

人文学としてのアルス（芸術）

齋藤 稔

序

人間が人間らしく、すなわち人間の人間性 *die Humanitas des homo* が人間の本質であるという観念と思潮が人文主義 *umanesimo*（伊）であり、これが人文学を基礎づけてきた。歴史的にみると、古典古代のギリシャでは哲学や学問の研究や学習は哲学者たちの塾で行われ、これは《教養 *paideia* を高めることであつた。人間存在に関しての考察は哲学とともに始まつたが、「対話篇」のプラトンは賢者ソクラテスをはじめ多くの知恵者と対話を重ね、人間そのもの、人間存在、つまり人間はいかに生きるか、正義、幸福、理想とは何か、等に関して問い続け考察を深めた。それは古代ローマに受け継がれ、その教育は粗野から救い出してよき学芸へと導くということで、同時に人間性を豊かにすることであつた。この教養が共和制時代のローマでは、人間らしい人間 *homo humanus* の *virtus* をなし、それはギリシャの教養を同化し、そのために道徳を高め貴いものにするこゝとなつた。すなわち人間らしい人

間としての人間性と人間的教養 *humanitas*、その追究または研究が人間性の教育 *studia humanitatis* であつて、真のローマ的人間はこのよきな人間性を育成すると考えられた。これが人文学研究であり、ここから古代ローマにおいて最初の人文主義が成立したのである。

本稿ではヨーロッパ文化が古代から中世を経てルネッサンスへと辿つた歴史的経過において人文主義が哲学や思想、詩や文芸、教育や社会思潮などだけでなく、広く造形芸術の領域にわたつて本源的に結びつき、西欧に特有の芸術文化を創造した問題を基本的に考察する。その長い間、芸術はテクネーからアルス（ラテン語で技術、技芸、学芸、芸術という意味）と言われたが、他方では美的芸術的なアルスがある一定の認識形式を示して人文主義文化そのものであつたこと、あるいは人文主義を深めたということを明らかにしたい。古代からルネッサンスまでの芸術すなわちアルスは学問的技術的両面をもつ極めて価値の高い分野であつて、ある意味では人文主義の成果として人文学そのものと言えるだろう。

一 古代から中世のアルスと人文学研究

一般に古代ギリシャ・ローマの古典を模範にした学芸の復興といわれるルネッサンスは、古典古代の美的形態や道徳的品性そして学問や学芸を賞揚し、そこから新しく人間性の教育 *studia humanitatis* の再興をはかり、およそ十四世紀の初めから十五世紀を経て十六世紀まで展開した。その本質をなしているのは教養理想としての人文主義であり、それとともに古典的規範に基づいて人文学的学問と芸術の進展をはかったと言える。何よりも古代ギリシャに発してローマに受け継がれ、キケロにおいて導かれた、人間の高い道徳的徳目としての「尊厳」*dignitas* が求められ、ラテン語の修辞学を通じて社会言語に浸透したこの品性の觀念がルネッサンスのイタリアに取り入れられた。この尊厳という徳は礼節 *decus* や気品 *decorum* を含意するが、*decus* は社会的に政治的に望まれる品位であり、*decorum* は人間的な上品さ、詩や芸術の表現に求められる美質である。ルネッサンスの人文主義者たちはキケロをはじめ古代ローマの思潮にならって人間の尊厳を、人間性ないし人間的教養 *humanitas* そのものと同視した。ここから人間的なものを追究する古代的な「人文学研究」*studia humanitatis* がペトルカルからによってあらためて唱導され、自由学芸が一層広く研究された。

もう一方で、ルネッサンスの概念に包含される古典の意味での人文主義は基本的にはキリスト教的であり、総じてそれもギリシャからローマを経て中世の延長または開花として展開した。しかも美的芸術的文化だ

けでなく、知的学問的文化の復興の経緯を辿ってみると、両領域とも中世以降キリスト教の人文主義者たちの孜孜たる学問的努力と活動が認められ、その研鑽がキリスト教文化と学芸を大いに高めたのである。教養と教育制度の上にも大きな革新が認められる。わけても十二世紀には古代の学問が遺した批判的な知性と旺盛な科学的精神は西欧の地に根を張り始め、すでにアベラールやソールズベリーのヨハネスの時代に論理への情熱と哲学的思考の精神が西欧のキリスト教世界の知的雰囲気を変貌させ、それ以降高度な学術研究は論議と討論によって展開され、やがてアルベルトゥス・マグヌスやトマス・アキナスのスコラ神学に基づくゴシック時代の美的芸術的アルスや学的技芸的アルスにおいても大きく開花するに至った。

アリストテレスの哲学はスコラの哲学的神学によってキリスト教の神学に同化されたが、その影響力はそれ以前の古代末期からさまざまな形で西欧の精神的支柱となっていた。とりわけ中世における人文学的教養のもっとも重要な形成手段となった七つの自由学芸、アルテス・リベラーレス *septem artes liberales* に作用した。自由学芸の興隆は詩文芸の促進をはかり、総じて傑出した詩人や卓抜なる学者らが多く輩出し、そこでは、理性や知性とともに詩情や想像力が支配する人文学が期待され、鋭意その追究や研究がなされたと見ることができるとともに実践技芸としてのアルテス・メカニカエ *artes mechanicae* も手工芸的工技的制作や産出を技術的理論的に高めた。

もともとマルティアヌス・カペラ（五世紀前半）の『文献学とメルク

リウスの結婚』De Nuptiis Philologiae et Mercuriiによって七自由学芸の配列が確定された(三学芸としての文法、修辞学、弁証術、四学芸としての算術、幾何学、音楽、天文学)。その寓意は、アポロとミュージズたちの同意を得て美しい文献学が仲人役の七自由学芸を介して雄弁の擬人であるメルクリウスのもとへ嫁ぐという結婚の物語である。その意味するところは仲介の四学芸は知性を啓発し、三学芸は明解に洗練された適切な表現を知性に与えることによって、つまり知的な理解と説得力のある表現を通して知恵への愛である哲学する道を作り出す、ということである。知恵とは知と美に担われた共通感覚的な理性である。そこに調和のとれた認識の総体としての知と美を有する哲学と自由学芸の関連が語られている。七自由学芸の中で文法や弁証術とともに修辞学があらゆる社会生活における必要不可欠の学科であり、とくに理性ratioと言葉verbumとの美しい実り豊かな結合をもたらすものとして尊重されたのである。それはどういうことか。事物と言葉、内容と形式。つまり人間的教養studia humanitatisのための真の知は数、空間、調和、天界についての具体的知識(四つの事物の学芸)をあらゆる論理的手段や典雅な表現(三つの言語の学芸)によって明解に説述するところに現われる。これはまた哲学するための主要な手段である。というのは哲学とは調和のとれた認識の総体としての知と美にはかならないからである。

しかも理性と言葉は一体となって良風の社会の基礎を形づくり、人びとの共同社会を調和に導き、一体化する役割を担う。これはローマのキケロまで溯って認められる修辞学理論と哲学研究の統一、これを成就す

ることが目標になった。キケロが範としたギリシャ文化、とくにプラトンやアリストテレスの哲学と修辞学に源を発したギリシャの言語文化はローマに大きな影響を及ぼし、新しい展開と変容をさそった。その伝播のもとに成熟したラテン語は西欧中世の共通の言葉となって、「ラテン中世」latinisches Mittelalterとしての文化的共同体という意識、そこを基盤として美的芸術的領域も確固たる西欧の様式を形成した。

芸術が芸術という近代の限定された概念ではなく、その本来の意味と作用を考慮しつつその本質と存在を問うとすれば、古代にさかのぼって検討し吟味してみる必要がある。

西洋の古代において芸術は一種の制作としてのテクネーtechnē、アルスars(技芸)であり、その本質は自然の模倣、ミーメシスmimesisとしての人間精神の高度の所産と見られた。そして模倣的アルスとして詩や音楽とともにポイエシスποίησις(制作)として扱われ、美の典型を表す形式として哲学と同列に位置づけられ、倫理学や哲学との関連から重要な徳にも数えられて、美的対象だけではなく、学的認識の対象ともなった。それは単に技術的領域のみではなく、もっと広がりのある価値領域を内包していると考えられた。それとともに芸術の享受について美的効果としてのカタルシスκαταρσις(排泄、浄化)が考えられ、それは情緒の圧迫から精神を解放して快楽をもたらすものとされた。

