

## アンリ・フォシヨンと歴史の時間

阿部成樹

(文化システム専攻欧米文化領域担当)

本稿ではフォシヨンの歴史家としての立場を、具体的な美術研究の中というよりは、主として歴史の方法論や歴史的時間の構造を主題的に論じたテキストの中に探してみたいと思う。歴史家としてのフォシヨンを論じたものとして、近年アンナマリア・ドゥッチが展開した議論があるが<sup>(1)</sup>、そこで論じられている風景のメタファの問題はそれとして、ここでは彼の歴史的時間についての考え方を中心に見て行くことにする。取り上げるのは、いずれも1930年代に書かれたテキストである。

フォシヨンには、歴史論あるいは歴史哲学そのものを論じた大規模な著作はなく、論文もそう多くはない。しかし彼が中世美術研究に乗り出すにあたって、その仕事の中世史研究の一部として刊行されており、その意味で間接的にはあれ中世史家たちとの協同作業でもあることを忘れるべきではない。後の『西欧の芸術』の前身であるテキストは、周知のように一般史 *Histoire générale* 叢書の中世史の部第8巻の一部として世に出たのであり、歴史家のアンリ・ピレンヌ、ギュスターヴ・コアンとの共著の形をとっていたのである<sup>(2)</sup>。特にピレンヌについてのフォシヨンの評価は、例えば40年代に書かれたテキストで西洋中世史の概略を跡づけるにあたって、「斬新、適切で深みのある観点に満ちた美しい書物」である『マホメットとシャルルマーニュ』を参照してい

ることに窺うことができる<sup>(3)</sup>。すなわちこのベルギーの歴史家は、彼にとってたまたま同じ書物を分担執筆したに過ぎない相手ではなかったことが見て取れる。

実際にピレンヌとフォシヨンの間には、歴史家として多くの共通する姿勢を見いだすことができる。知られているようにピレンヌは、ベルギーという小国のアイデンティティを大部なベルギー史の刊行を通じて確立しようと務める一方で、特に第一次大戦中に捕虜収容所という「国際的な」環境を経験して以降、各国史の比較を通じたヨーロッパ像の探究を課題とした、視野の広い歴史家でもあった。ベルギーという特殊とヨーロッパという全体を包摂する視点には、『19世紀絵画』や『西欧の芸術』の著者であるフォシヨンのそれとの共通性が認められる。またドイツ（特にその帝国主義、ゲルマン主義）に対する慎重な姿勢、反人種主義、アメリカの学界との関わりなど、他にもいくつか両者を結びつける重要な要素を拾い上げることができる。ピレンヌの関心領域は政治経済史であり、その限りでは研究上、フォシヨンと直接重なりあうものはないように見えるが、実際にはフォシヨンは、後で見るように、芸術活動と経済活動の密接な関わりを積極的に認めていたのであり、その際ピレンヌが提出した社会経済史上の大きなテーゼをそのまま自らの見方の土台として受け入れている。

それではフォシヨン自身は、どのような資格で歴史家だったのだろうか。単にピレンヌのような

(1) Annamaria Ducci, 'Henri Focillon et l'histoire. Réflexions à partir de l'An Mil', *Revue de l'art*, 150/4, 2005, pp.67-73.

(2) Henri Focillon, 'Les mouvements artistiques', *Histoire du Moyen Age, tome VIII: La civilisation occidentale au Moyen Age du XIe au milieu du XVIe siècle*, Paris, 1933, 1941, pp.419-663. なおピレンヌ執筆の第1部には、邦訳がある。アンリ・ピレンヌ (増田四郎他訳) 『中世ヨーロッパ経済史』 一條書店, 1956年。

(3) Henri Focillon, *Moyen Age: Survivance et reveils, Etudes d'art et d'Histoire*, [New York], 1943, p.31. ピレンヌの書物は: ピレンヌ (中村宏・佐々木克巳訳) 『ヨーロッパ世界の誕生 マホメットとシャルルマーニュ』 創文社, 1960年 (原著1937年)。

