

哲學研究

第三百九十六號

第三十四卷
第三冊

ヘエゲルの藝術史論

植田壽藏

ヘエゲルの名高い藝術形式論は、理論と歴史との眞實を盡くしたものととして、直ちに諸君の承認を得るであらうか。一八一八年の夏、ヘエゲルは、ハイデルベルヒで美學の講義をした。ベルリンへ移つて、二〇—二一年の冬、學期から、二八—九年の冬の學期までに、前後四回の講義をした。これらの講義が、その一八一八年の年代をもつ、きはめて簡單な草稿や、一八二〇年、二三年にほとんど全く書き直されて、それに年々多くの書き入れが、上の餘白にも下にも、右にも左にも、どうしてこれが、講義中滯滞なしに讀み進められることができたかと不思議に思はれるほど錯綜した「心覚え」の草稿に本づき、年々の聽講者たちの筆記を集成して、一八三五年にやうやく出版せられたのが、今日我々の手にする「美學講義」(Vorlesungen über die Aesthetik, hrg. v. H. G. Hoffo)である。(Hoffo, Vorrede; K. Fischer, Hegels Leben, Werke und Lehre, 1er Theil, S. 210f) 形式論は、その浩瀚な三卷の多くの紙面に、理論と歴史との兩面にわたつて詳論せられた、注目せらるべき彼れの藝術史論である。

ヘエゲルによると——すべてここには、精緻をきはめた彼れの論述の、單なる要旨を、言葉を追はず、順序も追はず、略敘するのみであるが——藝術の根源的な要求は、一つの表象もしくは意味が、人間の精神の活動において産出

せられ、この意味に相應する形體が與へられ、一つの作品が成立するといふことである。

それは云ひかへると、美の理念が發展するといふことである。美の理念は、その本来の概念に従ひ、或る形體において實現しなければならぬ。それは、無限の自由な主體性である。それ自らの活動性により、それ自らのために發展するのである。この美の理念の外部的實現性、もしくは現象と同一の美の理念が、藝術の理想である。理念の概念のうちであり、藝術によつて實現するものは、藝術の特殊な形式である。理念は、藝術の形式の起原である。この形式をとほして、理念が藝術的實在となるのである。

理念の實現はしかしその過程を、即ち「發展」を豫想しなければならぬ。特殊な段階を形成し、それぞれ特殊な内的限定性として、その内容を表はす形體が成立しなければならぬ。藝術は、それを限定する理想の概念に従つて、必然的にその形式を發展しなければならない。

この發展の過程は、理念そのものの、同時に逆に、理念が取るべき形體そのものの進行である。二つのものは直接に結びついてゐる。一つのものの完成もしくは缺陷は、直ちに他のものの完成もしくは缺陷である。

藝術作品の内容としての理念と、それを表現する形體との關係について、次ぎの三つの形式の區別が成立する。第一は、その内容をなす理念が、十分明瞭に限定せられてゐない形式である。それは單なる一面的な抽象もしくは普遍性に止まり、明白な個性をもつに到らない理念である。一つの個性として限定せられない理念は、それに相應する形體を見出すことはできない。世界にひろく存在する自然の對象は、すべて一つの個物として、明確に限定せられた形體をもつてゐる。明晰に限定せられない理念が、それと完全に一致することはできない。その形體を求めて、わづかに一面に共通するものをもつ自然もしくは人間の事實において、——「力」の意味が獅子をとほして表はされるやうに——抽象的な意味を表はす形體として豫感する、もしくは探し出し、その一面を抽象的に表現するほかはないのである。ヘゲルはこれを「象徴的な藝術形式」と呼ぶ。

象徴的な藝術の形式そのものが更に三つの段階に區別せられてゐる。第一は、内容をなす意味の一般的抽象的な性質と、それを表はす現實の形體との區別が、まだ藝術の意識に現れず、單に含蓄的にのみ意識せられる段階である。これはまだ本來の象徴ではなくて、むしろ單なる原始的「無意識的象徴」と呼ぶべきものである。

第三の最後のものは、内容と形體との不相應が、明白に藝術意識に現れる、一つのものの抽象的な内容と、わづかにそれと一面の共通をもつ感性的な形象が分離せられて、比較せられる段階である。「象徴として意識せられた象徴」である。

二つの段階の中間に、第二の「崇高なる象徴」が介在する。この形式においては、意味は、それから分離した、それとは一致しない自然その他の具體的存在において現れようとする。意味が形體に超過する。理念が現象の限定性を超過する。そのふさはしい形體を得ない無限定と不安のうちに、理念が現實の自然を、形なきもの、即ち無限なるものにまで高上せしめようとする。それを強制して不自然に變形し、擴大し、測るべからざるものとして、それを無限の理念に相當するものに高めようとする。理念と形體の不相應そのものをとほして、あらゆる世界内容を遠く越えて上へ高まる崇高なる意味として現れるのである。

象徴的な藝術形式が最も明晰に現れる藝術は建築である。非有機的な自然の材料の容積が、重力の法則、抽象的な悟性の關係により、種々の部分の規則正しい關聯をもつ全體として形成せられ、そこに普遍的、抽象的理念を暗示する。この材料のもつ形式によつては、具體的な精神は現れることはできない。形は意味に一致しない。わづかに一面の抽象的な一致によつて、象徴的に暗示するのみである。建築の根本類型は、最も明晰に象徴的藝術形式をもつ。エジプトのピラミッド、方尖柱等はその例である。

エジプトには、地下に穿たれた、半時間ほども歩くべき通路、象形文字で埋めた壁をもつ室を連ねる、複雑な地下構造の上に構築せられた巨大な地上の建造物が残されてゐる。ピラミッドのやうな諸王の墳墓をはじめ、目に見えな

い聖默のための「圍ひ」である。それは云ひかへると、すでに世になき死者と見えざるものとしての或る内面を、内に隠した巨大な結晶である。自然とは別の内面の、藝術によつて産出せられた外部的形體である。この象徴の内面としての死者と見えざるものの領域は、一つの冥府であつて生動ではない。それ自身において存在する精神である。この内面に對する形體は、全く外的な形式に止まつてゐる。地下の迷路も地上のピラミッドも——方尖柱や象形文字などとともに——その意味を明晰に語らない暗い謎である。建築のみならず、すべてエジプトの藝術は深秘な謎である。人面獅身像は最も著るしいその例である。動物の形體に深秘な内面を豫感したエジプト人は、人間の形體に自由な美を表はすことができなかつた。メムノン像の巨大な身體は、兩腕を胸に押し着け、兩足を合はし、動きのない硬ばつた姿勢で靜止する。エジプトは眞に象徴の國であつた。(Vorlesungen, I. S. 96 ff, 106, 377, 381, 399ff, 447ff, 453ff. 269, 272, 303)

