

## 批評の藝術史的意味

(希臘美術を中心として觀たる)

井 島 勉

繪畫はすべて目に見えるものの描寫である。即ち、凹凸があり、明暗があり、或は硬く或は軟かく、或は滑かであり或は粗雑な、老若の肉體を色彩をもつて描寫することである。然し、完全無缺に美しい人間を現實の世界の中に見出すことは困難であるから、繪畫が若し實際に美しい人體を畫かうとするものならば、多くの對象からそれぞれ最も美しい部分を集めて、總ての點が美しく見えるやうな形態を作り出さねばならない。このやうなソクラテスの意見に畫家バラシオスは全く同感の意を表してゐる。けれどもバラシオスは、繪畫がかかる肉體的な屬性のみに止まらず、更に進んで愛嬌とか魅力とか、愉悅とか憂鬱とか、或は氣品や卑屈や謙讓など凡て心の性格 *psyches ethos* をも、それらが矢張り表情や態度の中に事實見られるものなる故に、當然描寫しなければならぬといふことを、ソクラテスから訓へられてゐる。——また或る日ソクラテスは、彫刻家クレイトンがさまざまな競技者の像を刻んで、運動する筋肉の躍動し伸縮し隆起する有様を極めて活々とそして寫實的に、恰も生きた人間を生寫しにするかのやうに描寫することを賞讃してゐる。然しソクラテスは、彫刻家の仕事はかくの如き肉體的なるものの描寫に盡きるのではなくて、

例へば戦へる人物の眼には威嚇するやうな表出を與へ、勝利者のまなざしには欣ばしけな表出を與へるといふやうに、外形的なものの中に心の働き *psyches ergon* を描寫することが彫刻の課題であるとクレイトンに對つて力説してゐる (Xenophon ; Memorabilia. III. 10.)。

古い傳説によればソクラテスは彫刻師の出であると言ひ、又バウサニアスはソクラテスの手に成る一群の優美女神像が雅典のアクロポリスの入口に陳んでゐたと報じてゐる (Pausanias ; I. 22. § 8, IX. 35. § 7.)。ソクラテスが果して所傳の如き人であるか否か、又クセノフォンの記述が果して史實を傳へるものであるか否かを茲で考證する必要はない。ただ假りにクセノフォンの記述が正しくソクラテスの言葉を傳へるものではなくて、寧ろクセノフォンの創作に過ぎないとしても、我々は紀元前五世紀の末頃の或る思想家が當時著名の美術家を相手にかくの如き隨想を述べてゐることに特別の興味を感じる。ソクラテスと呼ばれてゐる人の美術論が希臘的な理想主義の色彩を帯びてゐる點においては、他の諸の希臘の思想家達の藝術論と殆ど選ぶ所はない。然し若し我々が當時における希臘美術の動向を茲に想起するならば、我々はソクラテスの言葉が單なる美學説或は美術論に止まるものではなくて、寧ろ美術批評としての一面を有することを明白に認めるであらう。

希臘の美術が、埃及美術とは正反對に、人體の眞實を印象的に捉へ、自然らしくはあるが單純な類型的形態から出發して、漸次個性的形態の描寫に向つたことは一般に承認される所である。かの「アポロン像」と總稱せられる一群のドリア的な裸體男子像の如く、或は「コレー像」と總稱せられるイオニア的な着衣婦人像の如く、或は立ち或は坐せる人物を常にほぼ同様の古拙的・アルカイック類型的な姿勢において繰返へし、そこから次第に繊細な感覺と鋭敏な個性とをそして

描寫の眞實を見出して行つた。ひとたび獲得した美しい比例や細部の描寫は傳統として承け継ぎ、著名な大家と雖も近世における如く恣に急激な變改を加へることなく、謂はば直線的な、極めて緩慢ではあるが然し根強い、そして繊細な改新と熟成が施されて行き、遂にかの驚嘆すべき理想美或は古典美の典型に到達したのである。而して波斯戰爭以後の一時は、技術的制約の克服によつて古拙的作風が完成し更に古典的作風の達成に向ひ始める時期、換言すれば形態的寫實の極點に達して同時にその中に精神的描寫の機運を胚胎せる時期である。即ち一つの過渡期と言ふべく、その本性上、作風的に前の時期に屬するものの終末と後の時期に連るべきものの發端との兩者を同時に内包せる時期である。このことは、紀元前四八〇年乃至四六〇年頃に建立されたと言はれるアイギナのアフアア神殿 (Tempel von Aphaia zu Aigina) の破風彫刻と、同じく四五七年頃には遅くとも竣工したと言はれるオリュムピアのゼウス神殿 (Tempel von Zeus zu Olympia) の破風及びメトープの彫刻群とを比較すれば自ら明かであらう。孰れも技法上の制約を略し、完全に克服して、三角形の空間を巧妙に生かした構圖、個々の人物の運動、人體の圓味の不安なき描寫、完成せる形態的寫實などにおいて、殆ど軌を一にしてゐると言ふことができる。けれどもアフアアの神殿が、むしろ技巧的な細部の描寫に捉はれ、頭髮や衣文の方式に古拙期の名残を残し、また戦闘といふ動的な光景を描寫せるにも拘らず、殆ど總ての人物が身體と顔貌との表出に闘ふ者の緊張を缺き、寧ろ一樣に無表情に近く、中には、例へば西側破風の傷ける戰士の如く、負傷者に相應しからざる古拙的アイギナス・メイル微笑の跡をさへ止めてゐるに反して、ゼウスの神殿は潤達にして自由な表現力を用ひて寧ろ全體的效果の迫力を狙ひ、多くの人物が夫々の表出を持ち、例へば東側破風における一老人が手を頬に當てて惧れるが如く思ひ煩ふが如く、或はヘスペリデスの林檎を獲るヘラクレスが天を支へ

るに全身を硬ばらして正にその重量に拮抗する如く(メトープ)、或は一猛牛が目をいからしてヘラクレスを威嚇するが如くに、心理描寫においても既に可成りの成功を示してゐると言ふべきものがある。即ちこの二種類の彫刻群を含む時期は、人體描寫の完成と性格描寫の發端とを意味する時期であつて、アファイアの神殿には發展の閉ぢた靜まりが認められるに對して、ゼウスの神殿には動ききざんとする發展の新鮮さが感じられる。更に例へば少し遅れて有名なミロン(Milon)の「圓盤投げ」の如きは、東西美術の初期に共通な所謂フロンタリテートの傳統を破つて、運動の瞬間における人體各部のリズムを與行の方向にも見出さんとするが如き、矢張り一種の情趣的性格描寫への努力と見ることが出来る。

言ふまでもなく今日アイギナとオリュムピアとの神殿の造立年代を容易に確定することはできない。寧ろ夫々の彫刻群が作風的にも明示してゐる如く、孰れもその巨大な石材建築に當つて起工と竣工との間には可成りな年月の推移が當然豫想されるものであるから、兩者の彫刻群の年代的先後關係は遽かに斷定はできない。又オリュムピアのものが純ドリア系の作風を示すに對して、アイギナのもは技巧的形式主義的なイオニア系の作風をも混じて謂はばアイギナ派とも言ふべき特殊な作風を形成せるものであるから、兩者の間には共存的な流派關係をも想定しなければならぬ。けれども我々はそれらに先立つ諸の古拙的作品を前に置き、それらに續く數多くの古典的作品(例へばバルテノンの諸彫刻)を後に置いて藝術的意志の方向を決定する時、兩者の間の藝術史的先後關係を、アイギナからオリュムピアへの方角において、規定することを許されるであらう。逆に言つて、アイギナからオリュムピアへの方角は全希臘美術史の動向を表現するものと言ふべく、互に自己を區別するこの兩者を含む時期、若しくはこれを中心とす

る渦紋が鮮明に波立つ時期が、右にソクラテスの名をもつて呼ばれた人の現實に生きた藝術的世界である。故にクセノフォンの記述は、内に一つのクリシスを含む當時の藝術的世界が自己の根源的な動向を、アイギナからオリュムピアへの方向において、換言すれば人體寫實から性格描寫への方向において、ソクラテスを通じて自ら語つたのであり、ソクラテスは、彼が生きる藝術的世界の動向を認識してその實現を當時の美術家に語つたといふ意味において、正に一つの批評をなしたものと云ふことができよう。

ソクラテスの對話の相手とされてゐる二人の美術家は如何なる人であつたか。畫家パラシオス (Parasios) は普通に紀元前四〇〇年頃に雅典で高名を謳はれた人であると言はれてゐるから、所謂ソクラテスが眞に哲學者ソクラテスであるならば、この對話が行はれた頃は恐らく未完成の一青年畫家であつた筈である。勿論今日その畫蹟は遺つてゐないが、プリニウスに據れば、パラシオスはエフェソスの出身、美術の進歩に多くの貢獻をなした人である、彼は繪畫の中に始めて比例の方式をとつたといふ評判である、輪廓の線は繪畫の達し得る最高の妙地である、といふのは、人物を畫いて外側の線の内部の空間に圓味を表はすことも勿論繪畫の大きな任務ではあらうが、そのことには成功した人が多い、けれども人物の立體的な輪廓を表現するに足るべき外廓の線を描くことに成功した人は極めて乏しい、何故ならば輪廓はその線の向ふ側に折れ曲つて目には見えない人體の背後の部分、即ち後側にかくれた部分をも暗示するやうに描かれなければならないから、描寫が餘程困難である、かゝる點においてパラシオスが卓越してゐたことは、アンティエノスやクセノクラテスも是認する所である (Plinius: *Naturalis Historiae*, XXXV, 67, 68)。かくの如きプリニウスの記述より見れば、パラシオスは線の畫家であり、立體的な物體を平面上に寫すに際して、單に陰影を用ひて圓味や肉附を示すばかりでなく、線をもつてその線が意味する立體性を巧みに描寫し得た有数の作家、即ち繪畫的寫實の極致に到達した畫家であつたらしく思へる。その追眞の畫技については有名なミュロンの牝牛像の傳説に類似した寓話がある。即ち、或る日パラシオスは先輩畫家セウクシスと技を争ふことにな

り、先づセウクシスが自作の葡萄の圖を示すとその眞實らしさに欺かれて小鳥がこれを啄んだ、所がパラシオスの繪にはカーテンが懸つてゐる、セウクシスはそれを取り除けることを請求したが、それは實は畫かれたカーテンであつた、そこで、セウクシスは小鳥の目を欺いたが、パラシオスは畫家の目を欺いたといふので、その競技の勝利はパラシオスの手に歸したといふのである (Plinius: XXXV, 65)。一體希臘には是と類似の傳説は極めて多いやうであるが、このやうに寫實の妙を極めたパラシオスに對つて、ソクラテスは、完全に美しい人體は現實の世界には求められないといふ理由をもつて、多くの對象から美しい部分を集めて理想的な美を作り上げることを奨めてゐる。然し是と關聯して、右のセウクシスがラキニア岬のヘラの神殿に獻納すべきヘレナの圖像を畫くに際して、町の少女達の中から五人の美人を選抜し更にその粹を拾ひ集めて圖を草したといふ傳説 (Plinius: XXXV, 64—vgl. Overbeck: Die antiken Schriftquellen usw., Nr. 1668, 9) は頗る興味が深い。またソクラテスはパラシオスに對つて、外形的な寫實ばかりでなく愛嬌とか氣品とかなど心理的な情緒をも畫くことを説いてゐるが、パラシオスが典雅な或は優美な表出を畫く畫家としての令名を勝ち得たことは右のプリニウスの記述にも傳へられる所である。

