

パノフスキーの論文

『造形美術作品の記述および内容解釈の問題について』

細井雄介

## **Panofsky's Methodology**

### **—On the Principles of Art-Historical Description (continued)—**

"Iconology" is the well-known concept revived by Panofsky and it seems to form the very core of his method of art-historical description. Bibliographically, it was in his book of 1955 (*Meaning in the Visual Arts*) that he adopted and clearly defined the concept, which was once stated rather loosely as "iconographical interpretation in a deeper sense" (v. *Studies in Iconology*, 1939). The merit of the definite term may be far beyond doubt.

As for material content, however, these English writings referred to above originated from a previous German article written as early as 1932, in which Panofsky referred to Heidegger by name and expressed his overt approval of the idea that actual interpretation must show what is not openly manifest in the words and is nevertheless intrinsically meant, and therefore necessitates the use of violence (*Gewalt*) on the part of the interpreter. From this point of view, the essence of interpretation can never be completely free of the character of subjectivity. And it was exactly in order to offset this inclination to subjectivity that Panofsky established the necessary function of art-historical description as the corrective.

Now the reference to Heidegger was totally omitted from the above-mentioned English articles. It seems to me, however, that the omission robbed them of the fierce impact arising from problems related to the principles of art-historical description, and that it also obscured the historical importance of the idea affirmed in them. I am sure, at least, that the German article is one of the most valuable in the historical development of the hermeneutical movement in this century. So in this paper I have tried to state these points mentioned above clearly and have made a Japanese translation of the original article:

Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, 1932.

本稿の目的は後段に置く一論文の翻訳紹介にある。先集(第六十九集)では同様の体裁をとってリーグルの一書評「新しい美術史」とパノフスキーの小論「歴史的時間の問題について」を紹介したが、今回も同じく、芸術研究における歴史記述の意義に確信を得る意図のもとに同じ作業を続行している。

パノフスキー (Erwin Panofsky, 1892—1968) はハノーファーに生れたドイツ人であったが、ハンブルク大学教授の身を一九三三年ナチスに追われて渡米、一九三五年プリンストン高等学術研究所の終身教授となり、同地プリンストンに没した。今世紀の最も絢爛たる美術史家であり、青壯のハンブルク時代からわが国ではその俊敏が注目されていたが、パノフスキーの名を一般の読者にまで弘布させたのは英文ペーパーバック『視覚芸術の意味』(Meaning in the Visual Arts, Doubleday Anchor Books, New York, 1955)であったと言われている。<sup>(1)</sup> その論文集第一章の一半を支えている原論こそここに紹介する論文、すなわちドイツの哲学誌『ロゴス』に掲載された一九三二年のドイツ語論文に他ならない。

『批判的美術史家』<sup>(2)</sup>の著者ポドッコは書名に批判哲学の意を託しつつ、まさしく人間の自由と物質界の課する拘束というカント的対立こそ近代百年の美術史家の中心問題であったとみる洞察のもとに、ヘーゲルからパノフスキーにまで流れたドイツ美術史学の系譜を問題史的に綴ってみせた。頭初に置かれたのはヘーゲルの『美学講義』であり、結尾はパノフスキーの有名な「透視図論」(一九二七年)である。その後これら批判的美術史家の核心を成していた関心や手順は流行遅れとなったが、しかし批判的美術史家の提供せる作品解釈の論議や手法は今日ドイツの伝統の内外にわたって美術史記述の根本に生きている、というのがポドッコの確信である。パノフスキーその人を語る文章は決して少なくないが、ここではポドッコの捉えたパノフスキー像を紹介しておこう。――

パノフスキー最初の公刊書は一九一五年の『デューラーの美術理論 (Dürers Kunsttheorie)』であるが、ここに浮ぶ精神の主観的生命と外的現実との融解、思想と知覚との融解という二主題がパノフスキーをヘーゲルに接近させる。そして一九一五年から一九二七年にいたる一連の論文でパノフスキーはヘーゲルの構想を、すなわち過去の芸術を捉えるべき絶対的観点、そこに立てば全芸術作品の内的構造が明白になるはずの観点を構築しようというヘーゲルの構想を甦らせたのであった。もちろん両者の時代背景には相違がある。過去の芸術の理解という問題は十九世紀後半では心理主義が解決策を提示していたが、これは精神には芸術理解を導く生得の原理があるとする理論で、美術史家ではヴェルフリンやリーゲルにみられるものである。だがこのような生得原理という仮説は、二十世紀に入るや社会生活の研究面から掘り崩されてゆき、新たに求められたのは、心理主義すなわち主観主義に抗して、芸術理解の妥当性の基準を社会生活の研究に見出すことであった。この新たな方向を指示するものにウェーバー<sup>(3)</sup>やカッシャー<sup>(4)</sup>の著作があり、パノフスキーの考察もこれらを顧慮しつつ同じ状況下に現れてきたものである。

一九二〇年の論文「芸術意思の概念」はつぎの文章に始まる。「美術学の客体がおのれは歴史的に把握される以上のもこの要求を必然的に挙げてくること、これが美術学の呪わしいところであり悦ばしいところでもある。純然たる歴史考察ならば、内容史に向おうと形式史に向おうと、美術作品なる現象をいつでもただ諸他の現象から説明するだけで済み、高次の認識源泉から説明することはない。特定の描写を肖像記述<sup>イコンシクリプシ</sup>の面で跡づけること、特定の形式複合を類型史とか何か特別な影響という面から導きだすこと、一巨匠の芸術活動を時代の枠内とか個人的芸術資質に照して説明すること——これは研究すべき実在現象の広大な複合全体の内部において、ひとつの現象を後から他の諸々の現象へと関係づけてゆくということを意味しており、決して「かかる現象成立の」存在圏外に立つ不動のアルキメデス支点から各現象の絶対的な位置や意義を規定することではない。いかに最長の「発展線」を描いてみたにせよ、

これもまたつねに、その始点と終点は右の純然たる歴史複合体の内部にしかありえない線をあらわすだけのことである。<sup>(5)</sup> それではパノフスキーがここで必然性と考えているものは何か。歴史現象の罅外にあるアルキメデスの支点として何が考えられているとすればよいのか。

大まかに言えばパノフスキーは、美術作品の批判的理解においては、リーグルの語る「芸術意思」を探せと要求するのであるが、しかしただ絵をみつめるだけで芸術意思が理解できるなどという見方はただちに拒斥する。このような手順は狭い循環法でしかないからである。またわれわれが自身の感情移入作用に頼ってみても解釈の原理は取得できない。解釈の妥当性を保証する術がないからである。最後に、おのれの意図を語る芸術家の言葉に頼るわけにもゆかない。みずから意図を語る作家と語らない作家とがあり、それ以上に、作家の言説自体が新たな解釈を要する代物となるからである。それではわれわれが絵画とか建築の一作品を解明できる絶対的観点は何が提供してくれるのか。

パノフスキーが望む類の解釈の手本として挙げるのは、一判断を科学的たらしめるものに関するカントの考想である。世界についての判断をたんなる個人的報告でなく科学的判断たらしめるものとは、その判断の因果的性格であり、しかもカントによれば、この因果的性格ないし因果的構造は経験から得られはせず、逆に精神によって経験へと注入されるものであった。精神こそ当の経験を、これを科学的理解に従わせるという仕方では変形するのである。このカントを手本にしたときパノフスキーにとって重要であったのは、経験を知性にとって理解可能なものとするために、われわれが経験へもち込むものとは概念であるという想定であった。ところで、ある判断を科学的判断たらしめるものは判断の因果的性格であるとされたが、これに対するものは芸術理解においては何か。これをパノフスキーは芸術作品の首尾一貫性 (*coherence of a work of art*——ポドッコの解釈。パノフスキーの原文では „jedes künstlerische Phänomen . . . als eine Einheit“ (一篇の統一体としての各芸術現象)) という観念であるとし、この観念は主観性と客

