

Title	ヴエルフリンの様式概念
Sub Title	
Author	守屋, 謙二(Moriya, Kenji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1931
Jtitle	哲學 No.8 (1931. 8) ,p.105- 168
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000008-0105

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.

ヴェルフリンの様式概念

守屋謙二

*

ブュッフォンの言葉 *Le style c'est l'homme même* は古來屢々引用せられ、しかも種々の意味に解せられてゐるが、結局、様式のうちには人間の總ての特質が、その肉體的なるもの、精神的なるものの一切を含めて現されてゐるといふ意味である。即ち、文は人なり、である。それ故、茲では單なる人間の外觀上の様風に就いて云つてゐるものでもなく、又單なる内面生活、或は創作の様式を述ぶるものでもないことは勿論である。しかしながら他面、様式といふ語は必ずしも人間にのみ限らるゝことなく、ときにこれが自然物にも適用されてゐるのを見出すことが出来る。例へばコエストリンの『美學』には次の如き一とくだりがある。「槲は菩提樹より多くの様式を持つてゐる。……蛆に様式はないが、魚には様式がなくはない。犬には猫

より一層澤山の様式がある。」(Köstlin: Ästhetik, S. 949) 磨馴れ松や、懸崖の松の様式、或は高麗犬の型、唐獅子の類は殊に我々東洋人に親しいものである。又、啻に個々の自然物に留まらず、その集團たる天然の風景の上にも様式を觀ずることが出来る。しかしこれらの場合、樣式的性質があるとするところの對象は、もはや自然物そのものではなく、實は一つの藝術品であり、人間の創作である。即ち、それは我々に依つて美的對象として經驗されるものであり、或は、フォルケルトの言に従へば、「自然が藝術家と考へられるのである。」(Volkelt: System der Ästhetik, 2 aufl. Bd. III, S. 303)

以上は一例に過ぎないが、樣式といふ言葉ほど、人により場所により多種多様に使用されてゐるのは他にあまり類例を見ない。美術史家や美學者の各々により、その意義内容を異にせることは、直接諸種の著作に就いて比較してみれば明かになるところであるが、降つて、専門外の、或は常識的な、この言葉の適用となると、全く支離滅裂な意味を生ずるのである。それにも拘らず、最近の美學史學や美學に於ては、樣式といふ概念、乃至その言葉の使用は極めて重要な役目を果してゐる。我々が主題とする、ヴェルフリンの美術史的業績に於ける樣式概念の探究も、その概

念解明を以つて、幾分にても彼の核心に迫らんとする意圖より出でたものである。如上の理由により、我々は豫め様式一般を問題とし、錯綜と困亂を極めたるこの言葉、乃至概念の意味を闡明し、分類して、一つの用語上の系統を與へる必要を感じるのである。

*

最初に注意すべきことは、様式といふ言葉の使用が獨り美學や美術史の領域に限定されたものでないといふことである。様式は價値概念でもあり、文化的意義のある理想概念でもあるが、又必ずしも美學や價値評價に依属しないものがある。我々の目的がこの言葉を美學上のターミノロジーとして解明するにあるとしても、それと共に、様式概念をその總ての範圍に亘つて包摶すべきである。従つて、この一般論に於ては、美的意義内容に基く様式概念ではなくして、この言葉の全意義内容を含むところの様式概念を對象とするのである。

様式概念がこの廣義の取扱ひを受ける場合、その體系的著作は世上甚だ稀である。尤もそれが絶無といふのではない。例へば、フォルケルトの『美學體系』のうち

の様式論の如き、或は、ウテイッヒの『様式とは何ぞや』の如きは、比較的最近の文獻である。しかし、これらは我々の目的にとつて、かへつて理解を困難ならしめ、或はその分類があまりに偏狭に過ぎるのを認むる。それ故、茲で主に、ワルラッハの『様式』(Wallach: Stil, ein Beitrag zur Klärung ästhetischer Terminologie, München, 1920)に依據し、様式一般の釋明を得ようと思ふ。

一體、様式といふ名詞を以つて、集合名詞を具體詞と抽象詞とに分類する普通の遣り方に屬せしめることが困難なのである。この名詞それ自身は感官的に知覺されるもの、即ち具體的なものでもなければ、その反対に感官的に知覺されない、従つて抽象的なものでもないからである。この兩者の何れでもない。様式概念が適用されるときには、寧ろ、この兩者の何れもが必要とされる。これを他の言葉でいへば、様式といふ名詞は、その意味を生ずる爲めには必然的に一つの補足語を要するところの名詞に屬する。即ち、他の對象に於ける一定の特質、狀態、一定の存在の仕方(Auf-eine-bestimmte-Art-zu-Sein)を示すのである。かくの如く、様式といふ概念が適用される場合の豫備條件となるものは具體的なものとして、一つの對象があ

り、抽象的なるものとして、その対象に於ける一定の存在の仕方が存するのである。かく、豫備條件に二つあるといふことが、様式概念の意味の不明となり、多義となることの主要原因である。

さて、様式といふ言葉の適用の範圍を考ふるに、それは現實の全領域に及ぶものでない。前に述べた、「樹は菩提樹よりも多くの様式を持つてゐる。」といふが如き間接的な使用を除けば、その適用はたゞ人間や人間精神の形成、創作のうちに限られてゐる。しかも、この限定された範圍にありても、總ての事物に適用されるといふのではない。様式概念の體験に於ける、この具體的要因は、總ての対象的現實の範圍に本質的に制限されてゐるのである。次に、様式概念の抽象的要因、即ち具體的對象に於ける一定の存在の仕方を一層詳細に規定しようと求むるならば、我々は様式を以て、人間的形成世界の對象の、しかも總ての部分に於ける一定の要素の繰返へしと考へるが故に、豫め結論を下だせば、様式とは齊一性 (Gleichförmigkeit) の現象であると云ふことが出来る。しかし、様式概念の解明の爲めに齊一性を持つて來るといふことには非難がある。それは、齊一性とは總ての概念形成の本質的根柢

であるが故に、様式概念の特殊性をこの一般的な齊一性の概念によつて確立しようとするのは不當であるといふ見解である。茲で我々はウェルツブルク派の心理學者マルべの著、「世界に於ける齊一性」から次の一文を引用する必要がある。「事實、我々が形作る概念の總ては、所謂單獨概念を除いて考へれば、皆對象の齊一性に基いてゐる。山、三角形、動物學、或は德といふ概念を除いて考へれば、皆對象の齊一性に基づいてゐる。」(Marbe: Die Gleichförmigkeit in der Welt. Bd. I. S. 230) 疑ひもなく、單獨概念を除いた他の總ての概念形成は皆對象の齊一性に基いてゐる。原始人にとっては「山」といふ言葉の背後ににある概念が、彼等の或る程度に一樣に、絶えず繰返へし見るところの、地表から

の隆起状態に變はるところのものとなつたのである。然るに我々は持ち合はせの言葉、纏まりのある概念のうちに生れて來たのであるから、原始人とは逆な過程を辿つて、既に持ち合はせの概念を理解する爲めには、概念の範圍内にある對象の本質的特徵の齊一性に依つて、概念そのもの並びにその内容の意義を意識するよう努めなければならない。さて、併しながら、一の概念のうちにあつても、その内容の最初の意識や形成は最初の形成とその後の使用との間には本質的な區別がある。最初の意識や形成に際しては、その概念の根柢に横はる齊一性やその内容が、その概念の體験者に完全に意識されてゐたのであるが、後からする、不斷の使用の場合には、それらは意識から逸し去るのである。「山」とか「三角形」とか、或は「徳」といふ言葉や概念の使用に際して、その都度、その概念を形作る齊一性を何人も意識しないことであらう。我々は記憶に於ては意識的に、概念形成過程の結果としての、概念そのものをのみ保持してゐる。そして、その概念の範圍にある對象によつて、周囲の世界から話し掛けられることがあつても、たゞ概念そのものを以つて、これに應答するのである。以上は一般に概念に就いて述べられたのであるが、茲に、特殊な少

數の概念がある。それは、概念の新形成、或は再意識の場合に齊一性を基礎としなければならないことは勿論であるが、それのみでなく、後からする何れの場合の使用に際しても、齊一性意識を根柢とするところのものである。

ワルラッハに依れば、かかる少數の概念に様式概念は屬するのである。それ故、一般概念の場合とは區別して、様式に於ては、特定の齊一性が考へられるのである。

しかも、茲に特定の齊一性と云へるのは、既に述べたが如く、人間的形成世界に於ける一定の存在の仕方の謂ひである。このことを明かにする爲めに、彼は「公用文體」(Kanzleistil)といふ表現のうちに見らるゝ様式概念の使用を分析してゐる。この使用は最も廣汎な、最も簡単な意義に於て、又、全く外美的(ausserästhetisch)に、超價値的に様式概念を取り入れるものであり、尙それのみでなく、Stilの語源たるラテン語の *stilus* 卽ち蠟板用の尖筆の意味より由來する「書き方」といふ、様式概念の本源的な適用を表現するものである。この公用文體といふ表現に於ける様式といふ言葉の使用に際し、その具體的要因たる特殊の様式、即ち「公用」文體の問題を除外し、その上、この公用文體が一定の對象、例へば一つの文書に認められるといふ事實から離

れ、従つて、専らその抽象的要因たる「文體」、云ひ換へれば對象に於ける一定の存在の仕方を考へるならば、それが一定の要素の一様的な繰返しであり、これを、いまの場合の實例に就いて云へば、官廳で使用される文體の一様的な反覆であるといふことが明かになる。かくして、公用文書の様式は齊一性であり、即ち、公用文體の一様的な繰返へしだある。ゴーテック風に建てられた會堂といふが如きものも、この場合の一例である。

