九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

マルクス主義の光の下に見られたゲーテの『ファウスト』 : ルカーチュの『ファウスト論稿』

高橋, 義孝

https://doi.org/10.15017/2332784

出版情報：文學研究. 66, pp.73-99, 1969-09-20. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

マルクス主義の光の下に見られた ゲーテの『ファウスト』

——ルカーチュの『ファウスト論稿』——

高橋義孝

一六、ルカーチュの『ファウスト』論 ところがルカーチュにおいては、『ファウスト』を捉える角度が一変する。(Georg Lukács, Faust-Studien〔I Zur Entstehungsgeschichte, II Das Drama der Menschengattung, III Faust und Mephistopheles, IV Die Gretchen-Tragödie, V Stilfragen: Das Ende der Kunstperiode〕, WW Bd. 6, Neuwied 1965, S. 525-621〔1940〕.)

トーマス・マンとルカーチュの『ファウスト』論の根本的な相違は、すでに話の切り出し方にはつきりと現われている。トーマス・マンが、「その自叙伝『詩と真実』に関するメモや構想の中で、ゲーテは二十五歳の時に作つていた『奇妙な作品の秘密文庫』への想い出について触れている」という風にまず自叙伝的・伝記的・個人的な事件から入つて行くのに反して、ルカーチュはその『ファウスト』論を、「プーシュキンは『ファウスト』を近代生活の『イーリアス』だと言つている。言い得て妙であるが、この言葉を正しく具体的に理解しようと思つたら、ぜひ

この近代という言葉を強調する必要がある。というのは、現代生活においては、もはや古代におけるように、思想や詩的形成の一切の規定を直接に人間から導き出してくることは不可能だからである。思想的な深み、社会的・人間的諸範疇の総体、芸術的な完璧さは、現代にあつては素朴に自明的に統一されてはいず、むしろ互いに激しく相争つているのである。このような互いに相争う諸傾向をゲーテは打つて一丸として、言葉の真の意味でのユニクな作品を作り上げた。ゲーテ自身『ファウスト』を一箇の『測り知ることの出来ない作品』inkommensurable Produktion と呼んでいる」と書き出して、抑々の最初から『ファウスト』を捉えようとする彼の視点が社会的、歴史的、客観的なものであることを窺わせている。そして彼はその『ファウスト』論を次ぎのような言葉で結んでいる、「すべてこれらの不調和な点は、『ファウスト』第二部が実際にある偉大な一時代の終焉を意味することを示しているのである。論者の多くは第二部におけるゲーテの表現様式を(ゲーテの)『老熟期の様式』と呼んでいるが、この規定は全面的に正しいものではない。なぜなら問題は一個人の老熟ということにあるのではなく、むしろ一つの世界の老熟にあつたからである。『ファウスト』は、完成し得べからざるものが芸術的に完成された最後の作品である。(『芸術時代の終焉』ということをことさらに唱えたのはベルネとハイネ――むろん非常に相異つたやり方ではあつたが――であつた。すなわちそれは、老ゲーテの影響の下に社会的・政治的闘争を超越する、自律的な、全くそれ自身において満ち足りているところの意義が芸術にはあると考えた時代がベルネやハイネが論駁しようとしたいわゆる『芸術時代』である。」G. Lukács, K. Marx und Fr. Engels als Literaturhistoriker, Berlin 1952, S. 44.) この高い芸術のうちに『芸術時代』die Kunstperiode は自己止揚を遂げるのである。実際にこれは『測り知ることのできない作品』である」。われわれは以下、ルカーチュがいかなる論理の道筋を辿つ

て『ファウスト』は「芸術時代」の終焉を意味する作品だという結論に到達したかを見ようとするのであるが、そうであるからと言つてわれわれはここにわれわれの『ファウスト』論を展開してルカーチュのそれに対置させようとする者ではなく、われわれにとつて問題は本論稿の到るところにおけると同様つねに、さまざまな論者がさまざまな作品を論ずるその論じ方を見ることにあるのであり、作品そのもの、作家そのものをわれわれの立場から論ずることにわれわれの意図があるのではない。

第一章「成立史」に先立つ短い序文においてまず注目するに値すると考えられるのは、ルカーチュもまた上来繰返し述べてきたった「美かイデオロギーか」という二者択一の問いの論理的対比物としての、芸術作品の構造的本質に関する一種の機械主義的、元子論的な前提的見解に基づいて文学に薄ろうとしているという事実である。「美と思想の渾然たる統一はわずかにただ第一部にのみ存在し得ている。思想的なもの、社会的・歴史的な、また自然哲学的な諸関連の暴露は次第にその圧力を増して、芸術的形式と描かれた諸人物の感性的統一の上にのしかかり、それどころか最後にはそれを破砕してしまうのである。これは、芸術的形式のまとまりや美しさを破壊して、それを非情で偉大な新しいリアリズムの犠牲に供し、こうして『芸術時代の終焉』を招来せしめるところの、十九世紀における文学の発展の一般的過程なのである。」ルカーチュは明かに思想内容と美的形式という二つの項を予め分離して置き、古代ではこれら相反する志向を持つた二つのものは「素朴な自明さ」のうちに統一されたが、近代ではもはやそれが不可能になつてきたので、プーシュキンの『ファウスト』の定義においては「近代社会のイーリアス」の「近代」を特に強調する必要があると見るのである。このように、一方の側に思想内容があり、他の側に美的形式があり、これら両者が渾然たる融合統一を達成するところに芸術作品の誕生が可能になると考えるのがまさに芸術論上の機械主義であり、元子論であるが、芸術作品の誕生がこのような簡単な算術的足し算によつて