歴史家に、自らの手に余る歴史的考察を頼るしかない、受動的な関わりしか歴史との間に持たなかったのだろうか。おそらくそうではない。彼は、歴史のより本質的な部分、その時間的構造をめぐる考察において独自に歴史家の資格を持っていると思われる。そしてまさにその点が、フォシヨンとピレンヌの立場を分つ点でもある。すなわち、ピレンヌが時に表明する歴史の一方向的な歩みという前提、あるいはある時代が丸ごと次の時代に交代するという見方を、フォシヨンはとらないのである。そこでまず、フォシヨンにとっての歴史的方法の重要性を確認しよう。

1931年に著された『ロマネスク彫刻家たちの芸術』の冒頭でフォシヨンは、方法論的考察を展開している<sup>(4)</sup>。その中で彼は、「様式」の持つ二つの側面に注意を促している。様式とは、展開の速度が異なり、必ずしも一貫性を持たないさまざまな試み（それらは交差することもあれば、平行することもある）という経験の結果生み出されるのであり、意図的に生み出される産物ではない。ところで、様式がこうしてかたちやかたちの相互の関係性に関するさまざまな実験（のブレンド）から生まれるとすれば、それは必ずしも時代に縛られることはない。つまり、同種のブレンドが成立しさえすれば、歴史上のどの時点でも同じ様式が成立することになる。それゆえに、ロマネスク芸術の中にもアカデミズムやバロックが成立する。ということは、様式は時間の中で具体的に展開されるさまざまな試みに由来する限りは歴史の産物であるが、同時に時代を超えた存在でもあることになる。様式の歴史的側面と超歴史的側面（典型的側面といってもいい）のどちらを研究対象とするかが、そのまま方法論的な違いを生み出す。

様式を時間を超えた類型と見る場合、分析は時

間的観点を採用することなく、むしろ様式をその構成要素に分解して厳密に定義する立場を取るようになるだろう。こうした静態的な分析（ヴェルフリンの様式史や、まもなく現れる構造主義を思わせないだろうか）に対して、様式を生み出すことになるかたちをめぐる実験についての探究は、「時間の曲線」との一致をめざすことになる。様式を、その生成と成長、衰退の局面で捉える立場を取る限り、時間的観点は本質的なものとなる。そしてフォシヨン自らは、様式の静態的で厳密な分析に懐疑を表明し<sup>(5)</sup>、歴史的分析の立場を取るのである。これが、フォシヨンにおける「様式史」である。

このような「様式史」が、ヴェルフリン流の様式史とは対照的といっているほどの違いを持っていることは明らかであろう。そしてその差異の淵源は、結局のところ歴史的時間についての考えの違いであると捉えることができる。周知の通りヴェルフリンは、例えばルネサンスとバロックを概念によって類型化し、さらにそれらが、視覚形式の変化に伴って全面的に交代するという図式を提出した<sup>(6)</sup>。時代の交代というこのような論理、単線的で一方向的な時間論こそ、フォシヨンが相対化しようとした歴史観である。だがフォシヨンがこれに対置した時間論を見る前に、『ロマネスク彫刻家たち』の2年後、1933年に書かれたテキストに、歴史と歴史家をめぐる思索を見ておきたい。そのテキスト、「歴史家とその時代」は、歴史家としてのフォシヨンが、現代（すなわち1930年代の世界）をどう見ているか、という論点においてとりわけわれわれの関心を引くのである<sup>(7)</sup>。

フォシヨンはまず、歴史認識の困難から問題に取りかかる。20世紀最初の30年間の絵画の歴史

(4) Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans: Recherches sur l'histoire des formes*, Paris, 1931, 1995 (辻佐保子訳『ロマネスク彫刻 形体の歴史を求めて』中央公論社, 1975年)。

(5) その理由についてフォシヨンは多くを語らないが、様式を固定的概念で規定することへの懐疑であると取ることができる。

(6) ハインリヒ・ヴェルフリン (海津忠雄訳) 『美術史の基礎概念 近世美術における様式発展の問題』慶応義塾大学出版会, 2000年 [原著1915年]。

(7) Henri Focillon, 'L'historien et son temps', *Amour de l'art*, XIV 1933, pp.3-5.

