

《意味》としての藝術意思

——エルヴェイン・パノフスキーの「藝術意思」定義とその哲学的指針——

小野崎 康裕

キーワード：パノフスキー 藝術意思 フッサール

序 本論の課題

本論は、「藝術意思」に対するエルヴェイン・パノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) の定義——以下「意思定義」と記す——を主題とし、その論理を捉えると共に哲学的指針を再考しようとするものである。

筆者は、『美術学』と『図像解釈学』とに亘り、パノフスキー美術史学理論の再検討を進めている。本論では、彼の美術学に軸となる『藝術意思』の論に注目する。

パノフスキーの美術史的営為を主題とした研究は彼の生前に現れ、逝去後、飛躍的に数を増す。¹⁾一九九〇年代後半、彼を巡る資料に変化が起こる。九十六年から二〇一一年の間に二種の書簡集、九十八年に貴重な論考を含む独語論文集

成、二〇一四年にミケランジェロを巡る未完の遺稿が刊行される。²⁾ こうした新たな資料は理解の再考を促し、既にその成果も現れている。³⁾ しかし、それら或いはその後の諸研究によるも、尚、未究明の領域が残されていると筆者には思われた。そこで、新たな資料の助勢を得ながら、筆者はそこに光を当てようとする。その一環として、本論では意思定義の哲学的指針を扱う。論理の把握から始めたい。

一 予備的考察

「藝術意思 (Kunstwollen)」は、美術史家リーグル (Alois Riegl, 1859-1905) の概念である。彼はこれを美術様式の成立と変動の根拠とし、「能動的」(SK, p. 215) と「目標自覚

的」(同 p. 5)と云う二つの性格を明示したものの、確定的定義を与える事はなかつた。⁽⁴⁾この概念を枢要と見たパノフスキーは、一九二〇年の「藝術意思の概念 (Der Begriff des Kunstwillens)」(ZfK, xiv, pp. 321-39)——以下「概念論考」——に於いて定義を試みる。彼はこれを「美術作品の内に表明されつつ……作品を内から組織する創造力の……統一」(同前 p. 323)と輪郭付け、「終極の意味として美術的現象の内に『留まる』もの」(同前 p. 330)と定義する。

予め述べておくべきは、創作者の心理的意志ではなく、藝術意思が「美術的現象」に結ばれた事である。パノフスキーは「美術家の実在的・心理的な意図」(ZfK, xiv, p. 324)を遮断する。最大の理由は、作品を創作者の心理に結び付けるや、そこに「悪しき循環 (circulus vitiosus)」(同前)が生じる為とされる。美術家の個的意図であれ「時代心理的」(同前)意図であれ、心理的意図は「美術家の作品によってしか知られない」(同前)。ところが、当の作品も「意図によって初めて説明されるべきもの」(同前)である。すると「心理主義的説明」(同前 p. 329)は、「美術作品の解釈に依拠した「意図」の認識を頼りに美術作品を解釈する」(同前 p. 324)循環に陥らざるを得ない。心理的意図の遮断には、この循環を避ける狙いがあった。

二・意思定義の論理

定義中、藝術意思は「美術的現象に留まる意味」とされた。それ故、ここではまず意味の場たる「美術的現象」に注目する。その為、これを述べた定義の基礎理論——以下「意思理論」——に目を配る。意思理論は、概念論考と二十五年の「美術史と藝術理論の關係について」(Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie) (ZfK, xviii, pp. 129-61)——「關係論考」——で樹立される。その後、二十七年の「美術史の諸問題 (Probleme der Kunstgeschichte)」(EPK, I, pp. 957-63に再録)——「問題論考」——や三十二年の「造形藝術作品の記述と内容積義の問題」には一端が、四十年の「人文学としての美術史 (The History of Art as a Humanistic Discipline)」(MVA, pp. 1-25)——「人文論考」——には大綱が、再示される。更に、その鍵概念は遺稿 (GM, p. 49 f.) にも見られ、生涯の理論であった事を教えている。

二・A・意味の場としての美術的現象

(二・A・1) 「美術的現象」の含意

「美術的現象 (künstlerisches Phänomen)」とは何か。問題論考に見る如く、パノフスキーは美術作品を「美的価値の担い手として現れる対象」(EPK, I, p. 959 f.) 或いは観察意識に

「現存する内容」(同 p. 958) とする。美術的現象は、まず意識現存的(価値)内容と捉えられる。

しかし更に、美術的現象には「傾向 (Tendenz)」(ZAK, xiv, p. 331) の所在が強調される。例えばドイツ中世彫刻に、パノフスキーは「平面性や硬直……への傾向」(DP, p. 31) を明記する。それは、〈平面的〉〈硬直的〉な性格へ向かう方向性を指す。目下の現象にはこうした方向具有性が強調される。よって、美術的現象は「傾向」を具えた意識現存的(価値)内容に帰結する。

(二・A・2) 傾向としての「志向」

右の「傾向」は、藝術意思と同じくリーグルへ遡る。リーグルは作品に種々の傾向を述べた。⁶⁾ パノフスキーはこれを継承する。但し、彼はそれを「志向」に帰一させる。

人文論考はこう述べる。「人の手に成るものはスコラ諸学者が《志向》(intention) と呼ぶものを持つ」(MVA, p. 11)。「信号灯」も志向を持ち、それに従って「我々は信号灯の赤色を〈ブレーキを踏む〉という観念に結び付ける」(同前)。用具や装置の有する志向は「実現されるべき目的」へ、言葉の有するそれは「伝達されるべき意義」へ「向けられ」ている(同 p. 12)。⁷⁾

文章と「スコラ諸学者」に基づき、右の「志向」は一定目標へ結び付く《方向具有的關係》——敷衍すればベクトルの

関与性——と捉えられる。⁷⁾ 人の手に成る所産はこうした方向性を具えており、接する者の意識をそれが導く、という論である。無論、美術的現象も志向を持つ。それは「形式への関心」(MVA, p. 12) と呼ばれる。「関心 (interest)」は、明らかに志向の同義語と見做される。⁸⁾ 「形式」は、パノフスキーにより「線・面・色彩」を「支肢」とした「構成価値 (Kompositionswerte)」と規定されている (Has, p. viii)。⁹⁾ この「価値 (Wert)」は、A・ヒルデブランドによって提示された、諸要素に基づき「精神の目」に結ばれる「作用の形態」を表す語と捉えられる。⁹⁾ 結果、「形式」は線・面・色彩に基づいて観察意識に結ばれる作用形態となり、「形式への関心」はそうした作用形態への方向性となる。この時、作用形態へ向かう方向性の点で「傾向」は「志向」(関心) に同義となる。

傾向と志向の同義化は他の論考にも見出される。概念論考の前年、ベルニーニのヴァティカン宮(スカーラ・レジア)を論じたパノフスキーは、作品に具わる「客観構成的な傾向」(SRV, p. 257) を述べながら、それを「ベルニーニの美術創作に顕れた……傾向」(同 p. 255) の一環とする。同時に、彼は後の「傾向」を「ベルニーニの志向 (Intention)」(同前 p. 277) と呼び換えている。美術的現象と創作の關係は後節(二・B・3) に委ね、今はこの呼び換えに注目する。するとそこに、傾向と志向の同義性が鮮明に浮かび上がる。「傾向」と

「志向」の同義化はここにも見出される。

(二・A・3) 志向の構成契機

美術的現象の志向は、何を構成契機として成立するか。志向は美術的現象そのものと共に成立する。後者は、感性的与件を起点にしつつ現出複合として成立する。ここに照準を合わせ、美術的現象の成立に志向の構成契機を探る。

