

藝術哲學の基礎問題（承前）

——クローチエ研究への覺書——

西村 嘉彦

六

藝術とは直観であり、直観は認識の基本形態であるとすれば、この命題は一見些細な言葉の云ひ換へに過ぎないやうに思はれる。然し眞理の芽生えは高山幽谷にのみあるとは限らない。藝術とは直観であると多くの人は語つた、けれどもこの短い命題の中に含まれてゐる意味は不定である。この不定性からクローチエが抽出した直観のもつ諸相が *Breviario di estetica* に整然と明記されてゐる。

第一にそれは藝術が物理的事實であることを否定する。嬰兒がシャボン玉を掴まうとし、七彩の虹に手を觸れようとするやうに、美しい物象に數貫の聲を透る人間精神は自らその美の原因を外的自然の中に求めて、しかじかの色調や形態もしくは音調に美の祕密を探らうとする。古代から多くの人々は、形状や音響の美しさを決定する幾何學的乃至數量的關係の考察から、人體のもつ肉體美を或ひは聲音の優美さを理論的に纏めようと試みた。併しそれらは孰れも空しい努力の充積であり、苦心の未獲得された美的法則性は、一天才の出現によつて砂上の樓閣と化せざるを得ない。その理由は？ 答へは平凡である、蓋し物理的事實は實在性を有しないに反して、多くの人々が自己の全生涯を捧げ、崇高な歡喜に身も心も打たれる藝術こそ最高度に實在的である、従つて非實在

的な物理的事實に藝術の休らふ地盤は何處にも存しないからである。此の答へは極めて逆説的に聞えよう。我々の足を踏みしめる大地をおいて果して何處にこれ以上確實な世界が存在するであらうか。だが眞理を追究する哲學者はこの常識的な概念を捨てねばならない。物理的事實は物理學者自身によつても存在としてでなく、却つて我々の悟性の構成であることが認められてゐる。それ故「藝術とは物理的事實なりや」といふ問ひは、「藝術は物理的に構成され得るや」といふ問ひに書き直されねばならない。而して之は疑もなく可能である。

第二に藝術的直觀が本來的な意味に於けるテオリフ即ち觀照であるとすれば、それは功利的活動であることが出来ない、何となれば後者は常に快を得・苦を遠ざけることをその本質とするが故に、本來的な藝術は功利的なもの即ち快苦となんらの關係をも有しないのである。我々の渴を癒してくれる新鮮な水の快感はそれ自體なんらの藝術性を有しない。假令快感を興へてくれるものが水その他の現實的なものでなくして、例へば畫家の描いた一枚の繪であつても事柄は同一である。藝術作品としてその繪のもつ價值が如何に低くともそれは我々にこよなく楽しい想出を唆らしてくれようし、美的價值の極めて高い作品でありながら不快の感に胸を頓はすこともあり得よう。その理由は快苦の感情が認識活動と異なるる實踐活動に屬するが故である。尤もこのことは藝術の觀照に快苦の感情が伴はないといふことを意味しはしない。凡そなんらかの感情を離れて藝術の成立を考へることは不可能であるが、必然的な隨伴物だといふだけでそのものを主體的實在の屬性になすことは許されず、却つてその差別の相に眼をとめることこそ反省的存在としての哲學者の任務なのである。かくして快適なるものが藝術であるといふ命題が破棄されるとするならば、隨つてかの快樂主義的美學は眞的美學から斥けられねばならないことは冗言を要しない。眞理は常に誤謬を驅逐して止まない、然し又すべての誤謬は眞理への動機を含むものであるとすれば、快樂主義的美學が單に美的活動のみならず他のあらゆる精神活動に共通な快苦の感情——勿論これ

は快適なるものと藝術との同一化を否定し、後者を直観と定義することに依つて前者から區別することを妨げるものでない——を必然的隨伴者として注目せしめた點にその功績を有すると言つてよい。

第三にそれは藝術即道德活動となす議論の否定である。即ち道德活動なる實踐形態は功用性並びに快苦の情と必然的に結合するにしても、それだからと言つてそれが直ちに功用的乃至快樂主義的活動でないと同じく、藝術に道德的價値が不可避免的に結合しようとも兩者の範疇は相異なるものでなければならぬ。藝術は意志の所業でなくして認識の所産である以上それは凡ての道德的制約を脱し得るわけである。之は謂はゞ權利の問題でなくして存在の問題なのである。藝術家は道德的に賞揚されべき行爲を描くと同様の資格・權利をもつて道德的に非難せらるべき行爲を描き得るのであるが、然しその際眞の形象である限り倫理的評價の對象となり得ないのである。藝術的画像を囚屋へ或ひは絞首臺へと拘引すべき刑法は存しないのみならず、如何なる倫理的判斷も之を對象となすことが出来ないのである。併し藝術作品が如何に善惡への刺戟劑となり、風俗習慣の改善改惡に資して來たか、また平民の教育とか、國民の國家精神の強化ないし生活理想の普及傳播にいかほど貢獻して來たかを考へて、藝術の倫理的使命を強調する人が現在及び過去に於いて如何に多くあつたことか、そうして又未來に於いてもこれらの人々は決して消滅しないことであらう。例へば勸善懲惡の意味をもつて書かれた稗史が洋の東西・時の今昔を問はず實に夥多の數量に上り、又それらが如何に社會教化の積極的な役割を果して來たかについて、我々はこれを否定しようとする積りもなければ否定することも不可能である。だが從來屢、述べた如く、現象形態がどれほど不可離的に見えようとも範疇の相異を看破り、もつて夫々に正しき位置を指定することこそ、尠くも方法論者としての反省的哲學者の任務でなければならぬとすれば、内的表現としての藝術的画像と實踐形態としての倫理活動を截離することに依つて始めて眞實なる發展と調和への途が通られ得るわけである。

第四にこの直觀概念は概念的認識の性格否定といふ形で現れて來る。これは前回に於いても述べて置いたのであるが、概念的認識はその純粹な形態に於いて哲學的認識を意味し、その任務は非實在に對して實在を確立し、前者を貶下してそれを實在自體の從屬的契機として實在中に包含せしめんとする常に實在論的認識として成立して來るものに外ならない。併し概念的認識から獨立すべき直觀はまさにその故に實在と非實在との不可辨別として、單なる心像といふ價值を有するに過ぎない心像、言葉を換へれば、心像なる純粹觀念性として成立するのでなければならぬ。嚮に我々は認識には二つの形態があり、一は個の認識、他は普通の認識であることを注意して來た。個と普通とはクロイチエに依れば決して同一面上に於いて相對立する概念でなく、次元を異にするものである以上、兩者の對立は所謂反對でなくして差別であること論を俟つまでもないであらう。個に對するものはあくまで個であり、個はそれ自體の獨立性をもつてイデアの世界に輝くものでなければならぬ。かく個を獨立せしめるとしても、こゝでは『あらゆる場處に存在し、萬物を自ら生命づける神の精神の如き普通が否定されてゐるのでなく』(Brev., p. 16) 却つて直觀たる限りの直觀の中に普通が論理的に明示され思惟されてゐるといふ考へを否定してゐるのである。又右の區別が精神の統一性が動搖せしめられるところか却つて強化されるのである、蓋し『差別よりのみ反對が生じ、反對よりのみ具體的統一が生ずる故に』(Ibid.) といふ答辯が與へられるのである。このイデア性・觀念性こそ藝術の本質を形成するものであり、このイデア性から反省と判斷が發展するや否や藝術は消散し死滅するに至るのである。心像生産者としての藝術家は自己自身の批評家と化し歴史家と成つてしまふのである。

