

パノフスキの論考

『芸術史と芸術理論の関係について』

細井雄介

**Panofsky's Article on the Relation of Art-History to Art-Theory**—————

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

In Vol. 71 of this issue I made a Japanese translation with the following words.

"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 Kunstwollens*, 1920."

I have continued the same work and completed here the translation of his triological articles with some comments. The original title is as follows:

Erwin Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, 1925.

本稿の目的は後段に置くパノフスキー（一八九二—一九六八）の論考の翻訳紹介にある。同様の体裁のもとに本論叢の第七十一集ではパノフスキーの二論考「造形芸術における様式の問題」と「芸術意思の概念」を紹介したが、今回の論考は二論考に接続して同じくドイツの「美学雑誌」を飾り、一連の思索を完結させたものである。芸術研究における歴史記述の意義に確信を得ようとして訳者はこれらの論考に注目したのであるが、美術史学の方法論者としてのパノフスキーの翻訳紹介の本誌上における作業は今回を以て終了とする。

ヴェルフリンの「美術史の基礎概念」は一九一五年公刊の高著であるが、その基本的思想は、様式には二重の根基があるという教説としてすでに一九一一年の講演「造形芸術における様式の問題」（本論叢第七十三集に翻訳）で語り出されていた。この講演要旨を重視して仮借ない批判を加えたのがパノフスキーの第一論考（一九一五年）であり、この批判を通じてパノフスキーは「芸術意思」なる概念の意義に想到したのであろう。もとより「芸術意思」とは一九〇五年に逝いたリーグルの創出せる概念であるが、パノフスキー登場の当時、すでにこの概念は規定も曖昧なまま学界に頻出していたものと思われる。

大胆に言切ればパノフスキーの基本的洞察は、芸術作品を批判的に理解しようと願うのであればリーグルの語句「芸術意思」を探せ、という要求にあることとなるが（本論叢第七十集「パノフスキーの論文」造形芸術作品の記述および内容解釈の問題について）一三七頁以下参照、これが核心にあればこそ概念規定の曖昧さは無視できない事態であったに違いない。第二論考（一九二〇年）は、「芸術意思」の概念を整理して純化を図り、創始者リーグル自身に纏わる心理主義的残滓をも一切払拭して、この概念には、カントの純粹悟性概念に相当する認識論的意義だけを保持させようと努める鋭い論考であった。

その後五年を経て現れた今回紹介の第三論考（一九二五年）は、文中に挙げられるドルナーの批判に触発された成

果でもあろうが、とにかくパノフスキーの考察を一段と明瞭ならしめているし、僅少とはいえ作品解釈の実際に触れての言説も、後年の図像解釈学への推移を必然的發展として納得させてくれるように思われる（図像解釈学への推移にとって重要な論文『造形芸術作品の記述および内容解釈の問題について』の発表は一九三二年であった）。

執筆の主旨を語る短文の序に明記してあるが、余論を伴う論考の本体A B Cの三段構成はそれぞれ以下の内容をもつ。

- A 芸術学的基础概念の理論的本質の解明
- B 芸術学的基础概念の実践的・方法的意義の解明
- C 芸術理論と芸術史との関係の解明

注(切)によれば芸術理論(Kunsttheorie)と隣接諸学とは原理的に以下のごとく区別されている。「芸術理論」とは前以て示されている根本的問題の覆いを取るだけのものである。「哲学的美学」は芸術作品がア・プリアリに可能となるべき前提および制約を確認しようと努め、「規範的美学」は芸術作品が則るべき法則の樹立を唱える。「芸術心理学」は芸術作品ないし芸術作品の印象が現実的となるさいの委細を問うものである。

なお、一般的な様式論議の脈絡においてはパノフスキーの「形式」と「充実」も特記されることが多く、この対概念はリーグルの「触覚的」と「視覚的」と同様それ自身は様式概念でないけれども、基本様式の区別を基礎づける範疇的概念対立として強い印象を与えてきたかと思われる。ただし、この「形式」と「充実」が登場する本論考Aにおいて、その叙述と説明はきわめて簡略にすぎないという事実に注意を促しておきたい。

原文は句点が遠い長文で綴られているけれども、Cの末尾に纏められた結論にみられる通り、パノフスキーの論旨は明快で解説の要もあるまい。一読直ちに全内容了知の安堵を覚えさせるところでなく、結局はこれだけのことかと、

いわば瘦せた骨組ばかりをみる一抹の寂寞感を禁じえないのであるが、これもまた卓れた方法論議に必ず伴う特質のひとつであろう。だがパノフスキーは今世紀に傑出せる美術史家のひとりであり、たゆみない精力的な活動が過ぎぎと忘れがたい専門的研究を遺してきたことは言うまでもない。また轟くほどに一時期を画した<sup>アイコノロジー</sup>圖像解釈学にしても、これは決して流行現象でなく、消えるはずのない堅実な認識方法として美術史学が伝えてゆくことに疑いはない。われわれとしては、実証的研究者として立つだけでも鮮かなパノフスキーが、これほどまでに深く一般的な方法論議の次元に関り、芸術における作品と歴史との相関という問題について、ひとつの簡潔な解答を明示してくれたことに感謝するとともに、これまでに紹介してきたパノフスキーの初期論考を、方法論の反省という点にかけては比類なく厳しいといわれる西欧の学問伝統の、芸術研究の分野における今世紀の具体的例証として顕揚しておこう。

さて、今回紹介の論考に対しては、発表の二年後一九二七年に、早くも大西克禮教授が最も鋭い批判を寄せられた。御著書『現代美学の問題』（岩波書店 昭和二年）においてのことである。この書も今日では入手できず閲読も容易でなからうことを思い、ここでやや詳しく右の批判を写して参考に供しよう。

全体が七章から成る一書で全三二二頁、目次を記せば左記の通りである。――

- 一、序論 現代美学の問題について
- 二、美的対象の問題 (A)自然美と芸術美 (B)「美的」と「芸術的」 (C)美的対象の本質
- 三、美意識の問題 (A)問題の発展 (B)感情移入 (C)美的享楽
- 四、芸術様式の問題
- 五、芸術意思の問題

## 六、批判的美学の問題 (A)美的自律性の問題 (B)美的法則性の問題

## 七、美的範疇

パノフスキーが論題となるのは右の第五章、様式の二重の根基説に拠つてヴェルフリンを論じた第四章につづいてのことであるが、第六章冒頭の一段が本書全体の構成を要説して、そのなかにパノフスキーの位置も明示されているので、まずこの一段を写しておこう。

「現代美学の問題の意義を規定するものは、此の学問の歴史的並に体系的の發達關係でなくてはならぬ。此の見地からして、吾々は現代に於て發展し來れる美学の問題を考察すべき基準として、最初に三つの根本的方向を立てた。

第一にそれは美学に於ける主観的客観的の分化する方向、第二にそれは対象的純化の方向、第三にそれは方法的反省の方向であつた。勿論是等の諸方向は、實際に於ては、互に錯雜混淆して問題を色々に紛糾せしめてゐるのであるが、然し大体是に依つて、現代美学の最も重要な問題を取り出す手懸りは得られるやうに思ふ。斯様にして、吾は先づ始めに、美的対象及び美意識の問題を觀察し、次に芸術様式、芸術意思等の概念によつて代表される芸術哲学上の新たなる問題を考へ、最後に此處で批判的美学の方に属する主要の問題を概観する順序となつたのである。之をもう少し具体的に云へば、フェヒナー以来發展して來た所謂心理学的美学と、芸術学との分化は、吾々にとつて

先づ第一段の問題の層位を形づくり、更に美的対象(芸術)の問題は、フィードラーの如き本質論から一転して、ヴェルプリンやパノフスキーの説を生じ、問題の内容から見ればヴェルプリンの説はむしろ客観的側面に当り、パノフスキーのそれは主観的側面を捉へてゐるに拘らず、その方法的立場に於て、前者は尚心理的見地を守り、後者はむしろ論理的見地に立つてゐるのであつて、従つて此の如き二重の意味に於て、そこにはやはり、主観対客観の方向が交錯

してゐると云はなければならぬ。然しながら、此の両者の場合は尚全体として之を見れば、共に美学の对象的側面即ち芸術の問題を純化して行つた考へ方であると云ふことは出来よう。即ちそれはいづれも美意識の問題よりは、むしろ美的対象の方の問題の系統に属するものである。」(一五八—一五九頁) すなわち、この記述によれば、美学の問題を考察すべき基準たる根本的方向三つのうち、一つが芸術の問題として第四章および第五章で纏められ、しかもこれを主観的側面から捉える論理的見地がパノフスキーに割当てられていたことになる。

そのパノフスキーの所説を詳解するに先んじて第五章に置かれていた前文は以下の通りである——「芸術意思の概念は、アロイス・リーグルに始まるのであるが、然しリーグルに於ては、之を全く自律的、自発的の力として、實在の歴史的發達を貫く心理的過程の根柢に置く考へ方と共に、一方には芸術的問題の論理的展開を全く想念的關係として、實在とは無關係に、たゞ芸術意思をそれによつて測定すべき根柢と見る考へ方が、純粹に二元的に対立してゐたのである。然るに曾て述べた様に、近時芸術史と芸術学、即ち美学の方面に於ける歴史と理論との握手が問題になり、従つてリーグルの提出した芸術意思の概念が、おのづからその議論の焦点をかたちづくるに至つて、大体から云ふと、此の問題に対する考へ方が、一方にはたとへば、ティーチエなどのやうに、専ら心理学的見地に傾くものと、パノフスキーなどのやうに、論理的見地を徹底せしめんとするものとが分れて来た。前に述べたヴェルフリンの説は、芸術意思の概念を中心に置いてゐないにしても、その根本思想の方向が主として心理学的であることは、そこで批評した通りである。それ故此処では前節に対して、パノフスキーの「芸術意思」の概念の解釈を論ずることにする。

パノフスキーは、曾て数年前、デッサアの主宰する美学雑誌上に、芸術意思の概念を論じ、それが心理学的に芸術家或は時代全体の意志を意味するものではなく、むしろ一種の経験而上の対象として、即ち芸術現象の中に於ける、内在的意味そのものとして考へらるべきこと、又此の意味に於てのみ「芸術意思」は、アプリアーに妥当する「根

本概念」の補助によりて把握せられ、一の思维対象として、現実界に存在するものとは異なる、フッサールの所謂アイデーチッシュの性質を持つものとなることを主張した。その後此の議論に対してドルナーの批評が出て、パノフスキーは是に応酬しつつ、更にその考を發展させて、最近の同誌上に、再び「芸術史と芸術論の關係に就て」と題する論文を発表してゐる。次にその要領を紹介しようと思ふ。(一二九—一三二頁)

この前文を承けて論考の詳解を果されたのち、大西教授は、ヴェルフリンに比してパノフスキーの考え方が論理的方法的反省について一步を進めていることは疑えないが、一方に徹底しようと試みている結果、その立場は非常に偏狭となり、一面ではヴェルフリンより多大な困難を伴っている、と概観していられる。以下大西教授の批判を辿つてみることにしよう。

パノフスキーの所論は、「芸術意思」を心理的經驗的になく論理的超經驗的に解釈して、これによつて芸術学と芸術史との方法的連関を明かにしようとするものである。それゆえパノフスキーに対する批判は、第一に、はたして芸術意思の概念が非心理的また非經驗的に把握されているか否かを検すること、第二に、把握されているとすれば、この考え方が一般に美学ないし芸術哲学の基礎的方面にいかなる結論を導くかを考へてみることに、となる。

第一の問題についてみれば、芸術意思の概念の説明は諸所で行われているものの、その意味は必ずしも明瞭でない。あるところでは「内面的意味における様式」すなわち「芸術意思」としている。また「芸術意思」とは「形成原理の内部もしくは上部における統一」としている。また「現象複合の全体性と芸術の根源的問題との關係」を「最高様式原理」として、このなかに「芸術意思」が把握されるとしている。さらに「芸術の根源的問題に対する作家の立場すなわち最高様式原理」が「芸術意思」としているのである。

この最後の規定を捉えて大西教授はつぎのように言う——「然し前の説明に従つて、此の「最高様式原理」の



中に「芸術意思」が実際に把握されるものならば、それは果して非経験的、非心理的の「意思」であることが出来るか。もし出来るとすれば、それは如何なる意味に於てであらねばならぬか。論者は始めから芸術意思を以て、芸術家の現実的の（歴史的）意思を意味するのではないと断言してゐるのであるから、此の場合に、若し非現実的なる超心理的なる意思が可能であるとすれば、それは恐らく現実の作品に具体化されてゐないがしかし理想的には当然そこに具体化せらるべかりし意思（それは当の作家の経験的意識に含まれてゐなくても差支ない）を意味する外はないであらう。即ち一言にして云へば、その作品の非現実的なアイデアを指すところの意思となるであらう。若し「芸術意思」の概念を斯の如き意味とすれば、それはいかにも最早経験的、歴史的のものではないと云ひ得る。なぜなら、それは現実の作品の可能を基礎づけるアプリアーだからである。然しながら、もし芸術意思が斯の如きものを意味するならば吾々は如何にして作品の具体的成果から之を認識することが出来るか。パノフスキーが、若しその所謂芸術学的基本概念及び特殊概念の補助によつて、斯の如き意味の「芸術意思」を把握し得べしと考へてゐるならば、それは大なるイリュージョンであると云はなければならぬであらう。なぜなら、斯の如き個々の作品のアイデアは、實際カントの云ふ如く、天才によつて始めて把握せらるべき特殊の、言はゞ直観的の理念の如きものであつて、学的概念体系の力によつて、それが把握されると云ふことは、既にそれ自身に矛盾を含む言葉だからである。」（一四八—一四九頁）

