

Title	美術史における対象の概念：-ブルクハルトとヴェルフリン- 故ヨゼフ・ガントナーの思い出のために
Sub Title	Der Begriff des Gegenstands in der Kunstgeschichte : Jacob Burckhardt und Heinrich Wofflin
Author	海津, 忠雄(Kaizu, Tadao)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1989
Jtitle	哲學 No.88 (1989. 6) ,p.133- 163
JaLC DOI	
Abstract	1. Jacob Burckhardt ausserte 1877 in einem Vortrag seine Meinung, dass für Rembrandt die Gegenstände der Malerei 'ein blosser Vorwand' waren. Dieser Vortrag gilt auch als ein hartes Urteil gegen den frühen Impressionismus, der die Mächte des Lichtes und der Farbe den Formen der dargestellten Gegenstände überordnet. Burckhardts Nachfolger, Heinrich Wofflin, der schon als Kind den Impressionismus erlebte, schöpft den Begriff des Klassischen nicht aus der antiken Kunst, sondern aus der italienischen Renaissance, die er das 'malerische' Jahrhundert nennt, und dadurch kann er in einer Entwicklungsgeschichte des Klassischen den malerischen Stil des Barocks und den Impressionismus begreifen. 2. Die künstlerische Norm der klassischen Antike und der Renaissance fordert, dass der Gegenstand in der Kunst durch den Umriss deutlich begrenzt ist. Das In-sich-Begrenzte ist eine Grundbedingung des Plastischen. Wofflin spricht, dass eine plastische Empfindung sich nur wohl in der Welt der klaren Gegenständigkeit fühlt, dass für eine malerische Empfindung das Gegenständliche gewissermassen in Bewegung und Schein ganz verdampft ist und ein Ding im klassischen Sinn überhaupt nicht mehr existiert, und dass das malerische Sehen das Bild von der Schwere des Gegenständlichen erlost. 3. Der Begriff des Gegenstands in der Kunst verbindet sich mit der Vorstellung der schon proportionierten klassischen Architektur. Wofflin zitiert mit Recht aus L. B. Albertis de re aedificatoria (IX, 5) die Stelle über das Verhältnis (concinnitas): Die Schönheit des Klassischen ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, d.h. die concinnitas, die das unbedingte und oberste Naturgesetz fordert. 'Die Natur ist ein Kosmos, und die Schönheit ist das geoffenbarte Gesetz.' Das verborgene Naturgesetz wird mehr durch die Schönheit des Gebildes enthüllt als durch ein zufälliges und einmaliges Ding in der Natur. Dieser Aufsatz wurde in der Erinnerung an einen Basler Kunsthistoriker Joseph Gantner (gest. 7. IV. 1988) verfasst.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000088-0133">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000088-0133</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.

# 美術史における対象の概念

—ブルクハルトとヴェルフリン—

故ヨゼフ・ガントナーの思い出のために

海 津 忠 雄\*

## Der Begriff des Gegenstands in der Kunstgeschichte

—Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin—

*Tadao Kaizu*

1. Jacob Burckhardt äußerte 1877 in einem Vortrag seine Meinung, daß für Rembrandt die Gegenstände der Malerei 'ein bloßer Vorwand' waren. Dieser Vortrag gilt auch als ein hartes Urteil gegen den frühen Impressionismus, der die Mächte des Lichtes und der Farbe den Formen der dargestellten Gegenstände überordnet. Burckhardts Nachfolger, Heinrich Wölfflin, der schon als Kind den Impressionismus erlebte, schöpft den Begriff des Klassischen nicht aus der antiken Kunst, sondern aus der italienischen Renaissance, die er das 'malerische' Jahrhundert nennt, und dadurch kann er in einer Entwicklungsgeschichte des Klassischen den malerischen Stil des Barocks und den Impressionismus begreifen.

2. Die künstlerische Norm der klassischen Antike und der Renaissance fordert, daß der Gegenstand in der Kunst durch den Umriß deutlich begrenzt ist. Das In-sich-Begrenzte ist eine Grundbedingung des Plastischen. Wölfflin spricht, daß eine plastische Empfindung sich nur wohl in der Welt der klaren Gegenständlichkeit fühlt, daß für eine malerische Empfindung das Gegenständliche gewissermaßen in Bewegung und Schein ganz verdampft ist und ein Ding im klassischen Sinn überhaupt nicht mehr existiert, und daß das malerische Sehen das Bild von der Schwere des Gegenständlichen erlöst.

\* 慶應義塾大学文学部教授 (美学美術史学)

3. Der Begriff des Gegenstands in der Kunst verbindet sich mit der Vorstellung der schön proportionierten klassischen Architektur. Wölfflin zitiert mit Recht aus L. B. Albertis *de re aedificatoria* (IX, 5) die Stelle über das Verhältnis (concinnitas): Die Schönheit des Klassischen ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, d. h. die concinnitas, die das unbedingte und oberste Naturgesetz fordert. 'Die Natur ist ein Kosmos, und die Schönheit ist das geoffenbarte Gesetz.' Das verborgene Naturgesetz wird mehr durch die Schönheit des Gebildes enthüllt als durch ein zufälliges und einmaliges Ding in der Natur.

Dieser Aufsatz wurde in der Erinnerung an einen Basler Kunsthistoriker Joseph Gantner (gest. 7. IV. 1988) verfasst.

## 1

美術史家ハインリヒ・ヴェルフリンは1864年6月21日にスイスのヴィンタートゥールで生まれ、1945年7月19日にチューリヒで歿した。父エドゥアルトはラテン語学者であり、18歳のヴェルフリンをヤーコプ・ブルクハルトに紹介した。ブルクハルトとの初対面は1882年10月18日であった。当時、ブルクハルトはバーゼル大学の歴史学(1858-1886)と美術史学(1874-1893)の教授を兼担していた。若きヴェルフリンはこの碩学が自分の将来に与えるであろう影響を予測できなかった。だから1884年の夏には哲学と心理学を学ぶためにミュンヘン大学に移った。しかし、ブルクハルトが1893年に75歳で大学を退く時に後任に推薦されたのはヴェルフリンであった。すでに1887年頃からヴェルフリンはブルクハルトに傾倒していたのである。ブルクハルトは1897年8月8日にバーゼルで亡くなるが、ヴェルフリンは後年(1942年)、「バーゼルでなお5年間ブルクハルトとの個人的交際を満喫できたことは、我が生涯の最もうるわしき思い出の一つである」と述懐している<sup>(1)</sup>。こういうわけで、たしかにブルクハルトとヴェルフリンの間には体系的な美術学史を目指す努力の継続が見られる。とはいえ、両者が齟齬している事実も見逃すことができない。根底には世

代の違いがある。本稿でそれを再確認することになるであろう。

まず、絵画における「形 (Form)」という概念を考えてみる。たとえば、現代絵画においては何物も形取らない描線やカンヴァスの裂け目すら一つの形と知覚されるし、画面に線描きされた記号・符号のごときものも一つの形として認知されることがある。あなたが抽象絵画 (非対象絵画) やポップ・アートの作品をどのような意識で見ているか、自問していただくとよい。私たちは形という言葉の意味を非常に広く、あるいは曖昧に考えているというのが、その答えである。ところが、十九世紀の人であったブルクハルトが現在の私たちと同じ意識で絵画を見ることができたかどうか、はなはだ疑わしい。彼はこの種の非対象絵画の出現を予想していなかったし、仮にそれに直面したとしても、それを絵画として容認することはできなかっただろう。彼は「明瞭な対象性 (klare Gegenständlichkeit)」を備えたもの以外は、形として認めなかったからである。しかし、ヴェルフリンはそうではない。彼はすでに若くして印象主義 (印象派) を体験した世代である。このことはやがて詳しく論じられることになるろう。

