

Title	美術史に於ける價值評價の問題
Sub Title	
Author	板垣, 鷹穂(Itagaki, Takao)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1927
Jtitle	哲學 No.3 (1927. 12) ,p.89- 141
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000003-0089">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000003-0089</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 美術史に於ける價值評價の問題

板垣鷹穂

—

歴史學は「理解」の學であり「解釋」の學である。文化的所産と云ふ名の下に與へられてゐるものと、其の具體的な相の儘で直接に受容し分析し、追想しながら體験する。そしてこの受容されたもの、追想によつて體驗されたものに、更に一層具體的な、能ふ限り明瞭な姿を與て、これを出来る丈個性的な、而かも簡明な輪廓の下に敍述する——これが歴史學の努めである。理解と把握と表現と云ふ歴史學の三つの勞作が此處に成立する。その中で最も基本的な勞作が「理解」である。然し理解すると云ふことは意味を洞察することである。そして、意味を洞察すると云ふことは價值を明らかにすることである。さて、その價值を明らかにすると云ふこと

は何であるか? 何等かの規範なり尺度なりに従つて、價值を評價し測定することであるか? 或はまた一定の形式的な——内容を規定されてゐない——價值に關係せながら觀察することであるか? いつたい、價值を評價すると云ふことと、價值に關係させて考へると云ふこととが——例へばリッケルトの考へてゐるやうに——果して明瞭に區別され得るものであらうか?

リッケルトは、其の史學方法論に於いて *Praktische Wertung* ~ *theoretische Wertbeziehung* とを峻別する。歴史家は彼等の取り扱ふ客觀的事實に就いて、或る種の規準に基く價值の有る無しを評價するものではないが、一定の價值——經驗的文化價值——に事實を關係させて考へる……と云ふのがリッケルトの意見である。<sup>(1)</sup> 然し、リッケルトが極めて漠然としたその認識論の純形式的な立場から説いてゐる歴史論理學上のかゝる意見は、恐らくランケあたりの *objektive Geschichte* ~ *Idealtypus* に取つて、當時の所謂 *subjektive Geschichte* と比較してみた考へ方であるらしい。云ふまでもなく、純粹史學上の考察法としては最も「客觀的」であるランケの取扱ひ方が、全然價值批評の問題と切り離されて、單なる「價值關係」だけで一貫されてゐるか否か

は疑問である。が、兎も角も、實際の政治上に一かどの見解を持つてゐたランケが、其の歴史上の考察に於いて極めて「客觀的」であつたと云ふことは、當時の歴史家に往々窺はれる歴史家兼政治批評家の態度に比して、非常な相異を示してゐるものと認めてよい。多くの政治史家が、自己の見解を立證するために歴史を語り、或はまた、自己の政治的信念に基いて歴代の政治を批評してゐた所謂「主觀的」な歴史學と比較するならば、ランケの客觀的な靜觀的な考察法は、明らかに、價值關係に基いて、事實を出来る丈その個性的な姿の下に把へやうとする扱ひ方であり、主觀的な彼一個の政治的信念から價值批評を行つたものではない。リッケルトの意見をかかる程度の意味に限定する限りに於いて、彼の云はうとする主旨は、充分肯定出来る。然しが、大ザッバに考へずにも、つと嚴密に、特殊文化史の個別的な部門に就いて具體的な考察をめぐらすならば、此處には、なほ多くの批評すべき余地があり、興味深い問題があると思ふ。殊に價值評價と云ふことの非常に重大視されるる藝術史上の考察に於いては、——少くとも若干の極めて貴重なる劃世的な行績に就いてみるに——價值關係と價值評價との交渉が極めて密接であつて、兩者を

引き離して考へることは殆ど不可能な位である。

そこで私は、かかる價值に關する取扱ひ方の二様の立場が互に密接な關係にある有様を、美術史だけに就いて考へてみた。美術史といふ一個の特殊科學が精神科學の一つの部門として立派に成立してからの、最近の一極めて興味深く且つ尊敬すべき——行績に於いても、なほ兩者の間には不可分な關係がある。美術史上の考察を可能ならしむる根本概念の設定の仕方次第で、歴史上の「解釋」又は「理解」の問題に伴はれつゝ、方法論上必然的に「評價」の問題が結び付いて来る。よつて、以下にしばらく、現代美術史上の代表的な行績を材料に採りながら、此種の興味深い現象を考察してみたい。便宜上 *Kunstwollen* を根本概念とするヴィーン系の學說と、*Sehform* を根本概念とする Heinrich Wölfflin の學說とを主として考察し、ヴィーン系よりは Alois Riegel の主著 *Spätromische Kunstdustrie* と Wilhelm Worringer の *Formproblem der Gotik* とを取り、ヴァルフリンの著述の中では、主として Die Klassische Kunst を材料に取る考へどある。行績の出來業は別として、上記の三つの著述は、各々の史實上の性格を最も鮮に示してゐるものであり、且つ又、此の小論の目論見にとつ

ても極めて適切な材料である。何故ならばこれ等の著述は、其の動機に於いて何れも、其處に考察されてゐる時代の美術に特殊なる價值を肯定しやうとする意圖を有するものである。從來その獨特の價值を輕視されてゐたり誤解されてゐたりした時代の美術に對して、其の價值を辯護し、其の歴史的使命の重き意義を明らかにすることを目論むものである。即ち、それ等の美術が所有する歴史的使命と其の本質とを「理解」することによつて、同時に、その高き「價值」を肯定せんとするものである。

## 二

ウイーン系の始祖として、此の系統の美術史家から多大の敬意を表示されてゐるリーブルは、その主著 *Spätromische Kunstindustrie* の序論に於いて、後期ローマ時代に於ける美術一般の特性とその歴史的意義とを明らかにし、これを理解し説明する基礎として、此時代に特有な藝術意欲——造形上に於ける把握と表現との仕方——を理解しやうとする。そして更に、かかる考察の方法論的基礎となり、理解し解

釋するための手段となるべき根本概念としての *Kunstwollen* に就いて——断片的ながら——一個の史論的見解を述べてゐる。

第一に、リーグルの學説は下の如き藝術觀から出發する——即ち、一切人類の欲求は、一切の外界と内界とに對する彼等の關係を、各、一定のまとまつた形態に導き作り上げやうとする目的から生ずる。かくて造形藝術上の欲求——藝術意欲——は、視覺的現象に對する人間の關係を規定するもので、事物の形態を受容し表象する種々の仕方が此處に生ずる。<sup>(2)</sup> 然し人間は、單に感覺を以つて受容する者であるばかりでなく、また積極的に表現の要求を有する者で、彼等の要求——それは民族と地域と時代とによつて異なるものではあるが——に最も好適したる姿に於いて、外界と内界との事物を表示せんとするものである。<sup>(3)</sup> この意欲は最も廣い意味に於ける世界觀の一部であり、藝術以外には、宗教、哲學、科學、國家、法律などの姿をとつて現はれ来るを常とする。そして同時に、造形藝術の形式に於いて表はされる意欲と、其他の形式を取つて表はるゝ意欲との間には、明らかに密接なる内面的關係が存在する。従つて或る一つの時代の美術史を、廣い世界文化史全系の一節と

して把握し得る根據が此處に見出される。

第二にリーグルの美術史觀を基礎づけてゐる前提是、その發達史的見解である。即ち彼の説くところによれば、美術の歴史は常に連續的な發達を行ひつゝあるもので、決して退歩をするとか進歩が止まるとか云ふことは起らない。其處には、常に新なるものゝ誕生があり、獨特の使命が見出される。それ故、歴史的把握の必要上時代を區割して、或る特定の範圍を其の前後の時代から切り離すと云ふことも、單なる便宜上の手勝手から行はれることで、決して必然的ではあり得ない。云はば、止むを得ず行ふ無理に過ぎない。<sup>(3)</sup> 従つて、例へば「過渡期の現象」と呼ばれてゐるものも、其處には常に必然的にして自然なる意味が見出さるべきである。前後二つの各、旗色鮮明なる文化の完成期の間に狹まれてゐる過渡期の文化は、——假令現代人の心を悦ばせるやうなものでなくとも——二つの時代を結ぶために必然なる契機である。過渡期は、それに先行する時代に未だ醒めてゐなかつたもの、後の時代を待つて始めて完成すべきもの——新なる萌芽——を養ひつゝある。後期ローマ時代の如く、一見極めて怠屈なる、如何にも硬化し枯死しつゝあるやうな