そこでこの関係をさらに一般化して、ある芸術の普遍的最高様式原理の内的意味を「芸術意思」の内容として解釈すればどうなるか。パノフスキーの真意は恐らくここにあらうが、このばあい、「芸術意思」のごとき内的意味をもつ概念をもちだす理由がどこにあるかは不明である。もっともパノフスキーは「外面的意味における様式」に対して「内的意味における様式」を区別し、後者を「芸術意思」と同一視するのだが、しかし一方では「様式」と「様

式原理」との差異について、他方では様式の「外面的」と「内面的」との関係について、精確な説明はどこにも試みていない。しかもこの点はパノフスキーの所説全体にとつてきわめて重要な問題なのである。

このばあい、もし感覺的にすぎない現象を外面的とし、「原理」や「統一」の所在を内面的として考えているのであれば、その芸術原理の考え方はやはり心理学的と言えるであらう。とにかく芸術意思の概念を右のごとく解釈すれば、これを現象に内在する意味として芸術史の経験的事実を解釈してゆく方法と、芸術学的概念構成の方法との協働によつて、この「芸術意思」が認識されるという考え方は、あくまで経験的であると云わなければならぬ。これはパノフスキーも論じているところであるが、しかしかれは、このように経験的に把握される内容そのもの、つまり芸術意思は現実的心理的なものならず、法則的論理的なるがゆえに非経験的なものであると云うのである。すなわち、その性質が想念的であるということである。しかも他方で、このような芸術意思は個々の芸術現象から単純に帰納されはせず、ア・プリオリに承認されるべき芸術学的基礎概念の力をかりて把握されるもの、とパノフスキーは考えている。こうして芸術学的概念体系の内容は芸術史の経験的事実の方面から発見されるのであるが、同時に、この概念的 content の妥当性は芸術学的問題の方面からア・プリオリに基礎づけられ権利づけられる。この意味においてパノフスキーは「超越論的芸術学的考察」を「解釈的考察」とも語るのだが、これら両者を同じ意味で用いることがすでに方法論上の大きな疑問であるばかりか、この用語にみられるパノフスキーの考え方の全体は、超越論の見地と経験主義の見地との没批判的な混合を含んでいるとみて差支なからう。

このように右記第一の問題についての結論を出された大西教授は、第二の問題については芸術学的概念のア・プリオリ性を語るパノフスキーを手掛りに移行する。

パノフスキーは、芸術学的概念がたんに芸術作品の経験的事実から直接に帰納され一般化されて得られるものでな

く、むしろ事實的認識に対してア・プリオリの意味をもつものであることを主張しつつ、他方では當の認識は經驗的歴史的事実に依存するという考え方を固持するために、換言すれば、ア・プリオリとア・ポステリオリとの対立を統一するために、この対立を「問題定立」と「問題解決」との対立として解釈している。すなわち芸術学的概念が公式化するのには芸術的問題の定立であり、芸術史の事實的研究が扱うのはつねに芸術的問題の解決の相であるとみる。このばあい問題は直接の經驗的事實のなかに与えられているのではなく、背後に前以て予想されているのであるから、芸術的問題とは經驗的事實の認識に対してア・プリオリの意味をもつことになるが、問題定立と問題解決とは不可分の相關關係にあり、ア・プリオリと經驗との徹底的相關關係を把握する立場こそは超越論なのであるから、ア・プリオリの芸術学的概念による芸術意思の研究は「超越論的芸術学的考察」であるというのが恐らくパノフスキーの所論の主旨であろう、と大西教授は言う。

しかしながら、大西教授によれば、芸術という一箇特殊の文化領域において、たんに問題定立と問題解決とのあいだの形式的論理的關係におけるア・プリオリを認めただけで、はたして超越論的芸術学の要件が満足されるか否かは大なる疑問である。現象に現れた問題の解決が背後にア・プリオリの問題定立を予想するというだけでは、このア・プリオリは、芸術という特殊な認識領域の超越論的綜合的意味のア・プリオリに非ずして、全く論理的思惟の形式的分析的意味におけるア・プリオリにすぎない。このように空虚な形式的ア・プリオリ性を許すだけでパノフスキーは超越論的見地を直接に經驗的「解釈的」考察と結びつけているのであるが、これはもともと無理な試みである。パノフスキーの所論は、一方で芸術意思の心理性を排してこれを論理化しようとするところに無理があるが、他方で認識論からみて所詮經驗的立場に属すべき解釈的方法を超越論的方法と同一視しようとするところにも無理がある、と言わなければならないのである。

こうして二段に分けられた大西教授のパノフスキー批判は実質的には完了したことになるが、ここでは批判の果てに大西教授の見通していた打開の方向をも記しておく。

大西教授によれば、芸術学上の超越論的ア・プリオリは、たんに問題解決に対する問題定立の関係でなく、むしろ両者を貫いて一般に芸術の問題が可能なるべき独立の領域を基礎づけ、芸術問題というものの「意味」を根本的に確立しうるものでなくてはならない。それゆえまず論理的なるものと芸術的なるものとの関係が明かにされなければならない。パノフスキーの考えている通り、一般に問題定立と問題解決とのあいだには論理的相関性がある。したがって芸術のばあい、もし問題がパノフスキーの言うア・プリオリの関係によって全く論理的に展開されてゆくものとなれば、問題解決もまた論理的性質を帯びたものでなければならぬ。その限りにおいては芸術の問題定立も問題解決も、ともに芸術における「論理的なるもの」の層に限定されて、芸術における非論理的、直観的、美的なるものの契機は完全に問題外に置かれるか、それとも論理的なるものなかに吸収されてしまう以外にない。いずれにしても超越論の見地としては、芸術問題というものの独立特殊の意義が超越論によつては少しも基礎づけられないこととなる。このことはパノフスキーが芸術の根源的問題なるものをいかに公式化しているかをみれば明かである。すなわちパノフスキーはこの問題を「形式」と「充実」の関係にありとしているが、しかし「形式」対「充実」の問題はあらゆる理論的問題そのものの根源的形式であつて、決して「芸術的」根源問題に限つたことではないからである。

要するに、芸術作品の最高様式原理の根柢にア・プリオリに「芸術意思」が予想されるのであれば、この「芸術意思」は論理的性質のものでなく、むしろ純粹芸術的（美的）性質のものでなくてはならず、しかもこれがいかにしてア・プリオリ性を主張できるかが批判的美学の根本問題であるにもかかわらず、パノフスキーの議論はこの点には少しも触れていない。パノフスキーはただ芸術学的概念構成の論理的前提条件だけを問題にしているのであるが、しか

し批判的に考えれば、芸術学的概念構成の可能の根拠よりも、今一步遡つて、このような根拠の可能そのものが問題でなければならぬ。

思うに芸術認識の可能の問題にはつねに二重の意味がある。第一は芸術認識における一般的認識方法の可能の問題、第二は芸術認識における特殊的認識方法の可能の問題である。後者はすでに芸術認識一般の可能を仮定してかかるものであるが、前者はまず当の可能を問題とする純粹の批判的芸術哲学の問題である。しかもこれら二つの問題は当然連関していて、超越論的見地を標榜するかぎり、まずは前者の問題から出発すべきであるにもかかわらず、パノフスキーの所論はこれを省いて後者の方にのみ問題を限っているために、種々の曖昧な考え方を生じることになったのであろうと思う。――

このように大西教授はパノフスキーの批判的紹介に尽した第五章を結び、右掲（四四頁）の第六章に移るのであるが、最後に御執筆の一九二七年当時の学問的状况を示唆する一段、すなわち第六章(A)に移行する前段を写しておこう。「要するに、上所述べたやうな意味で、現代の美学の問題を展開せしむるあらゆる方向は、かなり複雑な関係を以て、相互に錯綜してゐるのであるが、然し以上の如き関係によつて、方法的反省の途が真に徹底して行けば、結局全ての問題は、この基本的立場から統制されて行くべきものであらう。従つて歴史的、体系的に、現代の美学の問題の發展が落ちつくところは、広く且つ深い意味に於ける、方法的反省の徹底と云ふ点にあり、今日の注目すべき美学説は、必ず何等かの意味に於て、此の問題に触れないものはないと云つて宜い。此処では勿論此の種の問題の全範圍を尽くす余裕はないからして、たゞ此の方面の代表的の場合として、カントに起り、現代の哲学によつて發展せしめられた、所謂批判的美学、或は先驗論的美学の主要の問題のみを概観するに止めておく。今日の美学の情勢から云つて、此の立場の所説が、兎に角方法的反省の方向に於ける代表的のものであることは、今更論ずる迄もないであらう。」（一六

大西克禮教授の批判は哲學的美學（論考注（17）参照）の見地から下された嚴正なもので、その妥当性は首肯しないわけにゆかない。だがパノフスキーは美術史学の人であり、むしろ実証的な作業に生きる専門家であった。近年、芸術学史上の逸材フィードラーの遺稿再版本（Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst. Einleitung von Gottfried Boehm*, 1971）に附せられたベームの序言によれば、十九世紀末、思弁的なドイツ観念論の統制力が失せたのち、後統の実証精神を踏まえて、ゆたかな芸術研究を稔らせたカントの後裔は四支流に分類される——（一）フリードリヒ・Th・フィッシャー、リップス、フォルケルトの感情移入美学、（二）美学および一般芸術学を唱えるデッソワー、（三）若いパノフスキーに直接の影響を与えるカッシラーの新カント主義、（四）フィードラーおよびヒルデブランドにもとづいて美術史の基礎づけを図るヴェルフリンである。このベームの分類に姿を現す最も若いパノフスキーは、以後も哲學思潮の動向と関り、今回紹介の論考に言及されているフッセルから、やがてはハイデガーに囑目して自身も現象学から解釈学へとこの潮流に立つのである。大西教授の視界の地平は、一九二七年の御著書では、なお新カント派の批判主義にまでしか届かなかった。これは実証的研究を支える方法論的反省の自覚こそが学問の歴史の進展においてみせる強味を如実に物語る興味ぶかい一例であろう。

芸術史と芸術理論の関係について（一九二五年）

——「芸術学的基础概念」の可能性解明のために——

エルヴィーン・パノフスキー

Erwin Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie —— Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“. in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 49 — 75.

この論文の初出はドイツの『美学雑誌』(Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XIII, 1925, S. 129-161)である。Kunstwollenの語を「芸術意思」と移してきた慣行にしがたが、本稿でも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厳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。——訳者

数年前発表の論文<sup>(1)</sup>において本考の筆者は当今の芸術学がよく用い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(Kunstwollen)」なる概念(この概念を以てアロイス・リーグル以降われわれは何らかの芸術的現象<sup>(2)</sup>に露呈してくる創造力の総体もしくは統一を指す慣わしとなっている)をやや明快にしようと試みた。この試みが証明に努めたのは、研究を循環論証に落込ませてもらえないとすれば、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(Wille)とみてはならず、それどころか、心理的「現実」ならぬ超経験的対象(ein metem-

pirischer Gegenstand) として考察するばあいに限ってこそ「芸術意思」は芸術学的認識の対象になりうるということであった——すなわちこれを「内在的意味」として芸術的現象内に「横たわっている」何ものかとみなすのである。この特性しかもこの特性においてのみ「芸術意思」は、助力をア・プリオリに妥当する「基礎概念」に得てわれわれに把握できるものと思われたのであった。言いかえれば、そもそも現実の領界には（また歴史的現実の領界にも）見出せぬ思考対象、フッセルともどもに語れば「エイドス的」性格をもつ思考対象としてということである。

右の論文に対してこれまでに公開された文章にみられるかぎり、論述内容の批判的部分は何らの反論をうけていないようである。けれども積極的部分すなわちア・プリオリに妥当する芸術学的基礎概念の可能性および必然性という提題テゼに対しては、近年ドルナーが一連の異議を挙げてきた。<sup>(3)</sup>この異議は、一部はわれわれの意見の根本的誤解にもとづき、一部はわれわれの思うにア・プリオリな認識とア・ポステリオリな認識との関係についての誤れる見解にもとづいているゆえに、われわれの観点にはいささかの動揺すら与える力をもっていない。だがとにかくこの異議によつて、私がさきの論文ではただ綱領フロンテムとして提示したことをさらにやや詳述する必要、そして芸術学的基礎概念の、まずは理論的本質を、ついで実践的・方法的意義を、さらには芸術理論と芸術史の関係を一層立入って解明してみる必要が生じている。

## A

一  
まず語るべきは芸術学的「基礎概念 (Grundbegriffe)」の妥当性と利点であろうが、かかる基礎概念をわれわれは



幾つかの対概念として、すなわちこれら対を成す対立關係にこそ芸術創作活動の「本問題 (Grundprobleme)」が概念的に表現される対概念として理解している (対概念でしかありえないこと、またなぜそうなるのかということ、これは以下の叙述から容易に明かとなろう)。

