

美的自律性の藝術史的展開

前篇——宗教藝術の美的自律性

小川 長 成

宗教藝術の美的自律性が考へられ得るならばそれは如何なる意味に於いてであらうか。一般に、藝術と言はれず特に宗教藝術と言はれる以上そこには宗教と藝術との關係がその限定契機として豫想せられるのは自明である。しかしその關係がいかなるものかは必ずしも自明のことではない。しかし藝術が例へば寺院建築の單なる裝飾に利用せられ、或ひは布教上の單なる便宜のために利用せられるといふ如き單なる外面的結合に終るものならば、改めて特に宗教藝術の美的自律性が問はれる必要もない。蓋し一つの獨自な藝術が更に藝術以外の何物かに應用せられ有用であること、藝術がそれ自體の本質的構造の限定契機として所謂藝術以外のものを豫想することは別問題であつて、前者に於いては美的自律性は藝術一般の問題にとどまり、後者の場合に初めて特別の考察を改

めて必要とする。従つて改めてその美的自律性が問はれる宗教藝術とは宗教との内面的關係を以つてその獨自な本質を構成せるものに他ならぬ。われわれはこの一例としてキリスト教繪畫を、しかも所謂後光(光背) Nimbus を手掛りとして宗教藝術の美的自律性を尋ねてみたい。

一

ニムプスの歴史はそれによりてその頭部を飾られてゐる畫像の歴史に結びついてゐる。しかしキリスト教繪畫に於いては初めからニムプスをもつ聖像が描かれたのではない。キリスト教繪畫がカタクムベの裝飾畫に見られる如く所謂異教美術の影響の下に歩み始め、キリストを所謂良き羊飼をもつて寓意し象徴する如き態度から、やがて聖書に物語られた事件の獨自な表現、神像の獨自な

肖像畫的表現に移ると共に初めてニムプスが現はれる。キリスト教ニムプスの歴史は四世紀中頃に、立法者審判者としての救世主の頭部に配せられることに始まる。(z. B. Fresko aus der Katakomba S. Gaudioso in Neapel) 未だこの時代にはそれも物語り描寫の場合には見出されないが、五世紀に入るとそれを缺くキリストの像はもはや例外に屬するまづに慣例化せられる。(z. B. IV. Jahrh. St. Pudenziana, Rom. — V. Jahrh., Galla Placidia u. S. Giovanni in Fonte, Ravenna, u. S. Maria Maggiore, Rom) 他方これに雁行して五世紀には天使、使徒の描寫にも見られるやうになり、また罪の汚なき神の母として次第に崇拜せられたマリヤ、或ひは豫言者、殉教者、聖徒などもそれぞれ前後して同じ道を辿る。爾來ニムプスはビザンツ・ロマニイク・ゴテイクにわたる全中世を通して、しかもモザイク・フレスコ・顔面畫・細密挿繪・ガラス繪などの各ジャンルにの相違にも拘らず中世キリスト教繪畫の展開に無視されぬ役割を演ずるのである。

ニムプス Nimbus, Heiligenschein なる言葉はラテン語 *nimbus* に由来し、*nimbus* は 雲 外 と同義と思はれる。即ち雪、露、雨滴、雲、霧を意味した言葉に由来して

美的自律性の藝術史的展開

る。しかしこれももつて直ちにニムプスの意味が諒解せられるとは言はれない。蓋し *velut nimbus* がニムプスの語源として、それきまつて描像を採擷しい雲にかこまれ、或ひは翳にひつまれた雲上の天界の者の表現として吡喩的に理解せしめ得るにもせよ、少くとも中世キリスト教繪畫の示すニムプスに於いては *nimbus* なる言葉が傳へようと思はれる觀念とニムプスの形態とが完全同一致する唯一つの例とすまなく (A. N. Didron; *Christian Iconography, or the history of christian art in the middle ages*, translated by M. Stokes. 1896. Vol. I, p. 27) 従ひてかかる語義はキリスト教ニムプスの直接の説明をもたふすことは出来な

い。中世キリスト教ニムプスは一般に圓形の輪郭と金色の表面とをいはば基本形象として發生する。それは無論ニムプスの語源が意味するやうな雪片、露、雲の表現ではなく、むしろ頭部を大きく圓く圍む金色圓形の形象によつて金色に輝く光りの表現、「頭から發すると思はれる光りの表現」(Didron; *op. cit.*, p. 33) として諒解せられる。キリスト教ニムプスのこの形象の由来は一般にその語源と同様に異教的古代の内に求められる。それは東方の影響の下にヘレニステイック・ローマ美術が神々、特に太陽神などの畫像を——それらから放射する超自然

的な光りを表現するために——飾つた光環、或ひは更に崇高な尊嚴と偉大さとの象徴としてローマ皇帝の畫像に用ひられたところの放射線を缺く圓或ひは光りの圓板からその形象を受け繼いだと言はれる (K. Künstle; *Monographie der christlichen Kunst*, 1928, Bd. I, S. 256)。異教美術のニムプスからキリスト教美術のそれへの過程の美術史的詮索は他の機會をまつ他はないが、然しここで注目すべきは、そのことをもつてキリスト教ニムプスを前者の單なる模倣的受容とすることの許されぬ點である。異教美術の影響の最も直接的支配的であつたと考へられ得る初期キリスト教繪畫にはニムプスが見られず、カタコムベ時代のいはば素朴な象徴的藝術が終りを告げて、中世キリスト教藝術独自の象徴主義が形成され始める四世紀末から五世紀への推移の中に初めてキリスト教ニムプスが見られることは、その形象的起原がたとへ異教美術の内に必然的に求められるにもせよ、なほそれは異教美術のニムプスの單なる連續的受容に終るものではなくして、むしろ中世キリスト教美術のニムプスの獨自な意味がそれ自體の内に尋ねらるべきことを示すと言はれよう。言ひかへるならば異教美術のそれとの外形的連續面にも拘らずなほキリスト教ニムプス独自の

意味を支へる内面的な非連續面が同時に注目せられねばならぬ。

この意味に於いて先づ第一にそれが如何なる宗教的意味をもつて成立せるかが問はれねばならぬ。キリスト教繪畫に於けるニムプスは先づ三位一體の三つの姿、それも主としてキリストの畫像の頭部に配せられることをもつて始まり、やがて天使、使徒、聖母、聖徒殉教者などの畫像にも見出されるまでに一般化された。この中世ニムプスの確立以後には諸聖像の描かれるときにニムプスを缺くことが例外に屬するまでになり、やがては描かれた畫像が神聖を附與されてゐるものか、或ひは然らざる世俗の者のそれかの識別を可能ならしめるに到る。世俗の人間の畫像は、彼が國王の高き位にあるにせよ、或ひは教會の重要な地位にある僧侶たるにせよ(彼等が例へばその畫面の描かるべき寺院の寄進者として特別に聖徳高き者として扱はれる僅かな場合を別にするならば)原則としてニムプスをもたない。また異教(美術)の特殊な影響がキリスト教の象徴主義の内に侵入せる場合を除くならば、自然の力とか魔神の標識として用ひられることもなく (Dillon; *op. cit.*, p. 38) しかもその僅少な例とても主として寫本などの細密挿繪の如きもの

に散見せられるに過ぎない。従つてキリスト教ニムプスは異教美術に於ける如き肉體的威力、道德的威嚴或ひは政治的支配力の權威などの象徴としてのそれから明かに區別せられ、三位一體の三つの姿、天使、使徒、聖母、聖徒、殉教者の畫像の頭部に配せられることによりて一般に彼等の宗教的神聖を象徴するものである。それは聖像を他の然らざるものより區別して「宗教的真理の重要な支持者」(Kunstle; op. cit., S. 25) たらしめる宗教的意味に於いて成立する。言ひかへるならば、恰かも古代美術に於てゼウスの鷲が威力ある天帝の標幟(持物) Attribute であるかの如く、キリストを始め諸々の聖なる者のキリスト教的神聖の表現を含む標幟である。帝王がその頭に王冠を戴き、法皇が三重冠を被る如くに、キリストを初め聖なる人々はその頭部にニムプスを持つのである。

しかしそれにも拘らず、ニムプスはそれらの標幟とは異なる構造を本質とする。頭部から輝く光りとしてのニムプスは王冠や三重冠から區別せられて、所謂現實の自然の内にそのものとして見出されぬものである。その點に就いては鷲を扈從せしめるゼウスの場合も同様である。しかしゼウスの鷲はゼウスを離れて自然の鷲そのものと

