

Title	抽象の美：ウォーリンガー學説に依る一つの展望
Sub Title	
Author	守屋, 謙二(Moriya, Kenji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1928
Jtitle	哲學 No.4 (1928. 8) ,p.165- 214
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000004-0165">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000004-0165</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 抽象の美

——ウォーリンガー學說に依る一つの展望

守屋謙二

\*

美の思索は事實に發足する。藝術作品の儼存が我々をして物語らしむると共に、我々も亦それに就いて物語り得るのみである。即ち、ある美に就いて云爲し得るのみであつて、あるべき美乃至『無限の色の世界形の世界』には關與すべからざるところである。のみでなく、本來の美の領域にとつて、それらは單なる思辨上の虚構たるに過ぎない。

我々の問題は百濟觀音といふ一つの親はしき藝術作品の觀照に始まる。先づ、この作品に關する解釋の例證として、先年來朝したことのあるカール・ウヰットキットの科學的に精緻な様式分析を顧みようとおもふ。彼に據れば、七世紀の前半に亘る推

古時代の彫刻史の發展を分ちて第一に Tori-stil, 第二に Koreanischer Stil, 第三に chinesischer Mischstil, 第四に reifer Suiko-stil, の四期とすることが出来る。最初の止利佛師を中心とする様式から第二なる朝鮮風の様式に及ぶ徐ろなる推移、段階を辿つて、第二期の主要的作品たる百濟觀音にいたるとき、相互に時代が近接してゐるのみでなく、制作並びに受容の殆んど同一なる精神的背景が考へられるにも拘らず、傳承の相異と共に、その純粹なる Formproblem に於て自づと異れる世界が開かれてゐる。

止利の作たる法隆寺金堂の釋迦三尊は浮彫的構成であつて、嚴密なジムメトリイを持つた建築上の論理的法則に従つてゐる。姿體は一本の丸太プロツクのやうに固められ、各々の面には扁平なる効果があるのみであつて、些の肉モテリールンク付けも存してゐない。賦形に於ても、毛髪や天衣や裾裳などの題材による分化や、その寫實的制約が認めらるゝことなく、おほよそ現實的なるものは影をひそめて、たゞ總てが出世間の表徴となつてゐる。正面向きなることは、佛陀の無碍自在力を掌握する唯一の相貌であつて、その一つの展面の強調の故に他の總ての彫塑的要素をしりぞけて

ゐる。プロフィールにあつては、それが爲めに三次元的延長を持つた塊量の分裂性が抑制され、單調に生硬に固定したものを作つてゐる。又それらを包む基本的情趣は紀念像らしい嚴肅の感じであつて、ときには重苦しい憂鬱に陥ることさへある。佛菩薩の天上的な相形が、人間の肢體の如き限度のある對象性のみでもつて満足されない所以である。このことは、同じ時代に屬する夢殿觀音に就いても觀察されるるところであつて、そのすつきりと聳え立つ中世紀風な様姿といひ、或はその唇邊に噛みしめられた微笑の文學的内容といひ、フェノロサ、岡倉覺三以來特別な讃仰の的となりながらも、様式問題からみれば、やはり釋迦三尊と、殊にその脇士と深い脈絡があるものとおもはれる。

然るに、第二の朝鮮風の様式にいたると幾分別趣な形相上の要素が加はつて來る。こゝでも亦、ジメメトリによる靜平、塊量マッセの凝縮、取材的効果の撥無などといふ從來の構成法則が存立してゐることは云ふ迄もないが、しかも、今迄には見出されぬ新たな感情から出發する藝術上のテムパラマンや、想念が認知されるところから、従つて、形の問題に於ても別な解決の道が要求されてゐる。その實例が殊に

著しく百濟觀音の造型原理の上に示されてゐる。即ちこの觀音の胴體はもはや單なるブロックではなくして、長くそゞり立つ圓柱である。それ故に、彫塑的な丸味を持つにいたる。同時に、一層豊富な奥行の形成や、空間上の擴大が加はる。以前の様式では、一つの塊量に固定されてゐたものが、この像に於ては、種々なる形の集團に解體される。觀音の御手は軀幹とは全然獨立した意味を持ち、その上に天衣が輕ろやかに翻つてゐる。さへざるものもなき空間に張り出された二の腕には、弾力性があつて、撓むばかりである。彫像の容積や側面は植物にみるやうな豊かな變化推移を極めてゐる。それに應じて、微かな肉付けと柔かな奥行のある表面には、異様に波打つ レイベンディッシュヒカイト 生動性が感ぜられ、もはや止利様式にみる扁平な面の凝縮をとどめてゐない。その上、かの浮彫的な構成の拘束力はたゞれて、自由な空間の驅使が許されてゐるから、蓮坐にしる、光背にしる、等しく様子が截然と一變してゐる。これを要するに、こゝでは、釋迦三尊にみるが如き嚴正な論理が失はれて、それにかはるに、メルヘンにも似た韻律がしみじみと流れ出てゐる。これを喩ふれば、一つ一つの切り石を積みあげた構成物ではなくして、部分が部分から發生する植

物である。この像からは、天國なる靈の諧調と崇高性とが魅するが如くに迫つて來るが、しかも人間的な昵近のうちに於てとあつて、苦々しき夢幻境もの柔かき嚴肅感が深く秘められてゐる。とりわけ、その美はしげな手の働さには、息も絶えむばかりの靜寂さが溢れ、一切の重力には超越するかとおぼしき姿體は、音もなく燃えさがる火焰の蔭に似てゐる。(Karl With, *Buddhistische Plastik in Japan*, 3, Auf., S.

32-38)

以上の如きウキットの解釋は、我々には容易に同感されるのであつて、絶對的な讚否の如何は問はざるとするも、しかも可なりな度合に我々の云はむとするところを云ひ盡してゐる觀がある。事實、近代的な藝術觀に養はれた者にとつては、止利様式の領域から歩み出で、一とたび、百濟觀音の面前に停止するとき、先づ初めに感得するところは、一種の親しさに似るものであつて、その因由を求めれば、觀音像の四肢五體に遍滿する *Lebendigkeit* であり、燃えさかる火焰の如き *rythmische Bewegtheit* である。叙述の上に於て片言隻語をも忽にしないウキットが、この種の用語を始めてこゝで使つてゐるが爲めに、感銘を受けるのが一層深い。しかしながら、我々

には注目すべき問題が生ずる。藝術作品が存在すると共に、觀者の主觀には何等かの解釋の道が講ぜられるのであるが、その方法や評價作用は必ずしも同一ではなくして、主觀の個人性の相異に依るのは勿論のこと、それ以上に時代の制約なり、或は民族性の如何に準據するものである。従つて、客體としては唯一なる作品が存してゐながら、その解釋には種々な道程が見出されるといふ事實がある。それ故に、この場合に於けるウツトの解釋もやはり、一つの解釋たるに過ぎないことはいふ迄もない。

次に所謂自然美(Naturschöne)と藝術美(Kunstschöne)とは劃然と區別される必要がある。藝術的作品は獨立したオルガニスムスとして、自然と並んで同價値を有し、又その本質からみて、何等自然とは關聯するところがない。自然美は、藝術的作品が生ずる迄の過程に於ては價値ある一つの因素となり、ときに部分的には同一に見られることがあるも、藝術的作品の依つて生ずる條件であることは出來ない。従つて、特に藝術的法則と稱せらるゝものは、元來自然美の美學とは少しも關聯するところがない。それ故に、これを具體的に云つてみれば、ある風景を見て、それが

