

哲學研究

第二百二十二號

第十九卷
第九號

藝術史の立場と文化史の立場

植田 壽藏

一

『含む』とは、どういふことであるか。一つの菓子が或る色と或る甘さを含むと吾々は言ふ。けれども逆に甘さが菓子を含むとか、菓子の形が甘さを含むとかいふことは、人々の笑ひを促さずには話されないのであらう。たしかに、一つの明晰な輪廓を持つ、半透明の深紅色の形は、それを見る人に、特殊な口頭の觸覺に伴ふ甘さの再現を誘ふかも知れない。それは一つの菓子鉢の中に置かれた羊羹の切れが屢々人びとに經驗せしめるものではあるが、色と形の視覺的知覺から、それと等しくその羊羹に含まれる味覺と觸覺が聯想せられたのである。凡てそれらを、形をも含むのは羊羹

である、羊羹の形が味ひを含むのではない。含むといふには、一つのものが他のもの
の存在を支へるものとして考へられねばならない。甘さは菓子のもので、菓子
によつてその存在を支へられてゐなければならぬ。この菓子の場合について考
へられる限り、甘さは菓子によつて初めて存在する、單に漠然たる甘さとして空中に
漂ふのではない。勿論甘さなき菓子は、少くとも、菓子らしい菓子ではない、勿論羊羹
ではありえない。菓子は甘さを含んで『若くは『持つて』初めて成立する。甘さは菓
子により、菓子は甘さを持つて、即ち互に他のものを豫想して初めて在ることができ
る點に於ては同様である。けれどもその際に、菓子が甘さを含むと言ひ、甘さが菓子
を含むとは言はないのは、菓子がその甘さを、自分の存在の缺くべからざる要素とし
て、存在せしめてゐるといふ意味を持つからである。甘さ一般は、その菓子以外でも、
どうにでも存在することはできる。けれども、『羊羹の甘さ』としての甘さは、この菓
子に屬するもの、この菓子としての一つの全體が成立するために必ず關與するもの
としての、全く特殊な圈内に於てある甘さである。『この圈内に於ての甘さ』がある
ことは『その菓子が作られること』、『その菓子が成立すること』といふ特殊な事實の、
特有の在り方によつて初めて可能なのである。言葉を換へて言へば、その菓子の成

立せんとする意志、その菓子たらんとする意志によつて、その菓子の甘さは、そこにまで規定せられた、もしくはは産出せられたのである。けれども人は言ふであらうか、菓子は菓子製造者の意志によつて出来たのである、菓子の成立せんとする意志などによるのではないと。

一つの菓子がつくられるといふやうに、一つの花が畫かれるといふやうに、又一枚の葉が生じ一つの花が咲くといふやうに、どの外のものとも違ふ一つのもものが區別せられる、自分を區別して、もしくはは限定して現れるといふのは、それらのものが唯だそこに在ると言ふことだけでは説明の出来ないものを含むのである。一人の畫家が薄紅の色を塗るのは、唯だ漠然と塗るのではない、たとへば、彼れの前に咲く一群の鳳仙花を寫すために塗るのである。それがまた、彼れの鳳仙花が成立することである。この事が既に私を反問に躓かしめるかも知れない。それを見よ、花が畫かれるのである、畫く働き、さういふ一つの限定作用以前に、既に『鳳仙花』といふ一つの花の存在が豫想せられねばならない。存在がブリオリテエトを持たねばならないと言はれるかも知れない。

けれども花が畫かれるとは、既に出来上つてゐた花の繪の除幕をするといふやう

なことを言ふのではない。花といふ型が出来てゐて、それに何かの物質が盛られるのではない。古人が考へたやうな『空虚な能力』としての形式が『形式なき内容』に外的に結び付くやうなことではない。花と成るやうに、花を目差して、畫かれるのである。その畫く作用によつて、『畫かれた鳳仙花』といふ一つの特別な存在を、視覺的意味を、成立たしめるのである。勿論、意味は漠然と空中に浮ぶものではない。その意味が眞に存在するためには、その意味を擔ふ一つの存在として存在しなければならぬ。存在することのできないものは意味ではない。このやうな意味を擔つた存在を成立せしめる意志は表象性である。一つの特種な表象は他のものに對して自分を區別しなければならぬ。その表象の外にはその表象は無い。その表象は、自分自身のやうに表象すること(むしろ、表象せられること)のできないものに對して自分を區別しなければならぬ。自分を區別するといふことは、その表象のやうに表象することのできない、それに對してその表象が自分を區別する、後ろに豫想する、そのものから區別せられることである。このやうに表象の背後に、必然的に豫想せられる、さうして表象することのできないものを私は『意志』と言ふのである。

表象性はそれ故に一面に於ては特殊な意味である、他の一面に於ては、然し、意志で

ある。否、その一は他を措いて考へることはできない。それを區別して言ふのは單なる抽象の結果である。唯だその兩面の中に於て、『一つの表象性』は必らずそれを成立せしめるもの、即ち意志を豫想するのに反し、意志の背後に、それを成立せしめるやうな表象性を、もしくは存在を考へるのは無意味である。表象性はそれ自身表象する外は無い。然しその表象性そのものを産出するものは、その表象性そのものであることはできない、『それならざるもの』でなければならぬ。意志とはそれを言ふのである。けれども一切の意味の背後に在るものは、そのやうな意志などではなくて、又、或る特殊なものとして限定せられた意味、存在ではなくて、最も高次の存在であるとしても言ふべきであらうか。それは『存在』であるといふ限りに於て（如何に最も一般的な意味に於てでも）一つの意味である外は無い。それなら、それを成立せしめるもの、背後に豫想せられるもの、存在ならざるものが、豫想せられねばならない。凡て存在するものは、存在せざるものに對して考へられねばならない。存在するものの豫想と成つて自らは存在せざるもの、意志とはそれを言ふのである。存在の立場から言へば、意志は存在せざるもの、即ち無であらう。無とは存在の立場に立つて背後を、即ち意志を反省する時に初めて考へられるのである。背後を反省するとは

