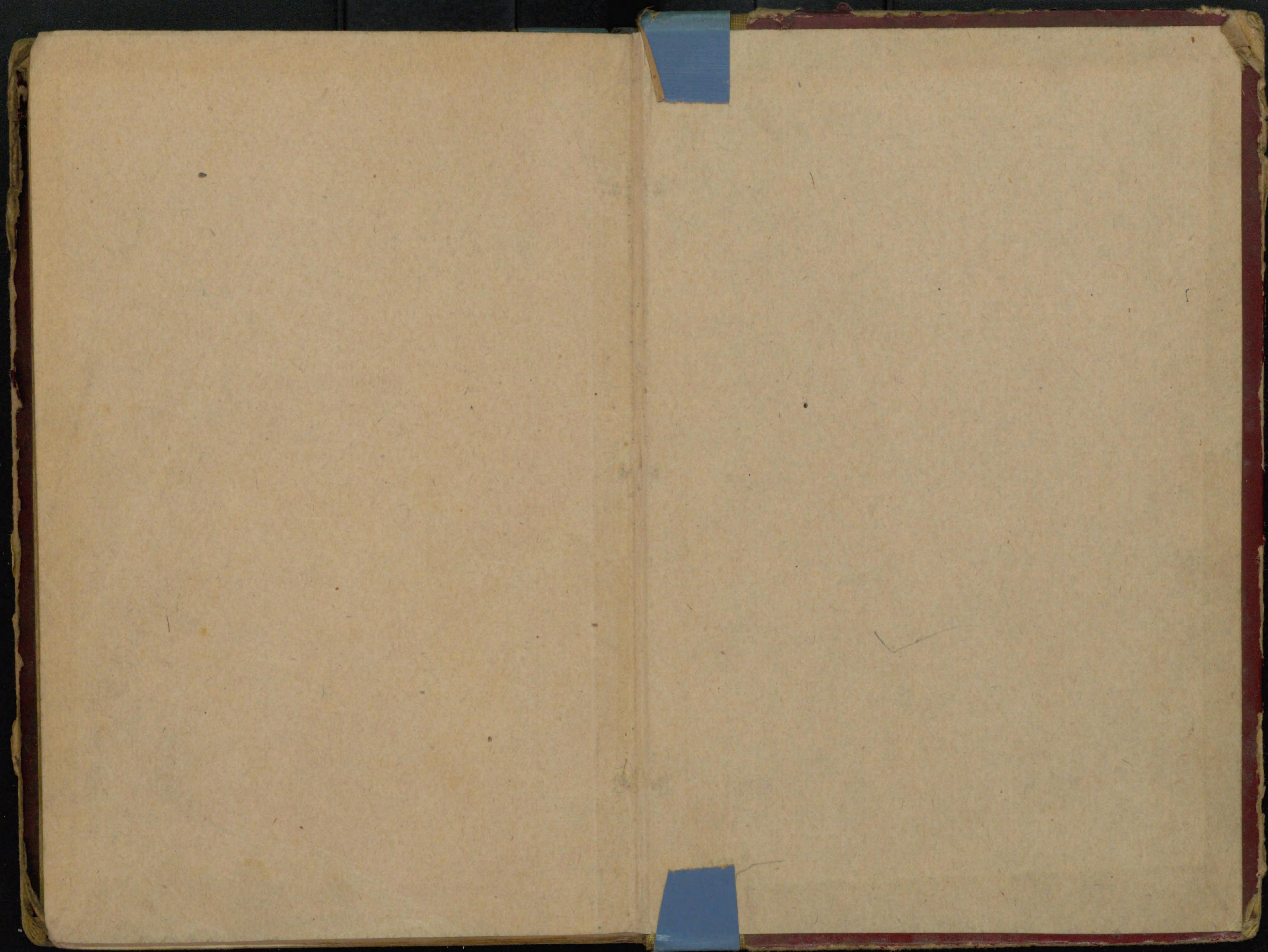


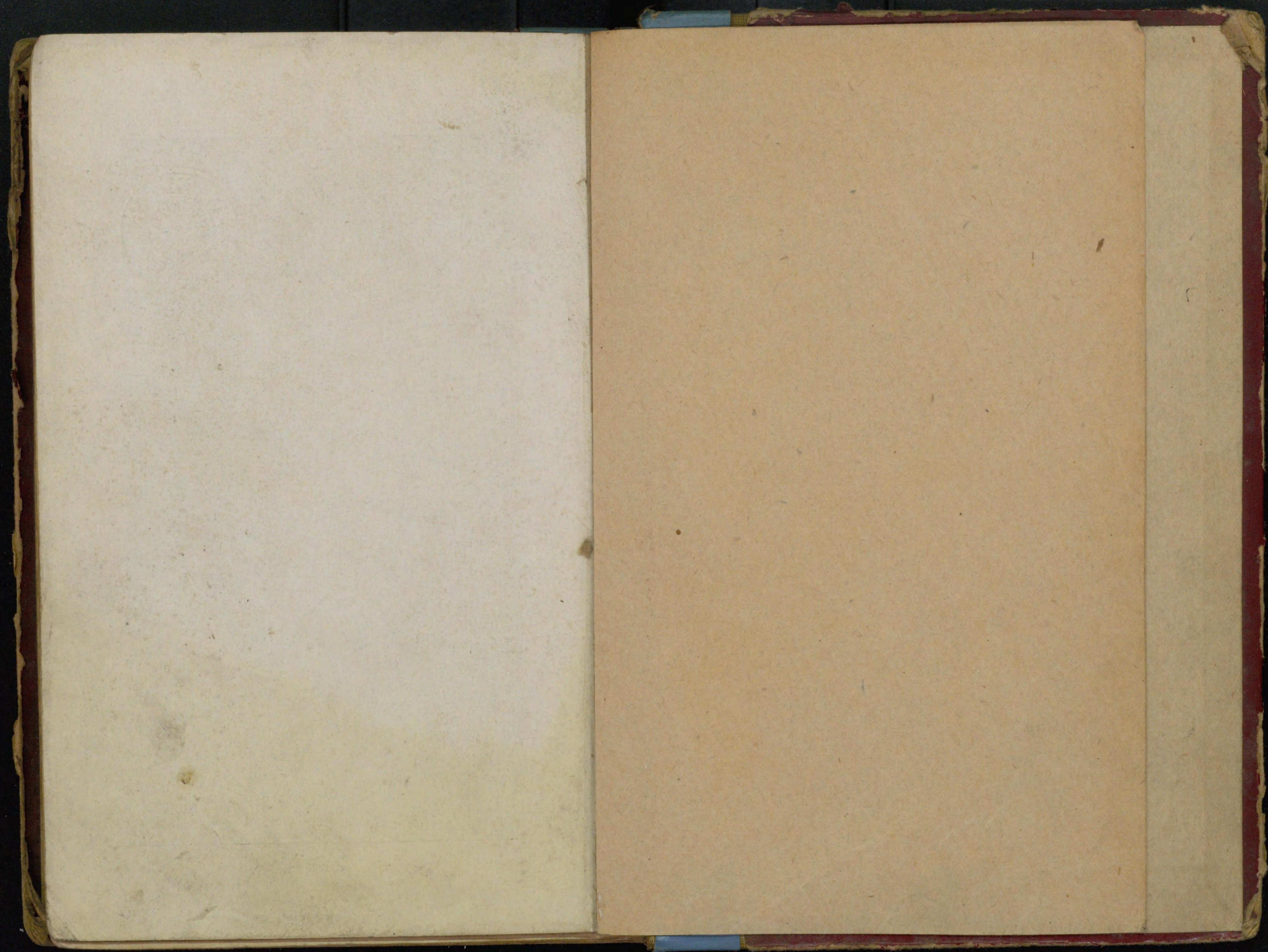
699-7



1200501581769







兒島喜久雄著
 美術概論
 VENEZIA DI MONDRAGON
 其一
 其他



兒島喜久雄著

小 山 書 店 版



著 論
 兒 島 喜 久 雄
 美 術 概 論
 一 他 其 一



小 山 書 店 版



VENERE DI MONDRAGONE

I

美 術 概 論 一 其 四 一
 小 山 書 店 版

著 論
 兒 島 喜 久 雄
 美 術 概 論
 一 他 其 一



小 山 書 店 版



美 術 概 論
 一 其 一

VENERE DI MONDRAGONE

I

寫 真 畫 家 之 概 論

白樺同人に捧ぐ

699-7

自序

藝術を解する者は理論を好まず、理論を事とする者は藝術を解しないのが普通である。藝術を解する者が故らに藝術の立場を離れて理論的研究を試みないのは立場の變化を辨ぜざる徒輩の理由なき誤解を怖れるからであらう。己を潔くする所以ではあるけれども藝術學の爲には惜むべき狐疑逡遁と言はなければならぬ。さういふ間隙に乗じて一知半解の似而非評論家が藝術と理論との双面を被つて跳梁するのである。

集中收むるところの小論は何れも自ら大に慊らないものばかりではあるけれども多少藝術學研究の刺戟ともなり或は又藝術を解すると同時に理論的研究にも興味を有する少数の人々を誘引する料ともならうかと知友の勧めに應じて敢て刊行したのである。

目次

經驗學としての美學の研究對象 一

所謂不自由藝術 九

一 所謂不自由 二

二 不自由の否定 一八

美術概論 三三

一 美的觀照 三五

二 自然美と藝術美 八三

三 造形美術(造型美術) 一二七

繪畫 一三五

彫刻 一六六

目次 一

目次

二

建築

近代美術史に於ける「レネサンス」の概念

一七

一 序

一八

二 セルー ダジャンクール

一八五

三 ブルクハルト

一九七

四 ヴァアサーリ

二一九

GIGANTE MORENTE

二三三

VENERE DI MONDRAGONE

二三九

デューラアの藝術論

二六一

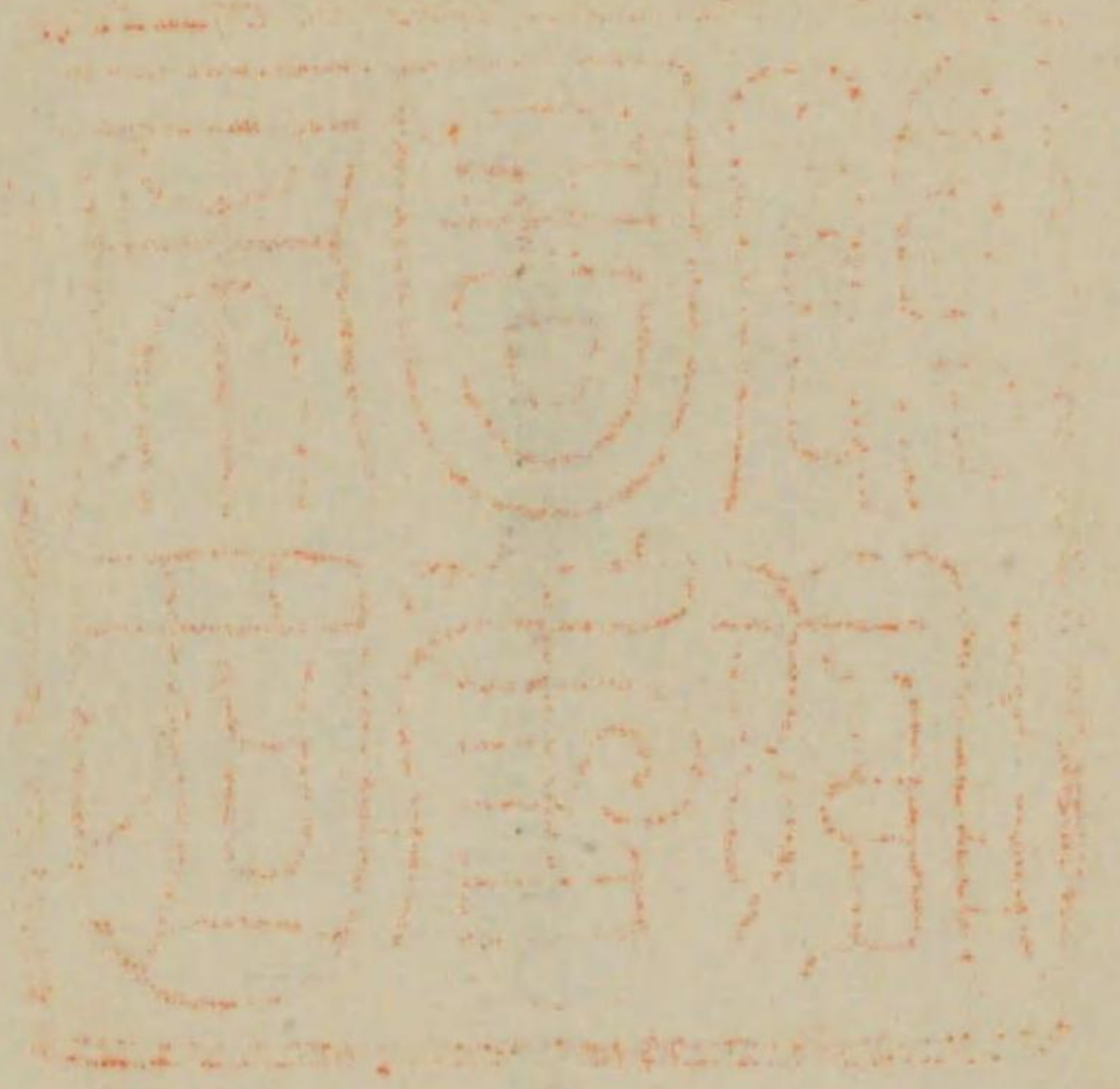
繪畫の二要素と對象性

二八三

彩畫と素畫(クリンガー)

三三

經驗學としての美學の研究對象



經驗學としての美學即ち藝術學としての美學が主として藝術を其研究對象として居ることとは屢々説かれたことであるが諸家が其理由として掲げて居るところは割合に漠然として居る。

通常美學が藝術を研究對象とする理由として擧げられて居るのは(一)藝術は最も純粹に最も完全に『美的なるもの』を表現して居る。従つて『藝術美』は『自然美』(自然及び人生に於て見出される美的なるもの)より美的價値が高く代表的である。(二)藝術は明瞭なる具體的、客觀的存在として抽象的なる『美』(美的なるもの)よりも科學的研究の對象とするのに適して居る。(三)研究の實際上からも研究の對象の範圍を藝術に限つた方

が如上の理由によつて便宜である等の諸點である。然し斯様に言つただけでは美學が特に藝術を研究對象とする理由としては非常に不完全、不徹底である。其處をもう少しはつき

りさせ徹底させて置き度い。

(第一)の藝術が最も純粹に最も完全に『美的なるもの』を表現して居るといふことも藝術の一番理想的な場合についてのみ考へ得ることである。美的體驗に多くの等級があるやうに美的體驗の表現をこととする藝術にも多くの等級がある。其上藝術には表現技巧の巧拙もある。だから所謂藝術のいづれもが『美的なるもの』を最も純粹に最も完全に表現して居るといふわけには行かない。従つて其美的價值も自然美、歴史美、人生美等所謂廣義の自然美に比べて常に高いとばかりは言はれない。藝術家にしても素人にもすぐれた美意識を有する人の體驗する自然美は平凡な藝術に表現されて居る藝術美よりもはるかに高い美的價值を含んで居るはずである。唯一方は藝術に表現されて居るが一方は表現されて居ない。

(第二)の藝術は明瞭なる具體的客觀的存在であるから科學的研究の對象とするに適して居るといふことは三つの理由の中で最も重要なものだ^{と考へられるけれども之も不明瞭不徹底である。}

(第三)の關係は他の二つの理由に基いて自づから生ずる關係であるから二義的なものである。

之等の理由を最初からもつと明瞭に徹底させて置かなければ經驗學としての美學の研究は確實に歩を進めることは出来ない。

經驗學としての美學が藝術を主たる研究對象とする理由は第一に美的體驗と藝術との本質的關係に由るのである。美學は元來美的體驗の學である。藝術を研究對象とするといふのも畢竟藝術觀照の美的體驗を研究せんが爲である。吾々の美的體驗は勿論藝術に對する場合のみに限られては居ない。吾々は寧ろそれより前に自然人生に對する美的體驗を有つて居る。自然人生に對する自己の美的體驗を深く考察することも亦美學の最も重要な研究方面の一つに違ひない。然し自分自身の自然人生に對する美的體驗は結局自分自身の内省によつて研究されるだけである。他人には直接にはわからない。従つて他人の研究對象にはならない筈である。然し茲に唯一つ自己の自然人生に對する美的體驗を他人に傳へ、又他人の自然人生に對する美的體驗を知り得る道がある。それは即ち藝術である。藝術は

吾々の美的體驗の必然的展開として吾々の美的體驗を色々な藝術的手段によつて客觀的に表現するものである。而して其藝術の觀照に即して吾々は自己の美的體驗の裡に他人の自然人生に對する美的體驗を知ることが出来る。そこで吾々は藝術に對する自己の美的體驗を檢討することによつて廣く他人の自然人生に對する美的體驗を檢討し得るのである。但し吾々の美的體驗を客觀的に表現し得る唯一の手段である藝術は誰にもひとしく可能なる手段ではない。吾々の中で特に熾烈なる美意識を有する者即ち藝術家のみが彼等の美的體驗の必然的展開として所謂表現活動をやつて自己の美的體驗の客觀的表現に到達し得るのである。藝術は本來天才のものなのである。だから最も純粹なる最も完全なる『美的なるもの』は必ず藝術の中に現れて居るに相違ない。吾々は藝術を通じてはじめてさういふ天才の美的體驗を知り又之を研究し得るのである。吾々の美意識は藝術によつて啓發され洗練されて行く。美的體驗の客觀的表現は完全にも不完全にも藝術以外には之を求め得ないのである。

藝術以外の美的體驗の客觀的表現は存在しないといふことと、而も最も純粹なる最も完全なる天才の美的體驗は藝術に於てのみ現れるといふことが美學が藝術を其研究對象と爲さざるを得ない所以なのである。斯様に考へなければ所要の理由は明瞭な徹底的なものにはなつて來ない。

(昭和八年七月)

所謂不自由藝術

一 所謂 不自由

近代の美學に於て藝術の細かい組織的 분류をやつたのはハルトマンが最初である。ロツツェは唯個々の藝術を組織的に分類せんが爲に強ひて各藝術の區別を裁然たらしめようと努めるのはつまらないことであると言つて居るけれども單に分類をやる者などは何處にもない。之を企てる者は皆それによつて各藝術間の諸關係を明瞭にしようと思つて居るのである。藝術相互の比較研究によつて一層各藝術の特質を明らかにしようと思つて居るのである。藝術學に於ては分類は極めて必要である。藝術上の基礎概念も其研究によつて益々明確になつて行く。

ハルトマンの假象美學は藝術を大別して自由藝術と不自由藝術（或は羈絆藝術）とに分けた。言ふところの自由藝術とは藝術的表現のみを目的とするもの、又不自由藝術とは藝術以外の目的即ち實用の目的を主とするものを指すのである。ハルトマンは之によつて従

來の美學が俗に言ふ應用美術中獨り建築のみを藝術として取扱ひ、本質的には毫も之と變りの無い工藝を輕んじて居る矛盾を訂正したと言つて居る。ハルトマンの分類を其儘認める認めないは別として其後の美學者も皆實用に關する藝術の不自由を或程度まで認めて居る。ところで其不自由は本當に不自由なのであらうか。以下造形美術に就いて簡単に所謂不自由藝術を論じ其不自由の否定を試みようと思ふ。自由藝術不自由藝術の區別、或は之に類するものを排除したいと思ふ。

フォルケルトは實用目的の有無を第四の分類規準として採用して居る。彼は然し藝術以外の實用目的の觀念と藝術的内容との融合を説き融合によつて初めて實用目的は藝術的要素になるのだと言つて居る。不自由藝術の語を避けて『實用藝術』の語を用ひ之に對立するものとして自由藝術の名稱は其儘に残して居る。リップスは藝術體系を論ず可き第三卷を出さず了つたから精しいことはわからないけれども『現代文化』中に掲げられた概論では自由藝術に對するものとして單に造庭術の如き布置藝術と裝身術の如き裝飾藝術の二種を擧げて居るだけで、建築工藝(彼の所謂巧藝術)は自由藝術の中に入れて居る。而し

て其所謂巧藝術の象徴的表現は之を使用する人間を暗示して實用の享樂に誘引することもあるが使用の有無と美的價值とは全く無關係である、形體自身が美的象徴によつて使用を求めて居るだけなのであると態々斷つて居る。リップスが若し彼の美學の第三卷を出して居たら或は實用目的と藝術的表現との關係をもつと明瞭に説いて居たかも知れない。然し尙自由藝術の名稱を留めて居るところに幾分不徹底なところがあるとおもふ。若しかすると此場合にも曾て肖像畫はモデルに似て居なくともかまはないと言つたのと同筆法の間違つた高踏論をやつて居たかも知れない。コーヘンは非常に論理的に徹底して居て自由藝術不自由藝術の區別や之と相通する純粹藝術、應用藝術の差別などは顧慮して居ない。彼は實用目的は毫も藝術的目的の品位を減するものではない、唯其達成を困難にするだけである、それだけに又其困難が克服された場合には作品の美的價值が増して來る、だから造形美術に於ける實用目的は決して純藝術と工藝とを區別する境界にはならないと言つて居る。茲で實用目的に伴ふ困難を認めて居る點はコーヘンの不徹底であらう。フォルケルトは實用藝術の語を用ひて之を自由藝術に對立させて居るのだからいくら藝術的内容と實用觀念

との融合を力説しても矢張不自由を明らかに認めて居るわけである。實用の目的を藝術以外のものとすれば其實用の目的を顧慮しつゝ藝術的表現をやる以上、實用觀念と藝術内容とが融合するやうに製作するより外ないに極つて居る。それでも不自由は依然不自由として残つて居る。リップスは彼の所謂巧藝術を自由藝術として毫も不自由を認めて居ない。然し實用目的との關係をどう考へて居るのか不明瞭である。コーヘンも不自由は認めて居ないが困難を稱へて居る。困難といふのは恐らく藝術目的の外に實用目的を顧慮せざるを得ないといふ意味であらう。フォルケルトの言ふやうな融合に達する困難を指して居るのであらう。さうだとすれば矢張多少の不自由を感じざるを得まい。

一體不自由は何處から由來して居るか。上述の如くハルトマンは藝術目的以外の實用の目的を本質的に第一義とするものを不自由藝術と名づけた。自由藝術も時としては藝術以外の目的に使用される場合があるがそれは一種の亂用であつて不自由藝術の場合の如く本質的關係があるのではない。シルラーの詩によつて文法を説くの類である。不自由藝術に於ける實用目的は往々假裝の實用目的(例へば裝飾暖爐の如く)であることもあるが假令

さういふ場合でも其假裝の實用目的を離れては羈絆藝術は成立しない。藝術以外の實用目的が羈絆藝術の造形の内在的規準なのであるから實際使用されて居る居ないに關らず徹頭徹尾それに規定される。藝術以外の實用目的の爲に作られ、又其目的によつて造形上制約されて居るといふのが要點である。従つて使用の有無の如きはどうでもいふ。斯様な考からハルトマンは不自由藝術の二次的特色を七つ許り列べて居る。(第一)に不自由藝術は本質的には現實のものであつて現實のものとして其第一義とするところの藝術以外の實用目的に供せられる。自由藝術は之と異り其本質たる美的假象として藝術目的のみに供せられる。(第二)に不自由藝術は現實のものとして實感を起すが自由藝術は藝術美として唯美的假情を起すだけである。(第三)に不自由藝術の有する藝術美を味ふには先づ其美的假象を現實から解放しなければならぬ。自由藝術に於ては然しちやんと美術家の手によつて既に現實から解放されて居る美的假象を提供する。(第四)不自由藝術は鑑賞者が美的假象を現實から解放してからでなければ美的假情を喚び起さない。然るに自由藝術は現實の物として實感を起させるから其實感と美的假情と抗争して美的假象の遊離を困難

ならしめる。自由藝術にはさういふ面倒な關係は全く無い。夫故（第五）不自由藝術に於ては藝術家が鑑賞者の爲に不自由藝術の美的假象を現實から解放することも出来る。例へば所謂建築畫の如き場合。（第六）に不自由藝術は本質的に現實の物なのであるから夫が耐久的の材料で作られる場合には其材料の現實的の價値に重きを置くことも當然である。自由藝術に於ては材料は單に美的假象を支持するものに過ぎないのであるから其現實的價値などは顧る必要が無い。（第七）は今用はないが言語による不自由藝術、即ち辯論術の如きものは實用目的の爲に實感を起させる必要があるから用ひられた言葉の意味するところが總べて現實的眞として認められることを要求する。自由藝術は唯理想的眞即ち藝術的眞を求めるだけだといふのである。

ハルトマンの言つて居ることを見ると不自由の由來は頗る明白である。即ち建築、工藝等に於ける『實用目的』が藝術以外、“*ausserästhetisch*”だからである。建築工藝が一方に於て藝術的表現を企てながら、他方に於ては第一義として藝術以外の『實用目的』に制約されて居るからである。だからフォルケルトにしても故らに其藝術以外の實用觀念と藝術内容との融合を力説せざるを得なかつたのである。コーヘンも其處に困難を認めたのである。

建築工藝等に於ける實用目的は果して藝術以外であらうか。建築工藝は所謂二足の草鞋を履かされて居るのだらうか。私はさうは思はない。實用目的といへば直ぐ藝術以外と考へるところに先入主がある。工藝を卑んだ過去の時代の偏見が残つて居るやうに思ふ。現實的關心に對する神經過敏から生じた獨斷がある。實用目的と使用とは別である。實用目的が眞に藝術以外であるならば不自由は到底免れ難い。二者同一種類の目的を追ふ時、一方は同時に又全く種類を異にした目的を達しなければならぬと考へるから自由不自由が起る。然し建築工藝に於ける實用目的は最初から藝術以内、“*innerästhetisch*”なのである。藝術目的の前提なのである。建築工藝は勿論本質的に實用目的を含んで居るけれども實用目的と實際の使用とは全然別の事である。之は特に明らかに區別して置く必要がある。實用目的は最初から建築工藝の藝術目的の中に内在する藝術的豫件なのである。最初藝術以外だつたものが後から融合して藝術以内のものに爲るのではない。此事は虚心に建築工藝

の作品に現れて居る作因を検すれば直にわかる。分類といふやうな藝術の本質的問題を考へる場合に唯從來の概念に拘泥して居て藝術上最も本質的である作因の特質の検討を怠つて居るのは間違を生ずる原である。

二 不自由の否定

繪畫、彫刻は吾々が吾々以外の自然人生の觀照に即して體驗するところの生活感情を作因として之を造形的に表現する美術である。建築工藝の作因は何か。建築工藝は吾々自身が吾々の日常生活、個人的或は社會的生活の態度に即して體驗するところの生活感情を作因として之を理想的に表現する造形美術なのである。神殿は神事に伴ふ生活感情を、住宅は住居に伴ふ生活感情を、茶碗は喫茶に伴ふ生活感情を作因として作られて居るのである。吾々のさういふ生活感情は吾々の日常生活、社會生活に使用されるあらゆる實用品に結付いて居る。實用に基く建築、工藝と最初から融合して居るのである。建築も工藝も發達の極初期に於ては單に雨露を凌ぎ、飯を盛り、水を掬ふに足る程度のものであつた。實用も