第二は、古典的な藝術形式である。美の理念は、理念の概念に従つて、象徴的藝術においてのやうな抽象と無限定の段階には停止しない。それは自由にして無限なる主體性として自己を限定し、それと完全に一致する形體を得なければ已まない。この内容とそれを表はす形體が完全に相應する時、その統一において、古典的藝術形式の基礎が成立する。「古典的な美」がそこに現れる。それは理念が、完全にそれに屬する外部形體を得たのである。精神とその形體が完全に一致するのである。古典的藝術形式の内面は、自主的な意味、即ち自分を對象とする精神である。その内容は、象徴的藝術においてのやうな抽象的な精神ではなくて一つの具體的精神である。それこそ眞の内面であることができる。その形體もまたそれと同一なるそれ自らの意味をもつのである。内容を表はす自然の形體を、根源的な概念が見出した。云ひかへると、藝術の精神としての主觀的概念が、それを自然に形成せられた存在として見出し、自由な個人的精神に相應せしめたのである。この形體が、時間的現象として現れる時、それが人間の身體である。人

間の身體のみが、精神を感性的に表はすことができる。顔、態度、身振等の、物質的身體そのものの中に、人間の外部が生動し、それが單なる自然ではなく、それ自身のうちに精神を反映する。人は、人間の目をとほして彼れの心の中を見るやうに、全身をとほして、精神の性格を見る。内と外とは一つである。人間は、美と藝術の眞の中心である。古典的藝術を形成する自由な主觀は、純粹な精神性、内面性そのものにおいて存在する絶対精神から分離せられた特殊な精神である。特殊なものは、そのものとして限定せられた、抽象せられたものである。特殊な精神は抽象を負ふ精神である。本質的には普遍的な、それゆる偶然性に煩はされない、云ひかへると、特殊化せられた普遍性である。それを表はす形體は、この精神と完全に融合しうるやうに限定せられた特殊な形體である。

この人間の理想的形體が、空間の三方向に擴がる材料によつて形作られる。そこに彫刻が、古典的藝術形式に最も適合するものとして成立する。この形式が、彫刻の根本類型をなすのである。そこでは内面の精神が、完全にその形體の材料に相當し、靜かにそこに現れる。偶然的な、もしくは情熱に驅られた精神の多様な動搖に散亂しない永遠の自主的な靜止が、その重い、三方向における材料の、抽象的な空間性の一面において最も明晰に見出されるのである。

古代ギリシアの彫刻は、古典的藝術形式を、内容、形式、素材のきはめて多様な範圍において、最も高く實現した。ギリシアにおいては、藝術は絶対の最も高い表現であつた。ここでは宗教が、すでに藝術の宗教であつた。古く東洋から傳へられ、ここで完成せられた國民の傳説、信仰として受け取られた。藝術家は、それを取り上げ、想像によつて自由にそれを補作しもしくは完成した。フィディアスは、彼れのゾエウスをホメロスに得た。彼らの作品における内容と形式との融合は、自然に生じた統一ではない、彼らの主觀的精神が、明晰にそれを自覺し、その深底から自由に創造したのである。彼らは、自分の産出せんとするものを明白に知つてゐた。いかなる技術的缺陷も彼らの自由なる製作を妨げなかつた。

ギリシア彫刻の神々は、象徴的藝術の内容のやうな、單に普遍的、抽象的な理念ではない。個人的に、明白に限定

せられた性格をもつ理想である。或る自然力をその根柢にもち、それぞれの活動領域を規定せられてゐる。この限定はしかし神々の性格を、狭い一面的なものとしては強制しない。抽象的な特殊性と普遍性との中間に立つ普遍的なる個性である。古典的藝術の眞の理想が、無限の安靜と憂ひなき幸福と妨げなき自由をもつのは、これによるのである。その身體は、精神の自然の形體として現れ、單なる感性的現象の偶然的な有限性には免れない缺亡の、いかなる不安も曝露しない。ギリシアの美は、身體性以上に高められたやうに見える。有限なるものの缺亡をもたないことが、神々を崇高なるものとして表はし、それが古典性の美と融合して、美なる崇高として現れる。崇高なる精神と身體の美の對立が成立し、精神が全く身體に安住すると同時にそれを去り、永久に靜かなさうして眞率な思惟に沈潛するやうに見える。

古典的理想における神々の個性は、神々に特殊な感覺もしくは情熱を挑發しない。それは、他のものとの間に争鬪を生ずるやうな特殊性ではない。たとひ或る狀況もしくは行動が生ずるにはしても、それはいかなる葛藤も刺戟するには到らない。むしろ無邪氣な状態もしくは行動である。

古典的理想には、精神と形體との間に、いかなる分裂もない。そこには惡と罪との表現はない。犯罪が全然表はされなかつたのではない。さうしてそれは、單なる恐怖もしくは、運命の不合理により必然的に生じたものと見せるためではなく、景認せられる理由をもつものとして表はされたのである。

古典的藝術形式は、藝術における理念の表現の、最高の段階である。もしそこに足らないものがあるとすれば、それは藝術そのものの、無限の精神が感性的に現れる世界そのものの、必然的に避け得ない缺陷である。

古典的藝術形式の内容と形體とが完全に相應するためには、内容は自由なしかし特殊な個性として限定せられ、感性的表現を超過しない精神でなければならぬ。それは、特殊なものとして制限をもつ抽象的な精神である。そこに見出される安靜と平和は、單なる個性と存在の悩みなき調和に止まつてゐる。精神はしかし、絶對にして永遠なる精

神性そのものとして現るべき能力をもつてゐる。内容形體の完全なる一致を根本性格とする古典的藝術は——その美しい宗教とひとしく——この精神の深みを表はし盡くすことはできない。無限の精神に本づく葛藤、運動等の結果としての、より深い和解は、それによつては見出し得ないのである。(op. cit. I. S. 98ff, 107f, 370f, II. S. 3f, 10-15)

精神的内面と外部形體とが完全に融和する古典的藝術では、その精神の在り方が、精神の眞の概念に矛盾する。精神は、理念の無限なる主體性である。一つの形體にふさはしく内在するためには、それは、絶対に自由な精神として現れる美の理念の絶対的内面性として、その形體を自由に形成しなければならぬ。この原理から、古典藝術における内容形式の完全な統一には、すでに一つのより高い藝術形式が豫想せられてゐた。内容が形式を超え、双方の統一が再び——象徴的藝術においてのごとく——失はれる藝術である。これが、第三の浪漫的藝術である。ここでは精神は、外部形體との融合から、それ自らの、より深い一致に歸り、主觀と現象のそれぞれの全體性として分解する。概念と實在性との統一、それ自らへの相應を原理とする精神は、感覺、情緒、表象、意志等の世界において、はじめてそれに相當する存在を見出すことができる。それによつて、はじめて「他のもの」として存在し、それ自身との一致を感じ、それを知り、その無限性と自由とを意識するのである。絶対に自由な精神として現れる美の理念が、浪漫的藝術の對象である。即ちここでは、内容と形體との完全な一致によつて生ずる古典的の美はその課題ではない。理念は、この浪漫的藝術においては、いはばそれ自らの中へ逃避し、外部形體には沈潜しない。形體はこの精神の存在に取つては、どちらでも差支なき外部となる。藝術はここでは、感性的な觀照のためではなく、内面的な世界、即ち感覺、情緒などのために作られるのである。

