

500
33



始



1172

500-33



文學士 瀧村 斐男 著

思潮

(最近思潮叢書
第七)

東京 日進堂 藏版

大正
11. 12. 20
內交

序

本書は主として「モイマン」氏の「現代の美學」によつて編述しました。しかしその全譯ではありません。特に美的文化についての章は嚴密な美學論にはやや縁遠いやうな氣が仕ましたから全くぬきました。第一篇は大體著者の附加へたものです。附録「藝術鑑賞の心理」は「フライエンフェルス」氏藝術心理の一部です。これも全譯では無く、極く大意を摘んだものです。會て或る雜誌に連載しかけて、雜誌社の都合で中止しましたが、その際何か纏まつたものにしたならばこの讀者の希望もあつたかも知りましたので、さうした方々の幾分の参考にもならうかと思つたに稿をつづけてここに附載することにしました。何れも専門の方々にお目にかけるやうなものではありません。而かも猶一般的のものにしてはやや難解かと思はれる個所のあるのは全く著者の淺學不文の致す所で慚愧の次第です。

大正十一年十二月初冬の窓に

著者識

美學思潮

目次

第一篇 美學發達の梗概	
第一章 序論	一
第二章 美學の性質	一六
第三章 近代に至るまでの美學思想發達の概観	三〇
第二篇 現代に於ける美學思想	
第一章 「フエヒネル」の實驗的美學	五三
第二章 「フエヒネル」の後繼者	六九
第三章 現代美學の主要な趨勢と其の根本問題	八六

第四章 研究範圍の合致點……………九

第五章 美的鑑賞の心理……………一〇四

第六章 制作の心理……………一五九

第七章 藝術論……………一九二

附 録 藝術鑑賞の心理

第一章 鑑賞の智的要素……………一三九

第二章 智的方面より見た鑑賞型……………一六二

第三章 鑑賞に於ける感情作用と感情型……………一九二

美 學 思 潮

文學士 瀧 村 斐 男 著

第一篇 美學發達の梗概
第一章 序 論

近世に於ける「フランスの碩學」オーギュスト・コント（Auguste Comte）は「人は求めて止むことの無い動物だ」と云つたが、眞に至言である。人間以下の動物に於ても固より求める所はあ

る。しかし彼等の求める所は割合に簡單で、從て容易に満足されるが、我等人間に至つては、身心特に精神の方面に於て他の動物に比して著しく進歩して居り、且つ複雑になつて居るから、其の求める所も亦多方面に亘るのは蓋し自然の數ミ云つてよからう。けに人間は求めて飽く無きものは無い。そして、かく多種多様な要求を満足せしめようとする所に人間の努力があり進歩があり向上が存するよこを思へば、飽く事を知らぬ所に人間の人間らしさがある云つてもよか

らう。學者は人間のかうした要求詳しくは人の心に深く根ざして居る根本的要求を類別して

甲、物質的要求

- 一、生命の要求、
- 二、諸種の體欲、
- 三、經濟的要求。

乙、精神的要求

- 一、知識の要求、
- 二、秩序の要求、
- 三、名譽の要求、
- 四、權力の要求、
- 五、道德的要求、
- 六、美學的要求、
- 七、宗教的要求。

(對社會關係上に起る要求であるから一括して社會的要求とも云ふ)

等を數へて居る。之等は人間の根本的要求であるから、人によつて其の強さこそちがへ、多かれ少なかれ何人も普遍的に要求する所なので有る。而して前にも述べた通り、人は精神の方面に於て高い發達を遂げて居るから、其の方面の要求の如きは、以上の表でも分る通り、甚だしく多方面である。特に第五の道德的要求以下の三類は、其の内容も餘ほご複雑になつて居る所から、之等を一類として複雑なる根本的要求と稱して、他の數種と對立せしめる人もある。以上の諸要求の一つ一つに關する細説は今其の必要が無いから略するが、こに角にこの表によつても知られる通り、美學的要求即ち美を求めるといふ事は、人間通有の強い要求の一つに外ならない。老弱男女さては文野の別を問はず、美を好み醜を厭はぬ者は無い。否、或る意味に於て類似性の多いものとして考へられて居る未開人や兒童に於て、この要求は、簡單ではあるが、案外純な姿を以て表はれる事が多い。この頃も親しく自分の子供に於て觀察し得た事であるが、一と日雪の美しく積つた事があつたが、これを見ての子供の喜び方は實に非常なものであつた。思ふに鷺毛のやうに降り來る雪、花のやうに木木に積つた雪の景色が、子供の眼には此の上無い美しいものと映じたのであらう。この純な子供の心持に較べると、自分の如きは雪中の通勤の苦しさや、雪解の後の道路の泥濘なき、實生活

に即した甚だ散文的な考慮に煩はされて、子供ほご夢中に喜び得無いのを恥かしく思つた事であつた。碌に人らしい生活も出来ぬ極めて野蠻な民族でも、既に彼等の求美心を満足せしむ可き相當な調度を有して居り、或る度までは其の生活上の不便不利益を犠牲にしても、猶美的要求を満足せしむるやうな何ものかを持つて居るこいふ事は、今日未開人類の研究を事として居る人類學や土俗學等の立證する所である。文化の高い程度に達した文明人に於て、其の要求が益々高く複雑な形に於て表はれて居る事は今更ら言ふまでもあるまい。かく考へて見るこ、美的要求が如何に人心に深く深く根ざして居るもので有り、従つて美の世界なるものが如何に人生に必然なものであるかは首肯せられるだらう。従つて之無くしては人生も亦無きに等しいと斷じてもあながち過言ではあるまい。猶ここに一言注意して置きたい事は、美が人間の根本的要求だ云ふ事は、それが人間が呱呱の聲をあげるこ直ちに表はれる要求であるこの謂では無いこいふ事である。第一に、美は感覺を通して表はれるものであり、又其の内容に於ても相應に複雑な這種の要求が身心の相應な發達を待つてはじめて顯はる可きは當然な事云はねばならぬ。しかし之有るが爲めにかかる要求の人間に對する必然性が稀薄で有るこ考へてはならず、又美の世界は特殊な階級のみの專有

する所だなきと思つてはならぬので有る。

さて、以上美が人間本然の一要求で有る事を明にしたが、かうした美的要求の發露は、我等の活動の色々な方面に認められる。生存の根本要求たる飲食活動の内にも、或は衣食住に必要な家屋や調度を裝飾する事の内にも、或は諸種の遊戯活動の内にも、さては學者の研究活動の内にも美的要求は様々な姿を以て表はれて居るが、就中其の最も純な形に於て表はれて居るのが、所謂藝術の世界に外ならない。この意味に於て藝術も亦人生に必然な一つの現象云ふべきである。更らに、美的要求を中心として人間の活動が、加何様な姿を取つて表はれるかこいふ點から考察して見よう。

晨の花、夕の月、水の音、蟲の聲、さては山、さては海、之等大自然の表はず様様な事象何れか我等の心を動かさぬものがあらう。興廢定め無く、あるひは悲しみ、あるは喜び、あるは怒り、あるは笑ふ人生の種種相にも我等はいひしれぬ興趣を感ずるでは無いか。かくて我等は自然に對し、人生に對するこき、そこに限り無い趣致を感ぜずには居られないので有る。而してかうした場合に於ける我等は、事象に對して靜かに之を眺めて居るので、所謂靜觀の態度に在るので有

る。鑑賞活動とは即ち之に外ならぬ。然るに、我等が、月に花にさては人生の様々な相の中に感興を催し來つた時、只だ受動的に之を味つてのみ過して仕舞ふであらうか。何か胸に感じた所を或形を通して外に表はさうといふ自然の衝動は起らぬであらうか。かうした要求は我等をして能動的態度に出でしめる。所謂創作活動は即ち之れで有る。而して創作活動の所産が即ち作品に外ならぬ。かくして美的要求を基礎として人間の態度は、之を鑑賞と創作とに二大別する事が出来る。しかし少しく精細に觀察して來れば、鑑賞過程と雖も決して純然たる受動的態度では無く、其所に尠からず精神内界に於ける創作過程を包含し、また創作過程にも受動的鑑賞過程が混じて居り、更らに發生的に考察すれば鑑賞と創作とが同一人中に渾沌未分の状態に存在する事もあるので、この兩者を截然區別して仕舞ふ事は、實際の場合に於ては困難でもあり、又無理でもあるが、抽象的に其の本質に従つて兩過程を區別する事は決して不合理では無い。

かくして美を求め、藝術を持つといふ事は我等の前に與へられた一大事實である。が我等は、只だいつまでも事實を事實として受取つてのみ居られるであらうか。いつの時に、我等の胸中に、この一大事實に向つての研究心は起らぬであらうか。否、他の色色な場合に於けると同様に、我

等の究理心、即ち同じく人間の根本的要求の一たる知識慾は、この一大事實に向つて眼を閉ぢては居無い。美とはそもそも何であらう。その本質は果して那邊に在るのであらう。更らに、藝術の本質、さては鑑賞、創作或は作品其者に關して、幾多の疑問は續々として我等の念頭に起つて來る。之等の疑問に答へようとする所の學的努力が即ち我等の所謂美學なるものに外ならぬ。而して美學說特に近代のそれが如何に發展して來つたかの大概を、一般的讀者を本位として叙述するところがやがて本書の目的である。次章以下逐次美學說の内容に關して叙述する積りであるが、之に先つて我等は我等の住める世界を色々な方面からながめて、夫れぞれの特殊相を知り、美の世界が如何なる世界であるかの概様を心得て居る事は無用の事ではあるまい。以下之等の點について略述しよう。

我等の世界は人格、詳しくは渾一體たる一人格の世界である以上、其處に別々な世界、獨立したいくつもの世界があらう筈は無い。我等の世界は渾然たる唯一の世界である。しかし抽象的には、ながめる方面によつて様様な世界があり、従つて我等を色色の世界に住するものとして考へる事が出来る。楯は飽くまで一つの楯であるけれども、而かも楯の表といひ裏と呼んで別々に之

を眺めることは決して不合理な事では無いと同様である。

この意味に於てここに我等の世界の幾つかを切離して考へて見よう。

前にも表示した事であるが、我等がかうした肉體的生理的構造をもつた生命ある存在である以上、生命の維持といふ事は我等の本性に、否、生きとし生けるものの凡てに深く深く根ざして居る強い要求でなければならぬ。「ショーペンハウエル」(Schopenhauer)の所謂生きんことをするの意志(Wille zum Leben)とは即ち之に外ならぬ。かくて生存を續けてゆくといふ事は我等の權利であり、又同時に義務でなくてはならぬので有る。今日生存権といふ事が大分八ケましく論ぜられて居るのは至極尤もな事と思ふが、同時に本務としての生存の意義に關する今少しく明かな自覺が必要ではなからうか。そはこに角、我等は生きてゆかねばならぬものである以上、食ひもし、飲みもし、さては寝もし、着もしなければならぬのは當然な事である。更に飲食起臥を、出來得る丈けよい形に於て營みたいといふ事も、人性の自然であり、進んで凡ての點に於て成る可く人らしく生存したいといふ事も、亦凡ての人の欲する所でなければなるまい。かくてこの實際的生存といふ點を中心として其所に幾多の活動努力がなされるので有る。實に、しづ心無き我等の

様ざまな營みの多くは、この生存——實際的生存といふ事を大眼目としてなされつつあるので有る。之を約言すれば、かかる實際の世界は行爲(Conduct)の世界である。行爲の世界なるが故に又當然意慾の世界である。而して、我等をして一步一步よき我等たらしめるに役立つやうな行爲や意慾やは、其の意味に於て正であり、善で有り、之に反する行爲や意慾やは邪で有り悪で有る。かくしてこの世界は善悪の世界で有り、正邪の世界で有る。更らに之を心理學的に考察して見よう。行爲の動力は意志である。しかし我等は冷かに意志するものでは無く必ず何等か欲する所があつて、はじめて意志するもので有る。而して欲するの心は之を要するに感情に外ならぬ。かくて情意(Gemuth)の主體としての人格が、何物かに向つて發動して來る時、其所に行爲の世界が生じ、實際の世界が成る。而して、その情意が何物に向つて働くかに従つて、一つは道德の世界となり、一つは宗教の世界となるので有る。換言すれば、意慾が對人的關係に於て作用する時が、前の場合で有り、それか對神的關係に於て發動する時が後の場合で有る。之を約言すれば、情意を中心とする行爲の世界は、道德と宗教との世界である。我等は之を總括して實際の世界と稱して置かう。

次に、我等の有する一つの大なる世界は所謂哲學の世界で有る。ここに哲學は極めて廣汎なる義に解しての夫れで、即ち形而上學は勿論、一切の科學をも包含して居るので有る。この意味に於ける哲學の世界は人間の根本要求の一つたる智的要求を基礎として表はれる。「何」(What?)「如何」(How?)「何故」(Why?)等の疑問は我等人間が、而して人間のみがよく發し得る疑問である。この疑問に答へんとしての活動が、即ち探究であり、思索である。「アリストテレス」(Aristoteles)は哲學は驚異に起ると云つたが、實にや驚異は疑問を生み、疑問は哲學を生み、科學を生むのである。哲學の世界に於ては我等は光明を欣求し、暗黒を壓離するので有る。日輪の神たる「ジュピター」(Jupiter)は又やがて科學の神、哲學の神で有つたでは無いか。かくて意慾すること、對他的に行爲することは、この世界に於ての特殊相では無い。従つて、實際的利害得失の如きも亦この世界に於ての我等の直接關知する所では無い。我等は因果の關係に於て木の葉が浮び鐵槌が沈む理由を知ればよい。宇宙の森羅萬象が唯一根本原理の顯現である所以を見得ればよい。興廢常無く、生滅定め無き人生の奥に、其の趨歸する所を探り得れば足りる。悟或は理解(直接實行の基礎たることを豫想せざる)といふ事がこの世界の眼目で有る。かくて成る程に理解せ

られたるもの、換言すれば我等の認識體系中に矛盾無しに攝取せられたものが、眞で有り、之に反するものが偽なので有る。眞偽はこの世界の究極の標的である。之を心理的に考察すれば、情意はこの世界に於ての無力者で有つて、理知が絕對權を有する王者で有る。ここに、理知の主體としての人格を以て、宇宙人生に對するとき、我等は科學の世界の人で有り、哲學の世界の人なので有る。ここまで論じて來るとき、進んで哲學と科學との關係異同等について述べ可きであらうが、それは、我等當面の目的には縁遠い事であるから省略する。

更らに、我等の住する第三の世界として、其所に美の夫れがある。花の旦、月の夕、我等が自然の美しさに恍惚たるとき、情胸に動いて、あるは歌ひ、あるは舞ふとき、さては妙なる音楽に心耳をすまるとき、深玄なる人生を舞臺上に感じて居るとき、何れも我等は美の世界の人となつて居る事はいふまでも無い。而して美の世界は、一言に云へば感じの世界で有る。別言すれば感ずる事其の事の中に終始して居るのが美の世界で有る。然り感じに終始するが故に意慾し、行爲する事は美の世界に於て要無き事、否、寧ろ害ある事である。實際的に意慾し、行爲せんすればする程、我等は美の世界から遠ざかるので有る。裸體の影像に對して、性的衝動に動かされたり、

實際的愛憎の念から、舞臺上の人物に向つて何等か實際的行動を取るが如きは、美の世界の事ではあるまい。かくて、實際世界に於ける霸王で有つた意志は、この世界に於ては最も無力者の地位に立つ。「フォルケルト」(Volkelt)は意志活動を挑發して來無い事を美の特性として擧げて居る。この意味に於て美の世界は意慾の世界に對して靜觀(Contemplation)の世界で有る。かくて美の世界は實行の世界では無い。然らば、美の世界は思索の世界では無いだらうか。我等が美的態度を以て、自然さては人生に對するとき、大いに考へさせられる事は無いか。現代の社會劇の如きに至つては、我等をして大いに考へさせるさいふ事が著しい特色を成して居るでは無いか。人生或は自然に對する深い洞察無しには、偉大なる文藝も、超凡なる美術も生れ無いでは無いか。然り、一面から見れば藝術は哲學で有り、美の靜觀には、高く深い哲學的基礎を必要とする。哲學的詩人なさいふこころは決して言葉を弄したもので無いので有る。特に文化の高い段階に在る人ほど、一般に美や藝術やに、深刻な哲學味を要求する事は否定し難い。しかし更らに一步考察を進めるとき、この二つの世界の間、越ゆ可からざる區別線の存する事を發見するであらう。何ぞ。哲學は前にも述べた通り理解に終始して居る。我等の智の明鏡に、宇宙人生が其のままの相を以て映すれ

ばよいので有る。かくて我等と對境との關係は極めて冷かで有る。之に反し美の世界は感じの世界である。感じとは何ぞ。いふまでも無くそれは感情で有る。愛や、惡みや、悶えや、悲みや、さては怒りや、あこがれや、何れも感情世界中の事柄で有る。かくて美の世界は歎美、憧憬、愛慕、憤怒の世界で有る。かくて、宇宙が感情の對象として我等の前に在るとき、我等と宇宙との間には温かき血の交通がある。しかし、憧憬も、愛慕も、深く高い理智を土臺としてのみ、深く且つ高きを得る。其所に哲學が無くてはならぬ。理解が理解である限りそれは美の世界の事では無い。藝術心理の著者「フライエンフェルス」(Freienfels)が、其の著述中に、藝術が高い思想を内容として居るといふ事其の事は、何等藝術を損益する所は無い。さうした思想が如何なる藝術的言語を通して發達せられて居るかが、藝術の價值を高下する標準でなければならぬと述べて居るが尤もな事である。感じ無き理解は哲學ではあらうが藝術でも無く美でも無い。要は、正しき理解の上に据えられたる温き感じこそ、わが美の世界の特性であらねばならぬ。之を心理的にいへば情緒の世界、情操の世界が即ち美の世界で有る。かくて美の世界は感情を戴いて王者とする世界で有る。この世界に於て、我等は煩はしき理智にも、執拗なる意志にも悩まざることを無くして、自由な

感情の徂徠に任せて、其所に純化されたる感情生活の中に生き得るので有る。感情の純化と洗練とは美の世界、藝術の天地に於て最もよく成就されること云ふ可きで有る。かく哲學の世界と美の夫れとの間には、超ゆ可からざる一區劃線が横はつて居るので有る。之を要するに、哲學の世界に於ける我等と宇宙との關係は、冷かなる對立で有るに反して、美の世界に於ける夫れは、愛で有り、抱擁で有る。

更らに叙上の一點を外にして、哲學の世界と美の夫れとの間に、看過すべからざる差異點が存在する。何ぞ。科學も形而上學も共に概念系統上に立つての分析と綜合との上に成立する。分析で有り綜合で有る以上そは必然に抽象化で有り、概括化で有る。換言すれば哲學の世界は思惟の對象で有つて、感じの對境では有り得無い。之に反して美の世界は具體化、特殊化を以て其の特性とする。美の世界に於て、我等の前に表はれて來るものは、感覺を通しての特殊な事實で有り、具體的な現象で有る。天地の無限な生命も、葉末に置く一滴の露に宿り、複雑なる人生の相も、特殊な個人相互の交渉の上に表はれるのが、美の世界なので有る。具體性といふ事は美の世界に於ける一つの特異相で有る。而して、美の世界が感じの世界で有るといふのも畢竟この特異相によ

るので有る。かくて、美の世界に於ては、感覺的印象は、特に重大な意義を有し、従つて感覺作用なるものが特に重要な役前をつとめることになるので有る。就中、視覺と聽覺とは色々な理由から美の世界には特に因縁の多い感覺とされて居り、屢々美學的感覺と稱して他の感覺と區別せられて居る。かくて、美の世界の一特色は感性的といふ點に存すること云ふ可きで有る。美學の原語 Aesthetics はギリシヤ語の (αἰσθητικός) (感覺的知覺的の義) から出て居る詞なのである。之に反して哲學の世界は寧ろ超感性的なるを以て特色とすること云つてよからう。

以上、我等の住する三つの世界を對照して、其の特異相を考へたが、前にも述べた通り、かく三つに區別することは、只だ抽象的にのみ可能な事であつて、由來統一體たる一人格の住する世界としては、決して彼は無交渉な状態に於て別々に存する三つの世界で無い事は無論で有る。否、この三つの世界が渾然たる一體を成した所に人格の世界が有ること云ふ可きで有る。故に究極の状態に於ては眞善美は三つの別々な事實では無く、又相互に容れる事を許さない事象では猶更無く、唯一の事象を異つた方角から眺めての三つの性質として、結局融合す可きものであらうか。

第二章 美學の性質

一つの概念を的確に云ひ表はさうとすれば、所謂定義 (Definition) の形に於て、其の概念を内包上から嚴密に規定して來なければならぬ。しかし一つの概念を、論理學の命する條件に副ふやうに定義するといふ事は、實は多くの場合に於て容易な事では無いので有る。殊に美學の如く、その概念が極めて包括的であり、従つて之に關する諸家の意見も亦極めて區々で、幾んど歸一する所が無いやうな場合、之を適當に定義する事は極めて困難な事といはねばならない。果然我等は今日猶美學に關する恰當なる定義をもたぬのである。よし假りにそれが簡潔に定義せられたとしても、斯學の内容に關する一通りの知識が無くては、其の眞義は遂に了解せられるものではない。故に我等は今美學を如何に定義す可きかといふやうな、餘りに専門的學究的な穿鑿に入り込む事をやめて、色々な方面から見た其の特色をあけて、美學が如何なるものであるかを、其の輪廓の上から髣髴せしめようと思ふ。

さて、美學の性質として擧ぐ可き點は大方次の數ヶ條に歸着するだらう。

1、學的知識なること

美學が美に關する研究を眼目として居る以上、それが一つの知識なる可きは多く云ふまでも有るまい。しかし漠然知識といふだけでは其の義は餘りに廣い。一つの知覺も知識であれば、或る事實を有りのままに知つて居るのも亦一つの知識に相違ない。而かも之等は何れも學的知識ではない。ここに我等は所謂學的知識なるものを他の一般の知識と區別しなければならぬ、然らば知識が學的で有るといふ事は如何なる意味で有らうか。先づ第一に、それは個々の事實に關する切れ切れの知識で有つてはならない。或る一つの金屬が或る時或る場所に於て、熱せられて膨脹した事を認めた丈では學的知識では無い。必ずそれ等の事實が纏められて、例へば凡ての金屬は熱によつて膨脹するといふやうに概括されなければならぬ。この意味に於て學的知識は概括化された知識で有る。更らに、學的知識は一つの組織立つたもので無ければならない。換言すれば或る理法の下に統一せられ、組織化された知識でなければならぬ。物體落下の現象についての知識は重力の法則の下に統一せられてはじめて學的知識となるので有る。學的知識が概括化され、組織

化された知識で有る當然の結果として、それはまた抽象化された知識で有る。熱の法則といひ、重力の法則といひ、さては運動の法則といひ、何れも有りのままの事實その物ではなくて、畢竟我等の精神内界に於て抽象せられたものでは無いか。之を要するに學的知識は概括化され、組織化され、抽象化された知識の謂に外ならない。

而して知識が概括化され、組織化され、抽象化されればされる程、夫れ丈け多く學的になつて來るので有る。この意味に於て、凡ての科學も哲學も、共に、學的知識に屬する（勿論現在其の發達の程度に於て、遺憾ながら充分な意味に於て學的に云はれ得ないやうな學問も尠くないが、之等のものも、少くもより多く學的たらうとして努力して居るさういふ意味に於て、矢張學的知識の中に入れてよからう）。わが美學は叙上の意味に於て、學的知識たる事を要望する。換言すれば美學は美に關する概括的、組織的、抽象的知見に到達するここを目的とする。

以上の叙述に關聯した事として、ここに學と術とに就いて附言して置かう。色色な學問は、それが或る實際の問題に適用せられて一種の術たる形をこる事がある。否、或意味に於ては、凡ての學問は結局術として實際に適用せられ、又適用せられようとするもの云つてもよからう。例

へば幾何學が測地術となつたり、物理學が機械運轉の方法を授けたり、生理學が衛生學となりさては種種な強健術となつたりするやうなもので有る。しかし、よし色色な學問が、遂に術に接近して來る傾向があるにもせよ、學は決して術では無い。學が學たるには、段段述べた通り、飽くまで組織的抽象的たるを要するので決して断片的たるを許さぬ。然るに、術は或る特殊な場合に臨んで、如何に處理し、如何に振舞へばよいかを我等に指示し得れば足りるので、根本的原理に遡つて、統一的に説明しなくてもよい。換言すれば、術としては特殊な場合に應ずる断片的知識で差支無いので有る。ここに學と術との混同す可らざる差異點が存する。而して、わが美學は前言した通り、一個の學であつて、決して直接美を表はし、或は美を感じる術を説くものではない（規範學の條参照）

ロ、精神の學なること

次に、叙上の意味に於ての學的知識なるものは蓋し多からうし、其の種類も亦多様であらうが、大別して物的科學と精神的科學とすることが出来る。物的科學とは、云ふまでも無く物質現象に關する學問で、物理學、化學、天文學、生理學等は何れも之に屬する。心を離れて物的現象なるものが考へ得られるか。所謂物的現象なるものも、それが我等の心に映じた相なる以上、矢張精

神的なものでは無いかこの疑問もあらうと思ふが、この點については「ヴント」(Wundt)教授の意見を借用して説明しよう。一切の學問は要するに我等の經驗を取扱ふものに外ならない。而して經驗が成立する爲めには、其處に經驗の主體、即ち經驗する我等換言すれば經驗する心、經驗の客體即ち經驗せられる對象が無ければならない。兩者の何れを缺いても、經驗は成立し無いので、兩者は不可分離の關係に於て渾然たる結合をなして居るので有る。しかし、今假りに經驗の主體を捨象したとして考へれば、其所に經驗の客體相互の關係として考へられるものが残るであらう。かうした意味に於て、客體相互の關係を詠めたとき、それが即ち所謂自然現象で有り、さうした自然現象を取扱ふのが即ち自然科学或は物的科學に外ならぬので有る。例へば通例風が吹いて花が散るこいふが、實は風が吹くこ感じ、花が散るこ見る我等無しにはさうした經驗は成立する筈は無いのである。しかし、假りに今如是に感じ、如是に見る我等を捨てて考へて來るこ、其所に風が吹いて花が散るこいふ客觀的現象が残つて來る。かくて風が吹き花が散るこいふ現象を取扱ふ所のは所謂物的科學である。之に反して經驗の客體を、その主體の活動を促して來る刺戟としてだけに於て其の意義を認め、かくして動かされて居る主體を對象として考察する態度に

出たとき、其所に所謂精神現象が生ずる。例へば風が吹いて花が散るこ思ふ事によつて生ずる様な心持は、明かに精神現象と云ふ可きで有る。かくして考へられる精神現象の様様な表はれを研究の對象とする所のものが、即ち精神科學に外ならぬので有る。この意味に於て美學が一つの精神科學なる可きは多言を要せずして明なこことであらうと思ふ。

ハ、價値の學なること

我等の前に表はれて來る森羅萬象に對して我等の取る所の態度には二様ある。何ぞ。事實を事實として受取る態度と、價値觀念を以て事實を受入れる夫れとで有る。前者は、事實を事實として、其の然る所以を説明するに足る可き因果の理法を發見するを以て主眼とする。換言すれば所謂説明的法則を捉ふるを以て主眼とする。天上一痕の月は如何にして盈虚し、如何にして運行し、如何にして輝くかの理由を究めようとする天文學者の態度や、輕きものは何が故に浮び、重きものは何が故に沈むかの理由を明にしようとする物理學者の態度の如きは何れも之である。かうした態度の下に構成せられる學問が、即ち説明的科學に外ならぬのである。故に説明的科學は、之を一言にして云へば、因果の理法によつて現象を統一し、説明しようとするもので有る。其所には些の

價值觀念を交へ無い。換言すれば説明科學の前には一切の現象は悉く同一價值を有するに過ぎぬ。黄金も汚穢も、蝶も毛蟲も、何等價值の差等は無い。然るに我等が一度價值觀念を以て萬象に對するごき、萬象は全く異つた相を以て我等の心に映じて來るであらう。然らば價值はそも何で有らう。價值概念は之を如何に説明すべきであらう。この點については随分八ヶましい説もあるやうで有るが、今は餘り深入りすることを控へて、簡單に價值ある物とは我等人格の存在或は向上に、何等かの意味に於て、役立つ所のものご云ふに止めよう。換言すれば我等に求める所があるによつて價值は生ずるご云つてよい。一杯の水は渴したる人にまつては妙からず有價值であらう。かくして、我等に即して我等の價值は存し、求むる所の主體としての我等を離れては價值は無い。飽食之れ事とする家の前には、眞珠は何等の價值をも持ち得ぬでは無いか。價值にして此の如きものごすれば、其の當然の結果として、凡ての現象の間には、夫れそれ比價が生ずる。換言すれば價值高きもの、價值低きもの、或は幾んご無價值なるものなき、其所に價值に千差萬別の相違が生ずる。何ごなれば、萬物は悉く同一程度に於て、我等に役立つものでは無く、より多く役立つものより少く役立つもの、或は全く役立つ事寧ろあらずもがなのあるものがあるから。かくて、蝶は毛

蟲よりも、正直は虚偽よりも、美しきものは醜きものよりも、正しき或は善き行爲は、邪なる或は悪しき行爲よりも價值は遙かに多い、否、彼等は大いなる價值を有するが、是等は寧ろ有害なるものごして排斥せられずには居ない。結局、それが我等に役立つ度合によつて、價值に様様な差等が生ずるのである。

さて、かうした價值觀念を以て現象に對する學的態度が、價值の學を生ずる。美學は勿論美醜を同一視する學では無いから、明かに價值の學で有り、かくして取扱はれる美の世界は價值の境界で有る。

二、規範の學なること

既に價值觀念を許し、又價值の高下を云云する以上、我等は何等か價值を測る可き標準を認めないわけにはゆかない。一定の定規無しには、一本の線でも、其の曲直を云ふ事は出来ない。この行爲は彼の行爲よりも善であり、従つて高い價值があるご云ふ以上、其所には何か標準が無くては叶はぬ。而して其の究極の標準は即ち倫理學に所謂最高善の概念に外ならない。ここに、最高善は凡ての行爲の高下を測定する究竟の規範ごなる。價值意識は、所詮規範意識を豫想せずし