ブルクハルトは1877年11月6日にバーゼルで「レンブラント」と題する講演を行なった<sup>(2)</sup>。1877年は美術史上どのような年であったか。それは印象主義絵画の開花期であった。興味深いドキュメントを一つ紹介しよう。オーギュスト・ルノワールの親友であったジョルジュ・リヴィエール (Georges Rivière, 1850-1925) が或る手紙の中でこう述べている。「色調に関して題材を表現するのであって、題材そのものに関してではありません。このことが印象主義の画家と他の画家たちとを分けるものです。」この手紙の日付は1877年4月6日である<sup>(3)</sup>。第一回印象派展 (L'exposition des Impressionistes) はちょうどその3年前の1874年4月15日に幕を明けた。一方、ブルクハルトがレンブラント (1606-1669) についての講演を行なったのは、前述のように1877年11月6日である。ブルクハルトにとって絵画の対象は「物の実際の形態 (wirkliche Gestalt der Dinge)」であるのに、レンブラ

ントは対象を「単なる口実 (ein bloßer Vorwand)」にしてしまったと、この講演の中で痛烈に批判されている。リヴィエールの手紙の「題材」は「対象」と同義語である。そうすると、ブルクハルトの講演は言外に開花期の印象主義絵画に対する誹謗を匂わせたものと理解されるのである。彼は絵画の対象の危機を感じていたのかも知れない。

ブルクハルトとヴェルフリンの年齢差はほとんど2世代に近い。ヴェルフリンの形成期は印象主義の時代であった。このことは後世の芸術哲学者たちがしばしば指摘している。ヴェルフリンの高弟であり、彼の理論の最もすぐれた研究者であったヨーゼフ・ガントナー (1896-1988) が伝えるところによれば、ダーゴベルト・フライ (1883-1962) はヴェルフリンの美術史記述には何か印象主義的なものが付着している、と指摘したそうである。<sup>(4)</sup> またアルノルト・ハウザー (1892-1978) は、「ヴェルフリンのバロックの正当化は印象主義の流動的な視覚なしには不可能であっただろうし、ドヴォルジャクのマニエリスム再発見は表現主義とシュルレアリスムの存在から離れては不可能であっただろう」と述べている。<sup>(5)</sup> 同様のことはヴェルフリン自身からも聞くことができる。彼はこう断言している。「美術史学と芸術とは平行して進む(Kunstgeschichte und Kunst laufen parallel)」

これは 1914 年 3 月 6 日にシュトゥットガルトで行なわれた講演「ドイツ・ルネサンスの建築」の結びで語られた言葉である。イタリアで起こったバロックはたちまち北方に波及したが、ドイツにおいて初めて実際にその帰結まで発展した。それはそもそもドイツ建築の中に恒常的にバロック的な性格があるからであり、ルネサンスからバロックまでその性格が一貫しているからであると述べた後、ヴェルフリンはこう言う。1870年代に見られたドイツ・ルネサンスの歴史的研究の努力が、その様式の芸術的復興と時間的に一致したことは偶然ではない。「今日の芸術研究の或る種の傾向を芸術的潮流と比較することも、おそらく不可能ではあるまい」<sup>(6)</sup>と。この言葉は、翌1915年に出版される、ルネサンスからバロックへの様式発展

を論じた『美術史の基礎概念』の予告のようにも聞こえて妙である。

2

一般に芸術作品において表現された対象は、輪郭線によって明確に縁取られていることが、クラシックの規範の要請である。ヴィンケルマンはバロックの彫刻を非難して、「何という輪郭だろう (Was für eine Kontur!)」と叫んだ。この言葉にヴェルフリンは、それ自体で完結した明白な輪郭線 (die in sich geschlossene, sprechende Konturlinie) はすべての彫刻の本質的契機の一つである、というコメントを付けている。ここで言う彫刻は立体的で、どの方向からも見られる丸彫彫刻である。それには面の連続のみがあって線はないはずである。「文字通りの意味では、立体的な塊量の芸術である彫刻は、線というものを知らないはずである。」ところが実際には「強調された意味深い輪郭をもつ彫刻」がある。一方、「輪郭が価値を失った彫刻」もあり、「ここでは表出は線の中では行なわれない」のである。<sup>(7)</sup>前者は線的彫刻 (=クラシックの彫刻)、後者は絵画的彫刻 (=バロックの彫刻) と呼ばれる。

さて、「彫塑的 (plastisch)」という概念は、ヴェルフリンの言葉の中にしばしば見られる。これと私たちが問題にしている「対象」という概念とはどのような関連があるのだろうか。言い換えれば、「彫塑的」という概念を用いて「対象」という概念が説明できるだろうか、ということである。結論的に言えば、クラシックの意味では対象的なものは彫塑的でなければならないのである。

ヴェルフリンは1899年に『クラシック美術—イタリア・ルネサンス序説—』(『古典美術』) を出版した後、求められるまま、さまざまな機会に「クラシックなものの美」についての講演を行なったという。その要旨が『美術史論考—既刊のものと未刊のもの—』に収められている。その中で次のように述べている。「[彫塑的と言うときには] 手でつかむことができ、測

定可能な形を備えたものに対する関心と、物がこの形の中でその本質を表出することができるという確信が考えられる。しかし「他の物から離されて」それ自体のうちに限定づけられたもののみが彫塑的である。」さきに述べたことから明らかなように、「それ自体のうちに」限定づける契機は、「明白な輪郭線」である。「対象」はこのような意味での彫塑的な物でなければならない。ヴェルフリンは言う、「一般的にはこう言える。すなわち、彫塑的感覚は明瞭な対象性の世界でのみ快く感じる、と。〔彫刻では〕常に人体こそ主要なテーマとなるであろう。しかし、いわゆるクラシックの風景画と言ったように、ずっと変わった領域においても、なおこの対象性が一つの基本条件である。たとえば、明瞭に区切られた平野・山・建物のように。<sup>(8)</sup>」

ヴェルフリンの若き日の一つの出来事が思い起こされる。まだ二十歳代半ばであった 1888 年秋から翌年初めまでのパリ滞在中に、彼はルーヴルでフランス画家ニコラ・プッサンを研究した。そして、「プッサンとフランス古典主義」に関する著作を思い立ったのである。結局この計画は実現されず、観察と構想の記録であるノートと、ブルクハルトとの間に交わされた 3 通の往復書簡だけが残された。そのノートの最初に、「ルーヴルにてプッサン〔を見る〕。明瞭なものに対する趣味。一人一人の人物はすべて明確な輪郭線によって単一像として際立っている。……風景画的背景は一本一本の樹木のように明瞭。廃墟でなく真新しい建物。……」(1888 年 12 月 12 日) と記されている。<sup>(9)</sup> プッサンは多数の人物を描く場面でも、一人一人の人物を明確な輪郭線をもって縁取り、それらがあたかも単一像 (Einzelbild) であるかのように表現する。そのように表現された人物は彫塑的になり、明瞭な対象性をもつ。このことは絵画のクラシック性 (Klassizität) のために不可欠であり、プッサンは人物をそのように処理したのである。それに加えて、彼は背景でも樹木を一本一本明瞭に描いて、「明瞭な対象性」というクラシックの風景画の基本条件の一つを充たしたのである。

「クラシックなものの美」という講演に帰ろう。ヴェルフリンはやがてピラネージ (1720-1778) の都市景観図を例に挙げて「反クラシック unklassisch)」なものの美について語る。反クラシックなものでは対象性はどのような運命をたどるであろうか。テキストをとりあえず、そのまま引用しよう。このテキストは慎重に読まなければならない。

「しかし、こういうことも承認しなければならぬ。現実世界や実生活を描いた絵画的と受け取られる作品も、いわゆるピトレスク〔絵画的〕なものとか不自然に効果的なものとかがまったく関与することなく、一定のモチーフがその一定の形のまま、まさに完全に埋没してしまった〔したがって対象性を失った〕という形式で現われることがあり得るのだ。それにもかかわらず、そこで〔実在する対象である〕事物 (Sache) と〔表現の〕形式とのクラシックな合一が語られないのはなぜだろうか。なぜなら、絵画的感覚にとっては、対象的なものは運動と仮象の中でいわば完全に蒸発してしまい、事物は一般にもはや古い〔クラシックの〕彫塑的な意味では存在しないからである。」

