

ヴェルフリンの講演要旨『造形芸術における様式の問題』およびパノフスキの慶祝記事『ハインリヒ・ヴェルフリン』

細井雄介

**Wölfflin's Lecture on the Problem of Style and Panofsky's Dedication to Wölfflin—On the Principles of Art-historical Description (continued)—**

In Vol. 71 of this issue I evaluated the importance of Panofsky's article, „Das Problem des Stils in der bildenden Kunst“ (1915), and translated it into Japanese. The essence of his article consists in a sharp and clear criticism of the epistemological function of Wölfflin's famous *Grundbegriffe*.

In this issue I shall present my translation of Wölfflin's lecture which was the original text Panofsky made response to, for I find profound significance in the discrimination of methodological insights between Wölfflin and Panofsky.

We can be assured, however, that Panofsky had a high respect for Wölfflin. A warm dedication written by Panofsky on the occasion of the latter's 60th birthday attests to this fact. My translation of this dedication is also presented here. These original texts are as follows:

Heinrich Wölfflin, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*  
(Vorgetragen am 7. Dezember 1911).

Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin—Zu seinem 60. Geburtstag am 21.  
Juni 1924.

本稿の目的は後段に置く二小文の翻訳紹介にある。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』とバノフスキーの小論『歴史的時間の問題について』を、第七十集ではバノフスキーの論文『造形美術作品の記述および内容解釈の問題について』を、第七十一集ではバノフスキーの二論考『「造形美術における様式の問題」』と『「芸術意思の概念」』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、美術史家アーロイス・リーグルの姿を念頭に置きつつ、同じ作業を続行している（本稿では造形美術の語を造形芸術に代えた）。

そのリーグルについて先集（第七十一集）で紹介せるバノフスキーは、芸術学の課題は「芸術意思(Kunstwollen)」を掴むことにあると明言して、以下の通りに述べていた——「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、これを把握するに適切な範疇をもすでにかれは見出していた。リーグルの概念「視覚的」と「触覚的」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指すところが、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」と語るヴェルフリンの説明は不当である）、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言葉として、後年に生じた「客観主義的」「主観主義的」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。（第七十一集 一七二—三頁）すなわちこの把握によれば、リーグルの立てた対概念はカントの純粹悟性概念に類比の意義をもつことになり、こうして美術史上に占めるリーグルの位置は、認識論史上におけるカントに比すべ

きものとなるのである。

ところでこの洞察がはっきりと表明されたのは一九二〇年、ドイツの『美学雑誌』においてのことであつたが、先立つこと五年、同誌上一九一五年にパノフスキーは一文（右記本論叢第七十一集所載）を寄せており、その結語には下記のごとく述べられるが、このとき批判的考察の対象となつた見解こそ今回紹介するヴェルフリンの講演要旨に他ならない——「……われわれの考察結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・意志から発しているものであつて、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、等々であつ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つたか、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つて、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」——このことは様式・根基とか様式・原因でなく一箇の様式・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（Kulturerscheinungen）について、因果関係の描述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、文化学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準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にして超心理学的な意味を研究することとならなければなるまい。……」（第七十一集 一五五—一五六頁）これをみれば、後年の洞察はすでにこの年に確然としてリーグルの姿も描かれていたと言えるのではなからうか。一九一五年とはパノフスキー（一八九二—一九六八）二十三歳、前年の学位論文『デューラーの芸術理論』を公開の年でもあり、ヴェルフリン（一八六四—一九四五）は五十一歳、講演で約束せる『美術史の基礎概念』が十二月に公開されて、たちまち世界的に名声を高めてゆく年、リーグル（一八五八—一九〇五）は双璧を成す『後期ローマ工芸』（一九〇一年）と『オランダ団体員肖像画』（一九〇二年）を遺して逝いてのち十年、存命ならば五十七歳の年である。いずれも美術史学の発展に見落せない大存在であるが、前世代の成果を鋭く問う青壮のパノフスキーが、方法論の次元において、リーグルとヴェルフリンの落差をどこにみていたかは今日なおまことに興味ぶかい問題であらう。

この問題点については、これも本論叢第七十一集（一四二頁）に触れたように、中村二柄教授（『美術史学の課題』「第三章 図像解釈学への疑い」——岩崎美術社 一九七四年）が綿密にパノフスキーの誤読を責めてヴェルフリン擁護論を展開していられる。これに触発されて訳者はまずパノフスキーの論考を翻訳したのであったが、その後ヴェルフリンの講演要旨精読の機会を得て、この要旨は名著『美術史の基礎概念』の素描として軽んじられてきた嫌いがあるが、方法論者としてのパノフスキー出立の契機であり、美術史学の方法論識としてはむしろこの素描の方をこそ重視すべきであらうと確信するにいたり、今回の紹介に踏みきった次第である。

ちなみに中村教授には御自身で編訳されたガントナーの論考集『ガントナーの美術史学』（勁草書房 一九六七年）がある。スイスのバーゼル大学におけるヴェルフリンの職席を後年一九三八年に継いだガントナー（Joseph Gantner,