可能になるかどうか、ここには極めて厳密に考究されてしかるべき問題があろう。ルカーチュの元子論的な考え方は次ぎの言葉にも明瞭に看取される、「ゲーテは『ファウスト』において一つの巨大な過渡期の最も重要な哲学的諸問題をわれわれの前に提出している。それも単なる剝き出しの問題として提出されているのではなく、それらの諸問題は、さまざまな究極的人間関係の感性に訴える迫力ある（あるいは少くとも輝くばかりの装飾的な）描写と分ちがたく一体となつて提出されているのである。」（傍点筆者）この個処によつてもルカーチュが、「問題」と「描写」とは離ればなれに存在する二つのものであつて、それらがある時は幸運にも合体し、またある時は離ればなれになるというように考えていることが分り、芸術作品における両者の間の何らかの内面的に必然的な関連ということなど彼の念頭にはなかつたのではあるまいかと推測させずにはおかない。そしてこのような、形式と内容に関する元子論的な考え方と相呼応するのが、芸術は美かイデオロギーか、そのいずれかである筈だとする二者択一的な芸術観なのであり、ルカーチュが芸術観上の一種の分立主義者であることがこれによつて判明する。しかし彼がイデオロギー主義の味方であるか、唯美主義の味方であるかはむろんこの短い序文においては明瞭とはならないが、彼が「バルザックにおいては（『粒起革』La Peau de Chagrin, 1833.）資本主義社会の、現実であつてしかも妖怪じみた趣きを表現する近代小説への幻想的な前奏曲が奏でられており、ゲーテの『ファウスト』からは市民文学における、完璧な芸術的形式の達成された最終段階という終楽章の幻想的な和音が響いてくる」と書く時、上の問いに対する答はほぼ明かであろう。

ついでルカーチュは第一章「成立史」において、『ファウスト』が「測り知ることの出来ない」作品であるのは、「この作品の中には一つの重要な歴史的過程が持続的な模範的な姿で反映して」いるからであり、その意味

においてこそこの作品の「成立史」が問題になつてくるのであつて、それは「純粋に文献学的根拠から」重要なのではないと言つて、まず『ファウスト』の成立史的な首尾一貫性の問題を採り上げる。この問題については、「ファウストの構想は五、六十年来定まつていた」という老ゲーテの発言をめぐつて文学史家の間で大いに議論が交わされてきたが、ルカーチュは『ファウスト』は製作、作品そのもの、その他いろいろな面で不統一的統一あるいは統一的不統一とでもいうような意味で結局首尾一貫しているものであり、こういう奇妙な成立史は『『空想の所産』ではなく、現実の諸事実の完全に合法則的な、そして必然的な誇張」（ゴーリキ）であるところのファウスト伝説のような素材がこの作品の土台となつているから可能になつたのだと説明する。そして若きゲーテは、民族の覚醒せざる詩才によつて創り上げられたこの伝説中の「諸人物像のうちに、ある一時代の最も深刻な諸問題が活きいきと、感性的に具体的に捉えられ、しかもあらゆる深みが写し出されているのを見出したのであるが、同時に彼はそこに彼自身の生活と彼が生きていた時代の最も困難切実な諸問題の象徴の数々を見て取り、これを自己流に作り変えたが、そういうことが出来たのも、ゲーテ時代、特に若きゲーテの時代には民間伝承の神話や伝説がまだ国民とともに生きていたからで」あり、またゲーテがそういう伝説や歴史上の人物（ゲッツとファウスト）を採り上げたからでもある。この素材を採り上げたことは、若きゲーテの「高い意味における現実 Akutualität に対する深い本能を証拠立てている。」というのもゲーテはこれら二つの主題において「ドイツが中世から脱却しようとして戦つた最初の（そして最後の）大規模な戦い、すなわちドイツのルネサンスであるところの宗教改革、小諸侯と貴族との戦い、農民戦争」などに着眼したからである。そういう時代を文学作品の上に甦えらせるということは「イデオロギーの面から見ると一旦断ち切られた歴史の糸を再び結び合わせるとい

うことを意味する。この過去への遡行は、未来へ立ち向つて行くためにはまさしく不可欠な助走であり、歴史遺産を生かすことを意味するからである。」こうしてわれわれは、これが「成立史」の章であることを割引きしてもなお、知らずしらずのうちに美や芸術の世界とは縁遠い歴史そのものの世界の中へ連れ込まれて行く。すなわち焦点をゲーテその人に絞れば、ゲーテにとつて切実だつた人生と社会の諸問題の文学創造による解決への試み、あるいはゲーテ自身の歴史的洞察力の鋭さ、歴史的な勘というようなものの存在する平面へと案内されて行くと言わざるを得ない。ここでは明かに「何が描かれるか」が問題となつていて、「如何に描かれるか」は不問に附せられる。後者が問題になるとしても、それは飽くまでも前者の優位を承認した上でのことなのである。ゲーテの、従つて『ファウスト』の偉大は、ファウスト伝説を採り上げたゲーテが「市民的ドイツの精神的目覚めを——これはドイツの政治的目覚めに遙かに先んじた哨兵であつたが——その源泉に、すなわちかつて有機的発展の糸がそこで断ち切られていたその時代に立ち戻らせた」という点にあると書かれているのを見れば、ますますそう言わざるを得ないであろう。

ルカーチュに従えば「野蛮な無政府的時代に自力で生き抜いて行く人間」(ゲーテ)として捉えられたゲッツとファウストとは、若きゲーテ自身と同様、あらゆる意味での自由への憧れに身を焦していたが、彼らに見られる「思想的並に政治的に極度に混乱した自由の弁証法 Dialektik der Freiheit は、ドイツの客観的、歴史的状況の必然的なイデオロギー上の反映」なのであり、その混乱はイギリス、フランス、ロシアでは国民の国家的統一がすでに出来上つていて、その上で初めて資本主義の経済的発達が、ブルジョワ民主主義革命が出て来たのに、ドイツでは逆にブルジョワ民主主義革命の中心課題がすなわちドイツ国民の国家的統一であつたという矛盾

（レーニン）をドイツ資本主義の発展が孕んでいたから生じたものにほかならぬとする。従つて当時のドイツでは社会的、政治的分化がまだ充分に発達していなかつた結果として、ドイツ市民社会のイデオロークたちも孤立して、自分自身だけに頼らざるを得なかつたので、若きゲーテは「自力で生き抜いて行く人間」ゲッツやファウストを「新しい人間の不覇奔放な、何物によつても阻止されることのない自由への欲求の象徴、表現」と見たわけであつた。

さてルカーチュに従えば、中世紀から解放された人間の全知への、無制限の活動への、生の無制約な享楽への徹底的なさまざまの要求から生ずる悲劇的葛藤というルネサンス期のファウスト伝説を素材とするゲーテの『ファウスト』の根本的な問題（傍点を附したのは、この「問題」には二重の意味があり、その一は思想的・歴史的・イデオロギー的問題という意味であり、他はそういうものをすべて含めた『ファウスト』そのものの究極的本質、実体、理念という意味であるが、思うにルカーチュは前者の意味における「問題」を以つて『ファウスト』の問題一般としているようである）は、第一に自然に対する（人間）の認識的関係の（自然認識・自然哲学的）問題、第二は認識一般の問題、第三は実践に対する認識の関係という問題、伝承のファウスト伝説もすでに提起していたこれら三つの問題である。ルカーチュはこのようにまず『ファウスト』の持つ基本的な問題を挙げて、それに続いて啓蒙主義からヘーゲルに至るドイツ哲学乃至は市民的思考の発展の線に沿つて、『ウルファウスト』から『断片ファウスト』（一七九〇）と決定稿『ファウスト第一部』（一八〇八年）を経て『ファウスト第二部』（一八三二年）に至るところの、文献学的意味ではなしにゲーテの世界観の変遷史という意味での『ファウスト』成立史を跡づけようとする。

