

芸 術 と 技 術

吉 岡 健 二 郎

一

学問とよばれるものは、我々及び我々自身をとりまく事物や現象についての確実な知識の領域を拡大して行くことを、その一つのつとめとしている。知識はできる限り客観的であり且つ普遍的でなければならぬ。そして人間の努力によって獲得された知識は、混沌とした現象世界の大海の中で、さながら明確な輪郭をもった一個の物体の如く屹立し、人間によって作られた人間自身の為の砦の如くにみなされる。人間は知識を獲得することによって自己の無防備感から脱却し、自己の憩うべき世界を見出すことになる。

一つの知識を獲得するために、一人の人間がどれ程大きな犠牲を払わねばならなかったにしろ、一度び明確な形態をとるに至った知識は、客観的なものとして万人の共有財産になる。それは恰も物品の如くみなされながらしかもそれを求める凡ての人に譲渡されつづけて尽きることがない様に思われる。

けれども或る物品の如き知識は、もしその知識が内外外界の変易常なき多様さから、我々を守ってくれる有効性を失ったとみなされる時は、遠慮なく捨てられ、新しい、より有効な知識にとって代られる運命にある。それは知識と

いうものの物品的な性格から生ずる必然的ともいふべき運命である。即ち、知識は蓄積されつつ同時に絶えず修正されて行く。修正の過程は、内外世界の諸現象と、既に獲得され所有されている知識との照合を通じて行なわれる。照合乃至検証が等閑にされるならば、知識は次第に人間によってかつて作られた砦という以上の意味を持たなくなり、現在の人間が頼るべき砦ではなくなってしまう。学問の世界で追求する知識と、世に言う物識りの知識との相違は、前者が努力して獲得されるものであり且つ現象界との照合を通じて絶えずその有効性を検証する人間の主体とのつながりを持っているのに、後者即ち物識りのそれは、いわば百科事典を暗記して得られた様なものでしかないところにある。事典の記事を修正して行くのは学問的に獲得された知識なのである。

知識というものが対象についての明確な概念を作り上げることだとするなら、所謂哲学とか反省とか思索とかいった名で呼ばれるものの役割とは、どの様なものなのだろうか。それは対象についての正確な知識を提供する働きというよりは、むしろかかる知識獲得の方法そのものについて検討を加える作用だと考えられる。従ってそれは知識を獲得する作用そのものの様に対象に直接的な形で接触するのではなく、むしろ対象から離れ、対象の扱い方、対象への接近の仕方など人間の主体的な態度の面に注目するといえるのではないだろうか。それ故に又、思索とか反省とかは、或る種の倫理的性格を帯びてくる。なぜなら正確な知識を求めることは人間の行為ではあるにせよ、その行為の目的は正確な知識という客観的なものであるに對し、思索や反省は、その様な客観的知識を獲得しようとする人間の行為乃至態度そのものを問題にするからである。もちろん直接的知識を追求することと、かかる追求自体について反省することとは同一人の中で生起するのが通例であろうし、又学問的な意味での知識の追求とはその様なものでなければならぬと考えられる。

以下に於いて芸術と技術との関係について少しく考察してみるが、それにはまず両者の関係が現在いろいろな形で問題にされ、且つ美学上の話題になっているという具体的事実を承認することが前提されている。そしてその上で何

故その様な事態が生じたかについて考えねばならない。

ところで考えるということは、いうまでもなく何かについて考えるのであり、且つ現在進行中の状態にある。我々は考えることによって何事かを次第に明らかにして行くわけであろうが、それは同時に考えることによって我々自身の存在を確保して行くわけでもある。そしてもし又我々が言葉を通じて考えるならば、言葉は我々がそれを通じて一つの確実なものに到達するための手段でありつつ、しかも同時に我々が存在しうるための条件でもある。従って言葉に於いて思考する時には、我々はただ言葉に於いてのみ存在するのである。又言葉を使用する時、言葉の意味が一義的に明確であれば、かかる言葉によって構成される世界も又明確であろう。更に又我々自身の存在にも何ら不明確なところがない。しかるにもし言葉の意味が不明確であったなら、我々が言葉を通じて、言葉に於いて、確保せんとする我々自身の存在も又不明確とならざるを得ない。逆に我々の存在の曖昧さは、言葉の曖昧さに外ならない。

我々は言葉の意味が歴史的に変遷することを知識としては知っている。しかし言葉によって自己の存在を確保しようとする時には、少なくとも変遷する言葉の現在に於ける意味を明確にしなければならぬ。さもなければ我々は言葉に於いて確固たる存在を築き得ないからである。それは変遷する言葉の意味を、現在において固定することではあるが、我々は固定することによってしか存在し得ないという一面を持つように思われる。又言葉は根本的に多義的であり流動的であり変易するものとしても、我々は変易するものにおいて自己の存在を確保するしか致し方がないのである。

芸術と技術との関係について反省するといふとき我々にとって問題なのは、過去の人々がそれらの言葉をいかなる意味において用いたかを知ることだけではなく、現在我々がいかなる意味において使用しようとしているか、又使用するのが望ましいかを検討することである。我々はただ知識を集めさえすればよいというものでもなからう。何故そのような知識を求めるのかについて反省や思索を行なわねばならない。又何かについて発言する人は、発言する必要

があると自ら判断するが故に発言しているのでなければならぬ。

ある事柄について正確な知識を得たいという我々の直接的第一次の欲求からみれば、その様な欲求自身を対象化しそして検討するということは間接的第二次的な問題に属する。しかし我々の第一次の欲求を単に個人的なもの好きに終わらせないためにも第二次の思考が絶えず並存させられねばならぬし、それが反省や思索ということの役割ではないだろうか。一つの発言をする人は、意識すると否とに関わらず自ら一つの哲学を語っているといわねばならない。ヴェントウリが『美術批評の歴史』を書いたのは、単に過去の人が美術に対していかなる態度をとったかについての知識を展開してみせるためだったのではなく、むしろそれ自身が一つの哲学だったのである。そして又知識を追求する態度それ自身が歴史的に制約されたものであるからこそ学問の歴史も生ずるわけである。

さて我々は言葉において考えるのであるが、周知のように我々日本人が現在使用する言葉の中には、多くの外来語が混入している。新しい考え方は新しい言語ないしは散文の形式を必要としたのであり、しかもその様な形式が生まれるために外国語の翻訳語が大きな役割を果たしたのである。『我々の認識の努力やその成果といったものが我々の言語の発展状態に関わっている』(M. Bense. Aesthetica I. S. 96) とすれば、明治以降の日本人は、欧米の言語に接触し、それとの摩擦を経験しつつ新しい散文の形式と、新しい思考法とを生み出す努力をしてきたといえよう。