1896-1983)の言は、ヴェルフリンを理解するさいには必読のものであろうが、これが右の書に纏められていることは大きな幸いである。そのヴェルフリン略伝によれば、ヴェルフリンはチューリヒに近いスイスのヴィンタートゥール(Winterthur)で一八六四年六月二十一日に生れ、諸方遍歴のちチューリヒに没している。古典語学者の大学教授たる父に伴いエファランゲン、ミュンヒェンと移り、一八八二年ミュンヒェンで高等学校卒業試験に及第して大学入学、その十二月か、第二学期にはスイス、バーゼルの歴史家ブルクハルト(一八一八—一八九七)のもとに到り、その後満十五年ブルクハルト七十九歳の夏の死まで二人のあいだには親密な交渉がつづく。学位論文は指導を心理学的美学者フォルケルト(バーゼルに客員として来講)に仰いで一八八六年提出の『建築心理学序説』、最初の美術史の著書は『ルネサンスとバロック』(一八八八年)であり、ここから『古典芸術』(一八九九年)、『アルブレヒト・デューラーの芸術』(一九〇五年)、『美術史の基礎概念』(一九一五年)、『イタリアとドイツ的形式感情』(一九三一年)と主要著作が連なっており、小論集『美術史論考』(一九四一年)が最後の著作となった。

バーゼル大学では一八四四年にブルクハルトが美術史の講義を手がけていたが、一八七四年にこれが公式の美術史学科となり、初代の主任教授はもちろんブルクハルトであった。この職席をブルクハルトは一八九三年四月初旬に退くが、当時ミュンヒェン大学の私講師であったヴェルフリンに当局の要請があり、これに応じてヴェルフリンはブルクハルトの座を継ぎ、新たな講義を五月から始めた。しかし一九〇一年には静かなバーゼルを離れ、騒々しいが当時最良の頭脳が集合していた大都会のベルリン大学へ、ヘルマン・グリムの後任として移り、ヴィラモヴィッツ・メレンドルフ、モムゼン、エーリヒ・シュミットと相並んで同じく指導的な人物のひとりとなっている。このベルリン時代の卓れた成果がデューラー論である。ところがガントナーによればヴェルフリンは生涯にわたってラテン的な文化の香気を求めた人であり、ついに十二年間のベルリン生活を切上げて一九一二年の五月にはミュンヒェンに移ってい

る。この都市の静かな空氣のなか、ヴェルフリン自身が生涯の最も幸福な時期と名づけている歳月に完成された著作こそ、ベルリン時代の第二の偉大な業績というべき準備を経てのもの、名著『美術史の基礎概念』であり、ガントナーの語るには「この書物をもってわれわれはいまや彼の学説と彼の思想の本来の中核に直面するのである。」(前掲書一九九頁)

その後一九二四年の春、六十歳の誕生日の何ヶ月か前に、ヴェルフリンはスイスへ帰っている。バーゼル、ベルン、チューリヒの各大学がそれぞれ客員教授の地位を申出していたが、ヴェルフリンはチューリヒを選び、この地で余生二十一年を過している。健康であったが一九四五年の春に病の徴候が現れて、同年七月十九日の午後おそくにこの生命は消えたと記されている。

それでは当然ながら『美術史の基礎概念』を最重要視するガントナーにとって、リーグルはどのように位置づけられているか。中村教授の編訳書にリーグルの名は二度登場する。まず後年の「ヴェルフリン誕生百年記念講演」においてであるが、ここでガントナーは『美術史の基礎概念』を称揚して、「ヴェルフリンはこの書物によって、その尺度が幾分か美術史の外部にある他の一列の人たちに接近している。すなわち、彼と同じく芸術的創作の秘密が焦眉の問題であったあの創造的な人物たちの一列、同年輩の人を二人だけ挙げるとすれば、直観の学説をもつベネデット・クローチエ、「生の飛躍」(élan vital) という根本理念をもつアンリ・ベルクソンである。美術史の人たちのなかでも、アロイス・リーグル、アンリ・フォション、ヴィルヘルム・ヴォリンガーのような、二三の別の人たちが、おそらくこの地帯へ聳え立つてであろう。けれども彼らのうちの誰も、これまでのところ、ヴェルフリンほど大きい、世界的に広い影響をもつに到らないのである。」(二〇一頁)と語っている。一九六四年の講演であるが、影響力の判定についてならば確かに妥当な指摘であろう。

もう一箇所は年時を遡るが、一八九九年の『古典芸術』公刊当時の情勢分析においてである。ベルリン大学における後継者をヴェルフリンと目していたグリムは、『古典芸術』刊行後これは文化史の実質があまりにも乏しいとみて当初の目論見を棄てたのであったが、当局は最後にはヴェルフリンを招聘した。この推移をガントナーは一つの勝利、全線にわたる若い世代の開花と呼んで特記して、この世代の注目すべき人物三名を挙げるが、クローチェおよびベルクソンと並べられたのがリーグルであり、以下の文が綴られている——「美術史の領域では一八九三年以来、すなわちヴェルフリンのバーゼル招聘の年以來、六歳年長のヴィーンの学者アロイス・リーグルが、最初はなお幾分か一般的に『様式問題』という書物のなかで、ついで有名な『後期ローマ時代の美術工芸』のなかで一段と決定的に、「芸術意思」について語っていた。それは——文字どおりに引用するが——「使用目的、素材、技術などとの戦いにおいて貫徹される」のである。この定義は、遠くからブルクハルトと彼の見事な言葉を呼びおこす響きをもっている。彼によれば、真の芸術が「すべて地上的なものから」受取るのは「課題というよりも動機にすぎない」。「その結果、それが確保する昂揚のなかで自由に生動する」のである。」（一六八頁）これもまた六歳の年長ながらリーグルを精神的にはヴェルフリンの同世代と位置づける言明としては至極穩当なものである。

