

パノフスキーの二論考

『造形美術における様式の問題』

『芸術意思の概念』

細井雄介

Panofsky's Criticism on Wölfflin and Riegl

---

—On the Principles of Art-Historical Description (continued)—

Both Wölfflin's *Grundbegriffe* and Riegl's *Kunstwollen* are the most leading ideas in the modern development of art-history as a science.

At the starting-point of his career Panofsky concentrated on the methodological and philosophical significance of these ideas. His criticism is sharp and clear especially on the epistemological function of them. If, therefore, we are to reflect on the principles of art-historical description, we can never ignore his earlier articles.

As a preparation for later study I have made here a Japanese translation of his two articles. They are as follows:

Erwin Panofsky, „Das Problem des Stils in der bildenden Kunst“, 1915.

\_\_\_\_\_, Der Begriff des Kunstwollen, 1920.

本稿の目的は内容としては相連なる二論考の翻訳紹介にある。同様の体裁をとって本論叢の第六十九集ではリーグルの一書評「新しい美術史」とパノフスキーの小論「歴史的時間の問題について」を、第七十集ではパノフスキーの論文「造形美術作品の記述および内容解釈の問題について」を紹介したが、今回も同じく、芸術研究における歴史記述の意義に確信を得る意図のもとに同じ作業を続行している。

美および芸術の原理を究めようとする美学 (Ästhetik, aesthetics, esthétique, etc.) は十八世紀中葉に誕生せる近代の学問であるが、これの発展は諸芸術わけでも造形美術の研究に仰ぐところが大きく、美術史学の展開と美学の発展とは相即不離の關係にあったとしてよい。その美術史学がおのれの方法論に対する自覚をいちじるしく深めた時期として十九世紀後半から二十世紀初頭への移行期は特筆すべきであり、ここに華麗なヴェルフリン、知名度はこれに劣るかと思われるが視界の広さと洞察の深みにおいては一層勝れているリーグルが現れ、前者は美術史の基礎概念を問い、後者は芸術意思の概念を提示したのであった。

ついで同じく方法論の次元において両者の成果を鋭く問うた人物を挙げるならば、それはやはりパノフスキーを随一としなければなるまい。パノフスキーは具体的美術研究の実践においても多大な業績を遺しているが、原理追究の学たる美学の立場からみれば、名高さでは「透視図論」(一九二七年)を筆頭とする幾篇かの方法論議こそは無視することのできないものである。

そのパノフスキーの美術理論家としての足跡については、ポドッコの『批判的美術史家』(Michael Podro, *The Critical Historians of Art, 1982*) に拠って、先集(第七十集)の誌上すでにやや詳しく紹介しておいたが、パノフスキーの著作活動は一九一五年公刊の『デューラーの美術理論』に始まっている。同年、ドイツから弘布の『美学雑誌』に現れたのが本集の第一論考であり、五年後の第二論考、さらに五年後一九二五年の重要な「美術史と美術理論の関

係にいて (Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie) もまた同じく『美学雑誌』を飾り、パノフスキー 青壮時の姿は早くからわが国の研究者のあいだでは知られていた。しかもヴェルフリンとリーグルはいずれも仰望すべき巨星であり、両者を批判的に検討しているとあれば、本集の二論考についてはわが国の研究誌でも再三言及されてきている。代表的な一例を挙げると、中村二柄教授 (『美術史学の課題』第三章 画像解釈学への疑い)——岩崎美術社 (一九七四年) はヴェルフリン擁護の立場から、ことに本集の第一論考にパノフスキーのヴェルフリン誤読を仮借なく責めて、傾聴すべき駁論を展開していられる。だがいかに原文に即しての精細な批判であつても、いや、精細な批判であればあるほど、その是非を確めるためには、当の対象たる原文ないし原論そのものが座右に不可欠となってくるであろう。美術史学の歴史においてヴェルフリンは偉大であり、その著作は末永く読みつがれてゆくことに疑いない。そしてリーグルについては、これも決して閑却のままに留まることなく、今後必ず関心の度を高めるにちがいないと思われる。このような事態に照せば、パノフスキーの論考も原文のまま放置して専門的研究者のみの財としておくのでなく、ひろく一般読者の目に触れるようにすることも無意義でない——これが今回の試みを支えた訳者の確信である。

第一論考と第二論考との内容上の連関についてはパノフスキー自身が第二論考の注(1)に明記している。また第二論考の主旨については前記一九二五年の論考冒頭に要説されている。この第三論考「美術史と美術理論の関係について」は、美術学の基礎概念とはいくつかの対概念 (Begriffspaar) であり、また対概念でしかありえないということに注目して、この事実の証明に努め、「充実 (Fülle)」と「形式 (Form)」なるパノフスキー自身の対概念を提示した論考である。きわめて重要な論文であり、訳者の作業はこれをも扱わなければならぬと覚悟している。それゆえ内容上の一貫性を重んじて、論旨に淀みのない第一論考、第二論考に対する訳者の態度を語るのは後日にゆずり、こ

では第三論考冒頭の一段を移しておくに留める。なお末尾フッセルへの言及は、芸術研究における現象学の有効射程に関心を寄せる訳者にとって、これ自体学問史上の事実として見逃せぬ一点である。――

「数年前に著した一論において本考の筆者は、当今の芸術学で頻繁に用いられているものの必ずしも適切に規定されてはいない「芸術意思」の概念（アローイス・リーグル以来この術語によってわれわれは、何らか一箇の芸術的現象内に開示されてくる創造的諸力の総計もしくは統一を語る慣わしとなっている）をやや明快にしようと試みた。研究を循環論証に落達させないとすれば当の「芸術意思」とは心理主義的に芸術家（あるいは時期、等々）の意志と解釈してはならず、それどころか、心理学的「現実」ならぬ超経験的对象とみてこそはじめて、「芸術意思」とは、芸術的現象内に「内在的意味」として「横たわっている」何ものかとして、芸術学的認識の対象をあらわすことになる、というのが右の試みの証明に努めた事柄であった。そのような特性において、しかもこの特性においてのみ、「芸術意思」とはア・プリオリに妥当する「基礎概念」の助力のもとに把握可能と思われたのである。すなわち言い換えれば思考対象としていうことであり、これはそもそも現実領界には（また歴史的現実の領界にも）見出すことができず、フッセルともどもに語れば「エイドス的」性格を担っているものなのである。」

本稿もまた昭和六十一年春季休暇時における聖心および慶応義塾両大学の学生有志との読書会に刺激を得た成果である。記して有志の諸君に感謝の意を表しておきたい。

「造形美術における様式の問題」<sup>(\*)</sup> (一九一五年)

エルヴィーン・パノフスキー

Erwin Panofsky, „Das Problem des Stils in der bildenden Kunst“. in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 23—31.

この論文の初出は季刊のドイツ『美学雑誌』第四号(発行一九一五年十月)であり、Abhandlungen, Bemerkungen, Besprechungen という三部構成のなかで、Bemerkungen(覚書・所見)二篇のうちの一  
篇として扱った(*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, X, 1915, S. 460—  
467)。——訳者

一九一一年十二月七日にハインリヒ・ヴェルフリンはプロイセン学士院において造形美術における様式の問題に関する講演を行った。美術学の最も普遍的で根本的な問題に関するヴェルフリンの思想が体系的に、しかも、予告された一層詳細な論究が少くともこれまでのところ公刊されていない以上、最終的な仕方では定式化されていて、この講演はきわめて高い方法的意義をもつものであるから、美術史にせよ芸術哲学にせよ、この講演で語りだされた見解に対していずれも今日までなお何らの態度をも表明していないという事実は説明しがたく不当なことと思われざるをえない

い。この空白を埋めてみようとするのが以下の狙いである。

—

様式とはいずれも間違いなく一定の表出内実 (Ausdrucksgehalt) をもつ、とヴェルフリンは切出している——ゴテイクの様式やイタリア・ルネサンスの様式には時代情調や人生観が反映していようし、ラファエロの描線にはかれの性格が現れていよう。だがこうしたものはすべて様式の本質を成すもののわずか一面でしかあるまい。ラファエロが何を語るかだけでなく、それをいかに語るかもラファエロの特性をあらわすのである——すなわち表出の働きを充たそうとして用いる手段のことである。ラファエロが線をこれこれに仕上げたことはある程度までかれの内的資性から説明できよう。しかしラファエロにせよヴェーラーにせよ十六世紀の美術家がいずれも、本質的な表出手段として、まさしく描線を利用して彩色は利用しなかったこと、これはもはや志操、精神、気質、気分と呼べるものとは関連をもたず、見る、そして示すということの一般形式からしか説明できない。しかもかかる一般形式とは、「表出 (Ausdruck)」をもとめる何らかの内面性とは全く関りもなからうし、またかかる一般形式の歴史の変遷とは、心の変化 (Mutationen) には影響されず、ただただ眼の変化としてのみ理解すべき事柄であろう。——このようにみてヴェルフリンは様式には原理的に相異なる根基を区別するのである。すなわち一つは心理学的には意義なき直観形式 (Anschauungsform) であり、他は表出されたものとして解釈可能な気分内実 (Stimmungsgehalt) である。こゝから容易に会得できるのは、ある様式の本質規定を試みるさいに用いる概念をも、ヴェルフリンは根本的に相異なる二群に分離せざるをえなかったということである。一方には純粹形式的 (rein formal) な概念があり、これは一時

期の「見る仕方、示す仕方」にしか関らぬ概念のことである。他方にはいわば内実的 (Gefühlich) な概念があり、これは一時期とか一民族とか一人格などの作物に (右の一般的な呈示可能性のなかで) 表出されてくるものの特性を語る概念のことである。

この区別が行われる哲学的、綱領的 (綱領的) 部分のあとにヴェルフリンは実践的、歴史的部分を つづけるが、ここでは右の区別をひとつの特殊例に即して説明している。すなわちヴェルフリンは、十六世紀美術の盛期から十七世紀美術の盛期へと移る発展過程を特徴づけるに、これら両様式時期のあくまで視覚的呈示面の根柢だけしか語りえない五対の概念によっており、こうすることで、かれにとっては純粹に形式的な概念として意義ありとする諸概念の本質および適用を明快に説いているのである——「線の形成そして賦彩重視による線の貶下 (線的、繪画的)、平面の形成そして奥行重視による平面の貶下、閉形式の形成そして自由なる開形式への解消、独立部分をもつ統一的全体の形成そして一点もしくは (非独立部分では) 数点への効果の凝集、事物の十全なる呈示 (関心は対象にありとする明瞭性) そして即物的には不全なる呈示 (諸々の事物が見える様子の明瞭性)」。

