

リーゲルの構想

—— 著書『後期ローマ工芸』序 ——

細井雄介

Riegl's Perspective of Art History

Alois Riegl (1858–1905) has been noted as one of the most profound art historians. In demonstrating the characteristics of his method, his masterpiece may be the famous “Spättrömische Kunstindustrie” (1901). Why did Riegl select this unpopular period of “Late Roman” from the whole span of art history? Riegl grasped the most important significance of this period in his perspective of world history—that is, alternation of those two great civilizations. The nations that for a thousand and more years had led the development of civilization were about to renounce their positions; in their place several other nations moved for another thousand years up to the present day. And every piece of artworks in the period shines out suddenly in this vast persuasive perspective.

Having examined the conclusion of the above-mentioned book (in volume 113 of this publication), as a sequence of the same effort, I now take up its introduction. And, in order not to miss any detail in his reasoning, I have translated the whole into Japanese here.

The original text is as follows:

Einleitung, in: Alois Riegl, *Spättrömische Kunstindustrie*. Wien (1901) 2. Auflage, 1927. S. 1–22.

本稿の目的は後段に置く一文の翻訳紹介にある。芸術史記述におけるリーゲル (Alois Riegl, 1858-1905) の洞察を重んじ、本論叢第百十三集では一九〇一年の著書『後期ローマ工芸』の末章を独立の傍論と捉えて翻訳紹介し、これを承けて第百十六集では、同書一九二七年再版刊行の機会に公表されたカシュニッツ・ワインベルク (Guido Kaschnitz von Weinberg, 1890-1958) 一九二九年の書評『後期ローマ工芸』の全文を、リーゲル批判の一古典に目されている詳細な方法論議として翻訳紹介した。こうして並ぶ二篇を改めて顧みると、ことにカシュニッツの理解にはリーゲルの構想全体を明示する文章が欲しくなり、これは外ならぬ著書『後期ローマ工芸』の「序 (Einleitung)」であると確信、リーゲルが文中おのれの造語「芸術意思 (Kunstswollen)」をみずから初めて語り明して重要とされてきた箇所のあることも思直され、前二回に続けて首尾を一貫させる作業として当の「序」の全文をここに翻訳する。

リーゲルの大著にはすでに井面信行教授による邦書『末期ローマの美術工芸』(中央公論美術出版二〇〇七年) が公刊されている。必読の名著と謳われながら名のみ難解書百年を経て、いまだ誰にでも容易く全頁各頁を開くことができるのであり、御労作に深い敬意を寄せている身であることに渝りない。それだけに、近しさを増した古典そのものの声もいよいよ重く痛切に響き、機会あらばと古典はその時そのつど新たな変貌つまり新たな翻訳を求めているとの気持を抑え難くなる。

枢要な語 *Kunstswollen* の扱いは好例となろう。*Kunstswollen* はリーゲルの新造語であって、辞書内では伝統的に記載の語でない。名詞ではあるけれども、あっさり概念としてよいのか。

右の井面訳では *Kunstswollen* は「芸術意志」と移されている。学術的文章内では意味伝達のために「概念」なる

語の使用は便利であり、明晰かつ判明にして定義可能な領域をもつ、等々の手掛りで、いとも安直に種々いかがわしい「概念」が登場しかねない。だが「意志」となれば、これは *der Wille* 「独語」その他の永い歴史をもつ語であり、心理学や諸学においても学術的吟味を経て重用されてきた「概念」と捉えて咎められることもない。こうして訳語「芸術意志」は一瞥たちまち歴史深き概念史に組込まれて、あるいは厄介で無用の簡便さと複雑さとを身に纏ってしまっているのである。

造語の主リーゲルは、この術語を説く「序」において *Kunstwollen* を「概念」とは呼んでいない。この点を重んじて後年の鋭敏にして慎重な論者ペーハト (*Otto Pächt*, 1902-1988) は、英訳例 *artistic will, form-will, will-to-form* を挙げ、「これらすべての翻訳が顧慮し損ねているのは、リーゲルの言葉は *Kunstwille* ではなく *Kunstwollen* であり、この語を字義通りに移せば *that which wills art* (芸術を欲するもの) となることである。しかも厄介なことに、この術語がリーゲル自身にとっても新たな問題の生じるにつれて紛れもなく意味を変えている、という事情が加わる」と明言する (*Alois Riegl*, in: *Burlington Magazine*, Vol. 105, 1963, p. 188-193; 邦訳書『ヴァフィオの杯』(中央公論美術出版二〇〇八年) 所収二五四頁)。この示唆に従い *Wollen* は他動詞 *wollen* 「欲する」の動名詞であると捉えれば、この動詞の活動的作用の範囲は画定し難く広狭漠然と拡がり、定義可能な領域は見えず、ここに「概念」を立てることは無理となる。こうして古来「意志」でなく「意欲」が採られて「芸術意欲」の訳語も一伝統になってきたのではないかと思われる。この邦国における学問史を想いつつ、もうひとつの訳語をこれまで用いてきたが、本考でも *Kunstwollen* には「芸術意思」の訳語を置く。この一訳語選択における相違だけでも新訳の努力は無意義でなく、好機の生じるたび今後も続けられることであろう。

さて「芸術史の著作、しかも少しも人氣のない發展期を扱った著作」とカシュニッツ・ヴィンベルクは書評を書出していたが、確かに、リーグルの真意はどこにあったのか。まさしくこの真意がリーグル自身の言葉で淀みなく語られていることこそ、ここに紹介する「序」の本領である。

時代区分は歴史記述のアルファでありオメガであると言われるが、この事情をリーグルは易しく以下のごとく述べている——「筆者のごとく、發展には退歩もなければ静止点もないどころか一切は絶えず前方へ流れる、との確信に貫かれている人は、一芸術期を画期不動の枠内に閉込めるのは恣意そのものと感じるに違いない。とはいえ、個々の芸術期を区別したいと企てなければ、發展への明晰な洞察は得られないであろう。こうして、ひとたび發展の全史を個々の時期へ区分すると決めるや、どうしても各時期には始点をも終点をも与えなければならぬ。このような意味で私は、後期ローマ芸術期を挟む境界としてのミラノ勅令（紀元三一三年）およびカール大帝治世開始（紀元七六八年「フランク王即位」という選択も正当化できると思っている」（本考六八―六九頁）。

こうして四百五十年にわたる年月が一時期として纏められたことになるが、専門的研究に向わぬ身に、教科書用年表を手にして思浮ぶのはどのような時期であろうか。勅令により公認されたキリスト教の活動が表立ち、ほどなく国教にも昇格だが、三七五年フン族の西進に押された西ゴート族がドナウ河の南へ移って「民族大移動」の開始、ゲルマン諸族もライン河を越え始めるころ、ローマ帝国は不和により三九五年東西に分立、四七六年西ローマ帝国は皇帝がいなくなつて廢絶である。東ローマ帝国は独自の展開でユスティニアヌス（皇帝在位五二七―五六五年）の盛時も見られるが、アラビアにマホメット（五七―六三二年）が現れてイスラム教が成立、マホメットの死後サラセン帝国の大發展はたちまち地中海西半をも抑えて、西欧への物資流入も不自由になつたとされる。旧西ローマ帝国領内の社会経済的荒廢は避けられなかつたであろうし、ここから新たな興隆の生じるのはいつか。ゲルマン人の一枝フランク人諸族

