説明は、いわゆる典型的形象によってその機能が果たされる。したがって、美学上の「説明」概念は、いわゆる典型の問題を解決するための鍵になっている。チェルヌイシェフスキーは、文学批評におけるベリンスキーの「典型」(тип)を理論的に根拠づける過程で、芸術のもつ「説明」の機能に到達した。「芸術はあらゆるその真実における現実の再現である。そこではすべての問題は典型にある」<sup>8)</sup>「……詩は……生活の純エキスである。詩は園のなかであれほど華麗に花咲くバラを描きはしない。しかしバラをつくりあげている粗野なものをなげすめて、バラからその芳香、そのやさしい色つやのみを取り、それらからいっそうよく、いっそう華麗な自分のバラをつくり出す」<sup>9)</sup>というベリンスキーの見解は、チェルヌイシェフスキーによって次のように布衍される。「普通いところでは、『詩人は多数の生きた個性的な人格を観察する。それらのうち一つも完全なタイプとして役立つ得ない。しかし詩人は、それらのおおのに共通なもの、典型的なものを見だし、あらゆる私的なものを取り除き、種々の人々のなかに分散された特徴を一つの芸術的全体に統一し、このようにして現実の諸性格の純エキスとよばれる性格を創造する。』これがすべて全く正当であって、常にそうであるものと仮定しよう。しかし物の純エキスは物そのものに似ていないことがしばしばある。ティンは茶ではなく、アルコールは酒ではない。人間のかわりにヒロイズムと悪意の純エキスを悪徳の怪物や無情な英雄のかたちでわれわれに与える「作者」は、実際に上述の原則に従って行動しているのである。」<sup>10)</sup>したがって詩的天才に対しては、「現実の人間における性格の本質を理解する能力」とともに、「この人間が詩人によっておかれる諸事情のなかでいかに行動し発言するであろうかを理解し感じとる」能力<sup>11)</sup>一言でいえばたくましいファンタジーが要求される。以上のような外的記述に対する内的説明ともいべき、芸術におけるファンタジーによる典型的形象の創出の意義は、写実主義の「からっぽの外面の無意味な模写」<sup>12)</sup>や「細部の浮彫的な仕上げについての余計な心配」に対して、芸術家の注意を現実的生活における「本質的な方面」<sup>13)</sup>に向けさせるところにあった。

次に「判決」に関しては、学位論文のなかで次のように述べられている。「芸術の本質的意義は、現実において人間が関心をもつものの再現である。しかし、生活の諸現象に関心をもつとき、人間は意識的あるいは無意識的にそれについて自分の判決を下さずにはい

8) См. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, том X, М., АН СССР, 1956, стр. 294. 以下この版本からの引用の際にはただ Белинский とのみ記す。

9) Белинский, том IV, стр. 493.

10) Чернышевский, том II, стр. 65.

11) См. Там же, стр. 66. ちなみに「詩人によって見聞されたことを変形し、……感覚によって把握されたものを組み合わせによって作りかえ、形式において何か新しいものを創造する」過程におけるファンタジーの関与は、学位論文第三版の準備の際にいっそう強調されるに至ったように思われる。なお、チェルヌイシェフスキーは芸術に対する現実の優位という根本的立場から、「創造」のかわりに「案出」という用語を選んでいる。(См. там же, стр. 67.) すでにベリンスキーは次のように述べている。すなわち、

「この意味において、現実には浄められていない、鉱石と土との塊のなかにおける純金なのである。科学と芸術は現実の金を精錬し、それを美しい諸形式のなかに溶かしこむ。」(Белинский, том IV, стр. 491.)

12) См. Чернышевский, том II, стр. 79.

13) Там же, стр. 83.

られない。詩人あるいは芸術家は人間一般であることをやめることはできないのであって、たとえ望んだとしても描写される現象に対して自分の判決を下すことを避けることはできない。この判決はかれの作品のうちに表現される。——これが芸術作品の新しい意義であって、これによって芸術は人間の道徳的活動のなかに入る。<sup>14)</sup> すなわち、上述したように芸術の認知的・説明的機能が芸術を科学に近づけ、それに科学的意義を与えるとすれば、生活の諸現象を裁く芸術の判決の機能は、芸術に倫理的・政治的意義を与えるといえよう。「判決」は、芸術を美の観照から転じてそれに社会・実践的な意義を付与するものである。すでにペリンスキーはその文学批評において「芸術から社会的インタレストに奉仕する権利を奪い取ることは、芸術を高めないで卑しめることを意味する。なぜなら、それは芸術からまさに生きた力を奪うことを意味するから。すなわち、芸術をある柔弱遊惰な享受の対象、無為の怠け者のおもちゃにするという考えであるから。これは芸術を殺すことをさえ意味する……」<sup>15)</sup> と述べた。「社会的インタレストに奉仕する権利」、これこそ、芸術における判決を、現実的生活に対する道徳的活動とするものに他ならない。その「判決」の客観的な基礎を追求して、チェルヌイシェフスキーは、次のように布衍している。すなわち、「注目に値する、他のすべての知的あるいは道徳的活動と同じく、文学はまさに本性上、世紀の志向の奉仕者とならないわけにはいかず、その思想の表現者とならないわけにはいかない。問題はそれがどのような思想に仕えなければならないかにある……これに対する答えは少しも面倒ではない：強い生きた思想の影響のもとに発生し時代の緊急な要求を満足させるような文学の傾向だけが輝やかなしい発展を達成する。」<sup>16)</sup> ここには、芸術作品のもつべき一定の社会・実践的方向、ペリンスキーのいわゆる「ある時代における社会の精神および方向の表現」<sup>17)</sup> つまり思想性の客観的な根拠が、与えられている。この芸術における判決の機能の指摘は、「優雅なエピクロス主義」に耽る純粋芸術に対する反駁を意味するとともに、<sup>18)</sup> 純粋芸術論の理論的基礎であったヘーゲル美学における、芸術の社会的内容に関する観念論的な見解との対決を要求するものでもあった。<sup>19)</sup>

14) Там же, стр. 86. なお、「判決」に関する学位論文の叙述はきわめて短かく、かつ抽象的なものであって、詳述はそれ以後の著作に求められなければならない。

15) Белинский, том X, стр. 311.

16) Чернышевский, том III, стр. 302.

17) Белинский, том X, стр. 303.

81) См. Чернышевский, том III, 299-300. しかし、文学上のエピクロス主義に対する、チェルヌイシェフスキーの「道徳的」機能の指摘は、他方教訓主義(дидактика)を意味しないばかりか、それに強く反対するものであった。(См. Чернышевский, том IV, стр. 535, 562.) それゆえ、かれは純粋芸術を歴史的に批判する。「この考えは、詩人が偉大な頌歌を書いてはならず、種々の気ままな甘ったるい箴言に添うように現実を歪曲してはならないことを証明することが必要であったときに、意味をもっていた。残念ながらこの考えは、闘争が終わったときに、この目的のためにはすでに余りにもおそく現われた。そして、いわんや今ではそれは何のためにも不要である。芸術はすでにその独立性を固守することに成功し、それをいかに利用するかについて考えねばならない。『芸術のための芸術』は『富のための富』、『科学のための科学』等々と同じように現代においては奇妙な考えである。」(Чернышевский, том II, стр. 271.)

19) См. Н. Г. Чернышевский, Эстетика, М., ГИХЛ, 1958, стр. 37. ここで Г. Соловьев は芸術の真の内容を美の理念とするヘーゲル美学が純粋芸術論の理論的基礎にはとどまらないことを指摘し、「美の理念」という観念論的な表現の下にひそんでいる社会的内容に言及している。本稿 V (19 ページ) 参照。

これまで述べてきた芸術の、再現にもとづく説明・判決の諸機能が集約されて果たされる社会的役割を言い表わしたものが、「生活の教科書」ということである。チェルヌイシェフスキーにおいて、それは、人間が他の目的のための手段ではなしにみずから自己の目的となるような社会制度の観念を啓発するような科学が果たす社会的役割と規を一にし、しかも社会的状況における個人の内面からそのような観念を開いていくという特徴的な使命として理解されている。すでにベリンスキーは「社会の最高の、そして最も神聖なインタレストは、その社会の成員に対して等しく差し伸べられたところの、その社会自身の幸福である」と述べ、そうした社会主義的な「この幸福への道は自覚であり、芸術は科学におとらず自覚を促すことができる。そこでは科学も芸術も等しく必要であり、科学が芸術のかわりになることも、芸術が科学のかわりになることもできない」<sup>20)</sup>として、理想社会への啓蒙の道を指し示した。チェルヌイシェフスキーはこれを受け継いで、『人間はみずから自己の目的である』、しかし人間の事業は、それ自身のなかにではなくて、人間の要求のうちに目的をもたなければならない<sup>21)</sup>といい、「科学によって精練された重い金貨」を大衆的な「小さな銀貨」として普及する芸術の啓蒙的な役割に言及している。<sup>22)</sup>その特徴は、しかし、大衆的啓蒙の安っぽさではなく、芸術による人間の内面からの教育的価値にある。「詩人は、生活についての高貴な概念や感情の高貴な形象へ人間を導く者である。かれらの作品を読んでわれわれは、すべての月並なもの、悪いものから自分をそらし、すべてのよきもの、美しきものの魅惑を解し、すべての高貴なものを愛することに慣れる。それらを読んでわれわれ自身、よりよく、より善良に、より高貴になる。」<sup>23)</sup>

上述のような、チェルヌイシェフスキーにおける、現実の「説明」「判決」としての、「生活の教科書」としての芸術については、これまでかれの美学思想について語られる場合、祖述的に解説されることが多かった。しかし、それらの基礎をなす「再現」の理論の組み立てを分析にもとづいてその理論的真意をとらえかえさないかぎり、ややもすると皮相な評論に陥りがちである。したがって、次の章からはもっぱら「再現」理論の組み立ての解明に重点をおいて、適宜「説明」「判決」に言及することにする。

## V

さて、チェルヌイシェフスキーの「再現」論は、現実に対する芸術の反映<sup>24)</sup> 関係へのフォイエルバッハ原理の適用を展開したものであるが、他方それを当時におけるロシア文学の「時の問題」との連関から見れば、先述のニコライ治世下の「暗い7年間」に現われた自然主義文学の「写実」と純粹芸術の「表現」とに対する、当時の文学批評における批判的リアリズム論の美学的基礎を追求したものであるといえよう。すなわち、一つ

20) Белинский, том X, стр. 311.

