

美術史學の立場

井 島 勉

一

美術史學に關する方法論上の反省が種々なる角度から進められ、殆どその總てを説き盡したかの如き觀を呈するに至つたのは、主として最近約三十年のことに屬する。その際主要なる動因と考へられる所は、一は歐羅巴における古代から近代に至る間の美術資料の整理が一應完了し、人々はそこから是等の資料の理論的體系的なる再認識を要求し始めたこと、他は哲學の領域における歴史哲學的關心が美術史學の世界にもその影響を及ぼしたことである。けれどもこれらの影響を考慮の外に置くとしても、元來過去の美術作品が眞に學術的なる理解を受けようとする時には、かゝる方法論的反省が本質的に避けられないことは言ふまでもない。従つて苟くも或る時代若しくは或る民族の美術が歴史學的認識の視野に齎らされようとする時には(例へばペンケルマンにおける希臘美術の如く)、美術史學の獨自なる立場に關する自覺を常に伴ふものであつて、それが今世紀に入つて益々明確なる美學的背景を得て行つたに外ならない。而してこれらの試みは、概括的に言へば、美術史上に現れたる諸々の作風シテイル

を類型的に捉へ連續的に發展する美術の流れをそれによつて若干の基本的様相にまで還元すると共に、夫々の類型の構造或は關係を明かにすることをもつて最も中心的な問題としてゐるやうに思へる。勿論その場合、所謂「作風」概念の内容に關する各論者の見解は必ずしも一樣ではなく、自覺の程度にも亦自ら深淺の差が認められるけれども、大體において各民族、時代、流派及び美術家に獨自なる藝術性を、原本的に並立し相對立する諸々の類型をもつて特色づけ、その區別と關係を説明せんとする企ての存したことは否み難い事實である。

希臘美術に見出される澄明な寫實精神を知つてゐる我々は、それに續く中世美術の觀念的な神秘性を如何に理解すべきか、或は、希臘復興としてのルネサンス美術が考へられる限り、一種の中世復興として浪漫主義的美術を考へることが許されないであらうか、といふが如き問題は、極めて由緒の古い然かも際涯のない論議へ人々を導いた。日本美術においても、例へば三月堂の彫塑性に對する鳳凰堂の繪畫性、鎌倉時代の和繪に對する足利の水墨畫の如く、種々なる歴史學的知識以前に、直接的なる美的經驗において既に範疇的に相異なる藝術的意味を傳へ、時代の距りをさへ想はしむるに足るものあるは今更論を俟たない。總て是等の作品の間に見出される區別は、年代上の距離や、主題、素材、技法の差異等に基くばかりではなく、又それらによつて説明し盡され得べきもなくして、これらの差異を超え、或はこれらの差異の底に、美術一般に對して原理的に規定せられた區別が豫想せられねば

ならないことを告示する。同時代同民族に屬する美術家の場合においても、例へば十五世紀初頭の伊太利において、瘠せ衰へたトスカナの農夫を寫して基督を刻んだドナテルロの徹底的なる自然主義に對立してブルネルレスキの象徴的な把握が存し、或はピンダアをして「時代を同じくするものの異時代性」^①に想到せしめた獨逸十五世紀の彫刻家エルハルト及びゲルハルトの對蹠的なる描寫方式があり、新しくは十九世紀の佛蘭西畫壇を二分したアングルとドラクロアの對立など數多くの事實を擧げることができる。かゝる美術史上の事實は、言ふまでもなく、單なる反對對立として説明さるべきものではなく、寧ろ矛盾對立として、即ちシュレゲル風に言へば「趣味のアンテイノミイ」^②として理解さるべきものであるが、假令それらの對立を「視覺形式」の對立として、或は「世界觀」の類型として、或は「民族性」や特殊なる「精神性」の樣態として解するにしても、それらの事實そのものは、單に光學的、幾何學的、化學的、文獻學的或は圖像學的事實ではなく、純粹に美的なる事實、より嚴密に言へば純粹に美術史的なる事實たることを豫め注意しなければならぬ。而してこの美術史的事實の原理的根柢を何處に求めるかによつて、夫々の美術史學的方法の妥當性が決定的に規定せられるのである。

① W. Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europus. 2. Aufl. S. 9

② A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. (Deutsche Literaturdenkmale d. 18. u. 19. Jahrh. Bd. 17), S. 22

古代美術史に最初の準尺を加へたギンケルマンは美術史を正しく「美術の歴史」^①と解した最初の人で

あつた。彼はその美術研究の發端に當つて既に次の如く述べてゐる。「或る人は二度許り伊太利へ旅行して巨匠達の作品をそれらが製作された場所で詳しく見て來た。勿論それは美術の識者たり得る唯一の方法ではあらうが、この人はグイド・レニのどの祭壇繪が琥珀織に描かれ、どれが麻布に描かれたかだとか、ラファエロがどんな板を使つて基督の變容を描いたかといふやうなことはよく知つてをり、それに關する限り彼の判断は極めて明確である。又或る人は古代の美術品を研究して、恰かも嗅覺で理解するかのやうに細いことを知つてゐる。例へば、ヘラクレスの棍棒にはどれだけの節があるかとか、ネストオルの杯は今日の單位で測ればどれだけの容積であるかといふことに精通してゐる。この人ならば恐らくやがてはテイベリウス皇帝が語學の先生に發した質問に何でも答へられるやうになれるだらうと思はれる。又他の人は長い間古い貨幣ばかり眺めて來た人で多くの新しい發見、殊に古代の造幣官吏の歴史に關する新しい發見をして來た。彼はやがてキュジコスの町の最初の造幣官吏を捜し出して世間の視聽を集めるだらうといふ評判である。かういふ人達が私の論文を讀めば恐らく第一の人は、私がラファエロの『聖母』に描かれた二人の天使を記述しなかつたことを咎めるであらうし、第二の人は何故私がラオコオンの髻にも同様な注意を拂はなかつたかと非難するであらうし、又第三の人はリヴィアやアグリッピナ等の顔は貨幣において必ずしも私の言つたやうな横顔を示してをらな」と抗議するであらう。^②」茲に讀みとられる辛辣なる皮肉は當時既に名聲を博して活躍してゐた美術史

家達に向つて投げられたものであり、彼等から自己の立場を區別しようとする隠されたる宣言である。然らばギンケルマンの美術史學とは如何なるものであつたか。「美術史學は、美術の起源、成長、發展及び衰頽を教へ、併せて民族、時代及び美術家において相異する種々なる作風を明かにし、それらを能ふ限り現存する古代作品について證明すべき課題を有する」と信じる彼においては、その著『古代美術史』の意圖は「年代系列や變遷などの單なる物語ではなく、一つの學說の樹立」であり、又その孰れの部分においても「美術の本質が最も主要なる目的であつて、この目的に對してあまり影響をもたない美術家の歴史といふものは問題にしない」のである。従つて彼の美術史は作品を抽象した美術家の歴史でもなく、藝術性を捨象した作品の歴史でもない。換言すれば文化史の面に浮沈する美術家の記録や自然法則に盲従する作品の物體的屬性の分析ではなくて、獨特なる歴史性の法則を要求する藝術性の歴史である。所謂「美術の本質」とはかゝる藝術性の異名に過ぎない。即ち獨自の美學的反省に裏付けられた藝術性の觀點を固守して美術史學の體系を樹立しようとしたのである。而してこの藝術性の概念に歴史的發展の思想を導入したもの、即ち歴史性を背景とする藝術性を「作風」なる概念の下に把握し、作風發展に即して美術の歴史を説いたのに外ならない。例へば埃及美術と希臘美術の差異、希臘美術の發展に見出される四段階など總て主として作風史の見地より説かれ、然かも今日大體においてその所論は踏襲されてゐる。故に彼が作風概念をその美術史學的考察の中心に導入すると同時に、

