

意味への道標 (1)

——E・パノフスキーの「美術学的基礎概念」構築とその指針——

小野崎 康 裕

キーワード：パノフスキー 藝術意思 美術学的基礎概念

要旨

旧稿『《意味》としての藝術意思——エルヴィン・パノフスキーの「藝術意思」定義とその哲学的指針』および「見えるもの」から「見えないもの」へ——E・パノフスキーによる藝術意思の基盤構築とその哲学的指針」に接続しながら、それらの中で扱うことのできなかつた「美術学的基礎概念」の解明に向かう。美術学的基礎概念は、藝術意思の解釈に基準とすべく、パノフスキーによって形成された特有の概念体系を指す。解明の第一歩として、「美術学的基礎概念」という概念そのものをまず明瞭化し、後続する解明の基盤を固める。

はじめに——本論の課題——

藝術意思に関するエルヴィン・パノフスキー (1892-1968) の理論をめぐる、筆者は考察の結果を順次公表してきた¹⁾。ただし、藝術意思の解釈に軸となる「美術学的基礎概念」については、主に紙幅の制約によりこれまで詳論を控えてきた。この欠を補うべく、本論は美術学的基礎概念を主題に据える。本論の目標は、パノフスキーの意図に照らしてこの概念を明瞭化した上で、それを成立させた論理、成立の背景に潜む美術学および美術史上の指針、さらに哲学上の指針を探ることにある。順序にしたがい、最初に「美術学的基礎概念」の明瞭化に取り組む。

あらかじめ訳語にふれておきたい。パノフスキーの
« kunstwissenschaftliche Grundbegriffe » という語を、本稿で

は「美術学的基礎概念」と訳す。「藝術学的」とせず「美術学的」と訳す理由は後に明らかになる。また「Grundbegriffe」を「基礎概念」と訳すのは、この語を書名に掲げたハインリヒ・ヴェルフリン (1864-1945) の書が、わが国で常に『美術史の基礎概念』と訳されてきた点を顧慮したためである。

右を確認した上で、ここから美術学的基礎概念に携わる。まず、先行する諸研究に目を向けつつ本論の姿勢を定め、そこからパノフスキーのいう「美術学的基礎概念」の意味へ向かうことにしたい。

一・「美術学的基礎概念」の意味

「美術学的基礎概念」——以下「基礎概念」と略記する——は、一九二〇年の「藝術意思の概念」(Panofsky 1920) ——以下「意思論考」——にその役割、二五年の「美術史と美術理論の関係について」——以下「関係論考」(Panofsky 1925) ——に全貌が示された、パノフスキー特有の概念体系を指す。⁽³⁾

一・A・従来の研究状況と本論の姿勢

基礎概念を扱った研究は少なくない。その中には、パノフスキーの論を整理したもの、あるいはパノフスキーとは別の

視点から基礎概念を論じたものもある。⁽⁴⁾ 原則、これらは本論の射程から外れる。一方、それ以外の諸研究を見渡すと、程度の差はあれ、パノフスキーの様々な論考や著書に目を配り、あるいはそれ以外にも目を向けるといった踏み込みが見られる。しかし、そうした研究により基礎概念がどこまで解明され、どれほどの共通認識が生まれたかといえ、多くの点で一致に至っていないのが実状であろう。基礎概念の役割ひとつを見ても、これを藝術意思の「構成契機」とする説、「解釈者のもつ認識技法上の作業概念」とする説、「美術作品に具わる」広範な諸特性を先取りする「概念とする説」、「美術家の様式意志 (Stilwille) を表す」概念とする説などが立ち並び、収斂の気配は見られない。⁽⁵⁾

右の状況を見るや、何らかの共通認識から出発することは不可能になる。われわれは、みずからパノフスキーの論述に向き合い、自立的な理解に努めなくてはならない。その過程で、パノフスキーの最も近くにあったエドガー・ヴァント (1900-71) に、本論は注目する。基礎概念に対するヴァントの寄与は大きく、基礎概念の半ばは彼との合作といえるほどだからである。この理由で、本論はヴァントにも応分のウエイトを与える。

一・B・基礎概念に付された「美術学的」の意味

「美術学的基礎概念」に移る。この語は、「美術学的」と「基礎概念」という異なった二つの語から成る。それゆえ、二つの語をそれぞれ探り、それを総合して全体の意味を捉える必要がある。まず「美術学的」を探る。

パノフスキーは、自身の基礎概念を《美術史的》(Kunstgeschichtlich)と呼はず「美術学的」(Kunstwissenschaftlich)と呼んだ。それはなぜか。この問題は基礎概念全体の把握に影響を与える。しかし筆者の知る限り、この点を探った研究は見られず、「美術学的」とされた理由も薄明の域を出ていない。⁽⁶⁾ それゆえ(7)ここでは、「美術学的」の意味と併せて《美術史的》とされなかった理由も問われる。

当然ながら、形容詞「kunstwissenschaftlich」には基になる名詞「Kunstwissenschaft」(美術学)の意味が反映される。パノフスキーの「kunstwissenschaftlich」には、パノフスキーの念頭に存した「Kunstwissenschaft」が反映されている。それゆえ、「美術学的基礎概念」と「美術学の基礎概念」(Grundbegriffe der Kunstwissenschaft)] (Panofsky 1925, p. 132/135) は同義とされる。美術学を無視して「美術学的」の明瞭化は可能でない。基礎概念と結びながらパノフスキーの念頭にあった「Kunstwissenschaft」を、まず捉えなくてはならない。

パノフスキーの前には広狭二種の—— 精確には三種の—— 「Kunstwissenschaft」が存在した。一つは広義に「藝術学」と訳され、藝術領域の全体もしくは複数に携わり、他の一つは狭義に「美術学」と訳され、一義的に造形領域に携わる。広義から狭義の順に通覧し、いずれがパノフスキーの念頭にあったかを探ろう。

(一・B・1) 「藝術学」としての「Kunstwissenschaft」

「藝術学」としての「Kunstwissenschaft」は、一九〇六年、マクス・デッソワ (1867-1947) の提唱した「一般藝術学」(allgemeine Kunstwissenschaft) によって普及する。⁽⁷⁾ とはいえ、一般藝術学は二十世紀に突如現れたものではなく、次に見るとおり、前の世紀から続く伝統を背景としたものであった。⁽⁸⁾

