

哲學研究

第二百二十三號

第十九卷
第十號

藝術史の立場と文化史の立場 (承前)

植田壽藏

三

一人の藝術家、一つの流派、一つの時代、一つの國の藝術が、それぞれ相當する他のものに對して持つてゐる特質は、藝術性の意志そのものが無限に遠く新しいものを創造するものであることを知る人に取つては、殆ど自明のこととして受取られるであらうと思ふ。新しいものとは、異なるもの、既に存在する他のものに反對するもの、他のものに對して自分を特徴づけるものより外の何ものを言ふのでもないからである。

斷るまでもないであらうが、この様々の段階に區別せられる藝術性があると言つ

ても、それらのものがそれぞれ別の作品に、互に無關係に現れるものと考へてはならない。藝術性は常に或る個人の作品に於て現れる外は無い。國、時代、流派、個人の特質が、それぞれ背後のものを負ひ、それに含まれるものとしてそこに成立するのである。より高い次元の藝術性が、より低いものを創造する意志は、その本質に於ては無限の意志であるが、一つの段階の藝術性が成立する以上、意志はその藝術性そのものの意志として、より低い次元の藝術性を創造するのである。

一人の美術家の作品の特質は、これとそれならざるもの、他の人々の作品との間に於ける相異に於て見出される外は無い。彼れの作品の特質を知るそれが唯一の方法である。同様に、一つの流派、時代もしくは一つの國の藝術の特質も、この方法によつて知る外は無い。日本美術の、歐洲の美術、もしくは印度、支那などの美術に對する特質も、唯だこの方法によつて初めて見出されるのである。日本美術の特質は、印度、支那、より遠く歐洲の美術に對する、美術性の様々な段階の相異に於て、世界に於ける美術性一般もしくはより狭く東洋に於ける美術性そのものの自律的な創造を意味する、一つの獨特な、他のどの國の美術とも取換へることのできない特質として成立するのである。

私は、人々が、特にこの最後の一節に注意せられることを、藝術史の問題に於ての一つの大なる重點の要求として、敢て請はねばならない。この重要さのためにもう一度繰り返して言へば、一つの國時代、流派、もしくは一人の美術家の特質は、美術性そのものの、それらの様々な姿に於ける、現れであるといふことである。日本美術の特質は、美術性そのものの、日本的なものとしての、一つの獨特な現れである。日本美術が、世界に於て顯著な特質を持つ一つの美術として見出される時、これに對して豫想せられる背後のものは、必然的に高次の美術性そのものである。美術性一般か、より狭く東洋美術といふやうなものか、考察の立場によつて違つた段階に於てではあるが、然しどちらの場合にも、日本美術の背後には高次の美術性そのものが豫想せられねばならない。

これに對して、然し、屢々人々の持つらしい常識的な考へは、日本美術の特質の背後に豫想せられるものは、日本文化の凡てのものに通有な日本精神そのものであるといふ思想であらう。確かに日本美術の背後には、日本精神を豫想しなければならぬ。同様に、伊太利亞、佛蘭西の美術にも、それぞれの國に特有の精神を豫想すべきであらう。唯だそれをするについても、先例の少くはない錯誤から免れる用意を持つ

ことが必要である。

日本美術が、日本文藝、日本音楽、日本宗教、その外様々な日本文化と共に、背後に於て、この様々な領域の日本文化を産出するもの、日本民族の本質、即ち、日本精神を豫想すること、従つて日本美術が、美術に於ける、如何なる國々のものとも違ふ『日本的なもの』であるのは、全くこれに因るといふことも、改めて論ずるまでもない。唯だここに注意すべきことは、日本的なもの、即ち直ちに日本美術ではないといふ、極めて平明な一つの事實である。日本的なものは、美術に於てと同様に、文藝、學問、宗教、その他種々なる文化の領域に於て、廣く、さうして必然的に見出されるからである。日本精神、日本的なものは、それ自身日本美術ではなく、それが他の文化に於てと同様に、日本美術にも現れるのである。日本の建築、彫刻、繪畫、書、工藝、插花などとしての、形や色に現れる、これを産出するものとして考へられるのである。たとへば、天平時代、藤原時代などの彫刻が、支那及び印度の、同じ佛菩薩を表はすものに對して持つてゐる特質や、藤原時代、徳川時代の四條、丸山派などの繪畫に共通するものは、世界に於て最も著しい特質を爲すものであり、一致する點の少くはない佛蘭西の美術などからも、明白に自分を區別する日本美術の特質として見る事ができるのであらう。それをこの小論

の主意からそれない程度に於て、簡單に言ひ表はすことは怖らく困難である。私は然し、その特質の、最も重要な要素として、明澄性に包まれた優美と氣高きのやうなものを抜き出して見ることができると思ふ。それを最も多くの場合に、日本美術の特質の重要な要素として、直接な形と色に、純粹にそこに現れたものとして、目をもつて見ることができるのである。(勿論氣高きの外の崇高も、洒脱なものもその他のものも見出されないと云ふのではない、唯だこれらのものを最も重大な要素として注意するだけである。)このやうなものを重要な要素として含む、顯著な特質を持つ日本美術は『日本美術』の名に於て、世界の美術史に於ける独自の位置を確保する、美術性そのものの一つの獨特な實現である。吾々はこれを、日本美術精神の現れであると言ふべきであらう。

人はこの美術を、同じ立場に在るままで、直ちに、日本精神の表現として考へることができであらうか。けれども人は、これを日本精神の美術に於ける現れであること考へることができ、ためには、(日本精神の名によつて、私が右に考へたやうに、日本美術の背後に於ける豫想としての日本美術精神を考へるのでない限り)彼は必らず、一