21) Чернышевский, том II, стр. 79.

22) Там же, стр. 274.

23) Чернышевский, том III, стр. 313.

24) カガンは、チェルヌイシェフスキーの「再現」概念は、マルクス・レーニン主義美学においては「より広い、より正確な規定である形象的反映」の概念にかえられたと述べている。(См. М. С. Каган, Эстетическое учение Чернышевского, Л.-М., 1958, стр. 89.)

にはフランス写実主義とも結びつく細部のただただ正確な写実をこととする模倣主義に対して、もう一つは生活を越えた純粹な美的享樂のための表現主義に対して、ペリンスキーにおいて形成されていた生活派の美学思想の理論化である。<sup>25)</sup> チェルヌイシェフスキーの再現理論は、ペリンスキーの次のような命題から直接出発している。すなわち、「……詩は生活現象の再現であり、絵画である」、<sup>26)</sup>「詩は生活の表現である。もっとよくいえば生活そのものである。そればかりでなく詩においては、生活は現実そのものにおけるよりもより多く生活である。」<sup>27)</sup> そして一般に「芸術は現実の再現である、くりかえされた、あたかもふたたび造られたかのごとき世界である……。」<sup>28)</sup> これらはそのままチェルヌイシェフスキー自身のことばとして読むことのできるものである。というのは、チェルヌイシェフスキー自身の表現としても次のようなものがたやすく思い出されるからである。例えば、「詩は生活であり、行動であり、斗争であり、情熱である……時代の理性的要求との生きた結びつきは、人間の活動にエネルギーと成功を与える」、<sup>29)</sup>「かくて芸術の第一の目的は現実の再現である。」<sup>30)</sup> これらと類似の個所を列挙することはたやすい。

ところで、チェルヌイシェフスキーの美学の仕事の意味は、「芸術は現実の再現である」というペリンスキーの定式を繰り返し強調したところにあるのではなく、模倣理論や表現理論に対して「再現」を理論的に根拠づけた点にある。したがって、その理論的根拠づけの筋道を解明するために、その意味で「再現」に関するかれの言い表わしの個所を列挙しなければならない。それらは原理的にはフォイエルバッハにもとづくものとはいえ、ひろく受け継がれた美学思想の理論的な取り扱いの視角から見られるべきものである。<sup>31)</sup>

25) 本稿 II-1 (『スラヴ研究』13号, 95ページ) 参照。

26) Белинский, том IV, стр. 479.

27) Там же, стр. 489.

28) Белинский, том X, стр. 305. ペリンスキーは、現実美化の観念論に対してはあくまでも「芸術は現実の再現である。したがってその課題は生活を修正したり潤色したりすることにあるのではなくて、事実あるがままに生活を示すことにある」(том III, стр. 415.) といい、しかし詩に創造性の余地を残すために次のように述べている。「詩は現実を可能性として創造的に再現することである。現実においてあり得ないものはそれ故詩においてもいつわりである。換言すれば、現実においてあり得ないものはまた詩的ではあり得ない。」(том VII, стр. 94.)

29) Чернышевский, том III, стр. 301.

30) Чернышевский, том II, стр. 78.

31) 観念論的な伝統美学に対して、チェルヌイシェフスキーは、高い評価をひそかに抱いていた。例えば、かれは次のようにいっている。「いわゆる先験的美学の、いまでは古びた以前の教程でさえも、その命題を、反対者たちが考えるよりもはるかに多数の事実にもとづいて述べているのだと、あえて断言する。これらの教程のうち全部で三巻からなる最も主要な教程において歴史部分がほとんど二巻を占め、第三巻の大半もまた歴史的詳細で満たされていることを想起せよ。」(Чернышевский, том II, стр. 265.) そして、評価された長所については、「現代的美学的概念に対する批判的見解」の次の個所が参考になる。「だがわれわれはドイツ美学によって展開された、美に関する特殊な概念のうちの非常に多くのものを全く正しいものと認める。例えば、次の概念がこれに属している。すなわち、美の領域においては形象が支配していること、芸術の領域におけるすべての一般的概念は乾いた一般的概念にとどまるのではなくて、生きた人物に具現され、事件や感覚によって表現されなければならないこと、それ故美においては一般的思想はそれにとって表現となるところの特殊な事例におおわれていること、である。最も誤った、最も一面的な思想であっても、もし人がそれを信じ、それを真理と見なすならば、そのなかには何か正しいものをもっているはずだし、あるいは少なくとも何か正しいものに立脚しているはずだというのがわれわれの意見である」。(Там же, стр. 152; См. Там же, стр. 127.)

以下にその角度からの問題点を付記しながら関係箇所を列挙し一応整理しておく。

A (1)

「かくて『芸術は現実の再現である』という言い回しは、全面的な規定となるためには、補足されなければならない。この形においてこの規定は規定される概念の内容のすべてを汲み尽くしてはいない。」<sup>32)</sup>

A (2)

「ここでわれわれはまず第一に、『芸術は現実の再現である』ということばによっても、『芸術は自然の模倣である』という言い回しによるのと同じく、ただ芸術の形式的原理のみが定義されていることを認める。」<sup>33)</sup>

A (3)

「しかし『芸術は自然と人間生活との諸現象の再現である』ということばによって規定されるのは、芸術作品が創造される方法だけである。いかなる現象が芸術によって再現されるかという問題がさらに残る。芸術の形式的原理を規定したうえば、概念の完全さのために芸術の現実的原理あるいは内容をも規定することが必要である。」<sup>34)</sup>

これら [A (1), (2), (3)] によって、芸術の十全な本質規定のためには、芸術の「形式」規定および「内容」規定がなされなければならないこと、現実の再現は現実模倣と同じく芸術の「形式」規定にすぎないこと、が示されている。その内容規定は以下 [B (1), (2), (3), (4)] のとおりである。

B (1)

「生活における普遍的関心事 (общинтересное, 一般的に興味あるもの) ——これが芸術の内容である。」<sup>35)</sup>

B (2)

「現実的生活ということばで理解されるべきは、もちろんただ客観的世界の事物や存在に対する人間の関係だけではなくて、また人間の内的生活でもある。時として人間は空想 (мечта) に生きており、——そのとき空想はかれにとって (ある程度までまたある時間の間) ある客観的なものの意義をもっている。もっとしばしば人間は自分の感情の世界に生きている。これらの状態は、もしもそれらが興味ある程度に達するならば、やはり芸術によって再現される。われわれがこのことに言及したのは、われわれの規定によって芸術の創造的想像の (фантастическое) 内容もまた包含されることを示さんがためである。」<sup>36)</sup>

B (3)

「歴史学は人類の生活について語り、芸術は人間の生活について語る。歴史学は社

32) Чернышевский, том II, стр. 79.

33) Там же, стр. 78.

34) Там же, стр. 110.

35) Там же, стр. 82.

36) Там же, стр. 85. さきに分析しておいたチェルヌイシェフスキーの現実概念がここにかかわっていることは明らかであろう。本稿 III-3-ь (『スラヴ研究』13号) 参照。

会生活について語り、芸術は個人の生活について語る。」<sup>37)</sup>

## B (4)

「芸術は、まさに歴史学と同じように、生活と関係している。その違いは、内容的には、歴史学が人類の生活について語り、その際とりわけ事実的真理を目指す、これに対して芸術は人間の生活について事実的真理のかわりに心理学的ないし道徳的真理の忠実な叙述が表われているところの物語りを与える。」<sup>38)</sup>

以上に見られるように、チュルヌイシェフスキーにおいては「芸術は現実の再現である」という命題が芸術の「形式」規定とされ、それは芸術の「内容」規定とあいまって芸術の十全な本質規定をなすという理論的な枠にはめ込まれている。このような理論の枠組みは、当時の伝統的な美学、とりわけ直接にはヘーゲル美学との理論的な対決を通して初めて理解され得るものである。したがって、その理論的な筋道は、ただ一方で模倣・再現を芸術の「形式」規定とし、他方で現実的生活・個人生活をその「内容」規定として併置するところにあるのではない。真の理論的な問題の所在は、以下【C(1), (2)】にうかがわれる。

## C (1)

「われわれによって取り上げられた芸術の形式的原理の規定は、ギリシア世界において支配的でありプラトンやアリストテレスに見いだされ、またおそらくデモクリトスにおいてははっきりと述べられたところの考え方に似ている。かれらのミメーシスはわれわれの用語である再現に相当している。」<sup>39)</sup>

## C (2)

「そしてもしものちになってこのことば【「ミメーシス」】を「模倣」(Nachahmung)として理解したとすれば、この翻訳は不成功であって、概念の範囲をせばめ、内的内容の伝達ではなくて外的形式の模造 (подделка) についての考えを喚起したのである。」<sup>40)</sup>

一応芸術の「形式」規定と見なされるミメーシスないし再現の概念は、さらに「内容」規定との連関において深められなければならない。芸術において「何を」(内容)「いかに」(方法・形式)再現するかは相互媒介的なのである。ちなみに、この問題点は、前章における外的現象の写実と内的本質の説明との連関の問題に相応じている。したがって一歩進め

37) Там же, стр. 87. 人間の個人生活と社会生活とを機械的に対置することはできないであろう。ベリンスキーはすでに次のように述べている。すなわち、「現実の人間は、空中ではなく地上で社会の中に住んでいるが故に…当然現代の作家は人間とともに、社会をも描くことになる」。(Белинский, том VIII, стр. 82.)

38) Чернышевский, Избранные философские сочинения, том I, стр. 159-160. このフレーズの最後は第三版のためにチュルヌイシェフスキーによって上記 B (3) を訂正したものである。

39) Чернышевский, том II, стр. 80. なお他の個所で、古代のミメーシス理論の成立に関し、チュルヌイシェフスキーは次のように述べている。「一般には芸術、とくに詩の起源と本質に関する一般的な考察が見られるところの、かれの論文『詩芸術論』の諸篇においてであり、基本的思想は実に『芸術は模倣である』という思想である。しかしアリストテレスを『模倣理論』の創設者と見なすことは全く正しくないであろう。その理論は十中八九確実にソクラテス、プラトンよりはるかに以前にすでに支配しており、プラトンのもとでアリストテレスのもとでよりもはるかに深く多面的に発展させられている。」(Там же, стр. 268.)

40) Там же, стр. 80.

