

哲學研究

第三百九十八號

第三十四卷
第五冊

藝術の内容

井 島 勉

美術家が自然を寫すやうに、小説家は道德を多かく。自然や道德は藝術の内容なのであらうか。コオヘンは自然と道德との分力の上に藝術といふ合力が構成せられると説いてゐる。いはゆる分力とは内容を意味するのであらうか。このやうな内容は、特に題材とも呼ばれ、主題ともいはれる。ランゲは、「藝術作品の内容とは、藝術的實現の以前に存するものである」と述べてゐる (Konrad Lange: *Über den Zweck der Kunst*, S. 25)。けれども、これは、嚴密にいへば、内容といふよりも、むしろ題材と呼ばれるにふさはしいものであらう。藝術的實現以前の事實に過ぎないものは、直ちに藝術的實現の内なる内容ではあり得ないからである。藝術の内容と題材とは、必ずしも同一の事柄と考へることはできない。何が描かれてゐるかといふことと、如何に描かれてゐるかといふことを區別して、端的にこれを内容と形式との區別に對應せしめることは、はなはだ危険である。

レムブランドに『夜警』と稱される有名な繪がある。武器を携へた群衆が、樂隊をひきつれて、今しも夜の照明を浴びながら屯所を出でたつ光景を畫いたもののやうに見える。明暗の強烈な對比と群衆の劇的な動作とがそれを物語る。いくらかの變色も手傳つたのであらうが、確かに夜警の名にふさはしくも見える。何時のほどにか、批評家や美術家の間で、この繪は『夜警』といふ畫題で呼ばれるやうになつた。ところが、この繪の真相は、夏の眞晝間の光景

であり、しかも二十名ばかりのアムステルダムの民兵團員から依頼を受けて揮毫した肖像畫なのである。多數の人物を集合的に扱つて肖像畫を描くことは、前世紀以來オランダにおいては、さほど珍らしい事柄でもなかつたやうである。けれども多くの場合、人物を靜止した姿勢で一列に並べるか、食卓を圍む人物を精密に描寫するのが通例であつた。ところがレムブランドは、在來の肖像畫の常道を破つて、群衆を繪畫的に統一した群像として畫くことを想ひつた。『トゥルプ博士の解剖講義』や『織物商組合員』の圖も、群像風に扱つた肖像畫である。殊に『夜誓』の繪は、群衆の取扱ひ方が極めて大膽であつて、各人物の正確な寫實に拘泥しない。團長コック・副團長ロイテンブルクら數名の他は、肖像畫としては殆ど意味をなさない。のみならず、レムブランド獨特の明暗效果の犠牲となつて、暗い闇の中に沈んでしまつてゐる人物も少なくない。繪畫的には非常に機智的な構成を持ち、明暗の渦の中を前進しようとする人物の動作や表情にはなほだ生動的なものが漲つてゐるが、肖像畫としては、依頼者たちの不平を買つたのも無理からぬことと思はれる。『金兜を被る男』と呼ばれる作品や、サスキアをモデルとした作品のやうに、單獨の肖像畫においてさへ、レムブランドは、單なる肖像畫として仕上げずに、極めて性格的な描寫を試みてゐる。まして群像風の描寫においては、一段とバロックの特色を發揮してゐるのも不思議ではない。平凡な肖像畫を期待した人々の常識を超えて、レムブランドは高かつた。それにも拘はらず、この繪のあたりから彼の名聲も次第に地に墮ち、晩年の困窮生活に入つて行くのである。

さてこの繪の「内容」は何であるか。ランゲ的に、何が描かれてゐるかといふことをもつて内容と考へる立場から見れば、この繪の内容は、いふまでもなく、アムステルダムの或る民兵團に屬する人々といふことになる。それは、あたかも或る繪がサスキアと呼ばれる人物の圖であつたり、特に瀟湘八景といはれる風景の圖であつたりすると同じ意味において、單にそのやうな人々が畫かれてゐることを意味するに過ぎない。この場合、内容とは、單なる題材であり、描寫の對象である。それは、美術や文藝には見出し得るが、音楽や建築には考へられない種類の内容であ

るところが、この種の内容を直ちに畫面に發見することは、殆ど不可能に近い。肖像の依頼者たちでさへも、畫面の中に自分を發見することができなかつたし、われわれといへども、ただいはゆる『夜警』を發見するだけである。正確な題材は、視覺を超えた知識の立場において知られるほかはない。そして、このやうな題材をこの作品に指摘することは、必ずしもこの作品の藝術的意味に深く觸れることにはならない。この意味において、それはいはば「藝術以前の事實」に過ぎぬのである。

けれども、このことは更に精密に考へてみる必要がある。たとひこの繪が『夜警』の異名を附されようと、それが風景畫でもなく靜物畫でもなくて、おそらくはアムステルダムの民兵團に屬する、一群の人々の圖であることは確かである。風景が畫かれたのではなく、民兵團員たちが畫かれたといふことは、この繪にとつて決定的であるといはねばならぬ。たとひ白晝の光線の下に客觀的眞實の細部が克明に追はれたのではなく、むしろ明暗の織りなす蠱惑的な雰圍氣の中にうごめく群衆の動きが捉へられたのであるにしても、そのやうに見られた題材を機縁とすることなくして、この繪の制作を實現することはできない。レムブランドがそのやうに見ようとしたといふことはもとより重要であるが、他の題材ではなくて正にその題材が選ばれたといふことも、この繪にとつて重要である。蓋し、どのやうに見ようとするかといふことは、この題材において可能となるほかはないのである。「藝術以前の事實」としての題材は、レムブランドとは別個に生きてゐた人々であり、その限りにおいて、社會上・經濟上・政治上・心理上など種々なる意味内容を持ち、種々なる角度からの考察の對象となり得るものであり、繪畫の題材としても、さまざまの見方において捉へられることもできる。むしろ繪畫の題材としては、常にさまざまの見方の中の或る一定の見方においてのみ自己の意味を發揮する。即ち題材そのものではなく、そのやうに見られた題材、これが繪畫にとつて重要なのである。言葉を換へていへば、題材にも、「藝術以内の事實」、即ち「藝術の内容」としての一面が含まれてゐることを無視できない。いはば「藝術以前の事實」が「藝術以内の事實」となるのである。これを可能ならしめるものは、畫