デッソワの「一般藝術学」に先行する一九世紀の藝術学は、大学の講義に用いるべくカール・F・バハマン (1785-1855) によって著された「藝術学の一般概要」(一八一一年) にはじまり、類似の観点に立つフランツ・A・ニュスライ (1776-1832) の「藝術学の手引き」(一八一九年) へと繋がる。⁽⁹⁾ 前者は藝術学を「全ての藝術に具わる諸原理と最高法則の説明提示」とし、後者は「藝術の本質と諸形式に関する学」と定義する。⁽¹⁰⁾ 下って一八四五年、文藝史家にして美術史家であるヘルマン・ヘットナー (1821-82) により新たな「藝

術学」が唱えられる。彼は藝術学を、理論学の視点から「藝術理論の詳細展開」とするが、同時にこれを藝術史と結び付け、藝術理論(ないし美学)と藝術史の双方を含む「一個の統一的・有機的な藝術学」とする。⁽¹¹⁾さらに下り、音楽学者フィリップ・シュピッタ(1841-94)および藝術学者エルンスト・グロッツ(1862-1927)の藝術学が現れる。一八八三年、シュピッタは「藝術学のもつ」哲学的、物理学的、数学的、歴史的、文献学的などの「異なる方向を一個の自立的全体に向けて統合する」必要を唱える。⁽¹²⁾さらに一八九四年、グロッツは藝術学を「藝術史」と「藝術哲学」の結合と主張する。⁽¹³⁾また、この学の課題として、「藝術の本質」・「藝術の諸動機と諸条件」・「藝術の諸機能」の探求を、彼は挙げる。⁽¹⁴⁾そしてこれに続き、デッソワの一般藝術学が現れる。彼はこの学に、「諸藝術の全領域を理論的に研究する体系学」という定義を与え、ると共に、「詩学や音楽学の如き」特殊体系学の前提、方法、目標を認識論的に吟味する⁽¹⁵⁾・「特殊体系学の最重要成果を取り纏めて比較する」・「藝術創作、藝術の起源、諸藝術の区別と機能」を考察するといった課題を定めている。⁽¹⁵⁾

このようにパノフスキーの前には、前世紀以来の伝統に支えられた広義の、つまり藝術学としての「Kunstwissenschaft」が存在した。

(一・B・2) 「歴史的美術学」としての

「Kunstwissenschaft」

「藝術学」と並び、パノフスキーの前には「美術学」を表す狭義の「Kunstwissenschaft」が存在した。藝術学と異なり、これは造形領域に携わる。ただし、美術学としての「Kunstwissenschaft」はさらに二種に分けられる。その一つは《歴史学的》美術学、もう一つは《体系的》美術学である。前者から述べよう。⁽¹⁶⁾

「歴史的美術学」は、後に「造形藝術に携わる経験科学」と説明される。そこには、「美術考古学」と「美術史」とが併せ含まれた。⁽¹⁸⁾その場合、「美術考古学」は「古典古代に属す諸民族の文化遺産」⁽¹⁹⁾を対象とし、「美術史」は「ギリシア・ローマ文明没落後の西洋世界に属す美術」⁽²⁰⁾を対象とする。ただし、一九世紀後半にはこの二つの学を合わせた「一般美術史」(allgemeine Kunstgeschichte)が唱えられ、古代を含むあらゆる時代を「美術史」の一語にまとめた例が複数並ぶ。⁽²¹⁾歴史的美術学は、一九世紀の間に「美術史」の同義語となる。

右の意味での「美術学」は、ヴァインケルマン(1717-68)の考古学的研究を指す語として、一八世紀、ヘルター(1744-1803)の文中に現れる。⁽²²⁾ヴァインケルマン以来の、この学の展開にふれておくべきであろう。

一九世紀の状況を詳しく録した事典記述によれば、一九世紀末に至る歴史学的美術学の展開は三期に分けられる。⁽²³⁾ 一八世紀後半の第一期は、いま述べたヴィンケルマンの『古代美術史』⁽²⁴⁾によって代表され、考古学的性格をもつレッツィング(1729-81)やゲーテ(1749-1832)もそこに含まれる。この時期は考古学的研究の時期といえる。次いで、一九世紀半ば過ぎに及ぶ第二期には、ルーモール(1785-1843)、カール・シュナーゼ(1798-1875)、ブルクハルト(1818-97)などが数えられる。⁽²⁵⁾ この時期には、「審美的見地に立つディレクタンティズム」や「文書の寄せ集め」が見られる。⁽²⁶⁾ そして一九世紀後半、「すぐれて批判的かつ専門的な時代」⁽²⁷⁾とされる第三期が幕を開ける。後にも言及するアントン・シュプリンガー(1835-91)、ユリウス・マイヤー(1830-93)、アルフレッド・ヴォルトマン(1841-80)らがこの時期に属す。⁽²⁸⁾ また、この時期に看過しえないのは、一八七三年、美術学をテーマとする《専門家会議》⁽²⁹⁾が開催されたこと、そして《Kunstwissenschaft》を誌名に掲げた《専門学術誌》⁽³⁰⁾が順次創刊をみたことである。それらの学術誌が美術史(ないし美術考古学と美術史)のために創刊され、誌名の《Kunstwissenschaft》が「歴史学的美術学」を意味したことには複数の証言がある。⁽³¹⁾

こうした経緯を背景に秘めながら、パノフスキーの前には歴史学的美術学としての《Kunstwissenschaft》が存在した。

(一・B・3) 「体系的美術学」としての

《Kunstwissenschaft》

狭義の《Kunstwissenschaft》には、歴史学的美術学に併走するもう一つの「美術学」があった。一九世紀後半に現れるそれは、多くは単に「美術学」、時に「特殊な美術学」と呼ばれたが、オスカー・ヴルフ(1864-1946)に至って「体系的美術学」⁽³²⁾(systematische Kunstwissenschaft)と命名される。便宜上、本論ではこの名を用いる。まず、それはいかなる学であったか。

歴史学的美術学とは異なり、体系的美術学は二重性をもつ。専門事典の語を借りれば、それは「歴史学的・文献学的対象調査」と「本質探求」によって成る二重性である。⁽³⁴⁾ 体系的美術学にはこの二つの研究層が含まれる。直ちに分かるとおり、前の層は歴史学的美術史に一致する。これにより、体系的美術学は純粹の思弁学と区別される。一方、後の層の「本質」(Wesen)には、アウグスト・シュマルゾウ(1853-1936)による「本質」の定義、すなわち「作品すべての源となり、いままも源であり続ける創造活動の統一性」⁽³⁵⁾という定義が当てはまる。「本質」は、造形領域ごとの創造活動が統一的に具える契機と理解される。そしてこの本質探究により、体系的美術学は歴史学的美術史からも区別され、独自の学となる。体系的美術学はこの二重性を特徴とする。では、この特異な二

