

哲學研究

第二百五號

第十八卷
第四號

十八世紀における美の觀念性の問題

井 島 勉

ルネサンスと共に拓かれた新しい人間性の自覺の地盤の上に、美に關する、從つて趣味及び天才に關する問が、賑かに提出され、哲學史及び藝術史の進展と相關的に並行して、美學はその獨自なる發展の實現に於て、十八世紀をして所謂「美學の時代」¹⁾たらしむるに至つた。そこにおいて、先づ問はれなければならないのは、美の觀念性の問題である。美の觀念性と對象性とを分離することは勿論抽象である。けれども具體性を得るためには豫め抽象性が反省されなければならない。「藝術が全時代を墮落せしめ得る如く、美學が全哲學を誤謬に導くことができるであらう。」²⁾同時に、全く

逆の場合をも考へることが出来る。例へば、宗教的偏狹に捉はれた中世精神が、ゴテイクの藝術に對して如何に藝術の宗教的 heiliger 律を強いたか。更に又、反動的とも見られる近世哲學の眼が、所謂、古典美の狭き眩惑に溺れて、如何にゴテイク藝術を冷遇したか。³⁾一つの時代の美學思想は、その時代の藝術及び哲學との有機的關聯において眺められねばならない。けれども現實の反省としての哲學が或る意味において歴史的社會的制約を超えてゐる如く、藝術の反省としての美學も亦此の制約を超えてゐるとも考へられる。古典主義から浪漫主義への藝術精神の移動は、全く同時に古典主義から浪漫主義への美學思想の移動であり、理想主義と寫實主義の藝術は同時に主觀主義と客觀主義の美學であるが、その移動にも拘らず、學の姿において要求されたる普遍性が指示する背後に注意しなければならぬ。それが相對立する諸傾向の中に、夫々自己否定的契機となつて顯はれる故に、却てそれらの統一を試みることの可能性が生じるのである。十八世紀は美學の搖籃時代である。そこにおいて素朴に凝視し續けられた觀念性に對する抽象的なる問は、「美的判斷力批判」において始めて具體的なる答を得るであらう。

(1) Bümmeler: Kants Kritik d. Urteilskraft. 1923. S. 2.

(2) Cohen: Kants Begründung d. Aesthetik. 1889. S. III.

(3) Dvořák: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. 1928. S. 41 f.

—

方法的懷疑論から出發して、中世的傳統の羈絆から自由に、眞知リニエール ナチュレルを自然の光明の世界に求め、その嚴密なる分析と論理的なる推論の故に、デカルトの哲學が近世哲學の祖と呼ばれるに値するならば、全く同じ種類の貢獻を近世美學に對しても考へることができる。けれども、同時に、峻烈なる二元論とそれに基く機械主義とが其の抽象性の故に、哲學において揚棄されなければならぬとすれば、美學においても同様の批評が妥當する。即ち、人間が唯一つしか持たない精神1)は、一切の闇や謎から獨立に明晰透徹なる思惟を本體とし、總てが因果律の上に構成せられて精神の自由にして神祕なる創造が拒絶されてゐたことは、本質的に藝術の現象に對して門戸を閉鎖するものである。故に彼が音樂について論述する際にも、考察の對象は音ソニスであつて、美しい音ではなかつた。従つてその爲し得たことは、僅かに、音樂において、取り扱はれると思考されたる音の、單純なる數學的關係への換算に過ぎない。即ち理性の認識し得る法則性を、個々なる部分の間に措定する事によつて、趣味の觀照1)し、藝術の創作

する樂音を、數學的、物理學的に分析したに過ぎない。故に若し最初の意圖を變へて、二、三、歩進んで、音樂が精神の中に喚起し得る個々なる情緒 *animi motus* について考察し、それらの情緒を呼び起すためには如何なる音階、協音等を必要とするかを明かにしやう」として、結局無益なる企圖に終るであらう。數學的命題、例へば幾何學的作圖や物理學的實驗、例へば光の分散の現象が、多くの美學說によつて美的觀照の對象として認められてゐることは事實である。カントが「合理的な表象であつても、それが主觀(感情)にのみ關係せしめられる限り常に美的である」と述べてゐる思想は、美學史を通じて種々なる形において現はれてゐる。美的現象、換言すれば美的觀照において一應對象から獨立に作用を抽象することが許されるならば、同時に、作用的主觀、即ち美的主觀を抽象して考察することも許されねばならぬ。近世哲學において眞理を自覺の底に求めることに依つて出發點を得た如く、近世美學は美的我的探索から始まらねばならぬ。全く獨立な美的主觀が豫想される所に、始めて美に關する思想が一つの獨立學として組織され、それが次第に具體性を深めるのである。ポイムラーが「美學といふ學は趣味の體驗と概念が意識の中に昇る時から始まる」と考へ、古代及び中世哲學から近世哲學を區別したのは此の故である。美的主觀の缺如がデカ

ルト哲學をして美學を容れしめざるに至らしめた主要なる原因であらう。

一つの哲學體系が本質的に自己の中に含み得べき美學を持たないことと、その哲學の根本精神が藝術の反省に特殊なる方向を與へることとは別である。ポアローの詩論が、アリストテレス及びホラティウスの詩論に對して、デカルト的精神を以て特徴付けられる所以はそこにある。デカルトが明晰性及び判明性を明證の規準と考へ、透明なる理性の光の下に正しき知識を批判せし如く、ポアローは是を文藝の規準となし、*Aimez la raison* を主張して文藝の審判官としてデカルト的理性を借り來つたのである。デカルトの發見した我が常に思惟者たりし如く、ポアローの發見し

た美的我は遂に同じ思惟者としての性格を脱し得なかつた。従つて彼は美の自律的なる法則にも、具體的なる理論にも到達できず、*Rien n'est beau que le vrai: le vrai*

seul est aimable. の信條に固着したのである。然し乍ら、佛蘭西のホラティウスたらんとした⁵⁾ポアローが、それにも拘らず、前者から自己を區別し、近世美學の初頭に當り一つの功績として是認さるべきことは、理性の光の下に所謂俗惡詩人を葬り去らんとしたことでもなく、文藝の據るべき規準を具體的に理性の埒内に認め得たことでもなく、デカルトが一切の外的權威を否定し去つて最高の權威を内なる理性に附與

せし如く、ルネサンスの狂信的懐古主義を排斥して藝術を冷靜なる批判的精神の前に照し出せしこと、換言すれば、藝術が、即ち美的主觀としての趣味が、規準に對する學的反省の對象たり得ること、即ち美の普遍性に關する追究の可能性と、美の觀念性に對する深き暗示であらねばならぬ。

ポアローの詩論はデカルト哲學の地盤に成育し、根本的性格を一にしてゐる⁹⁾が故に、哲學史におけるデカルトの位置は同時に美學史におけるポアローの位置を意味するが、此の古典主義の美學は、その主知主義的傾向の故に、藝術作品の評價者は理性ではなくて感情である¹⁰⁾と説くデュボスの感情主義、及び藝術は自然の模倣ではなくて、美なる自然の模倣である¹¹⁾と主張するバトゥーの理想主義と明確なる對立をなす。デュボスによれば「事物の判断に當つては、その個有なる原理に従ふべきを教へる哲學は、詩の價值認識のためにはそれが讀者に快の感情を與へるか否か、及びその程度に就て吟味すべきを教へるのである¹²⁾」。彼は美を感情において特色附け、快の感情において捉へんとした。従つてデュボスの美學は快の分析から始まる。その限りにおいて主觀主義的とも考へられやう。美學において、然し、主觀主義は單に客觀主義との對立のみでなく、美的主觀の自覺である。ポアローにおいて、更にデカルトの

