

「タコム」以来の第二の新時代の仕事にとりかゝることとなる。

バヂリカ (Basilica)

卑近に云へば今迄はかくれて信仰を行ひ、地の底に禮拜所を催けて、陰氣で憂鬱で弱つた、地の上へ公然と出ていゝとなれば、差し當り誰しも欲しいのは公然の堂々たる禮拜所のわけである。寺院建立に氣が向くのは——先づ之れが人情だ。基督者の美術は地底から地上へと畫因を移すと、先づ第一に術語でバヂリカと稱する寺院の建築から堂々、仕事を初めた。

が、何故之等の寺院をバヂリカと云ひ馴らしたものは、所以は不明瞭である。一體は古ローマの商業會議所とか裁判所などの建物を稱して此の名で呼んだものだが、何しろ之等の寺には、正面に屋根のある前庭があつて、前庭から入ると中央に必らず泉水がある。「清淨化」の意味に相當するもので、それを洗禮の用に宛てる。

さう云ふ寺院をしきりと作つたが、寺が出来ればどうせその内部裝飾が第二問となる。此の際以前のカタコムの記憶は、バヂリカの作家にとつては無二の本意ない經驗とも刺戟ともなるのである。つくづくその陰氣さや日影さは彼等にとつて禁物となり、能ふ限り派手に、華麗に、豊富

にと願ふ。彫刻は大理石では寂しい。金銀こそ彼等の喜んで採取する材料となり、誰か布や板の脆く壊れやすい材料に繪畫を飾るか。我々は色硝子や陶器、寶石の類、それ等をくぐり、懸命に壁地へ嵌め込んで満開の花の様に美しく主の業を描かうと願ふ。

そこで行はれたものが口ざましいモザイクの仕事である。——今でもラベナナの諸寺院には豊かに此の時の記憶が残り、紀元の第六世期と云へば「そのモザイク」と追句の様に唱はれ、ラベナナはローマに次ぐ中世の美術市となつた。ギアルドットは云ふ「モザイクは此の時に當つて完全に繪畫の上に優勝した。」

三

當時のモザイク美術はローマのサン・パオロー寺院とかサン・ブデンヂア、ラベナナのサン・ギタレ、サント・アポリナレ・ヌオヴ、サント・アポリナレ・インクラツセ……等の寺々にある。何れも金地に壯麗の仕事がしてある。(ラベナナの聖マーク寺のモザイクは第十世紀から初めてテイシアンの頃迄仕事のつゞいたものである) 何れも異常のエネルギーを以つて一家の仕事が此所に成

就されたが——

此所に於けるモザイクの成就がつまり同時にビザンティン・スタイルの發生とも成就ともなるわけで、ビザンティン美術の精華には第五六……世紀のラベンナを思ひ、そのモザイクを見るべし、大體この紀元第五世期に初まつて第十一、第十二世期に及ぶ、この間に消長したビザンティン美術は、新時代藝術 (Christian Art) の第一次完成と認む可きものである。

めくゝつて云ふと、此のクリスチャン、アートは初めカタコムの憂鬱から、乃至その不思議な組合せ文字や魚の寓意などから起つたものだが、そこに短かいながら一つの過渡は示した。英國の批評家クライヴ・ベルがラベンナのガラブラチアにあるモザイク「善き牧者」を稱して「グレコ・ローマンのアポロ臭い」ところがある」と云つてゐるが、たしかにさう云ふところはある筈である。然しサン・アポリナレ・ヌオヴにある「聖女の列」とか、サン・ギタレの「女皇テオドラとその侍女」、或ひは、サント・アポリナレ・インクラツセの奥殿にあると云ふ使徒が美しい羊の列で云されてゐるモザイクには、既でに之等は「グレコ・ローマン」でも何者でもない、此のモザイクを作つた人では無い或る味ひ、或る作境を興へる仕事があつて——それはそれ等を作

つた基督者作家の基督者らしさを示すと云ふのが一番わかり易い、既でに特殊の一事業だ。

我々は之れを呼んで新時代美術の一完成と云ひ、そこに所謂ビザンティン・スタイルの新鮮なる發祥を認めるものである。——ビザンティンの仕事は既でに異教時代ならぬ基督教時代の作家が只單に寓意説明の作境から一轉、仕事を美術の美術らしさへ置きかへた道程の、第一の名で、中世期初頭のモザイクは少くも美術として一つの否定出來ぬ功績をたゞへてゐるものである。「ビザンティン・スタイル」の一家の識を示した。

來る可き美術に對して逸早く黎明を兆したわけだが、——例へて云ふと、雲の上に居ると云ふ龍がその片鱗をここで地上の見る者へ一閃示した様な工合で、「龍」には相違ない、只如何云ふ語かはまだ輕々しくはわからない。

——彼は基督教に屬し、その教會堂に屬してゐる。カタコムの仕事が緊密に宗教心の旗下にあつた様にビザンティンも亦緊密の度は中々原始基督者に譲るとは思へない。その仕事も先づ主の爲めの寺院であり、その裝飾であり、細畫であり、祈禱書であり、彌撒書である。さうし、偶々又美術である。——この「偶々……」云々の書き方は亂暴の様いきこへるかも知れないが、要

するに、かう亂暴に云つて然し如何かするとその方が寧ろ當る。さう思はれる程度の、その藝術觀を窺ふ立場から云へば、無から濺喇に生れ出でやうとする有の不思議な熱意が彼等の功績だ。

四

彼等は中世初頭の第五六世期でラベンナにビザンティン・スタイルの記念を残すと、「ビザンティンはモザイク裝飾を完成にまで齎した最初の作家である」(マイエル・グレーフェ)。然し由來完全な美術心とよりは、多い宗教心の畫因の許に働いて作家なり、その年代なりである。彼等の業は忽ち型となる、危ふいところがあつて、そのモザイク事業は「或る者は構圖のデザインをとる。或る者は頭部の素描を試み、第三の者は衣裳を、第四は裝飾を、第五は記銘を、一方、手のあいてゐる者はそれぞれ書き記された指圖がきに従つて、金地を備へたり、願料を用意したりする。」(ラドクリツフェ)。「書き記された指圖」とはそれを畫家なり彫塑家なりが書いたと云ふよりも、全く排他的に、初期教會の牧師とか修道院の僧侶に依つて定められ、監視され、干渉され、影響されて、事實それ等の者が又同時に作家でもあつたわけである。しきりと作を作り、

更に作り、更に々々作つて倦まず、ギアルドツトと云ふ人は云ふが「繪畫は藝術としての彼女の地位に於て甚だしい下落を來した。

「その下落し得る最底の地位にまでも陥ちて、いろくの魔よけ、護符の類など、さう云ふものにある只異様の形ちを象どるのみのところに漸く役目を有つに至つた。」

引いては寺院建築も、その内部裝飾も、祈禱書も、彌撒書も、つまり敵は本能寺で、只管「神」の御前にのみ役立てば足る。「美術」には然し如何でもいゝ様なところが到底無かつたとは云へないのである。第五六世紀當時の發祥時代は暫く問はず、それから七八世紀、九、十世紀……と進むにつれ、ビザンティンは型となつて死に、一途にその「型」から濫發して、大體中世の中期の時代には歐州には大小無用の「美術」が至るところ、その繁に堪へない妄用の時勢が少なからずあつた。

下、ゴチツク

—

「ビザンティンはモザイク裝飾を完成の境に齎した最初の作家である」(マイエル・グレーフエ)、此のモザイクの技術はギリシア以降既であつたものだが、即ちビザンティンの作家は強ち之れに就ての創始者と云ふわけではない。只第五六世紀の——殊に——ラエンナに見る仕事程モザイクを完全の發達に至らしめたものはビザンティン以前にも亦以後にもその比を見ないのである。——やがては後の復興期美術に對して礎石となるところの仕事を營々として行つた。一體ローマ末期から中世にかけては度々偶像破壊アイノクラストの運動が行はれた。例へばクリスチャンはローマの異端を破碎するとか又は砂漠から起つたムハメツドの如きは正教と異教に依らず偶像を破壊するとか、背佞にそれ〴〵宗教意想があるので此の運動は強い。中世期の藝術的紀念は再三この爲めに作つては壞され、作つては壞されした。

幸にしてラエンナのモザイクは此の難を免かれたのである。

と云ふが、難は被つたが然し難に克つたと云ふ可きか。何れは地下のカタコムから漸く地上に現はれた作家達である。満々として宗教心はあり、どうか今迄の陰惨な記憶よりは派手に、華麗に、豊満に主の榮光を讃へたいと思ふ。そこで金銀や寶石細工の充實した寺院裝飾を志したわけだが、熱誠に熱誠を加へて、ラエンナのモザイクは何れも堅固の上にも堅固を旨として手がたく作られてゐる。

亂暴なアイコノクラストもその手堅さに對して奈何んとも槌の振ひ様がなかつた程である。

——かくてビザンティン(と後に云ふところの一派)は紀元第五六世紀の仕事を雄辨に史上に遣して、然しながら、ラエンナの仕事がすむとそれは忽と型ちなつて精華を失ひ、後にマンネリズムのビザンティン流派は數百年の間暗黒大陸の至るところを瀕々と流行した。

二

元來彼等の仕事(藝術)に背景とも源泉ともなるところの基督教思想が旺盛を極めてゐる。

ある。即ちモテイフは強く、従つて仕事は堤の切れた洪水の様な工合で、見る／＼西歐大陸には各地に寺院が立ち、聖像が行き涉り、當時猶未開の歐羅巴は至るところビザンティン流派の選手となつた。

主動の地は云ふ迄もなく皇帝ディオクレチアヌス(一八四——二〇五)の後僉都以來のビザンティニウム(後にコンスタンチノープル)だが、その作物は母體はバヂリカに初まつて廣義にはロマネスクの名で傳はる各地の寺院建築にある。——コンスタンティノープルにはセント・ソフィアがある。北へ移つて、ロシアにはモスコウにクレムリンが起つ、皇帝テオドリツク治下のラエンナにサン・ギターレ、次いでフランク王國のカロロ大帝は東はドナウ河、西は大西洋と接し、南は中部イタリアの北方、北は北海に至る大版圖を統御したが、紀元八〇〇年、法王レオ三世は彼に西ローマ皇帝の戴冠を施し、アーヘンに主都を置いた。

歴史上最後の古代王、歐州を一手の許に統制した古代王、その最後の人と云はる可き帝王である「ローマやラエンナに見出すところの藝術を彼カロロ大帝は、^{アクエグクツ}で帝都アーヘン(Aachen. Aix-la-chapelle)に移した。我々は、この地に以降劇場や宮殿、水路、クリスチャン・バヂリカ又は

浴場等を見る、云々」(フランシス・ターナー)。就中アーヘンの本寺が紀念的に數へられるものである。

ドイツには Quedlinburg の城砦會堂やヒルデシャイムの本寺(聖ミカエル)がある。Mayence, Worms, Spies の各本寺。フランスには又曲がつたまゝで立つ有名な斜塔(鐘樓)のあるピサの本寺を擧ぐ可く、イタリアには聖マーク寺の如きがある。

三

先是紀元四七六年、西ローマがゲルマニの雇兵オドワケルの爲めに倒されたと聞くと、四九三年、東ゴート族は續々イタリアの地へ浸入して來て彼(オドワケル)を倒し、首府をラヴェンナにおいて東ゴート王國を建てたのである。一方フランク族はフランク王國を建てる。——彼等ゲルマニの移住民族も、かくして浸畧地に落付いたり都市を建てたりして上古以來の文明の地域を住家として見ると、自然文化の影響を受け、在來のローマ人も付き合ふところがある。中世期の暗黒大陸の中で、漸次、彼等は將來の文明の爲めにその下地を用意するところとなつたのである。

一方西ローマが移住民に倒された、その後、古帝國の幹線に當るところの東ローマには、ユステイニアヌス(五二七——五六五年)の如きが現はれて彼は内治外交に大ひに努め、事蹟を擧げた。然し既に老大國の、漸く衰退期に向つてゐるが、時にアラビアの謎の中から英雄ムハメッドが蜂起して、至るところを席捲し、エジプトを攻めし一隊はコンスタンチノープルを圍むに至つた。前に云つた偶像破壊は此の間の亂脈に乗じて諸方を荒したのだが、例へばムハメッドの軍隊はアレキサンドリアを陥入れると一擧に此の地に昔から傳承された圖書館を一顧の遣なく壞して灰にして了つた。その他——殆んどこの中世の第八九世期の西歐美術史の上には、一行も記せない、全く白紙の個所があるのである。——で、情勢は一方にはしきりと天目を蔽ふて威權を振ふ基督教會があるかと見れば、他方には地域人事の争ひにのみ戀々して虫の様に働いて居る王權の人がある。

歐洲は擧げて闇夜の中に蝨く様である。聖地エルサレムがトルコの異端に依つて荒されたと聞くと、至るところの武士が蟻の様に右往左往、旅行をする。十字軍は一〇九六年から一二七〇年迄、百七十四年間、前後七回に涉つて殆んど全歐の總動員を行つた。屢々盲動的に。

紀元一〇〇〇年に至ればいきなり天の一角から喇叭が響いて来て、聖書に所謂「最後の審判」が行はれると信じてゐた。學藝に心あるものと云つては少數の僧侶か高官の者かに限られて、諸民は署名の術すら知らない。王すらも學業を等閑視して顧みない。

全歐羅巴は一體どんなことになるかと危まれる程の時期が暫くつゞいたが――

四

後に宗教改革期のマルチン・ルーテルは先づ己が心の中に、基督の體――愛――を認識したのである。若い時に心に悩みがあつて果しがなく、罪の意識に苦しめられて斷へがたい。苦行をしたり斷食をしたりあらゆる精進を行つたが世の裁き主なる基督は彼を裁いてはくれる。然し許してはくれない。彼には長らく悔改の實感がわからず、悩みに悩んだ。

と、基督は罪を裁きに來たものではなく世界を愛しに來た者だと感じて、そこで心の鬱情に光りを射通すことが出來たが、――中世の續く闇の中では何れ基督の正體は種々雜多のものに蔽はれて地上から正しく望めないところがあつた。

彼は世を裁く、最後の審判の支配者と見なされてゐた。高い教會建築や、重々しい儀式や、輕々しくは仰けない法王や、百官の僧侶や、聖地一個の爲めに全歐洲の武士が悲喜以上に動いてゐる。人々は基督教的信仰心の前に脅へてゐた。

――その迷夢をやがて解く時が來た。

後にルーテルに依つて正しく解かれた様に猶臚け氣ではある。然しながら基督の正體「愛」が地上を何所からとなくうるほす、さう云ふ時期が來た。

之れを文藝復興の機運への先驅と見なす事は勿論妥當なところとなるが、紀元一〇〇〇年に會しても世は裁かれず、一一〇〇年、一二〇〇年に至るも審判の喇叭は鳴らない。初め一〇九六年には何分間かの法王の露臺の演説で立所に二十萬の狂信者を集め得た、つまり法王全盛の時勢であつたのである。云ひ代へれば信仰心全部の時勢であつたと云ふ事が出來るだらう。インノーセント三世（一一九八――一二二六）の如きは世界を眼の前において云つた。「政教兩權は共に聖ペテロより法王に授與せられたるものにして、皇帝の權力は畢竟法王より導かれたるものに他ならぬ。之れを天體に比較すれば法王は恰かも太陽にして諸帝王は之れに隸屬して而も之れを中心として

其の周圍を廻轉せる月の如し。」

然しさしもの法王もその後十字軍が二回となり三回となりするのにも、いつも失敗ばかり續いて思ふ様に行かない。所謂三重冠の重さも少し疑はれかけて來たが、それに加へて地上權力の側では追々と自由都市などが發達して來て金融が圓滑になつて來る。諸國の武人識者は十字軍の旅行で見知らぬ諸地方を廻つて知識を得る。云々……

宗教病があま皮をはぐ様に次第に薄らぐとも云ふか。

果せるかな。各地には意識以上に神への愛を讃へ、感謝するかの如く、後に所謂ゴチックの盛んな仕事紀元千年當時からほつ／＼諸市府に行はれて來た。——一朝行はれるとなるとこの新形式は内氣なロマネスク以上に勢ひを加倍して各地に榮へるところとなつた。

多くの人々が一致協力して然し寺院が出來るとそれを心から謙讓に處女マリアの前に捧げる——Lady chapel があつたのである。(例へばウエストミンスター本寺)。高貴の者が千人も一臺の車にかかつて、それに積んだ寺院の爲の石材や木などを運ぶに、些の喧騒もなく町を行つた(英國人ハンノンの手記。一一四五年)。或るノルマンディーの左官は手辨當で毎日工事場へ通つて、

やがて寺院が出來ると、此の寺に自分も力をつくせた事を高い尖塔を見上げて心から拜禮したのである。

「最初にその自由を要請したる市邑は、また一般にゴチック式紀念物を建築する事に於ても最初のものなりし事を觀察すべし」(小川氏)。市邑は市邑で又それぞれ寺院建築の競走を行つた。メツツの住民は一三三二年のこと、何と云つてもアミアンよりいゝ本寺を作らうと云ふので熱狂した。アミアンの穹窿がそれ迄は一番高い著名のものであつたが、メツツの本寺は更に十二ピエ高く天へ聳へたのである。

それだけ神へ近づいたかたちだ。たしかに。ゴチックの寺院は、コロニユの本寺の如き地上からの柱と云ふ柱が悉く延びて、槍の様に天を指す。正に天上を思慕する全歐の人々の心の現はれであると思はしていい。

十六世紀の後半にはシャンピッシュと云ふ建築家が現はれてサンピユールの穹窿をボーベのそれと對抗せしめやうとしたが、尖塔は出來た。然しあとで壞れて了つた。——多分餘りにあらはな競走心は神の嘉納しないところであつたらう。

恰かもゴチックの本寺は市島の中央へ大バイブルを立てひろけたかの様である。日の出に面して立てられなければならぬ。會堂の裏手は日没(西)に面するがその壁面は最後の審判に捧げられる。寒さと暗さを意味する北面は裝飾を舊約聖書の事項に、穩暖を意味する南は新約聖書の爲めに捧げられる。——一步會堂の中へはいれば、既に基督の生涯は眼に一丁字なくとも了解せずにはおかない仕組みに意を配つて出来てゐる。窓には硝子がはまつて一コマ／＼に大切にして繪がかいてある。聖史を語る。適宜の要所々々にぎつしりと彫像が立ち並んで、それは一體づゝ聖者や殉教者、主要な信徒等の肖像彫刻からなる。

中央祭壇は *Trinacru* と呼ばれ、出来るだけ充分に場所をとつて、眞中にキリストの像、左右に十二使徒、上部に四大豫言者、キリストの右にはペテロ、左にはヨハネが立つ。前面の四間にはダビデが立つ。何れも丸彫りである。で、あたりには基督の花、——薔薇、百合、葡萄——の裝飾模様が群がる(以上アミアンの本寺に就て)

誰か之れをよく基ひはカタコムの暗鬱の中から發祥して來た美術と思はう!

材料は出来るだけ精選して豊富に、形體は重々しく壯麗に作られる。いつもは概してうす暗い。

只何か儀式のある日、聖徒の祭りの折りなどは、その時初めて金飾の燭臺に所まはゆく灯がゆらひで、初めて全裝飾を明々と見ることが出来る。

外から見れば、本寺は大てい三つの門を開くのである、上部は尖つた迫持になつて、迫持の上は破風がある。多くの人物像が彫刻される。中央の門は就中雄大に作られて、上部には立派な圓窓が出来てゐる。圓窓の兩側には細長い尖頭形の窓がある。圓窓の上部は破風になり、左右の長窓の上部は何れも(大多數)槍の様に聳へる二本の尖塔となつて天へかけ上る。——それ迄に猶一、二階の長窓が開く。上部の諸所にはグロテスクな動物の形ちで水吐きが乗つて、雨がその口から流れ下ちる。

ゴチックの作家は仕事に我れを忘れ、全市邑、全歐洲を擧げて三昧に入つたのであつた。ゴチック以外のものが悉く氣に入らぬ爲め、エネルギーの餘力を驅つて目に付くその邊のロマネスクの紀念をどし／＼己が形式に改築して了つた。つまり二重に仕事をして猶悠々と腕を撫ぐる概があるが、ラッシェと云ふ人の云ふところに依ると、ロワールの北方で十三紀前半の大約五十年間に作業された寺院建築(その新築、改築)を思ふと、實際そこには如何に多くの彫刻家、製像師

畫家、玻璃裝飾家等があるたか、了解に苦しむと云ふことである。

云ふ迄もないがフランスではアミアン、ノートル・ダム。ドイツではコロニユの本寺。英國では Waltham Abbey、ピーターボロー、サリースバリー各本寺。ウエストミンスター。イタリアではミランやフロレンスの各本寺。シエナの本寺等——著名の作例である。

趨勢はかくて次第に文藝復興期、即ち第二のギリシア、新宗教時代の華期へと漸く加速度に向ふ。

附稿 天龍山石窟の美術

一

前稿に私は「初期基督者の作家に對しては、その宗教觀は問ふべし、藝術觀は未だ問ふべくもないところと思はれる」と記した。

同じく文の末尾には「……寺院建築も、その内部裝飾も、祈禱書も、彌撒書も、」つまり敵は本能寺で、「只管神の御前にのみ役立てば足る 美術には然し如何でもいゝ様なところが、」到底無かつたとは云へない様だ——と記した。

今それを讀み返して、フト心付く所があるので年表の本を見て見ると、支那の北齊の年代は例へば「北齊、天統」が西暦五六五年に當り、「東羅馬皇帝ユスティニアヌス崩じユスティニアヌス二世即位す」とある。日本は欽明天皇の御世、紀元一二二五年に相當して、「高麗人歸化す」と云ふ様のことからの記される年代である。

猶参考の爲めに、

北齊、武平、——西曆五七〇年、マハメツド生る。——皇紀一二三〇年、護佛者、大臣蘇我稻目薨す

北齊、隆化、——西曆五七六年、——皇紀一二三六年——敏達天皇の世 皇妹豐御食炊屋姫（後に推古帝）を立て、皇后とす。

我朝には此の邊で「十一月、百濟より法華經、律師、禪師、比丘尼、兜師、寺工、佛工、を献す。難波大別王寺におく」（一二三七年）とか「十月、新羅佛像を献す」（一二三九年）、之等の佛敎事蹟が陸續と行なはれてゐる。——やがて支那では北齊の後を享け、後周が亡んで、「隋、開皇」その元年は西曆五八一年に相當し、日本は一二四一年に相當する。「蝦夷反し邊境に寇す」とある。西曆五八二年より六〇二年に渉る期間は西歐に於てビザンティン帝モーリテユイスの治世である。西曆五八四年即隋開皇四年は皇紀一二四四年に當つて「馬子マコ佛殿を作り、司馬達等の女三人始めて尼となる」事があつた。

後に隋は開皇第九年、都を長安に定めて文帝が位に即き、即ち西紀五八九年、皇紀では一二四

九年に相當する。——云ふ迄もないが隋は文帝の次ぎに煬帝、後に恭帝、そこで李淵の兵を起すところとなつて、李淵は皇帝と自ら稱す。西紀六一八年のこと、これが「唐」の起りである。

それから四年して西紀六二二年となると、その「七月十六日、ムハメツド、メツカに出奔す」即ち中世史の一つの出來事に當る。ムハメツド紀元の起りとなるのである。——日本は時に一二八二年、推古天皇の御世に當つて「支那にて修業せし僧始めて歸朝す」。

以上、試みに走讀しないで、一寸摘記した事蹟につれて、支那、西歐、日本 同時代の様を、及び歴史に流れるこの邊に特殊の空氣を考へて見てくれ玉へ、中世を大きく見てくれ玉へ。

一寸此の稿には之等の空氣なりその間の事實なりに就き、偶々筆を換へて東洋の方を一眼見ておきたいところがある。唐突で奇異の感はしやうが、此の一節を挿入する理由である。

二

大正九年、十月十六日のこと、是より先き山西省の太原を發つたのは十月十四日のことであつた。十五日には早朝晋祠チンジを出發、十里を馬車にのる。それから二十五里（日本の約四里）を驢馬

に乗つて、一行は木下李太郎と大原府の齋藤悟桐さんと小生の三人である。よく晴れた日で憂々と石の山道を登り、驢馬が若し滑れば忽ち谷底へ逆落しの様な険しい道中である。道で石炭？鑛夫の群れる地獄の様な谷を覗いた。何しろ行く道悉く、餘りの奇觀に、私は上氣嫌になつて了つて、始終元氣だつたが、午後二時、聖壽寺に着いた。

寺は天龍山テンリョウサンの只中にある。背後には三峯の大岩石の山がそびへて、その東西の二峯に點々石窟のあとを指呼することが出来る。——それを俄然として道の切れ目から仰ぎ見た時の奇觀さよ。愉快さよ。書きたいことが澤山にあり、思ひ出に蜂起されて困るが……

さう云ふわけで、私は太原天龍山の石窟を見た。

博士の名譽の爲めにこの事は忘れずにこゝにも記しておきたいが、この石窟はその漠然とした記述が山西通史には出てゐる。然し誰もその實存を知らず、長年學界からもまして美術界からも忘れられてゐたものを、つい近年に及んで、東大の關野貞博士が實地踏査をされたのである。發見とかいていゝ。その實存を發見されたものである。

博士は漢たる山西通史を讀んで然し何か此の省には石窟遺跡があることゝ察し、殆んどそのコ

ロムプス的な探求心から、驢馬にのつて、——我々は如何も思ふに博士が此所を發見されて以來第二回目位ひの日本からの見物人らしいのである。我々の後に田中萬宗と云ふ方が行かれて然しその方は前年我々の行つたことを知らない見え、關野さんの後日本からは初めての行だと新聞に書いて居た。それで知つたが、すると我々が二度目であつたのかも知れぬ。道理で途中誰に聞いても道を知らず、只關野さんの講演記事をたよりに、屢々心細くなりつゝ、やつとたどり付いたが——先行の後に行つても然り。況や關野さんの時にはどんなに方角も山路や里程も何も彼も、わからなかつたことだらう。

聖壽寺から背後への山は高く、かなり胸突きのところがあつて、ボロ／＼の砂岩質だ。その或る個所は切角岩角に手をかけて上らうとするのに、手をかけるとその岩が崩れる。二度も三度も滑り落ちた。靴は殆んど一日で赤むけになつて了つた。——その後田中萬宗氏の云はれるところによると、夜山の裏手から豹の號聲を聞いたと云ふ。私は幸にしてそれとは知らず、丸一日のんきに石窟の上にてスケッチや拓本などを取り、翌年田中氏の記事で豹の件を知つておぞ毛を震つたわけだつたが、先づ、さう云ふ風のところだ。

關野さんは之れを發見して狂喜された想である。然しまさかに之れ程の發見は豫期されなかつたところから、寫眞の乾板を手頃にしか用意して居られなかつた想だ。寫したいものはあとからくゝとあるのに乾板は少ししか無く、殊に終ひには如何しやうかと思つた。やつと之れだけ撮つて來た、と、しみじみ回想されながら、先年大學で幻燈の講演を聞いたが、——此の篤學な老博士が發見された貴重なる學界の誇りである。

——その天龍山石窟に就て一寸云ひたいことがある。

三

但その石窟の分布だとか形狀とか、——それ等に就ては私は記さない。既に關野さんの立派な研究もある。我々はそれに就て聞けば充分に足る。

それともう一つ關野さんの研究に就て聞き、その事は此所にも博士の意見から拜借して一寸摘記して、この文の参考としたいところが一つある。——石窟の年代考に就てだが、石窟は此の山に東西十個所ばかりある。西の方に一端より數窟を開いて、又東の方に同じく、窟を相並んで開く、

山は三峯に分れると前に云つたが、三峯とは凹字形の工合の三峯で、つまり凹の左右の突出した二峯に東西數窟づゝ相並んで石窟が開鑿されてゐる。——此の凹山の頂點迄は高い、下の聖壽寺からは營々として登らなければ至れず、かなりきつ立つて高い。その頂點の間近かに岩壁を並べてずらりと東西十窟ばかりが開いてゐる。