芸術作品の考察にさいしては「芸術的問題 (Künstlerische Probleme)」を云々するのが慣わしであり、芸術作品はこれらの問題の「解決 (Lösung)」として把握してよいと信じられている。そのような問題 (例えば「経線拡散的傾向と求心集的傾向」「柱と壁」「単一像と全体構成」などの問題) はつねに対立の姿で提出されるが、かかる対立の両極のあいだで芸術作品は何らかの形式をとって一種の協調を創りだす。そしてかかる協調の特殊な仕方こそは、特定作品や特定作品群の芸術的特性が存立するところであり、芸術作品が経験的現実には原則的に依存せぬ「作品の」世界を構成する手段に他ならない。さてかかる芸術的問題 (まさしく右の理由から相反定立としてしか公式化できないもの) はすべて暗黙裡に唯一の重大な根源的問題 (Urproblem) に包蔵ないし包含されており、この根源的問題はこれまた相反定立の姿をとり、芸術創作活動の制約自体から必然的に生じてくるものゆえ、ア・プリオリに定立されている。その根源的問題とは「充実 (Fülle)」と「形式 (Form)」の語を用いれば恐らく最善の表現になるとみてよい問題のことである。

どのように定義し、どのような領域を思うにせよ、芸術はおのれの特種な課題を感性の形態化のうちに充たしてゆく。これが語るところは、芸術産出とは同時に感覺的知覚に向いている「充実」を保有しようと望むこと、けれどもこの「充実」を何らかの秩序に服属させ、そのかぎりで当の秩序によって制限しようと望んでいる、ということである。換言すれば、いかなる芸術作品においても右の原則的対立の両極たる「充実」と「形式」のあいだでは、必ず何らかの仕方による協調が遂行されなければならない、ということである。相対立する二原理間のこの必然的協調が現



| 存在論的領界<br>の内部における<br>一般的<br>相反定立 | 現象的にして、しかも視覚的な領界<br>の内部における特殊の対立 |                          |                        | 方法論的領界<br>の内部における<br>一般的<br>相反定立 |
|----------------------------------|----------------------------------|--------------------------|------------------------|----------------------------------|
|                                  | 一、<br>要素的価値<br>の<br>対立           | 二、<br>形像描写的価値<br>の<br>対立 | 三、<br>構成的価値<br>の<br>対立 |                                  |
| 「充実」                             | 「視覚的」価値<br>(自由空間)                | 「奥行価値」                   | 「混入の価値」<br>(融合)        | 「時間」                             |
| (対<br>立)                         | (対<br>立)                         | (対<br>立)                 | (対<br>立)               | (対<br>立)                         |
| 「形式」                             | 「触覚的」価値<br>(物体)                  | 「平面価値」                   | 「並立の価値」<br>(分割)        | 「空間」                             |

そ「芸術学の基礎概念 (Grundbegriffe der Kunstwissenschaft)」とみなすべきものである。  
 上述の事柄はつぎの図表が明快にしてくれよう。(8)

## 二

右の芸術学的根本問題の図表は、上述のところからみて同時に芸術学的基礎概念の図表でもあるが、もとよりこゝは右の図表を方法的に引出すとか図表の完全性や有用性を説くとかを試みるべき場所でない。ただ余計な誤解を防ぐためには以下の補足が許されよう。――

一、第一欄の対概念(視覚的価値と触覚的価値) に関するのは直観的なるものの境域だが、この境域は要素〔的〕価値 (Elementarwert) の層と呼ぶことができる。この対概念は、両項の協調によって、目に見えるように形成された一箇の統一体(「形像」) をはじめて成立しうる類の価値を表している。第二欄の対概念(平面価値と奥行価値) に関するのは直観的なるものに至近の境域だが、この境域は形像〔描写的〕価値 (Figurationswert) 形像化作用の価値) の層と呼ぶことができる。この対概念は、両項の協調によって、目に見えるように形成された一箇の統一体(「形像」) が実際に成立しうる類の価値を表している。最後に第三欄の対概念(混入 Ineinander の価値と並立 Nebeneinander の価値) に関するのは直観的なるものの最上層の境域だが、この境域は構成〔的〕価値 (Kompositionswert) の層と呼ぶことができる。この対概念は、両項の協調によって、目に見えるように形成された若干の統一体(一主体の分肢でも、一集団の部分でも、芸術的一全体像の構成因子でも問題としてよい) がさらに高次の一箇の統一体へと結ばれてゆく類の価値を表している。

二、視覚的価値と触覚的価値の対決という第一欄の対概念によって定式化される根本問題は、「充実」と「形式」の対立の、種別的に視覚的な現象形式として把握される。というのも、純粹に視覚的な価値の実現がいかなる「形式」をも排除する、つまり完全に無定形の光の現象にいたるところまで進むはずであるとすれば、逆に、純粹に触覚的な価値の実現はいかなる感覚的「充実」をも排除する、つまり完全に抽象的な幾何的形像にいたるところまで進むであ

らうからである。<sup>(9)</sup>これに対して、混入価値と並立価値の対決という第三欄の対概念によって定式化される根本問題は、「時間」と「空間」の対立の、種別的に視覚的な現象形式として把握される。というのも、幾つかの統一体の真に余すところなき相互融合とは、いかなる分割をも嘲笑う「時間」なる媒体においてしか考えることができなるとすれば、逆に、幾つかの統一体の真に厳しい相反孤立とは、いかなる運動をも貫流させぬ「空間」なる媒体においてしか思ふべることができないからであり、したがって、もしもすでに「運動」や「生成」の概念が、純粹に時間的な事象というよりむしろ時間空間的な事象という表象を伴ってさえいかなかったとすれば、第三欄の対概念によって表される相反定立は「静止と運動」(存在と生成)という対概念によつても劣らず適切に示すことができたであろう。最後に、奥行価値と平面価値の対決という中間第二欄の対概念によつて定式化される根本問題は、奥行と平面との一定関係が視覚的価値と触覚的価値との一定関係をも融合と分割すなわち運動と静止との一定関係をも前提するかぎり、「充実」と「形式」の対立からでも、「時間」と「空間」の対立からでも把握される。こうして例えば古代エジプトと古典ギリシャの浮彫様式の相違は、形像価値の層に注目するかぎり、古代エジプト芸術が一部は埋没するほど完全な平面的浮彫化を行い、短縮法はあくまで断念して、平面価値を守るため奥行価値はできるだけ完全に抑圧するのに対して、古典ギリシャ芸術の方は適度に浮彫の奥行を深め、<sup>(10)</sup>適度に短縮法を採用して、奥行価値と平面価値との中庸を得た協調に達することにある。ただし即座に明白なことだが、平面—奥行問題のこのような解決は、エジプトのごとく行われようとギリシャのごとく行われようと、必ずや相呼応して「視覚的価値—触覚的価値」および「混入(融合・運動)価値—並立(孤立・静止)価値」の問題解決とも繋がっているはずである。すなわち(形体は画像底面からは決して「剥ぎとる」ことができないかぎり、画面と平行にすすむ移動、ましてや旋回とか屈曲などは断じて考えられないのであるから)一箇の形体の運動は、そして運動のあるかぎり若干の形体相互の結合もまた、当の個体にとって二次元

空間から三次元空間への移行は自由に行えるという仮定のもとでしか可能でない以上、平面を好しとして平面—奥行問題を決定することとは、同時に必ず「静止—運動」および「孤立—融合」の問題を静止と孤立は好しとして決定することを意味しているからであり（逆の場合にも当てはまる）、視覚的価値の実現もまた、陰影皆無の平面は重畳や奥行の表現によって破られるという条件のもとでしか可能でない以上、平面を好しとして平面—奥行問題を決定することとは、これまた同時に必ず「視覚的価値—触覚的価値」の問題を触覚的価値は好しとして決定することを意味しているからである（逆の場合にも当てはまる）。それゆえ「奥行価値—平面価値」以外の二根本問題は空間—時間—相反定立アンテナか充実—形式—相反定立のいずれかへと還元できるのに対して、「奥行価値—平面価値」という根本問題は二つの相反定立の双方から把握されるものであり、この第二根本問題の仲介的役割こそが、われわれに、特定の「様式」の内部では三つの根本問題はすべて「同じ一つの意味に解消される」ことができるし、またそうでなければならぬ、という事実を了得させてくれるのである。仮りにもし平面—奥行問題の何らかの決定が同時に他の二問題の何らかの決定と繋がらないようなことがあれば、たとい三つの根本問題とはすべて唯一の根源的対立を種別的に整えてみたものにすぎないと認めたにせよ、やはり一方では触覚的価値と視覚的価値とのあいだの、他方では静止と運動とのあいだの具体的関係を証明することは容易でなからう。

三、いま述べたことからでもすでに、ほとんどいたるところでみられる見解、すなわち芸術学の基礎概念とは一箇の芸術作品とか一芸術時期の様式特性を直接にそのまま「公式にもたらず」という野心ないし使命をもつと考える見解がいかにも誤っているかは明白とならう。本来にその名に値するかぎり、基礎概念が公式にもたらそうと努めているのは、断じて芸術的問題の解決される仕方ではなく、むしろ芸術的問題の定立される仕方である。正しく理解すれば基礎概念とは到底何らかの仕方ですべて具体的な対象に貼付できるようなレッテルではないし、基礎概念の必然的な相反定立

示しているのは、現象界 (Erscheinungswelt) の内部で観察できる二つの現象 (Phänomen) 間に露わとなる様式の差異でなく、実は、現象界を超えたところで理論的に固定できる二つの原理間に存立している分極性に他ならない。したがって、このような基礎概念に向つては決して、必ず相反定立として公式化されるのであるから二元論に限定されない豊かな芸術的現実に対して正当でありえない、などという非難を浴せることができない。というのも、まさに視覚的価値—触覚的価値、奥行価値—平面価値、混入価値—並立価値の概念として手短に纏めた概念はすべて、全然右の芸術的現実そのものの内部で見出せる類の対立とは関係せず、かかる概念が関係するのは、芸術的現実が何よりもまず両項間に、いかなる性質のものであれ協調を創りだす類の対立だからである。さよう、純然たる触覚的価値は先述のごとく抽象的幾何的形像にしか、また純然たる視覚的価値は没形態の光現象のうちにはしか実現しえないであろうし、絶対平面的なるものとは絶対奥行的なるものと同じく具体的には不可能である。純然たる「混入」とは空間なき時間、純然たる「並立」とは時間なき空間のことであろう。それゆえ芸術学的基礎概念は明かに絶対的相反定立という形式でしか現れることができないのであるから、これらの概念には決して芸術作品そのものを「性格づける (charakterisieren)」望みがないことも確実であり、他方、芸術史的性格づけを行う概念は明かに芸術作品そのものにしか関係しないのであるから、これらの概念が絶対的対立のなかでは動かず、いわば段階的尺度の上で滑りゆくものであることも確実である。前者、芸術学的基础概念が表しているのはア・プリオリに立てられた分極性であり、かかる分極性はこのままでは現象界に見出せるものでなく、後者、芸術史的性格記述概念が表しているのはア・ポステリオリに遂行された右の分極性の協調であり、かかる協調としては二つならず種々無数の可能性が存在する。こうして「触覚的」対「視覚的」などの絶対的対立概念のもつ内容が芸術的根本問題の解決ではなく定立でしかないとすれば、逆に、芸術的根本問題の定立ではなく解決に関係づけられる「絵画的」「彫塑的」などの概念は、絶対的対立で

なく漸次的相違しか語らない概念であり、これが意味するところは、「彫塑的」の語では視覚的価値と触覚的価値との中間的協調を表し、「絵画的」の語では視覚的価値を好しとして触覚的価値を圧伏する協調を表しているという<sup>(1)</sup>ことであり、また古代エジプトの極度に非絵画的藝術を性格づけることのできる表現（「立体幾何的・結晶体的」など）では触覚的価値を好しとして視覚的価値を圧伏する協調を指しているということである。すなわち「絵画的」「彫塑的」「立体幾何的・結晶体的」なる概念は、決して絶対的対立を示すものでなく、そのつと原点が「彫塑的」の語で表されることになる段階的尺度上のさまざまな地点を示すのである。「そのつと (Geweiss)」というのは、当の尺度の理論的末端が決して現実には到達できるものでなく、いわば無限の先方に横たわっているのに、他面、「触覚的」価値と「視覚的」価値との対立によって当の末端がきっぱりと確定されているとすれば、右の尺度の歴史的末端はいわば有限のうちに横たわっており、したがって考察対象となる客体圏の範囲確定に応じつつ変動しなければならぬからである。こうして例えば十六世紀様式との相関においてはすでに「絵画的」と称されねばならぬ藝術作品を、十七世紀様式との相関においてはなおも「彫塑的」と認めることができるわけだが、その理由は十七世紀では価値尺度全体がいまや「視覚的」なる極の方へと移動しているからである。それゆえ明かに、古代エジプト藝術にみられる極度に非絵画的な解決と近代印象主義にみられる極度に絵画的な解決とのあいだには（古代エジプト様式を越えた先に視覚的価値をなお一層圧伏する解決が、また近代印象主義を越えた先に触覚的価値をなお一層圧伏する解決が考えられることは自明であるように）、純理論的には無限に多くの中間的段階が可能であり、さらにまた明かに、芸術史の実際の作業は、そのつと採られる基準系 (Bezugssystem [Frame of reference; système de relations. 照合枠・関係枠]) に応じつつ、同じ現象を相異なる用語で押えることもできれば、相異なる現象を同じ言葉で押えることもできるのである。しかしまた、段階的尺度上の諸点が可変的であるからといって、このことは決して当の尺度の末端を成す両極



