

Title	日本視の問題
Sub Title	
Author	守屋, 謙二(Moriya, Kenji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1935
Jtitle	哲學 No.13 (1935. 3) ,p.1- 53
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000013-0001

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.

日本視の問題

守屋謙二

*

岸田劉生はその晩年に於て油繪の筆を抛つて、専ら東洋畫に没頭したのであるが、勿論それには深い内面的要求がひそんでゐたといふ以外に、あの機械的に洋銀で穂先を止められた西洋風のブラッシを机邊に備へることさへが忍ぶべからざる趣味上の痛苦だといふのがその理由の一つであつた由を、私は仄聞してゐる。之は極端なる一例であるが、尙ほ現代の作家のうちにも、油繪のうちに東洋風の畫趣を出し、それのみでなく時には文人畫を試みて漸く創作的欲求を充たしてゐる者の尠からざることとは明かな事實である。このことは製作の場合だけでなく、鑑賞の場合でも同様であつて、明治以後の美術教育や趣味訓練の結果として、一應は

西洋風の作品に興味を覚えながら、一と度自己本來の面目に立ち還ると、やはり東洋、或ひは日本固有の傳統美術に一層惹き附けられるのを感じるのである。茲でのみ我々の現實感に訴へ、極度の親密さを抱かしめるものがあり、又、品質から云つても、さびだとか、滋味だとかいふ枯淡圓熟の境地に導いてくれるものが多く、更に又、西洋の物質美に對し、東洋にのみ所謂精神美の藝術があるとされる場合さへ見出すのである。このやうにして、製作乃至は鑑賞の心意、態度から東西兩美術の差別や特性を闡明し、延ひてはその本質をも規定せんとする試みが、或る程度迄首肯さるべきものであることは勿論である。我々の内奥にひそむ美感や趣味が究極に於て固有美術の領域に歸趨するといふことは當然の理である。岡倉覺三などの美術上に於ける國粹主義運動の精神にしてもやはりこのやうな心意、態度に胚胎してゐたこと、思はれる。

併し乍ら翻つて考ふるに、以上の如き評價の仕方が果してよく十分に、且つ客觀的に固有美術の核心に觸れるものであるかどうかは遽に決定し難い所である。蓋し、我々にして一層觀照、味達の度を深めて行くことが許されるならば、我々とは

種族的に異れる西洋美術の領域に於ても、親しみを覚え、實感を受けることは勿論、更に一種の滋味だとか、精神的深さを感じることに必ずしも不可能でないことを識るであらう。このことは西洋人自身にとつて云へば、既に最初から豫想されてある事柄であつて、又彼等の藝術的遺産のうちには、平俗な寫實主義があるといふばかりでなく、更に理想主義的高揚の程度に於て、東洋美術に劣らないものがあることは勿論である。神韻縹渺たる畫境が宋元の山水畫にのみ獨占さるべきものでないことを見出すであらう。それ故、以上で敍べたが如き藝術評價の判断は、一種の趣味判断と稱すべく、又たとひ個人的たるに止まらず、一般に種族的共通性を帯べるにも拘らず、結局は相對的主觀的判断に過ぎないものと云ふことが出来るであらう。

ヴァインケルマンは、或るものが美しいと云ふだけでは十分でない。それが如何なる程度に、又何故に美しくあるかといふことを知らねばならない」と云つてゐる。こは語簡に、意や、蘊なる素朴的表現たるを免れないが、十八世紀以來のドイツ美術史學に於ける根本の欲求を示す主要命題である。勿論、或るものが美しいとい

ふ判断を下すだけでも、單なる知的推論や皮相的觀照の能くする所でなく、作品の本質に對する深い洞察や、藝術的感性の契合がなければならぬ。又他面から云つて、作品に對する我々の態度や要求は、この種の判断乃至は體驗を以て満足すべきで、それ以上に一般的釋明や理論附けを求めるとは全く不必要だとする場合がある。それは特に作家に見られる所であつて、例へばセザンヌが「趣味は最高の批判者であり」、「藝術上の論議は殆んど無益に等しいものである」と云つてゐるのも、この間の消息を物語るものである（エミール・ベルナール「セザンヌの追憶」）。然るに「それが如何なる程度に、又何故に美しくあるか」といふことを知らねばならない」といふ第二の命題は更に何を意味し、如何なる問題を提出することであらうか。それは云ふ迄もなく藝術作品に對する科學的考察の要求であつて、單なる印象批評や趣味判断以上に、評價の一種の客觀的基準を求めようとする努力である。いま我々が東洋乃至は日本固有の傳統美術の本質を探究し、闡明せんとする場合にも、かゝる要求が生ずることは當然であり、又かくしてのみ前に掲げた主觀的評價の不十分さを補ふことが出来るのである。

さて、この意味の科學的考察の課題として、先づ第一に豊富なる素材的作品の集積といふこと、その遺構現態の實測といふこと、或ひは文獻學的考證や圖像學的説明といふことなどが考へられるが、茲ではこの點に觸れない積りである。何故なら、これらの方面に於ては科學的美術史は、經驗的自然科學の發達に於けると等しく、極めて坦々たる漸層的進歩の過程をとつて、謂はゞ時代が下るほど益々精緻にして、且つ廣大なる學的組織を形成するものだと言つても過言ではないからである。併し乍ら、更に第二の課題が附け加つて來なければならぬ。即ち、既定の美術史的事實を如何に解釋すべきであるかといふ見方の問題がそれである。これは科學的美術史の理論的若しくは哲學的方面を形作るもので、そこには必然的に何等かの思想體系との連繫が認められるのである。従つて第一の場合の如く一定不變の謂はゞ自然律が格守される譯のものでなく、その立場や方法の如何により、不斷の純化や精煉が加へられ、これが歴史的發達の痕を辿ると、實に多種多様の傾向や思潮が見出されるのである。私の究極的目的は、勿論傳統美術をかゝる見方の問題として取扱はうとするにあるが、それには先づこの理論的方面に於ける

先人の業績に鑑み、そのうちから我々の研究にとつて最も實りのあると思はれる教説を求めなければならぬ。従つて、この小論に於ても専らかゝる意味の方法論的考察に主力が注がれることであらう。

*

エルンスト・ハイドリヒ（二）は、十九世紀に於けるドイツ美術史學の一般的思潮を概観して、カール・シュナーゼの「ニーデルランド書翰（一八三四年）」とヤコブ・ブルクハルトの「チチエローネ（一八五五年）」の二著を取り出し、對立的な考察法が並び行はれてゐたことを指摘してゐる。前者の書かれた當時は、ルウベンスやレムブランド、又その他のニーデルランド特有な風俗畫や風景畫、或ひは中世の繪畫建築に對する新たな趣味好尚が起つて、そこにイタリアの羈絆を脱したヨーロッパ近代美術の濫觴があるとされた時代があつたから、この旅行記もその風潮に乗じて生れた産物たるに相違ない。併し、若くしてヘーゲル哲學に傾倒し、且つ性格的に深い宗教的欲求を持つたシュナーゼは、個々の作品の直接的印象や、或ひは文獻上技巧上の細部の觀察によつて、客觀的敘述を豊富にするといふこと、即ち彼自身の言葉で

云ふと Lokalerfahrungen の瞬間的陶醉といふことよりも寧ろ Realerfahrungen を内面的に咀嚼し玩味して、個々の事象を全體的な歴史的關係や精神生活の全相のうちに導き入れ、一つの抽象的思想に體系化するといふことを、その主眼としたのである。蓋し、彼にとつては「歴史はこの世界と等しく神の一つの外面的創造であり、又「藝術は民族の最も明確な意識、事物の價値に對する具體的判斷である。」かくの如く、一旅行記に現はれた彼の態度が既に、直接的環境から眼を背けた「孤獨なる散步者」歴史哲學者のそれであつたのである。

それに反し、ブルクハルトの場合になると、全く對蹠的な態度を見出すのである。彼にも初期の作品に「ベルギー諸都市の美術品（一八四二年）」といふ紀行文があつて、遊歴の場所や、取扱へる材料からみて、シュナーゼの著作と或る點共通するものがある爲めに、兩者を比較考量することは頗る興味深き問題たるを失はないであらう。併し茲では直ちにあのモニメンタルな著作「チチエローネ」を考察してみなければならぬ。この書の美術史學上に占むる不朽の地位や價値に就いては今更喁々を要しないことは勿論、又世間的に顯揚されたる程度から云つても、シュナ

