

藝術哲學の基礎問題

— クローチエ研究への覺書 —

西村 嘉彦

藝術の本質如何といふ問ひは、藝術自體の構造の解明と、藝術活動と他の人間文化活動との關係の研究といふ二つの問題に區分される。前者は藝術そのものの定義の仕方によつて自然と精神との對立を、客觀的對象の觀照と藝術作品の創造活動との區別を誘致し、従つてまた幽遠なる宇宙の神的美に陶醉する美的感情の心理學的分析ないし美性の屬する對象的秩序の體系化としての美學と、美の形成的創造もしくは事象自體の客觀的記述を目指す藝術活動の理論的反省的洞察としての藝術論ないし藝術哲學との分裂が醸される。かくして美を研究對象とする美學と、藝術を研究對象とする藝術學の對立が近世に到つて大きく前景に立ち現れたことは周知の事柄に屬する。さらに後者は前の問題と密接な聯繫を示しつつ數々の難問を生み出して來る、例へば對象的美の把握にしても、美しき薔薇の花、美しき人の心、美しき理論體系とか、或ひは美しき線の流れ、美しき大理石の彫像とかいふやうに、對象領域の異なるにつれて美性そのものの質的差別が生ずると共に、これらの美性を所有する文化領

域自體の相互關係如何といふ文化の根本問題にまで溯らざるを得ないであらう。また藝術作品にしても、あくまで古典的な形式美を追究する古典主義者、内容的には醜惡なる闇黒面を冷靜に或ひは狂熱をもつて描寫し續ける廣義の自然主義者の兩者に於いては、その制作物に尠くも表面的には大きな差異が認められよう。試みにロダンの代表作『缺け鼻の男』を見ると我々はなんらの躊躇なく「美」の概念を賦與するわけに行かないであらう。

一つの刻まれた彫像ないし描かれた繪畫が眞に迫ることによつて喚びさまされる不快の念や嫌惡の感は、日常的な個人の心理にとつてどこまでも共通的でありながら、尙且つ畫家はそれを愛し彫刻家はそれに心根を打ちこんで行く。心理學的に考察すれば藝術家の心理は美と醜との相友する方向へ顯著な愛著的傾向をもつ心的乖離者とも見られよう。しかし果してさうであらうか。或人はまた「藝術のための藝術」を、他の人は「人生のための藝術」を説き、これらは現代に於いて過去の如き論争を惹き起してゐないにしても、尙形を變へて潛勢的な根強さを示してゐる。この古くして常に新しき問題の解決は何處に索めらるべきであらうか。若し二つの相反する主張が同等の理由をもつて提出されるならば、二者擇一的にその一を可とする解決は永久に堂々廻りをして休らふことがない。却つて問題そのものの根源に溯つてより高い次元に於いて、より大いなる聯關中にその解決點を求むべきであるとするならば、この原則はこの場合いかに具體化するべきであらうか。私は今「藝術哲學」といふ言葉を表題に使つて議論を進めて行かうとしてゐる。美ならざる藝術の哲學的解明が藝術哲學である以上、それは藝術活動ないし藝術作品の經驗的記述たる藝術論でないこと云ふまでもないが、同時にそれはクロイチエに於いて『美學』でもあるところに問題は既に難關を示してゐると云つてよい。更に美學即藝術哲學は美的活動の理論的

反省であるにしても、この際例へば認識論的に直接的感性的活動が論理的反省にもたらされる場合、把握されるものは悟性の働きによつて彫琢された論理的圖式に過ぎず、直接的なるもの・生動的なるものはこの反省的意識から逸脱するといふ反駁は成立しない。蓋しクローチエの哲學體系は單なる認識論もしくは存在論に盡きるものではなく、却つて實在を精神活動として把握し、且つこの精神活動をその先驗的純粹性に於いて解明し更にそれら各活動相互の內面的聯關を認識せんとする方法論であるため、哲學は一面『自己自身の方法に従つて自己運動を行ひ』(Cio' che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel, p. 1) 自己の論理活動を遂行すると共に、他面この論理活動自體の論理的反省を營んで「哲學の哲學」へと自己を定式化する、それ故自己自身の方法に従つて自己の活動を遂行する藝術活動自體の內的論理性を分析するものが藝術哲學の任務であり責務なのである。方法論としての哲學は先づ第一に藝術活動の構造探求として、次いでそれと他の文化活動との關係といふ課題を擔ふものとして成立する。

現實とは精神であり、精神的なるものは現實的である。この現實に根差す藝術活動は單なる遊戯でもなく夢幻でもなく、現實的精神の中に確固たる地盤を有たねばならない。精神の統一性 *unity* の中に編みこまねばならない。單なる多様の世界は精神の世界と言はれる價值をもたない。それならば藝術性はいかなる仕方によつて精神の統一性に參與してゐるのであらうか、現實の模倣としてか、現實の理想化としてか、絶對の啓示としてか、はた又下級認識能力の對象としてであらうか。藝術は存在の觀賞として或ひは存在の模寫として、或ひは理論の丸藥を包む金箔として、道德教化の方便として定義されよう、併しその際もし藝術が他の何らかの目的への手段

として利用されるならば、手段としての藝術に勝義の獨立性・自律性を賦與するわけにいかない。何故ならば、精神はエネルギーでなくしてエネルギーである、手段でなく目的であり、下婢ではなく主人でなければならぬからである。主體の活動なき被造物、他の主體的活動に操られる活動は精神的存在ではない。存在とは活動であり、活動は自發的な精神の能動性を意味しなければならぬ。若しこの能動性を缺くならば藝術の自律性は捨てられなければならない。精神の統一性とは各々その自發性をもつたもろ／＼の精神活動の統一性を意味する。かくしてクローチエの藝術論の出發點は藝術の精神的把握であり、精神の體系的統一性の一環としての藝術哲學の解明でなければならない。

嚮にも述べたやうに藝術は精神の能動性を・精神の創造的發展をその導調とするならば、いはゆる藝術に對立した客觀的自然の美性を論ずる美學は眞の意味で成立することが出来ない。蓋し主觀に對立する靜止的客觀、主體の活動を含まざる客體の美を論ずる「美學」は捨てられ、「藝術哲學」としての「美學」しか成立し得ざること當然であらう。自然の底に見られた自由、目的なき合目的性として趣味判斷の對象たる自然の美しさはどこまでも解消されねばならない。又それは自由と必然、自然と精神との統一たる絶對理念の感性化として、はた又シルレルが唄つた『靜寂なる影の國の美』として理解され得るであらうか。クローチエはこれらの先人達に深い敬意を捧げながら自己獨自の理論を展開して行く。

二

クローチエ Benedetto Croce は一八六六年港町ナポリの平和な家庭に生まれ、文學や美術に深い愛情を抱いて書肆の店先や教會のミニュメントを屢、訪れた趣味豊かな母の温い哺育を受けたため、クローチエの嗜好が自ら藝術のこよなき愛著へと結晶して行つたことは敢て怪しむに足らないであらう。(Contributo alla critica di me stesso) かうした幼時の情操は普通の人間に於いてすらどこまでも意識の底流として艶やかな陰翳を形づくるものであるのに、況や元來豊かな官能を具へたクローチエの如き人に於いてそれが如何なる場合でも表面に輝き渡つてゐることは當然であり、假令自らは筆を取つて創作活動の中に入ることなく、より反省的な體系組織者として文化の各領域を統合し、それらの諸活動をその聯關性に於いて捉へんとする哲學者の位置を占めようとも、この美はしき藝術活動にその獨自性を何らかの形で認めようと努力したことも又蓋し自然の成り行きといへよう。若年にして文學批評をもつし、文壇の注意をも惹くにいたつた彼は、同時に歴史並に道德をも鋭く考察してゐたのである。然しこれらの考察は未だ體系の光の中に照らされることなく、たゞ興味は更にマルクスの經濟學や彼の家庭に縁の薄かつた政治學、その他もろゝの哲學書へ發展して行つたに過ぎなかつた。クローチエの最初の精神哲學體系は一九〇二年四月出版された『美學』 *Estetica* に美はしく結實して來たのである。この書は從來の哲學的美學に對する反抗をそのテーマとするだけに、決して易々と出來上つたものでなく、彼自身の言ふところに依れば、五ヶ月の間殆ど何の書物を読むこともなく、何時間もの間散歩したり、半日または一日ソファの上に横臥しながら、心の中で絶えず思索を続け、紙片にノートを書きつけることによつて稍く完成しただけあつて (Contributo, in *Saggi filosofici* VI, pp. 384-5) 書名は『美學』でありながらもその内容は各文化活動との聯

