

美的理念と藝術史的理念 (下)

井 島 勉

五

近世の美術理論における顯著な現象の一つは、人體比
例理論の擡頭である。これは造形活動における素描性の
原理的優位性への注目と相關聯する事柄であつて、しか
もその中には、美を一定の普遍的法則に基けようとする
謂はば美的理想主義、もしくは美的合理主義の動向を含
むことは勿論であるが、この法則を客觀的に自然の中に
根柢附けようとする意圖を有することも明白である。プ
ロテイノスは、その美論の出發點において、古代的な
比シムメトリヤ例中心主義に強く反撥した (Platnos: op. cit. 1,
93)。それに續く中世の美論においても、色彩性が素描
性の位地に置きかへられたことと關聯して、いはゆる比
例の權威は以前の面影を失墜するに至つた。かの原像
— 聖像ヘイコンの關係が、自然形象の基準性を抹殺すると共に、

比例理論を美論の圏外に閉め出したことについては、改
めて繰返へすまでもなからう。神が實體的形相に則つて
自然を創造する如くに、藝術家はいはゆる原像に則つて
制作することが説かれる限りは、藝術と自然との平行的
關係が注目されるに止まり、自然は原像によつて否定せ
らるべき單なる質料に過ぎず、藝術に對する何等の積極
的合理性をも容認され得ない事情にある。従つて自然觀
察や自然研究は、藝術制作に對して何ものをも貢獻し得
ないのみでなく、實に不必要でもあつたのである。中世
美術における反自然性或は超自然性が指摘せられる理由
も、ここに存すると言はねばならない。ところが人體比
例論の重視は、おのづから自然の尊重であり、自然研究
の重視を意味する。藝術が單に原像や内部形相の表現に
過ぎぬものではなくて、外界としての自然の描寫を意志
すべきことを意味するのである。レオナルドは、一切の

學問と藝術との共通の母、自然と人間とを媒介する通譯者 (op. cit. No. 149) としての經驗の教示に従つて、單なる想像や習慣に據る美術制作の誤謬を矯正せねばならぬことを、しばしば力説してゐる。そこでは、藝術は専ら自然の經驗から出發し、自然の中に見出される究極の原理に起源を置くことが強調せられるのである。

このやうに、實在する外界として客觀的に與へられる自然が、藝術に對する規準性を獲得することになれば、かの知的直觀の主體としての理性よりも、經驗的知覺の場所としての感性の方が、藝術制作における決定的な原理性を主張するに至ることも言を俟たない。その意味においても、近世は古代の復興である。中世においては、感性は罪惡と虚偽の源泉であつた、中世人の公認する藝術は、そのやうな場所に座を占めることができなかつた。感性の復権は古代と近世とを結ぶ一つの紐である。けれども、もし自然のもつ規準性が、素朴實在論的確信たるに止まり、藝術の原理としての感性が、客觀的存在に對する單純なる受容性に終るのであるならば、近世の藝術觀は、藝術と自然との模寫的な抽象的交渉關係に基礎を置く希臘的藝術觀と、さしたる逕庭がない。その場合

には、視覺的形象は物體的形象的單なる延長ともいふべく、藝術的形象も所詮これと歸一するほかはないものであつて、自然と藝術との距離は、具體的に自覺されもせず、また具體的に媒介されもしない。併しながら、近世の藝術觀が、このやうな距離の自覺と媒介とをもつて、その課題の發足としたことについては、前にも豫感した如くであるが、その際、課題解決の鍵をなしたものは、實に遠近法の原理にほかならなかつた。故に、例へばルネサンスにおける人體比例理論の擡頭の如きも、古代のポリュクレイトスやヴィトルヴィウスの比例論の復活と見ることができるとも拘はらず、兩者を原理的に區別し、レオナルドやデューラアにおける比例論に全然新しい生命を與へるものは、近代的なる意味における遠近法の發見であつた。レオナルドも、「何の知識もなしにただ實技のみを愛する者は、舵もなく羅針盤もなしに船に乗り込み、航路の行方を一向に確認できない船乗り の如きものである、實技は常に健全なる理論に基かねばならない、遠近法 *prospettiva* はかかる理論への手びきであり、それなしに繪畫の成功は望まれなし」(No. 10) と述べてゐる。遠近法の理論の上に、繪畫を構成しようとする意

圖は、近世初頭の畫家に共通である。蓋し遠近法は、近世美術觀の最も根本的な特色であつて、そこにおいて自然と藝術との美的に具體的な交渉關係を成立せしめる場所でもある。しかも、例へばレオナルドも明言するやうに、「遠近法とは肉眼の機能に關する基本的な知識にほかならない、そしてこの機能は、肉眼のすべての對象の形と色を一つのピラミッドの中に受け容れることにあつて、……即ち遠近法は、諸々の對象が線のピラミッドを作つてその像を肉眼に傳達する方式の考究に關する合理的證明である」(To. 50)。簡單に言へば、遠近法とは視覺の論理にほかならぬのである。

近代的な遠近法に立脚した繪畫は、ルネサンスの比較的早い時代から現はれてゐるが、これを美術理論上の中心問題として採り上げた論者としては、レオナルド以前にもアルベルティがある。アルベルティは繪畫を定義して、「繪畫とは、一定の距離・一定方向の中心視線・一定の光源によつて成立する視覺的ピラミッドの一つの横斷面を、平面の上に線と色をもつて描寫することである」と述べてゐる (Tr. B. Alberti: Della Pittura, tr. by Popelin, p. 117)。即ち、外界に實在する對象を

底面とし、これを見る人間の肉眼を頂點とする視覺錐を場所として、繪畫が成立するといふのである。視覺錐 *pyramide visuelle* といふ概念は、ギベルティにも先例があり (op. cit. p. 56)、レオナルドにも類似の思想が見出されるが、このやうな考へ方の中には二三の注目すべき事柄が暗示されてゐる。

まづ第一に、描寫の對象が、空間的構造における外界として定立されたことである。中世においては、描寫の對象は必ずしも外なる自然たるを要しなかつた。かの聖像擁護論者たちが、聖像をもつて超越的な原像の模倣であると確信してゐたことを想へば、アルベルティが「見る者との間に一定の距離を挟むことなしには、如何なるものといへども見られることはできない」(p. 106)と主張して、空間性の上に藝術の原理を基けたことは、やはり新しい洞察といはねばならぬ。繪畫は空間を形式として成立する。その限りにおいて、アルベルティの美術理論が、他のルネサンス人と同じく、方法的に空間の學としての數學に深く依存してゐたことも (p. 97)、決して偶然ではなからぬと考へられる。

けれども次に、畫面の上の色や形が必ずしも外界の色

や形ではなくて、いはゆる視覚錐の色と形であると言はれてゐるやうに、藝術的形象は、もはや物體的形象の延長として考へられた視覚的形象ではあり得ない。換言すれば、描寫對象たる自然は、飽くまでも主觀に媒介されることなき客體としての外界なのではなくて、外界に實在するものとして一應定立された描寫對象は、肉眼の媒介を俟つて始めて繪畫的表象となることができるのである。従つて、斷はるまでもなく、對象と肉眼とが質體的に對立して存し、肉眼が對象の映像を寫しとることによつて（その限りでは藝術的形象は物體的形象の延長に過ぎない）繪畫的表象が成立するのではなく、對象と肉眼との函數的關係を本質とする美的空間の中に、繪畫的表象が新しく産出されるのである。デュウラアも、遠近法の成因として、對象を見る肉眼、肉眼によつて見られる對象、肉眼と對象との距離などを擧げてゐるが（Panofsky: *Diurens Kunsttheorie*, S. 42）¹、この三つのものの函數的關係の上に藝術的空間が成立するのである。このやうな空間は、單に測られる空間、或は考へられる空間、即ち謂はば數學的空間ではなくて、見られる空間であり、視覚の性格によつて貫かれた美的空間である。従つて、

美術における藝術的表象は畢竟視覚的表象にほかならないでもあらうが、然しこのやうな藝術的表象が成立するためには、肉眼との間に一定の距離を挾んでこれと對立する外界が豫想されねばならず、しかもこの外界が描寫對象として藝術的表象となるためには、視覚の中に攝取されねばならぬ。畫面の上の部分と部分の關係は、自然における前後の關係であることもでき、従つてその限りにおいて背景と前景との關係でもあり得るのであるが、然し逆に考へて、自然における前後の關係は、畫面における背景・前景としての部分相互の關係に轉化することができ、背景と前景とは、單に自然の中に並立する二つの部分に過ぎぬものではなく、前景に對して言へば、背景は常に未限定なるもの、細部としての前景を産出すべき原理的なるものであり、背景に對して言へば、前景は未限定的なる背景が限定的に自己を實現した細部なのである。藝術的空間はこのやうな意味の轉化と創造とを拒否することができず、却つてそこにこそ藝術的空間の重要な特質が存するのである。アルベルテイも、凡ゆるものを評價するものは肉眼であることを強調した。視覚の支配する藝術的空間においては、物自體の屬性とも