ては成立た無い。物の美醜についても亦全く同様で有る。是は美で有り、有價值で有り、彼は醜
で有り、無價值で有る云ふ事の背後には、何か之を測る標準の存在を許容して居る。其の究極の
標準は即ち美其のもので無ければならぬ。論理學者は徃徃法則に説明的法則と規範的法則とを區
別し、前者は現象がかく有るこいふ事を説明する法則であり、後者は我等がかくある可しとして則
らなければならぬ法則で有る云つて居る。美學はこの意味に於て規範的法則を研究する規範的
科學で有り、或は、少なくともさう有らうと要望して居るので有る。我等が、何等か究極の規範を立て
之によつて一切の價值を定める可すれば、さうした規範はやがて我等の欣求し精進す可き歸着點
たる事を、意識的にか無意識的にか認めて居るに相違無からう。かくして究極の規範は我等を指導
する原理に外ならぬので有る。論理學が思考の則る可き規範を、倫理學が道德的人格者としての我
等の則る可き規範を授けると同様に、美學も亦我等の遵奉す可き或一つの規範を興ふる學である。
或は、美學を以て規範的科學とする事に反對して、美學は説明的科學だと言主張する人が有り、其
の所説には無理の無い點も有る。成る程、美學現在の狀態に於て、之を規範的と稱するのは、或
は潜上の沙汰かも知れない。發達の幼稚な現代の美學が、充分に規範的科學たるの任務を果して

居ることは云はれ無い。否、さう云へば現代の美學には説明的科學としてすら猶未だしい點が多い
事は否まれぬ事實で有る。更らに考へて見れば所謂規範なるものも、決して事實から離れて考へ
らる可きものでは無く、深く固く事實に根ざして居るもので無ければならぬので有るから、規範
の研究は先づ事實に關する着實なる研究に出發し、説明的法則の確立に依據し無ればなるまい。
この意味に於ては、美學はもつともつミ事實の研究に専念す可きで有ることも云へやう。しかし
それは、美學が、學としての性質上説明學である云ふ事は同一で無い。段段述べたやうに、
美學が價值を取扱ふ學で有り、價值意識は規範意識を豫想し、更らに規範概念は必然我等の則る
可き法則といふ義を含んで居る以上、美學の學としての性質は、矢張規範學だといふのが正當で
はあるまいか。

更らに進んで考察して見るに、よし美學が相應に高い發達を遂げた曉さいへぎも、それは直接
美の鑑賞や藝術の創作に關して凱切な手近な標準を興へ無いであらうと思ふ。前にも述べた通り、
美學は術では無くして學で有る以上、それは所詮抽象的、概括的たるを免れ無い。況んや美の根
本原理に關する説明の如きが、極めて抽象的形式的又輪廓的で有る事は、蓋し當然で有る。「リッ

「ブス」は「カント」の道德律が餘りに形式的で何等具體的實行の規準を與へ無いこの一部の批難の誤つて居る事を指摘して

以上の三道德律は凡てその性質上形式的であるそれは此事若くは彼事を意慾せよ云はずに此の如き一定の方式に於いて意慾せよ云ふ。人はその道德律の形式的性質の故に「カント」を非難する。併しそれはさうなるのが當然なのである。(阿部次郎氏倫理學の根本問題二一四頁より引用)

と辨護して居るがこの見解は又美學の場合にも當はまらう。凡て純粹科學なるものはさう直接の適用を可能とするものではない。倫理學で、假りに最高善を十全なる人格的價值を説明して見た所で、それは直接某某の場合に於て、我等が如何に行爲す可きかを教へはしない。而して其所に學が學であつて術で無い點が存することも云ひ得られる。實際の藝術家なごの間にも、美學が彼等の實際の制作上について何等教へる所が無いからさういふ理由を以て極めて之を輕視、否、蔑視する人もあるやうで有るが、此の如きは、畢竟學の學たる性質を知らぬからのこと云ふべきである。電氣に關する物理學上の根本的研究が、電燈を扱ふ實際に何等益する所が無いからして、

さうした純粹な研究が無意義にされる筈は無い。ごまれ、美學が美の世界に於ての實際を直接指導する所が無いからして、その規範學たるを否定することは誤つて居ると思ふ。我等は美學の規範學たり又たらんごする事を要望して居る事を認めたい。

ホ、理想の學なること

美學は規範の學である。而して規範ごは我等が則る可く遵守す可き法則の謂に外ならぬ。我等の則る可く、守る可き法則は、之を他の一面から見れば、我等が之に向つて進む可き目標に外ならぬ。正義や博愛やは、我等の行爲を規定する規範で有るご同時に、道德的人格ごしての我等の向ふ可き道德的目標なので有る。この意味に於て、規範は目的である。従つて究極の規範は同時に究極の目標、換言すれば理想で有る。美學が美に關する根本規範の確立を以て任する以上、それは美の理想に關する學たる事は當然な歸結で有らう。我等が美學を以て理想の學なりご云つたのはこの謂に外ならぬ。この點多くの説明を必要ごしまい。さて、我等人格者の最高の目的、即ち究極の理想を、假りに善ご名けるならば、この意味に於ける善なる概念は、必然美を包容するもの、否、美を善なる概念の主要なる一内包ごして許容するものでなければならぬのは勿論で有

る。されば、人格が善に近づけば近づくほぎ、換言すれば人格がより高き人格になればなるほぎ、それは、同時に、より多く美に近づきつゝあるもの云ふ事が出来る。同時に、それは、又より多く眞に近づきつゝあるものでもある。かくて美も、眞も、又道德的正も共に一人格の内に圓融合一した一體として考へられるので有る。繰返して云ふ。美は我等の理想に分關す可き一大要素である。

以上の縷述によつて美學の學としての性質は大方諒解せられたことと思ふ。

終りに、美學が取扱ふ内容即ち範圍について簡單に附加へて置かう。

美學の主要な任務が、美の概念を確立するに在る事は、段々述べた所から察知されると思ふ。しかし、それは美の最も根本的な原理に關する研究ではあるが、ここに美の最も純な、そして高い形に於ての表はれは藝術で有り、而して美が藝術として表はれて来る以上、それは、明かに、我等人間の所産であつて、この點からだけでも人間たる我等には、藝術に關する詮議が、特に興味あるものでなければならぬ。美學は美の根本原理に關する研究から出發して、進んで藝術そのものの研究をも亦その仕事とする。かくして、藝術の本質、藝術の種類、各種藝術の特異相、及び

其の相互の關係、さては藝術の人生に於ける意義等はまた美學の研究題目となる。事實は美學の名の下に主として藝術について論じて居るものもあるが、それは美學の一分野として藝術學と稱するのが至當で有る。しかし廣くは美學の名稱の下に一括してもよい。

第三章 近代に至るまでの美學思想發達の概観

近代に於ける美學思想發達の概況を叙するのが本書の目的ではあるが、之に先つて一應近代に至るまでの美學思想發達の大概を述べることは、叙述の順序にしても至當な事であらうし、また一面近代を知るの準備として、勿論極めて大概を述べるに止めらる。

そもそも美學なるものが、一つの體系を備へた獨立の學問として取扱はれるやうに成つたのは、新しい事で即ち「ドイツ」の哲學者、「バウムガルテン」(Baumgarten Alexander Gottlieb 1717—1762)を以て鼻祖とする。元來美學の原語 *Aesthetics* は「ギリシヤ」語の「アイステチコス」(*aíōstetikos*) といふ形容詞から出で居り、「アイステチコス」は感覺的或は感性的といふほどの義をもつた詞なので有る。而して、この詞を今日の美學の義に用ひはじめたのが「バウムガルテン」其人なのである。氏の考によれば、我等の理性は眞を目的として居り、意志は善を標的として居

ると同様に、我等の感覺は、結極、美を其の極致として居るものと云ふ可きである。而して、眞を論ずるものとしては、理性の學即ち哲學が有り、善を確立するものとしては、意志の學即ち倫理學がある以上、美を闡明する學として、ここに感覺性の學即ち「*Aesthetics*」が無ければならぬといふのである。かくて、この詞は氏以來我等の所謂美學(わが學界でもやや古くは審美學なる譯語を用ひて居たが今日では一般に美學といふ詞を用ひる)の義に用ひらるに至つたのである。されば、美學が一つの學として獨立したのは十八世紀の事に屬するので、それ以前に於ては、この名稱は勿論無かつたので有る、従つて古代に於ける美學思想なきと云つた所で、それは獨立な美學として論ぜられたものでは無くて、或は詩學の一部として、或は廣く哲學說の一端として、この方面に關する意見が叙せられて居たに過ぎないので有る。

さて、美學思想を、その源流に遡つてゆくと、遠く古代「ギリシヤ」の昔に、既にその源泉がある。而かも、極めて斷片的ではあるが、こゝに角に、美或は藝術の問題に觸れて居る考へられるものを求めれば、それは既に「ホーマー」(Homer)の詩句中なきにも散見して居る。しかし、此の如きは、まだ固より積極的に美や藝術を問題の中心として取扱つたものでは無い。

美學上の概念の特殊な意義を明かに認識して、こに角に學問的に之を論じた最初の人、彼の「プラトーン」(Plato 327) 其の人であらう。この意味に於ては氏を以て美學の開祖と稱してもよからう。しかし、氏も亦、いまだ組織的には美學上の意見を發表して居無いたのであるから、我等は、只だ氏の色々な著書に散見する所を綜合して、其の所見の大様を推するに過ぎ無い。今ここに、氏の哲學上の立場を詳細に述べるところは出来無いが、氏の哲學は一言にして云へば觀念實在論である。即ち氏に取つてはこの感覺世界は、意義の尠い世界で、いはば形に伴ふ影の如きものに過ぎない。眞に實在するものとして、高い價値が許さるべきものは、觀念世界で無ければならない。觀念の世界こそ、眞の實在の世界で、この現實の感覺世界の如きは、只だ一時の幻のやうなものである。さて、凡そ物が美で有るがためには、二つの條件を必要とする。一つは感覺的事象であり、他はこの感覺的事象の中に、その根底或は神髓として包含せられて居る觀念或は理想が即ちそれである。而かも、感覺に映する現象の如きは、眞に一時的の存在に過ぎ無い。

我等の欣求すべきは、感覺を超越した永久の理想美の認識で無ければならない。この意味に於て所詮感覺的印象を離れる事の出来無い藝術の如きは、勿論高い價値を許さるべきものではない。

次に、氏は藝術の本質について、如何なる考を持つて居たか。氏に従へば、藝術は畢竟天然、詳しくは感性的現象たる天然の模倣 (Mimous) に外ならぬ。而して氏の觀念實在論の立場から見れば、この天然の如きは、永遠恒久な觀念的理想界の不完全な表はれに過ぎないので有る。この意味に於て、藝術は、いはば模倣の模倣とも云ふ可く、眞の實在を去るこに極めて遠いもので有る。果然、藝術中には眞が偽と相混じり、善が悪と相隣して、人をして卑俗ならしめるものが尠く無い。氏の最高理想たる善の概念に照して見るこに、藝術品には甚だ不都合なものが多い。國家は嚴重に藝術に向つて干渉して、苟も名教に害あるものは之を禁止す可きが當然である。藝術的制作を職とする藝術家の如きは、畢竟模倣に巧みなる職人に過ぎない。かくて氏はその共和篇 (Republica) 中に描いて居る理想的國家中に、藝術家を入れる事を許さなかつた。

以上の叙述によつて知られる通り、「プラトーン」の前には、藝術は極めて意義の低いもので有り、藝術家は極めて卑しい職人の過ぎぬものさせられた。而して、かうした思想の由て來る所は、一つには氏の哲學上の立場にも在るが、一つには氏が藝術の本質を以て模倣に過ぎぬと見た所に存

するので有る。

「プラトール」を並んで、「ギリシヤ」時代に於て、思想史上逸す可からざる巨人は「アリストテレス」(Aristoteles 384—322 B.C.)である。一般思想史上の偉人で有つた氏は、美學史上に於ても、亦一大巨頭として、後世に影響する所が尠く無い。哲學史を一瞥すれば、直ちに氣づく事であるが、氏に「プラトール」を並べ、其の思想上の態度に於て、著しい對照を示して居る。其の細説は今には要無き事であらうが、之を一言にして云へば、「プラトール」は、極めて瞑想的、抽象的で、綜合に馳せ、高遠なる理想に向つて躍進する。約言すれば、氏の思想は、詩人的豊麗幽遠を以て勝れて居る。之に對して、「ア」氏の態度は、飽くまで經驗的、具體的で、従つて現實に即し分析を旨として居る。之を一言にして云へば、「ア」氏に於ては、科學的細緻と正確とが特色である。而してこの兩者の對照は又美學思想上にも表はれて居る。

「プラトール」は凡てを善の最高理想に歸向するものとして説明しようとしたが、「ア」氏は善、美を對立せしめて、彼を以て實行的努力の事とし、是を以て靜觀的享樂の事として居る。氏は、また美の客觀的根本原理として、所謂「雜多の統一」(Unity in Variety)を力説して居る。この思

想は全く氏の創見にかかるとは無く、氏以前にも、かうした思想の萌芽はあつたので有るが、少くも之を美の根本原理として、明瞭に主張したのは氏である。而して、この思想は、氏の他の思想と同様に、後世、特に後世の形式美學の思想上に影響して居る。

上述した所からも知られる通り、氏は美の根本的本質についても一應説明を試みては居るが、特に氏の注意を牽つけたのは、寧ろ藝術の方面で有る。この點に於ても、氏の思索が、「プラトール」の夫れよりも具體的、經驗的方面に向けられて居り、一層科學的傾向の多い事は察せられる。

然らば、氏は藝術の本質を如何に見たか。摸倣が藝術の本質を成すに於ては、氏は「プラトール」の思想を繼承したと云つてよい。しかし、「プラトール」に於ては、先きにも述べた通り、其の結論は藝術に對する輕蔑に終つたが、「ア」氏に於ては、大いに之を趣を異にする。「プラトール」に於ては、藝術が自然の下位に置かれたが、「アリストテレス」に在つては、藝術は自然の上位を占めさせられた。氏に従へば、藝術はありのままの自然を再寫し、反覆するものでは無くて、藝術家が胸中に藏する理想に従つて、自然の缺點を補足し完成するに在る。換言すれば、藝術は不完全な現實が到達しようとして居る目的(Telos)を捕捉して、之を再現して來るものでな

ければならぬ。氏は

詩人が（氏は詩を主として説いて居る）が想像する所の理想は現實の自然よりも常に優秀な地を占める。かくて詩人が詩を作る時常に自然を理想化する。云々。
と説いて居る。

氏はまた歴史家と詩人とを比較して、前者は起つた所の事を叙し、後者は起り得る所を述べ、換言すれば歴史家は現實（The actual）を取扱ふに對して、詩人は可能（The possible）を取扱ふ。従つて詩は歴史よりも一層、理想的、哲學學的で且つ一層價值が多いと説いた。

かくて、氏によつて藝術は自然の上におかれ、藝術家は自然の理想に參與するものとして極めて高き位地を許された。後世「ゴッテ」（Goethe）は「藝術はそれが自然で無いが故にのみ藝術だ」と述べたが、「アリストテレス」の思想と符節を合せて居る。

以上が「アリストテレス」の美學及び藝術に關する思想の大様で有るが、猶氏は、前述した通り、其の思索を藝術の上に向けた結果、氏の二著修辭學（Rhetorica）の詩學（Poetica）の中に、詩の形式、構造、種類等を詳述し、また悲劇（Tragedy）の本質を論じ、進んで音楽や建築、彫

刻等に關しても研究して居る。かくして、藝術に關する議論は、氏に至つて餘程細かく成つて來た。

以上「ギリシヤ」時代の二偉人の美學上の思想を述べたが、身自ら豊麗なる詩人的想像の所有者として、時には詩人的哲學者とさへ呼ばれた「プラトーン」が、美、藝術、藝術家の意義と價值とを見ること極めて低いに對して、自身は寧ろ細緻な科學的、分析的頭腦の持主たる「アリストテレス」が、之等の價值を認むる事極甚だ高きものがあつたのは面白い對照では無いか。

さて、「プラトーン」「アリストテレス」兩碩學によつて、美學は多幸多望なる首途を成したが、以來人心はやうやく人生問題や道德問題など、より多く實際に切實な方面の思索に忙はしくならなくては居られ無いやうな事情に置かれたため、古代に於てはその後この方面に關して特に擧ぐ可きほどの思想は無い。降つて、「ローマ」時代に入つても、「ホレース」（Horace）や「クインティリアン」（Quintilian）などが、多少詩や、修辭法や、建築やについて論じた所があるが、大體に於ては、前二碩學の思想の延長といふに過ぎない。

進んで、中世に入つては、世は宗教の世となり、従つて神學等の方面には、大いに見る可きも

のも出たが、教権が絶対権を以て一切を支配する時代の常として、自由討究なきいふ事は寧ろ嫌悪され、危険視され、反逆視されたやうな次第で、中世は學問上、哲學上の暗黒時代となつたので、美や藝術なきの方面に關しても取立てて云ふ可き程の思想の無いのは當然で有る。

かくて、永く教権と教會との帳の中にござされて、暗黒裡に眠つて居た思想界は、所謂復興期(Renaissance)に至つて目ざめて來た。近代文明の曙光は「ヴェニス」や「ローマ」の空にひらめきそめた。自由討究の精神は、かくしてやうやく擡頭しはじめた。この邊の事情は我等が一般歴史に於て夙に知悉して居る所で有るから、今縷説すまい。ここに復興期に於て文藝の方面に於ても、さては美術の方面に於ても、幾多の巨匠が鬱然として輩出した事は、實に人文史上の偉觀と云ふ可きであらう。彼の「レオナルド・ダ・ヴィンチ」(Leonardo da Vinci)「アルベルチ」(Alberti)「チェニノ・チニニ」(Cennino Cennini)等のやうな藝術上の名手にして、一面繪畫や建築等に關して、自己の體驗を基礎として論述する者も尠く無かつた。當時の技術家中には兼ねて學問上、思想上にも識見ある人がなく、多かつたので有る。しかし、かうした藝術家の方面から與へられた刺戟も、直ちに組織立つた美學を大成せしむるには至らなかつた。が、かうした間に、後世に於ける

美學發達の氣運が醸成されつつあつた事は否定す可からざる所で有る。

進んで、第十七世紀に成つて「フランス」の詩人「ボアロー」(Boileau)が詩に關して「新説を出し、只だ眞なるもののみが美である」と主張したなきも、美學思想進歩の上には影響無しではなかつた。次いで第十七世紀から第十八世紀にかけて「イギリス」に於ける實驗心理學の影響から美學は一つの新しい方向に向つて發展し、美的鑑賞、或は美的快感なきを心理學的に分析しようとする考への基礎が置かれたのも注意す可き點であらう。「ドイツ」に於ては、第十八世紀に彼の「バウムガルテン」が出てはじめて美學を一つの獨立した哲學の一分科として取扱ひ出した事は既に述べた。

次いで、近世界思想史上の巨人「カント」(Kant. 1724—1804)が出た。「カント」が「ヒューム」(Hume)によつてその獨斷論から目ざまされて、ここに所謂批判哲學の旗を翻して思想史上に一大時期を劃するに至つた事は、周知の事實である。かくして氏の批判主義の主張の下に生れたものが、氏の三大著「純粹理性批判」(Kritik der reinen Vernunft)「實踐理性批判」(Kritik der praktischen Vernunft)及び「判斷力批判」(Kritik der Urteilskraft)で有る。而して純粹理性批判は氏の認識論で

有り、實踐理性批判はその道德論で有り、そして第三の判断力批判が即ち氏の美學論に外ならぬので有る。廣汎にしてまた細緻なる氏の哲學を茲に詳述する事は出来ぬが、一言にしていへば、氏の哲學は、在來の獨斷論が、直ちに客觀界に參して、其の眞に觸れようとしたに對して、先づ主觀に反省して、其の能力の限界を確立し、主觀的法則に即して、客觀的事象を説明しようとしたものである。氏の哲學が批判的を稱せられるのも亦ここに在る。かくして、氏の哲學は著しく主觀的なもので有つた。而して氏のこの思索の根本傾向は、やがて又氏の美學上に於ける傾向でも有つた。今氏の美學説の内容を細叙する事はこの小冊子の能くする所では無く、又それは當面の目的でも無いが、氏は認識能力として先驗的、普遍的純粹理性を、道德原理として、同じく先驗的、普遍的實踐理性を假定した同一筆法を以て、美の場合に於ても亦先驗的、普遍的判断力を假定して、之を以て凡ての説明の根底としたので有る。かくて、氏によれば、美の判断は結局主觀的で有る。しかし、主觀的では有るが、それは先驗的であるから、個人的では無い。其處に美の普遍性が認められる。(かうした論法は「カント」の批判論を一貫しての方式なので有る)又美は對境がこの先驗的判断力に調和する時生ずる快感に外ならぬから、この點に於て、美は又形式性のものである。

かくて、美は所詮快感の一種で有る。然らば快感が、特に美的に云はれるのはそもそも如何なる特色を具へて居るからであらうか。ここに「カント」は趣味(Geschmack, Taste)に關する分析的研究に入り込んだ。

趣味とは、要するに、事物を美的に判断し、享受する能力に外ならぬ。而して事物を、美的に受容するに云ふ場合に於ては、我等は所謂關心を離れて居る。換言すれば、我等が事物を美的に受容して居る時、事物が實在して居るに云ふ意識に伴つて起る意慾から離れて、全然靜觀的(Co-contemplativ)な態度に在る。之を約言すれば美的快感は無關心なる快感(Das uninteressier.e. Wohlgefallen)に外ならぬ。一枝の花を美しと眺めて居る時、一枚の繪を面白しと味つて居る間、さては舞臺上の演出に見ほれて居る場合、我等は全く意慾を離れて、單なる、そして純な心地よさを感じて居るだけなので有る。この境地に住する我等には、名聞もなければ、利慾も無いのである。無關心を以て美的快感の特色として力説したのは實に「カント」其の人で有つたが、この考は後世の思想に影響する所が尠く無い。

更らに、美の特色はその無目的な點に存する。我等が美の世界に遊んで對境を味つて居る時、其

所に何等目的に關する意識は無い。月を賞し、詩を味つて居る時、我等は「何の爲めに」と云ふ事を問はない。換言すれば、之等の場合に在つては美の懐に抱かれて居る事其の事が凡てで有つて、それは何等かの目的の爲めの手段ではない。強いて云へば、手段の中に目的があり、目的の中に手段が存し、手段と目的とが融合せられた自己目的の世界である。之に反して善の世界では、何等か客觀的なる目的が有つて、凡ての事は其の手段として始めて價值が有る。換言すれば「目的の爲めの手段」と云ふ事が善の世界の特色で有る。健康や財産や、何れも夫自身が目的では無く、何等かの目的達成の手段として必要なるが故に價值が有るのであらう。かくて無目的と云ふ事が又美の一特色と云へる。

猶、「カント」は進んで美術を論じ、崇高美を説き、天才論を述べて居るが、茲には凡て省略するのが至當と思ふ。

要するに「カント」の所説は凡て主觀的能力の批判に立脚して居るから、其の當然の結果として、立論は餘程主觀的であり、心理的であり、而して之を行ふに氏一流の認識論的論理的思索を以てした所に特色が有り、又思想上に於ける偉觀も其所に存するに云つてよいので有る。

時の詩人にして批評家で有つた「ヘルデル」(Herder 1744—1804)が、美を形式に置いた「カント」の思想に反對して、形式夫れ自體は決して我等の美的快感の對象たり得るものではなく、形式は、それが表出する何物かによつてのみ美で有り得ることを主張し、進んで美的快感、美的鑑賞の心理學的分析に入り込んで感情移入説の先驅をなして居る事は注意に値する。

「カント」の同時代に於て、美學上一隻眼を有したものは「シルレル」(Schiller 1759—1805)で有る。

「シルレル」の美學上の學説は、氏の「人間の美育に關する書翰」(Briefe über die aesthetischen Erziehung des Menschen)によつて知る事が出来る。氏の思想は「カント」の夫れに負ふ所が多いが今はそれ等の研究に入り込んで居る邊は無い。氏の所論中特に注意せられて居るのは遊戯衝動(Spieltrieb)説であらう。遊戯とは、それ以外に目的の無い活動で、もし遊戯中に實際上、或は理論上の目的があるやうならば、それは既に遊戯では無い。

かくして、美は所詮遊戯衝動の發露に外ならぬと見るのが氏の中心思想で、それが如何に「カント」の無目的、無關心の思想に根ざして居るかは容易に看取されるだらう。否、寧ろ氏は「カン

ト」の思想を別な方面から説明したものと云つてもよからう。氏は遊戯といふ事を極めて高く見て

「人は充分な意味で人たる時に於てのみ遊戯し、又遊戯する時に於てのみ人は圓滿なる人である」云々

なご述べて居る。さし角、氏が人間の根本的な衝動たる遊戯といふ事によつて美を説明した所、極めて巧みなりと云ふ可きである。氏の思想が假象(Schein)説(外界に於ける實在物から遊離して主観内に存在する心象の義で、それは客觀的實在性を有して居らぬ)の先驅をなして居ることも亦注意す可き點で有る。

以上の叙述でも察せられる通り、「カント」に於ては、美學は餘程科學的、心理學的で有つたが、この新しい傾向も「カント」以後に於ては一時「シュリング」「ヘーゲル」等の觀念論的、思辨的、形而上學的な學風によつて蹴推された觀が有る。

今試みに「カント」以後に於ける二三の哲學者の所説の要旨を一瞥して見よう。

「フ、ヒテ」(Fichte 1762—1814)の哲學は之を一言にして云へば、道德哲學で有り、自我の哲學

で有る。自我觀念の確立、道德原理の闡明に忙しく、且つ純然たる學究を以て居らず、自ら人類の教育者を以て任じ、愛國者として祖國の爲めに盡萃した氏が、美學について深い考察をなす邊のなかつたのも亦尤もな次第で有らう、氏に於て我等は美學上叙す可き多くのものを持たない。茲には、氏に一貫した色彩は道德的と云ふ事で、従つて美の價值も、美其のものに存するのでは無くて、それが善なる點に在ること、及び自我の二方面たる先天的悟性、經驗的情慾が結合して、中庸を得た所に美が成立つと説いたことを擧げるに止めよう。

次いで「シェリング」(Schelling 1775—1854)は、其の先天觀念論に立脚して、抽象美を揚げて具象美を貶し、遂に抽象理想論を樹てて藝術の理想は神を現はすに在ることとした。

進んで「ヘーゲル」(Hegel 1770—1831)に至つては思索を行ふこと愈々形而上學的、瞑想的になつた。

曰く美は要するに無限(或は絶體)が有限の内に現はれたもの、換言すれば理想が感覺を所縁として現はれたものに外ならぬ。かうした説明が、如何に形而上學的思辨的で有るかは、何人にも直ちに感知せられる所と思ふ。斯様に「ヘーゲル」は一方無限なる理想を重んじたが、しか

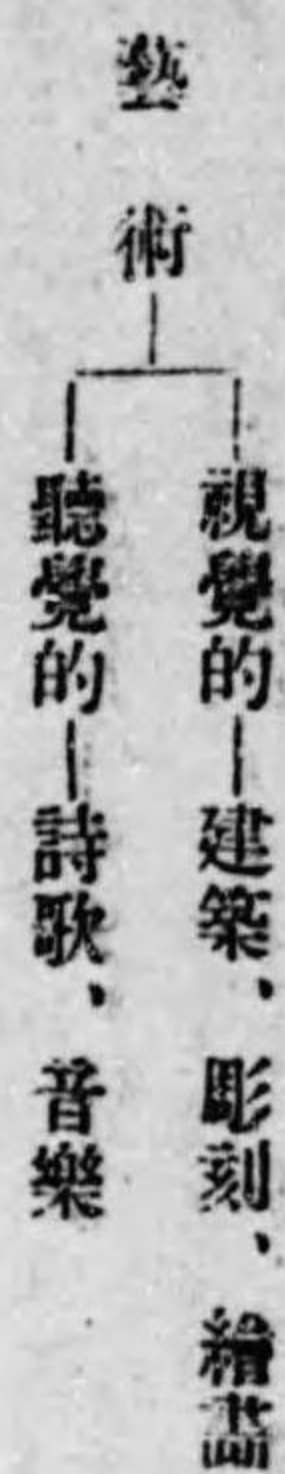
し一面事物の個性の意義と價值を見のがしはしなかつた。曰く理想の本體は固より平等で有るが、其の所現は常に差別で有る。事物が個性を現はす事が著しければ著しいほど、理想も亦愈愈鮮明に發現される。

この意味に於て、美の極致は具象理想に在つて、抽象理想には存しない。高い藝術程、其の外形に於て、又其の精神に於て、益々個性を顯現する。かくて、「ヘーゲル」は「シェリング」の抽象理想論に對して具象理想論の旗幟を翻して「ハルトマン」(Hartmann)等の具象理想論の前鋒となつた。

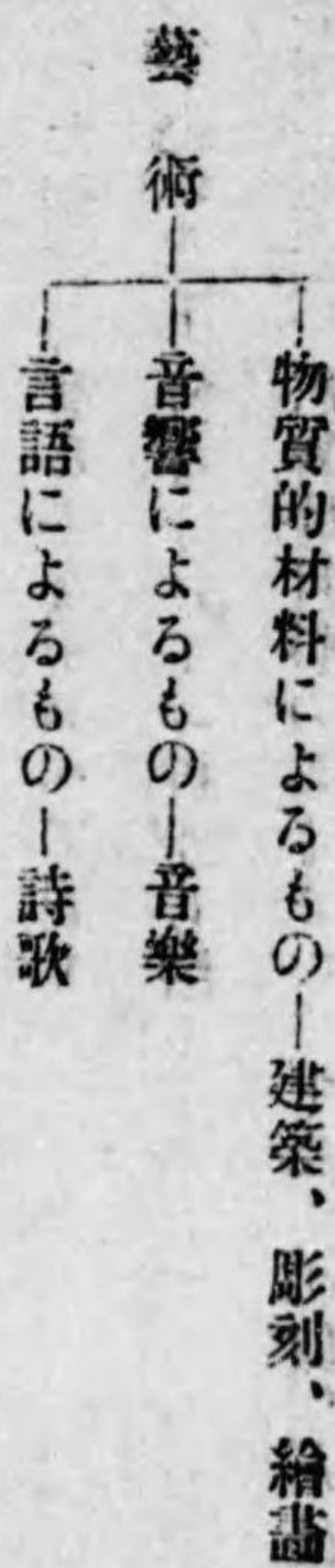
更らに「ヘーゲル」は藝術の本領は自然の淳化に在るをなし、進んで藝術の分類について論じ、就中其の歴史的見地からした分類に於て、思想史上注目すべき説所を發表して居る。

藝術の分類は其の分類標準によつて三種ある。第一は、藝術に與かる感官による分類、即ち主觀的分類。第二は、各種藝術所依の材料による分類、即ち客觀的分類。第三は、各時代に表はれる藝術上の理想による分類、即ち歴史的な分類で有る。