關性を粗描し、爾後の諸作への展望を含んでゐるだけに、其處には多くの問題が語られ多くの示唆が投げかけられてゐる。従つて私のクローチエ研究もまたこの著作を足懸りとして、その精神哲學の諸形態の構造と相互關係を探つて行かうと思ふ。たゞ氏の文章は極めて簡潔なため論理の飛躍があり、微に入り細に互る推理の足跡が示されてゐない處が多いため、理解の困難と誤解の危険性を伴ひ勝ちであるが、それだけに又多彩な哲學潮流の源として何時までも古典の豐饒性を示すと云へよう。

我々は『美學』の開卷第一頁にいと明瞭にクローチエ哲學の大綱を讀みとることが出来る。『認識には二つの形態がある、即ちそれは直觀的認識と論理的認識、想像力による認識と悟性による認識、個物の認識と普通の認識、個々の物の認識とそれらのものの關係の認識、要するに心像の生産者と概念の生産者とのいづれかである』この命題は極めて重要である。即ち茲には次の諸點が語られてゐる、認識には二つの種類が區別され、一方は個を對象とし他は普遍を對象とする、然も個は普通者の特殊化の極限として理解され得ず、それ自らの獨自性を保有する、隨つて普遍は個の本質を向下的に規定し盡くすものでなくして單に個物相互の關係を規定するにすぎない。次に認對象の相異に應じて認識能力もまた區別せられ、個に對應して想像力が普遍に對應して悟性が配せられる。それ故一般に考へられてゐるやうに想像力は單なる夢想的能力でなく、認識能力として悟性と同等の地位を占め以つて現實把握の尖端となり、他方悟性からは個の認識能力が剝奪されてしまつてゐる。第三に直觀的認識は心像の生産者であり、論理的認識は概念の生産者であるとするならば、認識とは單なる實在の模寫ではなく、却つて精神の創造的活動の一契機として精神哲學の見地から理解されねばならない。併し個の認識と一般

の認識とをかく峻別し、兩者をそれ／＼想像力と悟性とに照應せしめることがしかく簡單に成立するであらうか疑ひなきを得ない。それは兎に角、個の認識としての直観は果して如何なる構造をもち、如何なる點で感覺なし知覺と相異なるか、更にまた藝術的創作活動とこれらの認識活動とは如何なる關聯を有するのであらうか。我々はこれらの疑問を獨斷的に解決することなく、原典の中にその解答を探し出して見よう。

直観は嚮にも述べたやうに認識の一形態として概念と對等の位置を占めるとするならば、直観は自己充足的な獨立性即ち直観よりの概念の放逐を要請せざるを得ない。このことは一見きはめて當然のことのやうに見えながら、實は哲學思想史上その承認を得た例は極く少なく、多くの場合直観は概念への從僕として二次的價値しか認められてゐない。この思想潮流に對する決然たる反抗性の中にクローチエ哲學の現代の特異性が見られ、その體系の重要な第一歩が踏み出されてゐるのである、けれども概念よりの獨立性を主張するだけでは未だ直観の具體的な定義となり得ない。感覺・知覺・表象もしくは心像も、概念よりの獨立性といふ點に直観と同じき特徴を有してゐるのではなからうか。併し感覺とは『形なき質料』であり、質料はその抽象性に於いて『器械性であり受動性であつて』、人間精神が生産するものではない。『質料は形式によつて着衣せしめられ克服されてから具體的な形を生ぜしめる。吾々の一つの直観を他の直観から區別するものは質料であり内容である。形式は恒常にして精神活動であり、質料は可變的である。然も精神的活動なくしては精神活動はその抽象性を立ち出でて、具體的・現實的な活動に、此のもしくは彼の精神的内容に、此のもしくは彼の一定せる直観にならないであらう。』精神は自發性であり、自發性とは「形」をもつこと「形」を創造することであるとすれば、外的實在から受動的に生ぜ

しめられる印象としての感覺はむしろ、精神がそれに働きかけそれに形式を賦與することに依つて精神が自己の中に保持する素材ないし内容にすぎない。精神が創造性であると言ふことはそれが自己完結的であることを意味せず、却つて自己の外に出で自己の外に對立する素材を形成することによつて、眞に具體的・實在的になるといふことを意味する。言葉をかへれば、直観は形式と内容、精神と物質との綜合を意味しなければならない。質料と形式とは『兩者が相對立する我々の二つの働きではなく、一方は我々を襲ひ我々を變ぜしめる外的なものである』併し内的な形式と外的な質料とが、恰も水が方圓の器に流れこむやうに單なる自然的結合をなすに留るならば、そこには精神の創造性は顧られないであらう。更にいはゆる質料的自然があくまで形式的精神の外にのみ存在するとすれば、假令創造性が説かれるにしても一方的な理想主義に終らざるを得ないであらう。遮莫直観は精神と物質との綜合に於いて成立する、従つてもし良識が直観即感覺の謬見を訂正し、前者を感覺聯合と解するにしても、それを記憶的な感覺聯合・意識的な回想としたり、或ひは無意識的な要素の聯合と解してゐる以上、前者に於いては『精神によつて直観され・辨別され・何らかの仕方ですべて所有され、且つ意識によつて生産される諸要素を記憶の中に併合する』ことは不可能であり、後者に於いては『感覺ならびに自然性から逸出する』ことは不可能である。もしそれをば『形成的・構成的・辨別的な生産的聯合』と解して記憶とも感覺の流れともしないならば、かゝる聯合は『感覺論者の言ふ意味の聯合でなくして、綜合即ち精神活動なのである。』

従つて又複合的な感 表象と解するならば直観と表象とを隔てる距離は極めて大きく、後者を『感覺の心理

的基礎の上に高掲せる・截り離された何物か』と解さない以上兩者の近よる途は存しないであらう。然らば感覺の受動性に對して主體の發動性を必要とする知覺はどうであらうか。確に一面直觀は知覺でもなければならぬ。私が書きものをしてゐる部屋・私の今使つてゐる筆の知覺は直觀でもあらう。併し知覺とは『生起した實在の認識、何らか實在なものへの理解』である以上、『實在と非實在との差別は直觀の本性にとつて縁なきもの・二次的なものである』と解せられてゐる直觀と本質的に相異なるものであらう。『直觀は實在ならびに可能的なるものの單なる心像の知覺には係りなき統一である。直觀に於いて我々は自己を経験的存在として外的實在に對立せしめることなく、却つて我々の印象をあるが儘の相に客觀化するのである。』なるほど直觀の中に概念が入り込んでゐることも屢々存在しよう、例へば哲學的な格率や神の教を説く牧師の説教が悲劇の中喜劇の臺詞に混入してゐよう、併しその際存在するものは既に概念でなくして戯曲を構成する人物の性格に外ならない、あくまで印象化された概念にすぎない。印象の客觀化とは極めて誤解を招き易い言葉であるが、その眞の意味はかゝる點に存すると言はなければならぬ。