いつまでもさういふ單純な程度に止まつて居るならば『家は住む器械なり』とも言へるであらう。ところが快く起臥し、快く飲食したいといふ欲求が起つて來ればもう既に藝術的なものになつて來る。而も此快く起臥し、快く飲食しようといふ欲求も決して外から來て加はつたものではなく實用其ものが必然的に展開して來た結果なのである。其處で生活感情の造形的表現が始まる。建築工藝は其時から特殊な藝術になつて來るのである。勿論單なる實用以上のものである。然し決して實用以外のものでは無い。實用は造形的表現の中に内在して居るのである。實用は造形的表現の基礎條件なのである。建築家も工藝家も實用と矛盾するやうな表現をやらうなどは決して最初から企てて居ない筈である。實用品に結付いて居る生活感情を表現するのに實用目的を顧みない者があつたとすれば本質的に間違つて居る。建築家、工藝家は藝術的作因の選擇表現に於て實用に制約されて居るけれども其實用といふことは此場合彼等にとつては羈絆などと稱すべき外部的の條件ではない。建築、工藝によつて表現さるべき特殊な生活感情は元來本質的に實用といふこと無しには決して生じて來ないものである。夫故特にさういふ生活感情の造形的表現に製作の興味を

感ずる藝術家、即ち建築家や工藝家にとつては實用上の諸條件を考慮することは藝術的表現の必然の要件であつて之を充すことによつて初めて表現の基礎が得られるのである。之を充たさず建築的或は工藝的表現を爲すことは絶対に不可能なのである。實用目的を充すことは表現活動の一部なのである。

建築工藝の特質が斯様なものであつて實用目的が藝術以内であるとすれば不自由は最初から存在しない筈である。實用品に即する生活感情の藝術的表現を企てながら猶且實用目的の諸條件を充すことを不自由或は困難と感ずるやうな建築家、工藝家は美學者の想像以外には存在する筈がない。ハルトマンの二次的特色の七項の如きも實用目的が藝術以内である以上一部的には建築工藝等の藝術其もの特質として自明のことに屬するが大部分は實用目的を藝術以外とする爲に生じた誤解に基くものである。即ちハルトマンの所謂不自由に關する限りは誤つた解釋である。第一項は建築工藝が實用品に即する生活感情を表現する藝術である以上は其作品が實用に供されるのは當然の性質で間違ではないけれども此場合使用と藝術鑑賞とは別であるが實用目的は藝術以外でなく以内なのである。繪畫、彫

刻を實用品として轉用するといふやうな場合とは全く違ふ本質的な關係であることハルトマンも言つて居る通りである。第二項の建築工藝は現實のものとして實感を起すといふのも當然の性質ではあるが夫は實際使用されて居る場合だけのことである。第三項以下第五項迄は重要な點であるだけに全く誤解である。即ち第三項の建築工藝の藝術美を味ふには先づ美的假象（ハルトマンの假象論の誤を今更茲で是正する必要はあるまいと思ふから此語は其儘にして置く）を現實から解放しなければならぬといふのは無理である。建築工藝の作品は現實のものではあるが同時に又藝術品である。本質的に現實に使用さるべき藝術品なのである。藝術的表現は其現實の物に即して行はれて居るのである。之を現實から引離して鑑賞するなどといふことは出来ない。實用目的の觀念、實用品であるといふ觀念無しに鑑賞することは到底出来ない。但し前述の如く實際の使用と藝術鑑賞とは全く別のことである。ハルトマンもリップスも言つて居る通り實際の使用の有無は鑑賞とは無關係である。加之實際の使用は寧ろ鑑賞を妨げる。造形的表現は現實の使用物に即して行はれて居るのであるから其觀照に即して味はれる。然るに實際に使用する時は觀照の餘地が無

くなる。觀照の結果が使用を快ならしめるのは勿論であるが使用中觀照することは不可能である。兩者の交錯によつて使用の快感を増大する場合があるだけである。使用と觀照とは初から別のことなのだから改めて態々引離す必要は無い。第四項以下に對しては此説明に準じて容易に判斷出來ると思はれるから省略する。

建築工藝は其作因中に藝術以内の本質的要件として實用目的を含んで居る點に於て吾々の實生活に最も密接なる關係を有する大衆的藝術である。假令繪畫や彫刻に對して比較的無關心な人々でも建築工藝に對しては決して無關心では居られない。各時代の藝術的欲求が建築工藝に最も直接に現れて來るのも之が爲である。建築家、工藝家は個々の特殊なる生活に關して十分な實際上の體驗を有つて居なければならぬ。さもなければ實用目的の特殊なる諸條件に伴つて生ずべき生活感情を表現する感興は起つて來ない。而も建築工藝は實用目的の發展と共に現實に生きて居る藝術であつて其表現は常に理想的である。指導的である。各時代の藝術的欲求の展開は建築工藝に於て最も著しく認められる。

(昭和八年七月)

美術概論

一 美的觀照

美術の目的は色々に言ひ表すことが出来るであらうが要するに美術家の生活感情に造形的表現を與へて觀照者をして直觀の必然的關係によつて之を享樂せしむるに在る。美術家の生活感情と造形的表現との關係は勿論非常に密接な關係であつて造形的表現は美術家の藝術的觀照の必然的展開なのである。美術家の藝術的觀照は造形的表現を得て初めて完了する。美術家にあつては表現に至らない觀照は完全な觀照ではない。此關係は常人に於ても同様なのであるけれども吾々常人は表現能力を缺いて居る爲に觀照が常に不完全な状態に止まつて了ふのである。美術は其缺を補つて吾々の觀照を導いて呉れる。美術品の觀照に當つては吾々の感覺は現實上の關係を離れて一種特別の機能を有つて來る。或は特殊の機能を有つて來る爲に現實的關係を脱却するといふ方がいゝかもしれない。特別の機能といふのは即ち藝術的觀照に於ける官能の觀念的機能である。藝術的觀照に當つて吾々の感

覺は觀念界の感覺的基礎として象徴的の意味を有つて来る。之を表現の方からいふならば造形的表現は感覺を所謂美的象徴にする。即ち表現すべき生活感情の支持者にするのである。

美的象徴(Asthetisches Symbol)は普通にいふところの象徴即ち記憶聯想や思考の作用によつて成立つて居る記號的象徴とは全く違つたものであつて所謂感情移入の作用による象徴である。リツプスの例を借りてドリツクの圓柱の觀照に就いて言ふならばドリツクの圓柱は全力を集中して重荷を支へて居る力の感情の美的象徴である。吾々は圓柱の觀照に即して緊張した力の感情を起すがそれを吾々自身の感情としてではなく圓柱が有つて居る感情として圓柱の中へ移入する。そこで圓柱の印象は其感情の象徴になる。觀照の際其感情と圓柱の視覺印象とは更に相互に影響し合つて益々効果を高めて行く。ドリツクの圓柱の表面には十六乃至二十四條の淺い圓溝(ラブドオシス)が稜を接して刻まれて居て圓柱が力を集中して上へ伸びようとして居る印象を強めて居る。又圓柱は上へ行くほど次第に細くなつて居るが、唯同じ程度に漸次細くなつて居るのではなく、最初の三分の一は緩や

かに、中の三分の一は稍ふくらみを有し、上三分の一は比較的急に細くなつて行く。即ち所謂エンタシスを有つて居るのである。此エンタシスは柱頭の平らなプリントスや上に開いた海膽形(エキノス)の形と相俟つて圓柱がエピステュリオンの壓力に抵抗して其重味を支へて立つて居る働きが遊戯的な容易いものでなく、十分努力を要する仕事であるといふ印象を與へる。さうして其緊張した努力に伴ふ力の感情を喚び起す。此場合吾々自身の裡に起つた其力の感情は故らに反省によつて圓柱と結付けられるのではなく圓柱の視覺印象に即して吾々に感じられるので、吾々は言はば其感情を眼で見えるわけである。若し明瞭に記憶心象なり概念なりを想起したとすれば、之等のものは直接の印象を排して美的觀照を破壊して了ふ。例へば圓柱の觀照に當つて人間が重荷を負つて居る姿を想起したり、或はベツテイヒア(K. Bötticher: Tektonik der Hellenen, 2. A. 1874)のやうに柱身の圓溝を見て繖形花の莖を想起したりするならば美的觀照は直ちに破壊される。反省によつて之等の記憶心象と圓柱の直接印象とを結付けたとすれば隔絶した兩者の比較は忽ち不快の感を惹起すであらう。記憶聯想と所謂感情移入とは非常に性質の異つた作用である。吾々

の感情は内容で直接の印象は之を象徴する形式である。感情移入に於ては両者が必然的に融合して居る。内容は形式に爲り切つて居るし形式は内容に爲り切つて居るのである。吾が各自に己の知識経験によつて恣な内容を聯想して思惟によつて之を形式と結付けるのではなく形式に即して何人の心にも必然的に一定の内容が浮んで來るのである。かういふ感情移入による象徴のみが獨り藝術的象徴なので宗教上にも従つて又美術上にも屢々行はれて居る因襲的の寓意表徴は元來全く非藝術的なものである。鍵を持つて居る老翁を描いて聖彼得と稱したり、三個のパンを持つた長髪の老女を描いて埃及の聖マリアと呼んだりしても觀照の上からすれば單に鍵を持つた老翁、或はパンを持つた長髪の老女といふだけである。反省によつて初めてそれが聖彼得であつたり埃及の聖マリアであつたりすることを理解し得る。眼かくしをして秤と劍とを持つて居る女性を描いてユステイテアを表した場合にも秤を執り劍を握つた風姿に優美と峻嚴は具はつて居たとしても正義とは直接何の拘りもない女性の像である。之を正義と稱へるのは美的觀照に於ける直接の經驗を指していふのではなく吾々が後から之に附け加へた思想を指していふのである。

美的對象に對する場合吾々は先づそれを知覺するわけであるが美的對象は元來非常に複雑なものであるから其知覺は勿論綜合的なものである。最初に戴尔タイの所謂印象點 (Eindruckspunkt) といふやうな特に印象の強い點から逐次に全體に互つて知覺し統覺して行く。其精神活動は無論吾々の精神活動であるけれども吾々が自發的に起した活動ではない。對象の印象に即して起つた活動、即ち對象の性質に基いて發した活動なのである。だから必然的に對象に屬するものやうに見える。對象それ自身に屬して居るのではないが吾々の觀照の對象、即ち吾々に知覺された對象に屬して居る。つまり觀照者たる吾々は吾々の内的活動に伴つて對象の中に這入つて居るのである。感情移入によつて内的活動と共に對象の中に投感されて居るのである。此關係は美的觀照にかざられたことではなく普通の知覺の場合にも認められる關係であるからリツプスは之を知覺上の感情移入 (Apperzeptive Einfühlung) と名づけて居る。此處でコーヘンの様に感情移入よりは感情の成立が根本問題であるとか、基礎的な純粹感情は感情移入 (Einfühlung) でなくつて感情發生 (Erfühlung) であるなどと言つて見ても經驗的事實關係は少しも明瞭にならないのみな

らず似而非認識論の爲に健全なる内省の結果を無視することにもなるから他に一層適切な概念が得られるまでは經驗的には感情移入といふ概念を用ひて差支へないであらう。

各種の線が生命のあるものになるのもリツプスの所謂知覺上の感情移入の結果である。觀照に於て線は各種の運動を有つて居る。直線的に伸びたり、曲線的に伸びたり、區劃を描いたり、突然始まつたり、滑らかに連続したり、波状の抑揚を作つたり、彎曲したり、凭れたり、狭くなつたり、太くなつたりして居る。斯様にいふ言葉は決して單に幾何學的の形式を表して居るのではない。吾々が各種の線の觀照に於て内的に體驗する活動を表して居るのである。感情移入によつて吾々がさういふ線に移感(einfühlen)する内的活動を表して居るのである。吾々は各種の線の觀照に於て各種の活動を體驗すると同時にそれ等の活動を直接、線に屬して居るものとして經驗するのである。音律を聴く場合にも吾々は之に類する活動を體驗する。勿論線の場合とは違つた特別な性質のものではあるが類似のことを經驗する。線の場合でも音律の場合でも吾々が内的に特定の活動を行ふ時初めて吾々に特定の線なり音律なりが成立して來る。即ちそれ等のものは形式を産み出す吾々の

活動によつて初めて形式を得て來るのである。吾々が其活動を行つて居る間は之によつて生じた其形式を有つて居るのである。それ故之等の對象は吾々にそれとして存在して居る限りは之を形成する一要素として吾々の活動を含んで居るのである。さうして其内に吾々の活動が含まれて居り、之によつて初めてそれ等が成立するのであるからそれ等の存在や形式は生命ある活動である。さうして吾々は吾々の心眼の視點でそれ等のものを見るのである。吾々の活動によつてそれ等の對象が刻々新たに生じ其存在を保ちつゝあるのを認めるのである。つまり吾々のさういふ活動は對象に移感されて居るのである。知覺上の感情移入によつて吾々が各種の對象の特質と差別とを認識する場合、吾々はそれ等の對象を吾々の活動即ち吾々の生命を以て満たすのである。吾々の知覺は綜合的、統一的なものである。統一的なる對象は吾々に統一的知覺を要求する。然し此要求は吾々には一種の強要である。即ち對象は吾々に綜合を強要するのである。對象の觀照には此強要が含まれて居る。さうして吾々が之に應じて活動した時、對象は初めて吾々にとつて統一的なる對象となる。結局此綜合は吾々自身の綜合、即ち吾々の知覺活動の綜合である。吾々は吾々自身

を活動して居る統一的の自我として綜合する。而も吾々の其活動は對象の内に含まれて居るのである。對象を構成する一要素として其内に在るのである。だから對象は吾々の自我に於て自己を綜合するわけである。但し其吾々の自我は對象の裡に移感されて居るのだから對象の自我になつて居る。對象はそれによつて個性になる。それ故總べての對象、就中總べての物體は吾々にとつて一つの個性である。論理的にはないが心理的事實として一つの個性になる。總べての對象の裡には複雑な活動と其活動に於て自己を綜合統一する自我が含まれて居るのである。勿論其自我はそれ自身對象の裡に包含されて居るのではないけれども吾々が物體を知覺する時に其裡に在るのである。即ち吾々の精神的所有としての物體の裡に含まれて居るのである。然し斯様な感情移入の活動は同時に又種々の特定の感情を伴ふ。力強い感、自由の感、容易い感、確實の感、餘裕ある感、又は骨の折れる感、拘束されて居る感、或は昂然、敢然、毅然といふやうな各種の感を伴ふ。さうして吾々はそれによつて喜を感じ或は悲哀を感じる。さういふ感情も亦すべて對象に移感される。吾は斯様な感情移入を言ひ表して居る言葉を日常生活に於て屢々用ひて居る。例へば線に

就いて眞直に伸びるとか、曲がるとか、波を打つとか、區劃を作るとか言ふ。又音律に關して前進、停滯、緊張、弛緩等を説く。之等は何れも吾々の活動なのである。吾々の生きた内的の運動である。或は音を聞いて力の籠つて居る音といひ、連続した音を聞いて運動が在るといふ。音は實際力強く發展して來るやうに感じられる。然し其力は實は吾々が音の知覺に當つて展開する力である。また其停滯し前進する運動は吾々が音を音として知覺する場合に内的に行ふ運動なのである。然し此運動によつて初めて吾々は音又は音の連續を知覺するものであるから吾々の此運動は對象が吾々に知覺される場合に於ては對象の裡に在るわけである。對象は吾々の知覺活動によつて初めて吾々に成立するのであるが其活動は移感される故對象はさういふ活動によつて自發的に生じ、自ら統一する個性を成して存続するもののやうに見える。尤も斯様な感情移入に積極的なものと消極的なものがある。即ち對象によつて喚起された活動が吾々自身の本性に合致して居て、吾々が自然に喜んで之を行ひ得る場合と、それが吾々の本性に反して居る爲に無理に、不快を忍んで之を行はなければならぬ場合とある。

リップスは知覺的感情移入の他なほ種々の感情移入を區別して居る。情調移感 (Stimmungseinführung) 自然移感 (Natureinführung) 生物の官能的現象に應ずる感情移入 (Einführung in die sinnliche Erscheinung lebender Wesen) 等の如きものである。總べて吾々の體驗は特殊の心的性格を有して居る。體驗の過程に特殊の律呂なり、經過の仕方なりがある。之は吾々の精神の興奮の性質に現れて來る。さうして此律呂は吾々の精神全體を同じ律呂に化しようとする傾向を有つて居る。つまり同性質の一般的情調を作り出す傾向がある。色の感覺などは其著しい例である。色の感覺は吾々の情調の中心になる。其情調は吾々の情調であるけれども色に屬する情調である。色の感覺に伴つて生ずるのだから色に屬して居るやうに見える。それ故吾々にとつて色は單に黄、赤、青等の色であるばかりでなく、それと同時に又眞面目な、快潤な、靜かな或は温かな若しくは冷やかなものである。即ち一種の人格になる。音も色と同様矢張或情調を含んで居る。色や音とは多少關係が違ふけれども風景も亦情調に満たされて居る。憧憬とか平和とかいふやうな様々の情調を藏して居る。斯様な情調は何れも對象に移感されるので之を情調移感と呼んで居る。

る。音樂の場合には殊に情調移感が盛んに行はれる。音の高低、音色並びに其強弱、和音と不和音、複雑と單純、急激な變化と緩やかな變化、拍子と動的變調等の音樂の要素は特に吾々の精神に情調の共鳴を起させるに適して居る。精神的興奮の律呂を作るに適して居る。而して此興奮はまた運動の衝動を有して居るから音樂と舞踊の結合を生ずる。音樂の斯様な特殊の刺戟は總べて音が情調の共鳴を起す力を有つて居るからである。

吾々は又自然界の現象の觀照に於て因果關係を認める。例へば石が空中に浮んで居るのを見た場合に吾々は從來の經驗によつて其石が落下することを期待する。此期待は吾々の心に起る一種の努力である。然しそれは吾々の觀照の對象に附隨して居るので吾々は石が落ちようと努力して居ると考へる。さうして吾々は唯さう考へるだけでなく實際石の努力を感じる。即ち吾々は努力を石の力として感じる。此場合それは石の重力である。若し石が落下すれば其努力が實現されたわけで、落下は石の行爲で、石の努力の結果である。若し石が落ちない場合には吾々は同時に石の重力に抵抗して居るのである。而して此抵抗も亦同じく石に附屬したものと感じられる。石自身が落下の傾向に對して抵抗して居ること



になる。無論此力も石に移感された吾々の力である。斯様な關係で總べて上部に在るものには皆落下の傾向が含まれて居る。直立して居るもの上部にも其傾向があつて重力がはたらく。それにも拘らず直立して居るものが重力に屈しないで立つて居る場合には其處に直立しようとする努力が存在して居るのである。其力も亦等しく移感された力である。物體の運動の觀照の場合に於ても吾々は其物體が或方面に進まうとする努力を感じる。之は吾々が從來の經驗によつて精神的に其物體を或方面に進ませようとする必然の努力に外ならない。物體の慣性の力は即ち吾々の慣性の力の移感されたものである。斯様にして吾々は自然を悉く努力や活動や力を以て満たす。然し此場合自然を力を以て満たす者は吾々である事は明瞭である。努力とか活動とか力とかいふ言葉の意味して居るものを吾々は唯吾々自身の内のみ體驗し感じつゝあるのだといふことは明白である。夫故それ等は必ず吾々の内から對象の中へ移されたものでなければならぬといふ事は確實である。吾々が外界に於て見出すものは唯單に事實上の存在と現象のみである。吾々は一つの岩の各部分が前後上下左右に結合して居るのを認める。さうしてそれは容易に崩壊しないと信じて

居る。然し吾々は決して岩の各部分を結合して居る力を目撃して居るのではない。若し吾々が岩の一部を挽ぎ取らうとしたならば忽ち其不可能なることを經驗するに違ひない。其時吾々は吾々自身の努力と失敗とを感じるであらうが岩の吾々に對する抵抗を認めるわけではない。如何なる自然觀照に於ても活動し努力し抵抗して居るのは必ず吾々自身である。だから感情移入は避け難い。自然物、自然現象は吾々の觀照にとつては觀照によつて人化されて初めて存在し得るのである。此種の感情移入を自然移感と稱する。吾々は自然に吾々の努力を移感する場合、吾々が努力しつゝある時の氣持をも一緒に移感する。得意な氣持や安易な氣持等を移感する。それによつて自然移感^は美的感情移入になる。自然移感の場合にいふ人化と所謂擬人とを混同してはならない。子供や未開人の神話の擬人とは區別しなければならぬ。それ等の場合には想像によつて色々の關係が附け加へられて心理の必然による一般的の人化が更に一步進んだものになつて居るのである。さういふ擬人の基礎を成して居るものが自然移感の人化なのである。擬人は一般的人化の自然の歸結とも見らるべきものである。又一方自然科学に於ける力や活動等の概念は人化とは無關係である。

それとは没交渉でなければならぬ。自然移感に於ける人化は自然科学が説くところの概念とは全然別で、各人が反省を加へずに虚心に自然現象の觀照に没頭した場合に於ける自然なる過程なのである。此自然移感是一般の知覺的感情移入と引離すことの出来ないものである。自然の形體の人化は必然的に又自然以外の同じ或は類似の形體に及んで行く。單純な線をも人化する。線が垂直に引かれて居れば吾々は之に對して重力に抗して眞直に立つて居る感情を起す。

吾々は又人間の官能的現象に吾々の感情を移入する。吾々の耳目に訴へる人間の生活の表現に移感する。之は最も重要な感情移入である。之は知覺的感情移入とも、情調移感とも、自然移感とも非常に違つて居る。之は寧ろ一般に呼ばれて居るやうに自我の客觀化と稱すべきものである。移感されるものが自我全體だからである。單に感情だけでなく自我の全部が移感される。又前述の三種の感情移入に於て移感されたるものは感覺的對象の知覺と同時に直接體驗される活動の心的性質であつたからそれは吾々の知覺に於ける對象の構成的要素を成して居た。然るに吾々が他人の外觀に移感する場合には吾々がそれを知覺

する時に一種特別の本能の作用によつて吾々の過去の經驗から其外觀に相應する性質の活動の表象が浮ぶ。此表象は其起原からいへば單なる記憶表象に過ぎないが知覺された感覺的現象と直接結合して統一的一體を成す。吾々の精神的の眼によつて感覺的現象の裡に實在するものと認められる。然し元來吾々の過去の體驗に由來するものであるから結局必然的に再び吾々自身の現在の體驗となる。吾々の過去の體驗から吾々の内に浮んで來た悲みなり怒りなりは吾々の現在の實際の體驗中に浸入して來る。此場合にも亦他の感情移入と同じく積極的と消極的の差別がある。浸入して來るものが吾々自身の本性及び現在の一般状態と同傾向のものである場合には積極的に受け容れられるが反對の場合には吾々の現在の本性が之に抵抗する。積極の場合には協和の感情に伴ふが消極の場合には不和の感情が起る。前の場合ならば吾々の意識に於ては他人の感覺的現象中に在つて吾々の現在の體驗中に浸入し來るものと見られて居る表象は吾々自身の本性と一致して居る爲に愉快であるし、後の場合ならば背馳して居るから不快なものになる。一つは吾々の同情の對象となり、他は吾々の嫌忌の對象となる。表象浸入の傾向は吾々が他人の外觀の觀照に專

一であればある程強くなつて来る。

此種の感情移入に於て現れる本能作用は之を精しく観察すると二種の本能に歸する。第一は表出本能 (Trieb der Lebensäusserung) 即ち精神的現象を肉體的現象によつて表出する本能で、第二は肉體的摸倣の本能 (Trieb der äusseren Nachahmung) である。此場合二つの本能が協同して作用して居ることは容易に認められるであらう。過去に於て吾々は悲しんだことがある。其時吾々は同時に悲しい身振を爲る傾向を體驗して居る。但し吾はそれを悲みと並行するものとして體驗したのではなく悲み其もの裡に在るものとして體驗した。さうして吾々は其傾向に隨つて本能的活動によつて悲みの身振を爲た。ところで今吾々は何處かで悲みの身振を見たとする。さうすると同じく直接に其身振の知覺の中に自身其身振を作らうとする傾向が含まれて居る。これは吾々の悲みの中に不可分の要素として含まれて居た傾向と同じ傾向なのである。夫故其傾向が起ればそれと一體の體驗を形作つて居た悲みの再生も伴つて來ることになる。要するに之は普通の單なる經驗的聯合とは比較の出來ない體驗である。單なる聯想關係とは非常に異つた體驗である。此體驗

は身振の知覺中に直接含まれて居る自ら其身振を爲さんとする傾向と、同じく之と一體を成して居る悲みの状態を再び體驗しようとする傾向とが一緒になつた結果と解するより外ない。さう考へれば吾々の知覺に於て悲みが直接身振の裡に在ることも、其悲みが身振を作り出すものとして身振の裡に存在し、身振によつて自己を表出して居ることも理解出來る。言ひ換へれば此體驗の中に表出活動といふ吾々自身の體驗に由來する全く特殊な契機が含まれて居ることも理解出來るのである。實際或情緒を或肉體的の現象によつて表出するといふことは普通の活動とは異つた名状すべからざる一種特別な活動である。

姿態に對する感情移入と共に有意的の運動に對する感情移入もある。有意的の運動の知覺は吾々の内に其運動の衝動を喚び起す。此場合にも吾々の意識に於ては其運動はそれによつて表出さるべき自我の現象即ち意志活動と結びついて居る。而して其意思活動に伴ふ情緒を共に移感されて此種の感情移入が完全に行はれる。

靜止して居る他人の肉體の形體の觀照も亦本能的衝動を喚び起す。吾々自身の生活活動及び之に伴ふ生活感情の特定の種類のものに應ずる衝動を興へる。然し此場合の感情移入

の對象は有意的の運動や本能的の表出活動によつて生ずるものではなく、又之等によつて變ずるものでもない。それにも拘らず尙特定の生活活動に導く衝動を與へるのは何故かといへば總べての肉體的形體は運動の可能性を表して居るからである。肉體的形體の視覚印象と運動の衝動とが本能的に結付いて居るからである。兩者の間は生物學的關係によつて繋がれて居るので吾々は肉體的形體の視覚印象に之に相應する運動の可能性を移感するのである。運動の可能性は吾々に運動傾向として體驗される。勿論運動傾向には種々ある。表出運動もあれば他の實際上の目的を有する運動もある。又其運動の方向も目的も性質も定まつて居る。衝動にも積極的なのと消極的（運動を阻止する）なのとある。一種類の運動ばかりでなく幾つかの運動が結合して居る場合もある。

例へば或人の口を觀照した場合、其口の形體が舌鼓を打ち、味ひ、啜るに適して居ることがある。顎骨が亂暴に物を噛むのに適して居るやうに見えることがある。其場合に吾々は直接その味つたり、啜つたり、舌鼓を打つたり、荒々しく噛んだりする運動を其形體に移感する。つまり吾々にとつては其視覚表象の中にさういふ運動に應ずる衝動が在るのである。

ある。更に又其形體の中にはさういふ運動の源である精神状態が潜んで居るのである。其結果其形體は吾々にとつて官能的な、物質的な形體となる。而してそれと同時に肯定的な愉快な方面が抑制され、否定され、ば其口の形體は下品な野卑なものになる。又は吾々が他人のすぼけた肩を見たとする。肩が餘りすぼけて居れば不愉快である。何故ならばそれは自我の無い他律的な性格の相を表して居るからである。尤も肩の下がつて居る形は頸の筋肉の運動の自由である印象を與へる場合もある。自由に首を伸したり動かしたりする事が出来るといふ印象を與へる。さうしてそれと同時に其原因である心の状態や性格を感じさせる。眼や口に次いで手は最も複雑多岐な表情の器官である。手は同時にまた特に實行上の目的に應ずる器官でもある。其形體の上に其何れの方面かが主として現れて居る。手は其の全體や各部分の形體、關節の區分と比例等によつて粗暴な捕捉、粗雑な物質的の勞働に適するが如くに見え、或は輕快な遊戯、繊細な操作、鋭敏な感觸に適して居るやうに見える。従つて手の形體はそれぞれの方面に相應する人格を表出するのである。身體の其他の部分も亦之と同様に色々の運動の可能性の表現、一般的に言へば各種の可能なる生

