

## 批評の藝術史的意味 (承前)

(希臘美術を中心として觀たる)

井 島 勉

### 四

藝術の個別性は飽くまでも見失はれてはならない。けれども個別性インディビデュアルリテエトと孤立性ソフゲアンデルトハイトとは別である。藝術の個別性を孤立性と解する限り、藝術の歴史といふものは到底考へられないであらうし、また藝術史學が成立し得る筈もない。

藝術が異質的であり個別的であると言つても、諸々の藝術的世界が相互の間に何の關聯もなく全く孤立的に成立してゐるのではなくて、各々のものが、夫々歴史的社会的に全體的高次の藝術的世界の細部的なる實現として、従つてかかる全體なるものへの關聯を内面的に意志すること即ち藝術的世界の歴史性と社會性とを背景とすることによつて、夫々が根強い必然的關聯を共有するものなることは前節にも觸れた如くである。即ち個々の藝術的世界は夫々のアウトタルキイにおいて自己内閉鎖的に完結してゐるのではなく、寧ろ個々のものは夫々全體なるものを内面的に志向し、映し出し、そして表現してゐると言はねばならない。かくの如き全體性を背景として始めて各自の間に必然的な關係が成立するのである。恰も切斷された斷片としての手や足がかかる物體としては何等の關係をも持たないに反して、それらが生命のある或る人間の手或はその人間の足として即ち謂はばその人間の精神の表現として見られる限

り、相互の間には當然一つの關聯が考へられるやうに、フェイディアスのクアテナ像及びブラックシテレスのヘルメス像といふ全く形態の異なる・そして全く別個の作家の手に成る二つの作品も、唯そのものとしては何等の關聯をも見出し難いけれども、併し兩者が希臘的藝術的世界の、然かもフェイディアス的及びブラックシテレス的なる、表現として見られる限りに於て、兩者は齊しく他の如何なる(例へば中世或は近代の)藝術からも區別せらるべき希臘美術の典型として共通であり、然かも兩者の間には歴史的なる發展の關係が認められるのである。作風とは、前述の如く、藝術觀の方式であり藝術的世界の原理であるから、従つて當然そこにも藝術の個別性が原理的に支持されねばならず、その限りに於てそれは類概念的な單なる型とか單なる類型的な様式とか稱するものから區別されねばならないことは勿論であるが、然し同時に、作風は個々の作品の感性的形式といふが如き抽象的に個別的な或は孤立的なる形態に過ぎないものでもなくて、その作品を自己の細部として産出する高次の藝術的世界への意志、従つて又これを媒介として同じ高次の世界に連る他の作品との關聯、を保有するものでなければならぬ。即ち、高次の藝術的世界が個々の藝術的世界となつて自己を實現することの方式、逆に言つて、個々の藝術的世界が高次の及び平行する他の藝術的世界への關聯を意志することの原理、これが作風の概念によつて意味されなければならぬ。而して方向のない時間はなく、また何等かの仕方において方向を持たない歴史といふものは考へられやうがない如く、何等の方向をも内にも含まない藝術的世界や作風を考へることはできない。夫々の藝術的世界或は夫々の作風は、孰れもそのものとして夫々統一せる個體ではあるけれども、然し同時に、例へばフェイディアスがポリュクレイトスと並びブラックシテレスへ延び、或は五世紀のアッティカ派や更に全希臘の古典美術につらなるやうに、夫々が左右と前後及び更に深さへの方向を

指さしながら常になりつつあるものであつて、夫々のもののかかる多様な方向の相互貫通によつて具體的な藝術の歴史が實現して行くのである。この故に我々は正當に作品の作風の外に、作家の、或は流派の、更に民族や時代の、作風といふものを考へることができるのであり、また各々の作風の内には、例へば作品及び流派の作風に對する作家の作風、或は作家及び時代の作風に對する流派の作風、流派及び民族の作風に對する時代の作風の如くに、個別化の方向と普遍化の方向との二重性格の契機を認めることができ、更に、諸々の藝術的世界を一つの藝術史的範疇の中に原理的に總括することを許されるのである。

言ふまでもなく我々は藝術作品以外に藝術家の作風を表現せるものを持たない。従つて當然實際に作品を見ること以外に作家の作風を把握する道はない。けれどもその故に直ちに作家の作風以外の、例へば時代や流派などの、作風は考へられないといふことにはならない。このやうな考へ方によれば作家の作風さへも疑問であり寧ろただ個々なる作品の作風のみが容認さるべき唯一の作風であるといふことになる筈である。然しながらこの意見を支持するために我々は先づ藝術的世界の歴史的構造の眞實から目を蔽はねばならない。そして、作風成立の歴史的基礎を抹殺して、許された筈の唯一の作風をさへも、やがては根柢から疑はざるを得ないこととならねばならない。成程藝術は天才の獨創的な創造に俟つべきものではあらう、然し正にその故に却つて藝術は歴史的必然の線に沿つて自己の細部を實現して行く外はないのである。一つの民族の藝術が一つの時代の藝術を産み、一つの流派の藝術となつて現れ、更に一人の作家を見出すことによつて次第に自己を豊富にして行くのである。一點の小品と雖も忽然と湧き出でたのではない。勿論民族の藝術意志が先づあつてそれに追隨し踏襲することによつて段階的な各次元のものが成立して行くので

はない。一つの作品が成立することが、同時に各次元のものの實現することであり、歴史的必然が充たされることなのである。故に一つの作品が一つの作風を原理として現れることは、その作品が高次のものとの一定の關聯を表象することであり、一つの作品の中に一つの作風を見出すことは、高次のものの歴史的必然性の方向を認知することである。従つて美的觀照の手續によつて單なる傾きとして把握されたる方向を、更に藝術史學の手續によつて充足し確認して、一定の方向として規定するならば、高次の藝術的世界の作風も亦自ら把握し得るものとならねばならない。故に作家の、或は作品の、作風が容認される限り他の種々なる高次の作風も亦それと共に是認せられる筈であり、また高次の作風が否認せられる限りは作品の作風も亦當然否認される外はないであらう。かくて作家の作風のみを許さんとする見解は、畢竟作風と感性的形式との全的なる同視、或は藝術の個別性と孤立性との混同に基く一つの謬見と言はざるを得ないのである。

このことと關聯して我々にとつてゼンティールの指摘するところは頗る注目し値するやうに思はれる。彼は大要次の如き意見を述べてゐる。「最近の藝術史學上の文獻の中には藝術の個別性の概念に關して重大な誤謬を犯してゐるものがある。それによれば、藝術史は一つの統一ではなくて無數の生きた個體或は無數の藝術作品に分解し、各自が夫々自己内閉鎖的なる個別性を有して相互の間には何の關係もない、ダンテやアリオストやレオバルディなどは事實存在するけれども伊太利文藝といふものは存在しないと、或はラフエロやミケランゼロやティツィアノなどは存在しても十六世紀の伊太利繪畫といふものは存在しないと云ふのである。この種の美學が理解する所によれば、藝術史學の學問的な形式は管見の歴史であり記念牌や肖像の歴史でありモノグラフィの歴史である筈である。けれども

かかる特殊論文を集成し編輯したものは普通の文藝史や繪畫史などにおいては單に外部的なる或は異質的なるものに過ぎない、それは藝術史ではなくて寧ろ文化史である。かくの如き分解的な分析においては藝術家をさへも容れる餘地はなく、ただ藝術家が生涯の間に自分に課し種々なる作品において解決を試みた一連の問題のみが容れられるだけである。而して個々の藝術作品でさへも、これを無傷の儘に救ひ上げることは不可能となる。例へば『神曲』を問題としても、創作があるとかないとか、或は寓意や哲學や實踐の關心などがあるとかないとかといふやうに、一つの作品を諸々の要素に分解してしまふ外はないのである〔Gentile: Philosophie der Kunst, S. 221.〕。ゼンティールの言葉を藉りて言へば、かかる誤解の原因は藝術の個別性と孤立性とを混同したことに存するのである。尤もゼンティールは藝術の歴史的 성격に就いて右の如き考察を述べたのではなく、主として藝術の研究に際してその内容に固執し藝術をその中に含まれたる諸價値に分解することの抽象性を批評してゐるのではあるが、然し我々の當面の問題に關しても傾聽すべき一つの警告であると言はねばならない。

要するに藝術の個別性と孤立性とは嚴密に區別されなければならない。個別的事であることをもつて重要な特色とする藝術的世界も、その根柢においては、歴史的社會的に全體的な高次のものとの必然的な關聯において、或はそれの細部として成立するものであること、そしてかかる高次の世界を地盤とすることによつて夫々の藝術的世界相互の間に一つの内面的な關聯が存することに就いてはもはや多言を要しなと思ふ。「批評」といふものもこのやうな關聯性から獨立であることはできない。即ち一つの藝術的世界を「かくの如きもの」として指摘することは、それをそれ以外の諸々の世界から截別して抽出することに盡きるのではなくて、むしろ、これ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細部若しくは位相として産出する如き全體的な高次の藝術的世界への關聯の中に一つの特殊なる位置を附與することである。これがノエマ的側面における批評の本質的な意味と考へられる。ところが私は前にディオドロスがプラクシテレスを『大理石像にプシケのバトスを刻んだ彫刻家』と呼んだことを述べた。フェイディアスの藝術との對比においてこれは疑ひもなく正しい批評である。然るに一方ギンケルマンはより一層バトスの例へばクラオコオン群像の如きものの中にも『靜かなる偉大さと高貴なる單純』を見出してゐる。これも亦正しい洞察と言はねばならない。このやうな差異は一體何に基くのであらうか。一が主として紀元前五世紀的な藝術との對照において、他は主として近世美術との對照において、相異る批評が述べられてゐることは無論である。然し私はそれ以外に、一がヘレニズムの世界に生きた人であるに對して、他が近世バロックに叛逆せんとする古典主義者であつたことを、豫め注意しておきたい。更にこのことは、例へば中世藝術がギンケルマンにおいては徹底的に無視されたに對し、中世復興とも言ふべき浪漫主義の理論家シュレゲルにおいてはその近代性が積極的に容認されるに至つたことを想へば、一層明白となるであらう。總てかくの如き事實を如何にして理解すべきであるか。我々はここにおいて批評のノエシスの側面に關する檢討を迫られるのである。

一般に藝術的世界がそのものとしては美的態度によつて捉へられる外なきは勿論である。また批評が美的觀照を豫想することも更めて論を俟つまでもない。更に美的觀照さへも、一つの歴史的なる藝術的世界の把握として、即ち無限の關聯の上における一つの藝術的世界の把握として、當然自己の中に批評的契機とも言ふべきものを含んでゐることは右に述べ來つたことから否むことができない。ところが批評にせよ或は觀照にせよ總て美的理解によつて捉

へられるものは、既に過去において完成せる藝術的世界に外ならない。たとひ狹義における藝術批評が、現代の作品を對象とするのが常であるにはしても、それが作ることをではなくて作られたものを批評するのである限り、それは矢張り過去に屬する藝術的世界に關聯するものと言はねばならない。即ち理解するものと理解されるものとの間には一定の時間的歴史的なる距離の存することが原則的である。更に別の視點を採れば、理解されるものは理解するものとは異なる他の個人若しくは他の個人の作品であつて、民族や社會を異にする場合さへ極めて多い。即ち理解するものと理解されるものとの間には、單に時間的歴史的なる距離のみではなくて、更に空間的社會的なる距離の存することが常である。かくの如き距離を何等かの意味において滅却すること・兩者を融合せしむることが美的理解の本質的な機能である。

けれども美的理解とは、過去の或る藝術的世界が、單に受容的たるに止まる如き或る現在の美的主觀の上に、鏡のやうに映し出されることではない。この場合、像は實體の單なる映像であり延長であつて、是と鏡との間には眞なる合一或は融合といふものは無い。このやうな主觀は單に感官とでも稱すべきものであつて、未だ眞の美的主觀、或は、カントの用語に従つて、趣味とは言はれない。趣味は受容的たるに過ぎないものではなく、それ自身常に自發的であり創造的である。そして恰も現在が過去の單なる尖端或は映像ではなくして、寧ろ過去を内に保有する現在であり、又未來を産出する現在であるやうに、趣味は謂はば美的理解の創造的な主體であり、それ自身歴史である。私は前に單なる大理石塊や繪具に歴史は無いと言つた、藝術作品のかかる物質性は歴史の無い感官によつて受けとられ描寫される、そのためには感官のみで十分である。ところが趣味は藝術作品の中に美を見出す、即ち一つの藝術作品を一

