

ーに始まり、シェリング、ゾルガー、シヨーペンハウエル、ヘーゲル、ブリードリッヒ、テオドール、フイシア及びエドゥアルト、フォン・ハルトマンに於て、形而上學的に深化し、心理學的美學に於て、就中テオドール、リップスに於て、心理的なものに曲折して、内容の心的生的な且精神的な點を捕へました。

併し表現されたものの内容の此精神的な點は、唯藝術品に於ける精神的な點の一側面に過ぎません、表現の、藝術的把握の精神的にして且生的な點は、同様に重要であります。

同一の人間、即ち其精神的—生的内容を持つた同一の肉體は、色々な藝術家によつて全く色々と表現されるでせう。或時は雄大に、氣高く、高尚に、それから再び卑小に、賤しく、平凡に—或時は簡素且誠實に、それから態とらしく、人爲的等、色々な表現されます。ミケランジェロ、デュラー、アンドレア・デル・サルトル、ベラスケス、メンツェルによる同一な肉體の把握は、如何に

種々な結果を生ずることでありませう！ヴェルフリンの先蹤に従つて、美學史家から屢々引用されたルッド、ギッヒリヒターの思出の記からのかの引證は、最も周知なことでありませう、即ちリヒターは、彼と他の畫家達は、寫生の際、毛一筋も自然から相違しまいと斷然と決心して、嘗てティポリーに於て二人の研究仲間と一緒に、一場の風景を描かうと企てました。そして假令手本が同じであつたし、そして各の人は充分な技術を以て、自分の眼が見た所のものに固執したとは云へ、三つの全然相違せる繪が生じました、丁度三人の畫家の人格が相違せるやうに、全然相互に相違してゐました。

かくて藝術家によつてなされる各模寫に於て、單に模倣的な價值以上である價值の契機が存してゐます、即ち藝術的人格の價值であります。自然美に於て、美しい對象自身の心的生的な契機に於て存してゐた心的生的價値の重點は、今や藝術的把握に移動します。藝術によつて表現される人間

は、美しくあることを必要としません。表現された対象の価値を、表現の価値と混同する藝術上の無感情のみが、例へばレムブラントの木版、或は寫實主義の肖像畫を、表現された人間は美を缺いてゐる爲めに拒け、そしてその代りに、其時代々々の流行畫家によつて甘くされた美婦人の肖像畫に對して感激します。寔に藝術品そのものは、表現された対象の美的自然價值に對して無關心であります(多くの觀念主義的藝術の諸傾向が—希臘の古典藝術の如く—其藝術的形成の形式の法則からして、表現されたる自然美的な肉體を好むにしろ—此場合、探究され得ない複雑な問題)。しかも觀念主義的藝術に於ても、藝術美と自然美との相違の普遍的法則が存續してゐます、即ち藝術的價值の重點は、表現されたものから表現に、其積極的心的生的價值に於ける把握に移動します。

「今や表現に於て均整は、一つの、或は更に適切に云へば、二つの新な—從來

看過された—藝術的意味を獲得します。曩に論評された均整の機能は、對象を秩序化することによつて把握し得るやうにする事に存しました。今や其機能は、表現に奉仕するに至ります、即ち均整的形成によつて表現は、表現された對象から新な且異なるものとして顯出させられます。吾々は例として戯曲に於ける詩句を取りませう。人々が相互に相語るものは、表現された對象に屬しますが、詩句は表現に屬してゐます。ファウストの復活祭の散歩の場面に於て、詩句で話をしつゝある實直な職人が表現さるべきではなくて、むしろ職人の談話が詩句で表現されてゐるのです。換言すれば、即ち盛期文藝復興の藝術が、到所其構圖に於て全事件を、描線と均衡の配分の嚴密な建築的な枠の中に張り込む時に、それを以て同様に、表現に屬して、表現された對象に屬しない所の一の契機が織り込まれてゐるのです。均整は表現されたものを、たとへ猶非常にゆるく結合されたとは云へ、とに

かく結合された形に接合することによつて、其表現されたものを藝術的な遠方へと移します。様式化は、埃及の立像、或は立體派の木版に於けるが如く、非常に嚴密で且現實に遠ざかつてゐるかも知れません。或は様式化は、唯臚氣に感ぜられ、一樣平板な網としてのみ、バロックや或は印象主義の繪畫に於ける如く、質量の配分と色彩の排列を通貫してゐるかも知れません。それは原理に於ては常に同じであります——かゝる均整なくしては、如何なる藝術品も考へ及ばれません。

そは均整は、表現を表現されたものから顯出せしめ且秩序立てる外に、猶更に第三の機能を實現しなければならぬからであります。即ち均整は、それがリズム化するやうな仕方によつて、藝術的把握を持つ最も重要な契機の一つであります。表現された内容と表現との混淆が、特に頻繁である領域から、これに對して一例が引用され得ませう、即ち叙情詩の領域であり

ます。或詩のリズムが、其詩の「情調」を再現すると云ふことは、通俗の論文に於てのみならず、亦學術的な美學書に於ても散見します。何の情調ですか？ 詩の中に於て表現された内容の情調か、或は表現する藝術家の情調ですか？ 普通の解釋によれば、即ち内容の情調であります。哀傷的な或は愉快な、感傷的な或は悲愴的な事物に就いて云爲されるに従つて、リズムのテーマと性質も亦種々でありませう。かゝる解釋から、猶進んだ結論が引き出されるのが常であります。歌謡の作曲は、歌詞のリズムに従ひ、従つて内容の情調内容に従ふものであると云はれて居ります。併し、作曲が必ずしもリズムに従はないで、むしろ自由に歌詞の言葉をパラフレーズする時にのみ、作曲の情調内容と詩の情調内容とが一致するのであります。これに反して、歌謡に於ては内容との聯關は、リズムに於ても、作曲に於ても問題ではありません、そは實に同じリズムと同じ作曲とが、始から終まで不變的に詩

に随伴するが爲めであります。これに反して内容は晴々とした事件から、悲壯的な葛藤を通つて悦ばしげな終末に變じ得るのであります。歌謡に於て是等の變化に従ひ得るものは、唯リズムの取扱ひ方であつて、リズム自身ではなく、たゞ歌謡の語勢、朗讀であつて、作曲ではありません。リズムの結構と作曲とが、眞に歌謡の内容に適應する時に、それらがしかもすべての詩節を通じて同じもので留ると云ふことは、どうしてあり得ませうか？

實はリズムの結構と作曲とが表現するのは、全然詩の内容でなくて、むしろそれらは藝術家の把握を表現し、藝術家が内容上の出来事、或は彼自身の悩み、そして彼自身の喜びを物語る情調を表現するのであります。リズムに於て、藝術家は彼が云ふ所のものに對して立場を定めます、即ちリズムは内容の奴隸でなくして、むしろ其主人であります。それは將に次の如き場合に於て明白となります、即ち詩の内容と藝術家の把握とが相互から離れ

て、そしてまさに此點に於て詩の特別な價值が存してゐる場合があります。「汝は金剛石と眞珠とを持つ」と云ふハイネの詩の内容は、一全然其内容を有せる言葉が考察されるならば、一愁しげに、悲しく、深く嚴肅であります、汝はわれを滅ぼせり、わが戀人よ、これ以上何を欲するや」と云ふ結句に於て、絶望にまで高まるのであります。併し詩人の把握は、詩人の言葉に於て根柢をなすとされた内容に決して添ひません。脚韻の響の上に置かるゝ語勢に於けると同様に、韻律に於て、即ちふざけるやうな、飛びはねるやうな、滑るやうな韻律に於て、絶望的な嚴肅さは全然ありません。滑り去るやうな趣、手輕に考へると云つた趣はあります、一そして其詩の周知な作曲は、韻律の此特徴に忠實に追従して居ります。内容と把握は相覆ふものではありません。若ん、一そしてまさしくこれによつて戯るゝ陽氣さ、不和、自悶が起ります。若いシ、ラーが同一の主題を取扱つたと云ふことは、恐らくそれ自體ではま

あ全く可能であつたでせうが、併し強制された快活さから、把握の仕方によつて、深く苦しい、心を攪すやうな悲愴が生じたことでありませう——シムラ
 ーが同じ言葉即ち「汝は吾を滅ぼせり——汝はこれ以上何を欲するや——わが
 戀人よ！」と云ふ文句を用ひたであらう時ですらも、さうでありませう。

リズム化に潜んで居り、且各藝術品の均整に於て示される私の云ふ所の
 精神的內容とは、どう云ふ意味であるかを示す爲めには、此例は充分であり
 ませう、即ち埃及の立像の嚴肅さに於ける、ロココの建築の快活さに於ける、
 原始偶像の怪奇な物凄さに於ける精神內容の意味であります。音樂に於
 て、藝術的把握の此精神的內容は、モティフを主題へと、テーマ主題を交響樂的作曲へと
 色々に手を入れることに於て示顯します。此場合に於ても人々は——叙情
 詩に於けるが如く正密に——精神的內容の二つの異なる種類が交錯して働
 いてゐると云ふことを看過しました、即ち表現された對象の精神的內容

容と、藝術的把握、即ち表現の精神的內容とであります。唯音樂の「表現
 された對象は、何等かの現實の對象ではなくして、むしろ主題自身であるこ
 とだけが相違してゐます。藝術的把握は主題に於て其片影を現します。
 主題は變化する音調に於て、變化するリズム化に於て、轉回に於て、短縮と擴
 張とに於て表現されます。それらに於て藝術的把握の變化する情調內容
 は、客觀化されます。音樂美學は、此立場からまだ書かれませんでした、そは
 精神內容の變化は、叙情詩に於けると同様正密に、常に對象からのみ理解さ
 れましたが、併し對象の內容と表現の交錯からは理解されなかつたからで
 あります。

リズム化は、藝術的把握を保持する唯一無二の契機ではないと云ふこと
 が、こゝに既に示されてゐます。音調を使用することは、リズム化と並んで
 同等の資格があります、併しリズム化は、最も單純な且最も廣汎な契機であ

りまして、さほど明白でない多くの他の契機に對する範例として此場合充分であります。

そこで吾々が藝術品の精神的內容に關して云々する時には、二種類の比較し得ざるものが意味されてゐます、即ち第一は、內容に於て、藝術品の對象に於て藏せられてゐる精神的內容、更に進んで表現の仕方によつて媒介された藝術家の把握の精神的內容であります。

第十四節

そして今や更に古い問題があります、即ち藝術品中にかゝる心的生的契機が包含されてゐると云ふことは、受容者の精神にとつて何を意味するか？ 對象の心的生的價値の作用は、どうであるか？ 藝術的把握の心的生的價値の作用は、どうであるかと云ふことであります。

