

シュペングラーのゲーテ観

(アポロ的認識とファウスト的認識と)

小島 尙

一 序 論

シュペングラーはその主著「西洋の没落」の中の巻頭にゲーテのツアーメ・クセーニエンより次の詩を掲げている。

Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fliesst,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schliesst;
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem grössten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen

全じきものはてなき中に
くりかえしとわに流れて
力こめ千重の蒼空
入り交り相かこむとき
湧き出づる生くるよろこび
大小の星、なべてのものゆ。
なべてのあらがい、ひしめき合は

文化的方面に於て全人的獨創家の例としてアリストテレス、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ゲーテの三人を挙げ得ると思う。彼等はむしろ哲學、絵画、文學の方面に於て夫々稀世の天才を發揮しつゝ、自然科學者としても共通に造詣が深かつた。私はシュベングラの「西洋の没落」を讀み、古今東西の哲學、數學、文學、美術、音樂、宗教、法律政治、經濟、技術等の各部門の歴史にわたつて、かくも該博な知識と犀利な直観力を以て彼一流の獨創的な觀方をした文明批評家をしらない。彼自身もこれに關しては十分な自負を以て序としている。尤も個々の史實については各専門家から見れば誤謬もあらうし、誇張や獨斷も感じられ、彼の主張する文化から文明への推移とその没落の必然性も結局一つの主張に留まり俄にその是非を斷じがたいものがあるが、彼の魅力の一つは彼の調子の高い含蓄の深い文体である。彼は「新ドイツの建設」の論文の中でニーチエを除くと近代のドイツ著述家に模範とすべきものなしと極言しているが、彼の文体にもニーチエの影響があると思われる。特にその逆説的比喩の巧みさは人を魅了して止まない。彼は自己の哲學を大部分はゲーテの哲學に、一部はニーチエに負うており、前者からは方法を後者からは問題を得たと序文で告白しているが、特にゲーテとカントとの比較はジンメル「カントとゲーテ」の論文と合せて興味津々たるものがある。ニーチエは折角卓抜な問題を捉えながらロマン主義を抜け切らぬため苛酷な現實を的確に把握し得ずにしたつたと説く。

二 文化と文明

周知の如くシュベングラは世界史を埃及、バビロニア、印度、中國、メキシコ、古代（ギリシヤ、ローマ）、アラビア、西歐の八大文化に大別し、各文化に生誕、少青年期、壯年期、老年期、死亡があり、文化の壽命は約一千年

でその後に續く約數世紀乃至一千年は文明の時代であると見る。西歐文化は十世紀頃民族國家の發生時代、ロマネスク、ゴシック様式の建築に萌芽した。文化は獨自の宗教的體驗を以て始まり、西洋ではヘーゲル流の最初の思想家はジョアキム（一二〇二没）で、彼はダンテやアキナスにも多大の影響を及ぼした。その他ゲルマン的カトリック教、神祕主義、スコラ學派、エツクハルト、ヴォルフラム等は文化の春にあたり、續いてルネッサンス、バロック、ロココ様式にその黄金時代を誇り、デカルトの出現で西洋獨自の數學、ギリシャ數學の大意ではなく抽象的關係を示す解析的徵積分的數學の展開となり、フェルマ、パスカル、ライブニッツ、ニュートン等が輩出する。擬古主義と浪漫主義、アンビールとビーダーマイヤー様式の時代は有機的形成力の衰微を意味し、フランス革命、ナポレオン時代をもつて古代文化における都市國家の崩壊、アレキサンダー大帝時代と全らく文明への過渡期と見なす。ヴェルテルに讀み耽つていたナポレオンはロマンチックな夢想に憧れる文化時代の名残を留め、古代文明の時期に入つたローマ帝國のシーザーに該当する事實人はセシル・ローズである。要するに西洋文化はミケランジェロ、シェークスピア、レンブラント、パッサン、モーツァルトを経て、ゲーテ、カント、ベートーヴェンを精神的形成力の頂点として、やがて世界都市的文明の出現となり、ベンタム、コント、ダーキン、スペンサー、マルクス、フオイエールパッサン等の非形而上學的、實用的傾向としての唯物的世界觀、即ち科學、功利性、幸福の崇拜となる。ヘッベル、イブセン、ストリンドベリー等の文學、リスト、ベルリオーズ、ワーグナーの音樂、コンスタブルよりライブル、マネーに至る印象派の繪画等は文明に入つてからの作品である。シュベンガラはワーグナーの偉大さを認めているが、概して文明に屬する藝術は分析、体系が主眼となり綜合的直觀力を失つてくる。ゲーテの「親和力」に於て最高の意味の運命であつたものは、イブセンの「海の夫人」に於ては性の問題である。ヘッベルやイブセンの如く悲劇の主人公の行動を動機づけることは、悲劇を因果的に作り上げることの意味する。ダンテが使命と感ずるものを讀者は人生の目的に變じてし

