

Pater's Aesthetics and Before

メタデータ	言語: jpn
	出版者:
	公開日: 2017-07-28
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 蜂巢, 泉
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/741

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



ペイターの美学とそれ以前

蜂 巣 泉

序

本論文では、ウォルター・ペイター（1839-94）の美学の本質について考察することにする。19世紀末審美主義の権化として語られるペイターだが、ペイターの美学思想がどのように構築され、展開したのか、を考えてみたい。ペイターの審美主義思想をイギリスの審美主義思想の一つの頂点としてとらえてみることは、後の20世紀の作家たち、ウルフやジョイスといった作家たちの創作姿勢に多大の影響を及ぼしたという点で妥当といえる。

ペイターの美学思想形成の源流を遡るとおおまかに二点に絞られる。ひとつの流れは、イギリス国内のドメスティックな流れである。それはいうまでもなくロマン主義の帰結ということである。もうひとつの流れは、大陸からの影響である。Johnsonはそのことを次のように言う。

Aestheticism was a Western European and (if we include the important figure of Edgar Allan Poe) an American phenomenon. Writers important in the development of English aestheticism were deeply influenced by Continental writers such as Baudelaire and Gautier in France, and Hegel, as an aesthetic philosopher, in Germany. At the same time, I should hold that, notwithstanding these Continental influences, English aestheticism can still be seen as a natural development from English Romantic literature and from Romantic ideas about the creative imagination.⁽¹⁾

また、Uglow もドメスティックな流れを強調して次のように言う。

Pater's aesthetic was firmly in line with late Romantic theory. This was recognized by one of the most perceptive of his contemporary critics, John Morley, who traced a line from the Oxford Movement, through Ruskin, the Pre-Raphaelites and Morris, to *The Renaissance*,...⁽²⁾

ペイターにとって自国の作家たちから、また大陸の哲学者、作家たちから受容したものが、彼の思想形成に大きく寄与したことはいうまでもない。列挙すれば次のようにまとめられる。いずれもがペイターが関心を寄せた作家、詩人、哲学者たちである。

1. 大陸との結びつき

ドイツ人：ヴィンケルマン、ゲーテ、ヘルダー、シラー、ヘーゲル

フランス人：ユーゴ、ゴーシェ、ボードレール

ギリシア人：プラトン

2. イギリスロマン主義

コールリッジ、ワーズワース、シェリー、モリス

本論文では、おもにとりわけ Anglo-German Affinities と称される、ペイターとドイツとのかわり、具体的にいえば、ヴィンケルマン、ゲーテそしてヘーゲルといった人たちに焦点を当てる。ペイターの『ルネサンス』は彼の美学、審美主義思想のひとつの集大成であり、その後の創作の出発点といえる。『ルネサンス』出版の 1873 年に至るまで、およそ 10 年にわたり、ほぼ毎年著した彼の著作は、1864 年の「透明的人格」(‘Diaphaneité’) と 1865 年 (1880 年) の「コールリッジ」(‘Coleridge’) を除けば、それらは『ルネサンス』を構成するものとなっている。つまり、64 年からの彼の著作は 73 年の『ルネサンス』をゴールとする彼の思想形成の遍歴といえる。73 年の初版の正式名は *Studies in the History of the Renaissance* であったが、4 年後の第 2 版からは *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* としてしまったこと、その経緯については、「どこにも歴史的要素が見られない」という評からペイター自身がタイトルを変更せざるをえなかったわけであるが、ではなぜペイターはタイトルに history の文字をいれたのか、これにはヴィンケルマンの art history の概念が影響しているのではないだろうか。それはとにもかくにも、『ルネサンス』に 18 世紀人のヴィンケルマンが含まれていることから窺える。『ルネサンス』に登場するルネサンスの芸術家たち、ピコ・デッラ・ミランドラ、サンドロ・ボッティチェッリ、ミケランジェロ、レオナルド・ダ・ヴィンチといった人物群はほぼ同じようなスタイルで描かれている。ペイターの人物の取り上げ方は、あるルールに則している。それは、彼の言語による肖像画であり、まず取り上げる芸術家たちが生きた時代をえがき、その後、彼らの経歴を叙述し、最後にまとめとするのが手法である。1873 年の『ルネサンス』出版以後、ペイターは「結論」(‘Conclusion’) の注で予告したように、85 年出版になる *Marius the Epicurean* へと向かっていく。