てヘーゲル美学との対決の跡をいっそうはっきりと示すものとして、上掲の各項に応じて、次の箇所を列挙しておくべきであろう。

A' (1)

まず学位論文にはヘーゲル美学からの次の引用がある。『芸術は自然の模倣であるという規定には、芸術の形式的目的だけが示されている。この規定に従えば、芸術は外界にすでに存在しているものをできる限り反覆するように努めなければならない。』<sup>41)</sup>

A' (2)

「かくて……『理念と形象との統一』<sup>42)</sup>は芸術の形式的側面のみを規定しており、その内容には少しもふれていない。それはいかに遂行さるべきかについて語っているのであって、なにが遂行されているかについてではない。」<sup>43)</sup>

ここで、チエルヌイシェフスキーにおける芸術による現実の再現がヘーゲルにおいて「理念と形象との統一」として表現されていることに注意すべきであろう。その弁証法的統一こそが芸術における「いかに」と「なにが」との相互媒介を示すものであると推定される。

B' (1)

「普通、人はよく芸術の内容は美なるものであるというが、しかしこういうことによって芸術の領域があまりにもせばめられる。たとえ人が崇高なるもの、喜劇的なるものも美なるものの要素であるという意見をとる場合にも、多くの芸術作品は内容において、美なるもの、崇高なるもの、喜劇的なるもののこれら三つの見出しのうちには収まらない……すべての芸術のなかで詩は、美なるものおよびその諸要素の狭い見出しにその内容が収められることに最も強く反抗する。その領域は生活と自然との全領域であり……思想家は現実のうちに美なるもの、崇高なるものおよび喜劇的なるものの他になおきわめて多くのものを見いだすのである。」<sup>44)</sup>

B' (2)

自著自評における B' (1) の要約として。「通常いわれている、芸術の内容として役立つのは、美なるものおよびその従属概念——崇高なるものと喜劇的なるものとだけである。著者は、このような概念をあまりにも狭いものと見ており、芸術の領域は生活および自然において人間にとって興味あるすべてのものであると断定している。」<sup>45)</sup>

41) Там же, стр. 78. この引用はヘーゲル『美学』からの不完全な引用であって、次のように続いている。『このような反覆は余計なものと認められねばならない。なぜなら、芸術がこの概念に従って示すべきものを自然と生活がすでにわれわれに示しているからである。それどころではない、自然を模倣することは決してその目的を達し得ない無益な努力である、なぜなら自然を模倣するとき、芸術は自分の手段の局限性によって真理のかわりに虚偽を与え、現実的に生きた存在のかわりに死んだ仮面を与えるだけだからである。』(Там же, стр. 78.) См. Н. Г. Чернышевский, Эстетика, стр. 154.

42) チエルヌイシェフスキーは他の個所で「美とは理念と形象との統一であり、理念と形象との完全な融合である」というフィッシャーの命題を引用している。(Vgl. Fischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, T. I, § 44)

43) Чернышевский, том II, стр. 82.

44) Там же, стр. 81.

45) Там же, стр. 110.

## B' (3)

【B' (1), (2)】に示されたヘーゲル主義美学における芸術の内容規定の誤りの論理的根拠について。「もしも美なるものを芸術の主たる内容として、そしてより正確に表現すれば、唯一の本質的な内容として規定することを必要とみなすならば、このことの真の原因は、芸術の対象としての美なるものと、実際にあらゆる芸術作品の不可欠の質をなすところの美なる形式との、不明確な区別のうちに潜んでいるのである。」<sup>46)</sup>

## B' (4)

上記の同じ誤りに対して単にその論理的な根拠を明らかにするだけではなしに、よりいっそう積極的にその誤りを反証する諸事実をあげる必要があることについて、自著自評のうちに次のような反省が見られる。「この命題の証明はあまり展開されておらず、チェルヌイシェフスキー氏の叙述のうちで最も不十分な部分をなしているが、かれはこの点をあまりに明白で、証明をほとんど必要としないものと見ていたようである。われわれは著者によって採用されている結論そのものを論駁するものではなく、かれの叙述に不満だけである。『芸術の内容は美なるもの、崇高なるものおよび喜劇的なものの狭い枠に限られない』というかれの思想を根拠づけるような事例をかれはもっとはるかに多く引用すべきであったであろう。この正当な考えを証明する幾千もの事実を容易に見いだすことができたであろう。そしてそれだけに、このことにあまり配慮しなかった著者に罪がある。」<sup>47)</sup>

さきにヘーゲルにおける「理念と形象との統一」がチェルヌイシェフスキーにおいて現実に対する芸術の再現の関係を理論的に解き明かす手がかりになるべきものであったことを示した。しかし、それは「実際にあらゆる芸術作品の不可欠の質をなすところの美なる形式」【B' (3)】の規定に役立つものではあっても、芸術の対象を美しいものに限ることに、すなわち芸術のきわめて狭い内容規定に導くものではなかった。この狭い内容規定は、手短かにいえば、次のようなヘーゲル主義美学の推論に由来するものである。すなわち、芸術の源泉は「客観的現実における美の欠陥を補填しようとする人間の希求」から生じ、およそ美は「われわれのファンタジーによって現実のなかに持ち込まれる幻影」にすぎないものであり、そのような「見かけの完全さ」(美)は完全に発達した思惟の前では消滅して、その幻影のもとに隠されていた真理が輝き出る。そのような真理の影、すなわち「個々の存在における理念の全的具現の幻影」としての美なるものが、芸術の唯一の対象である。ほぼこのような推論による芸術の内容規定の基礎には、チェルヌイシェフスキーがその学位論文の本文においてまず第一に批判の対象にしたところの、あの「芸術美は客観的現実美よりも高い」という原理がある。これらを詳論することは他の論文にゆづらな

46) Там же, стр. 82. ヘーゲル主義美学においては、美なるものは現実のうちには存在しないところの、その意味で現実より高いものと考えられており、したがってチェルヌイシェフスキーのいう現実の狭い一範囲であるということには限られなかった。このような見解に対して、かれは現実の再現理論を対置するのである。すなわち、「芸術は、現実のなかに存在しないとかいわれるところの、われわれの完全美の理念を自分の作品のなかに実現するものであると考えるよりも、芸術を現実の再現(ギリシア語のミメーシスの意味を充分には伝えないところの『模倣』)ということばかりに現代的な用語を使って)と呼ぶ方がより正確であろう」。(Там же, стр. 278.)

47) Там же, стр. 110.

ければならない<sup>48)</sup>。しかしながら、ヘーゲル美学において内容規定である美しいものがその究極においては絶対的な理念であり、芸術がその最高の目的として「神的なもの、深い人間的関心、魂をすべて包括する真理の認識と表現」を目ざすとされるとき、ヘーゲル美学においても、そこではとりもなおさず、芸術の「判決」の機能の表わすべき思想性の社会的内容が言い表わされているものと解することができる<sup>49)</sup>。したがって、芸術の内容の具体的規定に関して、ヘーゲル美学からの受け継ぎは予想以上に深く密接であることが、推定されるのである。

C' (1)

「このようにして、芸術の第一の目的は現実の再現である。これらのことばによって美学的見解の歴史に何か全く新しいことが述べられたとは少しも考えていないが、しかしわれわれは次のように考える。すなわち、17—18世紀に支配的であった偽古典主義的「自然模倣論」(теория подражания природе) が芸術に要求したところのものは、「芸術は現実の再現である」ということばに存する規定によって芸術の形式的原理がその中で与えられているところのものとは異なる、と考える。」<sup>50)</sup>

C' (2)

「著者はかれによって提唱される再現の理論が何か新しいものでないことを認めている。このような芸術観はギリシア世界に支配的であった。だが、それと同時にかれは、かれの理論が偽古典主義の自然模倣論とは本質的に異なっていると断定し(われわれの意見ではこれは正しい)、ヘーゲル美学から偽古典主義的諸概念の批判を引用してこの差異を証明している。すなわち、自然模倣論に関しては全く正当なヘーゲルの反駁の一つたりとも再現論には適用されない。それ故、これら二つの見解は明らかに本質的に異なっている。実際に再現は想像を助けるという目的をもっており、模倣が欲するよう感覚を欺かんとするものではなく、また模倣のように空虚な慰みではなくて、現実的な目的をもつしごとである。」<sup>51)</sup>

48) 「芸術は現実より高い」に対して「芸術は現実より低く」それ故芸術は現実の「代用品」であるというテーゼは、チェルヌイシェフスキーの有名な、あるいは悪名高い主張の一つであるが、観念論美学における「高い」「低い」という概念をそのまま使ったところに誤りの原因があるとされる。例えば、M. C. Каган, Эстетическое учение Чернышевского, стр. 60; ルカーチ「チェルヌイシェフスキー美学入門」『ルカーチ著作集7』(白水社) 549 ページ参照。

学位論文においては、ヘーゲル主義美学批判の手段として主にフイツシャーの『美学』からその主要な命題を引用して批判的に検討している。См. Чернышевский, том II, стр. 6, 7, 8, 14, 32. および Fischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, T. I, Erster Teil, § 13, T. I, § 51, T. II, § 79. なお、当時支配的であったヘーゲル主義美学理論の骨子の簡明な叙述が、チェルヌイシェフスキーの論文「現代的美学的概念に対する批判的見解」(1854年)の前半に見られる。また、特にヘーゲル美学との対比でチェルヌイシェフスキー美学を扱った論文としては、M. Wegner, *N. G. Černyševskij und G. W. F. Hegel*, Jena, 1959. がある。

49) 本稿 IV (12 ページ) 参照。См. Н. Г. Чернышевский, Эстетика, М., ГИХЛ, 1958, стр. 37. および M. Wegner, op. cit., S. 161-164.

50) Чернышевский, том II, стр. 78.

51) Там же, стр. 109. ここに見られるモチーフはチェルヌイシェフスキーの強調点の一つであって、他の論著にも現れている。例えば、「模倣理論に対する反対論の多くは、本来その理論にあてはまるのではなくて、偽古典派の理論家たちによって表わされたような歪んだ形態にあてはまるのである」。(Там же, стр. 278.)