まう。「現象の背後に何物をも求めるな。現象自身が教えた」という文化人ゲーテの言葉は、直観力よりは批判力に富む文明人のマルクスやダーキンにはもはや不可解なのである。文明とは最も外的な最も人工的な状態であつて、高度の人間種のみが達成し得るものである。文化から文明への推移は生ヴェルゲン成より既ゲヴォルテネス成へ、生より死へ、發展より硬直へ、心的ゼリツシュ幼年期より知ガイステリフ的ガイステリフ老成へドリーヤやゴートに現われる農村より石化せる世界都市へととなつて現われ、これは古代に於ては紀元前四世紀に、西洋に於ては一九世紀に完成された。又古代ではシユラクサ、アテナイ、アレキサンドリヤの後にローマの勃興を見たように、西洋ではマドリッド、パリ、ロンドンの後にベルリンとニューヨークが續く。文明の時代に於て古代の修辭學に匹敵するものは西洋ではジャーナリズムである。生存競争及び自然淘汰という完全に非ゲーテ的公式を有するダーキン主義、社會主義と近親關係にあるイブセン、ストリンドベリ及びショーの婦人問題や結婚問題、無政府的感覺的印象派マネー、ボードレルの抒情詩とワグナーの音樂とに表現された近代的な憧憬・刺戟及び苦惱——これらは農村人や自然人の世界感情の爲に存するのではなく、専ら世界都市的な頭腦の人間の爲に存する。スポーツはローマの闘技場と全しく文明の産物である。

三 知性と感性

シュベンングラーのアポロ的とファウスト的の分類はニーチェの「悲劇の誕生」のアポロ的とデイオニソス的概念を受けついでいるが、こういう分類法は既にヘルデルの民族詩と藝術詩、レッツィングのラオコーンにおける繪画的と文學的、特にシラーの素朴と情感の文學の提唱以來標準となり、ヴェルフリンのルネッサンスとバロック、シュトリツヒの古典主義と浪漫主義等の著書により一層有名になつた。西洋文學の潮流を大雑把に列記すると、ロマネスクとゴシック、ルネッサンスとバロック、啓蒙思潮とシュトルム・ウント・ドラング、古典主義と浪漫主義、自然主義

と新浪漫主義、印象主義と表現主義、新即物主義と實存主義等の二大對立概念に分類出來よう。佐藤春夫氏がかつて日本文學をもののはれの文學と知性の文學とに區分して論述していたのもその軌を一にする。

所でニーチエとシュベングラーの根本的な考え方の相違は、ニーチエは普通吾々が視覺的なアポロ型と考えているギリシヤ人も元來は聽覺的なディオニソス型であり、アポロは暗い情熱より生ずる悲劇を救うために後から生れた理智の光に過ぎぬと見て、ゲーテを非獨逸的存在として稱揚しているが、シュベングラーはギリシヤのディオニソス運動は彫塑的アポロの世界感情に敵對する反ドーリヤの運動として、西洋の多聲音樂の精神に敵對する反ゴートの運動としてのルネッサンスに對應すると説く。即ちディオニソス運動もルネッサンスも兩文化の本質を逸脱した對立概念へのはかなき憧憬に過ぎず、イオニヤとバロックを通して達成される歴史的運命の完成に對する不安の現われである。

「神^{ゴット}性は生けるものの中に働くが死せるものの中には働かない。神性^{ゴットリフ}は生成^{ザエルテン}、變化をなすものの中に存するが既成のもの、硬化せるものの中にはない。夫故に理性は神なるものへ向う傾向に於て唯生成するもの、生けるものと關係し、悟性は自己が利用せん爲の既成、硬化せるものと關係する」(ゲーテよりエツケルマンに)。この文章がシュベングラーの哲學全体の骨子をなしている。彼はプラトン及びゲーテと、アリストテレス及びカントとを二大對立タイプの哲學者と見なし、プラトンやゲーテは生成の哲學者であり、アリストテレスやカントは既成の哲學者であると考へる。前者の直觀に對して後者の分析——ゲーテは悟性で傳え得ぬものを前記“Wenn im Unendlichen”や西東詩篇の“Sagt es niemand”で始まる「たのしきあくがれ」の詩の特に最後の詩句の

Und solang' du das nicht hast,

かくて汝^{なれ}

Dieses : Stirb und werde!