あえて強調しておかなくてはならないが、純粹に概念規定をめざす解明であるから、本考では右の十範疇をその經驗的、歴史的妥当性については言及せず、あくまでその方法的、哲学的意義についてしか論議しないことにする。<sup>(2)</sup> われわれは、十六世紀から十七世紀への発展を線的から繪画的なるものへの発展、平面的から奥行的なるものへの発展等々と捉えるのは正しいかと問いはしない。線的から繪画的なるものへの発展等々を純粹に形式的な発展と説くのは正しいかと問うのである。ヴェルフリンの範疇はその明晰さと発見的機能とについては疑問や過褒の余地なきものであり、われわれは、それら範疇がルネサンス美術とバロック美術の一般的な様式契機を適切に規定するか否かを問いはしない。われわれの問うのは、それら範疇の定める様式契機とは本当に純然たる呈示方式とみなせるか、すなわち



自身としては表出を行わず「みずから色をもちあはしないが、特定の表出意志がこれを役立てようと掴みとるや、はじめて色や情調を得る」ことになる呈示方式とみなせるかということである。

## 二

### 一、「眼(Auge)」と「志操(Gesinnung)」

ヴェルフリンが、ラファエルロやデューラーが線を捌く仕方は兩人の内的「志操」から理解できるし、それゆえ表出価値をもっていると認めつつ、しかもそのさい、ラファエルロやデューラーが(色彩斑点を並べる代りに)線を捌いたという事実も一つの内的志操によって(つまり当の時期全体によって)制約されていたであろうし、それゆえ表出価値をやはりもっているであろうということは否むとき、——またヴェルフリンが、平面秩序を整えたり、構図を閉鎖的統一に纏めたり、画面要素を並置したり、対象の形姿を全く明晰に描いたりする十六世紀美術家の流儀を表出問題にとつて意義ありと認めつつ、しかもそのさい、同じ美術家が秩序を整えるに奥行でなく平面を重んじたり、自由な解消でなく閉鎖態をもとめたり、従属でなく並列を好しとしたり、示唆ゆたかな不完全でなく完全を望んだりするという事実を、これは表出問題にとつて全くどうでもよいことと説くとき、内実的表出契機と形式的呈示契機とを奇妙に厳しく分けるヴェルフリンの分類は、結局のところ、つぎのごとき見解にもとづいている。すなわち、線性とか平面性とか閉鎖性など、呈示の一般的「方法(Modus)」に現れてくるものは一定の「視覚的観点(Optik)」に他ならない、つまり時代の心理からは全く独立であろうような一定の「眼の対世界関係(Verhältnis des Auges zur Welt)」に他ならないという見解のことである。だが、はたしてこれは本当にそうなのか。その視向を変えれば

あるときは絵画的様式を、あるときは線的様式を、あるときは従属様式を、あるときは並列様式をと生みだせるのは眼でしかない、われわれは本当にこう言つてよいのか。また、さきのごとく述べてよい、つまり線的なるもの等々の可能性は視覚的可能性 (optische Möglichkeiten) と名づけてよいとし、あれかこれかの可能性選択を決めるものは眼の態度の特殊態であると説いてよいとすれば、本当にそれでもなおわれわれは、このような「眼」をあくまで生体器官、あくまで非心理学的器官とみなして、この眼の対世界関係は心の対世界関係とは根本的に区別できるとしてよいのか。

右の問題設定はすでにヴェルフリン説批判なるものに向うべき点を指示している。「見る」「眼」「視覚観点的なるもの」などの概念は何ら絶対に一義的な意味をもっているわけがなく、個々の学問で用いるさいには相異なる二つの語義を以て使えるものだが、方法的吟味においてはこれら二義は当然厳しく区別しなければならぬ。その一つは本来の語義であり、他は比喩的な語義である。「眼」なる語義を厳密に捉えてみれば、眼とは器官であり、「現実」を、すなわちまず主観的にしか感受されないが、ついでこうして感受されたものを抽象的空間のフ・プリアリな直観へと関係づけることによって客観化される「現実 (Wirklichkeit)」なるものを人間に贈る器官であり、かかる「現実」の知覚が視覚体験とか「見る (Sehen)」などと言われることになるのである。この生理学的・客観的な「見る」という概念を根柢に置いて考える人は、実際には完全な正当性を具えて以下のごとく主張しているとみてよい——

「見る」とは、芸術活動の領界では、あらゆる表出的なるもの以前に横たわる「低次」の領界に帰属しており、感情とか氣質とはいささかの関係もなからう、というのも、ある人の見る姿が別人の見る姿と異なることの生じるのは、ただ *kañhata rñs svasas* 「諸々ノ自然物ノ吾身ニ感受サレル在リ方」によつてでしかない、つまり近視とか遠視であるとか、乱視とか色弱であるとかによつてでしかないからである。だがそのような人はまた以下のごとく認めている

ともしなければなるまい——かかる意味での「見る」とはおよそ様式の形成には何の役割もはたしていない、すなわち、形式は受取るだけで決して作りはしないという器官としての眼は、「絵画的」とか「平面的」については何ひとつ知らず、「閉じられた」直観形式とか「開かれた」直観形式についても何ひとつ知ることがない。比喩的語義を取らなければ「見る」とは一切の表出以前の事柄であり、ヴェルフリンが「視覚的観点」と名づけるもの以前の事柄でもある。

したがってこれも全く疑問の余地ないことだが、「見る」「眼」「視覚的観点」というヴェルフリンにみられる概念をそれぞれの本来的語義で受取るわけにはゆかない。ヴェルフリンは断じて、十七世紀美術家は十六世紀美術家とは全然異なる構造の網膜、全然別なる形態の水晶体をもっていたなどと主張してはいないし、また、写真に紛う純生理学的知覚像がもともと線的でも絵画的でもなければ、平面的でも輿行的でもないという事実を否むはずもなく、ただ、みずから語るように、当の知覚像は線的とか絵画的、平面的とか輿行的、等々の「形式へともたらされる」とするのである。だがそれでは「見られたものを形式へともたらず(ein Gesehenes auf eine Form bringen)」とはどういうことなのか。ある知覚器官の、美的なるものという意味では未だ全く形をなさぬ所与を捉えて、これを当の知覚器官そのものとは全く緑なき芸術的な形式図式(Fornschema)という意味で解釈する、一体このようなことを誰ができるのか。答はただ一つしかありえない——それは心(Seele)である。これあってはじめて、それぞれの語をみればまづは否定しえぬ二律背反、つまり志操と視覚的観点とが、感情と眼とが、二律背反たることをやめるのである。視力の知覚せるものが線的形式とか絵画的形式を獲得できるのは精神の活発な介入によるしかないことは確かであり、同じく、蔽密にみれば「視覚的視向(optische Einstellung)」とは視覚的なるものに対する精神的視向であることも確かであり、「眼の対世界関係」とは本当は眼の見る世界に対する心の関係であることも同じく確かである。だがこうして、ある時代の「見る」仕方が線的であるか絵画的であるか、平面的か輿行的か、並列的か従属的かなどと決めるも

の、これが事実上は一定の眼の在り方ならぬ心の在り方であるとすれば、ある様式がかかる二つの形成可能性のいずれをとるかという純然たる事実さえも、すでに心の在り方(氣質とか志操とか感情とかを挙げて説明しようとするものとは心の在り方でなくして何であるか)が現れているとしなければならぬ。したがって、線性とか賦彩性、平面的構図法とか奥行的構図法、ましてや全体処理の閉鎖性とか開放性<sup>(5)</sup>など、ひとつの美術時期に典型的な呈示方式とは、間主観的拘束力をもつかかわらず決して空虚な形式ならず、一定固有の表出価値をもつ、という事實は証明されているとしてよろしかろう。かかる呈示方式は一般的な様式契機であって個別的な様式契機(線が固いとか撓<sup>よ</sup>やかである等々)とは区別され、しかも個別者の個人的感情ではなく一時期全体の超個人的志操だけしか啓示できないという点で区別されるが、しかしこの区別は範圍や程度の区別にすぎず本質の区別ではない。すなわち、さまざまな呈示の姿とは膨大な数にのぼるといへ相互に差異なき表出のことであるが、やはり表出ではあるのだ。

こうして表出に関する空虚な様式契機と有意義な様式契機との区別とは弁証法的な区別であることが明かになった。つまりこの区別は結局「見る」という概念の相異なる二義との無自覚な戯れから生じているのである。見られたものがあるいは絵画的なるものとして、あるいは線的なるものとして解釈している美術について、これは絵画的に見ている、これは線的に見ている、と語る比喩的表現をヴェルフリンはいわば言質に取った。そして、かかる用法では「見る」がもはや全然本来の視覚的概念ならず心的経緯を説くものになるという事情を顧慮せぬまま、美術的・産出的な「見る」という作用に、自然的・受容的な「見る」という作用に帰すべき位置を、すなわち表出能力以下の位置を振當ててしまった。ところが本当は「見る」という作用は下記の二つのいずれかなのである。一方の作用は美術の表情性向(expressive Tendenz)とは現に何ら共有するものがない、というのもこのばあい「見る」とは創造過程の対象を与えるだけで、これを形式化することがないからであり、同じ理由からここでは様式に対してはおよそ何らの影響

ももちえない。他方の作用はかかる影響をもつ、というのものはあい「見る」とは創造過程の対象を形式化するだけで、これを与えることがないからであり、ここでは視覚的というより以上の活動であつて、この活動の特性は必然的に活動成果〔作物〕内に表出されることになる。

## 二、「形式(Form)」と「内容(Inhalt)」

「形式」「内容」両概念の境界如何という名だたる問題も、ヴェルフリンにとっては、様式契機を表出に関する意義の有無で分けることで答えられる。ヴェルフリンにとって、内容とはそれ自体で表出をもつもの、形式とはただ表出に仕えるだけのもの、のことである。詳しくはつぎのようになる。内容とは「視覚的可能性」の範疇には当たらないものの総体、すなわち「各自それぞれの美感(Schönheitsempfindung)」であり、「各自それぞれの程度をみせる自然主義」であり、(線処理、斑点布置、等々はそれぞれ特殊な特性として表出上の意義をもつとヴェルフリンの承認があるからには、以下のごときも加えてよろしかろう)一美術家とか一時期それぞれの運動感情や空間感情や色彩感情である。形式とは一般的な呈示法のことであり、これの助力を得てこそ右に挙げた多少とも個別的な構成要件は、いわばはじめて伝達可能となり、観照者に提供されることになるのである。ところで、いとも明白なことだが、さきにわれわれは呈示法が表出については無関係という見方を承認できなかったのであるから、ここでも同じく異論を唱えざるをえず、形式・内容に関するヴェルフリンの区分を承認するには特別な留保をつける必要がある。