一七の著作とは到底同日の談ではないが、唯だこれと對照してみると、自づから一般的特徴が際立たせられて來るのである。先づ第一にブルクハルトは藝術作品それ自體に只管肉迫せんとする者である。藝術作品はそれ独自の性質を有し、それが如何なる意味にもせよ、單に歴史的ドキュメントとしては解釋され得ない所の、一種の沒時間的存在である。それ故、藝術作品は、製作の當時は勿論、又後世に於けるナイーブな、全然思慮のない者であつても、特殊の感性さへあればこれを享樂することが出来るのである。従つて、シュナーゼや一般にヘーゲル學徒が強調するが如き理念史的解釋や概念的思辨が必要なのではなく、個々の作品に即し、感覺的に活々とした直接的觀照や形式的分析が尊重されねばならない。だからと云つてブルクハルトは、當代に於けるルモール、ヴァーゲン、パスヴァンなどの如き訓誥學者や物識りの意味で、藝術作品といふ事實の集積や考證に終始する者でもない。勿論ブルクハルトは普遍史的文化史的造詣の深さと廣さに於て最も傑出せる一人であり、この方面にも數多くの卓れた業績を残してゐるが、それにも拘らず、美術史的事象を取扱ふ場合にはこれらの普遍史的拘束から脱却して、そこに別趣

の自律的な歴史的世界を見出したのである。

以上でシュナーゼとブルクハルトに於ける美術史觀の對立を述べたのであるが、唯だそれはほんの主要特徴をかい摘んだに止まり、又、彼等には他の多くの著作があつて、後來の美術史研究に貢獻する所があつたことを忘れてはならない。併し、これらの對立のうちには二つの根本的思潮が流れてゐることは勿論、又、これらを總攬すると、美學に於て内容美學と形式美學との相違があるやうに、美術史觀のうちにも或る意味で内容主義と形式主義とも稱すべき二つの傾向が區別されることは明かである。即ち内容主義はシュナーゼによつて、形式主義はブルクハルトによつて代表され、しかもそれらの根本精神は連綿として現代に至る迄夫々の學的衣鉢を傳へてゐることが認められるのである。尤もこの二つの傾向は何れの場合にも劃然と區別されるものでなく、ときには兩者の混淆や折衷が見出されることも事實である。更に美術史觀が單にこの二つの傾向によつて色分けされるばかりでなく、バッサルゲ（三）も云つてゐるやうに、又その各々が律動的・分極的考察か、若しくは連續的考察の、何れかに結合するものと思はれるから、全體の展望は益

々錯雜さを加へるのである。併し茲では専ら内容主義と形式主義との對蹠的な側面から、現代に於ける美術史理論の一般的思潮を觀察してみようと思ふ。

先づ内容主義的傾向を見るに、その共通的特徴は、藝術作品の本質を形式のうちでなく、形式のうちに表はされた意味に求め、従つて藝術作品に於ける表出内容や、それに對する心的態度が根本となるといふ事である。即ち Sacho の背後に Person が、藝術作品の背後に創作者——尤も超個人的意味のある——が求められ、それが問題の前面に現はれるのである。先づ、デイルタイの所謂世界觀說に於ける精神と世界との三つの根本的對立の型を藝術、殊に繪畫の上に移し、様式の發展を世界觀の發展との關聯に於て把握しようとする精神科學的方法がある（ヘルマン・ノールの場合）。或ひは、世界概念と藝術的空間組織との間の一般的な合法則的關係を提示し、且つ客觀的、超絶的、並びに内在的の三つの段階に區別される世界過程、即ち世界概念から、様式史の發展を究明しようとするヘーゲル流の歴史哲學的解釋がある（ルドヴィヒ・コエレンの場合）。更に、美學上の抽象と感情移入といふ二つの心理學的概念に基づき、南方、北方兩民族の根本的に相異なる藝術上の二つの形成原

理としてクラシックとゴシックとの對立を獲、かくして様式變遷のうち民族的に相違した所謂藝術意思の表出を認めようとする民族心理學的考察がある(ヴイルヘルム・ヴォリンゲルの場合)。次いで又、又藝術と精神的、社會的、國民的などの文化的諸要因との關聯を明かにし、しかもそれらの三つの要因をその滲透關係に於て捕捉することを肝要とする文化哲學的方法(カウチュ)や、並びに藝術發展の社會的乃至は經濟的契機を専ら強調する藝術社會學(ハウゼンシュタイン)の試みがある。これらは、總て或る意味で内容主義的美術史觀であるが、尙ほこの種の最後の段階と見らるべきものが、即ち「精神史としての美術史」である。

ヘーデイクはその著「美術史方法論」に於て、ヴァザリー以來の美術史敘述に八つの階程を區別し、その最後に位し、しかも漸く現代にその萌芽を見出せるものを精神史としての美術史、これを詳しく云へば「一般造形美術的、並びに精神的價値の變遷史(發達史と區別す)としての、即ち造形美術品の根柢に基づける精神史としての美術史」と稱してゐる。この著作の意圖は、第一に美術史敘述の論理的性質を究明し、その研究方法に於ける諸領域の構造を確立するにあるが、更に美術史の理想的

方法としてその精神史的把握が求められ、完全なる實現は尙ほ將來に課せられた問題であると看做されてゐる。美術史に於ける精神史の意味を明かにするには、一般に精神史なるもの、概念や、延ひては精神科學の本質に溯つて考へ、その規範的側面に於ては客觀的精神の歴史哲學的解釋といふやうなことに關聯して行かねばならないであらうが、その詳細なる検討は茲での問題でない。唯だ、ヘーデイケも云ふ通り、この種の考察法の原理を確立する爲めには、特にデイルタイや、又ウエーベル、リツケルト、トゥレルチユなどが主要な役割を演じてゐることは明かである。この立場からすれば、藝術作品をそれだけで、或ひは製作、鑑賞の直接的環境や、或ひは藝術理論的な概念形成の上から評價すべきではなくて、より一般的な精神史的觀點の下に持つて來なければならぬ。美術史考察は何等かの趣味判斷ではないが如く、又一定の美學、一定の藝術的傾向、乃至は一定の世界觀的立場に局限されるものでもない。藝術作品のうちには精神史的要因の總て、即ちその *ideale Gruppe* として宗教史的、哲學史的、文學史的、音樂史的などの諸要因、又 *reale Gruppe* としての經濟史的、社會史的、その他の諸要因が顯現してゐるのであるから、それ故、或

る時代乃至文化の作品を評價せんとすれば、その時代乃至文化に於ける以上の如き一般精神史的事實との相互關係を究明しなければならぬ。蓋し、その考察法にとつて根本の理念となつてゐることは、如何なる時代乃至文化に於ても一つの精神史的統一、統一的な價值體系、統一的な精神が存し、且つそれらを認識し表現することがその時代乃至文化の究極的問題となつてゐるといふ事である。それ故、このやうな統一、價值、精神を把握することによつて始めて、藝術作品も亦「理解」されるのである。所で以上の如き精神史的立場をとれる美術史は、前にも述べたやうに、比較的最近の時代に於て要求され、特にエルンスト・ハイドリヒ、マクス・ドゥボルシヤック、ヴィルヘルム・ピンデル、フリッツ・ブルゲルなどのうちに熱心なる遵奉者を見出すのであるが、前二者の如き業半ばにして夭折した等の理由もあり、文献としては未だ完璧なものを發見することが出來ないのである。茲ではその代表作としてドゥボルシヤックの長論文「ゴータイク彫塑並びに繪畫に於ける理想主義と自然主義」(一九一八年)及び遺稿「ルネサンス時代に於けるイタリア美術史」(第一卷、一九二七年、第二卷、一九二八年)を擧げておかう。

