

アンリ・ゼルネールの論考

「アール・ヌーヴォー・リール——芸術と価値と歴史主義——」

細井雄介

#### Zerner's Article on Riegl

---

Alois Riegl (1858-1905) has been noted as one of the most profound art historians, but not known well or forgotten for a long time especially in the English-speaking world. In this situation it was an article of Henri Zerner (1939- ) that opened up new vistas in studies of the great art historian.

Riegl's ideas crystallized, as Zerner also says, around one elusive term: *Kunstwollen*. And the following remarks of Zerner make the importance of his article determinate — "We must note first that in Riegl's writing the term *Kunstwollen* replaces the word 'style'. .....Thus *Kunstwollen* is loaded with all the ambiguities that usually affect the concept of style. The change of the word obviously betrays an effort to reconsider the fundamental notions of art history. This is why, although the word *Kunstwollen* has fallen almost entirely out of use, we will have to retain it in our discussion of Riegl in order to conserve the distance that he wished to keep between traditional ideas and his own."

So here, in order not to miss any detail in Zerner's explication and criticism, I have translated the whole article into Japanese as a precious document for the study of Alois Riegl himself.

The original text is as follows:

Henri Zerner, Alois Riegl: Art, Value, and Historicism.

in: *Daedalus* Vol. 105, No. 1. Winter 1976. p. 177-188.

本稿の目的は後段に置く一論文の翻訳紹介にある。芸術史記述を可能とさせる原理を問うてリーグル (Alois Riegl, 1868-1905) に注目し、主要な論考群の紹介に努めて、本誌前集 (第百九集) に取上げた「東ローマの寄与」で一連の作業を結んだ。しかし現下の新たなリーグル研究の趨勢を思い、いわば補遺として、ここに批判的リーグル考の一篇を提示する。

従来リーグルその人を語る文章としては五篇が基本的文献として挙げられてきた。年齢順にシュロツサーの回想、ドヴォジャークの弔辞、ティーツェの人名事典記事、論文集成本に附したゼドルマイアの序文、そして歿後六十年近い一九六三年のベヒトの講演であり、これら五篇はすべて邦語化も成っている。ベヒトの講演はウィーンへ帰る在英時代最後の年に英語で行われたが、このときの言葉「いつか予測できる将来に、リーグルの手強い翻訳作業が企てられる可能性はかなり疑わしい」が当時の状況をよく映しているであろう。上記の五名いずれもオーストリアの出であり、まさしく「ウィーン学派」の主流を占めてきた人々であった。ところが一九八〇年代後半から英語圏におけるリーグル紹介が始まり、主著と目される書物の翻訳も急速につづいており、今後のリーグル研究の密度はいよいよ濃くなるであろうと思われる。この進展を思描くとき、忘れ難いのがベヒトと新動向とのあいだに立つ、ウィーン学派圈外のゼルネール (Henri Zerner, 1939-) 一九七六年の論考、直ぐさまリーグル研究に必ず挙げられるようになった今回紹介の論文である。基本的文献のひとつと算えられているからには、ここでも全文翻訳の道を選ぶ。

一般にリーグル芸術史論の検討となれば、独得の用語「芸術意思」の理解が中心的論題として上ってくる。確かに若年のパノフスキーもこの論題と格闘して芸術史学新世代の地平を切開いたのであった。だが、さらに次の世代に属

するゼルネールから見ると「芸術意思の語はほとんど完全に御用済み」となっている。それにもかかわらずリーゲルを論じるとなれば、この用語は残してゆくべきであるとゼルネールは言う。様式を論題とする著書『美術様式論』で奇妙にも「様式」の語は稀にしか使われていず、後に「芸術意思」の語には様式概念の概念にいつも働く曖昧性がごとくとく積込まれる。このように用語を変えたことには、芸術史の根本的な観念群を再考しようとする努力が窺えるし、リーゲルが伝統的な思想とおのれの思想とのあいだに置きたいと願った距たりを保持しつづけるためにこそ「芸術意思」の語は必要なのだ、とゼルネールは捉えている。

こうして曖昧性を特質とする「芸術意思」の解釈が、パノフスキーの新カント派的解釈の系統とゼドルマイアのヘーゲルの解釈の系統とに大別されて、それぞれの力説する問題群が照明され、中道にゼルネールの称揚する前記ベヒトの論考が置かれて、芸術史学の様相を際立たせるが、この手順はまことに鮮かである。

リーゲル最晩年の責務は文化財の修復・保存という実務的問題に移ったが、これと必然的に結ばれるのが価値の理論的問題であり、これが独得の価値論にまで至る。手のわざに成る品に添う諸々の価値を分類して最後の位置にリーゲルの立てるのが「経年価値」、人工の品が年を重ねて帯びることになる「古さ」自体の価値である。この価値を真に見出したのは二十世紀である。なぜか。ゼルネールはリーゲルの全般的な歴史観を顧みて、前期の「触覚的・視覚的」、後期の「客観主義的・主観主義的」なる二つの対概念それぞれの両極的緊張のなかで、歴史の大勢は前項から後項へ推移すると捉える見方を確め、極点の一方に「経年価値」をも位置づけて答とする。文化遺産に修復よりは保存を重んじる姿勢も、同じ価値認識にもとづく事柄であろう。こうなるとリーゲルの分類せる諸価値の順序は歴史の推移を語る順序でもあり、芸術史とは芸術生産の歴史であるだけでなく、生産品に見定めてゆく価値の歴史ともなるのである。

論者アンリ・ゼルネールはルネサンス芸術の権威として永く今日もハーヴァード大学を拠点に活躍、もはや経歴については各種事典で精確に捉えるべき存在である。だが一九六〇年代に学界の大観を行ったクルターマンの書 (Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte* (1966) 1980. 『美術史学の歴史』中央公論美術出版刊) では、シャピロ (Meyer Schapiro, 1904-1995) のもとに育ったアメリカの豊かな人材列挙のなかの一員であった。後日ここに掲げた論考を以て一挙に学界周知の域に躍り出たと見てよいであろう。

翻訳の底本は下記の通りである——

Henri Zerner, Alois Riegl: Art, Value, and Historicism. in: *Daedalus*, Vol. 105, No. 1. Winter 1976, p. 177-188.