ヴェルフリンが「共通の一呈示法のもとで全くさまざまな内容が現象となりうる。しかし一時代の呈示可能性の範囲は当の呈示法ひとつによって画定されているとすべきである。」と述べるとき、この命題は「一時代(eine Zeit)」の美術成果に限っているゆえ完全に正しい。だが、もしヴェルフリンの教説は有効とすべきであるならば、右の命題

がそのような限定のなかでしか正しくないということは許されまい。すなわち、呈示法が「これ自体は色をもたず、色彩や色調を獲得するのは明確な表出意志が当の呈示法を利用するときによろやく」と語られているが、もしこれが正しいならば、この意志にとっては、いかなる呈示法を取ろうと全くどうでもよいということにならざるをえないのではないか。十六世紀の一般的呈示形式とはその線的手段を用いてデューラーやラファエロがそれぞれの表出努力を満足させたものだが、かかる形式が十七世紀の一般的呈示形式、つまりルーベンスやサルヴァトル・ローザがそれぞれの表出努力実現のさいに用いた絵画的方法をもつ形式ともども、誰かが容れるまでは心的内実のない空虚な容器でしかない、などということが仮に正しいとすれば、このような容器は取換えることができると思い描いてどうしていけないことになるうか。

そのような例は実際には考えることすらできるものでなく、この事実が<sup>(6)</sup>つぎのごとく主張してよい権利を与えてくれる——ある造形美術家の個人的表情性向が線のとか絵画的という一般形式に対して取る態度は、一音楽家の個人的表情性向が多声的旋律とか単声的和声という一般形式に対して取る態度と何ら<sup>(7)</sup>変りがない。テーマ、リズム、ハーモニーの組成の点で個別的感情にはいかに大きな相違が現れようと、フーガは全部フーガであるという理由だけによって、その最も基本的な表出—姿態 (Ausdrucks-Geste) はみな等しいとされるが(それゆえ、もはやフーガ形式が自明でなくなった時代の芸術家は、当の表出—姿態を得るためには、意識の総力を挙げてフーガ形式に立返ったものである)、また逆に、ソナタ形式はソナタ形式であるという理由だけによって、これがテーマ、タクト、転調の点で極度にフーガに近づきえたとしてさえも、表出に関しては決してフーガと同視できないが、これらの場合と同様に造形美術においても、デューラーの『ホルツシューアー』とラファエロの『カスティリオーネ』のごとく個別の本質では根柢から類を異にする二作が、ただ双方とも同じ一般的形式原理に服しているということだけによって、究極的に

はどうしても表出面では類似のものと見えてくるし、また逆に、もしホルバインが死後百年を経て同一人として甦り、あの同じ『ゲオルク・ギーセ』をもう一度、ただし今度は十七世紀の新形式を取って描くことができたとしたところで、もはやホルバインには決して旧作と同じ表出の作品を生むことはなかったであろう。

だが以上のことから、もしヴェルフリンともども表出上意義あるもの一切は「内容的なるもの」(das „Inhaltliche“)なる概念のもとに置こうとすれば、この概念の適用範囲が無限に広くなるをええないことも明かである。こうして一方では、『ホルツシューアー』や『カステイリオオーネ』にみられたように、全く異なる個別的「内容」にいわば同色を与えるには同じ「形式」があれば確かに十分であり、他方では、『ゲオルク・ギーセ』の例で考えたように、別々に「形式化された」二作品に表出の同一性を保証するには「内容的」個別契機がすべて完璧に合致するだけでは不十分ということが確かであればあるだけに、一層「形式化 (Formung)」が(最も一般的な形式化と考えられるときさえ)構成をなす力によって「内容」領界に干渉してくることも確かであり、形式化のもつ様式的意義がすでに「内容的」価値に算入されるべきことも確かなのである。ラファエルとデューラーが各自の作品を一つの共通形式に納めることができたという事実は、結局のところ、それぞれの個別意識によっていわば覆い隠される何らかの間主観的内容を兩人が共有していたことを物語っている。そしてヴェルフリンの述べる「同じ内容も時代が異なれば決して同じ仕方では表すことはできない」ということが真に意味するところは、そもそも同じ内容を異なる時代に表すことは不可能、というのも、ある時期において内容の取る形式がすでに、異なる時期の形式を取るや断然もはや当の内容そのものではなくなるほどに深く当の内容固有の本質に関与しているゆえ、という事実である。

これまでの考察から、われわれとしては、ヴェルフリンの提案せる形式—内容の区分は放棄せざるをえない以上、これよりは「造形の」手仕事に一層深く関るものの芸術哲学がもちろん必ずしも侮ってきたわけではない形式—対象

(Gegenstand) の区分へと立戻らなければならぬが、当然この区分は表出上の意義なる概念には何ら活動の余地を与えず、「形式」として語るのは対象ならざるものの美的契機だけ、すなわち客観的経験概念によっては表しえないものの美的契機だけとする。こうなると、たんに線的、絵画的、平面的、奥行的、等々全般的な呈示方式ばかりでなく、再現される客体の表象に対立し、それぞれ個別的特殊態をみせる線処理、斑点布置、平面要素・奥行要素の構図をも「形式」なる概念に包みこむことができよう。だが、こうなればまさしく、ヴェルフリンの樹立して成就せる要請、「これら種形式とさきの類的形式とを切離し、類的形式には独自の範疇的名称を与えて種形式の前面に際立たせよ」という要請はあくまで正しいことが明かになろう。線的なるものや絵画的なるものなどの一般形式が線や斑点などの特殊形式から本質的には区別されない(一般形式にも表出上の意義は欠けていないゆえ)としても、やはり前者は漸層的には後者から区別されるのである。ある美術家が絵画的でなく線的な呈示方式を選ぶとは、全能なるがゆえ美術家には意識されぬ時代意志の影響のもと、美術家の取る呈示可能性は大方若干のものに限られてしまう、ということである。この美術家が線をこのように扱い斑点をそのように置くとは、たえず渾しなく多様な可能性からわずか一つの可能性を掴みとってこれを具体化する、ということである。したがって特殊(個体)形式とはいわば一般形式の現勢化であり差異化であり、それゆえ一般形式とは芸術作品にとつての潜勢的形式として一箇の芸術作品の現勢的形式からは鋭く区別できるものであり、また一般形式の個々の契機は当然ながら特殊な一範疇体系内に配列することができる。そしてヴェルフリンは、かかる範疇を発見して整形することこそ美術史第一の課題でなければならぬまい、とした点においても賛同を得るべき人であろう。音楽史は、というのもこの対象なき音楽、全身これ形式にして、しかも表出たる音楽術にとつても潜勢的一般形式と現勢的特殊形式との区別は妥当するからであるが、この音楽史は、また諸々の個別態を特徴づける以前からメロディおよびハーモニーの芸術形式そのものを、下位のさまざま



な種類（フーガ、オラトリオ、ソナタ、シンフォニー等々）ともども、それら形式の本質や発展に関して把握しようと努めることであろう。これと同じく造形美術史もまた、何よりもまず、さまざまな様式時期の一般的「呈示可能性（Darstellerische Möglichkeiten）」を確認して、これを明晰精細の度をたえず高めてゆく概念へともたらさなくてはなるまい。ただしそのさい決して忘れてならないのは、美術がそのような可能性の一つを選べば諸他の可能性は断念するものである以上、美術が拘束されるのはたんに一定の世間の見方（*Anschauung der Welt*）であるばかりか、一定の世界観（*Weltanschauung*）でもあるという事実である。

## 結語

こうして、われわれの考察成果を最後に要約してみれば、様式には二重の根基があるという教説はそのまま受け入れるわけにゆかないものである。ひとりの美術家を当人にしかみられぬ独自の形式付与へと導き、その個人的な対象把握や対象規定へと導くのは個別的表出努力であり、これはたしかに一般形式のうちには外化されるが、しかしこの一般形式の方もやはり一箇の表出努力、すなわち当時期全体にいわば内在する形成・意志（*Gestaltungs-Wille*）から発しているのであって、この意志の基礎は原則を同じくする心の態度であり、決して眼の態度ではない。十七世紀の「視覚（*Optik*）」は絵画的、奥行的、等々であったという命題はたしかに、この「視覚」の語で、なぜ十七世紀は絵画的かつ奥行的に呈示せざるをえなかったか、その原因のごときものを証明するかに聞える。だが実際には、十七世紀は絵画的かつ奥行的に呈示した、ということ以上は何ひとつ語っていない。この命題に納められているのは、探究すべき事実の公式化であって、決して当該事実の理由挙示ではないのである。言いかえてみよう。ある時期は線的に、別

の時期は絵画的に「見る (sehen)」——このことは様式—根基 (Stil-Wurzel) とか様式—原因 (Stil-Ursache) でなく一箇の様式—現象 (Stil-Phänomen) であり、これは説明でなく、説明を要する現象である。ところで、あまりにも包括的な文化現象について、因果関係の提示とならねばなるまい具体的説明など断じて不可能ということはたしかに否定できない。そのような説明の前提となるのは、きわめて深い時代心理学的洞見と同時に、きわめて大きな内的不偏不党性でもあろうから、文化史的平行事象の引証や解釈にせよ、さまざまな時期の精神といわば同化する「感情移入」にせよ、いずれもついに目標に到達することは許されまい。しかしながら、こうして学問的認識が美術の一般的呈示形式の歴史的にして心理学的な原因は呈示できないのであれば、それだけいよいよ学問的認識の課題とは、当の一般的呈示形式の超歴史的 (metahistorisch) にして超心理学的 (metapsychologisch) な意味を研究することとならなければなるまい。すなわち、美術創造の形而上学的根本条件からみて、ある時期が線的とか絵画的、平面的とか奥行的に呈示するとは一体どういうことか、を問わなければなるまい。けれども、この広大な呈示現象のうちにも、もしも美術考察がかかる現象を精神の表出ゆたかな活動成果として把握せず、「見る」という作用の、いわば自然法則的に決定されて、それゆえもはやいかなる仕方でも解釈しえない様態しか見ようとしないのであれば、そのとき美術考察は、右の限りなく稔りをもたらず問を立てる可能性すら奪われることになるう。

## 注

(\*) 本考の原稿は一九一五年七月初旬にはすでに編集者の手中に渡っていた——筆者の思うに、この点をはっきりさせておくのは大切なことである。

〔問題の講演内容に連なる著書『美術史の基礎概念』の公刊はヴェルフリン自身の書簡 (an die Schwester

München, 15. Dezember 1915.