それは藝術的把握の體驗に及ぼす作用の考究から始められませう、それは其作用は、表現された對象の精神的契機の作用よりも複雑ではないからであります。

感情移入説によつて藝術家の把握を理解し得ると、往々信ぜられました。吾々は藝術家の魂の中に吾々の感情を移入する、吾々は藝術家の雄大な見方の中に、彼の深さ、彼の把握の深さ、彼の眞面目さの中に、吾々の感情を移入するのであると云ふ事でした。併しかゝる感情移入は、本來不可能であります、即ち存在して居り、吾々に與へられてゐる所のものの中にのみ、吾々は感情を移入し得るのであります、併し藝術家は、吾々にとつて一般に藝術品そのものの中には直接存してはゐません。むしろ次のやうに云ふことが出来ませう、即ち吾々は藝術家の眼を以て見、藝術家が世界に對して持つと同様な態度をとり、藝術家の體驗を以て體驗します——假令此述言が藝術

家は吾々に對して直接に直觀に於て存在してゐるかのやうな説明を猶許さなかつたとしても。併し吾々は唯木版を見るに過ぎないで、併しそれを作つた藝術家をば見ません。吾々に對して唯藝術品のみ、即ち繪畫、樂曲が存在してゐるのであります。其外の何物も存在してはゐません。吾々が藝術品中の藝術家の把握に關して云々する時には、此把握そのものが藝術品中に見出され得ると云ふ意味ではありません。むしろ、即ち藝術家の把握は藝術品中に沈澱しました、藝術品中にあつて一定の構成契機に於て自己を客觀化しました。藝術家は或風景を雄大に見ました、線の描き方に於て、形成のリズムに於て、それは發露して居ります——韻律に於て、及び其取扱ひに於て、詩の表現された内容に對する詩人の態度が示されて居ります。

把握の是等の客觀化された契機は、受容者を強ひて、藝術家が持つと同じ把握を自己の中に實現するやうにします。正直に端的に見られた風景は、

其形態によつて觀照者を強ひて、此風景を再び正直に端的に見るやうにします。自己の苦痛に對するハイネの詩の戯れるやうな態度は、讀者の中にリズムを通じて同様な態度を誘發します、即ちそこで吾々は、正確に次のやうに云はなければなりません、即ち吾々は藝術家が持つたと同じ態度を、世界及び諸事物に對して獲得するのであります。藝術家と受容者との間の結合點は、表現の構成であります。表現の構成とは、第一に藝術家に對して、藝術品創造の際に於ける藝術家の態度の投影であります——藝術家は雄大に見た爲めに、まさに表現された風景のかゝる形、かゝる單純化、かゝる構圖上の聯絡關係が生じます——これに反して受容者にとつては、表現の此構成から、藝術家の態度に類似してゐる態度への強制が生じます。

併し藝術品によつて強ひられて、吾々がとる此態度は、吾々の日常生活の態度ではありません。吾々は經驗的な人間として、吾々の經驗的な性格の

狹隘さの中に閉ぢ込められて居ります。吾々は吾々の眼を以て世界を見るのでありまして、藝術家の眼を以て世界を見るのではありません。吾々は經驗的な人間として、吾々の此浮世とのかゝわり合ひが必然に伴ひ來るやうな吾々の感じ方や、體驗の仕方、に於て、あらゆる鑛滓の如きものを以て負はされて居ります。併し今や藝術品は、吾々自身を超越するやうに、雄大に、眞面目に、氣高く見、感じ、體驗するやうに吾々を強ひます。吾々が一般に、藝術品が希求し、藝術家が藝術品を通じて吾々に送る所の態度から、吾々を強制せしめることが出来る時には、吾々は巨匠の態度に隸屬するのであります。――誰でも各藝術に對してさうであるのではなく、誰でも態度の各種類に對してさうあるのでもありません。――此一寸とした一彈指の間だけ、吾々は此態度を吾々の態度たらしめるのであります。吾々の態度たらしめる――然かも眞に吾々の態度たらしめるのではありません。それは吾々

に押し付けられる此態度は、吾々の現實の態度とはなりません。此態度は、吾々の經驗的實在から由來しないで、然かも吾々の存在を掴むやうな唯受け納れられた態度となるに過ぎないからであります。藝術的所與性の強制のもとで、吾々は雄大に感じます。それは吾々は、吾々の目前にある事物に對して、日常生活の意味に於て、「關心させられて」はゐない爲めであり、それは吾々は自ら親しく自己的に、それらの事物に關與してゐない爲めであります。今や吾々は、或雄大な態度を吾々の裡に於て生氣付けますが、しかし此態度は本來吾々の態度でもなく、且吾々をして眞に雄大ならしむる所のもでもありません。併し性質上は、此受け納れられた態度と云ふものは、それが實在してゐるかのやうに非常にいゝものであります。即ち雄大で、氣高く、力強く、深刻であります。

かゝる雄大にして且高貴なる態度を受け納れるべき強制、即ち藝術品か

ら發する強制が存續して居ります。併しそれは吾々が迎へ容れる強制であります。それは素質上、傾向上、是等の態度は吾々の裡に存在して居り、それは吾々の裡なる窮極の傾向であり、吾々が實に日常生活に於て實現し得ざる傾向であります。併し今や突如として是等の傾向は、其性質に従つて自らを明白に發揮し得るのであります。日常生活に於て埋められ、畸形にされた是等の傾向――まさしく、是等の傾向は、吾々が普通に感じ、欲し、態度を定めるが如き仕方と衝突しない故に、自らを發揮し得るのであります。吾々が日常生活に於てさうすることが出来ない、即ち高貴な、雄大な人間たることが出来ないのに――今や吾々はさうなるのです。それは美的體驗の決定的な一點であります。即ち自我の改造が遂行されると云ふこと、自我の實在性が自身以上に高められると云ふこと、日常生活に於て到達されない深い點が動くに至ると云ふこと、日頃は常に微睡んでゐる自我の存在的累層が、觸

れられると云ふことであります。

かく藝術品中に沈澱せる藝術的把握が、受容者に於ける積極的――人間的價値に訴へます。模寫によつての如く、存在的體驗が無雜作に生ぜられるのでなくして、むしろ積極的――人間的なるものの意味に於ける存在的體驗が生ぜられるのであります。原理的には、此點に於て理想主義と寫實主義との間には、何の徑庭も存しません。即ち實在的――藝術的な把握は、積極的――人間的把握でなければなりません。より多く内容的――人間的な傾向の理想主義は、世界が崇高に、深刻に、高貴に觀ぜらるゝやうにと希ふのに反して、寫實主義にとつては、誠實、簡素、雄大と云ふが如きより多く形式的精神的契機が顯著であると云ふことだけの違ひであります。

第十五節

藝術的體驗の作用を考察する際に、怪訝の念を喚起させた所のかの自家撞着も亦、藝術的態度の非實在性によつて解決されます、即ち藝術的な素質の人は、決して他の非藝術的な人よりもより多く心情と情意の長所を授けられてゐないと云ふこと、彼等は他のさほど藝術的でない態度の人と同様につまらない人間性から満されてゐると云ふことに、世人は屢々氣付きませんでした。その點に世人は、藝術による薰化の有名無實な過程に對する一の矛盾を觀取すると信じました。今や、藝術は薰化すると云ふ命題は、均整の形式的價值、或は全然模倣的價值が顯著である所に於ては、確かに元來拒否されなければなりません、即ち皿の裝飾を眺めたり、創作したりすること、或は大都市の街衢の如實な模寫が如何にして薰化すべきであるかは、全然觀取され得ません。作品を創作し、受容し、或は再現するに必要な態度が、例へばベートーベンの藝術の再現の際、或はゲーテのイフイデーニエの上演の

際に於けるが如く、人間的—積極的な性質である所に於てのみ、一般に藝術による薰化の問題が意味深長に提起され得るのであります。確かにかゝる場合に於て藝術は薰化します—藝術が内面的に把握されるのはほんの暫時の間です。そして此時の間でも、藝術は事實決して薰化しません、即ち吾々が知つたやうに、受け納れられた態度に於てのみ、藝術の中に基礎として與へられてゐるとは云へ、強ひられた態度に於てのみ、藝術は自我を自己以上に高めるのです。藝術は經驗的性格とは反對にさうするのであります、其經驗的性格とは其あるがまゝに藝術が放置する所のものであります。藝術の體驗によつて經驗的性格を薰化する代りに、むしろ反對の原理が行はれます、即ち偏狹で、卑小で、非客觀的である人は、かゝる藝術の深さを決して體驗することが出來ないでせうと云ふことです。併し堅實で、頑固で、固定した市民道德に閉ぢ込められ、其經驗的性格の中にあつて、上下何れ

にも融通し得ず、受け納れられた態度に於ても其經驗的性格から離れることが出来ない人も亦、同様にかゝる藝術の深さを體驗することは出来ません。助手ワークナーに於て、如何なる藝術品も彼の自我の偉大な傾向を喚起することが出来ない程に、彼にあつては此傾向が萎縮してゐるが故に、彼の卑小さは確かに藝術的體驗を爲し得る能力がないとすれば、カーターの如き人物の——其人の經驗的性格の鞏固さは、自己自身を超越することを許さない——羅馬人の道德も同様、藝術による轉換には近付き得ないのであります。藝術によつて内面的に自己を變更せしむるには、單純な卒直さ及び頑固な男らしさよりも、むしろ經驗的性格の變易性と柔軟性が必要であります——唯、不完全な人のみが藝術に近付き得るでせう。藝術に地ならしをするかゝる變易性は、日常生活に於ては無性格、利己主義及び氣まぐれへと導き得るかも知れない——たとへ必ず導くと云ふことは云へないにして

も——と云ふことは、怪むに足りません。經驗的性格そのものが、藝術的なものに對して肝要でなくして、むしろ其經驗的性格を脱却し、それを自己自身を超越させられた新たな自我に改造すべき能力、其經驗的性格のしなやかさが肝要であります。

第十六節

かくて藝術的把握の心的生的契機の體驗にとつて重要である二つの原理があります、即ち日常生活に於ては自我の及ばざる領域への自我の高揚と、心的態度の非現實性とであります。是等の二つの原理こそは、今や實に表現された内容の心的生的契機の體驗にとつて、決定的なものとなる所のものであります。

表現された内容の價値に對する例證として、再び自然に於ける美しい物

體が引用され得ませう。何故かなれば、其美しい物體には藝術的把握の契機が缺けてゐるが故に、藝術的把握の心的生的價值が、表現された對象のそれらの價值と混淆されると云ふ危険が、存してゐないからであります。

自然に於ける美しい物體の把握に際して、精神的な深さの作用を喚起する過程が、よつて以て藝術家の把握が受容者の精神の上に傳移される所の過程から區別されると云ふことは、明白であります。藝術家の把握は――上述された所の――自ら與へられてゐるのではありません、唯表現の契機に於ける例へば韻律に於けるが如く、其沈澱のみが、受容者から把握されるのであります。心的生的内容に於て、例へば美しい物體の心的生的内容に於ては、事態は異つて居ります。此内容は受容者と直接に對立して居り、把握された對象の一部分であります、即ち見慣れない顔付の親切さ、見慣れない物體の旺盛な元氣――それは私の親切ではなく、私の旺盛な元氣ではありませ