して見出され表現せられたに對して、ニムプスが表現する如き光りはそのものとしては直接に自然の内には見出されぬものである。勿論自然の内には發光體をつつむ光り、光芒は見出される。そしてそれぞれの特定の視覺的形象をもつて表現されることが出来る。(この場合光り、光芒とは自然科学の意味でのいはば媒質としての光線を言ふのではない。媒質としての光線とは視覺的形象の豫想として、それ自からは形象をば超えたものであり、自體的には描寫の對象とはならぬものである。ここで問題となる光りとは描寫せられる光りであり、視覺的形象をもつ光芒若しくは發光體である。) しかし光りを發してゐる人間の頭、光芒につつまれた頭部は所謂現實の自然の内には見出されない。言ひかへるならば頭から發してゐるやうな光り、光芒はそのものとしては自然の内には見出されない。従つて表現せらるべきニムプスは、ゼウスの鷲がゼウスを離れて自體的に自然の中に見出されるやうには表象せられず、キリストのニムプスはキリストを離れて自體的に表象せられない。キリストの頭部を大きく圓くつつむニムプスは自然の内にそれ自體として存する特定の現象としての光芒ではなく、むしろ超現實的奇蹟的な宗教的事實としてのキリストの頭部から輝く光

りの表現以外のものとしては諒解せられない。それは「其の顔は目の如く輝ける」(マタイ傳十七の二)キリストの表現であり、「其の顔は烈しく照る日のごとし」(黙示録一の十六)と告げられたものの可視化であり、「その状は電光のごとく輝き、その衣は雪の如く白し」(マタイ傳二十八の三)と傳へられた天使の表現である。ここに於いては發光體をつつむ光芒がその輪郭に相應じた形象をもつて視覺的に成立することが暗示を興へるにしても、それはあくまでも間接的類比的であり、自然の光芒はニムブスの表現に際して畢竟その規準とはなり得ず、そこにキリスト教ニムブスの形象に見出される主觀的、觀念的、抽象的傾向が生ずると言はれよう。圓形金色のニムブスは所謂聖像の頭部を耀かしい光りの面の上に浮ばせ、中世キリスト教繪畫特有の華やかな諧音を醸し出し、しかもその超現實的、觀念的な構造に於いていはば感覺的陶酔を精神的なるものまで高め、地上的人間的な羈絆からの高揚を可能ならしめる。所謂自然の光芒の描寫としては餘りにも抽象的觀念的なニムブスの明晰な輪郭、一樣な斑のない表面などの不自然さにはこのやうな象徵化の力が相對してゐるのである。

圓形金色の形象をいはば基本形象とする中世ニムブス

のこの觀念的抽象性は圓形以外の一層抽象的な形象を可能ならしめたものである。ここで中世ニムブスの圓形以外の形態に就いて觸れておくことは許されよう。既に述べた如く、一般にキリスト教ニムブスは世俗の者の畫像には描かれず、ただ稀に寺院の寄進者の如き特にその聖徳の稱讃さるべき在世中の人の畫像には見出された。それはしかしニムブス本來の意味からして明かに例外的なことである。従つてこの場合それがキリストや天使などのニムブスから明別し得るやうに描く必要に迫られたことは怪むには及ばない。かくして矩形(その特別な場合としては正方形)のニムブスが成立した。(z. B. Mosaic, Große Vahkru; Fresko, S. Maria Antiqua; Mosaic, S. Maria in Dominica u. S. Cecilia in Trastevere—Rom) 更にその一層抽象化せられた極端な例としては、矩形の縦の兩邊が折り曲げられた如きものも見出される (Fresco, S. Clemente, Rom. IX. Jahrb.). これらは如何にも光りの表現とは諒解し難く、明かに單なる言語的形象或ひは宗教的記號への轉化を示し、光りの繪畫的形象からの離脱を告げてゐる。しかしそれかと言つてこれらが純粹な宗教的記號或ひは言語的形象として何等かの特定の概念内容をもつものとして確

立したとも言はれない。蓋し、矩形ニムプスをもつ者が寺院の寄進者であることはむしろその腕にかかへられた寺院建築の雛形によるのであつて、矩形ニムプスは單に消極的に彼等が在世中の者なること或ひは聖列に未だ加へられた者ではないことをいはば漠然と示すに過ぎない。加ふるにそれは本來の圓形ニムプスから特別な必要のために便宜的に派生せる異狀現象として、ニムプス本來の意味を逸脱せるものであり、中世ニムプスの歴史にとりては單なる例外的な意味以上のものをもつものではない。八・九世紀を中心にして見出されるこの種の珍しい形象もやがて圓形ニムプスの華やかな展開の舞臺から全く姿を消してゆく。そのかすかな反響とても十二世紀のそれをもつて終りを告げる。(Fresco, Nikolauskapelle, Rom)

同じ運命は十四世紀にその珍しい例をもつ六角形ニムプス、或ひは十世紀以後に見出される星形(三角形を交互に組み合せた形)のニムプスのことでもある。それらはキリスト教ニムプスの歴史の中の孤兒にすぎぬ。中世ニムプスの觀念的抽象性の面に由來するこれらの異狀形態はいかにも單なる宗教的記號・言語的形象への接近を意味するものではあるが、それは同時に正にその描寫性

の稀薄化の故に生き續けることは出來ず、況や聖なる者の頭から發する光りの表現たる圓形ニムプスの地位を篡奪するものではなく、キリスト教ニムプスの繪畫的形象たる意味を否定する如きものとは言はれない。

六角形ニムプスは十四世紀のアツシジの聖フランチェスコ下寺のフレスコに描かれた從順・純潔・貧困を寓意する畫面に見出される。同じ畫面に見出される神、天使、聖徒のニムプスは明かに光りの表現と諒解せられる表面に放射線の刻まれた圓形金色ニムプスである。尙「從順」に於いては六角形ニムプスをもつ一人は(男女の)二面像であり、また中央には(これも珍しい例であるが)その四隅を上下左右の方向に位置づけた正方形ニムプスが畫かれ、右前面には古代の半人半馬像が現はれてゐる。ここでは異教美術の影響は否定さるべくもない。しかもこれらの珍しいニムプスの孰れもその表面に放射線をもつことを顧慮するならば、これらが繪畫的形象から純粹な言語的形象に轉化してゐるとは必ずしも考へられない。

星形のニムプスはアトス山のギリシャ尼僧院の或ものに、三位一體を意味するフレスコ(十世紀以後)の畫面に見出される。しかしこれも同じ畫面に見出される圓形ニムプスから區別せられる特定の内容をもつ言語的形象になり切つてゐるとはなし難い。(Didron: op. cit. Fig. 21)。これに類するものとしては、十四世紀の細密挿繪の或ものに見られ

る菱形のニムプスがある (Diction: op. cit. Fig. 22)。なほこの種の異例としては、中世ではなく十七世紀のものであるが、ギリシヤのフレスコに三角形ニムプスがある (Diction: op. cit. Fig. 4)。しかしこれもその三角形の輪郭の外側に光りの表現を示す放射線が描かれ、繪畫的形象なる意味の完全な否定は推定せられない。

要するにこれら種々の形のニムプスに於いては多かれ少かれ主観的な觀念的抽象化の方向に繪畫的形象の意味が稀薄になり、いかにも單なる宗教的記號・言語的形象への轉化が認められるのであるが、そこには孰れも何等かの特殊な事情例へば異教美術の影響が直接の變形の動機として働き、その事情、影響が解消すると共にそれらのニムプスも姿を消すものであり、中世ニムプス展開途上の異常現象としてかへつてキリスト教ニムプス独自の意味が基本形象なる圓形ニムプスの展開の中に窺めらるべきことを示すものである。

さてしかし圓形ニムプスもその歴史の中に更に一つの言語的記號化の例を示さねばならなかつた。所謂 Iron-zimbus がそれである。それは圓形ニムプスの金色の表面に十字形に交叉する三條の放射線が畫かれたものである。それはまた外側に向ふに従つて擴がる放射線状にはなく、本も末も等しい幅をもつ十字形にも描かれた。明かにそれは十字架の形に由來するものであらう。このクロイツ・ニムプスは三位一體の姿に限つて用ひられた。

その發生は従つて、三位一體の三つの姿以外の者(天使・使徒その他)にもニムプスが配せられ始めることに相關してゐる。しかしこのクロイツ・ニムプスも三位一體に屬する三者共にある場合、その内の二者のみがもつ場合、一者のみがもつ場合が美術史的にも不統一に見出されるのであつて、従つてそれをもつ聖像が三位一體の姿の孰れかのものの表現であることは告げるにしても、その逆は必ずしも成立せず、それが明確な特定の概念内容をもつ純粹な言語的形象・宗教的記號に完全に轉化したとは言はれ難い。言ひかへるならば、圓形ニムプスに外面的に結合せられた十字形は圓形ニムプスを繪畫的形象から單なる言語的形象へ轉化せしむるよりも、かへつて圓形ニムプスの裝飾として自からは模様化せられることに向つたのである。中世後期に見出されるところの、三粒の玉を圓形の表面の上、左右に嵌めて十字架を象徴せるニムプスはその極端な一例と言はれよう。クロイツ・ニムプスとは一般に中世ニムプスの觀念的抽象性の方向に於いて裝飾化せられた一變形に他ならない。そして圓形金色の表面と十字形象との結合は圓形ニムプスの成立にとりての必然的豫想ではなく、むしろアポステリオリな意味以上のものではない故に、クロイツ・ニムプスはかか