「現出複合 (Erscheinungskomplexe)」(ZÄK, xviii, p. 148) は「感性的特質」と呼ばれる与件に始まる。後者は、線のうねる激しさや色彩の「厳肅」(同前 p. 145) とごった視覚的性質を指す。そして、この特質は「特質の同等ないし類似」(同前 p. 151) によって結合し、「相違」(同 p. 151) によって「分化」(同 p. 149) する。これにより、線・面・色彩毎に「感性的特質の共属する一定系列」(同前 p. 147) が生まれる。例として、「全固有色へのグレーの混入」(同前 p. 150) —— つまり部分的同等化 —— による色彩の系列化が掲げられる。現出複合は、同等・類似・相違の状況 —— 以下《異同状況》 —— に基づくこうした感性的特質の系列を意味する。美術的現象は、線・面・色彩毎に生まれる諸々の現出複合として成立する。

右に見た美術的現象の成立過程に、志向の構成契機は既に見られる。それは感性的特質の《異同状況》である。この状況に則して結合と分化への方向が生まれ、現出複合への関係

が成立するのである。しかもこの志向的關係は、現出複合に於いて結ばれる「形式」(作用形態) へも結び付く。前節に見た形式は、現出複合の作用形態を指したものであった。形式には、前記の〈平面的〉〈硬直的〉の他、後掲の〈絵画的〉〈興行的〉等も含まれる。この様に、現出複合と形式へ結び付く志向は、感性的特質の異同状況を構成契機とする。

しかし、美術的現象に具わる志向もそれだけでは潜在の域を出ず、その顕在化には観察する意識の働きが必要となる。そもそも現象の志向は完全な自存性をもたない。「獅子や山岳光景の美術的再現は、その純感覚的現相 (Erscheinung) に照らせば〈獅子〉や〈山岳光景〉そのものの属性を有さず、同じく〈絵画的〉〈興行的〉……なる属性も有さぬ」(ZÄK, xviii, p. 148) と、関係論考は明言する。感性的特質の同等を〈同等〉として系列化させるのは、むしろ観察意識の働きである。この働きは「視釈 (Deutung)」(同前 p. 150) —— つまり「視的解釈」 —— と呼ばれ、「自体としては……没関係な個々の知覚内容を内的に共属する現出複合へと規整し、〈絵画的〉〈興行的〉等の有意な……作用を現出複合の側に帰す」(同前 p. 148) 働きとされる。そこには、「『特質』の知覚と検分」(MVA, p. 14f.) に基づく構造の視的把握と形式的性格付与が含まれる⁽⁶⁾。この様に、観察意識の視的働きも志向成立の契機に加えられる。美術的現象の志向は、この様に《感性的

的特質の異同状況》と《観察意識の視積》を構成契機とする。

二・B・意味としての藝術意思

(二・B・1) 「意味」の意味

藝術意思は美術的現象に留まる意味であった。ここから「意味」に目を移す。

そもそもパノフスキーは、意思定義に先立つ二九一五年の論考「造形藝術に於ける様式の問題 (Das Problem des Stils in der bildenden Kunst)」(ZfK, x, pp. 460-7)——「様式論考」——の中で、「意味 (Sinn)」を「それが何を知らせるか (bedeuten)」(同 p. 467) の〈何〉と規定した。この規定はもとより意思定義に踏襲される。定義中の「意味」は、藝術意思を何かが《知らせるもの》とした規定と捉えられる。

では、藝術意思を「知らせる」ものは何か。上述により、それは美術的現象つまり現出複合を措いてない。予備的考察の通り、藝術意思は心理的意志と切り離された。それ故、美術的現象(現出複合)以外に知らせるものは存在しない。考察者にとって、藝術意思は美術的現象を唯一の場とし、〈現象が知らせるもの〉としてのみ存在し得る。定義中の「意味」は、〈美術的現象が知らせるもの〉という——考察者の視座から見た——藝術意思の唯一的な在り方を示した語と捉えられる。

(二・B・2) 藝術意思の内実

藝術意思を「意味」すなわち〈美術的現象の知らせるもの〉とする定義は、当然、現象が知らせる内容、すなわち〈意味の内実〉もしくは〈藝術意思の内実〉を前提する。予め結論を示せば、内実となるのは「原理」である。この事は、「一定の現出複合が一定の《形態化原理》(Gestaltungsprinzip)を開示する」(ZfK, xviii, p. 149) という一文に集約的に表現されている。それではまず、「原理」とは何か。

「原理」もリーゲルに倣った概念と見られる。彼は《トラヤヌス帝記念柱》他に「別時空の事跡再現を把えた同一景への統合」という「図像制作 (iconographisch) の原理」(SK, p. 66) を認め、それを直ちに「図像制作の定律 (Gesetz)」(同 p. 66) と呼び換える。これにより、リーゲルの「原理」が構成形式の根柢となる《定律》を指した事が分かる。パノフスキーはこれを継承する。概念論考で原理と同義に用いられた「原理的様式律 (prinzipielle Stilgesetze)」(ZfK, xiv, p. 329) がこれを教える。原理は根柢定律と把握される。

次に「形態化原理」である。無論、その根柢には《根柢定律》が含意される。この原理は、リーゲルの「形式律」(SK, p. 49) と繋がりつつ、直接には形式の根柢を表すべくA・シユマルゾウやO・ヴルフによって用いられた概念を、彼らの身体論的或いは心理学的観点を排して継承したものである。¹¹⁾そして

これを、パノフスキーは「現出を規整する原理」(ZÄK, xviii, p. 147) として用いる。前節に照らせば、それは感性的特質の異同状況を規整し、以って現出複合の形式を規整する根拠定律に他ならない。のみならず、感性的特質の異同状況を規整する以上、それは《志向律》つまり志向の定律ともなる。すると、始めの引用に見た(現出複合による形態化原理の開示)は、現出複合による自らの根拠の開示を述べた言明となる。こうした形態化原理として、関係論考には「平面優遇的(zugunsten)」(同前 p. 134) 他の原理が挙げられる。

しかし形態化原理は終着点でない。現出複合は線・面・色彩毎に成立した。すると、現出複合は一つの現象に並立しながら開示を果し、結果、形態化原理の並立を生む。この時、並立する形態化諸原理が再び自己の根拠を開示し、そこに最終の原理が現れるのである。

形態化諸原理によって開示される最終原理は「統一的最高様式原理(einheitliches oberstes Stilprinzip)」(ZÄK, xviii, p. 148) と呼ばれる。これは、並立する形態化原理の「体系的連関」(同前 p. 141) を通じて示される。前掲の「平面優遇的」形態化原理と「静止優遇的」なその連関を例に採れば、奥行を排する古代エジプト浮彫の「平面優遇」は、奥行空間に於いて初めて可能な運動をも斥ける為、必然的に「静止優遇」と結び付く(同前)。形態化原理の体系的連関は、こう

した必然的連関を指す。リーグルの「最高根本原理(oberstes Grundprinzip)」(SK, p. 62) に繋がる最高様式原理は、この連関を通じて遡示される統一根拠、つまりは統一的定律を指す⁽¹²⁾。藝術意思の最終内実は最高様式原理に帰着する。

同時に、最高様式原理は形式にも作用を顕す。現象の志向律として、形態化原理は線・面・色彩毎の形式を現出複合に生んだが、形態化原理を統一する様式原理は、それらの形式を統一して一個の統一的形式を生む。前記の「平面性」や「硬直」を統一する形式として、パノフスキーは中世彫刻に「固塊(Masse)様式」(DR, p. 12) を記す⁽¹³⁾。最高様式原理はこの様な統一的形式の根拠ともなる。