しかしながら『美術史の基礎概念』の核心には美術史学の方法に関する革命的な提言があり、これが世界的な反響を呼んだのである。しかもまさしくこの核心を捉えて、リーグルの洞察と比すればなお深淺の差異はいちじるしいと看破するのがパノフスキーの論議であった。そのリーグルの全貌が知られていないとすれば、パノフスキーの論議の鋭鋒は今日なおわれわれの熟考を強いているとしなければなるまい。

政情の悪化によって追われるまでパノフスキーは北方の都市ハンブルクを研究活動の拠点としていた。北方のハンブルクと南方のミュンヘンの心理的および物理的な距離は当時如何ばかりであったろうか。またパノフスキーとヴ



エルフリンの個人的接触の度合は確かめられているのか。これらのことについて訳者は現在のところ何ひとつ知らない。ただ眼の前に一篇の慶祝記事が現れた。これを読むと、批判的姿勢にはいささかの変動もないままに、ヴェルフリンに対するパノフスキーの敬意だけは率直に伝わってくる。それゆえに美術史学発展史上の一齣として、この記事も放置しがたく、今回の誌面を絶好の機会とみて併せて紹介しておくことにした。

# 造形芸術における様式の問題<sup>(1)</sup>

——一九二一年十二月七日講演——

ハインリヒ・ヴェルフリン

(\*) 本考はプロイセン学士院総会の席上一九二一年十二月七日に行われた講演内容の概要である。この主題の詳論は一冊の書物のために留保しておく。

〔原文末尾の日付によれば、この紀要の発刊は一九二二年六月二十七日であった。——訳者〕

## 一、様式<sup>(1)</sup>の二重<sup>(2)</sup>の根基<sup>(3)</sup> (Die doppelte Wurzel des Stils)

様式はまず何よりも表出(Ausdruck)を主眼として解釈される慣わしとなっている。われわれが様式と呼ぶ形式体系(Formsystem)のなかでわれわれに対して性格づけられるのは国民であり時代である。フランスのゴシックは特定の時代情調から生じてきたし、イタリア・ルネサンスの様式はイタリア国民にはつきりと認められる一種の人生観と照応している。同様ひとりひとりの強烈な芸術家個人もまた、おのれの人格的本質が発現するにいたる自身の様式をもつ。このように様式と性格のあいだにみられる連関を納得できるものにしようと、敏感な美術史家は幾多の努力をつづけてきた。だがそれでも問題は把握できていない。なるほどラファエロの描線はある程度までその人柄から説明でき、またデューラーの描線といかに異なり異ならざるをえなかったかを教示もできるが、まだこれだけでは、なぜ兩人ともまさしく線をこそ本質的な表出手段として利用することになったのか、そして百年後なぜ西欧の芸術家

は、描くべき題材の如何は問わず、別の言葉すなわち絵画的という言葉を使用することになったのか、この疑問が解けていないのである。気質と人種からみてベルニーニとテルボルフほどに遠くかけ離れている二人の芸術家が、様式の「素材たるもの (das Stoffliche)」は度外視して、見られたものが形式にもたらされる仕方という明細だけに注目するや、やはり相似た同士となること、これがわれわれを考え込ませる。両人の素描二つだけを比べたのでは全く異質とみえようと、十六世紀の素描と並べるや、二つは類似性の方が相違性よりも強く語りかけてくるし、下敷を世紀ごとの対照にとれば、ミケランジェロとホルバインほどに大きな対立も逆に一体とみえてくるのである。

こうしてここで出会うのが深位の層の形式概念であり、これらを明るみに出すことこそ美術史の最も根本的な課題でなければならぬ。これらの概念とは、「気質」「志操」等々を直接には相手とせず、ただ一定の呈示法 (Darstellungsmodus) にしか関らぬ概念のことである。この共通の呈示法のもとで全くさまざまな内容が発現可能である、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るとすべきである。この呈示法は、みずから色をもちはしないが、特定の表出意志 (Ausdruckswill) 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のである。

あらゆる表出は時代ごとに異なる特定の視覚的可能性 (optische Möglichkeiten) に縛られている。同じ内容でも時代が異なると同じ仕方では表せなくなるのは、感情気質が変化したからではなく眼が変化したからである。

イタリア・ルネサンスの建築は確かに一定の人文主義的理想の具現であるが、この現象 (Phänomen) を完全に理解するためには、この理想の具現化された視覚圏 (optische Zone) をまず知らなければならぬ、しかも「自然観察の進歩」なるもの一切を挙げても十七世紀絵画の様式を説明するには足りない。ここで新たな内容として模倣的なもののうちに獲得されたものとは、独自の前提をもつ特定の呈示形式なる容器に盛られたのであったからである。