ルネサンスの正嫡たる啓蒙主義に拠ってこれを推進させたレッシングとゲーテとは、宗教改革運動が歪曲していたルネサンス期のファウスト伝説の本来の内容に再び陽の目を見させようとして、二世紀以上の期間に亙って伝承されてきたため元の姿を失いかけていたこの伝説に大幅に手を入れざるを得なかった。そしてその際におけるレッシングとゲーテとの根本的な相違は「悪」の捉え方にあり、ゲーテは悪並びに人間の歴史における悪の矛盾に満ちた役割をレッシングとは別様に、より深く捉えた。ファウスト伝説に対する両者の態度の違いにはドイツ啓蒙主義の発展段階の違いが反映している。この「悪」というものの捉え方をめぐって、ゲーテには、生並びに認識の土台・中心としての矛盾というものに対する認識の萌芽、すなわち啓蒙主義から観念論的弁証法（ヘーゲル哲学、「市民的思考の頂点」〔ルカーチュ〕）への過渡的発展が見られる。ゲーテをしてこのような弁証法的思考への道を辿らしめた思想家としてルカーチュはジョルダーノ・ブルーノ、ヴィコ、ルソー、スピノーザの名を挙げている。このように矛盾を生と認識の土台として見るという見方は、ゲーテにおいては最初直観的、感情的で混乱していたが、ゲーテの『ファウスト』の殆んど全生涯に亙る成長・推移・変化の過程は、「この新しい世界観の意識的な形成」の諸段階と歩を俱にしている。こうしてルカーチュは『ファウスト』の成長・変化の過程における最も重要な転回点を二、三の主題について検討しようと企てる。

まず「認識問題」として、ファウストと地霊との出会いの場面における弁証法的思考への萌芽的な努力の挫折が採り上げられる。この新しい思考方法を朧気に感情的に身につけ始めていた若きゲーテは、一切の講壇的、スコラ的、形而上学的思考を無条件に拒否したが、後年のように悟性の緊密な結びつきや、直観的知識を認識の全過程の中へ組み入れるということや、反省や反省の諸範疇の否定すべからざる必然性と、同時にそれらの克服が

不可避的であることなどを当時はまだ理解するまでには至つていなかつたので、疾風怒濤期の詩人の誰彼の例に洩れず直観的知識と分析的反省とを互いに相容れないものとして鋭く対置させて、弁証法とは、悟性の分離的、分析的な思考方法を文句なしに否定し、それとは極端な対立関係のうちに、世界を能動的にして受動的な統一体として直観的に把握することに他ならぬと朧気に理解していた。若きゲーテの仲間たちは結局この直観説の段階から抜け出ることなく終つたが、ゲーテは生の烈しい矛盾性を真に認識する道を求めて熄まず、彼の描いたファウストは彼自身よりも急進的にこれを求めて進み、その結果が地霊の場面の悲劇になるのである。すなわちゲーテ=ファウストの求めたものは、自然の動きと完全に一緒に生きる途を教える自然哲学、単に観照的なもの・死せる客観的なものを越えて、自然認識と人間の実践との結びつきを教えてくれる哲学であつた。それ故にこそファウストはルネサンスの自然哲学の説いた大宇宙的関聯を認識して、そのありさまに恍惚となるが、やがて深い失望のうちにこう言うのである。

何という眺めだ。しかし残念なことに絶景というにとどまる。
どこを捉えたらいいのだ、無辺の自然よ。　（四五四―五行）

自然の究極の姿を捉えたいと憧れてファウストは地霊を呼び出す。彼は自分が呼び出した地霊に自分が極めて近い存在だと思つているが、地霊は次ぎの言葉を以つて彼を叩き伏せる。

お前はお前に理解出来る霊にこそ似ていようが、
己に似てなどおらぬ。　（五一二―三行）

政治活動の上でゲーテに深刻な幻滅と失望を味わわしめたワイマル時代とイタリア滞留時代とは、その自然科

学研究のお蔭で『ウルファウスト』を書いた青年時代の感情的直観主義の克服へと赴く時代でもあり、それにつれて単なる陰惨な悲劇であつた『ウルファウスト』が、グレートヒェン悲劇を中心とする個々の悲劇を越えてさらに大きな高い世界を描き出そうとする『断片ファウスト』（一七九〇年）へと変貌を遂げて行く時代でもあつた。この変貌の過程を「最も明確に」示しているのが「森と洞窟」の場面である。この場面において、自然の懐に抱かれたファウストは地霊から『ウルファウスト』におけるのとは全く別の答を受ける。この場面に見られるファウストの言葉は、『ウルファウスト』における地霊との最初の悲劇的な出会の哲学的並に詩的継続であり、またその「克服」である。

崇高な地霊よ、お前は己が願い望んだ一切のものを
己に与えてくれた。お前が火中にお前の顔を
見せてくれたのも、無駄ではなかつた。
すばらしい自然を領分として与え、
それを感じ味わう力を授けてくれた。
ただ冷たく眺めさせてくれたばかりではなく、
自然の深い胸の底を、友人の胸のうちをでも
見るように見させてくれた

（三二一七―三二二四行）

しかしこの新しい「世界感情」、近代的・資本主義的・観念論的な弁証法的思考がゲーテの生活と詩作の上に生かされるためには、一方ではフランス革命の勃発からナポレオンの失墜に至るヨーロッパの政治変革の体験と、他方ではドイツに興つた新しい弁証法的哲学へのゲーテの意識的な接近という二つの事柄に俟たなければな

