

美術史の自律について

中 村 二 柄

【要約】 従来、美術史の自律といえは、ヴェルフリンの「美術史の基礎概念」に代表される見解に結びついて、あたかも美術史から純美術的要因以外の一切を排除して「表出なき」視覚形式それ自体を固執し、その形式発展の絶対的な自己立法性を主張するものにはかならぬかのように見做されやすかつた。けれどもそれが、ヴェルフリンの見解に対する誤解にすぎないことは、そののち彼みずから發表した幾つかの修正論に照しても明白である。真に美術史の自律というべきは、もとよりそのような独断的な排他性や非歴史的な孤立性などを意味するのではない。ただ一般文化史、精神史の諸領域において、美術史が、他の諸領域と密接不離に關聯しつつ、しかも視覚的表象性の根源性のゆえに、直ちに他のいかなる領域から演繹されることも、他のいかなる領域へ解消されることもできない、それ自体一つの固有の生命、精神の領域をなして存在することを發見し自覺することにほかならない。

一

美術史の自律という思想は、美術史を一個独立の科学として基礎づける最も根源的な前提である。にもかかわらず、この根本命題は、今日なお、必ずしも一般に好評をうけな

い。ことに美術史を純粹に作風史と解して、その自律性を確信するときは、あたかも美術史の具体的な歴史的内容を抽象し、それを偏狹な独断的觀念論に終らせるにすぎないかのように、非難をさえ招くことが少くない^①。たしかに

これらの非難は、それ自体としては疑うことを許さない事実を含んでいる。しかしそのために作風史の本質が無視せられ、真に美術史の自律というべきものの意味が誤解されてはならない。

従来、自律的美術史論といえば、ヴェルフリンの「美術史の基礎概念」(一九一五年)がそれを代表する典型的な業績と見做されてきた。美術史の自律に対する諸々の不信も、ほとんどすべてここに発している観がある。たしかにこの書は、自律的内在的美術史論の、恐らく最高の水準を示すものにちがいない。しかしながら、実にこれほどの書でさえ、のちに彼みずから語るとおり、さまざまな誤解を避けがたい反面をもつていた。そのため彼は、一九二〇年には『基礎概念』の弁明^③を草し、二二年の本書第六版の序文でもこの問題に触れ、三三年には「基礎概念の修正」を発表し、ことに四〇年の新著「美術史論集」では、巻頭に「基礎概念」と題する一章を置いて、「形式発展」に関する新たな一文と、上記二論文の改稿とを集め、これに小序を附して、彼の主旨を簡明に論証している。これらの修正諸論は、

いずれも基本的には同一論旨を反覆敷衍するのであるが、その間にはおのずから彼自身の思想の深化も含まれて、その意味で興味ふかいばかりでなく、同時に前著に対して決定的に重大な補足をなすのである。一九二〇年から三〇年の前後に多くなされた従前のヴェルフリン批判、ひいて一般に美術史の自律問題は、まずこれにもとづいて根本的に再検討せられねばならない。^④

周知のとおり、彼は「美術史の基礎概念」の序論において、美術史を美術^{ジストグヒヤ}、藝術家史と区別して作風史として把握し、それを分析して、美術家個人の気質、流派の性格、地方色、民族性、時代精神などの「表出^{アウスドラルツク}」として理解される、美術性には関らない外面の層のほかに、これらの素材的模倣的要素もしくは表出内容がそこにおいてはもはや重大な意義をもたないところの、美術の本質そのものを規定すべき深位の層として、「表出なき」視覚形式それ自体の發展史を見出した。しかもその形式發展が合理的な心理的過程であり、一つの自然的論理に従うものであつて、その發展過程には一種の合法則性が存することを推論した。^⑤

この形式主義の見地によつて一般文化史的存在の諸領域における美術の領域の独自性と、その發展史過程に内在する固有の法則性とが洞察せられ、それが美術史の自律を確証すべき有力な根拠をなしたことは、いうまでもない。それゆゑ美術史の自律とは、極端にいえば、あたかも美術史から純美術的要因以外的一切を排除して、単に空虚な視覚形式のみを固執し、その視覚性の、歴史と社会を超えた自己展開、美術史發展の絶対的な自己立法性を主張するものにほかならぬかのように見做されてきた。したがつて、そのうち内容主義の再興から美術史現象の文化史的背景、精神的根柢への諒解が要求され（リイグル、ドゥヴォルシャック）、あるいは社会経済史的下部構造への依拠が力説され（ハウゼンシュタイン、フリーデ）、また新たな意味で美術家個人の創造的人格性が強調され（ディイツェ、プリנקマン、ピンダ）、さらに象徴論が視野の拡大を迫つたときにも（ドゥロスト）、つねにこの形式主義の一面の抽象性と非歴史的図式主義が論難され、いわゆる美術史の自律が多かれ少なかれ動搖に委されざるをえなかつたの

は、むしろ当然であつた。^⑥したがつてまた、現在では一般に、ヴェルフリンの形式史の硬化した地盤を超出して、それをドゥヴォルシャック的精神史の立場へ深める方向が支持せられ、形式史の絶対的な自律性を制限して、かえつて「他律的な」諸条件の意義をも十分に尊重しつつ、一層根源的な統一を把握しようとする種々の試みが重ねられているもの（ノオル、ケルレン、パノフスキ、クライスその他）、その意味ではたしかに追求に値するものにちがいない。^⑦しかしながら、これらのヴェルフィン批判の多くが、実はヴェルフリンの真意を必ずしも完全に諒解するものではなかつたことを知らねばならない。

「美術史の基礎概念」がこのような誤解を免れなかつたのは、もとより故なきことではない。さきにも注意したように、彼みずから語るところによると、そこでは何よりも美術作品の純美術の本質そのものを究めんと努めた結果、視覚形式と表出内容とが峻別せられ、視覚形式の發展過程があまりに強く孤立させられる観を伴わざるをえなかつたのである。^⑧そればかりでなく、「視覚」の概念が生理学的

心理学の語義に類似して、視覚形式なるものが單なる感性的空間形式を意味するにすぎぬかのやうな印象を与えたことや、その發展史觀が素朴な發達段階史觀と撰ぶところなきもののように見做されやすかつたことなども、人びとの承認を妨げたであらう。彼の修正諸論は、ほかでもなくこれらの欠陥を補うものであり、そこにおいて彼は、視覚形式を表^{フォーム}象^{イメージ}形式^{スタイル}と言ひ換えて（第六版序文）、その内面的な原理性を指摘し、形式史と表出史との密接な關係、美術史と一般文化史、精神史などとの不離の關聯を精密に規定し、合法的な發展史過程における創造的個性の意義と非合理的な諸契機の問題にも説き及ぶ。「これらの新版にあつては」、まことにフォスラアも賞讃するのとおり、彼の「基礎概念は、嚴格さを失うことなく人間らしさを加えた」ともいふべきである。

もとよりここにも、問題は尽きないであらう。しかし彼があらたに視覚的表象性の、すなわち「作風」の、原理的主体的な根源性と本質的な歴史性を指示する卓見を語り、作風「發展」の意味についても示唆的な見解を述べている

のは、何よりも見逃すことのできない功績である。この作風概念の本質と作風發展の意味を諒解することこそ、美術史学を成立させる最深の根源にはかならずぬからである。

この意味で、ヴェルフリンの修正諸論に注目し（本稿の三）、これに幾らかの考察を加えさえすれば（本稿の四）、これによつても美術史の自律に対する一般的な不信の多くは、ほぼ遺憾なく解かれるのではないかと思うのである。

二

これまでヴェルフリンの見解に対して、したがつてまた一般に自律的内在的美術史觀に対して、繰り返し試みられた数々の論難は、おもにつぎに列挙するような若干の論点のもとに綜括されるであらう。まず作風の本質を、あるいは美術作品の意義を、「人名なき」「表出なき」視覚形式それ自体に求める、いわゆる形式主義について、