美しくあるとおもはれる爲めの條件を我々は分析しようとするのではない。美しくある風景の表現が藝術的作品となる爲めの條件を取扱ふときに、始めて我々にとつて問題が生じて来る。アドルフ・ヒルデブランドが「形の問題」のうちに「藝術的作品の建築的構成に際して成立する形フォルムの諸問題は、自然に直接示現さるゝ、獨立した形に關するものではない。いふ迄もなく絶對的に藝術的な形の問題である。こゝに建築的構成といふのは、藝術的な自然探求から一層高次なる藝術的作品を創作する働きに他ならなす。」(Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der Bildende Kunst, Vorwort zur 3. Auf. S. VIII)と述べてゐるが、等しく我々の意味するところを適確に裏書するものである。

こゝで改めてウキットの百濟觀音に關する解釋方法に還つて考察を進むるとき、そのうちには一種の藝術美の理論的體系が根柢となつてゐることは云ふ迄もなきことながら、しかも、いま一つの主要なる事柄は、觀音の樣姿に Lebendigkeit と rhythmische Bewegtheit とを感ずるところの美的體驗が出發點となつてゐることであり、『生命の美』とも稱すべしものを理想とする menschliches Kunstempfinden に専ら固守す



る心理的前提の存することである。従つて、我々はかゝるウキットの解釋方法のうち根深く織り込まれた理論的經緯として、特に美學上の感情移入説を指摘することが出來、その一つの適用を見出さうとするものである。

\*

茲に於て、しばしが間我々はウエルヘルム・ウオーリンガーの業績たる『抽象と感情移入』(Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. 12 Auf, München, 1921)に據つて、感情移入説に關する説明を聞かうとおもふ。もつとも、彼にはその積極的主張たるところの抽象(Abstraktion)の原理を導き出さむが爲めのフォーリエとして、この説に觸れてゐるのみであるから、その限定的解釋であることは免れない。彼の見るところによれば、近代の美學の一般的思潮は、美的對象の形式からではなく、それを觀照する主觀の態度から、その探究を始めてゐるのであつて、換言すれば、美學上の客觀主義から主觀主義へと轉向してゐる。その傾向の源は遠くロマンチイックに遡ることが出來るのであつて、現今の美學に於ける藝術的直觀ハインツ・ツィンゲンの概念がその根本思想を爲してゐる。けれど、その學的構成は近代の所謂感情移入の美學説なるものと

して完成されてゐる。殊にテオドール・リップスの總括的體系のうちにその代表者を見ること出来る。こゝで、リップスの美學に於ける感情移入の概念を辿つて行かうとするのであるが、たゞ、二三の顯著な特質を描き出すに過ぎない。

感情移入の場合に於ける美的體驗を特色附ける最も簡明な法式は、美的享樂は客觀化された自我享樂である (*Aesthetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss*) と云ふことが出来る。美的に享樂するとは、自己とは異なる感覺的對象のうちに自己を投入して、そこに自己自らを享樂するの謂ひである。自己が對象のうちに投入するものは、一般的に云へば生命である。生命は力であり、内的勞作であり、努力であり、遂行である。即ち、生命とは活動である。しかし、活動とは我がそこで力の消耗を體驗するところのものである。この活動はその性質上意志活動である。意志活動は運動に於ける努力であり、意欲である。從來の美學は快の感情と不快の感情とを別々のものとして取扱ふのであるが、リップスはこの二つの感情には單に感情の調子としての價值しか與へてゐない。それは、一つの色彩に於ける明暗の調子が、色彩そのものではなくして、色彩の調子であると同じ意味である。従つて、

決定的要素は感情の調子ではなく、むしろ感情それ自らである。換言すれば、内的運動であり、内的生命であり、内的自我活動である。感情移入作用の前提となるものは、一般的な統覺的活動である。如何なる感覺的對象といへども、自己の爲めに存在するかぎり、いつも、感覺的所與と自己の統覺的活動との二つの要素から生じた結果に他ならない。これを例へば、どんな簡単な線であつても、それをあるがままに把握せむとすれば、我々には統覺的活動が必要である。即ち、内的洞察を線の全體に行き互るまで擴張しなければならぬ。かくして把握されたものを内的に限定して、その周圍からそれだけ抽出しなければならぬ。従つて、どんな線も、以上の如き擴張と限定との二つの契機を含むところの内的運動を我々に強要する。尙その上、各々の線はその方向と形式との如何に依つて種々なる特殊な強要となる。こゝに問題が生じて来る。即ち、それらの種々な強要に對してどんな態度に出るかといふのである。そこには二つの可能性が存する。肯定か、否定かのどちらかである。強要された活動をそのまま、自由に働かしむるか、その強要に抵抗するかである。我々の本然の傾向、性癖、自我活動の要求がこの強要と調和するか、そ

の反對の場合である。一體我々には絶えず自我活動セルフ・アクティビティといふ一つの要求が存してゐる。これが我々の本質の根本的要求である。しかしながら、感覺的對象によつて強要される自我活動には、ときに特殊な性質が存するが爲めに圓滑に運ばれない。云ひ換へれば、自己との内的對立なしには成就されない。強要された自我活動に内的矛盾を感じることなく自己を委ねることが出来れば、そこで我々は自由の感情を持つ。それが快の感情である。快の感情は恆に一つの自由なる自我活動の感情である。この感情は、活動が内的障礙もよく行はるゝとき生ずる活動感情の直接に經驗される音調であり、色彩である。これに反して、第二の場合には、自我活動の本然の努力と他から強要される力との間に葛藤が生ずる。この葛藤の感情が即ち不快の感情である。前の場合をリップスは積極的感情移入と稱し、後の場合を消極的感情移入と云つてゐる。以上の如き一般的な統覺的活動は對象を先づ自己の精神的所有のうちに持ち來たすのであるが、同時にこの活動は對象に依屬してゐる。まことに、對象の形相はいつも自己によつて、自己の内的活動によつて形成されたものである。「感覺的に與へられた對象」と云ふものは、嚴密にい

へば *Unding* であつて、存在するものでもなければ、又存在することが出来ないものである。このことは總ての心理學、殊に美學の基本的事實である。對象は我々の爲めに存在してゐるが、しかも、我々の活動、我々の内的生命によつて浸透されたものである。かくして、統覺作用は任意なものでなく、對象とは必然的に結合されてゐる。この統覺的活動は、積極的感情移入の場合、即ち自我活動の本然の傾向と感覺的對象によつて自己の上に強要された活動とが調和する場合、美的享樂となることが出来る。この積極的感情移入に關しては、藝術的作品を對象とする場合にのみ云爲することを得るのであつて、かゝる實際上の適用を見出すとき、こゝに美學的感情移入説の基礎が確立される。この基礎にもとづいて美醜の定義が生ずる。これをリップスの言葉で云へば、「感情移入が成立するときのみ、諸々の形相は美である。形相の美とは、そのうちの自己の『理想的』な自由なる生命を生きゝることである。これに反して、それが不可能なるとき、即ち形相のうちに乃至はその觀照のうちにあるありて、我々自身が内的に不自由で、阻害され、何等かの抑壓を感じるときには、形相は醜である。」(Theodor Lipps, *Asthetik*, I. Teil, S. 247)

\*

しかしながら、以上に述べたが如き感情移入の過程が、あらゆる時代、あらゆる場所に通じて藝術的創作の前提となつてゐるといふ根本の假定は、果して支持し得るものであらうか。これが我々にとつて一つの大なる問題となつて来る。むしろ、幾多の時代や民族の藝術史上に於ける作品や、その創作的心理に思ひをめぐらすとき、感情移入説を以てしては到底説明し難いことを切に感ずる。ギリシア、ローマ乃至は近世なる西歐の藝術領域に止まつてゐる場合には、或は問題は生じて來ないかもしれないが、一步その境を越えて、無数の偉大なる藝術品の群に當面するとき、愈々その感を深うする。それらのうちには全然異なる他の心理的過程が前提となつてゐて、我々にはたゞ消極的に評價されるに過ぎない特有な様式を示してゐることが屢々である。百濟觀音の觀照を以つて發足した我々の問題も亦大なる展開の餘地を存する。即ち、ウヰットの解釋の根柢となつてゐる感情移入の美學が、事實上この藝術的作品の全相を説明し得るものであらうか。これは深く審議を重ねなければならぬ一つの Aufgabe である。しかしながら、直ちにこの解