時代でも、古典時代と近代とを結ぶ大切な要素を内蔵してゐる。例へば、ディオクレティアヌス・コンスタンティン時代の專制的な行政形式は、ペリクレス時代のアテネや共和政時代のローマの行政のやうに現代人の心を悦ばすものではないが、全人類史の立場から考へるならば、現代に於ける個人權の發揚を準備する前提として、其處に政治史上特殊な意義と價値とを認めざるを得ない。

上に述べた二つの前提から出發して、從來の美術史家——リーグルの時代からみての——の持してゐた見解を驗しつつ、其處に存在する極めて重要な誤謬が指摘される。そして、當時の學會に勢力のあつた Gottfried Semper の物質主義的藝術觀を批評しつゝ Kunstwollen の概念を規定することが目論まれる。それから次に、Kunstwollen の概念に連關して、從來行はれてゐた主觀的な藝術批評の態度が否定され、これに代るものとして、Kunstwollen 本位の學說に基く純客觀的な批評の新しい立場が見出される。これ等の問題に就いてリーグルの説くところは大體下のやうである。

リーグルが新しい方法に従つて様式論の考察を始めた時代には、ゼンベルを主

導者とする唯物的・機械論的な藝術觀が様式論上の支配權を掌握してゐた。即ち、藝術上の作品を以つて、單に使用目的と素材と技巧とから規定されてゐる機械的な生産物と目することが此派の所論である。ロマンティック風な、確實さに乏しい不明瞭な見解に比すれば、此論の方が一步を進めたものと考へ得る。けれどもそれは、要するに自然科學思想勃興期の產物に過ぎない。唯物的な形而上學の教義の一つの現はれに過ぎない。かかる様式論上の機械論に對して、リーグルは——その最初の試みなる *Stilfragen* に於いて——新たに目的論的解釋を試み、藝術上の作品を以つて、一定の目的を自覺してゐる藝術的欲求——*Kunstwollen*——の結果と見做す。この *Kunstwollen* なるものは、かの使用目的とか素材とか技巧とか云ふ消極的な隨伴的な條件とは、明に異なるものであり、もつと積極的な製作の條件である。それは當に藝術の様式を規定すべき主導的要素である。<sup>(3)</sup> 如何なる時代の藝術品も——それは古典ギリシャやイタリア・ルネサンス時代の如く、絢爛な時代の所産であつても、また後期ローマ時代の作品の如く、恐ろしく地味なものであつても——同様に等しく、それを產出した時代の烙印を押されてゐて、其處に存在する内

的な必然性を否定することが出来ない。造形的な藝術を大別すれば建築、彫刻、繪畫、工藝の四種を區別し得るであらうが、其の中でも最も明瞭に此の種の特性を表示してゐるのは建築と工藝である。推ふに此の二種は、其の表現形式が純粹に形式的であるため、Kunstwollen の表はれ方が極めて直接であり明瞭であり得る。

これに對して他の二種の部門——彫刻と繪畫と——に於いては、其の表現の手段として、自然物(特に人體)の描寫が用ひられる結果、Kunstwollen の表はれ方が生のまゝ直接に來ないためであらう。然し兎も角も、この四種の形式を通じて一様に Kunstwollen が製作を指導する。かのゼンペルが強調してゐるやうな、使用目的とか素材とか云ふものは、總て此處に云ふ Kunstwollen に支配されてゐるもので、技巧の如きも亦意欲の向ふところに従つて選ばれるに他ならない。

更にまた、かくの如き Kunstwollen を認識する手段としては、一面、その考察の對象となつてゐる當代の美術品に就いて、直接その表現形式を驗すると同時に、また他面に於いては、當代の文人や思想家などの書き残した文獻上の遺品に依つて、間接に、當代人の意嚮を窺ふ必要がある。何故ならば、現在吾々が當代の美術を驗して

認定し得たる當時の *Kunstwollen* なるものが、正しく當代人の要求と一致してゐるか否かを知るために、是非とも言語によつて表示されてゐる遺物に寄らなければならぬからである。即ち *Hermeneutik* の手段として、*stumme Reste* を解釋するに、直接その造形上、視覺上の形式を驗するばかりでなく、同時にまた *sprachliche Reste* をも參照することが求められる。<sup>(6)</sup>

上の如き様式論上の新しい見解から必然的に導き出されるのは、これまで通例行はれて來た價値評價の態度に對する批評である。リーグルの説くところによれば、從來行はれて來た批評の態度は、總てこれ現代人の趣味に基いて過去の作品を評價しやうとするものである。それは實のところ、主觀的批評の域を脱してゐない獨斷論である。現代人は、一切の美術品より *Schönheit* と *Lebendigkeit* とを求める。或時は前者を重んじ或時は後者を悦ぶ。然し實のところ、現在吾人が「美し」と感じ「活氣あるもの」と見做してゐるやうな表現法のみを以つて、造形美術の目的が全部充たされてゐるのではない。もつと他の——現代人の考へるやうな、美しさでも、活氣でもない——表現形式を求める *Kunstwollen* もあり得るわけである。そ

れ故、批評の立場を客觀的にとつて——主觀的な趣味に捕はれずには——もつと廣い見地から作品を考察するのが本來至當である。世界史的な立脚地より美術の全體的な發展を見渡すならば (vom Standpunkte universalhistorischer Betrachtung der Gesamtkunstentwicklung) 常に新なる發達のみが認めらるべれである。現代人の趣味だけに基く融通のきかない尺度で測つてみては、假令「墮落」としか考へられないやうな傾向であつても、實のところ、其處には常に新なるものが認めらるべれである。「墮落」と云ふことは、歷史上には事實決して存在するものではなし。従つて一般藝術上の批評は、常に各時代の所有する歴史的使命を考慮しつゝ、其の時代に特有なる *Kunstwollen* に即して行はなければならぬ。かくしてこそ、始めて客觀的に妥當なる評價が可能となる。徒然に現代人の趣味ばかりを基にした批評の如きは、單に主觀的なもので一般妥當性を有する筈がない。

## III

以上がリーグルの美術史論に於ける論據の大要である。かかる論據に基いて、

從來の歴史家達に殆ど顧られることのなかつた後期ローマ時代の美術を、理解しやうと云ふのが彼の著書の目的である。元來一般の美術史家は、古典時代に對しては多大の敬意をはらうのが常である。然し後期ローマ時代などは、蠻族の侵入に基く「野蠻化」の現象位ひに考へて、これを唯だ大ザツバに片づけてゐた丈である。一切の詳細な現象に至つては、唯だこれを厚い濃霧の背後に放棄したまゝで顧やうとしなかつた。此うした亂暴な無理解と獨斷とを排除して、此の、一見極めて怠届にみえる時代に認めらるべき、歴史的意義を理解することがリーグルの目的であつた。現代人の趣味に捕はれぬ客觀的な立場から考察するならば、古典様式の廢頽期らしく思はれる後期ローマの美術にも、立派な美術史上の使命が課せられてゐることを知る。光輝ある古典美術の時代と、絢爛なるクリスト教美術の全盛期との間を結ぶ必然なる契機として、後期ローマの美術に獨有なる意義を是非とも肯定しなければならなくなる。此處に美術史上の極めて興味深い研究題目が見出される。

リーグルが「後期ローマ時代」を年代的に區劃する目標として想定した大人物は、

コンスタンティヌス大帝とカール大帝とである。即ち、コンスタンティヌスがミラノに於いてクリスト教徒保護令を發した紀元三一三年から、カールがビビンの後を受けて政權を受け継いだ七六八年までの期間を、spätromische Kunst の製作區域と見做すのである。