次に今一人の對話者クレイトン (Kleiton) であるが、作品の上からも文獻の上からも希臘の美術史上かゝる名の彫刻家は外には現れてゐない。或はポリュクレイトス (Polykleitos) の略名ではないかといふ説があり (Klein: Geschichte d. s. griech. Kunst. Bd. II, S. 143 f.)、勿論確證がある譯ではないが積極的に否定すべき材料も無い。寧ろ對話の内容の上から言つて比較的首肯するに足る推定説であると思ふ。ポリュクレイトスはソクラテスと略々同じ時代に屬し、少し年長のフェイディアスと並び稱せられる彫刻の第一人者。ストラボンに、ポリュクレイトスの作品は一切のものの中で最も美しい、然し莊重さと崇高さにおいてフェイディアスに劣ると述べられてゐる (Strabon: VIII, 372; Overbeck, Nr. 933)。蓋しクインティリアヌスが記してゐるやうに、フェイディアスが品位の高い神像を刻んで讃辭を浴びたに對し、ポリュクレイトスは人物を描寫して好評を博したものであらう (Quintilianus: Institutiones Oratoriae, XII, x. 7)。その代表作の一つは槍を持つ男 (Doryphoros) には (その精密な古い模像が現在ナポリに遺されてゐる) プリニウスによれば、昔の彫刻家達は是を

Canon と呼んでゐたが、彼等は是を規準と心得てそこから彫刻の重要な原則を學んだ、この作家は彫刻術に關する學問的な知識を完成した人であつて、たゞ一つの作品の中に彫刻藝術そのものを具象化した唯一の作家と批評されてゐた(後出)といふのである (Plinius: XXXIV, 55)。ところがガレンスによれば、クリュシッポスは美は諸部分の比例 (symmetria) へば指と指との比例、指と掌との比例、それらと前膊との比例、前膊と上膊との比例などにおいて成立つと考へてゐるが、それらはポリュクレイトスの『カノン』の中に規定せられてゐる、この彫刻家はこの書物によつて我々に人體の總ての比例を教へ、更に是を確かめるために、その理論を實行に移して標本的な一つの像を刻んだ、そしてこれを彼の書物に倣つてカノーンと稱した、といふのである (Overbeck: Nr. 559)。これらの文獻を綜合すれば、ポリュクレイトスは最も美しい人物の像を作るために、人體の諸部分を測定し、それらの比較研究と實驗を通して一定の公式を立て、是を論文及び標本的彫像として公にしたところ、後の彫刻家達は是を一つの原則として追隨したことが察せられる。ポリュクレイトスは文獻的には多種多様な彫刻を作り競技者や戰士などの像を刻んだことも傳へられてゐるが、ソクラテスはこの人と覺し彫刻家に情緒の描寫をも圖るべきことを力説してゐる。事實情趣的なものに乏しいことはポリュクレイトスの弱點であつたらしく(例へばリュシッポスは大體ポリュクレイトスのものを踏襲し然かも變化の多い優麗さにおいては一步を進めた人と考へられてゐる)、古いヴァロオの批評にもポリュクレイトスの彫像が總て四角張り又殆ど千遍一律に同一の型に據つてゐることが指摘されてゐた (Plinius: XXXIV, 56)。けれども種々なる文獻が傳へるやうに、彼が殆ど總ての立像において片足を休めて身體の重みを他の一方にのみかけたといふことは、うつろふ心の動き、謂はゞ一つの情趣的なもの、描寫を意圖したのであらうと解せられる。

私はソクラテスの言葉がバラシオスやポリュクレイトスの藝術と現實に如何なる因果關係にあつたかを知らない。又それがアイギナやオリュムピアの神殿の精密な觀察を基礎としてゐるとも到底考へられない。ただ然し如上の考察によつて、ソクラテスの所論が如何なる藝術的世界を地盤として成立したか、そしてその世界との關聯において如何

632  
なる必然性を意味したか、について一つの暗示を得たやうに思ふ。いまま少し視野を擴げて吟味を進めてみたいと思ふ。

ソクラテスが二人の美術家に要求した所は、要するに、單なる人體の模寫ミイリス、測定的に捉へられる視覺的自然の描寫ではなくして、理想的な美なる自然の描寫といふこと、そして、外部的な形態の寫實のみではなくして、内面的な心の働き・心の状態の描寫といふことである。簡單に言へば、理想美の描寫と性格或は情趣の描寫との二點である。然かもその孰れの場合においても視覺性が原理となつてゐることは重要な特色である。「現實の世界には總ての點において缺點のないといふやうなものを見出されない、だから、眞に美しい人體を畫かうとするならば、自然の個々の對象に捉はれてはならない」と言ふ。然し、かの中世の聖者が述べたやうに、單に目を悦ばせ目を誘惑するに過ぎないものを去つて神なる聖美に就けよと言ふのではない (Augustinus; Confessiones, X, 34.)。所謂自然の法則レックス・ナツツを去つて神レヒの法則クサトに赴き、『凡ゆる變化から獨立であり唯睿智的認識のみが把握し得る隠れたる根源的美、精神的なる眼にのみ姿を現はす神祕なる因果の綜合』をのみ追ひ求めよと言ふのではなから (Dvořák; Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S. 63.)。飽くまでも目に見える多くの對象から美しい部分を選択し綜合して一つの理想的な美を形作れと言ふのである。ギンケルマンは『賢明なる美術家は貴重な種々の嫩枝を一本の幹に接木する熟練なる園藝師、或は、多くの花から蜜を集める蜜蜂の如く、個々の美なるものから一つの美なるものを合成する』と言ひ、また『最も美しい部分の選擇とそれの調和的な結合によつて一つの像を作る時に理想美が成立する。理想美は形而上學的概念ではないから、理想は人間の形態の凡ゆる部分に夫々實現するものではなく、唯形態の全體について言へることである。何故ならば、斷片的にならば、美術が産出し得ると同じ高さの美を自然の中に見出すことができるけれども、全體においては自然は



美術に及ばなう』(Winckelmanns Werke. Bd. IV. S. 63)と述べてゐるが、正にソクラテスの言はんとする所を言ひ當てたものであらう。茲で、多くの部分の選擇とそれの綜合によつて一つの理想美が形作られると言はれる時に、それは單なる合成・單なる算術的總和を意味するのではない、選擇といふ手續を通して統一せられるのである。而して選擇といふ手續が諸の部分に對して適用されるのである限り、その適用に先立つて何等かの全體的なるもの・選擇の規準・選擇の意志とも言ふべきものが當然豫想されなければならない。然かも藝術創作においては限定的・客體的な規準といふものはなく、ただ反省的・主體的なる意志のみが容認さるべきであるとするれば、かかる意志は、或は全體的なるものは、所謂『悟性の中へのみ小下繪を描かるべき精神的自然』即ち藝術的直觀においてのみ求められ然かも求められることによつてのみ與へられる全體的なるもの、である外はないであらう。かくの如き全體的なるもの意志に従つて部分が選擇されるのである。逆に言つて、藝術的直觀は個々なる對象の中に全體的なるもの意志を感得しなければならぬ。故に例へばディオ・クリュソストモスの如き人も大體次のやうに述べてゐるのである。ホメロスやフェイディアスは神性の描寫のために人間の姿を藉りた、このことは全く正しい、何となれば、目に見えない識見や理性は自然の凡ゆる現象の中で人間において最も純粹に且最も高く現れるものであるから、そして人間の精神が神的な精神の最も完全なる表現であるやうに、人間の肉體は最も神的なる肉體である、フェイディアスがオリュムピアのゼウスをあのやうに作つた後は、人々はこの神を他の形で表象することが不可能となつた、その像は現實のゼウスである、何故ならば、その像は最も高い藝術的直觀から發生したものであるから、と(Dio Chrysostomos: Oratio 12)。このやうに希臘人は人體の視覺的な自然の中に神そのものを見ようとする。それは、中世人の如くに、自然の

外にはなく、自然の中にであり、また觀念的にはなくして觀照的である。我々は所謂理想美についてもこれと同斷することを許されるであらう。

希臘の美術が初期の幾何學的圖様をもつて人體を表象することから出發して、次第に自然の眞實を熟視し、數世紀の間に驚くべき發達を遂げたことは數多くの遺品が明白に物語る所である。彼等が如何に自然を愛し眞實を求めたかは古代人が傳説として傳へる諸々の美術家の逸話からも窺ひ知ることができよう。寫實に就いてはソクラテスも語り二人の美術家も賛同した、然しそれは近世の自然主義における如く、人體の解剖學的な研究に基く謂はば分析的な或は反省的な態度においてではなく、競技や體操や祭禮などにおいて觀察される人體運動の美的な或は觀照的な態度においてである。それは丁度希臘哲學における理想主義が、近世哲學におけるそれと立脚の根柢を異にせると同じ事情である。また希臘の最初の自然哲學者達が自然の多様な具體的現象自體を問題とするよりも、寧ろ何が自然の元素であるかを問うたやうに、希臘の美術家達は個々なる對象それ自體のためではなく、それらの底に憩ふ或る理想的なるもののために、寫實に深い愛着を寄せたのである。ポリュクレイトスの『カノーシ』の如きもかかる意圖に出でたものに外ならない。故に例へばクインティリアヌスの如き人が『人體の眞實を超えた優美』を與へたといふ理由でポリュクレイトスの彫刻を讚へ、反對に『眞實性に定着して美よりも寧ろ尙似性を重んじた』といふ理由によつてデメトリオスの彫刻を非難したのも決して偶然ではない（Quintilianus: op. cit. XII, x. 8, 9）。更に例へば、希臘盛期の數々の作品をその末期・ヘレニズム時代に製作された諸々の作品と比較してみよ。自然への憧憬に關しては人はその何れを選ぶこともできない、然し寫實の追究において後者のジャンルの彫像は正に數段を進めてゐると言ふべきであ

らう。そこでは日常的な眞實がひたすらに追ひ究められ、寫實が寫實自體のために尊ばれてゐる。けれども高さにおいて、或は大いさにおいて、盛期のものに到底比すべくもない。後世の人々はそこに一つの近代性を見出したけれども、然し同時に希臘精神の墮落を指摘せずにはをれなかつた。然かも盛期の美術と雖も寫實から目を閉ぢたのではない、ただ寫實において理想を見出したのである。人は前述の如き傳説を遣せるゼウクシスやバラシオスが、齊しく盛期を代表する畫家達であることを見逃してはならない。寫實にからまる多くの傳説と理想美を表現する無数の作品とは、一は自然を重んじ他は理想を重んじて、一見相矛盾するかの如く見える。けれどもかかる二つの要素の間に矛盾を感じるのは、中世思想によつて媒介された近世人であつて、根源的な希臘人ではない。自然の眞實を愛することと、理想美を見出すこととは、古典的希臘人にとつては、決して別の事柄ではない。兩者の間に何等の矛盾をも感じないこと、寧ろ兩者の調和において一つの美を見出すこと、それが希臘人の視覚である。故にプリニウス等が傳へたやうに、希臘人は、かの葡萄の繪を描いたゼウクシスが、猶且あのやうにしてヘレナの像を畫いたことを同時に傳へ報じて、敢て怪しまないのである。