を統合せるフランク王国が成り、三百年近く経て、国王にカールが即位、後年ローマで西ローマ皇帝として戴冠するのが八〇〇年であり、以後は確かに新たな世界の開ける様子を想うことができそうである。

ところでリーグルは全期を前後に二分し、公刊できた著書第一部でコンスタンティヌスからユスティニアヌスまでの前半期を扱うに留まったのであるが、とにかく明言された右の四百五十年内に大方のわれわれは何か輝かしい芸術史上の名品を即座に名指せるであろうか。ウェスウィウス火山の爆発は紀元七九年の往昔であり、ポムペイの遺例は画期の枠外である。キリスト教美術と呼ばれる諸作が立並ぶのはなお先のこととしてよい。やはりカシニッツィヴィンベルクの「少しも人氣のない發展期」という評語はいまでも当たっているのではないか。

この消極的姿勢への衝撃となるのがリーグルの洞見であり、「序」の結尾の最終二段である——「この時代が世界史のこれまで書損ねてきた最も大切な時代に算えられることには誰も異存あるまい。人類の普遍的文化運動における指導権を一千年以上にわたり握ってきた民族が、これをまさに手放そうとしている。傍らに押寄せているのはあれこれ別の、何百年か前には名前もほとんど知られていなかった民族である。有史以来通用してきたものであったのに、神の本質についての直観とか神の対可視世界関係についての直観などが、揺り動かされ見棄てられて、新たな直観に取替えられ、この新たな直観にまたもや今日に至るまでの一千年の持続が与えられる定めであった。そして、二つの世界年が相分れるというような発酵の時代に生じて、ほとんど見渡せぬ無数の芸術遺例が現存し、作者も年代も大方は不明ながら、当時の精神状態の隈なく波立てられた性格を忠実に映している。……「幾つもの障害」にもかかわらず研究成果公表に、もはや躊躇はならぬと信じたのは、この試論の成功への確信を主として私の気持から得ているゆえにである。この気持とは、後期ローマ芸術作品のそれぞれを觀照のつど例外なく、当の作品の感覺的外觀から、他では古典作品クラシカルかルネサンス作品にしかない、あの同じ抗い得ぬ内的必然性の刻印が輝いてくる知覚のことである」

(本考七一―七二頁)。

リーグルのごとき人の仕事の存否を決めるのは理論的武装の堅牢性でない、とさきのペヒトは語り、あれこれリーグルの見方は、いずれも品々との親密な交際で得られた経験をも、自分自身にも他人にも解釈して説明しようとする絶え間ない格闘のなかで徐々に発展してきたものであって、「芸術作品が問われないと望んでいる問を芸術作品から尋ぼう、答は芸術作品から聞出そう、と努力しているリーグルの姿を見守るほどに、教えるところの大きい事柄を私はほとんど知らない」(前出二六三頁)と結ぶ。およそ芸術史家の作業に寄せられる最高の讃辞であり、見映えもせぬ後期ローマ芸術作品を見詰めている姿も、ここにも偉大を見抜くのかと驚きを以て、同じ栄光で包みたくならう。

この点すでにペヒトの讃辞を得たからには、もうひとつ、著者の巨視的な時間的視界、歴史をつねに最大限に見渡さずにはいられないリーグルの特別な目を称揚したい。大きな世界年の更代期であればこそ考察は必至である、と淡々たる言葉で語り出されて、瞬時に、当時期の湛える重々しい意義を思わぬ者はあるまい。「古代」と呼ばれる時代が終って「中世」と呼ばれる時代の始まる結節点の特質が問題となるのである。古代・中世・近世・近代など日常いとも気楽に語ってきた身に、まさしく歴史家の一撃であろう。大歴史家ランケ(Leopold von Ranke, 1795-1886)に学び、チューリヒに普遍史(Universalgeschichte)の教授として招かれたビュティンガー(Max Büdinger, 1828-1902)が後年ウィーン大学の講壇に立ち、学生時代のリーグルは講義に感銘を得て、師の晩年には慶祝論文を捧げている。大小を問わずリーグルの諸論考が、いずれも読解のたびごと、歴史の接続についての歎びを豊かに感得させる力は、この「普遍史」理解の修練を土壤とする賜物か、と改めてランケ以降の学統を想わせる。このたびの「序」にリーグルが「後期ローマ時代」に打込むこと、打込まずにいらなかったことの事情は明々白々であろう。

翻訳の底本には左記の原著第二版を用いた。第三版以降の諸版はすべてこの第二版の複写本である。

Alois Riegl, *Einführung*, in: *Spätromische Kunstindustrie*. Druck und Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei in Wien, [1901] 2. Auflage, 1927. S. 1–22.

ペヒトはさきの一九六三年の一文で「いつか予測できる将来に、リーゲルの手強い翻訳作業が企てられる可能性はかなり疑わしい」と述べていた。その後二十年、英語圏へのリーゲル紹介はにわかに募り、先鞭のごとく『後期ローマ工芸』も左記の体裁で公刊された。

成果について言えば、原著の本文に関する限り、難解な箇所了指針のあることを期待して英訳文箇所に当れば、のごとく期待は外され、これほどにも大雑把な意識で原著者の真意を汲取れるのか訝しく思われる程度のものである。他書についても英訳作業は続いているが、同時に先行翻訳者それぞれへの訳文批判も烈しく、リーゲルの英訳作業はいまだに安定せる段階に達していないのが現状であろう。

Alois Riegl, *Late Roman Art Industry*. Translated from the original Viennese edition with foreword and annotations by Rolf Winkes. Giorgio Bretschneider Editore. [Archaeologica-36] Roma 1985. Introduction, p. 5–17.