観性と呼ばれる二つの補完的因子の和合であるとみなした。ここに強く作用しているのは哲学者カッシーラーの思想である。

カントの『判断力批判』を論じてカッシーラーはつぎのように主張する――

(a) 美的に捉えるべき芸術作品は、これがいかに成立したかという因果的説明とは別なる次元に取出されなければならぬ。

(b) 自然界のひとつの因果法則が科学における一般法則性の特殊例であるのと同じ仕方で、一箇の芸術作品は芸術界における一般原理の範例とみることができる。

(c) 芸術作品における原理とは、われわれが意識の「全体性」を感得しうる手懸りたる首尾一貫性〔統一性〕の原理のことである。――

「こうして美的感情には意識および意識諸力の全体性 (Totalität) が見出されたことになるが、この全体性こそが、意識を相互に対立しあう別々の「権能」にあれこれ分ける一切の分析に先んじてあり、しかもかかる分析の根柢にある。すなわちこれら〔自然法則および美的体験なる〕双方に向う考察法のいずれにおいても、問題になる全体とは、これこそ部分の源泉にして部分の具体的規定の根柢であるうとみなされる。』<sup>6)</sup>そしてこの一切に先んじて根柢をなす統一体が客観性と主観性との関係に他ならないと理解されたのである。この関係とはカッシーラーにとって経験の素材とこれに秩序を与えてゆく精神という関係のことであり、この意味において、客観性とは精神の提供するもの、主観性とは外部世界が人間の感覚に提供するものとなる。

これに対しては美術史家リーグルに由来する、もうひとつの規定が立つことになるが、リーグルによれば、客観的とは客体を精神外のものとして特徴づけ、主観的とは客体に課する精神の投影を客体外のものとして特徴づける語で

あった。ところでパノフスキーは、自然科学における因果性の概念と同じ役割を芸術理解において果たすとみた首尾一貫性の概念の追究にあたってはカッシーラーに従うが、他方この概念を精緻に仕上げるにあたってはリーグルに従う。リーグル同様パノフスキーにとっても、客観的芸術は例えばエジプト彫刻のごとく事物をあくまで自己完結的に呈示するのに対し、主観的芸術の方は観照者の知覚条件とか呈示対象の内面的情動生活などを考慮に入れるものだからである。この立場からパノフスキーにとって一切の美術作品は、客観性と主観性という両極に張られた標尺上のいずれかの場所に位置を占めるものとみなされることになった。この基本的見解に一層綿密な理論的装備を施したのが一九二五年の論文「美術史と美術理論の関係について」である。<sup>(7)</sup>

その後パノフスキーはやや眼を転じ、「デューラーと古典古代」「ヴァザーリ『リプロ』の第一頁」の二論文<sup>(8)</sup>において、これまたアルキメデス支点にかかわる事柄だが、一体異文化を理解するとはいかなることかという文化的異質性克服の問題と取組み、芸術の歴史的解釈とはつねに、解釈対象が解釈者自身の文化所産といかに連なり、連ならないか、この連続と不連続とを双方とも確認する作業であることを見届ける。そして両論文にみられた考察行程と、以前の芸術意思を核心とする体系的理論考察の行程という二方向、すなわちいずれも同時代同質文化の枠を越えて行われる文化解釈に迫ろうとする点では変りない二方向の合流せる成果として現れたのが「象徴形式」としての透視図法<sup>(9)</sup>であった。

ポドゥロによればこの透視図論は、第一には、透視図法とは空間関係描写法として何ら独得の權威をもちはず、一文化の部分成すにすぎないものとして他文化圏で展開される諸他の空間描写法と同様の地位にあること、第二には、一画面における構成因子の空間配置は当代の宇宙観および知覚様態の相関項であることを明した論文であるが、しかしルネサンスの透視図法もこのように文化的には相対的なものと見究めた上で、なおかつパノフスキーはこれを

諸他方法を解釈するさいの絶対的観点を提供するものとして利用するにいたった。すなわち、パノフスキーは観察者の観点と視点たる客体とを関係づける能力あるルネサンス透視図法とカントの認識論とのあいだに照応を認めたとして、この点を重視するのがポドッコロの見解である。透視図法はカントの批判哲学同様、その構想のうちに観察者と観察対象の双方をともどもに包含する。そしてこの批判的支点〔アルキメデス支点〕からみれば、今後はいかなる個々の作品や様式も「客観性」とか「主観性」の偏向を減じて捉えられることになる。パノフスキーは新カント派の批判的図式を採用し、これをルネサンス美術の相貌に適用したのち、ひいては諸他美術にも応用することになったのである、このことを明示するのが、透視図論と緊密に結びつき、エジプト以来の人体描写を論じた論文「様式史の反映としての人体比例理論の歴史」<sup>(10)</sup>である。

以上の概観の骨子はポドッコロがみずから要約しているので、ここでも繰返してみよう。そこに立てば過去の美術の歴史を解釈してよいという絶対的観点についてパノフスキーはどのように考えているか、これが如上のパノフスキー検討で保ちつづけてきた疑問であり、これに対してはかなり異なる二つの答を得たのであった。第一の答はパノフスキーが美術作品に適用できる概念体系の確立に努めた道、美術作品解釈の手順となる仕方であり、別言すれば、客観性―主観性という概念であり、これら概念の表明される仕方であった。だがこの目論見には欠点があり餘りは乏しいと思われた。というのも、一作品のいかなる特徴に対しても客観的とか主観的なる価値を与えてよいとする基準がなかったからであり、先んじてある図式を複雑多様な歴史的事実へと結びつける手段がなかったからである。絶対的批判的観点を立てようという第二の答は、現に考察中の歴史的資料範囲の埒外に立ち、さりとて完全に歴史の外へと去るわけではなく、その地点から、一体デューラーとかヴァザリのごとき芸術家や歴史家はおのれの時代以前の作品とどのように折合いをつけるものかを見届けるという道であった。最後に双方の合流をみたところが、一つは透視図



論であり、ここではパノフスキー自身の新カント派的観点がルネサンス透視図法と一体化し、もう一つは人体比例論であり、ここでは空間秩序と人体処理とが双方とも、客観―主観の緊張という先んじてある体系を比喩的に拡張するような仕方では記述されるのであった。さらにはこれらの合流点と同じ姿勢が一九二四年の著作『イデア』にも窺える。この書でパノフスキーが着目するのは、美術理論史において、知性の概念と感覚的経験の模倣物とのあいだに結ばれてきた関係であり、この思想と心象との関係の歴史が一方では美術史を他方では認識論史を構成するもの、したがって両史を結合するものとして扱われる。そして人体比例に関する諸々の理論がそうであったように、右の関係史も部分的には美術を概念化することに役立つはするもの、パノフスキーの見解によれば、結局のところ概念と心象の対立は解消不能と把握したのがリーグルの美術理論（これをパノフスキーはカントの認識論に呼応するものとみる）であった。こうしてパノフスキー自身の美術理論は過去幾多の美術理論と連結され、代って過去の諸理論の方もパノフスキーの理論を美術史そのものへと取次いでゆく。このような仕方ではパノフスキーは美術をその理解可能な合理性への関心、つまり先来の絶対的観点へと結びつけてきたわけであるが、これは過去の美術が理解可能となるのは、当の美術がそのような合理性に与っているとみられるかぎりにおいてということでもある。

この心象と概念の関係、すなわち右の合理性を顯示するものとしての視覚心象をパノフスキーがどのように捉えたかについては、重なりあう二面から語ることができる。第一に視覚形式は概念の例証 (exemplification) として提示されるといふ側面、第二は視覚形式の構築は哲学・神学の構築同様に理論によって導かれるという側面である。

第一面における範疇「例証」にはパノフスキーが「視覚類型 (visual type)」と呼ぶものが含まれるが、視覚類型とは視覚形式に文学的内容が接合した心象のことである。例えば二女性像にはさまれた勇士の図像が、有徳苦難の道を取るか奢侈安逸の道を取るか岐路に立つヘラクレスをあらわす類である。視覚類型はただの説明図でなく一般的な