以上の如く考へて來ると、ソクラテスの所論の中の一つの論點たる理想美の描寫に就いては、それが古典的希臘人の美術創作の態度であり、その視覚性の本質的動向を意味することは略、明白であらうと思ふ。次に他の論點たる情趣の描寫については如何であらうか。前掲の對話において、畫家バラシオスは、麗はしきもの・愛らしきもの・愛嬌あるもの・魅力に富めるものなど、すべて『心のエートス』に屬するものは、一定の形もなく色もなくその他の外部的な性質をも持たないものであるから、このやうに目に見えないものが果して描寫できるのであらうか、と一應疑問を

提出してゐる。それに對してソクラテスは、友人の禍福を案じる者と案じない者とは自ら別個の表情を示すものである、また氣品や率直さや卑屈さや思慮の深さや謙讓さなども夫々表情や態度の中に認められる、總てこのやうなものが事實目に見えるものとすれば、それらも當然描寫されるべきではないか、と訓へてゐるのである。かくしてソクラテスは種々なる情緒・所謂心のエートスも亦、それが矢張り視覺的對象なる故に、當然描寫されねばならないものと考へてゐる。然しこのことは、實は、少なくともオリュムピアの神殿以後の、希臘の美術家達が常に心した事柄である。人は屢々、かの表出の特異なる中世美術との對比において、希臘美術の形式主義を強調する。然かもその形式の美しさに眩惑されて、その個性的なるものを見失ふのが常である。然し希臘においても、個性的なるものが常にかの理想美の蔭にかくれたのではない、却つて個性的なるものの中に理想美の姿を見出したのである。ゲンケルマンの如き古典主義者も、希臘の美術を論じて、『形象』の美に並んで『表出』の美を掲げることが忘れなかつた。彼の場合、所謂形象の美とはかの理想美を意味するのであらう。彼は言ふ、或る特定の人物に固有なる形態、或る特殊なる感情を表出する心の状態は、美を不純にしてその統一性を破壊するものであるから、嚴密には美の立場とは相容れない、恰も最も完全なる水は泉の底から汲み取られ、味の無い水ほど健康的だと考へられる如く、最高の美の理念は最も純粹なるものとして現れ、そのためには人間の哲學的知識や心理的現象及びその表出の探究は無用となる、けれどもエピクロスも考へる如く、人間の自然においては苦痛と快樂との間に無記なる中間的状态といふものがなく、情緒は人生の海原において我々の船を驅る風であり、詩人はそれによつて帆走り、美術家はそれによつて自己を高めるものであるから、純粹なる美のみが我々の考察の唯一の主題ではなく、寧ろ我々はこの純粹美を情緒と動作の状態の

中に置かねばならない、是が美術における表出といふものの意味である」と (op. cit. Bd. IV. S. 55)。ギンケマンによれば、『最高の美は神においてある、而して人間的なる美の概念は、統一性と非分割性の概念によつて物質の世界から區別せられる最高存在者により多く適合し合致するに従つて一層完全となる』のである。かかる最高の美は『一切の描寫を絶したるもの』、一切の視覺を越えたもの、況んや一切の表出を超越したものである。人は唯その『結果』を個々の美なるものとして見出すに過ぎない。故に『表出』は『最高の美』が『人間的なる美』となつて現れる時、即ち神が視覺的となつて見られる時に、人間の立場において缺くことのできない條件である。尤もこの表出が理想美の節制を破つて恣に逸脱することは、希臘人にとつては到底許されることではない。『表出は謂はば美によつて秤られるものであり、古代の美術家においては美が表出の天秤に指針の役を演じる。従つて彼等の場合には美が最高の目標となるのである。……然しエムベドクレスが愛と憎との相互作用によつて宇宙の現實存在を説明する如く、表出なき美は無意味であり、美なき表出は不愉快であると言ふべきであらう。そしてこの相反する二つの性質の結合と相互作用の中に、感動的な能辯なそして正當な美なるものが成立するのである』(Winckelmann; op. cit. S. 138)。

かくして、ソクラテスが理想美を語りエートスの描寫を説いても、それは自然を超え視覺を減することではなくして、寧ろ自然に沈み視覺に徹することに外ならない。従つて、繪畫は(勿論彫刻も)すべて目に見えるものの描寫であると言はれる時に、所謂理想美も又エートスも現實に見られるものとして齊しく描寫の對象とされねばならない。然しこのことはひとりソクラテスの獨斷ではなくして、一般に希臘の美術が其處において自己の確信を語るのである。故にアリストテレスが『ポリュグノトスがよき性格畫家 ethnographos であるに反してゼウクシスの繪には性格が全く

畫かれてゐない』(Aristoteles; Poetica, VI, 15)と批評してゐる如く、エートスの描寫は、希臘においても美術評價の一つの規準となつてゐた。よき人間畫家 *anthropographos* (Plinius; XXXV, 113)が常に必ずしも *ethographos* であつた譯ではない。人體の眞實を描寫することと是に一つのエートスを盛ることは同じ事ではなかつた。古い傳説によれば、キュプロスの王ピュグマリオンは自ら刻んだ象牙製の少女像の美しい姿態だけでは満足せずに、進んでアフロディテに請ひ是に生命を吹き入れてもらつて結婚したといふ。丁度そのやうに、希臘の美術家達は、假令理性の啓示によつてではなくて視覺の明證によつて製作したのではあるけれども、物質的な形象性を超えて、或はその底に、精神のいぶきを吹き込まうとしたのである。であるから、フェイディアスの刻んだゼウス像が單なるゼウスの彫像ではなくて現實のゼウスそのものであると言はれる時に、それは唯ディオ・クリュソストモスの幻想或は宗教的感激を物語るに過ぎないのでなくて、正に彫刻家フェイディアスの視覺を物語るのである。神が人間の姿を藉りて現れると言つても、神が人間として現れるのではない、神は矢張り神として、それに相應しき尊嚴において、神のエートスにおいて、現れねばならない。そこにフェイディアスが希臘の人々によつて最も高い敬意を拂はれた理由がある。(故に若し中世の美術を宗教との關聯において考察せんとするならば、希臘の美術も亦當然しかされねばならぬ。一を宗教的なるものとし他を自然的なるものとして然かも同列に論ずることの當を得ないことは自ら明白であらう。)

私は最初にアイギナの神殿とオリュムピアの神殿とを比較して、ソクラテスの言葉が如何なる美術史的動向の線に沿つて理解されねばならないかを暗示した。アイギナからオリュムピアへの轉換の決意、性格描寫への新しい意志を含

む時期、若しくはこれを中心とせる渦紋が鮮明に波立てる時期、それがソクラテスの生きた藝術的世界であり、是を背景として彼のエートス描寫の主張が諒解されることを注意した。かかる渦紋が行きついた地點が雅典のバルテノン神殿(紀元前四三八年に建築が竣工し彫刻は更に數年後れて完成したと言はれてゐる)であらうが、然しこれとても右の如き方向の動きから獨立であることはできぬ。むしろソクラテスの批評が意志した未來性が此處に結實したと考へることもできる。この意味において、バルテノンの彫刻群をもつてソクラテスの言ふエートスの實現と看做すことが許されるであらう。ソクラテスは先の對話の最後に、『醜く邪惡で忌むべきエートスを現はす人間よりも、美しく善良で愛すべきエートスを現はす人間の方が見る目には一層快い』ことを述べて、バラシオスの注意を喚起してゐる。彼の言ふ *psyches ethos* が一種の心理的なるもの・情趣的なるものたることは無論言を俟たないけれども、それは瞬間的な激情・動亂する感能といふが如きものではなくて、何か恒常なるもの・本質的なるもの、そして靜寂なるものを意味することも明かである。然かも見る者の精神を抑壓するもの・擧げせしめるものではなくて、むしろ高揚するもの・喜悅せしめるものたることも明白であらう。従つてそこに多分に道德的要素を混合せるを見逃し得ない。アリストテレスが『描寫の對象は何事かを行動する人間であるから、それは必然的に卓越せるものであるか或は劣惡なるものかである、(何故ならば人間の性格の區別は惡と徳との區別に依存するから、普通に性格は卓越せるものと劣惡なるものとに區別されるのである)』即ち描寫の對象は、我々よりも善い人間であるか、我々よりも悪い人間であるか、或は我々と同じ人間であるかである、繪畫においても事情は同じである、例へば、ポリュグノトスは事實よりも善き人間を畫き、パウソンはより惡き人間を畫き、そしてディオニシオスは事實ある通りの人間を畫いた、『

(Aristoteles: Poetica, II, 1, 2.)と述べてゐる如く、描寫するべきエートスは常に道德性の地盤の上に立たなければならぬ。茲に斷るまでもなく、ソクラテスが『美しく善良で愛すべきエートス』と稱するものは、アリステレスの言ふポリュグノトスの『より善き人間』或は『卓越せる性格』に外ならない。而してかかる道德的な高さを内容とせる美が畢竟ギンケルマンの言ふ「高い美」であり「崇高美」でもあつて、是が紀元前五世紀の美術の作風原理として四世紀のものから自己を區別するものである。因にポリュグノトス (Polignotos) は言ふまでもなく五世紀最大の畫家、バラシオス等の大先輩、多く神話を畫いたが、生硬な古拙的作風を脱して畫面に自由な表出を採り入れた最初の畫家と傳へられる人である (Pinus; XXXV. 58)。

ディオドロスはかのクニドスのアフロディテの作者プラクシテレスを批評して『大理石像に Psyches pathos を刻んだ彫刻家』と呼んだ (Overbeck: Nr. 1298)。ソクラテスの言ふ『エートス』が、精神的なるもの・恒常なるものとして、この謂はば感性的・瞬間的なる『パトス』から區別されねばならないことは勿論である。試みに五世紀の彫刻家フェイデアス・ポリュクレイトス・ミューロンの作品を、四世紀の作家スコパスやプラクシテレス等の作品に比較してみるならば、人は一見して前者のエートスの傾向に對して後者のパトスの色彩的色采を、即ちギンケルマンの言ふ『高き作風』に對する『美なる作風』を見出すであらう。即ち齊しく『靜なる偉大さと高貴なる單純』を傳へて希臘美術の頂點を形作りながら、一はエートス的なものへの斜面において、他はパトス的なものへの斜面において夫々軸を傾けてゐる。かかる藝術的世界の歴史的區分において、ソクラテスを支へる世界が、その何れに歸屬するかは論ぜずして自ら明白であらう。然しなから、若し彼が述べるやうに、エートスが表情や態度において、即ち一般に表出にお



