

美的自律性の藝術史的展開

後篇——美的自律性の自覺

小川長成

六

圓形金色を基本形象とする中世ニムブスの觀念的抽象性はゴオテイク・ニムブスの繊細華麗な觀念的裝飾化の内にいはば彼岸的な美しさを漂はした。それは畫面の金地に刻みつけられた細かな點線の畫く圓形ニムブスに於いて頂點に達する。ロマニイク・ニムブスの輪郭の明晰な實線はここでは畫面の耀しき金地の流動の中に溶融し、圓形の表面はそれと結合して聖像をいはば自然の空間性を超えた觀念的空間の内に浮ばせる。ニムブスの金色の表面もその輪郭と同様な刻まれた細線で畫かれた諸種の模様も充溢を示す。そこには感性的なるものと超感性的なるものとの不思議な融合の美の世界が煌いてゐる。金色の表面の感覺的華麗さは獨自な象徴的觀念性にまで高められ、輪郭の繊細な裝飾的活動も感覺的陶醉からいはば彼岸的な觀念性の中へ昇化し、ゴオテイク・ニムブス特有の觀念的統一の中に形成されてゐる。このやうにゴオテイクは藝術創造を一種の觀念的世界の上に築くこと

により悉皆の地上的制約を克服すると共に、同時に觀念的作風の傍はらに一種の個體化的自然主義の發生を導くのである (M. Dvořák; Geschichte der italienischen Kunst, 1927, Bd. I, S. 203)。ゴオテイク・ニムブスが觀念的抽象的な裝飾の汎濫の傍はらに、明かに光りの描寫と諒解せられる他なき放射線をその表面にもつ一種の自然主義的なニムブスを創ることは偶然ではない。しかしその放射線も金色の表面を裝飾的に覆ふ多分に模様化されたものであり、従つて中世ニムブスの平面的二次元性なる視覺的構造を脱却するものではなく、そこに流れる主觀的觀念性の否定は許されない。一種の自然主義的傾向を示す放射線をもつゴオテイク・ニムブスも従つて恰かもゴオテイク一般に認められる自然主義が中世的自然主義として主觀的觀念的である如くに (Dvořák; oben) 所詮主觀的觀念的なる構造を本質とするものとして中世ニムブスに屬する。この觀念的に裝飾化されゆくゴオテイク・ニムブス一般の動向には覆ひ難い主觀的類型化が纏ふてゐる。この類型化からの離脱、従つて中世

ニムブスからルネツサンス・ニムブスへの轉化の極めて
早き顯はれをわれわれはデオットのアレナ禮拜堂 (Orto
ppella dell' Arena, Padua) の一聯の壁畫に索め得るで
あらう。

ここにデオットが畫けるニムブスは、圓形金色の中世ニ
ムブスの觀念的類型化・儀軌的一様化を脱却して多様な
形象の下に姿を改める。畫像の顔の正面或ひは横向きの
變化には關せず、一様な圓形の輪郭を固執せる中世ニム
ブスに於けるとは異つて、今や聖像の顔はそれぞれの方
向に應じて相違する様々な橢圓形のニムブスを、しかも
後頭部の方に偏せてもつのである。デオット特有の高き
額から鼻・唇・顎にいたるその強く美しき横顔の輪郭を
視覺的に限定するものは、や超現實的彼岸的な觀念的
光りとしての中世ニムブスではなく、新しき生命に醒さ
れた空間感情の下に統一された背景たる家屋の部分であ
り、風景の部分である。畫像の頭部の全輪郭を限定的に
成立せしめた圓形の中世ニムブスからかかる頭部の後方
の輪郭のみを限定する橢圓形ニムブスへの轉化はいかな
る藝術史的意味を含むものであらうか。

前述せる如く、ゴオテイク・ニムブスは觀念的類型化・
儀軌的一様化を避け得なかつた。そしてそこにはニムブ

ス本來の繪畫の意味を見失ふ危険が潜むのである。それ
はゴオテイク独自の觀念的裝飾性によりて覆はれ和解さ
れてゐるとはいへ、しかし漸く深まる自然主義的傾向と
はやはり對立的分裂の可能をもつ。この過程は物語り描
寫に於けるニムブスの明晰に示すことである。物語り描
寫はその性質上同一畫面に多くの人物を描かねばならぬ。
その際ロマネイクは人物を上下左右に並列的に構成する
に對して、ゴオテイクは目醒された新たな自然主義的空
間感情の下に人物を前後にも重ね、正面向きのみならず
横向き或ひは後向きの人物までも描くに到る。それにも
拘らず、ニムブスは依然として明晰な圓形の輪郭を傳
承的に固執してゐる。今やニムブスは模様によりて飾ら
れるものであるのみならず、相變らずその大きな金色の
圓形の表面で背後の人物の顔を覆ふ不透明なものとなる。
斑なき金色の細かな模様で充たされた圓形のゴオテイク
ニムブスはその間に潜む中世的な二次元的描寫性の故に、
三次元的立體性を再び獲得せる人物描寫とそれに關聯し
て生長せる自然主義的空間形成とに對立する何か異質的
な或ものとして感ぜられるやうになる。(自然主義的客
觀的動向を示すと諒解されるかの放射線をもつ圓形ニム
ブスに於いても事情は變らない。)従つてゴオテイク・ニ

ムプスは内的にも外的にも自然主義的方向への轉化を必然的に受けねばならなくなるのである。

本來北方的なゴオティクの觀念的世界の形成、従つてゴオティク藝術の形成に對して南方伊太利の興かるところは僅かであつた。古代的・ビザンツ的要素は十三世紀に到る中世伊太利繪畫に絶えずつき纏ひ、十二・十三世紀に於ける北方の目覺しき藝術活動の時代に於ける伊太利繪畫の萎縮的・後退的現象の指摘される原因となつた。しかしそれだけに一層伊太利は、北方ゴオティクの内に育つ一種の自然主義の徹底、従つてやがては中世的世界からの離脱に就いては特別な役割を演じ得た。デオヴァンニ・ピザノに既に見られるこの動向に對してデオットは決定的な意味をもつ。今や中世藝術の觀念的世界への合法則性に代つて自然の合法則性が前面に現はれる。デオットに於いてゴオティク・ニムプスの前述の矛盾が初めて一つの解決を得るのは偶然ではない。

時は十四世紀初頭、北方ゴオティクは未だ中世ニムプスの裝飾化の内に觀念的世界を展開することに酔ふてゐる。そこに契機的に潜在し、やがては北方自體に於いても何かの藝術的解決を要求するに到る中世ニムプスの觀念的描寫性が（ゴオティクの自然主義的動向に對して）

含む問題はデオットなる強靱な視覺によりて極めて早き解答を得たのである。アレナ禮拜堂のキリストと聖母の傳を中心とする一聯の壁面に於いては、表面に放射線の刻まれた橢圓形ニムプスは畫像の後頭部に偏せられることによりて、頭の後方に空間的に位置づけられたもの、即ち立體的空間的に限定された頭部に對して有限な位置づけをもつ空間的に有限なるものとして描寫せられてゐる。それは感性的自然の空間的被限定性を超えた觀念的抽象的な中世ニムプスとは異つて、むしろ自然の空間的合法則性を積極的に媒介にして形成されたものである。

指環をとりかはすマリアとヨゼフ、彼等の頭の後方に空間的に位置づけられたニムプス、それらを前景たらしめる背景たる建築——それは感性的自然の空間的被限定性を超えたところの、むしろそれを觀念的に絶對化して神の恩寵の光りの下に組み入れるところの中世キリスト教的觀念的世界を自からの中に反映せしめるミクロコスモスとしての中世繪畫の世界ではなく、かへつて立體的自然の空間的合法則性を肯定的に媒介して成立せる美的コスモス、ドヴォルシャクの言ふ *oino Welt für sich* があり、自己自身の法則に従ひ自己の課題と目的と標準とを自からの内にもつ藝術的構想の世界 (*Dvořák; op.*

cit., S. 23, 24) Panofsky.