家の視覚であるといふほかはないが、しかし、畫家の視覚といふものは、「藝術以前の事實」が「藝術以内の事實」となることによつて始めて成立するのである。普通にフイリッポ・リッピの『マリヤ』もラファエロの『マリヤ』も題材には共通であると考へられてゐる。けれども詳しく考へると、マリヤといふ言葉が記されたのではなく、マリヤの色と形が畫かれたのであるから、當然それは一定の容貌と表情とを具へてゐなければならぬはずであるが、このやうな視覚的立場に立つと、假に髮飾や衣服の相異は不問に附するとしても、兩者の繪畫的題材には著るしい徑庭の存することを見逃し得ないであらう。そしてこのことは、藝術の題材を輕率に「藝術的實現以前のものと斷じ去ることを許さない。却つて、題材といふものに「藝術の内容」としての一面を認めざるを得ないこととなる。のみならず、他の題材が畫かれずにマリヤが畫かれたといふ事實そのものが、端的に題材の藝術内容的意味を物語るであらう。従つて、作品の藝術性を衡かうとする立前において、換言すれば、藝術學的立場において題材を論じるといふことは、單に可能的であるといふばかりでなく、むしろ必然的でもある。しかしそのとき、題材は、單に「藝術以前の事實」に過ぎぬのではなく、むしろ一つの藝術的内容となつてゐる。かかる意味における題材についていへば、リッピの『マリヤ』とラファエロの『マリヤ』とは、必ずしも題材的に同であるとはいへないであらう。そこには當然この二人の畫家の視覚の相異を指摘しなければならぬやうに、「藝術以前の事實」(題材)を「藝術以内の事實」(内容)たらしめるものとして、畫家の視覚といふものを豫想しなければならぬことは明白である。題材は畫家に對して與へられるものであるが、内容は畫家みづから作り出すものである。正確にいへば、藝術の内容の一つの層としての藝術的題材そのものが、藝術家の創造に俟たねばならぬものなのである。

このやうに考へると、普通に題材と呼ばれるものが、「藝術以前の事實」に過ぎない描寫的對象とでもいふべき面と、「藝術以内の事實」としての描寫的内容と呼ぶべき面との兩面を含むことを否定できない。藝術において重要なものは、いふまでもなく後者であるが、それとても前者と全く無關係であるわけではない。むしろ實體的には全く同

一のものである。實體的に一つのものにおいて、畫家の視覚は、描寫的内容の一面を形成しながら自己を實現する。それは、一面から見れば人間の集中作用であると同時に、他面から見れば對象的剝離作用である。剝離は一種の分裂であり、分裂は當然抵抗を伴はねばならぬ。かかる抵抗にも拘はらず、藝術が創造される。自然がそのまま藝術となるのではなく、繪具の押し出されることがそのまま色を塗ることではない。そこには避けられない抵抗の契機が介在する。技巧の根源に潜むこの種の抵抗性の克服を経なければ、藝術の成立を考へることはできない。そしてこの抵抗も、源をかゝる抵抗に發するのである。藝術は自然を見ることから始められねばならないけれども、單なる自然の延長であることはできず、むしろ自然を素材たらしめようとする否定的關係においてみづからを形作るほかはない。物質としての繪具や石材が繪畫や彫刻の材料となるのも、内に含むあのやうな抵抗の充實が作家の制作による克服作用に遭遇する時である。一般に藝術の「素材」といはれ「材料」といはれるものにおいても、「藝術以前の事實」から「藝術以内的事實」への意味轉換の構造と、從つて藝術の内容としての意味が見出されねばならない。素材も材料も、形式を構成すべき素材であり材料であると同時に、形式によつて否定せらるべき素材であり材料である。より深く否定せられることによつて、より高き藝術の内容として生かされるのである。

もとより、後に問題とする如く、形式による克服といつても、藝術に關する限り、素材や材料を離れて、あらかじめ客觀的に完成せしめられた一定の形式が、外から素材や材料を克服するといふのではない。克服の最後の瞬間において始めて形式はその全貌を顯はすべきもの、むしろ素材克服の過程がそのまま形式形成の過程でもある。從つて、あたかも大理石塊に一定の形像が刻まれるやうに、美的形式は素材や材料の中に最初から埋藏されてゐるといふこともできるであらう。藝術制作はいはばその發掘作用である。但しこの發掘作用は常に抵抗を伴はねばならぬ。そして、素材の克服と形式の形成とは、同時依存的であり、内的因果關係にある。藝術制作それ自體は、一つの統一的活動であるが、その内部には、このやうな二つの方向に向つてはたらきあふ内的因果性を宿してゐる。素材や材料はみ

づから自己を否定することはできない。しかし自己を否定する外なるものを、自己自身の内に見出すばかりではないのである。いはゆる「藝術的實現以前のもの」が眞に藝術の内容たり得るためには、このやうな事實が要求せられる。藝術家とは、主觀的に形成せられた形式の代辯者として、題材や素材や材料に對つて暴力を揮ふ工作者ではなく、それらのもの内なる聲に耳を藉してそれらをしてみづから語らしめる者でなければならぬ。あらかじめ外に形成せられた客觀的形式を奉じて質料に挑む者は、一定の設計圖に基づいて構築する工人のやうに、單なる技術者に過ぎないのである。

要するに、ランゲのやうに、藝術の内容をもつて「藝術的實現以前のもの」と見なすことの誤謬は勿論であるが、題材や素材や材料を端的に藝術以前の事實として藝術的世界の外に想定してしまふことの不當も十分に省みられねばならぬ。そこには既に藝術の内容に屬する最初の層となり得る可能性とその實現の過程を見出すことができるからである。

ところが、以上の如き藝術的内容の層は、如何なる藝術といへども缺くことのできないものではあるけれども、藝術上の立場や種類によつて、必ずしも構造の方式を同じくはしないことも見逃せない。たとへば、題材のかの剝離作用によつて「藝術以前の事實」として殘された面と、あらたに「藝術以内的事實」として形作られた面との間の形態上の對應關係は、かの抵抗と克服を内容とする否定作用の程度に依存して、極めて親近なるものから極めて疎遠なるものに至る無限の段階があり得るわけであつて、それがブリンガア的な自然主義藝術と抽象主義藝術を兩極とするさまざまな表現形式をもつて現はれるのである。また單に量的な關聯においてのみならず、むしろ質的な關聯においても、類似の變位を繪畫と彫刻と文藝との間に見出すこともできるであらう。そればかりでなく、いはゆる描寫藝術と非描寫藝術の間にも、同様の觀點からの區別を認めることができ、同時に、非描寫藝術なるものが、對應すべき描寫的對象を持たないといふ理由によつては、直ちに「無内容な」形式的藝術と斷じ難いことも窺知されるのである。なる

