

哲學研究

第八十三號

第八卷
第二冊

繪畫の優劣は如何にして可能なるか(二)

植 田 壽 藏

この體系の成立を氣付くことによつて、繪畫の優劣を決定すべき一つの規準を見出したのであると、自分は思ふ。一つの意味の體系を見ると言ふのは、一つの價値の現れに、或る高低を見ることである。二つの作品に畫かれた、強さを異にする光は、さきにも言ふ様に、『光』の無限なる體系の一節を爲す。この、畫かれた二つの光を統一し、一節の體系を構成するものは、光の本質である。茲では『輝き』である。夫れが光の種々なる意味の一面である。光の深き意志である。より強き光は、光の意味が、より純粹に現れたのである。若し、『優劣』と言ふ言葉が、繪畫に於ける光の輝きに就て、何等かの意義を持たねばならないならば、『より強き光』以外の何が『より優れたる光』

であらう。その『より強き光』は、無論光の體系のより高き段階に立つ。『意味』は、唯だ一つの傾向を持つ。光の體系は、唯だ一つ強さに向つて進み得るのみである。弱さによつて光の系列が成立し得ると考へるのは、屢々人が陥る様に、暗の深さの體系を構成することを誤解するのでないならば、光、若くは光を畫く色彩の『光輝』以外の屬性の體系を考へ誤るに過ぎない。光は、さうして凡べての意味は、唯だ一つ、その『量』を加へる方向を持つのみである。かくして、意味の體系の高き段階に立つものは、低き段階に立つものよりも優れたるものと考へられるのである。

だが、夫れ故に、輝ける世界を畫くマネエの作品は、暗き世界を表はすレムブランドの布よりも、優れたる繪畫であると考へるのは、輕率である。レムブランドが微かなる光を畫くのは、深き暗の世界を畫くからである。さうして暗は、光、狹義の光と共に、均しき市民權を持つ、繪畫の意味である。同じ次元に位する繪畫の對象である。此時彼等の作品に就て言ひ得ることは、唯だ、日光の輝きを畫く事に於て、マチエはレムブランドよりも、優ると言ふことのみである。一つの繪畫どころではない。その一隅に打たれた一の筆點と雖も、單に一つの意味のみを表はすものではない。それには色がある。小なりと雖も形を持てゐる。筆を以て布に打付けられた力がある。

さうして夫れを取圍む色に對する關係がある。一つの筆點も、無限に多様な繪畫の意味の結合點である。一つの意味の優劣が之れを統一する全體を決定するものではない。布の一隅に打たれた筆點は單にそれ自らの爲に打たれたのではない。種々なる筆點、筆觸、若くは線と共に、一つの秩序に於て、或る統一の爲に、或る對象を構成する爲に、打付けられたのである。更に、その一つの對象も、又、夫れ自らの爲にではなくて、その一面の布としての『世界』を展開する爲に畫かれたのである。一つの筆點に含まれる種々なる意味は、一つの對象の、更に、一つの對象に含まれる種々なる意味は、作品全體に含まれる無限なる意味を構成するのである。光は、實に、一つの作品の、無限なる意味の一面なのである。唯だその一面のみに就て優劣を發言し得るのみである。

けれども、夫れも不可能であると言はれるかも知れない。光は一の作品の單なる一面である。純粹に夫れ自らの爲めに畫かれた光ではない。他の或る意味と共に統一せられて、一つの作品を畫くが爲の光である。單に光の本質に據て、批判せられた光の優劣は『或る作品の要素としての光』の優劣と相覆はない。そこに畫かれた光は、單に輝く爲のみの光ではなくて、或る他の意味を畫き得る様に輝く光なのであ

