

# ウォルター・ペイター—— 「ルカ・デラ・ロッビア」について

布施伸之

…, to make them know

That outward courtesies would fain proclaim

Favours that keep within…

Shakespeare, *Measure for Measure* (5. I. 11. 14–16)

「…この外部に現われる<sup>とくたい</sup>特待は、内部に<sup>とくちやう</sup>特寵の存する<sup>しるし</sup>徴證だということを知らせよう。」

(逍遙訳)

## 序論

『ルネッサンス』初版(1873年)中に収録せんと目的で、ペイターは1872年6月アレグザンダー・マクミラン(Alexander Macmillan)宛に何篇かの未発表の原稿を送った。その中の一篇が「ルカ・デラ・ロッビア」である。この作品は、イタリア・ルネッサンスの二人の巨人について彼が書いた作品、「ミケランジェロの詩」と「レオナルド・ダ・ヴィンチ」との前座をつとめるという具合に配置されている。「ルカ・デラ・ロッビア」は「序文」と「結論」とを除けば『ルネッサンス』中最も小規模であり、いかにも「控え目」(the reserve)<sup>(1)</sup>で、「勤労と質素の生涯」(a life of labour and frugality)<sup>(2)</sup>を送ったロッビアに似つかわしげな小品の感がする。しかしながら、ボッチチェルリと同様にロッビアをはじめとするトスカナの彫刻家たちの作品には「15世紀イタリア芸術の固有な魅力となっているあの深い表現性、あの内に潜む魂のしみじみとした刻印」があるからといって、これが「ボッチチェルリ」と同様のことを意図して書かれたのでもなければ、あるいは、「ミケランジェ

口の詩」の理解を助ける為の単なる事前知識の役割を演じているだけのものでもあるまい。結論じみたことを言えば、この小さな作品は、その規模とは対照的に、それこそ大きな目論見を内に秘めたペイターの野心作と言ってよいものである。蟻がライオンに噛み付いたと形容出来ようか。蟻とは言うまでもなく「ルカ・デラ・ロッピア」であり、又、ペイター自身と言っても差しつかえあるまい、そしてライオンとは他ならぬドイツ観念論哲学の大御所ヘーゲルであり、特にその『美学』である。とは言え、先達及びその業績に対するペイターの態度をすでに部分的にはあるが見て来た<sup>(3)</sup>我々は、ことヘーゲルに関しても彼がけっして彼を貶したり、論破して悦に入る目的でこれをものしたのではないこと、否それどころかヘーゲルに私淑していることが『ルネッサンス』を読んでみるといたるところで了解出来るのである。又、ヘーゲルに対する学殖がなかったなら、オックスフォードのブレイズノウズ・カレッジ (Brasenose College) のフェローの職に就くことも出来なかったであろうし、あるいは、I・フレッチャーに「ペイターは歴史感覚を極めて鋭く研ぎ澄ませた最初の重要な英批評家であろう」<sup>(4)</sup>、と評されることもなかったであろう。

もとより我々には、ヘーゲルの『美学』について十分に論ずる力量とてない。従って、管見になること充分承知の上で、その言及は「ルカ・デラ・ロッピア」との関連事項にのみ留めたい旨を予め断っておかねばなるまい。

ペイターの時代に一般に入手出来たであろう『美学』は、ヘーゲルの高弟ホトー (Hotho) が篇んだベルリン版と称せられるもので、1835年の初版、そして「これに多少の字句の改訂を加え」<sup>(5)</sup>、1842-43年に世に出た第二版であろう。ところで我々が読める竹内訳『美学』はホトー版とは違うもののようだ。とはいえ、ヘーゲル美学の大要を伺い知る上では、大差はあるまいと思えるので、竹内訳『美学』を参照して論を進めていきたい。そして、この拙論がきっかけとなって、ホトー版原典との比較による、一層詳密で内的関連のあるペイターとヘーゲルとの関係を研究する研究者が続かれるなら我々のこの上ない喜びとするところである。

ヘーゲルの美学を取り上げる際に考慮に入れるべき点は、それが彼の壮大な哲学体系の一環に組み込まれているということであろう。その哲学体系は絶対者としての理念（イデー）をその弁証法的自己発展により歴史的に展開させて行く過程であり、理念の概念それ自体としての内在的なあり方を扱う「論理学」と、理念が自己を一旦否定し自然となり、この他在において無機物から人間にいたるまで徐々に発展する過程を扱う「自然哲学」と、この否定態から理念が再び自己自身へ回帰し、精神としての自覚に達してからの過程を扱う「精神哲学」との三大部門から構成される。この弁証法的トリアーデ（三分法）は以上の三大部門のそれぞれにおいても展開されているが、このうち精神哲学の内部においては、個人の意識における「主観的精神」と、歴史的社会的世界における「客観的精神」と、精神が自らを絶対最高の理念として把握する「絶対的精神」との三段階に分けられる。そしてこの最高の段階にある絶対精神の哲学はさらにまた、絶対者を直接の対象において感性的に直感する「芸術、もしくは芸術学（美学）」と、絶対者を帰依の念で内面的に表象する「宗教（学）」と、そして絶対者を自由な思惟の力によって概念的に把握する「哲学史」の三部に分けられている。こうしてヘーゲルの美学（芸術学）は彼の全体系の最上層における第一段階に位し、つまりその頂点に位置する哲学史、そしてこの下位の宗教学に次ぐ第三の席に列せられていることから、シェリング等の浪漫主義の芸術観におけるような最高の真理認識としての地位からは退けられた形となっているのは注目しておく必要がある。

さて、ヘーゲルによれば、美とは形態においてあらわれた理念（「形態化された理念」）<sup>(6)</sup>、すなわち「理想（イデアール）」<sup>(7)</sup>として解されるべきであるという。「理想は…理念と形態との関係であり」<sup>(8)</sup>、「両者が相合して理想をかたちづく。」<sup>(9)</sup>すなわち、理想は理念と形態（内容と形式）との統一又は一致の状態である。ところでこの理想は、理念が精神としての自覚に達した精神哲

学においてはじめてみられるものであるために、自然美ではなく芸術美を指し、従って「自然美よりも高級なものである。」<sup>(10)</sup>ここに、芸術は自然の模倣ではなく、自然こそが芸術を模倣するという浪漫主義的芸術観がみられよう。ヘーゲルの美学は、先ず芸術美を対象としていることが理解出来るのである。

さて、只今触れたように、理想は理念と形態との統一・一致した状態であるのだが、理念と形態との関係に基づいて、ヘーゲルは「象徴的芸術」と、「古典的芸術」そして「浪漫的芸術又はキリスト教芸術」という三つの様式を設けている。すなわち芸術が、理念と形態との理想的統一を未だ達成しておらず、その探求の過程にあるものが、象徴的芸術である。「ここでは自然の素材がなお真に内容に適合してはいない。それは内容そのものがかような適合性をもちえないからである。」<sup>(11)</sup>内容と形式の「両者の照応はそれゆえ抽象的な規定性においてしか実現されえない」<sup>(12)</sup>という。別言するなら、この様式の芸術は理念の弁証法的自己発展の過程からみるなら、まだ最も自然に近く、芸術本来の内容である精神的なものに到達しようと求めている段階にあたっている。この様式に含まれるのが、インド、エジプト、ユダヤなどの「東方的芸術」<sup>(13)</sup>である。

第二の様式の古典的芸術は、「形態を理念へ、また逆に理念を現象へ、自由に、十全に合体させることであって、そこでは内容がそれに適合した形式をもち、真実な内容としてその真実な発現・表白を欠いていない。ここに芸術の理想が存する。」<sup>(14)</sup>この様式において肝腎な点は、表現と理念との適合が単に形式的な意味に解すべきものではないということ、つまり、形態や自然相や、理念によって用いられる形式が、即且対自的に概念に適合していなければならないということである。この条件にかなうのは、人間の形態以外ではありえないという。「すなわち、一般に人間の生きた形態は、それにおいてのみ外面化され、それにおいてのみ表現され、人間の形態以外の形態においては現れず、人間の形態においてのみ発現されるところの概念の発展があり、したがって精神的なものは、それが現象すべきかぎり、人間の形態においてのみ現象しう