こうしてわれわれはいかなる様式にも二重の根基を認める。その根基とは一面では素材的なものの流れであり、ここには、例を描写芸術にとれば各自それぞれの程度をみせる自然主義というように、それぞれの美感(Schönheitsempfindung)が属している。他面では一般的な視覚的形式(optische Form)であり、このなかに素材的なものが直観にとって形態化されてゆく。この形式は固有の歴史をもつ。芸術的に「見る」仕方、「示す」仕方(künstlerische Seh- und Darstellungsweise)がいわば地の底において展開されるわけだが、この展開が西欧芸術では周期的に同音で繰返されていると思われる。

ここで試みたいのは、十六世紀古典作品の呈示類型と十七世紀古典作品の呈示類型とを最も普遍的な概念へとまとらすことである。これがさほど容易でないのは、呈示形式とはまさしくつねに特定の表出と溶けあって登場するもので、画面全体の責を担うのは素材的因子としくなり、つまりは様式をあくまで表出として解釈したくなるからである。だが例えばここでは近世の美術史というように、ひとたび一定の位置において右の現象(Phänomen)についての了解が成るや、さらに往昔へと遡る時期のことでも、類比的に説明してよい事柄はこれまでより大きな確信を以て研究できるようになる。

## 二、呈示発展の契機(Die Momente der Darstellungsentwicklung)

私の見るかぎり、大きな進行過程は五対の概念に還元される——線の形成そして賦彩重視による線の眨下(線的—絵画的)、平面の形成そして奥行重視による平面の眨下、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)。

一、線の芸術の性格にとって決定的な事柄は、総じて線がそこにあることではなく、表出の本質的なものが線に托されていることである。こうみれば線の様式が完成するのはようやく十六世紀においてである。レオナルドはポッティチエリより線的であり、ホルバイン父子では子の方が父よりも線的である。いまやはじめて線は形式明示の本質的な担い手となり、イタリアと北方とで美を捉える感受作用がどれほど異なるにせよ、この美惑は北方でもイタリアでも線の要素へと流れ込む。だが、すでに十六世紀にまたしても変化が始まる——観照者の注視はとどころで事物の周縁から逸れて内方へ引込まれてゆき、幾つかの纏まった平面が輪郭の形はどうでもよいかのごとくに語りはじめ、断固たる絵画的様式が輪郭のない賦彩を重んじてほとんど完全な線の貶下をもたらすのである。望んだにせよ眼はもはや視線の走路として線を利用できない。こうして全然別様の視操作 (Sehoperation) が要請されるし、いやや裝飾的原理 (das dekoratives Prinzip) は線の流れ方でなく、賦彩斑点の組合せに置かれる。もちろん涯しなく多数の中間段階が考えられる。線のと絵画的という二語で示すのは、あくまで一般的に方向だけのことである。線の様式もすでに絵画的価値を利用するし、絵画的様式も線を完全に断念する要はない。主たる表出はどこにあるか、事物は本質的にはどのように見られていたか、これだけが問題なのである。ところで彫刻と建築には、不動の物体を扱うにもかかわらず、観照者から線の軌道を奪いとり絵画的に見るように強いる同じ能力がある。ペルニーニの扱いでは自由なる形姿 (人形像) までもが、眼には輪郭に沿って視線を走らせることができないほどである。

二、線の——絵画的と並んで平面的——奥行的なる第二の対概念を挙げるが、このばあいもちろん、平面的なるものは決して芸術の不完全な前段階という意味では、すなわち呈示がようやくのことで解放されるにいたった平面の魔力とは捉えてならない。十五世紀の絵画は奥行への突破においてすでに多くを試みていたが、これを「十六世紀の」古典の様式はふたたび放棄した。奥行支配における完全な自由 (短縮法と空間呈示) があってはじめて、事物を平面的

に連携させようという、かの明確な欲求が生じる。呈示上の意味をもつ平面概念は、線の概念と全く同様、まずは十六世紀の意識に始まっている。ここで決定的な事柄とは、平面的に見られたものが立現れることでなく、いかなる強調を以て平面が語るかということである。レオナルドの『最後の晩餐』が壁面と「密着している (gedichtet)」さまは平面幾何に囚われた古い晩餐図のいずれよりも強く、これと並べるや古図の方は締りなく (undicht) 多孔質のものか見えるのである。ドイツのがわでは人物図が平面への帰入をいよいよ強めてゆく特徴的な例はデューラーである。だがその後これもすでに十六世紀において、平面の貶下および「並立 (Nebeneinander)」に「奥行方向への重層 (Hintereinander)」を加える混入が生じ、この重層が注目を奪ってしまふ。もとより絵画の平面の棄てられることなど起りえないが、眼にとって平面は視形式 (Sehform) としては不快となるのである。直観できるように事物の集められるところが形式だが、絵画の平面がこの形式としては現れないようにあらゆることが行われる。人物と人物が側面像として出会うばあい、奥行視が強く働いて、両人の平面的な隣立は決してありえないように配慮される。だが大方の例ではすでに事物の配置によって、左右の關係は価値を奪われ、眼は前方のものと後方のものとを纏めなければならぬようになっていく。しかもこの過程全体がたんに呈示に関して何ができるかという能力 (Können) の問題と片づけるわけにゆかないことは、空間芸術たる建築（ここでは模倣的なものはすべて脱落する）もまた同様に、可能ながぎり、この志向の交替に参画する事実から明かである。

