

Title	芸術家賞讃のトポス
Sub Title	Der Topos der Lobrede auf den Kunstler(SPECIAL ISSUEAESTHETICS NOW)
Author	海津, 忠雄(Kaizu, Tadao)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1993
Jtitle	哲學 No.94 (1993. 1) ,p.163- 179
JaLC DOI	
Abstract	Ein Kunstforscher Japans, Kenji Moriya (1898-1972), beschreibt im Aufsatz Kunstgeschichte als Geschichte des Kunstgenusses (1959) eine ganze Reihe der Bewunderer Raffaellos von Paolo Giovio (1483-1552) und Giorgio Vasari (besonders in Le vite von 1568) über Giovanni Pietro Bellori (c.1615-1696) bis den Nazarenern des 19. Jahrhunderts. Bellori lobt im Traktat Le vite de'Pittori, Scultori et Architetti moderni (1672) 'den gottlichen Raffaello (i1 diuino Raffaelle)', aber kritisiert die Architekten des Barock, Borromini und Guarini, wegen der 'Neuheit (nouita)', weil Bellori auf Vitruvs klassische Kunstanschauung zuruckgeht; in De architectura (VII, 5) tadelt Vitruv die neue Geschmacksrichtung an der Wandmalerei. Christoph Scheurl (1481-1542) zitiert schon 1509 in seinem Brief an Lucas Cranach, 'den geistreichen, schnellen und vollendeten Maier (pictorem ingeniosum, celerem absolutumque)', vieles aus den Anekdoten der antiken Maier als Argument der Lobrede; denn der Meister ist mit hochberuhmten Vorgangern zu vergleichen und etwa 'den zweiten Apelles' zu nennen. Ein Topos sei etwas Anonymes und die Toposforschung gleiche der 'Kunstgeschichte ohne Namen' im Gegensatz zur Geschichte der einzelnen Meister, so sagt Ernst Robert Curtius. Heinrich WolfHins 'Kunstgeschichte ohne Namen' bezeichnet die Absicht, etwas zur Darstellung zu bringen, das unter dem Individuellen liegt. Die Lobrede auf den Kunstler ist also keine Aussage der einzelnen Tatsachen, sondern die allgemeingultige Argumentation fur sein Talent.
Notes	特集「審美学百年」記念論文集 美学美術史学の現在
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000094-0163">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000094-0163</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.

# 芸術家賞讃のトポス

海津忠雄\*

## Der Topos der Lobrede auf den Künstler

### *Tadao Kaizu*

Ein Kunstforscher Japans, Kenji Moriya (1898-1972), beschreibt im Aufsatz <Kunstgeschichte als Geschichte des Kunstgenusses> (1959) eine ganze Reihe der Bewunderer Raffaellos von Paolo Giovio (1483-1552) und Giorgio Vasari (besonders in <Le vite> von 1568) über Giovanni Pietro Bellori (c. 1615-1696) bis den Nazarenern des 19. Jahrhunderts. Bellori lobt im Traktat <Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni> (1672) ‚den göttlichen Raffaello (il diuino Raffaello)‘, aber kritisiert die Architekten des Barock, Borromini und Guarini, wegen der ‚Neuheit (nouità)‘, weil Bellori auf Vitruvs klassische Kunstanschauung zurückgeht; in <De architectura> (VII, 5) tadelt Vitruv die neue Geschmacksrichtung an der Wandmalerei. Christoph Scheurl (1481-1542) zitiert schon 1509 in seinem Brief an Lucas Cranach, ‚den geistreichen, schnellen und vollendeten Maler (pictorem ingeniosum, celerem absolutumque)‘, vieles aus den Anekdoten der antiken Maler als Argument der Lobrede; denn der Meister ist mit hochberühmten Vorgängern zu vergleichen und etwa ‚den zweiten Apelles‘ zu nennen. Ein Topos sei etwas Anonymes und die Toposforschung gleiche der ‚Kunstgeschichte ohne Namen‘ im Gegensatz zur Geschichte der einzelnen Meister, so sagt Ernst Robert Curtius. Heinrich Wölfflin ‚Kunstgeschichte ohne Namen‘ bezeichnet die Absicht, etwas zur Darstellung zu bringen, das unter dem Individuellen liegt. Die Lobrede auf den Künstler ist also keine Aussage der einzelnen Tatsachen, sondern die allgemeingültige Argumentation für sein Talent.