る。一つの作品に畫かれる光の優劣を決定するものは、『如何に輝く光であるか』ではなくて、『何ものを、その作品に捧げ得るか』である、と考へられるかも知れぬ。

繪畫の優劣は、唯だ、各々の作品の全體として表はすものに就てのみ、論ずることが出来る、と考へられるのである。一つの對象が、夫れ自らの爲に畫かれるのと、或る全體の要素として畫かれるのが、同一でないことは勿論である。さうして、一つの作品に畫かれた光の、光としての優劣は、正しく、作品の要素としての光の優劣なのである。一つの作品に畫かれる光が、全體の要素としてゝないならば、何ものとして畫かれるのであらう。其全體の『世界』を構成する對象の、丸身、表面の輝きとして畫かれる外に、どこに光の畫かれる手段があらう。だが、光には限らない。一本の樹木も、一つの石塊も、後景の前と前景の後ろとに、或る他の對象の隣人として畫かれる外に、換言すれば、種々なる輪廓と表面に對する、或る關係に於て畫かれる外は無い。見られるものは畫かれるものである。或る作品に畫かれる光を見ると言ふのは、言ふ迄もなく、その作品の要素としての光を見るのである。換言すれば、その作品の全内容を光の立場から見るのである。強てその立場を執るのではない。作品そのものが、それを要求するのである。深き、さうして無限に擴がる暗を漸く押し除けて、世界の一角を

照す弱き光は、強く日光の輝く世界には見ることの出来ない、神秘なる世界を畫くであらう。弱き、即ち、輝く日光に比べては、神秘なる世界を畫く爲には、遙かに優れた光であらう。だが、この弱き光を優れた光たらしめるものは、その神秘性である。さうして夫れは、單にその光が畫くのではない。種々なる要素の統一の上に結んだ内面である。光が、『要素』なるが故に、切離された光の意味を考へることを許さない立場は、同時に、光が優れたる光なることも、如何なる光なることも、凡てに就て立言することを許さないであらう。吾々は、口を緘いで、唯だ立つべきであるか。

けれども、『觀照』の意味が、吾々を壓く。さうして、次の如く言へと言ふ。一つの繪畫は、無限なる繪畫の意味の統一である。換言すれば、無限なる意味が、そこから紡ぎ出される、生命の貯藏室である。耕地に突立てた鋤と見るのは、畫面としての世界の一角に畫かれた、目の働きのとしての、或る方式の生命の言葉としての表現である。二人の農民と彼等の傍らにある手車や籠を見ると言ふのも、種々なる對象を統一すると言ふ、より高き段階に立つ生命の或る方式を言ふのである。一つの製作は、無限に續く、完成する時を知らない創造作用であるが、一つの作品を觀ることも、無限に續く働きである。畫面から目を外らすのは、單に外的の理由によつて、『中止』するのみで

ある。換言すれば、一つの作品に含まれた意味は無限である。フゴ・マルクスが、風景には中絶する點がない、一つの眼界と、次の眼界とを明晰に劃限するものがない、今見るものと先きに見たものが、常に交錯することを、精神のエラン・フィタルに對して、謂はゞ風景のエラン・デュリュであると言ふ様に、(Hugo Ursus: Landschaft und Seele. — Zeitschrift f. Aesthetik u. allgem. Kunstwiss. Bd. 16, S. 201) 方一尺に足らない布の世界も、決して見究めることの出来ない、無限なる廣さを持つのである。

換言すれば、吾々は、一つの繪畫に於て、單なる『一つの内面』を見るのではなくて、無限に多様な意味の連鎖を見るのである。見るとは作るのである。畫面に於て種々なる對象を構成し、その對象の間に於て、種々なる關係を作るのである。木杵と籠と、手車の柄と、草と、バルビソンの野と、遠き寺院の尖塔と、落日の平野を照す光を見るのである。繪畫に於て光が畫かれるのは、單に繪具の色調のみによるのではない。その表面の擴がりを初め、暗に對する種々なる關係と、繪具を布に着ける方式によつても支へられるのである。繪畫の光を見ると言ふのは、之等の要素の或るものを抽象するのではない。その全體の統一を、寧ろ、作品全體に護立せられた『光』を見るのである。光としての作品全體を見るのである。『ランゼリュウス』の光は、靜かなる、

