

# T. E. Hulme と現代批評\*

志 賀 謙\*\*

## I

二十世紀のはじめ、英国に起ったイマジズムの運動は、フランスの、ボードレー、ヴェルレーヌ、ランボ一達によるサンボリスムと、ギリシャ、ラテン、ヘブライ等の古典文学、そして更に中国、日本などの東洋文学の影響を受けて生れたものであるが、幾多の研究家が指摘しているように、この運動はたゞ単に英国文学に限られた運動ではない。この運動を転機として、英文学と米文学との間のギャップが埋められ、英米両国を共通の舞分とした英語文学が生れるようになったのであり、この意味で、イマジズムは現代への分岐点にあたる文学運動でもある。

更に又、イマジズムは英文学史上、ラファエル前派主義運動以来の、最もよく組織され、又最も影響力の強い文学運動ともいわれている。

しかし現在では、この運動の成果である作品が読まれることは非常に少く、むしろ、その根本的態度が論じられる場合が多いといったような奇妙な性格を持っていることも否めない。これは、イマジズムの詩論の結晶である作品が当時余り革新的だったため、有力な詩華集に殆んど載せられず、その結果それら作品に接することも容易ではないということ、而もイマジスト達の詩集といえは、当時余りばつとせず、印刷されなかったり、又は出版されてもすぐ絶版の運命にあったということなどが原因していると思われる。

更に又、この運動の指導的人物、T. E. ヒュームによって、作品そのものより、創作理念の方が強く前面に押し出されたということも、この奇妙な性格の一端を物語るものとして忘れてはならない。

しかし、ヒュームのこのイマジズム運動が当時の文壇にあたえた影響と共に、彼の詩論が当時の詩人や芸術家にあたえた個人的影響も大きなものがあり、これを無視しては、E. パウンド、T. S. エリオット、H. リード、更にニュ

ーク・リテシズム等の現代批評を理解することも難しい。

詩人がイメージを探求するようになったのは何も現代に限ったことではない。批評家が詩の中のイメージを分析し、それを論じはじめると以前から、詩人はイメージとその機能を知っていたといえる。では何故ヒュームは現代になって特にイメージを詩論の大きな問題としてとりあげたのであろうか。そして又彼のその詩論の背後にある理念はどんなものであったか、その批評的態度は現代批評の中にどのような形で流れこんでいるか、これらの点がこの小論の内容とする問題である。

## II

イマジズムに於けるヒュームの指導的理念の前提になっていたものは、時代は新しいフォルムを要求しているという確信であった。彼にとっては、詩のフォルムも亦、他の有機物と同じように、生成し、衰退して行くものであり、詩の中に盛られる新しい時代精神は古いフォルムを拒否する。そのためには、新しいフォルムが創り出されねばならない。

新しいフォルムと、それに盛られる新しい時代精神に関するヒュームの確信は、これを要約すれば、パスカルの意識のもとで、ウォーリンガー的芸術史観にたち、ベルグリン的方法によってとらえられた現代認識に他ならない。

### a) パスカルの意識

“Speculations”の大部分はヒューム独特のヒューマニズム論でつらぬかれている。そして彼のヒューマニズム論の底に流れるものは、ルネッサンスと共に開花した人間中心のヒューマニズムに対する激しい不信の念、即ち反ロマン主義の理念である。ヒュームによれば、我々が今まで高く評価していたルネッサンス的伝統とは、生命的なものと、宗教的倫理的なものという元来は全く異質のものでなければならぬはずのもの間に人間的掛橋が渡され、その結果、宗教・倫理的な絶対価値が人間的信念によって浸され消えて行く過程にすぎなかったのである。したがってルネッサンス以降の近代人にとっては、神と人間の間は何ら断絶するものではなく、両者の

\*T. E. Hulme in Modern Criticism

\*\*Ken Shiga

間には本質的な相違は何もなかったのである。人間は未だ不完全な領域にある神にすぎず、一方神は、人間の窮極的な、しかも可能な理想の姿であった。その結果、進歩の観念や、完全性の概念が、人間の思想の中に何の疑もなく移しこまれるようになったのである。