まず最初に、現実世界や実生活を描いた絵画は「絵画的 (malerisch)」になるという点に注目したい。自然主義はルネサンスにおいて或る程度は認められるが、バロックになっていっそう鮮明になるのである！ここでは「写実主義 (リアリズム)」という概念は十九世紀の特殊な絵画傾向を指す歴史概念として留保しておきたい。もちろん自然主義は現実世界や実生活をありのままに描き出そうとする。だが、ルネサンスは根本的に理想主義的である。いずれルネサンス絵画と建築との関係について述べる時に、この点ははっきりするだろう。予め言っておけば、ブルクハルトが「物の実際の形態」と言う時には、自然主義的な意味での「現実 (Wirklichkeit)」ではなく、それをあえて言い換えるならば、「物の真の形態」ということになる。それは現実でありながら明確に輪郭づけられ、明瞭な対象性をもったものを想定しているのである。

さて、自然主義の絵画ではいわゆるピトレスクなもの、不自然に効果的なものが表現されることがあり得る。「ピトレスク」とはどういうことか。これも後に述べるので、一例を挙げるにとどめるが、ヴェルフリンがブッサンを観察して気付いた「廃墟でなく真新しい建物」の「廃墟」は、ピトレスク（絵画的）な素材である。そういう素材を表現しなくとも、絵画は「絵画的」な効果をもち得ることを、晩年のレンブラントが示している。それ自体ではピトレスクでない、明瞭な対象性をもった物が、その形のまま光と闇の中に、あるいは靄や霧のような大気現象の中に埋没し、明瞭な対象性を失えば、その分だけ絵画的効果は増加する。「対象的なものは運動と仮象の中でいわば完全に蒸発してしまい、事物は一般にもはや古い彫塑的な意味では存在しない。」つまり、事物的対象は手でつかめるように表現されない。こういう様式がバロックの絵画的様式である。ヴェルフリンはすぐに続けてこう言っている。

「しかしながら、それはクラシックな性格を妨害するような振動する現象である必要はまったくない。ただ光と色彩の大きな力が独立して行き、光と色彩が多かれ少なかれ対象的な基盤から遊離し、固有の生命を獲得してしまえば、それは〈反クラシック〉である。一つの陰影がもろもろの異質な物 (Dinge) をも完全に統合するようになれば、当然ながら明瞭性はそこなわれる。しかし、ここでは明瞭性はまさしく最上の原理ではなくなっている。いや、絵画的視覚は絵を対象的なものの重みから解放するために、部分的に不明瞭にすることもしなければならないのである。……」<sup>(10)</sup>

ヴェルフリンは反クラシック絵画の特徴あるいは価値として、光・色彩・陰影が対象の形態をそこねてさえ、固有の生命を獲得することを指摘している。このことによって絵画は「対象的なものの重みから解放」されるのである。ここでジョルジュ・リヴィエールの言葉を思い出していただきたい。それは色調のために題材を表現するのであって、題材そのもののためではない、というのである。しかし、いまは印象主義絵画の問題に深

入りする余裕はない。なぜなら、ようやくブルクハルトがリヴィエールの手紙と同じ年に行なった講演に耳を傾ける時が来ているからである。

レンブラントでは対象が疎かにされているという判断は——それからどういうレンブラント評価を導き出すかは別として——ブルクハルトとヴェルブリンの接点の一つである。ブルクハルトは独自のクラシック観に基づいて、レンブラントは「物の実際の形態」に関心がなく、大気と光の現象を重んじ、表現しようとした対象を大気と光に隷属させていると言って、奇妙なことに、この巨匠を非難するのである。

「レンブラントでは大気と光が真の世界支配者になってしまい、彼にはそれらが理想的なものなのです。物の実際の形態はレンブラントには関心がなく、それらの上への現象がすべてなのです。……レンブラントにとって自然の事象・形態・対象 (Ereignisse, Gestalten, Gegenstände) は、大気と光がそれらの上で不思議な遊戯を行なう限りにおいてのみ存在するのです。そして、観者はしばしば完全に巻き添えをくわされて、レンブラントとともに、表現される対象を忘れてしまいます。表現のために、<sup>(11)</sup>です。」

ブルクハルトにとって対象とは「物の実際の形態」であり、たとえ表現上の必要があっても、それが大気と光の遊戯のために確定的・恒常的なものでなくなり、絶えざる変化と運動の中におかれるならば、その時には対象が表現されたとは言えないのである。この状態は表現されるべき対象が大気と光の犠牲になった状態である。それがレンブラントの場合に起こっている。ブルクハルトは続けて光の幻惑的な扱いについて語って、この中で「光の画家 (Lichtmaler)」という不朽のニックネームをレンブラントに贈るのである。

「野外の風景の中で起こる事象は、たいへん暖かい陽光の穏やかな流れの中でゆらゆらと揺れています。しかも、レンブラントはほとんど冷やかに感じられる自然光線からも予期しない魔力を引き出すことを知っています。ましてや閉じられた部屋の中では、彼は喜んで自然光線あるいは人

工光線とその反射というように、考えられる限りの現象的様態 (Erscheinungsart) の中でさまようのです。最も深い暗闇もその時にはまだ決して黒でなく、幾分か半暗がりになっています。この場合、レンブラントは色など使わなくてもよいのです。彼の仕上がったエッチングは絵画と同じ効果をあげています。一般に彼がティツィアーノやルーベンスのように偉大な色彩画家に数えられるかどうかは、まだ議論の余地がある問題ですけれども、彼はおそらくすべての時代を通じて最大の光の画家でありたいと思っ  
ているようです。なぜなら、彼はまさしくこれのみが望みだったのです  
から。<sup>(12)</sup>

### 3

しばらくはレンブラントの人体表現に注目しよう。

「明瞭な対象性」はヴェルフリンの言葉であるが、同じことをブルクハルトも考えていたことだろう。なぜなら、それこそクラシックの人体表現の性格だからである。ブルクハルトは理想的な人体表現をギリシア彫刻の中に見ていた。ギリシア彫刻は「クラシックなもの美」となるための必須条件を完璧な仕方で充足したのであった。ブルクハルトは最晩年まで繰り返しそれを主張し続けていた。たとえば、フェリクス・シュテーヘリンとヴェルフリンが編集を担当した巻である『ヤーコプ・ブルクハルト全集』第13巻に、次のような言葉が見いだされる。

「……ギリシア美術は芸術そのもの、絶対芸術と呼びうるような形象 (Gebilde) に最も近づいていた。<sup>(13)</sup>

「ルネサンスの全芸術はその彫刻も含めて、一種の古代回帰 (Wiederbringung des Altertums) と言えるが、古代にはどうしても及ばない。とりわけギリシア彫刻のような彫刻は、この世の終りの日までおそらく生まれないであろう。<sup>(14)</sup>

明らかにブルクハルトは「クラシック」という概念を古代美術から引き

出したのであるが、それをイタリア・ルネサンスから引き出す人もある。ヴェルフリンはその代表である。このことによって——後述するように——絵画という芸術ジャンルについての考え方もブルクハルトと異なってくるし、クラシックとバロックについての考え方も異なってくる。

さて、ギリシア彫刻が見せてくれる人体像は、一つの有機的な統一体として、完全に可視的になった個体である。ヴェルフリンの言葉を借りて言えば、「それ自体のうちに限定づけられたもの」であり、「明瞭な対象性の世界」である。ブルクハルトもこのようなものとしてギリシア彫刻を理解していた。そして、この観点からレンブラントの絵画を批判する。「物の実際の形態」に関心のないレンブラントは、人体の正常で平均的な形成を行なう力がなく、線遠近法上の誤謬を犯していると言って、この巨匠を批判するのである。「正常で平均的な形成」というのは、多くの人体の中からそのすぐれた理想的な数的規矩を求め、それに従って人体像を形成することである。古典期のギリシア彫刻に見られるカノンはそのようなものである。現実をそのまま再現するのではカノンには近づくことができない。したがって、後に述べることを先取りして言えば、「正常で平均的な形成」は「類型的なもの (das Typische)」を手に入れることである。

「この偉大な光の画家は、当時の芸術の理想主義に対抗して、公然と、自然と現実によりどころを求めるのが常でした。ところが、実際には彼は人体のまづまづと言えりような正常で平均的な形成を行なう力がないばかりか、線遠近法におけるまったくひどい描き損じと誤謬を犯していたのです。彼が描く形は、偶然的で無差別な現実がそれを示すように、しばしば醜いものであるばかりでなく、しばしば誤りでもあるのです。このことは大気と光の最高にして最も魅力的な真実〔聖なるもの〕にさえ起こっているのです。……しかし、いまや線の美を目指した構図、また群衆や群像を目指した構図も、彼には本当に無縁になりました。そのうえ、意志と実行とが表出されて然るべき人間の運動に対しても、彼は常に確かであるとは