以上で、美術史理論の内容主義的諸傾向に就て極めて素描的でありながら、やゝ
 不必要と思はれる位、一應の通觀を試みたのであるが、それは他面に於てその對蹠
 的傾向たる形式主義的解釋の本質を際立たせようとする我々本來の意圖から出
 たものである。茲で再び我々はブルクハルトの傳統に還り、それが現代美術史學
 に於て如何なる地歩を占むるに至つたかを觀察しなければならぬ。リュツェ
 レル^(五)は形式主義的な藝術理論を三つの命題に總括し、第一に「表出は藝術にとつて
 副次的なものである」といふ命題に於てコンラート・フィードレルを論じ、第二に「無
 表出的なモチーフが存し、視覺的形式の發展がある」といふ命題によつてハイン
 リヒ・ヴェルフリンを取扱ひ、第三に「藝術固有の本質は形式的根本法則の充足のう
 ちに存立する」といふ命題に基づいてアドルフ・ヒルデブランドを考察してゐる。
 美術史理論を問題とする場合には、第二のヴェルフリンが最も重要なものである
 ことは云ふ迄もないが、尤もその初期の著作のうちでは未だ純然と形式主義的立
 場が奉せられてゐたのではなく、又、その立場が一層確立し、徹底性を獲るに至つた
 思想的過程に於ては、明かに他の二者の影響と啓發とがあつたことは蓋ふべから

ざる事實である。何れにしても、現代に於ける形式主義的美術史觀の凡ゆる思潮は一と度ヴェルフリンのうちに合流し、且つ濾過されて然る後その學徒たるフランクや、或ひはプリンクマンなどの個々の特殊研究へと分岐して行つたものと云つても過言でないであらう。それ故、ヴェルフリンの主著『美術史の基礎概念』(第一版、一九一五年)に基いて彼の根本思想を檢覈するといふことはこの場合の緊要事ではなければならぬ。併し、更にそれ以前に私は形式そのもの、概念に就いて、より一層基本的な究明を試みなければならぬと思ふ。

- (一) E. Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917, S. 50 ff.
- (二) W. Passarge: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, 1930, S. 90.
- (三) R. Hedike: Methodenlehre der Kunstgeschichte, 1924, S. 266 f.
- (四) a. a. O., S. 147 ff.
- (五) H. M. Litzeler: Formen der Kunsterkenntnis, 1924, S. 129.

*

「形とは何ぞや」といふ問題は、私にとつては「心とは何ぞや」といふ問題にも劣らず強く喚びかける所がある。

一體、形式主義的立場をとることは、嘗に繪畫や建築などの bildende Künste の場合に限らず、文學や音樂の所謂 musische Künste の場合にもあり得ることであるが、特に前者の場合では線條、色彩、明暗、或ひは形體などの空間形式といふ概念に特殊の意義を賦することが必要である。併し更にそれのみでなく、一般に形かたち——單に藝術形式のみでなく、自然形式をも含めて——そのもの、本質に徹鑒することがなければならぬ。通常、形式は内容を盛る容器であり、若しくは外的形式はそれによつて意味内容を表示する仲介者であると考へられる。例へば槎枒屈曲した一枝を目睹して、それが梅であると知る場合、或ひはそこに潑刺たる生命の發露があると感ずる場合がさうである。これらの場合には、形式と内容との對立關係が認められることは勿論、又その何れの場合にあつても内容的なるものは常に形式的なるものに對して一種の本性性を有してゐることとなる。一般に形式が内容の爲めの一つの Zeichen であり、或ひは一つの Symbol であるとされる場合は、形式把握——形式認識——に於けるこの段階を示すものであると云へよう。併しながら、「花鳥圖」(前田家)に於ける雪舟の描いた梅、若しくは「白梅圖」(津輕家)に於ける光琳の描

いた梅を見て、——必ずしもこのやうな藝術形式に限らず、自然形式に就いても云はれ得ることであらうが——そこに何ものかの *Zeichen* を認め、或ひは *Symbol* を感ずるといふだけでは未だ不充分であつて、更に第三の形式の意義が付け加はつて來なければならぬであらう。それは *Form an sich* の表はす意味であつて、かゝる形式把握の段階に立つてこそ始めて、たとへ *Zeichen* 若しくは *Symbol* としては同じものを意圖してゐながら、しかもそこに自づから別趣の世界を展示して來る、雪舟様式の味ひ、光琳様式の持味といふやうなものが理解されることであらう。ゲーテは一八二六年に誌した箴言に、*Wort* は何人もこれを目前にする。 *Gehalt* は唯だこれを問題とするものゝみが見出す。 *Form* は多くの人にとつて一つの神祕である、と云つてゐる。茲に述べられた三つの概念はゲーテ美學の中心問題を形作るものであり、しかも彼自身の表現としては唯だ斷片的なものが残されてゐるに過ぎないのであるから、直ちにそれをこの場合に引用して來ることは忽卒の譏りを免れないのであるが、併し、それによつて幾分にも理解を助けてくれることは明かである。即ち、以上の形式把握に於ける第一の段階は單に素材的形式を取扱

ふものであり、第二の段階はその対象として、内容的形式を追求するものであり、第三の段階に至つて始めて、形式そのもの、内奥から發する祕語に耳を傾けることが出来るのである。これを云ひ換へれば、*Angemessenheit*たるゲーテが「一つの神祕である」といふ形式は、*Wort*としての形式でもなければ、又 *Gehalt*としての形式でもなくて、實に *Form an sich*としての形式でなければならぬ。私はこのやうな形式の本質に對する徹鑿を以て、造形美術觀照に於ける第一要諦であると信じてゐる。次に取扱はるべきことは、形式を如何にして把握するかといふ働きの問題である。我々は通常、形式を「視る」と云ふ。併し「視る」といふことは、形式を單に知覺し、感情し、若しくは思惟するといふことゝは嚴密に區別されなければならぬ。又實際に於て、我々は形を視るのでなく、單に知覺し、感情し、或ひは思惟してゐるに過ぎないことがある。知覺する場合には *Form an sich*ではなく、*Zeichen* 或ひは *Stoff*としての形式をその対象としてゐるに過ぎない。又、更に一層複合的な、且つ一層高次の精神機能を働かせて形式を感情し、或ひは思惟することがあるとするも、形式独自の本質が顯現し、或ひはそれに徹鑿することが出来るといふのではなく、この場合

は單に Symbol としての 'Gehalt' としての形式が把握されるに止まるのである。然らば如何なる働きによつて Form an sich の神祕を解くことが出来るであらうか。それはいふ迄もなく、眼で「視る」ことである。尤も茲で「視る」といふのは、心理學でいふ視覚作用の意味でないことは勿論、さうかと云つて又、形而上學的意味の *Intellektuell* といふやうなものとも同一視さるべきではない。雪舟や光琳の描いた梅花の一枝は、唯だこれを視ることによつてのみその眞意義を捕捉することが出来るのである。——併し、そこに描かれてゐるものを視ることが果して何人にも許されてゐるかどうか、それは大なる疑問である。従つて、それを視るやうに「眼」を導くといふ要求が起り、茲に美術史學の重要な一つの課題が存するのであるが^(三)。このやうな「視る」といふ働きの特殊な意味——デューレルが「人間の有する最も高貴な感覺は視ることである」と云つてゐるのも、この意味であると思ふ——を確認し、その働きを益々明澄、犀利ならしめることが亦、藝術觀照に於ける最も肝要な事柄であると考へられるのである。^(四)

以上の如き、形式の本質に對する徹鑿があつて始めて、美術史學に於ける内容主

義的解釋は克服され、それと同時に、その形式主義的解釋特有の意義は闡明されて來ることであらう。さて、ヴェルフリンはその「美術史の基礎概念」に於て、十六世紀（クラシック）から十七世紀（バロック）に至る「近世美術の様式發展の問題」を取扱ふに際し、先づ三つの觀點の可能なることを順次に指示してゐる。第一は *Qualität* の方面からする評價であつて、即ち一般に作家自身が藝術作品に對する態度である。この場合には専ら「その作品が良いか悪いか、纏まつてゐるかゐらないか、自然は力強き明確な表現を得てゐるかゐらないか」といふことが肝要であり、従つて歴史上の様式問題には觸れようとしなない。謂はゞ *ahistorisch* な絶對的評價を心掛けるものであるから、美術史學的解釋の圏外にあるものと云つてよいのである。第二は *Art* の方面からする分析である。これは藝術様式を個人の氣稟や、時代の精神や、或ひは民族の特性などの表出であると解釋し、従つて、それらの個人様式乃至民族様式の相違や、又時代様式の發達を説明することを以て美術史學の根本問題とするものである。この立場が前に述べた諸々の内容主義的解釋に該當するものであることは、詳説する迄もないことと思ふ。更に第三に *Darstellungsart* のものに

