慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	トマス・アクィナスの芸術観
Sub Title	Thomas Aquinas's concept of arts
Author	高野, 啓一郎(Takano, Keiichiro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1965
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.20, (1965. 11) ,p.98- 118
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00200001-0098

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

トマス・アクィナスの芸術観

高野啓一郎

序

聖トマスは、カトリック教会共同の博士であり、また「神学大全」「護教大全」などの著者として、聖アウグスチヌスとともに、カトリック最大の神学者である。彼は、ゲルマン的な北欧の子ではなく、封建的なヨーロッパと、ギリシャ、サラセン的世界とが微妙に混りあった南イタリアのナポリとローマの中間にある、アクィノという町の近くの居城に生れた。恐らく、一二二五年の初頭であろうと、コプルストンは云っている。ドウソンによると、かれの家族は、イタリア文学の発生を促し、アラビヤ科学をキリスト教世界に媒介する橋渡しの役をした、偉大なホウエン・スタウヘン家の皇帝、フリードリヒ二世と、その後継者たちに仕え、華かな半東洋的、半人文主義的な宮廷に出入りした廷臣や吟遊詩人の一族の出であった。このことは、聖トマスの思想、特に芸術観を知る上に看過してはならないことである。年少のとき、モンテ・カツシノ修道院に送られ、一二三九年、フリードリヒ二世の創設にかゝる、ナポリ大学に入り、西欧でアヴエロエス的思想の洗礼をもっとも早く受けたスコラ哲学者、アイルランドのペトルスから哲学の手ほどきを受けた。け

れども、彼は同時代の殆ど総ての哲学者のように、アヴェロエス的なアラビヤ哲学の盲目的な追従者とはならなかった。

ナポリ滞在中、ドミニコ会に入ったが、家族の反対にあって、暫く監視つきで、幽閉されたが、再び自由の身となってパリ及びケルンにおいて、同じくドミニコ会員たる、アルベルトス・マグヌスの下で勉強をはじめた。一二五二年、ケルンから、パリに帰り、後教授となり、以後、イタリヤ各地、パリ、ナポリなどで講義と研究に従事し、教皇グレゴリウス十世によって、リヨン公会議に参加するよう招請された途上で、一二七四年三月七日に没した。移動の多い四十九年余の短い生涯の中で、撓みない研究と著述に打込み、驚くべき数の著作をものしている。

彼は、ギリシャの天才たちと相通じた知性の所有者であり、その知性は、中世や現代の西欧思想家よりも、はるかにギリシャ精神に近い、澄みきった静けさと、透徹した論理性とを持っていた。しかし、彼は、キリスト教の自律性と超越性とを無視してまで、無理やり、アリストテレスの思想を、西欧的思惟の枠にはめ込もうとはしなかった。彼は、その時代に適した解釈を、この思想に下す最上の適任者であった、まさに、トマスは、哲学におけるギリシャ逍遙学派の伝統と、神学における教父時代の伝統とを、何れの一つも曲言することなく、見事に一致融合させたのであった。もちろん、彼が、霊的実在者を中心とし、専ら、宗教的理想を問題とした点では、アリストテレス的であるよりは、むしろ、プラトン的であったともいえる。然し、たとえ、彼の精神が、このように、新プラトン的なるもの、又は、聖アウグスチヌスや、偽ディオニシウス・アレオパギタから、深い影響をうけていたとしても、彼の哲学は、長い間西欧の知的発展に圧倒的な影響を与えてきたところの、アウグスチヌス的、又は新プラトン的なイデアリズムから、解放されていたものなのである。いわば、トマスは、このような意味における、スコラ学の大綜合者たる位置に立っている。それは、西欧キリスト教の絶頂期に、いわばその宗教的支配力の強さに鑑みて異端の刻印のもとに棄てさらるべき危険にさらされていた、アリストテレスの真の本質(1)(それは西欧ではなく、アラビヤ哲学のなかに温存されていた)、即ち、主知主義と客観主義が、トマスを頂点とする人々によって、よく教会神学の基礎に同化されたものである。けれども、このトマスの功績が、教会公認の神学博士として、顕賞されることによって、却って、近代人にとって、トマスへの反撥を引きおこすことになっている。けれども、トマスが当時、プラトン、アウグスチヌス的な、キリスト教の伝統神学に対立するとされた、アリストテレス形而上学の、感覚に始まる経験主義を、異端の危険を犯してま

で、取り入れたのは、なによりも、それが当時考えられうる最高の「真」たるがためであり、又キリスト教の伝統神学にとっては、危険きわまる「物質的感覚」に始まる、真理の体系を導入することであったという事実が、注目されなければならない。

当時、すでに、パリ大学内においては、アリストテレスの学説は、ブラバンのシジュールを典型的な代表者とする、アヴェロエス学派が、極端なアリストテレス解釈を、「真理」そのものなりとして、強調していた事情があり、さらに、ロージャー・ベーコンを代表とする、後の経験論哲学と、自然科学の方向を予言する哲学が、既に活動を始めていた。

この間にあって、トマスのとった態度は、「古き真理」が「新しき真理」によって、証明されるという、真の意味における中庸の道であったといえよう。だから、トマスは、物質的なものについての省察に始って、それらが、存在に関して、超越者に依存していることが、明らかならしめられるとしたのである。

この超越者は、所謂「神」であるけれども、それは、哲学で扱うかぎり、啓示的な「神」ではなく、認識を通じて証明される「神」なのである。従って、そのような「神」の考察を含む哲学、即ち「形而上学」であり、それは、存在、又は、秩序の哲学となる。トマスの学的対象において、この「啓示宗教」と「形而上学」は、明らかに、人が、その省察的理性の力によって達しうる、何らかの「認識」であり、この「認識」の強調こそ、ギリシャ哲学において、アリストテレスが、プラトンと異なり、キリスト教哲学においては、トマスが、アウグスチヌスと異なる所なのである。