次に、様式概念はその意義が豊富にして、個々な現はれ方をするにも拘らず、大抵の場合は、たゞ各々の個々の對象に關してのみ適用されようが、しかし個々の様式概念は決して單に個々の對象の爲めにのみ形成されたものではない。一人の畫家の様式、例へばブーサン様式に就いて、或は一つの作品の様式、例へばヴュルテル様式に就いて述べる場合にさへ、この様式概念は常に多數の對象を念頭に置くものであつて、前の例では、ブーサン自身の作品は勿論、その亞流の作品をも含めて考へ、後の例では數多くの追從者、模倣作品に就いて形成されるのである。この認識は、樣式齊一性のいま迄になき本質的な標徵を示すものである。即ち、樣式齊一性は、

時間とか、場所とか、形成とか、豫備條件とか、價値などの何等かの觀點によつて種々に區別される對象の總ての系列に對し、類型となるものであつて、このものが總ての對象を各々の觀點から總括するのである。それ故、典籍にしても、或は書簡、文書、法令にしても、皆公用文體を以て書かれ得るのである。又、このことが、樣式齊一性の場合には、本來、二種類の齊一性を區別しなければならないといふことの認識になる。これが實例として、二つのゴーティックの建築、シユトラスブルクの本寺とフライブルクの本寺とを考へるならば、この兩者の各々は、それ自身ゴーティックの樣式齊一性を持つてゐる。しかしながら、これらは二つのゴーティックの建築であるから、この兩者の間には、各々を考へるときよりも以上の樣式齊一性が生ずるのである。これらのうち、個々の對象に關係する樣式齊一性は一次的なものであり、異なる對象の間に成立するところのそれは二次的と稱せられ得る。何者、最初のものは、個々の對象を先づ一つの樣式的對象とするのであるが、第二のものは、その樣式的對象をその樣式の種類に従つて、再び特徵附けるものだからである。

さて、ワルラッハに依れば、以上の如き樣式齊一性は實際に我々によつて經驗され

る場合、感官的知覺でもなければ、記憶表象、或は快不快の感情でもなければ、又既知の意識過程の要素に分析され得る體験でもなくして、マルベによつて特に表示されたが如き、一つの識態 (Bewusstseinslage) を生ずることゝなるのである。即ち、様式概念の體験の根本に存するものは、齊一性の識態である。しかし、この識態が様式概念を適用する場合、毎時も生ずるものであるか、どうかは疑問であると、彼は云つてゐる。一體、一つの言葉或は概念の意義と、その意義の體験との間に本質的な區別のあることは、所謂思考心理學にとつて重要な認識である。前にも一寸觸れたが如く、言葉或は概念の使用の場合、その概念を形成する齊一性を意識するものでなく、又その内容や本質的特徵を意識する必要はないのである。のみでなく、ときには本來の意義とは何等共通することのない體験を持つことさへある。例へば日々幾度となく様式といふ言葉を口にする美術商が、その度に様式齊一性の概念を意識することはないであらうし、恐らく、一生の間に一度もさうしないことだらうからである。

以上に於て確定されたことを、概括するならば、様式概念とは對象に於ける一定

の存在の仕方であり、又、この仕方は、一定の要素の齊一的な繰返へしとして現はれるといふことである。この一定の要素とは、本來、様式概念適用の基礎となる齊一性と、その特質として様式があるとされる對象との關係である。この連鎖的存在的性質によりて、この要素は、様式に關する多くの釋明の主要的對象となつてゐるのである。様式とは何ぞやといふ問題は、結局この點を究明することに歸着するものである。而して、この連鎖的存在的意味のある要素が、具體的要因たる對象の外的形式にのみは終つてゐないこと、従つて、我々が對象の様式と名附けるものは、その内容として、單に各々の様式種類の外的形式のみを含むものでないことは、様式概念の限界附けに思ひを凝した人の、等しく認むるところである。といふのは例へば、ゴーティック様式といふが如きものを考へてみるにしても、建築上に於ける尖塔や窓拱の彫刻的裝飾のみがその様式を表してゐるのではない。それらは外的な表現ではあるが、しかし、様式要素の内容や、それと共に様式概念を現はすものは、その全體の範圍に於ける各々の對象を包括するのである。それ故、ゴーティックの様式要素は外的なるものの他に、生命、感情を現はし、或は當代の精神生活、時代思潮

全體の支持者とならなければならぬのである。それ故、ヴァイセは、様式を以て人相に比較し、様式を定義して、「個人精神の直接なる人相學的顯現」と云つてゐる。シヨーペンハウエルにしても、様式を「精神の人相」と考へ、それが「肉體の人相よりは遙かに欺瞞的でないものである。」と述べてゐる。冒頭に掲げたブニッホンの言葉も、この意味に解して然るべきものである。

ワルラッハは、以上に述べたことを總括するときには、様式概念の總ての意義、及び適用を包含するところの、様式といふ言葉の意味が生ずると見做して、次の如くに云つてゐる。即ち、様式とは人間の形成世界の對象の全存在のうちに存し、そのあらゆる部分に亘り統一的にして、一様的な反覆を爲すものであり、それ自身、對象の全本質を外的形式のみでなく、その内的生命並びに存在に即して、表出せしむるところの、一定の要素の齊一性である。しかし、このやうな定義を以つてするだけでは、彼も云つてゐるとおり、齊一性の強さの程度や、様式要素の現はれる範圍が充分に示されてゐない。その結果として、様式の意義そのものに關しても、意味の精確さを缺くことがないでもない。又、様式概念とは甚だ混淆され易い、Manierとか

Technikといふ概念との區別が可なり曖昧のものとなる。この問題に就いては、興味なるものが見出されるのであるが、我々の場合ではこれに觸れることなく、直ちに、様式といふ言葉の種々なる意義内容の内部的な限界附け、従つて、實際的適用に於ける分類に關し、彼の説を聞かう。

*

様式といふ言葉の使用されるとき、その根柢となる様々の種類の體驗からして、茲に三つの類型的な意義内容が生ずるのである。(一)この建物はゴーテック様式である。(二)この文書は公用文體で書かれてゐる。(三)この對象は様式を持つてゐる。(一)の場合は、樣式概念は専ら、前に述べた齊一性の識態に基くものである。(二)の場合の適用は、單なる識態に基くものでなくして、それが美的對象を問題とするものであるといふ知覺がその根柢となつてゐる。それ故、こゝでは齊一性の識態が美的に強調されてゐる。従つて樣式概念は美的概念である。(三)の場合には、樣式を持つた對象に向つて禮讚するのである。かく、對象を禮讚するときには、その對象に何等かの事情、何等かの目的を持つて、ときに意識的に、ときに無意識的に價

値を與へるものである。従つて、その對象に價值判断を下すのである。このやうにして、様式といふ言葉の適用は、一つの價值判断を含むものであり、この場合、様式概念は價值概念である。以上の三つの實際的適用をもつと抽象的な一般的表現に改むれば、次の如きである。(一) 様式は、外美的超價值的な、齊一性の爲めの概念である。(二) 様式は美的な、超價值的な、齊一性の爲めの概念である。(三) 様式概念は價值概念である。

しかし、以上に於て述べられた様式の意義内容の系列は、人間的形成の對象に於ける既存的齊一性に就いてのみ示されたものであるが、その他に尙、我々は齊一性の可能性、原理及び生成に就いて、全然別な意味の様式の系列を考察することが出来る。しかも、この場合の様式は殆んどその大部分が前の系列に於ける(二)の美的様式概念の爲めの適用として考へられるのである。かくの如くにして、この美的概念として様式概念は又二つの部門に區別されるのである。即ち、第一に様式は美的對象に於ける既存的齊一性を表示する概念であつて、それが適用されるときには、樣式齊一性の觀點からその美的對象を總攝し、或は分離し、換言すれば、それら

を規定するところのものである。それ故、この場合の様式概念の適用は、様式規定概念 (*Stilbestimmungsbegriff*) と名附けらるべきである。次に第二は、美的對象に於ける既存的事實としてではなくして、可能性、原理、乃至は生成としての様式齊一性が考量される場合であつて、そこでは様式概念の適用を前者と區別して様式形成概念 (*Stilgestaltungsbegriff*) と稱することが出来る。藝術的形成的概念として、様式が考へられる場合であるとか、或は、藝術創作に於ける様式化 (*Stilisierung*) が問題とされる場合が、この意味の概念適用である。我々は今迄に様式一般に就いて可なりの紙幅を費やすところがあつたが、實はかくすることによつて始めて、美學上のターミノロジーとしての様式概念の意味を闡明し、その本來の適用範圍を確立することが出来るのである。爾後専らこの美的範圍にのみ問題を限定して行かうと思ふ。いふ迄もなく、茲で我々に特に喚び掛くるものは、(二)の、美的にして超價値的な様式概念である。而も、この概念は前に見た如く、二つの根本的な區別を必要とする。規定概念及び形成概念としての二つの意義内容がそれである。しかしながら、この二つの契機の各々を尙詳細に分析すべきであると、ワルラッハは見做して