第一の主觀的標準によれば藝術は左表のやうに區分せられる。



第二の客觀的標準によれば



の三類に分たれる。

最後に、歴史的な發展を標準とするから、藝術は象徴主義(Symbolismus)、尙古主義(Klassicismus)及び浪漫主義(Romantismus)となる。而してこの三者は藝術發展の三時期を成して居るので有る。ここに氏は人類の歴史を畢竟理想發現の過程と見る氏一流の思辨的、論理的な面白い、そして巧みな説明を與へて居る。而して要は自然(或は物質)と精神との關係に於て之を説明するので、象徴主義は物質が精神を凌駕して居る時代に於ける藝術で、埃及や古代「インド」の藝術が之を代表し、尙古主義は物質と精神とが調和的に均衡を有つて居る種の藝術で、古代「ギリシ

「ヤ」の藝術が之を代表し、頗る形式美に於て勝つて居る。浪漫主義に至つては偉大なる精神力が物質を支配するので、中世以後基督教的精神文明が産み出した藝術で、従つて精神美に於て勝る。云ふのが其の中心思想で有る。「ヘーゲル」の藝術の歴史的發展についての所説は、其の思索の深さに於て、又其の理路の井然たる點に於て、氏の美學論中最も注目せられて居る部分であらう。

以上の叙述は近代に於ける最も大きな思想家たる「ヘーゲル」の思想の撮要としては餘りに簡單に過ぎるであらうが、今はこれ丈けに止めなければならない。最後に氏には「Aesthetik」なる纏まつた著書の有る事を附加へて置く。

「ヘーゲル」の後をうけて、折から漸く擡頭して來た自然科学の爲めに壓倒せられやうとして居る形而上學的、思辨的哲學の殿將となつて萬丈の氣焰をはいて、大いに偉彩を放つた思想家は「ハルトマン」(Hartmann) 其の人であらう。氏の美學上の所説は、氏の大著「美の哲學」(Philosophie des Schönen) に於て發表せられた。思想史上にも、美學史上にも第一人者たる氏の思想の詳細は到底簡單に述べ得る所では無いから、ここには、只だ氏は無意識美學の根底の上に、具象理想論

を高調し、進んで眞、善、美の關係を説き、更らに美の種類を詳叙せるなき後人をして幾んぞ加ふる無きの感あらしめるまでに凡ての問題に關して論じた。云ふに止めよう、「ハルトマン」の所説を知らうとする方には森林太郎博士著審美新説、高山林次郎博士著近世美學の後半「ハルトマン」の學説を叙した部分なきを讀まれん事をおすすめする。

以上叙述が大分大陸派に偏した嫌もあるが、これは蓋し美學思想發達の叙述としては止む難い事云つてよからう。何となれば、この方面に關する思想家の多くは「ドイツ」が産み出した人なのであるから。こはいふものの英國派に於ても注意すべき人が無いでは無い。「グラント・アレン」(Grant Allen) は生理的方面から美學の建設を企て、また有名な「スペンサー」(Spencer) は進化論の立場から美を論じ、遊戯(Play)を以て美的現象を説明しようとし、又「マーシャル」(Marshall) が其の著「苦痛、快樂及び美學」(Pain, Pleasure and Aesthetics) に於て一種の快樂論的美學を構成したなき見るべきものは尠く無い。

「ギリシヤ」以來美學上の思想が如何に發展して來たかの大様は以上の叙述によつて大かた瞭解せられた事と思ふ。而して小異を捨てて大同について見るさま、これまでの美學は大いに形而上

學的、思辨的、純理的色彩の多いもので有つたこと云つてよからう。

ここに十九世の末葉「グスターフ、テオドール、フェヒネル」が出るに及んで、舊來の學風を斥けて、美學も亦他の色々の學問と同様に、飽くまで事實に根底を置いた經驗的科學で無ければならぬ事を力説して、美學上に一新生面を開くに至つたので有る。

上來略述した道程を経て來た現代の美學は、斯學が今までに種々の潮流として發達し、到達し得た結果を打つて一丸とし、一層包括的な立脚地に立つて、新しい美學の一分野を確立しようとして居るので有る。こはいふものゝ、舊い傾向をそのまま延長したものが、現代美學に外ならぬこの謂では無い。否、現代美學が、或意味に於ては、過去の努力を繼承して居るにしても、現代美學は現代美學として、過去の何れの時代ももちがふ新しい問題と、新しい研究法をもつて居る新しい美學なので有る。かくして現代美學の中には色々の要素が取入れられて居るのは否定す可からざる事實ではあるが、之を概括して現代美學の傾向はこと云ふならば、思辨的、形而上學的な傾向が、漸次實驗的、實證的科學としての美學の背後に驅逐せられつつあること云つてよい。少くも、形而上學的美學と雖も、遂に實驗的研究の基礎の上に打建てられない限り無意義なりこと

せられるに至つたのである。かくて現代の美學は、在來の空漠たる思辨哲學の舊窠を脱して、事實の觀察を土臺とした一科學として獨立の地歩を占めるに至つた。従つて現代美學が現代に於ける進歩した色々の科學の助をかりて進まうと努力しつゝあるのは當然である。經驗的、實驗的心理學は勿論民族心理學、比較民族學、社會學、進化論、さては藝術史、文明史なき何れも現代美學の研究に參與する重要な學問とせられ居る。

現代美學は、其の深さに於ても、亦其の廣さに於ても到底昔日の夫れの比では無いので有る。然らば、之等廣汎な方面に亘つた種々の材料が、現代美學に於て、果して如何程まで統一せられたらうか。様々な方面から提供せられた結果は、そもそも如何に現代美學中に攝取せられて居るか。換言すれば之等色々の材料が美學上に齎した積極的結果は果してどんなもので有るか、之等の點を述べようとする事が、やがて本書の目的に外ならぬので有る。之等の内容については後章に於て逐次に述べようが、ここに注意すべきは、かく廣い範圍から其の材料を取入れるのは至極よい事であるが、取材方面が多岐であればあるだけ、餘程批判的態度を以て、材料を取捨し選擇する事を忘れるならば、之等雜多な資料に組織的統一を與へる事が出來ず、果ては切角の材

料も、徒らに支離滅裂となつて、只だ無關係なる材料の陳列に了ることが無いとは云はれ無い。貧弱なる資料の上に、過大な空想を以て建設せられたことを以て、舊い美學の弊をすれば、徒らに過大な材料の無秩序な羅列に了らうとする事は、また現代美學の陥り易い危険を云はねばなるまい。

第二篇 現代に於ける美學思想

第一章 「フェヒネル」の實驗的美學

十九世紀の美學が猶形而上學的思辨的な舊案の中に其の討究をつづけつつあつた間に在つて、我等は美學が實驗的、經驗的の科學たる可きものこの主張の上に、斯學に一新生面を開拓して來た一思想家を得た。誰ぞ。「ライプツヒ」大學の哲學教授「グスターフ、テオドル、フェヒネル」(Gustav Theodor Fechner) 其の人である。思想家としての氏の一般の立場は、舊い思辨的哲學に、科學に基礎を置いた新らしい經驗的、實證的哲學との橋梁を成つた所に在る。氏は心理學上の根本問題を、物理學等と同様に、實驗的研究法によつて解かうを試みて精神物理學 (Psychophysik) の開祖となつた。而してこの新らしい方法は、其の後段々に、精神活動の色々な方面に適用せられるやうに成つたが、就中、刺戟と感覺との關係の如きは氏によつて明にせられた所が尠く無い。ここに角に、氏はこの意味に於て、實驗心理學上の恩人である。序ながら附言して置く。

今日では精神物理学といふ名は餘り用ひられず、通例實驗心理學と呼ばれて居る。

かくて氏はこの實驗尊重の精神を以て美學に對した。一八七一年はじめて「實驗美學について」(Zur experimentalen Aesthetik) といふ小冊子を公にして先づ美學上に於ける爲學の態度を表明し、次いで一八七六年その大著「美學階梯」二卷 (Vorschule der Aesthetik) に於て氏の研究の結果を發表して、學界に問ひ、且つ大いに實驗美學の陣容を整へたので有る。以下この二著によつて氏の意見を窺はう。

そもそも、「フェヒネル」が實驗美學を主張するに至つたのは、氏が「ツァイジング」(Zeising) が半實驗的、半想像的に、所謂「黄金截」(Das goldene Schnitt, The golden Section) なる一法則を主張したのに動かされた點が少く無い。「黄金截」といふのは、色々な物の各部相互の釣合を研究して見るに、其所に或る一定の割合が有たれて居るときに、物は最も恰好よく感ぜられると云ふ考なので、さうした一定の割合を、凡ての釣合上の理想的なものとして、之を「黄金截」と名づけたので有る。例へば今一つの直線を二分するとして、其の短い部分と長い部分との比が、長い部分と長短二部の和即ち全線との比に等しいやうに分られたとき、長短二線の釣合は最もよいと云ふので有

る。即ち



線ABをO點で切るとして、其のよい釣合を比で表はすに

$$AO:OB=OB:AB. \quad (\text{但し } AO \times OB \text{ する})$$

之を數字で表はすに

$$5:8. \quad 8:13. \quad 13:21.$$

の如き關係を有する二線が最もよい釣合と云ふ事になる。「ツァイジング」は或度まで實驗的に研した結果、この比例は、藝術品は勿論人體、動植物、礦物、結晶體、等凡ての物に遍く認められる法則であるを主張したので有る。(この説に對しては後世大いに異論が出て、今日一般には認められて居無い)

「フェヒネル」は「ツァイジング」のこの考に刺戟せられて、自ら色々な物、特に「ホルバイン」の畫いた「マドンナ」像に就いて測量して見たが、其の結果は遂に「ツァイジング」の主張を立證し得無いと云ふ事に歸着した。ここに「フェヒネル」は考へた。遍く人に快感を與へるやうな根

本的關係を發見するには、上のやうな複雑な藝術品なきに就いて測量す可きでは無い。宜しく先づ線や、直角形や、楕圓形なきのやうな單純なものに就いて、而かも其の事物の用途、目的なきに關する意識を混入する事無しに測定せられなければならぬ。かうした用意の下に、氏は再び實驗的研究に着手した。氏は多くの人々に、色々の割合の線や、又は邊が種々の割合をなして居る幾多の直角形なきを示して、其の内から被験者をして、最も適意の感あるものを選出せしめたり、或は多くの人をして自ら最もよいと思ふ釣合を作らせて見たり、或は氏自ら日常用ひられて居る物品の比較的單純なもの、例へば書物の表紙、書翰箋、テーブル掛け、小箱、窓掛け、さては窓、戸、煉瓦等について、其の各部の比例を測定するなき、出來得る丈け色々の方法を用ひた。而して氏の研究の結果は、正方形、或は之に近い矩形は適意の感を與へ無い。之に反して矩形の長短二邊の比が、黄金截であるか、或は之に近い比を有つものがよく、また、一本の線を二分する場合には、黄金截の割分によるよりも、等分なのがよく、十字形の場合に在つては、垂直線が水平線によつて、二二の一の比に切られて居る時が、最も快く感ぜられると云ふ事でもつた。此の他幾多の場合に於ける研究の結果は、氏は遂に之を發表せず仕舞つた。

以上が「フェヒネル」が實驗的美學を提唱するために、先づ發表した所で有るが、氏がかうした實驗に際して、當然考慮の中に入れねばならぬ一事を閑却したのは遺憾である。何ぞ。心理學に所謂視覺的錯覺なる現象が即ちそれで有る。我等は、一般に、垂直の方向の線を、水平の方向の夫れよりも長く感ずると云ふ自然の錯覺を有つて居る。故に眞の正方形を見れば、實際はやや縦長の矩形に感ずる。又等分せられた垂直線の上半部は、下半部よりもやや長く思ふなきも一種の自然的錯覺に外ならぬ、これ等の點を考へると、實驗に際しては、常に實際上の正方形に就いてのみで無く、正方形に見えるもの即ち縦線を横線よりもやや長目にしたやうなものについても、實驗して見るのが至當である。こに角、かうした周到さを缺いて居る限り、「フェヒネル」の實驗の結果はまだ充分信すべきもので無いといはねばならない。以上の研究は、氏が「實驗美學に就いて」の小冊子に於て發表したもので、充分に氏の抱懷を窺ひ得可きものとしては、寧ろ、氏の第二の、そして終生の大著とも云ふ可き「美學楷梯」によるのが至當であらう。以下該著について、氏の研究の一斑を見よう。

氏は「美學楷梯」の緒論に於て自己の立場を「下からの美學」(“Aesthetik von unten”)と稱し、

從來の思辨的、形而上學的美學を「上からの美學」(“Aesthetik von oben”)と名づけて、兩立脚地を對立せしめて居る。其の意味は極めて明かである。即ち、在來の美學は普通的、抽象的な根本概念から出立して、凡てをこれから演繹し、また、形而上學的概念體系中に於ける美學の地位を確立するを以て任して居た。之を約言すれば、高い形而上學の根本概念から下つて來て美を説明しようとして居たのであつた。然るに氏自らは之と正反對の經路を取つて、事實から出發して、美學を組織立てようとする。換言すれば、氏の出發點は、事物が喚起する快、不快の經驗より外は無く、美學上の概念、法則さては根本原理は、凡てこの現前の經驗に基礎を置かねばならぬとの謂である。氏は進んで、全然相反するこの二つの經路は、何れも可能では有るが、もし所謂上からの美學が、我等に満足を與へようならば、遂に實驗的美學の下仕事を豫件し無ければならぬ。事實から抽象せらる可き筈の普通的根本的概念がこの實驗的研究の根底を缺く限り、それは遂に粘土製の脚を有する巨人に等しく、偉は則ち偉であらうが、遂に土臺なき偉觀たるに過ぎぬと論じて居る。氏の立脚地の那邊に在るかは以て知られるであらう。

かくして氏は經驗的美學の結局の目的として、次ぎの二者をあけて居る。何ぞ。幾多の美學上

の事實や關係やを統一し得るやうな概念を確定すること、進んでそれ等の概念を支配する根本的法則を捉へることが即ちそれで有る。かかる方針の下に、氏は、先づ、普遍的概念の確立に苦心し、之に角に美的鑑賞について、或は廣義の美、狹義の美なきについての定義を與へた。しかし、此の如きは、まだ我等が氏に感謝す可き最大の賜物では無い。

氏は叙上の方針の下に研究を進めて、幾多の新意見を發表して居るが、就中氏の學説として最も重要なものは美的快感(及び不快感)の原理として擧げた數個の法則である。

猶氏は之等の法則を類別して、或は量的法則と質的法則、或は第一次的法則と第二次的法則、或は形式に關する法則、内容に關する法則として居る。以下この法則について考へよう。

第一則。これは量に關する法則で、物が我等の快感を惹起して來る爲めの第一の條件は、その刺激が或程度の強度、即ち刺激量に達して居なければならぬと云ふので有る。これを氏は「美感域に關する法則」(Das Princip der aesthetischen Schwelle)と名づけて居る。然るに、もし刺激が一定の強さに至らなければ、それが感情の上に與へる結果は甚だ微弱で、遂には明かに識域上に在つて我等に感得せられないで仕舞ふ。淡きに過ぎる色、弱きに過ぎる音が何れも特別な感じを

惹起さぬが如きは其の例證で有る。之を一般に論ずるならば、刺戟の分量は次の三方面から見て、それが或程度に達して居る事が必要なのである。三方面とは何ぞ (イ) 外部からの刺戟が、我等に或る程度までの充分なる強さを以て作用すること。我等の感覺には感覺域といふものが有つて、この感覺域以下に於ける刺戟は感覺さばならないし、よしこの域以上でも、刺戟が餘りに微弱で有るに十分な感覺さばならぬので有る、(ロ) 我等の感受性が餘り弱きに過ぎないこと。換言すれば我等が餘りに鈍感でないこと。もし餘りに鈍感で有る場合にも亦、明瞭な感覺の起らぬのは當然で有る。(ハ) 我等の注意が當面の対象以外にそれて居らぬこと。我等の注意が他に向つて集注すること甚だしければ、當面の事物は遂に意識せられないで仕舞ふ。所謂心こゝに在らざれば食つて其の味を知らぬ事もあり得る。よし、それ程では無いにしても、注意が散漫であれば、充分明瞭な感覺は起らない。かくして、我等が如何なる程度に對象を感受するかは以上三つの條件によつて規定せられる。之を要するに、刺戟が適當な強さに於て作用し、我等に相當に明瞭な感覺を惹起して來ることが、美的快感が喚起せられる爲めの必要要件で有るこゝが第一則の眼目で、これが量に關する法則なることは云ふまでもない。

第二則。これも亦第一則と同様に、分量に關するもので、而かも、第一則よりも一層重要なものと云つてよからう。何ぞ。唯一つのみでは、幾んぞ云ふに足らぬやうな刺戟でも、それが互に相殺する事の無いやうな他の刺戟と連合する事に依つて、案外顯著な結果を生じて來ること云ふのがこの法則の要旨である。例へば特殊な拍子無しに奏せられる旋律、さては音の高低の變化の無い單なる拍子は、何れもさしたる美的印象を與へぬが、この兩者が合體して、一定の高低が、一定の拍子と結合して來ること、其の齎す快感は甚だ大きくなるが如きは其の一例で有る。略言すれば、拍子が拍子として丈け、高低が高低として丈けで無く、兩者が連合して拍子ある高低となること、大いに面白く聞かれる。この理を推して考へれば、一般に、別個の美的要素が相互に助け合ひ加勢し合ふ時、全體としての力が非常に増進せしめられることなるので有る。この法則を「フェヒネル」は「印象助成の法則」或は「印象増進の法則」(Das Princip der aesthetischen Hilfe, oder Steigerung) と名づけて居る。

第三則は「雜多の統一的結合の法則」(Das Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigkeit) と稱せられるもので、氏の所謂質的法則の一つで有る。この法則は、美學上頗る重要

な意義を有するものとして取扱はれて居る。由來、人間は其の先天的傾向の一つとして、事物を美的に鑑賞して、それから快感を享受しようがためには、印象の或變化を要求するので有る。印象の變化にして餘りに乏しい時、事物は單調、空虚、さては貧弱なまのいやな感じを惹起し無いわけにはゆかぬので有る。而かも、一面に於ては、事物から快感を受けるがためには、事物が何等の意匠や方針も無しに、徒らに變化するので無くて、變化が一貫した原理によつて統一せられて居る事を要求するものも、亦人間本有の通有性なので有る。もし、然らざる場合には、亂雜、無秩序、さては撞着なきの感が喚起されて、さうした對象は所詮不快に終らざるを得ない。例へば、徒らに様様な形式を羅列したに過ぎぬやうな建築は、遂に不快を感ぜしめる止るでは無いか。之に反して、如何に多様な形式でも、それが一定の様式の中に統一せられて、そこに一定の精神が一貫して居るならば、我等は、その建物からいひしれぬ心地よさを感じる事が出来るので有る。繪畫に於て、彫刻に於て、さては詩、小説等に於ても皆同様で、賑かな變化の中に井然たる統一が無くては、よい藝術品たる事は出来無い。雜多の統一と云ふ原理が、如何に重要な意義を以て働いて居るかは、以て察知するに難からぬ次第で有らう。之を約言すれば、統一 (Einheitlichkeit)

Unity) は喜ぶ可きも、似而非なる齊一 (Kinförmigkeit, Uniformity) は厭ふ可く、また多様は可なるも、連絡無き變化 (Zusammenhanglose Wechsel) は不快を催すに過ぎない。

第四則。これは第三則と密接に關聯して居る法則で、同じく質的方面の規定で「撞着の法則」或は「眞實の法則」(Das Princip der Widerspruchslosigkeit, od. Wahrheit) と名づけられるものである。我等が一つの事象の様様な相を觀て、其の間に矛盾、撞着を發見し無い時、換言すれば、其の事象が、全體として眞實に感ぜられた時には、其所に快感が惹起されるが、もし種種の相の間に矛盾が意識せられたやうな場合には、不快を感ずると云ふのがこの法則の云はんとする要旨で有る。例へば翼ある天使に對しては、その翼が飛翔には役立たぬものも考へてはならぬので有る。もし然様に考へると、其所に飛翔して居る天使と、役立たぬ翼との間に一種の矛盾を意識し無いわけにはゆかず、従つて天使の像は、我等に不快感を惹起するに過ぎ無い事と成る。要するに、眞實と云ふ意識を餘りに攪亂する様な要素を包含して居るものは、美的快感の對象たり得無いので有る。この法則は第三則を反面から見たやうな關係に成つて居る。

第五則。は「明瞭の法則」(Das Princip der Klarheit) と稱せられるもので、最高の形式的原理

と云つてもよからう。而して、其の要旨たるや頗る簡單で、要するに、叙上の數箇の原理を一貫しての原理に外なら無い。即ち以上述べ來つたやうに、色色な方面に、色色な原理が存するが、何れも事物が我等に明瞭に意識せられると云ふ事の根底の上に立つての原理を考へられる。換言すれば、苟も以上の數箇の法則が、相當な効果を持ち得る所以は、結局、事物が充分なる明瞭さを以て我等の意識に上つて居るからに外ならない。之を反面から云へば、朦朧と意識せられて居る限り、事物は充分なる効果をあげ得無いと云ふ事に成る。「明瞭の法則」が叙上數原理に普遍した根底だと云つた所以も亦明かであらう。

第六則。これは美的快感の内容についての條件に關する法則で、蓋し「フェヒネル」の諸法則中最も獨創的であり、又最も重要なものと云つてよからう。「フェヒネル」自身も、この法則には一番力を入れて説いて居り、美學の大半はこの原理に依存するまで述べて居る位である。以て氏が如何にこの法則を重視したかは察せられる。氏は之を「聯想の法則」(Das Associationsprincip)と呼んで居る。

今、一つの事物が我等に美的快感を喚起して居る場合、其所には別箇の二要素が結合して作用

して居るのを看取する事が出来る。其の一つは、外的に事物から與へられる要素、即ち色彩、形貌のやうなもので、之等の全體が、所謂美的印象の直接要素或は客觀的要素を成すので有る。しかし我等が美的印象を受けて居る場合を精察して見ると、我等は決して之等の外的、客觀的要素のみによつて作用せられて居るのでは無く、之等の様様な外的要素に、過去に於ける經驗に根ざして居る幾多の再生表象が結付いて居ることを發見する。而して、之等の再生表象は、外的に與へられた印象と融合し、同化して、一つの全體を成すので有る。この第二の要素が即ち美的快感の聯想的要素 (Der associative Factor) に外ならぬ。而して、この第二の要素が、事物に精神的賦彩を與へ、事物の有する意味となつて來るので有る。一二の事例はよく叙上の直接要素と、聯想要素との協合を明にするであらう。今、我等が一枝の櫻を見るとする。この場合、我等は花の色、花の形、さては淡い香なごから、快感を惹起せられる。これは云ふまでも無く直接要素からの快感で有る。しかし、嘗に之に止らず、我等は、其所に、或は人のむれ遊ぶ忍ヶ岡を思ひ、或は遠く吉野の宮を想起し、さては南北朝史を思ひ、楠氏を偲ぶなご、様々な聯想要素が喚起せられて、一枝の櫻は頗る意味深いものとなるであらう。今、之等の聯想要素がこれ丈の意義を以て作用

して居るかは、試みに一枝の櫻に代へるに、造花を以てすれば容易に首肯される。我等はそれを造花だぞ知る限り、聯想は餘程違ふ。櫻の造花が如何に巧妙に出来て居ても、もはや眞實の櫻花に對した時と同じやうな詩的追憶は起ら無い。従つて眞實の櫻の一枝から受ける美的快感を、造花の一枝から受ける夫れとの間には著しい相違があることは容易に首肯されやう。これは只一例に過ぎぬが、一般に我等が、事物を美的に鑑賞して居る時には、多かれ少かれ、其の事物の直接印象を融合して全體を成して居る再生表象を伴はぬ事は無く、そしてこの聯想要素の性質が、其の場合に於ける我等の美的快感の大事な一部分を規定する條件となるので有る。かく考へて來るに、聯想要素が、如何に美的鑑賞に際して甚大な意義を以て作用するかは察知するに難くは無い。以上が「フェヒネル」の學說の要旨で有るが、ここに氏の所說に關して疑ふ可き一二の點を附加へて置かう。

氏は、前にも述べた通り、聯想原理を最も重要なものとして、所論精細を極めては居るが、而かも氏は當に論ぜられなければならぬ筈の重大な點を觀過しては居ないか。何ぞ。聯想原理を説く以上、氏は進んで、美的聯想と非美的聯想とを區別する所以の根本原理を明かにす可き筈で有

る。何となれば、如何なる知覺に際しても、氏の所謂直接要素と、聯想要素とは作用して居る。而かも、其所に喚起されて居る凡ての聯合表象が、悉く美の判斷に有意義なものでは無い。否、事物を美的に鑑賞して居る場合に於ても、猶、美の判斷には縁の無い聯合表象も作用して居る。然らば、此所に、一般の聯合表象と、特に美的な聯合表象とはつきり區別する標準原理が無くてはならぬ筈で有る。之を明にする事無しに、如何に聯想法を説く事が細緻を極めたまで、それは聯想に關する一般心理學的説明としては價值も有らうが、遂に問題の核心には觸れて居らず、従つて之によつて美の本質が明かにせられたとは云はれまい。

以上は主として氏の第六則についての批評で有るが、猶氏の研究に一貫した最も重大な缺點が存する。何ぞ。氏の研究は、特殊な美學的見地に立つていふ態度を缺いて居る。この點は既に氏の第六則が美學的聯合表象と、非美學的聯合表象とを區別する事を忘れて、只一般の聯想心理を説いたに過ぎ無かつた事の中にも、容易に看取される所で有るが、この缺點は、實は、氏の美學全體に亘つての通弊なので有る。従つて、氏の立てた六つの法則は、之を一般の感情生活を支配する法則と見れば面白いが、何所に特に美學的感情を取扱つた美學上の法則としての特色があ

るか解するに苦む次第で有る。試みに、氏の六則のどれでも、之を一般の感情生活にあてはめて見て、少しも差支は無いでは無いか。美的云はる可き特別な経験を説明するものとして之等の法則に果してされほごの意義があるか。畢竟、氏の研究は美学的見地に立つて云ふ事を忘れたもの云はざるを得ない。

之等の點を考へるべき、容易に氏の學說に賛同する事は出来ないが、之有るが爲めに、我等は氏の美學上に於ける功績を輕視してはならない。氏の美學上に於ける積極的な意義は、その一の學說に存する云ふよりも寧ろ美學が經驗的科學たる可き事を主張し、自ら美的經驗のやうな複雑な經驗に向つて、之にも角にも經驗的科學の研究法を適用した大膽さ、この新らしい態度によつて、後世の研究に向つて與へた甚大な刺戟に存する云ふべきであらう。換言すれば、現代美學の先驅として、斯學に一新生面を開拓し來つた氏の功績に至つては蓋し没す可からざるものが有るので有る。

第二章 「フエヒネル」の後繼者

前章にも述べた通り、「フエヒネル」が美學上に起した新運動は、色々な點に於て將來大に發展せしめらる可き可能性の多いものであつた。氏の新しい運動の中には種々の問題が暗示せられて居る。第一に、氏の提唱した實驗美學は、美學上の諸問題の上にこの程度まで適用し得られるであらうか。更らに、氏の第六則中に論じた直接要素と聯想要素との關係、及び聯想要素内に於いての美学的表象と非美学的表象との差異點は、果して何であらう。之等は「フエヒネル」によつてのこされた問題である。以上の問題に聯關して、美學上の一般的な問題で、「フエヒネル」はまだ明かに觸れて居無かつた問題が暗示されて居る。何ぞ。

受容的鑑賞活動と能動的創作活動とは、心理學的に如何に區別せられるであらうか。更らに、所謂美的態度と他の究理的態度や、實踐的態度との心理學的差異が如何なる點に求められるか等の問題が即ち夫れである。而して、「フエヒネル」によつて覺醒せしめられた近代の美學は、何れも以上列擧したやうな問題を中心問題として取扱つて居るので有る。以下氏の影響の下に氏以來

美學が如何に發展したかの大概を考察しよう。

さて、「フェヒネル」が實驗的心理學的美學を唱道して以後、「ヴント」(Wundt)の督勵の下に、「ライプツヒ」の氏の實驗室に於ける一弟子「ヴィトメル」(Lightner Winner)が、この方面の研究に従事した最初の人であつた。「ヴィトメル」は先づ「フェヒネル」の研究の結果を検査することから取りかかつて、進んで「フェヒネル」が遂に公表せず仕舞つた點にも研究の手を延ばした。這間「ヴィトメル」は「フェヒネル」の研究方法に向つても改良を加へた。例へば、一直線の分割や、矩形の實驗なきに際しては、成るべく之を相似の順序に配列することによつて、一圓形から他の圓形へ移る間の突飛な變化を避けるやうにしたり、或は又被驗者をして圓形を一對づつ比較せしめたり、或はまた全部を通覽せしめて、其の中の最も快く感じたもの、或は最も不快に感じたものを指示せしめたなきが氏の改良した重要な點で有る。「フェヒネル」の場合には様々な圖形は何等一定の順序無しに配列せられたに過ぎなかつたので有る。氏は、また、前に一言して置いた視覺上の錯覺にも注意する所が有つた。かくしてなされた氏の實驗の結果は、「フェヒネル」の夫れは同じくなかつた。氏によれば、線の分割に於ては、相稱と黄金截及び黄金截

に近い場合とは何れも快感を與へたが、相稱に近く而かも嚴密には相稱で無いやうな切り方は、相稱の誤られたものと思へられる所から、特に不快に感ぜられた。また方形の場合には、幾何學的に嚴密な正方形では無く、只だ見る目に眞四角を映じたもの、長短二邊が黄金截の割合を有して居るもの、及びこの割合に近い割合を有して居る矩形は何れも心地よく感ぜられたが、嚴密な正方形は不快に感ぜられた。

「ヴィトメル」に次いで、「ゼガル」(Jacob Segal)が出て、更らに「ヴィトメル」の研究を發展せしめたが、氏は、餘程、問題の要點を變じて考察した。氏は、最初から、心理學的美學的見地に立つて研究を進めた。即ち、「フェヒネル」や「ヴィトメル」なきのやうに、單に美の規範的な關係を、實驗的に確立して來る事に満足せず、猶一層深く立ち入つて、そもそも人が美的に事象を感じて居る際に於て、鑑賞者の意識中に如何なるものが作用して居るで有らうか。美的快感なるものは如何なる内容を結びつけて考ふ可きで有らうかの根本問題を確立しようを試みた。換言すれば、「フェヒネル」や「ヴィトメル」等の狙ふ所は客觀的で有つたに反して、「ゼガル」の夫れは、主觀的で、美的快感の分析が主要な點であつた。従つて、「フェヒネル」や「ヴィトメル」は