重性は一体どこからきたのであるか。

体系的美術学の二重性は、上述の美術史家アントン・シュプリンガーにさかのぼる。⁽³⁶⁾一八六七年、「美術鑑定家と美術家」の中で、シュプリンガーは美術史の改革を唱える。その狙いは、「美術史のもつ厳格な学問的性格を……美術鑑定家たちから守る」⁽³⁷⁾ことにあった。しかし同時に、それはいま述べた二重性の源泉ともなる。

シュプリンガーの改革案は、「美術鑑定家」(Kunstkenner)に対する批判から生まれる。⁽³⁸⁾問題は鑑定家たちの方法にあった。シュプリンガーによれば、この人々の鑑定方法の軸は「外に現れた具体的徴標」⁽³⁹⁾を頼りに「ある大家の真作と出所の疑われる諸作とを比較する」⁽⁴⁰⁾ところにある。しかし、そうした外的徴標への依存は、徴標の類似性に起因する混同——たとえばルイーニ (Bernardino Luini, ca. 1480/90–ca. 1532) とレオナルド・ダ・ヴィンチとの混同やエークハウト (Gerbrandt van der Eeckhout, 1621–74) とレンブラントとの混同——⁽⁴¹⁾を招いた。それゆえ、シュプリンガーは外的徴標を越えた理解の必要を主張し、そうした理解を美術史に求めようとする。そしてこれを実現すべく、彼は美術史に二つの課題を定める。その一つは「美術家の」心理的特徴付け」とされ、「美術家たちの想像の内にはいかなる着想が存し、それを彼らがいかなる形で包み、「創作」活動で彼らがいかなる歩調をとり、い

かなる目標をめざしたか」を示すという課題であった。⁽⁴²⁾そしてもう一つは「文化史的考察」とされ、美術家の生きた世界に関わりながら「美術家たち……の呼吸した空気、活動した環境、彼らをつかさどって栄えさせた土壌」を明らかにするという課題であった。⁽⁴³⁾これらの課題を掲げることで、シュプリンガーは美術史の改革を図ったのである。

シュプリンガーによる二つの課題の内、注目すべきは最初の「心理的特徴付け」である。後の「文化史的考察」は、一般に「年代記の編纂」⁽⁴⁴⁾とのみ見られがちであった歴史学的美術史の深化を図るものであり、異なる視点に立つものではない。対して最初の課題には、歴史学と異なる心理学的視点への接近が見られる。シュプリンガーによるふたつの課題には、視点の二重性、研究の二層性が萌芽の形で認められる。そして十年の後、ハインリヒ・ルトヴィヒ (1829–97) による「美術学」の構想が現れる。ルトヴィヒは、「最新の美術史研究」⁽⁴⁵⁾に言及しつつ、シュプリンガーと平行に「文化史との固い結び付き」⁽⁴⁶⁾を美術史に認め、その役割を「創作」行為の内的動機と実現の手だてを……理解させる細部の蓄積」⁽⁴⁷⁾に限定する。その上で、彼は「美術学」に「二重の道」⁽⁴⁸⁾を明記する。一つの道は、いま述べた美術史による蓄積を「下準備」(Vorarbeit)として受け容れる道である。そしてもう一つは、再びシュプリンガーと平行に、歴史学的美術史とは《別の視

《別⁽⁵⁰⁾の視点》に立って創作の「内的動機」その他へ向かう道である。美術学は、この「二重の道」の上に成立する。

シュプリンガーに萌芽的に現れた二重性は、ルトヴィヒにおいて構造化される。上述した体系的美術学の二重性が、ここに確立される。美術史的視点と《別の視点》とから成る二重性は、歴史学的美術史の反発と批判を呼び起こしながら、確固として体系的美術学に堅持されていく。⁽⁵¹⁾ただし、この二重性は、単なる視点の重なりだけを意味するものではない。《別の視点》は、「美術史の不足を補い深める」⁽⁵²⁾補完の役割も担うのである。二重性に伴うこの補完的關係も、体系的美術学の特徴に数えられる。

では、体系的美術学に与えられた《別の視点》には、具体的にどのようなものがあつたか。実際に現れた《別の視点》は多岐にわたる。シュマルゾウ他には《美学的》視点が⁽⁵³⁾見られる。別の場面では、同じシュマルゾウが《身体構造的＝創作心理的》視点に⁽⁵⁴⁾立つ。身体構造を切り離れた《創作心理学的》視点は⁽⁵⁵⁾ヴルフに見られる。《精神的》視点に立つ例も一つならず存在する。⁽⁵⁶⁾さらには、同時に複数の視点に立つ例も見出される。⁽⁵⁷⁾このように、《別の視点》は多岐にわたるとはいえ、美術史的視点を補完しながら、それが二重性を生む点に変わりはない。

前述した二つの《Kunstwissenschaft》と並び、ここに見た

《体系的美術学》としてのそれも、パノフスキーの前に確固として存在した。

(一・B・4) パノフスキーの念頭に置かれていた

《Kunstwissenschaft》の特定

パノフスキーの前に存在し、彼の視野に入りえた《Kunstwissenschaft》を見た。では、基礎概念と結びつきながら彼の念頭に置かれていたのは、そのいずれであつたか。

まず、「藝術学」としての《Kunstwissenschaft》である。端的にいえば、基礎概念との結びつきを考える限り、パノフスキーの念頭に「藝術学」のあつた可能性は限りなく薄い。もとより、パノフスキーはデッソワによる『美学および一般藝術学年報』(ZfA)に論考を投稿しており、この点からも、彼が藝術学を熟知していたことは当然といえる。しかしパノフスキーは、基礎概念を明確に「造形藝術・工藝・建築を拘束する諸条件のもと」(Panofsky 1925, p. 132)に据える一方、音楽や演劇など、他の藝術領域にはこれを全く関係させない。それゆえ、基礎概念と「藝術学」を結び付けようとするや、パノフスキーのこの基本姿勢との間に矛盾が生じるのである。一般藝術学にせよ先行のそれにせよ、基礎概念とは結び付かない。この理由で、パノフスキーの念頭にあつた《Kunstwissenschaft》が「藝術学」であつた可能性は失わ

れる。⁽⁸⁶⁾

次に「歴史学的美術学」としての、つまりは美術史としての「Kunswissenschaft」はどうか。パノフスキーは基礎概念を造形領域に限定した。それゆえ藝術学の場合に比べ、この可能性は十分考えられる。しかし、以下に述べるとおり、この可能性もきわめて薄いといわざるをえない。