一般に美術史學が正しく美術性の軌道の上のことにのることができ、彼が美術史學の創始者と呼ばれる所以も亦そこに存する。けれどもギンケルマンは卓越せる美術史家であると同時に、半面においてはレッシングやゲエテをよび起した古典主義的批評家の輝かしい先驅であつて、勇敢に希臘主義を主張するに急なるあまり、是と對立する類型としてのバロック美術に關しては、よくその特色を洞察しながらその正當なる近代性を容認しなかつた。又彼の見出した作風類型の系列は主として縦の系列、即ち時間的系列であつて、空間的即ち同時代的に成立し得る種々なる類型^④の點檢は、作風概念の根基の檢討と共にこれを次の時代へ譲る外はなかつたのである。

①②③ Winckelmanns Werke. Hsrg. v. Fennov u. a. Bd. VI. S. 4; Bd. I. S. 64 f.; Bd. III. S. II f.

④ かくの如き作風類型の注目は、獨り藝術史的の理解の領域のみに限らず、歴史を超えた美學の内部にも一つの影響を見出したことを注意すべきである。例へば、カントが狹義の美と並立して崇高美の範疇を掲げ、兩者を相對立するものとして重視したことは、假令二三の先例があるにしても、少くとも一面においては、歴史的に見出された作風類型が超越論の平面に投げかけた反映と見ることが出来る。二種類の類型對立は孰れも純粹に美的なるもの、領域に屬し、然かもその範疇的對立性において圖式を等しくせるものであつて、現に例へば、シェリンクやヘゲルにおける如く、二種類の類型系列が對應的に考へられんとする傾向も存するのであるが(Schelling: Philosophie der Kunst § 64 ff., Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Phil. Bib. S. 115) 然しもとよりギンケルマンの類型を作風類型又は藝術史的範疇と呼ぶならばカントの類型は美的範疇とも言ふべく、兩者は成立の次元を異にしてゐる(兩者の相關關係に就いては今は問題としない)。藝術史的範疇が論究の表面に採上げられたのは、主として文藝の世界において古代的なるものと近代的なるものとの對立意識の特に熾烈な、或る意味においては中世復興とも見

らるべき浪漫主義の時代、シュレエゲル、シェリング、ヘゲルの代表する時代のことである。けれども我々はそれに先立つ著しい先驅をシラアの中に見出し、その所謂「素朴文藝と感情文藝」に關する思想を聴くことは、當面の問題に對しても有益なる示唆を與へるものと考へる。

シラアによれば文藝に素朴なるものと感情的なるものとの二種類の類型が想定され得る。前者においては作家は自己と世界との無媒介なる合一によつて、即ち自然の必然性に規定せられることによつて世界をあるがまゝの姿において把握せんとするものであつて、その藝術原理は寫實主義的であり客觀的であるに反して、後者においては作家と世界の理想との間に二元論的なる分裂が存し、現實性を理念に關係せしむることによつて、即ち理性の必然性に規定せられることによつて世界を捉へようとするものであつて、勢ひその藝術原理は理想主義的である。① 文藝の全體をかくの如き二種の藝術形式をもつて蔽ひ盡さんとするシラアの意圖に對しては種々なる非難が加へられたが、その最も主なるものは、かゝる藝術的對立の理解が世界に對する人間の全體的態度即ち廣義における道德的全體體驗に基いてをり、従つて藝術學的考察の中に道德的概念が混淆してゐるといふ點にかゝつてゐる。けれども問題が藝術的類型そのものといふよりも、寧ろ藝術活動の基礎に存する限り、この種の非難は直ちに支持することを許されないのではなからうか。何故ならば、世界に對する我々の態度は、宗教的、倫理的、知識的或は美的など種々なる立場を採るよりも以前に、先づそれらの立場の心臓とも言ふべ

き生の態度、デイルタイの所謂 *Lebensstimmung* の態度であり、世界觀形成の最下層を形作る無数の *Nanoen* ② 的態度に外ならない故に、シラアの思想は却つて傾聴すべき暗示を含むものと言ふべきであらう。③ 茲にシラア・デイルタイのなる思想が今日の精神科學的美術史學に對して一つの重要な礎石を提供したと見るべき理由がある。

① Schillers philosophische Schriften. Philos. Bib. S. 398 ff.

② Dithers Gesamm. Schriften. Bd. VIII. S. 82.

③ 藝術作風の原本的類型の根基を世界における人間の在り方に置かんとするシラアの着想は、シュレエゲル、シェリング、ヘエゲル等所謂獨逸觀念論の思想家達に對して一つの典型として受繼がれ、更に發展せしめられた。殊にヘエゲルは理念を把握する種々なる方式の中に藝術形式の最も深い根柢を見出し、それによつて理念の感性的現象たる藝術美の諸類型が制約されると考へ、かゝる制約の根基として「世界觀」(op. cit. S. II)の概念を藉りてゐる。即ち藝術發展の背後に世界觀の段階系列が立ち、それによつて作品の内面的形式が規定されるのである。ヘエゲル美學の如く、類型上の區別を獨り文藝に限らず、一切の藝術に向つて展開し、諸藝術と夫々の藝術内部における類型とを、世界に對する意識の種々なる立場に基く綜合的關聯の中に解明したことは確かに一つの功績である。けれどもこの類型區別を所謂絕對精神實現の「段階」として解きはばぐさうとする試みは、一面歴史的認識にとつて具體的であるかの如きも、他面歴史的事實から却つて離反せる節がある。といふのは建築、彫刻、繪畫の時間的系列、或は象徴主義、古典主義、浪漫主義の段階的發展の思想に事實上全面的には承服し難いものがあり、寧ろ私ばかり、類型の體系を歴史的であると共に超歴史的なる範疇として理解すべきではないかと考へる。最初に一二の實例を掲げたやうに、範疇的に對立する二つ以上の作風類型が屢々同時的にも存在し得るものであるから、かゝる事實を説明し得るためには、縱の方向において見出された類型系列が何等かの意味において横の擴りにおいても確認され、立體的螺旋形的運動を圖式とし

て藝術の進展を進めるのでなければならぬ。この意味において、ディルタイが種々なる世界観の類型に基く歴史了解の見地から、段階的並立的に相對立する作風の區別を注意したことは、極めて教訓に富むものと言へよう。