線が如何なる割合に切られた時、或は矩形は其の長短兩邊が如何なる比をもつ時、最も心地よき感ぜられるか等を多くの被験者について實驗するに止つたが、「ゼガル」は、如何なるものが最も氣に入り、如何なるものがやや氣に入り、如何なるものが不快に感ぜられ、如何なるものは特に快でも無く特に不快でも無いか等を被験者について、仔細に尋問したのも、畢竟以上の精神から來た事ヲ推察される。かくして、氏の場合に於ては、被験者の注意を、無理に線なり、形なりの狭い範圍に局限する事無く、廣く美的判斷の標準を種々の方面に置いて考察したので有る。かうした實驗の結果が、「フエヒネル」「ヴィトメル」等の夫れは全く異つたものとなつたのも亦怪むに足らぬ事である。即ち、「フエヒネル」等の場合に於ては、單に線や形の印象中の直接要素に關してのみ、被験者の快、不快の判斷が下されたので有つたが、「ゼガル」に於ては、所謂直接要素は必ず聯想要素を喚起して來、其所に事象は或る表出あるもの、換言すれば或る意味あるものにして觀察され、被験者の判斷も寧ろさうした方面に關して下される事が多いので有る。事象の表出は、之を一面から考へるに、觀察者が自己を對象中に投入して、それをその事物ヲ觀するに外ならぬので、一種の感情移入云ふ可きである。(この點後に感情移入説の條に詳説する)

「ゼガル」は又「フエヒネル」の簡単な圖形についての研究云ふ根本精神を襲踏して、種々の位置にある線即ち垂直線、水平線、及び色色な斜線などについて、快と不快を判斷せしめた。而して、かかる極めて簡単な場合に於ても、猶特殊な美的判斷が下された云ふ事は驚く可き事であり、又大いに注意す可き點であると思ふ。何となれば、かかる一本の線に於いては、他の圖形に表はれるやうな幾何學上の關係に關しての判斷が下されやう筈が無い。而かも上述したやうに特殊な美的判斷が下された云ふれば、さうした判斷は線其のものの客觀性から來るのでは無く、一種の移入作用が根底となつて居るを見ざるを得ないので有る。垂直線は堅固に、斜線はあぶないさか、倒れさうなさか、さては何か支へ物を要するさか云ふやうに解せられ、かうした見方に從つて、之等が或は快に感ぜられ、或は不快に思はれるが如きは、明かに其所に移入作用の行はれて居る事を證するでは無いか。而して此の如き快、不快が線其のものの客觀性から來るには到底思はれない事である。

「ローン」(J. Lohn)は前者の一對づつ比較する方法を押擴けて、色彩の上に適用した。氏は最も飽和した色彩(飽和した色)は其色の特色を最も充分に表はして居る場合を云ふので一言して

云へば交り氣の無い色の事である。)について、二色の範圍で、如何なる色の配列が最も心地よし
と感ぜられるかを試験した。實驗の結果は、互に對比の著しい色(所謂補色關係に在る色は相互
に最も對比した性質を有する。)の配列がよろこばれ、性質の近似した色の配列は好まれ無い傾向
のあること、進んで種々の光度を有する色の場合にも、光度上の對比の著しい二色(即ち極めて
明るい色と極めて暗い色)の配列が快く、更らに光度丈けについても同様に、光度の對比を成し
た場合が心地よい感じを喚起するといふことに歸着した。

「コーン」のこの研究は、後に「バーケル」(Emma Baker)や「キルマン」(A. Kirchnann)等の
研究によつて訂正せられた。即ち、之等の人々の研究によること、色の配列は、嚴密な對比關係の色
よりも、對比に近い場合の方が却て一般に好まれること云ふので有る。かく、研究の結果に小異は
あるが之を大同の方面から見れば、この數氏の研究は、同一の意義を有するに解せられる。即ち、
よし嚴密では無くとも、我等は著しく性質の反對した色の配列をよろこぶこと云ふ傾向のある事を
證するものが見ることが出来る。「マヨール」(Major)と「ティチネル」(Titchener)とは、純粹な
飽和色の配列よりも飽和のやや不十分な色の配列の方が好まれることを主張した。そして、このこと

は既に「アルフレッド、レーマン」(Alfred Lehmann)なども説いた所であつた。

「バーベル」(Barber)等は種々の色彩と、程度を異にした色々の灰白色との配列について研究し
た結果、赤や青は灰白色とよい配合を成すが、一般に感情性の弱い、灰色がかつた黄色と、緑
などは灰白色とよい配合をなさぬ事を見出した。

更らに「モイマン」の研究によること、よい配合をなさぬ二色でも、兩者の中間に適當な色の細
い帯を挟むときは、再びよい感じを與へる所のよい配合となり得ること云ふことである。而して氏
は、この中間に挟まれる色を中介色(Vermittlungsfarben)と呼んで居る。

また、配列せられる二色の大きさを異にせしめる結果が、色彩配列に如何なる結果を齎すかを
試験した重要な結果として、不快な配合でも、一つの色を他の色よりも狭くする事によつて愉快
な配列となること云ふことが見出された。これも「モイマン」の研究による所である。

現代に於て、美學上の問題に、如何に實驗的方法が適用せられるに至つたかの一斑は、以上の
叙述によつて大かた窺知せられたことと思ふ。爾來、この實驗的精神を以て、色々な方面に向つ
て、様々な研究がなされて居るので有るが、以下就中新しく開拓せられた方面に關して、其の重

なるものを述べよう。

「ミュンステルベルヒ」(Münsterberg)の「ピアース」(Pierce)は相稱的、或は非相稱的に配列された空間要素が、如何に我等の快感の上に作用するものであらうかの問題を提出した。「ピアース」は、特に美學的均勢(Aesthetic Aquivalente)配列に於ける補充物(例へば左方に或ものが有れば右の方にも何ものが補充されなければならぬ。かくして右に要求せられる或ものは、左の或ものに對する補充物となるのである)に關して研究したが、同じ事は「プッフエル」(Puffer)によつて、遙かに細かく研究された。又「シュトラットン」(Stratton)は、かうした場合に於ける眼球運動の影響について調査した。

美的印象の實驗的研究は、「キュルペ」(Kulpe)の「ホルドン」(Gordon)の努力によつて、進境著しきものが有る。氏等は、極めて短時間眼球に與へられる刺戟について研究した。其の結果、刹那の知覺に際しては、所謂移入作用が表はれ無い事を發見し、従つて移入作用は美的判斷に缺くべからざる中心要義では無いと論斷したのは「キュルペ」である。

「マックス、マイエル」(Max Mayer)は結末音(Schluss tone)(繼起する數音の終りに來る音)の効果について研究して、音の下降的繼續の方が一般に悅ばれるといふことを云つて居る。さて、以上述べて來た様々な研究は、その取扱ふ方面こそ相違して居るが、その研究上の方針は、何れも「ヴント」の所謂印象法(Eindrucksmethode)に依つて居るので有つた。換言すれば、何れも對象が與へる印象から出發して、之を分析し、解剖するので有つた。この點何れも軌を一にするを云つてよい。然るに、ここに、之は全然正反對な、そして今まで殆んど顧みられずに居つた研究方針が有り得るので有る。何ぞ。表出法(Ausdrucksmethode)が即ちそれで有る。

「ヤーマン」(Jehmann)は、夙に其の一般の感情研究に於て、ある刺戟から生ずる感情の特殊な表出(表出とは精神上の變化につれて顔面や手足の運動や筋肉や内臟諸器官の上に表はれる生理的の變化をいふので有る)は呼吸や、脈搏などの變化の上に窺知し得られることを主張したが、這種の感情的表出(この場合は表情といつてもよい)の方面からの研究を、滑稽感の上に適用したのは「マルティン」(Martin)で有る。「マルティン」は、主として滑稽感に伴ふ呼吸運動を研究した。「ルードルフ、シュルツェ」(Rudolf Schulze)は、十二種類の圖形を觀る場合に於ける顔面の表出を、身體全部に表はれる姿態を知らうが爲めに、多數の小學生に實驗して、一一之を寫

眞に撮つたが、色々の表出の間には、明かな相違が有つて、後に、その實驗に關係の無い或人が、この寫眞は如何なる繪を見た場合、かの寫眞は如何なる圖に對した時さいふ事を、推察し得たほきで有る云つて居る。

我等が以上述べて來た種種の研究を通覽して感ずることは、現代の實驗的美學なるものは、明確な、そして組織立つた目的を立てて進んで居る云ふよりは、寧ろ各自に新らしい進路を探り合つて居る状態に在る云ふことである。されば、新興の美學が、自己の研究内に、美學の根本問題の全範圍を羅致して來るようになつて、はじめて體制あるものたる事も出来るので有る。種の高等な、そして複雑な美學的印象も、或る單純な、根本的な印象がその根底を成して居、而して、この根本的な印象に對する人間普遍な態度が、如何なるもので有らうかは、蓋し科學的實驗的に闡明し得られよう。しかし、這種の研究だけでは、純個人的要素は少しも明にせられ得無いのは勿論である。而かも、鑑賞の場合でも、創作の場合でも、事實としては、個人的要素は尠からず干渉するので有る。

さて、實驗的研究は當然、所謂高級感覺器官、即ち眼と耳とに於ける美的印象、及び多くの美的印象に際する觸覺、運動感覺等の干與(「リズム」の印象の如きはその一例で、實際、美的經驗中には視聽二感覺以外のものが與かる事がなく、多いので有る)を明にしなければならぬ。先づ視覺について云へば、色彩、色彩の配列、色彩と光との配列、進んで空間上の形式、形式の配列、さては色と形との結合等、また、聽覺に關しては、旋律(Melodie)和聲(Harmonie)をはじめとして、拍子(Takte)進んで之等の諸要素が結合して一つの曲譜の上に表はれる作用等が重要な研究事項であらう。而して、之等の點については、美學は實驗的基礎の上に之を成就し得よう。しかし、實驗美學の研究は、營にかゝる狭い範圍に局限されて居てはならない。更らに進んで、一層複雑な心理作用をも取扱はなければならぬ。かくして、簡單な印象のみに限らず、複雑な藝術品其者に關しても研究の手がのばされねばならぬので有る。そして、かゝる研究に際しては、所謂比較法なるものが尠からず役立つので有る。例へば、同一作品に對する多くの人々の判斷の特徴を比較するならば、其處に萬人共通な普遍的方面と同時に、純個人的な方面をも明かにし得るで有らう。

更らに、以上の研究は、主として美的鑑賞に關するもので有つたが、しかし藝術的創作の方面

にも、實驗的分析的研究が許され無いことは思はれない。即ち、創作に際しての作家の想像作用や、手足等の外部に表はれた意志作用など、何れも實驗的に研究し得られる。そして、かうした方面に關する研究は將來もなかく有望、且つ有益なものであらう。

次に、「フ・ヒネル」が、美的印象の直接要素と、間接要素とを區別したことは既に述べたが、之を關聯して、藝術品の表象、其の表象に附隨して喚起される色々の表象中、或ものを美學的といひ、或ものを非美學的とす所以は、そもそも何所に在るのだらうか。換言すれば、我等は何を標準にして、美學的表象と非美學的表象とを區別するかの問題が提起される。そして、この問題は美的快感の本質を了解する上には極めて重要な根本問題である。

一つの藝術品に接したとき、其所に様々な表象が喚起されることは既に述べた。また前に例示した眞の櫻花から惹起される快感と、櫻の造化から喚起されるそれとの比較は、美的快感の多くは、對象から外的に與へられる色彩、形式其のものからよりも、寧ろ、内的主觀的な聯合要素によつて規定せられるもので有ることを物語つて居る。ここに、我等は美的快感の本質を會得する爲めには、この聯合要素について「フ・ヒネル」がなしたよりも、一層精細、明確に規定する事が

必要となつて來る。種々な聯合要素は、よし、それが一つの藝術品に接して惹起されて來たものなるにもせよ、其の中には明かに非美學的と認めざるを得無いやうなものが隨分有る。例へば一枚の繪を、單にそれが高價で有るから、そして有名な畫家の筆に成つたものであるからといふだけで、繪に對する深い理解も無しに買求めた人は、その繪を見る毎に、自分は有名な畫家の畫いた高價な畫幅を所有して居るといふ事を想起するであらう。而して、かうした聯想が、彼には多大の快感を感じしめて居るに相違無からうが、而かも之等の聯合要素を以て、非美學的とすに何人が躊躇するだらう。ここまでは恐らく異論もなく、問題も無からうが、更らに、他の一例について考へて見よう。今、畫布に畫かれた形のよい一つの「コップ」を見た際、如何にも飲むのに工合がよさうだといふことを想起したとしよう。之を對象の目的に關する憶起とでも呼ばうか。かうした目的に關する憶起は、果して美學的で有らうか、將た非美學的で有らうか。ここに至つて、問題は、前にあけた場合のやうに明瞭では無い。多くの學者の異論あるにも拘らず、藝術通を以て許されて居る「ゼムベル」(Semper)のやうな人は憶起せられたる目的觀念が美學的であることを主張して居る。

右様の次第で有るから、我等は如何にかして、聯合要素の美學的なるを、非美學的なるを如何なる特徴によつて區別せらる可きかを明かにしなければならぬ。而して、この問題に答へる途は二つある。一つは、表象が事物の印象からして喚起されて來る過程即ち再生過程 (Reproduction) 及び、印象の再生された表象との關係から兩者を區別するのを、一つは表象夫自身の特有な性質からするのものが即ちそれで有る。前者は、聯合要素の形式的規定で有り、後者はその實質的規定で有る。而して、この兩者を結付けて考へようとする第三の立場の存し得ることは云ふまでも無い。以下叙上の問題に關する重なる研究の要旨を述べよう。

「オズワルト、キユルペ」(Oswald Külpe)は、美學的聯想を三つの特質によつて區別して居る。何ぞ。(イ)聯合表象は、之を喚起して來た直接要素の渾一的全體として融合して居、従つて藝術品から起る主要な中心興味に従屬して居無ければならぬこと。(ロ)聯合表象は靜觀の價值 (Kontemplationswert)を有するものでなければならぬこと。(ハ)聯合表象は與へられたる直接印象の必然にして、一義的の關係に結付いて居なければならぬこと。この三つが即ち夫れで有る。之によつて、氏が「フェヒネル」よりも數歩を進め得たことは明かで有るが、而かも遺憾ながら猶或る曖昧な點をの

こして居るご云はなければならぬ。第一の點は、必しも美的鑑賞の場合に限ら無い。純然たる科學的觀察に際しても、直接の知覺表象の、聯合表象とは統一的全體を成して居、而かも、それは所謂科學的な中心興味に従屬する。更らに、現前の藝術品とは餘程隔りのある回想、實技上に關する特殊な知識、さてはその藝術品についての特別な知識の如きも、猶ほ充分に中心興味に従屬して、全體として統一され、融合され得るもので有る以上、これ等も、その限りに於ては、美的聯合要素中のものとしなければならぬ事にならうが、これは、蓋し、大なる疑問で有る。第二の點に關しては、氏は「カント」や「シヨウベンハウエル」等によつて力説された靜觀 (Kontemplation) の概念を採出し、(靜觀の考は「カント」や「シヨウベンハウエル」が好んで用ひて居る。「カント」は之の氏の有名な無關心説を結付けて説いて居、「シヨウベンハウエル」は之を沒我或は無我の境地といふ考を連絡させて論じて居る。カントの無關心説、「シヨウベンハウエル」の沒我觀は共に有名な説で有る)之を藝術品から喚起される表象内容を、如是に取扱ふ態度として説明して居る。(表象的内容を如是に事とするといふのは、その表象を實利上の目的や倫理上の意義なきに結付けずに、表象其ものをそのままに觀て居るの謂に外ならぬ)しかし、一步立入つて考へて見る

こ、藝術品から喚起される表象は、何が故に靜觀價值をもたねばならぬかは明かで無い。何ごなれば、美的鑑賞に際して、藝術品なり、自然なりの對象其ものの中に、自己を没入して仕舞ふこいふ事は、對象から喚起される表象の中に、自己を没入するこいふ事は必しも同一では無い。更らに、第三の特質の如きも、非美學的表象に於ても有り得るこ思はれる。これ等の點を、仔細に考察して來るこ、「キュルペ」の考の中にも、猶ほ不明瞭な點が残されて居るこ云はねばならぬ。猶、この問題に關しては「ランドマン」夫人(Landmann)や「ケーゼル」(Kaiser)などもそれぞれ一家見を發表して居る。

以上の敘述でも察せられる通り、この問題に關しては、猶色々の解答も存し得るので有らうが、現代の一般的傾向として、内容描出の技巧には全く顧慮する所のない純内容其者に關する表象、凡ての純實際的表象、美的對象からは極めて隔たつて居り、従つて對象中に與へられて居る意味を了解する爲めの何等の根底にもならぬやうな表象、さては觀る人の純個人的な追憶に過ぎぬやうな表象なごは非美學的として考へられて居るので有る。しかし、之等の特徴は寧ろ消極的な限定として、如何なるものが、美的の意味を有たぬ表象で有るかを知る便ごはならうが、進ん

で、美的表象ごは如何なるものであるかを積極的に規定しては居らぬので有る。

之を考ふるに、美的聯合表象の積極意義が、かくの如く不確定なのは、問題を美的快感の一般的考察から引離して論ずる所から來るやうに思はれる。この複雑な状態の全方面を眼中に置いて考察を進めるならば、美的表象の如きも自らその正當な位置を發見し得られるであらう。而して、かうした包括的な取扱については、後章心理學的美學の敘述に際して明かにせられやう。

第二章 現代美學の主要な趨勢と其の根本問題

86

我等が現代に於ける科學的美學を通覽するとき、其所に二つの方面に於て著しく對立した態度の存することは、直ちに氣のつく所である。そして、この根本態度の對立が、美學上の問題を取扱ふ上に影響して、色々な方面に於て色々な對立を惹起して居るので有る。何ぞ。

一方には、美學を規範的科學として取扱はうとするものがあるに對して、之を説明的科學として考へようとするものが對峙して居、また、他の一方には、主觀的心理學的美學も、客觀的非心理學的美學もが對立して居る。前者は、美學其ものの學としての性質に關する見解の對立であり、後者は研究爲學の方法に關する態度のそれで有る。而して、前者の問題の要點は、或者が科學的美學の主眼は、絶對的妥當性を有する美の規範的法則を確立するに在り、従つて美學上に發見せられる法則なるものは、其の性質上、命令的強制的なものとして考ふ可きものとするに對して、他者は、かうした標準的、規範的法則の確立といふやうなことは寧ろ第二義的、從屬的なことで、科學的美學の中心問題は、美的經驗の記載を説明しにしなければならぬことなすに外ならない。而し

て、説明學としての美學を主張する人々は、美的快感や、藝術的活動などが、事實として依屬して居る條件、法則が明かにせられるならば、我等が或る美學的目的を達成する爲めに従はなければならぬ筈の規範の如きは、自ら察知せられる理で、もし所謂規範なるものが、經驗的事實の研究に基礎を置いて居らぬならば、此の如き規範は、極めて獨斷的、主觀的なものとなつて仕舞ふ。故に科學的美學は、何よりも、先づ、事實の研究に重きを置かなければならぬとするのである。この見解は、それだけの點に於ては正當で有る。獨り、美學に關してのみでは無いが、規範的法則を説明的法則との間に截然たる區劃線を設けて、兩者を全く別なものとして考へる事が、そもそも誤りといはなければならぬ。所謂「當然」(Ought to be) の「自然」(must be) は、それ程隔絶したものでは無く、「自然」の土臺の上のみ「當然」も眞の「當然」で有り得るので有らう。規範的法則も、説明的因果的法則との關係については、「リップス」(Tips) が下の如く論じて居るが、蓋し正當な見方と思はれる。曰く「今自分が美感を惹起して來る條件を充分に知悉して居るに假定するならば、或るかかかくの美感を喚起して來る爲めには、如何なる條件が具備され、如何なる條件が避けられなければならぬかを極めることは雜作も無い。即ち、事實に關する

87

知識は、やがて規範を授けるので有る」云。かうした意味に於て、美に關する事實上の法則を發見する事は、極めて大切な事に相違無いが、しかし之有るが爲めに、學としての美學の性質が飽くまで説明的なものでなければならぬ云ふ事はいはれない。よし、美學の現在はさうあらうとも、學としての美學の性質は矢張規範的なもの云ふ可きで有らうと思ふ。(第二章参照)しかし、何にせよ、しつかりした事實を基礎として無ければならぬのは云ふまでも無いことで、其の意味から、現代に於ける美學研究上の大勢は、寧ろ、説明的態度に傾いて居る云つてよからう。

さて、現代に於て規範的美學を標榜して居る學者の或者は、美的判斷を以て、人間の根本的能力の一つとしてそれ以上に説明や分析を許さぬ趣味判斷の能力に歸着せしめる「カント」流の學說の土臺の上に立つて居るので有る。「クルルト、ラスヴィッツ」(Kurt Laswitz)などは、この派の一人であるが、就中「ヴィンテルバント」(Windelband)の哲學說の影響を受けて、批判的規範科學としての美學を、熱心に主張して居るのは、「ヨナス、コーン」(Jonas Cohn)其の人で有る。之を概していふならば、この派の主張は、記載的、説明的美學よりも、遙かに多く抽象的な、色

色な概念を云云して居、従つて、「フエヒネル」の所謂「上からの美學」(Aethetik von oben)の舊い方法に接近して居るのは、蓋し自然な事であらう。従つて、また、事實から出發する途を排して、美的判斷に關する極めて抽象的な概念から進まうとして居るので有る。以下、批判的規範學としての美學の一斑を知る爲めに、前述した「コーン」の美學概論(Allgemeine Aethetik)中に表はれて居る中心思想について考へて見よう。

「コーン」は、先づ、美學を以て美や藝術の中に表はれる特殊なる價值を闡明しようとする所の批判的價值科學(Kritische Wertwissenschaft)だと斷じて居る。氏の言によれば、價值の學は同時に規範の學である。何となれば、我等が或事物を價值あり云ふとき、我等は價值ありと認められた其の事物が、或る特別な性質を具へて居ることを要求して居るに相違ない。而して、その特別な性質とは即ち規範に適合したものの謂に外ならない。かくして、價值の學は同時に規範の學で有る。「コーン」は、純然たる心理學的美學を擯斥して、それが無原理(Principlosigkeit)の過誤に陥つて居、従つて、美學的事實と、非美學的事實とを區別する爲めに必要な指導的見地を缺くを批難して居る。氏によれば、心理學的美學の觀察法の中には、善い趣味と、悪い趣味との

區別すら這入つては來ぬのである。かくして、氏は美學の根本は、價值判斷の一種として考へらるべき美的判斷に關する批判的研究でなければならぬことを力説して居る。而して、所謂美學的價值なるものの範圍は、充分にその限界を定めることが出来るに確信して居る。凡ての價值判斷なるものは、それに必要な三つの條件を有つて居る。何ぞ。(イ)それについて判斷が下される爲めの價值ある對象(Ein Bewertetes)の存すること。(ロ)凡ての價值判斷は、必ず、特殊な種類の價值について云ひ表はされなければならぬのである以上は、美學的價值も亦、それに固有な特徴によつて、他の種の價值と區別されなければならぬこと。(ハ)凡ての判斷は、それぞれ特殊な種類の評價法をもつてゐるものであるから、美學的判斷の場合にも、其の特殊な評價の種類が限定されなければならぬこと。が即ちそれである。かくして、先づ一般の價值といふ事について論じてから、進んで、氏は美的價值の對象だとして認められるものを直觀(Arschaunng)といふことで説明し、之を以て美的判斷の直接性(Unmittelbarkeit)に副ふと考へて居る。凡て、我等が美的に判斷するべきものは、それが藝術品で有つても、また、自然其もので有つても、何れも皆具體的、直觀的性質のもので、決して、抽象的、概念的なものでは無いので有る。氏のこの見解は「フェヒネ

ル」の所説を新にし來つたかの觀がある。「フェヒネル」は、我等が實際的に有用な物、或は道德的に善い行爲を價值ありとするのは、それが、何か或る他の目的を達成するに役立つが爲めで有るが、美は、之に反して、それが或る他の目的を完成するに役立つが爲めには無く、それ自身の内に價值が有り、美其ものの爲めに價值を認めるのであると論じた。終りに、美的評價の特徴は、其の要望性(Forderungscharakter)に在るといふのが「コーン」の意見である。その意はかうで有る。「美だ」「崇高だ」さては「滑稽だ」なごといふ美的判斷の妥當性は、「之は眞だ」この判斷は別個の意義を有する。即ち眞理は何人も之を認めなければならぬが、「美だ」「崇高だ」「滑稽だ」なごの判斷は、他人も亦同じやうな價值判斷をするだらうといふ要求(Anspruch)をもつては居るが、而かも、事實、他人が、之を認めるや否やは分ら無い。換言すれば、眞理の判斷は、何人も必然之を承認しなければならぬ性質のものであるが、美の判斷は、只だ他人の承認を要求して居るに止るのである。之を約言すれば、要望性なるものが美的判斷の特色を成すので有る。更らに、「これは美だ」(Schön)といふ判斷と、「これは心地よさ」(Angenehm)といふ判斷との間には差別がある。心地よさ、或は適意(Das Angenehm)といふ事も、勿論一種の價值である。例

へば、美味な料理は、之を甘し^まして食ふ人には、慥かに、一種の價値を有する。しかし、この食物はうまいといふ判断は、單にそれが、之を食べて居る人に、實際或る價値を有するといふ事をいひ表はして居るまでで、其の判断の中には、その食物が他の幾多の人々にも心地よく、うまかるべきものの要望を持つては居無い。

以上が「コーン」の美に關する中心思想で、氏はかうした美的價値判断に關する普遍的、抽象的概念から出發して、色々抽象的な推論をやつて居る間は荐りに心理學を嫌つて、之を斥けて居るが、進んで美學的價値の範圍等に論及し、更らに美を表出、形態、さては表出と形態との統一として説明しようとする段になつては、遂に心理學的分析圈内に這入つて仕舞つて居る。ここに、氏の態度にも首尾一貫を缺くの批難を免れない點があるやうに思ふ。

規範的美學に關してはこの位に止めて、寧ろ、現代に於てはより多くの勢力があるを云つてもよい第二の立場についての考察に移らう。

第二の立場といふのは、云ふまでも無く科學的美學の謂で、これは、美學の仕事は所詮、或は少くも先づ、美的事實の討究と説明とに存するに成すので有る。而して、這種の美學は、往々、記

載的美學と稱せられて居るけれども、この立場に在るものにて、決して單に事實の記載 (Beschreibung) を以て満足するものでは無く、進んで何等かの説明原理 (Erklärungsprinzip) を發見するを以て眼目として居ることはいふまでも無い。この意を含めて以下屢々記載的美學の名を用ふることもあらう。

さて、記載的美學中に就いて、我等は、既に述べた二つの對立した態度の存することを認める。何ぞ。即ち、心理學的美學 (Die psychologische Aesthetik) と非心理學的客觀的美學 (Die nicht-psychologische, objektive Aesthetik) との對立が夫れである。而して、心理學的美學の主張者は、美學を心理學的研究事項として、いはば應用的心理學、或は心理學の或る一分科と見るので有る。約言すれば、美學的現象の心理學的考察、或は心理學的現象の美學的考察を主張するので有る。而して、この見地からの當然の歸結として、美學の研究對象の範圍は、心理學的美學的精神過程に外ならぬといふ事になり、そして、この心理學的美學的精神過程は、要するに、美的鑑賞過程と藝術的制作過程との二方面に歸着せられるから、心理學的美學は、この二方面を主として取扱い、従つて藝術其ものの本質等に關する議論は、勢ひ從屬的第二位的に考へられるに過ぎぬ事

こなる。

之に反して、客観的美學は、その主要なる研究対象を、美學上の客観的事實におき、美的形式、藝術、藝術の種類、各種藝術上の作品、さては我等に美的印象を與ふる限りに於ける自然等の討究を主とする事になるので有る。

以上は、心理學的美學と、客観的美學との研究態度の根本的相違であるが、猶、この兩態度の中に於て更らに色々の違ひが有り得るのである。同じ心理學的美學にしても、主として、美學者彼自身の經驗の内的觀察に依頼し、自己の體驗を内視することによつて、問題を解釋しようとする態度がある。かうしたゆき方は、現代美學界の權威者たる「リップス」「フォルケルト」「ジーバック」「グロース」「ヴィタセック」(Witasek)等によつて代表せられて居る所のもので有る。然るに、一方には、同じく心理學的立脚地には居るが、専ら、生理學的心理学の見地に立つて、之に實驗的心理学の助勢を仰いで研究を進めようとする者も尠く無い。「キェルペ」「レーマン」「モイマン」の如きはこの立場に在る。或は、また、心理学なるものを、單に生理學の一分科と見る所から、生理學的美學(Die physiologische Aesthetik)に専心するに至つた者もある。此の方

面に於ては、科學的生理學なるものを如何に見るかの解釋の相違が、至大の關係を生ずる事となる。生理學を進化史或は進化論的生物學の見地から研究する人々の赴く所は、所詮、生物學的進化論的美學である。「グラント、アルレン」(Grant Allen)の如きは蓋しこの立場を代表して居る者で有らう。之に反して、人間の生理現象を、歴史的進化論的には見ず、感覺生理や、中樞神経系統の生理的研究を主として、その結果を美學に取入れて來るのもまた一つの態度である。現に「ゲオルグ、ヒルト」(Georg Hirt)はかうした見方から、藝術生理學を構成して居るし、別に脳の生理學から美學上の事實を論じて居るものもある。

以上の叙述で、同一主観的心理学的美學中にも、また幾多のゆき方の有り得る事は大かた察知せられたと思ふが、客観的美學中(古くは、藝術品よりも、寧ろ自然の方に重きを置いて居たが、現今では、主として藝術品の研究から出發しようとするのが大勢と思はれる)にも亦、色々な方針が有り得る。

「ゼムヘル」は、夙に、美學の比較的發生學的研究法(Die vergleichend-genetische Methode)を唱道して居る。氏は、藝術品生成の原因を、比較研究によつて論證しようとする試み、藝術品の形の

成立を、その藝術品の用途或は目的、材料(木石等)、材料加工上の約束等を主として、之に文化、經濟、氣象等の環境から來る民族の生活狀態、更らに作家の個性の影響なきを斟酌して説明しようとした。

叙上の方法は、現代美學者中、特に工藝美術の研究に専らな人々によつて採用せられて居る。「ゼムヘル」について、工藝美術に關する研究を公にして居る「ヤコブ・フォンファルケ」(Jacob von Falke)の如きは、この派の頭目であらう。猶、この研究方針を特に建築に適用して居る人も尠く無い。