まず、ヴェルフリンを論じた論考の中で、パノフスキーは「美術学」・「美術史」・「藝術哲学」(Kunsthilosophie)の三つを並列させ、「美術学の問題に関するヴェルフリンの考え」(Panofsky 1915, p. 460)に美術史も藝術哲学も応えていない旨を述べる。⁽⁸⁶⁾美術史と藝術哲学が特に名指しされたのは、「ヴェルフリンの考え」が「哲学的＝綱領的 (philosophisch-programmatisch)」(同前 p. 461)と「実践的＝歴史学的 (praktisch-historisch)」(同)という二つの部分によって成り、前者が藝術哲学、後者が美術史と明白に繋がるゆえである。しかしそれ以上に明白なのは、「美術学」と「美術史」の区別である。ここでは、《美術学》に関わるヴェルフリンの考えと、それに応答しない《美術史》とが鮮やかに分割されている。パノフスキーにより、この二つが異なる学と見られていたことは自明であろう。

「美術学」と「美術史」の区別は、関係論考でも明瞭である。この論考では、まず「歴史学的分野」(Panofsky 1925,

p. 153)にある「純然たる経験的美術史」(同 p. 158)つまり

「事象学 (Dingwissenschaft) としての美術史」(同 p. 152)が述べられる。これは、「作品の名で」素材として与えられた事実状況の明瞭化と解釈」(同 p. 153)に携わる。次いで、この「美術史」に「美術学的考察法」(同前)が対置される。⁽⁸⁷⁾これは、「様式に関する本質」(同前)すなわち「藝術意思」(同)の明瞭化と解釈に携わる。説明の要なく、対置された「美術史」と「美術学」(美術学的考察法)は別のものとなる。両者は考察対象を異にし、方法も異にする。

右のとおり、パノフスキー自身の言明により、彼の念頭にあった「Kunswissenschaft」が「美術史」である可能性もほぼ消滅する。すると、残るのは「体系的美術学」の可能性のみになる。

単なる消去法を越えて、パノフスキーのいう「Kunswissenschaft」には「体系的美術学」の刻印が明瞭に認められる。ヴェルフリンを論じた前掲の論考にも、それは見出される。そこでは、ヴェルフリンの考えが「美術学の問題」とされていた。ただし、ヴェルフィン自身は自己の考えを「一層新しい美術史」⁽⁸⁸⁾と呼ぶ。「美術学」とするのは、パノフスキーであつてヴェルフィンではない。では、何ゆえパノフスキーは美術史とせず「美術学」としたのか。理由は明らかであろう。上述のとおり、ヴェルフリンの考えは「哲学

的部分」と「歴史学的部分」を内包した。これは、『歴史学的視点』と『別の視点』を含む体系的美術学の二重性に合致する。しかも、時代ごとの「視る方式」(Schweize)を表現形式の基盤に据える「哲学的部分」は、表現形式そのものを扱う「歴史学的部分」の補完役を担う。この点でも、それは体系的美術学に合致する。ヴェルフリンの考えを、パノフスキーが「美術学」と判定した理由はここに求められる。同時に、判定の基準となったパノフスキー自身の『美術学像』も、これにより判明する。それは、二重性と補完的關係を具えた「体系的美術学」以外にない。

同じ刻印は、藝術意思をめぐるパノフスキー自身の理論にも、一層拡大されて現れる。先に見取図を示せば、藝術意思の問題は、そもそも彼にとって「美術学」の問題系に属するものであった。⁽⁶³⁾ただし、作品に即して藝術意思を具体的に捉えるには、体系的美術学を基にした拡充が必要となる。必要なのは、藝術意思の解釈に見合う概念の構築である。パノフスキーは、『概念構築』を独立化させて体系的美術学に補う。それゆえ、拡大された体系的美術学の刻印が彼の美術学に現れることになる。すなわち、従来の二重性に概念構築が加えられ、新たに『三重性』が形成されるのである。具体的に見よう。

上述のとおり、パノフスキーは、事実状況に携わる「事象

学としての美術史」と藝術意思に携わる「美術学的考察法」とを対置させた。いうまでもなく、前者は体系的美術学の『歴史学的視点』、後者は『別の視点』に相当する。ここに、これまで述べた概念の構築が加えられる。パノフスキーは、概念構築を「美術理論 (Kunsttheorie)」(Panofsky 1925, p. 152 et al.) の名のもとに独立させ、美術学的考察法の「下部構造」(同 p. 158 f. n. 1) に位置づける。これにより、すべての構成要素が揃う。さらに彼は、美術学的考察法に「美術理論と事象学としての美術史とを結び付ける」(同前 p. 155, n. 1) 役割を与える。これにより、美術学的考察法を軸にすべての構成要素が結び付き、特有の三重性が生まれる。パノフスキーの美術学は、このような三重性を内包するものであった。

右のとおり、パノフスキー美術学には拡大された体系的美術学の刻印が確認される。体系的美術学と彼の繋がりを、それは雄弁に物語る。これにより、基礎概念と結び付いてパノフスキーの念頭にあった「Kunstwissenschaft」は「体系的美術学」に特定される。

(一・B・5) 基礎概念に付された「美術学的」の意味

基礎概念に付された「美術学的」の意味を明瞭化すべく、パノフスキーの念頭にある「美術学」を探った。その結果、体系的美術学と繋がりがながら独自の三重性を有する美術学が

捉えられた。このような「美術学」の独自性は、当然「美術学的」に反映される。これを踏まえて「美術学的」の意味と、さらには基礎概念が《美術史的》でなく「美術学的」とされた理由を探る。

パノフスキーの美術学には三重の過程が含まれた。それは《事象学的美術史》の過程、《美術理論》の過程、《美術学的考察法》の過程であった。すると、まずこの時点で、「美術学的」に与えられた意味の大枠が把握可能になる。この語の大枠の意味は、《三重の過程を内包した美術学に関わる》か、あるいは《パノフスキー美術学に内包された三重の過程に関わる》というほどと捉えられる。しかし、語の用法に注目すると、さらなる意味の限定が可能になる。

パノフスキー美術学の《三重の過程》を挙げたが、「美術学的」は決してそのすべてに使用されてはいない。この語は、《美術学的考察法》に使用されながら《事象学的美術史》に用いられず、《美術理論》に使用されることもない。さらに、「美術学的認識」に代表される名詞との結び付きを見ても、「美術学的」はごく限られた名詞にしか結び付けられず、限定された論脈の中にしか現れない。このような限定性の高さは、この語の使用と不使用との間に明確な境界の存在したことを物語っている。「美術学的」の意味を捉える上に、この境界の見定めは重要な意義をもつ。では、「美術学的」の使