ディルタイの世界觀説を茲に詳論する要はない。唯彼の思想が、シラアの場合と同じく、考察の範圍を主として文藝に限つてゐたことを注意すべきである。彼は藝術的形式を、形式本來の意味から問題とするよりも、寧ろ詩人の表現内容に重點を置いて考へた。従つて當然、思想的表現をもたない美術は世界觀説的考究の限界外に残される外はなかつたのである。^①ところで一九〇八年にはその門下ヘルマン・ノオルによつて重要な補足説が出てゐる。即ち彼はこの年『繪畫の世界觀』と題する就職論文を發表して、ディルタイが觸れ得なかつたこと、即ち繪畫における世界觀表現の可能性に關する試論を述べてゐるのである。ノオルの主張は大體次の如くである。「繪畫的世界觀の可能性は既に明白である。我々は描寫において展開する生の状態の中に視覺性を把握する。藝術作品は世界を鏡のやうに示すものではなくて、寧ろ一つの意味豊かな關聯として、然かもそこにおいて一人の人間の魂の全精力が彼の視たものの意味を詳細に開示する關聯として、示すのである。而してこの意味は個々の對象には依存しない、寧ろそれは現實性一般が我々に與へられる生の状態に由來し、視覺性の機構の中に實現する。その限りにおいて、夫々の畫面はこの世界の一つの原始體驗に根源をおける視覺性の機構を示すものなる故に、それは又可視的世界とその意味との全體を表現することができる。もしかゝる原

始體驗が多數あり得るならば、それに應じて視覺性に多様なる藝術的解明が許される譯であり、勢ひ視覺性は種々なる機構において現はれることになる、言葉を換へて言へば多様なる作風が成立することになる。この意味において作風とは、世界觀の形式であつて、かゝる形式の純粹なる實現をもたない繪畫は作風なきものと言はなければならぬ。従つて所謂思想的繪畫の誤謬は、それが世界觀を示さうとする點にあるのではなくて……寧ろ世界觀を藝術形式において展開しようとしないうで認識形式から翻譯しようとし、従つて藝術的には非可視的であり哲學的には無言であるといふ點に存するのである。繰返して言ふならば、畫家の世界觀は畫面の思考的内容から語り出すのではなくて、その形式形成の中に現はれるのである。^②」

① Dilthey's Gesamm. Schriften. Bd. V. S. 392.——その後デイルタイも繪畫及び音樂における世界觀表現の可能性を暗に容認するに至つたかと思はれる節がある(Bd. VIII. S. 92.その頃には既にノオルの論文が發表されてゐる)。然しその際にも世界觀に對する文藝の特殊なる關係は依然として力説されてゐる。

② H. Nohl: Stil und Weltanschauung. S. 22.——ノオルは昨年『美的現實性』と題する美學上の著書を公にしたが、思想上大して發展を認められなう。

かくしてノオルにとつて重要なことは「視覺的世界の諸々の類型的形成を區別すること、そしてそれを現實性の類型的なる哲學的把握(即ち世界觀の類型)に對應せしむること」であつた。彼はかゝる世界觀の類型をデイルタイから借り、デイルタイ的な三種の世界觀に對應する繪畫の作風を區別してゐる

る。即ち第一はデイルタイの言ふ「自由の觀念論」に對應する中世の觀念的精神的なる描寫法であつて、そこでは、例へばビザンツ繪畫に見られる如く、神格化せる人間のみを描寫内容とし、聖者達は時間と空間を超えて我々の世界の外に立ち、足は肉體を支へるを要しないかの如く、又地面は地平線を缺き、身體には外部的な運動を全く示さない。即ち世界の現實性を一切絶してゐるのである。畫家の視點も祈る人間の立場、即ち仰瞻的角度をとり、現實性の最も強い要素たる色彩でさへも形式の犠牲となつてゐる。かゝる二元論的態度は必ずしも中世の繪畫に限らず、ミケランゼロが描いたカペラ・システイナの天井畫やデュウラア、ジョットオ等の繪などにも同様のものが認められるのである。ところがベルウヅノが風景の線をもつて人物の線を補ひ、レオナルドオがモナ・リザを背景の風景の中に浮び上らし、或はベルリイニの『宗教的寓意』(ウフィツイ)において人物とその周圍を包む自然との共鳴が感じられるやうに、更に北歐のヴァン・アイク、レムブランド、ルッベンス等の繪のやうに、十四世紀以降即ちルネサンス及びバロックの繪畫においては、光、空氣、色の新しい關聯が見出され、自然の擴りと地上の充實に對する歸依が明白に現れて來る。そこでは畫家の視點も俯瞰的角度をとり、人間と自然とが一つの統一的な感情の中に溶け込んでゐる。このやうな藝術的汎神論或は一元論はスピノザ、ゲエテ、ヘゲルを貫くデイルタイの所謂「客觀的觀念論」の世界觀に對應する第二の段階である。更に十七世紀を過ぎると特にニイダアランドや西班牙において自然主義的繪畫(世界觀的にも「自然主

義」が現れ、ハルスやヴェラスケス等に見られる如く、精神的統一といふよりも寧ろ自然法則性の統一を求め、自然の現實性から一つの斷片を截り取らんとするに至り、従つて瞬間的な運動や現實的な光などを見出して來るのである。かくの如き三種の類型が成立したる後、即ち近代の繪畫においては、それらが並立的に存在してゐる。例へばマレエスやフオイエルバッハは第一の類型、浪漫派の畫家達は第二、ゴヤやクウルベエは第三の類型に數へることができる。

以上の如く、一定の世界觀の類型を一定の作風類型に配列せんとするノオルの見解は、明かにシラア・デルタイ的なる藝術史觀の系列に屬するものであるが、更にこれを繪畫の世界に適用することによつて、美術史の精神科學的考察に最初の興味ある試論を提出したものと云ふべきであらう。けれども我々はその所論の根柢に潜む本質的な誤謬を無視することができない。といふのは、ノオルは主として畫面に畫かれた人物の態度或は環境に對する關係をもつて直ちに世界に對する人間の關係即ち世界觀の表現と解し、是を「繪畫的世界觀」と呼ぶのであるが、假にかゝる概念が許されるとすれば、それはもはや(思想的)世界觀の單なる説明圖ではあり得ず、全く別個の領土と法則性とが保證されねばならない。従つて個々の(思想的)世界觀が個々の繪畫的世界觀に平行的に反映若しくは對應するのではなくて、夫々のものが種々なる結合において交叉的に表現關係を形作るのである。即ち繪畫の作風とは畫面に描寫されたる人物の態度や位置が意味する世界觀として讀み取られ、或はそれによつて規定せ

られるものではなくて（然らざれば我々は建築や肖像畫、靜物畫などの作風類型を如何にして理解すべきであらうか）、それに對する畫家の藝術的態度が作風を決定するのである。換言すれば、所謂「繪畫的世界觀」は（思想的）世界觀の反映概念ではなく、寧ろそれに對して藝術的位置付けをさへ附與する異次的なるもの、正しくは藝術觀とでも稱すべきものである。若しノオルの主張を全面的に肯定するならば、例へば二つの作風の間に見出される史的關聯の理解はそこに判讀される世界觀の思想的關聯に基けられる外はなく、かくして遂には「美術の歴史」としての美術史學は否認せられねばならぬであらう。要するにノオルの見解は美術の世界から藝術觀を尋ねるのではなくて、哲學上の世界觀の類型を繪畫に對して無媒介に對應せしめんとする點に争ふべからざる抽象性がある。故にケレン^①における如く、藝術的自律性の確保に對するより深められたる反省をもつて、所謂「世界概念」をもつて世界觀の概念に換へ、對應の概念に換ふるに「直觀的當量」の概念をもつてし、「一定の空間的全體性」、「立體的・有機的」、「靜的・動的」など作品形成上の基礎概念をもつて「客觀的世界概念の類型」（自然主義）、「超越的世界概念の類型」（浪漫主義）及び「內在的世界概念の類型」（古典主義）の三段階を立證しようとしても、結局ノオルにおけると同様の根本的制約を見逃し得ないであらう。

① L. Coellen: Über die Methode der Kunstgeschichte. S. 18, 40 ff.