『後期ローマ工芸』〔一九〇二〕序

アーロイス・リーグル

幾年か前にオーストリア^{II}ハンガリー帝国文部省から、オーストリア^{II}ハンガリー内に見られる古代の技芸産業 (Kunstindustrie 以下「工芸」と訳出する) の遺例に関する出版にあたり、コンスタンティヌス以後の時代およびいわゆる民族移動期を担当範囲とする部分を引受けるようにとの要請が寄せられたとき、一入うれしく私が応じたのは、これによって自身の装飾史研究を、この研究に格別重要で仕甲斐のある領域にわたり、拡充し深化させる絶好の機会が開けたからである。立てられた課題はおのずから二部門を要すると思われた。第一部は、全般的発展をこれまで担ってきた者、すなわち地中海諸民族における工芸の運命を尋ねる疑問に答えなければならないし、第二部は、文化世界に当時新たに登場せる北方蛮族の、コンスタンティヌス大帝とカール大帝とに挟まれる四百五十年の造形芸術形成における、創造的関与の度合を確かめなければならない。第一部は過ぎ去りし古代へと遡る絆を見出すべきところ、第二部は、のちに九世紀以降ヨーロッパのゲルマン民族およびロマン「ラテン」民族において発展する、中世芸術最初期の萌芽を明るみに出すべきところであろう。以前から私には第一部の方が重要と思われた。というのも、第一部で投げられる疑問に満足のゆく回答が前以て返されていないならば、第二部に委ねられる課題への首尾好き解決など到底考えられないからである。

さて、この第一部を公刊するにあたり、まず私の説明すべきは、二部共通の表題が招く期待に反して、なぜ本書の内容の提供するところが一面では過少、他面では過多と見えるのか、その理由である。過少というのは、本書では決して後期ローマ工芸の遺例の全部類が公示され説明されているわけではないからである。過多というのは、工芸と並んで美術に残る三大部類「建築・彫刻・絵画」も現れ、なかでも特に彫刻は、ほとんど同等に顧慮されているからである。

このように書名と内容が合わないと思える理由は、まず、私の意図の目指したところが個々の遺例の公示というよりは、むしろ後期ローマ工芸発展の主導法則を提示することにあつたという事情にお認めいただきたい。ところでこの法則は、いつの世でも、とあらば後期ローマの時代を通じて、あらゆる芸術部類に通用であつたから、どれか一領域についての観察はそのまま残る全領域にも妥当して、それぞれの観察が相互に支持し補完し合うのに、しかし当の法則がこれまでは後期ローマ時代の建築や彫刻や絵画についてすら、まだ一度として厳密な確認を得ていない。主としては、最後の古代に積極的な発展法則を探してもおおよそ無駄であろう、との根深い先入見に支配されたことである。それゆえに今日、後期ローマ工芸の本質描叙を企てる者は、この描叙を後期ローマ工芸全般の特性記述にまで拡張なくてはならぬ、という外的事情に、どうしても従うしかないのである。

古代芸術最後の局面こそは芸術史研究地図における暗黒大陸である。その名称や境界ですら普遍妥当性を要求できるほどの仕方では確定していない。こうした有様の原因は決して当の領域が外から近づき難いことにあると見てはいけない。この領域はむしろ全面にわたって開かれていて、提供する観察材料は充実して豊かであり、堂々たる一部が公刊されているほどなのである。だがこれまで欠けていたのは、この領域内へ沈潜したいとする欲望 (lust) であつた。こうした探険の旅に、十分な個人的満足も、歓迎する公衆の理解も、双方とも期待できなかったのだ。ここに

はもはや見逃せない事実、すなわち、学問でさえもが、表立ってはあくまで自立性と客観性を唱えるにもかかわらず、やはりその方向を決める源は結局のところ折々に指導する精神動向であって、芸術史家もまた同時代人の芸術渴望作用 (Kunstbegehren) の性癖を実質的には越え出ることができない、という事実が明かである。

さて、これまで疎かにされてきた領域について、少くともその最も一般的で標準的な特徴だけは求める研究の試みが以下ここに企てられるが、このようなことになったのは、決して筆者が自分は人間精神の悲しむべき不完全性を超えていると思ったゆえになどでなく、今日の精神発展が、終ろうとする古代の本質および原動力を問うての答は、広く世の人々全体の関心と理解を見出せるはずの時点に達している、と感じたからである。

だがローマ帝国末期の造形芸術を、そのように全く研究されていない領域と呼ぶのは行過ぎでないのか。いや確かに、異教徒の遺例に関する限り、もとより右の呼び方への反論はほとんど叶うまい。例えば、この種の年代明確な主要遺例たるスパークラットのディオクレティアヌス帝建築群が、前世紀以来、もはや学問的研究目的に適用可能な完璧な公刊を見ていない事実を挙げるだけでよろしかろう。これは慣行となつていいる分業によれば古典考古学 (Klassische Archäologie) に帰すべき課題としてよい。けれどもミュケナイやペルガモンが廢墟から立上るのを目の当りにする時代に、古代終焉の苦悶に回す関心など全然なかったとしたところで、一体だれが古典考古学を責められようか。それでも古典考古学は時折その種の後期作品の論究に踏込むことがあったが、通例それは古物 (収集) 研究的・史実的内容のためであって、芸術的形体のために生じたものではなかった。しかし一度だけ例外に出合う。そしてこれは、そのひとの造形芸術に寄せる関心が古典期 (クラシック) の限界に留まらず、このことが幸いして、最後期古代の諸作にすら、枯渇と腐敗の徴候にひそむ新たな生成および開花の萌芽を見抜くことのできた、ひとりの研究者から生じた。すなわち、ローマ皇帝時代紀元三世紀四世紀の芸術についておよそ今日までに語られた最上の成果も、古い学派の一芸術史家、学問の分

業など少しも知らず、まさしくそれゆえにこそ、最大にして洞察の最も深いひとりとなった人、ブルクハルトに生れたのである (Jakob Burckhardt, 1818-1897: Die Zeit Konstantins des Großen, 1853. 2. Auflage, 1880 Leipzig: S. 260ff.)。

だが判然たる異教的性格をもつ遺例は、ここにここで扱う時期をようやくコンスタンティヌスのミラノ勅令〔紀元三二三年〕に始まるとすれば、数が少い。この時代、芸術的要件の圧倒的多数はキリスト教徒の注文で仕上げられていたし、この規定はすでに外面の表徴によって多少ともはっきりと認められる。ところで、これらキリスト教芸術の遺例をも未踏の研究領域に入れてよいのか。ここには久しい以前から反対もなく初期キリスト教芸術 (altchristliche Kunst) の呼称がありはしないか。しかも初期キリスト教芸術はすでに見渡しきれぬ文献を生み出してきたのではないか。

現に初期キリスト教芸術作品は (決して完璧にでなく、願わしい精確さにはほど遠いにせよ) 数多く書物で発表されているばかりか、すでにしばしば歴史的論究にも委ねられてきた。だが任意にこれら書物の一冊を取り、初期キリスト教芸術の本質は一体どこにあるかと問えば、答はいつも大方つぎのごときものである——初期キリスト教芸術とは、異教のあらゆる外面的な、それゆえ腹立たしく卑猥な表徴を剥取っただけの、異教的古代芸術に外ならぬ、としてよからう。しかもキリスト教芸術の史家は当の異教的古代晩期の内面的な芸術の本質がどこにあるかなど、当然ながら語る必要なしと見ている。そこで已む無くわれわれとしては、このことに關して異教的古代の史家に訴えざるを得ないが、こちらの方はさきに見たごとく、異教的古代発展の最終局面についてはほとんど何ひとつ語ってくれない。

ここ何十年かの研究において初期キリスト教芸術がまことに多く受けてきたのは、古物研究的な取扱いであって、決して芸術史的な取扱いでなかった。このように認めることは、こうして得られた成果が本来の芸術史にとっても礎石として掛替えない価値をもっているばかりか、過去三十年の研究傾向全体もまさしく当の古物研究的方向をこそ強