注1　十三世紀までの中世思潮を支配したのはアウグスチヌスであり、彼を通じてキリスト教神学に浸潤した新プラトン主義であった。…十三世紀の前半において、最初は、アラビヤ語の翻訳を通じ、最後には、guillaume de Moerbecke のトマスの懇請に応じて成就したギリシャ語よりの直接の翻訳によって、アリストテレスの物理学や形而上学が一般に研究されはじめらるるに至って、這般の難局に、一新生面が、打開された。中世人はこのギリシャ哲学において、始めて、一切の教権や、神秘主義をはなれて、実験的原理に基づき人間固有の能力のみによって、完成せられた体系を発見したのであった。(岩下壮一、「中世哲学思想史」一三七頁)

トマスの芸術観

グラープマンによると、一般にスコラ哲学思想と、芸術的創作との関連は注意深くとり扱わるべきことを強調しながらも、この研究

は、哲学的・神学的・精神的大運動と中世芸術の発展過程との間に、どんな授受の相互的関係があるかを探求し、中世スコラ学及び神秘思想の文化的意義を、あらゆる方面から理解するための絶対的条件の一つにあげているのである。(1)

トマスの美概念が、近代美学の成果を十分にとり入れるに適したものとして、この方面の研究に先鞭をつけたのは、M. De Wulf, J Maritain, M. de Munnyncks らであるが、グラープマンがいう意味での、トマスの美概念及び、観念世界と、中世芸術とを結ぶ糸目を解くのに、芸術史的に大きな貢献がなされたのは、Janitscheck, A. Pellizzari 及び M. Dvořák らの業績であろう。この点については、のちに触れてみたいと思う。

中世の芸術活動の上で、又具体的な芸術作品の上で、トマスの与えた影響は、アッシジの聖フランツに勝るとは、一見いえないようにも思われる。聖フランツは、まことに天真流露として、技巧や教養に禍わいされなかった真の詩人であり、西欧が、永い間いそしんできた霊の研究の実りに外ならなかった。(2)

まさに、西欧蛮族にとって、なじみ難い天国の福音は、聖フランツの南国的なロマンティークと、理想的な宮廷的騎士道精神とによって、完全に血肉化されて、その神秘主義は、ヨーロッパ人の心情を形成したのであった。そして、この方面の研究に関しては、初期には、H. Thode のもの、及び Giotto に関しては E. Rosenthal の研究など、何れも、深く、聖フランツを、ルネサンス精神の始源として、把えているものである。

これに対し、トマスの美学論、及び芸術論は、聖フランツのような、絢爛たる世俗文化のなかではなく、いわば、教義と教会の内部に深く根を下しているものなのである。それだけに又永く気付かれずにもいたし、又近代人にとっては、ある反感をも伴いがちなものであったろう。それは、トマスの「神学大全」が、スコラ神学の綜合体系であったように、その堂々として鳴り響くような、この構成の手法が、彼の美概念における美的感覚をも示して、天に冲するゴチックの大聖堂に具現されたと見ることはできないであろうか。広い意味の中世後期の教会芸術に対して、いかにトマスの美学の個々の概念的諸要素が特に彫刻において、内的合法則的に反映しているかは Dvořák が夙に指摘しているところであろう。(3)

いまは、その内容に触れる余裕はないが、グラープマンは、之に関して、Dvořák の「トマスの美学論は、単に一つの思弁的体系と

してのみ考えるべきものではなく、中世における精神的進歩の総括を含んでいるものなのである」という言葉を引用し、さらに、スコラ学及びトマス思想の、その当時及び次代の芸術作品に与えた内容上の影響や、トマスの芸術論の論述は、今まで殆ど考察されず、又トマスの文化哲学を論ずる際にすら、中世後期及び文芸復興期の芸術作品に対するトマス思想の効果を明らかにすることが企てられていないことを強調している。そして、その際、トマスの哲学が、単なる美的価値の理論的基礎付けたるに止らず、具体的な文化財を共に生みだす世界観として把えらるべきことを、主張しているのである。(4)

注1 M. Graamann "Die Kurtur Philosophie des hl. Thomas Von Aquin" 1925.（小林珍雄訳一六〇頁）

2 C. H. Dawson, "Medieval Religion" 1934.（野口啓祐訳、一六〇頁）

3 Dvorák, "Idealismus u. Naturalismus in der gotischen Skulptur u. Malerei. 1928（中村茂夫訳一二六頁）

4 グラープマンの上げるところによると、このような例として、フィレンツェ、聖ミカエル聖堂内聖櫃の Orcagna によるトマスの徳論によった諸徳の彫刻はスコラ学が、ダンテの詩に光明化されたように、大理石に結晶されたものであるという、E. Mâle の説をあげている。

又、ザクセンの Rudolph なる修道士によるラテン宗教詩「人間救済鑑」にトマスの神学思想の影響をみとめ、この類型的挿絵が中世末期のファン・アイク兄弟のフラマン派芸術に影響していることを、Perdrizet の引用によって指摘している。

ダンテに対するトマスの影響は、従来種々にいわれているが、ここでは詳細を論ずる力はない。ダンテにはフランシスコ会の神秘思想、アルベルトス・マグヌスの著作、新プラトン派の影響、又アヴェロエス派などに源泉が求められるが、神学大全に見られるようなトマス体系の芸術的構成法が、彼の神曲のための、哲学的神学的主要モチーフをなしていることが、トマスの弟子であり、ダンテの師たる **Fra Remigio de' Girolami** の存在の実証研究などによって通説となっているようである。このことを **P. Landsberg** は、「中世世界観は、その最明最美の完成を、トマスとダンテとの結合において見出す。トマスの著作とダンテの作品とは、この世界観を内容としているのみならず、それは、夫々固有の構成のうちにも、この世界観の美と本質的真性とを現わし、その光彩と磁力こそ正に、真理の光輝（**Splendor veritatis**）と称しうるものである。」といっている。