限らなかったのです。まず第一に、まったく粗野な人体のためなのです。光と色彩のほかに何がお彼に残っていたでしょうか。<sup>(15)</sup>

ブルクハルトの 1877 年の講演は終始レンブラントに厳しい批判を浴びせるのであるが、その結びで3度繰り返される「これは真実ではありません」という冷ややかな言葉は、レンブラントに対する論告であるとともに、印象主義絵画のような「光の絵画 (Lichtmalerei)」に対する断罪でもある。

「〔1〕およそ絵画の光・大気・調和・色調 (Haltung) は、綿密な仕上げと両立しえないということ、これは真実ではありません。ロイズダールの《ハーレムの遠望》〔ハーグ、マウリッツホイス美術館蔵〕はそれらの属性を最高度にもちながら、仕上げにおいては一幅の細密画です。〔2〕光の絵画は人体の美と真実を加減してよいということ、これは真実ではありません。だから巨匠〔レンブラント〕は年老いてから以前の称讃の鎮まりと弟子の減少によって、彼の時代の怒りを買ったと悟らねばならなかったのです。〔3〕〔光・大気・調和・色調のうち〕の一つだけの属性が、まだ最高のものになっていなくとも、その責任で見事な手品を演じるためには、絵画の対象は単なる口実であってよいということ、これは真実ではありません。そして、奇人の為すことですから巨匠自身にはすべてのことが大目に見られるべきだとしても、どんな理論も彼の行為に基づいてはなりません。しかし、彼を導きの星と選んだ実践家を、人は安んじて運命の星にゆだねることができます。とても星までは届きませんし、本質的に二流の人に終わるのが関の山ですから。」<sup>(16)</sup>

さきに引用した言葉「光と色彩のほかに何がお彼に残っていたでしょうか」と、いま読んだ言葉「絵画の対象は単なる口実であってよいということ、これは真実ではありません」から、一つのことが思い浮かぶ。これは同じ 1877 年にジョルジュ・リヴィエールが述べた、色調のために題材を表現するという言葉の遠いこだまのように響くのである。美術史家は印

象主義の画家たちの光の扱い方についてこう言う。「リアリズムの客観性を拒絶した印象主義の画家たちは、現実の中からただ一つの要素 — 光 — を選び出し、自然の森羅万象を説明した」(ジョン・リウォールド<sup>(17)</sup>)。すると、クラシックの風景画に見られる「明瞭に区切られた平野・山・建物」(ヴェルフリン)はどうなるのだろうか。「印象主義の画家たちは、一つ一つの筆致が見分けられるような筆使いで絵具を塗ることによって、対象の輪郭(outlines of objects)をぼかすこと、対象を周囲と融合させることに成功した<sup>(18)</sup>。」これでは、クラシックの規範が要請したように、客体が対象として表現されたとは言えないことになる。ブルクハルトの表現を借りれば、自然の事象・形態・対象が大気と光の遊戯のために犠牲にされたことを意味する。

美学者の竹内敏雄は、「かつて写実主義の時代には自然の対象が一定の〈物〉としての経験的所与性において如実に映し出されたのであつたが、印象派の画家はかやうな物象そのものを没却してその純視覚的現象を意識に映ずるがままに描写するにいたつた」(仮名づかいは原文のまま)と述べている<sup>(19)</sup>。これは印象主義の画家たちの努力と成果をおおむね的確に捉えた言葉である。1874年4月15日に始まった第1回印象派展を見たルイ・ルロワ(Louis Leroy)の展覧会評が、同年4月25日付の『シャリヴァリ(Charivari)』誌に掲載されている。この批評家はクロード・モネの《印象・日の出》の前で同行者に尋ねる。「そのカンヴァスは何を描いているのかね。カタログを見てくれたまえ。……印象か。思ったとおりだ。ちょうど自分に言い聞かせていたところだ。ぼくが印象を受けたので、その中には何か印象があるべきだとね。……」<sup>(20)</sup>印象主義(もしくは印象派)という名称はこの皮肉たっぷりの批評から起こったのだが、批評家がカンヴァスに何が描かれているのか分からない、と言っているのは重要なことである。絵画の対象が大気と光の中に溶け込んでいるのである。「絵画的な眼は、個々の客体が対象としてはもはや本質的な意味をもたなくなる、全体的現象

の知覚に向けられる。個々の客体は全体の中に埋没する」ということにな  
<sup>(21)</sup>  
る。」

4

「大衆の趣味と学問上の理論とは、隠れた臍帯によって同時代の芸術と  
結ばれている」と言ったのはヨーゼフ・ガントナー<sup>(22)</sup>である。これを読むと  
『美術史の基礎概念』の中の一つの文章が思い浮かぶ。「……同じ色が時  
には〔色立方体の〕暖色系として時には寒色系として受け取られるのであ  
り、同じ陰影が時にはいっそう柔らかく時にはいっそう強く感じられるの  
であり、同じ光線が時には忍び込むように生き生きと踊るように見える。<sup>(23)</sup>」  
クロード・モネが連作を制作したジヴェルニの蓮池は、一日のうちで朝  
と昼と夕とで色彩と明るさを異にしていたのであり、晴れの日と曇りの  
日、風の日と凧の日とでは、これまた異なったふうに見えたのである。興  
味深いことに『美術史の基礎概念』の中で「印象主義」という言葉にしば  
しば出会う。一例を挙げると、「……形を無視して入り乱れた線をもって、  
印象主義としか呼びようがない感じを抱かせる草むらの表現が現われる」  
という文章がある。<sup>(24)</sup>すでに印象主義を体験した世代の人が、初めて遠い過  
去の様式の中にも印象主義的な表現を発見することができたのである。

ヴェルフリンは非絵画的 (nicht-malerisch, unmalerisch) な素材と並ん  
で、絵画的な素材の存在を認めた。「われわれがいま或る種の物と状況と  
をすでにあるがままで (in der Natur) 絵画的と呼ぶことは否定できない。  
絵画的に見るべくされた眼による特殊な見方とは無関係に、それらには絵  
画的の性質が備わっているらしい。」現実に存在するものはそれ自体では個  
体に過ぎないから、「もちろん、それ自体で絵画的なものは存在しない。  
いわゆる客観的に絵画的 (objektiv-malerisch) な物も、見る主体にとって  
初めて絵画的となるのである。」<sup>(25)</sup> そう言いながらもヴェルフリンは絵画的  
な「素材」の存在を認めなければならなかった。「しかしそれゆえに、そ

の絵画的性質が明白な事実的關係の中にある、これらのモチーフを何か特殊なものとして取り出すことができる。<sup>(25)</sup> そうした特殊絵画的モチーフの一つに廃墟がある。「廃墟の絵画美」を論じた印象的な一説を引用しよう。

「同じ理由から廃墟の絵画美というものがある。構築的な形の硬さが壊され、壁が剥落し、亀裂と穴が出来、植物が生えだすことによって、驟雨や微光のように表面を通り過ぎて行く生命が生じる。いまや縁の線が不安定になり、幾何学的な線と秩序が消えると、建築は自由に動く自然のもろもろの形、木々や丘と一体になって絵画的な全体に融合する。このような融合は廃墟でない建物には起こり得ない。<sup>(26)</sup> さきに述べたように、若きヴェルフリンはプッサンを見て、「廃墟でなく真新しい建物」だけが表現されているのに気付いている。<sup>(27)</sup> 廃墟はプッサンのような古典主義の画家が回避するモチーフなのである。

