

美的理念と藝術史的理念 (上)

井 島 勉

美の形而上學と藝術の學とが、體系的な調和を形作らずに、むしろ互に矛盾しあふといふ現象は、論理的には甚だ不可解な感を抱かせるけれども、美學史の上では、しばしば見出される事實であつた。たとひそれが多くの場合、理論的反省の不徹底に歸せられるよりもさきに、それらの美學思想の根柢に豫想せらるべき——そして同時に、現に何等かの形においてその時代の藝術史的動向を規制せる原理として見出さるべき——藝術觀の制約に基くと解することが、一層真相に近いのを常とするといへ、美の形而上學と藝術の理論とが相即しないことは決して稀有ではなかつた。例へばプラトンの場合なども一つの實例であつて、プラトンの美の形而上學は必ずしも彼の藝術哲學の基礎づけとはなつてをらない、むしろ

逆に、その獨自な美の形而上學の故に、藝術は却つて否定せられねばならない運命に陥つてゐる（これについては八・九號・拙稿『批評の』）。またプロティノスの場合にしても、美的直觀の機能といふやうなものが殆ど神祕的なまゝでに高揚されてゐるけれども、いはゆる形もなく色もなく大きさをも持たないものと規定されてゐる叡知ノウネシスの美の立場からは (Plotinos: *Enneaden*, I, 6, v)、現實の藝術作品が積極的に理解されるはずはない。手に筆を持つて畫く畫家よりも、筆を執らない畫家の方が、美的には一層優れてゐるといふやうなことになつて、色と形ともつて形作られる藝術の地位は、甚だ低いものとならざるを得ない。即ち嘗てプラトンにおいて否定せられたイデアへの直接なる道を、藝術家の美的直觀の中に再び容認することによつて、プロティノスは藝術制作の創造性を擁護し、藝術をプラトンの假象論的批難から救ふ

ことができなければ、それによつて藝術は却つて幽暗なる徹知的迷路の中に自己の行くべき道を見失ふ結果となつてゐる。これと同様の事情は、アウグスティヌスの場合にも指摘することができる。

このやうな現象は、ひとり古代や中世のみに限らず、近世に入つても、姿を變へ意味を變へて、しばしば見出されることであつて、例へば、カントの美論と藝術論とを如何に調節するかは、カント美學の理解の上における重大な問題であらうし、ヘゲルの美學における自然美と藝術美の對立についても、十分に検討せらるべき問題が存するであらう。又いはゆる藝術學者たちの主張は、その出發點において、不當に局限せられた美的なるもの學としての美學に對して、強く反撥してゐるし（*v. B. Uitz: Grundlegung d. allgemeinen Kunstwissenschaft, Bd. I.*）、特にブリンガアの批評を俟つまでもなく、例へばリップスの感情移入美學が抽象作用アブストラクツィオンを本體とする埃及美術に對しては十分に妥當し得ないといふやうな、美學と藝術史學との矛盾といふ形において現はれてゐる場合も取り得る（*Worringer: Abstraktion und Einfühlung*）。

以上はいづれも廣義における美學の世界において注目せられる現象であるが、これと類似の事情にある事柄を、實際の藝術制作の世界においても見出すことができるやうに思はれる。このことは、美學思想と藝術制作とが、共に藝術的世界の兩面として、齊しく藝術觀の規制から自由たり得ないといふ私自身の見解から見れば固より當然であるが（*前掲*）、逆に右のやうな事實がかかる見解に對する一つの論證を提供するとも考へられる。例へば普通に描寫グレンデル・シュレ・クンスト藝術と呼ばれてゐる美術の世界において、美と眞實の問題、詳しく言へば、現實の形態を超えた美しさと現實の形態を寫し出す描寫の正確さの問題は、或る場合には緊密に結びついた問題として、また或る場合には正に二律背反的な關係にある問題として、藝術家の重大な關心事となつてゐることが多かつた。これは、觀念的なるものとの關聯における美と、現象的自然との關聯における藝術との對立性、もしくは、理念的創造との關聯における藝術美と、感性的受容との關聯における自然美との對立性、に關する美學的論題に照應するものである。例へばクセノフオンの傳へるソクラテスにおいても、寫實と理想美とは美術における二つの重要な契機を

なしてゐるし、然かもこのことはひとりソクラテスの理論的命題たるのみでなく、その對話の相手たる二人の美術家にとつても、制作上の根本命題であつた (Xenophon: Memorabilia, III. 10.)。またプリニウス・ルキアノス・クインティリアヌスらの記載せる希臘の美術家の制作態度も、常にこのやうな二つの極を軸として展開してゐる。中世の基督教的の世界においては、視覚によつて捕捉される現象の世界に對して飽くまでも消極的な世界觀と、聖なるものとしてより以外には美の所在を許容し得ない美的確信とに基いて、美と描寫の眞實とが美術制作における對立的な兩極を形作る餘地は存しなかつたやうであるが、それにも拘はらず、一世紀以上にも渉る永い聖像論争イコンラズムの試練を経て、始めて積極的に美術を擁護することを得しめたものは、可視的な色や形を有する畫像が、何等かの意味において神性そのものの映像であるといふ信念であつた。第二回のニカエアにおける宗教會議の経緯はその間の事情を物語るものであつて、今日ロマニクとかゴオテイクとかの名をもつて呼ばれてゐる中世独自の美術が營まれるまでには、相當血腥い思想上の煩悶を経てゐるのである。近世における雑多な藝術思潮の

對立については改めてここに述べるまでもなからう。

東洋においても、例へば支那の古い畫論が「それ物を象するには必ず形似に在り、形似は須く其の骨氣を全うすべし、骨氣と形似とは、皆立意に本づき、而して用筆に歸す」と言つてゐるやうに(張彦遠・『歷代名畫記』、傳統的に氣韻や傳神を重んずる立場でありながら、然かもこれと形似とを如何に兩立せしめるかは、歴代論畫家のみならず歴代畫家の重要關心事であつた。また能樂についてはあるが、世阿彌が「物まね」と「幽玄」とを調整するために絶大な苦心を拂つてゐることも周知の事柄である。)

二

先づ最初に、これらの事柄に關して、少しく立入つて考へてみることにしたい。希臘におけるいはゆる自然模倣説については、輕率な論斷は頗る危険であつて慎重なる吟味を必要とすることを注意するにとどめて、ここでは深く追究することをひかへる。けれども、希臘の藝術理論と藝術制作とを通じて、視覺的自然がその規準もしくは前提の役割を演じてゐたことは否定できない。プ

ラトンによつて排斥せられた藝術は、専ら自然の模倣を目標とする藝術であつて、それはまた當時の藝術動向に對する批評として、或る程度の妥當性を具有してゐたし、アリストテレスの文藝理論においても、描寫對象を外界に求める以外には文藝の地盤は存しなかつた。古代人が書き遺した美術家に關する説話の類を見ても、例へばミエロンの牝牛とかゼウクシスとパラシオスの繪の競技の物語のやうに、畫かれたものが如何に實物と似てゐるかといふことをもつて、優秀なる藝術の證明と考へる説話が多^[註]。(Plinius: *Naturalis Historiae* XXXV, 64, 65)。また極端な寫實を重んじて、直接實物から石膏の模型をとり、これを大理石にうつした彫刻家もゐたし(153)、彫刻家ポリュクレイトスがその著『カノーン』の中で理想的に美しい人體比例を論述した時にも、それは人體の實測を基礎としてゐたやうに傳へられてゐる (Über die antiken Schriftquellen usw., Nr. 939)。このやうな事柄は、客觀的な描寫の眞實の中に藝術の方向を見出さうとする希臘人の通念を物語るものと考へてよからう。