音樂論において、美的主觀は常に認識的主觀と同一であつた。デュボスにおいては、理性と區別され、自己の獨立性を主張する感情が新しく見出されたのである。ボアローが如何に理性の優越を説くとはいへ、その限りに於いて一種の觀念論が考へられるが、眞理をそれは理性に對立する狹義の自然の謂は、客觀的認識の原理でしかあり得ない。美の規準と考へる限り、そこに客觀主義的色彩を認めざるを得ない。「趣味は常に感情である」と言ふバトラーと共に、デュボスは一つの價値判斷として感情判斷を考察するに到るべき機運を作つたものであり、彼等の主觀主義は美の自律性と、獨立學としての美學成立への通路である。感情の判斷は、ボイムラーも述べる如く「美學のより深き研究に對する出發點であつて到達さるべき究極點ではない。」¹⁴⁾ デュボスは *Un homme de science* であり、英吉利風の經驗主義者なりしが故に、自ら欲し、且、爲し得たことは、感情の位地及び構造に關する哲學的追究ではなく、種々なる藝術一般に美的現象の、感情の前提の下における心理學的分析であつた。その意味において十八世紀英吉利美學の先驅と考へられる。更に、理性と區別される美的主觀の確信がライブニッツ・ラルフ學派の合理主義の中に醞釀されるならば、バウムガルテンに到つて最も明白なる發展を遂げし如く、それは理性類似者の姿において把握さ

れ、美學は論理學を模型として樹てられるであらう。

私は前にバトラーの思想を、その模倣説の主張にも拘らず理想主義の名を以て呼んだ。このことが如何にして正當であるか。更めて説くまでもなく、自然模倣説はバトラーに始まるのではない、只一切の藝術を共通なる模倣の原理に歸着せしめやうとしたのである。十七世紀後半から十八世紀全體に亙つて種々なる形において繰返された自然模倣の概念は、殆ど總てがアリストテレスに範を置いてゐると言へやう。(バトラーに對しては、更に新しき契機として、ニコラ・プウサン、クロード・ローラン等の風景畫が働いてゐる事實¹⁵⁾を無視してはならない。)プラトンがその故に、理想的國家から詩人を放逐するに至つた模倣^{ミミシス}を、何故にアリストテレスは詩論の中に拾ひ得たか。人間の本性^{ヒューシス}の中に考へられる二つの事實、即ち模倣性^{トキミイスキイ}と模倣された物に對する悦び^{トカイレイシ}との發見¹⁶⁾に基くのであらう。即ちアリストテレスは藝術を人性論的に根據附け、快感を以て特色附けた。プラトンが根本的に人間の一切の創造作用を容れ難き二世界説に基いて、藝術を批評する時は、その規準を(對象的)眞理性従つて道徳的善に置いてゐたが故に、イデアの模倣たる現象の模倣としての藝術的模倣は、従つて藝術そのものは虚偽として當然排斥し去られたのである。是に對して模倣が

人間の有つ一つの本性として認められ、それに伴ふ快感情が自然なるものとして許される時、藝術は自ら他の規準を選ばねばならない。即ち、目的を情緒の淨化カタルシスに置く藝術は「不可信的可能性よりも可信的不可可能性を選ぶべきであり」、¹⁵⁾「詩人の目的は事實起つた出來事を描くのではなく、蓋然的又は必然的に起り得る事を描くのである。¹⁶⁾」その意味において「歴史が特殊的事實を捉へるに對し詩は寧ろ普遍的眞理に向ふ²⁰⁾」とも言へる。けれども、自己の目的に副はんとする限りにおいて、不可能事さへ許される²¹⁾限り、詩は學とは區別されなければならぬ。かくてアリストテレスは一義的なる眞理性の支配を脱して特殊なる藝術的眞理性に到達した。プラトンが藝術の本質として考へた模倣は、却てカントが學にのみ可能となし、藝術に於ては否定した模倣と對應する。模倣の概念は美の根據としては何の寄與もない。然し乍ら、他方、アリストテレスの模倣は嚴密に言へば最早や模倣と呼ぶべきではない。起り得る事の模倣は果して可能であるか。起り得る事の(しかも詩の本來的目的の考慮における)措定は、畢竟詩人の創作である。而してカントの考へる如く模倣と創作とは相對立する位置にある。バトラーは、模倣の對象は靈感エスプリ・ダン・アンヌ・シヤムを受けた心ココレ(即ち天才)に描寫された美ベル・ナチュール自然である²⁴⁾と説く。即ち藝術によつて模倣される自然は常に藝術家の觀

照を媒介とする。従つて藝術の對象性への注目である筈の自然模倣説は、一般に、更にその根柢において觀念性への注目である。そこに理想化イデアリゼーションの萌芽が生育し、模倣説は理想主義に接近するのである。かくて、メンデルスゾーンが理想美を主張する際にバトラーを非難するに至らしめた不當なる解釋と、バトラー及び一般の自然模倣説に對してなされるあり勝ちなる誤解とは正されなければならない。

音楽をさへ激情パッションの模倣イミテーションであると考へるバトラー及び模倣説を支持する人々が、模倣の概念によつて意味するものは、近年ウテイツ等の考へる描寫ダリシユテリシユの概念27)のそれに相當する。描寫はそれ自身の觀點を持ち、描寫において問はれるものは描寫自身である。模倣の觀點は原型との類似といふ意味における眞理性であり、模倣において問はれるものは原型である。同時に、模倣を問ふ者は悟性であり、描寫を問ふ者は美的主觀である。従つて描寫は描寫自身の論理を持ち、その限りに於いて描寫は自律的、創作的である。更に描寫の論理は藝術家の論理である故に常に觀念的である。かく考へる事によつて、正しく理解さるべき模倣説が提出する二つの問題に答へ得たと思ふ。即ち藝術の普遍性の問題と、對象性の問題に關して次の如く考へることができる。假令アリストテレスが述べる如く、詩が普遍的眞理に向ふとしても、それは

直ちに詩の普遍性を證明しない。更に、藝術が模倣によつて實在的對象に關係し得ても、そこから直ちに藝術の對象性は導かれぬ。藝術の對象性は常にその觀念性から獨立ではあり得ないのである。事實、藝術は美しき自然の模倣である。最も美しき繪畫を描き得る天才は、同時に、最も美しき自然を見出し得る趣味であらねばならぬ。故に創作能力としての天才と、觀照能力としての趣味とを分離する事は單なる抽象に過ぎない。繪畫において問はれるものは、前述の如く、描寫されてゐる對象ではなく、描寫そのもの、換言すれば畫面に實現されてゐる、しかも見られる外なき色と形である。(カンディンスキーやピカソの繪が理解されないと稱せられたのは、只彼等の繪畫から抽象された客觀的對象が會得されなかつたまでである。)見られることにおいて美しきその色及び形として成立するのである。無限に見續けられるが故に無限に内容を産出し、無限に意味が實現する。故に觀照を豫想しない藝術は美なる藝術ではないと言へる。かくて美の觀念性が考へられる。けれども樹木の色と形は花の色と形ではない。樹木の色と形は樹木として統一されてゐる。より正當に言へば、その色と形の統一そのものが樹木なのである。美的觀照、従つて美的創作においては、對象の内容そのものが作用的統一であるとも言へる。故に美の領

域に關する限り觀念性は同時に對象性である。

以上の論述を通じて、私は藝術的態度と美的態度とを混同して來たといふ非難を豫想することができる。然し、天才と趣味との分離を單なる抽象と考へた如く、此の二つの態度、從つて創作と觀照との一應の區別を認めても本質的なる種別性は認められない。美の觀念性を同時にその對象性と考へる以上、創作と觀照、藝術美と自然美とを本質的に分離する如何なる標徴をも見出すことはできない。一つの花を美しいと見るのは矢張り一つの創作である。只繪筆が採られなかつた²⁸⁾だけである。觀照者の觀照は彼の創作であり、創作者の創作は彼の觀照の發展である。故に美學と藝術學とは根本において結合してゐる。藝術學主張者等が兩者を截斷せんとするの單なる抽象である。

右に述べて來たことによつて、十八世紀に至つて新しき復興を見た自然模倣説の注目する藝術の對象性は、藝術が問題となる限り觀念性に接近すること、即ち模倣としての對象から、描寫としての描寫そのものが問題となるに至ることは明かになつたと思ふ。更に明證するために、デュボスの言葉を借りるならば、繪畫が精密に見られる限り、我々の主要なる注意は模倣^{オブリジエ}された對象^{ミテ}へではなく、模倣者^{アール・ド・イミタトゥル}の藝術²⁹⁾へ向ふ²⁹⁾の