\* 慶應義塾大学文学部教授 (美学美術史)

1

守屋謙二 (1898-1972) は 1959 年の論文「鑑賞史としての美術史」(古稀記念論文集『美しき聖母』[春秋社, 1969] 所収) において, ヨーロッパ人たちがラファエルロに献げた賞讃の歴史叙述を試みた。ラファエルロが 1520 年に 37 年の短い生涯を閉じた直後から 19 世紀初頭まで, すなわち彼の最初の伝記を書いたコモの司教パオロ・ジョヴィオ (Paolo Giovio, 1483-1552) からドイツの画家グループであるナザレ派まで, ラファエルロ賞讃の歴史をたどったのである。たとえば 17 世紀のラファエルロ芸術の讃美者として「ローマにおける最も顕要な美術学者たるピエトロ・ベローリ」の名があげられる。論者が言うように, たしかにジョヴァンニ・ピエトロ・ベルローリ (Giovanni Pietro Bellori, 1615 頃-1696) には晩年の著作『ヴァティカン宮諸室のラファエルロ壁画の叙述 (Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Pal. Vaticano)』がある。しかしベルローリの名をあげるなら, やはり彼の主著『現代の画家・彫刻家・建築家列伝 (Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Roma, 1672)』の一編「アンニバーレ・カルラッチ伝」で, ラファエルロを「神のごときラファエルロ (il diuino Raffaele)」と呼んだことに言及するべきであったが, それについて一言もない。「神のごとき」とは芸術家賞讃の最たるものであるまいか。さらにベルローリはその列伝の序論をなす「画家・彫刻家・建築家のアイデア。自然にまさる自然美の選択 (L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura)」で次のように述べているが, ここにわれわれの課題である芸術家の賞讃と非難の好例が見られるのである。

「ブラマンテ, ラファエルロ, バルダッサレ, ジュリオ・ロマーノ, 最近ではミケランジェロは, 壮大な廃墟から, 最初のアイデアと外観 (prima

Idea e aspetto) にのっとして古代を復興しようと努力し、古代の建物から最も優美な形を選び出したのである。しかるに今日ではかかる最も博識な人たちに感謝する代わりに、……各人がそれぞれ自分勝手なやり方で、頭の中に建築の新しいアイデアや幻影 (larua) を思い浮かべ、それを広場の中や建物正面部の上で見せている。建築家にふさわしいすべての学問 (scienza) を欠いており、建築家とは名ばかりの人たちである。建物や都市や過去の記念物を台なしにするほどにまで、彼らは角・透き間・線のゆがみを気ちがいのように<sup>もてあそ</sup> 弄び、柱礎・柱頭・円柱を、化粧漆喰の小細工 (frottole di stucchi) や、つまらない装飾 (tritumi) や、不均衡な形 (sproporzioni) で壊してしまう。そして、ウィトルウィウスもやはり類似の新奇さ (simili nouità) を非難し、われわれに最良の手本を提示している<sup>(1)</sup>。」

ここで引用されているウィトルウィウス (Marcus Vitruvius Pollio) はギリシア的教養を身につけたローマ帝政期の建築家 (生没年不詳) であり、彼の名は著作『建築十書 (De architectura libri decem)』によって不朽のものとなっている。ベルローリはウィトルウィウスもやはり類似の新奇さを非難したと言うが、問題の箇所は『建築十書』第七書の第 5 章 3~4 である。

「しかし、真実のものからモデルが採られたものが、今では墮落した趣味 (mos iniquus) のために高く評価されなくなっている。なぜなら壁画 (tectorium) には、明確なものから採られた自然に忠実 (certus) な絵画より好んで奇怪なもの (monstrum) が描かれるからである。実際、円柱の代わりに葦の茎が支柱として立てられ、破風の代わりに縮れた葉と渦巻きが付いた appagineculi striati [意味不明] が載せられる。同様にして、燭台が小さな神殿の形を支え、この小さな神殿の破風の上には柔らかい花が根元から渦巻きをつくって生えて、その中には馬鹿馬鹿しくも小さな座像を持っている。そのうえ、花の細い茎から時には人間、時には獣の頭をもっ

た半身像が現われる。

しかし、このようなものは現実には存在しないし、存在できるはずもなく、かつて存在したこともない。たとえば、葦が真実に屋根を支えるとか、燭台が破風の装飾を支えるとか、あるいはまた、このように細くしなやかな茎が小さな座像を支えるとか、植物の根や茎からところどころ花や半身像が生じるということが、いかにして可能になるのであろうか。しかし、人々はこの偽りを見て非難するどころか却って喜ばされるのであり、これらのもののうち、どれが起こり得、どれが起こり得ないかを吟味することもない。それゆえ新しい習性 (*novi mores*) は、無知な批評家の悪趣味 (*inertia mali iudicis*) がすぐれた芸術を打ち負かす (*convincere*) 結果を生じさせたのである<sup>(2)</sup>。」