いふべき自然色や自然形も、新しく視覚の立場から誕生しなければならぬ。従つて、かの繪畫的表象は、物體的形象の單なる延長でもなく、寂知的理念の單なる象徴でもなくて、むしろ右の如き藝術的空間の中に、視覚の創造によつて産出されるものである。即ち視覚は繪畫の立法者であり、繪畫的表象の創造者として働く。このやうな藝術的空間の法則が、遠近法と呼ばれるものにほかならない。私が右に視覚の論理と呼んだのも、この意味において肯かれるであらう。

勿論遠近法は量の關係のみに限定されない。レオナルドも、線の遠近法・色彩の遠近法・明晰度の遠近法の三種を列擧してゐるが (No. 16)、『アルベルティ』においても、客體的な對象自體の色彩即ち自然色が、視覚においては明暗と遠近に應じて變化することが指摘され、作畫に當つて、白色或は黒色の混合によつて明暗と遠近の度を適宜調整すべきことが述べられてゐる (p. 164)。

このやうな色彩と遠近と明暗の交流の如きも、單純なる客體的物理的現象に屬するものではなく、むしろ獨自なる視覚的藝術的事實と考へるべきではない。従つて遠近法は、ひとり量的關係のみならず、全視覚の世界に適用さ

美的理念と藝術史的理念(下)

るべく、藝術的空間もしくは視覚性の原理として獨自の眞理性を保證するものと言はねばならぬ。我々は、アルベルティにおいてはいふまでもなく、デューラアやレオナルドの畫論においても、遠近法が繪畫の原理として重視されてゐる事實の美學的意味を見逃してはならない。蓋し遠近法を肯定し尊重することは、美的空間の自律性を尊重することであり、視覚の創造性と、美術に對する視覚の眞理性を容認することを意味するのである。我々は、遠近法的手續によつて假象を作る假象的技術『*antastike*』を、客觀的眞實を誤る虚偽として斥けたプラトンが (Sophista 236, Respublica 606) やがては藝術一般を否認しなければならなかつたことを茲に想起すべきである。

藝術的空間が、従つてまた藝術的對象が、如上の性格を有するとすれば、藝術の領域に關する限り、肉眼はもはや單に受容的なる感官に過ぎぬものではなくして、むしろ藝術的空間の自發的な構成原理たる意義を帯びることも、おのづから明白であらう。中世においては無論のこと、古代希臘においても、客體的自自然描寫の要望にも拘はらず、右の如き構成原理を缺如してゐる限り、遠近

法に對する反省は當然稀薄であり、また藝術における體的自然の規準性は問題となり得ても、藝術的な獨自の統一的空间が見出され得なかつたことも、敢て異とするには足らない。例へば、中世盛期のモザイク畫や數多くの寫本插畫には、物語的描寫の作例も多いが、その場合にも空間意識が微弱であり、遠近法的觀察に乏しい。また希臘の陶畫や或る種の浮彫彫刻においても、地平線從つて地盤と背景とが描寫されることが稀であつて、多くの場合に、地平線は畫面の下端と合致してをり、また全畫面が一つの視點によつて統一されるよりも、むしろそれぞれ別個の視點によつて把握された諸部分が並立して畫かれてゐる。従つてパノフスキが、近世藝術の體系空間に對する古代藝術の聚合空間を指摘してゐるのは、正しい着眼であるところはなければならぬ (Panofsky: Die Perspektive als "symbolischen Form". - Vorträge d. Bibliothek Warburg, 1924-5)。

要するに、遠近法は、單に物體の奥行のみならず、見る人間と對象との間の空間的な距離を、必然的に豫想するものであるが、然し同時に、遠近法は、實在するものとして人間に對立する對象の世界を、人間の肉眼の中に

ひき入れることによつて、換言すれば、視覺を媒介とすることによつて、再びこの距離を止揚する。そして内外相即の自律的な美的空間を形成し、そこにおいて、單なる對象或は外界を、描寫對象としての自然たらしめることによつて、藝術的表象を創造する。別の言葉で言へば、視覺性としての藝術性を確立するのである。従つて遠近法は、或る意味においては主觀的ともいふべき藝術的表象を數學的な客觀的規準の上に基づける、然し同時に、人間に對立する客觀的なる外界を再び人間に依存せしめるのである。藝術は自然からみづからを疏外しなければならぬと同時に、再び自然へ歸らなければならぬ。藝術が自然となり、自然が藝術となることを可能ならしめる媒介の原理、そこに遠近法の本質的な意味がある。對象の側から見れば、それは自然の相對化であり、主體化であり、理念化であるが、主體の側から見れば、視覺の客體化であり、理念の對象化である。換言すれば、藝術的形成としての視覺性の確立である。視覺性もしくは一般に表象性の概念をもつて、美術もしくは藝術の原理と考へ得る所以もここに存すると言へよう。(音楽における聽覺性、文藝における言語性の意義についても、

これと同様であることはいふまでもない。)従つてそこでは、かの模倣の對象としての自然が、藝術に對する規範性を喪失して、視覺に媒介せられた美的理念に席を讓ることによつて模倣概念が創造概念に轉化されねばならず、それと同時に、かの内部形相或はいはゆる原像が新らしく對象性を獲得して、美的理念にまで具象化したなければならぬ。そして視覺はアイステーションスウィスのなるものとして、やがて天才概念にまで醇化するに至り、それとともに、作風概念に對する展望も漸く開け始めるのである。遠近法の成立、従つて自律的なる美的空間の成立といふことは、以上の如き意味を含むのである。私はここで多少視野を擴げて、一般に遠近法の問題が作風とどのやうに關聯するかについて、二三の實例を擧げて言及しておきたい。このことが、美的理念の視覺的空間的背景と美的空間の理念的背景との相關關係を闡明するに役立つと考へるからである。如上の考察における遠近法は、詳しく言へば、一點交叉的な數學的透視法であつた。これが近世において發見せられたといふことは、それ自體すでに近世的作風の一つの特色を意味することにならう。けれども注意しなければならぬことは、嚴

密な意味における數學的透視法を正確に守つてゐるか否かといふことは、必ずしも直接藝術的價值とは因果的に關係しない。例へば、特に東洋の繪畫には、透視法には不合理な、然かも藝術的には優秀な作品がいくつもある。遠近法を一般的に自然的空間の與行描寫の方式でも解し、最も廣義に、藝術的空間の原理、或は視覺性の原理と解するならば、それぞれの藝術は、それぞれの作風にふさはしい遠近法を有するともいへるのである。即ち、パノフスキも前掲書において述べてゐるやうに、遠近法はたとひ藝術の價值契機とはいへないまでも、やはり一つの作風契機ともいふべく、どのやうな遠近法に立脚してゐるかといふことは、その藝術の作風を根源的に規定する一つの要素と考へねばならない。例へば、大和繪における遠景の描寫・空白・やりがすみの意味なども、大和繪固有の遠近法的手續と解して差支へないやうに思はれるし、宋の郭熙が「山の高きを欲して盡くこれを出せば則ち高からず、烟霞その腰を鎖せば則ち高し、水の遠きを欲して盡くこれを出せば則ち遠からず、掩映してその派を断てば則ち遠し、蓋し山盡く出づれば、ただ秀拔の高き無きのみならず、兼て何ぞ雜嘴を盡くに異

ならん、水盡く出でばただ盤折の遠き無きのみならず、兼て何ぞ蚯蚓を畫くに異ならん』（『林泉高致』山水訓）と論じて、いはゆる三遠の法・三大の法を説くのも、支那的なる視覚性に立脚した獨自の美的空間の法則として、特殊な遠近法的意義を帯びるものと考へられる。これらの場合の遠近法は、明らかに自然的空間の單に數學的無記的なる圖式に過ぎないものではなくて、獨自の藝術觀に基く精神性によつて色づけせられた美的空間の方式であつて、その際、畫面に構成された藝術的空間とそれの對象たる現實の空間との關係は、描寫的といふよりも寧ろ象徴的であり情趣的であるといはなければならぬ。また近世歐羅巴における如き三次元方向の連續的組織的空間の自覺を持たない古代においては、空間を上下前後左右の六範疇をもつて非連續的な個物の總體として把握しようとする固有の空間觀に對應して、美術においても、統一的視點を焦點とせる透視法的な美的空間の意識に乏しく、むしろ雜多なる個物の多數性において對象を表象しようとしてゐるやうに思はれる。かの聚合空間とはかくの如き立場よりの當然の歸結なのであらう。（従つて同じ體系空間の上に立つ近世美術の中でも、特に復古的