更に十九世紀から二十世紀にかけて、科学が急激に進歩を見せるや、もう一つの絶対領域即ち物質界から、生命的な領域にもう一つの観念的な掛橋がわたされる。進化論や唯物論の世界観がひろく人々の心に滲透して来たことがこれを示している。即ち、人間は、神と物質からきびしく限定をうけている自分の存在を忘れ、時には宗教、倫理的な絶対領域に飛しょうとしては自己陶酔的に人間存在をうたい、又時には物質的な領域にひきずりおろされては、暗い虚無的意識におそわれる。

現代の不安と危機の意識は、このルネッサンス的ヒューマニズムが、アプリオリの範疇性を失い、その伝統としての力を失いつつある所から生れてくるものに他ならない。人間は神を失った。ルネッサンスに神を足蹴にして、自らがその神の座にすわった人間が、「いついかなる瞬間にも、混沌、塵芥に逆転しかねない」自分の存在の孤独さに、さいなまれて、一度はすてた神を暗闇の中に手探る。しかし、神は戻って来ない。神から突き離されて足下に無限の深淵が、大きく口をあけているのを見て、全く落着きを失った人間の意識、それが現代の不安であり、危機の意識と言うことが出来る。それは変転流動してきわまりない現象の合間に、かいま見とめた、生命的なものと、宗教・倫理の絶対的なものとの間隙を前にして、人間が畏縮し乍らも直接感じたものに他ならない。ヒュームはこれに対して、失われた宗教的態度の復活と、方法論としての歴史の重要性を主張する。

人間の存在は何ら絶対的なものと関係するものではないということ、生命的なものと、宗教、倫理、或は物質的なものとの間には、明確な断絶があるということ、この限定的な人間存在の悲劇的な意義を絶えず認識している宗教的態度こそ、ヒュームの批評精神の本質を占めるものと思わなければならない。神を呼び戻すためには、まず神の座を空け渡さなければならない。そして宿命的な人間存在の限定性に対峙しなければならない。

「これら混乱した現象に関係するにあたって最も必要なことは、生命的なものと宗教的なもの間にある絶対的断絶を絶えず心の前に保持すること、そして実際には分離されていなければならないこれらのものを明確に区別し分離することだ。こうすることによってはじめて、現代精神には全く理解出来ないように見える、多くのものの真の意義をとり戻す

ことが出来る。」(Speculations)

したがって、ヒュームが、

「宗教の本質の全ては、ヒューマニズムにとっては理解し難いものだ」(Speculations)

と述べる時、彼の意識は、

「神を感じるのは心情であって、理性ではない。神を知ることから、神を愛することへは何と遠いことであろうか」(パンセ)

と叫んだパスカルの意識とそう遠くかけ離れたものではない。

ヒュームは、中世から近代にかけて神の喪失と共に姿を消した宗教的意識を更に追いつづける。中世に於いては宗教が人々の無意識の生活面にまで滲透して、そこには絶対的な様式の統一性が認められていた。所が歴史が進み、舞台がまわって人間が近代にあらわれるようになると、人間中心のヒューマニズムの出現によって、統一された様式の底に流れていた一般の態度、即ち人間と外的世界対立の態度が消え、反対に強力な人生肯定の態度が生れて来る。はじめに無意識面に於ける感受性の変化があり、それが次第に意識面にのぼり、一つの新しい態度として格づけされるや、そこに人間と環境に対する新しい興味が生じて来るのは当然である。この新たな態度は、出来る丈哲学的設定が加えられて、客観性が加味されると同時に、中世には到底予測されなかった自伝や心理学の発達をうながすようになった。人間は個に向って、一人一人がばらばらに歩み出し、統一の様式は自然その姿を消して行く。無意識の面まで滲透していた宗教は意識面の而もごく限られた領域にしか、その支配力を持たなくなったのである。

ではこの宗教的要素は近代に入ってどこに消え失せたのであろうか。ルネッサンス・ヒューマニズムに見られる人生受容の態度には、最早宗教の息づく場所がないのは当然である。人間の危機・不安意識のない所では宗教は生れない。近代に入って、宗教は極く限られた人々を除いて、観念の一つの処理場として哲学の中にまぎれこむか、文学のロマンティズムの中に昇華することになる。

「自然は復讐を忘れない。宗教にしか順当なはけ口のない本能は、当然姿を変えて他の所から出て来る。神を失うと、神としての人間が信じられるようになり、天国が信じられるようになる。つまりロマンティズムの出現である。」(Speculations) かくして、ヒュームは反ロマン主義の理念をかかげる。