請してきたのであったからには、断じて従来の研究方法に向けての、またその提唱者に向けての非難を意味するわけでない。

今日、あれこれ新たな目標に相応しい席を別なる世代に譲り始めたが、当の古い世代の歴史研究が見せた特性的表徴は、補助学を一面的に優遇したことにある。このことは、古代芸術史にせよ近代芸術史にせよ、芸術史においては画像記述イメーグ・レキストを一面的に奨励し過重視することに現れていた。具現化された姿を芸術作品内に見てきた表象内容についてあやふやであれば、芸術作品の判定が確実性を實質的に失うことに疑いはない。このことに関わる隙間を人々は、十九世紀中頃に、重苦しく感じ始めた。そしてこれを埋めるに本来は造形芸術と繋がらぬ文学的口実を大々的に引照するしかないという理由から、途方もない出典挙示の研究が生じ、過去三十年の芸術史文献は大半これに尽きる始末となった。こうして未来に確実な芸術史を構築するための不可欠な礎石が置かれたことには、誰ひとり異論を唱えようと思ふまい。けれども、画像記述イメーグ・レキストによっては礎石の強化が得られたに過ぎず、本来の構築の遂行は芸術史によってこそ生じなければならぬことも、否定できないであろう。

以上でわれわれは古代最後期芸術のキリスト教遺例についても、少くともそこに露わとなっている純粹に芸術的な性格、つまり平面「Ebene」二次元空間。浮彫や図絵の画板にあたる平面。背地はじ」上や空間内における輪郭や色彩としての性格に関する限り、こうした遺例は今日なお實質的には研究されていないままの領域である、と主張してよい根拠を明したと信じる。右の性格を詳述しようとしてよく持出されること、これは相も変らず、すでに半世紀前から心得ある言い方に尽きてしまう——古代最後期の芸術を呼べば、ただ「非古典的（unklassisch）」というだけのこと。

後期ローマ芸術と先立つ古典古代とのあいだには、架橋しようもない裂目が開いていると考えられている。自然な発展の道筋では、古典芸術から後期ローマ芸術の生じることなど決してあり得なかつたであろうと思うのである。こ

の見方は、ことに時代が発展 (Entwicklung) の概念をあらゆる世界観や世界説明の原理としてきた時代には、奇妙なもの映るに違いない。しかも本当に古代末期の芸術には発展を締出してしまつてよいのか。到底そのような仮定が認められないからには、助けとして、当の発展の蛮族による暴力的中断という表象に頼つた。造形芸術は地中海諸民族のもとで高い発展段階にもたらされていたのに、ローマ世界帝国の北方および東方にいた蛮族の破壊的介入によつて引摺り落されて仕舞い、それゆえに造形芸術はカール大帝の時代から新たに上昇の発展を開始しなければならなかった、と見るのである。こうして確かに発展の原理は救われたが、同時に、往昔の地質学的天地創造史のごとく、^{カストロ}破局なるものの暴力的介入をも認めることになった。

ところで目に付くのは、蛮族による古典芸術の暴力的破壊と主張される過程を詳しく研究する企てには、これまで誰ひとり乗出していないという事実である。大雑把に「蛮風化 (Barbarisierung)」を言うだけで、この詳細は見透せない霧に包まれてきたが、この霧を吹払うことには当の仮説がいかに堪えられなかったであろう。しかもまた、後期ローマ芸術が進歩 (Fortschritt) とどころか頹落 (Vertall) でしかあり得ないのは確かとされて仕舞えば、この仮説のほか何を立てることができたであろうか。

この先入見を破ることが本巻に収めた研究すべての主目標である。だが急いで周知のこととさせたいが、本書は右に掲げた方向における最初の試みでなく、すでに先行の試みとして二書がある。第一の試みは一八九三年に私の著した『美術様式論』(Stilfragen. Berlin, 1893) であり、第二の試みは「言語学者」ハルテル (Wilhelm August, Ritter von Hartel, 1839-1907) との共著として公刊の『ウィーン創世記』(Die Wiener Genesis. Wien, 1895) に置かれたウイクホフ (Franz Wickhoff, 1853-1909) の「序論」である。『美術様式論』において私は、中世のビザンティンおよびサラセンの植物蔓草文様が古典古代の植物蔓草文様に由来して直接的発展の線上にあること、両者をつなぐ中間帯はアレクサン

ドロス大王デアアロイ後継者時代およびローマ皇帝時代の芸術にあることを立証したと信じている。こうなると、少くとも植物蔓草文様にとっては後期ローマ時代に頽落はなく、進歩が、とまでは言わずとも、せめて自立的価値形成の能力がつづいていたことになろう。

この私の調査が同じところに関心ある研究者のあいだで見出した応待は、記すに値するほど相分れた。いちはやく賛同の意を述べてくれたのはファルケ (Otto, Ritter von Falke, 1862-1942) やキーサ (Anton Karl Kisa, 1859-1907) 等々、当の芸術作品群と実地に関してきた人々であったし、他方、むしろ理論の方向に傾く研究者は受身 (passiv) であった。けれども私の知る限り、直接の反駁はどの方面からも聞えていない。

一八九三年以来わけてもビザンティンの裝飾文様を対象とする論文は繰返し印刷されてきたが、これらの論文は、これまでもつねにそうであったように、モティフ「画因・作因・動機」およびこれの対象的意義「何を描いているか」から出発するものであって、私が企てたごとく、平面および空間における形体 (Form) ならびに色彩 (Farbe) としての モティフ「意匠」の扱いから出発するものでなかったし、論述にあたり私の提議には言及もなかったとしてよからう。このように同意もせず反駁もしない頑迷な忌避の姿勢を説明できるには、はっきり、芸術発展の本質を語る私の根本的な見方が解らず、それゆえ私の詳述を辿る力もなかったため、と捉えるしかない。当の研究者たちは、造形芸術創造活動の本質についての表象を過去三十四年間にわたり完全に支配してきた、旧い見方との絶縁が果せなかったのだ。

旧い見方とは通例ゼムパー (Gottfried Semper, 1803-1879) の名と結付けて語られる理論であり、これによれば芸術作品とは使用目的・原材料・技術から成る機械的所産に外ならないことになる。成立当時この理論は、直前のロマン派時代のあれこれ全く不明瞭な表象に比べて、当然ながら本質的な進歩と見做された。しかしすでに今日では、最終的に歴史に組込まれてよいほどに古びて久しい。というのも十九世紀中葉から始まる理論に最初は厳密な自然研究の

最高度の勝利が期待されたものだが、多々その種の理論と同様、ゼムパーの芸術理論も結局は物質主義的形而上学の独断^{ドグマ}であると判明したからである。

このように芸術作品の本質を摺り機械主義的な見方と対立して『美術様式論』において私は、私の知る限りでは一番手として目的論的な見方を主張しているが、これは私が、芸術作品のなかに芸術意思の成果を、すなわち使用目的・原材料・技術との格闘裡におのれを貫徹する一箇の明確にして目的意識的な芸術意思の成果を観取してのことである。こうなるともはや右の三因子に、いわゆるゼムパー理論の与えてきた肯定的・創造的な役割は届かず、むしろ阻止的で否定的な役割が回ってくる——三因子は総生産物の内部における、いわば摩擦係数となる。