死して生れ^あずば

Bist du nur ein trüber Gast

くらき世の

等に斷片的に象徴的に表現してゐるのである。

四 自然と歴史（カントとゲーテ）

自然は學的に取扱ふべきもの、歴史は詩作すべきものとシュベングラは斷じてゐるが、これだけを強調すると多少奇矯の言を弄するように響くかも知れない。然しビーダーマン編「ゲーテと共に」(大野俊一訳)のゲーテとルードン教授との問答を讀めば、ゲーテは歴史的眞實と數學的眞實を比較して前者は判斷する人の主観によつて違ふものであること。従つて「時代々々の精神」というのも詮じつめれば學者ら自身の精神で、時代々々がそれに影を映してゐるのだ」と述べてゐるファウストの言が正しいことになる。語つたゲーテの眞意と近いものがあることが分る。

シュベングラによれば眞實があらゆる生成を既成に統合する限り眞實は自然であり、逆にあらゆる既成を生成に統合する限り眞實は歴史である。後者の如く眞實がその想起された形態ゲシュタルトの中で看取されたときプラトン、レンブラン、ト、ゲーテ、ベートーヴェンの世界が生じ、眞實がその現在の感性的狀態に於て批判的に把握されるとそれはパルメニデス、デカルト、カント、ニュートンの世界となる。歴史を體驗する者は生成と既成兩者とも成りつゝあるものとして、自己を完成しつゝあるものとして直観する人であり、自然を認識する者は兩者を成りしものとして完成せるものとして分解する人である。ゲーテのいうように自ら歴史を體驗した者以外は歴史を判斷することは出来ないのである。つまり認識されたものは自然と全義語である。自然とは法則的に必然なるものの總括である。一方「直観アンシャウエンと注視アンゼーエンとは區別さるべきである」というゲーテの言葉を想起する。直観とは一つの體驗行爲でありこれは自己を完成しつゝ、自ら歴史たるものである。つまり體驗されたものは生じたもの即ち歴史である。あらゆる生起作用ゲシエンは一回限り

のものであり二度と繰返されない。それは方向（時間）即ち不歸還性という特徴を帯びる。生起せるものは過去に属する。生成は數を持たぬ。ゲーテの數學嫌いはここから來ている。特に具象的眼の詩人ゲーテがニュートンの物理學に反撥を覺えたのはデカルト以來完全にギリシヤの有形的數を離れて抽象的關係の數を論ずるに至つた西歐數學に對する不信である。生なきもののみ數えたり計つたり分析したりすることが出来る。歴史を知る者は生れ乍らのものである。アリストテレスとカント、ソフィストとダーキン主義者、近代物理化學はホメロスやエツダやドーリヤやゴート人の體驗されに、無限の、感得された自然と對立する。夫故近代人にとつては自然科學は易しいが歴史觀察は難しい。カントは「純粹理性批判」に於て時間と空間の直觀形式を説いているが、死せる反復する自然、因果律の世界に生きたカントは生ける時間を眞に把握し得たのではない。原因結果の必然性は空間の論理であつて時間は空間を生むが空間は逆に時間を殺してしまふ。生命には運命という有機的必然性があり、これは時間の論理であつて生ける形式を理解する類推の方法 werden, wurde の世界に生きたゲーテは、死せる形式を認識する數學的法則の sein, war の世界と對立する。運命はギリシヤの宿命とは違う。ソフォクレスのオイディプス王の運命は他の何人にも免れ得ぬものであるが、シュニクスピアの「リヤ王」の運命は個人の内在的性格より發した不可避の悲劇である。プラトンとゲーテは神祕を敬虔に甘受する。アリストテレスとカントはそれを暴露して破壊する。スピノーツアに傾倒したゲーテは自ら知らずしてライブニツツの子であつた。カントがプラトンの哲學的思索をお喋り術だと貶し、講壇哲學者がゲーテの哲學について沈黙を守るのには以上の理由である。藝術家として生活、自己の姿の發展、既成ではなく生成を繰返し作り上げたゲーテの數學嫌いは「ウイルヘルム・マイスター」や「詩作と眞實」にも現われているが、ここには機構としての世界が有機体の世界に、死せる自然が生ける自然に、法則が形態に對立していた。自然研究家として書いた一行一行は成りつゝあるものを即ち「生きつゝ發展してゆく印象づけられた形」を彷彿せしめることであつた。

共感、直観、比較、直接的内的確信、正確な感性的想像——これこそ動ける現象の秘密に近づく手段であつた。これこそ歴史研究一般の方法である。かくしてゲーテは植物形体が葉から發達したこと、脊椎動物の起源、地質層の生成、即ち自然の因果律ではなく自然の運命を追求した。ゲーテの地表の觀察は常に地質學であり、彼が死せるものの學問と名づけた礦物學ではなかつた。「人生に於て重要なものは人間であつてその結果ではない。」或は「人類だつて？そんなものは抽象だ、昔から人間だけがあつたし將來もそうであろう。」（ゲーテからルーデン教授に）