深き光ではある。然しまた弱き光でもある。吾々はこの崇高を極めたる平野に於て、弱き光を見るのである。

強き光は、かくして弱き光よりも、光としては、優れたる光である。深き暗は、淺き暗よりも優れたる暗の内面を持つ。一つの繪畫的意味の、より大いなる量の現れは、より優れたる現れである。

この決定の基礎を爲すのは、『繪畫』の意味である。繪畫は、常に、新しき繪畫の意味の實現であると言ふことである。然し、一つの繪畫的意味が、一つのものゝ表はすよりも、より強く現れるとは、繪畫が新しき世界を見出すことの、單なる半面である。新たに、質を異にする意味の畫かれるのは他の半面である。ミレエに畫かれた落日の野の光に對し、ツロワイオンが畫いた秋の早朝の光は、單に強さに止まらず、質に於ても、繪畫に於ける光の、目覺ましき發展を意味する日光である。褐色を含む弱き黄色に對し、微かに青色を含む、純鮮なる黄色である。ツロワイオンの光には、確かにより強き輝きがある。然し光度は色彩の單なる一面の屬性である。一つの色彩に就ては、更に飽和度の差別、色調の差別が考へられねばならぬ。二つの色の飽和度も比較

することは出来る。然し、光度と飽和度によつては、二つの色彩の優劣を判定することは出来ない。そこには、『異なる色調』が残されてゐる。『異なる』色調なる限り、彼等には優劣は無い。優劣は比較である。比較は『共通するもの』の比較である。『全く異なるもの』には比較は無い。二つの異なる色調に、優劣が考へられる爲めには、彼等は、更により高き立場に於て、共通するものゝ見方に於て見られねばならない。即ち、共に、『色』として見られねばならない。色として見るとは、視覚としての生命の一つの方式を見るのである。『異なる色』を見るのは、その特殊なる方式を持つ生命の、種々なる現れを見るのである。二つの意味を統一するものとしての、高次の意味は、二つの意味を統一することによつて初めて成立するのである。寧ろ、この高次の意味が、二つの意味に分化したのである。二つの意味として分化し行くべき意味は、一つの意味を表はしたのみでは、まだその全體を表はし切つてゐないのである。けれども、分化した二つの意味は、無關係なる二つの意味ではなくて、一つの意味の異なる現れである。そこには、何等かの共通するものがなければならぬ。光度と飽和度の共通は、各々その一面である。だが残された色調の差別の中にも、更に、夫等の色彩の全體としての意味に於ても、共通なるものがなければならぬ。異なる姿に於ける

生命が共通しなければならぬ。異なる色調の優劣が考へられる爲には、生命の異なる現れとして、その現れの間^に於ける比較として、なければならぬ。さうして夫れが、繪畫に於ける、凡ての『異なる屬性』が、それを通して比較に導き入れられる唯一の途なのである。無限の意味が統一される二つの異なる作品も、またこの門を通じて比較せられねばならない。

一つの意味は、一つの方向を持つ。より強く輝く色は、輝きに就ては、より優れたたる色である。異なる色調と雖も、その『生命の強さ』に於て比べられる時、より強き生命を表はす色調は、より優れたたるものである。勿論生命の強さとは、一つの方式の生命の、種々なる強さを言ふのである。輕き悦びに對する深き悦びを比較するのである。悦びに對して悲みを比べるのではない。優しさ^と怖ろしさ^とを比較するのでもない。之等の、『生命の異なる方式』を比べる前に、吾々はまだ、一つの方式の生命の強さの比較に絡み付く二三の疑ひに答へねばならない。一つの疑問は、吾々の最後の答へが喚び起すのである。