而して藝術と哲學との此の區別は次の如き他の區別をも誘致する、即ち第五に藝術と神話との相異として現れ

て来る。クローチエにとつて神話は、その信奉者に對して非實在に對する實在の啓示並びに認識として現象して來るのであり、その純粹性に於いて考察された場合、神話は宗教であつて單なる幻影ではあり得ない。且つ宗教は完全性・彫琢性の程度に於いて多少の差こそあれ思辯的な哲學であるとすれば『神話の中には常に藝術の中に存しない論理的肯定もしくは判斷がその本質的特性として存在する。而して正に此の論理的要素の故に神話は、それを半幻像的な眞理もしくは誤謬として扱ふ批判の下に置かれるのである。何故なら論理的要素は神話の中に於いて心像や寓話の衣装を纏ふた概念——茲ではこれら兩項の相異並びにそれらの關係の恣意的もしくは約定的な性格がはつきりその儘残つてゐる——即ち寓意の如く、何らか疎外的なものとして存在してゐるのではなく、却つて眞理の主張、論理的に根據づけられることなく、又先天的綜合とか歴史的判斷に於いて起る如く自己自身を證明することなき眞理の主張を獲得しつゝ表象と透過し合つてゐるからである。』(Logic, pp. 282-3) 『神話は今一つ他の名稱、……宗教なる名稱を取り得るのである。』(ibid. p. 285) 要するに神話は論理性と信仰性を有つ點に於いて藝術と相異なり、これらの混淆から主知主義的美學と神祕主義的美學の迷蒙が派生して來ると言はなければならない。

第六に藝術は種々の部門や型式、種や類の生産、もしくは偉大な數學者や哲學者が音樂について言はざるを得なかつたところの無意識的な算術的運用であつてはならない。言ひ換へれば、數學並びに實證科學よりの解放こそ藝術の純粹性を保つものであり、一見して兩者の類似點と見られる觀念性は、實は具體化と抽象化との相反する方向に見られる表面上の接近に過ぎず、一は内容と貫き合つたアイデア性であり、他は内容を捨象した概念の形式性に外ならないのである。

右に述べた如き直觀概念に含有されてゐる諸々の否定契機が無視から古來よりの様々の美學思想が發展して來

たのであつて、これらはクローチエによつて次の如き範疇に區分されてゐる、即ち(1)美的もしくは藝術的な名稱を有せるもの、(2)の事實の實在性を認識する經驗的美學、(3)快樂主義的、功利主義的、倫理主義的、教育主義的、等々の表現をもつ實際主義的美學、(4)第一的美學が個々の美的事實を單に蒐集分類するのに反し、第二のそれは單なる蒐集分類でなくしてそれらを共通なる根柢、然も人間活動の實際的な形態中に置かれた根柢に導き返さんとし、以つて美的活動を快苦の表現とか功利的な選擇の事實とか又は倫理的精神の道具並びに所産とか解するに對して、第三の主知主義的美學は美的事實を哲學的な眞理に還元し、美をば知的な眞理と同一視したり、藝術をば自然科学や哲學と同一視するに至る。(4)之に對してこれら藝術に非本來的な内容を自覺してその各、否定的答辯を興へる不可知論的美學(5)これらの否定的規定を利用して、藝術をば精神的形態として把握する神祕主義的美學、の五つに分類されてゐる。勿論これらは偶然的な事實や歴史的な時代に歸屬せしめられるものでなく、あらゆる時代に見出される精神的な態度を示してゐること云ふまでもない。(Problemi di estetica, pp. 3-5) これらの諸範疇は自己矛盾とその超克との必然的過程を指示するものであり『眞理探求の永劫の階梯』(ibid., p. 10)である。而して最後の神祕主義的美學そのものに内在する自己矛盾から純粹直觀としての美學が成立すると言はれる。(ibid., p. 11)

七

一般に浪漫主義的美學は藝術をば觀照的精神の最高形態、少くも哲學の高位に置くを常とする。併しながら若し哲學が藝術をその對象にしてそれを分析し限定するならば後者は果して如何なるものとなるであらうか、藝術及び美的活動によつて興へられる新しき認識は、人間精神がその全循環を廻走して後到達し得る新しき認識は果

して如何なるものとなり得ようか。この解決を索めるために自己の限界を超越するか、はた又自己の低次元者へ降下して行くか。併しそのいづれにしても結局嚮の範疇がもつ矛盾性へ顛落するとすれば、このアポリアを脱出すべき途は藝術を低位の段階に、凡べてのもの最下位に置くこと以外に開かれることは出来ない。然もこの際低位とは精神哲學體系の中に於いてのみ低位として語られるのであつて、精神史的關聯を實在的歴史的秩序に於いて把握すべきではない。實在的時間の中に於いてでなく觀念的時間の中に於いて直觀の先驅的役割が語られるところに差別の論理の特異性が示されてゐる。

ともあれ、藝術はクローチエに於いて直觀として捉へられ、直觀はまた表現として印象の客觀化であり、精神と物質・形式と内容との綜合であつた。外を経て内に還る精神の自己創造が直觀であり、それは外と内との形成的綜合として生れ出づる「形」であつた。この「形」は兩者の單なる外面的結合でなくして内面的綜合即ち先天的美的綜合を意味し、且つこの綜合能力・媒介的自己限定力が、悟性と理性との綜合機能として兩者の橋梁となるカント的な意味に解せられることなき、悟性と對等の位置を占め却つて悟性そのものの基底となるべき構想力自體にほかならないのである。構想力は自己の先天的綜合力によつて精神と物質とを形成的に綜合する。而して物質とは外を・印象を、即ち概念にしろ行爲にしろ凡べて藝術活動の素材となるべき自然を意味する。併し我々は考へて見なければならぬ、なるほど「形」とは形式と内容との綜合であつた、精神の活動なき客觀の單なる受容、客觀の根柢なき精神の自己活動、それらは結局眞の認識でもなく眞の創造でもない。けれども例へば我々が精妙な輪廓と鮮明なる色彩をもつた一枚の地圖を前にしてそれを果して藝術作品と稱することが出来るであらうか。それも又形式と内容との綜合ではないか、クローチエの所謂「形」ではないか。それにも不拘、それを藝術作品と觀じ得ない點に何らか定義の不足があつたのではなからうか。生命の通はない「形」、それに不足してゐ

るものは結局藝術的主觀の分析であることに氣付いたのは稍く一九〇八年の *L' intuizione o il carattere lirico dell' arte* の論文に於いてであり、第一著作『美學』には未だ現れて來てゐず、このことはクロウチエ自身も明言してゐる事實である。(同書、第五版序文参照) 即ち茲に「抒情的」といふ形容詞がつけ加へられた點に我々の注目すべき點が存する。「形」といふデ・サンクティスの用ゐた稍漠然とした概念を「純粹直觀」と解し、更にそれを「抒情的直觀」と解することに依つて、藝術の抒情的性格を實際に價値あらしめ、理論的に方式化し、哲學的に演繹する (*De Sanctis e l' Hegelismo, in Saggi sullo Hegel, p. 394*) ことに努力が拂はれたのであつた。(美學、第五版序文参照) 勿論『美學』の中にこの萌芽とも云ふべき思想が現れてゐなかつたのではないが、その哲學的な論述には尙數年の時日を俟たなければならなかつたのである。直觀即表現概念は抒情的直觀概念へと深化の途を辿らねばならなかつた。

『最も深い思想・最も秀逸な教養のみならず、形像の膽寫及び實在者を再生したり、記述・描寫・構成する能力並びに確實さ、この知識及び他のあらゆる知識も、冷かだと判定される藝術作品の贖ひをすることは出来ない』 (*L' intuizione, in Problemi, p. 18*) のであつて、藝術家にとつては彼が實際の事實やいろ／＼の思想について教へるとか、自分の想像力の豊富さによつて人の耳目を聳たせるとかいふことなど問題でなく、眞に必要なのは彼が「人格」 *personalità* (*ibid.*) を即ちそれに接することによつて觀者もしくは聽衆の情火を燃さしめる人格を有してゐるか否かの點にかゝつてゐる。茲に言ふ人格は道德的人格を指すものでないこと冗言を費すまでもなからう。この言葉は他の個所では「氣分」 *lo stato d' animo* とも呼ばれてゐるが (*Intorno alla teoria della critica e storia letteraria, in Problemi, p. 61*) これの有無如何を判定するところに藝術批評の課題が存するわけである。