さて時間の像を以て現實は須臾のものとなる。Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis（無常なるものは凡て一つの譬喩に過ぎぬ）というファウスト第二部の終りの言葉こそ西歐文化の象徴である。ドンキホーテ、ヴェルテル、ソレルは一時代の肖像であるが、ファウストは一文化全体の肖像であるとシュベングラは強調する。ここに私はニーチェのツアラトウストラの中で Alles Unvergängliche ist nur ein Gleichnis（不滅なるものは凡て一つの譬喩に過ぎぬ）と逆襲し「詩人はかくも嘘つきである」と述べているのを思ひ出す。ここにニーチェの現實肯定への絶望的あがきが感じられると思う。ゲーテこそ巧まざるリアリストであつた。シュベングラもニーチェの概念、デカダン、ニヒリズム、凡ゆる價值の轉換、權力意志等は西洋文化の本質に深く根を下しているが、それはローマ人やギリシヤ人、ルネッサンスと現代ヨーロッパ、誤解されたまゝの印度哲學への瞥見等の影響で、ニーチェも時代の子たることを免れなかつたと説いている。もう一度ゲーテとカントを對立概念をもつて表示すれば、形体と法則、譬喩と概念、象徴と公式、生と死、理性と悟性、直観と体系、ゼーレとガイスト、運命理念と因果法則である。私はこゝでベートーヴェンが臨終の床でシューベルトの作品を読み驚歎して「君、アンセルム君、君は私のガイストを持つて居る。併しフランツは私のゼーレを持つてゐる」と云つたというグロウプ著シューベルト傳を想起せざるを得ないのである。

五 彫塑と音楽（ヘレニズムとファウスト精神）

シュベングラはギリシャ世界では生命の横溢する現在への執着により、アラビア（マゴス）世界では生を新に得、死を克服する洗禮により、ファウスト的世界ではイエスの肉体を受け従つて不滅を受けるに値する懺悔から發すると論ずる。ゲーテはイタリー旅行でバラディオ（一五八〇後）の建物に感激を覺えたが、ボンベイを見て奇怪な半ば不快な印象を述べ、ヘラス藝術の傑作たるハイストムとセゲスタについて語つてゐることは無意味なものである。つまり古代に憧れたゲーテも結局古代の力を再認識し得なかつたのだ。ゲーテが古代生活の作品特に彫塑に於て讚歎した純粹現在、即ち時間（方向）の否定は、所詮彼の内になきものへのファウスト的衝動の現れに過ぎなかつた。文學史家シュトリツヒも全じく天性^{ナトゥル}としてはやはり北方型のゲーテが精神^{ガイスト}として南方の形を求めたと説く。ゲーテは普通常識的にはドイツ人には珍しい眼の人と云われ、イタリーでも音楽は聞かずに絵画彫刻建築をのみ見て廻り而もゴシック建築には余り関心がなくルネッサンスの藝術に感激し、均齊の取れた形式美のラファエルを音楽のモーツアルト、文學のシェークスピアと共に神の攝理の現れとして終生激賞してゐたことはエツケルマンの對話にも書いてゐるが、私は彼がベートーヴェンやシューベルトやウエーバーに對する偏見と無理解にも拘らず、あのように音楽的な抒情詩を無數にものしたにかねがね不思議に思つてゐた。然しそれは音楽的無形の情熱を造型的有形の靜觀を以て統合し、そこに調和の世界を築き上げんとした彼の理智的な努力であり、彼が音楽に對しても独自の感受性を有してゐたことは、ロマン・ローランの「ゲーテとベートーヴェン」やエドガー・イステルの「ゲーテと音楽」最近は全名の石倉小三郎氏の著書等にも詳述されている。