吾々は、右に、繪畫が新しき世界を見出す二つの方式に就て、繪畫の優劣が如何に決

定せらるべきかを考へた。一つの意味がより強く、現れるのはその一つであつた。一つの異なる意味が、繪畫の新たななる發展として畫かれるのは他の一つであつた。さうして夫れが、生命をより強く表はす限り、より優れたたる繪畫を爲すと考へたのである。然し、疑問は茲に來る、新しく畫かれた意味が、常に、より大なる生命を表はすとは限らない。古くしてより大いなる生命を表はすものと、新しくして、然し小さき生命を表はすものは、孰らが、より優れたたる繪畫なのであるか。二つの比較せられるものゝ一つが、新しいとは、言ふ迄もなく、他の作品と『異なるもの』を持つことである。故に、もし、比較せられる二つの作品のみに限つて言へば、一つのもは、他のものに對して、均しく新しき筈である。しかも一つを、『古い』と言ふのは、現れた時の先後を言ふのではなく、見るものに對して、『古き經驗』『見古るした方式』の意味でなければならぬ。彼れに向つて、如何なる特殊なる生命の經驗も喚び起さないと云ふ意味でなければならぬ。換言すれば、生命なき作品と言ふ意味でなければならぬ。然し、全く生命の無い作品を考へることは出來ない故に、夫れは、唯だ、稀薄なる生命のみを持つ作品を意味する筈である。然るに、夫れは、古くして、しかもより大なる生命を持つ作品なのである。その作品を『古きもの』たらしめるものが、同時に、それをより

大いなるものたらしめることは出来ない。必らず、夫れは、その作品に含まれる他の屬性によるものでなければならぬ。かくして、吾々は、この場合にも、二つの作品が、二重の視點を異にする比較作用の對象と成てゐたことを知るのである。

一つのものが、『新しきもの』として見る者を引付けたのは、他の無力なる『古きもの』他の作品に含まれた古き屬性よりも、より目覺ましく、一つの生命を経験せしめたのである。この意味に於て、この關係が明別せられる限り、新しきものは、古きものよりも、常に、より優れたるものである。新しくして劣れるものがあると言ひ、また、その逆があると言ふのは、單に、時間の先後を意味するか、若くは、右に言ふ如き、二重の視點を異にする比較を混同するからである。新しきものを要素として含む作品が、古き屬性を一面とする作品よりも、常に優れたものであると思ふが如き輕率なる誤りである。

繰返して言ふが、茲に言ふ新しさとは、成立の時ではなくて、批判者その人に對する、新しき經驗なることである。即ち夫れは、全く主觀的である。けれども、主觀的なることは、單にこのことのみに限らない。優劣の批判は、常に、批判者その人の觀照に立脚する故に、必らず主觀的である。より強く輝く光とは、吾が目により強く輝く光で

ある。種々なる繪畫がある様に、種々なる觀照がある。繪畫は、見る時に於て初めて繪畫である。自分自身の觀照に出發するとは、藝術に關する考察の根本豫想である。觀照と言ふのは、さきと言ふ様に、視ると言ふ方式に於て、『續トいて製ハシ作セする』ことを言ふのである。創作の立場に立つて見るのである。彼れが、心の布に畫き出すものは、藝術家自身のものを含むと共に、特殊なる彼れの個性に加工せられた、彼れ自らのものである。彼れ自らの一つの製作である。従て、十七世紀の和蘭人がレムブランドの作品を見た様に、又、十九世紀のサロンの審査官その他の公衆が、偉大なる畫家の作品を見た様に、鈍感なる觀照と之れに本く愚味なる批評が永久に繰返へされるかも知れない。けれども、動かすべからざる事實である。貧しき繪畫が無數に畫かれて行く様に、嚴然たる事實である。如何に貧しき作品と雖も、何等かの生命を含まないものはない様に、如何なる意味をも含まない言葉はない。人間は、全く生命を含まないもの、換言すれば、全く無意味なるものを、表はすことを許されてゐない。『表現』は、生命、即ち意味の表現である。