点の不変性を否定することできなく、ただ、性格記述概念は基礎概念でなく、基礎概念は性格記述概念でない、という一事しか表明していないことも明かである。

「立体幾何的・結晶体的」「彫塑的」「絵画的」(そしてこれらを補充し分化させるすべて)の表現は第一根本問題の相異なる解決を名づける言葉だが、同様に(透視図法の意味における)「平面性」「平面と奥行との中間的協調」「奥行性」のごとき表現は第二根本問題の相異なる解決を、そして「不動の静止」「静止と運動との中間的協調」(有機的「律動性」の把握)「運動による静止の克服」、別言すれば「孤立」「結合」「統一化」のごとき表現は第三根本問題の相異なる解決を名づける言葉であり、後二者のそれぞれ三組の概念使用については当然ながら、最初の三概念(「立体幾何的・結晶体的」「彫塑的」「絵画的」)に関連していま述べたばかりのと全く同じことが当てはまる。

ここまでではただ芸術価値の無色的現象を表す類の概念についてしか語ってこなかった。だが芸術史が芸術価値の色彩様式を性格づけようと試みて用いる諸々の概念もまた、芸術的根本問題の相異なる解決を、すなわち(問題がまさしく根本問題であるかぎり)「色彩的」品質と「非色彩的」品質との区別を完全に越えたところに立つ問題にして、しかも物体や空間の構図においてと全く同様に色彩処理においても解決をみる類のとまさしく同じ根本問題の相異なる解決を表す概念に他ならない。——「ポリクロミー (Polychromie 多色彩色法)」とは「並立価値—混入価値(分割—融合)」の問題では並立(分割)を好しとして、「平面価値—奥行価値」の問題では平面価値を好しとして、「触覚的価値—視覚的価値」の問題では触覚的価値を好しとして決定する色彩操作を表す言葉であり、これに反して、極端な例を「粘土態 (Tonigkeit)」とする「コロリスムス (Kolorismus 色彩効果強調法)<sup>(13)</sup>」とは「並立価値—混入価値(分割—融合)」の問題では混入(融合)を好しとして、「平面価値—奥行価値」の問題では奥行価値を好しとして、「触覚的価値—視覚的価値」の問題では視覚的価値を好しとして決定する色彩操作を表す言葉である。こうして厳密に「ポ

「リクロミー」的な色彩処理は、これが然るべき意味において根本問題を解決しているかぎり、孤立化的で平面的で結晶的な空間構成および物体構成の必然的相関者であり、他方、ことにも「粘土態」の「コロリスト」的な色彩処理も同じく必然的に、統一化的で奥行的で絵画的な空間構成および物体構成と結合していることが見出されよう。<sup>(14)</sup>

四、基礎概念を定立して展開することが芸術理論の課題だが、問題を公式化してゆく基礎概念にみられる絶対的な相反定立は、様式を性格づけてゆく性格記述概念という、芸術史が作業のさいに用いる概念にみられる同様に絶対的な相反定立を決して含んでいない。芸術の現象界を二つの敵対的分野に別けて、中間には無数の現象 (Phenomen) にとつての余地がない、とするようなことから遠く離れて、基礎概念が明示するのはただ彼岸の分極性、すなわち芸術の現象界を越えたところで相対立しつつ、芸術作品のなかでは多種多様な仕方で折合いをつけてゆく二つの価値領域の分極性にすぎない。<sup>(15)</sup> というのも歴史的現実界の内容が把握されるのは基礎概念を起点としてのことであつて、決して基礎概念によつて直接にはないからであり、基礎概念とは決して諸現象を分類する一種の「理論的一般文法 (Grammaire générale et raisonnée)」を借称するものでなく、私自身の語を反復させていたくならば、ア・プリオリに認知された「試薬 (Reagents)」<sup>(16)</sup> として諸現象に語らしめることだけが基礎概念の使命だからである。基礎概念が公式にもたらずのは芸術問題の定立だけで可能的解決ではない以上、いわば基礎概念が規定するのは、われわれが客体に向けて発すべき疑問にとどまり、決して、これら客体がわれわれに与えることのできる予想もしなかつた個別的回答ではないのである。<sup>(17)</sup>

さて芸術史の客体に向けてよい右のごとき疑問は、最も厳しい意味における一般的疑問であるばあいに限り、前以て示されている基礎概念によつて公式化される。そのような疑問であればこそ、およそいかなる造形的ないし構築的な芸術作品にも回答を見出せるのであるから、およそいかなる造形的ないし構築的な芸術作品に対しても疑問を發し

てよいのである。ただし、かかる芸術作品すべての説明が相手としなければならぬ芸術的根問題と並んで、一群の芸術作品いや往々ただ一箇の芸術作品にしか解決のみられぬ芸術的個別問題が立つこともまた疑いない。芸術理論は芸術学的「基礎概念」と並んで芸術学的「特殊概念」を立て、これを体系的に基礎概念に付属というより下屬させることによって、右の「個別問題」をも公式化して根本問題と関係づけるべきである。しかも芸術学的特殊概念を芸術学的基礎概念に下屬させること、すなわち内部で各部分岐しつつ相互に連関しあう芸術学的概念体系の構築は可能である、というのも芸術的個別問題が根本問題に対しては派生的問題としかみなされず、それゆえ個別問題に添う「特殊概念」も「基礎概念」に対しては派生的概念たる意義しかもたないからである。換言すれば芸術的個別問題とは、ほぼヘーゲル風の図式にしたがって、芸術の普遍妥当の根本問題の解決が歴史的発展経過のなかで芸術的特殊的個別問題の極となり、ついで当の個別問題の解決がさらに「第二次」の特殊の個別問題の極をなし、という具合に連鎖が無限に進むことで生じているのである。ここで建築の領域から例を引けば、「柱」と呼ぶ形像や「壁」と呼ぶ形像は、ともに芸術的根問題の明確きわまりない解決を表すものである。さて（例えば後期古代においてとカルネサンス芸術においてという）特定の歴史的的前提のもとで、同じ一つの建造物で壁と柱とが有機的に結合する事例が登場したとすれば、そこには「新たな」芸術的問題が成立したのであり、これは根本問題に対しては個別問題とみなすべきであるが、しかしここからさらに特殊の個別問題の生じる可能性ありと言えるのは、（例えば「バロック的」解決とか「古典主義的」解決など）当の問題のさまざまな解決がこれまた相互のあいだでは対決しあうことにもなるからである。これと全く相応の仕方であらうと、例えば浮彫の深淺問題の解決および遠近法的拡散問題の解決という、造形芸術的根問題の種類を異にする二つの解決が、新たな一つの対立の極として各自相互に登場することは可能であり、そのときは当の対立もこれまた無数の下位問題へと分解されてゆく。

したがってあらゆる芸術的個別問題は、もちろんここで委細を示すことはできないが、相互に体系的に結合させて、問題が自体としては本性上さらに一層特殊的といふどころか文字通り単独なものであるにせよ、ついには根本問題へと還元することができ、こうして極微の特殊概念にまで細分化できる先述の概念体系が、すなわち諸概念が完全に意味を具えて連関しあう芸術学的概念体系が「芸術学的基礎概念図表」から展開されるとしてよからう。

かかる概念体系を実際にどのように仕上げて、どのように用いるべきか、これを語ることはここではできないし必要もない。論難的であつたが、われわれにはいまや証明を得たと思われるのは、「基礎概念」と呼ぶのが正しい芸術学的概念を見出せる可能性、ただこれだけなのである。当の概念を基礎概念と呼ぶのが正しい理由はつぎの三点にある。――

一、ア・プリオリな妥当性をもち、したがって、あらゆる芸術的現象 (Phänomen) の認識のために同一の仕方  
で適合し必要視されること。

二、捉えるのが非直観的なるものではなく、直観的なるものであること。

三、相互に、また下属する特殊概念とも体系的連関を保っていること。

なぜならば、三つの基礎概念は三つの芸術的根問題の公式化として把握すべきであるとしたのであつたが、これら三つの根問題とは、かの大きな一箇の対立、すなわち第一にア・プリオリな対立であり、第二に直観的領界に属しており、第三に三つの根問題すべてにおいて同一の仕方で作作用する対立の複数の現象形式を表すものでしかないからである。<sup>(19)</sup>

五、こうして芸術学的基礎概念は疑いもなくア・プリオリに基礎づけられ、それゆえあらゆる経験から独立に妥当するのであるが、さりとて当然ながら、あらゆる経験から独立に、つまり純粹に理論的な方途で見出すことができる

とは言えず、認識論的には経験を根源としないけれども、実践的・方法的には経験から離れて発見や展開の行えるものではない。というのも、芸術学的基础概念とは芸術的根本問題の公式化として把握すべきであるが、当の根本問題はア・プリオリに立てられた「充実」と「形式」の対立、「時間」と「空間」の対立を早くも特殊感覺的領界内で呈示している以上、かかる根本問題の認識とはすでに経験的（視覚的）現象の印象を前提とするからである。そして根本問題の認識について言えることは、個別問題の認識についてはさらにどこまでも強く言える。すなわち芸術的問題とはその解決つまり芸術作品からしか認識できないのであって、そのような問題を公式化する概念がア・プリオリな妥当性を要求してくるとすれば、この要求の意味するところは、当の概念はア・プリオリに見出せるということではなく、資格ありとしてア・プリオリに認知できるということではしかない。もちろん逆に、芸術学概念のア・プリオリな妥当性に反対して、これら概念にはア・ポストリオリな発見を提出そうとするのも誤りであろう。まずはア・ポストリオリな直観のうちに見出されたとはいえ、明かにピュタゴラスの定理はやはりア・プリオリな直観に基礎づけることができ、またそうでなければならぬが、同様に、芸術学的基础概念も特殊概念も、出発点は経験にあるといえ、やはり一切の経験に先んじ、あるいはこれを超えて妥当することが確かなのであり、まさしくこのことから明かとなるのが、一方で、たえず新たな直観材料を思考のために運び込む芸術史的経験がなければ、芸術理論の概念形成は可能でないとしても、他方で、概念形成は（これ自身の内的首尾一貫性ありと前提すれば）右の経験によつては決して些少なりとも揺ぐことなどありえない、ということである。換言すれば、芸術学概念体系は、これがア・ポストリオリに発見され展開される限りでは経験的研究の成果と結びつくが、ア・プリオリに妥当する限りでは右のごとき成果とは独立に存続して、そのような成果とはそもそも衝突するはずがないのである。新たな発見品とか新たな観察の証明できることと言えば、一方では、ア・プリオリに認知されている既知の芸術的問題のひとつが、何らかの事

例で従来考えられていたのとは別様に解釈されていて、すでに概念的に公式化されていた疑問（疑問を公式化する以上のことは全く芸術理論の目論見にない）のひとつが、この事例では誤って答えられていたという事実であり、このばあい、例えば予期に反して風景画が前五世紀に発見されたなどあれば、芸術史把握の修正に着手しなければならぬが、さりとて芸術理論として形成されている概念体系そのものの揺ぐことはない。それとも他方では、新たな発見品とか新たな観察の証明できることと言えば、何らかの芸術的問題がこれまでのところ問題としては全然認められていず、これまで概念的に公式化されていた疑問が何らかの客体の本質的特性を見逃してきたという事実であり、このばあい、例えば全く見慣れぬ形態の建造物が出現したとか、既知の芸術作品が視点を新たに観察する研究者に新たな問題を気づかせてくれたとすれば、当の問題は新たに公式化して既知の問題と連関させなければならぬが、こうして芸術理論として形成されている概念体系は確かに拡張するものの、決して動搖するわけではない。

## B

したがって、基礎概念から発して極微の特殊概念にまで細分化してゆく芸術学的概念体系の展開が、あらゆる点からみて可能であることは明白となったが、なお残る問題は、一体そのような体系は必要なのかという疑問を検討することである。

右のごとき「芸術理論的概念」の定立や整備は無益な論理学的遊戯つまり目的なき「思考練習」であって、現に存在するもの相手の歴史的考察にとつては全く無意義でないのかと問うことができよう。われわれの考えでは、この問には、否そうでない、と答えられる。

なぜならば、芸術理論的概念構成と実践的歴史的事実研究とは、全然異なる二側面をもつ事柄を前にして一度にはまさにその一側面からしか注視しえないゆえに、独得で切離せない相互関係を結んでいるからである。それは以下のごとく規定される相互関係のことである——芸術理論の立てる概念は、芸術史の提供する材料の直観的観察を得て、はじめて真の学的認識の手段となることができ、逆にまた、芸術史に課せられる確認事項は、芸術理論によって公式化された芸術的問題と関係づけられて、はじめて真の学的認識の内容となることができる、したがって、芸術学の究極の課題すなわち「芸術意思」の把握ということは、歴史的考察と理論的考察との協働によってしか解決できない。この互換関係の一方についてはすでに上述のところだが、他方について示すことにも困難はない。

—

この点についてはまだ反駁されたこともないが、あくまで非理論という姿勢をとる芸術史でも二重の課題をもってゐる。すなわち一方では、芸術史であるからには諸々の遺例を歴史的に、換言すれば時間と場所とに關して整理し、それぞれの遺例を相互に關係づけなければならないし、他方では、芸術史であるからには諸々の遺例の「様式」を明示しなければならぬ。この第二の課題の解決（これはいかなる事例でも必ず第一の課題の解決に先行しなければならない）<sup>(20)</sup> 当然ながら芸術作品の歴史的「位置」は作品の芸術的特性が知られてこそはじめて規定できるからである）が生じるのは、考察の的たる芸術作品の様式的特性を多少とも一般的な仕方では性格づける概念に助けられていることである。デヒオの「ドイツ美術史」のごとく「歴史的 (historisch) 無法則的歴史話風」たることをあくまで自覚しつつ、まさに貫いている叙述ですら、どうしても「絵画的」「彫塑的」とか「興行的」「平面的」とか「静的」「動的」とか「空間様式」「物体様式」などの表現を用いざるをえない。また歴史的経験主義にしても、芸術史の作業でこの種の様式