古代の哲学では人間の魂の活動能力のうちで、重要な四つの徳、賢慮

正義、剛毅、節制が倫理徳として認められていた。叙知や洞察を含む賢慮はまた行為の領域において実践知性の徳であるのに対して、芸術は制作の領域において実践知性の徳である。アリストテレスもスコラ学のトマス・アクィナスも芸術を徳の一つとして、内面において確立される力として捉えている。芸術家はこの力に助けられてよい作品を作り上げる。芸術家は手を用いるばかりではなく、内面的な、己の魂のなかに確立されていく特定の活動原理に助けられている。芸術の徳による行いの正しさはある特殊な仕事の能力の正しさにかかっている。芸術が追究する善は人間の意思それ自体の善ではなく、芸術作品の善である。そしてその芸術の目的、しかも超越論的目的は一種の絶対者としての美なのである（J・マリタン）。

芸術が生み出す美についてプラトンは、所与の自然や事物などの感覚的美を超えて究極的な最高美としてのアイデア *ἡ οὐρανοῦ* を措定し、次第に感覚的要素を捨ててアイデアに向かってロゴス的に上昇することによって純粹さを深め、美の理想的形式に近づくことができる、とする。その場合、精神はエロスに導かれて感覚的な美からより高次の美を求めて存在の段階を上っていき、ついにアイデアそのものの美を観照する。と同時に真の实在、最高の存在としての「善のアイデア」を直観的に認識するに至る。すなわち純粹な知的直観により、その究極において美の認識が把握されるのである。

造形芸術の本質は形態による表現である。プラトンにおいては、ミーメシスにより可視的な外形を通じてその奥にある不可視的なアイデアを現前

化することである。それは認識を目指す表現であって、それに適うことが芸術の目的である。これに対してアリストテレスはプラトンを受け継ぎ、*εἰδὸς ἡ οὐρανοῦ*（実相）の現前化である芸術を、生長する事物の生成である自然と類比的に平行的に捉え、自然における質料と形相の関係から、芸術はその目的を芸術家が選択し使用する質料のうちに統合的に実現する形相にあるとする。アリストテレスが言った自然の模倣とは、芸術家は自然の対象から多くの異なった個体を見出し普遍化してミーメシスを行うが、それはアイデアのもとに位置づけられた实在、すなわち種であって、模倣はその表現である。自然における形相はその個別的近似物にすぎないが、芸術家はそれをその純粹な普遍性で生み出すのである（E・ジルソン）。制作するテクネーは行為のテクネーとして認識の対象であり、従って認識すべき現実は何を通じての種の普遍的形相である。

西洋においてある意味で本源的な芸術の成立を果した古代ギリシャ美術はテクネーとして、それらは今日の文化的ジャンル概念にあてはめれば美術または造形芸術というほかに呼びようがないものである。その質的高さや美的芸術的価値は古今東西をみても比類がない。その制作のための基本的な美学と創作理論はまずプラトンとアリストテレスに求めなければならぬ。プラトンのアイデアの表象、アリストテレスの自然の模倣（ミーメシス）という命題はあらゆる物の制作や産出のための啓示的理論であった。物を描きあるいは象ることのテクネーおよびそれによる作品はどのような目的と意義をもっていったか。制作者（総称的には芸

術家)が対象とし典拠とした神話や伝説、詩や文学、自然や世界がどのように形成されたか。

古代ギリシャの諸彫刻や陶器画、それらは模倣的再現(ミイメーシス)によって表現されたテクネー(アルス)である。それらに対して、近代的意味での芸術をそのまま当てはめることは難しいが、その概念で把握しうる芸術的形式を示している。その芸術が造形的手段によって人間や自然における真なるものを追及するとき、その真実あるいは心理は、哲学や学問が探求すると同じくらいに、その価値の探求にほかならない。人間における真実や自然における真理、まことの理の追及が感覚的に可視的に表現される。表現された内包は美的真実、芸術的真実ということになろう。それはもとより学問的真理と異なる。しかし人間、自然、世界の真なるものを探求することにおいて、言葉による知的論理的追究、道理にかなった知識や判断の獲得にも匹敵する方法ないし手段である。恐らく人間探究の方法において古代ギリシャやローマの芸術、キリスト教信仰という一定のレヴェルでの中世においても、それとともにルネッサンスにもその類例を求めることができる。それらの芸術における人間像または人間的なものの探究はきわめて特有の芸術による人間学的成就であった。これをアルスと理解するならば、このアルスは完璧な人間学的人文学と言ってよいだろう。これは哲学的学問の認識とは別の価値的認識領域である。

二 古典古代におけるフマニタス(人間性)の表現

すでに述べたように、人間的教養を豊かにする人文学の研究は人文主義の位相である。古代以来、詩も芸術もアルスとしてそれぞれにその追究を担ってきた。数多くの制作はその追究を果し、究極的な美の体験において個々の認識を示したと言えないだろうか。すでに古代ギリシャにおいては理念的なもの、イデアの世界を見透すことで、ギリシャの哲学はそのもつとも重要な課題の一つとして(人間)を探求した。それは言葉を尽くし知的に論理的に試みられた。他方ギリシャの造形芸術はその意味での基本的原初的な類例を提示してくれている。すなわち、神殿の浮彫彫刻において、奉納像や墓碑像において、陶器画において可視的な完結した造形形式によって人間探究の課題を具体的に実現している。

人間存在に關しての考察は哲学とともに始まって一つの思想を形成したが、古代ギリシャの人間像の芸術表現について言えば、ギリシャ人は人間の姿に則って神の像を造り、また神にもっとも近いものとして人間の像を作った。あるいは人間の姿は神々から享けたものとして人間の姿に似た神の像を作った、という方がいかもしれない。最初は神像と人像との区別はまだなく、人間の神々しさと神々の人間らしさからは両者の親密な連関が意味されている。それらの彫刻から進み出る匂うばかりの初々しさ、澁刺とした生の輝きは寄進者と作者を含め、その時代のギリシャ人が死者の姿、神々の奉獻する像の中にもっとも人間らしい人間のイデアを見たことの証しなのではないか、神に帰依し神と一体化し

た人間の姿といってもよいだろうか。それら墓像や墓碑の人物の生前の物語は凝縮されて不動の静止の像となっている。それらがミーメーシスにおいて表現されている。

パルテノン神殿の建立の時代の紀元前五、四世紀に真や善美（カロカガティア）のアイデアが普遍性の優越において定着していた。すでにアルカイクから古典時代の初めにかけての神への奉納像（アガルマ）として男性裸体像（クローロス）や女性着衣像（コレ）が祈りや感謝のしるしとして神々に捧げられ、また死者の供養のために制作された。「ペプロスの少女像」（BC. 500）は神への帰依像として、神の嘉し給うアガルマとして佇立し、神々の祭りに参与する姿である。それにしても何と初々しい生命感と芳しい気品にあふれていることか。同じ頃、男性の奉納像や墓碑像があって、それらは死すべきものとしての人間を表している。しかしその不動の静止の像から輝き出る清新にして澁刺たる生命感があり、力強い内面の緊張、爽かで溢れるばかりの生気が感じられる。その直後『クリティオスの青年』（BC. 480）にはアルカイクの帰依と奉納の彫像とは異なった特有の姿が見られる。四肢の構築体として捉えられたアルカイクの静止の像は動きだし、有機的な統一体として、どんな細部も相互に作用し合い脈略のある総合として認められる。青年は力を抜いた右膝を曲げ、左膝に体重をかけて支脚としているが、その単純な動きだけで、腰、肩、背筋などに微妙な変化が生じている。僅かに右に向けた首の動きも自然である。そして像は息づき、言葉を発し、動く。有機的な生命が形として大理石に移し入れられた。（沢柳大五郎）「厳格様

