

バロック論の根底にあるもの

——ヴェルフリンの方法を巡って——

久保光志

一、序

まことに、ハインリッヒ・ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』（初版一九一五年）はルネサンスの古典美術に対して劣ったもの、卑俗なものと考えられていたバロック美術を正しく評価するための足掛かりを初めて提供したと言っても過言ではないであろう。バロックと言う語が美術に適用されてから、それは長い歴史を持つていたのであるが、この語が使われる時には多かれ少なかれ常に侮蔑的な意味がつきまといつていた。ヴェルフリンはこの様な価値判断を完全に排除する事を要求する。そしてこの価値判断を差し控える事によつて、古典美術とバロック美術の形そのものに注視する事が可能となり、それぞれの美術に固有の性格を取り出す事が出来るのである。そして『美術史の基礎概念』が出版されて以来、次第にその力を増大して来たバロック・ルネサンス（或る意味で、非常に逆説的な言葉ではあるが）は今日では一般的なものとなり、バロックと言う語が経て来た侮蔑の歴史に対して、今やバロックは積極的な価値を獲得した如くに思われる。そして、クラシックを嫌悪し、バロック的なものになら何であれ、それを積極的に評価しようという風潮すら一部には生じているのである。

我々は斯くの如き状況に面して、今一度ヴェルフリンに立ち帰り、そこにおける美術史の方法の成立を見極め、その方法について検討を加える必要があるであろう。以下はヴェルフリンの方法を巡つて若干の考察を試みたものである。

二、ブルクハルトとヴェルフリン

ブルクハルトとヴェルフリンの師弟関係は所謂パーゼル学派として美術史に関心を持つ者には周知の事実であろう。そし

て、ブルクハルトが『チチェローネ』（一八五五年）、『イタリアにおけるルネサンスの文化』（一八六〇年）等の著作をもつて、イタリア・ルネサンスの概念を広く一般教養社会に普及させた事もまた周知の事実であろう。それでは、——先ず我々は問おう——このルネサンスの宣揚者たる（或は少なくともその様な役割を負わざるを得なかつた）ブルクハルトにとってバロック美術は如何なるものであつたであらうか。

「バロック建築はルネサンスと同じ言葉を使すには違ひないが、それは粗野な方言によつてなのである。」^(注1)

「チチェローネ」に見出されるこの言葉は、直接にはバロック建築に関して言われているのであるが、ブルクハルトがバロック美術を如何に見ていたかを明らかにするであらう。即ち、ブルクハルトにとって、バロック美術は「方言」なのであり、しかも「粗野な方言」なのである。そして言うまでもなく、この「方言」に対して、正統な語法としてルネサンスの古典美術が考えられている。バロック美術は、「方言」として、クラシック美術の派生態であり、「粗野な方言」としてクラシック美術に価値的に劣れるものなのである。ここではクラシック美術が発生的に見ても価値的に見ても規準と尺度を与えているのである、クラシック美術が絶対なのである。

ところで、ヨーゼフ・ガントナーに「ブルクハルトのレンブラント評とクラシック観念」という興味深い論文がある。^(注2)ここで追求されているのは次の問いである。一八七〇年代に至つてブルクハルトはバロック美術への転向を体験するのであるが、しかし彼はその時点においても、ルーベンスは認めるにしても、レンブラントを認める所までは至らなかつた。彼は一貫してレンブラントを否定しているが、その原因は何処にあるかという問いである。

ガントナーはこれに対し次の如く答える。ブルクハルトにとって美術の規準を与えるものは、ルネサンスを越えてギリシアの美術なのであり、彼は「人体の積分法ないし可視化としてのギリシア彫刻のクラシックから出発する」のであり、従つて彼にとつて「美術の対象は侵すべからざるものである」、それ故ルーベンスがクラシックの規範を離れ、対象を自然主義的に描くとしても、彼はそれを承認し得るのであるが、これに対し、対象を空気と光のもとに従属させ、対象の独立性を奪うレンブラントの藝術はこれを認める事が出来なかつたのである。

そしてガントナーは語を継いで、ヴェルフリンはブルクハルトと異なり、イタリア・ルネサンスから出発するのであるが、そこでは最早、古代の如く彫刻が優位を占めるのではなく、絵画が優位を占めているのである。そして、ルネサンスから出発