は多様性を極めていて、その多様性は時代の情念に彩られている。ところが時の作用は、そうした生き生きとした多様性を鎮静させてしまう。後世の特権とは、忘却と統合によって、ことを単純化することにあるからである。しかしフォシヨンは、そうした歴史認識の困難に、逆説的に歴史家の使命を見出しているように見える。なぜなら彼にとって「本当に重要なのは、われわれ自身のある側面ではなく人間の全体性」なのであり、過去の証言は単なる資料としてではなく生きた声として受け止められねばならないとされるからである。フォシヨンにとって歴史家の仕事は、その豊穡な複雑さの生きた有様をありのままにとらえることにあるのであって、それらを整理し定義することではない。このように歴史の豊かさを通じて人間性の全体像をとらえようとする姿勢には、歴史人類学的な関心が感じられることにも注意しておきたい。

こうして、定式化を拒否する歴史的方法の立場を取るとすれば、単純にある時代の美術がその時代の「時代精神 *l'esprit du temps*」を反映するという見方をとることはできない。美術は時代精神の反映であると同時にそれにかたちを与えするという相互的な関係にあるし、そもそも時代精神なるものが、その時代の社会生活 (*sa vie sociale*)、心理生活 (*sa vie morale*) がもつ不確かな諸側面をごく全般的に集約したものにすぎないのである。ちょうど様式の定義を確定することに懐疑的であったように、フォシヨンは時代の精神なるものを定義づけて実体化することをせず、むしろそれを不確定な要素の動的な集合とみるのである。そして彼にとっての同時代、20世紀初頭の30年間をそのような目で見ているのである。フォシヨンによれば、相対性理論の時代を受けて印象派が不安定性という経験への道筋を開き、今また振り子が逆に振れて秩序立った表現、内的で精神的なイメージの喚起という反動を起こした弁証法的な運動は、現代に特有なのではなく、歴史を通じて常に作動していたものとされる。歴史家が過去について再構成を試みる歴史の動的な構造が働く

のを、われわれは同時代者として現に目撃しているのである。

だが同時に忘れてはならないのは、そうした動的な構造の中に現れる多様な要素が、全体としては人間性の総体的な把握に至るものととらえられていることである。特に芸術は、さまざまに枝分かれし多様化しながら「人間のいくつかの定義を粗描しようと先を急ぐ。そうして継続して描き重ねられていくこの形姿は、おそらく完全な姿への準備経験である」。つまり歴史的方法は、単に過去の把握と再構成につきるものではなく、ひとつの人間学であることを要請されているのである。こうした立場は、実証主義歴史学に対して鋭く対立するものであり、むしろこの頃生まれつつあった新たな歴史学——アナル派、社会史、あるいは歴史人類学といった新たな歴史学に接続していく姿勢であるということができよう。

さて、このように歴史を複雑で動的な性格をばらむものと考え、それを通じた人間の探求という目的が設定されたとして、この時点ではいまだ歴史がはらむ複雑さの様相は明確ではない。この問題が、歴史的時間の問題、その複線性と不均衡なあり方の問題として考察されたのは、翌年刊行の『かたちの生命』においてである。特にその第5章「時間におけるかたち」を参照しよう。

フォシヨンは、「かたちの生命について語ることは、それは必然的に継起という観念を呼び起こすことである」という<sup>(8)</sup>。つまり彼は、生命が個体を超えて時間的に継続するという特質に着目している。そして個体を超えて受け継がれる生命のあり方が種の存在と切り離せないように、かたちの場合は様式という通時的存在がいわば種として生成される。先にも見たように、美術を歴史的時間の中で見なければならぬ必然的な理由がここにある。