らない。

周知の如くゲーテはフランス革命から激甚なショックを受けて、これに背を向けようとしたが、ルカーチュによればゲーテがショックを受けたのは「フランス革命の本質的な社会的内容」そのものからではなく、最初はただ一七八五年の、ラモット伯爵夫人の頸飾詐取事件が雄弁に物語つているところのフランス上流支配階級の墮落と腐敗ぶり、及び革命遂行の「平民的」な方法とからであつて、一七九二年のプロシア・オーストリア連合軍のヴァルミに於ける敗北はゲーテに早くも世界史の新しい一時期が始まつたことを教え、フランス革命の中から誕生した新しいブルジョワ階級とその国家をゲーテは次第に好意の眼を以つて見るようになり、これは昂じて後年のナポレオン崇拝とさえなつた。フランス革命はゲーテに近代ヨーロッパのブルジョワ社会の歴史的必然性を明瞭に示したのである。

一方、ゲーテの思考は、ブルジョワ的な観念論的弁証法の成立の過程に、すなわちカントやフィヒテの主観的観念論哲学からシェリングやヘーゲルの客観的観念論哲学へと展開するドイツ古典観念論の弁証法的哲学の動きに沿つて動いて行つた。これはゲーテの『断片ファウスト』がフィヒテ、シェリング、ヘーゲルなど、ドイツ古典哲学の主要な代表者たちによつて熱狂的に迎え入れられたという事実によつていわば裏側から証拠立てられる。むろんゲーテはこうすることによつて彼の青年期の考え方、彼の青年期の思想的・文学的代表者たち、誰よりもまずヘルダーと絶縁することにはなつたが、尤もこれはゲーテが啓蒙思潮のイデオロギーと手を切つたということを意味せず、むしろゲーテの哲学はヘーゲル以上に啓蒙期の思想遺産を温存しつつ、啓蒙期の思考を新しい弁証法哲学の中へと育て上げて行つたものと見るべきである。

「こうしてゲーテは身を以つて十八世紀のイデオロギーを十九世紀のイデオロギーへと伝えて行く橋渡し的役割を演じた。ここにその世界観的立場の比類なき独自性がある。つまりモンテスキューやヴォルテール、ディドロやルソーの思想的伝統は（他の唯物論的傾向をも含めて）ゲーテの中で死滅することはなかつたが、しかし彼の思想的発展はそれらを乗り越えてヘーゲルやバルザックに及び、時には空想社会主義者たちにも気脈を通ずるに至つた。」

ルカーチュによればこのゲーテの内面的発展の結果として現われてきたものが『ファウスト第一部』（一八〇六年執筆、一八〇八年発表）における、第一にファウストとメフィストーフェレスとの間に交わされる最初の長い対話であり、第二に「グレートヒェン悲劇」の格下げ（ファウストの人生行路における一つの決定的な悲劇的段階）、第三に「天上の序曲」の登場、第四に『ファウスト第二部』が世界観的意味でも芸術的意味でも書き上げられなければならないという絶対的必然性などである。

老ゲーテは第二部における「行動」Aktion の意味を第一部の「生の楽しみ」とは逆に「行為の楽しみと創造の楽しみ」としているが、この「行為と創造」の楽しみを思想的並に芸術的に明確に把握するには、フランス革命から王政復古に至る全歴史的過程に関する一箇の決定的な見解、資本主義の発展が齎すもろもろの結果についての一つの見通しがぜひとも必要であつた。これあるがために『ゲッツ』と同じ世界を描きながらも（第二部第一、第四幕）ゲーテの筆は、狭い、特にドイツ的な枠を越えているのである。つまり彼はここでドイツ封建主義の特殊な崩壊現象を批判するだけではなく、封建主義そのものの没落を、封建主義の宮廷生活における腐敗ぶりを鋭く包括的に描き、同時に封建主義を壊滅させた諸力、すなわち資本主義による生産諸力の発展をも描き示した

のである。ゲーテはエッカーマンに向つて、第二部の構想も随分古いものだが、「しかし私がこの世間のいろいろな出来事をはつきりと知るようになってのちにこの部分の執筆に取りかかつた（一八二九年）のは、この仕事のためによかつたと思う」と語つている。

一七、「芸術時代の焉終」 ルカーチュはその『ファウスト』論の最後の第五章「芸術時代の終焉」（この「芸術時代の終焉」という言葉は、ハイネの『ドイツ・ロマン派』（一八三三年）第一部冒頭の「この時期をこう名づけたのは私が最初の人間であるが、私はもう何年も前から『ゲーテ的芸術時代』の終焉 die Endschaft des „Goethe'schen Kunstperiode" を予言していたのである」から採られている）に「様式問題」という題を附して、叙事文学と劇文学という極めて月並みなジャンル論、つまり前者においては一切が「過去」として、後者にあつては一切が「現在」として描写されるという古典的ジャンル論を手がかりとし、冒頭に「『ファウスト』はこれら二ジャンルの最高の本性を兼ね具えながらも、単に劇文学的でも、また単に叙事文学的でもないから『測り知り得べからざる』作品である」と筆を起し、次いでまず『ファウスト』がいかに古典的美学の劇概念規定に合致する作品であるかの論証を試みる。

『ファウスト』に描かれているものは専ら「所与の段階の感性的現在」（ルカーチュ）という意味において、劇文学の本質的特色は造型的自立性 plastisches Auf-sich-gestellt-sein 人物や状況の造型的完結性 plastische Abrundung der Figuren und Situationen にありとするヘーゲル美学の規定に合致している。そして彼は、一見ヘーレナ出現の伏線・準備の場面と取られる「古典的ワルプルギスの夜」やファウストの采邑受領の場面（第二部第四幕）、天上の場面すらも「感性的な、舞台的で劇的な」つまり「それ自身に根拠づけられた、それ自身

において独立した『意識の諸形姿』Gestalten des Bewusstseins」という性格を持つている所以を説き、続けて次ぎの如き注目すべき言葉を誌している、「しかし、構成のかかる真に劇的な諸原理からこそ、全篇の持つ叙事詩的性格が生れてくるという点がまさに逆説的である。」

ルカーチュはこの逆説的事情の解明にゲーテとエッカーマンとの間に交わされた対話を引用する。ゲーテは言う、「この幕（第二部第四幕）も全く独特な性格を持つていて、この幕はそれ自身独立した一小世界のように、他の部分と関聯がなく、前後とはかすかな繋がりによつて結ばれて全体の一環を成しているにすぎない。」これに対してエッカーマンはこう応じている、「ほかの幕も全くそうではないでしようか。と言うのも結局のところ『アウエルバッハの酒倉』『魔女の厨』『ブロッケン山』『玉座の広間』『仮装行列』「紙幣発行」『実験室』『古典的ワルプルギスの夜』「ヘーレナの登場」の場なども全くそれ自体で存在する小宇宙であつて、これらはすべてそれ自体において完結していて、互いに作用し合つてはいますが、やはりそこには相互の関聯というものが殆んどないのです。作者の意図は多彩な世界を繰り拡げてみせることにあり、そのために作者はある有名な伝説上の人物を単に全体を貫く一本の糸として利用し、その糸に作者の思うがままにいろいろなものをぶら下げてみせたのです。つまり『オデュッセイア』や『ジル・ブラス』の流儀なのです。」