もとより、これもまた藝術である。内容を表現すべき形體がなければならぬ。それがここでは、内容に相應しない非本質的なものとして低下するのである。主觀的有限的な精神、意志が、個性、行動、事件、紛糾などの特殊性ま

でも取り上げて表現せられ、外部的存在は、想像の肆意が、或はそのまま反映し、もしくはさまざまに歪めるにまかされる。實在の現象としてではなく、情緒のうちに見れるものとして存在するのである。精神と情緒として完成する理念を内容として表はすべきこの藝術の段階においては、理念の缺陷が形體との不相應を招いた象徴的形式とはまさに相反する關係をなして、理念は、形體との相應を失ひ、ただそれ自らのうちにおいてのみ、眞に存在することができるのである。

古典的藝術の神々の形體には、深く沈潜した精神の動きはない。氣高い形體には、經驗的な個性の變化、偶然的なものは表はされてゐない。それ自らのために存在し、自ら認識し要求する現實の主觀がない。最も優れた彫刻にも、外界を見る目の表現がない。これに對して、浪漫的藝術の神は、我を知り、その心を示す。その主觀性は自分を、常では暗かつた場所を照す精神の光である。自然の光は一つのもを照すに止まるが、これは、それを自分として自覺して照す對象である。この絶對的内面が人間的に現れて、多様な精神とそれが關聯する外部とが結びつくのである。

絶對的主體性の、内容と現象の現實の最初の形成は、現實の精神としての絶對そのものである。ここでは人間の形體が、直ちに神的なものとして表はされる。有限なる人間的性格、情熱、要求、もしくは單に神を知るものとしてではなく、唯一の神そのものとして表はされる。この藝術の段階においては、神の精神は、ひとりキリストとしてのみならず、聖母その他の諸聖徒のやうな、聖なる精神が現れるすべてのものに表はされる。神が人間存在に現れるかぎり、神の精神は、全人間に展開して現れるのである。絶對精神の自己直觀の擴張は、精神が客觀性における自身に融合することである。それが神の國である。絶對そのものの本質に本づくこの同一化は、自由にして無限なる精神に始めから存在する融和ではなく、有限なる精神が、眞理に向つて高上することにおいて、はじめて實現するのである。精神がその自由と全體性を得るために、自分から分離し、有限なる精神及び自然として、無限なる自己に對立するのである。このやうに、自分自身から分離して、有限なるもの、自然等における無を超越し、はじめて眞理と満足の國

に到達する精神的融和は、無の悲哀、苦惱、死等とその契機とする精神の動きである。神が有限なる現實を自分から分離するやうに、有限なる人間もまた、神の世界の外で、恰も神のやうに自分を高め、有限なるものを自分から分離して、神が人間として表はしたものを自分も表はすべき課題をもつのである。彼が見出す苦惱と死は、古典的藝術には、わづかに自然の苦惱として表はされるに過ぎなかつた。浪漫的藝術においてこそ、はじめて眞に必然性をもつて表はされたのである。(I. S. 102f, 389, II. 124-7)

即ちヘゲルによると、藝術の根源としての美の理念が、種々の外部的形體において現れる。その外部的實現性が藝術の理想である。理念の實現は、過程を、即ち發展を豫想する。藝術は、それを限定する理想の概念に従つて、必然的にその形式の發展を豫想しなければならない。

√理念がその發展の早い段階において、まだ明晰に限定せられるに到らずして、單に抽象的なる普遍性に止まるころでは、完全にそれに相應する形體を見出すことはできない。一つの形體をもつ自然の存在は、すべて一つの個物である。それは明晰に限定せられてゐる。理念はそれを表はすべき形體を求めて、わづかに一面の共通をもつ物と事實を見出すに止まらねばならない。このやうな理念の表現が、象徴的な藝術の形式である。

√理念はしかし、その概念に従つて、明晰に限定せられた個性をもつた具體的精神にまで進展しなければならない。この精神がそれと完全に一致する形體において現れるのが人間である。この具體的精神とその形體の完全な相應が、第二の古典的藝術形式である。明晰に限定せられて完結する理念に完全に一致する形體は、必然的に完結した形體、云ひかへると、三方向の空間性において統一せられた形體でなければならない。このやうな形式をもつ藝術は彫刻である。古典的藝術形式は、最も明晰にギリシア古代の、美しく氣高い精神をもつ作品において現れた。

√古典的藝術が表はす精神はしかし、一つの個性をもつものとして限定せられて、一つの抽象を負うてゐる。最も具

體的なる精神は、絶對にして永遠なる無限の主體性である。古典的藝術は、その根本的性情のゆゑに、この精神を表はすことはできない。そこには第三の、より高い藝術形式が豫想せられねばならない。この絶對の精神が、藝術の内容として、それを表はす形體をもつといふには、それは感覺、情緒、表象、意志等の内面的な世界において、その存在を見出さねばならない。さうしてこれが、第三の、浪漫的な藝術形式である。音樂、文藝は、この形式に最もふさはしい藝術である。造形藝術の領域においては、繪畫がこの形式をもつものである。これらの藝術の方法、音、言葉、色彩などによる感性的な形體は、この精神に十分一致することはできない。内容が形體に餘るのである。ここでは藝術は、古典的なる美の感性的な觀照のためにはなく、内面の世界のための創作である。あらゆる境遇と事件における人間の内部の、多様をきはめた狀況が——あらゆる苦惱と死も——それに關聯する外部的世界とともに、ここに表現せられることができるのである。

ヘーゲルが三つの段階の形式に區別して解釋したやうな藝術的事實の存在と、この理論的歴史的意味の實現としての、エジプトその他の東方諸國、古代ギリシアとロオマ、イタリヤ、フランス、ドイツ、オランダ等の諸國の美術史についての論述は——ここには、音樂、文藝については省略しなければならぬが——或る細部的な相異のほかは、ほとんどすべて、我々が、建築、彫刻、繪畫の理論的構造とその歴史とについて、豫て諒解するものを正しく語るやうである。私は、この偉大なる哲學者が、これらの藝術の多様な事實について、たとへば、古代彫刻の人物の顔、目、鼻、口、顎、額、眉、その他あらゆる細部にわたり、一とすぢの髪、着物の皺の方向についてまで、それらのものの視覚構造を、きはめて緻密に考察するほどの、精細な視力に現れる、深い藝術的關心を集中したことに、ほとんど驚嘆に近い敬意を禁じえないのである。

もちろん、彼は單なる美學者ではなく、單なる美術史家でもない。彼がそれほど詳細に語る事實は、必ずしも彼が

個々の作品について研究した結果ではないであらう。ところどころに引用せられた人々の著述が、象徴的な藝術の形式については、彼れの友人クロイツェルの「象徴と古代諸國民の神話」(一八二二年)、ギリシヤ美術は、ギンケルマンの「古代美術史」、イタリアの美術は、フォン・ルウムオオルの「イタリア研究」が、多くの知識を彼に提供したやうに、人々の研究により、そこに仰いだ多くの資料に本づいて、彼の思索を展開したのではあらう。