念を具体的に実例化するものであり、われわれは図像に何かを再認するだけでなく、これを見て当の概念を一層ゆたかに理解できるようにするのが、こうして擬人化の手法も入ってくることになる。パノフスキーにとって、このような例証というものの本質的特徴は、これの指示する概念に対するわれわれの理解を助けてくれる点にある。しかも美術の核心を成すのは、ただ概念理解を助けるだけでなく、描かれた図像に即して当の概念に対する新たな関心を覚えさせてくれる類の例証である。デューラーの有名な銅版画『メレンコリア』をとってみよう。この画面にはさまざまな象徴が溶け込んでいるが、これらがフィチーノの観念を採った一ドイツ人文家の記述するメランコリー〔憂鬱氣質〕に相応することはすでに事実として発見されている。この人文家によれば創造的メランコリーは、第一には感覚界で活動し機械的技術ことに建築と絵画において有効な想像、第二は自然界および社会についての知たる理性、第三は神にかかわる事柄についての知たる精神、という三階梯に区分された。『メレンコリア』はこの思弁上の理想と鞏固に結びついている。だがそればかりでなく、ここには「われわれの認識には誤謬があり、われわれにはあまりに堅く闇黒が植えつけられているので、われわれの模索ですら失敗する」と自分自身の条件をみつめているデューラーの認識が看取できるとパノフスキーはみる。画中の濃密な象徴関係は、これ自身が創造的メランコリーという概念を例示するとともに変形させているというのである。このような象徴読解はヘーゲル、すなわち意識の客体たる世界は精神の形態を具えるとみるヘーゲルの宗教観や芸術観を想起させ、その手順と並ぶであろうが、しかしパノフスキーの為し遂げた明細な実践にはヘーゲルはついに及ばなかった、というのがポドッコの判定である。

第二面における範疇、思想的反省過程と類比的な視覚心象の「産出 (production)」に移れば、これが最もよく定式化されたのも先述の透視図論と人体比例論においてであるが、後年（一九五一年）神学思想と建築の関係について一層試案的な考察を行って、別種ながらはるかに広大な問題を提起したのが『ゴシック建築とスコラ哲学』であった。

もとよりパノフスキーは両者間の必然的関係を説くのであるが、われわれにはその因果的説明があまりにも脆弱と思われるかもしれない。だがそのばあいには、代つて両者間の照応を解く別箇の説明をわれわれ自身で提出する義務が生じようとポドゥッコはみている。

さて理論的論考にみられたパノフスキーの関心は、いずれか個別の作品における精神と世界との関係を見定めうるア・プリオリな解釈体系を築こうとすることにあつた。そしてこの関係は作品内部の有機的統一の源泉でもあれば、かかる統一を当代文化と統合するものでもあるとみなされ、当の關係はやがて『アイコンロジー研究』<sup>(13)</sup>の序文において「人間精神の本質的傾向 (the essential tendency of the human mind)」と呼ばれることにもなつた。とにかく同一文化圏内における精神と作品という相異なる活動の連続性を説くには、かなり違う二種類の理論的根拠があつたかと思われる。その第一は同一時期において首尾一貫せる哲学的展望という概念である。これは理論的論考では終始図式的に観念的実体として扱われてきたが、要するに「人間精神の本質的傾向」のことであり、これは思想と心象をめぐるパノフスキーの考察が明細の度を加えるにつれて次第に冗長、いずれにせよ作品の視覚的特徴を時代と結びつけるための発見的原理としてはあまりにも曖昧すぎるものとなつた。だが第二の根拠があり、ここでは、文化的首尾一貫性の観念は過去の精神生活を現在へ呼戻す関心となつて現れている。この理論が表明されたのはただひとつ一九三二年の論文「作品記述と内容解釈」においてのことではしかなかつたが、ここで重視されるのは作品の顯示する意味ではなく、むしろ洩れてみえてくる無意識の態度の方であつて、これこそが芸術家の自覚の外にあって自身でも気づくことのできない意味とされるのである。かかる意味を指摘することによつて、恐らくパノフスキーは美術史家とその研究対象つまり過去の芸術家との懸隔をも指摘していると思われるが、同時に、この懸隔の敷存することによつて、対象把握のさい美術史家の行わなければならないとする心構えの調整をも語つておられるとよからう。

パノフスキーの美術理論家としての側面を以上のように概観したのち、ポドッコは最後に、パノフスキーと先人ヴァールブルク (Aby Warburg, 1866—1928) の対蹠的相違を強調して論述を終えている。両者はともに人間精神の自由追求を芸術の理想とみた人であり、関心は重なりあい、パノフスキーはヴァールブルクの育んだ雰囲気で研究し、初期論考の幾つかはヴァールブルク図書館から刊行されているほどである。それにもかかわらずポドッコによれば両者の相違は決定的であり、そもそもポドッコは近代美術史百年の画期にあたり、開始点はヘーゲルの美学講義にルイモールが反対の声を挙げた年としているのであるが、そのヘーゲルとルイモールにみられたのと匹敵するほど大きな裂け目がパノフスキーとヴァールブルクにはあるとされ、具体的例証には両者の『メレンコリア』解釈の相違が挙げられている。――

このポドッコの指摘は爾来今日まで美術研究が展開してきた実践の様相を想うときまことに興味ぶかいのであるが、しかしこれは当面の問題でない。芸術研究における芸術史記述の原理を問う立場から、たんに要説するだけでなく、ここに全訳して一資料として留めたく願うのは、まさしく右の概観末尾に言及されていた一九三二年の論文である。つきにはこの論文そのものの性格について述べよう。

冒頭に記したように、パノフスキーを広く有名とさせたのは著書『視覚芸術の意味』であり、ここにアイコノロジー (イコノロギー (独)、イコノロジ (仏)) の概念も装いを新たに登場したのであった。この語と在来の慣用語アイコグラフィ (イコノグラフィ (独・仏)) との相違については、パノフスキー自身が大略以下に記すごとく説明している。――

接尾辞 *graphy* は、ギリシャ語動詞 *graphō* (「書く」) に由来し、純粹記述の手順、ときには統計的な手順の

方法をさへ意味している。それゆゑ ethnography (民族誌) が人種の記述と分類であるのと同様に、 iconography (図像誌・図像記述「学」とは心象イメーの記述と分類である。そしてこれは、特殊主題トピックがいつ、どこで、いかなる特殊制作動機モティフによつて視覚化されたかについて教える限定研究であり、いわば補助研究である。これは作品の成立年代や出所や真贋を確定するには測りしれぬ助力となり、その後につづく解釈一切に必須の基礎を提供する。だが、かかる解釈をみずから行おうと企てるものではない。アイコングラフィは証拠資料を収集し分類するが、しかしかかる証拠資料の生成や意義を、すなわち諸類型間の相互作用、神学的觀念とか哲学的觀念とか政治的觀念の影響、個々の芸術家や庇護者パトロンの意図や性向、知的觀念とこれが一々の特殊事例で形をとる視覚形式との相関、等々を探索する義務や資格をもつとは考えていない。芸術作品には固有の内容があり、もしこの内容認知を言葉で表明して伝達する要が生じれば明示しないわけにゆかない要素が当の内容には入り込んでゐるものであるが、要するにアイコングラフィとは、このような要素全体のごく一部しか見ないものである。

慣用語アイコングラフィはこれほどにも厳しい制限に縛られてゐる。ところでわれわれの相手とするのはスフィンクスの謎つまり自明の答をもとめてゐる芸術作品であり、答を出すためにはアイコングラフィを孤立のままに放置せず、これを、歴史的方法であれ心理学的方法であれ批判的方法であれ、いかなる方法とも協働させてみたい。そこでここに立派な古語アイコノロジーを甦らせる次第である。というのも、接尾辞 *graphy* は記述的なるものを指しているが、接尾辞 *logy* は思考や推論を意味する *logos* に由来して解釈的なるものを指すからである。例えば *ethnography* を「人種についての記述 (*description*)」と定義するオクスフォード英語辞典は *ethnology* を「人種についての科学 (*science*)」とし、またウェブスター辞典は両語の混同を厳に戒めて「*ethnography* は民族および人種の純粹記述的処理に限定するのを良しとする。民族および人種の比較研究を指すのは *ethnology* である」と

している。すなわち私はアイコンロジとは、解釈を行うように変えられたアイコングラフィ、こうして予備的統計調査の役にとどまらず美術研究に不可欠の部分になったアイコングラフィと考えている。――

さて、この新装の概念を得てパノフスキーには心象イメジ解釈の記述に三つの段階が設けられたことになる。第一は前アイコングラフィ的段階、第二はアイコングラフィ的段階、第三はアイコンロジ的段階である。

例えば路上で帽子を取って挨拶を送る知人に会合したとしよう。

まず私が認めるのは知覚対象としての色や線の動きであり、ここにまともる意味を「事実の意味」(factual meaning)とすれば、これには知人の感情も「表出的意味」(expressional meaning)として重なっている。両者を合せて「第一段階の意味すなわち自然の意味(primary or natural meaning)」と呼ぶ。