凡て知識の立場に立つことである。過去を顧みる立場である。無とは凡ゆる存在を在らしめる意志を反省したものである。無から存在が生ずることを疑ふ人があるのは、反省せられた意志を、意志そのものであると考へるからである。反省せられた視覚性を視覚性そのものと混同する人が、そのやうな單なる概念からは現實の美術は成立しないと考へるのと同様の誤りである。レムブラントの自畫像が繪筆を執ることができないから、レムブラントは繪をかくことはできなかつたと考へるのと同様である。凡ゆる美術の根源としての視覚性は、人間の目に於て作用する。考へられた、一つの論文に於て述べられた視覚性が物を見ない、美術を製作しないのは當然である。眞に視覚性が何であるかを知らうとするのなら、目に於ける事實を、美術史の事實を知らねばならない。目に於ける事實を離れて別に存在する視覚性そのものといふやうなものが見られる筈は無い。見られるものは眼界に入る自然と美術作品のみである。存在の立場に立てば視覚性もまた存在せざるものである。意志は唯だ、存在によつてのみ、この存在を生む背後のものとして、知られるのみである。知識に於て、主語を述語に包攝すると言ふのは、一つの存在の立場から背後を反省するのである。述語とは主語を産出する意志を、存在を見る立場即ち知識の立場

から反省したものである。正しく理解せられた表象性の一面としての視覚性は、視覚的事實の成立することである。もし視覚性の意味を正しく理解すると言ふなら、それから物の見られること及び美術の製作せられることが考へられないと考へるのは矛盾である。

・ 純粹視覚の世界に於ては、背景と地盤が物の背後に豫想せられるもの、即ち意志を爲すのである。それを細かく論ずることはこの小論の本旨ではないが、視覚性の世界に於ける一本の樹木は、『地盤の上』に『在る』のであつて、『それから生長する』のではなく、一つの山は『後ろの山』と假に呼ばれる背景の『前』に在るのであつて、後ろの山の一部を『隠す』のではない。樹木が成長する、前方の山が後ろの山を隠すとは、どちらも自然科学的、もしくは實際的立場に於て考へられるのである。背景と地盤が視覚的存在を限定すると言ふのは、自然科学が考へるやうに産出すると言ふのではない、前に在る山の形が後ろの山や空などによつて局限せられると言ふのではない、山は自分の輪廓を持つて現れるのである。それを産出するものは視覚性即ち美術家の目とそれが豫想する布である。一本の樹木と一つの山のみ就て考へる限り、そこに成立するもの、即ち輪廓を持つものは樹木と山のみである。それらのものの背後

と『後ろの山』や『森の芝地』の擴がる場所はこれに對する無限の空間である。この意味に於て、自然科學の考へる『後ろの山』や『森の芝地』を——そのやうな一つの限定せられたものの名を——背景と呼ぶのである。

表象性の一面を爲す意味を限定するものは意志である、意志の限定するものは凡て意味である。表象性が表象するとは、その表象性そのものに對する『部分』もしくは『細部』としての關係に立つ表象を産出することである。全體といふのは、單に部分の算術的總計といふやうなものを言ふのではない、部分を産出するもの、背後の意志を言ふのである。一つの存在は、より高い即ち背後の存在に對しては常に一つの細部としての意味である。より低いものに對してはそれを成立せしめる無限の意志である。より高い次元の表象性の意志がより低い次元の表象性を産出すること、即ち一つの存在の内容が豊かに成ること細部が加はることである。細部が加はるといふことは、一つの物の輪廓の内部に於て、顯微鏡的精密が加はるといふことのみでなく、他の半面に於て輪廓の線そのものが生育するといふことでもある。それを説明するためには、一つの蕾が花開く過程に於ける一片の花弁の線を見るだけで十分である。一つの單純な弧であつた線が、幾つかの小さい波形を持つ線にまで變じ

たといふのは、小下繪に於ては軽く鉛筆で形作られてゐたものが作品として精密な細部を描き添へられたのと同じの事實である。それは多くの空間に輪廓の線が延長することである、形が大きくなることである。

一つの菓子がつくられるのは、一枚の繪が畫かれるのと同様に、それをつくらうとする人の決意をもつて初められるのである。然し翻つて考へて、そのやうな決意があつたとしても、それによつて優秀な繪畫や菓子が出来るものであると承認するためには、人々は餘り多くの不幸な反對の事實を知つてゐる筈である。もしこのやうな事實が無いなら、世には、優れない作品は存在しなかつたであらう。既にこのやうな意識せられた決意が、製作を決定することができない以上、製作を決定するものは當然それ以外に於て求められねばならない。菓子製造者が特殊な菓子をつくらうと思ひ立つのは、美術家が製作を初める時と等しく或るモチーフを捕へたからである。美術家が或る着想を得た、もしくはそこに寫生の畫架を据ゑたほどの美しい自然を見出したやうに、彼にも進んでその調製に着手せしめる着想を得たからである。彼が決心した故にさういふ着想が招來せられたのではない、着想を得た故に、踴躍し