先づ美術の純視覺的形式の側から此の時代の作品をみると、古典様式と近代様式との中間に位する過渡期の現象の徵を認めることが出来る。即ち、古典時代の美術は、總て直接生地の儘な個體の、個別的形式を基にして把握したものであるに對して、近代の美術は、各個の個別體を集團的に結合した現象として考へてゐる。

後期ローマの美術は、個別體を韻律的に統一し集團的にまとめて取扱はうとしてゐる點では、なほ古典時代の様式と異なるところがないが、其處に扱はれてゐる各個の個別體相互の間を埋めてゐる中間領域の把握法に於いては、一步近代の様式に近いた傾向を示すものと考へられる。この關係は明らかに、物體の投影の表現法やモザイコの地肌の取扱ひ方に現はれる。古典時代の繪畫に投影が認められながら後期ローマの作品にこれを缺いてゐることは、一見したところ、當代美術の表

現法の退化を立證してゐるかのやうにみえる。然し實のところ、古典時代の繪畫に於ける投影と近代の繪畫に用ひられる投影とは、全然その使命を異にする。古典時代の美術家は、個別體を、直接それに隣接する物體にのみ結びつけて表現するのであるが、近代人は、常に各個別體全體を同一空間内に統一して考へる。故に、古典美術に表はされてゐる個別的な物體を、その單純な背面から剥ぎ取つて、これを近代風な空間内に置き代へるためにには、是非とも一度、陰影を切り棄てゝしまはなければならぬ。かかる事情を考へ合はせてみれば、後期ローマの美術に投影の缺けてゐることも、決して表現法の退化してゐるためではなく、むしろ次の階段に至るべき進歩を意味するものと云はねばならぬ。

モザイコの Grund に就いても同様なことが云へる。ローマ風の藍色な Luftgrund は——假令次第に其の中に背景が挿入されて來ても——單に個別體を浮出させるための背面に過ぎない。然るにビザンツ風の Goldgrund は——假令背景の描寫を不可能ならしめてゐるとは云へ——一種の空間を表はす idealer Raumgrund である。後世の畫家は、此の空間を充填し、此の空間内に様々の物象を描き込み、か

くて其の空間性を無限に深めて行くのである。かかる次第であるから、一見してところ退化の徵を示してゐるやうな當代美術の表現法に、實は後世の美術に於いて開花すべきものゝ萌芽が認めらるべきであり、且つまた近代の表現法からみて親しく思はれる古典美術家の把握法も、實は單なる外形上の類似を示してゐるに過ぎないと云へる。

次には時代思想の測面から、後期ローマ時代の思想家が抱いてゐた藝術觀を窺ひ、これを當時行はれてゐた造形的文化の表現様式に照し合はせてみなければならぬ。然し、比較的文献上の遺品の少ないこの時代の空氣の中から、上の目的に應ふやうな思想家を求めるならば、アウグスティヌスをおいて他にない。そこでリーグルは、アウグスティヌスの語錄から此の思想家の藝術觀を收めて来て、これを當代美術の様式に照らし合はせ、以つて其の間の關係を見出さうとする。リーグルの所論は大體下の如くである。

第一に、アウグスティヌスは例證を美術に求めるとき、最も好んで建築を擇ぶが、これには深い事情がある。即ち、この頃から十二世紀頃にかけて、一般美術上の製作

が人體の描寫から離れ、主として抽象的な形態の表現に向つてゐることこれである。第二に、アウグスティヌスは、建築に例を取ると、窓に就いて論ずる場合が多い。

これがアリストテレスならば、柱とか其他何等かの *stofflich-positive Formeinheit* — 窓の如く *negativ* に切り抜かれてゐる部分でなくして、*positiv* に形造られてゐる部分 — に示例を求めるところである。然るにアウグスティヌスは *stofflich* と *negativ* な窓を實例に使つてゐる。この點も、後期ローマの美術様式と明らかに一致を示すものと云へる。何故ならば、當代美術の性質としては、*negativ* な中間領域と云ふものが、造形的全體を統一する上に重大な役目を所有してゐるからである。即ち、空間的表現を度外視する古典時代の美術に比べると、後期ローマの美術は明らかに空間的であり、また、空間の無限なる深みを強調する近代の美術に對しては、後期ローマの様式は、單なる韻律的に組合はされた中間領域の表現を以つて満足するものである。而してまた、此の中間領域なるものが、アウグスティヌスの道德觀と美術觀とに於いては、極めて重要な意義を有するのである。この點に就いて、アウグスティヌスは特に繪畫から示例を求めてゐる。<sup>(3)</sup> 繪畫に於ける黒色は人間性の惡に相

應する。明るい色で描かれた部分はそれ自身で美しい。これに對して暗い色は影を表す、即ち無である。然るにこの黒色が、畫面の中で正しき位置に於かれてゐると、此畫から離れてみる者の眼には、明るく描かれた個々の物象と組合はされて美しく映じる。惡は善の無なる狀態であり、醜は美の中斷に生ずる。惡と醜とは、近づいてみるとそれ自身惡であり醜である。然し、遠く隔れて——普遍の相に於いて——觀するならば、美と善とに混じて調和ある美しさを示すであらう。此處にアウグスティヌスの説く *Ordo* とは韻律に他ならぬ。

なほリーグルは、世界觀と宗教觀との全體的な特性に基いて、古代の文化を三個の階段に區別し、第一にクラシック期以前の時代を、第二にクラシック期のギリシヤ文化を中心とする時代を、第三に異教文化の後期と基督教文化の初期とを含む時代を相應させる。そして、これに平行する現象として、藝術様式の全體的な特質を表示する *Kunstwollen* の三態の階段を想定してゐる。<sup>(8)</sup> 然しこの現象を立證するためには、使用されてゐる *Analogie* はあまりに思辯的である。精神史上の主導傾向——それすら、大把み過がるであらうが——から考察された *Schema* の中に、それとは

全然文化の性質を異にしてゐる造形美術の傾向を當籍めやうと目論むもので、危険此の上ない試みと云はねばならぬ。然し、此の範圍に於けるリーグルの叙述は單なる素描以上に出たものではなく、リーグル自身の意圖も恐らく大ザッバな假説を試みる位の積りであつたらう。ウィーン系の人達が使ひ馴れてゐる類推法に關する批評は、機を待つて述べるであらうが、氏の考察法を一と通り正しく理解して置く必要のある現在としては、此の危険な假説の批評には觸れずに置きたい。されど本質的でない個處に躊躇することは出来る丈避けたいと思ふから。

#### 四

一般の歴史家から甚しく虐待されてゐた後期ローマの美術に同情ある考察を試みた學者は極めて少ない。リーグル自身述懐してゐるやうに、Jakob Burckhardt の著書 *Die Zeit Konstantins des Grossen* が恐らく其の唯一のものであらう。それ程に怠慢な、そして普通には、唯だ古典文化の廢頽期としてしか考へられてゐない當代の美術に、一個の明瞭なる歴史的意義を認め、其の客觀的價值を肯定するために、

リーグルが見出した史論的基礎——理解の手段——は大體上に述べた如くである。然し、リーグルの残した此種の功績は單にこれのみではない。既に其の主著に先立つ *Stilfragen* 以來、史論上の新なる立脚地を見出してゐた彼は、更にまた、十七世紀を中心とするイタリア・バロックの研究に於いても、豊かな理解を示した第一人者である。氏の没後出版された其の講案草稿 *Barockkunst in Rom* & *Lorenzo Bernini* に眼を通したことのある人は、此の方面に於ける氏の功績の如何に尊敬すべきかを知つてゐるであらう。

バロックの美術も亦、在來の歴史家によつて甚しく虐待されてゐたものゝ一つである。リーグル自身述べてゐるやうに、ブルクハルトがその *Cicerone* に於いてバロック藝術に對する忌憚なき批難を行つて以來、一般美術史界に於いては、バロック様式を輕視する——或はむしろ嫌惡する——ことが一種の傳統をなすに至つた。<sup>(9)</sup> 然るにリーグルは、此處にも亦その「救濟」の手を延べた。彼の草稿に於ける程に、バロック美術の本質と價値とが細かく理解され巧妙に説明された例ではない。等しく美術史家達から不問に付せられてゐた二つの時代——後期ローマとバロックのイ