だが帽子を取るのは西洋独得の動作で、中世騎士道の名残りであり、今日これを礼儀にかなり挨拶と受けとるときには、すでに第一段階とは異なる次元の意味が認められている。これを「第二段階の意味すなわち伝習的意味」(secondary or conventional meaning)」と呼ぶ。

最後に右の動作は知人その人の人格を築きあげている一切のものをも表している。しかもこれは目に見えないものであり、前二段階の意味が現象的(phenomenal)であったのに対して本質的(essential)と言える。これを「内在的意味すなわち内容(intrinsic meaning or content)」と呼ぶ。

このような分析が日常生活の一動作に加えられたのであるが、この分析結果を美術作品に移せば、ここでもわれわれは作品の主題あるいは意味のなかに、まさしく同じ三層を区別することができ、これら三層それぞれの意味把握に上記三段階の解釈作用が発動すると考えられる。この考察をパノフスキーがアイコンロジの概念とともに完成したのが『視覚芸術の意味』第一章においてのことであった。そして機能からみればアイコングラフィとアイコンロジ

はそれぞれつぎのように規定されている。――

アイコングラフィとは美術史の部門にして、美術作品の形式と対置される主題および意味を扱う部門のことである (p. 26)。

アイコンロジーとは分析からでなく、むしろ総合から生じる解釈の方法のことである (p. 32)。

ところで右の第一章は、刊行の一九五五年よりもはるか以前、すでに一九三九年の『アイコンロジー研究』に置かれた序論の修訂版に他ならない。両稿の構成そのものは全く変りがないのである。双方とも同内容の二部から成り、前半部において、さきに要説した基本的見解が若干の図像を挙げて説かれてゆく。すなわち、美術作品の三層に分かれた意味ないし内容は、それぞれ、解釈の行為として前アイコングラフィ的記述、アイコングラフィ的分析、アイコンロジー的解釈をうけるが、かかる解釈が行われるためには解釈者に素養のなければならぬことが語られ、しかもなお、かかる解釈行為は主観的偏向を免れていないため、この偏向を矯正する原理として三種の歴史が機能する、というのが論旨であり、これが結論としてまとめられ、最後に理解の便宜をはかって基本構想の一覽表<sup>(19)</sup>が掲げられて論述が結ばれる。全二部の後半部はこの構想のもとに行われた解釈行為の実例である。けれども一九五五年の修訂によって旧版の「深い意味におけるアイコングラフィ (iconography in a deeper sense)」という曖昧な表現が「アイコンロジー」に代えられたことはたしかにパノフスキーの思考をはるかに明晰に印象づける大きな功績であった。パノフスキーは精力的な執筆者であり、鮮かな手際のみられる数多の論考はいずれも注目を浴び、それとともにアイコンロジーの語はただちにパノフスキーを連想させるまでになったのである。

だがそのような推移につれて影が薄くなり埋もれてゆくものがある。美術史学の方法について精到な考察を加えつつあった青壮時のドイツ語論文もそれであり、なかのひとつがここに全訳紹介する論文、すなわち再三触れたように

アイコノロジ論文前半部の初発点を成す論文である。これにはイコノグラフィの語は散見されるが、もちろんイコノロジの語は現れていない。そして修訂を経た最終論文の精緻を欠くと言われるかもしれない。しかしながら解釈行為の本質と構造に対する洞察は比較を絶して剛直であり、その大胆な明快さの依拠するところは哲学者ハイデガーである。筆者には、英語論文が美術史の解釈方法論議としてもつ致命的欠陥、少くとも説得力の弱さは、このハイデガーへの親近性を明言した文章の脱漏にあると思われるのではない。再説するまでもなく本文に明かであるが、ハイデガーは解釈行為の究極にひそむ「暴力 (Gewalt)」行使を剔抉して率直に言葉で表明した。パノフスキーはその暴力行使の必至であることを是認して、そうであればこそ解釈に生じる偏向の矯正策として歴史を力説、ここに芸術研究における歴史記述の原理を尋ねる問は紛れもないひとつの答を見つけたことになる。この質疑応答の緊張が英語論文では稀薄と感じられるのである。

パノフスキーはハンブルクで身近なカッシーラーシシガンには象徴論議においても多大な影響を受けており、初期論考のいずれにも感得されるように、思想的には新カント派に依拠して認識論的志向が強かったとみてよいであらう。その姿勢は当面の本文中カントの存在論的解釈を偏向として咎める箇所にも窺えるかと思う。他方、当の批判を受けるのは、現象学に立脚して新たに存在論を重視し、芸術研究の分野では以後今日におよぶ今世紀の解釈学的動向を決定的に方位づけるハイデガーである。しかも批判しつつパノフスキーは解釈行為の本質と構造に対するハイデガーの見解には同意を明言しているのである。ハイデガーは一八八九年、パノフスキーは一八九二年の生れ、ほぼ同年の兩人である。ここに紹介する論文はたんに美術作品解釈の方法論議に卓越せる位置を占めるばかりでなく、哲学史における新カント派から現代存在論への移行期に関する資料としても、また芸術研究と哲学との相関を裏づける資料としても決して見逃してはならない文献であらう。



芸術史記述の原理をもとめて筆者はここに、解釈の主観的偏向を正す矯正策という明快な回答を得た。しかしこれは、芸術研究のがわから歴史の効用に視点を据えた歴史把握であり、役に立つ歴史という歴史観の地平を超えるものではない。当然かかると見方には史家の異論が寄せられるであろう。歴史家のみる歴史とは何か。これは新たに思いをいたすべき別箇の問題である。

注

- (1) Colin Eisler, *KUNSTGESCHICHTE American Style: A Study in Migration*, 1969. 邦訳『亡命の現代史』人文学者・芸術家』(みすず書房 一九七三年)所収、一四九頁。
  - (2) Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, 1982. 本書の構想についてはすでに序文に沿ってやや詳しく紹介してある——拙稿「リンドルの美術史観」(『美学・芸術学の現代的課題』所収 玉川大学出版部 一九八六年)参照。
  - (3) Max Weber, *Der Sinn der "Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, 1917. in: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 1951. Vgl. S. 506—9.
  - (4) Ernst Cassirer, *Kants Leben und Lehre*, 1918.
  - (5) Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*. in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, 1964. S. 33.
  - (6) Ernst Cassirer, *Kants Leben und Lehre*, 1918. S. 358.
  - (7) Erwin Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, 1925. in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, 1964. S. 49—75. この論文については発表後まもなく大西博士が徹底的な批判的詳解を果された。——大西克禮『現代美術の問題』(岩波書店 昭和二年(一九二七年))「六、藝術意思の問題」参照。
- また近年では一九六八年のパノフスキー没後、中村教授が現代美術史学の発展系譜におけるパノフスキーの位置を見定めつつ、本論文をも論評されている——中村二柄『美術史学の課題』(岩崎美術社 一九七四年)「第三章 図像解釈学への疑問」参照。

(8) 尾藤とチチノフの比例について『建築批評の歴史』の二巻を扱った。尾藤とチチノフの初期の作品の比較について。

Dürers Stellung zur Antike. in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, I, 1921/22. S. 43—92.

Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris: eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance, mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis. in: Städels-Jahrbuch, VI, 1930. S. 25—72.

(9) Erwin Panofsky, Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. (Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25.

Leipzig/Berlin, 1927). in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, 1964. S. 99—167.

(10) 上の論文の英文訳『建築批評の歴史』の第二巻を扱った。尾藤とチチノフの初期の作品について。

Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Silbentwcklung. in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIV, 1921. S. 188—219. 建築批評 (5) 1—3) 1—2 世紀の論文の要約。

(11) Erwin Panofsky, ‚Idea‘: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 1924.

(12) Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism, 1951. 1957 (Meridian Book).

(13) Erwin Panofsky, Studies in Iconology, 1939. 1962 (Harper Torchbook).