二

以上の敘述において知り得た所は、方法論的に觀て美術史學が過去に背負へる傳統の一面に過ぎない。けれどもその際とり上げられた一連の問題に對する態度は既に我々の赴くべき方向を規定してゐるやうに思へる。更に明確なる展望を拓くために多少考察を敷衍しなければならぬ。

十九世紀末以後現代に及ぶ諸々の美術史學の傾向は實に雜多である。今これを詳しく紹介するまでもないが、概して言へば一般歴史學の場合と同様に、實證主義的、心理主義的、更に形而上學的解釋なる段階的徑路を辿つて來たと言へよう。例へばゴッティク美術について言へば、始めは主として肋飾付交叉穹窿、尖頭拱、控壁などの構造上の特色を擧げてその建築を他から區別し、彫刻や繪畫に關してはそこから演繹するに過ぎなかつたが(例へばデヒヨ)、かゝる段階においては、その建築史的方法が彫刻や繪畫の説明に對して原理的に無力なることを問はないとしても、一般に美術史上の事實としての「ゴッティクの作風」なるものの意味を宣明すべき美術史的方法とは直ちに同一でないことは明白である。勿論私は美術史的方法が建築史的方法と全然無關係だと言ふのでもなく、又ゴッティク建築が建築史的に取扱はれてはならないと考へるのでもない、唯かゝる建築史的特色の指摘をもつて美術史的理解が盡されるものではないといふ自明の事實を注意するに止まるのである。但しこの事實の根柢には、右の建築史的特色がゴッティク美術の作風を規定するのではなくて、逆にこの作風が建築の

細部においてかの建築史的特色を産出したのであるといふ意味關聯の潜在せるを看過してはならない。繪畫においても事情は同じである。従つて一般に美術史學にとつて最も中心的なる問題は、それらの特色を細部として實現せしめる美術史的原理即ち作風の理解に存するのである。

さてデヒヨ的なる分析が本質的にゴアティック作風の根源を説明するに足るものでないとするれば、一體かゝる根源を何處に求むべきであるか。或る一群の美術史家は直觀的態度によつて把捉される形式的なる層よりも更に深い一つの層の中に作風の根源に對する追究が答へられると信じた。即ち一つの時代における歴史的社會的に限定せられた共同社會の心理的精神的なる全體的地盤といふが如きものが一つの作風の成立を説明し得ると考へたのである。かくして導かれたものが民族心理學的考察と文化哲學的考察の方法である。ザリంగాアはこの民族心理學的傾向を代表する美術史家であつて、その著『ゴアティックの形式の問題』の意圖は、ゴアティック美術に特殊なる作風の根基をゲルマン民族の心理的素質の中に求めんとするにある。けれども注意すべきは、その際明かに一つの前提、即ち一つの民族が獨自なる一つの作風を有するといふ前提が豫想されてをり、然かも事實上この前提が却つて覆される結果となつてゐることである。といふのは、成程ゲルマン民族は自己の心理的素質に最も適合せる表現方式をゴアティック美術の中に見出したかも知れないけれども、彼等はロマアニック美術をも營んだ民族である。而してフランクも論證したやうに、^①ゴアティックとロマアニックとは、恰もバロックとルネサ

スの如く、全く相異なる原理の上に立つ作風を示すものである。従つて當然ゲルマンといふ一つの民族が相對立する二つの作風に適合せる素質を有することとならねばならない。寧ろロマニク、ルネサンス、バロックなどと同様に、ゴタイクも殆ど全歐羅巴的なる事實といふべく、恰もルネサンスやバロックの美術が伊太利人の中に最も適合せる心理的素質を見出したけれども、獨逸やフランドルにおいてはその美術を缺いてゐたとは言へないやうに、ゴタイク美術はゲルマン人の中に比較的にも好適なる素地を見出し完全に發育したことを説明するに過ぎない。ケレンが指摘する如く、一つの民族の素質といふものは統一的なる歴史的發展を説明すべき普遍的限定根據と同視することはできない、それよりも遙に小さい偶然的なる一つの契機に過ぎない。作風の成立根據や歴史的發展はかくの如き民族的素質を超え、又個々の種族の限界を超える更に深い層の中に根を下してゐるのである。尤も我々は屢々或る民族の美術の中にその民族に固有の藝術的色彩が漂ふのに直面することがある。(例へば大和繪における日本的なるもの、ルネサンス繪畫における伊太利的なるものなど)而して多くの場合それはその民族に特有の精神性に歸せられてゐる。けれどもかゝる民族的色彩をもつて直ちにその民族の作風と考へることはできない。美術史學の立場を去つて一般文化史的立場に立つ時にその民族に特殊なる精神性として讀みとらるべきものを自己の内容の一部として含む美術作品を産出する藝術的原理、それがその民族の作風と言はるべきものである。即ち民族性として抽象せらるべきものを

表現する藝術的原理が民族的作風に外ならない故に、一つの民族に固有なる美術性をその民族性に歸せしむることは、美術史的認識にとつて何等の増減をも齎さない。一般に一民族の美術性をその民族性に歸することは美術の説明ではなくて、同一の事實の單なる言ひ換へに過ぎない。寧ろより嚴密に考ふれば、かゝる民族性を通して美術性が理解されるのではなくて、この美術性を通して民族性が窺知されるのであると言ふべきであらう。更に所謂時代精神なるものについても事情は全くこれと同様である。

① P. Frankl : Der Beginn der Gotik und das allg. Problem des Stilbeginnes. (Festschrift H. Wölfflin, 1924) S. 112.

② Coellen : op. cit. S. 12.—テロモ「ゴタイクといふものは個々の國民の特殊性格からではなく、總ゆる國民に共通なる時代の要求から成立したのである」と述べてゐる。(G. Delio : Geschichte der deutschen Kunst. 4. Aufl. Bd. II. S. 20)

抑々ゴタイク美術の獨特なる藝術性が積極的に肯定されたのは十九世のことに屬する。希臘的或はルネサンス的古典美に馴らされたそれ以前の人々の目には、ゴタイクは唯排斥すべき趣味として或は藝術能力の劣惡として映る外はなかつた。ところが十九世紀初頭の浪漫派の藝術理論家達は、假令美術史上の重要な事實としてではないにしても、彼等の奉ずるカトリック主義的思想傾向の故にも、ゴタイクに對して深い藝術的共感を寄せるに至つた。而して更に美術史的考察の對象とされるに及んで、史家はもはや以前の如き態度ではなくて、公平なる學的認識の照明を是に向けようとするのである。その際希臘美術或はルネサンス美術との對照において中世美術の本質を究めんとする時、中世