トマスは、このように教会共同の博士であり、最もすぐれた神学者であったが、そのことが同時に、彼にすぐれた芸術観と、美概念を持つことに何の妨げにもならなかった。彼も又、聖フランツと同様に、南イタリヤの生れであり、アルプスを越えてイタリヤに達し

たイスラム的宮廷文化の洗礼を受けている人であった。その意味で、聖フランツの被造物への溢れる愛と、騎士道的ロマンテークとはそのまゝトマスの心情をも形成していたのは当然のことであろう。その神学的形而上学的傾向のゆえに、又端的にドミニコ会士のゆえに、彼は詩人であるその兄弟の Rinardo のように南国的な強烈な色彩をもって、地上の愛をうたうようなことはなかったが、聖体の玄義のうちに在すイエズス・キリストの天上的な愛を、不朽の詩に歌っている。この聖体讃美の詩は、その後幾世紀を通じて、今尚教会の典礼のうちに反響しているが、ジルソンはこれを偉大な聖人たるトマスの神秘思想と神への献身の詩的表白であり、その詩的美と、神学的正確さ、確実さとの結合ぶりは、感嘆にあまりあるものと称えている。(Gilson, de Thomisme, p. 236)

以上みた所により、トマスの美学思想、その後代への影響もほゞ明らかになったことと思われる。アッシジの聖フランツの神秘思想が、ルネサンス以後の芸術創作に大きな影響を持ったのと平行して、さらには、その中世的綜合として、トマスの美概念のルネサンスへの影響にも、相当な考察がなされるべきであろうと思われる。それは必ずや、日本の、伝統文化の考察と、近代西欧文化との雑居的混乱の解決にも、有意義な示唆をなすものであろうと考えられるのである。

一、価値について

以上みてきたように、トマスの芸術観は、その形而上学の一側面をなすものである。従って「美」も又、直接に、芸術に関係した、その対象であるよりまえに、存在論的な意味において、「最高存在者」の根源的な本性の一部であった。「真」と「美」と「善」とは、一つである。善いものは、それ自身のゆえに求められ、美しいものは、形相(有限的存在者を規定する存在原理)に従った認識であり、別けても理性的な目と耳による快感であった。被造物の美は、事物の間に分与された神的美の類似であり、神の美から凡ての存在は発するのである。

従って近代的な意味における「美」をも、いわば未分化に含みながら、全存在に対峙する意味での「価値」が問われなければなるまい。

コプルストンによれば、「世界の破壊」と「世界の構成」という概念によって、「存在」の構成を図式化している。こゝで「世界の破壊」というのは、世界そのものを偽絶対者と見做すことに対する存在論的な批判の意味を持つものであり、「本質—実存」という区

別に有限的実体のうちの根元的な実存的不安定ともいうべきものを示したのに対し、「世界の構成」とは、世界に対する認識構成の可知的側面を示すものなのである。こゝにおける「実体—属性」の区別は、さらに細分化され、又は抽象化されて、「質料—形相」という内的構成原理によって、物体的存在者たらしめられ、さらにその上位概念としての「可能性（potentia）と現実性（actus）」の関係は、神を除く全存在者に適用される一般的原理である。(1)

註1　アリストテレス—トマスによる「実体—属性」の範疇

- 本性（natura）
  - ○実　体……実体範疇
  - 性質／分量（統一）→関係……属性範疇
  - 能動／所動（性質的）／時間／空間（分量的）（統一）→状態……偶性範疇
- 適性（habitus）
  - ○所　有……適性範疇

「本性（natura）」は、それ自身としてあるものであり、それに何らかの作用原因が働きながら、而も何らの目的原因もなく、それ自身として完成するとき「本性」そのものの完成がある。これに対して、何らかの作用原因に対する何らかの目的原因があるときに、その「作用（operatio）」の完成がある。前者を「第一現実態（actus prima＝energeia）」、後者を「第二現実態（actus secundus＝entelecheia）」という。

人間に関していえば、ある目的的な繰り返しのなかで、人間は、その本性に新らしい習慣性を付加することができる。それは一種属性にも似ているが、偶性的なものであって、本来なかったものである。自己性のない、後から付加されたものとして、他に依存してあるものである。之を「適性（habitus）」という。

「存在」が自らの存在に、或る「価値性」を持つことである。このとき、人間は本性のみの完成ではなく、その働きの結果について、自らの責任を負うことになろう。それは、今や実体（本質）の中にとり入れられてきたものである。

このようにして「価値論」も又「存在論」的な統一原理によって体系化されることになる。「実践哲学」とは、このような「価値」に関する哲学である。(2)

註　2　J. Maritain 'Introduction Générale a'la philosophie,' 1921.　吉満義彦訳

実践哲学（価値哲学）｛技術哲学（制作の哲学）／道徳哲学（行為の哲学）｝

従って、こゝでいう「価値」とは、さきに見た「善性」であり、存在者が、「欲求されるに値いすること」という意味の「意志」、又は「行為」と関連した、究極的な目的論的内容のものである。そこが又、近代哲学から、多くの鋭い批判を浴びる所以でもある。けれども、こゝでいう目的論は、偶然的なるものの発生を一義的に否定する立場ではなく、トマスにおける可知的認識の体系は対象の多元性と相俟って、「善性」も又、夫々の領域における自律性を持つものであるということである。トマスにおける究極目的は、啓示的な不可知的なものとして、単に事物間の類比によって、比喩的象徴的に確信さるべきものなのである。(3)

註3　「類比」という概念

存在の仕方が、階層と秩序とを持ち、その下位の既知のものによって、上位のものが、一種の比例的関係によって知られて、最後に、「類比的一般者」が認識せられるというような存在の仕方。之によって存在の相似と差別とが知られる。