(8) フォシヨン (阿部成樹訳) 『かたちの生命』 筑摩書房、2004年、158頁。



ではそうした歴史的時間とは、どのようなあり方をしているのだろうか。フォシヨンによれば、歴史的時間とは、一方で人間の諸活動に対して外的なもの、つまり枠組みや物差しのようなものとしてある。日付が、その物差しの目盛りである。従来の年代記的歴史は、ひとつの物差しによって各時代を画定する歴史である。やがて現れるクロード・レヴィ＝ストロースは、この物差しを千年紀、世紀、1年といったようにスケールの違う物差しに多元化することによって、単線的な年代記的歴史そのものを多元化しようとするだろう<sup>(9)</sup>。つまり歴史は、出来事を分類し格納する構造としての時間ととらえられるのだが、そうした時間が流れのない静止した存在である点では、年代記的時間と違いがない。一方フォシヨンは、博物館の展示施設にたとえられるような静止した枠組みとしての時間に対して、流れとしての時間を対置する。それは物差しのような固定的なものではなく、描かれゆく軌跡(カーブ)としてイメージされる時間である。つまり、時間もまた自在に変化するかたちを持っている。同時にフォシヨンは、そうした軌跡としての時間を複線化する。彼によれば、政治、経済、社会と文化の各領域は、それぞれの波形を持ち、異なる速度で進む時間を生きている。フォシヨンの比喻によれば、オーケストラの各パートの旋律にあたる各領域の時間の総体、つまり総譜にあたるものが、歴史の姿である。このような複線的な構造を持つ歴史は、その歴史の各支流がそれぞれの内的な論理で展開するのだが、同時に、互いに無関係なまま流れている訳ではない。それらは、相互に影響を与え合う。そうした交流や衝突によって、各領域の歴史はその速度と軌跡を変えていく。このように、いくつかのカーブが平行したり重なり合ったりすることによって自ずから浮かび上がる図柄が、ひとつの時代の姿ということになる。逆に言えば、ある時代はある

特質によって一色に染め上げられるような均質なものではなく、歴史の流れを構成する単位でもない。したがって、ある時代が前の時代にまるごと取って代わる、といったことも起こらない。時代の変遷は、あくまでも複数のカーブの関係性が変化した結果として起こる、図柄の変更なのである。こうしてフォシヨンは、整然と流れる一本の大河のように単線的で一方向的な年代記的時間に対して、複数の、異なる速度で歩む流れがもつれ合いながら進む、ダイナミックな歴史的時間の像を提示するのである。

このような支流の束としての歴史的時間の横断面たる「現在」には、したがって、いくつもの現在が含まれることになる。すでにフォシヨンは『ロマネスク彫刻家たち』のなかでこう言っていた——「形体の歴史がたどるいくつかの時期は、決して同質的なものではなく、これらの時期は実験的な試みと開花と凋落とを同時に含んでいるのである」。このように幅を持った現在性は、今や歴史の全体に拡大され、ある特徴によって画定される「時代」の概念に代わる具体的なイメージをもたらすのである。

さてジークフリート・クラカウアーによれば、フォシヨンが提出し、その弟子ジョージ・キューブラーが受け継いだ複線としての歴史的時間像は、決して孤立した特異な歴史的時間像ではない。むしろそれは、ポール・ヴァレリー、マルク・ブロック、エルンスト・クルティウス、メイヤー・シャピロ、レイモン・アロン、ヴィルヘルム・ディルタイらによって共有されていたと彼は見る<sup>(10)</sup>。つまりそれは、19世紀の年代記的歴史からの脱却をはかる動きであり、そうした刷新の中にフォシヨンは位置づけられているのである。特にブロックについていえば、やがて彼がリュシアン・フェー

(9) クロード・レヴィ＝ストロース (大橋保夫訳) 『野生の思考』みすず書房、1976年、308頁以下。

(10) ジークフリート・クラカウアー (平井正訳) 『歴史永遠のユダヤ人の鏡像』せりか書房、1977年。その第6章「アハスウェルス、あるいは時間の謎」を参照。なお私は、クラカウアーのリストにリュシアン・フェーヴルの名が見られないのは重大な欠落だと考えている。この点については、別の機会に論じたい。

ヴルとともに構想し、アナル派の名を冠することになる歴史学は、長期持続という独自の時間概念をもち、文字なき民衆文化や心性といった領野と、政治や文化といったいわば「表の」領域との歴史的なずれを強く意識する歴史学であった。歴史の複線性やそれら相互の同調とずれ、場合によっては逆行を読み解こうとする歴史的視座において、ブロックとフォシヨンとは基本的な姿勢を共有していたように思われる。