且日本美術を去つて、日本美術の研究を中止して、日本文化の他の領域についての研究を試みなければならぬ。ここには、混雜を避けて、それらの様々な文化の領域から單に一つの佛教のみを擧げて、これと美術の關聯を考へて見よう。日本美術精神の一面としての明澄な優美が日本精神の表現であると言ふには、人はこの明澄な優美についてこのやうに考へしめる或るものを、日本佛教史の事實に於ても同様に見出さねばならない。たとへば淨土教に於ける聖衆來迎の思想などは、その一例として擧げることができるかも知れない。金色の阿彌陀如來が菩薩達を率ゐて峰を越えて、來迎する光景を、惠心僧都は横川の山中で目のあたり見たと傳へられる。それは眞偽も吾々に取つては定かではないが、然し惠心は、確かに自ら筆を執つて、念佛の功を積み、多年このことに深く専心した者の臨終には、自然に大きい喜びが生ずるものである。それは阿彌陀如來がその本願によつて、諸々の菩薩、百千の比丘衆らと共に、大光明を放つて彼れの目前に現れるのである。その時觀世音は蓮華の臺座をささげて彼れの前に至るであらうし、勢至菩薩は無量の聖衆と共に讚嘆し、手を授けて彼を引接するであらう。彼れの目はそれを見、心は歡びに充ち、身心の安樂を感ずることさながら禪定に入るやうである。さうして阿彌陀佛に従つて、菩薩達の中に在

つて、忽ちに、西方極樂世界に生まれるであらう。觀音の掌中に居り、蓮華の臺座に身を託したら、永久に苦海を免れて、初めて淨土に往生すると述べた人である。(往生要集卷上、惠心僧都全集第二、二四頁)この高僧の語るやうな佛達に迎へられて淨土に生まれるといふことを、誠に吾々の祖先は、高野の聖衆來迎や金戒光明寺の山越彌陀が畫かれたやうな時代に於て(必ずしも自然科學的眞實としてでなく)、宗教的實在として信じさうしてそれを祈らなかつたであらうか。

吾々はこの淨土教信仰の中に——ここに必要な限りに於て——二つの重要な要素を區別することができる。一つは、淨土の光景の視覺的想像である。一つは、このやうな淨土に生きようと願ふ人の、阿彌陀如來の救ひによつて、そこに未來の永世を受けることができるといふ信仰である。このやうな淨土に生きんことを願ひ、經を讀み、現世の善行を積み、身心を端正、靜寂に保ち、さうして最も重大な態度として、佛を念ずることによつて、この切願が充されることを信仰するのである。二つの要素の初めのもの、改めて言ふまでもなく、凡ての人に働く視覺性、もしくは美術精神の直接な現れである。それが十分な進展の段階に達した時に、繪畫や彫刻が作られることは別の機會に考へた通りである。この想像がそれらの美術の製作と違ふところは、單

に美術的活動の初めの段階に止まるといふことのみである。一つの要素は、淨土教思想が單なる思想ではなくて、宗教的信仰であることの最も重要な契機である。この信仰を缺いては宗教は無い。神もしくは佛への『深く信賴した歸依』の心を豫想しない宗教は無い。

さて吾々は、このやうな淨土教思想と、日本美術のたとへば藤原時代の繪畫との關係を考へて、どういふものを双方に共通するもの、二つのものを含むもの、背後なるものとして見出すことができるであらうか。一つの要素、淨土の想像は、確かに最も精密に、藤原時代の繪畫に一致するものを持つと言へるであらう。唯だそれだから、淨土の信仰と藤原時代の繪畫には共通する精神が現れてゐると言はれるならば、吾々は勿論人々の反省を請はねばならない。それは淨土の信仰と言はれるやうな經驗の中から、美術的想像の一面を抜き出して、それと藤原時代の繪畫との一致が注意せられたに過ぎない。どちらも美術精神の現れである。藤原時代の美術精神の立場から、宗教的事實の一面が觀察せられたに過ぎない。そこに見出されたものは美術精神そのものである。直ちにそれによつて人々が信ずるやうな、日本美術精神の更に背後に豫想せられる日本精神そのものが見出されたのではないのである。

一つの要素、阿彌陀如來の救ひによつて淨土に生きるといふことの信仰は、全き歸依の心、深く信じて打ち任せた心、なごやかなもの、靜かなものへ向はんとする心であると言へるなら、そこには、確かに藤原時代美術の明澄な優美と一致するものがあると言へるであらう。勿論ここに繰り返すまでもなく、信ずることは盡くことではない。この双方の、互に違つた生活の内面としての、全き歸依と明澄な優美も、もとより精密に一致する心ではない。それらの心に共通するもの、背後に豫想せられるものが考へられるとすれば、それはたとへば右に言つたやうな、なごやかなもの、靜かなものに向ふ心といふやうなより廣く、包括することのできる心でなければならぬ。それが背後の精神として豫想せられるとすれば、淨土の信仰としての全き歸依の心も、藤原時代の繪畫に於ける明澄な優美も、どちらもこのやうななごやかな靜かなものに向ふ心の、二つの異なる方向への進展として考へられるのである。このやうな關聯が眞に明白に成る時に、その時にのみ初めて、日本美術精神の背後に於ける日本精神が明白と成り、日本美術精神は、日本精神の一つの現れとして解釋せられたのである。言ふまでもなく、凡ての國の美術に於ても、より廣く凡ての藝術に於ても同様である。

藤原時代の美術と宗教に共通するものを求めて、それをこの時代の様々の文化の背後に於ける高次の精神として考へようとする人は、當然このやうな方法によつて彼れの考へを正しく位置づける外は無いであらう。けれども彼はこのやうに考へて、今や一つの疑ひに――私と共に――出會はないであらうか、一つの時代に特有の精神と考へられるものが、それぞれ美術と宗教とに於て、違つたものに進展したといふことが何を意味するかについて疑ひを持たないであらうか。靜かななごやかなものに向ふ心が直ちに歸依の心でもなく、明澄な優美でもない。初めの一つが後の二つにまで分化した、進展した、もしくはそれを創造したのである。一つの精神が、二つのものとして自己の細部を畫いたのである。歸依の心が直ちに繪畫の精神としての明澄な優美でない以上、二つの特殊な文化的精神と、これらのものの背後に於て考へられる精神と、三つの精神のどれ一つからでも、直ちに他のものを推定することはできない。凡てのものがそれぞれ他のものと一致しないもの、自分に特有のものを持つからである。藤原時代の美術がどのやうなものであるかは、いかに正しく當代の佛教を理解する人にも、その知識そのものからは永久に知ることとはできない。その