用と不使用を分かち境界とは何か。

手掛かりは、最も見通しのよい事例の中に見出される。事例とは、同じくパノフスキー美術学に含まれながら「美術学的」の付された過程と付されない過程であり、境界とは双方の過程を分かちつもの、角度を変えれば、前者の過程にあつて後者にはないものである。

「美術学的」の付される過程と付されない過程とを比較するには、すべての過程の《考察対象》と《考察方式》を列挙する必要がある。まず《考察対象》として、事象学的美術史には前記の「事実状況」、美術理論には「基礎概念」（およびそこから派生する「特殊概念」）が定められる。次に《考察方式》として、事実状況に携わる事象学的美術史には「注視 (Beobachtung)」(Panofsky 1925, p. 147) と「特徴付け (Charakteristik)」(同 p. 151) 概念に携わる美術理論には「概念の非感性的思弁 (Spekulation)」(同 p. 152) が指定される。前者の「注視」は美術的現象の諸性質を注視吟味すること、「特徴付け」は注視の成果にある特徴を——それも様式上の特徴として——付与することをいう。前記のとおり、この二つの過程に「美術学的」は付されない。それに対し、この語の付される美術学的考察法の過程——以下「美術学的考察過程」——を見ると、考察対象は「藝術意思」、考察方式は「解釈的考察方式 (interpretierende Betrachtungsweise)」(同前

p. 153/155, n. 1/156) と云われ⁶⁵。

では、右の内、美術学的考察過程と「美術学的」を欠いた前二つの過程とを分かつもの、前者にあつて後者にないものとは何か。最も直截な回答は《考察対象》を通じて得られる。それは《藝術意思への直接的関係》と捉えられる。美術学的考察過程が「藝術意思」を直接対象とするのに対し、他の過程は「事実状況」と「概念」のみを対象とした。藝術意思を対象とするか否かにより、美術学的考察過程と前二つの過程は截然と区分される。もとより前二つの考察対象の間にも、「事実状況」と「概念」という積極的な違いは存在する。しかし藝術意思に照らすや、いずれも藝術意思(でない)という消極的な共通性のみが前面に現れ、共に藝術意思と峻別されるのである。《藝術意思への直接的関係》という「美術学的」に関わる境界は、このように、まず考察対象を通じて把握される。

同じ境界は《考察方式》にも認められる。美術学的考察過程の「解釈的考察方式」と前二つの「注視・特徴付け」および「非感性的思弁」とは、藝術意思への関係を境界として二分される。「解釈的考察方式」以外の考察方式は、藝術意思に直接関わるができない。藝術意思は、パノフスキーにより「美術的現象の内なる意味」(Panofsky 1920, p. 330)とされたから、あくまで現象の事実状況に携わる「注視・特

徴付け」は藝術意思の手に留まる以外ない。同じく、藝術意思は「意味」として美術的現象と不離の関係にあるから、現象を離れる「非感性的思弁」も直接これに関することはできない。藝術意思への直接的関係は、ひとり解釈的考察方式——つまり基礎概念に基づく解釈——のみに許される。このように考察方式においても、「美術学的」の境界は藝術意思への直接的関係と捉えられる。

さらにまた、「美術学的」と名詞との結び付きにも同じ境界が確認される。「美術学的」のある場合とない場合の比較が可能という理由で、「認識」という名詞と結び付いた「美術学的認識」に注目しよう。

「認識」の語は、「美術学的認識」と同時に事象学的美術史についても用いられる。後の場合、「認識」は「様式に関するしるしの認識」(Panofsky 1925, p. 153)に特定される。「しるし」(Symptome)は、「外形の意味での様式」(同前)と呼ばれるように、形や色に可視化された様式の現れをいう。ただしそのものとして見れば、それは様式との関係のもとに見られた美術的現象の「事実状況」以外の何物でもない。つまり、この場合の「認識」は事実状況に関わる認識に限られる。それに対し、「美術学的認識」は「様式に関する本質の認識」(同前)、言い換えれば《内的意味での様式》つまり《藝術意思》(同)に関わるものとされる。このように、同じ「認

識」でも「美術学的認識」は藝術意思、それ以外の認識は藝術意思以外に関係する。このことは藝術意思の側にも述べられる。藝術意思は「美術学的認識の可能的対象」(Panofsky 1920, p. 323/330; Panofsky 1925, p. 129)——すなわち現実化可能な対象——と明言される。つまり、「美術学的認識」と「藝術意思」との直接的関係が、ここでは後者に即して述べられているのである。藝術意思がほか他の認識の可能的対象とされることは、もとよりない。このように、「美術学的認識」と「藝術意思」との繋がりは、前者についても後者についても見出される。「美術学的」の境界が藝術意思への直接的関係にあることは、ここからも捉えられる。

以上のように、《藝術意思への直接的関係》が「美術学的」の使用と不使用を分かť境界であるとすれば、それにより以前の大枠を越えた意味の限定が可能になる。「美術学的」の最終的意味は、《三重の美術学過程》にあって藝術意思に直結するものに関わる》というほどと捉えられる。すると同時に、基礎概念に付された「美術学的」の意味も明瞭になる。この場合の「美術学的」が表すのは、基礎概念が——藝術意思に直結しない概念構築によって生じながら——藝術意思に直結する《解釈》の過程に組み込まれ、解釈の「作業概念 (Arbeitsbegriffe)」(Panofsky 1925, p. 156)として藝術意思に直接関係する、ということであるだろう。

さて、意味の明瞭化を以上とし、基礎概念が「美術学的」とされて《美術史的》とされなかつた理由に目を向けよう。これまでの行論により、その理由は次のように捉えられる。基礎概念は藝術意思に直接関わるものとされた。ただし、美術的現象の《内なる》意味として、藝術意思は現象の事実状況を越える。それゆえ、事実状況に携わる美術史は藝術意思に直接関わるのでない。そのためには、美術史の視点を越えた《別の視点》が必要になる。基礎概念は、この《別の視点》のもとで「作業概念」となるのでなくてはならない。いうまでもなく、パノフスキーにおける《別の視点》は美術学的考察過程における「解釈」を指す。すなわち、基礎概念が働くのは解釈という《別の視点》のもとであつて、事実状況に向かう美術史的視点のもとではない。パノフスキーが、基礎概念に「美術学的」を付して《美術史的》を付さなかつた理由は、ここに求められよう。

(名誉教授 哲学・美学)

略記号

Dessoir 1906 = Dessoir, Max. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1906.