実際ブロックは、『かたちの生命』の一節、「ある時点における政治、経済、芸術が、それぞれの描く軌跡の同じ地点にいるわけではない」(163頁)を引きながら、複線としての歴史とそれが生み出す幅を持った現在というあり方に共感を示している<sup>(11)</sup>。また彼は『フランス農村史の基本性格』(1931年)<sup>(12)</sup>の中で、「逆回しの歴史 *méthode régressive*」という概念を提出していることも注目に値する。ブロックは、定点としての(しかし実は不確かな)起源から出発して現代へと下降してくる、フステル・ド・クーランジュ流の歴史的方法を批判して、むしろ眼前の現代から歴史を逆回しに読むことを提案する。それは、設定された起源とその後のあり方を類似によって一足飛びに結びつけるのではなく、現代あるいは近い過去が生成して来る過程、その軌跡を辿ることを目的とする方法であり、ブロックはそれを映画フィルムの逆回しにたとえている。歴史を変化の科学であると標榜するブロックにとって、たとえフィルムがところどころ断裂に見舞われていようと、そこに記録されている変化の軌跡を追うことが歴史家の職分なのである。旧来の歴史学の方法を2枚の写真の比較にたとえていることから分かるように、ブロックの考える新しい歴史学にとって歴史の本質とは動きであり変化である。それを現代から始めて過去へとさかのぼってたどろうとする

姿勢は、ノーマン・キャンターもいうように、その後のアナル派の歴史学に伝えられていく重要な方法論的特質である<sup>(13)</sup>。長期持続という重要な理論的特質にもかかわらず、彼らの歴史学は動態を重視するダイナミックなものでもあったのである。

ところでフォシヨンもまた、歴史的時間の単調で一方向的な進行に強くあらがう歴史家であったし、先に見た「歴史家とその時代」の中では、昨日の世界を振り返ることから説き起こして遠い過去の歴史的認識の困難を語る。その口調には、ブロックのそれと共通する響きを感じられる。とすれば、フォシヨンの弟子であり協力者であるユルギス・バルトルシャイティスが、実質的な処女作であり師フォシヨンの『ロマネスク彫刻家たちの芸術』の補論として刊行された書の中で、様式展開に起こりえる逆行をやはりフィルムの逆回しにたとえているのは、単なる偶然なのだろうか<sup>(14)</sup>。バルトルシャイティスは柱頭装飾における生物

(13) ノーマン・キャンター (朝倉文市他訳) 『中世の発見 偉大な歴史家たちの伝記』法政大学出版局、2007年、211頁。

(14) Jurgis Baltrušaitis, *Formations, Déformations: La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1986, p.123. 該当箇所にはこうある ([ ] 内は引用者による)。「たとえそれら [クロケット文柱頭装飾の中の人物像] がどれほど異なっていようと、柱頭と同じ場所に、その突起の同じ部分 [masse] に 彫刻された人物像は、同じ環境に属し、同じ祖先を持つのである。そのような同族関係を保証するのは、面取りの仕方の同形性、各要素とそれらの組み合わせ [ordre] の同一性である。こうしてわれわれは、歴史的にも地理的にもバラバラで別個でありながら、同じ形態学的状況のもとに構成された浮彫りを、ここにひとまとめにできるのである。一見したところ類似性のない形態を結びつける秘密の紐帯、そしてある有機体的成長が示す諸段階は、素材の再編成によってあらわになる。ここで問題なのは、時間の中での発展ではなく、絶対的な次元での展開である。コルベイク [柱頭装飾の葉の部分] から徐々に姿を現す生き物の体が写っているフィルムは、生き物が石塊に沈み込み、それと一体化するように逆回しすることもできる。つまり、このような動きにとっては、方向性は重要ではないのである。これらの柱頭の構成においては、こうした動きそれ自体が、そしてそのみが、問題なのである——それは、堅固な幾何学的形体のさなかに遊ぶ生き物の形態の戯れであり、一方が他方の内部で、明確な輪郭線を相互に侵犯することのないまま、引きも切らずに連続するという動きである。クロケットは、浮彫りの枠組みのみならずそのヴォリュームをも形成しつつ、単純な装飾以上に完全で従わざるを得ない組み立て符号 [chiffre: 建築の部材構成を示す記号。合番] を内に入れているので、結果として装飾は場合により、自らの曲線を引き締め、縮み込んで、クロケットに従属するのである」。