ヴィンケルマン

ペイターにとって「美」とは何か、それは、『ルネサンス』の「序論」(‘Preface’)において明確に示されている。

Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative; and the definition of it becomes unmeaning and useless in proportion to its abstractness. To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find, not its universal formula, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics.⁽³⁾

ペイターにとって、美とは相対的なものであり、美を抽象的な言葉で定義するのではなく、できるだけ具体的な言葉で言い表すこと、美の特殊な現れ方を適切に表現する仕方を見つけることが真の美学者の目的である。

この美の相対性という考えは、すでに以前から同様の思想は存在していた。たとえば、David Hume (1711-76) はエッセイ *Moral and Political* (1742) で、‘Beauty in things exists merely in the mind which contemplates them.’ と述べている。また、ペイターと同時代人であるアイルランドの小説家 Margaret Wolfe Hamilton (1855-97) はその著 *Molly Bawn* (1878) のなかで ‘Beauty is in the eye of the beholder’ という今や格言とまでいえる記述をしている。その点からすれば、美を絶対的なものとしてではなく、美を相対的に考えること、主観的なものとして捉えることは多くの人が首肯できるものとなっていた。

初期のペイターに及ぼした外国の影響は、大陸からの、特にドイツからのものである。彼がヴィンケルマンについて早くも 1866 年に著したことは、若いペイターの思想形成にヴィンケルマンが深く影響したことを物語っている。それゆえ、ルネサンスの芸術家たちを取り上げるにあたって、そこに流れるルネサンスの精神の有様とヴィンケルマンが古代ギリシアから得たものが関連付けられ、ヴィンケルマンを 18 世紀のルネサンス人として位置づけることで「ヴィンケルマン」(‘Winckelmann’) を「結論」の前に置いた。

ヴィンケルマン (1717-68) が著した主要な二つの著作、*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) と *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764)、後者において初めて書物のタイトルに ‘history of art’ の言葉が用いられた。つまり、ヴィンケルマンは history という言葉と art という言葉を最初に結びつけた人物で

あった。

1750 年 Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62) が *Aesthetica* を著して 5 年後にヴィンケルマンは art history の基礎を築いた。

ヴィンケルマンのギリシア芸術の本質をついたもっとも有名な記述は、1755 年に著した『ギリシア芸術模倣論』の第 4 章 'Expressions' の冒頭に書かれている。

The last and most eminent characteristic of the Greek works is a noble simplicity and sedate grandeur in Gesture and Expression. As the bottom of the sea lies peaceful beneath a foaming surface, a great soul lies sedate beneath the strife of passions in Greek figures.⁽⁴⁾

ギリシア芸術の特徴として彼が掲げる「気品ある素朴さと静かな雄大さ」、波立つ海の下は穏やかなように、荒々しい情熱を見せるギリシアの彫像の内には偉大な魂がある、とヴィンケルマンは言う。それがギリシア芸術の特徴だと。そして、その魂のきわめてすぐれた表象がラオコーン像であるとする。