「まさにおつしやる通りだ」とゲーテは答える、「こういう構成を持つた作品にあつては、個々の場面の群が深い意味を持ち、明瞭に描写されていながら、作品全体としてはいつも（その意味を）測り知ることができず inkommensurabel それだからこそまさに、解決されない問題のように、読者にその意味を何度も考えさせるように仕向ける。」

ところがルカーチュはゲーテとシラーとの間に行われた叙事文学と劇文学との概念規定の試みに言及して、シラーの「あなたの言われているすべてのことから（叙事文学作品の）各部分の独立性こそ叙事文学作品の主要性格を決定するものだということがますますはつきりしてきました」という、ゲーテ宛ての書簡中の言葉を引用している。しかし、作品の全体的構想における各部分の独立性、これはまさにルカーチュが『ファウスト』について躍気になつて論証してみせようとした劇文学的性格ではなかつたか。「一つの段階から他の段階への推移の過程であるとか、未来への展望や過去の回顧などが描かれないで、専ら所与の段階の感性的現在だけが描かれ」ているが故にこそ『ファウスト』はルカーチュによれば他ならぬ劇文学ではなかつたのか。しかしまたそのような各部分の「独立性」を持つたものがシラーによれば、また従つてゲーテによれば、また従つてルカーチュによればまさに叙事文学だということになる。われわれはここにルカーチュにおける概念混淆を見るべきであろうか。さらにルカーチュの言葉を聴こう。彼によれば『ファウスト』の「各部分がなぜ劇的であるかというと、それは一つの人間典型（人類の一つの発展段階）の運命がそれら各部分の中ではわれわれの眼前において、その人間の内的諸矛盾に固有の弁証法によつて、しかしも多くの場合悲劇的に、少くとも喜悲劇的に（『アウエルバッハの酒倉』の場合だけは例外的に喜劇的に）決定されるからである。」（「ゲーテは人類発展の典型的諸段階を悲劇の連鎖と感じていたが、それら諸悲劇の関聯と全体性とはしかしながらもはや悲劇的とは見なかつた。」）次ぎに『ファウスト』の各部分は同時にまた叙事的である。「なぜならば、描かれた人物に対して僅かな場面において、それが一個人にとつて、と同時に一発展段階にとつて典型的なものであることを否応なしに証明してみせようがためには、劇文学として必要な限度を遙かに超えて、純粋に劇的なものの枠を超えて、完璧に叙事詩的にさまざまな葛藤に充

ちた社会的環境、社会的諸事象の現状をあるがままに描き出さざるを得ないからである。そういうわけで『ファウスト』の個々の部分は、それぞれに独立した小世界へと、つまり真のドラマにおいては、シェイクスピアのドラマのように最も幅の広いドラマにおいてさえも不可能であるような、それぞれに独立した小世界へとまとめ上げられて行つたのである。」この言葉から察するに、叙事文学は一切を過去のものとして描き、劇文学はそれを現在のものとして描くという先きの定義は描写対象に関するものであり、前者は各部分を独立した小世界として個別化的非連続的に描き、後者はある人間なり事件なりを「さまざまな葛藤に充ちた社会的環境、社会的事象のあるがままの現状」とともに描くという意味で全体的関聯のうちに連続的に捉えるという方法を取るという、描写方法に関するものと一応解釈することが出来る。このような作品構成の面からルカーチュはまず第一にこの作品は「単に劇文学的でも、また単に叙事文学的でも」ない「測り知り得べからざる作品」としたのであろうか。『ファウスト』が叙事文学であるか劇文学であるか、両者の綜合であるかというような問題はスコラ的形式主義であることは誰の眼にも明かであろうから、ルカーチュがこの美学的仮面の下に言おうとしたことは優れた作品においては、その作品の「各部分において一つの人間典型（人類の一つの発展段階）の運命が、われわれの眼前において、その人間の内的矛盾に固有の弁証法によつて決定されている」ということ、及びある描写が「一個人にとつて、と同時に一発展段階にとつて典型的なものであることを否応なしに証明してみせようがためには、劇文学として必要な限度を遙かに超えて、純粋に劇的なものの枠を超えて、完璧に叙事詩的にさまざまな葛藤に充ちた社会的環境、社会的諸事象の現状をあるがままに描き出さざるを得ない」という二つの事柄、換言すれば優れた文学作品（従つて『ファウスト』）は、ルカーチュの念頭にある歴史の必然的歩みを示す現実を時間的にも

空間的にも、つまり完全に把握しているということだつたのであろう。しかし彼はなおこの叙事文学・劇文学というジャンルの二原理に固執して論を進めて行く。

ルカーチュによれば近代文学の一つの一般的傾向は他ならぬこの叙事文学的原理と劇文学的原理との交錯、相互滲透であり、バルザックはこの近代文学の重要な特色をウォルター・スコットの作品のうちに認めたが(『人間喜劇』序言)、それより半世紀以前既にゲーテとシラーとは小説と劇の必然的交錯を当時成立しつつあつた近代文学の本質的特色と考えていたのである(六〇五頁)。ところがルカーチュの議論はこのあたりで美学的ジャンル論から突然遠ざかつて行く。

ゲーテはいち早く小説と劇との必然的交錯という点に近代文学の本質的特色を見て取つて、この意味でウォルター・スコット、バイロン、バルザック、スタンダールの「理論的並びに実践的」先駆者であつたとはいえ、われわれは「ゲーテを特に新しい文学の典型的代表者たちから分かつている深い溝を見逃してはならない。」ゲーテは「新旧文学の分水嶺」をも意味していたのである。つまりゲーテの時代においては「単に純粋に美的な問題を意味するばかりでなく、社会的存在と、その社会的存在に必然的に呼応するところの前進的意識との問題」でもあつた「文学創造における美と調和との優位」が、資本主義社会の発展につれて揺らいでくる時代が始まるのである。こういつて差支えなければゲーテの「唯美主義」、ハイネのいわゆる「芸術時代」は、「美的問題設定の必然性を歴史的に基礎づける社会的土台」を欠いた十九世紀の唯美主義、「時代の孕む大きな諸問題から切り離された」唯美主義とは全く別物であつた。