ここまでを見据え、再び意識の働きの目を向けよう。現出複合が観察意識の視積を必要とした様に、原理も意識の働きを必要とする。「解釈的(interpretierend)」(ZÄK, xviii, p. 156) と呼ばれる意識の考察する働きは、現出複合に開示を促す働きと言え。但し同時に、その為には開示されるべき目標の先行把握が必須とされる。更にこの先行把握は、「それに則す事で……自らの方向が掴まれ得る規準(Maßstäbe)」(同前 p. 156) に依拠して初めて可能になる。その規準に則す事で原理という「目標」(同前 p. 152) への方向が定められ、それに則って解釈的意識が現出複合に開示を促すというのである。この様に、現出複合の開示にも規準に則した意識の先行

把握という働きが必要とされる。尚、いま述べた規準は「美術学的基本概念 (kunstwissenschaftliche Grundbegriffe)」を軸とするが、紙幅により論究を後日に委ねる。

以上を視野に、藝術意思の内実を結論付けよう。「終極的意味」に基づき、それは形態化原理と先行把握する解釈的意識との協働によって示される最高様式原理と捉えられる。「解釈の学としての美術史は……《最高様式原理》に《藝術意思》を捉える」(ZÄK, xviii, p. 158) という言明が、これを裏付ける。全形態化原理の統一根拠たる様式原理は、意味としての藝術意思に内実を形成する。定義内の「美術的現象の内に留まる (liegen)」も、創作者への心理主義的超出を排し、様式原理を現出複合の開示圏に制約した規定と解し得る。解釈的意識との関係に立つ限り、藝術意思は「意味」としてのみ存在可能な「最高様式原理」と結論される。

(二・B・3) 「表明」としての藝術意思

定義された藝術意思は、解釈的意識との関係の内で〈意味としての様式原理〉に帰着した。しかし同時に、パノフスキーは原理を「美術家の……活動により下図の描かれていた」(MVA, p. 20) 意味、つまりは「先在的意味」(EPK, I, p. 960) とする。これらは〈創作〉を原理の必然的前提とする言明に他ならない。最高様式原理は、この前提の下に新たな側面を顕す。

上節(二・A・2)の通り、美術的現象の有する傾向には創作の傾向が前提され、双方は結び付けられた。この事は、予備的考察中の「作品の内に表明された創造力」にも当てはまる。現象上の傾向や創造力は、人文論考で「美術的志向の表明 (manifestations)」(MVA, p. 14, n. 11) と定式化される。「美術的志向」は必然的前提たる「作品創作者の志向」(同前 p. 15, n. 11) を指し、創作上の傾向や創造力もこれに含まれる。そしてこの前提と相關的に、「表明」の性格が原理に顕れる。但し、必然的前提であるとはいえ、美術的志向それ自体が直接把握されるのではない。創作者の志向は「学的精密を以ってそれ自体として明らかにする事のできぬもの」(MVA, p. 12) とされる。美術的志向は、自体としては直握されず、原理を介して初めて遡及され得る《前提》以外の何物でもない。

右に対し、それでは「表明」とはどの様な事態か。「表明」された美術的志向を、人文論考は「制作者によって賦与された客観的……価値」(同前 p. 15, n. 11) とする。「価値」は作用形態を指した。すると「表明」は、志向を作用形態として賦与し、つまりは形式として客観化する事となる。無論、形式が美術的志向の表明であるなら、形式の定律たる原理は〈志向の定律の表明〉となる。よって、「表明」は志向の〈客観化〉、表明としての「原理」は〈形式の定律として客観化

された美術的志向の定律」と捉えられる。

但し、表明は志向に限られない。関係論考で、原理は「創作者の態度決定 (Stellungnahme)」(ZÄK, xviii, p. 153) に同定される。形態化諸原理は「創作者の諸々なる態度決定」(同前 p. 154)、様式原理は「創作者の「一なる」態度決定」(同)とされる。もとより、表明たる原理に記される以上、この「態度決定」も表明以外であり得ない。態度決定に付された「意味の内にて遂行された」(同前) という説明も、それが意味に属し、つまりは表明に属す事を教えている。すると、創作者の美術的志向が原理の形で表明されたと同様、創作者の態度決定も原理の形に表明される事になる。裏から言えば、同じ一つの原理が、美術的志向の表明でありつつ態度決定の表明ともなるわけである。すなわち、美術的志向と態度決定は原理に於いて一つに重なるか、或いは元来一体であったものが原理に表明されるかのいずれかとなる。実のところ、パノフスキーに於いてこの二つは元来一体であった。上節 (二・A・2) の通り、スカラ・レジアに纏わり「ベルニーニの志向」を述べた彼は、何ら区別を立てずに「ベルニーニの態度決定」(SRV, p. 270) をそれに並べる。これにより、パノフスキーにとって「美術的志向」と「創作者の態度決定」の一体であった事が判明する。かくして目下の論は、美術的志向と態度決定の一体性を前提し、一体的に原理として表明され

る事を述べた論となる。必然的に、(美術的志向と態度決定の一体的表明) という性格が原理に顕れるのである。

以上に基づき、本論は意思定義内の藝術意思を、下位にある全形態化原理の《統一根拠》であると同時に《美術的志向と一なる態度決定の表明》たる「統一の最高様式原理」と結論する。

三. 意思定義を巡る哲学的指針

哲学的指針の問題に移りたい。

「リーゲルは……藝術意思を未だ多く心理主義的に解した」(ZÄK, xiv, p. 336, n. 1) とするパノフスキーは、藝術意思の「心理主義的素性」(ZÄK, xviii, p. 132, n. 1) の排去と理論的整備へ向かう。その為に必要なのは、心理主義を離れながらリーゲルとも相即可能な哲学的指針であった。それでは、この哲学的指針はどの様に突き止められるか。

指針を突き止める第一の手段は、意思定義と意思理論に即してパノフスキーが自ら明記した哲学者名にまず注意を払う事である。そして第二の手段は、明記された哲学者の教説とパノフスキーの理論が一致するか、一致するとすればどの範囲にそれが及ぶかを具体的に検証する事である。何故なら、具体名が挙げられる以上、その哲学者がパノフスキーの意識

にあった事は推測を越えた事実であり、尚且つその説との一致が広範に亘ればそれだけ、その教説がパノフスキーの指針であった蓋然性は高まるからである。本論は、当然と言うべきこの途を採る。

三・A・哲学的指針と照合範囲の画定

萌芽的な位置に立つ様式論考を含め、意思定義と意思理論を述べたパノフスキーの諸論考を見渡すと、複数の哲学者名と哲学説が視野に入る。その中から意思定義・意思理論に直接関わるものを選ぶと、次の五人の哲学者とその説が浮かび上がる。藝術意思に遠いものから近いものへと並べれば、新カント学派（バーデン学派）に属したB・クリスチャンゼンによる「形式」と——《聖母マリア》という如き——「形式付けられる」対象」の区分、フッサールに師事したM・ガイガーの藝術作品に関する観照体験論、美術学的基础概念の構築理由と構築契機に用いられたカントの範疇論、フッサールとその助手時代のハイデガーとに師事したE・ヴィントの基礎概念論、藝術意思そのものに直接用いられたフッサールの形相論、これである。⁽¹⁴⁾パノフスキーの哲学的指針を探る場合、この人々にまず注目すべきであるが、そればかりでなく、このスケッチから次の三つの事が分かる。すなわち、パノフスキーの哲学的指針が単一でなく《層》を成していた事、次に