んが、併しこれは第三者、即ち藝術家の把握の單なる沈澱でもありません、それは私にとつて對象の中に含まれてゐます、それは私から把握された他の心的生的なものであります。

此他の心的生的なもの、私に對立せる他の物體の此エネルギーが、私自身の自我の上に及ぼすかゝる深い作用を喚起すると云ふことは、どうして起り得ませうか？

吾々は吾々を他の精神的なものの中に、他の生の中に感情移入し、吾々が吾々を他の物體の裡に移し置き、且さうすることによつて、其物體のエネルギーを共に體驗すると云ふことに就いて、此場合に於ても世人は言及しました。けれども此場合にも謎の解決は、感情移入の中には存し得ません。吾々は他の生を、吾々が他の物體の中に知覺する精神的なものを、吾々自身の生、吾々自身の體驗から明白に區別します。自他は自他として藝術的把

握に於て離れて居るし、又離れたまゝで止つてゐます。自他間の結合は、感情移入によつて起りません。むしろ、即ち全精神生活を支配する誘導の法則に従つて、他物の把握が私の裡に於て相似た側面を共鳴せしめます。他物のエネルギーは、私の裡に自己のエネルギーの傾向を喚起します。更に此他のエネルギーは、現實の自己のエネルギーとはなりません、他の物體、他の對象を把握することに於て、自己のエネルギーの傾向が旺盛になると云つても、それは實に他の物體、他の對象であるに過ぎません、それは自己のエネルギーへの單なる傾向に止つてゐるに過ぎません。藝術家の把握が、唯似而非な現實的な自身の把握となるに過ぎないやうに、他物のエネルギーによつても、如何なる眞の自分の態度も喚起されないで、むしろたゞ他物を眺める間だけ續く似而非なる態度に過ぎません。

併し同時に再び自我と對象との緊張が生じます、そして更に此緊張こそ

は、作用の最も深いものを生ずるのであります。客觀的に吾々に對立して、吾々が把握する所のものは、他の生であります。併し此他の生は其特性に於て、吾々自身の自我の似通つてはゐるが、唯實現されない傾向に相應するものであります。更にそれ以上に、即ち此他の生は、吾々の裡なるかゝる傾向を響鳴せしめ、それは吾々の裡にかゝる傾向を喚起せしめます、それ故に吾々は、此他の生と吾々を一なりと感得るのであります。吾々は他の生と吾々を一なりと感ずる、そしてしかも吾々は一致融合には達しません。何故かなれば、他の生は何と云つても對象たるに止り、吾々の自我とはなりません、そして吾々の自我は何と云つても主觀たるに止り、他の對象とはならないからであります。

此遠近合一状態並に疎遠な状態は、人體を把握する場合に於てよりは、他の場合に於て恐らく猶一層明白且明瞭であります。藝術家は一つの空間

を形成し、そして此空間形式に特有なる生を取り出します、即ち文藝復興期の部屋の内面的均衡、緊密なる落付き、調和ある堅實味、或はゴシック本寺の冲天の趣、確然たる活動性、ロココの部屋の嬉々たる華麗さは、吾々に對して一定の生の特性を以て充實されてゐます。それは吾々にとつて他の生、即ち部屋の生命ではありませんが、しかも吾々は部屋の此生命に吾々が無限に近いと感じます、それは他の生が吾々の裡に相似た傾向を共鳴させるからであります。兩者、即ち自我と對象との遠近は、美的には重要なものであります、即ち吾々は此他の生に近いのであります、そして吾々が、それに近づけば近い程、ますます多く吾々はそれを體驗し得るのであります。併し吾々が他物を一般に享樂し得る爲めには、それは同時に他のものであり、異つたものでなければなりません——絶えず吾々を充實せしめ、吾々に勿論快適な精神的な普通の温度を與へることは與へ得るが、併し健康が新たな且他のも

のとして吾々の裡に浸入し來る時に、初めて眞に味はれる健康のやうなものであります。そこで特有な遊離と同時に、私と他物との間の特有な合一も亦、精神的內容のすべての把握に於て對立して存して居ります。吾々は間隙を感じ、しかもそれを感じません。

第十七節

自我と對象との疎遠な状態と、合一状態との間の此強められた感情の緊張は、眞に美的なる體驗を超絶してゐる所の諸の體驗に於ても現れるのであります、其諸の體驗とは、それがたとへ美的對象に當面して現はるゝにしても、非美的な性質のものであります。説明し得られない無限な憧憬は——それは何人にも起るのであります——他の人體に面し、決して感傷的でないメロディに面し、或は藝術的生命から充されたる部屋に面して現れ

るのであります。現在せるものの直観と、かゝる憧憬と結合されると云ふことは、どうして起りますか？此場合に於ても再び自我と對象との間の緊張が責任あるものとされます、即ちすべての憧憬は、存在するものと、憧憬されるものとの間の間隙の跳躍であります——感情上の實現ではありますが、再び非實現の狀態に投げ返されます。合一の狀態と合一狀態を欲することとの間の此の往復、感情上の合一狀態と事實上の距離との間の此往復に於て、すべての憧憬の甘美にして同時に痛々しい點が存してゐます。實現と非實現との間の往復の同じ過程こそは、他物の精神的內容の把握に於ける基礎であります。他の精神的物體の價値の契機は、吾々の價値の契機であると同時に、しかも吾々の價値の契機ではありません。しかし此力とエネルギーとが歸屬してゐるのは、實に吾々ではありません、そして吾々は此二元性をも體驗します。併し同時に吾々が他物の內容契機と合一するの

は、それは吾々が他の内容を把握し、吾々の中に關係付ける爲めであります。此色々と變化する往復からして、他物への憧憬的な傾向が生じます、プラトンが形而上的な字句で敘述した如きかの感動が生じます、即ち人間が地上の美を見る毎に、彼は眞の美を想ひ起します、そして翼が彼に生じ、そして彼は眞の美に高翔し度いと思ひます、併し彼の翼は、彼をば非常に高く運ばないが故に、彼は鳥の如く空中に見入り、そして下界に於て彼の周圍に生けるものを忘却し、彼は精靈に憑かれたものなりと見做されます。

そして自他間の内面的緊張の是等の契機から、戀愛的な欲望と、人體の美的把握との間のかの連絡關係が理解されます——往々過重されると共に、輕視されたかの連絡關係であります。美的體驗と戀愛的體驗との間に一致が存すると主張するのは、確かに馬鹿げたことであります。美に關する無關心な快—美しい物體を眺めることに於けるかの遊離と、最も主觀的

な且最も關心付けられた欲望、即ち戀愛的欲望との間には、何等の類似もあり得ません。美的態度を、發達史的に徐々に戀愛的態度より發生せしむるかの意見さへも、正當ではありません、即ち美しい體の健康と力とは、もともと戀愛的刺戟に仕へたに過ぎなかつたが、次に健康と力とは戀愛的欲望から解放され、且獨立するに至り、そしてそれ故に先づ戀愛に飽和せる美の派生物である所の「無關心な美」として今や現れるのであると、さうかゝる見解は考へて居ります。

併し實際かゝる原理は、決して美に關する快の起原の説明には充分ではありません。それは餘りに狭過ぎます、即ち力と健康との生的契機に關する美的快が、此原理から派生された時ですらも、餘りに狭過ぎます——加之、美には猶均整な契機、色彩價值、精神的要素が潜んで居ります。それらすべてに於ては、戀愛的なものからの派生と云ふことは、役に立ちません。

そして力と健康とに於てすらも、戀愛的説明は其重點をすらしめます、即ち力と健康とは、直接に價值として感ぜられ、根原的な價值要素であります。そしてそれらがさうであるが故に、従つて戀愛的なものは、力と健康とを誘惑手段として利用し得るのであります、即ち戀愛的なものから美を解放し、釋放することは、第一義的なことでなくして、むしろ力と健康とは戀愛的には有意義であり、且同時に美的な價值を表現する爲めに、戀愛的なものと美的なものとの結合が、一義的なものであります。性的關係に於ける美の適用は、戀愛的なものの詐謀であります、即ち戀愛的なものは、力と健康との美の價值を通じて、其目的を達する爲めに、人間を勧めて自分の味方に引入れます。生的なもの、美的意味を理解する爲めに、先づ戀愛的なものを迂廻する必要はありません、むしろ生的なものに對する二つのそれ自體獨立せる態度決定は、結合して統一するに至ります。そして美と戀愛とが遭遇す

ることによつて、再び心的作用の増盛の法則が活動するに至るのであります。^(註四) 戀愛的なものが美的なものに向く時には、戀愛的なものは力を勝ち得ます、そして美が戀愛的刺戟を得る時には、美は力を勝ち得ます。同一が存しない、むしろ單なる心的な結合状態が存する爲めにこそ、此増盛が發揮され得るのであります。

併し乍ら、即ち戀愛と美との此結合は、偶然的な一時的な遭遇によつて創造されないすべての結合の如く、内面的な親近關係の上に基いてゐます、力と健康とのそれらの價値は、戀愛的態度並に美的態度の對象であります、そして猶一步進んで、即ち戀愛的欲望も亦、事實上の二元性にありながら合せんとすの意欲であり、事實上の疎遠な状態にありながら引き込まれることでもあります。そして美的なるものの中に於て二元性を跳躍し、二元性を止揚せんとする望の上に、憧憬の感情が基くと同様に、戀愛的なものに於ても

同様であります。そしてしかも其相違は歴然として居ります、即ち戀愛的なものに於ては、肉體的—感性的並に精神的に、二つの異質のもの融合に於て合一せんと欲することであり、美的直觀に於ては、他の内容の心的生的契機と合一せんと欲することであります。

戀愛的なもの及び美的なものは等二つの契機は、それらの對立性にも拘らず、しかも心的に親しい状態に相互に立つてゐると云ふこと、第一に美は戀愛的刺戟を及ぼすと云ふこと、そして他面、戀愛的な刺戟が存してゐる所には、全く易々として美の心的生的契機が、他物の中に洞見されると云ふこと、美の存しない所にも美は發見されると云ふことが、理解されます。

併し戀愛と美的なるものとの二つの態度に於ける生的價値の、及び自我と對象との間の緊張の類似を相互に比較しないで、むしろ兩者の場合に於て享樂に導く契機を注目するならば、戀愛的なものとの美的なものとの間の

對立は深まり、兩者間の間隙は廣くなります。前者、即ち戀愛的なものに於て基礎として官能の純然たる享樂、後者、即ち内容の並に藝術的把握の美的體驗に於て、自我と對象間の往復に於て、吾々の自我の積極的契機が誘發されると云ふことによる悅樂があります。

