

リーダグルの一書評『新しい美術史』と  
細井雄介

パノフスキーの小論『歴史的時間の問題について』

## **On the Principles of Art-Historical Description**\_\_\_\_\_

It seems that studies in art inevitably call for a description of their historical circumstances. And the reason why that should be so is one of the most interesting problems.

Concerning this subject we can never forget the profound thought of Hegel. But at this point I choose to pay attention to much more recent and professional art-historians, especially Riegl and Panofsky. They were also the most active inquirers into the principles of art-history. As a preparation for later study I have made here a Japanese translation of their brief but excellent articles. They are as follows:

Alois Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, 1902.

Erwin Panofsky, *Zum Problem der historischen Zeit*, 1927.

本稿の目的は芸術史における時代区分の原理について示唆鋭き二小論の翻訳紹介にある。

芸術研究には作品の歴史的考察が不可欠のようである。なぜか。これが実はさほど明確になつてはいまい。芸術作品にはその成立条件には還元されはしないという特質があり、歴史的理解などとは小芸術にまつわる些事にすぎず、偉大であればあるほど作品は一箇自立の価値として、たしかに時代や地域を超えて闊歩してゐるではないか。このように言われる事実に照せば芸術史記述の原理はいまもなお謎のまま人を招いている。

この間に対する最も壮大にして峻厳なる回答はヘーゲルの美学講義である。好事家の玩好品とか商人の交易品と卑しめられることをやめた芸術は、ヘーゲルを俟つてはじめて、生々流転のうち瞬時も進展を休むことなき精神の感性的顕現の姿として、まさしく哲学の体系的考察の一大領域を占める事象となり、しかも右の規定から、その本質理解には歴史的把握が必須とされた。そしてヘーゲル自身は世界芸術史の展開を象徴的・古典的・浪漫的という三主要芸術形式の必然的推移として描き切つてみせたのであつた。

すなわちその必然的推移とは、具体的には、同一時点で空間的にひろく共在する無数の芸術がそれぞれの種類内部で各自順を追つて闊してゆく推移のことであるが、ヘーゲルの考察は芸術を五大種類、建築・彫刻・絵画・音楽・文芸に大別、これらの歴史的推移を一々、建築ならば象徴的建築・古典的建築・浪漫的建築の順を追つて具さに検討、こうして右の史的発展の原理は芸術の体系的分化の原理にも他ならぬことが明示される次第となる。例えば象徴的芸術形式の支配する時代においてももちろん五大芸術はいずれも存立するが、しかしこの時代にわけても傑出せる威容をみせるのは建築であり、ここで改めて建築の原理が問われて、建築は本質上最も象徴的な芸術と規定される。同様

に古典的芸術としての彫刻、浪漫的芸術としての絵画・音楽・文芸が特記され、西洋全体を大観すれば、古代のオリエントおよびエジプトにおける建築、ギリシャおよびローマにおける彫刻、中世以降キリスト教的西欧における絵画・音楽・文芸という各個別芸術の隆替がその芸術史の基本動向であると把握されたのであった。

これを論じたヘーゲルの美学講義は量として庞大であるが、強靱な論理に支えられている事象の全体洞察と、細部へ向う折々の精到な観察とに教えられるごとく、質においても決して軽々しく看過すべきものでない。それどころか、二十世紀の最も俊敏な美術史家のひとりヴェントゥーリ (Lionello Venturi, 1885-1961) によっては現代に連なる新たな美術研究の起点と目されているほどである。反ファシズムの姿勢を貫いてイタリアから亡命、滯米中一九三六年に英語で著した『美術批評史』はすぐれた芸術論史であり、ここでは、およそ同時代の芸術を味わえる力があつてはじめて過去の芸術も理解できるのであつて、その逆ではない、と芸術理解における批評の意義が強調され、この観点から古代ギリシャ以来の論著それぞれの長所短所が的確に論定され、全体を通じて美術史、美術批評、美学三者の相関が簡潔に描きだされている。そのヴェントゥーリによれば、この百五十年に美術研究は飛躍的に進展したが、これを支えたのは批評に対する自覚の深化と純粹可視性に関する理論の確立とであつた。この純粹可視性に関する理論の美術史学における具体的成果こそ、美術の様式論的考察であつたとしてよからう。ところで美術様式論の系譜の頭初には「様式 (Stil, style)」の語をはじめ美術研究に導入したヴィンケルマンの置かれるのが通例だが、ヴェントゥーリは手厳しく、ヴィンケルマンは同時代の作品に感応する眼がなかったからそのギリシャ理解も誤っているとし、芸術作品と趣味の発展とについて新たな精神的自覚をもつたのはヘーゲルであり、歴史と批評とを真に融合させようとする後代の試みはすべてヴィンケルマンからでなくヘーゲルから出発しなければならぬと断言するのである。<sup>(1)</sup>

もちろんヘーゲルに対する反感や批判は枚挙に遑がない。今日現存の美術史家で精力的活動に最も広汎な視界をみ

せたゴンブリッチは、ポパーすなわちプラトン、ヘーゲル、マルクスを全体論者として厳しく批判せる『開かれた社会とその公敵』の論者の知友であることを誇り、あるいはみずから「非ヘーゲル派」たることを明言している。<sup>(3)</sup>しかしそれでもなお、近代美術史学発展の系譜を捉える眼差にはヘーゲルに関する造詣の深さが感じられるし、これはつぎの事実にもよく窺えるかと思う。すなわちゴンブリッチは一九六八年刊の『社会科学国際百科事典』の大項目「様式」を執筆しているが、ここでは、歴史把握におけるヘーゲルの思考を斥けつつも、十九世紀美術史家（また二十世紀における追隨者）の美術史とは大勢において、ヘーゲルの一元論は犠牲にすることなく、その迷惑な形而上学の側面だけを取除けてみようとすする一連の努力であった、と明記して、当の系譜に対するヘーゲルの影響力の大きさと、当の系譜そのものの特性とを鮮かに際立たせているのである。<sup>(4)</sup>

これとは別の観点からヘーゲルを起点に据えて近代美術史学の学説史を綴って興味ぶかいはポドゥロの著作『批判的美術史家』<sup>(5)</sup>である。その基本構想については序文に沿ってすでにやや詳しく紹介を行っている<sup>(6)</sup>ので再説は避けたいが、主旨だけを伝えてみよう。

この書は美術史学の主流の一つを、ドイツ美学に基礎づけられて一八二七年から一九二七年にいたる百年間に展開せる伝統であると捉えて、その意義の解明を試みたものである。一八二七年とはドイツの批判哲学と美学が出揃い、しかもヘーゲルの美学にルーモールが敵対の声を挙げた年であり、一九二七年とはその主題の淵源がヘーゲルにまで遡るパノフスキーの卓論「透視図論」発表の年である。