活作用の表現である。或種の形體には直接に力の感、健康の感、運動の容易なる感、弾力性の感等が結びついて居るし、また或種の形體には虚弱の感、萎縮の感、鈍重粗硬の感等が結びついて居る。鈍重粗硬は運動の仕方に現れる。一つの運動から他の運動に轉ずる移り方にある。阻止された、不自由な運動である。だから觀照の際さういふ運動の仕方を感ぜさせる部分は鈍重粗硬に見える。勿論吾々はさういふ運動を唯表象するだけではなく其運動の衝動を感じる。而も其運動が阻まれて居て自由に出来ないことを感じるのである。之等の感情移入に於ても亦本能と經驗とが一緒に作用して居る。然し此場合特に本能的の契機が著しく認められる。例へば背中の形體に移感する場合などに於て吾々は曾て自分の背中の形體を見たことがあるのではないし、また他人にとつて其背中の形體が如何なる意味を持つて居るのかを眼で見ることが出来るのでもない。さればといつて其特定の背中の働らきを見てから初めて其背中の意味を解するのでもない。況んや他人から彼が其特定の背中によつて何を爲し得るか、また其形體に伴つて如何なる感を有つて居るかを聞いて初めて其知識を得るのではない。吾々はさういふ間接の道程を経ずに直接に形體を解する。

吾々は直接其内に含まれて居る運動の可能性を感じる。即ち吾々は形體の觀照と同時に其運動の衝動をはつきり感じるのである。さうして内面的に其運動を行つて其形體に伴ふ活動に相應する力の感、虚弱の感、弾力性の感、粗硬の感、精緻の感、粗暴の感等を起す。吾々は此場合に於ても亦唯内面的に其運動を行ふのであるが時としては表面に現れる程度に之を實行することもある。

他人の身體に關する感情移入の説明の前提になつて居るのは本能的の運動衝動であるがリップスは之によつて説明し難い場合として異性の身體の特殊なる形體、例へば女性の胸部の如きものを舉げて居る。さういふ特殊なる形體の知覺は運動神經の作用で生じたり、變化したりするものではないし、又吾々の全く知らない形體である。吾々はさういふ特殊の形體に即して行はれる生活を體驗する事は出来ない。従つてそれを摸倣する事も出来ないわけである。だから摸倣説や經驗説は此場合説明にはならない。此場合は運動の衝動などでなく直接精神的衝動が起るのである。運動衝動の作用は精神から發して肉體的現象に終るのであるから運動衝動は間接に其衝動の源として之と結びついて居る精神状態を生ず

べき衝動になる。然し此場合には直接其精神状態に應ずる精神的衝動が起るのである。此異性の特殊なる形體の感情移入は最も明瞭に感情移入の概念が摸倣の概念と異なる事を示して居るものである云々と言つて居る。

然し之は一種の不徹底である。背中の感情移入が本能的運動衝動と經驗との結合によつて説明出来るならば此場合も亦それによつて同程度の説明が出来る筈である。曲線や曲面の感情移入と同様に之も亦説明し得る筈である。女性の乳が背中与異なる點は唯其形體及び之に關聯する内面生活が吾々に缺けて居るといふだけである。又乳の形體と曲線或は曲面との違ひは乳が人間、就中女性の身體の特殊なる部分であるといふだけである。勿論之は非常に大きな相違であるが感情移入の一般からいへば決して特別の説明を必要とする程のものではない。感情移入に於てはリップスも屢々言つて通り形體の所有者自身が吾々の感情移入の結果と同じ感情を懷いて居るか居ないかは問題にならない。生物か無生物かさへ問題にはならないのである。唯感情移入の眞偽問題が起つた時に間違つた感情移入は訂正されるだけである。

完全な積極的感情移入に於ては移感され、客觀化されて對象の中に投じられて居る唯一の吾々自身の自我が意識されるだけであるが消極的感情移入の場合には吾々は對象から分離してそれと對立して居ることを感じる。即ち自我が分裂する。完全な感情移入から脱出した時も之と同様である。さうして此分裂によつて初めて吾々は多數の個性の存在を意識するのである。

吾々が情緒の聲や更に進んでは言語を聞いた場合にも亦上に述べた他人の身體の形體や運動に對する場合と同様に感情移入が行はれる。而してそれによつて初めて聲や言葉の意味が理解される。一つの言葉を聞くと直ぐ吾々は其言葉によつてそれが表して居る對象に注意を惹かれる。さうすると吾々の裡に其對象の知覺を言語に表さうとする衝動と、其言葉を發音する活動の摸倣衝動が同時に起る。此二つが合して對象の知覺を同一の言葉によつて言ひ表さうとする傾向になる。而も吾々は言葉と人とを結びつけて居るから此傾向は其人の傾向として體驗される。斯様にして吾々は耳に聞いた言葉を理解するのである。續いて自我の分裂が行はれれば一面には他人が其對象を知覺して其體驗を言葉に言ひ表して

居ることを知り、又一面には吾々が其対象を知覺してそれを言葉に表さうとして居ることを知る。即ち吾々は他人の言葉を聞いて其対象を知覺して居るのである。此關係によつて他人の言葉は傳達の意味を有つて来る。

感情移入の結果は本能的に直接、實在意識を伴ふ。それ故感情移入も亦官能的知覺や記憶等と共に吾々の實在認識の基礎である。然し感情移入の結果が客觀的の實在認識になる爲には勿論理性の法則即ち論理の法則によつて審理されなければならぬ。其審理に堪へないものは結局假象若しくは錯誤である。但し美的感情移入の場合には眞偽の問題は起らない。審理が必要になるのは感情移入が知性の問題になつた場合である。感情移入に於て直接には客觀的實在と感ぜられて居るものが實際果してさうであるかどうか問題になつた場合である。感情移入の結果に對して此疑問を起すのは實踐上の考察、殊に倫理上の考察である。美的感情移入に於ては感情移入の結果は其儘完全に存立する。吾々の美的共體験 (Ästhetisches Miterleben) として残る。美的共體験はあらゆる實在問題を超越した精神的內容の共體験である。さうして吾々が積極的に美的感情移入を爲し得る対象は美であるし、消極的なる美的感情移入の対象は即ち醜なのである。

感情移入美學 (Einfühlungsästhetik) に對しては從來種々の批評が加へられて居るが感情移入といふ概念をリップスの最近の所説のやうに解するならば經驗的に之を非難すべき點は少しも無い。吾々は感情移入といふ傳統的な概念を俄かに棄てる必要は毫も無い。ヴントは (Wundt: Völkerpsychologie III, 45 ff.) 感情移入を説明して感情融合 (Gefühlsassimilation) だと言ひて居る。然しヴントの説明は間違つて居る。ヴントの考は所謂感情移入に於ては対象の形體の知覺に伴つて客觀的の表象聯想が起つて其表象に即する感情と直接の形體の知覺に即する感情とが融合して統一的の總體感情を作る。其場合表象聯想は心理的には重要な要素なのであるが感情的要素のみが表面に現れて居つて表象的要素は潜在的に作用して居るのだといふやうに見て結局感情移入も一種の聯想作用であるといふのである。然し假りにさういふ表象聯想が起るとしても其爲には先づ対象の形體の知覺を必要とする。ところが其対象の形體の知覺が既に感情移入の結果なのである。即ち感情移入は聯想の基礎なのである。ヴントの考で行けばドリツクの圓柱を觀照する場合に吾々は

直接の知覺に伴つて先づ滅多に見たこともない吾々自身の直立した形體の潜在的聯想を起しそれから漸く感情移入が成立することになる。更に單純なる垂直線の觀照の場合も同様である。感情移入が聯想の前提であることは暫く措いて單に此無理な聯想による説明だけを考へても頗る卑俗な誤といはねばならない。

リップスは彼の『感情移入論』(《Zur Einfühlung》 S. 452 f.)に於て自分の説は不完全であらうが讀者は此何人にも明白な事實を見て欲しい。吾々は屢々物體の力、努力、活動、對象の快濶な性質などといふことがあるが之等の言葉の意味するところのものは一種の官能的知覺であるかどうか考へて貰ひ度い。若しさうだと考へるならば其官能的知覺を精密に規定して本當に其官能的知覺が上の言葉の意味するところのものを吾々に傳へ得るといふ證明を試みて欲しい。其官能的知覺が如何なる順序でそれをやるか説明して貰ひ度い。然し之は不可能事である。さうして讀者は言葉の意味するところのものは吾々自身の裡にのみ見出し得べき個人の意識體驗(Bewusstseinsenerlebnis)である事を認めざるを得ないであらう。それと同時に又此意識體驗の特質は毎に對象によつて規定されて居ることを認

めるであらう。即ち結局は感情移入の事實を認めることになるだらう。自分は全體それで満足であるといふやうなことを書いて居る。リップスの考では感情移入は勿論認識の根本問題なのである。感情をコーヘンのやうに考へることの出来るものは、問題は感情移入(Einfühlung)にあらずして感情發生(Erfühlung)なりとも言へるであらうが感情を意識の傾向(Disposition des Bewusstseins)と考へたり、其傾向といふやうなものを第一に置くといふことはそれが如何に微妙な思想を含んで居ようとも結局吾々には領會し難い(Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls I, S. 135-143, 185 f.)。對象の客觀的知覺の動作(Akt)と之に伴ふ種々の動作が吾々の感情の基礎なのである。それ等の動作によつて生ずる客觀界と吾々の主觀との關係が吾々の感情や意欲の客觀的基礎になるのである。吾々の感情的體驗は客觀的に與へられた(或は可能なるものとして、または想像として表象された)自我の位置(廣義)若しくは對象に對する吾々の感情的態度である。吾々の感情的體驗は肉體感情(Körpergefühl)や、對象を有せざる情調を最低の限度として吾々の感情的状態と位置又は對象の意識、表象或は知覺との融合した構造的統體(Strukturelle Fin-

heit)を成して居るのである。而して感情が自我の位置に結びついて居るか対象に結びついて居るかによつて位置感情(Lagegefühl)と対象感情(Gegenstandsegefühl)の區別を生ずる。位置感情は主觀の對象に對する關係を基礎とし、対象感情は感情移入によつて吾々の自我の位置關係に準じて對象の知覺に伴つて起る。對象が生物或は人間である場合には對象感情は其官能的現象の感情的解釋(Gefühlsinterpretation)となる。此感情的解釋即ち領會(Verstehen)の正否の程度は心的構造組織(Strukturzusammenhang)の相似の程度に従つて異なる。

感情移入の過程をグロースは内的摸倣(innere Nachahmung)によつて説明しようとしたが、それは明らかに失敗である。感情移入の場合に於て實際には摸倣すべき何もものも存在しては居ないのである。また何も摸倣されては居ない。摸倣すべきものは感情移入によつて初めて成立するのである。吾々は感情移入によつて初めて形體と其活動とを作り出すのである。吾々が形體を作り出すときに吾々は或活動をする。其活動が即ち吾々の知覺に於ける其形體の活動なのである。だから感情移入は摸倣にあらずして内的創造である

(Karl Groos: Der ästhetische Genuss, S. 179 ff.)。

感情移入と記憶との關係は融合(Ineinander)と並立(Nebeneinander)との關係である。或對象が喚び起す記憶表象は決して其對象に移感されることはない。必然的に起る聯想は然し感情移入と同格であらうといふ者がある。之も誤である。必然的聯想とは如何なる聯想を指していふか。經驗的の聯想は決して必然的ではあり得ない。唯對象と吾々との間の本質的類似のみが聯想を必然的なものに爲し得るのである。ところが其本質的類似は感情移入によつて初めて吾々に知覺されるのである(Lipps: Zur Einfühlung, S. 336 f.)。凡そ吾々の認識には三方面ある。吾々は物體を認識し、吾々の自我を認識し、又吾々以外の自我を認識する。第一の認識の源泉は官能的知覺で、第二の認識の源泉は内省、即ち直接或は記憶に現れる心的過程を反省して自我の諸性質を知り、欲求の體驗を知り、活動を知り、動作を知り、感情を知り、それと同時にまた自我と對象との各種の關係を知るべき内省である。而して第三の認識の源泉は即ちリツプスのいふ感情移入なのである。感情移入は單に認識の源泉であるのみならずそれ以上の意味を有つて居る。即ち感情移入は倫

理的にも美的にも重大な意味を有つて居る。リップスのいふ感情移入は勿論廣い意味のものであつて言葉の元來の意味からいへば多少廣過ぎるかも知れない。然し既に實際上多くの哲學者から認められて居る此言葉に對して今更少數の美學者等の過去に於ける語義上の拘泥を顧みる必要はあるまい。リップスの言ふ意味では感情移入は吾々の自我を吾々以外の對象の内に客觀化すること (Objektivierung) である。客觀化されたものが本來の狹義に於ける感情といふ名で呼ばるべきものであると否とには關らないのである。自我の轉置 (Transposition) であつてデイルタイの言ふ『領會』 (Verstehen) の基礎を成して居るものである (Dilthey: Schriften VII, S. 45-60, 118; Lipps: Leitfaden der Psychologie 3. A., V. Absch.)。さうしても感情といふ言葉が氣になるならば自我の轉置とでも客觀化とでも呼ばばいゝ。然し移感といふ語は古典主義や浪漫主義の文學以來既に十分の領會を経て居る言葉であつて今更術學的拘泥を必要としない。

吾々が直接體驗する吾々の自我、リップスの所謂意識我 (Bewusstseinsich) の對象に對する關係に二様ある。吾々が對象に就いて思考し、判斷し或はそれに快を感じ、夫を追求し、それに對して活動して居ることを感じる場合には即ち思考し、判斷し、快を感じ、追求し、活動する自我が對象と對立して居る。又吾々が或物の内に在つて思考し、判斷し、感じ、追求し、活動して居る場合、つまり吾々自身の特定の態度を直接には吾々以外のもの有する特定の態度として體驗する場合は即ち自我の客觀化 (Selbstobjektivierung) であつてリップスのいふやうな廣義の感情移入である。吾々が或對象を知覺する時、吾々は吾々の特定の内的態度を其對象に屬するものとして、其内に在るものとして、即ち知覺した對象の一要素として體驗する。對象が表現して居るものとして體驗する。之がリップスのいふ感情移入の意味して居る事實なのである。感情移入の特殊の一例たる言語によつて他人の思想が傳へられる場合などでも言葉の表して居る思想は吾々の表象活動によつて作られるのであるが他人から傳へられたものとして、言語といふ客觀的事實に即して與へられたものとして、即ち其言葉或は更に其言葉を發した者に屬するものとして經驗される。經驗としては吾々自身の活動は吾々自身の活動でなく他人の活動になる。即ち吾々の體驗は受働的であるが然し一種特別な受働的體驗である。對象の知覺の内に之と不可分の關係

に於て吾々自身の活動が含まれて居るのである。吾々自身の活動でありながら吾々以外の客観的のものになるのである。

感情移入は二つの条件を前提として居る。吾々が何等かの活動を表象し或は想像する場合には其活動は必ず現實の活動となり、現在の體驗となるべき傾向を有つて居る。勿論吾々は隨時任意の人間に任意の感情（即ち任意の活動なり、内的活動の性質に伴ふ）を思惟によつて想定することも出来る。其人間が實際には其感情を有つて居ないといふことを明らかに知つて居る場合、又は之に多少の疑を有する場合にも之を爲し得る。然し斯様な場合に思惟によつて他人に想定した感情は決して吾々自身の現實の感情となつて移感されることはない。事實に反する場合、疑はしき場合等は素より假令其眞實なることが明瞭である場合でも單に理論的に之を知るのみであるならば感情移入は起らない。吾々は其感情を想定することは出来ても其感情の基礎たる活動を内的に實現することは出来ない。活動そのものは現實の活動たらしむとする傾向を有つて居るのであるが實現されるまでに發展せず止まつて了ふのである。現在の吾々の體驗の中へ浸入して來ないのである。其活動が吾

吾の現在の體驗の中へ浸入して來るといふことが感情移入の第一條件である。

其爲には吾々の方からも其人間の中へ浸入しなければならぬ。其人間の活動の觀照に没頭しなければならぬ。單に思惟によつて其活動を想定するのみに止まらず其觀照に没頭しなければならぬ。さうすれば想定した活動は現實の活動になり其感情は吾々の現在の體驗となつて移感される。即ち觀照が純粹であることが感情移入の第二の條件である。而して美的感情移入 (*Ästhetische Einfühlung*) は必然的に此二つの条件を具備せる最も純粹なる感情移入なのである。

感情移入は對象に對する吾々の態度如何によつて其条件を異にする。之によつて凡そ二様の可能性が認められる。即ち所謂實踐的感情移入 (*Praktische Einfühlung*) と美的感情移入の差別を生ずる。例へば或人間の觀照が吾々に悲みの印象を興へたとする。若し吾々が對象に對して倫理的態度を執つて居るならば其悲みが實際のものであることを明らかに知り得た場合に初めて吾々は素直に其觀照に従つて其悲みを共感 (*mitfühlen*) し體驗することが出来る。悲みが眞實であるかどうか疑はしければ感情移入は行はれない。感情移

入が行はれる爲には吾々が移感すべき悲みが客觀的存在を有して居ることが第一條件なのである。實踐的感情移入にとつては感情移入の内容が客觀的存在であるか否かが先決問題なのである。

しかし吾々は斯様な實在問題を不問に附して純一に感情移入を行ふ場合もある。即ち美的感情移入の場合である。美的感情移入に於ては移感されるものが客觀的存在なりや否やといふやうな點は最初から問題にならないのである。美的感情移入は純粹なる美的觀照 (Ästhetische Betrachtung, ästhetische Kontemplation) を條件として居るのである。純粹に靜觀的 (kontemplativ, beschaulich) であることを前提して居るのである。即ち美的觀照以外のあらゆる實在關係に對しては全く無關心である (uninteressiert, interesselos) である。對象の存否も、其存在に伴ふ欲望も美的觀照とは全然没交渉のものなのである。

勿論吾々は色々な對象を様々な見地から觀照することが出来る。例へば一個の藝術品を歴史の見地からも、經濟の見地からも、財政の見地からも觀照することが出来る。然し美的

觀照は之等の觀照とは著しく相違して居る。それならば美的觀照の特質は何か。此間に答へる爲には吾々はそれ等の觀照に共通なる性質を明らかにすればいい。それ等の觀方に共通なる性質は何れも藝術品の觀照から離れて了ふ點である。對象そのものの觀照から離れて行く點である。即ち歴史的の觀方ならば對象の觀照によつて如何なる史實を學び得るかといふ問題に趨る。經濟的の觀方ならば價格其他の問題を考へる。美的觀照は唯純粹に對象の觀照のみに没頭して他念を雜へず、直接對象に現れて居るもの許りを見る。つまり美的觀照は對象の最も純粹なる觀照なのである。だから美的觀照は倫理的觀照や論理的 (科學的) 觀照のやうに對象が客觀的存在を有するや否やを問はない。さういふ問題は既に對象そのものから離れた問題である。客觀的存在であると否とによつて對象自身の性質は毫も變化しはしない。夫故實在問題は純粹に對象及び其性質に關係して居る問題ではないのである。之を要するに美的觀照は全然實在問題の此方に止まつて居る觀照なのである。即ち美的觀照は其對象を経験に準じて知覺し觀照するのではなく純粹に質的 (qualitativ) に觀照する。美的觀照は純然たる質的知覺 (reine qualitative Apperzeption) なのである。

全く對象の裡に没頭して其處に止まつて居る觀照である。此事は美的觀照が對象其者及び其内に現れて居るもの以外には何ものをも顧みない故に可能なのである。

尙吾々は美的觀照の對象に關して二つの要素を區別して置く必要がある。一つは官能的に與へられて居るもの、即ち一個の大理石像ならば其特定の形體に彫刻されて居る大理石塊である。他の一つは其内に或は夫に即して表現されて居る生命である。對象の此二つの要素に關して美的觀照に於ては上述の如く實在問題は提起されない。觀照者は其大理石塊を見て彼が見た儘に之を知覺する。其大理石塊のみに關する美的觀照はそれだけで完了するのである。美的觀照は夫以上進んで此大理石塊は如何なる自然物であるか、自然界に於て此種の大理石塊はどういふ位置を占めて居るのかといふやうな疑問は起さない。夫故美的觀照は其大理石塊が無機物であつて其内に生動して居る生命の感とは本質的に相容れないものであるなどは考へずに單純に大理石塊を眺める。さうして同時にそれが如何に刻まれて居るか、如何なる外觀を有するかを見る。直接の感覺的印象を離れた反省の結果初めて得らるゝ知識などは顧みない。美的觀照にとつては對象の感覺的印象は單に現象若し

くは假象なのである。但し現象とか假象とか言つても吾々が大理石塊を實物でないと思つたり、假象に過ぎざる錯覺に縱つて居るといふやうな意味ではない。大理石塊が吾々にとつて唯見るがまゝのものであるといふだけの意味である。吾々の美的觀照に於ては大理石塊は其の物理的實在關係から脱却したものであるといふ意味である。それと同時に藝術品の内容即ち大理石塊の内に宿つて居る生命も亦吾々にとつてはあらゆる實在關係を脱却したものである。唯吾々の眼前に見えて居るだけのものである。勿論吾々は肉眼を以て生命を見ることは出来ないが吾々はそれを感じ、夫を體驗する。或は其生命が吾々の體驗の中へ浸入して來る。然し吾々は夫を大理石塊に即して認めるのである。即ち吾々の直觀にとつては其生命は大理石塊の中に在るのである。吾々は直觀上大理石塊中に在りて見ゆる其生命を單純に與へられたるまゝに感受して敢て其眞僞を問はない。實際大理石塊中に表現されて居る生命は既に表現といふ言葉の意味して居る通り實在の生命ではないのである。それにも拘らず美的觀照に於ては吾々は夫を實在でないなどとは言はない。眞僞共に問題外だからである。吾々にとつてはたゞ直觀的に生命が其處に在つて大理石塊中に宿つて居

るといふ事實が存在するばかりである。而して吾々は其生命をも亦單に質的 (qualitativ, inhaltlich) に、即ち其内容に準じて觀照するだけである。其生命が如何なる性質のものであるか、如何なる内容を有するかといふことが吾々の興味を惹く。其特定の内容に由來する印象に吾々は寄心するのである。吾々の美的觀照に於て特定の形體を興へられたる大理石塊と其中に宿つて居る生命とが有する斯くの如き特殊なる存在の性質が所謂美的對象の美的觀念性或は美的理想性 (Ästhetische Idealität) である。吾々は美的觀照によつて對象を實在問題を超越した純觀念的な世界へ移す。哲學的美學の語を藉りれば有限の相對界から觀念の絶對界 (Das absolute Reich der Idee) へ引上げるのである。

美的觀照に於て美的對象の内容は純觀念的な世界に屬する。或は純觀念的な世界を成して居る。然し其内容はまた一方に於て美的對象の内容として常に或官能的なるものに結ばれて居る。即ち或實在の人間又は藝術的形態を興へられたる大理石塊等々に繋がれて居る。夫は吾々に對して唯一般的に存在して居るといふだけではない。唯如何様にか存在して居るといふのみではない。特定の官能的なるものの裡に宿つて居るのである。其裡に封

じられて居るのである。斯様にして美的對象の觀念的内容即ち觀念界へ移された内容は同時に吾々に對して單に觀念的に存在して居るもの、例へば吾々の思想、想像、空想若しくは歴史的追憶等からは截然と峻別される。美的對象の内容は其特殊なる存在の仕方によつて單に一般的に可能なる觀念的對象の世界からも區別された特殊なる獨自の世界となる。之は所謂美的孤立性 (Ästhetische Isoliertheit) である。此美的孤立性も美的對象又は美的觀照の特質であつて美的對象を美的對象たらしめる所以を成して居る。

所謂美的客觀性 (Ästhetische Objektivität) も亦美的觀念性に伴つて之と同時に考へられることである。之は特に美的對象の内容に關するもので美的内容即ち對象に繋がれて居る生命が實在問題を離れて端的に吾々と對立して居るといふことの裡に包含されて居る。美的客觀性とは美的觀照に於て美的内容が問題なしに端的に存在して居るといふことに外ならない。美的對象の官能的なるもの例へば上述の大理石塊が先づ吾々の前に全く問題なしに興へられて居る。然し之に即して表現された生命が存在して居る。夫故此生命は官能的なるものの裡に興へられて居るのである。美的觀念性によつて端的に吾々に興へられて

居る。既に初から實在問題を超越して居るのだから問題は無いわけである。之によつて感情移入の第一條件（與へられた生命が吾々の體驗の内へ浸入して來なければならぬといふ）が充たされる。之はとりもなほさず移感せらる可きものが吾々にとつて全然問題なしに與へられて居るといふことであるが此條件が美的觀念性の中に包含されて居る所謂美的客觀性によつて充たされるのである。

吾々は時として小説中の一人物の或場合の態度に關して他人と争ふことがある。他人の之に對する考を誤とし、其人物は其場合さういふ態度は取つて居ないといふやうなことをいふ。勿論吾々はさういふ人物は實在の人物ではなく、従つて又如何なる行動も實際には在り得ないといふことを十分知つて居るのである。然し其場合吾々は決して作者が彼の想像の人物にさういふ態度を與へたと言つて居るわけではない。加之其場合作者は全然論外なのである。吾々は唯小説中の人物について論じて居るのである。作者及び彼の想像は過去に屬して居る。何世紀かの過去に屬して居る場合もある。吾々はさういふ過去について論じて居るのではない。作者の創造した小説中の人物の屬する所謂超時間的現在 (Zeitlose

Gegenwart) について論じて居るのである。小説中の人物は一旦作者によつて創造されてからは皆永遠に此超時間的現在に屬して了ふのである。而して同時にまた一種特別な實在界即ち美的現實、美的客觀の世界に歸して了ふ。作者の態度も亦さういふ美的客觀性から見て初めて領會し得るのである。小説家は記録する。其方法は全く歴史家の記録の形式と同一である。之々の人物が之々の事を爲し、之々のことを語つたといふやうなことを物語る。凡そ文章は判断を表すものであるから小説家も亦彼の作中の人物に關して各種の判断を下して居るわけである。而して讀者たる吾々は彼に倣つて判断を下すわけである。其判断の内容が吾々に快感を與へるならばそれは其判断には所謂判断感情 (Urteilsgedühl) が伴ふ。尤も吾々の其判断は實在の意識を缺いて居るから結局本當の判断ではなくつて假設或は虚構である、従つて其判断感情も假設或は虚構の感情であるとも言ひ得る。然し作者は決して彼の述べて居る事が實際に起つた事即ち史實であるなどと假設虚構して居るのではない。又一方存在の確信を伴ふといふことは文學の必要條件でもある。そこで其文學上の存在の確信なるものは一種特別なものでなければならぬ。それは何によつて得られる

かといふと所謂美的客観性によつて與へられるのである。言ふところの作者の判断は論理上の判断ではない。妥當性を要求するやうな判断ではない。だから結局本當の判断ではないのである。