一、作風の本質を表出内容なき觀照形式、視覚形式それ自体に見ようとするのは、明らかに一面的な偏見であるといわねばならない。対象なき觀照はなく、内容なき形式は

ない。一つの作風形式は、ほかでもなくさまざまな主題的素材の表出内容と結びつくことによつてのみ、はじめて具体的に成立することができ、そればかりでなく、制作の原料や技術、目的や事情なども、作風の成立にとつて、決して一概に無意義であるとはいわれない。すなわち一つの作風それ自体が、美術家の個性、民族の情緒、時代思潮そのほかさまざまな主題的素材の要素に結びついて、それらを規定する種々の歴史的社会的条件に制約されつつ、さらに地理的、風土的、人種的条件などにも着色されながら、実現されるほかはないのである。これらの内容的諸要素をすべて排除して考えられた空虚な形式などは、単なる抽象觀念にすぎない。作風の本質はむしろ、歴史的社会的現実のみちた内容のうちに、さらに人間生活の全体的な關聯のうちに求められねばならない。^⑩

二、美術作品において重視すべきは、単なる感性的空間的形式ではなく、そのような形式において実現されている意味であり、精神的な内容である（ウウティツ）。真に作風の本質を規定すべきものも、単なる感性的形式ではな

く、より深く、何等かの精神的な形成原理でなければならぬ。美術精神、もしくは美術意志（アートを志向する意志）と呼ばれることきものでなければならぬ。見方をかえていえば、視覚作用の根柢には人格的生、あるいは精神、あるいは想像作用が考えられねばならない。作風とは、この美術意志、あるいは想像作用の、直観的形式における「表出」にほかならない。たとえば一般文化史現象と發現の根柢を等しくする造形意欲の、あるいは種々なる世界觀、民族心理などの、あるいは人間性を支配する諸々の理念の、表出にほかならない。これらの表出契機を無視するのは、実に作風根基を見逃すことである。それを見逃すかぎり、いかに形式分析を重ねても、ついに作風の根源的諒解に達しないであらう。^⑪

三、美術作品あるいは作風は、形成せられた客体である。それを形成する主体は、右にも触れたように、何等かの精神的原理であると考えられる。そればかりではない。現実美術に美術作品を作り、そこに作風を実現するのは、所詮、美術家その人である。種々なる精神、国民や時代の精神、芸術精神なども、創造的人格においてはじめて意識性と能動

性を獲得する。「時代の運命」としての創造的天才においてこそ、作風は形成せられ、完成されるのである。——この創造的主体としての天才の意義は、歴史にあつては「民族」の概念にまで拡大されることもできる。^⑨

つぎに、美術史を視覚形式の發展史と解し、形式發展の内在的合法則性を確信する見地に対しても、同様の批判が重ねられる。しかもここでは、この美術史觀の限界が一層鮮明に摘発せられ、それがますます救いがたいものに見えるてくる。

一。何よりも、視覚性の發展史などと称すべきものが存在するであろうか。人間はつねに欲するままに見てきたし、恐らくつねに一樣な見方をしてきたにちがいない。人間の視覚器官に変化があらうとは思えない。そうすると、変化しない視覚をもつて、美術形式の変化を説明することはできない。もとより美術史を通じて種々なる觀照形式の変遷が認められることは、疑いもない事実である。けれども觀照形式が分岐するのは、決して知覚作用においてではなく、知覚内容の再現過程においてはじめて現われるのである。

それゆゑ決定的な問題は、單に受容的な視覚ではなく、積極的な形成活動である。しかもこの形成活動の背後には、形成する「人間」が立ち、その人間はさらに一般文化史状況のうちに規定されている。かくて美術史は、單なる「アイデンティティ眼的感性の歴史」であるよりも、はるかに人間自体の實踐的な創造活動の歴史であり、一般文化史現象と並行する生命感情の發展史ともいふべきものにほかならない。^⑩

二。歴史的な發展の過程を、單に合法則的な論理的過程と見做すことができるであろうか。それどころか、これこそ歴史の非合理性を強いて合理化し、歴史的生命を抽象し機械化する非歴史的な体系主義の虚構にすぎぬといわねばならない。第一、歴史の変遷の実情は、種々さまざまな条件に織りなされて、無限にも複雑多様である。その多様性を、どうして一定の發展法則の單調さをもつて説き尽すことができるか。また形式史の推移といえども、しばしば種々の変革や、障碍や挫折などを含み、そこにかえつて意義ふかい問題が潜む場合も少くない。これらの諸問題は、單に「形式」論理的な因果關係の連鎖を辿つて解かれるごと

きものではなく、むしろそのような必然性を制約する形式以外の諸条件にもとづいて理解されるほかはないであろう。さらに形式発展の合法則性を確定しようとするれば、個々の美術家は、超越的な発展系列の蔭にかくれて、あたかもその系列を暗示する単なる記号にすぎなくなるであろう。美術的人格の自由なる創造作用、一回的な個性などこそ、歴史的な発展の動機をなすものとして重視されねばならない^⑭。

三．さらに発展の原動力が、果して形式自体に内在するか否か。作風形式の変遷は、果して視覚という把握機関の内部で自発的に起る発展の結果であるか、それともこの変化を制約するのは外部からの衝撃であるか。さきにも触れたように、人間の視覚器官そのものが、外的事情の如何にかかわらず、それ自身でメカニクに発展をなしとげるとは信じがたい。たとえ美術史を通じて、あたかも作風形式、それ自体が發展するように見えても、それは現象的な外觀にすぎず、単なる感性的形式に、直ちに以て發展を推進させる力、生きて動く衝動力を帰属させることはできない。作風形式の変遷はやはり、種々なる歴史的社会的状況の変

化、あるいは深く精神的 세계 観の交替などに起因すると考えるほかはない。さもなければ、美術家個人の主体的な創造力に発するとも考えるほかはない。この意味でも、形式発展の絶対的な自己立法性などを支持することは、到底不可能である。美術史の發展過程は、むしろ他律的に把握されねばならない^⑮。

問題は問題を産む。けれどもこれらの異論は、いずれも相互に關聯し、主な問題点は、ほぼ以上の諸点に歸するであろう。端的にいえば、「美術史において価値あるものはいやういふ人格である、主体の排除は救いがたい貧困を意味する、歴史のかわりに図式がくる」などである。ハイドリッとも適切に、美術史は「単なる問題史や作風史など以上のものであり、それはもつと自由自在に、美術に對する、ことに美術と生そのものとの關聯に對する、もつと充実した、體驗にみちた觀察にもとづいて記述されねばならない」と述べている^⑮。

たしかにこれらの非難は、いずれもそれ自体としては傾聴に値する意見であるけれども、それが直ちに美術史の自律を否認すべき所以ではなく、かえつてそれを誤解させる危険をもつことを明察しなければならない。ヴェルフリン自身、それを修正諸論において明晰に論証する。

あらかじめ注意すべきは、形式史の見地というものが、直ちに現実の美術史事象を語るのでもなく、個々の史実を論ずるのでもなく、ただそれを如何に把握すべきかという根本問題に関する理論であり、一つの方法論的見解にはかならずというところである。すなわち、単なる基礎概念をもつてすでに美術が与えられているのでもなく、それらが直ちに歴史を叙述するのでもない。ただそこに輪郭づけられた諸可能性の範囲内において美術は造形せられたのであり、これらの（もしくは類似の）諸概念において現実の美術史事象とその発展過程を確認することもできるのである。また決して、これが在来の美術史にかわる一つの新たな美術

史であるというのでもなく、ただ美術史研究のために諸判断を確保すべき基準を見出そうとするのみであり、外的事実の決定をもつて美術史の課題が解かれたとは思わない人たちになら誰にとつても有意義であるにちがいない一つの目標を守るにすぎない。ところが一般には、ややもすれば、これのみが唯一可能の美術史であることを主張するものであるかのように、あるいは美術史を視覚史に解消することを企てるものであるかのように見做されている。このような誤解をまず警戒しておかねばならない。^⑩