著者ポドゥロによれば美術作品をめぐる間には二種あり、一方の間の求めるところはさまざまな事実問題つまり出典、後援者、意図、技法、同時代人の反応とか当時の理想、等々についての回答であり、他方の間の求めるところは、作品の意図や感興にして、作品の成立条件に還元することもできなければ、そこから説明することもできない類の意

図や感興を美術作品はどうして保持することができるのか、これを見究めることである、と言う。そして前者の間は考古学的 (archaeological) な疑問とし、他方後者の間に答へようとしてきた歴史を便宜上「批判史 (critical history)」と呼んで、これを論考の主題とした。「批判的」の語を用いる理由として、ひとつにはこの語が文芸批評との平行を示唆することが挙げられ、ポドツロは、文芸の実際批評にあたる注視の眼差を造形美術作品に対して提供すること、これが批判的美術史家の中心的関心事であったと言う。だがさらに要諦を衝く理由は、この語によって美術史の諸著作とカント哲学との連携を示唆できることにある。「人間の自由と物質界の課する拘束というカント的対立こそ、さまざまな仕方では、これら美術史家にとっての中心問題である。」(序文二二頁)——これがポドツロの根本的洞察であり、前述の画期もここから行われている。その後一九二〇年代を過ぎると、これら批判的美術史家の核心を成していた関心や手順は流行遅れとなり、哲学、知覚心理学、精神分析にみられる発展成果が以前の仮定や概念を根柢から覆してしまっただが、しかし批判的美術史家の提供せる解釈の論議や手法は、今日ではドイツの伝統の内外にわたって美術史記述の根本に生きている、というのがポドツロの確信である。

ヘーゲル以降百年の批判的美術史は三段階に分けられるとポドツロは言う。

第一期におかれるのはシュネナーゼ (Karl Schnaase, 1798-1875)、『ヤンナー (Gottfried Semper, 1803-1879)』、『ヤー (Adolf Göller, 生没年不明)』、『ブルクハルト (Jacob Burckhardt, 1818-1897)』、『シントリンガー (Anton Springer, 1825-1891)』である。

第二期に置かれるのはリーゲル (Alois Riegl, 1858-1905)、『ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945)』、『ヤムールブルク (Aby Warburg, 1866-1929)』の三人である。

第三期はひとりパノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) によって代表される。かれは、現在はいかたして過

去に對して権威ある観点をもちうるのかという問題を再吟味し、これはヴェルフリンの經驗主義的一般化によつてもリーグルの心理主義的理論によつても確答は出ていないとみて、造形美術に論弁的合理性の類比体を認めようとするヘーゲルの構想に従うのである。そのとき三つの問題が改めて鮮明な焦点として浮び出てきた。第一は体系的観点のつくる理念像と歴史的研究の細目との關係如何、第二は一般理論と個別作品の基礎構造との關係如何、第三は画像(image)と概念(concept)の關係如何、という三問題である。——これがポドゥロによる右記百年史把握の基本構想である。

ここに挙げられた人々はいずれも仰望すべき巨星であるが、芸術史記述の原理をたずねて目下筆者が最も共感を覚えてゐるのは、その実証的な具体的論著にみられる視界の広さと説得力に富む記述の強さとのゆえに、そしてまたヘーゲルとの關係如何が興味ぶかい論点を示唆するがゆえに、リーグルである。そのリーグルには邦訳『美術様式論』があり、「芸術意思」の概念とともに『後期ローマ工芸』の書名は名高いが、その他の著作に関しては、若干の復刻本を除き多くの卓説はもはや実見しがたいのが現状であろう。この事実を顧みて先年筆者は美術史把握の在り方を語るリーグルの小文『美術史と普遍史』を翻訳紹介<sup>(7)</sup>、ごく最近には『美術様式論』と併称される同時期の著書『オリエント古絨毯』の内容を詳述したが、ここには右の小文と連なり、美術史記述の方法論議では一層繁く言及されてきた一篇の書評をも翻訳して邦文に留めておくことにした。

この書評に直接言及せるわが国の例としては一九六三年(昭和三十八年)度美術史学会における町田甲一教授の発表がある。<sup>(9)</sup>日本美術史の時代区分の問題をめぐる公開討議の席上、提題者として教授は古代の部分を担当され、そのさいつぎのように述べていられる——「様式史的現象の中に劃期の根拠を求めるといふことは、具体的にはどのような所に求められるのか、その点について私見を述べてみます。先ほど、個々の作品の背後にあって、それらを互いに

結びつける、或いはそれらの間に共通するものを掴み出すべきだということを申しましたが、その点についてアロイス・リーグルが極めて興味ぶかいことをいっております。つまり彼は、そのような共通的 *gemeinsam* なものを問題にするようになって、はじめて新しい美術史といふ得るのだということをおっしゃいます。」そして教授はリーグルの言明の出典を詳述されたのち、この「ゲマインザームなもの」の指摘を是認されて、時代区分に関する御自身の見解を明示されたのであった。

リーグルの主旨は、まさしく町田教授の述べられたように、美術史記述における各時代に「共通なるもの」の重視ということにあり、その明快な論述にこれ以上の解説は不要であろう。

ハノーファーに生れてハンブルク大学教授であったパノフスキーは一九三一年秋からハンブルクとニューヨークの往復生活を開始、一九三三年ナチスに追放されて渡米、一九三五年プリンストン高等学術研究所の終身教授となりプリンストンで没した。この渡米生活による英文著作が国際的に広範囲の読者を生み、その図像学的美術研究はあまりにも有名となっている。だが生涯にわたる精力的な著作活動の根柢には、母国語による初期の精緻な美術史学方法論考察が並んでおり、近年では英語圏においてもそれら初期論文の本格的研究が始まっているようである。<sup>(10)</sup>

ドイツ語圏になすむことの早かったわが国の研究者のあいだでは、初期パノフスキーの論考は発表の当初から注目を浴びていた。一例を挙げれば、一九二五年の論文『美術史と美術論の関係について』には直ちに大西克禮教授が対応、すでに囑目の先行論文『芸術意思の概念』(一九二〇年)と併せて紹介されたが、この徹底せる批判的詳述は今日もなお色褪せていない。<sup>(11)</sup> われわれはこのような紹介を通じて早くからパノフスキーをリーグルやヴェルフリンの批判的撰取の上に立つ人と認めてきたのであったが、いまここに翻訳して紹介する小文にもその事実認められるであろう。