もしそれぞれの言語体系がそれぞれ有機的な生きた統一体であるとするなら、一つの言語体系に属する或る種の単語を撰び出し、別の言語体系の中に組入れるということだけでも可成り大きな出来事といわねばならない。我々の場合でいえば新しい事態を端的に表現すべき言語を我々の従来の言語体系の中に見出し得ないと思ったからこそ新しい言語を採用したのである。それは同時に我々が採用した新しい単語(翻訳語)の背景にあるもの、その単語を生み出し使用している文化そのものをも何らかの形で受容することを意味する。

先にも述べた様に知識は客観的な物の如き性格を持ち、従って外国から食料品の様に輸入することができる。又言

葉もある意味では知識の如く輸入することができる。即ち言葉の定義といったものは、文字通り知識として獲得することができる。けれども言葉の定義を知っているということは、まだ本当の意味で知っていることにはならない。或いは言葉を所有しているとはいえない。言葉を知っているということは、言葉を実際に使用しようということ、又その言葉において自己の存在を確保し得るということであらなければならない。我々が現在用いている芸術と技術という語は、英語のアートとテクニクスに該当するものと考えられている。そして日本語の芸術と技術という語が、ほぼ現在の様な形に定着しはじめたのは、明治三十年代以後、つまり大塚保治、夏目漱石、深田康算といった人々の登場と並行している。

明治の初期に於いては、今日の我々が芸術と呼ぶ筈のところを美術と呼んでいる。例えばフェノロサ述大森惟中訳の『美術真説』では、美術という語で音楽、詩歌、書画、彫刻、舞踏を総括しているのに対し、漱石の『草枕』では、これらが芸術という語で呼ばれていることを考えてみればよい。そして又明治に先立つ時代において芸術といえれば、それは美的価値の実現の術という意味には用いられていなかった。即ち武芸、雑芸、更には賤術の意であったのである。従って我々は江戸期における芸術という語の意味を、今日我々が用うる如き新しい意味に作り変えるために、美術という語を媒介しつつは三十年余を費やしたといえるだろう。

テクニクスの訳語に至っては更に一層不安定であり、大正期に入ってもまだ技術という語が定着していない。即ちアートの訳語と同じ語、つまり術、芸、技などが当てがわれ、又個人的能力としての術一般芸一般よりも学問的、知的性格が強いという意味で、芸学、術学、一般芸術論などといった語があてられている。勿論外国語自身を一個の物体の如くみなし、その忠実なコピーを作る様な具合に訳語を決定するなどということはできない。二つの国語がそれぞれ異なった文化を背景とする異なった有機体である以上、変形や歪曲なしに一方から他方へ移り得る筈がないのである。

我々は現在芸術という語で、主として美的価値を実現しようとする人間の創造的な活動全体を総括しているわけであるが、芸術という語のこの様な用法は、外国の言葉遣いから学びとったものであり、従ってその意味では近々七十年位の歴史しか持たぬ言葉なのである。しかも一方我々が接した欧米の文化の中でも自然科学の発達と、それに基づく生産技術とが資本主義社会の下に急速な進展をとげ、従来の芸術という觀念がゆるぎはじめていた時期に当たるのである。つまり我々にとっては美や芸術の問題を理論的に解明するという作業自身かなり困難であるのに、その上用語上の不安定さという大きな障害が加わってくるのである。我々は国外における新しい事態について知るだけでは済まず、我々自身の言葉の使用法について絶えず考えて行かねばならないのである。

二

我々は現在芸術とは美的価値の実現を目指す人間の創造的な活動性だと考えており、且つ素材の加工を通じて逆に自己の内的直観を明確化して行くことだと考えている。美的価値や内的直観は、制作にとりかかる時にはまだ漠然と予感される目標の如きものにすぎず、制作行為を通じてのみ次第に明らかとなり、やがて一筆一語もつけ加える余地がない、換言すれば作られたもの自身が作者の加筆訂正を拒絶する如きものになってしまう瞬間、はじめてその姿を明らかに示す様なものである。

これに対し技術という語は、制作の全過程についての正確な知識と見通しとを持った人間活動についていわれるのが普通である。それはためらいながらの制作ではなくて、獲得さるべき目標が制作行為に先んじて明確に把握されている。その制作のどの段階をとり上げても、それは目標達成の為に必要な手続きであり、芸術においてみられる様な試行錯誤や無駄めいたものがない。つまり芸術においては行為を通じて目標をはっきりと自覚して行くことが問題であるのに、技術においては明確な目標とそれを実現する手段の体系とが行為以前にまず問題となる。芸術は時間的継

起を必然的に伴うが、技術ではいわば凡てが同時存在的であり空間的であり、空間的配置が未確定の間は未だ技術になつていないとさえ考えられる。勿論、新しい技術の開発などといわれる時には、新しい目標の発見と、その目標を實現すべき手段の探究が問題となるわけであり、それは一種芸術的ともいうべき創造性を内蔵しているといわねばならない。しかしそれが空間化され知識化されないうちは、未だ技術ではないのである。技術は一種の知識とみなされるからこそ技術の導入だとか輸入だとかが語られるわけであり、逆に芸術作品の輸入ならとも角、芸術の輸入などということとはあり得ないのである。又新しい技術を開発する人間の創造的能力そのものを輸入することもできないのである。

要するに芸術という語は人間の創造性乃至はその結果たる作品を指す語として使われ、技術は経験によるにしろ学問によるにしろ計算され計量された行為、或いはその見取図といったものを指すというのが一般的用法だと思われる。何れにせよ、我々は直観や想像力の活動によって不確実不明瞭な世界から確実明瞭な世界へと飛躍する能力を創造力と呼び、かかる能力が主導的立場にある世界を芸術と呼んでいる。

一方技術と呼ばれるものは、所謂勘や経験によって誤りなく目標に達する人間的行為を指す場合と、技術導入などという時の技術の如く、明確に秩序立てられた知識を指す場合とに分けられる。そして前者は芸術に近い技術であるし後者は学問に近い技術である。

現在芸術と技術という形で対立的に扱われる時には、この後者つまり学問的性格の強い技術のことが考えられているのだといわねばならない。従つて芸術に対立するものとしての技術とは、例えば建築家の設計図を現実の建物とする肉体的労働の如き技術活動のことなのではない。かかる意味での技術は芸術の一部なのであって殊更とり出して対立的に論ずる必要がないのである。現在芸術に対立する技術とは、学問的な秩序だった方法によって開拓されて行く世界のことなのであり、又かかるものとして直観や想像力を主たる糧とする芸術に対立しているのである。勿論現代