あやまてる藝術作品は支離滅裂の作品であり、その中では一貫した人格が實現されることなく、ばら／＼の矛盾的な諸人格が雜然と存してゐるか、もしくは實質上人格なき状態にある作品でしかない。或人々は此の人格といふ言葉に對して、藝術作品に自己の人格の痕跡を残すものは悪しき藝術家であり、之に反して良き藝術家はそれを全く隠蔽しなければならず、作者の個人的な意見や判斷・感情などによつて作品を混ぜ返すべきでない、彼は常に作品の背後に隠れてゐなければならぬといふ抗言をなすであらう。然しかく解された「非人格性」の概念こそ實はクローチエの用ゐた「人格性」の概念と、外見上の相異にも不拘、同一の内容を指示してゐると言はなければならぬ。これらの人々の抗言は實は作品の樞軸を形成する自發的・理想的な人格の中へ、作家の經驗的・意欲的な人格が侵入することを拒否するものである。又或人々はかうも云ふであらう、即ち或人達の精神は自己と異なる範疇の精神に對してはそれを受容することもそれに堪へることも出來ないと、更に又文學上自然主義と云はれる小説なり戯曲なりに於いては、作家は事象を忠實に刻明に描寫すべきであつて、彼の餘計な主觀性は捨てるべきである。だが、前者の主張は畢竟ある種の藝術作品のためにそれと異なる他の種類の作品を否定せんとする勝手な反對であり、後者は尙且つ事柄の觀察そのものに於いて自己の人格を前提するものでありながら之を自覺することなく、單に自然科學ないし現代社會學說への盲目的な信仰に固まることによつて、生命自體に與へらるべき價值について思想の混亂を暴露してゐるに過ぎないのである。眞に如何なる人格も存在してをらぬところ、そこには誠の藝術作品の成立すべき餘地はないのであつて、單なる記録の堆積に止るのほかはない。

従つて『もし純粹直觀が藝術作品にとつて不可缺とするならば、同様に藝術家の人格性も作品にとつて不可缺のものであることは少しも疑を容れない。もし(次の有名な言葉をも亦我々の流儀に使つて言へば)完全なる表象もしくは表現の古典的契機が藝術作品にとつて必要であるとするならば、感情の浪漫的契機も同様に必要であ

る。即ち詩、及び藝術一般は、唯一途に素朴的、或ひは情緒的であり得ないのであつて、同時に素朴的・情緒的であらねばならない。そして若し第一の契機もしくは表象の契機を敘事的と呼ぶならば、第二の契機、感情的・情念的・人格的契機は抒情的と呼ばれる。詩（及び藝術）は同時に敘事的・抒情的、もしくは若し次の様な言ひ方を好むなら、戯曲的でなければならぬ。』(ibid., p. 200) 勿論茲に用ゐられてゐる言葉は經驗的・主知的な意味にとらるべきでなく、何處までも契機的・要素的な意味に解せらるべきである。併し右の引用句に於いて我々が注目すべきは、正に純粹直觀に對する情緒的契機の附加、いな直觀そのものに含まれてゐる情緒性の展開に外ならないのである。直觀は表現であり印象の客觀化であつた。然るに茲に新に展開されて來た思想は直觀そのものの抒情性であり、それは舊の『美學』中に具體的に示されてゐなかつた思索の發展を意味する。多くの研究家がクロローチエ美學に表れた革新として前後の二期に分ける所以である。(cf. J. Tanneere, *L'esthétique de B. Croce*, chap. V) 併し果してさうであらうか。『藝術は感情と心像との直觀中に於ける眞の先天的美的綜合である。それは言ひ換へれば、心像なき感情は盲目であり、感情なき心像は空虚であることを意味する。美的綜合を離れては感情と心像とは藝術的精神に對して存在せざるものである。』(Brey, p. 33) 若し誤解の怖れがないとするならば、感情とは内容であり心像とは形式を意味するのであつて、形式と内容、感情と心像の先天的綜合こそ純粹直觀もしくは抒情的直觀としての「形」に外ならないのである。『感情はもしそれが直觀的形態中に具象化されなければ實在を有せず、又他方直觀もしそれが眞に感受された情緒を含むのでなければ實在的でない。』(Tanneere, op. cit., p. 172) 内容としての精神は即ち感情であり、形式としての物質は即ち心像を意味しなければならなかつたのである。感情と心像とを分離することは假令論理的手續として容認されようと、この兩者

をば若し互に疎外的なものとして、その外面的結合をもつて直観を修復しようとするならばそれは事實を逆にするものと言はねばならない。却つて兩者はその深き根源に於いて内的に綜合され、無盡媒介の構造を示してゐると言はるべきであらう。蓋し心像は若しそれが現實的・具體的な心像であらんがためには、どこまでも情意によつて貫かれねばならない。潺湲として溪間を流れる清らかな水、悠久の自然を廻る日月の光、早春の夜空に馥郁たる香を放つ梅が枝の心像には、或ひは清澄な幼兒の憶出があり、或ひは作曲家の耳を打つ宇宙の諧音がある。深く自然の聲に聴き入る耳をもてる人のみが、美はしくて鮮明な自然の心像をかち得る人なのである。古來感情は盲目と言はれる、理性の光によつて照破さるべき暗黒の闇と言はれてゐる。そこには主觀の恣意があり、とりとめもないカオスがある。定かな「もの」の形の見えざる感情の波が押し寄せるとき秩序の岸邊は崩されて行く。然し正しくその通りであらうか。又感情は内容であり心像は形式であると述べられた、前者は主觀的契機であり後者は客觀的契機である。けれども心像とは元來表現であり印象の客觀化として、まさに主觀性を媒介契機として成立せる「形」であつた以上、更に又假令それが情緒性の缺如せる形式に墮せるものとしても、なほ客觀ならぬ主觀的契機を内に包藏するものでなければならぬ。

周知の如くカントは美的判断を非概念性と無關心性に於いて規定した。クローチエの直觀もその本質に於いてカントの解したものと同一の規定を含んでゐる。併し直觀概念にはこの規定だけで足りるとは思はれない、そこには尙一層積極的な規定の附加がなければならぬ、而して正にこれこそ直觀の抒情性に外ならなかつた。ノエマの方向にでなくノエシスの方向に感情が純化されるとき、客體の側からでなくして主體の側から否主體の底から湧き上つて來るとき先天的綜合としての直觀の構成契機として自己を主張することが出來よう。西田博士も『純なる感情純なる意識はすべて藝術的であると思ふ』(「美の本質」哲學研究、四八、四九號参照)と言つてを

られる。純なる感情、それは抽象的な感情の純化であるとき却つて媒介なき直接性の立場に、「作用と作用との直接の結合」が、それ自身の豊かな内容をもつた純粹感情が無内容なる他律的感情に顛落してしまふであらう。恣に主觀の發動を許す情念の炎は却つて對象への限りなき執着を示すものであり、純なる作用の立場に於いてその無關心性を本質とすべき藝術的感情はその深き根柢に於いて『情趣』（本村素衛博士「美のかたち」四〇頁）として心情の動勢を表すものでなければならぬ。『情趣』は單なる感情的混沌ではない。それは好き有様をもつた感情であり、知の方向へも意志の方向へも露はに出ないで、而も・おもむき・としてみづから形への動向に於て動いてゐる。そこには既に何か形らしきものがうちにうごめきつつ益、その方向へ高まつて行く。内的形式でも云ひたいものが既に最初から情趣のうち動いてゐるのである。否、情趣がまさしく一つのおもむきであつても單なる混沌でないのは、このやうに形への動きが最初からこのものに内在的であり本質的であるからにほかならない。藝術的形成はかゝる動きから生れるのである。』（同前、四六頁）