その西の窟から數へて、先づ西端のものは北齊年代の作と云ふことに考證されるものである。前に比較年代で云つたあの北齊の開窟のものとされるが、この北齊の石窟遺跡は極めて稀れに、漸く此の山の發見を得て 所に一例を數へ得たに過ぎないと云ふ。——それから、北齊と思はれる窟を少し隣りへと見て來ると、或る比較的大形の窟に、その碑文に「隋開皇四年開鑿云々と記した文献が認められる。即ち北齊とは年代を異にして仕事の續いた證左である。

東方の峯に移つて——その一端にはかなり大きな洞窟に對して差しかけの木造寺院がとり付けてあるが、此の寺院は古いものではない。明以前には出でない。と、その隣りから又岩へ直かの石窟が口を開いて、その或るものに又年代を別に、唐と稱するものがある。

之等の諸窟の美術的效果なり、乃至美術を通じての觀察なりについてだ。以下自家の境地から

私に多少自由に云へやうと思ふのは。

四

何れこの事は此の邊には不取敢云つておかないと却つて文脈が不均等を來していけないが、私は此の北齊——唐の石窟を見るに先立ち、北魏の大同石窟を見てゐて、先づざつと天龍山のものよりはそれは一世紀程以前の美術的遺業である。(後出参照)

私はそれに感心した。

その個々デテールにも渉る美術全般に大ひに感心したが、又、その美術を石窟と云ふ一大異業を以つて發せしめた、そのところ、つまり仕事のモチーフそのものにも大ひに感心した。——北魏の大同石窟はあの大石山に連なる石窟それ自身のモチーフを以つて正に見る可く、一像と雖も、石窟を他所にしては(嚴密に云へば)見るを得可からざるものである。石窟と云ふ古代意匠に全くびつたりした不思議の仕事である。恐らくはエジプトのピラミッドなりスフィンクスを、それを運んで來て都市の美術館などでは先づその有形無形を見る可くもない。直ちに廣々とした砂

漠に於て見る可し。さう云ふ様な意味で、北魏の大同石窟も亦大同雲崗の砂岩裡に有つて初めて見る可し。デテールに切り離しては、よしや第十九窟の逞然なる大露佛(後出挿繪)と雖も、美術館の陳列棚へ入れては器の小さきに味感を損ふだらう。

武州塞全山を石窟に穿つと云ふ、この大々たる意匠に悉くびつたりとしてゐるからである。萬里の長城が正に萬里の山嶺を縫はずには、あの一劃を少し持つて來て見たとて何の味はひもない。つまり萬里の大幻想に初めてよく合適する。——それと同じだ。大きい。大きいがまゝに且美術と化して、不思議の効果を現出してゐる。

何故と云ふに、一體大同の仕事は北魏の文成帝が先帝の非業を悔ひて、非業とは國內一般に渉る過激な排佛の跡だ。排佛のおそれを悔ひて、そこで大ひに佛を起す可く、その宗教心から先づ驚く可き石窟事業を企圖したものである。——ところが、モチーフの素因はかくて宗教心にある。然し仕事は宗教心の羈下にのみは縛られず、それ／＼大同石窟の彫塑家は腕を延ばして至るところに、天使の飛行するを見る。大音樂團の合奏を見る。高さ五十尺の大象が山を背ふて岩屋の龕の中に悠然と座るを見る。又岩壁を悉く豆大の千佛に彫り埋めて美感を起せるを見る。釋迦傳を

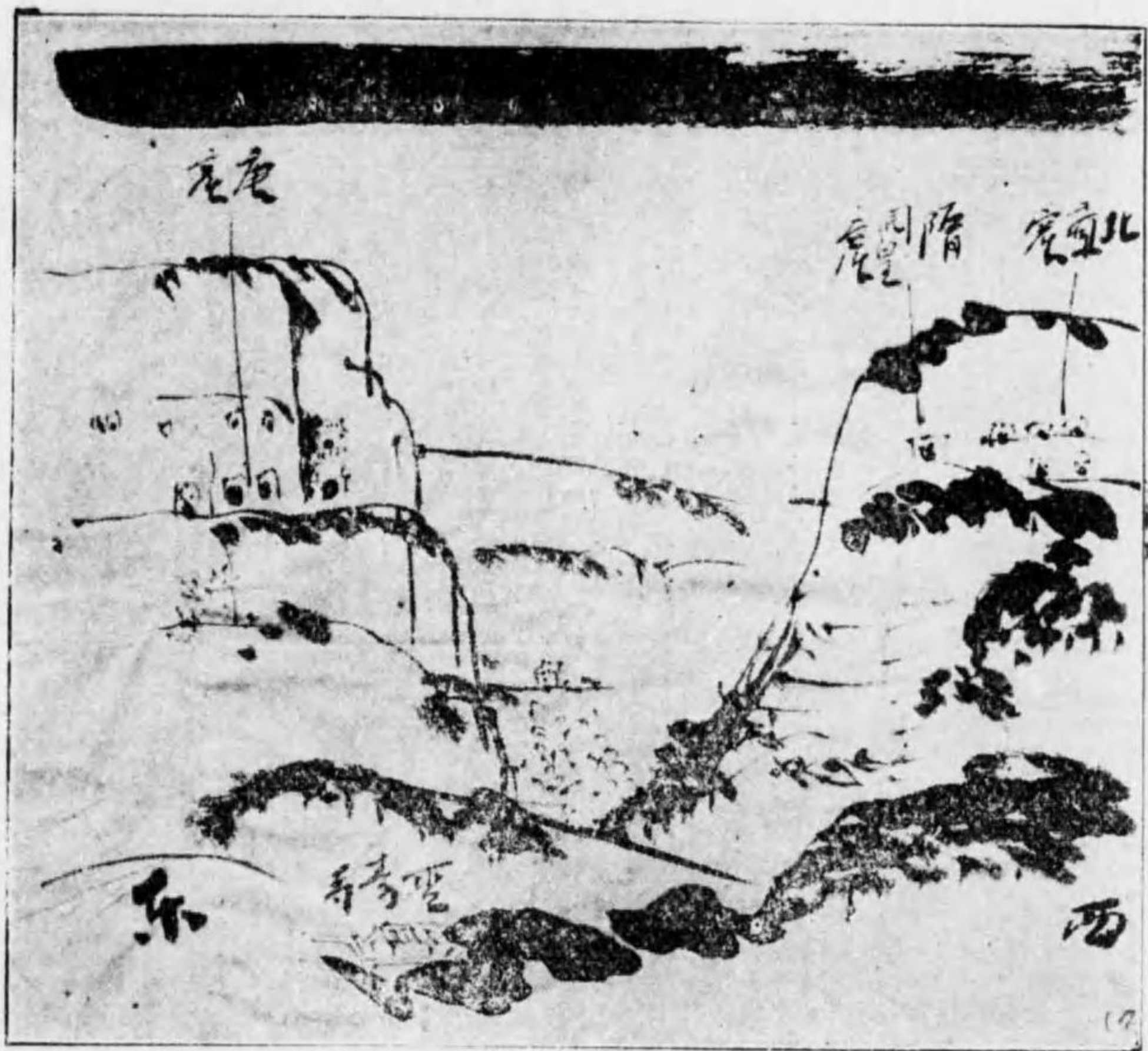
自在に鑿を以つて描寫せるを見る。各個人祈願の小佛龕を大小何個となく窟内の壁面にベタ彫りに彫つて、何れは後の河南龍門の作家に規範を與へたるを見る。云々、云々。基ひは宗教心より來る仕事のモチーフの中で、然しながら腕は少しも忸怩とせず、存分に美術心を驅つて、即ち石窟事業を直ちに美の中へ彫りぬき、仕生かしてゐる。

かくの如きは恐らく石窟オリヂンの印度と雖も、乃至燦煌と雖も、後世の龍門と雖も、第一、仕事のスケールに、比を見ないところと思ふわけだが、

之れに比べて云ふのはどつちみち北齊乃至隋の石窟作には氣の毒である。

然しながら批判は何れ公正に起るものである。——本題の天龍山石窟は、石窟には相違ない。然り、大いに石窟には相違ない。目算二三百尺もあらうかと思はれる峰の上に、その嶮岩のところに辛苦して窟を開いて、それ／＼窟内には本尊あり、側侍あり、壁面あり、天井あり、造像あり、裝飾あり、中々丹念によく出来てゐる。

然し如何にも貧弱である。規模の狭少は敢て問はないが只モチーフの乏しさを如何せんと云ふ憾みがある。貧弱である。——前時代此の方の石窟意想に乗とつて兎に角嶮しき山上に仕事を初



天龍山石窟

めた。彼等の宗教心なり信仰には之れで足りたのである。そこで、山上の窟内に佛を刻んだ但、約束に依つてと云ふ様な、作爲に寂しきところがある。恰かも窟を彫りぬいた人と、それから内部に佛を刻んだ人とでは、その人の腕なり心意氣なりに互ひに相合はぬ、相反する意図があるかの様にも思はれる。

例へば挿畫の唐窟の彫像は、此の彫像それ自身、つまりデテールは、中々よく出来てゐるのである。その天衣を纏ふた側侍の像などは優雅に美しく、本尊にはさすが唐彫刻の豊満な、ゆつたりとした、

コクのある肉付けなり素描がある。

只否定出来ぬ矛盾の感は、何もこの像を特に此の山中で見やうとは！ それには及ばない。即ち石窟と云ふ。どつちみちアルカイックな、それ故に一面豪莊でもあるその古代意想の中には、見るに及ばない。——寧ろ此の穴から持ち出して美術館の飾棚の光りで見ると可し。足下に蓮臺を立て、そして各像をとり離して一つ一つに見ると可し、険しい山へあへぎ登つて、さう云ふ苦勞をして見るには當らぬ。より心をやかに可憐な美しきものである。

恐ろしき山中にあるには適さぬ。

此の像を見るには、苦行精進の道士の心を以つてするには及ばない。と云つて濶然と心を打開される北魏石窟の大なる思ひもなく、心をやかに、美術を味ふ清風を以つて對すれば足りる。即ちその觀者に適ふ、既に嚴たる——屢々壯なる——宗教心下の作家が作つたものではなく、かりそめに習慣的の石窟、つまり宗教意想の中へ、實は美術心萬事の後の世の作者が仕事を仕入れたものである。

美術と石窟とにちぐさぐさの、早く云ふと、わざと、佳看を古昔の革袋か何かへ入れたかの感がある。佳看は後の世の美々たる食器を以つて味つても充分その美に足りやうものを、わざと土器か何かへ盛つて、そこで本意なく味を拙くしたかのそぐはぬ感がある。

五

問題はつまり美術と宗教との此の二者の離合にあるのである。大同に於て然り、天龍山に於て然り、——更に同代の日本の推古朝に於て然り、又、西歐中世期に於て然り。偶々天龍山の北齊乃至隋の石窟では宗教心と美術をちぐはぐにして、美術としては見る可く、然しながら仕事本來の石窟としては殆んど見る可からざる時代錯互の仕事をしてゐるところを、當時我朝の原始期に於ては漸く宗教美術の華期を將來しやうとしてゐた。つまり美術と宗教との——支那大同に於ける如く——よく合致して互ひに相競はうとする年代を來さうとしてゐたところ、遠い西半球の歐州では、前文に記した様に「初期基督者の作家に對しては、その宗教觀は問ふべし、藝術觀は未だ問ふ可くもない」と思はれる」さう云ふ中世未開明の寂しき仕事をしてゐた場合に當る。心なしではあるまい。世界は同時に此の時代を東西洋に涉つて同じく宗教事情の故にそれ

苦勞をしてゐるのである。私は思ふが、之れは世界それ自身の文明の年齢に依るところのものである。人に年齢がある。世界人文にも年齢があると見るを得可く、更に私は思ふが、世界の中期と云ふ齡は例へば人の二十五六歳などに當るか。彼には美しい少年期が去つて、漸く中年期が來り、罪を識り、同時に反省もあり、思考もあり、熟するところもあり、一方鬱情もあつて、その所から何となく暗く、眞摯の情は一途に、さうしてやがては後年への仕事なり自覺へと難道をたどつてゐる様に見える。

就中西洋のキリスト以後の年代は我々が罪を識つた、さう云ふ二十五六歳の陰氣な青年の鬱情の面影がして、その點に心を刺される。紀元第五、六世紀あたりのビザンティン藝術の邊は、殊に想ひに迷つて決しない様な、寂しい面影が見え、彼「世界」は眞摯に考へ且生きてゐるのである。只美しさの吐け場がその後うまく見付からず、一方には心内に罪の意識の立ち迷ふところがあつて——歐羅巴は先是基督を殺した歴史があるのである——中世は鬱してゐる。ビザンティンは美しいが然し何所となく寂しい、悲しき思ひ出である。

が、彼は今や所謂「暗黒大陸」だ。只暗黒の影には斷へず倦まずに叡智の抗道を掘る聲の音は地

下に、彼の心の影にあつて、果せるかな、第十一、十二、世紀の頃には、漸く日の昇る様に彼はゴチックの作家となる。又十三、四、五世紀にかけては日が晴れやかに朝から眞晝へと移る如く、大ルネッサンスの朗らかな作家となる。追々と道程があるが、——此所には一寸思ひ立つて同時代の東洋の場合などを参照した。

第五章 文藝復興

一 文藝復興

度々云ふところだがニコラ・ピサノ (Nicola Pisano, about 1206—1278) が或る日寺院にゐると寺院の唱歌壇のところに年久しく置きざりにしてある屍棺 (sarcophagus) がある。ローマ時代の彫作に成るものである。——それを見てみると、偶々注意して見れば見る程、この彫りものは面白い。美しく面白い。津々として書きないと書いて、誤りにはならないだらう。面白さの謎が津々として書きえない。

恐らくはピサノも之れを此の時初めて見たわけではなかつたらう。否、人々が此の寺で此の屍棺を見たのは、心無く見たのは既に何百年前から何人の人が何回見たかも知れぬ。しかし津々として面白くはついぞ見られずに、置きざりにしてあつたが、元々ローマの彫製と云ふ、加ふるに屍棺である。之れはたしかに手をこめて美しく作られてゐるに相違ないし、第一、そこには嚴然として古典の間違ひのない刻印が仕事の味ひに、捺されたに相違ない。

何故長年さう云ふ立派なものが、諸人の集ふ會堂の唱歌壇と云ふ卑近のところに置いてありな

がら、人々に値打ちを見出さなかつたか。少くもピサノに與へた程には今迄津々としてその美しさを人に興へずに来たか。

見る人にその古典の作を解くに足る、つまり、古典の心境がなかつたからである。——只今やニコラ・ピサノに、彼その人に古典の心境があつて、その昔ながらの心で偶々ローマの屍棺を見ると、恐らくそれは長年の——中世の——塵に埋もれてゐたゞらう、然しながら俄然として誠に美しかつた。津々として美しく、汲めども盡きないところがあつた。

之れから文藝復興と云ふ。その復興の意義なり事實なりに誠にふさはしい、之れは面白い挿話の一つと思ふのである。

二

却説。或る日のことチマブエ (Giovanni Cimabue, 1240—1302) がアペナインの「草深い坂道」と云ふから大てい想像のつく、さう云ふ風のところを歩いてゐたものだらう、と、道に小童があつて、彼は羊守である。しきりと草に憩ふ羊を見てはその姿を路傍の石に寫生、つまり素描を引

いてゐた。稍大きな石が道ばたにあつてその面上に羊を描いてゐたものか——が、穿鑿は測らぬ。之等は凡て傳説の霧の中にある、その霧故にいつまでも高貴な話である——暫し立止まつてチマブエは小童の羊の繪を見てゐたが、大ひに感心して、それからこの羊守を自分の弟子とした。

(*) これはロレンツォ・ギベルティの「記録」に依る説話である。又一説には少年の頃をフロレンスの羊毛商へ年期奉公にやられたと云ふ(十四紀末のゲンテ註解者の記述に依る)

云ふ迄もなくチオット (Giotto di Bondone, 1270—1337) 發祥のことからである。後にダンテがその「Purgatori」に書い、

“Credette Cimabue ne'la Pittura; Tener lo camp, ed ora ha Giotto il grido—
Sicche la fama di co'ui oscura.”

これはダンテの原文だ。意味はかう云ふのだと云ふ「チマブエは繪畫の分野を統治しやうと考へた。が然し、今や聲々はチオットと云ふ。彼(チマブエ)の名はかき消された」。チマブエはつまりアペナインの坂道でやがて己れをかき消すものを拾つて來た。

之れより以前のことだ。——一體當時は既にフロレンスは畫業に盛んな土地となつて、街

の中心の或る通りには畫かきがかたまつて住んでゐた。Via dei Pittori (畫家街)とも云はれたと云ふ程である。——就中チマブエと呼ばれたチェンニ (Cenni) は群を抜いて、堂々、大家の概があつた。

彼は寺院サンタ・マリア・ノエラの爲めに「聖母」の繪を一枚描いたが、今迄に見たことのない、一番大きい作品であつたのである、と、町では寄り／＼この繪の噂をしてゐたが、偶々アンジュウの王カロロがフロレンスを通られたことがある。チマブエはサン・ピエトロの門のそばにゐてこの繪を製作中であつたが、街の重立つた役人はカロロ王通御に就き、チマブエの新作をお目にかけてやうと云ふことにした。

それ迄にはまだ一度も公開した事はなかつた。就てはアンジュウの王に見せるのを機會に、一般にも公開しやうと云ふ事にしたが、街の人々は傳へ聞いてサン・ピエトロに群集した。そこでチマブエの仕事場を開けたが人々は入れ代り、立ち代はり、見ては驚き、賞め讃へ、黒山の人となつた。そこでいざ聖母が仕事場から晴れの寺院へ運ばれると云ふ日には、熱狂して、道筋ずつと人垣が出来た。行列がつゞき、喇叭が鳴る。祭禮の樂器をはやして、畫家は生涯の面目を施した

と云ふ。——(Visanti)

人々はチマブエの繪を見て確かに驚いたに相違ない。之が建築や彫刻ならば未だしも、それは前述の如くビザンティン・スタイルのものに優作は教多くあるのである、——繪畫に關しては、「繪畫は藝術としての彼女の地位に於てひどい下落を來した」(ギアルドット)、ビザンティンの初頭にさう云ふ工合であつたのである、魔よけとか護付の類、最も善くて彌撒書の挿繪か。中世時代には、ついで繪が一つの寺院の祭壇の正座に賑はしく飾られたと云ふ例しなど、餘り聞かない。否、それは祭禮の正座に聖像を示現して掲げるにしては、「繪」が元來それ程第一義のものは思はれてゐなかつた。

一つには人をしてさう思はしめるに足る畫才の者がなかつた爲めではある。

そこへ突如としてチマブエを得た。ビザンティンの美術は繪かきにその代表者を得た。強力の人を。そこで彼が「今迄に見たことのない、一番大きな作品」を描いたのである。祭壇の正座に掲げるに足るところの畫面を描いた。

人々の驚きは故無きところではなかつた。

つまりチマブエは、まだ軽々しく——その至高の意味に於て——畫家とは云へない人であつたかもしれぬ。然し大才の者ではあつた。云ふ迄もなく世評の中に大家として立つには足り、その人の才業の程度は、又、後のデオットに手ほどの師となるにも充分足りたところであつたであらう。「チマブエは繪畫の分野を統治しやうと考へた。が然し、今や聲々はデオットと云ふ。彼の名はかき消された。」何故ならチマブエに師事したところの若いデオットが、初めてこの人にして、嚴密の意味に於て言ふ繪畫、美術。その本當のところを、感悟した人だ。畫才あるのみならず一歩進んで繪の中に魂を打込み、そこから改めて、繪を獨立の業として發揚せしめた人。

友人のダンテやペトラルカ、ボツカチオ等はデオットを讃嘆した。元より如何によく、第一仕事の根本に於て、此の人達には此の畫人の仕事は親しく了解されたことだらう。

舊時代最終の大家に全く新時代の少年が結縁したのである。

三

何れ文藝復興を記すには溯つて聖フランチェスコ (St. Francesco, 1182—1226) あたりから云ひ

出さなければいけないわけである。又屢々後に降つてレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452—1519) などは隨時引合に出さないと語りにくい様である。——と云ふのは、私は先づ「文藝復興」の機運の様なものは追々と不思議な第十世紀、十一世紀、十二世紀……あたりで徐々に醸されてゐると思ふが、云ふ迄もなく時運を醸に支柱となる人が居る。聖フランチェスコの實感など云ふものは、恐らくは最も初期の、そして完全なる、文藝復興の精華を見てゐたと思ふ。

聖フランチェスコにとつては實感の材料は「善」だ。善の考察なり體驗なりから悟入して、手近かに云へば、一番よく先行の聖キリストを見てゐる。——當時(第十三世紀)一般には世の中は高く繁雜な教會建築に蔽はれて了つて、乃至制度に蔽はれ、僧に蔽はれ、迷信に蔽はれして、天日のよく仰けない時代である。その窮屈な時代に、聖フランチェスコは悠々と原野に遊びながら有名な「小鳥に説教」をきかせて、天日をその和らぎのまゝに、又はその峻烈のまゝに、欣喜のまゝに——了解した。キリストの考へたことを彼もぢかに心に持ち、之れを善を材料に仕事をして、と假りに云ふが、その性質を圓らかに觀じた。

就中聖フランチェスコが昔人よりも云ひ得る近代的性格に豊かのわけは、此の聖者は心行く迄

自然を愛して、自然の不思議に對して無垢純情となつてゐると思ふ。その點である。——自然。この相言葉は、又文藝復興の何のマスターにも等しく新鮮の魅惑となつて、心に臨んでゐるところである。よしや學者にせよ、航海者にせよ、宗教家、文藝家、畫家。善を素材にとつて仕事する者にも、亦道理に従つて生活する者にも、美を求めるものにも。

此の年代の歐羅巴は畫家文人に盛業ありしのみならず、航海者は地球上の諸航路を發見し、コペルニクスは地動説を説へ、火藥の發明あり、活版印刷術の發見あり、凡て自然の謎に對して昔日よりも迫進し、よりはいどころに立入つてゐる。畫業にも同じで、顯着なることには、畫家が初めて此の「自然」と云ふ言葉なり事象を此所に自ら發言してゐることである。

——その文藝復興期的^{モダニ}の思想はレオナルドに至つて完結、恰かもレオナルドが仕上げの一筆をとり、署名もしたかに見なされるが、彼は、その繪畫論に見ると殆んど今日我々が「美」と云ふ様に「自然」と云つてゐる様である。且遂に自然を研究して、それを彼獨得の素直な、悠久に流れる水の様な總明さから、——波めども盡きぬシステムに築き上げた。

レオナルド手記「この恵み深き自然は世界至るところに於て人はそれに何かしら做ふところのある様にと創つてくれてゐる。」

同「畫家は自然と競ひ、彼女に對抗するものである。」更に繪畫に就ては「自然界にある視覺的存在物の唯一の模倣者」と呼び「畫は實に一の學問であつて、眞の自然の娘である。自然から發したものである。が、より間違ひなく云つて見ると、それは自然の孫と呼ぶ可きだ。」「眼に見ゆるものは凡てその存在を自然から得來り、此の眼に見ゆるものから又繪畫は生れる。で、我々はそれを正しく呼ぶには、自然の孫と云ふことを以つてし、即ち「神」の縁邊に連なるものである。」——等、枚舉に遑なし。

自然の神祕に對して心を近くつないだ人、その復興期的性格の、善に於ける聖フランチェスコは抑々發祥の人とも云へやうか。ガリレオとかコペルニクスとか眞に於て畏る可き人々がある。又美に於ては、その名を思ふと群がる、それ／＼ルネッサンス・マスターズがあるわけである。

就ては、私はこの文藝復興期的審美を、イタリアに於ては、レオナルドに完成されたと云ふ意見なのだが、然らば美の分野に於けるこの文明の發祥の者は誰？

デオットである。

四

以上で言外にデオットのこと、その舊時代と違ふ所以は、重ねて云ふ迄もなく説述したと思ふ。——その師に見出された機縁が山間で羊を石面に寫して、とは、傳説記者も非凡の想かな。乃至は餘りデオットにびつたりとした話なので、永々後に迄も傳はつたものだらうが、後にラファエルは一日ヴテイカンで老レオナルドの繪を摸寫してゐて、その繪をレオナルドが見て少年の後世を畏れたと云ふ、之れも「説話」が傳はつてゐる。

もし小童デオットが豫めチマブエの畫房にその「今迄に見たことのない一番大きい」師の繪を摸寫する者であつたら？——復興期はもう少しおくれ来て來たかもしれぬ。

イタリアの諸市府は十字軍以來盛んに東洋と通商貿易をして、金満となつてゐた。従つて市府の秩序を保つ必要上、ローマ法の研究を心がけたが、引いては昔日の古文書を研究する之れがきつかけとなつた。

東ローマが亡ぶとその地の學者文人は續々イタリアへ逃れて來たのである。それで古典の地の文明は之等の人々に就て百聞一見に如かず、學ぶことが出來たが、チマブエも少年の頃サンタ・マリア・ノヱラ寺院へつまり寺小屋入りをさせられてゐたのに、讀み書きの方は第二として、時に市の當局者は此の寺院へギリシア亡命の畫家を招致して裝飾を司どらせてゐた。チマブエ少年は熱心にそれを見たのであつた。(ワサリ)

又一方に、土地の金満家の中には就中メデイチ家だとか、ウルビノ公と云ふ、金品に糸目をかけず美術を獎勵する一世のパトロンがあつた。——美術興らざる可かず。

之れからその復興の美術のそれ／＼面目に就て、その美術觀なり又は創意なり作境なりを追々考へて見るだらう。

一、象徴及形似

—

繪は美しさに化してものを表示するやり方である。只ものをそのままに寫してもいけず只線を引いてもいけない。美しい線なり色で畫面に一つの形ちを起して初めて美術だ。「美」の「術」とは誠に妥當な面白い譯語と思ふ。美を表示する術が何れ繪の本旨である。——でその美を寫す術と云ふところに確然としてそれ／＼の藝術觀も存在する。

古代人はエヂプトの業を土臺としてギリシアに至つて汎なくこの術を納得した。寧ろ術を納得したと云はうよりは美それ自身を識別することに成功した。従つて表現の術にも一家を成したわけだ、ギリシアの彫像はものゝ單なる再現や表寫だけではないのである。但美に化したる一個のもの、美術に適つた造形技の一つのものだ。

やがてローマを経過し、中世に至ると少しそのところが漠然として來たが、即ち人は表寫の

術に於ては何れ中世年代の方が古代よりは複雑に多識かもしれない。しかし肝腎の美に於て中世の人は古代程直接には造形の仕事と目標を解さないところがあつた。——繪に就て殊に云ふわけだが（建築に於ては連綿として中世にも大なる遺業があると云ふのである）文藝復興とは、先づ目立つて繪畫、に於て逸早くそこるところ 眞卒に了解されたことだ。

チマブエ、デユツチオで(Duccio 1285 當時の人)等ビザンティン・スケールの殿軍の人々の仕事は、彼等が行つたところの手法はそれを以つて往古中世初期にはラエンナあたりの作家が中々美事な美術品をこしらへた、そのやり方だ。つまり美術のやり方は充分心を籠めてビザンティンの作家も繼承してゐるのである。只屢々仕事の本旨美を現はすこと——それに就て深く知らないので、云ひ代へると、やり方に就ては中々知つてゐるがやる直接の目標に就ては如何かすると不識の場合がある、例へばシモネ・マルティニ(Simone Martini 1283—1344)の繪などは中々いゝものがあると思ふ。只必然に筆端に激瀾の美があつてその繪が出来たと云はうよりは、忠實なる昔ながらのやり方(手段)にほだされて、——そこは正直なものだ、——美が昔ながらに彼の畫面に宿つたものではないかと思はれる。