において問題とされる技術も科学的な研究者の努力によって開拓されるものである以上、研究者の人間的な迷いや悩みや試行錯誤や直観や偶然などが作用するに違いない。しかしそれらは凡て目的とそれを達成する手段との体系的把握という確実な知識に至らんがためのものであって、研究者の人間の努力の大小や悩みといったものが獲得された客観的知識の価値をいささかも増減させないのである。誤解を恐れず単純化して言えば、芸術において人間はあくまで自己自身であらうとするし、技術において人は自己を空しくし自己を手段たらしめようとする。そしてここに現代における技術の強みもある。即ち技術では飽くまで客観的な知識の獲得ということが一つの目標なのであり、新しい技術の開発をめざす人は、既に獲得された知識をより一歩押進めんがために献身すればよいからである。

我々が今日語る技術とは、単に物を作る時の手先の器用さとか、言葉の配列の巧みさ等の事ではない。それらはむしろ芸術内部の問題であり、その様な意味の技術は画家のテクニクといった題名の下に扱われるべきであろう。繰り返していえば芸術に対立する技術とは、自然についての科学的研究と、その人間的目的に即した組織的応用のことなのである。新しい技術の開発は特許によって保護されるが芸術の世界には著作権はあっても特許権はない。現代における技術が知識の性格を強く持つ一例といえるだろう。つまり芸術においては芸術によって生まれた作品自体と芸術とが切離し得ないのであるが、技術に於いては作品を生み出す過程についての知識や方法が問題にされる。そして個人の実際的能力として、その個人と生死を共にする如き技術は、次第に芸術の側へと移されてくる。即ち芸術とは計量され得ぬ世界として計量化を目指す技術とは区別され、技術は科学的探究という性格を強めて学問に近くなる。いな学問そのものが次第に探究の技術といったものになってくる。

ところでしばしば言われることであるが、美的価値創造の行為としての芸術と、手仕事としての技術（科学技術ではない）との分離ということは、そう古いことではない。古代、中世を通じ芸術と技術とは共に手仕事乃至は物を作るたくみさ或いは能力として扱われてきたのである（Collingwood: Principles of art, Munro; The arts and their inter-

relations, Baumeiler ; Ashtenik, u.s.w.)。それは芸術家として呼ばるべき人たちが古代中世において占めた社会的地位の低さということと並行する現象とも考えられる (Coulton ; Medieval Panorama)。

我々が芸術を単なる手仕事としての技術から区別する場合には、芸術に対して美的価値の実現という性格及び創造的な個性という観念を認めることがいわば通念ともなっている。けれどもかかる芸術概念は、ルネサンス以降の美学思想の中で育ったものという外はない。

美的なもの (Das Ästhetische) の独立的価値を認めるという傾向は、ヘレニズム以降の古代世界に於いて既に或程度指摘されうるであらうし、そのことは近代の美術館と性格的に近いものが、この時期以後作られていることからも察せられる (Grassi ; Die Theorie des Schönen in der Antike, S. 14, 80ff.)。同様に又個人の登場ということ及び物を作る能力に関する考え方の変化という現象が前三世紀以降生じてくる (Ulmer ; Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles, S. 230)。従って美的価値の独立性と個人の創造力の発見という二つの条件が既に準備されていたわけである。にも拘わらず例えばプルタルコスは次の如く語るのである。

「育ちのいい若者は、ピイサにあるゼウスの像をみてもフェイディアースになりたいとか、アルゴスにあるヘーラーの像をみてもポリュクレイトスになりたいかと思わないし、アナクレオンやフィレーモンやアルキロコスの詩を楽んでもこれらの詩人になりたいとは思わない。と云うのは、作品がその美しさで我々を喜ばせたとしても、その作者が尊敬に値するとは限らないからである。」(プルタルコス英雄伝、河野与一訳第三卷八頁)

つまり古代末期にみられる多少とも近代的芸術概念に近い考えも、芸術活動をその職業とする人達に対する社会的蔑視の点で近代的なそれと異なる。そしてヘレニズム期以後のかかる芸術観ですら中世にとっては完全に異質なものになってしまっているのである。

Ars という語を今かりに芸術と呼ぶとすれば、中世においては所謂自由芸術と機械的芸術との別がある。文法、修

辞、弁証法の三学科及び算術、幾何、天文、音楽の四学科が自由芸術として五世紀のマルティアヌス・カペラと結びつきつつ中世における自由人に相応しき教課の基本となつていたのである (Assunto; Die Theorie des Schönen in Mittelalter. S. 18)。

一方絵画や彫刻の如き制作活動は、紡織や農業、航海術などと共に機械的芸術に数えられ、自由芸術にくらべれば学問的理論的性格を持たず、単に実的な必要に應ずる手仕事として一段低くみられていたわけである。従つて画家、彫刻家、建築家などが文人と同等の地位を占める様になるためには、これらの造形芸術家達が理論に関わる人達となる必要があつたのである。即ち彼等は、彼等の仕事が自由芸術に係するものであると主張し且つそれを論証することによつて自らの技術と社会的地位とを高めねばならなかつたのである (Baumler, a. a. O. S. 67)。

ルネサンスの所謂芸術家達、アルベルティ、ピエロ・デラ・フランチェスカ、レオナルド、デュラーなどが何れも芸術に関する理論的著述を残していることは、それまでの芸術家にみられぬ特色なのであり、これは同時に手仕事としての芸術を、自由芸術の位置にまで高めんとする意図を含んでいたのである。しかもそのことは中世のギルド組織内部での職人的技術そのものを高く評価するといういわば物の見方の変化に尽きるのではなく、むしろ従来存しなかつた新しい技術概念の創出を意味したのである。芸術家が理論的著作をのこす様になつたということは、芸術的な表現や形成の問題が、従来知られなかつた仕方で意識化され、又その問題の説明が試みられ、更には芸術の基礎を学問的認識によつて地固めするということだったのである。

例えばレオナルドにとつて絵画とは単なる機械的技術どころではなく、幾何学、天文学、気象学などと並ぶ学なのであり、更にはそれらの知識を利用し且つそのり越えて行くものとさえ考えられている (樞分一弘、レオナルドの *Stenografia Pittura* の概念について、美学五三号)。ルネサンスの芸術家達が集中遠近法や比例理論、陰影構成、自然事物などを研究し、そこから得られた合理的知識を芸術に応用したということは、単に技法上の新機軸を考え出したというだ

けのことではないのであって、むしろ芸術そのものによって又芸術において、世界についての新しい認識を獲得するということなのであった。即ち芸術とは自然についての認識の形式なのであり、新しい形式の学問なのであった。