つの藝術的世界の表現として把握する。逆に言つて、藝術作品が我々にとつて、藝術的世界の表現たり得るのは、趣味の媒介を俟つて始めて可能なのである。換言すれば、我々に把握され得る藝術的世界は畢竟趣味の所産であり、趣味の創造的觀照によつて始めて可能となる。この意味において趣味は自發的であり創造的であると言ふのである。かかる趣味の創造性も亦當然歴史的なる藝術觀をその規制的原理とするものでなければならぬ。故に我々の美的理解の視野に過去の藝術作品が與へられることは、一定の藝術的世界の表現を内容とせる、即ち一定の藝術觀の上に立つ作品が現在に媒介されること、即ち新しい一定の藝術觀の上に立つ趣味に媒介されることである。然るに現在とは、或は趣味とは、謂はば常に新しき意味を産出する創造的原理に外ならない故に、一つの作品が現在に、或は趣味に、媒介されることは、その作品が現在に蘇生することのみでなく、更にその作品の中に新しき藝術的意味が発見せられることであり、新しき解釋が成立することである。固より趣味は單に主觀的な妄想と言ふべきものではないから、その作品の外にあるものを内にあるものとして、或は作品の中には存しない藝術的意味をその作品の中に存するものとして、恣に幻想することは許されない。新しく發見せられた意味と言はれるものも畢竟その作品自體の中に見出される意味に外ならない。けれども恰も二人の畫家が同一の風景を寫して作風を異にする二枚の繪ができ上り、然かもその孰れもがその風景の寫生畫であることを疑ひ得ないやうに、二人の人の趣味が同一の繪畫を見て作風を異にせる二種類の美的理解が成立し、然かも孰れもがその繪の觀照たることを我々は否むことはできない。二人の畫家は夫々の視覺において同一の風景から相異なる二面の美を見出したのであり、二人の觀照者も亦夫々の視覺(趣味)において同一の繪畫から相異なる二面の藝術性を見出したのである。人間の視覺が風景自體となることのできない故に、一人の畫家はその



風景の美の全體を見盡すことができないやうに、人間の趣味がその繪畫(或はそれを創作せる天才)自體となることができないう故に、一人の觀照者はその繪の藝術性の全體を見盡すことはできない。より多くの、或は、より深き美を見出す天才がより偉大なる天才と言はれる如く、より多くの藝術性を見出す趣味をより優れた趣味と言ふべきではあらうが、然し人は孰れの場合にも常に歴史性の制約を免れることができない。作品との無媒介なる合一に趣味の本質が考へられる如く、與へられた藝術的世界に歸一することが藝術觀照の本質ではあらうが、然し人が現實になし得るところは、彼の趣味を規制する藝術觀が、即ち彼の藝術的世界が、關與する限りにおける、従つて彼の現在性との關聯における、藝術的意味の發見である。この故に、ディオドロスはプラクシテレスの彫刻の中に『パトス』を見出し、ギンケルマンは『靜かさ』を見出して、然かも共に眞實を語るのである。かくて、趣味がそれ自體歴史的であり、藝術觀の制約を受けることは運命的に避けることができない。故に無限に新しい藝術觀(従つて趣味)の成立に従つて、一つの作品の中にも無限に新しい意味が見出され、無限に新しい解釋が成立する筈である。これが古來傳統的に「藝術の生命は永遠である」と言はれる言葉の意味である。蓋し、例へばゴッティク後期における希臘美術やミケランゼロにおける古典藝術、更にロダンにおけるミケランゼロなどの如く、過去の藝術作品は新しい現在の媒介によつて、恐らくは古い作者自身でさへも意識しなかつたであらうやうな、新しい藝術的意味を創造するのが常であらうと思はれるのである。

如上述べる所より既に明かなる如く、現在に即ち美的理解に媒介されることは、過去において作られた作品が、現在において藝術作品としてあることの缺くべからざる條件である。即ち過去の作品は美的理解において始めて十全なる藝術作品たり得る。藝術を表象性として考へることは茲にも重要な意義を齎すのである。趣味に媒介されること

なく、飽くまでも非媒介的に是と對立して存在すると考へられるものは、眞なる藝術作品ではなくて、單なる繪絹であり一塊の大理石に過ぎない。逆に、藝術作品に對してどこまでも非媒介的に對立すると考へられるものは、創造的な趣味ではなくて、單に受容的な感官に過ぎない。藝術作品が先づある、或は、趣味が先づある、のではない。むしろ一步を進めて言へば、作品と趣味とは一つの美的理解が自己否定的に分極し緊張する二つの極限である。即ち過去の藝術作品の理解は、非歴史的なる大理石塊と同じく非歴史的なる感官との對立と模寫とによつて成立するものではなくて、一つの藝術的世界を内容とせる歴史的なる作品と、他の藝術的世界を背景とせる歴史的なる趣味との、二つの極の自己否定的なる相互媒介によつて成立するのである。かかる相互媒介以前に豫め二つの極があるのではなく、また美的理解以前に豫め作品と趣味とが存するのではない。美的理解の成立と共に始めて藝術作品と趣味との二つの極に分極するのである。言ふまでもなく「批評」においても事情は同じである。殊に、前にも述べたやうに、藝術作品の歴史的社會的關聯における意味は批評において自覺せられるものであるから、かかる關聯性における藝術作品は批評することの成立によつて始めて自己を主張することができる。従つて我々は正當に、藝術の歴史は批評においてある、と言ふことを許されるであらう。即ち、すべて藝術作品は批評において一定の歴史的關聯を擔へる一つの作品として認識せられるのみでなく、新しく創作された藝術作品、或は新しい時代に見出された過去の或る藝術作品は、批評において公衆のものとなり、批評において歴史の中に攝取せられるのである。もとより批評と作品とは相互媒介の關係にあるから、批評に媒介されない作品を藝術作品とは言ひ難いと同様に、作品に媒介されない批評といふものもまた考へられない。寧ろ批評の現在性、即ち批評を支へる藝術觀は、藝術作品に媒介されて始めて一定の姿を意識する

ことができる。即ち、與へられた藝術的世界(作品)に對して自己を分極的に浮き出させ、それに向つて牽引或は反撥を感じつつ一定の態度を執ることによつて、始めて批評自體が自己を自覺することができるのである。故に一つの藝術的世界に接續し或は平行して新しい藝術的世界が實現せんとする時に、後のものは、前のものに對して感じる藝術的世界の分裂の意識、即ち批評性の意識に従つて、自己の獨自なる方向を規定して行くのである。かくの如き事實は、例へば、外邦より新しい藝術が將來される時に、或は、一つの流派に對立して他の流派が新しく興らんとする時に、著しい數多くの實例を藝術史上に遺してゐる。かくして、藝術作品が批評に媒介される時に、換言すれば、批評することの成立に際して、それによつて分たれるものは單に作品のみでなく、逆に批評するもの自體も亦自らを分つのであると言はねばならない。

更めて繰返すまでもなく、批評の成立において分極する批評するものと批評されるものとの間には、歴史的社會的なる距離の存することが原則的である。別の言葉をもつて言へば、批評するものとは現在性を特色とする藝術的世界に外ならない故に、批評において見逃し得ない歴史的社會的なる距離とは、畢竟藝術的世界の分裂とも稱すべきものに外ならない。けれどもかかる距離或は分裂が飽くまでも踰ゆべからざる距離として嚴存する限り、批評といふことは到底不可能である。寧ろかかる距離を互に媒介する點に批評の根本的な一つの營みが考へられるのである。併しながら批評の課題は、かかる分裂を單に媒介して合一或は融合せしめることに盡きることではない。現在的な藝術的世界をもつて過去の藝術的世界を媒介し、是と融合し是に歸一することのみならば、それは批評ではなくして、寧ろ觀照と呼ぶべきものに過ぎない。批評においては、更に一步進んで、かかる媒介を通じて未來に資す、或は未來への

展望を拓く、即ち謂はば未來を作る、といふことがなければならぬ。即ち過去の藝術的世界は批評において歴史的に存在し、未來の藝術的世界は批評において歴史的に自己を指導し、歴史的に自己の方向を決定する。換言すれば、藝術の歴史は、批評において存在し、批評において新しく自己を創造するのである。例へば、希臘の藝術は、羅馬の地に齎らされ羅馬人の批評に媒介されたが故に、始めて、少なくとも羅馬時代においても、その歴史的な存在を持續することができ、また羅馬人はかかる批評の媒介を通して(然かもこの場合には追隨的方向における)、かのヘレニズム的な藝術を營み始めたのである。羅馬の藝術は希臘藝術の將來によつて殆どその面目を一新した、勿論それによつて羅馬藝術は本來の獨自なる藝術性を全然失つたといふわけではないが、然し希臘藝術の傳來以前の羅馬藝術(例へばエトルリア美術)とそれ以後の羅馬藝術との間には明かに殆ど種的な相異が認められる。即ち、相異なる二つの藝術的世界の分裂の媒介、即ち謂はば批評性を媒介として、所謂「希臘的羅馬的藝術」へ自己を高めるのである。個人の創作についても略々同様に論ずることができよう。何故ならば、或る藝術家が一つの新しい藝術的世界を創造すること(より正しく言へば或る藝術家が一つの新しい藝術的世界の中に生きること)は、それに先立ち或は平行する他の諸々の藝術的世界から區別されるべきものを創造すること、即ち他の諸々の世界に對して獨自なる一つの態度を執ること、従つてその限りに於いて我々は當然そこに一つの批評的契機或は批評性の存するを認めざるを得ないのである。唯かかる批評性を(理論的に)自覺することは批評家の任務と言ふべきであらうが、然し藝術家の場合にも、かかる批評性に對する深き意志、或は隠されたる自覺なしには、藝術の創造といふものは到底考へられやうがないのである。一般に批評は、歴史的なる作品(或は作家・流派などすべて一定の限定を有する藝術的世界)と、同じく歴史的なる批評的

趣味、従つて二つの相異なる藝術的世界を變數とする函數的關係の上に成立するのであるが、兩者を軸とするグラフにおいて批評の占むる坐標は、兩者が相互の間に感ずる親近性或は疎外性に従つて、同意と拒否(或は追隨と反撥)とを指さす一つの方向の、即ち共感の、無限なる段階の上に一定の位置を保有するのである。而してかかる共感の無限なる段階が、藝術の歴史に對して批評が有する未來性の方向を指導し決定する、換言すれば、それが藝術の歴史を創造する謂はば原動力となるのである。尤も茲で一つの異論が起り得るであらう。即ち、藝術を創作する者は藝術家であつて、批評家は寧ろ作られた藝術を批評する者に過ぎない故に、藝術の歴史を創造するものは藝術家であつて批評家ではない、といふ異論である。けれども我々はこの異論について論議する前に、何等かの未來性或は創造性を持たない批評家が果して眞なる批評家の名に値するか否か、そして、藝術家の創作が何等かの意味における批評性を抜きにして果して適切に考へられるか否か、を嚴重に反省しなければならぬ。更に、新しく産出された藝術作品が批評家の手によつて確實に歴史の上に受けとられて歴史よりの脱落を免れるといふこと、また、藝術家の創作に對する忠告や公衆の藝術的理解に對する指導といふが如き謂はば批評家の有する實踐性が、過去に向つてよりも寧ろ未來に向つて傾くものなることは、もはや詳述を要しないであらう。

翻つて藝術史學の場合は如何であらうか。藝術史學とは、言ふまでもなく、藝術の歴史的認識であり、従つて一定の歴史的關聯の上に立つ藝術的世界の、歴史に即せる、認識であるから、必然的に、藝術史學にとつて批評は缺くべからざる器官オカルゴであると言はねばならない。逆に、批評は、最も狹義に解されたる時においてさへ、即ち古い過去にはなくして現在に新しく營まれたる藝術的世界の批評といふが如き場合においてさへ、それが全體的なる歴史的關聯を