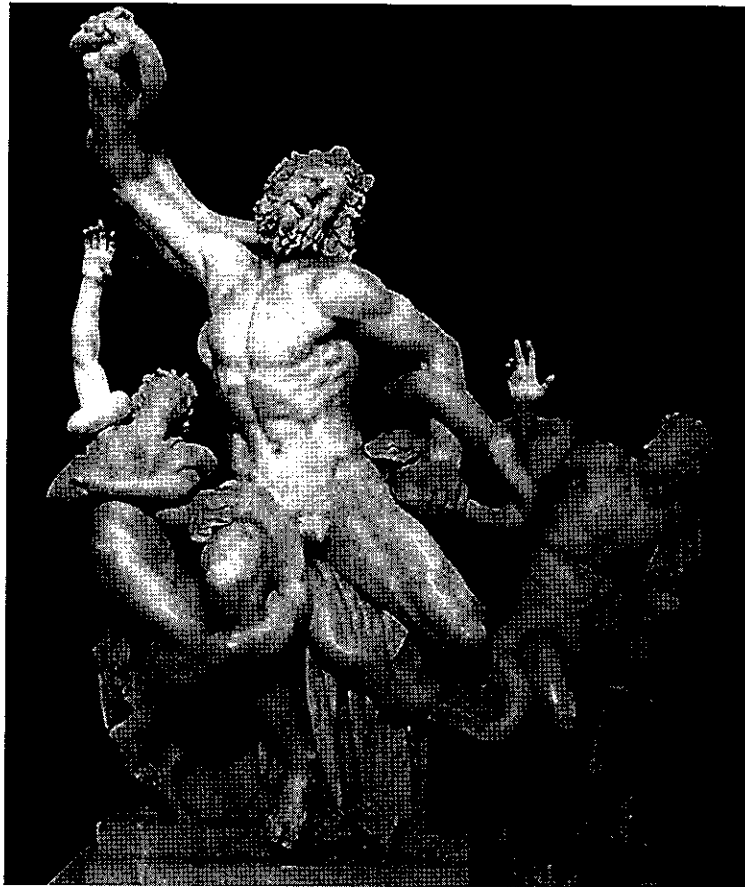
ヴィンケルマン、レッシング、ゲーテの『ラオコーン』⁽⁵⁾

ペイターは「ジョルジョーネ派」('The School of Giorgione') のなかで、レッシングが『ラオコーン』で示した彫刻と詩の分析が美の哲学に貢献したという。

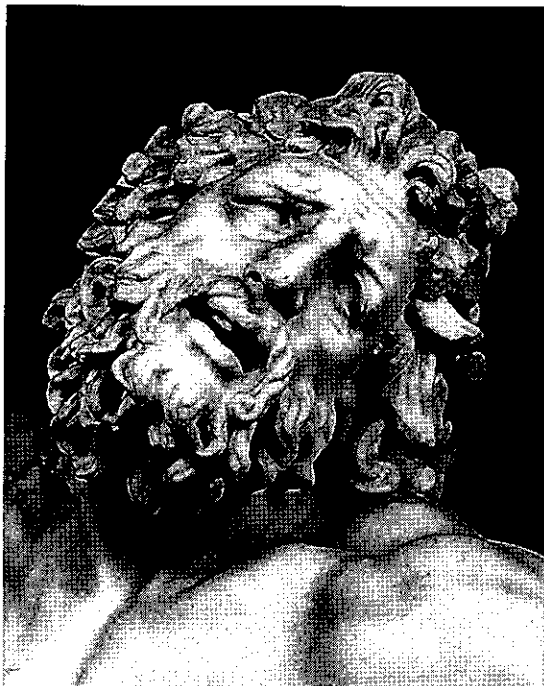
To such a philosophy of the variations of the beautiful, Lessing's analysis of the spheres of sculpture and poetry, in the *Laocoon*, was an important contribution.⁽⁶⁾

そこにいう「貢献」とはいかなるものであったのか、彼は「ヴィンケルマン」でその貢献について次のように述べる。

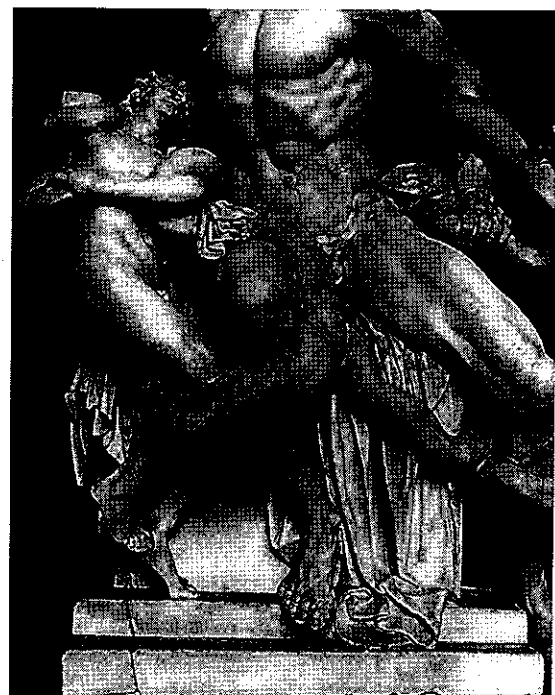
Lessing, in the *Laocoon*, has theorized finely on the relation of poetry to sculpture; and philosophy may give us theoretical reasons why not poetry but sculpture should be the most sincere and exact expression of the Greek ideal. By a happy, unperplexed dexterity, Winckelmann solves the question in the concrete. It is what Goethe calls his *Gewahrwerden der griechischen Kunst*, his *finding* of Greek art.⁽⁷⁾