そのみがしかし、決して彼れの思想の由来ではないのである。彼には、更に重大な思索の根據があつた。彼は、一八三一年十一月十四日に、六十一歳で病没した。越えて十二月二日附け、交友のニイトハムメルへあてたヘエゲル夫人の手紙には、晩年の生活、發病の状況、臨終などの詳細な敘述とともに、一八二二年にはベルジュウム、オランダへ、二四年にはギインへの、いづれもきはめて愉快であつた旅行中、しばしば諸所の美術館を訪ひ、ギインでは特にイタリアのオペラに若々しい感激を得たことを語り、やうやく健康が衰退の徴候を示してからは、あらゆる社交界からも、音楽や芝居などからも遠ざかつたと述べてゐる。(Karl Hegel, Briefe von und an Hegel, Theil 2, S. 37f.) これらの旅行中、夫人へ送られた多くの手紙によると、その北の旅の途中にも、カスセルの繪畫館を訪ひ、キェルンのドオムの感想を述べ、ブアヘン、ベルジュウムのガン、アントエルベンの教會建築を説き、ブルスセルでは、午前前三時間、午後も同様個人の美術館に過し、種々の感想を語つてゐる。アムステルダムでは、レムブランドの一つの大作の寸法をわざわざ知らせてゐる。(op. cit. Th. 2, S. 88, 90, 100, 104, 106, 100)

ギインの滞在にも、夫人が語るやうに、特にしばしば劇場を訪ひ、イタリアのオペラを強く賞揚し、その都度詳細な批評を試みた。何日も續けて、しかも午前も午後も繪畫館に過し、中にも王室繪畫館の豊かな、優れた蒐集を嘆賞する。「澤山聴して澤山見た。」ミケランジェロの多くの素描もこぼ見た。(S. 152-163)

一八二七年の夏、ヘエゲルは、かねて親交のあつたヴィクトル・クウザンの勧めを容れてパリを訪うた。(K. Fischer, Hegels Leben, Werke und Lehre, 1er Teil, S. 124, 174ff.; P. Roques, Hegel. Sa vie et ses oeuvres,

p. 330^註) 九月三日から三十日までパリから夫人へ書いた手紙によると、ここでもしばしばフランスのオペラ、劇、イタリアのオペラ、英國劇を見て、その詳細な、俳優たちの目の動き、口のあたりの筋肉の微動さへ見逃さないほどの批評を述べてゐる。「晩はイタリアのオペラ、午前はルウヴル」と云ふルウヴルでは、「昨日から徹底的な研究と聞覽をはじめ」てゐる。歸途はベルジュウムを通過したが、ここでもブルヌセルに足をとどめて、ガン、サン・バヴオンにファン・アイクの祭壇を見るために驛馬車を驅り、運河を下つてブリユウジュに、ファン・アイク、メムリンクらの繪畫とともに、ノオトル・ダムにミケランジェロの名高い大理石群像「聖母と幼児」を見て、最高の、偉大な、全く獨特の眞率な氣高い解釋が壯麗にも實現せられたと嘆賞する。(II. 259-266, 269f, 274)

別の機會に、滞在中のドレスデンから夫人へあてた、そこにあるホルバインの繪の、三人の婦人の中央の一人の色と市長の鼻と、聖母の腕の幼児から察して、ベルリンにある同じ繪が、美しくはあるが、事實は弟子の模寫に相違なしと云ふ手紙は、(I. S. 6.) もし筆者の名が知れなければ、このやうな哲學者が書いたといふよりは、一人の美術史家が書いたとは考へられないであらうか。

單に書物の知識の類から編纂せられたに止まるやうなものではない彼れの美學の——「下よりの美學」者などが誤解しやすい——性格の眞實は、これらの破片的事實をとほすことのみによつても、ほぼ明晰に諒解せられないであらうか。

ヘエゲルの深い知識と豊かな資料によるにはしても、有限なものには避けがたいと彼自らも云つた個人的制限を、彼といへども果して免れえただであらうか。彼に學ばんとする期待が深いほど、我々はまづこの問ひに十分なる注意を拂はねばならない。

私は諸君が次ぎの事實に注意せられることを願ふ。象徴的な藝術形式は、建築において最も明晰に實現せられると

彼は考へた。それにもかかはらず、彼はその建築のうちに、更に古典的、浪漫的 정신を表はす様式を區別した。

建築は——ヘエゲルが語る——普通に、人間の住居もしくは神像を安置する神殿等として造られる。即ち一つの目的をもつてゐる。しかし、それ以前に、このやうな目的をもたない、それ自身に存在するための建築がある。エジプトその他の東方諸國において、宗教を建築的に表現したのはその例である。これらの建築においては、その内容の意味は抽象的、普遍的である、形體はそれを象徴的に表はすのみである。この建築は純粹に象徴的である。これに對して、ギリシアの神殿建築は、象徴的建築のもつ獨自の存在を捨てて、人間が創作した神像を安置する、「固ふもの」としての目的をもつてゐる。この目的のために、非有機的な材料をもつて形成せられた全體のうちに美が現れる。これが古典的建築の性格である。キリスト教の教會建築は、古典的建築とひとしく、明白な目的をもつと同時に、象徴的建築とひとしく、單なる目的への使用を超えて、無限性に向つて高上する崇高なる全體として存在する。これが浪漫的建築である。(II, 267, 269, 274, 303, 333)

もとよりそれは、建築の即ち象徴的藝術形式の領域内における、單に小さい區別に過ぎないと云はれるであらうか。その象徴の世界において、古典的、浪漫的形式が成立するとはしかしいかなる理由によるのであらう。

象徴的藝術形式の内容をなす理念は、ヘエゲルによれば、個性をもつものとして明晰に限定せられるに至らない普遍的、抽象的な精神である。古代ギリシアの神殿の、神像を保護するための構造としての明晰なる限定も、單に外から、その構造につけ加へられた意味の限定である。構造そのものが自主的にもつ、それ自らを對象とする意味の自覺ではない。そこに建築のもつ古典的性格が、純然たる古典的藝術としての彫刻から明別せられる理由があると云はれるであらうか。區別のあることを私は否定するのではない。しかし、その神殿の構造が、そのやうな「外からつけ加へられた意味」を受け入れるのはなぜであらうか。構造そのものに、根源的に、その意味をつけ加へうる限定性が豫想せられてゐるからではないか。それなら、それは構造そのものの根源的な要求である。意味そのものの意志であ

る。象徴的な藝術の世界における古典的な傾向であると同時に、また逆に、古典的な藝術形式の、象徴的な藝術における一つの展開である。

古典的藝術形式を最も明晰に實現する古代ギリシアの彫刻もまた、ヘゲルによれば、その古典的理想が完全に實現せられる前に、或る前段階を経過しなければならなかつた。

「彫刻の歴史的発展」と題する一節において、ヘゲルは云ふ、彫刻は、古典的理想に最もふさはしい表現である。理想はしかし、その概念に従つて、自分を越えて發展しなければならぬ。古典的理想の後に浪漫的なものを豫想し、その前に象徴的なものを豫想しなければならぬ。エジプトの彫刻は、ギリシア彫刻の源泉として現れた。その根本の性格は、普遍的意味と個別的形體が一致しないといふことにある。完全な藝術には、まづ不完全なものが先き立たねばならない。その缺陷を否定して、はじめて眞の理想が現れることができる。古典的藝術がそこに必ず現れねばならない。エジプトの美術は、ギリシア美術の前段階と見るべきであらう。