る」<sup>(15)</sup>からである。したがって「人間の形態における精神の発現が美の最高の精華であり、完全な美である。」<sup>(16)</sup>又、古典的芸術は「美の王国の完成者」<sup>(17)</sup>であり「これ以上に美しいものはどこにもありえないし、また生じえない」<sup>(18)</sup>という発言も這般の事情によるのである。そしてここで付言するなら、この美の理想を実現出来る芸術分野は、ヘーゲルによれば、ひとり彫刻をおいて、しかもヘーゲルのいうこの古典的芸術様式の彫刻をおいて他にはないという。この様式に含まれるのが、いわゆる古代ギリシア・ローマ時代の芸術（彫刻）、なかんずくペイディアス及びその派の彫刻にあたる。このように理念と形態（内容と形式）の統一・一致、すなわち美の理想を、古典的芸術のみの専有物とみなし、従って例えば、ペイターの「ロッセア論」に出てくる、ロッセアはじめ同時代のトスカナの彫刻家達の作品やミケランジェロの作品には形式と内容の一致はありえないことになる訳だが、この点でヘーゲルの美学は極めて古典主義的色彩の濃い芸術観に基づいて構築されていることが解されるのである。

第三の浪漫的あるいはキリスト教的芸術の様式は、以上述べたような内容と形式との統一・一致を解消もしくは崩壊するものであるが、「しかしこれは同時に芸術が、自己自身をこえて前進することである。」<sup>(19)</sup>つまりこの様式の芸術は「なお芸術でありながらある意味でさらに高い立場にたつところの芸術である。」<sup>(20)</sup>というのも「古典的芸術は芸術美の本質にしたがって理念と現象（内容と形式）の完全な統一を達成するという点で、芸術としては最高の理想的形態であるが、しかし芸術として感覚的表現の限界にとどまるものであるからこそ、絶対精神としてはなお不完全であって、さらに高い段階に止揚され」<sup>(21)</sup>、浪漫的芸術へ向かう運命にあるからである。したがって内容と形式の一致では表現し切れないより深い内面性・精神性・主観性を表現しようとするのがこの芸術様式の真実相であるため、美の理想からは崩れてしまっているが、三芸術様式中では、理念に関する限りその最高の境地に達しているのがこの浪漫的芸術であると言えよう。これはつまり、浪漫的芸術における理念が、芸術よりは高次の宗教、そしてさらに上の、絶対精神の頂点に位する哲学（史）

の理念により接近していることを意味している。

ところで、ヘーゲルのこの「浪漫的芸術」は、いわゆる文芸思潮史で言うところのロマン主義的なる意味とかなり異っており、むしろ拡大され、広義に用いられていることは留意しておくべきであろう。ヘーゲルにおいては、世界史が理念の弁証法的自己発展の過程として、東方世界とギリシア・ローマ世界、そしてキリスト教的ゲルマン世界の三期に大きく分たれているが、芸術の三様式もそれぞれこれに対応している。したがって「浪漫的もしくはキリスト教的芸術」の時期は世界史の第三期「キリスト教的ゲルマン世界」と重なるのである。いわゆるロマン主義の文芸思潮は、以上のヘーゲルの浪漫的芸術の近年における顕著な典型と言える。<sup>(22)</sup>

## 2

「15世紀前半のイタリアの彫刻家達はその世紀の終わりの偉大な巨匠達の単なる前ぶれであるにとどまらず、彼等の作品に課した狭い限界内でしばしば完成の域に達している。」<sup>(23)</sup>かように我らのペイターの「ロッセリア論」は開始している。何故彼等の作品が完成の域に達しているかと言えば、それらの作品は、ボッチチェルリの絵やブルネレスキー——彼は当初浮彫彫刻家又は金銀細工師として、フィレンツェのサン・ジョヴァンニ洗礼堂の北側門扉の製作依頼を決めるコンクール（1401年）で彫刻家のギベルティの中世趣味の作品に敗れ、それを機に建築家に転向し、フィレンツェの大聖堂の大円蓋をはじめ、いくつもの有名な教会・礼拝堂を「近代的な理念」<sup>(24)</sup>でもって造営した——の教会とともに、その世紀のイタリア芸術の固有な魅力となっている「あの深い表現性」(that profound expressiveness)<sup>(25)</sup>と「あの内に住まう魂のしみじみとした刻印」(that intimate impress of an indwelling soul)<sup>(26)</sup>を共有しているからであるという。「あの深い表現性」とは、作品が外にすなわち観る者に向けて働きかける力であるとすれば、後者は、作品に刻み込まれた作者の魂と言えよう。とは言え両者は分離不可能な一対をなしており、作品内部に魂のしみじ

みとした刻印がなされていればこそ、それが表に現われてくるのである。ルカの作品にはこうした格別な特徴が同じトスカナの彫刻家達が普通持っている以上にあるという。この特徴は、これらトスカナの人々の実際の経歴についての大部分の明確な情報が欠けていたとしても、彼ら自身を我々にとって非常に身近な存在たらしめてくれるのである。これをフランス人は *intimité*<sup>(27)</sup> と呼び、独創性に対する鋭敏な感覚、すなわち、ある作者の気分において、理解の仕方において最も内面的で固有なものが彼の作品に刻印されているという意味で用いているが、それは自分達英国人が *expression* (表情) と言うところのもの、しかも最強度にまで高められた「表情」に相当するとペイターは述べ、さらに「そうした特徴は詩において稀であり、絵画においては一層稀で、なかんずく、彫刻という抽象的な芸術においては全芸術中最も稀にしか見られぬものである」<sup>(28)</sup> と続けている。その理由の一端は、ヘーゲルの説を引けば雑作なく伺い知ることが出来よう。すなわち、主観性を表わすことの出来る浪漫的芸術とヘーゲルの言う詩・音楽・絵画、その中でも最高の位を与えられている詩においてさえ、稀にしか最強度に高められた「表情」は認められず、以下、やはり浪漫的芸術の最初の位を占めているとヘーゲルの述べる絵画においては、さらに稀で、そして、ヘーゲルが唯一の古典的芸術であると述べ、つまり最も主観性から遠ざかるべきであり、しかも「表情の除外」という一節を『美学』中に設け縷々解説して表情をその中に盛り込むことなど論外なりと断言している彫刻という客観的芸術においては、全芸術中最も稀にしかそれは見られぬのだ。以上のことがここでペイターの言わんとしている内容であろう。

そして、以上の特徴は、芸術作品たるべきものが少なくとも持つべきもので、この特質がまごうかたなく15世紀の芸術家達の作品に備わっているが故に、我々は、作品について知られ得る限りのことを知りたいと願い、さらに作品の魅力の秘密を自分自身に向って解明せんと願うのである、とペイターは締めくくる。

以上が、ペイターの「ロツビア論」における序論と結論に相当する、絵で言

うなら額に当たる二つの段落の要約及び解説である。すでにここにも現われているごとく、ヘーゲルとの関連なしに「ロッセッタ論」を、それも「ロッセッタ論」の奥底に存在する核であり同時にペイターの真意を語ることはおよそ不可能に見える。以下「ロッセッタ論」の本論と称すべき箇所を、絶えずヘーゲルを一方で眺めながら論を進めてみたい。

### 3

15世紀のトスカナの彫刻家達の生活は控え目で、謹厳簡素であるが故に、彼らの経歴は大部分が失なわれ、語られるにしても極簡単であるのに比して、同派のロッセッタについてはもう少し多くのことが残っており、彼の作品を通してより多くの経歴、外的変化及び運命が表わされているという。では具体的にどんな作品を指しているかといえば、それは、ロッセッタの傑作と称されているフィレンツェ大聖堂の聖歌壇を飾る『合唱隊』や『踊る小児』と題された大理石浅浮彫や、同じくフィレンツェのパッツィ礼拝堂内の使徒像、あるいは、フィレンツェの鐘楼内の大メダル、あるいはまた、ラファエルロ以前に製作された中で最も魅力あるものと讃美され、ラファエルロ自身もそれを模倣したと言われている聖母像の彫刻<sup>(29)</sup>、これらのいずれの作品でもないのである。ペイターは次のように述べている。

I suppose nothing brings the real air of a Tuscan town so vividly to mind as those pieces of pale blue and white earthenware by which he is best known, like fragments of milky sky itself, fallen into the *cool* streets, and breaking into the darkened churches. And no work is less imitable: like Tuscan wine, it loses its savour when moved from its birthplace, from the crumbling walls where it was first placed.<sup>(30)</sup>

(イタリックス筆者)



「思うにロッセリアの最も有名なあのいくつかの淡い青と白の陶器ほどトスカナの町の実際の雰囲気を生き生きと心に伝えてくれるものはない。乳白色の空それ自体の破片のように、冷やかな街中に落ち来たり、暗い教会の中に侵入したのである。そしてこれらほど模倣しにくい作品も他にはあるまい。トスカナのワインのように、それが産み出された土地から、つまりそれが最初据え付けられた崩れかかった壁から動かされると、風味を失ってしまうのである。」(傍点筆者)