アーロイス・リーゲル——芸術と価値と歴史主義——

アンリ・ゼルネール

芸術を歴史的に見る芸術観のどれもが直ちに提起するのは個々の作品の評価という問題であって、このことは、いまも現代批評の土台にvariierenしない初期ロマン派芸術理論の発展がはっきりと示している。この問題がひとたび提起されるや、ヘルダーからノヴァーリスへの急速な進展は必然であったと思われる。ヘルダーにとって、芸術作品の各々を判定できるのは、各々が制作された当時の文化や文明のもつ基準に従ってのことではなかった。ノヴァーリスにとって、芸術作品はいずれも、どこかの場所における、いつの時に、誰かにとっての価値をもっていた——したがって悪い芸術作品はなかったし、限界付き芸術作品があるだけであった。十九世紀、この評価の問題を強化し悪化させたのは、徐々に発展してきた芸術史学の、目標は客観性であって、職務の水準破壊なしに客観性の放棄はありえないとする科学的主張であった。これら関連し合う諸問題がきわめて鋭い形を取ったのはリーゲルの著作<sup>(1)</sup>においてのことである、ここには諸問題解決の可能性も、完全な満足のゆくまでには言えなくとも、興味ぶかい輪郭として予示されていた。

(1) リーゲル著作の文献表は下記の書名をもつ論文集成本にある——Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Wien 1929. S. XXXV—XXXIX. 主要著作は『美術様式論』(Stilfragen, Berlin 1893, 2. Auflage 1923) と『後期ローマ建築』(Spätromische Kunstindustrie, Wien 1901, 2. Auflage 1927, Nachdruck 1964) および『フランドル団体員肖像画』(Das holländische Gruppenporträt, 初出は上記の紀要集をもつもの)——in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*

*das allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII. Wien 1902. S. 71-278. Neudruck, Wien 1931) による。リーゲルの思想を一般的に紹介したレビューの著者がある——Otto Pächt, *Art Historians and Art Critics*, vi: Alois Riegl, in: *Burlington Magazine* (May) 1963, p. 188-193.

二十世紀初頭にリーゲルは恐らく影響力の最も大きい芸術史家であった。しばしば古代世界の巫女シビュラの書のごとく引証されて、リーゲルの著作が絶大な衝撃を与えた面々はウィーン学派の主流だけでなく、他所でも例えばパノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) やウィント (Edgar Wind, 1900-1971)、また後に信条放棄とはいえクラウトハイマー (Richard Krautheimer, 1897-1994) などもその名が挙げられる。リーゲルの名声は芸術史の枠外にも及んでいたし、ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) は『後期ローマ工芸』読後の決定的な印象を回想していた。リーゲル教に属することは、ひととき流行にさえたのである。一例としてベレンソン (Bernard Berenson, 1865-1959) は或る講義に『後期ローマ工芸』の大冊を運んで、このウィーンの大器に寄せる畏敬を表明した。

しかしながらドイツ語圏外ではリーゲルはさほどの跡を印していない (例外はイタリアで、ここではピアンキ・バンディネリ [R. Bianchi-Bandinelli, Alois Riegl, in: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. VI, Roma 1965, p. 683-685] およびランギアンティ [Carlo Ludovico Ragghianti, *Ritorno del Riegl*, in: *Critica d'arte*, XIII, 80, 1966, p. 3-8; *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1973] がリーゲルの重要性を格別に意識していた)。これまでのところ近年の秀論選に収められた小論一篇<sup>(2)</sup>を除けば、リーゲルの著作は英訳されていない。芸術史における専門職業化および専門分化の到来とともにリーゲルの知名度は全く薄れてしまった。アメリカの大学生には極めてヴェルフリンの著作が指定されるが、ヴェルフリンの名声の方がリーゲルよりも衰えていないのは、例の (線的・絵画的、平面的・深奥的、等々) 五対の

概念が、著者の理論内での役割とは離れて独立に、作品分析とか様式記述という目的のために不当でも容易く利用できからであろう。この種の利用に屈することは、決してリーゲルの考想 (ideas) にはなかった。それでもリーゲルの名が大理論家一覧表内に少くとも薄々と留まってきたのは、例えばシャピロ (Meyer Schapiro, 1904-1995) の著名な様式考<sup>③</sup>などが、折々に想出を促してきたからである。今日、芸術史の「専門職業制 (professionalism)」に向けて不満が高まるとともに、諸方でリーゲルは崇敬すべき預言者として評判を取戻しつつあるが、確かにリーゲルの努力は、芸術史なる学科に首尾一貫性を与えよう、そしてこの学科を一般性の一層大きな社会科学の領野内へと満足のゆくように統合しようと、これまでになされてきた努力のなかで最も壮大なものであった。リーゲルの仕事にあれこれの欠陥は確かであり、幾つか不愉快な特性すら見えるものの、リーゲルが真剣な再吟味に値することは明かである。

(2) in: W. Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History*. New York 1971, p. 124-138. これは『オランダ団員肖像画』から取られた重要な一節である。

(3) Meyer Schapiro, *Style*. in: *Anthropology Today*. ed. by A. Kroeber. Chicago 1953. 『様式』中央公論美術出版 (一九九七年) 所収

リーゲル (Alois Riegl, 1858-1905) は一八五八年生で、ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945)、ヴァールブルク (Aby Warburg 1866-1929)、ポール (Émile Male, 1862-1954) を含む大芸術史家の世代に属しており、ウィーンではフロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) やクリムト (Gustav Klimt, 1862-1918) と同時代の人であった。最初は法学を履修、やがて棄てて哲学および歴史に替えている。パリの「古文書学校 (École des Chartes)」を手本にした「歴史研究所 (Institut für Geschichtsforschung)」の修練を経たが、ここでは古書体学・古文書学が高度に発展していた。リー



グルは芸術研究を専攻して、飾粧 (Decorative) 芸術を扱う博物館に就職、ここで準備したのは一連の織布研究、ことにオリエント絨毯の研究であった。一八九三年に新古典派彫刻家ヒルデブランド (Adolf von Hildebrand, 1847-1891) は『造形芸術における形の問題』<sup>(4)</sup>を著し、この影響は芸術史に、わけてもリーグルに絶大であったが、同じ年にリーグルは『美術様式論 (英訳題名 Problems of Style)』を公刊、ヨーロッパおよび近東における装飾 (ornament 装飾文様) の歴史を始源からイスラムに至るまでの大略として描いている。これは挑発的な主張を掲げる論争の一書であった。向けた矢先は建築家にして理論家たるゼムパー (Gottfried Semper, 1803-1879)、さらに絞れば、師の思想を一種の「唯物主義的」進化論へと歪曲せるゼムパーの弟子どもであった。この面々によれば様式を決定したのは材料・技術・目的なる三因子である——異を唱えてリーグルは美的「直感的」選択が物質的条件とは別箇独立のものであり、物質的条件には形成的ならぬ消極的な作用力しかないと断言した。またリーグルは芸術の歴史的連続性、この『美術様式論』の例ならば装飾芸術の古代近東 (エジプト) からビザンティンおよびイスラムへの歴史的連続性という論題を詳しく説明した。外観では自然主義的に見えようと抽象的に見えようと、装飾文様がいつでも呈示しているのは同じ恒存的範型<sup>(4)</sup>にもとづく様式的変形群、という説明のことである。

- (4) Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straburg 1893. 英訳版として下記の書——  
The Problem of Form in Painting and Sculpture. New York 1907.