【註】この種の説話は、描寫藝術としての美術の性格に因つ

美的理念と藝術史的理念(上)

て、民族や時代の如何を問はず、極めて有りがちなことであつて、東洋においてもこれと類似の説話は甚だ多い。然しその意味をいくらか異にしてゐるやうに考へられる。例へば、『歴代名畫記』卷五や『古今著聞集』卷十一などに輯録されてゐる説話類を見れば、單に畫因の眞實を賞讃するに止まらず、更に進んで繪畫も靈妙な魔力を有するものと考へ、畫かれた人物や動物が魂をもつて自發的に種々なる靈驗を發揮する話がすくなくはない。「畫の妙なるものは神に通じ、變化して飛び去る、人の登仙するが如し」といふのである。これに反して、希臘では、畫かれたものがおのづから生命をもつて行動するといふよりは、むしろそれが實物の形態と甚だしく酷似してゐて、それを見る者の目を欺くといふやうな種類のものが普通である。即ち、たとひ美術が説話的な話題を提供するにしても、それは繪畫自身の靈的な力によるのではなくて、實物と見誤る如き幻覺へ誘ふやうな描寫の眞實さによるのである。かの有名なピュグマリオンPygmalionの傳説にしても、作者みづからが象牙像の中に魂を宿させることはできなかつた、そのためには更に往つてこれをアプロディテAphroditeに請はねばならなかつたのである。ここにも東西藝術觀の根本的な相異の一端を窺ふことができるであらう。

けれども、希臘においても、常に「肖似性」が「人體の眞實を超えた優美」よりも高く買はれたわけではない

(*Quintilianus: Institutiones Oratoriae*, XII, x, 8, 9.)
 むしろはゆる *anthropopoeios* は *theopoeios* よりも低い地位に甘んじなければならなかつた (*Lukianos: Philopseudes*, 20)。ソクラテスは、理想的に美しい形像を盡くために、多くの對象から最も美しい部分を選び集めて草稿することを奨めたし、寫實の妙を極めたゼウクシスは、完全に美しいヘレナの像を描くために、選ばれた幾人かの美人たちから、特に美しい部分を集めて圖を作したと云ふ (*Plinius: XXXV, 64*)。またルキアノスの如き人も、多くの古い名作の細部的な折衷と綜合によつて、一つの理想的形態に到達する道を教へてゐる (*Lucianos: Imagines*, 6)。このやうな多様統一の主張は、いふまでもなく、いはゆるハルモニア思想に通ずるものであるが、*ordinatio, dispositio, distributio, eurythmia, symmetria, decor* を基準とするウィトルヴィウスの建築論 (*Vitruvius: De Architectura*, I, 1) などにも反映してゐる。要するに、希臘人といへども、單に視覺的自然の忠實な描寫のみに満足したわけではなく、更に自然を超えた理想的な美を追究したことは勿論であるが、然してこの理想美と自然の形象とは非連続的な超越的關係

にあるのではない。全體は常に部分の統一によつて獲得せられ、理想美は肉眼に映する自然の美なる細部の綜合によつて到達される。兩者は、謂はば算術的な連続的關係にあつて、次元的な間隙をさしはさまない。況んや中世におけるやうに、神祕的な宗教的直觀に媒介されて始めて統一を形作るといふやうなものではない。あたかも眞や善と合一せる美のイデアが、美しい肉體そのものによつて顯現し、美しい肉體の憧憬を通して、美のイデアが回想されるやうに (*Platon: Phaidros*, 230 c, d)、部分の統一といふことが言はれる時に、部分の選擇に先立つて當然豫想さるべき選擇の規準、即ちかの理想美の地盤ともなるべき全體のイデアを、視覺以外の方式によつて感得するが如きことは、希臘人の自覺からは遠く距つた事柄であつた。全體のイデアといへども、調和における細部的觀照の完結によつて直觀されるほかはなく、これに到るべき別の途は考へられなかつた。このことは建築に關する思想の中にも、ひとつの影を投じてゐる。といふのは、希臘においては、美は常に美しい肉體(自然)の中に顯現するに對して、中世の基督教的の世界においては、美は常に教會の中に象徴せられる。繪畫も彫刻

もそして工藝も、教會を離れて獨立の意味を持たない。それらはただ「神の家」たる教會建築の細部として、神の榮光を讃へるに役立つ時にのみ、積極的な意味が肯定されるのである（Theophilus: *Schola Divorsarum Artium, Lib. III, Prologus*）。教會は地上における神の國であり、謂はば基督の肉體そのものである。従つて、美術が教會建築の細部としてこれに奉仕することは、神に仕へることを意味する。しかも、教會の神聖さが成立するためには、單なる視覺的映像とそれの脈絡だけによることはできない、必ず宗教的な信仰の體驗によつて媒介されなければならない。あたかも、中世の寺院建築家達が、平面の整備や細部の構築以前に、迫持と穹隆の組織といふ力學的命題の解決に腐心しなければならなかつたやうに。石の角材と圓柱との靜的な構成、一定の高さと直徑との比率を有する幾本かの圓柱の列、ゆるやかな勾配を持つた簡素な屋根、多様統一の支配する世界の中心に、かの希臘の建築理論家（ウィトルヴィウス）が悦んだ「調和」と「均整」と「比例」と「律動」とが見出された。それは純然たる視覺の諧調である。破風の彫刻やメトリプとフリーズの浮彫も、そこでは、外部から附け加へ

られてこの統一に參畫すべき多様であり部分である。ところが、多くの寺院建築家が、最初に穹隆力學の問題に直面することを強ひられたやうに、美術を論じるロマニク時代の僧侶（テオフィルス）は、まづ最初に、視覺を超越せる全體としての「神の家」の神聖を説かねばならなかつた。「美術家は種々なる造作と彩色とをもつて天井や壁面を裝飾することによつて、信仰厚き人々の目に數知れぬ花に飾られた神の樂園を展示し、神の創造とあらゆる被造物を讚美せしめなければならない」。ここでは、視覺の諧調に究極の目標があるのではなく、すべては神聖な「神の家」としての建築に規定せられねばならなかつた。このやうな世界を支配するものは、統一や調和の法則ではなくて、むしろ分割の法則である。中世寺院の次第に複雑化する群窓と肋骨穹隆の構造、彫刻をもつて充たせるフアサアドや繪畫的な柱頭の意匠を見れば、このことは極めて明白であらう。そして更にこの建築自體は、聳え立つ尖塔や身廊の柱と天井の關係の中に象徴されてゐるやうに、無限なるものを渴仰して永遠の緊張を示すのである。そこには完結と調和の靜けさはない。こ