一。美術の本質を表出内容なき視覚形式それ自体に見ようとするのは、もちろん単に視覚形式以外の諸要素をすべて排除しようとするのを、そののみを意味するのではない。一つの美術作品が個々の美術家の意欲、テーマ、モチーフなどをもつて、あるいは種々の理念や世界感情などをもつて成立することは、いうまでもない。けれどもそれらの素材的模倣的要素、もしくは表出内容が、直ちに美術をなすのではない。それらが一定の視覚形式に結びつくことによつて、はじめて一つの美術作品が成立するのである。

前者は美術作品の「外的形式」をなし、後者はその「内的形式」をなす。精確に言えば、外的形式とは歴史的社会的に限定される表出契機、主題的素材的なもの、一定の美、一定の性格であり、内的形式とは、これらの主題的素材的なものが、そこにおいて美術的に実現せられる「媒質」である。この両者は必然的に共属し、相互に依存し、不可分に咬み合っている。決してこの二つの要素が独立し対立するのではない。内的形式とは、単に内容がそのなかへ注ぎこまれる外皮でもなく、容器でもない。一つ的美術作品の相貌を決定するのは、むしろ外的形式である。内的形式はその視覚的な可能性を与えるのみであり、その意味で一つの図式にすぎない。ただ、一定の形式表象を媒質としてはじめて所与の内容が実現されるのである。あらたなる視覚形式においてあらたなる世界の内容が結晶するのである。^⑤

二. 単なる視覚形式の分析に終始するかぎり、美術作品の意味が、精神が、見逃される虞れがあるといわれる。美術作品の精神的本質を把握することは、もとより重要である。しかし「形式」なる概念は種々の意味をもち、造形美

術にあつては、結局すべてが形式である。したがつて完全な形式分析は必然的に精神的なものを捉えるにちがいない。そればかりではない。もともと美術の意義は、単に内容的に精神ないし感情として告知されるものに尽きるのではなく、はるかに深く、可視の世界における方位決定に対して一つの独立の寄与をなすところにある。美術の本質は、ほかでもなく視覚的表象性、造形的形式想像のうちにこそあるのである。この意味で美術は一つの特種の機能であり、固有の精神である。その精神は、美術以外の諸領域におけるさまざまな精神の、造形性への翻訳として読み取られるようなものではなく、それ自体一つの原典なのである。さらに、この表象形式それ自体は一般に表出内容の如何に関らないという意味で「表出なき」図式であるが、厳密に言えば、種々なる表象段階には、やはりそれぞれ一定の精神的性格があり、一定の美と自然解釈への態度、一定の形成方式への傾向がある。この意味では表象形式といえども「表出含有的」である。しかしこの表象形式そのものの精神ないし感情は、その表象段階に共通するきわめて普遍

的な性質のものであり、極度に異質な精神内容の表出にも堪えるものであつて、美術史において普通に「表出」の名のもとに理解されているものと同一ではないのである。

三、「人名なき美術史」が「人名による美術史」にかわり、それを圧倒するものであるかのように考えるのも、甚だしい誤解である。個性の意義を疑うひとがあるであろうか。美術家の人格は、つねに美術史における最も価値ある課題であり、恐らく最大の興味を集めるにちがいない。ただその価値を明確ならしめようとするのがこの立場である。個人の業績は、彼の時代の形成可能性一般を、すなわち一時代に制約された人間の創造的想像作用がそこに繋ぎ留められている最下層の根拠（基礎概念）を知ることなしには、決して把握されえないであろう。またこの見地が美術家の人格を顕現こそすれ、侵害するがときものでないことは、たとえば文献学において、詩人の人格が言語学的もしくは一般形式的研究によつて毀損された例がないことに照しても明白であろう。ただ「美術家史か美術史か」という問題になると、これは古い宿題であり、優れて分析的な頭脳

と優れて総合的な頭脳とが存在するかぎり、解決しないであろう。この二つの能力の均衡こそ望ましいけれども、これは稀である。われわれはただ、頑迷な一面観が跋扈しさえしなければ、満足するほかはない。一般人間史の一部たる美術家史の有意義性のために、美術そのものの上に基礎づけられた美術史の固有の存在権が奪われてはならない。このような根本見地が、さらに発展史の諸問題に触れてくるとき、その具体性を加えることは、もはや断るまでもないであろう。

一。果して視覚の発展史と称すべきものが存するか否かというのは、たしかに根本的な問題にちがいない。然しこの際、「視覚」というのが単に生理学的心理学の語義における知覚作用ではなく、端的に「美術家の眼」であり、そこにおいて対象が形象として形成せられる造形的表象性にほかならぬことを、まず注意しなければならない。「人間がつねに欲するままに見てきた」のは勿論であるが、しかし人間がつねに一樣な見方をしてきたかどうかは判らない、むしろそれは疑わしい。確実なことは、美術史のうちに

種々なる表象方式の段階過程が存するという事実である。

しかもこれらの諸段階の相違は、単に一定の表出意志や形態の基体、素材的なもの、精神内容などの変化に直接依存するものとは見えず、ただ観照形式そのものの変遷、「内なる眼」の変遷にもとづくと考えるほかはない。たとえば原始的な逐字的視覚と、偉大な全体關聯を通觀することに熟達している古典美術の視覚とは、何よりも純機能的に全く別のものであり、さらに後期様式の複雑さにいたつては、観照能力のより高度の段階を前提しなければならぬ。いつか陰影が魅力と感じられるようになり、色彩が動的になり、世界が流動的現象として把握されるようになる——こういう發展は、明らかに眼の感性能力の進展である。單に内容的に異種的情緒や世界像などの形成が問題となるのではなく、その形成方式そのものが根柢的に變化し、「形式の言語」が別のものになるのであつて、それによつて可視的世界に対する根本的に相異つた態度が成立するのである。いかに内容的諸契機が重大な協力者であるとしても、問題は結局、美術制作の成果に關するのであり、それはただ

「眼」によつてのみ完全に諒解されるほかはないのである。さらにこの視覚形式の發展は、心理的に合理的な過程である。原始的な單純な並列から錯綜した融合滲透へ、局限されたもの、固定されたものから一見偶然なもの、無限定なものへ進むのは、自然なる展開であり、秘められた格式は明白な格式の後にはじめて現われ、部分的に不明瞭なものは、それに先立つ絶對的な明瞭性を根柢としてはじめて成立する。この経過は決して逆にはならない。しかもこのような發過展程は、個人にあつても一美術史の全体にあつても、それらの外的形態の如何にかかわらず、つねに一樣に繰り返される。したがつてわれわれは、視覚形式の發展過程に内在する一種の合法則性を、それに固有の成長法則を推論せざるをえない。

二。しかし形式發展の合法則性を承認するなら、まず第一に、合法則的發展の單調さが、いかにして生きた美術史の多様性に和解すべきかという疑問に答えねばならない。——發展といわれるかぎり、それは何等か一定の素質を豫想しなければならぬであらう。その素質は何処でも同一

であるわけではない。さらにその視覚的素質は、単に美術における図式性に関するのみであり、その図式はいかようにでも満されうるのであつて、種々なる個性や国民の時代精神などの独立の表現を阻むものではない。ことに視覚発展が高次のものになるに従つて、形式可能性は「おのずから」即物的モティーフを超え、個性的な取扱ひに對してますます広範な活動領域を与えるであらう。また、民族の特性と結びついて或る種の形式原理がとくに重大な意味をもつような場合も少くない。

第二に、発展の合法則性が果して歴史的生命的自由や非合理性と結びつくことができるか。發展するのは、單に顴照の図式であるが、この図式はやはり、さきにも注意したように、一定の精神的な態度に對應する。したがつてそれが合法則的に展開するとすれば、一般文化史的生命的に對しても恐らく一定の合法則性が前提せられねばならないであらう。もちろん現実の歴史は、相互に交錯する多種多様な要因の結果であるから、われわれには非合理的なものに見えるかもしれない。けれどもそのことは、諸民族のさまざま