一八九七年、リーグルはウィーン大学正教授となつて博物館を離れる。講義から一群の公刊物が生じるが、なかで最も名高いのは『後期ローマ工芸』であり、ここでは後期古代の芸術が研究対象であった。この芸術期に先人が見て

きたのはただ古典藝術の頹廢<sup>アウフヘーベン</sup>だけでしかなかったのに、リーゲルはあれこれ新たな価値の出現することに気付いた。さらに、初期キリスト教時代における過激な様式変化は蛮族侵入にかこつけて説く標準的な説明を非難し、代って、当の様式変化にラテン世界そのものの内部における有機的構造変容を見た。<sup>(5)</sup>「頹廢」とは徹頭徹尾リーゲルの拒斥した語だが、右の時期を頹廢と捉える見方に反対してリーゲルが立てたのは、絶えず進んで後戻りのない進歩しか認めない歴史哲学であった。

(5) この提題には下記の非難が浴せられた——G. Baldwin Brown, in: *The Arts and Crafts of Our Teutonic Forefathers*, London and Edinburgh 1910. この英国における初期の単発的な対リーゲル反応には、マイヤー・シャビロが私に注意を向けさせた。

またリーゲルは、これも一般に頹廢と目されていた時期たるバロックの様式形成および様式発展についても講義を行ったし、<sup>(6)</sup>十六世紀十七世紀オランダ団体員肖像画について記念碑的論考(一九〇二年)を著している。この論考を以てリーゲルは、これまでの研究分野、個人芸術家を滅多に見分けることのできない研究分野を遺棄して、芸術史の最も伝統的な領分たるルネサンスにつづく絵画へと向きを変えた。けれども、この長大な一連の分析、眼光鋭く、しばしば過度に入念な練達の分析においてリーゲルの心を捉えていたのは、個人芸術家の果せる貢献のことではなかったし、またオランダ肖像画の論議ではまことに重要な後援者<sup>パトロン</sup>の問題でもなかった。作品自体の審定を通じてリーゲルは、なかではハルスおよびレムブラントの傑作わけでも「布地商組合理事」が最も完全な作例だが、当の社会の芸術的投企<sup>(projection 反映・投影)</sup>なるものを明確な輪郭で示したいと試みたのであった。一九〇五年にリーゲルは死去、あとに一群の考想を完全な体系的秩序の無いままに遺し、後続の諸世代に数々の急進的にして、ときには困惑させも

する文章を伝えている。

(6) リーグルの覚書は遺稿として下記の書名で刊行されている——Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Vorlesungen aus 1901-1902. [「バロック芸術のローマにおける成立」]——一九〇二—一九〇三年学期大学講義 Wien 1908.

リーグルの著作は多種多様な主題に及んでおり、全体として、実物調査の面でも全般的歴史観の面でも、驚くばかりに堅牢である。リーグルは個々の特定芸術作品の細部へ迫る分析の輝かしい大家として姿を見せている。しかしながらリーグルの貢献が最も決定的であったのは理論の分野においてであり、追隨者を得たのも当の理論の分野においてであった。その貢献の輪郭をはっきりと示すには、リーグルの反対せる種々の研究法に照して見るのが最も容易であろう。反対の相手を列挙すれば、考古学者が常とし、リーグル自身の習練でもあった、事実しか押えぬ実証主義的歴史であり、芸術作品の題材を力説する図像解明の見地であり、芸術家の生涯に照して作品を解釈する伝記体批評であり、個人芸術家の意識や意志が最優先とする立場であり、様式進化についての「唯物主義的」ないし機械論的な説明であり、いかなる種類の論にせよ歴史から芸術を切離してしまう美的「直感的」理論であり、いかなる種類の体系にせよ決定的解釈とか決定的判断に到達したいと試みる規範的体系であり、一方に 응용芸術ないし飾粧芸術、他方に高級芸術（絵画・彫刻・建築）を置いて、後者だけが語の厳格な意味における芸術に値すると見做す階層的差別である。手短に言えば、伝統的な芸術史のあれこれ根本的な確信をリーグルはことごとく攻撃したのである。これらの確信は今日でも決して消滅していない。いとも安楽に信奉されているわけでないことは確かだが、さりとて何か新たな理論的枠組とも呼べるものに取って代られてもいない。こうした問題点のすべてと対決せるリーグル不朽の努力は、

今日でも無比無類のままであり、熟考を強く要求しつづけている。

右のごとき否定ならぬ肯定の働きとしてリーゲルの貢献を説明するのは一段と難しい。ことに体系化を試みるばあいが、ただし体系化を図るのは必ずしも奨められる試みでない。評価は二点を挙げて始めることができる。第一点は功績として弘く認められているが、リーゲルが芸術史の分野をふたたび完全に開いたことである。芸術の価値は相対的という考えはロマン派の時期を通じて確かに歓迎されていたが、それでも張合う見解、すなわち古典古代とか盛期ルネサンスとかフランス十三世紀など幾つかの時期は芸術的至高の地位に到達していたとする見解とは、つねに調停を図らなければならなかった。あらゆる芸術的時期に平等の扱いを求めるリーゲルの懇請は、実現は決して容易でないとしても、しかし少くとも理論的には受容可能と今日多くの人々に思われているし、この方向へ状況がさらに進行している兆しもある——例えば西洋の伝統内で発見を待つのとはほとんど残っていないが、未開人芸術の論議に真剣な努力が要るのは明白なことである。

第二点は容認するのがさらに難しい。作品の意義の中心に位する個人創造家の優先権を覆し、代って個人より高次の共同体の見地を置こうとするのがリーゲルの努力だが、この努力は破壊的なこと間違いないヘーゲルの遺産を反映していて、われわれの美的「感性重視の」伝統全体を掘崩す。けれども、遠く隔たる諸文化の芸術にルネサンス以降のわれわれ西洋の見方を押付けてはいけないのであれば、このリーゲルの努力は第一に伴う必然の帰結なのである。やや専門的にリーゲルあれこれの信念の核心へ迫ってみよう。ひとつは縮減しようもないリーゲルの歴史主義だが、これは強烈かつ執拗な姿で立現れる。何ひとつ歴史から逃れられない。作品出現の歴史的時点における諸々の条件にはリーゲルはさほど関心がない——こうした条件は重要だが、ただし抵抗という制限的因子として働くから重要というだけのことである。しかしながら研究者の立向う相手は芸術史の全体でなければならない。個々の作品それぞれを