技術は十分完成しながら、エジプトの彫刻は、傳來するもの以外の新しい創作を禁止せられて、自由な藝術的創作を束縛せられてゐた。そこには個性の表現はない。形體に優美と生動を缺いてゐる。態度は硬く、足を押しつけ、腕もまた固く身體に押しつけてゐる。技術の不完全によるのではなく、神々の深祕な靜止を表現するのである。そこには異様な廣い意味が豫感せられるのみである。

古代ギリシアの彫刻は、古典的藝術形式を最も高く實現した。そこにもしかし、はじめには——エギナの彫刻などのやうに——發展によつて除かれねばならない缺點があつた。古い傳統を受け取ること、新しい自然を見ることが不調和が、美術家の自由な創作を拘束して、その作品に精神が表現せられることを妨げてゐた。

更にそれ以前の段階をさへ、我々はヘゲルに代つて語り加へることができる。アクロポリスその他の美術館に陳

列せられる多くの立像は、いづれも直立する身體にまつすぐに伸ばした兩腕を着け、兩脚もそれとひとしく固く合はせ、わづかに片足を踏み出して、まつすぐに行く手を見わたしてゐる。それがエジプト彫刻の作風を傳へるものであることは、今日一般に美術史の認めるところである。ギリシアにおいて、古典的藝術形式の最も完全なる實現に達すべき彫刻が、エジプトにおいては、象徴的藝術形式の一つの形態として見出されたのである。それは云ひかへると、象徴的藝術形式が、決して單に建築の領域のみに閉塞すべきものではないことを明證すると同時に、彫刻もまた單に古典的藝術形式のみに終始するものではないことを明かに語る事實であつた。

彫刻はしかし浪漫的藝術であることができるであらうか。ヘゲルは、造形藝術の領域においては、それを繪畫にのみ制限した。彼もまたしかし、彫刻が象徴的なる前階段を過ぎ、完全なる古典的形式を表現した後に、必然的に、より高き進展の過程をもつことに注意した。

彫刻は、特殊な性格をよりも、むしろ一般の神性がより多く現れる古典的理想の表現に特に適した藝術である。しかしそれにも、古く嚴しい彫刻は、理想の靜かな一面を表はし、後のものは、より多く劇的な狀況、性格の生動へ移るのであるともすでに云つた。(II. 79)

ヘゲルは、人間の精神としての理念を完全に表はす藝術を古典的藝術と呼び、そこに理念の藝術における表現の最高段階を、藝術の最も完全なる形體を見ると考へた。象徴的藝術形式は、「藝術以前」の段階と見なされた。彼に取つてはそれは自然であつたであらう。根源的に、理念はその概念に従つて形體として現れねばならない。表現は完全であることが要求せられねばならない。理念が最も完全に現れるのは、明晰に限定せられた理念即ち人間でなければならぬ。ギリシアの彫刻が、それをみごとに表はした。ヘゲル美學が古典的なる美を藝術の標準として、それを考究することに終始するものと、しばしば人が考へるのは、おそらくこれによるのであらう。この考へは誤りである。もしそれならば、古典的藝術形式が必然的に豫想するより高き浪漫的藝術の彼れ思想は捨てられるのである。

か。浪漫的藝術の一つとしての詩を——と云ふのは、もとより、廣く文藝を意味するのであるが——最も普遍的なる藝術として考へる彼れの思想は全く無視せられるのであるか。詩は、その精神的詩的表象をもつて、すべての美を貫き、音楽と造形藝術のすべてを、より高い精神的段階において結合する自由な精神の普遍的藝術であると彼は考へる。無限に豊かなる内容をもつ、精神の絶對的な眞の藝術である。藝術の最高段階であり、美なるものの世界の限界であると考へるのである。(L. S. 112, II. 222, 232, 259)

ギリシア彫刻の歴史について、彼は多くの知識をエンケルマンに仰いでゐる。ロオマのムセオ・ナツイオナアレにある「ラオコオン群像」の記述も、もちろん讀んだ。(II. 438) エンケルマンは、トロヤのアポロ神の司祭ラオコオンと二人の息子が、二匹の大蛇に噛みつかれ、締め殺される瞬間の激しい苦痛の状況を表はす群像を論じて、ラオコオンの苦痛は、見る者の心を刺しとほすほどではあるが、しかし彼は、ヴィルギリウスが歌つたやうな怖ろしい聲を立てず、わづかに口を開いてうめき聲を洩らすに過ぎず、偉大なる人格の節度ある精神の、「靜まれる大きさ」を表はしてゐるといふ意味の、有名な敘述を残したのである。(Kleine Schriften - Insel-Verl. S. 81-2)

そこには實に、身體のあらゆる部分が強く曲げられる、あらゆる筋肉が強く緊張し、血管が鬱積するやうな、怖ろしい強壓に立ち向ふ外なき努力と、苦痛への鋭い身體の反射と、それにも壓倒しつくされない精神の高さと慎しみと大きさが表はされるやうに見える。身體と精神との兩面における、強く感動せしめる生命の悲劇が形成せられたのである。それをそのままにヘゲルの説く浪漫的精神の、最も強力な表現ではないであらうか。彫刻もまた繪畫とともに、十分に浪漫的藝術の形式を實現しうる領域の一部であることを、このラオコオン群像が確かに承認せしめないであらうか。さうしてそれは、古代ギリシアの彫刻家によつて製作せられた浪漫的な彫刻の、多くのものの、單なる一例に過ぎなかつたのである。

フィレンツェ、ガレリア・デルリ・ウフイツイイの「ニオベ群像」、ロオマ、ムセオ・ナツイオナアレの「傷つけるニオベの娘」を、なほ他の一例として掲げることができる。ニオベがアポロン兄妹の怒りを買ひ、多くの子供らを射殺せられて、悲痛のあまり石と化した。恐怖と苦惱を痛ましく表はす娘たちとともに、絶望的な悲哀の結晶としての彼女は、ギンケルマンが、「女性の美しさの最高の標準」と云つた美しさと、その娘たちの書いて見ることでもできないほどの恐怖と、消え入り硬直してしまつた感覚が表はされてゐる。感覚も思慮もとまつた状況における、大美術家が表はした美の最高の理念であると云つたほど（*Kleine Schriften*, I, S. 176, *Geschichte der Kunst des Altertums*, hrsg. v. V. Fleischer, S. 175-6）優れた「古典的な美」の表現であり、同時に、深い浪漫的な美の形成である。