詩は「魂が現実を離れて、高次の領界に飛しようするための道具」とか、又「表現することによって、魂が高次のリアリティにとけこんでしまうもの」と考えられるようになったのはこのロマンティズムの影響に他ならない。詩とは常に無限的な情感の導入を意味し、或は満されぬ感情の表現を意味するようになる。かくて、詩の題材も限定され、「詩的」は「浪漫的」果ては「感傷的」と同じ意味に使われるようになった。

ヒュームは激しくこれに反対する。現代精神とその感受性はルネッサンスの、リベラル・ヒューマニズムとは異質のものだ。我々は最早栄光ある人類の限りない進歩などは信じていないし、思想や詩に於ける完全性も信じていなければ、無意味な、無限への「なれ合い的」逃避にも縁がない。無数の価値体系、様式が雑居している今日、我々の心の中に住みついているものは、相対性の意識だけなのである。かくして詩には、最早、完全な形式だとか、無限的情緒は不必要になってくる。

「現代詩は明らかに、そして極度に内省的なものになり、詩人の心に生じる瞬間の様相の表現伝達を主張するようになる」(Speculations)

「現代詩はうたいあげるものではなくて、書斎の中で、真いつな態度でよまれるものだ」(同上)

このようにしてヒュームは、フランスのサンボリスム、グウルモン、カーンの自由詩に近づく。

#### b) ベルグソンの方法

生命は行為であると規定するとしたら、その表現の偶然さを非難されるかも知れない。しかし、人間が第一義的に必要とするものは知識ではなく、行動であって、あらゆる知識は行動の妥当性をあたえるものにすぎない。人間は順当な行為を果すことによって、外界に対する己れとの関係を保持しようとする。その場合の知識を基礎にした認識能力は知性とも呼ばれるもので、これは、この関係性のみに限定される極く限られた、平面的な認識能力にすぎない。人間が外界に適応すべく行動をおこす時、そこには必ず知性が顔を出す。したがって我々の意識的存在はすべて知性によって支配されていると言える。知性の機能は、リアリティを全的に理解出来るように提示することではなくて、我々がそれに対して巧みに行動し得るように提示するにすぎない。そこにはリアリティの部分的な認識があるだけである。

この社会的自我、若しくは外的自我による認識は行動の前提であるが故に、行動に無縁なものは、認識から除外されてしまうことになる。このため知覚はしばしば、ごく限られたパターンでしか、その機能を果さなくなる。ものはその人間の関係性の観点から分類されるようにな

り、知覚されるのは、そのものの真実のフォルムよりも、むしろその人間の価値体系の中に占めているその位置であり、単なる分類別に過ぎない。したがって我々は一つの対象をあるがままに知覚することは殆んど出来ないであって、多くの場合、知性にゆがめられた目で見、物を感じるようになる。

ヒュームにとっては、芸術家はこのような因習的な、ゆがめられた視観にたえられぬ存在なのである。

芸術家は行為の前提としてではなく、ただそれ丈のためにのみ知覚するのである。即ち知性的認識力によってリアリティの把握を追求するものではなく、外的自我の奥にある内的自我によって、リアリティを直観的に認識出来る純粹視観を持ったものが芸術家でなければならない。それは関係性の把握と言った平面的なものではなく、ベルグソンの持続が関係する時間的なものでなければならない。したがってヒュームにとっては、芸術は創造ではなくて、内的自我による直接的で純粹なリアリティの認識とその表現と言うことになる。

「芸術的創造の過程は、内的生命の流れの表面に結実した形骸(外的自我)からとびたち、そしてその内的自我の流れにとびこんで、彼が固定化せんとする新しいフォルムを手にして戻して来ることである」(Speculations)

ここに表現の問題が生じてくる。言語は本質的に社会の共有物にすぎない。言語を普通に用いたのでは、ただ我々の全てに共通する一部の情感や、一つの情感の中でも、我々が共有する部分しか表現出来ない。しかしヒュームは「あらゆる芸術に於いて、絶対的な美よりも、大量の個的な表現」を求める。したがって因習的な言葉の使用によっては、認識された個別性の全てを表現することは到底不可能なことになる。