式」の時代は既に始まっていた。その立脚と遊脚のボンデラシオンは半世紀後のポリュクレイトスによって完成される。

他方、有名な『ヘゲソの墓碑』（BC. 410/400）はアッティカの墓碑浮彫りの最も優れた作品のひとつであるが、二人の人物は建築的枠組みに囲まれ、碑銘からプロクセノの妻あるいは娘ヘゲソであることが分かる。彼女は振り返った脚と杵からはみ出した背もたれをもつ椅子に腰掛け、足を小さな床几に置いている。彼女に向き合って長袖のキトンを着た少女が佇んでいる。ヘゲソは少女が彼女に持ってきた首飾りの入った小箱を持ち、それに視線を向けている。この二人の人物の間では彼女たちが生前にどのように親しみ深く交わったかが表されている。この表現は五世紀のアッティカのレキュトスに見られる陶器画のように、墓所的情景と見ることが出来る。後に残された妹あるいは娘はいわば死者のイメージが漂っている墓所にぬかずいている。そこには二人の人物の悲しい別れが語られていて、純粹に故人追憶のしるしであり、深甚なる供養の対象である。しかも死者とその遺族、すなわち生者とともに刻んでいる点で、他に類例がない。こうして人間的な悲哀が表出され、古代ギリシャ人の心の内に培われた死の観念の大いなる劇を目の当りに見るが如くに認知される。

しかもアルカイクの墓碑はそこに浮彫られた者の生前の姿を彷彿とさせる死者の像である。その不動の姿は遺族の心の内に生き続ける若くして逝った人の姿かもしれない。墓像も墓碑も青年たちの水々しい生命の息吹を伝えている。そこに生きた人間の姿を見い出そうとする努力の軌

跡も示される。そこでは典型としてのギリシャの人間の姿、純粋な人間像が認められる。と同時に惜しまれて逝った若者や乙女、愛する人、美しい人への哀惜思慕が表象されている。それにしてもその静謐さ、気高さ、その中に死別した故人と遺族の切々とした思いが直截に語られているのである。

陶器画においては前六世紀の黒像式、黒像式と赤像式を折衷した過渡期、同世紀後半の赤像式、そして前五世紀の白地式へと移り、ギリシャにおけるミュトスのきわめて注目すべき絵画表現の展開を辿ることができ。例えば、ミュンヒェンにあるエクセキアスの『ディオニュソスの杯』(BC. 540-535)には「既に奇跡は終り人影のない舟の中に酒神ただひとり、たわわに稔る葡萄樹のもと豊饒角を手にして従容と横たわる姿に、酒神ディオニュソスの本性を見る思いがする」(沢柳大五郎)。前五世紀半ばの赤像式の物語描写の傑作の一つに、同じくミュンヒェンの古代美術収集館が誇るペンテシレイアの画家の『アケレウスとペンテシレイア』(BC. 450)がある。この物語はトロイアに援軍にきたアマゾン族の女王ペンテシレイアがアケレウスに討たれたところ、息絶える瞬間に二人は愛し合っていることを知って、お互いを見つめ合っている情景である。英雄譚の時代の英雄と女王にまつわる悲愴美が痛切に表出されている。このようにミュトスの精確な認識も可能であった。

さらにギリシャの哲学とその人間像の追究はその芸術とともに、ローマに移し入れられ、ローマ的な思考と方式との融合で人間性 *humanitas*

の特別な精神的所産を生み出した。ローマの詩や造形芸術は人間性なるものを追究し表現した学芸と言うことができる。

ローマはギリシャの思考をただ単純に受け入れたということではない。何か新しいものへ、一方ではギリシャの哲学、他方ではローマの道徳と価値体系が等しく寄与するものへと導かれた。そのローマの代表的な哲学者、政治家、生活者としてキケロの著作とその言動はきわめて注目される。プラトンのように、『法律について』*De legibus*の著述は、最良の国家と真の市民を扱っているが、これは理想的な国家 *res publica* のための法律付与である。法律の知は哲学のもっとも内面的なものから汲み出される。正義の基礎は人間の本性から、自然から由来する。人間が備えるべき高い道徳的徳目として、古代ギリシャ時代以来、知・勇気・節度・正義が認識されていたが、ローマ時代にはキケロにおいて、礼節と気品が導かれ、これらに付随する美質として尊厳があげられた。そこから人間として神・国家・親に対する義務が生じるとする。しかも人間の社会は正義と人間性に基づいているべきである。というの人間は正義のために生れ、お互いに平等だからである。ローマのフマニタスはキケロらの言述に基づき諸芸術の表現で明解に捉えられた。

キケロだけではなく、セネカ、マルクス・アウレリウスらのストア派の哲学者、ホラティウス、ウェルギリウスらの詩人等の活躍によって古代ローマはギリシャとは異なった人文主義の文化を形成した。とくに紀元前一世紀以降学芸の輝かしい発展は彼らの詩的かつ美的な言動と啓蒙による。古代ギリシャにおいては詩とともに芸術は人間が神、半神、世

界、人間自身に対してとった広い表現世界であり、その手段と目的であった。それは世界観的なもの表象である。そのアルスとして芸術は、人間的なものに貫かれて根本的に人間主義的な創造を果した。そこではミュトスの原型としての神話、伝説、ホメロスの叙事詩の世界によってその典型的な芸術的創造を切り開いた。とくに古典期には完璧なまでの調和と均整の形式によって、神への帰依や鑽仰、祈りや願いが人間的なものとして呈示された。

古代ローマでは詩や芸術の創造は、上に述べたように、一貫して人間性 *humanitas* としてその追究 *studia humanitatis* に道を開いた。人間らしい人間の表現である。ローマの場合はあくまでも現実の自然、世界生活、人間を対象とし、とくに人間性の把握を目指した。ギリシャではミーメシスにおいて見えざるものの可視的表現が問題であったのに対して、ローマではつねに目に見える現実的なものの可視的形が指標になった。ローマの建築は多種多様な用途の建造物として表現され、彫刻は記念碑的浮彫彫刻においても、丸彫彫刻や肖像彫刻においても皇帝や将軍らの顕彰のために制作された。

絵画では例えば、ローマのパラティウムの丘にあるリヴィアの邸宅に描かれた『裝飾壁画』（紀元後一世紀前半）は描かれた偽建築と舞台装置の書割形式によって室内を裝飾し、また壁画を裝飾的な花綵文様や供え物で飾り、日常感覚の高揚に対応した裝飾性が豊かな空間への憧れを込めている。この裝飾壁画面はプリマ・ポルタのリヴィアの別荘の『庭園図』と同じく、ポンペイの壁画を含むローマ絵画の第二様式に当

たるものと見られ、帝政時代初期のローマやポンペイの市民たちの美的な生活感情を反映したより華美で幻想的な美意識の現れと見ることができ。その様式傾向は第三様式から第四様式へとさらに発展していくが、空想に溢れた遊戯性、幻想に沈んだイロニー、現実への諸諷性によってさまざまにゆらいだ日常生活の美的趣味の表象と見ることができらう。

共和政から帝政へと政情が大きく変動した前一世紀において、現実の政治的闘争や社会的動乱などから不安や恐怖にさいなまされていた都市の人々は、たとえ富豪や特定の階層に限定されたとしても、悦楽境とも言うべき田園や幸福の島に憧れる。別荘や庭園を伴う保養地が求められた。詩人ホラティウスは『エポデー』の中で、静かで慎ましかな田園の生活を夢み、東方の海上の至福の島に逃れることを勧めている（前四十二年頃）。そこには、疎外感、生への倦怠、逃避への希望など、当時の人々の気持ちがあるままに表現されている。そうした状況において、確かな美的態度を貫いたローマ人の人間的な姿を見ることができ。これはギリシャ人のあのアイデアの世界とは全く異なった現実主義の在り方である。

ある種の美的な企てや営みを分かち合う共同体意識ももちろん底流にあった。それが人々をしてある限られた社会的制約の中で想像力を生かした美的遊戯を楽しみ合うようにした。一種の美的饗宴なのである。ここでの裝飾面等の壁画は一種の演劇の場とも言えるテアトリカルなトポスとして共通の美的感情から生み出された出来事であろう。その時代は