... Morgen wird mein Buch in den Läden erscheinen. Bruckmann

sage, daß bereits 1000 Exemplare fest bestellt seien. ...) どちらか同年十二月中旬であり、すでに予約も受けるほど広告をされていたことは確実としてよからうし、他方『美学雑誌』第四号の発行は別記のごとく十月であった。本注は、これらの時間関係を顧慮して書き加えられたものであらう。——(訳者)

(1) この講演は下記報告書に印刷されており、抜刷として入手可能である——Sitzungsberichte der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XXXI (1912), S. 572ff.

(2) したがってわれわれは、歴史的现象をかかる概念のもとに包摂することを、いかなる仕方でもヴェルフィンが行っているかという問題にも入ることはできない。この疑問にかかわる事柄はヴェルフィンの講演そのものに、また *Logos* (1913, S. 1 ff.) 誌上の論文 „Über den Begriff des Malerischen (絵画的なるもの)“ という概念について” に向わなくてはならない。当論文は雑誌 *Kunstwart* (XXVI, S. 104ff.) にも再録されている。

(3) „... nicht, weil die Gefühlstemperatur sich geändert hat, sondern weil die Augen sich geändert haben.“ (感情度が増したからでなく、眼が増化したゆえに。)

„... die allgemeine optische Form... Diese Form hat ihre eigene Geschichte.“ (…一般的な視覚形式……) の形式は固有の歴史をもつ。) )

(4) それゆえもちろんヴェルフィン自身が(前注(2)の *Logos* 論文において)外界の客観性の把握について、例えば絵画的呈示方式には線の呈示方式とは全く別なる把握が現れてくると確言している。しかし間違いないこれはたんなる視覚的観点の次元をはるかに越え出した事柄である。

(5) ここで注目されるのは、閉形式や自由なる開形式にとって表出問題の関りないことが、ヴェルフィン自身によって、やや疑念を添え妥協の傾きをみせつつ主張されているという事実である——「さて「自由なる」構図が嚴格にして閉鎖的な構図とは最初から別種の精神に成るものと見えること、しかもこのばあい同様の変移にはいずれも表出意志が作用しているのでないかという疑念の浮ぶこと、これはもちろん否定すべくもない。けれどもこのことは、対立する諸他の呈示方式を顧慮しつつ一つの呈示方式からいかなる印象を受取れるものか、については何の関りもない。例えば十七世紀にとっては自由なる方式はあまりにもありふれた呈示法になってしまったので、これはもはやそれ自体くつきりとした色合を欠いていた、言いかえれば、明確な表出という意味では何ら作用をもつことができなかつた。これはもちろん、この様式の内部においてさえ

も何らか完全に自由なる構図形式を表出力ゆたかに用いることが可能であった、という事実を拒斥する事柄ではない。」これに加えてなおわれわれはつぎのように述べることを許されたい——ある明確な呈示法を用いた時期がこれの表出力のゆたかさにもみずから気づいていなかったとして、この事実は決して逆に、当の呈示法が表出力ゆたかであるとの証明にはならない、というのも、われわれの相手にしているのは、決して美術を作ったりこれを作ってもらったりする経験主体でなく、美術そのものであるからだ、決して人間の制作活動が狙っては一瞬の好機に成就するものでなく、この点では認識論者と等しいのだが、右の制作活動内に横たわっている何ものかであるからだ。盛ならぬ身振りの一つが表出の意図など少しも見せずに卓れて表出に富むことはありうるし、また、もしわれわれが、美術家および当代人がみずから表出上の意義ありとみていたものにしか表出上の意義は認めまいとするのであれば、そのときわれわれは、個々の造形（線処理、斑点布置、等々）の表情価値 (expressiver Wert) とは当代にあらば観衆にとつて、いやとりわけ美術家にとつて皆目気づかれはしなかったものであり、そのような造形例の圧倒的多数は表出とは無関係とみなさなければならぬことにならう。

- (6) これはヴェルフリン自身が「瞬たりとも見誤らなかつた点であるが、このことは論文 „Über den Begriff des Malerischen (絵画的なるものという概念について)“ の最終節に明かである。ただしヴェルフリンは「新たな視覚的観点の各々には新たな美の理想 (ein neues Schöheitsideal (すなわち新たな内容)) も結ばれている」という命題から以下の帰結を、これは必然的帰結であるにもかかわらず、引出すことがなかつた——そのとき、「ここで言う「視覚的観点 (Optik)」とは厳密にはもはや決して祝賀 (Optik) でなく、明確な世界把握であり、この世界把握とは「形式的なるもの (das „Formale“)」をはるかに越えて「内容 (die „Inhalte“)」までをも構成するものである。

- (7) だがこの言い方で決して歴史的平行性を主張したいわけではなく、ただ概念上の類比関係を打建ててみたいだけである。
- (8) 例を挙げておく——Broder Christiansen, Philosophie der Kunst, 1908, S. 60ff.

芸術意思の概念<sup>(1)</sup> (一九二〇年)

エルヴィーン・パノフスキー

Erwin Panofsky, Der Begriff des Kunstwollens. in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964. S. 33—47.

この論文の初出はドイツの『美学雑誌』(Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XIV, 1920. S. 321—339.)である。<sup>(\*)</sup>——訳者

美術学の客体がおのれは歴史的に把握される以上のものという要求を必然的に挙げてくること、これが美術学の呪わしいところであり悦ばしいところでもある。純然たる歴史考察ならば、内容史に向おうと形式史に向おうと、美術作品なる現象をいつでもただ諸他の現象から説明するだけで済み、高次の認識源泉から説明することはない。特定の呈示を圖像記述<sup>イコンゾグフィー</sup>の面で跡づけること、特定の形式複合を類型史とか何らか特別な影響という面から導き出すこと、一巨匠の芸術活動を時期の枠内とか、個別的芸術資質に照して説明すること——これは研究すべき实在現象の広大な複合全体の内部において、一つの現象を後から他の諸々の現象へと関係づけてゆくことを意味しており、決して「かかる現象成立の」存在圏外に立つ不動のアルキメデス支点から各現象の絶対的な位置や意義を規定することでは

ない。いかに最長の「發展線」を描いてみたにせよ、これもまたつねに、その始点と終点とは右の純然たる歴史複合体の内部にしかありえない線をあらわすだけのことである。

政治史ならば、これを人間の振舞いの歴史とみれば、右の考察法で満足しなければならぬし、またできもする。行為という現象はその概念からみて、すなわち現実性内容 (Wirklichkeitsinhalt) の形成的加工ではなく単純移行として、<sup>(2)</sup>純然たる歴史研究で十分に汲みつくせようし、もちろん歴史的ならぬ考察には逆らうからである。だが芸術活動は、その営為のあらわすものが主観の外化ならず素材の成形であり、偶発事件ならず所産的成果であるという点で (また認識と一脈通じあうという点で)、一般史的生起とは区別される。こうして芸術考察に対しては、これは哲学の領域では認識論によつて充たされることだが、芸術現象がその現存の姿に關しては諸他の現象への言及を増すほどによく把握できるようになるばかりか、現存の姿の條件に關しては經驗的定在領界の底ぶかくに沈潜する考量によつて認識できるようにもなる根拠とされる、説明原理を見つけよという要求が掲げられる。

この要求こそ呪わしいものであり悦ばしいものであるのだ。なぜ祝福か。この要求が芸術学をいつまでも緊張させておくからであり、たえず方法論の熟考を挑発するからであり、ことに芸術作品が芸術作品であつて氣儘な歴史ものでないことを忘れないよう繰返し喚起するからである。なぜ呪咀か。耐えがたい動揺や分裂を研究に招来せざるをえなかつたからであり、また、真面目な学問観に合わぬ結果とか、個別芸術作品独自の価値の損傷とみえる結果などを法則性発見の努力がさまざま導入してきたからである。例えば規範的美学という意味での清教徒的合理論とか、ライプツィヒ学派 [美術史家 Emanuel Löwy, Josef Goller, Cornelius Gurlitt など]——訳者]や数多の「芸術創造過程」論者という意味での民族心理学的ないし個人心理学的な經驗論とか、ウォリンガー (Wilhelm Worringer) の意味での恣意的な構成的思弁とか、ブルガー (Fritz Burgar) の意味での曖昧な概念錯綜などがその種の結果であ

る。これをみれば、美術学の新たな方法論者のなかで最悪ならざる人々が、懐疑家となって、ついに救いをただひとつ純然たる歴史的考察法にもとめたのも不思議でない<sup>(3)</sup>。他方、何ごとにもめげず、美術現象についてはその現象面上の把握を深めるといふ課題を、資料に関する博識にもとづき、哲学上の批判主義に拠って、良心的に引受ける研究者の現れたことも決して不思議でない。

この真摯な芸術哲学の最重要の代表者こそアロイス・リーグル (Alois Riegl, 1858—1905) であつたとしてよからう。しかし活動時代の制約から、この偉大な研究者は、芸術創造作用の根柢に横たわる法則性の認識へと向うより前に、この作用に前提されていながら当時は全く認知されることのなかつた自律性を、この作用の依存するところは多面にわたると説く理論、ことにゴットフリート・ゼンパー (Gottfried Semper, 1803—1879) の唯物—技法論の見解に対立させて、まず確立する必要ありとみた。これをリーグルは一つの問題を導入して果したが、この概念こそ、芸術作品決定の因子 (材料性格、技術、目的規定、歴史的條件) をたえず強調することとは対立的に、作品に表出されて形式面でも内容面でも作品を内部から組織してゆく創造的な諸力の総計ないし統一を指すとしたいもの、すなわち「芸術意思 (Kunstwollen)」という概念であつた。

おそらく現代の美術学研究において最も今日的な概念であろうが、しかしこの概念は心理学の意志 (Wille) に当るものへと極度に迫っており、この極度の迫り方は十九世紀後半の諸他の理論 (「不可不理論 (Theorien des Musens) 」と呼んでよからう) に対する抗議に発すると歴史的にはもちろん説明できるが、やはりこの点には危険なしとしない。それゆえわれわれの信じるところでは、この概念にはこれに劣らず周知の平行概念「芸術的意図 (künstlerische Absicht)」と同様、方法論上の説明が必要である。ただし両概念の相違は「芸術意思」は主として芸術的現象全体に、すなわち一時代とか一民族とか総身を挙げての一人格とかの創造作用に当てるのが慣わし、「芸術的意図」

は大方むしろ単独芸術作品を性格づけるのに用いられる、というように、ただ慣習的なこと、適用領域の範囲についてだけのことと思われる。さて、なぜ方法論上の説明が必要であるかといえ、もしわれわれがルネサンスとか後期古代彫刻とかベルニーニやコレッジオとかの「芸術意思」について語るとき、また、単独芸術作品の内部で、ある線や平面を組合せる配列とか、ある色を並べおく選択とか、ある構成分子の処理とかに「芸術的意図」を見ぬいたと信じるとき、たしかにわれわれが全員一致して、こうして何か客観的なものを語り明した、芸術的現象の本質に関するものを言い尽した、と確信するのはよいとしても、しかしながらここには、そのような確言の真義については、すなわち「芸術意思」とか「芸術的意図」が一体いかなる意味において美術学的認識の対象と考えられるのかについては、何らの意見一致も支配してはいないからである。