よる分析が求められる。作家は總て、自らがそれに拘束されてゐる所の特定の「視覚的」可能性を認める。總てがいつの時代にも可能であることは出来ない。視ることそれ自身には歴史がある。この「視覚の層」と摘發することが美術史の最も基本的な課題と看做されなければならない。事實、様式發展の歴史のうちには *Darstellung* そのものに関する概念の *untere Schicht* が見出される。そこに、個人性や國民性の相違はもはや重大な意義を持たない所の「西歐視」(*abendländisches Sehen*)の發展史が存在してゐる。このやうな一時代に最も共通的な視方、乃至はそれの反映たる最も普遍的な表現形式の發展を、ヴェルフリンは、特に十六世紀と十七世紀との近世美術の範圍内に於て論究しようとする。しかもその場合、*differenziell* ではなく、*idealtypisch* な分析が企てられ、かくして、あの著名な、線的と繪畫的、平面的と深奥的、閉ぢられた形式と開かれた形式、多數性と統一性、明瞭性と不明瞭性との五つの概念對の總括の下に、個々の作品による實物證明が爲されてゐる。併し、これらの點に關する精細周到なる研究や批判は既に我が國に於てもその數を尠しとしないから、茲では細部に互る縷説を避け、唯だ我々の論述にとつて必要な程度に止

めておかうと思ふ。

ヴェルフリンが十六世紀と十七世紀の夫々の時代の *Ausdrucksgeschichte* としての美術史の他に、更に一層内面的な *Darstellungsart* 若しくは *Anschauungsform* による美術史を求めたといふことには、勿論前に述べた形式把握に於ける第三の段階に相當した、深い理解が豫想されてゐなければならぬ。即ち、彼の所謂「美術史の基礎概念」を抽出する爲めには、當然形式把握をこの段階に到る迄深めて行き、この *untere Schicht* に達することによつて始めて可能であると考へられる。けれ共、この場合の形式分析は元來、近世美術の様式發展といふ一つの歴史的現象に向けられ、従つて或る意味に於て常に時間的制約の下にあるものである。これを云ひ換へれば、「基礎概念」が企圖する所は、形式主義的立場による一種の *Neubegriff* の解明であると云つてよいであらう。所で、我々が根本問題とする東洋乃至日本固有の傳統美術の本質を究明せんとする場合に、かゝる美術史觀は如何なる暗示と啓發を與へる事であらうか。ヴェルフリンの「基礎概念」がこのやうな要求に應じて、茲に今迄殆んど垣間見られなかつた所の美術史的展面を新しく顯示してくれるであらうこと

は到底疑ひなき所であつて、彼自身も既にその第六版(一九二二年)の序言のうちに、「この場合、これらの概念の形成は専ら近世に於ける發展に適合するものである。これを他の時期に移して考へようとすれば、常に何等かの修正を加へなければならぬであらう。併し、この *Schemata* が日本美術や古代北歐美術の領域に及んですら有效なものであることは明かな所である。」と云つてゐる。それ故、例へば奈良朝美術から平安朝美術に至る様式の發展變遷といふが如きテーマを取扱ふ場合には、たとひ基礎概念がその儘五對の *Polarsätze* を爲して適用されることは許されな
いにしても、單なる素材的内容——遺作、文獻、考證等々——の集積や、それらの文化的乃至は精神史的調整といふこと以外に、形式史としての美術史特有の觀點に導いてくれることは確かである。併し乍ら、尙ほ一步進んで考へなければならぬことがある。それは他でもなく、我々が本來求めようとするものは固有美術の本質であるから、時代的に何等かの發展があり、必ずしも一つ所に停滯してゐないに拘らず、しかもそれらの變化轉相のうちにあつて一貫して働く恆常的な藝術上の民族性なるものが、この場合の問題の中心に置かれねばならない。即ち、*Zeitgeist*

と區別して、Ortsli 若しくは Volkstli に関する解明がなければならぬ。所で、藝術の國民的特性乃至は民族的特性を考察するといふことは決して目新しい題目ではなく、又或る意味で極めて通俗的な説明方法でもある。ゴータイク様式を北歐民族固有の藝術と看做すことは、實に浪漫派以來の思想的遺産である。「藝術は民族の最も明確な意識、云々」といふシュナーゼの民族精神に就いての解釋が、ヴォーリングルの民族心理學的考察に發展し、又ドゥボルシャツクの精神史的方法に關聯のあることは既に述べた所である。併し、この場合の解釋は根本に於て、藝術が民族性の表出乃至は顯現であり、従つて個々の作品は民族の生活、心術、及び世界觀に就いての判斷であり、陳述でありとする、やはり一種の内容主義的理論たるを免れないものである。それ故、勿論これらを以てしては我々の希求を充たすことが出来ない。それ以上に謂はゞ形式主義的立場による Ortsli 若しくは Volkstli の解明とも稱すべきものが待望されることは當然の理である。しかも、正しくこのやうな希望に契つて出現したのが、云ふ迄もなくヴェルフリンの近作「イタリアとドイツ的形式感情」(一九三一年)の一書であつたのである。

(一) Vgl. Goethe-Handbuch, hrsg. v. J. Zeidler, 1918, III. Bd. S. 370 ff.

(二) Vgl. H. Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken, 1921, S. 3.

(三) 茲で私は形式に就いて一應の解釋を試み、極めて素朴、率直に叙述したに過ぎない。併し、更に一層體系的にこれを心理學的、論理學的、認識論的、乃至は形而上學見地より考察し、謂はゞ「形」の哲學とも稱すべきものゝ樹立が期望されるのである。

(四) 澤木四方吉先生遺稿『西洋美術史研究』下卷所收、ヴェルフリンに關する諸論文参照。

(五) Vgl. O. Schnase: Geschichte der bildenden Künste, 1843, I. Bd. S. 78 ff.

*

ヴェルフリンの過去に於ける諸々の業績を總攬すると、その根本的關心は専ら西洋美術の主流、殊に近世イタリア美術の領域に注がれ、謂はゞブルクハルト以來の美術史的大道を濶歩するものであると斷じてよいであらう。併し、既に初期の作ルネサンスとバロック（一八八八年）のうちで、遠くローマの地に想ひを走せ、バロック時代の情熱に心を惹かるゝことがあつた反面に、又「サロモン・ゲスネル」（一八八九年）なる郷國スイスの畫家にして詩人の一生を敘して、身親しく牧歌的な羊飼の境涯に雅懷を遣る所があつた事を忘れてはならない。さうして、更に「アルブレヒ

ト・デューレルの藝術(一九〇五年)以後に於ては、北歐的形式世界に益々親密さを覺え、ゲルマン美術はそれ自身の尺度を以て測られることを欲するもので、イタリア的形式に對する激しき憧憬は、固有美術の力を強めるといふよりは寧ろ弱めることとなつた^(二)といふ思想をさへ抱くに至つた。蓋し、ヴェルフリンにとつては、各々の民族の藝術的特性に見られる相違は、時代の前後變遷によつて生ずる相違と同様に重要であり、従つて、様式變遷の方面からする美術史があると共に、その變遷のうちなる恆常的要素の方面からする美術史が試みられねばならないといふ、或る意味で二元的な根本の理念が、その勞作の各劃期に互り、謂はゞリズムミカルな衝撃を與へ、それが一方の極に於ては「美術史の基礎概念」の形成となり、又他方の極に於ては、茲で取扱はふとする「イタリアとドイツ的形式感情」の描出となつたと云ふことが出來よう。それ故、この書の出來上がつたことは、ヴェルフリン形式史觀そのもの、確立と完成の爲めには畫龍點睛的な意義のあるものであると云つても過言でないであらう。

さて、ヴェルフリンによれば、デューレルを中心とする十六世紀初頭の時代は、他

に類を見ない特異の時代であつた。蓋し、當時ドイツ美術に於ては最も強く獨創力を發揮した時代であつたに拘らず、しかもイタリアに約束の國があるかの如く憧憬し、そこに藝術上の Vorbild を求めたのである。これを云ひ換へれば、独自の觀照が醇熟したときに、かへつて、他の、より明確な姿態、より嚴格な法則、より清澄な形式を以てする方法で世界を捕捉しようとする欲求が生じたのである。しかも、この道程にあつてはイタリアは既に一步を先んずるものである。それ故これを師匠と仰がざるを得なかつたのであるが、併し、何等かの共通的な眼があるのでなければ、ドイツ人はイタリアを見ることが出来なかつたであらう。當時は北歐にとつても、人間に對してや事物的形式に對しての新たな興味が起つて來た。従つて、當時の北歐が、このやうな精神を古代から殆んど國民的財寶であるかのやうに保持し、又ルネサンスのうちにもその包括的にして且つ明瞭な表出を見出すに至つたイタリアに對し何等かの觸接を求めて行つたことは當然だつたのである。