このように、プッサンだったら忌避する素材的に絵画的なものがある。それをヴェルフリンは「ピトレスクなもの」と呼んでいる。これはクラシックの絵画には見られず、バロックの絵画で初めて表現される、すでにあるがままで絵画的と呼ぶことができるようなものである。たとえば、どのようなものがピトレスクなモチーフであるか。それはレンブラントの特に若い時代の作品に頻繁に見られる。ヴェルフリンはこう言っている。「レンブラントは若い時代には、乞食のぼろぼろのマントに美があると考えた。そして、肖像画の頭部では皺くちな老人の頭部が彼の最も気に入ったものであった。レンブラントは崩れ落ちるばかりになった壁、曲がりくねった階段、斜の方向を見る眼差し、強烈な照明、大勢の人がいる雑踏などを描いている。<sup>(28)</sup> ぼろぼろのマント、皺くちな老人の顔、あばら家、複雑な曲線を見せる階段、わき見をする眼差し、全体を光の海にしてしまう強烈な照明、街頭の雑踏、こういうものがピトレスクな素材である。

これらのものを「対象」と呼び得るかどうかは、一つの新しい問題である。奥歯に物が詰まったような言い方で分かりにくいと思われようが、後述するように「対象」には少し違った意味があると考えられるし、この意味での対象は素材と同義的ではない。しかし検討を後に延ばして、これをひとまず「対象」と呼んでみよう。すると、これはそれ自体でピトレスクな対象の存在の再発見ということになる。バロックにおける「対象の復権」と呼びたくなるような出来事である。この対象の再発見はヴェルフリンの功績なのである。

もう一度別の角度から考えておきたい。ヴェルフリンは「クラシックなもの美」の中で、「いわゆるピトレスクなものとか不自然に効果的なものとかがまったく関与することなく、一定のモチーフが一定の形のまま」絵画的になる絵画のことを語っている。彼は晩年のレンブラントの作品ではピトレスクなものが減少していると指摘する。「晩年にはピトレスクなものが……減少して行き、それと同じ割合で本来的に絵画的なものが増加する<sup>(29)</sup>」モチーフ的に絵画的なもの (Motivisch-Malerisches) がなくとも、「主体の視覚の変化によって」すでに絵画的に表現することが可能だ、ということである。

しかしながら、レンブラントの若い時代に限られるにせよ、すでにあるがままで絵画的と呼ぶことができる素材が存在するというヴェルフリンの指摘は、やはり重要である。ブルクハルトはこのようなモチーフを明瞭な対象性の欠如のために否定するが、ヴェルフリンはそれもモチーフとして認知しようとしている。これがいま言ったバロックにおける「対象の復権」である。ブルクハルトとヴェルフリンの間に世代の開きがあることを、これほど強烈に印象づける事柄はない。

ブルクハルトの 1877 年の講演に帰ることにしよう。彼は次のように述べている。「しかしながら、私たちはいったい陽光が野外でも閉め切った室内でも、その十分な遊戯を楽しむのを、自分では見ていないというので

しょうか。……私たちはきっと光を見ることができるでしょう。しかし、この芸術家を通して初めて、光がどんなに美しく、また、どんなに精神に充たされているかを体験するのです。世界の形象が不死なる靈魂に貫かれていることによってのみ、レンブラントに欠けていない無意味なもの、美しくないものまでが——熱狂的な信者の表現によれば——神秘的に変容されるのです。<sup>(30)</sup>

私たちがレンブラントによって光の美しさ、その精神性に対して眼が開かれたという、この美しい言葉は使徒パウロの言葉を思い起こさせる。パウロであれば、私たちが神を信じることができるのは、神の聖霊によって神の愛が私たちの心に注がれているからである、と言うであろう（ローマ人への手紙 5:5）。ヨーゼフ・ガントナーはブルクハルトのこの言葉を評して、「レンブラントの衣を被っているが、自然主義と初期の印象主義について、十九世紀が生み出した最も美しく、最も適切な性格づけの一つ」（講演「ヤーコプ・ブルクハルト そのレンブラント評とクラシック観」1942）と言っている。<sup>(31)</sup>

## 5

再三述べているように、ブルクハルトはギリシア彫刻のうちに、歴史上またとないクラシックの美の理想の実現を見ていた。ヨーゼフ・ガントナーは、「ブルクハルトがそうなのですが、ギリシア彫刻のクラシックから出発して、クラシックは人体をまとめ可視的にすることだという人がいます。その人にとって芸術における対象は犯すべからざるものです。対象はおそらく発展過程の中で、バロックにおいてそうであるように、自然主義的に見られ、解釈されることもあるでしょう。しかし、対象は——とブルクハルトは言うのですが——絵の中で〈単なる口実〉つまり二次的なものであってはならないのです。……その人はレンブラントに対してよそよそしい顔で向かい合うでしょう。いや、クラシックについてそう判断する人

は、実際にルーベンスのバロックはレンブラントのバロックと異なるバロックであること、そしてレンブラントでは自然主義もその自然的な限界をもつことを発見するでしょう」と語っている。<sup>(32)</sup>

私たちはヴェルフリン自身の言葉（「クラシックなもの美」）から、クラシックの概念は古代美術からと同様にイタリア・ルネサンスからも引き出せることを知っている。彼が古代美術について論じたのは、実は、1893年に発表された学術論文「イタリアにおける古代の凱旋門——ローマ建築の発展とそのルネサンスとの関係についての研究——」があるに過ぎない。<sup>(33)</sup> 1899年に出版された『クラシック美術』の副題は、周知のようにイタリア・ルネサンス序説」であって、もはや古代研究ではない。<sup>(34)</sup> こうして、ヴェルフリンの美術史像では絵画に対して本来的な彫刻が後退することになる。ふたたびガントナーの言葉を引用すれば、「このように判断する人にとって、古代ギリシアの人体の絶対的尺度は、おそらくゆっくりと色あせて行くことでしょう」ということになる。<sup>(35)</sup>

彫刻と絵画に関する問題は、レオナルド・ダヴィンチの「比較論 (Paragone)」によって知られるように、ルネサンス以来、諸芸術の優位 (Präponderanz) の争いの問題を含めて考える必要があるが、いまはそれには触れずにおく。それよりいっそう重要なことは、ルネサンスの彫刻家が直面していた状況をブルクハルトがどのように理解していたか、ということである。それについて彼が『ギリシア美術覚書』の中で述べたことが参考になる。これはゴシックからルネサンスまでのヨーロッパ彫刻史をスケッチした個所である。

「新しく生まれた芸術がまったき若さで光り輝いていた十三世紀には、西欧のカテドラルの幾人もの彫刻家にとっては、躍動する生命の研究、さらに裸体の研究さえ突然に身近になっていたことは明らかである。そして、人はしばしばこれらの力を完璧な円熟に導くためには、中世精神のわずかな方向転換さえあれば十分であった、という考えを抑えるのに苦渋を

味わうのである。しかし、すべての生命、すべての表現は優勢な教会的思想に奉仕していたのであり、この思想が裸体〔の表現〕を黙認したのは、《アダムとエヴァ》の場合、《最後の審判》の浮彫表現の場合に限られていた。才能の点では幾人かの有名なギリシア人に匹敵し得た芸術家たちは、やむをえず、かつて張りめぐらされた柵の中でじっとしていた。ところが十四世紀になるとあの大胆な飛躍もなりをひそめ、非常に明白なことだが、北方の彫刻はその使用が許されていることだけを学ぶことになる。次にルネサンスとともに初めて芸術が起こったが、それにはすべてのこと、なかんずくあらゆる方面の研究が解放されていた。芸術は教会から逃れようとしなかった。むしろ教会に奉仕するために、この世のまったき生、まったき美を表現しようとし、教会はそれに同意を与え、至る所で非常に大胆な妥協が成立したことによって、きわめてすばらしい芸術的所産を獲得するに至った。だが、それは主に絵画の領域にとどまっていた。絵画はすでに以前からもろもろのいっそう深い歴史的理由によって、主導権を手に入れていたのである。たとえ彫刻がなお常に重要な空間を与えられていたとしても、このことは彫刻が相変らず非常な熱心さをもってみずからを提供していた事実にかかわるのである。全般的に見れば、絵画は大衆的であったが、彫刻はむしろ上流の教養人の要請であり、彫刻家の熱心は彼らが見いだした好意よりはるかに強いのであった。<sup>(36)</sup>