傾向の強いクラアシックと呼ばれるものにおいて、作風上いはゆる *vielfache Einheit* od. *Vielfalt* が指摘されるのも決して偶然ではなす。—— *Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, S. 166) また基督教繪畫においては、多くの密教繪畫と同様に、背景的な要素が金色或は無色の生地の中に解消し、そこから必要な對象が肖像畫的に淨かび上つてをり、その際現實的な前後の關係が、觀念的な上下或は左右の關係に置き換へられてゐるが、これも近世的なものと異なる獨自の遠近法と見て差支へない。そのほか、同一の透視法的空間においても、その軸を正面の方向に展開しようとする靜的なクラアシックの視覺に對して、斜の方向に捉へようとする動的なバロックの視覺もあり、ここでは明暗の對比でさへも、空間の精神的な運動に寄與するものとして利用されてゐる。あたかも近代の印象派が、メデイウムとしての水氣を、その特殊な遠近法的視覺に役立ててゐるのと事情を同じくする。更に、従来の遠近法を狹隘なる合理主義の道具に過ぎないとして、意識的にこれに反逆しようとする未來派の如き態度においても、次元を異にせる新しい主觀的遠近法が問題とならねばならない。これ

らの諸例に就いて考へれば、いづれの場合にも、遠近法に關聯せる獨自の態度が、獨自の作風契機となつて働いてゐることが否定できないと同時に、それらの遠近法に關する態度が、更にその根柢において、それぞれ固有の藝術觀に規制されてゐることも見逃し得ない。約言すれば、後に問題とする藝術觀とは遠近法の方式にほかならないとも考へられ、従つてその限りでは、藝術の歴史は遠近法の歴史であるといへるかも知れぬ。正しい數學的遠近法が遵守されてゐるか否かは、必ずしも藝術價値を左右しないが、然し如何なる美術といへども視覺性の原理に立つ限りは、何等かの遠近法から自由であることはできない。勿論一つの美術が事實何等かの遠近法に據つてゐるといふことと、それが自覺されることは別である。けれども私は、もろもろの遠近法の基本的な圖式と地盤、及びその自覺の姿を、近世の美術理論の中に見出し得ると考へるのである。

六

遠近法は視覺の論理であり、美的空間の論理である。遠近法の自覺と美的空間の自律とは互に依存的であつて、

美的理念と藝術史的理念(下)

人間と對象との距離とそれの媒介を地盤として、藝術が構成せられる。この故に藝術性は何よりも先づ視覺性として規定せられる。勿論斷はるまでもなく、人間(肉眼)が先づあり對象が先づあつて、この二つの質體的存在の牽引作用によつて視覺性が成立するといふのではなくて、視覺性の成立が人間と對象との分裂と媒介を意味するのである。人間は視覺性の一面であり、對象は他の面である。兩者は一つの働きの兩極である。このことを無視して、藝術の自律性は考へられない。風景が人間となり、人間が風景となるべき場所が、一枚のカンバスであると言はれるならば、カンバスは謂はば未限定の視覺性である。無限に多様な可能性を内に含んだ未限定の視覺性が、みづからを限定することによつて、一つの藝術的世界を成立せしめ、そこにおいて始めて美的人間(藝術家)と美的對象(風景)とを志向的に分極せしめる。即ち美的人間は常に對象的であり、美的對象は常に理念的である。従つて藝術は描寫的であると同時に表現的、模倣的であると同時に創造的。アイステーンスの的であると同時にスウスの的である。そこに作風成立の根據も考へられ、藝術的形象が美的理念として基礎づけられねばならない理由

もここに存する。私が右にアルベルテイもしくは近世初頭の二三の畫家の中に見出さうとしたものは、藝術に關するこのやうな意味構造の自覺、或は少なくとも自覺への準備である。そこにおいて始めて藝術は、それが本來あるべき場所において考察され始めるのである。従つてアルベルテイが形似と美との調節を重視して、藝術の目標もしくは規準としての「美のイデア」に言及する時に、即ち視覺性を離れて見出されるものではあり得なかつた。現實の客體的形像を超えたものとしてイデア的なものと考へ、藝術家の内に宿すほかなきものと考へたのであるが、然しそれとても、かの中世的な内部形相エッセンス・ユナイツトの如く、純粹に徹知的に直觀さるべきものではなくて、専ら外界を媒介とするのでなければ形作られないもの、視覺性の内に視覺的形像を超えて形作られるものでなければならぬ。「單に目に訴へるものよりも、心に印象を與へるものを畫かねばならぬ」(p. 157)のであらうが、然しレオナルドも言ふやうに、常に目が「心の窓」なのである。飽くまでも自然研究の重要さが強調せられた所以である。自然の觀念性と美の實在性が注目せられ始

めたといふ意味において、近代美學における美的理念への接近が指摘されざるを得ない。

ヴァザリは自然を「藝術の母」と呼び、素描 (*disegno*) を「藝術の父」と考へた。彼によれば、「三つの美術の父なる素描は、凡ゆる自然物の規則正しい形式或は理念にも似た一つの普遍的判斷を、多くのものから作り出す、従つて素描は、ひとり人間や動物の身體においてのみでなく、植物や建物や繪畫彫刻においても、部分に對する全體の比例や部分相互ならびに全體に對する部分の比例を熟知してゐる、そしてこのやうな認識から、やがては手をもつて形成せられ素描と呼ばれるものを精神の中に形作る如き一種の判斷が生まれるのであるから、この素描なるものは、人が感官の中に捉へ、精神の中に表象し、そして理念の中に産出する思想の直觀的な形成もしくは表明にほかならぬと言へよう」(Vasari: *Vite de' pittori eccellentissimi architetti, pittori e scultori italiani*, II Ed., Vol. I, p. 168)。ここに述べられてゐる素描の概念は、疑ひもなく、カントを一例とする古典主義美學における素描概念コンツェプトの先驅ともいふべく (Kant: *Kritik d. Urteilskraft*, § 14)、單なる形象的素描の意に盡きずし

て、むしろ内容産出の原理としての形式フォームであり形相タイプである。それは單なる感性的經驗によつて一つの自然的形態として把握することはできず、むしろギンケルマンの謂ふ「悟性の中に小下繪の描かるべき精神的自然」にも似つ（Winckelmanns Werke, Bt. I. S. 16）精神的な創造作用に俟つほかはないのであるが、然しそれとも藝術に關する限り、飽くまでも自然對象に對する視覺的體驗を媒介としなければならぬ。（支那の畫論において骨法と言ひ用筆と呼ばれてゐるものについても、同様のことが考へられるであらう。蓋し支那畫は、水墨畫の如き偉大なる素描的繪畫を發達せしめてゐるが、素描性は支那畫の或は東洋畫の本質的な特色であり、しかも骨法用筆が作畫の基礎もしくは原理をなしてゐるのである。例へば郭若虛『圖書見聞誌』用筆得失論の章參照）ヴァザリはこのやうな素描の本體を「理念」の中に捉へ、ギンケルマンはいはゆる精神的自然をもつて美の「原型」と考へてゐる。ここに謂はれる理念や原型が、中世における「形相」や「原像」から如何に區別せらるべきものであるかは、もはや説明を要しないであらう。

要するにアルベルテイやヴァザリの理念イデアについては、

美的理念と藝術史的理念（下）

二方向の起源が考へられる。一は理念をもつて單なる感性テイシス的所與から區別せらるべき精神的所産と見なし、現實的形態を超えた睿智的形象に近づけんとする方向、他はかくの如き理念でありながら、然かもこれを潜勢的に自然形象自體の中に内在化せしめ、視覺的體驗による發見を通じて謂はば「自然の技巧テヘニク、デア、ツィム」として自然の中に把握せんとする方向である。一は天來の起源であり、他は地上の起源である。けれどもこのやうな二重の起源は、或る場合には一方の起源から、他の場合には他方の起源から、二様の美の理念が由來すべきを説く二重性ではなくて、常に同時にこの二方向を統一的地盤として美の理念が成立すべきを説く二重性格である。端的に言へば、精神—自然の平衡の上に美の理念が確立せられねばならない。それは明らかに近代美學における美的理念である。そしてこのやうな理念を見出すべき手續は、もはや單なるアイステーシスでもなく單なるスウスでもなくて、謂はばアイステーシス—スウスのなるものでなければならぬ。換言すれば、美的理念を直觀すべき構グロウ、クワ、ス、クワ、フ、ト想ツィム力キラフであり趣味ゾムツクであり、またそれを産出すべき天才ツェンタウである。いふまでもなく美的理念に關する哲學的反省は、近代の