しかしそれはもはや單なる古代への復歸・後退ではない。ゴッティクの内には育ち、しかもそれを超えたとも言はるべきゴットに於いては、パノフスキの述べる如く、北方ゴッティクの空間感情がビザンツ繪畫に於いて單に斷片的に維持された建築形式と風景形式とを獲得しつゝの新しき統一にまで歸還された(Panofsky: *Perspektive als „symbolische Form“*, S. 277)と諒解されよう。描寫對象を客觀的な物體的自然に即していはば連續的に見出せる古代の感性的アイステーシスの視覚にとりては、空間とは彼の言ふ如く物體と非物體との對立を覆ひ止揚する如きものとしてではなく、いはば物體相互間の間にとり殘された或ものとして——*Urbau*としての無限な空虚なる古代の空間概念はその哲學的反映である——感せられた(Panofsky: *op. cit.*, S. 266)。それに對してビザンツからロマネイクに到る中世ニムプスの示す三次元的立體性の脱却、二次元的平面性への純粹な還元、感性的自然の絶對化・觀念化はロマネイクに徹底せる姿をもつところの立體の物體の平面への絶對的還元を意味し、古代の空間直觀の破壊を意味する。しかし同時に、色と金との象徴的な旋律的錯綜、裝飾的な線と面の構成に於いて中世のいはば超感性的な視覚性は特にロマネイクに於いて明晰に、物體と空間とを等しく二次元的平面に還元することによりて「物體と空間との間の同質性」(Panofsky: *op. cit.*, S. 275)を獲得するのである。正にその故に、*ヤ*がてゴッティクの自然主義

の下に物體が再びその平面性を克服し始めたとき空間もそれと共に新たな感情によりて生命づけられた。ゴットに於いて建築が内部空間を形成し、風景がいはば描寫さるべき事件の舞臺となり、立體的自然の空間的合法性を媒介として描寫對象の空間的統一が形成されるには中世視覚性のかかる藝術史的媒介が必要であつたのである。

今や視覚性は古代に於ける如くに感性的な物體的自然にアイステーシスのに連續して描寫の對象を見出すのもなく、また中世に於ける如くに自然の觀念的絶對化によりて感性的自然をいはば否定的に媒介して理念的對象の觀念的描寫の内に安住するのでもなく、ゴットの視覚性は自然の空間的合法性を媒介として描寫對象の藝術的統一を實現する。マリヤとヨゼフとの婚約といふ宗教的事件は彼の新たな視覚性の働きに於いて自然の空間的被限定性を媒介にしてアレナの壁面の藝術的形象にまで具象化されたのである。ここに於いてはもはや實在的な物體的自然の忠實な古代的模倣が問題なのではない。自然の古典的描寫はむしろ既にデオヴァンニ・ピザノにより多く求め得るものである。これに對してゴットの描寫性はその人物描寫に見られる如くに明かに烈しい類型化を示す。しかしそれは中世の圖像的な主觀的抽象的

類型化とは異つて、あくまでも自然の内にその普遍化によりて達せられるものとして客観的具象的類型化と言はれよう。言ひかへるならば描寫の規準は中世に於けるが如くに超越的な宗教的理念（或ひはその實在化としての儀軌・圖像）に終るのでもなく、また一回的・個別的な實在的自然なのでもなく、むしろ普遍的・觀念的な自然である。それは言ふまでもなく美的理念の構造に於いて諒解さる他なきものであるが、しかも古代に於ける如く感性的な物體的客観的自然として注目された美的理念でもなく、中世に於ける如く宗教的理念として超越的に注目されたそれでもなく、あくまでも自然の内に（その空間的合法則性を肯定的に媒介として）しかもその普遍化・觀念化によりて得られた美的理念と言はれよう。

ニムプスに於いても事情は變らない。表面に太い放射線の刻まれた橢圓形（その特殊の場合としての正面向き顔に於ける圓形）ニムプスは空間的に有限なるものとして描寫せられた。それは自然の空間的合法則性の内に形成された。言ひかへるならば自然の空間的被限定性を媒介として、感性的自然に否定的超越的ではなく肯定的内に見出されたのである。しかしそれにも拘らず、それは自然の光芒の寫實的に忠實な描寫からは遠いもの

である。その橢圓形の輪郭が明晰に見られることは既に觀念的である。しかも更に詳細に觀るならば、橢圓をなすと思はれるその輪郭も實は下方が平行線的に發散し、或ひは途中で曖昧に跡絶てゐる。そこでは所詮輪郭の幾何學的な規則正しさも完結性も問題ではないのである。

むしろその浮彫的に創られた、太い放射線の刻まれた金色の表面の光りの揺めきによりて聖なる人々の後頭部を浮立たすことが意志されたのであらう。事實そこには精神的なものにもまで高められた不思議な美しさが強く高い繪畫的效果を奏でてゐる。聖なる人々の頭光といふ超現實的な超感性的宗教的想念がデオットの視覺によりて貫かれて、感性的自然の光芒の主觀的印象の表現として形成されたとも言はれよう。ここに於いては描寫對象としてのニムプスは感性的自然（の空間的被限定性）を積極的肯定的に媒介して表象された理念的光りであり、デオットなる美的主觀の内に於ける自然としての即ち美的理念の構造に於ける光りである。それはしかし改めて述べるまでもなく、中世に於ける如く超感性的な宗教的理念としていはば感性的自然に非連續的に注目される他なき美的理念ではなく、むしろ彼の視覺に貫かれた視覺的自然の内に形成された理念的自然として美的理念そのものの

構造に於いて注目されるべきものである。逆に言ふならば、中世がスウスの宗教的理念として超越的に自覺せる、即ち觀念的抽象化の方向に絶對的自然として注目せる美的理念のそのいはば内容の傾きをば、逆に再び感性的自然の方向にひき戻し、有限な空間的限定性に於ける立體的自然の面に於いて注目せる點にデオットの橢圓形ニムブスの藝術史的位置がある。中世ニムブスからデオットのニムブスへの轉化はニムブスの美的理念の内容的轉化に他ならず、美的理念が如何なるものとして把えられたかの歴史に他ならない。

デオットはしかしかかるニムブスの轉化を終始一貫してはゐなす(z. B. St. Croce, Florenz, u. selbst Cappella dell' Arena, Padua)。觀念的抽象的な中世ニムブスの傳統は一舉にして覆がへされるには餘りにも強固なものである。中世ニムブスからの完全な離脱は次の世紀の業績に屬する。しかしニムブスの歴史に於けるデオットの位置はそれにも拘らず劃期的であり不滅である。それは近世繪畫の開拓者にとりていかにもふさはしきことである。

フィレンツェのデオットに並び、中世的描寫原理の克服がそこに始まると言はれる (Panofsky: op. cit., S.

278) シエナのドゥッチョに於いてはニムブスは未だに中世的・ゴチイック的であつて、そこには繊細なまでに緊張せる線の觀念的裝飾活動が金色の華麗な色調の流動の中に優美を極めてゐる。この動向はデオットとその工房との作になる幾つかの畫面(的)ニムブスを除くならば、十四世紀伊太利ニムブスの大勢である。シエナはフィレンツェの歩み始めた險しい自然主義を線と色彩との輝しき感覺主義の内にはば抒情詩的に和らげ、他方、デオットによる描寫の自然主義的轉化を徹底し得べきフィレンツェも所謂デオットもどき作品の汎濫の中に物語り描寫の樂しさに溺れ、次第に強まる自然主義もいづれかと言へば外形的・對象的寫實の面に傾く。デオットに始まる中世的描寫性からの離脱、中世的視覺性からの決定的徹底的な轉換は目前に近づきながらも未だその全貌を現はしてはゐない。デオットに於いて自然の空間的合法則性の下に見出された新しきニムブスの意味は再び裝飾的類型化の内に埋もれ、慣習的一様化の危険な途を辿る。それを再び自然の空間的合法則性の面に於いて、しかも一層徹底して見出すのは十五世紀のことである。

七

デオットにより始められたニムプスの中世的構造からの轉化に對して十五世紀フイレンツニは徹底的な段階を與へる。例へばイサツチオの「貢金」(die Zinsroschen, Floranz, Sta, Maria del Carmine)に見られるキリストと彼を取巻く使徒達のニムプスはいづれも再びデオットに於ける如くに橢圓形の輪郭をもつて描かれた。しかもそれはもはやデオットに於ける如き曖昧な不規則な橢圓なのではない。それぞれのニムプスは様々な橢圓形を示してゐるもの、それらはいづれも幾何學的に規則正しいものであり、しかも頭部の空間的位置づけ(正面向き、斜面向き、眞横向きなど)に數學的に規則正しく比例して様々な橢圓(圓・圓に近い橢圓——直線に近い橢圓・直線の系列)を示してゐる。マサツチオのニムプスは従つてデオットのニムプスの數學的幾何學的合理化であると言はれよう。

デオットに於いて既に描寫對象としてのニムプスは美的理念の構造に於いて注目されるべきものであつた。本来主觀的觀念のとも言はるべきニムプスが客觀的自然の空間的被限定性を媒介にして表象されたのであつた。アレ