第十八節

かゝる憧憬、並に戀愛的なもの、美的なものへのかゝる交渉は、自律的な藝術的深さの作用の彼岸に存して居ります。それらは眞に美的な作用の周圍を限界し、且其周圍にちらつくに過ぎない非美的作用であります。自律的な深さの作用は、他の平面に於て動いて居ります。其作用は、主觀に對する對象の特別なる存在の意味に存して居ります。それは一見非常に異なる美的作用の結合物であります。即ち對象的契機は全く遊離した状態に於

て把握され、對象的契機は純然たる諦觀に於て自我から遠ざけられます。併し此遊離した状態は、唯過程の一側面に過ぎません。對象的なものの把握は、對象的契機がその純然たる性質の點に於て、自我に對して存在的な意味を獲得し得るやうに、對象的契機を孤立せしめ、且非現實化せしむる爲の手段に過ぎません。即ち諦觀があらゆる手段を擧げて打ち建てた自我と對象との間の緊張は、再び對象の精神的存在の意味によつて、對象が自我を觸^{アイレ}發する重みによつて除去されます。

此矛盾せる過程に於て、或時は諦觀がより強く著しく現はれ、そして或時は存在の意味がより著しく現はれます。藝術はより多く觀照的であるか、或はより多く自我觸發的であります。より多くアポロ的であるか、或はより多くデアオニゾス的であります。兩契機の何れも消失してはなりません。存在的な自我關與なき純然たる諦觀は認識の途上にあり、諦觀なく且非現

實化なき對象の純然たる存在的作用は、生の事であり、現實の事でもあります。賢者は諦觀し且認識しますが、併し諸の事象は彼を動かしません、生ける人間は諸の事象から存在的に觸發されますが、併し彼は諦觀しません、即ち柱頭苦行者、戀で盲目にされてゐる人は、美的なものには等しく遠いのであります。美的なものは一つの綜合であり、且それによつて常に變易的な均衡状態に立つて居るのであります。

第十九節

是等の理論が、常に美的契機の一つ一つを絶對化したと云ふ事實が示される所の美學説の誤謬の歴史を、吾々は書くことが出来ませう。或時は獨裁者とされるのは、個々の價値であります、即ち模倣説に於ける模倣的價値であり、形式主義に於ける均整的價値であり、内容美學に於ける心的生的價

値であります。或時は、藝術品の主觀への受容の過程の個々の様相でありまして、その様相によつて理論は、一面的に其方位を定められるのであります。そこで例へば、美的なものを中心點を、對象の諦觀的把握の中に見やうとしました、それを以て美的直觀は、美的なものが認識に於て其姿を没する程強く、知的認識に近付きました、即ちプラトンからエドゥアルト・ファン・ヘルトマンに至るまでの美學の形而上學的傾向にとつて、藝術は畢竟世界根據の一種の把握を意味し、恐らく形而上的把握とは異つては居りますが、併しとにかく一種の把握であります。全啓蒙思潮は、美的直觀を猶一層知化されたものとして理解しようとしてきました。全啓蒙思潮は、時折、教へることが藝術の唯一の課題であると云ふこと、従つて寓話と譬喩とは最も高貴な藝術形式であると云ふかの窮極の結論にまで、藝術による認識の原理を導きました。

主知論のかゝる極端まで走らない場合でも、認識としての藝術の見方は、勿論それに盾の他の一面が對立する所の一面たるに止つて居ります。即ちそこで時折全美學説は、諦觀自身の上ではなくして、むしろ諦觀による藝術的對象の非現實化の上に打ち建てられました。

非現實化の事實自身は、無條件に承認され得ます、即ち美的態度に於て對象は、日常事のすべての關係から取り出され、對象を現實の世界と結び付けてゐるすべての關係から解放されます。美的態度は、無關心、無意志の意味に於けるのであるのみならず、亦美的態度はすべての方向に互つて遊離します。表象された對象が、其環境とは原理上異つた現實性の中に挿入されてゐると云ふ事實によつて既に時折、其遊離は與へられて居ります。すべての模倣的諸藝術に於て遊離する特性を、かく強調することが顯著となりま

す、即ち彫刻、青銅と石からの是等の形成體は、生ける人間を表現し、劇曲、詩、説

話の言葉は、人爲的な世界を創造します、そこに於て其世界の事件が起るのであります。併し非現實的な藝術の世界の此創造は、此常に現存する遊離の最も強い表現に過ぎません。美的對象そのものが、現實的なものの領域に止る所にも、美的態度は此現實から美的對象を釋放します、即ち生ける人體の美的觀照、自然に於ける現實の風景の美的觀照も亦、美的な對象としての是等の對象を日常事の關係から引き離します。是等の對象は、すべての重み並に他の事物と絡み合つてゐるすべての鎖がとり去られた他の實在の領域に飛び込み、是等の對象は非現實化されます。

人間をして藝術に携り、美的態度を求めしめる動機を問題にすれば、實在の非現實化への願望が第一であります。人生が、その人にとつて重苦しくも充實し切つて、あまりに硬く、あまりに眩目的で、あまりに現實的であるやうな人間があります。其残忍な現状の外界は、あまりに重く甲の者を壓し、

乙の者にとつては自己自身の體驗はあまり聲高に、あまり張り詰め過ぎ、あまり懊惱せしむるものであります。兩者は世界を怖れ、或は彼等自身の自己を怖れて、美的態度、藝術的態度の非現實化へと逃避します。

往々唯口から出任かさに喋られた主張、即ち藝術家は、彼の體驗の藝術的表現によつて是等の體驗、即ち近親を喪へる悲哀から、欺かれた戀の苦痛から、不幸な小供時代の印象から自己を解放したと云ふ主張であつて——此主張は、それ自ら知る以上に最も多く含蓄あるものであります。此主張は、藝術的創作の深さの中の一つの深さを呈露します。勿論、藝術による現實の體驗の重みからの此解放の心理的メカニズムは、統一してゐるものではありません、即ち藝術家が藝術的なものに改造する際に、彼の體驗を再び體驗することによつて、藝術家は其體驗を「反撥する」と云ふことは、あり得るかも知れません。或は併し、即ち創作過程そのものでなくして、むしろ藝術によ

る非現實化が効果ある契機であります。藝術的形成によつて、體驗は其現實の特性を、そして従つて其體驗の煩はしい手近さを奪はれます。それは例へばゲエテのもとに於ける藝術的創作の機能であります(シュラーと反對に)。内的體驗の重々しさに對するゲエテの敏感性は、藝術の非現實化された雰圍氣へと逃避すると同様に、晩年に至つて外界の出しやばりに對する彼の敏感性は、甲冑として堅苦しい控へ目の品位を、自分に作つたのであります。

藝術的態度を受け容れるべき刺戟の中で、事實非現實化は顯著なものであります——非現實化は其意味に於ては藝術的體驗自身に對して第二義的なものであります。非現實化は、藝術品の存在内容と意味内容のより純粋な把握に役立ちます、藝術品のリズム的形成の、藝術品の現状態と本質との、藝術品の心的生的契機の、より純粋な把握に役立ちます。そこで非現實化

は缺くべからざるものであります、しかもそれは唯全過程に於ける一段階に過ぎません——正反對の様相が對立する一つの様相に過ぎません。即ち藝術的態度には一つの非現實化があり、且藝術的態度には現實化がありません。非現實化は、唯目的への手段に過ぎません、對象は、其體驗がより一層實在的となる爲め、其體驗が現實化される爲めに、非現實化されるのであります。そしてそこで實際確に、現實の體驗の重々しさからの解放を藝術の中に求める人達の外に、彼等の日常生活の存在の空疎と無内容から、藝術のより完全な、且より存在的な體驗に逃避する他の人達がゐます。彼等は現實の體驗を求めないで、むしろ精神的——存在的な體驗を求めます。

勿論藝術の非實在性が、充分屢々利用し盡されるのは、より存在的な體驗を自己の中に發生せしむる爲めでなくして、むしろより興奮的な體驗を自己の中に發生せしむる爲めであります、即ちセンチション、センチイメン

タルな感動——一言で云へば、即ち表面の體驗であります。所有と安靜と几帳面とが一切である俗人は、實際生活に於ては身の毛がよだつ程怖ろしい企の興奮、即ち情事の興奮、非社會的行狀の興奮を、藝術の非實在性の中に於て得ることが出来ます。併しかゝる表面の體驗の爲めに、藝術は非現實化するのではなくして、むしろ非現實化は現實化、存在的な現實化に奉仕すべきであります。繪畫、彫刻及び文學の模寫性に於ける程に、純粹に吾々は世界の質的内容を體驗することは、決して出来ません、個物並に本質、最大並に最小、大宇宙並に小宇宙は、かゝる飽和せる充實を決して獲得しないし、又そんなに強く體驗されもしません。古典的藝術が世界を見ることを教へる程、そんなに偉大に吾々は日常生活に於て決して世界を觀ることは出来な

いでせう、吾々は決してゲーテの或小説の心術の廣さを、吾々からは決して受け取ることには出来ないでせう。吾々が悲劇に於て理解するやうに、そん

なに存在的に運命の宇宙的な矛盾の意味を、決して理解することは出来な
いでせう、そして音楽に於けるが如きそんな深味は、日常に於ては決して打
開されません。

此現實化も亦非現實化と同様に、誤解と絶對化とを経験しました、即ち存
在的な意味の中に美的なものの意味を觀得する代りに、體驗の―感情或は
其他の體驗の―作成の中に於て、美的なものの意味を端的に觀得しようと
欲するならば、それは誤解であります、その事に關しては既に言及さるゝ所
ありました。

唯ドイツ・オニゾス的な體驗によつて、音楽の陶醉によつて、悲劇の震撼によ
つて、存在を攪亂することに於てのみ、藝術の存在意義を見ようとすること
も亦、誤解であります。藝術の神性は、深く心を揺り動かすやうな稲妻や雷
鳴に於て示顯するのみならず、亦アポロの平靜の輕やかな微風に於ても示

顯します。目的は情緒的解放でなくして、むしろ自我感動性を存在の他の
領域に移すことであります。

存在的領域に觸れることの中に於てのみ、藝術的なものの本質を求める
ならば、誤解ではないが、併し一面的な絶對視であります。藝術的體驗は、他
の體驗形式と共に自我の窮極な領域に觸れると云ふ事實をば共有して居
ります―宗教的體驗も亦此領域に迫り、戀愛も亦存在を掴みます。併し是
等の他の形式は諦觀から生じません。單なる諦觀に於て美的なものの本
質を見ることは、一面的であると同様に、美的なものの本質をも、單に存在的
な意味へ移すことも亦一面的であります。存在の質的諦觀は、藝術的態度
の本質であります。藝術的態度が諦觀であると云ふことは、藝術的態度に、
經驗的な世界、及び經驗的自我を克服することを許します、藝術的態度が存
在的であると云ふことは、藝術的態度に灼熱と深味とを與へます。諦觀は