に獨自なる文化形態、即ち基督教主義の中に何等かの關聯を見出さうとすることは極めて自然なる着想と言はねばならぬ。ドゥヴオルシヤクが『ゴタイク彫刻及び繪畫における理想主義と自然主義』において表明せる態度は、かゝる方向において最も思索の深きを想はしめる代表的なるものである。美術を宗教、哲學、政治など他の文化現象と密接なる關聯を有する一つの文化現象と見做して、それらの觀點に基く美術史的考察を主張する論者も少くはない。けれどもその場合それらの諸文化現象と美術との關係は本質上並立的關係であつて、事實とそれを説明すべき根據との關係に立つものではなく、かゝる立場における論證を基礎附けと考へることはできない。況んやそれは美術自體の説明ではなくして、畢竟他の文化現象への翻譯、然かも多くの場合多分の誤譯を含んだ翻譯に過ぎないのである。ドゥヴオルシヤクの立場は全然これと儔を異にする。この人によれば、中世の凡ゆる文化的潮流或は歴史的事象は悉く中世的なる基督教的世界觀といふ共通の基礎の上に立つてゐる。「中世の美術も亦當然この宗教的世界觀を根柢とし、美術の發展はそれによつて單に消極的にのみならず積極的にも影響され、古代の美術とは根本的に相異せる視點と價值とを實現するのである。」故に中世美術の作風を産出するものは基督教教的なる超越の理念であり世界の物質的現實性に對立する唯心論的超感性的理念である。「不純な迷誤多き感性的知覺ではなくて、精神的なる識悟と啓示の全能性の、凡ゆる形式的要素及び制約の形而上學的なる「Transsubstantion」に基く具現化」が中世の美術が觀る人の心を捉へる所以であ

り、そこでは(他の一切の文化と共に)「自然の法則」ではなしに、「神の法則」が支配する。「凡ゆる變化から獨立であり唯叡智的認識のみが把握し得る隠れたる根源的美、及び精神的なる眼に對してのみ姿を現はす神祕なる原因と結果との綜合、の反映としての *forma substantialis* の概念が、新プラトン哲學から由來し基督敎的世界觀に受繼がれて、アウグスティヌスからトオマスに至り更にそれを越える中世の種々なる著録の中においては、次第に深められ發展せしめられて、恰も近世の藝術理論における古典的物質的な美の理想と類似の、否それよりも遙かに重要な役割を演じるのである。」^②美術家の創作も亦これと方向を等しくする。彼等は自然の眞實からではなく、自然模倣からの意識的な自己疎外から出發する。従つて、藝術作品は自然よりもより眞實でなければならぬことを中世の文獻が強調するやうに、中世の美術品において我々の自然主義的觀點よりすれば一つの無能力とさへ見えるものが、却つて多くの場合巧まれたる藝術的意圖を意味することを我々は確信をもつて認めることができる。^③故に中世の美術において理想主義と言ひ自然主義と言ふも古代美術のそれとは原本的に區別せられねばならない。何故ならば中世の美術家にとつてもはや自然は單なる知覺的或は物體的なる對象ではなく、「神の全智全能の證言」^④としての新しき意味をもち、「人間は藝術的眞實性と法則性の客體としてではなしに寧ろ主體として美術の中心」^⑤に置かれてゐる。中世末期に見出される自然主義はかゝる意味における新しい精神的自然主義であつて、これがやがてヤン・ヴァン・アイクに連る精神

である。即ち中世の美術史は、ドゥヴオルシャクによれば、希臘的自然主義を完全に抑壓して成立した初期の峻嚴なる唯心論的理想主義の精神が末期に至つて一種の自然主義的精神へ進展する「精神史」として理解される。ゴッティクク美術は、従つて、一つの單獨に孤立した現象ではなくて、中世の美術史に現れる精神發展の一つの段階、即ち理想主義と自然主義とが平衡に達する段階に外ならない。

①—⑤ M. Dvořák: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. S. 48, 63, 64, 55, 102.

茲においてこれと對比的に直ちに想ひ當るのは、エルフリンの立場である。エルフリンは、既に周知の如く、右に述べて來た諸々の傾向とは對立的に、最初から文化史學的、民族心理學的或は精神史的考察を美術史研究の標準に導くことを頑強に拒み續け、自己の領域を單に感性的なる空間形式の限界内に局限せんとした人である。従つて一般にドゥヴオルシャクの立場とは全く相容れざる對蹠的位置にあるかのやうに見られてゐる。けれども眞實には兩者の間に何等かの關聯が存するのではなからうか。私はこの間に對する答辯を用意することによつて、美術史學の立場に規定せられた一つの基礎的なる方向を暗示されるやうに思ふのである。

「見る」と「自體が一つの歴史を有する故にその「視覺的なる層」を發見することが美術史學の最も根本的なる課題であると信ずる人(エルンリッヒ)^①にとつては、美術作品の解説執筆者が選ぶ如き純粹に記述的なる方法に従ふ美術史學が最も相應しい筈である。それにも拘らずエルフリンが記述的方法から

出て作風の普遍的な法則性を追究し、それによつて美術史的事實を説明せんとしたことは甚だ注目
 値する。ルネサンスの繪畫とバロックの繪畫との比較研究から導き出された「基礎概念」と稱する五對
 の概念がこれである。けれどもこの概念は要するに經驗的なる手續によつて諸々の作品の感性的形式
 から歸納され總括された特色或は標徴を指示する概念たるに止まり、何等先驗的に基礎づけられた範
 疇性をもつものではない。このことは所謂基礎概念なるものが植田教授も指摘せられる如き多數の事
 實上の異例に遭遇しなければならぬ理由でもある。即ち最も早くパノフスキが洞察したやうに、
 ゼルフロンの基礎概念は Stil-Phänomen であつて Stil-Wurzel 又は Stil-Ursache ではない。換言すれば、
 それ自體が説エツクレエレン明なのではなく更に説明を要求するものである。十七世紀繪畫の視覺が繪畫的である
 と言ふも、それはただ十七世紀の繪畫が繪畫的に描寫してゐることを意味するに過ぎない、従つてそ
 れは公式化ではあつても基礎附けベンリユントラックとは言はれないのである。^②

① H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 6. Aufl. S. 12.——植田教授『藝術史の課題』一八九頁以下参照。

② E. Panofsky: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst (Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. X. S. 467)

美が何等かの意味において感性的性格を擔へることは、Aesthetica(美學)といふ言葉の成立事情に
 徴しても明かであり、更に遠く希臘以來殆ど凡ゆる美學説の傳統的主張に照しても明白である。従つ
 てゼルフリンが造形藝術の作風を感性的空間的領域の中に捉へんとしたことは絶対に正しい。勿論か