ある。即ち、第一の規定概念としての様式概念を又三分して、(a) 時間的空間的意味に於ける、藝術作品並びに藝術家に共通するもの。(b) 専ら藝術作品にのみ關するもの。(c) 專ら藝術家にのみ關するものとしてゐる。由來、樣式といふ概念は修辭學とか、詩學のうちには屢々用ひられたものであるが、これを始めて美術史の範圍にも適用するにいたつたのはヴィンケルマンである。彼がギリシア美術の發展を敍する場合に、(Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums, S. 219 ff.) 古樣式 (der alte Stil)、崇高樣式 (der hohe Stil)、美樣式 (der schöne Stil)、風流樣式 (der Stil der Nachahmer)といふ四つの表現を借りてゐる。この意味の樣式概念が實は(a)の場合の最初の適用であると考へらるべきである。しかしこの範圍に屬せしめらるべき樣式概念は、非常に多義多端に亘る性質のものであつて、その代表的なものを出だせば、美術史上のロマネスク樣式、ゴーティック樣式、或は支那樣式、スペイン樣式などは皆この部類である。次に(b)の例としてワルラッハが引用するものの一二を云へば、教會樣式、工場建築樣式とか、前に述べたヴェルテル樣式の類である。(c)は又これを二分して、外的なものと內的なものとに區別される。それは樣式概念の根柢に

存する齊一性が、單に外面的な意味で藝術家の個人性を相互に區別するものであるか、それともその齊一性が個々の藝術家の内面的素質に根ざしてゐるものであるかの如何に據るのである。この意味の外的様式概念としては、例へばデューラー様式、レムブラント様式の如きがある。又、同じ藝術家のうちでも、その年齢の相違により、若書きの様式、圓熟の様式、晩年の様式を生ずるが、これらは等しくこの部門のうちにある。尙又、前に掲げたパーサン様式とか、或はダヴィッド様式とかいふが如く、畫派全體を指す場合をも茲で考へることが出来る。次に我々は、内的様式概念に就いて考察する必要がある。一體、藝術家が内的に、しかも必ずしも意識的ではなく、彼の素質に従つて、この世界に對してとる立場の如何により、種々の様式を區別することが出来るのである。かかる場合に設定される様式が、とりもなほさずこの内的様式概念である。シルレルはその著『素朴的及び感傷的詩歌に就いて』のうちで、かくの如き、個々の個人性以上に出でゝ、しかも相互に *Antithese* を爲すところの、樣式的素質が存することを認め、彼自らをゲーテに對立するものと考へたのである。彼はこの意味の樣式對立を「素朴的」と「感傷的」との二つの言葉で現し、次

の如くに云つてゐる。即ち、「詩人は自然であらうとするか、或は失はれた自然を求めるようとするかである。こゝから二つの全く異なる詩風が生ずる。又この二つで詩の全領域は汲み盡くされ、計量される。總ての詩人は：素朴的なものに属するか、或は感傷的なものに属するかである。」(Schiller: *Über naive u. sentimentalische Dichtung*, Phils. Bib. Ausg. S. 335) 詩人乃至は藝術家の世界觀的態度のうちには反立的な *Zweiheit* があり、これが二つの反立的な藝術様式を作るといふ、このシルベルによつて新しく見出された問題は、十九世紀を通じ、いろんな意味で發展せしめられたのである。しかし、この問題は獨り美學のうちに留るものでない。この世界觀的對立は單に藝術家の場合のみではなく、人間の總ての精神的存在のうちに存するものだからである。かくしてこの對立は一般精神史や形而上學の問題に迄高められて來たのである。しかし、それらの領域に於て、これを追究するといふことは我々の今の場合關與し得ないところであるが、何れにしても、最近の美學や美術史の範圍にありては、この問題が所謂樣式問題となつてゐることは事實である。この點に就いては後になつて又觸れるところがある。ワルラッハが內的樣式

概念の條下に於て觀察しようとするものも、やはりこの種の様式對立である。彼に依れば、理想主義的様式と現實主義的様式、形式主義的様式と内容主義的様式といふが如き、反立的な様式概念の使用は、等しく、このやうな、藝術的創造の世界觀的態度のうちに於ける對立的な *Zweiheit* に觸接するものである。しかし、これらの様式概念が單なる規定概念として現はれないこともないが、本來から云へば、これらは皆、形成概念に屬するのである。尙、この場合の例として、浪漫的と古典的との様式對立が考へられる。この對立は、彼によれば、總ての藝術家の、實に一切の人間の本質の反立的な兩極端を表示すべきものであつて、それと共に最初現はされた局限的な一時代を意味するに留まらないのである。この種の様式概念の部門のうちにワルラッハは又、ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』に於ける線的と繪畫的、平面的と深奥的、閉ぢられた形式と開かれた形式、多數性と統一性、明瞭性と不明瞭性、といふ五對の様式概念が含まるべきものと見てゐる。しかも、ヴェルフリンはこれらを狭く限定された範圍、即ち造型美術の範圍のうちに、そのうちでも殊に一定の時代に限つて適用するものであると云つてゐる。

茲にいたつて始めて、ワルラッハの様式論と、我々が主題とするヴェルフリンの様式概念との接觸、交流の機會を持つことが出来るのである。即ち、ワルラッハの解釋によれば、ヴェルフリンの五對の様式概念は、第一に規定概念であり、そのうちにも殊に、専ら藝術家といふ人の上に適用されるものであり、又それを外的と内的とに區別する場合、勿論その内的意味を持てる様式として考へられるのである。この決論はワルラッハの様式概念分析にありては説明根據の充分なるものがあり、従つて當然の歸結と思惟され得るのであるが、これをヴェルフリン自身の本來の意味に還りて、彼獨自の様式概念と對比するときには、果して正當なる解釋であるか、どうか、これは大いに疑問となるところである。この問題は我々にとつて最も重要なものであり、又そこには様々な方面に展開され得べき根本の契機が祕められてゐるのであるが、茲ではそれらを素通りして、尙數言、ワルラッハの様式論に就いて述べよう。前に藝術的規定概念としての様式があると共に、又藝術的形成概念としての様式が考へらるるとしたのであるが、この後者に於ける、藝術的形成とは、創作する藝術家と、創作される藝術作品との關係を意味するものであり、かかる概念と

して様式が考へられる場合には、様式齊一性の可能性乃至は生成を問題とするものであることは云ふ迄もない。しかも、ルモール、ゼムペルから始まつて、コーンやヴィタゼクにいたる美學者の大部分は、様式概念を以つて、この藝術的形成の概念と解してゐるのである。ゼムペルが「様式とは藝術現象とその成立の歴史、即ちその本質の總ての豫備條件や事情との一致である。」(Semper: Über Baustile in "Kleine Schriften", S. 402)と云つてゐるが如き、又、コーンが「樣式の法則とは自然的體驗の藝術的改造の原理であり、この原理は、當該藝術の種類及び意圖の本質より必然的に生ずるものと考へられる。」(Cohn: Allgemeine Ästhetik, S. 117)と述べ、「或はヴィタゼクが、一つの對象の様式とは、その對象の形式的な、同時に又その內容的な性質であり、その對象が生起するに當つて、本質的に關與する諸要因の特質によつて制約されるものと解されるのである。」(Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, S. 377)と定義してゐるが如きはその證左である。かかる意味の樣式概念は又、二つの種類に區別される。(a)可能的齊一性の爲めの概念としての樣式。(b)創造的齊一性の爲めの概念としての樣式。前者の實例としてはゼムペルが詳論せられ、後者に就いて

はルモールその他が引き合ひに出されてゐる。以上に於て、ワルラッハによる、美學上のターミノロジーとしての様式概念の分析は、その大要を盡してゐる。しかしながら、前にも一寸述べた如く、かくの如き様式概念の解釋に依據して、果して十全にヴェルフリンの様式に關する基礎附けに徹することが出来るであらうか。我々は先づ、ヴェルフリン自身に語らしめる必要の切なるものを感する。

*

ヴェルフリンはその主著『美術史の基礎概念』(Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) の序論に於て、種々なる意味の様式概念を抽出し、それを論述展開の契機としながら、しかもその相違の間に段階的意義を求めて、所謂基礎概念へ到る道を開いてゐる。即ち、ルドヴィヒ・リヒテルの回想錄に初まる、あの巧みな描述の一と節である。この畫家が若年の日、他の數人の仲間と共にチザオリにて一場の風景を寫生する。しかも、わざと出來るだけ自然に忠實ならんと努めたのであるが、出來上がつた作品は人柄の相違のやうに全然面貌を異にする。これを證據にリヒテルは客觀的視覺といふが如きものがないことを述べてゐる。かくの如きものが

個人的様式のよつて生ずる根源である。しかもこの場合の例は全く同一の對象を取扱つてゐるのであるが、若し取材を幾分自由に考へれば、個人的様式は一層顯著に現はれる。ボティチエリとロレンツォ・ディ・クレデイとは共にフィレンツェの畫家で、時代や流派を等しくするが、作品そのものはまるで相違するのであつて、これを兩者の婦人圖によつて具體的に説明し得る。しかし、藝術發展の過程は單に個人の足跡を辿るのみではない。個人はより大なる群に從屬する。ボティチエリとクレデイの作品は相互に持味を異にしながら、これをヴェネチア派の畫家に比べれば、共にフレンチ派として共通するものがある。又、ホッペマとルイス・デールとは非常な相違であるが、これらのオランダ畫家をルーベンスの如きフランデルの畫家に對比すれば、前の兩者は同種屬であることが直ちに明かになる。それ故、單なる個人的様式の他に、尙、畫派、國土、民族の様式が考へられるのである。例へばフランデルの美術とオランダのそれとを比較してみると、アントワープ近郊の牧場は、オランダ畫家が描く靜寂なその國の牧場に比べて、さう區別されるものでないが、これるべんスが取扱ふとなると、全然別な趣きを呈する。土壤はむくむくと盛れ