てそれを實現しようとして決意したのである。決意は單に主要なものに伴ふ聲に過ぎない。何がその主要なものであるか。着想として彼れの意識に成立つて來たものである。その菓子としての特殊な味覺性である。

視覺性が視覺的事實の成立することであるやうに、味覺性は味はひを知覺しもしくは想像すること及び、無數に様々の『味ひを持つもの』が成立することである。これがその特殊な菓子として成立せんとする意志である。それは繪畫に於てと同様である。凡ての人の目に働く視覺性が或る段階に達する時に、それまで彼れの目とこれに伴ふ身體運動として僅かに働いてゐた製作活動が、初めて目と手の十分一致した運動として現れる。そのやうに菓子もまた、特殊な味覺性の完成としてつくられるのである。この段階に達したことを表明するのが彼れの『決意』である。

菓子をつくらうとする人の意識せられた意志の背後には、その菓子としての味覺性の意志が豫想せられねばならない。この意志によつて、その菓子の性質の一面として特殊な量の甘さの存在の仕方が興へられる、存在せしめられる、即ち産出せられるのである。菓子が甘さを含むとは、甘さの特定の、『その菓子の甘さ』としての、他の何物の甘さとしてでもない、何物の甘さとも取換へることのできない存在制約に於

ける甘さとしての在り方を、その菓子表象性が規定する、産出することである。ここに重要なのは、このやうに限定せられるものが、逆に又それを限定するもの成立を擔ふといふことである。『菓子の甘さ』はその菓子によつて存在を支へられる、即ち含まれる。けれどもその菓子は、自分が持つてゐる甘さの外に同様にその形と色と、様々の性質との外に別に存在するのではない、これらの性質の全體が、その菓子、それを含むものである。含むものとは含まれるものを産出するものであり、逆にその含まれるものを含むこととすることによつて初めて自己を形作る、自己の姿を見せるのである。含まれるものと含むものとの關係は、この意味に於て必然的である。唯だどこまでも含まれるものは含むものによつて産出せられるものでなければならぬ。甘さそのものは、一つの菓子によつて産出せられるのではない。その菓子の甘さとしての在り方がその菓子の表象性によつて産出せられるのみである。甘さは様々の在り方、もしくは方式を持つことができる。その方式の一つがその菓子に現れるのである。菓子は甘さの一つの方式を、言はばその眠りから呼び覺まし自分に役立てるのである。

一つのもものは様々な性質、即ちそれぞれの表象性の統一として、一つの特殊な意味である。けれどもそこに含まれる種々の表象性は、そのやうな一つのものによつて初めて産出せられるのではない。一つの花の持つ淡紅色そのものは、その花によつて創造せられたのではない。淡紅色を持つものは無數に多い。淡紅色は唯だ淡紅色への意志によつてのみ初めて成立し、様々の物の色として現れるのである。凡ての表象性は皆このゲネシスを持つ。唯だその表象性の無限の現れは、純粹にその表象として游離して成立するのではなく、必ず或る物の一つの性質として成立するのである。無限に多様な表象性の或るもの、或る現れの結合が、或る物の成立するこゝとである。一輪の花は自分の性質の一面として淡紅色を含むとは言へる。さうしてそれは、他の花が持たない、どれにも増して淡い紅色であることもできるであらう。唯だそのよゝな淡紅色も、その花によつてではなく、色それ自身の意志によつて現出したのである。花は色を持つ。けれども色を持つことは色彩性を創造することではない。色は唯だ目をもつて見られる外は無、視覚性によつて創造せられる外は無いのである。同様に香も味も手觸りも、それぞれ意味の先驗性によつて創造せられる外は無いのである。どうして然し、この様々の、それ自身の意志によつて表象す

る、表象性が純粹にそれ自身に於て成立しない、或る存在の屬性として成立するのであるか。けれどもそれは當然であらう。一般に表象性は、一つの現實として成立すべきことである。實現することを意志しない表象性なるものは無い。けれどもそれが一つの表象性であるとは、或る特有の事實として成立することである。それはその特殊なものとして規定せられたものである。その意味に於てそれもまた創造せられたものである。表象性は意志として事實の根源であり、特殊な意味として自ら性質づけられてゐる、もしくは事實を性質づけるものである。一つの意味を持つ表象が成立する限り、必然的にそれを自分の性質として含む事實の成立が豫想せられねばならない。事實の性質として存在しない表象を考へることはできない。

私は問ひを受けるかも知れない、表象性を産出するものは無限の意志ではないか、表象性が背後の意志の産出するもの、その一面として考へられるのは自然であらう。けれども花の持つ淡紅色を産出するものは、より高い色、『紅』一般、もしくは更により高く色彩性であらう。淡紅色がその性質として含まれる背後のものは一輪の花ではないか、花は色彩を創造することはできないのではなかつたかと。