記述概念の使用が行われている、というよりむしろ不可欠であることを見落してははず、ただこれら概念の由来や合法性について問うのは拒んでいるだけであつて、これら概念は歴史的経験主義にとつては「現在のところ手許にある概念」で、これに助けられて「さまざまな芸術作品の感覺的特性を把握できる」としてゐるのである。<sup>(22)</sup>

一、この命題には二つの側面から異議を唱えることができる。一面で、実際に芸術作品の様式を性格づけることのできる概念は、作品の「感覺的特性」とは全然異なるものを指しているからであり、他面で、実際に芸術作品の「感覺的特性」を指す概念は、作品の様式を性格づけることは全然できず、ただ様式的性格づけの準備ができるにすぎないからである。

(a) 芸術作品に確認できる「感覺的特性」とは視覚的知覚の純粹品質の他には全然ありえない。すなわち習慣上(と)いうのは、これまたすでに精確にみれば、感覺的感受そのものからは決して正当化できない前提ゆゑ「色彩的」と「非色彩的」とに分けてゐる品質のことであつて、かかる純粹品質を言葉で概念的に捉えたとすれば芸術史家には二つの可能性があるが、この可能性は双方とも間接的な仕方での表示しかないという点では一致してゐる。第一には、扱うべき芸術作品の感覺的特性を芸術史家が表示できるのは、これを既知と想定されている別種の感覺的知覚に移しかえることによる。(肌を「革のよう」「ぶよぶよの」とか、皺を「針穴状の」とか、襷を「ざわめくよう」とか、色を「ねずみ」「カドミウム・イエロー」などと表す例がそうである。)第二には、扱うべき芸術作品の「感覺的特性」を芸術史家が表示できるのは、この特性によつて解発される感情体験を描叙しようとする努力することによる。(「情熱的に昂揚せる」線の戯れとか、「嚴肅な」賦彩、「明朗な」賦彩などについて語る例がそうである。)双方の手順の限界はたやすく見抜けよう。表示の仕方について言えば、芸術作品の「感覺的特性」は決して精確かつ十全に規定できはしない。言語的概念的なるがゆゑに一般的な陳述は、純粹品質的にして個別的な内容に対して、決して正当でありえないから



(23)  
 である。一枚の線描や色彩複合をいかに活々と勢いよく描叙したところで、結局これが決して事実内容を保証する指示にならないことは言うまでもなく、事実内容の究極の、いや精確には唯一の本質特性とは、他ならぬ「この」事実内容がある、ということにしかないのであり、それゆえ当然この事実内容の言表不可能性に屈しつつ、実行面では芸術史も、多くのばあい「感覺的特性」の性格づけは一切断念して、実は右の「この」を書換えたにすぎぬ表現、例えば「両手の描かれている（あるいは衣褶の寄せられている）仕方は合っている」とか「髪のは扱いは似ていない」などの表現で満足するのが常である。だが、方法論としてはさらに重大なことだが、記述の対象について言えば、「感覺的特性」はまだ全然当の対象の「様式標徴 (Stilkriterien)」とは同一でない。芸術作品の「感覺的特性」しか捉えない性格記述それ自体には、芸術家の手が引いた線と、ワニスのひび割れによって生じた線とを少しでも原則的に区別する権利など毛頭ないのである。そして当の性格記述には右の権利があると試みに認められたにせよ、つまり充溢せる純感覺的特性から芸術的に意義ある特性を取出すことがおのずとできるとしたにせよ、それでもやはり感覺的特性の観察が様式標徴の認識へと導かれるためには、予め、第一には、「感覺的特性」の内的に共属する一定系列（かかる系列を「現象複合 (Erscheinungskomplex)」と名づけた）のうちに一定の芸術的形成原理の具現化すること、第二には、これら芸術的形成原理のうちに、もしも欠ければ「様式」については全然語ることができなくなる類の矛盾なき統一の存立していること、という二点が前提されていなければならぬ。だが、ただ芸術作品の「感覺的特性」を表示して記録するだけの観察法には、すなわち観察事項を内的に共属する系列に整理して最後には統一へとたらず可能性もなければ、現象を統御する何らかの原理を観察事項から推断する可能性も全くない観察法には、明かに右の二重の前提のもとで活動する資格もなければ能力もない。実際には芸術作品の「感覺的特性」を確認する以外のことを目的とせず実行しない概念と言えば、これの関係するのは事実内容だが、事実内容とは、第一には何かの暗示で

示唆できるだけで決して十全には規定しえないものであり、第二には事実内容（これの様態に関する制限は一切度外視する）のうちに捉えることのできるのは、まだ様式標徴そのものでなく、様式標徴への転釈の可能性をはらむ土台（Substrat）にすぎない。もしも芸術的現象の様式を明示すべき芸術史の頼りとする概念に、ただ芸術作品の感覺的特性を捉えるだけという、このような概念しかないとすれば、つまり真の「性格づけ」の概念とは區別して、「暗示的（hindeutend）」とか「証示的（demonstrativ）」と呼んだ方がよい概念しかないとすれば、芸術史は出発点から見込なしと決めつけられることになろう。芸術史は芸術的現象を前にしても自然対象相手のばあいと何ら変りがないことになろうし、すなわち何百何千もの個別的觀察事項を選別も連関もないまま順々に並べては、ついに、感覺的体験を詩人よろしく言いかえたり、（外部から本件に提供された何らかの体系にしたがつて、エクスプレクト事後的に、個々の觀察事項を例えば人間・動物・植物・事物のごとき各欄へと整理でもすれば）いわば芸術作品の人相書を描いたりもできるといふことになろうが、しかし芸術様式の性格記述は決して仕上げることができないとされるであらう。

(b) 幸いにも実際には如上の純然たる「証示的」概念、すなわち芸術作品の感覺的特性は語れる（これが言葉に可能である限りで）けれども様式標徴は語れない概念と並んで、芸術史には諸他の概念、すなわち（正反対に）芸術作品の様式標徴は現に把握できるが、そのさい感覺的特性の明示にすぎないところはかなり超脱してしまう概念も自由に扱えるのであり、それは例えば（さしあたり最も一般的なものだけに注目すれば）「繪画的」と「彫塑的」、「奥行的」と「平面的」、「物体的」と「空間的」、「存在様式」と「生成様式」、「コロリスト的」と「ポリクロミー的」などの概念のことである。これらの概念が芸術作品の感覺的特性の把握とは原則的に別種の意義をもつことは断言するまでもない。獅子や山景の芸術的描写は純然たる感覺的外観としてみれば、獅子や山景そのものと全く同様、少しも繪画的、奥行的、空間的、コロリスト的である、などという「特性」をもつわけがない。この種の概念によって獅子や山景を

性格づけるばあい、もはやわれわれは感覺的特性を把握し表示してはいるのでなく、すでにこれを解義しているのである。解義 (deuten) しているというのは、それ自体では純粹に品質的で連関もない個々の知覚内容を、内的に共属する現象複合へとわれわれが秩序づけているからであり、しかもこのような現象複合に対しては一定の機能を、すなわち「絵画的なるもの」「奥行的なるもの」などという「意味における」効果を付与もしくは付会しているからである。そして当の現象複合を右の仕方であれわれが一定の芸術的形成原理の顯現として觀察し、しかもこれら形成原理の方も偶然的に立並びはせず、むしろ最高の統一的様式原理によつて統一されているばあいに、はじめてわれわれは、当の現象複合について様式標徴を語る權利を得たことになるのである。「彫塑的」「絵画的」などの概念で表される類の最高度の一般的形成原理に妥当する事柄は、全く同様、特殊的形成原理についても妥当する。われわれが「衣褶モティーフ」や「人体比例」を觀察するのは、これらを芸術作品の「感覺的特性」として確め、ときには事後的に「衣裳的なるもの」とか「人像的なるもの」という各欄内に記録するためでなく、予め、觀察される現象には衣裳心理の原理や人像描写の原理が具現化していると仮定し、またこれら個々の形成原理にはすべて最高の統一的様式原理が働いていると仮定するからである。

そして實際、もしそうでなければどうしてわれわれは、一例だけ挙げれば、同じ一つの芸術作品で二人の手が働いているという大方の鑑識家には明々白々な事実について、これを概念的に教示することができようか、やがては芸術史家が当の協働から生じている(例えば顔の類型にみられる)二つの「感覺的特性」の相違を、これだけ独立させて、「人物の衣裳でひとりは黄色、ひとりは赤色」のごとき事実と同じく無難にして自明の事柄なりと容認しなければならぬまいにせよ。われわれの学は、一定の現象複合は一定の「形成原理」の顯現であり、これらすべての「形成原理」もまた一箇の矛盾なき統一へと相互に結合される、というさきの二重の前提を立ててこそ、はじめて二つの「感覺的

特性」の相違を「様式差異 (Stildifferenz)」とみなせる権利を得たことになるのである。

そして様式的区別の認識について言えることは、当然ながら様式的照応の認識についても言える。芸術史家は多少とも広く囲んだ芸術作品圏内から様式的に同一ないし親近の諸作を選別し、これらを様式的に共属する各群へと配当してゆかなければならないが、この（別けるといふよりむしろ繋げてゆく）整理作業を遂行できるのも前提を立ててのことではかなく、その前提とは、相似た芸術作品のなかに芸術史家が「形成原理」の同等性ないし類似性を、同時にまた（諸々の形成原理も結合されて矛盾なき統一に到っていると考えられるから）最高度の「様式原理」の同等性ないし類似性を確認する、ということに他ならない。自身の各群をつくるさい根柢は芸術作品の「感覺的特性」そのもの（これを背後に想定される原理の顕現とせず）とする研究者は、様式的に本当に同等ないし親近の芸術作品を集めて整理したことになるのか決して確信をもてないであろうし、また各群の取込んでいたのは様式的に共属する遺例でなく、ただ大きさや材料や色彩、他にも雑多きわまりない感覺的特性の点でしか照応しない作例だった、という事態にも直面しやうである。

二、こうして再度語れば、「普通の」芸術史的概念形成の範囲内でもすでに二つの層が区別できるのであるが、その下層は、芸術作品の感覺的特性しか捉えず語らずに、ただ暗示や証示を行うだけという概念の層であり、上層は、本来の様式的性格づけを行う概念の層、すなわち右のごとき感覺的特性の複合を何らかの形成原理の具現化、またこれら形成原理をも一箇の統一的様式原理の差異化と解することで、芸術作品の感覺的特性を様式標徴の意味において解釈する概念の層である。

それでは、このような仕方では「解義してゆく (Deutend)」ことを許す権利は何が芸術史に与えるのか、というの、いかなる解義 (Deutung) であれ、これをただの恣意にさせてはならないとすれば、解義の対象を関係づけるべき確

固として正当な規定尺度の現存していることが前提となるからである。答は上述のところからほとんど自明だが、芸術学の基礎概念および特殊概念に公式化されて、しかも芸術作品の感覺的特性が関係づけられてゆくことになる芸術的問題である。このような芸術的問題こそ、芸術史的觀察が作品の感覺的特性を一定の現象複合に総括して、この複合を様式標徴という意味で解釈するさいに、觀察方向の則るべき尺度を表しており、このような芸術的問題へと視線を向けてはじめて、われわれには右の総括や解釈にいたる可能性が与えられるのである。「この芸術作品には繪画的（あるいは彫塑的）形体処理ないし粘土的（あるいはポリクロミー的）色彩処理がみられる」という様式的性格づけの判断の眞の意味は「この芸術作品では芸術的根本問題のひとつが、もしくはあらゆる芸術的根本問題が、右の繪画的等々の意味で解決されている」ということである。だがこのことが成立つのは以下の二点によつてのことではない——

第一に、例えば、わけても「素材」をみる画面の性格描写とか、わけても「統一化」をみる配色把握などによる、一定の現象複合が（「練粉状」とか「局部すべての色彩にみられる灰色混入」のごとき）証示的概念に助けられて把握されること、そして第二に、右の「素材性」や「統一化作用」が根本問題に照して解義されること。ところで色彩的であろうと非色彩的であろうと、感覺的特性の觀察がいわば問題領界を貫通するとき、よりよく言えば問題領界から参照されるとき、ここにはじめて、眞に様式を性格づけるとしてよい概念で、芸術作品の感覺的特性を芸術的問題へ関係づけることを使命とする概念が成立する。そして「この芸術作品では繪画的形体処理がみられる」という判断が、眞の内容からみれば、当の芸術作品では「觸覺的価値と視覺的価値」なる根本問題が視覺的価値を好しとして解決されている、ということを語っていると全く同様に、「この芸術作品では裝飾的な衣褶様式が支配している」という判断は、眞の内容からみれば、当の芸術作品では衣裳心理の単独問題、というよりむしろ例えば「衣裳固有の形式と身体形式」とか「衣裳固有の運動と身体運動」など諸々の個別問題が衣裳に固有の形式および運動を好しとして解決

されており、さらには（あらゆる芸術的個別問題は暗黙裡に根本問題に含まれているのであるから、個別問題の決定につれて然るべき根本問題の決定も行われる以上）「平面と奥行」なる根本問題が平面を好しとして解決されている、という意味になる。