実存（存在者）の分類

- 純粋理性体（天使）
- 理性的生命（人間）
- 感覚的生命（動物）
- 栄養的生命（植物）
- 物質

「神」はこの全存在に超越する

トマスにおける「美的価値」とは、アリストテレス的な「認識的観想」によって、人間本性に付加されるものとしての側面を強く持っているのである。人間は意志的な態度において、「善」を求めるのであるが、そのような「実践的価値」が、いわば能動的なのに対し、「美的価値」は、受動的なのである。カントが、美的価値は、「単なる直観に基き、概念的思惟の媒介なしに直接に快い」（判断力批判）というのに対し、トマスは、存在者に根源を持つところの可知的認識の対象としており、カントが、das Schöne（美）を das Ästhetische（美的）なる概念に包摂して、美概念を芸術学的内容に則して大きく前進したのに対し、トマスは、いわば未分化にこれを「善なるもの」としての最高存在者に基礎付けながら、而も近代主観主義の傾向をも、無意識に内包しているといえるのである。トマスにおける「美的価値」は、新カント派にいうような先天的観念的なものへの妥当としての精神活動の領域に成立するものではなく、全存在に対する teoria として、一層「美」の感性的側面を表わしてくるということができようか。この点でもトマスの態度は、甚だ

常識的なものといえるであろう。

トマスの価値観は、このような形而上学的体系のなかの「実践」の領域に成立するが、これは「制作(factibile)」と「行為(agibile)」とをふくむ、作用ないしは働きに関する領域を、その形式的対象としている。然らば、価値観から見る「制作」とは、いかなるものか。

人間の本性は、質料が形相によって規定され、形相が質料によって条件づけられる限りにおいて、部分的な霊的（精神的）存在でありえた。作用の側面においてみれば、人間は、自己の本質に何らかの価値を植え込むことが可能である。人間のこの働きを、働き自体と、その対象（存在者の諸領域）においてみるとき、而もそれが物質から人間に至る、事物的、自然的、文化的領域に限られた働きにおいて、「制作」がある。homo sapiens として動物的なるものから区別された人間は、こゝで homo faber として、その価値的側面を強調されることになる。

人間が、物質に対して自らの働き（労働）によって、目的因を打ち込むとき、種々の人工物が生ずる。各領域ごとにいうなら、物質は、本来なら何らの目的もないものであったが、こゝに使用価値を生むことになる。植物及び動物に対する制作は、農牧業を意味し、人間に対するそれは、教育を意味することになろう。

さらに純粋精神（天使）への働きかけによって得られるものは、神通力のようなもの、神への働きかけによるものは、超自然的な恩寵であるが、それは、一方的超越的に与えられるものとして、前者とは異なる。

人間は、その本性としての部分的なる「形相的包摂」によって、その下位に対して、支配的関係に立つことになる。この間の関係の媒介手段となるものが、「技術」に外ならない。

これによって、人間は、「自然」に働きかけて、これを変化することができる。こゝにおいて「技術」という語は、産業技術というような現代的な意味ではなく、ラテン語の "ars" や、ギリシャ語の "technē" が持つような語源的な意味において使われていることは言うまでもない。むしろ、このような「価値観」の把握が、その本来の意味における「技術—制作」の人間学的な解明を可能ならしめてくるといえるのである。

由来、“Kunst”（英仏では、“art”）という語が、上に見たような広い意味を持つものであることは、一般に云われてきたことであった。即ち、“Kunst”は、“können”に発する語で「知っている」「できる」という意味から、困難な課題を解決することのできる特殊な熟練した技術を意味しているし、“Art”は、“Ars”に由来して、「組み立てる」「工夫する」などという、やはり同じ内容をふくむものである。従ってこれらの語は、近代的な意味における芸術のほかに、工技（Handwerk, handikraft）その他の実用的諸技術から、さらに、学問、知識、知慧の意味にも用いられたわけである。（弘文堂、「美学事典」一五一頁）

然し、この点が私見によれば、ラテン語の“ars”という語が、中世社会で独特の意義を確立した諸事情と、その世界観的背景が、多少とも無視されて、この語が、それに先行するアリストテレス的な“technē”と、全く同義にされてしまっているのは、些か問題のように思われるのである。

即ち、中世における“ars”という概念が、アリストテレスの“technē”の概念を継承し、之を深化し、キリスト教的な形而上学的世界観（有神論的存在論）によって、その美学的側面を高めると同時に、この形而上学的体系のなかで、「制作—技術」の価値的側面を体系づけた事情が、無視されているように思われる。前述したように、トマス形而上学はアリストテレス形而上学のキリスト教的止揚と綜合なのであったから、その点からみて、トマスの芸術観が、アリストテレスと近世との懸け橋として果した役割を、このように無視することはできないことである。

トマスのこのような役割を、キリスト教的目的論によるプラトンとアリストテレスの折衷であるとして、片附けてしまうには、中世暗黒時代は、余りに長く、余りに多くのすぐれた芸術作品を残し、西欧精神史に決定的な刻印を与えすぎている。アリストテリズムをアウグスティズムによって目的観を与え、血肉化するという仕事は、深い独創性と謙虚な綜合性なしにはできることではない。トマスの芸術観、広くは中世の芸術観は、このような規点から見直され、正しい位置を与えられなければならないと思われる。

二、“ars”について

マリタンによれば、“ars”は、次のように特性づけられる。即ち「制作すべき作品」を、まさにそれがあるべきように制作し、型取

り、配合すべく導くことであり、かくして働く人間の善ではなく事物自身の、或は、人間によって作られる作品の完全性と善さとを確立することである。かくして“ars”は、実践的秩序に属するのである。即ち「制作すべき作品」を、我々の意志の使用に関してではなく、作品それ自身において遂行されるべき様式に関して規制するのである。かくて、我々は、“ars”は、「制作すべきもの」(factibile)に関すると言おう。(1)

制作すべき作品は、形式的には、先ず人間によって生産され、形づくられた物質的作品の中に実現されているわけである。けれども之を拡張して純粋に精神的な作品の中にも見出される。例えば、「論理学」の如きものは、推理や命題という形で、このような意味の作品である。けれども、それは実践的な意味のそれではなく、純粋に思弁的な秩序に立つものである。“ars”には、このような思弁的アルスもあるわけである。けれども、この場合といえども、“ars”である限り、それは「個々の特殊善」に関っているのであり、直接に人間行為の最高善(終局目的)に向って統制しようとするものではない。“ars”は、個々別々の作品に直接に適用さるべき十分に規定された法則を有するわけで、これらの法則の適用は、たゞそれらの“ars”にのみ属するのである。“ars”は、それ自身に哲学の考察の入りうる普遍的な何物をも持たないから、哲学から来る所の一切の規制を殆ど全く受けることがない。