消極的である。

チオットの様には決して積極的に見えない。

こゝで云ふ積極的とは云ふ迄もなく筆端に確として美を含んで下された筆、それを云ふ。

二

チオットは何故濟筆を挺んで、瞭然たる復興期當初の作家か。つまり此の人にして初めて美を現はす爲めにその畫業の筆が執られてゐるからである。

明らかにさう云へるからである。——チオット以前に於ては、畫家は稍もすると偶然的に美を出す事をした。チオットに至つて初めて美しさは畫業へ必然的に表寫されるに至つた。

文藝復興とは美を再び識ると云ふと同じである。美を再び識つて人が繪をかく様になる——

思へば當り前の事の様である。

但それが當り前でない。中々得がたい。

何れは美術史の面白さも此の邊にあるであらう——と思ふが、

——就ては筆者は「彼等がどう美術に化してものを表現したか」と云ふこと、そこを點檢しつゝ追々に此の稿を運ばうと思ふ。

チオットの美術

此の大才の人に就ても最肝要の——彼の藝術觀への——着目點は「彼がどう美術に化してものを表現したかと云ふこと」を見るのが、引いて彼の凡てを見る、その捷徑に當ると思ふ。チオットの美術のやり方は今日から云へば、此の字で妥當に云へるが極く象徴的なものである。且裝飾手法が今云ふ象徴に渾然と融合されてる爲、極めて現はさうとする畫象の効果が的確である。何故裝飾が象徴技の中に天衣無縫的にうまく融合されてるか云ふと、後年のモリス・ドニエはそこが外識から來てるのでどうも淺い様である。シャヴァンヌは餘りに失敗に對して賢明で筆を控へてゐると思へる様なところがあるから——之れは又この云ひ方の裏から云ふと、餘り描いて間違ひない限りだけを描いてもう一息筆を突込むと何か謎なりねばりが出來やうと思ふ、そこは未然に賢く筆を入れてゐないから、——少くも予には何となく興行が乏しく見える。

何れも畫業に就て細かくよく知つてゐる人々である。

ところがチオットとなると、何故あゝ迄天衣無縫にうまく象徴技と裝飾とがその畫業に於て相抱いたか。彼は悉く之れを恐らくは彼の愛した自然から直かに得來つたからである。字義通りいきなり自然から得來つた、と云ふのは、彼に美を觸發せしめたものがある、それを(素材を)直ちに投げ入れて畫面で美にするやり方(即ち彼の象徴及裝飾)、この間一髪も入れず、畫因から手へ直ぐ行つてゐるからで、——一番早く云へば、筆端悉く技(テクニク)は發見ならざるはないからだ。美(モチーフ)は潑刺たらざるはないからである。

彼の描いたユダの顔などを見ると、その畫象は結局今の言葉で云ふ「象徴的」だ。但作者チオットに於ては象徴も如實もなく、第一には如何に強く美が彼の筆を健康ならしめたかは、一線一彩の筆が悉く畫象でパッションを持つてゐるので伺へる。ねばるだけはねばり、謎は悉く解き明し、(その爲めに此の人の繪にはずい分大賢愚に似たり)のしくじりもある様に思はれる)そして結句眞卒に象徴的に、且裝飾的に、そこでこん／＼と美しさをいつも呼び醒ましてゐる。

バドゥアへ行つたつもりにならうではないか。バドゥアにはチオットの舊新約聖書から材を得

て描いたフレスコが、代表的に残つてゐる。デオットは材につれて僧正の座席を描いて見たり又は僧正その人の顔を活寫したりしてゐる。その細部を見ると中々丹念の、云ひ得る如實的手法に畫象を注意した描き方がしてある。屢々此の人は慨世の寫實家かとも思はれ想な横顔だとか、衣裳、手足、點景のもの……等を見る。然しフレスコの全面から受けるところの受感^レは裝飾の健全な、日象徴技に卓越した、それに依つて此の繪の作者が斯くも雄辯に此効果を述ぶるに成功したところの手法——作者の筆端が作者の美に驅られて鮮かに畫面へ今發見したばかりのものである。

我等、後代なればこそ、それを呼んで象徴とも云ひ裝飾とも云ふ。

「ヨハヒム羊守の間に隱退する」圖がある。——畫面は中斷的に山を見せて山上には六本の樹が生へてゐる。

此の樹を見よ。デオットは此の畫材を畫象の中へ能ふ限り、雄辯に説き明さうとして此の樹を描いたが、六本の樹は何にもない一抹の展いた空の中へ忽然として地から手をひろげた様に現はれてゐる。かう云ふ不思議な樹は自然界にはない。初めて此の畫面にある。就てその現はれてゐると云ふその現はれ方だ。その現はし方に如何にこの寫表を待たずには汲めない美があるか、

と云ふこと。

その他一群の羊を見よ。「アンナに天使現はる」、圖の天使を見よ。「處女寺院に現はる」のぎつしりと一團に群がる段上の司祭達、又はその一團に限られて背後に無窮に起つてゐる餘白の美しさを見よ。「聖母歸家」の圖の背景にやんはりと一線を劃した、この静けさを見よ。「最後の晩餐」の忽として使徒達の一列に事もなく並んだ、その頭部には各々光背があつて丸く恰かも笠を被つた様になつてゐる。七つの光背の森閑と一抹の壁を背にして座つた餘情を見よ、如何なる文學よりも雄辯に晩餐のしじまを筆に籠めてはゐるないか、云々、云々……

デオットは此の有力なる象徴と、雄辯無比の裝飾を創案して、何故ならそれ等を創案せしむるに足る、彼にはどうかして形ちになりたいと云づく美があつたから、そこで、結局は彼の無比なる美を樹立した。之等の畫象を構成し、畫象の一握的なる象徴主義にビザンティンの末者には終らぬ、遠くギリシア古典の美しさとも同じ空氣を吸ふ——彼の藝術觀を提示した理由である。

心ある人——ダンテとか、ペトラルカか、ボカッチオ等——彼等は驚いただらう。文藝の復興期が來たと。美が再び人に見られて確として表寫されたと思つたに相違ない。

三

イタリアは後にフラ・アンジェリコを得てチオットに發祥した象徴手法の道をもう一息意識にためて、そこで朗らかに美しく解き明した。アンジェリコの繪は——云ふ迄もなくそこにはこの作者の性格もあつて——誠に無心に美しいものである。いつも畫を執る前には神に祈つて爲たと云ふが、たしかに天堂の歌が耳にある様の心氣で靜謐にのどかに描いたとらう。

彼以前にもさう云ふ心氣で繪を描いた人は——何れイタリアのことだから——猶あつたどらうが、彼は只その情操に加へて造形の上での美を矢張り確かりと識つてゐる、猶チオットの識以上へ益々微妙に發見を行き涉らせたところもある。幸なる哉。文藝復興期の人である。直ちに畫技の上で彼の情操を心行く迄延ばすことが出来た。

フアン・アイク的美術

Fra Angelico は 1387—1455 年代の人だが此所に 1485?—1440 年代つまり殆んどアンジエリコと同年代の人に Jan Van Eyck がある。但イタリアにはなく地域を異にした北方のネーデルランドである。

一體イタリアはチオット(1369—1387)を有つと其の後はアンジェリコの出現に至る迄、約一世紀間ばかり、畫業は榮へた、但殆んどチオット流派のマンネリズムを以つて蔽はれ、別に何の新鮮さもなかつたと云つていゝ(*)。つまりイタリアの畫業は一寸中休みの觀を呈してゐたのである。

(*) この間に只 Masaccio. 1401—1427 がある。然し此の人に就ては改めて次ぎに云ふ筈である。暫く略する。

ヤン・フアン・アイクには兄にフーベルト・フアン・アイク (Hubert, 1370?—1426) があつた。兄弟何れもイタリアは漸くチオットのマンネリズムで大過なく運んでゐた、その頃に土地を變へた北のネーデルランドで畫業にいそしんだ人と云つていゝ。

ネーデルランド諸地方は先是矢張り中歐諸地方と等しく基督教感化に浴して文明を呼吸し、美術としては初めロマネスクの會堂建築を受け入れ、次いでゴチックに育てられた。——凡て地つゞきの歐羅巴大陸は此の時代に於て教習はこれも變らない。只部分的に云つてイタリアとネーデル

ランドとの異なるところは、イタリアに於ては古來繪畫は全く宗教に屬し即ち教會堂に屬して發達してゐる。然しネーデルランドでは、イタリア程には宗教乃至會堂(建築)と繪畫がさう迄密接には關連せず、繪畫の位置としてつまり早くから獨立の色合ひがあつたと云ふことである。殆んど初期の頃にもネーデルランド(*)の作家は日常生活の風景とか又は動物畫などを描く習ひがあつたと云ふ。イタリアではそれは見られぬところである。

(*)、ここには一括してネーデルランドと地名を以つて呼ぶ。やがては後の Flemish School 及び Dutch School になるものである。——と云へば、この特質は何れ思ひ半ばに過ぎやう。

さう云ふ工合であつたが、然しファン・アイク以前には此の地もさしたる美術上の仕事はしてゐなかつた。矢張り中世期の歐洲諸地方と同じく MSS の細畫類、ビザンティン流派の寂しき聖畫類を以つて終始してゐた。

が、ファン・アイク兄弟が現はれるに及んで、所詮は此の二人の畫家——就中弟ヤン・ファン・アイクと云つていゝだらう——彼には前人未發の想があつた。彼も亦南方のデオットの如く、手法を見ず、直ちに美を見たが、その認識した美を表寫するに就て、又、彼獨得の手法を敢てしなれば心のすまぬ畫因を感じた。

今迄の何のやり方を以つてしても充分でない。心にすまない。早く云つて、彼の見るところの美が舊手法では出ない。新手法を以つてせずには。

どう云ふ新手法を以つてせずには出しにくいかと云ふと、ファン・アイクの認識する美は悉くものゝ形似に即してゐるのである。材を象徴化することからは出来るだけ離れ、形似を如實に寫せば寫す程、即ち人と云ひ、着衣と云ひ樹と云ひ、……その視覺的なる形似を能ふ限り如實に編み立て、畫象を組めば、そこで初めて彼のたんのうする、乃至發見したところの、美が出て來る。——そこ迄形似に即して如實に寫せる何か新手法がなければ彼は満足出来ないわけであつた。

大きな漆喰の壁面をその漆喰の乾き切らぬ中に畫象を以つて敏速に埋めて行くフレスコのやり方では到底彼の欲する描寫の細緻な形似には至れない。と云つて、モザイクでも至れない。顔料のメデイアムを水に依つて板に描くテムペラ質のものでも至れない。——非常の苦心を重ねた末に、つまり、調色板から畫面へと筆で顔料を持つて行く、その際の仲介(メデイアム)を逐一考察した。繪の原子に立ち入つて考へた。研究は無論何度となく重ねた。

——と、僕の此の書き方では猶結果を先きに掲げて歸納的に書いてゐるから比較的判然と見えるが、ファン・アイクには結果は只彼の「神」があつただけなのである。手近には様々の謎の荆棘のみ彼の日常に夥しく繁茂してゐたわけだ。困難は到底後人の想像には至れまい。

結局、メデイアムを完全に油性のものに依つてすれば彼の欲するところの美術に至れると云ふ筋道を創見したのである。油繪を觀じた。細緻な、能ふ限りものゝ形似に即して寫し、そこで彼獨得の美を掲げるやり方へ行く爲めには、メデイアムは在來の淡白な水では駄目である。描寫の根強さに堪へる油性のものに依らなければ奏效し難いと、そこを心付き、同時に、その油それ自身を創つた。

僕は此所を殊に強めて書いたから或ひは讀者はファン・アイクが初めて「油繪」を考へ出したのか？と思れるかもしれないと思ふ。その言葉の無垢の意味に於ては正にさうである。僕の強めて書いた理由もそれ故だが、但「油繪」はファン・アイクの創製にかゝるものではない。彼以前から一種の方法として油で描く繪はあつた。只不完全な、細畫か何かに漸く使はれるに過ぎぬ傍系的な畫法としてあつた。それとして誰人も怪まず、殊にそれを取り上げもしなかつたものを、

敢然としてファン・アイクは取り上げ、やがて數多の經驗の末に——それ迄は何故油繪が傍系に捨てられてゐたかと云ふとメデイアムの融き油が不完全であつたからである——精巧なる融き油を創製した。忽ち油繪に活を入れたわけである。

彼の形似描寫を要とする「美」あるが故に——と云ふ予の意味だ。

四

で、美を畫面へ盛るに就てイタリアのデオットに象徴的な畫技を先見せられ、ネーデルランドのファン・アイクに形似的な道を發見された、と前節迄に云つた。思へばこの二つのオリヂナリティーは畫業の上での双根本に當るもので、イタリアはデオットの後永く美の理想主義的な系路を踏んでゐる。北方のネーデルランドはファン・アイクの後永く寫實主義的な系路をたどつたのである。南歐と北歐とで作家の情懷や氣質からもこの差は起つたところだらうが、又、双方に、その先業のところに、確然たる大家がゐることは、如何に文明の流れをして捷路につかせ、順潮にしたか知れない。

歐洲中世期近古の文藝復興は、その美術事業に、先づ南のチオット、北のファン・アイクに依つて、第一の里程標を根深く打ち建てられたと云つていい。象徴と形似にかけて。更に言葉を代へれば、この里程標から後へ文明の里程が一層判然と計算されたと云つてもいい。

——就ては此の象徴及形似と云ふことである。この美術的表現の二大別は伊太利ルネッサンスの畫業にのみ限つて認められることではない。寧ろあらゆる場合に涉つて美術には必ず認知される場所である。エジプトの美の認識は形似的であつた。ギリシアはそれに對して象徴的と云ふことが出来る。——一つには象徴及形似の波が美術の潮流にかけては交互に起伏してゐるかの工合で、又、最も大綱みに觀察を下せば、凡て西洋 (Occidental) の美術は美の起り工合、認知され工合が形似的である。フレスコと云ひ、テムペラと云ひ、油繪は云ふに及はず、木筆素描の法と云ひ、概して形似的に起る。

之れに反して東洋 (Oriental) の美術は概して象徴的手法のものである。

そこからそれ〴〵に又美の性質の違つて來ることも之れは云ふ迄もない。——美が造形の上での問題である限り造形の上では更に畫象の象徴及形似が屢々致命を制する。ラテン系の美術とチ

ユートニックな美術の差ともなり、東西兩洋美術の大差ともなる……云々。

面白い問題である。

偶々その面白い問題の因數に當るところの旗幟が、今此所に復興期初頭のチオットとファン・アイクとにあつたと云ふ。五ひに瞭然として象徴及形似の大なる足跡が先づ印せられたと云ふことを云ふ。

五

美術の「美」は象徴か、形似か、空想的か、現實的か、此の間に起る様である。象徴か又は形似かに依らない美術と云ふものはあり得ない。何故なら形似に發しない美術はないからである。——

美は形を欲し、形を欲する以上は、チオットに確然として取り扱はれた様に雄辯な象徴を採るか、又はファン・アイクに選ばれた様に形似の緊密な道をとる。乃至は又、汎ねく西歐畫家の踏む様な視覚形似的の畫象で現はれるか、或ひは東洋畫のやり方の様に純象徴の道に就くかする。富士をブランクの紙へ只三線で表はすことから美になるか、或ひは又丹念に如實を寫して

形似に美を寫すかである。

何故デオットが象徴的手法の人となり、何故ファン・アイクが形似的手法の人となつたかと云ふこと。——これは一つには彼等作家個々の郷土性や、個人性や氣稟や（*）、情懷や……元よりそこから問題は先づ轉回して來る。然しそれ以上にそれ等を蔽ふて一括的に轉回して來るものがあるのである。

つまり「美」の性質が彼等を當然さうしたと云ふのが當る。——之等の作家から美術復興が彌々その緒に就いたとは、又理由あるところである。

（*）郷土性とはその各々の郷土が長い傳統の中で各個人へ受け繼ぐ殆んど後天的以上の先天的な文明教育を云ふ、と云へるだらう。イタリヤ半島はそも／＼初めから純ラテンの流れでなしに地中海から打ちよせなかつた。殊にその膝下のものである。その地、美術が象徴手法に豊かでアイディアリステイツクに軌道を取るの故がある。（後のラテンの中繼者中欧フランスが又總じて同じ歩調をさる所以も推して知れるところである。）

又、北方ネーデルラントに就ては、それは最も純粹なる北歐ゴチックの搖籃に出でたるものだ。——

引いて後のフレイミッシュ・スクールも、ダッチ・スクールも、如何して容易く搖籃の中で育、まれた現實思想の文明を忘れることが出來やう。ファン・アイク、ルーベンス、レムブラント……は極く順當にあるところである。

（注意）私は以上を記し來つて、一つ氣が付きながらわざと避けて使はずに在る言葉があるが、それは象徴と云ふ字の通例用ゐられ勝ちな意味に就てである。例へばかう云ふ議論があり得る。「繪畫は元より美の象徴から成る。然らば形似も亦美の象徴として意味が有だらう」と云ふ考へ方だ。之れはさう云ふ只理窟ならば單に字義の解釋だけのことだから無論さうも云へる。黙つて放つておくが、一寸考への差に心付くので一應次ぎの様に自ら答へる。美の象徴と云ふ、何所かに美と云ふものが別にあつて、それを畫面へ象徴するかの云ひ方の様である——さうとすれば、私は之れに全然不賛成で、「美」は中間に浮遊してはゐない。それは觀念でもなく、元より思想でもなく、文學でもなく、宗教でもない。唯心でさへもない。唯心も只漠然唯心と云ふ形而上觀念だけのものならば。

美は描かれたその畫面「形」ちに宿る。形ちが現はれて初めて美が発生すると思ふものである。確然としては。

その上でならば、その美に元より唯心はあるのが至當である。その他文學もあつていゝし宗教もある事を妨げない。觀念も思想もあると思ふものである。只、それ等——稍もすると漠然美と稱せられるもの——が豫めあつて、それへの一つの象徴に美が後發するとは、さうは全く考へない。美はもつと直接畫面に築かる可きもので、筆の背後に漂ふ曖昧の物とは思はないのである。

アーサー・シモンズの本にたしか有名な「遂に我等象徴の時代は來れり」と云ふ様な書き出しの論文があつたと聞くが、私はその一時代前の Symbolic Movement を——はつきり讀んではゐないから不確だが——一通り論旨を聞いた。如上の考へとは消極と積極の差があると今考へるものである。

デオットの象徴(挿畫参照、その人物。樹木。山。羊群。余白。)即美と考へる。ファン・アイクの形似(挿畫参照、その顔。手。爪。石竹。襟章。)即美と云ふ意味である。——前者を象徴的美とし、後者を形似的美とする等、之等の呼び方には尤より異議を持たない。

三、自然主義思想

此所にマサッチオ (Tommaso Guidi) と云ふ人がある。僅かに二十八歳で死んだが、尤も復興期の聰明な人の二十八歳と云へば、優に彼の成す有る素質なり實蹟なり、傾向なり、オリヂナリテイーなり……それは提示してゐたわけであらう。

何しろ鬱然たる將來の大家の眉目を備へてゐたさう云ふ若い人があつた。偶々早世したのであつた。

フラ・アンジェリコが十五歳の時に生れた人で、四十の壯年の時に先んじて世を去つた人である。後にラファエルを呼んでミケルアンジェロの同時代者と云ふ様にすれば、マサッチオは中期復興期に於けるフラ・アンジェリコの好個の同時代者である。漸くそれ迄の殆んど一期間を蔽ひつくしてゐたデオット流派がその百尺竿頭へ破れやうとする年代に當つて、云ひ代へれば、デオットに創見せられた健全なる象徴技とそのアイディアリズムとが更に同じ美術的範疇の中で美しい一轉化を示さうとする時(*)、マサッチオはその同時代に同じくフロレンスで仕事をした。

果然彼は——若いが——初期復興期の美術的範疇とは違つた、別途の道を、そこに閃視を投げる如く、創見したのである。

「*」チオット以後の純理想派に對してその同じスケールの中を更に美しく一轉化したと云ふ、その代表作家は云ふまでもなくフラ・アンジエリコだ。

**

後にレオナルド・ダ・ヴィンチが其繪畫論に自らイタリア流派のことを記して、「……チオットの日此の方、繪畫は再び衰運を閲した。何れも畫家が既成の作品のみ模することをしたからである。かくて日時を経てフロレンスのトマツに至つたが、マサツチオと異名せられた者である。彼に至つて、その完全の業跡に依り、およそあらゆる大家と云ふ大家にはその情人ミストレスとなるネージュの自然ネージュこの自然以外のものを師とした者の仕事は、如何に徒勞かと云ふこと。人は之れを知らしめられたのである。」かう云つてゐる一節がある。

之れはこの人(レオナルド)にして此の言があるので甚だよくわかると思はれる。——レオナルドは「チオットの日此の方」にフラ・アンジエリコを見てゐないとは思へない。又は、(畫品は異なれ)ベノツツオ・ゴヅリ *Banozo Gozzoli 1150-1155* を見てゐないとは思へない。

否、多分よく見てゐるのである。その己れと異なるところを、あれ程の確然たる人だから、極めてはつきりと見た。恐らくは今日第二十世紀がレオナルドその人を見、又フラ・アンジエリコその他純理想派の伊太利作家を見る様に——距離が之れだけ離れれば極く見易いものである——レオナルドはつい殆んど同じ第十五世紀から、その點をはつきり見た、己れを見、同時にチオットを見アンジエリコを見、マサツチオを見た。

マサツチオは丁度後代に例へて云ふと、——そのレオナルドに於ける關係は、——第十九世紀フランスのヂェリコール *Gericault 1791-1824* がドラクロア *Delacroix 1798-1863* に於ける關係の様である。偶々早生の事實に於ても似てゐるし、ドラクロアのロマンチズムに對して、汎クらしシズムの年代に畫業の先鞭を敢てしたところ、——その聰明さ——亦似てゐる。

やがてはレオナルドの仕事が復興期美術の盛期の高峯を成すと云ふことは、前に云つたが、私は思つてゐる。——レオナルドの大金字塔はその底邊のAとBを、一方はチオットに、一方は明らかにファン・アイクの意想におくものである。云ひ代へると、チオットに於ける象徴の創意な

り畫因^{モティフ}と、ファン・アイクに於ける形似のそれとが、レオナルドの盛期的實感を透して美事な合奏に結合せられたものだ。

レナルドはこの成業の基づくところ、彼の守護神^{パトロンセリト}を稱して、飽くことなく「自然」々々と云ふ字を繰り返したが、——この守護神の名はつい近く、第十九世紀迄も、作^{レオナルド}の間に度々繰り返された。その後ラテン系に於てはドラクロアに稍その正體をよく嚙みめられ、セザンヌに至つてもう一息その謎をとかれ、そして、我々の現代へ讓渡せられた、近々の謎に過ぎない。

クールベの如きは泥んで、この守護神(自然)を、その本體を拜すると云ふよりは寧ろその臺座に喘いだ様な、早まつたところがある。然し猶彼の性^{グッドネイチュア}善に對しては「鹿が水を渡る」繪などにはつい神が宿つてもゐる様に思ふが、印象派は如何。同じくレオナルドの守護神に思ひをつないで、その神體を詠嘆することに依つて美術のニルヴナを擲んだ様に、欣喜を感じた。

恐らく大レオナルドの實感では、既に四百年後の印象主義者の幸福感も、その可憐さなり、明るさなり、純情さなり充分、洞察してゐたところだらう。

「黒衣は人の顔色をその本來の色よりも白く見せる。白衣は反對に色をくろく見せる。黄色の衣服は顔色の度合ひを強めて示し、紅衣は顔色を紫がよつて見せる」(繪畫論)(C. H. 1138)

又は「黒色及び白色に就ては、自分は思ふが、それ等は色ではない。一は即ち色の無いところ」に起り他は色の本源となるものである」(同Op. 213)

世界の詩彙にある「自然」と云ふ字なり、その實感なりは、殆んどレオナルドに創見せられたと云つても過言ではないものである。より正しく切りつめて云ふとすれば、少くも第十五世紀のレオナルドに見られた程、それ程明瞭に意識されて、自然の人間に見られた例しはない、と。

偶々マサツチオは、この自然主義的思想を——畫業の上で——レオナルド以前に稍踏みかけてゐた。

彼の描いた人體を見るとわかる。之れは前に云つた様に猶純理想主義者の榮へた、(就中イタリアに於ては繪は悉くチオット風の、私の云ふ象徴を以つてする)年代に描かれたものだが、歴然として、「古代彫刻の様な」畫象は持つてゐない。但自然の人體に學んで描いたものである。

——レオナルドにとつてはマサツチオは若いが、確かに先行者で、第一、氣に入つたのである。

レオナルド曰く、「畫家は決して己れを他の作家の法式に隸屬せしめてはいけない。彼の目標は「人」の仕事を産出するにあるのではなく、但「自然」の作品を作るにあるものだからである」云々……

「その繪に種々古代の立像から學んだところの皇帝の全身像を現出するとか、少くもその描く顔には通例古典の作に認める一種の風貌を與へると云ふこと。之れが伊太利作家にとつては共通の缺點となるところである。」(繪畫論 Cap. 98)

恰かも自然と云ふ意思の新鮮なる發見者に當つたところの此の人にとつては、この感慨は又さもあるところと思ふ。

當時パドヴァのスカルチオネ Squareione, 1393—1474(引いて弟子マンテニャMontegna, 1431—1503)等い畫室では、モデルに人體を使はず、何れも古彫刻から描して畫象を組立てる習ひにしてゐた。

だが大レオナルドさへも年代差で我々とは十四世紀對二十世紀の一つの距離は違ふものか。

——之れを我々末年の學生の幸福か、不幸かは、確かに慎重の考慮を要するところだらう——我々はレオナルドの遺文を見る。その思想を聞く。

後進に教へるところを読む。

一方彼の繪を見る。

我々はそれをよしや學生にせよ今の「我々の眼」で見るのである。決して彼の思想から見ることをせず、彼の徒弟となつて見ることはしない。

ところが、唯一の動かせぬことには、我々はその美しさに感服するのである。

——そこでその人の形而上的思想なり、考へなり、主義なりも汲むところとなる。

私はその邊から——全く末年の一學生に過ぎない者だが——以上の様な考へを抱くに至つたわけだ。

フラ・アンジェリコの方がマサッチオよりは格段に美しいと思ふ者である。然しマサッチオはより新たな系路には立つてゐる。後にそれを大レオナルドが評して「フロレンスのトマソに至つて」と重要なアクセントに數へる。よくその間の経緯もわかる様に感じる——少し潜越くさい

が——と云ふ。

ではイタリアの畫祖ヂオット以後に當つて概世の「自然」主義的思想を掲げたところのレオナルドは、と云ふと、此の人なる哉、復興期の先覺者に發祥して、畫業を盛期の完全に齎らした、ルネッサンス美術の一大高峯だと思ふ。

四 善 及 美

一

歐羅巴の近代第十三世紀に發して第十四、五、六世紀とイタリアを中心に榮へ、その餘影は長く最近迄にも及んだ、文藝復興の業は、之れを摘約して云ふと、善の理想アイディアに對して美が朗らかに加冠された工合である。善美の程よき融和と呼ぶことが出来る。

と云ふのは、その前に、稍もすると善と美の結ばれてゐない、つまり過渡期がある。中世の初めざつと十世紀間ばかりは、この期間の目立つ特徴は善と美とが屢々ちぐはぐに去來してゐるところに有る様である。——それが歩み寄つて來て小さなイタリア半島の中で、融和せられた。

イタリアの地に他に先んじてこの先衝があつたと云ふことは、地圖なり歴史なりを見給へ、恰かも近代に於てはこのイタリアが丁度古代のギリシアに當る地の理を占めてゐる。古ローマにとつては直接の遺子なり、歐羅巴は如何も此の半島から明智に先んじられずにはおかなかつたかの