世の中全体として学芸の推進が徐々にはかられた。とりわけ詩人や著述家の活動が活発に行われるようになり、それに工芸や技術の領域でもテクノロジーの開拓が進んで、そのような装いや遊びは現実生活を覆っていたメランコリーを克服するものであったろう。

ローマ様式の絵画は神話的世界の風景描写においても、現実の風景表現においても、特有の田園詩的自然観による風景画を通じて日常的な感覚を人間的なものの表象にしている。それは趣味生活の現れである。ローマの諸芸術は現実生活の人間性の意識の表現である。そして後代のためにアルス（芸術）の方式と目標を示した。芸術は人間の様々な生の局面や存在の様相を追究して造形的に表現する。哲学が人間とその本質を思想的に理論的に把握していくのに対して、芸術はアルス（技芸または学芸）によって認識的な形態として可視化される。それは言語的性格の強いミーメーシスの造形表現である。顧みれば古代ギリシャでも、ローマでも、またその後の中世においても、神に帰依し祈る姿、英雄の振舞い、悲しみや喜びの人間の諸相が認められる。それらは造形手段による人間的な追究であり、人間探求の可視的な創造的表現であると見られる。

三 中世におけるアルスの理論

人文主義の思潮は古代ローマから中世のキリスト教文化に引き継がれる。古代的な人間らしい人間 *homo humanus* は中世のキリスト教のもとでも、神観念と信仰精神においてむしろ聖性と教養の実り豊かな結合

を求める過程で導かれた。自由学芸は古代の人文学とともに発展し、中世の学芸を担った修道院で進展をどけ、カロリング朝時代には多くの学芸の振興とともに七自由学芸の教科内容が整えられ、修道院や宮廷における学校教育の上で正統的な地位を与えられた。これはカール大帝の統治政策および文化振興として実現したいわゆる「カロリング朝ルネッサンス」に結び付くもので、学芸の改革によってフランク王国内の文化の向上と教育の普及が積極的に推進された。大帝は宮廷に招いたアングロ・サクソン人、ノーサンブリアの優れた学者アルクイン (*Alcuin*) に古典の学芸を学び、知識と教養を培った。彼は大帝のブレインとして学制改革や文字改革を行ったが、自由学芸のうちでも文法および修辞学、音楽の指導に尽力し、また倫理を説き、古代の詩文芸を通じて文学的教育の促進に努めた。修辞学と倫理学、つまり文学教育と人間形成とが不可分に結びつき、しかもキケロ流に、言語やもろもろの表現形式に社会的進歩の意義が付与された。そこにラテンの中世の人文主義社会が基礎づけられ、それとともにアーヘンの宮廷礼拝堂をはじめトゥール、ランス、メッス、フルダなど各地の修道院と教会では、建築および内部装飾、諸工芸の活動はそのような展開の芸術的形成を証拠づけている。こうしてカロリング朝の文化はヨーロッパの歴史に一つの転機をしるし、その後ヨーロッパ文化に大きく作用した。アルクインの門弟の一人ラバヌス・マウルス (*ca. 780-856*) も七自由学芸の学業を評価し神学や哲学のための入門科目として位置づけ、とくに三学芸である文法、修辞学、弁証術をはじめ自由学芸の広い浸透をはかった。彼は『十字架の詩』におい

て詩文と自らの姿態を韻律的に構成した。

カール禿頭王によって八四五年にアイルランドからアーヘンに招かれ、宮廷学問所長として活躍したヨスネス・スコトゥス・エリウゲナ (ca. 810-ca. 877) は神学者として自由学芸を深めたが、重要な著書『自然区分』*De divisione naturae* においてプラトン主義的キリスト教神学の立場から、人間存在に霊的世界と質料世界を結びつける絆として世界の位階の中で中心的地位を与えた。彼はニュッサのグレゴリウスやディオニュシウス・アレオパギタラ、ギリシャ神学者の著作を翻訳して西欧世界にキリスト教的プラトン主義を導入し体系化した。教会が天使の位階を反映していることを強調し、従って教会堂の存在の神学的意義を考察した。とくに、可視的なものについての人間の不確実な認識によって不可視の神的存在の認識に到達するのは認識論的に不可能であることを主張している。その影響はカロリング朝、十二世紀のシャルトル学派、スコラ学派のキリスト教アリストテレス主義者、ルネッサンスのフィレンツェ学派等にも及んでいる。そこから、芸術が不可視的なものの可視的な表象であり、一種の認識形式であるゆえの学芸的特性が顧慮されたのである。それについてもエリウゲナの一連の論述から、すべての存在の連鎖における人間の地位の重視が注目される。

十世紀から十一世紀にかけて、オットー朝ならびにザリエル朝においても七自由学芸の教育はさらに広がった。カロリング朝を継いだオットー朝の皇帝たちは教育と文化を統治政策の重要な軸とし、アングロ・サクソンのみならず、先進ビザンティンから学者、詩人、芸術家を宮廷に招

き入れた。それによって教育の普及が大きく進み、学芸の振興もはかられた。とりわけ言語と文学を内容とした文法を含む人文主義的な三学芸が充実の度合を深め、とくにシュタウフェン朝の宮廷での人文主義的な詩的芸術的風潮は注目される。ここでオットー朝時代の造形表現の作例として注目されるケルンで制作された『ヒトダ福音書写本』(ダルムシュタット図書館所蔵)を挙げよう。この中に、マエストラス・ドミニ(荘厳の主)を描く写本画に向かい合って、「ここに見える形像が示すのはその光輝に満ちた不可視なる真の存在者」と記されている。これは印象深い可視的な外形を通じてその奥にひそんでいる本質的なもの、原形、イデア、つまり真に栄光ある主の姿が表象されていることを意味している。これがミーメシスであることは言うまでもない。

十二世紀には、リナスンズ *renaissances* (復興の意) の人文主義者たちがそれぞれ学芸の振興をはかり、キリスト教文化と社会生活の安泰に寄与し、また人文学の成果として詩的形像の言語を啓発し、学芸を活性化して共同社会に貢献するようになった。シャルトルにおいてピエール・アベラールとその弟子ソールズベリーのヨハネスが自由学芸をあらためて体系化したのが、前者は三学芸を論理学に含ませ、哲学のための方法的学問として考察し、人間に固有の言語と論理に関する学問を経て学ばれる最高の学として倫理学を提起した。後者はマルチミアヌス・カペラの考察から修辞学が教養のための最も重要な学芸であり、その習得が明晰な思想と文学的表現、すなわち理性と言葉の緊密な結合を図り、これによって共同社会生活 *conventium* の調和と幸福がもたらされると

した。彼らは詩・文芸と学問に支えられた聖職者として、社会の実践的
活動家として身をもってキリスト教の愛と徳に生きた。

リール出身の詩人、神学者であるアラヌス (ca. 1128-1202) はキリス
ト教的自然観によって神と自然と人間の関係を論じ、そこから自由学
芸の総括を意図し、そこにプラトニズムと人文主義の結合した世界像を
示している。そして万能の学者として彼は哲学と文学を融合しているが、
「雄大な言語力をもった詩人」として詩と絵画の関係について興味深く
語っている。彼はまず文体について含蓄のある深い意味を短い言葉で簡
潔に語ることを勧めている。しかも「詩人は人物たちを表すさい、画家
が彼らを描くと同じ流儀で述べる。」彼の詩作品には比喩的形象の多彩
な表現が試みられる。「言葉が表現できないものを絵が表わす」とし、
「異なるものの結びつきから叙述そのものの絵がより優雅に生まれる。」
そして「画家の文字」とか「絵の言葉」といった表現がみられ、畢竟
「詩作とは形象化への欲求から生じた絵にはかならない。」アラヌスにとっ
て、世界は本源的範型の具現としての *forma* であるが、見えざる原
型の世界と形の多様な具体相を描くには概念をもってしては足りず、具
体的事象関連を表わすには寓意的形姿に頼るほかはない。そのような絵
画的性格の詩作品のために独特のレトリックが使われ、これによって詩
的ヴィジョンを豊麗にしている。本来的に絵は不可視的なものを可視的
に表現することができるが、アラヌスは「絵の言葉」 *pictureae lingua*
で見えざるものを形象化した。