» Dvořák 1913/14 « = Dvořák, Max. » Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur

- kunstgeschichtlichen Forschung », *Die Geisteswissenschaften*, 34, 1913 (pp. 932-6) / 35, 1914 (pp. 958-61).
- » Gombrich 1952 « = Gombrich, E. H. » Kunstwissenschaft », in: *Das Atlantische der Kunst*. Zürich: Atlantis-Verlag, 1952 (pp. 653-64).
- HdkW = *Handbuch der Kunstwissenschaft*. Ed. A. E. Brinckmann, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Jahn 1924 = Jahn, Johannes ed. *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Leipzig: Felix Meiner, 1924.
- » Kw 1908 « = Art. » Kunstwissenschaft », in: *Meyers großes Konversations-Lexikon*, vol. 11. Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut, 1908 (pp. 821-24).
- » Ludwig 1877 « = Ludwig, Heinrich. » Ueber Kunstwissenschaft und Kunst « (1877), in: Id., *Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft*. Strassburg: J. H. Ed. Heitz, 1907 (pp. 45-118).
- » Panofsky 1915 « = Panofsky, Erwin. » Das Problem des Stils in der bildenden Kunst », *ZÄK*, X, 1915 (pp. 460-7).
- » Panofsky 1920 « = Panofsky, E. » Der Begriff des Kunstwillens », *ZÄK*, XIV, 1920 (pp. 321-39).
- » Panofsky 1925 « = Panofsky, E. » Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“ », *ZÄK*, XVIII, 1925 (pp. 129-61).
- Panofsky Korr. = *Erwin Panofsky: Korrespondenz*. Ed. Dieter Wuttke, 6 vols. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001-14.
- » Rassen 1963 « = Rassen, M. » Einleitung: Wissenschaftsgeschichte und -systematik », in: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1963 (pp. 1-17).
- Schmarsow 1891 = Schmarsow, August. *Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen*. Berlin: Georg Reimer, 1891.
- » Scholz 1976 « = Scholz, G. Art. » Kunstphilosophie, Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft », in: J. Ritter/K. Gründer ed. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., IV, 1976 (col. 1449-58).
- » Springer 1867 « = Springer, Anton Heinrich. » Kunstkennner und Kunsthistoriker « (1867), *Im neuen Reich*, XI-2, 1881 (pp. 737-58).
- Stark 1880 = Stark, Carl Bernhard. *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1880.
- Tietze 1913 = Tietze, Hans. *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig: E. A. Seemann, 1913.
- » Wölfflin 1911 « = Wölfflin, Heinrich. » Das Problem des Stils in der bildenden Kunst « (1911), in: *Sitzungsberichte der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften*, XXXI. Berlin: Verlag der königlichen Akademie der Wissenschaften, 1912 (pp. 572-8).
- » Wulff 1914 « = Wulff, Oskar. » Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft », *ZÄK*, IX, 1914 (pp. 556-62).
- » Wulff 1917 « = Wulff, O. » Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft », *ZÄK*, XII, 1917 (pp. 1-34/179-224/273-315).
- ZÄK = Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.

註

(1) 拙稿「意味」とその藝術意思——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』『川村学園女子大学研究紀要』第28巻・3号、2017年、112頁。「見えるもの」から「見えないもの」へ——E・パノフスキーによる藝術意思の基盤構築とその哲学的指針』『川村学園女子大学研究紀要』第29巻・1号、2018年、113頁。本論では前者を「意味」と略記する。
- (2) 次の事典にない「*kunswissenschaftlich*」を「美術学的」「*Kunswissenschaft*」を「美術学」と訳す。竹内敏雄編『美学事典』（増補版、弘文堂、一九七四年）中の「美術学」の項を参照。
- (3) この二論考を含めた引用には筆者の訳を用いる。略記号を付した資料には略号と頁を註に示し、パノフスキーの場合は本文中に記すものとする。独語原文の隔字体は訳に反映させない。引用文中の「」は筆者の補足、……は省略を表す。
- (4) 整理を意図したものは次がある。Walter Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin: Junker und Dünhaupt, 1930, pp. 34-6; P. Geimer, »Erwin Panofsky«, in: *Ästhetik und Kunstphilosophie*, J. Nida-Rümelin/M. Bezler ed., Stuttgart: A. Kröner, 1998, pp. 610-14, esp. p. 611. また「パノフスキーと異なる視点に立つものには次がある。大西克禮「藝術意思の問題」『現代美学の問題』岩波書店、一九二四年、128-157頁および竹内敏雄『美学総論』弘文堂、一九七九年、374-375頁。前者は「純粹芸術的(美的)性質のもの」(156頁)のアブリオリな基礎付けという視点に立ち、後者は「法則性とその個性化との対立」(375頁)という視点に立つ。
- (5) 山本正男『藝術史の哲学』美術出版社、一九六二年、28頁／Renate Heide, *Erwin Panofsky: Kunsttheorie und Einzelwerk*, Köln/Wien: Böhlau, 1977, p. 7; Michael Pedro, »Panofsky: Die philosophische premiere au relativisme personnel«, in: *Erwin Panofsky/Pour un temps*, Paris: Centre Georges Pompidou/Pandora, 1983 (pp. 61-9), p. 64; Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln: DuMont, 1983, p. 167.
- (6) たゞえばビアウォストツキは、パノフスキーによる基礎概念の構築動機を、彼に先立つヴェルフリンの『美術史の基礎概念』(*kunstgeschichtliche Grundbegriffe*)に「超越論的」考察が欠落してゐたためとする。あながち誤りとはいえないにせよ、パノフスキーが基礎概念を『美術史的』としない理由は、これだけでは何も明らかにならない。Jan Białostocki, »Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being«, *Simulacra*, 1970 (pp. 68-89), p. 73.
- (7) Cf. Dessoir 1906, pp. 3-8, esp. 5-7.
- (8) 一九世紀に現れた種々の藝術学は「哲学的藝術学」とも呼ばれ得。Cf. Rudolf Heinz, »Zum Begriff der philosophischen Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert«, in: A. Diemer ed., *Der Wissenschaftsbegriff: Historische und systematische Untersuchungen*, Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1970 (pp. 202-37), esp. 204-10; »Scholtz 1976«, col. 1455.
- (9) Carl Friedrich Bachmann, *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umfange dargestellt für akademische Vorlesungen*, Jena: Croker, 1811; Franz Anton Nüßlein, *Lehrbuch der Kunstwissenschaft zum Gebrauche bei Vorlesungen*, Landshtut: Philipp Krüll, 1819. これにより、「*Kunstwissenschaft*」なる語の成立を「一八四〇年代のはじめ頃」とした推定はくつがえる。吉岡健二郎「近代芸術学の成立と課題」創文社、一九七五年、五三頁、註(6)を参照。