(11) マルク・ブロック (松村剛訳) 『新版 歴史のための弁明』岩波書店、2004年、132頁。

(12) ブロック (河野健二、飯沼二郎訳) 『フランス農村史の基本性格』創文社、1959年 [原著1931年]。「序 方法についてのいくつかの観察」を参照。

(人物) モチーフの自立化が一方向的に進むのではなく、時として自立化に逆行するさまを、映画フィルムの逆回しにたとえているのである。彼は様式展開の動的性格を把握することが最重要であり、その方向性は必ずしも重要でないということをフィルムのメタファーを通して言おうとしているのであり、むしろ歴史家の方法論のたとえとしてフィルムを持ち出すブロックとはやや視角が異なる。だがその同時性 (いずれのテキストも1931年に刊行された) も含めて、やはり興味深い一致であることには変わりがないだろう。過去の映画叙法がフローベールのような文学作品においてすでに認められ、一定の広がりを持ち始めていたというギンズブルグの見解を信ずるならば<sup>(15)</sup>、フォシヨンの学派やブロックのディスコースはやはり孤立したものではないことになるが、いずれにせよこのことは、フォシヨンとブロックが、歴史的方法論を更新する大きな波の前線にいた歴史家であることを証しているように思われる。このほかブロックとの間には、比較という方法の重視、起源の神話への批判と、それに結びついた反ナショナリズムという重要な共通点があるが、それについては他所で論じたのでここでは省略する<sup>(16)</sup>。

『かたちの生命』までにフォシヨンが構想していた歴史認識論は、彼を20世紀歴史学革命の列に位置づけるものだといえよう。このような方法論的関心は、1937年に書かれたテキストにおいて、さらに明快な表現を得ている。最後にそれを参照しよう。フランスにおける社会科学の現状報告の書に寄せられたこの論文は、フォシヨンの方法論的関心の幅の広さを具体的に知ることができる、きわめて興味深いものである。その文中には、人間社会と動物の社会との比較といったベルクソ

ンの主題、マルクスの名を挙げつつ文化の上部構造論に言及する箇所などが含まれている。そして全体が、芸術作品、というよりはむしろ広く芸術活動あるいは芸術現象と、社会との関連を取り上げる芸術社会学の諸テーマを粗描する試みとなっており、様式の美術史家というフォシヨンの紋切り型のイメージに大きな変更を迫るテキストと言えるだろう<sup>(17)</sup>。

フォシヨンはまず、これまでわれわれがいくつかのテキストに確認してきた歴史の理論を、冒頭で簡潔に提示する。歴史学の諸分野はますます細かく専門分化しているが、その目的は、全体として総合的な人間の定義を得ることにある。つまり、歴史学の主題はあくまで人間の総体的把握という人間学的な (あるいは人類学的な) 関心である。フォシヨンは、宗教的なもの、政治的なもの、経済的なもの、法的なもの、芸術的なものといった人間活動の各領域がそれぞれの歴史的軌跡を持ち、それらの軌跡は互いに干渉したり離れたたり分岐したりしているものであり、「時代」という所与の固まりが移り変わっていくわけではないということを述べる。その上で彼は、それまで以上に明瞭に、歴史の問題を集団としての人間を主語とする様々な種類の活動の問題ととらえ、芸術活動をも集団の問題として考えることを提案する。つまり、芸術が集団としての人間の生にとって持つ意味とその変遷をたどり、それを通して人間の総合的な把握が目指されるということである。それがすなわち芸術社会学であり、その視角には必然的に歴史学的な視座、人類学的な視座が取り込まれていることになる。30年代の思索を通じてフォシヨンが到達した次元とは、美術作品の形体に注目してその変遷をたどるといった美術史とはおよそ対極的な場所だったのである。

こうした立場からフォシヨンは、芸術が集団に

(15) カルロ・ギンズブルグ「空白を解読する」、上村忠男訳『歴史・レトリック・立証』みすず書房、2001年、127-157頁。

(16) 拙論「響きあうかたち——アンリ・フォシヨンと同時代の知的潮流」『美術史』、56/2、2007年、397-410頁。

(17) Henri Focillon, 'L'histoire de l'art', In: R. Aron, A. Demangeon et H. Focillon et al, ed, *Les sciences sociales en France. Enseignement et recherche*, Paris, 1937, pp.163-183.