ほど例へば建築は、繪畫や小説のやうには自然を寫さない。描寫的對象を持たないのである。その限りに於いて非描寫藝術である。けれども、建築といへども姿なき建造物ではない。視覺的な形態を持つた、換言すれば材料によつて構成された建造物である。従つて、當然そこには前述の如き材料の抵抗と克服を通じて自己を顯現しながらこの克服を遂行すべき視覺的形式が作られる。この形式は單に材料の延長ではない、材料の内から發掘さるべきものでありながら、しかもそれと否定的關係にあるもの、いはば視覺性の意志である。ところが、見ることは見られるものにおいて始めて可能となり、見られるものは見られることにおいて眞に見られるものとなることができる。換言すれば、無限に實現されんことを欲する視覺性の意志は、必ず何等かの媒質を豫想し、そこにおいて形成的に自己を實現する。

媒質とは、描寫の對象といふよりも、むしろ視覺性がそこにおいて可能ならしめられる場所といふべく、見るものと見られるものとに分極しながら實現して行く視覺性のノエマ的側面、いはばその身體性である。外に實現されながら内に形成される視覺性といふものが一つの表現的構造を有することはもとよりであるが、かかる身體性と實現された形式との間の關聯はむしろ描寫的である。従つてそこには一つの「描寫的内容」が形作られることになる。かくして、「描寫的對象」を持たない建築といへどもなほ「描寫的内容」を持たねばならぬこととなり、われわれが右に見出した如き藝術的内容の最初の層は、描寫的・非描寫的藝術の如何を問はず、ひとしくこれを認めなければならぬ。この故に、繪畫や彫刻のみならず、建築や工藝をも含むいはゆる造形藝術を、更に視覺藝術と總稱して、視覺性をもつてそれらを一貫く共通の根源的原理と考へることが許されるのである。蓋し、もし視覺藝術がそれを見ることから始められねばならない自然や、視覺性實現の媒質となるべき自然が、常に必ず風景や人物の如き對象的自然であらねばならないといふならば、このやうな自然を描寫的對象として持たない非描寫藝術は、たとひ造形藝術であり得るにしても必ずしも視覺藝術とはいへないことになる。けれども、眞相においては、この自然は、必ずしも花の赤であり月の圓であるを要しない。視覺性を實現さすべき媒質としてならば、單なる赤であり單なる圓であれば足りるのであ

る。但しこの場合にも、藝術以前の事實としての赤や圓が、視覚性の意志に克服されながらあたりに藝術以内の事實即ち藝術の内容として分化することができ、従つて、この意味においても、非描寫藝術が必ずしも無内容な形式的藝術であるとは考へられない。藝術にとつて重要であるのは、藝術以内の事實としての内容であつて、藝術以前の事實が自然現象であるか抽象形態であるかといふことではない。かくして、われわれは、描寫藝術と非描寫藝術とを通じて、「描寫的内容」とでも呼ぶべき藝術的内容の層を見出し得たのである。

ことわるまでもなく、いはゆる描寫的内容なるものが藝術的内容のすべてではない。そして普通にこの内容のむしろ形式に屬するものと考へられやすい。それによれば、音楽や建築は典型的な形式藝術であり、繪畫や彫刻の場合でも、作品に現はれた題材や材料の現象的形態はいはば形式に過ぎない、と云ふ。私もあへてこれを否定はしない。けれども、私が特に強調したかつたのは、これを、單に投げ與へられた形式としてよりも、むしろ「形式づけられたもの」として確認しなければならぬといふことである。リップスが「藝術作品の中に形式づけられたもの或は形成されたもの」をもつて内容イコントと考へたことが正しいとすれば(Lippis: *Aesthetic*, Bd. II, S. 95) 當然ここにも一つの内容の契機が潜在してゐることを見逃さないであらう。裏返していへば「藝術的形式といふものは内容の存在方式にほかならぬ」(Lippis: *ebenda*) といふことにもなる。形式づけられたものとしての形式、いひかへればかの描寫的内容が、もはや「藝術的實現以前のもの」であり得ないことは明らかである。そこには形式づけるものの創造性が前提され、(特に美術についでいへば) 視覚性が自己を實現する場所として、いはば視覚性の影を宿してゐなければならぬ。單に藝術以前の、幾何學的・光學的乃至は物理學的な形式に過ぎぬものではなくて、藝術家の創造活動を媒介として誕生した藝術以內的な美的形式なのである。従つて、チムメルマンの如き徹底した形式主義的美學の立場を採るとしても (Zimmermann: *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, § 57) いはゆる形式自體がすでに一種の内容的契機を宿してゐることを忘れてはならぬ。

「藝術的實現以前のもの」が直ちに藝術的實現以内のものとしての藝術的内容であることはできなかつた。しかし、美術家においてはたらく視覚性は、いはば剝離的に、これから一つの藝術的内容を産出することができる。藝術は、單に美的價値の實現であるのみでなく、倫理的・社會的・宗教的など、いはゆる美的以外のものの感情適合的な (gefühlhängig) 形成作用であるといふやうなウテイツ的な思想においても、われわれはこの美的以外のものをそのまま藝術の内容と呼ぶことは許されない。嚴密に考へれば、一幅の花鳥畫が必ずしも科學的眞實をそのまま寫してゐるとはいへず、宗教畫の湛へてゐる雰圍氣が宗教的價値そのものであるともいへず、小説に描かれた人物の道德的批判が必ずしもその小説の藝術的評價であるとはいへないやうに、いはゆる美的以外のものは、むしろ「藝術的實現以前のもの」たるに過ぎない。それらが感情體驗によつて濾過されながら形成されて行くことによつて、始めて美的なるものとなり、藝術の描寫的内容となるのである。宗教的價値は宗教的體驗においてのみ發揮され、科學的價値は科學的認識によつてのみ把握され、道德的價値は行爲的態度においてのみ實踐されるほかもなきものであらう。従つて、それらが「感情適合的に形成される」といはれるときには、重大な意味の變化を餘儀なくされ、それらにとつては否定的にはたらく藝術的創造作用に媒介せらるべき素材たらしめられて、あらたに藝術的價値體驗の内容を構成することとなるのである。ところが、それにも拘はらず、他面から考へるならば、いはゆる「感情適合的的形成作用」は單なる主觀的想像作用や妄想作用ではない。必ずかかる形成作用の主體たるべき視覚性や聽覺性や言語性(總括的にいつて表象性)がそこにおいて自己を實現すべき場所が前提され、この場所は、一方では形成作用の素材として表象性のいはば表現的身體であると同時に、他方ではこれを埋藏してゐた客觀的存在者たる題材や材料から發掘せられたものとして、かの藝術的實現の外に残された部分に接続してゐる。むしろその客觀的存在者を、表象性の立場において、換言すれば藝術的立場において代表するのである。従つて、たとひ表象性の實現としての藝術的 formation においては避けられないかの剝離作用や否定作用を媒介としてではあるにしても、何等かの仕方において客觀的な題材そのもの