であり、同じ事を創作の立場から言ふならば、比喩的に「藝術家は自然を見ることなしに模寫し得なければならぬ」とも言へる。かくて自然模倣説は、藝術の説明としての具體性を示さんがためには、最初から自然に自律的創造説への方向を進んでゐたのである。最も廣く理解して、美の客觀主義はその主觀主義から全然獨立ではあり得なかつた。既に藝術を中心とする彼等の美學説がかくの如き方向を辿る以上、同時に天才及び趣味に關して自律的なる考察が伴つたことは當然である。寧ろ、その故に、上述の如き解釋はその正當性の根據を得るのである。單なる反覆を欲しない限り、此處に事實を記録することの省略は當然許されるであらう。

私は自然模倣説を批評する前にブウサン等の風景畫を注意しておいた。十七世紀の繪畫を十六世紀ホッホルネサンスのそれからモテイフの上で區別する一つの事實は風景畫の發生である。そこに繪筆に依つて實現された自然模倣説の主張を聽くことができる。自然模倣説が藝術の對象性への注目を促した如く、風景畫は繪畫の對象性への指示である。従つて寫實主義レアリズム的傾向を促したとも言へ、自然主義ナチュラリスムへの發展であるとも言へる。寫實主義の本來の主張は對象をレアルに、即ち描かうとする主觀との關聯を考慮せずに畫面へ移さうといふのである。然し畫家が描くものが繪畫である限

り、嚴密に言へばこの事は不可能である。藝術家の態度が科學者の態度でない限り、畫家の見る自然は、見る故に常に美しき自然である。即ち觀念的對象の性格をもつ。是が哲學上の實在論レアリズムスと藝術上の寫實主義レアリズムスとの相違である。偉大なるレアリスト、ルウベンスの繪畫が神祕なる迫力に満ちた奇警なる明暗に横溢するのは此の故である。寫實主義そのものが同時に理想主義たることはできない。然し寫實主義の藝術は本質的に理想主義的である。此の場合、理想主義と言ふも最早や對立を超えた高次のものである。絶對理想主義は藝術の従つて美の先驗的なる構造であり、相對的理想主義及び寫實主義、更に諸々の主義は美なるものゝ方式、即ち美の實現する方式である。自然主義は寫實主義のエピゴオネンに過ぎない。レアールに描かるべき自然が全體として把握される時、即ち部分の算術的總和でなく、有機的統一體として把握される時、自然主義への方向をもつと解釋される。全體とは常に觀念的であり、全體構成の媒介者は客觀的に觸發された主觀の情緒である。レムブランドやルイスダエルもこの意味において自然主義者である。十六世紀の繪畫を通じて、單なる背景として、屢、殆ど主題と無關係に畫面の餘白を埋むるに過ぎなかつた風景が、例へばブウサンにおいて風景畫として發展するに至つた時、そこに見出された風景は

抽象的物理的風景ではなくて特殊なる精神性に富める風景であつた。神話的、宗教的理想の世界を去つて現實の自然に眼が向けられても、繪畫として現はれる時には、觀念性を媒介とする對象性のみが實現されたのである。グラウトフがスピノザの解脫論にブウサンの風景畫を比較したのは決して不思議ではない。然しその前に彼の見た自然が謂はゞ汎神論的であることを注意せねばならない。ブウサンにおいても *Deus sive natura* である。一般に美の領域においては常に *Deus sive natura* である。故にセザンヌの如き人も畫家が遵ふべきは彩られた論理であつて決して腦髓の論理ではないといひ、しかも自己の方法を正當に寫實主義と稱するを得るのである。古典主義に對立する十七世紀のバロック精神が右の如き風景畫への視覺を誘導したと解するならばそれは本末の顛倒である。眞相は正にその逆である。かくて美術史に現はれた自然模倣説は、美術史上のそれと意味を等しくする。私は是を美學におけるコペルニクスの轉回への深き意志であると考へたいと思ふ。

上述の如き佛蘭西美學の理解は、コペルニクスの轉回と美の觀念的對象的構造に關する確かなる暗示である。故に、若しこの方向に逆行する異例があれば、その對象性は直ちに明白とならう。例へばデイデローは「關係 rapport の知覺が美の根柢を

なす³⁴⁾と考へ、然かも主觀的^{ボオレルラチア}美から區別して實在的^{ガオシエル}美を眞の美と見なしたが故に、それに對應して考へられた關係とは實在的^{ラポールニエル}關係である³⁵⁾。即ち、主觀との關係とは獨立に「對象自身が、その部分の間に、或は他の對象との間に有する關係³⁶⁾を意味する。従つて純粹に客觀主義的に考へられた多樣統一の概念と共通の性質を持つ。故に「一般に關係は悟性^{アンクンドマン}の處置に屬する」と解し、美を知性的なるものに換算したことは、自説をコンゼクエントならしむる所以であるが、同時にその美學の出發點自身の宿命的制約である。一つの關係、例へば對稱の形式を繪畫の中に認識することは、その美を説明する理由とはならない。「ワルフは美と快とを混同した³⁷⁾といふデイデローの非難は一應認めても、その故に「美を感情的なるものから驅逐して理性的なるものへ還元しなければならぬ³⁸⁾」といふ結論には到達しない。デイデロー的なる美的判斷は結局美の判斷ではなく、正の、或は眞の判斷である。従つて彼自身が美的判斷の主觀的、非普遍的性格を説く³⁹⁾は矛盾である。更に「趣味^{ゲウツ}とは眞なるもの及び善なるものを、それを美たらしめる情態との關聯において把握し、潑刺たる感動を受ける後天的能力⁴⁰⁾と説明するのも矛盾であり、誤謬である。一般に、デイデローを一例とする單純なる客觀主義の美學は、一應拒否されなければならない。

- (1) Descartes ; Des passions en général. Art. 47. (Farrner, Oeuvres choisies. p. 208.)
- (2), (3) Descartes ; Compendium musicae (Oeuvres complètes par Tannery et Adam. Tome X p. 89, 140)
- (4) Kant ; Kritik der Urtheilskraft. §1. (Cassirer Bd. V. S. 272.)
- (5) Baumler ; op. cit. S. 2.
- (6) Boileau ; L'art poétique 1674. Chant I. (Oeuvres de B. 1858. p. 194)
- (7) Boileau ; Épître IX. op. cit. p. 165.
- (8) A. Albalat ; L'art poétique de Boileau, 1929. p. 39.
- (9) E. Krantz ; Essai sur l'esthétique de Descartes 1882. p. 153 f.
- (10), (12) Abbé Dubos ; Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. 1719. (6^e éd. 1755. Tome II.) p. 340—1, 381.
- (11), (13) Batteux ; Les beaux arts réduits à un même principe 1746 (2^e éd. 1747) p. 82, 50.
- (14) Baumler ; op. cit. S. 82.
- (15) Vgl. H. v. Stein ; Die Entstehung d. neueren Aesthetik. 1886. S. 29.
- (16) (21) Aristoteles ; Poetik. IV. 1448. b, VI. 1449. b, XXIV. 1460. a, XXV. 1460. b, IX. 1451. a, b, XXV. 1460. b.
- Vgl. Bywater ; Aristotle on the art of poetry. 1919. p. 125—7, 深田康算全集第一卷「アリストテレスの藝術論」。
- (22), (23) Kant ; op. cit. §47. S. 383—5.
- (24), (26) Batteux ; op. cit. p. 38, 267.
- (25) Moses Mendelssohn ; Gesamm. Schriften. 1929. Bd. I. S. 169.
- (27) Emil Uhlz ; Grundlegung d. allg. Kunstwissenschaft. Bd. I. 1914. S. 62—86, 203—7.
- (28) 植田教授「美草(岩波講座)七十三頁以下参照。
- (29), (30) Dubos ; op. cit. Tome I. p. 69, 222.

- (31) Granello; Nicolas Poussin 1914. Bd. I. S. 245.
 (32), (33) J. Gasquet; Cézanne 1926. p. 144, 155.
 (34)-(39) Diderot; Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau 1751. (Oeuv. comp. 1876. Tome XII p. 35, 32, 31, 23, 27, 41.)
 (40) Diderot; Essai sur la peinture 1765. op. cit. p. 519.

