

繪畫の對象

植田壽藏

藝術は自然の模倣ではないと言ふ思想は、二千年以上に亙る長き論争を續けて來たが、今日に於ては、その正しさは、最早や一點の争ふ餘地もなく確められた。自分もそれを確實に承認する一人である。唯だ、その事を今もまだ疑ふ人を説き伏せる爲に、昔からさうして實に現在に於ても、種々なる人が好んでする様に、建築、音樂の如き種類の藝術が自然の何ものも模倣しないと云ふ點を有力な論據であると思ひ込むことを避けたいと自分は思ふ。確かに、音樂や建築などは、藝術の中には、自然とは全く没交渉であると言へる様なものも有ることを證據立てはする、だが、唯だ夫れをするだけである。自然を模倣するものも有るのではないかとの疑ひは、換言すれば、彫刻、繪畫、劇、その他一般に『模倣的藝術』と言はれるものと自然の關係は、之れによつて

は全く何事も述べられてゐないのである。實に之等の藝術は密接なる關係を自然に持つてゐる。その關係を表す言葉は如何にでも變へることは出来る。模倣、再生、表現、創造と、言葉は孰れでも、自然に於て見られたものが繪畫、彫刻、その他種々なる藝術として作られることには疑ひは無い。

希臘のゼウクシスがかいた葡萄の房を鳥が啄いたと言ふ故事や、アペレスのかいた馬に向つて生きてゐる馬が嘶き懸けたと言ふ様な種類の(日本支那にも似たものゝ少くはない)傳説は省くとしても、ヤン・ファン・アイク、デュウレル、ホルバイン等の、一本の睫毛も、一筋の肌の皺も見逃がさない迄精細を極めた描寫、クロオド・モテエが名高い『^{セリニヤアラライ}連續畫』殊にルウアン寺院の正面をかいて、日光や空氣によつて刻々に微妙に變はる色調を有るがまゝにかき止めやうとした痛切なる努力、人體をその儘型に取つたのであらうといふ嫌疑が久しく晴れなかつた程精細に自然を再生したロダンの『^{ニニ}青銅時代』などを一例とする無數なる美術史の事實は自然を寫すことの要求が如何に深く各種の藝術の底に根差すかを語るであらう。古今の美術家の日記、書翰を初め種々の記録も、彼等が如何に自然との交渉を重んじたかを無限に多様な言葉に於て語るであらう。自分は古きチェンニノ・チェンニニが、『最完全の案内者、最上の舵は、

自然によつて畫くといふことの凱旋門である。夫れが如何なる手本にも優るものである。憶する心なく常に之れに信賴せよと言ふ言葉 (The Book of the Art of Cennino Cennini, Chap. 28) レオナルド・ダ・フィンチが卓れたる繪畫は模倣せられたものに最も多く肖るものであると言ふ言葉 (A Treatise on Painting, Tr. by Rigaud, s. 351) 自然から離れてはならぬ、又自然より卓れたものが獨りで發明し得るものであるとも思つてはならぬ、……實に美術は自然の中に在る、夫れを抽出し得るものゝみが夫れを得るのである、自然には吾々の中の誰れもが夫れを表し得ない程、吾々の知解を越えた美があると言ふ、デュレルの言葉 (Knight: The Philosophy of The Painter, Vol. I. P. 49) 無限なるものは現實の事實を忠實に寫して初めて現れるものであると言ふ、ミレエの考へ (Hoerber: The Barbizon Painters, P. 77) 別けてもセザンヌが多様な自然現象を學ぶことが、唯だ夫れのみが眞に必要であると、憑かれてもしたかの様に繰返し (Cassirer: Künstlerbriefe) さうして事實七十に近い病軀を雨の中に押出して、結局夫れが命を奪ふ迄自然を凝視したことに、美術家の底に働く自然への強き要求を見ると思ふ。

だが藝術の或る部門、特に美術が自然をこの様に重視するのは何故であるか。藝術が自然の模倣ではないと言ふ考へを承認すれば、尙更この疑ひが起らざるを得な

い。何故に模倣であると考へられる様な交渉を自然との間に持つのであるか。

この疑ひを喚び起すものは、藝術は自然の模倣ではないと説く人々の論旨でもある。彼等の説も様々である。或るものは、自然の缺陷を去つて、美化し、理想化するものであると考へる。或るものは、多くの自然から美なるものを蜜の如く集めると考へる。或るものは自然の偶然的なるものを去り本質的なるものを表す、個々の自然を造るガイストそのものを引出すと考へる。唯だその多様な異説が洩れなく一致することは彼等の凡てが美術を常に自然との關係に於て考へることである。シユライエルマツヘルが言ふ様に、(Schliermacher, Werke (Braun) IV. S. 86) 對象の訂正と言ふのも結局は模倣の單なる一種である、模倣の妨げとなるものゝみが幾らか變へられるのみである、本質は模倣と同一である、とも或る意味に於ては言へることである。一體之れは何故であるか、何故に、自然を離れては美術は考へ得ないのであるか、自然の模倣だと言はれる様な作品を、なせ美術家は作るのであるか。

一

答へは簡單である。彼等が美術家である故に、さうしなければならぬのであ

る。自然を模倣することが美術の目的であると言ふ様な外的な教理があつて夫れに盲従する爲にはなく、眞なる美術家として生きることが、所謂『自然の模倣』として若くは『自然の理想化』として現れる外現れ方が無いからである。けれども、夫れが何故であるか。