『ラオコーン』全体像
バチカン（ピオクレメンティーノ）美術館蔵



『ラオコーン』頭部



『ラオコーン』脚部

ペイターは、レッシングが『ラオコーン』において、詩と彫刻の領域の分析に寄与し、その関係を精妙に理論化したとする。そのことは、人物や風景を対象とする彫刻や絵画はある瞬間をとりあげ、描くのに対し、文学が時間的に継起的なものであることを明らかにし、それまでの詩と絵画の相思相愛性を視覚と言語による芸術としたことを指している。だが、ペイターがヴィンケルマンを高く評価するのは、ヴィンケルマンが実に見事に、具体的にギリシア芸術における彫刻の優位性を理論ではなく、その細部の分析を通して解き明かしているからにほかならない。18世紀の哲学者たちが美の理論構築を試みたのと対照的に、ヴィンケルマンがギリシア芸術の個々の作品と対峙し、彼の感性を通してそこに見られる特質を表現したその方法をペイターは高く評価したのである。

ヴィンケルマンは、この『ラオコーン』に見られるギリシア芸術の特質である 'noble simplicity and sedate grandeur' はソクラテスたちの著述にも見られ、ラファエロにも大いに影響しているという。

一方ゲーテはどうであったのか。オスカー・ワイルド (1854-1900) が1882年にアメリカで講演した「イギリスの文芸復興」(‘The English Renaissance of Art’) 冒頭において、できるかぎりもっともな言葉で美を定義することこそ、ゲーテが教えてくれたことだ、といってゲーテの功績を讃えるが、師であるペイターが『ルネサンス』「序論」で述べた「美を抽象的ではなく、可能な限り具体的な言葉で定義すること…これこそが真の唯美主義者の目的である」と述べた言葉を引き合いに出さなかったのは、アメリカの聴衆にはゲーテのほうがペイターより知名度が高かったといえるのだろう。1765年にヴィンケルマンが「ラオコーン」を書き、翌年66年にはレッシングの『ラオコーン』が出版された。ゲーテはそれから30年余りたって「ラオコーンについて」(‘Über Laokoon’, 1798) を書いた。そのなかで、ゲーテは優れた芸術作品が備えているものとして、①生命を持った、高度の有機体、②性格、③静止しているか、または運動している、④理想、⑤優美、⑥美、をあげ、ラオコーン群像はこれらの条件をすべて満たしているという。ラオコーンを美しいと呼ばざるをえないのは、それが極度の肉体的、精神的苦痛が節度をもって描かれているからだという。まさしくそれは、ヴィンケルマンいうところのギリシア芸術の理想の姿なのだ。ゲーテは次のように言う。

ラオコーン群像は、一般に認められている他のあらゆる価値もさることながら、同時に均斉と多様性、静と動、対立と段階的構成の模範なのであり、これらのものは一つになって、感覚的にあるいは精神的に見る人に提示され、心の高貴な激情を表している場合でも快い感じを呼び起こし、苦悩と情熱の嵐を優美と美によって和らげるのである。⁽⁸⁾

また、ゲーテはラオコーンにおける瞬間の美も説き、過ぎゆく時のその瞬間以前でも、その直後でも条件には合わないという。「ラオコーンについて」が掲載されたのは、ゲーテとシラーが発刊した『プロピュレーエン』誌の創刊号であり、同時にその雑誌にゲーテは「序言」を書き、彼の芸術論を展開している。

われわれの周囲で眼にするものはすべて自然のままの素材にすぎない。芸術家が本能と趣味、修練と試みによって事物からその外面の美を取り出し、手元にある優れたものから最良のものを選び出し、少なくとも快い仮象を生み出せるようになるだけでもめったに起こりえないことであるが、芸術家が対象の深みに迫り入るとともに、自分の心情の深みにも迫り入り、手軽で、表面的に効果を与えるものだけでなく、自然と張り合って精神的・有機的なものを作品において生み出し、自分の芸術作品に自然であると同時に自然を超えるものと思われるような内容と形式を与えうることとは、とりわけ近代においては、一層稀になっている。⁽⁹⁾