まな運命とともに、一種同型の、合法的な精神的・心的發展が行われているという事実を妨げない。形式感性的發展は、疑いもなく、それと提携しているのである。（形式發展の「合理性」は、一般にヨーロッパ諸民族の精神生活、感情生活などの發展の根柢に存するそれと何等相異なるものではない。）ただし、この提携あるいは並行ということ、過大に評價してはならない。視覚的・形式的なものはあくまでそれ自体一つの領域であり、一つの特殊な感性精力であつて、それは人間の全構造中にその根源をもつけれども、その發現においてはつねに「固有のもの」なのである。さらにまた、この視覚發展が、單に時計仕掛のように、いかなる状況のもとにもひとりてに遂行される機械的な経過でないことも、断るまでもない。それはいたるところ別様に遂行され、必ずしもつねに完全に行われるわけでもなく、いかなる場合にも貫徹されるとは限らない。「精神は苦悩しなければならぬ。」しかし單に新時代の精神が新たな形式の成立を促進するだけではない。むしろ新たな形式可能性の成立において新たな創造精神が燃え上るのである。

第三に、合法則性を確立しようとするれば、人格の意義が軽視されるという批判も、当を得ない。個性の価値は、個々の美術家が、彼の独自性とともにも、発展系列の一環として捉えられても、なんら損傷されはしない。また一般的に諸可能性から一つの美術作品が成立するためには、もちろん個性的な把握がなければならぬ。そればかりではない。発展というものが成立すること自体が美術的人格の仕事であり、発展を推進するためにはつねに人間が、ことにも造形的才能に恵まれた偉大な人格が必要である。決して形式的が、熟した果物のように、美術家の膝の上に落ちてくるなごと思われてはならない。しかしながら、天才の仕事といえども、一定の形式可能性の範囲を超えるものではない。のみならず、天才の業績こそ実はかえつて合理的な発展過程のうちにある。それによつてこそ天才の意義も輝くのである。特異なる個性としての巨匠たちこそ、いかに完全に普遍的な発展法則に契合するかという事実を、驚歎の念をもつて洞察すべきである。^②

三、発展というのは、もちろん自己自身の力による成長

であり、内面からの成長でなければならない。しかしそのために、それが他の要因と關聯することを否認する必要はない。内的形式の発展は、単に一般的に一定の精神的性格をもつばかりでなく、つねに特殊的に「表出史としての美術史」と不可分に結合している。決して単に孤立した「眼の発展」などが存在するのではなく、そのみが恣意的な分離過程をなすのではない。表象形式の発展は、もちろん全人間史との、民族の全史との關聯の外に遊離しているのではない。それは一般精神史の内部にも密接に織り込まれているのである。しかし重視すべきは、この造形的表象性の発展というものが、ただ単に造形以外の世界からのいかなる呼びかけにも順応する反響として理解されてよいということではなく、ここにまつたく特殊の、他の何者にも代えがたい一つの機能があり、それが人間精神の全家計中に独自の創造作用をもつということである。たとえ形式発展が、時代の精神や感情などに結びついて、これらの内容的なものから絶えず影響されるとしても、その關係は決して単に一方的な因果關係ではない。美術的觀照形式もまたそ

れに固有の生命をもち、この側からも「精神」に対して有意義な作用を及ぼすのである。本質的なものは、つねに共通の根源に発する独自の発展である。なお、美術史が包括的な人間史のなかに組み込まれ、つねに時代や民族などの要求に規制され、一般精神史とも並行していることは、繰り返すまでもない。しかし視覚の歴史と一般文化史、精神史との並行関係からあまりに多くを期待し、比較しえないものを比較してはならない。美術はつねにその特殊性を保有する。

もともと視覚性は、それ自体一つの「生ける把握力」であつて、それ自身の、生命にみちた成長の法則をもつのである。^③

以上を総括すると、およそつぎのように結論されるであろう。「ある種の美術史観は、美術史を何よりも表出史たらしめる傾向がある。というのは、個々の美術作品のうちに美術家の人格を求め、重大な形式変遷、表象変遷のうちに、種々なる根拠に根ざしつつその全体において一時代の世界観、世界感情などを形成する精神的諸運動への直接の反応を認識しようとすることである。誰がそのような解釈からその原本的な権利を奪い、文化全般を包括する展望の

不可欠性を見逃してよいであらう。ただしそれが一面的に徹底されると、そのような見方はやはり、美術の特殊性を、ほかでもなくそれが直観的表象性に関するものであるかぎり、侵害する危険を冒す。造形美術は、眼の美術として、それに固有の諸前提とそれに固有の生命法則をもつのである。」^④

四

一つの美術作品は、種々なる歴史的社会的事情に支えられて作られる。したがつて歴史的社会的諸条件が美術作品の本質を形づくるかのように、あるいはそれを規定する原理的根拠にはかならずかのように見做されやすいのも、故なきことではない。しかし厳密に考えると、歴史的社会的諸条件が直接に規定するのは、単に美術作品の主題や素材、または形態や種類など、いづれも美術作品の外面的要素をなすものにすぎない。それらが直ちに美術作品の純美術的本質であるのでもなく、またそれを必然的に規定することもない。ただそれらの諸要素が美術的に形成されるこ

とによつて、それらが美術性に結びつくことによつて、はじめて一つの「美術」作品が成立する。この意味で一つの美術作品を美術作品たらしめる原理的根拠は、美術性にほかならない。もとよりこれらの主題的素材的要素がなければ、いかなる美術作品も、そればかりかいかなる美術性もありえないにちがいない。しかしいかなる主題的素材的要素も、美術性に荷われることによつて、それを原理的根拠として、はじめて美術作品の主題的素材的要素たりうるのである。

作風とは、この美術性の、個々の美術作品における、それぞれ特殊な実現の方式にほかならない。それは右にも触れたように、主題的素材的要素をもつて成立するほかはない。種々なる歴史的社会的状況を背景とし質料として、それらとの主題的素材的な關聯において成立するほかはない。したがつて作風の内容は、まさに歴史的社会的現實にみだされたものといつても過言ではない。作風概念からその歴史的社会的性格を捨象することの抽象性は十分に警戒せられねばならない。しかしながら、それらの主題的素材的内

容が直ちに作風の本質をなすのではなく、そのような内容をもつてそこに実現されている美術性が、あるいはそのような内容を内容たらしめる原理が、作風なのである。それゆえ一つの美術作品の作風を把握するというのは、決して単に内容的諸契機を無視し排除することではない。かえつてそれらの内容を、美術的形成の方式において、原理的に理解することにはほかならない。

それならば、この美術性を産出し実現する根源は何であるか。美術作品を作るのは、美術家である。したがつて美術性を産出し実現する根源、真に主体的根源というべきものも、美術家であると考えられるかもしれない。それをもとより不当ではない。しかしながら、単に事実上の因果關係において認定される制作主体と、原理的根拠において究明せらるべき主体的根源とを混同してはならない。何よりも美術性、基本的には美というものが、ただちに他の何者から演繹されることも、他の何者へ解消されることもできない一つの独自の価値であることを、銘記しなければならぬ。それはヴェルフリンもくりかえし指摘したとおり、

また一般に近代の美学も確証するとおり、美術性ないし美の本質に属する事実である。すなわち美術性は、ただ美術性にもとづいて成立するほかはない。一つの美術性を産出し実現する主体的根源というべきものも、ただ美術性そのものの自己実現の意志、いわゆる美術意志^{グレース・ヴォーレン}、もしくは美術精神と呼ばれるごときものとして考えられるほかはない。もちろん美術意志なる観念的な存在がまずあつて、それが美術家を傀儡のように駆使しつつ美術作品を作り、美術性を実現するなどというのではない。ただそれが、一つの美術作品が作られ、一つの美術性が成立するという事実において豫想せらるべき主体的根源であるという意味である。そればかりではない。美術意志といえども、それはただ美術家の創作活動を通じてのみ目覚まされ、実践的に実現されてゆくほかはない。その意味では、美術家の人格性は決定的に重大な意義をもつ。しかしながら、美術家の創作活動といえども、それは美術性を実現すること以外の何者でもない。美術家の創作活動——それはまさに、彼の深底に働く美術意志の、発現の姿にはかならない。また、みずか