もう一度言葉を換へて言へば、人間の表はすものは、必ず何等かの程度に於て、隣人を動かすべきものを持つ。即ち、普通性を持つ。生命は普遍的なのである。かくし

て淺薄なる觀照と、これに本く批評にも、存在の理由は頷たれるのである。

普遍的なるは、生命を表はす故である。生命が現れるのは、彼れが一つの作品を通して自分を生かすからである。即ち主觀的なるが故である。藝術に關する表現が、普遍的なる意味を持つのは、主觀的なる方式を通してである。

勿論夫れは彼れの目を通して現れる作品に關する、彼れの表現である。純粹に畫家自らのものを表はすのではない。だが藝術に關する一切の思想は、單なる記述ではない。否。單に記述と言はれるものと雖、『美術家の畫いたもの』の言葉に於ける模寫ではない。一つの藝術作品に關する考察は、多くの人が極めて多く誤解する様に、その作品の表はすものを精密に翻譯することを任務とするのではない。藝術作品と之れに關する批評の關係は、自然に對する製作の如き關係である。繪畫の製作は單なる外界の模寫ではない。種々なる人が藝術を自然の模倣であると言つた。けれども、夫れは、多くは、嚴密に模倣と言ふべからざるものを意味するのであつた。多くは、模倣の考へを許す一人であるキンケルマンがした様に、『奴隸的なる追隨』を意味する『模擬』^{ナハムパフ}ではなくて、『ある他の性質を攝取して、幾分特有なるものとなる』如き作用を言ふのである。(Winkelmann: Geschichte der Kunst d. Altertums, S. 37r) 繪畫は、外

界として畫家の目に現れるもの、繪畫的原理に於ける發展である。之れと均しく批評は、作品の觀照として經驗せられるもの、言葉としての發展である。藝術そのもの、如く、又、夫れ自らの意味に據て立つ、獨自なる創造である。無論『續いて製作する』のである。夫れは、彼れ自らのものなると同時に、畫家その人のものである。その作品の内に含まれた意味の發展である。繪畫は、知識を表はすものではない。形と色によつて生命を表はすものである。けれども、生命の背後には深き意味がある。繪畫の生命は、唯だこの意味の現れである。種々なる人が藝術は觀照すべきものである、語るべきものではないと言ふ。彼れは、怖らく、『藝術』を『藝術作品』と混同するのであらう。確かに藝術作品は觀照すべきであらう。だが、その作品の背後に潜む『藝術』は、考察する外はないのである。意味は唯だ知識にのみの對象である。勿論、布の後ろに意味が、石塊の様に横はるのではない。思惟が内容を生む。意味は考察するものにのみ提出されるのである。けれども夫れが見出される故に、初めて成立するのではない。意味は自ら意味する故に見出されるのである。この意味が働く故にこそ、藝術作品が成立するのである。コオエンが、思惟とは運動であり、構成することである。藝術もまた運動である。思惟は純粹美的感情の根本要素たり、そ

の内容を純粹美的感情の對象にまで高め得る。藝術創作に於ては、運動と純粹思惟は同質と成る。時間、空間は、運動、思惟及び藝術創作の根本形式である。對象の論理的なる構成は、藝術的構成と同質と成る。故に前者は後者の豫想と成る。藝術創作に於ける理論的要求は、外部より押入る強制ではなくて、凡ゆる種類の藝術創作が展開し來る深き根柢から生ずるのであると言ふのは、(Aesthetik, Bd. 1. S. 150—162)製作の例からこの意味を見るのであらう。