確かに花は色彩を創造することはできない、言はば唯だその色を借るに過ぎない。

けれども、先きに言つたやうに、一つの花の淡紅色は他のもの持つ淡紅色ではない。一輪の桃の花が、鳳仙花の色と全く一致する色調と飽和度を持つものがあつたとしても、鳳仙花の色を直ちに桃の花の色と見ることはできない。一つの特種な淡紅色が見られるには、それが見られる一つの場所と或る限られた時とが豫想せられねばならない。表象性は限られた時間と空間とに於て表象しなければならぬ。表象性の、それが先験的形式である。意味が現實と成る、表象性が表象するとはそれが時間と空間を得ることである。量をもしくは大きさを得ると言ふこともできる。内面的にもしくは空間的に大きさを持たない表象なるものは無い。或る迫力に於て、或る場所に着けて、現實なものとして意識せられない表象なるものは無い。私の表象する、外界に存在するものとして表象せられない表象は無い。さうしてそれが、一つの表象が常に或る存在のものとして表象せられるといふことである。表象性はより低い次元のものに對してはそれを創造する意志であり、より高いものに對しては、それに限定せられるもの、即ち性質である。花の持つ淡紅色も、一輪の花の色としてか、もしくは『淡紅色のもの』として見られねばならない。それが一つの淡紅色の意志そのものによつてその色が創造せられることである。外界に在るもの、もしくは

は或るものの性質として成立するのである。

無数の色のどの色調と飽和度のものが、その花の持つ色として見出されるかは、唯だその花としての表象性の意志の自由によるのである。その他の花の性質についても同様である。それらの中の或るものが、その花の性質にまで取上げられるのである。それを統一するのは、花の意志である。けれどもその意志が實現するのは、その性質として統一せられる様々の表象性の先験的な方式即ち、或るものの性質として成立することによるのである。一つの意味が成立することによつて、より高い次元のもの、背後のものが成立するのは部分と全體含むものと含まれるものとの關係が成立することである。各々の表象性はそれを産出するものとして質的な背後のものを豫想すると同時に、時間と空間に於て成立するもの、即ち量を得るものとして、無限に多様な『それを含むもの』もしくは『もの』を要求するのである。

各々の表象性が表象するには、それが自分を他のものから區別して浮き出でねばならない。或る飽和度の淡紅色は、その擴がりに或る限界を、——自分の色調を、自分ならざる色彩性から區別するものを——即ち形を持たねばならない。形を持つとは一定の空間的量を持つことである。それがその一つの色が成立することである。

成立する色は形に結び付かねばならない。形についても同様に考へることができ
 る。二つのものが結び付くのは、單に外的な『引寄せ』ではなくて、各々の表象性の底
 なる意志によるのである。即ち色が成立することは、色が形を得ることである。形
 と色の結合が即ち『或るもの』が成立することである。一つの色は、無限に多様な現
 れを持たねばならない、無限に多様な變化に於ける色と形の結合が生じねばならな
 い。即ち、無限に多様な物の色として現れねばならない。それを自分の性質もしく
 は方面として含むものが成立しなければならぬ。

一つのものはその様々の性質の結合である、その各々の性質によつて、それぞれの
 表象性の一つの現れである。視覚、聽覺、言語のやうな、従つてまた各々の藝術性の一
 節である。一連結の『汽車』はかくして、その形と色によつて繪畫の對象と成り、その
 音によつて音樂の對象と成り、その内外の光景を捧げて小説家の筆に載ることと成
 る。白緑の鉢に置かれた羊羹も、繪畫の對象と成り、詩歌の對象と成り、更に——本來
 の意味に歸つて——味覺の對象と成るのである。

それにも拘らず、一つの菓子の色と形の間には、それらのものと菓子そのものの間
 にあるやうな關係は無い。甘さと色や形の間にもそのやうな關係は無い。一つの

菓子半分切られて形が變はつても、色に變はりは無いやうに、甘さにも變はりは無い。形に結び付かない色は無いやうに、觸覺に結び付かない味覺も無い。然し、それらの結び付く表象性は、互に一が他を要求するのであつて、産出するのではない。この意味に於てそれらのものの關係は偶然的である。それを結合するものは、これらのものの背後としての菓子そのものである。尤も菓子の形が崩れ、色が變はつてゐることも、菓子が甘さを失つて酸味を帯びてゐることを語るといふことはある。その菓子の變はつた形と色は、それが腐敗した證據エビデンスと見られるのが常である。それなら菓子の視覺的一面と味覺的一面も、單に偶然そこに並立するだけでなく、互に密接な關聯に於てあると考へられるかも知れない。然し事實は正視せられねばならない。形と色の變はつたことが證據として役立つのは、菓子が腐敗したこのためにであつて、甘さが腐敗したこのためにではない。甘さは永久に甘さである外に酸くも苦くも變はることはできない。甘さの中に酸味に變はるべきものが含まれてゐたなどと言ふことはできない。變はるのは菓子の味である。菓子が酸味を帯びた時には甘さは單にその菓子を去つたのである。明晰な形と美しい色と共に甘さを含んでゐた菓子が持つにいたつた異様な色と崩れた形が甘さについて語りう

ることは、甘さが(人々の記憶の底へ)去つてゐることであつて、甘さの何らかの状態についてではない。同時にそれが、その變容に伴つて持つにいたつた酸味についてもない。何人が、まだ試みたことも無い菓子の色や形からその味を知ることのできる人であらうか。異様な色から腐敗が證據立てられるのは、嘗てさういふ異變も知らずに食べたといふやうな不幸な經驗を持つかも知しくは他の方法で學んだか、いづれにしても過去の知識によつて双方が結び付けられるのである。その結合は偶然である。のみならず、このやうな變化が菓子に起ることそのことが既に全く偶然である。菓子製造者は、その菓子の形と色と味とが人々に傳へられることを意志したのであつて、それが腐敗して酸味を帯びるといふやうなことを(たとひ怖れたとしても)決して期待しなかつた、ましてその菓子がどのやうな色と味とに腐敗するかといふやうなことは全く彼れの關らないことである。『腐敗した菓子』は菓子ではない。彼がその菓子として意志した即ち規定した在り方以外のものである。さうしてそれをつくつたものは、彼れの背後の、菓子を製造することならざる或る意志である。