美術家が自然を模倣するものであるにはしても、理想化するものであるにはしても、孰れにしても先ずその自然を見る、ことが豫想せられねばならぬ。然るに彼れの見る自然そのものは、種々なる人も言ふ様に、彼れ自らの創造である。正しく言へば、外界に固定した自然が、印刷をする様に彼れの網膜に投射するのではない。彼れの目の作用そのものがその『映像』を構成するのである。もう一度言葉を換へて言へば、彼れを一人の美術家たらしめるもの、『彼れ』として現れ来る『美術作用』キユンストレヘンシエテチカイトが彼れの『目』として作用するのである。彼れが目を開くと言ふことは、彼れが美術の製作を創めると言ふとである。單に『美術家』の名に於て、美術作品の製作を本分とする人のみに限らない、人間が目を開くときさうして純粹にその目の働きに彼れを集注し、夫れを判断し、慾求し、そこに何かの記號を見る如き態度に彼れを外らさないとき彼れもまた美術家として自然を見、美術作用に生きるのである。勿論夫れはこの作用の全部

ではなくて、謂はゞ唯だ發端である。この美術作用が現れて、さうして彼れが不具者でない限り、若くは何等かの事情に強制せられない限り、彼れは本來夫れを一つの作品として完成せんとする如き先驗的な傾きを作用の中に潜めてゐる。凡ての人間に美術を製作することの出来る方が、彼れがそのことを知ると否とに拘らず、彼れが目と手を持つと言ふ事實の底に潜むのである。

美術家の自然は自然としての彼れ自らの現れである。彼れが自然を見ると言ふのは、美術家としての彼れが作用することである。彼れが生きたと言ふことである。彼れが自然に深き執着を示すのは、彼れが眞なる美術家なるが故である。この意味に於て美術は實にシュライエルマツヘルなども力説した様に『自己表現』である。セルブストマンツェニスタチオン (Schleiermacher, op. cit. S. 5f. 『ウルツクリュングツ、プロドワタチイキエト根本的なる産出』である。(S. 86) 美術家が眞に生きる時、

彼れは自然を見出す外はないのである。彼れの目が見るものを表す外はない、表さずにはゐられないのである。寧ろその表すものを見る外はない、見ずにはゐられないのである。自然が有る故に見えるのではない、『見る』が作用する故に自然が存在し來るのである。作るが故に見えるのである。見えるとは作ると言ふとの一面である。想像聯想等の所謂内的直觀を反省することは、この意味を知る一つの手續

きであらう。實に、二つの肉眼が働くと云ふことが『見る』と言ふ作用の全部ではない、知覺としての『見る』と共に、内的直觀がその一面を爲すことを認めねばならぬ。

夫れは元來自分も嘗て言つた様に、表象性の貧しき、單に『表象への傾き』とでも言ふべき程のものである。美術家に於ては夫れが極めて明確豊麗であり、公衆と彼れとを區別する一つの標徴であると考へるのは速斷である。卓れたる美術家と雖屢々夫れが朦朧である。唯だ美術家に取ては、夫れは、知覺的作用に於ける視覺に到るべき傾きを含む萌芽的段階である。この『傾き』として發展し來つた視覺作用が、更にその發展を續けて知覺的なるものとして現れるのである。單なる想像に止まるものは、美術作用の流産である。古來の美術家が宗教畫歴史畫その他一般に想像的な主題を畫く時、多くは初め想像に入るモチーフを忙しく小下繪エスキスに移し、之れに本づいて人物その他の自然を研究することは正にこの發展の過程を示すものであらう。想像を小下繪に表す時に、既にこの過程が現れるのである。畫く時、彼れは初めて見るのである。繪筆を執て見て、初めて彼れは自分の畫かうとするものを突止めるのである。

畫くとは、目に於て視覺作用の構成するものを、下地若くは素材の上に移すことで

ある。既に構成せられたる固形物の如きものを移し載せると言ふのではない、目に於ける構成作用そのものが布の上に連続することである。人が、凡ての人が、一本の幹を見ると云ふのは、彼れの目がその幹の方向に添ふて、若くは方向として、動くことである。單に目のみが動くのではない、その目の運動は構成作用の運動の一面である。目と共に顔全體に於て、或ひは齒に於て、若くは足に於て、もしくは膝の關節に於て、若くは上半身に於て、彼れはこの運動を進めてゐる。どの方面の運動が最も強いか、人によつて違ふ。さうして一部の人に於ては、唯だ神の思召によつて、夫れを最も有力に、最も明晰に表すものは、目及び右手である。この兩機關の同時的運動である。即ち彼れの構成作用がこの兩面の運動として現れるのである。視覺作用に、偶然的に、經驗的に、若くは強て、手の運動を伴はずのではない、物の見えると言ふこと、之れと同時に作用する手の運動が即ち眞の視覺作用なのである。『手先の運動』その他全身の運動を含まない視覺作用と言ふことは、感情を持たない感覺と言ふ様な、單なる抽象的概念である。見ることは動くことを含み、動くことは見ることを含むのである。さうして之れが自然を見ること、寫すこと、の根本的なる關係である。共に一つの視覺作用——一脈の美術的態度の兩面である。

一の作用の兩面である。因果の關係に立つ二つの作用ではない。故に先後の關係もない。眺め了つて寫生に懸るのではない、寫し了つて眺めるのでもない。先後の關係が考へられるのは、對象を『見て』布に『寫す』と言ふ言葉に捉はれるからである。けれども『見る』はたゞ見るのではない、同時に手に於て、全身に於て見る——即ち構成するのである。『寫す』のもたゞ手の先きが動くのではない。各々見ることゝ畫くことゝの同時的作用である。一つの美術作用の連續に於ける唯だ異なる段階である。畫家が自然を寫し初める瞬間に、彼れは決して彼れの寫すべきものゝ凡てを見終つてゐるものではない。一本の幹を寫さうとする彼れは、その幹の方向に添ふて、方向として、彼れの目を動かし、全體を動かし、一言に覆へば彼れの生命の流れを『その幹』としての特種なる方向、速さ、力に於て生かす。彼れがこの樹を寫すとは、この生命の方式を布の上に表すことである。之れが自然の生命を寫すとか、自然の本質が畫かれるとか言ふ『生命』、『本質』の意味すべき内容である。その生命を畫く時、同時に對象と布を見ることは、人間の目には許されてゐない。夫れ故吾々は彼れがその時、次の二つの方式の孰れかを辿ると考へることが出来る。一つは(さうしてこの様な場合は、殆ど絶對に見出されないのであらうが)對象を見つめつゝ、故に下地を見ることな