ホワイトヘッドはレオナルドの中に近代的なものを見方全体の完全な先駆者を見出し、彼をベイコンよりも一層完全に科学者であったとしているし、ヤスパースもほぼ同じ意見である(Whitehead: *Science & the modern World*, p. 43. a. Mentor Book. Jaspers: *Leonardo als Philosoph*). 美術史学者のフライは近代的精神が芸術を通じてはじまると言うことを次の様に述べている。即ち、

十五世紀及び十六世紀初期の精神的發展を概観して直ちに明らかとなることは、造形芸術の優位ということである。これにくらべれば当時の哲学は著しくおくれをとっている。マルシリオ・フィチーノやピコ・デラ・ミランドラの如き人物、否更にニコラウス・クザヌスの如き人ですら、その歴史的意義の点では当時の偉大な造形芸術家に比肩し得ぬということは、殆んど疑う余地もない。文芸も又十六世紀になって漸々指導的な、そして道標的な役割を支持つに至るのである。もし又自然科学の歴史をひもとくならば、新しい自然科学的認識や方法の設立は、概ねコペルニクス、ギルバート、ガリレイ、ケプラー、フランシス・ベーコンといった人達と結びつけられ、従って当然近代的世界像の科学的形成ということは造形芸術より百年乃至百五十年遅れてはじめて成就されたことだという点に気がつくのである。

要するに中世から近世への決定的な転換は、まず第一に、そして最も明確に、造形芸術の中で現われるのである。それは又、視覚的な体験、世界についての新しい見方、世界の物体性と空間性、更にはその事物的實在性についての新しい把握といったことを示しているのである。(D. Frey: *Mannerismus als europäische Stüterscheinung*, S. 11. ff.)

従って歴史的にみた場合、ルネサンスの造形芸術家は、近代的世界像形成のための先駆者という名譽を担うと同時に、自己を手仕事職人としての技術者の地位から自然界の探究者へと転せしめたのであり、又従来機械的技術の概

念を質的に轉換せしめたのである。

ポイムラーは、ルネサンスの芸術家とは、今日我々が芸術家と呼ぶ人達よりもむしろエンジニアと呼ぶ人達に近いといっている (Baumeier: a. a. O. S. 69)。しかも更に重要なことは、このエンジニアとも呼ばれるべき人達によって新しい美の観念が創り出されたという点であろう。絵画についていえば、それは視覚体験そのものから出発しつつ手の働きによって視覚の対象を把握することなのである。絵画を完成するために熟練した手の参加が必要であるということ、つまり肉体的労働が必要であるということは、絵画の欠点ではなくて長所なのである。精神の中で企画するということと実際活動によって確かめるということとの合致、換言すればガリレイの場合の仮説と実験の合致の如き確実さの上に立つからこそ、認識を生む学としての絵画の権利が保証されるのである (Vgl. Flemming: Die Begründung d. modernen Ästhetik u. Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti. S. 38. ff.)。

かくて感性的知覚と芸術と美とが結合されつつ論ぜられるようになり、従来知らなかった芸術美という概念が生まれてくる。ルネサンスは芸術の自律性と感性的美とを発見したといえるだろうが、これと共に美の相対化がはじまるということも否定できない。かかる事情をアストントは次の様に要約している。

『近代詩学は主観的戦闘的趣味の絶対化であり、従って、何らかの形で経験的なものにその源を有している。これに対し中世の美の定義は思弁的であり経験に基づかない。中世では凡ゆる美しい事物の経験に先んじて美そのものとは何であるかを定義しようとする。そこでは客観的にそれ自身で美しいものが問題なのであり、それを知ることが我々の経験の対象を美と判断することを許し、美とほめらるべき対象の産出を可能ならしめる。中世では戦闘的趣味が哲学的定義をうむのではなく哲学的定義が戦闘的趣味を基礎づける』 (Assunto: a. a. O. S. 64ff)。ルネサンスにおける新しい芸術概念の登場は、従来の機械的技術概念の変革のみならず同時に美のそれをも意味していたわけである。中世においては機械的芸術にすぎなかったものが、理論と美とに結合することによってその地位を向上せしめ、学問

と肩を並べるものとなると共に、その新しい世界把握の仕方故に、近代的学問そのものをきりひらく力にすらなつたのである。即ち、ルネサンス芸術のもつ学問的側面は近代自然科学として独自の道を歩みはじめ、美的芸術という側面は単なる手工的労働と区別されて美的価値の創造活動 (Beaux-arts) という道をたどりはじめた。

ルイ十四世治下のフランスにおいて一六四八年王立美術アカデミーが設けられた時、それはイタリアにおけると同様、ギルド組織下の技術家集団とははつきり区別された自由芸術家の集団とみなされたのであり、従つてここでは理論的研究もその仕事の重要な一環として行なわれたのである (Blunt: Art and Architecture in France 1500-1700, p. 185. 6)。かくて美を追求する術である芸術と、日常生活の用を便する技術との間の分離も次第に明確になつてくる。そしてかかる芸術概念に一つの古典的形態を与えた人としてカントが考えられる。

三

カントの美と芸術に関する理論は、主として判断力批判に於いて展開されている。以下にそれを要約して芸術と技術との問題を考える手掛りとしてたい。

周知の如く彼において自然の世界と自由の世界とは截然と分たれ、両者を混同することは堅く禁ぜられている。しかし彼もいう様に自由は自然の世界において実現せられねばならない。即ち、自由概念はその法則によつて課せられた目的を感覚世界において実現すべきものである。従つて自然は又、その形式の合法則性が、少なくとも自由概念による法則に従つてその中に実現さるべき諸目的の実現可能と合致するものと考えられねばならない。だから自然の基礎に横たわる超感性的なものと、自由概念が実践的に含有しているところのものとの統一には、どうしても或根拠がなければならぬ (Kant: Kritik d. Urteilstkraft, S. 11. Der philosophischen Bibliothek Band 39) 自由が自然の世界において実現されるとするなら、自然は自由実現という目的に対して合目的に自己を特殊化することになる。