決を急がうとはおもはない。先づ我々は美學、就中藝術學に於ける二三の根本概念に關して新しく反省するところがなければならぬ。

美術史學の興隆は十九世紀に始まつてゐるが爲めに、藝術作品の生成に關する諸々の理論が専ら唯物論的考察に影響されてゐるといふことは諍はれない事實である。もつとも、十八世紀なる思辨的美學や審美的似而非學問の反動であるが、果して健全な合理的なる歩みであるかどうかを顧みる必要がなかつたのである。それ故に、一つの誇張的價值を持つた根柢がこの若々しい學問の爲めに措かれてゐる。ゴットフリート・ゼムベルの『様式論』(Der Stil in den technischen und tektonischen Künste)の如き著作は、美術史として不滅の偉業であることいふ迄もないが、尙藝術論上の唯物論たるを免れない痕跡を止めてゐる。しかしながら、かゝる傾向に對して正當なる批判を與へ、新たな斯學の道程を指示したものにアロイス・リッゲルがある。彼はその著『様式問題』(Stilfragen)や、『後期ローマの美術工藝』(Spätrom-ischen Kunstindustrie)に於ける美術史研究の方法のうちに藝術意思(Kunstwollen)の概念を導入してゐる。この絶對的な藝術意思の故に、創作の對象や方法に全然依

存することなく、独自の存在を保ち、形式への意志として考へられる潜在的な内的要求が理解される。この内的要求は總ての藝術的創造に於ける根源的契機であつて、且、如何なる藝術的作品も、その最も内面的な本質からみれば、専らかゝるア・プ・リオリに先在する絶對的藝術意思の一つの客觀化である。藝術的唯物論の方法は、原始的藝術品にも、使用目的、材料、技巧といふ三つの因素から出來上がつた所産をみる。この方法を以つてすれば、美術史はこの終極の根柢に於て一つの技倆(technen)の歴史である。これに反して、リーゲルの新しい見方によれば、美術發展の歴史は一つの意味(Wollen)の歴史である。こゝでは、意思からみれば、技倆は單なる二次的隨伴現象たるに過ぎないとする心理學的前提から出發してゐる。従つて、過去の時代が有する種々な様式上の特性は、尙缺陷を存する技倆の如何によるのではなく、それとは全く方向を異にした意思如何の上に歸着せしめられる。これ故に決定的要素とするものは絶對的藝術意思であつて、使用目的、材料、技巧の三つの因素によつては、この藝術意思が單なる Modifikation を受けるに過ぎない。尙、ハインリッヒ・ウエルフリンがルネサンスからバロックへの様式變遷を論ずるとき、形式



感情 Formgefühl の概念を用ひてゐるが、藝術意思説の理解の爲めに參酌すること  
 が出来る。即ち「個々の建築形式の技巧上の成立を否定するといふが如きは、本來  
 私の關せざるところである。材料の性質、加工の仕方、構造が何等の影響をも及ぼ  
 さないといふことはあり得ない。けれど、こゝに私が強固に主張せむとするのは、  
 —特に近來の二三の努力に反對して—技巧が決して様式を創り出すのでは  
 なくして、藝術に就いて論ぜられる場合、ある一定の形式感情が恆に *das Primäre* を  
 爲してゐるといふことである。技巧上産み出された形式はかゝる形式感情と決  
 して矛盾するものでない。たゞ、前者は後者たる先在的形式趣味に適合するとき  
 にのみ支持され得る。」(Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, 4. Auf, S. 79)

以上に述べたが如き藝術意思の概念にどうして主導的意味が與へられるかは  
 一般には理解され難いところである。それには極めて重要な原因が存するので  
 あつて、藝術的作品の成立に先むずる藝術意思、云ひ換へれば目的意識的な衝動は、  
 普通に様式上の特性と稱せられる何等かの變化轉相を除いて考へれば、結局は總  
 ての時代に通じて同一物であり、造型美術を考察する範圍に於ては、かゝる藝術意

思が自然先型への近接(Annäherung an das Naturvorbild)を目的とするといふ確定的な、しかも素析する前提から出發してゐる爲めである。事實、過去の藝術的所産に關する我々の判断はかゝる偏局性にそこなはれ、しかもその由つて來る傳統も遠く我々の肉となり血となつてゐるが爲めである。

こゝで尙我々は自然模倣(Naturnachahmung)と美學との關係を明かならしむる必要がある。模倣慾といふ人間の根本的要求は美學本來の圏外に屬し、又この慾望の満足は原理上藝術と交渉するものでないことが當然承認される。それと共に、自然模倣慾と藝術上の自然主義とを截然と區別することが出来る。この兩者には概念の錯亂があつて、一見したところ區別し難くおもはれるのであるが、その心理的性質からみて決して同一なるものでない。原始的な模倣慾はあらゆる時代に存する。この慾望の歴史は一つの手藝的技巧の歴史で、何等の美學的意味をも伴はない。時代を遡つて考ふるも、この慾望は本來の藝術的衝動から全く區別されてゐる。模倣慾は殊に工藝品、即ち種々な偶像も象徴的玩具のうち、にその満足を充たしてゐる。この種類の作品は總ての原始的な藝術の時代に行き亘つて認

められるが、その時代の人々の純粹なる藝術的衝動の表現たる創作品とは似もつかぬほど異なるものである。これを實例に就いて云へば、エジプトの古代藝術に於て自然模倣慾と純粹なる藝術慾とは時代を同うして存してゐながら、しかも相互に別々な道をとつて行はれてゐたのである。所謂民俗藝術フォルクス・クンストと呼ばれるものは、驚くべき寫實主義の作品たる『書記の像』や『村長の像』を創り出してゐるに反して、宮廷藝術フリンストと稱せられるエジプト固有の藝術は嚴肅な様式であつて、全然寫實主義からは遠ざかつてゐる。しかしながら、この宮廷藝術と雖も、快して技巧上未熟であつたり、或はその硬化があつたと考へらるべきではない。むしろそこには一定の心理的慾動が存在し、作品のうちにその満足を獲ようと試みられてゐたのである。元來、藝術は如何なる場合も一つの深き心理的要求を充たすところのものであつて、單なる自然模倣慾の満足や、自然先型の模造のうちに遊戯的な喜びを感ずるのみには終つてゐない。それと共に、藝術的作品の價值は、それが幸福を與ふるものたるところに存する。この幸福價值(Beglückungswert)と心理的要求とは因果關係を有してゐる。前に述べた藝術意思なるものは、かくの如き心理的要求の品質を

計る分度器である。

藝術要求の心理學——これを我々の新しい立場から云へば——様式要求(Stilbedürfniss)の心理學と稱すべきものがこゝに成立する。この心理學は一つの對世界感情(Weltgefühl)の歴史であつて、宗教の歴史にも等しき價值を有してゐる。ここに對世界感情といふのは、人類がコスモスに對面し、或は外界の諸現象に接觸して懷抱する心理的狀態の意味である。かくの如き心理的狀態は絶對的藝術意思の性質のうちに視ふことが出来るのであつて、その外的殘滓が藝術的作品であり、その様式である。それ故に、藝術様式の發展には、この對世界感情の多種多様な品等が味讀されるのであつて、恰も諸々の民族が有する神統記テオゴニーに等しいものである。こゝでは様式と對世界感情との關係に就いて簡単に觸れてゐるのみであるが、尙審議すべき問題が豊富に残されてゐる。例へば、こゝにいふ對世界感情のかはりに、コメンの如く Weltbegriff といふ概念を導き入れて廣く文化史乃至思想史上の一般的概念との關聯を求めることが出来る。けれど改めて獨立した様式論として他日の機會に譲らうとおもふ。(Ludwig Coellen, Der Stil in der bildende Kunst,