内に意志する一つの藝術的世界を、その關聯の上に、特色づけるものたる限り、當然藝術史學の地盤の上に立つ外はない。従つて、批評のない藝術史學は結局無意義と言ふべく、また藝術史學を豫想しない批評は遂に空虚である。シェレゲルは、『批評的反省』は本來理論的命題に到達するための不斷の實験である、一つの藝術の中に存在するものは、批評的反省によつて始めて藝術史學の對象となり、更に又これを媒介として理論の爲めに加工されるのである、何故ならば、藝術史學及び理論は孰れも感性的世界における一定の外部的量をなす限りににおける藝術作品に關係するものではなくて、むしろ我々自身の中にのみ求めらるべきその精神に關係するものであるから』と述べてゐるが、聽くべき意見であらうと曰ふ(A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Deutsch. Literaturdenkmale, Bd. 17. S. 27)。また曰く、『この詩人がソフォクレスであるか否か、或はこの畫家がラファエロであるか否かといふことは、さして重要なことではない、寧ろ藝術史學にとつて本質的なものは彼の藝術作風である、彼の内面的な生や藝術家的な人格はその作品の中に横はり、そこでは彼の單なる現世的な生の外部的な條件は問題とはならない、勿論藝術史學と雖も、藝術家の環境内における生長や彼の生活の境遇や或は先立つものに對する彼の研究などを、明かにしようとはする、然しそれにも拘らず總てそれらの場合にも、藝術史學は彼の獨自行たる天才といふものを前提としなければならぬのである(S. 17 f.)』茲でシェレゲルが『我々自身の中にのみ求めらるべき作品の精神』と呼んでゐるものは、畢竟現在によつて媒介された過去の作品であり、我々の解釋によつて蘇生せる過去の作品である、換言すれば、我々がその中において生きてゐる藝術的世界に媒介された過去の或る藝術的世界に外ならない。これが即ち藝術史學にとつて最も本質的と考へられたる所謂『藝術作風』である。かくの如き機構の上において一つの

藝術的世界の意味規定をなすこと、これが批評の原本的な機能であり、それは又藝術史學の必然的な豫想であり實驗である。従つて、シュレエゲル風に考へても、既に前に述べた如く、批評においては批評するものと批評されるものとの間に藝術觀或は藝術的世界の分裂が存し、かかる分裂の相互媒介的な函數的關係に基いて種々なる共感が述べられることが原則的である。例へば、ギンケルマン或はシュレエゲルにおける中世藝術のやうに、たとひ前者にありては拒否の形においてであり、後者にありては同意の形においてではあるにせよ、兎に角かかる分裂を通して中世藝術に對する相異なる共感が述べられてゐるのである。故に右の如き函數的關係に基いて、同一の作家・同一の時代に關する藝術の批評にも、種々なる變遷があり歴史なる發展がある筈である。即ち批評はそれ自體歴史の制約を蒙り、獨自の歴史を有するのである。假に批評の歴史を便宜上二種類に區別し、同一の藝術が後世の種々なる批評に照らされた場合に成立する批評の歴史、及び、夫々の時代の批評が夫々自己の時代の藝術を語る場合に成立する批評の歴史、の二つとしても、孰れの場合においてもそれらの歴史性の起源は略々同様に論ずることができる。何故ならば、前の場合は直ちに明白であらうが、後の場合にも、その批評の歴史性は、單に批評される對象が夫々の時代のものであり歴史的であることのみに基づくのではなくて、寧ろ批評するものの藝術觀に負ふ所も大であると言はねばならない。尤もこの場合には批評するものと批評されるものとの間には、時代的な藝術觀といふ意味においては一つの共通性がある筈ではあらうが、然し、相異なるジャンルとして、或は相異なる社會又は個人として、それらの間には當然藝術觀の乖離を考へざるを得ないのである。

要するに批評が獨自の歴史を有することは否認することができない。批評は、何等かのロゴスの形態を採るものと

して、また藝術的現實の評 價に係はるものとして、當然何等かの規準を豫想しなければならぬであらうが、然しかかる規準と雖も藝術的世界の歴史性から獨立であることはできない。寧ろそれは *Doktrin* ならざる *Kritik* の、然かも藝術の領域における、運命とも言ふべきことである。むしろ藝術に關する限り批評の規準が藝術的に歴史的であるといふことによつて、却つてその規準は真正の藝術批評の規準としての具體性を確保し、又そのことによつて批評の歴史性が保證せられるのである。このことは藝術の歴史といふ疑ふべからざる事實に徴しても自ら明かなことであらう。何故ならば、一つの特殊なる藝術作品の成立は、それに先立ち若しくは平行する諸々の作品に對する一つの批評、であるとも考へることができる、兩者の原理としての夫々の藝術觀の間に、若し同意の關係が存すれば一つの流派的關係としての類縁性が成立するであらうし、若し拒否の關係が存すれば全く相異なる二つの作風として相對立するであらう。批評においても事情は同じである。批評家が屢々或は古典主義者として或は浪漫主義者として或は他の諸々の藝術觀の主張者として現れてゐるのはこれに據るのである。藝術の歴史と批評の歴史とは、謂はば一は作ることの歴史であり他は見ることの歴史であつて、夫々その面を異にするけれども、その歴史性の由來は、孰れの場合においても、藝術的世界の歴史性といふ同一の事態に基くと言ふべきであらう。

批評がかくの如き歴史的制約の下にあるとすれば、是を必然的なる器官とする藝術史學、或は更に是を地盤とする美學も亦當然その制約を免れることはできない。ノオルも認めるやうに、『藝術現象が自己の作風を世界觀の様式から得るとすれば、この現象を方式化する理論についても同様のことが妥當する。そのことによつて普遍妥當なる美學が不可能となるといふのではないけれども、かかる制約性の危險を人は常に意識しなければならぬのである(Noel:..



Die ästhetische Wirklichkeit S. 23.)』即ち、藝術史學や美學は、明かに一つの學として、飽くまでも學としての普遍的妥當性を獲得し主張しなければならないであらうが、然しそれらが藝術に忠實たらんとする限り、その本性上藝術觀の歴史的制約を避けることはできない。勿論そのことによつて、それらの學が學としての存立を脅かされるのではなくて、却つて藝術の學としての獨自なる學問性と普遍性とが保證せられるのである。従つて藝術史學若しくは美學の歴史的發展の推進方は、新しい史料の發見や方法論の發達、或は論理的展開の必然性などに負ふ所も多いではあらうけれども、最も根抵的には、藝術史や批評史の場合と同じく、藝術觀の變遷・藝術的世界的發展に基くのである。或はルネサンスに入つて希臘の藝術が再び論じられ、或は十八世紀になつて崇高性が美學的反省の正面に採り上げられ、或は十九世紀に至つて中世藝術が藝術史學的考察の對象として浮び上つて來たことなども、かかる事情を物語るものではなからうか。

『藝術史といふものは、再びとり戻すことのできない消え去つた黃金時代への悲歌エレジーであつてはならない(Schlegel; op. cit. S. 19.)』といふ言葉は色々な意味において大いに味ふべき言葉だと思ふ。藝術の歴史が流れて假令一つの黃金時代を送り次の貧困時代を迎へようとも、その故に一切が永久に地に墜ち去つたのではない。貧しい現在に對つて過去の隆盛を語り、それによつて豊富なる示唆と決意とを與へて未來を資することもできる筈である。一つの藝術が生れ榮えそして朽ちたと言つても、歴史の大局から觀れば僅かに少年期或は青年期の生を閉ぢたに過ぎない、更に新しい批評によつて再び蘇生し、地上に壯年期の實りを齎すこともできる筈である。この故に藝術の歴史は永遠に生きてゐると言へよう。然し、永遠に生きるためにはそれは刻々に死なねばならない、むしろ刻々に死ぬることによつて刻々に生

きねばならない。刻々に藝術を殺すもの、従つてまた刻々に藝術を生かすもの、それが批評と呼ばれるものに外ならない。實に藝術とは新しき創造を續けて熄まぬものではあらう、そして刻々に營まれ行く新生兒は批評の手によつて刻々と歴史の中に織りなされて行くのではあらう。然しそればかりではない、批評は新しき藝術を歴史の面に受けとめ、それによつて却つて明日への展望をも拓くのである。更にまた、既にものふりたる織物をときほぐし再び新しき織物を作りなすことも、批評の業と言ふことができよう。故に批評は、或は藝術史學は、單に消え去つた過去への悲歌ではない、それは地上に神の福音を迎へわれもまた神に近づかんとする讚美歌とでも言ふべきものであらう。

## 五

前節において私は批評の機能を、ノエマ的及びノエシス的なる兩側面から、多少明かになし得たやうに思ふ。そして批評が藝術的世界の歴史性に參劃すること、また批評自體が、藝術の場合と同じく、歴史的なる藝術的世界を地盤としてその上に立つものであること、を見極めることができた。そのことによつて批評の歴史性が成り立ち、批評の未來性或は創造性が可能となることを見て來た。すべてかういふ事實が諒解される限り、「批評すること」が成立するために、根柢において何等かの意味における藝術的世界の分裂・藝術觀の乖離が豫想されねばならないことも、既に考へた如くである。故に古來、東西の藝術家の手記の中に、彼等が自己の藝術に關する批評的な言説を書き遺してゐるのを我々は屢々見出すけれども、この場合には藝術觀の乖離といふやうなものが考へられる筈もなく、従つて嚴密に言へば、それらは單に告コンフェツション白に過ぎないものであつて、批評と呼ぶことはできない。私は前にソクラテスやプラトンの藝術論を吟味して、それが如何なる藝術的世界の上に理解さるべきものであるか、また、夫々の時代の藝術的世

界の上において當時の美術に對して如何なる態度を執ることによつて如何なる方向の藝術論を樹立することができたか、といふことを述べておいた。即ち、彼等の美學は、謂はば時代の藝術的世界が自己を語る言葉として、當時の美術から獨立なものではなかつたけれども、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學といふ二つの細部的な藝術的世界となつて實現し、藝術的世界のかくの如き分裂によつて必然的に成立すべき批評的態度の媒介によつて、彼等の美學は自己の方向を決定することができ、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たのである。即ち藝術的世界自体が自己を分かち自己を反省することによつて成立するものが藝術の批評に外ならない。ところが、前にも注意したやうに、彼等の時代に略々該當すると思はれる頃の美術は、それ自身の中に夫々一つの分裂とも稱すべきものを含んでゐた。例へば、ソクラテスの場合においては人體寫實と性格描寫との分裂、プラトンの場合においては *theopoiios* と *anthropoiios* との分裂。即ち夫々の時代の藝術的世界は、美術の面において、夫々一つのクリシスを内に含んでゐたと言ふべく、右に當時の美術及び彼等の美學となつて實現することとしての藝術的世界の分裂と呼んだものは、實は、かくの如き美術の面における藝術的世界の分裂即ち藝術の歴史におけるクリシスとも言ふべきものと同一のもの、或は少なくともその反面に外ならないのである。故に、當時の美術及び彼等の美術論としての當時の藝術的世界の分裂、従つて當時の美術の藝術觀と彼等の藝術觀との乖離、によつて一つの批評的態度が成立したやうに、當時の美術としての藝術的世界自体の中に介在せるクリシスは、それ自身批評の可能性を支へる地盤を形作つてゐるのである。一步を進めて言へば、かくの如き藝術史のクリシスの自覺が、彼等の藝術論の成立であり、彼等の批評的態度の成立を意味するのである。彼等の藝術論が

夫々の歴史的なる藝術的世界の地盤に立つと言はれ、(彼等自身が意識したとしない)とに拘らず)彼等の藝術論の中に當時の美術に對する批評的傾向が潜めることが指摘されるのも、そこに理由を持つのである。