る非寫實的・裝飾的なるものへ展開し得た中世ニムプスの主觀的な觀念的抽象性を指示するものではあつても、基本形象なる本來の圓形ニムプスの繪畫的形象なる意味を放棄せしむる如きものではあり得ない。

二

キリスト教ニムプスはキリスト、天使などの頭から輝く光りの表現として、畫像を所謂現實の自然に見出される世俗の人間のそれから區別して、むしろいはば超現實的な姿の下に成立せしむるものとして圓形金色の基本形象をもつて成立した。キリストのニムプスはキリストを離れては描寫對象として見出されなかつた。天使のそれも、聖母のそれも事情は變らない。自然の光芒、光りの視覺的形象はいかにも描寫の基底として豫想せられるにしても、それは所詮暗示的、類比的、間接的であり、描寫對象としてのニムプスそのものは自然の光芒、いはばプロファンな光芒自體として見出されなかつた。そこに圓形金色をもつて基本形象とする中世ニムプスの主觀的な觀念的抽象性の避けられぬ事情が潜み、更には圓形金色の基本形象以外の諸種の抽象的形象が作り出される可能性が豫想せられる。そして事實、上述せる如く、こ

の可能性の故に、それぞれの特殊な事情を直接の動機として矩形その他の繪畫的形象からの離脱を多かれ少かれ示すニムプスが發生した。しかしそれらは描寫性の極端な稀薄化の故にかへつてその生長を阻まれ、その直接の動機の解消と共に姿を消すべきニムプスの歴史に於ける孤兒に終るか、或ひはクロイツ・ニムプスの如く裝飾的模様化の方向に視覺化せられることによりて生存の途を拓かねばならなかつた。

このやうに諒解するならば、キリスト教的神聖の表現なる宗教的意味と共にその形象の主觀的な觀念的抽象性、更には裝飾的模様化の動向は中世ニムプス獨自の構造をなすものと言はれねばならぬ。前者はいはばその表現内容の點から、後者はいはばその描寫形式の點からそれぞれ中世ニムプスの意味を限定すると言はれよう。それは古代美術に於けるゼウスの鸞と宗教性の點に於いて區別せられると共に、またその描寫性の點に於いても區別せられるものである。それはしかし詳しく言ふならば如何なることであらうか。

キリストや天使などの頭から輝いてゐる光り、それはゼウスに扨從してゐる鸞と共に等しく所謂現實の自然そのものとして見出されなかつた。それにも拘らず兩者

の描寫には恰かも對蹠的に區別せられるものが含まれてゐる。古代藝術に於いてはゼウスも、その標幟としての鷲も寫實的に描寫せられた。ここに於いては描寫の規準はいはば感官的視覺が見出す客觀的實在的な自然であり、ゼウスもゼウスの鷲もいはば感性的自然の模倣として、それを直接に媒介として成立する。そこに於いては作家の藝術的直觀は客觀的な感性的自然を據りどころとし、場所として成立する。

勿論古代藝術といへども感性的自然の單なる受容的模倣に終始したのではない。そこに求められたものは多様な感性的自然のカオスではなく、美しき調和であり統一であつた。模倣 *Mimesis* を説くアリストテレスも、散亂してゐるものを一つのものに結合する畫家の仕事に就して語つた如くに (Pol. III, 11, 1281 b; nach Brunnler; Aesthetic, 1934, S. 49) 古代もまた感性的自然の單なる機械的模倣を越えて美の理想に憧れたのであつた。ゼウスの鷲とても單なる自然の鷲の素朴な模倣につきるのではなく、いかにも天帝の威嚴に相應しき堂堂たる悠然たる鳥類の王者としての風格が求められたに違ひない。正にギリシヤ人も理想をひたすらに求め、ものの見事にそれを大理石の内に永遠化せる點に於いては

後世に劣らない。ただその理想の在り方が、求められ方が後世とは異つてゐた。ソクラテスが多くの身體からそれぞれの最も美しき部分を集めて美しき身體を描くことを勧め、また雀を欺く葡萄を描いたとのゼウクシスがヘレナを描くときに、それぞれの最も美しき部分を集めて畫にするためにクロトンの町の五人の美しき乙女を得たと云ふ説話も (Ovorbek; Die antike Schriftquellen, Nr. 1701, u. Nr. 1667-9; nach Panofsky; Idea, 1924, S. 7) 所謂理想主義的藝術觀の表現ではなくかくつて自然主義的表現であると言はれるやうに (Baumgarten; obenda) 美のイデアはあくまでも實在的な感性的自然の内にはば内在的に部分の撰擇により得られるものであつた。全體たる美のイデアも所詮客觀的自然の有機的調和の中に部分の加算的全體として内在的に直觀せられる他はない。ここに於いては描寫對象はいはば實在的な感性的自然に即してその中に感性的に表象せられたと言はれよう。この古代藝術の據るべき自然はまた古代の神々の住むべきところであつた。神々はいはば彼岸性の衣を脱せられ、世俗化せられ、此岸に引き入れられたのであつた。そこにギリシヤ・ローマ的世界に於ける藝術と宗教との相互間の緊密な結合、融合がある。神々は

視覺的自然としての人體に即してその統一的調和として形成せられた。それは現實の否定ではなく、むしろその肯定に於いて、實在的な感性的人體の加算的調和としていはば *ästhetisch* 的に直觀せられた。ここに古代の神像が——前述の如くヘレニステイック・ローマ時代に到つて東方の影響の下にもつたニムブスの幾つかの例を別にするならば——本來、實在的な客觀的自然には見出されぬ如きニムブスをもたず成立せる理由がある。

自然或ひは自然としての宇宙の普遍的直觀をその素材とする古代神話に對して、歴史としての攝理の世界としての宇宙の普遍的直觀をその素材とするキリスト教は自然宗教に對する啓示宗教として成立した(F. W. J. von Schellings sämmtliche Werke, Cotta'scher Verlag, Bd. V. Philosophie d. Kunst, S. 127, 434)。今や自然は地上的世俗的なるものとして放棄せられる。自然を媒介とする深い結合にあつた宗教と藝術との關係は失はれる。言ひかへるならば、キリスト教は古代に於ける藝術と宗教との深い融合を意識的に破ることをもつて始まらした(Hugo Koeh; Die altchristliche Bilderfrage, 1917, S. 90)。藝術と宗教とはいはば對立する二つの領域となつた。従つてやがて再びキリスト教が積極的に藝

術と結びつくやうになつた時にもそれはもはや古代の宗教藝術とは根本的に構造を別にせねばならなかつた。キリストは古代の此岸的な神々なのではない。それは古代的な感性的自然に終始する視覺の對象ではなく、彼岸的な榮光につつまれたいはば *glorif.* 的なものである。表現せらるべき神の光りは單なる感性的自然の光芒ではなく、むしろ啓示的に信徒に感得せられるキリストの榮光である。中世ニムブスが前述の如く主觀的な觀念的抽象化の動向をもつて成立せることは偶然ではない。言ひかへるならば、ここに於いては藝術的直觀はもはや古代に於けるが如くに所謂現實的に見出される感性的自然を據りどころとし、そこに終始することは許されない。それはここに於いては感性的自然の描寫にはなく、むしろそれを超えた方向に成立する。それは描寫性の自然主義的客觀的方向から非自然主義的主觀的方向への轉化であり、自然主義的寫實的描寫を方式とする古代の視覺性の立場からいはば對蹠的な象徵主義的主觀的觀念的描寫を方式とする中世の視覺性への轉化である。古代の神々の寫實的表現からむしろ彼岸的なヌウスのなキリスト或ひはその聖なる光りの表現への轉化には、藝術自からの側に於ける描寫性の、視覺性のこのやうな轉化が相應じて