ウィトルウィウスとベルローリは時代を異にしており、前者が「新しい習俗」と言い、後者が「新奇さ」と言って非難している対象はもちろん異なる。それにもかかわらず、両者に類似した叙述のパターンが見られるのはなぜであろうか。それはラファエロ芸術の賞讃者であり、古典主義的芸術理論を信奉したベルローリにとって、ウィトルウィウスのカテゴリーが規範になったからである。同じ事情は『美術家列伝』(1550, 1568)の著者ジョルジョ・ヴァザーリにもあったとゴンブリッチは指摘している<sup>(3)</sup>。ベルローリにはまだ「バロック」という概念はないが、彼と同時代の建築家ボルロミーニやグァリーニを、古典主義のカテゴリーの外にあるものとして、その「新奇さ」ゆえに非難するのである。こうして芸術家の賞讃あるいは非難の定式 (*Formel*) という問題の核心が見えてくる。——その定式は古代著述家の叙述に従うことを命じているのである。

## 2

芸術家の賞讃あるいは非難の定式とは、アリストテレスが『アレクサンドロスに贈る弁論術』で言うように、「その人がしたことと、常に世人の賞

讃を受け、もしくは非難を受けている人々のしていることとは同じである、と指摘することである。」つまり賞讃するにせよ非難するにせよ、有名な先人の行為と比較することが定式である。こうして画家賞讃の定式である「第二のアペルレス (alter Apelles)」という言い回しが生まれる。アペルレスは古代ギリシアの最も著名な画家であり、アレクサンドロス大王の宮廷画家となった人である。

ヴァザーリの『美術家列伝』の歴然たるイタリア中心主義に対抗しようとしたドイツの芸術理論家たちの間に、自国の巨匠アルブレヒト・デューラー (1471-1528) を「第二のアペルレス」と呼ぼうとする一連の動きが起こったことは不思議ではない。ウィトルウィウスの『建築十書』をドイツ語に訳したヴァルター・リヴィウス (Walter Rivius, 1500 年頃生まれ) は、デューラーをアペルレスより上位に据えようとして、「この二人が芸術のために争うようなことが希望されるならば、アペルレスはデューラーに屈服し、その地位と賞讃を放棄しなければならないであろう」と言う。詩人リカルドゥス・スブルリウス (Ricardus Sbrulius, 1480 頃-1528 以後) は、「彼の絵画をもってデューラーはギリシア人アペルレスを打ち負かした。まことに彼ひとり天国に入る資格がある」と即興詩の中で詠んだ。ニュルンベルク出身の法律家でヴィッテンベルク大学教授であるクリストフ・ショイルル (Christoph Scheurl, 1481-1542) は 1508 年に「ドイツとザクセンの諸侯たちの賞讃の小冊子 (Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae)」の中で、デューラーを「第二のアペルレス」と呼んだ。またゼバスティアン・フランク (Sebastian Frank, 1499-1542/43) は『年代記』(Chronica, 1531) において、古代の画家ゼウクシス、アペルレス、パルラシオスをデューラーより劣るものとするところまで進めた<sup>(4)</sup>。

ルーカス・クラナハ (Lucas Cranach d.Ä., 1472-1553) はデューラーと同時代のドイツの巨匠であった。クリストフ・ショイルルはクラナハに「才能に恵まれ迅速にして完全なザクセン公の画家ルーカス・クラ

ナハに寄す (Ad Lucam Chronum, Ducalem Saxoniae pictorem ingeniosum, celerem absolutumque)」を献げた。ショイレルは1508年11月16日に、ヴィッテンベルクの諸聖人参事会教会(城教会)で、「学問の優位ならびにヴィッテンベルクの諸聖人参事会教会の賞讃に関する演説 (Oratio attingens litterarum praestantiam necnon laudem ecclesiae collegiatae omnium Sanctorum Vittenburgensis)」を行なった。この演説は翌年ライプツィヒ(出版元: Martin Landsberg Herbipolensis)で出版、クラーナハに献呈されたが、その献辞が上記の表題をもつ画家賞讃の書簡である。執筆の日付は1509年10月1日となっている。この本には、オスヴァルト・バイヤー (Oswald Bayer), オットー・ベックマン (Otto Beckmann), スブルリウス, アンドレーアス・カールシュタット (Andreas Karlstadt) のラテン語詩と、クラーナハ自身の木版画『ヴィッテンベルクの諸聖人参事会教会』(1509年)が付いている<sup>(5)</sup>。