—

藝術が法則性を求めて、學的反省の視野に一つの領域を占め始めた時最初理性の他律的羈絆の下に自己の規準を理性的法則の中に見出し、そこから次第に認識的主觀から獨立なる美的主觀(感情)の自覺と、同時に理論的自然から獨立なる美的自然の反省が導かれると共に、美の觀念的對象の性格の解明に仄かなる展望を開いたにも拘らず、快感情の受容性と、方法の經驗科學的性質に膠着して、感情の自律的創造性に到達し得ず、従つて藝術に關する原理的、整合的説明を失ひしは勿論、快と美との循環的なる相互説明の迷路を超越し得ざりしは、右に辿つて來た佛蘭西の美學説において否み得ない弱點である。然し、その際、表面的に中心の問題として論議されてゐる藝術一般の分析の内面に、より深き核心として常に感情の特異性を凝視し續けてゐたことは、美學史に遺した一つの功績であらう。此の特異なる感情の嚴密なる考究

から爾後の特色ある對立的二系の美學が出發する。即ち感情一般に觀照アシトウワシクを快感情を以て代表せしめ、その心理學的、生理學的分析に走る傾向、及び感情をより廣き觀照の概念において捉へ、悟性認識との比論において論理的考究を企てる傾向である。此の夫々、英吉利及び獨逸の美學を代表する二傾向を、シラードは、感性的ゼンリヒテの主觀的エクテリフ及フテ合理的オナール客觀的オブエクテリフの名を以て呼んでゐる。

既にアリストテレスに於て最も早き先例を見る如き、美的觀照を特色附ける快感情は、特殊なる美的主觀を中心とする美學の展開に、確かに一つの契機として役立つが、同時に、美の主觀性(素朴なる形における觀念性)に對する重要なる注目である。然し乍ら、此の主觀性が單なる主觀性として、換言すれば何等の普遍性をも要求せぬ主觀性である限り、藝術の可能性は否定されねばならぬ。此の意味において、美の、從つてその觀照能力としての趣味テイストの主觀性に注目し、然もその普遍性を要請するは正しき目標と言はざるを得ない。けれども *De sensibus non est disputandum* なる古諺に對して、ヒューム、バーク及びホームが趣味の普遍性を擁護し、趣味スタンダード・オブ・テイスツの標準を樹てんとするのは二重の意味において誤謬である。何故ならば、ヒュームの如く趣味の標準を織情デリクシイセンス、感覺及び體驗等の合議の中に求め、バーク2)の如く趣味を感覺、想像力及び判斷力ジッヂメント

の組成と見做してその普遍性の根基を人間における器官の同一なる配置に置き或はホームの如く趣味の標準を人間の有する共通本性コモン・ネチユアに歸するにしても、何れも獨斷的に想定されたる假説に過ぎぬ。一つの經驗的事實を他の經驗的事實に基けて、その普遍性を證明せんとする無謀なる企圖は、彼等の陥りし第一の誤謬である。カントがバークに加へた批評は、此の誤謬を明かにし、併せて普遍性の問題に關して「美的判斷力批判」の有する意義を知るために傾聽に値する。即ち、對象における満足を刺戟ツク若しくは感動リュウケンクによる快感の中に置かうとする限り、趣味判斷は主觀的普遍性を失はなければならぬ。……趣味判斷が單數的ユニイステプレンでなく複數的プルラリスチクのたらんが爲には、主觀的若しくは客觀的なる先驗的原理を根柢に有たねばならない。此の原理は心情變化の經驗的法則の探求によつては絶對に到達し得ない。……美的判斷の經驗的解説は假令より高次の研究への素材を提供するための最初の段階であるにしても、尙超越論的解説が可能であり、且趣味批判に本質的なるものとして屬するのである。⁵⁾故に興味の普遍性が論證され、バークの期待する如き趣味ロジック・オブ・アィストのの論理學が正當に立證されるにしても、それは原理的に彼等の美學からは由來しない。次に第二の誤謬は内的破綻である。バークによれば、美は比例合目的性フイットネス完全性に基くものではなくて「感官の

媒介によつて精神に機械的に作用する所の、肉體における或る性質である。美的對象の性格を快において把握せんとするは三者に共通である。けれども、その快の感情は佛蘭西の美學におけると同様、結局受容的なる感覺的感情を意味するに過ぎず、既に何等か客觀的性格を豫想する主觀的表象であつて、美の對象性に對する構成的原理としての自律的創造性を持たない。故に本來の主張にも拘らず、具體的なる美的對象の説明に當つて、屢美を従つて快を、再び對象的事實に還元するの循環を犯してゐる。その最も著しき實例を、フェヒナーの歸納的實驗心理學的美學の先驅とも見るべき、精密なるホームの分析において見出すのである。ホームは關心を伴ふ激情から無關心的なる情緒を區別して美的感情の本性となし、有用性と結合する關係美から個有美を區別して、カントの分析にも類似せる洞察を示し乍ら、固有美の本質を整齊性、一様性、比例、秩序及び單純性に置いて、明かに自己矛盾に陥つた。かくして所謂感性的主觀的なる英吉利美學は、個々の問題に關する興味ある分析にも拘らず、その二重の抽象性の故に嚴正なる批判を加へられねばならない。

(1) Schiller; *Kallias-Briefe*. (Deutsche National Literatur Bd. 129. II. S. 33)

(2) D. Hume; *Standard of taste* 1757 (Moral, political and literary essays. 1875. Vol. I. p. 266-79.)

(5) Kant: *op. cit.* *Allg. Anmerk. usw.* S. 350 f. *Vol. am-h Erste Einleitung.* N. S. 218.

(3), (6), (7) E. Burke: *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.* 1756 (Oxford, *The World's Classics, Burke's Works.* Vol. I. p. 61—82, 66, 139—160.)

(4), (8), (9) H. Home: *Elements of criticism.* 1762. (7th. ed. 1788. Vol. II. p. 487—501, Vol. I. p. 41—2, 197—201.)

三

十八世紀の獨逸の哲學思潮を特色附けるものは單に合理主義そのものではなくて、合理主義の地盤から考察されたる非合理的なるものの反省である。ルネサンス的なるデカルト哲學に對して、バロツクのとも考へられるライブニツツ哲學は、その體系中に包含せる小表象説を中心として所謂 *“Je-ne-sais-quoi”* 即ち趣味^グを考察する餘地を遺してゐる。バウムガルテンが[詩論]の末節^カに於て、美學成立に對して確固たる原理を提供すると考へてゐる心理學は、正にライブニツツの心理學を意味するではなからうか。美學が始めて整合的に一つの哲學體系の一分野を占めるに至るべきならば、それはライブニツツの、又はライブニツツの哲學を措いてより外には考へられやうがない。¹⁰⁾ カッシイラーも考へるやうに、單子論の主張は物^{ザンツ}に對する意識の自發性の思想を意味する。而して自然現象の實在性の、自我の機能への還元が認識される時に、始めて藝術的形成の要素が主觀の中なる基礎の上に定立され存在の

新しき一つの相が明かとなり、同時に獨自なる眞理性と客觀性とを有するに至るのである。

美學が Aesthetica (感性的なるもの) の名において始めて組成される以前にその可能性は既に豫想されてゐた。それは蓋し、バウムガルテン自身が藝術的關心と哲學的知識から「詩と哲學との結合」を説かんとする時である。「詩的表象は感性的であり」感性的認識の學は即ち下級認識の學である故に、論理學に倣つて、感性的表象を對象とする學、即ち美學アエステチカの、詩學、一般に言へば美學としての樹立が可能とならねばならぬ。故にバウムガルテンにおいては、論理學が理性ラチオの學なるに對して、美學は理性類アナリシラチオニス似者の學であり、棘ロジック・クサン・エヒリスのない論理學である。論理的なるものと美的なるものとの形式的類似に想到せしめたものは、表象一般における豫定調和なる主觀客觀の關係、即ち認識としての性格であり、兩者を區別したものは美の感性的性格である。即ち美的觀照は感性的認識、美學は感性的認識の學であり、美は感性的認識の完全性 *perfectio cognitionis sensitivae* 即ち現象的完全性である。完全性の概念はバウムガルテンに至つて始めて美學へ導入されたのでもなく、又常に客觀的性格のみを帯びるものではない。¹⁰⁾ 然し乍ら、それが認識の概念と結合する限り、客觀的性格のみが宣揚されるも