らこの美術意志の体現者であることによつてのみ、美術家もはじめて美術家たりうるのである。実に美術作品の美術性そのものは、美術家自身でさえ、それを創作活動にまつ以外には、あらかじめ規定しえようもない。彼があらかじめ規定しうるものは、単に美術性に關聯する主題的概念または素材的要素にすぎない。概念や素材などを出ない作品があるとすれば、それは単なる「もの」であつて、美術作品ではない。美術性そのものは、ただ美術家の創作活動を通じて、美術意志の実現として、はじめて見出されてゆくほかはないのである。^⑨

美術史学の立場において正當に作風といわるべきものは、この美術史的形成の主体的根源として美術精神もしくは美術意志の、実現の方式にはかならない。それは美的、具体的には美術史的理念であつて、決して単なる感性的物理的概念たるにとどまるものではない。しかもそれは、美的なものの本性に從つて、感性的空間的に実現されるほかはないものでもある。その意味でそれは、感性的形式として外に表現されるほかはない理念的内面として、美術史的形成

の客体（美術作品）として自己を實現しなければやまない主体的精神として、理解されねばならない。不幸にもわれわれの周囲には、作風、形式などの美術史の理念が、しばしば單なる主題的概念や素材の要素などと、あるいは形態學的形態や類型學的典型、ジャンル、美的以外の種々なる意味での様式などと、すべてこれらの感性的客体的な諸概念と、混同されている觀を否みがたい。たしかに作風といえども、これらの外面的形式に結びついて實現されるわけではないことも、見逃されてはならない。けれどもこの兩者を混同し、作風概念の原理的主体的な根源性への諒解を欠くとき、美術史學はその成立根柢を見失うであらう。

美術史は美術性の歴史である。造形的表象性もしくは視覚性の歴史である。それはほかでもなく人間生命そのものの、かかる一面における發現の歴史である。人間生命はつねに全体的有機的な作用關聯において展開する（ディルタイ）。美術史の内容をなすものも、もちろんこの全体的有機的な人間生命である。ただしそのいかなる他の象面ないし領域における發現でもなく、まさにこの一つの象面にお

ける發現である。人間生命の一面としての一つの固有の生命である。美術史を美術性の歴史として、作風史として捉えることは、もとより人間生命の全体的有機的關聯を否認することではない。ただこの、他の何者に代えることもできない一つの固有の生命の領域を發見し、自覺することにほかならない。もちろんこれは、人間生命の、わずかに一つの側面にすぎない。しかしここにも全体的な人間生命そのものの一つの顯然たる映像がある。深い意味で人間自体の實存の面影があり、人間生命の直接の感情がある。作風史にとつては、この作風上の事實にもまして端的に生命にみちた事實はない。それは決して、他の生活諸關聯の肉附けをまつてはじめて具体化される仮象ではないのである。さらに、美術性ないし作風は、それ自体が一つの生命であるから、單に内容的に歴史的な性格を帯びるだけではなく、本質的に歴史的な實在なのである。美術の「歴史」が成立するのは、もちろん單なる感性的形式においてではない。また單に主題的素材的要素の歴史的な性格においてだけではない。何よりもこの本質的に歴史的な作風において、作風

史として、はじめて正當に美術史が成立するのである。

美術史を作風史として把握することが、あるいはヴェルプリンのように内的形式史として基礎づけることが、何を意味するか、すでにほぼ明白ではないであらうか。それは歴史の社会的現実を背景とし場所として成立する美術史の、それ自体の原理的根拠を究明することであり、美術史的形成本の主体的根源とその内在性を洞察することであり、一般文化史、精神史の諸領域において、美術史が、他の諸領域と密接不離に關聯しつつしかも他のいかなる領域から他律されることもできない、それ自体一つの固有の生命、精神の領域をなすことを自覺することにはかならない。この見地によつてのみ美術史の本質は諒解せられ、美術史の自律は確認されるであらう。この思想はさらに、發展史の考察によつて補強される。

美術史の過程は、もとより單に機械的な合理的過程ではない。それは單に美術性に関する諸概念の、合法的な自己展開の体系たるにつぎるようなものではない。それは何よりも人間生命の脈動にみちたものであり、そこにはつね

に運命的な、深く非合理的な諸契機が働いている。そこには當然さまざまな変則も、それどころかしばしば危機も断絶さえも現われる。それはもちろん美術性以外の諸要素の——たとえば民族の運命、精神思潮の流転、経済的地盤の変動などの——制約として理解されるほかはないであらう。しかしながら、いかなる場合にあつても、いかなる危機や断絶などが含まれるとしても、美術史の過程といわれるものは、ただ美術性の何等かの史的關聯として、「美術性の歴史」として見出されるほかはない。それ以外の何者の歴史も、美術史ではない。そればかりではない。美術性は人間性の一面であり、一つの独自の生命である。それはあらゆる生命的なものと等しく、それ自体の成長傾向をもつ。見方を変えていえば、美術性は人間性の一面における一つの理念であり、あらゆる人間性の理念と等しく、それに固有の發展法則をもつ。たとえ美術史の現実がいかに非合理的な過程を辿る場合があつても、それによつて、この美術性自体に潜在する固有の發展傾向を無視することはできない。美術の過程は、ほかでもなくこの固有の發展傾向が、

人間生命における他の種々なる諸契機と——それらもまたそれに固有の發展傾向をもつてであろう、それゆえにも——相互に關聯し、制約し制約されつつ形成されてゆくものと考えられる。この観点から見れば、美術史の自律というのは、決して單に美術史過程の絶対的な自己立法性を主張し、それを制約する他の諸契機の關与を拒否することではない。ただ真に美術性の歴史というべき一脈の史的關聯を發見し、さらには深く、それに内在する固有の發展法則を自覺することにはかならない。

しかし發展史において重視すべきは、單なる合法則性ではなく、むしろ實踐、パトス、人格的生などの、自己矛盾的な、非連続性を含む諸契機であり、單に一般的な普遍性ではなく、他に代えがたい歴史的個性の自由と特質ではないであろうか。^⑤ たしかにこれらの非合理的な諸契機の意義を、無視することは許されない。けれども歴史の歩みはまた、單に盲目的運命にのみ、非連続にのみ尽きるものでもない。かえつてこれらの個性的なもの、パトス的なものが、しかもなお法則的なものを荷う場合にこそ、それは真に歴

史的というべきである。パトスとロゴス、自由と必然、個性と普遍性、これらのアンティノミイの逆説的統一、矛盾的自己同一においてこそ歴史があり、歴史的發展が成立する。元來、自由といえども恣意ではなく、個性といえども孤立性ではないことを想起すべきである。發展史の内面に一つの合法則性を探求するのは、單に歴史の非合理性を捨象して、それを「科学」に擬装せんがためではない。ただ歴史的發展の事實を、科学的もしくは批判的に認識すべき原則を發見せんがためにはかならない。そしてその固有の法則性の發見にもとづいて、はじめて美術史に一個独立の科学的領域を保証することのできるのである。

なおしかし、美術史の發展過程を、發生期、成熟期、衰退期などの諸段階に区分し、歴史的發展を、あたかも一本の樹木の成長のように、一つの同質的な価値の直線的な発達増進の過程にほかならぬかのように見做すのは、果して發展の意味を正しく諒解する所以であろうか。それはかえつて陳腐な發達段階史観ではないか。たしかに歴史的發展の諸段階は、ことにも美術史上の各時期は、それぞれ完結

した一つの世界であり、それらの間に未完成とか、より低い段階とかいふべきものは存しないともいえる。これらの各段階を区別するものは、単なる程度の差異ではなく、次元の飛躍である。美術史を単に能力の歴史、進歩の歴史と考えることはできない。「あらゆる時期は神に直接する」