するヴェルフリンにとってはルーベンスとレンブラントの間に何等の原理的な差別は存しないのであると言う。この事は、ヴェルフリンが「美術史の基礎概念」において、線的・絵画的の対立図式に関して論述している所を見れば自ずと納得されるであらう。ヴェルフリンはこれを簡明に定式化して、「線の表現は物を在るが儘に (wie sie sind) 与え、絵画的表現は物を現われるが儘に (wie sie zu sein scheinen) 与える。」^(注3)と言っている。即ちヴェルフリンにとって、対象が何であるか、また対象が何を表現しているか、そういう問いは最早どうでも良いものであったのである。

しかしブルクハルトはそれに無関心であるどころか、彼には極めて重要な問題であったであらう。クラシックの規範に従った均斉のとれた姿において、人間の精神が、人間の理想が表現されるという事は、彼の美的観照にとって副次的な事柄ではなく、その観照そのものを成立せしめる根柢をなしていたであらう。我々はかのヴィンケルマンの「高貴なる単純と静かなる偉大」と言う言葉を想起せざるを得ない。ヴィンケルマンと同様、ブルクハルトにあっても、美は人間の理想と結びついているのである。

そしてまたこの点こそが、「チチェローネ」から進んで書かれた「イタリア・ルネサンスの文化」について、歴史家の側から、「時」を欠く史学、「史的発展」の概念のない史風として厳しい批判を浴びせられる所なのである。

「狂信、激情、非調和の暗い北欧の世界をのがれた彼は、南欧の日光の輝く澄みきった青空に、そして特にルネサンス美術の澄みきった調和ある美のうちに救いを見いだした。その美と調和は時代本質より由来すると信じた彼は、そこに彼の理想像を投影したのであった。そこに描き出されたものは彼自身の、そして彼の理想の姿で、真実の時代像の忠実な描写とは呼びがたいものであった。『かくして一個の藝術作品、ルネサンス像が創作された』(ワルター・レーム)のである。」^(注4)

斯くの如き批判によって、我々はブルクハルトの美術観照が人間の理想とその表現としての人間身体のクラシック的均斉とに固く結びついている事がより明瞭となるであらう。しかしヴェルフリンにおいてはそうではなかったのである。

三、美術史の「基礎概念」

ヴェルフリンは『美術史の基礎概念』を「様式の二重根源」と題する一節から始めているが、我々はこの節においてヴェルフリンがブルクハルトの方法とは異なる方法を如何に切り開こうとしたかを見る事が出来るであらう。先ず、彼は実例を挙

げつつ、個人様式、民族様式、時代様式について述べ、それを個人の気質 (Temperament)、民族ないし時代の気分の表現 (Ausdruck) として捉える美術史の方法について論ずる。そして、この方法、時代様式をその時代の気分、精神或は感情の表現として解釈する方法の下でブルクハルトを念頭においていた事は間違いない。この様な仕方ではルネサンスとバロックを説明する仕方は、ヴェルフリンによれば、以下の如きものである。「イタリア・ルネサンスの中心概念は完全なる比例の概念である。この時代は人物像と同じく建築においても凶像 (Bild) を自足した完全性において獲得しようとした。」そしてルネサンスはそこに「高められた自由な存在」を見たのである。それに対し、「バロックはルネサンスと同じ形式組織を用いているのであるが、それが与えるのは、最早完成した完全なるものではなく、無限界な巨大なものなのである。美しい比例の理想は消える。関心は存在にではなく、生成にあるのである。」^(注5)そして、ヴェルフリンはバロック美術の性格の簡潔な定式化として、『チチェローネ』の「全てを犠牲にした熱情 (Affect) と運動」と言う言葉を引く。

結局、ここではルネサンスからバロックへの変化が、「個人の世界に対する関係」の変化として、「時代精神」「感情」「理想」の変化として捉えられているのである。しかしヴェルフリンによれば、この様な「表現」の概念だけによって美術史が汲み尽くされる訳には行かないのである。例えば、ラファエロの線の運びを時代の感情と結びつけて説明する事が出来るであろう、しかしこれによって「線そのもの」が説明されたわけではないのである。そして彼は、この「線そのもの」を説明し得るものこそ「視覚形式」の説であるとするのである。

クラシックとバロックとの対比において、ヴェルフリンが定式化した五対の概念は著名なものであるから、ここでは多言を要しないであろうが、それは以下のものである。

(一) 線と絵画的

(二) 平面的と深奥的

(三) 閉じた形式と開かれた形式

(四) 多様性と統一性

(五) 対象の絶対的明瞭性と相対的明瞭性

ヴェルフリンはこれらの対概念によって、ルネサンスとバロックの視覚形式を特徴づけるのであるが、この視覚形式は、彼

によれば、時代や歴史の偶然性から独立しており、それ自身の「論理」を持ち、外からの影響を蒙る事なく、それ自体の発展を持っていくのである。例えば、第一の視覚図式の線的なものから絵画的なものへの発展は決して時代感情の変化によって説明され得るものではなく、視覚 (Sehen) それ自身から説明されなければならないのである。