四 自由学芸と実践技芸 (アルテス・メカニカエ)

カロリング朝からゴシック時代へと知的学芸的領域の自由学芸は総合
的に体系化され、個別的にも学的に整えられて進展していったが、古代
から中世においてそれと対立して発展していたアルテス・メカニカエ
(実践技芸) は手工芸的 *handwerkmassig*、工技的 *technisch* な実践活
動による制作や産出を営む技や術の領域として技術的理論的に向上した。

アルテス・メカニカエ *artes mechanicae* はメカニケー・テクネー
εχρατικη τέχνη から由来し、古代末期から中世初期にか
けてセヴィリアのイシドロス、アルクイン、アルクイン支持者、エリウ
ゲナラによって理論的な生産技術へと高まった。そして実践技芸はあら
ゆる術的なものから学的なものを包含し、個別的に何らかの種類の制作
品や産出物のプロダクトを意味する。十二世紀はじめにサン・ヴィクトー
ルのユゴーは三技芸として、織物制作 *lanificium*、武器製造 *armatura*、
商業 *navigatio*、四技芸として、農業 *agricultura*、食料生産 *venatio*、
医術 *medicina*、演劇 *theatrica* の七つの実践技芸を定式化した。これ
は七自由学芸に対応するが、それとの関係で技術的な、メカニカルなア
ルスとして位置づけられた。実践技芸の整備には自由学芸があずかって
力があつたのである。

手工芸の領域が拡大され、工技的生産が増大するスコラ哲学の時代に、
総じて仕事の種類とその目的によって分類は変わり、個々の技芸は技術
と効用を重んずるようになった。同時に絵画、彫刻、工芸等の造形技芸

が加わるようになった。アルベルトゥス・マグヌスは技芸を「制作行為の技芸」operabiles artesと言ひ、トマス・アキナスはアリストテレスのポイエシスから制作知として「活動する学識」operativae scientiaeと呼んでおり、その特性は制作技芸として際立っている。両者とも実践知としての技芸である建築、大工仕事、建具製造のような構成的領域に自由学芸の数学的幾何学的原理を適用して技術的知を基礎づけた。しかもトマスはアリストテレスを受け継いで、それを「制作の正しい理法」recta ratio factibiliumとし、知的な徳に数え、知性の完全性に高めている。こうして技芸は徳として知性の善き行為に向かい、理（ことわり）をそなえて物を制作する能力であり、また理をそなえた規則と理解された。この意味で技芸は物の制作に必要な様々な仕事を間違わずに行うための知としての確実な学であるということになった（ジョンソン）。しかもそれは純粋な認識であるから、自らは関与していない仕事の知的な規則である。一例をあげて説明すれば、建築は技芸として家の建造を目指すので、それは純粋に知的な徳である。建築家はいかにして個々の家を建てるかを知っている。しかし彼自身は建でない。実際に建てるのは石工であり、その仕事は建築術によって規制されている。それゆえ、建築はある種の技芸であって、理をそなえて何かを制作するハビトゥス（能力状態）である。

アリストテレスからトマスへと実践技芸における質料に関して、造形技芸としての特性が引き出される。第一に、対象を作り出すことへの熟慮。トマスによると、賢慮sapientiaが倫理的熟慮を規制するのと同様

に、技芸は制作への熟慮を規制する。ここでは生得的才能と習得の能力が求められるが、「ある事がいかになされるべきかを熟考すること」が問題となる。第二に、「素材としての外的質料をめぐる働きかけ」で、木や石を刻み、デッサンしたり、彩色したりすること。第三に、「当の作品を制作すること」。つまり制作の契機として、作るべき作品の胚胎、ついで技の始動、用いられるべき方法についての悟性の熟慮、制作遂行の必要な手続き、最後に作品の制作そのものの規制である。こうし技芸はあらゆる生成作用のように、最終的に何か新しいものを産まなければならない。トマスはアリストテレスに従って、「技芸による作品の偶然性はその新しさそのもの」とする。アルスにおいて単に認識するだけではなくて、知を組織化し秩序化して何かを作ること、あらゆる技芸の中で最も高貴なものと思われていたアルテス・リベラーレスもそうして体系的に整えられた。これは西洋の多くの技術や技巧に伝統的に認められる特質である。作ることが知ることによって得られた秩序の提示であるような場合には、それを引き受ける技芸は殆ど学と区別されない。これは必ずしも技芸のパラドックスではない。何かを作ることに理性が関わって技芸が現れるときにその本領が示される。それは学的成果または所産と同一と言ってはいけないか。

絵画をはじめとした造形芸術はもとより技芸であるが、技芸の定義そのものによれば隷属的な活動である。しかしながらそれを自由学芸のごとくに精神的な営みと見なすことができなければならない。それは手で行う制作であり、知性から発し知性を通してなされる。それを行う芸術

家の技芸とその手の熟練を含めての彼の身体とは、ただ一人の人間、芸術家その人に属する。芸術家の手は彼の技芸の規則に従って働くものだからである。手の熟練を身につけるには、彼は知から得られた造形する自分の技をいわば化肉して、この手がさまざまなイデーを全面的に思考によって満され動かされて靈感に忠実に応えられるようにしなければならない。こうして絵画は芸術作品として現前する。

それに対してアルテス・メカニカエは、人間の理性が制作と制作物とに導き入れる秩序に基づいており、ある意味で隷属的である。それらは身体によって作られた作品に関わるが、魂は自由であり、身体は魂に従うものだからである。トマスによれば、「理法をそなえて制作しうるハビトゥス(状態)」が技芸であり、技芸の所産、「制作されうるもの」*factibilia* は学芸から区別されて人間の外にある。それは、身体によってしか作られないから、作品は身体に隷属することになり、自由であるような技芸は存在しないことになるわけである。しかしこれが制作的実践技芸である。

物を描く芸術としての絵画の種的特性は、理法をそなえて制作しうる状態としての実践技芸を超え、知の秩序化である自由学芸とも異なり、質料に形相を与える制作的活動としての造形技芸である。物を彫り刻む芸術としての彫刻の種的特性も同じように、それ独自の制作過程に必要な手の技術的熟練とその技芸自体の習得と相俟って把握される。西洋の古代と中世の芸術はアリストテレスやトマス・アクィナスのアルス(技芸)の理論と特性の検討をもとにしてそこでは、アルスはそれ自体知的

な徳が秩序を与え、賢慮が倫理的熟慮を規制する質料を含み、それをめぐる働きかけが形相に統一されて、作品として結実される。芸術作品の目的は、芸術家が選択し使用した素材(質料)のうちに統合的に実現される形相である。

個々のアルス・メカニカはその目的を人間の生活に必要な事物 *necessitas* の確保におくと言う考えに立脚し、それは人間存在の快適さ *commoditas* に役立つものであることをサン・ヴィクトールのユゴーが強調している。またかのボナヴェントゥラは技芸が人々に慰安 *solatium* と裕福 *commodus* をもたらし、効用と歓喜を引き起こしてくれる、と述べている。そうした目的が自覚され、人間的なる仕事あるいは働きの対象として認識されて、手仕事や手工芸の技芸は生活の必要な欲求を充足させるだけでなく、世俗的な裕福を生み出す。これは中世末からルネッサンスへと歴史的にも生活美化の形式として社会的様式化に繋がっていった。そのようににして実現された造形技芸であるアルスは人文学としての自由学芸に支えられた美的芸術として存立し、たとえ近代現代の創造的文化の時代における造形芸術が新しい技術的表現可能性と実在化された種の形成のもつとも優れた表現形式だとしても、比較して見るに、本質的にその意味と作用を失っていない筈である。