いて見られるものとすれば、恰も身體の機構がその運動において最も明白に捉へられる如く、エートスのなるものは、視覺的には、即ち希臘的には、プシユケーの運動・即ちバトスのなるものにおいて一層明晰に認められる筈である。假令そのことによつて、プシユケーは調和的なる平衡を破られ、崇高なる理想の境地から遠ざかる危険が避けられないにしても、エートスのなるものがより多く自己の細部を見出さんとすれば、それは必然的にバトスのなるものへ導かれねばならぬ。即ち、五世紀的なる美術はより多く自己を深めることによつて、自ら四世紀的美術へ進展せねばならないのである。故に、ソクラテスにおいて著しい一つの表現を見出してゐるやうに、希臘の藝術的世界がエートスの描寫を自己の重要な意志として自覺すると同時に、エートスのなるものからバトスのなるものへ、即ち五世紀的美術から四世紀的美術への歴史的發展が必然的に運命づけられたのである。かかる運命の指示を證すためにはもはや多くの實例を必要としない、バルテノンの、そのメトープとフリースとそして破風との、諸彫刻が作風史的に如何なる方向に配列されるかを見れば十分であらう。

以上のやうに解することによつて我々は、ソクラテスと呼ばれた人において一つの姿を現はす希臘の藝術的世界が、その細部を實現して行く歴史的過程の意味を諒解することができる、換言すれば、ソクラテスの言葉が如何なる方向を軸とせる藝術的世界に生き、従つて如何なる過去を背負ひ如何なる未來を指さすかを、明確に理解し得るのである。

## 二

私はクセノフォンの記述を多少解釋し過ぎたのかも知れない。また文獻學的考證を一切無視して所謂ソクラテスを

現實の哲學者ソクラテスその人と獨斷的に同一視したと非難されるかも知れない。けれども私にとつてはこの二人のソクラテスが別であるか或は同じであるかは問題ではない。唯クセノフォンのソクラテスにおいて、希臘美術の、詳しく言へば紀元前五世紀の希臘美術の、最も核心と考へられるものを、その歴史の相において、見出したのである。故に若し現實のソクラテスが古い希臘の、特に五世紀の希臘の、世界觀を背負ひそれを正しく代表する人であるならば、右の事柄の故に、二人のソクラテスを歸一せしめることができるのではないか、少なくともその一つの傍證になるのではないかと考へられるけれども、それも亦問題の外である。更に私が所謂ソクラテスの言葉の中に四世紀的な美術への一つの展望を開いた如く、哲學者ソクラテスの中に新しい希臘への機縁を見出すことも亦可能でなければならぬ。一口に希臘と言つても、その中にいくらかの精神的段階があり、又いくらかの藝術史的段階が認められることを、それによつて我々は再認するであらう。

シヤスラアは自然と精神との三種類の關係方式オリエンタリスムに基いて東方精神・希臘精神・基督敎精神ヘレニスムの區別クリスチアンイズム（即ち自然が精神を支配する東方精神、その逆の基督敎精神、及び兩者が調和的な平衡を保てる希臘精神）を立てたが、彼は又大要次の如きことを述べてゐる。『精神と自然との和解は希臘的精神の現象において生の直接的な純粹な統一として現れてゐる。道徳と享樂、聖と俗、教會と國家、彼岸と現世など後世の生活において相對立するものとして現れた諸々の力が其處では渾然と融合してゐる。自然と精神との和解統一は希臘的精神の生一つの「美しき」生へ形成した、或は寧ろ希臘的精神の生は「美の生」そのものであつた。そこでは藝術は後世における如く他の諸々の方に並行せる一つの力に過ぎないのでなくて、彼の存在の方であり實在の絶對的な制約形式であつた。かくして宗教も慣習も國家も私生

活も總てが藝術的に形成されてゐた。……然し精神はかくの如き美の生、即ち自然との單なる同權に満足することはできない、何故ならば精神は、それ自身自然に對してより高いものであるから、自然との和解から出てそれを支配しそれから自由とならねばならない。それは丁度かの樂園に墮罪が行はれたのと同じ必然性である。希臘精神も亦かかる樂園であり、かの「汝自身を知れ」*gnōthi sauton* は根本において「智慧の樹の實」を食べよといふ要求にも等しい。實にそれと共に新しく葛藤が始まり鬭争が始まつたのである。……けれども希臘的精神の本質をなす直接的な従つて自然的な統一は一定の時期の中における單純な自己同一として理解されてはならない。もしもかかる自己同一性が一般に有限の世界において可能であるとすれば、その止揚の内的必然性は何處にも存しないであらう。寧ろ、假令希臘の世界は全體としてはかかる特徴を示してゐるにはせよ、なほ鋭く觀察すれば人はこの全體的生の内部に漸次的な發展あるを見出すであらう。恰も希臘美術が崇高美からフェイディアスの理想を通つて優美にまで發展したやうに、即ちアイギナの生硬といふに近い嚴肅さから盛期の純な靜かさを通つて後期の動的な嬌美とより具體的な個性化にまで發展したやうに、希臘精神にも亦これと同様の發展が考へられる。即ち希臘精神は自己自身の中に豫め衰滅への萌芽を宿してゐるのである。……希臘人が美學的問題について反省し始めた頃は（すでに反省とは精神がそれによつて自然より高まること乖離することである）純粹なる直觀がもはや分解し始めた頃である。勿論希臘精神はこの危險を夙に感じ、迫り來る精神の分裂を防ぐために極力抵抗したが、然し遂に無駄であつた、かかる抵抗の一つの犠牲が、「神々を否定し」「青年を誤まらしめた」といふ理由によつて毒死を強ひられたソクラテスに外ならない。蓋し「神々の否定」とは希臘的精神の直接性の破壊を意味し、この教説を青年達に説くことは、神々の理念的及び現實的存在の契機を不可

分離的に結合すべき純粹直觀からの脱落へ誘ふことである。彼の哲學は古代精神の純眞性に對する一つの反逆と言ふべく、希臘的見地から見れば死罪の宣告もまた容認しなければならぬであらう。』(Schaefer; Kritische Geschichte der Aesthetik. S. 260—2.)

古典的な希臘精神の崩解がソクラテス哲學の中にどの程度まで跡づけられるかは遽かに斷定できない。然し自然と精神、現實と理想との無媒介なる和解に對する神話的なる信仰が、「知らないことをさへ知る我」の強力な自覺によつて碎かれ、理性的思惟の媒介によつてこの分裂を再び平衡に復する道が拓かれたとは言へよう。それによつて希臘人は古いミュトスを失ひ、その代りに新しいロゴスを得たとも言へる。東方人のやうに自然の恐怖を想ふことなく、また中世人のやうに精神の優越を信ずることもなかつた古い希臘人が、嘗て感じなかつた自然と精神との矛盾を彼等は次第に感じ始める。神々は人間と共に地上に遊ぶことを止めて天上に歸り、人間の理性をして是を慕ひ求むべきことを嚴肅に命令する。イデアに對して人間の構想方は遂に無力なる幻想と化し、理性のみが一切の迷妄を排して眞智に到達し得る唯一の通路と指定された。ソクラテスの哲學によつて「自己を知つた」希臘人は、理性の限りなき高さを思ひ出し、知識の深さに無限の憧憬を感じることができたが、然し彼等はそれによつて神々と共に遊ぶ樂園を追はれなければならなかつた。嘗ては實在性を疑はれることのなかつた藝術は、やがてその崇高なる平衡を破られて理想への道を閉ざされ、峻厳なる *Dialektik* によつて現象の模倣と評價されてその虚偽性を非難されるに至つた。一言で希臘的と稱せられる世界觀が内面的にはかかる方向における推移を辿つたことは無視するわけにはいかない。プラトンの藝術論は明白にその一つの過程を示すものと考へられる。

改めて論ずるまでもなく、プラトンにおいては藝術即美ではなかつた。美は或は美のイデアは、善のイデアとの關聯において、最も高く置かれたに反し、藝術は所謂理想國家から追放されてゐる。今ここで彼的美論を検討する必要はない、唯その美術論、特に藝術非難の事情に就いて一つの註釋を述べておきたい。『國家論』における有名な詩人追放の主張は、大體において、詩の原理とする模倣が眞理から最も遠いといふ謂はば形而上學的見地、及び、詩の描寫する對象及びそれが公衆に與へる感動が非道德的であるといふ道德的見地に基いてゐる (Platon: *Republica*. 597-99)。この第二の見地を美術に對して適用することはその性質上聊か不適當であり、また事實それに類することは何處にも述べられてゐないやうであるが、第一の見地は當然美術にも妥當する事柄である。むしろ美術に對する形而上學的論難が正面に採り上げられ、それとの比論において詩人の追放が論結されたのであつて、美術家も亦彼の理想國家から放逐されねばならないことは斷るまでもない。その論旨を要約すれば、『例へば寢臺に三種類のもの考へられる。第一は自然の中にあるもの、即ち神が作つたもの、第二は大工が製作したものの、第三は畫家が描いたもの。所が畫家は大工が作つた寢臺の模倣者に過ぎないのであつて、正當には創造者とは言へない。故に模倣者は自然から第三位にあるものと言ふべく、詩人も亦模倣者に外ならないから、一般に他の模倣者(畫家・彫刻家など)と同様に、眞實在から第三位にあるもの *trion potes techetas* と言はねばならない。畫家が模倣しようとするものは自然の中にあるものではなくて大工が作つたもの、従つてそのものの本質ではなくて外觀である。即ちそれは眞實在の模倣ではなくして假象の模倣に過ぎない。何故ならば模倣藝術は眞實在から遙かに遠く、それが何物をでも作り得ることの理由は、それが對象の極めて乏しい部分、即ちその影像にしか觸れないからである。例へば畫家は我々に革職人や大工

やその他の職人を畫かうとする、然かも彼自身はこの種の技術には何等の熟練をも持つてはゐない。それにも拘らず若し彼がよき畫家であるならば、遠方から大工の繪を示して子供や痴者を賣物であるかの如く欺くこともできる。詩人も亦これに等しい。……すべての物に關して三種類の技術が考へられる。即ち使用者と製作者と模倣者(例へば騎手と馬具職人と畫家)との技術である。その物について最もよく知れる者は使用者であつて、彼は製作者に對してその物の效能の良否を忠告することができる。然し模倣者は模倣の良否については全く無知であり正しい意見を持つてはゐない。それにも拘らず彼は模倣しようとする、しかも彼が模倣するものは無知なる公衆には美しいと見えるのである。……同じ量のもでも近くから見るのと遠くから見るのとは等しくない。測量とその認知は心の高等な能力に關係し、模倣藝術は睿智から遠い劣等な能力に關係する。……詩人は、彼の製作が實在に關して劣等である點において、又それが關係する能力が理性的能力ではなく心の劣等な能力である點において、畫家と共通である。……』かくして詩人は(藝術家は)善き國家への入國を許可すべきではないと言ふのである。