筆者は、この小文はリーグルの『新しい美術史』に呼応し、「共通なるもの」という核心を継受して、これを「基準系 (Bezugssystem)」なる概念として一層精確に整備しようとした試みと考える。「基準系」とは *frame of reference*; *système de relations* のことでもあり、「照合枠」「枠組」「基準枠」「関係系」とも呼ばれているようであるが、平凡社刊『哲学事典』(一九七一年)によれば「主としてゲシュタルト心理学者が用いる概念。ほとんどすべての領域の心的現象において、その質的、量的性質あるいはその動きや方向などを規定する一種の座標系。たとえばある人が大きい人と小さい人とか感じる際には、日常接する日本男子成人の身長平均と分布が基準となる。同じ人と多くのアメリカ人の中で会うと、ずっと小さく感じる。また、流れる雲の合い間に見える月は逆方向に動いて見える。これは流れる雲が基準系となり、それと月との相對運動が知覚されるからである。このように基準となるものとの相對的關係によって知覚、判断、記憶、感情、思考などが規定されると考えるとき、その基準となる体系を基準系という。」と記されている。パノフスキーの本文に心理学者や社会学者への言及はないが、論文発表の時期に照せば、「基準系」の語を用いるときの含意は右のごとき規定にあつたとすべきであらう。

具体的には、例えば「雪舟」と語ってこれをたんに一古人の名としてでなく美術史上の概念と捉えるとき、「雪舟」とはすでに一定の時間と一定の空間との範圍を併せもつ基準系として存立しているものであり、しかもこれが近辺の諸事象に対しては座標系 (Beziehungssystem) として機能するが、究極には一切の基準系が自然的時間と地理学的空間とから成る大座標系に納められる——これがパノフスキーの明快な構想であらう。ジンメルの歴史把握との親近性を自覚しつつも、基準系に時間的契機と空間的契機との不可分の合体を認め、この空間的契機を無視しているとしてジンメルとの相違を力説しているのも興味ぶかいところである。

この論文の発表年は一九二七年である。一九二七年とは前記ポドッコが画期とした『象徴形式』としての透視図

法』の年であるが、この透視図論は実際にはすでに一九二四年から二五年にかけて講演されていたものであった。とにかく、ここに紹介する小文は美術史学の方法論を追求してきたパノフスキーの一帰結を示唆する論考として決して無意義ではなからう。

私は昨春（昭和六十一年）春季休暇時の読書会において聖心および慶応義塾両大学の学生有志ともども右の透視図論を読了することができ、そのさいこれを好機として、パノフスキーの初期論考の幾篇かに触れる喜びを得た。記して有志の諸君に感謝の意を表しておきたい。

注

- (1) Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, New York, 1936. [*Storia della Critica d'Arte*, Firenze, 1948.] (リオネロ・ヴェントゥーリ『美術批評史』辻茂訳 みすず書房 一九七一年。これは右記イタリア語新版を底本としている。) ヴーゲルについての言及は一九六四年の *A Dutton Paperback*, p. 206 参照。
- (2) Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1960, 1977. Preface, ix.
- (3) do., *Meditations on a Hobby Horse*, London, 1963, 1985. p. 88.
- (4) do., 'style', in: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Vol. 15, 1968. p. 357.
- (5) Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1982)
- (6) 拙稿「リーゲルの美術史観」(『美学・芸術学の現代的課題』所収 玉川大学出版部 一九八六年)
- (7) 同右書所収。
- (8) 「リーゲルのオリエント古絨毯論」(『民族藝術』第三号 講談社 一九八七年)
- (9) 町田甲一「日本美術史における時代区分——古代」(『仏像の美しさに憑かれて』所収 私家版 昭和六十一年五月) 引用箇所は六一頁。

- (10) 1例を挙げてみる——Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca and London 1984.
- (11) 大西克禮『現代美術の問題』岩波書店 昭和二年(一九二七年)。ことに「六、藝術意思の問題」参照。パノフスキーの論文は下記の通り。——
- Der Begriff des Kunstwollens. in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, S. 321-339.
- Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit ,kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe'. in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, S. 129-161.
- (S1) Die Perspektive als ,symbolische Form'. in: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25*, Leipzig, Berlin, 1927.

## 新しい美術史（一九〇二年）

アローイス・リーゲル

Alois Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*. in : *Gesammelte Aufsätze, Augsburg-Wien 1929*. S. 43-50.

これは本文にみられるようにコルネリウス・グルリットの新聞書に對する書評として發表されたものである。掲載紙は『ウィーン新聞 (Wiener Zeitung)』附録の夕刊 Wiener Abendpost、掲載日は一九〇二年一月二十日であった。——訳者

教皇ユリウス二世からサン・ピエトロ大聖堂ドーム建造の委任を得たとき、ブラマンテは心から感激して工事をきわめて迅速にはこぶことができ、幾年か経て、この初代主任建築家の死去当時には、すでに四本の巨大なドーム支柱の立つほどであった。ところがそれから長い熟慮の時代に入り、ようやくドームの丸天井部そのものに着手しての建造完成を決意したのだが、そのとき支柱の荷重能力が吟味されて不十分と判り、上方へ向けての建造を少しでも進めるには、まず土台の根本的強化が行われなければならないかつた、と説かれている。ミケランジェロとジャコモ・デッラ・ポルタが聳えたつドームを実現せしめたのは半世紀を経てのことであった。——学問分科たる美術史の今日までの発展を概観するとき、思い出されるのはこのサン・ピエトロ大聖堂ドームの建造史であろう。

周知のごとく美術史の開始は十八世紀中葉ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンの登場以来のこととされている。美術史をただ美術作品や作家伝についての年代列挙および体系的記述としかみないのであれば、もちろん十六世紀フィレンツェの逸話記者ヴァザーリは少くともすでに美術史家に数えるべきであろう。また、歴史的となれる同時代作品に対する関心のために書くことなく、むしろ往昔の美術を研究対象に選んだという点にしても、ヴィンケルマンには、挙げればプリニウスにまで遡る先駆者がいた。ヴィンケルマンを最初の美術史家たらしめたものは、みずから調査した古代美術作品全体に現存するとみだ共通なるもの (das Gemeinsame) をしっかりと掴んで取出そうと努めた、その明白な努力にある。かれの心を惹いたのは、個々の美術作品それ自体の現存でなく、個々の作品すべてを相互に背後で結び合せて、たとい概念上の全体でしかないにせよ一つの高次の全体へと合一させる、まさしく右の共通なるものの現存であった。こうしてヴィンケルマンは最初の様式概念の創始者となった。それが古典美術という様式概念である。もっともたんなる概念としてこれは感覚的に知覚できる実在性をもってはいない。この点でヴィンケルマンの美術史は抽象的美学と一脈通じているのである。けれどもこの概念のあらゆる要素は、当の概念の枠外にある諸他要素と不可分に結ばれているにせよ、やはり個々の実在的美術作品の感受内容として在り、感覚的に知覚できるのであって、この点でヴィンケルマンの美術史は経験事実の世界と通じている。したがってヴィンケルマン以降、学としての美術史最高の目標は、それぞれに共通する標徴を取出して諸現象を相互に結びつけ、こうして得られる認識を介して諸現象をわれわれに意識させることとなる。美術史は注目をひく美術作品それぞれをわれわれが直ちに既知の普遍的なるもの、すなわち様式概念のもとに包摂できるように努めるのであり、その結果当の作品はどこか異質という邪魔な性格を失うが、こうしてはじめてわれわれは、およそ変化なるものが呼醒してくれる十分な刺戟ともどもに作品の特殊性や独自性や新奇性を楽しむことができるようになる。