さきに様式の性格記述については、一定の感覚的に知覚可能な現象複合に芸術的形成原理が顕現すること、そして諸々の形成原理の方も唯一最高の様式原理によって支配されていること、という二重の前提を挙げたが、この前提が実際に正当である事実と理由も、右に述べたことからはじめて明かとならう。われわれは当の現象複合を芸術的問題の解決とみなしてよいときにはじめて、現象複合を形成原理の具現化として、すなわち芸術の根本問題および個別問題に対する一定の立場の証言として把握することができ、また、これらの根本問題および個別問題に唯一の根源的問題の分化形式を見抜けるときにはじめて、形成原理全体の内部もしくは上部に一箇の統一的様式原理を、すなわち右の根源的問題に対する一定の立場を本当に観取できるのである。また、感覚的特性の相違から様式差異を推論してよい権利、逆に感覚的特性の同等性や類似性から様式の同一性ないし親近性を推論してよい権利については、われわれがこのような権利を実際にもつのは何故か、そして何時か、ということも同じく右に述べたことからはじめて明かとならう。すなわち前段については、感覚的特性の相違は同じ一つの芸術的問題（これに対して取りうる立場は、一箇の統一的芸術主体にとつては、やはり一つの意味においてのことではあるまい）に立向う相違せる立場を証言しているゆえに（またこの事実を前提として）権利をもつと言えるのであらうし、後段については、感覚的特性の同等性や類似性は同じ一つの芸術的問題（これに対して取りうる立場は、多様ないし多種の芸術主体にとっては、やはり多様な意味においてのことではあるまい）に立向う同一ないし親近の立場を証言しているゆえに（またこの事実を条件として）権利をもつと言えるのであらう。

したがって様式の本来的性格記述はいずれも、望もうと望まないと、知ろうと知らまいと、観察項目の選択や配列においても、またとりわけ概念形成においても、必ずや本考Aで明示に努めた当の問題領界の内容と関係をもつのである。このような関係をもたないとする様式性格記述は、不当に関係保持を否認しているか、それとも不当におのれを様式性格記述と誤認しているかのいずれかである。<sup>25)</sup>

しかしながら、ここがわれわれの考量全体の帰結点でもあるが、諸々の芸術的問題および問題相互の連関は、決して芸術史家が自身の立場から認識できるものでない。というのも、あくまで経験的現象しか扱わない芸術史家は芸術理論家に対して、すなわち芸術学的基礎概念の展開および特殊概念への細分化を図る芸術理論家に対しては、いわば正反対の立場に置かれているからである。先述のごとく芸術理論家に規定できるのはただ芸術的問題の定立だけであつて解決ではない。これに反して芸術史家に（具体的芸術作品の形態として）与えられているのはただ芸術的問題の解決だけであつて、みずから問題の定立を認めることは芸術史家にはできない。厳密な意味における芸術史的考察が眼前に置く経験的・実在的な外觀（empirisch-reale Erscheinung）とは、これ自体では何らかの「問題」を些少なりとも漏洩させるものでない。問題は現象（Phänomen）のうちには与えられていず、現象の背後に予想されるのであつて、それゆゑ芸術史ならぬ芸術理論という仕方での考察法にとつてしか認識できない。この芸術理論の「非感覺的な概念的思弁（unsinnliche Begriffsspekulation）」にしてはじめて、経験的研究者の活動が一步一步と向つてゆくべき目標を確定することができるのであり、すなわち、芸術史の実践にとつては既知の問題として前提されている芸術的問題を認識すること、また芸術的問題を概念的に公式化して芸術学上の基礎概念および特殊概念のうちに納めること、という可能性と課題をもつのは芸術理論の思弁でしかないのである。

こうして、われわれの確認したところだが、すでに純粹な事物科学 (reine Dingwissenschaft) としての芸術史も、これが芸術的客体の「様式」を認識しようと望むかぎり、様式分析にあたっては、いや見たところ前提のない画像記述にあたってさえも、芸術の根本問題および個別問題を既知の問題として、それゆえ芸術学の基礎概念および特殊概念をも既得の概念として前提しており、このことは、実地の研究者が当の問題や概念を知らず、それどころか、このような問題や概念の現存することなど全然気づいていないであらう。だが芸術史が純粹な事物科学であるのは、芸術史が右の前提を「予想」としかみないかぎりにおいてのこと、すなわち、芸術理論的に基礎づけられた問題へと向つてはいても、この問題についての反省は行わないかぎりにおいてのことではない。というのも、この反省の生じた瞬間に、別言すれば芸術理論的考量の成果が外部から研究の観察項目選択や概念形成を規定するのでなく、直接に成果自体のまま考量過程の内部へ入りこむ瞬間に、芸術史は、物質として与えられた事実内容の指摘と説明から一歩進んで、問題定立と問題解決とのあいだに結ばれる想念的 (ideell) な関係の指摘と説明に移るからであり、すなわち、純粹な事物科学たることをやめ、狭義の歴史的作業から一転して、われわれが「超越論的・芸術学的 (transzendental-kunstwissenschaftlich)」と呼ぶ、あるいはさらに適切には本来の意味における「解釈的 (interpretierend)」と呼ぶべき考察法へと移るからである。このような変更は、研究が様式形態学 (Stilmorphologie) にすぎない役割に甘んじているかぎりでは放棄できるが、しかし様式的徴候 (「外面的意味における様式」) の認識から様式的本質 (「内面的意味における様式」すなわち「芸術意思」) の認識へ進もうとする瞬間に、賛同せざるをえなくなるのである。なぜならば、一箇の芸術作品に現れる「形成原理」とは、芸術の根本問題や個別問題に対して作家があれこれと具体的な意味で貫き通した立場の表明に他ならず、また「最高の様式原理」とは、芸術の根源的問題



(*kunstlerisches Uiproblem*) に対して作家があれこれと具体的な意味で貫き通した立場の表明に他ならぬ以上、形成原理自体および最高様式原理自体を認識することができるのは、この認識が問題と解決との明確な対決に基礎を置いているばあいにはか起りえないからである。したがって純粋な事物科学としての芸術史は、芸術的問題へと向うだけで問題について反省はしないのであるから、認識できるのはさまざまな様式標徴とこれらの集積だけであって、諸々の形成原理を認識し、これら原理の統一を認識することはできない。いや正確に言えば、これが可能となるのは、狭義の芸術史によっては既知の問題として前提されるにすぎぬ芸術的問題が実際に知られている考察法、それゆえ、芸術理論で形成された基礎概念や特殊概念に助けられて芸術的問題を反省しつつ、問題定立と問題解決とのあいだに結びれる関係という、狭義の芸術史ではなお理解に達していない関係をはつきりと体系的に明示できる考察法によるしかない。こうして純粋な事物科学たる芸術史が、現象複合  $a$  は様式を性格づける術語  $T$  によって、現象複合  $b$  は様式を性格づける術語  $T_1$  によって、そして芸術作品全体は両語の総括たる  $T+T_1$  によって表示することで満足する（また満足しなければならぬ）のに対して、先述の「解釈的」考察は以下のごとき関係をはつきり指摘しなければなるまいとする——すなわち第一には、現象複合  $a$  においては芸術的問題  $x$  が、また現象複合  $b$  においては芸術的問題  $y$  が一定の意味において解決されていること（これによって芸術の根本問題および個別問題に対する作家の立場すなわち形成原理が認識されている）、第二には、これらの解決がすべて「同じ一つの意味において」遂行されていること、すなわち  $a$  と  $x$  の関係は  $b$  と  $y$  の関係や  $c$  と  $z$  の関係と同様であること（これによって芸術の根源的問題に対する作家の立場すなわち最高様式原理が認識されている）<sup>26</sup>。そのときに、またそのときにこそはじめて、学問的考察は「内面的意味における様式」すなわち「芸術意思」を把握することになるが、この芸術意思とは、決して感覚的特性の総和としてでなく様式標徴の集積としてでもなく、あくまで形成原理の内部もしくは上部における統一としてしか理解

できないものであり、したがって芸術意思を認識するための前提は、たんに芸術理論の成果に対する暗黙の連携ばかりでなく、芸術理論との直接的な協働作業ということになる。

さて、与えられた外観 (Erscheinung) の「内在的意味 (immanenter Sinn)」がこのような芸術意思のうちに把握されているとすれば、もはや造形芸術的現象 (Phänomen) に顕れる「意味」を、音楽的現象とか文芸的現象、ついでには芸術的現象までも「意味」と平行させることは決して難事でない。というのも(そして右の根拠から精神科学は構造および内的問題性に関してはずべて合致するのだが)、まさしく一切の精神的形成物や哲学的教説や宗教的教説は法律制度や言語体系と同じく、哲学的とか宗教的とか法律的あるいは言語的な「問題」の解決として理解できるし、また理解しなければならぬからである。そして芸術学が、一定の芸術的外観の範囲内では一切の芸術的問題が「同じ一つの意味において」解決されていることを確認するのと同じく、一般的精神科学は、一定の「文化 (Kultur)」(これはこれで時期や境域、ついには人物までも境界を設けることができる) の範囲内では一切の精神的問題が、ときには芸術的問題をも含めて「同じ一つの意味において」解決されていると立証を試みることができる。この平行的把握の手法は今日あまりにも頻繁と懸念されるほどに行われていて、これを実践するさいの危険(類似を明してみせようとする意志が、与えられた外観を勝手また無法な仕方で解釈することへと導きやすいからである)は到底見逃すことができない<sup>(28)</sup>、とはいえ、純粹に理論的には、当の手法があくまで可能にして正当であるという事実は、全く論難の余地がなからう。

こうして芸術理論の概念すなわち問題を公式化してゆく基礎概念および特殊概念とは、経験的に観察する芸術史の主導概念であると同時に、芸術意思の認識へと向う「解釈的」考察法の作業概念でもある。したがって、たえず足許を固めてゆく事実研究の進歩に芸術理論が関心をもつばかりでなく（事実研究の直観がなければ芸術理論の概念はカントの言う「空虚」となる）、たえず偏見を拭い首尾一貫性を強めてゆく芸術理論の装備に事実研究もまた関心をもつのであり（芸術理論の概念がなければ事実研究の直観は「盲目」であろう）、結局は双方とも（理想的には同一人のもとで）共通作業として纏まらなくてはならないのである。

この機能的な相互関係は、われわれの学問の発展を一瞥するだけで十分に確められよう。様式史を自覚しての問題定立が最初にみられる研究者ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンは（そのドイツおよびイギリスの美学に対する関係を全く度外視すれば）、自身の古代芸術史が理論的・体系的な視点を目指すべき必要を認めて、この視点を説明することとで、歴史叙述の進行は一見恣意的と思われるほど頻繁に中断されているのであり、また「専門学科としての芸術史」の創設者と仰ぐのは当然のルーモールが、同時にまた、芸術的問題の体系の準備を試みた最初の人であったことも決して偶然でない。これは「イタリア研究」の目を引く序章においてのことであったが、ここに「芸術の生計（*Lebenshaushalt der Kunst*）」という題目を選んだのは決して狙いがなかったと言えず、この序章をわれわれは余分な飾りとしてでなく、ルーモールの芸術研究と相関する必須のものともなければならぬ。今日の芸術史家は自身の概念を必ずしもみずから作らないで済み、しばしば右のごとき理論構成をひとりて企てることは断念するだろう。だからとて、

今日の芸術史家にしても自覚の有無にかかわらずなく理論構成の成果を引照することや、現在でも経験的芸術史の処置とか概念形成そのものが芸術理論の考え方に規定されることが、決して不可能とされるわけではない。

もしも本当に芸術理論と芸術史が「相互に何ら関係なし」となれば、ある意味ではまことに気楽であり、方法的解明などは一切われわれには最初から免除ということになろう。だが実際には双方とも相互に指令を交しているものであり、この交互的相制関係は断じて偶然の事柄でなく、形成的精神のあらゆる所産と同様、芸術作品とは本性上、事実的にみて一方では時間および場所の關係に制約されるとともに、理念的にみて他方ではア・プリオリに定立される問題の没時間的にして、いわば絶対的な解決を形成するものという二重の特性をもつこと、すなわち、歴史的生成の流れのなかで生産されつつ同時に超歴史的妥当の領界に参入するという二重の特性をもつことの必然的帰結なのである。したがって芸術的現象は、本当にこれを比類なきものとして捉えたいのであれば、逃れがたく必然的に二重の要求を掲げてくる——一方ではその被制約性の面で把握されること、つまり原因—結果の歴史的連関のなかへ置かれること、他方ではその無制約性の面で把握されること、つまり原因—結果の歴史的連関から取出され、あらゆる歴史的相対性を越えたところで、没時間的にして没場所的な問題の没時間的にして没場所的な解決として理解されること。この点にこそ、あらゆる精神科学的研究に固有の問題性が、そしてまた固有の魅惑も横たわっている。かつてレオナルドは九天井の建築に触れて語っていた——「二つの弱きものが合して一つの強きものをつくる」。