歴史家が何時何處で戦争があつたと傳へる場合には其事實は總べての個人意識を超越して嚴存して居るのである。然るに小説家が彼の小説の主人公が或企圖に成功したと述べる場合には其成功が讀者の個人意識を超越して存在して居るなどと言つて居るのではない。吾々も亦そんなことは少しも考へて居ないのみならず其實在の有無をさへ顧みないのである。其成功は作者の記述其儘に吾々の眼前に展開されて居る。さうして吾々は唯それを受け容れるのである。それは勿論史實ではないが吾々にとつて一種の事實たるを失はない。或意味に於ては史實以上に確乎たる事實である。歴史家の傳へる事實は時として實際には無かつたことである場合がある。史實の證明は絶對的なものでない。之に反して小説家の語る事實は絶對に否定を許さない。蓋し文學上の事實は最初から實在問題を超越して居るからである。文學上の事實は文學の觀念界（理想界）で起る。

文學は言葉の連鎖である。其言葉に即して文學が存在して居る。何處で書かれ、何處で印刷されたかは問題でない。唯端的に吾々の心眼に映じさへすればいゝのである。之は然し文學上の作品の本質であつて、文學を形作つて居る言葉の連鎖は先づ端的に吾々に與へられる。勿論其言葉の裡には何かが含まれて居る。其言葉によつて何事が吾々に傳へられて居るのである。其事柄も亦言葉と同時に端的に吾々に與へられる。其事柄は吾々が其實在か否か（個人意識を超越して存在して居るか否か）を問題としない程單純な、疑ふ餘地のない存在を有つて居る。小説家も歴史家も等しく文章を以て敘述をして居るのに斯様な相違を生ずるのは一見不思議に思はれるかも知れない。就中文章と判断とを同一視して居る者、或は少くとも文章を以て判断の「自然なる」表現なりと考へて居る者にとつては全く不可解であらう。然し此關係の決して不思議でないといふことは吾々の極く普通の經驗に照しても直ぐわかる。例へば吾々は戯れに或主張を掲げることがある。さういふ場合には吾々は恰も吾々がさういふ判断をしたかのやうに言ひ表すが其實吾々は判断して居るのではない。文章の中に含まれて居る眞意は單に吾々自身が下して居るわけでもない或判

斷を相手に強ひようとする戯れに過ぎないのである。吾々の心的過程を表すものは決して文章だけではない。それを發音する口調も同等の表現力を有つて居る。それどころではない吾々は往々口調によつて文章とは正反對の判斷を表す場合もある。反語がそれである。此場合も亦戲說の場合と同様聞き手の方では其文章によつて「自然に」表はされて居る判斷を以て直ちに其文章の眞意とは解しない。尙吾々は日常相手を欺く爲でなく、諧謔の目的で實際にはないことを言ひ表すこともある。さうしてその言葉の中に含まれて居る或種の觀念聯合や聯想によつて相手を笑はせたり不快にしたりする。此場合にも相手は初めから事柄の眞偽などは問題にしないで吾々の言葉を全く吾々の希望通りに解釋する。

此種の文章は若し吾々が判斷といふ概念を論理的判斷のみに限つて用ひるとすれば何れも判斷の表現とは言へないものである。歴史家は勿論彼の文章によつて彼の下した判斷を表して居るのである。而して吾々は其文章を読む時彼に従つて判斷を行ふのである。然し今述べたやうな場合には決して判斷を行ひはしない。單なる觀念聯合や聯想は判斷ではない。之に妥當の意識が加はつた時に初めて判斷になるのである。對象の結合が事實上之と

一致して居るといふ意識が加はつて來なければ判斷にはならない。吾々が聯想するしないに關らず其結合が行はれて居るといふ意識が無ければ判斷とは言はれない。小説家の文章にも亦此種の單なる結合が存在して居るのである。小説家は吾々に此種の結合を強ひるのである。然しそれは決して妥當を主張しては居ない。妥當不妥當の圏外に在る。其結合は吾々にとつて端的に存在して居るのである。従つて其妥當を否定されるなどといふ場合は在り得ないのである。

此性質が文學の特殊なる現實性、即ち美的客觀性を成して居るのである。小説家は判斷して居るのではない、之を積極的に言へば小説家は表現 (darstellen) して居るのである。即ち端的に吾々の眼前に展開するのである。それによつて美的客觀性が生ずるのである。夫故小説家の文章も歴史家の文章と同じ意味に於て眞であるかなどと問ふのは無意義なことを言はなければならない。端的なる表現によつて文章の内容は絶対に確實なるものとなる。即ち本質的に絶対なる美的客觀性を得るのである。小説家の敘述の歴史的客觀性を問題にするのは全く意味のないことである。文學は本來どこまでも文學でなければならぬ。

元來實在問題を超越した美的觀照の世界へ吾々を拉し去らなければならぬ。

上述の關係を十分領會する爲には吾々の意識には色々の圈があるといふ一般的事實を頭に置いて居なければならぬ。聯想の圈の上には更に妥當意識の圈がある。或種の言葉は聯想圈内に止まつて居て妥當意識の圈内に這入らない爲に吾々は之を聞いても唯聯想作用を促がされるばかりで夫以上の論理的思惟に導かれぬといふ場合が起り得るのである。吾々の意識には實際さういふ色々の異つた圈がある。妥當意識の圈は即ち論理的認識の世界である。それと聯想圈とは明瞭に區別されなければならぬ。

美的客觀性は勿論獨り文學のみが有つて居る性質ではない。美的對象の總べての内容に具はつて居る性質である。例へば立像に現れて居る情緒も戯曲又は敘事詩の主人公の言葉や行爲と等しく客觀的なのである。立像の情緒も亦同じ非時間的の絶對的存在を有してゐるのである。彫刻に表現されて居る風貌も亦文學上の言葉と等しく疑ふ餘地のない存在を有つて居る。さうして情緒は其内に吾々の肆意に左右されない獨立の事實として潜んで居るのである。但し吾々の知性に對して存在して居るのではないが吾々の觀照に對して印象

的に存在して居るのである。埃及のラムセス二世も、クレシラスのペリクレスも、レオナルドオのモナ・リザも永遠にあの表情をもつて非時間的の客觀的存在をつゞけて居るのである。

美的對象の争ひ難い客觀的存在を意味する所謂美的客觀性はまた美的對象が吾々の意識に侵入することを可能ならしめる感情移入の第二の條件の基礎を成すものである。第二の條件といふのは即ち吾々が對象の觀照に没頭し得ることであつた。それは美的客觀性によつて初めて可能なのである。何故かならば美的對象、就中其うちに含まれて居る生命が吾吾にとつて端的に疑ふ餘地の無い客觀的存在を有して居るからこそ吾々は其觀照に没頭出来るのである。其うちに這入り込むことが出来るのである。吾々が其觀照に没頭するのを妨げるやうな疑問は毫も生じて來ないからこそ吾々は完全に對象の觀照に没頭し得るのである。而して其結果としてまた對象に即する生命が完全に吾々の意識中に這入つて來るのである。完全に吾々に與へられるわけである。さうして積極的にせよ消極的にせよ完全なる感情移入の對象となるのである。言ひ換へれば吾々が對象の裡に在る生命を完全に體驗

し得るのである。吾々が美的對象の内容、即ち其裡に在る生命なり活動なりを完全に體驗するといふ此感情移入の契機が所謂美的實在性 (Ästhetische Realität) である。

此美的體驗即ち美的關係に對して往々滑稽な考をして居る人がある。例へば舞臺上のファウストの不安や苦悶や絶望を見、ファウストの姿に移感しつゝある者と雖も實際に眞劍に其不安や苦悶や絶望を體驗するのではないといふやうなことをいふ者がある。憤怒の藝術的表現を觀照する者と雖も自ら怒りはしない。自分も怒り出したならば病的であるなどといふことを言ふ者がある。無論斯様な輕率な論は故らに反駁するまでもない。情緒の美的體驗について斯様なことを眞面目に考へる者は恐らく多くはあるまい。實生活に於て吾々が若し他人から侮辱されるやうなことがあれば勿論吾々は怒る。また脱し得ないやうな不幸に陥つた場合には絶望する。然しそれと之とは全然別である。此場合にはそんなことを問題にして居るのではない。美的體驗に於ける憤怒は決して他人とか運命とかいふやうなもの個人としての吾々及び其現實の實際上の利害關係を侵害した爲に發したものである。いふまでもなく憤怒の藝術的表現に基いて居るのである。而も此憤怒には實在の對象が無い。此憤怒は實生活に於ける憤怒のやうな實在の原因から發して居るのではないし、また吾々を驅つて實際的の行動に移らせることも出来ない。但し力が弱いからではない。目標とすべき實在の對象が無い爲である。夫故美的體驗に於ける情緒は其本來の性質によつて全然唯それ自身の裡に停滯して居るのである。簡単にいへば此憤怒は現實の個人としての吾々が住する現實界の憤怒ではないのである。此憤怒は實在の個性の憤怒ではないのだから現實界の憤怒であり得る筈がない。又肉體的存在として藝術品の前に立つたり或はまた劇場の何れかの椅子に腰かけて觀劇して居る實在の個性の憤怒でもない。それは唯美的觀照に没頭して美的對象の裡に低徊し、渾融して居る吾々の内的興奮なのである。それ以外の何ものでもない。

斯様に美的觀照に没頭しつゝある自我は所謂觀念我 (Ideelles Ich) である。觀念我はつまり靜觀的の自我である。全然觀念界に住して居る自我である。總べての美的觀照の住すべき觀念界に生活して居る自我である。但し美的觀照に没頭しつゝある自我が其觀念界に住して居ることは實在の事實である。従つて其自我は決して單に思惟せられたる自我とい

ふ意味に於ける觀念的自我なのではない。それは事實上實在の自我なのである。唯現實界に住する實在の自我ではなく美的觀照に没頭しつゝある實在の自我なのである。

然るに此關係を誤解して美的觀照に没頭しつゝある自我を單に假想せられたる自我と見た美學者もあつた。加之更に一步を進めて美的體驗に於ける怒を單なる假想の怒或は想像の怒と爲し、延いては一般に美的感情移入によつて移感せられたるものを假情(Schein-gefühl)と名づけた。さうして其假情と區別する爲に實生活に於ける感情を故らに實情或は實際感情 (reales Gefühl, Ernstgefühl) と稱した。例へばハルトマン、カール・ランゲ、フォルケルト等の用ひて居る斯様な假情の概念は(假令フォルケルトの如く細かい條件を附しても)根本的な誤謬を含んで居るものと言はなければならぬ。否定的な條件を附して用ひる位ならば用ひない方が一層いゝわけである。吾々の實生活に於ける經驗によつて生ずる感情を實情と稱するならば美的感情移入に於ける感情は勿論實情でない。然し決して假情などと呼ぶべきものではない。元來假情などといふ概念は無理な概念である。美的感情移入に於ける感情も亦現實の感情なのである。唯特殊なる世界に於ける現實

の感情である。特殊な性質を有する現實の感情である。其特殊なる性質こそ所謂美的實在性に外ならない。美的實在性なる概念の意味するところは第一に美的對象に即する感情若しくは情緒は其端的に明確なる存在によつて吾々の體驗の中へ入り込んで來て吾々をして之を共體驗 (miterleben) せざるを得ざらしめるといふことである。而して此共體驗は決して吾々の任意の體驗ではなく言葉の示して居る通り共體驗である。就中美的共體驗である。美的共體驗なるものは他の體驗とは全然性質を異にし、直接比較することも出来ない位特殊なものである。従つて吾々は唯體驗によつて其特殊なる性質を認めなければならぬ。而して夫はファウストの絶望を詩人の豫期通りに感受し、美的觀照の必然に従つて之を共感する者の等しく有する體驗である。或感情なり内的經驗なりを共感するといふことは然し吾々自身感情を有し其感情を體驗することに外ならない。故に美的體驗に於ける感情は決して假情或は想像感情などと名づけらるべきものではないのである。

藝術の内容は哲學的の一般概念でもなく、歴史上に現れた特殊の事物其ものでもない。何時でもあり何處でもある不可思議なる現在に屬して何人にも等しく體驗される點から見



れば一般的であるが其性質から言へば又極めて特殊なものである。藝術家は藝術的表現によつて特殊なるものを一般的ならしめ、一般的なるものを特殊ならしめる。美的觀照に於て吾々は全く對象の裡に没頭して其處に表されて居る内容を其まゝに享樂する。夫故其處に表されたもの以外の問題の起る餘地はない。對象が實際存在するものか否か、其實際界に於ける關係如何といふやうな問題は最初から除外されて居ること既に述べた通りである。藝術の目的は積極的なる生命を官能の裡に把へるにある。然し把へた生命に關して事實問題は決して起り得ないのである。藝術の題材を直接實際界に仰いだ場合でも唯表現が存在の理法に適つて居さへすればいゝので其他は全く自由なのである。即ち可能でありさへすればいゝ。吾々が倫理的判斷を下す場合には其對象は必ず實際に存在するものでなければならぬ。直接實際界に於て何等か實際上の意味を有つて居るものでなければならぬ。美的觀照はさういふことを必要としない。美的觀照は對象の享樂以外に何の關はるところもない態度である。其對象は實際界を超越した別個の世界に屬して居るのである。美的對象が實際界と没交渉だといふことは言ひ換へればそれを享樂する吾々が實際界と没交渉に

なるといふことである。實生活に繋がれて居る自我から脱却するといふことである。美的觀照に於て吾々は唯享樂者としてのみ存在して居るのである。藝術品の裡に生き其處に潜んで居る積極的人生を共感しつゝある者としてのみ存在して居るのである。實際上の自己の利害を全く超越して居る。又對象に對して時間的にも空間的にも距離の關係を有つて居ない。其裡に没頭して居る點からいへば絶対に近いし、又夫が吾々の實際上の自我と全然没交渉である點から言へば絶対に遠いわけである。藝術品が有する唯一の時空の關係は享樂毎に吾々の經驗の中に有する非時間的非空間的なる現在である。あらゆる實際關係を超越して居るにも拘らず吾々が純一無雜なる美的觀照に没頭して爲しつゝある體驗は完全なる現實性を有つて居る。即ち美的實在性を有つて居るのである。

〔美的對象は又一の價值である。従つて美的觀照は一の價值判斷である。所謂美的評價 (Ästhetisches Urteil) なのである。總べて或物に對する快不快の感情は其中に價值の判斷を含んで居る。價值の判斷とは其物が或價值を有つて居るといふ意識である。或物が價值を有つて居るといふことは其物が吾々に自己の人格に應じて其物に對する態度を定める

こと、即ち其物を評價することを強要する性質を有つて居るといふことである。若し吾々の執る態度即ち吾々の評價が正しければ其物は單に吾々に對してのみならず一般共通に客觀的に價値を有つて居ることになる。夫故吾々の態度即ち體驗の仕方、活動の仕方は總べての價値の根元である。眞正の意味に於ける價値である。例へば吾々が快く或對象の要求に従ひ得る場合には其對象は快といふ價値を有つてゐるのである。然し絶對的の價値即ち獨立の價値を有するものは吾々の人格ばかりであつて夫以外のものは唯從屬的の價値即ち人格の價値に基づく價値を有するのみである。而して人格の價値は其人格がどの位積極的であるか（即ち倫理的であるか）によつて定まる。だから最も強い、最も豊富な、最も多能な、最も統一的な、最も深刻な、最も自由な人格即ちあらゆる生命を最も強く、最も豊富に、最も深刻に、最も統一的に包含して居る最も多能な、最も自由な人格が一番高い價値を藏して居るのである。個別の人格はさういふ理想的人格を體現する程度に應じて幾らかづつ絶對價値を有ち得るのである。總べての價値は結局倫理的價値である。倫理的價値があらゆる實際關係を離れて官能に即して現れたものが美的價値なのである。

美的評價は單に對象の價値を認めるといふだけではなく同時に又其價値の實現である。吾々が對象を藝術的に評價するといふことは取りもなほさず其價値を感じ、體驗するといふことなのである。つまり美的觀照（美的感情移入）が同時に又美的評價なのである。

又美的觀照或は美的評價は最も客觀的なる最も純粹なる觀照或は評價と言はなければならぬ。吾々は美的觀照に於ては全く現實の自我を脱却して對象の觀照に没頭する。さうして對象以外何物の干渉をも受けない。毫も對象以外のものによつて不純にされることはない。だから最も客觀的で純粹である。

又美的觀照或は美的評價は最も熾烈な觀照或は評價である。何故ならば吾々は實際上の自我及び美的對象以外の總べてのものから脱却して全然美的對象の裡にのみ生きる。従つて觀照の力、評價の力は對象に即して残りなく發揮されるからである。

従つて吾々は又美的評價に於て最高の自由を感じる。自由といふことは決して美的觀照の客觀性と矛盾しては居ない。寧ろ夫によつて初めて自由が得られるのである。自由と肆意とは違ふ。多くの可能なるものの中から任意の一つを選び出すのが肆意である。選り出

されたものは常に必ず夫に背反するものと相對峙して居る。此對峙が肆意の特色である。自由といふのは之に反して規定せられたる道の上で自由に活動するといふことである。對象の要求と吾々自身の力や憧憬との一致である。

美的評價において評價されるものは美的對象の裡に内在する積極的生命である。吾々が感情移入によつて對象の中に移感した吾々自身の生命である。吾々の自我である。吾々自身の精神活動である。しかし吾々は其自我を直接觀照するのではない。實際に體驗するのである。其自我は直接の觀照の對象ではない。美的觀照に没頭しつゝある吾々自身なのである。實在界に於ける自我を實在我といふならば此自我はまさに觀念我若しくは理想我 (Ideelles Ich, ideales Ich) ともいふべきものである。而も此自我は現に美的對象の觀照に没頭して其内容を體驗しつゝある點に於て決して實在性を失つて居るのではない。即ち美的實在性を有つて居る。

美的價値の感は即ち此自我の價値の感である。吾々自身の直接の活動の感、力の感、大いさの感、廣さの感、深さの感、自由の感である。一言でいへば自我感情 (Selbstgefühl) である。あらゆる積極的活動に隨伴するところの自我感情である。然し此自我感情は自發的に生じたものではなくつて美的對象の觀照によつて生じたものである。だから美的對象に附隨して現れる。對象に附隨して居るものとして現れる。さういふ意味で此自我感情は客觀化された自我感情である。美的享樂は即ち客觀化された自我の享樂なのである。例へば偉大な巨岩を見た時吾々は吾々自身の力を感じる。強い内面の緊張を感じる。盛んな内面的活動を感じる。但し夫を巨岩に移して感じる。従つて夫等の感は巨岩の有つて居る力となつて現れて来る。吾々はつまり巨岩の御蔭で偉大なる人格に爲つた吾々の自我を味ふ。巨岩に依つて即ち巨岩の觀照に没頭することによつて現在偉大なる人格に爲つて居る自我を享樂する。美的享樂は畢竟美的對象の觀照によつて豊富にされ、廣められ、深められた理想我、現實の自我を超越した觀念我の享樂なのである。

最後に美的對象の形式と内容との關係について一言すれば藝術品の價値は其内容にあるとか、或は其形式にあるとかいふ議論は随分古くから反覆される論争であるけれども元來餘り意義のある論争ではない。此論争は藝術品の内容と題材との混同に由來してゐるので、

内容を以て形式に即して存在するもの、即ち形式に爲り切つて居るものと解するならば論争の種は無くなつて了ふ。内容とは要するに定まつた形式を與へられて藝術品となつて現れて來て居るだけのものであるし、又形式とは其内容の現れ方である。だから形式と内容とを引離して考へることは思索上差支へないけれども此二つのは常に相即して存在して居るのだといふことを忘れてはならない。二つは相關概念なのである。如何に僅かでも形式を變へればそれだけ内容も必然的に變つて來る。内容を談ずるものは陰に形式をも説いて居るのである。又形式を議する者は陰に内容をも論じて居るのである。形式に制限を加へるといふことは即ち内容にも制限を加へることである。若し又内容を題材と同じ意味に解するならばさういふ意味の内容は藝術品と直接何の關係も無いものである。題材は一定の形式を得て藝術品となつて現れた時初めて其藝術品の内容となるのである。即ち藝術品の形式に即して現れた丈が其藝術品の内容なのである。藝術品に於て大切なものは形式であるといふのは藝術品に於て大切なものは内容であると言ふのと毫も相違はない。

11 自然美と藝術美 (Das Naturschöne und das Kunstschöne)

『自然美』即ち吾々が直接自然及び人生の觀照によつて感ずる美と、『藝術美』即ち藝術品の觀照によつて感ずる美との關係は、カント以來近世の體系的美學に於て常に問題となり、哲學者の哲學上、或は認識論上の立脚地の異なるに従つて種々の説を生じたが、最近に於ける經驗學としての美學と藝術學の領域に關する論争に當つても亦更に當面の問題の一部として論議せられ、各人各様の見解が述べられて居る。フイードラア、フォルケルト、デソワール等は各異つた立場から自然と藝術とは別個のものであるから、自然美と藝術美も勿論別種のものであると見た。コンラード・ランゲは吾々が藝術品に對する態度が即ち美的態度なのであつて、自然人生に對して美的態度を取るといふ場合には、吾々は自然人生を藝術品に準じて觀照して居るのである、自然美と藝術美とは決して別種のものではないと考へた。自然美は言はば藝術美を逆に見た様なものである、吾々は自然の中で少し變

へれば藝術になりさうな色や形のみを美と感じる、だから自然美は結局自然美でなくつて藝術美である、容を變へた藝術美であるといふ簡単な説である。リップスは流石に彼の『美學』の中に『人間と自然物』(Der Mensch und die Naturdinge)の一節を設けて、所謂自然美と藝術美との關係を正當に論じて居る。此事は初めてリップスの『美學』を讀む誰もが第一に心づく點であらう。其他多少の異色ある色々の見解がある。美學と藝術學の範圍を論じて藝術學の獨立を提唱したデソワール一派の見解によれば、美的價值と藝術價值とは等しいものではなく、自然其他の藝術以外のものにも美的價值はあり得る、又藝術價值は美的價值のみならず他の倫理的價值、宗教的價值、社會的價值等をも含んで居るから美的價值を宗とする美學の研究範圍は一面に於て廣く、一面に於て狭いものである、藝術學は藝術といふ廣い現象のあらゆる方面に互つて組織的研究をやるので、文學論、音樂論、美術論等の前提、方法、目的等を吟味し、之等の各方面の研究の結果を總括し、又藝術の創作、起原、分類、效用等をも研究する獨立の一科で、美學と併立すべきものであるといふのである。従つて美的價值といふものの考へやう次第で藝術學を美學の一科と見ることも出来るわけである。

諸家の見解は暫く措き、吾々の經驗の實際に就いて此關係を考察したならばどうであらうか。吾々が偶々少しも現實的關心を交へず (interesselos) に、靜觀的 (kontemplativ, beschaulich) に、主情的 (gefühlsmässige) に自然人生に接する時忽ち其美に打たれることのあるのは家常の經驗として何人も之を否むことは出来ないであらう。極く在り來りの例を用ふるならば四季の自然の情趣、花鳥の美、人體の美、或はカントにも引かれて居る巨巖の威力、大洋の雄大、星天の莊嚴、白百合の純潔等、或は又ハルトマンの所謂歴史美 (Das geschichtlich Schöne) 即ち人文的の美、精神的の美、例へば個人の性格、人情風俗、歴史的事件といふ様なものの觀照に伴ふ美感は何人も必ず經驗するところであらう。何等かの現實的關心を以て之を拒まない限りは誰でも屢々遭遇する美感である。之を感じない者は無趣味な人間、感情の無い人間であるとカントも言つて居る。カントはもう一歩進めて理性の無い人間、道義の觀念の缺けて居る人間と言ひ度かつたであらう。之等の美感は自然が期せずして齎らす効果 (effectus) であつて藝術家の意志活動によつて製作せら

れた作品 (opus) に由来するものとは其成立を異にして居るところからカントは之を自然美 (Das Schöne der Natur, die Naturschönheit) と稱し、藝術美 (Das Schöne der Kunst, die Kunstschönheit) と區別したのであつた。

此區別は然しカントは元よりカント以後の哲學的美學に於ては常に哲學的の意味でのみ考へられて居た爲に實際上の兩者の關係の研究にとつては餘り効果のないものになつて了つた。ヘーゲルは美學は當然藝術學でなければならぬと言つて自然美 (Das Naturschöne) を美學の研究範圍から除外し、自然美を論じて藝術美 (Das Kunstschöne) の前提であるといふ卓説を述べて居るけれども其説明は甚しく哲學的で實際上の役には立たない。ヘーゲル以前にはシェリング、ゾルガー等、ヘーゲル以後にはシュライヤマツハアなども (ヘーゲルに倣つて) 自然美を排したが説明は何れも勿論哲學的であつた。自然美と藝術美との關係に初めて正當な解釋を與へたのは所謂『感情移入美學』(Einfühlungsästhetik) 就中自評以後のフイツシアとリツプスの感情移入説である (感情移入説そのものの認識論上の問題は別として)。

所謂自然美と藝術美との關係について吾々が先づ第一に考へなければならぬのは兩者の區別は單に美的觀照の客體の相違を意味するに過ぎないのか、それとも其相違によつて美感の性質も全く異つて來るか、或は美感の性質はちがはなくつても其程度に著しい差異を生ずるかといふやうな點である。自然と藝術との相違は吾々の之に對する態度の如何によつて勿論別の意味を有つ。實踐的態度に於ても科學的態度に於ても、自然と藝術との區別を排して之を同一視することは出來ないが、現實的の關係を離れた美的態度に於ては何方も同じ美的觀照の客體であつて、自然と藝術といふ現實上の區別によつて態度を變ずる必要はない。リツプスの所謂『完全なる感情移入』である美的觀照にとつては此二つの差別は無用のやうにも考へられさうである。昔の哲學的美學に於ては二者の區別は深刻な意味を有つて居る。自然はロゴスの現實的存在の形式であるとして、さういふ自然の形式の觀照に伴ふ美感を自然美だとする。而して其有限の自然の形式は非常に不完全なのでそれを理想化して完全に展開したものが藝術であるといふやうに考へるのだから自然美と藝術美との區別の意義も、兩者の關係も、非常に深遠なものになる。其代り美的觀照の實際上

の説明とは縁の遠いものになつて了ふ。哲學的美學でいへば藝術美が主で、自然美が従である。或は自然美は顧みるに足りないものである。不完全な自然美に満足出来ないで、藝術家の想像力によつて自然の形式を理想化して、精神的内容を完全に表現したものが藝術なのであるから、美は藝術に於て最も完全に現れて居るのである。不完全な自然の形式では如何なる部分にも精神が充分に現れて居るといふ譯にはゆかない。眼は精神を宿すといふが、藝術は形式の全部を眼にして、恰も千の眼を有つアルゴスのやうなものにしてつて隨所に精神が現れるやうにするのだといふ。藝術美は藝術家の精神を経て再生した美であるから自然のまゝの美以上の美であるといふ。自然と藝術との相違で美感の性質に變りはないけれども程度が非常に隔絶することになる。

經驗的に考へてもさういふ程度の差があるであらうか。美的觀照に於て吾々が直接意識するものはカントも既に言つて居る通り吾々の『生活感情』(Lebensgefühl)のみである。美的享樂は畢竟、客體の觀照に即して自己の生活感情を享樂するのである。自己の感情の享樂であるとするれば客體が自然であつても、藝術であつても之に關りはないやうに思はれるかもしれない。然し實際には其處に非常な違ひがある。其違ひは單に程度の差のみに止まらない。美的感情の性質にも著しい相違があるのである。