のやうに、中世の藝術觀と對照してみると、希臘の藝術觀がどこまでも視覺に立脚し、視覺に終始してゐることは否定できない。勿論一般にあらゆる美術が悉く視覺性の藝術であることは言を俟たないが、然し特にその視覺方式から言つて、希臘のそれが、アウタルキツシユな視覺の立場、受容的なアイステーシスとしての視覺の立場であることを注意すべきである。アイステーシスとしての視覺の立場とは、別の言葉で云へば、視覺的自然の立場であり、特に描寫藝術としての美術について云へば、客觀的な自然中心の立場である。

三

ところが、中世においては、事情が大分相異なる。既に右のやうな考察の中にも、古代希臘と中世歐羅巴の藝術觀の對立的な一面が窺知されるであらう。聖書には、モーゼの十誡と稱されるものの中にも、神の言葉として、「汝が面の前に我の外何物をも神とすべからず、汝自己のために何の偶像をも彫むべからず、又上は天にある者、下は地にある者、ならびに地の下の水の中にある者の何の形狀をも作るべからず、之を拜むべからず、これ

に事ふべからず」と記され（舊約・出埃及記二〇）、偶像の崇拜を戒しめる言葉は、新約の中にも、隨處に散見する。また「詩篇一一五・一三五」には、「もろもろの國の偶像は白金と黄金にして、人の手のわざなり、その偶像是口あれど言はず、目あれど見ず、耳あれど聞かず、またその口に氣息あることなし、これを造る者とこれによりたのむ者とは皆これに等しからん」と述べられてゐるが、例へばフェイディアスの刻んだゼウスの像を現實のゼウスそのものと信じる希臘人に對じて（Dio Chrysostomos: Oratio 12）、罪と穢れに満ちたいはゆる人の手のわざの神聖を否認する思想は、異教美術に對する古い基督教徒達の批評とも考へられ、このやうな信念は、猶太教は勿論のこと、初期基督教においても、ひとり聖像の類のみならず、寺院や聖物についても適用されてゐた（Hugo Koch: Die alchristliche Bilderfrage, S. 93 ff.）。斷はるまでもなく、偶像禁止を固く守つた回教徒でさへも、豊富な独自の裝飾美術を營んだやうに、初期基督教徒達も、カタコムベの天井畫や壁畫を一例とする如き獨特の美術を持つてゐた。そこではドウヴオルシヤクも正しく指摘する如く、空間處理の方式などに、同

時代の古代的繪畫から作風的に區別さるべき要素さへ見出される (Dvořák: Kunstgeschichte aus Geistesgeschichte, S. 6 ff.)。けれども基督教美術が、最初から教團の支配もしくは擁護の下に、宗教的約束に従つて成立したとは考へられない。むしろ初期基督教美術は、謂はば民俗藝術的な風俗畫的裝飾的態度から出發し、それに關聯して外部的に宗教的寓意を荷托して象徴化し、更に物語的敘述的描寫の態度を経て、最後に肖像畫的な純粹の宗教繪畫を見出したのである。従つて神聖なる神や基督の姿を人間が手をもつて繪畫や彫刻に描寫することは、最初は、教義の上からも嚴重に禁止され、事實の上からもかかる作品は實際に作られてをらない。基督教公認の後も、聖像の制作と崇拜を、異教的な慣習として排斥す。司教が多かつた (Hauck: Realenzyklopädie für protestantische Theologie u. Kirche, Bd. III, S. 222 ff.)。けれども、信者達の自然な要望に應じて、やがて次第に禮拜の對象として聖像が作られ始め、狂信的な崇拜を集めて、種々なる弊害をさへ伴ふやうになると、聖像キコノを否定論者と聖像擁護論者との間に猛烈な論争を惹起し、聖像否定論者は、教義上・布教上および政略上の理由か

美的理念と藝術史的理念(上)

ら、聖像の禮拜をもつて偶像崇拜であると論斷して、ビザンツ帝國の内部に激しい聖像破壊のあらしが起つた。七二六年東羅馬皇帝レオ三世は最初の聖像禁止令を公布し、七五四年にはコンスタンティノポリスにおける宗教會議が偶像崇拜の禁止を決議した。この法令および議決に基いて、聖像の破壊・修道院の閉鎖・違反者の檢束と處刑などが強行され、軍隊も出動して、抵抗する信者達との間に流血の鬭争さへも勃發してゐる。けれども、陰に陽に熱心な聖像の崇拜は跡を絶たず、羅馬教會管長の不服従のことなどもあつて、全面的な彈壓を完遂することはできなかつた。遂に七八七年ニカエアに會した宗教會議は聖像の神聖を議決してその崇拜を公認し、その後再び破壊運動が擡頭したが、八四三年コンスタンティノポリスに開催された宗教會議は、ニカエア會議の決議を踏襲して、最後に聖像崇拜を容認することに決し、一世紀以上に亙る聖像論争に漸く終止符を打つた (Chrysolos Diehl: Manuel d'art byzantin, Chap. X.)。

聖像の神聖を疑ふ思想は、古代希臘においても全然存在しなかつたわけではなく、初期基督教の思想家達の聖像排斥も、猶太教或ひは聖書の傳統にのみ由來するもの

ではなくて、神像を單なる神の擬人化に過ぎないものとして好感を寄せないストア學派・エピクロス學派・犬儒學派・懷疑主義派などの關聯が尋ねられねばならないものであるかも知れぬ。これに對して、聖像擁護論が、神像を神性そのものの持つ手と考へる新プラトン主義者

達の思想によつて裏付けられてゐることも、否定できない *Schiedung* (*Wendland*: *Die hellenistische-römische Kultur in ihren Beziehung zu Judentum und Christentum*, S. 392 ff.-vgl. auch Koch: *op. cit.*, S. 91 ff.)。けれども、このやうな思想史的背景は當面の問題ではない。いま私が少しく究明したいのは、聖像論争の經緯を通じて見られる中世藝術觀の方向である。蓋し聖像論争は、一面においては、中世藝術の發展と保存とを阻害するところ多大であつたらうが、他面においては、却つて中世美術固有の純一性を自覺し確保することに役立つたと考へられるからである。中世の歴史的現實を構成する諸要素、就中基督敎的世界觀との葛藤に直面して、中世の美術は深刻なる摩擦を體驗し、然かもこれをみづから解決しなければならなかつた。聖像論争は正にこのやうな懊惱と克服の足跡であつて、かかる切實なる事態

は、東西の美術史上他にその類例を見ない。従つてそこには、中世の藝術觀が比較的獨自且具體的な姿において露呈してゐるとも考へられ、これを省みることは、中世美術の精神史的理解の上に、甚だ有效なる一つの手がかりを提供するといはねばならぬ。

聖像破壊が特に熾烈を極めたのは、八世紀から九世紀の一部にかけてであるが、それ以前にも、例へばシリヤのアンタイオキアでは六世紀の頃に盛に聖像破壊が行はれたと云ふ事實もあつて、年代的にも、可成り長い期間に跨がつてゐる。また東方・希臘地方及びその舊植民地地方では、異敎的な慣習・文化との同化が根強く、聖像の崇拜も他に比して一層熱烈であつたから、それに對する反動的強壓も一段と峻嚴であつたことが想像され、それに反して西方では、聖像の崇拜も、従つてその彈壓も、比較的に穩健であつたやうであるから、地域的にも、必ずしもその狀況を一にしない。各地方を主宰する司敎によつて見解を異にしてみたことも無論である。このやうな部分的地方的な排撃運動が綜合されて、八世紀以後の總體的な破壊運動にまで發展したのであるが、この前後の時期、及びそれに先立つ初期基督敎における排斥論