然し、さきにみた分類における“ars”の哲学(制作の哲学)が成立するのは、なぜであろうか。それは、アルス一般、即ち「制作すべき作品」一般に対しては、それを対象とし、それを指導する人間認識の最高普遍の概念と原理とがあるからである。このような一般理論としてのみ、アルスは哲学の対象となりうるのである。そして、このアルスの哲学の法則は、その故に又、個々の作品に適用されるには、あまりに一般的であるのである。けれども、「芸術としてのアルス」(所謂、芸術ないし美術)にあっては例外である。かゝるアルスは、「美」を対象とするが故に、それ自身普遍的、非物質的で、従って哲学は、最高統制の役目を、高き位置からではあるが有効に働かせることが許されるのである。

トマスにあっては、アルスは実践理性の徳である。従ってそれは「美」と同様に、感覚に関っていると同じ程度に理性に関っている。理性は、可知性と意志性の働きをもつのである。

マリタンは、アルスにおける「制作」の働きは、「行為」(道徳的徳)といかに異るか、又「思弁的な徳」(学、叡知)といかに異るか、

を問いながら、アルスの概念を明らかならしめようとする。次に、種々異ったアルスをいかに分類すべきかを問い、最後に「美」を対象とするアルスを、他のアルスの中で超越的位置を占めるものとして、その一般かつ最高の秩序における原理と諸条件とを問うわけである。そして所謂、芸術も、アルス一般のなかに組み込まれて、その最高位に部分的な形で普遍的な美に関連するものとして、自然をふくむ全存在にもっとも相似したるアルスとして把えられることになるのである。けれども現代におけるトマス主義者としてのマリタンは、この事を決して単なる自然の模造又は模写とは考えていない。全存在に依存する人間が、直接に、個別的実体的に神と通じ、その人間的実存の意識的な確認として、芸術作品が創造される過程が強調されているのを見ることができる。聖者として、又神学者として、近々と神とともにあったトマスが、よしマリタンのような近代意識においてではなくとも、如上の意味において、すぐれた芸術家であり、芸術理論家であったろうことを、私は指摘したいのである。

マリタンはこう指摘している。中世の博士たちは……一般大衆に関心した。然しながらこうすることによって、彼らは自らの主をも学んだ。アルス、即ち工人の本来的活動を考察することによって、彼らは、吾が主が、その隠れたる一生の間、特に選んで行い給うた活動を考察した。同様にして、ある意味において聖父の活動をも考察した。なぜなら、彼らは、次のことを知っていたからである。即ち、アルスの徳は、善性や正義同様、神本来のものというべく、また聖子は、その貧しき職を行うことによって、更に聖父の象り、絶えざるその活動の象りであったということを。(Sum. contra Gent. I. 93)(2)

さて、中世にあっては、アルスは主として工芸として考えられ、凡ては宗教に奉仕するものであった。工人(artifex)は、個性の発揮でなく、共同体の一員として、伝統のうちに生きるのである。彼がよきアルスを所有するかぎり、よき作品は熟考なしに生れるのである。(3)

野村氏によると、一体中世に於ては、artifex とは、作品の形式を予め彼の心のうちに計画する所の、技巧的作品を意味する。artifex は、制作者でなく、理念の実現者であり手職人であった。アルスの理論とその実践の権利とを掌握する団体の一員なのである。mousai のアルスとしての音楽は、常に高い地位を与えられたが、それも寧ろ理論として、音楽学としてなのであって、造形美術などは工芸としてのものを除いては、特別に問題とされなかった。(K. Borinski, Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie, 1914) それは中世が、特に

も美術においてすばらしい建築や彫刻を残した事実を考え合せるとき、奇異に思えるほどである。

1、2 Jacques Maritain "Art et Scholastique" 木村太郎訳

3 一般的なアルスの分類

① artes liberales—文法、修辞学、弁証法（哲学）算術、幾何学、天文学、音学理論

② artes mechanicae—毛織術、兵術、航海術、農業、狩猟、医術、演劇術（以上野村良雄「宗教と芸術」七一頁）

マリタンによると、〝美のアルス〟と〝効用のアルス〟との分類は、近代的な意味では重要であるが、本質的なものとは思えないという。それは追求される目的によるもので、同一のアルスが、美と効用とを同時に追求することは容易であるからという。然し、美の本質に連る形而上学的な意味では、美のアルスをきわめて強く主張している。以下私も又、「芸術としてのアルス」を「技術としてのアルス」と対照しながら、その両者をふくむ、広義のアルスの全体的中世的雰囲気のなかで述べることにしよう。

トマスにあっては、秩序または全存在がまず大前提に動きがたく据えられる。そして美は、かゝるものにおける形相的認識であり、そのような認識における感覚の類似性が「均斉」において与える快感であった。トマスが、芸術において求めるものは、かゝるものに外ならない。

「「秩序」は、我々の心の中にあるよりも前に、まず事物のうちにあり、そこから我々の認識のなかに導き入れられる」(Summa theologica, II 2, 26 ad 2)。「芸術における秩序も自然における秩序に由来する。芸術は、自然の模倣者である」（Analytica posteriora, I, 4, 5）というとき、この間の立場はもっとも端的に示されている。そうして自然の事物は、「全自然がその叡智的原理によって、その目的にむけられているが故に、芸術によって模倣されるのであり、従って自然は叡知の作品と思われるのである。」(physica, II, 14, 8)