## S. 10-13 參照)

一體、如何なる様式であつても、その様式を心理的要求から創作するところの人にとつては至上の幸福を表現するものである。この一事は總ての客觀的な美術史的考察の爲めの第一信條とならねばならぬ。我々の鑑賞眼からすれば戲畫にも等しいものが、其製作者にとつては最高の美であり、彼等の藝術意思を充たすに足るものだつたのである。それ故に、ひたすら古典ギリシアやルネサンスの藝術感を強調する近代美學の評價は、一層高い立場から見れば、その適用範圍も狭められ、從來の意味を喪失する。このことが延ひては美學上感情移入説の限定的適用に關係する。感情移入の要求は、たゞ藝術意思が有機的生命如實 (*das Organisch-Lebenswahre*) 云ひ換へれば高位の自然主義を偏重する場合にのみ、藝術意思の前提として妥當し得る。有機美の生動性の再現に依つて我々のうちに喚起される幸福感情、即ち我々近代人が美と見做すところのものは、リップスが感情移入過程の前提とする内的自我活動要求の満足である。我々は藝術作品の形相のうちに我々自らを享樂する。 *Aesthetischer Genuss ist objektiver Selbstgenuss*. 一つの線、一つの形

の價值は、それらが我々の爲めに保持する生命價值のうちに成立する。それらの線なり、形なりは、我々がそれらのうちに不知不識の間に投入する我々の生命感によつてのみ、その美を得來るのである。

\*

しかしながら、かのピラミッドの寂然として死にも等しい形相や、或はビザンチンのモザイクに表はれた生命抑壓の藝術を想ひ起すとき、我々は天日のもとになきが如き全然相異した心持になる。有機的生命の表現や、感情移入の要求に慣るゝものにとつては、かゝる作品を創り出すにいたつた藝術要求を測知するに苦しむところである。たゞ、感情移入の衝動とは正反對の立場にあり、しかも、感情移入の要求が満足するところのものを無下に制御する一つの衝動が働いてゐることだけが明である。

ウーリッガーに據れば、人間には感情移入慾動(Einfühlungsdrang)が存すると共に、それとは反對の極點に立つところの抽象慾動(Abstraktionsdrang)があるのであつて、そこから出發する尙一つの美學を我々は考察することが出来る。前者が美的體

驗の前提として有機的なるものの美のうちに満足を得むとするに反して、後者は生命を拒否する無機的なるもの (das lebenverneinende Anorganische) 乃至結晶的なるもの (das Kristallinische) に——これを一般的に去へば、總ての抽象的な合法則性、必然性のうちに美を見出すのである。この抽象慾動が美術史上に占むる意味を分析し、闡明ならしめむとするのがウォーリンガの著作に於ける積極的な勞作である。我々はウォーリンガの論著に従つて我々の思想的歩武を調へながら、しかも我々の問題に資せむが爲めには、そこに自らなる取捨撰擇を加へつゝ、一つの新たなる美の觀點を得ようとおもふ。

\*

ウォーリンガの所謂抽象慾動が美術史上如何なる範圍に於いて、諸々の民族の藝術意思を規定することが出來たかといふ質疑が第一に生ずる。この場合、藝術意思と稱すべきものが一般に自然民族のうちにも存するとみらるゝ限り、かゝる自然民族の有する藝術意思には明かにこの抽象慾動の片影が示されてゐる。續いて、總ての原始的藝術のうちに、尙最後には、相當の發達を遂げた東方の文化民族、

就中エヂプトに於ても等しくこの種の藝術意思が見出される。これに反して、ギリシアやその傳統を汲むところの西歐の諸國民にありては、抽象慾動にかはるに感情移入慾動がそれらの藝術意思を支配してゐる。史上の實際的觀察に就いては尙詳細なる叙述を俟たなければならぬが、こゝでは豫め彼の意のあるところを一言するに止める。それよりも一層根本的な問題として、我々は抽象慾動の心理的根柢、乃至心理的前提を探究しなければならぬ。かくして前にも云つたが如く、諸々の民族が有する對世界感情、即ち彼等がコスモスに對して懷抱する心理的態度に就いて考慮する必要がある。それが爲めには、抽象の概念の *Gegenatz* として、一應は再び感情移入の概念を顧みながら我々の把握を確實にしよとのおもふ。前述したが如く、感情移入は主觀の客觀に對する信賴を前提とする。従つて、主觀的内容を客觀のうちに投入し、かくして主觀的同化を完うするところの好意的動作である。ヴントが感情移入を基本的な *Assimilationsprozess* のうちに數へあげたのも、この意味に於てである。(Wundt, *Grundzüge der physiologische Psychologie*. V. Auf. Bd. 111, S. 191) 即ち感情移入に於ては、主觀と客觀との親密な融合關係が結ば



られるのであつて、其場合、受動的な働きしかなく、この客観はいはゞ主観的に同化される。併しながら、それが爲に客観の事實上に有する性質が根本的に變化されるといふのではない。たゞ、この投入によつて客観の本來の性質は隱蔽され、ときに抑制されるのみである。感情移入によつて主観と客観との間の相似性や通有性が創り出されるのであるが、それらはもともとそれ自ら成立するものではない。それ故に、我々にとつては、客観に對する尙他の新しき種類に屬する美的關係の可能性が存するのである。この立場に従へば、感情移入の場合とは全然相異するのであつて、我々は客観に向つて好意、信賴を寄することがなきのみでなく、むしろ、それからは、遙かに遠ざかつて、客観的影響に反對するところの自らの地歩を固持するにある。それが爲めに、主観のうちには客観の影響を麻痺せしめようとする一種の心的活動が生起する。この心的活動が、ウァーリンガーの抽象と稱するところのものであつて、感情移入と共に、人間本具の心的慾動である。感情移入は客観を空虚なものと假定するところから、それを主観自らの生命でもつて充足することが出来る。これに反して、抽象は客観世界を生けるもの、活動的なものと假

定するが故に、その影響から逃避しようと努力する。かくの如くにして、抽象的立場は求心的であり、内省的であると云ひ得る。ユングはその著『心理學的類型』のうちにて、心理學上の根本現象たる Introversiön と Extroversiön との對立を以つて、これが美學の領域に適用されるとき、ウァーリンガーの所謂抽象と感情移入との對立的根本形式となると云つてゐる。(C. G. Jung, Psychologische Typen, S. 407) 抽象は typologisch な見方から云つて、一つの内省的立場であると考へることが出来る。尙その上に、この立場にあるもの、即ち抽象者 (Abstrahierende) は、客觀を以つて恐怖を喚び起こす性質、危害を加へようとする作用を有するものであるかのやうに考へるのが必然であるから、客觀に依屬しないのみでなく、それとは全然獨立した立脚地を求むる必要がある。しかしながら、こゝに注意すべきことがある。即ち、かく客觀に先驗的に存するか、の如くおもはるゝ性質や作用も、實はやはり一つの Projektion であつて、たゞその種類が消極的たるに過ぎないのである。従つて、抽象の働きにも亦無意識的な投入作用が先行するのであつて、そこでは、消極的に強調された内容が客觀のうちに賦與されてゐるといふことを承認しなければならぬ。この