ナのニムプスが中世ゴオテイク・ニムプスから原理的に區別される點も正にそこにある。その意味でデオットのニムプスは中世ニムプスに對して自然主義的客觀的と言はれよう。しかし今やマサツチオに於ける數學的に規則正しく整へられたニムプスに比べるとそれは遙に主觀的であり、一種の不合理性を含むとも言はれよう。(輪郭の非完結性、曖昧な消滅)それは「貢金」のニムプスに於いては數學的な客觀的合理化によりて明晰に清算されるのである。今や描寫對象としてのニムプスは立體的圓板の如きものとして、しかもそれぞれの後頭部の斜上方に空間的に明晰に泣置づけられたものとして、頭部の空間的位置づけ(正面向き・横向きなど)に數學的に比例して多様な橢圓形として描寫されたのである。立體的な物體的自然のいはば二次元的平面への觀念的抽象により形成された中世の圓形を恒常不變の輪郭とするニムプスから區別されて、立體的圓板ニムプスとも言はるべきそれにとりては、デオットに於けると等しく自然の立體的空間性がその先驗的根源的豫想に他ならぬのであるが、しかし更にそこにはアレナの壁面に於けるニムプスとカルミネの壁面に於けるそれとの間の相異を生ぜしめたものが無視されてはならない。言ひかへるならば、デオツ

トの藝術創造の根柢になる自然の空間的合法則性と十五世紀畫家マサッチオのそれとの間には輕視を許さぬ區別が横はる。

デオットの作風は、古代的古典的要素をもつにも拘らず、同時に觀念的であり、畫面の全景は一つの統一の心的事象によりて充たされてゐた(Dvořák; op. cit., S. 20, 30)。そこでは畫面の空間的統一も心的主觀的であつた。描寫の規準とも言はるべき自然の空間的合法則性はなほ主觀的心的に把握され、畫面に於ける前景・背景の空間的形成に於ける客觀的には不合理な非連續性を許容するものであつた。デオットに於ける空間的自然のこの心的主觀的統一は十五世紀畫家マサッチオに於いては所謂遠近法を媒介にして外的客觀的統一へと轉化される。規準としての自然の空間的合法則性は「繪畫術の最もよき指導者」(Richter; *The Literary works of Leonardo da Vinci*, No. 40)としての遠近法によりて數學的客觀的に諒解され、畫面の前景・背景の非連續性は客觀的自然の空間的連續性によりて數學的に合理化され克服される。遠近法をその方式として十五世紀はデオットが主觀的心的に統一せる空間直觀をいはば數學的に完全に合理化したのである。この相異、即ち兩者の藝術創造の規準

としての自然の空間的合法則性のこの相異こそマサッチオに於けるデオットのニムプスの數學的幾何學的合理化を可能ならしめたものである。遠近法によりて數學的に精密に見極められた自然の空間的合法則性、デオットに於ける主觀的ないはば漠然たる美的直觀から遠近法をその「合理的證明」(Richter (Leonardo); op. cit., No. 50)として數學的合理的に見極められ客觀的に闡明されるに到つた自然の空間性、即ち遠近法的空間性を立體的回板ニムプスとして「貢金」の壁面の前景・背景の體系的統一の中に規則正しく描寫されたマサッチオのニムプスの先驗的根源的豫想なのである。遠近法を別にしてはアレナノの壁面からカルミネの壁面へのニムプスの數學的客觀的合理化は諒解されない。マサッチオの視覺性は遠近法的空間性をその規準とし方式として、デオットにより既に漠然と主觀的にはあるが空間的に限定されたニムプスを客觀的數學的に徹底せしめ、規則正しい立體的回板ニムプスとして形成したのである。逆に言ふならば、デオットに於けるなほ主觀的なニムプスが遠近法的空間の内に積極的に受容されて、畫面の前景・背景の體系的統一の内に組入れられるためには、それが中世的な二次元的平面性を完全に脱却して明晰な三次元的立體性

を客觀的數學的に獲得せねばならなかつたのである。

それは言ひかへるならば、デオットに於けるニムプスの美的理念を數學的合理的に客觀化することである。デオットは自然の空間的合法則性を媒介にして、かつて中世が超越的に注目せる美的理念を内在的に（即ち感性的自然の空間的被限定性を媒介にして）把えた。しかしこの内在化された美的理念はその規準（としての自然の空間的合法則性）の主觀性の故になほ内容的に主觀的觀念に傾くものであつた。デオットのニムプスに見られる幾何學的數學的に不徹底不合理な曖昧さはそこに根柢をもつ。この主觀的な内在的美的理念を數學的に合理化し客觀化せる點に十五世紀の明晰な立體的圓板ニムプスが成立する。この轉化を可能ならしめた點に遠近法的空間性の藝術史的意味がある。遠近法を「畫法の基礎」(Richter; op. cit., No. 50)として即ち描寫の原理として、十五世紀の視覺性は既にデオットに於いて内在化された美的理念になほ一脈の中世的超越的餘韻を興へるその主觀性を立體的な物體的な自然の數學的合理性によりて客觀的に克服し、美的理念をそのものの構造に於いていはば純粹に注目したと言はれよう。

遠近法を畫法の基礎とし、繪藝術の最もよき指導者として

美的自律性の藝術史的展開

尊重せるレオナルドは「遠近法とは眼の機能に關する根本的な知識に他ならない。そしてこの機能は一つにその前に置かれた凡ゆる對象の形態及び色彩を一個の角錐の内に受容するにある。——遠近法とは眼の前にある諸々の對象が線の角錐によりていかにしてその像を眼に傳達するかといふことの考究に對して適用された合理的證明に他ならぬ。角錐とは各物體の面及び稜角から發しつゝ、ある距離から集つて一點に會する線に對して私が與へる名稱である」(Richter; op. cit., No. 50)と述べ、同様の思想が既に「レオナルドにも相似て萬能の人と言はれたアルベルティの」繪畫とは一定の距離・一定の視點・一定の投光(光源)とによる視覺的ピラミッドの一横斷面を一つの平面上に線と色をもつて藝術的に描寫することである」(L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, übers. von H. Janitschek, 1877, S. 68; Baumeister; Aesthetik, S. 69)との有名な定義でも窺はれる。ここに於いては描寫對象は肉眼とある距離に於ける空間的關係に於いて、即ち視覺的ピラミッドの頂點(肉眼)と底面(對象)との相關關係に於いて注目されたのである。言ひかへるならば描寫の對象は肉眼(主觀)に對して距離に於いて外として感性的に見出される自然に他ならぬのであるが、しかもそれは單なる外界として主觀に無關係に超越的に實在すると考へられる如き素材實在論的自然に終るものではなく、主觀(肉眼)とある距離をもつて主觀に關係づけられた客觀としての自然、即ち視覺的ピラミッドの中に受容さ

れ攝取された自然である。それは視覚の働きを根源的に豫想して初めて成立する自然である。描寫するべき色と形は感官的視覚の感性的受容の對象として單なる感性的所與に終る質料としての自然の色と形とではなく、かへつて自發的能動的な視覺性により勢位づけ *potenzieren* された視覺的自然、主觀の自發的能動性に於いて同時に超感性的に産出された理念的・客觀的自然、即ち美的理念の構造に於いて感性的・超感性的、主觀的・客觀的なるものである。かかる美的理念の産出に於いて視覺性は視覺的ピラミッドなる美的コスモスの創造的原理として藝術を創造する。遠近法はこの美的コスモスの論理であり、そこに於いて美的理念を産出する視覺性の合理的證明に他ならぬ。

従つて正しくパノフスキイも述べる如くに (*Panofsky; op. cit., S. 237*)、遠近法とは人と物との間に距離を創り、しかも獨立な存在に於ける人間に對立する物の世界をいはば人間の眼の内に攝取せしめることによりて、再びこの距離を止揚する兩刃の劍である。それは主觀的觀念のとも言はるべき藝術家の觀念をば、確實な數學的に精密な自然の空間的合法則性なる規準に客觀的に基づけると共に、他面實在的な感性的自然を藝術家(美的主觀)に依存せしめる。この遠近法を方式として實現せられる主觀客觀相即の世界、即ち自發的な視覺性によりて