かうした態度を、一層つきつめてゆき、且つ研究方法の上にも、一段の改良を加へたものが、即ち比較人類學的美學(Die vergleichend-ethnologische Aesthetik)である。這種の美學は、藝術の本質、藝術的制作の根本法則、さては藝術の形式等を、色々の民族の藝術品の比較研究によつて闡明して來ようとするので、勢ひ、特に文化の極めて低級な狩獵時代の民族のやうな原始民族の間に存する藝術品の研究に遡つて行く。而して、この立場に在る人々は、藝術的衝動は原始的な藝術に於て、最も單純な、そしてそれだけ最も根本的な形に發露せられ、また原始民族の藝術品

中には最も根本的な技巧が表はされて居る筈だと思へて居る。「エルンスト、グロー」(Ernst Grosse)の如きは、この人類學的美學者の代表者であらう。而して氏は、其の著「藝術の始原」(Anfänge der Kunst)に於て、相當な結果をあげて居る。「ヒルン」(Hirn)も亦この派の高名なる代表者である。さて、この派の人々は前に述べたやうな理由から、勢ひ研究の中心を原始民族の藝術において居るが、必しも原始民族に限らず、一面には各民族過去の藝術を取扱ふと同時に、他面に於ては大いに現代民族の發達した藝術をも研究して、兩者の間に於ける創作上或は藝術的形式の成立上等に表はれた共通點と差異點とを闡明することも大切な仕事であらうと思ふ。かくして進化の立脚地から出發するならば、其所にも亦一種の美學は可能であらう。

終りに、「藝術の起原」(Ursprung der Kunst)といふ語は二様の義に解せられる。即ち、或は個人に於ける藝術活動の由來をも解せられるし、或は人間といふ種族(遡つては動物といふ種族)に於ける藝術活動の起原といふ事にも解せられる。而して、後の義に解するとして、其所に又色々な意義が考へ得られる。何ぞ。藝術的衝動や、藝術的活動の漸次の進化を主とするか、或は専ら原始的藝術のみを事とするかがそれで、其所に問題は、自ら相違して來る。前者の問題は進化論

的美學 (Evolutionsistische, od. Entwicklungsästhetik) の取扱ふ所であらうし、後者の夫れは、有史以前の民族の藝術、穴居民族の藝術の跡までも研究しなければならず、主として人類學的研究にならう。

以上客觀的美學について略述したが、之等色々な研究は既に現代に於て、それぞれ、手をつけられて居るのである。以て如何に現代的美學が多くの方面から美の殿堂に入り込まうとして居るかは察知されよう。

第四章 研究範圍の合致點

前章に述べた所から、美學上の問題や、その研究態度が、現代に於て如何に多岐に亘つて居るかを考へるならば、一見現代の美學には何等の統一點もないかのやうに思はれるであらう。實際、現代に於ける美學が問題として提起して居る所を網羅して來、そして、うち見た所相互に何等の關係も無いやうな色々な研究態度に思ひ到るならば、美學の取扱ふ範圍や、その研究方針等の間に於ける歸一點の缺如のいよいよ甚だしきを感じずには居られまい。

また、實際、美學が色々な問題に適應しようが爲めには、其の研究が四つの異つた方面に及ぼされなければならぬのも否み難い。四つの方面或は問題とは何ぞ。(イ)、美學は美的快感を、その内的及び外的條件からして、心理學的に分析し、説明しなければならぬ。そしてこれはいふまでも無く心理學的美學に特別な問題で有る。(ロ)、美學は藝術的創作に關する原理を闡明しなければならぬ。或は之を心理學的に分析し、或は創作の個人的、社會的條件を明にし、或は其の起原を、人類其者の内に、又は原始の状態の内に、又は藝術と文化との關係の内に捉へて來なければなら

ぬ。(ハ) 更らに、美學は客觀的科學として各種の藝術の體系 (Das System der einzelnen Künste) 各種の藝術上の作品、その特質、材料、法則、技巧、さては各種藝術の圏内に於ける根本形式の體系等を研究すべきで有る。(ニ) 終りに、美學的研究は美的文化 (Die aesthetische Kultur) の廣汎なる範圍にも論及しなければならぬ筈で有らう。我等の美的衝動は、單に藝術的創作といふ方面にのみ表はれるのでは無く、寧ろ廣く我等の生活全體の内に、美的空氣を普遍せしめ、我等の生活の形式を、美的に構成しようとするものである。我等は自分達の身體、衣裝、調度類、さては生活上の必要物件の一切に、美の衣を着せ、之を美しい形を以て被はずには居られぬので有る。そして、美學が充分に所與の問題に答へようが爲めには、かうした美を中心としての文化的方面をも取扱ふべき任務があるといはねばならない。

美學上の問題を、以上の四方面に要約して見た所で、さて、之等の諸方面は、本來、相違した性質のものでは無いのだらうか。美的快感の心理は、藝術品の研究や美的文化の討究も、果してそれだけの關係があらう。結局、以上の幾多の立脚地は、何れも、それだけでは美學上の全方面の問題に應ずることは不可能なので有らう。強ひて自己の圏内に、凡ての問題を羅致して來よう

とすれば、或る問題はそれにふさはしからぬ見地から取扱はれ、見當違ひからながめられる事となつて仕舞ふので有らう。

ここに、包括的な範圍にも、また個々の分野にも適應し得るやうな美學を建設しようとするれば、我等は美學の最も根本的な問題として、理論的科學的態度 (Das theoretische, wissenschaftliche Verhalten) や實際的倫理的態度 (Das praktische, ethische Verhalten) への美學的態度 (Das aesthetische Verhalten) への異なる所以を其の凡ての方面から解釋し、闡明して來なければならぬ。さて、人間の美學的態度の中には、鑑賞の態度と創作の態度とが有り、そして、この兩者の間には、密接な關係が存するので有る。而して、更らに藝術的創作に關して充分なる理解を得ようがためには、創作の所産たる藝術品其のものに及んで、それが人間の生活、換言すれば美的文化の上に及ぼす影響に關する知解を伴はなければならぬ。かやうな次第であるから、ここに美學を一貫しての問題、別々の分野に於ける個々の問題の合致點を次のやうに見ることが出來よう。即ち、美學的事實を取扱ふに際して、我等は心理學的美學者がするやうに、單に美意識に特殊な意識過程を討究するばかりで無く、進んで世界に對する人間の特殊な態度について考へ、そして、この

際、飽くまで人間の態度の主観的方面と、客観的方面とに、平等に價値を認めて、兩方面を公平に觀察するのである。進んで、我等は世界に對する人間の認識的理論的態度、及び實際的道德的態度と美學的態度とを或る明確なる特徴によつて區別し、限定しなければならぬ。かうした見地を以てすれば、一見したところ、多岐多様な美學上の諸問題の間に、或る合致點が設定され得ることは容易に首肯されると思ふ。かくて、この見地から、考察に上せらるべき範圍は、第一に美的に鑑賞し、判斷する時に於ける人間の態度であり、第二には藝術的に創作し、描出し、演出する人間、即ち専門藝術家、さては好事的藝術家の態度であり、第三には、創作の所産たる作品其者に關してである。この第三方面の中には、藝術其のもの、各種の藝術、さては個々の藝術品といふやうな方面が細別されしようが、それ等は何れもその問題と研究方法との間には合致する所があるから結局總括して一つの方面として取扱はれ得る。而して、之等の作品は一方から見れば、鑑賞の對象で有るのはいふまでも無い事であるから、二様の見地、即ち藝術的創作の所産として、美的鑑賞の對象としてから考察されなければならぬのは當然で有る。進んで、第四には人間生存の内外一切の條件に對する美的活動の關係、換言すれば美的創作、又は鑑賞の態

度が如何に我等の生活全體の條件の中に開展するかが研究せられなければならぬ。約言すれば美的文化 (Das aesthetische Kultur) についての考察が無ければならない。

以上の四方面が、美學悉しくは現代の經驗的美學の中心問題をなすので有るが、形而上學的美學も亦、之と並んで考へらる可きことを主張する人もあらう。この點については、前に述べた點もあるし、今深く立ち入るまいが、とにかく、形而上學的美學が、よし可能であるとしても、それは經驗的科學的美學の土臺の上のみ建設され得るものであらうし、且つ現代の美學は、大體に於いて、前代の思辨的美學の舊窠を脱して、極めて經驗的色彩に於て濃厚になつて來て居るので有るから、かたがた、現代美學を考へる上に於いては、我等は思辨的、形而上學的美學にまで論及する必要は無い。以下逐章叙上の問題に關する重なる學者の思想を窺はう。

第五章 美的鑑賞の心理

104

鑑賞心理の分析も、美學者によつて、或は廣い意味に取扱はれ、或は狭い意味に考へられて、其の範圍は、必しも同じく無い。或は之を美的判斷 (Das aesthetische Urteil) の義に解し、或は之を美的表象 (Die aesthetische Vorstellungen) の意となし、或は之を美的感情 (Das aesthetische Gefühl) に解し、或は之等の諸方面を包括した義となし、或は、更らに廣く、之を人間の美的態度の義にまで擴める人もある。而して、美的判斷、或は美的表象を重視すれば、所謂美學上の主智主義 (Intellektualismus) となるで有らうし、感情に重きをおくならば、情緒的快樂論的美學、換言すれば快感的美學 (Die emotional, hedonistische, od. Lust-Aesthetik) となる。何れにせよ、鑑賞に關する問題は、實はなかなか複雑なもので有るこいふ事は、美學の進歩につれていよいよ、痛切に感ぜられて來た所である。

さて、この方面に關する最も簡單な見解は、生得的な一種の美的感覺、即ち美感 (Das angeborene aesthetische Sinn, od. Schönheitssinn) なるものを假定し、そして之を以て、それ以上の説明

を許さない究極の事實として片づけて仕舞ふ態度であらう。而して、かうした態度は十七八世紀の英國の學者「シャフツベリー」(Shaftesbury) や「ハチスン」(Hutcheson) 等に於て見出し得る。人間靈性の根本的な一組織としての「趣味判斷」にして、美的判斷を説明し去らうとした「カント」や、新「カント」派の人々の立場も亦之に近い。而して、現代に於て、多少改變せられては居るが「カント」派の人々は、依然、この根本思想の上に立つて居るを見てよからう。「ラスヴィッツ」(Lasswitz) や、「コーン」の如きは、この派の代表者である。しかし、この立場は問題を餘りに雜作も無く片づけ過ぎて居るだけ、科學的見地からしては、首肯し兼ねる幾多の難點があると思ふ。第一に、美的鑑賞活動は、決して、それほど單純なものでは無く、單なる判斷作用とはちがつた幾多の要素——今一層究込んで分析されなければならぬ要素を包含して居る。第二には、所謂美的判斷そのものも、心理學的に一層悉しく説明されなければ、その性質が充分に解せられない。只だ一二の事例を基として、美的判斷とはかくかくのものだ、例へば、「コーン」のやうに、それは價值判斷の一種で、要望性を有するものだと説明して見ただけでは、充分科學的に我等を満足させるには足りない。進んで、美的鑑賞に際して、我等の内面的生活が如何なる状態を呈するかにつ

105

いての充分な心理學的分析によつて、美的判斷の特質や條件やを捕へて來なければならぬ。美的判斷に際しては、我等の靈性の一つの根本的傾向が表はれて、一種特別な價值判斷となるので、それは到底、經驗的科學的には説明さるべくも無いといふ假定、約言すれば、美的判斷の先天性 (Apriorität des aesthetischen Urteils) の假定の内に、城砦を築いて安んじて居るが如きは到底認容し難い所である。かうした先天性其ものは、心理學にか、或は進化論的にか説明せらるべき筈のもので、さうで無い限り、結局、科學的、認識論的、心理學的に一つの神秘として、美的判斷に一種の超自然性を與へるに外ならぬこととなつて仕舞ふ。

他の一派の美學者は、美的感情を主として、美感、崇高感、悲痛感、さては滑稽感等を、それぞれ美の感情、崇高の感情、悲痛の感情等に歸着せしめて説明しようとして居るが、この立場も、生得的美感を假定する前説よりも餘り多く優れて居ることは思はれない。一體、人間にそんなに多くの特殊な感情質 (Gefühlsqualität) の存することは何人によつてもまだ論證されて居無い。(感情の質といふのは感情の量、即ち強さ (Quantität, od. Intensität) を並んで數へられる感情の根本屬性で、之によつて感情が彼是區別せられる所以の性質をいふので有る。快の感情と、不快の感情と

は明かに質を異にした二つの感情だと思へられて居るが、感情の質に、そんなに多數の區別があるといふ事は、現今の心理學では認めて居らない事なのである) 感情の根本性が多種多様で無い限り、美に關する色々の感情を假定するが如きは、結局、單に言葉の上の區別に過ぎないこととなる。「リップス」なきは、美的快感は、倫理的感情と共に、或る「深さ」(Tiefe) を有すること、特徴とするに説いて居るが、さてその深さなるものは、感情の強さ、それだけ違ふのだらう。また、さうした「深さ」なるものが倫理的感情の特徴で有る以上は、それは、決して美的感情に獨特なものとは云はれない筈で有る。此の如きは、美學上最も重大な問題たる美的經驗が美的たる所以の根本特質を明かにして來ることを忽ちに付したものと云はざるを得ない。

美的鑑賞についての所説で、現代の心理學の土臺の上に立つものとして注目すべきものは、「ジューベック」(Diebeck) の見解であらう。

氏によれば、美的鑑賞は一種の直觀 (Anschauung) である。「ヴント」も亦同様の意見を持して居る。而して、この兩者は、美的態度を、常に心理學的に分析するばかりで無く、一面に、美的態度以外の人間の色々な態度、即ち理論的態度や、實際的態度との比較によつて、之を規定し

ようこそ試みて居る。「ヴェント」に従へば、美的直観は、理論的認識 (Theoretisches Erkennen) の實際的動作 (Praktisches Handeln) の中間に位するものとして、兩者を相違しては居るが、而かも一面から見れば、兩者を密接に聯絡して居る所の人間の精神生活の一方面で有る。理論的認識活動に際しては我等の態度は反省的 (reflektierend) であり、實際的動作の場合にはそれは反應的 (reagierend) である。

而して、兩者何れの場合にしても、我等の努力は、現在我等が事として居る対象外に存する或る目的によつて規定されて居る。然るに、美的直観の態度たるや、之に反して、純靜觀的 (rein betrachtend) で、この場合には、我等は、対象其のものの爲めに觀るのであり、また單に觀ようがために觀ようを欲するだけで有る。換言すれば我等は直観する事其のここの中に終始して居るばかりで有る。這種の直観作用は之を純心理學的に説明することは困難で、寧ろそれは美的直観の対象に關する客觀的考察から闡明せられ得るので有る。故に、美學上の主要な問題は「我等に美的効果を齎すが爲めには、対象は果して如何なる性質を具備して居なければならぬか」といふ點に在る。以上が「ヴェント」の意見の大意であるが、之によつて氏が既に純心理學的美學の立場

を棄てたことは容易に看取されよう。而かも、慥むらくは氏は氏自身の見解を充分徹底的に開展せしめずに仕舞つた。

「ジーベック」も亦、美的鑑賞を以て直観の一種をなした。曰く、凡ての美的鑑賞に際して、人は対象を直観して居る。我等が美的態度に在つて或は視、或は聽くとき、何れもさうである。而して、直観に種々の差別の生ずる所以は、如何に外的印象に内的表象を結付けるか、換言すれば、事物を如何に統覺 (apprezipieren) するかによるので有る。而して、美的直観に於て、我等は我等の個性的生活 (Persönliches Leben) を以て感覺的印象を統覺して來る。約言すれば、ここに人格的統覺 (Persönlichkeitsapprezipation) が行はれるので有る。かくして、美的対象たる自然、さては藝術品が人間的表出を取つて來、我等は之等の対象に色々な人間的な性質を附與するので有る。ここに、海の波の動くのも、山の木のゆれるのも、皆人間的な力の表はれとして觀ぜられ、さては、うちむかふ一建築物の各部は、皆その内的な力から生かされて、何れも一つの全體としての目的の爲めに協力して居るものと感ぜられるのである。之を約言すれば、美的鑑賞は一切の対象を、人間に引較べ、人間との類比を以て見て來ることに外ならぬので有る。

「ジーベック」の叙上の學説は極めて重要な思想を包んで居ることを考へられる。美的直観の多くの場合に於て、我等が自身の人格の本質を以て、事物を解釋して居るのは事實である。憾むらくは、氏の所説は、かうした態度に關する一層精細な説明を缺いて居る。自然或は藝術品からの印象について、今一層仔細に説明せられない限り、我等は充分満足し得無い。

「ジーベック」の學説に關する考察は、我等を、「自己移入」(Sich-Einfühlen)といふ事を以て美的鑑賞の特徴を説明しようとする美學者の一群に接近せしめて來た。そして、この移入説(Einfühlungstheorie)は、現代に於ける美學界に、非常な重要な位置を占める學説となつて居るのであるから、以下、この種の學説について、やや細かい考察をせねばならない。

移入説の起原は古い。我等は「カント」の形式的美學に對する「ヘルデル」(Herder)の論争の中に、既に移入説に似かよつた思想を見出すことが出来る。「ヘルデル」は「カント」に反對して、凡ての美が表出的(ausdrückend)なものである、こゝを力説して、形式はそれが何等か我等の内面的生活の表出である限りに於て美なので、決して外的形式其ものの爲めに美なものでは無い。我等は内的生活を形式の中に投入するので有る。そして、かく形式中に投入られる内容に最も大事な

點としては、「全體に共通な生活目的に向つて部分が協同することの完全」といふ事に在るを見られた。而して、かうした状態は人間有機體に於て最も能く發展して居るから、自然我等は美的印象に於て、感覺的形式を人間の有機的組織との比喩を以て解釋することになるのである。

「ヘルデル」の移入の思想は、浪漫派詩人「ノヴァリス」(Novalis)によつて繼承され、訂正された。「ノヴァリス」によれば、人が自然の鑑賞に、深く深く没入する極は、全く自然と一體となつて、我(Ich)「非我」(Nicht-Ich)の對立は消失し、*Ich*に、觀察せられて居る對象が、人間化され、その中に精神が投入せられ、人間自身の内的生命の象徴として表はれて來ることを説いて居る。

しかし、仔細に考へて見ると、以上二家の考は、自然の精神化の心理的過程といふよりも、寧ろ、美的に自然を味ふ場合に於ける忘我の意味に解せられるので、移入といふ概念よりも、靜觀(Kontemplation)概念に近いやうに思はれる。而してこの思想は、宇宙を汎神論的(汎神論的といふは一言にして云へば、神は宇宙一切の内に遍在して居、宇宙一切の物を神の精神を分有した生き存在と見るのである)に見て精神ある對象中に個人や個人の精神を擴充する事である。

有名な「シルレル」(Schiller) に於て移入の思想は復活されて居るが、氏は「カント」の影響を餘りに受け過ぎて居たが爲めに、移入過程の心理學的分析なきには深い興味をもたなかつたし、同じく「カント」を繼承して、精神能力を窮屈に分離して仕舞ふ考もまた尠からず氏をして心理學研究をなさしめる事を妨けたと思はれる。

然るに移入過程の中には、精神作用の色々な方面が、極めて密接に協同して内的に作用して居るので有るから、幾多の精神作用を厳しく引離して考へるやうな心理學からは、美的移入に關する正しい説明に到達することはむづかしいといはねばならない。

移入説は大體叙上の徑路を取つて進んで來たので、其の由來する所は古い。しかし、現代の新らしい美學に至つてはじめて、其の説明が美的移入といふこと其の事に適應し得るやうになつた。そして、それは畢竟現代の美學が心理學的の立場を取るに至つたからに外ならない。

さて、現代に於ける移入論を、その凡ての方面に關して細叙することは當面の目的でも無く、またそれはここに能くし得る所でも無い。我等は寧ろここに四つの問を掲げて現代の美學が果して之等の問題に對して満足な解答を與へ得たや否やを檢しようと思ふ。四つの問題とは何ぞ。

曰く。(一)美的移入過程を正しく分析し記載すること。(二)移入作用が美的態度の根本要義なる旨を論證し、兼ねて美的移入作用と他の種の移入作用とを區別する所以の標準を確立すること。(三)美的移入作用成立に關する内的主觀的、及び外的客觀的説明の根據を與ふること。換言すれば一面に於ては、美的移入の境地に入込むが爲めに、主觀が備へなければならぬ條件と、他面に於ては、美的移入作用を喚起し得る爲めに客觀的事物が具へて居らねばならぬ特性とを明かにすること。

(四)移入論適用の範圍を明確にすること。換言すれば移入論によつて、果して如何程の事が説明され得るか。其所に美、崇高、滑稽等にそれぞれ特殊な移入状態が存するか、また藝術的創作態度までも移入論によつて律し得るか。更らに藝術品其ものまでも之によつて説明することが出来るや否や。之を約言すれば、移入論で美的世界に於ける事象のごとまで説明することが出来るかを明かにすること。以下上述の四個條を標準にして現代に於ける重なる移入論を檢査して見よう。

さて、移入論的思想は「フイッシムル」(Friedrich Theodor Vischer) によつて一段の進歩を見た。氏によれば、事物を美的に受取るといふことは、對象を象徴的に觀察することに外ならない。進んで氏は美的象徴化と、宗教や國家なきの上に作用して一かきの役前をつとめて居る通俗

的因襲的な象徴化を區別して、後者を明瞭な象徴化、或は理解し得られる象徴化 (Die helle, od. verstandersmäßige Symbolik) と呼んで居る。そして、這種の象徴化は因襲か或は民衆の約束かに基いて、事物がある意味を表はして來るので、事物其のもの形式、その表出の間には何等必然な關係は無い。例へば一つの像に施した目かくしの帯が、正義公平を、或は錨が希望を、祭壇が神の現在を、笏が帝王の權力を象徴するの類である。之に反して、藝術品なり、自然からの印象なりが或る美的象徴なる場合には、象徴上の意義は、理解の世界に屬するものでは無くて、情意の暗い豫感の世界に屬するのである。由來、人間が自然の現象なり、或は作物なりの中に自己を没入して、本來何等の表出を有つて居無い之等の對象に、無意的に (unwillkürlich) 又、無意識的に (unbewusst) ある氣分 (Stimmung) を結付け、對象中にその氣分を置換へて仕舞ふことは、人間の自然の傾向なので有る。かく、無心非情の對象に、自己の心を附與し、移入するこゝは、主として美的範圍に屬する作用なのである。そして、かかる象徴作用は、理解せらるべき象徴化が明瞭であるに反して、漠然ではあるが、而かも、其所には一定した何ものが存する。かかる態度を氏は秘密 (Geheimnis) と呼んで居る。かかる態度によつて我等は一建築物中に表はれた

直立した線を「上昇」さては「上下の運動」を、或は風景中の水平線を「無邊際の中に入り込む」やうに解するので、實は我等の方から、對象中に移置いた氣分なり、觀念なりを、對象の方から我等に向つて來るかのやうに思ふので有る。而して、この際對象を如何なる意味に解釋するかは、對象の形式と密接に關係する。換言すれば、對象が如何なる形式であるかが、その對象を如何に解釋するかを規定するに與る。之を要するに、美は表出ある形式、或は形式となつた表出 (Ausdrucksvolle Form, od. Formgewordene Ausdruck) に外ならない。而して、この象徴化の過程は、反省無しに、全く本能的直接的に成されて仕舞ふので有るから、従つて我等は、この際、外的に表はれて居る形式、内的な意味との對立を意識すること無く、ここに兩者は融合して不可分離的全體として考へられるので有る。而かもその形式は象徴的意義の不完全な、そして不適合なる表出に過ぎぬこの意識は存する。我等が一大理石像に對するとき、我等の眼前には一大理石が有るので、生きた人間が有るのでは無く、また、一風景畫に接しては、我等の眼前には畫布と色彩とが有るので、眞の風景が存するのでは無い、こゝは意識して居るで有らう。之を一言にしていへば、移入作用とは事物を象徴的に受容れる事に外ならない。

以上が「フィッシュェル」の中心思想で、頗る注目すべき説たることは否み難いが、氏は如何にして移入作用が起るかの過程を十分に論證して居ないし、又氏が所謂「秘密」として片づけて仕舞つて居ることは、我等を以て見れば、猶一層徹底した分析を許すものと思はれる。更らに氏は、知覺に際して起る一般の移入作用と、特殊な美的移入作用との區別を精査することを閑却した嫌がある。これ等の諸點に於て我等は氏の説に充分なる満足を感じ得無い。

移入論者中「ロッツェ」(Hermann Lotze)も亦注意すべき學者であらう。氏は餘程「ヘルデル」に接近して居ると思はれるが、とにかく、氏に於ても亦移入といふことが美的鑑賞の核心をなすので有る。

「如何なる形態でも我等の空想を以て其の中に我等を投入れることが出来ぬほかに冷かでは無い」は「ロッツェ」の有名な句である。而して、氏はかうした現象を憶起の假説(Erinnerungshypothese)によつて説明して居る。我等が或る形や運動を見て、其所に快、もしくは不快を感じるのは、畢竟我等自身の運動經驗の憶起によるので有る。我等はある骨の折れる努力が如何に不快であり、或る輕快な運動が如何に快いものであるかの經驗をもつて居るだらう。我等は、我等

自身の肉體的運動に際して或る特殊な感覺を感じを體驗する。我等が、他の人、或は動物、或は無機的天然物に表はれた形や、運動を見たとき、かうした經驗が憶起されて、それが直ちに對象の形や、運動に結付いて仕まふので有つて、所詮は自己の經驗の憶起に外ならない。

以上が「ロッツェ」の主張の要旨であるが、其所には明かに弱點が有る。我等は、我等の肉體的形式や運動とは全く異つて居る岩や、波やさては幾何學的圖形の如きものに、如何にして自己を移入し得るかを解するに苦しむ。且つ、かうした場合に於ける移入は、事實一一これを人の特殊な經驗に片づけ得ぬほご多種に、また直接に表はれる。更らに、美的移入作用と他の種の移入作用、例へば他人に對する實際的同情の如きものとの區別は、氏の説明中にも依然缺けて居る。

「フィッシュェル」の見解と「ロッツェ」のそれとを比較して見るに、兩氏が移入といふことについて、二つの異つた解釋を下して居ることを發見する。而して、兩氏に於けるこの對立は、現代に於ても猶依然統一調和せられずに残つて居るので有る。然らば、その對立は何であらう。我等は、一面に、移入作用を個人個人の過去に於ける經驗に歸着せしめ得る。換言すれば、我等に於て或る姿態が、或る内的狀態と結合して居つた經驗から、我等が他のものに於て同じやうな姿態を見

たとき、其所にその内的状態が結付けられて来るのだと説明することが出来る。而して、これが經驗的立脚地に立つての説明たるは云ふまでも無い。然るに、一面に於ては、我等は、必しも、さうした一一の經驗を必要とはしない。寧ろ我等の精神生活の生得的機能によつて、人なり、動物なりその他の一切の物の形や運動を見るとき、之に直接に或る心もちが結付けられて、それがその対象の表出さなるも考へ得られる。而して、これは生得的立脚地に立つての説明である。移入概念に關しての、かうした對立と連關して、此所に更らに一層著しい對立が存する。何ぞ。我等が或る対象の形や運動を見たとき、我等の心中に單に或る種の精神状態の表象 (Vorstellung) が表はれるに過ぎぬも考へられるし、或はこの際我等は單に対象中に投入れる所の内的生活を表象するばかりでは無く、事實としてさうした精神状態を經驗し、追驗 (nacherleben) するのだとも考へられる。更らに、我等は対象が内的生命を賦與されて居るといふことを意識して居るのか、或は形式さ内的生命の表象は直接に且つ完全に融合し同化して渾一體をなして居るのかをも問はなければならぬ。之を約言すれば、(イ) 移入作用は經驗的か將た生得的か。(ロ) 單なる聯想過程(憶起作用のやうな)か或は實際の追驗か。(ハ) 移入作用は内的状態の再生表象として明瞭に意識

せられて居るのか、或は再生表象やそれに伴ふ感情は現在の外的印象と全く融合して居るのか。之等の疑問に關連して、猶、色々の問題も提起されて来るであらうが、今日までの移入論者は、之等の問に對して充分明瞭な解答を與へて居ず、又現代の心理學的美學の立場に居る人々も之を満足に解答しては居ら無いので有る。

「ローベルト、フィッシュェル」(Robert Vischer) は移入作用の直接性 (Unmittelbarkeit) を高調して居る一人で有る。氏は移入作用と事物の象徴的受容との内的關係をあげて來て、対象の一瞥は直ちに我等をして或る内的状態を共驗せしめるので、その際、対象の状態や運動の表象が明瞭に意識せられるのを待たぬと論じた。例へば、舞臺上に於ける俳優の演ずる憤怒の姿態を見ては、我等は直ちに腹立たしくなるので有る。而して、氏によれば、移入の内容中には運動感覺や其の他の感覺も包含せられては居るが、就中最も大切なのは我等が我等の道德的人格を対象中に移入する點に存するのである。而して、氏はかうした現象の究極の根據は、人々宇宙とを合一せしめる汎神論的要求に存すると考へたので有る。

移入作用の直接性は、「ヴォルケルト」(Volkelt) も亦之を主張して居る。而して、氏は他の多

くの美學者も同様に、移入作用なるものは物にふれ、事に接して常に起つて來る所の人間に普通な一精神過程で、移入作用を起さず人に接してその言動を見聞きすることは我等には不可能だま云つて居る。對者の行往坐臥は、凡て我等には直ちに何等かの内的狀態の表出さなるので有る。かく移入さいふことは、人性に一般普通な事ではあるが、日常生活に於ては、それが極めて不完全な程度に止つて居るに反して、美的移入の場合に於ては、之が極めて生きいきき力強く作用するので有る。而して、移入作用の説明としては、氏は表象の聯想さいふことを明かに否定し、又個人の經驗なるものも單に第二位的の役前をつさめるものにしてだけ之を認容するに止つた。即ち之等は移入過程中の一部として作用もしやうが、決してその全體でも無く、又之が常に移入過程を成すのでも無いさいふのが氏の意見である。

氏は「リップス」(氏の以前の思想)「フェヒネル」「シュテルン」(Stern)「キュルペ」等に反對して、移入作用を以て直接な過程さなし、表象も感情との系列が單に對象中に外的に結合するやうなものでは無いと見た。かうした考へ方の中には、極めて重要な意義が含まれて居ると思はれるが、氏に於ては、それが中途に停滯して仕まつたかの感がある。何さなれば、氏は單に或種の表象聯合