私は一片の菓子を包まんとして多くの紙を費し過ぎたかも知れない。然し私は

これによつて、ジョコンダ夫人の傳記を知ることが、たとひどのやうにそれが面白いものであつても、レオナルドオの『モナリザ』を繪畫として十分に見るためには何らの寄與もするものではないといふ、一層吾々の問題に近付く事實に就ての長い敘述を省略することができると思ふのである。ルウヴルにあるレオナルドオの『モナリザ』は、人々が考へ易いやうに、この繪のモデルと傳へられるジョコンダ夫人の傳記をわが内に含むことはできない。この繪に向つて思ひ起される、夫人の生涯は、この繪と本質的な關聯に在るものが思ひ出されるのではない。この繪の前に立つ人が、ザアリが傳へたやうな夫人の生活と、レオナルドオがそれを畫いた事情とについての物語に注意を走せてゐる間は、彼は全くこの繪を見ることの外にそれたのである。怖らくそれは人々に取つて——私自身に取つてのやうに——興味の深いものであり、もしどこから、この不思議にも美しいモデルとこの繪の製作についての新しい記録が発見せられでもするなら、それは確かに全世界の興味を刺戟するであらうと考へられるにも拘らず、それがこの繪を正しく見るといふ一つのことのためには、別に増減するところも無い、單に外から引寄せられる一つの事實に過ぎないであらう。このことは然し一部の人々には意外に感ぜられるかも知れない。私は然し人

々の注意を請はう、ジヨコンダ夫人の傳記が『モナリザ』を知つてゐる人の興味を刺戟するのは、それを知ることがこの繪を見るために寄興すると考へられるからであらうか。なせ然しこの傳記も十分に明らかなでないやうなフィレンツェの一人の女性がそれほどの興味を喚び起すのであるかが問はれる時に、人は唯だレオナルドオに畫かれた『モナリザ』を想ひ出すことより外の事實を指摘することができらうか、あの特別な深さと優美とを持つ人が實在化せられる故に、初めてその人の傳記がそれほど強い興味をもつて迎へられるのではないか。傳記が『モナリザ』の繪の興味を加へるのではない、却つてレオナルドオの繪の興味が彼女の傳記を美しく染めるのである。

私は然し逆の場合についてもここに注意を走せて置くことを忘れてはならない。レオナルドオの『モナリザ』を、純粹に繪畫を見る人としてでなく、却て一人の歴史家もしくは小説家としてジヨコンダ夫人を知らうと思ひ立つ人に取つては、ワザアリの傳へるものは言ふまでもなく、レオナルドオの寫した人は——たとひどこまでモデルを忠實に寫すかが十分明白でないにはしても、どんな容姿を持つてゐた人か、どんな境遇にゐた人か、どんな性格を持つてゐた人かを知るための資料として、その服

装と顔立と、特に名高い目や口の表出などについて或る研究を試みることは、もとより當然である。それらのものは凡てこの一人の夫人のものとして本質的に含まれてゐるからである。唯だそれはどこまでも傳記家もしくは文藝家としての立場に於て初めて正當な手続きであつて、繪畫を見る人の立場に於てではないのである。

このことが諒解せられるなら、一つの銅像が、記念像として建設せられることと、純粹に一つの美術作品として作られることの區別も容易に理解せられないであらうか。記念像としての彫刻に初めから豫想せられるものは、記念せられる功績ある人を傳へることである。その風貌を仰ぎ功多きその生涯を追思することであり、更に、後世の模範たらしめることであらう。その銅像が眞實を傳へることが要求せられてゐることも勿論である。然し一人の彫刻家が、自ら思ひ立つて、彼が選んだ或る人物を寫すのは、その人のたとへば顔の様々の部分を形作る線と表面を、精しく言へばその線の進み方、表面の擴り方などに於て、彼が自分の作品にまで作り出したと思ふものを作り出すためである。その彫刻が出来上るとは、彼が目差した線の波、表面の凹凸などが、モデルが彼れの寫さうとする目にさし示すやうに、一塊のブロンズに寫し出されることである。それが一つの彫刻として彼が製作したものの凡てで

ある。勿論彼に寫されたモデルも姓名を持ち、この世に於ける或る經歷を持つ人である。けれども彼を彫刻家がモデルに取つたのは、それらの爲にではなかつたのである。このことは、モデルが餘り世間に知られない人である場合には比較的容易に理解せられるであらう。屢々人は、モデルの經歷をその作品の前に『讀む』ことがそれを見る人の一つの義務でさへもあるかのやうに思ひ込まうとするのである。紀念碑を藝術作品の一つと考へるウテイツツが『一人の英雄的、抽象的な追憶が藝術に於て問題と成ることはできない。寧ろ藝術は、この英雄的なものを、私の目覺めた感情の面前へ持來ることができらるものであり、またその限りに於て藝術なのである』と言ふのは (E. Uitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, Bd. I, S. 65) 一面に於ては、紀念碑の意味を茫漠たらしめ、他面に於ては純粹に美術としての彫刻の意味を混雜せしめる嫌ひ無きを待ない。