「淡い青と白の陶器」。ペイターはロッセリアの生涯に深い洞察を巡らすに至ったきっかけをこの淡い青と白の陶器の魅力に帰しているのである。サミュエル・ライト (Samuel Wright) は、ペイターの家にはロッセリア作の青と白の美しい装飾皿があったと述べているが<sup>(31)</sup>、それが事実としても、そうだからといって、ここで彼が、一般に傑作として評価されているロッセリアの他の作品、とくに浅浮彫りによる作品を差し置いて、釉薬を施したテラ・コッタの作品を例示することにした理由もしくは動機とするにはいささか弱いように思える。ペイターのいわんと欲するところのものは全てこれ彼の残した作品の中にこそ盛り込まれているのであり、伝記的資料は、作品の中から読み取れる事実の単なる傍証ないしはついでの確認とでも称すべきものなのである。彼が他ならぬこの「ロッセリア論」で述べているごとく、何よりも先ず作品であり、それを通してその作者の人と生涯とに対する関心を抱かしめられるに至ることを我々は片時も忘れてはならない。それ故に次のように我々は考える。ペイターが、those pieces of pale blue and white earthenware を他のいずれの作品よりも先ず第一に挙げたのは、「ロッセリア論」の結びのほうで、

*Cosa singolare, e multo utile per la state!* — a curious thing, and very useful for summer-time, full of coolness and repose for hand and eye.<sup>(32)</sup> (coolness のイタリックス筆者)

「めずらしき物なり、それに手と目にとって涼気と安らぎに満ちており、夏にはことのほか有用である」。(傍点筆者)

と書かれてあることとそれとを関係づけようとしているからである。とはいえ、誰もこの連関には気付くであろう。しかし、我々が言いたいのは、この those pieces of pale blue and white earthenware, — サミュエル・ライトの言及が事実とすれば恐らくこれらの陶器はライトの触れている青と白の美しい装飾皿と同一物もしくは同種の陶器であると思われるが—— これらこそ、別言すれば釉薬を施した一連のロッセアのテラ・コッタの作品こそは、ペイターの思い描いている芸術作品に該当し、他のロッセアの作品はこれらと比べたら一段と格が落ちるとペイターが見ていたという点である。すなわち、彼にとっての芸術作品とは先ず何よりも感覚を喜ばすもの、夏には手で触れるとひんやりとした冷たさが、見た目にも涼し気な青と白の色彩と共に心地よく伝わってくるもの、これなのである。こうした考えは、『ルネッサンス』の中で最も遅れて書かれた「ジョルジョーネ派」においても、…painting must be before all things decorative, a thing for the eye, a space of colour on the wall, …<sup>(33)</sup> (絵画とは、何よりも先ず装飾的で、視覚に訴える作品であり、壁上の色彩空間であらねばならない)、と言及されているごとく、一貫して変わらぬペイターの信念である。

また、先に引用した文の後半部、And no work is less imitable: like Tuscan wine, it loses its savour when moved from its birthplace, from the crumbling walls where it was first placed. が意味していることは、ロッセアの作品はトスカナの気候風土にあってこそその価値を十分に発揮する、ということではなかろうか。つまり、極端に言えば、英国に持って行ったら幾分かはその価値が減ぜられるとも解釈できる訳で、ペイターの家には彼の作品があったとしても、それがためにペイターがここに挙げた根拠として判断することはやはり早計であるとしか言えまい。

かようなロッセアの手になるテラ・コッタの魅力の幾分かは、つまり表現の優美さや純粹さ及び仕上がりは、15世紀のトスカナの彫刻家達全てに共通しているという。というのも、ルカ・デラ・ロッセアは何よりも先ず大理石の彫刻

家であり、テラ・コッタの作品は彼の彫刻の原理——つまり浅浮彫の原理——を別の素材に移し変えたに過ぎないからであるという。

ペイターがこのように述べていることで、ロッセアのテラ・コッタが何故産み出された土地から動かされると風味を失なうのかその理由を別の角度から伺い知れるようだ。ヘーゲルは次のように述べている。

「単立像や群像は、そしてなお一層浮彫は、それが芸術品として置かれるべき場所を考慮にいれることなしには、製作されることができない。彫刻家はまず作品を完成してそのうえでその置きどころを求めるのではなく、構想に際してすでにそれを一定の外界とその空間的形式や場所的境位に関連させていなければならない。」<sup>(34)</sup>

あるいはまた、浮彫は「自立的彫刻の本来の目的を堅持することはもはや不可能となるほかないのであった」<sup>(35)</sup>、とも述べている。浮彫の原理をテラ・コッタの製作に応用したのであれば、その制約もテラ・コッタに課されることになる。それ故にロッセアのテラ・コッタも自立性を欠き、他の土地に持ち運ばれるとその芸術的価値も減ぜられるのであろう。

さて、我々は先ほど「ジョルジョーネ派」からの引用を挙げ、芸術作品とは何よりも先ず官能をなぶるものであるというペイターの信条に触れたが、ペイターはそこでさらに次のように述べている。

He is the inventor of *genre*, of those easily *movable* pictures which serve neither for uses of devotion, nor of all allegorical or historic teaching...<sup>(36)</sup> (movable のイタリックス筆者)

「彼（ジョルジョーネ）は、「風俗画」、つまり信心の役に立つものでもなければ、全ての譬喩的なあるいは歴史的な教訓の役に立つのでもないあの簡単に持ち運びの出来る絵の創始者である。」（傍点筆者）

私見によれば、ジョルジョーネの絵こそ、音楽のように内容と形式との融合一致した、さらに感覚を喜ばすだけに終始し、しかもどこにでも自由に持ち運べるという独立性、自立性がある点で、ペイターが芸術作品の理想として恐らく彼の脳裡に描いていたものと最もよく合致していると思われるが、この理想に照らしてみると、ロッピアの作品には否定面が露呈されているのは、It loses its savour when moved from its brithplace, …に述べられている通りで、ロッピアのテラ・コッタは移動が利かないのである。この否定性の内包こそ、トスカナの彫刻家達の作品が「狭い限界内で」という条件付きで完成の域に達しているとペイターが述べている主要な理由となっているのではあるまいか。

#### 4

さてペイターが挙げている三大彫刻様式——ギリシャ、ミケランジェロそして15世紀のトスカナの様式はどのように捕えられているのであろうか。彼は以下のように語っている。

Allgemeinheit（広範性、一般性、普遍性）ということばがヴィンケルマンをはじめとし他のドイツの批評家によって、ギリシャの、特にペイディアスとその弟子達の最も卓抜した彫刻の法則を表わすべく選ばれた。そしてこの法則に促がされて彼らは個人の中に典型を求め、構造的で永続的なもののみを抽出かつ表現し、個人から個人にのみ属するものや偶然の事柄を、またある特別な瞬間の感情や動作を、あるいは捕えようとする本性上一瞬しか持続しないが故に凍結しているように見えるものを、こうしたもの一切を取り除くよう絶えず努めたのである。こうして彼らの作品は、ある靈妙な抽出物もしくは精髓のようなものに、あるいはほとんど思想か観念のようなものと化し、これ故に彼らの作品には広範な人間性が伺われ特定の場所や人々という諸条件から遊離し、ためにそれらが製作された時代を遥かに越えて影響を及ぼし、あまねく認められるに至っているという。

That was the Greek way of *relieving* the hardness and unspirituality of pure form.<sup>(37)</sup> (イタリックス筆者)

「これが純粹な形態の固さと非靈性とを軽減するギリシヤ人の方法であった。」

(傍点筆者)

すなわち *Allgemeinheit* をめざしていたギリシヤの彫刻家たちは、偶然的で、付随的なもの、永續性のないものをことごとく作品から取り除き、その結果彼らの作品は抽出物や精髓となり、具体的な人物像ではなくて、哲学者という観念、体育家という観念、あるいは青年という観念が形象化されたものになるに至ったのである。また彼らギリシヤ人の実人生を伺う手掛りを「ヴィンケルマン」中のヘーゲルの美学からの引用文中に見うけられる。

For those who act, as well as those who create and think, have, in those beautiful days of Greece, this plastic character.<sup>(38)</sup>

「というのもギリシヤのあの美しい時代にあっては、創造しあるいは思索する人々はいふまでもなく、行動する人々もこの彫塑的性格を有しているからである。」

以上の点から、形式と内容との一致がギリシヤ彫刻にみられるばかりでなく、彼らの実人生とも彫刻が符号しているといえる。この点は我々がすでに見てきたようにヘーゲルの説とほぼ等しいものであり、ペイターは彼に負うていると言えよう。