- (10) Bachmann, op. cit. 「註(9)」, p. 1, § 1; Nüßlein, op. cit. 「註(9)」, p. 5, § 9. シンボルニヒトスライマンは、共に藝術作品の「本質」を「形式(Form)」ならびに「形態(Gestalt)」と「内容」——イデア的な意味の——「美」もしくは「美され自体(Ansich der Schönheit)」を説き及ぼす。Bachmann, p. 21, § 14; Nüßlein, p. 5, § 10. ショーペンハーフェンは、観念論者トマス・ヘーリングの理論が色濃く反映されている。マンマンは、シェリングのイェーナ大学最後の年(一八〇三年)に同大に進学しており、充分影響を受けうる環境にあつた。 Cf. Johannes Günter, *Lebensskizzen der Professoren der Universität Jena seit 1558 bis 1858*, Jena: F. Maucke, 1858, p. 233; *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 1, Leipzig: Duncker & Humblot, p. 753-4, 本ページのヘッディングに於ける《藝術—形式—美》の結合は次を参照。 Schelling, » System des transscendentalen Idealismus (1800)«, in: *Schellings Werke*, Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung hrsg. von Manfred Schröter, Bd. II, München: C. H. Beck, 1927 (pp. 329-634), esp. p. 620; Id., » Philosophie der Kunst: Allgemeine Teil (1802)«, in: *Schellings Werke*, Bd. III, 1927 (pp. 375-507), esp. p. 390.
- (11) Hermann Hettner, » Gegen die speculative Aesthetik « (1845), in: *Kleine Schriften*, Braunschweig: F. Bieweg und Sohn, 1884 (pp. 164-208), p. 188/208.
- (12) Philipp Spitta, » Kunstwissenschaft und Kunst «, in: *Zur Musik: Sechzehn Aufsätze*, Berlin: Gebrüder Paetel, 1892 (pp. 3-14), p. 3.
- (13) Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg/Leipzig: J. C. B. Mohr, 1894, p. 2.
- (14) Grosse, *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen/Freiburg/Leipzig: J. C. B. Mohr, 1900, p. 6/8/15.
- (15) Dessoir, » Allgemeine Kunstwissenschaft «, *Deutsche Literaturzeitung*, XXXV, 1914 (col. 2405-15/2469-82), col. 2410.
- (16) » Ludwig 1877«, p. 48; » Dvořák 1913/14«, p. 983.
- (17) » Scholz 1976«, col. 1454.
- (18) Cf. » Gombrich 1952«, p. 653; » Rasmussen 1963«, p. 11.
- (19) Stark 1880, p. 9.
- (20) ショーペンハーフェン・フスキーの説明を引用す。 Panofsky, *Korr.*, II, 2003, p. 287. 同様の説明は他にも見出される。 » Gombrich 1952«, p. 653; » Rasmussen 1963«, p. 11.
- (21) 「一般美術史」の語は次に現れる。 Carl B. Stark, » Ueber Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten « (1873), in: Id., *Vorträge und Aufsätze aus dem Gebiete der Archäologie und Kunstgeschichte*, ed. Gottfried Kinkel, Leipzig: B. G. Teubner, 1880 (pp. 1-20), p. 18; Stark 1880, pp. 32-3. ショーペンハーフェン一般美術史と見做されるのは、後註(22)に掲げられたマンナーゼの書である。 ショーペンハーフェン・マンナーゼの書 (*Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842) については、 Cf. Stark 1880, p. 33.
- (22) J. G. Herder, » Winkelmanns Geschichte der Kunst «, in: *Herders Sämmtliche Werke*, Ed. Bernhard Suphan, Berlin: Weidmann, Bd. XXIV, 1886 (pp. 339-47), p. 342.
- (23) » Kw 1908«, pp. 822-23. ショーペンハーフェン Kw 1908 の分類を利用するが、それとは別に、学派の違いに基づく美術史の分類が、その中で可能である。 Cf. Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien: Econ-Verlag, 1966. その下に次を参照。加藤哲治『美術史学の系譜』中央公論美術出版、二〇一〇年。
- (24) Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*,

- Dresden: Waltherr, 1764.
- (25) * Kw 1908 * は、これらの人々に次の書名を記す。Carl Friedrich Runnroh, *Italienische Forschungen*, 3 Bd., Berlin: Nicolai, 1827-31; Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 7 Bd., Düsseldorf: J. Budeus, 1843-64; Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, Basel: Schweighauser, 1855.
- (26) * Kw 1908 *, p. 822.
- (27) * Kw 1908 *, p. 822.
- (28) * Kw 1908 * にはヴォルトマンの書名のみ記されている。他を補へ。Anton H. Springer, *Raffaël und Michelangelo*, Leipzig: E. A. Seemann, 1878; Julius Meyer, *Antonio da Correggio*, 2 Bd. Leipzig: W. Engelmann, 1871; Alfred Wollmann, *Holbein und seine Zeit*, Leipzig: E. A. Seemann, 1866.
- (29) 美術学をテーマとする専門家会議 (Congress für Kunstwissenschaft) は、一八七三年八月一日から同月四日までウィーンで開催された後、一八九三年にニュルンベルク、一八九四年にはケルンで開催され、以後継続行事となる。 Cf. *Reportorium für Kunstwissenschaft*, I, 1876, * Vorwort *; * Kw 1908 *, p. 823.
- (30) 一九〇〇年までに創刊された誌名と創刊年は次のとおりである。 *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* (Leipzig, 1868); *Reportorium für Kunstwissenschaft* (Stuttgart, Wien, 1876); *Monatsbericht über Kunstwissenschaft und Kunsthandel* (München, 1900).
- (31) たゞとは次を参照。August Schmarsow, * Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie *, ZÄK, II, 1907 (pp. 305-39), p. 305; Tietze 1913, p. 8, n. 2.
- (32) Tietze 1913, p. 6.
- (33) * Wulf 1914 *, p. 557.
- (34) Werner Hofmann, Art. * Kunstwissenschaft *, in: *Das Fischer Lexikon: Bildende Kunst II*, Frankfurt am Main: Fischer, 1960 (pp. 184-97), p. 185.
- (35) Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig: Karl W. Hirschmann, 1894, p. 6.
- (36) 体系的美術学の起源がシュプリンガーにあることは、特にシュルンウによつて明言される。Schmarsow 1891, p. 85.
- (37) * Springer 1867 *, p. 758. 「美術鑑定家と美術史家」は、最初、シュプリンガーによる著書 (*Bilder aus der neuern Kunstgeschichte*, Bonn, 1867) の後記として現れ、一八八一年、独立論文の形に改められる。本論では後者の頁付けを記す。
- (38) * Kunstkenner * には「美術通」「目利き」といった訳語もあるが、本論では「美術鑑定家」と訳す。シュプリンガーの「美術鑑定家」は、鑑定を行う「美術家」も含んでいたが、主には美術館や画廊に勤務する「美術有識者」(Kunstgelehrten) を指した。 Cf. * Springer 1867 *, p. 745.
- (39) * Springer 1867 *, p. 743.
- (40) * Springer 1867 *, p. 741.
- (41) * Springer 1867 *, p. 741.
- (42) * Springer 1867 *, p. 752.
- (43) * Springer 1867 *, p. 753.
- (44) * Springer 1867 *, p. 745.
- (45) * Ludwig 1877 *, p. 47. 年代の近接と引き続く記述より見て、「最新的美術史」はシュプリンガーの論文を指すものと捉えられる。
- (46) * Ludwig 1877 *, p. 51.
- (47) * Ludwig 1877 *, p. 50.