『すべての眞の直觀ないし表象は同時に表現である。表現に客觀化されないものは直觀ないし表象でなくして、感覺であり自然性である。精神は作爲し・形成し・表現せずしては直觀しない。直觀と表現とを分離するものは、もはや兩者を接合し得ないのである。』クロウチエの思想は表現主義と呼ばれてゐる。確に表現こそ彼の思想の中核をなすものであるが、表現とは意識内にある既成の理念もしくは形像を抽出的に外へ表出したものではなく、却つて印象の多様性を基礎とし各々の印象を内容として成立した個的直觀、形成的綜合として印象を客觀化

する直観こそ眞の意味の表現でなければならぬ。表現運動は精神現象の外面的符號でなくしてその發展完成に於いて成立する。あたかも一の場合が任意に設定されてそれから諸々の命題を演繹すべき假設性を擔ふものでなく、逆に長年月と多くの才能によつて彫琢され獲得されて來た歴史的産物であると一般である。質料なる概念と物質なる概念は希臘的な物の見方と近世的な物の考へ方の歸結としてその成果として初めて我々の所有に歸したことが餘りにも等閑に附されてゐるのではなからうか。精神作用と表現運動とは内面的の一つでなければならぬ（以上の引用句は『美學』の第一章「直観と表現」参照）。

ところが茲で表現活動即言語活動といふ新たな思想が導入されてゐる。これは『美學』の標題がより正確には *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* であるところから明瞭に理解出来ることであるが、言語のもつ地位を認識形態中に採り入れたことは、多くの異論が豫想されながらも注目すべき考へ方であらう。尤もクローチェは表現を單に言語的表現 *espressioni verbali* といふ狭い枠内に限定してしまふから直観即表現なる命題が逆説的に見えるのであつて、言語的表現のみならず線・色彩・調子・その他あらゆる種類の表現が存在してゐると言つてゐる (*Est.*, p. 11) ところから見れば、言語學は美學の一領域であるやうに見える。けれども以後の論述に於いて言語的表現を中心とし、表現にジャンルの相異を認めることなく、詩的言語に視覚的・聽覺的・その他全感覺的心像を伴はしめてゐることを念頭に置かならば、表現は言語的表現に限られるやうに見え、繪畫的表現を從屬的地位に置くかの如く取られ、後者の獨立性を主張する人々からは手痛い非難が浴せられよう。唯クローチェの中心興味が廣意の文學的領域に向つてゐたことは我々が注意して然るべき事柄で

あらう。又私は茲で詩の有する本質性ないし詩即原始言語の詳細について觸れる積りはない。之を要するに直観は一面悟性的理解に盡くされず、他面無定形の感覺的印象に解消されることなく、表現との自己同一作用として精神活動の基底に置かれ、更に表現は言語的表現として『感情と印象とは言葉によつて精神の暗い領域から觀照的精神の明晰さへ移行するのである。』(Est., p. 11)

三

一つの藝術作品を前にして我々は「觀る」もしくは「觀照する」といふ。小説を読み、音楽を聴くと人は言ふ。併しながら、それらを思索し行爲するとは言はない。言葉をかへれば、廣く精神の藝術活動とは觀照の活動であつて、概念もしくは意志の運用に現れる悟性または理性の活動でない。若しこの點に異議をはさむ人があれば、その人は永遠にパルナツソスの神々から破門を受けるべき人であらう。藝術とは端的に直観である、然し藝術的直観とは如何なる構造をもち、認識の第一形態としての直観と如何なる關係をもつのであるか。茲にクローチエ藝術論の主眼と我々の慎重な批判が置かれねばならない。

畫家の描いた美しい月の光、製圖者が線を入れた島の輪廓、優艶な音楽の施律、鑿の跡も力強い大理石の彫像等から受ける印象は、如何なる概念の影も射さない純粹直觀的事實ではないであらうか。現實生活に知的な冷笑を浴せつゝ然も自己の地盤の不安定さの故に最も低俗な利己主義的愛情に身を委ねる『女學者の群』も、尙且つドラマの構成人物として一つの性格を表現するところに、概念の自己展開としてのドラマでなく、ドラマの有機的

統一に編入されるものとしての概念の感性化が認められるのである。一つの既成のイズムをもつてそれに肉と着物を着せた作品に對して我々が如何に大きな嫌惡の念を覚えるかを想起して見るならば、いはゆる思想家ないし批評家のとり扱つた藝術の哲學的考察がその整然たる論理の體系性にも係はらず、空しく砂上に樓閣を築いてゐた愚劣さをひし／＼と感ずるであらう。かうして概念の侵入を極力防いだ藝術活動が、クローチエに於いて認識活動としての個的直觀と同一視されたことは敢て怪むに足らない。勿論この際クローチエは認識問題から藝術問題への思索の歩みを進めて行つたものでなく、却つて逆に藝術からその精神哲學的制約を求めて、それを認識の第一形態中に發見したと見るべきであること云ふまでもない。

とまれ直觀的認識と藝術的事實とが同一範疇に入れられたことは、一面問題の主要な解決を暗示するにとともに、他面新しき疑問を誘發して來ざるを得ない。なるほど藝術的直觀は直觀的認識であるかも知れないが、逆に後者がすべて前者であることは如何にと言ひ得るであらうか。あらゆる人間が藝術家であるのではない。天賦の才能を享有する選良のみ美の女神の饗宴に列し得る。感覺をではなくして直觀そのものを客觀化することによつて人は藝術の園に入ることが出来る。單なる直觀でなくして直觀の直觀たる高次の世界に藝術の藝術性が存するのではなからうか。然しもしさうだとすれば、我々凡人から藝術家に到る途は永久に閉されたものとならなければならぬ。にも係はらず、我々は假令限られた程度であるにしても、ベートーヴェンのシンフォニーを聴き、モナ・リザの神祕な笑ひに共感することが出来る。さすれば兩者を隔てる橋梁は底なき深淵にかゝる吊橋でなく、單に餘りにも大なる段階の距離に過ぎないのではなからうか。質的でなく量的な差異に歸するといふことが、

直觀の唯一性を保證する道であるとするならば、これこそクロイチュが選んだ解決への大道であることは正しく必然的でなければならぬ。一片のエピグラムも藝術であり、識らない中に四十年の長きに互つて散文を作り續けてゐたモリエールのジュルダン氏の喜劇的な驚きが深い意味を伴つて來るのである。この意味に於いて *poeta nascitur* でなくして *homo nascitur poeta* でなければならぬ。従つて『一般人間よりも遙に隔たれるものといふ態度を持し又さう表象されてゐる天才は、どこか可笑したものに成つたり或ひはそのやうに見えて來るところに自己の制裁を見出す』(Eft., p. 18) わけである。併しながら、果して個物の認識としての直觀の定義がそのまま藝術にあてはまるものであらうか、*Lamare* もこゝに問題の伏在を指摘してゐる。加之、日常的直觀を勝義に於ける藝術的直觀の低次的段階に排列する以上、その低次元者に高次元者のもつ屬性の豊さを拒否することから當然豫想さるべきことであるが、それならば一體兩者のもつ個の個性は單に類比的に貧富の量的差別にすぎないのであらうか。この場合個的認識が全面的に藝術的創作作用であることにも大きな疑問が掛けられるが、更にかゝる創作から生み出された個物そのものの批判に際して、その完結性の如何が美醜と判定される以上、一は完全なる形を形成し他はそれを何等かの程度に於いて缺くと言はなければならぬ、然もこの缺けた部分を單に補填することが藝術作品に於いて不可能と説かれるならば、個と個とを區別するものは連続的な量の範疇ではあり得ないのでなからうか。質を異質的不連続性に於いて量を同質的連続性に於いてのみ解せんとする態度自身は形式論理的な抽象性と言はなければならぬ。