ゐるのである。

しかしそれにも拘らずビザンツ・ニムブスには自然主義的描寫を示すもののあることは否定せられない。例へば背後の雲片をすかして見せてゐる(半)透明のうかにも光芒の寫實的描寫と諒解せられるもの(z. B. Mosaic, Baptistorium am Lateran, Rom. VII. Jahrb.)、或ひはその圓周に向つて並しがなされてゐる自然主義的寫實的なニムブスが見出される(z. B. Maria Maggiore, Rom u. S. Apollinare Nuovo, Ravenna)。濃紺の空の雲間に浮ぶ救世主の雲をすかして見せる半透明ニムブス。それは一樣に金色をもつて斑なく描かれたビザンツ・ニムブスの内にあつていかにも自然主義的描寫を示すものと言はれよう。しかし詳細に考察するならばそこには覆ひ難い觀念的抽象化がその自然主義に一種の陰をつけてゐることは見逃がせない。蓋し自然の光芒、發光體をつつむ光芒はそれぞれ發光體の形、その光度に相關して特定の形態をもつにしても(太陽・松明・油火など)、その輪郭は絶對的明瞭性に於いてではなく相對的明瞭性に於いて見出されるのが普通である。従つて半透明ニムブスも並しのあるニムブスもそれらが明晰な輪郭をもつ點に於いて既に感性的自然の光芒の寫實的描寫としては

抽象的であり不合理である。そこには圓形の明晰な輪郭と斑なき金色の表面をもつ基本形象に類型化せられるビザンツ・ニムブスの主觀的觀念的描寫性の存在は無視せられなう。

この關係はビザンツ・ニムブスに限らずにビザンツ繪畫一般に認められる自然主義的寫實的描寫のこともあつて、例へば聖ヴィターレ(ラヴェンナ)の一聯のモザイク壁畫に見られる如く、ビザンツは一種の自然主義的描寫に於いて古代との様式的連續面をもつにせよ、しかし、そこには古代的な自然主義とは同一視を許さぬ描寫の新しい動向が潜む。假りに聖ヴィターレのユステイニウススの宮廷の圖とオリムピアのゼウス神殿の西破風の群像とを比較するならば、繪畫と彫刻との、矩形と三角形の構圖的相違を顧慮しても、その描寫性の相異なる動向には歴然たるものがある。ケンタウロスとラピタイの男女の争ひはあくまでも實在的な感性的自然の寫實的描寫を通していはば加算的調和の中に永遠に靜まつてゐる。ラピタイ女の苦しみと恐しさに痙攣せる微妙な口許、ケンタウロスの烈しい力の鬱積、禍事の終末を豫告する如きアポロの拒否的な表情はいはばアイステーシスのに客觀的な自然主義的描寫の内に形成せられた。描寫性は實在

的な一同的個別的なるものの客觀的寫實の方向に成立し、それを通してのみいはば普遍的なるもの理想的なるものも達せられる。ここに於いては視覺性は實在的な客觀的自然を場所として、その外へではなく内へとアイステーシスの沈潜する。それに對してユステイニアスの宮廷はいかにも自然の寫實を含むものの、しかしその表情、容姿なども既に一種の主觀的類型化を免れてはゐない。

ただ一人ニムブスをもつユステイニアスも彼の廷臣とは恰かも兄弟のやうに描かれた。そこには無數の同じ見開かれた眼が感ぜられ、等しき足先が騒然たる乗算をくり展げてゐる。金地に浮ぶ背の高い人物達の聚合は觀念的な線の強調と裝飾的色彩の充滿の中に波立ち始めてゐる。ここに於いては明かに實在的な客觀的自然は描寫の主觀的類型化の方向に既にその藝術的直觀に對する規準性を喪失しつつある。言ひかへるならばそこに認められる一種の自然主義的描寫性は古代に於ける實在的な感性的自然の有機的生命の底に美のイデアを掘り下げやうとする古典的描寫性とは區別せられて、個體的物體的な客觀的自然を觀念的に主觀的類型によりて置きかへる方向に成立してゐる。ビザンツ・ニムブスに於けると等しく視覺性はもはや感性的自然に終始するものではなく、か

へつてその外へといはばそれを超えて主觀的類型化、觀念的抽象化を方式として働いてゐるのである。

ビザンツ・ニムブスの描寫性のこの動向は更にその色彩の示すことである。圓形金色の基本形象の他に申世ニムブスには赤褐色、淡青色、黄綠色などのいかにも自然の光芒の忠實な寫實からは遠いものがあり、またその表面は斑なき一様の金色であつても、その圓形の輪郭が白、赤、赤褐色などの實線で明晰に型どられたものが多い。

それは無論單に描寫の非寫實性として消極的に、或ひは技術的可能的點から幼稚な未發達なものと諒解せられるのでは充分ではない。藝術の歴史は改めて言ふまでもなく單なる技術的可能的歴史に解消することは許されない。ビザンツ寺院の内部を華やかに飾つたモザイクの如き本質的に裝飾的非寫實的傾向をもつと思はれるものも實は高度の寫實的可能を示してゐる。ビザンツ・ニムブスの色彩の非寫實性も決してビザンツ繪畫或ひはそのモザイクの技術的能力に歸せしむることは許されぬ。ワリంగాアも指摘する如く過去の時代の様式的特徴を *mangelndes Können* に歸するものは抽象的の *Woringer*; *Abstraktion und Einförmigkeit*, 1911, S. 9-10。ビザンツの藝術意志が客觀的自然の寫實的描寫よりもむしろ畫

面の裝飾的效果の高揚の中に象徴的觀念的形成を志向せる故にこそモザイクなる技術が迎へられたと言へよう。ビザンツ・ニムプスの色彩の非寫實性もこの意味に於いて更に積極的に、色彩のもつ象徴的觀念的性格が生かされたものと諒解すべきである。勿論、色と形とは別個に存在するものではないが、色には實在的な感性的物體の質料としての面と、かへつてそれを超えて理念的なるものを象徴する面とのあることは否定せられない。カントの如き色彩を單に質料なる刺激として趣味に關はり得ぬとせる人に於いてすら色彩のもつ象徴的觀念性に就いて語らざるを得なかつたのもこの間の事情を語る (Kant; Kritik der Urteilskraft, K. Vorläufer, S. 154)。この色彩の象徴的觀念性、言ひかへるならばその自己表現を積極的に生かして特有な裝飾的效果の中に所謂聖像を浮ばせ、いはば彼岸的な神の姿を象徴的に表現せる點にビザンツ・ニムプスの色彩の非寫實性、否觀念的抽象性の祕密がある。

三

圓形金色の形象をもつて成立せる中世ニムプスの觀念的抽象性、更にはその裝飾性はロマネイクに於いて一層

純化せられ、強調せられる。ビザンツ・ニムプスに見られたいはば古代的な描寫性の殘滓は全く清算せられる。並しのある表面は今や均一な斑のない不透明な金色の表面となり、圓形の輪郭を明晰に示す實線は一層強調せられる。しかもそれは素描的な意味に於いてよりも、むしろ觀念的抽象的な、裝飾的な意味に於いてである。言ひかへるならば、線はもはや實在的な感性的物體の客觀的描寫の方向ではなく、主觀的觀念的描寫の方向に個有な裝飾的活動を演ずるのである。(それはこの時代のガラス繪のニムプスからゴオテイクのそれへかけての著しき特徴をなすものでもある。) ここには南方の古代的な素描的寫實的線の働きから區別せられる北方ゴオテイク的線の活動が姿を前面に現はして来る。北方的な藝術意志がここに線の裝飾的活動の内に自己表現に達したのである。それはニムプスに限らずロマネイク繪畫一般の動向である。聖ヴァイターレの壁面に見られた古代的餘韻は消える。ビザンツに流れる精神的な主觀的類型化はロマネイク描線の觀念性、裝飾性の中に徹底せられたのである。幻想的な旋回を果したく追求する熱情的な衣紋の線 (z. B. Fresko d. Kirche Notre Dame zu Montmorillon, Vienne) 線の蓄積せられた力の急調な乗算

的旋律 (z. B. Wandmalerei, Dom, Gurk.)、ここにはロマネイクの觀念的描寫性の端的な動向が認められる。それは古代的な描寫性からの離脱であり、中世に於ける視覺性の展開の歴史である。この動向こそやがて再びゴアテイクに一種の自然主義が認められるときに、それに獨自な精神的香りを興へるものに他ならない。

さてここでビザンツ・ニムブスからロマネイク・ニムブスへの、南方的なるものから北方的なるものへの推移の中に、純化し徹底してゆく中世ニムブスの描寫形象の觀念的抽象性、主觀的類型化の視覺的意味を更に詳細に尋ねねばならぬ。金色の表面をもつ中世ニムブスはその圓形の輪郭によりて明晰に限定された形をもつてゐた。ニムブスの輪郭に於いてニムブスの形象を限定的に成立せしめてゐるものはそれに接して描かれた部分である。それは視覺的に未限定なるものとしてニムブスをその圓形の輪郭に於いて限定的に成立せしめてゐる。しかるに中世ニムブスはその圓形の輪郭を恒常不變のものとしてゐる。勿論ニムブスの大きさは様々である。しかしニムブスは畫像の顔が正面に向いてゐても、斜横向きであらうとも或ひは眞横顔が描かれてゐても、これらの顔の方向の變化には關はらずに一定不變に圓形を保つてゐる