判断力とはかかる合目的性を認識する能力であるが、断わるまでもなく判断力は自然がかかる合目的性をもつていと断定し、且つ自然に対してかかる法則性を与えるわけではない。ただ自然について反省することが可能であるために自己自身の法則とするにすぎないのである(Kant: a. a. O. S. 17)。つまり「特殊的經驗的諸法則なるものも又、やはり或る一つの悟性(たとえそれは我々人間の悟性ではないにしろ)が、恰も我々の認識諸能力のために特殊的自然諸法則に従つての經驗の体系を可能ならしめる目的で、それら諸法則を与えたのであるかの様な、そういう一つの統一を有するものとして考えられねばならない」わけであるが、それは「このような悟性が実際にあるという」ことではないのである(Kant: a. a. O. S. 16ff)。そして「この様な理念、つまり自然が隠れた悟性によって我々に協力してくれているといった考えが、原理として役立つのは、唯反省判断力に対してだけなのである。反省判断力とはいふまでもなく、与えられた特殊なものに対して普遍を見出す能力であり、具体的には「自然乃至芸術における美及び崇高に関する諸々の判定」として現われるものである。

ところで我々人間がこの經驗世界で作り出すものは皆個別的特殊的なものである。しかももしこれらがあくまで個別的でありつつ同時に普遍性をもつものとなりうるとすれば、その様な個物を作る時に制作活動を導いて行くものは反省判断力即ち趣味と呼ばれる判定能力を措いて外には考えられない。

カントが芸術は天才の産物であるといひながらしかも趣味が天才の翼を切るといっているのは、天才の奔放な想像力がともすると經驗の地平を離れ、従つて他人に理解できぬものとなつてしまふ危険を指摘しているだけでなく、芸術が美でありうるためには趣味そのものに合致するような個物を作り出さねばならぬということ語っているのだと思われる。カントにおいて天才とは我々の内なる自然とされているわけであるが、ここでも自然たる天才が、反省判断力に対して合目的に自己を特殊化しつつ經驗世界の中で自己を実現して行くという風に考えられているといえよう。以上の如く考えてくると結局第三批判において中心となるのは合目的性の原理であり、且これを自己の格率とする

反省判断力だということになってくる。物を作るということでも、もしそれが概念的知識の応用にすぎないのであれば、それは理論哲学の一部門ということにすぎず、何ら独立した考察の対象とはならない。従って理論哲学と実践哲学との中間に媒介的位置を占めるのは、単なる知識の応用部門としての技術的、実践的世界ではなく、反省判断力に關わる美的、芸術的世界だといわねばならないのである。

さてカントは彼の芸術論ともいふべき天才論に入る前に技術一般についてという節を設けている。そこに於いて彼はまず第一に、物を作り出す人間の行為として技術と自然とを区別し、技術の結果として生まれたものを作品と呼び、これを自然の所産たる効果(Wirkung)から分ける。自然から区別された技術は、第二に人間の側で学問と理論とから区別される。それはあくまで人間の実際的能力であり且又やり方さえ知れば誰れでもできるといふものでもない。第三に自由芸術と呼ばれるものと、質銀技術である手仕事とを区別する。前者は恰も遊戯の如くそれ自身で楽しい仕事として合目的になされるかのように見えるに對し、後者は労働として不愉快ではあるが報酬が魅力的だから我慢される仕事の様にみなされるとする。カントはここで所謂自由芸術と呼ばれるものにも一種強制的なもの、或いは一種の機械的操作といったものが必要であり、もしかかるものがなければ芸術において自由なるべき精神も、その肉體性を失ひ蒸発してしまう外はない事に注意をうながしている。つまりメチエを持たぬ芸術家などあり得ないといっているのである。以上の考察の後、カントは技術をその内部構造の面から機械的な技術と直觀的(aesthetisch)なそれとに二分する。前者は技術的行為に先んじて或觀念が存在し、それを実現するために動作(Handlung)が行なわれる場合であり、後者は快の感情をその直接的意図(Absicht)とするだけである。そしてこの直觀的技術は更に二分され、その一つが快適な技術であり他が美なる技術(芸術)である。前者は快が単に感覺(Empfindung)としての表象に伴う場合であり、後者即ち美なる技術とは快が認識様式としての表象に伴う場合である。この様にして技術一般の中から美なる技術即ち芸術が区別されてくる。つまり芸術は直觀的技術に属しはするが、しかしそれは単なる感性的感覺では

なく反省判断力をその規準 (Richman) とするものという形で規定せられる。

ところで芸術が美を意図するとは一体いかなることなのか。芸術が人間的行為である以上、それは到達すべき目標を持たねばならぬ。目標はいうまでもなく美である。しかるにカントに於いて美とは概念的に規定されるものでもなければ認識の対象でもなく、主観における認識諸力 (構想力と悟性) の自由なる遊動における一致の感情でしかない。してみると芸術は未知の目標に向かって出発する冒険旅行の様なものということになる。けれどもとも角目標に向かつての制作行為である以上、行為を内面的に規定して行くものがなければならぬ。カントは芸術に規則を与える才能 (天分) を天才と呼んだのである。芸術は天才によってのみ作られる。かかる才能は生まれつきの産出的能力なのであり、自然に属する。芸術的制作行為に規則を与える天才とは、生まれつきの心の状態であり、自然は天才を通じて芸術に規則を与えるのである (Kant, a. a. O. S. 160)。天才とはかくの如く自然の賜なのだからして、人は単なる努力によって天才、つまり芸術家になれるというわけのものではない。勤勉と学習によって得られるものは機械的技術ではあっても芸術ではない。しかし先にも触れた如くカントは芸術にとっても訓練によって陶冶された才能が必要であり、この様な才能があつてこそはじめて判断力の評価に耐えるよう素材を使用することができるとつけ加えている。しかし反面趣味にかなうものが凡て芸術作品だというわけでもない。即ち一定の規則に基づく功利的機械的技術の産物、更には学問上の産物ですら趣味にかなつたものでありうるのである (Kant, a. a. O. S. 166ff)。従つて我々は芸術を問題にする時、芸術制作に興味が不可欠であることを認めはするが、しかし趣味や判定の立場からだけ眺めるのは危険だということになる。ここで当然芸術をその内側から考える必要が生じてくるがカントはその点を次の様にのべている。即ち「天才とは与えられた概念に対して或理念を見出し、しかもこの理念に対して表現をみつけ、かくてそこにひき起こされた主観的心情の気分を、元の与えられた概念の附随物として他人に伝達しうる様な……一種の恵まれた関係」の中に成立つのである (Kant, a. a. O. S. 172)。カントは芸術制作の出発点に概念を置き、それを美

的理想念によって無限に広い地平へと解放させ、かくて心の中に或名状しがたいものをよび起こすことが天才の天才たる所以だとするわけである。出発点に概念を置くということは、芸術制作をまったくの虚無から靈感の火花を通じて形態が結晶してくる作用であるかの様に考える人にとっては常識的すぎるかも知れないが、絵画に主題があるのがあたりまえだった時代では、むしろ当然な言い方であろう。ともあれカントの考える天才とは、或概念から出発して構想力が自由に活動し、いかなる言語的表現によっても表わし得ぬ様な理念、つまり美的理念をみいだすことなのである。そして芸術美とはかかる理念の表現に外ならないのである。従って芸術とは概念的なものをそのまま表現するのではなく、構想力の独自の表象の表現をめざすものであり、単なる経験の限界を超えて横たわる或物に向かって努力するものである。カントの考えている芸術は、或理念的なものを目指す人間的な行為なのであって単に趣味に適合するものがそのまま芸術なのではない。