理解するのは、芸術的事件の連鎖内における一環としてのことでなければならぬ。この歴史的連鎖内における作品の位置が当の作品の美的「感性的」傾向を明かにするが、この美的傾向こそがリーグルにとっては芸術史研究の主要目的なのである。帝政期<sup>7</sup>の家具であれ、ローマの留金であれ、オランダの団体員肖像画であれ、何か特定の芸術種類<sup>7</sup>を研究するに際して、当の芸術種類をつねにリーグルはこれよりもはるかに広大な発展内に位置づけている。一箇の大きな運動、世界を捉える触覚的 (haptisch) な見方から次第次第に視覚的 (optisch) な見方へと向う大きな運動内で芸術は進化 (evolve) すると見ているのである。後年になると、論考「オランダ団体員肖像画」でリーグルはロマン主義の根本的分析道具に着眼して、客観的 (objective) な見方から徐々に度合を増す主観的 (subjective) な見方への進化 (evolution) を語っていた。触覚的―視覚的の一对は無論ヒルデブラントの影響力多大な著書『造形芸術における形の問題』(Adolf Hildebrand (1847-1921), Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 1893) から採られており、しかもゼドルマイアの指摘<sup>7</sup>のごとく、リーグルの生前すでに時代後れとなっていた知覚理論にもとづくものである。客観的―主観的の一对は触覚的―視覚的の一对と精確に重なり合うことなく、完全に取って代ることもない。「視覚的」ながら主観的ならぬ作品も存在するからである。さらに、全般的な進化は幾つかの周期に分節化されるし、なかで或る時期には明かな後退が見えるとしてもよい。古代の終末期に興行空間が見当らないことはその一事例である。これは見た目に明かな後退であるが、しかし不可避の進展でもある。古代の首尾一貫せず不連続な遠近法からルネサンス空間の連続性へと直接に進むのは不可能であったことだろう——これがリーグルの主張であった。一方では、このような長期にわたる芸術発展を心に描くことのできる高次の見地が授けられたとしてリーグルは称賛されてきたが、他方では、芸術史を簡単に割切れる機械的操作<sup>7</sup>に変えたとして、また芸術史を危険な目的論に従わせたとして非難されてもきた。実際には、こうした称賛や非難よりも、はるかにリーグルの思想は複雑である。

(7) Hans Sedlmayr (1896-1984), Die Quintessenz der Lehren Riegls — Introduction to Alois Riegl: Gesammelte Aufsätze, 1929, S. XI-XXXIV.

(8) Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio. in: Alois Riegl: Gesammelte Aufsätze, 1929, S. 71-90.

リーゲルあれこれの考察が結晶したのは一つ概念をめぐって、いや恐らく一層用心して言うべきであろうが一つの術語「芸術意思 (Kunstwollen)」をめぐってのことである。この言葉でリーゲルの指すものを精確に定義すること、これはリーゲル後継者間の見解に決して一致を見ることのできなかった事柄であり、ここに問題がある。リーゲルの考察が最も盛んに論じられた一九二五年前後、「芸術意思」の指すものについては二つの解釈を区別できた。ひとつは、きわめて鮮かにパノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) が言明した解釈で、新カント派的解釈である。「芸術意思」を形而上学的実体として捉える「芸術意思」の概念はことごとく避けようと努めた解釈であり、燃素<sup>フロベスチン</sup>で説明される熱として芸術史の変化を説く試みなど、あまりにも非科学的と見えたのである。ウィント (Edgar Wind, 1900-1971) やパノフスキーほかの人々は「芸術意思」を内容 (content) である、すなわち客体として内在する意義 (meaning) であると解釈した——作品は各々、作品の様式によって、作品の出所たる文化の全体を内含するのであり、芸術作品のこの実質を可能なきぎり十全に調べて明すことこそが芸術史家の仕事である。もうひとつは、『リーゲル論文集』序文においてゼドルマイア (Hans Sedlmayr, 1896-1984) が力強く表明した解釈で、ヘーゲルの解釈である。この解釈によれば「芸術意思」は情報を教える中心的原理であって、真に創造的な力であり、それゆえ「深層構造 (deep structure)」とでも呼べるものとして現れてくる。このリーゲル後継者の一派は自身の方法を「構造分析 (Strukturanalyse)」と呼んだが、「一派によると、この情報教示の原理を歴史家はまず見出さなければならず、見出すや当の

原理が、表層にある諸現象の理解を歴史家にとって可能とせしめる。

- (9) 本考では、満足できる「英」訳語がないゆえに、全文にわたりドイツ語 *Kunstwollen* で通したい。「芸術的意志 (artistic will)」や「芸術的意図 (artistic intention)」は精確でない。誰しも期待するやうな具合の *Kunstwille* (芸術意志) の語をリーグルが用いていないことをペヒト (上注1) が指摘している。この語にある生気論者の意味合いを近年の論考でザウレンターが明るみに出した——Wilhelm Sauerländer (1924—), *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am 'Fin de siècle'*. [in: *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt a. M. 1977. S. 125-139]

- (10) Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*. in: *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV (1920).

- (11) ことにゼドルマイアの「リーグル論文集」序文「上注7」を参照のこと。

両解釈は双方ともリーグルの著作を引いて擁護できる。「芸術意思」の語義を捉えがたいのは、これが文脈次第で変ると見えるからである。このことをペヒト (Otto Pächt, 1902-1988. 「上注1」) は、「芸術意思」の語が指すところはリーグルの理論的「反省十年を通じて発展した」と語って説明した。リーグルの著作は絶えず動いている精神の証左であり、その上、ヨーロッパ思想がことに活発であった十年間の所産である。もうひとつ、当の術語でリーグルの指すものを押えるのが難しいことの理由は、著者の知的哲学的素養がもつ、異種異類内含 (disparate) とまで言わずとも多種多様な性格にある。リーグルは術語「芸術意思」に丸々おのれの精神の多機能性を授けてしまったので、その後われわれに呈示するのは、相互に必ずしもつねに旨く合うわけでもない借物同士の残余だけとなる。術語「芸術意思」を用いるリーグルの仕方は、年次の推移につれて変化するばかりか、同時的にも同一論考内ですらも変化する。

しかしながら、このように「芸術意思」の語義がさまざま揺れ動くこと、これはたんに論理不首尾という、体系整備を図るのであれば釈明して言抜けられる事柄の結果にすぎないものでなく、はるかに積極的な役割を演じている。この術語に不可避であって実り多き曖昧性を理解できれば、われわれには、形式主義的芸術研究における、言いかえると芸術を一箇の閉じられた体系として研究する一般的傾向内における、リーゲル独得の位置をはっきりと見定めることが可能となる。まず最初に注目しなければならないのは、リーゲルの著作では術語「芸術意思」が様式の語に取って代ることである。先人モレルリ (Giovanni Morelli, 1816-1891) 同様リーゲルは「様式」の語の使用を避けている。まことに奇妙にも著書『美術様式論 (Stilfragen)』においてすら、誰か他人の思想を言直すとき以外、ほとんど「様式」の語は用いていない。こうして「芸術意思」の語には、様式概念にいつも働く曖昧性がごとく積込まれる。語を代えたことには明かに、芸術史の根本的な概念群を再考しようとする努力が窺える。このことこそ、「芸術意思」の語はほとんど完全に御用済みとなっているにもかかわらず、リーゲルが伝統的な思想とおのれの思想とのあいだに置きたいと願った距たりを保存してゆくために、われわれがなおリーゲル論議の際には「芸術意思」の語を残してゆくべき理由であろう。

大筋として疑いないが、芸術史を科学として樹立し、芸術史の自律性を明示したいとリーゲルは願っていた。だがリーゲルの態度は両面的であった。一面「八四頁参照」では、「実証主義 (Positivism)」と自分で呼ぶものの達成を願っていた。リーゲルの「実証主義」なるものは、主として、いかなる形而上学の問題をも避けること、芸術発展の第一原因（つまり目的論的決着）研究を棄てることにあった。「孤立化もしくは結合化の徴表を強調したり抑圧しつつ自然事物が芸術作品に再生される姿を見たい美的衝迫は何によって決定されているのか、これについてはただ形而上学的な臆測を立てることしかできないであろうし、かかる臆測を芸術史家は根本的に断念しなければならない。」<sup>(12)</sup>