る自制の底に彼自身が如何なる藝術學的反省を準備してゐるかは頗る疑問である。寧ろ卒直に言へば彼の健全なる常識がしからしめてゐるのだとも言へるであらう。蓋しこの健全なる常識は美術史上の事實に對する彼の康利なる觀察を支へて、我々に教へる所甚だ多きを想はしめるのである。けれどもその事は必ずしも美術史上の作風が先驗的なる根源に通じる原理性或は歴史的範疇性を求めてはならないといふことを意味するものではない。さもなければ少くとも所謂「基礎概念」といふ言葉自體も遂に無意義とならざるを得ないであらう。藝術的事實が感性的であるといふことと、その事實が先驗的なる根源を持つといふこととは全く別な事柄である。現にカントの如く、最も嚴密に美の直觀性を主張した人でさへ、概念的な反省を辿つて美の原理を索めたのである。成程歴史的作風の理解は經驗的材料に基く外はないでもあらう。然し經驗的な觀察は方法論的に明確なる原理性を保證される時に始めて學的認識たり得るのである。茲にゾルフリンの正しき出發點が更に高次の追究によつて一つのより深められたる層に歸着せしめられねばならない理由がある。尤も私は一般に美術史學の學說が美學思想の敘述を補足して始めて完成すると言ふのではない。唯ゾルフリンの「作風」概念が果して美學的反省の支持を受けるに足るや否やに就いて、疑問を抱かざるを得ないと考へるのである。

さて美術に對する他律的干涉の防衛に役立つたゾルフリンの健全なる常識に賛意を表する我々は、ドウヴォルシヤクに對して如何なる態度を採るべきであらうか。普通に、一を形式主義的美術史學の代表と考へ、他を精神史的美術史學の代表と見做してゐる。即ち形式と精神との對立性の故に、前者の系列に連る人々は、ドウヴォルシヤクの「一方的に偏した精神性」を非難し、或は「結局においては美術と何の關係をも持たない精神的世界の朦朧たる遠さ」を咎めてゐる。エヴェルトの如き人も「美術作品の内包は一般に作品以前にあるのではなくて、作品の形式生成の中に始めて展開するものである。豫めその精神的形式の中に存在してゐたものはこれとは全く別のものである。形式といふものは恰も容器の如くに外から加へられるのではなく、内包の自己展開の中において次第により大きな限定性へ發展して行くのである」^①と述べて、ドウヴォルシヤク批評の一節としてゐる。我々はヘゲル美學から來たと思はれるこの考へ方そのものには敬服すべきだとしても、これを直ちにドウヴォルシヤクに對する非難の言葉として認めることができるであらうか。寧ろそれはドウヴォルシヤクの弱點を指摘するものではなしに、彼の言はんとする所を代辯するに過ぎないのではなからうか。

① E. Everth: M. Dvořák, Idealismus u. Naturalismus usw. (Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. K.W. Bd. XIV. S. 410)

もとよりドウヴォルシヤクの精神史としての美術史は所謂文化史としての美術史の如く單に文化史をもつて美術史に置換せんとするものではなく、總ての文化現象を貫いてその底を流れる精神の歴史

としての美術史である。従つて、假に一つの美術作品において内容と形式とを區別することが一應許されるとすれば、所謂精神とはかゝる抽象されたる意味における内容に匹敵するものではない。一つの特殊なる内容及び形式の孰れもの根柢としての精神である。故に精神と形式との關係は明かに並立的關係ではなくて、兩者の間には次元の段階的な差異が存する。このことは彼が美術作品における形式上の問題、即ち人物の配列、人物の運動、空間描寫に對する人物の關係を、「精神的意識における超感性的結合への努力の源泉から派出する三つの構成契機^①」として解釋し、體系的見地の整合を圖らんとする所より見るも明かである。従つてゴッティク美術の神祕を基督教的世界觀の中に解かんとするも、それは徒らにゴッティクの美術を「化石せるスコラ哲學」たらしめんとするのではなく、「一般的文化變遷の底に存する（従つてスコラ哲學の根柢にも存する）平衡、即ち一つの超感性的なる生^②」の「説明」と一つの制約された生^③の「認知との間の平衡をゴッティク美術の中に見出さんとする」のである。即ち中世の哲學者達の思想は結局彼にとつては「理論的註釋^④」としてしか役立たないのである。要するに、ドウヴォルシヤクをして中世美術の特異性に注目せしめたものは、何よりも先きにその美術獨特の（エルフリン的な）作風であつて、この作風の根源に對する探究がやがて中世的世界觀へ彼を運んだのである。故に形式と呼ばれるものも亦かゝる世界觀の規定を受くべきものであつて、形式と内容との抽象的分離、内容の一方的追究を非難する批評者達の指摘は當を得てゐないと見るべきであらう。

寧ろ我々にとつて問題となるのはかゝる點に存するのではなくて、美術と精神、作風と世界觀の關係に關するドゥヴォルシヤクの態度が、美術史學の見地から、果して十分に具體的であるか否かといふ點に存するのである。

①②③ Dvorák : op. cit. S. 78 ff., 56, 50.

一般に多くの美學者が美の直接性、無媒介性を證明して、美的觀照及び藝術的創作に概念的規準が他律的に干渉し限定することを嚴肅に戒めたことは、飽くまでも尊重されなければならない。このことは、言ふまでもなく、凡ゆる時代と凡ゆる民族の藝術に對して妥當することであつて、或る時代もしくは或る民族の美術をかゝる一般的法則性から除外することは直ちにそのの美術性を否定することを意味し、又同様に、一つの美術を觀察せんとする者がかゝる美的觀照の立場から離れることはそのの美術性から目を閉ぢることに外ならない。美術史家に課せられた第一の制約も亦ここにあると言へよう。諸々の文化史的事實をもつて美術史的事實の説明に換へることが許されないのもこの故である。中世の美術が特殊なる精神性を示し、古代或はルネサンス以後の美術に比して甚だしく異色ある作風を示せることは、何よりも先づ美的なる視覺性の明證する所である。けれども、而してその故に、中世の美術が右の如き美の一般的制約から獨立であるといふことにはならないし、又中世の美術をこの制約から獨立なる評價の態度をもつて遇することも本質的に許されることではない。然るに翻つて一

方ドゥヴォルシヤクの場合は如何であつたか。彼が所謂精神史的美術史の主張を證明すべき素材として中世の美術を選択したことは(エルフリンが所謂基礎概念の分析をルネサンス及びバロックの美術に就いて試みたのと興味ある對比をなしてゐる)、彼の主張及びこの美術の特質上、一面においては甚だ好都合ではあつたらうが、然し他面においては却つて體系の無視すべからざる弱點を暴露する原因ともなつてゐる。何故ならば彼が中世美術の特色と考へたものは「アブリオリに與へられた一つの理想コンツェプト的概念を自然の形式によつて解明エプロイナルンせんと努める點」であり、「感性的知覺の imperfectum を現象エアゼツクの底に横たはり人間の精神に啓示されたる神的なる思想の perfectum によつて置換エアゼツクへんとする點」^①にあつた。換言すれば中世の美術家は「感性的なるものから出發して精神的なるものを求めるのではなくて、逆に超世界的精神的なるものから感性的なるものへ進む」^②のである。更に換言するならば、概念的なるものをもつて感性を限定すること、或は、感性的なる形式を藉りて概念的なるものを意味し解明することである。人は茲で何の躊躇もなく、このことが寓意(Allegorie)の本質を意味するものなることを確認するであらう。然して寓意が藝術構造と相容れないことは既に例へばシェリング^③も説いた所である。

① ② Dvorák: op. cit. S. 70, 6r.