工合だ。——この地の昔ながらの古典や聖史に明るい識者達や、身を以つてその實感を證することの出來た聖者や、文學者や、物語作者や——彼等が如何に互ひに引かゝりたがる善及び美の唯心に於けるあやをほごすによく力めたか。之れは今更云ふ迄もない。

私は文藝復興のことを書きながら未だ一度もダンテや、或ひはその當代の復古家、人道主義者、それ等のことを云つてゐないが、——それは誤まりだと云ふことを此所に一言云つておく。若し神曲を記したダンテが彼の時代、彼の祖國にゐなかつたとしたら、恐らくは文藝復興もその曙光はもう暫く手間取つたかも知れぬ、と。

私は思つてゐるが「美」は世紀以前の古代に於て逸早く世界の歴史上に一先づ成ぜられたものである。世紀以前の古代はいろいろのものを作つた。就中「美」を形造るに就て驚く可き業績を後々の子孫の上に遺した——と考へてゐる。

エジプトから、ギリシアを経て、ローマに至る、およそ年限にすれば短かく見つもつて前後六千年ばかりの期間である。恐らくはエジプトの初期に當つては叡智の上に「眞」「善」「美」共に露の中にあつて、未だ確然とは正視されてゐなかつた。

先づ死生の不可思議を正視せんと欲した眞摯の人がエジプトの先覺者達であつたと思ふ。その中には計らざりき、後に云ふところの「美術家」もゐて、大ひに居て、ファラオの永生復活の爲めにその驚く可き座像を刻み出してゐる。書記を座らせてそのまゝ丸彫りに石に現出する等の不思議の仕事造形技をした。

故王は復活しなかつたが只彼等の死生本願故にこしらへた石の彫りものは再び死ななかつた——と、この言ひ方は、この際決して警句や何かではない。その通り、現に今もそれ等の古彫刻が證する通りである。

就ては私は之れを稱してエジプト人の大なる——或ひは意識以上、神の——才能が、何ものを掘り出したのでもない、あり／＼と後の世へ「美」と云ふ不死の事業を掘り起したところと云ひたいわけだが。

人間の手からは死なない美しいものを作ることが出來ると云ふ、その神ながらの先鞭である。往古の人は粗野で寂しく、さぞ有形無形に不便が多かつたことだらう。人生は頼りなかつただらう。恐らくこれ位ひの極めて根本的なる死生本願的發見をせずには、世界は無きに劣つた工合で

もあつたらう。

二

ギリシアが之れを繼承して氣候温順の明るい土地に構へるところとなつた。

エジプトの神々は半怪の性質を帯びてゐて、暗く、嚴かな殿堂の奥深いところに鎮座してゐる。漸く國王か、高官の者が高僧かでなしには之れを拜せない。然も、ギリシアの神々は、何れも圓柱にかこまれた麗かな宮居に祭られてゐてあたりは明け展けた丘上である。諸人に等しく仰ける公明のところには神像が立つてゐる。半怪とは全く云へない、即、半人の神が立つてゐる。

ギリシアの婦人は美男の神ナルキサスを拜したと云ふ。さう云ふ子孫を自分も得たいと思つたからである。先づ健康が世の無二なる徳に賞へられて、美が之れに次いだ。——ダイダロスとみそさどひの傳説など、云ふものも到底ギリシア人でなしには考へ出せないと思はれるが、ダイダロスとは往古の半神的なる大技術家の名だ、アテネの神殿を作る爲めに弟子を走せて仕事を手傳はせたが、若い弟子が大ひに巧みに仕事をして、ダイダロスは若い少年を妬視するに至つた。或

る時師匠は少年を神殿の假りの足場へ上らせたが、高く上ると、いきなり支柱の繩を下で切り離した。少年は眞逆さまに足場のてつ邊から落ちた——と、神が現はれて、輕やかなみそさどひに化せしめ、今でも彼の地の森へ行くと此の鳥がさへづつてゐる聲を聞く、と云ふのである。

ギリシヤ人が最もよくその正體を見透したものは彼等の神、それには二つと名はない、今日云ふところの「美」そのものである。——それには歴史の先輩にエジプトの規範があつたので、規範とは云ふ迄もないが「造形」と云ふ、そこに神祕の宿る手藝のことである。

やがて紀元前五百年の頃には、フィディアスの盛期が起つて、世界歴史の上には此所に紛れもない、美術があり／＼と現出するところとなつた。

之れは神アテネへの神殿だ。然し云ふ迄もないが、そのもう一つの意味ではエジプトの發見した造形と云ふ土臺の上に築いた、より完全な美そのもの、殿堂だ。より確に云へば「美」と云ふものを殿堂に化してはつきり打建てることが出来たのである。人文の上へ。

三

之れに補ひを施し、且、複雑の枝葉を添へ、剩さへ美術館を立て、世の實用に立つて動ける様に智恵をつけ、——こゝ迄はよかつた。したがそれだけには止ならず、「美」と云ふ叡智を少し快樂へより多く接近せしめたもの、美の本質を補正するのみかはその末稍も著しく助長せしめたもの、——之れが、第三にローマの世界的効罪である。

美はエジプトに發し、ギリシヤに練達完成せられた。だが後にローマが無かつたならば、例へば一頁づゝばらくの書籍の様なものである。ローマに整理せられなければまだ一冊の綴ぢ上つた書物とは云はれなかつたらう。——書物はローマに至つて汎く配布せられ萬人に讀まれ、尊まれ、樂しまれ、弄ばれ——至れり盡せる扱ひを受けたのである。字の通り爛熟を閲した。

ローマの家々は稍その形ちある限りは後室に壁畫を持つてゐるものはない。彼等の手は形ちを描き解く上に充分の練習を積んで、ローマの末期には既でに獨立的な風景畫も、靜物畫も、戯畫も、情畫も、そのあらゆる種類がある。——もう一つ有るものがある。既でに墜落も八方に初まつ

て、あらゆるものさへ澤山にある。例へば皇帝ネロが青銅のライオンツポス作彫像を、銅は汚ない、黄金めつきにしやうとしたと云ふ。その考へなり、その場合有り得る作。想察に餘る——美は古代に發したが、古代に完成して、同じく古代に既でに爛熟し、腐敗もしやうとした。と云ふのはそれ程完全に、既でに世紀以前に済んだ。

やがてその「美」を持つたところの豊かな世界は世界の名の上に世紀の呼名のつく、一つの思ひがけぬ經路に出逢つたが、私は大掴みに分けてここを考へることが出来ると思つてゐる。世界は美の正科を修了して、教師を變へ、新たに、あらはに、最も質朴に、近代に入つては、屢々眼を餘りに現實へ陥してまで、針路を變へて「善」の學修を積むところとなつたわけである、と。

四

聖キリストは美の爛熟の世紀末へいきなり世にも赤裸々に善の萌芽を持つて來た。萌芽と云ふのは、それが明らかに意識せられ體驗せられての「善」それ自身と云ふ意味で云ふ。果然、この寒流は概世の暖流に衝突して、キリストは殺された。何故殺されたと云へば、此の人は餘り世界の

機微に觸れ過ぎた考へを持つてゐただらう。我がまゝな氣の早い古代の神ゼウスにはとてもこの地上の警敏が我慢しかねた工合である。

とは云へ、神と雖も人に負ける趨勢がある。ゼウス、アテネ、エヌス、……悉くその玉座を離れて、此の親しく人間それ自身が持つて來た新たな神、「善」この新理想の前に、全世界を引渡さなければならぬ場合が來た。

説明は悉く徒事と思ふが、私は屢々云ふ様に、世界は此所に全く新規の一つの年齢を閲したわけである。例へば十三歳の中學生が二十歳の同じ人とはその感慨に於て甚だ相異なる様の工合かと思ふ。彼は稍もするともうボールは持たずに本を持つ様な、誰しも人はこの感慨を一度は閲するだらう。古代の汎「美」に對して、近代の汎「善」に移る。

中世の千年に暫く暗夜のあつたことは、その意想變轉の度のより根本的ならば根本的なるに對し、思へば當然の過程であつたのである。決して長すぎず、決して重すぎない。

世界は段々といろ／＼の經驗でどう移り行くものかと思ふ。その徑路の如何につけても、西歴初期、全歐洲の經過したこの沈鬱時代の經驗は、之れは歴史が何度も繰り返して子孫を考へ深くさせる、大きな契點に當るだらう。

——尤も我々最近世に移つてはさしもの鬱情も漸く詩の領分へ入りかけたかには思はれるところもあるか、デューラー (Albrecht Dürer 1471—1528) は親しく第十五世紀にあつて次の様に書いた。

「プリニーは書いて云つたが、アペレス或ひはプロトゲネス等の如き古代の畫家或ひは彫刻家は、如何すればよく整つた人體が畫けるかと云ふことを書くことが出來た、と。所で、それ等の貴重な書物は、初期教會の時代に邪教であるとして迫害され、破壊されたと云ふが、或ひはさうかも知れない。何故ならそれは云ふ、ヂュピターはかう云ふ釣合ひを持たねばならない。アポロには斯々。エヌスはかく有る可きだ、ヘラクレスはかう。その他、云々……。それが事實として、ここに自分の信ずるところに従つて云へば、もしも自分がその當時そこにあるなら、自分はいかに云つた筈である。——親しき聖なる主、及び父よ。それが悪く使れると云ふ理由はよし立つにもせよ、この貴む可き藝術上の發見をかくも嘆はしく破壊することは、しないで頂きたい。それは非常な苦心と努力に依つて贖はれたものだ。藝術と云ふものは偉大な難かしい且有利のものだ。我々は

それを神の榮光にまで齋らせるであらうし、又、さうしやうと思ふ。即ち人體の最も美しい形ちが誤まれる紳アポとして現はれた、その同じ方法を用ゐて、我々は同一の割合を地上の最も美なるもの主キリストの爲めに使ふ。彼等は最も愛す可き婦人としてエヌスを描いたが我々は世にも謙讓にその同じ秀美の形體を、神の母、純の純なる處女マリアに與へる。ヘラクレスを我々はサムソンにおきかへる。他の凡てに對しても同様に行ふ……「人體權衡法の序」

この置撃の人をして如何に彼に近き數世紀間の默示が、彼を多感にしたかは、又想察に餘るところである。

五

如上の意味で中世末の文藝復興を稱し、わかりやすく「善に對して加冠せられたる美」の現象と云ふ。復興の興は元より往古に在つた美が再びここに起つたいはれだ。只古代と同じく起つただけには思へない。つまり新たなサムソンにおきかへられたる一のヘラクレスに當るわけである。

五、宗教改革

ここは宗教改革リフォメーションと云ふ別の章だが、然し前章「善及美」への一つの補ひに當る。一體文藝復興如何しても宗教改革と相關連せずには語れないところがある。——先づボツタイチエリと云ふ特異の人から書き初めるつもりである

サンドロ・ボツタイチエリは (Sandro Botticelli, (1414—1510) はフィリッポ・リッポ (Filippo Lippi, 1425?—1466) の弟子で後にアンドレア・エロツキオ (Andrea Verrochio, 1435—1478) の助手の如き關係になつた。と云ふのは此の括弧の中の年代を見て貫つて彼の復興期に於ける立場を概括ながら注意して貰ひたいわけだが、エロツキオの門へはやがてレオナルド・ダ・ヴィンチが弟子入りしたのである。(一四六六年頃)。此の伶俐な少年はボツタイチエリを先づ師匠の助手として見た關係だ。

二人の間には親密な友情を稱す可き程のものは結ばれなかつたが、只レオナルドはボツティチェリに對して永く友情を抱いてゐた。此所に注意す可きは、レオナルドにはその他に何等の意味から「友」を稱す可きものが殆んど一人もなかつたこと云ふことである。

レオナルドの親愛なる先輩である。云ふ迄もなくミケルアンジェロ、ラファエル等、聖ペテロ殿堂の作家の先輩である。——と云ふのは復興期華期の作家達、その巨匠に一足ちがひの先衝となる人である。レオナルドの師ではない。但同輩ではない。「師匠の助手」と云ふところか正にいとこである。

彼はその生涯を殆んど畫市フロレンスに終始した。

當時フロレンスの太守はメデイチの家の長子ロレンツォで (Lorenzo, 1448—92) その弟に好男子のヂウリアノーがゐた。或る時演武トナメントに出るに就て銀の甲冑で出かけたが、見物席に情人のシモネツタ・エスキュビが見てゐる。そこで華々しくヂウリアノーは演武の相手を打ち倒して一段と男を上げた。その時旗印しを持つてゐるが、智神パラスが橄欖の枝の上に立つ大きなアレゴリーを描き出してあつた。

ボツティチェリが描いたのであつた。

つまり眉目秀麗のヂウリアノー公や、シモネツタや——と云へばその侍従、侍女、出入の詩人音楽家。大ていフロレンスの高貴の環境は想像がつく。ボツティチェリは就中御次男の晴れの演武に旗印しの繪を描かされた、その程度に晴れやかな空氣の中にはいつてゐると思へば當る。畧年代を等しふするがヴレンチアの公爵にツェザレ・ボルヂア (Caesar Borgier, 1476—1507) と云ふ者があつた。フロレンスではメデイチ家に當る宰領の位置だが——後年レオナルド・ダ・ヴィンチはボルヂアの爲めに軍事機械技師の職を奉じたことがある——機策縦横の者で、偶々意に合はぬ家臣があると、斬つて川へ投げ入れた、テーヌが書いてゐるが、川口の番人に「何故お前は死骸が水葬されるのに黙つてゐるか」と聞いた相である。番人は答へて「自分も知つてゐるがさうするのが上の命だから」と、その他には云はなかつたと云ふ。

フロレンスのメデイチ家が又さうだと云ふのではないが、自由市の宰領は當時その位ひ専權があつたと云ふ例に云ふ。美なく善なし、又は美あり、善なきことあり。或ひは双方有ることもある。一にかゝつて「メデイチ家」又は「公ボルヂア」或ひは又「ローマ法王」その人の意志する

ところにある……

文藝復興期の事實は善に浸透されたる新時代へ再び往古の美か還つた。その最も適確なる意義に於ては、に戴冠せられたる美の榮譽ある現象だ、と云ふことを前に云つたが、この云ひ方を稍具體的にもう一度云ひ代へて見やう。——つまりイタリアの上へローマが還つたと見ることが出来るのである。で、屢々そこには、土地及び時代は耶蘇紀元後十有世紀でありながら、現實には世紀以前の「ローマ」をまざく／＼と見る傾きも當時は大ひに有つた。

人道派（即復古派）の詩人達は好んで長衣トガを着けたのである。又は草鞋を履いた。殊に藝術青年に至つては——之れは今も北京へ行へと學生がアメリカの風をしてゐる。東京でフランスの風をするのと同じだ。——ヂウリアノの情人シモノッタは肺を悪くして死んだ。彼女は一般にラ・ベラ・シモノッタ（美しきシモノッタ）で通つた少女であつたが、詩人青年達はその死顔が生前よりも亦一層美しいと云ふので、棺に釘せず、群をなして彼女の「美」を賞へに寺院へ行つたと云ふ當時の記録がある。

宛然一のギリシア思想、そのすることには又ローマ末の仕組がある。

ところが、我がボツテイチェリーの先づその壯年に於て浴してゐたところの環境が、他ならぬ

さう云ふ「ローマ」であつたのである。決定的に云へば唯美、耽美主義のものであつた。

二

例へば詩人ポリチアノがシモノッタの美しさを詩に讃へて、エヌスの園と春の降來をそこに説き出してゐる古文體のものがある。メデイチ家のヂウリアノに捧けて歌つたものであることは云ふ迄もない。更に云ふ迄もないことには、その詩文に刺戟なり注意を受けて、ボツテイチェリーは彼の代表作「春」及び「エヌスの誕生」を描いた。

と、思へば之れが暗々に「ボツテイチェリー」個人の生涯に對してもやがて轉心の機縁となり同時に「フロレンス」——と云へば當時は直ちに「文藝復興の中心」と云ふも同じである——それにとつてもその轉期への暗々の影となる、一つの刺戟的な出來ごとがあつたが、一四七八年のことだ、さしも美と繁榮に終るところのないと見えたヂウリアノ・デ・メデイチが、（情人シモノッタの死後二年目である）パツチ一味の政治的陰謀にかゝつて、本寺で法會の時に、矢庭に十

九個所斬りつけられて、非業の死を遂げた。

歴史の感情から云ふに、之れは我が國で例へば足利義滿將軍の時勢の頃、支那に例へれば宋室の剥末に相似があるのである。つまり、「美」に對してその影に美を壞す力を持つたもの、違ふ世界の空氣を溢へたもの、それが何所となく鬱積してゐる。——フロレンスには。

即文藝復興の後期には。

・ボツテイチェリー等「遊學」の清士達は此のヂウリアノの事件に依つて云ふ可からざる慘影を感じた。尤も事件は取り鎮められて、危ふく難を逃れたロレンツオ公には大過なく、やがてメデイチ家にも再び平安は返つたが——その時命に依つてボツテイチェリーの描いたものが挿繪の「智神と半馬神」又は「半馬神を馴らす智神」である。(餘事ながら半馬神は罪又は悪行の象徴とされてゐる。一方陰謀の徒の PENZI はこのパツチと云ふ字が「愚」と云ふ意味である。パツチを馴らすこゝろの智神、即、メデイチ。當時遊學清談、古典的な識者達はその古代趣味から毎度かう云ふ取材を凝らした。)——後にボツテイチェリーの更に太守ロレンツオの爲めに描いた作に、傑作「ヂオヴァンナ・アルビツツイと三つの秀美」及び「ロレンツオ・トルナビユオニと高等文藝」の二枚のフレスコがある。若しボツテイチェリーとは如何の人と思へば、此の二枚の作を示せば殆んど心ある人にはうなづかれる程度の立派な作

である(彼は四十歳の壯年である)、と、之れは題名の示す二人の結婚を祝つて日出度く描かれたものだが、又も暗影がさした。妻ヂオヴナは第三子を産むと世を去り、夫ロレンツオは、三十二の時に陰謀の罪にかゝつて四人の市民と共に死刑に處せられたのである。

更に々々暗影がある、以前のパツチ一味の時には、その逆徒の死體は見せしめに縊られて高樓の上から吊るされて、その有様を命に依つてレオナルド及びボツテイチェリーが繪にかゝされてゐる。死體を見る市民等も太守に同情は寄すれ、逆徒には同情しなかつたものを、此度のロレンツオ等の陰謀の場合にはその行爲は市民の或る一部から同情を以つて見られた。僧サヴァナオーラ (Girolamo Savonarola 1452—1498) の配下に屬するカランドウツチの如きは屍架の上に横たはる若いロレンツオの死體を見て、涙を止めることが出来なかつたのである。

恐らくはその人の爲めに壁畫を作つたボツテイチェリーにも同じ涙があつた。

フロレンスとその歴史——文藝復興の——の上にも涙があつた。

偶々フロレンスは、此の頃に當つて、そこには一般に畫人の上に「太守の畫家」ボツテイチェリーの影響が凡なく、殆んど相次いで異教的な或ひは古典、神話を材料とする繪が陸續と作られ

てゐた。ニコボ・デル・セラヨの「オルフォイスとユーリデスの話」バルトロメオ・デイ・デオレンニの「コルチスに於けるヤソン」、「ケンタウルとラビーテの闘ひ」、「ルク・レティアの死」、「エステルの話」その他……

一個の「ローマ」である。

ところが一四八九年のことであつたが、かねてメデイチ家とは深い交渉を保つてゐた修道院、サン・マルコのドミニク教寺院に於て、前出フラ・ヂロラモ・サヴォナローラが説教を初めた。彼の有名な「今やフロレンスの上には神の裁きの劔がかゝつて揺れてゐる」と云ふ宣言的な説教を初めた。

唯美の只中に點ぜられた唯善の烽火である。

が、此の間のいきさつに就ては少くも私も度々書きものに書いたしその他歴史の本にも出て来るから、詳しくは再説する迄もないだらう。——見る々々過激僧サヴォナローラの周囲には啜り泣く徒 (Piagnone) が集まつたのである。正義派が集まり「善」理想が凝集した。ローマへいきなり十字架が立つた王合だ。マルシリオ・フィチノ、ポリチアノ、詩人ヂロラモ及びベニギエス、

——悉くサヴォナローラの云ふところに耳を聚てた。

フラ・バルトロメオは斷然畫筆を捨て、僧院に籠つた。太守ロレンツオの親友ピコ・デラ・ミランドラを初め許多の學者が献身的にサヴォナローラの徒となり、太守その人さへも最後にはサヴォナローラに使ひを派して、彼の祝福を受けて多感に瞑目した。

歴史が全く揺り動かされた。

既に云ふ迄もないが、それ迄異教の最大であつたボツティチェリーの如き、ここに、轉じて正教の最大となつたのであつた。レオナルドの云つてゐる言葉に「最も感受性多きもの、即ち最大の殉難者である」と云ふのがある。或ひは殆んど身邊にボツティチェリーの如きを見て云つた言葉ではないかとも思はれる程だが、「殉難者」續出した。

此の人によく見る聖母の圖は作者の後年に至つて描かれたものである。ボツティチェリーは生涯の前期は全く排他的に異教風の繪のみをかいた、生涯の後半には又全然排他的に基督教材料のみの繪を描く人となつたのである。

ここに今日我々が見て面白いのは、ボツティチェリーの或る辭情のある「美しさ」は、前期の

エヌスを見ても、亦後期の聖母を見ても、相一貫して「美しさ」として共に認められる。その作の情操如何には敢て泥まないと云ふ。——作者その人にとつては然し「雪」を描き又「墨」を描きして眞摯な殉難から發した二枚の別個の作に當るもので、又それを見る當時の人から云つても、例へば若い啜り泣く徒の一隊は、世の「虚榮品」を排除する目的で既にボツティエリーの「春」を焼かうとしたことがあつたと云ふ。但し「聖母」は焼かうとはしなかつたやう。假令その美しさが作者の同じ鬱情的な氣稟に前後相貫かれてはるやうとも。

要するに之れは美の問題ではない。走つた善の問題で、屢々その葉末にかゝはる問題なのである。更に云ふと時勢の問題である。——果然サヴォナローラの宗教運動は間もなく政治問題と變化して、神の都を建設の名に依つてフロレンスには一時彼の共和政が敷かれる等の事を起し、事情は埒を破つて、サヴォローラは遂に火あぶりにされた。凡て事件の軌道は急角へ急角へと走り、フロレンスを騒がした。

レオナルド・ダヴィンチが之れを見てゐたのであつた。澄んだ水の様な、靜かな「美」の中から見えてゐた。女が嘆いてその髪飾りのものをサヴォナローラの徒の虚榮品の焚火の中へ投じる熱狂的な場面や、同じく聖火の中へピエロ・デイ・コシモの如きが自作の裸體畫を投げ込む場面や——善意識と正義はあるだらう。但美とはかなり別問題だらう。それ等を終始平然としてレオナルドは黙つて見てゐた。——之れは傳説かも知れないが、僧サヴォナローラが教壇に立つて眉を掲げ唇を歪めて説教してゐる。信徒は亢奮して堂内は審判の一場の様である、と、レオナルドが一隅にゐて、どう唇が歪むと彼の顔がどうなるか、又その色がどう變化するか、常例のスケッチを試みてゐたと云ふ。

之等のうち傳記的事業として確言出来ることは、前に云つた、フラ・バルトロメオは確かに一時畫をやめて僧院に籠つた。サヴォナローラが身邊に現はれた爲めであつた。然し後に再び畫筆を執つた。それは偶々一五〇四年にレオナルドがフロレンスへ返つて來た、その感化に依つた。

三

かう云ふ渦中にあつて——復興期の歴史にはいつも嚴然として將となる——ミケルアンジェロは如何したか。果して彼は如何の人であつたか。

——之れは然し私の机上案かも知れぬ。敢て一般にはおし進めて云はない。だから讀者も一隅の机上案として聞いてくれて差支ないものだが——ミケルアンジェロと云ふ人格は又ボツティチニリーと云ふ人格レオナルドと云ふ人格の様に、共に文藝復興期の上に欠く可からざるものである。殆んど遊星的と云はうよりは恒星的存在のものである。この事には自他共に論はない。

只彼はそれに美術家としてどあつたか。或ひは否か？

私はミケルアンジェロを繪かきと考へない。彫刻家とも考へない。と云ふのはより以上に、彼を一個の「人」として考へる。過去千年此の方歴史上に起伏した基督教信徒の、それが偶々基督教思想（善）に對して完全なる美の戴冠を見やうとする時、文藝復興期。殊にその最高期に處した、不思議な一つの精神の具現と考へるものである。

彼は繪かきではない。又彫刻家でもない。少くも彼は美術の埒の中に敢て住んでると思へない、一個の十字架を負ふた高士である。——彼はシステインの壁畫を描いたが元より此の繪は容易く常人に描けるものとは違ふ。ミケルアンジェロにして初めて描けたものだらう。但彼の美術心が描かせたか、宗教心が描せてたか。或ひは又野心が描かせたか。法王ユリウス二世の強要が描

かせたか？ 此所のところは疑問だ。一つ確かに云へることは、此の人（ミケルアンジェロ）の偶々造形的に素描を引き透せた大才と、それから己れ（現身）をいろ／＼のことに奴隷の如く使役した上天的性格。——そこから來てる。

彼はジオヴニ・ダ・ピスタヤに「わしの死んだ作物（システインの壁畫を指す）とその名譽とを辨護してくれ、ジオヴニ。繪は予の専門ではない。予は繪描きではないのだから、」と詩をかいいてゐる。彼は何日も靴のまゝ寝起きしてしまひには靴を抜ぐのに革を切りとらなければならなかつた、足は靴の中でむれて靴の革と一所に皮膚がついて來たと云ふ。いつも十四五の病氣を背負つてゐた人である。後には甥が子供の出産を祝つたのを咎めて「此の華やかさは予を喜ばせぬ。全世界が涙のうちにある時笑ふことは許す可きでない。此の喜びを汝は人の善く生を終る日の爲めに蓄へおく可きである」（一五五四年）とかいた人である……

ザオルザオ・ヴサリに贈くる詩（一五五四年）

今や我が生涯は荒れ狂ふ海を横切つた。恰かも永遠に善惡の總締めを行ふ以前に、凡ての者が身を潜める彼の廣大なる港に滄した臍き小舟の様に。

今や予は、我が心靈をして地上の藝術の崇尊者たらしめ奴隸たらしめたる情に脆き空想が如くに無益のものなるかを知り、それをなべての人々が進まぬながら追ひ求めてゐるこの如何に罪なるかを知る。

かくも輕快に装ひたる之等多情の思想。二重の死の近づく時これ等は如何であらう。その一は予も確かに之れを知る。他の一に對しては恐れを抱く。

今や繪畫も彫刻も高きにある「彼」の偉大なる愛に向ふ我が心を鎮め能はず。「彼」の腕は我等を掻き抱く爲め十字架の上にあつて開かる。

決して美術には安住出来ない人だ。且、安住しなかつた人だ。——原作は親しく見てゐないから輕々しくは云ふことが出来ないが、稀有の大作である。但大作とは美術の恐らくは一別科の名で、純(鑑賞)美術には大作はあり得やうと思はない。殊にラエンナのモザイクの如く多人數のやつた仕事ではなく、一人で何から何迄をやる大業に於ておや、「美」以外にいろ／＼のものが入り、又、いろ／＼のものが必要だ。——ミケルアンジェロは美術(有形)を善理想(無形)よりは重要視してゐないと思へるので、そこで營々辛苦してシステインの仕事をする上にも心は安固とし

てゐたゞらうと思ふが、さう思へるだけに、一方、システインには恐らく「美術」分子の筆は必らずしもさう澤山には使はれてゐないだらう。寧ろミケルアンジェロと云ふ此の不出世の氣魄、精神の人、その人の性格に驚られた、さう云ふワン・ストロークの筆が多いことだらう。