ところで以上のギリシヤの抽象の方式は自分たち英国人のいう *expression* (表情) をある程度犠牲にしているとペイターは続ける。ギリシヤ人の方式は、彼らに許された効果の範囲に幾分狭く限定した制限を課した。従ってミケランジェロが中世の夢想によって靈化され、中世の内面性と内省の精神とによって貫ぬかれた天才をもって現われて、ギリシヤ人のように単なる外面的生活を送るのではなくて、切々と訴えかける経験、悲哀、慰安とに満ちた生を送ったと

き、内面的で目に見えぬものの大半を犠牲にするギリシャの方式は、彼を満足させなかった。彼はギリシャ彫刻を愛しそれを学んではいたが、彼にとっては内面的なものが表面に現われていない作品は、また個人の表情や性格や感情あるいはある特定の魂の特定の経歴、これらと係りを持たぬ作品は、まったく製作するに値しないものであった。

それ故にまったく個人的で彼独特な方法で、それは偶然の効果といえなくもないのだが、彼は自分の作品に個性的で強烈な表情を獲得しているのである。その一方であまりにも重苦しい写実、すなわち彫刻において感情をあらわにすることによって陥りがちなあの戯画にまで硬化せんとする傾向を彼は回避している。それはちょうどミロのヴィーナスが畑の中から掘り出され何世紀もの長い眠りから覚めると、表面が削られ線が和らげられ内なる精神が今しも現われ出んとしているように見えたように、ミケランジェロはヴィーナスの表わすこの効果を意識的に採用し、ある部分は完璧に仕上げまた別の部分は荒削りで残す未完成という方式を考案した。

Well! that incompleteness is Michelangelo's equivalent for colour in sculpture; it is his way of etherealising pure form, of *relieving* its stiff realism, and communicating to it breath, pulsation, the effect of life. It was a characteristic too which fell in with his peculiar temper and mode of living, his disappointments and hesitations. And it was in reality perfect finish. In this way he combines the utmost amount of passion and intensity with the sense of a yielding and flexible life: he got not vitality merely, but a wonderful force, of expression. <sup>(39)</sup>

(イタリックス筆者)

「さよう！この未完成こそはミケランジェロにとって彫刻における色彩に相当するものなのである。それは純粋な形態を稀薄化し、形態の生硬な写実を軽減し、そ

して形態に呼吸と脈搏という生命の効果を伝える彼の方法なのである。その未完成という方法はまた、彼固有の気質と生き様、あまたの彼の失望と躊躇とにも一致した特徴であった。そしてこれは完璧な仕上げであった。このようにして彼は最大量の情熱と強烈さを、しなやかで柔軟な生命感と結びつけている。つまり彼は単なる生命力のみならず、表情という驚くべき力を獲得しているのである。」

(傍点筆者)

以上のごとくミケランジェロは、一方では荒削りという手法で表情という個性・人間性・生命感を獲得し、他方では彫刻に主観性や個性を表現しようとするのと陥りがちな戯画に向う傾向を避けるために、ギリシヤ人のようにある部分を完璧に仕上げているのである。そして彼の彫刻は、繰り返される失望、幾度となくせまられる決断によるためらい、こういう彼の实態とも一致しているのである。この点でペイターは形式と内容との一致をギリシヤ彫刻固有のものと説くヘーゲルに対し異を唱えているといえよう。

ではトスカナの彫刻家たちの場合はどうであろうか、彼らは大半を浅浮彫(low relief)で製作し、墓碑彫像ですら表面に幾分窪みをつけ、この手段によってこれらの像に死の消耗・稀薄化の感覚を情緒的に暗示している。彼らはあらゆる重苦しいものや強調、そして光と影との強烈な対比を嫌った。そして強い光を当てなければほとんど目に見えず、最も細い鉛筆でさえほとんど辿ることが出来ないあの影の最後の極みの中まで輪郭線の手段を求めている。彼らの作品の全精髓は「表情」で、それは幼児<sup>おきなご</sup>の面<sup>おもて</sup>によぎるほほえみであったり、穏やかな日に少しく開かれた窓のカーテンを揺らす風のそよぎであった。

以上のように浅浮彫と彼らのめざす「表情」とは統一性がある。そして彼らの実生活も、

From their lives, as from their work, all tumult of sound and colour has passed away.<sup>(40)</sup>

「彼らの人生からは、彼らの作品からと同様に、すべての騒々しい音や色彩は消えてしまっている。」

とあるように、作品と一致している。

さて、ロブピアをはじめとするトスカナの彫刻家たちの浅浮彫の方式はギリシアとミケランジェロの間に入り来て、彼らは、

…,partaking both of the *Allgemeinheit* of the Greeks, their way of extracting certain select elements only of pure form and sacrificing all the rest, and the studied incompleteness of Michelangelo, *relieving* that sense of intensity, passion, energy, which might otherwise have stiffened into caricature.<sup>(41)</sup>

(イタリックス筆者)

「ギリシア人の *Allgemeinheit*, すなわち純粋な形態のみのある精選された要素を抽出し他の一切を犠牲にする方法と、別の方法だと戯画に硬化しかねない強烈さと情熱と精力とのあの感覚を生かすミケランジェロの故意の未完成、この両者を共有しているのである。」(傍点筆者)

この故は、一方では彼らはミケランジェロのように強烈で個性的な表情で作品を満たしているからである。例えば、ベルガノのサンタ・マリア・マジョーレ教会の冷ややかな (cool) 北面に位置する礼拝堂には、個性的で表情豊かな長いすばらしい首をした若々しいメディア・コルレオーニなどの墓碑像があるが、それらは休息と抑制された (subdued) 安息の喜び、一種神聖な優雅さと洗練さとを暗示していて尽きることがないという。それから他方ではこれらの清謐・休息の要素を、彼らトスカナの彫刻家たちはギリシア人のように技巧的で靈妙な伝統的方式によって、強烈で個性的な表情と結びつけ、固い形態を示す曲線をすべて抑えて (repressing), 全体を浅浮彫の中に投じているという。



これまで彫刻の三方式を主として形式と内容の一致の観点に立って眺めてきたのだが、ここまで来ると大変重要なもう一つの点に気付かされる。それはヘーゲルが哲学体系を樹立するにあたって用いた弁証法をペイターが援用しているということである。ところで我々にはもとよりヘーゲルの弁証法について論ずる力とてない。そして、岩崎武雄氏が述べている、「それでは弁証法とは何であるかということになると、弁証法がヘーゲル哲学においてきわめて重要であり、またおそらく最も有名な思想であるにもかかわらず、決して一致した解釈が存するわけではない。むしろヘーゲル哲学に対する人々の解釈が異なるにしたがって、弁証法についても種々異なった解釈が成立しているというのが実情であると思われる。」<sup>(42)</sup>、というヘーゲルの弁証法の現状を知らされた上は、我々素人が誤たずに辿る道など無いに等しいが、一般にヘーゲルの弁証法は絶対者その者の発現であると同時に絶対者を認識する方法でもあり、ある概念の中に矛盾を展開させてそれを自ら解消して行く方法であるといわれている。正・反・合とかA, 非A, 非非Aと表わされ、さらに付言するなら、Aは自らの中に非Aを含み、それを発展せしめて自己を否定する。非Aは、さらに自らを否定することによって非非Aを発展させて元のAに還る。第一、第二の段階のものは、第三の段階においてはともに否定されながらしかもともに生かされて総合統一されているという。そしてこの作用を一般に止揚（アウフヘーベン、Aufheben）といわれているのはよく知られている。動詞 aufheben というドイツ語は、岩崎氏によれば、もともと「否定する」という意味と「保存する」という意味とを持っているという。<sup>(43)</sup>

ところで、ペイターがロッセアをはじめとするトスカナの彫刻家たちの方式をどうやら正・反・合の合、すなわちギリシアの方式とミケランジェロのものとの総合として捕えていることには先ず誤りはなからう。ところでギリシア人の方式には表情の欠如という否定面があるが、けっしてそれ自体自らを否定することはない。とはいえこの否定態としてミケランジェロの反が展開されてくる訳だが、ミケランジェロの方式はミロのヴィーナスの運命にたとえられてい

る。1820年メロス島で発見されたこのヴィーナスは、『ルネッサンス』の註釈者 Hill 氏が *Oxford Companion to art* から引用しているものによると，“Deriving her head from the later 5th C. B.C., her nudity from the 4th C., and her spiral, omnifacial posture from the Hellenistic, she is a harmonious creation of the Classicism of C.100 B.C.” とあるように、ギリシア彫刻の総合とみて差し支えない。そしてこれがキリスト教世界に足を踏み入れ、その精神性、内面性と結びついた。こうしてヴィーナス像こそは古代ギリシアとキリスト教世界の総合であるとペイターに捕えられている訳だが、これと同様にミケランジェロも、ギリシア彫刻を愛しその方式を学び知っている一方で表情を作品に盛り込もうとし、この結果未完成という彼独特の個性に根ざした方式となって結実し両者が総合されているのである。