## 一

芸術意思なる概念の最も広く流布している見方(ことに、必ずしもきっぱりと自覚を以て受入れられている要は全然ないけれども、論者たちによって、しばしばただ事実上は体现されているという類の見方)は心理主義的な見方であり、これは以下の三種に分類される。(一)個人史(individualhistorisch)の方へ向う芸術心理学的解釈であり、芸術的意図ないし芸術意思をそのまま芸術家の意図や意思と同視する解釈。(二)集団史(kollektivgeschichtlich)へと向う時代心理学的解釈であり、一芸術創作に作用する意思とは同時期の人々のなかに生きていたもの、意識されようと思われまいと、この人々に理解されていたもの、として評価しようとする解釈。(三)あくまで経験的(rein empirisch)に処理する統覚心理学的解釈であり、「美的体験」すなわち芸術をたのしむ観照者の心で起る経緯の分析および説明から



出発して、芸術作品に表明される傾向は、あっさりとして、作品がわれわれ観照者に喚起する作用から推論できると信じる解釈。

一、「意図 (Absicht)」や「意思 (Wollen 欲すること)」とはこういうものと大方に受取られているにせよ、これらについてはやはり誤っているのが芸術心理学的語釈である。すなわち芸術的意図や芸術的意思とは歴史的に握める主体「芸術家」の心理的作用とみなす解釈である。説明もほとんど要らないことだが、かかる把握、つまり、われわれにはジョットの芸術やレンブラントの芸術のなかに特別の構図原理や表情原理の表出として現前しているとみえるもの一切を、心理学的に握める意志運動の所産として、経験的個人たるジョットやレンブラントに帰する類の把握は、もしも仮に「芸術的意図」とか「芸術意思 (Kunstwollen)」の概念に芸術によって表出されたものの本質に当る内容にして客観的な内容を持たせようとするのであれば、この把握は正当でありえない。「ゆきつくところはつぎのいづれかである」一方では、芸術家の心裡に起る過程はもちろん客観的研究の場からどうしても除外されるゆえ、芸術家の真の心理的意図の調査とは眼前の作品（これはこれでやはり芸術家の意図からようやく説明されるとしなければならぬ）によるしかないことになるが、そうなれば芸術家の心情の状態はまさしく当の作品から推断せざるをえず、こうしてわれわれは証明不能な事柄を主張しているばかりでなく、芸術作品を解釈するにわれわれ自身がまず芸術作品の解釈に負っている諸認識を基盤にする、という循環論法に落込むことになる。他方では、確かに見られる例だが、自省を行う芸術家の積極的発言が伝えられていて、これによれば芸術家自身の芸術的意図が知られるようになっているものの、このばあいでも当の知識は大して役に立たない、というのも、知的に形を整えられて判るようになる芸術家の意思 (Wollen 欲すること) なるものが、当人の創作活動の真の傾向としてわれわれに迫ってくるように思われるものと重なるところは、いかにわずかでしかないか、このことが必ずや明白になるからである。衝動とは異な

り、意志 (Willie) はただ既知の事柄へしか向うことができない、われわれの「規定する」ことのできる内容、つまりは種類の特別な本質という点で諸他内容から区別できる内容にしか向うことができない。言いかえれば、意志作用 (Willensakt) とは「ねに決断」という性格を具えている。すなわち「意思 (Wollen 欲すること)」を語って意味があるのは、単一の衝動が一箇明確な成果を強奪するところではなく、主体にとつて少くとも二目標の姿が潜勢的に躍動して、そのいずれかを選択しなければならぬところではないのである。したがって、特定の芸術目標を意識的に肯定すること、またこうして一定の芸術理論上の姿勢をとること、これが可能となるのは、各自固有の根源的創造衝動と並んで少くともなお第二の反対方向をみせる傾向が潜在していて、これが（例えば古代との接触あるいは何らか別種芸術現象との接触による）「教養体験 (Bildungserlebnis)」を介して喚起されるという類の芸術家（もしくは時期）に限られている。すなわち、このような具合に創作活動のさまざまな可能性が代る代る明かに意識されるところにしてはじめて、意識には、区別すること、比較考量すること、決断することの資格があり必要があると見えてくるのである。こうしてデュラーは理論化を行ったがグリュエーネヴァルトは行っていない、ブッサンは行ったがペラスケスは行っていない、メンクスは行ったがフラゴナールは行っていない。中世とは異なりルネサンスにしてはじめて理論化を行いえたし行わざるをえなかった、ベイディアスやポリュグノトスの時期と異なりヘレニズムローマ時代にしてはじめて行いえたし行わざるをえなかった。<sup>(4)</sup> それゆえに芸術家美学はいずれも何がしか必ず敵対的なところを秘めており、しかもその程度は、当の美学に、教養体験によってようやく喚起された根源的ならざる傾向が、「本来的傾向よりも」一層反省色の強い傾向として、一層鋭く一層綱領的に表明される度合にに応じている。つまり芸術家美学に映るのは巨匠本人の芸術にも現れてこよう不統一性であるが、しかしかかる不統一性を映すとは、芸術的には創造性乏しく副次的、いや退嬰的と呼ばねばならない傾向の方をこそ、理論的には一層繁く原則的に、一層公理的妥

当性を要求してくるものとして、当の美学が語りだしているという意味においてのことなのである。それゆえ、理論化を行う芸術家の陳述とはその芸術を理解するためには一体何を意味するのかもここで判然となる。かかる陳述そのものは、これがすでにそのままの芸術家の「芸術意思」を語っていることはなく、ただこれを文字上ドクメンタリイに留めている(Dokumentieren)にすぎない。ある芸術家について自身の芸術とか芸術全般を語る反省的陳述が保存されているところでは、かかる陳述は(例えばミケランジェロの詩とか確乎たる観念を語るラファエロ書簡の一節にみられるような反省とは無縁の言説と同様)総体としては、当人の芸術的創造成果と並び、解釈の資格あり必要ある平行現象を成しているものの、しかし個々別々としては創造成果の説明とならない——しかもこの創造成果こそが意味史的解釈(sinngeschichtliche Interpretation)の目的物であって決して手段ではないのである。<sup>(5)</sup>だがおのれ自身とも時代とも合致して芸術創作活動の一定の可能性を現実化した芸術家にして、決して理論的反省の痕は示すことのできないような芸術家には、別の可能性は知的に拒否したという意味での自覚的意思を仮託することはほとんど許されまい。近年「美術史では「できる(Können)」の問題はなく、ただ「欲する(Wollen)」の問題あるのみ。……ポリユクレイトスにはホルゲゼの戦士を彫ることが、ポリュグノトスには自然主義の風景を描くことができたでもあろうが、いずれも手を下さなかつたのは、そのようなものを美しいとは見なかつたからであらう。」と主張されるまでになっているが、これは歴史的にも哲学的にもひとしく持堪えられはしない。かかる主張が正しくないのは、「欲する(Wollen意思)」とはまさしく既知の事柄へしか向うことができないからであり、したがって逆に、「欲せられるもの(Gewolltes意思対象)」から外れた可能性など当該主体には到底考えられないところで、拒否作用(「ラテン語ならば」non velleでなく nolle)の心理学的語義たる「欲しない(Nicht-Wollen)」を云々するのも意味がないからである。ポリュグノトスが自然主義の風景を描かなかつたのは、これを「自分には美しく見えない」として拒否したからでなく、自身の

心理学的意思を以前から規定してきた必然性に支えられて非自然主義的な風景しか欲することができず、それがため自然主義の風景は決して思い描くことができなかったからである。そしてまさしくこの理由から、別様の風景を描くことの断念はポリュグノトスがいわば自由気儘に行いえたかのごとく語るのは無意味なのである。

二、このように考えると、芸術的意図の時代心理学的把握に対する反論も同時に生じてくる。ここでも二路のいずれかにゆきつくが、一方では、われわれの体験するのは、何らかの文書の伝承形式には納まらず気づかれぬまま作用する思潮とか欲動のこととなるが、これらはまさしく芸術現象からしか推断できないのに、かかる現象の方はこれまた右の思潮とか欲動からの説明をもとめる次第となる（こうして「ゴティック人」とか「原始人」とは、これらに有りと想定される本質からわれわれは一定の芸術所産を説明しようと思望むのだが、本当のところはただ、まさしく当の所産からわれわれの感受せる印象を擬人化しただけのものにすぎないのである）。他方では、問題にされるのは、当代の芸術理論や芸術批評に定式化される類の自覚的な意図とか評価となるが、このばあい、かかる定式的文言は、創作を行う芸術家の個人的な理論的言説と全く同様、これまた当該時期の芸術的成果と並ぶ平行現象を成しているだけのこと、決して当の成果の解義をすでに含むことなどでははしない。そしてここでもかかる平行現象は、全体としては確かに精神科学的研究の非常に興味ぶかい対象をあらわしているといえ、しかし個々別々としては決してそのまま方法論上把握可能な芸術意思を説明できるものではない。すなわち個々の芸術家の自己分析的陳述とか一般理論的陳述が当人自身の芸術意思を表明するように、一時代全体の芸術所産に伴伴する芸術考察も確かにこれ自体当代の芸術意思を表明してはいようと、しかし決してこの芸術意思を名指してわれわれに明示してくれるものではない。そのような芸術考察はこれ自体もまずは解釈を要するものであり、有意味な解義を受けるならば、当代に支配的な傾向の認識にとつて、またそれゆえ当代の芸術意思の判定にとつて顕著な意義をもちうるであろう。しかしながら、「一定

の表出の意味を以て」同時代人に作用しつつ、この人々の意見によれば芸術的意図の内容を成すと思われたものの認識ではあっても、決してこの認識がすでに、当該著述に客観的に具現されている芸術意思の本質に対する洞観と同視されうるわけではない。一時期全体の芸術批評的表明や芸術理論的表明もまた、そのまま当期に産出された芸術作品の意義を解くことはできず、芸術作品と一緒に合せてわれわれによってはじめて解義されなくてはならないのである。