美學者達に俟つほかはないが、然しその藝術上の意味と機能は、ルネサンスの伊太利の理論家達によつて既に見出されてゐると言へよう。彼等は視覚性の秘密を闡明し、美の理念の二重的性格に眼を注いだ。藝術の規準はそれ以外の如何なる場所に見出されるものでもあり得なかつた。勿論藝術觀の推移に伴つて、美の理念を支へる平衡の重心がいづれか一方の極に偏することは考へられることである。例へば、客觀的な自然の比例を無視して全く獨自な、むしろゴオテイクのともいふべき比例に立脚したグレコの如きマネリスムスの美術や、自然の明晰な輪廓を深い闇の中に沈めてより深い自然の眞實を探らうとしたレムブラントの如きバロックの美術に相應して、ツツカアリの内部的素描 (*disegno interno*) やイデアの思想の如く (*Zweueni: U' Idea de' pittori, scultori ed architetti—Panofsky: Idea S. 48f.*)、これを感性的自然から隔絶せるスコラ的な神的起源に歸せしめようとする美術論も現はれてゐる。これらの美術ならびに美術論は、十七世紀の新カトリック運動に相當する謂はば藝術の中世復興化であり、そこで索められてゐるものは寧ろ内面的な精神の美である。あたかも十八世紀美學の

自然模倣説に出發する美的理念が、十九世紀の理想主義美學において超越論化され本體論化される徑路に匹敵する (これについては本誌二〇五・二一八・二二三號に聊か觸れたことがある)。けれども既に古い藝術理論の批判を経て、近世において美の理念が當然見出さるべき、また現に見出された正常なる場所を確認した我々は、直ちにこれをいはゆる内部的素描の名において、再び純粹に形相化し、中世的な原像の如き位置に還元せしめることは到底許されない。たとひ藝術觀の歴史が螺旋狀に發展して、同一經度の方向の上に位置するいくらかの點が考へられるにせよ、それらの間に介在する次元の相異は飽くまで見失はれてはならない。美のイデアは、ベルロリも言ふやうに、自然から由來し、然かもその起源となるべきものであせ (*Balioni: Vite dei pittori etc. Ed. 1821, Tomo I, p. 8*)。

如上の考察から推察されるやうに、美的理念が視覚性の理念であること、従つて、美的理念成立の地盤が自然觀照を一つの極としてゐることは、兎も角も承認しなければならぬであらう。ところが、藝術制作の主體的創造性に關聯して、かかる地盤の上に成立する美的理念に

對して多少の疑念が豫想されるかも知れない。例へば既に周知の如く、プリングアは、一部の藝術における感情移入の契機・自然模倣の契機を強く斥けて、抽象作用或は結晶作用による藝術の成立を考慮してゐる（Wortinger: *Abstraktion und Einfühlung*）。またオーテンレヒトは、自然美のいはゆる美的中性なるものに關聯して、藝術における刻視的・寫生的契機を全面的に排斥して、特有の形成理念もしくは内的形式による氣分構成としての藝術制作を主張してゐる（Oelbrecht: *Grundlegung einer ästht. Werttheorie*）。けれども、固より自然模倣や自然描寫が藝術の決定的な原理たり得る筈もないが、然しこのことが、藝術制作における美的理念の意義および美的理念における自然の意義を、抹殺し去るには値ひしないことをも注意すべきである。藝術的形像が自然形像から區別せられねばならないことは無論であり、藝術制作の場所がいはゆる知覺體驗から出發すべきではなく、飽くまでも独自の氣分體驗の内に終始すべきであることも言を俟たないが、然し如何に知覺體驗的ノエマを排除するにはしても、何等かの氣分體驗的ノエマ、換言すれば何等かの美的表象を前提とすることな

しには、氣分體驗の構成は到底不可能であらう。即ちいはゆる氣分は表象性を場所とし、表象性は氣分を内容とする。兩者は常に一であつて分離することはできない。そこに美的理念が實現する。従つてプリングアの謂ふ結晶作用を可能ならしめる核として、或は抽象作用もしくは *Entorganisation* を行はしめる母體として、またオーテンレヒトの謂ふ形成理念又は内的形式の役割を演ずるものとして、やはり美的理念とも呼ぶべきものを考へなければならず、更にかかる美的理念が形成されるためには必ず外を、特に美術につゞては、視覺的表象性を媒介としなければならぬ。ベッカも正しく述べてゐるやうに、「美的領域においては、享受と創作とは根源において原理的には區別せられない、あらゆる十全なる享受は謂はば一つの追創作であり、あらゆる眞の創造はすべて一つの Vision である、一層適切に言へば、創造も享受も共に Vision とさふ共通の根源から由來するのである」(Becke: *Von der Hinfälligkeit des Schönen usw.*-Husserl *Festschrift*, 1914, S. 40)。故に一般に藝術制作における美的理念の意義は動かし難いものであると同時に、ひとり自然美の美的享

受のみならず、藝術美の創作作用においても、外界的自
然もしくは視覚性の意義を全然無視し盡すことはできな
い。このことは美的理念の前述の如き二重起源性に基く
のである。

いふまでもなく、印象派の繪畫が表現主義において如
何に變貌したかを眺めるならば、自然があらゆる藝術の
基準的描寫對象をなしてゐるとは考へられない。シェリ
ングも「藝術が自然をメデイウムとして、その中において
魂を可視的ならしめるところに、藝術と自然との根源
的な關係が成立する」と述べてゐるやうに (Schelling:
Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der
Natur-Stammml. Werke, Cotta, Bd. VII, S. 316)。
たとひ自然が必ずしも常に描寫の直接なる對象とはなり
得ないにしても、自然は藝術を實現せしめる媒質として、
常に藝術制作の根柢に豫想せられねばならない。そして
藝術の媒質としての自然は、本來の客體的な知識的意味
を止揚されて、新しく謂はば美的理念としての「他の自
然」となつて働くのである。自然を媒質とすることは、別
の言葉でいへば、表象性(視覚性)を媒介とすることであ
り、従つて表象性を豫想しない藝術はなく、美的理念の

産出の認められない表象性は無意味である。「想像力は
如何に奔放に飛翔しても決して *nussernthlich* となる
ことはできない、たとひ *übernatürlich* とはなり得るに
つても」とシェリングの言葉であるが (Sel-
legel: Vorlesungen über schöne Literatur u. Kunst,
Hrsg. v. Minor, Bd. I, S. 100)。¹⁾ これらの人々が浪漫
派の思想家であるだけに却つて一層示唆的である。かの
中世の基督教美術にしても、藝術觀的にはいはゆる自然
の法則に據る藝術と對蹠的な位置にあるものではあるが、
然かも独自の美術を結ぶためには、單に否定的・象徴的
な關係においてであるにせよ、何等かの形で自然もしく
は視覚性を豫想しなければならなかつた。また支那畫と
いへば、ゾリンガア的に見れば多分に抽象作用的・結晶
作用的な藝術であり、オーデブレヒト的に見ればいはゆる
內的形式による氣分構成の顯著な實例であらうが、そ
の支那の論畫家は「神を傳ふるには必ず形を以てす」と
稱して(董其昌・『畫禪室隨筆』畫訣)、形似を媒介とす
るのでなければ氣韻の現はれやうのないことを述べてゐ
る。山間に奇樹に逢へばこれを四面より取り、看得て熟
せばおのづから神を傳へん、と云ふのである。形似が究

極の目標ではない、然し視覚に生きなければ遂に神は傳へられない。造化にしたがひ四時を友とすることによつて、始めて、却つてこれを内に超えて風雅の道に到るのであらう。

七

以上の如く考察を進めて來ると、藝術と美的理念と視覚性(或は一般に表象性)との本質的な連關は疑ふことができない。視覚性は、一面においては、美的理念の能力としてヌウスのであるが、他面においては、肉眼を媒介とすることに於いてアイステーシス的である。創造シユエラシヤクの可能性を美的領域に限つて容認した最初の人がカントであることは、オーデブレヒトも論證した通りであるが(Odebrecht: Form und Geist, S. 286)、それは畢竟認識論においてかの直觀的悟性を否定したカントが、藝術論においては、感性と悟性との嚴格なる二元論を超克して、アイステーシスヌウスの天才概念を展開し得たからである。そしてカントによれば、天才は美的理念の描寫能力としての精神ガイテに於いて眞に創造的となることのできるものであるから(Kant: op. cit. § 49)、「天才を

して創造的ならしむる契機は美的理念にほかならないといふこともできるであらう。藝術に對しては、外部から如何なる客觀的な規準もこれを限定することはできない、ただ天才のみがこれに規準を與へることができるのである。この天才は、如何なる外部の規準によつてもなく、純粹に獨創オウソク的に創作し得る才能であり、然かも單なる恣意的な妄想ではなくて評價の規準となり得るものといはれてゐるが(註)、このやうな天才の獨創性と範例性は、美的理念の産出において始めて實現せられるのである。更に、主觀的な美的體驗における構想力の變轉きはまりない自由な活動を捕捉して、これに普遍的な傳達性を附與するもの(註)、換言すれば、表現を媒介とすることによつて藝術的體驗に客觀性と普遍性を獲得せしめるものも、實に美的理念にほかならぬのである。