こう見てくると、ペイターの正・反・合において、特に反においてさえそれ自体で一種の総合が実現されており、従って反自体不安定態でなく自立している。弁証法の各段階が自らを否定しない点においてペイターの弁証法は、絶対的なもの（絶対者）を目ざして自らを否定し続けながら無限に発展していくヘーゲルの弁証法とは異なり、相対的であると言えよう。そしてヘーゲルにあっては唯一古典的芸術である彫刻にのみ形式と内容の一致が認められているのに対し、ペイターの場合にはいずれのものにもこの一致が実現されているのは、我々が「レオナルド・ダ・ヴィンチ」でみてきたように美は相対的であるということ、すなわち芸術作品は相対的であるという前提のもとにペイターが論を進めているからである。従って前段階をあるいは他者を自らの中に肯定的に取り込むという否定なき総合とも称すべき弁証法が展開されているのは注目すべき点であろう。これを果たして弁証法と呼びうるかは我々はよく知らないが、少なくともペイターは自らの弁証法をそのように理解しているようだ。

このように否定よりは肯定ないし総合に力点を置いたペイターの弁証法を暗示していることばが、「ルカ・デラ・ロッピア」中に用いられている。relieve がそれである。我々はこれをイタリックスで何度か示してきたが、ロッピアを

はじめとするトスカナの彫刻家たちの方式がギリシアとミケランジェロの総合であると知らされた瞬間、それまで「軽減する」、「抑制する」、「和らげる」という意味で用いられていたこの語が、「生かす」、「すくい上げる」という意味に変化しているのに気付くであろう。参考までに、我々が調べた限りでは入手出来た邦訳のその箇所は全て誤っており、そういうことからそれら三人の訳者はこの語のこの作品における重要さに気づいておらないばかりでなくこの作品の本質も理解しておらないように見える。

さて、この *relieve* こそはヘーゲルの *aufheben* に相当する語としてペイターが扱っていると我々は考えている。このドイツ語の対英訳語は、J. H. スターリング (J. H. Stirling) が *The Secret of Hegel* の中で用いた *sublate* となっているようで、OED にも1865年スターリングがその意味で用いたと記されている。そしてこの年ペイターはヘーゲル研究者としてフェローの職にあり、あまつさえスターリングの前述した著書は英国におけるヘーゲル運動の記念すべき業績となっているため、ペイターのことであろうから恐らくそれを読んだと思われる。従って「ロッセア論」を書いていた頃には *sublate* なる語のそのような用法を知っていたのではなかろうか。しかしこの語に含まれているヘーゲルに即した「否定する」という意味はペイターの弁証法の観念とは合致し難いところがあるため、彼の関心はあまり引かなかったかもしれない。

恐らく彼は、否定的意味が抑えられたしかも肯定的意味をも含むこの *relieve* を自身で思いついたのではあろうが——勿論これが浅浮彫 (*low relief*) と関連していることは確かであろうが、——何かこれを思いつくきっかけがあったのだろうか。これはまったく推測の域さえ達しない、仮説とも呼べないものだが、例のジョーウィットが1871年に刊行した *The Dialogues of Plato* の中で *save* という語をヘーゲルの弁証法との関連で用いているという事は念頭に入れておいてもよいのではなかろうか。<sup>(44)</sup>

そして付言するなら、この *relieve* が「生かす」、「すくい上げる」の意味で用いられて後、「軽減する」、「和らげる」、「抑制する」の意味では二度と出て

こず、代わって subdue や repress (これらの語は relieve が、「軽減する」の意味で使用されている間は一度も出て来ない) が、用いられている。このことはいかにこの語を意識的に彼が使っているかを如実に語っている。

さて、このペイター式弁証法を駆使し展開されているのがロッチアが彩色陶器を産み出すまでの過程である。ここは、ラ・ジョコンダの時空を超越した偉大な肯定の宣言文にも比肩すべき見事な構成になっている。

The life of Luca, a life of labour and frugality, with no adventure and no excitement except what belongs to the trial of new artistic processes, the struggle with new artistic difficulties, the solution of purely artistic problems, fills the first seventy years of the fifteenth century.<sup>(45)</sup>

「ルカの生涯は労働と質素の一生で、新しい芸術上の進展の試み、新しい芸術上の困難との戦い、純粋に芸術上の諸問題、これらに属する事柄以外何の冒険も興奮もないものだったが、15世紀の最初の70年を満たしている。」

中世的名も無き職人としての気質の中に近代的芸術家としての意識が共存しているロッチアが浅浮彫りで手がけた作品がフィレンツェ大聖堂と鐘楼とを飾り、この結果彼は当代の有名な親方の一人に名を連ねることになるのだが、この名声は当時の伝統的な方式による (by a system of conventionalism)<sup>(46)</sup> 作品の技巧と靈妙さ (cf. skillful and subtle)<sup>(47)</sup> が評価されたものにすぎず、これを機に彼の中に住まうもう一人の、近代的芸術家としての意識が目覚めるのであった。

…, he became desirous to realise the spirit and manner of that sculpture, in a humbler material, to unite its science, its exquisite and expressive system of low relief, to the homely art of pottery,

to introduce those high qualities into common things, to adorn and cultivate daily household life. <sup>(48)</sup>

「彼はこの彫刻の精神と手法とをもっと卑近な素材の中に実現させること、すなわち浅浮彫の知識やそれのこの上ない、表情豊かな方式を陶器という地味な芸術と結びつけること、浅浮彫の高尚な特性を普通の事物に導入すること、そして日常の家庭生活を飾り教化すること、以上のことを熱望するようになった。」

このような近代的意識は、表面的な虚飾と気まぐれの下に旧世界の控え目と厳かさと素朴さが同居していた当時のフィレンツェの特徴と共通するという。とはいえさしずめあの「近代的理念」のブルネレスキが中世趣味のギベルティと競って敗れたように、

People had not yet begun to think that what was good art for churches was not so good, or less fitted, for their own houses. <sup>(49)</sup>

「人々はまだ、教会にふさわしい芸術が自分達の家ではそれほどふさわしいものではないとか、さほど適してはいないだとか考え始めてはいなかった。」

こうしてロッビアが作ったものは白無地の陶器で、それは高価で労多くして製作された大理石のものの単なる粗雑な模倣で、数時間で仕上がるものであった。すなわちこの新しい作品は、彼の浅浮彫の知識と人々との要求に裏打ちされたルカの近代的芸術家としての自覚が生み出した一つの総合物である。ところが陶器としては彩色という表情に欠けているという否定面を内包している。この地味な小道を歩むうちに、白無地の陶器に彩色を施すという新たな成功へ至る、別の芸術的優美さへ至る道を発見する。

The fame of the oriental pottery, with its strange, bright colours——colours of art, colours not to be attained in the natural

stone—mingled with the tradition of the old Roman pottery of the neighbourhood. The little red, coral-like jars of Arezzo, dug up in that district from time to time, are much prized.<sup>(50)</sup>

「珍かな明るい彩色が施された東方の陶器の名声が——その色は自然石では得られない芸術的な色であったのだが——近隣の古代ローマの陶器の伝統と混りあった。赤味を帯びて、サンゴのようなアレツォの壺が時折その地方で掘り出され、大変珍重されていた。」

アレツォの壺とは、ローマ時代の特有なしかも最も広く流布した陶器で、その工房が現在のフィレンツェ近郊のアレツォ（古名アルレティウム）に集中していたことからアレツォ（アルレティウム）陶器と呼ばれていたものを指しているのであろう。アレツォ陶器は赤色の光沢のある土器で、大変興味深いことには、胴体部に鑄型を押して浮彫のような装飾が施されており、その題材は神話や日常生活のひとこまから取られ、花や植物の模様が加えられていたという。当時大変珍重され遠くインドまで輸出されたと言われている。しかし紀元50年には完全に製作されなくなり、こうしたことから、古代インドの遺跡の年代を決定する上でこの陶器が指標になっているという。<sup>(51)</sup> この陶器が巡り巡って東方の陶器として生まれ変わり、その名声がルカの時代に伝えられると、実はそれは、その頃付近で時折出土していたアレツォの陶器と起源を同じうしていたことがわかったのであろう。そしてこれが人々に大変珍重されたというのは、教会でふさわしいものと、家庭にとってふさわしいものとの分化が生じてきたということ、つまり「生活に即した、どうしてもみたされねばならない欲求となって」<sup>(52)</sup> 人々の生活の中に美術品が浸透しはじめてきたのである。