彼その人は靴も抜がずに營々描いたゞらうが、人は大ていの才能で想像以上に夢中になれると思ふ。ミケルアンジェロはその美術的な仕事をいつも外部の腕でやつたゞらう、然し内部の眼で彼が繪をかいたり彫刻を彫つたりしたとは？それ程彼は美術に對して純情ではあつたと思へない。

若し彼がさうであつたとしたら？ すればシステインの覇業は——あの殉難の人に——あつたと思へない。彫像モーゼもあつたと思へないし大體ミケルアンジェロその人があつたと思へない。——彼には美術は鑑味されてゐない。その眞髓へ滲透されてゐない。それだけに彼にはあれ等の偉業(才能)があつたところと思ふ。彼は畫業及び彫刻を彼の熱情への樂りに用ゐた一の高士である。成る可く大きく、高く、難かしく、長く。屢々そこで彼はまぎれたゞらう。

ミケルアンジェロは時處を變へたる一のラオコーンだと思ふものである。

恐らくはミケルアンジェロの(美術)は、その形ちが現はれる、直ぐと作者ミケルアンジェロ

そのものゝ實感の中で、壊れて無に歸したと思ふ、彼は作をしては絶へず後悔してゐたゞらうと思ふのである。心が痛んだので書業或ひは彫刻を生活日々の手段としたゞらう。屢々その業の中に歿して我れを忘れた幸福な瞬間もあつたゞらう。但、過ぎ去れば空々としたものとなつたゞらう。

強き生の愛着は更により以上の年月か地上に止まりたい望みを以つて予に追従するものを、然も死は日毎に近くへさ引かれる。只悲しめる心の者にのみ來ることを躊躇するのである。

何故長命と愉快さを願ふものであらう？ 若しも我等の悲しみにあつてのみ我等が神に祈るさすれば、喜ぶ可き幸運、日時の長さ、及び、快樂は、それ等の福祚に信を寄せる心靈は傷害せられる。依つて如何なる場合にも心靈を慰め且強固ならしむるさころの火の如き愛の箭は聖なる恵みを通じて予の心を襲ふ。

虚無が之等不死なる我が力を完成せる上から、予は眞一文字に上天へ我が道を翔らせん哉。此所に於ては初めて長められたる日と共に善き思想希望、凡て後を斷つ。

あれ程の氣魄の人が偶々美術を彼の人生的行路（生活）の手段とする。才華が發して來ること

は之は當然の結果と思ふのである。——但純美術には數へられまいと云ふ。

ボツテイチェリーはその唯心（善）に悩みを持つてゐた賢明の人である。彼は悩み故に生涯の前期は異教の材料をのみ描いたものを後には全く變つて聖書専心となつた。——然し何れにせよ彼の生活は彼の畫作の中に息づいてゐる。ヴサリ（Giorgio Vasari 1511—1574）が彼を記して「彼はフラ・ヂロラモの宗教の遊動隊となり、依つて作畫を放棄した。然し乍ら生活の爲めに充分の金は所持してゐなかつた爲め……啜り泣く徒の一人となり、云々……當然餓死したであうと思はれる程の窮迫に立至つた」と書いたのに實は近世の發見に依つて見るとボツテイチェリーは最晩年も少しも書業は止めず、殊更に、一番終りにはダンテの神曲の挿繪を描いて、その効果は此の人の前後に比を見ない、最高水準（その造形美として）に達してゐた。

繪を内部から観じた人、美術に殉じた生れの人だつたからである。——でなければ正にヴサリの云つた様に全く隠棲して、或ひは餓死してゐたゞらう。彼の唯心に於ける殉難は一方その程度だ。

レオナルドに就ては既に云つた。此所には云ふ迄もない。——又はフラ・アンジェリコの如き、(一時代以前のことだが)「自分は畫家としては記憶されたくない。神に仕へた一介の奴僕として記憶されたい」と云つたと云ふのである。

之れはアンジェリコその人の質感として確かにその通りであらう。如何様にも思へる。(例へばミケルアンジェロが「自分は畫家ではない、彫刻家ミケルアンジェロだ」と云つたと同じだ。)より以上に普遍的な事實は、アンジェリコが確かに神への一介の奴僕であり、さう云ふ謙虚の情懷を持つたところの純眞の畫人であつたと云ふことである。

ミケルアンジェロは純情眞卒の基督教的高士であつたが、アンジェリコよりはその唯心への殉難が多感で複雑であつた。且その「詩」はポツティエリーの場合より痛^シい。到底靜かに祈つて畫筆を持つ等の幽心は彼には許されなかつた。又は隱棲も。殆んど喘いで高い天井へ登り、又は眞夜中にねられずに頭上へ蠟燭を立て、右像を刻んだりした。働らき、働らき、且働いたのである。十字架の上から開かれてゐた兩手に彼の人生をして適へしむるが爲めに。(前出詩)

只彼がもつと畫かきであつたならば、彼の殉難はもつと傷が淺くすんだらう。——そこにはいつには年代が彼に與へた、そこで傷の大ききうづく所は避け難かつたと云ふ。

四

却説、これ等の人を抱含し、その背景となる一種悲壯なるルネッサンス後期の氣を引き従へて、美術は、——同時にその形無き方面「善」は——歐羅巴を段々あとの時代へと進んで來たが、丁度三角形の底邊AとBとから異様の銳角線が次第に上へと双方から登つて來る様の工合である。やがては頂點のCでどうせぶつかる。

五

歐洲の暗黒大陸時代は一體世界の上に何をこしらへたかと云ふと、美術上には先づ寺院をこしらへた。即ち、宗教をこしらへ上げ僧侶をこしらへ上げ善の學問をこしらへ上げた。ローマ法王と云ふものである。ゴチックの寺院である。彌撒である。云々……

一方に地上の實行的才能としては、土地分割が考へられた。都市の經濟的運用が工夫された。

地境の防備が考へられた。國家が出現し國王が現はれ、軍人が出来上り、云々……

中世期の表面の歴史は差し當り此の神と人との併行、或ひは競走、葛藤である。教會と國家の對立である。——法王對國王である。インノーケント三世は諸國王を眼下に見て「法王は太陽である。諸國の王はこの周圍を廻る遊星に過ぎない」と云つた。前に書いた通りだが、時には「神聖なる」法王が露臺に現はれて親しく諸人へ一場の演説をしたゞけで、歐洲には舉つてたちどころに十字軍が編成せられた。(一〇九五年クレルモンに於て、法王ウルバン二世。——この前後百七十五年に涉る不思議な蟻の様な大旅行の結果は如何。歴史にある「バビロニアの囚橋」と云ふ様な、法王の三重冠がその重みを問はれる様の出来ごとがやがてはあつたのである。

何は然れ、都市には相競ふて尖塔の高い豪壯な寺院建築が陸續と築造された。と云ふのはその重い下影に蔽はれて、人は基督と諸生との關係と教會にすつかり中繼されたのである。太陽と地との間に高いゴチックの塔がはさまつてま大きなその影を映じた。歐洲と云ふ全地域の上へ。

諸生はまともに太陽を仰ぎ見ないのである。但教會の影の中からつい間接に見て、神は審判の主である。正義をかざして朔風の様に心を撃ち來るところとなる。悔改めなければならぬ。

善行を意志し、デーモンから遠ざからなければならぬと思つた。王さへも屢々教會の影の中に入つた場合の方がゐない場合よりは多いのである。

——此の中世に當つて、主基督の姿を正視すると云ふことは、正視することそれ自身既に非常な獨創に當り、識を要し、勇猛心を要した。

何故ムハメッドの如きがあゝ迄に強かつたか。

彼はその信仰的實感として少くも夙に基督の正體を見透すことが出来た。教會の塔や法王に引かゝらず、ぢかに天を望む大度があつたのである。幻想に天使ガブリエルを呼び出して彼と共に高く飛び、モーゼと逢ひ、アラ一神の前に少くも彼の實感を持つて行くことが出来たからだ。

戦ひに負けて岩間を逃げながら、その時彼は身邊の武士と二人切りだつた。武士が「我々はおもふ二人切りだ」と云つた。ムハメッドは言下に否定して「三人だ。神がゐるではないか」と云ふ。

——極く直接に「神」の實感を身近く懷抱することの出来た、一步を進めた英雄だつたからである。

此所に同じムハメツド的英雄が——只ムハメツドと違ふのは劍を持たなかつた——猶數 爾たのであつた。

六

ジョン・ウイクリフ(一三三二——一三八四)は英國の人だが聖書を英譯して大衆に示した人である。主基督と大衆との間に法王や教會や僧侶の蟠居する不正を戒めたが、彼の云ふところは用ゐられずに、異端者と目せられた。彼は一三八四年にルツアルウルスで説教をしてゐたが突然死んだ。と、宗徒は異端として扱つて、彼の遺骸を殊更に焚刑に處したのである。

ジョン・フス(一三七三——一四一五)ボヘミヤの農民の子である。ウイクリフの云ふ所を祖述して教會改革に力めたが法王ジョン二十三世に依つて破門せられ、コンスタンツの宗教會議に問はれた。彼は會議の審問に對して然し飽く迄も自説を固持して止まなかつたので、邪教徒の宣告を受け、一四一五年七月焚刑せられた。

エラスムス(一四六七——一五三六)和蘭の人である。伊佛英諸國に遊學して哲學を納め、ケンブリッジ大學の神學教授となり希臘語の聖書を出版した。一學究としてしきりに僧侶の愚昧を嘲けり羅馬教會の腐敗を攻撃した。

元來宗教の學者はその抑々初めには神(基督)に對して篤信のものが恐らくは學に就ても篤學の者で、諸人に選まれて法王となつたゞらう。法王と云ふ一つの地位なり仕事が出現したのはさう云ふ自然のところからである。法王は極く純情に諸人の父となり、基督の代人となつた。何等不自然のところはなかつたわけである。引いては數世紀の間、各法王は純粹に諸人の信頼を受け、その他信に篤く、宗教の學に就いて篤いものも、彼が篤信篤學なればなる程、よく法王の左右のものとなり、ラエンナにモザイク文明の開發を見た當時の如き、猶基督教會の組織は大ひに順當な強固なものであつた。

が、幾何もなくして、此の自然さは到底いつまでも自然さのまゝではゐない。次第に法王が「法王」と云ふ一種の職となる。それを敢て求むる者が出來たり、甚だしきは金品を以て買はうとする者が出來たり、従つて神に對して篤信の者、篤學の者、必らずしも法王の三重冠と親近のもの

は云へなくなる。殊に世紀が進んで第十世紀、第十二世紀等の所謂中世となつては、親近はおろか、却つて篤信の者篤信の者程基督教會の法王と云ふものとは自然遠ざかるところとなる。——法王は「諸人の父」、「基督の代人」ではなくなる。心ある者は却つて基督を見基督の信を見るに法王はどけて見る様になる。さうしなければ見えないからである。初めの頃の様に法王を通じて素直に萬人が基督の眞を見た時代、それとは全く逆に、法王を通じて見ては却つて基督の信を誤る様の錯誤を兆して來た。

と云ふのは、心ある者は段々とそれに着目して現世に於ける法王の三重冠を、その重さ（元來それは疑ふ可からざる神聖のものであつた。）それを疑ひ、つまり教會制度の錯誤に漸々心付く——その明察の度合ひと同じである。法王はその度合と相等しく墮落し低下して來たのである。然し既に時おそくしてその時分には法王の汎ねく現世的勢力の中に持つてゐる力と云ふものは抜く可らざる魅力的なもの、迷信となつてゐたのである。

ウイクリフが焼かれ、フスが焼かれ、やがてはサヴォナローラが焼かれても、世の中の常識の表で向きではこの驚く可き背信が却つて當然とされてゐた。法王から破門を受くることは正に基督から破門されたことで、世に席のない者とされたと同じだとかたく信じられた。諸國王若主と雖も、隣國の敵を恐れると同時に、屢々それよりも以上に法王廳の破門を恐れたものだ。

西洋史の中世年代に於ける、今はそれを回顧して笑へる、然し親しく當時にあつては到底笑へるところではない、各自の生活に間近い、眞率な問題であつたのである。——誰か心ある者が法王の三重冠を見ぬいたとは云へかりそめにそれを云つて、ローマから難詰され、火あぶりにされる。之れを敢て好んでするものがあるだらう。エラスムスの如きはよく此所を省察してゐたが然し敢て正説をまともにかざす事はしなかつた。ルーテルはそれを潔しとせずエラスムスを難じた史實がある。つまり前掲ウイクリフやフスやサヴォナローラが火刑柱に上つたのは、彼等の熱情の問題である。但彼等獨得の特殊の問題ではない。火刑柱に上げらる可き者は猶時と共に澤山にあつた。それ程法王及ローマ法王廳は時と共に墮落しつゝあつた。

マルチン・ルーテル（一四八三——一五四六）は曾て若い時に郷里から特派されてローマへ行つたのである。道がローマへ近づいて初めて堂塔の光彩を見た時には地に跪いて「神聖なるローマよ。私は郷に敬禮をする」と云つたと云ふ。心からローマに對するそれ程の純情を以つて行つた

者が、親しく彼地へ足を入れて見ると、その若い僧達の腐敗墮落と云ひ垣間見る法王廳の墮落と云ひ、すつかり幻滅を感じて、ドイツへ歸つた。

だか彼は宗教改革等は意志せず、清く己れ一身を納める事を以つて神に仕へやう、ローマの腐敗の如きには心を費すまいとして、一學徒の敬虔な信仰心を益々内部に觀じてつまり「基督の正體を見た」のである。

と、ローマはレオ十世が丁度聖ペテロ殿を建立しやうと思つて、それにはラファエルを初めミケルアンジェロ、ブラマンテ等ルネッサンス盛期の巨匠等がそれ／＼腕を振ふことゝなつてゐる。美術としては字義的に當代の花たる可く、美としては絢爛の粹を掲げやうとしてゐるところである。只前章善及美のところでも云つた様に彼は美の最端に走つて善に就ては既でにおろそかだ。昔ラエンナの寺院やゴチックの堂塔は純粹に神の前に建てやうとしたので、ゴチック建築にはよく Lady chapel と云ふのがある。それが許多の力を盡した末にやつと出来上ると直ぐ寺院を聖マリアに捧げた。心から喜んで捧げた。誰もその寺の工人達は一人として己が名をあらはに残して私しの爲めに働らいた者と云つてはない。

今レオ十世に至つてはそれはない。その基督者氣質は殆んど既でにない。レオ十世一人に止どまらず汎時代的にと云てもいゝが、寧ろ彼にあるのは、昔のローマ末氣質である。名は聖ペテロ殿と云ふ。然し聖ペテロに捧げる目的は先づ目的だけのことで、より法王の眞意は善く云つて寺院の美術を鑑賞したいところにある。わるく云へば以つて信徒に威風を示し、諸國をなびかせ、美術の贅に楽しみたいにある。

孤僧サツナローラが「フローレンスの上には裁きの劍がゆれてゐる」と云ふのも無理はないところである。

法王廳は然もこの大事業を行ふに當つて金品の不足を感じてゐた、そこで考へ出したのが、その前から行つてはるたが然しそれを更に輪をかけて廣く行つた、免罪符賣りひろめの策である。——「マインツの大僧正の如きは應分の配當を得て此の免罪符の賣捌方を引受け人を諸方に派して盛に之れを販賣せしめ、方法頗る陋劣を極め甚しきは其攜へたる錢篋の上に「篋中に投ぜられたる金錢の鏘然たる響を聞かば魂は忽ち地獄より救はるべし」と記して信徒を欺瞞するに至りしかば……」やがて宗教改革の動機となつた、と、一般に定説である。

——就ては之れ以上の叙説は普通歴史の談に入つて此の稿の目的とは違ふから畧することゝするが、イタリアに起つた免罪符賣立てはドイツ領へ入つて、マルチン・ルーテルの質疑に出逢つた。有名な九十三個條の宗教的質疑をキツテンベルヒの城砦會堂へ貼り出したことである。が、之れも一つにはさうするのが當時の風習で、何も好んで圭角ある質疑を殊更に貼り出したと云ふわけではない。ルーテルは決して豫め戰意ある人ではないのである。只時の風雲が彼を到底安居とはさせておかなかつた。

引いてナルムスの宗教會議となり、ルーテルは刻々毅然たる一個の人となり、フレック博士の如きは「賀す可し、賀す可し、宗教界の難局に當る可き人物出でたり」と大ひに慶賀した。當時六十一歳であつた碩學ロイヒリン（一四五五——一五二二）は僧侶の中より此の如き重任に當り得る人物ルーテルの現はれた事を神に謝して、安堵して、その殘年を送つた。

法王レオ十世のローマは文藝復興の最華期である。——同時にそれがアルプスを越へてドイツへ涉る時勢の風雲の中では、確然として、宗教改革への他ならぬかけ橋となつた。

此の二つの相異なる時勢の只中に我々の歴史の中には美々たる聖ペテロ殿が誰の意志ともなく建つてゐるわけだ——我々はそれこれをも思つて多感になる。

※

歴史は此所で云ひ得る「近代」の方向へと大雪崩に變つて來るのである。例へばそれ迄に寒疎の國であつたスペインに忽としてエル・グレコ（一五四八——一六一四）の如き美術家が現はれると云ふ様な、少くも大ルネッサンスの息吹きを荷つた人が西歐各地未開のところと追々と散布する、美術史は此所で大ひに近代的色味を帯びて來るのである。

中世餘録

一

こんな書き方をして見る。——チマプエ、デオットの西紀千二百年代は暫く除くとして、次の千三百年代を史上の人で見るとファン・アイク兄弟が此の期の最年長者となる。此所に復興期に當つて大いに美藝を保護したメデイチ家の大父コシモ公は一三八九年に生れ一四六四年に死んだのである。フラ・アンジェリコの一三八七年に生れ一四五五年に至ると畧刻を同じふする歴史上の人物である。それは同じ文明史上の才識に於ける同時代者、さうして相應する文華の年齢の中に生れて、今は誇張なく云へば、世界を豊かにした人——と云ふことが出来る。偶々アルプスを堺ひして獨乙にはグーテンベルヒが居た年度と相應するものである、(一三九七——一四六八年)我々は思ふ。恐らくはグーテンベルヒが一四五五年代にマインツで不思議な印刷器械に就て思ひをこらしてゐた時には、メデイチ公家の立派な長子ロレンツォは漸く十五歳の多望な少年で

コシモ大公の聚めた第十三四世紀のいろ／＼な進んだ美術品に大いに好奇の眼を光らせてゐたことだらう。又フラ・アンヂェリコは至愛の街フィエゾーレにゐたがその修道院ザンタ・マリア・ツブラ・ミネルヴで六十八歳を以て死んだ（一四五五年）。といふのは既でに伊太利は彼を閲して、アシジに大チオットを有するのみに止まらず、又ローマやフロレンスにアンヂェリコの「天堂」を有し、「聖受胎告知」を有し、「聖母」を有してゐた。と云ふのは更に美藝の年代は既でにチオット門下の寂しきマンネリズムの時勢ではない。後継者のアンヂェリコを加へて、更新の第二段に踏み入らうとしてゐる多幸な年度である。

そこで前に云つた様に一方貧寒な北歐のネーデルランドには、到底貧寒ではなしに、そこには優に既でにファン・アイク兄弟の立派な書業のある年度と應じた。——イタリアに於けるチオット引いてフラ・アンヂェリコの歴然たる象徴的發見と、北歐に於けるファン・アイクの形似的發見と、西歐の美術的表現の上にはここで大いに安んじていゝ大なる基礎が樹つた、と、前に云つた通りである。

日本は足利氏時代の中期に入り西紀一四五〇年は後花園天皇の寶徳第二年に當つて、將軍義政が銀閣に東求堂を構へた。不思議な四疊半仕立てから銀砂を隔て、向ふに山を見て、月を賞してゐた時分である。此の一四五〇年と云ふと、更に西の畫僧アンヂェリコの場合ではまだ終焉の地フィエゾーレに歸らず、恐らくはローマに居た頃で、更に恐らくはヴティカンで法王の仕事をしゐただらう。足利義政が東求堂から茶に親しんで眺めた月の出は何れアンヂェリコにとつては僧室で心靜かにその日の仕事の終つたことを祈念する機縁に當つたわけだらう——

二

支那は明の英宗正統年間あたり（西紀一四三六——一四四九）に當るが、大綱みに云ふと、その美術は宋、元の犀銳なる寫實時代を去つて明の漸く裝飾畫風に移る。徽宗皇帝（西紀一一〇一——一一二五）の時代例へば桃鳩の神品だとかその他幽玄の花鳥は却つて既でに支那にあらず、日本の足利義政の玩に入つてゐる工合で、恐らくは東求堂で靜に天山印を捺した。危い哉この交通故にあれ等の作品は辛く消滅を免れたのである。日本に足利氏の美術清鑑と茶がこの頃無かつたとしたら、支那宋元の美術はかなりあの大過ぎる地域や、蕃人や、その火や、水や、その中に消

えて了つたかも知れなかつた。(現に今日支那宋元の遺作は肝心の支那には丸で残つてゐない)

支那の徽宗皇帝、日本の足利義満、義政、義輝。或ひは伊一利のメデイチ公家の諸公。ローマ法王等。——義満、義政等がその金閣や銀閣の榮華の爲めに明に永樂錢を乞ふたところなどは法王レオ十世の免罪符の件と西趣を同じふしてゐる。徽宗皇帝は畫に堪能であつたが後には金人に捕へられて再び返ることが出来なかつた。デウリアノー・テ・メデイチが大度のパトロンで美男で幸福並びなかつたが忽ち亂徒の爲めに刺され、ロレンツオ公は辛ふじて柱の影にかくれて劍を逃れた、と、何故かう彼を守るところの美術は彼に任されたる治世策といつても表裏に食ひちがふものだらう。マルチン・ルーテルはやがて山名、細川に當り、又は胡元に當る。尤もルーテルと云つては當らないが兎に角、正義は歴史の事情から云つてローマ法王になく、又足利義政にない様である。只金銀閣があり、ペテロ殿だけがある。一方には應仁の亂があつて京都の洛中洛外が滅茶苦茶になる。云々……。

ボツテイチェリー(一四四四——一五一〇)は畧コロムブスの伴侶である。(一四三六?——一五〇六)。先づなぞらへて云へば彼(ボツテイチェリー)に善美の交錯した工合がキューバー島でこれ航海者が西の大陸と判じた度合に當るところだらう。もう一息マゲラン(一四八〇?——一五二二)に至らないと地球はまだ完全には丸くない。レオナルドに至らないと美は完全でないと云つた様のことだ。(一四五二——一五一九)

三

却説、ルーテルの徒が起つてローマの職權——それに美術が守護されてゐる——と中歐の正義思想がもつれた頃、その年度を最もよくその人品に代表する作家がルーテルと同國のアルブレヒト・デューラーである。彼はルーテルとは同國でありながらつい相逢ふ機縁はなかつたが、ルーテルはデューラーの徒ルーカス・クラナツハ(Lucas Cranach, 1472—1533)を通じて、又デューラーはルーテルの友メランヒトン(Melanchton, 1497—1550)等を通じて互ひに交通した。一時デューラーの作ハンス・イムホフ(?)の像はマルチン・ルーテルの像と誤まれてゐたものだ。デューラーは「……若し神が何時か予をして博士マルチン・ルーテルを見せるの機を與へるならば、予は注意深く彼を素描し、且、銅版に刻まうものと思つてゐる」——(予を多大の悩みから救つたとこ

ろの基督者の絶へざる思ひ出までに——と云つてゐるが、遺憾ながらこの最も適者の適材を描くと云はる可き歴史的な肖像畫は生れる機會を持たずに了つた。

デューラーは丁度伊太利を旅行してゐる時に國でルーテルが教會職の手に捕はれた、或ひはフスやサヴォナローラの様焚刑せられるものかも知れない？と云ふ飛報に接して、嘆いて書いてゐる。「一五二一年、聖靈降臨祭の前火曜。アントエルプの予へ便りが來て、マルチン・ルーテルが欺いて捕はれの身になつたと云ふ事を知つた。云々……彼は一人で車に乗つて進んだ、と、忽ち騎士が十人現はれた。彼等は此の敬虔なる人を欺いて拉し去つたと云ふのである。……或ひはもう殺されて了つたか。若しさうとすれば、彼は基督の眞理の爲めに死んだのである。非基督教的の法王廳を譴責したが爲めに死刑を受けた。(中畧)あゝ、上天の神よ。我等に哀れみあれ！……若しも我々が此の人を失つたものとすれば、——彼は他の如何なるものよりも明瞭に書き、主は彼に異常なる福音書の精神を與へたのである——我等は祈る。上天の父よ。再び郷の聖靈を地上のものに下し玉へ。彼をして新たに卿の聖なる基督の教會を何所にも聚合結束せしめ、我等をして再び自由に基督者としての生活を営ましめん様に。(中畧)彼の書物は多大の榮譽に浴す可きものである。決して燒かる可き性質のものではない。實に、いつも眞理に對して反抗し且人間に依つて神を造ることを常としてゐるルーテルの敵に非ざれば、彼等こそその意見と俱に火に投ぜらるべし。やがてはルーテルの新刊書はその爲めに用意せられたものである。吁、神よ。若しルーテルが死んだとすれば、今後かゝる明瞭さを以つて誰が我々に福音書の解説をよくするであらう。神よ。猶十年も二十年も何故彼は我々の爲めに書けなかつたのであらう。(後畧)」

デューラーはルーテルの書物の非常な愛讀者であつた。旅中のノートブックに「予は五百貨でルーテルの小著を買ひ一白貨で「ルーテルの非難」を買つた。敬虔なる人。云々」とある。

幸にして此のデューラーの傳へられたところは誤報だつたわけで、チルムスの會議の歸りに「騎士が十人現はれて彼を拉し去つた」實はそれは敵に非ず味方である。サクソニーの選侯フリードリッヒが手兵をして「此の敬虔なる人」を中途に奪はしめた。矢庭に騎馬武者が現はれてルーテルは帽子を地に落した程危ふく拉し去られたとある。それで初めて最も安全にワルトブルヒの城中にかくまはれたわけになつたが、有名な聖書の獨逸譯はこの幽居の期間に行はれた。武士ゲオルグと名を變へてゐた。(その頃の面影を寫したものが挿繪に載せたものである。)——先づそれ等

の事情で、宗教改革は、その矢は完全に弦を離れた、機運には充分なる軌道がついたと見らる可きところである。

で、さう迄に宗教的英雄の身の上を心配したデューラーと云ふ畫家は、この人はその信仰心に於て到底平和なるフラ・アンジェリコロにも亦險阻なるミケルアンジェロにも譲るものではない。と云ふのは時所と性格とを代へたならば彼は一のアンジェリコとなり、又はミケルアンジェロとなつたであらう。此の二人に就て「平和なる」と云ひ又「險阻なる」と今云つたのは、アンジェリコとミケルアンジェロとの相異なる性格に就て云ふことは勿論だ、だがそれ以上に、基督教的信仰の時所の差に就て當然云はうとするところなのである。アンジェリコの場合それはアンジェリコの和やかな性格なくとも平和であり得た。後のローマに於けるミケルアンジェロの場合には、あの人の烈性なくとも、どうも平和ばかりでははるれ想にない。

ミケルアンジェロは畫家或ひは彫刻家と云はうよりも、假りに畫家及彫刻家の姿をとつて現はれた、信仰的末期の一殉教者たる風格ある人である。

——もしもデューラーの信仰と雖も、デューラーが獨逸人でなく、親しくローマに於ける法王の華朝及び美術の華朝の中心の人であつたならば！ 多分ミケルアンジェロの様だつたらう。彼は「幸にして」と云ふ様な字を使ふ感情も美術史全般の上からはある様に思ふ）北歐の人であつた。