吾々の生活感情とは吾々の精神生活の内容及び形式に伴ふ感情をいふのである。美的感情の内容を成すものが吾々の生活感情であるとすれば、美的感情を規定するものは觀照に於ける吾々の精神生活の内容と形式でなければならぬ。吾々の精神生活の形式には人間の精神の一般的な性質、リップスの所謂『精神の本性』(Die Natur der Seele)といふやうなものの外に時代の定型或は個性の定型(Typus)がある。様式(Stil)がある。これによつて對象の把握の仕方に色々の特色を生ずる。之等のものと美的觀照の客體の性質とによつて美的感情が規定されるわけである。夫故同じ自然を客體としても其効果は人々によつて當然異つて来る。ヴェルフリンが引いて居る、ルードヴィヒ・リヒターが若い頃、三人の同僚と一緒にテイヴオリで絶対に忠實な寫生をする約束で同じ風景を寫生したところが、出来上つた繪は四枚とも丸で感が違つて居たといふ話は之を實證した興味深い例である。吾々が同じ風景を眺めて、等しく之を讚美して居る場合にも、各自の美的感情は夫々

異つて居るに違ひない。各人夫々自己の自然美を觀照して居るのである。リヒター等四人の畫家は單に知覺上の絶對忠實を期して寫生したにも拘らず、其結果は丸で感が違つて居たといふのである。其四人が最初から各自の美感の表現を志したならば、其差異は一層甚しいものになつたであらう。勿論時代と國とを同じくし、又略々同様の經歷を有つて居た四人の畫家の間には觀照の共通點も少くなかつたに違ひない。唯其著しい差異の印象が強かつたのである。ヴェルフリンの言ふ通り、四枚の風景畫は趣味の類似して居るに拘らず、或ものは角のある線を示し、或ものは丸味のある線を示し、或ものは迪々しい緩やかな線を示し、或ものは流暢な勢のある線を示して居たであらう。色に於ても、面に於ても、光に於ても、陰に於ても、量に於ても、質に於ても、遠近の關係に於ても、全體の比例に於ても著しい差異を示して居たであらう。此問題及び之に聯關する多くの重要な問題に關しては吾々はヴェルフリンの著書中に無數の類例と、精緻な觀察とを見出すことが出来る (Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915. Do., Italien und das deutsche Formgefühl. 1931)。又一八九二年に書かれた大デイルタイ (ヴェルフリンはデイルタイのことをかう呼んで居る) の論文中に深い暗示を求めることが出来る (Dilthey: Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe)。

そこで自然美に關して吾々が(第一)に考へなければならぬことは、自然の美的觀照に於ては觀照者によつて其内容が非常に違つて來るといふことである。方向も違へば、程度も違ふ。精神的「物理的に、社會的「歴史的に制約されて居る各人の個性の定型に従つて非常な差が出来るといふことである。

美的觀照は完全に展開された場合には、其本來の性質上必然的に表現を求めらるやうになる。此事實は從來の美學に於ては十分に顧みられて居なかつた。フィードラア以外には明瞭に認められた者は無かつた。其爲に享樂と創作との關係が正當に認められなかつたのである。常人は表現の能力を缺いて居るから通常享樂の程度に止まつて了ふ。然し美しい自然に接した時、『繪が描けたらば』とか、『繪に描き度いやうだ』とかいふ種類の嘆聲を發することは吾々の平凡な經驗である。美的觀照の窮極は當然作品でなければならぬ。製作は勿論有意的に (durch Freiheit) 爲されるのだけれども、藝術は此場合には計畫的に美を製作

したるもの (Die geistliche Hervorbringung des Schönen) と言はんよりは寧ろ觀照の必然的展開として美を表現したるものである。此點から見れば自然觀照は製作の一部若しくは前半である。製作の序曲である。而して自然の美的觀照の内容を造形的に表現したものが作品であるとすれば作品はまた自然觀照の記録でもある。作品以外に美的觀照の記録は在り得ない。

斯様に自然の美的觀照が結局自然の藝術的觀照 (勿論ランゲの説の如く自然を藝術品に準じて觀照するといふやうな意味ではない) であり、所謂自然美が必然的に作品によつて表現せらるべき美、即ち藝術品の内容となるべきものであるとすれば、一方美學に於て自然美を研究すると言つても、直接の方法としては美學者自身の内省と、貧弱なる實驗の外には何にもないので、矢張り自然觀照の記録としての藝術品の研究を以て主要なる手段とせざるを得ない實際上の關係に鑑みても、從來色々の不都合を忍んで傳統的に用ひて來た『美學』、『美的』(Ästhetik, ästhetisch) 等の語は原理的には之を廢して、美學を『藝術學』(Kunstwissenschaft) と改め、美的を『藝術的』(künstlerisch) と更へるのが至當で、

徹底的であると考へられる。『美的』といふ概念と『藝術的』といふ概念の異同論の如きは特定の美學の特定の概念に關してのみ論じ得ることであつて、實際上二つの概念の間に差異を設けることは無意味である。

(第二)に吾々の考ふ可き點は自然と藝術品との間の著しい差別である。既に藝術品が藝術家の自然觀照の必然的展開の結果、藝術的觀照の記録であるとすれば、其表現するところは藝術家の個性の定型を通して觀照せられたる自然美である。吾々が自己に最も自然なる美的觀照の態度、即ち自己の定型によつて觀照した自然美とは異つたものである。藝術品の觀照に於ては、吾々は自然に對する場合のやうに自由でない。藝術品は自然のやうに觀照を吾々に委ねない。作者は自己の觀照に於ける自然の効果を造形的手段によつて翻譯して、吾々に同じ觀照を強要するのである。従つて如何なる場合でも吾々の觀照との間に多少の相違を生ずることは當然の結果である。其主なる原因が何方にあるとしても、重要な點に於て極端な懸隔があれば享樂は不可能になる。觀照の齟齬を生ずる原因は作品の巧拙、個性の差、教養の差、時代の差等色々の複雑な關係の中に在る。而して藝術家の觀

照が高さに於ても、廣さに於ても、深さに於ても吾々の上に在る場合には吾々の觀照は作品に依つて高められ、廣められ、深められる。各人藝術品の觀照に於ける觀照の懸隔は常人の場合には通常漠然と考へられて居るよりも遙かに大なるものである。夫は傳統的評價を有する傑作、例へばプラクシテレス、ジオットオ、ブルネレスキ、マサツチオ、レオナルドオ、ミケルアンジェロ、テイツィアノ等々の作品の如きもの、或は好評を博したる現代の作品に對する評語に於て特に明瞭に之を發見することが出来る。吾々は又専門學者の著述に於ても亦往々歴然たる觀照の齟齬を見出すことがある。このことは同一の藝術家を評論せる諸家の記述を比較すれば直に首肯し得るであらう。藝術品は唯所謂理想的なる場合 (Idealfall) に於てのみ必然的に觀照者をして完全に作品の内容を享樂せしむるのである。何れにしても吾々の觀照は作品によつて劃然と制約される。

(第三)に考ふべき點は、藝術品の觀照に於て吾々は作品の内容を享樂すると同時に、藝術家の個性的なる觀照の定型、即ち藝術家の様式をも享樂するといふ事である。此事は藝術品の觀照の眼目である。之は藝術品の本質に基づく必然の結果である。勿論様式の享樂は藝術品の觀照に即したことであつて、作品の享樂と離れて別に新らたに之と並行し、或は前後して様式の享樂が行はれるのではない。吾々は藝術家と美的觀照を共にする (mitmachen) のである。或は彼の様式を共感 (mitfühlen) 若しくは追感 (nachfühlen) するのである。藝術家の様式即ち彼の藝術的觀照の形式こそ作品の眞の内容ともいふ可きものである。彼の藝術的欲求も、時代の藝術的欲求も其處に内在して居るのである。所謂内容は作毎に色々異つても様式に即する眞の内容は一貫して統一ある展開を示して居る。ラファエロの聖母の嬌美はラファエロの觀照の嬌美である。『ダヴィデ』や『モーゼ』やシステイナの意力はミケルアンジェロの意力に外ならない。吾々は大藝術家の把握の様式の享樂によつて吾々の曖昧な觀照に様式を與へられる。吾々は屢々知らず識らず自然をプッサン風 (à la Poussin) に、ロー風に、モネー風に觀照して居る。藝術品の觀照に於て、自然美の場合に全く無かつた様式の享樂といふ重大なものが加はつて來たのである。藝術品は單に吾々の觀照を確然と制約するのみならず、吾々に藝術家の觀照の様式を享樂させるのである。吾々に模範的 (exemplarisch) な觀照の法式を授けるのである。

斯様に考へて來れば『自然は夫が同時に藝術の如く見えた時に美であり、藝術は吾々が其藝術たることを知つて居るにも拘らず尙自然の如く見ゆる場合に於てのみ美なるを得』、『天才とは自然が之に依つて藝術に法則を授けるところの天稟である』、『自然美は美しい物であつて、藝術美は物の美しい表現である』等のカントの語に一層深い意義を附することが出来るだらうと思はれる。

尙自然美と藝術美との關係について考へなければならぬことは非常に多い。自然美といふよりも正しくは自然の藝術的觀照と藝術との關係に就いて考察しなければならぬことが澤山ある。

藝術的觀照に於て吾々に其感覺的基礎を與へるものは視覚である。通常高等感官と稱せられて居る所の視聽の二官は所謂『美的特殊感官』(Ästhetische Sinne par excellence)である。此二官は感官中最も著しく分化發展し、秩序的な組織を有つて居る。此二つは吾吾と外界との間接の交渉の媒介を爲す精神的な感官である。第一に視覚や聽覺は他の感覺程直接生活の要求につながれて居ない。密接に吾々の肉體に結び付けられて居ない。視覚

や聽覺に於ては吾々は外界の刺戟と吾々の肉體との接觸をほとんど感じない。視覚は色や形の世界を吾々の眼前に展開するけれども、光線が吾々の眼に這入つて網膜に觸れた場合、格別著しい肉體的感覺(Leiblichkeitsgefühl)を伴ひはしない。眼が眩むほど強烈な光を見た時には外來の刺戟の接觸を明瞭に感ずるけれども、普通の場合にはほとんど之を感じない(眼の運動感覺などといふものもあるけれども夫は外來の刺戟とは全く關係が無い)。其結果として視覚表象は吾々の肉體から遊離して明瞭な色と形との世界を展開することが出来るのである。聽覺の場合も之と同様である。他の所謂劣等感覺に於ては刺戟の接觸に伴つて必ず肉體的感覺を感じる。其爲に非常に強烈に感じられる。感覺が吾々の肉體的存在と密接に結合して居るのである。次に又視聽の感覺に於ては感覺内容と之に伴ふ快不快の感覺感情とが比較的はつきり分れて居るから容易に之を區別することが出来る。他の感覺のやうに主觀的の感情と感覺内容とが不明瞭に雜然と混合して居ない。更に又視聽の二感覺は知覺の結合によつて其全體に於ても部分に於ても明確な感覺的印象を與へる。直接的印象と經驗との結合によつて比較的獨立した、統一のある、意味の深い像を結ぶ。色と

形との世界で言へば即ち物の像を作るのである。吾々の複雑な感情は斯様な像に即して初めて起つて來るのである。他の感覺は時間的∥空間的の連絡によつて像を結ぶことは出來ない。完全に融合するか、忽ち消えて了ふ。時間的∥空間的關係を明瞭に識別し得ないから複雑な像を成すことは出來ない。尙視聽の二官は他の感官と十分に連絡して居るから其感覺は容易に他の感覺をも再現し、之と結合して一層完全なる像を作る。此二官は以上のやうな特長によつて吾々の感官中最も重なる意義を有し、藝術も亦之等の感覺と相俟つて發展して來たのである。就中造形美術は勿論視覺に訴へる藝術であつて、一に視覺藝術 (Optische Künste) と稱へられて居る。視聽以外の感覺は美的觀照に於てはたゞ再生感覺として現れ、視覺或は聽覺と融合し、種々の感覺感情を喚起して印象を強くする。高等感覺の如く客體の明瞭な像を與へ、其吾々に對する意味 (對象の吾々に對する客觀的の意味) によつて複雑深刻なる感情を起させるといふやうなことは出來ない代りに、直接吾々の肉體に繋がれて居て、所謂一般感情と密接な關係を有つて居る爲に情調に影響するところが多く、特に官能的、物質的なる性質によつて印象に生彩を添へるのである。美的觀照に於

て十分具體的で且つ全人格的に吾々を動かすやうな複雑な印象が與へられる爲には劣等感覺の再生が絶対に必要である。蓋し複雑なる視聽の經驗に於て劣等感覺の再生を伴はない場合は實際に於ても在り得ないからである。彫刻の觀照には特に觸覺、運動感覺等の再生が伴ふところから彫刻は觸覺の藝術であると唱へる者が往々ある。ヘルダアの論も其一例であつて、彼は觸覺は視聽に次ぐ第三の美の門戸であるといつた。彫刻は手を觸れて味はる可きものであつて、吾々はよろしく眼を閉ぢて『精神の集中された神聖な闇黒』の裡に其美しい形態を觸感すべきであると考へた。實際彫刻を觸感する者は非常に多い。彫刻のみならず好んで人體を觸感して之に伴ふ感覺感情を享樂する者は頗る多い。然し之を以て直に彫刻は觸覺の藝術であると考へるのは單純な誤解である。之等の場合、直接の觸感を求めしむるものは視覺に伴ふ再生の觸覺が喚起する感情であつて、直接の接觸は其粗野なる發展に過ぎない。全く視覺の印象を離れて、直接の觸覺のみに訴へる彫刻を考へることは尋常の状態に於ては到底不可能である。ヘルダアと雖も彫刻の視覺の像を離れて單なる觸覺の官能的快感のみを求めはしないであらう。視覺の像を前提としての觸感である。人

體を觸感する者の如きも決して視覺の印象を離れて觸覺を求めて居るのではない。結局へルダアの説は彼の説として興味深きにも拘らず誤謬と言はざるを得ない。觸覺が單なる官能的快感以上のものを與へ得る爲には之に融合すべき明瞭なる視覺の像を再生しなければならぬ。之は盲人になつた時初めて爲し得ることであらう。

却説吾々が視覺によつて自然を觀照する場合に自然の印象の性質によつて、或は吾々の藝術的觀照の目的によつて自づから二様の基礎形式、ヴェルフリンの所謂觀照の形式を生ずる。一つは『輪廓的觀照形式』(Lineare Anschauungsform)と、一つは『繪畫的觀照形式』(Malerische Anschauungsform)である。前者は即ち物の輪廓及び面に従つて觀照する形式で、後者は即ち單純な視覺の相に従つて觀照する形式である。一方は個々の物の明確な立體的な印象の美を求める場合で、一方は全體の現象の視覺に浮かんだ相としての美を把へようとする場合である。歴史的發展の上から見れば二つの形式の中で『繪畫的觀照形式』の發展は複雑なる其本質から見ても當然『輪廓的觀照形式』の後に來る可きものであるけれども、此二つは吾々の美的觀照の基礎的形式であつて、一旦發展した後に於て

は觀照夫自身の轉回、或は他の歴史的現象の影響に基づく轉回によつて、交互に主潮をなして週期的の發展を續けて行くのである。之等の基礎形式は抽象的なものであるから、夫自身は何も表現を含んで居ない筈であるけれども、實際上の存在としては勿論常に内容と相即の關係にある。夫ならば觀照形式の發展の轉回はどうして起るか。

天才が觀照の法則を與へることは前に述べた。觀照の形式を展開し、表現する者は天才である。『輪廓的觀照形式』も、『繪畫的觀照形式』も、其最初は必ず或一人の天才によつて表現されたものである。而して最初天才によつて模範的に表現された一つの觀照形式が或程度迄十分に發展し、一般的に行はれ、あらゆる可能なる展開が試みられた時には必然的に新らたなるもの、夫以上のものに對する要求が起つて來る。新時代 (Neue Generation) の總べての力は新らたなるもの、より以上のものに對する要求に動かされて努力する。其處に又新しい天才が出現して第二の基礎的形式を展開して法則を與へる。史實に基づく二つの觀照の基礎的形式が大體に於て吾々の觀照の可能なる形式を竭して居るとすれば、二つの觀照形式の何れか一つが或限度迄發展しつくして、新を求めて轉回する場合

に他の基礎的形式に赴くのは當然の現象といはなければならない。斯様にして吾々の藝術的觀照は二つの基礎的形式によつて週期的に進歩して行くのである。勿論此二つの基礎的觀照形式は極く大體の第一次的なものであるから、其下に更に多くの第二次、第三次の形式を區別することが必要である。美術史上の或時期、或美術家に就いて考へる場合には觀照形式の更に細かい概念が必要である。同じ觀照の基礎形式の範圍内の複雑多岐なる展開に對して、之に應ずべき形式概念が設けられなければならない。個々の美術家の觀照の發展の各時期、各傾向に就いても夫々觀照の特色を明らかにすべき形式概念を求めなければならぬ。困難は寧ろ第二次、第三次の精緻なる形式概念を得る點にある。此問題に關しても吾々はヴェルフリンの書中に暗示を得ることが出来る。

觀照の目的によつて歴史的に發展した其基礎的形式を別にして吾々は又自然の印象に基づいて一定の觀照の形式を求めることが出来る。自然の印象には自づから種々の揚音 (accent) がある。吾々の觀照が興へる揚音でなく、自然の印象そのものの有つて居る揚音がある。或ものは所謂輪廓的の揚音を有つて居る。或ものは繪畫的の揚音を有つて居る。即ち形態に揚音を有つて居る場合もあるし、色や光に揚音を有つて居る場合もある。さうして斯様な自然の揚音は自づから吾々に之に應ずべき觀照の形式を強ひる。吾々は自然の揚音に従つて其印象を把握せざるを得ないのである。此事は極めて平凡な現象であつて何人も多くの經驗を有つて居ることであらう。自然の揚音の相違を吾々は地理的關係によつて區別することも出来る。又四季によつて區別することも出来る。又對象の性質によつて區別することも出来る。畫家は己の觀照形式の性質によつて之と異なる觀照形式を求めらるやうな揚音を有つた自然を避ける。繪畫的觀照形式を有つ畫家の中には近景の松樹を嫌ふ者もあるであらう。輪廓的觀照形式を有する畫家は平野の描寫を好まないであらう。斯様な現象は平凡ではあるけれども又極めて明瞭な事實である。斯様な自然そのものが有する揚音は吾々の觀照の發展に影響しないであらうか。歴史的發展の多くの現象は明らかに自然の揚音の吾々の觀照に對する影響を立證して居る。文藝復興期に於けるヴェネツィア畫派の繪畫的觀照形式の發展は其最も著しい例である。ヴェネツィア畫派の觀照の發展を説明し得べき主要なる關係はヴェネツィアの自然である。北歐の油繪の技法の傳來、多彩な東洋

との關係等ばかりでは到底之を説明することは出来ない。ヴェネツィア畫派の觀照は其主義に於て繪畫的であつて之をも輪廓的と考へるのは藝術の中心を外れた觀察である。ヴェネツィア畫派の觀照に含まるゝ輪廓的要素は寧ろ他の影響に由來するものであつた。

自然の揚音が吾々の觀照に影響する以上に藝術家の觀照が吾々の觀照を左右することは更に甚しい。吾々が屢々自然を或藝術家の觀照に従つて觀照することは上に述べたが、大藝術家の觀照は一層強く同時代の藝術家の自然觀照を支配する。大藝術家は彼の時代の觀照の形式を最も完全に展開する者である。其結果として同時代の藝術家の多數は悉く彼の觀照の影響の下に立つことになる。而して彼の觀照の論理に引きずられて行く。天才の觀照形式は同時代の藝術家の觀照の最大公約數のやうなものになる。群小藝術家は『自然の孫となる勿れ』と言はれても孫とならざるを得ないのである。ゲーテがシステイナを見た後で自然に興味が持てなかつたのはミケルアンジェロの雄大な觀照の強い印象の爲であつた。其日は所謂ラファエロのロツジエも鑑賞する氣持になれなかつた程深い印象を受けたのである。

藝術家の個性的な自然觀照の定型は藝術品の眞の内容ともいふ可きものであるが其觀照形式は何處に最も純粹に現れるであらうか。通常の場合にあつては自然の印象に即して、即ち客體の像に即して展開して居る。だから全く初心な人々は之を享樂しながら感じないで居る。比較的事を言ふならばクールベの肉は肉の質である。ルノワールの肉は光に包まれた肉である。觀照の仕方が丸で異つて居る。單純にそれを見る人々は唯肉が巧に描かれて居るとのみ考へて居る。クールベの肉を好む者はクールベの觀照により多くの親みを有つて居るのである。ルノワールの肉を愛する者はルノワールの觀照により近い者である。兩方を同じやうに喜ぶ者は兩方の傾向を等分に有つて居るのである。藝術家の觀照は必ず或一つの方向に徹底する爲に他の方向を顧みない。一つを肯定する爲に必然的に他を否定するのである。藝術家の觀照が對象の像に即して展開されて居る爲に常人が特に之を感じない場合は屢々ある。自然の對象は吾々にとつて獨立の存在として複雑な現實的の意味を有つて居る。人間は其最なるものである。従つて夫には色々の經驗と夫に伴ふ感情が纏絡つて居る。之は勿論當然のことであつて、之有るが爲に吾々の觀照に於て自然の對象

が複雑な感情を喚起し得るのである。深刻な精神生活を明確に表現する爲には藝術家はどうかしても自然の對象の現實的の意味の暗示を利用しなければならない。吾々にとつて現實的の意味を有たないものに複雑な感情が結び付いて居る筈がないのである。然し藝術家の觀照が自由に發展して、官能が極度に洗練され、鋭くなつて、特殊のものになつて行き、之に伴つて形體感情、色彩感情も非常に微妙なものになつて來ると、藝術家は次第に自然の對象の像に對する感興を失つて行く。さういふ吾々にとつて多量の現實的な獨立の意味と、それに纏絡る色々の感情を伴つて居る不純な物よりも、純粹な形體、面、線、點といふやうな物、或は光、色等吾々の現象界を構成して居る要素を喜ぶやうになつて行く。純粹な形體感情、色彩感情を求めらるやうになつて行く。之等のものの複雑なる關係に即する微妙な感情を追ふやうになる。比喩的にいふならば之等のものから成立つ視覺の音楽を喜ぶのである。單純な感覺に伴ふ感情を心理學者は單純感情と呼ぶけれども之とても夫自身既に十分複雑なのである（カントヤリツプスの色及び音の論參照）。而して之にも亦多くの經驗上の感情が纏絡つて居るのである。單純な感覺と雖も決して吾々にとつて現實的の

意味を有つて居ないのである。常に色や形の印象に親しんで居る藝術家にあつては色とか線とか面とかいふものの刺戟は多くの場合、溫覺、觸覺、運動感覺等の再生や摸倣の衝動を伴ひ、其等に即する感情を喚び起す。線の言葉、形の言葉（*Formensprache*）と通常呼ばれて居るものの非常に洗練されたものを藝術家は解して居るのである。自然の印象は人間にとつて一種の祕文（*Chiffreschrift*）である。人間はそれを萬物の尺度である人間自身の生活によつて解釋する。藝術家は其祕文に對する語感の最も鋭く發達して居る者なのである。藝術家は自然の祕文を解するのみならず常に自ら其祕語を語つて居るのである。斯様に考へて古來の作品を繰返し觀照するならば吾々も亦次第に彼等の祕語を解するやうになる。常人は作品に表されて居る自然の對象の意味にのみ拘泥して居る。それに囚はれて了つてそれより奥に這入れずに居る。其裡に語られて居るところの層深い言葉に耳を傾けない。對象の像を對象の像として觀照することは觀照の第一歩である。時としてはほとんど必要の無い場合さへある。眞に藝術を鑑賞し得るためには吾々は更に一步を進めて線の言葉、面の言葉、色の言葉、光の言葉等を解しなければならない。

藝術家は言はば彼等の世界の祕語によつて吾々に話しかけて居るのである。吾々を藝術の世界へ招いて居るのである。十九世紀末、印象主義の藝術によつて藝術が完全に自律を得る迄は、藝術は常に何かの歴史的題目を課せられて居た。藝術家自身も容易に課題から離れる事が出来なかつた。然し題目は其實彼等にとつては唯彼等の造形的作因を展開する爲の器に過ぎなかつたのである。勿論彼等自ら人間の複雑な精神生活の表現を作因とすることもあつた。然し題目はどこまでも従である。彼等の多くは課題に應じて彼等の形態語、色彩語を語つて居たのである。文藝復興期の畫家が好んで『聖セバステイアノ』、『アフロディテ』、『レダ』等の裸體を描き、ヴェネツィア畫派が特に牧歌的な野遊の圖を作つたのも表現の自由を求めた結果である。彫刻は其本質上題目に煩はされることが繪畫に比して少なかつたのは勿論である。若し複雑なる宗教的題目の下に藝術家が自由な表現を求めた例を擧げるならば、殆んどすべての近代の傑作を擧げなければならぬであらう。印象派の始祖モネーが純粹の色彩精しくいへば色及び光の價值 (valeur) の描寫を始めてから、一般に造形美術の自律と其表現の自由とが明瞭に認められて遂に立體派其他の運動を起した。少しも現實の意味、現實の關係に頼らない、純粹な造形的表現が美術の全面に互つて試みられるやうになつた。自然の對象に現實的の意味があるのは當然である。唯造形美術の自律の自覺に於て概念の暗示を力としないことが必要なのである。此點で過去の表題的寫實主義と、多くの過去の天才の傳統によつて最近新たに唱へられつゝある新寫實主義とが異つて居るのである。

色及び光の價值といふことについては少しく説明を要すると思はれる。色及び光の價值といふのは色の效果の價值、光の效果の價值といふことである。もう少し精しくいふならば色の吾々の視覺に對する藝術的效果の價值、光の吾々の視覺に對する藝術的效果の價值といふことである。視覺印象に於ては光を離れた色はなく、色を離れた光は無いのであるから通常光及び色の價值 (Licht- und Farbenwerte) と合せていふのである。之を簡單に色の價值といつても結局同じ事である。視覺の相はすべて此光及び色の價值の連續から成立つて居るのである。互に異つた色の面と面とが相接するところに線が出来る。色と色との差が甚しければ間の線が著しくなり、差が少なければ殆んど目立たない程のものにな

る。夫によつて色々の形が出来る。等しく赤と呼ばれる色でも價値が異れば勿論既に同じ色ではない。さういふやうにして色相が出来上つて居るのである。さうして其色の價値の比例が均衡を保つて居れば調和した色相が浮ぶ。然し自然の印象について微妙な色價を量つて色價の連続によつて畫面を成すことは非常に難しい。色相を分析的に見るにしても、総合的に見るにしても鋭い色彩感を有つて居なければ破調を來し易い。色價の均衡を正しく感受することは個々の物の色に囚はれて居ては勿論出来ない。個々の對象にのみ着眼して居る場合にはどうしても所謂部分色だけに拘泥して色價の均衡を感じない。所謂輪廓的觀照形式に於ては獨立の對象の立體的性質を主として、色相を重く見ないから、多くは部分色を裝飾的に見て別に故らに色價の均衡を求めるやうになる。或は假りに光の明暗を黒又は暗褐色の濃淡の差によつて表し、之を用ひて個々の部分色の間を連絡させて畫面を調へる便法を行つたりする。非常に便利な理知的な方法ではあるけれども色價は其效果の大半を失つて了ふ。かういふ方法では色價を色價として評價し得ないからである。立體的、觸感的價値の爲に色價は没却されて居る。本當をいへば然し色價の比例で色彩の遠近關係

が生じるのである。所謂色彩遠近法 (Farbenperspektive) が成立つのである。印象派の作品に於ては微妙な色價の均衡から空間が展開されて居る。所謂繪畫的觀照形式 (十七世紀以後) になると色相の觀照が主になつて來るけれども一般には極めて總括的な觀照であつて部分色の裝飾的解釋が主になつて居る。印象派以後に於ける色價の綜合的觀照とは非常に違ふ。然し色相の觀照が主になつた結果、色調を用ひて畫面を統一する様になる。金色、銀灰色、褐色等の基調を設けるのである。此方法は現在でも屢々用ひられて居る方法で色價の諧調の代用である。吾々が色價の均衡の如何なるものであるかを實際に知る爲には色價の觀照のみを主とした作品、或は色價によつて自由な表現を試みて居る作品に多く接すれば次第に明瞭になつて來る。例へばモネーの作品、ボンナールの作品、マティスの作品等の如きものについて之を學ぶことが出来る。