(12) "Naturwerk und Kunstwerk (「自然作品と芸術作品」)", in: Gesammelte Aufsätze, [上注1] S. 63. しかしながら「後期ローマ工芸」ではおのれの目的論的見地をリーグルは隠していない——「このように芸術作品の本質を掴む機械論的見解とは対立して、『美術様式論』で私が——私の見るかぎり最初の者として——目的論的見解を主張したのは、芸術作品内に私が、使用目的・原材料・技術との格闘裡に自己を貫く、一箇明確な目的意識的芸術意思の成果を洞見したからである」(上注1 S. 9)。

歴史家ランケ流実証主義の可能性、すなわち一連の事実とか事件の歴史的批評を介して樹立される過去再構築の可能性をリーグルは考えなかった。きわめて早く、しかもリーグルよりはるかに明晰に、若いヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) は相対立する二つの科学観を検討して、おのれの決然たる選択を果していた——

「つぎつぎに生じた事柄を記録したいとするだけの歴史を擁護することはできない。こうした記録で精確な科学になったと信じるのは思慮いであろう。現象の流れを堅牢な雛型内に捕まえることができ、はじめて科学的に作業できることになる。例えば力学は、こうした雛型を物理学に提供している。この土台が社会科学にはまだ欠けていて、この土台は心理学に求めることができるだけである」<sup>(13)</sup>。

(13) "Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur", in: Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften, Basel 1946, S. 45. この博士論文がはじめて公刊されたのは一八八六年のことである。

このように明快な二者択一を二つの科学観のあいだで取り得なかったのは、リーグルには経験的実証主義を棄てる用意がなかったからである。リーグルの解法は大胆、やや驚くべきものであり、恐らく皮肉を籠めないではなしに差出された。まさしく「芸術意思」、このきわめて掴まえにくい実体こそが、おのれの研究法を科学的にさせる、と

言うのである——「あとにただひとつ確実な所与として残るのは芸術意思だけである」<sup>(14)</sup>。

(14) Gesamte Aufsätze [上注一], S. 60.

所与としては、誰しも期待することく感覚的知覚の成果を認めるのではなく、われわれの地球的規模での芸術作品理解を認めることによって、リーゲルはおのれの経験的な確信とドイツ観念論の伝統とを両立させる。この見た目に恣意的にして奇怪な知的行為はたんなる誤魔化しにすぎないと思えるであろう。しかしながら恐らくリーゲルは、「芸術意思」が厳密に形式の原理であって、現存するのはただ「平面ないし空間における色彩および輪郭」<sup>(15)</sup>としてのみであるかぎり、当の知的行為は正当化されると感じた、としてよい。このことは「自然作品と芸術作品」の末尾において鮮明になる——

「上来すべての非芸術的文化領域〔国家・宗教・科学〕が芸術作品（これは決して外的目的なしのものでない）に外的誘因すなわち内容を提供して、絶えず芸術史内へ働きかけるからである。ただし明かなことだが、素材たる作因<sup>モティフ</sup>と、これを特定芸術作品内に正しく摺込んだ見方とを正しく判定できるようになる以前に、芸術史家はまず、当の作因へ向う弾みを与えた意思と、作品の形姿を他ならぬこれとこれ以外でない輪郭と色彩で仕上げた意思とは、いかなる仕方で同一なのか、この点についての洞察を得ていなくてはならない」<sup>(16)</sup>。

(15) "Umriss und Farbe in Ebene oder Raum (「平面ないし空間における輪郭および色彩」): とは芸術の「視覚的 (visual)」自律性を表すリーゲル愛用の公式である。これをザウアレンダー [上注9] はドニ (Maurice Denis, 1870-1953) の下記の言葉と比べている——「一枚の絵とは本質的に、戦馬とかヌード女性とか何かの物語、等々である以前に、一定の秩序内に集められた色彩群で覆われた一枚の平らな表面であることを思い給え」。

(16) Gesammelte Aufsätze [「注一」], S. 64.

明かだが、右の文中末尾「意思」の latter は精確には「芸術意思」であり、これが発現するのはただ「他ならぬこれとこれ以外でない輪郭と色彩で (nach Umriß und Farbe so und nicht anders)」形姿 [Figur] を仕上げるときだけのこと、存在するのはただ視覚的なものに特有の領域 (the specific domain of the visual) と一つのみである。

注意すべきことに、愛用の公式「平面ないし空間における輪郭と色彩 (Umriß und Farbe in Ebene oder Raum)」を丸々たゆまず繰返すリーグルが、ここでは輪郭と色彩だけに縮減して「平面」および「空間」を外している。これはただ言葉の節約にすぎないであろうか。形式論者すべての批評に及ぶ困難をリーグルが感じていたとも取れるのではないか。この種の批評は、種別として芸術的なものだけに絞ろうと努めて、活動的内容 (content) と対極の「形式 (form)」に限定して許そうと試みる。ところが両者間の正確な配分とは、言いかえると対極たる内容を超脱する形式の定義とは、決して容易なことでない。

右の十全な公式自体内でも変移の生じることに用心しなければならない。色彩および輪郭は、ドニ (Maurice Denis, 1870-1943) の有名な定義、絵を「一定の秩序内に集められた色彩群で覆われた一枚の平らな表面」とした定義の意味する絵画的装置として、厳密に理解できる。けれども空間、これがひとつ場違いの要素を招き入れてしまうのは、われわれの扱うのが実際の空間でなく、虚構の空間すなわち想像上の空間だからである（このように言うのは「オランダ団体員肖像画」の各所でリーグルが当の十全な公式を絵画のために用いているゆえにである）。リーグルにとって、だがヴェルフリンにとっても後続すべての形式批評にとっても空間が中心的役割を演じたのは、まさしく、再現呈示の装置と呈示される事物との中間にあって、空間が曖昧な位置を占めるからである。空間を請じ入れたことが芸術的「形式」の

研究を画面形状の不毛な分析に狭められる難から守っており、この種の批評を大きく拡げるが、これは、諸々の関係から成る一箇の複雑な体系という豊かな視覚的構造、とはいえ想像上(imaginary)の構造の分析をなかに含むことによっている。オランダ団体肖像画の論考においてリーゲルは、わけても芸術的と言える分析の領域を画中人物間の心理学的関係、また視線の方向で表される、画中人物と観者とのあいだの心理学的関係にまで拡げる。この視線の方向は、空間と同様に、また空間との関係において、形式の一要素として扱われている。例えば、絵の観者は画中に描かれて自分に視線を投げる人物と自分自身とのあいだに間接的な繋がりを創れるが、このような観者をあいだに挟んで芸術家は絵に統一性を与えることができる。このことこそリーゲルによれば、十六世紀十七世紀オランダ芸術にとって本質的な「注視性(Aufmerksamkeit)」なる特質の表出されている好例である。