貫徹された遠近法的空間こそ十五世紀の立體的圓板ニムプスの根源的豫想に他ならない。一貫金の一の圓的中心をなすキリスト、彼を三つの弧狀をなして構築的に取圍む十二の使徒のそれぞれ相違する多様なしかし規則正しく整へられたニムプス、ここに於いてはマサツチオの視覺性は遠近法的空間を場所として、近世繪畫の偉大な開拓者により始められた描寫對象(ニムプス)の客觀的自然への内在化を數學的合理的に徹底し(立體的ニムプスの確立)、他面逆に言ふならば、距離に於いて外として見出された感性的自然の立體的物體性を自からの内なるものとして攝取し、立體的圓板ニムプスなる美的理念にまで美的に勢位づけ、もつて畫面の前景・背景の體系的統一の内に(その一つの項として)多様なしかし規則正しい楕圓の輪郭に於いて繪畫的に形象化したのである。

ここに於いてはかのゴッティク・ニムプスの中に潜める矛盾、そしてデオットのニムプスにさへも纏る中世的陰翳は遠近法による描寫對象の數學的客觀化により清掃され、ニムプス・キリスト・使徒・建物・樹立・山岳は前景・背景の體系的統一の中に藝術的に構成されたのである。マサツチオもまた自然の立體的物體のみならず、それらの空間的關係を深く凝視し描寫したのであつた。

それはしかし勿論單なる空間的自然のステロ版なのではない。蓋し自然の空間性が畫面の前景・背景の秩序となるには、それが空間的前後の關係に於いて成立することが根源的に豫想されねばならず、従つてそれを正に空間的前後の關係として固定しいはば絶對化する（座標の原点とも言はるべき）畫家の視點を豫想せねばならない。

描寫對象としての自然の空間性とはかかる主觀の自發性により特定の方向に勢位づけられ美的に意味づけられた空間的前後の關係である。言ひかへるならばそれは自發的なマサッチオの視覺性により貫徹され、美的に勢位づけられて初めて畫面に於ける前景・背景の體系的統一にまで轉化される。ここに於いては無論のこと藝術は自然の單なる模倣として自然の空間的合法則性の他律に於けるものではなく、かへつてそれは遠近法を媒介にして藝術的原理にまでいはば *unhidden* される。遠近法はここに於いても遺憾なく兩刃の劍、その互は鋭い。それはアレナの壁面に於ける前景・背景の非連續的不合理性を客觀的自然の數學的連續性により合理化し、デオットに於ける空間描寫の心的主觀の觀念性を克服することをマサッチオの視覺性に可能ならしめると共に、他面同時に自然の中に凝視されたその空間的合法則性を攝取して前景・

背景の體系的統一の藝術的原理ならしめることによりて主觀化する。従つてドヴォルジヤクの如く、ここに構圖の三場景——中央のキリストを圍む使徒の一群・右方のペテロと取税人・左方の湖岸に屈み漁るペテロ——への弛緩を認めるにせよ、それを畫面の遠近法的構成に歸すること（Drobnik: *op. cit.*, S. 589）は遠近法の客觀化的面のみの注目による誤解と言はれよう。蓋し同じマサッチオの遠近法的作品例へば「博士禮拜」(Kaiser Friedrich-M., Berlin)では體系的空間構成の純化の中にもはや數場景への構圖的弛緩は全く問題にはならぬことよりしても明かなる如く、「貢金」の三場景の孤立・構圖的弛緩は遠近法そのものに由來すると言はれるよりも、むしろそれにより新たに獲得された體系的空間の中に十四世紀的な本來畫面の聚合的空間統一を豫想する數事件の繪卷式描寫をそのまま盛つた點に索めらるべく、遠近法がアレナの壁面に於ける空間の心的主觀的統一をカルミネに於ける外的客觀的統一に轉化せしめることも價值的意味に於いてよりも作風の意味に於いて諒解さるべきことである。それはもはや單にデオットに於ける畫面の心的主觀的な緊密な統一を單に外面的な機械的結合の中に弛めることではない。マサッチオの視覺性が遠近法を

自からの方式として、カペナウムの街に於けるキリストの事蹟を基底とする美的想念を自然の空間的合法則性に於いて客觀的に具象化（外へと現象化相對化）することは、逆に言ふならば、外としての空間的自然の立體的物體を自からの内に攝取し、美的に勢位づけ、もつて像面の前景・背景の體系的統一なる緊密な明晰な調和（美しき弧の調和的旋律）にまで藝術的に高める（内へと觀念化絶對化）ことに他ならぬ。「黄金」に於ける立體的圓板ニムプスを可能ならしめた遠近法的空間とはこの内外相即の美的コスモス、視覺性の産出する美的理念に於いて絶對が相對化され相對が絶對化される藝術的世界である。立體的圓板ニムプスはこの世界の方式としての遠近法の原理性を告げる一つの徴候である。

八

視覺の原理性に於いて遠近法的空間の内に以上の如き積極的な意味を含みつつカルミネの壁面に成立せる立體的圓板ニムプスは十五世紀伊太利ニムプスの展開の主脈を形成する。中世ゴオテイク・ニムプスからここへの轉化はマサッチオと同時代のフィレンツェ派、遠近法的畫面構成を何よりも自からの課題とせる Paolo Uccello、

寫實的描寫の内に荒々しきまでに強められた物體の表現を大膽にも遂げた A. d. Castagno を始め、續く Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Verrocchio, D. Ghirlandajo, S. Botticelli, Filippino Lippi の勿論の如く Piero della Francesca の seine Kreis, Mantegna, Signorelli, Pinturicchio, Perugino などコンスタンツ以外の十五世紀各派をも一貫する動向である。

これに對して、ミラノとパドヴァとの影響の下にピザンツの遠い流れをひいて十五世紀中期に花咲けるヴェネチア派には、立體的圓板ニムプスから區別されむしろ平面的圓周ニムプスとも言はるべきものが見出される。畫面に一種の教會的氣分を漂はせたバルリニ Bolini, Giovanni を中心にする畫家達の描けるそれは細く金色（稀には赤色）の實線からなる圓周のニムプスである。それは立體的圓板ニムプスの如くに頭部の空間的位置づけに對應して橢圓形には描かれず、圓形を恒常に固執し、恰かも中世ニムプスの圓形の輪郭のみが残つた如きものである。その限りそれは中世ニムプスの空間的立體的被限定性を顧慮せぬ二次元的平面的視覺構造をもつものとして、明かに中世・ゴオテイク的である。

しかしそれには見逃し得ぬ新しい意味が含まれてゐる。

それは中世ニムプスの透明化といふことである。ここに於いては、ニムプスは中世に於ける如くに頭部の全輪郭を視覚的に限定するのではなく、それが頭部を視覚的に

限定するのは圓周線が頭部の輪郭と接する二點に於いてのみであり、それを除く頭部の全輪郭を視覚的に限定的に成立せしめるものは今や頭部を前景として視覚的に限定する背景たる家屋の部分であり或ひは背後の人である。

従つて圓周ニムプスの中世ニムプスの透明化（中世の斑なき金色の表面を放棄すること）として、頭部の輪郭の殆ど總てを遠近法的空間の内に成立せしめることを意味する。それは描寫原理としての遠近法を（消極的ではあるかもしれないが）承認すること、遠近法に對する中世ニムプスの妥協であり讓歩である。その輪郭の圓形の大ききさも中世に比べて遙かに小さく描かれ、或ひはその顔が横向きの場合に（圓周の圓形そのものは不變であつても）幾分後頭部の方に偏せて描かれるやうにもなつて來る。いづれにもせよもはや遠近法により喚起された空間的被限定性は無視を許さぬものとして、圓周ニムプスの動向を規定して來る。それはゴッティク・ニムプスに於けるかの空間的な不合理性の克服への道である。悉皆の描寫形象を自然の立體的空間性によりて客觀的に限定す

る遠近法に頭部の輪郭の視覚的形成を委ね、自からは裝飾的な細い實線の金色の圓周の内につつましく引き籠ることである。

このやうに諒解するならば十五世紀伊太利ニムプスの二つの流れはいづれも描寫方式（視覚性の方式）としての遠近法の原理性を告げるものと言はねばならぬ。中世ニムプスが伊太利ルネッサンスの中に存続するためには、立體的圓板ニムプスとして客觀化され積極的に遠近法的空間の内に新しき姿で組入れられるか、或ひは遠近法的空間形成を亂す抽象的な二次元的表面を放棄して（消極的にはあるが）描寫の遠近法的統一に參與せねばならなかつたのである。徹底的に彫塑化された前者が作風的に古典主義的彫塑的なるフィレンツェ派を中心にして著しく展開し、之に反してその平面的視覚構造に於いて繪畫的とも言はるべき圓周ニムプスが（フィレンツェに比べて）色彩主義的繪畫的作風に傾けるヴェネチア派に見られるのは偶然ではないが、しかしそれはその消極性の故に更に遠近法（的空間性）によりて積極的に貫かれねばならない。