構想力の形づくる「形」は形式的契機として心像を、内容的契機として感情を自己の中に含んでゐた。感情はどこまでも「形」へと彫琢さるべき素材的内容であり、心像はこの内容が注ぎ込まるべき客觀的形式であつた。併し若し兩者が單なる外的結合でなく却つて無盡媒介の不可離性をその屬性とするならば、感情は單なる素材的内容に止まり得ず、常に「おもむき」として「情趣」として「形」を求めて動いて行くものであり、『その限り情趣は尙形に徹しないで形を求めるものであるのでなければならぬ。』（同前、六七頁）感情は内容であり限定されざるものである以上、呼び掛けられる客觀の相に自己限定の憧れを寄せるものであるに不拘、單なる生の素材であり得ないのは、憧れが何らかの憧れとして自己自身の中にイデアの志向を含んでゐるが故であり、その限り感情は内に形式を含んでゐると云へよう。然もそれは未だ動向に於いてあるに止まる以上「形」へと彫琢さ

るべき内容でなければならなかつた。之に反して形式と定義された心像は『形をして現に其處』に在る sein ことを得しめる原理』(同前、六一頁)であり、感情としての精神がその中に形を見出して行く積極的な存在でなければならぬ。併しながら、心像にして若し自足的な形式であるに過ぎないならば眞の意味の精神的能动性は捨てられねばならない。心像が形式であつて質料でないとされる所以は、それが單なる形式の支擔者として精神の意の儘に形成さるべき素材——支擔性そのものに於いて假令質料の積極性が見出されるにしても——でなくして、却つて精神の呼び掛けに照應する自己表現者であることを示すものに外ならない。無限の多様を内に孕んで主體に現象して來る限り形式的と云はれる心像はその點に於いて形式でなくして質料であり、いはゆる「暗黒の寶石」でなければならぬ。主體の衝動を咬むものは無限の多様性であり、然もそれを暗黒性として規定するものは主體自身の衝動性の投影に外ならない。又逆に心像がその表面的な自足性にも不拘なほ感情性を求める所以は、それ自らの無統一性として無限の可能性を現勢態に持ち來すべき焦點の缺如に惱むが故であり、自己の暗黒性を主體の衝動として自己否定的限定を行ふが故である。表現的外と表現的内との自己否定的相即性に眞の意味に於ける自己表現的精神の自己限定的活動があると云はなければならぬ。在つて無く・無くて在るこの精神的關聯性の中に「形」を求めて内から外へ・外から内へと圓環的な彫琢的形成を重ねるところに詩人の苦惱があり彫刻家の法悦が存する。單に奔放な筆端を逆らしめるところには寫意あつて寫生なく、單に「もの」の輪廓を摸するところには寫生あつて寫意なしと言はれる所以である。『我々の根源的充全なる生活、感情によつて深化され飽和せる直觀、形像の明光に於いて光を發する生活感情、これこそ一切の詩の内容的、本質的徵表である。』(W. Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, 徳永郁介譯、七〇頁)

形式は内容を・内容は形式をそれ自體の底に藏しつゝ「形」を求めて動くのは、兩者が交互的な媒介の中に自

己の眞實態を洞見せんがためである。然もそれは動いて行く、美的精神は自己の形成するアイデアの實現を未來の地平に憧れる。自ら否定的媒介點に立つ藝術家は滿たされざる現在を乗り越えて憧憬を無限の彼方に置いてゐる。併し彼の求めるアイデアの實現は尙素材を外にしては成立することが出來ない。未來に求めらるべきアイデアの相は却つて過去の質料をその媒介契機に持たなければならぬ。外へ越えることは逆に内へ徹することであり、創造はどこまでも傳統の底から生れねばならない。相反するものの媒介的相即が形成的實在の自己限定であるところに藝術活動の本質があるとすれば、形を有ちつつ形を憧れる感情はまさしく未來的なものとして成立し、形へと彫琢さるべくして然も形をもつて表現的に呼び掛ける心像は過去のなものととして成立しよう。感情は情趣として、自己の内に既に内面的形式を有ちその形式を追求すべき動向を限定せられながら、尙自らの形に徹し切れず形をもとめて叫ぶ衝動的なものであり、心像は鮮明な形式の照光を浴びつゝも未だ藝術的情感に貫かれざるカオスとして素材的なものでなければならなかつた。その意味に於いて形式は内容であり内容は形式であると言へよう。未來は過去を・過去は未來をその對自態としつゝ兩者を媒介する現在の否定的轉換に時の構造が成立するとすれば、感情と心像とは、表現的内と外とはまさしく時の未來と過去として現在の自覺的形成點に於いて綜合さるべきものであらう。先天的綜合とは形成的綜合であり、「アプリアオリとは自己自身の世界を創造する内面的な力」でなければならぬ。而して創造にはアイデアがなければならぬ、在らざるものを作り行く理念が必要である。併し單に天上から與へられるのではなく、又單に恣意的に作爲するのではなく、却つて形成的に見られて行くところに、傳統を内に包みそこから具體的創造を促すべき轉換點にアイデアの眞の實相が顯現すると言はなければならぬ。藝術的創造をかく時間の構造に即して捉へることは、その活動を歴史的なるものとして把握することを意味する。歴史存在論的な藝術哲學の解明に現代美學の大きな動向が見られると言はなければならぬであ

らう。

八

然るに精神を歴史性に於いて捉へることは、それに不斷の死滅と生成とをその本質として認めることを意味する。精神が死をその規定原理とすることは、併しながら、ヘラクレトスのなバン・レイでもなく、生物學的な死滅を意味するのではない。精神が念々に滅するといふことは、それが不斷に未來の暗黒性に面し然もこの未來の中に突入しなければならぬことを意味する。暗黒性は空虚性を従つて又脅威性を内含すると共に、それは他面創造的行為への無限の呼びかけとして現れて来る。自己の原理的性が未來の中へ生きこむことであることを知りつつも、その存在の仕方無知の故に人はこの上なき不安に脅かされる。蓋し未來は在るものの發見としてでなく、未知のもの發明として成立するからである。而も精神は未來の此岸に止まることを許されない、現在は常に過去の潮によつてその地盤を崩壊せしめられるが故に。かくして未來は創造への決意を促す。未來の空白性は却つてそれのもつ無限の可能性のために精神の自由性の支擔者である。之に對して過去は曾て現在であつたもの・然も現在は濟んでしまつたものとして其の既濟性を特色とするにも不拘、他面現在をして現在たらしめるもの・現在の定在能力の源泉となるものでなければならぬ。而して未來への決意性が現在を踏板とすることであるとすれば、現在そのものを支へる過去の既濟性は更に未來の創造的可能性の制約性であり、未來への可能性は現實性を構成する既存性によつて規定せらるべき可能性である。逆にこの可能性は一方的の過去よりのみ規定せられるならば自己の性格を喪失して必然性になり、又單なる自由性に徹せんとすれば同様に自己を頽落に導かねばならない。眞の創造性は規定されながら規定し返すところに、過去の中に創造的理念を求めそこに理念の源

泉を認めつゝ然もそれを内に止揚して超越するところに創造的未來の具體的發展が存在する。既存性と未存性と
の媒介點に被投的投企性として藝術的存在が成立する。被投性と投企性とは現在の創造的行動を中心として同時
的な圓環性を形成する。之は發展的時間が同時存在の形態を構成することを、現在の瞬間的頽落性とその離脱性
を獲得することを意味する。