しに畫くことである。さうしてその場合所謂『見る』こと、『寫す』こと、は同時に現れる。第二は畫家が常にする如く目を對象から離して、布を見つゝ畫くことである。この時も、見ることと畫くこととが同時に布の上に現れて行く。然し自然を寫生することは、單に對象を見ることでもなく、單に布の上に畫くことでもない、この兩方の間に統一が無ければならぬ。『寫生』とはこの統一である。然らば夫れは如何なる統一であるか。

對象と布とを同時に見る事が出来ないと云ふ制約から、吾々はそこに三つの段階を考へて見る事が出来る。對象の凝視せられること、その對象の映像が頭腦に保れたること、布へ表現せられること、この繼起する三つの段階である。この三段階に於ける意識の内容は、これ一つ同じものは無い。第二に於ける表象は第一、第三の明晰なる知覺表象とは非常に違つた極めて暗き、あるかなきかの、單なる『表象への傾き』に過ぎぬ。目を自然から外らす瞬間に、その對象の明晰なる表象は消えてこの朦朧たるものに代るのである。正しく言へば、第一のものど現れた、彼れの視覺作用が、第二の如き事情に於て、この様な表象にまで發展したのである。同時に、この表象に於ける、及身體の他の部分に於ける、その對象を見る事に於て喚び起された生命

の特殊なる方式がその發展を續けてゐる。この生命が第三段階として自ら實現し來るのである。この段階の表象は、第二のものと目覺ましく違ふのみでなく、第一のものとも——例へば、光度、色調その他種々なる點に於て著るしく違つてゐる。第一のものを、第二のものが第三のものが第二もしくは第一をその儘寫すのではない。その儘寫さない所ではない、之等の間には一が他を寫す關係はないのである。その各々の表象として現れる意志の緊張、生命の發展があるだけである。各段階の表象は、この生命の扮装である。第二のものは、この生命の地層の隙に露出する鑛脈である。

對象の凝視が初まる時と、布の上に畫かれる時との間には單なる反覆はない。凡ての瞬間が前瞬間を含むと共に新しきものを加へてゐる。各瞬間が前瞬間の要求傾きの安定、充足であり、後瞬間への要求傾きである。寫生の最終の一筆が措かれる時の『作品』はその風景が發見せられたる時の要求の發展實現である。畫家が或る風景を見て『之れを寫さう』と思ひ立つのは、確かに彼れが夫れを寫さうと思ひ立つ程の『或るもの』をそこに見たからである。けれども夫れは、彼れがその寫生の全過程に於て見出すものゝ全部ではない。彼れがその自然に於て見出すものは、寫生の進行に伴つて細かく深くなるのである。見る故に畫き、畫くが故に見るのである。所謂「見

る』と言ふ作用としての要求が、書く作用に充足せられ、書く作用に含まれる要求が見ると言ふ作用と成つて實現するのである。一筆の繪具を布に付けることそのことが、次の瞬間に見られるものを規定するのである。何を、若くは、如何に見るかと言ふことは、如何なる一筆を布に付けたかによつて初めて明確と成るのである。

三

畫家の見る自然は、彼の目として現れる美術的作用がその特有の方式に據て創作するのである。だがこのとが確かに認められる迄には一二の疑問が整理せられねばならぬ。一つの疑ひは曰ふ——繪畫を作るものは唯畫家のみである。自然を作るものは唯神のみである。吾々が見ると否とに拘らず繪畫はそこにある様に、藝術家が見ると否とに拘らず自然は獨り存在する。吾々がその作品の無數なる筆觸の一つをも自分で付けるのでない様に、畫家は彼れの見草の葉の一枚も動かすことは出来ぬ。確かに吾々の目が自然、若くは繪畫に於て創作するものは、純粹に視覺的なるものである。種々なる人が(フタルケルト、クリスチアンセンなどもする様に、外に在る美術品と美的對象とを區別して考へるならば、(Volkelt: System der Ästhetik. B. I.

S. 5; II f) Christiansen; Philosophic der Kunst. S. 50) 吾々が繪畫に於て創作するものは『布』になすつた繪具』即ち美術品ではなくて『繪畫』即ち美的對象である。吾々の目が見るものは、即ち創作するものは、美術であつて美術品ではない。この意味に於ての美術品は唯だ知られもしくは欲求せられるのみである。永久に見られることの出来ないものである。姿なきエトワスである。永久のXである。畫家及び吾々人間の目の彼方に横るものはこのエトワスである。自然ではなくて自然物である。

然し、次の疑ひが曰ふ、この様なエトワスを認めることは、今日に於ても許し得ることであるか『物自體』の如き考へをもう一度取返へさうとする果敢なき謀叛ではないか。既に視覺の構成作用を認めつゝ、之れに對する『或る物』を豫想するのは不徹底ではないか。だがこの疑ひも無用である。確かに、如何に見る、即ち如何に作るかと言ふことは、何を見る、何を作るかと言ふことである。視覺の内容は視覺作用の構成するものである。然し視覺の創作するものは唯だ『色』である、『繪具』ではない。『空間』である『布』ではない。吾々に、二つの色が赤と見え他の色が青であるのは、かく見えしめる或るものが無ければならぬ。赤色を見るには、夫れに據て赤色を創作し得るエトワス即ち普通に『赤色の繪具』と言ふものが與へられねばならぬ。