ここでは芸術における内容と形式との結びつきに関して、模倣論から再現論への、理論の深まりが、ヘーゲルによる自然模倣論批判をふまえることによってなされたことが示唆されている。以上、関係箇所を一応列挙しながら、そこから推定される理論上のいくつかの問題点を指摘した。それを一つ一つ解明することが以下の課題である。

## VI

さて、芸術の本質ないし目的をいかに把握するかは、チェルヌイシェフスキーの美学理論において最も基本的な核心的な部分である。さきにも述べたように、論争的なアスペクトのもとに執筆された学位論文においては、多くの副次的な問題の扱いののちに現実に対する芸術の関係という芸術にとっての本質的な規定が叙述されたが、これこそがかれにとって最も重要な理論的関心事であったことは、自著自評においてチェルヌイシェフスキー自身の認めているところである。<sup>52)</sup>

現実に対する関係において芸術の本質をいかに規定すべきかについてのチェルヌイシェフスキーの論述は、芸術をまずその「形式」上の徴表の視点から考察し、次いでその「内容」の検討から芸術の本質規定を導き出そうとしている点に、その特徴が見られる。かれによって芸術における「形式」と「内容」との結びつきがいかに理論づけられたか、その筋道を明らかにするために、芸術の本質ないし目的についてのかれ自身の叙述に即して順を追って検討していこう。

### VI - 1

チェルヌイシェフスキーは、芸術の目的をごく普通に現実を模造することのうちに見るところから出発する。芸術を現実のいわば再生産の一つと見なすこのテーゼによっては、しかし、芸術の「形式的な原理」が定式化されているだけだという。すなわち、「ここでわれわれはまず第一に、『芸術は現実の再現である』ということばによって……ただ芸術の形式的原理のみが定義されていることを認める。」<sup>53)</sup> この定義によって芸術の目的が現実の再生産のしかたやあり方の一つとして規定され、芸術によって模造する人間の活動が実在に対する人間のしごとの過程における自化<sup>54)</sup>の一形式として性格づけられていることに、まずもって注意すべきであろう。

ところで、この点は、チェルヌイシェフスキー美学とヘーゲル美学との理論上の原理的な違いを示す重要な点である。チェルヌイシェフスキーによれば、上記の定義で述べられた限りでの「再現」は、芸術だけではなしに人間の行なういっさいの活動の原理でもあった。すなわち、「理念と形象との統一への志向は、われわれに必要なあらゆる対象の創

52) 本稿 III-2 (『スラヴ研究』13号104ページ) 参照。

53) 本稿 V-A (2), 参照; Чернышевский, том II, стр. 78.

54) ここにいう「自化」とは、最近のソ連美学の基礎概念の一つになっている освоение のことであって、マルクスの『経済学=哲学手稿』中の Aneignung に当たる。これについては、拙論「ヴァンスロフ『美の問題』」(『哲学誌』第五号、東京都立大学人文学部哲学研究室、昭和38年)および「書評『マルクス=レーニン主義美学の基礎』」(『哲学誌』第六号、東京都立大学人文学部哲学研究室、昭和39年)参照。

造および改良に向けられたあらゆる技術、あらゆる労働の形式的原理である。』<sup>55)</sup> したがってまたかれによれば「理念と形象との統一としての美なるものは、美学によってこのことばに与えられている意味においては決して芸術の識別的特徴ではない」<sup>56)</sup> のであり、このことはまた「再現」についても当てはまる。チェルヌイシェフスキー自身は、人間の労働過程一般における再現一般から、特に芸術的な再現がどのようにして生まれたかについては、詳しく論じてはいない。しかしながら、ヘーゲル美学において芸術的創造が労働過程から切り離されていたのに対して、<sup>57)</sup> それを实在の再生産の一つとしてとらえようとした。そこにヘーゲル美学に対するチェルヌイシェフスキー美学の原理的な違いが見いだされるのである。上記の芸術の形式的規定の言わんとするところは、いうなれば、芸術が現実を理念の<sup>レ</sup>ではなしに<sup>レ</sup>現実そのもの<sup>レ</sup>の形式において再現することにある。やがて見られるように、チェルヌイシェフスキーがフォイエルバッハ人間学から出発しながらも美学の理論構築の際に単なる人間学を越えて芸術の現実的・感性的活動の唯物論的な理論づけへ進む姿勢を示しているのは、上述のいわば労働の原理にもとづいているように思われる。

ところで、チェルヌイシェフスキーにとって、芸術における現実の模造は、単に現実の機械的な写実<sup>レ</sup>に止まるものではなかった。かれは、このような写実を「無益で無意味なもの」、<sup>58)</sup> 「空虚ななぐさみ」<sup>59)</sup> にすぎないものとのしっている。しばしばかれは特に詩について、それが「自分の絵画からきわめて多くの些事を削除するのであるが、まさにそのことによってわれわれの注意を残された少数の特徴に集中す」<sup>60)</sup> べきことを語っているが、それは単に詩だけには限らない。これによってかれは芸術における再現の概念を一段と具体化そうとしているのである。真の芸術においては常に現実の具体的本質が個別的事実によって再現されなければならないことが示唆されている。すなわち、「この言い回し〔「理念と形象との統一」〕においては『形象』ということばが重要である。——このことばは芸術が理念を抽象的概念によってではなくて、生きた個別的事実によって表現することを語っている。『芸術は自然および生活の再現である』というとき、われわれは同じことをいっているのである……。」<sup>61)</sup>

「理念と形象との統一」において「形象」こそが重要であるということは、「芸術は現実の再現である」という定義において、現実の具体的本質に対する芸術的な個別的事実の形式こそが重要だということを意味する。そして、これはとりもなおさず芸術的形象お

55) Чернышевский, том II, стр. 883. 第三版のために訂正された個所によった。

56) Там же, стр. 82.

57) См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Из Ранних произведений, М., ГИПЛ, 1956, стр. 627-628. なお、Г. А. Соловьевはカント、シラーの美学に特有な欠陥として創造と労働との裂けめを指摘している。(См. Н. Г. Чернышевский, Эстетика, стр. 13.)

58) Чернышевский, том II, стр. 78.

59) Там же, стр. 79.

60) Там же, стр. 110.

61) Там же, стр. 82. つづいて次のように述べられている。すなわち、「自然および生活にはなにひとつ抽象的に存在するものはない。そこではすべてが具体的である。再現は可能な限り再現されるものの本質を保存しなければならない。それゆえ芸術の創造物はそのなかに抽象的なものはできるだけ少く、可能な限り具体的に、生きた光景において、個別的形象において表現されなければならない」。(Там же, стр. 82-83.)

よびそれを創出する芸術家のファンタジーの問題に他ならない。

当時、「現実」という概念にはなんら客観的内容はなくただ各々の作家がそれぞれのファンタジーと天才とによって自分勝手の「現実」を作り出しているにすぎないという見解が一方にあった。その事情については、さきに後期ドゥルジーニンを例にとって示したとおりである。<sup>62)</sup> この見解にはカントおよび新カント派の不可知論と相通じるものがあるとチェルヌイシェフスキーはのちに批判している。<sup>63)</sup> これは形象を芸術家の主観的ファンタジーの所産と見なす見解である。しかし、当時それよりもはるかにやつかいな見解は、ヘーゲルの客観的観念論から帰結するものであった。それは、いわゆる絶対精神の形における絶対的理念みずからの自己認識の一形態として芸術を考え、そこにおける自己観照の形式として形象をとらえる見解である。チェルヌイシェフスキーは、フイッシャー『美学』における次のような形象規定をとらえて、直接これに言及している。<sup>64)</sup> すなわち、「美とは理念の純粋な表現であるところの個々の感性的対象である。それ故に、理念のなかには、この個々の対象のなかに感性的に具現されていないものは何も残らず、この個々の感性的対象のなかには、理念の純粋な表現でないものは何もない。個々の対象はこの関係において形象 (das Bild) とよばれる。したがって、美なるものは理念と形象との完全な照応、完全な同一である」。<sup>65)</sup> ここには、もともと個々の感性的対象は、理念の幻影としてしか現われないが故に、ファンタジーが理念の完全な発現をひらくべき形象を希求し創造するという考えが述べられている。実は元来ファンタジーの幻影的所産であるところの神的な理念が、考え方の原理におかれているところに、理論上のやつかきさがあった。<sup>66)</sup>

ヘーゲル主義美学のこのような考え方に対して、チェルヌイシェフスキーは、フォイエエルバッハの宗教批判にならって、芸術の領域において、いわばそれと平行した批判を行なったといえよう。すなわち、神を「詩の形式ないし機関」としてのファンタジーによって造られたものとして、かえって宗教を詩であると断じたフォイエエルバッハにならって、かれは次のようにいうのである。「……芸術作品は輪廓の美において生きた人間の顔と比較にならない……『創造的ファンタジー』の力はきわめて限られている。それは経験から得た印象を組み合わせることができるだけである。想像は対象を多様化し、外延的に拡大するだけで、われわれが観察し経験したのあるものよりもより強度にはなにひとつわれわれは想像し得ない」。<sup>67)</sup> これはすでに「……空想のする区別は単に量的の区別にすぎな

62) 本稿 II-1 (『スラヴ研究』13号, 96ページ) 参照。

63) Чернышевский, том II, стр. 125.

64) Там же, стр. 7. 但し、フイッシャーの形象概念に対する批判は見られない。

65) Там же, стр. 7.

66) 本稿脚注 48) 参照。「現代的美学的概念に対する批判的見解」のなかでチェルヌイシェフスキーは「美人を美学的にめでるときに、彼女が空気のような幻像であること、もしも彼女がわれわれに手を与えるならばわれわれはこの手を握りしめて、これが生きた手ではなく空虚なキッドの手袋であることに気づくであろうと、当然想像せねばならぬだろうか」(Чернышевский, том II, стр. 157.) というやさしい問いかけの形で観念論美学に対するかれの批判を表わし、「われわれの意見によれば、人間は自然のなかに美を肉眼で見ている。通常概念によれば、人間は美をファンタジーの眼鏡を通じてのみ見ている」(Там же, стр. 150.) という比喻で原理的な違いを説きあかしている。

67) Там же, стр. 56.