要するに、藝術が模倣を原理としてゐることが直ちに美術論難の原因となつたのではない。寧ろ美術の原理としての模倣が、イデアの直接的なる模倣ではなくて、現象界、即ち視覺的自然の模倣、従つてイデアの間接的なる模倣であると考へられ、更に是に對して直ちにイデア的なる即ち睿智的なる評價が加へられたことが原因となつてゐる。プラトンが美術を現象の世界、視覺的自然の領域に限つたこと、及び所謂心の高等なる能力即ち理性に關係せる測量から心の劣等なる能力即ち感性(視覺性)に關係せる遠近法を區別し、視覺的自然の領域に屬する美術に對して同じく視覺性を根柢とせる遠近法の事實を認めたこと(Sophista, 236.)には模倣技術を二分して、模倣エイコピアを作る模倣的技術 *imitation*

而と遠近法的手續によつて假象を作る假象的技術 *phantastie* とに區別されてゐる)は正當なる洞察と言ふべきであらうが、かくの如き視覺的自然に對して審知的自然の形而上學を強制したこと、即ちかかる視覺性に積極的自律的な原理性を容認しなかつたこと、希臘的に言ひ換へれば、イデアとの無謀介なる和解を認めなかつたことが、プラトーン美術論の抽象性を決定的とし、同時に、古典的希臘の藝術精神からの離脱を誘導したのである。美術が視覺性を原理としてゐることの故に、美術が非難されねばならない理由はない、寧ろかかる美術に對して他律的に理性的立場を貫かんとする時に、換言すれば、視覺的自然と審知的自然との抽象的分離が固執され、視覺的自然の模倣(即ち美術)を以て審知的自然の影像(アイトロン)の影像と見なして眞實在から遠ざけ、視覺性を以て心の劣等(パウロン)なる能力と評價する立場が採用される時に、始めて美術非難の理由が成立するのである。

一般に、視覺的自然から審知的自然を抽象すること、若しくは、兩者を價値の段階において配列し、兩者の間に所謂不完全なる従つて虚偽の危險ある模倣の關係を設けることによつて兩者の關聯を圖ることは、飽くまでも審知的立場であると言はねばならぬ。そこでは美的或は藝術的直觀の積極性、藝術的理想の可能性は結局否定の運命を免れない。是に反して、藝術的立場においては、視覺性の積極的な原理性を承認することによつて却つて視覺的自然と審知的自然との無媒介なる合一、即ち藝術的理想の可能性を實現されるのである。勿論ここでは視覺的自然が超越的規準としての審知的自然に相應すること、換言すれば、眞理性が問題とされるのではなく、視覺的自然の内在的根柢としての審知的自然に向つて、或はその上において、自己を深めること即ち藝術性が問題となるのである。眞理性がではなくて藝術性が問題となり、イデアそのものがではなくて美術が問題とされる限りに於いて、視覺的自然の積極性の承認

は避けることができない。眞理性が美術の外に規範として先づ在るのではなくて、美術の底に根柢として共に在るのである。かの遠近法の如きも、數學的思辨の歸結として外から與へられるのではなく、又不完全なる肉眼を欺くための『魔術師的な術』として美術非難の理由となるべきものでもない。寧ろそれは、概念的には數學的思辨にまで發展すべきものを直接的に内を含む視覺性の根源性を保證するもの、或は、視覺性の内なる眞理性の謂はば象徴としてその原理性を支持するものと見るべきである。従つて遠近法は、パノフスキも指摘する如く、たとひ價值契機ヴェルツゲとは言ひ難いにしても、なほ一つの作風契機シュタイルメメントと言ふべく (Panofsky: Die Perspektive als „symbolischen Form“: Vorträge d. Bibliothek Warburg. 1924-5. S. 268.)、當然藝術的世界の歴史性の一つの支點として承認されねばならない。

若しイエガアの注意する如く、プラトンの全體系を彼の理想國家中心の社會教育的見地の上に組成することができらば (Jaeger: Humanistische Reden. S. 152 ff.)、右の如き謂はば形而上學的理由に基く藝術非難は當然倫理的或は國家的理由の上に基礎づけられねばならないであらうが、然しそれに對する美學的批判は略々右と同一の趣旨に據ることを許されるであらう。國家の意志に先立つて個人の倫理が認められなかつたやうに、永遠なる理念に先立つて藝術の個性は認められなかつた。そして「賢明なる爲政者によつて描寫の内容と方式とが決定され、固有の傳統的形式以外の一切の改新を許されなかつたために、一萬年もの間殆ど何等の變化をも示さない埃及彫刻」に對して深い感嘆が寄せられ (Platon: Leges, II. 656 de.)、或は、數學的法則性に立脚する「リズムとメロディー」の故に道德的なものを直接模倣すると考へられた音楽と舞踊が、徳育的見地から高き位置を與へられたやうに (653c.)、個別的視覺性を絶した恒常なるものが只管思慕され、それと共に自ら藝術は本來の地盤を追はれねばならなかつたのである。



斷るまでもなくプラトンの思想から一般に藝術といふ概念が抹殺し去られたと言ふのではない、例へば *Respublica*, 472 d, 501 b.c. においては、完全な原型に従つて最も美しい人間を描く畫家をもつて理想國家の爲政者達の比喩としてゐるが、かかる原型が視覺的に直觀される藝術的理想ではなくして、むしろ理性的に思惟された理念に過ぎないことは明白であらう。プラトンにとつては、地上的藝術家の排斥は必ずしも藝術家一般の排斥を意味しなかつたのかも知れない。然しその時許さるべき藝術家とはもはや藝術家の名には値せず、極めて正當に哲學者の名を以て呼ぶべきものであらう。そこに彼の哲學が *Kunstfreund* (*Panoisky*; *Idea*, *Einl.*) と批評さるべき所以が考へられる。そして私は茲に、藝術家を哲學者としてしか考へられなかつたプラトンと、哲學者の中に藝術家を見出したかのシェリングとの對比を興味深く想起するものである。

紀元前四世紀の希臘美術は、五世紀美術の發展として、是と共に希臘美術の頂點を形作るものであり、多數の大彫刻家を輩出してゐる。即ちフェイディアス或はポリュクレイトスの理想主義の作風を踏襲して、是に特殊な四世紀化を施してゐるのであるが、丁度描寫の主題が概して崇高嚴肅な神々、例へばゼウス・ヘラ・アテナの如きものから、青春の讚美に輝くアフロディテ・アポロン・エロス・ディオニュソスの如きものへ移つたやうに、その作風(勿論主題も作風概念の中に含めらるべきであるが)も亦、崇高な神的なるものから優美な人間的なるものへ、謂はば理性的なるものから感性的なるものへ次第に推移した。先人の言葉によれば、エートスのなるものからバトスのなるものへ、高き作風から美なる作風へ移つたのである。即ち天上の高さを求めて心眼を注ぐ代りに、地上の歡びを永めて肉眼を輝かせるやうになつた、換言すれば、理想主義的な傾向が漸く衰へて自然主義的な傾向が次第に強まらんとする

動きを、四世紀の藝術的世界の中に認めることができる。靜かに直立し或は玉座に坐して永遠の相を示すかの如く見える不動の姿勢を崩して、或は慟哭し或は羞ふ瞬間の姿勢を多く選んだのも、畢竟人間のバトスのより多くの眞實を見出さんとする努力に外ならないと言へよう。而して恰も近世美術が北歐のジャンル畫において自然主義の目覺しい發達を見出したやうに、かくの如き藝術的意志が人間そのものの形態とバトスとを寫すに當つて、寫實的な技法を選ぶに至つたことも、極めて自然な徑路と言はねばならない。例へばかのクインティリアヌスによつて行き過ぎた寫實を非難され、ルキアノスによつて theopios (神の製作者)ではなくて anthropopios (人間の製作者)であると批評された彫刻家デメトリオス (Lukianos; Philopseudes 20)や、弟子リュシッポスに自然をこそ學べと訓へた畫家エウポムボス (Phinias, XXXIV. 61) は正にこの時代の人であり、また實物から石膏の原型を採つてそれに據つて肖像を刻むことを發明したと傳へられる寫實主義者リュシストラトス (XXXV. 153) もこの時代に育てられた作家である。一般に古い文獻において種々なる美術家の寫實的技術を指摘せる實例は可成り豊富であるが、それらは概して二つの觀點、即ち技法上の困難を克服して眞實を寫し得たことに對する賞讃と、神々の崇高さに到達できなかつたことに對する批判との、二つの觀點から解釋することができる。そして前者は大體において五世紀の作家達、後者は概して四世紀の作家達に對して該當さるべきものと考へられる。

要するに四世紀の藝術的世界が、次第に五世紀的な理想主義を離れて、地上的なバトスと寫實との方向(その行きついた點がヘレニズムの美術であらうがそれに就いては後述)を意志しつつあつたと斷定することが許されよう。プラトンの生きた藝術的世界は、實はかくの如き anthropopios 達の世界に外ならない。勿論プラトンが藝術家追放

を叫んでもスコパスやプラクシテレスが希臘から姿を消したわけではない、又私はプラトンが是等の人々の作品を實際に見て批評を述べたのであるとも考へない。然し私は、プラトンが生きた藝術的世界、従つて彼によつて現實の藝術として（然かも排斥さるべきものとして）考へられたもの、即ち彼の藝術論を支へてゐた藝術觀が右の如き藝術的世界の一つの細部に過ぎないことを特に注意したのである。『眞實在から第三位にあるもの、』神から最も遠きもの、現象的自然をしか追はないもの、『心の劣等な能力』（感性）にしか關係しないもの、としてプラトンが排斥した美術は多分に論難的誇張があるにはしても、現實に彼自身が生きてゐた世界に外ならない。自己が生きる世界に對して逆することは矛盾ではないかといふ異論も豫想されるけれども、然し自己の藝術的世界に忠實に生き抜くことは藝術家の使命であり、批評家（或は哲學者）には是に反逆する自由も保留されてゐるのである。但したとひ彼がそれに順應し或は反逆するにしても、順應され反逆される藝術的世界は現實に彼自身が生きる世界の上において在らねばならぬ。プラトンにおいて、藝術を排斥したものは彼の哲學であつて彼自身ではない、彼自身は彼の現在の藝術的世界の歴史的必然性を如何ともできなかったのである。正にそのことの故に却つて彼の哲學は藝術に對して門戸を閉鎖したのである。故に茲に一つの想像説が許されるならば、若し彼が Theopios 達の世界に生きてゐたならば、或はアリストテレスの場合のやうに「古典」といふものが見出されてゐたならば、彼の藝術家追放論は別の姿をとつてゐたかも知れない。現に彼が『有徳の人物を模倣する嚴肅なる詩人及び神話作者』（*Republica*, 398）と『神々を讚美し善き人々を讚め稱へる歌』（*Sym.*）とに對しては特別の待遇を容認してゐる如く、彼の生きた藝術的世界が Theopios 達のみの世界であつたならば、若しくは「古典」としての彼等の世界を見出してゐたならば、彼の哲學は敢て是に鋒先を向ける必

要はなかつた筈である。寧ろその時には彼の藝術論は體系の中における位置を高めて彼の美論と合致し得たかも知れぬとさへ考へられる。このやうにして、時代の藝術的世界の動向は一人の哲學者をも自由にせず、彼の藝術觀の地盤として運命的な必然性を強要するのである。