を通じて、たとひ斷続的にはあつても、擁護派の主張は永い年月に亘つて醗酵し熟成した。今日獨特の華麗を誇るビザンツ美術やその系統につながるロマ・アニク以前の美術の蔭には、實に血をもつて守つた擁護論が準備されてゐるのであつて、更にそれを地盤とするそれ以後の美術も、同じ精神の武裝によつて支持されてゐると見ることが出来る。

概括的に言つて、聖像に對する基督教的思想家の態度に三つの種類を區別することができる。第一に、教義・布教・政略の觀點よりする絶對排斥の立場、第二に、裝飾又は「文盲者のための書物」として布教上の手段としてのみ容認する立場、第三に、神學の見地より論證的に進んで擁護せんとする立場、である。第一・第二の立場から、中世の美術に對する積極的な辯護を期待することはできない。我々にとつて重要なのは第三の立場であつて、そこでは、單なる裝飾もしくは寓意としてではなく、嚴密な意味における宗教藝術としての彼等の要請と確信とを聽き得る筈である。ここに宗教藝術といふのは、單に宗教的儀禮の手段としてこれに奉仕する藝術、もしくは、宗教的寓意性を主觀的に附與せられた造形的技術で

美的理念と藝術史的理念(上)

はなくて、宗教の立場からも支持せらるべき藝術の意味である。敬虔な僧侶(例へば Theodorinus Studita)でも、神性の寓意的形象と描寫的形象とを明確に區別しつゝる (Patrologiae Cursus Completus ed. Migne, series graeca, Tomus XCIX, 457 bc)。宗教藝術と呼べるべきものが後者に屬することは云ふまでもない。

ニカエア會議は、聖像崇拜の公認を決議したが、他の擁護論者の場合と同じく、異教的な偶像崇拜に陥ることを、嚴重に警戒しなければならなかつた。そのために彼等は原像 (prototypum, archetypum) とその模像としての聖像 (eikon) といふ概念を導入して、「聖像に捧げられる尊崇はすべてその原像プロトタイプに歸せらるべきものであり、聖像の禮拜はそこに畫かれたものの實體ホモイオグマを禮拜することと同じ意味を持つ」旨を宣言した。この思想は、遙かそれ以前からも、例へば、聖像を通じて原像プロトタイプが認知される (Basilus) とか、聖像の本性は原像プロトタイプの模倣たることにある (Gregor von Nazianz) とか、目に見える聖像は非可視的なるものの視覚化である (Arceopagita) といふやうな思想として、擁護派の間に傳統的に承継された基本的觀念であつた (Hannack: Lehrbuch der

Dogmengeschichte, IV Aufl. Bd. II. S. 483 f.)。テオドルスも、聖像崇拜が異教的偶像崇拜に非ざることを確信する人であつたが (Patrologia, op. cit. 329 et.)、それは聖像と原像との精神的同一性の確信に基いてゐた。即ち彼によれば、基督の像を禮拜することはその畫像の素材を禮拜することではなく (1504 b)、「聖像と原像とは、本來相即不離の關係にあるものであつて、實體ホトケシタの上からは區別せられない、基督の畫像は基督そのものなのであるから、基督の畫像を否認する者は基督そのものを否認する者」とはなければならぬ (417 ab, 1640 d, 311 b, 1584 n, 130) ab)。¹⁾ 即ち擁護派の信條にとつては、聖像はいはゆる文盲者の書物として布教の手段となるに過ぎぬものではなくて、永遠絶對なるものの直接的な觀照として、それ自體神聖なるものであらねばならぬ。そして、聖像の神聖は、畫面を構成する色や形に存するのではなくして、實體的にこれと同一的關係にあつて然かもこれを模像たらしめる如き原像、即ち神そのものの神聖に歸着する。聖像に許さるべき神聖と靈驗とはすべてこれの原像に歸せられ、原像は一切の神性を携へて聖像となつて顯はれる。あたかもロゴスたる神が、人間を救済

するために、肉となつて地上に顯現するやうに、人間の視覚を超えた超越的な神が、人間の視覺的對象となるために、色と形とをもつて顯はれたものが聖像に外ならぬといふのである。この場合、いはゆる原像プロトタイプたる神が、プロテイノスのな形相タイプ或は一者の意味を擔ふことは明白であらう。ハルナックも指摘してゐるやうに、絶對者の感性化としての感性的・超感性的な聖像といふ思想には、Incarnation の教理に結びついた新プラトン派の思想が、その根柢を形作つてゐることは否定できぬ (Vgl. Patrologia, op. cit. 1241 a)。

聖像と「 S 」²⁾ 一定の色と形とをもつて畫かれた繪畫である限り、畫家の手に成ることはいふまでもない。けれども、それが單にいはゆる「 $一人の手のわざ$ 」³⁾ に過ぎないものである限りは、その神聖は飽くまでも否定せられるほかはない。色と形とを持つた人の手のわざたる聖像が然かも神聖であり得るのは、それが同時に、色と形とを超えたいはゆる「 $手にて造らぬもの$ 」⁴⁾ としての原像プロトタイプの模像たる限りにおいてのみである。聖書には、「われらこの人(イエス)の、われは手にて造りたる此の宮を毀ち、手にて造らぬ他の宮を三日にて建つべし、と言へ

るを聞けり」(マルコ傳一四の五八・コリント後書五の一)と記載されてゐる。「三日にて建てる」といふことは、技術的に建てることを除いては不可能であるが、それにも拘はらず、この宮が「手にて造らざる」宮であるといふ信仰、同様の事柄を聖像に就いて言へば、畫家の手にて作られた畫像でありながら、然かも實は手にて作られない像であるといふ信仰、即ち、色と形を持つたものであるにも拘はらず、それが實は色と形を超えたものであるといふ信仰は、我々にとつては正にひとつの神秘的な奇蹟と考へるほかはないが、然しこのやうな宗教的信仰を媒介とするのでなければ、基督教徒たる中世人の容認する美術、従つて中世固有の美術は到底成立することができなかつた。勿論中世美術を基督教美術の一面をもつて塗りつぶすことは必ずしも適切ではないであらうが、然し中世美術の獨自性を代表するものは矢張り基督教美術であるといふべく、しかもそれは以上の如き信仰を媒介とし内容とする美的直觀に支へられたものであつた。

このやうな考へ方においては、もはや自然が、描寫の對象もしくは規準として妥當しないことは明白である。

今日描寫藝術と呼ばれるものの構造を、模倣ミムシスの概念で捉へることは、古代よりの遺産と考へられるが、然し中世では、この模倣の對象は、視覺的自然ではなくて、視覺を超えた原像プロトタイプに歸せられてゐる。自然は、この原像によつて否定せらるべき單なる質料に過ぎない。そして原像は、いはゆる人の手のわざならぬものであつて、畫家の肉眼が自然の中に見出すことはできない。また、自然の中から多くの部分を選択し綜合することによつて到達され得るものでもない。むしろそれは、獨自の神秘的直觀によつて感得さるべきイデア的なもの、質料たる自然を否定することによつて藝術作品を成立せしむべきエイドスにほかならない。畫家が畫像を描く、然しその原像は、畫家自身が直接自然の中に見出すことはできない。それを規定するものは聖なる教會であり、傳統であり、聖僧である。この故に、東西の宗教美術を通じて、儀軌や粉本や圖像學が重んじられ、優れたる宗教畫にしばしば高僧の靈應驗現の説話が附會せられるのである。また宗教藝術と稱されるものが、藝術家の自由な創意に基く直觀の多様性を悦ぶよりも、むしろ嚴肅なる一様性を尙ぶかの如く見える所以でもある。