こうして生まれたのが、前述した *Cosa singolare, e multo utile per la state!* — a curious thing, and very useful for summer-time, full of coolness and repose for hand and eye.<sup>(53)</sup> (coolness のイタリックス筆者)

という淡い青と白の陶器 (pale blue and white earthenware) である。そしてルカの好きな果物を陶器の縁飾りや花輪に利用したというのも、花や植物の模様が施されていたアレツォ陶器との結びつきがあるのではなからうか。以上のように視覚と触覚という感覚を喜ばすことに終始出来るようになった、すなわちペイターの信念とも称すべき芸術品の観念に近い、陶器を製作するまでロッセアが辿った道程は、総合の一字に尽きよう。そしてここまで辿り着くと、我々は以上のような過程をそれとなく物語っている語に出合うのである。それが、やはり幾度かイタリックスで引用してきた cool 及び coolness である。cool が絶対者ないし宗教と結びついている間は——例えば into the cool streets は、未だ聖俗の区別がない社会、すなわち People had not yet begun to think that what was good art for churches was not so good, or less fitted for their own houses. という社会を暗示しているからなのだが、そしてもう一方の on the cool north side の場合は、単に北面だからこの形容詞が添えられているのではなく、浅浮雕の手法を用いて製作された表情豊かな若々しいメディア・コルレオーニの像が他ならぬ墓碑像であり、感覚を喜ばす以上の目的を持っていたと考えられることからそのように言えるのだが、——否定的な「冷やかな」の意味で表現されているのに対し、全てのものの弁証法的総合が完了したルカの陶器の記述中にみられる coolness には否定的な意味に代わって夏にはふさわしい肯定的な「涼気」の意味が「生かされている」(cf. relieved)。coolness は、人間性の自覚の開始、そして近代的芸術家の誕生とその作品の紀元、これらを象徴的に語っているのであろう。

## 5

ペイターが何時の頃からヘーゲルに関心を持つにいたったのかは我々のよく知るところではない。ベイスンの『ペイター伝』にヘーゲルの名は出て来ないが、形而上学に関する興味はオックスフォードに入る以前、カンタベリーのキングズ・スクール時代からあったという。<sup>(54)</sup> ペイターよりも9才年少で、彼を

称賛もし、親交もあったヘーゲル学者ボーザンケト (B. Bosanquet) は、ペイターがオックスフォードの学生時代にヘーゲルを読んでいたと述べている。<sup>(55)</sup> 又、夏の休暇を伯母や姉達のいるドイツで過越し、ヴインケルマン、レッシング、シラー、フィヒテ、ヘーゲル、シェリング、そしてゲーテの読書に耽ったのも、オックスフォードの学生時代である。<sup>(56)</sup> ペイターは卒業試験において二等級で合格し、ひどく落胆したということだが、その頃の友人のバイウォーター (I. Bywater) は、ペイターの二等級合格の訳はそのような読書に時間を奪われたことによると語っている。<sup>(57)</sup> が、それはともかくとして、ヘーゲルを読んでいたのはどうやらオックスフォードの学生時代であるようだ。

ところで、英国におけるヘーゲル運動と称せられるようなヘーゲル哲学の流行の先鞭をつけたのは、大変興味深いことには、オックスフォードの古典学の教授ジョーウット (B. Jowett) であるという。彼はヘーゲルの哲学、ことに古代思想の解釈者としてのヘーゲルに感服し、学生達にしきりにヘーゲルを読むように推めたという。<sup>(58)</sup> ジョーウットは休暇ごとにしばしば大陸へ渡り、かの地の学者達と親交を結びヘーゲルの思想に英学者として逸早く接する機会を得たようだ、彼はプラトンの『対話篇』の英訳者として日本でもよく知られているばかりでなく、その英訳は今日でも定評ある優れた業績として数えられている。又、プラトンの対話の方法をヘーゲルの弁証法によって解釈したとも、<sup>(59)</sup>あるいは又、『ソフィスト』という彼の著書の序論においてヘーゲル哲学の特徴を三つにまとめて挙げているともいわれている。<sup>(60)</sup> かようにみてもとジョーウット自身もヘーゲルの強い影響下で仕事をした学者と言っても過言ではないようだ。このジョーウットこそ、ペイターの古典学の教授としてペイター研究者の間ではよく知られた人物である。そして、オックスフォードに入って来たペイターの才能を高く買い、無償で彼に個人教授まで授けた<sup>(61)</sup>のもこの人物であり、したがって卒業試験で二等級しか取れなかったペイターに恐らく一番片すかしを喰わされたのも彼であったであろう。又、あまりにも主観的で個人的な書『ルネッサンス』を著わした学究がオックスフォードという



アカデミックな世界に存在していることを訝しく思い、以後その者との交友を差し控えたのみならず、その者の昇進をも阻んだと言われているのもジョーウィットであれば、晩年その者が『プラトンとプラトン哲学』（1893年）を刊公した折、ようやくこの者と和解したのもこのジョーウィットである。したがって内的動機はともかくとして、ペイターをヘーゲルに向わしめた外的動機はジョーウィットの推奨にあるとみて差し支えなからう。ペイターの直接接した人物のうちで、彼の内的・外的生活において青年期以後生涯にわたって、ジョーウィットほどはなほだ浅からぬ影響をペイターに及ぼした人は恐らく他にはいないのではないか。

さて、先に触れたように英国におけるヘーゲル運動の比較的初期の記念碑的な作品は、スコットランド人の J. H. スターリングの *The Secret of Hegel* で1865年のことである。スターリングは、オックスフォード出身ではないのでジョーウィットの薫陶は受けてはいないが、その後のヘーゲル運動を指導した英学者達の多くはジョーウィットの感化を受けており、例えば、オックスフォードの道德哲学の教授となった T・H・グリーン (T. H. Green, 1836-1882) や、同じく同大学の哲学教授となった F・H・ブラッドリー (F. H. Bradley, 1846-1924)、あるいは先述したボーザンケト (1848-1923)——彼は、オックスフォード、ケンブリッジに次ぐ伝統を誇り、また『ルネッサン』中にもその名が出ているアンドルー・ラング (Andrew Lang) の手になる母校愛に満ちた詩でも有名な、セント・アンドルーズ大学の哲学教授となった——などがいる。本稿との関連で付言するなら、ボーザンケトは1886年ヘーゲルの『美学』の大部な序論を英訳しているし、1892年には *History of Aesthetic* を著している。以上の三名はいずれもヘーゲル主義の学者として名を成した人物であるが、ペイターはグリーンに次ぐ年長に当たり、いわばオックスフォードにおける若きヘーゲリアン達の最も指導的な立場にあったばかりでなく、文芸批評活動においてヘーゲル哲学という最新の学問知識を駆使して、しかもそれに盲従することなく自己の思想を己の感ずるがままに展開させた最初の重要人物の

一人であったと言えよう。

### 結びにかえて

さてペイターの「レオナルド・ダ・ヴィンチ」(“Leonardo da Vinci”, 1869年)から我々が知り得たことの中には、『ルネッサンス』の「序文」(“Preface”)で彼がアーノルド(M. Arnold)から借りた有名な一節「対象それ自体を本来あるがままに見ること」(to see the object as in itself it really is)とは、物事を相対的に見ること、別言すれば事物を宗教や神といった絶対的なものと結びつけて見てはいけない、というペイターの信条が含まれていた。そして、美は絶対的なものと結びつき得ないこと、さらに美は相対的なものであると我々が結論づけたのは、レオナルドが事物を相対的に捕えることによってはじめて次々と知的好奇心と美の願望との結合に成功していったというペイターの主張に基づくものであった。<sup>(62)</sup>

以上略記した「レオナルド論」を扱った拙論の結論を、いわばペイターのヘーゲル研究との関連で捕え直してみると、さらに興味深い事柄を抜き出せるように思えるのである。つまり、ペイターの「レオナルド・ダ・ヴィンチ」と「ルカ・デラ・ロッチャ」とはヘーゲルを介すると両者の位置とこれに係わるペイターの胸中が一層明瞭に浮かび上がってくるのだ。

ペイターがヘーゲルとシェリングの学殖が評価されてオックスフォードのブレイズノウズ・カレッジのフェローになったのは、研究者によって諸説があるが、<sup>(63)</sup>彼が友人シャドウェル(Shadwell)とラヴェンナ、ピサそしてフィレンツェを巡るイタリア旅行を楽しんだ1865年もしくはそれ以前であろう。ところでこのイタリア旅行を機に芸術がペイターの内的生活に大きく占めるに至ったという。従ってペイターのこの時期の知的二大関心事は哲学と芸術であったようだ。彼は超経験的哲学へ向かおうとする強い衝動、つまり人生の絶対原理を見きわめようとする強い願望を抱きながら、他方美の明確にして限定された型に強い魅力を感じていたのである。そしてこの両者を結びつけることが出来、