一一

藝術史は藝術の歴史である。それは一つの歴史である。けれどもそれは藝術の歴史でなければならぬ。藝術は藝術作品を豫想する。藝術の存在は、人間が藝術

作品を創作すること及び觀照することの兩面を含んだ藝術的活動として實現する。たとへば視覺の領域に於て、單なる想像にとどまるやうな製作の初めの段階でも、既に一つの想像心像が美術作品の芽として表象せられねばならない。勿論それはまだ美術的活動の十分發達した段階に到らない單なる前階段である。美術の製作活動は、一つの作品が製作せられて初めてその眞の意味、普遍的、必然性を持つ美術性の意志が十分充されるのである。それで初めてその作品に畫かれたやうな特殊な主題とそれを表はす特殊な作風としての美術性の意志が、美術性の目に見えるものとなる。それとする意志が、その一節に於て、凡ての人に見られるものとして現はれるのである。それが美術家の製作活動である。それはたとへば繪具を着けた繪筆をもつてキャンパスに畫く運動である。この畫く運動である點に注意することが必要である。美術家の凡ての運動が直ちに製作活動ではない。彼が食事をすることや呼吸をすることは、それを缺いてはどんな製作も出來ない、最も重要な活動であるにはしても、それ自身製作活動ではない。製作活動は繪具をもつて布に畫き鑿を執つて大理石を形作らねばならない。美術家である人間の凡ての運動を言ふのではなく、『美術家』の運動、布の上に繪具が即ち色と形が見出されて行く運動である。筆に着け

られた繪具とそれが塗られる布とは、別の機會に述べたやうに、互に離しては考へることのできない美術性の兩面である。それらのものが物體性を持つといふことは、それらのものが先驗的な美術性を意味するといふことである。それが最も純粹な『見ること』、視覺性の現れである。畫く運動とはこの『見ること』が必然的に豫想する『見ること』の起る場所』即ち布の上に實現して行く過程である。美術家の目が、即ち視覺性が、或る對象のものとして見る特殊な形、色、即ち特殊な延長性は、さういふやうに見えるものとしての特殊な視覺的意味である。意味である故に、さういふものとして見られる、他のものとしては見られないといふ一つの固定性を持つてゐる。畫く運動は、この固定性を持つ特殊な色と形の展開としての繪具の展開である。畫く運動が、吹く風のやうに消えて行く代りに、見ること即ち見えるものとして残る繪具の配列であるのは、單なる偶然ではなくて、美術性そのものの先驗性によるのである。

美術性の實現、即ち美術家の製作は、このやうな、『残される見ること』の運動である。『普遍的且つ永久に残される見ること』の成立の運動である。運動は單なる羅列ではなくて一つの連續である。時間に於ける統一である。けれどもそれは、永久に残

される見ることの成立の連続である。畫く作用としての一つの運動と他の運動の間には統一が無ければならない。畫かれるものは凡ゆる部分の間に於て統一のあるものとしての見ることでなければならぬ。この統一を形作る部分が普遍的に且つ永久に見られるものとして残らねばならない。さうしてこれが凡ての美術作品が『空間藝術』と呼ばれることの根據である。

凡ての美術作品が作られるのは、この意味に於ての『見ること』の成立である。製作するとは、この『見ること』を作るのである、『見る』とはこの『見ること』を、その作品に於て見るのである、この見ることを後から經驗することである。後から經驗するといふのは、然し、或る作品を偶然見出したから見るといふやうなことではない。美術家の製作として現れた『見ること』が先驗的にそれを要求するのである。美術作品が一つの固體である故に見られるのではない、見られることの要求がその作品の固定性そのものの本質である。美術家自身の製作としてはたらいだ美術性の意志が公衆の觀照として持續するのである。どのやうな美術家の活動もこの意味を持たない限り、製作活動であることはできない。たとひ或る製作の間に於てでも、さうして、何らかの意味でそれに寄與するやうな動作でも、この意味を自身に持たない限り。

だからたとへば製作中に多くの畫家がするやうに煙草を吸ふといふやうなことが製作することでないやうに、持つてゐる筆を落すことも勿論畫くことではない。けれども逆に、落された筆を拾ひ上げるとは、繪具の管を取上げることと共に、明白に製作活動である。繪具を布に着けることを畫くことを意圖する運動である。

一つの美術作品が美術性の現れであるといふのはこの意味である。一枚の繪を、自然の様々なものを畫くといはれるやうな、様々な色と形の統一に於て見るのは此美術性の活動を見るのである。その繪としての特種な一節に於ける美術性の意志の進展を見るのである。美術史の一つの事實を見るのである。けれどもそれはまだ學問の立場に立つて美術史の事實を理解することではない。それには、然し、一般の學問がさうでなければならぬやうに、知識の立場に於て、この經驗を反省しなければならぬ。より高い段階の事實もしくは存在にそれを關聯せしめねばならぬ。言葉をかへて言へば、それとその背後にあるものの關係を、即ち一つの全體と細部としての關係を、反省しなければならぬ。一つの事實が他のものの細部として考へられるとは、一つの事實が他のものに含まれるものとして考へられるのである。更に他の或る事實と共に、その『他のもの』の全體を爲すと考へられるのである。一

つものものの、一つの細部が考へられるとすれば、必ず更^に他の細部が豫想せられねばならない。それは、美術の領域に於ては、凡て美術性の或る特殊な一節である。即ち美術作品である。普遍的必然的なものとして残された見ることの運動である。これらの事實を細部として含むより高きものの反省背後のもの^の意志の進展として、それらの事實の關聯を知ること、それが美術史の課題である。混雜の嫌ひを避けて私は例を美術史に取つたが、然し文藝史を初め、廣く一般藝術史の課題は、これを通して容易に理解することができると思ふ。