哲學の説く所を聞けば、世界は絶對に自由なる意志の創造である。無限の物及び事件の因て立つ、さうして夫れ自らの意味に因て發展する無限なる意味、作用もこの意志の創造である。絶對自由意志は無限なる作用の創造者、統一者、結合點である。

この意志に取ては、何ものと雖『與へられたるもの』はない。個人は絶對自由意志の相似形である。神の姿に肖せて造られたるものである。この意志の様に無限なる作用の結合點である。自分はこの説を取る、さうして之れを取るにも拘らず、否、夫れを信ずる故にこそ、吾々の目が與へられるものを豫想することを承認するのである。

絶對自由意志に統一される無限なる作用は、その各々が無限である。個人はこの意志の小さき片影である。彼れに現れる作用は無限なる作用の一面である。各々の無限に連續する作用の一節である。この如き單なる部分、單なる一節の綜合者たる個人である。彼れの意識に現れる創造は——スカンヂナヴィアの冬の夜の小屋を通り抜けた小鳥の様に絶對自由意志の無限に續く創造の焚火に映る片影である。無限なる世界創造の長き道程の一節である。吾々の意識の背後には無限なる無意識の世界が擴つてゐる。個人的創造の背後には、彼れ自らのものとして意識せられざる創造作用の遠き發展がある。之れが即ち右に言ふXである。『準備せられたもの』

である。個人的意識の背後に行はれ來つた創造なるが故に、直接なる經驗に入るとの出來ないエトワスである。經驗は單なる一瞬の感覺でさへ、凡て個人の創造作用に於て經驗される外はない。この準備せられたものは唯だ考察によつてのみ知ることが出来る。與へられざる所與である。自然への傾きである。凡ての個人が絶對自由意志の片影である故に、凡ての個人的創造の背後にこの『或る物』の無限なる國土が擴がつてゐる。

之れが個人の視覺作用に統一せられて彼れの自然が成立するのである。如何なる『或る物』の世界があらうとも、美術作用が働かない限り、世界には美術としての自然は存在しない。美術作用は個人たる美術家の『目』に於て働く外はない。だが一人の美術家の視覺作用は彼れの凡ての作用の如く、無限なる視覺作用の單なる一節である故に『造られたるもの』に縁らない純なる作用ではなくて、實に『目』の——一つの感官の働きのなのである。

畫家が自然を畫くのは、彼れの目として發展し來つた無限なる視覺作用が更に一段の發展を進めるとである。彼れの目の見る如き自然としては實現せられざる、さうして之れに向つて緊張する美術作用が働くことである。彼れの目に向つて、之れ

を通して、無限に進み、行く絶對自由意志の創造の一面、且その小さき一節である。一つの作品は、美術作用の伸び行く蔓の尖端である。神は美術家の眼前にはゐない、彼れの後ろに立つてゐる。その眼前にあるものは彼れの作つた作品である。神は人間の目に因て——列車が彼れの車輪の運轉によつて點じた電燈によつて車體の一角を照される様に——初めて自己の姿を見出すものである。この意味に於て、畫家も又、公衆に於て自己の目を見出すとも言へる。彼れが視覺の一發展として畫いた作品を公衆が見ると言ふのは、視覺が更に一つの發展をすることである。『精神の最も高き作用は精神を喚び生けることである』と言ふゲエテの言葉は (Werke (Kürschner) Bd. 29. S. 247) 茲にも深き意味を語る。創作は創作を呼び、美術史もかくして生起するのである。各々の美術作品は、無限に進む、歸ることなく、止まる時の無き無限なる美術作用の一節である。即ち世界には二つの『同じ作品』が現れることはない。美術史は、この異なる作品として現れる美術作用の自我實現の無限なる道程の轍の痕である。

一つの作品は、夫れ故に、不斷に進み行く美術作用の生きたる斷面である。死物であると考へられるのは、異なる立場に於て考へられるからである。美術としては見

られないからである。美術作用を除いては作品は無く、作品を除いて美術作用は無い兩者は一である。故に、又一つの作品は、ハンス・フアン・マレエスがコンラッド・フィイドラアに宛てて書いてゐる様に、決して出来上るものではない。彼れがその肖像を畫室から送り出したのは、『單に御二人に、暫く悦んで見て貰ふ爲に手離しただけ』である。(Meier-Graefe: Hans von Mares, Bd. III, S. 188)種々なる、然し外部的なる理由に因て筆を擱くのである。コロオが同じ布に何年でも手を入れてゐたことも、テオドオル・ルスソオやフアン・ホッホなどが何時までも筆を加へて遂には『書き損ひ』をしたことの珍くないのも、又この意味を語るものであらう。

四

美術作品を實在に對する假象であると考へるのも、自然の變形、若くは訂正であると考へるのも皆誤りである。夫等は凡て純粹に美術の立場に於て美術を見るのではなく、異なる立場に於て見られた別種の世界を標準として見たのである。現實的なる作品と空想的なるものとを對立させるのも、唯だその作風——美術的内容、即ち精神、生命の特殊なる姿を記述する言葉としてのみでなければならぬ。夫等の對象が

實際に在るか否かを吟味する故であつてはならぬ。美術家が作品として表すものに現實的でないものはない。夫れを現實でないと云ふのも美術の世界から別の世界へ外れるからである。美術の世界は常に夫れ自らの意味によつて立つ獨自なる實在界である。