いふまでもなく、色と形を離れて美術は成立し得ない。自然の描寫ナチュラリスムスを全然排斥し去つて、描寫藝術が成立する筈もない。人間に現實の恩寵を垂れるために、ロゴスといへども救世主となつて地上に現はれたやうに、人間に見られる藝術となるためには、必ず色と形をもつて現はれねばならない。然かも基督の像といひ聖者の像といつても、肉となつた神であり、神格化された人間である限り、それらの像は人體としての自然の色と形をもつて畫かれねばならぬ。たとひ十字架や羊をもつて、聖なるものを意味し得るにはしても、それは決して見られたる基督でもなく、見られたる聖者でもない。單なる記號が描寫といへないことはテオドルスも洞察した通りである。何等かの意味において、自然を前提することなしには、描寫藝術への道を聞くことはできない。けれども、單に視覺の對象たるに止まる自然が、中世人の求める究極のものではない。自然の色と形そのものではなく、あくまで原像の模像としての色と形が問題なのである。あたかも中世文學の自然感情が、感性的表象の對象としての自然ではなしに、常に神の意志と恩寵の象徴としての自然を讃へる詩篇ヒムネの自然觀を基調としてゐるやうに (Biese:

Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter)

中世の繪畫は、原像の模像としての自然の色と形を描寫の對象としてゐる。従つて、描寫藝術としての中世美術に要求せられる色と形は、畢竟原像といふ超感性的なるものの感性的屬性にはかならない。即ちそこでは、自然の色や形と畫面の色や形との連続的な關係の上に繪畫を構成する希臘的な藝術觀、或は、美的理念の形において理念と色や形とを美的直觀の内部に内在化せしめる近世的な藝術觀から自己を區別して、ロゴスと色や形との間に介する非連續性を、むしろ超越的な象徴性をもつて媒介しようとする意圖が見出される。であるから希臘におけるやうに、自然ががの模倣の形相たり得ないのみではなく、嚴密に言へば、原像が模倣の對象をなすと言ふこともできない。視覺を超えた原像は、模倣の形相なのではなく、むしろ一つの質體的形相フュル・エス・クレン・アリとも呼ばるべきものである。そして、あたかもこれが、世界創造に先立つて神が思惟した精神的內容としてのイデアであつたやうに、藝術家は、その藝術制作に先立つて、質體的形相としての原像を自己の内に宿してゐなければならぬ。それは自然の中に存在するものでもなく、アイステーン

ス的な手續によつて見出さるべきものでもない。むしろ
 スウスの働きのよつて直観されるほかはない。模倣の
 形相としての自然ではなく、實體的形相としての原像
 に藝術の規準を見出すことは、言葉を換へて言へば、自
 然を、主體的なる藝術的形式としてではなくて、むしろ
 形相によつて否定せらるべき質料マテリアルと見なし、形相—質料
 の關係において、藝術の構造を理解することである。嘗
 てプロティノスも説明したやうに、フェイディアスは現
 實のモデルを使つてゼウスの像を刻むのではない、スウ
 スの感得するロコスに從つてこれを刻むのである(Platō
 ninos: op.cit., V, S. 1, m)と言はれる時に、藝術制作
 の規準をなすものは、明らかに視覚的自然の外部的形象
 ではなくて、いはゆる内部的形相に他ならない。またエ
 ックハルトが、畫家が薔薇の繪を描くのは、現實の花を
 寫生して描くのではなく、心の中に内在する形象に從つ
 て筆を運ぶのであると言ふのも (Pfeiffer: Deutsche
 Mystiker d. XIV. Jahrhunderts, Bd. II. S. 325-Vgl.
 Coomaraswamy: The Transformation of Nature in
 Art, Chap. II) 全く同一の精神に基くものである。

スに傳はり、更にトオマスへ發展する中世美學思想の核
 心であると同時に、聖像破壊の暴壓に堪へた中世の聖像
 擁護論者を一貫する信條でもあつた。そこに中世藝術觀
 の明確なる一つの姿を認めることができるのである。
 ここで私は一つの註釋を加へなければならぬ。如上
 の考察において、中世藝術觀の宗教的自律性を誇張し
 しなかつたか、及び、古代と中世の藝術觀の對立をあま
 りにも非連続カクストロコネンテサリ説的に把握しなかつたか、といふ危惧
 を感じるからである。この二つの疑念は、實は同一の事
 柄から隨成するものである。私は前に、中世における美
 的直観は宗教的・神祕的直観によつて媒介されねばなら
 ないことを述べた。然しこのことは、美的直観の外部に
 宗教的直観を考へて、後者による前者の他律を主張する
 ためではない。宗教的直観を媒介するとは、これを内
 容とすることである。私はいはゆる純粹美的直観の名に
 よつて、美的直観の空虚な形式性を固執しようとする説
 を支持することはできない。假に美的直観の形式性を唱
 へるにしても、それは美的立場の主體性における創造性
 を意味すべきであつて、このことを中世美術に就いて見
 るならば、かかる創造性が宗教的直観を媒介とし場所と

するのでなければ展開され得ないことを指摘したいのである。中世美術の世界觀の理解、より正確に言へば藝術觀の理解、即ち中世美術の精神史的の理解の途においては、これは不可避的な着眼であると考えられる。宗教的直觀によつて媒介されない美的直觀は、基督教的の世人にとつては、結局異教的たるに過ぎない。けれども、更に嚴密に考ふれば、希臘の美的直觀といへども、やはり一つの宗教的直觀によつて媒介されてゐるのではないかとも言はれよう。俗説に反して希臘美術もまた確かに一つの宗教美術なのである。然し、ヘーゲルも考へたやうに、希臘の宗教は謂はば「藝術の宗教」なのである(Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, *Stint. Werke*, *Bd. XIII, S. 17*)。それは現實肯定の宗教であり、視覺の立場から言へば、自然肯定の宗教である。これと、現實及び自然の否定に立脚する中世の宗教とは、やはり對蹠的關係にあると言はなければならぬ。希臘・羅馬的なる *Heidentum* にまごころは、藝術と宗教とは密接に結合してゐた(Max Wundt: *Griechische Weltanschauung*, *S. 99 ff.*)。Christentum は最初の結合に對する意識的な反撥から出發した。やがて次第に藝術と宗教との截斷