ところで美的理念の表現という時の表現とは何であろうか。彼は表現という言葉で感性化、具体化のことを考えているわけであるが、これには図式的と象徴的の二種がある。前者は悟性に対してそれに照応する直観がアプリアリに与えられる場合であり、後者は理性が考えるだけでいかなる感性的直観もそれに適合し得ない様な或概念に対し、尚且かかる感性的直観が与えられる場合である。勿論この場合では概念の直接的表現が行なわれるのではなく、ただ判断力の手続きが図式的表現の場合と類比的に一致するだけなのである。つまり表現できないものの間接的表現が象徴的表現と呼ばれることになる。芸術的表現が後者、つまり象徴的表現の仕方に属することはいうまでもない。

さてカントは芸術美が美的理念の表現であるという一方、芸術は美的理念によってその規則を獲得すべきだとしている (Kant, a. a. O. S. 210)。とすると美的芸術にとって美的理念とは表現さるべき目標でありながら同時に制作行為に規則を与えるものだということになる。目標であるからにはそれは獲得さるべきものであり未だ存在せぬものである。しかるに規則とは既に存するものでなければならぬ。従って芸術とは、美的理念との関係においてこれを見るな

ら、あるであろう状態に既になっているという一種パラドキシカルな状態に外ならない。もし行為を通じて新しい世界が誕生することを創造と呼ぶならば、芸術とは正にその様なものであり、又カントが芸術を天才の芸術としてその第一の特性に獨創性をかかげたのも当然であろう。つまり美的芸術においては、できた事が可能なのであって、可能であると分っていることをやったわけではない。更に又芸術とは主観の内なる自然に従った対象の生産であるが、その対象が反省判断力に対して合目的であるわけだから、芸術とは構想力の自由に委ねられつつしかも我々が合法則的と判定する外はない様な行為だということになる。勿論主観の内なる自然の生み出したものが我々に美的満足を与えるからといって、我々は自然が我々の満足を目的としてその様な作品を生み出したのだと考えるわけには行かない。もしそうなら我々は何を作るべきかという目的に関して自然から学ばねばならなくなるからである。芸術とはあくまで構想力の自由に委ねられつつしかも規則に適合している行為と考えられねばならないのである。しかもかくて生まれる世界が美だということになると、カントが「美は道德的善の象徴である」(Kant, a. a. O. S. 213) といっているのも奇妙ではなくなる。彼は美とは理性理念つまり道德的善として表現不可能なものを、いわば代わりに表現するのだと考えるわけであり、ここに彼のリゴリスト的性格がでていともいえようが、しかし彼は美を道德的善の象徴とすることによってのみ美の普遍性に対する要求も可能になると考えたのである。彼は勸善懲惡が芸術のつとめであるなどといっているのではない。美は人間主体の根柢に存する超感性的基体へと関係づけられてこそはじめて普遍性を持ちうると考えていたのである。そしてその限りに於いては美の産出をめざす芸術は、悟性的認識に基づく機械的技術と截然として区別されているといえよう。

以上がカントの第三批判における芸術と技術との説明の要約であるが、ルネサンスにはじまる芸術美の觀念、即ち芸術家の活動性と美との結合の觀念は彼によって超越論的な基礎づけを得たといえよう。しかし彼の場合、芸術と技術との区別はそれ程重大問題ではなく、むしろ美・芸術と学問、道德との区別の方が関心事だったといえる。彼の考

えている技術とは、自然の技巧 (Technik) という場合は除き、機械的技術のことなのであって、これはその行為の目的が理論的に規定されうるものだからして、ことさら学問や道徳から区別された独自の領域を形成するものとはみなされなかったのである。又芸術は一定の概念的目的を表現するものではなく、美的理念という構想力の内的直観の表現を指すものと考えられている。そのことは彼において理念としての美が生き生きと生きて居り、一つの価値目標として力をもっていたことを意味する。彼は実用的な目的をもつもの、例えば建築を論じているが、この場合カントが建築を単に人間が住むための実用的空間を作る技術という面だけでみていないことは明らかである。建築が芸術であり得るのは、あくまでそれが理念としての美の表現の一形式である点に認められるのであって、その実用的目的の面にあるのではないことはいうまでもない。かかる考えが古めかしくみえるのは当然であるが、さればとて現代建築が美という要素を実用的目的と同一の次元、つまり建築において考慮さるべきさまざまな目的の中の一つという形で扱う方がよりすぐれた建築観であるなどとはとても考えられない。むしろ美が人間にとって規範的価値として生きていた時代の方が、文化としても有機的生命を保っていたのではないだろうか。

ともあれ問題なのはカントにおいて古典的完成を示した芸術概念が、最近百五十年の歴史の中で次第に崩壊しはじめたという点なのである。即ち現代における芸術と技術という問題は、美とは関係のないと思われる機械的技術が科学技術の名の下に急速な変貌と成長を遂げ、そして芸術そのものに大きな衝撃を与え、芸術概念自身の変革をうながしつつあるかに思えるという事態の中に存するのである。

四

カントの判断力批判が完成したのはフランス大革命の翌年であり、英国では産業革命の歩みが徐々に進行しはじめていた。芸術の独自の地位が理論的に確保された時には、既にその様な地位を脅すものが動き出していたわけである。

大革命の翌々年一七九一年三月一七日には所謂「労働の自由に関する宣言」が発せられてギルド組織は解体され、個人は誰れでも自己の能力を社会に向かつて問う事ができるようになる。しかしそれは同時に教会や貴族の保護を失い、ギルドからも切離され、各人は自己の才能だけによって生きて行かねばならぬということでもあった。

又産業革命の進行ということは、自然科学を基礎とする近代技術が、次第に社会の前面に現われ、機械的技術による製品が価格の低廉ということを武器としつつ人々の間に滲透して行くことを意味する。