三、第三には閉形式の成立と解消という語句で呼んだ多様な形態をみせる過程を追究すべきであろう。閉ざされたものに対する感覚を「ルネサンス盛期以前の」素朴芸術はただ放漫にしか持合せていなかった。十六世紀の古典芸術（*クラシカル*）にしてはじめて閉形式の概念を引締め、ついで十七世紀にこれの緩和が生じたのであるが、しかしこのことも決して美的・質的 (ästhetisch-qualitativ) に解釈すべきではない——一見終ったかにみえるだけのことで、意識的に扱われ

てきた規則を思出させる類のものは一切敬遠されるにせよ、根柢で形式の閉鎖性は存立しつづけてゆく。だが十七世紀が厳格な様式を以て現れようと望むところさえ、もはや十六世紀の図式には手を伸ばすことができない。普遍的な基底が移動してしまったのである。

誤解を斥けるために明記しておくが、われわれは厳格な様式の芸術として、例えばラファエロの『システイーナの聖母』や『アテーナイの学堂』のごとく、高度に構築的(tektonisch)な制作だけしか理解しないわけではない——ちなみにイタリア自身にしても構築の様式と並べて非構築的な構成をつねに育てていた。こうして「閉形式」の語は、イタリアの作例と並んでこれよりは緩やかなドイツの、さよう例えばデューラーの『メランコリア』のごとく意図して秩序解体の印象をめざした作例までもここに見出せるほど、広義に解して用いなければならない。そのような作例の構成についてさえも、これは平面充実や周縁との接合や事物誇示の仕方において十七世紀のあらゆる絵画とは根本的に区別される、と主張できるのである。「地の底における」発展は、絵が外枠の拘束から逃れ、与えられた平面に抵抗し、画面の一角とは偶然的切片でしかないと思わせるまでとなり、また以前の芸術では水平と垂直の純然たる対照を際立たせ、これを足場に背骨を通していたのに、今度は非構築的要素を好しとみて、さきの構築的な基本線は抹消とまではゆかなくとも後退を強いられている。

ところで「自由なる」構成と厳格にして閉ざされた構成とがもともと別箇の精神のものと見えること、つまりこの種の移動ではいかなる移動にも表出意志(Ausdruckswill)が働いていないかと疑念の浮ぶこと、これはもちろん否定できない。ただし問題は、過去へと眼を向けて諸他とは対立する呈示の仕方の一つについて、いかなる印象をわれわれが受取るかということではない——十七世紀にとっては自由なる仕方こそがあまりにも一般的な呈示法となってしまうために、この呈示法がこれ自体としてはもはや明確な色合をもたなくなったこと、すなわち明確な表出とい

う意味では作用しえなくなったということが問題なのである。このことはもちろん、この様式の内部においても何らかのあくまで自由なる構成形式を表出力ゆたかに使用することは可能であったという事実を、決して排除する事柄ではない。

四、部分が全体と結ばれる仕方は十六世紀と十七世紀では別様である。素朴芸術では部分が緩やかに並立していたのに反して十六世紀の古典芸術は、個々の断片いづれもが一箇の全体を完成させる分肢として働く統一性 (Einheit) 一体たることの概念をもたらしした。右の概念は次代の芸術にも留まるものの、しかしこれまでは部分もつねに自立的価値をあらわしていたのに、いまや部分の自立性は棄てられて、オランダの風景画であろうとローマの教会正面であろうと、個々の部分は全体へと分ちがたく溶融してゆく。これは統一性の漸層的な上昇でなく、芸術的統一性の相異なる二つの形式であって、両形式は各自それぞれに絶対的なものを呈示している。『アテーナイの学堂』では人物をひとりひとり孤立させても各人物は(美的)価値を保持してゆけるが、『布地組合評議員』は全体としてしか擱めない。さりとてラファエロの構成が全体として感得されることはレンブラントの構成のばあいよりも少かった、などとは誰しも主張しないであろう。他にも十七世紀の新しさは、個々の画因がこれをとりまく周囲とみずから連結して無条件に支配的な画因として眼に映ってくるときにも現れる——この上なく眩い光の一群とか、この上なく決然たる色彩の一群とか、この上なく語りかけてくる形体の一群のことである。何も多様な形体を描く歴史画や風景画に限られる要はない。個人の肖像頭部でもいまや以前とは全く別様に見えるのであるが、その理由はこのように一点ないし数点へと効果を集中させることにある。ホルバインの描く顔貌では個々の部分のみせる意義は均等であったが、ファン・ダイクやレンブラントでは、力点是一部に置く方が好いとして、この均等性が棄てられている。