せられた二つの領域を統一しようとする機運を迎へた時にも、原像—模像の關係において、矛盾的分裂を架橋することは、新しい藝術のために絶對に缺くべからざる條件であつた。これを藝術の立場から見れば、美的直觀が、自己に矛盾する宗教的理念としての原像を、内に宿すといふ強力な創造性を附與されたことになる。そこに中世藝術觀が「浪漫的」の名をもつて呼ばれるに値する理由がある。(このやうな經過は、プロレイノス美學の發足と過程の中に縮圖されてゐるとも言へる。)理念の感性化といふ圖式をもつて、藝術の本質を捉へることは、近世の浪漫主義的・理想主義的美學においても同様である。けれども、ここにまごころは、「美的理念」の名にまごころ、藝術的に内在化されたに反して、中世においては、理念は常にいはゆる *intelligentia divina* であつて、單なる美的理念なのではない。このやうに考ふれば、宗教藝術と呼ばれるものの本質を、その固有の宗教性自體の内面に入つて尋ねることが、必ずしも藝術の宗教的自律にあらざるべからざるべし。却つて、そこにこそ宗教藝術の眞の理解が可能となるのである。密教藝術・淨土教藝術・禪宗藝術などと呼ばれるものについても、同様に

考へることができらであらう。

次に、古代美術と中世美術は、年代的に繼續し、藝術史的には連續の關係にある。カクコムベ壁畫・初期モザイク畫・諸々の浮彫彫刻類と羅馬美術との比較が明證するやうに、いはゆる初期基督教美術と古代羅馬美術とは、年代的に相蔽ふばかりでなく、作風史的にも相連續して、*„Christliche Antike“* の呼稱を合理化してゐるとも考へられる。それは中世美術の發端といふよりも、寧ろ古代美術の末端と呼ぶにふさはしいかに見えることも事實である。また、いはゆるバジリカ式教會建築の平面圖と希臘神殿建築の類似、西方カロリングガ・ルネサンスにおけるアレキサンドリア的趣味の復活・ロマニク美術における古代羅馬的趣味の復興・ゴテイク美術における古典主義的精神などの如く、古代美術と中世美術との連續的側面を見逃すことはできない。藝術の歴史的發展においては、年代推移が常にこのやうな作風史的連續性の一面を孕むことは否定できない。けれども、このことと、古代及中世の藝術觀が對立性において理解されることは、決して互に矛盾しない。却つて、藝術の藝術觀的理解、換言すれば、本稿の後段にも論及する如く、藝

美的理念と藝術史的理念(上)

術の作風史的理解が更に精神史的に深まらうとする時には、このやうな藝術觀の非連續的側面を把握することは、單に避けられないのみならず、一層具體的眞實に近いとさへ言はなければならぬ。「太初に言あり、言は神と偕にあり、言は神なりき」(ヨハネ傳一の一)と言はれる時に、この言は飽くまでも非造形的な論理的形式であつた。然かもこれが化肉を通して人間救済の信仰を可能ならしめたやうに、造形的聖像を通して可視化しなければならなかつた時に、その形成の方向は、裸體の精密な描寫と克服から出立する希臘美術とは逆に、おのづから象徴的・言葉的性格を帯びざるを得なかつたことも極めて自然である。古代の彫塑的な美的直觀の方式に對して、繪畫的な中世の美的直觀の方式を對立せしめたシュレエゲル一派の觀察も肯定されるほかはない。故に例へばゴオテイク彫刻に否み得ない自然主義も (*Dominik: op. cit. S. 61*)、更にその方向を詳細に規定すれば、精神的なるものから感性的なるものへ向ふ方向であつて、感性的なるものから精神的なるものを意志する希臘的自然主義とは、方向が逆である。このやうにして、作風史的連續性の側面にも拘はらず、精神史的・非連續性の側面

をも十分に重視して然るべく、作風交替の重要契機として民族移動の問題を採り上げること（Woringer: Formproblem der Gotik）、そこにおいて始めて意味を持つのである。

美術において、色と形とは切り離すことができない。色は必ず何等かの形を豫想し、形は常に何等かの色を前提とする。けれども、原理的に深く考察すれば、素描はそれ自體一つの描寫的性格を帯びてゐる。幾何學的線をもつて描かれた圓形が或は球を意味し或は満月を意味する。素描は常に形式であり、形式は内容産出の原理である。従つて、例へばギンケルマンやカントの如き古典主義的美學者が、素描をもつて美術の最高法則と見なす時に、彼等の古典主義は希臘的自然描寫主義を立論の地盤とするのである。これに反して、色彩はそれ自體としては必ずしも描寫的性格を持たない。古典主義者はこれを質料マテリアルと呼ぶのが常である。素描によつて限定せられて描寫對象の色彩を意味するか、或は單獨に情趣的動性を發揮するか、に過ぎない。即ち色彩は、それ自體としては常に象徴的性格を帯びるのである。（ここにドラクロアや表現派の繪畫における色彩重視が象徴主義繪畫に通じ

る因由が考へられる。）従つてそれは、直接には特定の視對象を描寫せず、更に素描（形相ネイブルク）によつて否定さるべき質料たるに止まるか、もしくは、未限定なるものを志向して情趣的伴奏を勤めるに止まるかである。この故に、あのやうな藝術觀の上に立つ中世の論者が、素描よりもむしろ色彩と光（光についても大體右の事柄が妥當することは改めて説明を要しないであらう）に美術上の原理性を見出し、作家に對して色と光とに關する格別の工夫を慫慂してゐるのも、敢て不思議とするには足らない。例へば、かのテオフィルスの美術論の如きも、素描については特に觸れず、神の威徳を讚美するためには色と光とで十分であるといふ立て前から、専ら色彩と光とを中心とする技術論に終つてゐる。六世紀の僧 Pauli Silentiarii は、コンスタンティノポリスの聖ソフィア寺院の記述の中で、燦然たる色と光の交響樂に限りなき讚嘆を寄せ（Patrologia olt. Migne, series graeca, Tomus LXXXVI, 219）、ほかに、裝飾のために建物に施された技巧と美とを同視する人が少なくはなかつた（Lionello Venturi: History of Art Criticism, Eng. Tr. by Muriott, p. 73）。中世繪畫の多くが、對象の空間的關

聯を無視して、金色の背景の中に人物を浮かばせ、外部的には簡素を旨としたビザンツ或はロマアニク寺院が、内部にはモザイクや壁畫をもつて豊饒な裝飾を施し、ゴオテイク寺院が多彩華麗なガラスを配した裝飾窓を悦び、工藝材料として特に黄金や寶石が珍重せられたことなども、すべて如上の精神に由來するものと言へよう。一般に、専ら禁慾的な唯心論の上に立つ宗教でありながら、然かもなほいはゆる莊嚴の具を遠ざげ得ないことを普通とするのは、色彩と光との持つ特殊な象徴性に基くと解しても甚しく不當ではないであらう。

要するに、以上の如くして、豫想さるべき誤解を防ぎ得るならば、自然模倣と原像模倣の二概念をもつて、古代と中世との藝術觀の特色を表徴する圖式主義は、當然許されてよからうと思ふ。このことは、ひとり理論的詮索の歸結たるのみでなく、現在遺されてゐる藝術作品の暗に證明するところでもある。ドウヴォルシヤクが、希臘と中世の藝術を、自然レクヌ・ナツラエの法則に據る藝術と神レクヌ・テイの法則に據る藝術とをもつて特色づけたことも、上述の如き見地から支持されるであらう。従つて、假に希臘の藝術觀を

美的理念と藝術史的理念(上)