(14) 重複を避けるため、年代を異にする1巻と2巻の3巻の比較については。

I 解釈の対象	II 第二段階的テーマすなわち 伝習的テーマ	III 内在的意味すなわち 内容
第一段階的テーマすなわち 自然的テーマ (A) 事実的テーマ (B) 表出的テーマ 美術のモチーフの世界 を構成する。	アイコノグラフィ的分析	アイコノロジー的解釈
前アイコノグラフィ的記述 (および擬似形式的分析)	実際の経験 (対象・事件への精通)	総合的直覚 (人間の精神の本質的傾向への精通) 個人的な心理・「世界観」 によって左右される
第二段階的テーマすなわち 伝習的テーマ 心象・物語・寓意の世界 を構成する	文獻資料上の知識 (特殊な主題・概念への精通)	文化的徵候史すなわち 全般的な象徴史 (変化する歴史的条件下、 特殊な主題・概念によって 人間精神の本質的傾向が 表現される仕方の洞察)
類型史 (変化する歴史的条件下、 対象・事件によって 特殊な主題・概念が 表現される仕方の洞察)	解釈の矯正原理 (伝統の歴史)	様式史 (変化する歴史的条件下、 形式によって対象・事件が 表現される仕方の洞察)

一九三九年「アイコンロジー研究」所収

解釈の対象	解釈の行為	解釈の装備	解釈の制御原理
<p>I 第一段階の主題すなわち 自然的主題 (A) 事実的主题 (B) 表出的主题 美術のモチーフの世界 を構成する</p>	<p>前アイコングラフィ的記述 (および擬似形式的分析)</p>	<p>實際的経験 (対象・事件への精通)</p>	<p>様式史 (変化する歴史的条件下、 形式によって対象・事件が 表現される仕方の洞察)</p>
<p>II 第二段階の主題すなわち 伝習的主题 心象・物語・寓意の世界 を構成する</p>	<p>狭義の アイコングラフィ的分析</p>	<p>文献資料上の知識 (特殊な主題・概念への精通)</p>	<p>類型史 (変化する歴史的条件下、 対象・事件によって 特殊な主題・概念が 表現される仕方の洞察)</p>
<p>III 内在の意味すなわち 内容 「象徴的」価値の世界 を構成する</p>	<p>深い意味における アイコングラフィ的解釈 (アイコングラフィ的綜合)</p>	<p>綜合的直覚 (人間の精神の本質的傾向への 精通) 個人的な心理・「世界観」 によって左右される</p>	<p>文化的徴候史すなわち 全般的な象徴史 (変化する歴史的条件下、 特殊な主題・概念によって 人間精神の本質的傾向が 表現される仕方の洞察)</p>

一九三二年『造形美術作品の記述および内容解釈の問題について』所収

<p>解釈の対象</p>	<p>解釈の主観的源泉</p>	<p>解釈の客観的矯正策</p>
<p>I 現象意味 —— 事象意味 表出意味</p>	<p>生活上の定在経験</p>	<p>形成史 (呈示可能性の総体)</p>
<p>II 指示的意味</p>	<p>文献的知識</p>	<p>類型史 (表象可能性の総体)</p>
<p>III 記録意味 (本質意味)</p>	<p>世界観の根本態度</p>	<p>一般精神史 (世界観的可能性の総体)</p>

造形美術作品の記述および内容解釈の問題について（一九三二年）

エルヴァイン・パノフスキー

Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 85—97.

これは最初はドイツの哲学誌『ロギス』(Logos, XXI, 1932, S. 103—119)に掲載された。——訳者

本考は、一部事後の討議から生じた若干の変更を除いて、ある講演の思想過程を再録したものである。その講演とは一九三一年五月二十日にカント協会キール支部の人々を前に行われたが、主旨は、格別の関心が図像学的解釈作業にある美術史家を実際活動のさいに導く原理について報告させよう、ということであった。したがって筆者の課題はそのような解釈作業の諸問題を体系的に基礎づけるというよりは、むしろそれらの問題を方法論上の成果を挙げて例解することにある。そのさい、いわば「決算報告書」の本質上、筆者が時折独自の試法を示すとしても、これをどうか無作法とは御覧にならないでいただきたい。

レッシンツは『考古学書簡 (Antiquarische Briefe)』第十一に於いて、ゼウクシスの『ケンタウロス族』を記述す

るルキアノスの一文を、自身の訳文のように読めるとして扱っている——“*Αὐτὸ δὲ τῆς εἰκῆτος οὐκ ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἰσχυροῦς τῆς ἐπιπέδου γὰρ*” すなわち「この絵の上方で、どこか物見台からのごとくひとりのケンタウロスが笑って下方へ身をかかめている」。レッシングは言う——「この『あたかも物見台からのごとく』は当のケンタウロスがただ背後にいただけなのか、それとも同時に高所にいるのかルキアノス自身決しかねていた、という事実をはっきり物語っていると私には思われる。古代の浅浮彫で、一番奥の人物が最前面の人物を見越しているが、その理由は実際に高所にいるためでなく、ただはるか後方にいると見せなければいけないだけのこと、という人物配置があるように思う。」

このレッシングの評言は一挙にわれわれを、ふつうはごく単純自明と思いがちな事象（たしかにこの問題は美術作品の学問的解明にさいしての最も原初的な段階をなしている）の問題性へと招き入れてしまう——すなわち画像の純粹記述という問題性へである。というのも、われわれの注目は以下の事実へと導かれるからである。その事実とは、紀元二世紀の一人物、あのポンペイ壁画の類の高度に発展を遂げた幻覚主義イリュージニスムの美術環境内で育った人物が、紀元前五世紀の絵画についてはその画題そのものを無造作にはっきり認めて述べたこともならず、それどころか、自分に直接「与えられたもの」からはみだしてしまった（後代のレッシングはこれを故意に行った）点を除けば、画板上の位置（*ἄνω*「上方に」）のいわば地形的示唆と、事柄をわざと決めないままにしておく直喩（*ὡς ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἀρχῆς*「なにか物見台のようなものから」）とで満足せざるをえなかったということ、ただし、もしもルキアノスが往昔の美術作品を紀元二世紀でなく紀元前五世紀の観点から把握しようと試みたのであれば、またもしも同一の事例や比較できる事例を思いだし、これらを介して空間描写の可能性の変遷に気づいたのであれば、さらに手短かに言えば、個々の客体の直接知覚にもとづくだけでなく普遍的形成原理についての知識をも根拠にして記述していたならば、つまり現況

では歴史的考量だけが教えてくれる様式認識なるものから記述を行っていたならば、そのときルキアノスには一義的に明確な態度を取ることができたであろうに、ということである。

一

任意に例を選ぶとして、グリューネヴァルトの名高い復活図を「記述する」という課題が立てられたとき、出発点ですでにわれわれは、よく言われる純然たる「形式」記述 („formale“ Beschreibung) と「対象」記述 („gegenständliche“ Beschreibung) との区別が詳しくみれば全面的には保持したい、少くとも造形美術作品については保持したいことを教えられる(ちなみにこの事情は私のみるところ、必要な変更さえ加えれば、建築についても同様と述べておきたい)。本当に純然たる形式記述となれば「石」「人」「岩」などの表現は決して用いてならず、原則としては色を、すなわちさまざまな色合を以て相互に分たれれば、ともども絡みあってせいぜいあたかも裝飾平面とか構築物と見せかける形式複合となるにすぎない色を、意味は全く欠くどころか空間的に多義曖昧な構成要素として記述しなければなるまい。画面上方の暗い平面を「夜空」、画面中央の際立つ明色を「人体」と説き、ましてやこの人体は夜空の「前に」あると語ろうものなら、すでにわれわれは、現に呈示しているものを、何か呈示されているものへと、空間的に多義曖昧な形式所与を明確に三次元の表象内容へと関係づけてしまったことになろう。

さて、この厳密な意味での形式記述が実際には不可能事であることは言うを俟たない。すなわち作品叙述とはいえずれも、これがいわばおよそ始まるに先立って、純形式的な呈示因子をすでに何か呈示されるものの象徴へと転釈コンダクトしてえていなければならぬものであろう。こうして、いかなる仕方をとるにせよ作品叙述とはすでに、純然たる形式の