とって持つ意味を研究する上で適切と思われるテーマを次々にあげていく。儀礼と結びついた宗教美術、社会的記号体系としての紋章や礼儀作法、都市計画、民衆芸術、大聖堂建設事業、万国博覧会、各種の産業技術（写真、映画、鉄道、鉄筋コンクリート）、趣味およびコレクションの歴史や美術愛好、芸術界という特徴ある小社会といった主題がそれであり、その多くは現在もアクチュアリティを失っていない。また本稿の関心に照らしていえば、こうして芸術と社会との関連性を論じるにあたって経済活動の重要性が強調されていること、そしてその際、西欧の都市と西欧世界の成立に関する名高いピレンヌ・テーゼが呼び起こされていることにも注意すべきであろう。

このように芸術が持つ社会的意味合いを様々に示唆した上で、最後にフォシヨンは、重要な点に注意を促している。それは、芸術が一方的に社会を反映する、つまり社会が芸術に常に先んじるわけではなく、逆に芸術が社会にしばしば影響を及ぼすことを忘れるべきではないということである。なぜそのようなことが可能なのだろうか。それは、フォシヨンにとっては、社会現象あるいは集団的生とは、かたちの問題だからである。例えば典礼の本質が形式にあるように、集団によって生きられる生とは、様式化された生であり、「生の様式とは一個のかたちである」<sup>(18)</sup>。とすれば、そうしたかたちが形成されるにあたって、優れてかたちの術である芸術が大きな影響を及ぼすのは自然である。結局のところ、フォシヨンの言葉を借りれば、「歴史的生の総体は、ひとつの形態学を内包する *la vie historique tout entière comporte une morphologie*」のであり、たとえ歴史の複線がどれほど相互に矛盾とずれをはらんでいようと、「これらの流れ、これらの出来事、これらの生の様式、これらの集合的神話は、かたちを備えた資料によってわれわれに提示されるのである」<sup>(19)</sup>。

あたかも美術史が歴史を包摂しているかに見えるこうした認識に至って、フォシヨンは歴史家を兼ねた美術史家なのではなく、まして歴史家の成果に依存する美術史家でもない立場を見出したのではないだろうか。すなわち彼は、歴史家であると同時に美術史家であり得た——その二つの立場は、かたちを通した人間の探求というひとつの科学に統合されたと言えるのではないだろうか。

#### 【後記】

本稿は、日仏美術学会主催のワークショップ「1920-30年代の美術史家と美術批評家-フランス美術史編纂の歴史研究試論（2）」（2009年12月19日、於日仏会館）における発表原稿に加筆訂正したものである。ワークショップの主宰者である藤原貞朗氏（茨城大学准教授）に、厚くお礼申し上げます。

(18) *Ibid.*, p.180.

(19) *Ibid.*, p.183.

## Henri Focillon and Historical Time

ABE Shigeki

(Professor, European & American Cultures, Cultural Systems Course)

In this paper, I examine the concept of historical time in the thought of Henri Focillon, comparing it with those by the contemporary historians like Marc Broc.

As a historian, Focillon can be closely associated with the historians of his age like Henri Pirenne; they especially share a 'synthetic' point of view on history, and an anti-nationalist attitude. But Focillon's thought on historical time, or on historical methodology, presents close ties with the renovative school of history (i.e. the school of *Annales*, founded by Broc and Lucien Febvre). In his essays ('L'historien et son temps' 1933, *Vie des formes*, 1934 and 'Histoire de l'art', 1937), he inquires into the dynamic structure of historical time. According to Focillon, time in history is not a framework nor a single stream. It consists of plural streams intertwining with each other, and representing several genres of human life such as politics, economics and culture.

This dynamic structure of history requires the historian to take a synthetic point of view, covering all aspects of human life. This means that the historian is concerned with society in its totality. Focillon's thought on history situates him in the midst of the renovative movement in the science of history, which has been transforming the discipline into the science of social change over a long period of time.