材料そのものにつらなり、それらを個々の獨自なる表象性の立場において代表すると考へられなければならない。紅葉の繪の赤は、紅葉の赤であるとともに繪具の赤である。しかも觀光客の訪ねる紅葉そのものの赤でもなく、材料屋の店先に並んだ繪具そのものの赤でもない。畫家が紅葉を見ることにおいて實現する視覚性が要求した赤なのである。それは觀光客の見出す紅葉ほどには暗れやかでないかも知れず、材料屋の繪具よりも一段と精彩に富んでゐるかも知れない。當然そこには剝離作用や否定作用を媒介とする形成作用を見逃すことはできないであらうが、それにも拘はらず、この赤は、そのやうに形成された「紅葉」の赤であり「繪具」の赤である。紅葉がこの赤を決定するのではなく、繪具がこの赤を決定するのでもない。決定するものは、このやうな赤として紅葉を見出さうとする視覚性である。しかしそれは、正に紅葉を見ることにおいて、そしてその繪具を塗ることにおいて、初めて成立し實現するほかもなき視覚性である。であるから、紅葉や繪具はいはば藝術的實現以前のものでありながら、しかも素材化された藝術的實現以内のものとなり、その限りにおいて、赤い紅葉の繪を理解することに向つてなほ一つの重要な意味を失はぬのである。これと同様に、一幅の宗教畫の崇高性はその宗教性と無關係ではあり得ず、一篇の社會小説の眞實性はその社會性と無關係ではあり得ないのである。凡そ一切の藝術作品からこの種の意味關聯を抽象し去ることが許されないのは、かの描寫的内容とも稱さるべきものの根源的な構造に基づくのである。

上述の如くして、われわれは、藝術の内容と總稱されるものの最初の層として、描寫的内容とその構造を見出すことができた。同時に、藝術の内容の考究が如何なる方面に向つて進めらるべきであるかについても、一つの暗示を得たやうに思ふ。ところが、描寫的内容は、いはば客觀的なる藝術的實現以前のものと關聯において見出された。それに対して、主觀的なる藝術的實現以前のものについても、類似の關聯が認められるのである。

和歌や俳句の世界において、制作の發端として自然に寄せる作家の詠歎や感動が重視されたことは、改めていふま

でもない。作曲家や詩人について、人々はインスピレーションを話題にのぼすのが常であつた。モネは朝陽を畫いて「印象」と題し、ホイッスラアも、自分が描きたいと思つたものは、白晝のバタアシイ橋の景観ではなくて、月光下のその場所における雰圍氣に過ぎない、と述懐してゐる (Whistler: The gentle art of making enemies, p. 8)。^o ムプラントの『夜警』の場合でさへも、あのやうな畫面形成に彼をひき入れたものは、主題の人物の風貌といふよりもむしろ沈鬱な色調と險しい明暗の交錯として現はれる神秘的な激情への感動であつたかも知れない。このやうな事實は、選ばれた二三の場合のみに限らない、殆どすべての藝術制作が、制作に先立つ作家の主觀的氣分に動機づけられてそれに誘導されたり、制作の契機となる對象との對決において觸發された主觀的感動に支持されたりするものであらう。

これらの主觀的條件も、かの描寫的内容を構成する素材に並んだ別種の素材として、それ自體は藝術的實現以前のものとして考へらるべきものでありながら、しかも藝術的形成を媒介として表現的に藝術的實現以内のものとなることができる。クロオツエは、精神的活動によつて「表現」にまで形式づけられる以前の興奮としての「印象」を素材とも呼び、内容とも考へた (Croce: Aesthetic, S. 16)。^o 勿論一面的な觀察に過ぎぬであらうし、藝術的形式づけ「以前のもの」と藝術的「内容」との關係についても、思索の精密を缺く憾みがないわけではないが、しかし藝術的形成の素材として内容化せしめられる一つの要素として、このやうな主觀的もしくは心理的興件の存することは否定できない。もとより、かの描寫的素材の場合と同様に、この心理的興件といへども、そのまま藝術の内容となつたり、因果的に藝術の内容を規定すると考へることは不可能であつて、あくまでも藝術的形成の素材として、藝術的形成原理の否定的作用を蒙らねばならぬものではあるが、藝術制作におけるかかる興件の介入を事實として認めざるを得ないであらう。のみならず、フォルケルトも指摘してゐるやうに、單純な柱や莖や旋律の形式に對する觀照でさへも、無意識的且不可抗力的に、その形式の内に表現されてゐる「感情内包」^{ゲフウルクスゲヘルト}と融合してゐるのが常であるが (Volkelt:

System der Aesthetik, Bd. I, S. 358) この感情内包は、單に觀照における感情移入作用の産物たるのみでなく、藝術制作に際しても、時には作家がそれらの形式に寄せた感情内容であつたり、時には全く作家の内に源を發する感情内容であつたりもする。うづれにせよ、一般に藝術の内容と呼べるべきものの中に、以上の如き心理的（もしくは感情的）内容の層を見逃すことはできないであらう。

描寫的内容と心理的内容、それらが藝術の内容を形作るすべてであらうか。

形式主義的な傾向の強い音樂美學者ハンスリックでさへも、純粹形式を充たしてゐる精神的な内包を無視してはゐなす (Haushick: Von Musikalisch-Schönen)。そして精神的な内包は、内容主義的美學において、藝術的内容の核心として重要視されるものであつた。例へばフイツシャアは、形式主義的美學を批判して、次の如き見解を表明してゐる。美的價値を純粹に形式的なるものと見なして、心の表現などの如き内容價値を、全く外から附加された別個の價値と考へること (チムメルマンの如く) は、重大なる誤解である、蓋し藝術作品において最も重要なものは、美学家や詩人の心の中の内包である、彼等の心の偉大さとその作品との關係は、外から結ばれあふ關係ではなくて、むしろ内から外に向つてはたらく關係である、形式はこの心の偉大さによつて伸ばされ、それと質を同じくする偉大な軌道を進むことができるのである (Fr. Hl. Vischer: Das Schöne und die Kunst, S. 59-60)。

このやうな思想には遠い先例がある。それはロンギノスに誤まり歸せられて來た『崇高論』の著者が、高次のな美としてヒトビトの崇高美ヒトビトについて陳述するところである。それによれば、「崇高美は高貴なる心 megalophrosune の響き聲にヒトビトほかならなす」(Longinos: De Sublime, IX, 2)。即ち、自然は人間の心ヒトビトの中に偉大なもの・われわれ以上に神聖なものに對する抑へがたい愛著を植ゑつけた、人間の想念 noēsis は、地上の全世界をもつてしても満足しようとはせず、われわれをとり圍む限界を超えて遙かに擴まらうと努める、例へば、人間は、如何に證明であり有用であつ