上がり、樹枝は情熱的に猛り狂ふ。これが所謂、オランダ美術の *Subtilität* とフランス美術の *Massigkeit* である。形の上の趣味 (*Formgeschmack*) が精神的傳統的契機と直接に觸れ合ふところでは、そこに我々はその國民の形式心理學の問題に想倒するのである。しかし問題はこの點にのみ停止するものではない。事情はもつと複雜な方面に關聯する。十七世紀のオランダ畫風とフランスのそれとは勿論その特質を異にしてゐるが、しかし、かかる單一なる時代の藝術を直ちに國民的様式の一般的評價の爲めに適用することは許されない。時代の移ると共に藝術も移る。時代性と民族性とは相互に交錯する。ルーベンスは、當時のオランダ美術に就いて云はれ得ると同程度に、固定的な民族性を表出するものでない。即ち、彼にあつては、時代の混入物が一層強烈であつて、ラテン系バロックの感じが彼の藝術様式の基調となつてゐる。かくの如くにして茲に時代様式といふものを考へなければならぬ。我々の觀點を殊にイタリア美術に限定するときには、この間の事情は一層明瞭になる。即ち、ルネサンスからバロックへの様式變遷は、如何にして新しき時代精神が新しき形式を生み出だすかを示す好適例だからである。い

ま、建築の例をとるに、前者の中心概念は完全な均齊にある。この時代は人物畫と等しく、建築に於ても、それ自身に充足した完全な圖象を得ることに努めたのである。建築の各部、即ち柱、壁面の區劃、室內の各部、室全體の容積、上部構造の塊量など、總てが悉く自己満足の存在を觀者に感せしめるやうな形象である。バロックもこれと同じ形式組織を襲用しながら、しかも、その與へる效果はもはや完結、具足ではなく、運動、生成であり、限定、可擋ではなく、無限、宏大である。こゝに於て、美しい均齊の理想は影をひそめ、興味の中心が Sein ではなく、Geschehen の上に存すること、なつたのである。かくの如き様式變遷の精神的根柢となるものとして、世界に對す個人の關係の變化、新しき感覺領土の開拓、絶大なるもの、際限のないものの崇高性のうちに融け入らうとする人間の魂などが測知される。『ティチエローネ』の著者ブルクハルトの所謂「是非を絶した激情と動搖」といへる一語は最も簡結にバロック藝術の特質を形容するものである。

以上に於て、ヴェルフリンは、個人的様式、民族的様式、並びに時代的様式の三つの様式概念を適用し、その觀點よりして、種々なる美術史上の事實を考察してゐる。し

かもこの場合、様式の意味を表出 (Ausdruck) として、これを詳しく云へば時代の空氣、民族の特性、或は個人的氣質の表出として、その範圍に於ける美術史的事實を解釋してゐる。しかし、この程度の様式概念ならば、既に述べたるワルラッハの様式分析に於て、或はウテツツの様式論、その他の一般に様式概念に就いて考慮を遡らすものの論議に於ては、殆んど何れの場合にも見出される性質のものであつて、敢えて、ヴュルフリンの炯眼達識に俟つまでもない。勿論、彼は以上の範圍の様式概念に逡巡し、停滯するものでない。既に前にも述べた如く、『美術史の基礎概念』に於て取扱れたる、所謂五對の様式概念の問題は、尙我々の前途に遠く横はあるものである。

然らば如何なる方向に彼の本領を求むべきか。彼が如何なる深さに迄、様式概念の意義を掘り下げて行つたか。即ち、彼の美術史的業績に於ける様式概念とは、その究極的意味がどこにあるか。又、かかる本質的な様式概念にどのやうな理論的體系を與へ、それをどのやうに表現してゐるか。

さて、我々が茲に於て、第一に考ふべきことは、様式概念そのものが單獨に取扱はるべきではなくして、そが常に密接に、美術史的研究の方法論と結び付き、その獨自

にして根本的な對象の確立があると共に、様式の意義の深化が存するといふことである。かくして、美術史の自律性の問題が生じ、同時に又、それが様式史の基礎附けに展開するのである。

*

一體、美術史獨自の問題とは何であるか。この問ひに對して最も明快に答へるものに、我々はクライスの著『美術史の對象』(Kreis: Der kunstgeschichtliche Gegenstand, ein Beitrag zur Deutung des Stillbegriffs, 1928)を見出しつゝが出来る。彼は元來、リッケルト、ラスクの學徒であつて、先づに『近世哲學に於ける美的なるものの自律性』(Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie, 1922)の好書があるが、いまや單なる美學の問題以上に出で、藝術學乃至美術史の領域に進み、しかも、その方法論的構成の仕事のうちに銳細な論理を發揮して面目躍如たるものがある。茲に一應彼の論旨を祖述し、以つて我々の目的に資せんと思ふ。

さて、クライスの見解を豫め要約すれば、從來の美術史的敍述はその殆んどが皆、藝術家の傳記の類に留まるか、或是一般文化史の範圍に屬せしめらるゝか、乃至は、

藝術的技巧の歴史と考へらるべきものに過ぎないのであつて、それ自らの原理に立ち、獨自の研究對象や方法を把握し、樹立するものは絶無と云つてよく、本來の意味の美術史を何處に求むべきかは極めて困難なる問題であるが、たゞ僅かに、樣式史としての美術史のみが、かかる要求に應ずるものであるといふにある。一體、歴史なるものが素朴的現實主義の方法に於てではなく、概念的加工の結實として把握さるべきであり、その方法的特質が價值關係の基礎に立つて、無數の現實的事件のうちから、一回限りの個別的過程を引出して來る點にあるといふことに關し、從來の美術史は理論的に明確な意義を持つてゐない。しかし、事實上、美術史は、藝術といふ事實を自然と同一視せず、何等かの意義内容を表明するものと考へる範圍に於て、以上の如き歴史的概念形成を行つてゐるのである。しかも、それと共に、美術史は啻に史的對象のみでなく、本來の美術史的對象を獲得するのである。といふわけは、一定の現實的形象を藝術作品として指摘することは、既に全く特殊な意味、乃至は價值に關係のあることを前提とするからである。それにも拘らず、その概念的構成は丁度この點で缺陷を持つてゐる。即ち、何處に美術史的選擇の原理

を求めるにあればならないかといふ問題が、従來の美術史考察法によつては解明の對象とされなかつたのである。その場合、その考察法にとつて、藝術とは何ぞやといふことに關し、容易に解決を與へるところ常識的説明があるが爲め、選擇原理を強ひて問題にすることがあり得ないといふ理由からである。或は又、藝術的形式、即ち藝術作品によつて觀照に持ち來たされる美的價值内容のうちには、自明にして、一般的議論の餘地のない美術史的選擇原理を觀じ得るといふ理由からでもある。が何れにしても、美術史の、嚴密なる歴史的方法を不可能ならしむる前提から出發してゐるものである。常識的説明の根據に立つて美術的對象の選擇をすることに満足してゐる限り、美術史は具體的な個々の藝術作品の、實際に間に合ふ評價に達することは出來るが、ばらばらの對象に系列を與へるところの歴史的關聯を確立することは全然拒否されてゐる。といふのは、そこでは美術史的發展の獨自性と個有性が基くところの一定の原理を缺いてゐるからである。それ故、美術史が藝術作品の、ヴィンデルバントの所謂 *idiographisch* 的解釋を固執しようとしたいとする、本來の美術史的範疇の缺亡の爲め、傳記的關聯、若しくは一般文化史的

關聯に導き入れることによつて、個々の藝術的所産をその不自然な孤立狀態から免れしむることが出來得るのみである。事實從來の美術史の重點は傳記の範圍や、又藝術の文化史的取扱ひの上に存してゐたのである。このことは特に十九世紀に於ける美術史學の一般的風潮を覗ふとき、容易に首肯されるところである。

一體、文化財なるものは直接なる文化の創造や體驗に於て、多方面なる意味關係に接觸するものであるが故に、藝術の傳記的解釋や、或は文化史的釋明が合法的なることは疑ふべからざるところである。しかしながら、嚴密な意味に於ける美術史的解釋、即ち、この歴史的過程を一つの内在的原理に基けるところの釋明が、これによつて達成されるものでないことは明かである。勿論、傳記のうちにはこのやうな内在的事實關聯がとくに表現されてゐることであらうが、しかし、傳記はその論理的構造から云つて、純然たる歴史的仕事といふことが出來ない。何故かと云へば、それが再びその對象——個々の作品のみでなく、藝術家の人格、その創造生活——そのものを、著しく *idiographisch* な取扱ひに委ねるといふことは、傳記的概念構成の前提に屬すると思はれるからである。これに對して、藝術の文化史的解釋は正

しく歴史的である。何者、そこでは、個別的现象を秩序附けるところの大なる關聯が特に主要問題となるからである。しかし、充分に分化しない一般性並びに無現定性の觀點を適用するものであるが故に、この一般的觀點からは藝術の内在的發展過程が把握されないといふことは、文化史的見方の弱點である。かくの如くにして、クライスに依れば、傳記にしても、又一般文化史にしても、眞の美術史的方法の出發點を作るところの科學的原理を有しないのである。その理由は、これらは共にその根本に於て、極めて不精確な價値關係に満足してゐるからである。

以上の如く考へると、美術史固有の方法の形成を要求することは、藝術が純然たる美的事實關聯 (*ästhetischer Sachverhalt*)に基いてゐるといふことの特質と思はれよう。といふわけは、この美的なるものに於てのみ、藝術の實在性に對して自律的意義內容を賦與する特殊の價値を見るからである。藝術と美的價値との相互關係はそれ故自明な事柄である。即ち、藝術の現存から出發して、それに特有の意味を求めるにしろ、或は、美的價値の本質を洞察して、然る後にそれが現實のうちに顯現する相を確定しようとするにしろ、何れにしても、藝術を美的價値に、又美的價値を