五、呈示はすべて明瞭性をめざし、造形作品を不明瞭と呼べば、これはいつの時代でも非難であった。それにもか



かわらず明瞭性の概念にも歴史があり、明瞭な呈示という言葉のもとに必ずしもつねに同じことが理解されてきたわけではない。十五世紀では全般的にまだ明瞭と不明瞭とのあいだを確実に区別できず、われわれには会得しがたいと思われる無理な期待も眼に対して時折寄せられていたが、十六世紀は明瞭性の理想を確立、ここでは建築にせよ描写芸術にせよ、諸々の事物が完全に、またいわばみずから語りだしている。バロック芸術にとってはこの理想が無意義となつてしまった。だがここで質的な低落を語ってはならない。明瞭であろうとする意図は同じでありながら別箇の呈示形式に到達したのは、まさしく、可視性(Sichtbarkeit)に対する眼の關係が変化したことによるからである。古い芸術が焦点を合せてきたところは、在るがままの事物を永続的形式の面で捉えた事物の認識であつて、この古い芸術はあらゆる形姿をできるかぎり完全に、またできるかぎり明確に与えてくれる。新しい芸術が頼るところは連関全体内で見えてくる事物の外観(Erscheinung)である。個々の形姿は全体のうちへと埋没して、この全体こそが眼には映り、あらゆる形体を一樣に判明に教示することは狙いになく、場合によつて右の外観はそもそも形体の客観的基盤などとはほとんど関りをもたないまでになる。古典的に明晰なる芸術にとつて群像図の人物は全員すべて判明だが、十七世紀とか十八世紀の画家は個々の要所でしか外観を見せてくれない。それでも誰ひとり明瞭性が欠けているとの苦情を思いついた者はいなかったであらう。「芸術の」概念がまさしく別箇の意義を手中に納めていたからである。

十六世紀の観点については理論そのものが紛れもなく意見を述べている。樹木では差しこむ光に映える緑が最も美しいとレオナルドは認めざるをえない。しかしこの現象は絵画の課題としては避けよ、差しこむ光はいずれもすべて紛わしい影を生み、形体の明瞭性をも害うからだとしている(『絵の本(絵画論)』(H. Ludwig 編)、九一七(八九二)および九一三(九二四))。この配慮も後代の人々にはもはや拘束力をもたなくなつた。以前はあくまで(永続的)形体に仕えていた光と影が、いまや事物から解放されて、対象的なものから多少とも独立せる固有の生を獲得している

のである。

### 三、様式史の課題 (Aufgaben der Stilgeschichte)

把握形式および呈示形式にみられる、かかる変遷の根拠はどのように考えるべきか、このことの解明はここでは控えておきたい。いずれにせよ、ただ刺戟の昂揚という原理によるだけでは何ひとつとして始めることができない。ただし私は、五対の概念が最終的なもの、と主張するつもりもない。私はただ、様式現象 (Stilphänomen) の解明が問題となるところではどこでも、眼の対世界関係 (Verhältnis des Auges zur Welt) 如何という、この内面的な疑問を上げなければならないと固執するばかりである。一時代の表出価値について論述できる以前に、まずは視覚の基底 (optische Basis) を確定しておかなければならないのである。

ところで、ここに近世美術史にもとづいて概念的に把握された事柄は、この発展が周期的に反復される発展として捉えられるとき、また然るべく条件を変えれば、造形芸術同様、音楽にとっても、そればかりか世界の文芸的把握にとっても考慮される過程として捉えられるとき、このときはじめて全面的な意義を獲得することになろう。

#### 訳者附記

原典は左記の通りである。——

Heinrich Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. in: Sitzungsberichte der Königlischen Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XXXI (Ausgegeben am 27. Juni 1912), Berlin. S. 572-578.

この学士院紀要のコピー一部を、訳者は本学教授 Dr. Elisabeth Gössmann を煩わせて入手できた。

神学者ゲスマン女史は母国ドイツから来日、まず昭和三十一年（一九五六年）四月から昭和三十五年（一九六〇年）七月まで上智大学および本学に非常勤講師、一旦帰国ののち、昭和四十二年（一九六七年）十一月からは本学哲学科の専任教員として勤められた。邦語の還暦を迎え、向後は教室の責務を離れての活動こそ念願とされて本年（平成元年 一九八九年）三月辞任、本学教授会は聖心女子大学名誉教授の称号を以てお送りした。

同僚として常時先生の御示教を仰ぐことのできた身は幸いであった。真に力ある人に具わる稚氣の明るさと含羞の美しさを想いつつ、ここに感謝と敬愛の念を記させていたたく。

ハインリヒ・ヴェルフリン

——一九二四年六月二十一日六十歳誕生日のために——

エルヴィーン・パノフスキー

……………そしてこの上は、今こそ

そうだが、天上の音楽が欲しい、

その軽やかな魔力で、面々の正気を

取戻すために。——それゆえ私は杖を折る……

『あらし』第五幕第一場

ハインリヒ・ヴェルフリンの芸術学上の研究に最初から方向を与えてきた格別の意図、多分これが一八九六―七七年に著した小論『彫刻はいかに捉えるべきか („Wie man Skulpturen aufnehmen soll")』の題名ほどにはっきりと表明されている箇所は他にあるまい。すでにこの問題提起にこそ、以前は誰ひとりとしてこれほど明晰かつ無条件には確信できなかった認識の全体が取込まれているからである。その認識とは、芸術作品はそれぞれ特定の内的な形式法則性に支配されているとし、この法則性は、眼差が作品をこれの「見られようと望んでいる」仕方で見てもそれはじめて、この眼差に開示されるとみる認識のことである。