以上に述べた所から、茲に一つの根本的問題が生じて來る。即ち、イタリア的形式感情 (Formgefühl) は何であるか、又北歐ほどの程度迄これに關與することが出来

るかといふことである。この問題の提出をヴェルフリンが特に美術史上の一地點——十六世紀初頭——に限つてゐるといふことは、この場合最も注目しなければならぬ事柄である。何故なら、一般に比較的考察法なるものは、必ずしもこのやうな直接的觸接面に限定される必要はなく、寧ろ黒白的効果の如き相互の反撥のうち求められるのを常とするのであるが、然るに、意圖や情趣などの表出的契機を全然等しうして、その間に殆んど何等の徑庭をも見出すことが出来ない場合にすら、尙ほ兩者に微妙な且つ本質的な相違のあることを指摘し得るのは、實に形式主義的美術史觀の本領とする所だからである。

一體、イタリアといふ概念にしても、又ドイツといふ概念にしても *Kunstgatt* な大きさのあるものではないが、それにも拘らず、一貫的な國民的形式感情と稱せられ得るものが存するのである。元來我々は美術史を以てそれ自身で纏まりのある諸々の様式の連續としてのみ考へ、従つて、新しい様式が始まると同時に全然新しい時代があると考へるのを常としてゐる。併し乍ら、或る國で發達した種々の様式のうちには、その土壤、その種族に由來する共通的要素がひそんでゐる。それ故、

例へば、イタリア・バロックはイタリア・ルネサンスと異つたものだといふだけでなく、又同一のものでもある。蓋し、これらの兩様式の背後にはイタリア人なるものが *Rassentypus* としてひそみ、たゞそれが徐々に變化を重ねたに過ぎないからである。この考察は北歐にとつても同様に重要であつて、例へば、ドイツ・バロックの特性と考へられるものは、それが一般的様式としてのバロックと共有する性質のうちにあるばかりでなく、更に一層基本的なモチーフ——そのうちには幾世紀を通じてドイツ美術の特徴を示し、又ドイツに於けるバロック寺院をしてときにはロマネスク建築と類似した面貌をとらしむるに至つた形式感情が顯はれてゐる——のうちにも求められるのである。以上の意味で、ドイツとイタリアとの藝術的 *Physiognomie* を際立たせようと欲するにしても、茲に尙ほ忘れてはならないことがある。即ち、ヨーロッパ諸民族はどんな場合も絶對的に纏まりのある性格として相互に對峙するものでなくて、その地盤は或る程度迄、他のものをも受け入れ、否、他のものを自分で獵り立てるといふことである。このやうなことが無ければ、相互の理解は全くあり得ないことであらう。勿論、ドイツのイタリアに對する關係は、こ

れを逆に繰返へすことは出来ない。例へば、イタリアのクラシック大家が、北歐の藝術精神に心を惹かれ、それを源泉から汲みとる爲めにはるばるドイツへ出かけ、て行つたといふことは一寸想像がつかない(デューレルのイタリア旅行とは反対に)。けれ共、クラシックのイタリアにも「反クラシック」藝術が無くはなく、更にマンネリズムやそれ自身繪畫的なバロックの時代になると、北歐との遙かに多くの連結可能性が見出されるのである。この場合、何が *das Typische* であるかといふ問題が生じて来る。さうして、このものは、民族が獨立的であり、他に移し得ざるものである場合に求められるのである。例へば、イタリア・バロックの寺院は、極端に餘所々々しい感じを起すことなしに、ドイツの都會にも受け入れられたことであらうが、ルネサンスのファルネシーナ宮殿や、或ひはカンチエレリア宮殿の中庭になると到底そのやうな理解は得られないのである。茲で、ヴェルフリンの比較考察法は *idealtypisch* なものに向けられるのであつて、これは既に「基礎概念」に於て見た所と同じ筆法のものである。

ヴェルフリンは既に一九二二年に同題の論文「イタリアとドイツ的形式感情」を

雜誌「ロゴス」第十卷に寄せてゐる。僅々十頁ばかりの小篇でありながら、極めて含蓄に富むものであり、その趣旨も大體に於て盡されてゐるが、方法論的には未だ十全なものと云ひ難く、殊にその示例が建築史の一面に限られてゐる。所が、本書に於ては證明材料の點で極めて包括的で、繪畫、彫塑、建築は勿論、家具調度などの工藝品に及んでゐるが、しかもそれらがヴェルフリン一流の纖細な鑑賞眼を以て撰び出され、又一般美術書にては親しみ薄きドイツ側の作品に重點が置かれてゐる。尙ほこれを年代的に云へば、凡そ一四九〇年から一五三〇年に至るもので、ドイツではデューレルの活躍期やホルバインのモニユメンタルな様式の成生期を含み、又イタリア繪畫の地盤では、リオナルドの「晩餐」がその發端を爲し、ティツィアンの「殉教者ペトルスの虐教」がその終局を結ぶ時代である。

「我々の述べんとする所は、個々の藝術作品ではなく、唯だ基本的形式感情に就いてであり、藝術そのものではなく、唯だ藝術の前提に就いてである」とヴェルフリン自身も云ふが如く、本書の主眼點は勿論、歴史的敘述ではなく、體系的考察の上に置かれてゐるのであるが、併しその考察の實際的方法はいふ迄もなく直接的な形式

分析に訴へるものであるから、いま茲で私が紹介的にその一端に觸れようとする場合にも、單なる抽象的理論を以てするだけでは殆んど無意味に等しいのである。それ故、本書にあつて比較的、に主要部分を爲す姿態(*Attitude*)の方面からする考察のうち、殊に繪畫彫塑に關する敘述を主として、以下にその大要を摘録してみようと思ふ。

「人間が萬物の尺度である」といふギリシア的な世界解釋をその根柢とするイタリアに於ては、造形美術の領域にあつても、人間が、人間的形象が本來のテーマであつたことは勿論である。屢々畫家に向つて、この世には樹木や流水や都市などの他の無數の事物が存してゐないかのやうに、唯だ人體ばかりを取扱つてゐてはならないと警告する所のあつたりオナルドでさへ、明かに人體畫家だつたのである。併し、無暗に人體を取扱ふといふことでなく、人體そのものが別趣の意義を持つてゐるといふことが、南歐美術の特性を爲すのである。レオーネ・バッティスタ・ペルティの言葉に、「予の觀察に依れば、一本の足で身を支へる時には、その脚は常に頸部の下に垂直に立つてゐる」といふのがある。これは既に一四三五年に、その繪

畫論のうちで書かれたものである。一イタリア人によつてこのやうな觀察が爲されたといふことが意味あることである。當時に於けるドイツの藝術論(若しあると假定して)だつたら、それはどんなに異常なことであつたらうか、思ひ半ばに過ぎるであらう。蓋し、身體の運動の、力學的に凡ゆる可能な場合を數へ上げるといふことが、イタリアに於ける藝術論の最初の願望であつた。その發端を爲すものはアルペルティであり、又リオナルドにしてもこの課題に對して幾多の貢獻を爲したのである。このやうなことは恐らくアカデミックなこと、思はれようが併しそこには彫塑的作因の豊富さに對する生々しい感情がひそんで居り、又これは南歐的生活との關聯に於てのみ十分に理解され得る筈のものである。このことは大壁畫のうちに容易に看取される所であつて、十五世紀の作家ベノォツォ・ゴツオリの「ノアの泥酔」や、或ひはミケランジェロのシステイーナ天井畫を見れば明らかである。併し、クラシック時代の全く單一な坐像や立像を取扱つたものでさへ既に、ドイツ人では想像も及ばないほどの構圖上の *Reichtums* の豊富さを示してゐる。それを「態とらしいもの」と感ずるかどうかに、北歐と南歐との形式感情の根本的相