(註)。この事情はクロイツ・ニムブスに就いても同様である。ただ、しかも注意さるべきことであるが、そこに於いてはキリストの頭の傾きに對しては、その十字形が明かに示す如くに、それに對應しても恰かも車輪の廻轉のやうな變化を見せる。言ひかへるならば、それは上下・左右の二方向、即ち晝面の擴がりの方向に於いてのみその形象を變えることであり、特定の輪郭と特定の位置をもつことであり、限定せられることであつて、他面しかも深さの方向に於いてはその形象を變へぬことであり、深さの方向には特定の位置づけを持たぬこと即ち限定されてゐないことである。それはニムブスの輪郭が深さの方向に位置づけられ限定せられたものの輪郭として描寫せられたのではないことを意味する。更に言ひかへるならば、ニムブスの圓形の輪郭に於いて見られる視覺的限定關係が上下・左右の二方向に關してのみ成立し、深さの方向即ち前後の方向に關してゐるのではないことである。従つてニムブスは深さの方向、晝面の奥行の方向に於いては視覺的に未限定であり、無限定である。深さの方向に於いて未限定、無限定であり、特定の位置づけをもたぬことはそれが視覺的に有限な特定のある距離に於いて見出されてゐないこと、距離に於いて無限定なるこ

と、言ひかへるならば無限な距離に於いて見られてゐることである。逆に言ふならばニムプスの輪郭は有限な特定の距離に於いて見出されたものの形象として成立してゐるのでないことを意味する。

(註) ここでは中世ニムプスの基本形象としての圓形ニムプス(クロイツ・ニムプスをも含めて)を中心にして考察を展開する。矩形ニムプス等もこれに準じて同様な視覺的構造をもつであらう。圓形ニムプスの圓形の輪郭が頃の左右への廻轉に對應して變化を示すのは後述する如く十四世紀に入つてからのことである。この中世ニムプスの圓形金色の恒常不變の形象をもつて、自然の立體的な光芒、例へば頭部を球形につつむ光芒の立體的描寫と解することは不可能である。蓋し、假りに立體的な光芒がその立體的被限定性に於いて描寫されたのであるならば、當然立體的な光芒の各部分の粗密厚薄が顧慮せらるべく、従つて頭部の輪郭から離れるに従つて並しがあらねばならず、一般に表面には濃淡の斑が豫想せらるべく、またその輪郭も絶對的明瞭性を失ふ筈である。しかるに中世ニムプスの上述の視覺的構造の示すものは全くこれらの顧慮を超えた描寫の方式であり、光芒の立體的被限定性の抽象を方式とする描寫の成立である。

このやうな視覺的構造の意味することは、ニムプスの輪郭が三方向の内に立體的に位置づけられ限定せられた

有限ないはば實在的な物體の自然の輪郭として成立してゐるのではなくして、立體的被限定性を超えた有限ならざるものの輪郭として成立してゐることである。言ひかへるならば、その輪郭は三次元性に於いて成立せるものではなく、むしろ平面的抽象化によりて二次元性に於いて成立してゐるものである。それは二次元的平面的描寫であり、立體性の超克であり、脱却である。平面への純粹な還元方向に於ける描寫の成立である。三次元性から二次元性への抽象を方式とする描寫の形成である。中世ニムプスの觀念的抽象的描寫性とは所詮このことである。その觀念的な明晰な輪郭も、また金色の斑のない抽象的な表面もかかる描寫方式をいはずば根源的豫想として成立したのである。ここに於いては線はもはや實在的な立體的物體の容觀的素描性を固執し、そこに生きるよりも、むしろパノフスキイの述べる如く、線はただもう線であるのみで、自己自身の書法的表現手段であり、それは自らの意義を面を限界づけそして裝飾化することの中に果す。他方、面はこれもこれでただもう面であるのみで、いかにも非物質的な空間性を漠然とは暗示してはゐようが、もはやそれよりもむしろ物質的な畫面の絶對的に二次元的な表面なのである(E. Panofsky: Die Pe-

rspektivo als „symbolische Form“, Vorträge d. Bibl. Warburg, 1924-5, S. 274.) じじにロベニヤ・ニムプスの強調せられた裝飾的な線と、それにより限界づけられてゐる金色の裝飾的效果の高い表面との觀念的抽象性の美的意味がある。

このロマネイク・ニムプスに徹底せる姿をもつ中世の描寫方式、描寫性の動向は改めて述べるまでもなく、古代の自然主義的寫實的描寫の動向からいへば對蹠的に區別せられるものである。ここに於いては視覺性は平面的二次元性を描寫の方式としてニムプスを表象する。言ひかへるならば、中世の視覺性は描寫對象としてのニムプスを立體的に有限な感性的自然としての光芒に連續的に見出すのではなく、むしろ有限な感性的自然の立體性を越えたものとして、超感性的、理念的な光りとして見出すのである。この構造は描寫對象をあくまでも感性的自然の内にそれに即して表象する古代の視覺に對して、明かに視覺性の新しき創造が拓かれたことを意味する。藝術はもはや感性的自然の模倣ではなく、視覺性は觀念の描寫として藝術を創造する。言ひかへるならば中世の視覺性は觀念の創造によりて藝術を可能ならしめる。それは感性的自然の物體的立體性の超克、二次元的平面性へ

の還元を方式として描寫對象を理念的構造に於いて形成する視覺性であり、その限り古代藝術を物體的藝術として成立せしめた古代のいはば感性的視覺性とは正に方向を逆にするものとして、むしろ超感性的な視覺性と言はれねばならぬ。古代の自然主義的藝術に於ける藝術と宗教との緊密な融合に對する意識的反撥をもつて始まる中世キリスト教が再び積極的に藝術に結びつき得たのは、藝術自からの側に於けるかかる視覺性の更新に於いて初めて可能であつたのである。

四

中世的視覺性のかかる構造に於いて描寫對象としてのニムプスは理念的な光りとして、言ひかへるならば理念の構造に於いて表象せられた。中世の畫家にとりては描寫さるべきニムプスは單なる客觀的感性的光芒としてではなく理念としての光り、超感性的な光りに他ならぬ。そしてキリスト教徒たる中世の畫家にとりては無論、超感性的な光りにつつまれた頭をもつもの、頭から耀く理念的な光りとはキリストであり、天使であり、それらの頭を耀かしくつむ聖なる榮光である。古代の神々はゼウスもアポロも所詮色褪せた、そのかみの光輝を失つた

異教の偶像にすぎない。中世人にとりてはキリスト教を絶對的永遠なる真理の國であり、*πολις*の國であり *διόγω*の國ではなく。中世の視覚性がいはば超感性的に理念的なるものとして表象せる中世ニムブスは、キリスト教徒たる中世人にとりてはキリストの頭光であり、天使の頭光である他はない。キリストのニムブスはプロファンな光芒ではなく、啓示に於いて超感性的なスウスのに感得せられるキリストを離れて見出されるものではない。従つて中世の視覚性が理念的構造に於いて見出せる描寫對象としての中世ニムブスとは中世人のヌウスのな宗教的直観に於いて超感性的に感得せられるキリストの光りなる宗教的理念以外のものではない。従つて中世ニムブスを平面的二次元性を描寫方式とするいはば超感性的な中世視覚性は中世人の超感性的な宗教的直観を離れては成立し得ない。言ひかへるならば、中世の視覚性は宗教性を媒介として初めて成立する。中世の藝術的直観は中世の宗教的直観を必然的に媒介として、初めて中世ニムブスを上述の視覚的構造に於いて見出す。中世藝術を可能ならしめた前述の視覚性にかかる宗教性との必然的關係を別にしては考へられない。

藝術的直観が宗教的直観に於いて、それを媒介として

成立する、即ち視覚性が宗教性を媒介として成立するといふことは無論前者を後者の内に解消し、埋没せしめることではない。宗教的直観は單にそのものとして美的以外のものに留まる限りは、いかにしても視覚的對象を従つて藝術作品を産出することは出来ない。信仰に於いて聖なるキリストの啓示を受けるといふことは直ちに同一のもをキリストを視覚的に表象するといふことは直ちに同一のものとはせられない。信仰に於ける宗教的直観が視覚的對象になるためには必然的に視覚的に表象すること即ち視覚性を豫想せねばならない。一步すすめて言ふならば、宗教性がいはば視覚性となるときに初めて宗教的理念は視覚的形象にまで具象化せられる。ここに於いては宗教性はもはや視覚性の外なるもの、美的以外なるものではなく、視覚性の内なるもの、美的なるものである。言ひかへるならば宗教性は視覚性の内容となつて自づからを視覚的表象の内に表現する他はない。宗教的直観は藝術的直観の場所となり、内容となつて初めて藝術的形象にまで具象化せられる。逆に言ふならば藝術的直観は宗教的直観を自からの場所とし内容として初めて宗教的信仰の對象たるキリストを視覚的に表象し、キリストの榮光をニムブスなる視覚的形象として描寫し得るのである。