こうした事柄すべてが「芸術意思」の部分を成すかぎり、いかにしてバノフスキーが「芸術意思」を芸術の内在的意義として理解できるまでになったか、よく解るであろう。確かにバノフスキーの解釈は今日まできわめて実り豊かであったし、リーゲルは示唆したが後継のヘーゲル派は無視した一事、すなわち個別作品によって連想される文化的含意の複合全体なるものを際立たせた。だが「芸術意思」の語を縮減して意義に等しいとすることは、決定的に、リーゲルの考えた類の芸術史なる科学への希望を台無しにする。もしも「芸術意思」が一解釈の結果たる意義であるとするならば、「芸術意思」を「研究の」所与として受入れることは不可能となる。リーゲルの戦略は意義を「形式化すること」にある。例えばリーゲルの「視線」「瞥見」研究は、描かれた人物同士間の心理学および描かれた人物の観者(われわれ)への関係を方向量として扱っている。芸術史の所与とはわれわれが見ることのできるもののことであるが、リーゲルは、他の人々の試みるように所与をわれわれの色彩知覚および線知覚に制限するよりもむしろ、芸術作品内で喚起される量塊知覚および空間知覚を加え、総じて、再現呈示の局面すべてを同じく加えている。このこと

は実際われわれが画中いかにも食卓とかレモンを見る、(see) かぎりにおいて正当化されるが、他方、これは黄色い斑点、影の部分が量塊を連想させて、レモンの外観に似ている事物全体、と見ることができるのは、ただ人為的な知的努力を通してのこと、解読作業 (decoding) の過程を経てのことではないのである。経験論の基底たる所与についての、この予想もしない所与観、素朴と見えるのは表面だけでしかない所与観が、リーグルに、かれの芸術分析における途方もない自由を許している。

「芸術意思」の概念に独得の両面性がリーグルの形式主義の本性を決定している。この点で、リーグルの思想そして私がリーグルの相関的形式主義 (relative formalism) と呼びたいものにおける「芸術意思」の役割を一層正確に理解するために、暗黙裡にリーグルがもつ哲学的立場を見なければならぬ。基本的にリーグルの思想はヘーゲル的である。芸術は根源的活動であり、人間が本性からして話者であるごとく人間は本性からして芸術制作者である。このことが芸術に自律性を与えるが、リーグルの思想では、多分この自律性はフィードラー (Konrad Fiedler, 1841-1895) の影響によって強化されている。フィードラーの後カント的批判哲学は、知覚わけても視覚の発展を重んじて、芸術を認識の道具、非概念的にして地球的規模で独立的な道具とするのである。<sup>(17)</sup> 芸術が特殊にして独立の活動であるからには、芸術研究は科学の自律的領域のひとつであり、芸術研究の目的はまさしく芸術の特性および芸術の系統的原理を明らかに出すことである。これらの事柄が真の形式主義の基礎である。

(17) リーグルの哲学的雑説利用については多々語るべきことがある。ヒルデブランド (Adolf Hildebrand, 1847-1921) は哲学者ではなかったが、リーグルが名を挙げて公然その思想を論じている唯一の厳密な理論的筆者である。だがリーグルが大説書家で種々の典拠から断片群を貯えていたことは明かである。「芸術意思」とショーペンハウアーの用語との関係はすでに指摘されてきた。フィードラーへの関係は特殊研究に値する。ツィマーマン (Robert von Zimmermann, 1824-1898)

の教室で勉強したからには自主的にヘルバルト (Johann Friedrich Herbart, 1776-1841) の形式主義は知っていた。しかし、これよりもはるかに洗練されたフィードラーの芸術理論に惹かれなかったとは信じがたい。この理論は芸術の真髓については反歴史的であるけれども、「人間の完成なるものが考えられてきた様々な仕方に応じて、何と多くの相異なる役割が芸術に当てられてきたことか、これはよく知られている」(Konrad Fiedler, *On Judging Works of Art*, Berkeley and Los Angeles, 1949, p. 24) のいつとき公式にリーゲルの歴史主義は養われてきたことであろう。さらに、これは私が後に立戻りたい一点であるが、厳密に芸術的な価値は現在の今日的価値と見るリーゲルの価値観は、部分的には確実に、歴史主義をフィードラーの理論と和合させる努力にもとづいている。リーゲルの思想がもつ幾つもの起源や連関について述べた最近時の貢献は上記のザウアレンダーの論文「上注9」である。ザウアレンダーは「世紀末」審美主義 (*Fin de siècle aestheticism*) との結びつきを論じ、リーゲルの芸術哲学を、生氣論 (vitalism) と普遍史の哲学的範型との綜合であると見做している。

他面「七八頁参照」では、歴史は (世界における人間の) 精神 (Weltgeist 世界精神) の歴史であり、理念 (the Idea) なるものの前進的な実現である。この歴史の一局面としてのみ芸術史は存在できるのであり、この歴史の外<sup>そと</sup>では何ひとつ存在しない。したがって「芸術意思」は精神の諸他顕現のなかの一顕現でしかありえず、一層明確に言えば、「芸術意思」は必然的に文化の諸他領域と合致する——

「諸々の芸術ばかりでなく、われわれが他にも国家・宗教・科学など人類の大きな文化領域のいずれかを顧慮するならば、これらの領域のどこでも問題となるのは個的単位と集合的単位との関係である、という結論が生じるであろう。ここで特定の民族が当の文化領域において特定の時代に展示してきた意思 (Wollen 欲すること) の方向を辿るならば、この方向が同民族の同時代の芸術意思 (Kunstwollen) の方向と究極のところ全く同一的であったことも、間違いなく明かになるう」<sup>(18)</sup>。

(18) *Gesammelte Aufsätze* [上注一], S. 63.

種々の文化領域間の正確な歴史的平行関係をリーグルは観察および推論の帰結として提示するように思えるけれども、ここに見ることができるのは信条ないし要請である。<sup>(19)</sup> いずれにせよ遠大な提案であり、落着かない提案である。リーグル自身、即座に「究極のところ (im letzten Grunde)」の句を入れて表現を和らげざるを得ないと感じている。この挿入句は何を指すか。この留保には二つの局面を読取らなくてはならぬ、と私は信じている。第一の局面に関するのは、文化領域がそれぞれ種別の活動であるからには、(さきほど芸術への関り方については言及のごとく) 種々の文化領域の相関的自律性ということである。種々の分野における現象を比較することは、直接には可能でなく、ただ分析および解釈という過程の最後に可能となることでしかない。リーグルが考えているのは「個的単位と集合的単位との関係」のごとく、きわめて一般的で根本的な原理の一つとか幾つかに届くような分析のことである。言いかえると、構造の吟味となれば、個々特別の文化的表出細目は排除となるまでに十分「深い」次元での吟味でなければならぬのである。

(19) 他所「新しい芸術史」でリーグルは以下のごとく述べている——「いかに術学者によって一再ならず否認されようとも、このように想定できる統一は無条件に現存すると確信するし、私の思うに、あらゆる歴史的思考の無意識的な前提ですらある。ただし、かかる統一が、例えば芸術と宗教とのあいだで、今日すでに科学的明証で裏づけられるかと問われる。この問に無条件の否定では答えたくないが、これまで当の証明が誰によっても行われていないことは確かである。」(‘Eine neue Kunstgeschichte’) in: *Gesammelte Aufsätze* [「注一」], S. 49.