彼は信仰的險阻の時代にありながら猶伊太利に遊んで大ひに美術を學び、美術一杯に心を充たすことが出来たのである。何故なら彼の祖國獨逸は殆んど猶美術に於て何物も無かつたからだ。——ミケルアンジェロは美術の美中に生れて、屢々その搖籠よりはよく多く神(形而上の信仰)を見た爲めに悩みが烈しかつた。デューラーは「……予の父親の父はアントン・デューラーと稱し、ハンガリー王國の小さな町 *Cyula* の或る金工家の許に弟子入りして、彼からその道の技術を習得した。後に至つて彼はエリザベスと云ふ娘と結婚して、新婦は娘カテリナ及三人の男子を生んだ。長男にアルブレヒトと命名した。之れが予の親愛なる父となつたのである……」と家系の手記中に云ふ、或る乏しさの中に生れたが、中年に大ラテンの美術の暖流に後天的に心を貫かれたので、幸なる哉、信仰心に殉難するよりはもつと生活に謎があつた。

彼の伊太利紀行は彼一個のみならず全獨逸の美術を豊かに浸透した様の決定的なるもので、それは

彼の三十四歳から三十六歳、及び四十九歳から五十歳にかけて前後二度行はれたものである。

四

比較的形而上により多く心の傾き易かつたデューラーにして然り、まして一路に美術を求めた青年が當時伊太利に學んで心を撃ち負かれた度合は、彼が多感なればなる程、比較して云ふと今日フランスに學んで聰明な人達が味覺の美藝に興味性を養はれるよりはずつと根本的のきゝ目がある。ぢかに心へ掴みかゝつて來るからである。——今日マティスやピカソの進歩した仕事は趣味性や智解力、少くも彼の美術的了解に對しては、日本の學生を上野よりは段ちがひに教育すると思ふ。然し心へは響きにくいので、この邊が僕は思ふが概して向ふにゐるといふ。こつちへ返つて來るとつい泉の枯れたがる一つの原因ではないかと思つてゐる。

第十六世紀あたりに伊太利へ出かけた西歐の學生がそれ〴〵強かつたのは、それ〴〵「彼」の人がらにも元より依るところだらう。然し一つには伊太利で彼の撃たれたところ、彼のそれを享けたところの深度に依ることは一般だ。今日に於ける如く美術的な畫面の上の問題ばかりを受ける

ものではなく「繪」を享けて來るだけではなく「美」を享けて來る。享けて、それを改めて自分の中でこなすに永くきゝ目のあるその源のところをひしと享ける。

デューラーがさうである。グレコの様な人がさうである。又はニコラス・プーサンの如きがさうだ。美術の上での玄奘三藏に當るもので、經文をとつてそれ〴〵唐へ歸つた。彼等の内感にそれ〴〵唐の文明を醸して歸つたわけである。——デューラーはそれを猶畫匠シヨンガウエル (Seiongauser, 1410—88) の配下にあつたところの獨逸に恰かも虹を見せたかの様に展じて見せた。エルグレコは MISS の國であつたスペインへ彼の觀じたところを持つて行つてエスコリアル美術を段ちがひの大道のものとした。プーサンは後永くフランスをしてラテンの正系の後繼たらしむべく、先づ身自らローマ人となつてわざとではなしに範を示したのである。

El Greco (一五四八——一六一四)

エル・グレコ即 The Greek となる。ドメニコス・テオトコプリと云ふのだがこの呼びにくい名をスペイン人が常用せず、エルグレコと云ひ馴らした。クレテの島に生れたのである。ベニスでテイシアンティシアンの許に學び、ローマに數年を過した後三十歳にしてトレドに來た。多分スペイン國王

の求めに應じてテイシアンから派遣せられた弟子の一人として考へられる。尤も數年の後訴訟事件に當つて何の爲めに此の町へ來たかと問はれたには、彼は答へなかつたが。——初めは彼も通例伊太利人の式に普通に描いた、が俄然として壯んな平凡でない彼自身の風を展開した。……彼存生の間、彼の天才は全スペインに認められ且讚美せられたのであつた。然し死後には忽ちその名は消滅して了つた。彼のオリヂナリティーもその依つて來るところは狂氣にあつて天才ではないと云ふことが長年人に信じられてゐた。彼がその就く可き正當の位置に就いて觀じられたのは、つい此の二十年かその邊の間のことである。彼は元來のクレテの出なるにも係らず且伊太利仕込の者なるにも係らず、屢々、スペイン畫家中に於ける最もスペイン的なるものであると人に云はれる。(H. P. Thurston による)

文中「スペイン國王の求めに應じて」とあるのはスペインに當時瀕りと宮殿造營の事が起つてゐて美術家を求めた。先進伊太利に大名あるテイシアンに對して作家の派遣を求めたわけだが、その時選に入つてグレコが遣はれたと見ることが出来ることと云ふ意味だ。つまりテイシアンとスペイン王家との傳紀關係、その年代とグレコのそれ等とを相對照して。然し、彼(グレコ)がスペインに赴いた眞因に就てはさう云ふ推測以外には全くわからない。殆んど彼が何時如何してクレテから伊太利に來たかと云ふに就ても確實のところはわからない。突如ローマに現はれてその時齎らした自畫像には法王廳の畫家が何れも瞠目したと云ふ様なのが傳はるのみである。

之れを一個の「伊太利畫家」として見るに、然しエル・グレコは、初めはアジア或ひはティントレットの門下の一人として妥當な餘り特色のない繪を描いた。中頃「その壯んな平凡でない彼自身の風」を展開してからは、それは如何も思ふに一地分スペインには當る。但伊太利の流派にとつては既に一個の末流に當るかの思ひがする。若し伊太利にあつたならば彼の如く只管個性を以つて全然美術の格を變ずる仕事は、或ひはまだ認容せられなかつたかと考へられる意味である。——追々に彼の此の邊のところから畫業に「近代」の傾向が發露するところとなつたやう。

Nicolas Poussin (一五九四——一六六五)

ブーサンはノルマンディーの *Les Andelys* に生れた。十八歳の時彼は畫學を納めにパリへ出たが作家の許に就て學ぶ古風の修業アレンティニシツプは既に無益だと云ふ事を知つた、それに代つては間もなくアカデミーのやり方が起つたのだが、まだ當時は目鼻立つてゐなかつた。藝術の組織立つた手法はその地に於ては得難かつたのである。只パリは伊太利に對する熱望をあほると云ふ點で彼を靈感した事になつた。で、二度の失敗の後、彼はローマに至ることが出来た。三十歳の事だ。——貧窮の六年間を闊した後に、その間に彼は古典の遺作と、透視畫法と、解剖學とを研究した。ドメニキノ (Domenichino, 1581—1641) の畫室に學んでゐたのである。彼は或る少女と結婚することにしたが、重病を看護して貰つたその人である。彼には之れが次いで幸運への一轉機となつた。

仕事の委任が追々と繁く來る様になつた。ピンチアンの丘に家を買ふことが出来る様になつたのもその後間もなくのことだ。彼はその家に餘生を過した。

一六四〇年には、ルイ十三世の招きに依つてパリに返り、二年間を暮した。猶滞在を勧められたが、然し彼にはローマの平和な藝術的環境の方が祖國よりも好ましく考へられたのであ

つた。Roland de Chambray は書いて云ふに「彼は舉止高貴にして堂々たる峻嚴の容貌を有し刺す如き眼光をした。その性は獨立的で溫雅の思想に育まれたる心を持つてゐた。」と。(サロストンに依る)

恰かも彼自身一個の古代の人であるかの様に全く古典に没して生活した人と云はれる。師事したドメニキノはギド・レニ (Guido Reni, 1575—1642) と並んでカラッチ Carracci 1555—1619) の門下の俊秀と云れる人だが、後に所謂官學派 (Accademia) の常凡な畫道は此のカラッチ、就中ギド・レニの業から大ひに起つてゐると見られる。ドメニキノにもその風が無いとは云へない。ニコラス・ブーサンにも自然その脈絡が無いとは云へない——

規矩一途を以つて古典を計る常凡のやり方——官學派——が、既に之れの起るのが概して云へば親しく伊太利に於ても時の趨勢となつてゐた、つまり、伊太利流派の末期に當つてゐたのである。ブーサンにも到底その風が又無いとは云へない。

但晩學のフランス——その後正系のラテンに本流となる——には、先進伊太利に就てはその末

を學んだが猶ニコラス・ブーサンは充分祖國の畫業に關祖となるには當時足りた。

五

大伊太利は時に創業のフローレンス流派、又は中堅のウムブリア、バドゥア各流派を時が経つて、絢爛のヴェニス派に入り、漸く末のボローニア流派に移らうとするところである。――試みに摘記して見やう。

フローレンス流派

- チ マ プ エ
- ヂ オ ツ ト
- マ サ ツ チ オ
- ア ン ジ エ リ コ
- リ ツ ボ ・ リ ビ (一四〇六——一四六九)
- ゴ ズ リ (一四二〇——一四九八)

ボラユオロ兄弟(兄一四二九——一四九八) (弟一四四三——一四九六)

ギルランダヨ

ボツテイチエリ

ファイリツピノ・リビ(一四五七——一五〇四)

ク レ デ イ (一四五九——一五三七)

ピエロ・デイ・コシモ(一四六二——一五二二)

(シニヨレリ)

レオナルド

ミケルアンジェロ

バルトロメオ

(ラファエル)

アンドレア・デル・サルト(一四八七——一五三二)

ブロンズノ(一五〇三——一五七二)

中世餘録

ド ル シ(一六一六——一六八六)

タデオ・ガデイ、オルカニア、カスタニオ、ウツエロ、ヴェネチアーノ、ロゼリ、ヴェ
ロツキオ、アルベルテイネリ、ボントルモ等

ローマ或ひはウムブリア流派

ピエロ・デラ・フランチェスカ(一四二〇——一四九二)

メ ロ ツ オ(一四三八——一四九四)

シニョレリ(一四四一——一五二三)

ペ ル ズ ノ(一四四六——一五二四)

ピンテウリツキオ(一四五四——一五二三)

ラファエル

(セバステイアーノ)

ヂエンテイーレ・ダ・ファブリアノ、フィオレンティ・デイ・ロレンツオ、ヂュリオ・ロマ
ノ等

シエナ流派

(ソ ド マ)

デュツチオ

シモネ・マルティニ、リツボ・メムミ、等

パドヴァ流派

マンテナア

モンタニア等

フェララ流派

ド ツ シ(一四七五——一五四二)

コレヂオ(一四九四?——一五三四)

デュラ・コサ・コスタ、ガロファアロ、パルミニアーノ等

ボローニア流派

フランチア(一四五〇——一五一七)

美術講座

ドメニキノ
ギド・レニ

カラツチ、アルバニ、ゲルチノ等

自然派

カラヴヂオ(一五六〇?)—一六〇九
(リベラ)

サルヴルト・ロザ、チオルダノ等

ロムバルド流派

(レオナルド)

リュイニ(一四七五—一五三三)

ソドマ(一四七七—一五四九)

ヴィンセンツオ・フオツパ、ブラマンテ、ボルゴニオネ、ソラリオ、フェラリ、ペルトラ
フィオ、ドップレグイス等

ヴェニス派

クリヴェリ(一四三〇?)—一四九五

ヂエンテイレ・ペリニ(一四二九?)—一五〇七

チオヴンニ・ペリニ(一四三二?)—一五一六

チマ(一四五九?)—一五二七

カルバチオ(一四六五?)—一五二二?

(ロツト)

テイシアン(一四七七—一五七六)

チオルヂオネ(一四七八—一五一〇)

パルマ・ヴェツキオ(一四八〇—一五二八)

セバステイアノ(一四八五—一五四七)

ボニアチオ(一四八七—一五五三)

ボルドーネ(一四九五—一五七〇)

中世餘録

テイントレット

ヴェロネーゼ（一五二八——一五八八）

アルヴィス・ヴィヅリニ、バルトロメオ・ヴィヴァリニ、ヤコボ・ペリニ、アントネロ・ダ・メシナ、バサノ、ロンディネリ、ロンギ・ガルデイ等

ヴェニス派は復興期後期の鬱然たる大流派である。ギリシアに例へればバルテノンの業乃至ボリクレイトス、ブラクシテレス等の完を経過せる以後のヘレネ時代の爛熟に比較す可く、日本の浮世繪時代で云ふと、天明寛政の歌麿清長時代から後へかけて化政度の絢爛に移るところと例へて云ふことが出来る。——美術に就ての識は前代に於て充分なり、範もフコーレンスやローマの仕事に指呼して數へることが出来る。丁度ボリクレイトスの規矩キヤンにつれて餘後のプロボーシオンを案ずるリイシツボスの立場と似たものがある。春章を繼いで東洲齋寫樂の出て来る段取りがある。更に次後の豊國、國貞に至つては！ チオルヂネと云ひ、バルマ・エツキオと云ふ。或ひは又北齋阿重の大業に添へてはテイシアン、テイントレットと云ふ。チオットに生へ出でてレオナル

ドに幹が確立したとすればヴェニス派は五彩の花だ。バルテノンの彫刻が後に動き出してベルベデーレのアポロとなり又はミロのエヌスとなる。ラオコーンも屢々あつた筈である。

やがては後にジョン・ラスキンの實感を通じてラファエル前派理想も起る道理と觀ぜられる。

——一々その業に就て云つてゐてはそれだけで別に一冊の書物を要するだらう。大勢を寫したに止どめる。

さて、長らく伊太利に停滞したが、此の稿に云つた様のわけで、漸次美藝の圏は中心の伊太利半島から北へ、或ひは東へ、西へ、移動して来る。就ては藝術觀も亦藝術それ自身も自然相異なるところとなる。デューラーがよく伊太利に學んで返つたが然しその本領は南歐的なる理想主義アイデアリズムに非ずして北歐的なる寫實主義——彼の肖像畫を見よ——にある様な工合で。

大チオットの象徴シムボリズムが後にヴェニス派の彩麗に至つたに比して、一方、大ファン・アイクファン・アイクの形似は中期に如何變轉したらう。之れが次ぎの此の稿の材題だ。

第六章 北歐の美術

一

西歐文明に於ける中世期伊太利の位置及性質は丁度東洋に於ける日本の如く、古代に於けるギリシアの様に、その國それ自身藝術に對して善い資質を持つてゐる。これは後天性のものとは云へないだらう。只その半天的優秀に加ふるに後天的利便を持つてゐたことには、先づ文化の交通に就て捷路を扼する絶好の地形を占めてゐる。ギリシアが昔地中海に深く手をさしのべてゐて先進エジプトの文明を逸早く摺み易かつたと同じである。又は老支那に對する日本の地理的關係とよく似たところがある。——歐羅巴は古代史の終りにローマに及んで全地域を一丸とされたが、ローマは云ふ迄もなくギリシア文明を抱含して且それを全範圍に散布せしむる事をした。種々の點から見て、この全歐に散布した古代文明は伊太利の地域及民族の中にその粹を凝聚するところとなつた。云はゞ地中海諸地方の中世紀文化にとつて、伊太利半島はそこへ海陸から集まつて來る文物を一度島内に入れた上は、容易くは散逸せしめない様の地の利に出來てゐる工合である。再び云ふ。元より伊太利それ自身の資質が先天的優秀であつたには相違ないことながら、一つに

は後天性的條件が此の地を當代の精華とせずにはおかなかつた工合である。

例へば人事に比して云ふ、文藝復興期後期に於けるラファエルの立場の様なものである。ラファエル彼自身、頭もよく、性質もいゝ、彼に先天的優越があつたことは言を待たないが、又彼に彼の時代と彼以前の業とがなかつたならば今日到底「彼」は考へられない。

又後代の美術文明に例へて考へて見ると十七世紀以後のフランスと似たものがあるのである。今日フランスの中樞の後繼たる理由は、丁度昔ギリシアが上古文明の粹たりしと同じく、中頃イタリアがラテン復興のところとなつたと等しい。

之等に比して云ふと、中北歐のドイツ或ひはネーデルランド地方は——殊に僻遠のスエーデンノールエー地方、英國、ロシア等——甚だ地の利がわかるい。一體、交通なければ文化は單獨には中々開發しにくいものである。その點から云つて甚だ地の利がわるい。文化の生粹たるに大ひに後天的條件が不利である。

ネーデルランド地方の美術がそれにも係らず屢々南歐文化の壘を磨さうとする程度に有力だつたと云ふことは、彼等の資質の頗る卓抜なる所以を示すもので、十五世紀に於て夙に發した此の

地の形似寫實の美藝は立派なものである。汎世界的美術の一つの有力な支柱とすることが出来る。

——とは云へ、強いことは強い。然しながらそれを以つて直ちに全歐當代の美術の冠とする、正座の中心に据へると云ふ、之れには何所か癖のあり過ぎる、偏したるもので、同じ復興期年度から云つても何から云つても何れ中心地點たるイタリアの美術と堂々比肩するに足るところのものではある。然しながら要するに一地方美術たるの總感は免かれ難いものである、卑近の例で云ふと徳川氏時代、關東に對する、北の伊達、或ひは南方の九州藩と云つた様の對照となる。

——之れからそのネーデルランド美術を考へて見るつもりだ。

二

ネーデルランド (Netherland) は歐大陸の西北部、北海に面し、東南はドイツに接し西南はフランスに接してゐる。今はその北部がオランダとなり南部がベルギーとなつてゐる。宗教改革乃至三十年戦役の頃にはドイツ帝國の領域内にはいつてゐた。オランダ、ブラバント、及びフランダールの諸地方に大別される。フランドルと云ふ名は美術史の上に度々出て來るがその地名とし

ての位置は現在のベルギーと思へば大過ない。

就てはドイツも之れと同じだがネーデルランドも亦基督教世紀の以前には美術らしい美術があると云へない。第一に地域への民族が稍もすると動搖してゐて一定しない。中北歐の美術は大體 Charlemagne (カロロ大帝、七四二年—八一四年)の時代に始まると云ふことが出来る程度、晩學の地方である、——カロロ大帝は云ふ迄もなく獨力以つて全歐を支配した、その古代王の最後の一人と云ふ可き皇帝で、彼は政治上にも顯著の仕事をしたと同時に藝術的にも特記す可き考へを行なつて、ライン河とマース河との間にある都 Aix-la-Chapelle (アアヘン)の本寺にモザイク裝飾を施し自分の宮殿には壁畫裝飾を試みた。アアヘンを人々に呼ばしめて新羅馬とさせやうとした。——彼はこの爲めにはラエンナから美術的紀念のものを破壊してアアヘンへ持つて来る等の亂暴な事もやつたが、但彼の獎勵の下には勢ひ美術事業は彼地に盛んとなつて、ラインの岸一帯に相次いで建築工事が進捗しつゝあつた。と、之れが第八世紀當時のこととして、之等の建築事業は然し不幸にして永存せず匈牙利人又はサラセン、殊にノルマンの浸入蕃族の爲めに、(彼等は異教を奉ずるが故に基督教寺院を目の敵にする)中途破壊せられた。漸くこれ等の災害がなくなつて

中北歐の諸地方が落付き初めたのは十一世紀頃のことである。繪畫史もやがてこの時分から漸次開發の途に移る一地方である。

二つの特色

特色と云ふ字には當らないかも知れないが、少くも此の地方の美術に特殊の色合ひを投げかけたその誘因として、例へば南歐のイタリアでは美術は抑々その原始時代から盛期へかけて、一貫して宗教の旗下に屬してゐたわけである。之れを具體的に云ふと教會建築の母體に諸美術が密接に相關連して進んだかたちだ。それが中北歐、就中ネーデルランド諸地方では、強ち美術は頭尾密接に宗教(即教會)と相連交して推移したと云ふのみではない。寧ろ美術だけ單獨に切り離して進んだ場合が多い。つまり宗教畫に畫因の大部分を限られてゐたと云はうよりも早くから日常生活の狀景や動物畫など——長くまで北歐諸地方の美術に特長となつたもの——に特殊の開發があつた。

一方宗教關係の此の地方の美術を見て見るに、之れに母體となるところの本寺の建築様式として、中北歐の文化は前に云ふ如く南歐に比しておそい。晩學のものである。と云ふのは、イタリ

アの様には、寺院建築に世紀以前からのビザンティン・スタイルとかロマネスクとか、それ等が豊富に有ると云ふわけではない。概括的に云ふと、殆んど此の地方の宗教建築は中期のゴチックから初まつてゐると云ふことが出来るのである。ゴチックに洗禮せられて初めて美術の母體を持つたと云ふことが出来るのである。

と、このゴチック建築と云ふものゝ性質が、イタリア諸地方の建築の場合だと繪畫の爲めに大きな壁面だとか圓天井だとか、自から、腕を延ばす餘地が多い。之に反して、ゴチックの本寺では諸空間を何れかと云ふと繪畫とは向きのわるい幾小部分に限ることが多かつた。壁面や天井などは直ちに建築自體の構造（柱、窓等）を以つて埋めることが多く、彫刻には先づ向くが繪畫には不向きと云ふに近い。繪畫が腕を延ばして飾るのは中央祭壇に限る様子の工合である。猶且、屢々肝心の中央祭壇も通例は何れかと云ふと繪よりは彫刻像に占められ易い。残るのは只左右の兩翼面（Wings）だけとなる。

甚だ美術事業の母體が繪の開發にとつては都合のわるい工合に出来てゐたわけである。

即ち之等もネーデルランド地方の畫家が逸早く宗教旗下の美術を脱して他の日常生活の場面を

寫すとか動物畫に向くとか、概して云ふ寫實主義、それに向く誘因となつたやうが。

—— 附け加へて書いておく事がある。

此のネーデルランド美術を二大別して必らず Dutch 及び Flemish と云ふ二流派を美術史の上に傳唱する。——之れは丁度支那畫の場合で云ふ南宗北宗の様なものである。何々をダッチ、何々をフレミッシュとは嚴密には區別出来ない。實はその資質に於ても殆んど二者同一と云つていゝものなのである。レイノルズの如きは大體繪の大小に依つて此の區別を判斷するのが一番無事だとした。作家の生地別を以つて判斷する等のことになると（註参照）困難を生じて到底形付きにくいこととなる。

エステル・シングルトン曰く「……オランダ派はファン・デル・エイデンに學ぶ爲めにアアムからルイヴァンへ移つたテイエリー・アーツを自己の流派の初期の光彩ある一人として主張する。オランダ派最初の肖像畫家ヤン・ファン・スコレルは然しユトレヒトでフランドルの出であるマビユエの弟子となつてゐた。フランツ・ハルスも最初の二十五年間はアントエルプで過した、等、等。——十六世紀の終りに至つて北方藝術も亦イタリア化された。そこで漸くルーベンスがフランドル派を統御し、レム

プラントがオランダ派を統御したところから、稍ばつきりと區別を云々することが出来る様になつた。此所に只一つダッチ、フレミツシユの別を稍論評的に分けて判断することの出来る歴史的な據りどころがある。とは云へ之れも嚴密のものではないが、概して云ふに、ダッチ・スクールの作家は新プロテスタント教の宗教觀念に屬してゐる様である。その邊から好んで仕事に日常生活の場面とか肖像畫とか、例へば牧場の風景、花卉、動物、海景……等(レイノルズは此の故に小畫幅の畫家達と云ふ)を描いてゐるのに、フレミツシユ・スクールの作家はローマン・カトリックのつまり舊教的情操に屬してゐる。大きな傳統的の祭壇とか聖史を主題とした作物を描く傾向があるのである。「然しながらそのフレミツシユ流派と雖も既に信仰に對して献身すると云ふ風の古代精神には缺如してゐた」とエスター・シングルトンが記してゐる、それに従ふ。

三

要之、基督教世紀に入つてから漸く美術の萌芽の時代を閲したもので、その第十一世紀あたり
に及んで漸く美術らしい美術が實を結んで來たと云ふことが出来る。だが細畫類(Miniature)に限る。

到底南歐ラテンの主流とは太刀打ち出来ない貧寒のものであつた。第十五世紀に入る迄のネーデルランドはまだ繪畫的幼稚の範を出でない、乏しいもので、仕事と云へば辛うじて壁繪(Mural Painting)とその他は細畫に限られてゐる腕の延びない。地づつきのコロニユ(*)の原始派に猶遠く及ばないものである。

(*)その起源に就てはたしかには傳はらないが一三五八年の頃にマイステル・キルヘルムと云ふ作家がゐた。彼に依つてコロニユの流派は形成せられたと云ふ事になつてゐる。その弟子に稍高名な Stephen Lochner があつて、コロニユの本寺に祭壇を残してゐる。——但第十五世紀末には既にこの派は消滅して、ネーデルランドの作家に仕事を引繼かれた。

やがてそれに次いでドイツのニユーレムベルヒが繪の爲めに働いた順となつて、ミヒアエル・ナールゲムートに及び、デューラーに至る。

ファン・アイク兄弟の仕事を得る迄のネーデルランドと云ふものは中北歐の中でも殆んど凋落し、衰弱してゐると云つて過言でないのである。

だが俄然としてファン・アイク兄弟の出現を見るに及んで此の地の美術は中北歐唯一のところ

と化したものである。

ラドクリツフェと云ふ史家が云ふ。「ドイツの繪畫に就ては一般に興味がフランドル派に集中することゝなつてゐる。それはフーベルト及びヤン・ファン・アイクに依つて先導者の地位を占められる。フランドルはその繁榮を極めた商業市の數々に依つて十四、五、六世紀の時代には恰かもイタリアの諸市府の様に顯著であつた。(畧)繪の商法取引はイタリアやフランス、スペイン等とフランドルの海港との間で利益の多い商業の一科目となつた。作家組合(ギルド)も一三五〇年の頃に結ばれて充分奨励法なども行きわたつた。がファン・アイク兄弟が出て働らく前には、云々、細畫稿本の類に限られてゐた。」

ファン・アイクは微弱ながら元來寫實の傳統ある此の地に生れて、彼の天才故に一躍して形寫術の深い認識を開し、一個性が、その在ることが直ちにネーデルランド全體を確歩せしむる——此の字で云つて過ぎない、奇蹟の人である。

四

南でジョットの打つた杭の深さが復興期全體の核心へ堅く届いた様に、北でファン・アイクの打つた杭の深さは同じく中北歐の美術に對して痛くその核心を刺してゐる。或ひは殆んど永久に刺し透されてゐるかも知れぬ。——試みに倒叙して見ると、さしづめ我々日本の美術に與へた西歐感化のところから云つて、司馬江漢が見た洋畫と云ふものは(中にはフランスのロココあたりものもあつた)大多數北歐オランダ流派あたりのものである。そのビテュームと遠近法及形似描寫、支那の小山畫譜に云はしめた「西洋の畫は規模正確にして見る者をして正に畫中に走り入らしめんとする。然し神がない。三品に入らず」だ。之等が舶來した事は銷國年度の日本とその西歐との交通から見て大體見當のつくところである。このオランダ、所謂ダッチ流派の諸作と云ふもの、之れは我々の前時代に、只に我々日本を訪れたのみには止まらない。普ねく西歐諸國をも訪れて、云ふところの彼の地の *The Little Masters* の油彩は夥しき産出數に當つた。第十九世紀は漸々フランス興起の即ちラテンの第二文藝復興となるが、それ迄の間奏樂には、北

歐の油彩が、時には美術的文化がその繁に堪へない迄、澤山に花卉や、動物や風俗畫、海景等を世界各地に流布させた工合である。

先づ手近かにはヴン・ゴオホの縁に當るアントン・モーヴや或ひは又ヨセフ・イスラエルを思ふと當る。それ等の北歐各作家である。——中には當時着色寫眞術の發明に脅やかされて畫業極まりと嘆じた靜物畫家がある。所謂「葱を寫して見る者の目をしぶくさせる」その畫因なり畫觀なりのところを云ふ。

十八世紀あたりの北歐畫家を驗してゐた日にはその名を列記するだけでも殆んど難澁に陥る工合だが、我々は此所にレムブランドの名を擧げる。レムブランドの業に至つて北歐の形似主義は強ちその卑俗さ、又は陰氣さに墮ちず、先づ程の善いリアリズムの和道を踏まれた。ダッチ・スクール、は前後レムブランドを峠の頂上として、他は擧げて云ふ迄もないと見なして大體いゝものだらう。その效もその罪も大半レムブランドに具備されてゐると見ていゝものだらうと云ふ意味だ。レムブランド (Rembrandt, 1607—1669) の名なりその年代は直ちに密接に「オランダ」と相結んでゐる。此處に至つてオランダがネーデルランド王國の一部から獨立し、祖國の畫家として、初めて此の人を持つた。