ても、小川の如きものに驚嘆はしない、むしろナイル河やドナウ河や、そして何よりも海原の如きものに驚きを感じる、また人間のともす燈火は純粹であり永續的でもあり得るに對して、大空の燈火は時には暗くなることもある、それにも拘はらず、人間が驚嘆するものは、かの小さな燈火ではなくて、壯大な大空の火である、更にそれにもましてわれわれを驚かせるものは、岩を噴き火の河を吐くエトナ火山の爆發である、綜じて人間を驚かせるに足るものは、單に有用なものや必要なものではなくて、常に或る異常なものでなければならぬ、實に崇高美は人間を神の大精神メカソロンの近くにまでも高めるものである、誤謬のない正確さといふものが非難さるべくもないことは勿論であるが、然し偉大さは實に驚嘆に値するものである、ホメロスやデモステネスやプラトントイカは、少なからざる誤謬を犯しながらも、よく崇高の境地に達することができた(XXXV, XXXVI)。

ロンギノスによれば、眞に卓越した藝術家の作品は、外形的な技巧の完璧をもつて人々に満足を與へるが如きものではなく、むしろその内面的な精神の高さが、抗すべからざる力強さをもつて人々を壓倒する如きものである。精緻な描寫であるわけでもなく、洗練された修辭であるわけでもないのに、聖書中の極めて簡素な一章句「神光あれと言いたまひければ光ありき」がなほよく壯大な響きを傳へて崇高美の實例たり得るのは、一にその想念の高らかさによるのである(IX, 9)。

かかる見解には直ちにカントの崇高論を彷彿せしめるに値するものがあるであらう。カントも崇高美における理性への深まりに注目し、「われわれの内なる根基」に基づけてそれを説明しようとした。従つて、いはゆる靜觀的な「積極的快」よりもむしろ驚嘆や畏敬としての「消極的快」をもつて特色づけられる。あたかもロンギノスが、比例や調和や修辭の如き技巧的要素を斥けて、専ら「高貴なる心」の想念に基づけて説明しようとし、壓倒的な驚嘆のパトスをもつて特色づけようとしたのと軌を一にしてゐる。もとより私が、小論において、特にこれらの事實を参照しようとしたのは、美と崇高との對立性に着目するためではない、むしろ、美的類型の如何を問はず、すべての種類の

美的なるものと藝術とが、たとへ質的および量的に種々なる相異があるにもせよ、その根源においては、ひとしく精神的内容を有してゐることを指摘したのである。現にカントでさへも、かの「主觀的合目的性」の原理を、單に感性的満足の原理に終らしめず、背後に「超感性的基體」の裏づけを見出し、「道德的善の象徴」としての美や「精神」としての天才の創作を論じなかつたであらうか（拙著「藝術の創」選と歴史参照）。

いふまでもなく、美的類型のうちで精神的内容の最も顯著なものは崇高美である。それは、時には高次の美として位置づけられ、時には「没形式的に」形式を破るものとして醜との近き距離を想はしめるものがある。ところが、この不均衡が否定的契機を媒介として一層強められるときには悲壯美の類型が成立し、逆の方向に向つていはば形式過多となるときには滑稽美の類型を形成するとも考へられるであらう。それらに比して、優美の類型は、むしろ内容と形式との均衡の上に捉へられるのが常である。のみならず、このやうな關聯は、藝術の歴史を形作る各段階の美についても、對應的に見出し得るといへるであらう（拙著「ヨーロッパの藝術」参照）。ヘゲルの區別した「象徴的・古典的・浪漫的」の三類型も、これを内容と形式の統一における比重關係の異動に基づいて考察することもできる。すべてこれらの場合を通じて、内容の名をもつて呼ばれてゐるものは、詳しくいへば精神的内容にほかならない。従つて、如何なる種類の藝術といへども、精神的内容から離れて成立することは不可能である。レムブランドの『夜警』について見ても、そこに見出されるものは、單に描寫的内容や感情的内容のみではない、更に深い層において、特殊な精神的内容が見られることを否定できないであらう。物議をかましたこの繪の作風上の特色は、平盤な描寫に満足しない、神祕的ともいふべき深さを追求してやまぬ偉大なる畫家精神を如實に物語るのである。勿論、彼の繪が、最もよく崇高美の範疇に妥當するといふ事實が、一層顯著にかかる實狀を表明するのではあらう。しかし他の作家に屬する作品といへども、それぞれの性格における精神の在り方を表明してゐることを否むことはできない。リップス風にいへば、それぞれの作品が、それぞれの作家の、それぞれの在り方における自我への復歸を物語るのである。

リップスの感情移入説に窺はれる根本的な主張の特色は、單なる心理學的立場の域を超えて、美的對象を常に或る特殊な精神内容の表現として取扱ふ點にある。美的對象としても、美的經驗としても、精神内容を捨象した形式は美的意味を擔ふことができない。リップスの言葉を藉りていへば、一切の美的價値は、「客觀化された自我價値の感情 Selbst-wert-gefühl」^{リヒトワイクフェユル}と云ふことになる。普通に考へられ易いやうに、先づ對象の客觀的屬性が意識されて、然る後にこれに何等かの主觀的感情が投げ込まれるのではなく、また連想作用を媒介として、客觀的側面と主觀的側面とが間接的に結合されるのではない。むしろ更に直接的且根源的に、自我の内的な共働作用^{ミットホッペン}の表現をもつて美的に價値あるものと見なさうとするのである。従つて、美的體験における快感の如きも、精神的作用としての美的經驗に向つて外から隨伴する心理作用といふのではなく、快感が自我の一つの精神的作用として考へられている。即ち、對象とそれに關する經驗との關係を場所として成立する快感といふよりも、對象そのものを一つの質的統一體として可能ならしめる快感なのである。即ち、美的對象が、精神的な自我の自由活動として、換言すれば、自我の本質の表現として成立する時、このやうにはたらく自我の共働作用が美的快感の地盤なのである。「自我價値の感情」とか「自我の共働作用の感情」といはれるものが、「快なる自我感情」にほかならない。従つて、いはゆる美的なる快感は、精神的活動に伴なふ感性的快感ではなく、それ自身が自我の精神的内容を感性的に表現しつつあるものと考へねばならない。であるから、かくして成立する美的對象・美的經驗・美的快感の根柢には、常に人間の生命的な「人格^{ペルソナ}性感情」が前提されねばならぬこととなる。