その結果としてヴェネチアはニムプスの消滅（それは時代的には圓周ニムプスと雁行して見られる——von G. Bellini

his Tizian u. v. a.) 及び (ズロツクの) 光世ニムプス (Tizian, Veronese u. a.) に向ふのであるが、そこには伊太利・フインツェ的な遠近法の客観主義的注目から區別される北方的な遠近法の主観主義的注目の影響 (z. B. durch Antonello da Messina) が考へられる。言ひかへるならばヴェネチアに於いては、ニムプスの自然主義的客観化はニムプスを主観的經驗的自然の面に於いて經驗的自然の光芒の描寫として肯定するか (光世ニムプス)、或ひは非經驗的虚構として否定するか (ニムプスの消滅) に向ふのであり、この遠近法の主観主義的注目をヴェネチア派のニムプスの繪畫的作風の動向を規定することは後述の北方ニムプスに就いてと同様である。ここではしかし一般に近世ルネッサンス・ニムプスが遠近法の原理性を告げるものなる點を先づ注目すれば充分なのである。

之に反して立體的圓板ニムプスは遠近法の原理性に於いてチオットのニムプスの數學的客観化として成立せるものの、中世の金色の斑なき不透明な表面をそのまま (すはば形式的に) 繼承せる點にかへつて數學的客観主義的抽象に走り、無意味な金屬の圓板の如きものとして徒らに畫面の立體感を搔立てるに過ぎぬものとなる (B. Gozzoli, P. d. Francosa, Baldovinetti u. a. に於ける頭髮を鏡の如く寫してゐる隠かれた眞鍮板の如きニムプス。或ひは Mantegna, Tod der Maria (Madrid)

に於けるニムプスの如き、いささか滑稽なるものにまで抽象化されてゐる)。この抽象的危険の緩和はその表面の透明化により遂げられた。フラ・フィリツポ・リツピに於ける細かい金色の點で描かれた紗のやうに優美繊細な半透明ニムプス、ボツティチェルリに於ける橢圓の内側を草模様或ひは放射線で飾れる恰かも黄金の金網の如きニムプス、フィリツピーノ・リツピに於ける金色の光りにきらりと耀くガラスを想はせる半透明ニムプスなどをそれぞれの例とする立體的ニムプスの透明化はフィレンツェのみならず、フェララ、ボロニヤ、ウムブリア、ミラノなどの各派に通ずる動向である。

この立體的圓板ニムプスの透明化の行きつくところに (他面平面的圓周ニムプスの立體化の、従つて十五世紀伊太利ニムプスの遠近法的綜合の意味を含みつつ) 立體的圓周ニムプスが成立する (z. B. Leonardo u. sein Kreis (Mailänder), Andrea del Sarto u. Fra Bartolommeo (Florentiner), Raffael u. a.)。かつては二次元的平面性なる視覺的構造に於いて聖像の頭部を自然の三次元的空間性を超えたいはば彼岸的な觀念的空間の金色の繪畫的流動の内に浮ばせる中世ゴテイク的ニムプスは、今やその不透明な金色の表面を放棄し頭部の殆ど

全輪郭を遠近法的描寫に直接に委ねると共に、自からも立體的自然の空間的合法則性を客觀的に媒介して頭部に對して空間的に數學的に位置づけられ限定された立體的圓周にまで合理化されて、積極的に遠近法的空間の中に攝取され、多様なしかし規則正しい橢圓的環なる描寫形象に於いて畫面の前景・背景の體系的統一の内に溶融されるに到つたのである。

十五世紀伊太利ニムプスは必ずしも上述の二種類につきるのでもなく、また相互に明晰に區別されるでもないことは斷つて置く必要がある。例へばフラ・アンヂェリコには傳統的な中世ニムプスと立體的ニムプスの他になほ後述する平面的放射線ニムプスが見られ、その立體化とも言はるべき立體的放射線ニムプスがレオナルド (Verkündigung, Florenz, Uffizen) に見られる如き、或ひは後述するバロック・ニムプスを豫告する如きマンテーニヤの服ある圓板狀光芒の如きがそれである。しかしそれらも上述の伊太利ルネッサンス・ニムプスの動向に準じて諒解され、美的理念の産出に於いて美的コスモスを實現する視覺性的方式としての遠近法の原理性には變りはない。

伊太利ルネッサンス各派のニムプスに就いての上述の概観にて明かなる遠近法の原理性はわれわれをして、「資金」の立體的圓板ニムプスに就いて見られる視覺性的

構造に近世ニムプス一般の構造の最も明晰な一圖式を諒解せしめると共に、一步すすめて言ふならばそこに、宗教畫に於いても特に傳承的傾向の濃厚なニムプスの如きものをさへも美的理念そのものの構造に於いて注目せる近世視覺性一般の構造を索めるを可能ならしめるのである。遠近法を自からの方式としてルネッサンス視覺性は描寫對象を美的理念そのものの感性的・超感性的構造に於いて注目する。それは美的理念を超越的にいはずスウスのな宗教的理念として注目する他なき中世の超感性的スウスのな視覺性から區別されると共に、他面あくまでも感性的な物體的自然に内在的に美的理念を見出す古代の感性的アイステーンシスのな視覺性とも區別され、感性的・超感性的、アイステーンシス・スウスのな視覺性と言はれねばならない。かかるものとしての視覺性は主觀客觀相即の、絶對と相對との美的相即のコスモスの原理として藝術を創造する。藝術はこの美的コスモス(遠近法的空間)を離れては成立せず、そこに於いて美的理念の描寫として藝術を創造する視覺性を別にしては諒解せられない。感性的・超感性的な視覺性を自己自身の原理とする美的コスモス、即ち自發的な視覺性により貫徹され勢位づけられたこの内外相即の藝術的世界に於いて自

然が藝術となり、藝術は第二の自然となる。それは内なる藝術意志（精神）の表現が美的理念の描寫としての藝術作品として外となること、感性的經驗を超えた理念的なニムプスの表現が感性的自然（の物體的立體性）の描寫となることである。ここに於いては表現とは内なる藝術精神の表現であるがそれは内的直観としての美的理念の表現に他ならず、描寫とは外なる自然の描寫であるが、それは別の自然 *andere Natur*（主觀に於ける自然）として美的理念の描寫に他ならぬ。感性的・超感性的な

視覚性の美的理念の産出に於いて表現即描寫の美的コスモスの實現として藝術が成立する。この美的コスモスの方式としての遠近法のルネッサンスに於ける注目・尊重は従つてかかる美的コスモスの自覺であり、その自發的原理としての感性的超感性的視覚性の尊重であり、その中核とも言はるべき感性的超感性的な美的理念の自覺的注目に他ならない。

九

この視覚性の原理性により貫かれた、美的理念を中核とする美的コスモスに於いてはもはや改めて注意するまでもなく藝術は美的に自律的である。ここに於いては藝

術は自然の單なる描寫として（感性的相對的自然の單なる模倣として）感性的自然の他律的束縛にあるのではなく、かへつてそれを貫徹し美的に勢位づける視覚性の自發的能動的原理性に於いて自律性を本質とする。それはまた同時に、理念（超越的な理性理念）の單なる表現として超感性的な超越的理念界の盲目的機械的反映に終るものでもなく、かへつてそれを自からの深き内容的背景として自律的な美的理念の形成に成立する表現即描寫の世界である。このルネッサンス的美的コスモスはドヴォルンヤクの言ふならば、啓示の上に存せる中世の觀念論的世界觀の全體系への合法則性をそれとは異なる自然の合法則性に置換くる（vgl. Dvořák: op. cit., S. 52. 20）ことを意味する。藝術はかつて原始キリスト教に於いて精神的內容の絶對的優位をもつて變形された古代に於ける感性的物體的な自然との親和性の内に再び自からの生命を感得する。しかし中世宗教藝術の理念創造なる烈しい彼岸的洗禮を受けた後の今となつては、もはや藝術の世界はそのかみの自然との素朴な調和の中にそのまま還歸することは許されない。言ひかへるならば中世の超感性的な視覚性からの轉化・背反を意味するルネッサンス視覚性はもはや過ぎ去つた速き古代の感性的な視覚性への