かくしてヴェルフリンはルネサンスからバロックへの移行を、歴史或は文化史に結びつける事によって説明するのではなく(勿論、彼はこの様な研究の方法を否定している訳ではない)、視覚自体の発展として視覚固有の「内面史」として説明しようとするのである。その結果、あの五対の視覚図式によって特徴づけられるルネサンスとバロック美術は全く異なった視覚形式の上に成り立っている事が明らかとなるのである。

この美術史学の方法、歴史学や文化史とは別の地点から出発する方法は、当然予想される様に、ブルクハルトの容認する所ではなかった様である。既に一八九六年にブルクハルトはヴェルフリンの書簡に次の様に答えている。

「人びとが別の眼を獲得したかどうか、私は知りません。けれども別の太陽が太空にかかっています。そうしてそれがあらゆる色彩を別様に見えしめ、ことにまったく別様の濃影を投げたのです……」(注6)

ここに我々は、内からの美術史家ヴェルフリンと外からの文化史家ブルクハルトの相異を端的に見て取る事ができるのである。ヴェルフリンは、この「視覚形式」の説によってブルクハルトのクラシックの規範を逃れる事が出来たのである。バロックはルネサンスの頽落形態と見做されるべきではなく、両者は別々の「視覚的可能性」に基づいているのであって、両者は異なった視覚的基準を持っているのである。

しかし、我々はヴェルフリンの言う如く、視覚の「内面史」と歴史的説明による「外面史」とを、「形式」と「内容」とをそれ程簡単に分離出来るであろうか。この点こそヴェルフリンが後に幾度も批判を受ける点なのである。

四、「視覚形式」の問題

ヴェルフリンが視覚形式の説を形成するにあたって、コンラート・フィードラー、アドルフ・ヒルデブランドとの交友による影響の大きい事が屢々指摘されている。恐らくヴェルフリンの「視覚形式」はフィードラーを介して(またツィンメルマンの美学もそこには介在しているであろう) カント美学の形式主義に連なるであろう。この点でヴェルフリンが視覚形式を「直

観形式 (Anschauungsform)」とも言い、五対の視覚図式を「直観のカテゴリリー (Kategorien der Anschauung)」とも名付けているのは特徴的である。ヴェルフリンの視覚形式がカントの超越論的な直観形式と同一でないのは勿論であり、寧ろ経験的なものと言えようが、内容から独立して或る特定の時代の視覚可能性を条件づけている点で、感性のア・プリオリな条件としての直観形式とは共通の点も存在するのである。

この両者の繋がり我々はフィードラーを参照する事によって明らかにする事が出来よう。フィードラーの遺稿にカントの『判断力批判』についての覚書が見出されるが、そこには以下の如き言葉が散見される。

「カントは快・不快の感情の規定としての感覚と事象の表象としての感覚とを区別する。前者は主観的感覚であり、後者は客観的感覚である。ところで藝術本来の領域はこのカント的な意味で客観的感覚の領域である。」

「藝術そのものは趣味とは関係がない。藝術の課題は物の認識である。」

「唯次の事を探究すべきである。感性的知覚の藝術的形成を必然的たらしめる立法を認識能力の悟性が含んでいないかどうか。」

「藝術作品において与えられる直観的表象において、他の如何なる心的能力によっても近付き得ないものを見出すのは趣味ではなく、悟性なのであり、悟性が藝術作品において形成された直観的表象の世界を把握するのである。」^(註七)

フィードラーがカントと対決する事によって導出したこれ等のテーゼは結局、藝術を趣味と感情の領域から悟性と認識の領域へ奪還する事を目指している。周知の如く、カントは表象において客観的な側面と主観的側面（これは又、認識的側面と感情的側面とも言い得るであろう）を区別し、主観的側面を美と藝術に、客観的側面を認識に割り当てたのである。これに対しフィードラーは、藝術を悟性へ帰属せしめ、感情ではなく、客観的な「直観的表象」が藝術の本質をなすとするのである。

ところで、この様な思想へと導く要素はカント美学のうちに既に内在していると考えられるのであって、カントが美を「対象の形式に対する適意」と考え、主観の側での快の感情に対応するものとして、客観の形式を言うのであるが、この客観の側面を強調して行く時、そこに対象の形を成立させるア・プリオリな直観形式の働きが注目されて来るのである。勿論、ヴェルフリンの言う直観形式はこのカントの直観形式とは異なるものであり、時とともに移り行く経験的なものであって、(ヴェルリン自身認めている様に) 普遍妥当的、超越論的なものとは言い得ないのであるが、直観形式が個々の形の根底に潜み、そ