- (48) » Ludwig 1877 ⅴ, p. 51.
- (49) » Ludwig 1877 ⅴ, p. 48.
- (50) ルトヴィヒの立つ《別の視点》は、シェプリンガーの「心理的特徴付け」ではなく「技法」への視点、つまり「技法書の内容と作品の技法を比較」する視点であった。 Cf. » Ludwig 1877 ⅴ, p. 61.
- (51) 体系的美術学に対する美術史からの批判は、次に挙げて代表される。 Georg Dehio, » Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien ⅴ (1887), in: Id., *Kunsthistorische Aufsätze*, München/Berlin: R. Oldenbourg, 1914 (pp. 237-46), esp. pp. 241-3; Tietze 1913, esp. pp. 6-8; » Dvořák 1913/14 ⅴ, esp. p. 933/959-61. なお、三番目の M・ドヴォルジヤークは《精神史的美術史》に於いて著述があるが、彼がこの方向を採るに至った引き金の一つは体系的美術学の存在にあった。次の証言を参照。 Hans Tietze, » Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte ⅴ, in: Jahn 1924 (pp. 183-98), esp. pp. 185-91.
- (52) » Wulff 1914 ⅴ, p. 559.
- (53) Cf. Schmarsow, *Barock und Rokoko*, Beiträge zur Aesthetik der bildenden Kunst, II, Leipzig: S. Hirzel, 1897, esp. p. 3; Carl Horst, *Barockprobleme*, München: Eugen Rentsch, 1912, esp. p. xii.
- (54) Cf. Schmarsow, *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters*, Bonn/Leipzig: Kurt Schroeder (2 Bd.), I, 1920, esp. p. 2. シュマルゾウによれば「表現の「根源的」形態」たとえば建築が空間を《三次元的》に形成するといった形態は、アプリオリに「人間の身体的構造に基づいて」成立する。 Schmarsow, » Rückschau beim Eintritt ins siebzehnte Lebensjahr ⅴ, in: Jahn 1924 (pp. 135-56), p. 132. つれば「造形的創作の」心理的根基」ともされ
- る。 Id., » Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde ⅴ, in: *Berichte über die Verhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig / Philologisch-Historische Classe*, Bd. 48, 1896 (pp. 44-61), p. 57. それゆえ「本論ではこの視点を《身体構造的＝創作心理的》と呼ぶ」。
- (55) O. Wulff, *Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends*, HdKw. 1913, p. 2; » Wulff 1917 ⅴ, pp. 14-5. 前者は「キリスト教美術の背景に「宗教的感情の精神的深化と死の超克に関する期待」という心理的要因が述べられ、後者では「創作をめぐる「心理学的研究」への志向が表明される」。
- (56) Cf. Konrad Escher, *Malerei der Renaissance in Italien*, 2 vols, HdKw. vol. I, 1922, pp. 6-10; Nikolaus Pevsner, *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko* (*Barockmalerei in den romanischen Ländern*, D), HdKw. 1928, p. 1. 前者は「遠近法や人体比例といった「美術理論」および占星術や古代神話に分け入ろうとする「精神文化」(p. 8)を重視し、後者も時代様式の「精神史的基盤」に注目する」。
- (57) Cf. Max Kemmerich, *Die frühmittelalterliche Porträplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1909, pp. 238-41. 上の箇所には「作品の「技法」に向かう視点 (pp. 238-9)」「美学的視点」(p. 241)」「心理学的」視点 (p. 241) が並べられる」。
- (58) 基礎概念に付された「kunstwissenschaftlich ⅴ」を、本論が「美術学的」と訳して「藝術学的」と訳さない理由はここにある。
- (59) パノフスキーの対象は「一九一一年十二月七日、プロイセン・アカデミーで行われたヴェルフリンの講演「造形藝術における様式の問題」であった。この講演記録は、パノフスキーも参照

- した。Wolfflin 1911。p. 67。
- (60) 「美術学的考察法」の正式な表記は「超越論的＝美術学的考察法」(transzendental-kunstwissenschaftliche Betrachtungsweise)である。この表記は、関係論考ばかりでなく、意思論考(Panofsky 1920, p. 336) にも見られる。ただし、ここでは詳細に立ち入らない。
- (61) * Wolfflin 1911, p. 578.
- (62) * Wolfflin 1911, p. 573.
- (63) パノフスキーにとって藝術意思が「美術学」の問題系に属したことは、意思論考中の「……藝術意思を把握することは美術学の課題」(Panofsky 1920, p. 333) という言明によって明らかである。
- (64) 「基礎概念」と「考察法」を別にすれば、「美術学的」と結ばれる名詞には「認識 (Erkenntnis)」(Panofsky 1920, p. 323 et al.; Panofsky 1925, p. 129) および「客観 (Objekt)」(Panofsky 1925, p. 129, n. 2) しかない。それ以外に、「カテゴリー」(Panofsky 1920, p. 333) と「概念体系 (Begriffssystem)」(Panofsky 1925, p. 143) もあるが、これらは「基礎概念」の同義語・類義語に過ぎない。
- (65) 藝術意思が美術的現象の「意味」とされる点については、拙稿「意味」五(二〇六)～七(二〇四)頁を御覧頂きたい。また、この「意味」をめぐる多く賛同しうる見解が次に見られる。
Heidt, *Erwin Panofsky*, op. cit. [註(5)], pp. 122-4.