やがて芸術意思^{ヤガテ芸術意思} (mit dem Kunstwollen ≡ Kunst + wollen (動詞) 欲する) を以て「芸術史」発展に主導的因子 (leitender Faktor) が導入されたことになるが、これまでの見方に囚われている研究者は当初この因子で何を始めてよいのか解らなかったし、また私は、同じ芸術領域に携わる研究者仲間の大半が、公刊七年後の今日なお『美術様式論』に書留めたあれこれの見解に見せている留保の姿勢も、同じ事情から説明できると思っている。ここには第二に、私が『美術様式論』における研究を専ら飾粧 (dekorativ) の領域に限った、という事情が加わっているかも知れない。一般に流布している先入見は、「人物像など」形像芸術 (Figuralkunst) を一段高次の芸術と見做すばかりか、全く特別の法則に従う芸術であるとして思描いてもいるのであるから、ほとんど避け得ぬことであったが、植物蔓草文様に関する私の詳論の信憑性は認められた人々のなかですら、多くは当の調査研究の普遍的有効範囲を認識できなかった。

飾粧芸術の意義は過小評価されるといふ述べたが、格別このことを顧みると、まさに私の打開せる方向では『ウィーン創世記』公刊でヴィクホフが下記の事柄を否定しがたく立証したとき、新しい重要な一歩が進められた。すなわちヴィクホフは、人物像を呈示する後期ローマ時代 (ふつう想定されているように紀元五世紀以来) の非飾粧的芸術作品

にしても、もはやこれを古典芸術クラシックの尺度で測って（あっさりと断罪して）はならないこと、両芸術のあいだにはローマ皇帝時代開始時における仲介的な第三の芸術が割込み、これが一方では疑いなく依然として古代に編入されなければならぬが、他方では『ウィーン創世記』のごとき後期ローマの作品と完全に実質的な共通点をもっていることを証したのである。

こうして発展の連続性は形像芸術の領域においても事実として立てられたが、これほどの画期的意義ある成果がいまなお関係方面研究者全員の然るべき承認を見ていないとすれば、理由はとりわけ、ヴィクホフがギリシア芸術とローマ芸術とは対置しなければならないと信じて、あまりにも一面的に厳しく両者を分離していることにある。しかし初期皇帝時代の芸術から後期ローマ芸術への発展となるや、ここではヴィクホフさえもが明かに物質主義的芸術観の残滓に縛られて、中途半端のままである。『ウィーン創世記』とフラウイウス家皇帝「ウェスパシアヌス（在位六九―七九年）ティトゥス（在位七九―八一年）ドミティアヌス（在位八一―九六年）」以降「ネルウァ（在位九六―九八年）および」トラヤヌス（在位九八―一〇七年）期の芸術とが接続するところでは『ウィーン創世記』はヴィクホフにとって古典芸術を相手とする進歩を明しているのに、他方、さらに早い初期皇帝時代の芸術から『ウィーン創世記』が逸脱するところでは、逸脱の事実がヴィクホフにとってもはや進歩でなく頹落である。こうしてヴィクホフも結局は破局理論カタストロフに陥り、この理論が否応なくヴィクホフに逃げ場として「蛮風化」を取らせている。

それでは後期ローマ芸術作品の本質を囚われぬ目で評価することについて、ヴィクホフのごとく先入見から免れた研究者にすら、これまでの妨げとなってきたものは何か。われわれ近代人の趣味（Geschmack）が眼前の遺例に下す主観的批評（subjektive Kritik）以外にない。この近代の趣味は芸術作品に美（Schönheit）および生氣（Lebendigkeit）を求めるが、そのさい、秤の重みはときに前者、ときに後者へと傾く。両アントニヌス帝「アントニヌス・ピウ

ス（在位一三八―一六一年）マルクス・アウレリウス・アントニヌス（在位一六一―一八〇年）以前の古代は、古典芸術は美を多目に、ローマ皇帝時代の芸術は生氣を多目に、とにかく両者を具えていた。ところが後期ローマ芸術は両者のいづれをも、少くともわれわれを満足させるほどには具えていない。それゆえにわれわれの感激は、かつては古典芸術へ、それから新たに（偶然でなく）ヴィクホフ称賛のフラウィウス家トラーヤヌス期芸術へと向けられた。けれども、およそ後期ローマ芸術で出合うのはこれだとわれわれが信じている類の醜（Häßlichkeit）や不景氣（Leblosigkeit）に、いつの日か積極的な芸術意思の向けられることがあり得たなどは、近代の趣味の立場から見ると到底不可能なことでわれわれには思われる。だがこの問題はことごとく以下の洞察に達するか否かに懸っている。すなわち、造形芸術の目標は、われわれが美と呼ぶもの生氣と呼ぶものでは完全には汲尽せず、芸術意思はさらに、事物が姿を見せる諸他の（近代の概念では美しいとも活発とも言えぬ）外観形体を知覚することにも向うことができる、と見る洞察のことである。

したがって本書で立証したいのは、芸術発展の全体を普遍的（universalhistorisch）に考察する立場から見ると『ウィーン創世記』もフラウィウス家トラーヤヌス期芸術の先へ出た進歩であって進歩以外の何ものでもないこと、そして歴史に頽落は存在しないのが事実なのに、近代の批評の限られた尺度で判定すればこそ『ウィーン創世記』が頽落に見えること、さよう、あれこれの長所ある後代の新しい芸術全般にしても、仮に後期ローマ芸術が自身の非古典的傾向を以て進路を打開してくれなかったとすれば、決して可能ではなかったであろう、ということである。

この点について序章のここでは、右に述べた事態が大方の人々に一瞥どれほど奇怪に見えようとも、これには最初からまことに手早く扱える側面があるのであり、あとはただ、当の側面を差当り示唆するだけでよろしかろう。誰しも疑われないが、近代の事情は人間の意思（Wollen / wollen（動詞）欲する）の活動できる領域すべてにわたり、古代世

界の事情に比べて、あれこれ確然たる長所を示している——例えば国体や宗教や学問においてである。だが近代の事情が席を拡大できるためには、古代の事情を束縛していた諸前提が粉碎され、過渡的形体に席を譲らなければならなかった。こうした過渡的形体は、なるほど形体そのものはわれわれにとって古代あれこれの形体より心地よくないかも知れないが、それにもかかわらず、近代の諸形体にとって必然不可欠の前段階としての意義については、決して疑いを挟むことができない。

例えば、いかに当の外見上の専制統治形体がペリクレス時代アテナイや共和制時代ローマの統治形体に比べてわれわれの反感を呼び起そうとも、人類全体の内部における個人の近代的解放を決定的に準備したのは、ディオクレティアヌス以降コンスタンティヌス期の国家であった。