③ Schelling: op. cit. § 39——昭和九年十月『哲學研究』所載拙稿参照。

藝術の寓意化が結局藝術の自滅を意味するに過ぎないことはここでは説明を省略しよう。ただそれが藝術に許さるべき自律性アウトノミーの否定たることを注意するに止める。而してドゥヴオルシヤクもこのことを自ら認めてゐるやうに思へる。といふのは彼が中世美術の發展を辿つて、自然主義が次第に純化して行く後期をもつて「基督教美術の原則的な主觀主義が自律的なる藝術的問題へ轉化する時期」^①と解することは、反面にそれ以前における美術の他律性ヘテロノミーを默認することではなければならぬ。そして中世美術の自律性を否定することは、藝術學的に觀れば、その美術の藝術的無能力を容認することであり、かくてはやがて十八世紀のゴタイク觀における如く、中世美術の美術史學的認識は遂に不可能となる外はない。ドゥヴオルシヤクをしてかくの如く重大なる過誤へ導いたものは、蓋し所謂精神と美術、理念と現象の（美術作品における）關係を内在の關係ではなくして超越の關係と見做したことによるとしか考へられようもないのである。所謂精神史^②が結局において美術史たり得ないことも畢竟ここに原因があると言ふべきであらう。

① ② Dvořák: op. cit. S. 126, 127. 編者の序言によればドゥヴオルシヤクは美術史を宗教史、哲學史、文學史と共に一般精神史の一部として樹立せんとする意圖を公にしてゐたといふことである。即ち彼自身は美術史即精神史と解してゐたことは明かである。

實に美術家とは視覺的に表象することをしか知らない人々である。彼等にとつて視覺的對象が成立することは視覺的表象性（即ち視覺性）が成立することである。故に自然が美術家に與へられるとして

も、もはやそれは自然自體ではなくて、視覺的自然、換言すれば自然美とでも言ふべきものに外ならぬ。自然模倣と稱せられるものも、嚴密に言へば、外界に實在せる自然の（認識の立場に立てる）模倣ではなくて、外界に與へられた自然、即ち視覺的自然、即ち自然美の形成であり、言葉を換へて言へば視覺性の實現である。逆に、視覺性の自然に従ふことが外界に與へられたる自然を描寫することであり、この意味における外界の自然を描寫すること以外には視覺性を實現せしめることができなことも言へるであらう。二人の畫家が同一の風景を寫して作風を異にせる二枚の繪ができ上るやうに、バルテノンの神殿にアテエネエを刻んだ彫刻家とランスの寺院に聖者を刻んだ彫刻家とが齊しく自然（人體）の描寫から出發したと言つても決して不合理ではない。作風とは個人に流派に或は時代に、その他種々なる段階において相異なる特殊なる視覺性の原理、従つて又夫々特殊なる自然美の成立する原理でもある。この故に古代美術が「自然模倣」から出發し、中世美術は「それよりの意識的なる自己疎外」から出發すると見做して、兩者の作風區別の基礎と考へることは（ドゥヴオルシャク）、却つて美の眞實を歪めるものであり、寧ろ孰れの美術も、一切の美術と共に、正しく理解するべき自然模倣の上に立つと言ふべきではなからうか。けれどもここで更に一つのことを注意すべきであらう。ドゥヴオルシャクが自然の法則と呼び神の法則と言つたものは、必ずしも獨り描寫の對象に就いて考へたのではなく、希臘及び中世の凡ゆる文化の根柢を貫く世界觀の原理として考へたのである。美術における所謂「自

然模倣」と「それよりの自己疎外」なる概念も亦そこに源を發してゐる。然し乍ら既に述べたやうに、彼においては美術と精神(世界觀)、現象(視覺性)と理念の關係は超越的關係であり限定的關係であつた。即ち一つの世界觀(理念)から限定的に一つの美術原理を演繹しようとするのである。右に指摘せる誤解は實はこのことに基くのである。更に、中世美術に關する彼の異色ある考察はその圖式において、凡ゆる時代の美術に向つて擴充され得べきものであらう。けれどもその結果、我々は何等かの世界觀を持たない時代を考へることができない故に、中世美術に對する基督教的世界觀の限定關係に従つて中世美術の藝術的自律性を否認した彼は、當然一切の藝術的藝術的自律性をも否認しなければならぬ筈である。それにも拘らず希臘美術或は中世末期の自然主義的美術に對してのみかゝる自律性を容認してゐるのは、體系の不徹底と體系自體の弱點とを裏書するものである。

抑々美が感性的であり視覺的であると言ふも、それは沒法則的な感覺性を意味するのではない。寧ろ理念的なるものと何等かの關聯において立ち、そのことによつて普遍性と法則性とを獲得するものでなければならぬ。さもなければ美が感性的であるといふこと自體が自己矛盾となる。かゝる理念との關聯の故に藝術作品が一つの表現と見做され、藝術的創作並びに美的觀照が一つの表現活動と考へられるのである。けれども美に對する理念の關係は(創作と觀照の孰れにおいても)、カントも教へた如く、明かに限定の關係ではなくて反省の關係である。即ち理念が超越的に外から與へられ美を規定

することはできない。却つて美の成立に従つてのみ理念は與へられたものとして構成されるのである。かゝる理念はもはや本來の意味を失つて美的理念と呼ばれる。即ち美的理念の自己實現が美の成立であり視覺性の實現でもある。これが美の法則性を「法則なき法則性」と呼ぶ所以である。美術における世界觀の問題も是と構造を等しくする。美術作品が人間の所産である限り疑ひもなくそれは歴史性の制約を受け根柢において世界觀の制約を免れないではあらう。けれどもかゝる世界觀が直ちに藝術美を限定することはできない。藝術の歴史的認識にとつては美的理念をその歴史的變易性において捉へることが避けられないとしても、それは藝術觀とでも言ふべきものであつて、もはや世界觀そのものではない。故に世界觀なるものは美術に對しては行爲や思想に對する如き構成的原理性をもつものではなく、美的理念が一般に美の規制的原理たる如く、歴史的には唯藝術觀が作品の美的規制的原理たり得るのみである。而してかゝる藝術觀の方式を最も自然に作風と考へることができよう。故に恰も美的理念が美の觀照によつて捉へられる外はないやうに、藝術觀、従つて作風も亦美術作品の中に捉へられる外はない。更に、一般に美的理念の會得をもつて美的理解が完了するやうに、藝術觀(従つて作風)の理解をもつて美術史的認識は完了する。勿論かゝる藝術觀と世界觀との間には何等かの關係が存在することは認むべきであらうが、それを考へることはもはや美術史學の課題ではない。ただ、世界觀を知ることが直ちに藝術觀を理解することにはならないことは、例へば十八世紀の美學者

であり同時に優れた神學者でもあつたメンデルスゾンの如き人が、飽くまでもゴッティク美術を排斥したといふ實例について考へても明白である。彼をゴッティク美術の理解から遠ざけたものは、基督教的世界觀の無理解ではなくて、ゴッティクと彼との間に存する藝術觀の乖離に外ならないのである。

① M. Mendelssohn: Gesamm. Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. I. S. 59.