以上の如き疑問を提出しそれへの見透しをつけると共に、我々は方面を變へて嚮の根本命題から歸結する藝術

一般の特色を調べて見よう。前に觸れた如く直観は綜合であり印象の客観化であつた、このことは藝術論に於いて如何なる具體性をもつであらうか。一體獨逸に於いてはいはゆる内容美學と形式美學とが對立し、前者は藝術の本質が内容にあることを主張し、後者はそれが形式にあることを強調して互に論争してゐたものであるが、兩者の具體的な理論の内容を検出して見るとき、『一方は藝術が快適なるもの・道德的なもの・形而上學や宗教の天空へ人間を高めるもの・現實と十分違はないもの・自然的ならびに物理的に美しいものとさへ規定された内容の中に存すると答へ、他方のものは内容はどうでもよい、それは美的形式が吊り下げられる横木か骨組のやうなものである。統一・調和・均整・等々の美的形式のみが眞に美的精神を祝福するものである。』(Breviario di *estetica*, p. 31.)と考へてゐる。然しこのやうに相互に論争し合ひ、相互に自己の學說を深化するに従つて、却つて反對の主張を或程度まで容認いなもつと進んで反對のものが自己の主張の支柱にならなければならぬことを認めざるを得なかつたのである。所が眞理は形式を離れた内容、内容を離れた形式のいづれにも存せず、むしろ形式と内容との結合たる「形」に於いて統一されてゐなければならぬのであつて、この具體的統一の分裂による相反者として地盤をもたざるスコラ的美學の論争が惹き起されて來たのであるが、然らばこの分裂は如何にして生じて來たかと言へば、その根源は藝術の藝術性即ち藝術の自律性を正當に認めることの出來なかつた主知主義的、倫理主義的、快樂主義的、實用主義的美學思想より發するのであつて、誤謬の由つて基づく根柢は單なる一個の分裂に盡きるものではない。

形式と内容とは藝術に於いて具體的な一者を形成するものであるが、さればと言つて兩者は無差別的・同一律

的に一なのではない。直觀を離れた印象は實在でなく、印象を缺いた直觀は宙に浮かざるを得ない。しかも兩者は受動と能動として綜合的統一に入るときにのみ認識の第一形態といふ位置を占め得るのである。それ故形式も内容も元來相反するものでありながら、然も相補的な契機を形成する限り生動的な藝術の創造性に參與すると云つてよい。換言すれば形式と内容とは藝術の中に於いてのみ差別されるに過ぎず、『美的活動に於いては表現活動が印象の事實に附加せられるのでなく、却つて印象が表現活動によつて彫琢され形成される。濾過器の中に入られた水が他の側から再び出て來るとき前の水と同一であると共に異つてゐるが如く、印象は謂はゞ表現の中に再現して來るのである、それ故美的活動は「形」であり「形」以外の何ものでもない。』(Est., p. 19) 茲に *forma* を「形」と譯した意味は以上の論述によつて首肯されると思ふが、*χροστή* が *forma* といふ言葉特別な愛著の念をもつて使用してゐる所以は、この文字が彼の敬愛する祖國の先覺者デ・サンクティス *De Sanctis* に對する限りなき尊敬の情を表すせめてもの記念としてであること、一九一二年に書かれた *Breviario di estetica* に於いて明瞭である。『従つて藝術を内容としてもしくは形式として呈示することはどうでもよい或ひは單に言葉の上の便宜性にすぎない。若し内容は形式化され、形式は充填されたもの、感情は象かたどられた感情であり、形像は感じられた形像であることが始終理解せられてゐるならば。而して唯、藝術の自律性の概念を他のものにも増して價值づけ、且つこの自律性を「形」*forma* といふ言葉で主張し、かくして哲學者達の抽象的な内容主義やアカデミスト達の抽象的な形式主義に對立せしめんとした人に敬意を表せんがために——即ちデ・サンクティスに敬意を表せんがために——、また同様に藝術をば他の精神活動様式と混同せんとする傾向に反對すべき

常に緊急な論争のために、直観の美學は「形の美學」*Estetica della forma* と呼んだがよいであらう。』(Nuovi saggi di estetica, p. 34) それではクローチエをしてかくまで深い敬慕の念を抱かしたデ・サンクティスの根本思想とは如何なるものであらうか。併し元來デ・サンクティスは體系的な哲學者でないため彼の纏つた思想を窺ふに足りる著書もなく、又現在私の手許にある著書の數も少ないため、これらの著書を読み且つそれがクローチエに及ぼした思想の過程を敘述してゐる Jean Lamere の好著 *L'esthétique de Benedetto Croce* (1936) を借りてその大要を述べて見ようと思ふ。併しその前に一言しておきたいのは、嚮に述べた形式と内容との形成的綜合としての「形」は *Estetica* が出来てから十年の歳月を経てその思想が深化された跡の顯著な *Prevario di estetica* に於いては、明白なる言葉をもつて「先天的美的綜合」*La sintesi a priori estetica* と述べられてをり(Nuovi saggi, p. 58) ことに精神哲學の一形態として藝術に不動の基礎が置かれ、我々もこの先天的美的綜合を初段階として爾後の「先天的論理的綜合」「先天的實踐的綜合」などの實り豊けき南歐の哲學體系へ進み入り得るといふことである。

四

クローチエ自身の語るところに依れば、彼が始めてデ・サンクティスの著書を読み出したのは既に高等學校の時分であつたが、當時はむしろ氣魄に満ちたカルツツチ Carducci に惹きつけられてゐた。(Contributo, in Saggi filosofici, p. 372) だが、縦ひデ・サンクティスに對する充分の理解と熱愛とをもち得なかつたにしろ、

彼の基本的な思想については粗雑ながらも若干の印象が刻みつけられてゐたわけで、この感銘たゞならざる印象とは即ち『藝術は反省や論理の作るものでなく又技巧の産み出すものでもなくして、却つて自發的にして純粹なる想像的形態である。』(ibid., p. 392)といふことであつたが、然しかういふ考へ方の哲學的な根據とかその必然的な補充物、この思想に結びつく一般的な思考法、及び之から判断ならびに行動に對する如何なる歸結が派生して來るかといふやうな種々の問題は未だまつたき闇の中に没し去つてをつたのである。

一般に「イタリア文學史」なる名著の著者として知られてゐるフランチェスコ・デ・サンクティス(1876-1883)は、併しながら、決して一個の文學者に盡きるものでなく、彼の文學觀の根柢を洞察するものはそこに深遠な哲學的思想の動いてゐることを明瞭に認識するに相異なるまい。確に彼こそは埋れた大哲學者ヴィコに哲學史上極要なる地位を與へた最初の發見者の一人に數へ入れられるのであつて、デカルト的な合理論全盛の時代に近代的な歴史の理論を考察した一人の南歐人の思想にこよなき敬愛の念を感じたデ・サンクティスが、單に祖國の同じ血に生きる同胞であつたからといふ政治的な意味でなく、自己の藝術觀の優れた導師を偶、自分の先輩に見出したといふ純學問的な意味に於いて、我々の深い關心を惹くのである。文學者が哲人を然も埋れた哲人を自己の道標と仰ぐ歴史的事實に私は、廣く藝術に携はる者が自己の領域を固守して他の文化所産、就中思想の論理性に獨斷的な擯斥と嫌惡の感を抱くその狭量さにいつも哀悶の情を禁じ得ないのである。