こうしてルネサンスにおいては絵画が彫刻に対して優位に立つことになった。言うならば、これは絵画の時代である。この歴史的事実をヴェルフリンは括弧付の「〈絵画の〉世紀 (das 〈malerische〉 Jahrhundert)」という言葉で捉える。<sup>(37)</sup> イタリア・ルネサンスを絵画の世紀として捉えることによるのみ、バロックの絵画的様式をルネサンスの必然的発展として認知することができる。もし古代美術からクラシックの概念を引き出せば、バロックは美の否定と判断されなければならない。その例はヴィンケルマンにもブルクハルトにも見いだされる。しかし、イタリア・ルネサンスから

クラシックの概念を引き出すことによって、ヴェルフリンは絵画的様式の発展線上にある十九世紀の印象主義の意義を理解することができたのである。ヴェルフリンをしてこのようなクラシックの理解に向かわしめたもの、それは印象主義の体験であったに違いない。

傍註として一言述べておく。二十歳代なかばのヴェルフリンがパリで発見したニコラ・プッサンは『美術史の基礎概念』の中でどのように扱われているだろうか。ここではプッサンは本質的な意味を与えられず、いわば第二線に据えられているに過ぎない。この画家が生きた時代はほとんどレンブラントと同じ時代であった。しかし、その時代はすでにクラシックではない。プッサンは「擬古主義者 (Archaist)」であり、「彼の時代にその時代が要求したものを提供した」<sup>(38)</sup>のである。ヴェルフリンは1888年12月28日のノートに、プッサンでは「現実の再現には進歩がない。大気現象の観察は鋭くない」<sup>(39)</sup>と記している。さきにヴェルフリンはプッサンの風景画的背景は「一本一本の樹木のように明瞭」に描かれているのを観察した(1888年12月12日)。これを『美術史の基礎概念』の中の表現で言い換えれば、「正確に描き分ける輪郭線をもって道や小路の上、近くや遠くにある対象を見せる純粹に線的な描き方」となるであろうが、これは十七世紀風ではない。プッサンと同世代のオランダ画家ヤン・ヴァン・ホーイエン(1596-1656)はまったく絵画的に、「もろもろの対象物とその固有色を霧のヴェールの中に隠す」<sup>(40)</sup>ように表現している。このような場合に初めて大気現象が鋭く観察されている、と言える。プッサンはまったく異なるので、「大気現象の観察は鋭くない」と言わなければならないのである。自然主義が発達した十七世紀には、このように大気現象の観察が不十分であっては、現実の再現が進歩したとも言えない。それが「現実の再現には進歩がない」という言葉で表わされている。

これまでに私たちは芸術における対象が、明瞭な輪郭をもって縁取られるように表現された個々の客体であるということを認めた。そのように考

えれば、バロックのような絵画的様式では表現された対象がないと言わざるを得ない。もちろんヴェルフリンが指摘するように、客体は見る主体の意識によって絵画的に見えるのだけれども、ニコラ・プッサンが表現することを避けた廃墟のように、それ自体に絵画的性質が備わっている素材の存在も考えられる。それを私たちは「対象」の概念の厳密な検討を後回しにして一応「対象の復権」と呼んだのである。しかし——これがヴェルフリンにとって最も重要なことであるが——このように特殊絵画的モチーフを表現せずとも、絵画的様式は成立する。ただし、その表現の仕方は、個々の客体が対象としてはもはや本質的な意味をもたなくなり、全体の中に埋没するという仕方によってである。そうすると、個々の客体が「対象」として本質的な意味をもって表現されるのはクラシック美術においてである、ということになる。

そういうわけで、クラシック美術の意味での「対象」という概念の内実をあらためて問い直さなければならなくなる。私はそれを「建築」と「類型」という二つの概念との密接なかわりで捉えることにしたい。

## 6

グラスを高々と挙げるレンブラントの膝に後ろ向きに坐った彼の妻サスキアが頭部をこちらに回す、という肖像画がある。1636年頃の作と推定され、現在ドレスデンの国立絵画館に所蔵される絵である。「放蕩息子」に擬制された二重肖像画と解釈されている。ブルクハルトは1877年の講演の中で、この絵を厳しく批判している。

「この絵の中ではサスキアはまったく特別に生氣なく振り返ります。まことに特筆すべき絵画的な美が数々ありますが、配置のまずさと比例関係の欠如が、見る者の眼に非常な不快感を与えます。サスキアが立ち上がったら、この体からどんな姿が現われるのかと尋ねてみるだけで十分です。なるほど、一方的なレンブラント礼讃者は私たちに、こういう無理難

題を吹っ掛けます。線遠近法と骨格 (Skelettbau) の最もひどい欠陥も——確かに彼が描く人体はしばしば単なる図式ですから——色調 (Ton) と大気遠近法と色彩が最高の成果を挙げていれば、そんなものは全然気にしてはいけないのだ、と。しかし、正常な骨格 (normaler Bau) と線遠近法からの逸脱は、実生活において正常な骨格からの逸脱が不安感を与えるように、絵の中でもとにかく目障りです。おそらく画家自身が内心ひそかにこれらの欠陥を大いに悩んでいたことでしょう。すでに初心者ですら回避したような失敗を回避できなかったということは、彼にとっては大きな屈辱だったでしょう。いつも自然によりどころを求めていた彼にとっては、<sup>(41)</sup>

ブルクハルトは彼の美的規範の中で、人体表現における配置・比例関係・線遠近法・骨格がどんなに本質的な意味をもっていたかを、思いがけず吐露している。これに対応するのはヴェルフリンの次の言葉である。

「人体のすばらしい体格 (Gewächs) は、一般に〈建築の相の下で (sub specie architecturae)〉把握される時のほかに理解されないかのようにある。<sup>(42)</sup> それなら、ここで言う「建築」とはどういうものであろうか。ヴェルフリンは「ドイツ・ルネサンスの建築」(1914)の中で、「イタリア・ルネサンスの中心概念は完全な比例という概念である。イタリア建築は特別の意味で均整 (Verhältnis) の建築である」と言っている。<sup>(43)</sup> その脚註で十五世紀の建築家レオン・バティスタ・アルベルティの『建築論 de re aedificatoria』第9書の第5章から、完全な比例 (部分と全体の関係) に関する重要な個所を引用している。アルベルティはこう言う。

pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo cujus sunt ad certum numerum finitionem collocationemque habitam ita ut concinnitas hoc est absoluta primariaque ratio naturae postularit. (美とは一種の調和であり、均整、すなわち自然の絶対的な第一原理が要求したるよう、一定の数と法則と配置によって行なわれる、もろもろの部分とそれらがその一部をなしている全体との共鳴である。)

クラシックなものの美とは何か。それは一種の調和であり、比例関係である。比例関係とは、もろもろの部分とそれらがそれに属している全体との共鳴のことである。それは現実界ではさまざまな物に混じっていて見いだすことが困難であるが、自然の絶対的な第一原理が要求するような「均整 (concinntas)」なのである。自然を形成している物の基底に、この均整が隠されている。これが外面化された時に美と呼ばれるのである。この均整が発見されなければ、作られた物は美ではない。「自然は一つのコスモスであり、美は啓示された〔自然の〕法則である (die Natur ist ein Kosmos, und die Schönheit ist das geoffenbarte Gesetz)」というわけである。<sup>(44)</sup>

この自然法則は建築だけでなく、一般に絵画や彫刻、とりわけ人体像にもそのままあてはまる。だから、ブルクハルトは「レンブラントの人体に骨格がない」と言い、同じことをヴェルフリンは「人体のすばらしい体格は〈建築の相の下で〉把握される」と言うのである。「骨格」と訳されるドイツ語の Bau は「建築」の意味でもある。このことによって、ブルクハルトが「対象」とほとんど同義語のように用いた「物の実際の形態」のいっそう深い意味が理解される。それは自然の中に観察される物であるけれども、自然主義的に再現された個々の物の形態ではなく、自然の中に発見される合法的な形態である。ここで私たちはルネサンス人の自然と芸術についての意義深い洞察に触れることになる。