一般に美や芸術の問題は、人間精神の感情的側面に関わるものであり、又或対象に対する直観的情緒の反応に関わるものでもある。しかも感情は我々の精神全体に一つの色どりを与え、知的な働きに一つの方向を与えさえするものである (Vgl. Odebrecht: Gefühl und schöpferische Gestaltung, S. 20ff)。しかし芸術は単なる条件反射的な感情の問題ではなく、いわば感性化された知性とでもいふべきものの問題であり、又単なる知的問題がそのまま芸術の問題でないということでもない。即ち社会制度や生産組織の变革、更にはそれによって生ずる我々の環境の変化という事態は、いわば我々の生活全体に関わる問題であるからして、我々としても単に変化を知的に理解するだけでは済まされず、変化に対する感情的適応の態勢をも作り上げねばならなくなる。

芸術家の社会的な機能というものは、その社会の制度や習慣によって必ずしも一様ではないが、十九世紀以降におけるそれは、知的に变革された我々の環境に適応できる様な感情的世界を確立するということを重要な一面として持っている様に思われる。芸術は有機的な全体としての社会における人間活動の一形式なのであって、孤立し閉鎖した世界ではない。又社会全体の漠然たる感情に明確な表現を与えてそれを意識化すると共に、逆にかかる表現を通じて社会に共通感情を作り出すものでもある。

今かりに近代建築の歴史を振り返ってみるならば、それは新しい技術及びその製品が従来の建築家の觀念の中に異質物として侵入して混乱を起させ、やがて感情的な同化が行なわれて新しい建築が生まれるという過程をたどっている。

新しい材料（鉄・セメント・ガラス等）は従来のそれ（切石・木材）とは異なった新しい構造を要求し、新しい構造は新しい建築形態を求めるのである。建築についてみる限り科学を基礎とする近代技術が及ぼした影響は決定的である。従って芸術と技術とが対立すると考えるのは未だ両者の調停の道が発見されていないということ、想像力や感情の世界と知性の世界とが分離したままであるということにすぎないのかも知れない。又技術は物を作り出す手段の体系であり、それ自身は知的で中性的なものであるからそれを人間化すればよいといえるかもしれない。確かに新しい技術の開発は新しい芸術の可能性につながるわけであり、その限りでは科学技術の発展も芸術にとって喜ばしいことというべきであろう。しかしそれ程楽観できるかどうかが問題である。

先にも触れた如く、近代技術がそれまでの技術即ち手仕事とか物を作るたくみさとかいったものと異なるのは、それが自然科学を基礎としているからである。ところで近代技術は自然を変形し利用すべき対象として眺める。又技術は何かある状態や物を作り出す人間の作用でもあるが、かかる技術が自然に対する対し方は、自然から何かを引出すべく自然に挑みかかるといふ態度である。いままで隠れていたものが技術を通じていわば明るみに引出されるのである。従って技術とは覆をとること、露わにすることでもある。近代の技術は自然科学に基づくといわれるが、実際は近代技術的な自然観が近代自然科学を生んだといえよう。即ち近代科学はルネサンス芸術のもっていた精確な自然認識という側面を体系的に発展させたともいえるのである。科学的な研究とは、それに従事している人が意識するしないに拘わらず自然を発き出す作業に外ならない。ハイデッガーに言わせれば、自然は今や発き出され仕立てられ、役に立つべきものとして人間にさらされていく(Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*, S. 13-44)。又自然をこの様に眺めることが我々の命運(Geschick)なのである。しかも凡てのものが人間によって役立つものに仕立てられたものということになればそれは客観化された人間に外ならず、かくて『凡そ出会うものは凡てただ人間の拵え物としてのみ存するかのように外観』を呈しはじめ(Heidegger: a. a. O. S. 35)。人間は今や到るところ他ならぬ我々自身に顔をつき

合わす様な仕儀となり果てる。同様のことは物理学者のハイゼンベルクも指摘している。即ち自然科学にあっても研究対象は自然そのものというより、人間の問題設定の前にさらされた自然なのであり、その意味では人間は再び自己自身に出会うのである (Heisenberg: *Das Naturbild der heutigen Physik*, S. 18)。

我々が技術的態度で自然にのぞむ時、自然は我々にとって役立ちうるものという形でしか現われてこない。そして我々にとって対象とは、我々によって作られたものという性格を帯びてくる。我々は自分達が作り出したイメージを、自分が獲得した客観的な情報だと思い込む様な時代を作り出しつつある。そこでは空想の世界と所謂事実の世界との境界が次第に曖昧になってくるのである。オルテガが指摘する様に、馬鹿馬鹿しい空想と考えるものに出合っても、我々は単に馬鹿馬鹿しいと思うだけではなく、もしかするとそれは現実かも知れぬ、いや現実化されるかも知れぬと思ひ直し、その結果当惑してしまうのである。我々は今日、人間の無限ともいえる技術的能力の限界が解らないと自覚することによって逆に不安に陥っているのである。それ故オルテガは、我々の生きているこの最も技術的な時代を最も空虚な時代とみなすのである (Ortega: *Betrachtungen über die Technik*, S. 105)。我々は自然を発ぎ、自己の役に立つものに仕立てることへと駆り立てられているので、我々自身が自然をあばくという目的に対する手段の如きものになってくる。その結果、人間は今日、もはや真なる意味においては決して自分自身、即ち人間の本性に出逢う事⁴がなくなってしまう (Heidegger: *a. a. O.*, S. 35)。我々はただ影の如き作りもののみ顔を合わせている。

ここに於いて我々は芸術と技術との関係を、単に人間化された技術が芸術であるといった形では考えられなくなる。即ち芸術自体が技術の隆盛な時代の中で技術化され、カントに於いて判然と区別されていた様な形では区別しにくくなってきているからである。かかる徴候は既に十九世紀にみられるのであってフライは、ゼムベルやヴィオレ・ル・デュクの如き建築学者、モリスやO・ワグナーやベルラーへの如き芸術家などの考えが、技術時代の精神によって透されてゐることを指摘している (Deutsche Vierteljahrschrift, 1958, S. 21ff)。

かつてルネサンスの芸術が中世の職人的技術から分離して行く時、それはまず新しい芸術が学問的理論的背景をもつものであるということ、及びそれが美的観念と結びつくものであるということとの二点を、その推進力とした。従って理念としての美の姿が人々の規範的価値として、又人々が追求すべき目標として、何らの疑いも持たれなかった間は、芸術と技術との区別も又曖昧ではあり得なかった。又ルネサンス芸術は、近代科学技術の母体でもあったわけであるが、今や形勢は逆転して、芸術は自己から派生した科学技術によって脅かされる様な外観を呈するに至っている。その一例を我々は複製技術の発達にみる事ができる。