い……」<sup>65)</sup>としたフォイエルバッハの見方を直接ひきついだものと解される。

ここに見られるようなファンタジーの力の限定は、芸術の形式としての形象の創出、形式的に新しいものの創出、いわゆる詩人の創造力を制限するものではない。それはかえって現実の内容の真実を知るためにファンタジーの活動をはげますものであった<sup>69)</sup>。すなわち、チェルヌイシェフスキーによれば、「詩人の創造力の活動範囲は芸術の本質についてのわれわれの諸概念によってきわめて少ししかせばめられない」<sup>70)</sup>のであり、むしろ、芸術におけるファンタジーの役割が「詩的創造の目的」に従うときに「それから要求されているものは生活の一定の方向の正しい再現であって、なにか個々の出来事の再現ではない」<sup>71)</sup>のである。このような意味において、これまで述べてきた芸術の形式規定は、それだけでも、さきに述べた芸術における「説明」や「判決」および芸術の内容規定と深く結びついているように思われる。それでは、ここで生活の真実の一定の方向が語られている芸術の「内容」とは、かれにおいて、一体いかなるものなのであろうか。

## VI - 2

芸術の形式の特徴づけは、芸術の内容の定義によって補完されなければならない。その内容は、チェルヌイシェフスキーによって、現実における一般的に興味をひくもの、すなわち普遍的関心事とされる。「芸術の領域は……現実（自然および生活）において人間の、学者としてではなく、単に人間としての人間の、関心をひくすべてのものを包含する。生活における普遍的関心事——これが芸術の内容である。」<sup>72)</sup>この芸術の内容規定は、先述の形式的原理とあいまって初めて芸術の本質ないし目的を表わすことができるが、それらを要約してチェルヌイシェフスキーはかれの芸術把握を次のようにまとめている。「芸術の本質的意義は、人間にとって生活において興味のあるすべてのものの再現である。」<sup>73)</sup>芸術は、現実において人間の興味をひき人間が興味を抱くすべてのもの——「普遍的関心事」——を描く、というこの内容規定は、一見たわいのもののように思われよう。ところが、このような規定は、美学の理論づけの上でさまざまな側面をふくんでいる。ま

68) L. Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, Reclam Stuttgart, S. 323. これは次のような脈絡のうちで語られている。「他方では単に量的の区別、言いかえれば空想のうえでの区別——というのは空想のする区別は単に量的の区別にすぎないからだ——があるだけである。宗教でいう神の無限性は量的の無限性である。神は人間がそれであるところのすべてであり、人間のもっているところのすべてをもっている。しかも無限に拡大された尺度においてそのすべてであり、またそのすべてをもっている。神の本質は空想の本質の対象化されたものである。」(河出書房版出隆訳)

69) ここにうかがわれるチェルヌイシェフスキーの根本的立場の特徴は、芸術におけるファンタジーを労働一般におけるそれとつなげて考えているところにある。例えば、「……ナイフ、フオーク、らしや、時計と比較することができるような対象は自然には存在しない……」。(Чернышевский, том II, стр. 55.)

70) Чернышевский, том II, стр. 88.

71) Там же, стр. 88.

72) 本稿 V-B (1) 参照。Там же, стр. 82. Г. А. ソロヴィヨフはチェルヌイシェフスキーがしばしば芸術の対象領域を「内容」とよんでいることを「用語法上の混乱」といっている。(Н. Г. Чернышевский, Эстетика, стр. 20.) なお「普遍的関心事」はヘーゲルの用語の受け継ぎである。

73) Чернышевский, том II, стр. 87.

ず、いわゆる芸術一般の美的内容との関係について、あるいは美的形式との関係について、また、用語上ヘーゲルから受け継いだ「普遍的関心事」という概念の把握におけるフォイエルバッハ的人間学の影響およびその克服について、などがそれである。ここではまず、チェルヌイシェフスキーのこのような内容規定が当時のロシア文学界においてどのような実際の意義をもっていたか、について述べよう。

芸術の内容に関するこの規定は、芸術の内容はもっぱら美であるという通常の規定の制限をのりこえているだけでも、一つの進歩であった。すなわち、チェルヌイシェフスキーの美学理論は、芸術が現実における人間の関心事に内容的に依存すべきことを認め、これによってロシアの自然派ないし生活派のリアリズム文学の進歩を理論的に裏づけようとしているのである。このような諸連関において、チェルヌイシェフスキーの場合決定的な役割を演じているのは、芸術の内容的な側面に関する問題であった。芸術の内容として美だけが排他的に権利をもつという従来の規定に対置されたかれの規定は、ロシアの芸術発展における純粹芸術の方向——「芸術のための芸術」<sup>74)</sup>——の理論的基礎に対する容赦なき斗争の重要な構成部分であった。ゴーゴリの一連のペテルブルク小説、『検察官』および『死せる魂』によってロシア文学は、ありのままの現実把握への道を歩んだが、そこには当時のロシアの美しからざる現実、すなわち、とりわけ独裁的な「暗い国家」の陰湿なごまかし、無知・窮乏のもとに営まれる人生をテーマにした作品のうちに、新しい創作原理、新しい美学的観点が芽ばえていた。ゴーゴリのこうした原理・観点に従った自然派ないし生活派の文学は、資本主義化する封建社会の諸現象の側面からロシアの生活を把握し、個人の人格性を分裂させる社会的発展の諸傾向を予示し、このような意味において現実に対し批判的ないし否定的なものであった。『死せる魂』におけるゴーゴリの地主の形象は、疑いもなく、醜い現象であるが、しかし、文学における醜悪なもの歪んだものの芸術的形象化の一成果であることはまちがいない。当時支配的であった伝統的な美学概念によって現実の諸現象を把握しようとしていた作家たちにとっては、いかに醜いものをも美の理念のある特殊な現象形態として説明せざるを得ないという難問が生まれていた。このような当時のロシア文学における作品の美学的考察にもとづいて、チェルヌイシェフスキーは、美の理念が芸術の唯一の内容であることを否定したばかりでなく、かえってそれが人間の単なる空想の産物にすぎないことを明らかにしたのである。すなわち「現実が存在するところのものは人間であり、美なるものの理念はただかれの努力の抽象的な概念にすぎない」。<sup>75)</sup> このように、生活における普遍的関心事を芸術の内容と見なすチェルヌイシェフスキーの見解は、当時のロシア文学との関係において實際上深い内実を含んでいる。<sup>76)</sup>

そもそも学位論文においてチェルヌイシェフスキーが自分の課題としたのは、美に対してではなく、現実に対して芸術のかかわる関係であった。それは、かれ自身ははっきりしているように、芸術に対する関係において美を分析することには還元されえないテーマ

74) 本稿 II-1 (『スラヴ研究』13号, 95, 96 ページ) 参照。

75) Чернышевский, том III, стр. 237. См. том II, стр. 150.

76) 本稿 V-B' (4) 参照。

である。かれにとって、美しさはただ芸術の内容的な側面の一つの要素にすぎず、かれは芸術の全内容を美と説明することに対して、美学者として熱烈な論争をいどんだのだった。「普通、人はよく芸術の内容は美であるというが、しかしこういうことによって芸術の領域があまりにせばめられる。たとえ人が崇高なるもの、喜劇的なるものも美なるものの要素であるという意見をとる場合にも、多くの芸術作品は、内容において、美なるもの、崇高なるもの、喜劇的なるものこれら三つの見出しのうちには収まらない……すべての芸術のなかで詩は、美なるものおよびその諸要素の狭い見出しにその内容が収められることに最も強く反抗する。その領域は生活と自然との全領域であり……思想家は現実のうちに美なるもの、崇高なるものおよび喜劇的なるもの他になおきわめて多くのものを見いだすのである。」<sup>77)</sup> チュルヌイシェフスキーのこのようなことばのうちには、伝統的美学に対するかれの批判的な見解がうかがわれる。すなわち、かれによれば、現実の芸術的把握は、古典主義美学のいわゆる「美」のカテゴリー——すなわち、それによれば、芸術はただその種において最も完全な、最も美しい自然物を模造しなければならない——で表わされるもの、つまり美しいものにだけかかわるものではないし、また同様に、ヘーゲル美学に見いだされるような「美の理念」は芸術の内容的契機を規定することのできないものなのである。<sup>78)</sup>

さらに、チュルヌイシェフスキーは、芸術を「美しいものの叙述」であるとする伝統的テーゼに対置して、芸術は必ずしも「美しいものの」ではないが常に「美しい叙述」であるというテーゼを立てている。<sup>79)</sup> かれによれば、両者の区別は明確にされなければならない。すなわち、「美なるものを芸術の主たる内容として、そしてより正確に表現すれば、唯一の本質的な内容として規定することを必要とみなすならば、このことの真の原因は、芸術の対象としての美なるものと、実際にあらゆる芸術作品の不可欠の質をなすところの美なる形式との、不明確な区別のうちに潜んでいるのである。」<sup>80)</sup> 実は、この区別のうちに、ヘーゲル美学に対するチュルヌイシェフスキーの根本的な批判が横わっており、またこれは形式主義的な芸術観——「純粹芸術」——に対するかれの批判点でもある。

芸術のもつべき美しさをもっぱら「美しい内容」に帰着させようとする見解に対して、チュルヌイシェフスキーは、それが芸術の形式と内容とを取り違えたものであり、現実に対する芸術の関係において現実内容を芸術形式に帰着させるものである、と見なした。ここには、およそ芸術は現実の叙述以外の何ものでもないというかれの原理的な思想が、一義的に言い表わされている。つまり、現実に対する芸術の関係が、意識に対する客観的実在の第一次性の承認において解決されているといってもさしつかえないであろう。<sup>81)</sup> しかし他方において、「芸術は美しい叙述である」という美しさの主張もまたチュルヌイシェフスキーのものであったことを忘れてはならない。すなわち、かれによれば、あらゆる芸術作品に対して「形式的な」美しさへの要求がなされるべきであり、作品にお

77) 本稿 V-B' (1), 参照; Чернышевский, том II, стр. 81. См. том II, стр. 150-151.

78) 本稿脚注 48) 参照。См. Чернышевский, том II, стр. 150. Vgl. M. Wegner, op. cit., IV. Kapitel.

79) Чернышевский, том II, стр. 9.

80) 本稿 V-B' (3) 参照。Чернышевский, том II, стр. 82.