この層が主にカントの系列とフッサールの系列によって構成された事、そしてその中でも藝術意思そのものに結ばれたのがフッサールの論であった事、この三つである。今この三つ目に注目すると、藝術意思そのものに直結する唯一の名であるが故に、諸指針の基層にフッサールのあった事が予見される。しかし、パノフスキーの意識にフッサールのあった事が更に確かめられねばならない。

パノフスキーは、美術史家H・ベエンケン宛の書簡（一九二五年五月一日付）に「現象学者たち（Phänomenologen）」と「基礎概念について」度々論じ合いました」（EPK, I, p. 166）と記し、フッサール現象学に携わる人々との交わりを明言する。更に、この書簡を宛てたベエンケンも、フッサールの名を挙げてその思想を美術史に導き入れようとした一人であった。⁽¹⁵⁾するとここで、パノフスキーにフッサール現象学と繋がる学的環境の存在した事が判明する。そしてパノフスキー自身に視線を向けると、一九一五年の様式論考で、彼は積極的に「間主観的（intersubjektiv）」（ZÄK, x, pp. 463-4, 466）の概念を繰り返し用いる。既に公表されていたフッサールの同概念に做った可能性が極めて高い。更にまた、上述した「態度決定」も、リーグル他の美術史家であれ先程挙げた哲学者たちであれ、これについて述べたのはフッサール（及びその流れを汲むガイガー）以外にない。それ故、この概念もフッサールに

做うものと考えられる。そして前述の如く、関係論考では「藝術意思」が「フツサールに唱和すれば《形相的》性格を担う」(ZÄK, xviii, p. 129)ものと明記される。但し、「形相的」は美学的基礎概念を通して見られた藝術意思の姿である為、基礎概念に立ち入らぬ本論でこれを論じる事はできない。従って、これも後日に委ね、ここではただフツサールの論が藝術意思そのものに用いられた事を確かめるに留める。

右記により、パノフスキーの意識にフツサールのあつた事が確認される。同時に、その説が藝術意思そのものに用いられた点に基づき、諸指針の基層にフツサールを置く確かな見通しが得られる。これらを踏まえ、意思定義・意思理論がフツサールとどこまで一致するか、照合に基づいて以下に検証する。照合すべきフツサール側の資料も、右記により既に絞られている。「間主観的」「態度決定」「形相的」という三つの概念により、それらの出揃う所謂『イデー』第一巻(一九一三年)——以下『イデー』——がまず対象として現れる。そこでは、自然的態度に基づく「私にとって理屈抜きにそこに在る」(Id, p. 48)世界は遮断され、現象学的態度による「意識体験 (Bewußtseinserlebnis)」(同 p. 60)としての世界が拓かれる。但し、パノフスキーは『イデー』の「志向性 (Intentionalität)」でなく、常に前者『論理学研究』(一九〇〇/〇一年)の「志向」を用いていた。これにより、

後者も照合の対象となる。ここからパノフスキーの所論をこの二著に照合し、フツサールとの一致を——換言すればフツサールからの指針の有無を——探る。上論に従い、『志向』↓《意識の役割》↓《様式原理Ⅱ統一根拠》↓《態度決定》の順に照合を行う。尚、本論はフツサールに焦点を絞り、原則として他にふれる事をしない。なぜなら、例えばカントを指針に据える研究は幾つか存在するのに比べ、フツサールの場合は一端を除き殆ど未踏と言つてよく、それ故に、何よりもまず切り拓きに語を費やさざるを得ないからである。この理由で、以下の考察はほぼフツサールに集められる。

三・B. 《志向》の照合

実のところ、志向を俟つ事なく、予備的考察に述べた「悪しき循環」の内にフツサールの指針は既に現れている。パノフスキーの論理は、『論理学研究』中の「同意語反復 (Tautologie)」(LU, I, p. 80)に全く一致する。加えて後者もまた、前者と同じく《心理主義的》理論に潜む「循環」の一つとして論じられたものであった。こうした一致に基づき、「悪しき循環」の論にはフツサールの指針性が色濃く認められる。とはいえ、これ以上の立ち入りは避け、直ちに「志向」に入る事にする。

パノフスキーによって唱えられた《人工の事物に具わる志

向》の哲学的指針に関し、これまで研究は現れていない。人文論考には、「人の手に成るものはスコラ諸学者が《志向》と呼ぶものを持つ（it「[a man-made object] has what the scholastics call an "intention"）」と記されていた。しかし、これも《人工の事物に具わる志向》の指針を直示したものとは言えない。なぜなら、原文に明らかな如く、「スコラ諸学者」が関わるのは「志向」だけであり、それが《事物に具わる》かどうかには関わないからである。つまり、この一文はスコラ学者が《志向》について論じた事を述べるが、それが《事物に具わる事》を述べてはいない。それ故、この一文を《事物に具わる志向》の指針を示したものと見るのは誤りである。それはむしろ、「志向」に限定して概念的な起源を指し示した一文と見るべきものである。

改めて、パノフスキーの唱えた《人工の事物に具わる志向》の指針に目を向けよう。もとより、《事物に具わる》志向が述べられたとすれば、それは《志向》の述べられた場を指いてあり得ない。哲学史の上で「志向」が主題とされたのは、パノフスキーの記した中世スコラ学者とこれを復興させたフランツ・ブレンターノ、そして彼に触発されたフッサール及びフッサール以降の現象学者に於いてである。¹⁷⁾ 詳細は省き、意志や行為を越えて認識・論理へ「志向」を拡大したスコラ志向論は、アウイケンナ（イヴン・スウィナー／一〇三七年

没）らのアラビア哲学を機縁として生じ、オッカムのウイリアム（一二九〇年から一三〇〇年の間―一三四九年）に至るまで興隆を見せた。¹⁸⁾ その後、志向に与えられた固有の意味はブレンターノまで影を潜め、彼と共に哲学史上に復興する。但し、彼は「志向的」という形容詞を用いたに過ぎず、名詞としての「志向」の復興はフッサールによった。¹⁹⁾ するとこのスケッチに基づき、ここで注視すべきはスコラ学とフッサール―或いはフッサールの流れを汲む現象学者―という事になる。

まずスコラ学に注目すると、必ずしも志向ばかりでなく、《事物に具わる志向》の先駆と言える論もほのかではあるが見出される。例えばトマス・アクィナスは次の様に述べている。「事物の区分 (disinccio) は偶然的産物ではあり得ない。なぜなら、それが不変の秩序を有するからである。よって事物には、因となる何者かの「可知的概念への関係と言う意味での」志向が存していなければならない。……因となる或る認識者の志向に基づいて、諸事物に区分が現れるのである。……万物の区分を志向する事は、それそのものが爾余の一切と区分される第一の因に属す。それ故、神は事物を区分されたものとして認識する。²⁰⁾」

引用の如く、トマスは事物に《神の志向》を見る。ここにはパノフスキーと触れ合う点が見られ、哲学に対する彼の知

悉を踏まえれば、実際に引用箇所の参照された可能性も否定できない。⁽²¹⁾とはいえ、トマスが述べたのは人ならぬ《神》の志向であり、尚且つ事物の認識に於ける類・種の区分に限られていた。それ故、パノフスキーの言う「形式への関心」との距離は余りに大きく、双方の全体的一致を認めるのは難しい。指針の一環に留めるべきであろう。