印刷技術の発達は、凡そ写真にとりうる限りのものを二次元の平面に還元してしまう。新しい可塑性は外見上原物と区別のつきかねるものを多量に生産する。録音技術の発達は、好みのものを好みの場所で再生する。更に映画や或種の前衛音楽においては、絵画や彫刻の複製にみられる如きオリジナルに該当するものがなく、オリジナル自身が複製なのである。しかも我々の生活の環境は、日々かかる複製品によって埋められて行き、かくて複製が我々の直接的な、つまり感覚にとつての現実という事になってしまう。そして原作の存在は次第に影が薄くなり、原作とは複製のための原作でしかなくなり、芸術とは複製しうるものの原作を作ることではなくなる。複製とは従来の考え方からすれば真なるもの（原作）の影にしかすぎない。しかし我々は今や影の方が真実であるといわねばならない様な環境の中に住んでいるのである。我々の真偽の感覚や判断力は狂わざるを得ず曖昧とならざるを得ない（ベンヤミン・複製技術時代の芸術、ブーアステイン・幻影の時代）。

もし芸術という語が今日でも尚なにか技術とは異なった人間的行為を意味すべきだとするならば、それは真偽の曖昧となったこの環境の中で、我々に直観的確かさを保証してくれるものでなければならず、又不確かの中に確かさを、変易するものの中に不変なものを見出そうとする努力でなければならぬだろう。

事実芸術という語は次第に我々の精神的創造性そのもの乃至は想像力の活動そのものに対する名称となりつつある

様にみえる。つまり芸術とは、あれこれの物につけられる名前ではなく、人間の或種の行為、否更に行為を導く直観的能力そのものに対する名称となってくる。その結果、作るという行為自体を自己目的化する傾向も生じ、行為の結果たる作品も従来のジャンル区分には納まらぬ様になってくる。しかしかかる考え方も、もし行為の意味や目的についての反省がなければ芸術と技術とを区別するめやすとはなり難い。芸術も技術も共にものを作る行為であり、芸術では作る行為自身を目的とし且それを楽しみ、技術は作らるべきものへの奉仕だといっても、しかし技術でもそれを自己目的とし作る行為自身を楽しみながら作ったらどうなるのか。芸術と技術とは人間の行為としては少なくとも外面的には区別のつけ様がないのである。むしろ両者の区別は、その目的とするところによって分けられねばなるまい。先にも述べた様に、現代の技術とは制作乃至生産の目的と手段とを、見通しのきく知識の体系として把握することなのであり、従って又学問的な探究の性格を持つのである。けれどもそれは知識である以上、常によりよき知識によって克服されとって代わられ、そして捨てられる運命にある。しかし芸術は、もしそれが可能なら、永遠的なものに触れようとする人間の欲求の現われなのであり、充実した現在の永遠化を願うものなのである。それは又従来言葉でいえば美を求める行為なのである。勿論美とは単に感覚的に快いものや女々しい感情の対象物といった意味ではなく、我々の自己超越の目標であり、更にいえば愛の対象である。

ヴォリンガーは彼の若年の書「抽象と感情移入」の中で、「厳密な意味で芸術といわれるものは、凡ゆる時代において或深刻な心理的要求の満足を求めたのであって、(中略)この意味でのみ芸術史は宗教史と殆んど同価値的な意義を獲得する」(Worringer: *Abstraktion u. Einfühlung*, S. 45, 1959. 版)と述べている。

我々は現在美による救済が可能であるか否かと問うよりも、救済欲求を失ったがために美をも見失っているのだといわねばならないだろう。そして又、我々は、愛する力をなくすにつれて芸術をも失ってきたのだと思わざるを得ない。しかしこの問題については稿を更めて考えてみたい。

(筆者 同志社大学〔文学部〕助教授)

Natur und Kunst

—Im Umkreis von der Problematik des
Schelling'schen Begriff der Natur (I)—

von Tadakatsu Yoshida

Kants Begriff von der Zweckmäßigkeit der Natur, mit dem zwar eine Beschaffenheit der Natur an sich gemeint war, bedeutet jedoch im Wesentlicheren das subjektive Prinzip der reflektierenden Urteilskraft. Der Begriff der Freiheit in der Erscheinung wurde von Schiller für das objektive, die Schönheit ermöglichende Prinzip gehalten, welcher Begriff doch ein Analogon zur subjektiven moralischen Freiheit bleib. Der genannte subjektive ideale Standpunkt und der Herdersche objektive reale sind bei Schelling dazu gekommen, miteinander vereinigt zu werden. Er sieht im Natur und Kunst je eine wirkliche Offenbarung der absoluten Identität, d. h. in der ersteren die reale Identität, und in der letzteren die ideale. Also sind Natur und Kunst dem Wesen nach identisch, und somit hat Schelling diejenige Einheit der beiden ans Licht gebracht, die seit Kant vielfachs erforscht worden ist. Aber seine Natur-und Kunstauffassung führte letzten Endes zur Spekulation der Schönheit als überzeitlicher Idee, wogegen so etwas wie "Ästhetik von unten" zustande gekommen ist.

Art and Technique

by Kenjiro Yoshioka

It is by means of clarifying the meanings of two words, 'art' and 'technique', that the author tries to defend the position of art in an age of technique.

In the course of history words naturally changed their meanings, and these changes in the meanings of words tend to result in rendering our thoughts indefinite and even in obscuring the meaning of our own existence. A historical investigation, therefore, might be helpful to our task.

As is well known, the separation of art from technique which serves only for practical purposes of daily life took place in Renaissance time, and since then art became not only a means to recognize various things in our world but also a human activity to materialize beauty. After Industrial Revolution, however, scientific technology has made an enormous progress, which gave rise to an age of technology; by now technique no longer means manual dexterity but academic knowledge.

The fact is that technology is predominating over our age, and influencing our conception of nature; we are now liable to regard nature as something to exploit and conquer. The exploitation of nature, however, stands in a sharp contrast with the love for nature which to restore, the author suggests, would be a defense of art in the age of technology. If we loose our capacity for love, we loose art, too.

Hume's 'Sympathy'-Ethics

by Masahiko Fukushima

David Hume tried to establish his theory of morals, which is contrary to the rationalistic ethical theory, on an emotional principle in human nature. According to this eminent successor of 'moral sense' school, the chief source of moral approbation is derived from 'the extensive sympathy with mankind', which is a particular kind of feeling because of its, though weak in degrees, yet general and constant agreeableness. By this extensive sympathy we can acquire an impartial standpoint of 'judicious spectator'.

But the moral judgement based on this particular feeling is not always said to have the positive power to produce men's unselfish actions. In order to satisfy Hume's own postulation that morals, instead of mere speculation, should have a strong influence on our actions, he must confine the application of his sympathy-ethics only to a certain limited situation, that is, to a society founded on the 'convention', which somehow expresses basic interests common to all people.