ドイツ・ルネサンスの芸術家アルブレヒト・デューラー (1471-1528) は、「それによってすべての物の正しい真理を認識するために (zw erkenen ein rechte warheit aller dyng) 多くのことを好んで知ることが、われわれには生まれながら注ぎ込まれている」と言っている (ロンドン手稿5230, 第28葉 a)。またデューラーは言う、「絵を描くことは、人がすべての可視的な物のうちから欲する物一つを平坦な物の上に、それらが欲するとおり在るように作り出すことを知ることである (Item malen ist das, das einer van allen sichtigen dingen eins, welches er will, wis awff ein eben

ding zw machen, sy seyen wy sy wollen)」(同第14葉 a)。芸術は自然を母として生まれる。それゆえ自然の観察は重要である。このことから「人間の最も気高い感覚は視覚である (der aller edelst sin der menschen ist sehen)」という言葉が生まれる(同第20葉 a)。しかし同時に、物を作ることは神にも近い人間の行為である。「なぜなら、われわれは芸術によって神的な肖像にますます等しくされるからである (Dan wir werden durch kunst der gottlichen gepildnus destmer vergleicht)」(同第32葉 a)。そして、芸術は物が欲するとおり在るように作り出すことでなければならない。言い換えれば、隠されている自然法則に従って造形しなければならない。

ヴェルフリンは或る講演の中で、「なぜなら、まことに芸術は自然の中に隠れている」というデューラーの言葉を取り上げて、これは彼の教義であり、この際芸術という言葉の下で合法則的な美が理解されなければならないと言っている<sup>(45)</sup>。それゆえ、芸術が作り出す形象 (Gebild) は、私たちが日常的に直接自然の中に見、自然主義的に再現する個々の物でなく、隠されている自然法則を啓示するものでなければならないのである。その形象は或る手続きによって把握される。その手続きが「類型化 (typisieren)」である。

ヴェルフリンの用語法における「類型 (Typus)」を『美術史の基礎概念』に見ることにしよう。樹木の表現でもクラシック美術は葉の茂る樹木の類型を獲得しようと努める。もし可能ならば、葉の群れを一枚一枚の葉の形が見えるように表現するが、少しばかり離れて見てさえ個々の形の集まりは消えて、塊の形があるだけになり、どんなに先端の尖った筆を使っても、その場合には細部まで描き出すことができない。そこでクラシック美術は葉の束、葉の群れを明確な形で捉えようとする<sup>(46)</sup>。ここでも絶対的に対象的な明確さ (unbedingte gegenständliche Deutlichkeit)<sup>(47)</sup> が求められている。私たちが日常経験しているように、樹木の種類によって葉の茂り

方、その輪郭線は異なるから、クラシック美術では一定の種類 of 樹木の葉の茂り方の普遍的な形が表現される。この形は単なる偶然的・一回限りのものではなく、普遍的・恒常的な「類別 (Klasse)」もしくは「類型」である。こうして対象は類型的なものになる。<sup>(48)</sup>

ヴェルフリンは「クラシックなものの美」の中で次のように述べている。「個別的なものが消えるのではないが、それが普遍的なものに後退する。普遍的なものは、偶然的特性をもった一人の特定の人間を直接に表現するのでなく、類型的なものにまで浄化された性格を表現する。」レオナルドの《最後の晩餐》に描かれた使徒たちの頭部は、もはや（以前のよう）に）個々の人物ではなく、人間の類別 (Klasse) を代表するのである。「個別的なものへの関心の消滅、少くとも褪色について語ることは、十六世紀においては穿ち過ぎである。もろもろの類型的な基本形式を求める欲求の中に貧困が入っている必要はない。逆に、それは力強い新たな豊かさを意味することもできる。ミケランジェロはクラシックという意味における人体像の彫刻家のうちで最大の人である。しかし、彼は肖像の課題に対してもはやほとんど関与しえなかった人でもある。」<sup>(49)</sup>

クラシックの次元での巨匠の資格は、彼が類型化する能力をもっているかいないかにかかわる。「……偉大な巨匠たちの秘密はまさしく決定的に個別的なものの中で、類型的なものを示すことにある。」<sup>(50)</sup> ヴェルフリンは、「デューラーもイタリアで類型的なものへの転向を行なっていますし、個々の形態性格 (Formcharakter) という比例関係を確定しようと努めるだけでなく、ゲーテと同様に思索の人となるのです。というのは、デューラーは最も遠くかけ離れたもろもろの形態も結び付け支える、一つの連続した形成法則を探求するからです」と語っている。<sup>(51)</sup>

ここでもう一度、「自然は一つのコスモスであり、美は啓示された法則である」という意味深い言葉を思い起こそう。さきに述べたように、芸術の対象は自然の中に在るものであるけれども、個々の物ではなく、自然法

則が啓示される形象 (Gebilde) である。偶然的で一回限り現われるものから、恒常的に妥当する類型的なものへと突進むことによって、そのような形象を手に入れることができる。

しかし、いま述べた自然法則を求めようとしない時代が来る。それがバロックである。ヴェルフリンは「絵は建築であることを止める」と言っている。バロックは合法則的に組み立てられた形 (Form) に興味がない。いまや重要なのは「建築」ではなく、固定した硬いものを流動的に運動させ、画面に生き生きとした氣息を漂わせることである。「クラシックには存在 (Sein) の価値があり、バロックには変化 (Veränderung) の価値がある。美はクラシックでは限界づけられたもの<sup>(52)</sup>にあり、バロックでは限界づけられないもの<sup>(52)</sup>にある。」言うまでもないことだが、限界づけられたものとはクラシックに特有な「対象」である。

このように対象の概念を規定すると、局限されすぎていてルネサンス以後の美術史に通用しなくなる。このことを最もよく認識し、概念の意味を拡張しようとしたのは、他ならぬヴェルフリンである。彼の学説は、周知のように視覚形式 (Sehform) あるいは表象形式 (Vorstellungsform) の発展が様式変遷の根源にあるというものである。彼はその発展の探究もすでに精神史 (Geistesgeschichte) であると言う。それでもなお純粋な視覚の変化が中心問題であることに変わりはない。彼がバロックにおけるピトレスクな素材の存在を論述したのは、対象の概念の拡張作業である。いわゆる「対象の復権」はこのような行動であった。クラシックからバロックへの様式発展について比喩的に語られた個所が『美術史の基礎概念』にあるが、「水」を「表現された対象」に読み換えれば、これまで述べてきたことが要約されるだろう。すなわち、容器に入れた水は一定の温度で沸騰する。水は相変わらず同じ成分であるが、静なるものから動なるもの<sup>(53)</sup>に変わったのであり、手で汲み取ることのできるものから、それができないもの<sup>(53)</sup>に変わったのである。

【あとがきに代えて】美術史家ヨーゼフ・ガントナーは1896年9月11日スイスのアールガウ州バーデンで生まれ、1988年4月7日、心不全のためバーゼルで歿した。チューリヒのギムナジウムの恩師オットー・マルクヴァルト（1861-1919；『ブルクハルト伝』第1巻の著者）によりバーゼル時代の学友ヴェルフリン（当時ミュンヘン大学教授）に推薦され美術史専攻、ミケランジェロ評価の歴史研究で学位取得（1920）。後にチューリヒで雑誌編集者（1923-1927）、チューリヒ大講師（1926）、フランクフルトで雑誌編集者・美術学校講師（1927-1932）、チューリヒ大講師（1933-1938）、バーゼル大教授（1938-1967）。著書多数、ヴェルフリンの著作編纂もある。国際的な学者として尊敬を受けた。この場を借りて特に申し上げたいのは、慶應義塾は1977年10月小泉基金により同教授を招聘したが、健康がすぐれず辞退されたことである。小論は故人の思い出に捧げられる。

註

- (1) Wölfflin, Heinrich: Autobiographie-Tagebücher-Briefe, hrsg. von Joseph Gantner, Basel-Stuttgart 1982, p. 1: "Dort noch 5 Jahre lang den persönlichen Umgang mit Burckhardt genossen zu haben, gehört zu den schönsten Erinnerungen meines Lebens."
- (2) Burckhardt, Jacob: Rembrandt. In: Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe Bd. 14: Vorträge, hrsg. von Emil Dürr, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1933 (Abbr.: Burckhardt XIV).
- (3) Rewald, John: The History of Impressionism, 4. ed., New York 1973 (Abbr.: Rewald), pp. 338, 340 (note 48): "Treating a subject in terms of the tone and not of the subject itself, this is what distinguishes the impressionists from other painters."
- (4) Gantner, Joseph: Gedankenrede für Heinrich Wölfflin. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Bd. XI/1. (1966), p. 17.
- (5) Hauser, Arnold: The History of Art History, Cleveland 1958, p. 218.
- (6) Wölfflin, Heinrich: Die Architektur der deutschen Renaissance. In: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel

1940; 4. Aufl., 1947 (Abbr.: Wölfflin 1940), p. 118: “Kunstgeschichte und Kunst laufen parallel. Es ist kein Zufall gewesen, daß die historische Bemühung um die deutsche Renaissance seinerzeit zusammenfiel mit der künstlerischen Wiedererweckung des Stils. Vielleicht ist es auch möglich, gewisse Tendenzen der heutigen Kunstforschung mit künstlerischen Strömungen in Vergleich zu setzen.”