意味に於ける無意識的投入は感情移入の場合にも等しく認められるのであつて、リップスの解釋に従へば、感情移入の本質は主觀的内容の投入であるから、それが爲めの前提となる無意識的作用は抽象の場合とは全く相異して、いはゞ、客觀が無能力にされるところにある。かくして、客觀はその内容の空虚なるものとなり、それ自らの作用は剝奪され、遂に、感情移入者(Einfühlende)の主觀的内容を受け入れるに専ら都合のいゝ性質のみが残される。感情移入者は自己の生命を客觀に移入し、客觀のうちに經驗しようとするから、それと同時に客觀の獨立性がなくなり、客觀と主觀との差別がつかなくなる。感情移入に先行する、かくの如き無意識的投入によつて、客觀に内具する本然の力が弱められて行くと、その一面には主觀は無意識に客觀に優越する。しかも、この優越感はたゞ主觀の意味が強められることによつてのみ生起する。然るに、抽象者は自己の存在を恐ろしき迄に生動跳躍する世界環境のうちに見出すが故に、かゝる客觀の影響からは眼をそむけて、自らの主觀的價值を高めむが爲めに深く主觀の内部に沈潜する。感情移入者は、人間と外的世界現象との間の幸福なる汎神論的親和關係を條件として、容易に客觀世界の

Beseelungを成立せしむるのであるが、抽象者は、客觀の Dämonen に面接しながら、それらの諸現象によつて惹起された内心の不安に耐へ難く、ひたすらに救脱の道を求めて、その宗教、乃至藝術上の思想表現のうちには著しく超絶的色彩を濃かならしむるにいたる。かくの如き抽象慾動の因つて生ずる心的状態をウァーリンガーはリーグルの用語を借りて精神上の空間畏怖 (Raumscheu) と稱してゐる。これを卑近な例でもつて説明するならば、卒倒といふ肉體的現象の如きものである。その場合には一種の空間畏怖が存するのであつて、目前の空間的延長をたゞ視覺上の印象のみによつては信賴することが出来ず、漸く觸覺的確信を俟つて始めて一身上の安定が得られる。或はこれを藝術作品の例に就いてみるならば、エチプト建築に明かに示されてゐる空間畏怖の觀念である。この建築には數限りのない圓柱が使用されてゐるのであるが、それらは決して構成上の機能を果すものではない。その意圖は全く別な點に存するのであつて、かく迄に數多くの圓柱を衝立せしむることによつて、自由奔放な空間の印象を破却するを得、手がりのない視覺に向つて一定の支持點を與へることが出来る。精神的空間畏怖に就いても事

情は同じである。それ故に、もし知識的發達の段階を重ねることが出来れば、對世界的に人間の立場を喪失したが爲めに生ずる本能的不安を次第に排除することが出来ると考へ得られよう。しかし、かくの如く安易に想到される我々の結論をさしひかへて、ウーリッガー自らの説くところに續いて傾聴しなければならぬ。

\*

ウーリッガーには獨特の歴史觀が見出される。それは彼が藝術把握の因となり果となつて、述作の殆んど毎頁に看取されるところである。殊に彼の論文『藝術に於ける超絶性と内在性とに就いて』(Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. III Band 4 Hefte)にありては理論的素地のまゝで露呈してゐる。こゝで彼の説くところに従へば、一體人間と外的世界との調和が講ぜられるとするも、その過程は人間の内部にあつてのみ存するのである。即ち、人間の本能と悟性との一致融合に他ならないのである。世間一般の史眼からすれば、人類の原始的狀態をもつて、人類の理想的狀態と容易に同一視されるのであつて、ルソウの如く、一切の被造物が無邪氣調和の幸福なる境地

あつて共同生活を營むことが出来る最高の樂園を夢みてゐる。しかしながら、事實上、かゝる理想的状態は決して原始的状态と關聯するものではない。ギリシアの古典藝術の時代にいたつて始めて均等關係に持ち來たされた本能と悟性との調和は最初は、むしろ本能が悟性の上に絶對的優位を占むる状態に始まつてゐるのであつて、然る後に悟性は精神的發展の過程を経て漸次に經驗の上に示現されたのである。一體、人間の本能なるものは樂天性ではなくして、恐怖である。しかも、肉體的恐怖ではなくして、精神の恐怖である。現象世界の錯亂と恣意の爲めに喚び起こされた一種の精神的空間畏怖だつたのである。それ故に、原始民族にあつては、かゝる根本的な本能の故に、たゞ永劫に流轉して已まぬ不確實な映像を持つてゐるのみであつて、自然に對する汎神論的な歸依の情といふが如きものも到底生ぜしめることが出来なかつたのである。しかしながら、古東洋の文化民族にいたると、等しく、世界の外的現象のうちには専ら迷妄<sup>マ</sup>の輝かしい面被<sup>+</sup>を觀じ、生命の諸相には原因の不可知性と渾沌とを認めながら、おのづとその深度を異にするものが秘むでゐる。即ち、彼等の懷持する根強い世界本能の故に、西歐的古典文化

の特質たる *Disseitskultur* をもつて満足することが出来ず、従つて、西歐人が人間的自己信賴の爲めに事象の本質を精神が自ら創り出した姿象と同一視し、總ての被造物をも簡單に人間的水準へと同化しようとする傾向をそのまゝ、無批判に傳承することが出来なかつたのである。そのみでなく、東洋文化の固有なる領土にありては、西歐の文化生活を支持する總ての思潮も單なるものの表面にあらはれた一時的波紋を描くに過ぎないのであつて、如何なる知識も、東洋人が抱くところの人間の限<sup>ベシユレントハイト</sup>界<sup>ヘテロレンハイト</sup>性乃至宇宙間に於ける人間の虛無<sup>ヘテロレンハイト</sup>性の意識を抹殺し、又、彼等に生得的な世界畏怖の念を撥無することは出来ないのである。なぜかといへば、彼等の有する精神的空間畏怖は、原始的民族の場合に於けるが如く認識以前のものではなくして、認識以上に立脚するが爲めである。コスモスに對する人間の關係の最後の大なる基準となるものは解説の要求(*Erlösungsbedürfnis*)である。この要求を充たす方法が、個々の國民や種族の精神的素質に於ける質的差別を規定する一つの適確な尺度となる。宗教的表象の超絶的賦彩のうちには、極めて明瞭に、最深なる世界本能によつて制約されたところの強烈な一種の解脱要求があらはれて

ゐる。この解脱要求は、執拗な Transzendentalismus を去つて内在的な神性の把握に近附くに從ひ徐々に稀薄となつてゐる。これらの相互關係に就いてはこゝで述ぶる必要がない。しかしながら、かゝる超絶主義的傾向を有する心的状態とその藝術的表現形式との間に存する關係は、我々にとつて考察の主眼となるものである。テンプルは *primum in mund fecit deos timor.* (神々は地上に先づ恐怖を創り給へり) と云つてゐる。未知未識の客觀に對する恐怖の念は、最初の神々を想定するのみでなく、最初の藝術を創造する。換言すれば、宗教上の超絶主義に相應じて、藝術上の超絶主義が存してゐる。

\*

原始的民族乃至東方の文化民族は、外的世界現象との繁雜な關聯や交互作用によつて煩はさるゝところから、彼等には一つの大なる解脱の要求、或は一つの靜安の要求 (*Ruhebedürfnis*) と稱すべきものが生起する。それ故に、彼等が藝術のうちを求むる幸福の可能性は、外的世界の事象のうちに入して、そのうちにあつて自我を享樂するにあるのではなくして、外的世界の個々の事象をその放恣性や外觀



上の偶然性から引き離し、それらを抽象的形相への近接(*Annäherung an abstrakte Formen*)によつて永遠化し、かくして、現象の流れのうちの一つの靜止點を見出さうとするにある。又、彼等の抱く強烈な慾動は、外界の事物を自然關聯や存在の無限なる交互作用から取り出だし、總ての生命依屬性(*Lebensabhängigkeit*)から純化し、必然的にして確固不動のものたらしめ、それ自らの絶對的價値に近接せしめようとす  
るにある。彼等にとつて、この慾動が到達された曉には、感情移入の場合に有機的  
生命の美によつて與へられた幸福と満足とが等しく感ぜられるのであつて、事實  
上、彼等に於てもそれ以外の美を知つてゐたのではない。それ故、かくの如きもの  
を彼等の有してゐた美と稱することが出来る。