要するに、端的に言へば、藝術的世界の分裂、藝術の歴史におけるクリシス、の自覺が批評の成立であると言ふことができる。従つてシュレエゲルが、近世的なる趣味と古代的なる趣味との對立の確認が藝術史學にとつて最も本質的なる事柄であつて、希臘人が自己の藝術史學を持たなかつたのは、比較すべき他の民族の藝術を知らなかつたからである(D. P. 150)と考へたのも敢て故なきことではない。然し果して希臘には藝術史學が無かつたか否かに就いては尙詳しく検討する必要がある。また一説によれば、藝術批評は古代にも中世にも存在しない、それは近世に至つて始めて發生した、殊に美術の批評はルネサンスといふよりも寧ろ更に近い時代の產物であるとも言はれてゐるが、果して事實その通りであらうか。この説の支持者によれば、希臘にも美學はあり又美術史學はあつた、然し嚴密な意味における藝術批評即ち玄人がではなくて素人が、そして過去の藝術をではなくて現代の藝術を、語るといふ意味における藝術批評は希臘には無かつた、それは主として藝術が人間の精神的勞作としてあまり高くは評價されず、また藝術家がその時代の人々の十分なる尊敬を受けるに至らなかつたことなどに基くのであると言はれてゐる。それが中世を通り近世を迎へて、藝術の文化的意義も藝術家の社會的地位も急激に向上し、始めて藝術批評發生の機運に到達したと言ふのである。けれども仔細に考ふれば、玄人が語ると言つても種々なる語り方がある筈であり、また過去の藝術を語ると言つても、單に過去のために過去を語るといふだけではなしに、現代に語る・若しくは現代を語るといふ意味において過去の藝術が語られる場合もある筈である。(例へば人はドラクロワの日記の中に優れた藝術批評を

見出し、又現代を語ることに極めて乏しかったゼンケルマンを偉大なる藝術批評家と呼ぶことに何の躊躇をも感じないであらう。)また藝術の文化的意義とか藝術家の社會的地位などの向上の如きも、一つの文化的社會的現象としての藝術批評が成立するためには、勿論缺くべからざる要因ではあらうが、然しかかる契機の外に、藝術自體が批評を要求するといふ、藝術独自の立場において一層根源的なる原因が考へられねばならないのではなからうか。ソクラテスやプラトンの美術論が藝術的クリシスを反映して當時の美術に對する批評的態度を含んでゐたことは既に見て來た如くである。殊にソクラテスにおいては、對話の相手がバラシオス及びクレイトン(或はポリュクレイトス)といふ實在の美術家であつただけに、その批評的精神は一層顯著であるとも考へられる。けれどもそれらの場合には、結局或る作品とか或る作家とか、總て一定の限定を有せる藝術的世界が直接に論究の對象となつたのではなく、寧ろ美術一般の機能が論議されたのであるから、彼等の藝術論が純粹なる藝術批評と呼ばれるに値するか否かは頗る疑問である。然し假に百歩を譲つてそれらから藝術批評の名を奪ふことを承認しても、一般に希臘には藝術批評或は美術史學が存在しなかつたといふ説には直ちに賛同することはできない。蓋し、右に考察したやうに、若し藝術的世界のクリシスの自覺が藝術批評を可能ならしめるものとすれば、希臘においても、その或る時期において、藝術のクリシスとそれを自覺するに足る趣味(或は批評的悟性)との二つの契機が相俟てば、當然藝術批評と稱すべきものが成立しなければならぬ筈であらう。

註、「批評」といふ言葉が *krino* を語原としてゐることは周知のことである。*krino* は元來・分ける・區別する・選る、輒じて、

判決する・判斷する、などの意味に用ひられてゐた。後にも觸れるやうに、例へば *Aristoteles: Poetica*, 1338 a. には、『藝

術家の作品をよりよく *krino* することのできるために云云、』と記されてゐるが、更に早い時代にこの言葉が藝術作品を評價  
 或は批評するといふ意味に使用した實例があるかどうかを私は知らない。又、Paulys Real-Encyclopädie der classischen  
 Altertumswissenschaft. Bd. XI. S. 1011 f.によれば、文獻學的な學問に關する専門家を意味する古代の三つの言葉、即ち  
*kritikos*, *grammatikos*, *philologos* の中で、最も早く術語となつたものは恐らく *kritikos* であつて、それは既に、誤つてプラ  
 トンの著に歸せられてゐた "Axiochos" 篇の中に、言語と文書(特に詩人の)に關する批評家・言語學者といふ意味で用ひら  
 れてゐるといふことである。然しこれとても精々紀元前四世紀末を廻り得ない文獻である。

さて紀元前五世紀及び四世紀の希臘美術は、作風的に區別さるべきものとして連續しながら、即ち發展といふ關係  
 によつて接續しながら、希臘美術の頂點を形作るものであつた。それらは普通に希臘美術の本質と考へられてゐるも  
 のを殆ど遺憾なく表現し盡してゐるのである。けれども屢々人は概括的に希臘の美術を論じる時に、これをゲルフリ  
 ンのな意味における古典的(*klassisch*)なる性格をもつて特色づけるのであるが、然し希臘にも所謂バロック的な美術  
 が全然無かつたわけではない。大體三世紀頃以後の美術、即ち一般にヘレニズム時代の美術と呼ばれてゐるものの中  
 に、希臘的なバロック性が指摘され得るのではないかと考へられる。勿論それは年代的に言つても四世紀の延長であ  
 るから、四世紀の(所謂『美なる作風』の)美術が、例へばブラクシテレスの柔い感能とかスコバスの激しい感情とかのや  
 うに、謂はばバトス的な表現を特色としてゐたことによつて、既にバロック的なもの光驅をなしてゐることは當然  
 であると言へるが、かくの如き傾向は、美術本來の必然的な進展に促され、又社會狀勢や日常生活の様式などに刺激  
 されて、益々熾烈となつて行く外はなかつた。尤も、未だ基督教的精神によつて媒介されない希臘であるから、希臘の  
 バロックと言つても、近世のバロックにおける例へばレムブランドのやうに、冥想的に深くそして神祕的に暗い謂はば

闇のバロック性とでも言ふべきものを持たないことは無論であるが、然し、齊しく明朗なる希臘的藝術精神に連りながらも、表現の動性や感覺性において或は所謂「繪畫性」や「開放性」などにおいて、そのバロック性の可成り濃厚なるものあるを見逃すことはできない。古い繪畫が「線畫的」であるに對して新しい繪畫が「繪畫的」であることは、古代の學者達も既に認める所であつて、例へばハリカルナソスのディオニシオスは、『古い繪畫では色彩の立て方が單調であつてあまり調子の變化を示さない、然し線は極めて完全でありそれによつて初期の繪は獨特の優雅さを得てゐる。このやうな素描の純粹さは次第に失はれて行き、やがては煩はしい小技巧や複雑な明暗や多様な色彩がそれに代るに至つた。後世の畫家の作品に見られる一種の力は主としてこれによるのである。』と言ひ(Dionysios von Halikarnassos: *De antiquis oratoribus*, I. De Isaco, 4.—vgl. L. Venturi: *History of Art Criticism*. Engl. Trans. by Mariot, p. 60.)、*ヴィトゥルヴィウス*も、『古い時代には人々はただ驚くべき勤勉をもつて練熟なる腕の研えを發揮しようとしたが、今日では専ら色彩の魅惑的な外觀によつてそれを努めんとするやうになつた。』と述べてゐる(Vitruvius: *De architectura*, VII, v, 7)。またバラシオスの卓越せる素描にかのやうな敬意を拂つたプリニウスも、後代になつて色彩は著しく豊富となつたが畫格は却つて落ちたことを指摘してゐる(Plinius: XXXV, 50)。

繪畫に就いては右の如き對比を明確にするに足るべき資料が今日殆ど遺されてをらず、(ボムベイその他から發掘された壁畫類を古い陶器畫或は浮彫類に比較して辛うじてその傾向を窺ひ知る程度に過ぎない)、我々は唯古い文獻の語る所を黙つて聽く外はないのであるが、彫刻に就いては僅かながら遺された作品によつて多少その事情を明かにすることが出来る。元來アレクサンドロス大王以後の希臘美術の中心は、むしろ希臘本土を離れて、その周邊地方、例へ

ば多島海の島嶼・小亞細亞沿岸地方・埃及のアレクサンドリアなどに移つてゐるから、いさほひ夫々の土地に個有な作風と混つて地方色の可成り著しいものあるを免れない。けれどもそれらの殆ど總てに共通なる事實は、それらが古いイオニア的な作風に連るものではなくて寧ろ矢張りアッティカの傳統の上に立ち、従つて四世紀的なる美術に續いて希臘美術の正統を繼ぐものであること（然からざればその發展におけるバロック性を指摘すること自體が無意義である）、そして、かかる傳統の上に夫々のバロック的精神を表現してゐることである。ブラクシテレスは『美なる作風』の代表者であつた、正にディオドロスも註釋を加へた如く、『高い作風』のものに較べてその「バトス性」は相當濃厚である。然しヘレニズムのものに比すれば疑ひもなく遙かに「エートス的」である。彼の刻んだ「アフロディテ像」は古來最も有名な希臘彫刻の一であるが、このブラクシテレス型のアフロディテは、ヘレニズムの時代に入つて益々民衆の嗜好に投じ、各地で盛に製作されたことが察せられる、所謂「メデイツイのアフロディテ」や「カピトルのアフロディテ」などもその例に屬するものであらう。これらをブラクシテレスの「クニドスのアフロディテ」（「ヴチカンにそれを模した」と覺しき大理石像が藏されてゐる、勿論甚だ不完全な模像であるから、更にオリュムピア發掘の彼の作品「ヘルメス像」を参照してその作風を偲ぶ外はない）に比較すれば、後者に見出される品位が前者においては著しく稀薄となつてゐることが目につき、恰も天上のアフロディテから地上のアフロディテに移つたかの如き感を否むことができない。品位は必ずしも優美グレースに對立するものではなく、両者が渾然と融合せる實例も屢々あり得るのであるが、これら二種類の作品においても、齊しく優美を地盤としながら、品位の點において争ふべからざる差別が存するのである。（ギンケルマンの如き人も優美に二種類或は三種類の區別を設け、然かもそれらの間に段階的エタペな順序を想定しなければ



ばならなかつた。Bd. V. S. 255 ff., Bd. VII. S. 106 ff. 従つて優美が品位を失ふことは希臘美術としては一つの推移であるが、然し同時にそれは一つの墮落を意味するものと考へられてゐる。(即ちカピトオルやメデイツイの「アフロディテ」は女神といふよりも寧ろ單に美しい人間であり、謂はばジャンルのな取扱ひさへ認められるのである。このやうな傾向は、更に例へば「エロースとプシケ」(カピトオル)・「ナイル群像」(ヴチカン)・「醉へる老人」(ミュンヘン)などを見れば一層明白である。勿論それは主題の性質にも由來することではあらう、然し主題の選擇・その處理も作風の重要な因子たることは言ふまでもない。技法の拙劣は問はないとしても、その平俗な寫實主義やいかにも柔軟な構圖や線の流れが小技巧的な卑小なそして *ästhetisch* とでも言ふべき味を傳へ、魂の大きとか深さとかよりも寧ろ感能の肉感的な甘美さが追究されてゐる。即ち親しみ易いが然し日常的な人間味、ひねり細工の人の如き通俗味、一口に言つてジャンルの強いことが目立つてゐる。ジャンルの彫刻はそれ以前にも例へばテラコッタの小品などに屢々見受ける所であるが、然しこれらでさへもヘレニズムの彫刻のジャンル性ととの間には明瞭なる作風上の相異を示してゐるのである。また方々に藏せられる「踊るシレヌス」の如き、直ちにルッベンスが畫いた同様の主題のものが想ひ出されて、その感覺的ジャンルの表現は更に顯著である。右の如き方向は、簡單に言へば、畢竟話的なるものから牧歌的なるものへの推移であつて(ボムベイその他から發掘された壁畫類の中には古い神話の場面をヘレニズム人のロココ的な趣味に合はして改變し描寫してゐるものも見出される)、それは希臘本來の藝術精神から言へば、正に一つのバロック化と稱すべきものぢやないか。(vgl. Biese; Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen. S. 128 ff.)