- (7) Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915, 11. Aufl., Basel-Stuttgart 1948 (Abbr.: Wölfflin 1915), pp. 69-70.
- (8) Wölfflin, Heinrich: Die Schönheit des Klassischen. In: Wölfflin 1940, pp. 28-29: “Was heißt hier plastisch?... Gemeint ist das Interesse an den Dingen nach ihrer greifbaren und meßbaren Form und die Überzeugung, daß sie in dieser Form ihr Wesen vollständig zum Ausdruck bringen können. Aber nur das In-sich-Begrenzte ist plastisch... Allgemein kann man sagen, daß eine plastische Empfindung sich nur wohl fühle in einer Welt der klaren Gegenständlichkeit. Hauptthema wird immer die menschliche Gestalt sein, aber noch in fernen Abwandlungen wie in der sogenannten klassischen Landschaft ist diese Gegenständlichkeit eine Grundbedingung: klar begrenzte Ebenen, Berge, Bauten.—”
- (9) Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882-1897, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1948 (Abbr.: Briefwechsel), p. 60.
- (10) Wölfflin 1940, p. 43: “Aber man muß doch zugeben, daß auch ein malerisch empfundenes Stück Welt oder Leben in einer Form erscheinen kann, wo das sogenannte Pittoreske, das Gesucht-Effektvolle gar nicht mitspielt und ein bestimmtes Motiv eben ganz in seiner bestimmten Form aufgegangen ist. Warum spricht man da trotzdem nicht von der klassischen Einheit von Sache und Form? Weil für eine malerische Empfindung das Gegenständliche gewissermaßen ganz verdampft ist in Bewegung und Schein und eine Sache im alten plastischen Sinn überhaupt nicht mehr existiert... Aber es braucht gar nicht die vibrierende Erscheinung zu sein, die dem klassischen Charakter entgegenwirkt: Die bloße Verselbständigung der großen

Mächte des Lichtes und der Farbe, daß sie von der gegenständlichen Unterlage sich mehr oder weniger gelöst und ein eigenes Leben gewonnen haben, ist (unklassisch). Natürlich leidet die Klarheit, wenn ein Schatten ganz heterogene Dinge zusammenfaßt, aber Klarheit ist hier eben nicht mehr oberstes Prinzip. Ja, das malerische Sehn *muß* teilweise verunklären, um das Bild von der Schwere des Gegenständlichen zu erlösen..."

- (11) Burckhardt XIV, p. 181: "Diese (Luft und Licht) sind bei ihm die wahren Weltherrscher geworden, sie sind das Ideale bei ihm. Die wirkliche Gestalt der Dinge ist dem Rembrandt gleichgültig, ihre Erscheinung ist ihm alles..."
- (12) Burckhardt XIV, p. 181.
- (13) Burckhardt, Jacob: Antike Kunst. In: Jakob Burckhardt-Gesamtausgabe Bd. 13, hrsg. von Felix Stähelin und Heinrich Wölfflin, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1934 (Abbr.: Burckhardt XIII), p. 13.
- (14) Burckhardt, Jacob: Randglossen zur Skulptur der Renaissance. In: Burckhardt XIII, p. 173.
- (15) Burckhardt XIV, p. 190: "Der große Lichtmaler pflegte sich, gegenüber von dem Idealismus der damaligen Kunst, laut auf Natur und Wirklichkeit zu berufen. In Tat und Wahrheit aber war er nicht nur unfähig geblieben zu einer leidlich normalen, durchschnittlichen Bildung der Menschengestalt, sondern er unterlag den stärksten Verzeichnungen und Fehlern in der Linienperspektive... Was blieb ihm noch, außer Licht und Farbe?"
- (16) Burckhardt XIV, p. 197.
- (17) Rewald, p. 338.
- (18) Rewald, p. 338.
- (19) 竹内敏雄「抽象美術の問題」,『現代芸術の美学』(東京大学出版会, 1967), p. 185.
- (20) Rewald, p. 323.
- (21) Wölfflin 1915, p. 55: "Das malerische Auge ist auf die Wahrnehmung der Gesamterscheinung eingestellt, in der das einzelne Objekt als Gegenstand keine wesentliche Bedeutung mehr hat."
- (22) Gantner, Joseph: Jacob Burckhardt. Sein Urteil über Rembrandt und

- seine Konzeption des Klassischen (1942). In : Schönheit und Grenzen der klassischen Form. Burckhardt-Croce-Wölfflin. Drei Vorträge, Wien 1949 (Abbr. : Gantner 1949), p. 26 : "Der Geschmack des Publikums und die Lehren der Wissenschaft (hängen) durch eine geheime Nabelschnur mit der zeitgenössischen Kunst zusammen." 註6 参照.
- (23) Wölfflin 1915, p. 12.
- (24) Wölfflin, 1915, p. 64. cf. p. 233.
- (25) Wölfflin 1915, p. 37.
- (26) Wölfflin 1915, p. 37.
- (27) 註9 参照.
- (28) Wölfflin 1915, p. 40.
- (29) Wölfflin 1915, p. 40.
- (30) Burckhardt XIV, p. 181.
- (31) Gantner 1949, p. 34.
- (32) Gantner 1949, pp. 39-40 : "Wer wie Burckhardt von der Klassik der griechischen Skulptur als der Integration und Sichtbarmachung des menschlichen Leibes ausgeht, für den ist der Gegenstand in der Kunst unantastbar..."
- (33) Wölfflin, Heinrich : Die antike Triumphbogen in Italien. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance (1893). In : Kleine Schriften (1886-1933), hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946.
- (34) Wölfflin, Heinrich : Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899.
- (35) Gantner 1949, p. 40.
- (36) Burckhardt XIII, pp. 66-67.
- (37) Wölfflin 1915, p. 190.
- (38) Wölfflin 1915, pp. 112, 164. cf. p. 124.
- (39) Briefwechsel, p. 61.
- (40) Wölfflin 1915, p. 55.
- (41) Burckhardt XIV, p. 184.
- (42) Wölfflin 1915, p. 162.
- (43) Wölfflin 1940, p. 112.
- (44) Wölfflin 1915, p. 157.

- (45) Wölfflin, Heinrich : Goethes Italienische Reise. Rede an der Goetheta-  
gung in Weimar (1926). In : Wölfflin 1940, p. 55.
- (46) Wölfflin 1915, p. 64.
- (47) Wölfflin 1915, p. 62.
- (48) Wölfflin 1940, p. 43 : 「クラシックなものという概念は、次のような芸術の  
表象と結びつけて考えられる。それは表現において現実のイメージ以上のもの  
を与える芸術であり、創造的な造形において単に好ましい一回限りのもの  
から、合法則的で恒常的に妥当するものへ突進む芸術である。一回限りのもの  
が類的 (gattungsmäßig) にその根底にあるものによって透視される。た  
くさんの偶然的で意味の乏しいものから、類型的で意味豊かなものが取り出  
される。」
- (49) Wölfflin 1940, p. 44.
- (50) Wölfflin 1940, p. 44.
- (51) Wölfflin 1940, p. 54 : “Auch Dürer nimmt in Italien die Wendung  
zum Typischen und sucht nicht nur die Proportionen der einzelnen  
Formcharaktere festzulegen, sondern ergeht sich in den gleichen  
Spekulationen wie Goethe, wenn er das eine durchgehende Bildungs-  
gesetz aufsucht, das auch noch die entferntesten Gestalten zusam-  
menhält und trägt.”
- (52) Wölfflin 1915, p. 157.
- (53) Wölfflin 1915, p. 68.