五 人文主義の思想と芸術の様式化

中世から近世にかけてより美しい世界への憧れ、より美しい生活を求

める念願が宗教美術の領域だけでなくより社会的な領域にひろがっていった。クワトロチェントのフィレンチェでも社会全体において生活そのものを美的に形成する欲求が満ちあふれ、洗練された生活術や人生の美的理想が大きな関心事となった。そのような社会的文化的状況の中で、人間の尊厳に関する思想が深まっていた。人間の尊厳は人間が神の像や似姿によって創造されたという想念に基づくが、これは二つの立場、すなわち人間は神の像や原型との完全な同化へ進むというギリシヤ教父たちと新プラトン主義者たちの立場、もう一つは人間は神に似た仕方では自然界を支配し利用し再構成するというストア主義者たちや古代ローマの人文学者たちの思潮にみられるが、これらを哲学的に体系的に統合したのはフィレンチェに新しく再生したプラトン主義であり、その中心的人物はマルシリオ・フィチーノ(1433-99)であった。彼はプラトンの著作を翻訳し、新プラトン主義者やラテン教父たちの著書を読んで古代のプラトン主義や新プラトン主義神学との統合を図るとともに、人間存在の超越論的要素と内在論的要素を結び合わせ、靈魂の不死性や神との合一の追求において人間の尊厳の正当性と重要性を理論化した。それは人間の自由な機能としての理性および意思の役割と不死性および神との合一に向かう人間の本性的な欲求において実現される。フィチーノはキリスト教的プラトン主義の立場でルネッサンスの人文主義と人間の尊厳に関する人文学を樹立した。この場合世俗的な目的や活動の人間の要請にも応じうる思想を提供している。経験のすべての領域における人間の行動にも当てはまる。そして人間は自由と創造的想像力により詩や芸術を通

じて自己の場を超越して神の世界に飛翔することができる。彼にとって、人間の靈魂のすべての努力はその本性として神になることを目指す。この考えは芸術家たちを鼓舞したのである。

ピコ・デラ・ミランドラ(1463-1493)はフィチーノの人間の超越性の理論をさらに修辞学的な鋭さと鮮明さで補強し、歴史、宗教、魔術、思想などに見られる神への上昇性の足跡を具体的に辿り、その共通普遍性を語っている。彼は人間的な自由が生み出す行為と想像力の密接な関係に着目し、感覚器官による仲介から想像力が可能なものの類似を発見して本質的なものを想像することができ、実践的な行為を強く理論化する。

そのようにして自由学芸と人文学の研究が学的理論的に広まり、その根底に据えられる人間性の探求が深まるに従い、ルネッサンスの人文主義とその芸術文化は成熟していった。とくに絵画が詩・文芸と並んで大きく発展した。ダンテとともにペトラルカはジョットを称え、視覚体験の表現領域を復興させた。ボッカチオもジョットの自然らしさから絵画をフィレンチェの栄光の中で輝く光明の一つと呼んでいる。アエネアス・シルウィウス・ピッコロミニによれば「雄弁と絵画は相互に愛し合っている。絵画も雄弁も高度な最高の能力が要求される。——これら二つの芸術は完成の域に達した。」

造形芸術の実作者や理論家たちも人文主義とその思想の信望者、実践者として重要な証言を残している。ジョットが古代ギリシヤ・ローマの画家たちを凌駕していると断言したフィリップ・ヴェイラーニは彼を、古

典の原型を模倣する以上に自然そっくりに描くという改革を実現したと述べている。彫刻のみならず建築の実作者であったアントニオ・フィラレーテは、ブルネレスキの天分とその洗練された「ローマ的、古典的 alla Romana et alla antica 建築様式」を新しい生命と明晰さにおいて賞賛している。ランディーノは古代の非凡な模倣者 *grande imitatore degli antichi* とドナテッロを呼び、構図の変化、生氣、適切な配列、空間の処理から人物像に生動感を与える優れた彫刻家として評価している。またマザッチオについて「自然の秀でた模倣者であり、新しい色彩法、短縮法、自然な姿態、それに体の身振りと魂の感動を表現する」と述べ、構成力に優り、遠近法に堪能の画家として賛美した。

レオネ・パッティスタ・アルベルティは『絵画論』(一四三五)の中で、「画家にむかって世俗的古典的画題の発見と制作のために詩人や修辭學者ら人文主義者に頼るべきことを忠告した。それによって画家の威信を強調し、ギリシャの作家を絵画的に応用する問題を実証している。そして試みに古典的修辭学の諸項目を画家の制作に適用した。例えば、文章の配置を描画の輪郭と構成に、デッサン(ディゼーニョ)に、また雄弁術を光や色の扱いに利用した。そして再現芸術の中に中心概念として適合 *convenienza* と調和 *concinitas* を取り入れ、「画家は部分と部分が互いに調和するように努め、各部が量、機能、質、色彩その他あらゆる点で調和し、美を生み出す必要がある。」その点でアンジェロ・ポリツィアーノはポッティチェリの学識豊かな助言者であって、彼の『ウィーナスの誕生』と『プリマヴェーラ』は当時の文学と学問に親しんだ古代の

著作家との関連においてのみ解釈することができる。

調和が再現芸術の形成原理と見られ、経験的観察と数学的合理化が一層推し進められるに至って建築家のアルベルティや彫刻家のギベルティがその理論化を図った。ポッカチオとヴィラーニは自然的な真実性のゆえにジオットを賞賛したが、ギベルティは「イタリア人が高貴 *gentilienza* と呼ぶ優雅と威信の一体化を達成した」と言う。ランディーノは自然の輪郭に加えて、ギリシヤ人が均整 *symmetria* と呼ぶ真の比例 *proportione* を再発見したのはチマブエであったと主張している。いずれにせよ人間や自然の正しい比例 *proportione* が再現的ミームスのために指標となり、人体測定や遠近法が求められた。適合と調和の原理と理念は造形表現における人間の尊厳と結びつくことになった。つまり、人間的教養の道德的品性であるディグニタスは絵画表現の原理や理念と一致して求められるに至った。

こうしてルネッサンスの時代に人文主義が詩文芸から絵画へ、絵画から他の諸芸術へ、そして芸術から自然科学へと次第に広がりをみせていく様相を考察することが出来る。上に挙げたロレンチオ・ヴァラはその時代において人々の精神と美的感情をおおう三つのアルス、絵画、彫刻、建築をつまり近代において「芸術」と言っている表現形式を「アルテス・リベラーレスのもっとも近い所にあるアルス、絵画、石とブロンズの彫刻、それに建築」、またそれらが「アルテス・リベラヘレス」という神殿の、聖域とまではいかないまでも、入口の所まで導いた」と言って、自由学芸と三つの造形芸術の親近関係を語っている。両者は互いの相関者

であり、これは人文主義ないし人文学の必然的な歴史的現象であった。

ルネッサンスの人文主義において新しく認識されるようになった課題は「自然に帰れ」と「古典に帰れ」に注目することができる。前者はジョットに見られ、ペッカチオとヴィラーニらによって提起され、後者はマザッチオやドナテッロに見られ、ペトラルカらによって提起された。これら二つのテーマはそれぞれの思潮が詩文芸や諸芸術に表現されたが、それらの組合わせから「自然の再発見」そのものと「古代の再発見」に導かれて新しく「人間の再発見」が自覚されるに至った。そしてそれらテーマの結びつきが人文主義思想に決定的役割を演ずることになった。十五世紀から十六世紀にかけて盛期ルネッサンスの諸造形芸術はその実現と見られる。しばしば自然への復帰は絵画に、古代への復帰は建築において大きな役割が認められ、両テーマの均衡が彫刻に作用している。しかし両テーマはそれぞれのジャンルに密接に融合している。融合したゆえにイタリア・ルネッサンスが実現した。このような歴史と体系の自覚からジョルジョ・ヴァザーリは最初の建築家・彫刻家・画家の『列伝』を書いた。彼は三つの美術、建築・彫刻・絵画の血縁関係を「素描 *disegno* とこう一人の父をもつ娘たち」と言い、諸技 *arti* の再生をリナシタ *la rinascita* と呼んで、全体的現象と見なした。そして一五五〇年という時点で、再生の進行を三段階でとらえる。第三段階は壮年期としてレオナルド・ダ・ヴィンチ、ラファエロ、ミケランジェロらを挙げている。ヴァザーリによると「美術の新しい開花は古典古代への復帰に要因があり、チマブエ以後現われた天才たちは優劣を見分ける充分