三、最後に現代の「美学」で大方行われている芸術意思の統覚心理学的把握についてみれば、この見方に立脚する判断、つまり立向うところが歴史的客体でなく、むしろ現代のひとり（あるいは多数）の観照者の印象体験であることが多少とも明白な判断とは、その意義も、判断される芸術作品に具現せる芸術的意図の認識にはなく、判断する観照者の心理にある、と言わなければならない。単一の例に現れようと幾多の繊細鋭敏な感情や精神に現れようと、かかる判断が自己本来の客体として、歴史的所与へではなく現代意識に映る歴史的所与の鏡像へと関係づけてきたものとは、芸術作品でなく芸術家でもなく、今日の観照者の心（フシキモノ）のことであったが、この心のなかでは、教育や時流に制約された偏見ともども、そればかりかよくあることだが合理主義的美学の公理と称せられるものまでもが加わって、個人的趣味のさまざま好み（ウツクシ）が交錯しているにちがいないのである。

二

こうして右に挙げた見方がいずれも物足りないという不満感から、芸術意思の心理主義的解釈は、すでに諸方での程度差止められるにいたっている。ここで血路をひらくものとみれば、それは、一箇の芸術作品に具現せる芸術

術的意図とは、当の芸術家の心情の状態にみられた意図からも、時代意識に映った芸術現象の鏡像からも、ましてや当の芸術作品を今日の観照者に取次ぐ印象体験の内容からも、ひとしく峻別しなければならぬという認識、手短かに言えば、芸術学的認識なるものの対象たる芸術意思とは決して（心理学的）現実ではないという認識である。

さて、いわば序にすぎないといえ右の事実を強調、同時に心理主義的把握からの離反を導入せる批判的研究において、さしあたり芸術意思がたんなる抽象体 (Abstraktum) と解されるのは何ら不思議でない。もちろん抽象体とは現実ならざるものの最も簡明な形式、いわば現実性の正反対として捉えられる形式のことである。しかしながらこの意味 (芸術意思とは「ある時代の諸々の芸術的意図から成る総合」である) における定義では、われわれにとって、この術語の方法論的意義はなお十分に汲みつくされていないと思われる。その第一の理由は、「総合 (Synthese)」の語で為される類のたんなる論弁的総括では、いわば外方から確認される様式標徴を共通的上位概念のもとへと包摂することができぬにすぎず、それゆえただ個々の様式の現象面での分類化へと導くことができぬにすぎず、決して原理的様式法則の発見、すなわち当の様式標徴すべての根柢にあつて様式の形式的性格および内実的性格を下方から説明するような様式法則の発見にはいたりえないからである。第二の理由は、概念的総合という意味にとる芸術意思の定義では、この語を時期の点で限定のない芸術現象、ことに個々の芸術作品に対して用いる可能性には応じることができなくなるからである。リーグルがただバロックのというだけでなく、オランダの、アムステルダム人の、しかもレンブラントの「芸術意思」とまで語るとき、またわれわれがまさしく同様の意味で一点の絵や彫刻や建物の構成について「芸術的意図」を確定したいと願うとき、芸術意思とはある時代の外化せる品々から成る総合なりとあくまで論理的に掴もうとする把握では、われわれは満足できないのである。むしろ芸術意思や芸術的意図の内容の方こそが一箇の概念によって、すなわち、ある時代とか民族とか地方の創作活動全体であれ、ひとり特別な巨匠の全作品であれ、

最後には任意の単独作品であれ、このようにいかなる限定をうけるにせよ、とにかく芸術的現象の各自それぞれから直接に取出せる概念によって説明できなければならない。その概念とは、抽象によって見出されたジャンル概念として問題の現象の現象的性格特性を語るものでなく、当該現象の本質固有の根元を暴く基礎概念として、当該現象の内在的意味を明るみに出す概念のことである。こうして浮びあがるのは、われわれの見るどころ方法論的に、つまり芸術学的認識に考えられる対象として問題となるかぎりにおいて、かなり適切に芸術意思を規定できよう定義であり、すなわち、この語には心理学的現実をも抽象によるジャンル概念をも説明させてならないとすれば、芸術意思とは、芸術現象内に決定的な究極意味として（われわれに対してでなく客観的に）「横たわる (liegen)」もの以外ではありえない、とする定義である。<sup>(11)</sup> そのときは芸術作品の形式的性格特性も内実的性格特性も、概念的総括というよりむしろ意味史的解明（もちろんこれは芸術意思の心理主義的把握が当てもなく約束する類の発生的解明と混同してはならない）を右の芸術意思から見出せることにならう。というのも芸術意思の概念には、その使用にも規定にもひとつの前提が立っているからである。それは、芸術現象とは各自、これの内的意義をもとめる解釈にとっては一箇の統一体として把握可能なものということであり、またヴェルフリンの「様式の二重根柢 (doppelte Wurzel des Stils)」説には反するが、「形式的」要素と「模倣的」要素とは相分れてもはやそれぞれ還元しえぬ概念とされる要はなく、共通するひとつの根本傾向のさまざまな外化として握めるということである。そしてかかる傾向こそ、これをそのまま把握することがまさしく其の「美術史の基礎概念」の課題となる傾向のことである。<sup>(12)</sup>

右の定義の意義は認識論と比較するとさしあたり明かにならう。何かひとつの判断文、例えばカントの『プロレゴメナ』でよく知られている「空気は弾性的である」が与えられたと仮定すれば、これを問題とする私にはまことにさまざまな方法が現れてくる。歴史的にみれば、格別にここでこの命題が語りだされ書きとめられた事情を確認する

ことができる。心理学的にみれば、この命題の生じた、もしくは生じた主観的前提に注目することができる。すなわち知覚の諸作用であり、思考過程の経緯であり、かかる判断の沈澱するにいたった源たる心状態の種類などである。文法的・論弁的にみれば、当該命題の本性を陳述文もしくは疑問文、条件文もしくは結果文と規定することができる。論理的・論弁的にみれば、当該命題はその形式的判断基準に照して肯定的もしくは否定的、普遍的もしくは特殊の、確然的もしくは必然的と認定することができる。最後には、一体この命題で表明されているのは分析的判断か総合的判断か、また知覚判断か経験判断かと問うことができる。そしてこの最後の超越論的・哲学的疑問を当該命題に向けてみるや、私には、命題の認識論の本質と呼ぶことのできようものが露呈してくる。それはすなわち、命題の形式・論理的組成とは離れて、また心理学的前史とは離れて、さよう判断者自身の「思念する」ものとは離れて、命題において純然たる認識内容となるものである。あるがままの命題に含まれているのは諸々の知覚がただふつうに結合とみられる判断でしかない、つまり結合といっても、一個人意識における諸知覚の同時的生動によるものばかりで、決して「意識一般における」因果性の純粹悟性概念によるわけでないともえる判断でしかないと確認するとき、私に生じる洞察とは、「空気は弾性的である」の命題が含むのはさしあたり経験判断では全然なく知覚判断ではない、ということである。すなわちこの命題の妥当性とは、判断者の思考的自己においては空気の表象と弾力性の表象とが結合していることに関する陳述の妥当性であって、決して表象の一方が他方を必然的に制約するさいに従う客観的普遍妥当的法則の妥当性ではない。そして、後者のごとき妥当性が命題に具わるのは、この命題では二表象が、心理主義的にみて共存という絆でなく、因果性概念の絆によって一箇の統一的経験にまで鍛接されている、とわれわれが見出せるときでしかあるまい。それゆえ、こうなっているかいないかと吟味するあいだ（前者ならば問題の命題はつぎのようにも表せるはずであろう——「一定量の空気に対する圧力を変化させれば、これは当の体積の変化をも



引起す、私はひとつの手段を、つまり右の吟味のほかに私に与えられた命題と命題以外に横たわる資料とを比較する必要なく、命題のうちで命題によって妥当と成りし事柄を認識するための手段を所有していることになる。しかもかかる認識へと私を導いてくれたのは、確かに歴史的自然とか心理主義的自然の考量でなく、また問題の命題の形式的判断基準と諸他命題のそれとを比較したでもあろうさいの拠りどころたる包摂方法でもなく、あくまでもただ与えられた命題自体の考察しかなかった。もちろんこれは、経験統一の当否を決める規定尺度が因果性概念という形をとって根柢を成していた考察のことであるが、当の規定尺度とはいわばア・プリオリに与えられた試案であって、研究すべき客体を刺戟、その反応の有無如何で客体の究極の本質を開示せしめるものなのである。

それでは芸術的意図ないし芸術意思の把握という問題へ立返ろう。「空気は弾性的である」の命題には当然一定の認識論的本質が属して、これは因果性概念に照しての考察（しかもこの考察だけ）には姿を見せてくれた次第であったが、全く同様、芸術学の客体すなわち広狭を問わず時期とか地域とか個人などの明確な範囲をもつ芸術的現象にも、これの考察が外部に横たわるもの（歴史的事情、心理学的前史、様式的類比体）との関係に頼らず、あくまでこれ自体の存在に即して行われるのであれば、ひとつの内在的意味を、したがってもはや心理学的ならぬ超越論的・哲学的とも呼べる意義の芸術意思を推断できるのである。ただしこの考察が行われるのもまた、ア・プリオリな基礎概念の助力のもとに関係するところが現象自体ではなく現象の定在や相在の条件であるという規定尺度に照してのこと、それゆえ、因果性概念が形式論理的仮定法とか文法的条件法とかの概念に結ばれていたときとはほぼ同様、「彫塑的」「絵画的」の「ごとき」一般的包摂概念に結ばれ、またヴェルフリンの「呈示法 (Darstellungsmodi)」(平面的・奥行的、等々)に類する純形式的分類項に結ばれているにちがいない規定尺度に照してのことである。芸術的現象の歴史的理解や内容説明や形式分析にとどまらず、芸術的現象に具体化、しかもそのあらゆる様式的特性の根柢を成して

いる「芸術意思」を掴むことこそ芸術学の課題であることは確かであり、またこの芸術意思が当然ながら芸術作品に内在する意味という意義しかもたないことも確かに見届けた。とすれば同様、言葉で公式化せる判断にその認識論的本質の規定尺度として因果性の範疇を置いたように、研究すべき芸術現象にその内在的な意味の規定尺度として置けるとみてよいア・プリオリに妥当する範疇を創ること、これもまた確かに芸術学の課題でなければならぬ。ただしここでの範疇とは、さきの経験を創出する思考作用の形式でなく、芸術的直観の形式を指せるものでなければならぬ。目下の試みは決して右のごとき超越論的「芸術学的」と呼んでもよろしい範疇の演繹や体系化をはかることなく、あくまで批判的に芸術意思の概念をさまざまに誤解から守って、芸術意思の把握をめざす活動的方法論的前提を明察することに<sup>(13)</sup>あるから、芸術的直観作用のかかる基礎概念「範疇」の内容と意義を以上の示唆を越えてまで追求することは望めない。それでも右の示唆で、その種の体系的研究が向うべき方向は描けているとしてよからう。ただひとつ述べておきたいのは、上述の意義をもつ基礎概念の設定と使用に関して最も先へ進んでいたとしてよい人は、われわれの見るかぎり、これまでのところ（直接に影響をうけた研究者を除けば）やはりリーグルであるという事実である。芸術意思の概念そのものがリーグルによって創られたのであったが、これを把握するに割切な範疇をまずでなければ見出して<sup>(14)</sup>いた。リーグルの概念「視覚的 (opisch)」と「触覚的 (taktisch—よりよい語として haptisch)」は、もちろんなお心理主義的—経験論的体裁をもつにせよ、意味上ではすでに目ざすところが、もはや発生的説明や現象的包摂の取得では全然なく、諸々の芸術的現象に内在するひとつの意味の明瞭化にあり、この内在の意味は、外界を直観する態度にみられる二つの原則的可能性へと関係づけることによって、事例ごとに特性化できるとリーグルは信じたのであるが（それゆえ右の対概念に対して、「彫塑的」「絵画的」の概念の基礎づけは確かに狙っているが、これら自分の概念に代る新たな用語でしかないと言るヴェルフリンの説明は不当である<sup>(15)</sup>）、そうであれば、芸術的対象へと立向