今日ではきわめて当り前のこの思想も、以前の美術史記述では到底同じようには知られていず、ことにも十九世紀

の美術史記述では皆無に近かったが、その記述を継受し克服した人としてヴェルフリンが立現れる。芸術作品の本性には、制約されていると同時に制約されていないという特性がある。時代、場所、人格という歴史的事件に依存しながら、それでも芸術作品は、これが産出される場たる歴史的生成の流れをいわば超脱、その結果、特定の芸術的問題の余すところなき究極的解決として、制約されつつ制約してゆく成立・定在の王国から、制約なき尊重の王国へと移って聳え立つと思われる。かかる芸術作品の二重の地位と折合いをつけるに十九世紀の芸術考察は（一般的に扱うが、ヴェルフリンにしても不意に登場したわけでないことは自明だからである）ただ二つの道しか知らなかった——一方では個々の芸術現象の制約性を呈示しようと努めることであり、これを行けば芸術考察は、芸術的客体に応用された言語学とか無法則的歴史話とか歴史哲学となった、他方では芸術の無制約性そのものを理解しようと試みることであり、これを行けば芸術考察は一般美学となった。

ところがヴェルフリンは、一現象に、一作品に、一芸術家の影響作用に、一様式期の創作活動に即して、ここに横たわる制約なきものを明してみせるのである。かれは、市民生活形式とか宮廷生活形式、宗教的規定とか世俗的規定などから芸術現象を説明したり、あるいは現実模倣（とはいえ「これぞ」現実なる現実など実際にどこにもありはしない）に成功せる程度の多少に照して芸術現象を吟味したりすることを試みて、外部から窺てがう尺度を頼りに芸術現象を評定することなく、さりとて、芸術活動そのものの規準と思込まれている規範的要請の充足として芸術作品を理解させようと骨折ることもせず、ヴェルフリンが求めるのは、空間における群像の配列、平面における画像形式の分節、物体と光の対置など、芸術現象に具現化される特別な形式原理を発見することである、つまりかれが欲しているのは、事物をこれが「見られようと望んでいる仕方である」見ることであり、また見るように教えることである。

こうしてかれは（模倣的契機が最初から排除されている建築の研究から始めたのも決して偶然でないが）ローマ凱

旋門の発展を描き、ルネサンス建築とバロック建築の相違を把握しようと試み、十五世紀のいまだ「前古典」の芸術に對立させてレオナルドやラファエルの諸作に具現せる類の「古典芸術」の本質を特徴づけた。またミケランジェロの様式が様式として意味するものの確固たる表象から出発して（帰属自体のためにでなく様式認識のためにこそ真贋問題の領域に踏込み）この巨匠の真作を多数の誤って巨匠作と目されている作品群から救出し、そして最後われわれに贈ってくれたものは「アルブレヒト・デューラー」ならぬ「アルブレヒト・デューラーの芸術」であつた。

しかも（例えばルネサンスとバロックに関する著書や凱旋門の論文のごとく）様式―変遷を追うところでさえヴェルフリンは本来歴史家ではない。かれを捉えているのは生成の過程でなく成果の對立なのである。それゆえ二三の現象を引照することがかれに役立つのも、関係とか発展を直観させるためというより、むしろ比較を可能とさせるためである。そして縦断〔通時〕面の代りに横断〔共時〕面を据え、例えばイタリア芸術に対するドイツ芸術の関係などを考察するさいにも、ヴェルフリンにとって問題となるのは、影響の確認というよりも、むしろ様式相連の解明である。

これら諸々の對比設定、すなわちヴェルフリンの著作の読者、またそれ以上にヴェルフリンの講義の聴者の誰にとつても恐らく余りにも忘れがたく印象づけられる對比こそは、明晰性と説得力にかけて決して凌駕されることがあるまい。そして、しばしばただの比較ばかりか、（ことにも世紀の変わり目に成つた諸作では）主にアドルフ・フォン・ヒルデブラントの思想に影響された規範的美学の意味における評価さえも下すにせよ（『古典芸術』の一章には「墮落」の標題がみられるし、デューラー研究書には晩期ゴティクの特徴に対する厳しい断罪が多すぎる）、ヴェルフリンの對比は、これまで「前段階」とか「残響」として言及されるにすぎなかつた現象にも、本質的なものをくつきりと描きとり、ついには十六世紀の「明瞭性」に対するゴティクおよびバロックの「不明瞭性」とか、（『バンベルク黙示録』

公刊本にみられるように）古典芸術の理想的自然性に対する中世の対自然疎遠性までもが、それぞれの特性に關して正當な形成原理として承認されるにいたる。

同時にヴェルフリンはあらゆる心理学的説明の試みをいよいよ断念してゆく——『ルネサンスとバロック』では様式変遷をなおも「身体感情の変遷」（これ自体はやはり様式変遷の徴候にすぎぬ）から捉えようと努めているものの、すでに『古典芸術』では、様式変遷とはヴェルフリンにとって、これ以上は還元不能の過程にして固有の法則に支配されている過程のことをあらわす言葉である。さよう、様式的發展行程の自律化をすすめるこの傾向は、ついには、かかる發展行程の内部にも「内容的にして表出的なるものの發展」とこの發展とは全然独立の「直觀形式的發展」とを區別させるまでも導く。われわれは、すなわち自立的風景畫の成立を種別的に「繪画的な様式」の形成というところから切離せないわれわれ、そして、ときには平面的な画像形式へ、ときには奥行的な画像形式へと入りこむ一箇の芸術的内容を、もはや「同じ」芸術的内容とみなすことのできないわれわれは、ここでは二箇の自立的な「様式の根基（Wurzel des Stils）」を認識するよりも、むしろ一根基に根ざす二系統を認識したいと望むであらう——とはいへこのヴェルフリンの様式理論こそは、芸術的な「眼」にいわば固有の無制約性を確保してみたいとした、見ることの天分と見ることの喜び、この天分と喜びを鮮かに美しくあらわしたものである\*。