な能力をもち、古い様式を捨て、彼らの技術と知恵をしぼって古典美術の模倣にもどった。」彼は五つの芸術的必要条件を実現する段階として、法則、秩序、尺度、素描、手法、そして直観的総合による美術家独自の美の型としての原理を示している。これらの段階の達成または成就が発展的進歩をしるし、例えばレオナルドにおいて「そのデッサンの生氣と大胆さ、きわめて巧みな手法によって、自然のあらゆる細部まで模倣する能力に加えて、——良き原理、すぐれた秩序、公正な尺度、完璧なデッサン、神々しい優美さを駆使して、真に人物像へ運動と生命とを与えた。」最後に「神のごときミケランジェロ・ブオナロティ」において「三つの美術のいずれも至高の地位にたった。彼は語りかける調子で、すでに自然を征服していた。何の疑問もいわずに誇らしげに自然を追い越していた人々、すなわち古典の巨匠たちまでも追い越した」と。そこでも人文主義とアルテス（諸芸術）の相関関係において把握された徳目の視覚的表現が注目される。

六 ルネッサンスの人文学と芸術

古典古代の学芸への精通とイタリア・ルネッサンスに啓発され、またルターを信望した偉大な芸術家アルブレヒト・デューラー（一四七一—一五二八）はジョン・ガウアー以来の伝統をふまえ、版画芸術を一大ジャンルにのし上げた。その有名な銅版画「騎士と死と悪魔」（一五一三）は、パノフスキーが述べているように、エラスムスの人文主義的なキリ

スト教信仰観を表明している。すなわち、その意味内容はエラスムスの『戦うキリスト者の教本』によって、信仰深い人間の尊厳が罪惡を凌駕するということである。キリスト教の騎士は亡霊と幻影を恐れず、目指すべき目標をしっかりと見据えながら雄々しく進む。デューラーはその作品で自らキリスト教の観念と教義を人文主義的に把握している。同じく最高の銅版画に数えられる「聖ヒエロニムス」(一五一四)では静かで平穩な書齋に聖職者、学者であるヒエロニムスが机に向かって書き物をしている。この聖者の属徴であるライオンはまどろみ、子犬はぐっすり眠り込んでいて、整然としてすべてが充足している室内は正確な幾何学的透視画法によって親密感と暖かさの通う心理的な生活空間に作られており、聖者の瞑想生活が嚴肅に示されている。

もう一つの傑出した銅版画「メランコリア1」(一五一四)はその画像解釈に関してパノヌスキーが明らかにした。それによると古代以来の「四体液」理論によって憂鬱症の病的氣質の特有の性格と行動が示され、部屋の中に配された幾何学の器具や技法の道具等のすべてのモチーフの図像的関連から有翼の高価な衣装を見にまとった貴婦人は一方では憂鬱質の知性化の擬人像であり、他方では幾何学の人間化であって、結局擬人化された芸術の知力と技能の才を備えながら暗い氣質に打ちひしがれている人物、換言すれば憂鬱症に悩む幾何学、幾何学という言葉に含まれるすべての資質を備えた憂鬱質の擬人像として制作家の憂鬱が描かれている。ここには自由学芸の一つである幾何学と四氣質理論の憂鬱質の人文主義的なコンセプトが語られている。しかし自由学芸と実践技芸を

あわせ修得した万能の天才を理想としつつも、神ならざる人間の弱さと知性の限界に悩む芸術家の人間的姿も暗示されている。

イタリアではレオナルド・ダ・ヴィンチは『絵画の書』Libro di pitturaにおいて、絵画を技芸arteとせず、学scienzaと呼んでいた。彼にとって絵画は絵画学scienza della pitturaなのである。学であるならば当然、論証が可能でなければならないし、同時に経験的に実証可能な対象でなければならないが、彼の場合、絵画は論証が人間の経験によって裏打ちされ、また数量的に具体的に実証可能なものであるがゆえに学である。その根拠として絵画学は、幾何学や関連諸科学とその原理を分かち合うからである。すなわち点、線、面、立体というような幾何学上の諸要素によって数量的に組み立てられる。さらに遠近法、明暗法、色彩法、動物、植物、天文、氣象、地質、解剖、生理等の諸学を合わせ含む。つまり、絵画学は既存の諸学を中に抱え込み、それらの成果を利用すると考えることができる。このように絵画は、レオナルドにとって知的、論理的、数量的な学である。そして古代以来自由学芸に属さなかった絵画をレオナルドは詩や音楽のようにその一つにするように要求したが、この理由は絵画が技法とする遠近法は本来幾何学であり、絵画がその遠近法を身につけるということは自由学芸の一つである幾何学と絵画が一体となるということ、つまり絵画は自由学芸の一つである。

絵画だけではなく、彫刻においてもすでにギベルティがその彫刻論において、学的特性の基礎づけを試みていた。すなわち、比例や光学や人体解剖、その他の学問との結びつきから彫刻の科学が標榜された。レオ

ナルドが絵画論を説いていた頃、ミケランジェロ自身はすでに『ダビデ』（一五〇四年）を完成するなど、彫刻の絵画に対する優位を主張していた。いずれにせよ、彫刻においても、かつて実践技芸に属していたそのアルスは知と結びついて高度のアルス、美的な芸術として知と美の合致からもたらされた新しい造形技芸の局面であった。

そこにはアルテス・リベラーレスとアルテス・メカニカエの統合、幾何学を完璧に駆使した理論的洞察力と実践的技芸、二つの教養、科学と芸術の完全なる一致が意図されている。レオナルドは『最後の晩餐』でその命題を提示した。彼はそのキリスト教の教義的テーマを伝統的慣習的な図像によってそのまま描くことにあきたらず、主題のもつ内在的意義を洞察して幾何学による完璧な表現形式に仕上げ、しかもごく自然な形式にする。同時に人物の配置、挙措、動きをスマフォートによるきわめて微妙な明暗法を駆使し、主題を劇的に高める。使徒たちは個性的で人間的な表情の中で相互に関連し合っている。そこに贖罪の犠牲の死の意味が認識されている。これは古代から中世を経て模索され続けた人文主義学芸の一つの到達点を示す。共同存在としての図像はこうして絵画により本質的に最高の意義を獲得した。

以上レオナルドの絵画やデューラーの銅版画では単なる寓意的形式は退いて隠喩の喚起力による意味内容のイメージ化がはかられている。その象徴的形式において中世以来求められ続けた人文主義の指標である言葉とイメージの完璧な統一が認められるだろう。それら造形作品によって人文主義の理念が造形表現の上で明瞭に提示された。これら芸術家た

ちによって人文主義的芸術精神は科学と芸術における理性と創造力によって創造的芸術様式を生み出した。かくして真の人文主義者 *umanista*、万能の天才レオナルド・ダ・ヴィンチ、エラスムスが「アペレス」と呼んで尊敬していたデューラーらによって人文学としてのアルス、造形芸術が実現されたのである。

主要参考文献

- Plato, *The Republic*, 2 vols. P. Shorey, revised ed., The Loeb Classical Library. 1937. 藤沢令夫訳『国家』プラトン全集一 岩波書店 一九七六、以下とくに第二三六、七、十巻を参照。
- Aristote, *La Poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture, par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Editions du Seuil, Paris. 1980. 今道友信訳『詩学』アリストテレス全集十七 岩波書店 一九七二。
- M. Vitruvius, *De Architectura*, 森田慶一訳『ウィトルウィウス建築書』東海大学出版会 一九七六。
- Isidor von Sevilla, *De differentiis rerum*, Migne PL 83, 69-98, *Etymologiae*, ed. W. M. Lindsay, 2 Bde., Oxford, 1957.
- S. Bonaventura, *De reductione artium ad Theologium*, in: *Trias Opuscula ad Theologian Spectantia*, Roma/Firenze 1925.
- J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Basel 1869),