次いでフツサールに目を移すと、トマスに認められた距離がここで一気に埋められる。彼は「志向」を「表象・判断・欲求・評価等の」様々な仕方で……対象に関係する」(U. II, p. 351) 意識の根本性格と規定する。その上で、彼はまず志向の所在を言表に認め、「意義作用は記号「語音や書字」の持つ作用として現れる」(同前 p. 76) と述べる。「作用 (Akt)」は志向を「本質的特性」(同前 p. 374) としてつた対象へ関係する意識の事であり、意識に比重のある点を除けば「志向」と同義である。そして、「意義 (Bedeutungen)」が言表と結び付いた「概念」(同前 p. 23) とされる事により、「意義作用 (Bedeutung)」は《言表と結び付いた概念への志向》となるのである。⁽²²⁾しかし更に注目すべきは、言表に限らず、

一層物性の高い「大理石の胸像」に志向の明言される事である。フツサールは、こうした像に「付帯する志向」(同前 p. 526) を語る。彼によれば、胸像を見る観者の意識にはまず「大理石の物存在が現出する」(同前 p. 526)。しかし同時に、「そ

の現出に基づき、大理石の物存在は一人の人物を具象的に思念「志向」する」(同前) とされる。すなわち、人物への志向ないし関係が物的存在である胸像に具わると、ここで明言されているのである。

この様に、フツサールは人の手に成る言語や像に志向の所在を明言する。神ならぬ《人》の所産に志向の語られる点で、パノフスキーとの一致は明らかである。もとより、胸像に具わる「形式への関心」をフツサールが述べたわけではない。しかし、彼の言う《大理石の胸像に付帯する志向》には、概念としての人間一般だけでなく、或る形態を有した人物個体へ向かう具象性が認められる。そこには、少なくとも「線」と「面」の形式支肢が含まれる。パノフスキーとの一致ないし近接は、志向のこの具象性にも見られよう。こうした諸点を踏まえ、本論はパノフスキーの《人工の事物に具わる志向》にフツサールとの一致もしくは近接を認め、指針となる最大の蓋然性をフツサールの志向理論に見出す。⁽²³⁾

三・C. 《意識の役割》の照合

先行研究はここにも存在しない。パノフスキーは、現出複合の観察に意識の《視釈》、原理の考察に《目標の先行把握》を述べた。意思理論に纏わり明記された美術史家と哲学者を通覧して、これらと一致可能な論はフツサールの「知覚」論

と「学問」論以外には見られない。

フッサールは、まず「感覚 (Empfindung)」と「知覚 (Wahrnehmung)」とを区別し、後者のみに《感覚の統一》と《意味》を認める。彼は「知覚の本質」を、「諸感覚が」しかしかの規定的な並びに……統一され、且つ客観的な意味を賦与する一定の《統握》により知性的なものとなる事」に見出す (LU, II, p. 496 f.)。「統握 (Auffassung)」は、「集合に含まれるどの個別的要素もそれ自体として、尚且つ他の諸要素と併せて表象する」(PDA, p. 219) 表象方式を原義としつつ、これに後述の「意味付与」を加えた意識の仕方を指す。この様に感覚と一線を画し、「知覚」には《統合性》と、そして「響きの感覚」を「歌い手の歌」(LU, II, p. 353) と知覚する様な《意味化》の働きが含まれる。

注目すべきは、こうした統握の働きが「解釈 (Deutung)」と呼ばれる事である。フッサールは、知覚に於ける統握を「客観的解釈」(LU, II, p. 75) と呼ぶ。それは、物理的な「響き」を有意味な客観たる「歌」と知覚する如き〈前反省的〉解釈を指す。もとより、パノフスキーによって明記された前掲の諸哲学者の内、知覚を「解釈」とする論はフッサールを措いてない。ここでパノフスキーを振り返ると、彼もまた感性的特質の整序と性格付記を『Deutung』(視積すなわち視的解釈) と呼び、それを視的意識に見定めた。フッサールの言う知覚

に於ける「統握」との一致は明らかである。用語を含め、「視積」はフッサールの《知覚＝解釈》説を指針とし、それを形式の観察に活かした論と捉えられる。

次いで《目標の先行把握》に目を移すと、フッサールの唱えた学問論との一致が浮上する。彼は「諸学 (Wissenschaften)」を、「一定の「予め定められた」目標 (Ziel) へと方向付けられ……その目標に即して評価されるべき精神の構築体」(LU, I, p. 26) とし、「或る学が真に学、或る方法が真に方法であるかは、それが「予定された」目標に適合しているかどうか懸かっている」(同) と主張する。こうしたフッサール固有の目標を基準とする説が、パノフスキーのそれと一致する事は明らかであろう。「我々の学は「目標となる形態化原理と統一を」二重に前提する」(ZÄK, xviii, p. 149) とパノフスキーが述べる時、これを以ってフッサールの見解を美術史学に特定化したものと解する事さえてできる。そしてこれに基づき、「視積」の場合と同様、本論はパノフスキーの唱えた《目標の先行把握》論にフッサールとの一致を認め、後者を指針と捉える。

三・D・《様式原理Ⅱ統一根拠》の照合

藝術意思は「意味」とされ、意味内実の終極に〈統一根拠〉としての様式原理が位置付けられた。内実を含めたこの「意

味」の哲学的指針には、本論の射程で唯一、幾つかの研究が存在する。この点から始めたい。

「意味」の哲学的指針を特定しようとした研究は、指針をカントの系列に見るものとフッサールに見るものとに大別される。前者としては、指針を新カント（バーデン）学派のハインリッヒ・リッカートに見る論が挙げられる。²⁴この論は、意思定義中の「意味」がパノフスキーによって「内在の意味」とも呼ばれた点に注目し、彼以前にこの用語を用いたリッカートに指針を見ようとしたものである。「内在の意味」という語の一致に関し、筆者はこの意欲的な論を否定しない。哲学への通暁より見て、パノフスキーがリッカートの論考を讀んでいたとしても不思議はない。但し、意思定義・意思理論に纏わり、リッカートの名も論考名も挙げられてはいない。しかも、「内在の意味」はパノフスキーによって明記されたフッサールの用語でもあった。この場合、リッカートと異なり、この用語は「知覚……等々の体験の内に「ノエマ的相関項として」存する」「意味」(Id. p. 182)、敷衍すれば意識の客観面に存する意味を指した。ここには、リッカートの場合に生じて解釈者に工夫を余儀なくさせた微妙な含意のズレも見られない。こうした点に照らせば、「意味」ないし「内在の意味」の指針として、リッカートとフッサールのどちらがより高い蓋然性をもつかは自ずから明らかであろう。

そして右に述べたと類似の視座に立ち、「意味」の指針をフッサールに見たのはレナーテ・ハイトである。ハイトは「意味」の指針を、後述するフッサールの「ノエマの意味」に見た。²⁵この前に述べた点より見て、この解釈は傾聴に値しよう。しかしそれでは、本論はハイトの解釈を上書きすれば済むかといえ、事實はそうでない。視線の方向を同じくするとはいえ、「ノエマの意味」のみに指針を見ようとするハイトに、筆者は看過し得ぬ或る粗さを指摘しないわけにいかない。「イデー」に於いて、フッサールはノエマの意味を更に問い詰め、ノエマの意味と表裏を成すもう一つの意味を最奥に見出している。意味内実を含めたパノフスキーの論は、ノエマの意味よりも、むしろこのもう一つ奥の意味にこそ一致する。ハイトの論の粗さは、これを見落とした事に起因すると見られる。従って、本論はここから、ハイトによって見落とされたもう一つの意味に目を凝らす事になる。