色價の表現に關しては實際上色々複雑な關係がある。畫家が色價を表すには適當な顏料を畫布に塗らなければならぬ。顏料を塗る上に色々微妙な差が出来る。同じ色料でも塗り方で非常に色價が異つて來る。塗られた色料の實際の表面が塗り方によつて色々に異つ

て来るから其色料が視覚に與へる印象の藝術的效果が一々異つたものになる。薄く塗つたのと、厚く塗つたのと非常に違ふ。速く塗つたのと、靜かに塗つたのとも丸で異ふ。力を入れて塗つたのと、軽く塗つたのとも亦違ふ。平滑に塗つたのと凸凹に塗つたのとも亦違つて来る。一口に言へば所謂筆觸 (touche) の性質によつて色々に異つた効果を生ずる。モネーの筆觸の微妙な變化と新印象派のシニヤツクのモザイク風の筆觸とを比べれば、筆觸が如何に色價と密接な關係を有つて居るかが明瞭に解る。點描派のマルタンのやうな一律に機械的な點描が意味の無い結果に陥り易いことも初めから明らかである。筆觸の性質によつて色價の揚音或は抑揚が表現されるのである。色價は元來單なる色感或は之に伴ふ單純感情の性質ではない。色の藝術的觀照に於ける色彩感情によつて評價された色の藝術的效果なのである。だから色價の抑揚が筆觸によつて表現されるといふ事は非常に重要な意味を有つて居るのである。明暗遠近の外見の性質に著しい影響を與へるものは物の表面の性質である。面の質によつて同じ色でも色價が違つて来る。色價の抑揚が筆觸で表現されるとすれば面の質も亦自づから筆觸の變化によつて現れて来るわけである。之

はモネーの睡蓮の圖などを見れば直ぐわかる。又色の光輝、即ち光による色のきらめきなども大いに色價に影響するものであるが之も筆觸によらなければ表現することは出来ない。然しさういふ直接描寫に關することよりも一番重大なのは筆觸によつて畫家の感情の律呂が現れることである。吾々は筆觸によつて畫家の個性的な藝術的觀照の性質を最も明瞭に感じる。感情の律呂は一の動きである。すべて運動の表現は繪畫に於ては線若しくは之に準ずるものによらなければならぬ。尤も之は勿論色彩觀照の場合のみのことではなく、繪畫一般のことであるから後に精しく述べる。唯之に就いて注意しなければならぬのは茲にいふ線的なるものと所謂『輪廓的觀照形式』に於ける線とは相即の關係を有するにも拘らず元來全く別個のものである點である。

所謂『輪廓的觀照形式』に於て描線 (Lineamento) は對象の形體の寫實的 (imitativ) な描寫を主として居る。畫家の感情の律呂は之に即して現れて来るのである。此關係は文藝復興期の畫家も明瞭に意識して居た。殊にレオナルドは鏡を繪畫の師に譬へて、繪畫の鏡に勝つて居るところは鏡には抑揚が無いが繪畫は抑揚をつけることが出来る點である

と言つて居る。抑揚は言ふ迄もなく畫家の感情の表現である。色價の表現の場合の筆觸は純然たる感情の代表者である。形體の表現に關しても勿論之と同じ場合が考へられる。寫實的な描寫を離れて形體感情の自由な表現を主とする場合には描線は悉く純然たる畫家の形體感情を擔ふ者となる。對象の現實的の像を離れて、面の性質、面と面との關係、形體と形體との關係、之等のものと周圍の空間との關係等の立體的價値のみによつて自由な表現を企てれば立體派の繪畫となる。若し周圍との空間的關係を含まない表現ならば立體派の彫刻の問題である。

『輪廓的觀照形式』の場合には色價の均衡を第二義的に見て、單色の明暗を用ひて立體的價値を強制することを上に述べたが、夫は此觀照が對象の立體的價値 (relief) に重心を置いた當然の結果であつて、若し色價を強調する場合ならば當然立體的價値は第二義的のものとなる。之は美的肯定の必然の結果である。

常人は現實的關心の爲に常に對象の立體的性質に重きを置いて居るから、純粹視覺の相に比すれば遙かに之を強調して觀照して居る。色相の藝術的觀照に比すれば尙更距りを生ずる筈である。常人が摺めさうな『靜物』を喜ぶ所以も亦其處に在るのであらう。摺めさうな『靜物』を貶めるのではない。唯吾々は之によつても『輪廓的觀照形式』が自然觀照の最初の、本然的の發展に屬するものであることを知り得るといふのである。現實的關心を以てする自然觀照の第一の要求は吾々と外界との現實的關係の確實なる認識である。明瞭な現實的關係の描寫といふことが初期の寫實 (Imitation) の第一義だったのである。

純粹に色價若しくは形體價 (立體的價値) によつて自由な表現を試みる場合にも勿論藝術家は導因 (Leitmotiv) 或は要素として自然の對象の像を用ふることはある。一定の風景、人物、靜物等を導因又は要素とすることがある。然し其場合には之等の風景、人物、靜物等は唯導因又は要素として色價若しくは形體價の展開の基點を與へるばかりであつて決して夫以上に現實上の意味を有つて表現されるのではない。色價又は形體價を主とした寫實的作品に於ても自然の對象との關係は略々之と同様である。其差は直接寫實の結果當然導因を有する場合と、寫實を離れて居る爲に自由に之を取捨する場合との相違だけである。モネー、セザンヌ、マティス、ピカソ等の作品の或ものを見れば此關係は直ぐ解るであ

らう。藝術家は自然の印象の色價又は形體價のみを抽象して居るのである。寫實主義を標榜したクールベの作品の如きものは全く之に反して自然の對象の現實性を十分に表現しようとして居るのである。若しクールベの裸婦に對して觀照者が肉慾を起したとするならば夫はクールベの希望するところであつたらう。

三 造形美術（造型美術）

藝術を其表現上宗とする官能の種類に従つてヘーゲル以來の分類をやると、直接視覚に訴へる『視覚藝術』(Optische Kunst)、直接聴覚に訴へる『聴覚藝術』(Akustische Kunst)、其何れにも訴へる『視聽藝術』(Optisch-akustische Kunst)、想像上、諸感覺に訴へる、フォルケルトの所謂『想像藝術』(Phantasie Kunst)の四種類になる。造形美術は言ふまでもなく視覚藝術の主なるものであつて、聴覚藝術の主なるものは音楽、視聽藝術は演劇の類、想像藝術は即ち文學である。

藝術の分類といふ事は藝術學上必要なことではあるけれども非常に厄介な問題である。ロツツエなどは藝術の分類などといふことは誰にも餘り益のないことである。藝術の組織的分類が出来てもそれが爲に個々の藝術の本質並びに其法則に關する知識が著しく増す譯ではない。組織的分類を試みる爲には先づ各藝術の目的や技巧に關して十分な知識を有つ

て居なければならぬ。だから組織的分類は既得の知識の結果を示すものであつて新知識を胚胎しては居ない。又各藝術の精神及び目的を主眼として試みられた定義は餘り高踏的で、各藝術の特殊な技巧を研究して其性質から十分はつきりした技巧の法則を導き出すといふやうなところまでは中々行かない。たとへそこまで行つたとしても分類の爲に或藝術の本質を出来る丈簡潔な形式で定義しようとする結果、部分的の特質を強調し過ぎて各藝術に於て許さるべきこと、希望すべきこと、禁すべきこと等を實際の關係を離れて唯學理的にのみ規定して了ふ危険がある。藝術の體系 (System der Künste) と各藝術相互の深い聯關についての知識は分類によつて初めて得られるのではないかと言ふ者があるかも知れないが、成程實際に於て諸藝術は相互に複雑な聯關作用を爲すけれども、決して組織的體系を作らうなどとして居るのではないのである。唯思惟の世界、概念の世界では總べての對象が不變の組織的秩序を有するのみならず、あらゆる方面に於て物と物とが有機的に聯關して居る爲に如何なる方面から之を考察しても其組織の特殊な重要な一象面を示すやうになつて居るのである。在來の分類も夫々さういふ妥當な關係中の一つを取り出し

て居るので全然間違ばかりといふやうなものはない。對象の性質上極く自然な區分の一方向に従つて其或斷面を掲げて居るのである。然し誰もが眞向になつて自己の新らしい分類の試みばかりを決定的、唯一の眞正のものと思、従前のものは皆つまらない舊式な見解であると考へて居る所はをかしいといふやうな皮肉なことを言つて居る。勿論藝術の分類は唯一の原理で簡單に決定し得るやうなものでもないし、又一定不變といふやうな性質のものでもないけれども、人間の本性は元より、歴史的社會的に制約されて居る吾々の文化に共通性が有る以上は經驗上藝術の本質にも、其發展にも一定の比較的變らない關係を見出すことはそれ程困難ではない。さういふものを骨子として藝術の分類を試みることは假令それが既得の知識の組織的展開に過ぎないとしても學問上有意義である。元來學問上の體系は總べて既得の知識の組織化に外ならない。ロツツエの皮肉は無論單に抽象的な論理的の分類に對しての皮肉である。經驗的事實を没却した哲學的美學の分類上の空論を排したのである。藝術的活動が人文の主要なる一面として統一的の一定型を示して居り、其表現の複雑多岐なる可能性の展開が必然的に各種の藝術を生ずるならば、さういふ必然的

關係を考察して各藝術の特質を闡明することは正に一般藝術學の任務といはなければならぬ。クローチエのやうに戯曲とか喜劇とかいふ藝術の各部門の法則を求めるのは丁度文庫の圖書の書架別によつて各架の文學上の法則を發見しようとするやうなものだなどと雜駁なことを言つて居るべきではない。

藝術分類の規準は勿論各藝術の本質的差別に之を求めなければならない。各種の藝術品は吾々に夫々本質的に相異つた獨特の印象を與へる。其特殊なる印象の由つて來る所以は何處にあるのか。其差別は言ふまでもなく各藝術に於ける藝術的觀照の性質が最初から互に相異つて居る爲に生じて來るのである。藝術的觀照の相異は手段の相異となり、技巧の相異となり、遂に藝術品の相異となるのである。各藝術に就いて進化論的に考察するならば各藝術は二三の所謂萌芽藝術 (Keimkunst) とか原始藝術 (Urkunst) とかいふやうなものから次第に分化發達して來たものかも知れない。或は又各々別々の原型から進化發展して來たものかも知れない。然し現在吾々の眼前に展開されて居る諸藝術は既に十分に發展して全く原始的の状態を脱し、殆んど別趣のものになつて了つて居る。現在の吾々の藝術

活動は全く自律的なものである。意識的の藝術活動 (Bewusst-künstlerische Tätigkeit) である。原始時代に於て吾々の藝術活動は吾々の生活と一緒になつて其全面に擴がつて居た。吾々の生活の全面に擴がつて居たといふよりも吾々の混沌たる民族生活に即して其生活の表現として展開されて居た。宗教も道德も法律も未だ分化して居なかつた時代である。藝術はさういふ民族の共同生活に準じて無自覺に發展して行つた。民族生活の全部に奉仕して居たのである。共同生活に適合するものは榮え、さうでないものは亡びて行つた。ヨナス・コーンの所謂『汎律』(Pantomie) の時代である。段々藝術が發達して來ると藝術家と稱する特殊の階級を生じ、技巧も完成され、傳統も出來、藝術的觀照の特質に對する意識も明らかになり、独自の法則をも考へるやうになる。簡單にいへば藝術の自覺が目醒めて來る。然しさうなつた時には又人文の他の方面も既に獨立の發展を遂げて最初の共同生活は全く分化し、斷片的な思索は組織的の科學となり、倫理は風俗習慣を離れ、社會道德を律するためには法律が生れて居る。而して是迄共同生活の總體から評價され、支配されて居た藝術は今度は藝術以外の獨立價值によつて評價され、支配されるやうになる。

宗教、倫理、科學等によつて支配される『他律』(Heteronomie)の時代が来る。信仰と藝術の一致、善と美の一致、眞と美の一致等が説かれる場合にも美は常に従の位置に置かれて居る時代である。藝術の價値は結局は其對象となつて居るものの現實的價値によつて定められる時代である。更に藝術の自覺が明瞭になつて來て、藝術的觀照の特殊の性質、藝術そのものの價値が完全に認められるやうになつた時初めて自律(Autonomie)の時代に入る。藝術が自律時代に入つたのは極最近のことである。勿論他律時代に於ても少數の優れた藝術家は明瞭な自覺を以て全く自律的に製作して居たのであるが一般の藝術鑑賞は常に他律的であつた。それが漸く十九世紀に至つて藝術の價値は藝術家の美的觀照、殊に其必然的展開である藝術的表現に在る事が一般にはつきり認められるやうになつたのである。美術の本質は題材よりも其造形的表現に在る。藝術の題材は常に藝術以外の現象界に求められるのだけれども藝術の特質を成すものは其表現なのである。勿論表現は内容(表現せられた題材)を離れて存在して居るのではないから必ず或内容に即して考へられなければならないことは言ふ迄もない。特定の内容の表現形式として考へられなければならない。

現在藝術の取材は藝術の特質に反せざる限り全く自由無拘束である。問題は如何に觀照せられ、如何に表現せられるかに在る。題材は傾向的なものでもかまはない。其代り又傾向的なものでなければならぬ理由もない。藝術の價値を傾向の有無によつて左右することなどは無論出來ない。結局藝術の價値を決するものは表現に即する藝術家の觀照の廣狹、深淺、高低、密疎、弱強、鋭鈍、統一、不統一等々の性質である。而して吾々は表現無しに藝術家の觀照に接することは出來ないのだから藝術に於ては表現の技巧が非常に重大なものになる。獨り藝術のみならず現代の文化の各方面は既に早くから夫々自律的に發展して來て居る。自律的になつた人文の各方面の發展が統一ある人格的生活に作用するとき吾々の生活は充實し、各方面の對立は人格的生活によつて統一されて行くのである。現在吾々の眼前に展開されて居るのはさういふ自覺の明瞭な自律的の藝術である。夫故藝術の分類に關しては直接進化論的關係を顧慮する必要はない。現在の諸藝術そのものの本質に由來する藝術の種々相が問題なのである。昔の哲學的美學のやうに藝術の最高の目的、窮極の理想といふやうなものを掲げて、夫に對する關係によつて目的論的に諸藝術を分類するこ

とも出来るのであらう。ヘーゲルは藝術の眞正の分類は藝術品そのものの性質に基いて行はれなければいけない。各藝術の特有の方面、特有の象面を完全に明示するやうな性質に準據しなければならぬ。此點に於て最も手近で重要なのは、藝術は感覺に訴ふべき官能的表現を必要とするが故に其主とする官能と之に相應する表現の物質的性質とは必然的に各藝術分類の根據となるといふ見地であると言つて視覺の藝術、聽覺の藝術、想像の藝術等を分つた。然しヘーゲルの考によると此分類の根據は藝術の最も抽象的な側面から得來つたものであるから不十分である。もつと具象的で本質的な深い根據を求めて來なければ本當の分類は出來ないといふ。さうして彼は藝術の任務に溯り、藝術は全一なる絶對精神を客觀的に表現することを目的として居るのだから其表現は藝術の官能的要素によらなければならぬ。其爲に結局絶對精神の眞の全一は破れて差別的の象面に分裂してつふ。其丁度中庸のところは神を神として莊嚴な靜止の姿で表現する場合である。活動によつて生ずる差別相でなく全一なる絶對の相を表現することである。勿論絶對は精神として、主觀として觀しなければならぬが此場合には同時に適當なる外觀を有して居る主觀として觀す

るのである。然し絶對主觀が現實的に出現することになれば當然之を圍繞する外界も無ければならない。而してそれは神に準じて之に一致した、絶對精神の透徹した現象としてつくらなければならぬ。此環境は一面に於ては客觀自體を意味して居るのである。外的の自然の環境である。外的の自然は夫自身としては精神的な絶對の意義、主觀的な内面生活を有つては居ないから精神の美なる環境として唯暗示的に精神を表し得るのみである。更にさういふ外的な自然に對立して居るものは主觀的な内面生活、即ち存在の要素、絶對精神の現れとしての人間の心情である。此主觀性に伴つて個性の差別相が現れる。個性の特殊化、相異、独自の行爲、特殊の發展等の複雑多岐な諸相を生ずる。即ち絶對精神の現れである現實の精神界の種々相が現れるのである。藝術の理想としての美の觀念が藝術に於て實現される形式に三つある。其第一は象徴的藝術形式 (Die symbolische Kunstform)、第二は古典的藝術形式 (Die klassische Kunstform)、第三は浪漫的藝術形式 (Die romantische Kunstform) である。藝術の全内容の分裂によつて生ずる觀照及び表現の差別即ち表現の目的によつて生ずる藝術の種類は大體に於て此歴史的の三形式の本質と一致する。

即ち象徴的形式は未だ内容たる精神と形式との合致に至らず、唯兩者の近似を示すのみである。單に内面的の意義を形式的にも内容的にも外的なる現象によつて暗示するばかりである。夫故象徴的形式は客觀そのもの、即ち自然の環境を精神の美なる藝術的環境として造り出して、其外的なるものによつて精神的なるものの内的意義を暗示的に想像させることを目的とする藝術の基本的定型を與へる。古典的理想は之に反して絶對精神そのものを自主自足の外的實在として表現することを目的として居る。又浪漫的藝術形式は無限の諸相を有し有限の個性を具へて居る情意と感覺との主觀性を内容とも形式ともして居るのである。但し此浪漫的藝術にあつては内容たる精神が其自由な本質によつて内容と形式の古典的な一致を破り、形式が與へ得るより以上のものを要求する爲に遂に藝術の崩壊を來す。斯様な關係を分類の根據とすれば藝術の體系は象徴的形式に應ずる建築、古典的形式に應ずる彫刻、浪漫的形式に應ずる繪畫、音樂、文學の五藝術に分れることになる。ヘーゲルの分類は非常に哲學的で深刻ではあるがまた非常に獨斷的で褊狹である。ハルトマンはヘーゲルの分類を非難してこれでは建築は單に藝術の發展の不完全な初期の階梯に止まるこ

とになるし、繪畫は浪漫的藝術として藝術の崩壊期に屬するものとなり、獨り彫刻のみが古典的藝術として眞正の藝術たり得ることになる。また音樂と文學とは不當にも造形美術中崩壊的と見られて居る繪畫と合せて浪漫的藝術といふ概念の中へ押込まれて了つて居る云々と言つて居る。ヘーゲルは分類を一面藝術的觀照の基礎的形式に基いて考へようとして居るところもあるので、必ずしも發生的「歴史的に考へようとして居るわけではない。然しハルトマン程同情の無い批評はしないまでもヘーゲルの考が無理であることは實際上説明を俟たずして明瞭であらう。哲學的、目的論的分类はヘーゲルのやうに可なり細かい理解と深刻な眞理を含んで居る場合でも兎角獨斷に陥り易い。殊に動もすれば對象の現實上の哲學的意義にのみ重きを置く爲に褊狹な窮屈なものになりがちである。ヘーゲルの例で見ても從來美學に於て如何に對象の意義、對象の性質のみが重要視されて居るかが解るであらう。藝術に於て主要なるものは實は藝術家の觀照定型、藝術家の表現形式なのである。若し藝術に於て絶對精神に接し得べくんば其處にこそ之を求むべきである。屢々繰返したやうに藝術の内容と形式とは相即の關係にある。藝術家は彼の觀照、彼の形式を離れ

て内容を感じて居るのではない。各藝術の表現の目的の相違によつて藝術を分類することは可能であるけれども、藝術の窮極の理想といふやうなものに準じて諸藝術を分類することは獨斷でなければ不可能である。或藝術は理想に達し得るが或藝術は十分之に達することが出来ないといふやうなものではないから窮極の理想といふやうなものは分類の規準にはならない。若し藝術の理想がヘーゲルのいふやうな絶対精神の表現であるとすれば古典的藝術形式も實際は矢張一つの差別相によつて絶対精神を表現して居るに違ひないから何も獨り特別に理想に近い筈はない。靜といふことに特に執着するのは象徴的である。目的論的分類と竝んで古くから行はれたのはフォルケルトの所謂抽象的論理的分類である。

之は單に分類の便宜を主として之に都合のいふ諸藝術の作品の表面的性質によつて分類するやり方、即ちカントが假りに試みたやうに藝術は美の觀念の表現であるから人間の表情との類比によつて分類するのが一番便利であるといふので言語、身振、音 (Wort, Gebärde, Ton-Articulation, Gesticulation, Modulation) 或は思想、直観、感覺 (Gedanke, Anschauung, Empfindung) の三表情或は三表現法に基いて分類する如きも其一例である。

またアリストテレス派の哲學者の靜的藝術と動的藝術の區別から出た空間藝術 (Raum-Kunst) と時間藝術 (Zeitkunst)、即ち空間的展開のみを必要とする表現手段を用ふる藝術と時間的展開を必要とする表現手段を用ふる藝術とに區別する分類も同じ種類の分類法である。現在デソワールなども此分類法によつて居る。之によると無論造型美術が空間藝術の全部を成す事になるが此分類法には難點がある。造型美術も觀照の方からいふならば全く時間的展開を含まないとは言はれないし、時間藝術の中にも空間的展開を含んで居るものもある、殊に演劇などは明白に空間的展開を必要として居る。従つて時間的展開、空間的展開といふ様な事は徹底的の分類原理にはならないといふ非難は免れない。元來便宜上の分類なのだから當然である。リップスが具象的なる現實界に存在し或は存在し得る個人的生活を表現する具象的藝術 (Konkrete Kunst) と現實界から一般的なる性質或は合法性を取り出して表現する抽象的藝術 (Abstrakte Kunst) とを分つたなども此種の分類である。之等の分類法の外一部は目的論的に一部は抽象的論理的に分類するといふやうな一貫した視點によらない錯雜した方法で分類して居る美學者もある。勿論不徹底な混亂

した分類になる。

藝術分類の原理として最も本質的で客觀的にも一番明瞭なのは矢張各藝術の表現が宗とするところの官能の相違である。之は必然的に藝術の種々相を展開する。藝術的觀照の主たる官能が異り、或は其作用が異れば必然的に藝術的表現法も違つて来る。表現の方法が違へば材料も技巧も違つて来る。其結果出來上つた藝術品は全く性質の異つたものになる。藝術家は藝術的觀照に於て或官能の特定の作用によつて美を感じるのである。さうして同時に之に準じた特定の表現法と特定の材料、特定の技巧に於て感じて居る。觀照が或官能の特定の作用によつて行はれることになれば、自然、他のものは除外される。だから藝術的觀照に於て既に原理的に各藝術が分れるわけである。藝術の骨子たるものは藝術家の美的觀照と其藝術的表現であるから官能性の差別ほど本質的な藝術分類原理はない。フォルケルトは此分類原理を主として、此外になほ多くの分類原理を掲げて各藝術の細かい種別に應じようとして居る。例へば表現せらるべき内容が個體の表現に即して表現されるか或は全く個體の表現を缺くかによつて個體的藝術 (Dingliche Kunst) と非個體的藝術 (Ur-

dingliche Kunst 音樂など) とを分けたり (フォルケルトは此分類を内容による分類と稱して居るが實は表現の方法による分類といふべきである)、表現に用ひらるゝ材料が無形式で藝術家の手によつて初めて一定の形式を授けられるやうなものである場合と、材料が初めからすでに固有の形式を具へて居て藝術家はそれを基礎として其上に揚音を附し、變更を加ふる場合とによつて無形式なる材料に形式を與ふる藝術 (Ungedformtes-formende Kunst) と既に形式を有する材料に更に形式を與ふる藝術 (Gedformtes-formende Kunst 舞踊など) とを分けたり (此差別は實は材料の自然形式を基礎として藝術的形式を作り出すのと、全然材料の自然形式を離れて新たに藝術的形式を作り出すとの差別である)、創作が實用上の目的に關係を有つて居るか居ないかによつて實用藝術 (Gebrauchskunst 建築、工藝美術等) と自由藝術 (Freie Kunst) とを分けたり、其他尙色々の細かい分類を試みて居る。フォルケルトの分類に對する一々の批評は暫く措き個々の特殊藝術の特質を明らかにして藝術の體系の概觀を得る爲には實際種々の細かい分類原理が必要である。然し夫等は何れも基本的分類原理たる藝術の官能性の種々なる特質から考へらるべきもので

あらう。其場合各種の中間的或は綜合的藝術を認めなければならないのは勿論である。フオルケルトが試みたやうに他の方面に之を求める必要はあるまい。他の方面に分類原理を求めるとすれば自然便宜的な彼の所謂抽象的論理的分類になつて了ふ。

茲に問題とするところの造形美術に關しても其種々相を竭す爲には單に視覺藝術といふやうな基本的な性質のみに止まらず各部門の特質をも精しく考察して完全な分類を行はなければならぬことは言ふまでもない。然し茲では唯其最も主要なるものだけに就いて簡單に述べることにする。

造形美術を生み出す視覺の相にも色々ある。今其主なるものを挙げれば第一に視野の一面的印象全部の相、第二に個々の獨立せる立體の相、第三に吾々を圍繞する空間の相である。之等の諸相の藝術的觀照の表現によつて造形美術の主なる三部門即ち繪畫、彫刻、建築の別を生じるのである。尤も建築に關しては少し面倒な問題がある。一體建築は空間を作る者 (Raumgestalterin) かそれともまた形體を作る者 (Körperbildnerin) かといふ問題である。之については美學者の間に大分論争があつた。空間説を主張する者はどう考へ

て居るかといふと建築は其本質に於て空間の作成である。人間を中心として人間の空間感情を表現する空間を作り出すことが建築の自然の目的なのである。建築は元來實用藝術であつて其最初の實用上の目的は人間が自由に起居することが出来るやうな區劃された空間を作成することであつた。實用上の目的が内部の空間の性質を規定し、又周圍や外部の構造をも規定するのである。空間の作成は實際上二つの問題に分れる。即ち區劃された空間そのものを作り出すことと空間の境界を作ることとである。従つて建築には初めから任意に此二つの何れか一方を主として製作し得べき可能性が具はつて居る。そこで建築の發展に伴つて或時代には空間の境界や外部の構造を強調した爲に建築が丸で彫刻のやうになつて了つて居たこともあるし、又或時代には空間の境界を極端に引離して觀る者に空間の無限際を感じしめたこともあるわけである。然し人間を容れる空間を作ることが最初の目的であつて形體を作ることは空間を設ける爲に必要ではあるけれども本來の目的ではない。建築のあらゆる靜學的、力學的構造は目的の爲の手段なのである。區劃された空間を作り出して、空間感情 (Raumgefühl) を表現するのが建築の本質なのであるといふ。形體

論者は如何に考へるかと言へば建築の本來の目的は空間を作ることではなくつて空間を圍むことである。空間を包むことである。即ち建築は形體を構成する藝術であるといふ。美學者には空間説を主張する者が多く技術家には形體説を固持する者が多かつた。建築の實際上の仕事から言へば勿論空間を包圍する形體を構成するのが直接の問題であらうけれども、其形體は必ず人間を容れるべき空間を包圍する形體或は其類比的形體であつて決して單獨の形體ではない。だから形體論者も空間を包むといふ事を言はないわけにはゆかなかつたのである。建築に於て空間を説く場合に區劃する形體なしの空間などは無論考へられるはずがない。區劃なしの空間は認識論上の空間、若しくはこれに準ずる想像の空間以外には在り得ない。又空間感情なるものは空間の區劃し方や區劃する形體の諸性質によつて初めて明瞭な性格を得るものだから區劃する形體を離れて空間感情の表現を考へることは出来ない。或空間感情を伴ふ空間を作るといふことは形體によつて實空間を如何やうにか區劃して特殊な空間を作り出すことなのである。さうして其空間に即する空間感情の全體を規定するものは空間を包む形體の構造によつて生ずる空間の形式に即する空間感情