造形芸術においても全く相似た状態が明るみに出ている。例えば、かつて古代芸術で見られたよりも近代芸術の線遠近法の方がはるか正確はるか完全に操作されることは誰も疑わない。古代人はとにかく芸術創造活動では既定の（然るべき箇所を詳述したい）前提から始めたのであり、こうした前提が、われわれ近代の線遠近法観を理解することは古代人には全く不可能とさせた。ところで後期ローマ芸術は無論まだ線遠近法の近代風な遵守を見せていないどころか、先行の古代に比べると、ますます線遠近法から掛離れていると見える。だが芸術創造活動については、さきの古代の前提に代えて新たな前提を立てていて、後代これを土台として徐々に発展することのできたのが、線遠近法の近代的習練である。とは言っても、陥り易い誤解を避けるため断固として強調しなければならないが、全然、あたかも新たな文化の座席準備のための取壊しという消極的な使命しか後期ローマ芸術には与えられなかったと考えるのではない。それどころか後期ローマ芸術もまたつねにあれこれ積極的な目標に導かれていたのであるが、これらの目標が、近代芸術の、われわれに馴染みの目標からはきわめて遠いこと、また古典芸術クラシックおよびアウグストゥス以降トラヤヌス

期芸術の、或る程度は近代芸術に近しい目標から掛離れていることを理由として、これまでは誤解されてきただけのことである。

濃影「Schlagschatten」ものから出てもの、を引立たせる濃い影」を後期ローマ芸術は軽んじたが、さきと同じく誰しもここに最初から、先行の古代に比べての退歩を認めがちとなる。古代はヘレニズム時代すでに（紀元二世紀の作例として在ラテラノ洗礼堂モザイク『掃き清めていない床（asaroton）』散乱する食滓の各々に影が付いている作）、事物とこれが載る土台とを濃影によって結付ける術を知っていたのである。まさしく同様われわれ近代の芸術意思も絵に呈示される事物同士の間を濃影を求め、そのさい濃影はきわめて重要な役割を演じている。だがヘレニズムローマ期芸術が濃影で欲したものは何か、他方で今日われわれが濃影に求めているものは何か——これを完全に了得するや初めて、先行の古代の濃影よりも、濃影のない後期ローマ絵画の方がわれわれ自身の見方に近い、という結論に達するであろう。というのも古代が努めていたのは個物をつねに、ほぼ同じ水平面「Ebene 背地^{はいち}」で直に隣合っていると見える事物と結付けることだけ、言いかえると、古代は単独形体（Einzelform 三次元体）同士の間を水平面でしか探していなかったからである。他方われわれは造形芸術に、それゆえ濃影にも、空間内における単独形体同士の結合を求め、この結合に達するためには単独形体を水平面から解放する要があったが、解放すれば当然、わけても濃影という結合手段は脱落せざるを得なかった。この解放をこそ、まさしく後期ローマ芸術が完遂したのであり、したがって（もちろん自由空間そのものをすでに公認してのことでないが）後期ローマ工芸がすでに単独形体を立体的（kräftig）かつ空間的（räumlich）に纏んでいるからには、この見方とともに後期ローマ芸術が立っているところは、水平面に囚われている古典古代やヘレニズム期古代や初期ローマ期古代が立っていたところよりも、近代芸術に近い。

この光に照して見るとビザンティン・モザイクの金地（Goldgrund）もローマ・モザイクの青空地（Blauer Luft-

grund) に比べての進歩として現れる。この青空地はいつまでも水平面のままであって、ここから生い育つのは、前景の形像と地平面「画像人物の足が踏む大地平面」とのあいだに徐々いわゆる後景が割込んできたとはいえ、さまざまな色取り(多色法)で見分けの付く個物であり、反省はすべて可能な限り退けて、まさしく直にわれわれの視覚に訴えてくる類の個物である。他方ビザンティンの金地は総じて後景を退け、それゆえまずは退歩を物語ると見えるが、もはや決して地平面(Grundebene)でなく、観念的な空間としての地(idealer Raumgrund)であって、以後この観念的空間としての地をヨーロッパ諸民族は、実在的事物で充たしつつ、無限の奥行(Tiefe 深み)へと伸ばすことができた。統一態(Einheit 一体であること)と無限態(Unendlichkeit)とを古代は水平面でしか知らなかったが、他方の新しい芸術は両項を奥行空間(Freiraum)内に求める。後期ローマ芸術は双方の真中に位置する。というのも単独形像を水平面(Ebene)から解放、こうして万物を産む地平面(Grundebene)という虚構は克服したのだが、しかし空間については、これを(依然この点では古代に随順しつつ)ただ閉じられた(立体的)単独形体(geschlossene (kubische) Einzel-form)として認めるだけで、まだ無限なる自由空間(unendlicher Freiraum)としては承認していないからである。

なおここに後期ローマ芸術の一段と深い理解へ導く手掛りとして、第二の痕跡が示唆となろう。人物や村落その他の命名にあたり、何か災禍や厄介の類を思わせることはすべて、どれほど用心深く遠ざけようかと古代人が努め、なるべく幸運とか勝利や善いこと気持好いことを指す言葉で名前を拵えていたことはよく知られている。ところが後期ローマの初期キリスト教徒では以下のごとき名前も聞えつつある——Poedulus [〈foedus 醜〕]、Maliciosus [〈malitiosus 悪辣な〕]、Pecus [〈pecus 家畜〕]、Projectus [〈projectus 卑〕]、Stercus [〈stercus 糞〕]、Spercorius [〈stercorus 臭〕] (下記論文参照——Leblant in: Revue Archéologique, Paris 1864, S. 4ff.)。こうした名前を見ると、古典(古代)に心地好さを呼び起したものを避けて、代りに、以前ならば入念に用心して身を躲した反対物を満足の対象にしてい

と思えてくる——聞きたく願うものが、以前は勝利や栄光であったのに、いまや汚辱とか醜行になっている。無論ここに挙げたのは極端例に過ぎず、ふつうには滅多に見られなかった。けれどもこれらの例が鋭く鮮かに物語っているのは、後期ローマ世界の感じ方、新たな「非古典的 (unklassisch)」感じ方が「人々を」押遣っていた方向である。さりとて無論ここで結論として、後期ローマの初期キリスト教徒はおのれの名前に厄介事との繋りを求めたがゆえに (Weil)、おのれの芸術創造活動に醜なるものを求めてきたに違いない、と説きたいのではない。というのも、相異なる二つの領域に共属する外観を見て、両外観を因果関係内に右のごとく結付けるのは非学問的、したがって禁止手であろうからである。さきの命名における激変 (Umschwung) は、造形芸術における同時代の激変にとっては、むしろ並行的な外観に過ぎない。両激変は明かに双方とも一箇共通の高次の意思 (Wille) に指令されていて、この意思が、等しく命名においても造形芸術においても、以前の古代諸世代には不調和を感じさせた類の諸形体のうちに調和を求めていたのである。しかしながら、ここで決定的な疑問に突当る——さきの命名における激変は蛮族の影響に負うのか。その通りと答えながら、他方で、わけてもギリシア・オリエントのキリスト教により新たに基礎を得た感じ方、後期ローマ時代における地中海諸民族の徹底して非古典的(アンクラシッヒク)な感じ方としての謙虚 (Demut) には示唆すら与えぬ人、決して、そのような人があってはなるまい。今日われわれは右のごとき名前に込められた過多の謙虚を理解するし敬重する。だがわれわれのあいだで同じ習俗に倣う決意の人はほとんど皆無であろう。この習俗が全然われわれの趣味と合わないからである。それでは、ただわれわれ近代の趣味に合わないからとの理由だけで、初期キリスト教徒 (および後期異教徒) には調和を贈ってくれるという積極的意義ありし芸術、この後期ローマ芸術を、どうしてわれわれが当の積極的意義において理解せず敬重しないでもよいことになるのか。