夫れは前にも言ふ様に純粹に視覺的なる世界である。美術作用は純粹に視覺的である。世界は無限なる意味、立場の對象である。一本の樹木を、夫れが櫛の木であると判断することも、更に進んで常緑樹であると區別することも、その一本の價額を思ふことも、その樹の過去と行末を想像することも、限りなく種々に交渉する事が出来る。けれども美術家が美術家として之れに向ふ時、彼れは唯だその木を見るのみである。さうして彼れの見るものはその一本の樹の種々なる部分として現れる多様な色の變化である。色彩を見ることは、色彩の或る表面を、或る表面を見ることである。色の違ひを見ると言ふのは、或る表面の之れに隣れる表面に對する輪廓を意識することである。若くは表面の滑らかな推移、『ぼかし』を見ることである。輪廓を意識することは或る延長を意識することである。表面を見ると言ふのは或る擴りを見ることである。即ち彼れが一本の櫛を見るとは無限に多様な形に於ける色

調の變化を見ることである。無限に多様な色調の表面、輪廓即ち空間を見ることである。

畫家が世界を見ると言ふのは無限なる色の關係を見ることである。表面輪廓を見ることである。夫れが彼等の『自然』と呼ぶものである。彼等の中には、彩畫家と共に、表面の擴りを見ることを強調するものもある。素描家と共に輪廓その他の線の延長を注視するものもある。唯だ空間の擴りを見る點に於ては一である。

この空間の擴りが二方向に於て見出される時、そこに繪畫の世界がある。繪畫が二方向の藝術であることを繪畫の『下地』エテルグルンデが布、紙、薄板の如き二方向に限られた素材なるが故であるを解釋することも出来るであらう。然し之等の下地と雖、決して嚴密に二方向ではない。如何に薄き紙、薄き絹と雖、『厚み』なきものはない。夫れを繪畫は自ら進んで二方向のみを限つて使用するのである。下地の性質が繪畫の意味を拘束するのではない、繪畫の意味が下地を支配するのである。繪畫には——寧ろ一般に繪畫の立場に於て見られた世界には、『奥行』ディイフ——第三方向は無い。奥行があると言ふのは直接なる視覺作用の興へるものに、判斷の加工をするからである。リップスが

スツムプフなどの説を駁して言ふ様に、(Theodor Lipps: Psychologische Studien, 2. Aufl. S. 30-114) 吾々の知覺心象は表面的である。奥行があると言ふのは、無限に多様な過去の經驗に因て得られた第三方向の知識を之れに入れて考へ、直接なる經驗を自同律に因て考へ直したものである。夫を見るのではないのである。吾々が表面的に知覺する空間は、自同律に因て構成せられた實際は、三方向に擴る實在の『現象の形式』である。物と物との間隔が知覺せられるには、夫等の物が知覺せられねばならぬ。目は目自身を見ることは出來ぬ。目と物の間隔、即ち奥行を吾々の目は見ることは出來ない譯である。たしかに、吾々は自分の足下を見、その爪先と物との距離を見ることは出來る。だがその時は——顔を伏せて見た爪先と物との間隔は、最早や『奥行』では無くて『高さ』であるリップスが嘗て『觀照の立場』を論じて、コレッヂオがバルマの寺のドームにかいた畫の様に、天井面を空そのものゝ如くに見、事實昇天の光景を仰ぐ様にした構圖を一つの美術上の誤謬であると言ふのも、(Aesthetik, Bd. II. S. 171-2) の『方向』の轉換を豫想するからである。吾々の仰ぐ天井は、最早實際の場合の様に頭上を覆ふ表面ではなくて、眼前に立つ表面である。形體の大いさに就ての遠近濃淡に就ての遠近があると言ふのも、過去の種々なる經驗によつて判斷する時に於て、若

くは別に、青色の引退く様な、赤色の突出する様な、種々なる感情の單なる命名としてのみ言へるのである。吾々の實際の美的態度は、屢々知的態度や欲求の態度を伴ひ混じてはゐる。けれども夫れは唯だ混する丈けである。純粹の美的態度は凡て之等を離脱するのである。眞に直接なる視覺の事實としては、種々なる形體明暗濃淡の連續が見られるのみである。一つの立脚點に於て見られる時に自然は常に二方向である。表面的である。夫れが繪畫の世界である。判斷を絶した純なる視覺的世界である。

だがそのことは、即ち判斷を絶した純粹なる視覺の世界であると言ふことは、繪畫の意味であると同時に彫刻の寧ろ美術一般の意味である。何が然らば繪畫を彫刻から區別するのであるか。

繪畫が一つの立脚點に於ける美術であるに對して彫刻は、三方向に擴る、無限なる立脚點の統一の美術である。一つの立脚點に於て見られるものは、右に言ふ如く、常に繪畫の世界である。故に幾度び立場を變へて見ても、その各々の場合を別々に見れば、夫れは結局繪畫の種々なる相である。その各々の立場に一の連續統一がある時、そこに初めて彫刻の世界が成立するのである。換言すれば、かく無限なる立脚點

が、一つの對象を見出す時、そこに彫刻の世界がある。彫刻家と雖、彼れの肉眼が自然の全面を同時に見ることは出来ぬ。一つの立脚點に於て、彼れの肉眼の見るものは、繪畫の一面である。だがその如き肉眼は、彼れを彫刻家たらしめる目ではない。彫刻家には立脚點の不斷の推移がなければならぬ。彼れの目は常に平面に動くと共に、奥行きに働いてゐる。立體的に働いてゐる。表面的なる知覺心象に、過去の經驗を加へて、奥行きを知るのではない。事實若くは觀念的に、三方向に立場を移して連續したる、一對象を見るのである。完全に無限に連續したる表面を見るのである。無限だと言ふのは、直線の方向に就て考へられる無限ではない、圓周に關して考へられる如き無限である。この意味に於て、彫刻は無限である。有限なるものは石塊である。石の終りは彫刻の終りではない。彫刻の在る世界は彫刻の世界ではない。故に彫刻家の世界には、一つの對象と他の對象を隔てる空間と云ふ様なものはない。彫刻の國には青空はない。彫刻に對する繪畫の特質が、物と物との間の空間を表す點に求められるのは、この意味に於て正當である。換言すれば、彫刻に對する繪畫の特質の一は、一つの輪廓を繪畫の對象が持つことである。一つの對象を、一つの立脚點に立つて、即ち繪畫の立場から見る時、その對象の輪廓を見るのである。彫刻の輪