予め述べておけば、ノエマの意味と表裏を成すもう一つの意味を、フッサールは「対象の意味」と呼ぶ。すなわち、最高様式原理を（統一根拠）とする論には、この「対象の意味」との一致が顕著に認められるのである。よって、ここから「対象の意味」に注目するが、その前提としてまず「ノエマ」を捉える必要がある。

志向（ないし志向性）は、「種々の仕方に対象に関係する」

意識の特性——『イデー』の用語で「ノエシス (Noese)」——であった。もとより、ここに言われる「対象」は自然的態度下のそれではなく、あくまでも志向に応じて意識に存立する客観を意味する。こうした対象の意識への内在化は「現象学的還元 (Reduktionen)」(Id, p. 59) と呼ばれる。還元に伴って、客観の意味も志向的「意味付与 (Sinngabung)」(同前 p. 172) に相関するものとなる。知覚を例に採れば、感性的与件の或る系列は意味付与と相関的に「そこなる場所のこれなる花咲く樹」(同前 p. 187) という意味的知覚となる。「ノエマ (Noema)」は、ノエシスと相関的に「意味として意識された客観」を表した概念である。

右を踏まえて「対象の意味」に向かう。いま述べた意味での「対象」を、フッサールは更に《意識内容を通じて見られた対象》と「対象そのもの (Gegenstand schlechthin)」(Id, p. 189) とに分ける。前者に関わる「意識内容」(同前 p. 267) はノエマを指し、特に軸となる意味——「ノエマの意味」——を指す²⁶。つまりこの場合、ノエマの意味を通じて「意識が対象的なものに関係する」(同前 p. 267) わけである。「対象そのもの」との違いはここにある。そもそもノエマの意味を含め、如何なる意味もその都度の限定を伴う。人は或る「対象そのもの」(人物) に、その都度「ドイツ皇帝」や「フリードリッヒ三世の子息」といった限定的意味を通じて関係する

(LU, II, p. 376 f.)。前段でも、同じ「対象そのもの」(樹木) に「花の咲いた」及び「花の落ちた」という限定的な知覚意味を通じて関係したのであった。この様に、《意識内容を通じて対象》は限定を伴うが、一方の「対象そのもの」は限定を越えた《自己同一性》をもつ。双方の違いはこの点にある。「対象そのもの」に焦点を合わせる。勿論、これもまた自然的態度下のそれではなく、還元により意識に内在化されたそれを指す。還元を受けた「対象そのもの」は、限定性をもつノエマの意味と区別されて自己同一的な「対象の意味 (der gegenständliche Sinn)」(同前 p. 189) と呼ばれる。

対象の意味はどの様に把握されるか。それは、ノエマの意味から限定的内容を捨象する「形式化 (Formalisierung)」(Id, p. 26) によって把握される。これにより、その都度の事象内容を離れた対象の意味は、ノエマの意味に「並べられても切り離されてもならぬ」(同前 p. 270) もとなり、ノエマの意味を支える意味となる。なるべく平明に言い換えれば、ノエマの意味が還元によって意味化された客観の《現れ》であるなら、対象の意味は——諸々に変化するそうした《現れ》を背後で束ねる——還元によって意味化された客観の《それそのもの》²⁷ と言えよう。この時、対象の意味は事象内容を離れる故に「X」(同前) の如き「不定的表現」(LU II/1, p. 277) で表され、その都度のノエマの意味を支える故にその都度

の「担い手 (Träger)」(Id, p. 269) とされる。のみならず、それは変転するノエマの諸意味を貫く「同一のもの」(同前 p. 271)・ノエマ的諸意味を統一する「統一点」(同 p. 270) とされる。そしてフッサールは、これらを纏めて次の様に組織化する。すなわち、「諸々の……X」「その都度の個別的な対象の意味」は意味統一の内相互に一致し、更に……全体意味 (Gesamtsinn) のX「=統一的一つの対象の意味」に一致する」(同前 p. 273)。

これが述べるのは、例えば「花の咲いた樹」と「花の落ちた樹」がその都度の「X」に担われ、更に「X」の同一性により〈同じ一本の樹〉へ統一されるといった事態である。対象の意味は、個々のノエマの意味の「担い手」であると共に諸々のノエマの意味を包含する全体意味の「担い手」ともなり、ノエマ的諸意味の「統一点」となるのである。

ここで、対象の意味とノエマ的諸意味とによって構成される右の意味組織とパノフスキーに於ける原理の組織を対比させた。パノフスキーは、《現出複合↓形態化諸原理↓統一的様式原理》という位階性をもつ組織——以下「原理組織」——を唱えていた。すると、組織を構成する諸要素と位階の両面に亘り、二つの組織の相即が顕になる。組織内の位置価値に基づき、現出複合に生ずる〈絵画的〉等の形式的有意性は《現れ》としての「ノエマの意味」と相即し、「形態化原理」

は個別的な「担い手」[「X」、連関にある「形態化諸原理」]は「諸々のX」、「統一的様式原理」は「全体意味のX」——或いは「最上位の統一的X (das oberste synthetische X)」(Id, p. 273)——と自ずから相即する。志向律としての形態化原理はまさしく現出複合の「担い手」に他ならず、統一根拠としての最高様式原理はノエマの意味を束ねる「全体意味のX」と重なり合うからである。更に、連関の内なる形態化諸原理も相互一致にある「諸々のX」と重なり合う。但し、前者の「体系的連関」には、フッサールに加えてH・ヴェルフリンによる示唆の併用が見出される。⁽²⁷⁾「相互一致」が「体系的連関」に改められるのは、この理由によると考えられる。とはいえず、この差し替えがフッサールとの相即を妨げる事はない。パノフスキーの《現出複合↓形態化諸原理↓最高様式原理》という原理組織とフッサールの《ノエマ的諸意味↓諸々のX↓最上位の統一的X》という意味組織の間には、位階的構造そのものに遡る一致が明瞭だからである。

右の一致に基づき、予め述べておいた結論に到達する。パノフスキーによる原理組織の組み立てには、『イデー』に述べられたフッサールの意味組織を指針とした可能性が強く認められる。それと同時に、最高様式原理の持つ《統一根拠》という性格にも、それが《意味》にして《統一点》である事に基づき、フッサールの「対象の意味」を指針とした可能性

が強く認められるのである。

三・E. 〈態度決定〉を巡る諸論の照合

最後に、関係論考に提唱された「創作者の態度決定」論を照合する。

上述の通り、「美術的志向」と「一なる態度決定」には一体性が前提され、最高様式原理がその表明とされた。それでは、パノフスキーは如何なる根拠、もしくは如何なる指針に基づいて〈志向と態度決定の一体化〉及びその〈表明〉を主張し得たのであろうか。

右の根拠をパノフスキー自身は示しておらず、この点に関する研究も存在しない。予め結論を述べれば、それは「態度決定」と「言語表現」に関するフッサールの所論と捉えられる。上記の通り、「態度決定」は前掲の諸哲学者の内にあってもフッサール（及び作品を享受する場面のそれに限りガイガー）を措いて論じられない。まず、〈志向と態度決定の一体化〉に視線を向けよう。

フッサールは、「態度決定 (Stellungnahmen)」の具体例に「憎む」というそれを挙げる。これによって知られる様に、彼は「態度決定」を何か特別な概念として論じるのではなく、意識の方向を決めるという程のごく一般的な意味に用いながら、それを深化させようとするのである。彼はまず、「憎む