一塊の木片を前にして、一つの木理を凝視して彫刻家は無限の苦惱を感得する。それは光を内に包む闇黒の結
晶であり、一打々々によつて切り拓かるべき表現の王國でなければならぬ。刻みこむべき第一刃の場處を求め
てミケランジェロの沈思があり、グ・ヴィンチの瞑想があつたのではなからうか。茲にクロチエの意味した表
現の典型が存在したこと前に述べた通りである。併し表現は觀想的な内的表現に盡きることには出来ない、彼も又
表現は外化を求めて外に表現されると言ふ。表現とは内にある生命が外へ表出されることであり、外的表現とな
ることは内の生命が自己具體化の途に深まることであつた。未だ表現されざる直觀はクロチエの云ふ如く眞の
直觀と云ひ得ないであらう。併し問題はこの外的表現が内的表現の直接的なる移行であり、實踐活動の附加によ
る認識活動の擴充に過ぎないか否かである。私は嚮に藝術活動を創造性に於いて把握した。事實性と質存性の範
疇で解明さるべき藝術的定在は正に歴史性をその本質とする。然るに歴史性とは愛恨と決意とに於いて成立し、
歴史を外から觀想するのでなく内から實踐すべきものであるとすれば、單なる觀照としてでなく制作として歴史
的身體的に把握されることが勝義に於ける藝術活動であると言はなければならぬ。『超越的なるものを何所ま
でも内在的に見る立場が藝術の立場である。それは世界を何所までもポイエシスの自己の立場から、歴史的身體
的に把握する立場である。』(西田博士「歴史的形成作用としての藝術的創作」、思想、一二八號、三〇頁)人間は
本質的に身體的存在であり、自然の形成的行動に人間存在の根本的性格があると言へよう。ベルグソンの言へ

ば、眼は自然を見る器官でなく却つて視覺的生命が物質を切り開いた痕跡でなければならぬ。身體はそれ故根源的に形成的であると言つてよい。然も人間は一面自覺的である、創造は無意識的に行はれるものでなく、自覺的形成的にイデアを見つづイデアを實現して行くものである。永遠の彼岸にイデアが招くため、藝術家は滿たされざる夢を抱いて無限に制作的過程を辿つて行く。唯イデアの招くが儘に未來の旅路を續け得ない點に、脅威の深淵を眼前に有たざるを得ない點に歴史的存在としての實存的精神の焦燥がある。單なるイデアの認識には意識はあつても自己意識は存しない。自覺とは意識の意識であり、イデアの絶對否定的肯定である。瞬間の頽落性を離脱しつゝ否定即肯定的にそれを脱我的統一の中に内包するものこそイデアの彼岸性を脚下照顧的に把握するものである。單なる内の觀照に盡きるところには創造の主觀的契機はあつてもその具體性を缺くと言はなければならぬ。内的觀照が内に徹し切ることによつて觀照は創作へ・意識は自覺へと深化して行くと言へるであらう。

然るに在らざるものを顧慮して在るものに對立してゐる存在は、無と有との接觸點に不斷に自己の決斷を強ひられてゐる。決意を放擲して過去の流れに身を委すところには單なる繰返しとしての日常性しか存しない。眞の決意的創造性には深淵に躍入する冒險性がなければならぬ。被投的投企性の不安を躍り越えることによつて新なる未來の沃野が拓けて來る。泳ぐ者は先づ飛びこまねばならぬ。かくして冒險性は僥倖性を、可能性は偶然性を隨伴する。無意識的なるものと意識的なるものとを隔てる無限の深淵が、自然の自由の恩寵を生得的に惠まれた天才によつて飛躍される點に一種の驚異を考へたシェリングの知的直觀を我々は新しい目で見直すことが出來よう。Genieとは元來精靈とか守護神とかを意味する。地上的な人間ではなし得ない働きを可能ならしめ、その所業の幫助者としてその完成に助力するものが守護神であらう。而して此の守護神を所有する藝術家こそ眞の意味の天才でなければならぬ。『美的藝術とは天才の藝術である。』(カント) 一打の鑿は内外の辨證法的相即を

示現し、砕け散る石の破片は内外の離接性を具象化する。一打々々は或時は主客の完全なる融合性を示し、或時は兩者の乖離となつて現れて来る。然もこの離接性が一瞬々々絶對によつて限定されるところに無限なる試圖性と冒險性とが、絶望的な賭の論理が横たはるのである。無限なる絶望性の深淵の上に「形」が歴史的偶然性として浮遊するのである。『表現とは無底の谿谷の上に舞ふ跳躍である』（木村博士、同二三八頁）と言はれる。断絶の溪谷に舞ふ表現は崩落性の危機を内に孕んだ美的存在を意味しなければならない。歴史に偶然性を認めたのはシェリングであつた、併し表現として躍り出る歴史的偶然性は、單に潜勢的含蓄から現勢的顯現へ、多の中の一の現成として確率論的に考へられてはならない。骰の目の一つが出るには六分の一の確率がある。併し同じ目が連續的に千回出る確率は極めて低下するであらう。一打の鑿によつて現される賭の論理はかゝる數學的偶然ではあり得ない。原始偶然とは系列的第一偶然でなく歴史的な偶然性でなければならぬ。「形」の形成とは焦點の形成であり、焦點への光の集注は逆に創造的過程の暗黒の照破を意味する。この焦點の成立こそ歴史的偶然の世界であり、それは又歴史的必然の世界でもある。蓋し天才的な構想を歴史的身體の働きに結合せしめるポイエーシスは、藝術家自身の意識にとつては飽迄靈感であるにも不拘、他面それは主觀的な構想力の活動と客觀的な事象の本性とを統一するものであり、天才と客觀性とを綜合する眞實の獨創性が茲に於いてのみ成立するが故である。

ポイエーシスは被投的投企として現在の否定的媒介點に成立した。過去を被投性として未來を投企性として捉へることは、併しながら、時を空間性に於いて考へることであり、過去と未來との兩方から崩壞性の脅威を受けてゐる現在、自己自身を内在的に超越することに依つてしか時を平面的に統一することが不可能である。現在はその自身に於いて充足せる「永遠の今」としてのみ脱自的統一を維持することが出来るのであり、相對する分極は兩者を内に成立せしめる「場」によつてのみその勢力の動的均衡を保ち得るのである。永遠の今は單なる絶

對的な今系列ではあり得ない、それは「永遠—今」として超越即內在的に解されねばならない。クロイチュにとつて藝術作品は普遍でなくして個であつた、併しその際は彼の否定した普遍は概念的普遍としてのそれであるが、「眞に直觀的な普遍性」「宇宙的感情」(Novi senci, p. 126)は正しく宇宙として個別的普遍でなければならなかつた。藝術作品は『歴史が現在面へ自己を投げて謂はば自己を映したもの』即ち小宇宙であることをその本性とすれば、(九鬼博士「文學の形而上學」参照)その特性の存在論的基礎づけは固にこの「永遠—今」の歴史的構造にその根源を有するものでなければならぬであらう。單なる內在的觀念論としての差別の論理が如何にして個の普遍性を説き得るであらうか。單なる直感によつて又單なる *metábas eis állo tivos* によつて論理の歪曲は許されない。然るに個別的普遍とは個と普遍との結合でなくして個にして同時に普遍であることを要求する。カントに於いても美的判断は單稱判断であると共に普遍妥當性をも有しなければならなかつた。創作活動に於いて形成される表現の一打々は、涯しなきイデア實現の過程であると同時にその一々が絶對の鏡面に完成の相を映す點にその特異性を有するとすれば、かゝる普遍的規範性と個別性との統一者は範例的なもの(カント)であり、また理想(ヘーゲル)でなければならぬであらう。單なる絶對理念としてのイデアでなく、具體的な個として表示される點に理想としての藝術的イデアが認められねばならない。クロイチュにとつて『勝れた藝術家は時間や社會並びに實際人としての自己自身を超越する』のであり、藝術の中に個人的な感情を入りこまず藝術家は自己の作品中に特殊性・有限性・狹隘性の様相を賦與し、而もかゝる種々の性格は『實在者の凡ゆる形態並びに活動と同じく個別的にして普遍的な感情の屬性でもなく、又同様に個別的にして同時に普遍的な直觀の屬性でもなく』(Novi senci, p. 123)眞の表現は『感情のイデア化、直觀的形態の純粹性』(ibid.)に成立するものであつた。更にカントにとつて『美的理念の能力が全幅的に顯はれ得るのは本來詩的藝術である』(Kritik