更にこのことは、次のことも意味する。即ち言葉の一般的な使用に甘んじていたら、我々は共通的なものしか表現出来ないだけでなく、共通的な情感しか感じることが出来なくなり、それは同時に共通的なリアリティの認識しかゆるされなくなることである。なぜなら、現代人は特に、言語によって表現するばかりでなく、言語によって考え、言語によって感じ、言語によって認識するからである。

このため、芸術家特に詩人は、直観によって認識したものを明確にとり出し、表現するために、言語と四つに組んで苦闘しなければならぬ。その認識力の深さや、個別性の強さ、そしてその表現への芸術的誠実さに比例して、彼の苦闘も激しいものになる。そして因習的な言葉を排して、認識をより直接的に表現するために、メタ

フォルカナルな言葉、即ちイメージの使用が今までより強力に主張されるようになったのである。ヒュームにとっては、メタファによるイメージの新しさと多様さが、何にもまして要求されるものであり、そして又、それだけが、詩人の誠実を裏づけるものでもあった。

### c) ウォリンガー的芸術史観

ヒュームの思念の底にたえず存在していたものは、人間に課せられたきびしい限定意識であり、いわばクラシックな人間観である。即ちそれは同時に、ルネッサンス以降のリベラル・ヒューマニズムの拒否に他ならない。既に述べた如く、彼はこのヒューマニズムの時代が末期症状を呈し、時代は既に第二のルネッサンスに突入していることを指摘している。そして更に、ウォリンガー的芸術史観にたつて来るべき新しい時代を予言する。

彼は人間観のロマンティックな傾向と、クラシックな傾向を、二つの大きな歴史的時代に適應させる。ルネッサンスを境にして、それ以前の、人間が神の存在によってきびしく限定され、思惟範疇として、あらゆるものに神が内在していたクラシカルな時代と、ルネッサンス以降の人間中心のヒューマニズムの時代である。彼は更に、この二つの文化的概念を芸術史にまで拡げることによって、範疇的な二種の芸術形態があること、それらは互に次元を異にする全く異質のもので、それぞれ二つの類型的な時代精神、感受性を基盤にして生じた、つまり相異った外界への対立記録であり、しかもこの二つは歴史的に交互に興起し、現代が丁度その二つの芸術の過渡期にあることを指摘している。その芸術の一つは、我々にとって極く親しい、ギリシャ芸術の流れを汲むルネッサンス以降のリアリズム風の生命的芸術であり、他の一つは、ビザンチン芸術やエジプト芸術によって代表される幾何学的抽象芸術である。この二つの芸術の間に見られる違いは、それを創造した民族の文化水準の差をあらわすものでもなければ、素材を処理する技術的能力の差をあらわすものでもない。「芸術は自然と人間との対立性の記録である。」というヒュームの言葉を借りるならば、それはその対立性の違いを示すものに他ならない。

我々が親しんで来た、生命的リアリズム風の芸術作品を前に、我々が感じる芸術的感激は、強まってくる生命力の感覚であり、リップスの「感情移入」と呼ぶプロセスである。この種の芸術に於いて、我々が美しいと感じる作品は、いずれも我々自身の活動している情感の客体化であり、我々自身の生命力の具象化なのである。そこには常に、自然界に見られるそのままの形態や運動に対して、志向的感情や、又それらに喜びを見出す感情が働く。そこで、この種の芸術は、外的自然に対する関

係が、情感の上で少しも摩擦を起すことなく、かえって、逆にそこに喜びのモメントを認めると言ったような外界に対する関係、このような対立性をもった人々に生じるといえる。この場合の芸術的感激は、自らを外界のものに沈め、そのものに於いて自己を味う様式である。

一方、エジプトのピラミッドや、ビザンチンのモザイク等の幾何学的芸術には、その底にウォリンガーの「抽象への意向」が働いている。それは前者とは異り、自然に対して何の喜びも、又生命力への何の執着も示していない。フォルムは常に硬く、ぎこちなく、そこにはむしろ生命感の抑圧すら見られる。この場合、人々が芸術作品の中に求める幸福感の可能性は、外界の事物を出来る丈その恣意性と外見の偶然性から抽出し、これを抽象形式にあてはめることによって永遠化し、それによって現象の流の中に静止点を見出すことである。そこには、外的自然に対立し、そしてそれから分離しようとする志向が認められる。