藝術に關係せしめなければならぬであらう。この關係は、美的價値が全部的に藝術作品のうち實現されることなく、又藝術が美的意義以外のものを表現することが出来るといふ範圍に於て、この兩者が餘すところなく合致するものではなくとも、やはり有意義である。それ故、この兩者の相互關係は、次の如き制限附きで妥當する。即ち、藝術は、美的價値が一定の材料に結び付いた作品として表はれて来る、價値實現の形式を表現するに對し、美的價値は、藝術作品に見出される、たゞ一つの意味內容をではなく、藝術を獨立の文化財として構成する意味內容を形成するのである。かくして、藝術の意義附けに際し、この美的契機に根元的な役目が歸せられるといふことが正しいならば、この美的契機に美術史的考察の基本的範疇を認むることは不當と思はれないであらう。しかし、この方法とても、やはり我々の目的に到達することは出來ないのである。といふわけは、これを一層詳細に觀察するに、藝術の事實が美的價値に關係するといふことは、歴史的概念形成の前提として要求されることが出來ないものである。何者、美的意味內容は全然非歴史的性質(*ahistorischer Charakter*)のあるものであるが故に、歴史的關聯のうちに織り込まれ

ることを原理的に避くるからである。かく、藝術の歴史的解釋は、以上の見地からは到底明かにされないのである。この間の消息こそ美術史的方法を問題とする場合に最も意義あるものである。それ故、美的なるものの非歴史的性質とは如何なるものであるか、又どの範圍に於て、この性質は美術史的方法の確立を問題とするに足るかを明かにしなければならない。

先づ初めに、美的價值の理論的分離は、それ自身既に一つ抽象と考へられ、又それが現實の具體的實相から隔絶してゐることは、美術史的概念形成がこの種の理論的構成から出發することを、豫め斥くるものであると、信せられるかも知れない。從つて、分離的な價值に關係附けられた美術史的解釋は全く非歴史的な抽象であると考へられることであらう。それにも拘らず、自律的價值の概念的構成は、たゞへ純粹なる意味形態そのものの理論としてであつて、何等の歴史的認識ではなくとも、しかも、歴史的把握の條件とは矛盾することなく、寧ろそのやうな歴史的把握の前提として考へられるのである。これを詳しく云へば、理論的に媒介を経ない現實は、事實的要因、並びに、そのうちに實現された意義に關し、見透しの附いてゐない

ものであるが故に、總ての歴史的認識は選擇を行はなければならず、しかもその選擇は、現實を理論的に規定し得る價值契機の上に關係附けて始めて理解し得るものである。かくして、一切の歴史的認識は意味形態の理論的分離を前提とする。

この點に歴史的選擇の可能性が基いてゐるからである。しかし、このことが確認されたからと云つて、歴史的對象は何れの場合にもたゞ一つの價值の觀點からのみ明かになるといふ結論は生じない。寧ろ、價值關係の數が増すにつれて、歴史的研究は一層客觀的になると云はなければならない。何者たとへ、直接的經驗の多數は餘すところなく歴史的概念形成のうちに入つて行くことが出來ないとして、歴史的過程の個別性やそのうちに織り込まれた具體的對象は、出來るだけの多方面からなる價值關係によつて概念的に作り出されたものであるといふことに、歴史的認識の客觀性は基くことが出來たのである。なせかと云へば、このやうにして理論的構成の危險は總て避けられる。といふのは、對象を價值の多數性と對審せしめること (Konfrontation) は、歴史的研究が現實に近接してゐるといふことの保證になるからである。事情がかくの如くであるとするならば、これは一般文化

史には有利であるが、一面的な美術史的考察法には愈々不利である。事實、この見地からするとき、美術史を一つの自律的價値に基けることは是認し難い。このことは、價値の措定や相互の限定が、その哲學的、或は方法論的意義附けは別として、歴史的生成の一般的傾向に相應するものであることが證明されて始めて意味を持つのである。全歴史的文化が自律的價値の形成を狙ふものであることが示されて始めて、歴史的現實の現象を一定の價値の表出形式として考察することが歴史的研究に許されるのである。しかし、この證明は經驗的道程によつては殆んど導き出されない。といふのは、經驗科學としての歴史は史的文化の究極的意味に就いては何物をも確定することが出來ないからである。之に反して、文化の歴史哲學的解釋は史的價値の目的、並びに最後的規定に關する問題に對して確然たる態度をとらなければならぬ。この歴史哲學的問題の解明が實際に於て極めて意義深き結果に達するのである。例へば、ディルタイの『文藝復興及び宗教改革以降の世界觀と人間の分析』に於て見らるゝが如き、近世文化に就いての歴史哲學的解釋は、未だ分化しない文化意識を分析することによつて、又それと共に近世文化の特質の

うちに始めて有效となる價値を摘出することによつて、この文化の獨自なる意味を見出したのである。かかる歴史哲學的立場から見れば、自律的價値の實現として對象を理解しようとする歴史的把握は、それによつて近世文化の歴史的意味が適切に表出される限り、もはやこれを全然非歴史的と考へることは出來ないのである。それ故、この歴史哲學的解釋の妥當性を前提とするならば、この解釋に基く歴史的表現にも亦、相對的に歴史性の存することには疑ひはないのである。

以上によつて、藝術を或る前提の下にその獨自の價値と關係附けることは、必ずしも美術史的認識を排斥するものでないといふ點を明かに示し得たと思ふ。それにも拘らず、藝術の美的解釋が藝術の歴史的把握と一致しないと主張されるならば、その理由は特殊價値に結び付く歴史的表現の非歴史性にあるよりも、寧ろ、美的價値の特質のうちに存するのである。一體、美的なるものの根本的特質として、それと直接生活との距離、並びにそれの意味內容の特色たる完結性 (Voll-endung) とが考へられ、この二つの契機の上に美的なるものの自己充足性が基いてゐる。この特有なる價値構造が美的なるものの非歴史的性質を制約する。なぜかといへ

ば、歴史はその對象を相互に結び合はせなければならないのであるが、これに反し、美的なるものの意味は美的對象を全然分離するところの考察法を要求する。その結果、美的對象はそれがたとへ史的現實に屬する實際上の藝術作品であつても、その意義から云つて、歴史的に個別的ではなく、絶對的に無時間的な意味内容のある超歴史的範圍に持つて來られるのである。藝術作品を美的に觀察するときには、現實の形象に自己完結的な意味を經驗するのである。その場合、藝術作品を歴史的現實と結び付ける總ての關係はこれを看却しなければならない。それ故、美的態度にとつては、藝術作品は個別的歴史的對象の意義を持つてゐない。それは寧ろ、無時間的に妥當する意味内容の表出としての役目を持つ。藝術作品の歴史的把握の爲めに生ずる困難は、この美的價値の超時間的性質に基因するといふことが、屢々歴史家の側から認められてゐる。例へば『ドイッヒ美術史』の著者ディオにこんな言葉がある。「我々が一定の方法にて學問的に訓育されてゐない限り、我々は藝術作品を他の總ての歴史的現象とは別途に觀察するものである。作品の藝術的內容が自發的に效果を生ずるや否や、作品は das Lebendig-Gegenwärtige の全き」

力を獲得する。我々はそれが遠き過去に遡る歴史的過程の沈滓と關係するものであることを全然忘却するのである。」(Delio: Kunsthistorische Aufsätze, S. 65) かくの如く、藝術作品の美的理解と歴史的解釋とはその意味から云つて全く背馳するものである。従つて美的價値はその完結性を求むる絕對的傾向の故に、決して歴史的秩序のうちには入り得ないものである。それ故、藝術發展の歴史の可能性に就いて如何なる考へ方が生じようとも、この歴史が美的價値の全然非歴史的意味によつては到底基礎附けられないものであるといふことが、以上の探究を以つて明かにされたのである。

しかしながら、以上の敍述に對して尙考慮すべき餘地が存する。即ち、美的なるものの價値に關する理論は正しいとするも、そこから導き出された、美的價値を目的とする美術史的考察法に就いての結論は當を得てゐない。といふのは、藝術の歴史的發展をそれ自身非歴史的な美的價値に關係附けるといふことは場合に依つて可能である。何者、歴史的過程の本質に屬する一切の有爲轉變は、専ら現實的對象に關するものであつて、歴史の理論的前提として歴史的變遷そのものからは

超越する歴史的研究の指導的觀點には全く沒交渉であるからである。それ故、美的價値を顧慮して企てられた美術史的取扱ひは全く有意義のものであるといふ提案である。勿論、茲には首肯すべき點がある。なぜかといへば、既に述べた如く、分離的な價値契機の構造は歴史的概念形成の方法論的的前提として考へられねばならないからである。たゞ、その場合には價値の特殊内容が不間に附せられてゐたのである。しかし、既に歴史が超歴史的契機の概念的確立なくしてはあり得ないとするならば、美的といふ特殊内容の性質に於ても、美術史的原理としての美的價値の機能を排除する何等の障礙を認めないのである。事實、美的價値を念頭におく美術史は充分に想像し得るところである。茲で問題になることは、このやうな歴史が本來何を表現し、何處にその獨自の仕事が成立するかといふ點である。

美的價値は常に完結的であり、従つて何等の彈力や自己發展の可能性をそのうちに含まないから、個別的历史的諸藝術作品は、この美的價値に關しては、美的なるものの無時間的意味を歴史的現實性のうちに實際に表現する技巧的手段の方法によつてのみ相互に區別されるのである。かくの如くにして、美術史が、美的價値に