このように立てた課題の解決が考えられるのは、保存されてきた途方もない資料たる美術作品の総体が多少とも統一的性格をもつ明確な群に分類されたことでしかなかった。そこで生じたのが、建つべき美術史という建造物のいわば支柱とみるべき様式時期の区分であった。第一の柱はやはりヴィンケルマン自身が建立しはじめていたが、それがまさしく古典美術という柱である。第二の支柱はイタリア・ルネサンスに建てさせたかったが、そこに先んじて第三の、中世の柱の起工がロマン派の面々によってすでに部分的に行われていた。時間的に最後の柱としては、主に十七世紀以来のいわゆる絵画的美術様式の究明が着手された。このような道を迎って一世紀のあいだに現存造形美術作品の一切は大略四つの強大ながら境界定かな領域へと分たれたのであり、あとはこの建造物の戴冠へと、すなわち四群すべてに共通して四群を包括的統一に結合するものの固定化へと踏みだせばよいと思われた。ところがここで既存の土台の荷重能力に対する疑念が浮び、これがたちまちおよそ従来の建築法全体の成果をも疑わしいとするまでになったのである。

それまでのところ人々はしばしば外的標徴にもとづいてのみ芸術作品を一定の様式時期に組入れてきたし、伝承文書の方からみれば全く別の年代決定が強いられるという経験もたびたび味わなければならなかった。また盲目的に信頼してきた伝承文献に、これと矛盾する内容ながら劣らず信憑すべき別の伝承の現れることもあった。そのような芸術作品をあれこれの様式時期に割当ててみることに、それら様式時期の相貌自体も、すなわち様式概念も必ずや変化変動を余儀なくされた。かつては建造の熱狂に燃えてあまりにもたやすく信用する嫌いがあったのに、いまやほとんど留処ない不信に落ち込む始末であった。行きついたところはつぎの合言葉である——個々それぞれの美術作品、せめてそのなかで最も際立つ作品に、いかなる疑惑も取除かれた場所と時間の決定が、つまり一定様式時期内の確実な位置が見出されるまでは、およそ様式面での概括などありえない、共通項の抽出などありえない！ 十九世紀中葉を

すぎるや美術史の土台強化をもとめるこの叫びは響きわたり、直接の結果たる補助学的方向は、爾来十九世紀末にかけて、ひろく美術史研究全体を支配しつづけて、個々の領域では例えば古典考古学にみられるように、今日にいたるまで優勢のままである。

さて、このような土台強化はやむをえないことであつたにせよ、これが一方的に個別的事実研究に向うのでは、ついに土台造りに没頭するあまり、本来の建造使命を忘れることになつた。われわれが十九世紀後半の研究に負うている永続的成果を無視どころか過小に評価しようとするだけでも、これほど不当なことはあるまい。その研究は確実な土台をつくるにかけがえなき不朽の功を挙げたばかりでなく、学問的研究とはすでにヴィンケルマン以来たしかに目標とはなつていたが、そのすべてにとつてのきわめて重要な前提がようやく陽の目を見るまでにしてもくれたのである——すなわち個々の美術作品は、これに対する観察主体の好悪感とかかわりなく、いずれも学問的な観察と認識にとつて価値があるという前提のことである。美術史の補助学的方向にしても決して、あるいはそう思つてみたくなるかもしれないが、ヴィンケルマン以前のたんなる年代史的列挙に戻つたことはなく、つねに美術の一作品と諸他作品との結合を、すなわちこの特定作品と諸他作品とのあいだで共通するものの確定をもとめてきたのである。ただし狭さといへば、この種の研究がいつでも成立の場所・時間に関して最も近い美術作品しか比較しなかつたという点にだけ限界がみられた。だがこの限界内にとどまるかぎり土台造りの過程が一体いつ終るのかももちろん予測できなかった。そこで過去十年、例えばある美術家の誕生日が実際より二三月早められていたとか、一枚の二級画が同じ流派ながら巨匠とは別人の手に帰せられるべきとしたところで、本当に様式概念形成上の信頼性が救いたいほど危うくなるのか、と次第に問われはじめた。成立の場所・時間に関してそれぞれ明確な個々の美術作品の背後にまたもや高次の本質的なものを、当該作品が諸他の作品と頌ちもち、これを認識すれば外面的な歴史上の位置を知るだけの場

合とは全く別様に当該作品を意識させてくれるという本質的なものを求めはじめた。ひとつの統一化させるもの、共通なるものに対する欲求を人々は感じた。そのようなものしか個々の美術作品を本当には理解させてくれないからであり、またそのようなものこそ、もはやばらばらの時期ばかりでなく途切れずに流れゆく美術史全体を説く力を藉してくれようからである。変化における一者とは何か。その見せかけの変化は何によつて起るのか。これが美術史近年の間である。そしてこのような問こそは、人々が戴冠たるドーム建造へとまさに進もうとしていることを物語るに他ならない。

この目標に達するためには二つの道がある。第一は綜合の道で、これは一箇の美術作品を取つて一段と深く知るところから始めるが、その点ではなお従来の補助学的研究の方法と直接に結びついている。けれども、諸他作品に対して当該作品を切離す標徴はこれまでのところ例外なく調査の対象とならず、一目瞭然の本質的標徴しか顧慮せず、紛糾を招く無数の本質的度合の劣る標徴は見落しているが、このことは当然、かかる研究者には作品同士を結合する標徴が實際以上に純粹澄明に見えてくる、という結果を生まずにはいけない。重要なのはいわば研究の契機の節約であり、これによつて個別から普遍への上昇を一層容易ならしめるという。このような研究法の歩む段階では、具体例を取れば、以下のごとき事柄の理解が並ぶことにならう——デューラーの個々の制作期、デューラーの美術全体、デューラー時代の上部ドイツの絵画全体、当時のドイツ造形美術全般、最後に十六世紀頭初三十年のヨーロッパ美術全体、そして究極至上の理想的目標としては、同時代の芸術的努力と、宗教、哲学、政治、社会運動などにおける諸他の文化的努力とのあいだにみられる共通性の明示。第二は分析の道で、これは第一の道がようやく終局で達するところをすでに確固たる出発点とする。造形美術と文化全体との統一を、これは後で立証できるようなものでない公理として予めあつさり決めてしまうからである。こうして開かれた研究の新領域は、これを一步一步取めるようなことはさせ