違が認められる。例へば、フラ・バルトロメオの「福音記者マルクス」のやうな坐像を見て、ドイツ人はその運動の浪費を理由のない、それ故空虚なものと感じ、その對照として、形體的彫塑的作因が殆んど絶無だと云つてよい、あのデューレルの「パウルス」を引き合ひに出して來ることであらうが、このやうな批判のうちには著しく國民的に制縛されたものゝあることを認めねばならないのである。

イタリアに於ては衣服を着けてゐる場合もそれを透けて肉體が感せられねばならない。アルベルティは「藝術家はどんな人物をも先づ裸體で素描し、然る後に衣服のことを考ふべきである」と云つてゐるが、これは單なる學者の小理窟ではなく、實際そのやうなことが行はれたことは、多くの例證が示す所である。ラファエルでは確かにそのやうなことがあつたと思はれるが、パロチイオの場合だつてさうだらうと考へられる。併し、このやうな補助作圖が用ひられてゐなかつた場合にも、ルネサンスでは、身體の諸々の根本的附着點(關節)が曖昧でないやうに心掛けられてゐた。初期の畫家たるフィリポリピなど、その性格から云つて解剖學には餘り關心を持つてゐなかつたが、受胎告知圖のうちの天使の跪坐像は、いつもその

主要な關節の在り場所がはつきりと確められるやうに取扱はれてゐる。これに反し北歐になると、ヤン・ブアン・アイクの如き一般に描線上の仕上げは遙かに寫實的精妙さを極めてゐるに拘らず、例へば彼のガン祭壇畫の跪けるガブリエルはその構造から見て收拾すべからざるものである。従つて北歐に於ては、身體と衣服とは分ち難き全體を爲すことゝなる。前述のデュレルの「パウルス」を裸體にして見たら、どんなものになるだらうか。然るに、イタリアでは、最後に皮膚の下に骨格が亦見られるやうにされねばならないといふことが、當然の歸結であつた。茲でのみ最初の *Künstleranatomen* は生れたのである。

アルペルティは既に、素描家は人體の解剖學的基礎に溯つて行かねばならないと云つてゐるが、このことは、解剖學のみが身體の比例を評る確實な根據を提供するといふ特殊の意味を持つてゐる。比例による把握の爲めの豫備條件は、肉體に於ける各部分の明瞭な分離といふことである。頭部に於ける眼、鼻などの個別形式がはつきりと限界附けられ、容易に捕捉され得る明瞭性を以て相互に目立たしめられてゐる場合、それを彫塑的と稱する。これは胴體に就いても、四肢に就いて

も同様である。茲で本質的なことは、彫塑的に解せられる身體は最初から一つの *Massproblem* であつたといふことである。構築法に於けるやうに、彫塑に於いても *Massbarkeit* といふ概念が指導概念である。アルベルティはその「彫刻論」のうちで、理想的人體の比例を數字で表はしてゐる。勿論この數字は絶對的意義のあるものではないが、併し、かゝるものが一般に測定され、しかもこの測定といふことは副次的なことではなく、主要的なこと、考へられてゐたといふ事實が重要なのである。尙ほ茲で我々は古代美術との關聯を認めるのである。ドナテッロの「ダヴィド」が古代風であると同時に明白な *Massfigur* であることは偶然でない。更にバンディネッリの「アダムとエヴァ」を見ると、これらの巨像は何となく空虚な、無表情なものに思はれる所から、北歐からの旅人にはまるで魅力のないものと感ぜられるのであるが、ヴァザリーはこれを比例の採れてゐる點で推賞措かなかつたのである。何人にも受け入れられ易いヴェネツィア派の美例へば、デオルデオーネやティツィアンの「ヴェヌス」の如きも、第一には比例の美として解せらるべきものであることは云ふ迄もない。然るに、以上の如き考察法はドイツ人には親しみ難い性質の

ものである。蓋し、彼等にとつては、形の價値は固定的な *Mass* のうちでなく、その *Funktion* のうちに存してゐるからである。

次に又、イタリア的人體は孤立的に現はれたとひ周圍と結び付いた場合にも、何等かの獨立的存在を主張してゐるものと云ふことが出来る。彫塑の様式は總て孤立的の様式である。即ち、形は形から、像は像から、更に像は風景的背景から、或ひは建築的空間から截然と區別されてゐる。建築に於てばかりでなく、又彫刻に於ても各々の形式は獨立の大きさとして顯はれてゐる。この點に、北歐人がイタリア美術に於て經驗する、あの解放的な効果が基づくのである。ドイツにあつては自由像なるものが如何に僅少であるか、又總てが倚り掛かり、纏れ合ひ、即ち、より大なる關聯のうちに結び付いてゐることであらうか。イタリアの壁龕像では、像は龕のうちで全く自由な行動をとつてゐるが、北歐の天蓋像や柱側像では、像は決して獨自の力を發揮してゐないものゝやうに思はれるのである。

ヴェルフリンは以上で、専らイタリアの作品に即し、兩者の比較をしたのであるが、更にドイツ美術を主として、その根本的標徴を積極的に述べてゐる。北歐に於

ても十六世紀は彫塑的標識を掲げた時代であつた。人間的形象は一層重要なものとなり、その容積は一層強く感ぜられ、その形體は組織や比例に則つて考へられてゐる。茲で北歐には珍らしく裸體像乃至裸體圖が續出してゐる。これは、肉體のうちで自らを意識するに至つた人間の出現と云はるべきものである。デューレルになると、このやうな理想を殆んど完全に具體化してゐるものと思はれるが、併し一般に見ると、北歐的態度には自づから別箇のものがあることは争はれない事實である。即ち、その主眼點は像それ自體でなくて、像の *Komplex* であり、從つて、環境との關聯に於ける人體の觀察といふことが根本問題となつてゐる。バイエルラインの作「リヒテナウ僧正の基板」のうちには、十六世紀初頭に於けるドイツ的形式感情の典型を見出すことが出來よう。この浮彫は、橄欖山の場面を中心に、多數の人物を按排したもので、勿論仔細に見ればその一つ一つを指顧することが出來るが、實際に眼に受ける印象は全く別趣のものである。即ち、全體は波のやうに動搖する一つの平面であり、個々のものは僅かにそのうちから隱顯出沒するに過ぎないのである。蓋し、藝術的意圖のある所は、個々の形象を彫塑的に明瞭に仕

上げることではなく、紛糾錯綜せる人物や、風景や、粹取りの全體を引きくるめた「繪畫的運動」を織成するにある。デューレルの黙示録の木版畫は、その表現に於て一層彫塑的に明確なものを求めてゐるに拘らず、その根柢には尙ほ形の纏れ合ひが認められ無くはないのである。

以上の如き、ドイツ特有の姿態が出来上がる條件として、先づ第一に圖象と額縁との關係が考察されねばならない。リーメンシュナイデルの彫像「アダムとエヴァ」は一四九三年の作でも、とウエルツブルクのマリア禮拜堂の大玄關を飾り、棚承で支へられて高い天蓋の下に立つてゐたもので、又その天蓋も作者自身の手になつたのであるが、現今ではそれらの建築的額縁から取り離されて、同地のルイトポルド美術館に展覽されてゐる。ドイツ美術の極めて貴重な遺品ではあるが、このやうな處置を受けたが爲めに、そのオリヂナルな効果の大半を失つて了つてゐる。この像は實に額縁との密接な融合關係に於てのみ完きを獲、又そこに特有な繪畫的運動の總體効果が生ずるのである。更に繪畫の例に就いて云へば、バルドゥングのフライブルク大伽藍の祭壇畫に於ける Zwickel の煩雜を極めた裝飾文様

は、全體の畫面效果と必然的な關係を有するのである。(四)