ところが古代ギリシアやルネサンスにおいては「美への要求」die Forderung der Schönheit は「純粋に素

朴に、自然発生的・有機的」に生れたのであつたが、またゲーテにおいても美を求める努力は全く自然発生的なものではあつたが、それと同時に、この要求・努力はゲーテにおいては「自己の生きていた時代、すなわち擡頭しつつあつた資本主義の芸術敵対主義（反人間的・人間破壊的傾向）に対する一つの戦い」をも意味していた。すなわちゲーテの戦いは二つの戦線を持つ戦いであつた。彼は一方においては時代の反人間的傾向に抵抗して、古代芸術の魅力の源泉を成しているところの、人間的真実、簡素で直接的な、感性的で素朴な、意味深くて精神的な、率直で道徳的な表現方法を何とかして維持しようとし、他分ではまたこういうことを感じ取つていた。すなわち時代の俗悪な（芸術上の）諸傾向は必ずしもつねに大衆の悪趣味、センセイショナルなものへの欲求、粗野な物好きと見なされるべきではなく、それら俗悪な諸傾向は人生そのものが産み出した素材（資本主義社会）に由来するのであつて、この素材が詩人にそういう（俗悪な）テーマや、またそういうテーマにふさわしい諸形式（無形式）を押しつけているのだと感じ取つていたのである。そこでゲーテは、彼が生きていた現代の人生の中に（古代芸術に示されているような）率直な人間味、芸術創造の柔軟さを発見して、こういう美というものは現代の生活の中からも拾い上げることが出来るのだということを示すこと、これを自分の任務だと考えていたのである。ルカーチュは殆んど、美とは人間であるという命題の論証を試みようとしているかに見える。（もしわれわれが文学を芸術から切り離すならば、そしてわれわれはいずれこれを試みようと意図しているのであるが、ルカーチュに見られるような、美・人間・芸術・文学などの諸概念の輪郭の曖昧化を避けることが恐らく可能になるであろう。）この含みで彼はゲーテの『ヴィンケルマン』論から次ぎのような一節を引用している。

「……なぜならばつねに上昇してやまない自然の究極の産物は、美しい人間である。尤も自然がそういう人間を

産み出すのはきわめて稀なことであるが、それというのも実に無数の条件が自然の数々の理念に抵抗するからであり、また自然の万能を以つてしても永く完全な状態のうちにとどまり続けることは不可能なのである。……これに対してこんどは芸術というものが登場してくる。なぜなら人間は自然の頂上に据え置かれているから、自分自身をまた一個の全的自然と見、自己のうちに一つの頂点を産み出さなければならないと考えるからである。そして人間はすべての完全さと徳性とを身につけて、選択、秩序、調和、意味などを呼び起すことによつて、自らをその頂上へと高めて行くのである。一旦芸術作品が作り出され、……それが理想的現実として世界に立ち現われると、芸術作品は持続的な作用、最高の作用を産み出す。なぜならば芸術作品は全力を揮つて精神的に発展することによつて、一切の素晴らしいもの、尊敬に値いし愛するに値するものを自己の内部に摂り入れ、作中の人間に魂を吹き込むことによつて人間を自己自身の上に高め、人間の生活圏と行動圏とを完結し、過去なるものと未来なるものとが包含されている現在に対して人間を神化するからである。」

この言葉に窺われるような、ゲーテやゲーテ時代の「やや語勢を強めた」（エンゲルス）人間という言葉、あるいは人間観も、むろん時代の制約を受けているのであつて、それを可能にしたのは人間の平等と万能とを信じ謳つたフランス革命のイデオロギー的準備としての啓蒙主義及びフランス革命――ヘーゲルが「意識は自己の純粋な個性を意識している。そしてすべての現実は専ら精神的なものだけである。世界は意識にとつてほかならぬその意識の意志であり、この意志は一般的意志である。しかもこの意志は意志という空疎な概念ではなく……現実に普遍的な意志である」（『精神現象学』）と書いたところのフランス革命である。そしてゲーテとシラーとを中心とするドイツ古典主義文学は、フランス革命に端を発するこの発展において内的な面、つまり人間・社会変革及

びこの変革の中における人間の役割の美的・倫理的・一般文化的性格を強調したので、「芸術時代」の理論と実践としての芸術と美学とが自然と中心的位置を占めるに至つたのであるが、しかしこの芸術と美学との背後には「人間というものの意義の高揚、種並びに個体の発展の目標としての、また人間に関するこういう高い概念を曖昧にし混乱させる傾向が働くかぎりにおける一切の古いものと新しいものへの戦いとしての人間の全面性と調和への要求」が立つていた。しかもゲーテのいわゆる人間は「きわめて非哲学的な、生身の人間というような意義」（エンゲルス）を持つものであつた。ゲーテが古代的・「人間的」な美を求め、この美追求の過程を通じて「擡頭しつつあつた資本主義の芸術敵対主義（反人間的・人間破壊的傾向）」に戦いを挑んだ時、別言すれば「現代の文学的形成」を要求し、他面同時に自分がホメロスの流れに汲む最後の詩人であると自覚した時、その念頭にはこのような人間観があつたのである。しかしながらゲーテにとつて形勢は次第に不利になりつつあつた。社会の「一般的資本主義化の影響が現実にいよいよ大きくなるにつれて、この戦いは一層困難の度を増して行つた。なぜならば、次第に抽象的になつて行く社会的諸関係のもつれ合いの中から、彼が求めていた人間本性の美をはつきりと際立たせたり、又、資本主義的分業による人間の統一性喪失に抵抗して、人間の間然するところなき形姿を発見して、これに芸術的表現を与えるということは、次第に困難になつてきたからである。」

こういう一般的状況に加えて『ファウスト』においてゲーテは「人間の中核の救済、個人を悲劇的に犠牲にして人間の中核だけを救済する」という「全く特殊な問題」を追求しようとしたから、いよいよ以つて作品の「古代風に感性的な完成」ということ、すなわち「内的なものと外的なもの、道徳と行為、精神と感性の直接的統一」を達成することが不可能になつてくる。（ルカーチュはゲーテが『ファウスト』において「小世界」と「大