ず、一挙に占取してその境界を画定すべきものとする。かかる方法の長所は明白である。それは、「美術史トイウ」表象には、さしあたりでもよい、絶対的統一を願うという渴望が、総合的方法ではせいぜい将来には解決されようという示唆しか感じさせないのに、ここでは直ちに鎮められる点にある。第一の道は第二の道より慎重だが一層堅実、学問的に一層厳密な道であり、それゆえ原則として本格的歴史家によって歩まれる。第二の道はむしろ教養ある素人の願望を充たすのに適している。この人々は美術史的観察に統一をもとめる欲求こそ何よりも鎮めてもらいたいと願い、それ以外のことならば得られた洞察が個々の点で正しいかどうかの疑念にはあまり煩わされないのである。だが形式的統一をもとめる欲求とは同時に真の芸術的欲求でもあり、当然ながら実際の美術家では格別に旺盛であるにちがいない。分析の道が美術家でもあるような美術史家によって大方踏まれてきた事実も、この点から説明できる。さて、ここで読者に御紹介したく思うのは、その種の意義ぶかい出版のひとつである。

最近ドレスデン工科大学美術史教授の建築家コルネリウス・グルリットによって大部二巻の『美術史』が公刊された(Cornelius Gurlitt: Geschichte der Kunst. Stuttgart 1902. A. Bergsträßer. 刊。第一巻六九六頁、図版一五葉、第二巻七九二頁、図版一五葉)。著者は以前から名声あり、造形美術の普遍史については著者に期待できるといふ見方もすでに十分知られていた。そのグルリットも出発点は個々の美術作品の批評に始めている。その種のもものが十五年ほど前に著された『バロック建築史』(Geschichte der Barockarchitektur)だが、そこではまだ包括的見地は全く背後に隠れていたものの、美術思潮と折々に平行する政治的潮流や精神的潮流に向ける強い関心はすでに際立つ特徴であった。同様の方向で一層熟達せる解決をグルリットは一年前の『十九世紀ドイツ美術史』(Geschichte der deutschen Kunst im XIX. Jahrhundert)に見せている。そしてついに現れた著作においては自身の美術観の全信条を告白しようとするのである。

そのように仕向けたものをグルリットはみずから前置きで語って、今日の美術史に統一がないことと嘆いている。こうして、かつて自身がそうであったように今日なお個々の発見事実の凄まじい大混乱を前に、それぞれを相互に結びつけることでこれら事実をはっきりと意識することもできず、ただ途方にくれている何千もの人々の正しい代弁を行っている。その上でグルリットが右の結合の生じるのは「形式の歴史と並んで形式変化にとつて最も内面的なる根拠も」明かになるときでしかないと言語のを聞けば、この点では現代の美術史家の誰ひとりとして反論はなるまい。

分析の道がグルリットと他の研究者とを分けるが、かれがこの道に踏みこむのは問題の「最も内面的なる根拠」をもとめて、これをさしあたり個々の美術作品から順次導かれる巨匠、流派、国民、文化時期等々の一定の傾向に見ることなく、「民族の信仰とその表現の仕方つまり神礼拝とに、また土地から土地へと諸々の形式を転移させるための手段に、そして最後に美術の本質についての思考すなわち哲学に」見るときである。こうしてグルリットは、形式的・外面的転移という、すでに早く美術史の補助学的時期に最も重要な役割を演じてきた機械的な発展動機を承認し、その他さらに宗教と哲学という二つの精神的動機を承認するのだが、これらを引合いに出すことは以前は非学問的なこととして嘲罵的に他ならなかった。

このことよつてグルリットが示すのは、美術史上最重要な出来事の誠実な列挙であるが、そのさい本質的なものと非本質的なものとを区別する著者のみごとな眼差は、本書に格別の価値を与えている。しかもそれは統一的見地のもとでの列挙であり、これこそはまさしく多くの人々、つまりドイツ語圏の教養ある素人の多くが今日切実に望んでいる事柄である。ただし当の統一原理をグルリットは美術の発展自体ではなく、民族の政治および精神生活にみられる発展と全般にわたつて平行する現象にもとめている。そのことは第二巻各章の題目を掲げれば十分明かである。——「市民精神」「ルネサンスと宗教改革」「反宗教改革」「宗教戦争時代」「重商主義」「啓蒙主義」「民族精神の

新興「科学尊重時代」。ここに想定される統一は、杓子定規の人々によつてはいかに繁く否定されようとも、私の確信では絶対に存在する。私の思うに、その統一こそあらゆる歴史的思考の無意識の前提に他ならない。ただ疑問となるのは、その統一が例えば美術と宗教とのあいだで今日すでに学問的に明白と証明されるかどうかである。ここでの統一を私はあくまで否認したいわけではないが、しかし今日までのところ、その証明がまだ誰によつても示されていないことは確かである。グルリットによつても示されていない。双方の領域にかけて折々に紡ぐことを心得ている糸は、著者が平行の確実性について内面的直覺的な予感を懐いていと納得させるには十分だが、しかしその確実性をすべての読者にとつて客觀的で従わざるをえないものとするには不十分である。そのことはグルリットが自分でも明かに完全に承知している。というのも、美術史全体の流れがどのように脳裡に、自分の脳裡に映るかを示すこと、これが自分の狙いと述べているからである。総じてグルリットは、ひろく従うべき真理を歴史研究によつて突きとめる可能性についてはきわめて懐疑的に考へているようであり、そのため、真理と呼ばれるもの一切の相対性を説く不吉な教説が思ひだされるほどである。だが、ものの見方の主觀性が保証されるや、共通に聴従すべきことをもとめる要求のごときはどこまで掲げてよいのか、これもすべてはまさしく主觀次第となる。ところでこのように徹底せる識者にして真摯な研究者でもある人に向つて右の要求に異論を唱へる者は誰ひとりいないであらう。こうして美術史の時事的大問題に対する本書の位置はおよそつぎのように要約できよう——学問的拘束力をもつ解決とは言えぬが、きわめて刺戟的で議論の余地多き解決を提示している書物である。

最後に挿図について一言するが、ここにも新たな徴候が現れているからである。図版の仕上げは確かにみごとであるが、その数は奇妙に少く、各巻十五葉にすぎない。これでは美術様式の変遷を到底余すところなく描きだせないことは明白である。つまり本書の挿図は最初から明かに、諸形式發展の教示というより、むしろ本文展開の合間に興味

をそそり楽しませもする休止をはさむことに狙いがあつたに違いない。とすれば、個々の事象を結びつけるもの、一般的なるものはこれを直観化するには凶像ではできず言葉によるしかないが、そのようなものを重んじるために個々の美術作品は退陣するということが挿図の扱いにも起きているのである。さよう、凶像増加に対する反動の徴候は今日の文献には少からずみられる。その徴候が美術家によって著された美術史の書物にさえ生じていること、これは時代のしるしとして二重に注目すべき事柄である。

歴史的時間の問題について（一九二七年）

エルヴィーン・パノフスキー

Erwin Panofsky, Zum Problem der historischen Zeit. in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964. S. 77-83.