リーグルの留保の第二の局面で直面するのは「特定の時代に (in bestimmten Zeiten)」という句を理解すべき仕方

のことである。或る日の或る時間に文化顕現の一切がそれぞれの進化における同一地点に達した、と理解すべきか。統制よろしき軍隊のごとく行進し、高位の規律に従う芸術なる姿、などとは全く馬鹿氣していると見えようが、多分それでも抽象的な想定としては認めなければなるまい。けれども実際には、このような一瞬時には現存性がない。相異なる「意思」および種々の文化部門を比較するのであれば、少くとも何らかの見地から共時的単位つまり「文明状態 (state of civilization)」と見做せる、一定の長さある時間内に限って行えることになる。同時にまた、考察のために選ばれる人間集団の規模や類型はさまざま大きく変わるであろう。どの程度の範囲をリーグルが「民族 (Volk)」の語で指していたか、これを述べるのは困難だが、しかし研究に意義ある社会的単位が小団体とか都市から人種全体にまで多岐にわたり得るのは決して驚くべきことでない。

明かに時間の範囲「幅」は考察する社会的切片を見比べて選ばなければならない。「後期ローマ工芸」でリーグルは、ローマ帝国の全面的な拡がりに新たな「芸術意思」が出現という、過渡的時期を吟味する。「オランダ団体員肖像画」の研究では十六世紀十七世紀オランダの「芸術意思」を吟味して、この「芸術意思」の進行的実現の有様を丹念に記述する。諸々の文化領域の平行関係、すなわち一社会集団がもつ意図「志向」の基本的一体性は右のごとき時間単位内で調べることになるが、他方、当の時間単位の範囲「幅」は、平行する諸学科（諸々の社会科学）で得られる成果に応じて調整しなければなるまい。文化の一体性に関するリーグルの考案が有効であるのは、ただ、ブローデル (Fernand Braudel, 1902-1985) の言う「長波 (la longue durée)」の次元に当る、長期範囲内で変化する心的基本構造を扱うにあいに限られていて、表層の急速な運動の次元では有効でない。とはいえ必ずや歴史家は、表層の偶発症状の綿密な調査および分析を通じて、深層の構造への到達を迫られるのである。

したがってリーグルの形式主義はヴェルフリンの形式主義とは大いに異なる。ヴェルフリンの形式主義にとって



「芸術の二重根基」なるものに含まれているのは真に自動的な発展であり、様式の歴史を統御している飽くまで明確な系統的法則である。リーグルとともに、芸術を諸他の人間活動から分立させることが、方法論上の策略として、実質的に登場する。この分立によって確実となるのが、種別的なる作品に適切な審査であり、了解作用の特殊領域としての芸術に向ける敬意であり、最後に、上位の一般「精神科学 (Geisteswissenschaft)」の特殊部門たる芸術史が諸々の社会科学に寄せる貢献である。リーグルの芸術史理論が興味深いのは、大方は方法に関連してのことである。実践が理論を屈折させて理論を豊かにさせるし、理論体系に迷惑をかけるが、この邪魔が入らなければ、理論体系は観察された所与<sup>ゲイブ</sup>に構わず余りにも流暢に振舞う危険を冒すことであろう。「自然作品と芸術作品」のごとき純粹に理論的な論考が完全な満足には届かない理由も、ここから説明できる。

「後期ローマ工芸」またこれ以上に「オランダ団体員肖像画」における芸術批評の実践は、より抽象的なリーグルの陳述では扱い切れない理論的・方法的な含蓄を湛えている。大きくは当の実践と理論との交錯ゆえに、リーグルは今日きわめて興味深い存在である。形式主義者たる頭初からの信念が芸術作品の厳正な内部分析を確実なものとし、伝統的であれ社会経済的であれ宗教的、等々であれ外的な解釈の押付けで作品を説明する陥穽に落ちないことを可能とさせる。あまりにも狭い芸術形式観は実践が広く打破って、われわれに、還元主義的批評の危険から逃れる道を示してくれる。

リーグルの仕事によって立てられた最重要問題のひとつは、価値の概念をめぐる問題である。今日これが格別の緊急問題であるのは、多くの人々が、芸術史家の機能は芸術作品を判定することではないといえ、かかる判定は不可避である、と感じ始めているからである。規範的美学および芸術的成就の固定的測定基準はことごとく拒斥という、リーグルの徹底せる歴史主義は、いかなる価値判断をも寄せつけないと見える。ペヒトの言葉通りにである——「もし

も決定論の仮定を無条件で認めるならば、實際われわれには、芸術的失敗について語る権利はないことになろうし、いかなる相貌を見ても、これを技能不足によると説くのは不可能となろうし、世にはただ成功せる芸術作品しか存在しないことになる——これは常識に反すると思われ<sup>(20)</sup>る。

(20) [上注] Otto Pacht, Art Historians and Art Critics, vi: Alois Riegl, p. 193.

大方の著作では、主題の選択とか、作例の違いで異なる注意度とか、例えばレムブラントの『布地商組合理事』のごとき特定芸術作品に寄せる言外の、いや時折は腹臆ない讚美などを通じて、リーグルの問題処理の仕方は実践的である。より体系的な解決を模索していた形跡はあるものの、しかし「オランダ団体員肖像画」においてすら、この主題に関するリーグルの思想はやはり完全には仕上げられていない——

「だが芸術作品内に近代の趣味と合うものを探し出すことでなく、芸術作品を産み、しかも他ならぬこの作品に形作った芸術意思を当の芸術作品から読取ること、これが芸術史の課題である」と見出すや、団体員肖像画には即座に、オランダの芸術意思に特有のこのない性格を明してくれる、他にないほど好適な領域を認めるであらう<sup>(21)</sup>」。

言いかえると、団体員肖像画にあった当初の人気や重々しさと、今日われわれに迫る訴求力の弱々しさとのあいだに食違いがあり、この落差こそが団体員肖像画を歴史的研究の特権の対象とさせている——これは歴史主義を力説する健全な帰結である、とはいえ、さほど大地を切開く帰結ではない。

(21) [上注] Das holländische Gruppenporträt (1902), S. 73.