藝術とはデ・サンクティスにとつて、他の如何なるものとも混同し得ない自律的活動なのである。彼にとつても、ヴィコに於けると同様に、この藝術活動は一つの特種な能力即ち形態産出的想像力 *La fantasia productrice*

de formes によつてのみ働かされるのであるが、併し前者は、後者が想像力を時間中に於ける社會進化の第一契機としたに反し、それをば人間精神の補足的な能力とするに満足してゐた點に重要な相異が見られる。實を言へばデ・サンクティスは決していはゆる哲學者ではなかつたのであるから、この問題を何ら體系的に解決しようと努めなかつたことも當然な成り行きにすぎない。體系は一面的な眞理に過ぎず、それが眞理の全體を盡くしてゐるものではないとの理由ゆゑに、彼は體系の必要を認めながらも凡べての體系を忌み疎んじたのである。けれども、この理由だけをもつて彼を印象主義的文學批評家と見るのは當らない。多くの作家は自己の構想力によつて數々の作品を創作しつゝも、自己の創作した作品の反省的理解、その本質の哲學的な解明については却つて無知であり、他人の創作品に對してはたゞ自己のその場あたりの感情・趣味・氣分でもつて批評を下すことが餘りにも多いのである。

之に反してデ・サンクティスは自己の文學批評を美的事實の精細な分析によつて支持しようとして、即ち一方に於いて氣まぐれな主觀的批評を斥けるとともに、他方既成の理論に照らして天下りに先驗的な判斷を加へることをも斥けて藝術そのものに直接し、藝術活動の祕密を看破らうと努めたのである。

こゝに云ふ既成の理論とは特にヘーゲルの美學を指すのであるが、ヘーゲル美學に對する彼の反抗は他面前者の後に及ぼした影響の如何に大なるものであるかを裏面から證明するものであつて、デ・サンクティスの背景には辯證法の影が纏はつてゐることは否み得ない事實である。クローチェの論文(De Sanctis e l'Hegelismo, 1912)によれば、一八四〇年から一八四八年までの間に成熟したナポリの教養ある青年は残らずヘーゲル哲學の

巨大な光を浴びてをり、デ・サンクティス自身も一八四八年以前にベナル Bernard の翻譯でヘーゲルの美學を讀んだことを告白してゐるさうである。従つてこの讀書が彼の上になんか大きな變化をもたらしたかは蓋し想像に餘りあるであらう。然し當時ドイツ語の讀めなかつた彼が原文で本當にヘーゲルの書物を讀み出したのは一八五〇年から一八五三年に於ける Castel del' Ovo に於ける幽閉中の出來事であつた。そしてこの獄舎を出ると共に配所の中で思索し續けたヘーゲル美學への懷疑から脱け出、その體系のもつ論理主義・形式主義に對する自己の批判を發展させて行つたのである。さればと云つて彼はヘーゲル哲學に全面的な反撥を感じてゐたのではなく、むしろそれに非常な敬意を拂つてゐたこともその弟子に與へた手紙等によつて明白に認められるのである。尤も一八六〇年以後自然主義及び歴史主義の強力な影響を受けて漸次ヘーゲルのな色彩を弱め、一八六九年『ペトラルカ論』 *Poesia sul Petrarca* に於いてヘーゲル美學ならびに一般に浪漫主義への訣別を告げてゐるが、併し彼の學的態度そのものに内在的な解釋を下してゐるクローチエによるならば、彼に現れてゐるこの思想もなら本質的な變化を意味するものでなく、終始一貫して抽象的スコラのヘーゲル主義から純粹なヘーゲル主義を白日の下に取り出すことが、たとひデ・サンクティス自身それほど自覺してゐなかつたにしてもその根本的な態度であつたと結論してゐるのである。

とまれこの試みが成功してゐようが、又未だ取りこぼたるべき難問を残してゐようが、この偉大な文學者畢生の仕事は藝術の自律性を中心としてヘーゲル主義を具體的に純化しようとしたものであらうことは疑ひを容れないのであるが、この企圖は具體的に如何なる形で現れて來たかを間接的ながら明にして見よう。

藝術的事實をとり扱ふ場合ヘーゲルが犯した誤謬は、それらの事實を三肢法的に形成された體系中に收めようとした點に存することを彼は充分に知つてゐた故、自己の批評ならびに文學史敘述に於いてこの危険をさけることが出来たのであるが、然し究極に於いて藝術を理念の感性的表現と看做すヘーゲル美學の根本思想を抜け切ることが出来なかつた。『體系はヘーゲルを押し形體の中に理念を索めさせた。併し體系は彼を押し理念と形體との統一を見忘れはさせなかつた、そうして彼の最高の榮譽は詩人の精神中にこの二つの項が同時に共在してゐることを強調し、且つ藝術の卓越性をば、理念がその中に包含され謂はゞ忘却されてゐる人格的統一の中に位置せしめたことに存してゐる。が、この眞理は恐らく彼の體系中に自然には入つて來たものでもあるまいし、又それを入れることに依つてその體系を改變せざるを得なかつたのであらう。ヘーゲル以上に個別化と具象化について語り且つそこにこそ眞理が横たはつてゐるといふことを感じたものはあるまい。併し乍ら體系に禍ひされて此の自由にして詩的な個體も、實際に於いては、理念の表現ないし個別化、或ひはもつと流行言葉で云へば、透明なヴェールに過ぎないのである。何故なら肝腎なもの・主要なものは何時も表現された「もの」なのであるか』(Fragments d'esthétique, communiqués à l'Académie Pontanienne de Naples, par B. Croce (séance du 20 juin 1914), Ricerche e documenti desanctisiani Gianini, Napoli, 1914, actuellement: G. Laterza, a Bari, p. 6) 表現さるべき理念と表現すべき形體、この分離をデ・サンクティスは認めることが出来なかつたのである。而して彼はこの誤謬をばそれを犯した師ヘーゲルの過失を辯護しつゝも正當に指摘してゐるのである。ヘーゲルに於いて藝術美は官能的な快感でもなく、美的感受力としての趣味を満足せしめるものでもなくし

て、遂に高次の精神的事實でなければならぬ。單なる感性の契機に止まることなく、それを自己の媒介契機として有する精神活動こそ藝術の成立する地盤でなければならぬ。藝術は絶対精神の感性的な在り方であり、具體的普遍としての絶対理念をそれにふさはしき感性的形式でもつて表現する個別者が藝術の内容をなす。然しこの個別的形式は理念に外在する感性的形式でなく、現實在にまで形成せられ、この現實在と直接的に相應する統一にまで踏み込んでゐる限りに於ける理念であり、それ自身の中に現象的特殊化と現象的規定性との原理を包含する總體であつたのである。ヘーゲルの發出論的解釋に對しては現在多々の異論があらうが、尠くともデ・サンクティスの理解したヘーゲルはかくの如きものに近かつたのではなからうか。

デ・サンクティスにとつて理念とその現象形式との綜合的統一は普遍の側でなく個別の側に於いて遂行さるべきであつたのであらう。自己が自己を限定してその現象形式を定立するのではなく、自己に超越的な形式を拉し來るのでもない。一切の對立的契機を自由なる諧音にまで宥和した具體的普遍の自己運動でなく、一切の理念を越えて人格的統一を形成する個別的普遍者をこそ目指してゐたと見るべきであらう。『蓋し美學に於いては理念は既に自己自身を超越してしまつてゐる、理念はもはや存在しない、存在してゐるものは「形」である。詩人は自己のインスピレーションの焔の中でもろくの形像・現象・形態を見る。彼はこれらのものを理念のヴェールもしくは表現としてでなく、「形」として即ち美として、全體として見るのである。彼は世界を既に形成せられ又顯在せるものとして見てゐるのであつて、如何なる一般的法則・如何なる形而上學によつてこの世界がかゝる形態なり顯在の仕方なりを有してゐるかについては與り知らない。ホメロスに、ウイリギリウスに、シエーク