改めて此所でネーデルランド王國がこの日迄始祖ファン・アイクの時以來如何云ふ美術的系路をとつたかを見るに、度々云ふが、ファン・アイクの畫業は一世の師範とするに足るところのものである。だがアイク以後の美術は漸次彼を遠く去らうとも、彼を擢る者はなく、その間に例へばファンデル・ホイ・デン (Van der Weyden, 1400—1473) とか或ひは又ハンス・メムリンク (Hans Memling, 1430—1494) とか、推移の跡はある。但アイクの業をその礎石に於てゆるがすと云ふ様な進展は認め難く、云はゞ汎ネーデルランド美術に於ける各部分色の變轉に止どまる程度で、何しろネーデルランドの形似的リアリズムは同時に油繪畫法と共に見る／＼國境を越へてドイツに及び、一時フランスを従へ、イギリス、ポルトガル諸地方に汎ねく及んだ。イタリアにさへも屢々逆輸入の工合で取り入れられたのである。

尤もイタリアはそれを矢張り換骨脱退して直ちに自家の南歐的に取り扱つたが。即ち云ふ、ラテンが新興北歐に蠶食されるところは少なかつたが。

歐洲には南イタリア、北ネーデルランドと對立の工合で、屢々北風大ひに競つた場合がある。然し第十六世紀、即南歐の美術の爛熟時代に及んでは、さしも豪健の北歐氣質も、第一そのたのむに匹る後繼者が漸々と少ない状態である。——前にファン・デル・エイデンの如きは(彼はマサッチオと同年代の者である)第一期文藝復興のイタリアへ旅行に出かけて、と云へばデオットやアンジェリコの業を恐らくは見て、然し丸で一物も見ないかの如く、全然ネーデルランド仕立てのリアリズムを一筆も變へずに素通りで故郷へ歸つた。——さう云ふ強い人がゐるたものを、次第にその風を失ひ、従つて次第にネーデルランドもやがて南歐イタリアの風に學ぶ、一家一業の舊家が矢張り時勢並みの風に吹かれる時機を來したのであつた。

と、ポール・ルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577—1630) が現はれた。

元來その地には始祖以來の堅固なリアリズムがあるところへ——但それは如何かすると寒い——漸く南歐の爛熟した、温かい、古ギリシア以來のラテン、その教化なり影響なりが及んだ。

そこへ丁度ぶつつかつたルーベンスは、——然も此の人一個に天才ある場合である——果然それ迄のネーデルランドに見ない有力の新鮮な業を起して、所謂「中興の人」と成つた。

ファン・アイクに起り、中頃ルーベンスに依つて局面を打開せられ、後レムブラントを閲して美術史の上に結局一敵國の「ネーデルランド」を守り立てる、かう云ふ地域である。

次に少し部分的に個々の作家の畫業をもう一度考へて見やう。

中頃ルーベンスの起る迄の間にネーデルランドは一時全く衰弱して、代つて畫業の盛はデューラー等のドイツに引き繼がれるかの觀を呈した場合があるが、より大きく見れば、ドイツは然しながら元ネデルランド美術の一つの分家の様な、同じ血筋である。此所のところは別段殊更に分けて見る必要はない様である。

五

實は私は殆んど斷定的に云ひたいと思ふが「北歐の美術」即「場ちがひの仕事」である。ラテンの正系を都會中心の業とすれば中北歐の仕事は田舎仕事である。引いて、我日本には明治改革の初期の頃に一しきりラテン文物が輸入せられたが、その前には總じて中北歐のものが多く輸入

せられた。此所には一應繪に限つて云ふが、所謂アブラ繪と云ふもの。そのやに色。遠見畫法。さゝやかなる臺所の小景とか牛の乳をしほる狀景。さながら故人を見るかの如き肖像。ニス。云々……

始祖ファン・アイクの畫業は擧げて云ふに足る。他はおしなべて云ふに足らぬ凡人凡才の業と云つて大過ない場ちがひの仕事である。

例へばレムブランドの業など云ふものは、たしかに畫技から云へば卓抜のものだ。或ひは又その人の傳紀的系路などから見るに、——然り文學的に——面白い人である。然しながら造形の技は強ちあゝしたものではなからう。レムブランドの作物には特異のキャロスキユロ(明暗法)があるが、素材を適約して掲げる通俗の法には足りる。畫品を純正ならしむる爲にはあゝ云ふ達技の工夫は過ぎたるは及ばぬところとなるだらう。彼のエツチングなども偶々素材へのイラストレーションとして面白いだけの通俗なものが多い。肖像畫や構圖のものには屢々畫面にブランクがあつて形而下を出でないのを見る。古オランダの厨房へ明り窓から天使の現はれる繪などがよくある。此の狀景は俗眼を以つてしてよくコムポーズする事が出来る。只作者の效はそれを達腕に

任せて描いたと云ふだけのことで、別段それでは畫人を待つまでもない。イタリアの人はペルーヂノと雖も、ピエロ・デ・ラ・フランチェスカに至つては殊に、かう云ふ俗技はしないのである。

大才の人だがレムブランドの様な人も要するに場ちがひの業の作家である。

ルーベンスはレムブランドに比較すると大分その仕事にラテンを呼吸するところがあると見えるので應揚だ。尤もその人と爲りにも因るところか、筆路の延び々々としたところが見えるが——その練達の碗を賞するに就ては云はずもがな——彼の「愛の園」と云ふ繪などは畫人を待たずしては割されぬ圖どりである。マリア・デ・メデイチの業績を寫した連作ものなどは全北歐切つての豊かな優作と思ふ。然し一方に俗作を残すこと、この人の様にムラの多い場合も亦少ないだらう。

他の畫人に至つては殊更には擧げて云ふまでもなからう。

デューラーは溫健の人で、よく盛期ラテンの業に就て學んだので一家を成した。ドイツには過ぎたるものだ。

以下ざつと列傳して見ると——

Petrus Christus はヤン・ファン・アイクの畫室で仕事を享けたと思はれる少數の作家の一人である。例へばベルリンにある「泉水のある聖母子」はファン・アイクのものとなつてゐるが實はクリスタスのものだ。つまりレオナルドに於けるボルトライオ或ひはブレデイスに當るもので、通例スケープ・ゴートと云ふ。人の罪を背負つて野に放たれる犠牲の小羊の意味で、師業の出來そくないは彼のものとされて傳はり、彼の傑作は師業に交ちつて傳はる。レムブランド、ラファエル等大名の人には何人このスケープ・ゴートがあるか判明しない位ひである。

偶々クリスタスの如きはそのかなり判明してゐる場合の一人である。就中肖像畫を得意として、よくファン・アイクを學び、ファン・アイクのものと言はれても師を恥しめぬ程度に時々描寫した。

ファン・アイクの仕事は殆んど一世を蔽ふたが然しクリスタスの様に直接彼の遺風を傳へたもの——彼の畫室と關係あるもの——と云ふ作家は却つて少なかつた。ゲントとブルーヂュとが主業の地であつたがファン・アイクの没後は同時に此の地の業も衰滅したのである。變つてファン・アイク風の畫業は地域を異にして、ネーデルランドの各地から間接に現はれた。つまり師業の油繪畫風を荷ひそのリアリズムを荷つて各地に行つたものがあるわけである。それ等が漸次大を成した。

ファン・アイクの油繪

之れは「油繪」そのものをファン・アイクが発見したと思ふと少し間違ふのである。油を顏料に交ぜて描くつまり「油彩」は以前から一つの技法として行はれてゐたが只適當の「油」がない爲めに一般に用ゐられるには至らなかつた。ファン・アイクが此の「油」を専ら工夫して(*)且その油彩を以つて描いて大ひに作を完成したわけだ。

恐らくは油に就て一意苦心した人はファン・アイク以外にも當時あつただらう。只その油彩を用ゐて畫にあれだけの完成を與へた作家はアイク以外絶対に無かつたわけである。

(*)混じり油に樹脂(Resin)を加へて透明の液體を作り、それで顏料を融いて描けば繪を日に乾かさずにも自づと光澤を持つて畫が室内で徐々に適當に乾く。且つ、畫面に新規のトーンをつける場合にも前の色の乾きを待つ必要なく畫面で濡れた色を自在に融かすことが出来る技法。

兄フーベルトが先づ之れを試み弟ヤンが繼承して完全のものとしたのである。畫人傳の著者デオルヂオ・ヴサリに依ると斯うある。「……或る一枚の畫の完成に對しては最高の努力を費し、非常な勉強に依て漸くそれが成功の域に至ると、ニスをかけて、乾かす爲に日光にさらす。それが當時の畫家の習慣であつた。然し日光の熱度が餘り強すぎるか、又は畫板が拙くつなぎ合せてある、或ひは木の枯れ方が充分でないと云ふ場合には、繪はつなぎ目が離れて、嘆かはい有様に口を開いて了ふ。そこで、Giovanni (ヤン・ファン・アイクを指す)は、此の災害を見て、二度と再び此の目には自分の繪を合はさない方法を探らうと決心した。で、テムペラの彩描法に就ては格別でもないが繪の上に引くニスに依て少なからず災害を受けるので、彼は或る種のニスを發見する事に心を砕いた。口かけで乾くニス。それが出来れば繪を日光にさらさすにすむ。そこで何回となく生の油や混合液に就て實驗を重ねた結果、遂に新發見をした、リシドール亞麻仁油とオイヤブツツ胡桃の油が、他の如何なる液よりも實驗上一番乾きが早いと云ふことを識つた。

他の混合液と共にそれを火にかけて、結局彼は、彼と云ふよりも寧ろ全世界の畫家が長年待ちのぞんでゐた、ニスを此所に得た。

「彼は猶多くの材料を用ひて實驗を重ねた。最後に、之等の油を顔料に混ぜてかくと作品は確かさの度が増すと云ふことを發見した。さうして一たん乾きあがつた上は、水に依つて受ける畫面の損害は全く防げるのみならず、此の方法は色彩に生命を與へて、ニスの助けを借りずに色がそのまゝで充分の光澤をもつ。然し之等の何よりも彼に重要であつた發見は、さうして顔料を使ふと非常に容易く混ざる。テムペラの場合に於けるよりも自由に色を結合する事が出来ると云ふ事である。」

つまり此の後節にかゝれてゐる事實がファン・アイクの技術的に記憶される發見に當る。ヴサリは之れを只「デオヴンニ」(ヤン・ファン・アイク)の名で書いてゐるがフーベルトも共にその事蹟に當る可きことは前に書いた。

猶彼(ヴサリ)は、例に依つて事實をヴサリ風に脚色して、デオヴンニがその發見に依つて大變フランドル一帯の畫家達から羨まれた。然し秘密を嚴守して洩さなかつた。只後年に及んで、これを「弟子ブルーヂアのヂェリ」(之れは後のロゲル・ファン・デル・エイデンを指すものに相違ない)に傳へたのみである、と書いてゐる、之れも事實とは違ふ。ファン・デル・エイデンはヤンの弟子でないのみならず、既に一四二〇年の頃には、ゲントの畫家達はファン・アイクの實驗を徳と

して盛んに「油を交せてかく繪」を試みてゐた。少なくともファン・アイクが秘法を「嚴守」したとは思はれない。

一般には、一四一〇年と云ふ年が此の新発見の年號になつて傳つてゐるが、之れも特にさう云へる確證は別にないのである。

だが——ヴサリの見解をもう一步立入つて——何故それ迄に苦心してファン・アイクが油繪技法を發見せよにはゐられなかつたか？ それは彼に彼を促進するところの形似に依る美の新想があつたからで……之れは予の度々云つた通りである。

六

Rogel van der Weyden ——ファン・デル・エイデンの畫風は表現エキスプレッシヴリアリズム的寫實である。福音書から材料を選ぶ事を好んでそれも殊に悲哀の勝つ場面を選つた。彼の描く顔はいつも悲しむか嘆くかしてゐて、曾て笑つた喜んだ顔は一度も描いたことがなかつた——とクロエと云ふ史家に書かれる人である。彼は一四四九年から一四五〇年にかけて伊太利を旅行したに就ては前に云つた。

ブリッセルの畫人と云ふべく、一四六四年に同市で死んだ。

「ファン・アイクのリアリズムが全ドイツを貫いて影響を及ぼしたのもファン・デル・エイデンの介を経てからであつた」(クロエ)。彼は非常に強力な影響をネーデルランド一帯に投じた人で、一時はエイデン風の細畫ミニアチュアや畫本の類、版畫等が汎ねく行はれた。中北歐の畫人は頻りとブリッセル市にエイデンを訪ねるわけで、ドイツの第十五世紀を代表したマルティン・シヨーンガウエルも初めエイデンの學生として傳はつてゐる。

就ては、或る古い記録に此のエイデンをファン・アイクの弟子と記したものがあつて、それが受け入れられてゐた爲め此所のところの美術史は脈絡の通りがよかつたのを、近世に「エイデンはファン・アイクの弟子ならず」と云ふことだけ訂正された。エイデンはアイクの畫室とは直接何等交渉のない人なのである。

と、訂正はされたが、それに變る史實は出て來ない爲めに、此所のところの脈絡は一寸中斷の氣味だ。

Hugo van der Goos — ゲントの畫家と云はる可き人である。等しくファン・アイクの弟子と傳承されたが史實を研べると違ふ。「一四二一年以降ヤンはゲントにゐない」と云ふ様なことになつて、關係がたどれない。——因に餘事ながらこんな事があるから記しておかう。十六世紀の史家にファン・ワエルネキックと云ふ人があつて種々ネーデルランドの美術に就て書いたが *Van die Beroerlike Tijden in den Nederlanden* と云ふ本と *Mijn leeken Philosophie int XVe bouck* と云ふ本とがある。所が前記の方は今有るので研究家に被見出来るが後記の方は何所へ行つたか見當らない。「その本は多分今も何所かの圖書館の棚にある筈ではある。今の所ではまだ發見されてゐない」とクロエが困つて書いてゐる……と云ふ様なことがある。僅か一冊の本だがつい記録や史實は無くなるとなると、困つたものである。云ふ迄もないがその邊から猶今日ファン・アイク兄弟の業は何所迄が兄フリーベルトで何所迄が弟ヤンか、判明しない。それどころではない。殆んど近く迄「ファン・アイク」は弟ヤンに蔽はれて兄フリーベルトは記憶に無かつた様の工合であつた。

却説、Gerard van Meire, Justus of Ghent, Albert van Ouwater ……等を経てファン・デ

ル・エイデンの弟子に Heus Memling 即「ネーデルランドのラファエル」が現はれる順となる。

「その性情にあるところの詩感をフランドル美術の特色とする正確なリアリズムに注入」(ラドクリッフ) したと云はれ、種々ロマンスを持つてゐる。一四七七年に負傷兵としてブルーヂユの聖ヨハネ救療院へたどり付いたが、その手厚い看護に報ゆる爲めに作品を描いて禮とした、等のことだ。「その師のものに比較して考へると、彼の描く人體はより善く釣り合つて瘦せ過ぎのくせも無くなつてゐる。手や足も自然により眞實である。彼のかく婦人の顔は快く、男の顔にはきびしさが無い。アウトラインは柔かに引かれて、肉體部分のモデリングにはそれ迄にない柔らかな半暗半明がある。色彩はより明快ですつきりとしてゐる。」
之れが通例史家に記されるメモリンクの特色なりその史的位置である。

七

寂しきネーデルランドにも漸く「ラファエル」が出て來た。あとは歴史のいつもの順が示す様に暫時スロープとなる。所謂 *The Little Masters* の群雄割據である。—— *Justus van Leyden*

(1494—1570) Quentin Metsys (1460—1530) 農夫 Breughel 次第に時が移つて Franz Floris, Barthelémy Spranger, Hendrick Goltzius, — 此所に中興の人 Peter Paul Rubens を迎へる。ポール・ルーベンス

ルーベンスは一五七七年エストファリアに生れた。父親はアントエルプの著名なる市民である。一五八七年に父が死んで、一家はアントエルプに落付いた。ルーベンスは多年數五の畫人就て研究した末、二十一歳に一家の者として公認せられ、弟子をとることも許された。二年の後イタリアに旅行したが一六〇八年母の死に依つてフランドルへ呼び返される迄彼地にゐた。主としてマンテュア公の許に仕事してゐたのである。

Anton van Dyck (1599—1641) は世俗に大名ある人だ。第十九世紀迄油彩にヴンダイク・プランが有力だつたところである。Jakob Jordaens を享けて Rembrandt van Rijn となる。

レムブランド

一六〇六年レイデンに生れた。初めラテン語學習の爲めに學校へやられたが中途畫業に向くことを悟つて、數年研究の後十七八歳から獨立して専ら畫筆を執つた。先づ一家の者の肖像製作から世に問ふたのである。後にはレイデンを去つてアムステルダムに居を移したが漸く一六三二年の「解剖」圖の頃から名聲が揚がつてやがては肖像希望の市民が空しく數ヶ月を待たずには彼に描いて貰へないと云ふ程の全盛となつた。同三四年にサスキア・ファン・ウイレンボルヒを妻に迎へたがサスキアは一六四二年夭折した。然しそれ迄の八年と云ふものは全盛の極み、つくして珍貴のものをあがなひ、大邸宅を求め、恣まゝに生活した。サスキアの死後、不幸が兆したのである。同じ四二年に「夜番」を描いたが之れで市民の間に著しく評判を失墜した。その後は時と共に追々不運に向つて、却つて昔の弟子は世に容れられるがレムブランド自身は窮迫に瀕すると云ふ數寄の傳記的系路を踏むだが、但畫作は此の時代のものゝ方が全盛時代のものよりは隔段に冴へて本質的に進み、手堅い。遂に全くの貧の中に一六六九年陋巷に死んだ。

八

次いで Teniers, Adrian Prouwer, Franz Hals (1584?—1666) Jan Steen, Terborch, Ludolf

Bakhuizen, Van de Velde, Paul Peter, Wouvermans となり、Joseph Israel に至り、最々近 Artur Meuwé, Van Gogh となる。

ゴッホに——僕は思ふに——若し彼が佛國南部の太陽を見なかつたならば彼の北歐仕込みの素描を以つて小大家列中の最後^{ゼリトガトキス}に氣を吐く人となつただらう。但敏感のところヘラテンを見て近世の殉難者となつた。惜しい哉既に彼を撃つたらテンそれ自身が漸くその末葉に類したと云ふことである。——近世ラテンの粹に就てはポール・セザンヌを見よ、史家マイエル・グレーフエがゴッホに就てかう云つてゐる。「此の外國の安息所に身を寄せたる最後の大和蘭陀人は彼の國家的傳統を維持してゐた。彼はその傳統に、曾てそれが佛蘭西一八三〇年代の大時代に貸してゐたものを忠實に……齎らし返つた。」フランスは美術史の上でネーデルランドの後輩である。只ラテンの正系を引繼ぐ血筋によつてより善い立場をとる。例へば育ちのいゝ家の子息で、彼にはいつも中北歐のドイツ、ネーデルランド諸流派は従兄や叔父に當るだらう。

何れ此の文はもう一節圏外のところを述べてそれから近世ラテンの正系、フランス美術の件りに移る豫定だが、此の稿はつまり舊家の叔父の面影を寫したものである。

第七章 偏境の美術

一 英 國

ハンス・ホルバイン (Hans Holbein) は獨乙の出、アウグスブルグの人だが、後にアメリカの人キッスラー (Whistler, 1834—1903) を殆んど所有した様に英國は又ハンス・ホルバインをも所有したと云つていゝ(註)。ホルバインの頃汎く北方歐羅巴大陸は宗教改革の渦中に投げられて畫學には艱難の工合だつたがデューラー或ひはその徒クラナッハ(一四七二—一五五三)は渦中に處して少なからずその情操に傷を受けながら繪の仕事をした。ホルバインは渦を避けて英國へ渡つたのである。エラスムスからサー・トーマス・モアへの紹介状を持つて彼地へ渡つた。で、その地に客死するに至つた。

* 英國はヅン・ダイクをも一時所有した事がある。異境の作家を遇するに厚い國柄である。

或るデューラーに同情が厚くホルバインに同情の薄い評家は記して、ホルバインはデューラー・スクールの當時の獨乙を避けて他へ轉じた、そこで初めて彼の大名を成したと云ふ。丁度近世にムニエーを評して、ムニエーは彫刻に黎明の來ぬ間畫業に従つてゐたがロダンに依つて彫刻に光

りを投ぜられて後、一轉、之れに近代の業をした。ホルバインは難を避けて易に就いたもの、ムニエーは形勢觀望によるしきを得たもの——と云ふ様な批判をされる場合がある。私は之れは別段論らはない。只考へるのはホルバインは優才ながら小器だと思ふ者である。後のデンマルクの彫刻家トルワルトゼン（一七七〇—一八四四）の様な、その形ちに就ては中々識もあり才も並でないと思ふが識才以上のもつと内部に生きたものは、之れは少し乏しい様だ。或ひはそれが乏しいので従つてあれだけ内氣な丹念の仕事も出来た？と思ふ者である。

一四九七年に生れた。父の同名ハンス・ホルバイン（The elder, 1400—1534）に畫を學び、一五二六年に英國へ渡つた。一五四三年ロンドンに死んだのである。學習の頃挿畫家として業を修め長じて祭壇畫、壁畫等にも頭角を現はしたが、就中肖像畫に一家のところが多かつた。英國ではヘンリー八世の畫匠となつた。彼一人の畫歴は何年に何を描いた、何年に何を描いたと云ふ例の單純なものだか、土着の風土が彼を化したものか或ひは又晩學の英國スクールが先輩の此の人に化されたものか、ホルバインの堅密な好紳士的畫風には何處となく大英國の氣質が見えるから面白い。この旅行者の遺作は永く英國キンズル王宮の傳寶となつたものである。

此の人はその年代なり國土（ドイツの状態）から云つて、矢張り大ルネッサンス年度の餘影をさすめた人である。然しながらやがて此の人の特徴となるところは、そのルネッサンス・マスターの氣合ひが歴史上の後輩エル・グレコ又はニコラス・プーサン程にもないことだ。ラテンを吸つてゐない。それに反して中北歐仕込みの僕の所謂田舎仕事、偏業を以つて、就中それを丹念に掌中のものとして歐洲一隅の離れ島へ渡り、靜かな仕事をした。當時英國島にはホルバインがあつた。歐羅巴には此の人はなかつたかも知れなかつたのである。と云ふ意味で、稍文化の中囀を外れたところに此の人の安定がある。デューラーに比べて云へば、「彼」に於ける歴史の波動が微力の人である。微力とは然し靜かな島國へ渡つて安定を確かめた意味から云ふと彼の賢明の別名となる。彼の版畫本「死の舞踏」等は、中囀は外れた作家ながら、但所詮彼の大時代なしには動かぬ、好個の畫品を示した。

此の大陸からの時ならぬ旅行家ホルバインを迎へてキンズルの傳寶とした英國は、豫め地脈が所謂一葦帶水に切れて、と云ふのは文化の交通に當然異色あるところである。その地の文化はネーデルランド諸地方が個性の臭ひを高く掲げる、より以上に、個性的氣分を掲げずにはおかない

だらう。此の個性と云ふ意味は字義的に個の意味、地方色の意味だ。――

歐洲大陸が畫に開明の頃には漸く亡命者を迎へて賓客とするに過ぎなかつたが、十八世紀に入り、初めて彼の個性を畫に發することが出來た。キリアム・ホガースは一六九七年に生れ一七六四年に死んだ純ロンドンの畫人である。

William Hogarth

先づドン・キホーテの挿畫 (Silver Plate に依る) から畫業に従事した人である。三十一歳の時サー・ジェームス・サーンヒルの娘と駈落をやつたが此のサーンヒルから彩畫法を學んで今迄の版刻を一步上へ出やうと決心をした。彩畫の "Grand style" を以つて一家を成さうと苦心經營したが、三十四歳にはやがて成功を納め、サー・ジェームスと和解の出來たのが幸運への兆しである。その後は彌益名聲の中に多忙に過した。機才縦横の風俗畫を創始して島國美術の爲めに大いに氣を吐いた人である。

歴史は後繼者としてジョシユア・レイノルズ (Joshua Reynolds 1723—1792)。トーマス・ゲーンズボロー (Thomas Gainsborough, 1727—1788) ロムネー (George Romney, 1734—1802) 等を數く

る。此の間一七六八年にはローヤル・アカデミーの開設を見たがレイノルズはその第一次總裁に擧げられた人だ。

十九世紀に入つてはターナー (William Turner, 1775—1851) があり。William Hunt, Dante

Gabriel Rossetti, John Millais, Burne Jones 等のラファエル前派主義者がある。

彼等に先立つて全く孤獨の人キリアム・ブレーク (W. Blake, 1757—1827) がある。

最近世にはアウガスタス・ジョン、ブランギン等があると云ふ順である。

要之、英國の畫は多く外部から布を塗り易い。内から描くと云ふ境地を尊ばない。豫め美藝の了解に對してピッチを低く發し、その後之れを恢復することが今に至るも出來にくい工合だ。ローヤル・アカデミーは夙に制度を完備して世に聞へたがこの外面より塗抹する畫布を世に公示した、殊にその點に旗幟ある最も有名のものである。ホガースの風俗畫、ターナーの風景畫、ブレークの詩畫等、之等は極めて英國に珍らしい美術らしさの俣ぶものだ。汎なく歐羅巴の史眼から之れを見るとその一隅に位する異風の珍らしい作品である。つまり個性に満々として極く一地方的に面白く出來てゐる。然らざれば、サー・ジョシユア・レイノルズの作の様に、何處へ持つて行つても

通じる、只その美術的感銘は極く低い、通俗のものとなる。

英國はその畫を以つて到底世界史の上には立てないだらう。

——我が日本は年來英語國たる爲め Royal Academy などこのロイヤルと聞くとつひ尊敬心を起し易い？ が大間違ひである。美術は神のものだ、カイザルのものに非ず、と云つた様な工合である。又、このロイヤル・アカデミーの官風に對して起つたラファエル前派の畫人は、詩人が思想家（ラスキン）の考へに相從つて業を起した。業を起したがこの畫因に於ける無形（詩及思想）之れは畫業の結果と撞着を生じて、彼の旗幟が直ちに彼の墓標となつた様の、他愛のないものである。聲のみ大にして實質が少ない。印象派の場合よりセンチメンタルなだけ一層無殘なものがあつた様だ。

ホガースはいゝ畫人である。ブレイクは美しい人である。ターナーは機才の人である。然しどうかすると印象派がターナーの畫面から發祥したと云ふ様の議論を聞くが、好んで偏境のものを中囀へ持つて來て論を行ると本尊を小さくする。ターナーは矢張りドーヴー海峡を渡つて初めて論ず可きである。

一 一 ス ペ イ ン

此の國はエル・グレコに依つて伊太利末期の風を移植せられて後リベラ (Ribera. 1588—1636) スルバラン (Zurbaran, 1598—1662) 等の郷土作家を迎へたが就中エラスケス (Velazquez, 1599—1660) に至つて大を成した。手藝の大を成した意味で云ふのである。油彩は北歐のファン・アイクに依つて形而上的に創見せられ、後エラスケスに至つて形而下に完備せしめられたと云つてもいゝだらう。美術は妙なもので只に人品骨柄だけでも動かない。手も無ければ動かない。エラスケスの刷毛目から思ふと大レンブラントの明暗法は猶中途半端である。美の形而下と形而上との中途半端で面白くないと云ふ意味で云ふ。寧ろ刷毛先きならばエラスケス迄撤しないと美術の謎には應はない。恐らくはラテン末裔の人ミケルアンジェロ・カラヴァッジオ (M. Caravaggio, 1560—1609) 等、到底之等の野孤禪を以つてしては至り得ぬ大境地が初めてエラスケスの筆端に開拓せられた。