佛教を初め、藤原時代の――美術以外の――様々な歴史的事實に本づいて當代の時代精神を歸納し得ても、當代の美術はそれによつては知ることはできない。それがどういふ美術であつたのか、藤原時代精神がどのやうな美術を生んだかは、唯だその美術そのものを知ることによるより外に何の手段も無いのである。藤原時代の美術精神の背後のものと考へられる高次の精神は、先づこの美術精神を知つてのみ、初めてそれを知ることができるのである。しかも直ちに知るのではない、是れによつては單に一つの準備が爲されたに過ぎない。それを右にも考へたやうに、他の様々の歴史的事實との關聯に於て考究せられた結果として、初めて時代精神の美術に於ける現れとして、靜かになごやかなものに向ふ心が、宗教的意識に於ては全き歸依の心として、美術に於ては明澄な優美として現れたと考へられる時、明澄な優美は、もうそれ自身に於てではなく、靜かになごやかなものに向ふ心の變容として、この精神を對象とする立場に於て考へられてゐるのである。藤原時代の全精神を見んとする立場に於て、即ち藤原時代精神史、もしくは一般文化史の立場に於て考へられてゐるのである。

たしかに時代精神は、高次のものとして時代の美術精神の背後に豫想せられてゐる。

る。けれどもそれが直ちに美術精神ではなくて、その或る進展が、即ち一つの細部を創造するといふ意味に於ての變化によつて初めて美術精神が成立するのである。今や最も自然に明瞭と成ることは、一つの時代の美術も宗教も、その他の様々の歴史的事實も、凡てが時代精神の表現である以上、それらの事實凡てをそのままに知るこゝとによつて、初めて時代精神がどういふものであつたかを知ることができるといふことである。それらの事實に共通するものと言つても、單にその細部として含まれるものが背後の精神なのではない、それらを含むものとして初めて背後の精神といふことができるのである。この意味に於て、一つの時代の全時代精神は、無論當代美術精神の一面ではなくて、その美術精神を生むものでなければならぬ。言葉を換へて言へば、一つの時代の美術に、單にその時代のものとしての或る特質を與へるものとしてでなく、當代の美術そのものを産出する精神として考へられねばならない。私はここに特に諸君の注意を請はう、美術そのものを産出するといふことと、美術の中に或る特質を與へるといふことは一つの事實についてではあつても、同じ立場の考へ方ではない。もう一度言ひ換へると、一つの時代の美術を全時代精神の立場に於て考へることと、美術精神そのものの立場に於て考へることとは、二つの、次元を異

にする事實を考へるのである。一つは、藤原時代の美術を、日本美術精神の、藤原時代のものとしての特質を持つ一節として知ることである。それが藝術史の立場に立つことである。一つは然しこれに對して藤原時代の美術そのものを、藤原時代に於ける日本精神の、即ち藤原時代精神の創造するもの、その精神の一面として知ることである。これが文化史もしくは精神史の立場に立つことである。このことは觀點を一層高く移しても同様である。

美術に於ける日本的なものを知るのは、人間の世界に於ける美術性の、日本的なものの名にふさはしい特質を持つものとしての一つの進展を知るのである。この時、日本的な美術の背後には、美術性そのものがより高い次元に於て豫想せられてゐる。これに對して、日本美術の特質としての日本的なものが、日本精神の産出するものとして考へられる場合には、單に美術の日本の特質のみでなく、日本の特質を持つ美術が産出せられることそのことが問題と成るのである。そこには、だから、そのやうな美術が、どうして、どのやうな文化史的、精神的理由によつて、産出せられたか、言葉を換へると、日本の宗教、學問、經濟、その他様々な歴史的事實とそれがどのやうな關聯をもつて日本文化を構成するかが問題と成る。日本文化を組織する凡ての歴史的事

實を統一するもの、即ち、日本精神の一つの契機として考へられるのである。これに對して、日本美術の日本の特質を考へる立場に於ては、外國の美術に對する日本美術の純美術的特質のみが問題と成るのである。實に美術の歴史的研究に於ては、明晰にこの二つの區別が理解せられねばならない。日本美術を日本精神史もしくは日本文化史の一面として研究するものは、當然その成立について、他の一切の歴史的事實、宗教、文藝、學問、經濟などの事實との關聯に於て、その成立の眞實を問はねばならない。これに對して、美術史の立場に於ける研究は、日本美術として世界に於て顯著な特質を表はすやうな美術精神が、時代を追ふてどのやうに進展するか、藤原時代の美術が前代の美術の上に、どのやうな新しいものを加へたか、鎌倉時代の美術の成立に對してどのやうな萌芽と成つてゐたか、その外種々の美術的事實の關聯を知るのである。私はここに改めて、いかに多くの人々が、この明晰に區別せられた二つの立場を不幸にも混亂しつつあるかを指摘する義務を負ふであらうか。

四

もとより多くの美術作品が美術家の自由な意志によつて作られた。千五百年前

後の伊太利亞に於ても、自由に自分に興味のあるものを畫き、その繪に興味を感じた人々に自由に譲り渡したジヨオルジヨオネのやうな人もゐた。(T. Justi, Giorgione, Bd. I, S. 70)然しまた實に多くのものは、寺院その他の、屢々様々の指示を伴ふ依頼によつて作られた。ティツィアアノのやうな巨匠にも、主題も構想も、人物の服装も、姿も表情も精細な指定を附して依頼せられた事實が傳へられてゐる。(Crowe and Cavalcaselle, *The Life and Times of Titian*, Vol. II, p. 383-4)