次に空間の取扱ひを見るに、リオナルドの「晚餐」だとか、溯つて十五世紀の室内圖にしても、限界の定かな、精確に測定し得る性質を有してゐるが、北歐に於ては多少とも捕捉し難きものとなつてゐる。空間はそれが取り卷く靜的並びに動的事物の總てと特有な結合を爲し、この兩者は個別的でなく、統一的な效果を生じてゐる。この關係は、十六世紀に於て強烈な彫塑的欲求から幾何學的意味の空間を明示しようとして試みられた場合にも變はりがない。デューレルの中期の素描、諸聖者と共なる「マリア」はその實例であつて、諸々の人物は、既に出來上がった空間のなかへ容れ込まれたといふよりは、具が殻にくつついてゐるやうに、空間と一つに合體してゐる。空間も生きものゝ如く、像と同じ脈搏を打つてゐるやうに思はれる。このやうな運動的性質の爲めに、ドイツ人は好んで廢墟を畫題に取り入れた。その例は乏しくないが、特にバルドゥングの「厩舎」に於ける禮拜を見ると、聖家族は崩れかゝつた壁のうちにすつかり埋没してゐて、事物的姿態はもはや殆んど意義を持つてゐないのである。イタリアにも廢墟を取扱つたものが無くはないが、併しそこ

では常に對象的に纏まりのあるものがはつきりと感ぜられるのである。廢墟を一步進めると自由風景となるが、こゝでもやはり同じ對立が認められる。ドイツの風景感情とイタリアのそれとの相違は、前者には全體的關係のより内面的な體驗があるといふことである。雲も地面も、樹木も草叢も、總てが一貫的な生命感情乃至は運動感情のうちに融け合つてゐるのであつて、これはアルトドルフェルやフーベルの諸圖を見れば十分に首肯出来ることと思ふ。

シヨングウエルの銅版「聖セバステイアン」に於ては、この殉教者の裸體は、もともと縛り附けられた背後の樹木と一つ編物で、それからほぐし出されたものであるかの觀がある。兩者を區別することは出来るにしても、一を他から取り離すことは困難であり、従つて肉體と樹枝と、風に翻へる腰の布とは渾然たる形のKomplexを爲してゐる。イタリア人の聖セバステイアン圖に見る美しい形體感は到底求めらるべくもない。ドイツに於ては繪畫にあつても、彫刻にあつても、形體的モチーフは容易に副次的なものとなり勝ちである。勿論、十六世紀になると北歐に於ても、彫塑的に解せられた肉體の觀念が起り、又その大部分はデューレルの效績に

歸せられるのであるが、併し、そのやうな姿態それ自身の表現を志せる場合にも、單なる存在の印象を受けるよりは、運動の印象を受ける方が優つてゐたのである。

それ故、デューレルにとつてさへ、人體はイタリア人に於けるが如く、世界の全内容がそのうちに盛られ得べき容器ではあり得なかつた。彼にとつては人體は、最も重要なものとはいへ、生命の單なる一つの形式に過ぎなかつた。一般に北歐人にとつて眞の人間と稱すべきものは、裸體の人間ではなくて、着衣の人間である。イタリア作家と雖も、襪附けを以て姿態に強調や充實や、或ひは優美や崇高性を與へることが出来たが、併しそこでは始めから肉體が衣服の支持者と感ぜられてゐた。これに反し、ドイツ作家の場合では衣服は完全なる *Solostewart* となることが出来、あの特殊な意義のある北歐的 *Draperie* を形作るに至つたのである。その適例はラインベルゲルの「聖ヤコブス像」である。^(五)

イタリアの肉體の彫塑的特性は、各部分の明確なる分離といふこと、離して考へることが出来ない。又頭部だけを見ても、眼と頬と鼻とは劃然と相互に對照せしめられて、各々の形式の分明なる並存關係が確立されてゐる。ドイツの描線も

十六世紀に於てはやはりこのやうな獨立的諸部分の完成に努めたのであるが、それは或る程度に限られたことであつて、そこには別箇の藝術的傳統がひそんでゐる。デューレルでさへその例に洩れないのであつて、彼の裸體諸圖をイタリアのそれに比すると、諸々の形式の關聯に於て一層流動的であり、又頭部圖にしても、その個々部分が判然と區別されてゐながら、全體に於てはやはりドイツ人らしい紛糾状態を保持してゐる。その一層特有な民族的表現を求めらば、クラリーナッハだとかバルドゥングに赴かねばならないであらう。最も代表的な作と思はれるのは、前者の「シヨイリング博士像」に於ける頭部の描寫である。

以上で私は姿態の方面からする分析の大體を述べた。次にヴェルフリンは排列 (Ordnung) や分節 (Gliederung) の方面からも、この二つの美術を比較考量し、更に「ゆとりある緊張」、「人間の大きさ」、「典型的なもの」、「浮彫的把握」、「明瞭性」など、いふイタリア美術の特性に對立せしめて、ドイツ美術の本質を究明し、「古代やイタリアは我々に幸福を與へることを想めないであらう。併し、我々の究極的な美は、これを我々はアルプスの彼方ではなくて、我々の天のうちに求めるのである」といふ結

論に達してゐる。尙ほ注目すべきは、彼がゲーテのイタリア乃至は古代美術觀照を以て最大の權威若しくは準則と仰ぎ、隨所にその用語例をさへ藉りてゐるといふことである。併し、これらの點に就いては、茲では觸れないことにする。

(一) F. Landsberger: Heinrich Wölfflin, 1924, S. 53.

(二) Vgl. J. Schlosser: Die Kunstilliteratur, 1924, S. 110. 圖書によれば一四六四以後の作。

(三) この數字は A. Zeising: Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, 1854, S. 48 f. に詳しく記載されてゐるが、煩瑣に互る爲め茲には引用しない。

(四) 圓象と額縁とのこの關係は、佛像に於ける光背の意義に就いても當て嵌まると思ふ。尙ほ、額縁の意味は幾分轉化されてゐるとは云へ、Rahmenlosigkeitなる概念を以て日本藝術様式の基礎概念と看做す鼓、常良氏の理論を參酌すべきである。

(五) 北歐的衣褶は極めて誇張されてゐるものとはいへ、やはり natürlich な形成をとつてゐる。所が、日本服飾史にみる所謂「強裝束」には特殊な衣文が見出されるのであつて、前者に對し natürlich な形成と云ふべく、又その效果に於て常に平面的である。この種の衣裳を附けた肉體を考へると自づから別趣の問題が生じて來るであらう。更に東洋乃至は日本美術に於て一般に人間が如何に取扱はれてゐるかといふことは一層根本的な問題であるが、茲では觸れないであらう。

*

前來、我々が追求し來つたヴェルフリンの所説を要約すると次の如くなると思ふ。勿論、それは形式主義的立場をとるが、特に *Ortsstil* 若しくは *Volkstil* の側面に限られ、しかも固有美術と外來美術との直接的觸接面に於て兩者の *typologisch* な比較的考察法が爲されるのである。所で、このやうな見方を我々の主題とする東洋乃至は日本美術の本質徹鑿の場合に適用すると、如何なる事態が生ずることであらうか。茲で先づ問題となるのは、以上の意味に於ける比較的考察法の具體的實施如何といふことである。例へば通常見らるゝ如く、東洋乃至は日本美術を一般に西洋美術と比較して、兩者に於ける對蹠的特徴を顯揚することは勿論可能であり、又そのやうにして我々は、これらを單獨に考察する場合では到底獲られな^い、幾多の成果を收めることになるであらう。併し、我々にとつて重要なのは、前に述べた如く、意圖、情趣などの表出的契機を等しうしてゐながら、しかも一層深い *untere Schicht* に於ては明かに區別され得る所の表現的契機を抽出して來るといふことである。この點にこそ、形式主義的考察法の本領が存するのである。然らば

この場合、何ものと何ものとを比較の対象としなければならぬであらうか。私は今迄にたゞ漠然と東洋乃至は日本美術と稱し、東洋の類概念の下に日本を含めて考へてゐたのであるが、併し、このことは「アジアは一つである」といふ岡倉覺三流の美術史觀を既に前提とするものであつて、換言すれば、日本美術の本質も根本に於てはより一般的な東洋美術の本質に契合し、偶々それが特殊的發展を遂げて、日本美術なる派生的領域を形作ることゝなつたといふ事實を承認するものである。勿論之は或る程度迄首肯さるべき理論であり、又前に述べたやうに東洋美術一般を西洋のそれと比較する場合には、當然このやうな共通の本質の把握がなければならぬであらう。けれ共、茲で問題とする所は、實は我々の固有美術であり、又それが東洋美術の特殊的發展であるならば、その特殊性こそ正しく考察の主眼點とならねばならないであらう。かくして、私は寧ろ日本美術なる全然別箇の領域を限定し、これを他の東洋美術——勿論これは外來美術——と對立せしめ、さうして、この兩者の直接的觸接乃至は交流の面に於て、その「類型的なるもの」を比較する所がなければならぬと思ふ。更にこれを具體的に云へば、日本美術と——歴史的