このとき、トマスが芸術といっているのは、私が従来述べ来ったアルスなのではあるが、さきにみたトマスの美学との関連において見るとき、その本来的意図が明らかになる。つまり問題の中心は、トマスのいう〝模倣〟という言葉の意味内容であり、古来、アリストテレスの芸術論に発し西欧の芸術論の中心問題の一つである〝模倣説〟の系列において、トマスが、いかなる位置を占めるかが問われなければならないのである。

さきに見たように、伝統的新プラトン主義と、イスラム世界を経たアリストテレス主義との激突に当り、中世のスコラ学者たちの真

剣な、勇気に溢れた融合の努力を経て、初めて西欧世界が、近世芸術思想を胚胎したのは、同時にまた教会の最盛期に続く堕落期の僅々百年のうちに、文化的な統合の基盤が失われる時期でもあった。而も尚、その精神世界に占める影響の強さと深さとのゆえに、狂的な反抗と闘争との対象となって分裂を止むなくされ、その分裂によって進化的に相続されたものが、実は芸術の分野においても、中世的な綜合を母胎としていたのである。

そこで、私は、粗雑な概観ではあるが、トマスの模倣論のアリストテレスのそれとの異同の問題に触れてみようと思う。

アリストテレスートマスの形而上学における「存在論的前提」こそ、この際の両者の共通の基盤である。しかし、その形而上学において、「全存在」に「ヤコブの神」を超越することこそ、ラテン・ゲルマン世界が確立した新しい世界観であった。アリストテレスの思弁的テオリヤの世界は、意志的な「愛」の実存体験におきかえられる。テオリアは、その上に恩寵による至福の直観を可能として深化された。而も人間は可知的認識の力を失うことも、傷うこともなく、努力と忍耐によって、神の存在を知ることが可能である。このことが、トマスの美概念が、新プラトン主義をよくそのアリストテレス的な経験的認識的な形而上学体系によって基礎づけえた所の事情であった。大雑把な言い方をすれば、アリストテレスによって否定されたプラトンの観念論的なイデアの世界は、トマスによって、ラテン＝ゲルマンの現実世界に、経験的認識的な内実をえて、確乎とした体験と化されたればこそ、その後の西欧世界は、歴史主義的な個別主義と、主観主義という、思想的深化と高揚とを可能ならしめ得たのであった。この間の事情が芸術論においても無視されているように思われるのである。

とは云っても、アリストテレスの模倣論が、一面的な実在的対象の模写に過ぎないことを云っているのではない。アリストテレスは、先師プラトンの主観的理念的傾向を継承したのである。それは丁度、プラトン・アウグスチヌス主義に立つフランシスコ会士たるボナヴェンチュラと、アリストテレス主義に立つドミニコ会士たるトマスが、パリ大学の学生を前にして論敵として、友人として、倦むことのない討論によって、相互に啓発されて、時代の師表と仰がれた事情とも又、相通じるものがある。

プラトンとアリストテレスにおいては、芸術が模倣性と快楽性を併せ有すると主張する点において一致する。然し、その間に相当の差がみとめられる。今模倣性に限っていえば、プラトンにあっては、すでに現実の感覚的世界も、イデアの世界の模像であったが、芸

術は、之をまた模倣するものであり、いわば模写の模写にすぎないから、その所産は、現象界よりもなお一層真の実在界から遠ざかったものとして、最低の段階におかれていた。即ち、画家や詩人の模倣は、真理からはるかに隔った生産に関わるものであって、真の存在が第一段にあるとすれば、その模像たる現実の事物や技術的工作物は第二段、之をさらに模写した芸術品は第三段に貶められる。(国家篇、X, 597e, 602c, 603b)。ところが、アリストテレスにとっては、芸術は、現実の模倣であるから、必ずしも真の実在から遠くはなれた真実性の度において、劣ったものではない。否むしろ、それは現実そのものではなく、その模倣であり、その芸術的表現であるからこそ、ある意味では、現実の世界よりも、真実なさらに高い世界を創造するものである。詩人が、歴史的事実性に執せず、蓋然性と必然性の法則に従って、普遍的なものを描くということは、詩が芸術として現実よりも、高次の真を達成することに外ならない。(Poetica IX. 1451 a 36—b 11)

プラトンにあっても、まさしくイデアを把握し、表現する芸術特有な神秘的霊感の働きをもつ、真の模倣がみとめられてはいるが、絶対者への上昇の不完全な手段にすぎない。ところが、アリストテレスは、芸術を無条件に是認し、それ自体としての意義を評価している。芸術は、いかなる意味でも、その模倣性のゆえに非難されることなく、むしろそれが模倣として成功するときこそ、一種の普遍的な真理を媒介し、各種の芸術によってのみ喚起されうる固有の快感を提供しうるのである。

アリストテレスが、芸術に関して模倣というときには、「再現」を意味している。即ちなんらかの対象の表現であり、それは表現さるべき対象を原像として前提し、これに類似する模像を造ることである。そして、こゝで模像が、直観的に原像と比較されるときには、その類似の度合が問題となる。けれども、アリストテレスは、そのような素朴な模写でなく、詩人は素材として与えられた人物や出来事を、無差別に再現すべきではなく、蓋然性と必然性の見地から選択して、統一的な、而も普遍的意義を持ったプロットを創作すべきであり、性格の描写においても、悲劇詩人や敍情詩人は、肖像画家と同様、類似性或は写実性を保つとともに、一種の理想化を加えるべきものとしている。(詩学 IX. 1451b. 27)[1]