ヒュームは、現在、過去の幾何学的芸術と近い関係にある新しい芸術が起りつつあると主張しているが、これはとりもなおさず、ルネッサンス以降の生命的芸術とその根本理念であるリベラル・ヒューマニズムの崩壊と同時に、過去の幾何学的芸術が持っていたものに相通じる世界観、感受性が起りつつあることを意味するものである。

現代の特殊性と共に、過去のエジプトやビザンチンの華々しい芸術を咲かせたものと同じ抽象への志向性を、奥深く内包した新しい感受性は、当然造型美術と詩の方面でも、新しいフォルムを要求している。

二十世紀に入ってから、エジプト、ビザンチン等の古代芸術や、果は東洋の感性、又黒人芸術に対する関心が深まって来たことは衆知の通りである。一九〇六年に、骨董屋の店先で発見されたアフリカの小像がマチスに別世界の芸術衝動を啓示し、ピカソにしても、黒人芸術の中に、そのいくつかの絵画的問題の解決を見出したといわれている。これらの発見が当時の芸術創造に新しい道を開き、感受性に新しい領域を与え、素朴な未開民族の芸術や東洋の感性の再評価をうながしたことは否定出来ない。これは又、唯単に、感受性の鋭い芸術家の間にだけ見られる現象ではなくし、現在では広く一般の人々の生活感情の中にまで滲透して来ている。

このような感受性の流れをより積極的に裏づけるものとして、現在流行の抽象芸術があげられる。確かに現在では、具象か抽象かが美術界の問題になっている程、抽象芸術は盛であるが、半世紀も昔に、早くもこの感受性の変化をよみとったヒュームの力は注目されなければな

らない。

以上述べた様に、パスカル、ウォリンガー、ベルグソンを三脚として支えられているヒュームの美学、そしてその現代認識は現代文学にどの様に関係しているのだろうか。

### III

#### a) イマジズムとヒューム

詩に於けるイメージはある経験に相当する全的な態度を呼び起す場合と、我々が命名出来ないような或る種の感情を呼び起す場合の二つが考えられる。後者の場合はメタフォリカル・イメージと呼ばれ、フランスのサンボリストは、その明確な意味の伝達は全然考慮に入れないで、このイメージを用いたのである。これに対して、ヒュームは、度々サンボリスト的イメージ観を表明しているが、実際には、前者の経験の直接的提示をイメージの第一の役目と考えていたと思われる。しかも彼の場合、この直接的は視覚的を意味するのである。

「新しい詩は、音楽よりも彫刻に類似する。それは聴覚より視覚に訴える。それは読者に直接手渡される造型的なイメージをつくりあげねばならぬ」  
(Speculations)

という彼の言葉からも、そのイメージが狭い意味での視覚的イメージしか意味していないことがわかる。

日常生活に於ける視覚は、他の感覚に比べると非常に強い働きを持っている。これに対して時間的な機能を持つ聴覚は、純粹に時間面でのみ働く場合は非常に少なく、大部分は視覚の代用に用いられるか、或は単なる意味伝達に用いられるかの何れかである。聴覚で捉えられた時間的存在も、空間的な意味にすり変えられて入って来る場合の方が多い。このためイメージもただ視覚的に働くものと思われ勝ちであって、事実ヒュームの考え方もその例にもれない。彼は思想すらも、発生的に見れば、視覚的イメージの連続的生起であると主張している。しかし音が何ら視覚的なものに還元されることなく、直接、意味や感情を訴えるという人々も居ないわけではない。この場合の感覚的反応は視覚的な場合と比べて劣ると言うことはないのである。ヒュームが「あらゆる言葉は視覚化されるイメージでなければならぬ」という時、彼は詩に於いても視覚性のみを重視し、他の感覚に依存するイメージや記憶のような時間の無視出来ないものを殆んど考慮に入れていなかったようである。

ヒュームのこの視覚の偏重は、彼の大きなあやまりであるが、これはグールモンの影響もさること乍ら、彼自身の感覚的傾向によるものである。即ち彼が、

「実在の感覚は不可避的に空間の感覚と関連している。」(Speculations)

と述べているように、彼の現実認識は主に空間面にのみ重心がおかれており、時間面に対しては、一種の不能さ、或は恐怖とも言えるものを持っていた。彼のノートの中には絵画、彫刻についての言及はしばしば見受けられるが、音楽や、時間的なものへの言及は殆んど見出せない。又彼が用いるメタファにしる、或は「在燼」の中の言葉にしても、視覚的なものが非常に多い。