ショイレルは先ずクラーナハの人間的美徳と非凡な特性を称えて、「まことに、ただ一人、私の同郷人アルブレヒト・デューラー、この疑う余地のない天才を除くと、私の判断によれば今世紀はあなたにだけ絵画における第一の位置を与えます」と言う。賞讃あるいは非難に有名人との比較が大切であることは、すでに引用したアリストテレスの言葉を借りるまでもない。それゆえ、クラーナハの比較の対象は常に先ず第一にデューラーでなければならない。しかし、次の箇所ではさらに進んで、クラーナハはギリシア画家アペルレス、プロトゲネスと比較されているのである。

「しかし、かの古の画家たちが一種の親切心をもっていたように、あなたも——私はそれをわがアルブレヒト・デューラーについてもすでに賞讃したのですが——親切で話好きで気前よく、愛想がよくて人に気に入られます。それゆえ、アペルレスがアレクサンドロスに対するのに劣らずわがフリードリヒ選帝侯の寵愛を受け<sup>(6)</sup>、プロトゲネスがデメトリオスに対するのに劣らずヨハン公に好感をもたれています<sup>(7)</sup>。領主たちは夜昼の別なく

大部分の時間を国事と礼拝に捧げ、それでも暇さえあれば、あなたの工房へやって来ますが、それはアレクサンドロス大王がアペルレスにしたように多くの無駄口をたたき、乳鉢を笑い物にするためでなく、最高の驚嘆をもってあなたの天才の記念物を讃美し、魂の最大の楽しみとしてあなたの傑作を賞讃するためです。」

さらに、古代の著述家たちの伝える芸術家の逸話は、クラーナハの賞讃にも使われる。プリニウスは『博物誌』35: 65-66 に次のような話を書いている。ギリシア画家ゼウクシスが葡萄の房を本物そっくりに描いたところ、鳥が飛んで来て啄ばんだ。競争心を起こしたパルラシオスは、いかにも本物のように描かれたカーテンを掛けた絵を描いたところ、ゼウクシスがカーテンを取り除いてくれと要求したというのである<sup>(8)</sup>。ショイレルはこの逸話に基づいて言う。クラーナハがかつてオーストリアにあった時、机の上に葡萄の絵を描いたところ、彼が旅立った後、一羽のカササギが飛んで来て、その葡萄が贋物であるのに腹を立てて、嘴と爪で新しい作品を台なしにしてしまった。この話は「いかにもありそうなこと」であるとショイレルは言う。次の話も同工異曲である。「トルガウであなたは兎・雉・孔雀・やま鶉<sup>うずら</sup>・鴨・鶉<sup>つくみ</sup>・鶉・鳩、その他の鳥禽類が壁にさげられている様を描きましたが、ある時シュヴァルツブルク伯がそれらの絵のどれかを見て、悪臭を放つから運び出すように命じました。彼は領主たちの笑い物になったのに気づいたので、もっと近づいて誓って断言するには、少なくとも実際の鴨の翼が一つそこにあるではないか、ということでした。ザクセン公のお抱えの猟師ゲオルクはあなたがコーブルクで、彼自身が仕留めた鹿を描いたことを知りながら、鹿の角が壁に埋め込まれていると思い込んでしまいました。」

こうした讃辞はどれほど史実（美術史的事実）と一致するであろうか。この讃辞はなるほど荒唐無稽ではなく、クラーナハの「狩猟図」その他の作例が示すように、史実と一致する一片の真実を伝えるのであるが、しかし



叙述形式はギリシア画家の逸話の引用に満たされ、史実の比重は軽くなっている。それは賞讃者が自家薬籠中のものとした古代著述家の記述についての知見をひけらかしているのかとさえ思えるほどである。ここにルネサンス期の、特に人文主義者による芸術家賞讃の定式の特徴とその限界を見ることができる<sup>(9)</sup>。

### 3

ギリシア語の「トポス (τόπος)」は第一義的には「場所」を意味する語であるが、古代ギリシアのレトリックでは「トポス」は原義から離れて、弁論術において「弁論の主題に適した論証 (ἐνθύμημα, Argument) が探し出される場所」の意味となる。アリストテレスは『弁論術』第一巻の第2章で次のように述べている。

「すなわち、私が弁証術的推論や弁論術的推論と呼んでいるものは〈トポス〉という言葉でわれわれが呼んでいるものに係わりをもつものである。そしてこのトポスは正しいものどもにも、自然的なものどもにも、政治的なものどもにも、また種の上で異なっている多くのものどもにも共通に適用されるものである、例えば〈より大きいとより小さい〉のトポスがそうである。というのはこのトポスから推論なりエンテューメーマ [論証] なりを、正しいものどもについても、自然的なものどもについても、あるいはどんなものについても、いずれおとらず語ることができるからである。」こうして「共通のトポス (κοινὸς τόπος)」というものが出来てくる。「共通的なトポスはどんな種に関しても人を思慮分別のある者にしはしないだろう。何故ならそれは何らかの特殊な対象に係わるものではないからである<sup>(10)</sup>。」