中世の藝術の直觀が宗教的直觀を媒介とするとはこのことである。かかる兩者の内面的な必然的媒介關係を別にしては、中世の獨自な宗教藝術を成立せしむる藝術性も宗教性も具體的には諒解せられぬ。言ひかへるならば、中世ニムプスを平面的二次元的視覺構造に於いて表象せる視覺性と、キリスト教的聖靈の表現なる宗教的意味を含むキリストの光りなる宗教的理念を見出す宗教性との内面的必然的媒介關係こそ、前者をして中世宗教藝術たるキリスト教繪畫の原理たらしめると共に、同時に中世繪畫を一個の獨自な宗教藝術たらしめるものである。視覺性（藝術性）と宗教性とのこの内面的關係を本質として初めて中世キリスト教繪畫は積極的に獨自な宗教藝術となる。

宗教性を必然的に媒介とし、いはば内容とするこの中世の視覺性の原理性に於いては、言ふまでもなく平面的二次元性をその描寫方式とする中世ニムプスの視覺的構造を内面的にいはば精神史的に裏づけるものこそ、中世ニムプスがキリスト教的聖靈の表現であるとの宗教的意味である。言ひかへるならば、キリストの光りなる宗教的理念の表現を視覺的に可能ならしめたものは中世ニムプスを上述の視覺的構造に於いて創造的に表象せる中世

のいはば超感性的な視覺性なのである。それは中世ニムプスを二次元的平面性を方式として、感性的自然の立體の光芒を超えた超感性的理念の光りとして表象する。聖像の頭部を超感性的な光りの内につつむのである。頭部の輪郭を視覺的に限定するものは有限な特定の距離に於いて見出されるものではなく、むしろ空間の有限性を越えた超感性的ないはば無限な光りである。（量的にはくむしろ質的に無限な、従つて崇高性を本質とする光りである。）聖像の頭部に對するニムプスの視覺的關係の本質は聖像の輪郭を物體的自然の有限な感性的空間性を超えたものとして、超感性的にいはば精神的なるものとして成立せしめることにある。それは聖像の輪郭をプロファンな光芒で飾ることではなく、むしろ象徴的に精神的な光りの内につつむこと、即ち單なる感性的自然の客觀的空間の内にはなく、かへつて觀念的な精神的世界の内成立せしめることである。それは一步すすめて言ふならば、聖像の優美なる或ひは崇高なる輪郭を單なるプロファンな優美と崇高の表現に終らしめず、その神聖化を中世キリスト教徒に可能ならしめるものである。中世ニムプスがキリスト・天使・聖母の標幟としてキリスト教的聖靈の視覺的表現であることはかかる視覺的構造

に於いて初めて實現せられたのである。しかもこの視覺的構造に於いて成立せる中世ニムブスは同時に他面に於いては、それをキリストの光りなる宗教的理念として見出す宗教的直觀を媒介として中世の視覺性が表象する他なきものである。中世ニムブスの視覺的意味と宗教的意味とは相互に切り離すことが許されない。繰りかへすならば、中世ニムブスの物體的立體性の脱却、平面への還元、三次元性から二元性への觀念的抽象なる視覺的構造はこの中世の視覺性の原理性に於いて中世繪畫に固有な描寫の方式（即ち作風）として諒解せられると共に、他面啓示によりて信徒に感得せられる超感性的神祕的な神の光りの表現なる宗教的意味の精神史的裏づけによりて藝術史的に必然化せられる。

以上の如く中世ニムブスの視覺的構造、従つてその描寫性の構造を宗教性を媒介として諒解することは勿論決して藝術の宗教による他律的解釋を意味するのではない。兩者の次元的な意味の區別はあくまでも等閑にはせられない。しかし、意味の區別は意味の統一を豫想せずには考へられぬ。中世ニムブスに就いて見られる主觀的觀念的描寫性、平面的二次元的視覺構造と、中世ニムブスがキリストの光りなる宗教的理念の表現であるとの宗教的

意味とは、次元的（位相的）に區別せられるものであると共に、正にその次元的意味の區別を成立せしめる媒介の相關關係に於いて一つの中世ニムブスなる全體の意味の二面を（いはば形式的面と内容的面を）なすものである。それは中世キリスト教（繪畫の）ニムブスなる意味の自己限定的に區別化された二面である。この關係を無視して、兩者を對立的に分離し、或ひはその一方のみを重視するならば——例へばその宗教的意味のみによりて解釋せんとするならば、ニムブスを單なる宗教的記號に抽象し、宗教的標幟として美的以外のものと曲解し、中世ニムブスの様式史的動向の必然性を見極めるを得ず、逆に光りの描寫としてのニムブスの視覺的（形式的）意味の注目に終るならば、その描寫様式の精神史的裏づけを放棄して、その自發的な藝術史的展開を單なる様式史的變遷の内に解消し、かへつて宗教的理念の表現の技術的可能の歴史に宗教藝術の自發的展開を明渡すこととなる。藝術の歴史は單なる精神史につきるものでもなく、また單なる様式史に終るものでもない。精神史をいはばその内容的背景とし、様式史をその實現の形式的前景とする視覺性の歴史こそ中世の宗教藝術の藝術史的に統一ある諒解を可能ならしめるものである。

中世ニムプスに見られる觀念的抽象的な視覚構造、或ひはそれを表象する中世視覚性の二次元的平面性なる描寫方式は言ふまでもなく描寫性の單なる否定ではない。理念的構造に於いて見出された中世ニムプスも光芒の自然を全然超脱するものではない。圓みある頭部を大きくつむむものとして圓形ニムプスの輪郭が形成されたことには、發光體をつむむ光芒の視覚的自然がよしや暗示的類比的たりともいはば基底となつたと諒解せられ、或ひは頭の傾きに對應するクロイツ・ニムプスの十字形の廻轉にも基底的な視覚的自然の存在が認められる。この事情は中世聖像自體に就いても見られることである。原初キリスト教は元來偶像崇拜の禁止を信條として出發した。所謂 *Bildlosigkeit* はその限り（原初）キリスト教の本質に屬すると言はれよう（H. Kooh; op. cit. S. 86）。従つてやがて信者の要望により聖像の製作が行はれたとき、それを教義的に肯定する立場と否定する立場との間には、數世紀にわたる激しい聖像破壊と聯關して所謂聖像論争が展開されねばならなかつた（註）。中世キリスト教が嘗つて截斷せる藝術との關係を再び積極的に實現するには、前述せる如くに古代の感性的視覚性から中世の

超感性的視覚性への更新が必要であつたのであるが、それを宗教の側からも積極的に可能ならしめたものはこの聖像論争によりて確立された所謂原像思想であつた。言ひかへるならば中世が古代から受取つた *εικονισμός*（天來のもの）信仰を全く別な *εξεικονισμός*（手にて作られぬもの）信仰なる中世獨自なものにまで轉化すること（H. v. Dobschütz; *christusbilder*, S. 263-9）、即ち聖像を原像（なる宗教的理念）の模像として兩者の實體的同一性に聖像の神聖を確信することであつた。聖像とはキリストなる超感性的スウスの宗教的理念の表現に他ならない。聖像のかかる宗教的意味によりてその觀念的抽象的な視覚的構造は藝術史的に必然化せられる。ビザンツ聖像からロマニク聖像への深まりゆく抽象化、觀念化、三次元的立體性から二次元的平面性への還元なる描寫方式も、中世ニムプスに於けると等しくかかる精神的諒解によりて獨自な宗教藝術としての中世聖像なる概念にまで必然化せられる。このやうに觀念的抽象をその視覚的構造の必然的動向とする中世聖像も自然を全く超脱してゐるものではない。

（註）中世ニムプスに就いて見られる感性的の構造は原像模倣思想に關して索められる中世的視覚性の構造（非島助教

授「美的理念と藝術史的理念」上、哲學研究三二六號」と原理的に一致する。中世ニムプスの藝術史的意味は従つて聖像論争を通して諒解せられる中世藝術の構造に一つの例證を異すると言はれよう。