(ランケ)。しかしまた歴史の世界は、単に異質的なものが相互に何の關聯もなく並び立つのではなく、それらの間に、前後に一定の必然的な方向を共有するものでもある。

したがって美術史の發展過程は、つねに全体的なものを内面的に志向する特殊的自己限定として、あるいは未限定な高次の世界の自己否定的な細部的實現として考えられねばならぬという見解も、十分尊重に値する^⑤。しかしながら、それだけでもない。右にも注意された一定の必然的な、決して逆にはならない方向は、つねに一種の流動であり、不斷の生成と盛衰の脈動を含むものでもある。また段階的であるからといって、その各段階がそれぞれ独立の一世界であることを妨げるものでもないであらう。この意味で、一般に發展史過程というものは、言葉の真実な意味において、

有機的生命の展開の過程とでもいうほかはないもののように思える。「生き生きと自己發展する、刻印された形式の世界」——何よりもこのような世界を見出すことが、はじめて美術史への眼を開かせるのではないかと思う^⑥。

ドウヴォルシャックは有名なゴシック論の序論的考察において、つぎのような意味の見解を述べている。「中世美術は徹底的に宗教的世界觀の上に築かれ、この世界觀が單に消極的にのみならず積極的にも美術史發展の上に影響を及ぼし、それによつて中世美術に獨特の觀點と價值を創造した。もちろん美術史から期待しうる最も重要なものは、美術史固有の課題、すなわち美術的努力や表現手段の内在的自律的發展という事實の觀察から生れたものでなければならぬ。けれどもこれは決して、最近しばしば要求されるように、美術史の問題を美術史固有の領域内で解決しようとする得意の感情に溺れて、中世の一般的精神狀態を判斷するために中世精神生活の他の領域から獲得された認識を、排除しなければならぬという意味ではない。もとよりシニアアゼの時代に試みられたように、美術現象の原因を、

経済的、社会的、宗教的情勢の変化に求めることではなく、美術をも含むあらゆる歴史事象の共通の根柢をなす中世基督教的世界観を顧慮することによつて、はじめて中世の美術史発展も十分に理解されるのである。」——この見解はしばしば、美術史の一面的な自律性を制限し、あるいはむしろそれを否認するものと見做されている。たしかにここには（とくに基督教的中世）の美術史過程が、単に形式自体の合法的展開の問題として解かれるごときものでなく、それを包越する、根源的な世界観の根柢の変遷から諒解されねばならぬことが主張されている。しかしこの主張が、決して単に美術史の内在的自律的發展の意義を無視するものではなく、かえつてそれを前提として、それをさらに精神史的方向において深化すべきことを要求するものにはかならぬことは、彼自身の論証に照しても明白であらう。もとよりこの精神史的深化にも、後に触れるように、美術史にとつては警戒すべき一つの問題が潜むことを見逃せない。けれども美術史過程が、たとえば宗教的世界観の制約を免れないからといつて、それが直ちに美術史の自律を否認すべ

き所以にほかならぬかのように考えるのは、輕率であらう。なおドウヴォルシャックは、同じゴシック論において、およそつぎのようにも述べている。「美術作品とか美術性という概念は、歴史的発展の間に、基本的な方向に關してさえ、さまざまの変遷を経験してきたのであり、美術というものの根本概念がつねに不変であると考える假定ほど、虚偽で非歴史的なものはない。人間存在を支配する諸力の圈内における美術の自律的地位というような觀念も、今日のわれわれには自明のように思われがちであるが、実は長い準備期を経て、トゥレチェントオのイタリア美術においてはじめて完成したのである。」^⑩ この見解もしばしば、中世美術の、さらには美術一般の、自律性を否定するものと見做されている。しかし彼が注意するのは、人間存在を支配する諸力、とくに基督教から解放された中世末期美術の自律的地位の問題である。すなわちこれは、一般に近世初頭の文化諸領域が宗教的權威から解放されて各々その自律性に目覚めるにいたつたような、一般文化史上の動向に並行する、美術觀の歴史的変遷をいうのであつて、決して美術それ自体の

原理の本質を問題とするのではない。彼が指摘する美術史上の事實問題と、美術史学方法論上の原理問題とは、明らかに區別せられねばならない。そればかりではない。このような美術観の変遷——「基督教美術の原則的主観主義が今や自律的美術問題に移された」という事實を、彼はどうして発見することができたのであるか。それはほかでもなく、ジョットオの絵画の作風そのものの観察によるのであつた。彼の思索的な言葉によると、超現世的權威の支配はただ物語の経過のうちに表わされるにすぎず、この経過の美術的再現においては美術固有の法則に従い、それによつて人物の美術的意義、その発想、構図、空間的な位置と關係などが規定され、もはや形而上的背景から独立した一世界をなすとき、作風上の事實の究明にもとづくのであつた。美術史の自律というのは、何よりもこのように作風の特質を究明し、その發展史的關聯を諒解することにほかならない。

五

美術史はいうまでもなく全人間史の一分野である。文化

美術史の自律について（中村）

史全系の一節であり、一般精神史の一部である。ただ、あくまで固有の一節であり、特殊の一部である。美術史の自律というのは、決してそれが人間史の諸領域から遊離した恣意的な孤立過程であることをいうのではない。一般文化史、精神史の諸領域において、美術史はつねに他の諸領域と密接不離に關聯し、相互に制約し制約されながら存在する。重視すべきはしかし、それが直ちに他のいかなる領域から演繹されることも、他のいかなる領域へ解消されることもできない、それ自身一つの特種の生命、精神の領域をなすという事實である。この特殊性を自覺することが、美術史の自律にほかならない。この意味で、それは決して他律されるものではないのである。ヴェルリンもくりかえしつぎのように述べている。「絶え間なき形式変遷を環境的諸条件の変化に關係させようとする努力がいかに有効であるとしても、また美術家の人格性や一時代の精神的・社会的構造が美術作品の様相を解明する上にいかに不可欠であるとしても、美術が、もつと適切に言えば造形的形式想像が、可能なるかぎり、それに固有の生命とそれ

に固有の發展をもつという事実を、見逃してはならない。」
「造形美術はそれに固有の言葉をもつ。その言葉は同時にその思惟でもあるが、すべて生けるものがそうであるように、それは一定の成長法則に結びつけられている。造形美術のこの特殊性を直覺すべき器官をもつことが、はじめてひとを美術史家たらしめるのである。」^⑤

美術史研究にあつて文化史的考察は重要である。欠くべからざる基盤であるといつてもよい。ほかでもなくそれが美術史現象の成立すべき場所であり、環境であつた。^⑥ヴェルリンといえども、「古典期美術」においてはもとより、「美術史の基礎概念」においてさえ——さきに述べたように誤解を免れなかつたとはいへ——決してそこに美術史の「興味あり意義ある」課題を認めなかつたのではない。ただ一時代の——美術を除く——一般文化史的状况をいかに詳細に究め尽しても、それによつて美術史の事実そのものを把握することはできない。それによつて美術史の事実が成立すべき諸条件を理解し、美術作品の主題的内容、素材の要素、その他の外面的様式を知り、作品の相貌^{フイジオグミー}や態度^{モル}

形^{フォルム}などを推察することはできても、ただ一つ、美術作品の純美術的、造形的視覚の本質、内的形式そのものは、ただ作風史的見地において究明されるほかはない。美術史は決して、美術作品を援用して推論された宗教史でもなく、美術資料を手懸として考証された民俗史でもない。美術史が単に一般文化史の「挿絵」にすぎなかつたのは、すでに過去のことである。

宗教、学問、芸術、経済、そのほか一般文化の諸領域が、いずれも相互に有機的な關聯を構成することは、くりかえすまでもない。したがつてそれらの諸領域の發展系列が、相互に並行的な關係をなすのも、不自然ではない。しかしながら、これらの諸領域は、原理的にいつて、決して相互に一元的な因果關係をなすものではなく、いずれもそれらに固有の本質をもち、各々その自律性を保有する。（それによつてこそ正当に、これらの諸領域の有機的全体的な作用關聯も成立するのである。）宗教や経済などが成立したがゆえに、それを根拠として芸術が成立するのではない。芸術の成立において、それを欠くべからざる構成要素の一つ