ゲーテは「ヴィンケルマン」を1805年に著す。彼はヴィンケルマンを最大の共感をもってとらえ、生まれながらにして、美の使徒と考えた。その意味で、ゲーテはヴィンケルマンの美学を体現した愛弟子であったといえる。

ヘーゲル

ヘーゲル(1770-1831)は『美学講義』で、「深遠で哲学的な精神の持ち主が、同時に、芸術的な感覚を備えていることがある」といって、そういった持ち主としてシラー(1759-1805)、ゲーテ(1749-1832)、シェリング(1775-1854)、ヴィンケルマン(1717-68)、そしてシュレーゲル兄弟、アウグスト・ヴィルヘルム・フォン・シュレーゲル(1767-1845)、フリードリヒ・フォン・シュレーゲル(1772-1829)をあげ、シラーがカントの思考の主観性と抽象性を解体し、統一と和解を思考の真理と考え、それを芸術的に実現しようとしたと言っている。シラーは著作『人間の美的教育に関する書簡』で、人間には全て理想的な人間になれる素質がある、という観点から人間を考察し、その意味で美的教育の必要性を説いている、とヘーゲルは語る。

シラーによると、美的教育は性向や感覚や、衝動や、心情を陶冶して、内面に理性をもつようなものにし、とともに、理性や自由や精神を抽象の領域から追い出して、理性的な自然と合体させ、もって血と肉の備わった理性たらしめるものだからです。つまり美しいものと

は、理性的なものと感覚的なものをひとつに形象化したものであり、この形象化こそ真に現実的なものだといわれるのです。⁽¹⁰⁾

ヘーゲルは、シラーが普遍と特殊、自由と必然、精神と自然との統一を図ろうとしたと考え、芸術と美的教育を通じてその統一を現実の生活に実現しようとした点に高い評価を与えている。一方で、ヴィンケルマンについては、彼が芸術の分野で精神に新しい活動の場をひらき、まったく新しい物の見方を提示した人物のひとりであることを認めている。

Winckelmann was inspired by his contemplation of the ideals of the ancients to fashion a new sense for contemplating art, which saved art from perspectives dictated by common aims and mere imitation of nature, and set up a powerful stimulus to discover the [true] idea of art in art works and in the history of art. For Winckelmann is to be seen as one of those who managed to open up a new organ and a whole new way of looking at things for the human spirit.⁽¹¹⁾

ペイターは「ヴィンケルマン」で、ヘーゲルからこの箇所を引用しているが、この後のヘーゲルの言葉には触れていなかった。それは、'Yet his [new] outlook has had little influence on the theory and scholarly study of art.' というものである。ペイターにとってみれば、ヴィンケルマンは、美学者ではなかったということである。ペイターがヴィンケルマンから受容したものは、美学理論である必要はなかった。美とはなにか、具体的な言葉でそれを示してくれたのがヴィンケルマンにほかならなかったからである。その意味で、Potts も指摘するように、「おそらくペイター以外には真の追随者はいなかった」⁽¹²⁾、というのは的を射ている。ゲーテもヴィンケルマンを高く評価したが、ゲーテの関心は古代芸術に身をささげたヴィンケルマンよりはるかに広範囲なものであった。

ヘーゲルは芸術の目的について、『美学講義』の「序論Ⅲ 芸術美の概念」でこう述べる。

まどろむ感情や気分や情熱など、ありとあらゆる感情を呼び覚まし、生気を与えること。心を満たし、成熟した人間にも未熟な人間にも、人間の心がそのもっとも奥深い内面において抱え込み、経験し、生み出すことのできる一切を充実させること。さらにまた、人間の胸中にあるさまざまな可能性や側面を揺り動かし、かきたてるようなものや、思考や理念のうちにある精神の本質や品位にかかわる高貴で永遠な真理の素晴らしさを、感情や直感に提示して満足感を与えること。のみならず、不幸や困窮、悪や犯罪をも理解させ、人間の内奥

にひそむ残忍なぞっとするもののすべてを、快樂や幸福のすべてとともにあきらかにし、ついには、空想心を想像力の無為の遊びに連れ込んで、感覚を刺激する直観と感情の魅力的な魔術のとりこにすること。——芸術はこうした多種多様で盛りだくさんの内容をとらえて、私たちの日常の自然な経験の狭さを補うとともに、私たちの内なる情熱を掻き立てて、日常の経験に目を見ひらかせ、あらゆる事象を受け入れるに足る感受性を養うのです。⁽¹³⁾