條件ではありますが、併し唯前階に過ぎません——諦觀は事物の性質を把握することによつて、自我を自己以上に超越せしむる爲めに、事物の性質の作用を自我の本體にまで迫進せしむる爲めに、事物を自己から隔離します。藝術的體驗が存在的體驗となることによつて、藝術的體驗は、神と運命との宗教的關係と同一列に立つてをり、形而上的認識と、甲の人が乙の人と存在的に結合してゐることと、物的な價值への存在を擧げての歸依と、同一列に立つて居ります——それ故に四つの他の偉大な人生の方向——その中の何れもそれぞれ存在的意味を持つてゐるのでありますが——と同一列に立つて居ります。是等上述の五つの方向がなくとも生くることは出來ます、即ち市民たり且家長たり、大臣たり且産業の支配人にして指導者たる事も出來ます——いやそればかりか、世人は眞面目に前記の五つの方向に携らずとも、自分を藝術家なりと稱し、或は僧侶、哲學者、或は社會人、或は科學者と稱するこ

とも出來ます。併し人物の大小深淺の程度が量られる場合には、唯それらの五つ方向のみが重要なのであります。

現象學的美學

(註一)

方法に關して言及すること——此方法が具體的な結果に導くと云ふことを示すことが出來ず、此方法は單なる理論的な案出物ではないと云ふことを、其方法の應用によつて證明し得ることが出來なくして、或方法を宣傳すると云ふこと——それは學術のすべての領域に亙つて等しく不確實なことであります。諸の方法は試験されんことを欲し、諸の方法は應用されんことを欲してゐます——それらの方法に應用が缺けてゐるならば、それらの方法は空に走つてゐる機械に過ぎません。そして現象學的美學が單なるプログラムであり、將來に對する單なる交替であるならば、美學に於ける現象學的方法に、特別な考察を拂ふことは馬鹿げたことでありませう。今日は決して最早さうではありません。現象學的方法は、多くの美學的討究を遂行するに當つて、熱火の試練に耐へました。

實に、かゝる方法を得んとする人は、誤解の山を突破して進まなければな

らないと云ふことは、今日普ねく熟知されて居ります。或時は世人は現象學的方法を、概念を小喧しく云ひ立て、言葉の意味を確定するより外爲す所なき一方法なりと見做して居ります、それが爲め現象學的方法は、唯論理的なものに於てのみ動き、そして決して事物自身には近付かない——ヴントが現象學的方法に加へたやうな異論、それから再び世人は反對に、次のやうに信じて居ります、即ち時折新カント學派の側から天才的直覺が非難されたやうに——其方法の基礎付けの手續を省かうとする天才的直覺に、現象學的方法は背景として奉仕すべきであると。實證論的思想の過程は、極端な形而上學と同様に、此方法を引合に出します。思想の豊富な且成果の豊饒な諸講演の輪舞を、唯無味乾燥な方法的試論たるに過ぎない一講演、唯美學に於ける現象學的方法に關する論議たるに過ぎない一講演によつて中斷することは、幾多の反對の見解のかゝる混亂状態にあつては、恐らく全然

時宜を得ないと言ひ切ることは出来ませぬ。

美學の原理問題に關する論議は、常に以下の事實を注目しようとするれば、遙かに一層容易なものでありませう、即ち「美學」たる名稱は、統一的な知識の範圍を包攝せずして、むしろ「美學」は、多くの相互に全然異質的な諸學——しかもそれらすべての諸學は、常に美的對象への其關係の爲めに美學なりとされてゐる所のものですが——に對する集合名詞であります。併し乍ら自ら美學なりと稱する是等諸學の何れも、現象學的方法に對しては性質を異にせる關係を持つが故に、現象學的方法が諸學科の何れに於ても、如何にして有効となるかを評價し得る爲めに、先づ第一に美學の是等の種々な分科に關して、簡單に方向を見定めることが必要であります。

異質的な分科の三種は、「美學」なる共通の名稱のもとに解せられてゐれます、即ち一、自律的個別學としての美學、二、哲學的分科としての美學、そして三、他

の諸學の應用範圍としての美學これでありませぬ。

美學の是等三つの形態中、哲學的分科としての美學は、長い間他の二つを凌駕し且隅つこへ押し付けました。猶シェリングとヘーゲル、ショーペンハウエルとエドゥアルト・フォン・ハルトマンにとつては、美學の哲學的特性は問題ではありませんでした。ヘーゲルの體系の崩壊後、哲學は其境界標を後方に挿さなければならなかつた時に、初めて哲學は、フェヒナー以來、美學の領域に於て其指導者たる役割を、心理學に譲り渡さなければなりませんでした。併しさうしても美學は未だ猶自律的個別學とはなりませんでした。併し現象學的方法の主要な應用範圍を形成するものは、まさしく美學でありますから、美學の歴史的に意義ある形式——心理學的美學と哲學的美學——は先づ退けられ、そして自律的個別學としての美學に就いて言及されるかも知れません。

各個別學——そして従つて個別學としての美學も亦——其統一状態に於て、他の學の領域に對して其領域を限界する一つの契機によつて規定されませぬ。そこで自然科學にとつて、外部の自然への歸屬性の契機は、統一を與ふるものであり、史學に對しては、歴史的な事件が統一を與ふるものであります。他の領域に對して美學の領域の輪廓をはつきり描く其契機は、自律的個別學としての美學にとつて如何なるものであるかは、疑を容れ得ませぬ、即ちそれは美的價値の契機であります(此際も以下の場合も、美的價値と云ふものには、暗黙の裡に「藝術的價値」も亦包含されて居るべきであります)。美的價値の特徴を保持する事の出来るすべての事——美或は醜として、異色あるものとして或は平凡陳腐なるものとして、崇高或は卑俗、好尚あり雅致あるものとして、或は低級なるものとして、雄大なものとして、或は下らぬものとして評價され得る一切のもの——其すべては——詩と樂曲、繪畫と裝飾、人間と

風景、建築、庭園、舞踏は一個別學としての美學の領域に屬して居ります。

¹ 對象が實在的對象である限り、それらの對象は各種各様の美的價値と無價値とを受けるのではなく、むしろそれらの對象が現象として與へられてゐる限りに於てのみ、それらの對象は、各種各様の美的價値と無價値とを受けるのであります。其美的價値と無價値とは、或交響樂の直觀的な音調―現象としての音調―に附着してゐて、それらの音調が空氣の振動に基くと云ふことには附着してゐません。立像は、實在の石塊として美的に意味があるのではなくして、むしろ立像が觀照者に與へられてゐるものとして、或人間の表現として美的に意味があるのであります。グレイチヘンに扮する女優が年とつてゐて且醜く、そして若々しく見えることは、たゞ化粧術、脂粉と脚燈との御陰であると云ふことは、美的には全くどうでもいゝことではありません―問題とする所は外觀であつて、實在性ではありません。

そこで美的價値或は無價値は、對象の實在の性質に存しないで、むしろ現象的な性質に存するが故に、それを以て美的個別學の最も高貴な課題が示されて居ります。其課題は先づ第一に、美的對象を其現象的性質に従つて探究しなければなりません。美學がこのやうに現象としての對象を解剖しなければならぬと云ふことは、平凡陳腐に響くかも知れません。併し美學史の考察は―人々が唯美學史を個別學として参照するだけにせよ―現象からのかゝる出發は、決して自明なことではないと云ふことを示して居ります。美學に於ける廣汎な方向は、美的なものには假象であり、それは幻覺であると云ふ思想を、其方向の中心點に置くのであります。併し假象の思想を美學に導き入れる瞬間には、吾々は單純に美的現象を分析してゐるのではなくて、むしろ實在性の觀點を運び込んでゐるのであります。現象的な側面から云へば、美的對象は假象ではありません。假象に於ては―例

へば、月を皿位の大きさと考へる時に、現象が持たない實在性が其現象にあると認めます。これに反して美的なものに於ては、畫中の風景は實在性として把握されず、後に至つて非現實的なることが明かになる一種の現實的なものとして、なく、むしろ表現された風景として、表現されたものとして與へられてゐる一種の風景として把握されて居ります。吾々は幻覺の思想、即ち所與の現實と事實上の非現實との對立の思想を、美學に導き入れるや否や、吾々は現象的なものの領域を見棄てるのであります。

或は他の例證、即ち心理學的美學の大部分は、藝術品を表象の複合體として、例へば繪畫を色彩の感覺、形の印象の複合、諸印象の聯想と融合の複合として捕捉します。かゝる見方を以て、諸現象に對する態度は放棄されませんでした。如何なる感覺、如何なる聯想、及び如何なる融合も與へられてゐません。――むしろ對象が與へられて居ります、即ち表現された風景、メロデー、人物

等であります。例へば、或風景の表現の價値を基礎付けることを問題とすれば、風景の情調に於て、賦彩に於て、質量の配分に於て――それ故に現象に於て直接に指摘される契機だけに於て、其基礎付けを見出すのであります。それ故に個別學としての美學の諸問題は、現象としての藝術品を打ち建てる契機に歸ることによつてのみ、解決されべきものであります。

それを以て又――そしてそれは反現象學的態度の第三の例證であります。――即ち例へば、悲壯の本質は何處に存してゐるかを知らうと欲するかの方法は、個別學としての美學に對して却けられました。アリストテレス(人々がアリストテレスから唯心理的な點のみを取り出し、そして悲壯のアリストテレスの對象的な規定を看過することによつて)と共に世人が、悲壯は恐怖と同憐とを喚起し、そしてそれらによつて激情の淨化を惹起すると云ふ

ことを述べる時に、それは眞に此問題に對する解答でありませうか？かゝる解答は、稻妻の本質とは何ぞやと云ふ問に對して、稻妻の本質は、それが誰かのすぐ傍に落雷する時に、稻妻は恐怖と不安とを作り出すと云ふことにあると答へようと欲したかの答と似てはゐないでせうか。兩者の場合に於て、或事は何う云ふものであるかを述べる代りに、其事は心理的に如何に作用するかが、解答として與へられます。例へば、シエクスピアに於て悲壯を構成するものは、劇的事件の一定の構成契機であつて、それ故に對象に於ける或物であつて、心的作用ではありません。此作用は個別學としての美學の問題の範圍外に存してゐます。美的對象の心的作用の是等の問題に面して、體驗の問題に面して目を覆ふこと、ニイチエ以來及びニイチエによつて最近二三拾年が齎らした如き美的體驗の分析のかのすべての繊細化を願みようとしなないことは、勿論愚かなことでありませう。こゝに重要な

美學的問題が存して居ります——唯個別學としての美學にそれらの問題は屬して居りません。それらの問題、及び藝術家並に受容者の意識に於ける藝術品の發生の問題の如き多くの他の問題、藝術品の受容に於ける個人の相違は、むしろ心理學の應用範圍としての美學に屬して居ります。そして此場合、事實現象學的方法と並んで、最近二三拾年の心理學の研究が完成した如きかのすべての經驗的及び實驗的方法が、正當視されるに至るのであります。