81) 本稿脚注 48) 参照。

いてその主題をなす内容がいかにかに芸術的形式に変えられているか、そして芸術家によって作り出された形式がいかにかにその内容に照応しているか、という観点から作品は評価されるべきなのである。

芸術の内容と形式とに関する美学的な根本的立場に関して、チェルヌイシェフスキーの功績は、まずもってかれが美と芸術との同一関係を解消して、芸術において叙述さるべきものという意味における芸術的なものの範囲が美しいものよりもいっそう大きな広がりをもつように芸術の状況を設定したことにある。皮肉なことに、かれのこのような功績は、歴史的には次のように表現されたこともあった。すなわち、チェルヌイシェフスキーにおいて、もはや芸術はそれまでのように美のカテゴリーとは一致せず、したがって従来芸術の学としてまた同時に美の学でもあった伝統的美学は解消する。このような論理的推論から、美学の破壊者という「功績」がかれに帰せられたのである。<sup>82)</sup>

### VI - 3

さきに、チェルヌイシェフスキーにおける芸術の形式規定を検討することによって、それがその内容規定と深く結びついていることが暗に示され (VI-1)、またかれの内容規定を検討することによって芸術作品の美的価値が空想的な普遍美の幻影ではなくて現実のうちに見いだされる「普遍的関心事」の内容的な質にもとづくことが示唆された (VI-2)。これら芸術の形式と内容との結びつき、相互媒介は、前述のとおり、ヘーゲル美学との理論的な対決を通してのみ初めて理解され得るものである。事実、チェルヌイシェフスキー自身も、その対決の跡をまとめて次のように述べている。すなわち、『美なるものと呼ばれるのは個々の対象における理念の完全な発現である』という表現は決して美なるものの規定ではない。しかし、そのなかには正当な面がある。——それは『美なるもの』は個々の生きた対象であって抽象的な思想ではないということである。もうひとつ真に芸術的な芸術作品の特性に対する正当な示唆がある。すなわち、それらの作品はひとりの芸術家にとってではなく、一般に人間にとって興味あるなにかを自分の内容として常にもっているということである。(この示唆は『理念がいつでもどこでも作用するなにか一般的なもの』であるということのうちにある)。<sup>83)</sup> ここにはヘーゲル美学との対決を通じての、その「正当な面」の指摘が見られる。次にこの節では、芸術における内容と形式との相互媒介の理論づけの筋道をより明らかにするために、チェルヌイシェフスキーがヘーゲルによる自然模倣論批判をいかにかにふまえたか、その跡をたどる。

82) 「美学の破壊」(Разрушение эстетики) 1865, において、ピーサレフは弱体化した文学のうちにもその高貴な義務を目ざませて、停滞を克服するためには、美学をかっての錬金術や占星術と同様に完ぶなきまでに粉碎しなければならないし、それをなしたのがチェルヌイシェフスキーだという意味のことをいっている。(Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, том III, М., ГИХЛ, 1956, стр. 419.) これは美学の対象に関するチェルヌイシェフスキーの見解の誤解にもとづく。このような誤解は、ピーサレフが美学を依然として美しいものの学と抱えていることに由来するように思われる。(там же, стр. 420.)

83) Чернышевский, том II, стр. 8.

チェルヌイシェフスキーは、自分の芸術の見方が従来の自然模倣論<sup>84)</sup>とは全く違ったものであることを繰り返し強調していたが、その模倣論とは一脈通じる自分の再現論を練り上げるためには、それまで模倣論に対して持ち出されていたあらゆる反論を吟味しておく必要にせまられていた。つまり、かれは、すでに行われている模倣論批判をこえたところに再現論を構築しようとしたのである。チェルヌイシェフスキーがヘーゲルの模倣論批判の比較的長い個所を引用して、その批判に同意を示しているのは、そのためである。すなわち、「われわれの芸術に対する見解と自然模倣論が芸術についてもっていた概念との本質的な差異をただわれわれ自身のことばによってだけ保証するのではないために、われわれはここに今日支配的な美学体系の最良の教科書から借用されたところの、この理論の批判を引用しよう」。<sup>85)</sup> このようにしてチェルヌイシェフスキーは、一方では古臭くなった模倣論から自分の再現論をはっきりと区別しながら、他方ではヘーゲル美学の正しい一面を自分自身の芸術把握のためにくみ取ったのである。

自然模倣論に反対するヘーゲルの立場が最もよく表われているのは、かれが自然の単に機械的な模倣を批判している場合である。そこにおいてヘーゲルは、そのような模倣論に従う芸術家が何よりもまず対象を正確に模倣しようとするために形式偏重に陥って、かえってその模倣の対象そのものの問題をないがしろにし、ひいては現実の客観的な美を把握することができなくなることを論証している。すなわち、「さらに、模倣の原理は全く形式的であるから、それが目的視されると、客観的な美そのものは消滅してしまう。事実、そのようにして、模倣されるべきものがどのような性質のものであるかは、もはや問題にならず、ただそれが正しく模倣されることだけが問題になる。美の対象と内容は全くどうでもよいものと見なされる」。<sup>86)</sup> これに対して、同じくヘーゲルによれば、真の芸術は、その対象叙述の単なる正確さを追い求めるものではなくて、叙述対象の芸術的な真実の把握、すなわち、生活現実の諸事象の現われのうちにその本質的な内容を把握するものなのである。すなわち、ヘーゲル自身のことばによれば、「したがって芸術の真理はいわゆる自然の模倣がそれに局限されるところの単なる正しさであってはならず、外面的なものは、ある内面的なものと、すなわち自分みずからのうちで調和しまさにそのことによって外面的なものの中に自己を自己自身として啓示し得るところの内面的なものと、調和していなければならない」。<sup>87)</sup> なお、ここでは、ヘーゲルによって芸術における「外面的なもの」(形式)と内面的なもの(内容)との結びつきが「調和」としてとらえられていることに注意すべきであろう。

84) ここにいう自然模倣論とは、17, 18世紀にヨーロッパで支配的であった芸術論で、ことばの上ではアリストテレスのミメーシス理論を受け継ぐものであったが、実はそのミメーシスをきわめて図式的・一面的に解釈し、自然的なものを美化して再与することとしてとらえていた。その代表的な例は、フランスの Ch. Batteux, ドイツの J. G. Sulzer である。

85) Чернышевский, том II, стр. 78.

86) G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von F. Bassenge, Aufbau, 1955, S. 86.

87) op. cit., S. 182. ここでいわれている「調和」は、また、芸術における理念(内容)と形象(形式)との両側面が「自由な宥和された全体」のために媒介されることとして言い表わされている。(op. cit., S. 108.) M. Wegnerによれば、このような内容と形式との統一は、客観的観念論における主客関係としての解決に他ならない。(Vgl. M. Wegner, op. cit., S. 163.)

ほぼ上述のようなヘーゲルの自然模倣論批判との関連でチェルヌイシェフスキーは、自分の現実再現論について次のようにいっている。すなわち、自分の再現「理論は偽古典主義の自然模倣論とは本質的に異なっており……ヘーゲル美学から偽古典主義的諸概念の批判を引用してこの差異を証明している。すなわち、自然模倣論に関しては全く正当なヘーゲルの反駁の一つたりとも再現論には適用されない」<sup>88)</sup> しかしながら、チェルヌイシェフスキーによれば、かれの再現論は美学史上何か全く新しい理説を提唱したものでもない。むしろそれは古代の伝統を受け継いだものであって、自然模倣論こそかえってその古代の伝統を歪めたのである。このことを歴史的に論証するために、かれは、芸術による現実の反映についての学説の源泉に遡って、かれの再現論に多くの点で似ているプラトンやアリストテレスのミメーシス理論に論及している。「われわれによって取り上げられた芸術の形式的原理の規定は、ギリシア世界において支配的であり、プラトンやアリストテレスに見いだされ、またおそらくデモクリトスにおいてははっきりと述べられたところの考え方に似ている。かれらのミメーシスはわれわれの用語である再現に相当している。」<sup>89)</sup> ここでチェルヌイシェフスキーが「再現」というとき、それは自然模倣論の「模倣」と理論的に区別されており、その差別は前者が内容にかかわるのに対して後者が形式にかかわる点にある。すなわち、ミメーシスを模倣として解する偽古典主義美学の「この翻訳は不成功であって、概念の範囲をせばめ、内的内容の伝達ではなくて外的形式の模造についての考えを喚起した」<sup>90)</sup> のである。このように、偽古典主義の理論家たちは、自然と人間との生きた本質的内容を再現するというミメーシスを形骸化した単なる自然模倣とすることによって古典的概念を歪めたのであった。チェルヌイシェフスキーによれば、ヘーゲルの批判はアリストテレスの模倣理論に向けられているのではなく、17・18世紀におけるその歪められた形態に向けられているのである。

さらにミメーシスの古典的概念の偽古典主義的歪曲の第二点について、チェルヌイシェフスキーは、とりわけ書評「アリストテレスの著作、詩学について」(1854年)において論及している。<sup>91)</sup> それは、芸術の内容規定に関するものであるが、上述の形式偏重の歪曲と表裏をなしている。この第二の面について、ここでいくらか補足しておくことにしよう。

チェルヌイシェフスキーによれば、古典的把握における「ミメーシス」は、現実、しいていえば人間のそれであって、自然の模倣ではなかった。すなわち、かれによれば、『芸術』は生きた現実の『模倣にあり』、芸術は主として人間生活を再現するという考え

88) 本稿 V-C'(2) 参照。Чернышевский, том II, стр. 109.

89) 本稿 V-C (1) 参照。Чернышевский, том II, стр. 80.

90) 本稿 V-C (2) 参照。Чернышевский, том II, стр. 80.

91) チェルヌイシェフスキーが美学史上でアリストテレス詩学の占める位置をいかに高く評価していたかは次のことばで明らかである。「これらすべての欠陥にもかかわらずアリストテレスの著作『詩芸術論』は現代の理論にとってもなお多くの生きた意義をもっており、ボルフやバウムガルテンあるいはレッシングやカントに至るまでのその後のあらゆる美学概念にとって基礎となるに値したのである。」(Чернышевский, том II, стр. 284.) なおプラトンとの関係については次のように述べられている。「人間にとって芸術の第一の効用を(何故ならアリストテレスも芸術に効用を要求しているから)アリストテレスはまさに、プラトンが生きた現実とくらべて芸術作品の青白さや空虚さの原因をそこにあるとしたところのものの中に、すなわち芸術は模倣であるということのうちに見ている。」(Там же, стр. 275.)