では「共通のトポス」にはどんなものがあるか。「しかしさらに、称賛するにせよ非難するにせよ [演示的弁論の場合]、勧奨するにせよ諫止するにせよ [忠告的弁論の場合]、告訴するにせよ弁明するにせよ [法廷的弁論の

場合]、誰も皆自分の言ったことを証明しようと努めるだけではなく、また事の善・悪、美・醜、正・不正を、ただ、それら一つだけ独立に取り上げて、あるいは二つ以上を相互に比較して、それらが大きいとか小さいとかいうことを証明しようと努めるのであるから、〈大きさと小ささ〉〈より大きいとより小さい〉について、普遍的にせよ特殊的にせよ述べる命題をも持たなければならないだろうということは明らかである、例えば何がより大きい善、あるいはより小さい善であるか、または何がより大きい、あるいはより小さい不正行為、もしくは正当行為であるかについての命題を。そしてこのことは他のことどもに関しても同様である<sup>(11)</sup>。」

こういうわけで「トポス」という語は「常套語」の意味でなく、翻訳不可能な特殊な用語となる。

ところで、アリストテレスは「賞讃と非難の弁論」についてどう語っているか。以下は『アレクサンドロスに贈る弁論術』第 35 章の一節である。

「次に、賞讃と非難の弁論を課題にして、考察することにした。これらの弁論においてもまた、勸奨弁論の場合と同様に、緒論において、先ず、自分の主張を提示し、自分に向けられた中傷を反駁しておかなければならない。聴衆の傾聴を促すためには、公けの弁論〔議会弁論〕を扱う際に考察したさまざまな手段をも用いるが、特に次の手段を用いるべきである。それはすなわち、問題になる人が驚くべき、注目すべきことをしたと主張することであり、また、その人がしたことと、常に世人の賞讃を受け、もしくは非難を受けている人々のしていることとは同じである、と指摘することである。こうした種類の弁論においては、普通一般に、われわれは、争うためではなく、見せつけるために〔演示的に〕、語るのである<sup>(12)</sup>。」

さて、中世ラテン文学の研究者エルンスト・ローベルト・クルツィウス(1886-1956)は文学史研究に、アリストテレスの言うような「共通のトポス」が有効な概念であることを主張した。彼の主著『ヨーロッパ文学とラテン中世』で、トポスが古代の弁論術に起源をもつ語として次のように説

明する。

「これは本質的なことであるが、すべての演説（賞讃演説も含めて）は一つの命題または一つの事柄を成程と思わせねばならない。そのために、演説は聴衆の思考力または心情に適した論証（Argument）を持ち出さねばならない。今やどんな場合にも使用されるこのような論証を書き留めた完璧な備忘録が存在するのである。これらの論証は演説家の自由気ままな展開や転用にも堪える、空想的な話題なのである。これらの論証をギリシア語では *κοινὸι τόποι*（共通のトポス）と呼び、ラテン語では *loci communes* と呼び、古いドイツ語では *Gemeinörter* と呼ぶ。レッシングとカントはまだこの語を使用している。その後、1770年頃になって英語の *commonplace* をなぞって *Gemeinplatz* という語が造語された。この語は本来の用語法を失っているので、われわれはこの語を使うことができない。【それは常套語という意味になっている。】それゆえ、われわれはギリシア語のトポス (*topos*) という語を残しておきたい<sup>(13)</sup>。」

グリム兄弟のドイツ語辞典 (1854-1971) はさすがに *Gemeinort* と *Gemeinplatz* を収載しているが、*Gemeinplatz* の下にあげられた用例は詩人シラーがゲーテに送った 1796年10月23日付の手紙の一節という。シラーはラテン語の *locus communis* の逐語訳 *Gemeinplatz* に不満を漏らし、古いレトリックの *locus*（それ自体ギリシア語の *τόπος* の翻訳にすぎない）に *Platz* を当てるのは「誠に不幸な再現の試み」であり、*Ort*の方が「もっと良かった」し、*Stelle* なら「なおのこと良かった（まだ十分と言えないまでも）」と言っている。このようにギリシア語の *τόπος* はドイツ語に翻訳することが不可能な言葉である。クルツィウスが「トポス」のまま使うことは次善の策として許されるのである。