關係附けられるとさには、美的價値の實現の爲めに藝術の使用する技巧的手段や可能性の歴史たることを露呈するのである。前に掲げた如く、藝術家の傳記としての美術史、一般文化史的取扱ひを受けた美術史の他に、第三の美術史の種類として、クライスは茲に藝術的技巧の歴史 (*Geschichte der künstlerischen Technik*) を想定するのであるが、これは勿論前二者と共に同程度に是認し得るものである。しかしかる歴史的考察の形式を以て、經驗的歴史研究の課題や本質が完全に充足され、從つて藝術的技巧の歴史のうちに我々が求めんとする眞の美術史的方法を見ようとするならば、大いにそれは謬りである。何者、歴史的過程が、歴史的把握の指導的觀點自身の與らない現實的客觀の變遷と考へることは正しいとしても、歴史の論理的構造を充分に理解せんが爲めには、價値の意味充足が時間的發展を前提とするものと、然らざるものとを區別しなければならないからである。かくして、その意味が全體に於て把握されん爲めに時代的説明を必要とするか、或は、美的價値の場合のやうに、各時代に亘つて一様に完成するものであるかの如何によつて、典型的に歴史的な價値と非歴史的な價値との認識に達するのである。この區別を

するとき、歴史的發展の現實的過程が、本來の歴史的價値に對して持つ意義と、美なるものの非歴史的意味に對して持つ意義とは全く異なるものであることが理解される。一方の場合では、それ自身不變なる意味内容を常に新たなる技巧的手段によつて實現することが歴史的文化の課題となるのであるが、これに反して、他の場合では、現實的時間的經過と共に、非現實的なる價值の意味そのもののうちに含まれた內的發展の可能性を顯示することが、歴史本來の使命となるのである。

以上の如くにして、クライスは三つの種類の美術史的考察法の可能なることを説き來たつたのであるが、その各々は夫々特徵を有しながら、何れをとつても、嚴密なる意味の美術史的概念形成ではないと斷じてゐる。即ち、一般文化史の場合には、一義的な美術史的原理が缺けてゐるが爲めであり、傳記、並びに藝術的技巧の歴史の場合には、その方法上、眞實の、或は完全なる歴史とは稱せられないが爲めである。

*
茲に至つて始めて、様式史としての美術史を考察する機會に到達したのである。

即ち、クライスに依れば、様式といふ概念と共に始めて眞の美術史的方法の根柢となり得る科學的原理が樹立されるのである。その理由は、この原理が第一に、この歴史の方法的性質を完全に現す見方を可能ならしめ、第二には、美術史を純粹なる内在的觀點に基かしむることが出来るからである。然らば、様式とは如何なる概念であるか。この根本的問題に就いて、先づクライスの解釋に傾聽しなければならない。一體、様式の本質を美的價値の意味から區別することによつて、最も良く、様式史的概念形成の特質を洞察することが出来るのである。この場合、様式とは勿論、藝術に特有な直觀的形式的形象 (*anschaulich-formale Gestaltung*) と考へられるのであるが、その形象の形式的構造はその特性上、美的形式 (*ästhetische Form*) とは原則的に區別されるものであることが明かである。この區別の上に、美術史的原理としての様式概念の意義が基いてゐる。何者、完結的な美的形式は美的體驗の直接的觀照に向ふのであるが、これに反し、様式の特性は、その意味が理論的解釋法から生じ、この理論的に確立された形式の助けにより諸々の藝術作品の間の意義關聯を組立てる爲めに、經驗的藝術作品に就いて一定の形式要素を概念的に分離する

ものであるといふことによつて示される。かくして、様式は、その根元的要素が如何に直觀的であらうとも、最初から理論的に確立され得る藝術作品相互間の關聯を狙ふところの概念的加工の結果である。それ故、様式の場合に問題となるものは、美的價值の形式ではなくして、個々の歴史的藝術作品の經驗的科學的把握に際し理論的に意義のある形式的形象である。それ故、樣式概念は美的考察法ではなく、藝術經驗的 (Kunstempirisch) 考察法に負ふてゐる。尙、この概念による美術史の基礎附けは、美的なるものの場合の如く、一定の歴史哲學的前提の適用に依るものでないといふことも亦、樣式概念の經驗的基礎に歸せられるのである。といふわけは、樣式概念に含まる、抽象は美的價值の理論に比して明かに一層歴史的現實に近接してゐるからである。又樣式といふ形式的契機から發足する美術史的考察は、原理上少くとも唯一つの歴史的劃期の上に局限されることなく、且その劃期の歴史哲學的評價に依属するものでもない。なぜかといへば、樣式といふ美術史的現象は未分化の文化意識の存在や自律的價值の實現に結び付くものではな

くして、寧ろ、それは總ての歴史的劃期を通じて生起する普遍史的現象である。かく、一般に様式概念の適用には何等時間的制限が置かれないととはいへ、経験的概念としての個々の様式史的範疇はそれが獲得されるに至つた個々の歴史的對象の上にのみ適用を許すのである。この點に様式史的方法の嚴密に經驗的な性質に基づいてゐるのである。

以上に述べた様式史としての美術史の具體的例證として、クライスは先づ最初に、美術史學上に於ける所謂ヴィーン派の業績、就中リーダーの『後期ローマの美術工藝』や『オランダの群像畫』及びド・ボルジアータの『ファン・デ・イック兄弟の藝術が謎』を擧げてゐる。しかし、それ以上に完全なる概念的形成に到達し、様式史方法の確立に寄與するところのものは、いふ迄もなく、ヴェルフリンの仕事であると斷定してゐる。茲で我々は再び本來の主題に還り、様式概念の意義を追究しようと思ふのであるが、元來ヴェルフリン自身の概念規定には、何れの場合にも一様にその論理的精密性が期待せられるわけではなく、従つて學として美術史的對象一般に關する方法論的研究の範圍に於ても、特にその課題だけを抽象して取扱ふことは殆んど

見出されないのである。故に、彼が様式史を藝術家の名前なき美術史 (*Kunstgeschichte ohne Namen*) と規定してゐる場合の如く、極めて鋭利な、しかも魅力ある概念使用をしてゐるときにも、その意義内容に於ては比較的精密性を缺いてゐるのを感じるのである。かかる場合、その補助手段として、前來縷々説し來たつたクライスの様式史方法論は殊に理解を助ぐるものがあらうと思ふ。

*

『美術史の基礎概念』に於ける様式概念の究極的意味に直面する前に、我々は一應この著以前に遡つて、ヴェルフリンの學問的全道程に見らるゝ様式概念乃至は様式史的考察の生成、變化を顧みる必要がある。といふのは、最初からその不變的な意味の確定があつたわけではなく、永年の深思研鑽の結果徐々に完成の域に達せるものであり、又これが回顧によつて、究極的意味の理解に導かるゝのを感じするが爲めである。彼の學位論文『建築心理學序說』(*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886) は、生物學的實證主義の考へ方以上に出でないものであるが、二つの點に於て後來の彼の學說發展の特色とするものを包含してゐる。第一に、歴史的生成の流

れは獨り確立的な形式の手段によつてのみ概念的に把握され得るといふ見解である。第二に、このやうな歴史的生成の形式が生物學的心理學から借用され得るといふ自然主義的態度は、美術史的概念形成の最高頂に達したときにも徹底的に克服されてゐないといふ事實である。様式史的思想が生ずる本來の動機は、しかし次いで表れた二つの著作に始めて認められる。即ち、『ルネサンスとバロック』(Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, 1888)に於ける問題は、ルネサンスからバロックにいたる様式變遷の具體的例證に就いて説明される美術史の内在的過程がそれ自身如何に認識され、確實な歴史的概念に持ち來たされるかといふ點である。かかる問題の設定は未だ完全な様式史的範疇論とはならないが、様式史的方法の原理的觀點を前提とする解決を必要とする。『古典美術』(Die klassische Kunst, ein Einführung in die italienische Renaissance, 1898)は、前書の如き歴史的考察とは反して、對象の項目的な取扱ひに向けられてゐる。しかし決して方法上に退歩があつたといふのではない。といふのは、茲で彼は古典美術の理解を idiographisch な考察からではなく、やはり歴史的展望から獲ようと

してゐる。その上この作品では努めて根本的な様式史的分析を爲してゐる。藝術の内容的解釋に反して、新しき概念的手段による形式的説明が打ち立てられ、美術史にして一般的文化史の單なる挿繪以上のものであらうとするならば、かかる形式的問題を顧慮するところがなければならないと、と強調してゐる。次に『アルブレヒト・デューラーの藝術』(Die Kunst Albrecht Dürers, 1905) の如き著作に於てさへ、以上の一如き態度には變はりがない。即ちこゝでは傳記的敍述を必要とするものであるが故に、比較的に非歴史的な表現をとるものであるが、それにも拘らず、決して形式的分析の歴史的性質を等閑には附せなかつたのである。その反対に、形式的契機への問題集中は、傳記的拘束にあつて返つて、この研究の歴史的構成を特に顯著たらしめてゐる。何者、形式的考察法は藝術家の個人的發展の歴史的解説を許すのみでなく、それ以上に個人性全體をより大なる史的關聯に秩序附けるのである。以上の諸著作と共に、一般の美術史學界はその様式史の問題に於て、非常な促進を受くるにいたり、その方法の論理的特質を明かならしめようとする理論上の考察が屢々試みらることとなつたが、ヴェルフリン自身もこの問題を取扱つ

てゐる。『造型美術に於ける様式の問題』(Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. "Sitzungsberichte der Königlich preussischen Akademie der Wissenschaften" XII, 1912) が即ちそれである。こは一篇の小論文であつて、簡潔な行文のうちに様式史の問題を要約してゐるが、しかし、未だ充分に方法的特質を規定してゐるものでない。この方法の完成を期する爲めには、彼は改めて美術史の領域に向ふ必要を認めた。即ち、その本來の題目に歸り、多年の間に洗練を重ねられた形式的考察の手段を以て、ルネサンスからバロックにいたる様式の變遷を再び科學的概念の上に持ち來たらしめようと試みたのである。かくて、様式史の理論的構成を、彼が特に熟達する様式史的研究の階梯を辿つて確立しようとする意圖から生じたものが、彼の主著『美術史の基礎概念』である。それ故、この著作が純理論的抽象の仕事でもなく、又全然無反省な經驗の範圍にも屬せしめられない。寧ろ、經驗的研究と方法論的考察との中間に位するものであることは、以上によつて明かである。