一體ジムメトリーとリズムとの最高法則に従つて嚴密に構成された幾何學的  
様式は、合法則性の立場からみて最も完全なものである。かゝる合法則性に於  
て最も完成された様式、最高なる抽象の様式、最も苛酷な生命拒否の様式は、美術史  
上の事實に依れば、原始的な文化の階層に特有なるものである。のみでなく、東洋  
の文化民族に於ては異常な役目を果してゐるのである。従つて、彼等と合法的

藝術形式との間には因果關係を觀ずることが出来る。しかも、それ以上一般的に次の如き命題が設定される。即ち、人間は精神的認識作用に依つて外的世界の現象と疎遠になり、親和關係を保持しなくなるにつれて、極端なる「抽象の美」を追求しようとするダイナミークが一層熾烈になるのである。もつとも、原始人が自然のうちに合法則性を求め、或はそれを感じたといふのではない。事實はこれと反對であつて、原始人は外的自然現象の間にあつて何等の精神的助力に支持されるところもなく、又現象相互の關聯作用のうちにとゞ無明と恣意とを感じのみであつた。それ故に、おのづと彼等は本能による認識批判者となつた。いはゞ、Ding an sichの慾動が極めて力強く働いてゐたのである。しかしながら、科學的認識の最後の結實として再びこの要求が人間精神のうちに目醒めて來る。カント哲學に於ける Ding an sich の概念がそれである。原始人にありては本能であつたものが、こゝでは究極的な認識所産である。知識の衿持から蹴落されて、又も人間はかの原始人の如く、世界形象に向つてはたゞ茫然自失する。かくして一つの認識に到達する。「我々の生存する眼前の世界は、迷妄の所業であり、一場の魔術であり、事實無根

の假象であり、これを視覺の上の夢幻にも比すべく、人間の意識を包む面被であり、ときに眞ともなり偽ともなり、又、有でもあり無でもあり得る何ものかである。(S. 56)

hopenhauer, Kritik der Kantischen Philosophie ンクラム版全集第一卷 p. 536) しかしながら、この認識は藝術的創作の上に結實するものでない。共通なる本能によつて結合された群衆のうちに見出される構成力のみが最高なる抽象美の形式を創り出だすのであつて、孤立した個人的認識をもつてしては到底かくの如き抽象作用を喚び起こすことが出来ないが爲めである。又、原始人の場合に於て、合法則性への憧憬が幾何學的合法則性を把握せしむるにいたつたのだといふならば、それは、かかる抽象的藝術形式の心理學的成立條件を誤解せるものといへよう。なぜかとならば、かくいへば、幾何學的形相のうち、精神的叡智的な要素の混交を豫想し、結局は思惟計量の所産とおもはしむるからである。事實はこれに反して、彼等には純粹なる本能的創意が存してゐたが爲めに、抽象慾動は何等の叡智的介在を許すことなく、この根強い必然性をもつてこの形式を創成するにいたつたのである。従つて、この抽象的な合法則的形相こそ、世界形象のカオスに面接しながら、そのう

ちに靜安を見出すことが出来る唯一にして最高なる形である。近代の藝術論者  
のうちには、數學が究極の藝術的形式であるとする思想に屢々遭遇する。これを  
例へば、ロマンティックの理論に於て、彼等の一般的藝術感とは矛盾するとおもはる  
る認識に到達してゐることがある。ノヴァリスの場合がさうであつて、彼の遺稿た  
る「斷片」に表はるゝところの、カントの數學的認識に對する詩人特有の心酔である。  
即ち、數學的關係は世界關係に他ならない。純粹數學は *Universum* としての悟性の  
直觀である。「神々の生命は數學であり、純粹數學は宗教とならねばならない。」と  
いふが如き言説が見出される。(Rudolf Hayn, *Die Romantische Schule*, 4 Auf. S. 418 ff.  
參照)しかし、この認識と原始人の根源的本能との間には、前に述べたが如き *Ding an  
sich* に對する原始人の態度と後世の哲學的態度とにみるものが出来るものと全  
く等しく、そこには本質的相異が存してゐる。かくの如くにして、純粹幾何學的合  
法則性に於ける極めて簡単な線やその延長と雖も、現象の不確實や錯亂の爲めに  
不安に陥れられた人々にとつては、最大なる幸福賦與を意味してゐる。こゝでは  
生命關聯や生命依屬性の最後の名残をも止めてゐないが故であつて、たゞ純粹な

る抽象作用の到達し得る最高の絶對的形相がある。法則がある。必然性がある。然らずむば、到處に有機的生命の跳梁が存するからである。しかも、以上の如き抽象はその先<sup>フォーミセルト</sup>型として何等の自然的對象をも必要としない。リップスの言葉をそのまま、こゝで借用することが出来る。即ち、幾何學的線條は、それが自然關聯のうち存してゐないといふ、正しくその理由によつて、自然的對象から區別される。その本質を形成するものは本來自然に依屬する。機械的な力は自然力だからである。けれど、幾何學的線條や幾何學的形相のうちにあるには、この機械的な力は一般に自然關聯や自然力の無限なる交互作用から取り離されてゐて、それ自身でもつて直觀に持ち來たされることが出来る。(Lipps, Aesthetik I. Teil S. 244)

かくの如き意味を有せる純粹抽象は、事實上の自然先型が根柢となつてゐる限り、本來は決して到達され得ないものである。それ故に、こゝに重要な問題が生じて來る。即ち、抽象慾動は外界の事象に對して如何なる關係のもとに立つてゐるかといふのである。自然模倣慾の歴史は藝術の歴史とは全然異つてゐるが故に、自然先型の藝術的再現を必然とする自然模倣慾なるものの存在しないことは既

に我々の強調したところである。むしろ、抽象慾動のうちには、外界の個々の事象にして特に興味を覺ゆるものは、これを他の事象との關聯、依屬から取り離し、自然的生成の過程から隔絶せしめて、絶對的のものたらしめむとする努力が見出される。リーゲルは、かゝる抽象慾動が古代なる文化民族の藝術意思の根柢となつてゐるとする。「古代の文化民族は、(想像上)彼等にも知られてゐるとおもはるゝ、特有の人間の性質即ち Anthropismus の比論によつて、外的事物のうち素材的個體を看取したのである。もつとも、量の上の差別はあるが、その各々は部分的に關聯し、分離すべからざる統一體に結合されてゐるものである。これらの個體の感覺的知識は、彼等にとつて、事物の相互に錯綜し、混亂せる有様を示すものだつたのであるが、こゝに、造型藝術の力を借りることによつて、彼等は、一つ一つの個體を取り出だし、それらを明確な締結的統一體のうち指定したのである。それ故に、古代に於ける造型藝術の終局目的とするところは、外的事物をその一目瞭然たる素材的個別性(stoffliche Individualität)のうちに再現し、それと同時に、自然のうちなる外的事物の巨細なる現象に對しては、素材的個別性の直接に確證的な印象を攪亂し、微弱

ならしむるものを總て排除し、抑壓するところにあつたのである。(Riegl, Spätrom-  
ische Kunstindustrie S. 17) 以上の如き藝術意思から導かれる當然の結果は、一方に  
於て、表現を平面に近接せしむることであり、他方に於ては、空間的表現を嚴密に抑  
制して、極端に個別的形相 (Einzelform) を再現するに存してゐる。