のと解されねばならぬ。バウムガルテンを中心とする所謂完全性説一般の有つ抽象性の因子は實にこゝに胚胎する。美的觀照を感性的認識の完全性と見做すことは、論理學との比論において美學の獨立を促すに役立つが、此のことが却て美學の獨立性を危からしむる所以である。何故ならば、右の概念は無媒介、無批判なる結合、主觀的・客觀的なるもの、或は感性的實在的なるものを究極において要請する矛盾概念である上に（ヘーゲル美學への關聯は今問題としない）カントが教へる如く、¹¹⁾感性的・認識の概念そのものの無意味なること、美的觀照と對象的認識の區別、客觀的合目的性を意味する完全性の概念は多樣統一の概念と共に美學からは拒否さるべきを知り、さらに“*aesthetisch*”の有する二義性、即ち美的・と感性的との先驗的なる區別を考へなければならぬ故である。

ライプニッツ・ラルフ學派に屬するバウムガルテンが合理主義の哲學に對する傾向を示すは當然であるが、それにも拘らず、自己に先行する佛蘭西の藝術論に通じ、更に「悟性から區別さるべき趣味は *perceptions confuses* において成立する¹²⁾と考へるライプニッツの哲學にも詳しき彼が、美的主觀の特異性を固執せしも當然である。不十分なる思索の故に根本的な矛盾に陥り乍らも、常に感性的性格を以て美を特色附け、

美學の消極的獨立性を確保せんとする企圖は、やがて完成さるべき心意能力の三分法への機縁をなし、論理的眞理性から美的蓋然性を區別し¹³⁾天才論を説いて自然模倣説を斥けしことは美の積極的自律性への遠き暗示であり、バウムガルテンの美學はカントによつて加へられた本質的訂正にも拘らず、尙重要な洞察を遺すものである。けれども若し彼が合理主義の地盤に立ち乍ら認識及び意慾能力の間に第三の能力を見出すか、或は、ライブニッツが屢斷片的に注意し¹⁴⁾、ラルフが意慾能力の一部に數へし美的觀照に伴ふ快感情に¹⁵⁾深き考察の眼を向けるならば、それらは、ヅルツェル、メンデルスゾーン、カントに至つて果されたのであるが、更に具體的に一步を進め得て、抽象性の一部から脱することができたであらう。

バウムガルテンの美學は、それ以前の數多き美學説を背景とし¹⁶⁾、感性的なるもの¹⁷⁾の學¹⁸⁾の名において哲學體系の中に始めて獨立學としての特殊なる領域を要求したものである。感性的なるものを美の特色と考へるは歴史的に自然である。然し、美的觀照を感性的認識即ち不判明なる認識¹⁹⁾、換言すれば不判明なる理論的認識と同視した點に歴史的發展よりの脱落と本質的誤謬が潜む。美的なるものを感性的なるものと等置してその論理的構造を明かにせんとする意圖は、結局創造的、美的觀照と、思

惟に對立する受容的直觀との混同従つて美學と感性論との混同、故に謂はゞ美と眞との混同を誘發したに過ぎぬ。美の感性的主觀的性格の重視にも拘らず、認識の思想によりて、相對的客觀的に完全性の概念を導入せし完全性説は、その免れ難き素朴客觀主義の故に所詮否定されなければならない。故に例へばヅルツェルの如く、慾望から獨立なる快感情の主觀性を説いて「構想力又は悟性に直接に満足ゲツファンを與へる對象を美と呼び」¹⁶⁾對象を感覺するのではなくて自己を感覺するのである¹⁷⁾と考へるにしても、美の本質としての多様統一(即ち完全性)を要求する限り、満足と多様統一との間に存する豫定調和的假説の故に、その抽象性を指摘せざるを得ない。

傳統的完全性説の美學から客觀的なる完全性の概念が漸次失はれて、情緒的エモチオナルな美學へ移行する過程をメンデルスゾンの思想の發展に見出すことができる。その際、相對的主觀性が觀念性として哲學的具體的反省を加へるに従ひ、美學と形而上學の距離よりも美學と心理學の距離が次第に短縮され、従つて客觀主義の美學が主觀主義の美學によつて置換され遂にカントに及ぶのである。メンデルスゾーンは究極目的の概念を根柢に豫想する完全性から美を區別して満足19)フルゲニウツゲンの根基の上に自己の美學を樹てやうとする。一般に表象は二重の關係、即ち表象の對象としての事物へ

の關係と、表象によりて限定される意識の主觀への關係において成立する。²³⁾ カントが表象と對象との論理的關係から峻別した表象と主觀との美的關係と同一の見解を有つこの後者に基いて、一切の美の現象が考察される故に、メンデルスゾーンも、カントの主觀的合目的性に相當する主觀的完全性、心意諸能力の內的調和を特色とする)に注意せしは偶然ではない。従つて當然、道徳に關して言へば、舞臺は獨特の道徳性を持つ²²⁾ことになり、眞理に關して言へば、美は主觀的眞理性を有し、²¹⁾更に心意能力に關して言へば、認識能力と慾求能力との中間に感覺能力又は評價能力を置き、是に依つて意慾することなしに快不快の感情を生じ、従つて關心なき満足は美の特性として考へられ、²⁴⁾明確なる三分法に到達したのである。

美の觀念性が高揚されて、自然科學の對象としての自然から美的觀照の對象としての自然、換言すれば自然美が純粹に觀念的なるものとして區別される限り、それに應じて藝術は勿論純粹に創造的なるものとして省察されなければならないにも拘らず、美しき自然の模倣として、藝術は如何にして現實性^{キルクリヒカイト}(廣義の自然)に關與することができるか。茲に理想若しくは理想美の概念を考察したいと思ふ。メンデルスゾーンが藝術論の中に導入した理想の概念は、²⁵⁾明かにケンケルマンから由來してゐる。

キンケルマンは自然模倣説を排して希臘藝術の模倣を説いた。然かも希臘藝術の諸傑作中に見出したものは、單に美しき自然のみではなしに自然の、より高次なる理想²⁶⁾であつた。「理想美は最も美しき部分の選擇と全體として、一つの形態における調和的結合から産出される。」²⁷⁾かくの如き全體としての形態は勿論、與へられた、自然の中には存しない。従つて理想は Verstand に於てのみ形成され得るのであり、理想美の原型は Verstand の中に於て小下繪を描かれた精神的自然²⁸⁾であると考へたキンケルマンは、同時に、凄慘に大蛇の猛襲と苦闘する激情的光景を表現せるラオコオン群像の中に「高貴なる單純さと靜寂なる偉大さ」とを見出し、それを以て希臘藝術の本質と確信した人である。

一般に、キンケルマンの言ふ理想美に關しては二種の對立が考へられてゐる。即ち、一方理想美を典型的なるものと考へて個性的なるものに對立せしめ、他方、理想的なるものと考へて現實的なるものに對立せしめたのである。²⁹⁾第一の對立に關しては、浪漫的美に對立する古典的美の重要な一つの特徴に鋭き洞察を投げし見解として、是認することができ、第二の對立に關しては、その對立が藝術美に對する自然美の對立と見なされてゐる限り、更に精密なる検討を要求する。何故ならば、理想

美とはキンケルマン自身も述べてゐるやうに形而上學的概念ではない。³⁰⁾ 故に何等かの姿において見られるものとならねばならぬ。然し理想美は現實の中にそのものとして見出されることはできないにしても、他方現實に即して、現實的に與へられてゐる美なる部分の選擇と結合から産出されなければならぬ。換言すれば、現實を徹して、若しくは現實を媒介として實現されるのである。然かも理想美は謂はゞノエシスの原理として、選擇と結合とを限定し、藝術家の創作に一つの規準を與へるものである。即ち創作に先立つて與へられてゐなければならぬ。此の與へられてゐるものが、然し乍ら同時に求められてゐるものなのである。換言すれば求めることによつてのみ與へられるのであり、求めることそのものが與へられることである。故にそこに與へられることの創造性が考へられる。これが理想美の核心であり、一般に美の構造である。キンケルマンは現實的なるものとしての自然美から、藝術美としての理想美を、より段階の-highきものとして區別した。然しそれは、創作の立場から觀察された藝術美を、觀照の立場から考察された自然美から區別せんとする不用意なる誤謬である。藝術美と雖も觀照の對象としては、自然美と何等異なる所はない。我々は觀照において藝術家の作品を見ることはできるにしても、藝術家の