*

僭て、我々はさきに『美術史の基礎概念』に於ける様式概念適用の種々の場合を

跡附けて、個人的様式、民族的様式、並びに時代的様式の三つの種類を見出し、又それらが表出としての意味内容を有することを観察したのである。しかし、ヴェルフリンの様式史的考察が、かかる意味の様式概念を以つて満足すべきものでないことは、前來、傳記的美術史、一般文化史的美術史、及び藝術技巧史とは異りて、様式史が全然別趣の方法論的意義を持ち、それ自らの獨自の研究對象を要求するといふ理由よりして明かなるところである。といふのは、時代の空氣、民族の特性、乃至は個人的氣質の表出としての、これらの様式概念は必ずしも様式史的考察にのみ歸屬せしめらるべき性質のものでなくして、藝術家の傳記及び一般文化史などの、美術史としての自律性を缺ける研究方法のうちにありても、共通して使用することとの出来る一般的意味のものだからである。かくして、我々にとつて最も根本問題となることは、特に様式史的考察にとつてのみ特有の様式概念は如何なるものであるか、これを換言すれば、美術史本來の様式概念は如何なる意義内容を持つものであるかといふ點である。ヴエルフリンが所謂『美術史の基礎概念』と云へる意味は、要するにこれを他の言葉で表現してゐるに過ぎないのである。

我々は再びヴェルフリン自身の述作に基いて、静かにその一語一語を味讀しようと思ふ。「元來、藝術家は歴史上の様式問題には興味を持ち難いものである。彼等は作品を専ら品質 (Qualität) の側から、即ち、それが良くあるか、纏まつてゐるか、對象は力強き明確な表現を得てゐるかどうかを考へる。他の一切は餘り意に介しない。」ハンス・フォン・マレーの告白を讀むとわかる。彼はいつも、流派や人柄を顧みず根本に於ては、ミケランジエロにとつても、バルトロメウス、或はファン・デル・ヘルストにとつても變はりのない、藝術的問題の解決に專心集中するやうに學ぶところがあつたのである。これに反して、現實の種々相を出發點とする美術史家は、従的事實を主要事實とするものであり、又藝術を表出としてのみ理解しようとする故、人間の非藝術的側面にのみ固執するものであると、藝術家の側からの嘲笑をいつも受けなければならない。……それ故、普遍法則的なものを首位におく立場が藝術家にとつて自然であるが如く、藝術作品の則る形式の差別相に興味を持つ歴史家も亦咎めらるべきではない。従つて、素材的要素として……個人や時代や民族の様式を形作るところの條件を發見することは、決して輕視すべき問題でない。」

(Grundbegriffe, 6 aufl. S. 11.) しかしながら、彼によれば、藝術作品を表出と品質の上から分析するだけでは未だ實相を盡すことが出來ない。更に第三の問題が附け加はる。即ち表現の方法 (Darstellungsart) そのものである。茲に於て、様式とは如何なる意味を持つに至つたか。それはいふ迄もなく、いかに表出として考へられた意義内容があるに對して、尙、様式は表現として考へらるべき意義内容を有するのである。ヴュルブリンが所謂、様式の二重根元 (die doppelte Wurzel des Stils) として、表出と表現との二つの要素に様式概念を分析するといふことは、彼の様式史的考察に於ける最も中心的意味であり、又何等かの質疑なり、問題が生ずるとすれば、それは常にこの點に歸着するのである。然らば、かかる表現としての様式契機は、藝術作品の如何なる位層に於て把握さるべきであるか。即ち、彼の所謂、表現の方法とは、如何なる事實に即して區別すべきものであるか。これに對する彼の解答は極めて簡明である。即ち、「視る」(das Sehen) といふ働きである。彼の言葉に従へば、各々の藝術家には一定の「視覺上」の可能性があつて、その束縛からは決して脱することが出來ないものである。それ故、「視る」といふことにはそれ自身の歴史がある。こ

の「視覺の種々なる層」を究明することが美術史の根本的課題と見做されなければならぬ。これを事實に就いて見るに、イタリア・バロックのベルニニとオランダのテルボルヒとは同時代の人であるが、その氣質は、他に類例のない位相違してゐる。前者の画面は極めて激情的であり、後者は靜平であるから、個人的様式を異にしてゐる。しかし、その輪廓、手法を比べると、全く通有的な性質が認められる。即ち物を線ではなく、斑點 (Flecken) を以つて見る様式である。即ち繪畫的と呼ばるべきものであつて、十七世紀が十六世紀の線的に對して區別される一つの標徴である。この兩作家は必ずしも一定の表出をする義務なきは勿論、性格も極めて異つてゐるが、それにも拘らず、一種の共通の物の視方があることは確かな事實である。しかし、この問題は高期ルネサンスの靜と、バロックの動とを説く、所謂時代様式とは本質的に異なる概念である。即ち、様式概念の分析に於ける位相を全然異にするのである。又、ラファエルの線を表出の上からみると、こせこせした、煩瑣な十五世紀のものに比し、特にその高貴なる運筆を稱することが出来る。これはジョルジョーネにも、サンソヴィーノにも等しく認め得る。この暢びやかな賦形法のうちには、十六

世紀に於ける新感覺が認められ、形式と精神との結合を求めることが出来るが、しかし、この現象は尙別趣の側面を持つてゐる。即ち大きい堂々たる線が説明されたとしても、線そのものはまだ説明されてゐない。この線そのものの説明は、即ち「視覺の層」の問題である。この問題は又國際的意味のあるもので、當時は、北歐に於ても亦、線の時代であつて、ミケランジエロとホルバインとは性格的に異なるものであるが、嚴正な線描畫家としては相通するところがある。それ故、この場合、國民的様式と線的様式とは、全然位相を異にせる様式概念の分析を必要とするのである。以上の如くにして、ヴュルフリンの様式史は、個人的様式、民族的様式、乃至は時代的様式を全く看却するものではないが、しかも、それ以上に、美術史そのものの自律性に基づく、特殊の様式概念を必要とし、この表現そのものに關係する概念の、深位の層 (*untere Schicht*) を跡附けることによつて、個人性や國民性の相違如何に關らぬ、西歐的視覺の發展を求めようとするものである。かくの如き様式史的要求に應ずるもののが、前述に於ける線的様式と繪畫的様式との概念である。即ち、別の言葉で云へば、これは最も普遍的な表現形式である。しかしこの一對の様式概念で總

てが盡くされるものでない。所謂五つの對概念が擧げられてゐるのであつて、前にワルラッハの様式分析の場合に述べたが如く、以上のものの他に、平面的様式と深奥的様式、閉ぢられたる形式の様式と開かれたる形式の様式、多數性の様式と統一性の様式、明瞭性の様式と不明瞭性の様式、とである。尤も前にも云つたが如く、これらをヴェルフリンは、特に時代を制限し、十六世紀と十七世紀とを様式の単位として觀察してゐるのである。

ワルラッハの様式分類に於ては、さきに觀察した如く、以上の如きヴェルフリンの五つの對概念が所謂規定概念であり、しかも、内的な意味のあるものであるが故に、例へばシルレルの場合の素朴的様式と古典的様式との對立に於けるが如く、藝術的創造の世界觀的態度の反影、乃至はその表出としての意義内容があると見做されてゐる。しかし、我々が直接ヴェルフリンの言説に就いて見て來た場合、彼は特に表出と表現との意味を嚴密に區別することによつて、五對の様式概念を表現形式とし、専ら視覺發達の相の上に見ようとしてゐる。それ故、ワルラッハのこの分類がヴェルフリン自身の本來の意味から可なりかけ離れたものであることは勿論であり、

この點に就いては一應解決が與へられたのであるが、しかし、ヴュルフリンの様式概念分析の問題そのものに於ける、この表出と表現との關係はいま一度再論さるべき性質のものである。一體、ヴュルフリンの様式史的考察の特色は、多數の個別的事實を一般的の概観に總括するといふ點にはなくして、一回限りの、繰返すことの出來ない歴史的位相を、諸々のそれ自身考へれば抽象的で、一般的であるが、相互的補充によりて、歴史的現象に特有の具體的實相を現すことの出來る概念の結合によりて、把握しようとするところに存する。従つて、かくの如き意味のある五對の基礎概念即ち、彼の所謂觀照の範疇(Kategorien der Anschauung)は、カント流の範疇と混同すべきではない。これを云ひ換へれば、一つの原理から構成されたものではなくして、單に經驗的に「擡き集められた」(aufgerafft)ものに過ぎない。この經驗的根柢の上に様式史的方法の效用と結果の確實性が存するのである。しかし、様式分析的考察法の歴史的性質が一般に認められるだけでは充分ではなく、その特殊的意味が亦示されねばならない。様式が事實、歴史上の意義のある現象として理解されなければならぬならば、様式的形式はこの特殊的内容を持つのである。といふの