生涯の最後にリーグルは、文化財の保存・修復にあたる政府委員会を組織する役目に就いた。諸々の実務的問題に直面してリーグルは、われわれが過去の遺例に向け、また遺例の扱いに向ける関心に纏わる種々の因子について、これまでより綿密に考えた。文化財はただ、われわれ自身の趣味にとって可能なかぎり魅力あるものにすべきか。努めて当初の状態へと修復すべきか。それとも反対に、時の刻印を重んじ、過去あれこれの世代による手直しを重んじる方が正しいのか。こうした疑問は、例えばロンドンの国立美術館が所蔵のティツィアーノ作品を洗濯して拂立った論争に観取できることだが、いつでも今日の性格をもつ疑問である。

この主題に関するリーグルの思想は長文の「近代の文化財礼拝——本質と成立<sup>(22)</sup>」で述べられている。リーグルは価値に見られる微妙な差異の全域を以下のごとく区別する——記念碑としての価値たる「文化財価値 (Denkmalswert)」<sup>(22)</sup>、芸術としての価値たる「芸術価値 (Kunstwert)」<sup>(22)</sup>、記念ないし回想としての価値たる「記憶価値 (Erinnerungswert)」<sup>(22)</sup>、歴史上の価値たる「歴史的価値 (historischer Wert)」<sup>(22)</sup>、芸術史上の価値たる「芸術史的価値 (kunsthistorischer Wert)」<sup>(22)</sup>、今日現在の価値たる「現在価値 (Gegenwartswert)」<sup>(22)</sup>、年代物の価値たる「経年価値 (Alterswert)」<sup>(22)</sup>、新しいものの価値たる「新鮮価値 (Neuheitswert)」<sup>(22)</sup>、機能ないし効用の価値たる「使用価値 (Gebrauchswert)」<sup>(22)</sup>である。これらすべてを、なぜ必要とするのか。一瞥したところでは、事柄はかなり明快と見えるであろう。記念碑つまり人工の品は、いずれも二つの側面ないし価値をもっている。一面では記録であって歴史的意義をもつし、他面では芸術としての価値をもつ。前者の歴史的価値は客観的で安定している。後者の芸術的価値は、丸々その時世その時世の趣味に依存、それゆえ主観的で可変的である。

(22) "Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung", in: Gesammelte Aufsätze [「主註」], S. 144-193.

最初の公表は一九〇三年であった。

しかしながら実際には事態ははるかに入組んでいる。リーグルの他思想においてと同様、芸術的なものと芸術的ならざるものとの区別は分析の次元次第に制約される暫定的な区別でしかない。一層詳しく見るとリーグルは、われわれの歴史的関心にはつねに美的「直感的」側面ありだが、同じく、対象たる品をわけても芸術の発展における代替不可能な一環と見做しての芸術史的価値もある、と見抜いている。この価値は、対象たる品が記録と見做されているからには歴史的価値であるが、しかし芸術の記録として、これの美的「直感的」価値が目立ってくる。対象たる品の、当初きわめて鋭く別々とされた二側面が、まこと緊密に結ばれて終るのである。

特徴的なことだが、リーグルは問題を歴史的展望内で考察する。価値は永久的な範疇でなく、歴史的な生起事象である。リーグルの区別せる微妙な差異は価値の歴史における段階それぞれに呼応する。この歴史は、みずから詳しく説明してはいないが、リーグルの一層全般的な見方との関りが明白な範型に従っている。つまり客観的なものから主観的なものへと歴史は動く。より具体的に言えば、対象たる品の完全性および自律性が諸他一切の事柄はほとんど排除して評価される現在ただいまの現在価値を高唱することから、歴史的距離の感覚を増大させることへと動くのである。とはいえ決して消えはせぬ原初の美的「直感的」衝迫とは、リーグルにとって、新たな輝くものを好しとする趣味のことであり、歴史的な鑑賞が發展するのは後れてのことではない。リーグルの見解では、十九世紀の実証主義的歴史の関心事は依然として、歴史の各段階それぞれを当初の完璧な姿で呼び起して、過去を現在として復元することであった。ここでは、中世教会を自分らの想う清純な状態に修復した十九世紀多数の試みを思出してもよいし、あるいはまた、ヴィオレール・デュック (Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, 1814-1879) による修復が成り、当のカル

カッソンヌ城塞都市の正面に立ったディシエ (Louis Dimier) の嘲笑の評語を思出してもよからう——*C'est flamboyant, neuf, et prêt à servir.* (なるほど真新しい「火焔さながら新しい」、直ぐに使える)。

歴史上最後に獲得されるのが「経年価値」つまり古き自体の価値である。この価値は長い発展を経てきたが、リーグルにとって、発展の帰結成果を十全に見出せるとしてよいのは二十世紀でしかなかった。この価値とは、人工品の完全体に自然および時間が加えてきた種々の改変は好しとする趣味のことであり、このあとベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) がアウラ (aura 香気) として述べてくるものを鑑賞することである。これが導入するのは距たり (distance 距離) の感覚であり、芸術作品を取囲んでいる時そのものが増して、当の作品とわれわれ自身との関係はやや遠いと意識させる時間増大の感覚である。それゆえリーグルの体系において、この価値と対応するのはまさしく、芸術の「視覚的 (optisch 光覚的)」段階のなかで、対象の「触覚的 (tactisch 可触的)」实在性を犠牲にして次第に主観の見方こそが重要度を増してきて最も進んだ段階に他ならない。確かに二十世紀が歴史的距離の感覚に大きな価値を置いてきたことは事実であり、またリーグルの反省する早急な主題であった実践的領域で、修復の観念に代って大きく保存の観念が出てきたことも事実である。今日われわれは過去の作品を、もはや信じていない若返りに賛成して劣化させてしまうよりもむしろ、ここまで永らえてきた時間の刻印はことごとく留めて、現状のまま保つことの方が多い。

あれこれ分析的で歴史的なリーグルの研究は、価値の観念を断片群へと破砕した。このことが奇妙にも問題を大いに扱い易くして、歴史と批評とのパラドクスと見えたものの幾つかを一掃する。芸術の歴史とは、たんに芸術制作の歴史ではないのでなく、諸々の価値の歴史でもあるのだ。

一芸術作品を他作より良いとさせるのは何か、という問題を依然リーグルは直接には扱っていない。だがリーグル

の答は暗に示されている。芸術史家は、公言している価値判断を説明するようにと、呼出すことのできる人でない。その種の判断は確かに下しているし、このときの芸術史家は、当の芸術を作った芸術家ほどにも自身の美的「直感的」な好みから自由でない。しかしながら芸術史家は慎重に、どこるか自己を意識しつつ、おのれの趣味の克服に努めなければならぬ。おのれの判断を抑えたり押付けたりする必要はないが、芸術作品に置かれている価値を自身の所与の一部として自覚しなければならない。ところが当の価値は、ただ与えられるだけの単純な事実でない。複雑であって、おのれの近代的な芸術的感受性（今日の「芸術意思」）にもとづく芸術史家自身の反応を含むばかりか、作品創造の瞬間から作品が受取られてきた多種多様な受容の仕方をも含んでいる。このことが形作るのは、歴史的意義もあれば相対的安定性もありながら、しかも絶え間なく成長しつつ、対面する時および個人の違いに応じて姿を変えてゆく集成体（aggregate）である。したがって芸術の歴史は、ただ一度これを最後として書くことのできるものではない——芸術の歴史とは間断なき進行過程のことである<sup>(\*)</sup>。

(\*) 本考のフランス語縮約版は下記の雑誌に掲載された——*Critique*, septembre 1975, p. 940-962.