der Urteilskraft, Faelm, S. 217) 『趣味の最高の典型即ち原型は、各人が自己の中に於いて生み出さなければならぬところの、且つそれに従つて趣味の客體となり、趣味による判定の事例となる凡べてのもの及び各人の趣味すらも判定しなければならぬところの單なる理念』(S. 100) である、而して理念とは本來理性概念を、又理想は或理念に適合せる存在としての個物の表象を意味する以上、概念によらずして單に個別的表現に於いてのみ表象せられる原型は『美の理想』(Ibid.) と呼ばれ、天才とは『認識能力の自由な使用に於ける、ある主觀の天分の典型的なる獨創性』(S. 222) として現れて來る。獨創性の個と規則性の普遍との綜合として天才は正しく範例的でなければならなかつた。ところで獨創性と規則性との主規的綜合が、主觀と客觀との絶對的綜合に發展した點にヘーゲルの理想概念が見られるのであるが、そこに把へられてゐる概念は明に歴史性であると云はなければならぬであらう。勿論歴史性は社會性を内包するとすれば、前者に即して理想性が後者に即して典型性が説かれるとも解されよう。永遠の今として成立する藝術家の創作活動は内在即超越的に歴史の社會的現實にその成立地盤を有するものと云はねばならない。蓋し時間概念は意識的でも自然的でもなく却つて兩者の根源となる歴史性に於いて具體的に解明されるとすれば(高山岩男氏「歴史的時間の諸相」思想、二三一、二三二號参照)、自覺的形成としての藝術活動の具體的な把握も歴史性に於いて成立すると言ひ得るであらう。歴史の現實の中に於いて現實的自覺點を形成するポイエーシスの實在は否定即肯定的にイデアを見ることによつて一面相對性を持ちながらも他面どこまでも普遍性を獲得するのであり、各の作品が深くその時代の歴史性に徹することによつて却つて歴史を越える絶對性に參與すると言へる。眞の普遍性を強調し、表現の唯一性を高唱するクローチエの再生活動も若しそれによつて歴史性を離れた一般性を目指すものならば確に現實的と云へないであらう。各の時代は各の絶對性を宿しつゝも甲から乙へと全體的な發展を續けて行く。それは絶對的にして相對的な「形」

を創造の所産として有し、各々の時代はそれ獨特の藝術様式を有するのである。然もこの様式が活動の *Grundform* として創作活動の傾向を規定し、時代精神の鏡となるところに小宇宙としての藝術作品が成立する。唯我はハリソン Harrison が宗教と藝術の根源たる儀式に研究の主眼を置き、*Trama* の起源を「なされたこと」として *Thromena* に認め、又ギュニョウ Guyau が藝術の社會學的研究に手を初めたことは、決して輕々に看過するべからざる功績であることを記憶してゐてよいのではあるまいか。藝術の單なる心理學的还是現象學的な研究の後を繼いで浪漫主義的美學の傳統を新しく論理づけるべき歴史主義的美學が今後の課題として残るやうに思はれる。

遮莫、クローチエの説くところに従へば、浪漫主義者は奔放にして強烈な感情の湧出を、愛と憎しみ、苦惱と歡喜、絶望と限りなき悦びの昂揚の溢出を藝術に要求し、定まらざる雲の如き心像、切れぬのの様式、龐な暗示、草のある言葉を好むに對し、古典主義者は平靜な精神、知的な理想、練られた性格と截然たる輪廓をもつた形態、落付き、均整、明晰さを愛し、前者が自由な感情の流れに走るに對して端正な表象を追ふ心が目立つてゐる。かくして兩派はこの相異なる傾向をどこまでも純粹に徹底せんとしてその結果互に氷炭相容れざる確執をなすに至るのである。けれどもこの抽象的な理論の争ひは偉大なる具體的作品を前にしては月夜の燭火にも比すべきであらう。理論の骨に血の氣のない肉をつけた亞流者の下らぬ作品に對して、レ・ミゼラブル、ハムレット、オラース、等のいづかに單なる浪漫主義、單なる古典主義の特徴を見出すことが出来ようか。眞に勝れた作品はそれが文學史上如何に分類されようとも常に浪漫的であり同時に古典的なものでなければならぬ。表象を缺いた感情、感情を缺いた表象、それらは所詮區別のための區別、分離のための分離から生れた非存在的存在に過ぎないこと改めて言ふまでもないであらう。

九

藝術は前節に述べたやうに抒情的直観として感情的契機を深化することによつて、自己の具體性とともによつて、自律性を豊にして來た。そうして茲から又單に快感を興へるもの——假令それが「關心なき快の感情」であるにしても——が勝れた作品であり、不快の感を喚びますものが價值低き作品であることの誤謬は極めて容易に看取せられるであらう。併しその理由として快・不快の感情がもし藝術的でなく功利的なものにすぎない故にとされるならば、こゝに多少厄介な問題が現れて來てゐると言はねばならない。快・不快の感情は藝術の本質にとつてなんの關係も持たない、然もそれは必然的な隨伴物である。藝術は直観である、然も直観は感情を必然的契機としてゐる。この間の事情は如何に解かるべきであらうか。

『美學』の第十章でクローチェは「感情」なる言葉は哲學の術語の中でもつとも多義的な術語の一つであると書いてゐる。即ち或場合それは受動態に於ける精神、藝術の素材及び内容を示すために用ゐられ、その際には「印象」と同義語である。また或場合には美的事實の非論理的・非歴史的性格、即ち純粹直観とか、如何なる概念をも定義することなく如何なる實在をも主張することなき眞理形態とかを示すために用ひられてゐるとする。ところで今も我々が前節に解明した抒情的直観の構造分析から之を考へて見るならば、印象即感情説は直観が有つ辯證法的媒介契機を無自覺的に即自的同一として捉へたものに外ならず、之に反して後者の考へ方は感情契機の重視によつて藝術の自律的特色を云ひ換へれば論理性ないし歴史性を離れた藝術自體の有つ獨立的性格を明確に指示してはゐるが單にそのみの肯定に止まつて、その客觀的側面を即ち藝術のもつ「眞率さ」*sincerity* を強調しない點に弱點を有してゐると云はなければならぬ。併し既述の如く初期の美學思想には抒情的直観の明確な

自覺は未だ現れてゐなかつた。其處では「活動としての感情」il sentimento come attivitàの思想を有してはを つても、直觀の構造契機としては把握されてゐなかつた。感情は彼に於いて積極と消極との相反性を快と苦との中に有する本來的に非認識的な特殊活動に外ならなかつた。だが、かゝる特殊活動は如何にして考へられるか。活動としての感情、それに對して或哲學者は否定的な態度をとり、或哲學者はそれをば精神から排除して自然に歸せしめようとした。然るにも我々が活動性を精神性としてのみ容認するならば、非精神的なる活動性とか自然の活動とかいふ思想は言葉の自己矛盾に外ならぬであらう、蓋し自然とは受動性・無生氣性・機械性・物質性を意味するのであるから。他面活動性を感情から排除することは、快苦の相反極がその具體性に於いて、謂はばその躍動性に於いて示されるといふ現實の事態そのものによつて反證されざるを得ない。かくして感情にその活動性と非認識性を認めるが如き精神形態が、實踐活動の第一次的・基本的活動たる經濟活動に外ならなかつたのである。『すはゆる感情活動は、我々が倫理的活動から區別し、且つあらゆる倫理的限定から離れた、何らかの個別的目的の欲望並びに意欲であるとしたところの、最も要素的・基本的な實踐活動以外の何ものでもない。』(East, p. 84) 實踐性を認識性から區別し、且つ經濟性を倫理性の前置階とする點にクローチエの思想の特異性が存するが、この經濟性を精神活動と解し、更にそれを感情活動と同一視したところに感情の精神性が肯定されると同時に、快樂主義的藝術觀への駁論がその根據を置かれたわけである。