一つの美術作品が寺院もしくは富裕な市民の依頼によつて製作せられたといふ成立の由來は、二つの觀點から問はれることができる。一つはそれらの依頼者がそれを依頼した理由を問ふことである。寺院は、たとへば、新たに建造せられた禮拜堂の壁のために、富裕な市民は、その邸宅に置いて觀照するために、その製作を依頼した。その外種々の(理論的には然し右の二つの場合を明らかにすることによつて類推することのできるやうな)理由を考へることもできるのであらう。これらの理由は更にそれぞれ二つの方面から問ふことができる。第一に、寺院が製作の報酬を支拂つて依頼したか、それとも或る施主の寄進によつたのか。第二には、なせそのやうな壁畫を畫かしたのか。市民はそのやうな高價な作品をどうして依頼することができた

のか。なぜそのやうな繪畫を依頼したか。吾々はこれに對して、寺院が信心深い施主の寄進を受けたのであるといふ答へを見出すかも知れない。さうしてそれによつて、その寺院に於ける信仰の、一つの注目に値ひする宗教史的事實を知るのである。或ひは然し寺院が富裕であつたために、寺院自ら多額の經費を支拂つた記録を發見するかも知れない。それによつて當時の經濟史的事實の一片を窺ふこともでき、更に遡つて、當時の民衆が裕かな財力と共に厚い信仰を持つてゐた事實を知ることが出来るかも知れない。それらのことは寺院が一點の美術作品を製作せしめたといふ一つの事實について知られる宗教史的、經濟史的事實である。その作品を壁に畫いて民衆を教化しようとしたことも、一つの宗教史的事實である。これらの事實を語る記録と傳説は、これらの文化史に取つては、確かに一つの重要な史料を提供するものであらう。けれども美術史は以上のやうな問ひを發することにより、さうしてこれに相應する以上のやうな答へを受けて、何の益するものを見出し得るであらうか。それは一つの作品の成立について語られてゐた。信仰をすすめるための方法として、もしくは經濟的財として成立の由來が考へられてゐた。美術性そのものの進展については何の答へも與へられてはゐないのである。

これに對して、一人の市民が、觀照の目的のために、一つの美術作品を製作せしめた場合に於ては、美術作品成立の由來が、その本來の意味について問題と成つたのである。この答へには、美術史的な意味が含まれてゐるであらうか。

このやうな觀照を目的とする美術の依頼にも、然し、様々な仕方があることに注意しなければならぬ。その中の二つの場合を抜き出して見ると、一つは、漠然と繪畫もしくは彫刻が依頼せられる場合である。一つは、主題その他の問題についても或る特別な要求を付けて依頼せられる場合である。初めの場合が純粹に美術史の立場に於ける吾々に教へることは、一面に於ては、彼が美術に對する或る趣味を持つてゐたことである。他面に於ては、彼れの依頼を受けた美術家が、彼れの周圍に或る理解者を持つてゐたことである。これらの事實は美術史の問題であらうか。

先きにも言つたやうに、美術史の問題は、どのやうな美術が成立したかといふことである。一人の市民もしくは當時の人々が、一人の美術家の作品に對する理解を持つてゐたといふことが直ちに美術史の事實ではない。その事實からは、どのやうな作品をその美術家が製作したかを知ることができない。單に美術家の自由な着想や依頼者の要求による主題の描寫が、悦んでもしくは多少の不滿をもつて受入れら

れたといふことが語られるのみである。それを通して、依頼者の趣味を知ることができる、さうしてそれは、美術精神の或る現れを知ることであると言はれるかも知れない。依頼せられる理由は、然し、決して一つではない。それには様々な外的な理由を事實によつて知ることができる。眞にその美術家の作品を觀照するために依頼せられたとしても、然しそれには、依頼によつて畫かれた繪畫がどういふものであつたかといふ、それこそ明白に美術史の事實が明らかにせられてゐることを豫想するのである。

確かに美術家が、一つの作品を依頼によつて製作したといふことは、自分の意志によつて製作したのとは違つたことである。依頼によつて製作せられた一つの作品が美術史に於て重要な意味を持つやうなものであればある程、市民の依頼は重要な意味を持つやうに見える。けれどもそれは、單にそれだけの理由によつて、直ちに美術史の問題であらうか。彼はその依頼を受けて、彼れの一生の作品中にも重要な位置を占めるやうな一つの作品を完成した。けれども彼がその依頼を受けたのは、それによつて一つの着想を傳へられるからでもなく、技巧を教へられるからでもない、單に一つの製作をすることと、幾ドゥカアテンかの報酬を得ることが出来るからで

ある。彼はその悦ばしい生活の條件に恵まれた朗らかな感情の中に自由にそれを製作したかも知れない。けれどもそれがどのやうに彼れの製作に影響したかは、實に何人も永久に知ることはできない。作られたものは、唯だその狀況の下に作られたもののみであり、全く同じ作品が、單に經費が彼れの自辨であるといふだけの相異に於て作られることは有り得ないからである。そのやうな事情が必らず彼れの製作に取つて好都合に作用した筈であるとも考へることはできない、それが却て製作の精進に或る障害を爲す理由を誘ひ易いことも容易に想像することが出来るからである。

美術家が寺院もしくは市民の依頼によつて或る作品を製作したといふことが與へるものは、結局美術史の知識ではなくて、文化史の知識であつた。美術史の内なる知識ではなくて、却て外なる知識であつた。

先きにも言つたやうに、藝術性は藝術作品として現れる。藝術の歴史は藝術作品を通して初めて知ることが出来る。一つの美術作品が寺院の依頼によつて製作せられたか、もしくは市民の依頼によるのかは、畫がれた主題と作風そのものによつて

は知ることとはできない。それは唯だ或る記録もしくは傳説、即ち言葉による外は無い。さうしてそれを語る言葉は、美術作品、即ち美術家の製作活動以外のものである。以外のものを語り傳へる言葉である。一つの製作活動の意味そのものをではなく、その活動の外部にあつて、その活動を喚び起すもの、それを産出したもの、背後のものについての知識を語るのである。即ち文化史の知識である。