は、古代ギリシアにおいて疑問の余地なく正しいものと見なされていた。プラトンもアリストテレスもかれらの美学的諸概念の基礎としてその考えを用いた。すべての同時代人と同じようにかれらは、この原理の、議論の余地のない真理を確信していたので、かれらはそれを証明しようとは考えないで、いたるところで公理として表現している。<sup>92)</sup> チェルヌイシェフスキーはアリストテレスの『詩学』を読んで、そのなかに自然に関するひと言もないことを見だし、「自然の模倣」という通常の表現に一度も出会わないことを不思議に思う。「これはなぜか。プラトンや、特にバトラー、ポアロー、ホラチウスの師であるところのアリストテレスは、芸術の本質を自然の模倣——模倣理論について語るときにわれわれすべてがよくいうように——とは見なしていないのか。<sup>93)</sup> 答は簡単であった。すなわち、「実際にはプラトンもアリストテレスも自然ではなくて人間生活を、芸術、特に詩の真の内容と見なしている」<sup>94)</sup> からであり、それを自然の模倣として歪めたのが他ならぬ偽古典派であったからである。チェルヌイシェフスキーは、芸術の主要な内容についての古典的な考え方が、レッスンを唯一の例外として、後継者たちのすべてから誤解されたと語り、かれ自身の意見として「自然の模倣は真の詩には無縁であり、その主要な対象は人間である」と述べている。<sup>95)</sup>

以上に見られるようなヘーゲルとチェルヌイシェフスキーとの平行的な扱いのうちに、芸術の本質の探究におけるこの二人の深い結びつきが見いだされる。それでは、芸術の本質規定における「内容」と「形式」との相互媒介についての考え方の受け継ぎは、事実、いかなるものであったのであろうか。

芸術の本質についての見解を展開するに当たってヘーゲルもまた芸術の形式的な目的を問題にするところから出発している。しかし、さきの模倣論批判からもうかがえるように、自然の模倣というこの形式的原理は、かれにおいても、芸術の本質における決定的な要素ではない。すなわち、「芸術の目的は現存するものの単に形式的な模倣とはなお別のところに存しなければならない。このような模倣は、あらゆる場合に、単に技術的な芸を表わし得るだけであって、芸術品を作り出すことはできない」<sup>96)</sup> のである。もちろん芸術的な創造が自然に固有の形式のうちにみずからを表現せざるを得ないかぎり、芸術作品の

92) Чернышевский, том II, стр. 279.

93) Там же, стр. 278.

94) Там же. ここでチェルヌイシェフスキー自身補足として次のように書き加えている。「『自然』という語はしおれた、いつもの記述的な詩（これが再びはやろうとしている）およびそれと不可分離な教訓詩——アリストテレスが詩から追放したたぐいのもの——の最盛期にだけ詩学において取り上げられ得た。」

95) См. Там же. なお、レッスンに関してチェルヌイシェフスキーは、他の個所で『ラオコーン』の基本命題を簡単に叙述しながら、この著作のもつすばらしい意味を次のように述べている。「このようにして人間生活は、詩の唯一の根本的对象、詩の唯一の本質的内容と定められ、ドラマ的エレメントはその基本的力と認められた。詩においては、何ら不動のもの、何ら死んだものや抽象的なものがあってはならない。詩は、状況が人間に対してどのようにして作用するか、人間が人間を取り囲む世界にどのようにして作用するかを物語るにすぎない。詩は生活のドラマである。//アリストテレスの時代から誰もレッスンほど正しくそして深くは詩の本質を理解しなかった。当時までわからないうちに残されていたアリストテレスの示唆が二千年たって初めてかれの『ラオコーン』によって説明され、正しいと認められた。」(Чернышевский, том IV, стр. 152.)

96) Hegel, op. cit., S. 87.

基礎に自然形態があらざるを得ないことは、ヘーゲルもまたこれを認めている。すなわち、「作品は外的な、したがってまた同時に自然的な現象の形式において叙述するが故に、作品は自然形態を基礎としてもつこと、これは芸術作品にとって本質的な一契機である」。<sup>97)</sup> しかしながらこの形式的な側面は芸術にとって不可欠なものではあっても、その本質を規定する、より高い実質的な目的とはなり得ず、芸術の本質規定のためには不十分なものである。すなわち、ヘーゲル自身のことばによれば、「この一方面への努力のうち、にどれほど正当なものがあるにしても、ここに要求されている自然らしさそのものは、芸術の基礎に存する実体的な第一義のものではない。したがって自然らしさにおける外的な現象が一つの本質的規定をなすとしても、そのあるがままの自然らしさが芸術の規則的なのではなく、また単なる外的な現象そのものの単なる模倣が芸術の目的的なものでもない」。<sup>98)</sup> ヘーゲルにとっては、ただ芸術の内容的契機だけが芸術の本質規定において基準を与えるものであり得たのである。

さきに述べたように、チェルヌイシェフスキーは、自然模倣論に向けられたかぎりヘーゲルの模倣批判のもつ正当さを認め、現実の模倣ないし再現という形式的原理だけでは芸術の本質をとらえるためには不十分であると考えた。このことは、かれが芸術の形式的側面についての考察のかぎりヘーゲルの批判をそのまま取り入れ、そのうえで自分自身の現実再現の理論を作り上げようとしたことを意味している。しかし、芸術の内容的側面をいかに考えるかについては、ヘーゲル思想をそのまま受け入れたことを意味しない。ヘーゲルにおいては、芸術作品はいわば精神化された感覚的なものであり、また感覚化された精神的なものであった。すなわち、かれ自身のことばによれば、「芸術作品は直接的な感覚性と理念的な思想とのあいだの中間で存立する。それはなお純粹思想ではないが、しかしまた、その感覚性にもかかわらずもはや単なる物質的な定在ではない」<sup>99)</sup> のであった。つまり、感覚的な形式と理念的な内容との統一に芸術の美が存するとされた。ヘーゲルにおけるこのような理念的な内容に対してチェルヌイシェフスキーが芸術の内容を、より詳しくは、<sup>100)</sup> いかに理論づけたか、これが本稿の最後のテーマである。

#### VI - 4

さきに、チェルヌイシェフスキーにおける芸術の内容規定に関して、それが単に美しいものに止まらず一般に「生活および自然において人間にとって興味あるすべてのもの」であり、「普遍的関心事」という術語で表わされていることを見た。それはまだ科学その他の意識形態との内容上の区別を示す芸術の特殊性を規定するものではなく、また、たとえ個人を越えた内容の社会性を示しているにしても、その社会的内容の歴史的規定のためにはきわめて不十分なものであった。この不十分さは、「普遍的関心事」というその概念そのものがヘーゲルの絶対的理念の内容をフォイエルバッハの人間学主義の立場からと

97) Ibid.

98) Hegel, op. cit., S. 88.

99) Hegel, op. cit., S. 81; Vgl. Wegner, op. cit., S. 162.

100) 本稿 VI-2 における芸術の内容規定より「より詳しくは」の意である。

らえ直したものにすぎないことに由来している。当時の文学界との関連でいえば、たとえ自然派の作家たちが当時の貧しい庶民とその境遇に強い関心を抱いたとしても、こうした庶民の生活は、社会的現実に対して深く厭世的であった A・A・フェートのような作家たちにとっては全く興味のないものであったのではなかろうか。チェルヌイシェフスキーの非歴史的な人間学主義の限界をプレハーノフがつとに指摘したことはよく知られている。<sup>101)</sup>

芸術の内容規定においてチェルヌイシェフスキーの人間学的な考察方法のもつこのような不充分さが目立つとしても、チェルヌイシェフスキー自身かれの規定のこうした欠陥をみずから痛感して芸術の内容をより具体的に輪廓づけようと努めたこともまたはっきりとうかがわれる。学位論文に関するかぎり、その努力の跡は、とりわけ草稿の削除部分や第三版のための改訂部分に見られるのであるが、その努力の方向は学位論文以後の著作においてますます具体的な表現を得ていく。公刊された学位論文における論述の不充分さは、主として、その刊行の目的が「フォイエルバッハの若干の思想をロシア語で伝えること」<sup>102)</sup>にあったことに起因しているといえよう。しかし、自著自評のなかですでにかれは、芸術の内容規定の「命題の証明があまり展開されておらず……叙述のうちで最も不十分な部分をなしている」<sup>103)</sup>と自評している。

チェルヌイシェフスキー自身が満足していなかった内容規定の一つは、公表されるには至らなかった、次のような学位論文の注釈草稿のうちに見いだされる。すなわち、「哲学、歴史学および記述諸科学に対する芸術の関係の最も厳密な考察は、おそらく、われわれの広い定義において芸術を内容上人間精神の他の同一種の方向からかなり正確に、少なくともこれらの境界がこれまで定められていたのに劣らず正確に、区別し得るであろうことを証明するであろう。しかしながら、それはあまりにも長い脱線、しかもいまの場合殆ど必要ではない脱線にわれわれを導くでもであろう」<sup>104)</sup>これらの注から推定されるかぎり、チェルヌイシェフスキーは次のような予想を抱いていたように思われる。すなわち、芸術によって反映される固有の対象の特殊性にもとづくところの、芸術的内容の特殊な規定というものがあらずであるから、芸術の内容としてただそれを「普遍的関心事」というだけでは不十分だという考えである。学位論文と同じころ書かれた「アリストテレスの著作、詩学について」のうちにも、ある一定の科学分野あるいは社会的意識のその他の分野がただその分野に固有の特殊な対象からその特殊性を得るといふ思想が述べられてい

101) См. Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, М., 1958, том IV, стр. 108. このチェルヌイシェフスキー批判は、フォイエルバッハの倫理学に関して、それが「あらゆる時代、あらゆる民族、あらゆる状態に合うようにしたてられており、まさにその故に、いつ、どこにも適用できない」(F. Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, Felix Meiner, Leipzig, S. 31.) 無力なものであるとしたエンゲルスの批判にならったものと考えられるが、しかしのちにレーニンによって次のように批判されている。「観念論的歴史把握と唯物論的歴史把握の理論的な差異のために、プレハーノフは、自由主義者と民主主義者とのあいだの実践的政治的および階級的な差異を見落している。」(Ленинский сборник, том XXV, стр. 231.)

102) 本稿 III-1 (『スラヴ研究』13号) 参照。Чернышевский, том II, стр. 126.

103) Там же, стр. 110.

104) Чернышевский, Избранные философские сочинения, том I, стр. 819-820.