三

右述ぶる如く、作風を歴史的變易性における美的理念即ち藝術觀の方式、従つてかゝる美的理念或は藝術觀の自己實現としての藝術美の原理と考へ、その把握と説明による藝術作品の理解をもつて美術史學の根本問題と解することが許されるとすれば、それによつて我々は、修正さるべきエルフィンとドゥヴオルシヤクの間^①に一つの連絡を見出し、クライスと共に、然し全く別の立場からではあるが、精神史的美術史學を形式的作風史としての美術史學の單なる反定立としてよりも寧ろ一つの進展として迎へることになるのではないかと考へる。このことは精神史的美術史家ドゥヴオルシヤクも、その初期においては、ギッコフの影響を強く反映せる形式主義者であつたことを註釋的に想起せしめるのである。

① F. Kreis: Der kunstgeschichtliche Gegenstand. S. 46.

かくして主張さるべき美術史學の立場においては、「作風」概念の主體的原理性が特に強調されねば

ならない。即ち作風とは客體的なる感性的形式(描寫の對象をも含めて)に過ぎないので、特殊なる藝術觀に支へられたる視覺性の方式、視覺性が自己を實現することの原理、即ち歴史的なる藝術美の原理である。故に一つの作品の中に一つの作風を見出すことは、その作品の美術性を理解することであり、やがてその作品の美術史的認識となる筈である。ところがかゝる原理としての作風は作品、詳しく言へば作品の感性的形式以外の場所には求められようがない。一步を進めて言へば感性的形式自體がかゝる作風の客觀化であるとさへ言へるのである。即ち感性的形式に即して是をそこに意志されたる美術性の實現として理解する時、始めて作風の會得が成立する。かくの如き態度は疑ひもなく美的態度である。二つの作品、例へば應德涅槃圖(高野山)と聖衆來迎圖(高野山)との間に張られた歴史的緊張も、美術史學の立場から觀れば、一が涅槃を描き他は來迎を描き、一が繊細なる描線と肥瘦のある描線を用ゐるに對して他は重みのある鐵線を使用することなど所謂感性的形式の關聯において見出されるのではなく(これら自體の間には何等の歴史的必然性もない、假に何等かの歴史的關聯が見出されるとしても、それは畢竟これらの要素を記號として判讀されたる既知の歴史的知識の翻譯に過ぎない)、これらの形式を產出した二つの作風(作風はそれ自身既に歴史的である)の間の關聯として、換言すれば一つの美術性(視覺性)が部分的に自己を顯はした二つの細部の間の關聯として、夫々の畫面の中に認知することができるのである。二つの繪畫が、感性的形式の側から見て單に相似てゐ

るといふことではなく(かゝる觀點からすれば寧ろ全然似てゐないと言ふべきかも知れない)、眞なる美術史的關聯を共有し、或は夫々作風を異にしながら然かも一つの(藤原的なる)作風に連り、或は製作年代の關係をさへ推定するに足ると言はれるのも全くこの故である。このやうな美術史的認識の根柢にも矢張り美的態度が存せねばならないことは既に明白であらう。作品の感性的形式から出發して作風を理解し、そのことによつて却つて作品の感性的形式を説明するといふことは、一つの循環ではないかと言はれるかも知れないけれども、このことは美的理念と美的なるものとの關係と同じく、客觀的或は構成的原理(作風が規制的原理でしかないことは前に述べた)をもたない美にとつては避け難い循環である。故に美術史的認識に對し外部から宗教史的、文獻學的など種々なる知識を導入することによつて、それに決定的な客觀性を附與することも本質的に不可能である。現に右の涅槃圖における「應徳二年奉寫」の銘文も、仔細に點檢すれば、この繪の美術性を理解せしむるに足るものではなく、寧ろ逆にこの繪の作風の歴史的認識が銘文の眞實性を證明するのである。従つてそこから當然想像されることは、美術作品が宗教史學、文獻學、圖像學など他の領域の考察に對しては資料たり得るにしても、逆にそれらの知識が美術史的理解に對して本性上資料たり得ないこと、寧ろ美術史學においては美術作品自體が資料であり、同時に學的認識の對象でもあるといふことである。人はこの故に美術史學の學問性と普遍性が失はれんことを危惧する必要はない。何故ならば美術史學は正にこの故

に却つて独自の學問性と普遍性とを確保するのであるから。然しながら元來藝術の自律性とは宗教、道德、知識などの諸領域よりの遊離性を意味するものではなく、それらとの素材的な關聯において（この關聯を除けば藝術は遂に空虚たらざるを得ない）自己立法的たることを意味する。故に作風が眞に原理的なるものたる限り、かゝる關聯の中に重要な契機を潜めてゐることは論を俟たない（作風を感性的形式と解する場合は別である）。作品の製作年代、作者、描寫内容などの考證が文獻的資料に據つて屢々繰返へされるのはこの故である。けれども成程かゝる事實も矢張り美術史上の事實であり、その考證も美術史學の重要な手續ではあらう、そしてそれに關する限り外部的資料の寄與も認めねばならないであらう、けれどもそれらは飽くまでも美術性以下の事實である。美術史を「美術の歴史」と解する限り、それらの考證の總てをもつてしても猶ほ美術史學に代行することはできない。兩者の間には明瞭なる次元の相異が嚴として存するのである。

作風を原理的なるものと考へることは、屢々繰返したやうに、感性的形式から抽象して概念的な方向を辿ることではない。作風とは感性的形式として、即ち視覺的なるものとして理解される外もなきものである。故に單に色や形の方式のみではなく、何が視覺的に描寫されるかといふことも、原理的作風の反映として、美術史學にとつては極めて重要な意義を擔ふのである。即ち一切の視覺性が作風として把握されなければならない。かくの如き作風が如何なる立場において理解され、美術史學に

對して如何なる意味をもつかは既に明白であると思ふ。然るに従來作風と呼ばれて來たものの中に、單なる抽象的な感性的形式を意味するに過ぎないものが甚だ多いことは十分に注意さるべきである。今假にこれを作風から區別して「様式」と呼ぶことを許されるならば、エルフリンの作風も畢竟かゝる様式とでも稱すべきものに外ならない。従つて彼の「基礎概念」も實は「様式の基礎概念」と言ふべく、單なる經驗的材料の整頓であつて、その非範疇性と非歴史性とが非難される理由もここにあると言へよう。様式分析が歴史の流れに靜的な斷面を入れ、抽象的な固定性に定着せんとする傾向強きに反して、作風考察は先後に連續するものに對する歴史の緊張に敏感であり、歴史の弾力性或は伸張性に動的なる理解を加へることが出来る。更にザリングガアやドゥヴァルシャクの場合には如何であつたか。彼等は中世美術の特異性の根源を追究して遂に美術史學の限界を越したのである。即ち彼等はかゝる特異性の原理が作風自體の原理性の中に尋ねらるべきことを無視して直ちに是を外界に求めたのである。故に彼等の作風も亦様式と呼ぶに近きものではなからうか。感性的非歴史的形式としての作風(様式)と原理的歴史的なる作風とを區別することは、かくして、美術史學の方向に對して一つの重要な指針を提供するものと言はねばならない。〔完〕

〔附記、本稿は去る六月の史學研究會例會における小講の原稿を多少整頓したものである。作風に關する美學的考察に就いては特に反省と論述の不足を感じるけれども、これは別の機會に譲つてひとまづ筆を擱くことにした。〕