批評は作品に對する好惡を語ることではない。製作の手段を教へるのでもない。唯だ藝術の意味を知ることである。否。作品として現れた意味が自己を反省することである。知ることは構成するのである。ホイスラーなどがその一人である様に、作家ならざるものゝ批評を聽くべからずと考へるのは、彼等の經歷を顧みて同情すべき、だが、性急なる、立場の混淆である。『批評』は常に『ラスキンの批評』ではない。勿論、吾々は、フィイドラアなども言ふ様に (Über die Beurteilung v. Werken d. bildenden Kunst. IV, Schriften.) 一つの作品の藝術的意味の凡てを知り盡すものではない。『藝術作品は測り知る可からざるものである。』如何なる卓れたる藝術家と雖も、作者自らの知る如く、一つの作品を知り得るものではない。デュウレルは、如何なる普通人

よりも強くレムブランドではない。作家自身と雖も、一つの創作の經驗を、再び繰返し得るものではない。吾々は、『唯だその藝術創作に近き精神的關係を得る爲に、藝術作品の理解に深入りするを努力』するのである。自分は、夫れが吾々の努力なると同時に、作品そのものゝ深き要求であると思ふ。批評は、作品そのものゝ中なる意味の深き要求であり、夫れが批評者そのものに對する、無上命令とも云ふべき、深き強要である。優劣の意識は、單なる人を傷ける興味ではなくて、この命令の服従である。二つの作品の、寧ろ、二つの意味の關係を知ることである。二つの意味の關係は、だが、一つではない。如何なる關係を知るのであるか。

優劣は、二つのものゝ比較の上に成立つ判断である。故に、或る藝術作品の創作、若くは純粹なる觀照に取ては優劣はない。創作は、常に一つの創作である。觀照は常に一つの觀照である。無限なる生命の持續の一節である。優劣の比較が成立つ爲には、この生命の時間に於ける持續が、空閒化せられねばならない。内に於ての經驗を超越して、外より眺められねばならない。換言すれば、意味として反省せられねばならない。思惟の對象と成らねばならない。藝術は運動である。無限の多様性が

含まれてゐる。藝術史はこの多様性の實現である。繪畫の分野に還つて言へば、一つの繪畫はその實現の一節である。一つの筆觸は更に小さき一節である。その各々の『一節』が種々なる關係に於て思惟對象と成る。彼等の關係に於て、共通するものが求められる時、その考察は、美學若くは藝術學的である。共通するものゝ差別が求められた時、その考察は繪畫史的である。その『異なる姿に於ける共通するもの』が、繪畫の本質に照して考へられるとき、その考察は、優劣の比較なのである。二點の、明るさを異にする油繪を見る。明るさを異にするとは、一方がより暗く、一方がより明るく、吾々に見えるのである。各々、別の明るさを持つが、然し、夫れ／＼明暗の對比が畫かれてゐる。唯だその明暗の關係を異にする故に、二つの明るさが違ふのである。吾々は、二つの畫面に於て、『明暗の對比』が共通することを注意する。さうして、繪畫に『光』が畫かれることを知る。この考察は藝術學的である。光はどちらにも畫かれてゐる。然しその光が違ふ。さうして、之れを、『光』なる一つの繪畫的意味の發展として見るのは繪畫史的である。吾々は、この二様の光の、一方を『明るい』と言ひ、一方を『暗い』と言つた。夫れは、勿論、他の一方に比較して『より暗く』『より明るい』と言ふのである。差別もより高きものゝ統一作用である。それを統一するものは、