【註】 カントは天才を構想力と悟性との強制せられざる特定の協調によつて特色づけ、必ずしも一つの單獨な心意能力とは見なしてゐない(Kant: Reflexionen zur Anthropologie, Nr. 919-Al. Ausg. XV)。けれども藝術制作の主體として採り上げられる限り、獨自の原理によつてはたらく一つの統一的な作用たることは明白であつて、かかる作用的統一の核心をなすものが美的理念の産出であることも改

めて言を俟たないであらう。また、いはゆる精神については、天才のはたらき、即ち所興の概念に相照する(美的)理念を見出すとともに、この理念に對して造形的或は言語的な表現をあてはめて美的體驗における主觀的な心意の情趣を普遍的に傳達せしめるといふはたらきにおいて、特に後の方の能力が精神と呼ばれるべきものであると述べてゐるが(26)或る覺書の中でカント自身も洩らしてゐるやうに、元來天才と精神とは必ずしも意味の上から區別せらるべき言葉ではない(Reflexionen, Nr. 933)。むしろオーデブレヒトが指摘するやうに、兩者は全く同一のものであつて、ただ視點の相異においてのみ區別されるべきものと解することもできるであらう(op. cit. S. 269)。

一般に美的體驗は何等かの意味における直接性・直觀性をもつて特色づけられる。けれども、かかる直觀性といへども、常に何等かの形において美的理念の產出を内容とするものでなければならぬ。純粹感情の基礎の上に立つコオヘンの美學においてさへ、美的理念の創造を無視することはできなかつた。美的判斷力の反省的性格を重視するカントにおいても、「美的に表象すること」は、内容的には常に「美的理念を描寫すること」を意味した(vgl. Einl. VIII, 2 25)。このことはひとり藝術

制作においてのみではなく、美的なるものの趣味判斷に關しても妥當する。この故に正當に「自然美も藝術美もひとしく美的理念の表現である」と言ふことができたのである(25)。いはゆる趣味と天才との外見上の二律背反性を解いて、これを原理的連續性において理解せしめる鍵も、ここに存するのである。私がさきに表象性(視覺性)と呼んだものも、これと同様の構造において諒解せられねばならない。尤もカントの場合には、美的理念といはれるものの内容が十分明瞭に規定されてをらず、また理性理念との關聯において、その謂はば求心的方向が格別に強調されてゐるやうに思はれる。例へばカントはしばしば自我もしくは徹知的なるものの内^{インネン}直^{ディレクツト}觀^{アンシヤク}といふ形で美的理念を捉へようとしてをり、また、原型としての美的理念は構想力の中に横たはり、その表現たる模型としての形態は、彫刻的な立體的延長、もしくは繪畫的な平面的假像の中に興へられると述べてゐるが(25)。然し既に美的空間の自覺と意味とを確認した我々は、このやうな美的理念を再びプラトニックなアイデア或はプロテイノス的なエイダスに還元することはできない。藝術作品が美的理念の表現であることはいふまでも

ないが、然しこの美的理念そのものを亦一つの表現的構造において、求心的と同時に遠心的に理解しなければならぬ。構アウセンツウツク想イムツク力クラフトといはれるものは、純一なる理性或は神祕なる叡知ではなくて、本来 *In-eins-bildung* Kraft なのである。かくの如く解することが果してカントに忠實であるか否かの検討は、他の機会に譲るほかはないが、場合によつてはカントを超えてカントを生かす道を講ずることも必要であらう。また獨逸觀念論の哲學において、美的理念がたとひどのやうに形而上學的・本體論的に掘り下げられるにしても、それが見出さるべき場所については、如上述べて來た方向を變更する必要はなからうと考へる。

以上のやうに私は可成り長い迂路を通つて、美的理念の見出される徑路を通つて來た。けれども私はその歴史的な徑路の敘述を直接の目的としたのではなくて、むしろそれによつて藝術における美的理念の意義を闡明することを意圖した。

そしてこのことによつて以下に考察すべき事柄の美學的な基礎づけにしたいと考へたのである。更に一つの註釋を附記するならば、私は上述の如く、近世に到つて美的理念が、純粹なる自律性において、明確な學的自覺に到達したことを見出したのであるが、然しこのことは、美的理念が古代や中世に

美的理念と藝術史的理念(下)

おいては全く存しなかつたといふ意味ではない。たとひ自律的な美的理念が理論的に自覺されなかつたにしても、そのやうには自覺されなかつた美的理念といふものも當然考へ得られるであらう。古代と中世における輝かしい藝術の巖然たる存在がこのことを端的に證明する。美的理念が自律的であつたか否か、或はそれが美學的に自覺されてゐたか否かは、藝術の存在そのものを左右するものではない。美的理念は凡ゆる藝術の必然的な原理であつて、如何なる藝術といへども何等かの美的理念を缺くことはできない。ただ如何なるものを美的理念と考へてゐたかといふことが、それぞれの作風の動向を決定するのである。何が美的理念として實際に働いたかといふこと、何を美的理念として意識したかといふことは、常に相關するのであるが、それが自覺的に自律的であつたといふこととこれとは問題が別である。混んやこのことが直接その藝術の美的價値を決定するものでもあり得ない。それは飽くまでも作風上の問題たるに止まるのである。一步を進めて言へば、如何なる美的理念もそれが獨自なる藝術の原理として働く限りは、常に美的に自律的である。ただこの自律的な美的理念が、内容の傾向から見て、或る時は一方の極に傾き、或る時は他方の極に傾くだけである。自然的法則の藝術・神的方法則の藝術といつても、自然的形態もしくは理性的形相が完全に他を排して藝術の原理をなすといふのではない。兩者を二つの極としてその上に成立する美的理念の傾く

方向を指摘しただけである。従つて私が古代や中世の藝術觀について見出したものは、實は古代や中世における美的理念の動向、従つてその作風の特色を指示するのである。それ故このやうな註釋は、美的理念と作風との必然的な連關を豫め暗示することにならうと思ふ。

八

藝術的世界は無限に多様である。雪舟と光琳とは全く世界が別である。同一の流派に屬する場合にも、永徳と山樂とでは著しく相異する。無限に多様であることは藝術的世界の必然的な制約である。これが天才の獨創性に由來するものとすれば、藝術的世界の多様性は天才の多様性でなければならぬ。プルウノオの如き人が、藝術家のみが規準の創始者であつて、眞なる規準は眞なる藝術家の數だけ存在すると言つてゐるのも、傾聽すべき言葉である (Jordan, Bruno: *Eroici Furori*, I, 1)。ところが規準の多様性は美的理念の多様性でなければならぬ。カントは美的理念を、如何なる概念も適合することのできなない構想力の直觀であると考へてゐる (Op. cit. § 57. Ann. I)。唯一絶對な概念ではなくて、多様性を本質とする直觀であるところに、美的理念の多様性は

避けることができない。一般的に言つて、美の多様性を美的理念の多様性に歸することが許されるであらう。自然美といへども、それを見る人の視覚を媒介とするのでなければ成立し得ないのであるから、たとへば逆巻く怒濤と爛漫たる櫻花の美の相異は、やはり美的理念の相異に由來すると考へてよからうと思ふ。

ところが單なる自然から區別されるべき自然美は、常に現在において成立する。嘗て誰かが見たであらう自然美、或は將來恐らく見るであらう自然美は、少なくとも嚴密には現在の我々にとつて自然美として意味をなさない。赤人の見た富士・西行の見た吉野といふものは、彼等の歌を通じて知ることができるが、その時には既に自然美ではなくて藝術美となつてゐる。また假に今日我々かその土地に行つて同じ自然を見ることができるとしても、それはやはり我々の見るその自然美であつて、彼等の見た自然美ではない。たとひ二つのものが同一のものであると確信することもでき、それによつて彼等の見た自然美を想像することができるにしても、彼等の見た自然美を現に我々が見ることはできない。自然美が現在においてより以外には成立し得ないことは否定できないであら

う。ところが現在は常に新しく生まれ、常に新しく創造する。従つて自然美としての美的理念は、同一の自然についてさへ無限に新しく作られる。これが多くの畫家が同一の對象を寫して然かも作風を異にせる繪ができてきることの理由である。是に反して、藝術美は既に完成した美であり、一定の美的理念によつて固定された美である。一定の歴史的な人間が一定の歴史的な時間的空間的な位置において、彼をして畫家たらしめ作品をして藝術作品たらしめる美的理念の表現として、一義的に固定された美である。換言すれば、藝術美は常に歴史的なるものとして創造される。故に自然美と藝術美との區別は、カントのいふ如き物と表象との區別ではなく（*もの*と、また與へられるものと作られるものとの區別でもなくて、没歴史的なる美と歴史的なる美との區別である。即ち藝術の規準としての美的理念は常に歴史的なるものとして考へられねばならぬ。換言すれば、藝術における美的理念は常に藝術史的理念として働くのである。従つて一つの藝術的世界を、一定の美的範疇によつて捉へることができるとしても、その美的範疇は常に藝術史的範疇の意味を帯びるのである。