る。<sup>105)</sup> このような特殊な内容規定を得て初めて芸術の内容は他の意識形態の内容から正確に区別されるに至るのである。

学位論文において芸術の対象領域は、さきに列挙したように「生活と自然との全領域」ともいわれ、また「人間の生活」ともいわれており、さらにしばしば「現実」という概念が「現実的生活」または単に「生活」等々の概念に置き換えられている<sup>106)</sup>。しかし、「アリストテレスの著作、詩学について」におけるかなりはっきりとした主張が示しているように、<sup>107)</sup> 人間とその生活が芸術の本来的な対象として考えられたが、学位論文においてもその考えを軸として考察が進められている。まず学位論文の初版において、チェルヌイシェフスキーは、歴史学と比較して芸術の内容の特殊性を規定して、「……歴史学は人類の生活について語り、芸術は人間の生活について語る。歴史学は社会生活について語り、芸術は個人の生活について語る」<sup>108)</sup> と述べたが、のちに第三版の企てに際してかれは次のように改訂することによって芸術の内容規定を具体化しようと努めたのであった。すなわち、「芸術はまさに歴史学と同じように、生活と関係している。その違いは、内容的には歴史学が人類の生活について語り、その際とりわけ事実的真理を目指す、これに対して芸術は人間の生活について事実的真理のかわりに心理学的ないし道徳的真理の忠実な叙述が表れているところの物語りを与える」<sup>109)</sup>。ここに「心理学的ないし道徳的真理」とは、人間の感情の動き、空想の表象など「人間の内的生活」<sup>110)</sup> の意であると解される。このような考えは、チェルヌイシェフスキーのその後のトルストイに関する作品論において、「人間精神の生活の秘密」、「精神の弁証法」というような表現をとっている。<sup>111)</sup>

ところで、先述したように究極的には「生活の教科書」として芸術をとらえるかれの全体的な立場からしても、ここでいう心的生活という規定は、非社会的ないわば心景文学論の提唱ではあり得ない。この点についてはすでに学位論文のうちにおいて、例えば愛情のような人間のいくつかの感情だけを扱おうとする作家の傾向は、人間の本質を許しがたくせばめて社会における人間の立場についての誤った像を与えるものとして非難している。「愛を、愛を、永遠に愛だけを描く習慣は、生活が人間一般のはるかにいっそう興味のある他の側面をももっていることを詩人をして忘れさせる。すべての詩とそこに描かれているすべての生活はなにか感傷的なバラ色で色どられている。人間生活の真険な描写のかわりに芸術作品はわれわれに生活に対する何かあまりにも若い（より正確な形容詞を使わないとすれば）見方を示す……。」<sup>112)</sup> かれによれば、個人の行動の動機は「環境および

105) Чернышевский, том II, стр. 265-266.

106) 本稿 V-B および B'; さらに III-3-ь (『スラヴ研究』13号) 参照。

107) 本稿 28-29 ページ参照。

108) 本稿 V-B (3) 参照。Чернышевский, том II, стр. 87.

109) 本稿 V-B (4) 参照。Чернышевский, Избранные философские сочинения, том I, стр. 159-160.

110) 本稿 V-B (2) 参照。

111) Чернышевский, том III, стр. 426-427. ここでは作家の能力について次のようにいわれている。「人間の心の知識, われわれの前でその秘密をとく能力——たしかにこれはその作品がわれわれによって驚異をもって読みかえされているような作家の各々の特徴づけにおける最初のことばである。」

112) Чернышевский, том II, стр. 83.

人間の心の一般的な性質のうち<sup>113)</sup> 求められなければならないのであり、こうした意味において人間は社会的存在なのである。このような考えは、二、三年後のプーシキン論において、作家は「さまざまな状況のもとで人間がいかに関心いかに行動するかを生きた例でわれわれに叙述し物語る」<sup>114)</sup> と表現されている。さらにそればかりでなく、のちの文学批評においては詩そのものが社会的存在としての人間の、時代とのつながりから生まれるべきものであることが、エピクロス主義的な生活とそこから生まれる純粹詩とに対して、鋭く主張されている。「……現代のエピクロス主義は、歴史的な生活とは無縁の無為の人間にしか可能でない。それ故に、現代のエピクロス主義には詩がはなはだ少ない。時代の理性的要求との生きたつながりがもろもろの人間活動にエネルギーと成功を与えることが正当であるとすれば、現代のエピクロス主義は詩において多少とも注目すべきものを全くなくとも創造しえないのである。」<sup>115)</sup>

最後にチェルヌイシェフスキー美学において最も説明しにくい問題が残る。かれのいうように、もし詩人にとって人間がその主要な対象であり自然の描写は無縁なものであるとするならば、自然の美学的価値は一体いかなるものなのであろうか。自然についてのただただ正確な写実の芸術的価値を否定することは、自然の美学的価値をあらゆる意味で否定することになるのであろうか。この問題は、学位論文においては、ただ伝統的美学の自然美の概念のもつ外面性と不確定性とに対する批判としてわずかに言及されているにすぎない。すなわち、かれによれば、伝統的な自然美の規定においては「自然において美なるものは何か決定に苦しむ」のであり、その結果作品のなかにいわゆる美しい自然が「外面的に貼りつけられる」ことになるというのである。<sup>116)</sup> ここから、かれ自身の考えとしては、人間の状況としての自然、すなわち人間の性格を明らかにするために役立つかぎりにおいての自然だけが芸術作品に属すると見なしていたように推定される。自然に対する人間の美学的関係について、のちの一評論のなかに次のような表現が見いだされる。すなわち「……ただ人間のたゆまぬ勤労だけが、人間の足もとでとめどもなく姿を消していくところの、荒れた、原始的な美のかわりに、新しい、最高の美を自然に与えることができる。」<sup>117)</sup>

113) Там же, стр. 84. 「現代的美学的概念に対する批判的見解」のなかですでに次のように書かれている。「かれらの間の差異はただ人間美の理解にある。すなわち、その差異は、平民と社会の上流階級の成員とが生活と生活の幸福とを異って理解していることによって説明されるのである。」(там же стр. 143)

114) Чернышевский, том III, стр. 312-313.

115) Там же, стр. 301. なお、社会的存在としての人間における外的環境と内的心との結びつきについての考察は、晩年に執筆した「ヴェーバー世界史ロシア語版への序文」のなかで次のように言い表わされている。「知的ならびに道徳的な質の状態は環境の影響によって強く変形する。環境が変化する場合、これら質の状態にもしかるべき変化が起る。／＼こんにちの文明国のそれぞれについては、われわれはその生活形態が最初には現在のようなものではなかったことを知っている。生活形態は人間の道徳的質に影響を与える。生活形態の変化とともに、これらの質は変化する。このことだけからみても、ある不変の道徳的質を文明国民に帰する一切の特徴づけは誤りと認められなければならない。」(Чернышевский, том X, стр. 893-894.)

116) Чернышевский, том II, стр. 83.

117) Чернышевский, том IV, стр. 229. 同じことはやさしく次のようにも表現されている。「村と畠なくしては、動物の群と牧夫なくしてはわれわれの風景が不完全であることに、あなた方は同意するであろう。われわれには人間が必要である。少くとも何か人間について想起させるものが必要である。なぜなら、自然の生活は人間なくしてはあまりにも弱く、われわれにとって暗いものであるから。やはり死んだ自然ではなくて、生きた自然をわれわれに与えよ。」(Чернышевский, том II, стр. 149.)

学位論文を中心とする本稿の枠内では扱いかねる、自然の美学的価値についてのチェルヌイシェフスキーの見解を解明することは、また別の機会にゆずらなければならない。しかし、以上の分析は、いわゆる自然美の問題がチェルヌイシェフスキー美学において難問であればあるほど、それだけにかれの美学の根本的立場への反省へわたくしたちを連れ戻すように思われる。<sup>118)</sup>「人間のたゆまぬ勤労」だけが新しい美を与えるという最後にあげたかれのことばは、いままで本稿の全体にわたって述べてきたかれの現実「再現」が実は理論の問題ではなくて実践の問題であったことを今さらながら想起させてくれる。<sup>119)</sup>この観点が貫ぬき通されることによって、初めてかれにおける芸術の「内容」と「形式」との統一が実現されるのであろう。本稿の結論は、このような期待である。

118) 「現代の美学的概念に対する批判的見解」のなかでチェルヌイシェフスキーは自然美の問題にかれの原理を一貫させようとして次のように述べている。「われわれにとって美しいと思われるような、自然界の対象のなかに現われているところのものを見よう。自然の美のさまざまな部門のすべてにわたってせいぜいわれわれの考えを一貫させることに努めよう。動物は自然のなかで何よりも近く人間および人間の生活について想起させる。それ故にわれわれはそれらのなかにその他すべての自然におけるよりもより多く美をも醜をも見いだすのである。最も美しい動物の一つは馬である。なぜなら、馬のなかでは生命が活動しているからである。」(Чернышевский, том II, 147.)

119) チェルヌイシェフスキーはある個所で現実の再現は「理論的志向ではなくて実践的な志向である」といい、再現を通じて「創造する、すなわち生産する志向は詩的活動の源泉である」と語っている。(Чернышевский, том II, стр. 275.)

## Эстетическая теория Чернышевского

ИДЭ Кадзуко

В настоящем небольшом исследовании выяснено всесторонне понятие «воспроизведение» действительности искусством, являющееся основной темой диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». По мнению автора необходимо выяснение понятия «воспроизведение» для того, чтобы истинно понимать известные тезисы Чернышевского : «искусство является объяснением действительности», «искусство произносит приговор о явлениях жизни» и «искусство становится учебником жизни». В этом исследовании упомянуто о значении этих тезисов для деятельности тогдашних писателей.

Справляясь в рукописи диссертации, и в исправлениях Чернышевского для третьего издания, в его дневнике и примыкающих к диссертации статьях, в особенности «О поэзии» и «Критический взгляд на современные эстетические понятия», автор раскрыл обстоятельство осуществления диссертации Чернышевского и её теоретические основные пункты в связи с литературными критиками Белинского и эстетикой Гегеля.

Автор особенно обратил внимание на взаимодействие творческой практики современных русских писателей и эстетики Чернышевского и на процессы теоретизирования жизненной эстетической мысли, которая пускала ростки в практике русской литературной критики.

Подражая Л. Фейербаху в критике религии, Чернышевский, подвергший критике традиционную эстетическую теорию, рассматривал искусство не только как художественный продукт, но и как художественную деятельность, связывая свою теоретическую критику с практическими результатами русских писателей и критиков. И ещё рассматривал художественную деятельность не как идеалистическую творческую деятельность, а как материалистический воспроизводительный труд.

Как критически наследовал Чернышевский рациональную, правильную сторону в эстетике Гегеля, с точки зрения искусства как одной формы труда и освоения природы человеком ? Автор рассмотрел подробно эту проблему, считая её одной из важных проблем. Вследствие точки зрения труда, понятие «действительность» и понятие «искусство» как её воспроизведение у Чернышевского превзошло антропологические понятия Фейербаха.

Сопоставляя Чернышевского с Фейербахом и анализируя процессы художественного творчества, автор старался выяснить ход успеха Чернышевского.