以上の如くして、所謂ソクラテスにせよ或はプラトンにせよ、一は略々同意の形においてであり、他は拒否の形においてではあるが、孰れもその時代の藝術的世界の上において、當時の美術に對して一定の態度を執るものであつたことは疑ふ餘地がない。繰返へして言ふまでもなく、彼等の美術が直接當時の美術を産出したといふのでもなく、また當時の美術が彼等の美術を直接産出したといふのでもない。當時の藝術的世界といふより高い次元のものが、より低い次元のものとしての當時の美術及び彼等の美術といふ二つの細部的な藝術的世界を産出するのである。簡單に言へば、當時の藝術的世界が夫々當時の美術及び彼等の美術といふ二つの細部となつて自己を實現するのである。藝術的世界のこのやうな分裂によつて必然的に成立するものが批評的態度であらうが、然しそれによつて二つのものが截斷されるのではなくて寧ろ結合されるのである。而して美術はかかる批評的態度の媒介によつて自己の方向を決定することができるが、逆に美術はそれによつて自己の方向を自覺することができるのである。故に批評とは個人の恣なる要求ではなくて、藝術的世界自身が自己を分ち、自己を反省するのである。従つて所謂ソクラテス及びプラトンの美術の中に當時の美術に對する批評的態度が見出されるのは極めて當然のことと言はねばならない。固よりプラトンの藝術がではなくて、彼の美術が問はれるのである限り、彼の哲學との従つてその世界觀との體系的概念的關聯が尋ねられねばならないことは勿論であるが、そのみを以て彼の美術の諒解が完了するとは言はれない。更に、或は、より

根底的なるものとして、彼の藝術的世界、或はその原理としての藝術觀、との美學的關係が追究されねばならない。蓋し彼の藝術觀は當時の藝術と共に、當時の藝術的世界の細部として成立し、かかる分裂を媒介として、故にまたかの如き批評を媒介として、美學說の方向を決定するからである。換言すれば、彼の藝術觀は彼に先立つ或は彼と共にある歴史の藝術に對して一定の態度をとることによつて自己を決定する、逆に言つて、希臘の藝術的世界が自己の特殊なる細部として自己否定的にプラトンの藝術觀を産出することによつて希臘の藝術史は自己の方向を自覺するのである。この意味においてプラトンの美學は希臘美術の歴史に參畫すると言ふことができよう。所謂ソクラテスとプラトンとの美術論の間に見出される差別は二種類の作風の美術の間に見出される差別と同一のものであつた。即ち恒常なる一つの藝術が説かれたのではなくて、實は、なりつつある藝術の二つの層、二つの歴史的なる藝術的世界が語られたのである。このことは獨り希臘の場合に限られたことではない、凡ゆる時代に同じ事が妥當するのである。一體藝術的世界の歴史性、並びにそれに關聯せる批評及び藝術の歴史的認識は如何なる關係を有するものであらうか。これが當然質さるべき次の問題である。

### 三

私は右に希臘美術史の或る段階を考へるに際して、便宜上先人の言葉を藉りて「高き作風」と「美なる作風」の名をもつて二つの段階を區別し、それによつて夫々の領域を總括した。勿論私は單に概念のみを藉りたのでもなく、また二人の哲學者の思想からこれらを演繹的に推論したのでもない。實際の希臘美術史を考察して大きな二種類の類型を見出し、それをかの概念を藉りて總括したのである。けれども現實の希臘美術史はフェイディアスやポリククレイト

ス、或はスコパスやブラクシテレス等の藝術、更に彼等の無数の個々なる作品であつた筈である。それにも拘らずこれらを二つの作風の下に總括することは如何にして可能なのであるか。

すべて藝術作品が歴史的人間の自由な創造的表現活動によつて作られたものたることは言ふまでもない。所が藝術史學にせよ藝術批評にせよ、或は蒐集・評價などにせよ、何等かの仕方において藝術が語られる時、それは藝術一般といふ單なる概念ではなくて、必ず現實に存在するもの、或は存在したもの（例へばダンテの「神曲」とかラファエロの「聖母」とかフェイディアスの刻んだ但し今は存在しない「アテナ像」、或は作者は未詳ではあるが特殊な限定を有する或る彫刻などの如く）、従つて個別的なるものとして語られる外はない（Gentile: Philosophie der Kunst, S. 231）。その限りにおいて文字・繪具・大理石など作品の物質性が有する意味は重要である。けれども藝術が語られるに堪へるためには、かかる個別的なるものが何等かの形において普遍に連り精神を表現することを必要とする。藝術的世界とはこの關聯を成立せしめるものであつて、藝術は藝術の世界に關與しこれの表現と見られる限りににおいて藝術として語られる。即ち藝術が語られることは藝術の世界が語られることである。即ち觀照され批評され研究され換算されるものはかかる藝術的世界に外ならない。藝術作品は現實に存在する個物として感覺的對象であり、完成と同時に刻々破壊への道を歩み始めると言はれる如く、偶然的な物理化學的外力によつて變貌するのが常である。又日光や空氣などの環境的條件や主觀的な生理的心理的制約によつて、觀照における物質的表象を變容することは屢々經驗する所である。それにも拘らず我々は藝術の持續なる自己同一性と普遍的傳達性とを疑ふことができない。何故ならば我々は褪色し風化し一部破損さへした一つの大理石像を或は希臘人の作と認定し、然かも先人がその中に見出し

たと同じものを我々も亦そこに見出すと信じていることができる、又我々は同一の彫像から共通の表象を受けとり、それに就いて共に語り批評を加へて他人の同意を要請することもできるのである。藝術は飽くまでも個別的なるものであつて概念ではないけれども、かかる事實が成立するためには個物としての藝術が何等かの意味において普遍に連らねばならない。所謂藝術的世界とは第一にこのやうな普遍化の原理として特色づけられるものに外ならない。藝術の歴史性(社會性をも含めて)と考へられるものもそこに根據を置くのである。一塊の大理石に歴史性は無く、ただ藝術的世界が歴史的存在であり社會的存在なのである。一枚の彩色された絹地が民族や時代や個人を物語るのは畢竟藝術的世界が自己を語るものである。一軀の大理石彫刻をとつて考へても、それらが共に色白き大理石塊であるといふ限りにおいては、兩者の間には何の歴史的關聯も存在しない。然しそれらが夫々一定の藝術的形態をもつた、即ち夫々一定の藝術的世界を表現せる大理石塊、例へば一がフェイディアスの藝術的世界を表現し他がプラクシテレスのそれを表現する大理石塊と見られる限りにおいて、始めて兩者は共通の民族性を物語り、一定の歴史的關聯を示すのである。固よりこれらの作者の名前や年代を知つて始めてかかる關聯が見出されるのではない、寧ろこのやうな關聯が見出されるためには所謂作者未詳・製作年代不明の儘で十分である。唯それらの作品がそれらの製作者の名前と年代とをもつて呼ばれるに値すべき、即ちそれらの名前と年代への傾きを容認されるに足るべき特殊な藝術方式、即ち特殊な藝術的世界の美的觀照による把握が、右の關聯を見出すためには必要にして十分なる條件である。かかる傾きを充足して是を夫々の作家の名前及び年代との結合において了解することは、高次の學的研究、即ち藝術史學の手續に屬するのである。

バルテノンの浮彫彫刻を見て美である、若しくは美的である、と判斷する我々は、ラヴェンナのモザイクを見ても

矢張り美であると判断する。美的であるといふことは、或は廣い意味において美であるといふことは、藝術の普遍妥當なる本質である。然しそれにも拘らず、我々はバルテノンの浮彫とラヴェンナのモザイクの間に、即ち一つの希臘美術と一つの中世美術との間に、藝術の意味の原理的な相異を見出さずにはおれない、むしろ一定の見地に立つて、一を採り他を捨てることさへできるのである。またバルテノンの浮彫とラオコオン群像とは齊しく希臘的な美を傳へるにも拘らず、兩者の間に潜む可成り本質的な相異を否むことはできない。孰れの場合においても、二つの作品の間には、單に優美とか崇高とか、即ち従來諸々の美學が美的範疇又は美的類型として傳統的に取りあけて來たもののみには止まらず、更に進んで民族や時代の距離をさへ感じざるを得ないのである。即ち美的理念は、夫々の歴史的社會的現實に即して、夫々の相異なる藝術的世界となつて現れる外はなく、従つて藝術的世界はかかる分化を通じて個々の表象し得るものとして自己を實現する外はない。換言すれば、藝術は藝術的世界において差別的に種々なる姿をとつて現れる。即ち藝術的世界は藝術のかくの如き個別化の原理としてその第二の特色が考へられるのである。故に藝術的世界とは以上の如き普遍化及び個別化の二つの方向を内容としながら「なりつつある美」であり、歴史的社會的に變易するものとして共に語られる美であり、個別的なるものと普遍的なるものとを媒介すべき特殊なるものに外ならない。カント美學における形式主義的傾向が指摘せらるべき一つの弱點は、このやうな特殊に對する反省の不足であり、そこでは藝術における時代・民族・個人などが説かるべき餘地を殆ど持たないのではなからうかと考へられる。「カントは天才の問題を始めて提出したのであつてそれを解いたのではない」といふ批評がこの意味においても想ひ起されるのである。但し所謂美と崇高との範疇を何等かの意味において歴史的・社會的なるものとして再認することがで



きるならば、かかる抽象性も或る程度まで救ひ得られるであらう。一般に、美的範疇と稱せられるものが、一面において超歴史的存在すべきは無論であるが、然し他面においては歴史的世界に通じ得べきものなることも十分省みられねばならない。そこにおいて人は藝術における特殊といふものを始めて問題とすることができるのである。故に例へばシェリングの如く『藝術哲學』において、意識と存在、普遍と特殊、理念と現象の絶対的同一性の上に美を基礎づけ、かかる謂はば抽象的な圖式の上に藝術を説明せんとした人においてさへ、「實在的に直觀された理念」、即ち所謂「神話」なるものを藝術の「本質的素材」と考へ、神話の二種類、即ち希臘神話と基督教神話との區別に基いて古代藝術と近世藝術との對立を説明せんとしたこと、或はかの同一性の上に所謂「藝術の詩」と「藝術の術」との二つの方向を考へねばならなかつたことは、この意味において、頗る示唆に富むものと言ふべきであらう。

ここでは美的範疇に就いては問題としない、むしろ藝術史的範疇とでも言ふべきものについて、特にその世界觀的解釋に關する美學的意味を宣明しておきたい。元來藝術の歴史の類型的把握には可成り古い歴史がある。寧ろそれは藝術史學が學問性を得始めた頃から殆ど傳統的に繼承された考へ方であるとも言へる。尤もその早い時代には類型的なるものに對する意識は極めて不明瞭であり稀薄ではあつたが、藝術の歴史が省察され始めて以來殆ど總ての試みは、概括的に言へば、藝術史上に現れた諸々の作風を類型的に捉へ、連續的に發展する藝術の流れをそれによつて若干の基本的様相にまで還元すると共に、夫々の類型の構造或は關係を明かにすることをもつて最も中心的な問題としてゐるやうに思へる。勿論その場合、所謂「作風」概念の内容に關する各論者の見解は必ずしも一樣ではなく、自覺の程度にも亦自ら深淺の差が認められるけれども、大體において各民族・時代・流派・作家などに獨自なる藝術的世界を、