れを成立させる条件である限り、カント的な意味合いを多分に含んでいると言えよう。

それではヴェルフィン自身は直観形式の変化を（歴史的な変化によって説明しないとすれば）如何に説明するのであるか。彼はこれを心理的に説明する様に思われる。彼はルネサンスからバロックへの移行は「心理的に明白なもの」を持っているとする。

「部分的に曇らされた明瞭性に魅力を感じるためには前もって明瞭性の概念が形成されていなければならないという事は全く理解し得る。又、全体の効果における諸部分の自立性が消えてしまい、諸部分の統一を把握する仕方は、独立的に形成された諸部分を持つ構成の後に初めて続く事、隠れた合目的性（非構築的なもの）との戯れは明白な合目的性を前提している等々の事は同様に理解出来るのである。」^(註8)

つまり、ヴェルフィンにとり、ルネサンスからバロックへの移行は心理自体が持つ或る必然的な過程と考えられている様である。そしてこの立場から、ルネサンス・バロックの移行において考えられた線的・構築的等の視覚図式から絵画的・非構築的等の図式への展開が他の時代においても成立し得ると想定している。

しかし、これでもって線的から絵画的への視覚の展開が説明出来るとしても、線的な視覚が再び新たに始まる事実はこれによつては説明され得ない。

「視覚が目立たず殆んど自然な形で彫塑的なものから絵画的なものへ変化したのであるから、そこでは実際、純粋な内的展開が問題なのではないかと問う事が出来るが、絵画的なものから彫塑的なものへの復帰の場合には主要動機は確かに外的関係に存している。」^(註9)

展開の一方が内面に、そして他方が外面に依存しているというこの言葉を聞いて我々は驚かざるを得ない。もし絵画的なものから線的なものへの移行が心理的なものによつてではなく、外的歴史的なものの視覚への影響によつてしか説明され得ないとしたら、視覚の内面史はその領域を大幅に狭めざるを得ないであろうし、又逆に線的から絵画的なものへの発展の如き、視覚の内面史も実は外的な歴史によつて条件づけられているのではないかという問いを惹き起こすであろう。

ヴェルフィンの言う「視覚」が決して器官としての「視覚」を意味するのではない限り、（何故なら、この意味では全ての時代が同じに見ている筈であるから）、線的から絵画的への移行が如何に自然であるとしても、それは決して機械的過程に還

元されるものではなく、視覚の主体がやはり問題になるのではないであろうか。この事はヴェルフリンが視覚のラテン的性格とゲルマンの性格について述べる所からも明らかになるであろう。

『美術史の基礎概念』には随所にラテン的ゲルマン的の国民性格についての省察を見出す事が出来る。ヴェルフリンにとつてこの問題は、ルネサンス・バロックの時代様式と同じく考察すべき重要な問題なのであつて、それは後に、『イタリアとドイツの形式感情』（一九三一年）へと結実するものであるが、彼はこの国民性格を「あらゆる世紀を通じて同じものである表象の仕方であるとし、ドイツ的「視覚」にはバロック的性格が、イタリア的「視覚」にはルネサンス的性格がより適していたとするのである。

しかし、この様な国民性格も一つの「視覚形式」であると考えられるのであるとすれば、我々は如何にして視覚の内面史について語り得るであろうか。たとえその様な国民性格が美術の歴史において常数として見出されるとしても、その様な国民性格は個々の国民が持つ歴史的風土的條件に由来するものでないとしたら何であろうか。国民的視覚が、生理的視覚の如き普遍的なものでない以上、それは歴史的風土的に條件づけられている事は明らかではないであろうか。そうであるとすれば、それは視覚の内面のみではなく、視覚の外面にも関わつていふと言へるのではないであろうか。

ところで我々は以上の問いを總括すれば、それは視覚の形式と内容の問題であると言えよう。カントは直観形式を超越論的に基礎づけ、また美の理論から一切の内容を捨象したのであるが、ヴェルフリンの直観形式はカントと違つて經驗的・心理的なものと言へるであろう。だとすれば、それはア・ポステリオリなものとして、經驗的なものとの関係が問われなければならないであろう。この事がたとえ形式を内容に還元する事であつてはならないとしても。