ギリシアにおいてのみではない。ミケランジェロにも、著るしい例を見ることができる。ロオマ、サンピエトロの「ピエタ」には、肩幅の廣い聖母が長い衣の裾を大きく地面と岩に曳いて腰をかけてゐる。十字架から下ろされたキリストの、身體の自然をきはめて精確に寫した、しかし、この少女のやうな女性の膝に置けるものとは考へることもできない長く大きい遺骸を膝にのせて、指を一杯に擴げた右の手に抱へ、純潔をきはめた處女の美しい顔を俯けて、すべてを忘れ果てた深い瞑想に沈んでゐる。その美しさは、ミケランジェロ自身、聖母はその純潔のために若さを失はないと云つたほどのものであるが（*G. Holroyd, Michael Angelo Buonarroti Tr. by H. P. Horne, p. 22*）この群像の精神の深さに比べうるものは、わづかにレムブランドのやうな人々の作品のみに見出しうるのではないであらうか。

オオギユスト・ロダンの「地獄の門」も、もとよりここに語るべきであらう。ベネディトによると、一八八〇年に、裝飾美術館のために依頼をうけて、題をダンテの「神曲」に取り、フィレンツェの洗禮堂バプティスタにギベルティが作つた第二の扉の構想を参考して、二十年の努力を積んだといふ大作である。（*L. Bénédite, Rodin, p. 270*）（第三の扉であらうと思ふが、そのことは別の機会に譲る。）

幅の廣い、強い框をもつ高い門の上部を長方形に仕切つて、その下に二枚の扉が高く閉まつてゐる。頂上に、三人の逞しい身體が、揃つて片脚を屈め頭を前へ傾けて、拳を固めた左の腕を一直線に中央へ集めてゐる。上の框を籠のやうに深く頂く横に長い空間の中央に、石に腰をかけ、左の腿に右の肘を突いた手に顎を支へ、左の手をしつかり膝に置いて、落ちこむやうに前へ屈んで深く考へる。野人のやうに逞しい彼れの左右を、多くの男女の身體が、多様な形態と運動とをもつて圍んでゐる。強く前へ出て、互に深い暗の空間を抱く身體の集合がある。皮袋のやうに滑かな土の崖に吸ひつけられたやうに、手と胴と脚とのさまざまな曲線を畫く輪郭を押しつける身體の群れがある。ほとんど意味を讀むこともできない不思議な身體の動搖の合奏である。二枚の高い扉は、何段にも分れた凹凸の多い、柔かな丸みをもつ崖の表面である。さまざまの、しばしば深い丸みを見る作風とともに、ギベルティの第三の扉を學ぶのであらう。その崖の上にも下にも、大きい、逞しい、小さい、細い、さまざまの身體が、人間の身體についてほとんど想像しうるかぎりの複雑な形態を畫いて動いてゐる。すべてのものが、上の崖を背景にもつ浮彫である。しかしまたそのうちの多くのものは、暗い洞窟の前に傾斜する土の表面に横たはる子供を、地面に膝を突いて抱へる人物のやうに、ほとんど丸彫の身體が、わづかにその一部分を背景の空間に着けるのみである。彼らの身體の周邊には、到るところに深い影がある。左右の框を埋めた身體の劇も、半ばは雲のやうな背景に埋められてゐる。

ミケランジェロがカプベラ・システイナの壁に畫いた「最後の審判」と、それを學んだティントレットオの大畫面にも比ぶべき人間の世界の強い動きである。

それらの身體はしかし、すべてが背景の表面を豫想する浮彫である。浮彫は純粹の彫刻ではない。彫刻と繪畫の中間に立つ構造をもつてゐる。それによつては直ちに彫刻の意味を論ずることはできないと云はれるであらうか。私はしかし、この二つの世界の中間に立つ浮彫の構造そのものに、特に諸君の注意を願ふ。それは、決して彫刻の浪漫的藝術形式を否定する理由ではなくて、却つて彫刻の繪畫的なる即ち浪漫的形式をもつことの根源的豫想を、最も直接

に語るからである。

あらゆる周囲から孤立して人間のみを完全に表はしうるものは彫刻である。ここでは人間の身體と彼れの装身具が一つの世界の全體である。ほかには現實の世界のみがある。彫刻の世界には背景はない。そこには距離がない。距離とはしかし、現實の世界における物と物との間の空間の延長を云ふのではない、一つの輪郭を限界とする物と背景との關聯を云ふのである。繪畫の世界には、無限の段階において、物と背景とが、無限の距離が、無限の空を背後として開かれるのである。

根源的に、繪畫は自然を——あらゆる人間と超人間的存在を含めた、最も廣い意味においての自然を——對象として畫く。それは「一つのもの」として、いかなる他のものからも區別せられた自然の存在である。存在は視覺存在である。その全構造の一面として、あらゆる他のものから區別せられた視覺構造をもつてゐる。繪畫が物を畫くとは、この特有の視覺構造即ち線と色との特殊な統一を畫くのである。繪畫はそれを畫きうるのみである。それよりほかのいかなるものも、色と形の繪畫の世界には入ることはできない。畫かれた一つの果物において、多くの意味を見るとき考へるのは誤りである。見るのではない、見るものの中に立ち、見られない種々の屬性を考へ、聯想し、外から結びつけるのみである。色と形でないものは、根源的に見ることができない。見られないものは繪畫ではない。

繪畫が表はす感情、精神、即ち美は、もちろん繪畫の内容である。それはいかなる別のものでもない、線と色との統一そのものの内面である。一つの色は、無限に多様な形態において、種々の精神、生命、美を表はさねばならぬ。それをそれぞれの形に限定する輪郭は、それに固有の方向をもつ延長である。それは一つの運動である。運動は精神の運動である。即ち繪畫の内容は、形式そのものの内容である。形式を離れた内容はなく、内容を缺く形式もない。繪畫の内容と形式が、互に獨立に存在するものであるかのやうに考へるのは誤りである。すべての藝術について

も同様である。

ヘーゲルが藝術の内容と云ふのは、一つの作品の表はすべき主題のことであり、形式と云ふのは、單なる色、形、音などのやうなものではなくて、大理石、繪具、ピアノのやうな藝術の材料もしくは方法を指すのであると云はれるであらうか。まさにそのとほりであらう。人物、事件、自然がその内容である。さうしてそれは、或る狀況と事件の中の人間の形體、動作、表情と、その背景としての、もしくは單獨の風景、花鳥、靜物等よりほかの何物でもあることはできない。それらのものいかなる屬性でもなくて、視覚構造そのものと、そこに含まれる精神、生命がその主題即ち内容である。

藝術の種々の材料が、ヘーゲルの云ふ形式そのものであることも、容易に諒解せられないであらうか。藝術の材料は、すべてそれぞれの特質によつて「藝術の」材料として「見出された」のである。むしろ、「自ら名乗り出でた」のである。繪具が繪畫の材料であるのは、その味覺的特質のためにではなく、その特有の色彩が布、紙などの表面に着けられることとしての視覚構造そのものためである。或る形體をもつ色彩の延長即ち色と形の統一として取り上げられるのである。

人間に取つて、人間ほど深くして諒解しがたいものはなく、人間ほど親しく明白なるものもない。彼れの身體の形狀とその運動は、何にもまして意味にみだされてゐる。ヘーゲルの云ふ形式と内容は、人間において最も明確に一致する。人間は、その身體と精神との一致する存在として、彫刻、繪畫、文藝において表はされることができた。繪畫と文藝は、それぞれ別の世界において、云ひかへると、それぞれ特有の方法によつて、彼をその環境との關聯のうちに表示した。