は、歴史的解釋はそれ自身無表出の意義のない形式に満足することなく、歴史的事實と結び付いた明確な意味内容を得なければならぬからである。それ故、我々は美術史的概念形成の課題として、それが様式といふ形式的形象に内在する意味内容を何れの場合にも引き出して来るやうに求むるものであると見なければならぬ。ヴェルフリンの様式史的範疇にしても亦、かかる意味を認めしむるものがある。即ち、五對の様式概念は單に視覺的に知覺される事實を規定するものでなくして、寧ろ、それらは一つの意義内容を表出するのであつて、かかる内容を敍述することが、美術史的研究の目的でもある。しかし、ヴェルフリン自身の理論が、この事情を正當に認識してゐなかつたことは、前に述べた、無表出な、純視覺的な様式概念の解釋によつて明かである。事實、様式といふ形式が單にたゞ全く無表出の形象であるならば、かかる形式を確立することによつては、これをクライスの美術史分類に従つて云へば、藝術的發展の、全然外面的な技巧的側面が現はされるに過ぎないのである。ヴェルフリンの『造型美術に於ける様式の問題』の批評 (*Zeitschr. für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*, Bd. 10, S. 460 ff.) に於て、バノフスキイは、大體

の論旨には賛成しながら、やはりこの點に異議を抱いてゐる。即ち、美術史的考察の對象とする形式は空虚なる形式ではなくして、必然的に一定の表出價値を持たければならない。視覺的態度とは、これを嚴密に云へば、視覺に對する精神的態度であり、眼の世界に對する關係は、精神の眼の世界に對する關係である、と云つてゐる。このやうな批評があつた爲めかと思はれるが、『美術史の基礎・概念』(み・175)に於て、ヴェルフリンは表現形式の本質に就いては、もつと慎重に述べてゐる。「視の形式」といふ云ひ現はしを避け、又單に「眼の狀態」に就いて述べることを警戒してゐる。前にも云つた如く、この點は彼が論理的精密性を缺ける一例と見て差支へないものである。

以上に於て、美術史的形式、即ちヴェルフリンの様式概念は彼自身が云つてゐる如く、無表出なものではなくして、事實上、一定の意義内容を持つものであるといふことが確定されたのである。然らば、その意義内容とは如何なる種類のものであるかといふ、第二の問題が提出される。美術史的形式の解釋の場合に、美的價値の意味が問題に上ぼらないものであることは既にクライスの方法論を述べるところ

で見たところである。しかし、藝術に於ける美的形式と外的可視的表現形式との混同は屢々生ずる。それ故、この二つの形式概念の混淆を、美的價値が藝術に對して有する根源的意義からのみは殆んど説明することが出來ない。寧ろ、茲に一つの特殊な様式を觀察するとき、表現形式と美的形式乃至價値との取違ひが明かに認められる。その様式とは、その形式的要素が特別に纏まつてゐる、即ち、ヴェルフリンの所謂「閉ぢられたる形式」であるが故に、丁度理想的に美的價値の「完結性」を表示するやうに思はれるところのものである。事實、カントが美的價値の構造を理論的意識に齎し來たつて以來、美的價値の完結的形象は古典的様式の「閉ぢられたる」形式にその客觀的表現を見出し、これに反して、浪漫的様式の「開かれたる」形式は、何等かの超美的 (motaästhetisch) な事相を示すものであるといふ憶測がなされ勝ちである。例へば、シルレルの素朴的様式と感傷的様式、或はフリードリッヒ・シュレーダークルの古典的様式と浪漫的様式の理論に於いて、素朴的と古典的は客觀的に制限のある美的形式の上に、又、感傷的と浪漫的は制限のない超美的意味内容の上に關係附けられてゐることは事實である。しかし、この考へ方が充分でないことは勿論

である。その理由は、先驗的な美的形式概念を、専ら經驗的な事實關係のうちに局限し、又その反對に經驗的な様式概念に先驗的意義を賦與するものだからである。かかる構成的な様式解釋を拒否し、美的形式乃至價值と美術史的形式との混淆を斷乎として遠ざけたといふことは、ヴェルフリンの一つの功績と考へられる。『美術史の基礎概念』に於て彼は、次の點を明確に認識してゐるのである。即ち、美的形式の品質的特性は構工的樣式 (tektonischer Stil) —— 彼は「閉ぢられたる形式」の樣式をかうも呼び、「開らされたる形式」の非構工的樣式 (atektonischer Stil) と對立せしめてゐる—— の經驗的性質とは原理的に區別されるものであり、従つて樣式史の意義に於ける「閉ぢられたる形式」や、「開かれたる形式」の確立の場合には、藝術作品の美的性質に就いては一般に何等言及されるものでない。なんとなれば、どんな藝術作品も、それが美的價値を持つてゐる限り、纏まりのある全體として現れ、それが樣式史上「開かれたる形式」であるか、それとも「閉ぢられたる形式」に屬するか、その如何を問はないが爲めである。「かういふ風に絶對に纏まつてゐるといふ語を品質上の意味に解すれば、そはラファエルの構圖にも、ルイ・スデールの風景畫にも同様に適用さ

れることが出来る。しかし、その間には差別が存するのであつて、等しく必然性を持つてはあるものの、兩者の場合に於ては、それが各々全く異つた基礎の上に獲得されてゐるのである。即ち、イタリアの十六世紀に於ては、嚴格な構工的様式がその完成の極度まで追求されたのであるが、十七世紀のオランダには非構工的様式が行はれ、それがルイス・デールにとつては唯一の可能なる表現形式であつたのである。……一方に、多少とも構工的方法に依つて圖をそれ自身の内に限られた現象となし、何れの點に於てもそれ自身の上に歸着する表現形式が考へられるに反し、開かれたる形式の様式とは、どんな場合にもそれ自身から脱出し、限界を撤して現れようとするものである。尤も後の場合にも、もう一つその背後に限界が存し、美的意味に於て纏まれる性質を可能ならしめるることは勿論である。」(ひ、153)以上によつて明かに彼は、美術史的方法を美的問題設定から區別し、それと共に美術史的方法に於ける概念形成の経験的にして、全然非構成的な性質を強調してゐるのである。

一體表現形式を美的價値、或は超美的事實關聯に關係せしめることは、結局、一つ

の思辨的構成である。この構成的な様式解釋を體系的に完成せしめたのが、ロマンティックの藝術論の特質である。この場合には、藝術作品はそれだけで意味のあるものでなく、その理念とも稱すべきものを普遍的形而上學的原理から導き出して來るのである。この原理に従へば、藝術は無限なるものの象徵である。そして、この無限なるものは現象として個々の藝術作品の形式のうちに現れてゐる。この現象は、しかしばらばらの偶然的なものに過ぎないから、藝術作品の統一性は亦、藝術の理念に比して相對的である。かくして、二つの形式概念が認められる。即ち、經驗的藝術作品の表現形式と、藝術の理念と identisch なる絶對的形式とである。この二つ形式概念は構成的結合に於て交渉する。表現形式は藝術作品の統一性、即ち、品質上の美的意味に於ける、作品の締結性を表示するが、尙それ以上に絶對的形式を顯すものである。この藝術論に於ては、かかる結合によつて、美のうちに横はる無限なるものへの關係が明かにされたと考へられるのであるが、何れにしても、藝術の經驗的表現形式に形而上學意義を賦與せるものであることは確かである。以上の如き形而上學構成的様式解釋こそ始めて、アウグスト・ヴィルヘルム・シュ

レーゲルの『文學藝術講義』に見らるゝものであり、又その體系的基礎附けがシェリングの『藝術哲學』の骨子となつてゐるのである。この思想は又、ヘーゲルの美學のうちにも視はれるところである。ところが、この構成的樣式論が現今にも見出されるのであつて、それはいふ迄もなく、デイルタイの心理學的構造理論によつて新しく觸發されたものである。即ち、ノールはその著『樣式と世界觀』に於て歴史的樣式形式を、自然主義、理想主義、並びに汎神論といふこの三つの世界觀の型 (weltanschauliche Typen) に基けて釋明しようと試みてゐる。(Nohl: *Stil und Weltanschauung*, S. 93 ff.) これは前にワルラッハの場合に述べたが如き二元論的な樣式解釋に對し、藝術樣式の三分法とも稱すべきものである。かく、形而上學的或は美的原理から、哲學的世界觀の型から、或は一定の歴史上の「時代精神」から、表現形式の意味を導き出さうとする試みは、種々の立場に於て爲され得る。藝術が一定の歴史的劃期に於ける精神的要因の表出であることは明かであつて、この事情は、藝術の文化史的取扱ひの場合にも酌量されるところである。この歴史的要因の相互關聯は議論の餘地なきものであるが、しかし種類を異にする文化要素の發展系列の間に一

實的な Parallelismus を認めるといふ理由はないのである。或る時代の世界觀は、たゞへそれが當代の藝術に足跡を印することがあらうとも、その様式的表出の形成に直接的斷定を下すものではない。様式の形成過程を一般的時代傾向に直ちに結び付けようとする研究は總て、客觀的な基礎附けを缺き、それ故に、恣意的にして、思辨的構成的なものである。ヴュルフリンは、この様式形式の世界觀的解釋を、表現形式と美的價値との混淆と同じ様に斷然否定するものである。「ゴーティック美術と封建制度乃至スコラ哲學とにどんな關係があらうか。如何なる橋梁があつて、ジエスイット主義からバロック様式に渡して呉れる事であらうか」(Renaissance und Barock, 4 Aufl. S. 77)

前來、述べ來たつたが如く、若し藝術的形式にして、「眼の狀態」に於ける單なる自然的機械的必然性の結果でもなく、或は又一定の世界觀の支持者でもないとするならば、それは如何なる性質のものであらうか。この問ひに對する我々の解答は根本に於て、次の如きものである。即ち、樣式的形式の歴史的解釋に於ては我々は「中道」を歩み、實證主義の Scylla と、思辨哲學の Charybdis とを避けて、茲に眞の歴史的方法のうちに、美術史的形式と結び付く内在的意味を達成するのである。