一體、平面の上に表現を近接せしめむとするのは必然の欲求だつたといへよう。  
なんとなれば、三次元性 (Dreidimensionalität) は、緊密な素材的個別性として對象を  
把握せむが爲めには、多くの場合、全然反對するものである。その理由とするとこ  
ろは、三次元性の知覺には相互に結合する知覺的要素の繼起が要求されるが、しか  
も、かゝる繼起のうちにあるて、對象の緊密な個別性はばらばらに融解してゐるが  
爲めである。又、他方に於て、深さの次元 (Tiefendimension) は専ら縮圖法 (Verkürzung)  
や陰影法 (Schatten) によつてのみ生じて來る。従つて、この次元の把握の爲めには、  
結合作用を有する悟性や習慣の強力なる助成が必要とされる。かくして、何れの  
場合にありても、客觀的事實の主觀的着色が濃厚となつてゐる。しかしながら、こ  
の主觀的着色、即ち一種の Extraversion は總ての抽象的要求とは矛盾するものであ

つて、これを出來るだけ避けむとしたのが古代なる東洋文化民族の藝術上に於ける根柢深い要求である。それ故に、空間的表現を抑壓することが抽象慾動の至上命令だつたのである。なぜかといへば、この空間こそ正しく、事物を相互に結合し、世界形象に於ける相對性を事物に與へるものだからである。又、空間はそれ自身でもつて決して個性化されることが出來ない爲めである。従つて、感覺的對象が尙空間に依存してゐるかぎり、かゝる對象はその全一なる素材的個別性をもつて我々の眼前に現はれることが出來ない。かくの如く、抽象慾動から出發するとこの藝術的努力は、すべて、空間から解放された個別的形相の上に注がれるのである。

以上に於いて、ウオーリッガーは、感覺的對象をその三次元性の爲めに存してゐる不明瞭性から藝術的表現によつて釋放しようとする人間の根源的要求に就いて述べてゐるのであるが、これに關聯し、我々は再び前掲の『形の問題』から引用して、ヒルデブランドの言説に傾聴しようとおもふ。即ち、彫刻は、觀者が自然的印象の三次元性、乃至は立體性に當面して不十分な、落着きのない状態に置かれるのを、その



役目としてゐない。この状態では、観者自身が明確な視覚表象を形成するように努力するからである。これとは反對に、彫刻の任務とするところは、かゝる視覚表象を観者に與へ、立體性からこの場合の障礙となすものを取り除くにある。如何なる彫刻であつても、第一に立體のだといふ價值が認められるかぎりには、尙彫刻的構成に於ける初步の過程に止まつてゐる。彫刻が平面的なものとしての効果を有するとき、たとへ事實は立體であつても、こゝに始めてその藝術的形相を獲得するのである。(S. 71. 註)こゝに云ふ平面的なるものは、造型美術にとつて、單なる特殊様式の名のもとではよく、一般に藝術の名稱に於て要求されるのであつて、又このヒルデブラントの書の價值はドイツに於ける新興の藝術學の爲めに *Katechismus* となるものであると、ウエルフリンも強調してゐるのであるが、(Wölfelin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 5, Auf. S. 115) かゝる一般的傾向や要求に相通ずるところから、ウァーリಂಗーのこの考へ方がたゞに主觀性の勝つた一片の思ひ附きでないことを我々は深く感銘しなければならぬ。

\*

感情移入慾動から生ずる美的體驗の基礎として見出されるところの「美的享樂は客觀化された自我享樂である。」といふ法式を再び繰返すならば、斯して、こゝに美的享樂作用の二つの形式が存するのであつて、しかも、この兩者は極端なる對立を爲すものである。一方に於て、自我は藝術作品の尊嚴を汚し、その恩澤を傷くるものとして考へられ、他方に於ては、自我と、一切の生命を専ら自我から獲來る藝術作品との内的結合が考へられる。又、ウーリッガーはかくの如き二つの藝術意思の所産としては、抽象慾動から發するものを總て様式なる概念のもとに總括することが出來、感情移入慾動からは自然主義の概念が導き出されるものとみて、この二つの概念に新たななる意味を與へてゐる。従つて人間の藝術感が純粹なる美的評價にのぼるかぎり、この二つの何れかに屬するのであつて、しかも相互に原理的上背反するものである。けれど、實際の場合、この二つの傾向は絶えず錯綜推移を重ねてゐるのであつて、交互の微妙なるニュアンスに就いては美術史が鮮かに描出するところである。

如何なる民族も總てその素質に従つて、おのずとこの兩者の何れかに一層契合

してゐる。その藝術に於て、抽象慾動と感情移入慾動との何れが首位を占めてゐるかを確めることが同時に一つの最も重要な心理學的性情を明かならしむる。この性情とその民族が有する宗教や世界觀との相互關係を跡附けることは極めて興味深き問題であり、既に我々が幾分にも觸れて來たところである。かくの如くして、素質、發達狀態、氣候やその他の恵まれた環境のうちにあつて、人間と外界との親和關係が結ばれてゐるところでは、感情移入慾動が自由な働きを得る。この素質のある民族にありては、感官的確實性、外的世界の過信、何等の疑念をも挿まうとしない世界に於ける自我愉悅感が、宗教上、素朴な擬人論的汎神論、殊に多神論に導かれ、藝術上には幸福な樂天的自然主義へと傾くのであつて、何れの場合にも、解脱の要求といふが如きものは起りさうにもない。こゝで、ゲーテがウッケルマンの性格論のうちで古代ギリシア人の性情に就いて述べてゐるところを想起することが出来る。即ち、渾一的性情であつて、全體として活動し、自らが世界と同一なることを知つてゐる。それが爲めに、客觀的外圍の世界を以つて、人間の內的世界に附け加へられて來る何等かの種類を異にしたものであると感ずることが出

來ない。のみでなく、客觀的世界のうちには、自らの感情に呼應するところの對形象 (Gegenbild) を認むるのである。」これを云ひ換へれば、即ち Diesseitmensch と稱すべきであつて、汎神論や自然主義のうちに満足を見出してゐる。彼等は存在の現實性を信ずること堅きが如く、悟性を信賴することも亦極めて強い。この力に依り、世界形象の範圍に於て、彼等は自らを外的に表示する。一方にこの感覺主義があると共に、他方に於ては、何等の思辨に墮することなく、また超絶性に飛躍しようともしない意味に於て新鮮な唯理主義が存してゐる。かくして、ウァーリンガーの所謂精神的空間畏怖をも全然しりぞけることを得た純然たるギリシア人を考へることが出来る。これに反して、東方の民族に於ては、前に述べたが如く、對世界感情の深度並びに、一切の知的統率を輕視して、實在の内奥を浸透し難きものであるとする衝動が極めて大きく、これとは逆に、人間的自我意識は微弱である。それ故に、彼等の根本的基調は解脱の要求である。これが爲めに、宗教上、二元論的原理によつて、支配された暗鬱な超絶的宗教に導かるゝこととなり、藝術上に於ては、全然抽象の上に企圖された藝術意思を懷抱するにいたる。いはゞ、ギリシア人の *Πλάτων*

seismensch たるに對して、彼等を Jenseismensch と稱することが出来る。これを例へば、我々近代人の把握能力を遙かに超越したとおもはるゝエジプトの記念像藝術から出發して、彼等が抱いてゐた心理的前提を想像することが出来たとするならば、この場合、如何なるギリシア彫刻の傑作と雖も、幾分子供じみた、恐怖といふものに襲はれたことのない無邪氣な人間の所産であるかのやうにおもはれることであらう。従つて、所謂『美しい』といふ言葉がまるで稀薄に轟いて、何等の實感をも伴つてゐないものとなることであらう。以上の概括的敘述でもつて、我々は絶對的藝術意思と、これが一般的な *état d'âme* に對する關係を明かにし、そこに打開される種々な展望を示すことが出来たとおもふ。