希臘の末期近い頃の美術に現れたバロック精神を最も端的に表明するものはベルガモンの一群の彫刻である。右に見て來た作品が孰れも陽氣な世界であるに對して、これはまたあまりにも陰慘な世界である。試みにその大祭壇のフリース(伯林)に施された浮彫を見よ。巨人達ギガンテスが天上の神々に挑戦して却つて滅されるといふのがこの浮彫の主題である。即ち主題が古い希臘神話の中から選ばれてゐることは明白であつて、また、アクロポリスのアテナ・ニケの神殿のフリースを一例とするやうに、争鬪の光景を浮彫に描寫することも古來決して稀ではない。けれどもベルガモンの浮彫には古い希臘人が嘗て見たことのない世界が開かれてゐる。そこでは珍しくも神々自身が闘ふ者として登場せしめられ、然かも超人的な力と力とのおちついた組み合わせといふよりも、寧ろ芝居がかつた神經質な嚙みあひが描かれてゐる。巨大といふよりも寧ろもの凄く、力強いといふよりも寧ろ騒々しい。單に力とか自然らしさとか激情とかいふもののみではなくて、寧ろ人間の凄慘な亂闘であり、人間のすさまじい阿鼻叫喚である。アテナ・ニケの神殿やバルテノンなどに比すれば激しさにおいては遙かに徹底してゐる代りに、明かに神々はその品位と大いさを失つてゐる。構圖や手法について見ても、これらの浮彫に見られるやうな大手法な理想主義的な寫實といふよりも寧ろ末梢的な卑近な物語が過ぎてゐるやうに思はれる。神々の着物の褶や翼なども優美な曲線のリズムを樂しむためではなくて、むしろ徒らに仰々しい道具立といふに相應しい。浮彫としては珍しく事件を與行の方向へも展開して、傳統的な「平面性」を克服せんとする努力が認められるけれども、人物のモデリングに「明晰性」を缺き、像と像との關聯が甚だ放埒である。一般に、この浮彫の作風を「繪畫的」と稱するならば、古典的作品の「彫刻的」なる作風に對して正に對蹠的な位置にあるものと言ふべく、従つて、シュレニゲルも指摘した如く、近世の「繪畫的」なる藝術觀に對して「彫刻

的」なる古代を考へるとすれば、この一列の浮彫には謂はば近世的なるもの或は寧ろ中世的なるものへの萌芽をさへ胚胎せるを見逃してはならない。要するに、バルテノン的な作品に對すると同一の規準を以てこのベルガモンの浮彫を律すべからざること、何人も否み得ざる所であらう。兩種の作品が語る言葉の相異は全く種的なものである。

右の如き構想は言ふまでもなく獨り浮彫彫刻に限られたわけではない。古くからベルガモン派の代表作とされて來た「妻を刺して自殺するガラテアの戰士の像」(羅馬)なども全く同様の藝術性を傳へるものである。四世紀の例へば「ニオベ群像」などと比較すれば直ちに明白なやうに、ここでも窮屈な日常的なる寫實を通して、深く靜かな精神的な苦惱よりも寧ろ現實の人間の肉體的な苦痛が語られ、バトスが一層表面化し刺激的となつてゐる代りに、古典的な優美さと精神的な大いさとはまるで失はれてゐる。そして主題に對する作家の愛ではなくて寧ろ憎しみさへもが著しく現れてゐるやうに思へる。かかる態度は所謂ベルガモン派のもののみには限らない、例へばロドス出身の作家達の合作に成る「ラオコオン群像」の如きものにも、全く同様の態度が認められるのである。有名なるこの像に就いてはもはや茲に詳述するを要しないであらう。唯この像と同一のモチーフや構圖が、ベルガモン大祭壇の浮彫の一部、即ちアテナの向つて左側に、アルキユオネオスと言はれる巨人の像にも用ひられてゐることを指摘するに止めよう。

以上の如く瞥見して來た一連の作品から明かなことは、五世紀のエイトスのな作風から四世紀のバトスのな作風に向ふ方向が、ヘレニズムの時代に入つて、一層強められ誇張され、先立つ時代に嚴守されてゐた藝術的節度を破つて、遂に行きつくべき所へ、或は行きつき得られる限りの所へ、行きついたといふことである。若しここで再び最初に掲げたソクラテスの美術論を想起するならば、我々は當然希臘美術の變遷を一つの歴史的に必然的なる發展として理

解することができるであらう。然し其處まで到達すると、ヘレニズムの藝術的世界は自己が地盤としてゐる所からおのづから自己を區別しなければならぬ。換言すれば、ヘレニズムの藝術的世界は自己の中に、地盤からの遠き距離の意識、深きクリシスの意識、を感ぜずにはをれないのである。その時彼等は先人達の世界を改めて「古典」として見出す、茲にKlassikとBarockとの對立の成立すべき機縁が生れるのである。斷るまでもなく、例へばベンケルマンがかの「ラオコオン群像」の中に秀でたる希臘精神を見出した如く、ヘレニズムに至つて希臘の藝術精神が消滅し去つたと言ふのではない、ただ希臘の藝術的世界が自らを分かつべき時期、謂はば一つの危機を迎へたと言ふのである。ベルガモン祭壇の浮彫を一例とするやうに、彼等の世界はシュレエゲルのにもエルフリンのにも「繪畫的」である、浮彫においてさへ「深さ」への方向が追究され、丸彫においても、事件や動作を多く愛好することからいさほ構圖は「開かれ」また「統一される」やうになつた、表現された精神の浪漫的なることは言ふに及ばない、即ち一口に言つて、彼等の世界がバロック的なることは蔽ふべくもない。然かも古典的藝術の立場から觀れば對立するものの成立たることも明瞭である。尤も、一般にかかる對立を通して、バロックの新しい近代性を積極的には認し主張するか或は是を否認し排斥するかは、一義的には規定できない。然し多くの場合、藝術の歴史は、かかる對立を媒介として再び根源に歸還するのが常である。殊に古代末期において、自己に對立するものとして再び發見された「古典」は、模倣すべきもの・追隨すべきものとして發見されてゐることを、我々は最後に見出すであらう。

かくして希臘の美術は、ヘレニズムにおいて、一つの分裂を見出した、謂はば古典的なるものとバロック的なるものとの相對立する二つの細部を見出したのである。藝術的世界のかくの如きクリシスの意識、別の言葉で言へば、批

評性といふもの、の自覺が藝術批評に外ならないとすれば、我々はヘレニズムの時代に藝術批評の發生せるを目撃しても敢て異とするには足らないであらう。唯そのためにはかかる批評性を自覺するに足るべき敏感なる悟性或は批評的趣味の確立が豫め要求されることは勿論である。ここにおいて我々の考究は當然次へ移らねばならない。

## 六

私は前に古代には藝術批評が無かつたといふ意見が出てゐることを注意しておいた。けれども希臘美術の歴史自體が、理論的見地から考へても、批評の成立を要請するに至つた事情は、如上見て來た如くである。少なくともシュレエゲルが、「比較すべき藝術」或は「對立的なる藝術」を知らなかつたが故に希臘人は藝術史學を持つことができなかったと論じるに至つた理由は、既に解消したやうに思はれる。ところが事實の上から見ても、私見を以てすれば、現に古代の末期近くには藝術批評と稱すべきものが現れてゐるやうに考へられる。勿論地盤とせる藝術的世界の情勢が異なるやうに、藝術批評も近代のそれとは形を異にしてゐることは避けられないことであらう、然し今迄考察して來たやうな意味において、當然それもまた一つの藝術批評と稱するに足るものと考へられる。茲で古代における藝術批評、特に美術批評が成立して行く過程を簡単に素描しようと思ふ。

希臘における藝術批評の典型はアリストテレスの『詩論』であらう。藝術批評史の上に一つの時期を劃するといふ意味において、その位置は頗る顯著である。古代において公衆に論ぜられることの最も多かつた文藝に就いてさへ、是に先立つ批評の書は皆無だと言つてよいのではなからうか。エウリピデスやアイスキュロスを擲論したに止まるアリストファネスの喜劇『蛙』の如きものが、文藝批評と言はれないことは斷るまでもない。ところで、從來視野を主と

して美術に限り今後も美術に關する批評について見て行かうとする我々にとつては、茲で美術に就いては殆ど沈黙せるアリストテレスの『詩論』の細部にわたることは用なきことであらう。ただ當面の考察を進める上において示唆的と考へられる一般的な標徴について一言するに止めよう。といふのは、アリストテレスは藝術そのものの自律的な立場に立つて、ホメロス・アイスキュロス・ソフォクレス・エウリピデス更にアリストファネス等の作品を分析し整理することによつて、『詩論』冒頭に述べる如く、詩の類型・機能・要素及び優れた詩の標準などを明かにしようとするのであるが、其處で特に注意すべきことは、第一にそれらの詩人の作品がアリストテレスにとつては尊敬すべき古典としての意味を有すること、次にかかる古典の考察によつて詩の一般的な規準乃至構造を明かにし、そのことによつて却つてそれらの詩人の考察が法則的な批評といふ意味を帯びてゐること、更にかくの如き古典の研究とそれから導かれた詩の一般的な約束を掲げて、貧しい彼の現代に對して指導的役割を果さうとする傾向の強いこと、この三つが特に注意せらるべき事柄である。即ち五世紀的及び四世紀的な藝術的世界の分裂に直面して、先立つ時代の藝術的世界をそのものとして別出し、是を新しいそして少なくとも文藝的にはより貧しい現代において再び生くべき「古典」として發見すること、及びこの古典の中に何等かの原理性を見出し、それによつて逆に古典性を立證せんとすること、これが『詩論』の根本命題であり、また『詩論』をして最初の文藝批評の書たる位地を保證する所以でもある。蓋し、特定の藝術的世界の指摘と一般的な規準の適用とは、批評に要請された二つの基本的要素であつて、アリストテレスが所謂文藝批評の祖となることができ、また所謂 *Peinpathetik* 達の中から初期の批評家達を輩出するに至つた理由は、一にこゝに存するのである。然しかくの如き事實が營まれるためには、アリストテレスが藝術そのものの自律的な立場に立つ

たといふことは特に重要である。抑ミプラトンにおける如く、藝術を直接何等かの倫理的形而上學的關聯の制約の下に判定せんとする態度は、アリストテレスにおいては全く清算されてゐる。寧ろ、プラトンの藝術家追放の主張に對する辯護をアリストテレスに聽かんとする解釋も成立してゐる位に、藝術考察の觀點に關する限り兩者は殆ど對蹠的な位置にあると言へよう。丁度兩者の形而上學上の思想の相異に平行して、プラトンが抽象的な理念から出發して藝術的世界を構成せんとし、その際現實的に與へられてゐる藝術を見失つたに反し、アリストテレスは、寧ろ與へられたるものとしての現實的藝術から出發して、その實體的な内容を批判的に把握し理念を展開せしめんとした。従つて、アリストテレスにおいて藝術を律するものは、現實を超えた抽象的なイデアではなくて、むしろ具體的現實的な謂はば古典に外ならない。現實の藝術は、『眞實在から第三位にあるもの』として美のイデアから分離さるべき必要はなく、獨自の快カイトイシを齎すものとして(Aristoteles; Poetica, IV. 2) また獨自の普遍的眞實ポトカトルムツを描寫するものとして(IX. 3)、獨自の實在性を容認さるべきものであり、それ自體の中に形相的なものを含んでゐるものである。故にそこにおいては、藝術は精神界の他の領域に對して從屬的な・より低級なるものとしての關係にあるのではなくて、寧ろ相對立するものとして同等の妥當性を承認され、倫理的形而上學的價値の有無は問題とならない。このことは一般に生活に關して目的的であると考へられる建築が美術の世界から全く除外されるに至つた理由でもあり、また實踐的な合目的性が美的領域に對して何等の規準性をも許されなかつたことの理由でもある。また例のカタルシスの思想の如きも、何等かの倫理的教育的意味を有するものではなく、むしろ純粹なる美的享受における心理的作用に關する一つの主張と見るべく、プラトンが倫理性の觀點から排斥した悲劇を、アリストテレスは倫理性から絶縁せるカタル

754  
シスの概念に據つて、再び救ひ上けることができたのである。

以上は一般に藝術に對するアリストテレスの態度に就いて、極めて簡略な概観を述べたのであるが、約言すれば、藝術の自律的な考察はアリストテレスにおいて始めて始めてその地盤を見出したと言ふことができる。批評が藝術の世界を語るものとして、當然藝術的に自律的な地盤を豫想しなければならぬことは言を俟たない。アリストテレスが始めて藝術批評の道を拓いたと考へられ、また古代の、文藝批評家は勿論、藝術に關する識者達も、多く彼の思想によつて武装された人々の間から出てゐることも決して偶然ではないと思はれる。