美的理念と藝術史的理念(下)

普通に、無限に多様な美の種類を、原本的に方式と同じくする若干の基本的類型に分類還元して、美的範疇または美的類型と呼ぶ。優美・崇高美・悲壯美などいはれるものがそれである。これらのものが範疇の名をもつて呼ばれる限り、歴史的制約を超えて凡ゆる藝術に妥當すべきは固より當然である。けれども仔細に考察するならば、種々なる點において歴史的制約を蒙むれる事實を見逃すことができない。例へば優美といふ一つの範疇についていへば、プラクシテレスの刻んだヘルメスにも、ランスのカテドラアルの或る天使の像にも、中宮寺の彌勒菩薩にも、對象の取扱ひや表面と丸味の方式において、齊しく優美と呼ぶべき共通の視覚上の方式が認められることは確かである。然し更に詳細に點檢するならば、この三種の彫像における優美性は、その内容と方向において、全く別であることも否定できない。このことを追究して行けば、いきほひ古典的希臘的なるもの・盛期ゴティク的なるもの・日本の白鳳的なるものといふやうな民族的・時代的なるもの、即ち藝術史的範疇とも呼ぶべきものに行き當らざるを得ないであらう。更に視點を換へれば、新しい美的範疇の自覺それ自體が多分に歴

史的であつたとも考へられる。例へば、普通にロンギノスの名で傳へられてゐる或る美學者が、感性的外延的な古典美に對立すべき精神的内包的なる崇高美に注目した時には、ヘレニスム的なストウルム・ウント・ドワラング的藝術思潮が地盤をなし、更に希臘的精神に對立する猶太的精神さへもが意識されてゐたやうに考へられるし、十八世紀の美學において優美と崇高美との對立が重要視された時には、古代藝術に對する中世藝術、或はクラアシツクの藝術に對するバロックの藝術の對立性の意識が背景をなしてゐたやうに思はれる。即ちそれぞれの歴史的な藝術觀に對應して獨自の美的範疇が自覺されたのである。またわが國における幽玄の概念の如く、藝術觀の變遷に伴つて著しくその概念内容を變じた實例も見出される。沉んや種々なる藝術作品に對して美的範疇を適用しようとする時、それが常に藝術史的な意味を帯びねばならないことは極めて自然である。

如上の事實は我々に次の如き事柄を教へるであらう。第一に、美的範疇の限界である。即ち藝術の理解にとつて、美的範疇は謂はばその圖式化として或る程度の役割を果して來た。然し十全なる藝術理解にとつては、美的

範疇は更に藝術史的範疇の意味を帯び、且これによつて裏付けられねばならないのである。從來人々は専ら美的範疇の範疇的側面を重視して、その成立と機能との歴史的側面を輕視して來た。けれども藝術美に關する限り、美的範疇は藝術史的範疇にまで具體化されなければならぬ。このことは正に自然美の限界、即ち自然美が藝術美となるためには美的理念が藝術史の理念として自己を具體化しなければならぬのと事情を同じくする。次に第二に、假に理想主義・現實主義・古典主義・浪漫主義・象徴主義・印象主義・表現主義などといふものをもつて藝術史的な範疇と解するにしても、それは單に理論的演繹の歸結に過ぎぬものではなくて、美的空間において具體的に成立する藝術史の理念の方式である。そして美的理念が、美的空間において、即ち視覚性を媒介としてより以外には成立もせず、把握もできなかつたやうに、藝術史の理念もまたかくの如きものとして理解せられるばかりではない。この故に藝術の歴史的認識は常に美的體驗をもつて始まらねばならないのである。クライスは藝術史學における美的觀照の態度と歴史學的態度、即ち超歴史學的な美的觀照の態度と歴史的な美的諒解の態度との二律

背反性を指摘してゐる (Krois: *Der Kunstgeschichtliche Gesehstaft*)。けれども、直接的な美的觀照によつて捉へられるいはゆる超歴史的美といへども、それが一つの美的範疇もしくは若干の美的範疇の獨自なる複合によつて他から區別せらるべきものとして體驗せられる時、實は一定の藝術史的範疇を内容として體驗されてゐるのである。かかる内容を正確に歴史の面において規定することが藝術史的認識の本來的な手續なのである。このやうな構造を無視する限り、藝術の歴史的諒解、換言すれば自律的な藝術史學の可能性は、遂に否定せられるほかはない。藝術史學は藝術的世界の外に考へられた文化史學の如き歴史學的體系の尺度と言葉をもつて、個々の藝術作品を測定し翻譯することではないのである。たとへば一幅の繪の藝術史的諒解において、それが油繪のキャンパスではなくて水墨の紙本であること、花鳥ではなくて山水が畫かれてゐること、支那の畫家ではなくて雪舟と稱する日本の畫家であることなどは、もとより重要な要素ではあらう。けれども紙・墨・山水、或る名前の畫家などといふものが直ちに藝術史的なものではない。むしろそれらの要素を結合して、獨自の作風を持つた破

墨山水と稱する畫幅たらしめ、雪舟と稱する畫家を正にその繪の作家たらしめて、それらのものを藝術史的に意義あらしめる美的理念、正確に言へば藝術史的理念が、より根源的なものである。即ち一つの美的理念が藝術史的に實現するために、紙と墨と山水とそして獨自の生活を有する雪舟とが選ばれたのである。このやうな藝術史的理念の豫想を缺いては、藝術史學は到底成立することができない。故に例へばセネカが藝術作品の成因として、材料・作家・形式・目的・原ヘテロゾフ型またはイデアの五項を挙げた時にも、この最後のものは單なる主題或は着想と解さるに止まるべきものではなく、また他の四項と同一次元に肩を並べるべきものでもなくて、むしろより根源的・原理的な美的理念、もしくは藝術史的理念として理解せられねばならなうであらう (Seneca: *Epistulae morales* LXV. vgl. LXXVIII)。

ところがかかる藝術史的理念が、藝術作品以外の場所に捉へられるものであり得ないことはいふまでもない。藝術家の傳記やその藝術家を圍繞する文化史的事實の中には、たとひ藝術史的理念の影象とでもいふべきものが認められるにせよ、この理念そのものを具體的に見出す

ことはできない。このことは、藝術史の理念が美的體驗を媒介とするにあらざればそのものとして把握できないことを想へば當然である。然し藝術史の理念は、作品の中に於いて、果して如何なるものとして捉へられるのであらうか。私は前に美的理念が美的空間の中にしか實現し得ないことを見て來た。たとひ美的空間が、或る場合には外界の自然の中に解消しようとし、また或る場合には徹知的理念の中に没入しようとして、そこに成立すべき美的理念の正しき自律性の自覺が蔽はれてゐたことがあるが、それらの場合にも、そのやうな事實によつて特色づけられる獨自の美的空間と美的理念とが考へられねばならなかつた。簡単に言へば、美的空間の純粹性は美的理念の自律性である。従つて美的理念は、美的空間の中において一つの視覺性が實現することの方式、リイグルの言へば、藝術家が對象を如何に見ようと思志するかといふ藝術意志である。これは藝術において正しく作風テイムと呼ばれるべきものにほかならない。故にもしゲエテが一つの問題としてゐる如く、或る畫家が自然の單純なる模倣と恣意的なる作爲との間を彷徨して、一つの作風に到達し得なかつたとすれば (Kochle, Weinmayer, Ausage

Rt. 47, 5. 7. 11.) それは自律的な美的空間、従つて自律的な藝術意志を確立することができなかつたからである。元來作風の概念には多分に價値的な要素を含んでゐる。例へば凡庸な末流の藝術ニヒトビシキを批評して作風なき藝術と呼び、惡しき意味における寫實的藝術や獨善的藝術を稱して作風なき藝術といふ。それは他人の眼をもつてしか見てゐないか、或は全然眼をもつて見てゐないかに基くのである。けれども藝術史の諒解の基礎概念としての作風概念は、純粹に記述的・範疇的概念であつて、たとひこのやうな價値的契機を内に含んでゐるとはいへ、價値的概念そのものであるとは考へられない。即ち、他人の眼をもつてしか見ないことも、凡そ眼をもつては見ないことも、やはり見ることの一つの方式であつて、必ずしもそこに作風が存しないとはいはれない。何等の藝術史的理念をも豫想しない藝術制作の如きものを考へることはできないからである。この意味において、ギンケルマンが古代末期の藝術を「模倣者の作風」の名をもつて特色づけたことも背かれるのである。勿論異色ある作風の高揚された時代が、藝術的活動の旺盛な時代であつたことは争へないであらうし、また一切の美的性格をすべて