これに反して、美的對象と藝術的對象との構成と、其價值決定性とを問題とする所の個別學としての美學内に於て、唯對象自身の分析のみが目標に導くことが出來ます。デソアが拾年前に、プログラムの美的に美學に對して注意を促し、且ウーティツが詳細なる研究を捧げたかの客觀主義の基礎の上に、全然此場合現象學的美學は立つてゐます。

對象からの此出發に於て、美學は藝術學と一致します。體驗を前景に置き、或は對象を表象に分析すると云ふことは、藝術學とは無關係であります。藝術學は古くから現象的對象の分析の中に、其最も重要な課題を觀取しました。藝術史家は、マドンナの衣服の襞の取り工合、表情、相貌を分析し、音樂史家は、交響樂的作品等の構造を分析します。

併し唯現象からの出發點のみが、藝術史家及び美學者にとつて共通であります。美學者にとつて興味あるものは、個々の藝術品ではなく、即ちポテイチエリの繪畫、ビュルガーの譚詩、ブルッナーの交響樂でなくして、むしろ一般譚詩の本質、一般交響樂の本質、粗描の種々な種類の本質、舞踊の本質等であります。美學者は普遍的構成に對して興味を懷くのであつて、個々の對象に對して興味を懷くものではありません。其外に美的價値の普遍的合法則性に對し、其合法則性が美的對象に於て其土臺を見出すが如き原理的

な種類に對して興味を懷くのであります。

美學が對象の分析からして、かゝる普遍的な構成と合法則性とに突き進むことがどうして出来ませうか？上の方から、唯一の最高な原理から、例へば藝術は模倣であるとか、或は多様の統一は美的に價値ありとか云ふ原理からして、諸の結果を得ようと求めたかの方法——此方法は今日とうに放棄され、そして最早論議される必要はありません。そこで、反對の道を試みることに、即ち上からの代りに、下から問題に近付き、歸納的に進むことが當然であります。例へば、人は悲壯の普遍的本質を確定する爲めに、ゾフォクレスに於て、ラシーヌに於て、シエクスピアに於て、シュラー等に於て悲壯を探し求めます、そして到所に且すべての人々のもとに見出される所のものは、悲壯の本質であります。

併し此歸納的な方法は——人は屢々其方法を宣傳したとは云へ——失敗で

あります、即ち何故かならば、悲壯を唯一人の詩人に於て舉示し得る爲めには、既に暗黙の裡に、人は悲壯の本質を熟知してゐなければなりませんからであります。何故に世人は、いつも悲壯をハムレットやマクベスの中に求めて、眞夏の夜の夢に於て求めなかつたのですか？一つの劇曲に於ては人物が生存し、他の劇曲に於ては死んでゐると云ふことは、とにかくそれに對する充分な理由ではあり得ません、人はまさかハムレット以外に、ポロニアス、さてはローゼンクランツ及びギェルデンシテルンを、彼等の横死の爲めに悲壯的な人物として承認しはしないでせう。それ故に悲壯の本質を見出すことは、既に個々の藝術品に於て可能でなければなりません、決して次々に現れる多くの戯曲に於てではありません。文學史家が企てる如き悲劇的藝術品の個別の分析の外に、個々の藝術品に於て普遍的なもの、悲壯の普遍的な本質を發見すると云ふ可能性も亦、存してゐなければなりません。

ん。事實さうであります。他の學問を比較の爲めに引用します、即ち數學家は二つの交切する直線を描き、それから數學家は直線の對の此個々の場合に對して興味を懷くかも知れません、例へば彼は何れの角に於て是等の直線は交切するかを確定するかも知れません——丁度文學史家が、個々の藝術品を其個性的な性質に於て分析するが如くであります。併し數學家は此個々の例證によつて、二つの直線は、常に或一點に於てのみ交切し得ると云ふ命題を、理解し得るのであります、彼は此個々の示例によつて、ユークリッドの空間に於ける點と直線との關係の本質を觀取し得るのであります。同様に各個々の悲劇的藝術品に於ても、悲壯の普遍的本質が觀取されます、即ち個々の藝術品は云はゞ透明となるのであります。人々は藝術品を透視します——藝術品は人々が其中に把捉する悲壯の本質の單なる象徴となります。

それは現象學的方法の別の特性であります、即ち現象學的方法は、其合法性則性を最高の原理から獲得せず、又個々の例證の歸納的な累積によつても獲得しないで、むしろ現象學的方法は、個々の例證に於て普遍的な本質、普遍的な合法性則性を觀取すると云ふことによつて、其合法性則性を獲得します。

現象學的方法の第一標識は、此方法は現象のもとに留つてゐると云ふことと、此方法は現象の討究を目的としてゐると云ふことであります。第二の標識は、此方法は是等の現象を、其偶然的な且個性的な制約性に於てなく、むしろ其本質契機に於て把握せんと努めるのであります。第三の標識、即ち此本質は演繹によつても、又歸納によつてもなく、むしろ直覺によつて把握さるべきであると云ふことであります。

併し—かく屢々異論を唱へられたのであります—直覺的な本質把握の要求を提起する時には、一體事態を餘りに輕易にするのではないか？と

云ふ異論。かゝる直覺は世界中で最も樂な事柄であるやうに見えます。

長期の研究も、該博な知識も、それには必要でないやうに見えます。世人は藝術品を注視し、その中に悲壯の本質を觀取します—世人は或素描を眺め、そしてそれに於て素描の本質を觀取します。研究の代りに直覺、知識の代りに直覺、證明の代りに直覺です。

かゝる非難は、二つの方向に向つて直覺の難點の傍を通り過ぎます、即ち對象に於て普遍的な本質を直覺し得る爲めには、對象は正當な状態に置かれてゐなければなりません、そして討究する主觀が、一般に正しい直覺を行ひ得る爲めには、其討究する主觀は、豫め正しい状態に置かれてゐなければなりません。

對象—藝術品—を統體として觀れば、その裡に於て何等かの本質をも把握することは決して出來ないでせう。かゝる本質把握が成功する爲めに

は、吾々は藝術品を分析しなければなりません。現象學的方法が、單に複雑な對象の觀取と云ふことを意味するに止らないで、むしろ此方法は同時に分析をも意味してゐると云ふことは、現象學的方法のもう一つ別な契機であります。二つの直線は、唯一點に於てのみ交切すると云ふ普遍的な命題が生ずる爲めには、唯圖形を見さへずればよかつたかの單純な數學の例證に於ける程、美的現象の本質の把握はそんなに簡單ではありません。例へば、藝術品に於て、悲壯を作り上げる契機は如何なるものであるかを、唯徐々たる骨の折れる勞苦多き研究に於てのみ、分析することが出来るでありませう。悲壯の本質契機を見出す爲めに、劇的出來事を思想上に變化させなければならぬでせう。そして悲壯の本質契機を純粹に把握し得る爲めには、他の時代に於て、及び他の國民のもとに於て、及び他の藝術、歴史的事件に於て、そして恐らく又自然に於ける悲壯を參考にしなければならぬで

せう。でなければ人々は、例へばシュラーの悲壯の特殊な特徴を、一般悲壯の本質と見做すと云ふことが起るかも知れません。眞に唯個々の藝術品や、個々の藝術家の作品を分析し、そして他の藝術家や他の時代を等閑にする人は、偶然的なことや、又時代に制限されたものを、本質的なもの、普遍妥當的なものと見做すと云ふ危険に陥ります。

發達と云ふことに注意を拂はないことによつて、猶もう一つ別な危険に陥らうとしてゐます。即ち言語の表現の多義と變遷とから來る危険に陥らうとしてゐます。恐らく他の時代は、吾々が今日舉げるとは異なるものを悲壯として舉げたのであります。此場合、悲壯なる統一ある名稱の背後に、全然異なる種類のもので隠れてゐないかどうか、古代及び今日に於て悲壯は眞に同じものを意味してゐるか、種々な現象を問題としてゐるか、勿論その時には其現象に對して、本質分析も亦異つた結果を生ずるに相違あり

ますまいが—と云ふことが確定されなければなりません。それらすべては、單なる拱手傍觀と觀照以上のことを要求します—それは該博なる知識と廣汎なる豫備の仕事とを要求します。

併し史的事實を現象學的方法に採擇する此意味は、全く消極的な性質であります。即ち歴史的土臺の廣さによつて、悲壯の本質の把握に於ける過誤が避けらるべきであります。併しながら原理的には、個々の藝術品に於ける悲壯の本質の觀取は、史的發展を顧慮することなくして、全く確實に且明白に成就され得るものであります。

併しながら史的なものは、眞に唯現象學的方法内に於て、此方法的—消極的な意味を持つに過ぎませんか？現象學的方法は、眞に唯終始恒常的な非時間的本質に向けられてゐますか？

此質問を以て吾々は、紛々と論議された問題にぶつかつたのであります。

即ち現象學的方法と歴史との關係に對する問題にぶつかりました。從來得られた觀點からして、悲壯の歴史と悲壯の本質の關係は、唯次の點にのみ存し得るのであります。即ち三角形の常に同じ本質は、全然異なる斜面の個の三角形に於て具體化される如く、悲壯の常に同じ本質、或は悲壯の種々な變形の常に同じ本質は、ゾフォクレス、シエクスピア、ラシーヌ、シュラー等に於ける最も種々な形式に於て具體化されます。本質の此想念に教父として立つたものは、プラトンの理念であります。そして現象學に於けるが如くプラトンに於ても、其非歴史的概念を持てる數學の範例は、本質概念の形成にとつて決定的でありました。

併し本質の此把握からして、眞の史的發達の理解は得られません。シエクスピアに於ける悲壯の發展例へば初期の悲劇の皮相から、ロメオとユリアを越へて、リヤ王に至るまでの發展は、悲壯の一つの見方から他の見方

への單なる飛躍以上であります、そして悲壯の常に同じ本質の變化する單なる具體化以上であります、たとへ此二つの見方は確に重要であるにしても。併し眞の發展は異つたものであります——數學に其端を發する靜的な本質概念を以てしては、近付き得ないで、むしろ唯動的な本質概念を以て近付き得るものであります。或生物學的な例證は、それを明白にし得るかも知れませんが、即ち嬰兒、青年、成人、老人すべては實に人間であるが故に、彼等すべては人間の常に同じ本質の形態として解せられるが、併しそれを以て眞に決定的なことが云はれてゐますか？人間自身の本質を、展開するものとして、發達するものとして捕捉する本質概念は、此場合使用されてはなりませんか？従つて吾々が悲壯の常に同じ本質のみを呈露すならば、吾々は悲壯の發展に正鵠を得ることは出来ません——悲壯自身は變化し、内面的に改造し、發展し得るものと目せられなければなりません。吾々が悲壯の本質

を此様に流動的にした時に初めて、悲壯の發達を了解し得るのであります——然る時に初めて本質概念は史的考察の補助手段となります。プラトンの理念、本質の固定せるプラトンの本質觀は、美學の原理學に對しては基礎的であります。併し乍ら美學の結果が、歴史的發展の考察に對して成果あるものとされるべきでありとすれば、ヘーゲルの精神の添加によつて、プラトンの理念の緩和を必要とします。