廓を見ることが出来るのは、彫刻を繪畫の立場に於て見るからである。この意味に於て、彫刻は無限に輪廓を持つと言ふことが出来る。繪畫の輪廓は唯だ一である。『一つの對象』を見ると言ふのは、一つの輪廓を見ると言ふことである。輪廓は常に一つの、對象の輪廓である。換言すれば、一つの表面の擴る方向の姿である。素描家に取つては、その表面の起點である。之れを對象の終り、表面の果てであると言ふのは、輪廓を繪畫の立場から見てゐないのである。繪畫に於ては輪廓の方向に擴る表面を、之れと直角に交る方向に擴ると考へるからである。判斷の記號として、即ち二つの空間の限界と考へるのである。けれども輪廓は、誤られ易い様に、色調の違つた空間の單なる『劃り』ではない。一つの對象と之れに接する空間の共有線ではない。繪畫の輪廓は、如何に色調の差別によつて成る線と雖、幾何學の定める線の如きものではない。二つの壁の間の線は此各々の共有するものと考へられる。けれども之れが一方の輪廓と見られる時は、他の壁の輪廓と見られてはゐない。その上に想像的なる吾れを載せ、夫れに味方する表面の輪廓として見るのである。一本の幹の輪廓は、同時に之れに隣接する芝地の輪廓であることは出来ぬ。その時芝地には輪廓は無い。普通には夫れを幹と芝地が重り合ふと言ふのであるが、『與行き』のない繪畫の

世界には重り合ふと曰ふことはない。吾々はその時、芝地の擴りがその幹に添ふて終ることも、幹の彼方に延長することも思はない。思へばそれは判断の立場へそれたのである。直接な視覺作用は、幹の輪廓を見つゝ同時に芝地の輪廓を見ることもなく、幹の背後に芝地の擴りを見ることもない。幹を通して芝地を見るとは、未來派の美術家などが誤り主張するだけである。吾々はそこに芝地の果てを見ず、續きを見ないのである。畫面の世界と額縁の間に現れる意味が茲にも現はれるのである。額縁は單なる『割限』である。輪廓と言ふべきものではない。さうして夫れが輪廓ではなくて單なる割限である故に、一枚の畫面は『無限なる世界』と成るのである。輪廓は『有限』の姿である。之れに因て一つの對象が成立する。輪廓は或る幅を持つ對象として一つの方向に動く生命の進路である。素描家に取つては、多くの彩畫家に取つても生命の起點である、第一運動である。一本の幹は彼等に取つては外より内へ擴つて行く、或る彩畫家と植物學者に取てのみ内より外へ擴るものである。大理石彫刻が外より内へ向つて形作られるのに對し、粘土の製作が内より外へ造上げられる如く。この輪廓は素描に於ける如く謂はゆる『實線』であることゝ、彩畫並に墨畫の或るものに於ける如く、表面、小さき『筆觸』ペンブリスアタッチをも含むの片側であることに區別せられるが然

しその如何なるものも、孤立せる線ではなくて、表面そのものである。その表面の方向である。視覚作用が空間を種々なる方式に表はしたのである。素描と彩畫とは、その各々の姿に於て世界が視られたのである。畫面に於ける一つの筆觸、筆點コンマス・ピツヒも一つの實線も、凡てこの空間そのものである。視覚作用の繪具としての發展である、夫れが自然に在る故に畫面にも寫されるのではない。獨自なる繪畫の方式である。自然は畫家に對しては、この筆觸の亂りがはしき作品を見る迄の半途である。彼れが自然の表面を見た運動の方向強さ、速さ即ち命のゼロシテイが筆觸、輪廓の方向、太さ、刷毛目に直接に現れるゼロシテイである。この色彩の、寧ろ繪具のダイナミクスは、色調そのものゝ意味を他の半面とする、——極めて屢々看却される——繪畫の本質の半面である。繪畫は色彩の藝術である故に、一色の複製モノクロサムからは、本質的なる何物も見ることには出来ないと思へるのは、この半面を無視することを曝露する速斷である。畫面を縦横に覆ふ筆觸が觀照を妨げるものと思ふのも同斷である。

五

彼れの見るもの、彼れの布カンクッスに表すものゝ凡てが彼れの製作である。彼れの生まれ

る以前から彼れに働く意志の實現である。この意志が働く故に彼れの目が作られたのである。美術家の「目」は彼れとして働く美術作用が姿を見せる戸口なのである。繪畫の對象たる自然及び繪畫は、二方向に於ける輪廓の延長、表面の擴りである。表面なる空間の統一である。繪畫が『空間の藝術』であると言ふのはこの意味でなければならぬ。

自分は今や、豫てより自分を待受けてゐる一つの疑ひに出會ふことゝなつた。自然は畫家に對しては結局様々な線表面の統一である。線表面の畫かれた布は凡て繪畫であるか。例へば、最近の諸派——キュビスト、フュチュリスト、サンクロミスト等の作品に多くの實例を見出す如き、自然を畫くとは見られない(作家自身も之れを明言する)様なものは如何なる意味を持つのであるか——この疑ひである。自然を畫かないことを問題にするのではない、畫かれたものが自然に見えないとを問題にするのである。然し彼等の作品が如何なる場合にも自然に見えないと言ふのではない。全體がさう見えずして、部分は種々に自然と見えるものもある。細部を凝視しない場合は全體が或る種の自然らしく見え、精密に線表面を見るに及んでたゞ混亂を見るときもある。その各々の場合は同一の布に於てでも、實は同一の作品を見るので