う芸術的自我に可能な精神的姿勢を語る言葉として後年に生じた「客観主義的 (objektivistisch)」「主観主義的 (subjektivistisch)」の対概念こそは、疑いもなく今日までのところ上来の意味における範疇としての妥当性を断然大きく具えているものと思われる。リーグルがこれら客観主義と主観主義の概念を開発して初めて使用せる書物すなわちオランダ団体員肖像画に関する著作<sup>(16)</sup>では、全く特定の芸術的問題を扱うさいに両概念の力を藉りるや、国民と時期の範囲が定まれる現象全体からそのオランダの特定画家の個別作品にいたるまでという諸々の芸術現象に内在する意味をいかに自由自在に迫力ある仕方<sup>(17)</sup>で把握し明示できるものであるかが示されている。だからといって当然ながら、両概念にはもはやこれ以上の演繹は可能でもないし必要でもないとか、ましてや、両概念はそのまま芸術的現象一切を余すところなく性格づけることができるなどと主張させるわけにはいかない。それどころか「客観主義」「主観主義」の両極に張られる線が描くのはいわば一次元の枢軸にすぎず、この上に平面の全点が並ぶことなど到底できはしない。この枢軸からみれば諸他の点は「その上にないとして」否定的に規定されるばかりであり、それゆえにわれわれは、枢軸外のもの<sup>(18)</sup>と認めるや、この「外」とはどの位置とすべきかを一々控え目に確認しては満足ということになる。例えば中世の芸術、レンブラントの芸術、ミケランジェロの芸術をはっきりと語れるためには、これらのそのつど格別な位置を客観主義—主観主義という線の外に見定める努力に徹するしかあるまい。

意味史を狙いとするこの種の芸術学が芸術的客体をどうしても「最初から固定せる一定の概念に照して聴取することになるのは容易に認められようが、だからといって人々の恐れてきたように、必ずしも「芸術史をひたすら問題史としてしか扱わない」ところまで進むしかないわけではない。リーグルが取入れた類の方法は、これを正しく理解すれば、例えば認識論が哲学史を傷つけることがないと同様、貴重な個別現象やこれらの連関について、その認識と分析を旨とせず純粋に歴史的な芸術史記述を決して傷つけはしない。この方法も一定の歴史過程に見定める「必然性」

の存立するところとは、もし芸術意思の概念を方法論上正しく改めたとすれば、さよう、時間的に継起せる幾つかの個別現象のあいだに因果的依存関係が確認されるという事実では決してなく、それら個別現象を一箇の芸術現象全体とみたとき、これの内部にひとつの統一の意味が開示されるという事実にある。諸事実の推移をあれこれ多数の個別的事件の必然的継起として発生史的に基礎づけようとはせず、当の推移をひとつの想念的統一体 (eine ideelle Einheit) として意味史的に解釈しようとする<sup>(19)</sup>こと、これが右の方法の意図なのである。ところで、かかる「超越論的・芸術学的 (transzendental-kunstwissenschaftlich)」考察法にここで一言述べるのは、決して、この考察法を先行の純粹歴史的な芸術史記述に代えて称揚するためでなく、あくまで、この考察法にこれ相応の正当な地位を保証するだけのためである。「意味史的 (sinngeschichtlich)」方法とは、純粹歴史的な作業を押し退けようと欲するどころか、この作業を補充できる唯一適切な方法であって、ともかく心理主義へと傾く考量よりは適切ということ、これだけを明かにさせたいのである。心理主義へと傾く考量とは、歴史像を外見上深めてみせるだけで、実際には芸術家と芸術を、主観と客観を、現実と理念を取違えてしまうものである。

## 三

われわれは芸術意思を芸術家の意思でもなく、かれの時代の意思でもない<sup>(20)</sup>と区別せざるをえなかったが、芸術作品を文献的に(あるいは直観的再生品「模写・写真」によって)解釈する伝統のなかでも、この芸術意思なる現象を直接に説明できる妥当としてよい公式はどこにも見当らないし、ただア・ブリオリな範疇に頼っての当該現象の解釈を通じてしか芸術意思は把握することができない。とはいえ、われわれが「記録資料 (Dokument)」と総称できる類の

伝承品は、かような意味解義にさいしての発見的補助手段としてきわめて価値が高く、不可欠という場合さえもよくみられる——もとより当の意味自体を直接に指示するものとしてではなく、ある種の洞察は欠けると意味の把握をまま不可能とさせるものだが、そのような洞察の源泉としてのことである。言葉の形をとり典拠として伝承された文章に語りだされているもの、これの認識論的本質を探究させたいのであれば、そのための第一前提は、文章に表明されているもの自体すなわち文章の実証的内容がすでに正しく理解されていることである。だがこの理解には幾多の事情によって汚濁や障害が起りうるし、事情とえば客観的なばあいも主観的なばあいもある。まず印刷や筆記の誤りによって、あるいは後日の修正によって原文の字面そのものの損われてしまっていることがある。ついで文字通りの表現が（これこそ古い文詞で問題になることだが）今日では語義を変化させていることがある。最後に読み手自身の読みちがいが思いちがいが文章の正確な内容把握を不可能にさせることがある。内在の意味を認識するに値する芸術作品でも全く同様であって、これもまずは当の意味を担う現象的外貌の事象的形式的意義の面で理解しておかなくてはならない。ところが全く同様、この理解にも障害の立ちはだかることがある。しかも、かかる障害を生みだせる事情がこれまた上例と完全に類比的であることは、芸術的遺品の正しい把握が、言葉の形をとる典拠の正しい把握同様、同じく三態の過誤や錯覚によって妨げられるところにみられる。まず芸術的客体に事象面の変化が生じているとすれば、当の客体本来の性質を見誤ることによって、ついで全般的な芸術観に変遷が生じているとすれば、当の客体本来の作用を見誤ることによって、最後に当の客体の実証的事実に偶然誤認があったとすれば、客体の現有性質を見誤ることによってである。文章原典が誤記のある復刻や後日の修正によって当初の内容を失ってしまうことがあるように、芸術作品もまた作品自体からはもはや見ぬぎがたい何か後代の変化（改策、上塗り、的外れの補修）によって客観的外貌を失うことがある。また語法の変化によって特定の語が語義を移し、こうして文章全体の趣旨を変えてしまうこと

があるように、芸術的有機体全体の内部でも何らかの個体(例えば本来は建物と一体の裝飾彫刻として特定の場所に組込まれていたのに、今日では独立作品として見られる記念像を思うがよい)が現在では往昔と全く別様に解されるので、そのため、われわれに對する全体の形式面での作用が誤解されることにもなる。最後に原典<sup>テクニク</sup>理解が主観的な読みちがい思いちがいによって不可能となることのあるように、芸術現象の理解もまた、その大きさや色とか素材的意義や目的規定について実質的に見誤ることによって、疑問視されたり完全に阻害されたりすることがある。とすればこの地点こそ、内在的意味の認識を旨とす努力までもが、与えられた芸術的外貌の純然たる現象的理解をまずは確保しようとして、「記録資料」の助力を必要とする場所である。証拠書類でよい、芸術批評的評価でよい、芸術理論的論究でよい、ついには模写像でもよい、とにかく記録資料こそ右の客観的錯誤や主観的錯誤を正すことができるのであり、しかも容易に見て取れようが、記録資料のこうした是正機能には三種類がある。第一には復元的(Rekonstruktiv)であり、これは考察すべき芸術作品の今日では失われた原初状態を、文書的確証や図像的伝承を介して、記録資料が修復できるばあいのことである。第二には解義的(Exegetisch)であり、これは形式構成因子の意義変遷が今日の人々に對する当該芸術作品の作用を変化させているという事実について、一定の美的見解(何らかの批評や理論という形式に現れもしようし、一定の芸術的印象という意味での客体を再現的に呈示する形態に現れることもあろう)の顯示を介して、記録資料が当の事実の証拠をもたらすばあいのことである。最後には矯正的(Korrektiv)であり、これは芸術作品の外貌そのものを規定している実証的事実<sup>ファクト</sup>に關して誤れる意見を、またもや注意書とか模写像にみられるでもあろう何らかの種類の示唆を介して、記録資料が意見訂正へと鼓舞するばあいのことである。なお一言だけ添えてよければ、ある芸術的表象の復元的是正とか矯正的是正にはいつでもそのまま解義的是正も含まれるものである、というのも芸術作品に事実具わる性質に關する誤謬を排除すれば当然その作品の印象は是正をも招かずにはいないから

である。

しかしなおひとつ結語を置くならば、是正のはたらきが復元的であれ解義的であれ矯正的であれ右に挙げた場合のすべてにおいて、記録資料が確保してくれるのはあくまで芸術意思確認のための前提にすぎない、すなわち芸術的外貌 (künstlerische Erscheinung) の現象的理解 (Phänomenales Verständnis) だけである。芸術意思そのものの認識という、外貌の領界下へ潜って掘むべき認識に向う努力、この努力を記録資料は決して省かせてくれるわけでない。諸々の現象 (Phänomen) に内在する意味という姿ゆえに芸術意思とはただ、ア・プリオリに演繹される基礎概念からしか把握できないからである。だが、行為の歴史とは異なって芸術学には、右のごとき基礎概念を手本として指定する課題ばかりか可能性もあるということ、この事實はすでに最初から決っているとみてよいのである (そうであればこそ芸術学には認識論との比較も事後的には正当化されると思われる)。芸術とは、決して模倣論反対の度の過ぎた見解が今日多方面で信じこませたいとしているように、特定個人の主観的な感情外化とか定在実証のことではなく、克服すべき素材を相手に一箇の形成力が、価値ある最終成果を目ざしてすすみ、これを具体化し、これを客観してゆく対決のことだからである。

注

(一) ある点で本考は『美学雑誌』所載の論文「造形美術における様式の問題」(Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, X, 1915, S. 460—467) を先く進めたものであり、その最終節が詳解されることにならう。

(\*) 「訳者附言」 Kunstwollen の語を「芸術意思」と移してきた慣行に従い、本稿では Kunst は「芸術」と訳して統一をはかっている。美術学論考としての端正を要求される読者は「芸術」の語をすべて「美術」と置きかえてお読みいただきたい。

(2) 「事績 (Tat)」と「作品 (Werk)」を分け、シェーンホルマーのまじな區別を参照のこと (Aphor. zur Lebensweis-

heit, Kap. IV)。

(3) Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, 1913.