果哉此の繪筆の國からは次ぎの世紀にフランシスコ・ゴヤ (Goya. 1746—1828) を發してゐる。軽く一抹の色に畫面をかすめて優に美術を現出する事をする。丁度日本の浮世繪の場合に於ける

様に、ゴヤに於ける場合の美術の問題は、畫面次第の仕事だ。マヤの裸が目にはしみ込んで来る度合はアングルの素描とも違ひクールベールの寫實主義とも違ふが、つまりさう云ふ大輔ではないが丁度鳥居清滿の浴女又は歌麿の海女がする様な工合に、そこに描いてある畫象から理窟なしに直かに泌みて来る。——之れが何れ近代を汎ねく刺戟したものと成る。無理のないところと云はなければならぬ。ゴヤは屢々「最後の古大家にして最初の近代人」と云はれるが大いに妥當の評語である。

近くは同じスペインから永々奇策を抱いて殉ずるピカソを發してゐるが、このスペインと云ふ美人國は晩學ながら西歐の一敵國たるに値する異色あるところである。英國の片付いた無味の紳士になぞらへて云ふと、之れは油斷のならぬ小娘と云つた工合である。

三 ド イ ツ

その後畫に於けるドイツは先づ痴愚と云ふに盡きる有様である。形容堂々たるものゝみ續出して全く中味がない。なぞらへて云へば衆議院議員だらう。戯談は措くが、工人ションガウエル

に發し律義なる人デューラーに軌道を正された此國の畫は後にホルバインを英國に奪はれクラナッハを基督教新教に奪はれた。マティアス・グルーネワルド (Matthias Grünewald, 1483—1529) 等の作家があるが擧げて云ふ程でもない。

後に文客キンケルマン (Jochim Winckelmann, 1717—1768) があるが此の人の説へた古典主義禮讚はラスキンが英國畫壇を動かしたよりもより強力に畫壇——全歐洲の——を動かした。ドイツには相次いで古典派作家が出たのである。Raffael Mengs (1728—1779), J. A. Carstens (1754—1798) 等。然し屢々此の國の仕事に見る様に理に陥ちてゐて、その想のみ正しく、業に云ふに値しない。次いで Schwind (1801—1871), Overbeck (1789—1869), Feuerbach (1828—1880), Becklin (1827—1901), Menzel (1815—1905), Lenbach (1836—1904) 等がある。近くはリーベルマン、マックス・クリンゲル等があつた。マックス・ペヒスタインは現代主義の上に獨乙の氣を吐くものだらう。

が要するに何れも偏業の範を出でないものである。中途立身の國だけに美術の所以に就て立脚するところが淺く、畫因に對して構へる只構へ方だけ心得てゐる。或ひは古典主義と云ひ又は神

秘主義と云ふ。主義とは畫業にとつて油の一抹にも値ひしないものである。獨乙の畫業には稍もすると此の油の一抹にも如かぬ主義のみ大であつた。ゴラスケスの百分の一刷毛先きを心する者もなく、又形而上に就て云へばバルテノンの畫因に關しては、ドイツの掲げる古典主義とはギリシアの大きな形體である。バルテノンの優雅な小さな女神像のことではない。

ではその小さな女神像、ラテンの正系は何處へ行つたかと云ふに、中古伊太利を経て、近くはフランスに凝集せられたのである。この中圏を廻つて遠く英國があり、夙に一家の風あるネーデルランド諸地方があり、スペインがありドイツがあつた。北寒のロシアは神話的な *ikon* から初めて時々斷片的に繪の偏業を受け繼ぐ事をしたが（時にレピンの大業があり突如カンディンスキーの新業があり *Ballet* の新創を起す等）俄かに信じ難い。デンマルク、ノールエーの峽谷諸地方とか新大陸アメリカ等に就ては検討するだけ無駄だ。（*Munch, Sergeant, Whistler* 等）改めて洋畫式の中圏に向つて、フランスの美術に就てその消長の跡を考へて見やう。

第八章 フランス美術

上 パリーの位置

一

今日フランスが歐風美術の淵源となつてゐる事には、之れは議論のないところだ。日本が全東洋美術の中心となつてゐると同じである。但歴史を今から三世紀ばかり遡つて考へて見ると、パリーと雖も決して歐風美術の淵源するところとはならない。如何に當時江戸の文物が開明に向ひつゝあつたとは雖も之れを全東洋美術の範に例へては隣國元、明のステールに及ばなかつた。之れと同じである。今日東洋に於ける日本の位置と西洋に於けるフランスの位置と、之れはよく似たところがあると思ふのである。第十七世紀、ニコラス・ブーサンの頃には彼は十八の時(一六一一年)ノルマンデーの田舎からパリーに出たが「作家の許に就て學ぶ古風の修業は既に無益だと云ふことを知つた」、之れはブーサンにさう云ふ識があつたと云ふには止まらず汎ねく年代の中に、古風の學を打壞して近代風にする、その情勢があつたと見なしていい。廣く全歐的に云つて漸くアカデミーの學校教^の制度が起りかけてゐたのである。ブーサン程の少年は何れ之れ等の

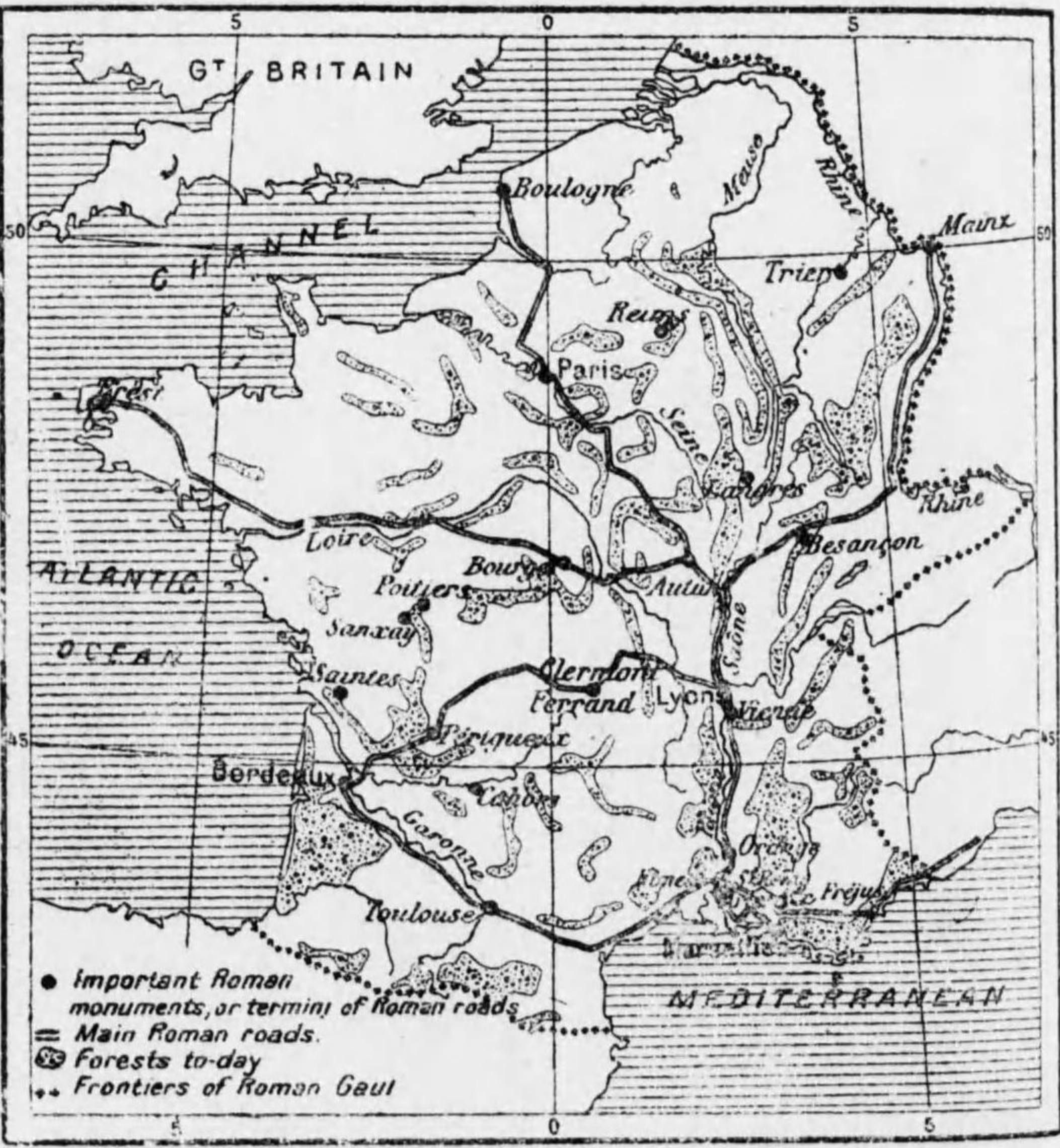
點にかけて時の大勢を観するに敏だ。パリは好ましくなかつたのである「只パリはイタリアに對する熱望をあほると云ふ點で彼を靈感したことになつた」サーストンと云ふ人がかう云つてゐるが尤ものところである。

一つの見方からすると、少くもパリは十七世紀にプーサン少年を馳つてイタリアに對する熱望をあほつたと云ふ、それだけの中圏への近さはあつたとす可きだらう。當時ロンドンよりも、獨都よりも——アムステルダムあたりとなると其所にはなまじ故國の故業があるから一種臭ひがついて、それだけ正圏へは遠のく——歐都の何所よりもパリは一番ローマへ近かつた。

予はかねてエル・グレコを偏業としてこの人には美術の大道があるとよりは一僻が多すぎたとする論だが、ローマから特にスペインの寒地トレドへ移るのでは、偏業にもならうと思ふものである。(之れはグレコに就てその「寺院の淨化」以前のイタリア諸作と、その後のトレド諸作を比べて見ればはつきりすると思ふ。)プーサンは之れを逆に、パリーの寒地から出て来て少くも南歐の本舞臺を踏まうとした。本舞臺とは？ 其所には漸く終末期のボローニャ流派が出て来て、カッチ兄弟が美術學校を創立しつゝある。その門に初めてギド・レニ(一五七五—一六四二)の如き

修業生があらうと云ふ、忌憚なく云へば、本舞臺としては既に追出しに間近い頃ではある。

フランスにとつては唯一の古大家に當る所のプーサン。然し之れを一のイタリア作家と見做せば、彼は新興カラッチの學校の初期の修學生の一人に當る位置だ



フランスの地圖

らう。歴史の中ではドメニキ Domenichino, 1581—1641) 或ひはギド・レニ等と好個の伴侶となる。氣品の格に於てはさすが一地方を背負ふ程の人だけあつて貫録を異にするが然し仕事の意氣組に至つては、地着きのミケランジェロ・カラヴァチオ (Amerighi, 1598—1600) の新想に及ばない。

云ふまでもない所だが此のフランス、或ひは Gaul としやう。此の一國一民族が文明の中に浴したきづなは、それがローマの版圖に属したからである。先づフランスと云ふ地域全體が昔ローマの通した大國道の骨の上に乗つて、建つてゐると云つていゝ。(圖の四通八達する平行線がローマの道に及び北)でこの大國道を通して元荒蕪のフランスと云ふ地域の上にはローマの種が蒔かれたわけだ。讀者は多分近代のフランスに對しては詳しい。ヴン・ゴオホが南方の田舎で畫材によくローマ建築の遺跡やローマ人墓地の風景を描いてゐることは熟知のところと考へるが、何故あゝ云ふ畫材がプロヴンス一帯のアルやオランヂユ、ニームの地あたりには多いかと疑問を起して見ると、そこで面白さが歴史の方へもつながる縁となる。南方プロヴンス一帯の地域は昔最も廣く汎ねくローマ文明が行き涉つたところで、Pont du Gard の水道とを劇場、凱旋門、ニームの Maison Carrée、或ひは闘武場。オランヂユの凱旋門等。之等は世界にも有数の古跡の地として

残るものである。この Provence 地方から北方へかけて、ライン河の流域諸地方となるところ、其所にも Vienne, Autun, Reims, Besançon, Paris 等、古ローマの浴場や凱旋門、寺院の遺跡等を残してゐる。西に Nîmes, Toulouse, Bordeaux, Saintes にかけて亦同じ。

之れがフランスの建國文明に基ひとなる史實で、ローマの通した國道と云ひその建設した諸建築、何れも立派な素材を以て堅く作られてゐる。破風や壁柱にはそのまゝにギリシアの風が襲用され、之れで中世期の幾世期を迎へ、基督教美術の流れを迎へた。中途第四世紀時代には地域は大ひにゲルマニ族の移住その他、蕃族の侵寇に逢つたが、と云ふのは彼等は先づ建設はせずに破壊を事とした。然しやがて父から子の代となり、孫に移りして、その地域の中での一民族と化する。で、やがてゴチック美術以降の新時代を受繼ぐ順となる。

二

但侵入民族が土地の風土なり氣風の中に落付くまでには相當時日を要した。中世紀初頭の——ローマ帝國は第四世紀を以て終息したのである——數世紀間には、暗國大陸の例に洩れず此所に

も何等藝術的に録すべき所のない期間がある。只此の間忠實に古代の手法を録しローマ傳來の遺業を無くさずたるたつまり後代への恩人には、ベネディクト宗派の僧侶達があつたわけで——より斷定的に云へば文化その者が漸く僧庵の中に初めて保護せられた所である——彼等の學習なり相傳に待つてやがてゴール民族はロマネスクの傳統を中斷なく引繼ぐことが出來た。Auvergne に初まり Languedoc に及び Burgundy 一般にその紀念的な寺院建築が文化の里程碑となつて行き渡り、(*)、パリーのノートル・ダム本寺は一一六三年に仕事の起つたものである。その形式には或る個所猶ロマネスクの名残りを止めてゐるとされるが既に之れはゴチック、基督教新美術の年度に入つてゐる。此所に殊にゴチックを基督教新美術とするのは、この業が西歐大陸への侵入民族、barbarian、の創業に屬するものだからである。ロマネスク美術はその名の示す通り前時代ローマの風を負ふところが多い。第十二世紀以降のゴチックに至つてはさうでない。この Gothic と云ふ名それ自身が南歐の人士に北歐野人の業を嘲けつて呼ばれた、そこから起つてゐるとされるので明かな通り、初めてイタリア傳來でない。歴史を新たにした仕事が此所に中北歐大陸に虹の様に起つたのである。ロマネスク美術は何所迄も純粹に僧侶僧院に屬する仕事とすべきだが、

ゴチックの仕事は俗衆 layman の業である。異論なきところである。

(*) ロマネスクの建築例。アウベルニの St. Neahtre 會堂。同 Notre-dame du Port, テアーズの St-Sernin, ノーマンの St-Tropime 寺。ノートルの Notre, —Jenne la-Grande 等。

同時に中世期興隆の此の新美術(ゴチック)に、その組織なり效果に從來の建築の夢を破つて敢然仕事を近代へ近づけた特色のあることには、今日建築に——その基を近代獨逸に發し、新大陸アメリカの祖述を通して世界一般となつた。——構造派が決河の勢ひで瀾漫してゐる。恰かも構造派の鐵筋の前には、橋でも、會議所でも、住宅でも、從來のルネッサンス乃至中世式諸風は夢を説く様に見える。と、此の近代的動勢を來した緣因が、南歐オリヂンの建築にはない。中世期出來のゴチックに依ると思ふものである。

パリーの本寺ノートルダムの日以来フランスは擧げて新美術ゴチックの國となつたと云つていゝ。何故ならフランス・オリヂンの美術如何と云へばそれは此所に至つて初てゴチックがあつたと云ふを得るからである。中興國フランスは此の barbarian の——今日の字義で云ふと鐵骨の現はなにべのない——新創に熱した。

然しそればかりが「フランス」ではなかつた。一方それ迄の搖籃にロマネスク美術あり、古代ローマの植へた根あり、之れは前節に云つたところだが、隣接するドイツ程ゴチックの新美術萬事の國がらではなかつた、或ひは又北のネーデルランド諸地方程ゴチックを金科玉條の教本として美術を呼吸した、さう云ふ國がらでもなかつた。

従來ロマネスク美術の風に依ると、その寺院には圓蓋があつて圓天井の内部、つまりゴチックに於けるが如く「建築の骨」それ自身を以て構成したものではない。そこにはドイツ的な理詰から云へば、建築技術のスキとなる即かず離れずの或る空間があつて、それでこそ、第五六世紀の暗黒年度に猶善くクリスチャンはモザイク事業を起すことが出来た。乃至後期ルネッサンスのフレスコも大ひに筆を伸べたわけである。——今中北歐を中期に至つて席捲したゴチックの本寺(*)で見ると、北の事は前にも一寸書いたが、この新美術では寺院建造の構成に嚴にしてロマネスク又は切りつめて云ふバヂリカ寺院の至る所に見る様な壁や天井のすきはしない。例へばゴチック寺院の正面の大裝飾(窓)を思へ。窓それ自身の構造コンストラクションからして美術を起してゐる抜目のない新工夫で、アンジェリコと雖も此所には一寸彩筆の下し様がない。

之れが一つには汎なくネーデルランド、ドイツに、きびしいリアリズムの起つた理由である。中興國フランスも元よりその風を持たぬと云ふ事は出来なかつた。

只ドイツ或ひはネーデルランド程には、新美術の洗禮が決定的でなかつたと云ふことである。

(*) ゴチック作例。パリーの本寺。ラオンの本寺。シャルトルの本寺。ブールザエーの本寺。ライムの本寺、アミアン、ルーアン、バイユー各本寺等。

三

第十三世紀は殆んど歴史を汎なくゴチックの年度と呼ぶ可き時勢である。天を指して槍が歐洲至るところにそびへた。が、フランスもゴチックの盛を閲した。同時にこのゴチックの作家達にその盛期から直ちに變通の兆したことは、所謂 Feudal and civic art の軌道である。佛國を初め諸地方の豪族、Louis d'Orléans, duc de Berry 等、そのフェーダリズムの配下に廣く彫刻家や建築家諸工等を集める。ブルガンディーの諸公はディオンの宮廷裝飾にフランドルの畫工を招き南方フランスでは王 René がプロヴァンスのエクスで美術家達の間にゐる。偶々法王の流瀆があつ

たのであつた。そのアヴィニヨンの地はイタリアの作家達のしきりと去來するところとなつた。で例へば各地に涉つて Chateau-Guilhard, St-Louis の宮殿 Aligned-mortes の城 Carcassonne の城砦。私人の宅邸としては Lisiens のもの Jacques Coeur の家等。第十四世紀には、この元來をローマ仕込の上に立ち、中頃ゴシックの新興美術に傾磨せられ、その技を以つて宗教規範以外の業に着手した美術が、國內にその盛を極めた。

然し云ふまでもないが寺院建築も元より並び行はれたのである。寧ろ此の第十四世紀に入つての仕事の方が寺院は Philip-Augustus 王（一一六五——一二三三）の時代（*）よりもより正規に純粹にゴシックの風につれて行はれて、正規の尖塔あり、窓あり、内部裝飾あり、諸彫刻あり、細畫あり、……却説、その、この時代の細畫類のことから、此の邊で繪畫史の範圍へ一層立ち入つて見る事としよう。

（*） フイリツプ・アウガスタス王に知られるフイリツプ二世。國の内治外交に就て華々しくつゞめ、晩年にはパリーの城砦守護に専ら意を用ひた王である。ノートル・ダム本寺は殊に此の王の盡きぬ紀念を籠めて建てられてゐる。

四

斷はるまでないと思ふが凡て中世期の事情と云へば、繪畫、彫刻、裝飾、委くその發展の全權を宗教に托し、本寺建築に諸業の母體を持つてゐる。本寺のないところには同時に悉く繪も彫刻もないと斷じて云つて間違はぬ程度だ。就ては、これも再説するに及ばず、その本寺をゴシックの規範に置く場合、繪畫は彫刻技等に比して不運の立場におかれるものである。南歐に於けるが如く壁畫事業等に腕を伸すと云ふ余地は少なく、それはガラス繪に位置を換へることとなる。勢ひ中世諸國のゴシック文明にはそれで繪畫史の卷頭に必ず illuminated manuscripts 或ひは細畫の項目が出て來るいわれである。——我がフランスと雖も同じだ。

或る種の板畫又は水繪も十四世紀末あたりのものに残らぬことはない。但細畫の構圖を只劃大寫しにしたものに過ぎなかつた。と、十五世紀に入ると此所へ變化——より字を強めて云ふ刺戟——がやつて來た。當時全歐これに浴し、イタリアさへもこれに浴したネーデルランド傳來の油彩法だが、油彩とは一つの中興ゴシック美術とその所以を同じふする歴史のさう深くない新興美

術である。(因に云ふ。第十五世紀は我國足利時代に相當するものである。ヤン・ファン・アイクの死んだのは一四四〇年とあるがそれから十八年を経て日本では長祿二年に太田道灌が江戸城を築いた。油彩を全西洋と迷信する様な有り得る愚をやめよ。江戸の歴史を全日本と輕卒に信ずると同じ淺見だからである。)所でフランスはこの新興美術たる油彩に依つて初めて畫心を震駭せられた、それ自身一新興國だ。

だが我がフランスにとつては幸なことであつた。わかり易く云へばジャンヌ・ダルク(一四一二—一四三二)の年代をファン・アイクの年代と比べて思ふのが早い。百年戦争が此所に英佛の間にある。佛王はジョン二世の如き或ひは擒となり、敵手に陥ちない迄も、英軍の侵入に得堪へずロアールの流れを渡つて「佛王は佛王とせられず嘲つて Bourges の王とせられる」——かくてチャールズ五世王の治世終るに至るまで榮へたるフランスの細畫時代は、その後、フランドルに於て行はれた様には、油彩の目ざましき進歩に依つては引き繼がれずに了つた。」「(Louis Hourti-8) 吁、若しこれが逆にチャールズ五世治下の後、フランスに固歩艱難がなく、「フランドルの様に油彩の目ざましき進歩」を此所に現出したとしたら？

此所のところの歴史の感情は容易くは逆睹出来ないものがある様である。「……で、フランス繪畫の代表的作物は第十五世紀に於ては He-de-France 以外の所に求めざるを得ぬことゝなつた。」

(ルイ・ウールティコ)

宰相ロリンの爲めに描いたヤン・ファン・アイクの「施主と共にゐる聖母」が今日ルーヴル美術館にあり、ファン・デル・エイデンの作として傳はる「最後の審判」が Beaune hospital に襲藏される理由である。

五

で此所に初期フランスとも付かず末期イタリアとも付かぬアヴィニオン派 (Avignon School) の畫業がフランス繪畫史の重要な頁を占めて出て來るところとなる。前に書いた通り歴代法王が此の地に百年の久しきに涉つて住み、又プロヴンスの主都エクスには善王ルネの如きがあつて、アヴィニオンには専らイタリア系統の畫業が行はれた。プロヴンスにはこれに反してフレイミッシュ系統の即油彩が行はれたのである。(前例、ルーヴルの「ピエタ」。後例 Nicolas Froment の「燃

ゆる叢」) 概して東方諸地方は漸々とオランダの感化に浴し、一方に、戦後國王に恭順にローールの岸ブルヂエを都と仰いだ所謂 School of the Loire には前期以來の細畫の引き繼ぎが寂しく行はれた。代表作家に Jean Fouquet (一四一五——一四八五) がある。但地方色の寫實と細畫を引き繼ぐ手法の他には猶多く云ふ可きところもないが、當時の遺作にはフランドル讓りの油彩があるかと見るに又イタリア讓りの Fresco の仕事を見る等、百年戦争當時がフランス美術にとつての前後何れにもつかぬ過渡だ。

六

一四八三年であつたがチャールス八世がルイ十一世のあとを繼いで佛王となつた。歴史の示す通りこの王の治世に至り、つまり第十五世紀末に、漸くフランスは百年戦争の幣も恢復して徐々に中央集權に成功して來たが、王は漸く充實した國力を懸けてイタリア討征を志した。一四九四年にアルプスを越へたのである。——此の攻畧は成功であつた。前の英國との一戦の場合にはかなり振はず、王を生擒せられたりしたものを、此度は逆に殆んど北部イタリアを屈伏せしめ、ローマに入つて法王の子を質とした。進んでナポリ王國をも併せた。

これが藝術上に——丁度前期ネーデルランド美術の盛期に當つては國勢上それを移入するに不便であつたと相對し——非常な關係を生ずる。攻畧したイタリアはこの時只のイタリアならず、復興期後期に入らんとするところである。佛王チャールス八世、ルイ十二世、次いでフランスシ一世何れも攻畧地の美しさに心を貫かれて歸へる。多數の繪畫或ひは古代彫刻品のキャストを持ち返つた史實がある。更に見逃せぬ史實がある。フランシス一世はレオナルド・ダ・ヴィンチを「持ち歸へつた」のである(一五一六年)。猶此の王の宮廷の爲めにはベンゼヌト・チユリニが仕事した。アンドレア・デル・サルトが仕事した。かくて十六世紀に入つてはその初頭からかけてイタリア美術の影響はフランス全土に涉つて汎ねきところとなつた。王國主都の地に行き渉るのみならず、不安定ながら、諸地方何れも従つた。(ウールティコ)王家を挙げ國を舉げての趨勢だから、これは云ふまでもない。

——或ひはその地域關係なり民族の血筋から云つてより高く北歐中興の(徧境的)美術に洗禮せられたかも知れなかつたフランス。然し歴史の運と云ふか、如上の様にして、漸くラテンの近

代の正系たる軌道を踏むところとなつた順路である。

七

それには王權の確立強固としたことが確かに第一の背景的強味だ。美術は隆盛となり、先づ年來のゴチックを南歐古代手法のところと結ぶ。作家はこゝで中興美術ならぬ古典を識つたのである。と、不言不語に師事するイタリア、ルネッサンスの氣脈に應じて、漸次フランスには先づ彫刻技に於てゴチックの寫實手法が影をひそめる。代つて今迄長衣を引いて憂はし氣に刻まれた諸像がギリシャ・ローマの理想化された容姿で現はれる様になる。この變轉は除々にではあつたが確實に行はれた。古典に引かれたからである。

就中繪畫にはこの畫因移動の傾向が殊にあらはに認められて、前に云つた、王フランシス一世は攻畧地の美術を故郷に移植せしめたい希望から老レオナルドを拉し來たる。然し彼は別段業績と云つては残さずにもなく死んだ。アンドレア・デル・サルトも來たには來たが永くは止まらなかつた。王家の希望は猶熱心となつて、結局、フロレンスの畫人 *Pozzo* とコレチオ門下の *Franci*

seo Primaticcio が招かれ、フォンテヌブローに住んで——この文の最初に云つたがそこで學校教育を初めたのである。同時にロツソ等は王家の宮殿裝飾を役目に引受けた。學校では極力人體の美しさを説くにつとめて裸體畫説を殆んどモットーとした。明治二十九年日本の美術學校に於ける紫派將來の場合と同じ手だてである。從來のゴチック讓りの宗教的主材は頗る影を消して、異教の神話人物が現はれる。所がこの畫材變換も宗教純理學徒のドイツならず又基督發祥地ならぬフランスとしては、かなり無雜作に行はれ得るところであつた。第十七世紀初頭のことである。(ブーサン少年の十八歳時代としていふ。)

この頃の代表作家として Jean Clouet 及び Francois Clouet の父子がある。好んで肖像畫を描いた。

次いでアンリ四世に至りフランスの治世は更に安然たるものとなつたか、パリが名實共に國土の主府、美藝の盛市となつたのもこの時からのことだ。「近代的パリ」がそのゴチックの古市より面目を一新したのは十七世紀の初めた。で、各街區がそれ／＼今もあるこのスタイルに眼醒めた。無地の家々は赤煉瓦や白石、青のスレートを使ふ事に依つて光彩を發したが、まだ目立た