はない。吾々は、この線表面が自然に見えぬ場合のみを問題とするのである。

自然を畫かない——寧ろ、自然と見えぬ線表面を持つ布は繪畫ではない。最近諸流派の作る處のものは彼等が長き辯明をするにも拘らず、夫れが自然と受取られない限りに於て、繪畫ではないと言はれる外はない。

美術家の目に映る自然は、右に言ふ様に、單に外より押付けられるものではなくて、彼れ自らの構成である。彼れに働く美術作用の現れである。美術家たる彼れの生活そのものである。美術家たる彼れが生きては彼れが自然を見ること、畫くことである。故にもし、畫家がキュビストの一人であるピカビアが自分は眼の見るものを畫かない、腦髓精神の見るものをかく。印象を頭にどゞめて夫れを音楽者の如く作曲する、自然があるがまゝにかくなどは機械のわざである。美術ではないと言ふ様に、(Eddy: Cubists and Post-Impressionism, P. 96-7) 自分の見る様な自然を畫くことを輕蔑するならば彼れは自分の美術家たる生活を輕蔑し、無視するのである。畫家たる彼れの自殺である。眞なる畫家であるならば、彼れの課題は、自然を畫くことより外の如何なることでも無い筈である。

然し自然を見ると言ふのは、自然を知ると云ふことではない。これは基督である

と思ふ時、吾々は既に繪畫の世界を去つてゐる。見ると知るとを混同する故に、美術の觀照、美術の研究に救ふべからざる弊害が醸されるのである。畫家が『正しく書く』のは美術作用の命ずるまゝを書くことである。彼れの見るもの、故に又その想像に入るものと没交渉な『正しきもの』を記述するとはではない。一筋の髪の毛や、手の皺までも精しく畫くのは、夫れが繪畫である爲には、人間が夫れ等のものを持つと言ふ知識を記述するのではない。又その髪の毛、手の皺が有ること、若くは夫等のものであると言ふことが或る美しき聯想、想像の媒介と成るからでもない。唯だ夫れが彼れの目に映じ、彼れの手を動かす故でなければならぬ。自然に就て得られたる知識の記録として、なく『自然』としての生命の爲でなければならぬ。實に『見る』如く、即ち自然を畫くこと、夫れが繪畫に生命を畫くと言ふことである。『美術家は』——實にトオレが言ふ様に——『何處にでも等しく生命を表す人のとである』(Thore: W. Bürger's Kunst kritik, II. S. 202) ファン・アイク、デュレル等の繪畫を偉大なる繪畫であると言ふのは、唯だ精細に正しく寫されてゐるからではない、細き睫毛や、唇の薄き皺にさへ彼等に特有な生命が靜かに、重く、だが明晰に、決然として畫かれてゐるからである。偉大なる近代人の細部を畫かない作風も生命を表す故に貴むべきである。けれども夫れは、

單に一つの作風である。繪畫の價値を左右するものは、描寫の精粗、作風の如何ではない。唯だその作風に於て現はれる生命である。一つの精密に寫された菓物の畫が劣等であるのは雀を好事家ライブハテブルに持つからではない、唯だ生命の貧しき爲である。

實にこの生命が、一の繪畫が自然を眞に畫くのであるかないかを測知せしめる唯一の標準である。自然が畫かれてゐると見えるのは實に其畫面の線、表面の間に生命が流れるからである。自然であると教へ込まれて、自然だと承認するのではない。線、表面の關係が吾々の目に自然なるが故に、その關係に統一がある故に、連續がある故に、夫れを自然と見るのである。統一があり、連續があるのは生命が現はれるからである。繪畫を繪畫たらしめるものは、色、線、形、表面の間に含まれ、動く生命である。

この生命が現れる時、その色、線は『自然』と見えるのである。事實、自然の對象を畫くものではないかも知れぬ。故にまた夫れを一義的に名付けることは出来ないかも知れぬ。古來の偉大なる繪畫に於て極めて多くその例を見出す様に、畫面の一隅が着物の皺とも、大なる峠とも、大波とも、様々なものに見えるかも知れぬ。唯だ常に様々の程度に於て何等かの自然と見えるであらう。峠、波、皺、その他何かの自然、もしくは夫れらしく、見えるであらう。『この世に於て許されたるもの』と見えるであらう。

さうして常に『偉大なる』もしくは『深き』その他種々なる精神、生命を含むであらう。自然の物として知られる故に生命を表すのではない。生命が現れる故に自然と見えるのである。希臘の神の様に、女の背に翼があらうとも、密教の佛畫の様に、目が幾つあらうとも、千の手があらうとも、またレムブラントが十字架の上の基督を照した様な、暗夜に白晝の光が圓筒狀に輝かうとも、確かに、自然のものらしく見えるのである。知識の判断は、これだけ夫れを疑ひ、非難するにはしても。

自然を畫かないものは繪畫ではないと言ふのはこの意味である。『何々の物である』と言ふ一義的なる名稱を語らないのがいけないのではない。自然の對象と見られないことが、生命の畫かれなと言ふことの證標と成るからである。その對象の文字の意味は夫れに關する無限に多き聯想、想像と共に、繪畫を完全に觀照する上に毫末の交渉も無い。畫かれたるものが基督であるが、約翰であるか、一人の農民であるかは、夫れが繪畫であるならば色と形が明白に示すであらう、示すべきである。夫れが知識の註釋に手頼らなければ分らないといふのは、取も直さず、基督も、約翰も、どちらも畫かれてゐないことを證明するものである。單に知識が判断し得る様に色と形で『物語る』のみである。物語る限りに於て、夫れは基督の説明圖であつて、基督の繪