要するにアリストテレスの『詩論』は文藝批評の歴史においては實に輝かしい存在を占めるものである。ところが繼つて美術批評の世界は如何であらうか。『詩論』には美術に論及せる箇所は極めて乏しく、又彼が『詩論』に匹敵するものを美術に就いて著はしたといふ傳説も傳へられてゐない。更に、現存の文獻的資料及び文獻上知り得られる史實に徴すれば、アリストテレス以前に美術批評の書が書かれたとは考へられない、寧ろ希臘では、批評の書のみならず一般に美術に關する書物自體が甚だ乏しかつたやうである。前述の如く、クセノフォンが傳へるソクラテス傳の一節やプラトンの二三の對話篇では、美術を話題とせる箇所が見出されるが、それらを美術批評と稱することは少々不適當であつた。又かのポリュクレイトスがその著『カノーン』の中で比例を論じ(前出)、畫家エウフラノール(Euphranor)が比例と色彩とに關する書物を書いたと傳へられ(Plinius: XXXV. 129)。<sup>1)</sup>また畫家ニキアス(Nikias)にも繪畫に關する著述があつたのではないかと思はれる節があるけれども(Overbeck: Nr. 1825)。<sup>2)</sup>それらは孰れも美術家が専門的な見地から他の美術家達に語つた技術上の教訓とも言ふべきものであつて、一般公衆を目標とするものでもなく、況んや



美術論とか美術批評とか稱し得るものではなかつたであらうことは容易に想像されるのである。

大體紀元前四世紀以前において、上述のもの以外に美術を論じた書物が存したことを我々は殆ど聽いてはゐない。むしろ美術は人々の理論的關心の埒外にあつたかの如き觀がある。或は、美術は教養ある人々の論ずるに値しないことであるとさへ考へられてゐたのかも知れない。一般に、我々は今日知られてゐる希臘の燦然たる文化と美術品とから推して、美術家が當時如何に民衆の尊敬を集め如何に高き社會的地位を占めてゐたことであらうと想像するけれども、事實は却つて正にその逆であつた、とブルックハルトは述べてゐる(Burckhardt: Die Griechen und ihre Künstler:—Vorträge, S. 202 ff.)。一體希臘では「美術」を意味する言葉は、*techné* “であるが、是は元來「技術」「工藝」或は「手工業」を意味し、「美術」に對しては特別の言葉がなく、美術は永らく手工業と同列に考へられてをり、美術としての自覺が判然と高まつて來るのは末期近い頃のことと屬する。而して美術が手工業に屬することの故に美術家は *bananos* (職人) と考へられ、手工業に對する希臘人の輕蔑はそのまま美術家達にも向けられてゐた。アリストテレスも『政治論』の中で、『有用な仕事と雖も人間をバナウソスに顛落せしめる如き仕事を青年に教育してはならない、自由市民の身心を徳の實踐に不適當ならしめる凡ゆる慣習や技術や知識は就れもバナウソス的な性格を帯びるものであるから、肉體を損ひ歪形する恐れある技術や、精神を束縛し賤しくする賃銀労働などは總てバナウソス的と呼ぶことができる……一般に靜閑は繁忙よりも遙かに貴いものである。』(Politica, 1337 b) と述べ、然かもバナウソスは奴隸的存在として市民權を許すべからざるものと考へてゐた(1278 a)。ブルックハルトによれば、「希臘人の生活の理想は完全な靜閑であり、奴隸制度の興隆に伴つて勞動の輕蔑が次第に深まつて行つた。體操や戰爭に關係するものは別と

しても、商工業や農業・海運などを含む總ての肉體的勞作、即ち *Branche* は、それが収入のための繁忙なる勞働であること、及び身心の高貴なる發達を阻害することの故に、一切輕蔑されてゐた。彫刻家達が現れ始める七世紀や六世紀においては、彼等が裝飾する聖所の崇拜に結びついて或る程度まで民衆の尊敬を受けてゐたかも知れないけれども、鍛冶の神ヘファイストスが『イリアス』の中で頗る冷遇されてゐることなども暗示的な實例ではなからうか。希臘人は精神と肉體との圓滿な發達、調和的な *Kalokagathie* を理想とし、特殊なるものよりも寧ろ調和のよい全體的なるものを目標として陶冶を計る民族であつたから、美術家や詩人なども、他の特定の専門的職業に従事するものと共に、一般に輕んじられてゐたやうに考へられる。要するにバナウソスの社會的地位が極めて低かつたことは推察するに難くない (vgl. Herodotos; II, 167)。また造形藝術家がかかるバナウソスの出身として、或はそれに屬するものとして、社會的に高く評價されなかつたことも大體想像することができる。如何に優秀なる作品を製作する彫刻家と雖も、彼が收入を得る目的のために鑿を揮ひ金屬を熔かして勞働する者である限り、矢張り社會的には不遇なる地位に甘んじなければならなかつたのであらう。畫家ポリュグノトスが單なるバナウソスではないと言はれ (Plutarchos; Kimon, 4) 國家の厚遇をかち獲たのは (Phinis; XXXV, 55) 一に彼がストア・ポイキレーの壁畫を無報酬で揮毫したからであつた。ソクラテスは畫家や彫刻家を武具師と同一の範疇に並べて語り、プラトンには畫家を大工と同列或はそれ以下に置いて論じた。哲學者や詩人には峻烈なる皮肉を浴びせたアリストファネスにおいても美術家は全く相手とはされず、又希臘人の文化と生活を克明に記録した歴史家ヘロドトスやツキユディデスの敘述の中にも、美術家には殆ど何等の獨自な考慮も拂はれてゐない、然かも彼等はフェイディアスやポリュクレイトスと同じ時代の人であり、その作品の目撃者でもあ

つた筈である。

右の如く美術家の社會的地位は極めて微々たるものであつた、然しそのことの故に直ちに彼等の作品もまた民衆の尊敬から除外されてゐたといふことにはならない。相繼ぐ大神殿の造營・善美を競へる巨像や記念碑などの寄進を見ても、美術作品の輕蔑といふやうなことは到底考へられない。クニドスの市民が莫大なる國債相殺を條件とされても、なほブラクシテレスの「アフロディテ」を他國へ護渡することを肯んじなかつたことも(Philus; XXXIV. 20)、「偉大なる作品に對する民衆の敬愛を物語るものであらう。むしろ希臘では、一般に美術家は輕蔑を受けるに反して美術作品は尊敬されるといふ奇異なる現象を呈してゐたやうに思はれる。例へば、フェイディアスの刻んだ雅典の守護神「アテナ・バルテノス」に對する國民の敬意は、單なる宗教的歸依にのみ基くのではなく、更に積極的に美的觀照における感嘆にも由來したであらうことは勿論であるが、然かもその作者フェイディアスは、アテナの楯にペリクレスの肖像の外に自己の肖像をも祕かに刻み込んだ僭越を咎められて讒訴に遭ひ、遂に獄中に毒死してゐる(Plutarchos; Pericles. 31. vol. Overbeck: Nr. 629)」。この傳説が假に事實だとすれば、假令フェイディアスの後援者ペリクレスを繞る政略的鬭争の影響なども當然考へ併さざるを得ないではあらうが、然し美術家をその作品から切り離して、作品に寄せられた名譽を必ずしも美術家に歸せないといふ社會的な通念を、茲に讀みとることが出来るやうに思ふ。このやうな風潮は、美術家の社會的地位が大いに向上するに至つた末期の頃、詳しく言へば羅馬時代にも、謂はば古代的な通念の一つとして時々餘燼を見せてゐる。例へば、セネカは、人は神像を敬ひその前に犠牲を捧げるけれども、その像を作つた彫刻家をあまり尊敬しな( Seneca, Epistula 88.)と述べ、又プルタルコスは、素質のよい青年はオリュムピアの「ゼウス」やア

ルゴスのクヘラクを見て驚嘆してもその故に直ちにフェイディアスやポリュクレイトスになりたいとは思はないであらう、又アナクレオンやフィレモンの詩を喜んで直ちにかかる詩人になりたいとは思はない、美術家や詩人も香料の製造者や染物師と同様の職人に過ぎず、恰も人々が如何によい香料や緋色を尊重しても、必ずしもその故に香料の製造者や染物師が尊敬に値することにはならないやうに、美術家の作品が如何に愛すべきものとして喜ばれても、必ずしも作者が賞讃に値するとは限らない(Putarchos; Perikles, 1.)と言つてゐる。是と全く類似の言葉はルキアノス(Lukianos; *Somnium*, 9)の中にも見出すことができるのであつて、以上の如き實例を擧げて考へると、希臘では美術家の評判はその作品の名聲の蔭にかくれ、作者としての美術家の地位はバナウソスの社會的地位と等しく、決して惠まれたものではなかつたことが容易に察せられる。彫像に作者の銘を刻むことが比較的少ないことも、また美術家の傳記的史料に乏しくて、(フェイディアスやリュシッポスに關するものは可成り豊富であるが、それは彼等と大政治家ペリクレス及びアレクサンドロス大王との特殊な關係に負ふ所が多いであらう)、作品の作者の決定や作家中心の美術史研究が頗る困難であることも、同じ事情に基くのであらう。

然しながら、希臘の凡ゆる時代を通じて終始美術家がバナウソスとして不當なる冷遇に甘んじてゐたと斷ずることは少しく早計に過ぎる、寧ろ美術家の社會的地位にもいくらかの消長があり、かかる消長を通じて次第に地位を高めるに至つたことを認めねばならない。フェイディアスのクオリュムピアのゼウスクに銘の存したことはパウサニアス(V. 10. 82)の傳へる所であり、それよりも遙かに古い六世紀初頭以前の作と覺しき婦人像斷片に銘を有するものも現在遺つてゐる(Collignon; *Geschichte d. griech. Plastik*, Bd. I, S. 129)。或る美術史家は作者銘を有する現存の

彫像の中、六世紀のもの二十二點、五世紀のもの三十六點、四世紀のもの四十五點、アレクサンドロス以後古代の終末に至る迄のもの二百九十一點を算へてゐる(Löwy; *Inschriften griechischen Bildhauer*, 1885)。勿論その後の發掘にかかるものも若干はあらうし、これらの中には或は後世の僞銘も混つてゐるかも知れない。兎に角遺品の總數から見ればかかる數字は決して多い方ではないであらうが、然しこれによつて、美術家がバナウソスに過ぎなかつた時代にも、作者が作品に自己を記すといふこと、即ち作家としての自己意識が既に現れてゐたことが窺はれる。六世紀の彫刻師テオドロスが、右手に鑿を持ち左手には精巧な *scarab* を持つ自分の肖像(青銅)を作つたが如き(Plinius; XXXIV, 83)或はかのバラシオスが自らアポロンの後裔と僭稱し贅澤者ヘプロデイアイトスと自稱して人々の注意を惹いたが如き(XXXV, 71)更にアレレスがアレクサンドロス大王の謂はば宮廷畫家として信望特に厚く放逸を默許されたが如き(XXXV, 85, 86)孰れも美術家の、作家としての自信の増大と社會的地位の向上を物語るものではなかつたか。ブルックハルトは前掲書において、美術家の中でも畫家は彫刻家に比して勢力も少なく従つて地位が比較的高かつたことを推測してゐるが、要するにツィルゼルも指摘する如く(Zissel; *Die Entstehung des Geniebegriffes*, S. 30 f.)、四世紀頃になつて次第に美術家の存在がバナウソスの段階から高まり、獨自の存在としてより高く評價され始めたこと、そしてこの傾向はヘレニズムの時代に入つて益々強められたことを我々は承認しなければならぬであらう。

然しこのことは獨り社會的評價の問題に關してのみでなく、更に一步を進めて美術が人間の教養の一つの要素として又學問と關聯すべきものとして、その奴隸的存在から自由的存在にまで飛躍せることを見逃してはならない。しかもそれは思想家の主張としてのみでなく美術家の自覺においても亦認められる所である。例へばプリニウスはかの