發展に於ける交渉範圍の主要部分を占むるといふ理由から——支那美術との比較が爲されねばならない。ヴェルフリンの用語で云へば、即ち、支那的形式感情と日本の形式感情との比較である。然らば、それは美術史上如何なる劃期に於て爲さるべきであらうか。ヴェルフリンの場合では、デュレールを中心とする十六世紀初頭の時代が採つて來られたのであるが、いま日本美術史の發展を顧みると、年代的にも——略ぼ半世紀を遡るが——又歴史的位罫や重要性から考へても、殆んどそれに比肩するに足る一つの並行現象を見出すのである。それは云ふ迄もなく、雪舟を中心とする、宋元畫風の移植と同化といふテーマを掲げた足利時代の繪畫である。これはやゝ後世に屬する狩野派の所謂漢畫の「日本化」といふ美術史的展開とは自づから別趣の階程を示すものであつて、例へば雪舟の「山水長卷」(毛利家)には畫院體の、又「山水圖」(東京帝室博物館)には潑墨體の忠實なる模倣や追従が一應は指摘されるにしても、その直接的な彼此の交渉葛藤のうちに、到底蓋ふべからざる民族的形式感情の微妙なニュアンスが出てゐることは明かな事實である。勿論そこには禪宗的自然觀乃至は世界觀など、いふ思想上の牽引力が働き、その限

りに於て兩者の表出内容には共通的なものが認められる事であらうけれ共、更に底の層にはヴェルフリンの所謂視形式 (Sehform) の本質的相違が抽出されなければならぬ。さうして、このものが我々の問題の中軸を形作るのである。所で茲に尙ほ一度考慮を廻らさなければならぬことがある。といふのは、ヴェルフリンの場合には、十六世紀の有する歴史的位相は到底再び繰返へされることがないであらう。第二のデューレルの出現は想像だも許さない所である」と云つてゐるが如く、この時代を以て實にドイツ美術の *Plütszeit* を劃するものだと看做してゐる。併し、我々は雪舟の時代に果して日本美術のそのやうな最高潮期を認めることが出来るであらうか。たとひ繪畫の領域に限つて見ても、これは遽に判定を下し難い問題である。嚴正な世界史的評價から云つて、我々はその他に藤原時代の佛畫だとか、桃山時代の障屏畫だとかの、あのモニュメンタルな諸作品を有してゐる。尤も、彫刻や建築になると、或る意味でその最高潮期を見出すことが出来るやうに思はれるが、しかもこれらの三つの藝術最高諸領域は必ずしも並行的發達を遂げたのではなく、それ故イタリアルネサンスの意味する如きクラシック時代な

るものは、日本美術に於ては殆んど存在し得なかつたと斷ずることが寧ろ至當であるやうに感ぜられる。私はこの點で、日本美術の發展そのものに見られる特殊的事情に逢着するのである。

嘗て、故澤木四方吉先生の膝下に參じて親しく承給はつた高説に、天平時代はその Vorbild として、大唐の文物を輸入し、その單なる模倣に終らず、一面に根本的改鑄を加へながら、あの渾然たる美術史上の一繁榮期を完成したことは事實である。併し乍ら、若し假りにその地理的條件が備はり、又歴史的事情が許されて、支那文化に代ふるにギリシア・ローマの文化を直接受容する機會があつたとしたならば、その結果はどうであつただらうか。その場合も日本人は欣然として泰西文化の本源に赴き、茲に佛教美術としての天平時代とは全然別箇の、謂はゞ羅典・天平美術と云ふべきものが既に達成されてゐはしなかつたであらうか。蓋し、日本人の豊富なる感受性と、文化上の一種の Heimatslosigkeit とは當然にそのやうな事態に陥らしむるものであつたと思はれる。その現實的證左は殊に明治以後の西洋文物移入の上に歴然として顯はれてゐる所である。(大意)と。私はこの所説を以て故先生の

美術史的炯眼を物語る一片鱗として深く肝に銘ずる者である。尤もこれらの事情を十分に釋明する爲めには、一般に日本人の民族性如何といふ、極めて根本的な、且つ極めて廣汎な精神史的展望を必要とすることであらう。よつて茲では美術史の領域に止まり、一つの特殊的现象を示すことによつて補綴説明する所があらうと思ふ。日本の浮世繪版畫がフランスの後期印象派の畫家に影響を及ぼし、その色彩や筆觸の上に新たななる改更を迫つたといふことや、或ひは光悦などの作品がアール・ヌーボアの工藝運動に何等かの刺戟を與へたといふことや、更に趣味鑑賞の一層廣い範圍に於て、日本美術が既に歳久くてヨーロッパ人士の懐しい憧憬の的となつてゐたといふことは、餘りにも顯著な事實である。それにも拘らず、何故に彼等は自ら素絹を展べ、彩管を揮つて、日本畫製作の旗幟の下にヨーロッパ畫壇を支配するだけの氣運を醸すに至らなかつたであらうか。然るにこれに反して、我が國では遠く南蠻紅毛の往昔より、殊に著しくは明治以後に於て、單なる鑑賞の域に慊らず、直ちに西洋風の畫作に携はり、しかもそれが滔々として一世を風靡するに至つたのであらうか。私はこの間に餘程深き根本的事情が介在してゐる

こと、思ふ。日本人の西洋畫——更に建築、工藝等をも含む——製作といふことには、勿論一般の文化生活や世界思潮の趨勢との密接な關聯が考へられるのであるが、そのみでなく實に日本美術發展の特殊的意義に淵源する所がなければならぬ。即ち、曩に引照した「アジアは一つである」といふ命題に於て、唯だその主語を取り換へただけで、「ヨーロッパは一つである」といふ命題が成立するものと考へられ、それが日本美術發展の或る劃期には必然的に妥當するのである。これを云ひ換へれば、日本美術は單に支那美術——これは代表的なものを擧げたに止まり、尙ほ印度、西域、若しくは朝鮮美術に就いても同斷——と接觸するのみでなく、又それと殆んど同じ重要性を以て西洋美術——主に近世——とも直接的に且つ全面的に交渉、葛藤を重ねるものである。さうして、かゝる意味に於ける外來美術との交渉の多面性といふことが、實は日本美術本來の特性でなければならぬ。

以上を總括すれば、日本美術には嚴正な意味でクラシック時代なるものがなく、従つてその發展には特有の連綿性——ヴィーン學派に於けるが如く、美術發展の連續的考察といふ見方の問題でなく、事實の問題である——が認められ、又そこに

は殊に視覚文化に於ける比類のなき受容性が相關的に考へられ、かくして必然的に外來美術との接觸の多面性が胚胎して來るのである。それ故、ヴェルフリンがドイツ的 forms 感情の考察に於て試みた、外來美術との比較の時代的制限(十六世紀初頭)や場所的制限(イタリア)が、日本美術の場合にはその儘適用すべからざること を識るのである。されば根本的精神に於ては勿論ヴェルフリンの美術史觀が遵 守されなければならぬが、併し、個々の具體的諸條件に及ぶと、我々の研究に於て は自づから別途の手段が講せられて來なければならぬであらう。但し、これら の個々の點に就いては、この方法論的考察の未だ十分に究盡し得ない所である。 況んや日本美術の本質に關する諸々の積極的特徵附けに至つては、これを他日の 機會に公表さるべき本論の敘述に俟たざるを得ないのである。故に茲では唯だ 「日本視」(Japanisches Sehen)なるもの、研究方法に就いて基本的透觀を與へ、以て一 篇の序説に代へたに過ぎないのである。

(一) K. Okakura: *The Ideals of the East*, 1903. の本文冒頭に掲げられた著名の一句。

(二) これはヴェルフリンの所謂「西歐視若しくはドイツ的 forms 感情」の意味で解せらるべきもの

である。別に O. Hegen: Deutsches Sehen, 3. Aufl. 1931 なる一書があり、又極めて示唆的な教説に富んだものであるが、併しそこで取扱はれたものは造形美術に限らず、文學、音樂の領域にも及び、又方法的に云つても必ずしも嚴正を期するものとは云ひ難い。それ故、この試論の爲めには唯だ幾分の寄與を受けたに過ぎないことを附記しておく。