彼の有名なりアリティの三領域に関する仮説にしても、彼はこれを平面上に描かれる二つの同心円によって説明している。少くとも時間と空間の二つの範疇によって扱えられねばならぬアリティを、時間面では何一つとりあげようとはせず、唯空間的に、視覚的に定着しようとしたことにも、彼の視覚の偏重はうかがわれるのである。

又先程述べた如く、新しい芸術に関して、彼は極度に幾何学的芸術の抽象性を主張しているのであるが、彼にとっては、その抽象芸術は外界の流動性と不安定感からの逃避でもあった。

「生命の流転から脱却しようとする努力の中には、これと対称的に、絶対的に区切られた独自の世界を創造しようとする努力が含まれている。」  
(Speculations)

この言葉からも推測されるように、彼は時間性のはくだつされた領域の中に、自己の存在の静止点を見出そうとしたのであり、抽象への志向は彼にとっては時間からの逃避に通じていたのである。

ヒュームの視覚の偏重と時間に対する恐怖は、彼の芸術論によって起されたイマジズムの運動にも決定的な性格を与えている。イマジズムの詩は視覚的なイメージだけは明瞭に呼び起されるのであるが、その反面、静的であり、音楽や時間に全く無縁な性格をおびるようになった。ヒューム自身は視覚的ないくつかのイメージの相互作用によって生じる、ダイナミックな性質、或は音楽的性質を主張し、それによって詩に有機性を与えることを考えなかったわけではない。しかし、エリオットが、イマジズムを評して「現代に於いては作品が読まれるよりは、むしろ、その詩作態度、理念が問題とされる」と述べた言葉で暗示されるように、その作品は平面感と空虚さしか与えてくれない。それは先にも述べた如く、イメージが余りに視覚に依存し過ぎたという理由の他に、ヒュームの説いた根本的な詩作態度が、詩をつくるにあたって、イメージ強調のために無視されるようになったことも理由となっている。極端に言えば、彼等の実際の

作品には、形而上学的な思念の裏づけが、エリオットの主張する、高い次元にたつた、パースペクティブな芸術史観のひらめきが、なかったからである。そのため、彼等のイメージには、当然あってしかるべき《意味》が生まれず、これが詩を深みのない静的なものにしていると同時に、イメージ相互の関連による有機性も生まれず、各イメージは孤立する結果になったのである。

これに関連して、イマジストは日本の俳句や漢詩の影響から、比較的短い詩を作り勝ちであったのであるが、それも、短い詩に於いては、イメージ内の有機的統合ということは、余り問題とならなかつたためではないかと思われる。

#### b) エリオットと時間

ヒュームのあとに詩壇に現れた、エリオットは彼と個人的交渉はなかつたのであるが、思想的には相当影響をうけており、そのため、共通する精神的風土を持った詩人、批評家と考えられている。即ちエリオットの時代認識と、ルネッサンの伝統を拒否したヒュームのそれとは、それ程かけ離れたものではない。否むしろ、ヒュームが用意した土壌の上に、エリオットの伝統論、正統論、現代文明批評が開花したとも言える。

「私はヒュームの言うことと一致する。現代のヒューマニスト達は、陰にも陽にも、ヒュームの排斥した見解を抱いている様だ」(Selected Essay)

「人間が達し得ないような絶対的なものが存在することを独力で見出したのは、ヒュームの偉大な功績である。」(同上)

しかし、ヒュームから引き渡された静的で絵画的、平面的なイマジズムの詩に、時間性、有機性をとり戻したのは他ならぬこのエリオットである。エリオットのイメージは、具体的なものの視覚的表現としてのみ重要なものではない。それは、イマジストのイメージのように、それ自体独立した生命に終始しているわけではなく、詩の他の部分、及び全体と関連して始めて、その完全な機能が働くものである。そこには、一つのイメージが、後に出て来るイメージに意味をつけ加え、後に出て来るイメージは、前のイメージに反映して、意味がより完全になるといった一種の有機的秩序が形成されている。即ちエリオットにあっては、イメージは全体としての詩の必要条件によって決定され、それは他のイメージと結合して、複合的でダイナミックな統一性を作り出すものである。現代の立体画が、その効果に視るものの vision-time を要求しているように、彼の詩も、その効果は成る種の image-time に依存する所が少くない。それは又、小説の fictional な時間にも相当するような時間でもある。