4

次に、トポスの非個人的つまり普遍的性格について考察しよう。クルツ

ィウスが文学史におけるトポス研究と、美術史における「人名なき美術史 (Kunstgeschichte ohne Namen)」との共通点を指摘しているのは重要である。1938年の論文「歴史的トポス論の概念」の中でクルツィウスは次のように述べている。

「トポスというものは何か匿名のものである。それは著述家の文学的追憶としてペンの中に流れ込んでくるものである。それは造形的モチーフのように時間的・空間的な遍在性をもっている。トポス研究は個々の作家たちの歴史と対立する〈人名なき美術史〉に似ている。この美術史は非個人的な様式形式にまで進み得る。しかし、われわれはこの非個人的な様式要素において、個性的な工夫の層よりもっと深いところにある、歴史的生命的層に触れるのである。私が思うに、中世文学の全体像に対する新しい認識を与えることができる、構造的関連に行き当たるのである<sup>(14)</sup>。」

周知のように、「人名なき美術史」はハインリヒ・ヴェルフリン (1864-1945) の美術史の方法である。その言葉は彼の主著『美術史の基礎概念』の初版 (1915) の序文に現われた。われわれはそれを守屋謙二訳『美術史の基礎概念』(昭和 11 年 [1936]) で読むことができる。ヴェルフリンは 1920 年に「私事に関して——拙著『美術史の基礎概念』の第 4 版のために——」を書いて、自著に対する批判に応えながら「人名なき美術史」という標語の由来を説明している。

「人を興奮させる赤い布は、さしあたっては〈人名なき美術史〉という概念である。この言葉がどこから私に飛び込んで来たのか、私は知らない。それは宙に舞っていたのである。しかし、とにかく、それは個人の下層に横たわるものを表現したいという意図を、明瞭に言い表わしている。ここで今反論が声高に起こる。〈しかし美術史において価値あるものは人格である。主体を排除することは、どうしようもない貧困化を意味する。歴史の代わりに血の気のない図式が現われる。云々〉ところで、人はこれ以上愚鈍なやり方で私を誤解することができようか。いったい、だれも個人

の価値という事実を疑わないのであれば、この断言は何であろうか。とにかく私が言っているのは、古い美術史に取って代わろうとする新しい美術史ではない。それは物事を一度違った面から捉え、歴史叙述のためにある種の判断の確実さを保証する基準を見つけようという、一つの試みにすぎない。この試みが成功するかどうかは、ここでは問題にしない。私は、外的な事実の確認をもって美術史の課題を片づけようと思わないすべての人々たちにとって、意味をもつに違いない目標を擁護するだけである<sup>(15)</sup>。」

「人名なき美術史」は、個人的なもの下の層にある、普遍的（類型的）なものを問題にしようとする。ここでクルツィウスのトポス研究との接点が生じる。それは「個性的な工夫の層よりもっと深いところにある、歴史的な生命の層」を扱うのだからである。ヴェルフリンのもう一つの言葉が参考になろう。それは「一時代の普遍的な観照形式」ということである。「これを知らなければ一つの芸術作品を正しく判断することができないのだ」と言う。しかし、「一時代の普遍的な観照形式」が問題だとすると、たとえばグリュネヴァルトとデューラーのような個々の芸術家の個性はどのように扱われるのか。この疑問にヴェルフリンはこう答える。「宗教改革時代のように岐路に立つ時代は、たしかに分裂しているに違いない。それにもかかわらず、グリュネヴァルトのすべての素描の中で、人はただちに16世紀というものを察知するであろう。なぜか。それはまさしくグリュネヴァルトは本質的特性においてデューラーと交わる場所があるからである。」