と、周囲の形體の形式、構造及び裝飾に即する形體感情 (Formgefühl)、均衡感情 (Proportionsgefühl)、調和感情 (Harmoniegefühl) 等である。空間感情を主としない形體の構成などといふものは建築の本質的問題としては考へられる筈がない。既に内部の空間の性格を表現すべき形體の構成が出来れば外部建築も之によつて規定される。さうして夫から先は裝飾の問題となる。

繪 畫

茲に繪畫といふのは獨立の藝術的表現としての繪畫を指すので裝飾畫の如きものは第二義に置く。

純粹視覺に映するものは現象界の平面的な色相である。其色相の裡に吾々は種々の立體的な形相を認め、更に個々の現實的意義を有する對象を認めるのである。繪畫の藝術的觀照には凡そ三つの方向がある。吾々の藝術的觀照に於ては色も形も夫々特殊の藝術的意義

を有つて居る。畫家は特に色の關係にのみ藝術的感興を有つこともあるし又唯形の關係からのみ藝術的感興を得る場合もある。其何れにも同程度に感興を持つ場合は在り得ない。必ず何方かが主となる。色相の觀照と形相の觀照とは全く違ふから兩方の感興を同時に徹底的に追ふことは出来ない。強ひて之を求めれば官學流の論理主義に陥つて了ふ。ミケル・アンジェロの素描にテイツイアノの色彩といふやうな折衷主義に陥つて了ふ。優れた畫家の到底守り切れない折衷主義に陥る。勿論色價の種差と抑揚とによつて形相も或程度まで浮んで來るけれども其場合の形相は特に形に感興を有つて居る場合の形相とは大に密度を異にしたものである。畫家は然し純粹の色相、形相に感興を得るのみならず對象の現實的性質に感興を持つ場合もある。色も形も畫家にとつて特殊な性質を有つて居るのだがそれは藝術上の性質であつて色や形が現實的對象と結び付いて有つて居る性質ではない。さういふ藝術上の意味でなく對象が現實的に有つて居る意味が畫家の感興を惹く場合がある。之は最も本然的な興味であつて寫實主義の根本を爲して居るものである。對象の現實的意味と言つても勿論畫家が視覺の印象に即して直觀的に感じ得る意味をいふので思惟によつ

て初めて解し得るやうな意味ではない。常人の藝術的觀照は常に此現實的性質を離れないから大衆の藝術は必ず寫實主義である。官學の折衷主義も實は此寫實主義の目的を達する方法として考へられたことなのである。然し寫實主義の目的は決して折衷主義では達せられない。無論對象の現實的性質は色にも形にも在る。色も形も對象の現實的な意味を代表して居るのであるが夫等のものに對する現實の意味を離れた各別の感興の妥協によつて寫實主義の目的を達することは出来ない。第一妥協が不可能である。形とか色とかいふ一象面でなく形と色とが相即して表して居る現實の相、對象の現實的性質を捕へなければ目的を達することは出来ない。對象の現實的意味を代表して居る色や形を掴まなければならぬ。勿論對象の現實性といつても人物に就いて言ふならば顔面の表情とか姿勢動作といふやうなものも現實的意味があれば、肉體的存在全部の現實的意味もある。畫家が顔面の表情や所作の現實的意義の要點のみを捕へて満足する場合もあれば、細部の現實的意義をも表現しなければ満足しない場合もある。之は畫家の現實感(Wirklichkeitssinn)の差異や表現の目的によつて違ふ。例へばジオットオの寫實主義とレオナルドオの寫實主義との間

には非常な相違がある。対象の観照は畢竟客観化された自我の観照だと言ひ得るならば畫家は対象の現實的意義に即して現實の自我を表現するわけである。だから畫家の人格は寫實的表現の各部に於て最も明瞭に現れる。『ユステイチア』の正義感、ジョットオの正義感である。『モナ・リザ』の手の官能性はレオナルドオの現實的官能性なのである。畫家が観照の重心を対象の現實的意義に置いて居るか、單に色相若しくは形相に置いて居るかは作品に接すれば直ぐわかる。宗教的題目或は歴史的題目（廣義）のやうに現實的意義を主とする題目を課せられた場合には畫家はどうしても之を顧慮せざるを得ない。假令他に第一義とするところがあつても夫と同時に之をも顧慮して之と妥協せざるを得ない。以上の關係は適當なる變更を加へるならば彫刻の場合にも當て嵌ることである。

繪畫の表現は如何なる點に重心を置くにしても視覺の特定の一象面全體を顔料によつて平面上に描き出すのである。實體を實體として表現することは最初から目的として居ない。観照の一象面に於ける特定の空間的現象の全部を表現することが目的なのである。畫中の物體は常に特定の環境を保持することが出来る。特殊の關係の下に特殊の光線によつて現出される特殊の色相形相が表現される。又當然距離の關係を含んで來るから表現せらるゝ特定の空間の必然的連絡の内に多數の物體を包括することになる。繪畫の藝術的表現の目的は斯様な表現手段を選んだのである。表現の手段が繪畫の表現を制限して居るわけではない。リツプスの引用して居る『各材料は各々其固有の精神、固有の詩を有つて居るといふクリンガアの素畫論 (M. Klinger: Malerei und Zeichnung) の句の意味は特殊の精神、特殊の詩は夫々特殊の材料を選ぶといふことの消極的表現なのである。

通常藝術の表現手段 (Darstellungsmittel) と云ふ中には材料と技巧 (Material & Technik) の二つが含まれて居る。用ふる材料によつて昔から色々な繪畫の種類が區別されて居る。現在傳はつて居るものとしてはフレスコオ (Fresco)、テムペラ (Tempera)、油繪、パステル (Pastel)、水彩、グアッシュ (Gouache) 等がある。フレスコオの畫法は壁畫の畫法であつて生ま乾きの漆灰の地に水繪具で描くので (夫を伊太利で a fresco と云ふところからフレスコオの名を生じたのである) 生ま乾きの漆灰に溶けて居る石灰が壁面の乾くにつれて顔料と結合して表面に七寶様の薄い層を作り色彩を永久に保つ。フレスコオに於て

は漆灰の生ま乾きであることが必要なのであるから大きな壁面は毎回丁度一回に描き了れるだけの壁面を用意して次第に描いて行かなければならない。また着色する場合に顔料は筆を着けると直ぐに浸み込んで行くから油繪の如く容易に濃淡のボカシを作ることには出来ない。殊に壁面の濕つて居る間は色彩が暗く濃厚に見えるから全く乾燥した場合の効果を豫想しつゝ着色することが必要である。迅速に描き得るためにフレスコの場合には通常豫め厚紙で原畫大の畫稿を作り、それを壁面に當てて針で輪廓や明暗の境を強く辿つて線をつけて置く。其畫稿が所謂カルトーン (carton 元來厚紙の意) である。萬一將來の建築が壁といふものを無くなして了つたとしてもフレスコを爲に壁を設ける必要があると思はれる程の特色を有する畫法である。フレスコを油繪に置き換へることなどは到底出來ない。上に擧げた種類の外、古代にはエンカウステイケ (εφαυριστική) といふ畫法があつたが今は傳はつて居ない。之は蠟繪具と木材、大理石又は象牙とを火力を用ひて結び付ける方法で紀元前四世紀希臘の畫家パウシアス (Παυσίας) によつて大成されたといはれて居る。然し實際は紀元前六世紀頃から行はれて居た方法で建築の裝飾模様なども此法

によつて着色したのである。希臘時代のエンカウステイケの作品はヘルクラネウム其他で發見された遺品中には多數残つて居る。エンカウステイケの大家としてはプラクシテレスの彫刻を彩色したニキアスやパンプイロス、パウシアス等の名が傳へられて居る。所謂木乃伊肖像 (木乃伊の外被の顔の部分につけた肖像畫) の中には板にエンカウステイケの畫法によつて描いたものが澤山ある。此畫法は現在傳はつて居ないのみならず非常に面倒な手續きを要するので既に古代に於てもテムペラ (伊太利の a tempera のテムペラで特殊の媒劑で溶いた顔料を用ひて板に素地を設けて描く) が主として用ひられたといはれて居る位だから耐久力以外には藝術的の意味を有つては居ないであらう。結局現在藝術上主要なる材料は壁畫のフレスコと畫布又は素地を置いた木材に描く油繪と、畫布又は畫紙に描くパステル、畫紙を用ひる水彩等である。パステルは伊太利の *pastello* で既にレオナルドオの時代からあつた。一五八二年頃に書かれたロマツツオの繪畫論の中にレオナルドオが『聖晚餐』の畫稿に盛んにパステロを用ひたといふ事が記してある。但し作品は遺つて居ない。テムペラ及びグアツシ (膠を媒劑として不透明顔料を以て畫紙に描く) は材料

として種々の點で油繪水彩に及ばないから殆んど製作に用ひられない。就中最も多く用ひられる材料は油繪具で此畫法が凡そ一四一〇年頃ファン・アイク兄弟 (Hubert & Jan van Eyck) によつて創められアントネロ・ダ・メツシーナ (Antonello da Messina 1430-79) によつて伊太利に傳へられたことは周知のことであらう。尤も當時の油繪は油を媒劑とする一種のテムペラで古來のアラビア護謄と卵白と無花果の乳汁などを媒劑に用ひたテムペラとも違ふし、又現在のやうなものとも異つて居た。又伊太利でもテムペラに油を用ひることは早くから試みられて居たのでバルドヴィネッティ (Alesso Baldovinetti 1425-99)・ボラネオロ (Antonio Pollajnolo 1429-98)・ヴェロッキオ (Andrea del Verrocchio 1435-88)・レオナルド (Leonardo da Vinci 1452-1519) 等は其開拓者であつた。色の種類の多いこと、濃厚で効果あること、顏料そのものが流動的で運筆に便であること、其他色々すぐれた點があるために油繪具は現在ではすべての材料の首位を占めて居るのである。之等の表現材料を材料の性質に従つて最も有効に使用し得べき材料の取扱ひ方も技巧上重要な一方面であるには違ひないがこゝでは夫を略して繪畫の表現の技巧上の手段のことを次に述べる。

繪畫の表現の技巧上の手段は大凡そ三つの要素に分つことが出来る。三つの要素といふのは第一に色彩價值 (Farbenwert)、第二に形體價值 (Formenwert)、第三に對象價值 (Gegenstandswert) である。之等は最初に述べた繪畫の藝術的觀照の三方向に應ずるものであつて繪畫は此三つの價值の色々な關係によつて其複雑な藝術的表現をやるのである。色彩價值にも種々ある。純粹に色としての藝術的價值もあるし、對象の現實的意義の代表としての藝術的價值もある。形體價值も同様な種類がある。純粹の色彩價值、形體價值も微妙な聯想作用によつて間接には心理的に對象の現實的價值に關係して居る點もあるであらうが直接之と結び付いて居るのではない。色彩價值、形體價值は本來純粹な藝術的象徴なのである。對象の現實的價值などといふと藝術的觀照の無關心 (Interesselosigkeit) と矛盾するやうに見えるかも知れないけれども決してさういふ譯ではない。對象價值も藝術的に表現されれば藝術的象徴なので之に對して現實的關心などを有つ者はない。一體藝術的觀照の無關心といふことは言ひ方が消極的過ぎると思はれる。本當はもつと積極的に

言ひ表はさなければならぬ關係である。強ひて無關心などと言はないでも此關係は既に美的觀念性 (Ästhetische Idealität) の裡に含まれて居る。現實的關心はいくら起してもかまはないのである。いくら現實的關心を起しても觀照の對象が觀念的な藝術的象徴なのだから現實的關心は未發に止まらざるを得ないのである。例へば林檎の對象價値を表現して觀照者の味覺を刺戟し得なかつたら夫は寫實主義の失敗である。是非共味覺を刺戟する程度に表現しなければならぬ。唯畫餅固より食すべからず、誰も描かれた林檎を掴まうとする者はないのである。

色彩價値。色の觀照は吾々に色の種類によつて夫々異つた感情を起させる。つまりすべての色は夫々異つた表現力を有つて居る。色は元來音のごとく内包的 (intensiv) なものである。だから色の此性質を利用して様々な色の配合を活動寫眞を應用して時間的に展開して行つたならば一種の藝術が得られるであらう。言はば色の音樂といふやうなものが展開されるであらう。カントが彼の藝術分類に於て感覺の美的遊戲の藝術 (Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen) 中に音樂と共に色彩藝術 (Farbenkunst) を擧げて

視聽の感覺の特殊な性質を論じたのは周到な觀察と言はなければならぬ。但しカントが色彩藝術として如何なるものを考へて居たかは明瞭でない。今言つたやうに活動寫眞を利用して色の交響樂を作り出すといふやうなことは然し吾々の色彩感情が特別に發達して來なければ駄目である。吾々の色彩感情が畫家中の色彩家の如く非常に洗練され、微妙の域に達して來なければさういふものを鑑賞することは出來ない。或はさういふ藝術が出來なければ吾々の色彩感情は發展しないとも言へるであらう。活動寫眞によつてカレイドスコオプのやうに偶然的でなくつてもつと大規模なものが作られ、ば一層複雑な表現が出來るとおもふ。繪畫に於ては色は勿論空間的に配列されるのだけれども其内包的性質は優に音樂的諧調を成して畫家の複雑な個性的な感情を表現する。色には明暗に従つて飽和の程度がある。所謂色度 (Farbengrad) が無限にあつて其一々によつて色感に伴ふ感情が異つて來る。吾々の色彩感情は無論其一々に應ずる程に微妙なものではないけれども色彩家の感情は常人に比すれば遙かに細かになつて居るわけである。複雑な色の配合が如何に複雑な感情を表現し得るかは想像に餘りある。モネーの作品を觀照して單純な末梢的な感覺

感情に止まつて了ふ者があるならばそれは色彩感情の發展して居ない人間である。吾々自身の色感情が畫家程に分化して居なくても畫家の作品の表現に導かれて可なり複雑な感情を發し得る。ルーヴルにあるティツィアの『基督埋葬』が題目を缺き、人物にあれ程の素描が無かつたとしても人々はあの色彩の諧調に即して莊嚴と寂寞とを合せた深刻な感情を起すだらう。さうして其感情と他の類似の作品から受ける感情とを比較したならば誰でも其處に微妙なニュアンスとティツィアの個性的な色彩感情とを發見し得るであらう。サール・リユーバンスの特殊な豪華の感はリユーバンスの色彩から來る感である。レオナルドオの『聖アンヌ』をトリビュヌから數歩離れて見てもあの優美な温かな而して幽玄な感だけはわかる。吾々常人の色感情は非常に漠然として居る。だからそれで畫家の微妙な色彩感情を律することは出來ない。繪畫は種々異つた色度を有つた無數の色調の複雑な配合から成立つて居るのだから之によつて表現されて居る感情にも非常に微妙な個性的なニュアンスが有るわけである。色には又通常知られて居る性質として寒暖の差別がある。或色調は暖く、或色調は冷たく感じられる。心理的にいふならば色の感覺が温感覺を再生

させるのである（學者の中には之を否定する者もあるけれども經驗的に事實である）。寒色が多く用ひられ、ば自然繪が冷たくなる。例へばテル・ボルヒの作品が涼味を含み、レムブラントの所謂金色調が温味を藏する類である。冷温の感だけならば頗る單純であるが夫にもつと複雑な感情が必然的に結び付いて來る。一つの色が反對の性質の色又は同性質の色でも程度を異にした色と配合され、ば尙一層複雑な感情が結び付いて來る。單純な色感に色々の複雑な感情が伴ふ心的過程を感情移入と稱へても或は一種の聯想作用と呼んでも事實に變りはない。俗間で暖色と稱せられて居るものは赤、橙、黄等で、寒色と稱せられて居るものは青、中間に置かれて居るのは紫と緑である。寒暖の感は又色度によつても異つて來る。暖色寒色の差別の外、色には尙遠近の別即ち浮出る色と退込む色の區別がある。大體暖色は浮出て見える色で、寒色は退込んで見える色であるが全然寒暖の性質と一致して居るわけでもない。例へば白は暖色ではないが浮出て見えるし、黒は寒色とは言へないけれども退込んで見える。之も非常に簡單な差別のやうだけれども之に結び付いて來る感情は随分複雑であり得る。同じ色でも色度によつて色々な程度があるから異つた色と

の關係となれば益々複雑な感情を伴ふことになつて行く。通常色度や寒暖の差別に關して一般的の好惡を考へて飽和して居ない色よりも飽和した色を、寒色よりも暖色を好むのが普通であるとして居るけれども之は全く不定である。常人の好惡は大抵の場合色そのものの印象に對する好惡ではなくつて何かの色としての好惡である。特殊の條件を離れて單純な色の好惡を明瞭にすることは出来ない。假に一つの色に對する好惡を明瞭に決定することが出来たとしても其色と他の色とを配合した場合には全く變つて了ふのだから實際上の意義がない。普通人々が個々の色に對してどういふ感情を有つて居るかを知る爲にウーテイツツの『色彩研究』中の記事の概要を見ると「赤」は一般に刺戟的な暖色とされて居る。強烈な感情的効果を有つて居るから幼稚な者に喜ばれる。然し強い刺戟を好まない者は之を嫌ふ。赤によつて聯想されるものは血液、火、灼熱等總べて熱を藏して居るものである。さういふ再生の感覺が一層直接の感情的効果を強める。其結果赤は生命の色、青春の色、情熱の色、力の色、權勢の色等とされて居る。「黄」は快闊な或は輕佻なコケツトな色と感ぜられて居る。ウーテイツツ自身は櫻草を聯想する。其結果か或は直接の感情からか黄

色を見ると春、芽、其他總べて若々しい感のものを想起するさうである。又黄色に對して人々の感は非常に鋭敏で少し色度が異つても感情に著しい差を生ずる。「青」は落着いた眞面目な沈んだ、涼しい、素直な、平和な、感傷的な、悲哀または憧憬の色であるといふ。青い花としては浪漫主義の象徴になつて居る。青い面は退込んで見えるので或佛蘭西の畫家は青は穴を開けると言つた。青によつて聯想されるのは遠方、遠山等で、直接の感情的効果としては憧憬、空想などを起す。純情の愛の色、理想の色、憧憬の色、誠心の色とされて居る。屢々起る聯想は空、海、湖等である。「緑」は青と黄の性質の合したものとて黄の快闊が靜かな憧憬的な青によつて和らげられて氣持のいゝ安靜な感を起すといふ。緑の聯想は特に強く、新緑の自然、草木等が聯想される。緑が希望の色となつて居るのは直接の感情からではなく春の緑の聯想から來て居る。東洋人はオアシスの色として特に緑を愛して居た。回教徒が軍旗に用ひた色は緑であつた。西洋でも緑は最も落着いた氣持のいゝ色とされて居る。「紫」は落着かない感じを興へるといふことは既にゲーテもいつて居ることで、其原因は紫の二つの要素即ち青と赤とがよく融和し切れなことが感ぜられ

る爲であるなどと考へられて居る。従つて紫は惹付けるところがあると同時に拒けるところもあるといふ。生々した端正な色で悲哀と憧憬とを感じさせるところから屢々喪の色、懺悔の色として用ひられて居る。「橙」は熱のある愉快な明るい暖色で快闊な黄と興奮的な赤とが合したものと見られる。情味、喜悅などを想起させる。物として聯想されるのは柑類、夕雲等。所謂色調の無い黒、灰色、白等は廣い面に現れ、ば荒涼と倦怠を感じさせる。殊に「灰色」は興味のない散文的な色として夫を感じさせる。灰色の聯想としては霧、濕氣等。灰色は表情に乏しいから衣服の色としては謙讓の感を與へる上品なものとして居る。然し鈍い無感覺な色とする者もある。「白」は最も明るい色であるにも拘らず冷やかな印象を與へる。聯想は雪、冬、白晝等。純潔、貞操、無害、無邪氣等で屢々聖者の色、高貴なるものの色、崇高なるものの色になる。之等聯想は白地に汚點がつけば直ぐ目に着くといふやうな觀察に基いて起るので直接の印象から來たものではない。白色は其嚴かに冷たい純潔な印象の爲に屢々僧服や喪服に用ひられる。尤も本當の喪の色は反對の黒である。闇の色である。「黒」の感情的効果は嚴格で憂鬱で哀感を誘ふ。恐怖、滅亡、

地獄の力等を感じさせる。之は夜の聯想と直接の印象とが結合した結果である等々。以上赤、黄、青、緑、橙、黒、白、灰色等が一般の歐洲人の視覺に對して有する感情的効果に關して略敘されたところによると表象の明瞭な記憶聯想も多量に混じて居るし、複雑なるものを簡單に、不明瞭なるものを明瞭にし過ぎて居るけれども大體に於ては常人の場合でも所謂感情移入が主で、表象は唯隱約の裡に作用して居て夫に伴ふ感情だけが直接の感情と融合して特殊な色彩感情を生じて居ることがわかる。然しウーティツツの記載は同等の色度の色に就いての事で色度が違つて來れば感情も全く違つて來るわけである。之を各の色一般的な感情的効果と見ることは勿論出來ない。而して色度によつて生ずる差は白若しくは黒に伴ふ感情との折衷などから考へることは不可能である。色の一般的な感情的効果を研究する爲には色度の差に従つて一々それを考へなければ無意味である。而も實際上には夫よりも配合の問題の方が遙かに重要である。其配合の問題も單純な配合のみについて考へただけでは甲斐が無いのだから問題は非常に錯雜して來る。色には形體價值と密接な關係を有つて居る量の關係もある。同じ色でも量によつて感情が違ふし配合の場合ならば

比例によつて尙更非常な違ひを生ずる。常人の色彩感情さへ既に可なり複雑なのだから畫家の色彩感情の精緻なものである事は十分想像出来る。畫家は微妙な色彩價値の配合によつて複雑な情緒を表現するのである。或は自然の色彩の觀照に即する個性的な感情を展開するのである。

形體價値。對象の現實的意味を離れた形體、分ければ線、面及び夫等のものの量の藝術的價値である。就中線を最も重要とする。總べての面、總べての形體は無數の線から成立つて居るといふことも出来る。素描に於て面の展開に従つて並行に引いた密接曲線が面の展開を強調することを考へても此關係は明瞭であらう。形體はさういふ面の關係から成立つて居るのだから形體は無數の線によつて出来て居ると考へても差支へないわけである。線は藝術的觀照に於て吾々の内觸覺、殊に運動感覺を再生させる性質を有つて居る。線の視覺表象と運動感覺との間には本能と經驗とによつて緊密な聯合が成立つて居る。之は總べての運動は必ず一種の線を描く。目的觀念に向つて發展する吾々の意志活動即ち吾々の精神の運動も亦或線を描いて行く。理想に向つて邁進するといふやうな種類の言葉は決して單なる比喩的な言葉ではない。方向を有つて發展する吾々の意志活動の目的が外部に在る場合にそれは吾々の身體の運動となつて現れて来る。感情の發展も亦線を描く。フォルケルトの所謂情調線 (Stimmungslinie) といふやうなものは實際に在る。凡そ生命のあるところ、變化のあるところには必ず線が見出される。運動と線との對比的關係に因つて線と運動感覺との間には強固な聯合が出来て居てあらゆる線は其作用によつて運動感覺即ち筋肉や腱の緊張感覺、關節の接觸、壓、摩擦等の感覺を喚起する。其結果吾々に所謂力の感を起させる。生命を感じさせる。之が形體價値の本質である。勿論吾々は線や面や形の觀照に當つて運動感覺を一々明瞭に意識しはしない。藝術的觀照が完全であればある程、運動感覺は吾々の注意の外に在る。聯合に於て主として現れて来るのは感情的要素であつて、表象的要素は陰に潜んで居る。吾々は唯感覺に即して積極的な生活感情を享樂するのである。形體價値の性質に従つて線の言葉、形態の言葉を會得し種々の意志感情を體驗する。彈力のある緊張した生活感情を體驗する。此形體感情の體驗は色彩感情の體驗と同じく最も直接の體驗である。而して此種の體驗は色彩價値、形體價値が純粹に色彩價値、形體價

値として表現されて居る場合に於て最も直接である。自然の有機的生命の表現としてでなく單に要素的價值として表はされて居る時最も純粹に、最も直接である。表現として最も純粹に畫家自身の生活感情を表す。丁度純粹音樂の音が直接自然の音響を表現して居ないのと同じである。茲に「靜物」(Nature morte)の重要な畫因(motif)の一つがある。色の内包的なのに對して線は外延的(extensiv)である。然し線、面、形體等でも活動寫眞を利用して時間的に展開したら複雑な面白い表現が出来るとおもはれる。更に色彩價值と合すればまた特殊な表現が得られる。ヴェルフリンは線の性質に従つて素描の線を分けて(一)感情の律呂を表す獨立の表現としての線(als selbständige melodische Stimme)と(二)形體の客觀的説明としての線(als sachliche Formerklärung)と(三)雙方を兼ねた線の三種を認めて居る。然し第二の形體の客觀的説明としての線は論理的であればある程藝術的意義の無いものになるわけだから藝術上問題となるのは第一のものと第三のものだけである。形體の客觀的説明としての線ならば設計圖、標本圖等の線が最も理想的である。設計圖などでも烏口を用ひた圖と手で引いた圖とは丸で違ふ。後者は客觀的に

不正確であるけれども感情的強調を有つて居る。ヴェルフリンの第二種と目して居るのは勿論藝術的素描中の線の比較的感情的強調を缺いた線である。比較的抑揚の無い輪廓線、密接並行直線の陰影等から成立つて居る素描に就いて考へて居るのである。さういふ中間のもの、中位のもものは茲では顧慮する必要はない。結局上に言つた最も直接なる畫家の感情の表現である要素的の線はヴェルフリンの第一種のものに相當し、自然の對象、殊に有機體の現實的性質の表現を目的とする場合の線が第三種のものに相當するのである。畫家の描線には必ず其畫家獨特の抑揚がある。其畫の藝術的觀照の定型を表して居る抑揚がある。更に屢々所謂飾線(Schnörkel)がある。所謂線の潤色(coloratura)がある。之は所謂鑑識家の最も重要視するところのものであつて往々鑑別の唯一の準據の如くに思はれて居る事がある。寫實主義を離れて居た中世の素描には感情的強調が非常に多い。さもなければ傳統的の粉本を襲踏した因襲的な線である。文藝復興期以後近世の寫實主義時代になると寫實の爲に中位の畫家の素描にはヴェルフリンのいふ客觀的説明の線が主となつて來る。官學流の寫實家の素描の線は總べてこれである。優れた畫家の線は必ず第三種の性質