領界 (Sphere) から意味領域 (Sinnregion) へと伸張しているのである。それゆえに通例の語法で「形式的」考察法 (例えばヴェルフリンの意味における) と呼慣わしていることの内部でも、実際にはただ形式 (これの分析をここでは詳述するわけにゆかない) ばかりでなく、これと並んですでに形式の意味までもが画像記述の対象となっている。ただしこのとき、しかもこれが決定的な事柄なのであるが、当の「意味」の横たわっているところは、いわゆる「イコノグラフィ」【画像記述】的「考察の迫いもとめる意味とは別箇の、第一義的と呼んでもよい層である。さきの画面中央の明色複合を「手と足を打抜かれて宙に浮ぶ男」と記述すれば、たしかに私は、既述のごとく、たんなる形式記述の範囲を逸脱するものの、それでもなお、各人の視覚的直観とか触知覚とか運動知覚、要するに直接の定在経験をもとにして絵を見る人が近づき親しめるような意味表象の領域に留まっている。これに対し「宙に高く浮ぶキリスト」と記述すれば、そのとき私は、例えば福音書の内容を一度も聞いたことのない人物ならばレオナルドの晚餐図をみて、財布から推断するにこれはきつと、金銭問題をめぐる仲違いから激昂せる食卓仲間の絵と受けとるかもしれないように、教養面でなお一段と高い知識を前提としている。われわれは右の「第一義的」意味層、つまり自分の生活上の定在経験をもとにして入りこめる層を、望むときには事象・意味 (Sach-Sinn) と表出・意味 (Ausdrucks-Sinn) とに細分できる (というのも画像という記号が私に対して、一人物の描写として訴えてくるか、それとも「美しい」「厭らしい」「悲しげな」「悦ばしい」「大切な」「阿呆な」などの人物の描写として訴えてくるかは重要な相違だからである) (現象・意味 (Phänomen-Sinn) の領域と呼びたい)。

他方、文献で伝えられる知識をもとはじめて開けてくる第二義の意味層を、われわれは指示の意味 (Bedeutungs-sinn) の領域と名づけた。ただし、かかる指示の意味の内部では、美術史家にとって、自分が (例えば聖書の内容のごとく) 「美術上本質的」とみなす表象と、「ややこしい寓意」「錯雑な象徴」として片づけてよく思われる表象と

を区別する権利はない、という事実には注意を願いたい。このように分けることは好んで行われているが、その根柢で扱われているのは、美術にとって本質的なものと非本質的なものとの区別では全然なく、偶然（これがいつまでつづくか）今日の意識にとつてかなり知られている事柄と、今は埋もれている源泉を明るみに出してようやく再度習得しなければならぬ事柄との区別なのである。——紀元二五〇〇年の人々にアダムとエヴァの物語が、われわれにとつて反宗教改革の宗教的寓意やデューラーをめぐる人文主義の寓意の源をなす表象がそうなっているのとまさしく同様、きわめて馴染みの薄いものになるということは全然考えられぬ事態ではない。とはいへ、スティーナ礼拝堂の天井画を理解するためには、ミケランジェロの描いたのはアダムとエヴァの墮罪であつて「草上の昼食」(dejeuner sur l'herbe)ではないことがきわめて本質的である、という事実は誰ひとり否認しないであらう。<sup>(1)</sup>

## 二

脇道へそれていたが、ふたたびグリーンエヴァルトの絵へ戻らう。この絵が指示的意味という相のもとで表しているもの、これは先述のごとく一定の文献的予備知識なしには理解できない。だがたんなる現象意味という相のもとでは、きわめて大まかに最も目立つところだけをみれば、この絵は、光の真只中に両腕をひろげて棺から浮び去るひとりの男の描写、傍らには軍装せる男どもの、ある者は取乱してか地にうずくまり、ある者は驚愕か眩惑の身振りで地面によろめき倒れる姿がある、と記述できる。さてこの純粹に現象的な記述にとつての前提は、この絵をわれわれがよく見て経験上熟知の表象に結びつけるということ以上には実際何も無い。とはいへ、かかる記述ですら決して問題がないわけではない。たしかに、絵を面前にしてわれわれはみな、人間とは何か、驚愕とは浮遊とは何かを経験から

知る。だがこれらの事柄を全体として結びつけるという作用に問題がある。グリューネヴァルトの代りにフランツ・マルクの絵、ハンブルク美術館蔵の『マンドリル』を思い浮かべてみるだけで、現象意味の発見を助ける表象はたしかにすべて既得となったにせよ、さりとてそれら表象を当該作品に適用すること、平俗に語れば、画中に描かれているものを「認識する (erkennen)」ことは断じていつでも造作なくできるわけではないという事実が認められよう。われわれはみなマンドリルが何かを知ってはいる。しかし当の画中にマンドリルを「認識する」ためには、よく言われるように、この画面形式を統べている表現主義的呈示原理に向って「心構えを定めて」(„eingestellt“)おかなければならない。そして、今日われわれにはごく無害と思われるこのマンドリルが、取得当時は容易に認められなかったこと(人々は自棄<sup>ヤ</sup>ばちに鼻面を撫<sup>カ</sup>でまわし、そこからやや勝手を見出した)、それというのも十五年前には表現主義者の形成方式がなお新しすぎたからであったということは経験が教えてくれた。

ここでふたたび「ルキアノス」に立戻るが、われわれの直面しているのはこれといわば逆の事例である。ハンブルクの人々は一九一九年にはフランツ・マルクの描いた対象を見分けられなかったが、それは人々にとって表現主義の呈示原理が当時なお出会うためしかなかったものだからである。ルキアノスはゼウクシスの描いた前後に重なる人物像を掴めなかったが、それはルキアノスにとって初期ギリシヤ美術の呈示原理がすでに消えてしまっていたからである。古今いずれの例でも明かになるのは、最もありふれた経験表象ですら、これをまともな一枚の絵の所与と結びつける可能性、したがってまた適切な記述の可能性とは、当の絵画作成が規定されている一般的な呈示原理と慣れ親しんでいることに依存する、言いかえれば、古今いずれを問わず歴史的状况へと分け入って(マルクの例では無意識的に新しいものと慣れることによって、ゼウクシスの例では意識的に往昔のものへとふり返ることによって)しか取得できぬ様式認識に依存する、という事実である。こうして立証されたのは、まことに逆説と聞えるが、時代や種類の

点で記述者にとって見なれぬ美術作品は、これの記述を行える以前に、記述者がすでに様式史上の位置を定めておかなければならぬということである。

グリューネヴァルトの絵のばあい、たしかにわれわれは「造作なく」人は人であり岩は岩であると見る。だがキリストが「浮んでいる」とは何で見分けるのか。「キリストが足場もないのに虚空に見えるから」が難なく得られる答である。この答は完全に当たってもいる（というのも、体の動きの傾斜曲線がなくとも、また浮揚の動勢をこれほど力づくよく高めている衣の捲上りがなかったとしても、浮遊の状況という事実はいささかも疑えないだろうからである）。ただし、この絵には正しい考量が他例では全くの見当ちがいとなるかもしれないのである。

例えばミュンヒェンのいわゆる『オットー三世福音書』に「キリスト生誕」のごとき紀元一〇〇〇年という変り目に成立の美術作品をみると、この画面でもさまざまな対象（嬰兒キリストと牡牛に驢馬、わけても聖母マリアのいる生誕図）が足場も示さぬまま、大地をあらわす奇妙に丸い形の上方高く、虚空のなかに見出される。しかしこの画面のばあい、それらの対象を決して「浮遊する」とみてはならない（全く無教養の観察者とか子供ならばきつとそのようにみることがあろうとも）。——というのも、グリューネヴァルトではみごとに仕方で打破されているとみえた自然や空間の法則性がここには全然存在していない、という簡明な理由からである。このような細密画では、暗い背景は「天空」でなくて抽象的な素地であり、人物や事物は、空間を排出し重力に支配される自然物体としてでなく、精神的内実とか事象的意義のいわば無重力の容器として捉えられ描かれている。グリューネヴァルトのキリストは浮んでいる。ここでは描写全体が（いかに不合理があろうと）遠近法的にして（いかに形体解消があろうと）彫塑的な自然主義に支配され、この自然主義にかこつけば身体の宙吊りは浮遊と解釈できるからである。オットー朝細密画のマリアは浮んでいない。ここでは描写全体が非遠近法的にして非彫塑的な精神主義に規定され、この精神主義にかこつ