スピアに、アリオストに、彼等の世界の理念は如何なるものかを問ふて見よ、彼等はそれを與り知らないのである。彼等が知つてゐるもの、それは彼等が見るところのものである。それは活動してゐる生命、性格、情熱、感情、本能、運動、線、圖形、觀念なのである。詩人は個々の事物をそれらの存在の、つまり個々の事物が有してをり又有してゐるやうに見え更に自ら創造して行くところのこの存在の、或る状態、或る瞬間に於いて、表象するのである。確にこれらのものは、それらをして性格・運動・觀念・圖形たらしめるより以外のものとして存在したり、現象したり、自己創造したりすることが出来ない。併し乍らこれらのものが正にかくの如きものとして現象するが故にこそ、それらはもはや理念でなく形であり、一般でなくして個別なのである。ヘーゲルはこの眞理を認めてゐたのであるが、それを自己の體系に適合せしめんがためにこの眞理を改變してしまつたのである。

彼の體系が無限者の中に於ける有限者である如く、美も彼にとつては形式中に於ける理念の存在、彼の所謂理想なのである。だが形式中に於ける理念の存在なるものは二つの相異なる項、包むものと包まれるものとを豫め測定することである。包まれるものは現象内に於いて單に眞實實質的なものであるのみならず、更にそれは包まれるものとして透映されねばならない。このやうにしてヘーゲルの特殊は普通のヴェールであり、その形式は理念の假象なのである。』(ibid.) 併しヘーゲルを出来るだけ擁護せんとする念は『ヘーゲルは詩に於いて、普遍は自己自身不可視的・不可觸的でありながら然も運動を行ひ、もつて全體をばあらゆる部分の中に顯現せしめる——而して全體はどの一つの部分の中にも存在してゐないが——精神の如きものであること、普遍は現象すべきでなく透映さるべきものであること、特殊なるもののみが表現さるべきであること、を何時も繰り返したのである。

る。』と言はしめたのである。

以上によつて分るやうにデ・サンクティスの捉へた藝術的世界は理念なき形式でもなく、理念の表現手段としての形式でもなく、さればと言つて理念と形式との外的綜合でもなくして、まさに完了せる「形」即ち理念と形式との内的な融合であり、その意味ではゆる理念の超越性を否定してしまつてゐるのである。それは理念の普遍性に對する形の特殊性の強調であり、理念の感性的表現としての藝術の從屬的地位を振り切つて、その徹底的な自律性を要求せんとする意志の表現に外ならない。『藝術の獨立性はあらゆる美學の第一定則であり、信條の第一項目である。この基礎なくしては美學は成立しない。それこそ單に非感性的な唯一の批判であるのみならず、唯一の合理的な即ち學と名づけられ得る唯一の批判なのである。』(Settembrini e i suoi critici, in *Saggi critici*, II, p. 60)。而して美學が誕生するのは『それが美學と混同されてゐる一切の要素から區別されるとき、それが「形」の學となるとき』(ibid.)のことである。

嚮にも述べたやうに「形」とは理念の感性的表現もしくはそのヴェールではなくして、包むものと包まれるものとが不可離的に融合してゐる實體なのである。そこでは何らの理念も存在してゐないのでなく、形の中に含まれてゐる他の諸要素と滲透し會つて一つの個體を構成してゐるのである。藝術的創作とは創作活動に先行するばらばらのカオスの諸要素を包括し、それらの要素を適當な形式、藝術家の構想力によつて創造された形式、然も隨意なそれだけでなく必然的な形式中に挿入することなのである。このやうにして恰好の形式中に嵌めこまれた諸要素と不可離的な關係に立つてゐる形式即ち「形」は一つの生ける實體、個別的單一的な自律的實體として成立し

て来る。『形とは、先天的なものではない。それは自體的に存在し、内容と區別されてその裝飾・衣裝・體裁・形容詞となるものではない。形とは藝術家の精神内に働ける内容によつて生産される。即ちしかくゝの内容あるときしかくゝの形が顯現するのである』(ibid., pp. 61-62)。こゝに述べられてゐる形式の非先天性は既成の動かない形式の存在を否定してゐるにすぎないのであつて、クローチエの云ふ意味の先天的美的綜合を否定してゐるのではない。蓋し綜合とは崩された積木の玩具を指定された番號順に再び積み直すことではなくして、言葉をかへれば完了的な空間的形態の再構成ではなくして、瞬間毎に新しくなる時間の發展的系列中に於いて過去と未來とを現在の直觀的地平に於いて綜合することだからである。従つてこゝから明かとなることは、諸要素を構像力の所産になる形式中に挿入するといつても、若しそれに依つて何らかの形式と内容との抽象的分離性をその最小兆候に於いてすら意味するとするならば、人は形の眞意義を理解してゐないと言はざるを得ない。藝術家は事物の生命を直接的に把握する、いな一步を進めて言へば、彼は構力の働きによつて生ける事物を創造するのである。我々の認識が單なる客觀の模寫でないことを低次の生物學的世界の研究に於いてもその證明を得るのであつて形態心理學者の新しい理論によれば、生物はすべて生活空間に於いて存在し、この生活環境に於いて生活現象を營む生物には從來考へられてゐた如き純粹な心理學的感覺與件なるものは存在せず、その感官に把握されるものは生活の關心に導かれた知覺であつて、それは對象自體の寫像をその内容とするものでなく、却つて生命の自發性に媒介されて成立して来る欲求的對象であり、生物的世界も尙多即一なる辨證法的世界の構造を有するのである。況や優れた意味に於ける精神活動なる美的活動は美的創造であり、形成的移行と云ひ得るであらう。

『内容が能動的であるのは、正にそれが自己の詩を、自然としての自然美を、現實的美を有するが故に、又それが印象的であり、藝術家の頭を揺り動かし、さうして「形」の中に現象して來るが故である』(ibid.)形式は内容を、内容は形式を喚び起しつゝ兩者が奏でる呼應の旋律の中に美はしい藝術作品が自律者としての榮譽とともに誕生の産聲をあげるのである。宗教的、道德的、形而上學的眞理の發表手段といふ中世的思想を具象化したダントの「神曲」が、多くの異論を越えて今日尙全世界の至寶として人々の胸に生きる所以は、それが著者自身の有してゐた或る無意識性にも係らず、藝術活動の心髓を身をもつて實踐してゐた眞摯な創作態度によるものと言はなければならない。既に繰り返して來たやうに藝術活動は形の形成・個の創造であるが、この創造を遂行する人間の能力は現代哲學に於いて樞要な地位を占めてゐる「構想力」La fantasiaであり、理性 La ragione 及び直感もしくは想像 l'intuizione o l'immaginazione に對立する能力である。直感の最大努力は寓意や擬人化の中に在る生命の像を我々に指し示す能力であるに對して、構想力は創造的・直觀的・自發的能力である。前者が生の表面を興へてくれるのに對して、後者は内部に働きかけて來るのである、一方が分析的に裝飾・意匠・彩色を試みるに對して、他方は綜合であり、本質を志向し、且つ生ける人格の印象や感情を一舉にして喚び起し、その心像を我々の眼前に迸出せしめる。直感機械的なものを多分に有ち、詩にも散文にも、優れた人にも凡庸な人にも共通であるに對して、構想力は本質的に有機的であり、且つそれは詩人と呼ばれる極く少數の人達の特權なのである(v. Storia della Letteratura italiana, 1925, I, p. 62)。