さ移入過程さを區別したに止つて、それ以上に出なかつたから。而して、それは單に表象の系列でもあり得るし、或は夫等の内的必然の結合でもあり得るし、また其所には表象も感情との聯合もあり得るし、之と並んで感情相互の聯合もあり得る。而して、最後の場合が移入過程には大事なことなのである。が、之等の點についての「フォルケルト」の意見は不満足であるを評せざるを得ない。何さなれば(一)美的移入を以て我等の日常の知覺に際して經驗する一般的移入過程が段々にその力に於て高揚して來たものを見ることは出來ない。我等は美的鑑賞に際しては、外界に對して一種特別な見方をして居るので有つて、それは確かに他の場合は量的には無く質的特徴によつて區別せられ得るものなることは疑ふべからざることで有る。(二)表象や感情の聯合の色々な場合を區別するさすれば、移入過程は依然個人的經驗に依屬することになる。何さなれば、凡ての表象的感情的聯合は遂に個人の經驗によつて得られるに外ならぬから。然るに移入作用には、もつともつと、根本的な過程が根底をなして居るさ見られる事例が澤山ある。我等は、誕生から間もない嬰兒にして、能く彼等の周圍の人々の身振や顔つきを解するのを見ることは難く無い。動物でも人間の顔つきや動作の意味を正しく受取ることはまた屢々觀察せられる所である。かくて、

他人の容姿舉動に伴ふ内的生活の移入といふことの中には、遺傳的素質にまで溯らなければならぬものがあるのであらう。而して、それは普通の聯想過程にはやや違つて居る。

之等の諸點に於て我等は「フォルケルト」の意見には不満を感じるものであるが、しかし、一方から見れば、美的印象の種々の場合に於ける移入作用の色々な場合を舉示したことは氏の功績といはねばならない。かくして、氏は、ここに、一つの重要な意見を力説して居る。曰く。移入作用は、それが極めて不活潑に、そして不分明に表はれて居るときでも、猶之を同一の根本形式に歸着せしめることは出来無い。歸結は固より一つで即ち感覺的印象、気分さては喜怒哀樂の感情との融合に外ならぬけれども、事ここに達する道程に至つては様々である。人間の精神生活は、かうした融合を成就する上に色々根本的に異つたゆき方を具へて居るのである。かうした考から出發して、氏は、進んで、之等の色々な道程を肉體的に仲介された移入、聯想的移入、直接な移入なき呼んで區別して居る。而して、之等様々なゆき方は色々な場合に於てそれぞれの重要さを以て作用する。人間或は人間以下の對象の運動して居る形。或は靜止して居る姿を受容れるに際しては動的移入が第一の役前をつとめる。表象に依る聯想的移入は屢々弱い程度の移入過程をな

すが、しかし、その結果は移入せられる内容が豊富にされることになる。直接移入は一般にその行はれる範圍は狭く、詩や音樂の場合に主として作用する。以上が「フォルケルト」の移入論の大樣である。

更らに、美的移入作用の種々な方面に關して細説して、移入説をして重きをなさしめた人は「テオドル、リップス」(Theodor Lipps)その人で有る。氏に於て現代に於ける移入論は實にその頂點に達したと云つてよからうし「リップス」の學説についての詳細の智識を望まれる人はその原著によれば固より此の上も無いが、阿部次郎氏美學、稻垣末松氏美學汎論、美學各論等は何れも氏の説學を紹介したものであるから、就いて學ばれたらよからうと思ふ)、現代に於ける移入論が、氏によつて思想界の一大勢力となつたことも亦拒み難い所である。

さて、氏は其の數種の著述中に移入思想を説いて居るが、終始同一の見地に立つてその主張を發展せしめては居らない。始めの間は、移入作用を以て聯想過程と見る傾向が多かつたが、後には、漸く「フォルケルト」の見解に近づいて來て、移入作用を以て一種の直接的作用と見て居る。しかし、この直接過程の本質が如何なるものであるかの點に關して、我等に充分満足を得るは

けの説明をする責任は猶氏に残されて居るこいはねばならない。かうした次第で、氏の學説も仔細に見て來るこ、其所には色々の變遷もあるもので有るが、今はそれ等の詳細に入込むこをやめて、直ちに氏の移入論の根本思想を見るべき方面に關して考察を進めよう。

先づ、氏が、一面に於て、移入概念を高調して居ながら、而かも美的鑑賞を全く之に歸着せしめ無いで、之を並んで氏が人性の本質に根ざして居るこ考へて居る幾多の形式原理（雜多の統一の原理のやうな）を立てて居るこは、氏の學説をして不統一ならしめる一缺點といはねばなるまい。最近、氏は所謂人性の本質は、精神現象の法則性（Gesetzmässigkeit）の義に外ならぬこ述べて居るが、しかし之によつて氏の美學中に於て之等の諸原理が占むべき位置については一向に明瞭さを増しはしない。何となれば、かうした原理が移入作用を如何なる關係に立つかは依然明かで無いから。もし移入作用なるものが、凡ての美的鑑賞の根底をなして居るこするならば、之等幾多の形式原理は、結局移入の或る法則でなければならぬ筈である。而かも、氏はかうした意味に之等の法則を取扱つては居らぬし、又實際さういふやうに解するこは六かしいこであらう。

氏は、更らに、移入は普通一般の現象であつて、決して單に美的鑑賞の場合にばかり起るのこは無いこ考へて、こに、實際的移入（Praktische Einfühlung）と美的移入（Ästhetische Einfühlung）を區別して居る。前者は一般の知覺に伴ふものではあるが、特に我等が他の人に接した場合に於て明かに之を看取し得る。我等は、對者の内心を思ふこなしに其の人の容姿舉動を見るこは出来ない。而して、この際、我等は單に内的狀態を表象するばかりでは無く、事實として自分も亦之を内的に共驗するので有る。従つて、かうした移入は同情的移入（Sympatische Einfühlung）となる。此の如きは我等の一般の生活上に妙からず意味のあるこで、他人に對する道德的同情のやうなものは畢竟之に外ならぬので有る。しかし、我等の日常の生活に於ては、之を攪亂する色々な事情があるために、移入作用は極めて不完全に終るので有る。例へば、對者の云爲中には自分の理解し兼ねるやうな方面もあらうし、或は自分の注意が、寧ろ第二位的副次的事情の方に向つて居るこもあらうし、或は其所に對者以外の人が居るこいふやうな極めて外的な事情もあらう。而して之等は何れも純な移入作用をかき亂すし、また、唾棄すべきやうな言動を見てはいやな氣持がしたり、激怒した人に接しては怖ろしく感じたりするこも、亦移入作

用を妨げずには居らぬだらう。然るに、獨り美的移入に至つては、かうした事情から自由で、極めて完全なもので有る。而して藝術なるものは能くかうした至純な移入状態を惹起し得るし、またさうするところが藝術の本分であるといふべきである。ここに、進んで何故に藝術のみが能く至純完全な移入を可能ならしめるかの理由を舉止したことは氏の大きいなる功績といはねばならない。今一例について考へよう。我等が怒つた人を畫いた一畫面に對するに於て、我等の受ける怒りの印象は生きた實際の個人に結合せられるのでは無く、所謂畫かれた人に結合せられるのは云ふまでも無いことである。しかし、畫布面上の怒つた人は、我等の美的鑑賞に際して我等に取つて決して我等に怒りの表象を喚起せしめ得るだけの單なる假の所在 (Scheinort) には無い。それは我等に追驗 (nacherleben) せしめ共驗 (Miterleben) せしめる所の一種の現實なので有る。換言すれば一個の美的實在 (Ein aesthetische Realität) なので有る。而して、この場合に於ては、日常生活に於ける實際の場合のやうに、怒つた人を見て怖ろしいといふ感じをもつたり、或は他の人が其所に居るいふことに顧慮せしめられたりするやうな、實際的副次的な、事情から攪亂されるべきが無い。加之、藝術家はそれに最もふさはしい姿態を選んで怒氣を表は

して來る。換言すれば、藝術家は、怒りに伴ふ姿態として最も特徴を發揮して居る方面を表はして、それ以外の寧ろ之を妨げるやうな餘計な方面はすべて仕舞ふから、この點からも移入は餘程容易ならしめられるわけである。更らに畫面—廣くいへば藝術品中には、人間の怒りや、其の他の精神状態を、所謂手當り次第に描出して來るのでは無く、怒氣ならば、怒氣として人間的に最も意味多いと考へられるやうな怒氣を表はすのである。ここに、我等は之に接して我等の人間の生活の高揚を感じる。故に我等は自ら人間的に意味多い感情をもつて居、藝術家が描出する所を受容するに足るだけの氣分傾向になつて居ることが必要で有る。かくて、移入に際して對象中に投入せられるものは、我等の理想的美學的的人格であるといへる。之を要言すれば、移入は自然なり藝術品なりと自分の人格との共鳴といふことに外ならない。即ち、凡ての移入の根本内容は我等自身の人格の内的動作、内的活動 (Innere Tun; innere Aktivität) そのものなので有る。而してこの人格内奥の活動が開放せられ、自由にせられ、抑制に打勝ち得たとき、其所に美的快感が喚起せられ、之に反するとき、不快感が惹起せられるのである。叙上の所論に於て「リップス」が移入作用成立の外的條件として、藝術品その他の美的對象の性質を説き、一方に於て移入作用

を發動せしめる爲めに鑑賞者が具へなければならぬ内的條件を擧げて居ることは容易に看取される所であらう。而して、氏はこの内的條件を擴張して特殊な美的統覺作用の概念に論及して居るがその細説は今暫く省略しよう。さにかく、移入美學上に於ける氏の學説の有する積極的意義は、美的鑑賞に際して或る役前をつとめる移入作用を、その種々相に亘つて論じた點に在るさいつてよからう。實に現代美學中、移入原理の意義や範圍を論ずること氏ほゞ審かなものは有るまい。氏は、かく移入作用其のものの種類や段階を鋭く分析し細かく分類して、その普遍的な心理學的根底を求めたばかりで無く、進んで、移入論の立場から一般美學や、各種の藝術に關する藝術論の根底を説明し去らうと試みたので有つた。空間的或は時間的印象たる色彩や音響や言語やは、氏によつて人間や自然と共に美的移入の對象として取扱はれた。又、氏は崇高、悲痛、滑稽、醜惡等の美の種々相をも移入論の立場から説明して居る。空間美學(Raumästhetik)については氏は一種の美學的機械論を構成して、靜止した線が如何なる意味に於て運動力をもつものとして受取られるかを解釋して居る。我等が色々な線に機械的な一種の力を認めるのは、決して理性的な思考を通してのこころでは無く、我等が規則正しく寄せては返す波に對して感ずる美的満足も、決して力學的な

則性なきに就ての反省からでは無く、全く直接の觀察そのものから生ずるので有る。氏は又色々な圖形や建築物なきを見た場合に起る視覺的錯覺をも移入の理によつて説明した。例へば、我等には正方形を見た時、それが直立して居るさいふやうに感ずる傾向がある。即ち垂直線に於ける上昇的傾向の方が水平線の集合的傾向よりも強力なのである。其所に正四角形も見る目にはやや豎長に思はれるので有る。時間美學(Neitaesthetik)の方面に於て氏は「リズム」の現象をも亦移入作用によつて解釋しようとして居る。しかし、事此所に至つて、氏が純心理學的立脚地をすて、「リズム」形式の客觀的區分に依據せずには居られなくなつたことは注意すべき點であらう。更らに、氏は色彩、色彩の配合、協和音と不協和音、言語や談話等からの快、不快についても、移入の原理を應用して色々な説明して居るが、今はそれ等の細論に入込むことをやめて、進んで氏が美の種々相について如何に説明したかを窺ふための一例として、ここに氏によつてなされた「美」(Das Schöne)の崇高(Das Erhabene)に關する議論をあげよう。

既に論じた通り、美的快感は要するに自己の移入、即ち客觀的に與へられる印象中に於ける自己の活動に外ならないことは氏の根本思想である。而して、氏は美の概念内容中には極めて大きい

對立の存することを力説して居る。我等は美の中に意志、動作さては或る力を見出すか、然らずは抑制せられない自己満足を見出す。而して自己満足は成就、達成、獲得の狀態にして、執意や努力を對立する。我等が或事物を獲得し樂しむることは、それが我等に分與せられた意味であらう。さて、かうした對立が「美」と「崇高」に關して大切な區別點となり、之によつて兩者の明瞭な差異が考へられる。崇高美の領域は現に働きつつある力の領域であり、非崇高美即ち氣持よさ、愛らしさなごの領土は成就、達成の領土、抑制されざる愉悅の領域である。この對立は、動作の力又は力の感情はそれが抑制されればされるほご却て強くなつて來るこいふことを考へて見るならば一層明瞭になるこ思ふ。崇高の世界は争闘——甲斐なき争闘——のそれであり、美の天地は平靜な愉悅のそれである。美に於ては、我等の人格感が反抗せられるこみなしに満足せられ、崇高に於ては或る反抗に對する争闘と内面的な力の増進によつて、自己が高揚せられるので有る。以上が氏の所説の大様であるが、之によつても、氏の説明が純心理學的であることは容易に看取されるこ思ふ。

さて我等はかうした純心理學的な考へ方に幾分の不満足を感じぬであらうか。我等はそこに何

等かの客觀的規定を求めたくはなからうか。氏も、崇高美を類別するに當つては少しはかうした客觀的規定をあけて靜的崇高 (Still-Erhobene)、崇高の無邊際性 (Grenzenlosigkeit) 又は無定形性 (Formlosigkeit) などの概念を數へては居るが、單に之等を列擧するに止つて、何故に、之等の客觀的性質が主觀的條件と並んで崇高の屬性たるかについては多く論及する所が無い。而して、氏の説明が根本的要素的概念を以てせずして寧ろ複雑なる概念を以てした所に氏の所説に對して抗議を申込まるべき點があらう。

次に悲痛 (Das Tragische) に關しては、氏は人間の苦惱——猶一般的に云へば價値の阻害——が價値感を高めるこ云つて居る。而して、それはまたかうした感じに一種特別な性質即ち一種の眞面目さを賦與するこもなるので有る。ここに、氏の所謂「心的堰止」(Das Psychische Staanung) の法則が表はれる。即ち心的現象がここにその自然の流れを堰かれ、心的運動が停滯せしめられる。而して、かかる禁止、抑壓の存する所に、心的活動はいよいよその高さを増して來る。苦惱する所の人の人格價値は我等に對してその苦惱そのものによつて高められる。而して、これは、畢竟、我等が他の人の價値に共感 (mitfühlen) し同情するこによつて、換言すれば我等自

身の價値を他人の中に轉置することによつて、他人の價値を直接に把握し得るからに外ならない。故に、他の人格が我等に對して有する價値なるものは、所詮、彼の中に置きかへられた我等自身の價値なのである。約言すれば客觀化されたる自己價値の感 (objektiviertes Selbstwertgefühl) に外ならぬので有る。この客觀化されたる自己價値の感は、かうした次第であるから、他人の苦惱を目撃することによつて高められる。即ち、我等は他人の中に自己や自己の人間價値が著しく高められるのを覚え、自分が、層一層一個の人間であるといふことを痛切に感ずる。そして、それは苦惱が手段として、仲介して作用するので有る。かやうな次第から、描出せられたる他人の苦惱は、鑑賞の對象となるこゝが出来るのである。

次いで滑稽感についての「リップス」の所見は如何。或る瑣々たるもの、無意義なるものが或る大いなるもの、意義多きものであらうと要求する。而かも仔細に考察するときそれが實は空虚で、意義の乏しいものであるこゝが突如として發見せられる場合、其所に滑稽感が生ずるので有る。例へば所謂機智 (Witz) に於て、一見極めて有意義な重大な何事かを物語つて居るやうで、而かも、結局誠につまらぬこゝであるのが暴露せられるやうな場合がそれで有る。かくて、氏は滑稽

こゝは突然の瑣末 (Das Komische ist das überraschend Kleine) だと説いた。これが氏の滑稽感に關する説明の要旨であるが、かうした概括には頗る疑ふ可き點がある。例へばよい機智は、其の表面の意義の方が、寧ろ瑣末なやうで而かも深く味ひ、よく考へて來るこゝ裏面になかなか深い意味の寓せられて居ることの發見せられるやうなものでは無いだらうか。而して、滑稽の分析に於ても、他の場合と同様、氏は充分その根本要素に觸れて居無い。氏は滑稽の快感は意味多き或るものを期待して居る爲めに其所に精神力の無駄が出来る。滑稽事象の比較的意味少きこゝを發見するこゝ同時に餘剰の精神力が軽くあしらはれて仕舞ふ。其所に軽い快感が生じて來るといふのが氏の考であるが、こゝにも、氏は依然心理學的概念に終始して色々な言葉を巧みに用ひて説明はして居るものの、それは遂に事實に根據のある論證とはいはれない感がする。氏の所謂軽い心地よさ (Leichte Lust) こゝは、そもそも何であらう。氏は滑稽感を説明するために「軽い」こゝか「内容貧弱」こゝかして「空虚」「稀薄」なこゝの詞を以てその快感の特色として居るが、之等の形容詞は寧ろ滑稽感を成立せしめる客觀的條件として見れば、相應に意味もあらうと思はれるが、之を以て快感そのものの性質として考へて來るとき、却て其の意義を失つて仕舞ふのではなからうか。加之、之等

の言表はしは比喩的には面白いともいはれやうが、決して快感の科學的條件さはいはれない。

以上「リップス」の移入論の梗概を叙し且つ所々に於て之が批評もつけ加へて置いたが、要するに、移入作用は美學的印象中に屢々作用するには相違なからうが、所詮それは美的鑑賞の一要素たるに止つて、決して其の全體では無いやうに思はれる。「リップス」自身も色々な美的感情を説明するに際して、時々經驗的心理學の立場をすてて、一種の形而上學に入込んで居ると思はれる點があるが、之はやがて、氏の立場の全體に亘つての弱點を暴露したものとさいはれても仕方があるまい。

「シュテファン、ヴィタセック」(Stephan Witasek) は「リップス」の意味の移入論には反對して居る。而して、この反對は少くも一部分は、氏の心理學的根據から來て居る。氏の考によれば、移入に際して我等の心内には何等實際の感情が起るのでは無い、氏の詞を以てすれば、移入は實際の感情(Ernstgefühl)の上に成立するのでは無くて、それは感情の表象(Vorstellen von Gefühl)に外ならぬのである。「コンラート・ランゲ」(Konrad Lange)も亦「ヴィタセック」の同様の意見をもつて居る。しかし所謂表象化された感情さば、そもそも如何なるものであらう。結局それ

は矢張表象内容としての感情でなければなるまい。我等は過去の感情を回想はしようとも我等は之を表象することは出来ない。この場合表象されて居るのは經驗當時に於ける四圍の状態に外ならぬので有る。感情はそれが再生せられるが爲めには如實に再び我等の心の内に動いて居るものでなければならぬ筈で有る。

氏は、更らに移入論に反對して(一)移入過程は一般的な一精神過程であつて、決して特に美的過程といふべきものではない、(二)凡ての美的快感が移入過程の上に成立するとは限らないと云ふ二點を高調して居る。而してこの第一の論點については、多くの學者も之に同意しないわけにはゆかぬので、色々な學者が何さかして或る特徴によつて美的移入を區別しようとして居る。第二の論點については氏自ら充分その論旨を開現して居ら無いのを遺憾とする。

最近「ヴント」(Wundt)は移入に關して一種の心理學的説明を與へて居る。氏の民族心理學上からの所説によれば、移入は主として感情の融合(Gefühlsverschmelzung)によつて成立するので、表象過程(想像作用のやうな)の如きは、この際僅かな役前をつまめるに過ぎ無い。客觀的印象中に自己を没入せしめる仲介たるものは感情である。かうした自己没入は、單なる再生過程や同化

過程の根底の上には考へ得られぬことであるを論じた。しかし、氏の見解は、或るきまつた表象よりも寧ろ気分や感情を印象中に轉置する場合にのみ妥當である。例へば暗い飽和色の調和した配合、或はある協和音なきに落付いた気分を移入するやうな場合がそれである。しかし、事物の人格化的生命化的受容は先づ表象を通して出来るこいふことは疑ひない。外物の印象及びその印象から惹起される所の感情を融合する感情はその印象にある情調を賦與するこいふこと以外の作用は仕無い。決して対象中に於ける自己の存在なきいふ考には導かぬ。かうした事は、先づ表象によつて出来ることで感情がかかる過程の仲介となるなきいふことは、凡ての知覺に際しての我等の經驗に反したことである。終りに「ヴント」は靜觀概念を移入概念を明瞭に區別して居らぬやうである。兩者は恐らく一緒に存立し得るではあらうが、而かも兩者は依然として別な事からである。自分を忘れるこか、外物中に沈潜するこか、いふ方面が靜觀の特色であるに反して、移入こは、あるきまつた表象内容ある一つの気分を外物中に投入れるこに外ならぬので、それは所謂自己没入 (Versenkung) を伴ふこを必要こはしない。我等は美學的に自己を内觀して、充分明瞭に移入表象について説明し得るが、而かも其の際移入作用は刹那も停止しはせぬのである。

る。此の場合に於て我等は外物中に自己を没して居りはせず移入されつつある我等の自我は依然対象と對立して居るのである。

以上我等は移入論の大様を叙したが、之を並んで現今同じく美的快感、美的鑑賞作用を心理學的に説明しようとして、色々な意見が提起されて居る。以下其の重なる三説についての梗概を述べよう。三説は(一)美的靜觀説 (Dis ästhetische Kontemplations-theorie)、(二)錯覺説 (Die Illusionstheorie)、(三)内的摸倣説 (Die innere Nachahmungstheorie) が即ちそれである。

さて、美的鑑賞の本質を以て靜觀なりとする説は、決して新しい考では無い。「カント」が、既に美的鑑賞を純粹直觀 (Reines Anschauen) となして、之を呼ぶに靜觀といふ詞を以てして居る。しかし氏は靜觀の本質を積極的特徴によつてよりは寧ろ消極的特質によつて説明した。美的直觀に際して、我等は対象の實在性 (Wirklichkeit) を考へない。従つて我等は意慾即ち實際的道的意志を以て対象に向はない。かくして、美的判斷は靜觀的である、換言すれば、かうした判斷は、対象が實在するこいふこには無關係で、單に我等の快感もしくは不快感を喚起して來るに與かる性質に關してのみの判斷なのである。更らに、美的判斷は認識的判斷 (Erkenntnisurteil)

では無い。即ち美的判断は概念の上に打ちたてられるのではなく、また勿論さうしたことを狙つて居るでもない。「カント」はかうした美的判断の特色を無關心の快感 (Interesselose Wohlgefallen) と呼んだ。かくして有名な氏の無關心説は成立したのである。

「シュウベンハウエル」(Schopenhauer) も亦静観概念を採用したが、氏は、之を積極的特質によつて規定しようとした。氏によつても亦、美的快感は、我等の意慾には何等の關係をもたぬのである。而して、かうした快感は我等が純然たる觀察即ち静観の態度に立つて居り、日常生活に於ての止むことなき意志が沈黙せしめられるときに於て得られる状態である。意志は凡ての苦惱煩悶の源泉である。事物の美的受容に際して意志が意識から消滅して居る時、我等は「忘我」(Selbsteressenheit) の境地に到達し、従つて極めて自由なそして幸福な状態に在ることとなるのである。

そもそも満足といふことは苦惱の源泉たる意的努力の世界が忘られたときに得られるので、かうした意味に於て、快樂それ自身は既に消極的なものさいはなければならぬので有る。約言すれば、快樂は意慾の斷絶せられたる状態に外ならない。かくして、美的快感も亦他の一切の快感と何様に、所詮消極的なものではあるが、而かも氏は美的静観そのものについては、之を積極的特徴

を以ていひ表はして居る。美的鑑賞に際しては我等は純粹認識の主體即ち意志から自由なる認識の主體となる。従つて、其所に、我等は事物の眞の相を見る^すことが出来るのである。かうした考から、氏は事物の美的受容の特徴を(一)純粹認識即ち意志の作用しない認識状態なること、(二)この際、我等は對象を個物としてではなく全種族の理想的代表者(「プラト」の「イデー」の思想と大同)として受容すること、(三)這種の認識は、直觀的認識であつて、概念的思辨的認識では無いこと、(四)或る特殊な快感、意慾に煩はされぬ直觀からの幸福を齎すこと、(五)第一の特徴の必然の結果として、我等は對象と合體すること。換言すれば、この際我等は自己を客觀化し、自己を外物中に没入せしめ、我等の人格は對象の忠實なる鏡となり、對象が如實に我等の上に作用すること等の五つを數へて居る。而して藝術なるものは、つまり、我等をして容易にかうした觀察態度に入込めしめるものに外ならず、また藝術家は凡ての事象から邪魔な偶然を除去することによつて、對象の眞實相、種族相、理想相を表現して來る人なので有る。

現代に於て静観概念を以て美的鑑賞の特質と考へる人人は「キュルベ」「ランドマン、カリシエル」(Landmann Kalscher)等である、而して「キュルベ」が主として内容實質の上から静観概

念を規定しようとしたに反して「ランドマン」は寧ろ心理過程の形式特に靜觀の状態を成立せしめる表象過程を分析しようとした。

「キュルペ」は、美的感情は所與の表象の純な性質に従つて表象内容其のものに結合するのであるから、この點に於て感性的感情はちがふことを力説して居る。何となれば感性的感情は色や音響のやうな感覺内容から生起せしめられるが、美的感情は我等が如何に色や音響を受容するかを受取り方によるので有る。合唱に於ける間違つた歌唱は、それを間違ひとして受取るべき、或はきらきらした強い色はきらきら強い意識したとき、何れも我等を悩ますので有る。

「ランドマン」夫人は、特に靜觀狀態の成立が如何に藝術品の本質から説明せられるかについて研究した。藝術品は事象中からその特色を抽出し描寫したものである。藝術家は、かくすることによつて、彼が客觀的に描出して居る所よりも遙かに豊富な内容を我等の心中に喚起して來ようとする。かくして、我等の注意は美的對象中に與へられたものによつて、強く拘束せられ集中せしめられずには居無い。氏によれば美的靜觀の形式的過程は之を心理學的に考察するならば、主觀的に與へられる刺戟の最少量から再生表象の最大量を生起して、之によつて所與の刺戟を解

釋するところである。而して、この表象内容は寧ろ意識の背景として存し、或度まで間接に認められるに過ぎぬので有る。以上が夫人の所説で有るが、之によつて美的感情の成立は猶充分明瞭に説明せられては居ない。

現代美學者中では「カール・グロース」(Karl Groos)が最も移入説に接近して居るけれども、しかし美的快感の核心を説くに至つては氏は他の概念によつて居る。氏によれば、美的鑑賞の本質は内的模倣に存する。或る樂曲なり詩なり彫像なりを美的に味つて居るとき、我等は外的に與へられたものを内的に再び構成して居るのである。例へば我等が「ファウスト」の第二の獨白を聴くとき、作者の言葉が外から我等の耳朵を撃つて居るのではなくて、その言葉は我等自身の胸中から響いて來るやうな氣がする。我等をして事象の發展中に全自我を引入れしめるところのかうした特殊な状態は、我等が彼の言葉によつて物語られて居る「ファウスト」其の人の心的状態を内的に模倣して居る所から生じて來るに外ならず、美的假象構成も亦之によるので有る。事物の美的表象の特質は内的假象(Der innere Schein)たるに存する。例へば我等が自分の前に居る或人を美的に見るとき、我等は單にその人の感覺的印象を有するばかりでも無く又その人を理解する

爲めの概念をもつて居るのみでも無く、更らに想像作用によつて構成されたその人の模寫像即ちその人の假象 (Scheinbild) を有するのである。而してかうした假象は勿論實在では無いが、而かも或特殊な實在性をもつて居る、即ちそれは正に美的假象として實在して居るので有る。氏の説が「ハルトマン」や「シルレル」等に先例をもつて居ることは容易に看取される所で「シルレル」の時代や近代の形而上學者にまつては假象とか内的模倣なきいふ概念は相應に意味あるものとして用ひられ得るやうが、之を心理學的解釋として見るときは、まだ其のまま是認せられ得無い。しかし我等は少くも氏が内的模倣概念の適用に於て、美的鑑賞や藝術的活動の解釋上に古い美學者達が陥つて居た誤謬を訂正したことは同意せずには居られない。古い美學者達の思想中には人間の創造的空想作用の概念が缺けて居たので有つた。之に反して、氏は藝術家が事物を自由に改變したり現實を理想化したりするこいふことを認めて居る。

更らに考ふれば、内的模倣の概念は美的鑑賞の規定としてふさはしくないし、藝術的創作の夫れさしても恰當では無い。何れの場合に於ても、我等は模倣的に活動しては居らない。そもそも、模倣は或人の姿態舉動を同じやうな姿態舉動を以て模倣することに外ならぬ。而して其所

には模倣の原物と、我等の模倣とを比較して果して能く原物の姿態を再現して居るや否やを檢證するこいふこゝが豫想されて居る。而してかうした作用は鑑賞にも創作にも行はれて居無い。一寸見には只一つの場合に於いてだけかかる作用が働いて居るかのやうに思はれる。即ち俳優の舞臺上に於ける動作がそれであらうが、それとても所謂模倣は單に一部をなして居るに過ぎないので有る。一般に劇的表現を狙つて居るやうな藝術品を鑑賞する場合に内的追驗や共驗が作用する、いはれ得よう。而して這種の作用は凡ての移入に際して起るこゝではあらうが、しかし之は決して模倣 (Nachahmung) では無い。何となれば一面に於て我等は容姿舉動を以て共驗するのでは無く、よしとすることとしてもそれは第二位的從屬的な作用たるに過ぎぬし、又一面に於いて共驗は常に一種の創造であつて、藝術的印象を自己内界に於て獨創的に再建するのであるから。而かもかうした個人的獨創的要素は嚴密なる模倣概念中からは正に排除されねばならぬこゝなので有る。

以上、内的模倣説の要旨を述べた。進んで錯覺説について考察しよう。この錯覺説は「コンラード・ランゲ」(Konrad Lange)によつて主唱せられて居る學説である、而して、氏は、嘗に美的鑑賞ばかりで無く、藝術の本質をも亦之によつて説明して居るので有る。藝術の本質を規定するに