中世ニムプス並びに中世聖像の藝術史的に必然な觀念的抽象的動向にも拘らずそれらが自然の描寫を全く超脱し得なかつたことは、自然の描寫が理念の視覺的表現にとり根源的な豫想であることである。超感性的な宗教的理念といへどもそれが視覺的に表現せられるには自然描寫を必然的に豫想することである。かくしてこそ初めて、宗教的理念も視覺的形象にまで具象化せられる。このことは視覺性が色と形とによる形象性に於いて實現する他はなく、しかも色と形とは本來自然の色と形なるを想へば怪むには及ばない。ここに於いては理念の表現は恒に自然の描寫を媒介とする他はない。それは描寫性を離れては宗教的理念と言へども視覺的（藝術的）に表現されぬことである。中世の超感性的神祕的な宗教的直觀に於いて感得せられるキリスト或ひはキリストの光りなる宗教的理念もそれが中世聖像或ひは中世ニムプスなる繪畫的形象にまで具象化せられるには肉體の自然即ちキリスト（肉となれるロゴス——ヨハネ傳一の一四）の自然或ひは光

りの自然を媒介とせねばならず、その限り描寫性の外なるものではなくその内なるものである。しかしその自然とは改めて言ふまでもなく單なる感性的自然ではあり得ようがない。

自然はそのかみのギリシヤ人の飽くことなく視つめたものであつた。曇なき光りの下には人々は明晰な輪郭と鮮やかな色に酔ふた。いはば甘美なる感性の中に漂ふたのである。見られ得るのみならず掴まれ得る感性的物體、自然こそ古代の視覺のすまひであり、美のイデアとして所詮その加算調和としていはばアイステーシスの直觀せられた。人間と自然との融合、調和——それはシルレルが素朴と呼べる内と外との融合の世界である。感性的物體的自然にいはば連續的に美の世界が成立し、そこに彼等は彼等の映像、オリニムプスの神々を見出した (Nietzsche; *Dio Geburt der Tragödie*, herausgegeben von A. Baumbach, 1930, Bd. I, S. 61)。言ひかへるならばギリシヤ神話は藝術そのものの領域の内に自然をもたらしただのである (Schelling; *op. cit.*, S. 419)。この古代に於ける藝術と宗教との内面的融合の否定に立つ原始キリスト教に於いては、古代の限りなく愛せる自然は今やヌウスのなロゴスによりて否定さるべき質料に他

ならず、いはば實在的な單なる一つの項に過ぎない。それは藝術否定の立場であり、所謂 *Bildlosigkeit* の立場である。この美術に對する否定的關係からやがで中世キリスト教が原像模倣思想に窺はれる如き美術の積極的容認へ進み得たことは原始キリスト教から高期中世への宗教的な内面的變化を別にしては納得せられない。前者に於いては内と外との、魂と肉との古き對立であり、後者に於いては神の内に基礎づけられた總ゆる價値の秩序といふ美しき觀念を本質とする (*Baumeier*: op. cit., S. 33)。ここに於いては所謂實在的な感性的自然は止揚せられて、むしろ恩寵の光りの内に秩序づけられ、超越的な救世の眞理の支持者として肯定せられる。この思想は、神の光りが悉皆のものゝの根源的形式、原形であるとする *ボナヴェンツラ* をも (*Baumeier*: op. cit., S. 34) 視覺的世界 (自然) は人間がそれを觀察することによりて神の認識に到達すべく人間のために創られたとする *アルベルトス・ヤグヌス* をも (*J. Böheim*: *Das Landtschaftsgefühl des aussehenden Mittelalters*, 1934, S. 27) また美しきものはそれが神の叡知の内に原像に従つて有する形式によりて初めて眼と耳を通して認識せられるとする *トマス* (*Baumeier*: op. cit., S. 35) をも

一貫するものと言はれよう。

高期中世に於いてこの如き教義的肯定をもつ中世の自然こそ嘗つて截斷せられた藝術と宗教との結合を再び可能ならしむるものである。言ひかへるならば、恰かも古代神話が古代藝術に自然をもたらしめた如くに、キリスト教も中世藝術の領域の中に、内外の激しきしかも短かからざる相剋の後に遂ひに新たな自然をもたらしたと言はれよう。しかしそれはもはや古代の宗教藝術に於ける如き感性的自然ではなく、むしろそれを止揚せられた契機として中世人によりて見出された新しきいはば超感性的理念的な自然に他ならぬ。それは宗教性を媒介としいはば内容とする中世的視覺性によりて、感性的自然のヴェールの奥底にその本質として見られた視覺的自然である。主觀に無關係に實在すると考へられる如き所謂客觀的自然ではなく、かへつて主觀への關係づけを俟つて初めて成立するいはば主觀に於ける自然であり、實在的な感性的自然としての自己を否定してかへつて神の觀念的世界の内に新たな自己の生命を擴充する自然である。中世の超感性的な視覺性にかかる自然の描寫に於いて宗教的觀念を視覺的に具象化する。一步すすめて言ふならば中世的視覺性が理念的構造に於いて見出せる描寫對象

とはかかる理念的自然であり、高められた視覚的自然である。中世のいはば超感性的な、即ち宗教性を媒介とし内容とする他なき視覚性によりて貫かれた視覚的自然である。描寫對象としてのかかる自然は従つて美的理念の構造に於いて成立してゐるのである。言ひかへるならば中世の視覚性は宗教的直観を媒介にして、描寫對象をかかるとして創造する。描寫對象としての中世ニムプスとは従つてキリストの光りなる宗教的理念を媒介としはば内容として表象せられた美的理念なる光りの自然に他ならぬ。美的理念としての光りの描寫こそ中世ニムプスなる繪畫的形象であり、それは同時に内容的に見ればキリストの光りなる宗教的理念の表現である。中世的視覚性の原理性に於いて創造的に表象せられるこの美的理念の構造を別にしては中世藝術の描寫性は諒解せられない。中世の描寫性はかかる美的理念の構造に於ける、主観の内に高められた理念的自然の描寫として、古典的な自然主義的客観的動向とはむしろ對蹠的な極をなす主観的觀念的動向を藝術史的必然とするのである。

五

かかる美的理念の創造に於いて中世の視覚性は美的に

自律的である。蓋し、宗教性を媒介としいはば内容とする中世の視覚性にとりては、宗教的理念を媒介とし内容とする美的理念の創造は内面的に必然であり、それは受容性ではなく自發性を意味し、中世藝術に對する積極的な原理性の實現に他ならぬ。言ひかへるならば、宗教的直観に於いてそれを場所として視覚性が自發的な産出をすることは宗教的理念を媒介とし内容とする美的理念の創造によりて始めて可能である。中世の視覚性は美的理念の創造に於いて自發的的原理性を得ると共に、他面それを宗教的理念を内容として形成することに於いて正に中世の宗教藝術たるキリスト教繪畫の自發的原理となる。中世視覚性にとりては、單なる感性的自然とは畢竟止揚さるべき契機に過ぎず、それを徒らに固執し描寫の規準とすることはかへつて自己の原理性を放棄し、感性的自然の他律に服することを意味する。感性的自然としての光芒の忠實な視覚的再現は中世の藝術意志にはなく、聖なるキリストの光りなる宗教的理念を内容とする美的理念（主観に於ける自然）の描寫として中世ニムプスをキリスト教的神聖の表現たらしめることこそ中世畫家の心からいそしむことであつたらう。ここに於いては、中世の視覚性は宗教性との媒介關係の必然を自己の内に含み、

内面化し、かへつて自己の自由とする。それは單なる想像力の放恣（的自由）ではなく、さりとて單なる外からの必然なのでもなく、必然の内に映ける自由である。

宗教的理念を媒介とし内容として美的理念を中世の視覚性が自發的に創造することは無論美的理念を宗教的理念の中に解消するのではない。兩者の意味の次元的相違は、前述せる中世ニムブスの視覚的構造と宗教的意味との相違と同じ關係にある。否一步すすめて言ふならば、美的理念としての中世ニムブスの意味の内容的面としてキリストの光りなる宗教的理念が、形式的面として前述の中世ニムブスの視覚的構造が限定的に區別せられるのである。それは單に對立的に存するのではなく、中世ニムブスの根源的豫想としてのその美的理念の二面の意味として初めて區別される。キリスト教的神聖なる宗教的理念の表現と光りの觀念的抽象的描寫とは美的理念的描寫としての中世ニムブスに於いて一つのものである。美的理念の内容となる宗教的理念はもはや描寫性の外なるものではなく内なるものとして美的なるものである。従つて宗教的理念を媒介とし内容とする美的理念も、それを自律的に創造する中世の視覚性と等しく自律性を含むと豫想せねばならぬ。自律を含む美的理念的描寫に於い