デ・サンクティスが思索した「形」の概念内容が以上の如きものであるとするならば、それが形式と内容との綜合を説くクローチエの思想と如何に大きな類似性を有つかは、冗言を要しないであらう。藝術が理念の一般性を離れた個の特異性に基づくもの、個の創造性をその本質活動とするものであることは兩者を貫く共通の主張である。然しデ・サンクティスが理念と形式との内的融合として尙主知主義的思想の痕跡を残してゐるのに反し、クローチエは感性の客観化として、印象が直観即表現活動の内容に攝り入れられてゐることは、より多く藝術の世界を開拓したと言つてよい。加之、前者が個の自立性と創造性を説くことをその根本題目としたのに對し、後者が直観を同時に個の認識、精神活動の第一次形態たる認識として認めたことは、それに對する當否を姑く置いて我々の關心を惹くに充分な思想の相異であり、クローチエの美學思想がデ・サンクティスの正しき後繼者であるとともに、更に溯つて彼等の崇敬する哲人ヴィコの今一つ重要な思想内容を成す詩即原始認識の考へを如何に意識的に相續してゐるかを窺ふに足りるのである。

クローチエ哲學の出發點は藝術の完全なる自律性、精神哲學の第一次形態として爾餘の諸形態の礎石を確立せんとしたものであり、そのため形式と内容との先天的綜合としての「形」に個の創造性と認識性とを與へたのであるが、この一見相反する概念が彼に於いては一つの作用に結合し、相關的相補的な關係に立つてゐるのである。單なる模寫としての認識は主知主義的な抽象的所産にすぎず、認識活動は精神の自發的な活動を豫想せな

ればならないし、逆に創造はそれが幻滅に陥るまいとすれば現實の認識にその土臺を築めなければならない。さうして此の意味に於ける二元性が直觀概念に媒介的に統一されてゐると言へよう。藝術家はなるほど自己の自由な構想力によつて作品を構成して行くであらう。併し若しその作品が空虚な感情性に終はるまいとすれば、作家は事物に透徹した認識の眼を濼がねばならない、茲に藝術的才能が有する勝れた直視 *vision* の有てる重要な役割があり、視られた素材の形成的統一に表現のもつ特殊な働きが横たはつてゐる。而してこの直視と表現とが統一されてゐる直觀の外延と内包との豊富さに藝術のもつ價値の規準が置かれるのであらう。形式と内容との先天的綜合とは外に出て内へ歸る精神の圓環的具體化的發展、素材を媒介とし素材を止揚する形成的活動の自己運動を意味する。直觀即ち眞の表象は同時に表現であり、それは含むものと含まれるものとが完全に一致してゐる小宇宙としての「形」である。形は精神の自己形成として外を媒介にしながら内に還つた具體的精神が循環ごとに完成する自己表現の姿である。『純粹直觀もしくは藝術的表象に於いては單一なるものは全體の生命でもつて躍動してをり、すべての純正な藝術的表象はそれ自體であり宇宙である。個別的形態に於ける宇宙であり、宇宙としての個別的形態である。詩人の唄ふあらゆる音調の中に、詩人の構想力が産み出すあらゆる物の中に、一切の人間の運命が、一切の希望・幻想・悩みと樂み・人間の偉大さと慘めさとが、或ひは悩み或ひは喜びつゝ生成し且つ永遠に自己自身の上に成長して行く實在の全戯曲が存在する。』(Il carattere di totalità della espressione artistica, in *Novi saggi*, p. 122)。一つの藝術作品は完成せる形であり、然もこの形は宇宙としての全體、生動的な有機物であるとするれば、一つの形が完成するといふことはその形が過去に屬するといふことである。過去

は過ぎ去れるもの我々の如何ともし難いものであり、この意味に於いてそれらの作品はその歴史的背景を背負ひつゝ美はしい光茫を放つてゐるのである。併し生命は躍動であり、精神の本質は不斷の活動でなければならぬ。「止れ、汝は美しい」と叫ばるる瞬間は精神そのものの没落でなければならぬ。過去を内に包み未來の母胎となるべき永遠の今は形成そのものの立場でなければならぬとすれば、現在には形から形への絶ゆるなき形成であり作り出された形は直ちに印象の地位に降下しもつて新しき形への素材を提供するのである。いはゆる作られたものが作るものを作つて行くところに創作活動の本質が見出されよう。

形は精神の自己表現であると述べられた。藝術を精神活動の中に把握した點にヘーゲル、デ・サンクティス、クロチエを繋ぐ系譜が成立し、かの有名な美學者フイドラーに對するクロチエの不滿が生起する。即ち周知の如くフイドラーは美と藝術との區別を設け、然も藝術一般ではなく特に造形藝術もしくは視覚藝術を論じたのであるが、その際用ひられた方法は心理學的ないし記述的なそれではなく、却つてカント的な意味に於ける論理的・認識論的な方法であつた。かくして彼が見出した藝術の原理は美でもなく、概念でもなく模倣でも感情でもなくして、正に純粹な視覚性であり、造形藝術の世界は自律的な視覚作用によつて切り拓かれた世界、無限なる視覚的意志の世界である。この思想は藝術理解に對して實に廣大なる展望を與へるに係らず、クロチエが尙且つ十分とする理由は第一に藝術理論を單にそれだけで哲學體系を無視して組織した點で、それは例へば美を論ずる美學と藝術を論ずる藝術學との非思索的な分離にその弱點を有する。第二に直觀的認識を概念的認識から解放した功績は之を認めるが、それらは唯精神的秩序の中に於いてのみ差別されるのであつて、その相互の關係が考へ

られてゐるとは言へない。第三に藝術家の産出的視覚と本質的に異なる日常的な視覚の理論を展開した事實。第四に造形藝術のみを取り扱つた事實は、存在せるものは特殊な藝術の總體であつて藝術一般でないとした誤謬に基づいてをり、第五に視覚性とか眼とかいふ誤解の危険ある生理學的な概念を使つて、その背後にある精神活動を前景に押し出さなかつたこと、等である、『何故なら、藝術は感覺でなくして認識であり精神活動であるから』(La teoria dell' arte come pura visibilità)。

藝術哲學は個々の藝術の理論でなく藝術一般の理論でなければならぬ。直観即表現は藝術自體の本質的構造である。併し表現とはクローチエに於いて既成の心像の表出でもなく、外的質料によつて支持される客觀的表現でもないところに、我々の表現概念との相異が存在する。例へば陰慘な地獄の闇路を抜けて淨罪山の山麓に清澄な春の息を心ゆくまで味ふ神曲の詩篇を讀むとき我々の目に胸に感觸される表象こそクローチの着眼した純粹な表現であり「内的な表現」(espressione interna (Est., p. 128) なのである。記號に客觀化された言語、色彩に盛られた畫家の直観、大理石に刻まれた彫刻家の表象には既に認識活動と區別せられた實踐活動が介入してゐると彼は主張する『藝術をば藝術の外化 (estruinsecazione dell' arte) と解するとき、功用的と倫理的とはそこへ分なる權利をもつて入りこんで來るのである』(Est., p. 128) 蓋し藝術家は一面實際人であり行爲人であるから。技術の立場も茲に成立し、外的表現は内的表現の直接的な移行と考へられてゐる。この移行的手段として素材的自然が擇ばれる、それは個人的な表象の社會化であり、個から個への傳達 (bid.) を目的とする。併し問題は正にこゝに胚胎する。認識活動と實踐活動との二大領域に精神を區分し、意志の領域にのみ外界の抵抗性を認める