を具へて居る。此場合線が已に感情的強調を有つて居るのだけれども更にそれに潤色を加へられると飾線が出来る。飾線はつまり強調に一層個性的なニュアンスの加はつたものである。だから特に畫家の個性を表して居る。鑑識家が之を重要視するのは當然といはなければならぬ。唯飾線の有無を鑑別の準據として眞偽を論じて居る場合が屢々ある。本當に問題になるのは飾線の有無ではなくつて飾線の性質なのである。同じ畫家の素描でも飾線の著しくないものは澤山ある。殊に習作素描は飾線といふべき程のもの無いのが普通である。デューラーはおよそ飾線の多い畫家である。然し彼の習作素描中には強調はあつても飾線は殆んど之を認め得ないものが多數にある。レオナルドも亦飾線の著しい畫家であるが彼の習作素描には飾線の無いものが澤山ある。勿論飾線は素畫にのみ現れるものではない。彩畫にも夫は認められる。彩畫の場合には特に人物の身振、頭髮、衣褶、樹葉等の描寫に現れることが多い。線に關しても色のやうに其常人に對する感情的効果を考へることも出来るであらうが之も矢張極く簡單なもののみについて實驗し得るだけで實際にはさういふ簡單な線が單獨に用ひられて居ることは無いのだから色に關する場合と同

様餘り有意義な結果は得られないに極つて居る。二つの色、二つの線の配合の効果は當然各分子の効果を數學的に折衷した結果とは全く異つた新らしいものとなるのである。配合が複雑になればなる程其効果には個性的なものが多く加はつて来る。従つて細かい點については人々によつて解釋が違ふやうになる。主要な點は勿論特に強調されて居るから觀照者の程度に従つて或程度まで共感出来る。斯様なことを色の關係若しくは線の關係のみについて言へば非常に抽象的のやうにも見えるけれども決してさうではない。如何なる作品に於ても斯様な關係が発見されるのである。さうして其處に作者の觀照の特殊な性質が最も明瞭に現れるのである。

對象價值。純然たる色彩價值や形體價值のみによる表現は造形的表現として極めて純粹である。又非常に複雑な感情をも表現し得る。然し夫と同時に甚しく個性的なものになつて来る。作者と吾々との共通點は結局極めて基本的な純造形的體驗に存するのみとなる。純粹の色彩價值や形體價值に即する一般的の美的體驗にのみ之を求め得る。あらゆる自然の現實的存在關係とは直接交渉の無い純造形的體驗の極く一般的な點に於てのみ豫想し得

る。勿論之にも種々の程度があつて作者と同じやうな素質と教養とを有つて居る者ほど共通点が多いわけである。つまり細かいところまで共通点を有し得る。ところが其純造形的體驗に複雑な内容を與へるものは之と融合して不可分の一體を成して居る各個人の個性に基づく特殊なる個人的體驗なのである。自然の對象の觀照に即する造形的體驗である。此經驗的要素は無論各個人によつて著しく異つて居る。従つて全體としては非常に主觀的な個人差が生じて來る。夫故基本的な純造形的體驗には共通点があつても全體の美的體驗は甚しく違つて了ふ。極端になれば觀照者は作品を十分領會することが出來なくなる。實際作者は純造形的表現によつて非常に複雑な感情を表現して居ても觀照者には夫が割合に單純なものとしか感じられないといふ結果に陥る場合が屢々ある。例へば超現實主義の作者が如何に複雑な體驗を表現したつもりでも一般觀照者には極く單純な裝飾的な効果だけしか感じられないやうなものである。藝術的表現は必ず客觀的な効果を有つて居なければならぬ。少くも其可能性を藏して居なければならぬ。誰にもわからず又わかる可能性も無いやうな藝術ならば最早吾々の藝術ではない。假令現在では誰にもわからなくつても觀

照者が進歩して來ればわかるといふのでなければ吾々の藝術にはならない。藝術的表現に限らず總べての表現は必然的に客觀的效果を目標として居るのである。自分にだけ解るといふ場合は其最も極端な場合である。自分にだけわかるといふ場合でも無論客觀的效果が無いのではない。唯極端に個性的な觀照であるか或は非常に程度が高い爲に他人が共感出來ないだけである。さういふ場合でも類似の個性を有し同種類の造形的經驗をもつて居る觀照者には或程度まで領會出來る筈である。全然病的な場合でない限り或程度までは領會出來る。健全を人間性を離れない觀照である限り、即ち觀照が人間的に積極的意義を有する限り單に基本的な造形的體驗のみに止まらず夫以上に或程度まで領會出來る。夫だから多數の觀照者が夫々非常に個性的な純造形的表現（所謂形體の言葉とか線の言葉とかいふやうなものや色彩の表現）を有つて居る古今の美術家の作品に對して容易に十分の領會に達し得られるやうな考を懷いて居るのである。其實は無論非凡なる素質と博大なる教養と體驗とを有つて居なければ夫は不可能である。さうして作品の純造形的表現の特質が十分領會出來なければ造形美術の觀照は完全ではない。

ところで美術家の感興を惹くものは常に純造形的體驗のみかといふと勿論さうではない。美術家は造形的體驗の至醇なるものを愛しその表現に努める。之は美術家の藝術的官能性 (Künstlerische Sinnlichkeit) の然らしむるところであつて必然の傾向であるけれども美術家は純造形的體驗のみならず自然の現實的存在に即する造形的體驗からも感興を得る。寧ろ其方が最初で純造形的體驗は夫から抽象されるものなのである。純造形的體驗の表現を主とする場合にも美術家は通常自然の現實的存在に對する造形的體驗に即して之を表現する。純造形的體驗は自然の對象に對する造形的體驗の要素或は基本を成して居るものなのであるから之を自然の造形的觀照に即して表現することは極めて自然であるのみならず相即して表現の裡に含まれて居るのである。だから美術家は必然的に所謂寫實の裡に獨特な形體の言葉、線の言葉、色の言葉を語るわけである。

吾々の美的感情は必ず何か自然の對象の觀照に即して起る。吾々の觀照が分化發展し洗練されて精緻を極め博大になり犀利になつて行くに伴つて之に即する感情も益々複雑に深刻になつて來る。吾々の複雑なる感情は最初は必ず複雑なる關係を有する自然の對象の觀照に即して起つて來る。其體驗は然し後には其對象の主要なる造形的要素例へば色彩とか形體とか或は夫等のものの色々な關係に結合して不可分のものになつて行く。さうして造形的要素の自由なる配合によつても複雑な感情を喚び起し得るやうな關係を生じる。

總べての精神活動と等しく吾々の感覺や感情も吾々が造形的體驗を重ねて行くに従つて次第に複雑な精神の構造的聯關を作つて行くのだから決して始終同様のものではない。さうして其構造的聯關は基本的な共通點はあつても各人の體驗や素質が異つて居る爲に人々によつて違つて居るのである。従つて同じ自然の對象の觀照でも人々によつて異なるし之に即する感情も違ふわけである。自由に配合された造形的要素の觀照に主觀的な個人差が出来るのは當然のことである。表現されて居る造形的要素が單純であれば單純である程、或は自然の關係を離れて居れば居る程感情の個人差が甚しくなる。勿論如何に其差異が甚しくなつても人間の基本的な觀照の共通點はあるのだから全然縁類の無いものになる場合は殆んど無い。それは上に掲げたウーティツツの色に關する簡單な記載に徴しても明らかであらう。

自然の對象の造形的觀照を表現すること（所謂寫實）は窮屈である。其代り非常に有利である。吾々の美的感情が元來自然の觀照に即して生ずるものである以上自然の觀照を表現すれば最も明確に完全に之に伴ふ感情を表現し得るわけである。純造形的體驗にしても自然の對象の表現によれば一番はつきり表現することが出来る。其代り純粹の效果を得ることは難しい。何故ならば自然の對象と吾々との間には色々の實際的關係がある。吾々は其實際的關係に對しても色々の感情を體驗して居る。だから吾々の自然觀照（自然の造形的觀照）に伴ふ感情には色々の實際關係に即する感情が結び付いて居る。觀照と融合して不可分の關係を作つて居る。美的觀照が如何に實際關係を超越して居ても吾々の自然觀照に結び付いて居る其感情は決して離れはしない。勿論其感情は美的觀照に結び付いて來るのだから決して美的對象と吾々との實際的關係から生ずる感情といふわけではない。唯美的實在性を有して居るだけである。然し元來は吾々と自然の對象との間の實際的關係に伴つて生じた感情である。さういふ感情から離れることは美術家或はそれと同様の造形的觀照に參し得る者のみが能くし得るところなのである。例へば寫實的に裸女を表現した繪畫

なり彫刻なりを觀照する場合其觀照に即して起つて來る感情の中には吾々と裸女との間に生じ得べき色々の實際的關係に即する感情も伴つて來るのが當然なのである。勿論表現の仕方によつて夫を避けることも出来る。純造形的要素を強調して寫實を加減することは出来る。然しさうすれば必然的に表現の内容も變じて來る。又自然の印象が既にさういふ抽象を含んで居る場合もある。色彩に強音があつたり形體に強音があつたりすることがある。光線の關係や對象と觀照者との間の距離の關係によつても色々の強調を生ずる。だから裸女の色彩を強調したり形體を強調したりすれば關係は變つて來る。けれども色彩といひ形體といひ元來別々に離れたものではないのであつて色彩は必ず特定の表面に即して存在し、形體は必ず特定の色彩を伴つて居る。一方の印象が強ければ一方の印象は弱くなる一方を強調すれば一方は調子の低いものになる。強調されたものは純粹にはなるけれども強調の程度に準じて抽象的になつて行く。而して抽象は前に述べた關係によつて著しい主觀的な個人差を作る。勿論自然觀照にも既に各人の精神の構造的聯關の差異に基づく個人差がある。然し其差異は抽象によつて更に甚しくなる。

自然の對象は單なる造形的要素の集合ではない。美的觀照に於ては總べてが有機的な存在である。獨立の統一體である。生物は元より無生物でも吾々の感情移入によつて個性的な生命を有つて居る。又吾々は自然の對象に對しては色々の實際的關係を有つて居る。其實際的關係に基づく色々の體驗を有つて居る。而してさういふ自然の對象の存在全部に對して吾々は實際的又は科學的關心以外に深刻なる美的關心を有つて居る。靜觀的の興味を有つて居る。美術家も亦常に此興味に動かされて居る。特別に深い興味を有つて居る。眞の寫實主義は茲に其源を發して居るのである。

自然の對象に對する吾々の美的關心の中心は勿論人間である。吾々のあらゆる關心の中心たる人間である。感情移入は對象の性質、精しく言へば對象が吾々の觀照に迫つて來る性質即ち吾々の觀照に對する對象の要求が吾々自身の性質に類似して居れば居る程積極的に完全に行はれるのだから人間が美的對象として最高位にあるのは當然である。

自然の對象は夫々造形的の性格を有つて居る。自然の對象の全部的存在を造形的に表現する爲には對象の個性的な生命を藏する統一的な造形的形式を表現しなければならぬ。

色彩も形體も對象の統一的な存在の造形的形式として綜合されて居なければならぬ。個性的な獨立の存在としての對象の統一的な造形的性格を茲に對象價値と呼ぶのである。對象價値の表現によつて美術家は十分の客觀的效果を得ることが出来る。又對象就中間の表現に即して最も複雑な最も深刻な感情を最も明確に表現することが出来る。對象價値の表現が減すれば減する程表現は主觀的、個人的になつて來る。寫實主義の理想をいふならば表現は總べて對象の一種の肖像でなければならぬ。風景は風景の、裸女は裸女の、千態の人物は千態の人物の肖像でなければならぬ。

對象價値即ち對象の造形的性格にも無論強音は在る。いはゆる美的印象點(Asthetischer Eindruckspunkt)がある。夫によつて對象の造形的性格が定まるのである。其美的印象點を通じて對象と吾々との精神的關係が生じて來る。感情移入が行はれて對象が領會される。對象の造形的構造は印象點を基本として組立てられるのである。従つて印象點に對する關係の親疎によつて個々の造形的要素の意義が極まる。比較的重要でないものは觀照に於て自づから捨てられて行く。印象點の強調と不要なる分子の棄却によつて對象の明確な像が

出來上る。寫眞のやうな像でなく感情移入によつて生命を得た生きた像が出来る。吾々の統一的なる精神活動によつて人格的生命を興へられた對象の姿が浮び上つて來る。

尙繪畫について注意すべきことは繪畫の表現に於て現實なるものは色ばかりであつて空間と實體とは單に平面上に表現されて居るだけであることである。自由な配合に於ても、對象の色彩の印象を表現して居る場合に於ても色だけは常に現實的にも色であつて直接に色彩の印象を興へる。空間も實體も結局は色の關係によつて表現されて居るのである。繪畫に於ける色は正に彫刻に於ける實體、建築に於ける實體及び空間に相當するものであつて繪畫の表現の本質的なるものである。故に繪畫に於ては色彩の印象の表現だけは毫も抽象を必要としないのである。此事は最も重要なるにも關らず從來餘り明瞭に認識されて居ない。

彫刻

彫刻のことには之迄も既に多少觸れて來たし、其造形的表現一般に關しては繪畫に就いて述べたところに必要な變更を加ふれば容易に考へ得ることであるから暫く之を措き、茲には其特殊なる點のみを問題とする。

繪畫にせよ彫刻にせよ藝術的表現である以上、其表現は實在の自然關係を脱却した觀念界（理想界）を作つて所謂美的觀念性（理想性）を具へて居る。而して其作品は獨特の美的實在性によつてあらゆる現實の自然關係を離れて存在して居る。自然から離れて居るばかりでなく他の獨立の藝術的表現からも離れて居る。單獨の存在である。之が所謂美的絶縁（Ästhetische Isolierung）である。裝飾藝術となるとまた別の結合を生ずるけれども、獨立の作品ならば必ず孤立して居る。繪畫を額縁に入れたり、彫刻を特別な臺にのせたりするのは此關係を一層明瞭にして美的觀照を容易ならしめる爲である。藝術的表現であるといふことが既に内面的に立派な美的絶縁を含んで居るのに、更に外面的にも周圍から作品を截離して一層其關係を明瞭に表すわけである。

然し此絶縁は元來頗る單純な性質のものであつて繪畫に於て畫布や顔料は畫布や顔料と

して存在して居るのではなく繪畫といふ藝術的表現として存在して居るのであるし、彫刻に於て大理石や青銅は大理石や青銅として存在して居るのではなく彫刻といふ藝術的表現として存在して居るのであるといふ位の意味のものに過ぎない。決してそれ以上のものではない。だから場合によつては周囲と絶縁する爲の額縁や臺石を設ける必要の無いこともある。建築の空間の延長としての裝飾畫(天井畫或は壁畫)などは其一例である。彫刻の方でもロダンのカレーの市民のやうな類がある。繪畫も彫刻も造形美術であるから視覚印象を基礎として居る。夫故作品と周囲とが藝術的表現の上で視覚的に連絡して居る必要ある場合には外面的の區劃を撤するのである。勿論其場合には作品は十分寫實的なものでなければならぬ。又寫實的なものである場合にのみ表現の目的によつて往々斯様な必要を生ずるのである。

リップスは絶縁に關して少しく之と異つた考を述べて居る。彼によれば藝術品の外面的絶縁は單に額縁によつて區劃したり臺石によつて孤立させたりするだけでは足りない。山から切り出された大理石は藝術家の手によつて物質的な大理石塊とは全く異つた独自の世界を有する藝術品になるのであるが其藝術品はあらゆる方面に於て全部的に物質界から絶縁されなければならない。之を可能ならしむるものは藝術品の特殊なる表面(皮膚)である。作品は此特殊なる皮膚によつて截然と物質界から區別されて独自の存在を有する個體になる。磨かれた大理石彫刻の表面は即ちかういふ皮膚である。青銅彫刻ならば削られた表面やそれを蔽ふ古色、陶像ならば其平滑な釉藥など何れも斯様な表皮である。繪畫について言ふならば畫面或は光澤假漆の表面がそれである。之等の表面は作品の全體を蔽つて之を統一的なる一體として表示するのみならず、あらゆる自然關係から絶縁して作品が表現して居る生命を理想界のものとして爲し美的觀念性を強調するのであるといふ。

此考は然し實際に當つて居ない。大理石彫刻の表面も、青銅其他の彫刻の表面も、又繪畫の光澤面も其實は表現の一手段であつて決して特に美的絶縁に役立つて居るものでもなく又之を目的として作られて居るものでもない。作品の表面は美術家の表現の目的次第で表面は細粗何れにも作らるべきものである。美術家は自己の表現の目的に従つて其材料として或は大理石を選び或は青銅を選び或は又繪畫を選ぶが如く、作品の表面も亦或は滑かに或

は粗く作るのである。全く表現の技巧上の問題によるのである。等しく大理石彫刻の表面でも表現の目的によつて各種の密度を要する。青銅彫刻の表面も常に一樣ではない。繪畫の場合も之と同じである。總べて表現の目的如何による。必要ならば大理石像の表面を視覺上人間の皮膚の表面に等しからしむることもあり得るのである。又時としては之を一層平滑に或は一層粗ならしむることもある。だからリツプスの考は意味の無い誤である。

美的絶縁に關するリツプスの考にはもう一つ間違つて居る點がある。

總べて美術家は自然の美的印象を受ける場合に全面の印象に美を感じて居ることもあれば一象面の印象に美を感じて居る時もある。従つて之を表現するに當つても全面的の表現を企てることもあれば一面的の表現を志すこともある。さういふ表現の目的に應じて表現の手段即ち材料も技巧も共に異つて来る。美術家は美的體驗の世界から表現の對象と爲すべき價值ありと思ふものを選び出す。それは獨立の統一體を成して居る對象であることもあれば其中の或性質、或側面、或要素であることもある。而して之に造形的表現を興へて至醇なる美的觀照の對象たらしめる。其表現の目的によつて材料や技巧は多趣多様である。

特に或對象の或側面を取り出して之を藝術的に表現することを其對象の其側面の美的肯定 (Ästhetische Position) と稱する。其對象の表現せられざる側面は美的に否定されるわけである。之を美的否定 (Ästhetische Negation) といふ。リツプスは此美的否定と前の美的絶縁との關係について誤つた説を述べて居るのである。

彼によれば若し人體の寫實的表現が精巧を極めて眞に迫つて居る場合があつたとすると吾々はそれを最初は本當の人間だと思ふであらうがそれは少しも呼吸しないし動きもしないから又矢張さうではなかつたと考へるだらう。即ち吾々はランゲの説の如く現實と假象との間を往來する。然し此不愉快な状態は忽ち經過して吾々は結局生きながら凝固して了つた人間を見るやうな印象を受けるに違ひない。生きながら生活が止まつて了つて死人のやうな強直の爲に活動が出来なくなつた人間の印象などといふものは不愉快は通り過ぎて氣味の悪いものである。其時吾々が其像の一樣の特殊なる表面 (大理石なり青銅なり) を見れば其表面の性質は此像を明瞭に現實の人間から絶縁して非現實的なる藝術的表現として示してくれる。總べて藝術品にあつてはそれが藝術的表現であるといふことが一目瞭

然でなければならぬ。作品の特殊なる表面は其原理に適つて居るのである。表現そのものを非現實的なものにすると同時に又之を明瞭に實物から分離する。作品が明瞭に非現實的な藝術的表現として受け容れられる事が藝術上必須の條件であるとすれば單に作品の表面の性質によるのみでなく、更に他の有力なる方法によつて的確に此條件が充されなければならぬ。其手段として最も簡單で有效なのは表現に當つて現實の對象の本質的性質の一部を棄却する方法である。言ひ換へれば全面的の再現を斷念することである。手近な例をとれば青銅像は表現すべき人物の形體は表現するが色彩は表現しないから色は青銅色の儘で置くといふやうな類である。斯様なことは美術家は常に自由にやつて居る。美術家は先づ自然の印象の中から表現の對象と爲すべき生命の一聯關を選び出し、之を精神的に自然の關係から切離して獨立のものとして綜合し、色彩や形體によつて造形的に表現するのである。表現の對象となるものは夫自身統一的な存在を有して居るものばかりとは限らない。其一面、一性質、一要素と雖も造形的表現に價すると感じられて居るならば勿論表現の對象たり得る。然し或自然の對象の一性質、一側面、一要素を選び出すといふことは

同時にまた其對象の他の性質、他の側面、他の要素の表現を斷念することを意味して居る。即ち美的否定を含んで居る。而して此美的否定はとりもなほさず美的絶縁でもあるから作品は之によつて明瞭に自然の摸倣でない非現實的な藝術品として示されることになる。

リップスの此考は然しながら本來視覚印象を基礎として居る造形的觀照や造形的表現の本質を忘れた誤解に出づるものである。造形美術の表現は如何なる迫眞の表現と雖も所詮表現なのである。迫眞の表現に對して吾々が觀照上現實的の不快を感じたり、恐怖を感じたりすることは實際にはあり得ない。ドガの晩年の踊子の彫刻は極めて寫實的の技巧を用ひて迫眞の表現を恣にしたものである。然し吾々はその傑作に對しては唯潑刺たる生命を感じるのみであつて決してリップスのいふが如き死者の強直などを感じはしない。不氣味な不快などを感じないのである。若しあの彫刻が更に現實的な肉色の彩色を有して居たとしてもリップスの言ふやうなことは吾々には考へられない。如何に迫眞の妙技を極めて居ようとも所詮は實際に於て造形的表現なのである。而も美的觀照に於て吾々は最初から眞偽の問題を超越して居る。だから表現は故らに表面の特質、色彩の放棄等の否定的手

段によつて美的絶縁を企てる必要は毫しもない。美的否定は美的肯定に伴ふ必然の結果なのである。美的絶縁の爲に故らに美的否定をやるのではない。リツプスの所謂美的否定なるものは寧ろ美的抽象とも稱すべきものの必然の結果である。但し美的抽象といひ美的否定といひ元來自然の総合的觀照に對して考へられて居ることなのであつて、美的抽象の結果も決して對象の総合的觀照の結果に比べて斷片的であるとか不完全であるとかいふやうな關係になつて居るのではない。美的抽象は本當をいふと抽象でも何でもない。自然の総合的觀照（総合的認識）のみを宗として考へればこそ抽象とか否定とかいふのであるが、勿論美的觀照は総合的觀照（総合的認識）を基礎として展開して行くわけではなく、美的印象の性質に従つて先づ第一に所謂抽象的觀照（美的抽象）が行はれるのである。前に述べた所謂印象點を契機として色彩的にも形體的にも觀照が展開して行くのである。觀照者の態度が純一であるならば自然に必然的に此觀照が展開して來るので決して故らに抽象を爲すわけではない。だから此觀照は本當は抽象でも何でもなく、純粹なる統一たる美的觀照なのである。此觀照の方が第一次的の美的觀照で、総合的觀照は寧ろ第二次の觀照で

ある。所謂寫實主義はさういふ総合的觀照を起點として居るのである。従つて寫實主義は各時代の現實感、或は實在意識（Wirklichkeitssinn）に準じて種々なる觀照型を示して居る。對象は総合的觀照によつて初めて個性的な獨立の存在としての對象の相を具へて來るのである。抽象的觀照の程度によつては單に色彩價值若しくは形體價值のアラベスクとしてのみ存在してゐる。

彫刻に於ける色彩の問題、即ち所謂彩色（Polychromie）の問題も從來色々に論じられて來たが結局は彫刻に於ても決して色彩價值の表現を捨てる必要はないのであつて色彩價值の表現が彫刻の美的理想性を害するとか美的絶縁を不可能ならしめるとか、或は又彫刻の表現は形體價值を主とするのであつて色彩價值の表現は重要でないなどといふやうな論は畢竟俗論である。彫刻に於ても色彩價值の表現は形體價值の表現と同程度に重要なのである。殊に寫實的表現に於ては決して之を輕んずることは出來ない。彫刻に於ても皮膚の色が明色か暗色か、頭髮が黒髪か金髪か、瞳が青いか黒いか等の問題は個性の表現上重要な意義を有つて居る。唯特別の考慮を必要とする點は彫刻が最初から環境の表現を缺いて

居るといふ點である。其結果彫刻の色彩は常に實際の環境の影響の下に在る。従つて特殊なる色彩價値の表現は必ず特殊なる實際の環境と結び付いて居なければならぬ。之を顧慮しなければ彫刻の彩色は失敗に了らざるを得ないのである。

浮彫 (Relief) は丁度繪畫と彫刻との中間に位する藝術である。浮彫の素地は常に空間を表現する。半分彫刻として表現されて居る實體と實體との間を繋ぐ空間を藝術的に表現して居るものである。故に浮彫は特に彩色を必要とする。彩色を缺く場合は實をいふと極度に美的否定 (或一面の美的肯定) を行つて居るわけである。

美術家は彫刻に於ても亦材料 (即ち大理石、青銅、木材、象牙、陶等) の特質の表現上の意義を考へなければならぬ。表現の性質に應じて美術家は總べての材料の中から最も適當な性質のものを選り出す必要がある。各種の材料は夫々特殊の性質を有つて居るのであるから表現上夫々『固有の詩』を有して居ることクリンガアの言を俟たない。美術家の経験には適切なる材料が得られない爲に表現することが出來ずに久しく腦裏に藏めて居た作因を偶然希望通りの材料に遭遇して漸く表現し得たといふやうな場合が屢々ある。

材料のみならず各種の技巧についても同様の關係が考へられる。勿論斯様な關係は藝術の全般に互る當然の關係であるから特に茲に細かく述べる必要はないであらう。

建 築

建築のことは餘白の乏しい爲に詳しく論じ得ないので今は極く一般的の關係のみに止めて置く。

建築は本質的に空間感情の表現を主とする藝術であることは已に述べた通りであるが、其空間感情は形體によつて構成された空間に即する特殊なる空間感情なのであつて其形體は又自づから特殊の形體感情を伴つて居る。而して空間感情は其形體感情の特殊なる性質によつて種々の制約を受ける。だから建築に於ては空間を構成して居るところの形體に即する形體感情も亦極めて重要な意義を有つて居るものと考へなければならぬ。更に建築の外観に於ては其形體が表現するところの形體感情が藝術的表現の主となつて来る。

勿論建築といつても住宅建築もあれば公共建築もあれば又所謂記念建築もある。而して夫々其使命に應じて表現するところの空間感情、形體感情を異にし又兩者の何れに主點を置くかも違つて来る。記念建築の場合の如きは構成された空間よりは寧ろ構成的形體の外観を主とするのであるから自然形體感情の表現が主となる。他の場合に於ても建築の外観は其使命の性質に従つて特殊なる形體感情を表現して居なければならぬ。

建築に於ける裝飾の形體感情も建築の使命の特質に準すべきこと勿論である。

建築は建築の使命を製作の作因とする。此點は一見他の造形美術と著しく性質を異にして居るやうに見える。他の美術は決して作品の實際上の用途などを顧みては居ない。夫故建築は従来屢々所謂美術工藝と共に應用美術などと呼ばれて居た。然し之は極めて皮相の見解であつて建築は實際實用上の目的を作因として居るけれども其美的表現である點に於ては毫も他の美術と違つて居ないのである。異るところは單に實用上の目的を製作の作因として居るといふ事だけである。表現するところは吾々の空間或は形體の觀照に即する美的感情なのである。所謂美術工藝も亦建築と同様作因は實用上の目的であるが表現すると

ころは吾々の形體感情なのである。建築や美術工藝は實用上の目的に適切なる空間或は形體に對する吾々の美的感情を表現する點に於て他の美術よりも一層吾々の實生活に近い。吾々の生活感情は建築や美術工藝に最も直接に最も著しく現れる。夫にも拘らず等の藝術は決して『應用美術』といふやうな名を以て呼ばるべき性質のものではない。夫自身純然たる獨立の美的表現なのである。従来所謂『應用美術』中の最も下位に立つものとされて居た工藝も本質的には建築と共に一般構成學 (Tektonik) によつて吾々の生活感情に美的表現を與へる純然たる藝術なのである。形體の構成を主とする構成學も空間の構成を主とする建築學 (Architektonik) も共に萬物の尺度である吾々の生活を中心原理として吾々の生活感情に美的表現を與へる藝術なのである。

(昭和七年四月)

近代美術史に於ける「レネサンス」の概念