- neue Ed., Berlin, 1930, idem., Ästhetik der Bildenden Kunst, Darmstadt, 1992.
- J. Maritain, *The Responsibility of the Artist*, New York, 1960.
- P. O. Krieller, *Studies in Renaissance Thought and Letters* (Rome, 1959), 1969.
- P. Sternagel, *Die Artes Mechanicae im Mittelalter*, Begriffs- und Bedeutungsgeschichte bis zum Ende des 13. Jhs., Verlag Michael Lassleben Kallmunnz Opf. 1966.
- J. Koch(Herausg.), *Artes Liberales von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*, Köln, 1959.
- J. Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, 2 vols. Paris, 1959. † Isidore de Seville, *Etymologies*, Latin et fr., livre 12, 17, texte établi, traduit et commenté par J. Andre; livre 9, par M. Reydellet. *Mappae clavicula*, ed. Th. Philippis, in: *Archeologica* 32, 1947.
- Theophilus presbyter, *de diversis artibus*, ed. C. R. Dodwell, London etc., 1961.
- Villard de Honnecourt, *Bauhüttenbuch*, ed. H. R. Hahnloser, Wien, 1935.
- Leonardo da Vinci, *I libri di meccanica*, ed. A. Uccelli, Mailand, 1940.
- Ch. H. Haskins, *Studies in the history of medieval science*, 1924, idem., *The Renaissance of the twelfth century*, Cambridge(Mass.), 1982 *
- U. Maempel, *Keramik von der Handform zum Industrieguss*, Reinbek, 1985.
- A. Bohnsack, *Spinnen und Weben, Entwicklung von Technik und Arbeit im Textilgewerbe*, Reinbek, 1981.
- H. Jantzen, *Ottomische Kunst*, München, 1959.
- H. von Einem, *Zur Hildesheimer Bronzetur*, in: *Jb. d. Preussischen Kunstsammlungen* 59, 1938.
- W. Braunfels, *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, Band vi, München, 1989.
- W. Haftmann, *Bernwardsäule*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 8, 1939.
- W. F. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Boston, 1948.
- M. D. Chenu, *Nature, Man and Society in the Twelfth Century*(La théologie au douzième siècle, 1957⁹, Midway reprint 1983.
- F. Klemm, *Zur Kulturgeschichte der Technik*, Darmstadt, 1982.
- A. Cherval, *Les Écoles de Chartres au moyen age du v^e au xvi^e siècle*, Genève, 1977.
- H. Baron, *In Search of Florentine Civic Humanism*, Princeton, 1988.

- D. J. Geanakoplos, Interaction of the "Sibling" Byzantine and Western Cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance (330-1600). New Haven and London, 1976.
- E. Grassi, Die Macht der Phantasie, Frankfurt a. M., 1984,
idem., Rhetoric as Philosophy The Humanist Tradition, Pennsylvania State Univ. Press, 1980.
- R. Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln, 1963.
- E. Panofsky, Renaissance and Renaissances in Western Art, Stockholm, 1960,
idem., Meaning in the Visual Arts, New York, 1955.
- A. Chastel, Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, Paris, 1959.
- E. Garin, La cultura filosofica del Rinascimento italiano, Firenze, 1961.
- H. -W. Goetz, Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jh., München, 1986.
- E. Gilson, Peinture et Réalité, Paris, 1972,
idem., Réalisme thomiste et critique de la connaissance, Paris, 1937.
- M. W. Alpatow, Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst, Köln, 1974.
- P. Demargne, Die Geburt der griechische Kunst, Universum der Kunst, München, 1965.
- K. Schefford u. a., Die Griechen und ihre Nachbarn, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 1 1967.
- S. G. MacCormack, Art and Ceremony in late Antiquity, Berkeley, Univ. of California Press, 1981.
- M. Kemp, The Science of Art, New Haven and London, 1990.
- K. L. Walton, Mimesis as Make-Believe, Cambridge(Mass.) and London, 1990.
- M. Gievel, Marcus Tullius Cicero, Reinbek(Fororo), 1987²⁸.
- J. Huizinga, Burgund Eine Krise des romanisch-germanischen Verhältnisses, in: Historische Zeitschrift, Band 148. München und Berlin, 1933.
- Ph. Melancton, Glaube und Bildung, Stuttgart(Reclam), 1989.
- TH. H.Macho u. a. (Herausg.) Arbeitstexte für den Unterricht Ästhetik, Stuttgart (Reclam), 1986.
- 村田潔編 キリシヤ美術 大系世界の美術五 学習研究社 一九七四。
辻茂編 ローマ美術 大系世界の美術六 学習研究社 一九七四。
H・フォン・ノインツェ 長谷川博隆訳 ローマ美術 グラフィック社 一九八〇。
- L・B・アルベルティ 建築論 中央公論美術出版 一九八二。
同 絵画論 中央公論美術出版 一九八二^六。
- G・ユロ・テラ・シマンツラ 大出他訳 人間の尊厳について 国文

社 一九八五。

E・H・ゴンブリッチ 瀬戸慶久訳 芸術と幻影 岩崎美術社 一九七

九。

E・カッシーラー 神野他訳 象徴・神話・文化 ミネルヴァ書房

一九八五。

E・R・クルツイウス 南大路他訳 ヨーロッパ文学とラテン中世

み
ず書房 一九八五^六。

E・デュルケーム 小関藤一郎訳 フランス教育思想史 行路社 一九

八一。

M・ドベス・G・ミアラレ 波多野他監訳 教育の歴史一 白水社

一九七七。

D・ヘイ他 清水他訳 ルネッサンスと人文主義 F・ウィーナー他編

叢書 ヒストリー・オヴ・アイディアズ 三 平凡社 一九八七。

K・クラーク 岡田温司訳 ヒューマニズムの芸術 白水社 一九八七。

M・プラーツ 前川祐一訳 記憶の女神ムネモシユネ 文学と美術の相

関関係 美術出版社 一九七九。

E・ガレン 清水純一訳 イタリアのヒューマニズム 創文社 一九六

〇。

同 近藤恒一訳 ヨーロッパの教育 サイマル出版会 一九七四。

J・マリタン 浜田ひろ子訳 芸術家の責任 九州大学出版会 一九八

四。

E・ジルソン 佐々木・谷川・山縣訳 絵画と現実 岩波書店 一九八

五。

大プリニウス 中野定雄他訳 博物誌 雄山閣 一九八六。

パウサニアス 飯尾都人訳 ギリシア記 龍溪書舎 一九九一。

J・ホイジンガ エラスムス 宗教改革の時代 筑摩書房 一九八

五^一。

E・パノフスキー 中森・清水訳 アルブレヒト・デューラー 日貿出

版社 一九八四。

今道友信 美の位相と芸術〔増補版〕 東京大学出版会 一九八〇^四。

今道友信他 中世の哲学者たち 中世存在論の系譜 思索社 一九

八〇。

澤柳大五郎 ギリシア美術襍稿 美術出版社 一九八二。

裾分一弘 レオナルド・ダ・ヴィンチの「絵画論」攷 中央公論美術出

版 一九七七。

柏木英彦 中世の春 十二世紀ルネッサンス 創文社 一九七六。

中村義宗編 絵画と文学 絵は詩のごとく 中央大学出版部 一九

八四。

小川正廣 ウェルギリウス研究 ローマ詩人の創造 京大学術出版会

一九九四。

W・ウェードレ 五十嵐・佐々木訳 ミーメシス言語活動 比較芸術

学研究第五集 芸術と表現 美術出版社 1977, idem., Le Langage

mimétique, Expression et représentation dans les arts du temps

et de l'espace, Studien zur vergleichenden Kunstwissenschaft V,

Kunst und Darstellung.

拙稿 アルテス・メカニケー(技芸) からアルテス・リベラーレス(自由学芸)へ

〔1〕広島大学教育学部紀要第一部第四二号 一九九三、〔2〕同第四三号 一九九四。

本稿は平成七年二月十八日に行われた広島芸術学会における講演「人文学としてのアルス(芸術)」を縮小した論文である。