ここにみた成果を結論として以下の提題に纏めさせていたであろう。

- 一、芸術理論は基礎概念およびこれに従う特殊概念の体系を展開するが、この体系の課題は芸術的問題を公式化すること以外になく、また芸術的問題は根本問題と個別問題とに分れて全体としては唯一の根源の問題から導出される。
  - 二、純粋な事物科学としての芸術史は暗示的・証示的な概念によって芸術作品の感覚的特性を語り、解義的・性格記述的な概念によって「様式標徴」の集積としての「外面的意味における様式」を規定する。だが、この純粋に形態論的に処理を行う様式性格記述がすでに、自覚の有無にかかわらず、右の芸術的問題へ向って目指していなければならぬが、この芸術的問題を認識して概念にもたらずことは、芸術史自身には扱えず、芸術理論だけにしか扱えない。
  - 三、そのかぎりにおいて「芸術意思」の認識を目的とする「解釈科学としての芸術史 (Kunstgeschichte als Interpretationswissenschaft)」とは、純粋に経験的な芸術史と芸術理論とを最も内面的に結合させて双方の成果の上に築かれるものだが、この「解釈科学としての芸術史」は、純粋な事物科学としての芸術史によってはただ前提されるしかない関係すなわち芸術作品の「感覚的特性」と芸術的問題との関係をはっきりと体系的に指摘して、もはや歴史的現実には向わず、目指すところは、歴史的現実にはただ表現しか見出せない問題定立と問題解決との関係である。
- 一定の芸術的根本問題および芸術的個別問題に対する一定の現象複合の関係のうちに「解釈科学としての芸術史」は一定の「形成原理」を把握する——そして芸術的根源的問題に対する現象複合全体の関係のうちに、換言すれば、諸々の個別的形成原理に干渉してくる一箇の「最高様式原理」のうちに「芸術意思」を把握するのである。

余論——ドルナーの論文「芸術史による芸術意思の認識 (Alexander Dörner, Die Erkenntnis des Kunstwillens durch die Kunstgeschichte. in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XVI, 1922, S. 216 ff.)」に  
 応ず。

一、「芸術意思」は、ア・プリオリに妥当する基礎概念に助けられて把握できるといふ提題に対するドルナーの論駁は、私の知りたいのがあくまで超経験的意味において理解された芸術意思であることを見落している。すなわち「芸術意思」の妥当性および適用可能性を語る私の言葉の底にドルナー自身の「芸術意思」の本質に対する見解を置いてあるのであり、こうなれば私の立ててもない命題相手に論争せざるをえないこと、また私の抗論しないであろう命題を立てることは明かである。

なぜならば（一箇の判断を考察するには諸々の可能性があるが、これらの可能性を相手にしたドルナーの誤解も甚だしい比較は、少くとも以下のことを明白にさせるためだけに役立った<sup>(29)</sup>）、必要とされた基礎概念に助けられて認識されるべき「芸術意思」を私は「内在的意味」と定義したのに、ドルナーは狭い記述の意味での芸術史的考察にか入手できない（このことは私も決して否定していない）事物的現実領界の内容として「芸術意思」を考察するからである。それゆえにドルナーは基礎概念の使用を歴史の利権への干渉と感じないではいられないが、しかし芸術意思を私の定義から始めれば、基礎概念に助けられて把握されるべきものが事物的實在に対して保つ関係は「外観（的現象）」に対する「意味」と同様の関係といふことだけでも、右の干渉は起りえないし、それどころか同じ理由によつて私の方では、提案される「概念構築 (Begriffskonstruktion)」にドルナーが現実性という性格を否むとき、完全にドルナーと合意するのである——概念構築に対しては私が決して要求したことなく、決して要求できもしない性格に

ついでのことである。

二、ドルナーの第二の異議も、基礎概念に助けられて把握されるべきもの（「芸術意思」）は博物科学的考察が示したいもの（「芸術作品」）と同一なりとみなす同じ前提から説明できるが、この異議は「基礎概念」の理論的妥当性よりもむしろ実践的使用に向けられているのであり、芸術作品がいわば不可避免的に制約されることになる。「前以て規定する必然性」の指摘など基礎概念には決して行いえないという異議である。ここでもまたドルナーは私の決して立ててもない主張を相手に論争している。私もまた芸術史的過程（これがまさしく歴史的過程であるかぎり）の内部に「前以て規定する法則」はありえないと考えているからであるが、ただし私の理解し、「基礎概念」に助けられて認識できると信じている「必然性」とは、断じて時間的推移の必然性でなく、意味的連関の必然性のことであり、決して幾つかの芸術的現象から「必然的に順次継起するもの」として概念的に把握できる経験的法則でなく、同じ一つの芸術的現象のさまざまな特徴が必然的に共属のものとして理解されるさいの根拠たる内面的統一の原理のことである。私が「前以て規定する」という表現を用いたのはただ一箇所だけであり、「もし欲したならば」ポリュグノトスは自然主義の風景を描くことができたであろうという主張に異議を申立てた折であったが、この唯一の例が恐らく私の詳論の真意を最もよく明示してくれよう。私はつぎのように述べたのである——「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「前以て規定する」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つたからである。」<sup>31</sup>この文章にはさらに、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つた、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であろうからである」<sup>32</sup>と注記して正確を期したのであったが、こうして、問題の「前以て規定されていること」と

は決して継起の法則という意味ならず本質規定という意味において理解されるべきこと、そして（この例では否定的な）必然性のもとづくところが連続の経験的法則ならず様式統一の超経験的原理であることは十分明かに強調してあったと私は信じている。<sup>(33)</sup> 私にとってポリュグノトスという現象は「永遠なる事前決定にしたがって」繰り返りひろげられる因果連鎖の一環などでなく、さらに深い、また深ければこそ内的統一という相をみせて右の現象を諸他の現象と結合させている「意味 (Sinn)」の啓示として把握できるのである。<sup>(34)</sup>

だが反対の方角からくる誤解を避けるために明言しておかなければなるまいが、右のごとく述べたからとて、芸術的的外観〔的現象〕の時間的連続は純然たる偶然に支配されているなどという主張は断じて許されない。というのも、歴史的事情の制約作用が芸術発展の予測可能性は締め出しても、定立済みのア・プリオリな問題には発展の〔論理的〕首尾一貫性が含まれているからであり、われわれは誰しもみな、あらゆる芸術的現象がいずれも内含しているのは完全に規定された発展、可能性だけなのであるから、特定の「様式」は決して諸他の任意のいかなる様式からも由来することができず、逆にまた決して諸他の任意のいかなる様式によつても解消することができない、という点については意見が一致しているのである。そのような可能性が現実態となることは確かに予測が全く不可能な事情に規定されるし、こうして例えばガンダーラ芸術、ササン朝芸術、ビザンツ芸術、中世初期北方芸術がすべて共通の根源は後期古代にあることを教えてくれはしても、各自それぞれの出現は全く個別的な契機ゆえ決して予断できる術のない契機に帰せられることになるのだが、それにもかかわらずわれわれは、一方で後期古代の芸術の本質を認識でき、他方で無数の変更因子（これが把握可能となるのはつねに事後的ア・ポスト・ファクトにでしかなく、しかも決して完全にはないことはいまでもない）を認識できるかぎりにおいて、後期古代から各自別箇の様式へと通じた発展を、理に適う発展として理解できるのである。すなわち「発展」の研究においてわれわれの立つ場所は、確かに「必然性」の領界でないとはい



え、やはり「論理的」首尾一貫性」ないし「意味適合性」の領界ではあり、こうして個々の芸術的外観（的現象）の連続は、決して因果系列とか目的論的系列という意味で演繹することはできないが、しかし一般的な発展傾向と個別の変更契機との協働作用という意味では概念的に理解できるのである。

注

- (1) Der Begriff des Kunstwillens. in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. XIV, 1920, S. 320 ff.
- (2) これから *synkret. künstlerisches Phänomen* (芸術的現象)・あるは *künstlerische Erscheinung* (芸術的外観・芸術的外観) (的現象) の用語でわれわれが理解するのは、様式批判という着眼点のもと、いずれも一箇の統一体として考察できる芸術学的客体それぞれのことである。そのさいこの統一は地域的 (国民様式) に、時期的 (時代様式) に、人格的 (個人様式) に範圍を限られていることであろうし、また、たった二つの芸術作品によつてしか代表できないことであろう。
- (3) Alexander Dörner, Die Erkenntnis des Kunstwillens durch die Kunstgeschichte. in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XVI, 1922, S. 216 ff.
- (4) 目下の叙述をあまり重くするわけにゆかないので、この誤解の説明は本考末尾の余論としておく (八四頁以下)。
- (5) 以下の一部でも同様なのだが私がここで引合ひに出すのは、*Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand, ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* (美学および芸術史の対象—芸術史の方法論に寄せて—) と題して速かた公刊が望まれる友人ヴィント (Edgar Wind) の労作である。
- (6) すなわち、相対立する二つの原理ないし実体の *ousia* (本質) にでなく、両者綜合の *Methodos* (方法) に関する〔対立…〕。
- (7) われわれはここでも本来は手近な *genetisch* (発生論的) の語を避ける。*ontologisch* (存在論的) の語の精確な対応語には要求されなければならない事柄なのに、「発生論的」の語が説明するのは芸術創作活動の超越論哲学的「制約」ではなく、経験的 (ことに歴史的) 「制約」だからである。われわれにとつて問題になるのが、あくまで超越論哲学的制約であつて経験的制約でないということは、諄くとも再度ここで強調しておきたい。
- (8) ここではリーゲルの用語を使うが、ただしこれら用語の心理主義的処理を身につけることはない。

(9) これについてはまたも右記(5)のヴィントを参照のこと。

(10) 浮彫のこの実際の奥行深化に対応するのが絵画における外見上の奥行深化、すなわち *overlapping* (スキアーグラフィア 光と影による絵) という肉付けである。

(11) 例えばイタリア十四世紀芸術の一端しか扱わない叙述ならばジオットを「彫塑的」様式の実現者と説いても多分よからうが、他方、初期ルネサンス芸術全体の叙述において「彫塑的」傾向の頂点を見出そうとすれば、例えばマンテーニヤの芸術を待つしかあるまいし、遡ってカロリング朝写本挿絵を叙述するとすれば、「ゴアスカルクの典礼用福音書」(カルロス大帝の命により、制作年代は七八一—七八三年) に対してはすでにトリリアの「アダ群写本」(カルロス大帝の妹といわれるアダの寄進せるもの) を比較的「彫塑的」であると特徴づけなければなるまい。——芸術史ではしばしば概念の不足が嘆かれて、まさしく芸術的根本問題解決の類型的可能性を語るために欠くわけにゆかぬ言葉と、他方そのつど採られる基準系に応じつつ実際の適用にあたっては語義を全く異にしてもよい言葉とを、いつも表現は同じままに用いて作業しなければならぬと言われるが、これはむしろ芸術的根本問題の「ア・プリオリな妥当性を証明している事柄である」。

(12) ここに掲げる三組の概念が表しているのは当然つねに中間的な解決および(相關的に)両極を成す解決でしかないが、これらについて「歴史的尺度」をできるかぎり大きく取るならば、いかなる場合にも例としては古代エジプトの様式と古典ギリシャの様式と近代印象主義の様式を考えてよい。

(13) 「ポリクロミー」と「コロリスムス」とのあいだの(例えば「色彩を破砕することなき和合的調整」のごとき) 中間的解決に対しては、「平面性」と「奥行性」との中間的解決に対しても同様だが、これまでのところ特別な表現は作られていない。

(14) 芸術作品の非色彩的な外観 (*Ercheinng* 現象) に反して色彩的な外観の方は、語られるにしても若干の概念系列によるだけで、如上三組の概念によっては語られていないが、これは以下の事実根拠があるかと思われる——すなわち、非芸術的直観という前提を芸術的直観の領界へと転用する権利は全然ないとして、われわれが「色彩」とは何か「物体」に付け加わったもの、いわば「物体」に付着したにすぎないものとみなすことに慣れており、その結果、芸術作品においても色彩を「要素的 (elementar)」にして「形象的 (figurativ)」な因子とはみなさず、ただ非色彩的なるものの世界を、つまりこれ自体としてすでに「出来上っている」世界を彩るにすぎぬ「構成的 (kompositionell)」因子としかみなしていない、という事実のことである。「色彩に対する全体的姿勢」を語るためにしか作られていない「ポリクロミー」と「コロリスムス」ないし「粘土

態 (Tonigkeit)」という表現は、直接的意味からみれば、本当は第三根本問題（並立価値—混入価値「分割—融合」）の相異なる解決可能性にしか関係しないとすべきであるが、もちろんこのことは、「ポリクロミー」と「コロリスムス」の語で示される決定が実際には三つの根本問題すべてについて見出されることを決して斥けるわけではない。

(15) これに対して実は、ヴェルフリンの掲げた範疇が前述べたばかりの異議に屈してしまうことに疑いはない。ヴェルフリンの、問題定立ではなく問題解決を公式にもたらすことを願う範疇は、超経験的価値の理論的相反定立を歴史的現実の経験界へといわば引入れたものであって、それゆえ双方のがわからず非難を浴びる中間的位置に落ち込んでいるからである。すなわち芸術学的基础概念としてみれば、ヴェルフリンの範疇はア・プリオリに認知されてよい権利および対象を現象界の彼岸にもつ権利の要求を充たすことができず、芸術史的性格記述概念としてみれば、多様豊富な芸術的現象 (Phänomen) を（体系自体におお多少の矛盾なしとしない）絶対的対立の一体系内へと拘束しようとするのであるから、具体的な芸術的現象の多様性に適応する権利の要求を充たすことができない。

(16) E. Panofsky, Der Begriff des Kunstvollens, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, 1964, 1985, S. 40. (『聖心女子大学論叢』第71集一七一頁)