私は人が、この寺院の依頼による製作について、言葉によつて語られる背後のものが、直ちに宗教的立場そのものであると考へないことを希望しなければならぬ。確かに寺院は宗教の立場からその作品を依頼した。けれども眞の宗教の立場は神佛を信ずることである。繪畫を依頼することはそれ自身神佛を信ずることではない。信ずることと依頼することとの間には、既にたとへば、美術家の選擇のやうな單に信仰のみをもつては考へ盡すことのできない事實が成立する。さらに進んで、寺院が依頼することと、依頼を受けて美術家が畫くといふことの間には一つの飛躍的な事實が考へられねばならない。そこには實に寺院の側に於ける歴史的事實と、美術家の側に於ける歴史的事實との關係が、それを自分の意志の自由によつてそのやうに關聯せしめる、より高い次元の事實が、豫想せられねばならない。次のやうな場

合を考へて見ることによつて容易にそれを理解することができると思ふ。

寺院が、一つの祭壇の繪を依頼する時主題についての宗教的事實、もしくは宗教的象徴を最も正確に描寫することを要求するのは當然であり、畫家自らも、或ひは進んでそれについての研究を試みるかも知れない。唯だそれだから、そのやうな過程をもつて畫かれた繪畫は、直ちに宗教的意識によつて製作せられたと考へるのは、普通に有り勝ちな事實の混亂である。

これらの依頼者によつて、勿論禮拜の對象として、依頼せられた佛像が、高野の聖衆來迎や、大原の往生極樂院などに於てのやうに、兩指を捻じた左の手を膝に置き、又、右の手の兩指を同じやうに捻じて胸の高さに支へるとすれば、それは唯だ端正な姿勢や形の變化を作るためではなく、衆生をその上に救ひ取らうといふ佛の本願が意味せられてゐるのであらう。この二通りの手の姿勢としての形と色と、もしくは線と表面の純粹な視覺の表象には、このやうな宗教的意味が、外から附け加へられてゐるのである。この佛像を仰ぐ人が教義に通じた人である場合、彼はその色と形を見るのみでなく、その外に、このやうな意味を附け加へて意識するであらう。そのことが既に純粹な觀照の立場即ち美術の立場ではない。けれども單にそのやうな知識

を持つといふだけでは、彼はまだ眞に宗教的ではない。信仰なき宗教なるものは無い。眞に信仰を持つ彼ならば、彼はこの手の姿勢につけ加へられた宗教的意味の實在を信じねばならない。その實在の信仰のためにこそ彼は一つの祭壇の繪を正しく依頼する人であらう。それがその繪に、そのやうな手の畫かれる理由である。祭壇の繪畫に於てこのやうな意味を見出すために、それを依頼した寺院の態度は一つの宗教史的事實である。

けれども美術家が、そのやうな宗教的意味を伴ふ一つの手を、どのやうな線で、どのやうな大きさに、どのやうな位置に畫くかといふやうなことは、(特殊な寸法もしくは色調が嚴密に規定せられてゐるやうな場合を除き)その宗教的意味に取つては、何の關係も無く、しかもその繪の、繪畫としての意味に取つては、最も重大な要素であることは、單に一二の藤原時代の佛畫を見たほどの人には容易に理解せられるであらう。凡てそれらの色や線などは、唯だ彼れの『美術家の視力』が見出すものである。寺院から文書もしくは口頭をもつて指定せられるものを、或ひは彼自身經典その他に於て見出す記述を、彼が想像の中に、さうして紙と絹の上に畫き出すものは、全く彼れの視力が創作するものである。教義の知識、信仰の深さなどによつては、彼れの見出す

視覺的なものそのものには、何の増減も加へることはできない。彼は唯だ、天生の美術家の目によつてそれを見る、そこから初めて、一つの祭壇の繪といふ名を持つた一枚の繪畫の製作が進展するのである。信ずる立場から畫く立場へは、一つの全く新しい世界への飛躍である。いかに教義に精通しても、信仰を深めても、それによつては、優れた祭壇の繪を畫くことはできない。信仰の世界と美術の世界を結び付けるものは、言ふまでもなく、そのどちらでもない、二つのものの背後に立つものである。二つのものを含み得るもの、より高い次元の事實である。祭壇の繪の成立を語る言葉は、このより高い事實を語る言葉である。

いはゆる宗教藝術が、一般に崇高なもの、殊にも深さ、崇さを表はすものとして見出されることは、怖らく宗教と藝術の混同を誘ふ―少くとも一つの、―重要な理由であらう。けれども崇高なものは、決して宗教藝術に限られるのではなく、自然と歴史の凡ゆる領域に於て見出すことができる。崇高なものは、自然に於て見出されても、藝術に描寫せられても、純粹に觀照の對象として見出される限り、美の一種類以外の何ものでもあり得ない。崇高性を表はすものが凡て宗教的なものであるかのやうに思ふのは、單に美の意味を知らないのみでなく、宗教そのものの意味をさへ知らない

からである。宗教を知る人には單に觀照することがあるだけではない、彼には信仰が無ければならない。聖なるものは單なる崇高なものではない。

人はまた言ふかも知れない、吾々は、一つの祭壇の繪を見ることを經て、その宗教的意味を信ずることが極めて自然にできるではないか、それがその繪を正しく見ることでないとしたら、それはどういふ種類の生活に屬するものであるか。そのやうな主題を描寫する美術は、むしろこのやうな單なる美的態度以外の生活へ進展することを目ざすべきではないか、それが單なる風景、靜物などに對する宗教美術の特質ではないか、そこに含まれる宗教思想を考へることは、宗教美術を對象とする美術史の課題の一面ではないか。

人々がそれらの宗教美術に於て純粹な觀照の立場から、信仰の立場へ移り得ること、さうしてそれを欲することを、以上のやうな考へを持つ私が否定するであらうか。それは美的な、即ち藝術的な態度と宗教的生活の、より高い次元の生活方式による結合である。人間性の生活の一つの方式である。人々がそれを欲することは人々の自由であらう。私は唯だそれを、直ちに藝術そのものの領域内に於ける事實として考へることは許されないと云ふのみである。それはたしかに一つの方式の生活で