世界」とをはつきりと分離したことがすでにそれを証して余りあると言い、古代世界においてはこういう分離はあり得なかつたと書いている。)

ところがE・T・A・ホフマンやバルザックは、新しい資本主義的な、醜悪な生活(現実)の諸問題、彼らの「大世界」の諸問題を、新しい社会の精神に則して展開させた。彼らのうちに成立して行つた新しい美意識と新しい芸術とはすなわち資本主義社会の怖ろしいものやグロテスクなもの、歪んだ崇高なものや戦慄的で滑稽なものの中から生れてきた。彼らの芸術は、資本主義時代の増大する野蛮を逆説的に古典的に芸術的に完成したものにほかならない。(この辺のルカーチュの思考過程には、上に詳論した質料的原理から形相的原理への、無邪気で虫のいい移行がある。老ゲーテは、一方においては彼が生きた現代を、資本主義的生活の諸問題を、ありのままに描こうとしながら、他方彼はすべてを本質から、隠された人間的核心から眺め、そして作品全体をやはり古来の人間の美の諸法則に従わせておくためには、この人間的核心を感性的に具象化すべきだと考えたので、それ故にこそ〔『ファウスト』第二部におけるが如く〕新しい時代の特殊な諸問題に深く係り合つていく場合においても、ゲーテの努力は「芸術時代」のものたらざるを得なかつたとルカーチュは述べているが、この場合、「芸術時代」という言葉には、ゲーテやシラーと、ホフマンやバルザックにおいて本来相異なつた意味を持つているべき筈の「芸術的完成」(内容的完成と形式的完成)を同一視してしまつたこと、あるいは必然的に同一視せざるを得なくなつてしまつたことに対する弁解として持ち出されてきたような気味がある。)つまりルカーチュにとつて問題は、ゲーテがいかに新時代と、すなわち新しい資本主義社会と妥協したか、あるいは妥協しなかつたかという究極の問いにどう答えるべきかにあつたのではあるまいか。恐らくこの意外な扮装の下にわれわれの古い問い、「芸術・

文学はイデオロギーか、美か」がここに又もや登場してきたと言つても差支えあるまい。ルカーチュが事実上直面している問題がこれなのである。しかしゲーテはあまりにも複雑で、彼は新時代と妥協したのか、しなかつたのかというような二者択一的な設問は撥ね返されてしまう。尤もゲーテが「妥協しなかつた」側により近く立つていたことは「芸術時代」という言葉によつてもすでに明かである。ルカーチュも「ゲーテとシラーとが追求した美が純粋の古代の美であり得ないということはふたりにとつてすでにはつきりしていた。美は彼らにとつてすでに野蛮との戦い、野蛮に対する(部分的)勝利を意味していた」と書いている。この「野蛮」とは、老ゲーテの生きた現代、資本主義社会という意味であろう。従つて「妥協」というのは、この「野蛮」との妥協である。むろん「妥協した」と言つては、それは嘘であろう。ルカーチュはこの微妙な問題をテーマにしたシラーのゲーテ宛ての書面を引用している。「しかし、美しい人物や場面を野蛮なものとして描かなければならない verbarbarieren のは残念だなどとお考えにならないで下さい。『ファウスト』第二部ではそういう場合がこれまでよりもさらに頻繁に起ることでしようが、それに対してはあなたの詩的良心に沈黙を命ずるということがやはり疑いもなく賢明だと思います。作品全体の精神からしてあなたが避けることのできない取扱い方の野蛮な点が、作品のより高い内容を破壊したり、作品の持つ美しさを消し去つたりするようなことはないと思います。それはその美しさを別の特殊なものにし、別の精神能力を持つた人間にも作品を味わせるようにするだけでしよう。主題に含まれているきわめて高い優れたものこそ、この作品に独特の魅力を与えるでしよう。そしてヘーレナはこの作品では、ここにまぎれ込んでくるであろう一切の美しい人物の一象徴なのです。あなた以外の、われわれ野蛮人たちがするように不純なものから一躍純粋なものへ赴こうとする代りに、それと意識して純粋なものから少し不純なものへ

と移つて行くのは非常に有利なやり方なのです。だからあなたは『ファウスト』の到るところで、あなた御自身の権利を主張なさらなければいけません。」恐らくルカーチュとしては「妥協」という線を出すことが出来れば好都合なのであろうが、「近代の全芸術を、古代に比較するならば胡散臭い、野蛮なものと観ていた」ゲーテにこの線を押しつけることはいかにもむりであり、他面「彼の時代に擡頭してきた新しい芸術のうちに、これらの(野蛮な)諸傾向の、単なる量的高まり以上のものを見ていた」ゲーテの一面、「古代の優れた点に到達するということは恐らく絶対にないであろうから、せめてこれらの野蛮ないろいろな長所の高みに勇気を以つて立ち続けるというのはわれわれの義務である」と書いたゲーテの一面を無視することもルカーチュにとつては思いも寄らぬことであつたであろう。

ゲーテが、理想を古代に求めながら、現代をも決して頭から「擬古主義的に」拒否しないという態度を採ることができたのは、「ゲーテの芸術観がつねに実生活への訴えを含んで」いたからであるとして、この前提の上でルカーチュはゲーテとバルザックとの相違を「ゲーテは純粋から不純へ下降して行つたが、バルザックは不純の内在的弁証法によつて純粋を発展させようと努めた」という点に見ている。この相違は両者の世界観の相違からきており、この世界観の相違が「ゲーテは『芸術時代』の最後の人として、この『芸術時代』の美的諸法則を擁護し、その助けを藉りて一つの完成した偉大な芸術を創り上げたが、後代の偉大なリアリストたちは勇敢に頭からまつしぐらに新しい現実の中へ飛び込んで行つた」ことの原因となつている。

ところで『ファウスト』はなぜ偉大な、もつと控え目に言えば「測り知り得べからざる」特異な作品なのか。ルカーチュはこの点についてこう書いている、「ゲーテはあくまでも全人類の発展を思想的・内容的に完全に描