こういうわけで、ヴェルフリンは「人名なき美術史」=『美術史の基礎概念』で「近世の観照形式をその普遍的可能性に従って説明することを試みた」のである。

本稿では歴史の問題に本格的に深入りすることが許されない。クルツィウスからの若干の引用をもって満足することにしよう。彼は次のように述べている。

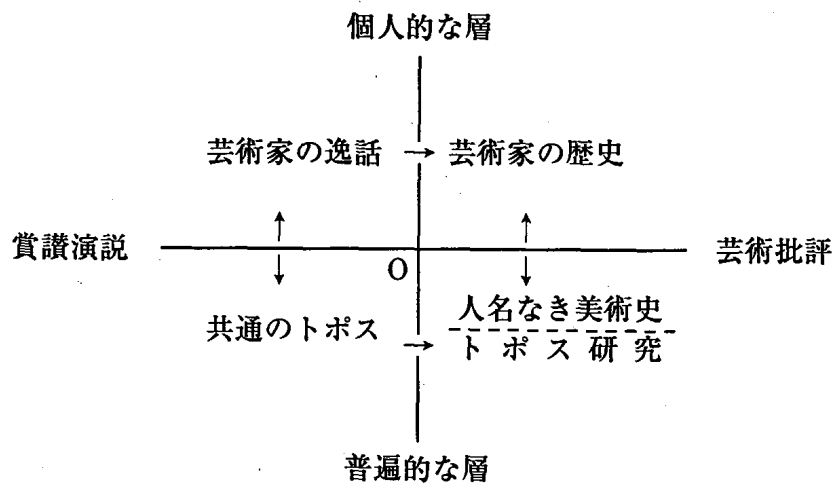
「しかし、歴史的トポス論は個々の著作や孤立したテキストの理解にも大いに貢献し得る。歴史的トポス論は個性的なものと類型的なもの、さらにまた大衆的なものと知識人的なものとの区別に役立つ。人は中世のテキスト——それが歴史的なものであれ、哲学的なものでもあれ、その他何であれ——があるトポスの伝統の中で成り立つのかどうかを研究した時のみ、それを理解することができるのである。そのことに気づかない人は、しばしば重大な影響をもつ誤った推論に行き着くことがある。このような間違いが、いかにしばしば中世のテキストがただ伝統の類型的定式を変えたただけにすぎないのに、歴史的証言と心理学的ドキュメントととられるという結果に導くことか<sup>(16)</sup>.」

「ただ伝統の類型的定式を変えたただけにすぎない」テキストの実例を、われわれは先にジョイルルのクラナーハ賞讃の中に見た。それは部分的には「歴史的証言とか心理学的ドキュメント」のように史実に一致したとしても、すべての部分においてそうではない。このことは史料 (document) に基づく歴史研究が留意しなければならないことである。

芸術家賞讃の定式はいつまで通用したのか。クルツィウスは言っている。「最近盛んになっている様式研究は、様式の中に著者の個性を求める。このことは 18 世紀の文学革新をもって始まる、一層厳密に言えば英語の original genius (独創的な天才) の理論の輸入をもって始まる時代には妥当する。しかしながら 1750 年以前の古代と近世の文学にとっては、あの前提は限られた範囲内でのみ通用する。かつてエドゥアルト・ノルデンは言った。〈ローマ文学における個人的なものは、新規なものの刻印においても、むしろ既存のものの特異な鑄造・改鑄においても現われない。〉このことは mutatis mutandis (必要な変更を加えれば) 中世の文学にも、ルネサンスとバロックにおけるその後継者にも当てはまる<sup>(17)</sup>.」芸術家賞讃の定式は近代的な芸術批評の起こりと共に終わったと言えよう。

5

最後にわれわれは芸術家賞讃の「トポス」としての性格を明らかにしなければならない。この段階では、私が図式的に説明してももはや誤解を招くことはないであろう。ヴェルフリンとクルツィウスに従えば、常に「個人的な層」は縦の座標軸の上方に、「普遍的な層」はその下方に設定されなければならない。逆に言えば、「個人的な層」を掘り下げるとその下層である「普遍的（類型的）な層」に行き当たるわけである。横の座標軸の一方に「賞讃演説」、他方に「芸術批評」を設定する。これはクルツィウスの言う文学史の発展方向に一致しているが、原点 O の位置は今のところ特定しないでおく。それはルネサンスかバロック、またはそれ以後の任意の時点に設定することができるのである。



「賞讃演説」の側の「個人的な層」に「芸術家の逸話」があり、逆に「芸術批評」の側には「芸術家の歴史 (Künstlertgeschichte)」があって、「芸術家の歴史」は「芸術家の逸話」を引き継ぐという関係にある。このことはヴァザーリの『美術家列伝』を考えれば分かる。「賞讃演説」の側の「個人的な層」にある「芸術家の逸話」に対応して「普遍的な層」にあるのは「共通のトポス」であるが、たとえばルネサンスに用いられた画家賞讃のトポスである「第二のアペルレス」は「共通のトポス」に属する。トポス