五、クローチェとカッシーラー

ベネデット・クローチェがバロックを攻撃し、それは頽廢であり、醜く非詩的なものであるとした事は有名である。バロックの従う掟は気まぐれ、くつろぎ、たわむれであり、従つてそれは功利的、快樂的なものに属し、藝術的なものには属していない。否寧ろそれは「すべてに對立し、とりわけ、藝術そのものと對立する」のである。(註10) ガントナーは『クローチェの造形藝術観』において、クローチェをしてこの様な激しいバロック否定観へ導いたものが何であるのかを考察しているが、結論を言

えば、クロイチエの美学の根本命題にして公式である「藝術は直観であり、直観は表現である」が、クラシックをその範囲として持ち、クラシックなるものの一つの極端な解釈である事に由来するのである。

「バロック美術が、中世美術に似て、直観の行為においてすでに個々の直観の諸限界を突破することは、バロック美術の本質に属するのである。浮かび漂うもの、定かならぬもの、限りなきものが、その中心的な美的特質の一つである。ところが『表現された直観』のうちに、ただ静止したもの、確定されたもの、限定されたものしか承認することが出来ない人、その人にとってはヴェラスケス、ルーベンス、あるいはレンブラントのような美術家はついに完結した人格として現われる事が出来ない。」^(注II)

ガントナーによれば、直観即表現と見做され得るのはルネサンスにおいてもせいぜいラファエロに妥当するだけで、藝術創造の前段階とその終局形式との対立は、直観を表現と等置する事によつては明らかにし得ないのである。

ところでクロイチエはこの直観即表現の説に基づいてヴェルフリンの「美術史の基礎概念」を厳しく批判している。彼は一九一九年に、カールIIフォスラーに宛てた書簡に次の様に書いている。

「君と同じく私も、ヴェルフリンの方針はまったく誤っていると思います。その方針は、一と昔まえの歴史家たちの唯物主義、心理主義、伝記主義などへの反動から出て来て、その反動から、具体的な藝術史を把握するかわりに、一つの抽象的な藝術史へ飛躍します。具体的な藝術史とは、内容と形式との、心境と様式あるいは造形形式との統一にほかなりません。」^(注III)

クロイチエの「表現された直観」は形式と内容の合一したものであり、形式を内容から切り離す事は藝術作品からその具体性を奪う抽象であり、藝術の本質を見損うものとされるのである。「表現された直観」は唯一回のものとして与えられるのであり、ヴェルフリンの言う如き視覚形式は創造の後で、作品の一般的特徴を分類しただけのものであって、内容なき形式が個々の藝術家を離れ、「人名なき美術史」として独立している訳ではなく、又藝術創造を条件づけるものでもないのである。

これに対し、エルンストIIカッシーラーはクロイチエを批判し、ヴェルフリンを賞揚する。クロイチエが藝術は個々の藝術家の直観の表現である事を強調し、表現形式のあらゆる差異は消滅されなければならないか、あるいは「物理的」表現手段のたんなる差異に転移されなければならないとするのに対して、カッシーラーは答える。

「一方ではただ藝術『なるもの』だけが、他方では個人だけがあるのであれば、どのような媒体で個々の藝術家が自己自身

を表現しようとするかは、相対的には偶然である。このことは、色彩もしくは音響をもちいて、語彙もしくは大理石をもちいて、なされるかもしれないが、これによって藝術家の直観が影響されることはつねにないであろう。すなわち、藝術家の直観は、同じでありつづけるであろう。そしてただ別な伝達方式を選んだだけだったであろう。しかし、そのような理解は、わたくしの見るところでは、藝術的過程を正しく評価することにはならないであろう。」

彼によれば、表現形式は作品形成の技法にのみ属してはならず、すでに作品そのものの着想に属しているのである。ベートーベンの直観は音楽的であり、ミルトンの直観は叙事詩的であつて、その事は彼等の創造の本質に関わつてゐるものであり、単なる抽象物に貶しめられてはならないのである。クローチェが規範的な意味での類型論を拒否するのは正当であるが、様式概念としての類型論までも排除しようとするのは明らかに不当である。

この様なカッシーラーのクローチェ観から見て、彼がヴェルフリンを評価するのも自ずから明らかになるであろう。カッシーラーによれば「人文科学の目標は法則の普遍性ではないが、しかし同様に、それは、諸事実と諸現象との個別性でもない。普遍性と個別性とにたいして、人文科学固有の認識理想を掲げている。人文科学が認識しようとするのは、人間生活がそこで行われる諸形式の全体である」^(註14)。そして、この諸形式の全体を捉えるために形式概念と様式概念が必要とされるのである。この様な「形式学」と解された人文科学の藝術学の分野における範例として、彼はヴェルフリンの『美術史の基礎概念』の方法をかなり詳細に紹介し、その業績を高く評価しているのである。