ならば、クローチエの説く如く認識の對象は意識の對象であり、客體でなくして客觀であり、形成的綜合といつてもその際意味せられる外の世界はどこまでも内から見られた世界、従つて汝として語りかけて來る世界ではあり得ず、逆に意志に抵抗する實在は單にどこまでも精神を超絶する外的自然であり意志が無限に克服と營利化とを遂行すべき質料的自然でしかない。直觀が内的表現であるといふことはクローチエの哲學的立場が内在的觀念論であることを端的に表白するものである。惟ふに彼が始め呼吸したイタリヤの思想界は、批評的方面に於いては歴史主義、實證主義、印象主義、博識主義が勢力を占め、哲學的方面に於いてはナポリ學派の没落後實證主義及びマルクスの註釋家連が時代思潮を風靡してをり、この間に處して精神の優越性を説き、哲學本來の地盤を復活することこそその最大の急務であつたのであらう。かくして客觀的事物・物質のもつ必然性を第一義とする唯物論的實在主義に對し、精神の自發性を高唱する精神主義が前者の超越性と相反する内在性を、唯物性と對蹠的位置を占める觀念性を正面に押し立てたことは蓋し當然の成り行きであらう。科學は抽象的存在を取り扱ふに對して、哲學は具體的存在をその對象とする。實在は精神であり、精神とは自己を歴史的に展開する生の活動に外ならない。而してこの内的活動としての實在の自覺こそ方法論としての精神哲學を形成する (cf. H. Wildon Carr, *The Philosophy of B. Croce, 1917*)。この意味に於いて嚮の表現論に含まれてゐる内在的思想も自ら了解されるのであつて、表現の創造性は決して具體的行爲的な創作へ轉ぜられることなく、創作活動の辯證法的な構造は解明せられない。表現的活動は單なる外と内との内在的關聯に盡くされるものでなく、あくまで主體に迫り來る表現的客體と客體を形成的に彫琢して行く表現的主體との歴史的關聯に於いて成立するものとすれば、技術は單

なる外化の手段でなく却つて形成的意志の尖端たる役割を擔ふものと言はなければならぬ。然も内在主義に徹底する限り自然を超越すべき實踐の内在性を果して矛盾なく語り得るであらうか。手段としての自然的存在は誤りなく藝術的活動の眞髓を表し得るであらうか。

遮莫、クローチエがもつて範例とした表現の在り方は、ミケランジェロが「手によつてでなく頭でもつて描く」と言つた言葉であり、ダ・ヴィンチが「最後の晩餐」を描く前に何日も考へこんでグラチエの修道院長を憤慨せしめた事實である (Est., p. 13)。さうして此の繪畫的表現に言語的表現が結びついた點に、否それらの特殊を内に包む一般としての直観を捉へた點に彼の表現論の特色が存すること前に述べた通りである。言語の起源については感投説や擬音説・慣習説が採られたことがあつた。併し言語を精神の創造と看做す立場よりするならば、これらの諸説ならびにそれらの混合説はすべて廢棄されるべきこと言ふまでもなからう。言語に於いて「事實」として考へられてゐるものは、それを作り出す精神的な行爲にまで溯ることによつて始めて完全に理解されることが出来る。實證主義的言語觀は要素から全體に、即ち音聲から語へ、語から文章へ移ることによつて言語の研究がなされると云ふ。だが文法があつて言葉が語られるのではない。精神的事象は部分から全體へ溯源されるべきでなく、全體から部分が解釋されるべきである。要素的なものの背後に既にそれを包攝すべき全體が豫想されてゐる。従つて「言語即ち精神的表現といふ觀念論的定義が正しいならば、言語發達の歴史は精神的表現形式の歴史にほかならぬ、換言すればそれは最高義に於ける藝術史である」といふフォスターの如き主張がなされるわけである。『一般言語學は、それが哲學に還元され得るものを有する點に於いて、美學以外のものではあり得ない』

(Esth., p. 155、勿論かかる言語觀に對しては例へばカッシーラのやうに言語を象徴形式と看做す有力な反對説が成立してゐる。

表現とは藝術一般の構造的な性格である以上、それはその直接性に於いて考へられた場合、種々の名稱もしくは段階に分割し得ず (Esth., Theorie, § IX)、或ひは繪畫的或ひは音樂的と呼ばれる表現の分類は哲學的な意味で成立することが不可能であり、況や寫實的とか浪漫的・象徴的・印象的・本來的・譬喩的等々とかの修辭學的區分は單に經驗主義的な意味に於いて價値を認められてゐるに過ぎない。即ち甲の表現も乙の表現も凡べて同程度の完全性を有してゐるわけではなく、成功せる表現もあれば中途半端な表現もあり、又誤つた表現も存在する。そしてこれらの表現の完全性・不完全性を示す言葉は一定せず時によつて様々に用ゐられてをり、例へば自然の事物を刻明に寫してはゐるが作者の精神のこもつてゐない即ちインスピレーションのない繪と、インスピレーションは豊富に有ちながらも對象の模倣性に於いて分明ならざる繪とを比較して、前者を寫實的と呼び後者を象徴的と呼んでゐる。併し又他の人は日常生活の場景を模寫するに當つて感受性の強い繪を寫實的と稱し、冷かに寓意を示す繪を象徴的と稱するであらう。第一の場合では象徴的とは藝術的を寫實的とは非藝術的なることを意味するのに對し、第二の場合に於いては寫實的とは藝術的であり、象徴的とは非藝術的であることを意味する、同様のことは古典的と浪漫的とについても言へるのであつて、この様に觀察して見るならば我々の用ゐる種々の分類は畢竟美的概念を表す言葉の上の變異に過ぎないこと固に明瞭と言はなければならぬ。従つて我々はいかゝる用語法をば單に表現の完全・不完全性をのみ指示するものと解すれば足りるであらう。且つこの指示手段として修辭學的分類法の第二の用途が見出される。そこでは「贅語」Pleonasmus は必要以上の言葉の羅列を、「略語」ellipsis は言葉の餘りにも大きな不足を「譬喩」metaphora は言葉の不適當性を、「同義語」synonimo は別々のことを表現

してゐるやうに見える二つの言葉が實は同一物を指示してゐるに過ぎないことを、「兩義語」equivooco は同一物を表現してゐるやうに見える一つの言葉が實は違つた二つの事物を言ひ表してゐることを、要するに反美的概念の表白を意味する。最後にこれらの分類語がもつ第三の意義は、それらが藝術ならびに美學に對してより寧ろ學問と論理の役に立つ點に存する。即ち或る著者が科學的論文に於いて使用する一概念を示すのに定まつた一つの單語を用ゐるならば、彼が使用されてゐるのを見出す他の色々の單語、又彼が同じ概念を表すために採用する他の單語が、始めのそれと比較して譬喩となり提喩となり、更に同義語・兩義語・省略形式等々となつて來るのである。かくして表現の分類は本來的な意味に於いて否定されるにも係らず、その補助的な意味に於いて、又異つた領域への適用に於いて實際的な役割を演ずるのである(Est., pp. 78-81)。然るに繪畫的表現とか詩的表現又は音樂的表現はなるほど「表現」といふ點に於いて共通であり一般であるにしても、これらの區分が果して單なる修辭的な經驗的意味しか有しないものであらうか。單なる經驗的區分と類型的區分とはその間本質的な相異が存するのであつて、前者は平面的な連續面に便宜的な道標を樹立するのみであるに反し、後者はどこまでも理想型Idealtypusの確立であり、立體的なものを平面的なものに、事を理の立場に媒介する歴史的認識の立場に成立するものでなければならぬとすれば、詩歌を時間的發展性に於いて繪畫を空間的並存性に於いて把握したレッスンの類型的區分がクローチエのしか論難する如く(Breviario, p. 4)單なる淺薄な差別に過ぎないであらうか。クローチエが屢々引用する有機物の不可分的統一は不可辨別即同一的な全體でなく、各々の部分の獨立性を内に成立せしめて然もそれらを包越し全體的聯關の中に統一する普遍的全體であることを考へるとき思ひ半ばに過ぎるものがあるであらう。

(未完)