もとより、このやうな美の内容は、美的觀照によつて見出される美の内容であるとともに、藝術家の制作によつて、藝術の内容として作り出される。従つて、藝術の表現形式は、視覚形式・聽覺形式・言語形式として、如何に感性的形式をもつて現はれるほかもなきものであるにしても、常にかの描寫の内容や心理的内容に充たされざるを得ないのみならず、更に根源的な層において、右のやうな精神的内容を内包するもの、むしろその形式化、ヘーゲルのな

口物を藉れば、その「感性化」、もしくは「感性的に形象的な形成」として把握されねばならぬものである。ヘーゲルによれば、内容的なるものと形式的なるもの、いはば換へれば、いはゆる精神的なるものと感性的なるものが、藝術においては、分裂することを許されない。「藝術においては、精神的なるものが感性化されて現はれるものであるから、その故に又、感性的なるものは、精神化されねばならぬこととなるのである」(Hegel: Vorlesungen über Aesthetik, Bd. I, S. 67)。例えば、詩の創作に際しては、表現さるべきものを散文的な思想としてあらかじめ把握して、然る後これを一定の形姿や音韻に移すが如き態度、あたかも抽象的反省に對する裝飾として外から具象的なるものが附加される如き態度が採られるのではない。藝術的創造を營む藝術家の想像力は、いはば一つの理性的なるものとして、精神的内容を有するけれども、しかしこれを常に感性的に形成するばかりではない。藝術的創造力がその内容を意識するのは、ただ感性的形式においてのみ可能なのである。

一般に藝術的立場においては、哲學の場合とは異つて、制作の地盤をなすものは、思想ではなくて現實的な外面的形成である。勿論その場合にも、外面的な形態となつて現はれるものは内面的な精神であり、いはば現實的なるもの自體の眞理性と理性性が外面的に現象するのである。それはただ藝術的感動の刺激もしくは契機をなすに過ぎぬものではなく、むしろ外面的な感性的形態そのものの内容である。従つて藝術家には、このやうな對象の眞理性や理性性に對する深い洞察と思慮が要求される。但し、藝術的想像力の任務は、かの内面的理性性を普遍的命題の形においてではなく、具象的形態と個別的現實において意識することに存するから、哲學と藝術に共通なる一般の根柢をなしてゐるあらゆる事物の眞理性と理性性を、藝術は、むしろ宗教と同様に、決して哲學的思想の形で捉へてはならない。藝術家は自己の魂の中に醗酵するものを、彼に對して一定の形態を與へる現象において表現しなければならぬ。このやうな理性的内容と現象的形態との融合のためには、一方では冷靜な悟性の思慮と、他方では潑刺たる感情の活動との助力に俟たねばならぬことは無論であるが、その際重要なことは、現象的な感性化によつて外面化されてしまふ

一切の内容を、感情が初めて内的自己との主観的統一にもたらすと云ふことである (Vgl. Hegel, S. 380)。ここには感情の重大な意義と役割とが見出されてゐる。即ち、藝術家は、この感情によつて、制作の素材とその形成を、彼の固有の自己として、換言すれば、主観としての最も内的な所有として獲得するのである。そしてヘーゲルは、対象の内容が眞實に理性的な客観的形態において展開され、藝術的表現の主観的側面と客観的側面とを渾然と融合するところに、眞なる藝術的獨創性^{オリジナリテエ}を見出さうとした。即ち、獨創性とは單なる主観的興奮や主観的想念ではなく、むしろ眞の客観性と同一であり、それは、一方藝術家の固有なる内面性を形作ると同時に、他方対象そのものの本性を與へるものであつて、従つて対象が創造的主観性から生まれるやうに、藝術家の個性は、事象自體の個性としてのみ現はれ、いはば客観的な事象から生じるのである (S. 378 ff)。このやうな意味關係を可能ならしめる感情とは、單なる對象感情や表象感情ではない、感應された感情でもなく、投影された感情でもない。むしろ、形成された對象の内に、對象と對立する相對的な自己を忘却し、かかる忘却の底から眞に理性的なる自己を恢復しようとする愛の精神ともいへるのであらう (Vgl. Hegel: Bd. II, S. 149)。しかもそれは、視覺性・聽覺性・言語性を含む表象性の立場において實現するほかはないのである (拙著「藝術と」^{は何か}参照)。

如上の考察から明らかなことは、いはゆる描寫的内容及び心理的内容と精神的内容とが、必ずしも同一次元において見出されるものではないといふことである。藝術的形成に關する限り、前二者に對して、精神的内容は、いはばより深い層からそれらを貫いてこれを藝術的内容として可能ならしめる位置にあると同時に、前二者は後者に對してその實現の素材的役割を演じる位置にあるともいへる。そして、いづれの場合にも、いはゆる藝術の精神的内容とは、必ずしも藝術家の精神内容と同義ではない。藝術的實現以前のものでもあり得る藝術家の精神内容は、直ちに藝術的實現以内のものとしての藝術の精神的内容と同一のものと考えることができないからである。ところが他方において

ヘーゲルを典型とする觀念論美學の内容主義的立場においては、クリュスタルも注意したやうに、内容もしくは内包インハルトの概念が、あまりにも精神的或は理念的内包と同一視されてゐる (Kryстал: Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich?, S. 29)。それは藝術一般の形而上學的構造の闡明に關する深い示唆をもたらすとともに、浪漫主義的藝術思潮の特質にも通じるものがあるが、しかし一面では、プロテイノスの神祕主義と共通に、現實的な歴史的藝術の具體性を抽象化し平均化する危険がないとはいへない。フォルケルトも、美的對象は「形式となつた内包」であると同時に「内包に充たされた、もしくは表現に滿ちた形式」であると述べ、美的對象の形式を成立せしめてゐるすべての感性的側面は、その感性的の内に、常に何ものかを意味し、内面的なるものを表現する限りにおいてのみ、初めて美的にはたらくことができるかと考へてゐるやうに (Volkelt: System der Aesthetik, II Aufh., Bd. I, S. 39)。註、藝術の制作においても觀照においても、内容と形式との不可分の關係はもとより否定できないが、これを單に超越的な理念と感性的な現象との關係に歸してしまふことが、歴史的藝術の解明に關して果して十分なる意義を有するか否かは、頗る疑問であると私は思ふ。歴史的藝術の現實性にとつて重要であるのは、それが一樣に理念と現象との「絶對的同一性」の上に成立してゐることであるよりも、或は「感性的化された理念」の理性的性格に歸着せしめられることであるよりも、むしろかかる構造において意味づけられた現象の多様性であらねばならぬ。従つて、藝術的内容の最も重要な因子は、むしろ「感性的化」と呼ばれる事實、詳しくいへば「感性的形象的なる形成」そのものの中に見出されなければならない。