として、それを含む一般文化の成立も考えられるのである。この意味で、種々なる文化領域の個々の發展過程の間に、つねに一貫した並行關係を想定するのは、一見自明のようでありながら、実は甚だ曖昧であり、ある程度まで許されるとしても、原理的には不可能である。それはかえつて、異質なるものを無媒介に相即させようとする觀念論にすぎない。クライスも指摘するとほり、「スコラ哲学からゴシックへ、ジェスイット派からバロックへ通じるような橋梁は存しない」。否そればかりか、同一の芸術領域においてさえ、姉妹芸術がつねに同一の歩調を保つて發展するとは限らない。一般文化史は、フランクルの含蓄に富む比喩を借りるならば、多声的な交響樂であり、随處に調和音が響くけれども、その發展は概して遁走曲のように流れてゆく。美術史もこの広大な交響樂における独立の一音部をなすのである^⑤。

一般文化の諸領域はしかし、たとえ相互に自律的であるにもせよ、すべて根源的にはただ一つの人間精神に發すると考えられる。美術史も、もとよりこの窮極的な人間精神史の特殊な一部にはかならない。ドゥヴォルシャックもつ

ぎのように述べている。「美術の本質は、單に形式上の課題や問題の、解決とか發展などに存するのではなく、それはつねにまた第一に人間性を支配する理念の表出であり、その歴史は、宗教、哲学、文芸の歴史と等しく、一般精神史の一部である」^⑥。この見解が美術史学にとつて劃期的な寄与をなしたことは、いうまでもない。けれどもここにはまた同時に、美術史学を解消させる危険が潜むことをも注意しなければならぬ。何よりも、美術の精神は、ただちに宗教の精神でもなく、文芸の精神でもない。あくまでそれ自体一つの固有の精神である。すべては窮極の根源においてただ一つの人間精神に發するとしても、その發現においてはすべて原理的に區別せらるべき、独自の精神である。これらの諸精神の間に一定のアナロジーを仮定することはできない。そればかりではない。美術の精神はまた、これらの諸精神を包越する唯一の窮極的な根源的精神から直ちに演繹されるものでもない。たしかに美術史は、それを包越する一般精神史の一つの特殊の限定にはかならない。しかしそれゆゑに美術史を直ちに一般精神史から導き出そう

とするのは、次元の飛躍であり、特殊的限定の意味を諒解しないものである。決してあらかじめ窮極的な一般精神史なるものがまずあつて、それからその特殊な一部として美術史が演繹されるのではなく、逆に、直接の事実として存在する美術史の諒解において、その背後に、より深く、それを包越する一般精神史が推究されるのである。もともと美術の精神は、端的に美術作品に内在し顕在するのであつて、その背後に隠れ潜むのではない。その背後をなす精神は、単なる美術精神を超える、より高次の精神である。ドウヴ・オルシャックの命題をもつて、美術史を単なる「感性的形式の問題史」より以上のものに高めようとする要求の意味に解するかぎり、それはたしかに傾聴に値する警告であるにちがいない。けれども、それによつて美術史を、この一つの特種な精神史を、他の種類の精神史へ解消させることはもとより、美術史を単に一つの通路として通り抜け、より高次の一般精神史の考究へ探り入ることも、すでに美術史の限界を超えるものとして警戒せられねばならない。^⑤

美術史現象の社会経済史的依拠性を考えることは、一面

の有意義性にもかかわらず、より以上の危険を冒しやすい。美術史現象が、あらゆる文化史現象と等しく、社会経済史的基礎構造を離れて成立しえないことは、疑うまでもない。その意味でその基礎構造は、美術史の、物質的または客観的な地盤をなすといつてよい。しかしその地盤が直ちに美術史の本質であるのでもなく、またそれを機械的に他律することもできない。物質的諸条件が美術史現象を制約すべき原理的根拠にはかならぬかのように考えるのは、作風を単なる物材性や、ある種の様式や、イデオロギイ的内容などと混同するものであらう。もちろんそれらの感性的形態や主題的内容などを追究することも、決して無意義ではない。そのかぎりこれも一個の有力な発見術的手段たりうるものにちがいない。けれどもそれらの主題的概念や素材的要素などの詮索に終始して、作風の意義を無視するなら、それは美術史の原的成立そのものを見失うことにはかならない。ハウゼンシュタインは、唯物史観を援用しつつ、しかもそれが単なる題材的関心にそれ、似而非美学に陥りやすいことを戒めている。それにもかかわらず、彼の所

論には、多くの鋭い観察とともに、やはりしばしば主題主義的偏向の免れがたいものが存する事実を見逃さない。い
わんやそれを不徹底として、マルクシズムを単に一面的に
貫徹し、芸術社会学を一個の科学として建設しようと努め
たフリーチエの考察が、さまざまの偏見と歪曲を避けえな
かつたのは、むしろ当然であろう。^⑤

美術史研究は、もとより単なる感性的空間形式の分析を
もつて満足すべきではなく、文化史的背景と精神史的根柢
への諒解によつて広められ深められねばならない。またそ
れがギュヨオの意味での社会愛に貫かれ、あるいは時とし
て革命的エネルギーに充されていた事実などを知ること、
それが美術史に「この地上の特殊の重味」^{グレイヒト}を加えるならば、
決して無意義ではないであらう。しかし美術史がこのよう
な配慮をもたねばならないということは、もちろん美術史
の自律を放棄すべき所以ではない。またしばしば説かれる
ような意味で、美術史の自律性を制限し、それに他律的な
方向を媒介することでもなく、自律性と他律性とに正当な
権限の限界を措定して、両者を止揚しつつ、一層根源的

な統一を追求することでもない。また作風形式の「意味に
かかわらぬ」^{フクレムト}超歴史的な本質と、歴史的な意味内容の表出
との「中間の道」を探索することでもない。^⑥このような配
慮は、ほかでもなく、真に美術史の自律というべきものそ
れ自体の意味のうちに含まれるのである。

美術史の自律といえは、しばしばヴェルフリンの「美術
史の基礎概念」に代表される見解に結ばついて、あたかも
それが「表出なき」視覚形式のみを固執し、その形式発展
の絶対的な自己立法性を主張するものにほかならぬかのよ
うに見做されやすいけれども、それがヴェルフリン自身の
修正諸論に徴しても皮相な誤解にすぎないことは、すでに
明白であらう。美術史の自律とは、決してそのような排他
性と孤立性を意味するのではない。ただ、造形的視覚的表
象性、もしくは美術精神ないし美術意志の、あるいはその
実現の方式としての作風の、原理的主体的な根源性と、本
質的な歴史性とを諒解することにはかならない。美術とい
うものが、それに固有の生命、精神とそれに固有の歴史を
もつことを省察することにほかならない。一般文化史、精

神史の諸領域において、美術史が、他の諸領域と密接不離に關聯し、相互に制約し制約されつつ、しかもそこに、他のいかなる領域から演繹されることも他のいかなる領域へ解消されることもできない、それ自体一つの独自の生命、精神の領域をなして存在することを、発見し自覺することにはかならない。この意味での自律が省みられないかぎり、美術史はついに根源的な自覺をもつて成立することができないうちであらう。

- ① たとえば拙稿、美術史学の対象(美術史、第五冊)に関する家永三郎氏の批判、美術史学と歴史学(美術史、第八冊)。
- ② 第七版(一九九一年)以後本文に「非本質的な点で若干の改訂」あり(序文)。以後第十版(四七年)まで改訂なし。なお第八版(四三年)以後、三三年発表の「修正」を結語に代えて本書の巻末に収む。
- ③ H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel 1940 (2. Aufl. 14; 4. Aufl. 147) ちやに徳川義寛氏著「独逸の美術史家(四四年)の二五頁以下に簡潔に紹介されている。なお拙稿「ヴェルフリンの修正論(京都大学文学部第四号)」では、「形式発展」に関する一文をほぼ原文どおり訳出して置いた。

- ④ 四〇年に再版された H. Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken* の序文と後記でも修正問題を暗示している。なお「基礎概念」のみならず、「古典様式」や「國民性」の問題に關しても修正の傾向が見られるが(*Die Kunst Albrecht Dürers*, 1905; *Italien und das deutsche Formgefühl*, 1931) などには触れなう。
- ⑤ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. 10. Aufl. S. 29, 28, 29.
- ⑥ vgl. W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*. S. 20 — 8.
- ⑦ なおヴェルフリンの「基礎概念」が先驗的範疇性を欠くとか、「彫塑的なもの」の概念を欠如するとか、芸術種類の差異を無視するとかいうような、美学的な問題には、ここでは触れない。註③の拙稿では幾分かこれに言及した。
- ⑧ 他にシュマルツォ、カウチェなどの研究も注目される。これらの諸説をすべて同一視しないことはいうまでもない。私もさきにはこの種の見解に従った(拙著「芸術精神史研究」)。
- ⑨ *Gedanken*. S. 7 — 8.
- ⑩ *Gedanken*. 2. Aufl. Vorrede.
- ⑪ Passarge, op. cit. S. 50 — 9.
- ⑫ W. Drost, *Form als Symbol*. (Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissenschaft. Bd. XXI, S. 338 ff.)
- ⑬ E. Heidrich, *Über H. Jantzens „Das niederländische Archi-*

tekturbild." (Zeitschr. obgen. Bd. VIII, S. 117 ff.)