ファウスト的想像力は内面的感覺に訴える。ベートーヴェンが晩年の作品を書いたときは聾であつた。彼にとつて

は視ることも聴くことも均等に靈魂への橋である。こういう幻想的方法是ギリシヤ人には無縁である。兩者の絵画の距離は全時代の絵画と音樂の相違よりも甚しい。凡ゆる世紀や文化を通じて一貫する藝術の種類はない。ギリシヤ、ローマ藝術にはドナテロの立像、シヤニョレリの絵画、ミケランジェロの正面に類似するものはない。凡ゆる古代建築は外面から、凡ゆる西洋建築は内面より始まる。アラビヤ建築も内面に始まるが外面にも留まつている。ファウスト的精神のみが壁を通して無限の世界空間の中に突入し、内面をも外面をも全一世界感情の一致せる像たらしめた所の様式を必要とした。早期大建築は凡ゆる次代の諸藝術の母である。古代造型藝術は孤立せる人体の獲得を唯一の理想の完成と見る。ファウスト的音樂は早期の對位法から十八世紀の器樂的樂章に至るまで聲の寺院を打ち建てた。殊にヨーロッパの藝術は早期ゴシックの一五〇〇年よりロココ衰退の一八〇〇年迄器樂が勝を占めた。そしてバリストリーナからワーグナーの音樂に至る迄生成の象徴が展開するが、ギリシヤの彫像はすべて純粹の現在である。實に、古代音樂は耳に對する彫刻である。

中國音樂は吾々西洋人にはその朗かな所と悲しい所とを區別出来ない。全様にロシヤ音樂を吾々は凡て無限に悲しいと見るがロシヤ人にとつては然らず、中國人は西洋音樂を凡て行進曲と感ずるが、それは吾々生活のリズム力學的印象を中國精神のリズム的に強音のない所謂「道」に當てはめて聞くからである。この邊は明らかにシュペンラーの誇張であらう。筆者は邦樂よりは洋樂にはるかに多く心のオアシスを見出している。

パロツクを以て音樂の指導はイタリーに移るが全時に建築は代表的藝術たることを止め、ファウスト的特殊藝術の一集團が生じ絵画が中心となる。そして西洋精神の無限への憧れは彫刻の如き有限的藝術を以ては満し切れなくなつてくる。既にレオナルドに彫刻に對する輕蔑の念が萌す。彼は絵画的特長を生かす爲に唐金鑄物ブロンジエスを認めた。反之ミケランジェロは當時はまだ白い大理石を藝術の中心においていた。然し晩年には彼にも彫刻の仕事は成功せず建築の世

界に逃避した。レンブラントやバッハが偉大という意味で偉大なギリシヤのフィディアスの様な彫刻家は西洋にはい
ないのだ。尤も優れた彫刻家も現れたが、トールグルトセンはルネッサンスの模倣者として、フドン、ロダンは假装
した画家として、ベルニニーやシュユーターは全時に建築家として、クアスヴォクスは全時に装飾家として現われ
總じてモデルナ、グージョン、ブヂュー、シュユーターの間には緊密な傳統も必然的な關係もないのだ。彫刻はフ
アウスト的精神の發展には本質的な役割を演じていない。絵画もテイツイアンに負しレンブラントに於て大成した光
と影の遠近法により、益々音樂的無限へ近づき、やがてバッハ、ヘンデル以後音樂がファウスト的精神の表現の主流
藝術となつたのであり、實に、ギリシヤの彫塑、西洋の音樂こそ、兩者の文化の最高、の象徴である、とシュベングラは力
説する。

パレストリーナ及びオルナンド・ラツツス（一五九四没）の無伴奏式樣式を以て肉聲の支配が終りを告げる。肉聲の
拘束された和音では無限への情熱的衝動を表現し得ず、絃樂及吹奏樂器の合奏の和音に席を譲る。全時にヴェニスに
新マドリガルのテイツイアン樣式が発生する。ゴシツクの音樂は建築的で且聲樂的であり、バロツクのそれは絵画的
で且器樂的である。前者は構成し、後者は樂想的に作る。ここに超人格的形成から大巨匠の人格的表現への歩みとな
り、最後にあらゆる藝術は都市的に、従つて世俗的になつてくる。

ゴシツクは樂器を一定の音色の部門に發展せしめた。今や肉聲の條件に従わず肉聲を他の音に配列せしめるオーケ
ストラの誕生となる。これに對應するものはフェルマの幾何學的解析からデカルトの純函數論的解析への全時的歩み
である。メロデーと裝飾音から新樂想が生じ、それより對位法に向い、その最初の巨匠はフレスコバルディであり
頂点はバッハである。早期絵画的バロツクの形式から十七世紀にソナタの種類、組曲、シンフォニー、コンチエル
ト等が出現し、その力強い動力學はコレリ・ヘンデル、バッハによつて完全に非肉体化した音樂となる。ニュートン