本来これは論文『ランヌ四匠の順序について』(Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims. in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1927) の補遺として著された論考である。——訳者

ランスの最重要彫刻作品の様式的・年代史的分類について筆者はここに暫定的な構想を敢えて提案してみた次第であるが、この構想が多く の点で改善を要することは明白である。このような仕儀となったのは、ただただ建築家の順序を決めてみたいという目論見から、彫刻問題についても何らか責任ある姿勢を取らなければならないと信じた(ただし訂正すべきことを訂正すること、ことにランスとアミアンの関係、ランスとシャルトルの相関的かもしれない関係を詳しく研究することは筆者以上に適任の人に委ねてある)からであり、もし有りとすればランスの造形美術においてこそ、そのなかでさまざまな糸が、あるいは結び、あるいは並び、あるいは飛び飛びに走っている一枚の涯しなく多彩な織物のすがたが思い浮ぶ以上、決してこのような課題の難しさを自覚しなかったからではない。その個々の

様式方向は（すでにそれ自体で纏まり一義的進化系列を考えさせぬような部分的に重要な品質上の相違は完全に度外視しておくが）ただ発展するだけでなく、相互に滲透しあい、ただ相互に滲透しあうだけでなく、横の繋がりとは一切関りなく、それぞれが多年性植物であるかのごとく生じてもいるのである。こうしてランスもまた「世代の問題」の視角内に入る、いや「世代の問題」とは特殊例でしかなく、しかも決して最重要の例ではないからには、むしろわれわれが「歴史的時間の問題」と呼ぶことを許されるものの視角内に入る。しかもこの問題はまさしくここではきわめて緊切であると思われるので、われわれには歴史的時間の問題に照してランスを見るというより、逆にランスに照して歴史的時間の問題を見ることが許されている。たった一つの普請小屋の限られた範囲内で、無制限の全権を授けられていたとさえざるをえない棟梁の統率下、かなり迅速で決して途切れぬ工事の流れのなか、しかも原動力を外から取らず何かあるとすれば自発的なものとすべき芸術活動の真只中であって、三世代足らずのあいだに途方もない量の造形美術作品が成立する。とすれば以下のように問うてもよからう——そのような前提のもとですら年代上は同時の作品が様式上はさまざまなもの、さよう年代をさまざま異にするものにみえるというのに、それでもなお時間的生起なる視点のもとに美術史的考察の位置を定めるのはそもそも意味のあることか。というのも歴史的同時性という表象を棄てれば対項すなわち歴史的同時性という表象も棄てなければならず、したがっておよそ歴史的時間関係なる理念は実際には使えぬ論理的にも矛盾せるものになるうことは明白だからである（そしてこのことが同時性概念の原理的断念をあまり性急に行わないよう最初から警告している）。

さてわれわれはまず早速、歴史的（文化）時間は決して天文学的（自然）時間と同一ならずという、美術史家にとって本能的に自明な事実を認めなくてはならない。「一五〇〇年頃」と語るとき歴史家の思っているのは、協定として決められた起点から一五〇〇回目の太陽を廻る地球公転の生じた時点でなく、たんに明確な具体的「事件」によ

るばかりか明確な具体的文化特性によっても有意義と性格づけられた時点のことである。そして誰しもの知ることで、言葉や思想の歴史的用法にとつて「十四世紀の六十年代」（二十年代と六十年代とのよく知られている相違は全く度外視）なるものは、ビザンツと西欧とでは全く別のことを「意味する (bedeuten)」し、イタリアとドイツでも全く別、いやケルンとシュヴェービッシュミュンヒェンとでも全く別のことを意味する。こうして歴史的時間はいずれも一定の歴史的空間に依存していることが明かになる。もともと、ともども暗にすでに語られていることではあるが、この歴史的空間の方も、歴史的時間を天文学的時間と同一視できないように、地理学的空間と等しく扱うことは許されない。トスカーナの画家が無人島に漂着してなお絵筆をとれば、素材や気分那点で多分新たな環境の影響を受けるにしても、様式については依然として「トスカーナ風」に描いてゆく。だがブリューゲルへ行ったとすれば、たんに地理上の位置を変えたばかりでなく、異なる文化連関をかけても別なる美術連関の影響圏へ入ったことにもなるのである。さよう、時間の概念および空間の概念とはひろく歴史家にとつては何よりもまず意味統一（せまく美術史家にとつては様式統一）のこと、何らかの個別現象群を統べてこれを一つの現象複合体へと結びつける意味統一のことに他ならない。（それゆえ流派や工房も、最後にはひとりの芸術家そのひとも、いや例えば「ニュルンベルク陶土像」のごとく一部はジャンル面でしか規定されぬ現象群ですら、美術史的「空間複合体」として説明できるのである）。違いはただ、当の意味統一が一方は継起の相、他方は並立の相のもとに説かれている、というだけのことである。そしてひとたびこのことを認めるや、美術史家の世界なるものが、まずは限りなく多様な個々別々の基準系 (Bezugs-system [frame of reference; système de relations. 照合枠・関係枠]) として立現れ、これらの内部では空間と時間とが相互に規定しあい、それぞれが各自相手を実在化させている、ということも見えてくる。「ゴティクのパシリカ」「十五世紀シュヴァーベンの木彫」「聖像禁止令以降のビザンティン・ミニアテュア絵画」「パルテノン彫刻」

「アルブレヒト・デューラーの美術」——これらはすべてそのような「基準系」であり、各々の内部では一纏まりの歴史的空間がそのつど一区切りの歴史的時間の流れのなかで（逆に言えば、一区切りの歴史的時間が一纏まりの歴史的空間の枠内で）考察され分析されるし、またそれら基準系の各々は、完全に限定された括弧の時空連続体を意味する、いや入組むままに言えば、錯雑せる構造の、本質上分割しえず個体として明確なる一全体にとつての「空間的」「時間的」構成因子を意味する。これが間違いないことは、美術作品の「規定」とはいずれも、時間規定と空間規定とがともども一緒に判断の先後優先の別なく行われるような判断過程をあらわす、という点に最も明白である。すなわち、美術通の判断とは美術学者の分析が表面に出して行ふ事柄を暗々裡にすべて含んでいるものだが、そのような識者が或る彫刻作品を「晩期ゴシック」に入れたばあい、これができるのはただ、当人がすでにひとつの美術圏を、つまりそのなかであれば当該作品の様式は晩期ゴシック時代に可能としてよいことなる一美術圏を知っている、という前提のもとでしかなく、またもし「北方ドイツ風」と呼ぶのであれば、そうできるのはただ、ひとつの美術圏を、つまりそのなかであれば当該作品の様式は北方ドイツで可能としてよいことなる一美術圏を語りうる、という前提のもとでしかないのである。