- ⑪ Passarge, op. cit. S. 37 — 49, 59 — 62.

『西洋美術史』続日本精神史研究 1110—113頁。

vgl. A. Riegl, H. Nohl, L. Coellen, W. Woringen, M. Dvorák.

井島勉之著『美術の創造と歴史』一九三五年 二〇四—五頁。

- ⑫ 矢崎美盛氏『美術史論(河出)』美術論叢書(第二卷) 二八一—三一頁。

vgl. N. Hartmann, Das Problem des geistigen Seins.

W. Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. 4. Aufl. S. 37 — 9.

H. Tietze, Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte. (Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen. S. 194 — 7.)

- ⑬ O. Wulff, Grundlinien und kritische Erörterung zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst.

E. Panofsky, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. (Zeitschr. obgen. Bd. X, 460 ff.)

Derselbe, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. (Zeitschr. obgen. Bd. XVIII, S. 129 ff.)

G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. Einleitung.

- ⑭ Gedanken. S. 11, 13.

M. Dvorák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. S. IX—X, 48 — 51.

R. Kautsch, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte.

chte. じつは形式發展を制約する主な条件として、精神的なもの、國民的なもの、社会的なもの、三者が注目されつゝある。

- ⑮ Grundbegriffe. 10. Aufl. S. 265.

『美術史發展が兩極的な三極的な、週期的な連続的なもの問題は、じつは除外する。

- ⑯ Gedanken. S. 15.

E. Heidrich, op. cit. (vgl. Passarge, S. 53.)

- ⑰ H. Wölfflin, Kleine Schriften. S. 175.

Derselbe, Das Erklären von Kunstwerken. 2. Aufl. S. 34.

Derselbe, Gedanken. S. 16.

F. Landsberger, Heinrich Wölfflin. II Kap. 5.

- ⑱ F. Kreis, Der Kunstgeschichtliche Gegenstand. S. 44 — 5. Gedanken. S. 7, 10 — 11, 17, 20, 23.

「美術史の基礎概念」では視覚形式が「答辭」に譬えられたが、「修正」ではそれが避けられつつある。その理由はつぎのとおりである。「かかるとは、形式概念の単なる図式性を示し、それが多分に表出内容を含む慣行の『様式』概念と混同されなうためには適當であるけれども、ここではそれを避けようと思う。なぜならそれは形式概念をあまりに強く機械化し、形式と内容とが二つの明別せらるべき要素として対立するからのような誤った見解に導くかもしれない。」(S. 20.)

- ① Gedanken. S. 3, 9, 12, 13, 20, 22.
- ② Kleine Schriften. S. 175.
- ③ Das Erklären. 2. Aufl. S. 32.
- ④ Gedanken. S. 17 — 8.
- ⑤ Gedanken. S. 9, 10, 13, 14, 19, 20, 22.
- ⑥ H. Wölfflin, Die klassische Kunst. 8. Aufl. S. 257, 295.
- ⑦ Gedanken. S. 11 — 4, 17, 20, 22, 24.
- ⑧ Das Erklären. 2. Aufl. S. 52 — 3.
- ⑨ Gedanken. S. 11, 17, 20 — 21, 24.
- ⑩ Grundbegriffe. 10. Aufl. S. 154.
- ⑪ Gedanken. S. 18.
- ⑫ 美術家と制作命令主たる依頼者との關係については、別の機会に幾らか詳細に述べた（京都学芸大学学報第五号）。
- ⑬ 井島勉氏著、前掲書「一七八—六」二〇二—五頁参照。
- ⑭ vgl. F. Meinecke, Vom geschichtlichen Sinn und vom Sinn der Geschichte.
- ⑮ 井島勉氏著、前掲書「二〇八—一〇、二一四—五頁。
- ⑯ 矢崎美盛氏、前掲論文「三二—五頁。
- ⑰ 板垣鷹穂氏著、美術史学の根本問題「一三〇頁。
- ⑱ Goethe-Spruch. vgl. Gedanken. S. 15.
- ⑲ Dvorik, op. cit. S. 48 — 51.
- ⑳ Derselle, op. cit. S. 125 — 6.
- ㉑ vgl. Passarge, op. cit. S. 59 — 62.
- ㉒ I. Coellen, Über die Methode der Kunstgeschichte. S. 12—21.
- ㉓ F. Kreis, op. cit. S. 38 — 40.
- ㉔ E. Panofsky, Idea. S. 29.
- ㉕ 藤田静藏氏著、美術史の諸題「三一三—二三頁。
- ㉖ 井島勉氏著、前掲書「一七八—三」「一六五—二〇五頁。
- ㉗ 無著、註⑤
- ㉘ Gedanken. S. 24, 154.
- ㉙ cf. H. Taine, Philosophie de l'art. chap. I.
- ㉚ F. Kreis, op. cit. S. 35.
- ㉛ P. Frankl, Der Beginn der Gotik und das Problem des allgemeinen Stilbegriffs. (Festschrift Heinrich Wölfflin.) Gedanken. S. 11. Anmerk.
- ㉜ Dvorik, op. cit. S. X.
- ㉝ P. Frankl, Die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaften. (Zeitschr. obgen. Bd. XXI, S. 168 ff.)
- ㉞ W. Hausenstein, Die Kunst und die Gesellschaft. S. 10—7, 4.
- ㉟ 拙稿「フレイタースの限界（京都学芸大学歴史地理研究「第一輯」）。
- ㊱ J.-M. Guryan, L'art au point de vue sociologique. 1^{re} éd. p. 16 — 21.
- ㊲ F. Kreis, op. cit. S. 35.

Gentry and People in Su-Sung (蘇松) District during the Ming (明) Dynasty

by

I. Miyazaki

Though not the political metropolis, Su-chou (蘇州) during the Ming-Ch'ing (明清) era eclipsed other cities in its economic prosperity. The decline and fall of the Ming dynasty was nothing but the turbulent history of the city of Su-chou. Until now the history of Ming dynasty has been described as the history of Peking (北京), her metropolis, but in this article I attempted to rewrite it by tracing the development of Su-chou. Moreover the social and cultural characteristics of Su-chou will be more understandable if compared with those of its neighbouring town of Sung-chiang (松江). Particularly interesting are the two gentlemen, Chu Yün-ming (祝允明) of Su-chou and Tung Ch'ich'ang (董其昌) of Sung-chiang, and we see two cultures of the two cities reflected in those figures respectively.

Some Remarks on the Autonomy of Art History

by

N. Nakamura

The theory of the autonomy of art history has been represented in what Wölfflin described in his famous "*Grundbegriff der Kunstgeschichte*." It emphasizes only a development of pure form of beauty in the historical complex of artistic works. But such a view was a misleading one even in the light of history, and he himself has revised some points of his argument after the first publication of his book. In this article I want to allege that the art history cannot be separated from the other fields of history but that it gains its own field as an autonomy on account of its visionary representation.