\*

ウオーリಂಗーの次に問題とするところは、かくして得られた藝術意思の二つの根本的類型たる感情移入慾動と抽象慾動とが如何にして美術史の事實の上に作用してゐるかを觀察するにある。しかも、最初の對象として撰び出されるものは裝飾藝術である。この種の藝術的所産のうちには、その本質上、諸々の民族の藝術

意思が最も純粹に、最も鮮明に表現されてゐると考へられるからである。殊にギリシアのそれを主題として、そこには抽象的傾向と、感情移入慾動から出發する自然主義的傾向との極度に恵まれた調和が考へられながら、しかも、この後者が一層優位を占めてゐるものと定義してゐる。續いて、他の部門たる建築や一般の造型美術の上にも、ウォーリッガー獨特の見方を押しひろめて行くのであつて、例へば、ドリア様式とイオニア様式との比較にも論及してゐる。いふ迄もなく、この兩者の間には抽象的原理から有機的原理への推移を讀むことが出来る。尙、ウォーリッガーの觀察範圍は極めて多岐に亘るのであるが、彼の所謂抽象の原理の適用によつて、從來の美術史上比較的閉却されてゐた未墾の領土に新たなる觀點を與へ、彼自らとしてもその主觀的嗜好を傾けてゐるものに、古代なるエヂプト藝術があり、他の一つには北歐のゴーチック藝術がある。前者に關しては最近「エヂプト藝術」(Aegyptische Kunst, Probleme ihrer Wertung. 1927, München)なる別著があつて、殊に一般的文化史の問題として、近代のアメリカ文明に相似性を求めてゐるあたりは異色ある論策であると云ひ得る。又、後者に就いては他に「ゴーチックの形式問題」(Formp-

robleme der Gotik, 12. Auf, 1922)の名著のあることは世間周知の事柄である。こゝでは僅かにその一端に觸れるに止まつて、抽象的原理の適用たるピラミッドに就いての彼の説明を抄出しようとおもふ。

ウーリッソングァーに據れば、エヂプトの藝術意思が最も顯著に示されてゐる傑作としてピラミッドを考へることが出来る。こゝは元來造型美術的紀念物であると同時に、建築物としても觀察され得る性質のものであつて、かゝる特殊な形相が生み出される爲めには、おのづと異常なる生成條件が存してゐる。その使用目的から云へば、帝王の墓室であるが爲めに、立體的建造物であることが必要である。けれど、他面に於て紀念像であるところから、廣大な地域の上に聳立して、豪壯な印象を與へることを特質とする。かくして、こゝに一つの形相が見出されるのであるが、しかも前に述べたが如きリールグルの所謂素材的個性と、完全なる統一性の印象を創り出すにふさはしいものでなければならぬ。しかしながら、これが爲めには、前の使用目的に制約された立體的表現法では到底満足することが出来ないのみでなく、全然反對の結果さへ生ずる。かくの如くにして、ヒルデブランドの云ふとこ

ろの「立體性から障礙となるものを取り除いて」これを平面的印象に置き換へなければならぬ。この努力の最も徹底的な實現がピラミッドのうちに見られるのであつて、そこにはエヂプト人の建築的理想が生まのままに感じられるのである。事實、この建築の四つの側面の何れか方向に觀者が立つてゐるとするも、觀者の眼にはいつも二等邊三角形をした、少しも變はることのない平面が現はれるのであつて、その銳角に終つてゐる側面も決して奥行の關係を見せようとしなぬ。かく迄に熟考を凝らした上、嚴密な方法でもつて外觀的現象を平面の次元に限定してゐるのであるが、これに反して、本來の使用目的となつてゐる墓室の構造に就いては全く顧慮されてゐない。外から見ると殆んど目にもとまらぬ質素な入口を持つた小さな部屋が設置されてゐるのみである。かくの如く素材的個性はこれ以上に完全な表現を見出すことが出來ないのであつて、それ故に、ピラミッドをもつて抽象的傾向の代表作とすることが出来る。これを要するに、素材的個性の明確な再現や、嚴肅な幾何學的合法則性、乃至は立體的なるものを平面的印象へ置換するといふが如き、極端なる抽象慾動の總ての要求がピラミッドのうちに充たされ



てゐるとウーリッガーはみてゐるのである。

尙この抽象説に結び附いて、現代の新しき藝術的傾向の一面たる Expressionismus や Kubismus, Futurismus の主導的原理を考察することが出来る。フォルケルトは云つてゐるが、(Johannes Volkelt, Das Aesthetische Bewusstsein, S. 73) こゝでは單なる一瞥に止めて置きたい。その上、同書に於ては、ウーリッガー學説に關する批判が加へられてゐる。その主眼とするところは、この學説にありて述べらるゝが如き抽象と感情移入との二つの作用は決して對立を爲すものでないといふにある。即ち、一般に美的觀照者にとつて、有機的生命のあるものは、無機なるものや抽象的幾何學的なものをも止揚する包括的概念である。云ふ迄もなく、感情移入は有機的生命と不離の關係にあるのではあるが、無機或は抽象的幾何學的が一切の感情移入の域外にありて、感情移入が専ら有機的なるものに限定されてゐるが爲めではなくして、それとは反對に、無機或は抽象的幾何學的が感情移入によつて有機的生命のある形象に變化されるが爲めである。それ故に、自然を逃避し、空間に恐怖を抱き、現實性から不安を感じるところの藝術觀照者にありても亦、線條の進行や

流動は、自然を享樂するところの *Dießseitmensch* にも劣らず、生彩を保持するのである。たゞ色調を異にした生命感や對世界感情が認められるのであつて、ウォーリンガー流の抽象原理から出發する觀照者の爲めの線條關係は、これらの特殊な感情でもつて満足されるとフォルケルトは云つてゐる。(Ibid. S. 74) その他、ティーチュの如きも軽く批判の筆を下してゐる。彼に従へば、一體藝術作品はそれ自らでもつて、感情移入的であるとか、或は抽象的であると認められることが出來ないものである。同一作品に對して同時に觀照する場合にも二様の態度が生ずるわけであつて、感情移入と抽象との何れも共に可能性を有するが爲めであると云つてゐる。(Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, S. 397) しかしながら、我々はこれらの論點に就いて是非の判斷を求めようとは欲しない。従つて、ウォーリンガーの學說一般に對しても徒らに批判的態度に墮することを避けようとおもふ。その故は、近代的藝術論の「生命の美」に慣らされる、者にとつて、この新たなる「抽象の美」の顯示は、こゝにしばしが間彼等の性急な歩みを傳まらしめ、延ひては美術史の悠久なる世界を再思する機會を與へてくれるやうにおもはれるからである。

翻つて思ふに、我々が最初に掲出した問題は、あの古東洋なる女性——百濟觀音立像の解釋である。且、ウキッドによりて代表される感情移入説の解釋法に、その優れた一例を見出すことが出来たのである。しかしながら、次から次へと擡頭する論議の數々、問題の重疊によりて何を教はり、如何に我々の展望を導くことが出来たであらうか。これを例へば、百濟觀音像にあらはれた藝術意思の探求といひ、或は造像の背景を爲す *stat d'ame* の考察といひ、さうして、最後にはウーリッガー學說に依る觀點の根本的改鑄といひ、顯はにこそ當面の對象に持ち出ださなかつたのではあるが、恒に我々の關心の核實を爲してゐたものはこの一事である。しかも、これが爲めに我々の問題は一層煩瑣を加ふるばかりである。それ故に、一種の獨斷にも等しい豫感的結論を與へることが出来るのみであつて、即ち、百濟觀音のうちには極東藝術に特有なる『抽象の美』が認められはしまいかとおもはれる。それと同時に、この新たななる觀點をもつて、いま一度我々には觀音立像を仰ぎ見ることに必要である。