併し充分に訓練された主觀のみが、是等すべての區別、分析と觀取とを企てることが出来るでせう。本質を探究する爲めに必要なる是等の直覺は、主觀が一般に區別、分析と觀取とを企てることが漸く出来るとすれば、全くもはや非常に困難なものではないと云ふことが、あり得るかも知れません。併しこれに對して本質分析に於ける訓練の長い道程が必要であります——他の方法に於けるとは異つてはゐますが、併し同様に困難であります。肝

要なる契機を眞に觀取することを學び、第二義的な觀點及び先入主によつて迷はされないで、眞に現象を、そして唯現象のみを頼りとする必要があるであります。併し乍らかかる訓練は、美學の講義、或は心理學の講義を聽くことによつて獲得されず、他人の意見や、或は歴史的知識を自己のものとすることによつて獲得されず、むしろ唯自己活動によつてのみ、自己活動的分析によつて獲得され得るのであります。そして現象學的方法は、あまりに事態を輕易にし過ぎると云ふ非難は、其範圍内では確かに正當ではありません。

勿論、現象學的方法の諸結果を洞察し得る爲めに、訓練と天稟との此必要に、方法の除去されない缺陷が關聯してゐます、即ち見出された諸結果の正當さに對する何等の客觀的規範もないと云ふことであります。それは其方法の諸結果は、單に主觀的性質に過ぎないと云ふことを意味しません――

唯其方法の諸結果を反對者に強要する爲めの何等の客觀的な手段もないと云ふことだけに過ぎません。眼が覆はれてゐる人、必要な訓練と天稟とを所持しない人は、獲得された諸結果の正當さを洞察することが出來ないでせう。分析が正當であると云ふことを、其人に證明することが出來ないでせう。其人の眼を開くやうに唯試みることは出來るでせう、彼を徐々にそれらの結果の方へと導き、彼をして正當な主觀的な態度を獲得せしめるであります。併しそれらの結果を植物や岩石の如く、或は物理學の實驗の如く、何人にも實物教授をなすことは出來ません。

吾々は自然科學の所謂デモクラティックな特性によつて甘やかされてゐます――吾々は唯必要な根氣を振ひ興し、そして吾々が尠くとも原理上は普遍妥當的なものとして假定するか、論理的天稟を所有する何人も、自然科學に近づくに相違ないと吾々は信じてゐます。かく何人にも近付き得る

と云ふことは、確かに眞の意味に於ける歴史には當筈ありません、即ち材料の精神的受容は、何人にも達し得べきものでありますが、併しワルレンシタイン、リシュリー、フリードリッヒ大王の如き人物のタイプの如く、一層複雑な人間のタイプを了解すると云ふことは、小數の人達にのみ與へられてゐるのであります。唯平凡な日常皮相な心理的範疇に於てのみ考へることに慣れてゐる人は、それらの人物に近付きはしないでせう——偉大な歴史家が既に前に考へた場合ですらも。殆ど理解的精神科學よりも猶一層甚しく、現象學的方法に依據する諸學は、貴族的性質のものであります。他の人達が既に觀取した本質契機すらをも、これに對する天稟が缺如する人は、觀取することが出來ないでせう。

現象學的方法の此貴族的特性は、此方法の利用に對する一つの難點を意味しはしますが、併し此方法の正當さに對する異議を意味しはしません。

此方法が正當な方法であり、事態に適應する方法であるならば、此方法より生ずるすべての弊害を、勘辨しなければなりません——併し乍ら、不適當な方法の結果が萬一正しくても、其結果を承認しようとする人、其結果が一層容易に證明し得るであらうからと云ふ爲めだけで、人々は決して其不適當な方法を遵奉することは出來ません。

事實現象學的方法が目標に導くと云ふことは、次の如き事實から生ずるのであります、即ち結局、歴史の進行中に、永續的な藝術學的及び美學的知見の點に於て贏ち得らるゝ所あるすべての結果は、事實の本質への現象學的沈潜の道程に於て見出されると云ふことであります、たとへ是等の知見の發見者がそれを意識してをつたにせよ、又彼等の結果に於ける主として時代に制約された全く異つた根據を參取したにしても。文學と造形美術とのレッスングの區別に關して確實なる點を、レッスングは現象學的方法

の無意識な應用によつて見出ししました。レッシングが藝術の兩種類間の類似の爲めに、現象學方法を見棄てる所に、彼の誤謬が始まるのであつて、例へばレッシングが色彩を對象に對する表徴として目する時に、始まる如きであります。かくて優美と威嚴に關する、崇高に關する、素朴と感傷に關する、シュラーの討究は、カントの解釋が彼を昏迷させない範圍では、現象學的 analysis の光彩ある例證であります。猶一例を挙げれば、フイードラーとヒルデブランドの藝術説の最善な結果は、外見全然異なる立論にも拘らず、現象學的知見であります。かゝるすべての認識は、上からの方法によつても、又下からの方法によつても得られないで、むしろ本質直覺によつて得らるゝのであります。

併し乍ら、原則的に他の方法が好まれてゐる時代の眞中で、かゝる知見が現象學的に獲得されると云ふことこそは、現象學的方法はとにかく、他の方

法と全然離れて其道を求むるものではないと云ふことを示して居ります。現象學的方法は、むしろ實は下からの美學と、上からの美學との眞中に介在してゐるのであります。精細な觀察に價値を置くこと、事實の非構成的な記述への意志は、現象學的方法を下からの美學と結合します。此事實は、現象學的方法にとつて、偶然的な個々の觀察の内容ではなくして、むしろ個々の中に見出され、且實現される本質であります。そしてそれを以て現象學的美學は、更に又上からの美學に近付きます。それでは一體、上からの美學は如何にして其最高原理——例へば多様の統一の原理を獲得しましたか？ 外見上は、形而上學的な熟考からのやうであります。實は、美的妥當はかゝる原理に基づくことと云ふことを、上からの美學は多くの例證によつて洞察することによつてであります。其過は唯次の點に存して居ります、即ち上からの美學は、個々の例證によつて觀得されたことを直ちに普遍化し、事實の本

質への知見による指針を抛擲し、そして一度得られた原理を美學の冒頭に置いたと云ふことであります。かくて上からの方法は、それが藝術は模倣なりとの原理を、根本原理として選んだ時に、尠くとも繪畫と彫刻との一側面を把握した知見を、繪畫と彫刻との唯一無二の原理としたのみならず、又上からの方法は、輕々に其原理をすべての藝術、文學並に建築と裝飾及び音樂に轉用し、そしてそれを以て其原理の不合理なることを明かにしました。體系欲即ち出来るだけ急速に美學の完結せる體系に達せんとする願望は、價值契機の多様性と美的形態の多様性とに對して、其眼を蔽ふたのであります。

現象學的美學も亦、決して體系を斷念しようとはしないのですが、併し其體系は現象學的美學に於ては、冒頭に立つことは出来ません。現象學的方法は、先づ第一に個々の事實を探究しなければなりません。價值契機と其

主要なる形態とは、各藝術と各自然の範圍とに於て別個に求められなければなりません。然る時には、それらは無秩序の混亂状態を形成しないで、むしろ藝術品の、或は自然物の種類と構成とに従つて、全く種々な仕方で形態を得る所の小數の美學的原理が常に反復されると云ふことが、確かに示されるのであります。

それは美學が、自律的個別學として到達し得る窮極のものであります。即ち美學が小數の價值原理の助をかりて、全美的範圍を覆ふと云ふことであります。個別學としての美學は、これ以上に進むことは出来ません。美學は是等の原理の意味と由來との問題を、哲學的分科としての美學に任せます。

哲學的分科としての此美學の、個別學としての美學に對する關係は、例へば自然哲學の自然科學に對する關係の如きであります。自然科學は外的

自然の存在を假定し、そして其法則を探究します。そこで個別學としての美學は、美的價値の事實を假定し、そして其原理を探究しようとし、ます。自然哲學は自然哲學で、此外的自然の存在を探究します、自然哲學は、外的自然を實在論的に或は觀念論的に把握し、物自體の現象として、或は知覺からの構成として把握します、そして自然哲學は、此自然の諸法則を事實の總括として、或は外的合法則性の形態として目します—自然科学にとつては全然重要ではない見方のみであります。個別學的美學の基礎に對する哲學的美學、美的價値並に美的價値原理に對する哲學的美學は、同様であります。哲學的美學は美的價値を色々考へ廻らします—哲學的美學は美的價値を假定しません。哲學的美學は、プラトンと共に美的價値を地上的なものに於ける超地上的なもの、の反映なりと目し、シェリングと共に有限なものに於ける無限なるもの、の表現なりとし、或は哲學的美學は、カントと共に美

的價値を他の價値範疇、即ち善と快適と比較し、そして其哲學的所在を確定します。

私は此哲學的—美學的課題を答へるに當つて、現象學的方法が窮極の言葉を云はなければならぬとは信じないが、併し現象學的方法是、一定の避くべからざる先決問題に對して必要な補助であります。現象學的方法が重要である所の全く一定の哲學的—美學的問題の群があります、即ち美的世界—美的對象と美的價値—は現象として與へられてゐます、そして個別學的美學に於ては、唯現象としてのみ考察されてゐるに過ぎません。併しそれらは、現象としてまさしく一個の自我に對する現象であると云ふこと、カンパスに於て風景を自己に對立せしむるものは、自我であると云ふこと、悲壯を自己から取り出して、劇的事件の中に挿入するものは、自我であると云ふことが反省され得るのであります。そしてそこで現象世界のかゝる

構成が、自我によつて起る所の作用を反省し得るのであります。例へば、吾は言葉と意味との關係を例證として引用しませう。吾々が現象の方を眺めるならば、吾々は次の如く云はざるを得ないでせう、即ち言葉は其意味を持つと。併し自我に依存する現象も亦反省され、言葉に其意味を貸與し、そして言葉と意味との關係と稱せられる此交錯を、先づ創造するものは自我であると云ふことが反省されます。自我によつて此關係が創造される作用に對しても、今や人々は關心し得るのであります——それ故に引用された例證に於ては、意味を貸與する作用に對して關心し得るのであります——そして此作用を今や進んで分析し得るのであります。そして自我が美的世界を打ち建てる所の作用及び機能のかゝる探究に際しても、偶然的な個人的な事實が問題ではなく、吾々の引いた例證に於ては、偶然に人間が此言葉を此意味と結合すると云ふことが問題ではありません。むしろよつて

以て言葉が一般に意味を得る所の本質的に必然的な作用が問題でありませう。現象學の本質研究によつて決定され得ないで、哲學的分科としての美學の領域に屬するのは、かやうな構成の問題であります。