單なる先祖がへりではなく、その感性的・超感性的構造の自覺（遠近法の注目）によりて古代的な自然の模倣を藝術の創造として自覺する。それは自然との素朴な親和性の中に自からの自律的な藝術創造を意識し得ぬ古代のいはば内外未分離の世界でもなく——誠に古代藝術も一つの自律的な美的コスモスを形成する、蓋し自然との親和性に憩ふその感性的視覚性にとりては感性的物體的自らの規準性は自然による他律を意味せずまたそのやうに感ぜられる筈もない——、さりとてその分裂的崩潰に他ならぬかの美のイデアと模倣的藝術との相剋的自覺の世界なのでもなく、内在即超越の美的理念の注目により自覺的に形成された内外相即の自律的美的コスモスである。それは距離に於いて外として客觀的に見出される感性的自然を自からの内に攝取し、美的に勢位づけ、美的理念の構造に於いて自律的な藝術創造の規準とする。外なる自然の合法則性は内なる藝術的合法則性となる。中世に於ける觀念論の世界への合法則性（それを自からの内に含むことに於いて初めて自からの自發的展開の自由を獲得する點に中世キリスト教繪畫の美的自律性が在つた）を自然の合法則性に置換へるルネッサンスの藝術的世界は従つて同時に自然への合法則性を自からの内に含む自

美的自律性の藝術史的展開

律的構造に於いて成立する。自律を内在する美的コスモスに於いて自然が藝術となると共に藝術が自然となる。内在即超越の美的理念をその自律的の中核とするこの内外相即の藝術的世界、感性的・超感性的視覚の自律的原理性に於ける主觀客觀相即の、表現即描寫の自律的美的コスモスに藝術の美的自律性がある。遠近法の注目によるこのルネッサンスの美的コスモスの注目は従つてこの美的コスモスの自律的構造の注目であり、藝術的世界の自律の主張であり、美的自律性の自覺に他ならぬ。ルネッサンスは遠近法の注目により美的自律性の自覺の道を歩み始めたと言はれよう。

無論美的自律性の理論的に嚴密な自覺、即ち美學的基礎づけは更に後世の美學的成果を俟たねばならなかつたのであるが、しかしクライスの如くにルネッサンスの自律的藝術の創造をルネッサンス美學（例へばアルベルティ）により證明することは徒勞であるとなす（F. Kreis: Die Autonomie des Aesthetischen in d. n. Philos. S. 2. 4）の上述の遠近法の美學的（藝術學的）意味を無視するものと言はねばならぬ。遠近法的空間（アルベルティの視覺的ピラミッド・レオナルドの線の角錐）の視覺性を自律的原理とする構造の無視は許されず、遠近法的理論の確立による美的空間の自律的構造の自覺の意味は見失はれるには餘りにも大きいもので

ある。アルハルティをもつて藝術の自律を強調せる最初の人とするにはなほ考慮の餘地があるにせよ、美的空間の発見によりて彼が（少くとも造形藝術に關する限り）藝術學を可能ならしめた（V. Flemming: Die Begründung d. modernen Aesthetik u. Kunstwiss. durch L. B. Alberti, 1916, S. 110, 123）と言はれるのも、自律的な美的コスモスの自己法則性（視覚性の自律的原理性）の注目を俟つて初めて正しい藝術學的諒解の可能なることを想へば不思議ではない。

ルネッサンスに於ける自律的な美的コスモスの自覺、それはまた美的理念のそのもの構造に於ける注目である。既にアルハルティが美のアイデアを精神の内に認める能力はあくまでも經驗と練習により達せられると注意するとき（L. B. Albertis Kl. kunsttheoret. Schriften, S. 151. vgl. Panofsky: Idea, S. 31）、それはもはや人間の認識の超越的對象ではない、同時にその所産であり、理念の世界は高められた現實の世界に他ならぬ。そして「何時も習慣と眼とによりてのみ描く畫家は何の考へもなしに、物の存在を意識せずにその前に置かれた悉皆の物を寫し出す鏡のやうなものである」（Richter: op. cit., No. 20）と述べて遠近法の重要さを説くレオナルドが經驗を一切の學問と藝術の共通の母と呼ぶ（Richter: op. cit. No. 18）とき、經驗はもはや單なる受容性に於ける感性的所與として美のアイデアに克服され理論化するべきものではなく、内と外との對立は消え、理論と實踐（經驗）とは同じ一つのものとなる。繪畫はレオナルドにとりては正に第二の

自然となる（Baumler: op. cit., S. 75）。言ひかへるならば、理念はかつての中世的な形而上學的學位を脱ぎ捨てると共に、正にそれによりて自然との親密ないはば自明な一致にもたらされる。それは人間の精神によりて産出されるもの、しかも單なる主觀性・恣意からは遠き自律的な美的コスモスの中核として感性的超感性的な美的理念である。兩刃の劍としての遠近法の注目によりこの自律を内に含む藝術の世界の自覺が始められたのである。

それはまたかかる自律的な美的コスモスの主體としての天才の自覺である。パノフスキの指摘する如くルネッサンス藝術論は理念の構成を自然直觀に結びつけることにより天才の認知への第一歩を印したのである（Panofsky: op. cit., S. 37）。天才はそれぞれの美的コスモスの自律的主體として美的理念の産出に於いて藝術を創造する。彼は美的コスモスの外なる超越的な神的理念の實現者（職人）として自己の藝術的創造性を神の世界創造の内に置換へて怪まぬものでもなく、さりとて模倣の主體として（プラトンに於ける如くその理想國から追放され）感性的假象の世界に漂ふものと蔑視されるものでもなく、感性的・超感性的美的理念の能力として相對と絶對との美的相即を藝術創造に於いて具體化する自律的主體である。藝術は常に天才の藝術である他はなく、特定

の時代の特定の民族の特定の天才（藝術家）を歴史的主体としてその自律的な藝術創造に於いて藝術史的に見出される他はない。藝術の歴史がまた天才（藝術家）の歴史として扱えられるのもこの故である。美的理念の自律的形成に於いて天才はそれぞれの美的コスモスの自律を内在する主體的原理に他ならず、それはブルノオによりて「藝術家のみが規則の創設者である」（G. Bruno; *Prolet-Furori*, I, 1, nach Panofsky; op. cit., S. 100）と言はれたものであり、やがてカントに於いて感性的・超感性的な構想力（の創造的表象性）、美的理念の能力としての天才概念に於いて美的自律性の先驗論的基礎づけを可能ならしめるもの前身に他ならぬ。

かつて粗論を試みた如く（哲學研究三二二號）、カントに於ける美的自律性の問題はかかる美的理念に於ける感性的超感性的な構想力の自律を内に含む創造的表象性の構造にその先驗論的背景をもつ。カントに於ては美的自律性は趣味の自律（Kant; *Kritik d. Urteilskraft*, S. 132）として、美的判断の厳格な限界づけをもつて始められたが、それはクレーンも注意する如く、その下に美的なるものの孤立化が理解されるべきである（Kuhn; *Die Vollendung d. Klass. deus. Aesthetik durch Hegel*, S. 46-7）。美的自律性をめぐる美的なるものを「悉皆の異質的な結合から解放し、絶対的な

孤立化の内に獨存的に現象せしめる」ことにあるとするクライス（Kreis; op. cit., S. 33）は正にこの種の誤解に捉はれてゐるのであるが、それも彼が價値の體系への美的なるものの位置づけの立場から單に靜觀性の注目にとどまり、藝術論に於ける美的理念、その能力としての天才、従つて一般に藝術創造の構造の注目が稀薄なる點に由来すると言はれよう。典型的な獨創性（Kant; op. cit., S. 173）を本分とする従つて自律を内に含む天才とは多様な美的理念の描寫の能力なる精神（Geist（op. cit., S. 167））に他ならず、それは言ひかへるならば美的理念を形成（産出）する感性的・超感性的構想力（の創造的表象性）の主體的に人格化されたものであり、この構想力の自律を内在する創造的表象性（視覚性）の立場こそ美と崇高に於ける趣味の自律を可能ならしめ、従つて趣味と天才との見掛上の二元論を克服すると共に、（趣味による）自然美と（天才による）藝術美とを等しく美的理念の表現として（op. cit., S. 173）それらの美的自律性を美的なるものの所謂孤立化・貧困化から解放し、自然並びに理性理念を美的にいはば *unbilden* して美的理念にまで勢位づける美的コスモスの自律的主體たる天才の藝術創造の構造に藝術の美的自律性を必然的に根柢づけるものである。自律を含みぬ天才が實は天才に非ざる如く、美的自律性を豫想せずしては眞の藝術創造も諒解されぬ。