エリオットのイメージのその有機的效果は、単なる多様さとか関係の積重ねから来るのではなく、その多様さの下に現実の時間が存在しているのである。一つのイメージと他のイメージの有機的關係に、現実の時間、即ちイメージの時間的寿命を詩人が読者に要求していることを見逃してはならない。ヒュームにしても、イメージ相互による有機的秩序というものを主張していたのであるが、実際には、自作の詩にも、イマジズムの詩にも反映していない。これは、エリオットが少くともヒュームよりは、その時間意識や歴史感覚のみなごった伝統論からも推察出来るように、明確で強固な価値視を持っていたためではないかと思われる。

更にエリオットは「四つの四重奏」でも判るように、詩にしきりと音楽的なものを試みているし、又、「荒地」に示されている如く、詩の素材にしても、彼の主張する歴史的意識が見事に反映していることも、ヒュームの感性と比べて、興味のあることである。又エリオットの史的意識を強調した伝統論にくらべると、ヒュームの歴史的方法論や芸術史観が、いかにも平面的で、三次元の立体感や、時間性に欠けていることがよく理解されるのである。

#### c) リードと株式論の批評

芸術世界の現実には、美学のかかげる公式によって表現出来ない要素がある。もっとも、極く普遍的な意味での、満足、不満足に対する一般的な法則性があって、芸術性の価値がそれによって測られるといった、普遍的な要素が芸術に大きな位置を占めていることは否定し得ないのであるが、それに対して、普遍性が極く限られた、人間的要素ともいえるものが矢張り存在していることを忘れてはならない。即ち、芸術作品が時代と地理的環境の種々な力によって受ける動的な要素である。すべての芸術活動には、普遍的でしかも不変的な力である絶対的美と、可変的で動的な力であるこの様式美という二つの力が互に提存し、互に作用しあっていると見える。様式は、一定の時代、一定の文化がその芸術的欲求と美的理念を実現するために、かちとった表現形式であるに対し、美とは、心理的法則によって我々を満足させる現象、或は、美的に満足させるような制作物の形式的な性質及び特性の全体ということが出来る。

全て歴史的な意味に於いて、様式をもたぬものはない。作品がその時代の痕跡、その作品成立の特殊な事情をそれ自体の中に含まないものはないのである。したがって、高度に普遍化された様式美によって支配される芸術はあっても、絶対美によってのみ支配される作品はあり得ない。つまり様式は、いわば美が実現しようとする

時に、自分自身にならねばならぬ土の臭ともいふべきものである。

この土の臭が稀薄な場合、歴史的制約性が高度にはぎとられた作品となる。その中にある質的に高度な様式美が、純粋な美的モメントに昇華して、それが一般的な低次の様式美に打勝ち、我々に様式的意識を忘れさせることになる。又一方この土の臭が濃厚な場合には、先の、純粋に美的な印象は極めて薄く、反対にその作品は様式的に我々の興味をひく。しかも、我々がその同じ土の中で生活していればいる程、その作品に対する共感強いが逆に我々と異質の土の臭の作品は、反発的感情をひき起すような奇妙な存在以外の何物でもない。

今世紀のはじめまで、エジプト芸術やビザンチン芸術、そして多くの未開民族の芸術を我々が理解出来ず、又理解しようとしなかったのは、この異質の土の臭のために他ならない。ギリシャ芸術は、西欧芸術の長い伝統の基盤を形造って、古典的規範をなし、ヨーロッパ的思考や芸術を貫く、一つの客観的範疇にまでのしあがった精神類型であることは今更言うまでもない。この精神類型が長い歴史の間に、西欧の意識の限々までしみこみ、一つの先天的な力をからとっており、しかも、中世をすぎで現代に至るまで、世界の流れのイニシアティブをとったものは、他ならぬ、この西欧社会であり、その意識であったということから、ややもすると、東洋文化、エジプト文化果ては未開民族特有の精神的所産は、西欧のリベラル・ヒューマニズムの感性の視野の中で眺められ、その結果、それらは単に長い歴史を安易な眠りの中に送って、今尚原始的未熟な段階に留まっているものと考えられていたのである。ギリシャからローマを経、イタリアルネッサンスに於いて華々しく発展し、更に近世に向ってのびて行った大きな流ればかりを、唯一の可能的な芸術意識と見ることは誤りであって、これと共にエジプトや中世等に見られる芸術も又、別の雄大な芸術創造を果していることを指摘し、