併し美學の内の現象學的方法の第一にして、且重要な問題の領域は、個別學としての美學の取扱ひに存して居ります。實に、此個別學的美學に於て、恐らく一般現象學的方法の最も主要なる適用範圍が存してゐるのであります。例へば、自然科学に於けるが如く實在問題、或は數學に於けるが如く推理的に證明し得べき依屬關係の問題が、問題視されるや否や、他の方法が顯著となります。美學は、其對象の實在的現實を探究しようとしなないで、むしろ現象的狀態が決定的である所の小數の分科の中の一つであります。何處かにありとすれば、こゝこそは現象學的方法が其成就し得る所を示さなければならぬでせう。

此方法が美學に於て如何なることを成就したかでなくして、むしろ此方法の志向は如何、そして此方法は如何なることを成就し得ると信じてゐるか、それらを簡単に討議することが、此講演の企圖する所でありました。私が常に唯方法に就いてのみ語り、そして結果に就いては決して語らなかつたことによつて、私は自分に年の市の東西屋のやうに思はれました、其東西屋たるや、通行人が唯這入らうと決心することが出来さへすれば、彼の小舎の中で見得る一切合切のものを、通行人に盛んに吹き立てる如きものであります。人々が入るならば、眞にそのすべてのものを見得ると云ふことを信ずることも出来やうし、人々は肩をすくめて通り過ぎることも出来やう—唯這入る人のみ、東西屋が珍らしいことのみ、あまり多くを約束し過ぎたかどうか解るのであります。そこで私が現象學的方法にとつて重要な指摘した所のすべての事の窮極の確證は、方法上の約束に存せ

ずして、むしろ個々の問題による其約束の實行に存してゐますが、こゝでそれを企てることは私の課題ではありません。

第一篇の註

(一)此場合は唯絶対音楽が問題であります、音楽と他の藝術との結合が、作品自身の中に仕組まれてゐる場合に、事態は遙かに複雑であります、即ち歌謡に於て、劇的音楽に於て、標題音楽に於て、標題によつて楽曲の或内容を擧示するか、半標題音楽、小河、雨中の園等に於てであります。こゝに現存する所のものを攻究することは、諸藝術の探究に屬して居つて、最早諸藝術の濫用の論評には屬しては居りません。

(二)ハンスリックは勿論、角を矯めて牛を殺しはしませんでした。彼が「感じ」を内方集中に於ける自己陶醉と解した間は、彼は藝術に於ける「感じ」に反對する彼の反對説を以て、正當な立場にありました。併し彼は、藝術の體驗

は感ずる把握であると云ふことに、一般に異論を唱へます、彼は更に進んで、音楽は感情内容を持つと云ふことに異論を唱へます。此兩論點に於てセントイメンタリズムに反對する彼の反對は行き過ぎました。

(三)ニーチエ自身は一度ならず、ディオニゾス的なものの特徴を示す爲めに、唯内方集中からのみ理解される言葉を選ぶと云ふことは、勿論注目されなければなりません。併しニーチエにとつては、藝術創作が重要であつて、藝術體驗は重要ではありませんでした、そうして藝術創作の際には、兩態度の對立は、其價値の點に於て消滅します。創作する藝術家は、内方集中されて感情の陶醉から創作するかも知れませんが、幾多の完璧な叙情詩はかくして生じました―或は外方集中されて内面的遊離に於て創作するかも知れません。藝術創作に際しては其成果、即ち既成の藝術品が決定するので

あつて、藝術品が創作された態度が決定するものではありません。

第二篇の註

(一)千九百廿六年、ハーヴァードに於ける第六回國際哲學會議に於て述べられた講演。

(二)心理學的美學内に於ける例外として、フォルケルトが擧げられませう。

(三)例へば、クレラ譯、カールランゲの「感覺の享樂と藝術の享樂」、ウィースバーデン、千九百三年。

第三篇の註

(一)前出の論文參照。

(二)テオードルリップス、「空間美學と幾何學的—光學的錯覺。」

(三)此點に對しては、美學雜誌第三卷「情調移入の問題」參照。

(四)藝術の表面の作用と深さの作用なる論文、百一ページ以下參照。

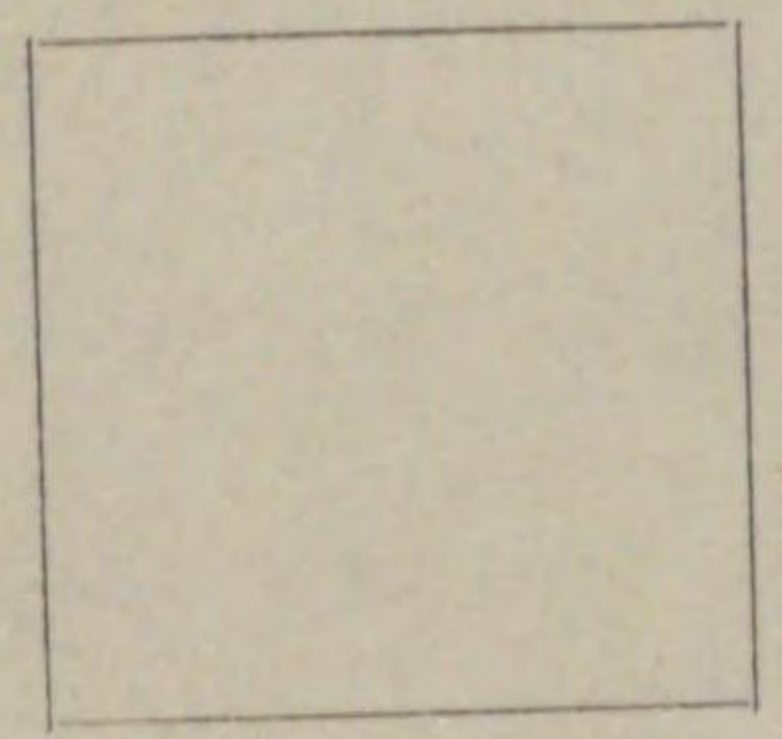
第四篇の註

(一)美學及び一般藝術學第二回會議に於て述べられた講演。

昭和四年十二月十五日印刷
昭和四年十二月二十日發行

「現象學的藝術論」

——定價壹圓五拾錢——



譯者 高橋 禎二

發行者 神谷 傳平
東京市牛込區新小川町二ノ四

印刷者 白井 赫太郎
東京市神田區錦町三ノ一七

東京市牛込區新小川町二ノ四

發行所

神谷書店

振替東京七五九二一番

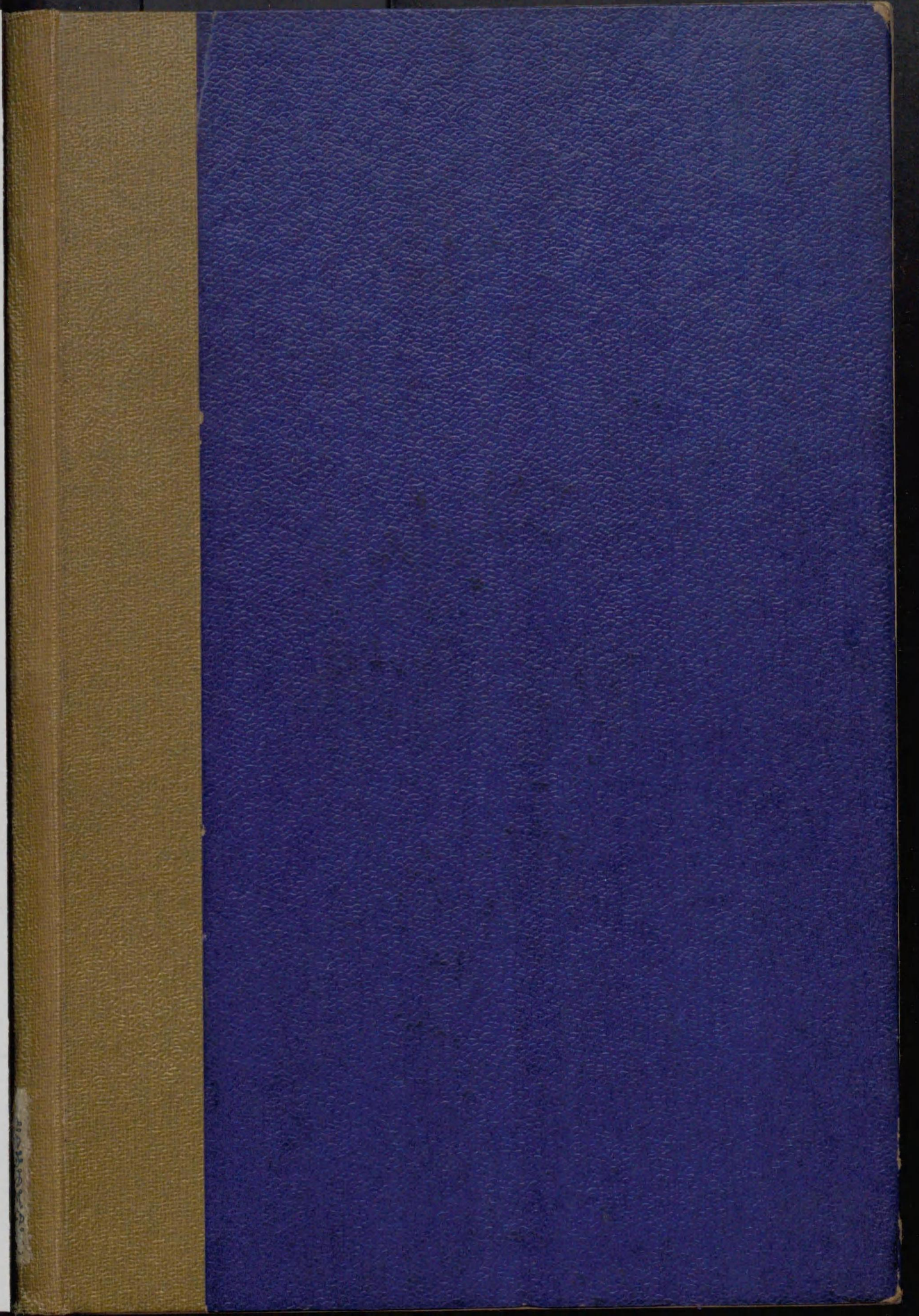
精興社印行

Vertical text on the left edge of the page.

1855

23

597
198

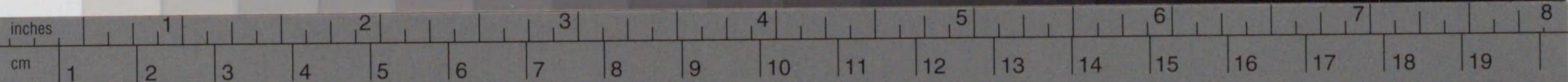


Kodak Gray Scale



© Kodak, 2007 TM: Kodak

A 1 2 3 4 5 6 **M** 8 9 10 11 12 13 14 15 **B** 17 18 19



Kodak Color Control Patches

© Kodak, 2007 TM: Kodak

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