この第一巻で最も標準的な特徴を描いて見せたい芸術期の一般的呼名として「後期ローマ (spätromisch)」の語を

選んだし、時代区分の境界としてコンスタンティヌス大帝「二八〇?—皇帝在位三〇六—三三七」の統治期およびカール大帝「七四二—フランク王即位七六八—皇帝戴冠八〇〇—八一四」の統治期を挙げた。このように双方を定めたことの正当性は内容からおのおの明かになる。ただし誤解の可能性はここで最初から予防しなければならぬ。

問題の時期にはあれこれ慣わしの呼名があるが、これを使えば絶対に誤解の虞なしの名前はひとつもない。「民族移動時代 (Völkerwanderungszeit)」と表すのは芸術史については最も人を惑わすことと私には思えるし、実際の事態に最も近いのは「後期古代 (spätantik)」の語でなからうか。というのは当時も至高の芸術目標は相変らず古代共通の目標つまり水平面 (Ebene) に単独形体を呈示することであり、まだ新しい芸術の目標つまり空間 (Raum) に単独形体を呈示することではなかったからである。ただしコンスタンティヌス期以後の芸術は、水平面の内部で単独形体を孤立させているのであるから、この芸術が古代の平面表象からこれまでより新しい空間表象への必然的移行を完遂した。

結局それでも「後期ローマ (spätromisch)」の語を私は選ぶことに決めたが、こうした理由は、まず第一に、重点を置くべきは、造形芸術における当代の発展過程を、最初からローマ世界帝国全体すなわち当の東半分および西半分にわたって等しく流布し成就せる過程として呼べることにあり、と信じたからである。ついで「第二に」、ふつう Antike (古代) すなわち Altertum (古代ギリシア・ローマ) の終結点は紀元四七六年に置く慣わしだが、他方われわれはこの年時をはるかに越えて叙述しなければならず、事実、カール大帝時代に同等で完全独立の西洋 (abendländisch) ローマ帝国が対峙するに至るまでは、四七六年以降もローマ世界帝国の連続性を少くとも東ローマ帝国が体現していたからである。

「古代 (antik)」の代りに「ローマ (römisch)」の語を選び、こうして私はローマ世界帝国を目から放さない。だが

力一杯ここで最初から強調しておくが、このローマとは都市ローマでなく、イタリク人 [Italiker 前二二〇〇—一〇〇〇年頃イタリアに入ったインド・ゲルマン語系民族の古イタリア人]、東西二分後の西ローマ帝国諸民族全般でもない。むしろ、コンスタンティヌス以降でも芸術創造活動における創造の役割は、古オリエント諸民族の衰退してから古代 (Altertum 古代ギリシア・ローマ) 全体を通じて当の役割を果し、途方もない成果を挙げてきた民族に留まっていた、と見るのが私の確信である。アウグストゥス以降の哲学がローマ哲学でなくローマ皇帝時代におけるギリシア哲学であったように、また祭儀 (Kultus) がローマの祭儀でなくオリエント的表象の浸透せるギリシアの祭儀であって、異教的祭儀の信奉者が四世紀五世紀のキリスト教徒によって依然あっさり「ギリシア人 (Hellenes すなわち地方名 Hellas の民)」と呼ばれていたように、ローマ皇帝時代の芸術もまた実質的には相変らずギリシア芸術と呼ぶことができる。西方が国体や文化においてと同じく芸術においても徐々に差異を見せて遂に特別な方向を育ててきたことは、もちろん誰も否定しないであろうし、この研究の道程において絶えずわれわれも、その種の相違の出現に注目する機会を見出すであろう。しかし、やがて明かになるのが、この時期全体を決定する積極的活動はやはりつねに東ローマ帝国から発している、このギリシア・オリエント的更新はただ一部しか受取らず、残余は原則として突返していたところに、西ローマ人の特性が主として現れている。オリエントの影響を生来ほとんど受けなかった西ヨーロッパ諸民族がその種別的な芸術意思 (Kunstwollen) を展開できる時代はまだ到来していなかった。そのような時代はカール大帝の時期を過ぎてようやく始まるのである。

筆者のごとく、発展には退歩もなければ静止点もないどころか一切は絶えず前方へ流れる、との確信に貫かれている人は、一芸術期を画期不動の枠内に閉込めるのは恣意そのものと感じるに違いない。とはいえ、個々の芸術期を区別したいと企てなければ、発展への明晰な洞察は得られないであろう。こうして、ひとたび発展の全史を個々の時期

へ区分すると決めるや、どうしても各時期には始点をも終点をも与えなければならぬ。このような意味で私は、後期ローマ芸術期を挟む境界としてのミラノ勅令(紀元三一三年)およびカール大帝治世開始(紀元七六八年)という選択も正当化できると思つてゐる。尤も、断りとして急いで書添えたいのは、紀元四世紀芸術の性格的特徴の多くは密度を徐々に薄めて遂にはキリスト教以前のヘレニズムにまで遡及できることであり、またコンスタンティヌス期でなくマルクス・アウレリウス期(皇帝在位紀元一六一—一八〇年)を始点に据えられぬかと私自身しばらく躊躇していたことである。四百五十年に及ぶ全期間の細分については目下なおも度外視しなければならぬと私は信じてゐる。この研究の第一部たる本書では主にコンスタンティヌスからユスティニアヌス(皇帝在位紀元五二七—五六五年)に至る時代を扱い、第二部ではユスティニアヌスからカール大帝に至る時代(ビザンティンの影響下に立つオーストリアーハンガリー領域については、さらに百年から二百年ほど延びる)を扱うことにならうが、この扱いは、外的事情(遺例統計)からも、また六世紀中葉以降には蛮族が地中海諸民族に向けて次第に疎遠となり独立の度を増してきた事実からも、誰でも容易に説明が付くとしてよからう。