タリアと——の美術が、その同情ある解釋を見出すに至つた原因は何であるか？云ふまでもない、リーグルの求め得た理解の手段——新しい史論上の立脚地——がそれである。かくて、*Kunstwollen*を考察の基礎とし根本概念とする新しい美術史が生れた。リーグルを始祖とするヴィーン系の學派が生れた。そして多數の有能な歴史家が彼の後に續いた。尊敬すべき——然し殘念なことに夭折した——Max Dvorák と、現代ドイツ學界の人氣者ヲルリンガーとは、リーグルの後繼者として最も著しい人達である。ドゥボルジャクに就いては本稿の性質上觸れる余地がない。然し、ヲルリンガーに就いては以下にしばらく考察を試みる必要がある。

## 五

ヲルリンガーの主著 *Formproblem der Gotik* は、歴史學の眞理性に關係する懷疑的な批判から出發する。彼は、歴史學の意味する眞理を史的事實との一致に求めず、カントの *Ding an sich* を例に引いて、歴史上の事實其物の認識を否定する。歴史學に於ける眞理は、歴史的事實其物の認識に生ずるのでない。『實際に起つた出來

事其物を模寫するのでなく、經驗された事實を「造り直す」事が歴史家の任務である。ラルリンクガードは此處に、Georg Simmel の言葉を引用して自己の説明に代へてゐる。<sup>(10)</sup> 即ち歴史家が單なる歴史的事實の「確定」と云ふこと以上に進んで、かゝる事實の「解釋」を行はんとする場合には、單なる經驗的事實を唯だ歸納して考へる丈では足りない。かゝる生命のない素材の背後に秘ひでゐる力、生産の源なる力、其物の洞察に向はなければならぬ。而して、かくの如く非事實的なるものの洞察を可能ならしむる機能は直觀の他になし。殊に、宗教的、精神の歴史とか藝術の歴史とか云ふ範圍のものになると、素樸な歴史學上の寫實主義はまるで通用しない。かかる寫實本位の見地からは單なる外部的な現象だけが捕へられるばかりで、内部に働くいてゐる力を解釋する役には立たない。然らば、その内部に働くいてゐる力とは何であるか？ これこそは Formwille であり、藝術上の Wollen である。そして、かかる Wollen を認識する手段としては Stilpsychologie なるものが考へられる。在來の歴史家の中にも、精神史上の現象を考慮しつゝ、美術史の考察を行つた人はあるが、彼等は等しく、唯だ文化史の雰圍氣を叙述するに止まつてゐた。それ以上に、か

かる背景と美術上の表現形式との間の内面的な關係を明らかにしやうとはしない。然しがゝる内面的な關係を明らかにしてこそはじめて正しい意味に於ける Stilpsychologie が生れる。此處にはじめて精神史に内在する價值が、藝術上の形式 價値に表現されて行く有様が理解されるのである。<sup>(11)</sup>

そこで此の新し Stilpsychologie の立場から——ラルリンクガーの理論にとつて極めて重要な——在來の美學に對する批評が行はれる。即ちラルリンクガーに從へば在來の wissenschaftliche Aesthetik と呼ばれてゐるのは實のところ、古典美術の様式だけを基にして造り上げた stilpsychologische Interpretation 以上の何物でもない。

古典美術の基礎となつてゐる美の概念を規定することが在來の美學にとつては唯一の目的であつた。然るに在來の美學者は、觀察の範圍を古典藝術のみに限らなかつたばかりでなく、それとは全然類を異にし基礎を異にする一切の藝術を、此の唯一不變なる美の概念に従つて解釋しやうとした。これ眞ことに忍べぐからざる權利侵害である。そこで藝術に關する學としては、在來の Aesthetik と objektive Kunsttheorie を厳格に區別する必要を感じて來た。從來行はれてゐた美術史上

の考察や美術批評は、總て上に指摘したやうな潜越なる Aesthetik に基いて行はれた。そして現代人の趣味として Lebendig-Schöne と Natürliche とを重んじ、此の型にはない一切の様式を、總て「未熟」なるものとして、或は——價值否定の艶曲な表現なる——Stilisierung と云ふ言葉を以つて片づけてゐた。かくの如く、古典美術があらゆる美術を評價する絶對不變の規準と仰がれるやうになつた原因は、古典美術の根柢に存する表現上の Wollen と近代美術に於ける Wollen とが類似してゐる點にある。近代の Aesthetik は、古典美術を唯一の模範として、一切の美術——民族と時代とを問はず——の價值を測定する。かうした事情のために最も多く被害を受けたのは、ゴティック美術と歐洲以外の民族によつて營まれた美術である。何故ならば、これ等の美術は、其の性質上、古典時代のそれとは全く考へ方を異にしてゐる——或はむしろ相容れないやうな—— Wollen を根柢として製作されてゐるからである。

潜越にも在來の美學者がかかる絶對權を要求するに至つた其の原因は何であるか？ フルリングガーの考へによれば、一般美術の本質に對する根本的な二つの誤

解がこれである。即ち——第一に、美術の歴史が扁に唯だ表現能ののみの歴史であると云ふ考へ、第二に、かゝる表現能力の唯一にして不變なる目的が、自然の事物を模造し再現するにあると云ふ考へがこれである。此の二つの誤つた考へが永い間神聖視されてゐた結果、かくまで僭越なる絶對權を Aesthetik が要求するやうになつたのである。かゝる誤解に基みて、美術的表現の進歩は常に寫實性の發達と同一視されて來た。美術品の評價は常に Können 側からのみ取扱はれてゐた。そして、美術にとつてモット遙かに本質的な Wollen を理解することが、全然度外視された形になつてゐた。かゝる事情は、當に眞實あるべきものゝ逆である。美術史上の考察が深くなるにつれ、表現能力よりも更に重要な要素として、Kunstwollen が製作を規定してゐる事に気がついて來た。そこで、最も根本的な Axiom として、かう云ふことが出來やう。「何でも欲することは可能である。然し、要求の向ふところに見出しえものは表現することが出來ない」<sup>(12)</sup>——と。

そこで、美術史と云ふものの、性質をもう一度考へなをしてみる。正確に考へるなら、美術史は既に表現能力の歴史ではあり得ない。寧ろ、一般世界史の一節とし

て、藝術的欲求の歴史たるべきもので、人類史の主題たる一般精神史と密接なる關係を持たねばならぬ。美術史の上で、通常「様式の變遷」として簡単に扱はれてゐる *Kunstwollen* の歴史は、實はモット深く、一般 *Geistesgeschichte* と必然的な關係に置かれてゐるものである。それは、人類精神の構造關係に内在する約束に基いて行はれつつある變遷である。即ち、宗教や哲學や世界觀などの變遷に反映する *Menschheit* の發展が、藝術的表現の歴史にも現はれて來るのである。そこで *Kunstwollen* の變遷に關する考察も亦、かの比較神話史、比較宗教史、比較哲學史、比較世界觀史などと名付けられてゐるものと同等に扱はれなければならぬ。これ等の歴史的考察に基づいてこそ、はじめて *Menschheit* の眞に具體的な理解が可能になる。唯だ單純に「人間」と呼ばれるものが事實存在しないと同様、單純に「藝術」と呼ばれるものも亦存在し得ない。かかる空虛な一般概念のために災られて、*Menschheit* の研究は、從來著しく其の進歩を阻害された。然し、實際に不變なるものと云つては、*Menschheit* の歴史に於ける素材——即ち人間のエネルギーの總量——ばかりである。その中に含まれてゐる色々な要素の結合關係や、此の關係から生じる表現形式などは、