しかも同一の法則が美と哲学的真理との双方の領域に働いていることが感じられるような、ある合理的な公式をペイターは熱心に求めていたという。<sup>(64)</sup>

以上のような問題意識のもとに“Coleridge Writings” (1866年)，“Winckelmann” (1867年)，そして『ルネッサンス』の“Conclusion”にその主要部が取り入れられた“Poems by William Morris” (1868年)を彼は相次いで匿名で *Westminster Review* 誌に投稿していったが、どうやら「ある合理的な公式」が彼に求められなかったばかりでなく、それどころか、絶対主義哲学から訣別し、今度は代わって相対主義哲学へ急速に転向して行く様は周知のとおりである。

我々はあの折かかる急変劇の原因はヴィンケルマンに対する彼の傾倒甚大なる故と述べた。それは確かにその通りであるのだが、今こうしてヘーゲルを介してペイターを論じてみると、それはいささか片手落ちの感が否めない。例えば、「ヴィンケルマン」中にヘーゲル美学からの引用の多いことは誰でも認めている。先述したように「レオナルド論」を発表した頃のペイターはすでにフェローの職にあり、ヘーゲルに関する彼の知識もフェローの職務を全うするに足る程備わっていた訳である。ベンスンは、人生の絶対原理を超経験的哲学を通じて見きわめようとしたと述べているが、その名こそ挙げてはいないが、この哲学は恐らくヘーゲルの哲学を主として指しているとみて差し支えないであろう。さらに美と哲学的真理との両者の領域に同一の法則が働いていることが感じられるような、ある合理的な公式をペイターが求めていたというベンスンの言及も、美学（芸術）をその哲学大系と密接に結びつけて論じたヘーゲルを経由してそれを求めたと想像するのは我々だけであろうか。しかし、この結果彼が下した結論は、理念が弁証法的自己発展をとげるという人生（世界）の絶対原理と、美との間に同一の法則が働いていることが感じられるようなある合理的な公式など存在し得ないというものであった。例を挙げれば、ヘーゲルの美学によれば、先述したように形式と内容の一致しているのは唯一古典的芸術のみであり、次の段階に当たる浪漫的芸術においてはこの一致は崩れ解消してし

まうが、弁証法的自己発展をとげる理念に関しては、古典的芸術における理念（という絶対精神）よりは浪漫的芸術における理念のほうが完全性に近づいているという。なぜなら浪漫的芸術のほうが、芸術よりは高尚な宗教やあるいは絶対精神の頂点に位する哲学（史）により接近しているからであるという。すなわち浪漫的芸術は美の理想からは崩れてはいるが、そこにおいては「芸術が自己自身をこえて前進する」、あるいは浪漫的芸術は「なお芸術でありながらある意味でさらに高い立場にたつところの芸術である」、というようなヘーゲルの言説を耳にすると、一種歯切れの悪さがペイターの心中に残ったのではなからうか。ヘーゲルを通して彼が実感したことは、理念が弁証法的自己発展をとげるという絶対原理によって美が損われてしまっている、ということであった。彼が「レオナルド・ダ・ヴィンチ」を書いたのはかかる観念が脳裡を占めていた頃であったのである。

ところでペイターがヘーゲルに対する不満の念を覚えたのは他にもあったようだ。それらを我々は「ルカ・デラ・ロッチャ」を通して伺い知ることが出来ると思うのである。そのひとつは、先述したことと関連しているが、古典的芸術のみ形式と内容の一致がみられ、浪漫的芸術はそれを実現出来ないという説。そのふたつは、古典的芸術の典型（美の理想）は彫刻、しかもギリシアのペイディアスとその派の彫刻においてのみ実現されていて、他の彫刻にはそれが見られないということ。つまりキリスト教時代のものは、ひとりミケランジェロのものを除いてヘーゲルに等閑視されていること。とは言えヘーゲルはキリスト教時代の彫刻の中で特に名を挙げ評価しているにもかかわらず、その哲学体系という大海の底に沈んだ溶解不可能な沈殿物またはおりとして、ミケランジェロを犠牲に供しているということ。その三つは、極めて古典主義的な芸術観に貫かれたヘーゲルの美学が語るものは、ヘーゲルの時代、つまりペイターの時代とみてよいが、この時代は、芸術の時代とヘーゲルの称する古典的芸術の時代を遥かに過ぎた時代であるが故に、芸術の衰退期であり、代わって学としての芸術（つまり美学）の時代であり、哲学史の時代であるということ。以上の

三点を念頭に入れ、しかも方法論として他ならぬヘーゲルの用いた弁証法を採用してヘーゲルに噛み付いたのが、ペイターの「ルカ・デラ・ロッピア」という小品なのである。

そしてそれまでのいくつかの雑誌に載ったルネッサンス関係の作品を一つにまとめ一冊の本の形で世に問うこととなったとき、この小品の稿本が1872年6月29日、第二版で増補され“*Two Early French Stories*”と改題された“*Aucassin and Nicolette*”と“*Joachim du Bellay*”との稿本と共に出版業者アレグザンダー・マクミランに送られたのも興味深い。周知のようにペイターはルネッサンスがフランスに始まりフランスに終わるという観念を抱いているが、それを裏づけるものとして胚胎期とデカダン期のフランス物が必要だったのである。そして「ルカ・デラ・ロッピア」については、「レオナルド・ダ・ヴィンチ」以後手つかずになっていたヘーゲルをめぐる懸案事項を、これを機に一挙に片付けようという心積りが働いていたのではなかろうか。積年の溜飲ようやくここに来て下げるの感があったであろう。

さてこれまでヘーゲルに対するペイターの不満を「浮彫り」にしてきたのであるが、それ以上に多くのことを彼がヘーゲルに負っていることを語らなければ甚だしい片手落ちとなろう。

例えば、「表情」(expression)に関してであるが、Inman がいうようにこの語はスタンダール経由のものであるかもしれぬが、<sup>(65)</sup>expressionは「表現」というよりは「表情」であり、この点から、少なくとも「ルカ・デラ・ロッピア」での語義に関してのみ、それは「表情の除外」(Ausscheidung des Mienenhaften)<sup>(66)</sup>という節を設け、又別の箇所では「表情」(Ausdruck)<sup>(67)</sup>という英語の expression の相当語を用いているヘーゲルの『美学』の影響がはるかに強いと言える。またヘーゲルはギリシャ彫刻には「人間性」が欠けていると述べているが、<sup>(68)</sup>これと、我々が先にペイターの coolness が人間性の自覚の開始を物語っていると述べた点とを結びつけるならば、ペイターの「表情」とは「人間性」と同義語であると推論出来るようだ。あるいはまた、ミケラン

ジェロの未完性が彫刻における色に相当するものだという言及や、The use of colour in sculpture is but an unskilful contrivance to effect, by borrowing from another art, what the noble sculpture effects by strictly appropriate means. To get not colour, but the equivalent of colour; to secure the expression and the play of life; to expand the too firmly fixed individuality of pure, unrelieved, uncoloured form: —this is the problem which the three great styles in sculpture have solved in three different ways.<sup>(69)</sup> という言及にもヘーゲルの影響が無視出来ない。<sup>(70)</sup> さらに、ミケランジェロがギリシャ彫刻とキリスト教精神との総合として捕らえているのも、ヘーゲルと無関係ではない。<sup>(71)</sup>

以上のごとくヘーゲルより学んだもの極めて多いのである。さて、ここでこれまでの我々の考察から一つ気になる点が残っている。それはペイターの弁証法がいわば物理的時間のベクトルを無視もしくは超脱している点である。ロッセピアがミケランジェロとギリシャとの総合とあるが、ミケランジェロはロッセピアより後代の、ペイターのいう15世紀末の巨匠の一人であるし、又ミケランジェロがギリシャとキリスト教精神との総合であるということに関しても、1820年に発見されたミロのヴィーナスにみられる偶然の効果を、あたかもヴィーナスを直接目で見たミケランジェロが意識的に模倣したかのような表現がなされている。これらは物理的時間の観念から判断するなら不可能ということになる。こうした時間を相対的に取り扱うペイターの態度は、ヘーゲルの弁証法的歴史観に対する不満の現れとみてよいのではなかろうか。岩崎武雄氏は「われわれはヘーゲルにおいて、絶対者というものが歴史においてしだいに自己を実現する、という目的論的歴史観が取られていたことに注意しなければならない。…ヘーゲルは歴史の展開を認識における概念の展開と同様に考えてしまったのではないかと思われる。」<sup>(72)</sup> (傍点筆者)、と述べている。歴史は、時あたかも普仏戦争（1870－1871年）で仏軍を破ったプロシアの軍隊が軍靴の音を整然と響かせて前進するように、絶対的なもの・絶対精神に向って突き進むものではな