天才を以てはその主體的具體とする構想力の創造的表象性（視覚性）を自律的原理とする美的コスモスは従つ

て恒に感性的なるものと超感性的なるものとの、相對と絕對との、*real*なるものと *ideal*なるものとの美的綜合の意味を含む。感性的・超感性的美的理念の能力としての天才はいはば感性的自然と超感性的概念とのカオスから、美的理念を中核とする感性的・超感性的美的コスモスの形成に於いて藝術を創造する。そこに於いては感性的・超感性的、アイステーシス・スウンス的、従つて *real-ideal*なる構造は本質的必然的なるものである。それはしかし前以つて對立的に存在する二つの領域があつてしかる後に一人の天才が現はれてそれを結合すると言はれるよりも、感性的・超感性的、*real-ideal*な美的コスモスの形成に於いて初めて分極的に客觀が對象化されると共に主觀が人格（天才）化されるのであり、天才は藝術創造に於いて始めて天才なのである。自律的美的コスモスの分極的自己限定に於いて主體と客體とが志向的に見出されると共に、感性的・超感性的、相對・絕對、*real-ideal*の美的綜合の意味が顯はになるのである。この分極性を内に含む美的コスモスの原理的核心としての美的理念は根源的にその感性的・超感性的構造に於いて超越即内在である。この分極性を離れては藝術の根源的構造は諒解されず、更にそれを缺いては藝術の美的自律

性の自覺もあり得ない。

このやうに考へらるべきならば、いはば感性的な視覚性の立場に於いて美のイデアを感性的な物體的な自然の加算的調和として自然形象に連續的に注目せる古代に於いてでもなく、またはば超感性的な視覚性の立場に於いて美的理念を宗教的理念として自然形象に非連續的に注目する他なき中世に於いてでもなく、自然形象と理念との相互媒介を可能ならしめる兩刃の劍としての遠近法の注目により初めてルネッサンスが美的理念を中核とする美的コスモスの分極性の注目と・従つてその美的自律性の自覺に道を拓けることは歴史的に必然である。それと共に美的コスモスの分極性の注目・従つて美的自律性の自覺にとりては、古代と中世とが實はそれぞれ踏み來らねばならなかつた二つの極であつたと言はれよう。それぞれの美的コスモスの根源的豫想なる美的自律性に對するその態度を規定するものはそれぞれの分極性の内容的動向に他ならず、その歴史はそれぞれの美的コスモスに於ける中核たる美的理念が如何なるものとして把えられたかの歴史に對應する。そこに藝術史に對する美的自律性の深き聯關が認められよう。

美的理念の產出に於いて藝術の自律的な創造的原理た

る視覚性（構想力の創造的表象性）は恰かも磁氣が磁場を離れては考へられぬ如くに、必然的に美的コスモスを豫想する。それは恰かも磁場が單なる數學的幾何學的ないはば等質等方向（無方向）な空間から區別され、磁氣により勢位づけられて特定方向に意味づけられたものなるが如くに、その自律的原理としての視覚性によりて貫徹され、分極的に勢位づけられ、美的に意味づけられた美的コスモス（遠近法的空間）として、もはや單なる空間的自然でもなく、また單なる超越的ロゴスの世界なのでもない。むしろ兩者を自からの内容的動向の契機として攝取し、美的理念の描寫によりて兩者の相即的媒介を可能ならしめることに於いて初めて自己自身である視覚性の世界・藝術的世界に他ならない。この分極性を本質的構造とする自律的な美的コスモスに於いては、美的理念が如何なるものとして把えられたかといふことは逆に言ふならば、その美的主體たる藝術家の精神が對象を如何に形成せんと意志したかといふことを意味する。言ひかへるならば、美的理念は客體化された藝術意志（藝術精神）であり、逆に藝術意志は主體化された美的理念である。それは美的コスモスの主體的原理としての自律を内に含む視覚性の實現の方式として正に作風に他なら

ぬ。美的コスモスの原理的核心としての美的理念に於いては表現は即ち描寫に他ならぬのであつたが、表現の面からはば主體的に把えられた美的理念が作風なのである。美的理念と作風とは原理的には同じ一つのものである。美的理念の歴史としての藝術史は従つてまた作風の歴史に他ならない。藝術史を一般精神史の内に解消することが美的理念を美的コスモスの外なる理性理念に超越的に抽象することである如く、單なる技術の様式史の諒解にとどまることも主體的原理としての作風を感性的形象の内に客體的に抽象化することに他ならず、いづれも藝術史の他律的解釋の内に美的自律性の藝術史的意味（展開）を見失ふものと言はれよう。

遠近法は美的コスモスの方式として、その自律的原理たる視覚性の實現の方式即ち美的理念の内容的動向を規定するものであり、かかるものとしてそれは正にパノフスキイも指摘する如く（Panofsky: *Persp. als „sym. Form“*, S. 268）その作風の契機をなすものである。従つてそれぞれの獨自な作風をもつ藝術はそれぞれ獨自の遠近法を根源的に豫想すると言はれよう。この意味に於いて、ルネッサンスに於ける美的自律性の自覺を可能ならしめたその遠近法はルネッサンスの作風を規定する契

機に他ならず、それとは異なるそれぞれ独自の作風をもつ古代と中世がルネッサンスの尊重せる遠近法を知らなかつたことは藝術史的に必然と言はれねばならぬのではあるが、それと共に古代も中世もそれぞれの美的に自律的なコスモスのその自覺には到り得なかつた遠近法（美的コスモスの方式）をそれぞれの作風契機としてもたねばならぬ。美のイデアを自然形象の加算的調和として内在的に感性的極に於いて注目せる古代の所謂物體の藝術的自然主義的古典的作風の契機として豫想される遠近法は所謂その聚合空間を創るものとして所詮一つの統一的 *Horizont* も沉や一〇の統一的 *Zentrum* をもたず (*Panofsky: op. cit., S. 269*)、それに反して美的理念を超越的に感性的相對的自然の觀念的絕對化の極に注目する他なき中世の所謂超（反）自然主義的な觀念的象徴主義的作風の契機として豫想せられる遠近法が例へばロマニクに徹底せる實例を示す如くに、所謂自然の立體的空間的構造を超えた觀念的抽象的な金地と色彩の裝飾的旋律的流動の内に一種の觀念的ないはば彼岸的な空間を創れることは既に中世ニムブスの考察に際して觸れたことである。

そしてその内に一種の自然主義的動向を潜める精神的

美に陶醉するゴオテイクの觀念的作風の下に（自然主義的動向に對應する放射線をも）裝飾的に類型化し觀念化するゴオテイク・ニムブスから、その中世の一樣性の克服を意味する（チオットに見られる）多様な楕圓形的ニムブスへの轉化を可能ならしめた自然の空間的合法則性は正にかかる中世的遠近法からの訣別と、近世的遠近法の建設への着手を意味する。そしてそこに認められる心的觀念的作風の中世的餘韻を十五世紀伊太利の古典主義的客觀的作風に轉化せしめるものが、十四世紀の過程の中に再び中世的ニムブスの傳統の下に見失はれることになるチオットの楕圓形的ニムブスを再生せしめ客觀的數學的に合理化する十五世紀の一焦點的遠近法なることは繰りかへすまでもない。

近世的遠近法の形成に就いて北方は南方伊太利の數學的に合理化された客觀的動向とは區別せられる道を歩む。それは等しく伊太利十四世紀の方法から出發しながら、むしろ本質的に經驗的な道を取つて精密な構成に到達したと言はれよう (*Panofsky: op. cit., S. 283*)。有限な畫面の中に空間の無限性と連続性をひしひしと感ぜしめるヤン・ファン・アイク *Jan van Eyck* の遠近法も純粹に數學的に見ればなほ不精密な點を含み、南方とは異

る主觀的意味の重要視が注意せられよう。この相異に對應してニムプスの北方に於ける轉化も自づから南方とは異なる作風の動向を示してゐる。言ひかへるならば北方イオテイクの中に徐々に生長せる自然主義がやがて北方自體に於いて強烈な自然研究へと導かれ、一回的個別的ないはば經驗的現實が藝術的眞理として感ぜられるに到つたとき、ゴオテイクが裝飾化の中に傳へたニムプスは非經驗的な虚構として全く否定されるか、或ひは經驗的現實の光芒の形象を媒介として成立するか、或ひは少くとも畫面の經驗的現實感を出來るだけ傷つけぬものとして傳統的形象と妥協するかの選擇に直面せねばならなかつた。第一の場合にはニムプスが描かれぬことである。十五世紀初頭の伊太利が立體化なる積極的轉化によりニムプスに新しい意味を興へてゐたときに、北方フランドル (z. B. J. v. Eyck, R. v. d. Weyden, Memling, H. v. d. Goes u. a.) 及び南方 (z. B. XV Jahrh. — G. Bellini, Leonardo u. seine Kreis; XVI Jahrh. — Giorgione, Correggio, Tizian, u. a.) に先立つてその否定の方向を開き始める。しかし彼等もニムプスの全面的否定には到る筈なきイオテイクの子である。そこに第二の場合としての放射線狀ニムプスが成立する (z. B.