き上げようとする一方では（彼の別の箇処の言葉で言えば「全人類の運命を一個人の運命中に感性的に圧縮しようとした」となるが、その少し先きの部分では『ファウスト』においては「十六世紀のドイツが壮大に包括的に描き出されている。それはむろん（『ゲッツ』におけるが如く）親しみ深い過去のドイツの風俗画などではなく、封建制度の亡者の踊りの雄大なフレスコ画であると言っている」）、同じこの素材のうちに、そしてまさしくこの素材のうちにおいてこそ、すでに足許の怪しくなつていた『芸術時代』の美の諸要請を実現しようとしたから、ここに一つの独自な、ゲーテのこれ以外の作品には見ることのできないような、繰り返しのきかない、文学的には壮大な、しかし（この作品が成立した事情からして）手本や模範とはなり得ないような様式が生れたのである。」その際ゲーテにとつて問題はつぎのディレムマをどう解決するかにあつた。すなわち「『大世界』（ルカーチュに従えば個人の運命のうちに全人類の運命を描くには、必然的に個人の『小世界』を超えた歴史的な『大世界』が描かれなければならないとする）にふさわしい芸術的表現、社会的・歴史的現実が孕んでいる巨大な客観的な諸矛盾（とくにそのことさら資本主義的な型態における）を見つけ出し洗い出すには（バルザックの『人間喜劇』におけるような）形式を破壊する無制限な拡がりが必要となつてくるが、そうなると（全人類を代表する）個人像はどうしても消滅して行かざるを得ないであろうし、他面また今述べたように社会的諸矛盾の描写がなまなましくどぎつくなり、またそれら諸矛盾の個々の規定が数限りなくふえて、そのためにゲーテの世界観からしてそれを踏み越えることは許されなかつた、あの美的諸限界を踏み越えてしまわざるを得ない。」この結果生み出されたものが「文学的には壮大な、しかし手本や模範とはなり得ないような、一つの独自の様式」だつたのであり、ことに第二部の描写の抽象性・比喩性・冷たさ・ぎこちなさだつたのであり、つまり「測り知り得べからざる」古今

無双の一作品『ファウスト』だつたのである。ルカーチュはバルザックやトルストイは、ゲーテが直面したような困難、すなわち「ゲーテが新しい世界観と新しい客観的方法との結果採らざるを得なかつたような描写方法と、相変らずゲーテを支配していた古い文学的諸観念との矛盾」を知らずに済ますことができたことを指摘している。「ゲーテの偉大な後継者たちはもうこのような恐れを感じていない。バルザックやトルストイのような大作家たちは作品全体の理解に必要だとあれば社会的乃至は歴史的関聯を直接に明かにし、部分的に芸術的表現を思い切りよく断念し、純粋に思想的に説明するという行き方をしなければならないような場合には、そうすることにいささかのためらいをも示さないのである。むろんこれらの作家は『芸術時代』の形式の限界を打破し、資本主義的な散文をゲーテとは全く別のやり方で克服しようとしたので、彼らはゲーテのそれとは完全に別種の芸術上の諸困難と不調和に出会うのである。」

以上がルカーチュの『ファウスト』論のあらましであるが、ルカーチュのあらゆる論証や主張を越えて、これ以上端的にルカーチュの文学作品評価の態度を物語つている言葉はあるまいと思われるのが、上に引用した「――封建制度の亡者の踊りの雄大なフレスコ画である」に続く数行である。「あるいはフィレモンとバウツィスの挿話を取つてみよう。資本主義的膨張および前資本主義的牧歌生活に対するその破壊的な攻撃の本質的契機と規定の一切が――人間的にも、道徳的にも、文学的にも発展させられて――完璧にそこに描き尽されており、それらは何物によつても弱められたりぼかされたりはしていない。ここにおいてもやはり描き出されているのは個々の苦悩や個々の罪過ではなくて、大きな歴史的必然性の典型的な動きなのである。」唯美主義者は『ファウスト』第二部の中でもとくに美しいあの挿話を、資本主義的膨張と前資本主義的牧歌生活に対する資本主義の破壊的攻撃の

完全な描破だという解釈を聞く時、それではあまりにも頓智がありすぎると笑い出さずにははいられないことであろう。すべての人が必ずしもルカーチュのように頓智の才には恵まれていないことは残念であるが、しかし問題は(そしてこのことは絶対にルカーチュの念頭には浮び得ないことであろう)あの一挿話が、いやあの一挿話に限らず、一般に言語を表現媒体とする文学作品というものが論理的にはそのような解釈を排除し拒否し得ないという点にある。この事情は、文学が自己の絶対的表現媒体としている言語の二面性に由来すると考えられる。言語は特に文学における言語は、それが持つ紛れもない感性的・具象的特性の故に、一方において、言語より素性の遙かに古い視覚的形象への繋がりをあらゆる場合において依然として保持し、他方、文学や芸術とは無縁の理論、論理、認識の担い手である意味からは、最低限度の具象性しか持たない、いや殆んど非具象的な記号や符号へと繋がつて行く可能性をつねに留保している。この後者の特性がまたフィレモンとバウツィスの挿話に「資本主義的膨張」云々という頓智溢れる解釈を下すことをも可能にしているのである。

このような考えにつれて、例の古い疑問がふたたび顔を出す。ゲーテは、ある意味では曖昧な、いわゆる具象的言語などに據るよりも、非文学的・日常的な、概念内容の比較的鮮明な、たとえば歴史家や科学者が使用するような言語に據つた方が十六世紀から近代の資本主義社会へと歩んで行つたドイツの姿をより正確に、より微細に、より明快に捉え得たのではなかつたか、もしぜひともそういうドイツの姿を捉えるということが、ルカーチュが考えているように、ゲーテにとつて何物にも換えがたい仕事であつたとしたならば。もしそうであるならば、古いギリシアの神々や物の怪を担ぎ出してきたりするのは非本質的な無用の酔狂というべきではあるまいか。このことは「社会的乃至は歴史的関聯を直接に明かにし、部分的には芸術的表現を思い切りよく断念し、純粋に思

想的に説明するという行き方をしなければならないような場合には、そうすることにいささかのためらいをも示さなかつた」というバルザックやトルストイにもまたゲーテと全く同様に当て嵌まるのである。具象的なものの説得力というが、いかなる具象的なものもわれわれのなまのままの現実の具象性には及ばないのであり、プラトンのいわゆる影のまた影である芸術的・文学的描写よりも、非文学的で輪郭鮮明な日常世界の言語や概念の方が比較にならぬほど適確に現実の姿を再現し、歴史の歩みを捉えうるであろう。ここに、芸術は現実を反映するという芸術反映理論の持つ最大の難点がある。

ルカーチュが「イデオロギー」派の一人であることは、つまり『ファウスト』をイデオロギー主義の視点から眺めていることは今や改めて指摘するまでもない。