て宗教的理念は視覚的形象にまで具象化され、描寫性の内へと關係づけられる。それは逆に言ふならば、外界に實在すると考へられる感性的自然が理念的自然に高められ、神の恩寵の内に絶對化されることである。藝術性が内容的に宗教性によりて貫かれると共に、逆に宗教性が藝術性の内に攝取されることである。キリスト教による藝術の征服が言はれると共に、否それ以上に藝術によるキリスト教の征服が言はれるのである（H. Kooh: *op. cit.*, S. 89. Anmerkung 1.）。藝術と宗教との見失はれた結合が再び、しかし古代に於けるとは異つた方式に於いて積極的に實現することである。

かかる自律を内に含む中世視覚性の原理性に於ける自律的な美的理念の構造に宗教藝術としての中世キリスト教繪畫の美的自律性がある。ここに於いては宗教性の面の無制約な誇大視なる素朴な諒解から一步すすんで、宗教性を自からの内容とし、いはば宗教性への合法則性を自からの内に含む中世の自律的藝術性の構造に於いて諒解せねばならぬ。中世キリスト教はいかにも悉皆のものを神の恩寵の光りの下に、神の創造の偉大な秩序なるいはばマクローコスモスへと組み入れた。哲學が神學の婢女と稱ばれたやうに、藝術も神學的世界解明の通譯女

Interpretation にすぎぬとされた。このことの單なる否定が美的自律性の主張ではない。むしろ上述のニムプスを手掛りとせる考察は中世キリスト教繪畫が宗教藝術として如何なる必然性の下に、中世キリスト教的世界の中に中世人の強烈な宗教的信仰を媒介として、キリスト教的觀念界の表現として成立し展開し來たかを述べることであつた。ただしかし、そしてそれを強調さるべきことであるが、それは藝術自からの自發的な能動的活動を豫想して初めて可能であつたのである。自律的な藝術性の自發的原理性に於ける中世藝術こそ神學的理念界への合法則性を自からの内に含み、かへつてそれを糧として自からの自發的展開をなし得たのである。藝術による神學的世界解明の通譯が藝術自からの側からも自發的能動的に可能なりしことを注目すればよいのである。

このやうに諒解するならば、中世藝術性の藝術史的に必然な上述の構造を無視し、古代的ないは感性的視覚性をもつて中世繪畫を解釋せんとすることは宗教性の過大視と共に、中世繪畫の統一的諒解を失ふことである。それはかへつて美的以外のものとしての宗教性による他律を推定せざるを得ぬと同時に、藝術性と宗教性との積極的相關關係を見失ひ、中世繪畫の獨自な積極的な宗教

藝術の構造と意味をも斷念せざるを得ない。それは自律的な視覚性の原理性といふ美學的眞實と、その視覚性がそれぞれの獨自な實現の方式を藝術史的制約（特殊）として成立する他なきものであるといふ藝術史的事實との相關關係を混合し無視することに由來する誤解である。

ビザンツ・ニムプスからロマニク・ニムプスに到る物體的立體性の超克、二次元的平面への還元の歴史はかかる美的理念としての光りへの自然の絶對化、觀念化的歴史である。中世ニムプスに於ける描寫性の主觀的觀念的抽象化の動向とはこのことである。それは古代に於ける三次元的立體の物體の素描を方式とする古典的寫實的な客觀的動向から區別せられて、中世視覚性の自律的産出による美的理念としての主觀に於ける絶對的自然の描寫に向ふものとして主觀的觀念的である。前者に於いては描寫性の規準は感性的な物體的自然であり、その加算的調和である。古代藝術論に於ける比例・調和の重要視はそれを告白してゐる。そしてプロトノスに於ける調和思想の排斥、美をむしろそこに耀き出るもの、内部形相 *ἔρδου ἑρδου* に求める *βου* (Brounler; op. cit., S. 18, 24) は既にかかる古代的規準の克服の開始を意味す

る。それは新プラトン主義の非人格的な世界精神がアウグスティヌスに於いてキリスト教の人格的の神によりて置きかへられ、理念の宇宙論の意味から神學の意味へと變形せられること (Panofsky: *Idea, S. 19*) をその理論的背景とする中世描寫性の規準の觀念化する動向である。

それは感性的自然を相對的なるものとして、それを超えて見出される絶對的自然、理念的自然を描寫性の規準とすることである。それは無論上述の如く中世視覺性の自律的原理性に於いて美的理念の構造をもつて成立するものではあるが、しかし悉皆の「自覺」を宗教的に成立せしむる中世に於いては、それが美的理念の構造に於いてではなく、その成立を媒介しいはばその内容となる宗教的理念として宗教的に自覺せられる他なかつたことは怪むに及ばない。聖像論争によりて教義的に自覺された原像思想もこの意味に於いて諒解せられよう。古代の美的イデアの説をば神學的理念論へと變形せる中世が豫想さるべき美的理念の注目を缺き、従つて美的自律性の自覺をかへつて神の世界創造の内に見失つたのは偶然ではない。しかし言ふまでもなく、自律を含む藝術創造と、即ち中世視覺性の自發的自律的な原理性に於ける美的理念の産出とその自覺即ちそれをそのものとして注目するこ

とは別問題である。

この如く諒解するならば中世に於いて描寫の規準が儀軌・圖像の如き宗教的制約として注目せられたことも必然である。そしてそれが中世繪畫の主觀的觀念的類型化の直接の原因となれることも否定せられぬ。しかしその故に直ちに儀軌・圖像・粉本の類を宗教的他律の徵表とするは早計である。いかにもその規制的働きが中世畫家の想像力の自由奔放を許さなかつたのは事實であらうが、しかし單なる自由奔放な想像力の飛翔が直ちに創造の自由と自律なのでもなく、のみならず、その如き恣意的自由は中世視覺性の希むことではなかつたであらう。むしろこれらの規準は中世人の中に潜む、決して微弱とは言はれぬ藝術意志の表現を神への讃歌に統一せしめ、もつて感性的放恣を精神的表現に止揚する足場として、中世的視覺に對する他律的柵ではなく、かへつて中世的視覺性そのものの構造に由來する必然的積極的な美的規準として成立したと言はれよう。それを宗教的他律と感ずるのは宗教性を内容とし攝取せる中世的視覺性以外のものと言はれねばならぬ。——しかし儀軌圖像が恒にかかる積極の意味に於いて中世の藝術創造を成立せしめたとも言はれまい。いかにもそれは形式的慣習化の危險に中世

藝術創造を導いたであらう。しかしそれは儀軌圖像として宗教的面に於いてしかもいはば *real* に形成された美的規準が形式化し、美的理念としての根本的構造を喪失するといふ規準一般の問題に屬する。類型化の根據はそれらの宗教的傾向のみにあるのではなく、本來美的理念の構造に於いて *real-ideal* (*ideal-real*) なる美的規準が *real* な極に於いて形成され注目された點にあり、その宗教的傾向はその類型化の主觀的動向をなすものに他ならない。

中世ニムブスの儀軌圖像的規準による主觀的觀念的類型化は従つて單に宗教的律を意味するものではなく、中世聖像にも見出されるそれと共に、かへつて中世キリスト教繪畫の藝術史的特殊性に由來する必然的な獨自な動向である。それはロマネイクからゴオテイクにかけて深まるニムブス自體の裝飾化の内にも跡づけられるものである。いまやニムブスはその圓形金色の表面で聖像の頭部を裝飾的に象徴化するのみではなく、自からも様々な模様で表面を美しく飾られるに到る。聖像の衣服に飾りとして嵌めこまれる玉がニムブスの表面にも見られることもある。金色の表面の放射線とても多分に裝飾化せられてゐる。圓形の輪郭をなす實線は次第に細く微かな

ものなり、遂ひには筆畫せられずに畫面の金地に鋭くしかも繊細に刻みつけられるやうになる。表面の模様或ひは放射線も同様である。それは畫面の金地に溶解して、聖像を耀しき金色の觀念的世界の旋律の中に象徴的に浮ばせる。この裝飾化はいかにもニムブス本來の意味からの逸を含むものではあるが、そこには畫家の愉しげな裝飾的空想の内に線の感覺的陶醉が感ぜられよう。それは衣服などの紋様にも見られるものであり、聖像の顔立の(形の)不完全さを忘れしめる魅惑的な優美、繊細な趣味に相應するものである。ここにはしかし既に感性的物體的自然の美の注目が芽生え始める。ロマネイクに於いて徹底せられた主觀的觀念的描寫からのゆるやかな離脱が始まる。それは同時に中世的視覺性の變貌である。一種の自然主義を含むと言はれるゴオテイク繪畫はその限り明かに中世からの背反を意味する。われわれの考察は更にゴオテイク・ニムブスからルネッサンス・ニムブスへの推移を中心にしたがら、中世的視覺性から近世的視覺性への展開の内に美的自律性の自覺への道程を尋ねねばならぬ。

(五月九日)