H. u. J. v. Eyck, R. v. d. Weyden, Memling u. a. — auch in Deutschland, Altdorf, Marienkirche in Dortmund, Meister Franke, Konrad Witz, H. Pleydenwuff, K. Isenmann, M. Schongauer u. a.)。中世イオテイク・ニムプスの觀念的抽象的な圓形金色の斑なき表面の放棄により、それは經驗的自然の光芒 (閃光) の現實感を獲得し、彼岸の世界から此岸の世界への轉籍を告げる。それと共に頭部の輪郭を視覺的に限定するものは放射線狀ニムプスのみではなくなり、その間から見られる背景たる家屋の部分若くは風景の一部が頭部を前景として自然の (經驗的) 空間性を媒介にして視覺的に成立せしめることになる。従つてゴオテイク・ニムプスの平面性を保有してゐるとも言はれ得るこの放射線狀ニムプスも遠近法的空間性の畫面形成に對する原理性を告げるものとして、明かに立體的圓板ニムプスと共に近世的ニムプスと言はれよう。この放射線狀ニムプスに並行して見出されるのが第三の場合としての圓周ニムプスである。十五世紀のフランドル (z. B., R. v. d. Weyden, H. v. d. Goes u. a.) 及び獨逸 (z. B., H. Müllscher, K. Witz, Herlin, Schongauer u. a.) から北方十六世紀にかけて見られるそれはライン流域・南獨を間にし

てパドワ、ヴェネチアの圓周ニムプスに聯關するであらう。これらの相互に複雑に關聯し合ふ近世ニムプスの發生と展開との美術史的穿鑿はしかし他の機會を俟つ他はなく、ここでは單に近世ニムプスの作風史的動向の概觀をもつて満足せねばならない。

ニムプスの消滅は描寫對象が美的理念そのものの構造に於いて注目され視覺的自然に即して內在的に成立するといふ近世的構造を示すものとしてルネッサンス一般に共通の動向である。ただ北方が南方に先立つたといふことにはやはり南方遠近法の數學的理論的客觀主義的動向に對する北方の經驗的實踐の主觀主義的特殊性が根柢として窺はれよう。これに比べると北方が立體的ニムプスを喜ばなかつたことには遙に重要な作風の意味が認められる。南方遠近法は數學的幾何學的合理化の動向に於いていはば絶對的に明瞭な靜的彫塑的作風の下にニムプスを立體化した。それはしかしゴオテイクの裝飾化されたニムプスの描寫形象を、その本來の光りの描寫なる意味の反省なしにひたすらに彫塑的に立體化せるために、かへつて幾何學的數學的客觀主義的抽象に墜ち入つてゐると言はれよう。その點では北方放射線狀ニムプスの方が遙に經驗的現實の光芒（閃光）に忠實である。（ゴオテ

イクの傳統の南方以上に強い北方のニムプスの方が一層現實的であることは注目に價する。）それを可能ならしめたのは勿論技術的進歩の程度之差などではなく、むしろ、プリングアの言ふならばその技術的進歩を藝術的進歩たらしめた北方の形式意志、即ち經驗的主觀主義的意味の重要視された北方遠近法の規定する動的繪畫的な *Massenstil* を別にしては諒解されぬのである。放射線狀ニムプスの明晰な線の形成（この點では後述するパロツクの面的不明瞭なニムプスから區別されてルネッサンスの古典主義的である）にも拘らず、立體的ニムプスを見た後の眼は一種の感覺的眩暈なしにはその密集する細線の放射を追ふことは不可能であらう。そこには彫塑的に完結する靜的な立體的ニムプスの運動ではなく、無限に擴がる動的な旋律が支配し、畫面の主觀的な空間運動の中に繪畫的に溶解してゆく北方ニムプスの獨自な作風の動向が認められる。北方にとりては本質的に異質的である南方的な立體的ニムプスが北方に移植されるのは、伊太利の數學的に精密に基礎づけられた理論がデューアラにより導入された獨逸ルネッサンスに於いてであり——半ば伊太利的な *M. Pacher* (*Panofsky*; op. cit., S. 282) の立體的ニムプスは必然的な例外である——、そ

れも間もなく北方的バロック・ニムブスの模頭の中に消えてゆく。

遠近法に就いて伊太利と北方とが區別される如くに、ルネツサンスとバロックもそれぞれの遠近法を美的コスモスの獨自な方式としてそれぞれの獨自な作風を形成する。その主軸を畫面の中央正面の方向に展開する均正な構造をもつルネツサンス遠近法から、それを斜の方向に展開する不均正ないはば歪められた構造をもつバロック遠近法への移行は古典主義的靜的構築的彫塑的作風からむしろ浪漫主義的動的構築的繪畫的作風への展開を規定する。この作風の原理性に於いて初めて、何故にバロックに於いて初めて光芒ニムブスが見出され、ルネツサンスがその自然主義的傾向からして言へば當然豫想せられるべき自然の光芒の寫實的描寫を缺き多かれ少かれ客觀主義的抽象を含むニムブスを脱却し得なかつたかが諒解せられよう。南方に於いては後期ティツィアン、ティントレットに既に始まる光芒ニムブス（と私は名づけるのであるが）の輪郭はもはや絶對的明瞭性に於いてではなく相對的明瞭性に於いて面的繪畫的に形成され、畫面の所謂非構築的・單一的統一の旋律の内に超現實的神祕的な光りのしかし極めて自然な描寫となるのである。北

方に於いては光りの巨匠レムブランドにそのモニュメンタルな藝術的高揚をもつこのバロック・ニムブスから見れば今迄の悉皆のニムブスは抽象的と言はれねばならぬのではあるが、しかし改める迄もなくニムブスのここに到る歴史は單なる技術的可能的歴史ではなく、最も寫實的なニムブスをバロックに成立せしめた技術的可能的に藝術的に深め必然化するバロックの作風への諒解なくしてはバロック・ニムブスの藝術史的諒解は可能ではない。作風史的諒解を缺いてはニムブスの正しき藝術史的諒解は成立しない。單なる所謂様式史的諒解によれば、バロック・ニムブスはルネツサンスの線的（彫塑的）靜的なニムブスを越えて、むしろゴオテイクの金地の畫面の繪畫的流動の内に融け入る面的動的旋律的なニムブスへの技術的に進歩せる還歸に過ぎぬことにもならうが、しかしそこには無視されぬ次元的（精神史的）相違をあらしめるところの、ゴオテイク中世的遠近法からバロック近世的遠近法への展開（進展）といふ作風史的意味が實はかへつて所謂様式史的還歸（變遷）を可能ならしめてゐるのである。藝術史としての正しき様式史は従つて恒に作風史である他はない。バロックの光芒ニムブスはバロック獨自の遠近法を方式とするバロック視覺性の自律

的原理性によりて美的理念そのものの構造に於いて（視覺的自然の光芒に即して直觀されたニムブスなる理念）注目された描寫對象として、中世ニムブスからは區別されてルネッサンス・ニムブスと共に近世ニムブス以外のものではない。聖像を彼岸的な榮光の中に浮ばせた中世ニムブスをそれぞれの作風を自律的方式として産出せる自律的な中世視覺性から、光りの自然の視覺的深奥を凝視して不思議な魔力的な光芒ニムブスの流出の中にキリストを現出せしめたレムブランドの逞しき視覺性への展開は、正に視覺性のそれぞれの美的コスモスに於ける自律的原理性を藝術史的に可能ならしめた中世的遠近法から近世的遠近法への展開である。美的自律性は作風・遠近法の歴史に藝術史的展開をもつのである。（完）

彙報

倫理學研究會

七月十五日（土）午後六時 樂友會館

・沙石集の思想

室川泰一氏

寄贈雜誌

四月號 基督教研究(廿一ノ一)・Tohoku Psychological Folia, Tom XI, 1-2, 建國大學研究院月報・文化・1, 五月號 文化、一橋論叢、法學、同教週報、哲學雜誌(五・六月)

前 號 目 次

支那に於ける文藝復興論と經學	重澤俊郎
美的自律性の藝術史的展開	小川長成
前篇「宗教藝術の美的自律性」	
ヘーゲル哲學の根本問題に就ての省察(完)	田泰治
「現實の論理」第二部	