という態度決定」(Id. p. 237) を採り上げ、それを「基づけられた (fundiert)」(同) 態度決定とするところから出発する。なぜなら、何か或る対象の知覚や想起に基づいて、それは初めて成立し得るからである。しかし彼は、知覚や想起等の《基づける》とのみ考えられがちな作用にも態度決定の性格を認め、その範囲をこれらの作用にまで拡大する。これにより、最終的には「積極的な注意によって条件付けられた」「あらゆる作用の遂行」(同前 p. 191) が全て態度決定に包摂される。つまり、注意を伴う作用は全て態度決定となるのである。

右の論は『イデー』に記される。『イデー』を知悉するパノフスキーがこの論を認識していた事は疑いない。その場合、フッサールの唱えた〈作用と態度決定の一体化〉とパノフスキーの〈志向と態度決定の一体化〉との間には明確な一致が成り立つ。上節(三・B)に記したとおり、「作用」と「志向」はフッサールによって同義とされたからである。フッサールの〈作用≡態度決定〉論とパノフスキーの〈志向≡態度決定〉論は、この様に一致する。これにより、前者が指針と捉えられる事は言うまでもない。

次いで、一体化した志向と態度決定の「表明」に移る。ここに見出されるのは、フッサールの言語的表現論との結び付きである。

フッサールは言表そのものの「表明的 (kundgebend) 機能」

(LU, II, p. 33) と共に、それによって《表明されるもの》に目を凝らす。彼は《表明されるもの》の内に言表者の意識を見定め、それを「自らに今体験されたものとして言表者が述定しようとする諸作用」(同前 p. 33) と定式化する。無論、言表者に体験されたあらゆる作用がそこには含まれる。フツサールに従い、何かに対する「願望 (Wunsch)」の作用を例に挙げる。「願望」が体験された場合、言表者はまず「体験最中の作用を「願望と」名指し、名指しを以って述言」(同前 p. 483) に結び付け、最終的に「〈私はくを願望する〉 (ich wünsche, dab...)」という形式で表現する」(同) とされる。この例によって知られるとおり、言表に表明されるのは言表者に生じた——この場合には「願望」という——作用であり、つまるところ言表者の《志向》である。

さて、右の如く言表が志向の表明であるなら、それは必然的に「態度決定」の表明ともならなければならない。前段の通り、志向と態度決定は一体とされた故、志向の表明も態度決定の表明に同じとなるからである。この時、フツサールに容易に認められる〈志向の表明〉と〈態度決定の表明〉の一体性は、パノフスキーの〈一体的表明〉と自ずから一致しよう。パノフスキーの論の根拠は、ここに見出される。最高様式原理に纏わる「表明」の指針は、フツサールの言語的表現論と捉えられる。

以上に基づき、最高様式原理に於ける一体的表明の指針を、本論はフツサールの「態度決定」と言語的「表明」の二論に見出す。

四. 結びに代えて

以上、これまで究明されなかった意思定義・意思理論に対するフツサールの指針性を探った。彼に対するパノフスキーの言明と如上の広範な一致を通して、フツサールの指針性が浮かび上がったと思われる。パノフスキーが名を挙げた哲学者の中で、上述の全てを論じたのはフツサールを措いて存在しない。彼に注目する理由はここにある。

では、パノフスキーがフツサールを指針としたそもその理由は何か。筆者はこれを、リーグルの根本的態度とフツサールの態度との間に彼が相即を認めた為、と捉える。リーグルの本質を〈作品観察の境界を守りつつ藝術意思を注視しようとする態度〉と見定め、フツサールの〈内在的意識の境界を守りつつ言表者の志向を注視しようとする態度〉との間にパノフスキーが相即を認めた、という事である。フツサールが指針とされた理由は、ここに求められる。

意思理論の主要部を一つの指針下に捉えようとした本論の試みは、一視点よりする捉えが困難であったパノフスキー藝

《意味》としての藝術意思

術意思論の統一的把握を可能にし、延いては図像解釈学理論との比較に途を拓くと思われる。とはいえ、本論は「美術学的基礎概念」の究明を後日に委ねた。この点で本論は未完であり、基礎概念の論究による補完を要するものと言わなければならぬ。

(教授 哲学・美学)

参考文献

DP = Panofsky, Erwin. *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*. München: Kurt Wolff, 1924.

EPK = *Erwin Panofsky: Korespondenz*. 5 vols. Hrsg. von Dieter Wutke. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001-2011.

GM = Panofsky, E. *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffels*. Hrsg. Gerd Panofsky, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014.

HAS = Panofsky, E. *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuern Kunst*. Studien der Bibliothek Warburg, XVIII. Leipzig/Berlin: B. G. Teubner, 1930.

HG = Riegl, Alois. „Das holländische Gruppenporträt.“ *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902.

Id = Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*. Erster Buch. Tübingen: Max Niemeyer, 1913.

LU = Husserl, E. *Logische Untersuchungen*. 2 vols. Halle a. d. S. Max

Niemeyer, 1900/01.

MVA = Panofsky, E. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday, ca. 1955.

PdA = Husserl, E. *Philosophie der Arithmetik*, Halle-Asle: C. E. M. Pfeffer, 1891.

SK = Riegl, A. *Spätromische Kunstindustrie: Nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Wien: Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901.

SRV = Panofsky, E. » Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstschaunngen Berninis.« In: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 40, 1919, pp. 241-78.

ZÄK = *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906-.

註

- (一) 下記の「ススキー」研究の中から、(一)では仏英独の順に「冊」を挙げる。Erwin Panofsky, Paris: Centre Georges Pompidou et Pandora, 1983; M. A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca / London: Cornell UP, 1984; B. Reudenbach hrsg., *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, Akademie Verlag, 1994.
- (二) Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky: *Briefwechsel 1941-1966*. Hrsg. Volker Breidecker, Berlin: Akademie Verlag, 1996; EPK; *Deutschsprachige Aufsätze*. 2 vols. Hrsg. von Karen Michels / Martin Warnke, Berlin: Akademie Verlag, 1998; GM.
- (三) 図像学と象徴論° R. Recht / M. Warnke / G. Didi-Huberman / M. Ghelardi / D. Wutke, *Retine Panofsky: Cycle de conférences*