無限に變形を示すものである。<sup>(13)</sup>

## 六

上述の如き歴史學上の論據に基いて、ゴーティック美術の形式——それは同時にこの美術の價值をも意味する——を解釋するのがヲルリンガーの目論見である。ゴーティックと云ふ、成立の事情の複雜な特性を明瞭に把握せんがために、氏が前もつて求めたものは、人類一般の表現欲求を規定してゐる若干の根本的な型である。氏は、かかる目的から、未開人とギリシャ民族と東方民族との三種に就いて、その精神史的特性と造形的表現様式との關係を考察する。そして、これを足場として別にゴート民族の型を決定しやうとする。(ラルリンガーの意味する Gotik の概念に就いては後に述べる)。勿論、かかる規準的な型は一種の Idealtypus であつて、説明の手段として役立つばかりである。

未開人は彼等の藝術的衝動から、平面的な描線本位の幾何學的紋様を描いてゐる。彼等はまた、立體的に自然物體——主として人體——の模造をも試みるが、こ

れは單に遊戯的な模倣、衝動から行ふことである。従つて、かの藝術、衝動に基く抽象的な表現とは、明瞭に區別されねばならぬ。彼等の「眞面目」なる藝術衝動から生ずる抽象的な紋様は、不可知的な力に對する畏怖の念に發する精神的な象徴圖型である。即ち、一種の超經驗的なる——或は超感覺的なる——傾向が其處には窺はれる。然るに宗教と云ふものが其の全能なる偉力を失つてしまふと、入れ代つて、美術に對する感情が現はれて来る。ギリシャに於ける神々の世界は、人間の經驗界の理想化された姿に過ぎない。同様にまた美術に於いても、かの超經驗的、超感覺的な傾向がなくなつて、經驗界そのものゝ現象を反映するやうになる。然しながら、東方民族の二元的な世界觀には、ギリシヤ人のやうに、生命と現象界と實在とを肯定した幸福にして自然なる純朴さがない。超經驗的な色彩が、宗教と藝術との上面に濃く深く表はれてゐる。

同様な考へからラルリンクガードは、ゴート民族に特有な表現様式——即ち氏の意味する Gotik——にも亦一つの型を見出す。通常使用されてゐる Gotik と云ふ言葉は、氏の所謂 Stilpsychologie に於ける Gotik とは異つた意味を持つてゐる。此の

言葉の意味する概念の範圍に相異がある。ナルリンクガードの意味する Gotik は、北歐中歐諸國民に特有な表現形式の全體的傾向を指示してゐるが、通常使用されてゐる意味の Gotik は、唯だナルリンクガードの意味してゐるものゝ一部分——これ等の民族の表現の終局なる形式——だけを指示するに過ぎない。換言すれば、美術史上の特定なる時代を代表する様式としての Gotik は、北歐中歐諸民族の營み來つた全表現様式の中で、最も純化發展した場合の姿である。従つて、美術史上的 Gothic 様式に窺はれる Kunstwollen は、既に潛在的に、其の以前の時代に於ける北歐中歐諸民族の表現様式全體の中に秘んでゐる。Romanesk も、メロウインガ朝の美術も、民族移動時代の様式も、等しく gotisch な Kunstwollen に支配されてゐる。さればかりではない、此種の Wollen は、全然系統を異にするイタリア・ルネサンス様式の支配下に於いてすら失はれることができなかつた。後の時代に、北方 Barock の様式となつて新たに蘇生してゐるのがこれである。

かかる意味に於ける Gotik の型は——その大體の傾向に就いて云ふならば——未開人や東方民族の Kunstwollen と同一系統に屬するものである。象徵的なる表

現を求める超経験的なるものを求めるものである。従つて、自然に忠實な寫實性に基いて具體的な表現を求めるギリシャ美術やイタリア・ルネサンスの美術とは、全然その性質を異にしてゐるものと云はねばならぬ。ラルリンクガードは、かかるゴティック的表現形式の特質を一目瞭然たらしめるために、ギリシャの神殿建築とゴティックの寺院建築とを比較對照してゐる。此の兩種の宗教建築は、著しく傾向を異にする二つのKunstwollenの最も光彩ある顯現として、共に兩傾向の特性を最も純粹なる姿に代表してゐる。

何時の時代に限らず、其の時代のKunstwollenが如何なる種類の美術を最も好んで求めたか？——建築であるか、彫刻であるか、又は繪畫であるか？——と云ふことをみる丈で、其の時代の藝術の形式觀が大體推察される。例へば、ギリシヤ時代の文化が最も好んで彫刻を要求したこと、そして特に人體美の表現を求めたと云ふことから、ギリシヤ美術の主導因と基調とを理解するならば、これより推して、當代美術の表現形式を其の本質的な姿に窺ふことが出來やう。例へば、ギリシヤの神殿建築にしても、彫刻の場合から類推して考へるならば、此處に現はれたその有機的關

係の美しさを解釋し得るであらう。同様にまた、イタリア・ルネサンス美術の成立條件は、ラファエルロの繪畫の様式から推測することが出来る。かくて如何なる時代も、その各々の表現様式に必然なる純化洗練された高潮點を持つてゐる。この意味から考へれば、ゴティック美術の最も純粹なる發現は其の寺院建築に求むべきである。事實吾々は唯だ Gotik と云ふ言葉を聽いた丈で、あの突き立つやうな大伽藍を聯想する。ゴティック美術特有の、元來が抽象的で同時に精神的な表現欲が、此處にその最も顯著なる發露を示すものと云へやう。

建築の歴史は決して技巧の歴史ではない。技巧の前に確然たる一つの表現目的があり、その表現目的を實現する手段としての技巧がある。ギリシャの神殿建築に於いては支柱が重要な役目を持つてゐる。貫材を支へてゐる機能をよく表示してゐるこの圓柱は、それ自身で既に、まとまつた一個の有機的な生活體の感じを與へる。總じてギリシヤの神殿建築に於いては、一切の構成上の必然性が有機的なる必然性に還元されてゐる。元來、ギリシヤ人の考へ方では、思想も感情も感覺も、總て彫刻的なるものに依存してゐる。輪廓の明らかな、把握し易いものに關係して考

べられてゐる。そこでギリシャの美術に於いては、有機的に統一のある人體美を表現した彫刻が、その最も基本的な形式であつた。神殿建築の如きも、其の輪廓は彫刻的に明らかであり、肉體の如く有機的な機能に生れてゐる。

即ち、建築をその素材から考へるならば、ギリシャの神殿は石材の性質を肯定した建築である。石材の機能と法則とに従つた建築である。これに反して、<sup>14)</sup> ティックの寺院建築は、石材の性質を無視し、石材から其の石たるの特質を除去してしまつた様式である。ギリシャの神殿に於いては、一切が mit dem Stein やあり durch den Stein やあるが、<sup>15)</sup> ティックの寺院は、おつてはしなれと反對と trotz des Steins やある。

即ち、石材の Bejahung ではなく Verneinung やおも Entmaterialisierung やある。<sup>16)</sup> 石材の性質を肯定すると、<sup>17)</sup> 云々ことば「重み」を生かすことやおもんれを否定すると、<sup>18)</sup> 云々ことは「重み」を度外視することである。<sup>19)</sup> ティックの寺院建築には「重み」の感じが全然ない。また Materie の反對は Geist やあるが、石材からその石材たるの性質を奪ふことは、石材を精神化することである。(Den Stein entmaterialisieren, heisst ihn vergeistigen)<sup>20)</sup> 其結果、<sup>21)</sup> ティックの建築に於いては、石材そのものに少しも藝術的な役割が與へら

れてない。唯だ單なる表現上の手段として存在するに過ぎない。即ち此處には、唯だ抽象的構成的なる System 丈が表現内容の全部を形作つてゐる。ギリシア神殿に於いては、石材に應用されたる Konstruktion が行はれるが、ゴティックの寺院に於いては、この Konstruktion そのものが、それ自身目的である。かくてゴティックの建築は、何等實際上の目的なき——而かも飽くことを知らぬ——構成欲に支配されてゐる。Konstruktion そのものが藝術的表現の目的である。憧憬と靈感とより生ずる超人的な、盛り上り張り切る力が一切を支配する。ギリシャの建築は表現の美しさを求めるが、ゴティックの建築は表現の威力を示してゐる。前者は有機的な存在を求めるが、後者は抽象的な價值を追ふ。