とライブニッツが一六七〇年頃微積分を発見したとき、遁走曲的様式が完成した。オイラーが函數論的解析の窮極の解釋を公式化し始めた一七四〇年頃、シュタミッツ及びその時代によつて音樂的裝飾の最後の最も円熟した形式が無限に動く四部樂章として現れた。フーガのテーマは「ある」だが、新樂章のそれは「なる」である。前者は絵であり後者は戲曲である。最も深い内的音言語の根源は絃樂で、その中でもヴァイオリンは凡ゆる樂器のうちでファウスト的精神を完成した最も高貴な樂器であり、彼岸的聖なる瞬間を絃樂四重奏とヴァイオリンソナタで表現し最後の神祕を語る。室内樂に於て西洋音樂はその頂点に達した。無限空間の原象徴はここに完成する。タルティニ、ナルディニ、ハイドン、モーツアルト、ベートーヴェンの憧憬的提琴のメロディーはギリシヤの都^{アテネ}城の作品に比肩すべきものである。

十八世紀の繪画（裝飾銅版画、素描）は一種の音樂であり、これはワットーやフラゴナルの繪画を、ゴッラン織、バステル画を支配する。色^{フアルベント・イン・シラフルベ}調と音。色の近似に留意すべきである。前述の如くシュベングラはルネッサンスの意義を高く買わず、ブルクハルトに反對する。即ちルネッサンス藝術は對位法のファウスト的森林的音樂の精神に對する反抗である。ルネッサンスは絵や言語の二三の藝術を支配して終りを告げた。ルネッサンスは西歐の考え方、生活感情を無に変えた。それは衣裳や身振にまで侵出したが存在の根底にまでは至らなかつた。何となればバロックの世界観はイタリーに於てすら本質的にはゴシックの繼續であつて、ダンテとミケランジェロの中間に一人の大人物も生まなかつたのだ。ルネッサンスは反ゴシック的藝術で、その音樂は自己自身の内部の矛盾である。ゴシックこそルネッサンスの唯一の根底であつて、ルネッサンスは眞の古代に觸れさえしなかつた。まして古代を理解もせず復活もせしめず古代生活への夢想に止まり、ファウスト的精神が夢み自己忘却に陥る唯一の夢である。

十六世紀は歐洲繪画は決定的に変化する。北方の建築、南方の彫刻の後見役は消滅し、繪画は多聲的に無限的にな

り、色は音となり、繪筆の藝術は交聲曲^{カンタターナ}とマドリガルの様式と結合する。油繪技術は空間を征服せんとする藝術の根底となり、物は空間の中に失われる。レオナルドとデオルデオーネと共に印象主義が始まる。背景が重視され無限のしるしとしての背景は感覺的把握^{グライファール}の前景を支配する。その典型はオランダの風景画家。前景を重んずる画家は非音樂的シニョレリとマンテーニヤである。レンブラントの繪画には前景はないと云つていい。雲の藝術的取扱は古代には出来なかつたし、ルネツサンス繪画でも遊び半分に淺薄に取扱われたに過ぎない。ゴシック的北方繪画は神秘的遠望を雲の上に又雲を通して描き、デオルデオーネとヴェロネーゼに於てその完全な魅惑を繰り擴げ、ネーデルランド派及びグリユーネワルトは悲劇的にまで其の美を高めた。遠方——これは全時に歴史的感覺である。遠さの中に空間は時間となる。水平線は未來を意味する。バロック公園は秋の落葉の公園であり、ルネツサンス公園は夏と正午の爲に考えられたもので、それは無時間である。テイツイアンはミケランジェロより描き方を知らぬと非難されたが、それは輪廓描寫によつて固定されて了つた對象、近さ、素材的なものが、その藝術的現實性を失つたことを意味し、形式と内容の論争はルネツサンスの印象下にあつた藝術論に於て支配的となる。古代には形式と内容のギャップはなかつた。古代は物の靜力學、フレスコ藝術で、西洋は空間の動力學、油繪である。輪廓は素材を限定し、色調は空間を説明する。前者は物語りの感覺的であり、後者の空間は先驗的で想像力に訴える。尤もユークリッド式把握的なものはポピュラーで吾々西洋人にとつても古代藝術は大きな慰安なのだ。フローレンスの反ゴシック的ラファエルはポプュラーだが、レンブラントは然らず。テイツイアン以來繪画は秘教的となり文學も音樂も全様でダンテやヴォルフラムにはその傾向が著しい。ファウスト的藝術は萬人の爲のものではない。フィデアアスの彫刻は肉体的眼に訴え精神的な眼に訴えず、非空間的藝術は先天的^{アフリオリ}に非哲學的である。