ジヨットオがバドオヴのマドンナデルラレエナ禮拜堂やフィレンツェのサンタ・クロチエ寺院の壁畫の中に畫いた或る老人達が、長い鬚を持ち頸から背へ亘る輪廓が強く後ろへ突出て彎曲するやうな丈夫な體格を持つてゐる。一世紀餘りも經つて、フィレンツェのサンタ・マリア・デル・カルミエ寺院にマザツチオが畫いた或る人物には、その輪廓の彎曲を一層強めて、一層頑丈な體格を表はした。また一世紀近く後れて、この彎曲が一層強められて、羅馬、カブレラ・システイナの天井にエヴを創造する神の一層雄大な體格を表はした。ミケランゼロがギルランダヨオの門に在つた頃このマザツチオの壁畫を寫したことは、有名な逸話をさへも伴つてヴァア

リによつて傳へられてゐる。また彼がジョットオを學んだことは、現に今日彼れの名に於て殘されてゐる一つの素描——サンタクロオチエ寺院の壁のヨハネ昇天の場の一部を寫す素描が明晰に證據立てる。マザツチオがジョットオを學んだといふ事實はこれほど明確には傳へられてゐない。然しこの三人の偉大なるフィレンツェ人の、この輪廓の間には、明らかに、一つの美術史的關聯があると考へられる。どうして考へられるのであらうか。

マザツチオが畫いた背の輪廓をジョットオのものを受繼ぐのであると思ふのは、第一に、このジョットオの繪に見出された特殊な作風を、マザツチオの繪にもう一度見るからである。このやうな背の輪廓は自然の人物に於ても怖らく普通には見出されないであらう。それは吾々の知る限りでは、より古い伊太利亞の繪にも全く見ないのでなく、羅馬やラゼンナの古いモザイクにもその先例を爲すのではないかと考へられるものはある。ジョットオ自身或ひはチマブエやカヴルリイニなどのものに或る先例を見たのではないかとも思はれるのであるが、今日現存するところでは、彼れの作風の最も目覺ましい一面として彼れの壁畫に殘されるのである。この小論のやうなものに於ては、それがジョットオの特殊な輪廓として現れた

ところから考へを進めて行かう。それは『老人の背の輪廓』としての特殊な視覚性、もしくは繪畫性が、更により狭くジョットオの作風としての特殊な方式を創造したのである。これは美術史の、目覺ましい一節である。吾々はこの一節の事實を記憶する。この特色のある方式を持つ背の輪廓をサンタ・マリア・デル・カルミイネ寺院の壁に見出す時に、人はこの特殊な美術性の違つた場所に於ての現れを経験する。然しその時間と場所を異にする一つの経験だけからは、美術史の事實が彼れの経験として成立するだけで學としての美術史はまだ成立しない。それには彼はまづその新たに見出した壁畫の背の輪廓を嘗てジョットオのものとして見出したことを思ひ出さねばならない。『ジョットオが見出した背の輪廓』を、もう一度ここに見るのであると判断しなければならぬ。その作風の一つのプリエテを見ると考へねばならない。それはマザツチオが畫いたものである。ジョットオが畫いたものとは別のものである。先きにも言つたやうに、その作風も或る變形を持つてゐる。それにも拘らず、このマザツチオの繪に於てジョットオが創めた背の形を見るといふのは、言ふまでもなく、ジョットオが自分で畫いたものといふ意味ではなくて、ジョットオが創めた特殊な背の見方と言ふ意味である。勿論、ジョットオの見方は、彼

れの作品以外に孤立して宙に漂ふものではない。その意味に於てはマザツチヨオの繪はどこまでもマザツチヨオ自身の作風を表はすものでなければならぬ。それにも拘らず、彼れの繪がジョットオの作風を持つといふのは、ジョットオの壁畫に畫かれた『ジョットオの創めた背』の違つた現れを見ると考へるのである。ジョットオの創めた特殊な見方を、彼れの繪畫を産出するもの、ジョットオの作風としての特
 殊な繪畫性として考へるのである。さうしてジョットオの繪をこの繪畫性の一つの現れであるとして考へると共に、マザツチヨオの繪もまたこの繪畫性の一つの違つた現れであると考へるのである。ジョットオ自身の繪も、マザツチヨオのものも、共に、『ジョットオの創めた背の形』といふ繪畫性の中のそれぞれ特色を持つ細部と考へるのである。言葉をかへて言へば、『ジョットオの背の形』としての繪畫性が、ジョットオ自身のものからマザツチヨオのものに到つて、その内容を豊かにしたと考へるのである。これがこの二つの壁畫に畫かれた特殊な背の形に於ける一つの繪畫史的知識の成立である。

一つの藝術作品の後に、もしくは傍に、一つの他のものが作られるのは、藝術性が新

しく自分の内容を加へて行くことである。この關係が成立つたためには、一つのものが他のものの持たない或るものを持つて作られねばならない。何かの點で、主題に於てか、作風に於てか、或は更に細かく繪畫の色調に於て、初めのものと違つたものを、即ち、新しい、初めてそこに現れるものを持たねばならない。そのことは然しまた逆に、初めのものの持つものをそれが持たないといふことでもある。この意味に於て、一つの作品が他の或る作品と違つた、反對のものを作るといふことが、二つの作品の間に於て、藝術性の一つの進展があるといふ事實を爲すのである。もとよりそれは唯だ違つたものが、藝術性の内容として新たに加へられたといふこと以外の特別な意味を持つことではない。たとへばセザンヌが如何に新しい優れた繪畫を畫いたにしても、ブウサンが昔彼特有の主題と作風を持つ多くの作品を畫いたといふ事實を拭ひ去ることはできない。セザンヌの作品が——現に今日ルウヴルに——存在するやうに、ブウサンの繪も——同じくルウヴルに、しかもここではより多數に——存在するのである。どんな言論によつてもこれは、どうすることもできない事實である。もしセザンヌがブウサンとの關聯に於て、佛蘭西繪畫史を目覺ましく進展せしめたと言はれるなら、それはブウサンが彼自身のものを書いた後に、彼が見出すに