このヘーゲルの考えは、ペイターの「序論」の次の一節とも共鳴しあっているといえよう。

The function of the aesthetic critic is to distinguish, to analyse, and separate from its adjuncts, the virtue by which a picture, a landscape, a fair personality in life or in a book, produces this special impression of beauty or pleasure, to indicate what the source of that impression is, and under what conditions it is experienced.⁽¹⁴⁾

相対主義精神

ペイターはヘーゲルからもうひとつのものを学んだ。それは、Zeitgeist、時代精神である。『プラトンとプラトン主義』(Plato and Platonism)において、「万物は流動する」というヘラクレイトスの命題は、ヘーゲルにとっては長い歴史の中で永遠の精神がこの世の変転のなかで自然、芸術、国家、哲学、宗教さえもが自覚的に行った運動と考えるものである。

That ages have their genius as well as the individual; that in every age there is a peculiar ensemble of conditions which determines a common character in every product of that age, in business and in art, in fashion and speculation, in religion and manners, in men's faces; that nothing man has projected from himself is really intelligible except at its own date, and from its proper point of view in the never-resting "secular process"; the solidarity of philosophy, of the intellectual life, with common or general history; that which it behoves the student of philosophic systems to cultivate is the "historic sense": by force of these convictions many a normal, or at first sight abnormal, phase of speculation has found a reasonable meaning for us.⁽¹⁵⁾

ここにおいてペイターは、時代ごとに見られる所産の全体的な状況が存在することと、「この世の流れ」の中での適切な観点や「歴史的感覚」の涵養の必要性について、ヘーゲルに十全と同

意するのである。

ヘーゲルは、ペイターのいわゆる「相対主義精神」を涵養した。18世紀の関心と時代精神について Gombrich は次のように指摘する。

The very concern of the eighteenth century with the enlightenment, the creation of conditions favouring culture, also led to an increasing interest in the conditions of the past. Winckelmann's praise for the arts of Greece went with a conviction that the whole of Greek civilization accounted for this efflorescence. His conclusion was that this made ancient civilization supreme, the model to which all others should aspire.⁽¹⁶⁾

For Vasari as for Winckelmann, art had indeed responded to favourable conditions but declined when conditions altered. Now there was no decline, only the logical progression of the Zeitgeist which had brought about changes in the monuments of the past. The changing styles of art thus became the index of the changing spirit.⁽¹⁷⁾

ペイターが指摘するように、ヘーゲル、スピノザ、シェリングなどの思想は古代ギリシアの思想家たちに由来するものであることも事実であり（『饗宴』、『国家』第5巻参照），だからこそペイターは『プラトンとプラトン主義』の最後に「プラトンの美学」を置いて、その特質を明らかにしようとした。ペイター晩年の思想遍歴の最後，1891年から92年にかけて行ったブレイズノウズ・カレッジでのこの講義は，翌93年の出版と合わせ，古典研究に始まった彼の学究生活は，ここに終止符を打った。彼の終焉の直前であった。

ま と め

1873年，ペイターの『ルネサンス』出版に至る過程で，彼が影響を大きく受けたのは，ドイツの思想家，哲学者たちであった。特に，ギリシア芸術についてはヴィンケルマンから，歴史認識についてはヘーゲルから多くを学んだ。ホラティウスの「絵は詩のごとくに」は，ルネサンスにおいて「詩は絵のごとくに」と変貌を遂げ，その姉妹性が強調されたが，ペイターにおいて，すべての芸術が音楽を希求するものとなった。これはまさしく芸術観の進歩である。ペイターがヴィンケルマンやゲーテから学んだものは，ギリシア芸術のエッセンスである。それは，‘noble simplicity and sedate grandeur’であり，それを体現した『ラオコーン』からは，美の瞬間の

認識と描写手法を学んだ。全精神を瞬間に対象に注ぐことの必要性をペイターは「結論」の最後で説いている。

Only be sure it is passion — that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.⁽¹⁸⁾