實踐形態は認識形態を前提し、後者は前者の制約となると言つても、理論人 *uomo teorético* (Filos. della praction, p. 21) *こゝろをうたものが考へられるのではなし。*『精神の諸形態は差別されるが分離されはしなし。精神がそれらの中の一形態に於いて考へられたり、もしくはそれに於いて開示される際には、他の諸形態も同様にその中に存在するのである、尤も内包的に、もしくは一般的な用語で云ふなら、隨伴的にはあるけれども。』

若し智識人が同時に意欲人でないならば、彼は足で立つたり天空を仰ぎ視たり出来ないだらう、又思惟することも出来ないであらう、何故なら思惟とは同時に「注意」と呼ばれる生の活動であり意志の活動であるから。あらゆる認識は意欲の幹の上に生じて来るのである。』(ibid.) かゝる差別と統一の論理の上で『經濟活動とは個人がその中に存在する事實の情態のみに對應するものを意志し實現する活動であり、倫理活動はこれらの情態に對應しながらも、同時にそれらを超越する何ものかに關係するものを意志し實現する活動である。前者には所謂個別的の目的が照應し、後者には普遍的の目的が照應する。前者に關しては、それ自體に於いて考へられた行動の一貫性の大小に對する判断がたてられ、後者に關しては、個體を超越せる普遍的の目的に係はる行動の一貫性の大小に對する判断がたてられる。』(ibid., p. 203) 經濟活動とは個別的の目的を志向し意欲する精神活動であつた。而して個別的なる經濟的意志は即ち功利的意志に外ならない。「散歩するのは私にとつて有效である」といふのは、「私は散歩が好きだ」「私は散歩がしたい」といふことを意味し、茲では意志活動が主眼であつて、觀照や推理が問題となるべきではない。功利的なもの手段的なものでなく、それ自身目的である。それは *volere* = *piacere* = *fare* として、假言的であるとともに斷言的な命法でなければならぬ。(ibid., p. 221) 蓋し『意欲は決して空虚なものの中にでなく一の限定された状況中に、歴史的にして不可避的な事實を有つて、出來事もしくは多くの出來事の複合——而してこれらの出來事は生起したものであるが故に必然的である——の上に誕生するのである。』(ibid., p. 113) 即ち意志は制約者たる歴史的形態から誕生するとともに、自由な發動者として創造的尖端に位するものであるから、必然即自由としての意欲の個別的形態が快・苦の兩極をもつ感情と同一視される點に自律者としての經濟活動が肯定されるわけである。尤もこの際意味されてゐる快と苦 *piacere* e *dolore* は心理學的な範疇でなく、正に哲學的な相反極を形成する限り、却つて前者の基底となつてゐることは記憶されて置

と云ふであらう。(v. *Ibid.*, p. 16 e p. 131) 併しながら實踐活動が右の如く目的の個別性と普遍性によつて差別され、前者に倫理性の契機を認めない點に、經濟哲學の基礎が置かれるか否か、道徳を人倫性の立場で把握されてゐる和辻博士のクローチエ批判(「經濟的組織」思想、一二五號、一〇一—一四頁参照)を我々は充分稱味すべきであらう。

意志は志向であり、意欲は行爲であるところに表現主義的哲學の特色がある。けれども、藝術活動に於ける構想力のイデア性が反省の立場に於いて實在と非實在とに分かれた如く、自己同一的な實踐活動の領域に反省の楔が打ちこまれるとき欲望と行爲 *Isidario e azione* の乖離が生ぜざるを得なく、「これは欲望だ」といふ命題は「それは非存在だ」といふことを意味し、「これは行爲だ」といふ命題は「それは存在する」といふことを示してゐる。欲望は可能性であり、行爲は現實性である。然も『存在と非存在とは後者が前者と質を異にするかの如く分離され得るものでなく、幻想は構想力の中に、欲望は欲望する精神の中に存在するのである。従つて一つの項を措定することは同時に他の相關項を措定することである。拒否すべきこと矛盾するものは、一つの項を他の項の中に導入することである、このことは歴史敘述の際に兩者即ち生起した實在と欲求もしくは憧憬された實在とを混同するとき起るのである、かくして歴史は傳説に變形する。』(*Ibid.*, p. 171)「現實としての可能、可能としての現實」たる未分的同一者こそ藝術の世界でなければならぬ。『眞の藝術家が描く感情は物の感情、物の泪 *Lacrymoe verum* である。そして感情と實踐行爲に於ける意欲・意欲と實在との既に證明済みの同一性によつて、この感情は物そのものである。シエリングやショーペンハウアーが音楽に於いて認めたところの、理念でなくして却つて宇宙のイデア的律動を再生し、意志そのものを客観化するといふ特性が、同じ權利をもつてあらゆる藝術形態に所屬する、何故ならそれが藝術のもつ純粹直觀の本質そのものであるから。』(*Ibid.*, p. 174)

併しながら、單なる感情・欲望によつて行爲が成立するものでないことは、單なる感情によつて直觀が成立するのでないと一般である。抒情性は直觀の契機として、客觀的契機を形成する心像との媒介的綜合によつて「形」を創造して行くものでなければならなかつた。然も藝術活動は理論活動の第一次的形態として、そこには實踐的形態が介入することを禁ぜられ、兩者は二重段階の聯關に於いて差別の統一を構成するものであつた。單なるユートピストはその觀念性に於いて藝術家と共通の性格を有しようとも、眞の意味の藝術性を有しない。感情を本質とする點で理論と實踐との基本形態は共通性を有しようとも、クローチエの根本體系よりすれば差別の次元に於いてあるものである。二重段階の理論とは各精神形態が重層的構造をなし、下位のものには上位のものとの制約となるが上位のものなくして自足し、上位のものは下位のものをもその制約者として有しなければならぬが、同時にそれを内在的に超越するのである。『段階の理論にあつては、各概念例へば概念aはそれより上位段階にある概念bと差別されると同時に統一されてゐる、従つて假令aがbなしに措定されようとも、bはaなしには措定されなす』(Saggio sullo Hegel, p. 59) 然もこれらの概念は一の「聯關もしくは律動」を形成してゐる限り『差別者の論理學は分類の論理でなくして包含、implezioneの論理』(Ibid., p. 58) であつて、若し之を「AはAである」「AはBでなす」といふ同一律と矛盾律で表せば統一と差別との統一が明言されず、「AはAである」「Aは非Aでなす」として表せば否定契機が肯定契機の外側に措定せられその結果存在が不動化せられ空虚化せられる。もし「Aは同時に非Aである」といふ命題を樹てれば、それは辯證法の誤てる擴張である。(Logica, p. 63) 『差別者自體は差別されるものであつて反對せるものでなす。それらは既に自己自身の中に反對を有するが故に反對者ではあり得なす』(Ibid., p. 64) けれども『精神は發展であり、歴史である、従つて同時に存在であり非存在である、それは生成である。併し哲學の考察する永遠の相の下の精神は永劫の・超時間的な永劫の