アペレスの師なる四世紀中葉の畫家パムフィロス (Pamphilos) に就いて大要次の如く傳へてゐる。「この畫家は凡ゆる種類の學問に精通せる最初の畫家で、特に算術と幾何學に詳しく、この二つの學問なしには美術は完全たり得ないと考へてゐた。最初はシキユオンにおいて後には希臘各地において、素描スケッチ或は繪畫ペインティングを自由市民の子弟に教授するに至つたことや、この藝術が自由教育への最初の段階として採用されるに至つたことは、全くこの畫家の感化に基くものである。繪畫は常に自由市民が行ひやがては貴族も是に参加したが、奴隸には絶えず禁止されてゐた位に人々の尊敬を受けてゐた。奴隸出身者に繪畫や彫刻の有名な作品が無いのはこの故である (XXXV. 76, 77)」。我々は茲に美術に對する希臘人の考へ方が如何に改善されたかをもはや註釋する必要はない。ただ同様の見解が當時の一指導的思想家によつて主張されてゐることを附け加へねばならない。アリストテレスは、前に述べた如く、一切のバナウソスのなるものを奴隸的として排し、バナウソスへの危険あるものを教育の課目から斥けた人であるが、然し彼は四種類の學藝を、その實施の方法如何によつては非自由的となる恐れなきものとして、これを教育の對象として選定した。即ち讀み書きライティング・體グレイマー・音樂及び第四に素描ドローイングの四科目がこれである。即ち素描の教育は、『藝術家の作品を一層よく評價し得ることクリティークに役立つ』ことの故に、或は單にかくの如き外部的な『利用のためのみならず』、即ち『個人的な購入に際して失敗したり工藝品類の賣買に當つて騙されたりしないためにのみではなく、更に一般に形態的な美の觀照を倣敏ならしめること』のために、他の三科目の教育に並んで重視されてゐるのである (Aristoteles: Politica, 1337 b—1338 b)。換言すれば、素描は他の目的のための手段としてのみではなく、美的觀照の眼を養ふといふ自己目的のために、これを教育しなければならぬと言ふのである。かくして練磨された眼が美術作品に注がれる外もないことは斷るまでもない

であらう。

如上の考察から我々の知り得たことは、美術家に對する社會的評價及び美術の機能に對する學問的評價の二つの觀點から、美術家及び美術の位置が如何に高められたかといふことである。即ち美術家のバナウソスの地位は自由市民的地位に迄向上し、それと平行して、道德と眞智との敵であつた美術が教養の重要な要素として迎へられたのである。

そこでは、美術家とはもはや神像を刻み壁畫を畫くことによつて生活の資を稼ぐ單なる肉體勞働者即ちバナウソスではなくて、人間の教養或は人間の文化に参加すべき一つの部署を認められ、美術家は美術家としての自覺を見出し、心ある民衆の理解も亦かくの如きものとして彼等に向けられるに至つた。蓋し、プラトンが美術家を少なくとも理想國家から放逐してより、フィロストラトスが『繪畫論』の冒頭に、『繪畫を尊ばない者は眞理を害する者であり、詩人に與へられた知慧ソフィヤを害する者であり、又美術をロゴスに關與せしめる比例ソムニョリヤを讀へない者である(Philostatos; Imagines, 204r)』と宣言するまでには、實に數世紀を経過してゐる。その間右に見出したやうな消長を辿つて美術は本然の姿を回復するのであるが、少し強めて言へば、このフィロストラトスの主張はアリストテレス以後の識者の總意を代辯するものではなからうかと考へられる。繪畫が若し自由市民に相應しき教養の要素だとすれば、かかる要素を缺いては全き教養があり得よう筈がない。そして繪畫が、一般に美術が、教養の要素として採上げられる限り、それは民衆の(専門家ではなく)語るべきもの或は民衆の語り得るものでなければならぬ。換言すれば民衆の藝術的趣味或は批評的趣味が當然成立しなければならぬ筈である。更に一步を進めて、美術は美術批評若しくは美術史學といふ一つの獨自なる知識の對象として迎へられねばならぬ筈である。

希臘にも既に、例へばポリュクレイトスやエウフラノール等に、美術上の著書が存したことは前に述べた。又この外にも著書を持つたのではないかと想像されるやうな美術家の傳説も幾何か遺されてゐる。けれどもそれらは要するに専門家が専門的な立場に立つて制作の祕訣を述べたものに過ぎない。美術家がバナウソスに過ぎなかつた頃にも、自己の技術に關する限り専門家としての誇りは可成り著しいものがあつた。例へば、ポリュクレイトスが自己の獨創と訪問者達の意見とに従つて二軀の彫像を刻んで一般に公開したところ、前のものは好評を浴びたに反して後のものは非常な悪評を呼んだ、そこで彼は賞讃を受けてゐる彫刻は自分の作であり、非難されてゐる方は彼等の作であることを公衆に揚言したと言はれてゐる (Overbeck; Nr. 977)。又畫家ニコマッコスがゼウクシスの畫いたヘレナの繪の前に感嘆して立ち盡してゐるのを或る人が見て、何故そんなに感心してゐるのかと質問したに對して、もしあなたが私と同じ目を持つてゐたらそんな愚問は出さないと慨歎したといふ話 (Nr. 1673)、或はアベレスがアレクサンドロス大王の盲目批評をたしなめたといふ話 (Nr. 1836, Plineus; XXXV. 85) など、このやうな一群の傳説は孰れも素人に對する美術家の専門的な自信を物語るものである。ところが一體素人批評の如何なる點に専門家の非難が向けられてゐたのであらうか。このことを知るためにルキアノスが傳へる他の一つの逸話を聽くことにしよう。即ち彼によれば、ゼウクシスは畫道の奧義を極めて後は、英雄・神々・戰爭など普通の畫題を避け、むしろ専ら珍奇な構想を立てて力量を發揮しようとした人であるが、或る時ケンタウロスの一家族の繪 (ルキアノスはこの繪の詳細な批評を述べてゐる) を描いて是を一般に展觀したのに、豫想通り人々の賞讃を集めた、けれども、人々が單に主題の珍しさや構想の奇抜さにのみ目を奪はれて、技術や描寫の眞實についてはあまり顧みないことを知つたゼウクシスは、



憤りを感じ弟子をして撤回せしめて曰く、この人達は美術の素材的な部分のみを喜んで、美術の目標であり功績たる美そのものには殆ど留意しない、彼等は描寫の眞實よりも主題の奇抜さの方のみを遙かに重視してゐるのである、と。而してルキアノスによれば、線の精密さ・色の使ひこなし・筆さばき・陰影の處理・遠近法・比例・部分と全體との關係などは單なる素人では分析が困難である、熟練なる専門家にして始めてそれらの味得が可能である (Julianos; Zeuxis, 7, 5)。古代隨一の批評家と稱されるルキアノスがこのやうに語る所に我々は特別の興味を感じる。そこではゼウクシスの傳説にからんで専門家的判斷と非専門家的判斷との區別が明瞭になされてゐるのである。素人的判斷といふものが果して右の如きものならば、それがかのポリュクレイトスやニコマッコスの傳説を産むことは當然と言はねばならぬ。然し、ラクニドスのアフロディテリを見るために船に乗つて遙々全希臘の人々が海を渡つたと言はれる時に、彼等は唯所謂「主題の奇抜さ」にのみ心を打たれたのであらうか。四世紀頃以前においては美術は教養人の「論議」の對象とされる所が少なかつたことは我々も認める、その頃美術を正しく評價し得るものは唯専門家としての美術家のみであつたのかも知れない。けれども美術が自由市民の重要な教養に數へられ一般に普及するに至つて以來、美術の正しき理解もまた沉く民衆の上に及び、虚偽の美的判斷をなす素人ではなくて、正當なる美的判斷をなし得る素人、即ちルキアノスが専門家と稱した素人、換言すれば「批評家」の出現を當然期待してよからうと考へられる。

アリストテレスにおいても、評價の能力を専門家にのみ認めんとした美術家の要求とは逆に、一般の教養人にも批評の權能を許さうとする意圖が認められる。彼が素描教育の目的として、「藝術家の作品をよりよく評價し得る」能力の養成と、「形態的なる美の觀照を俊敏ならしめること」とを掲げたことは既に前に述べた。ところが最もよくかかる

評價をなし得る者は一體何人であるか、それは素描の専門家としての美術家のみであらうか、或は、素描教育を施された教養人にも亦この能力を許されるものであらうか。アリストテレスは醫師を例に擧げて次の如く語つてゐる。『醫師といふものを三種類に區別して、實際の病氣を治療する醫者と、醫學の全領域に通曉せる醫學者と、そして教養として醫術上の知識を有する識者との三者を考へることが出来る。このやうな識者といふものは一切の技術の世界にもあり得るものであつて、我々は教養人 *paideumenos* の判断が専門家 *eidotes* の判断よりも決して劣らないことを認めねばならぬ。……多くの事柄において専門家が唯一且最良の判断者であるとは限らない、専門的には一つの技術について何の知識を持たない者でも、その作品についてはよく判断することができる、例へば、建築については大工ばかりでなく、その家の主人もそれに就いてよりよく判断することができ、また舵機については船大工よりも舵手が、料理については調理人よりも客の方が、よりよく判断することができる』(Aristoteles; *Politica*. 1282 a.)。従つて當然美術作品に關しても、美術家よりも趣味家の方がよりよく評價し得るものと言はねばならない。獨り音楽においては、『自ら行ふことなくして優れた評價者たることは至難である。』然し『美なるものを正しく評價し享樂する』ためのみならば、専門家的な訓練を續ける必要は無い(1300)。かくてアリストテレスによれば、藝術作品の正しき評價は、知識に屬するものではなくて寧ろ教養に屬し、専門家のみのなし能ふ所ではなくして教養人も亦正當にこれを行ふことができる。教養として藝術を愛し是を正しく評價し得る所謂素人 *idios* とは、畢竟「批評家」の名を以て呼ばるべきものに外ならない。故にかのポリュクレイトスやエウフラノールが夫々美術の技法について論じても、彼等は要するに「専門家」に過ぎずして「批評家」ではない。むしろ文藝を文藝の立場から論じ、教養人としての關心と理解とをもつて諸

々の詩の味得に傾倒したアリストテレスの如き人こそ正しく「批評家」と稱するに値する人ではなからうか。

我々はかくして藝術の評価に關して、専門家としての藝術家の外に、「素人」と稱せられる公衆の權能が容認されるに至つたことを知つた。藝術をバナウソスの桎梏から解放して是に始めて自由民的教養の資格を與へたアリストテレスが、藝術の批評に關する識者の素人の意義を始めて認めた人であり、更にこの同じ人が文藝に關する最初の自律的な批評の書を自ら著はしたといふことは、我々の問題にとつても頗る暗示的である。この三つの事柄についてアリストテレスの位置は正に劃期的であり、それ以後において、美術家も美術批評も近代的なる意味におけるそれとしての體裁を次第に整へて行くのである。ドレスドナッがヘレニズムの時代に至つて藝術家的判断に並んで素人的判断ライヒツツケルが生じたことを指摘してゐるのは(Drescher: Die Kunskritik, S. 34)、我々も直ちに贊同することができよう。素人の美的判断が正常なる權利を許容されることは、一つの文化現象としての批評の成立のためには缺くことができない。

何故ならば、嘗て考へた如く、批評とは藝術の歴史的展開自體の中に根源的な地盤を有するものではあるが、然し、何等かの「現在」に媒介されることなしには、換言すれば、何等かの「美的觀照」に媒介されることなしには、「藝術批評」として實現することができない、そしてかかる「現在」とは、或はかかる「美的觀照」とは、別の言葉をもつて言へば、夫々の時代における公衆の眼に外ならないものである。蓋し、批評は、特殊なる學識と經驗とを有する特定の「個人」ホイデッスが、恣に思索し創作するものではなくて、ただ正確犀利な藝術的觀照に堪へ得べき(批評的)趣味を有する教養ペダゴギク人が、現在に與へられたるものの評價として、「公衆の名において」、營むものなのである。故にアリストテレス及びそれ以後ヘレニズム時代において、藝術に關する素人的判断が公然と擡頭して來たことは、それ自體藝術批評の發生を