創作そのものを見ることはできないからである。更に、自然美はそのものとして存在するものであり、藝術作品は藝術家によつて創作せられるのであると考へることも、自然美と觀照との關係に關する淺薄なる反省に基く誤解である。自然美と雖もそのものとして自然に與へられてゐるのではない。觀照に把握される限り、即ち觀照が求める限り、自然美として實現するのである。即ち觀照は單に受容的なる鏡ではなくて、必ず創造性が考へられねばならぬ。然し、與へられたる現實を離れて觀照の創造性があるのではなく、却て現實に即して、或は現實を媒介として自然美は實現し、更に手の運動を伴つて藝術美が成立するのである。自然美は、創作する藝術家において、常に藝術美である。キンケルマンは、藝術の本質に對しては鋭き眼を注いだ人であるが、美的觀照の構造に對しては眼を閉ぢた人である。理想美の概念を借りて自然美から藝術美を區別せんとする説明は、右の如き理由に基いて拒否されねばならないが、それにも拘らず、美の觀照は結局藝術の創作へ一義的に進展するものと考へられる限り、彼が創作に就て考察した理想美の構造は、一般に美の構造の型として深き暗示を齎すものである。キンケルマンが事實なし得たことは、自然美から藝術美が如何に成立するかの説明ではなくて、自然から自然美が、從つて、藝術美が如

何に成立するかの説明である。理想美の原型として考へた「Verstand」の中において小下繪を描かれた精神的自然は、畢竟自然美に外ならないのではないか⁰³⁴⁾。彼の主張する理想美が現實的なる美に對立する限り、一般に寫實主義に對する理想主義の藝術の特質を述べるものとして正當であるが、藝術美を説明するものとして自然美に對立する限り更に反省を要するであらう。

かくて美は、詳しく言へば美的なるものは、純粹に對象的なるものでもなく觀念的なるものでもない。實在的なるものとして單に與へられることはできないにしても、美しきものとして、現實に即して求められなければならない。同時に、求められたものとして常に現實に即して與へられなければならない。此の意味において、現實(美的對象)を媒介とする自己の實現とも考へられるが、然し同時に、自己を媒介とする現實の實現とも考へられる。(美的觀照の最も深き核心として、所謂美のヘラクラエトスの性格はこゝに由來する。)美的對象そのものが作用的統一と考へられ、又美的對象は觀照の進展に伴つて無限に内容を増大すると考へられるのはこの故である。求めるとは欲することでもなく、知ることでもなく、見ることの半面である。カントが趣味判斷、即ち美的觀照を反省判斷と考へ、主觀的合目的性をその原理としたこと

は、故に、深い意味を持つ。バトラー及びキンケルマンの理想主義は、一は對象性の側から、他は觀念性の側から美と觀照の説明に對して同様の暗示を遺すものである。理想の概念は、眞に、美學の *coqito* である。³⁵⁾

- (1) Leibniz; *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. 1703. avant-propos. (*Opera philos.* hsg. v. Erdmann. S. 197)
- (2) (5), (6), (7) A. Fr. Baumgarten; *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735. (Hrsg. von Riemann, 1928) §115, Einleitung, §12, §115.
- (3) ライプニッツの著述の中には斷片的に散見する暗示以外には、まとまつた藝術論又は美論を見出さない。例へば、本文に引用せる箇所以外には主として美的觀照と快感の結合について E. Cassirer; *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*. 1902 に収録をむむるもの、及び Leibniz; *Principes de la nature etc.* §17 等がある。ライプニッツ及びバウムガルテンの何れにより多く美學上の價值、更に、より近きカントへの距離を有するかについては諸説がある。しかし結局 Johannes Schmidt; *Leibniz und Baumgarten*. 1875 の詳細なる研究に據つて、バウムガルテンが、ライプニッツとの關係を持ちながら、しかも一步を進めてゐることは認めざるを得ない。
- (4) E. Cassirer; op. cit. S. 458—9.
- (8), (9), (13), (14) A. G. Baumgarten; *Kollegium über Aesthetik*. 1750? (Hrsg. von B. Poppe. 1907 als Anhang zu Diss.) §1, §1, §478—84, §28—45.
- (10) Vgl. Bäumler; op. cit. S. 108 f., H. v. Stein; op. cit. S. 358 f.
- (11) 卷 II, Kr. d. U. §15, Erste Einleitung, VIII.
- (12) Leibniz; *Philos. Schriften*. Hsg. von Gerhardt. Bd. III. S. 430 f.
- (15), (18); J. G. Sulzer; *Untersuchung über den Ursprung d. angenehmen u. unang. Empfindungen*. 1751—2. (Vermisch. philos.

Schriften 1773. S. 12-3, 25, 229-30, 27.)

- (19), (22) M. Mendelssohn: Über die Empfindungen. 1755. Brief IV, V, XIII. (Gesam. Schriften Bd. I. 1929. S. 55-60, 94.)
- (20) Mendelssohn: Rhapsodie od. Zusätze z. d. B. u. d. E. 1761. (op. cit. S. 384)
- (21) Mendelssohn: Bemerkungen z. d. philos. Schriften 1761. (op. cit. S. 225-6)
- (22), (24) Mendelssohn: Gesam. Schriften. 1843. Bd. IV. 1. S. 50-51., Bd. II. S. 294 f. und Bd. IV. 2. S. 122.
- (23) Mendelssohn: Betrachtungen über d. Quellen u. d. Verbindungen d. schönen Künste u. Wissenschaften. 1757. (Ges. Sch. Bd. I. 1929. S. 172-3)
- (26), (29), (30), (32) Winckelmann: Gedanken über d. Nachahmung d. griech. Werke usw. 1755. (Sämt. Werke 1825. Bd. I. S. 10, 17, 30, 19.)
 K. N. M. P. H. O. S. Vorstand J. H. Cohen; op. cit. S. 42. よ注意する如く、悟性とはなく、理想美の特殊なる源泉を意味する。
- (27), (28), (31), (33) Winckelmann: Geschichte d. Kunst d. Altertums. 1763-8. (op. cit. Bd. IV. S. 70, 70, 62, 70)
- (34) 選擇の概念が美的觀照にとつて如何なる意義を持つか、或は全然無意義であるかについては別に考へなければならぬ。
- (35) Cohen; op. cit. S. 40.

四

以上の論述から、シラーの如く、バウムガルテン・メンデルスゾーン美學を總括的に合理的客觀的と呼ぶことの失當なるは自ら明白であらう。バウムガルテンの主張の根基が合理的客觀的であるにしても、既にその説自身の中に含まれたる主觀主義的傾向は、心理學的分析と相俟つて次第に培養されるに至つた。従つて十八世紀に

おける獨逸美學は、客觀主義から主觀主義への方向、即ち客觀的合目的性から主觀的合目的性へ、美的主觀の受容性から自發性へ、美の消極的獨立性から積極的自律性への發展を展開して最後にカントに到達したのである。是を美學におけるコペルニクスの轉回への意志と見ることが許されるであらう。一般に、近世の西洋美學史は、常に美の主觀性より具體的に言へば觀念性に對する注目の歴史である。その故に、それは又「美的判斷力批判」への課題提出の歴史であると考へられる。シラーによれば合理的ラチオナル・ズ・エンクタイフ主觀的なるカントの美學は、然し、ヘルダーに依つて最初の誤解を惹起した如く、¹⁾單純に主觀的なのではない。「判斷力批判」の完成は正に「全批判的事業の完成」²⁾であり、最初の企圖「趣味批判」を「美的判斷力批判」に變更するに至らしめた最も重要な動機は、美的判斷の普遍妥當性の問題なりしを想へば、³⁾カント美學は「批判的」或は「超越論的」なるを強調さるべく、謂はゞ主觀主義の美學そのものの可能性の論證である。従つて、最早や、原理的に相對性を有する主觀主義を超えてゐる故に、それは主觀主義化の徹底と考へられ、又「純粹理性批判」における語法との區別に慎重なる考慮を拂ひつゝ、原本的に認識的對象をもたぬ美的領域におけるコペルニクスの轉回の完成と考へられる。この事によつて、始めて、主觀主義の美學は、美學の一つの類型として理