が「外的な事実の確認」(ヴェルフリン)の役に立たないのは「普遍的な層」に属するからである。「芸術批評」の側で「個人的な層」にある「芸術家の歴史」に対応して「普遍的な層」にあるのは、「人名なき美術史」およびクルツィウスの言う「トポス研究」である。「芸術家の歴史」——ブルクハルトの表現によれば「常に年代記的に物語る芸術家の歴史」<sup>(18)</sup>——に対する普遍的・批判的美術史たる「人名なき美術史」について、ヴェルフリンは「私事に関して」の最後でこう言う。「すでにヴィンケルマンは芸術の発展を一つの合法則的な出来事として【批判的に】捉えていたし、ヤーコプ・ブルクハルトが彼の生涯の絶頂期に、ケンジントン美術館のコレクションの見切れないような形式世界の前で、〈形式の生き生きした法則をできるかぎり明瞭な定式にする〉という力と努力を望んだ時(1879年8月2日付のロンドンからの手紙)、ヴィンケルマンと同じ精神で考えていたのである。<sup>(19)</sup>」

この図式で危険なのは、「芸術家の歴史」と同様に「人名なき美術史」もやがて「芸術批評」に発展するものであるかのように読まれることである。芸術批評は芸術家個人にかかわるものであるがゆえに「芸術家の歴史」の発展であり得ても、「人名なき美術史」は「普遍的な層」にあるから、それは起こりえないこととしなければならない。

註

- (1) Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 2. verbesserte Auflage, Berlin 1960, pp. 137-138; 英訳: *Idea. A Concept in Art Theory*, translated by Joseph J. S. Peaker, New York, 1968, p. 173; 邦訳: 中森義宗・野田保之・佐藤三郎訳『イデア』思索社, 昭和57年, p. 266. 参照, E. H. Gombrich: *Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals*, in: *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance I*, Oxford, 1966, p. 84.
- (2) Vitruvius のテキストには異本が多い。ここでは Fensterbusch 版 (Vitruv,



Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964) に従う。ただし部分的に森田慶一訳註『ウィトルーウィウス建築書』（東海大学出版会，昭和44年）に従って校訂する。‘appagineculi’を‘harpaginetuli’（鉤状の突起物），‘convincere’を‘connivere’（目を塞ぐ）とする本もある。参照，Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio, übersetzt und erläutert von Jakob Prestel, Straßburg 1913.

- (3) Gombrich, op. cit., pp. 83-84.
- (4) Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1990, p. 28; Sebastian Franck, Chronica に関しては Hans Rupprich 編: Dürer, Schriftlicher Nachlass I, Berlin 1956, pp. 305-306 を参照.
- (5) この小さな本は稀覯本である。以下で紹介するのは Heinz Lüdecke: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichted. Berlin 1953, pp. 49-55 による。それは Christian Schuchardt: Lucas Cranach d. Ä. Leben und Werke, I, Leipzig 1851 のドイツ語訳の引用である。なお Rupprich, op. cit., p. 292, no. 3 にラテン語原文の抜粋がある。
- (6) Johannes Overbeck: Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868, Apelles und Alexandros, nos. 1833-1836.
- (7) Overbeck, op. cit., Protogenes und Demetrios Poliorketes, nos. 1914-1917.
- (8) Overbeck, op. cit., no. 1649.
- (9) 別種の芸術家賞讃の定式として，Philipp Melanchthon: Elementa rhetorices (1531) の一章，De tribus generibus dicendi (三種の弁論について) で見られる Dürer と Cranach と Grünewald の「天性のちがい」に基づく比較論がある。この場合も史実との接点は少ない。参照，拙著『肖像画のイコノロジー——エラスムスの肖像の研究——』多賀出版，1987年，pp. 201-202.
- (10) 山本光雄訳 アリストテレス『弁論術』岩波書店版『アリストテレス全集』16, pp. 18-19.
- (11) アリストテレス，前掲書 pp. 22-23.
- (12) 齊藤忍随・岩田靖夫訳 アリストテレス『アレクサンドロスに贈る弁論術』岩波書店版『アリストテレス全集』16, p. 416.

- (13) Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1954, p. 79.
- (14) Curtius: Begriff einer historischen Topik, in: Zeitschrift für Romanische Philologie 58. 引用は, Toposforschung, hrsg. von Max L. Baeumer, Darmstadt 1973, p. 14 による.
- (15) Heinrich Wölfflin: In eigener Sache. Zur vierten Auflage meiner <Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe>, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, Neue Folge XXXI. この論文は後に <Gedanken zur Kunstgeschichte>, Basel 1941 (1947), pp. 15-18 に再録され, 副題のみ ,Zur Rechtfertigung meiner <Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe>' (拙著『美術史の基礎概観』の釈明のために) と改題.
- (16) Curtius: Begriff einer historischen Topik, in: Toposforschung, pp. 14-15.
- (17) Curtius: Begriff einer historischen Topik, in: Toposforschung, p. 15.
- (18) 拙稿「ブルクハルトとヴェルフリン——絵画的建築の問題——」三田哲学会『哲学』第91集, pp. 291-312.
- (19) Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte, p. 18.