原始的に並立し相對立する諸々の類型をもつて特色づけ、その區別と關係とを明かにせんとする企圖を有したことは見逃せない共通の事實である。美術の世界においては、例へば既にヴァザリやベルロリなどにおいて、今日古典的なるもの及びバロック的なるものといふ概念によつて理解されてゐる如き異質的な相異が意識されてをり、かういふ種類の差別については、遙かに古く、例へばヘレニズム時代の思想家達も既に注意を拂つてゐる所である(後述)。けれども或る藝術上の類型的差別を、藝術を超えた或は藝術の底にひそむ原理的な根柢に基けて解明せんとする試みの中で最も由緒の古い問題は、古代的なるものと近代的なるものとの對立の問題である。シュレエゲルの言葉を藉りて言へば、所謂「趣味のアンティノミー」(A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur u. Kunst. Deutsch. Literaturdenkmale, Bd. 17. S. 22.)と呼ばれるに値する藝術史上の事實が十八世紀或は十七世紀末以來人々の理論的關心を集めて來た。エンケルマンの希臘美術研究も畢竟かかるアンティノミーに對する一方面的な洞察と見ることが出来る。更に例へば古くはデューボスが、藝術家の天才とか風土とかの現實的與件の根本的相異から古代藝術と近世藝術とを區別したり、或はシラアが世界における人間の在り方といふが如き倫理的な見方から所謂「素朴文藝と感情文藝」との對立を説明したやうに、美的體驗によつて直接的に明かなる事實を、藝術的現象を超えたものから導出せんとする態度が著しく認められる。而して所謂「趣味のアンティノミー」なるものも必ずしも一對の對立概念に限られたわけではなく、ヘーゲルやデイルタイにおいてはその世界觀的考察に基いて三つの類型的概念が擧げられてゐることは周知の事柄である。要するに、藝術の歴史を若干の類型的段階、若しくはその輪廻によつて區分し、各類型の根基に何等かの範疇的なるもの、世界觀的なるものを求めんとすることは、藝術史の事實の上から、又問題自體の發生の意味の上から、

必然的であると言ふべきである。所がシラー・ディルタイ的なる藝術解釋は主として文藝の歴史を對象とするものであり、ディルタイの如き人できへ、嘗ては、藝術に對して世界觀的考察を施すことは不可能であると考へてゐた位に、(Dilheys Gesamm. Schriften, Bd. V. S. 392, vgl. VIII, 92) 藝術は比較的に世界觀的解釋からとり殘されてゐた觀がある。彼においては藝術的作風を、作風本來の意味から問題とするよりも、寧ろ詩人の表現内容に重點を置いて考へた、従つて當然、思想的表現を持たない美術は世界觀說的考究の限界外に殘される外はなかつたのである。けれども藝術からそこに描寫されたる思想、或は描寫されたる人物の思想を抽出する謂はば抽象的態度に立つのでなければ美術と雖も文藝と同列に説かれねばならないことは勿論である。この意味において繪畫における世界觀表現の可能性に關するノオルの試論は意圖において首肯すべきものがある。

ノオルの主張は大要次の如くである。『繪畫的世界觀の可能性は既に明白である。我々は描寫において展開する生の状態の中に視覺性を把握する。藝術作品は世界を鏡のやうに寫すものではなくて、寧ろ一つの意味豊かな關聯として、然かもそこにおいて一人の人間の魂の全精力が彼の祝たものの意味を詳細に開示すべき關聯として、示すのである。而してこの意味は個々の對象には依存しない、寧ろそれは現實性一般が我々に與へられる生の状態に由來し、視覺性の機構の中に實現する。その限りに於いて、夫々の畫面はこの世界の一つの原始體驗ウルチテイレブニスに根源をおける視覺性の機構を示すものなる故に、それは又可視的世界とその意味との全體を表現することができる。もしかかる原始體驗が多數あり得るならば、それに應じて視覺性に多様な藝術的解明が許されるわけであり、勢ひ視覺性は種々なる機構において現れることになる、言葉を換へて言へば、多様な作風が成立することになる。この意味において作風とは世界

觀の形式であつて、かかる形式の純粹なる實現をもたない繪畫は作風なきものと言はなければならぬ。従つて所謂思想的繪畫イデオロガチク・ペインティングの誤謬は、それが世界觀を示さうとする點にあるのではなくて、寧ろ世界觀を藝術形式において展開しようとしないうで認識形式から翻譯しようとし、従つて藝術的には非可視的であり哲學的には無言であるといふ點に存するのである。繰返して言ふならば、畫家の世界觀は畫面の思考的内容から語り出すのではなくて、その形式形成の中に現れるのである。』(Nohl; Stil und Weltanschauung, S. 22) かくしてノールにとつて重要なことは「視覺的世界の諸々の類型的形成を區別すること、そしてそれを現實性の類型的なる哲學的把握(即ち世界觀の類型)に對應せしむること」であつた。彼はかかる世界觀の類型をディルタイから借り、ディルタイ的な三種の世界觀に對應する繪畫の作風を區別してゐる。即ち第一はディルタイの言ふ「自由の理想主義」に對應する中世の觀念的精神的なる描寫法であつて、そこでは、例へばビザンツ繪畫に見られる如く、神格化せる人間のみを描寫内容とし、聖者達は時間と空間を超えて我々の世界の外に立ち、足は肉體を支へるを要しないかの如く、また地面は地平線を缺き、身體には外部的な運動を全く示さない。即ち世界の現實性を一切絶してゐるのである。畫家の視點も祈る人間の立場、即ち仰瞻的角度をとり、現實性の最も強い要素たる色彩でさへも形式の犠牲となつてゐる。かかる二元論的態度は必ずしも中世の繪畫に限らず、ミケランゼロが描いたカペラ・シスチナの天井畫やデューラフ、ジョットオ等の繪などにも同様のものが認められるのである。ところがベルジノが風景の線をもつて人物の線を補ひ、レオナルドオがモナ・リザを背景の風景の中に浮び上らし、或はベルリニの「宗教的寓意」において人物とその周圍を包む自然との共鳴が感じられるやうに、更に北歐のヴァン・アイク、レムブランド、ルゥベンス等の繪のやうに、十四世紀以降即ちルネサンス及びバロ

ツクの繪畫においては、光・空氣・色の新しい關聯が見出され、自然の擴りと地上の充實に對する歸依が明白に現れて來る。そこでは畫家の視點も俯瞰的角度をとり、人間と自然とが一つの統一的な感情の中に溶け込んでゐる。このやうな藝術的汎神論或は一元論はスピノザ、ゲエテ、ヘゲルを貫くドイツの所謂「客觀的理想主義」の世界觀に對應する第二の段階である。更に十七世紀を過ぎると特にニイダランデや西班牙において自然主義的繪畫（世界觀的にも「自然主義」）が現れ、ハルスやヴェラスケス等に見られる如く、精神的統一といふよりも寧ろ自然法則性の統一を求め、自然の現實性から一つの斷片を截り取らんとするに至り、従つて瞬間的な運動や現實的な光などを見出して來るのである。かくの如き三種の類型が成立したる後、即ち近代の繪畫においては、それらが並立的に存在してゐる。例へばマレエスやフォイエルバッハは第一の類型、浪漫派の畫家達は第二、ゴヤやクウルベエは第三の類型に數へることが出来る。

如上、ノオルの主張の概要を見たのであるが、その所論の中に我々は屢々事實上の牽強附會的な獨斷を見出すことを禁じ得ないのである。例へば、ヴァン・アイクとドラクロア、ミケランゼロとデュッラ、ラファエロとルッベンスの如く、普通には作風のむしろ對蹠的な關係にあると認められてゐるものを夫々同じ範疇に入れて論ずるといふやうなことが果して許されることであるか。またここでは繪畫の分類が主として畫面の中における人物と周圍の空間との關係を基準としてゐるが、風景畫や靜物畫更にまた彫刻などは一體如何に解釋さるべきであるか。我々はかくの如き事實上の難點が何處に由來するかに就いて更に考へてみる必要がある。抑々一定の世界觀の類型を一定の作風類型に配列せんとするノオルの見解は、明かにシラア・ディルタイ的なる藝術史觀の系列に屬するものであるが、更にこ

れを繪畫の世界に適用することによつて、美術史の精神科學的考察に最初の興味ある試論を提出したものであつて、嘗て別の機會に述べたやうに『史林』二十一卷四號)、エルフリン・ドゥヴォルシヤクその他諸々の美術史家の方法論との關聯において重要な意味を認められねばならないであらう。けれども我々はその主張の根柢に潛む本質的な誤謬を無視することができない。かの藝術史の事實に關する多くの難點もそれに基くのである。といふのは、ノオルは主として畫面に畫かれた人物の態度或は環境に對する關係をもつて直ちに世界に對する人間の關係即ち世界觀の表現と解し、是を「繪畫的世界觀」と呼ぶのであるが、假にかかる概念が許されるとすれば、それはもはや(思想的)世界觀の單なる説明圖ではあり得ず、全く別個の領土と法則性とが保證されねばならない。然るにノオルの所謂「世界觀」(所謂「繪畫的世界觀」をも含めて)とは、藝術的類型の根基を求めて到達せる作風原理ではなく、豫め別の手續によつて知られたる既知の事實としての世界觀であり、従つて事實彼がなし得たことは、夫々別の手續によつて知られた二つの事實、即ち悟性的分析によつて到達した世界觀と、美的觀照によつて捉へられた藝術的類型とを、全く無媒介に對應せしめたことである。一つの事實をもつて他の事實に置き換へることは説明でもなく解明でもなく、むしろ單なる翻譯に過ぎないのである。即ちノオルが「思想的繪畫」の誤謬として指摘したと同様のものが彼自身に對しても亦妥當すると言はねばならない。繪畫の作風とは畫面に描寫されたる人物の態度や位置が意味する世界觀として讀み取られ、或はそれによつて規定せられるものではなくて、それに對する畫家の藝術的態度が作風を決定するのである。換言すれば、所謂「繪畫的世界觀」は(思想的)世界觀の反映又は對應概念ではなく、寧ろそれに對して藝術的位置づけをさへ附與すべき異次元なるもの、正しくは「藝術觀」とでも稱すべきものである。若しノオルの主張を全面的に肯定

するならば、例へば二つの作風の間に見出される史的關聯の理解はそこに判讀される世界觀の思想的關聯に基けられる外はなく、かくして「藝術の歴史」としての藝術史學は否認せられねばならないであらう。要するにノオルの見解は美術の世界から藝術觀を尋ねるのではなくて、哲學上の世界觀の類型を繪畫に對して無媒介に對應せしめんとする點に争ふべからざる抽象性がある。