ある。けれども生活の凡てが藝術ではないといふことを、私がここに繰りかへさねばならないであらうか。藝術と言はれる限り、それは藝術作品として成立しなければならぬ。どのやうな宗教的信仰が直ちに作品として成立するか。一つの佛畫は見る事ができる。佛像は畫かれ彫刻せられることはできる。然し信仰そのものは、唯だその佛像を見る人の心の中に、現實の信仰そのものとしてとどまらねばならない。木に竹を接いで見ることで、竹を木に變へるといふやうな魔術を人が持つであらうか。

五

二つの美術作品の關係を通して、それらのものの背後に於ける美術性の進展を知ることとは美術史の原本的な課題を解くことであつた。一つの美術作品は、先きにも言つたやうに、美術性そのものの現れを意味する美術家の製作活動が、その本來の意味によつて、永久に且つ無限に廣く人々に見られるものとして殘されたのである。それを『二つの美術作品』として考へるのは、この美術家の製作と、人々のそれをあとから見る經驗を反省したのである。反省せられた、過去に返して考へられた、美術性

の一節である。一つの美術作品、一枚の繪としての特殊な美術性の現れは、美術家がそれを作る時及び、人々がその作られたものを見る時、『現に表象する美術性』として、初めて眞に美術作品である。けれどもそれが、このやうな經驗として表象せられる時は、既にその表象は、一つの表象せられたもの、それを意識する人々に對立するもの、即ち外界に在る『もの』、そのやうな特殊なものとして自分を區別するものとして考へられるのである。一枚の繪が在るといふのは、このやうに外界に置かれた、そのものとして劃限せられた、即ち外から眺められた『繪を畫くこと及び見ること』である。反省せられた美術性である。

一枚の繪がどれとも違ふものとして(さうより外に在りやうも無く)畫かれるのは、無限の内容を生む美術性の領域に於て、特殊な位置を與へられることである。凡ての美術作品は、無限の美術性が進み行く過程に於て、それぞれ固有の位置をもつて、互ひに關聯することを通して、美術性そのものの進路を描くのである。この美術性の領域に於ける一つの美術作品の位置を知るには、それを外から眺めねばならない。他のそれならざるものに對する關係を知らねばならない。現に一つの繪を見てゐる限り、畫かれたものが現實の表象として彼れの心を充たしてゐる限り、その作品を

外から眺めることはできない。それと他のものとの關係に注意することはできない。一つの作品そのものを見ることを去つて、初めて既に在るものとして、それを眺めることができるのである。この外部から眺められ、反省せられた『美術作品の在ること』が、その作品の成立の『年代』である。一つの美術作品が成立することは、他の作品が成立することではないといふことは、他面に於て、一つの作品を製作する美術家は、他の作品を製作する美術家ではないといふことである。その作品が成立すること(もしくはそれが在ること)の唯一性が反省せられたのがその作品の年代である。

このやうな意味を持つ作品の年代を、各々の作品そのものに於て直ちに知ることができないことは、容易に理解せられるであらう。一つの作品は、そのやうな特殊なものとしての、美術性の一つの内容である、その意味以外のどのやうな意味も表はすことはできない。だからまた當然それが他のものに對する關係を表すこともできない。それは唯だそのものとして在るのみである。けれども年代は、その作品の存在を外から眺めて、それ以外のものの存在に對する關係を待つて初めて考へられるのである。年代は藝術の立場に於て觀照することのできるものではなく、唯だ知る

ことができるのみである。記録が年代を知ることの唯一の方法である。

成立の年代を持つ、即ち過去の或る時代に成立したものと考へられる美術作品は、存在するものとして、空間性を持たねばならない。凡て何らかの意味で存在するものは(たとひ或る高次の存在として考へられる、即ち直接知覺の對象と成らないやうな睿知的存在であつても)それがそれから離れることのできない存在性そのものによつて直ちに空間性を豫想しなければならぬ。そのために空間を豫想しないものは唯だ存在を存在せしめるもの即ち意志のみであらう。この根據から、一つの現に知覺することのできるものとして存在する、もしくは嘗て存在したことが記憶せられる一つの作品は、その成立の年代を持つと同様にその成立の場所を持たねばならない。

一つの美術作品がそのものであるには、特殊な色と形をもつて見られねばならない。特殊な主題、即ち美術家が外界に於て自然と歴史的事實の名に於て見出すものと、彼が自分の周圍に見出す人々のものと違つた彼れの特種な作風を持たねばならない。彼は自分の作風をもつて周圍の自然と過去の歴史に於て見出すものを『寫す』のである。それらのものを自分の外に見出すことが、既に製作の初めの段階であり、

彼れの中なる『美術家』が見出す自然と歴史、彼れの對象は、凡て、彼れの目が彼れのた
めに見出すものである。彼が見出す『環境』は、彼れの目としてはたらく美術性の産
出するもの、彼自らである。唯だそれは、彼自身、彼れの周圍にあるもの、即ち、自然及び
他の美術家の作品として對立するものである。彼れの製作にはこの意味に於ての
自然と他の美術家の作品が、重要な役割を演じて關與するのである。

たしかに彼は、彼に對立して存在するものとしての自然を畫く。また彼が美術館
で見る人々の作品も、彼が賞讃し、彼を教へるものとして、もしくはその反對のもの
として彼れの目に出會ふ。それらのものは皆彼れの周圍に彼れの意志とは獨立に存
在する。繪具や筆や、布などが彼に對立して存在するやうに。さうして實にこの事
實こそ、彼が周圍に見出すものが、自然も、歴史的事實も、他の美術家の作品も、彼が使用
する製作の材料も、凡てが美術性そのものの現れであり、その美術性の一部としての
彼を圍んでそれに對立するといふことである。一つの美術作品を考へることは、
——一つの部分を考へることは、これに對立する他の様々の部分を豫想する故に、——
必然的にこの環境を、即ち美術家がその中に住み、その中に自分の對象を見出す風景、
都會、國土を豫想しなければならぬ。美術性の意志は、その無限の進展性によつて、