右に言ふ様に、光、即ち明暗の對比すること、一つの關係に置かれた色彩の多様性である。吾々は、その各々の特殊なる經驗を、對象に投射して、即ち對象の屬性としての質の差と見ることが出來、吾々を特殊なる方式に生かす、生きることを要請する力としての量の差と見ることが出来る。量と雖もまた質である。リップスなどの言ふ所に據れば、感覺の強さと言はれるものは、その感覺の性質である。高き音は、低き音とは質的に異なる音である。然し、この高さと呼ばれる質の中には、夫れに相當する『要請の感情』が結び付いてゐる。『強さ』とは感覺がこの特殊なる要請の感情若くは『量の感情』を伴ふ處の性質である。(Aesthetic. J. S. 506. 18) 單に外からこの感情が感覺に加はるのではない。感覺が感覺として現れることそのこと意識である。量とは質の實現である。繪畫史的なる考察に於ては、質に差別のあることのみが考へられるのである。量の差別が考へられるにはしても、夫れは、唯だ、質の差別を知る爲である。右に言ふ意味での量の差別が考へられる時、質の差別も量の差別を知る爲に考へられる時、初めて優劣が考へられるのである。藝術學的考察に取ては、光が問題であつた。繪畫史的には、暗き光と明るき光の差別が問題であつた。今や、光の吾々を動かす力の差別が問題と成るのである。差別は統一である。優劣の差別を統一す

るものは、繪畫史的なる統一者の如き繪畫の意味の一面ではなくて、『繪畫』そのものである。色及び形としての生命にまで現れ來るべき意味、即、繪畫の深き意志である。意味は『實現』の唯一つなる傾向を持つ。實現は、多様への唯一の方向を持つ。多様なるものに現れて行くのは、意味の根本要求である。大いなるものとなるのは發育の唯一方向である。量を得ることは、質の根本要求である。強さは意味の實現である。吾を動かすより大いなる力ある作品は、より弱きものに比べて、より優れたた作品である。

だが、吾々は、より大いなるものゝ優れたたことを知ると同時に、より弱きものゝ、深き意味を知らねばならぬ。より強きものは、より弱きものに對して、初めて、より強いのである。劣れるものを知る故に、否、單に知るのみではない、生命の低き段階の方式を通過する故に、初めて高き段階に生きるのである。この經過こそ、即ち、吾の擴大である。生命の深化である。換言すれば、無限なる『繪畫の世界』が拓れる過程である。優劣を考へるのは、優れたたものを取り、劣れるものを捨てる爲にではない。一つの特殊なる見方の前に、各々の占むべき位置を知る爲である。各々の作品を、より高きものゝ體系中に還元する爲である。吾が生命の多様なる方式を一つの體系に構成

する爲である。繪畫が人に喚び懸ける方の體系中に、各々のものゝ著くべき正しき席を、知る爲である。『何物によらず、正しき時と正しき場所に來るものは美し』とミレエが言つた様に、美しき一つの體系を見出す爲である。唯だ夫れのみを、唯だ知る爲である。

この爲に、嚴しく要求せられることは、劣れるものと、優れたるものゝ、各々を、正しく味解することである。二つのものゝ、單に一つを知るに止まる者には、優劣を論ずることは許されてゐない。一つを知るものは、更に他の一つを知らねばならぬ。優劣の意識は唯だこの二つの關係の意識である。二つのものを、主觀の中に設定せられた、知的なる標準に據て測定するのではない。吾れに喚び懸け、吾れを引付け、吾れを動かす方の、直接なる經驗が、この關係を見るのである。

けれども、吾れに喚び懸け、吾れを引付けるとは、吾れに『氣に入る』ことではない。繪畫の優劣を區別するとは、快及び不快の感情を指すのではない。吾々は、更に進んで、『吾々に氣に入る故に美なものではない。美なるが故に氣に入るのである』と言ふ、アウグスチヌスの言葉の味解を含む考察に向はねばならない。さうして、コンラッド・フュイドラーが (Schriften, Bd. II, S. 18) 『デュウレル以後レムブラント迄の北歐の

藝術家は、ラファエル、ミケランゼロと均しく第一流の藝術家なのである。たとへ彼等が、『美』とは全然別種のものに向つて努力したにはしても。……藝術家は、その作品が、吾々の氣に入るか否かを憂ふる必要はない。藝術作品が、自分の美的感覺に媚びると言ふのみで、夫れが優れてゐると考へる者は、その作品を理解せず、藝術の本質に就ても、何一つ知らないのである』と言ふ、言葉の意味を認めねばならない。(未完)