- organisé au musée du Louvre... Paris: Musée du Louvre, 2008. A. Rieber, *Art, histoire et signification: Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Ervyn Panofsky*, Paris: L' Harmattan, 2012.
- (4) „Kunstwollen“には「藝術意思」「藝術意志」「藝術意欲」の訳語がある。本論では、「目標自覚的」性格を顧慮しつつ「意思」を当てる。／パノフスキー、リーグル、フッサールの引用には略記号と頁を本文内に記す。引用は筆者の訳記によるもの。フッサール特有の訳語は原則として『現象学事典』（木田元・野家啓一他編、弘文堂、二〇一四年）から借りる。但し、その都度の断りは省く。引用中の「」は筆者による補足……は省略を表す。
- (5) ここでは「悪しき循環」に絞る。心理主義的藝術意思解釈に対する駁論の全体は次を参照。ZÄK, xiv, pp. 324-8.
- (6) Cf. SK, p. 35, 38, 56, et al.; HG, p. 110, 111, 120, et al.
- (7) 例えばトマス・アクィナスは「志向 (intentio)」を「何かを」指して向かい行く精神の活動 (actus mentis, qui est intendere) とし、「目的への関係が志向に属す」と述べる (De veritate, q. 21, a. 3; q. 22, a. 13, ad. 4)。
- (8) ここに述べた「志向」と「関心」の同義化は、哲学的指針によるものと捉えられる。後註(23)を参照。
- (9) Cf. A. Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 4 Aufl. Strassburg: Heitz & Mündel, 1903. 本の書中「Wert」は現象諸要素の「連関と対立」(p. 30)により「精神の目」(p. 50)に「共規定 (mitbestimmen)」される「作用の形態 (Wirkungsform)」(p. 31)と規定される。尚、本の概念はヴェルフリンによって広められた。Cf. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München: F. Bruckmann, 1915, p. 26, 73, 125, et al.
- (10) 問題論考には、非分節的な「美的対象」から分節的「対象世界 (Gegenstandswelt)」へ向かう視的把握の過程が述べられる。Cf. EPK, I, pp. 957-9.
- (11) Cf. A. Schmarsov, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig/Berlin: B. G. Teubner, 1905, p. 41, 55-99; O. Wulff, „Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft.“ In: ZÄK, xii, 1917, p. 22, 26 f. 前者は身体と心の動き、後者は創作心理に立脚して創作的定律としての「形態化原理」を説く。両者に対する言及は概念論考に見られる。ZÄK, xiv, p. 334, n. 1.
- (12) リーグルの「最高根本原理」は、汎通性をもち「触覚的」「視覚的」等の原理を指した。Cf. SK, p. 62.
- (13) 「固塊様式」は「非実体的・平面的統一を踏まえた実体的・三次元的統一」(DP, p. 12)と説明される。
- (14) この他、歴史学の対象である「事績 (Taten)」と美術史の対象である「作品 (Werken)」との区分に纏わり概念論考に「シヨウベンノウアー」(ZÄK, xiv, p. 321, n. 2)、基礎概念から特殊概念への派生の形に纏わり関係論考に「レーグル」(ZÄK, xviii, p. 140)の名も見える。とはいえ、前者は意思定義・意思理論に直接関わらず、後者も概念の派生法に援用されたに過ぎない。為、ここに挙げたグループに加える事は妥当でない。
- (15) Cf. Hermann Beenzen, „Konsequenzen und Aufgaben der Stilanalyse.“ In: ZÄK, xviii, 1925, pp. 417-37, esp. p. 417 f.
- (16) 「意識体験」は「契機から契機へと交替しつつ……意識統一を形成する実在的生起」(LU, II, p. 326)と規定される。
- (17) 中世スコラ学の志向論については、次の論考及び事典項目に纏

- また記述が見られる。Herbert Spiegelberg, „Intention» und «Intentionalität» in der Scholastik, bei Brentano und Husserl.“ *Studia Philosophica*, xxix, 1969, pp. 189-216; P. Engelhardt, „Intentio.“ In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. J. Ritter / K. Gründer. Bd. 4, Basel / Stuttgart: Schwabe & Co., 1976, pp. 466-74. また、フレンターノ及びフッサールによるその復興について、いま先頭に挙げたシユンペーゲルベルクの論考 (esp. pp. 198-201; pp. 205-12) が詳しい。但し、どちらも《事物に具わる志向》にはふれな⁵⁷。
- (18) Cf. Engelhardt, „Intentio“ (op. cit.), pp. 469-73. この間、スコラ諸学者によつて形成された「志向」観の代表的一例は前註(7)に見られる。
- (19) Cf. Franz Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkte*, Leipzig: Duncker & Humblot, Buch II, K. 1, § 5; Husserl, *IU*, II, p. 347.
- (20) Thomas Aquinas, *Summa contra gentiles*, I, c. 50, 421. „Rerum distinction non potest esse a casu: habet enim ordinem certum. Oportet ergo ex aliquid causae intentione distinctionem in rebus esse. [...] Resat ergo quod distinction in rebus provenit ex intentione aliquid causae cognoscentis. [...] Est igitur hoc prima causa, quae per seipsam ab omnibus aliis distinguitur; intendere distinctionem omnium rerum. Deus igitur cognoscitur ut distinctus.“ 〈了了した《事物に具わる志向》は、ヘルウェウス・ナタリス (Herveus Natalis, [?]-1322) 他、トマス思想の継承者たちに受け継がれた。Cf. C. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande*, III, Leipzig: S. Hirzel, 1867, p. 265, n. 396; p. 308, n. 634; p. 321, n. 699.
- (21) 意思理論の確立期、既にパノフスキーがトマスを知悉していた事は次によつて知られる。Panofsky, *Idea*, Leipzig: B. G. Teubner, 1924, pp. 17-22 / Anm. 73-92.
- (22) 言表と結び付いた「概念」は『《一般的対象》』という意味での概念「*IU*, II, p. 23」と規定される。それは、例えば「動物」と「犬」の如き広狭の別はあつても、いずれにせよ一般性を有した観念を指す。
- (23) これに加え、本論は更にパノフスキーの唱えた「志向」と「関心」の同義化にもフッサールの指針を見定める。のみならず、この点ではM・ガイガーの役割も見逃せない。しかし紙幅により、本論でこれ以上の詳細に立ち入る事はできない。
- (24) 喜屋武盛也「エルヴィン・パノフスキーと『新カント主義』」『カリスト』七号、二〇〇〇年、一〇一-九頁。
- (25) Renate Heidt, *Erwin Panofsky: Kunsttheorie und Einzelwerk*, Köln / Wien: Böhlau, 1977, p. 123.
- (26) 意味以外にノエマは「ノエマ的性格」(Id, p. 210) を含むが、本論ではこれにふれな⁵⁸。
- (27) Cf. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (op. cit.), p. 238. 自身の概念対を通覧し、ヴェルフリンは〈線の・彫塑的〉(das Lineal-Plastische) と〈平面様式〉との間、〈非明瞭〉等と〈非構造的・流動的〉(das Aektronisch-Fließende) との間に《連関》を示唆している。「有機的連関」の着想源と捉えられる。

小野崎 康 裕

Das Kunstwollen als „Sinn“
Über Erwin Panofskys Definition des „Kunstwollens“ und ihren
philosophischen Leitgedanke

Yasuhiro ONOZAKI

Abstract

Dieser Aufsatz übernimmt zwei Aufgaben. Das eine ist die systematische Erklärung von Erwin Panofskys Definition „Kunstwollen als Sinn“, das andere ist die Auffassung des philosophischen Leitgedankens von dieser Definition. „Kunstwollen“ war der wichtige, aber unklare Begriff, der von Alois Riegl aufgestellt worden war. Im Aufsatz » Der Begriff des Kunstwollens « gibt Panofsky ihm diejenige schöpferische Definition, die es als „Sinn“ definiert. Offenbar hat Panofsky Kunstwollen auf zwei Standpunkt gesehen. Dem Seinscharakter nach ist Kunstwollen „Sinn“, den die Erscheinungskomplexe zum letztenmal offenbaren, und dem Seinsgehalt nach ist es „einheitliche oberste Stilprinzip“, das innerhalb oder oberhalb sämtlicher Gestaltungsprinzipien wirksam ist. Und noch hat das letztere die doppelten Aspekte. Der eine ist „letzter Grund der Einheit“ von allem, was sich auf das künstlerische Phänomen bezieht, der andere ist der Ausdruck der „künstlerischen Intention“ und „Stellungnahme“ des Autors. Nach meiner Meinung lassen all diese Aspekte des Kunstwollens sich durch *einen und denselben* philosophischen Leitgedanken erklären. Das ist die Lehren E. Husserls, nämlich die Lehren von „Intention“, „gegenständlicher Sinn“, „Stellungnahme“, „kundgebende Funktion der sprachlichen Ausdrücke“, usw.

Key Words: Panofsky Kunstwollen Husserl