到らなかつた或る新しいものをセザンヌが佛蘭西の繪畫に寄與したといふことではなければならぬ。セザンヌのものが、ブウサンのものと共に、彼等の製作の背後に於ける繪畫性の意志を表はすといふこと以外は何ごとでもあることはできない。セザンヌの繪は唯だそれ自身そのやうな特殊なものとして存在することができるとのみである。ブウサンの繪の存在に何の増減を加へるといふ意味もそれには含まれてゐないのである。

近代の美術を論じて、印象主義は早晚必ず他の對立的な藝術に移り行かねばならないと言つた人があるが、印象主義の本質についてのその人の解釋を茲に検討するまでもなく、印象主義は印象主義であるより外の何ものに變ずることができるのであらうか。印象主義が表現主義に移り行くとしても言ふのは鳥が鶯に變ると言ふやうに無意味ではないか。印象主義の背後にあつて、これを成立せしめた美術性そのものが、無限に新しく産出せんとする意志によつて、表現主義を産出しなければ已まなかつたと考へて初めて事實を正視するものであらう。

『イリアスはその詩的對照並びに補遺としてオディスセエを要求し、エスキロスの悲劇的作風は、確かに、彼にはまだ残つてゐる不調和を融和すべきものとして、ソフラ

クルスの作風を指し示す』とシュレエゲルは言ふが (A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Ite Teil, Einleitung) 言ふまでもなくそれをイリアスそのものが要求するのではない、ホオマアが否、ホオマアの内なる『詩』がそれを要求したのである。一つの作品の次に、もしくは傍に、他の作品が作られるやうに、たとへば古典的精神に對して浪漫的精神が現れるのは、外的な理由に因るのではなくて、藝術性の既に現れたものに反對するもの『對照』もしくは『補遺』なるものを、無限に新しく産出せんとする意志に因るのである。

ジョットオの畫いたものと、マザツチオの畫いたものによつて、『ジョットオの創めた背の輪廓』に對する部分と全體の關係が見出されるのは、ジッポトオのものとして現れたものが、彼れの壁畫が畫かれたのと違つた壁に、違つた畫家の手によつて、違つた現れ方をした、一つの違つた方式を加へたといふことである。さうしてそれは、一つのものが他のものの『後』に現れたことを考へること、二つのもの間に於て一つの時間的關聯を考へることの本質である。

事實マザツチオの壁畫はジョットオのものよりも一世紀以上も後に畫かれたのである。けれども美術家は世界に一人ではない。二つの、さうしてより多くの違

つた作品が事實同時に作られることができる。それらのもの間に於て、背後に豫想せられる美術性の進展が考へられる時、そこにも無論美術史の知識が成立するのである。美術史に於て時間的關聯が問題と成るのは、單なる年代の前後がでなく、實にその内面としてこの美術性の進展が問はれるからである。たとひ二つの繪畫の畫かれた年代の前後が明白に知られるにはしても、それらの繪畫の間に於てこの進展が見出されない限り、まだ美術史は成立しないのである。このことは極めて重要な一つの觀點である。

美術性の進展を知ることには、だから、二つの面に分たれて考へられる。一つはこのやうな時間的關聯に於て、一つの美術作品から他のものへ、美術性がどのやうな新しい内容を加へて來たかを、どのやうな『時代』を形成したかを知るのである。一つは、然し空間的關聯に於て、どのやうな民族、國、地方、流派のものとして形作られたかを知るのである。

同じ時代に於てでも、これらの様々の段階を爲して違つたものが現れるのは、美術性がその意志の自由によつて新しい内容を加へることである。それらの違つたものを通して背後に豫想せられる美術性そのものの進展が考へられるのは、やはり、一

つの成育が、即ち時間が考へられるのであらう。唯だそれが普通に考へられ易いやうに、直線的な關聯に於てではなく、波紋のやうな空間的關聯に於て考へられるのである。

それぞれの美術作品を通して、美術史は、背後に豫想せられる美術性そのものの進展を知るのである。美術史が最も背後にあるものとして知るものは實にこの、凡ゆる美術の根源としての美術性である。私は然し美術性が更にその背後に於て美術と文藝の凡てを含む藝術性を豫想することを、従つて、これを背後のものとしてその進展を知る、より高い次元の藝術史の豫想せられることを改めて斷るまでもないと思ふ。藝術性も然しまだ、背後のものを豫想する。宗教、道德、學問、その他一切の文化を産出するものを、無限の意志を豫想する。文化史はこの意志の歴史である。藝術の歴史、即ち、藝術性が藝術作品を産出する過程、藝術性の進展の歴史、即ち、藝術史の、藝術性そのものをさへも産出するものの歴史、即ち文化史に對する關係も容易に理解せられないであらうか。私はそれをもう少し考へて見なければならぬ。(未完)