論的整合的に自己を主張することを許されるのである。

カントによれば、直観の對象の有つ形式フォルムの單なる捕捉に、それが一定認識のために概念と關係することなく、快lustが結合する場合には、表象はそれによつて決して對象へではなく、却て主観にのみ關係する。快は此の對象と反省判斷方において活動シュビールする認識諸能力(悟性及び構想力)との適應、從つて、單に對象の主観的形式的目的性を意味するに過ぎない。かくの如き對象は美シユエンと呼ばれ、この快によつて判斷する能力が趣味グニユツクである。⁵⁾而して自然又は藝術の對象に關する美的判斷(即ち趣味判斷)は快不快感情に關しては構成的原理である。⁶⁾即ち反省判斷力が、その故に悟性及び理性に並行して、從つて藝術が自然及び道德に並立して、獨自の自律性オットノミを要求し、更にその先驗的原理として、趣味判斷の、從つて美の、普遍妥當性の要請を可能ならしめる合目的性の原理は、常に主観的なるものとして理解されねばならぬ。「美の分析論」において、論理的範疇論との比論に基き、四契機に就て考察せし結論は、是を美の無關心性、無概念性及び主観的合目的性(目的なき合目的性)の三項に歸着せしむることができ。前二項は明かに歴史的關聯において理解され、バウムガルテン及びバークに對して間接或は直接にカントが加へし批評を想起すれば、彼が後に合理主義ラヂオナリスム及び經驗主義エムピリスムの

名において呼べる二思潮、即ち合理的客觀的美學と感性的主觀的美學に對する論駁から當然導かれ得ることは疑ふ餘地がない。カント美學がそれ以前の美學に對する單なる反定立として眺めらるべきであるならば、それは只此の點に關してのみ承認される。然し乍ら、規制的消極的なるこの二制約に對して、第三に、構成的積極的制約として主觀的合目的性が樹てられる限り、單に反定立の位置に停るのではない。

前二項は必ずしも後者を豫想しないに對し、後者は常に前二項を豫想する故に、主觀的合目的性の概念は、美的判斷の從つて美の中心的、根本的制約であり、美的判斷の批判そのものの可能性も實にこの原理に基くのである。故に、美の要求し得る自律性の根據と、美的判斷の本質を無關心性に需めんとするは、カントを誤解するものである。更に、主觀的合目的性從つて美的判斷における快感が由來する根基は、屢、繰返されてゐるやうに、悟性と構想力との調和的なる自由活動フライエス・ジュビルであり、是に感性的單なる受容性レプテチビテイトに對立する自發性シエボンタネイテイトが考慮されてゐる故に、この自發性の解釋が創造的なるものの超越論的理解にまで擴充されなければならぬ。美的判斷の靜觀性ルワイ、コンテムプラチオンの外面に捉はれて、是を無活動的なる靜止に於て特色附けんとするのも誤謬である。¹³⁾

右の如き一般性質に制約されたる趣味判斷の對象とは如何なるものか。表象の

論理的關係から、美的關係が主觀的なるものとして峻別される限り、嚴密に言へば趣味判断は本來の意味における對象を持ち得ない。換言すれば、趣味が自然概念及び自由概念に基く一切の現象に對ひ得るにしても、それらは結局、嚴密には對象としていはなく、美の無概念性及び無關心性の故に夫々の特質が否定されて、單なる素材として主觀的合目的性の原理に關與し得るに過ぎない。然し乍ら、認識諸能力の調和的自發的活動性が、快感の故に美の核心と考へられる時に、この活動がそれにおいて實現し、趣味判断の志向的對象性として自顯するものがなければならぬ。カントは是を形式と考へた。カントにおいては、感覺の質料マテリアルから區別された形式フォルムが快感の根據であり、趣味判断においても、藝術作品においても本質的なるものであるが、この形式は主觀から獨立なる實在的なるものとして考へられない。何故ならば、純粹趣味判断は如何なる客觀的規定根據をも許さず、且形式からは限定判断力の領域に屬すべき一切の意味内容は捨象され、美は對象の屬性として考へることは許されない故である。従つて形式は、畢竟、悟性及び構想力の主觀的形成に歸屬せしめらるべき自發的活動性の中に溶解されなければならぬ。批判哲學に屬する認識論及び道德論におけると同じく、勿論、獨自性を失ふことなく、美學においても形式は内容

産出の法則として考慮さるべきである。(内容とは悟性及び構想力の調和的活動性、
 即ち快感情、更に換言すれば美そのものである。)故に物體的延長としての形態ゲシュタルトから
 は嚴密に區別されなければならぬ。形態は一切の實在的客體と共に美の領域から
 疎隔され、只趣味判斷によつて志向される限りに於いて、形式フォルムとしての要求を主張し
 得るのである。(故に一切の美なるものは形式を有ち、形式なきものは美ではない。)¹³⁾
 「造形藝術及び音樂において純粹趣味判斷の對象、即ち本質的なるものと考へられた
 素描及び作曲ツァイヒシテニク、ムジカの概念は右の如き形式概念に基いて、換言すればコペルニクスの轉
 回の立場から理解されねばならぬ。即ち素描と作曲は夫、純粹創造的視覺性及び聽
 覺性の方式を意味し、美は客觀的規準を許さない故に、對象的所與ではなく、主觀の自
 由なる立法に基いて創造され、客體において發見さるべきものである。趣味判斷が
 悟性と構想力との調和を特色とする以上、對象性の概念は又趣味判斷に取つて必然
 的なるにも拘らず、この判斷の先驗的原理、即ち主觀的合目的性の原理に注目して深
 き考察を遂げし美的志向的對象性は、かくして、感情としての認識諸能力の創造的活
 動に歸着せしめられるに至つた。即ち美の對象性が同時に美の觀念性を意味し、兩
 者の絶對的統一(視覺性、聽覺性等、一般に表象性)の媒介としての形式の概念が重視さ

れてゐるのである。而してこの美的表象性の先驗的構造が、カントにおいては、形式の概念を中心として展開されてゐるのである。形式は對象の形式であるが、然し對象の形態ではなく、又形式は美的主觀の形式であるが、然し主觀の空想的產物ではない。形式は只(美的)表象性の故に、美の形式である。従つてカントは「美なる對象から對象の美なる展望を區別し」¹⁵⁾しかも同時に、美を對象的屬性となすを否定したのである。故にオデブレヒトが形式の Quasi-Gegenständlichkeit を説くは正當である。私が右に、シンケルマンにおいて見て來た理想美の、一般に美の觀念的對象的性格、即ち求めることが常に與へられることであるといふ性格は、カントにおいて最初の基礎附けを發見するのである。美的存在の實存疇を Quasi- oder Para-Existenzial と稱し、是を特殊なる現在性を意味する Getragenheit において把握することは、¹⁷⁾右の如き觀點から傾聽すべき多くのものを含むと言へやう。

以上の如き形式の概念の解釋は、直ちに所謂自由美と附庸美の考察に對しても一つの視點を與へる。「自由美の評價において趣味判斷は純粹である」¹⁵⁾といふカントの主張から直ちに「カントは美を概念から峻別せし故に、自由美の形式主義に陥り、そのために藝術を美的現象から追放せねばならなかつた」¹⁶⁾と結論するは淺薄である。元

來、自由美と附庸美との區別を招來せし重要動機は、道德的又は知識的觀點に基く規準が他律的に趣味判斷を制約することの否定、即ち目的作用にも認識作用にも攪亂されざる構想力の自由活動の可能性の主張である。二種の美を客觀的に固定されたる對象的性質と考ふることは、カント美學の主旨を誤まるものであつて、却て兩者は前述の如き美的志向關係において成立する二様の評價様式の實現である故に、カントも認める如く「同一の對象について或る者はその自由美を捉へ、他の者は附庸美を捉へることができ、然かも共に正當であり得る」³⁰⁾のである。自由美と附庸美との區別を直ちに自然美と藝術美との區別に適用するは不當である。かくの如き誤解を正當ならしむるが如き外觀を呈する不徹底なる敘述を往々含むにも拘らず「美的判斷力批判は明かに自然美が附庸美ともなり得る場合を指摘し、更に藝術においても嚴守さるべき合目的性の觀念性を論じる際に、藝術に於ても右の如き二様の評價様式が成立し得ることを暗示してゐるが故に、自然美、藝術美の區別を自由美、附庸美の區別と等視する事は當然排斥されなければならぬ。藝術は美的以外の要素を包藏するが故に附庸美の性格を帯びてゐるのではなく、此の美的以外の要素が規準として美的評價を限定する場合に始めて附庸美の性格を擔ふのである。一般に附庸美