註1　以上の諸論いずれも
竹内敏雄「アリストテレスの芸術理論」を引用

それゆえ、アリストテレスは、その模倣概念において、単に自然に忠実な再現を考えたのではない。また現代の模倣芸術の意味における「模倣」、即ちたゞ一般に現実のうちに見出されるのと同様な事物的存在を表現することだけを考えたのでもない。彼が「模倣技術」というのは、吾々の所謂模倣芸術に限らず、凡ての芸術を包括するものであり、従って、そのミメーシスは、吾々が普通に模倣（Nachahmung）の語において考えるような、外部の世界に存する客観的な事物としての対象の再現のみをさすのでなく、今日の美学では表出（Ausdruck）と呼ばれるような、自我の内面に属する主観的な心の状態の表現をもふくむものであった。現に、彼は音楽がリズムやメロディーにおいて、ēthos（性格、習慣的行為によって養われる）の「模像」を与え、舞踊が姿態の律動によって、ēthos を「模倣する」ことを説いている。（詩学 I, 1447. a 26, 又政治学 VIII; 5, 1340. a18-40）。之らの芸術に対しても、ミメーシスの概念が適用されることは、この概念を、普通の意味における「模倣」よりも広く解することによってのみ、理解され、是認されうるのである。

さらに、竹内氏は次のように続けておられる。而も古代ギリシャにおいては、或る意味で舞踊や音楽の方が、ミメーシスに関して優先権を持つものであったとさえ言えよう。……然し彼において、既にミメーシスの概念が、詩はもちろん、造形美術や、特に絵画においてしばしば適用されており、而も詩的模倣の説明のために頻々と造形的模倣が引きあいに出されている所から見れば、彼もこの概念において、まず形象による形象の模写を考えているらしいことは争われない。そうして音楽においても、リズムやメロディーのような外面形式は、エートス的な心の内面的状態に対応する「模像」であって、この両面の間に一種の類比関係が考えられているのである。同様のことは舞踊についてもいえる。それだから、ミメーシスの概念がいかに広く解され、或はむしろ舞踊的音楽的表出に、その意味の中心を有するものであったとしても、それはつねに表現を、原像と模像という関係において、把握したものだということを見失ってはならない、と。

アリストテレスの芸術論は、プラトンのそれが、形而上学的であるのに対し技巧論的な内容のものである。その故かどうか、トマスは詩学に関する注解を書いていないようである。然し、詩学は本来、講義草案で疎略なものであり、又伝存するものは、後半が失われており、むしろ詩や芸術の問題に関しては、彼の殆どすべての著作に散見しているのである。特に制作或は技術の問題や、美の概念に

触れたものは〝自然学〟〝形而上学〟〝倫理学〟などに見られる所である。

従って、トマスの芸術観も、それらに多くの示唆をうけているはずであり、、而もトマスは、それをむしろプラトン的な形而上学的芸術論の方向に止揚したものと言えよう。なぜなら、トマスは、アリストテレスほど自然美に対して芸術美の優位をみとめてはいないし、むしろ新プラトン派の光の形而上学といわれる美学に超越的な権威を与えているやに見られるからである。

アリストテレス自身は、プラトンとちがって、美の概念を善の概念から明確に区別してはいるが、而も未だ美学上の指導概念としては確立されていないのである。(A. Bäumler, Ästhetik, S. 50)

けれども、「詩学」における少数の例から、「美」そのものを芸術の指導理念としていることも認められる。それで見ると、アリストテレスにおいても、美の一般的概念が暗々裡に芸術観の根抵によとたわっていることを認めることができる。この点、トマスにあっては、ギリシャ的にいえば、美概念において、むしろ、ソクラテスに近いともいえよう。けれども実践哲学の分野において、トマスは、美的価値を実践哲学の一側面として、実践価値よりも重視し、その本質をテオリアにありとして、アリストテレス的な認識的な部面に則している。トマスは、この点きわめてギリシャ的な知性の人であって、一面的な行為の人ではなかった。だから、トマスのアルスの哲学(制作の哲学)において、神的形象の認識をこととする「美を対象とするアルス」に最高の地位が与えられていることは、マリタンに俟つまでもないであろう。

一体ギリシャにおいては、美の哲学は形而上学において扱われ、芸術は制作の分野において模倣の技術として扱われている。そこには自然美と芸術美の概念は未分化であったし、又模倣芸術も美を対象とするか、効用を対象とするかについて未分化な状態のまゝに両者は十分な関連を持つものではなかった。中世の芸術論もこの傾向を承けているのであるが、創造者としての絶対的人格神が措定されることによって、「善」の概念は変容と深化とを経験し、「愛」の実存体験が一切の行為の基準となった。従って、「善」は最高善から、各領域的地上的善に至る種々の文化領域的な「個別善」に分化することになった。そしてこの制作的善の最高位に「美的根源者」の形相的形象のテオリアがある。

自然は叡知の作品なり(physica II, 14, 9)とトマスが云うとき、マリタンはその究極において、次のようにこれを受けるのであ

る。其自身活動する作品の制作は、神の御手にある。従って、即ち、聖者こそは、真に文字通り主工人たる神の傑作なりと。(2)

かくて、「自然」は、必然的なものを問題とする内的原理であり、「芸術」は偶然的なものを問題にする外的原理となる。(summa theologica, I 22, 2 ad. 3)

そして、「自然」は本体的な形相を与えるが、「芸術」は、それが出来ぬゆえに、自然の働きよりも不十分であるとされる。(Summa theologica, III, 66, 4 c)

こゝにおいて、アリストテレスによって与えられた芸術美優位論は、トマスにおいて逆転せしめられ、自然美に従属せしめられる。尤もこのときアリストテレスが、芸術の技巧論に関心していたことは顧慮しなければならぬ。その意味で、彼はマリタンのいう芸術哲学ではなく、芸術そのものに関心しているわけである。けれども、それが「芸術のアルス」である限り、高い位置からの形而上学の指導を避けるわけにはゆかない。

トマスが、古代の社会が、なしえなかったプラトンとアリストテレスとの綜合を、キリスト教的なラテン・ゲルマンの世界において、はじめて形而上学的な綜合をなしとげた事情は、今や芸術論としての模倣論においても、これを一層深化して、近代社会に伝える端緒をなしているというべきである。