ければ、ここでの身体の宙吊りは絶対に何ひとつとして身体をめぐる空間事情について教えるところがないからである。

これが実情である。すなわち、純粹に現象的であるといえ美術作品を適切に記述できるためには、われわれは当該作品を、全く無意識に一瞬の間にせよ、すでに様式面で批判的に位置を定めておかなければならない。さもないと一体「虚空の宙吊り」に近代自然主義の尺度を当てるべきか、それとも中世精神主義の尺度を当てるべきか、われわれにはどうしても知りようがないからである。こうしてやや意外にも「ひとりの男が墓から浮び去る」という一見まことに簡明な文章で、すでにわれわれは、平面と奥行の關係、物体と空間の關係、静と動の關係は如何というきわめて困難にして一般的な疑問に決着をつけてしまっていること、手短かに言えば、当該美術作品をすでに例の「美術の根本問題 (Künstlerische Grundprobleme)」なる相のもとに觀察し了えているということが判る。その根本問題の特殊な解決様態をわれわれは美術作品の「様式」と名づけているのである。<sup>(3)</sup>

### 三

これまで述べてきたことから、美術作品の素朴な叙述(われわれの用語を繰返せば、たんなる現象意味の発掘)ですら本当は形成史的解釈 (gestaltungsgeschichtliche Interpretation) である、もしくはこの解釈を少くとも暗黙裡には含んでいる、とされる。そして当然ながら現象意味の記述的発掘以上に、指示的意味のイコノグラフィ的発掘はたんなる確認という理解を越えてゆく。つまりこれもまた、多分さきもの以上に解釈である。というのも、「浮んでいる」とは何かという経験知は、そのまま無造作に美術作品内の人物を「浮んでいる人」と決めてよい権利と能力

とを与えてくれるわけではないし（なにしろわれわれは、経験表象と画中の所与とを一緒に合せるには、まず様式認識にもとづかなければ保証はできない、とみたばかりのところである）、ましてや文献資料を無造作に当該作品に「宛てがう」とか、自分の教養のかなり都合のよい部分と作品とを結びつけたりして美術作品の指示的意味は確定できると信じることはさらに許されていないからであり、しかも逆のことながら、一般にいかなる作例にもその種の文献資料が見出せるなどは断じて期待してならないのである。むしろ現象意味発掘のさいと同じく指示的意味発掘のばあいにも、いわば上級審がなければならず、その法廷では美術外の表象（ここでは文献に伝承の内容）と当該画中の現象との連関がまず第一に正當視されるであろう。この「上級審」は現象意味発掘のさいは様式認識であったが、指示的意味の発掘では類型論である。ただし私が「類型」(Typus)とみるのは、一定の事象的意味が一定の指示的意味としっかり結びついていて、そこではこの指示的意味の担い手として当の表現描写は伝統的となつていてという類の表現描写のことであり、例を挙げれば「獅子皮を着て棍棒を持つヘラクレス」とか「マリアとヨハネにはさまれた十字架像」<sup>(4)</sup>である。

近年出版の書物でヴェネツィアのバロック画家フランチェスコ・マフェイの絵が公刊されたが、これは記名によれば「ヨハネの首をもつサロメ」を描いたとされる。<sup>(5)</sup>まさしくマイ福音書の記述の通り、斬られた男の首が深皿に見出せるからにはこの表示はわかる。ただし、この「サロメ」が手に剣を、(もちろん洗者の首を自分の手で刎ねてはいないゆえ) 刑吏の手から取ったに違いない剣を持っている点が意外であり奇異である。それゆえにこの剣が、主題はサロメでなく、むしろユディトではないかの推測を呼ぶ。ユディトにとってならばたしかに自分の解放行為のしるしとして、剣はいわば本質的に重要なのである。しかしこの推測に対して今度は深皿というモチーフが反対する。ユディトについては、ホロフェルネスの首を「侍女に渡して袋に入れるよう命じた」とはつきり語られているからで

ある。

こうしてわれわれは、一枚の絵に全然異なる聖書の二箇所が当り、しかも一方は他方と全く同様に正当とも失当とも言え(「サロメ」に深皿は合うが剣は合わず「ユディト」に剣は合うが深皿は合わないゆえ)、他に論拠がない以上どうしても決定は下せない、という奇妙な事実<sup>5</sup>に直面している。ところがここで類型史の意義が立現れる——この歴史は、ユディトの剣をわがものとする<sup>6</sup>ことがサロメに許された作例はひとつも知らないが、逆に、しかもまさしく北方イタリア美術の内部で(文献から直接に汲みとる近來の創作法に比べて、古美術でははるかに重要な役割を果していた例の「類推的変形(Analogiebildung)」という仕方<sup>7</sup>で)「ヨハネの深皿」をユディトに移すこと<sup>8</sup>の行われた、かなり多数の作例を確認できるのである(一侍女のいることでユディト像と確められる例はロマニノの絵やベルナルド・ストロツィの絵(ベルリンのカイザー・フリートリヒ美術館蔵)などである)。

それゆえ類型史は——そしてこれだけが——マフェイの絵も「ホロフェルネスの首をもつユディト」とみなす権利と可能性をわれわれに与えてくれる。その見方のもとに後からわれわれは、斬られた首そのものも、「ヨハネの深皿」にあるといえ観相学的容貌からみてやはり、伝統的な「洗者」の類型よりもむしろはるかに、これも劣らず伝統的な「覇者」の類型に相応していることを見出す。自体としてはまことに単純とされる例であったが(これは文献には依拠しない「類推的変形」の意義をみごと明晰に際立たせた)、この例が示しているのは、一方では、当の歴史的根拠が「再度ようやく開示できるもの」に属さずして時代の意識になお生きているような場面の解釈ですら、類型史を顧みないと重大な過誤を起しかねないということ、他方では、純粹に美的な価値を理解するにあたって、やはり「イコングラフィ的なもの」がいかに本質的であるかということである。というのも、マフェイの絵を聖者の首をもつ淫らな少女の描写とみる人は、そこに瀆神者の首をもつ神に恩寵をうけた女丈夫を認める人とは、純粹に美的にもきわ

めて別様に判断するに違いないからである。

この例では、「隣接する」し画像には同様に「適合する」二つの文献から、本当にこの絵の指示的意味を語る方の文献摘示を類型史がわれわれに許してくれる。他の例ではもちろん類型史がわれわれを、かなりのはずれでそもそも絵とはほとんど関係ないような文献へと導いてしまうことも起りうる。その例は、本考の筆者がデューラーのいわゆる「博士の夢」銅版画 (Pl. 60) を研究したさいに生じた。この絵が純然たる類型史的根拠からまず中世後期に異常に弘まった「怠惰描写」の系列に位置づけられ、ついで、こうして観察者〔私〕の視野に引寄せられた道徳的な小冊子や詩集が踏査されたとき、セバステイアン・ブランドの『阿呆船』の然るべき章とこの絵とはきわめて緊密に結びつけられたのであつた。<sup>(7)</sup>

最後の例は、類型史が文献上の根拠探索を省かせてくれる例であり、あるいはしばらくのあいだ空しく骨折った後で、そのような文献のないことを教えてくれる例である。ルノワールの『桃』は指示的意味を欠く静物画の「類型」に属しているが、例えばこの絵を前にして、われわれはまず文献を、すなわち果物の寓意的意義を教えてくれるような文献をもとめようとはしないであらう(だが擬人化された美徳の「類型」に入る女性像がからさまに桃を差出しているとすれば、もちろんわれわれはそのような文献を探し、事実、ここでは説くことのできない根拠から桃は「真理」の持物でありうることを見出す)。あるいは、中世が古代の神々の表象を活気づけようと試みた類の手稿本の一つに「メルクリウス」の図があるが、これはわけても、この神の両脚のあいだを一羽の鷲が飛びぬけていることで目を引く。そこでこの奇妙さが納得され説明されるかもしれない神話叙述の文献を探してはみるが、結果は空しい。そのうちメルクリウスの古代類型を一瞥して、ついにそのような文献など全然無用のことと教えられる。奇異の感を与えていたものは、何のことはない、神々の使いを果すこの神の足の翼を完全な鳥にまで仕上げなくてはと信じてしま