人間の生活はしかし一つの時間的事實である。これを内容とする身體の形狀、運動、表情を畫くところに、繪畫の浪漫的藝術の性格がある。それは云ひかへると、繪畫が一つの立場から見られる視覺の世界であるといふことであ

る。一つの立場から見ることが、一つの物を限定する一つの輪郭を、根源的にそれが豫想する背景即ち環境の前に置く。繪畫の世界における人間は、すべて「世界のうちに在る」人間である。内に在るとは、單に一つの箱の中に一つの物が置かれたといふことではない、世界との或る關聯において存在するといふことである。存在はしかし時間を豫想する。彼とその環境がいかに精密に畫かれたにしても、それらのものが形成する事件の經過は、時間をもたない繪畫の世界においては畫かれることはできない。文藝の世界において、はじめてそれが語られることができる。それだから、文藝は繪畫にまさるより高い藝術であると考へられるとすれば、その偏見はもとより矯正せられねばならぬ。それぞれの藝術が、みなそれぞれの固有の領域をもつてゐる。文藝の世界は、繪畫の世界においてのやうな色と形をもつことはできない。繪畫の色と平面性をもたない彫刻は、色彩の抽象と空間の全體性をもつてゐる。すべてこれらの藝術構造の有限性が豫想する根源的な相異である。

ギンゲルマンが、ラオコオン像の激情を制馭する彼れの高貴な人格の、靜かな大きさを重視したことを諸君は記憶せられないであらうか。私はこれを、單にこの一つの作品をのみならず、彫刻そのものの構造を諒解するための、一つの注目せらるべき觀點であると思ふ。ギンゲルマンがこの苦惱のはげしい現れを制止する或る靜かさを見たといふことは、それをこの人物がもつ精神として認識もしくは推定したと云ふのではなく、それを直ちに彫刻の構造として、即ちその種々の表面とその關聯とにおいて直ちに「見た」といふことである。それらの表面を構成するものは、彫刻の材料即ちヘエゲルの云ふ「全體性における空閑性」、三方向に延長する「石の重さ」をもつ大理石そのものである。

ギンゲルマンが、古代彫刻家の視覚に本づく、一つの美術史的事實として重視したものは、ヘエゲルが、彫刻固有の方法に——少くともその一面に——本づく理論的事實と見るものであつた。我々はここに、彫刻の世界を繪畫の世界から區別する一つの制約を見るのである。それは云ひかへると、ヘエゲルが藝術形式の構造として見出したもの

が、藝術の種類によつて規定せられてゐるといふことであつた。

本來古典的藝術形式に最もふさはしい藝術としてヘーゲルの認めた彫刻が、同時に象徴的であり、浪漫的であり得たとひとしく、本來浪漫的であると見られた繪畫もまた同時に象徴的であり、古典的でもありうることは、改めて例を語るにも及ばないほど、諸君がすでに熟知せられる事實ではないであらうか。

ヘーゲルは、「繪畫の歴史的發展」を、彫刻とひとしく——しかし次ぎのやうな意味の序説をもつて——概説する。

我々は、繪畫に適する内容とその原理から生ずる形成の、一般的な考察のみに止まることはできない。藝術が、全く畫かれるものの性格、形體、色彩等の特殊性に本づくものであるかぎり、我々は、その一々の作品について語らねばならない。繪畫そのものを知り、享受し、判定することを理解して、繪畫の研究はじめて完きを得ることができ。建築、彫刻などにおいては、内容も形式も表現手段も、いづれもやや狭く限られてゐる。その研究は、複製もしくはそれについての敘述によることができる。繪畫はそれでは不十分である。

學的觀察と敘述のためにも、繪畫の歴史的發展は甚だ重大である。私がさきに述べた繪畫の内容、材料の形成、解釋の主要契機などすべてのものが、ここではじめて適切に區別せられて具體的に存在するのである。それゆゑ私は、繪畫史において最も優れたものを取り上げて、その發展を一瞥しなければならぬ。

第一に、ピザンツの繪畫には中にも人物の態度、着物などには、ギリシア人の技術の跡が残されて、自然と生動を全く缺いてゐる。顔の形が古くから傳はる形式そのままである。身體も類型的に硬く、人物の配置は構造的である。自然の背景もなく、光と影、物の丸み、遠近の區別などすべて拙劣である。そこには固定した類型のほか、自由な創造はほとんど見ることができない。繪畫もモザイクも、生命、精神を缺き、しばしば手工業の程度に落ちた。哀れな

技術の、類型的な繪畫がイタリアに擴がつた。(III. 102ff)

ヘエゲルの敘述は、ビザンツの繪畫の性格を明確に把握した。さうしてそれは、この初期の繪畫が、エジプト及びギリシアの初期とひとしく、象徴的な藝術の形式をもつといふ事實をも同時に語らないであらうか。ヘエゲルは筆を集めて、それ以後のイタリアの繪畫は、新舊聖書、聖者たちなどキリスト教の對象の形體、表現を、すべて個人の、生命をもつ現實のものとして畫き、清さ、悦ばしさ、優美、高貴など種々の表現と、それに相當する感性的形式の美が完全に調和するものにおいては、浪漫的なものともキリスト教的なものとの世界における純粹な理想を明晰に見る。懺悔と死の深い苦痛をとほして、感性的な有限から神へ歸る。平和な心とその形體との根源的な適合性が、眞のイタリアの繪畫の優美な明瞭性をなすのであると云ふ。(III. St. 105f, 109) さうしてそれは、イタリアの繪畫がヘエゲルの浪漫的藝術形式の一つの歴史的實現であることを證明すると同時に、それが古典的藝術形式を、その重要な一面として包括することを合せて語るのである。

古典的藝術形式の最も優れた作品を見るとは——古代ギリシアの、フィディアス、プラキントレスらの作品がそれを明かに語るやうに——明晰に限定せられた個性的なる精神が、それに完全に相應する感性的形體をもつと云ふことであつた。それは云ひかへると、個性の明かな人間の自然の眞實が、美しい氣高さをもつて表はされるといふことであつた。さうしてそれは、イタリア文藝復興期の、中にも、十六世紀の多くの繪畫が、レオナルドオ、ラファエロ、ジョオヴァンニ・ベルリニ、ティツィアアノらの名において、最も高く實現したものである。ヘエゲルは、そこにも一つの見逃すべからざる制約を附けた。表現せられる個性が、單なる特殊ではなくて、普遍的なる特殊、もしくは特殊化せられた普遍であつた。さうしてそれがまた、十六世紀のイタリアの繪畫を、十五世紀のフランドル、十六世紀のドイツにおける、最も精密な細部を畫くことに著るしい特質を示す繪畫から明別する作風の重要な半面であつた。さうしてそれが、單にイタリアの繪畫においてのみならず、近代フランスの繪畫においても、きはめて重要な要