當つて、氏は生物學的解釋を適用して居るが、而かもそれは餘り科學的とはいはれ無い。寧ろ氏の藝術論は科學的生物學とは無關係だといつた方がよからう。氏によれば藝術は人間種族の幸福の爲めに奉仕するもので、人間種族に有益な藝術はよき藝術であり、之を損傷するものは悪しき藝術で有る。しかし、氏はこの一般的命題の眞なることを精細には論證して居ない。氏によれば、人間なるものは種族的本能として美的本能をもつて居るので有る。しかし、もし藝術活動の根底がこの本能の上に存する筈だといふことならば、それは極めて價值の無い考へ方である。何ごなれば、第一にかうした本能の存すること其のこゝが確に論證されないことであるし、又よし之を假定した所で、之によつて藝術の成立する所以の説明には少しの明瞭さをも加へない。今に於てかかる考を主張するのは、十七世紀頃の英國學者の生得的藝術感説に逆もどりしたかの感がある。而して氏は、藝術的本能は即ち人間の錯覺に對する本有の要求であるを考へたと同時に、藝術といふものは、人間種族の満足或は幸福といふこと以外の何等の目的にも役立つのでは無いとした。藝術は錯覺の上に成立する快感を惹起せしめる能力であり、而して人類の満足といふこと以外の目的は正に藝術からは除外されなければならぬは氏の意見で有る。

以上が氏の藝術論の要旨であるがこれは首肯し難い。第一、人類が生得的に錯覺を要求するといふ事が既に正しく無い。錯覺要求は精々特に空想的傾向の強烈な人か、或は無教育な或階級の人か、或は文化程度の低い原始民族なごの場合に於て認められる位なもので有つて、一般普通の人には認められない。第二に、よし人間に錯覺要求が有るにしてもそれは藝術よりも寧ろ他の方面に多く作用するといふ方が當つて居よう。迷信、魔術、手品或は到底實現の出来ない希望や理想なごの方面に多く作用する。しかし、藝術を迷信や魔術なごと同様に考へるならば、それは藝術の價值を甚だしく低下せしめることである。又、藝術の特徴を人類の満足に役立つといふ點におくならば、此の如きは精々手品師の仕事位なものである。手品は全く人の錯覺に訴へて見物人を満足させるより外に目的は無いから。

氏の美的鑑賞に關する意見は、その藝術論よりも價值が多い。以下其の要旨を述べよう。美的鑑賞の本質は意識的自己欺瞞 (Bewusste Selbsttäuschung) に在る。詳言すれば一般普通の欺瞞や錯覺では無くて、故意な意識的な自己欺瞞である。然らば、美的鑑賞に際してそもそも我等は何事を欺瞞するので有るか。氏は藝術品に對しての快感と實際生活上に於ける快感との區別によつ

てこの疑問に答へて居る。今我等が二人の闘士の演技を見るさま、我等は勿論之を面白いと思ふ。しかし二闘士の大理石の群像に對しては更らに一層の面白さを感じるだらう。然らば前者即ち實際の生きた闘士からの快感と、生なき群像の闘士からの夫れとの間の相違は何によるのだらう。後の場合廣くは一般に藝術品鑑賞の場合に於ては我等は二系列の表象を同時に意識中にもつので有後る。即ち一方には群像から生きた闘士に對して居るやうな印象を受けると同時に、他方に於てはそれが生きた人では無くて、自分は只生命なき石塊の前に立つて居るこゝ即ち氏の用語を以てすればそれが何等の眞實(Wirklichkeit)で無いこゝを知つて居る。かくして美的鑑賞の場合に於ては、我等の意識は叙上の兩表象系列の間を擺動せしめられる。換言すれば我等は藝術品中に表はされて居るものは、所詮美的假象に過ぎぬことは知りながら、而かも一方ではその現實性を考へずには居られない。かくして我等は美的に事物を鑑賞して居る間、終始自己欺瞞の状態に置かれて居るので有る。即ち藝術品を現實だと思つてはそれをうちけし、うちけしては再び現實だと思つて居るので有る。

進んでここに起つてくる問題は、かうした状態の下に於ける快感は何によつて惹起されるので

あらうかの點に在る。之に對して、氏はそれは畢竟交代作用によることを考へて變轉交起は快感を生じ單調は不快を齎すといひ居る。美的鑑賞に際しては其所に假象と現實との交代があり、従つて我等が退屈すること無く様々な表象系列を経験する可能性を與へられるので有るこゝが氏の意見である。かうした見地から、氏は進んで藝術品中に錯覺をかき亂しうち消す要素の必要なことを主張して居る。何となれば之あればこそ藝術品中に表はされたものの非現實性即ち假象性が意識せしめられるから。例へば風景畫を入れた額縁が眞實の風景に面して居るので無いこゝを我等に意識せしめるやうなもので有る。かうした理由から氏は「パノラマ」や蠟細工(活き人形の類)の如きものは低級な藝術であるを考へた。何となれば之等のものは錯覺を亂す要素が無くて、餘りに現實的な錯覺を與へ過ぎるから。

以上が錯覺説の大様で、この學説はその根本的出發點を藝術品と現實との對立に置いて居るのである。しかしこの對立が論理的で無いこゝは容易に看取されると思ふ。何となれば藝術品も一つの現實に相違無いし、またそれは印象として鑑賞者に映するので有るから。「ランゲ」は蓋し描出せられた現實を描出せられて居るのでは無い現實といふこゝを、現實な或者は現實ならぬ或者

いふ事を混同して居るやうで有るが、兩者は實は全く別な事がらなので有る。而して氏はその錯覺説に於て描出せられた現實が描出せられぬ現實の經驗と同等の價値を以て作用するといふことを意味したのであらう。しかし此の如きは決して錯覺でも無く欺瞞でも無い。かうした事實は寧ろ靜觀さかもしくは藝術品中への完全なる没入さかいふ概念によつて一層適切にいひ表はされるであらう。又藝術品鑑賞に際して、我等が假象と現實との二つの表象系列の間を擺動するといふ考も正しく無い。自己の經驗を注意深く内觀するほどの人はかうしたことが事實で無いことを容易に眞取し得るであらう。藝術鑑賞に際しては、我等は藝術品中に全く自己を没入して仕まひ、果ては全く現實性なきいふことを忘れて仕まふもので有るから、我等が深く強く藝術品に自己を集注して居るとき、假象だ非現實だなきいふことを考へるときは不可能で、そんな考その者が全く我等の意識から消失して居るこいはねばならない。演劇なり、「オペラ」なり、或は氣分に充ちた詩なりに接して居るとき、我等の前には單に描出された現實が存するばかりだなきの考は決して起りはしない。藝術品への全き沈潜が描出された現實と描出されぬ現實とを同様に感ぜしめはするだらうが、それは意識的自己欺瞞なきは全く別事で有る。鑑賞に際して、我等が自分は藝

術的假象世界に居るのだなきいふ事を思ふ刹那却て藝術の興趣はなくなつて仕舞ふだらう。そして美的沈潜から醒めて現實に復歸して來るのは寧ろ藝術鑑賞の休止した時に始まるといふべきで有る。かくて、氏の所謂兩表象系列間の擺動は却て藝術特有の興趣の休止を齎すばかりで有らう。更らに意識的自己欺瞞といふやうな一種の反省作用の中に美的鑑賞状態の本質を見出さうとする考は一層誤つたことで有る。藝術品に接したとき我等が或る氣分をもたねばならぬことは確かである。しかし、それは意識的欺瞞とは別事である。恐らくは全く正反對に美的集注の状態は我等の美的感受性の協力の下に藝術品其のものから惹起せられるのであらう。偉大なる藝術品がそれに不適當なる我等の氣分に打勝ち我等の意志に反して我等を拘束することは稀有では無い。我等が或る藝術品に惹付けられて居るとき、それは決して意識的自己欺瞞によつて持來されるのでは無く、我等は藝術品の偉大さ、組立ての面白さ、緊張させられずには居られ無いやうな動作の發展、さては人物の性格に關する人間的興味なきから引つけられるので有る。

更らに、假と實との兩種の表象系列間の擺動が快感を惹起するといふ考も亦誤つて居る。かうした状態は寧ろ不快の原因となるであらう。藝術家がその作品によつて我等を愉快ならしめずに

却て我等に美的靜觀——氏の所謂錯覺——を少しでも攪亂せしめるやうなこころがあるならばそれは藝術家の大なる失策といはねばならない。従つて、錯覺攪亂要素が必要だといふこころも正しく無い。藝術品中には、決して錯覺を攪亂する要素を包含するには及ばない。かうした要素は藝術品其のものの中には無く恐らくは藝術品の附屬要素——畫の類像や劇場内の觀客のやうな——中にのみ存し得るものであらう。而かも之等の附屬要素は何れも藝術品の本質には何等與かる所は無いたので有る。氏が「パノラマ」や蠟像が價值少しする理由も亦正しく無い。之等のものの價值の低いこころは我等も同感であるが、その理由は之等のものが餘りに完全に錯覺を起させるからでは無くて、只非藝術的な手段によつてこの目的を達成するからによるので有る。「パノラマ」が物理學的・光學的に錯覺を起させるが如きは決して藝術的な方法といはれ無い。

自然の鑑賞についての氏の所説も亦誤つて居る。氏によれば自然を鑑賞するに當つては我等は先づ自然を一藝術品なるかの如く見、それから其所に現實と假象との意識的欺瞞が惹起されるので有る。しかし、自然の鑑賞がかうした複雑な反省過程によるといふこころは事實に合はない。自然の印象として面白い所と繪畫的效果の上から面白い所とする所とははじめから違つて居る。我等

は自然から美的興趣を感じて居るこころを決して自然を藝術品として見て居はしない。

現代の心理學的美學に對立して「デンマーク」の解剖學者「カール・ランゲ」(Karl Lauge)は一新説を提出した。氏はその獨特なる感情研究によつて名を成して居る人で有る。氏は如何に我等の氣分状態(Gemütszustände)が快樂の原因となるか、更らに氣分なるものが——従つてまた間接に凡ての快樂が——如何なる肉體的過程によつて居るかを明にしようとする試みた。氏によれば氣分の變化は之を肉體的生理的に見る限りに於て、結局血管運動神經の作用に外ならぬのである。而して之を心理學的に見れば呼吸運動や心臓の鼓動や血行や筋肉運動等の抑壓もしくは促進に伴ふ感覺に外ならぬので、結局する所は血管運動神經の作用に歸着して仕舞ふ。茶、「コーヒー」、「アルコール」阿片等を用ひて生ずる氣分の變化も、凶事を聞いての苦惱や悪言を耳にしての怒氣等の様な觀念的精神的に惹起された氣分の變化も、その根底に於ては相違は無い。何れの場合に於てもその肉體的根底は血管運動神經の作用から惹起された血行の異常な變化に過ぎぬので有る。進んで、美的態度の特質に關しては、氏は如何なる氣分變化が我等に快感を與ふるかの問題から出發して説明したが、この問題は出し方に於て既に正確で無い。何かなれば鑑賞するこころが味ふ

さかひふここの事は既に気分の一つの状態に外ならぬから。我等は鑑賞中に如何なる感情要素がその成素として包含されて居るかを問ふべきである。更らに、氏の意見によれば美的鑑賞の成立は三つの條件に依據する。何ぞ。(一)變換の適用せられること。その最も代表的な状態は我等を常に緊張と弛緩との交互變化の状態に置く所の「リズム」である。(二)同情的気分の喚起されること。描出せられたる気分の變化が我等の共感的同情的態度を誘致する様な藝術にこの好適例を見る。(三)驚歎の念が喚起されること。かくして氏は藝術を定義して「變換、同情的気分もしくは驚歎の念を喚起することによつて快樂を與ふるやうな人間の仕事の全體」だまなし、眼或は耳を通してかうした快樂を喚起させようとの意識的努力に基く人間の作品を藝術品と呼ぶと説いた。

以上が氏の所説の要旨であるが、其所には明かに缺點がある。氏の美的快樂に關する學説は極めて偏した一種の快樂學(Hedonik)で、美的印象の知的過程やその外的原因等については何等觸れる所が無い。しかし、また一方に偏して居るだけ餘りに知識論的な多くの心理學的美學説に對して價值ある補説としては役立つ所がある。而して、氏的美學説の根本をなして居る気分に関する説に對しては次のやうな反論が提起し得られる。何ぞ。(一)血管の擴張收縮が感情に伴ふ凡ての

肉體的變化の究極の根底であるさかひふここの論證せられないこと。(二)気分の肉體的變化に偏してその心理的本質を等閑にしたこと。(三)表象思惟のやうな気分の高等な原因、及びそれがある気分を惹起して來る道程は茶や「アルコール」等から肉體的に惹起される精神の興奮状態とは別に考へられねばならぬこと。

以上主として「ドイツ」國に於ける美學説の大様を叙したが「ドイツ」以外に於てもまた美的鑑賞の本質に關して注目すべき幾多の學説はある。以下その重なるものを附記しよう。

「プッファー」嬢(Miss Puffer)は其の著「美の心理」に於て美の概念を再び思辨的方法によつて規定しようとして或は美を現象中に表はれたる絶體と説き、或は之を「統一と全一」(An Unity and Totality)なから説明して居、また美的印象の心理は之を美的靜安(Aesthetic Repose)といふ概念で解釋して居るなご大體に於て氏の立場は靜觀論に近いといつてよからう。而して氏の主要なる努力は各種の藝術がそれぞれ獨特の手段によつて如何にこの美的靜安の状態を誘致して來るかを説明しようとする事に存した。

「イギリス」に於ては「マーシャル」(Marshall)「ボサンケ」(Bosanquet)「ナイト」(Knight)等

はそれぞれ美學上に貢献する所がある。而して「マーシャル」は主として心理學的立脚地に立つて居るが、他の二氏は寧ろ歴史的根底に立つて居る。「ボサンケ」の美學史 (History of Aesthetics) は類書中最も權威ある著述の一つである。この他比較研究法や進化論的研究法を取つて居る學者も尠く無い。

「フランス」に於ては心理學的立脚地よりも寧ろ比較的歴史的立場に居る人が多い。「フランス」に於ける比較的美學の巨頭は「ギューイヨ」(Guyau)である。心理學的立脚地を比較的立脚地を結合した人としては「ルシヤン、ブレイ」(Lucien Bray)がある。また感情や氣分に關しては「テオデュール、リボー」(Théophile Ribot)のやうな心理學者によつて價值ある研究が發表されて居る。

「イタリア」に於ては最近美學上に有力なる學者が輩出して居る。「マンフレヂ、ポレナ」(Manfredi Porcna)「マリオ、ピロ」(Mario Pilo)「ベネデット、クローチ」(Benedetto Croce)の如きは就中傑出した學者である。また「セルギ」(Sergi)によつて代表せられる生理學的實驗的研究がその感情生活や氣分等に關する優秀な討究によつて美學の心理學的根底を確立する上に多大の貢獻

をなして居ることは拒み難い。

「ポレナ」(Porcna)の思想は餘程「ドイツ」流の美學に接近して居る。氏によれば美は客觀化されたる價值として精神に適したの感を生起せしめるものである。而して、この見地から氏は下級感官からの印象を美の概念中から斥けた。何となれば下級感覺の内容は客觀的としてでは無くして肉體上のある状態として我等に受容せられるに止るから。進んで氏は感覺美を「直接の美」に「關係の美」に區別して居る。而して、その直接の美は如是に受容された一つの色或は一つの音のやうなもの、換言すれば色や音をそのままに一つの色として或は一つの音として受取つた場合で、關係の美は例へば我等が或人の顔面に於ける色や形をそれが人間の容姿として表はれて居るに依つて見たりやうな場合で有る。表出の意義に關しては氏は「リップス」流の移入説に反對して、例へば我等が他人の表情を諒解するのは我等が經驗によつて得た一種の聯想の結果であるに依つて居る。氏はこの點に於ては經驗論者である。而して氏の研究の價值は主として美的經驗の實際上の意義を指示した點に存する。氏によれば藝術は人間が有意的に作出した美に外ならない。而して、これだけでは所謂作出 (Hervorbringen) といふ概念の意味がまだ充分に限定さ

れて居らないが、之は藝術活動の色々な種類を檢査することによつて一層精細に規定せられるわけである。即ち作出は或は再寫的なるか或は個性化的なるか或は全く創作的なるかである。氏は進んで美的判斷や藝術上の趣味が全く主觀的なもので有ることを高調して居る。

「クローチェ」の美的の重心は寧ろその歴史的研究の方面に在るので有るが、ここでは其の方面には觸れず今までの叙述との關係上主として氏の心理學的方面の所説についてその梗概を述べることにしよう。氏は美的態度を以て特殊なもの具體的なものの直覺的認識とその精神的表出の認識との統一として考へた。而して美的に物を受容するといふことの本质は、我等が事物を具體的個物として純直覺的に受取る所に在る。氏はかくして認識の三階級を區別して感覺的 (Sensible) 直覺的 (Intuitive) 論理的 (Logische) とした。更らに進んで氏は遂に直覺的認識は表現なり (intuitione l'espressione) へ喝破するに至つた。何となれば、我等の精神はそれが活動し構成し現表する限りに於てのみ認識する。換言すれば直覺的活動はそれが表現するだけを認識するに外ならぬから。かうした考から、氏は或る一つの心理學的基礎を得た。美的受容も美的描出もその根底に於ては同一であるといふのが即ちそれである。而してこの考は極めて獨創的ではあるがそれだ

けまた疑ふべき點が多い。何となれば(一)感覺と思维との中間に兩者とは全く別個な純粹直覺的認識なるものは無い。(二)氏のやうな美的主智論を以てしては美的鑑賞の感情的方面を説明することが出来ない。(三)描寫したり構圖したりすることが、我等の眼の活動や注意作用を強制して色や形を觀察したり分析したりするやうにさせ、我等の感覺的受容作用を促進することは事實であらうが、之有るがために直覺と表現とを同一なりとするは誤つて居る。兩者は依然別個の精神活動と見る可きで有る。

以上我等は鑑賞に關しての現代の心理的美學説の重なるものを叙したが、之によつてもその説く所の如何に多様で有るかは何人も感ずる所であらう。曰く人格的統覺、曰く内的摸倣、曰く錯覺、曰く内的共驗、曰く靜觀、曰く自己移入。觀來れば諸説紛紛遂に歸一する所無きの觀があるが、しかし之等の學説中には何れも美的鑑賞に際して表はれる或る過程が指示されて居るには相違なからう。之等の學説が果して如何に發展するであらうか、或は之等の色々な思想を正しく結合した一層包括的な學説が出て凡てを統一するであらうかは、之を將來に待つより外はあるまい。

第六章 藝術的製作の心理

自身藝術家でも無い哲學者や心理學者達が、藝術的製作といふやうな至難な題目を科學的に取扱つて、之に關する一個の心理學を構成しようとするところは、一見餘りに大膽とも思はれよう。而してかかる企圖が遂に成就の望の無ささうに思はれる重なる事情を擧げて見るならば、大かた次の數ヶ條に歸着するであらう。(一)藝術家の制作なるものは、其の本質に於て創造的活動で、それは充分な創作的能力のある人にしてはじめて能く之を解し得るといはねばならない。(二)更に藝術的製作なるものは、一種特別な創作活動である。科學的研究者も亦創作する、しかし彼は抽象的概念を取扱ひ、それを組織化したり或は他人をして之を理解せしめたりする。然るに、藝術家は、各種の藝術に恰當なそれぞれの材料を手段として、具體的直覺的にその作品を作り出す。藝術家は色の表象や、形の表象や、音響の表象や、旋律や、和聲や、さては或る藝術上の約束によつて支配された言語等の直覺的表象を以て、その仕事をするので有る。かうしたる創作過程を

後から理解しようとする學者は、彼等の平常の抽象的科學的資性とは餘程縁遠い精神的產物中に身を置きかへるこの出来る人でなければならぬ。加ふるに彼等は或度までの創作的能力の持主でもなければならぬ。(三)同じく制作活動と稱しても各種藝術所依の材料、手段によつてそれは同一では無いので有る。従つて、凡ての制作活動に共通なものを求めたといふことは、それぞれの藝術から見れば、その核心に觸れたことでは無く、精々我等に制作活動の理解に向つて或る極めて一般的な見地を與へ、同時に一般的な心理學的根據を指示するに止るであらう。藝術活動を理解する上の中心點は、特殊な藝術活動中に表はれる活動の分析に在る。藝術的製作を自己内觀によつて諒解しようとする學者は、常に或種の藝術上の創作能力を有するだけで無く、更に藝術の凡ての分野に亘つて一般的能力ある藝術家でなければならぬ筈である。何となれば、藝術家の活動は一般的純心理的條件によつてよりは、寧ろ特殊な藝術に於ける特殊な制作條件によつて規定される所が多いものであるから。かう考へて見るに、凡ての研究者が近づき得る方法たる純心理學的分析の手段は、我等の當面の問題に關して廣くゆき亘ることは六かい。(四)藝術的製作に於ては、特に純個人的要素が重きをなして居る。眞の藝術家が彼の作中に表現する所は、そ

の内容の上から見れば純個人的經驗であり、個性的に受容されたもので有る。同時に、また彼等は銘々獨特な個人的表現の形式を持つて居る。彼等は、それぞれ彼の形式、彼の作風、彼の筆致、彼の言語、彼の旋律、彼の和聲をもつて居るので有る。我等は藝術的制作活動の一般的條件中に作用する個人的要素の影響を考へなければならぬ。然るに個性なるものは科學的研究によつてよりは寧ろ直覺的に捕捉され得るものなので有る。

之等の色々な事情を考へて來る。藝術的制作に關する心理は、美學中最も困難な問題といはねばならず、科學的分析の手段によつては、それは遂に或る程度までしか解けないもので有るかも知れない。我等は、藝術に於ける個性の意義を除外することは固より出來無い。さりて藝術的制作は、全く個人的なものだといふことも當らない。それは、畢竟制作過程中に於ける一要素として考ふるのが至當で有る。藝術家は、その制作に際しては、矢張、一般的な記憶や、想像や、反省や、手や口なきに於ける運動過程によるので有る。而して、之等は何れも心理學的研究の對象たり得るものである。加之各種藝術に於ける特殊な活動は、或る同一の客觀的手段や法則によつて規定されることは拒み難い。例へば、繪畫は平面上に色と光とによつて三つの擴がりある空

間を描寫するといふ條件、詩歌は言語的表現の手段や韻律等から來る詩形上の條件によつて規定せられる。更に藝術的制作も人間の或る一般的な衝動が作用し、又内的經驗を外的に表現して來る場合にも、一般的な精神物理學的過程は作用するといつてよい。而して之等が凡て科學的研究の對象たり得ることは勿論である。ここに問題は如何なる方法によつて之等の研究對象を取扱ふべきかの點に在る。

藝術上の仕事に與かるものとしての心的過程を考察するに、我等は之を美學的見地の下においたので有る。こゝはいふまでも無い。而して藝術的制作の科學的分析の狙ひ所はその分野は之を藝術的活動の一般心理學的(主觀的)條件と、各種藝術所依の手段から來る客觀的條件との中間に見出すことが出來よう。而して制作に於ける純個人的要素も亦決して全く科學的研究の手の及び難いものではない。我等は、少くも個人的要素が如何程まで、また如何なる意味に於て、藝術家の制作過程に與からねばならぬかに關する一般的法則を確立することは出來る筈で有る。更らに、藝術的制作の心理學的研究は、心理學の現狀に於ては藝術家の精神活動と併行して表はれる生理的過程の考察によつて補はれなければならない。例へば、視たり、聽いたり、或は描寫したりする

際の手の運動や、言語によつて内的経験を表現する場合に於ける過程なきの中には、生理的に研究せられ得る方面も尠からず存するのである。この意味に於て、我等の研究は之を生理的心理學的研究といふべきであらう。而して、感覺作用や感覺的印象が色々な形式に組立てられる上に與かる神経中樞や周邊の條件や或は運動的表現に關する生理心理的研究は我等當面の目的に向つて尠からず役立つことは勿論で有る。

進んで、我等は藝術制作の科學的分析の源泉を何所に求むべきかを考へねばならない。よしそれが所謂素人藝にもせよ、こに角に心理學者が自ら藝術的に活動し得る資性を惠まれて居るならば、藝術的製作活動の理解は、一部は研究家自己の経験を内觀したり或は之を心理的に利用したりすることによつて、又一部は比論を用ふることによつて得られる。而して、彼の制作活動の範圍が廣ければ廣いほど彼の學説は一層價值あるものとなるのは觀易い道理で有る。藝術的に惠まれたる素質を持たないことが、實際美學者に妨げとなつた事例はいくらかもある。例へば「テオドル・フィッセル」(Theodor Vischer)は其の著書中の音樂の部分だけは、他の人をして書かしめなければならなかつた「カント」の如きも音樂の美學的意義については理解する所が尠なかつ

た。かうした次第であるから美學者が藝術的製作過程を分析するが爲めには、精神的に制作態度に身を置いて、これを内的に追驗する必要がある。美學者が制作を規定する藝術上の手段や法則を自己の経験によつて知つて居無ければ、かかる追驗は極めて不完全なものたるに止り、且つ往々にして色々な誤解に導くこともある。かくして追驗はそれが藝術家の實際の活動に關する仔細な知識を有することを條件としない限り極めて勝手なあて推量となつて仕舞ふ。

ここに藝術的製作の科學的研究法について大切な歸結が生ずる。何ぞ。學者の自己経験や單なる内觀が——學者が極く廣い範圍に亘つて作家たる能力を有するといふ極めて稀有な場合を除いて——目的を達し得無いとするならば、問題は純主觀的心理學のみでは無く、更らに大切な客觀的方面を有するといはねばならない。即ち制作過程及び各種藝術がその所依の手段によつて如何に規定せられるかに關する觀察を蒐集することが大切なことである。

かくて、研究法は、もはや純心理學的なものでは無く、大に客觀的なものとなつて來る。而してこの客觀的方法是藝術家自身の経験の陳述や、藝術家との談話や、彼等の傳記や、自叙傳や、個々の藝術家の進歩の跡や、或は制作の色々な時期なき悉く取つて研究資料とするこゝが出来

る。更らに各種藝術の比較的考察や、各種藝術品の特質の比較なきからは制作活動の種類についての結論を引出して來ることも出來よう。また、實際制作に従事して居る藝術家の活動を觀察することによつて、如何に彼等が材料上から來る約束を征服しようとして努力するかを知ることが出來る。かかる方法によつて我等がそれぞれの藝術の領域内に於ける制作活動や、その客觀的規定等についての充分な知識を得て、はじめて主觀心理學的努力も始まり得、また藝術家の純内的活動法則をその特殊な藝術の範圍内に於て確立することも出來、進んで凡ての藝術活動に普遍な方面をも抽出して來ることも出來よう。かかる客觀的準備なしには制作の心理は極めて臆けな非科學的な勝手な議論に墮してしまふ。しかし、或點に於ては心理的研究も問題の解決に向つて大いに役立つ。即ちそれは藝術家に特有な天稟を諒解する上には尠からず助けになる。實際我等は天稟に關する科學的心理學的研究の結果によつて大いに益せられて居ることは拒み難い所なので有る。

問題の意味がやや轉じては來るが、藝術的活動の研究に役立つ得る猶廣い方法が考へられる。所謂比較法が即ちそれで有る。藝術的制作活動は、人間の精神上の他の活動と或る類似を示して

居る。例へば、數々藝術活動と比較され重要な意義を以て取扱はれて來た遊戯活動や、容姿舉動に於ける内的生活の表現の色々な種類や、さては意志によつて支配された筋肉運動や、實際生活の必要に應ずる爲めの器具調度類を作る場合の手の働きや、又は純空想作用によつて何物かを構成する作用なき何れも藝術活動と比較せらるべき類似點をもつて居る。抽象的な概念内包の科學的説明や、具體的直覺的事象の科學的敘述の如きも藝術的制作活動と多くの類比が有る。之等の活動と藝術活動を比較して、兩者の差異點を闡明して來ることによつて、人間の精神活動中に於ける藝術活動の占むべき適當な位置を指示することが出來る。之によつて我等は藝術活動が精神活動全體に對する關係を知り、人間活動の一般的基础から派生したものととして藝術活動といふ特殊な活動を理解することも出來る。又藝術の進化から藝術活動に關する結論を見出して來るこいふ意味にこの比較法を用ふるならば、人間種族に於ける藝術活動といふ意味に於て問題が取扱はれることとなり、人間なるものの本性としての衝動や素質が考へられなければならぬことになつて來るので有る。

以上藝術的制作に關して、色々な研究方面の存すること述べたが、さて之等の方面に關する

今日までの研究を通覽するに、遺憾ながら我等は何れもまだその本質に觸れることから甚だ遠いといはねばならないので有るが、こに角この方面の研究を概括して見るに三類に分れる。何ぞ(一)哲學者によつてなされる普遍的抽象的方面についての研究。彼等は、數々藝術家の實際の仕事に際しての過程については餘り知る所もなしに、藝術的制作に共通な根本相を確立しようとする。(二)は之を藝術家の美學でも呼んでよからう。これは自己の制作について、藝術家自身によつて與へられる説明で、この方面の文献は古來甚だ多い。例へば藝術家の傳記、自叙傳、藝術家との對話として發表されたもの。さては日記類、藝術家の手簡或は藝術家の論文等何れもよい資料を提供する。而してかうした藝術家によつての説明や議論や意見は勿論極めて重要なものには相違無いが、しかし科學者の立場からしては、我等は徒らに之に盲目的に服従してはならないので有る。何となれば藝術家自身か常に充分自己を内觀することを知つて居るこはいはれないし、また彼等は必ずその觀察を正確に發表して居るこもいはれぬから。更らに考へれば、多くの藝術家に於て彼自身の思想と時流趣味から來る偏見とは數々混じて居るもので有る。我等は如上の文献に對しては常にかうした點を考慮して、飽くまで批判的でなくてはならない。(三)は藝術品の研究

特にその比較研究によつて藝術的制作活動の核心に觸れようとするものでこの方面は現代に於て大いに進んで來た。

以下上述の三類を標準として各類についてその重なる學説を述べよう。

第一類即ち哲學者にして藝術的制作を論ずるものには「コンラード・フィードレル」(Konrad Feller)の有名な「藝術活動の起原」が有る。氏はその研究を造形美術家の活動に限つて居、自分でも其の研究が制作活動一般に亘つては居らないといつて居る。氏は藝術家の活動を、人間の本性中に見出さうとした。従つて氏は藝術活動そのものよりも寧ろ感覺的知覺や、表象や、思惟や、言語等に關する一般心理學的研究を事とした。さて藝術的制作活動を理解するが爲めに、氏は藝術的活動中には、單に視覺過程の繼續が存するのみでは無いといふこと、及び美術家の藝術的天賦は、彼等が時に精細に天然を直覺的に受容するといふのでは無いといふことを力説して、此の如きは藝術家ならぬ人でも數々之を能くするこ述べて居る。氏によれば藝術的活動は寧ろ直覺活動の止んだまきに始まるこいふべきで有る。直覺した所から直接に直覺するここの出來るやうな表現に移り得るこいふ所に藝術家の藝術家としての天賦が有る。自然に對する藝術家の關係は決し