線の遠近法を空氣と光の遠近法に代えることによつてルネツサンスは内面的に克服されて了つた。油繪と器樂はゴ

シックで生れバロックで完成した。兩者とも最高の意味におけるファウスト的藝術である。

古代絵画はバレットを黄、赤、黒、白に限つた。これは昔から氣づかれギリシヤ人は色盲ではなかつたかなどと誤れる假説を設ける者もあつた。ニーチエの曙光モルゲンレーテ(四二六節)もギリシヤ人は青と緑に盲目であつたと説くが、これにはユークリッド的精神の原象徴が現われているのだ。青と緑は空、海、充實せる平野、南方の正午の影、夕、遠山等の色である。本質的に大氣の色で對象の色ではない青と緑は微積分的で冷い。それは非肉体化し廣さ、遠さ、無限の印象を呼起す。尤も青とその効果も古代藝術に知られていた。多くの寺院の小間壁は青い背景を持つていたし、青い馬、青い毛髪も普通であつた。但し遠近法の色は暗さ、光のない非現實的なものと關聯している。それはゲートが色彩論に於て魅力的無と名付けたものである。總じて青と緑は先驗的精神的非感性的色である。従つて油絵では優勢となる。黄と赤は物質、近さ、血の感情の色である。赤は性の色である。それ故動物に働きかける唯一の色である。ファロスに、即ち立像とドーリヤの柱の象徴に最も近い。他方純青はマドンナのマントを淨化する。紫は青に壓倒された赤であつて、もはや孕さる女の色であり獨身生活に生きる僧侶の色である。黄と赤はポプラーの色で大衆、子供、女、未開人の色である。ユークリッド的アポロ的多神教的有限の色であり、馬鹿騷ぎの社交、市場、國民祭、素朴な醉生夢死、古代的運命、盲目の偶然、点狀の存在を現わす色である。青と緑はファウスト的、一神教的色であり、孤獨、憂の色、瞬間が過去及び未來に關係する色、宇宙に内在する攝理としての運命の色である。こういうシュペンغلラーの論旨で行くと例えば日本の有田焼の陶器は青を主にし赤を素人好みとして輕視する点、ファウスト的精神に近いものと云えよう。

古代の藝術作品は出來事で西洋のは行爲である。歴史的と非歴史的、永遠と刹那の對照である。油絵の褐色は純形式完備の無限への展望を開く。この色は綠と對比するとプロタスタント的である。十八世紀の無限をさまよう北方的

汎神論はゲーテのファウストの天上の序曲の天使たちの詩に表現されている。レンブラントとベートーヴェンは繪画と音楽に於ける最も内面的な藝術家である。ルネッサンスに完全に無縁の褐色は最も非現實的歴史の色、虹に缺けている唯一の原色である。純褐色の光は吾々の自然の可能性の外にある。デオルデオーネ（一五一〇迄）の緑褐、銀、潤褐、深黄は自然よりその現實性を奪う。そこに宗教的告白があり、文明化した画法の創始者たるコンスタブル（一八三七迄）と好對照である。

褐色を最も巧妙に驅使したのはレンブラントである。ニーチエはかつてビゼーの音楽を褐色を以て形容したが、これはむしろベートーヴェンの絃樂、ブルツクナーのオーケストラに当てはまる。ブルツクナーの音楽は空間を褐色的金色を以て満した。絃樂器は遠さの色、木管樂器は明るい遠さ、金管樂器は近さの色、通俗的な黄と赤の色である。ワットーの青緑はクーブランやモーツアルトやハイドンに、ネーデルランド派の褐色はコレリ、ヘンデル、ベートーヴェンに見出される。ルーベンスはけんらんたる藝術家だが思想家ではなく褐色は彼にとつては殆ど無意味で影絵である。尤も彼の官能性すらギリシヤのそれとは違う。彼と好對照をなす画家はマレースである。

總じて北方の文學の眞價はダンテの「新生」以來告白の藝術である。レンブラントの繪とベートーヴェンの音楽も然り。ラファエルやカルデロンやハイドンが僧侶に傳達した感情を前者は自己の作品の言語に移した。ゲーテの作品は特に彼自身の言葉によれば凡て一つの偉大な告白の斷片に過ぎぬ。パルツイファル、ハムレット、ヴェルテルの自画像的自叙傳風の告白的悲劇体験はギリシヤにあつたかどうかは疑わしいとシュペンラーは説く。形式の偉大さをものし得ず默せざるを得ぬ人はヘルデルリンの如く破滅する。ルネッサンスの三大藝術家レオナルド、ラファエル、ミケランジェロも古代に憧れつゝ古代を破壊したのだ。即ちラファエルは線とフレスコを、レオナルドは面を、ミケランジェロは立像と肉体を破壊した。關係の代りに尺度を、空氣と光の効果の代りに素描を、純空間の代りにユーク