自然中心の藝術觀と考へるならば、それはまたアイステーシス中心の藝術觀とも言ふべきであつて、そこではたとひシニムメトリアとか美なるものとかの名をもつて、理想的なるものが求められるにけしても、それは常に部分の統一といふ形において、視覺的自然の中に連続的に見出さるべきものであつて、高さにおいても深さにおいても、視覺的自然と次元を異にするものとして意識される餘地はなかつた。藝術的形象と自然的形象との素材な同一次元的・連続的交渉關係が確かめられた代りに、理念的なるものへの道は固く閉されたものとして考へられるほかはなかつた。従つてそこでは、美的直觀の具有すべき積極的な創造性は、未だ明確な自覺に到達してはゐない。これに反して、中世の藝術理論では、自然は飽くまでも原像イデア(理念又は形相エイドス)によつて否定せらるべきものであるといふ謂はば理念中心の藝術であつて、それはまた、例へばプロティノスが *Euthusis* の名におして、美的體驗におけるアイステーシスの態度からスウスの態度への轉換を要求したやうに (*Plotinos: op. cit. I, 6, 3*)、或はアウグスティヌスが「感性セキスはただ默々ムクマクと理性レイシヤに隨從すべきであるのに、この扨從の役柄を忘れて自分

自身のためにのみ迎へられ、理性の先に立つて導かうとする時に、罪惡が始まる、……歌はれる事柄よりも、歌聲そのものに一層感動するやうになれば、明らかに人は罪を犯し始めることになる」と述ぐ (Augustinus: Confessiones, X, 33)。かのテオドルスが、聖像の中に救済の眞諦を直観するためには、叡知的にしか知覺せられない神の無限の尊容に向つて、心眼をさし向けねばならない、と言つてゐるやうに、一つのスウズ中心の藝術とも呼ばるべきものである。ここでは、美の立場において、直接イデアへ通じる道が開かれ、その意味において藝術をプラトンの批難から救ふことができ、同時に、美的直観の創造性を叡知的直観の位地にまで高めることができたけれども、その代り藝術は、描寫的對象性としての視覺的自然を見失ふ危險に陥つてゐる。藝術的形象と自然的形象とは、單なる平行關係に置かれ、藝術は自然を模倣するといふよりも寧ろ自然に模倣するといふ意味において、神が自然を創造する如くに、藝術家は藝術作品を制作するといふことになつてゐる。然しかくの如き藝術家は、もはやいはゆる視覺的人間ではなくて、ロゴス的な神格であると言ふほかはない。一は藝術と自然と

の無媒介な描寫的關聯の彼方に理念を見失ひ、他は理念と藝術との叡知的な象徴的關聯の底に自然を見失つてゐると言はなければならぬ。

右に見出して來た事態は、希臘及び中世の藝術觀の構造を見究めること自體のためにはなく、また二種類の藝術觀が偏頗であり抽象的であることを指摘するためにもなくて、藝術といふ一つの世界を成立せしめる二つの極を暗示するといふ意味において、一應注目しておくに値すると考へるのである。

四

さて、藝術に關する希臘のおよび中世的なる思想を、以上のやうに辿つて來ると、藝術の問題が近世に課した課題の解決の方向も、おのづから豫感せられるであらうと思ふ。端的に言へば、視覺的自然の中に直觀せられる理念的なるものとしての美的理念への自覺、及び、かかる美的理念の能力としてのアイステーシス・スウズのな構想力もしくは天才概念の發見がそれである。藝術を自然との連續的關聯において解すれば、藝術は客觀的規準を獲得する代りに創造性が稀薄化し、超越的關聯におい

て解すれば、描寫性を喪失してその創造性は謂はば空想化した。いづれの場合にも、自然形象と理念形象との非連続性を具體的に媒介して、藝術形象にまで高めるべき美的理念を缺いてゐた。そしてこのやうな媒介の主體は、もはや單なるアイステーシスでもなくスウスでもなくて、兩者を媒介すべき第三の新しい *ingenium* でなければならぬ。

フイレンツェの洗禮堂に「天國への扉」を刻んで、後輩ミケランジェロを驚嘆せしめたギベルティは、ジョットを批評して「自然的藝術と優雅とを適度に結合した人」と呼び、「六百年の永きに互つて地に埋もれてゐた數多くの教へを發見して、藝術を最大の完成に齎した人」と稱してゐる (Ghiberti: *I Commentarii*, Hrsch. von Schlosser, S. 36)。彼によれば、中世における聖像破壊の嵐は、美術を一路衰頽に導き、古代の傳統は一切影をひそめた、今や新しい希臘が始められ、先輩達は *maniera greca* を承け繼ぎ是を發展させた、といふのである。けれども、私が右に觸れたやうに、かの聖像論争は、必ずしも美術の破壊に終つたのではない、むしろ中世独自の藝術觀を確立し、同時に藝術の一極を確保する

ための、貴重な試練であつたのである。ギベルティは、*チマブエ* や *ジョット* はいふまでもなく、彼自身もそのやうな藝術的世界の中に育てられたことを忘れてゐる。

勿論 *maniera greca* の自覺は、消極的にであるにもせよ、それに對立する作風の意識を豫想する筈である。美術の起源と原理とを素描の中に見出し、自然の觀察と尺度の中に比例の原則を見出さうとするギベルティの思想は (op. cit. S. 8, 31, 114f.)、疑ひもなく希臘的である。然し、たとひルネサンスの黎明は、獨逸や佛蘭西に比して、一層早く伊太利を訪れたとはいへ、元來彼も聖像擁護論者の血をひくゴティクの子である。それが血管を流れる血統の囁きを聞きながら、實家を離れて希臘の養子とならうとする時、この轉籍を保證し圓滑ならしめたものは、一體何であるか。更にそれ以前にも、例へば原人創造の聖譚に附會して美術の起源を説かねばならなかつた *チェンニ* が、それにも拘はらず、自然の模倣をもつて美術の最上且完全なる典據ならしめようとする時に (Comino Venini: *I Libri dell' Arte o Trattato della Pittura*, Ediz. Tr. by Henningham, Ullap. 1, 28) 嘗て聖像擁護論者を襲つた惱みから彼を

解放したものは何であつたか。當然そこには、「嘗て世人の意思と感情と思维とを支配した二つの世界、即ち有限なる現世の世界と永遠なる彼岸の世界とに對して、獨自の法則に遵ひ獨自の課題と目標と標準とを有する新しき第三の世界としての藝術的意想の「世界」(Welt: op. cit. S. 124)が、用意されてゐなければならぬ。然しこの事實は、藝術自體の立場において、更に深い根柢を豫想するものであらねばならない。

近世美術といへども、その發端においては、殆ど純粹に基督教的であつた。その意味において、作風史的にも、中世と近世との連続面は、古代と中世とのそれに比して、遙かに強靱且密接であつた。十九世紀初葉の美學者達が、藝術觀の對立性の焦點を専ら古代と近代とに置き、中世と呼ぶべきものを後者の中に包括せしめてゐるのも、あなたがち偶然ではない。けれども、藝術の歴史においては、一つの藝術觀の完成は、新しきものの始源を胚胎するのが常である。従つてこれを舊きもの立場より見れば、謂はば一つの墮落とも考へられるかも知れぬ。ゴッテイク美術は正に中世美術の完成であつた。ロースの人間化といふ方向に向つて發足した中世の美術は、