美術が視覚性の實現と考へられ、一般に藝術が表象性の實現と考へられる限り、個々の藝術作品がその感性的形式において顯著に特色を發揮することはいふまでもない。藝術家の自由なる「獨創性」が現實的に強く現はれるのもその面である。美術における「作風」や文藝における「文體」がこの面に偏して把握され易い危険を孕むのも不思議ではない。けれども感性的形式は、單に對象のそれでもなく主觀のそれでもない。又それ自體で藝術作品として實現

することもできない。あたかも表象性が、その實現に際して、對象的方向と作用的方向とに分極しながら自己を形作つたやうに(前掲冊)、藝術家の獨創性は、單なる主觀的起源に過ぎぬものではなく、却つて眞なる客觀性と同一であつた。もとより模倣的對象と描寫的内容とが區別されたやうに、獨創性を支へる客觀性は、認識對象的な客觀性ではなく、常に主觀の內的な創造性に由來するものであり、しかもこの主觀は常に客觀において形作られるほかはなかつたのである。牧溪の鶴と應舉の鶴は、現象形式において少なからざる相異を呈するが、鶴の眞實を盡してゐることに於いては共通であり、しかもその眞實たるや、同一の固定した科學的眞實ではなくて、互に區別せらるべき創造的眞實なのである。即ち牧溪の鶴は、鶴の一つの眞實を洞察したものとしての客觀性を擔ふけれども、それは牧溪その人より由來したものと解するほかなく、しかも畫家牧溪その人の內的な本質は、却つてかかる客觀性の獲得によつて初めて自覺的に形成される。端的にいへば、かかる鶴の眞實と牧溪の本質とは、實は同一のものである。かの獨創性と呼ばれたものも、かかる構造において成立するものであつた。そして少なくともヘーゲルにおいては、この構造を可能ならしめるものとしてはゆる理性性や精神性が考慮されてゐた。けれども、觀念論的にこのやうな抽象的地平が見出されるより前に、一層根源的且具體的に、むしろ生命的な地平が見出されねばならないのではないだらうか。蓋し、鶴と牧溪とが一方的模寫的もしくは限定的關係を結ぶのではなく、鶴の眞實が牧溪において形作られると同時に牧溪の本質が鶴において成立するといはれる時には、當然そこに鶴と牧溪との同一生命的な共存性が前提される。それは鶴を美的に見ることに於いて實現する牧溪の人間の生であるともいへよう。といふのは、人間の生は、孤立した個人的質存の内部に閉鎖されて實現するものではなく、何等かの對象もしくは環境に向つて開放されながら、かかる開放の内に相手との一定の關聯を確保することに於いて成立するのである。日常生活における知識的生にしても行爲的生にしても、常にこのやうな構造において成り立つ。ところが、これらの場合には、人間は、概念的にか意志的にか、常に現實的世界の何等かの羈絆の下においてかかる關聯としての生を営むほかはない。科學的知識も道德

的行爲も、このやうな生の姿である。しかしそこでは、人間は概念や意志の拘束から自由であることはできない。これに反して美的生活においては、人間は現實的世界の羈絆から解放され、それを超えて自由に、現に一つの對象の前に生きてゐる自我の根源に觸れながら對象の本質に參入することができる。その時、自我の存在性は日常的な自我性を超えて高められ、今まで眠つてゐた質的な層が揺り動かされて、日常生活においては到底到達し得なかつた深さが露呈するのである。しかもそれは抽象的觀念として意識されるのではなくて、一定の色と形をもつて形成的に自覺されるのである。飽くまでも色と形が見られるのであり、それを見ながら生きてゐるのである、けれども、その色と形の美が視覺的に作り出されるといふことは、彼自身の人間的生もしくは人間性が、何ものに拘束されることもなく、自由に、自覺的に形作られるといふことを意味する。かの獨創性といふものも、このやうな仕方においてはたらくほかはないであらう。もとより、メツカウエルも考へたやうに、藝術家の表現し得るものは、對象の「本質的核心」そのものではなくて、むしろそれに對する「觀照方向」^{シキウリヒトウケン}に過ぎぬではあらう (Meckauer: Wesentliche Kunst)。しかし、私はこの觀照方向が常にあつたやうな人間的生の内容によつて充たされてゐなければならぬと思ふ。

ことわるまでもなく、ここに謂ふ人間の生もしくは人間性とは、カントやシラアにおける如き、「超感性的基體」としての理念的な人間性一般ではない。一定の肉體と精神とを具へた人間が、彼にふさはしい性格や經歷や宿命を擔つて現に生きてゐるといふこと、換言すれば一定の歴史的社會的限定を免かれ得ない一人の個人が今ここに生きてゐることを意味するに過ぎない。一輪の花の前に生き、一人の主人公の生きる生涯の前に生きてゐる藝術家が、冷靜なる傍觀者として對象を描寫するのではなく、そこにおいて現に生きてゐる自己自身の生を色と形や言葉をもつて形成しつつ自覺すること、これが花の繪と一篇の小説の成立である。藝術における口常的羈絆の超越といふことが如何に力説さるべきものであるにせよ、藝術家は、花を見ないわけには行かず、主人公を見ないわけには行かない。その意味においては何等かの對象的拘束が避けられないといへるかも知れぬ。しかし彼は、純粹に視覺的にもしくは言語的に

それを眺めながら、現にその前に生きてゐる彼自身の實存的な生の内部に復歸することによつて、かかる羈絆を超越することができるのである。そこに形作られたものは、單なる對象の外観グロウではない、むしろ客觀化された彼自身の人間性である。但しこれは、もはや單なる「感性化された理念」に過ぎぬものではない。一定の對象の前に生きるほかもない一人の具體的人間が、自己の實存的な人間の生の自白として形作つた藝術的形像なのである。そこには、必然的に、彼を生かしてゐる血統と境遇と社會と、政治や經濟をさへ含むあらゆる歴史的社會的條件が、かく形成された人間の生の自覺を通じて、即ちいはば人間の內容として、それぞれに自己を語つてゐる。勿論、藝術においては、血統が經濟が直接に自己を語ることはできない、必ず生の自覺的形成を通じてみづからを告白するほかはないのであるが、しかし綜括的に藝術の人間の內容とも呼べるべき事柄の内に、人間生活を構成するあらゆる社會的歴史的要素が、究極的には人間の世界觀さへもが、何等かの形において關與してゐる事實を見逃すことはできない。それはかの描寫の內容の場合の如くに、客體的な素材的關聯においてではない、むしろ藝術制作の背後から、飽くまでも主體的に、人間の生の自覺を媒介として内に關聯するのである。しかしいづれにせよ、このやうな歴史的社會的現實との關聯を藝術の內容から拒否することは許されない。そこには、前に觸れた如き、「感性化された理念」に歸着せしめらるべき普遍性よりも、感性的形像の多様性を注目しようとするより重要な藝術考察、言葉をかへていへば、藝術の個性と歴史性との正しい理解へ導かれるために缺くことのできない鍵も用意されてゐるのである。