美的價値の事實として解するならば問題は別であるが、作風を特に價値的契機に限定する必要はなからうと考へる。

要するに、パノフスキイも注意したやうに、藝術意志は原理的内面的な觀點より見られた作風にほかならない (*Zeitschrift für Ästhetik u. allg. KW., XVII, S. 120*)。藝術意志或は藝術史の理念と作風とを故意に分離しようとする論者も少なくはないが、それは前者を抽象的に精神的微知的なるものと考へ、後者を單なる感性的形態と考へることに基くいわれなき截斷である。正しく理解さるべき藝術史の理念と作風とは、常に原理的に同一的である。藝術史の理念は、文字通り藝術史的なる理念であるが、元來美的空間の中に實現するほかもない美的理念なのであるから、それはまた藝術作品の中に作風となつて現はれるほかはない。ただ藝術史の理念を藝術的世界から遊離して一般文化史・一般精神史の中に迷ひ込ませることを警戒しなければならぬやうに、作風を感覺的現象の領域に閉ぢ込めることも、慎重に警戒されなければならぬ。普通に様式もしくは様式史と呼ばれてゐるものがしばしばこの危険に陥つてゐることは否定で

きない。卓越せる美術史家ゾルフリンの場合さへもやはりその一つの實例である。作風とは、藝術の歴史的形成の單なる客體ではなくて却つて主體であり、單なる産物ではなくて寧ろ原理である。更に根源的なる説明を要求する様式的現象ではなくて、寧ろそれ自身が一つの様式的原理なのである。一定の社會的歴史の現實の中におきて、一定の藝術的世界を形成すべき原理としての藝術史の理念の表象である。けれどもかかる原理は豫め外から與へられるのではなくて、表現において表現に従つて次第に自己を作つて行くものであるから、表現としての作風はまた原理としての藝術史の理念でなければならぬ。従つて、あたかも、一般文化史や一般精神史をもつて直ちに藝術史學に置き換へることは許されず、また本來藝術史的諒解の豫備手續に過ぎない年代や作者の考證、圖像學的文献學的研究などが、それ自體直ちに藝術史的諒解とはいへないやうに、様式批判と稱される感性的形態の分析が直ちに藝術史的諒解たり得ないことも明白である。ゾルフリン的なる様式史としての藝術史學が、更にドウヴォルシヤク的なる精神史の方向に深まらねばならない理由も一にここに存するのである。

九

藝術は常に藝術作品として、即ち個別的なるものとして形作られ、また個別的なるものとして我々に興へられる。即ちそれぞれの作品が、それぞれの藝術史的理念を原理として、それぞれの獨創性において作られるのである。藝術の歴史において同一のものが二度反復されることは絶對にあり得ない。けれども藝術の個別性は所詮孤立性ではない。たとへば雪舟の畫いた破墨山水の小幅である。美術史上全く類例に乏しい一幅の繪である。我々ここに一つの獨創的な藝術史的理念がかかる作風において實現してゐるのを見て、これを通して雪舟といふ畫家のこの作品における意味を知るのである。ところが更に山水長卷と呼ばれる縮卷を見る時に、著しく作風を異にする兩者の間に然かも同一の作者を背景とする一定の關聯を見出さないであらうか。このことは、雪舟の藝術史的理念が、山水長卷となり得ると同時に破墨山水ともなることができ、前後する二つの時期にこの二つの作品となつて現はれることによつて、それらの間に發展の關係を挾むことを物語るのである。我々に直接興へられて

四〇

ゐるものは二つの作品である。然しそれらを通して我々は畫家雪舟の作風とその動向を確認することができる。これを豫想することなしには、二つの作品の間の關聯といふものは成立することができない。同様にして周文の作風を知り、元信の作風を知ることができる。これら三人の畫家は、いづれもそれぞれの藝術史的理念として、それぞれ完成した藝術的世界である。いづれをより未完成であるとも考へられず、より進歩せるものも考へることもできない。たとへば日本化といふが如き一つの視點を抽象して考察する時にのみ、一方をより高く一方をより低い段階と言へるだけである。雪舟は周文の見出さなかつたものを見出してゐるとは言へる。然し同時に、雪舟は周文の持つてゐたものを失つてゐるとも言へよう。藝術史の過程を *Können* の歴史・進歩の歴史と考へることは到底許されない。

けれども周文—雪舟—元信といふ系列が、一定の方向をもつた發展の關係において見られ、決して逆の方向ではあり得ないといふことは如何なることであらうか。それは、これら三人の畫家を細部として内に含む全體的なものとしての未限定の室町水墨畫派なるものが自己を

實現して行くからである。即ち直接周文が雪舟となつたのではなく、また直接雪舟から元信が生まれたのでもない。それにも拘らず、雪舟が周文的なるものから成り得る雪舟であり、元信的なるものと成り得る雪舟であるといふのは、より次元の高い未限定の室町水墨畫が、そのやうな方向を内に含むものとしての周文と雪舟と元信とを、自己の細部として産出したからである。従つて雪舟の作風がそのやうな方向において成立すること、室町水墨畫といふより次元の高い全體的なるものが實現することとは、同時依存的と考へねばならない。このやうにして我々は流派の作風とその動向を確認することができ。更にこの時代には禪僧の肖像畫なども盛に畫かれ、また微弱ながら大和繪の系統も續いてゐる。それらを細部として産出するより高次なる室町繪畫といふものも當然考へられるであらう。全く同様、日本美術の藝術史的な理念を背景とせる鎌倉・室町・桃山の三時代の美術の關係、更に東洋美術の藝術史的理念を背景として支那宗元畫と室町水墨畫との關係を尋ねることもできる。従つて藝術が個別的であるといつても、個々の藝術がそれぞれ自己内閉鎖的に完結し互に孤立してゐるのではなくて、むしろ個々のものは自己の内に流派・時代・民族といふが如き次第に次元の高いより全體的なるものを映し出し、内面的に志向し表現してゐると言はねばならない。個々のものはこのやうな次元的により全體的なるものを背景とすることによつて、一定の歴史的關係を共有することができ、それぞれのもの間における傳承や影響といふ藝術史的事實も、そこにおいて始めて可能となるのである。

このやうな事實に基いて、我々は正常に流派の作風・時代の作風・民族の作風といふが如きものを考へることができ。作家といふ個人の作風以外に、流派・時代・民族の作風の如きものは考へられないとする一部の見解は、作風概念を曲解してこれを單なる所産的な感性的形態と同一視せる結果にほかならない。固より右の場合、いはゆるより全體的なる作風は、細部的なる作風の單なる總計ではなく、また多くの細部的なる作風の間に見出される公約數的な共通の特質の如きものでもない。細部に對して全體は常に産出の原理であり、それ自體は未だ限定されない精神的なるものである。細部を貫いて細部をそのものとして産出し、そのことによつて同時に自己を實現して行く原理である。故に各々の細部は常に必ず

全體に直接してゐる。一幅の破墨山水に、單に雲舟といふ作家の藝術史的理念のみならず、流派と時代と民族の藝術史的理念が見出せるのはこの故である。藝術史の理念のかくの如き階層性を否定することはできない。破墨山水の繪は渺たる一幅の畫幅ではあるが、そこにはこのやうな階層的なそれぞれの藝術史の理念への意志、即ち前後、左右および更に深さへの方向を内に含んでゐる。

これがこの繪の獨自なる作風の内容である。階層的により全體のなる藝術史の理念の否定は、結局藝術における作風の否定を意味する。作風は常にかくの如く時間的空間的に、換言すれば歴史の社會的な擴がりにおいて形成されるのである。従つていはゆる時間作風・空間作風の區別の如きは、單なる抽象に過ぎない。

十

しからば如上のより全體のなる藝術史の理念、例へば民族の藝術史の理念とは如何なるものであるか。私は前にプラクシテレスのヘルメスとランス・カテドラアルの或る天使と中宮寺の彌勒菩薩との美的範疇上の區別が、究極においては民族的な藝術史的範疇にまで遡らねばな