素をなして畫かれたのである。

美術史の語る事實は、ヘエゲルが發展的に實現するものとして區別した三つの藝術形式が、彼れの思想に一致して、建築、彫刻、繪畫の三つの藝術のそれぞれのものに限られて現れるかはりに、すべてのものにひとしく現れる形式であるのみならず、特に或る時代においてそれぞれ完全に形成せられるのではなく、あらゆる時代をとほして、そのさまさまの形態が成立するものであるといふことであつた。三つの藝術形式は、三つの藝術の種類とひとしく、しかしそれとは明晰に區別せられる、藝術の單なる作風に過ぎなかつた。それは云ひかへると、三つの藝術形式を區別することのみによつては、藝術史の知るべき歴史的事實を諒解することはできないといふことであつた。

更にその敘述を追へば、ビザンツの古い類型から新たに飛躍して、自由な精神によつて、その構想と實現に人間の個性を見出したイタリアの繪畫においては、宗教的内容の人間の性格とその形式が一致した。ジョットオが、對象の選擇、表現の解釋、着色の方法を一變した。當時のイタリアには、時代に近く生きてゐた聖者たちへの尊敬が高まつてゐた。ジョットオが特にこれらの聖者たちを、現實的な形體、表情、境遇において畫く。世俗的なものが繪畫の對象になつてきた。この傾向は、ジョットオ以後更に進められた。(III. S. 109ff)

十五世紀の中頃までの代表者として、ヘエゲルは特にマザツテョオとフラ・アンゼリコを掲げ、マザツテョオは、優美をよりは、むしろ男性的な大きさを求め、フラ・アンゼリコは、人間の容貌に潜む意味を求めて、宗教的な愛の熱情と高貴な心をもつて、敬虔な信仰の情緒の無私な親しさと深さを表はした。自由と熟練と自然の眞實と、構圖と色彩の美がそこに重きをなした。(III. S. 112f)

對象の範圍と意味の解釋が新たに加へられて、現實的なものと深い宗教的情緒との結合が一つの新しい課題を生じ、それが十六世紀の畫家によつて、はじめて十分に達せられた。深い宗教的意識の表はす眞摯と氣高さを、形と色によつて、精神的身體的生動性のうちに表はした。最も優れた畫家たち、特にレオナルドオがこの目的を追求した。

徹底した繊細な悟性と感覺をもつて彼は身體の形と表現を深く究め、技術の深い研究に本づく手段を適確に應用して、宗教的な主題の構想を最も眞率に追求し、その人物が現實の人と見えるほどの完全な丸みをもつた優美な身振、運動において、甘い、ほほ笑む悦ばしさを表はしながら、しかもなほ宗教の品位と眞實に對する畏敬に本づく氣品を畫くのである。(III, S. 113-5)

ヘゲルは、浪漫的藝術形式の一つの實現として、繪畫の歴史に筆を着けた。彼がその敘述の中に取り上げた少數の大畫家たちの歴史的意味として語る事實は、繪畫を浪漫的藝術として諒解することのみによつては、十分説明することのできないものであつた。ヘゲルは彼らの意味を十分語り盡くしたといふことはできない。

レオナルドオとともに最も偉大なるイタリア人の一人であるティツィアノへの注意も彼は忘れなかつた。コルレッジョの不思議な明暗と、情緒、形式、運動、對象の集合における優美を語つた後に、自然の生動、着色の光澤、熱さ、温かさ、力において、ティツィアノは更に偉大であると云ひ、再びコルレッジョに歸つて、彼が表はす優美にまさる愛らしさはなく、美と純潔にまさる甘美はないと説くのである。(III, S. 116f)もとよりしかし、この偉大なるヴェネツィア人は、より多く重大なる意味をもつてゐた。オランダの繪畫も語られた。そこにはしかし、レムブランドの名も、この大きく深いオランダ人が特に意中に置かれたと嘯く一節の敘述も讀むことはできない。ヘゲルの敘述を洩れて、繪畫の歴史とその理論的構造の、多くの重大なるものが残されてゐる。

近代美術の、殊にもヘゲル没後における美術の最も多様な變化を含む歴史的事實にも、彼れの三つの形式に還元して、それを諒解することのできる意味をもつものも決して少くはない。云ひかへると、彼れの三段階に區別せられた形式は、作風の類型としては、時代を越えて亡びざる根源性をもつてゐる。もとよりそれが説明しつくさないことは、古い歴史においてと同様である。これらの形式の、時代を追うて形成しゆく過程こそ、藝術史の追求し、諒解すべき問題である。

ENGLISH OUTLINES OF THE MAIN ARTICLES IN THIS ISSUE

The outline of such an article as appears in more than one number of this magazine is to be given together with the last instalment of the article

Hegel's Theory of Art History

By Juzo Ueda

According to Hegel, the idea of beauty should realize itself in certain external forms in accordance with its concept. As long as the idea remains still undetermined, universal and abstract, it is impossible for it to find any corresponding form; in seeking one, the idea only finds something which is of but a partial conformity with itself. Thus is found the symbolic type of art; architecture is the art most befitting this type. The idea, when further determined, manifests itself as the concrete and individualized. The form which is of immediate accord therewith is the man. Such a perfect harmony of the form with its contents will only be found in the classical type of art; and sculpture is the art which is able to express it with the utmost clearness. However, the individualized mind, as is manifested in the classical type of art, still remains in the stage of abstraction; the mind, as is in perfect correspondence with external forms, does not yet fully display itself. It must as subjectivity, free and infinite, go back to itself. The mind at this stage finds its forms only in those inner realms, such as expressions, feelings and the will; here the forms are no longer in perfect harmony with their contents; the mind overpasses the forms. And thus we get the romantic type of art, the appropriate species to which are: painting, music, literature.

Hegel's theory on the types of art deeply inspires one's admiration. But in consideration of the facts observed in the history of art,

we should not fail to remark that those three types, distinguished by Hegel as something to be realized one by one by way of development, are actually found to appear not solely in certain respective species of art, such as architecture, sculpture, paintings, etc., but in one and all species indiscriminately. They are to be called the primary styles for all the species of art; they have that quality of being 'primary' which would enable them to be developed throughout all the historical ages in every possible variety of forms and species. It is the task of the historians of art to pursue and understand the process of this multifarious development of the types thus understood which is gone through from age to age.

Some Problems Concerning the Doctrines of Dignāga*

By Shoho Takemura

So far no systematic study has ever been published on Dignāga's 'Pramāṇa-samuccaya' (Accumulation of the Means of Right Knowledge). His doctrines, however, as displayed in this work, are of no little importance for the study of the history of Indian Philosophy, especially of the Buddhist School of Idealism (vijñāna-vādin); for his theory of Logic stated therein not only made the epoch of the so-called 'New Logic' with regard to the logical technique, but it also had to do with the doctrinal aspect of Buddhism, in so far as it intended to provide the vijñāna-vādin with logical grounds.

Thus, concerning Dignāga's doctrines, problems are raised in this article (1) on his doctrine about the source of Right Knowledge (pramāṇa-vāda), and (2) on some characteristics of his Idealism (vijñāna-vāda); and these are correspondingly tried to answer on the strength of his texts including the above-mentioned.

(1) He outgrew the traditional Indian Logic which had principally consisted in teaching the method of controversies and proofs, by expounding a logic of an epistemic character, which, by way of logical