て直覺上の關係ではなくて表現上の關係であり、そこに藝術特有の驚異も存するので有る。一般人間にも存する表現作用が、藝術家に於ては特殊な一面的な方面に異常な發達を遂げて居るので有る。また藝術家の活動は科學研究家の夫れと特別な對比をなして居るのでも無い。兩者共恐らく根本に於ては同一衝動が作用して居るのであらう。即ち現實を單に受動的に受容せず、之を何等か特殊な組立によつて明瞭に且つ豊富に發展せしめようとする衝動は兩者に共通して居る。只だ兩者はそれぞれ異つた手段方法によつてこの目的を達成するので有る。即ち學者はそれを概念と思惟とを以てするに反して、藝術家は藝術的描出手段によつて之を成し、それがやがて藝術家をして自然に關する獨特な認識をなさせるやうになるので有る。而して、藝術的認識は言語や概念に於けるそれよりも、一層明瞭且つ豊富である。何となれば藝術家が受容し描出する所は事象そのもので有るから。かくして藝術家の活動は、要するに現實を捕へ之を描出するに在る。我等には認識によつての現實の受容だけでは何等か不満足な感がある。そこで人は藝術衝動に訴へて原料を組立てて可見的現實を建設して來る。藝術とは、要するに可見的存在の領域に迫つて、それを具體的な形に於て意識に同化せしめる爲めの色々な試みに外ならない。

以上「フィードレル」の意見の大様を叙したが、氏の力説して居る表現衝動、描出衝動の考は藝術的制作についての色々な學說中に數々繰返されて居る。さて鋭い觀察力や感覺的憶起作用や、直覺的想像活動等は藝術的制作に缺き難い要件ではあるが、之等の理論的天賦が藝術家をなすのではなくて、之に描出能力が加らなければならぬといふことは正しい。しかし藝術的描出作用を一般の表出過程と同列に置かるべきものなりや否やは猶ほ疑問である。内的經驗を容姿舉動に表出すること——これが表出の嚴密な語義である——と藝術的制作とを根本的に區別する點は、前者によつては何等永続的な作品が作られないこと、及び所謂摸倣的藝術家たる俳優の場合に描出が容姿動作の手段によることを外にしては、それは決して描出作用構成作用の性質を有せぬことに存する。更らに氏の所說中には藝術的制作活動の個々の過程に關する説明を缺いて居る。自然の受容から想像、結構、描出し方の考慮を経て、制作の實行に移りゆく間の道程は説明されて居無い。而かも制作上の之等の段階を明にすることは、制作の本質を理解する上には極めて大切なので有る。

現代の美學者中制作過程の方面を明にしようとする試みて居る人は尠く無い。「ヴント」は藝術家

がその作を思ひついた時、彼の胸中に電光のやうにひらめいて彼を照す所の天賦の存するのが大切なことを高調して居る。氏によれば凡ての藝術的制作には活潑な想像力が根底をなして居る。而して、その想像力は「モザイク」式にきれぎれな部分部分をつぎ合せて藝術品の全體を作り出すのでは無くて、先づ全體を全體として意識せしめるので有る。一作品の根本想が論理的思推作用でこしらへ上げられるとは何人も信じ得無いであらう。藝術家はその制作に際して所定の目的を豫告することは出来ない。

「ゲオルグ・ヒルト」(Georg Hirth)は「ヴァント」には反對の意見をもつて居る。即ち藝術家には自己の天賦の限度を明にし、所依材料からの制限を考慮し、又それを如何に取扱ひ如何程まで之に打勝ち得るかを考へるなきかなか骨の折れる仕事がある。かうした表現上、實技上の色々な制限があるから、藝術家は彼の想像に對する批判力をもつこゝが必要で有る。この批判力によつて、彼は凡ての餘計な要素、表現の出來無い方面、用ひ難いやうな事柄を彼の作品中から除去しなければならぬ。然るに藝術家ならぬ人に在つては、却てその想像に向つて何等の拘束を加へる必要が無い。かくして藝術家は、彼の内的努力に際して明瞭な目的を持つこゝが必要であるといふ

のが氏の意見である。實際「ヒルト」のいふやうに、藝術史は多くの作品が藝術上の或る問題を解決しようといふ意識的目的から作出せられたこゝを物語つて居る。特に特殊な藝術の發展過程についての藝術史家の研究は之を裏書きして居る。即ち藝術發展の道程中には常に新しい問題が出て來、そして各時代の藝術家達は之を意識し之を解決しようが爲めに骨折つて居る。「ストロドニッカ」(Stodnicka)は「ギリシヤ」女神「ヴィクトリー」像の形の段々の變遷を大理石を以て如何にして女神が虚空から舞ひ下つて來る趣を表はさうかといふ難問題を解かうこゝでの努力によつて説明して居る。この問題は永い間「ギリシヤ」の藝術家の胸中に浮んで居たので有る。而して、かうした問題は電光のやうにひらめく天賦の才によるよりも寧ろ目的を意識しての反省によつて解かれなければならぬ問題である。この他氏は藝術的制作の生理的方面についても氏の生理的解剖學的根據から細かに論じて居る。

「マックス・デュソア」(Max Dessoir)は特に藝術制作過程中に表はれる精神作用の個々の段階について研究した第一人者である。氏は制作の四段階(或は四相)を區別して居る。何ぞ。(一)陶酔(Verzückung)の状態。これが感激的内的興奮の最初の状態で將成作品の着想に先つて居る。次い

で作品全體についての根本想が出来、それからその根本想を表はすための「スケッチ」が出来、最後にそれが内的に完成されるのである。藝術家たるものは事象を鋭く観察しなければならぬものだといふ廣く行はれて居る考へに反對して、氏は藝術家の體驗は本能的に視たり思ひ出したりすること、換言すれば意圖の無い體驗であることを力説して居る。何となれば組織的觀察によつては我等は分離された個々を得るが、藝術家は全體についての直覺を必要とするから。藝術家の想像に於ては全體が多少共部分に先つて居る。藝術家に事象に關する全體の觀念が有るからこそ、彼は或は此の或は彼の部分をその將成作品中に羅し來ることも出来るので有る。

ここに我等は制作過程に關して二つの見解の對立を見る。「ヴント」や「デュッサー」は制作は作品の全體についての觀念から出發するに主張するに反して、「ヒルト」はそれが藝術的個々から進むと説いて居る。

上述したやうな對立が有ることを思ふと藝術的制作に關する一般的概括的考察が如何に我等に與ふる所が尠いかを看取し得よう。藝術的制作のやうな極めて複雑な、そして色々の形式や場合があり、又種種なゆき方のあり得る活動は、その多方面性に於て尊重すべき點があるといはねば

ならぬ。この多方面中に共通性として残る所から多く得る所の無いのもまた當然であらう。將來の研究の重心は「デュッサー」流の心理的分析によるか「ヒルト」流の生理學的方法によるかららずば藝術品の比較研究によるかであらう。而して上述の對立について考へて見れば、眞理は兩方に在るこいへやう。一面に於ては藝術的天賦にも個人的差異がある。科學の方面でも同様であるが綜合型もあり、分析型も有る。又一面に於ては藝術家の前に差出される特殊な問題や之に關した制作過程によつては「モザイク」式の結合が必要なこともあらうし、之に反して寧ろ全體の想を極めてかかるここの必要な場合もあらう。

或る美學者達によつて、制作の心理學的解釋についての別の道が選ばれた。即ち藝術的天賦の最高程度の表はれ即ち藝術的天才者を研究對象とするのがそれで有る。而して、この方面に於ては近來の個人的心理學が有益な材料を提供して居る。「ブネー」(Binet)がこの方面に於ける有力なる開拓者ではあるが、溯つては「フランス、ガルトン」(Francis Galton)がある。又變態の病理學的或は心理學的研究も天賦の甚だしく偏した發達を理解する上には大いに役立つ。而して、藝術上の天才は、多くの場合に於て才能の著しく偏つて居るものなのである。天才はいつの時代でも

我等の興味を引きつける問題であつた。「レッシング」「カント」「ショウベンハウエル」等は何れも天才を説明することに多大の苦心を費した。近代に於ける「ヘルマン・トルク」(Hermann Turk)、「クーン、フィッセル」(Kuno Vischer) 兩氏の天才についての論争の如きは、如何に學者がこの問題の解釋に重きを置いて居るかを察知せしめる好適例であらう。

さて藝術的天才の解釋に關しては、今日二つの異つた意見が對立して居る。一つは、藝術家の天稟を人間の或る資性が病的に高揚された偏倚性に見、従つてそれは必然他の方面に於ける精神機能の缺損を伴ふもので、天才なるものは神経系統其の他の肉體的健康の傷害無しには伸展し得ないといふのである。之に反して、他の學者は藝術的天才は何等かの病的性狀を有するこの考を否定する。従つて藝術的天才も亦通常人の資性に關する科學的研究によつて理解せられたもの主張する。前者に屬する學者としては「ハウスエッゲル」(Frau von Hansegger)や「テッソー」等がある。「ハウスエッゲル」は藝術家の仕事を夢想的催眠的狀態と比較して居、「テッソー」は天才の神経活動の病的高揚を重視し、詩人の想像力と狂的妄想との關係を確立しようといふ試み、詩人の想像に關して特殊な分析をなして居る。之等の人々と同じやうな見解は特に醫學者によつて支持

される傾がある。「モエビウス」(Moebius)は「ショウベンハウエル」「ニーチュ」「ゴッテ」等を例示して天才は數々神經病的素質や病的遺傳なきをもつて居るものなることを説いて居る。「ロムプロゾー」(Lombroso)は更に進んで多くの天才の病理學的素質に關する澤山の實例を集めた。犯罪者の素質が數々天才のそれと合一して居り、また犯罪人や詐欺師の心理が、或方面に於ける非凡な天稟と並んで、一面に白痴ともいふべきほどの判斷力の鈍化に伴ふ道德的感覺の病的變異を示して居ることは興味ある事實である。天才的犯罪者と天才的痴者は壁一重で有る。

以上の意見に反對して「セアイル」(Seailles)は藝術的天賦を通常人の心理を以て説明して居る。氏の根本主張は天才は決して變態者では無く、それは常に通常人の資質と程度の差はあるが、決して本質的に相違しては居ないといふにある。而して藝術的天才の顯著な特質は内的心象と表現運動とが特に緊密に結合されて居るといふだけで有る。かく氏は飽くまで通常人の心理を以て天才を説明しようとして居るが、その説明が餘り精細で無いことは遺憾である。

我等は藝術家の活動を理解し説明するが爲めには、猶一層多くの文献に徴する必要があると思ふが、ここに角、藝術の各分野に於ける藝術家自身の所説を蒐集して、之を科學的に考究することに

は一つの重要な仕事であらう。繪畫に關しては「ヘルマン・ポップ」(Hermann Popp)がその「畫家の美學」に於て研究して居るし、之を並んで「シュミット」(Karl Eugen Schmidt)の「藝術家の言葉」などもこの方面に關する有益な著述で有る。而して、之は藝術上の大家が自己自身について、及び自己の藝術について述べた所を集めたものであるが、惜しいことには、氏は制作方面についての藝術家の所説を重視しなかつたし、且つ蒐集範圍を十九世紀の藝術家に限つて居る。概して新らしい藝術家の告白する所、又はその友人等によつて傳へられた所を綜合して見るに、藝術家が如何にその所依の材料、實技、藝術上の法則なきからの拘束に打勝たうとて苦心するか、また或る藝術上の問題を解いたり又は他からの要求條件に應じようとして苦勞したりするか、更らに時代趣味への藝術家の依從、さては時流趣味や時流藝術に對しての反抗的努力、さては内的經驗や想像活動が如何に特殊な表現運動となるか等をよく察知することが出来る。制作の實際は一般的觀念の運動的表現といふやうな抽象的過程では無い。かうした一般性を以てして我等は藝術活動の一般心理的根底には到り得ようが、遂に實際の制作活動そのものには觸れられない。又藝術家も恐らく多くの場合に於て科學研究者と同様に或る所定の目的を追究して居るものであらう。只

だその實現に於て、藝術家は本能的直覺的制作活動に任せる點が多いので有る。以上は上述の著書によつて窺はれる要旨で有るが、之と同様な結果は「フアイエルバッハ」(Feuerbach)や「カール、シュタウフル」(Karl Stauffer)等の記述中にも見える。

さて、如上の解釋が正しいとすれば藝術的天賦の病理學的解釋は全然正しくないといふ事になる。藝術上の天才が、時に資性の著しい一面性を示し他の諸活動を等閑にし、日常生活上に於ける顧慮を輕視し、さては過度な精神的緊張から神經病的傾向を表はしもするが、之有ればさて病的なることを以て高い天才の原因とするならば、それは因果關係を轉倒した見方で寧ろその反對の見方が正しいのであらう。

精神活動の特殊な方面に關する近來の研究は、また藝術的天賦の心理學的解釋の上に大いに役立つて居る。我等は一般心理學上から見て、藝術的天賦は三つの異つた精神機能の高い發達の上に成立することを承認しなければならぬ。三つの機能とは何ぞ。外的印象を受容する力の高揚と淳化(特に視聽—高級感官に於ける)。受容した印象を結合的構成的想像力及び或る氣分によつて内的に結構化する力の高揚。言語や音なきを以て内的經驗を感覺的直覺的に描出して來る

力の高揚が即ちそれである。

以上の諸機能に關する近來の研究を細叙することは餘りに岐路に入るの嫌があるから、ここにはこの方面に關する一二の人の意見を叙するを以て満足しなければなるまい。「ヴント」は空想作用、氣分の變化、意志過程異等を人間の素質や性格や個性的差等の問題と結付けて研究して居る。

「シュテルン」(Stern)は個人的差異に關して一心理學を構成し、「クレッペリン」(Kraepelin)も人格の根本的差異を測る上の標準となるべき條件について論じて居る。「ベールヴァルト」(Baerwald)は「天賦論」を發表し、「モイマン」も亦その實驗的教育學に於て個人的差異や天賦の相違なきについて論じて居る。何れも從來の研究を補ふに足るものではあるが、之等は、遺憾ながらまだ充分美學上の問題に利用せられて居無い。「ヴント」はその民族心理學に於て、造形美術に對する想像の意義に關して精しく研究して居るが、就中氏が心理學的見地から藝術活動を數段に分けて居るのが大いに注目し得る意見である。何ぞ。刹那の藝術、憶起の藝術、裝飾の藝術、摸倣の藝術、理想の藝術が即ち夫れで有る、而してこの區別は實際上に於ける種々な藝術活動の本質からよりは、寧ろ心理的根據からこしらへあけて居るの感が無いでも無い。實際の藝術活動の類別に

については、比較人類學的基礎の上になされる方が心理學的製造よりも價值多い結果が得られるのでは無からうか。

進んで、藝術的制作活動が如何なる性質の活動として説明せられたかについて重なる人々の意見を窺はう。

藝術活動の本質に關して最も古い、そしてまた最も誤つた見解は摸倣説であらう。この考は既に第三章に於て古代の美學思想中にも述べた通り「プラトーン」によつて始唱せられて以來、思想界の一部を支配して今日に到つて居るので有るが、以下列挙する理由を考へるならば、この説が如何に誤つて居るかは釋然たらうと思ふ。(一)摸倣といふ詞は或る特定の意義をもつて居る。即ち他人の舉動や容姿を同様な舉動や容姿を以て實際に摸倣するのが摸倣といふことの本義である。然るに、之をより以上廣汎な義に解して、一般藝術活動に適用するならば、それは既に慣用語例に反したことであり、従つて藝術活動の解釋上に正しからぬ考をもたしめぬ譯にはゆかぬ。摸倣といふことは精々實際の動作容姿を中心とする演劇的藝術に當はまる位なものである。他の藝術はその正しい意味に於ける摸倣では無い。彫塑家が或る像を制作するまき、俳優の如く或人の

動作を模倣して居りはしない。彼の想像は彼の手ごの事は生命に満ちた或物を形成し、作出するではあらうが、それは決して模倣では無い。(二)藝術活動の所産即ち藝術品が一見現實の模倣なるかの如く思はれる所から、藝術活動を以て模倣なりとする誤謬にも陥るこゝこ思はれるが、之は極めて皮相な見方で、眞の藝術品は決して現實の單なる模倣では無い。それは現實の改變であり、現實からの創造である。(三)俳優の演技にしても、之を模倣と呼ぶのは適當で無い。何んなれば、よい俳優は決して單に模倣して居るのでは無いから。彼は彼の役を彼の想像中に創作し彼自身のものとして之を演出しようとするのである。(四)模倣といふ概念を以てしては、藝術活動の最も本質的な方面、即ちその創造的構成的な方面が隠蔽されて仕舞ふ。肖像を畫く人でも、實際の風景を寫生する人でも、もし彼が單に實際を模倣するのみならば、彼は藝術家では無くて職人而かも拙なる職人に過ぎない。かくて模倣概念は藝術的活動が結合し、構成し、創造する方面を見のがして居る。「ユリウス、ワルテル」(Julius Walter)はその古代美學史中に、何故に「ギリシヤ」の哲學者等が藝術について何等よい定義を與へ得無かつたかの理由を、彼等が藝術の創作的想像作用の意義を見のがして居たからに歸して居る。

藝術活動の本質を模倣しなす考に次いで、藝術活動を遊戯活動の一種と見る説も一つの有力なる考であるが、これも亦模倣説と同様遂に支持され難い。ここにも藝術活動と遊戯との間に存するうち見るからの類似性が、遂に兩者の根底に存する區別を見のがさしめた。藝術が遊戯と同一であり、或は之と密接な關係があるといふ考は、既に「プラトーン」によつて注意せられたことではつたが、後世「シルンル」(Schiller)「スペンサー」(Spencer)等によつて特に高調せられるに至つた。現代では、「ディーツ」(Dietze)「カール、グロース」(Ernst Grose)等が同様の意見を採用して居る。「グロース」は後に至つて餘程この考に制限を附けて居る。「グロース」によれば、動物及び人類の遊戯活動中に藝術活動の第一歩が存するので有る。

確かに藝術的制作活動(鑑賞活動も)は或る點に於て遊戯活動と類似性をもつて居る。即ち、兩活動何れも嚴密なる意味の仕事のやうに、それ以外の或る目的達成の手段としてなされるのでは無くて、遊ぶ、制作することその事の純な楽しみからなされるので有る。藝術家は制作活動其のものの楽しみから、或は活動の所産たる作品からの楽しみから制作する。而して、その作品は決して調度類のやうに或目的に役立つ爲には無くて、全く藝術衝動の満足の爲めにのみ作られ

るに相違無いのである。かく遊戯活動と制作活動との間には著しい共通性がある。しかし、之有るからきて、兩者の差異を見のがしてはならない。而かもその差異たるや實は極めて重大な差異で有つて、之によれば一方に如何に類似性があつても、兩者は遂に別個の範疇に屬するものこいはねばならぬのである。根本的差異とは何ぞ。(一)藝術的活動は或る永續する作品を産し、かかる作品のためになされるに反して、遊戯活動は何等一定した作品を生ぜぬ。(二)遊戯は消えゆく娛樂、一時の満足を意味するが藝術活動は藝術家にまつては極めて眞面目な問題で、之に奉仕すべく藝術家はその全生命を傾倒する。素人が藝術を弄ぶ場合の所謂遊藝は遊戯と同様只だ一時の満足のためばかりでもあらうが、此の如きは固より眞の藝術では無く、所謂「お慰み藝」に過ぎ無い。(三)藝術家は材料、實技及び制作上の一定の法則に従つて作品を作るので、この點に於ても遊戯活動とはちがふ。藝術活動は眞剣な努力で有る。如何にして材料からの拘束に打勝たうか。如何に藝術家の前に提起された問題を解決しようか等を意識しての思辨で有る。之をしも遊戯視し、娛樂視するならば藝術活動の眞剣味、眞面目性は全く失はれて仕舞ふ。終りに我等は何故にかうした比論を以てして却て藝術活動の特質を闡明して來ることを妨げる様なことをせねばならぬの

だらう。遊戯活動は、依然遊戯活動として獨立に考へたらよいでは無からうか。我等は藝術活動を之と單に或る方面に於て或關係を有するに過ぎないやうな他種の活動の中に攝するよりも、寧ろ藝術活動は藝術活動として其の本質を明にして來べきであらう。「グロース」等が「シルレル」流の考を繼承して居るに對して、「ヴント」は「シルレル」時代にはかうした比論が許容せられる程度でもあつたらうが、現代に於ては此の如きものはもはや心理學上の時代錯誤といはざるを得ないを評して居るが蓋し至言である。但し、我等は藝術を遊戯の一種とする見解を、藝術はその起原に遡れば遊戯から出たさ見る所の發生學的解釋とは區別して考へなければならぬ。何となれば遊戯と藝術とが全く別種のものであつても、猶ほ如上の發生學的關係は考へ得られる事であるから。藝術活動を以て「感情表出」(Gefühlsausdruck)となす見解も近時なかなか勢力ある一學說で、特に之によつて藝術上に於ける人間の種族的衝動が指示されるさういふ考から大いに主張せられて居る。「コンラード、フィードレル」(Konrad Fiedler)が夙にこの考に近づいて居たが、「ヒルン」(Hirsh)はその著「藝術の起原」に於て感情表出の本質から藝術活動の根本義を解釋することに努めた。凡ての生々した感情なるものは必ず或る表出を取らうとする強い傾向のあるもので、而

かも各種の感情は夫れぞれ之に特有な表出形式をもつて居る。喜、怒、哀、樂は何れも異つた容姿舉動を以て表出される。而して、この感情の表出運動は正に藝術活動と一致する特徴を有する。即ち、兩者何れもその活動以外の他の目的の實現のためには無く、全く活動そのもののためになされる活動である。氏は進んで表出運動が感情の上に、之を強め之を自由ならしめる力をもつ事を力説して居る。例へば人が怒つたとき、憤怒の表出の動くに任せるならばその人の怒氣はいよいよ強くなりまさるであらう。又我等がある感情に伴ふ表出運動を摸倣して、或る特殊な態度を取るならば我等は自らさうした感情状態に入込みしめられるものである。精神病の醫者は狂人が怒つた場合に彼を靜かに床上に臥せしめ、成るべくその表出を妨げるやうにしてその怒氣の爆發をふせぎ得ることもある。藝術活動を促す力はこの感情表出中に在るこいふのが「ヒルン」の見である。氏はこの根底に立つて藝術活動の幾多の特徴(個人的及び人間種族的)を抽出して來ようこ試みて居る。

以上が表出説の要旨であるが、其所には大いに疑ふべき點がある。感情表出衝動は藝術的製作に際して之と共に作用はしやうか、それは藝術活動の核心をなしはせぬと思ふ。何となれば(一)表

出運動そのものとして人をして決して或る外的客觀的作物を作出せしめはしない。それは嚴密に活動の爲めの活動であつて組織され計劃せられることが少いから一つの纏つた作品を完成するには足りない。(二)客觀的作品は只だ構成、創造によつてのみ成立するので有るが、この建設的創造的活動は感情表出活動とは別個のものを見なければならぬ。(三)藝術家は單に感情のみを表出しようとはしない。感情表出を主とするものは抒情文學、氣分本位の繪畫、さては音樂位なものである。「ギリシヤ」の彫刻家が戰の神や、死の神やその他の比喩的な彫像をつくるこき、さては近代の建築家が教會堂や議事堂を設計する場合、何れも或る特殊な藝術上の問題が彼等の前に提起されて居るので、それは決して感情表出といふ概念中には包攝されぬ事柄である。多くの(凡てでは無い)藝術活動が感情の解放と高調とに役立つこきは事實である。しかし、かうした事實は決して藝術活動を感情表出と同一なものとする理由にはならない。内的經驗の描出と再造(即ち内的經驗の客觀化と概念化)とが感情の解放増進の結果を帶來するので有つて、所謂表出運動がこの結果を惹起するのでは無い。こに角に表出運動と内的經驗を客觀的作品に描出するこきとが藝術家の主觀の上に同様或は類似の結果を齎すからして、兩者は同一の活動だと論斷するこきは出來ない。

以上の諸説のやうな比論的論法によつて、不正確な概念を事とするを好まない近代の美學は、漸く藝術活動は飽くまで描出(Darstellen)であり、形象(Bilder)であつて、それは模倣でもなく、遊戯でも無く、又感情表出でも無いと考へるに傾いて來て居る。しかし、ここにこの描出活動、形象作用の意義を嚴密に規定して、之を他の之と類縁ある活動と區別する難問題がある。ここに至つて現代の美學者の所説がまた色々に別れて來る。例へば、「リップス」は氏一流の立場から、描出者が現實の世界から脱離し、凡ての現實とは絶體に縁無き純粹な美學的觀察の世界に入込むことが藝術的描出の本義でなければならぬとなした。しかし、氏に於ては藝術活動は、それが主觀の上に與へる結果から考察されて居つて、藝術活動そのものとして餘り多く考察されて居らない。多くの學者は藝術家の形象的描出的活動の特徴を之と類縁ある他の活動、特に科學的描出活動や、實際的目的のためにせられる實際的製作活動などとの區別によつて明にしようを試みて居る。藝術を描出と呼ぶとき、それは或物品の製造とはちがふ。描出は内的經驗の外的再寫を意味するが、製造といへば單に外的物品をこしらへ上げてゆくことを意味する。内的經驗、内的觀察は眞の藝術家に於ては既に統一ある一作品なのである。藝術家は常に個々の體驗を創造的綜合力に

よつて統一ある全體として來るばかりでは無く、更らにかうした内的に經驗されて居る統一的全體を外的に描出し來つて、ここに一作品を作出するのである。しかし、科學的研究者も亦内的に組織した内的經驗を統一ある一述述として描出する。ここに我等は藝術家の仕事は科學的描出と區別する特徴を捉へて來なければならぬ。第一に藝術家の活動は科學者のそれと描出の手段(Mittel)がちがふ。即ち藝術家が依る所の手段は、直覺的具體的であつて、概念的抽象的では無い。従つてまた廣く諒解せられ得る。藝術家は科學上の特殊な概念が特殊な概念構成過程を預件として理解せられるやうなものでは無く、廣く人に諒解し得られるやうに直覺的に描出する。しかし、ここに萬人に分るさういふこと、及び直覺的描出手段をさういふことは考過されてはならない。個々の藝術が取る手段は之を十分に諒解する爲めには相應な美的藝術的教養を必要とすることは勿論である。只だ、直覺的描出はそれが思考作用や、特別な科學的知識を必要としない限りに於て諒解され易いといふまでである。美的教養を預件として一般的に諒解され得る性質を美的易解性(Aesthetische Verständlichkeit)と呼んでよからう。藝術品は如上の意味に於ける美的易解性をもたねばならない。更らに、藝術家は彼の内的經驗を或一つの具體的な場合として描

出する。一般的な自然の氣分を表はす爲めにも、彼は或特殊な一風景を媒介し、劇作家は人間の共通な性格や行動や運命やを表はす爲めにも、或特殊な個人の個々の動作や運命を描くのである。然るに、科學的研究者は終始その思想を一般的な形で發展させ、精々その實例として或具體的な場合を取扱ふだけである。

更らに、我等は藝術的活動を他の一類縁活動と區別しなければならぬ。主として實用上の打算から品物を作る手工者も亦內的に統一され形成されたものを外的に表はす仕事をする。しかし手工者の仕事と、藝術家の夫れとは同一では無い。手工者の仕事は常に實用上の目的の考慮によつて規定され、拘束されるが、藝術家は彼の作品を作品以外に存する目的のために制作しはせぬ。藝術品は自己目的の存在で有る。換言すれば手工者の作品は實際上に用ひ得られるや否やといふことによつて規定されるが、藝術家の作品は作品に内在する目的によつてのみ規定せられる。更らに藝術家の作品は單に彼の個人的意圖に奉仕するもので有るといふことからは、その作品中には常に作家の個人的要素が力強く作用するといふことは容易に納得せられるであらう。換言すれば藝術品は或一人格が見出し、經驗し、諒解し、結構したもので有る。これ等の諸點を總括すれば藝術的活動を次のやうに定義することが出来る。即ち

藝術的活動とは、或一個の人格によつて、個人的直覺的に組織化された現實を、個人的目的のみ奉仕する所の作品として美的易解性を有する種々の手段によつて、作家の內的經驗の完全なる表現たり得るやうに外的に描出して來ることで有り、従つてそれ自身の内に目的の存する活動で有る

こ。以上藝術的制作活動の研究について、其所に如何なる方面があり、各方面に於て如何なる學説があり、そして之等の學説にどれ程の意義があり、また如何なる弱點が有るかを概観した。以てこの方面に關する現代の思潮は大方諒解せられた事と思ふ。進んで次章に於て藝術其のものについての學説の考察に移らう。

第七章 藝術論

我等は前二章に亘つて現今に於ける藝術に關する研究の色々な方面を、夫れぞれの方面に於ける種々の研究態度を述べた。而して、之を概括して見れば、或者は藝術品特に西洋に於ける現今の文明國民の藝術品についての純分析的研究を主として居り、他の者は、之に反して、藝術の比較發生學的或は比較人類學的(民族學的)研究を旨とした。後者は「ヴェント」等によつて創始された民族心理學的考察に外ならない。而してこの方面には更らに有史以前に於ける藝術の研究も參加し得るわけ有る。之を外にして、ここに純然たる進化論的研究態度がある。之は全人類(下つては動物)に於ける藝術衝動や、美的感受性等の進化を跡づけようとするもので有る。更らに、別途の方面としては藝術の心理學的生理學的研究もあるが、これは結局無意味なことであらう。何となれば、其所に「建築の心理」だの「繪畫の心理」だのいふことは有り得ないことであるから。この部門に於て取扱はれるものは事實は或は制作の心理に屬するか、或は鑑賞の心理に屬

するから、藝術其のものの心理では無い。

以上述べた諸方面の研究を藝術の本質に關する研究とは勿論交叉する。而して藝術の本質についての研究は、個人的と社會的との二方面に分れる。藝術の比較研究即ち色々な民族或は種々の文化程度に於ける藝術の比較の如きは、藝術の社會的解釋に傾いて居る。之に反して、藝術的制作者や其の所産たる作品を心理的に研究するのは個人的研究といふべきで有る。而して、之等の色々な方法中には又様々なゆき方もあらうが、以下就中重要な研究方面を、夫れぞれ重なる代表者を擧げて考察しよう。

さて、種々の民族や、色々な時代の藝術を比較して、藝術の本質を闡明して來ようとする努力に加ふるに、之を基礎としての概念的方面に關する努力がある。即ち、多くの美學者は藝術の包括的な定義を與へ、藝術の本質から藝術を合理的に分類しようとする苦心して居る。而して、かうした概念確立を主とするものを狹義の藝術論と名けるならば、前者を藝術品其のものの研究と稱してもよからう。現代の美學に於てはこの意味の抽象的藝術論の方面は、客觀的藝術品研究に比して後れて居る。以下先づこの客觀的方面の研究を述べよう。