\* この見ることの天分（*Schöpfung*）が（例えばシステーマ天井画内部にみられる發展に対する全く新たな洞見のごとく）純然たる事実的成果として芸術史に何を追加してきたか、これについては無論ここでは立入ることができない。

もとよりヴェルフリンは「見て記す（*Sehen und Beschreiben*）」という標語が芸術学の十分なる方法的基礎づけなりとみてしまうには余りにも哲学者である——いかなるばあいにも、見ることを記述することには暗黙裡に特定の觀

点や主導概念が前提され、これらのもとに（よりよく言えば、これらへ向けて）見られ記述されるものであることを知っており、そして、芸術について根本的にはやはり最も深く愛している明晰性を自身の思考にもつねに求めるヴェルフリンは、どうしても、潜在的に前提されている記述の主導概念を顕在的に明示しつつ、これを具体的な材料に即して検証するという課題を立てずにはいられなかった。こうしてベルリン学士院講演を経て成立するのが『美術史の基礎概念』であり、ここに例の範疇が発見され、十六世紀から十七世紀への発展に即して以下のごとく呈示される——平面性——興行性、線の——絵画的、明瞭性——不明瞭性、閉形式——開形式、並列——従属。一体これらの概念は芸術的問題設定を定式化する真の基礎概念であるのか、むしろ問題解決を特徴づける特性記述概念にすぎないのではないか、また概念の数はどの程度まで増減できるのか——これはすべて未決にしておこう。これらの概念は芸術に本質的なものとの関係する概念であり、これらの助力により（芸術作品の素気ない身体的特徴記述も詩文まがいの解説も越えたところを目指す描叙にとっては涯しく困難な課題であるが）芸術に本質的なものを語りだすことのできる概念であり、しかも新たな土台の上にふたたび芸術的現象を宗教的現象および哲学的現象ともどもに併せて見とどけよう、そればかりか比較対照してみようと試みるとき、ここでも（そしてまさしくここでこそ）前提されなければならないというように、芸術史本来の認識の自律性を基礎づける助力となる概念である。

このようにヴェルフリンは形式分析的芸術考察の創設者とにかく最大の実現者となっているが、そうではあるにせよヴェルフリン自身はやはり、形式的なるものへと完全に埋没することからは遠く隔たっている。さよう、卓越せる人物の発言では何か目的意識的努力の外に在って、いわば個人的性格の紛れもない放射線のごとく現れてくるものこそが最も心を魅きつけてやまないものだが、ヴェルフリンもまた恐らく誰ひとりとして真似できない人となるのは、形式的現象の分析がいわばおのずから精神的内実の解義へと変化してゆくところであり、また二三の言葉にして一芸



術家の生涯とか聖人伝説一篇の内容を隈<sup>くさ</sup>取るところであり、なお一層のこと、卓れた言語学者〔Eduard Wölfflin〕の子息にして偉大な普遍史家〔Jacob Burckhardt〕の学徒たるヴェルフリンが、その文体の美しさ、その真の人文主義的教養の豊かさを挙げて倫理的なるものの解釈へと向けてゆくところである——われわれの学術用語は、「節約的群衆(Massenökonomie)」とか「線のカデンツァ(Linienkadenz)」の語を負うている同じ精神に、「志操(Gesinnung)」という語の恩恵までも受けている。

六十歳の誕生日を幾月か前にしてハインリヒ・ヴェルフリンは教職を引退した。プロスペロウ同様ヴェルフリンもみずから進んで魔法の杖を折った(他の教師の手中では指示の教鞭、これがヴェルフリンの手にあるときは本当に魔法の杖であった)。いまはプロスペロウに倣って、自身の「魔力」は「人々の正気を取戻す」使命をはたしたとの自覚に生きてゆかれるがよい。この断念の意味するところは諦観でもあれば力でもある——世にひろく作用を及ぼしたのち自分自身へと立返る、これはおのれ自身に満ち足りた人の姿である。

#### 訳者附記

原典は左記の通りである。——

Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin. Zu seinem 60. Geburtstag am 21. Juni 1924. in: Hamburger Fremdenblatt, 21. Juni 1924.

翻訳は左記のパノフスキー論文集収載のものに拠った。——

Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Wissenschaftsverlag Volker Spiess, Berlin 1974 (Zweite, erweiterte und verbesserte Auflage). S. 45-48.

右の論文集初版は一九六四年に編集者は同一ながら出版社（Verlag Bruno Hessling）を異にして公刊された。この初版に本訳文の原典は収載されていなかった。