は自由美と並立して一種の美として自己を主張し得るものではなく、嚴密には美の領域から排除されるべきである。故に、例へば、所謂宗教藝術の如きも純粹なる藝術としての意味を要求する限り、その觀照において、従つて又創作において、その宗教性は藝術に對して如何なる權限も規準をも持ち得ない。前述の如き一般性格に基く純粹趣味判斷に訴へられ、更に創作される外なきものである。「美的對象の觀照者が經驗的意識において、美的又は範疇的の何れの態度を取るかは全くアポステリオリである」²³⁾といふシュミットの主張は、自由美と附庸美の區別に關しても正當に肯定されるべきであらう。美なるものとしての自然美と、物の美なる表象としての藝術美の區別²⁴⁾も、畢竟美的立場から論斷されるべきではなくて、論理的立場からその事物性^{デングリヒカイト}に着目して考察されし結果と解すべきであらう。更に「藝術は同時に自然として眺められる限り美なる藝術である」と述べてゐるのは自然模倣説を意味するものでもなく、又假象説^{シヤイン・テオリー}を暗示するのでもなく、目的概念を豫想する廣義の藝術(即ち技術)が、多くの場合自由美の性格を有する自然美と同様に、純粹美的に創作され、觀照される場合に、始めて美なる藝術たり得ることを示すのである。

「美的判斷力批判」において重要なる意義を擔へる諸概念に關する右の如き理解は、

勿論最初に述べし如き趣味判断の構造、即ち觀念的對象的なるものとしての美の構造に對する解釋に基くことは明かであるが、最後に、かくの如き解釋を可能ならしめる根據が問はれねばならぬ。私は是を創造性の概念において求めたいと思ふ。即ち觀照においても、創作においても、それらの本質を形成する創造性の故に右の如き美が實現し得るのである。カント以前の諸美學説は美的主觀の自律的創造性の考察に乏しく、或は全然缺きしが故に、上來指摘し來りし如き抽象性から超脱できなかつたと考へる事ができる。趣味の創造性に就てはカント自身によつて直接には何も語られてゐない。然し、認識諸能力の調和的自由活動に賦與された自發性とは結局創造性である。趣味論と天才論、自然美論と藝術美論とを統一して、美的判断力批判を整合的たらしめるものは創造の思想である。茲で、美的判断力批判に於て美的創造性が明確なる論述を得てゐる天才の概念が、同批判の結成を促進したと言ふシユラツプの詳細なる研究の結論²⁶⁾が深き暗示を提出するのではなからうか。評價能力としての趣味から、創作能力としての天才の區別²⁷⁾が常に嚴重に保持されてをり、第四十八節において僅かに殆ど無媒介に趣味と天才の關係が説かれてゐるに過ぎざるが故に、趣味と天才との二元論に陥つてカント美學の十全なる意義の理解を難澁

ならしめるのであるが、それにも拘らず、趣味判断の自發性において成立する美的志向的對象の構成を特色附ける創造性を媒介として、趣味と創作能力としての天才との關係の考察を企てる方向が殘されてゐる。「自然美及び藝術美を一般に美的理念の表現と呼ぶことができ」²⁵⁾「美的理念は趣味の原型であり」²⁶⁾同時に「天才は美的理念の能力である」²⁷⁾故に、此處に於ても趣味と天才との關聯が考へられるが、この美的理念は對象的に與へられるのではなく、却て認識諸能力の主觀的活動において我々の内なる限定されざる超感性的なるもの、産出能力としての構想力の不可開示的表象である。^{イエンキスゴラレンシュテルンク}即ち趣味と天才とは美的理念を媒介として統一に導かれ得るが、この美的理念を特色附けるものは、天才が藝術に與へると考へられた規準^{レエゲル³¹⁾}と同様に、客觀的所與性ではなくて、美的創造性である。

創造の概念は更に我々をして一步を進ましめるであらう。即ち美の無關心性と無概念性の故に、自由律に基く道德一般と自然律に基く自然一般との美の領域に對する交渉が全然封鎖されるのではなくて、却てこの二制約の故に主觀的合目的性を原理とする趣味判断が嚴密なる自律性を主張しながら、しかも道德及び自然に關聯し得るのである。但しその際道德及び自然は、この二制約の故に本來の性質を否定

され、同時に單に美なるものとして創造されるのである。此處において「構想力は現實の自然から得た素材から謂はゞ第二の自然アンデル・カッセルを創造する」といふカントの言葉は極めて意味深きものとなる。かくて純粹に主觀的なる趣味判斷、従つて美的感情の客觀化が、創造的・美的綜合の形において可能となるであらう。ユーヘンが、特殊なる内容としての美的感情に對する素材としての特殊なる内容、自然及び道德の關係を實在的合力レ・レズルタンテに對する觀念的分力イデアレ・コム・ボネンテの關係として把握せしは、この點に基いて聽くに値すると思ふ。但し、その際注目さるべきは、この二つの分力が自然及び道德として、換言すれば美的ダス・アウサー・エステテツシエならざるものとして、はたなく、純粹に美的なるものとして美の領域に入り來るといふことである。美が現實と自律的に交渉を持つといふのは常にこの意味においてある。

以上の論述を徹して明白なる如く、十八世紀の美學は、美の觀念性に對する不斷の注目であり、従つて「美的判斷力批判」への必然的なる方向を發展して、最後に、一つの解決をそこに見出した。美の十全なる自律性と、觀念的對象的性格の構造とが、超越論的なる創造性イデアレ・コム・ボネンテの思想において一つの基礎附けを得たのである。この構造における絶對的統一性の説明が、果して十分に具體的であり得たかといふ反問に注意するこ

とは同時に次に來る世紀の美學への遠き展望を意味するものであらう。(完)

- (1) Herder; Kalligone. 3Bde. 1800.
- (3) Büchner; op. cit. S. 299—306.
- (2), (4), (5), (6) Kant; op. cit. Vorrede S. 238. Einleitung VII S. 258—9, IX S. 266, V VI S. 252—6.
- (7), (19) Helmut Kuhn; Die Vollendung d. klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel 1931. S. 23, 28.
- (8) F. Kreis; Die Autonomie des Ästhetischen in d. neueren Philosophie 1922. S. 31—46.
- (10) E. Cassirer; Kants Leben u. Lehre. 1916. S. 334.
- (9), (11), (12) Kant; op. cit. Einleitung IX S. 266, VII S. 259, §52 S. 401.
- (13) Vgl. Paul Häberlin; Allgemeine Ästhetik. 1929. S. 40—55.
- (14), (15) Kant; op. cit. §14. S. 295, §22 S. 315.
- (16) Rudolf Odebrecht; Form und Geist 1930 S. 84—7. Vgl. auch S. 92—6, 145—9.
- (17) Oskar Becker; Von der Hinfälligkeit d. Schönen u. der Abenteuerlichkeit d. Künstlers. (Festschrift zu Husserl 1927)
- (18), (20)—(22) Kant; op. cit. §5. S. 297, §16. S. 301, §17. S. 305—6, §58. S. 427.
- (23) Raymond Schmidt; Kants Lehre von Einbildungskraft 1924. S. 28.
- (26) Otto Schläpp; Kants Lehre von Genie u. die Entstehung der Kritik d. Urteilskraft. 1901. S. 302.
- (24), (25), (27)—(32) Kant; op. cit. §48. S. 386, §45. S. 381, §48. S. 386, §51. S. 395, §17. S. 302, §57. S. 420, §46. S. 382, §49. S. 389.
- (33) Cohen; op. cit. S. 226. Vgl. auch S. 100.