凡そ如何なる種類の藝術からも、このやうな生の内容を奪ひ去つてはならない。藝術から人間の内容を抹殺することとは、藝術を形骸化し技術視することにほかならない。けれども、この生の内容は、單に投げ出された生でもなく、眺められた生でもない。むしろ、一定の藝術的形態としてみづからを形作つて行く生である。ジムメルもレムブラントを實例として、藝術作品において、外的必然性としての形式よりも、内的必然性としての生が重要視される場合のあることを注意してゐる(Simmel: *Rahmlichkeit*)。けれども、この場合には、いはゆる生とは、いはば題材的に、肖

像畫に畫かれる人物の生に重點を置いて考察されてゐた傾向が強い。ところが、われわれの見出した人間の内容としての生は、客體的に見出さるべき生ではない、飽くまでも主體的な、藝術作品を形成して行くことによつて自己を形作り自己を顯現して行く如き生である。假にレムブラントの肖像畫のやうに、人物の深い生が捉へられてゐることが認められる場合にしても、この生は、再びレムブラントその人の生の自覺に基づけて説明せられるべき筈のものであらう。

如上、私は、藝術の内容を考察して、描寫の内容・心理的内容・精神的内容・人間的内容の四層を區別することができた。それらは互に別個の次元において見出さるべき内容であると同時に、互に貫きあつて統一した藝術的世界を構成するのである。そしてこの四つの層は、並立的に互に對立するといふよりも、むしろ次第に深まつて行く方向において見出されるのみならず、後なるものは先なるものに對してより根源的なるもの、前なるものは後なるものに對してその實現の素材となるべき關係にある。ガイゲルも、藝術的價值を構成するものとして、次第に深さへの方向に向つて、形式的價值・模倣的價值・内容的價值を見出し、しかもこの内容的價值に屬するものについても、描寫對象の内に潜む精神的内包よりも、藝術家の對象把握の中に生きる精神的内包の方を、最も根源的且積極的なるものとして提出した(Geiger: Oberflächen = und Tiefen = Wirkung der Kunst)。この最後のものを一層直接的且主體的に捉へようとするれば、當然われわれが人間的内容と呼んだ生の内容に歸せしめられねばならぬこととなるであらう。

いふまでもなく、美術は視覺性の實現であり、一般に藝術は表象性の實現である。表象性とは、表象するものと表象されるものとを分極的に内から創造する統一的原理であるが、そこには右に見出して來た如き藝術的内容の充實、最も根源的には、人間の生の充實を見逃すことはできない。そして、表象性の實現たる藝術において、その形成の原理としての表象的形式の意義は極めて重大であるが、この形式も所詮はかの内容の形式たるに過ぎない。如何に單純なる形式といへども、常に上述の如き豊富なる内容に充たされてゐるのである。しかしそれは、既に明らかとなつた

やうに、「内容の存在方式」(リップス)といふよりもむしろ「生の自覚方式」と考へることが、一層眞相に近いであらう。形式の問題は、特に「作風」の問題として精密に考究されて來た。しかしながら、ここでも、藝術的内容の充實相が、十分に反省せられねばならないのである。

前 號 自 次

善の意味……………	田中美知太郎
歴史哲學の問題(元)……………	大西友太
アリストテレースに於ける 知性の構造(承前)……………	安藤孝行
ハイデッガーの近著(山内得立)	

ENGLISH OUTLINES OF THE MAIN ARTICLES IN THIS ISSUE

The outline of such an article as appears in more than one number of this magazine is to be given together with the last instalment of the article

Problem of Contents in Art

By Tsutomu Ijima

Since artistic production is evidently an act of 'formation' in some sense or other, the problem of form in art has hitherto been comparatively carefully examined by aestheticians; methodological reflexions on the concept of 'style', especially, have necessarily contributed in no small degree towards the achievement of stricter inquiries regarding this problem. The problem of contents in art, on the contrary, seems to have been left more or less obscure; which even endangered in some cases the idea of 'style' to be petrified into a futile concept cut off from any reference to the contents. In consideration of such a state of things, the writer takes up in this article the neglected problem of the contents in art.

People in general take it to be the concern of the contents, 'what' the art represents, and that of the form, 'how' it represents. But since the mere objects of artistic representation, or the materials of it, are so-to-say "what existed before artistic realisation" (Konrad Lange), it will be difficult to regard them at once as the 'contents' of art, i. e., as what are contained in the art itself. We could not speak of the 'contents of art' with any consequence, unless therein the mediation of the act of formation, in one way or another, by the artist should be presupposed. Nor will it be simply a matter of form with no reference to contents, 'how' the artist carried out his representation.

Starting from these considerations, the writer has been led, after a careful analysis of artistic contents, to find four strata in them, which might be named the 'representative', the 'psychological', the 'spiritual' and the 'human' respectively. All of these four, while they are on the one hand to be found as distinct strata each in its own dimension, are on the other hand so related to one another by way of a series, that the posterior be more of the fundamental and more of the source in relation to the prior, and the prior be in the position of something like materia to be actualised in the posterior, thus constituting by their mutual penetration the unity of an artistic world.

Aristotle's Concept of Intellect*

By Takatsura Ando

Aristotle's division of intellect into the theoretical and the practical is based not on our different attitudes in meeting the objects, but on the natures of respective objects themselves; and this is the reason why the interpretation of Julius Walter, who dares to admit theoretical knowledge in regard to practical objects, cannot be agreed with. Aristotle denoted the practical intellect not only as λογιστική (calculating) and βουλευτική (deliberating), but also, though rarely, as δόξαστική (conjunctural). But the δόξα (conjecture or opinion), we should be reminded, is regarded by Plato as a sort of knowledge, which is mutable, accidental and special, in contrast with επιστήμη (science), which is eternal, necessary and universal.

Plato, however, is found also to have divided knowledge into the pragmatic (πρακτική) and the scientific (επιστημονική), and further subdivided the former into the critical (κριτική) and the commanding (ἐπιτακτική). Aristotle's view of intellect is an improvement on this classification of Plato's: the practical intellect of Aristotle includes both the 'commanding' and the 'pragmatic', while his theoretical intellect roughly corresponds to what is called by Plato the 'critical'. As for the δόξα, it is for Aristotle neither practical nor theoretical