そこにおいて極點に達した。けれども、彫塑的視覺の圓熟といふ事實は暫く不問に附するとしても(異教的偶像崇拜の批難を少しでも輕減するために特に彫刻よりも繪畫と浮彫を尊重した聖像擁護派の立場から言へば、このこと自體が既に非中世的である)、ゴッテイク彫刻の不思議な美の蔭に現する空間の具體的把握・動作と表情と衣文の現實的描寫などに見られる自然主義は、たとひ正しく中世の藝術意志の方向に添ふものであるにはしても、やはり擁護論の限界以上であると言はざるを得ないと同時に、そこには既に近世的な藝術意志の胚胎を見逃すことができない。人々はこれを古代復興の形において注目した。然しながら、確かに一面では中世に續き、他面では古代に接續すると言はれる美術でありながら、しかも猶ゴッテイク美術は、自然觀察の中に藝術的眞實と日常性の藝術的超克との出發點を同時に見出さうとする點において、中世とも對立し、古代とも對立する。即ち、その藝術的眞實は更に超越的秩序による克服を強要されないことにおいて中世から區別され、藝術的超克が人間の強力な主體的能力によつて合理化せられることにおいて古代から區別されるのである。藝術に關する近世初頭の

思想家達は、このやうな世界の中から出發したのである。従つて、單なる中世の延長でもなく、單なる古代の復興でもない。これらと歴史的・必然的な關聯を保有しつつ、然かも全然新しい原理が新しい時代のために探索せられねばならない。

近世の畫家は、藝術の内部における二つの衝動の對立、即ち外界を事實あるままに描寫しようとする衝動と、何等か想定せられた規準もしくは *Ratio* に従つて、あるべき姿において畫かうとする衝動の對立を、最初から強く意識しながら出發してゐる。そして、このやうな對立を如何にして調和したかといふことが、それぞれの畫家の「作風」を決定したとも言へるのである。二三の實例を擧げるならば、デューラーの作品、殊に數多くの版畫類を見れば、ほぼ同じ年代の作品、或は同じ頃に草稿が作られたとおぼしき作品の中に、或るものは北歐獨特の精密な自然觀察をもつて忠實に對象を寫した作品もあり、またむしろ南歐的な麗はしい理想美を畫き出した作品もある。一は「美」の立場からは寧ろ避くべき非合理的なるものの追究として謂はば「性格カラクテリスティック的」であり、その限りにおいて却つて *Mannerismus* の傾向をさへ帶

びるものであつて、他は普遍的な規準の描寫として合理主義的であり従つて類型化への傾きを持つてゐる。同一の作品に就いてもしばしばこの二つの傾向が檢出されることがある。ところが、彼が執筆した『人體比例論』の中にも、極端な模寫的再現の主張と普遍的法則的な描寫の主張とが見られる。このことは、單にこの獨逸生れの畫家の伊太利遊學の事實のみに歸せらるべきものではなく、また彼が藝術を支へる二つの極の間に常に動搖してゐたことを物語るに過ぎぬものでもなくて、寧ろ藝術におけるかかる分極性を強く意識してゐたことを證明するものである。そして彼は絶えず自然に挑戦し、科學的或は實驗的に自然から普遍的な *Ratio* を窺ひとるといふ形でこの分極を克服し、そのことによつて却つて自然を合理化し、自然の個性を一層深く探求しようとしてゐる。

「藝術は自然の中に埋もれてゐる、藝術を得んとするものは、これを自然から引き出さねばならぬ」とデューラーは述べてゐる (*Trinofsky: Dürers Kunsttheorie, S. 150*)。かかる分析の道を彼に拓いたものが、幾何學であり、また比例研究でもあつたのである。彼の晩年を飾る代表作は、このやうな嚴しい探究の精神を反映するもの

であらう。であるから例へばラファエロが、「一人の美しい女性を畫くためには多數の美しい女性を見なければならぬ、……けれども實際には極めて稀にしか存在しないものであるから、私は心の中に現はれる或る種のイデアを利用することにした」(Eristola ad Castiglione)と告白してゐる如き、自然に對する協和的・觀照的態度によつて自然の理想化を圖らうとする態度とデューラアの状態とは、全く別趣のものと考えざるを得ない。

ところが、デューラアのやうに、自然との激しい葛藤を通じてその永遠の法則を抽出する態度でもなく、またラファエロのやうに、自然との妥協から出發して然かも理想化の方向にこれを超えようとする態度でもなくて、自然をただそのものとして、然かもこれを必然の姿におゝして、直觀する態度、謂はば一切の事實的なるものをそれ自身一つの理論と觀じて、大空の青色の中に *Chromastie* の原則を洞察し、植物の様態の中に *Metamorphose* の理念を直觀するが如き態度もあり得る。レオナルドの態度が正にこのやうなものであるとパノフスキイは言ふ (Panofsky: *op. cit.*, S. 198f.)。そこでは現象の背後に、或は現象の上空に、普遍的なラチオを模索するので

はなくて、現象自體を一つの教説として、一つのラチオとして觀するのである。故にたとへばレオナルドが「よき判断は明晰な理解から生まれ、明晰な理解はよき法則に基く道理から生まれる、そしてよき法則はよき経験の子である。蓋し経験は一切の學問と藝術との共通の母である」と言ひ (Richter: 'The Literary Works of Leonardo da Vinci', No. 18)、「経験は決して誤謬を犯さない、誤謬を犯すものは、経験からは導かれない結果を、その経験に歸せしめようとする判断である」(No. 1133)と考へる時に、この経験とは更に法則によつて合理化せらるべき経験でもなく、理想によつて超越せらるべき経験でもない。多様な外貌をもつて流動してやまない現實を、永遠の相において直觀する経験である。レオナルドの繪の中に独自の自然主義と共に独自の理想主義が指摘せられるのも、彼の美的直觀がこのやうな経験を場所とするからである。彼がしばしば繪畫を鏡に比較してゐるのも、如上の意味において理解せられるのである。

私は時代をほぼ同じくする三人の畫家について、その思想の動向を瞥見したに過ぎないが、これがまた事實これらの畫家の作風を特色づけることについては、詳しく

述べるまでもなからうと考へる。要するに、思想も作風も三人三様であるが、然しそれらの間に共通する事實は、彼等が飽くまでも自然の中に生き、自然を直視しながら、その中に何等か自然を超えたものを見出さうとしてゐることである。自然が直ちに描寫の對象ではなく、超越的な理念が對象なのでもない、沉んや自然は否定せらるべき質料に過ぎぬものでもない。自然の内に、自然を超えてあるものを、美なるものとして見出さうとするのである。そして、自然に立脚するとは、視覚を信賴することであり、自然の内に自然を超えたものを求めるとは、視覚の積極的な創造性に注目することである。このやうな構造の自覺をもつて、近世の美學は發足し、それと共に、藝術は始めて自律的な一つの領域を主張するに至つた。我々はここに近世美學の根本的な課題を豫感すると同時に、それと必然的に關聯して確認せらるべき遠近法の藝術的意義と作風の藝術史的意義とを、やがて見出すであらう。(未完)