「一般に、美學や藝術史學が「美的なるもの」の領域以外に踏み出すことを許されないのは勿論であるが、同時に、この「美的なるもの」から、正當なる社會的歴史的限制性を捨象することの誤謬も亦當然指摘されねばならぬ。殊に藝術に關する限り、「これは美である」といふ一つの美的判斷は、單に瞬間的に明滅する主觀の印象を表示するに止まるものではなく、美なるものが存在すること、一つの作品が實在すること、即ち歴史を背負ひ社會を地盤とする或る個人の一つの作品が現實に存在することを意味するのである。特に藝術の歴史的認識にとつては、藝術的世界を歴史的なものとして捉へ、その歴史的原理性を世界觀的なものの中に見出さんとすることは當然避けることができない。この意味において、世界觀説の體系を藝術史の領域に敷衍しようとする諸々の企圖は頗る示唆に富むものであるが、然し多くの場合、それらは既知の哲學的世界觀の系列の單なる映像又は記號として藝術を翻譯或は判讀する傾向が強いやうに見受けられる。歴史的な藝術的世界の原理は、藝術の外にはなく、藝術の中に求められねばならない、それはもはや(哲學的)世界觀ではなくて藝術觀である筈である。更めて説くまでもなく、登場人物の抱懷する思想の點檢や畫面内の人物と環境との關係の抽出、乃至は人間としての作者の思想とか作者の屬する民族・社會などの心理學・文化史的考察などによつて藝術の世界觀的理解は盡きるものではない。それらのものも「藝術の中なる事實」で

はあらう。然しかかる個々なる事實の法則が藝術自體の原理と相徹ふことはできない。一つの世界觀を頑強に生き抜く或る女が藝術なのではなく、また痛ましく傷けられ色蒼ざめた死骸が藝術なのでもない、唯イブセンが語るノラやグリユネワルトの見たキリストが、藝術的に美なのである。藝術をその素材と同一視することが許されないのは勿論であるが、藝術からその素材を抜き出すことも、單なる抽象に過ぎないと言はねばならぬ。又、そういう作品を離れて、イブセンやグリユネワルトが藝術家として考へられる筈もない。一般に、藝術家の創作は、一定の世界構造の中に住ひ一定の世界觀の羈絆の下に生活する人間が、一定の現實的世界の前に對ひ合つて立ち、それを一定の素材として限定し、藝術といふ形式の中に充實せしめることではない。即ち、生活する人間が現實的世界に對して對立的に立ち、是に何等かの變改を加へ、或は、是から何等かの限定的制約を受けとることによつて、一定の世界觀に支配されたる藝術作品が成立するのではなくて、一定の藝術觀を原理とせる藝術的世界の自己限定によつて一つの藝術作品が成立し、そこにおいて、藝術する人間と現實的世界とが志向的に對立するのである。換言すれば、藝術家と現實的世界とは、藝術的世界に先立つて存在し、是を限定する二つの契機なのではなくて、寧ろ藝術的世界の成立によつて始めて、若しくは、それと同時に、志向的或は傾向的に分極する二つの極限である。即ち、一つの藝術的世界の成立が一つの作品と、そして一人の藝術家の成立を意味するのであり、従つて、一定の藝術觀の意志する所に従つて、諸々の世界觀が藝術の中に攝取せられる。故に、歴史的なる藝術的世界の原理を追究して、その世界の外に逸脱すると同時に、かくして獲得した原理は、最早や藝術的世界に對する原理性を失ふものと言はねばならない。故に前述の如き趣味のアンティノミイを、例へばノールのやうに世界觀の類型として、或はゾルフリンのやうに視覺形式の



對立として、或はヴォリンガアのやうに民族性の差別として、更に或はドゥヴォルシヤクのやうに特殊なる精神性の方式として、夫々の角度から捉へるにしても、それらは飽くまでも藝術的世界の内部に尋ねられねばならない。リイグル風と言へば、美術創作の場合に、所謂藝術意志（アーツウィル）とは、物體の感性的に知覺され得る現象と人間との關係であつて、従つて美術作品には、形と色とを有する物體を人間が如何に見ようと意志するかの状態が表現されてゐる（Reigl: Spätromische Kunstindustrie, S. 400 ff.）。即ち藝術意志は、純粹なる視覺性の地盤において人間が世界の中に如何に在るべきかを規定する。それが視覺的人間、即ち美術家及び美的に觀照する公衆、換言すれば、藝術的世界の究極の根柢である。従つてただ世界觀を知ることが直ちに藝術觀を理解することでもなく、藝術的世界を諒解することでもない。藝術は藝術觀の表現であつて世界觀の象徴ではない、藝術作品の成立によつて、一つの意味が内容的に盛られるのではなくて、一つの意味が始めて産出されるのである。かくの如き藝術觀の方式が作風（マナー）に外ならない。故に作風概念の主體的な原理性は常見失はれてはならない。即ち作風とは、抽象的に客體的な感性的形式（様式）に過ぎないのではなく（單なる感性的形式に歴史はない）、畫面の向ふに讀みとられる世界觀に過ぎないものでもなくて（單なる思想的世界觀には藝術はない）、特殊なる藝術觀に支へられた視覺性の方式、視覺性が自己を實現することの原理、即ち歴史的なる藝術美の原理である。故に一つの作品の中に一つの作風を見出すことは、その作品の美術性の由來を理解することであり、やがてその作品の美術史的認識となる筈である。所で、かかる原理としての作風は作品、詳しく言へば作品の感性的形式、以外の場所には求められようがない。一步を進めて言へば、感性的形式自體がかかる作風の客體（オブジェクト）化であると言へるのである。即ち感性的形式に即して、是を、そこに意志する藝術觀の實現として

理解する時、始めて作風の會得が成立する。かくの如き態度は疑ひもなく美的態度である。

「美的なるもの」の實質は、以上の如き構造を有する藝術的世界に外ならない。それが、美的判斷とか、藝術創作とか、或は批評とかの展開する場所でもある。斷るまでもなく、藝術的世界は歴史的に發展し、無限に多様な内容をもつ。換言すれば、無限に多様な細部としての藝術的世界となつて自己を實現する。諸々の作品が諸々の民族を語り、流派を語り、作家を語り、更に歴史を語るといふ風に、左右及び前後の、即ち立體的に段階的な關係における一つの特異なる藝術的世界を語るのはこの故である。故に或る作品が表現する藝術的世界を「かくの如きもの」として指摘することは、言葉を換へて言へば、その藝術的世界を一つの完結せる藝術的世界として個別的に實現し、然かも是を發展過程の一つの位相ガタとして産出するやうな全體的なる高次の藝術的世界への關係の中に、一つの特異なる位置を附與することである。即ち、一つの藝術作品は、特殊なる一つの藝術的世界の表現として、それ以外のものから自己を區別することによつて却つて全體的なるものとの流動的彈力的な關聯の中に一つの特異なる位置が保證せられるのである。藝術の歴史は、植物の生長の如くに、同質ホモゲニーなるものの漸次的直線的な増大、或は生長といふが如きもので説明し盡し得ない。所謂「理念の歴史」としての藝術史の考へ方は動もすればかかる抽象的な歴史觀に陥る危險がある。前の段階のものは、後の段階のものに對して必ずしも未完成だと言ふことはできない。何等か一つの觀點に立つ限りにおいてのみ、より低い段階だと言ふことができるのみである。例へば、チャブエにせよ、ジョットオにせよ、夫々の藝術的世界として何れも完成した別々の世界である。自然主義といふ一つの觀點に立つ限りにおいて、チャブエはジョットオに比して未完成でありより低い段階だと言ふことができるだけである。チャブエに比してジョットオは

何か新しいものを見出したと言ふことはできよう、然し、このことは、ジョットオがチマブエのものを總て保持し更にその上に何か新しいものを附け加へたと言ふことではない。成程、ジョットオはチマブエの持たなかつたものを持つてはゐる、然し同時に、ジョットオはチマブエの持つてゐたものを失つてゐるとも言へる。例へば、ジョットオに見出されるやうな自然主義的な見方はチマブエではまだ見出されてゐないといふことは確かである。然しチマブエに見られるやうな中世的な神祕的な香氣はジョットオにおいては明らかに稀薄である。このやうにして、夫々の段階は何れもそのものとして完成した藝術的世界である。けれども、藝術の歴史は、無数の異質ヘテロゲ!なるものが互に何の關聯もなく、全く偶然的に、並び立つといふやうなものではない。チマブエの繪の中には、中世的なるものを承けとり、そしてどうしてもジョットオへ延びなければならぬ必然性が認められる。同様にジョットオには、どうしてもチマブエ的なるものから來なければならぬ必然性が認められる。この故に我々は二人の作家の間に正當に歴史的發展の關係を想定することができるのであり、又ルネサンスの藝術的世界は、自己の細部としてかくの如き二人の作家を見出すことによつて、自己の歴史的必然性を實現して行くのである。又チマブエにせよジョットオにせよ、夫々獨自の世界として完成してゐるとは言へ、それは別に、この世にあり得る一切の美を含んでゐると言ふことではない。例へば、北歐の美術に特有な生硬さ・重厚さ・冷さといふものは彼等には認められない、況んや東洋美術における幽玄の如きものを持つ筈もない。従つて、彼等の藝術は、そのものとしては、他の如何なる藝術家も、また他の如何なる社會に屬する藝術家も持たないものを持つといふ限りに於いて獨自であり、又、その限りに於いて、この二人は共通なのである。即ち彼等は他から區別せられるといふ意味において却つて是と一つの關聯を保ち、相互の間にも謂は

ば社會的に必然的なる關聯を共有するのである。更に例を希臘にとれば、フェイディアスはフェイディアスであつてプラクシテレスではなく、プラクシテレスはプラクシテレスであつてフェイディアスではない。それにも拘らずフェイディアスはプラクシテレスとなり得るフェイディアスであるといふことは、兩者を相互媒介的に内に含む未限定の希臘的藝術的世界が自己否定的に兩者を産出するといふことである。フェイディアスが直ちにプラクシテレスを産み出したのでもなく、フェイディアスが直接プラクシテレスとなつたのでもない。希臘的藝術的世界が、プラクシテレスとなり得るフェイディアスを産出し、又、フェイディアスからなり得たプラクシテレスを産出したが故に、兩者の間に一つの發展が考へられるのである。従つて、希臘的藝術的世界の動向を理解すること、プラクシテレスとなり得るフェイディアスといふものを理解することとは同時依存的であると言へる。かくの如く解することによつて我々はシュレエゲルの言ふ原子論的批評の弊に陥ることを免れるであらう。かくて個々の藝術的世界は夫々異質的なるものとして獨自なるにも拘らず、尙且歴史的社會的な謂はば全體なる關聯の上においてある、換言すれば、個々の藝術的世界は夫々全體なるものを内面的に志向してゐる、謂はば夫々が自己の中に全體なるものを映してゐるのである。即ち夫々の藝術的世界は社會的歴史的に全體なる換言すれば高次の藝術的世界の所産であり、或はそこにおいて始めて自己を主張し得るものなるが故に、互に獨自であり然かも互に必然的な關聯を有するのである。かくの如き全體なるものへの關聯を内面的に意志すること、それが藝術的世界の歴史性であり社會性であると言へよう。批評(Kritik)とはかかる意味機構の上における或る作品又は作家の權利規定をもつて原本なる機能とするものである。

(未完)