理念史である』(Saggio sullo Hegel, p. 62) 『差別者の聯關は圓環、從つて眞の統一である』(Logica, p. 65) 以上、絶對理念は生の最終項を成すものでなく、精神は一から他へ「永遠の移行」in passano eterno を遂行しなければならぬ。精神は定立・反定立・綜合の矛盾と分裂を動力とする絶對者の開示でないこと云ふまでもないが、さりとて單なる制約↓被制約への一方向な過程でもあり得ないだらう。もし圓環が下から上にのみ廻轉するとすれば『道德性を缺いた藝術は、その誕生の場所であり又それを取り巻く環境たる生に於いて、道德性を缺くがゆゑに、藝術としては崩壊し、そして移り氣や華美・瞞着となる』(Brev., p. 66) とす叙述は解明し難いであらう。精神が差別の統一に於いてある各形態の内的矛盾によつてでなく、生成を本性とする實在の内的矛盾によつて a から b へ・b から a へ移行する (Saggio sullo Hegel, p. 62) と言はれるならば、かゝる永劫の歴史的發展は同時に上下の運動をなし得ない平面的圓環といふよりも、むしろ四通八達的圓融無礙な球面として思惟せられるのでなからうか。藝術に道德性を不可缺條件としたことは、決して從來述べ來つた直觀の構造を變更するものでないとすれば、その意味するところは却つてより深き實在そのものの中に索めらるべきではなからうか。古來我が國に於いては藝道といふ言葉が使はれてゐる。藝術が遊藝ないし技藝と解されるに反し、藝道はそれらを徹底して一種の悟道に入ることの意味する。單に小手先だけの技術でなく全人格的な必死の修練によつて到達されるものが斯道の奥義と呼ばれるものであり、それは無想にして絶對を行すものでなければならぬ。天平の彫刻家が一打々々に刻んだ信仰の鑿の痕には護法の劍を振りかざす金剛神の怒りの像が、或ひは攝取不捨の光明に照り映える慈悲圓滿の菩薩の像が浮び上つたのであり、僅か十七文字の小さな天地に芭蕉は一生句作の旅を續けたのであつた。東洋の藝道と西洋の藝術には形而上學的に無と有と類型づけられるやうな大きな差異が存しようとも、この絶對を行す心は藝術の核心をなすべきものものではなからうか。藝術家に宗教家た

れとか道徳家たれとかを要求するのではない、彼等が彼等の途に徹するときいはゆる自然法爾の世界が開けて來るのではなからうか。單なる廢類主義的藝術家にクローチエが不滿の念を抱くのも蓋し故あることとしたければならぬ。(cf. Brewer, pp. 65-66)

クローチエの云ふ永遠の理念史が單なる發展的系列的に墮落しないためには、それが始めを終りにつなぐ平面的な圓環に盡きずして立體的な球面にまで發展すべきものとすれば、歴史は到るところが圓の中心となるべき「永遠の今」の流れと言ふより、いたるところが球の中心となるべき「永遠—今」の圓筒的發展とも解すべきであらうが、この二次元性より三次元性への轉換は『論理的思惟もしくは概念は、精神の統一性によつて同時に意欲である』(Filos. della pratica, p. 175)とか、ユートピアを描く人の詩人的性質、詩人のもつ豫言者的性格とかを重視する點に明瞭に示唆されてゐる様に思はれる。差別の論理を基礎づけるべき二重段階の理論は、内在と超越の兩焦點によつて形成される楕圓形的辯證法的世界の辯證法的論理へと具體化されねばならない。ともあれクローチエに於いて感情は快苦の兩極をもつ實踐活動であり、藝術は快・不快の感情によつて判断され得ざる純粹直観であつた。もし快樂主義的美學の主張を認めるならば『藝術のもつ快感と腹ごなしの良さによる快感との間に、善き行爲のもつ快感と新鮮な空氣を胸一杯に呼吸する快感との間に、なんら質的な區別が見出されないのである』(Estetica, p. 85)『併し假令感情活動が…他のすべての精神活動形態によつて置き替へられてはならないにしても、それがこれらの精神形態に隨伴し得ないとは言はれない。むしろ感情活動はこれらに必然的に隨伴するのである。何者、精神活動の諸形態はすべて相互間に又基本的意志形態と緊密な聯關をなしてゐるからである。従つて各々の形態はその隨伴者として個別的意欲を、感情的と言はれる意欲的な快及び苦を有してゐるのである。唯隨伴者を統率者もしくは支配者と混同し、彼れによつて此れを見落すべきではない。…』

經濟的ないし快樂主義的満足と倫理的な満足、及び知的な満足との間には、常に假令満足といふ點でこれらは統一されてゐようと相互に差別が存するのである。(Ibid.) 『快と苦は感情に固有のものであつて他の精神諸形態とは縁なきものである。又それらは、なるほど他の精神形態中に働きはしうが、然したゞ隨伴者としてのみ働くのである。』(Philos. della pratica, p. 232) これらの言葉によつて解されるところは、感情の固有領域が個別的實踐活動であり、たゞ精神活動が精神の統一性の法則によつて相互聯關を形成する限り、爾餘の形態中に不可缺の附隨者として入りこむにすぎず、之に對して直觀はまさに抒情性を自己の必然的構成契機とするものでなければならなかつた。邦語に於いても「感情」といふ言葉の代りに「情念」とか「情意」とかいふ文字が使用せられてゐる。感情の中に意志的契機が、或ひは逆に意志の中に感情的契機が内含されてゐる事實がかゝる日常的概念の中にも見られるのであるが、さりとて感情即意志といふ議論は成立しない。精神の営みはその有機的聯關に特色を有してゐるといつても各々の部分をのがじし自己の職能を所有するものでなければならぬ。

かゝる觀點からクローチエは創作活動の構造を便宜上抽象的に(a)印象 (b)表現または美的精神的綜合 (c)快樂主義的附屬物もしくは美の快感 (d)美的事實の物理的現象(音、調子、運動、線の結合、色彩、等々)への翻譯、と四段階に分類し、その本質的な點は(b)であることを主張してゐる。(Esth., p. 105) 而して逆に(d)を出發點として(b)及び(a)へ溯る點に藝術的再生活動が見られるわけである。再生と生産、趣味と天才とは同一の作用を意味するにすぎず『美を批判し認識する判断活動は、美を生産する活動と同一になる』(Ibid., p. 133)のであつて、その相異は一が美的生産を他が美的再生を取り扱ふ點にのみ存するにすぎない。美的判断と創作活動との本質的同一性を説く點にも我々の注目すべき論理が横たはつてゐるやうに思はれる。勿論美的判断は尙「批評」の立場ではあり得ない、何となれば前者にはクローチエのいふ歴史性が、いひ換へれば歴史的判断が缺如してゐるがため

に。併し「批評」の成立根據は當面の問題ではない、蓋し批評はクロチエに従ふならば、單なる美的領域に成立するものでなく、却つて概念の領域・歴史の世界に成立するものであり、歴史的判斷として「説明」*spiegung* でなければならず、然るに我々の論じてゐる問題は「藝術」の自律性のそれ及び之に關係する限りの他の精神活動形式の素描であつて、これらの十全な理解を経て始めて具體的に解かるべき「批評」の問題でないが故である。本稿の冒頭にも述べたやうに藝術哲學の研究は、藝術自體の構造の解明と他の文化領域との關係をそのテーマとして推し進められ、遂に前者は直觀、詳しく云へば抒情的直觀として捉へられ、それは又形成的綜合としての「形」と同一であることが述べられたのに對し、後者は二重段階の差別の論理として特色づけられたのである。藝術を直觀として捉へる見方には本國イタリヤに於いても相當の反駁を惹き起したであらう事實はクロチエの著作に收められてゐる幾つかの論駁によつてもその一斑を察し得られるのであるが (*cf.* *Problemi di estetica*, VIII *Seherung*) 私が敢て試みた直觀の構造分析もクロチエ自身の眼から見れば或ひは眞意に副はない點があるかも知れない、併し假令クロチエを超越する思索の小徑があるにしても、私の意圖がクロチエの内在的批判として、彼を媒介としてさゝやかな結實を示した私自身の思索の跡である以上もつて安んずるに足りるのである。『誤謬の地獄園から脱け出る漸進的な路はない、そこから遁れるには一擧にして眞理の天堂園に躍入するよりほかに方法がない』(*Logica*, p. 301) にしても、誤謬としての誤謬に止まるのでなく眞理獲得への手段である以上、眞理探求は『誤謬の階梯を廻走すること』であり、『誤謬の現象論は、眞理の圓環そのものとして、理念的・永劫的圓環である』(*ibid.*, p. 309) とするならば、私の小論も又この圓環を廻走するものであることを信じて疑はないのである。

(完)