素材(Soffe)は周知この上ない代表例ですら大雑把にしか取尽せないほど夥しいが、配置は芸術部類による分別を土台にした。無論あれこれの最高法則は、これら法則を指令する芸術意思(Kunstwollen)と同じく、四部類のすべてに共通であるが、しかし全部類において等しく直接明白にこれら法則が認められるわけではない。最もよく認め易いのは建築のばあいであり、ついで工芸、ことに形像の意匠モティーフ「作因」を細工しない限りでの工芸である。建築および工芸は芸術意思の主導的法則をしばしば数学的と言へるほど純粹に見せてくれる。他方、彫刻や絵画の形像作品では、これら法則が完全に元のまま明瞭に現れはしない。だがこれは決して人物像そのものに、言いかえると人体の運動性や、運動に制約されての外見上の非相称性によるのでなく、「内容(Inhalt)」つまり詩的とか宗教的とか訓導的とか

愛国的などの類の思想によることであり、こうした思想が意図的であるかないかを問わず人物像に結付いて、観者を、わけても概念による仕事に慣れ、自然作品や芸術作品の遠隔視的で一瞥性・視覚的な観照に慣れている観者の目を、芸術作品における真に造形芸術的なるもの、すなわち平面や空間における形体ならびに色彩としての事物の外観から逸らしてしまうのである。このような次第に応じて建築の章が先頭に置かれたが、この章で直ちに披いて見せたものは、平面や空間に直面する事物の関係を捉える後期ローマ人の根本的な見方である。

工芸は第二の席に着かせるところかも知れない。だが最後の席に移っているのが実際であり、この移籍には説明が要る。すなわち、これまでの芸術史文献を見ると特殊技術の領域では個々（例としてライン地方のガラスおよび金工に関するキーサ「前出」の卓論を挙げた）—— [Anton Karl Kisa, Die antiken Gläser der Frau Maria vom Rath, geb.[orene 旧姓]. Stein. Köln 1899] 着手されてきたものの、周知公認で確実な後期ローマ工芸論は一冊も存在していないし、後期ローマ工芸を確定するために本書で初めて基礎が築かれなければならない、ということである。またもやここで問題にしているのは、これまで芸術史の理論的研究者が、工芸には（ギリシアの壺のごとく）人物像が呈示されているとか、（ミューケナイ期のごとく）ある芸術期に人物像の証拠が全くない、ほとんどない、などの場合に限って顧慮すればよいと信じてきた、工芸への根本的蔑視に伴う余波のひとつである。右の後例では技術さえをも確かに考察したものの、目的はまたしても意匠^{モティーフ}「作因」の成立を説明するため（いまだ完全には棄てられていない邪道）だけであって、特定の技術を掴ませた芸術意思（Kunstswollen）を把握するためではなかった。だが後期ローマ工芸はさほど豊かに人物像を役立てていないし、原始的（primitive）性格も具えていないので、これまで総じて後期ローマ工芸の存在は無視されてきたも同然であり、このように後期ローマ工芸を無視し、ここに表出された芸術意思の積極的目標を無視してきたことにこそ、われわれは、決り文句「蛮風化」や「民族移動要素（Völkerwanderungselemente）」の背後に隠れて

いる、あらゆる誤解や不明瞭表象の主因を見抜かなくてはいけない。ところで本書で後期ローマ工芸にとって肝要とされる個々の遺例について、外的判定基準からローマ帝国に起源の地を確定できる例は稀有であって、ローマ起源と帰するには主として当の遺例に観察できる芸術創造法則が根拠とならなければならぬのであるから、おのずから生じる必然性は、まず由来が帝国ローマであることは誰も疑い得ない芸術部類、このような芸術部類の遺例に即して、まさしく右の法則こそは後期ローマ芸術に固有の法則であると証明することとなる。こうして建築の考察には直に両形象芸術の考察をつづけたが、その際ふたたび絵画よりも彫刻の方が大きく顧慮された。ひとつは外的理由、彫刻には良い模刻で知られるようになった比較にならぬほど多数の遺例があるからだ、さらには、われわれの工芸解明にあたり無上の基礎資料としては金属細工を選んでいて、この金属細工には彫刻なる芸術部類の方が近いからである。

本書で当代の芸術は処理編纂を見たが、この時代が世界史のこれまで書損ねてきた最も大切な時代に算えられることには誰も異存あるまい。人類の普遍的文化運動における指導権を一千年以上にわたり握ってきた民族が、これをまさに手放そうとしている。傍らに押寄せているのはあれこれ別の、何百年か前には名前もほとんど知られていなかった民族である。有史以来通用してきたものであったのに、神の本質についての直観とか神の対可視世界関係についての直観などが、揺り動かされ見棄てられて、新たな直観に取替えられ、この新たな直観にまたもや今日に至るまでの一千年の持続が与えられる定めであった。そして、二つの世界年 (Weltjahr) が相分れるというような発酵の時代に生じて、ほとんど見渡せぬ無数の芸術遺例が現存し、作者も年代も大方は不明ながら、当時の精神状態の隈なく波立てられた性格を忠実に映している。このような事情のもとでは、公正な方で当代芸術最初の編纂者に、せめて遺例の最重要例についてだけでも余すところなき記述を、と要求なさる方はあるまい。けれども、大きく全般的な性格特徴

および傾向の説示に課題は限定されると見てすら、正しく考量の読者ならば、これほどに分裂して動く時代ことに紀元四世紀には、発展過程が厳格に一つで一様に前進する過程であることは不可能であって、むしろ飛躍的局面では絶え間ない反動のもとに推移せざるを得なかったことに、必ずや気付かれるであろうが、このことこそが、ここでは古拙期アルカドックの持続か、そこではまさしく近代の見方を過激に先取かと、夥しく途方もない時代錯誤の姿のなかに、決して曖昧ならず表出されている事柄なのである。

本書に立てた課題がこれほどに抱え込む困難の上に、遺例の在所が往昔のローマ世界帝国全体の途方もない領域およびこれを越えて散在する事実が加わる。ここで告白しなくてはならないが、これまで外的障害のために已む無くシリアやアラビアや西アフリカ、また南フランスにインングランドなる重要な部分領域は私の吟味を免れたも同然のままである。それにもかかわらず多年の研究が私を導いた成果の公表に、もはや躊躇はならぬと信じたのは、この試論の成功への確信を主として私の気持 (Wahrnehmung, 知覚) から得ているゆえにである。この気持とは、後期ローマ芸術作品のそれぞれを観照のつど例外なく、当の作品の感覚的外観から、他では古典作品クラシクカルネサンス作品にしかない、あの同じ抗い得ぬ内的必然性の刻印が輝いてくる知覚のことである。この内的必然性 (innere Notwendigkeit)、後期ローマ芸術作品のそれぞれに私が直覚的 (instinktiv, 本能的) に感受し、一般に「様式 (Stil)」と呼慣わされている内的必然性の本質について、私自身および他の人々に本書の各章において明晰な言葉で語り明そうと私は試みた。こうして私が提供するものは、後期ローマ様式の本質の詳述であり、この様式の歴史的生成の詳述である。これを以て私は、人類の一般芸術史 (allgemeine Kunstgeschichte, 芸術通史・世界芸術史) に寄せるわれわれの知見のなかで、すでに余りにも永く放置されてきた最後の偉大な空隙を、少くとも大体としては埋めたと信じている。