ゴティック建築に現はれてゐる此種の傾向は、またスコラ派の哲學にも同様に窺はれる。此處にも亦、實際上の目的とは無關係に、純形式的な構成欲が認められる。Gotik の寺院建築に於いて藝術上の Formville として現はれたものが、スコラ派の哲學に於いては思考上の Formville として發現する。北歐中歐の諸民族に特有な抽象的な構成欲が、同じく、それ自身を目的として哲學の上にも現はれる。中世哲學

の認識目的を超越した論理的構成の煩瑣な殿堂は、かのゴ・ティックの大伽藍と同じ Formwille に導かれて營まれ來つたものである。

## 七

アロイス・リーグルの歴史論に於いては主として「時代精神の要求」として考へられてゐた Kunstwollen の概念が、ラルリンクガーに於いては「民族性の發露」として把握されるやうになつた。<sup>(16)</sup> 然し此處には明瞭に觀取され得る兩者の共通點がある。

概念の内容こそ違へ等しく Kunstwollen を根本概念として標榜する兩氏の態度は何れも——純粹に歴史的な考察以外に——價值評價を目論みつゝある。リッカートの用語を應用するなら *theoretische Wertbeziehung* の立場と *praktische Wertung* の立場とが混同されてゐる。そしてまた事實上これ等の著者は、何れも既に其の動機に於いて當代美術の價值を辯護しやうとするものである。兩氏の所論に就いて尙多く批評の餘地が存することは云々までもない。この點に關しては、既に他の機會に於いて——<sup>(17)</sup> 簡單ながら——私見を述べて置いたことであるし、本稿のテ

トマも亦これを要求しないから此處には略して置く。且下の場合としては、かかる立場の混同が存することを指摘する文で足りる。更に言葉を續いで私は、第三の尊敬すべき實例——ウルフリンの *Die klassische Kunst* ——からも同様な事情を指摘しようと思ふのである。

Künstlergeschichte を排して *Kunstgeschichte (Stilgeschichte)* を求めるバインツヒ・ウルフリンの學的傾向の著しい發現は、既に其の初期の著述 *Renaissance und Barock* に於いて認められる。<sup>(18)</sup> かかる意嚮は、其の最近の行績たる *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* に於いて特に明瞭になり、「美術家の名前を擧げざる美術史」として *Kunstgeschichte ohne Namen* を要求し、歴史的把握の根本概念として *Sehform* の考察を強調してゐる。勿論、氏の思想が此處に至るまでは様々な變遷の経過を示してゐるが、全體として其の好みに變りはない。史的考察の態度として、純視覺的な形式に依る解釋を尊び、把握の根本概念として *Sehform* を強調するウルフリンは、美術上の趣味や美學上の論說でも形式美を重んずる。Adolf Hildebrand の形式主義的藝術論に共鳴し、Hans von Marées の思ひ切つて形式的な繪畫を稱讚してゐる氏は、また

歴史上の一つの時代や一人の作家に就いてあるの表現の klar として klassisch なる時期に最高の價值を與へ、發達の高潮期を認めやうとする。ウルフリンの著 Die klassische Kunst は、從來の美術史界に残された最も見事な行績の一つであると同時に、またウルフリンの個性的趣味の最も顯著なる發現でもある。そしてまた、此書に於いては、theoretische Wertbeziehung と praktische Wertung の二重の立場が、極めて密接なる關係に於いて混合されてゐる。

## 八

アドルフ・ヒルデブ蘭トは從來行はれてゐた美術の觀察法——作家の個性や地方色を重要視する——に對して極端な批評を加へ、製作を規定してゐる此等の要素を總て外的條件として排し、モット本質的な美術の本性に内在する要素に基いてこれを觀察し解釋すべきことを提唱した。これが非常にウルフリンを悦ばやった。<sup>(19)</sup> 従つてヒルデブ蘭トの著書 Problem der Form in der bildenden Kunst と刺戟された Die klassische Kunst は——必然的に——ウルフリンの所謂 ein Stück Aesthetik

を加味した試みとならねばならぬ。本書が Cinquecento<sup>(2)</sup> の本質を描かうとするものであることは云ふまでもない。本書の形式としては Winckelman の主著 Geschichte der Kunst des Altertums を範に取る。全編を historischer Teil と systematischer Teil との二部に分ち、特に後編に於いて當代美術の Gesamtstil を捉らぐこれを以つてイタリア美術の本質を理解しやうとする。ウェルフリンの極めて鋭利な考察と驚歎すべき巧妙さを示す叙述とは、當に美術史家にとつて不朽の模範たるべるものである。然し、美術史中の美術史である本書の透明な叙述の背後には、ウェルフリン特有的美術史觀と趣味判断とが前提されてゐる。

ウェルフリンの美術史觀は別に目新しいものではない。むしろ陳腐な古臭さを帶びたものである。それは、様式の展開に關する一種法則的な階段的發達史觀である。氏の考へによれば、イタリアの美術は Cinquecento に於いてその klassisch なる成熟期に入るのであるから、Cinquecento の特質を理解することによつて、イタリア美術の本質を其の最も純化したる姿に把握することが出来る。イタリア美術を測定する尺度は Cinquecento に求むべれである——と云ふにある。ウェルフリン

は既に初期の著書 *Renaissance und Barock* を書いた時分から 'Stilentwicklung' の経過に就いて一般に法則的な形式の存するんと信じてゐた。最近の小著 *Das Erklären von Kunstwerken* に於いても、一つの時代や一個人の生涯を通ずる様式が 'Frühstufen Hochstufen Spätstufen' なる Entwicklungsperiode に従つて、organisch な過程を形成し得るんとを認めてゐる。かかる Periodizität を前提する歴史觀の立場から、Cinquecento ——正確に限定するならば大體一五〇〇年より一五二五年までの美術—— と以てイタリア・ルネサンス様式の發達し切つた表現形式と想定し、此の時代の美術を特徴 *klassische Kunst* と呼んでゐる。そして明らかに此期間の美術をそれ以前後する時代の作よりも高く評價する。Cinquecento に完成期を代表させれば、Quattrocento はそれに先立つ準備時代となり、十六世紀末葉の様式は廢頽期を示すわけになる。かかる扱ひ方の根柢には——暗々裏のうちに—— klassisch なるの klar なるのを好むウルフリン獨特の趣味判断が秘んでゐる。ウルフリンの趣味として Quattrocento の洗練された工藝品のなうな細かい趣味よりは Cinquecento の monumental な Klarheit が遙かに好みしかつた。氏は——恐らくは無意識的に

—主観的な趣味を客観的な史論の「ヴォール」で包んだわけである。

更にまた、美術様式の本質を正しく理解するためには、ウルフリンの設定した根本概念も、美術史の方法論上極めて重要な意味をもつてゐる。かのヴィーン系の美術史家が、hermeneutische Mittelとして、一般 Geistesgeschichte の現象を考慮してゐるに對して、ウルフリンは、根本概念の目標を純視覺的なもの——而かもその一部分——文に限定した。Künstlergeschichte と Kunsts geschichte とを峻別して——廣い立場から考へる時には前者の存在理由を否定しないまでも——後者を以つて美術史の本領と信じじるウルフリンは、既に極く早期の論文 Prolegomena zu einem Psychologie der Architektur に於いてすら、この個性的な好みを示してゐる。最近の名著 Kunstgeschichtliche Grundbegriffe に於いては、Augensinnlichkeit を重んじ Sehform を目標とするその史論的立脚地が充分に確定し、且つ明瞭に具體化されてゐることは断るまでもない。Die klassische Kunst に於いては、「精神的なるもの」の造形的表象としての Gesinnung と、形態上の美の理想型としての Schönheit と、造形藝術的な、まとめて方披ひ方としての Bildform の三つの目標が置かれてゐる。そして、この目標に従つ