い。絶対者を冠した歴史観は誤りである、歴史もまた芸術同様に相対的である、そして、芸術が相対的である限り、芸術はいつの時代にも存続出来るのだ、とペイターは言いたいのではなからうか。昨今プルースト (Proust) がペイターとの関連で論じられてきているようだが、以上のような彼の相対的時間観、時間の芸術上の処理もプルーストに影響を及ぼしているかもしれない。これまでプルーストとラスキンとのつながりが指摘されていたようであるが、目的論的芸術観を抱いているラスキンと比べたら、ペイターとのつながりのほうが遥かに密接ではなからうか。

以上思いつくまま「ルカ・デラ・ロッピア」を管見してきた。ペイターにとって芸術は人間性の直接的な表現であるとみなされているが、人間性を絶対者から「すくい出した」(cf. relieve) のがルカ・デラ・ロッピアをはじめとするクアトロチェント (1400年代) のトスカナの彫刻家たちであり、そして、ヘーゲルの絶対主義的な弁証法の中に閉じ込められ、哲学と宗教との下位に甘んじていた芸術を、相対的弁証法によって「すくい上げた」(cf. relieve) のがペイターである。こういう点でペイターは、あらゆる対立を同一化する美的直観の理論によって美の客観的原理を立て、芸術を最高の認識手段とみなしたシェリングの考え方に幾分近いのかもしれないが、芸術理論をかくまで体系づけ、しかもそれを哲学体系の中でかくまで密接に取り扱ったヘーゲルがいなかったなら、果してペイターはどこまで自説を展開しえたかどうか、又彼の「ルカ・デラ・ロッピア」自体書けたかどうかははなはだ疑問である。

#### 注)

テキストはWalter Pater: *The Renaissance*, The 1893 Text (Ed., with Textual and Explanatory Notes, by Donald L. Hill, California, 1980) を用いた。以下ペイターの引用のページ数はこれに順ずる。尚、以下 Ren. と略記する。

(1) Ren., p. 49

(2) Ibid., p. 54

(3) 拙論 “ウォルター・ペイター——「ジョルジョーネ派」の芸術論をめぐって”

(国士館大学『教養論集』第22号, 1986年) 参照されたし。

- (4) I. Fletcher: *Walter Pater* p. 31 (London, 1959)
- (5) 竹内敏雄訳ヘーゲル『美学』第一巻の上 p. viii (岩波書店, 昭和46年)
- (6) 同書, p. 151
- (7) 同書, p. 150
- (8) 同書, p. 151
- (9) 同書, p. 151
- (10) 同書, p. 4
- (11) 同書, p. 156
- (12) 同書, p. 156
- (13) 同書, p. 156
- (14) 同書, p. 158
- (15) 同書, p. 159
- (16) 同書, p. 159
- (17) 同書, 第二巻の下 p. 1294 (1975年)
- (18) 同書, p. 1294
- (19) 同書, 第一巻の上 p. 160
- (20) 同書, p. 160
- (21) 同書, 訳者註 p. 279
- (22) 同書, 第二巻の下 p. 1431参照されたし。
- (23) Ren., p. 49
- (24) 高階秀爾 『フィレンツェ』 p. 106 (中公新書, 昭和48年)
- (25) Ren., p. 49
- (26) Ibid., p. 49
- (27) Ibid., p. 56
- (28) Ibid., p. 56
- (29) 以上は『彫刻の歴史』 p. 106 (文庫クセジュ, 1987年) を参照した。
- (30) Ren., pp. 49–50
- (31) Samuel Wright: *A Biography of the Writings of Walter H. Pater*, p. 8 (London, 1975)



- (32) Ren. , p. 55
- (33) Ibid. , p. 110
- (34) ヘーゲル『美学』第三巻の上 pp. 1602–1603 (1981年)
- (35) 同書, p. 1695
- (36) Ren. , pp. 110–111
- (37) Ibid. , p. 52
- (38) Ibid. , p. 175
- (39) Ibid. , p. 53
- (40) Ibid. , p. 49
- (41) Ibid. , p. 54
- (42) 岩崎武雄『カントからヘーゲルへ』 pp. 189–190, (東京大学出版会, 1986年)
- (43) 同書, p. 198
- (44) Anthony Ward: *Walter Pater*, p. 47 (London, 1966) 尚, B. A. Inman はその著書 *Walter Pater's Reading* (London, 1981) の中でペイターがブレイズノウズ・カレッジの図書館からジョーウィットの著書 *The Dialogues of Plato* (全四巻) の第三巻を, 「ロッセア論」がマクラミンに送られた後の1872年9月22日から10月22日の期間借りていたと記述しているが, その他ジョーウィットの著書の言及はない。
- (45) Ren. , p. 54
- (46) Ibid. , p. 54
- (47) Ibid. , p. 54
- (48) Ibid. , pp. 54–55
- (49) Ibid. , p. 55
- (50) Ibid. , p. 55
- (51) 以上は *The Encyclopaedia Britannica*, vol. 18, p. 348 (1968), 平凡社『世界考古学事典』上巻 p. 42, p. 182 (1979年) 及び新潮社『新潮古代美術館』5, p. 36 (昭和55年) を参照した。
- (52) ヘーゲル『美学』第三巻の上 p. 1685 尚, この前後を引用すると, 「一般にギリシャ人はなにごとをなすにつけても, だれもが楽しみとし, 誇りとし, 名誉とするような, 公共の普遍的なものを目的としていた。この公共性によってギリシャ

人の芸術は単なる装飾の域を脱し、生活に即した、どうしてもみたされねばならない欲求となっているのであって、この点ではヴェネツィア人の黄金時代における絵画に比すべきものがある。」本稿とはそれるが、ペイターはこの辺りを読んで触発され「ジョルジョーネ派」を書こうと思ったのかもしれない。

- (53) Ren. , p. 55
- (54) Benson: *Walter Pater*, pp. 8—9 (London, 1907)
- (55) Gerald Monsman: *Walter Pater*, p. 49 (London, 1977)
- (56) Ibid. , p. 25
- (57) Ibid. , p. 25
- (58) 『ヘーゲル哲学』 p. 124 (文庫クセジュ, 1987)
- (59) A. Ward: *Walter Pater*, p. 47 (London, 1966)
- (60) 詳細は Ibid. , p. 55 を参照されたし。
- (61) Benson: *Walter Pater*, p. 9
- (62) 拙論 “ウォルター・ペイター——「レオナルド・ダ・ヴィンチ」について” (『湘南英語英文学研究』 Vol. 17, No. 6, 1986年) を参照されたし。
- (63) 詳細は同拙論の注を参照されたし。
- (64) Benson: *Walter Pater*, pp. 11—12
- (65) B. A. Inman: *Walter Pater's Reading*, pp. 272—273 (London, 1981)
- (66) ヘーゲル『美学』第三巻の上 pp. 1623—1624 尚, 原語は G. W. F. Hegel: *Vorlesungen die Ästhetik*, II, p. 371 (Frankfurt am Main, 1986) から引用した。
- (67) 同書, p. 1719 原語は (66) 中の原書 p. 459から引用した。
- (68) 同書, p. 1721を参照されたし。
- (69) Ren. , p. 51
- (70) ヘーゲル『美学』第三巻の上 p. 1605には以下の記述がある。

「彫刻が絵画的色彩をすてさることにしたのは…偶然の欠陥ではなく、芸術そのものの概念によって材料と表現法に措定された制限である一定の内容をめざし、したがって他の諸側面を捨象する芸術的実現の方式をとろうとするものだからである。」又、「また彫刻が絵画的色彩をすてさることにしたのは、単に恣意の決定であるとか、現実のただ一つの面を、すなわち物質的な形をうつすにとどめ、他

の要素を捨象するのは、表現能力の不足や技倆の拙劣さをしめすものであって…」  
又、ペイターの contrivance に相当する「彌縫策」という表現もここにある。

(71) 同書, p. 1720には次のような記述がある。

「しかし宗教的対象については、かような創造的独自性をもって、古代人の彫塑的原理を浪漫的芸術に特有の有心化の方法と結合することは、ミケランジェロのような巨匠の精神や想像力や力量や徹底的で放胆な製作態度や練達の手腕をまっ  
てはじめて可能である。」

(72) 岩崎武雄『カントからヘーゲルへ』 p. 204