らぬことを注意した。いふまでもなくこのことは、單に三つの彫刻の作者が所屬の民族性を異にしてゐるといふだけのことではない。藝術史の理念そのものが民族的なのである。換言すれば民族そのものが藝術的創造の主體となつてゐるのである。普通に一つの民族の藝術性の性格を考究する際に、その民族の性格を形成する種々なる要素に分析して歸着せしめてゐる。例へば土地と人種、言語・學術・宗教・慣習・技術などの文化一般、政治・經濟・社會の組織などの如き客觀的な契機、及び民族精神・民族感情などの如き主觀的契機である。これらのものと藝術との密接なる關係は固より疑ふことができない。例へば、自然物産の豊富且南方の美術が北方美術に比して著しく色彩感覺に豊富且鋭敏であり、石材に恵まれた土地では石材彫刻が盛であるに對して、材木の豊富な土地では木彫が盛である。またその民族の人類學的特質や生活上の慣習が人物畫や風俗畫に直接反映することは當然であるし、文藝が必ずその民族固有の言語によつて營まれたり、それぞれ獨自の宗教に對應して獨自の宗教藝術が營まれることも動かし難い事實である。現世的世界觀に生きる民族の藝術が現實主義的であるに反して、厭

世的超越的世界觀に生きる民族の藝術は多く理想主義的であり、簡素と枯淡を愛する民族の藝術が常に簡素と枯淡の美を顯現するとか、その他幾多の實例を挙げる事ができる。これらの事實は、いづれもそれぞれの觀點において眞實である。けれども、それは飽くまでもそれぞれの觀點において、換言すれば藝術から抽象せられた個々の素材の觀點において眞實なのであつて、具體的な藝術そのものの立場において眞實なのではない。このことは、それぞれの觀點における論定があまりにも多くの異例・例外に出會はねばならないといふ事實が、何よりも雄辯に證明する。例へば希臘藝術の隆盛を希臘の風土的人種的條件に歸する場合、同じ條件の下にある希臘藝術の衰頹を何をもつて説明するか、東洋の濕潤な風土性をもつて水墨畫の説明とする場合に、同じ東洋に成育した大和繪の澄明・雅麗を如何に解すべきであるか、或は同一の自然的環境の中において藝術が如何にして歴史の推移を遂げ、同一の文化的社會的事情の下において何故に相矛盾する流派が對立するのであるか、また異なる民族の條件の下において成立した藝術の間に、影響と同化の關係が生ずるのは如何にして説明せらるべきであるか、そ

の他數多くの難問題に逢着するであらう。即ち民族論的諸契機と藝術的事象との間に、單純なる平行關係を設定することさへ極めて困難であるが、況んや兩者を一つの因果關係に置くことは、獨斷的附會に陥るにあらざれば不可能といふほかはない。むしろそれは實に藝術の理解ではなくして、それらの諸契機による藝術の論譯もしくは判讀に過ぎない。破墨山水を直ちに東洋的風土の濕潤性に歸し、山水長卷の人物に現はれた支那風俗を指摘したところで、これらの作品の藝術性自體の理解には殆ど何ものをも貢獻しないであらう。それぞれの觀點より採り上げられた諸契機といふものは、畢竟藝術以外の事實ではなくして藝術以外の事實であり、藝術にとつて精々環境ではあり得ても、藝術そのものと言ふことはできない。更にこのやうな藝術以外の事實をして或る特定の藝術の内なる事實たらしめ、それらの環境をして正にその藝術の環境たらしめる如き主體的・原理的なるものが豫想せられねばならない。これが民族の藝術史的理念と呼ぶべきものの實體である。勿論凡ゆる藝術は表象性の地盤の上に成立するものであるから、その對象もしくは素材としての自然及び文化の、藝術作品の中における

Pan-Kristenheität は否定さるべくもない。然しそれとても外界的實存性の單なる延長ではなくて、飽くまでも表象性の立場における構成にほかならない。従つて假に民族精神の如きものをもつて民族の根柢と見なす立場を採るにしても、藝術に關する限り、民族精神が直ちに藝術となるのではなくて、民族の藝術精神、即ち民族の藝術史の理念が、その民族の藝術をしてその民族精神の表現たらしめるのである。かくの如き場合、民族は疑ひもなく藝術の創造の主體である。嘗てヘルダアは民族を一つの「發生力ゲネチッシュ・クラフト」もしくは「Geniusと解し、文藝を「民族の聲」として理解しようとした（Hortler: Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker usw.）。その際、はゆる民族は思辨的に構成された一〇の概念を意味するのではなくて、むしろ自然ナチュールであり、自然として理解された文化創造の生命的原理にほかならなかつた。多少批評の餘地はあるであらうが、當面の問題に關して傾聴すべき意見である。藝術は Genie としての藝術家の創造であるが、然し同時に Genius としての民族の創造である。従つて民族の藝術史の理念や藝術創作の主體としての民族の如きものは、單に考へ得べきものに

止まらず、現實に働き現實に作るものである。このことは個人としての藝術的自覺の未發達な段階或は社會における藝術ともいふべき民藝や民謡を見ればおのづから諒解せられるであらう。そこで個人個人の作風は極めて微弱であるが、民族の作風は十分顯著である。集團的な全體としての民族が直接藝術制作の主體たるとき、全體的作風としての民族の作風が特に著しいのは當然である。従つてもしグロオセヤアリエラの指摘する如く、民族意識さへも不活潑な未開民族の藝術においては、個人作風はいふまでもなく、民族作風の差別さへも極めて不分明であるとするれば、それは必ずしも民族意識の無自覺に歸せらるべきではなくて、むしろいはゆる實用的目的から自由たり得ない藝術制作（Grosse: Anfänge der Kunst）、或は呪術的思念から解放され得ない藝術制作（Allier: Le Non-civilisé et Nous）の態度が、諸々の未開民族において共通であり、しかもかくの如き態度が純粹なる表象性の態度であり得ないことに基くのである。蓋し表象性の態度を除いて、藝術史の理念の成立が可能である筈はなく、従つて作風の獨自性の顯現する筈もないのである。

いふまでもなく藝術はいはゆる天才の藝術である。美的理念が視覚性(表象性)を媒介とするのでなければ成立し得ず、流派や時代や民族が直接肉眼を持たない故に、藝術が必ず天才と呼ばれる個人の藝術であることは極めて自然である。けれども、既に明らかとなつたやうに、個人の創造である藝術は、同時に流派の藝術であり、時代の藝術であり、民族の藝術なのである。更には世界の藝術でさへあり得るであらう。但しここに謂ふ世界藝術とは、いはゆる世界文學論における如き、個人を掘り下げることによつて到達した普遍の人間性、或は藝術的優秀性に歸せしめられた世界性といふが如きものを目標として考へられた世界藝術ではなくて、それぞれの民族藝術の個性を媒介として實現し、それらのものをそのものとして可能ならしむべき原理として豫想されたる世界藝術である。右の如き構造は、歴史の面における美的理念、即ち藝術史の理念の階層性に基づくのである。固より民族の藝術史の理念が外から先づ與へられて、それに追隨することによつて、藝術家の藝術が民族の藝術となるのではない。民族の藝術史の理念といへども、視覚性を媒介とするにあらざれば、換言すれば藝術家の藝術史の理念

美的理念と藝術史の理念(下)

を媒介とするにあらざれば、成立することはできない。天才の制作に即して民族の藝術が作られるのである。天才は民族の子であると同時に、却つて民族の母である。藝術的創造の主體としての民族を支へる藝術史の理念と、天才を支へる藝術史の理念とは相即不離の關係にある。むしろ兩者は一つの美的理念の階層的な二面であるとも言へよう。この故にヘルダアも言ふやうに、眞なる藝術家は彼の同朋なる民族の魂の中に存する自然の通譯者なのである。民族も詩人もそして詩そのものも謂はば「歌ふ自然」なのである。ところが一般に天才は一つの自然であるといはれる如く、天才は常に恣意的なる意識を超えてゐる。同様に、Cominsとしての民族もまた恣意的なる意識を超えた自然でなければならぬ。このやうな意識を超えたものが意識されること、換言すれば、飽くまでも主體であつて客體ではあり得ないものが客體化されること、それが藝術の制作である。言葉を換へていへば、藝術は藝術史の理念の自己實現である。かくて、天才の藝術をして美なる藝術たらしめるものは美的理念であらうが、同じく天才の藝術を歴史なる藝術たらしめるものは藝術史の理念である。そして藝術的創造が常に歴史

四五

的なる形成作用であつて、歴史的なることを排して藝術が實現し得ないのは、美的理念が常に藝術史的理念として働くからである。

以上の如くして私は藝術史的理念なるものの根柢と機能をいくらか闡明し得たやうに思ふ。これを媒介とすることによつて、普遍的な美が歴史的な作風に結びつき、従來人々によつて指摘せられた美學と藝術史學との相剋

も、或る程度和解に導けるであらう。従つて藝術史的理念を問題としない美學は、藝術の歴史に對して無力であり、またそれを問題としない藝術史學は、美學的に支持し得ないといへるであらう。(完)

附記 本稿は昨年十一月京都哲學會公開講演會における講演の草稿を多少整頓したものである。