しかし、カッシーラーの論述は美術史学自体の方法論的問題に深く立ち入つたものとは言えないであろう。彼にとつてヴェルフリンの方法は彼の「形式学」の一範例としての役割を果たせば良いのであつて、彼の関心は美術史学固有の問題にはないのである。同じ論文に、やはり彼の説を例証するものとして、リーゲル、ヴァールブルグ、ブルクハルト、ゼンパー等からの引用も見られるが、美術史学の立場から見ると、これらの人々の方法を到底一つのものとする事は出来ないであろう。我々は美術史学の方法の段階で考察を進めなければならない。

ところでイコノロジーの創始者として有名なエルヴィン・パノフスキーは、ヴァールブルグ研究所を通じて、カッシーラーと関係を持ち、またリーゲルの「藝術意欲」の学説の系統に連なつてゐるのであるが、最後にパノフスキーがヴェルフリンに対し如何なる態度を取つたかを述べたい。

六、基礎概念の超越論的基礎づけ

一九一一年十二月七日、ヴェルフリンはプロシア学士院において、『造形藝術における様式の問題』と題された講演を行い、それは翌年、『プロシア学会報』に掲載されたのであるが、この講演は後に『美術史の基礎概念』として結実するものの内容を素描するものであった。ところでパノフスキーはこの講演に逸早く注目し、ヴェルフリンの方法に対する論評を発表したが、それは『美術史の基礎概念』の出版に先立つものであった。

その論評においてパノフスキーが問うのは次の事である。ヴェルフリンが提出した五対の視覚図式の展開、即ち「線的なるものから絵画的なるものへ、平面的なものから深奥的なものへの展開を単に形式的な展開として特徴づける事が正当であるのかどうか。」「ルネサンスとバロック美術を規定する様式要素を、そのものとしては表現を持たず、『それ自体無色であり、一定の表現意志がそれを使う場合に、初めて色調、情調を獲得する』^{ダルシニエリツングモダリテ}その様な描出様態に過ぎないものとして実際受け取る事が出来るのかどうか。」^(注15)この様な問いの提出の仕方から見て、パノフスキーが狙っている点は何処にあるかはほぼ明らかになるであろう。パノフスキーが問題としているのは様式と表現の問題である。そして以下パノフスキーはヴェルフリンの「眼」と「心情 (Gesinnung)」の概念、「内容」と「形式」の概念について検討を加える。

まず、最初の問題について彼の答はこうである。もし「眼」が単に生理的器官を意味するのであれば、それは単に形式を受容するだけであって、形式を形成する事は出来ない。従って様式とは関係を持たない。「眼」が単なる器官以上のものを意味するのであれば、それは精神的なものに他ならないのであって、「世界に対する眼の関係」は実際には眼の世界と心との間の関係なのである。第二の問いに関しては、彼は内容と形式の分離し難い事を述べて、ラファエルロがデューラーと同じ形式を用いたとしても、形式の内容からの独立を意味しているのではなく、それは「彼等が或る共主観的な、いわば彼等の個人意識によっておおわれた内容を共通に持っていた」^(注16)事によるとするのである。従ってパノフスキーにとって、線的・絵画的の如き或る時代を条件づける視覚形式と個人様式との差は程度の問題であり、何等原則的な区別は存在しない事になる。

この様にヴェルフリンを批判しながら、彼は「藝術はこれ等の諸可能性から一つを決定し、他の可能性を断念する事によって、一定の、世界の直観に決定づけられるのみではなく、一定の世界観に決定づけられている。」と自らの立場を定式化している。

この立場から見る時、ヴェルフリンの視覚形式は基礎づけを必要とする。「或る時代が線的に、他の時代が絵画的に『視る』^(注17)」という事は様式の根源或は様式の原因ではなく、様式現象であり、それは説明であるのではなく、説明を要するのである。

結局、パノフスキーの解釈は「藝術意欲」の解明に帰着するのであり、形式の問題に関しては、ヴェルフリンの内容・形式の区別に対し、より手工芸的な形式・対象の区別——それによれば、形式は対象には属さない、感性的な要素を意味するのであるが——を提起する。この区別は音楽の形式理論を頭に置いてなされている様であるが、形式と藝術意欲との関係は後の『美術史と美術理論との関係』という論文でより明確化されている。以下、それを述べたい。