て Quattrocento と Cinquecento との兩様式が——その純視覺的な表現の上から——比較される。かかる比較法は、ウェルフリンの好んで用ふるテクニックで、これによつて Cinquecento の特質を明瞭にしやうとするのである。然し、純視覺的な形式と云つてゐる考察られてゐるのは其のほんの一部分に過ぎない。氏自身、本書第二版の序に断つてゐるやうに、色彩に關する考察は初めから除外されてゐる。

## 九

Die klassische Kunst の初版は一八九八年に公にされた。マレースの遺作展覽會の開かれたのが一八九一年で、ヒルデブラントの Problem der Form の出版されたのが一八九三年である。世を擧げて寫實本位の美術に心醉してゐた時代に、これ等の人々の極端な形式主義に刺戟されたウェルフリンの Die klassische Kunst が、當時の時代思潮に對する反抗的態度を示してゐることは云ふまでもない。マレースの繪畫の形式主義を擁護したウェルフリンが、イタリア美術の形式主義を辯護したのは當然である。當時のドイツ人は——むしろ、今もつてドイツの美術史家一般の

獨斷的な癖としては—— Quattrocento の美術に寫實性のみを認めやうとした。(ウルフリン自身もこの點では恐らく同様である)。そしてその寫實味の新鮮なる素朴さとを興がつてゐた。然るにウルフリンの Klarheit を好む趣味としては、反対に Cinquecento の様式に對して同情が深かつた。當時の批評家に虐待されてゐた Cinquecento の特質と意義とを辯護することが、氏の著書の目的の一部をなして居るんとは窺ふに難くない。従つて本書の中では、常に Cinquecento の特質が Quattrocento に對して比較され、前者が後者よりも純化し發達してゐると云ふ事實の一面だけが強調されてゐる。

本書の序論に W 氏は、兩者の關係を、そのユニークな才筆によつて美しく鮮かに描いてゐる。<sup>(註)</sup> Quattrocento は温たく愛らしく、晴れやかに賑はしい。それに引きかへて Cinquecento は空ろに冷めたく、重々しく寂しい。 Quattrocento の氣樂な活潑なるに親しんだ者は、Cinquecento の儀式ばつた重苦しさを悦ばない。例へば—— 親し氣に家具の整つた住み心地の良い居室を出て、ガランとした、太い柱と冷めた壁とに圍まれた廣間の中に踏み入るやうな心持ち。それが十五世紀から十六世紀に

移る感じである。従つて美術を愛好する人達も、Quattrocento の絢爛にして快活なる世界のみを愛する。Cinquecento の嚴肅な諂寂など親しまない。然しこれは美術を正しく理解するものへ態度ではなし。然らば正しく美術を理解するものは、Cinquecento の作品に何を見出すか？ ウルフリンが此場合に求めた三つの目標は Gesinnung と Schönheit と Bildform である。この三つの目標を hermeneutisches Merkmal とする Cinquecento の特質を理解しようとするのである。

Die klassische Kunst の後編をなす systematischer Teil に於いて、ウルフリンは、plastisch として klar なる描寫法を驅使し、具體的な實例を豊かに取り入れながら Cinquecento の特質を述べてゐる。<sup>(2)</sup> 然し、氏の才筆を吟味してゐる余裕のない目下の事情としては、唯だ考察の目標だけを、荒涼たる圖型の形式に要約して置くより他はない。

### 1. Neue Gesinnung

この 1. Cinquecento は人間的な偉大なる尊嚴なる Vorstellung を以つてはじまる。人物の動作は力強くなり、表情の動揺も太く深くなる。そして、堂々たるもの

の意味深さのある大掛りなものを探める氣持が作家の心に起つて来る。これに比  
べると、Quattrocento の人物は「おどくして」、「だわつて」ゐる感じである。

之の 11° Cinquecento に於いては Affekt の表出が「ひかへ目になり」*gedämpft* なも  
のになる。所謂 *klassische Ruh* が現はれて來る。Quattrocento のやうな露骨な感情  
の發露はない。

之の 11° 十五世紀から十六世紀に移ると、平民の世界から貴族の世界に入る觀  
がある。Quattrocento には卑俗な仕草が描かれてゐたが Cinquecento にはこれがな  
い。

之の 12° Cinquecento は題材の戯曲的核心だけを簡結に扱つてゐるが、Quattro-  
cento は題材上隨伴的な——或は全然無關係な——事物をも描かんえてゐる。

その 13° 一般に人物の表現が理想化されて來た。例へばマリアの描寫にして  
ある Quattrocento に内氣な娘だつたものが Cinquecento では堂々たる王妃になつてゐ  
る。

之の 14° Quattrocento に於いては題材の扱ひ方が自然的であり現實的であつた

が、Cinquecento に於けるは不自然な——或は超現實的な——表現法が許容される  
(絵画の扱ひ方、Kostüm、人物等)。

### II' Neue Schöheit

十五世紀から十六世紀に移るる人間の Körperlichkeit (顔形、髪等を含む) の Bewegung (身のこなし方) との理想が變つて来る。例如せば Quattrocento の人物は敏捷で、  
軽やかで、躍りとして氣取つてゐるが、Cinquecento の人物は肉體も肥り加減も身振りや動作も重々しく堂々と描かれる。ルネサンスに平行した現象はまた建築にも窺られる。

### III' Neue Bildform

Wir meinen die Art, wie das gegebene Objekt für das Auge als Bild zurecht gemacht wird, wobei der Begriff "Bildform" eine Anwendung auf das ganze Gebiet der sehbaren Künste gestattet. — ルネサンスの Bildform を要約して考へると III 種になる。

IV' Beruhigung' Räumlichkeit Masse' Grösse' Cinquecento の作風が der beruhigte Fluss der Linie と云ふ表現を示すものと觀して、Quattrocento の作と於ける Linea-

ment せ etwas Krauses und Hastiges なゐのを持つてゐる。

空間と人物との割合に於いても、Quattrocento の狭苦しいに對して Cinquecento は開豁である。そして人物其他の大きさが、比例上からも實測上からも——即ち「比較的」にも「絕對的」にも——増大して來た。無駄な空間はなくなり、構圖は密集して來た。

#### セの II<sup>o</sup> Vereinfachung ～ Klärung

輪廓の複雑なと曖昧なとを避けて形式を簡結にして來た結果、Cinquecento の作品では、人物の見取り方に側面や正面が多くなり、光のあて方や明暗なるのが好まれて來た。また、Kontrastkomposition を用ひて構圖を引かれしめることも初められた。

全體として die gesteigerte Intensität der Bildwirkung が主論され、核心的要素が強調されるやうになった。

#### セの III<sup>o</sup> Bereicherung

Cinquecento の作品に於いては、肉體の表現に、も、こ、ち、な、ながなくなりて、も、と、りが出來て來た。身のこなし方に奥行と自由なと豊富なことが與へられた。

## その四。Einheit と Notwendigkeit

Quattrocento の構圖が Koordination を求めたものであれば、Cinquecento は Subordination を求めてゐる。前者が willkürlich であるに對して、後者は notwendig やある。

美術様式の形式上の發達と併んとに就いて、*einförmig* な型の存在を信ずるウルフリンは發展の経過を樹木の生長に喩へてゐる。<sup>(註)</sup> 樹木は極めて徐々と一葉づつ伸びながら成長をとげるが、美術の様式が漸次完成の域に達する有様も亦同様である。藝術上の現象は常にかゝる型に従つて發達するが、古典ギリシャとイタリア・ルネサンス程に其の過程が秩序的であつた場合はない。其處には一種必然的な法則が豫想される。例へば、ラファエルロがイタリア美術の發達の頂點に位してゐるやうに、オランダ風景畫の發達史上では、ルイ・シードールが Klassik を代表する。かかる形式的素質に基づいて Cinquecento の der klassische Charakter が存在する。