無限に違つた形と色を、即ち、美術家の對象を産出しなければならない。それは美術家の目が見出した『もの』を見出すことであり、それらのものの一種類の、中に、違つたものを見分けることであり、その中に違つた細部を見出すことである。國、地方、流派及び個人の作風が、この様々な段階に分れて違ふのも、またこの美術性の意志によるのである。美術性が存在するものの立場に於て考へられる時、それは美術の對象としての自然もしくは歴史的事實である。作用するものとしての半面に於て考へられる時、それは作風として考へられるのである。楯の兩面を離すことはできない。どの一面を缺いても、美術性の實現、美術作品は成立しないのである。

作風の違ひは『見ること』の方式の違ひである。それがどのやうに違ふかは、然し、一つの作品として現れない限り確めることはできない。一つの作品の特殊な作風が考へられるには、これに對する他の作品が豫想せられねばならない。『美術家の周圍』過去及び彼れの周圍を含めての、『美術史的環境』が豫想せられねばならない。

藝術史に於て作風の歴史の意味を明晰に自覺した一群の——ゾルフリンをその有力な代表者の一人として持つ——學者達の功績を没してはならない。その功績

は、遠い昔に、既にこの考へを明晰に述べて、『詩人や畫家がソフツクレスであるか、ラファエルであるか、それとも外に何と名乗るとも、それはどちらでもよい。その藝術^{クレンス}の作風^{トシュテイレ}が歴史に取つて主要なものである。彼はその作品中にその内部的生命を、その藝術的人格を入れたのである。彼れの單なる地上の生活の外部的事件は吾々には何の關係も無い』と論じたシュレエゲルにも十分に認めねばならない。(Op. cit. Einleitung)

クライスなども、作風の概念によつて初めて藝術史的方法の基礎と見られることのできる學問的な原理が立てられると考へた。美的なものの本質的な性質は、直接な生活からの距離及びその生活の意味^{ジンゲハルト}内容^{フラムエントウング}の特に性格的な完結^{フルエントウング}である、それは全く完結し全く自分自身の基礎の上に立つ現象である。この特有の價值構造が、美的なもの^{もの}の非歴史的性格を制約する。藝術作品を美的に見るのは、その現實の形象に於て、それ自身完結した一つの意味を見るのである。それには藝術作品を歴史^{歴史}的現實^{現實}に結び付ける凡ての關係を無視しなければならぬ。美的價値は常にそれ自身に完結してゐる故に、それには決して進展の緊張も可能性も含まれてゐない。作風の概念をもつて初めて實際の藝術史的方法の基礎と見られることのできる學問的な

原理が立てられるのである。作風もまた藝術固有の觀照的形式的形成ゲシタルトゥンゲと解すべきではあるが、然しその形式的構造は美的形式とは根本的に違つてゐる。完結した美的形式は美的經驗の直接な觀照に向けられるのであり、作風の性格は、その意味が理論的な把握の仕方から出でて、この理論的に確定せられた形式の助けを籍つて、經驗的な藝術作品に於ける一定の形式要素を概念的に隔離イソリレンして、藝術作品の間に於て一つの意味の關係を組立てることをその特徴とするのであると。(F. Kreis, 'Der Kunstgeschichtliche Gegenstand', S. 11-8)

藝術作品を歴史的事實に結び付ける凡ての關係が問題と成るのは文化史に於てであつて藝術史に於てではない、そのことは先きに述べた。藝術史に於て進展が問題と成るのは、個々の——クライスの主張にも拘らず決して完結したのではない——作品の——考へることもできない——進展などではない。それらのものの背後に於ける藝術性そのものの進展である。このことも既に述べた。さうしてそれはクライスの言ふ作風の概念によつては、怖らく理解することはできないであらう。作風は美的形式と區別せられる、並べて考へられるやうな、別種の形式なのではない。藝術作品の表はすものが、知識の立場から反省せられた時に、それが作風として考へ

られるのである。それは國時代、流派、個人のものなどとしての、様々の段階に於ての、美術性の單なる半面である。さういふ意味を持つにとどまる作風を、初めからそれを標準として振りかざし、美術作品に含まれる或る形式的要素を隔離して、その關聯を組立てることによつては、そのやうな作風を單にその半面として含む美術作品の、凡てを産出するものとして含む美術性そのものの歴史を把握することができないことは、斷るまでもないであらう。

作風の意味についてのバノフスキイの思想に於て、私はクライスのものに比べて一層明晰であり、さうして私自身により近い考へを見出すことができるやうである。バノフスキイは言ふ。藝術作品に於て確定しうる感性的性質は、視覺的知覺の純粹な性質である。それを言語的、概念的に——そのやうな一般的な言ひ表はしによつては、それを十分規定することはできないが——把握するには、たとへば皮膚を革のやうだと言ひ、色を鼠色だと言ふやうに、既に知られてゐるものとして豫想せられた感官の知覺に差向けるの^{ツクリノクワイゼン}と、たとへば激情的に昂められた線の運動^{リユエンシユビエル}とか、より朗らかな着色とか言ふやうに、その性質がよび起す感情經驗によつて叙述するのと、二つの可能性がある。この感性的性質を確定するにとどまる概念は直ちに作風の表徴^{シユナイルクワリエン}と

同一ではない。唯だ指示ヒンツワイゼによつて指示し得るのみで十分には規定することのできない事實に關係し、作風の表徴として解釋をし直すための下地ズプストラアテを把握することができただけである。