この論文は「『美術学の基礎概念』の可能性の論究への一寄与」なる副題を持つ事からも分かる様に、ヴェルフリンの「美術史の基礎概念」に対し、彼の言う「美術学の基礎概念」を提出しようとしたものである。彼によれば、藝術の問題は二極間の対立に平衡を作り出す所にあるのであり、その平衡を作る仕方において、個々の作品の固有性が存在するのである。そしてこの二極対立は、「充実 (Fülle)」と「形式 (Form)」という存在論的根本問題へ還元される。^(注18) またこれに、「時間」と「空間」という藝術の方法論的問題が対応しているのである。そしてこの「充実」と「形式」の対立から、パノフスキーは美術に種別的な問題を導出し、それを次の三つに定式化する。

- 一、基本価値の対立 (「視覚的」価値対「触覚的」価値)
- 二、形式価値の対立 (「深奥価値」対「平面価値」)
- 三、構成価値の対立 (「融会的価値」対「並列的価値」)

これ等の対立は美術作品の創造がその下で行なわれるア・プリオリな条件をなしており、美術作品とは究極的にはこれ等の対立の解決のうちに成立するのであり、美術内部での個々のジャンルにおける問題も、また個々の作品が携わる問題も、結局はこれ等の対立から導出され、これ等の問題に還元されるのである。パノフスキーが「美術学の基礎概念」と称するのはこれ等の概念に他ならないのである。従ってこれから結果する事は、「美術史の基礎概念が美術作品ないし美術上の時代の様式的固有性を直接それ自体として『定式にもたらす』^(注19) という名誉或は課題を持つとする考え」は誤りであり、「基礎概念たる名を冠する限り、それが定式化しようとするのは、藝術の問題が解決された仕方ではなく、その問題が設定された仕方なのである。」^(注19) 従って、パノフスキーは断言する。

『藝術的問題』を定式化し、体系化して……『美術学の基礎概念』の体系を築くのは美術理論の目標であって、美術史の目標ではない。^(註20)

美術学の基礎概念は經驗的ではなく、超越論的に基礎づけられなければならないのであって、それは美術理論に属するのである。

それでは、美術史が目指すものは何であろうか。それは、これらの概念に基づいて「藝術意欲」を説明する事を目指すのである。というのは、「藝術作品において開示される『形成原理』はあれこれの意味で作者が藝術の根本問題並びに個別的問題に対してなした態度決定に他ならぬ」^(註21)からである。例えばヴェルフリンの線的・絵画的の様式特徴は視覚的・触覚的価値の二つの絶対的極の間でとる一つの形態に他ならないのであって、それ等は相対的であり、より線的な様式から見れば、線なものも絵画的に、またより絵画的な様式から見れば、絵画的なものも線的になり得るのである。それ故、この様に性格づけられる様式は、彼によれば「外的様式」に過ぎないのであり、「内的意味での或は藝術意欲の意味での様式」の方がより根源的なのである。

このようにして、パノフスキーは単なる形を越えて、精神的なるものを目指すのであるが、この作品の「内在的意味」を解釈する限り、それは美術の領域を超えて、「この美術現象において示される『意味』を音楽、文藝それにまた藝術外的な現象の『意味』と比較する (in Parallele setzen) 事を許すのである。何故なら、「或る一定の『文化』の内部においては全ての精神的問題は『同一の意味』において解かれる」^(註22)からである。かくしてパノフスキーは「文化」に内在する意味へ、文化の基底へと美術の領域を越えて行くのである。何故なら、そこにこそ美術作品の根柢があるからである。

しかしながら、この様なパノフスキーの方法は一面で正当性を持っているとしても、全面的に我々は賛同出来るであろうか。彼によれば、美術の他の文化領域に対する種別的な性格は、その種別的な問題との対決に存するのであり、しかもその問題というのが超越論的に基礎づけられているのであるとしたら、作品の「形の生命」が忘れ去られ、形式は単に「意味」という内容を入れる器に過ぎなくなる危険が存しないであろうか。パノフスキーは具体的な美術研究において、作品の精神的意味内容を膨大な文献を駆使して解き明かしているが、我々は彼の燦然たる業績を前にして何か居心地の悪さを感じないであろうか。ここでは意味だけが語っていて、形は生命なき道具に過ぎないのではないかと。パノフスキーは結局、形を意味に還元し

てしまったのではないであらうか。

この事はまた、有名なイコノロジの三段階の論によっても肯定されるのではないであらうか。彼は、作品において一次的自然主題、二次的慣習的主题、内在的意味ないし内容の三段階を區別し、それぞれに様式の歴史、類型の歴史(圖像学)、文化的徴候の歴史(イコノロジ)を対応させるのであるが、この中でヴェルフリンの「基礎概念」が属するのは明らかに第一段階であつて、それは圖像学的慣習的主题以前の段階であり、「形」というものに殆んど重要性が与えられていないと言えるであらう。形は最も外面に位置するものであり、それは圖像学へと包摂され、更にまた圖像学はイコノロジへと包摂されて行き、形はそれ自体の独自性を失つて行くと言えよう。