十

上に述べた三人の美術史家を代表する三つの著述が、價值の辯護を目論んでゐ

ることは此處に繰り返して断るまでもない。リーグルは、あの怠慢な、頗る化の徵する窺はれる後期ローマ時代の美術に、獨特の歴史的意味と價値とを認めやうとした。在來の批評を其の原理ぐるみ否定して、これに代るべき解釋の基礎を置かうとした。ラルリンガーは、ゴテック美術の特質と價値を明らかにするために、從來の傳統となつてゐた古典美術本位の考察法を排除した。ウルフリンは寫實主義の風潮に逆つて、形式主義の立場から Cinquecento の様式を辯護した。其處には勿論、純歴史學上の Interesse 以外に、別な動機の秘むでゐることは云ふまでもない。然しその歴史學的な考察法の中に、theoretische Wertbeziehung ～ praktische Wertung ～ が共存してゐることも明らかである。

リーグルは、其の史料の扱ひ方について、純客觀的であり純歴史學的である。純視覺的な造形上の史料と精神史上の文獻的史料との兩側面から、Kunstwollen を理解しやうとする其の考察法は——幾分の思辯と僅少な Scholastik とを含むとは云へ——確かに美術史學上の範たるを失はない。然し、リーグルの史論には極めて大膽な前提がある。一般文化史上に於いては、常に連續した價値の昂上のみが

ある。常に新なる價値の發生がある。退歩と云ふ現象は一般に存在しない——と NS & Axiom がこれである。この前提は一面に於して Einmaligkeit とか Individualisierung とか Wertbeziehung とか云ふ純歴史學上の方法論的基礎を示すものであるが、また他面に於しては praktische Wertung の態度をも裏付けるものである。氏の立場は praktische Wertung の態度からして、一種の Historische Nihilismus を標榜するものである。歴史的考察と價値批評との間に何等の區別がない。

アルリンガーは歴史的認識の問題に就いては始めから懷疑的である。史料の世界に新しく意味を附けることを歴史家の使命と考へてゐる氏は實は歴史的色彩の濃厚な批評家である。その考察に價値評價の態度が強調されてゐることば極めて自然である。殊に氏の如く考察の材料を常に唯だ Idealtypus に求めて具體的な實例に依らない態度としては尙更である。かかる場合に Kunstwollen のものが理想化されることは何うしても避け難い。それ丈に praktische Wertung の態度は露骨に出て来る。

ウルフリンにあつては、氏の歴史的信念たる gesetzmässige Entwicklung は云々こと

の中で、既に praktische Wertung の問題が混じつてゐる。此は、その個性的趣味に基く  
「klar」な様式を發達の頂點と想定する Entwicklungsprozess を肯定してゐるからである。即ち、カーリンハウゼンの歴史論に於いては、theoretische Wertbeziehung が行はれる遙か以前に、Auffassungsform、そのものの中では既に praktische Wertung の態度が秘んでゐる。歴史家自身の主觀的な趣味が、これ程に深く而かも甚だ露骨に——方法論的な必然性に於いて——學的考察の中に織り込まれてゐる場合は稀である。同時にも、historische Darstellung の技巧が Die klassische Kunst に於けるが如く鮮かな場合もある（ハーバー）。極めて模範的な技巧を驅使しつゝ、氏自身の趣味にピッタリ合つた Cinquecento の様式を叙述した此の本が、水際立つて優れてゐることは偶然でない。ヴァンケルマンをして美術史學の祖たらしめた傑作は、彼の熱烈なる憧憬から生れた Geschichte der Kunst des Altertums であつた。ブルクハルトをして美術史を純粹史學の領域に高めしめたのは、彼の愛慕するイタリア・ルネサンスの建築史 (Geschichte der Renaissance in Italien) であつた。これ等の顯著な事實に更に、ウルフランの Die klassische Kunst を考へ合はすならば、歴史家の個人的趣味が、純學術上

の研究と如何に密接に交渉してゐるかを理解されやう。ボアンカレーの指摘してゐる實例に依れば、純粹理論を扱つてゐる數學者の行績にすら個性の現はれ方が著しいと云ふ。まして史學のやうに、理解とか解釋とか云ふことが本質的な目的となつてゐる學問にあつては尙更である。従つて美術史と云ふやうな藝術的價値の問題と不可分な關係にある史學に於いては、到底、かのリッカートが主張するやうな、價値の扱ひ方の區別を行ふことは出來ない。それが何處まで必然的に不可能であるか？此處には、なほ熟慮すべき餘地があらう。然し、少くとも、代表的な若干の示例に於いて、リッカートの理論の反證をなし得ることは上に述べた通りである。

註 1. Rickert, Problem der Geschichtsphilosophie S. 60-1

1) Rieg, Spätrömische Kunst-Industrie 1 Bd. S. 215

III. Ebda. S. 215

IV. Ebda, S. 10

V. Ebda, S. 5

六. „の論文 Diltrey, Entstehung der Hermeneutik の所論と比較することは面白い。なほ美

概要 五 大 ハ ナ P. Bekker, Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlung. 1926 ュ  
説ふるハクモの解釈の Hermeneutik トハ其體の歴史と藝術の發展を論じる。

トハ Sieut pictura cum colore nigro, loco suo posita, ita universitas rerum, si quis possit intueri, etiam cum peccatoribus pulchra est, quambis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet, (Riegl, Ebda. S. 214)

ハ Riegl, Ebda S. 215-6

ハ Riegl, Barockkunst in Rom S. 8

トハ O' Die Geschichte kann keine Kopie der Ereignisse, wie sie wirklich waren, sein, sondern nur eine Umgestaltung der gelebten Wirklichkeit, abhängig von den konstruktiven Zwecken des Erkennens und von den apriorischen Kategorien, die diese Erkenntnisart nicht weniger als die naturwissenschaftliche ihrer Form, d. h. ihrem Wesen nach zu einem Produkte unserer systematischen Energie macht. (Worringer, Formproblem der Gotik S. 4)

トハ I I' Worringer, Formproblem der Gotik S. 5

トハ I II' .....dass man alles konnte, was man wollte und dass man nur das nicht konnte, was nicht in der Richtung des Wollens lag. (S. 7).

トハ III' Worringer, Ebda S. 12.

トハ IV' Worringer, Ebda, S. 68

トハ V' 呂の如無き言説は scholastisch だ認為する(S. 59)

トハ VI' 人の幽玄深の奥深の方々が難能なる分析の仕方等は餘りにも豊富な観察

を認める」とが出来る。

一七、中央美術(本年九月號)所載の拙稿「美術の歴史的評價に就いて」に於いて、實例本位の簡単な取扱ひを試みて置いた。

一八、初版の序に於て、womöglich das Gesetz zu erkennen, das einen Einblick in das innere Leben der Kunst gewährte. (S. VII).

一九、Klassische Kunst の 雜文

二〇、Ebda. S. VIII.

二一、「Cinquecento」はもともなく伊語五〇〇の意。十五百年代を意味する。然し美術史ニヤは十六世紀美術と云ふ意味に使つてゐる。同様に Quattrocento は四百年代即ち十五世紀美術の代表語。

二二、ウルフリンも亦、他のドイツ美術史家と同様 Quattrocento の作に關しては如上の特質を認めない。Realismus の傾向を少し片へてゐるが、これは誤りである。従つて此は Quattrocento 作集中最も特質ある作家達を全然除外して學說をたてる結果になつて居る。例く Piero della Francesca. Mantegna. P. Uccello 等、寫實的でなく、而かも、十四世紀を代表する大作家が全然扱はれず、以降以下と思はれる作家 Ghirlandajo. Filippino Lippi 等が代表者らしく選せられてゐる。

二三、Klassische Kunst, Einleitung S. 2 (「科學」第一輯の拙稿 一一九頁——一三〇頁に引用してあるが、此處には略す)。

二四・澤木四方吉氏の論文「思想」大正十五年四月號所載「美術史家 ウェルフリント」に極めて  
鮮かに紹介されてゐる。

二五・Wölflin, Ebda. S. 256.

附記。本稿は、某校に於いて或る機會に行つた科外講義の草案を基にしてゐるため  
に、學說の紹介が——本稿のテーマとしては——稍必要以上に細かくな  
り過ぎてゐる。この點、讀者の諒察と寛恕とを乞ふ。

アウグステイヌスの文章に就いては學友河野與一氏の教示を感謝する。