さて、この漚しなく多様な「基準系」、美術史家の世界は何よりもかかるとして表されるのであるが、これらは入乱れていわば形式化不能の混沌カオスにひとしいかとみえよう。とすれば、つぎのように問うてよからう——もし歴史的時間とはそのつど一定の歴史的空間内では「妥当する」ことなく、逆に、歴史的空間とはわれわれがそのつど一定の歴史的時間を投入しうる領界のことに他ならないとすれば、われわれは、シンメル同様「自己充足的」と言える孤立や合理化しえぬ特殊態をつらぬくそれら基準系の、あくまで非同質的並存を前にしているのではないか。<sup>3)</sup> 事実われわれは、これら完全に通約不能な量として相互に対立しあうとみえる基準系の全体に、何か絶対的時間秩序の



ごときを持込むことは断念しなければならぬのではないか。その理由は、もしかかると基準系内部ではそのつど特殊な歴史的時間価値と歴史的空間価値とが妥当するのであれば、すなわちもし右の基準系内部では時間も空間も純然たる量としてでなく質として扱われなければならぬとすれば、そのとき、マサッチオの創作期とは同質的一時間量のたんなる「部分」などを表してはいず、同様フィレンツェ派とかヴェローナ派とかは同質的一空間領域のたんなる「切片」などを表してもいけないことは議論の余地がないからである。だが、このように考えてみたところで、歴史世界全体を一箇の絶えず秩序づけられてゆく同質的世界とみなせる可能性を疑うには及ばない。ただし、そのような秩序はいわば二次的秩序であって、こう言ってよければ事<sup>モノ</sup>後にしか実現できない、すなわち歴史的に質を得た基準系を同質的自然時間の流れと同質的自然空間の拡がりとのさなかに再度係留することによってしか実現できない、ということにはどうしても同意せざるをえない。われわれに直接「与えられている」のは事実としては諸々の美術的客体〔美術品〕にすぎず、これら涯しなく多様な客体に樹立しうる第一秩序とは実際には意味連関による、すなわち諸々の基準系による秩序でしかないのである。しかし同時に、そのような美術的客体とはいつか、どこかで、実在の人物によって創られたものであり、当の人物は特定の時代に特定の場所で生きた人であって、その創作活動は実在の美術的環境世界と実在の美術的先行世界が存在していたことに制約されていたが、これらの影響についてわれわれはあらゆる種類の「報告」によって教えられている、という事実もやはり確実である。例えばランス大聖堂は「一二二一年」の起工、「一二四一年」に一部奉獻された、フィリップ・リッピは天文学的時間経過の一定切片を体験、地理学的空間の全く明確な位置で作業し、マサッチオの作品〔サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂〕を見ることができたが、マサッチオにはリッピの作品を見ることができなかった、等々のことである。こうして、文化時間的・文化空間的「基準系」の順に整える主要第一ながら非同質的な秩序を、ふたたび、自然時間的・自然空間的「連関」の順に整

える二次的（というのも実際われわれにとって年代や記録文書や伝記的報告などの意味は美術作品自体に比すれば二次的典拠なるゆえ）ながら同質的な秩序と結合させるという可能性、いや必然性が生じてくる。われわれが諸々の歴史的现象に見てとる広狭さまざまな「意味統一」とは同時にまた、当の諸現象が具体的に相互に結びあう作用統一のこともである。すなわち、ひとつの意味ある、いわばあくまで静的な共属性が象徴されていると見ることのできる大小さまざまな基準系とは、同時に、それぞれの内部で、また相互間で、動的な連関の立証される座標系 (Beziehungssystem) でもある。かかる連関とは政治史が「目的」と「帰結」、「原因」と「結果」、「行動」と「反動」と呼ばわってきた連関のことであり、他方美術史では「影響」と「受容」、「刺戟」と「応答」、「伝統」と「継承」などの語で説くものことであるが、かかる連関を露わにすることこそ、いかなる様式批判的分類作業にとつても、その目標でないとはいえ必然的な成果となるのである。すなわち、一見あくまで対立しあつて相互に通約不能といえる基準系同士が、あらゆる「自己充足性」にもかかわらず、やはり一つの間接的とはいえ絶対の秩序を成すことができるのである、そのとき、自然時間と自然空間とが定数のごときもので、これには無数の変数を絶えず関係づけることができるし、また関係づけなければならず（われわれは歴史的時間の一刻を自然的時間の一区分内*(4)*にいわば「局在化する」のだが、これは歴史的空間の一片を地理的空間の一場所内に置くのと同じこと）、まさしくこのことこそ、一方で自然時間と自然空間との妥当範囲から離脱せる意味形像として現れながら他方で明確な自然時間的瞬間と明確な自然空間的位置とに固定されるという「歴史的」現象の本質を規定している。こうして或る日、或る場所に落ちた稲妻は、その一回性にもかかわらず、大聖堂を焼失させ重要人物を打殺すなどして一定の意味連関に干渉しないかぎり何ら「歴史的」事件でなく、また、由来や成立期の知られぬまま商取引に登場する多数の美術対象も、それぞれ意味をもつにもかかわらず、一定の自然時間および自然空間の連関に配列されなにかぎり何ら「歴史的」記録品でないこととなる

う。

いわば全く異なる二つの時間概念、二つの空間概念を用いて研究し、しかも双方を絶えず相互の牽引関係に置かなければならぬという、歴史学のこの特異な問題性から説明できるのが、一見われわれを虚無主義とは言わずとも一種の懐疑主義へ追込むかとみえる一切の撞着<sup>バトドレヌ</sup>である。もし等量の自然的「空間」を歴史的にみれば、その「範囲」に大小の差があるとみえたり、等量の自然的「時間」を歴史的にみれば、その「内容量」に大小の差が現れたりする（それゆえ、一四〇〇年前後「国際的」様式の時代における西洋美術圏は一四五〇年前後より「狭い」とか、ネーデルラントの十五世紀とはビザンツにおけるより、また同じネーデルラントの十四世紀よりも「長い」展開を意味する、などの主張も空語でないことになろう<sup>5)</sup>）とすれば、それはひとえにさきの概念二重性による。またもし「同時性」の概念が歴史的には使用不能にみえたとすれば、それもまた右と同様である。この同時性なる概念にも自然時間的にか歴史的にかの捉え方があり、しかも、一定の地理的空間領域のそのつどの歴史的「範囲」と一定の天文学的時間間隔のそのつどの歴史的内容とは、この内容（また範囲）のなかに「局在化される」現象相互を結びつける意味連関や作用連関の広狭によって規定される以上、事実たる自然的同時性が歴史的同時性に近づくのは、当該現象間に成る意味連関や作用連関の凝結する度合に依じてのこと、あるいは当該現象の属する歴史的空間の狭まる度合に依じてのこと、と言ってよかるう。このばあいの一極は、密接に「連関する」と考えてよい二作品、つまり同一美術家の所産という例で、これらについては自然的同時性と歴史的同時性との相違は実際には無視することができる。これの対極は「関係なし」と考えてよい二作品、一五三〇年前後成立の黒人彫刻とミケランジェロ作メディチ家聖母像のごとき例で、これらについては相違はなはだしく、両作品を「結合する」自然的同時性は歴史的には些事となる。だが両極の間例でも歴史的同時性の概念は使うことはできるにしても相対的なものとなる。というのも、もはや二三の個別現象