そうだとすれば、我々はここでカッシーラーがクローチェに与えた批判をもう一度繰り返す事が出来るであらう。クローチェが藝術のあらゆるジャンルや媒体を否定し、藝術的直観の個性性を強調したのに対して、カッシーラーは形式と内容は融合しているのであつて、本来截然と分離されるべきものではなく、形式を単に外面的なものとする事は出来ないと言つたのであつた。パノフスキーの場合、内容とは時代の精神的、内在的意味であり、時代を越えた唯一回的な直観ではないとしても、内容に対する形式の意義はこの場合にも強調しなければならぬであらう。そしてパノフスキーの如く美術を他の文化領域と関連づけ、統一的に把握しようとする試みにあつても、彼の言う「意味」の比較的方法に対して、例えばサイファーが提起した様な「形の類比」といった方法も考えられるのではないであらうか。作品が究極的には藝術意欲に結びついている。それが一個人的であれ、間主観的であれとして、我々は作品の形を単に「意味」に奉仕するものとして、「意味」を入れる器として考へるのではなく、「藝術意欲」がそれを目指して働くものとして、「意味」と相互的、相関的に働くものとして捉えなければならぬのではないであらうか。

以上、我々はヴェルフリンを巡つて美術史の方法論の問題を概観したのであるが、結局、我々の見る所、それは内容と形式の問題(この二語がどの様な意味で解されるとしても)に帰着する様に思われる。そしてこの問題を如何に考へるかという事は、単に美術一般を如何に見るかという事ばかりではなく、バロック美術を更にまたルネサンス美術を如何に見るかという問題に直接関わっているという事もこの論述で明らかになつたことと思われる。そしてこの事は翻つて、美的体験と方法論的思

考の相互依存関係を明かしているであらう。そうであるとすれば、我々自身がこの相互関係のうちに身を置きつつ、藝術の本質に即した美術史の方法を求めて行く事が我々の課題となるであらう。

注

- (1) J. Burckhardt; Der Cicerone, neunnte verbesserte u. vermehrte Aufl., II. 1., S. 329 f.
- (2) 中村二柄編訳「カンツナーの美術史学」(一九六七、勁草書房)三頁以下。
- (3) H. Wölfflin; Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, sechste Aufl., München, 1923, S. 23.
- (4) 木間瀬禧三「幻想の天国—ネネサヌス文化の本質」(昭和五〇年、中央公論社)一八五頁。
- (5) Wölfflin; op. cit., S. 9f.
- (6) 「カンツナーの美術史学」一一六頁の引用を拠る。
- (7) K. Fiedler; Schriften zur Kunst II, München, 1974, S. 384 ff.
- (8) Wölfflin; op. cit., S. 244.
- (9) Wölfflin; op. cit., S. 250.
- (10) ヴネギツマハーンローチ「原典英訳『パノフスキーの美術史学』三二八頁。
- (11) 「カンツナーの美術史学」七四頁。
- (12) 中村二柄「美術史学の課題」(一九七四、岩崎美術社)一六一頁の引用を拠る。
- (13) E. Cassirer; Zur Logik der Kulturwissenschaft, Göteborgs, 1942. 以下には中村正雄訳「人文科学の論理」(昭和五〇年、創文社)所収の翻訳を拠る。一五九頁。又原典版のノート「批評の Cassirer; An Essay on Man, New Haven and London, 1977, S. 141f. を参照せよ。
- (14) 「人文科学の論理」一〇二頁。
- (15) E. Panofsky; Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Bd. X, 1915, S. 461.
- (16) op. cit., S. 466.
- (17) op. cit., S. 467.
- (18) 以上は本論文の「Meaning in the Visual Arts, N.Y., 1955, S. 21.」を参照せよ。(continuity vs. differentiation) の部分については。
- (19) E. Panofsky; Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, in, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Bd. X, 1925, S. 135.
- (20) Meaning in the Visual Arts, p. 21.
- (21) Über das Verhältnis ..., S. 153.
- (22) op. cit., S. 154 f.

- (23) E. Panofsky: *Studies in Iconology*, N.Y., 1972, p. 3f.
- (24) この点に関しては W. Szyber: *Four Stages of Renaissance Style*, N.Y., 1955. を参照されたい。サイプラーはヴェルブリン等の美術史のカテゴリを適用する事によって美術と文学を統一的に把握しようとする。