(4) もちろん上述の事柄が当りはまるのは芸術を語る理論 (Theorie über die Kunst) についてのみである。芸術に役立つ理論 (Theorie für die Kunst) (比例論、透視図論、運動論) ならば、これは一つに纏まれる時期にも原理的に可能である。諸他の芸術家・理論家とは異なり、レオナルド・ダ・ヴィンチは、理論化を行う芸術家というよりもむしろ芸術的活動を行う世界把握者とみなすべき人物、という点で格別な位置を占めている。

(5) 芸術家の創作活動を実際に支配している原理が当人の理論において意義の逆転を管めている例は、わけてもベルニーニの美学に判然とみられるが、このベルニーニの理論的陳述は、綱領としてはほとんど定式化されていない全く些少の例外を別にすれば、あくまで客観主義的・理想主義的な立場を主張しているのである。これについては一部右の文章を取出した筆者の論文を参照されたい (Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis. in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XI, 1919, S. 241—278)。さらに同様の例をアルブレヒト・デューラーの美学が示してくれようが、これもまた全体としてイタリヤ・ルネサンスの見方に魅せられていて、この偉大なドイツ美術家の主観主義的にして個人主義的な方向を洩している箇所は、いくわずかである。

(6) G. Rodenwald, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XI, 1916, S. 123.

(7) 非<sup>レ</sup> non velle (欲するの否定句) とどうにもすべきな<sup>レ</sup>ことを確認してみたところ、問題たる現象にわれわれが一步でも近づくことはあるまい。

(8) ヘルムホルツの報告書参照 (H. Wölfflin, Sitzungsberichte der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XXXI (1912), S. 576.)。われわれはたゞ『美術雑誌』所収論文 („Das Problem des Stils in der bildenden Kunst“, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, X, 1915, S. 463, Anm.) にせよ、て、芸術的意図のこのような同時代人の把握が当の意図を客観的に判定する基準たりえないことを示してある。——芸術意思の判定にはわれわれのたゞ「同時代人の印象」こそ決定的という意見は最近ヘンリーによって激烈に誇張のもとに弁護された (D. Henry, Die weißen Blätter, 1919, S. 315ff.)。この論文はリーグルとヴァリンガーとを完全に同視すること、誤解を与えかねないものでもある。リーグルの見解がヴァリンガーではきわめて強く、しかも決して良いとは言えぬ方向



へと変更されている事実は、どれほど強調しても度の過ぎることはない。リーグルは「芸術はいずれも各自の世界を呈示しようとする」と語るのに、ヴォリンガーは「芸術は世界を「有機的世界」として「呈示しようとするか、それとも世界を「抽象的世界」として「呈示しない」と欲するかのいずれかである」と語る。したがってリーグルには、芸術がこれを模倣するかしないか、いずれか一方となる「端的な自然(Natur schlechthin)」という概念は排除し、こうしていかなる芸術にも独自の世界表象もしくは表象世界を回収させる権利請求が、すなわち自然に相似る芸術と自然を歪める芸術という古来の対立の根柢からの廃絶が達成できた。この古来の対立をヴォリンガーは根本的に不朽化している。ただしヴォリンガーは、ある種の様式の「不自然性(Unnatürlichkeit)」が由来するところを「できないこと(Nicht-Können)」に代えて「欲しいこと(Nicht-Wollen)」とし、こうして価値の強調点を置きかえることに成功したのである。まさしくリーグルの意味をとるならば、ヴォリンガーともどもに「この様式は「自然的現実性」を度外視「抽象」している(dieser Still abstrahiert von „der“ natürlichen Wirklichkeit)」と語ってはならず、これは「この様式の現実性は自然的なるものの本質を掴むわれわれの概念とは合致していない」としなければならぬところであろう。

(9) この方法の一例としてリップスのこれはこれなりに確かにみごとな著作(Theodor Lipps, Ästhetik, 1909—1906)を挙げるのが許されようが、これはあくまで古典主義的いや清教徒的な価値評価を統覚心理学的姿勢と結びつけているものである(例えば彫刻では独立単一像を採って群像を拒斥すること、古代がまずはエジプトにおいて準宝石や工芸ガラスを挿入して行ったような眼の写実的表現を拒斥すること、エレクトイオンの彫像の類が構築を支える直接の代理柱として現れるのでなければ女像柱を拒斥することなど)。心理主義的美学と規範的美学とのかかる結合を弁護するさいのリップスの理由説明(Ästhetik, I, S. 2ff.)は興味ぶかい——「もしも何らかの美感情を惹起する条件を知ったとするならば、……当の美感情を現に惹起させてみたいとき、いかなる条件が充足されなければならないか、何を回避すべきであるかも、私は直ちに語ることが出来る。言いかえれば、実際の事態に対する洞察がそのまま処方規則でもあるのだ。」さて、この理由説明の当てにならぬところは、その「実際の事態(sachlicher Sachverhalt)」なるものが千もの事情によって決められる主観的現象のことという点にある。これは、一人もしくは幾人かの経験的主観の、趣味や教育や環境や時流に制約された印象体験のことであり、すなわち幾人かの体験であって、人間そのものの体験条件ではない。そして説明の要もないことだが、後者の認識しか普遍的な規範的命題の基礎とはならないのに、そのような体験条件とは、統覚心理学的美学が現にそうであり、

またそうであろうと努めている類の純然たる経験科学にとっては、断じて入手できるものでないのである。

(10) 上掲注(3) Tietze, S. 13f.

(11) 上掲注(6) ローテンヴァルトの例を取上げれば、この新たな用語のもと以下のごとく語ることになろう——ポリュグノトスには自然主義の風景呈示は欲することもできることもありえなかった、というのも、そのような呈示は紀元前五世紀ギリシャ美術の内在的意味とは矛盾したのであろうからである。

(12) この点について『美術史の基礎概念』(Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915. S. 18)でヴァルフリンは、形式發展は確固たる固有法則をもつ(それゆゑ彫塑的段階は必然性を以て繪画的段階に先行、逆になることなどない)と答えるが、これはそのまま認めなくてはならない。ただし論点は、「呈示法(Darstellungsmodi)」の發展は法則的發展なりということではなく、この形式發展の法則性は内容發展の法則性とは独立のものかという点であった。「模倣的なるもの(Imitatives)」の發展は確かに「呈示法」の發展と同様の必然性を以て、しかも完全に平行して成就している。その結果、例えば風景描写の時期は、繪画的段階が彫塑的段階を前提すると同じく、純然たる人間描写の時期を前提としている。そしてまさしく、これら双方の合法則性が同じ一つの原理の表現と認識されるまでになる(この肝要なのである)。

(13) だが筆者は、おそらくかなり先のことになろうが将来機会を得て、ここに切出した主題に立戻りたいと願っている。

(14) シェアトルソウ(August Schmarsow)の概念形成はかれに近いウルム(Oskar Wolf)のそれと同様、多くの点でリーダルの思考過程に触れるところがあるにせよ、結局はなお本質的に心理主義的美学の傾向に沿っている。

(15) Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXI, S. 366f. 方法論上の多義性のために従来はただ幾多の危険を伴ってしか使用できなかった「彫塑的」「繪画的」という概念の基礎づけは、最近シェヴァイツァーによっても試みられている——B. Schweitzer, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XIII, 1919, S. 259ff.

(16) Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIII, 1902, S. 71f. 問題の概念はリーダルの大学講義ノートの遺稿公刊(Filippo Baldinucci Vita des Giovanni Lorenzo Bernini mit Übersetzungen und Kommentaren von Alois Riegl, (ed. Burda und Pollak) 1912. Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908.)で重要な役割を演じつつあるが、以前の後期ローマ工芸に因する著作では視覚的と触覚的の概念による操作しかみられなう。

(17) このように詳述したからとて、私にはもちろん、ア・プリオリな基礎概念、少くともア・プリオリに立てることはできる基礎概念の演繹や使用なしでも、つまりいわば方法を意識せずとも、幸運にも芸術考察が芸術作品に内在する意味を苦勞なく把握できたこともある(反対に、当の意味の追究をこそ方法上の目標とする記述にせよ、時折、少くとも文章表現の面で心理的なるものとか歴史的なるものへと落込む危険を免れるわけでない)という事実を反駁するつもりはない。またカントが因果性概念の範疇としての意義を確認する以前にも、判断種類にみられる根深い本質的相違は感じられ多少ともはつきりと語られていたものであったが、ただしこうした研究にはつねに、現象的なるもの、歴史的もしくは心理的に發生するものと有意味なるものとを区別するに足る確実性が欠けるのである。こうして例えば最も有名なドイツ語本のひとつ(Wilhelm Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils, 1894, 『記念碑の様式のはじまり』)でモテットの芸術意思とロマネスクの芸術意思との本質的相違が示されるが、向けられる批難に対して著者は、自分が取上げた例の模範的な意味解釈をそのままにしておくことができず、両芸術意思のあいだに部分的には歴史的・發生的な連関までも拵えてみせるが、これが到底批判には耐えられぬという次第で、弱点をさらけだしている。

(18) Ernst Heinrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917, S. 87.

(19) リーグルや後継者が別のこと、つまり何らかの歴史的推移に現実の因果的基礎づけをはかる努力のみえるところでは用語の不完全が問題となるが、この不全性は、既述のごとくリーグルが、芸術意思にせよ、これを把握すべくみずから創った概念にせよ、いずれをもなお多くの点で心理主義的に理解していた事実と関りがある(リーグルの導入せる概念「近視的(nahsichtig)」「遠視的(fernsichtig)」は、ことにレンブラントの芸術に關して用いられるや、まことに都合悪くなるが、これも一例)。従来の人なる發生史的方法をはるかに抜きでた芸術の超越論的哲学を自分が基礎づけたこと、この事実をリーグルは、自身の歴史的位置のゆえにみずからなお完全には認識することができなかつたと言つてよからう。