リツド式肉体を欲しつゝも結局ファウスト的衝動に歸る外なかつたのだ。レオナルドは既にレシブラントやバツハの藝術を夢みていた。デオットはゴシックの、ティツイアンはバロックの藝術家であつたのだ。ペトラルカは古代的情熱に感受性を持つ最初の人であり、ミケランジェロはその最後の人であつた。ゲーテはファウストの第二部に於て力強い感性的肉体的現在におけるアポロ的世界のヘーレナを連れて來たとき、偉大なるバン神に表象された世界を再現しようとしたが、この情熱をミケランジェロ程強く發揮した者はない。然し彼の第二の精神なるゴシック的キリスト教的ダンテの精神、廣い空間の音樂の精神がそれに抵抗した。彼と共に歐洲の彫塑の歴史は終つた。音樂ではワグナーのトリスタンを以てファウスト的藝術の終止符が打たれた。ワーグナー及びマネー、セザンヌ、ライプ、メンツェル以後の藝術家は職人であつて獨創家ではない。

以上でシュベングラの藝術觀を概観したが、彼の論旨には時々天才的な閃きがあるものの、所詮宿命論たるを免れ得まい。又音樂の分野でもロツシーニ、シューベルト、シューマン、メンデルスゾーン、ヴェーバー、ショパン、ブラームス等に一言も觸れず默殺しているのは腑に落ちない。筆者も近代の無調音樂や、マチス、ブラック、ピカソ等の近代美術に感動をそゝられず、ドイツの古典音樂に心の古里を見出しているが、これは近代藝術の精神と美に對する感受力を缺いているためかも知れず、シュベングラも自己の鑑賞力の尺度を以て十九世紀後半以後の藝術を凡て無感動な單なる知的產物として一蹴することは獨斷偏見の誹りを免れ得まい。彼は西歐の文化的使命は既に終り、新にロシア文化が発生しつゝあり、ドストエフスキの「カラマゾフの兄弟」はダンテの「神曲」と比肩し得る深い宗教的體驗を盛つた作品であると「ロシア精神と社會主義」の著書で述べている。ともあれトーマス、マンが「ゲーテとトルストイ」に於て喝破しているように、兩文豪とも内にひそむ音樂への情熱を片や形式形成の精神を以て、片や宗教的倫理の精神を以てコントロールしたのだ。シュベングラのファウスト的精神というのも、特に西洋民族

の中のカトリック無政府主義者のスペイン人、ウィーキングルの清教徒イギリス人、騎士團精神の敬虔派プロシヤ人に具現され、佛伊の精神はギリシヤのそれに近いと考えている。

マックス・シェーラーはその著「平和の理念と平和主義」に於て、一民族が最も活動力ある時代は尙武の氣性に富むが、文明化するに従ひ平和主義的無氣力となり、遂にその民族の使命を終り他の民族に席を譲るといふシュペングラーの懷疑的宿命論を駁し、史上激戦の後には必ず平和論と諸國民有和の運動が繰返し力強く唱導されるその嚴たる事實とその實現の可能性を輕視すべきではないこと、また文化の浸潤により、例えば中國と日本への佛教の普及、イスラムとヘレニズム、キリスト教と古代文化の結合等により、全人類の文化に質的な差のなくなりつゝあることを強調している。最後にマルクス主義的批評家のフランツ・シャーはその著「文藝學の發展」に於て、ブルジョア末期には第一に自己の矛盾を宗教的神秘の世界への逃避に求める者と、第二に自己の崩解を人類一般のそれと見なし、懷疑的厭世論に陥入る者と、第三に最後のあがきをファツシズムに於て解決せんとする者とに分れるが、シュペングラーは第二の例であると説明している。然しシュペングラーの「プロシヤ精神と社會主義」や「新ドイツの建設」を讀むと、シャーの公式に當てはめれば、彼は一見第二の立場に立ち乍ら第三のそれを根據づけようと努めているように見える。尤もシュペングラーはマルクスイズムは所詮西歐文明（文化ではない）の必然的な一產物に過ぎず、これを凡ての民族や時代に當てはめるのは不当も甚しいと説く。彼は階級闘争の原理より説明するマルクスの國家觀を排斥し、國家を世界精神、理性の實現の象徴と見るヘーゲルに組しているが、然し生の哲學者たる彼は單なるロゴスの觀念論にも反對である。又全生の哲學者でもジンメルはカントとゲーテの質的差異を論じつゝも、兩者相補つて文化の全意義を把握し得ると考へているが、シュペングラーの論旨では兩者の特質を論じつゝもゲーテをカントに優位せしめている。ともあれ彼も時代の子であることは免れ得なかつたのではないか。一九三六年に死んだ彼は、米ソ間の緊張

益々深刻化しつゝある第二次大戦以後も、自己の公式を少しも変えなかつたかどうか、或は益々自説を確信するに至つたかどうか、私には誠に興味深い問題である。