註2　マリタンの前掲書

竹内氏は、ゲーテが Batteux の古典的な模倣理論を評して "das halbwahre Evangelium" と評した言葉を引いて、アリストテレスに源を発する模倣説が、幾多の世紀に亘って、さまざまに変奏されながらも、実に久しく西洋の芸術思想を支配し、驚くべき根強い伝統的勢力を持してきたことは、まさにそれの反面の真理があったからであろうとして、この模倣説の真実性は、「現代の美学的見地からいえば、芸術は、創造的想像の翼にのって、高く美的仮象の世界に天翔りながらも、常に同時に深く人間的実存の地盤に根ざすべきものであるということにある。而も現代においては、芸術そのものが、凡てを主観化する個性的創造へ向って突進し、その自律性や純粋性を追及するあまり、往々実体的内容の乏しい抽象的構成や現実の存在関連から浮き上った幻想的遊戯に走っているとすれば、今こそ吾々は、模倣説を一概に擯斥する代りに、むしろそれが半面に有するところの積極的意義を省察すべきではあるまいか。ことにアリ

ストテレス自身においては、模倣説の原理が後世における、彼の追随者流にみられるように浅薄化されたり、極端化されたりしてはいないのである。それ故、吾々は模倣説を再検討するためにも、この伝統的な芸術思想の源流に溯って、ミメーシスの概念が、本来彼にとって何を意味するものであったかを追及しなければならない」としていられる。

三、phantasie について

さて、ここで私は、トマスの芸術観への基礎的事項として、さきに些か煩に亘る詳論をした形而上学と、認識論における論理的側面、即ち、[modus essendi]→[modus intelligendi]→[modus loquendi]の三階層において把えられるものが、芸術的な、[phantasie]の把握と解釈とに際して有する意味を、未熟な形で把えておきたいと思う。この問題は、形而上学における模写論と、芸術学における模倣理論との関係を示す重要契機であり、存在論的な芸術理論の中心問題の一つを形成するのであるから、初学者の能力に余る問題であるが、次のように考えてみたいと思う。

認識論的な意味における表象については、第二章において触れたように、それは感覚に始る知覚的な認識であって、感覚的レベルの表象は人間理性の内的能力としての能動理性が可能理性の上にのせられた感覚的表象を概念として刻印する働きをもったものである。この内的能力は、人間に付与された先天的な能力ではあるが、全存在体系の位階において基礎づけられる形相なのである。

これに対し、ファンタジーは、この理性のレベルにおいて成立する内面的直観性であり、美的体験と形成との過程における表出活動の担い手である。論理学との類比的関係においてみれば、それはやはりこの表出活動における概念形成の働きをもっている。それは作品の直観的形成における Umrisse の形成である。このような感覚的 Konzeption（Vision）は、一義的に存在の様式に対応する言語的真ではなくて、芸術的 Inspiration に誘導される意志による自由なる形成である。けれどもこの形成も又、全くの放恣が許されるのではない。その形成の諸契機が、美的な合則的なものであろうとも、効用的なものであろうとも、さらに個性的な様式的なものであろうとも、それは存在の対象性に基本的に依存し、同時に内面的主観的な意志（芸術意志）によっている。前者は存在に対する第一志向であり、後者は、意識の意識として、第二志向としての性格を持つ。けれども芸術における意志（善）は、一義的に最高存在者に向うので

なく、その個別的自律的領域における善を目的とする。従って、このファンタジーにおける直観的概念は、論理的概念における判断の働きを内面的主観的な個性的判断の真に委ねることになろう。この個性的判断も又、さきにみた「模倣」の真の意味において、「原像」に関わらざるをえない。この理念的原像に対する何らかの感性的、直観的、様式的発見が、真の新らしい芸術なのではあるまいか。従ってこの形而上学における存在の論理的構造は、類比的意味で、ファンタジーの構造に、存在論的に関っている。まして、この論理学が、先験的な「形式の真」によらず、経験的常識的な感覚と事物性からの「抽象」によっていることが、重要な基礎をなすと私は考える。もちろん、論理的判断とファンタジーにおける判断との関係には、多くの異同が分折され、むしろ差異を強調することも可能であろう。けれども、こゝで重要なことは、類比的な存在に対する常識的な態度の確信である。このことなしには、形而上学は成立たないし、又その効果的な働きを失うことになろう。

一見芸術論とは無縁な存在構造の分折に、煩些な敍述を重ねたのも、[全存在]→[芸術創造]→[芸術作品]という三層三重の関連を、存在論的な形而上学的綜合の類比性において捉えることの可能性を確かめたいがために他ならない。このことの芸術理論的な立場は、従来言い古された模倣理論の立場であるとはいえ、私が上に存在論的「可能性」といったものは、この美的体験の三層三重の構造における「範疇論的な統一」である。[自然観照]→[芸術 創造]→[芸術観賞] に夫々類比的な形で、前述の [modus essendi]→[modus intelligendi]→[modus loquendi] の関連的範疇論が適用されることは、普遍的な意味で可能ではあるまいか。

尤も、この場合、存在の範疇論が、そのまゝ芸術創造の構造や、芸術作品の構造に適用されるはずはない。それについてはすでにくり返し述べたような、類比的適用にすぎないことを強調したい。又現に、芸術創造は制作の領域（適性範疇）の問題でもある。然し、美的体験の理論の原形としての模倣理論の基礎は、又この三者の存在論的統一性にある。従ってこのような分析の上に、さらに精緻な細分化した形式分析が施されることが必要であろう。けれども下位概念としてのこの種的な形式分析は、経験的、直観的、事実的なるそれであろうと私は考えるのである。つまり何らかの強い哲学的操作によった分析ではなく、芸術種類の事実性と自律性によった形式分析である。けれども同時に又、主観主義的芸術論の精緻な内面性をも十分に包容しうるものとなろう。この意味で、この芸術論は、多くの近代的精神科学を選択的に包容しながら、その特殊領域の関係と分化とを可能ならしめる「共通の場」に外ならない。

この「範疇論」に関しては、私の独断も多く、以上の粗雑な仮設に止めておきたいと思う。

以上は、三十九年十月東部美学会例会における発表原稿に加筆したものである。トマスの美概念については論ずる余裕もないまゝに、以上をもって止めたいと思う。