が自然的一時点で重ならうとも、二三の「基準系」が一つの(連関総体<sup>(6)</sup>なる範圍ごと)に多少とも拡がりをもつ)時間帯に重ならうとも、歴史的同時性の「境域」ごときものは成しえないからである。

こうして実際の一美術作品を紀元何年作と「年代決定する」という課題は分解されて、主要第一には当該作品をあくまで有意味に編入できる最小基準系を探索し、二次的にはこの最小基準系を自然時間内に固定するという問題になる。ところで歴史的現象とはいずれも必ず同時に幾つかの基準系に属しているものである。——というのも、作品を創る人物が一定年数を生きて、その年数のあいだに一連の旧世代の人々を見送り、一連の新世代の人々が傍らに育つてのを見守り、また、みずから旅したり、動きまわる美術家や美術作品に触れたりして、新しい種類の影響領界にも入るからには、当人の作品はいずれも多様な基準系の、すなわち異空間、異時間の基準系として相互に対立しい、各々の相互作用が個々それぞれの場合としては一箇の個別的成果にまとまるという多様な基準系の、いわば交点に位置を占めるからである。——<sup>(?)</sup>—、そうである以上、さきの公式は拡大してつぎのように言わなければならない。「年代決定」とは波長を合せること、言いかえれば(主としては)考察すべき現象内でいわば切取られ、そのつど認知できる一切の最小基準系を探索することであり、(二次的には)かかる交点を自然時間の推移のなかに固定することである。

いかに人種や世代や品質の相違があろうと、なおも美術現象に一つの連続的時間秩序の可能となるのはいかなる範圍、いかなる意味においてのことか——これが明かになるのもおそらく右の点からであろう。そして研究の直観的視力が包括的になればなるほど、またさまざまに分化して錯綜せる個々の事態に深入りすればするほど、それだけ研究の眼はいよいよ精確になって、一方では年時を明す資料のさまざまな歴史的「価値性」を評価考量できるようになり(その結果同じ一つの大聖堂のさまざまな彫刻群において「二三〇年」が何を「意味する」のかも明かに見えてこよう)、他方では「最も遅れた」作業にも「最も進んだ」作業にも、また「最優秀」の作業にも「最劣悪」の作業にも、

それぞれの作業が、遅れているとか劣悪とかにせよすでに「前提している」もの、また進んでいるとか優秀とかにせよ未だ「前提していない」ものを発見できるようにならう。またこのようにして客観的に同時なるものにみられる歴史的非同時性（またその逆）の評価作用も、反対に、歴史的に同時ならぬものにみられる客観的同時性（またその逆）の発見も可能とならう。そうなるどヴェツラルの彫刻群が、いかに古風なロマネスクの感じを与え、ある意味では現にロマネスクであろうと、やはり「バンベルク以降」の作であり、また——それらの美術圏内部において——「一二六〇年前後」という時間の徴標を具えた作である、と証明されるのである。こうしてランス「年代学」の課題もまた、解決されたどころか多分今後も永く解決しえぬ課題であるといえ、なお完全に精確な意味において調整をなしうる課題と語ってよろしからう。

注

- (1) ストラスブル教会工房の様式にはシャルトルの影響と並んでランスの影響もどこかに作用しているのではないかという、すでに一度別のところで立てた疑問もあるいは切迫せるものとならう。
- (2) 「美術通」と「美術学者」の古来の格闘には立て方のよくない二者択一が底にある。診察医は「癌」の一語で、この病例について理論的医学者の明示しうる一切の事柄を語ってしまう（というのも、目についた診察根拠が百の徴候の一つにすぎぬとしても、残る九十九も癌の徴候であるかぎり診察を完遂すればみな取出せるからである）が、同じく「エサイア・ファン・デ・フェルデ」（ここには「十七世紀第一四半期」「北方ネーデルラント」のさまざまな規定ももちろん含まれている）相手の美術通の判断も、何らかの美術学的分析が空間構成、物体構成、光彩構成とか対風景問題姿勢等々に関して明言できるように一切の事柄を、大方は無意識的にであれ暗黙裡に含んでいるものである。これからみて「美術通の」判断形成と「美術学的」判断形成とは相互に排斥も補充もせず、ただ同じ事柄の二面を表すものとわかる。美術学者は美術通の診断することにただ明解を加えるのみとしても、後者の美術診断の方も、主観的直覚の境界で成立とはいえ全面的な客観的妥当性を唱える以上、美術学の実証の可能性と結ばれているからであり、美術通の判断に潜勢的に含まれているということが美術

学的分析の本質、同様に、美術学的分析に変形しうるといふことが美術通の判断の本質なのである。事実それゆえに美術通の判断は本来「証明される」ことはできず、何らかの変形を介してある程度論理化されうただけである。なぜならば、重疊形式とか指頭法など個々の徴候を引証していたところで、これは判断正文を分解したさいの一点にすぎず、他方で証拠文書を引合いに出してみたところで、これは美術通の判断なしでも問題の美術作品認定に十分効力をもつはずゆえ、全然別方面からの証明にしかならないからである。

- (3) G. Simmel, Das Problem der historischen Zeit, Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 12, 1916 参照。われわれの見解は折々ジンメルの見解と一脈通じあうが、重なるわけではない。ジンメルが歴史的時間の問題と歴史的空間の問題との結合を見ていないという点だけでもそうである。「自己充足的: selbstgenügsam — 訳者」

- (4) 下記の注(6)参照。

- (5) こうした評価が一部は伝承資料の多寡とか当の資料研究成果の大小にも懸っていることは顧慮すべき事柄である。

- (6) 「最大」基準系とか「最小」基準系という問題は純然たる事実問題である。(そのつどの)最小基準系の程度とは諸々の區別を示しうる可能性から規定される(それゆえ例えば複合体「レンブラント」の内部にわれわれはつきつきに小さくなる一連の基準系全体を区別できるし、また区別しなければならぬ)。他方、最大基準系の程度とは諸々の連関を確定できる可能性から規定され、それゆえ例えば十三世紀について「西洋美術圏」や「地中海美術」を語ることはできるが、フィジー諸島などを含む基準系を立てることはまだできない。

- (7) 例えばバンベルクの訪問聖母像作者の仕事は基準系「バンベルク」にも基準系「ランス」にも、また基準系「後期ロマネスク」にも基準系「盛期ゴシック」にも属している。同じことはバンベルクの内陣格子作者の後期作品についても当てはまるのだが、ただしこれは全く別の前提のもとで、しかも全く別の結果を伴ったことである。