意味するものと考へることができる。ヘレニズム文化の中心地アレクサンドリアに美術と圖書との総合的な最初の博物館が創設され、又少し遅れてベルガモンにも近代的な形を整へた最初の繪畫館が設立されたこと、或は、個人の蒐集や美術品の賣買や美術行脚などが頓に活潑となつたことも、藝術的教養の普及向上といふ觀點から見れば決して偶然ではなく、同時にこの時代に、美術に關する新しい文獻が續々出現してゐることも勿論當然の結果と言ふべきであらう。而して、新しい美術館が、神殿の一部に奉納品を飾つた嘗ての謂はば繪馬堂といふが如きもののやうに宗教的裝飾的意義に局限せられたものではなく、寧ろ懐古的な見地から一般公衆の古美術鑑賞と研究に資するため蒐集し陳列された如く、新しい文獻も、かの古い美術家達の著書のやうに専門家が専門家のために執筆した技術上の書物ではなくて、寧ろ公衆の美術教養を目標とせる美術史學的・批評的論著である。例へば四世紀の末頃にはテオフラストス門下の Duris が主要なる美術家の傳記を編纂し、また續いて Xenocrates や Antigonos や更に遅れて Pausanias 等は、孰れも美術家ではあつたけれども、夫々一般教養の立場に立つて美術史學上の著述を執筆してゐる。(以上の文獻はいづれも現在は遺つてゐないが、プリニウスの "Naturalis Historiae" 中の美術史に關する部分は、主として材料をそれらから供給されてゐる。猶これらについては、Jex-Blake; The Elder Pliny's Chapters on the History of Art. の序論として詳細なる研究が發表されてゐる。)また上來の考察に當つて私が屢々引用参照した古代の文學者達は、假令斷片的ではあるにせよ、一切の偏見から離れて美術史學的或は批評的見解を夫々の著書の中に陳述してゐる、そして彼等がヘレニズム又はそれを繼承する文化の指導者達であつたことは今更斷るまでもないであらう。

前節において我々は希臘の末期に於ける藝術批評成立の經過を概観し得たやうに思ふ。茲で今一度元に戻つて考察を結ぶことにしたい。私は曩にヘレニズムの美術が一つのクリシスを含んでゐることを指摘した。即ち希臘において美術批評の勃興した時期は、正に根源的な希臘的美術精神のクリシスに當つてゐるのである。換言すれば、希臘美術のクラシックがそのバロックへ變容する時、逆に言つて、希臘のバロックが是と對立するものとしてのクラシックに繼いで起り、バロックの美的教養パステイブがクラシックの解體としての自己のバロック性を自覺する時、始めて希臘の美術批評は誕生を遂げたのである。藝術的世界の分裂が、それ自體一つの批評性を意味するものとして、藝術批評の可能性を内に含むことは前に考へた通りである。然し、かかる可能性が開かれ、一つの文化的現象としての藝術批評が實現するためには、このやうな分裂が自覺されねばならない、即ちかかる分裂を自覺するに足るべき美的教養或は(批評的)趣味の成立が同時に準備されねばならない。ところで今や希臘人はかの如き藝術史的分裂に直面し、かの如き趣味を養成した、その故に彼等は始めて自己の藝術批評を持つことを得たのである。尤も、年代的にはそれよりも遙かに以前に、例へば埃及美術の内部において、或は東方美術と希臘美術との間において、更に古代希臘の内部においても、種々なる段階における分裂が見出される、けれども、それらの分裂を自覺し得べき美的教養を未だ持たない彼等が、藝術批評を營み得なかつたことは當然である。また、一つの藝術作品の製作はそれから區別さるべき他の作品との間に一つの分裂を孕むものと言へよう、然しその故に、たとひ藝術の創作が一般に一つの批評的契機を含むとは言へても、創作が批評そのものであるとは言へないことも、既に縷説せし所より自ら明かであらう。然るにヘレニズムの藝術的世界は自己の内なる分裂性を自覺することができた、この故にそれは藝術批評となつて現れることができたのである。

故に我々がヘレニズムの時代に美術批評の發生を目撃することは、西洋美術史上に、二つの相異なる藝術的世界の最初の意識された繼時的對立性を發見することを意味するのである。抑々五世紀的美術から四世紀的美術へ、四世紀的美術からヘレニズム的美術への展開が、如何に美術史的必然の線に沿へる發展たるかは嘗て見て來た事柄である。即ち、古典的希臘美術の爛熟が同時にヘレニズム的美術への出發に外ならないと言へる位に、兩者の關係は必然的であり連續的であつた。けれども、ヘレニズムの美術はかくの如き必然性に追はれてなり得た一つの希臘的藝術的世界ではあるが、然し到達すべき地點に到達することによつて、却つて出發點からの一つの距離、それとの對立性、を見出さずにはをれなかつた、換言すれば、希臘的藝術的世界は二つの相繼起し然かも相對立する細部としてそのクラシックとバロックとを見出さずにはをれなかつたのである。右に繼時的對立性と呼んだのはこの意味であり、一般にこの種の對立は、連續性を特色とするものとして、非連續性を特色とせる例へば希臘美術と中世美術の對立の如きものからは次元的に區別されねばならないものではあらうが(兩者の區別に就いては別の機會に譲る外はない、唯ここでは民族的同一性と相異性、時間的距離と空間的距離、從つて時間的作風ツァイトシュテイルと空間的作風ラウムシュテイルの概念を豫め暗示するに止める)、然し齊しく藝術史的基礎概念としての分極性を物語るものとして意味の重大なるは言を俟たない。藝術的世界の歴史の上におけるかくの如きクリシスの成立とそれの自覺によつて藝術批評が始めて實を結び得たことは、藝術の歴史的認識の問題に對しても多くの示唆を齎すものであらう。

最後に我々は今一つの事實を見逃してはならない。即ち、希臘末期において發生せる批評精神は上述の如きクリシスを體驗して現れたものであるが、然し希臘バロックの批評的趣味は、對立における自己のバロック性を積極的或は肯定

的に主張するよりも、寧ろクラシックの解體若しくは墮落として消極的に自覺するに止まつたといふことである。即ちそのクラシックは、積極的に主張さるべき新しいバロックの前には、拒否さるべき古い對立者として追はれるのではなくて、寧ろ追隨し模倣すべき古典として迎へられたのである。ヘレニズムにおける美術批評が保守的・懷古的傾向に強く、批評家達の關心が最初から歴史的な方向をとつてゐたことはこれに基くのであらう。アレクサンドリアやベルガモンに設立された美術館が歴史的興味によつて主として古い作品を蒐集したやうに、クセノクラテスにしてもアンティゴノスにしても、又ディオ・クリュストモスやクインティリアヌスにしても、美術に關する彼等の批評的關心はヘレニズム以前の時代に限られてゐる。精々四世紀後半の作家リュシッポスやアペレスあたりが限界をなして、それ以後の作家については殆ど格別の叙述が見出せない。アレクサンドリアでもベルガモンでも又ロドスでも、絢爛たるヘレニズム美術が満開を誇つてゐたであらう頃であり、或はその目覺しいモヌメントが未だ新鮮な光彩を傳へてゐたであらう頃であるにも拘らず、人々の注意は殆どそれらに向けられてはゐない。例へば、製作の當時衆目を驚かしたであらうカラオオン群像々については僅かにプリニウス(XXXVI, 37)に名を記録されるに止まり、かのベルガモンの大祭壇については作者の名さへ傳へられてゐない。ミロンもポリュクレイトスもリュシッポスも夫々別個の趣を示してゐるにも拘らず皆一様に完全であると述べて、個人的作風概念の本質に觸れたかの如きケケロも(De Oratore, Lib. III, 1), 新しい作品の中には新しいそして完全な作風を見出してはゐない。新しい繪畫の色彩主義を正しく指摘し得たプリニウスやヴァイトルヴィウスは(前出)、その故に却つて新しい繪畫を以て一つの墮落であると見做してゐる。パウサニアスの希臘旅行記においても尙古的趣味が壓倒的であり、又ルキアノスの如き批評家でさへ、プラクシテレスのクク

ニドスのアフロディテから髪と額と眼を探り、フェイディアスのカテナ・レムニアから顔や頬や鼻の輪廓を探り、カマゾーンから口や首を探つて、これらの折衷と綜合との中に理想的な製作態度を究めようとし (Lutians; Images, 6) 是に反して彼の現代の作品に就いては殆ど沈黙を守つてゐる。——以上の如く、ヘレニズム以後の諸文獻が當時の美術に對して殆ど完全に無頓着であるといふことが正しい洞察とすれば (現存の文獻に據る限りかく斷ぜざるを得ない)、それは彼等が新しき美術を見ることを欲しなかつた故であり、又新しきものよりも古きものをより高く評價した故であると同然推論し得るのではなからうか。彼等は美術史の必然性が産んだ新しきものを見ようとはしない、寧ろ古きものに對して只管なる追慕を寄せたのである。即ち、ヘレニズム以後の批評精神は、素々その時代における藝術的世界のクリシス、換言すればクラシックに對するバロックの自覺として始めて成立したものであるが、然しそれにも拘らず、かくしてヘレニズム的藝術的世界の中に誕生せる批評精神は、かかる分極を通じて、逆にこの母體に對して否定的な關係に立つことになつた。従つて我々は、批評が藝術的世界の何等かの展開として、詳しく言へば、高次の藝術的世界が自己の中に一つのクリシスを孕み、かかる分裂において更に低い次元の藝術的世界としての美術及び批評として自己を分かつことによつて、成立するものなるを認めると同時に、この批評が、その成立と同時に、かの美術に對して謂はばアンティノミイの關係に立たざるを得ないことを認知するのである。然しながら人はかくの如き批評と美術との間に介在するアンティノミイのみに目を奪はれてはならない、更に積極的に、批評がかかるアンティノミイを媒介として次の新しき藝術的世界に對する指導性を實踐することを確認しなければならぬ。私は前に藝術的世界の分裂によつて批評が成立し、更にかかる分裂を媒介として批評が未來を指導すると言つた。この分裂と



今述べた分裂とは別のことではない。蓋しもはや繰返すまでもなく、古典的美術とヘレニズム的美術との分裂は、別の言葉を用ひて言へば、少なくともその自覺的なる相においては、一つの批評性が成立すること、即ちヘレニズム的美術の世界がその美術と批評とに分裂することを意味するからである。従つて、古典的美術とヘレニズム的美術との間に存する所謂「趣味のアンティノミイ」は、畢竟美術と批評との間に醸成せるアンティノミイと同一の事態に歸せらるべきものとも言ふことができよう。要するにヘレニズムの批評精神は當時の美術に對してアンティノミイの關係に立つ、然し、このアンティノミイは單なる否定ではなくして、却つて未來の美術を指導しその方向を決定すると言ふのである。希臘末期及び羅馬時代の美術に見られる復古的精神は、實に、右の如き批評の復古的精神の指導に負ふのである。茲に一々作品を例擧する煩を避けて、唯ゲンケルマンが古代末期の美術を『模倣者の作風』をもつて特色づけたことを想起すれば十分であらう。元來羅馬人は希臘人とは別個の民族性を持ち別個の藝術的傳統を持つ。従つてそのヘレニズム的美術の中にも希臘人のそれとは多少異なる藝術性を示すことを否定できない。それにも拘らず、彼等の美術がヘレニズム的美術の中に總括し得るのは、單に彼等が希臘美術の模倣者であつたことのみに據るのではない、彼等が右に述べた如きヘレニズム的批評精神の指導圈内に在つたことをも十分に考慮しなければならぬ。嘗て掲げた一群の批評家の中には羅馬人の思想の指導者をも含んでゐることが端的にこの事實を證明する。然し、私は茲で誤解を防ぐために一つの註を附け加へたい。即ち、ヘレニズム時代に發生した批評精神は、當時の美術に對してアンティノミイの關係に立つことによつて、次の美術を指導したと言つても、それは必ずしもかの一群の批評家達が現實にかかる指導的役割を演じたといふことを意味するものではない。美術は自己が自己を創造するものである。新しい創

772

造を指導するものは、美術の創作自體に含まれる如き、即ち藝術的世界自體の内なる、批評的契機クリティシズムに認めらるべき未來性である。かかるクリシスを通じて未來性を自覺することが批評と呼ばれるものに外ならない故に、藝術的創作自體が未來を指導し歴史を創造すると考へることと、批評家が未來を指導し歴史を創造すると言ふこととは、結局同一の眞實を物語ることである。かかる規定を前提としてならば、かの一群の批評家達の指導的役割もまた承認することができらうであらう。

私は考臘美術を中心に批評の藝術史的意味を究めて可成り長い路を歩んだ。途中に二三の副産物も見出したけれども、要するに、藝術のクリシスクリティシスと批評クリティクと歴史との意味關聯は、理論的にも又歴史的にも、多少明かにすることができたやうに思はれる。(完)