また、「ジョルジョーネ派」でペイターは言う。

Now it is part of the ideality of the highest sort of dramatic poetry, that it presents us with a kind of profoundly significant and animated instants, a mere gesture, a look, a smile, perhaps — some brief and wholly concrete moment — into which, however, all the motives, all the interests and effects of a long history, have condensed themselves, and which seem to absorb past and future in an intense consciousness of the present.⁽¹⁹⁾

この引用からは、あの有名な「モナ・リザ」の描写がたちまちのうちに想起される。そこでは、ペイターの歴史認識と芸術の永遠性が見事に結晶化している。時空を超えたその記述は、ペイターが生きる場の相対性と生きているその瞬間の絶対性を信じていたからにほかならない。

* 本論文は日本ペイター協会第47回年次大会・研究発表会（平成20年10月18日、於愛知大学）にて口頭発表したものに加筆、修正したものである。

《注》

* ペイターの引用は、Library Edition (London: Macmillan, 1910, Johnson Reprint, 1967) による。

(1) Johnson, R. V. *Aestheticism* (London: Methuen, 1969), p. 2.

(2) Uglow, Jennifer, ed. *Essays on Literature and Art* (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1990), ix.

(3) *The Renaissance*, 'Preface'.

(4) Winckelmann, Johann. Translated by Henri Fuseli. *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks* (London: Routledge, 1999, rep. from 1765 edition), p. 30.

(5) 『ラオコーン』は図版に示したような一群の群像である。この群像のモチーフはあの古代ギリシア軍とトロイとの伝説的な戦い、「トロイア戦争」に端を発する。ギリシア軍の巧妙な策略を見抜いた

神官ラオコーンがトロイ軍城内への木馬搬入をいさめたものの、トロイア人たちはそれを聞き入れなかった。木馬入城に異議を唱えたラオコーンは女神アテナの怒りを買ひ、海から現れた二匹の大蛇に二人の息子とともにかみ殺された。その瞬間の親子三人の姿を刻んだ大理石像が「ラオコーン」である。この群像は1506年にローマで発見され、現在はヴァチカンの美術館に収められている。正確な製作年代については今もなお論争かまびすしいが、その表現に関して、ヴィンケルマンのラオコーン像をさらに敷衍して、造形芸術の瞬間性とヴェルギリウスが『アエネーイス』などで示した詩文学の継起性を、レッシングは『ラオコーン』(Laokoon, 1766)で指摘した。ゲーテのこの群像に対する立場は、ペイターが*Appreciations*の「コールリッジ」(p. 68)でゲーテを評して、「ゲーテにとっては生涯のあらゆる瞬間が、体験的、個人的知識に貢献し、形、色彩、情熱の世界の感触を無視することはなかった」、と理解する態度で臨んでいる。ここにペイターはレッシング、ゲーテより移ろう時間の中の「瞬間の美学」をくみ取ったといえる。

- (6) *The Renaissance*, p. 131.
- (7) *Ibid.*, p. 184.
- (8) ゲーテ, 新井靖一編訳『ゲーテ古代芸術論集』(早稲田大学出版部, 1983年), pp. 60-61.
- (9) 同上書, p. 17.
- (10) ヘーゲル, 長谷川宏訳『美学講義』上巻(作品社, 1995年), p. 68.
- (11) Potts, Alex. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History* (Singapore: Yale University Press, 2000), p. 20, quoted from Hegel's *Vorlesungen über die Ästhetik* (Frankfurt-am-Main, 1970), vol. I, p. 92.

ヘーゲルのこの箇所とペイターのヴィンケルマンについての記述を比較してみるのは興味深い。ペイターは次のように述べている。

Winckelmann, by contemplation of the ideal works of the ancients, received a sort of inspiration, through which he opened a new sense for the study of art. He is to be regarded as one of those who, in the sphere of art, have known to him to initiate a new organ for the human spirit. (*The Renaissance*, p. 177.)

- (12) *Ibid.*, p. 20.
- (13) ヘーゲル, 同上書, p. 51.
- (14) *The Renaissance*, 'Preface'.
- (15) *Plato and Platonism*, pp. 9-10.
- (16) Gombrich, E. H. *In Search of Cultural History* (Oxford: Clarendon Press, 1969), p. 5.
- (17) *Ibid.*, p. 13.
- (18) *The Renaissance*, pp. 238-239.
- (19) *The Renaissance*, p. 150.