「新しい芸術は程度に於いて今までの我々が接し親しんで来た芸術と異ると言うのではなくて、質的に全く異なるものであり、そして又この新しい芸術に対する理解は、唯以前の芸術に適した過ぎない芸術への接し方では、反って害われる危険がある」

「芸術作品を見る場合、その対象自体を考えるばかりでなく、それが満たそうとしている心的要請をも考え」(Speculations)

なければならぬのであって、その成立の一定条件を考慮に入れなければ作品は正当に評価され得ないという、ヒュームの様式論的批評態度が視代に残した足跡も大き

いものがある。

彼にあっては、批評家は、様式論的認識力、つまり、するどい感受性の他に、低次の様式から、絶対的なものにならざる高度の様式を認識し得るような、ひろいパースペクティブを馳使出来る歴史意識の持主でなければならぬ。ヒューム自身も、独断的な傾向はまぬかれないのであるが、かなりのパースペクティブを持つ芸術史観にたつて、クラシカルと、ナチュラルの二大様式を絶えず意識していたのである。

この彼の様式論はリードに引継がれている。即ち、美術品の創作心理或は、創作当時における心的態度にさかのぼって考察すると共に、美術品の背後にある文化史的背景を重視するという、リードの様式論的美術批評の態度や、彼の抽象美術論、特に機械を中心にした現代抽象美術論等はヒュームの遺産に他ならない。そして又、そのリードを通して現代美術にあたえたヒュームの風土的影響並びに美学的動機づけには注目されなければならぬものがある。

#### d) ニュー・クリティシズムと認識論

ヒュームのベルグソンを利用した芸術論がそのまま、I.A. リチャーズの初期の心理学的文学論の母胎になっていたことから、リチャーズを通じての、ニュー・クリティシズムへのヒュームの影響は推測されるが、更に、F.カーモードの指摘する様に、より直接的な影響も認められる。

即ち、ヒューム、エリオットから流れたイメージ、メタファによるネオ・クラシズムの現代詩そのものが、ロマン主義に対決するニュークリティシズムの分析批評の素地をあたえたものであるが、その背後には、ヒュームの認識論的詩論が存在しているのである。詩の読者にあたえる認識は、科学、宗教、哲学のあたえる認識とは本質的に異なる。それ丈に分析批評による理解の促進が必要になってくる。ニュー・クリティシズムといへば、その華かな表面上の分析批評の面ばかりが強調されているようだが、その底にながれるヒュームの認識論もその本質の一つをつくりあげているのである。

しかも、ニュー・クリティシズムの分析批評がロマン主義的印象批評と対決する時、そこに、きびしい限定意識が働いているのであるが、この限定意識も、もとをたざせば、ヒュームの、あのクラシックなリアリティ認識論の流れを汲み、限定状況の中で人間存在を捉えるあの意識に通じるものであることは、現代に於ける批評の機能を論じた、A. テイトのエッセイの中にも明瞭によみとれるのである。

最後に、カーモードの言葉をかりて、この論をとじることにする。

His (Hulme's) influence has proved hardy. It remains perceptible in the American 'New' Criticism; it plays its part in the work of the young Poundian critics of the present moment; even as far afield as Japan, I notice, there is a Hulmaian movement. For what he owed to the past, and for what his successors have taken from him (without, as I think, fully understanding the history of what they had got) he demands attention. (Romantic Image)

BIBLIOGRAPHY

T. E. Hulme      Speculations  
 "                  Further Speculations  
 Alum R. Jones    The Life and Opinions of T. E. Hulme

David Daiches    Poetry and the Modern World  
 Glenn Hughes    Imagism and the Imagists  
 Herbert Read     The True Voice of Feeling  
 "                  The Philosophy of Modern Art  
 "                  Art Now  
 "                  The Meaning of Art  
 T. S. Eliot        Selected Essays  
 Allen Tate        On the Limit of Poetry  
 Wilhelm Worringer Abstraction and Empathy  
 Wladimir Weidlé The Dilemma of the Arts  
                           (芸術の運命 深瀬基寛訳)  
 Frank Kermode    Romantic Image

---

志賀 謙: 本学専任講師 (英語担当)