これに對して、たとへば『繪畫的』とか『彫刻的』とかいふやうな概念は、單に感性的な性質の特徴を明らかにすることを越えて、その作風の表徴を把握することができ。一つの山地の風景の藝術的描寫は、純粹に感性的な現象から言へば、その風景である外の何ものでもない。それを繪畫的であるとか深さを表はすとかいふ概念で性格を付けるのはそれを説明するドイテンのである。純粹に性質的な、互に關聯の無い知覺内容を一つの内的に結合した現象の複合體として秩序を與へ、それに繪畫的なものとか深さを表はすものとかの意味フレンクチオンで、或る機能、一つの作用ヘルクングを認め、もしくはその意味を附ける。それを或る藝術的形成原理として觀察する時、初めて作風の表徴を語ることができ。それらの原理は偶然的に並立するのではなく、一つの最高の作風シュタイルの原理によつて統一せられてゐるのである。

普通の藝術史的概念を形成することの中には、だから、二つの層を區別すべきである。下の層は感性的性質のみを把握し、特徴を明らかにする單に指示ヒンツワイゼめす概念であ

る。上の層は眞に作風の性格を附ける概念で、感性的性質を作風の表徴の意味で説明する。感性的性質の一定の複合體を、一定の形成原理の實現として、更に、この形成原理を一つの統一的な作風の原理の分化として解釋する。感性的性質の言はば問題の範圍を通過してもしくはそれに反映せられて初めて眞に作風の性格を附けるものとして妥當すべき概念が成立するのであると。(E. Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie.—Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwiss., 13d. 18, S. 145—50)

藝術作品の作風を言ひ表はす概念は、感性的な性質を表はすものに對して、より高い層にある藝術的形成原理として考へられた。これは最も重要な點を捉へた考へである。それは感性的性質を言ひ表はす概念が單に指示するにとどまるものを説明する。まさにその通りであらう。唯だ然しなせその一定の視覺的知覺の複合體が、そのやうな形成原理としての意味を持つ作風として考へられるのか、どんな手續きによつて、正當にそれが見出されるのかが問題なのである。これについてはバノフスキイは、唯だ、説明する機能もしくは作用の意味を附けると言ふだけである。私は然しなせそれが附けられるのか、どうしてそれが附けられるのか、それが極めて重要な問題として説明せられねばならないと思ふ。一つの山地の風景を畫く作風が

繪畫的であるといふのは、その風景としての色と形の統一、いはゆる知覺的現象の特徵を、純粹に觀照する立場を去つて、それを外から眺める、そのものとしての特殊な劃限に於て、即ちそれを背後のものに對して區別する、より高い次元の視覺性の領域に於て位置づけるのである。それを産出した背後の美術性を知る、即ち、反省するのである。單なる美術性をではない、『それを産出するものとしての美術性』である。だから一つの作品の或る特徴が直ちに作風なのではない、それを産出するものとしての美術性の意志そのものが作風なのである。従つて、感性的性質を表はす概念といはれるものも、この意味に於ける美術性として反省せられる限り、一つの作風として考へられるのである。もしクライスのやうに、觀照の對象そのものを美的形式と云ふのなら、作風は同じ立場で形式として考へることはできない。これに反して作風を一つの形式として考へるなら、いはゆる美的形式は一つの内容である。作風は各々の作品に對して、常により高い次元に於て立つからである。

畫かれる對象、即ち主題を持たない作風が、然し、あるであらうか。主題とは、美術家が彼に對立するものとして外界に見出すものである。彼がどのやうな作風を持つ

にはしても、それを畫かうとする限り、その對象のものとして彼を規定する特殊な色と形である。一群れの鳳仙花は、誰がかいても鳳仙花でなければならぬ。この意味に於て、自然は個々の美術家に對して、より高い次元の美術性である。さういふものとしての言はば一つの作風である。デイルタイが作風を、藝術家の天才力に創造せられる不變の見方及び表はし方として考へると共に、藝術の素材シユトワがその本來の藝術的法則にふさはしく扱はれるところには、作風即ち藝術作品の内的形式が成立すると考へたのは味はふべきである。(Die Einbildungskraft des Dichters. — Gesamt. Schr., 6, S. 281, 4)二人の畫家がそれぞれ違つた作風をもつて寫した鳳仙花は、この花としての特
殊な美術性の含む二つの違つた内容である。各々の畫家に取つては、様々な自然が彼れの特殊な作風をもつて畫かれる限り、その作風こそ各の主題の背後に立つと言ふことはできる。けれども『彼が見る、さうして畫く自然』は、二人の畫家の對象として豫想せられる自然とは、言ふまでもなく、より低い次元の、それに對して細部としての意味を持つ自然である。

美術家がその製作の對象をそこに見出す『環境』を無視することはできない。この環境が純粹に美術的な環境を、即ち、彼に對立するものとしての美術性を意味する

ものであつて、普通に考へられ易いやうに、視覺の立場で考へられるもの以外の、様々な地理的もしくは文化的環境を言ふのではないことは、もはや何らの斷り書きなしに承認を請ふことができると思ふ。

この意味に於ての環境、即ち製作の場所を知ること、年代に於てのやうに、一つの美術史の知識である。けれどもそれもまた、直ちに作品そのものによつては知ることはできない。なるほど叡山を寫した風景畫は、直ちにそれが京都で畫かれたことを語るかも知れない。けれどもそれは唯だ叡山を知つてゐる人のみに對してである。成立の場所もまた年代と同様に、知識によつて、即ち言葉、記録によつて確められるのである。主題に對して考へられる美術家が誰れであるかといふ問題についても同様である。

作品の年代、成立の場所、美術家についての考へが、人々の疑惑を招かないやうに。一つの美術作品が、寺院もしくは市民の依頼によるといふやうな成立の由來を知ること、これは文化史の知識であつて美術史の知識ではないと私は考へた。作品成立の年代、場所、美術家を知ること、同様に美術史の知識ではなくて文化史の知識ではないのかと。けれども先きに考へた成立の由來は、美術作品の成立と他の歴史的事實と

の關係を語る知識であつた。作品の年代、場所及び美術家を語る記録は、たとひその記録は同じものであつても、これらの事實を知るといふ立場に於て適用せられる限り、全く美術性の領域に於ける事實を語るのである。美術史の内なる知識である。二つの知識は次元を異にするのである。(終)