畫ではない。マレエスが言ふ様に (Meier-Gräbe, op. cit. 147) 『人間のするところが正しく批評せられるには恐らく、註釋が必要であらう。然し美術の作品は、その様なものゝ要らない時に初めて美術作品なのである』千百萬年基督の事蹟を論じ、基督に關して、美しき想像をして見ても、結局それは『その一枚の繪畫に於ける基督』を語り得たのではないのである。繪畫の文字的意思是、それが繪畫であることの理由ではなくて、結果である。繪畫の本來の内容ではなくて、その内容の知識的抄譯である。クリスチアンゼンが作品の感覺的なるものが、一面に於ては形式であり、他面に於て物的なるものを表す兩面を持つと言ひ、美術に於ける物的なる意味の市民權を許さうとするなどは不徹底である。(Christiansen: Philosophie der Kunst. S. 68-73)

注意すべきは、繪畫の主題が何であるかは没交渉であると言ふのは、作品を觀照する者にのみ言ふべきであつて、藝術家その人に向つて言ふべきではないと言ふことである。何を畫くか問題なのではない。如何に畫くか問題なのであるとは古き、さうして今も繰り返される考へである。夫れにも種々の意味があり、眞理もそこに含まれてゐる。ミレエの如き高き藝術家に取つては、確かに馬鈴薯は柘榴石より卑きものではない。ラスキンが、繪畫の形式は、思想を表す言葉に過ぎず、繪畫の價值

を主として決定するものは言葉ではなくて思想であると言ひ、高尚なる觀念が不手に表された畫は卑近なる觀念の美はしく畫かれたものよりも卓れたる繪畫であると論ずるなどは根柢的なる誤りである。(Modern Painters Vol. I. Chap. II) けれども彼れの畫かうとするものが基督であるか人殺しであるかは、神的なる崇高を畫くのであるか、惡人としての崇高を畫くのであるかの別れ路であると言ふ意味に於ては一つの製作に關する死活の問題である。歴史の語る如き夫れさへ歴史家によつて様々に傳へられるのであるが人物を唯だその儘に籍るのではない。主題を思ひ付くことは製作が初まることである。さうして、さきに言ふ處によつて解るやうに、彼れの畫かうとしたものは、その作品の表面、線の内面とあらはれて初めて畫き遂げられるのである。その基督は、彼れ一人の、その作品に畫いた様な、唯だその様な基督である。その畫面のみに在る基督である。そこに畫かれた姿勢、表情を挾む過去も未來も無き永久の瞬間に立つ基督である。繪畫の世界はドラクロアも言つた様に (Delacroix: Literarische Werke, S. 337) 『一瞬間を表すのみ』の世界である。基督に關する如何なる歴史も『この基督』を説明し得ないのはこの故である。主題の意味は—繪畫的意味は、即ち、基督に緣て畫かれやうとした神の崇さも人殺しとして畫かれやうと

した悪の方も、夫れが正しき繪畫たるべき限り、その作品の色、形、表面、輪廓そのものゝ内面として畫かれる筈である。二人の農民が暮れ行く野に立つて祈禱をしようと云ふ知識が『アンゼラス』の畫の價値を決定するのではない、落日の平野に擴れる崇高と二人の姿の乞食の如き見すばらしさに包まれた天使の如き氣高さのハルモニイが右の知識に深き深さを付けるのである。觀るものは凡てこの直接なるものを通して主題の意味を把握しなければならぬ。知的に判斷するのではない、美的に夫れを生きるのである。

吾々と雖も繪畫に於ける文字の意味を、單なる、正しき觀照の上に如何なる權威をも振はうとはしない、伴隨者としては許すことは出来る。美術的なる人間は、他面に於て、知識的なる人間である。色、線、形、表面の關係に於て神的崇高を感ずる彼れが、それを基督の名に依て呼び、基督の生涯を思ふのは、自然でもある。吾々に夫れを遮ぐる權威は許されてはゐない。遮るべきは、その作品の色及び形から、基督の名と事蹟とを拾ひ讀み、その暗誦の文學的興味即ち繪畫の内容であると誤るそのことである。主題に關する一切の知識はその作品の繪畫の意味を把握する上に、何等の貢獻をすることも出来ぬ、唯だ觀照に後れて現れる、美的經驗の單なる知的譯讀である。さう

して夫れが實に屢々美術的態度を妨げるのである。パンストラファン・マレエスが言ふ様に美術家が人間であると言ふことが彼れの美術家たることを困難にするのである。(Meier-graefe, op. cit. S. 232)

繪畫の描くべきものが、色及び線に限られることが明白に成つた時、その色及線に何等の知識及び知識を豫想する想像を付け添へる事も拒まれる時、人は繪畫の内容が俄に寂しく淺薄なるものと狹まるかの様な懸念に脅されるかも知れぬ。よし夫れが假に事實であるにはしても、夫れは繪畫の運命である。第十五世紀の昔に於て、レオン・バッチスタ・アルベルタイが早くも道破した様に、さうして吾々が今夫を信ずる様に、純粹なる藝術は純粹なる感情を動かさねばならぬ。(Flemming: Die Begründung der Modernen Ästhetik u. Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti, S. 65) 繪畫は繪畫的原理に因て、唯だ夫れのみにも因て、直ちに純粹なる感情を動かさねばならぬ。夫れが繪畫の本質である。

況して色及び線の世界には無限なる廣さ無限なる深さが含まれてゐる。色及線を通して、夫れより外の何ものも表し得ない獨自なる世界の、愛きと喜びの果てしなき廣さ、底ひなき深さに探り入ることが出来るのである。