(17) こうしてわれわれの考えている芸術理論と、いわゆる美学や芸術心理学との原理的相違も挙げられたことになる。芸術理論は前以て示されている根本問題の覆いを取るだけであるから、いまだ芸術作品がア・プリオリに可能となるべき前提および制約を確認しようとする哲学的美学の疑問を立てることはないし、ましてや芸術作品が則るべき法則の樹立を唱える規範的美学の疑問を立てることなどさらになく、他方芸術心理学といえは、これは芸術作品ないし芸術作品の印象が「現実的」となるさいの委細を問うてゆくものである。

(18) この第一次個別問題と第二次個別問題のいわば「弁証法的」成立についても右記(5)のヴィントを参照のこと。

(19) 考えられる基礎概念には連関がないとみる自説を証明するためにドルナーは、「客観主義的—主観主義的」「實在論的—観念論的」「形式的—内容的」という対概念を一緒に纏めている。これに対して反論すれば、「形式的—内容的」という対概念は一般に他の二つの対概念とは並置することができない。「形式的」と「内容的」の対概念が表しているのは、他の二つの対概念のごとく、若干の芸術的現象間にみられる様式差異の説明に要する呈示原理二つの対立では全然なく、同じ一つの芸術的現象の内部で（論理的に）区別される二領界の境界だからである！

だが、いまなお行われている「形式主義的芸術」（芸術のための芸術）と「内容芸術」の対立については、これらの概念は芸術学概念的系列から抹消されなければならぬと言えよう。形式と内容の関係は（例えば平面と奥行の問題のごとく）あれかこれかと決すべき芸術的問題を全く成していないからであり、事情は、一方では何らかの「内容」が「形式」に取込まれているか（このとき、しかもこのときに限って内容は芸術作品の内容であり、内容が「形式」よりも本質的か非本質的かなどと問うことはもはや全くできない）、それとも他方では「内容」が「形式」に取込まれていないか（このとき内容は芸術作品と並ぶ内容であり、芸術作品の様式を左右することはできない）のいずれかという次第だからである。ところで、「内容・領界」にとつても「根本問題」はやはり存在し、その極は「形式」のがわでは「定義可能性」（普遍妥当性）、「充実」のがわでは「定義不能性」（一回性）として表すことができる。問題の解決は（必ず「形式的」根本問題と一致するが）、純然たる「伝達（Mitteilung）」か、純然たる「感情表出（Gefühlsausdruck）」のいずれかに近づくものの、当然ながら双方の極点にまで達することは起りえない。

(20) 証拠書類とか発見状況などに頼って作品成立の年代および場所をただ説明するだけでは、作業を容易にすることは確かでも、これだけでは作品の歴史の整理分類を可能にしてはくれない。

(21) Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*. 1919-24. die programatische Einleitung I. S. 5 ff. を参照のこと。

(22) 右記(3)のドルナーの論文。

(23) 実際的にはもちろん若干例にとどまるといえ、理論的にはいかなる事例においても、非色彩的特性は精確かつ十全に規定できるであろう（「真丸い」「楕円形の」のごとき数学的表示によつてのこと）という異議に対しては、つぎのように答えられる——そのさい引合いに出される対項は二つの場合のいずれかで、一方では感覚的知覚の対象としての具体的円環ないし具体的楕円であるが、このとき「真丸い」などの規定は原則として「針穴状の」「絹のごとき」などの規定と異なることがなく、それとも他方では数学的図形としての抽象的円環ないし抽象的楕円であるが（そのため「真丸い」などに代えて本当は例えば「あらゆる点が一定点から等距離上に並ぶ曲線形の」と語らなければならぬ）、このとき（数値表にみられるのとまさしく同様）記述すべき外観は本来の品質的本性を削ぎとられて、表示されるのは結局、もはや実在の「感覚的特性」ではなく、理念上この「感覚的特性」の根柢に横たわっている図式であることとなる。

(24) 芸術史に役立てようと図像記述のさいに参照できる「予想される全色彩の一覽表」をつくる努力などが、すべて徒勞に終

ることここから明白である。このような試みは、技術的目的のためには十分実行可能であっても、芸術史の領域で期待できる成果の大小のほどは「予想される全形体の一覧表」をつくる企てとまさしく変りないとしてよからう。芸術作品が問題となるかぎり、一片の「カドミウム・イエロー」とはいずれも、つねにただ、この筆致で生れて、画面のこの位置に見られて、この灰色や青緑色の断片と隣接する「この」カドミウム・イエローとしてしか規定できないからである。そしてこのカドミウム・イエローにしかない品質を言葉で特徴づける難易の度合は、何らかの線描や平面描写の（同様に唯一のものでしかない）品質を扱うばあいと全く変るまい。結局「色彩表示の問題」全体とは、これまでのところ芸術作品の色彩的外観の器械的複製法がお非色彩的外観のばあいほどには良くないことに生じている事柄である。究極の特殊態を言葉が描叙できる程度の良悪のほどは、色彩的外観についても非色彩的外観についても全く同様である。

(25) これに対して、過去何十年か何世紀かの思想家にとつて芸術的問題は知られていなかったでないかとか、後代何十年か何世紀かの思想家によつて笑種とされることにもなるうなどと、異論を唱えるわけにはゆかない。ヴァザリのごとき人でも、実際に芸術作品の様式を（例えば一枚の絵の「浮出し」(rispetto)）を強調して）性格づけようと試みるさいには、自覚せずとも、まさしく様式性格記述がいずれも参照せざるをえない上記芸術的問題の一つに、この場合ならば「平面と奥行」という根本問題に、関係することになるからである。

(26) さきを示したように、一箇の具体的芸術作品は直接には決して芸術の「根源的問題」(U'problem)」そのものを扱うことができず、この問題の解決は、(当の芸術作品の特殊の感覚領域にそのつど照応する)根本問題や個別問題が全体として暗黙裡に「根源的問題」に包含されている限りにおいて、ただ間接的にしか行われないのであるから、具体的芸術作品の学問的考察もまた、芸術の根源的問題に対する作家の立場すなわち最高様式原理をそのまま直接に指摘することはできず、この指摘ができるのはただ間接的に、根本問題および個別問題の解決のうちに統一的な解決策を確認することによつて、すなわち例えば「この事例では色彩的関係においても非色彩的関係においても問題全体が、各問題それぞれのはらむ両極間の中間的協調という意味で解決されている」事実の立証を行つてのことであり、これとともに間接的ながら、この事例では芸術の根源的問題もまた中間的協調という意味での解決をみていることが示されるのである。

(27) 芸術史がこれに「与えられた」客体を様式的意義の面で解釈できるのは、ただ当の客体を芸術史がア・プリオリに定立されている芸術的問題へと関係づけるときだけでしかないが、これと同じく諸他の精神科学ことに哲学史や宗教史もまた、経

驗的に觀察可能な外觀 (Erscheinung) の本質特性および最後には意味を把握したいと望むのであれば、かかる外觀をやはり芸術史の場合と類比的の哲學的問題や宗教的問題等々へと関係づけなければならぬ——その問題とは、同じくア・プリオリに定立されていて、これを露呈させることは芸術史の場合と同様(こ)でも体系的・理論的な考量にしか成功しえない問題のこ)とである。こうして、われわれの學問を芸術理論と、事物科学たる芸術史と、(芸術史を芸術理論と結びつける) 解釈的考察法とに三分することは、精神科学の全領域に類比がみられる事柄であり、できるかぎり遠く離れた例としては法的現象 (rechtliches Phänomen) の考察を挙げることができよう。すなわち純粋な事物科学たる「法制史」は例えば特定の公法的規定の時代と場所とを確認して実質的内容を討議すべきものであろうが、そのさい(個人と共同体という問題など) 法学的根本問題をすでに必然的に前提としているが(そうでなければ「国家」「市民」「義務」等々の概念で作業することは全然できまい)、しかし根本問題について反省することはない。「解釈的法制史」にして初めて、この法学的根本問題に対する右の公法的規定の立場はいかなる特殊な在り方のものか、を指摘しなければならぬのであろうし、そして最後に「法理論」が、しかもこの法理論だけが、法学的根本問題を認識でき公式化できるのである。

(28) それにもかかわらず、(シュナーゼ、リーゲル、ドヴォジャークなどの人々の行った) この平行的把握の手法は、「反宗教改革」と「バロック様式」のごとき若干の外觀(的現象)をそれぞれに特殊な問題の類同的解決として、それゆえ同じ一つの「芸術意思」(この語が許されるならば)の表出として示すだけで満足するものだが、しかしこの手法は、外觀(的現象)の一方から他方を導出しようとする原因論的 (atitologisch) 手法に比べると、危険はなお少いように思われる。この原因論的手法をみると、第一の論者はバロック様式を反宗教改革に還元し、第二の論者は反宗教改革をバロック様式から説明し、第三の論者はバロック様式と反宗教改革とのあいだにはいかなる関係をも否認する、という結果に終りやすいのである。本考を印刷に回した後に知ったマンハイムの論文を参照(フュ)——Karl Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, in: Jahrbuch für Kunstgeschichte I (XV), 1923, S. 236.

(29) 「空気は弾性的である」という命題の「純粹に形式的な概念分析」を躊躇なく「芸術作品の実践的な歴史的処理」と同列に置いた、としてドルナーは私を非難している。もちろん実際には私は右の命題の形式的概念分析を芸術作品の歴史的処理と等置してはいないし、右の命題に対して可能な種々の考察の仕方と、芸術作品に対して起りうる同じく種々なる考察の仕方とを等置したのである。すなわち私が同列に置いたのは、歴史的考察の仕方を歴史的考察の仕方とであり(空気は弾性的

である」という命題にしても、これはいつ、誰によって、いかに公式化されて、いかなる帰結をもたらして、いかなる前提のもとに立てられたのかと問うならば、歴史的に考察されうることは誰ひとり否定できないからである)、形式的・文法的な考察の仕方を形式的・構成分析的な考察の仕方とであり、最後には超越論的・哲学的な考察の仕方を、「芸術意思」の認識へ向う「超越論的・芸術学的」な考察の仕方とである。だからとてやはり私はこの超越論的・芸術学的考察法を「芸術理論的」な考察の仕方と呼ぶわけにはゆかない。なぜならば上乗の説明から明白になった類の「芸術理論」とは、超越論的・芸術学的な考察の仕方の、概念構築という土台しか表していないからである。

(30) ほとんど論駁の要もないドルナーの「芸術意思」とは、歴史的に解すれば、現在の諸概念を以て把握された一連の芸術作品そのものである」という定義を参照のこと。

(31) 「芸術意思の概念」(原書 S. 33 の 拙訳「聖心女子大学論叢」第71集一六五—一六頁)

(32) 同右、注(11) (原書 S. 49 の 拙訳一八〇頁)

(33) ドルナーによつて「いかなる芸術作品についても成立原因はアルキメデス支点から説明できる」というのが私の主張とされるのであれば、これは純粹に原文の問題としてもすでに當っていない。実際に私は、「外観(的現象)の絶対的な位置や意義」はアルキメデス支点から規定可能である、と主張したのであつた。ここにはきわめて本質的な相違がある。というのも、正確な文面からみれば、芸術展開の内部に連続の機械的必然性を想定するなどは、私の見解から遠く離れていることが明白だからである。

(34) 公式化して表せば私の主張する「必然性」とは、

「x(II法則)が  $a \cdot b \cdot c$  なる継起を制約すること」ならず、

「x(II意味)が  $a^1 \cdot a^2 \cdot a$  なる共属性を説明すること」となるらう。

これに反して私が、まさに「芸術意思の概念」を扱つた論文の一箇所(原書 S. 46 の 注(12))において、ヴェルフリンの抗論にもとづいて、様式の「彫塑的」段階には「絵画的」段階が「必然性」を以て、もしくは「法則的 (gesetzmäßig)」に後続する(彫塑的段階にはふつう線描的段階が先行すると全く同様に)ことを認めたところでは、これらヴェルフリンの用語に代えて「規則性 (Regelmäßigkeit)」の語を使った方が確かに疑いもなく良かったのであらう、というのもこの連続は、多数の外観(的現象)で立証されはしても経験的・心理学的に基礎づけることのできる経験事実にすぎず、決してア・プリオリに

演繹可能な法則 (Gesetz) ではないからである。ただしこの例では、私が言葉遣いの不精確という誤りを犯していることに疑いはないけれども、私にとつての問題がヴェルフリンの「様式の二重根基」説の否認にしかなかったことは、説明の全体から容易に了解されたはずである——その教説とは、「視覚的」(形式的) 様式の發展は「模倣的」(内容的) 様式の發展とは完全に独立のものである、という教説のことである。かつて私が主張し、いまでも主張しているのは、いかなる芸術的現象の内部においても「形式」と「内容」とは、時代様式や民族様式から個々の芸術作品の外観(的現象)にいたるまで、決して相互に切離せるものでないということであり、「形式」と「内容」もまた「共通の根本傾向の相異なる外化」として、すなわち共通の「意味」の相異なる外化として把握されなければならないということである。この主張を証明するだけのために私は、彫塑的なるものから絵画的なるものへと進む形式的發展にも、これが「法則的」發展であろうと「規則的」にすぎない發展であろうと、ここには(例えば歴史画から風景画や静物画へと進む)類比的な内容的發展が平行しているにちがいないことを明示しようと努めてきたのであり、すなわち、私の用語で表せば、「絵画的」および「風景描写」という事実をわれわれは一箇共通の「意味」の表出として理解すべきであり、これは「彫塑的」および「歴史画」という事実のばあいと同様であることを明示しようと努めてきたのである。