った描き手の誤解と知れるのである。<sup>(9)</sup>

さてグリューネヴァルトの絵についてみれば、この絵は（われわれの文化の共有財として周知のものと前提したいが）中心点にキリストその人が立ち、十字架上の死後に生じた一情景を描いている。そこで文献上の根拠を見つげようと福音書の年代誌的に当たるとみられる箇所をひらくが、描かれた事件と本当に合致する事柄はひとつとして見出せない。というのも福音書にはただ、主の近くに立つ女人（その数も一人、二人、三人とあり、全然語られていないものもある）が墓を開けるが空と知る有様、そして女人が一（もしくは二）天使から主は甦られたと教えられる有様しか語られていないからである。そして事実われわれが墓所からの復活という事件そのものの描写を見るのは、ようやく十二世紀以来のことである。さらに多くの文献をたぐり寄せ、その上に（わけてもこのこと）ふたたび類型史を尋ねる詳細な研究にはじめて、『グリューネヴァルトのキリスト復活図』とわれわれの名づけているものが、実際には本来の墓所復活図と、昇天図と、いわゆる変容図との高度に複雑な結合体であることをわれわれに教えてくれるのである。

#### 四

ハイデガーのカント研究書に解釈 (Interpretation) の本質に関する注目すべき文章がみられる——さしあたり哲學的著作の読解 (Auslegung) についてしか語っていないが、根本的にはいかなる解釈にも通じる問題を特色づける言葉である。「さて解釈がカントのはっきりと述べたことをただ再言するだけならば、それはもともと何ら読解ではない。そのような解釈には、おのれの基礎づけにおいてカントが明確な表現の言外で明るみに出しているものをみず

から独自に明示するという課題が残るからである。しかもカントはこの言外のもを自分ではもはや言いあらわせない。一般にいかなる哲学的認識においても、言明された文章で認識の語る事柄ではなく、語られたことを介して、いまだ語られざることとして眼前に認識の示す事柄こそ、決定的なものとならねばならないからである。……もしもちろん、言葉が語っているものから当の言葉が語ろうと欲しているものを握ぎとるためには、いかなる解釈も必然的に暴力を用いなければならない。<sup>(10)</sup> われわれの懐かしい画面記述や内容説明も、これらが断じてたんなる確認ではなくすでに解釈でもある以上、右の文章はここでも的を射ていると洞察しなければなるまい。画面記述や内容説明も、たんなる現象意味の一見問題なき示唆ですら、根本的には「語られざることを眼前に」もたらしめており、それゆえハイデガーともどもに語れば、「暴力(Gewalt)」を用いている。こうして事態を決する重要な疑問も生じてくる——その暴力に限界を置くのは誰か、または何か。まずは当然ながら外的な限界、すなわち純粹に経験的な事態が存在する。何かの影を果物とみたり大鹿を鹿とみては、画面記述や内容説明はたちまち「誤り」である(実際に生じた二例である<sup>(11)</sup>)。これはちょうどギリシャ語 *αἴμα* を「人」と訳さなければならぬところで「男」と訳してはしまったプラトン原典の解釈がどうしても誤りになるのと同様である。だがこのような外的な限界を越えて、解釈活動に内部から置かれる制限もなければならぬ。ハイデガー自身や後に述べている——「だがそのような暴力があてもなくさまざまの態度であることはできず、予め前方を照す理念の力が読解を駆りたて導かなくてはならない。」しかしながら、この理念もまた迷路へと導くことがあるし、たしかに多くの例で導いているはずである。というのも、この理念が当の暴力使用そのものを駆りたてると同じ主観性に発しているからである。

私は哲学的解釈の問題に態度を表明する勇氣はない。ただしわれわれの領域でも以下に述べることは当てている。——解釈(もう一度言うが、ただの記述もここに入る)の源泉はいつでも解釈する主体の認識能力と所有認識量であ

る。すなわち、現象意味だけを開示させるとすれば、われわれの生きた定在経験であり、指示の意味が問題になるとすれば、われわれの文献的知識である。そして私は、このような主観的認識源泉に対して客観的相関者として現れるもの、しかもこうして主観的な認識成果を「確実化する」ものとは、われわれが「伝承史(Uberlieferungsgeschichte)」と名づけることのでき、現象意味のばあいには「形成史」、指示的意味のばあいには「類型史」として出合っているものに他ならない、と信じた。実際この伝承史はわれわれの暴力使用がゆきつける限界を教えてくれる。というのも、事物自体のなかでは事実として語りだされていないものを、われわれみずから明るみに引き出すことがわれわれに許されている権利であり、いやそれどころかわれわれに迫ってくる強要であるとすれば、伝承史は、時代と場所から考えあわせて描写不能であったか表象不能であったがために、何か語るべくもなかった事柄までをもわれわれに教えてくれるからである。

この事態(これに対して例えば、様式の認識や図像の類型の方にしても個別作品の研究からしか得ることはできないでないか、などと反論してはならない。というのも、いかなる学問でも事情は同じであって、認識器具と認識対象とは相互にそれぞれ制約しあい、それぞれの「真なることを証明」しあい、物理学者の計器でさえも、これが突止めようと願う自然法則に従属するもの、さよう、当の計器の助力で論証・論駁されるべき理論をまさしく含んでいるものだからである)<sup>(12)</sup>——この事態がこの上なく鮮かに現れるのは、指示的意味の層をさらに越えて、解釈が、カール・マンハイムの表現によれば「記録意味(Dokumentsinn)」の領域と呼ぶことができ、あるいは「本質意味(Wesenssinn)」の領域と呼んでもよい、究極至高の領域へと高まるところである。ひとりの男性が道で帽子を挙げてわれわれに挨拶するとき、この動作(その事象意味は笑いながら頭をかしげて帽子を取ることと記述されるし、またその表出意味は好意、恭謙、冷淡、皮肉などのあいだでさまざまな陰影を孕むことだろう)の指示的意味が礼儀の証言にあ

ることは全く疑いない。だがその上にわれわれは、この動作から、このような現象一切の背後になお「真に在るもの (Dasein)」として立つ紛れもなく明確な本性の印象を受けとることができよう——すなわちひとつの内的構造の印象であるが、その構造の組成には精神、性格、素性、境遇、運命が同じようにともども与っており、またその構造は、挨拶する人の生活表現のひとつひとつに当人の意志や知識とは独立に、そしてはつきりと「明示〔記録〕される (dokumentiert)」ものだが、また挨拶の動作のなかにも明示されている。さて、これよりはるかに深く普遍的な意義を具えてのことであるが、われわれには芸術の制作にも、その現象意味を越え、その指示的意味を越えて、究極の本質的内容が根柢に横たわっていると思われる。その内実とは、世界に対する原則的な態度、すなわち個々の作家、個々の時代、個々の民族、個々の文化共同体の特徴としてそれぞれに同じ程度で現れてくる態度の、欲しもせず知りもせずに行われる自己開示のことである。そして芸術活動の大きさは、結局のところ、どの程度の「世界観エネルギー (Weltanschauungs-Energie)」量が形態化された材料内へと投入されたか、またここから観照者へと放射しているか、に懸っているが(この意味ではセザンヌの静物はラファエロの聖母と同じく「良い」ばかりか「内実ゆたか」でもある)、そうであるからには、右の「本質意味」という究極の層を突止めることも解釈の最高の課題である。解釈が本来の目標に到達できたと言えるのは、ようやく作用契機(すなわち、対象的なものやイコノグラフィ的なものばかりでなく、明暗の布置とか平面の構成、そればかりか刷毛とか鑿きざとか彫刻刀の操作にいたる純粹に「形式的」な因子を含む)の総体を一箇の統一的世界観意味の「記録 (Dokument)」として把握し証示したときでしかない。だがそのように大胆な企てにおいては——この企てによって芸術作品の読解は哲学的体系や宗教的直観の読解とまさしく同じ次元に高まるのであるが——文献資料についての知識もわれわれの役には立ってくれない。少くとも、当該芸術作品に直接に関係づけることのできる資料〔源泉〕が話題となるかぎりではそうである。われわれはデューラーの

『メランコリア』が指示的意味として見せているものについて直接教えてくれる典拠はたしかに見出せる。けれども記録意味として告げているものについて直接教えてくれる典拠は見出せない。さよう、もしデューラー自身が自作の究極の意図について言葉で以て表していたとしても（この種のことを後代の芸術家はしばしば試みている）、たちまち明かとなるのは、そのような言葉も絵の本当の本質意味はかすめて通りすぎるだけであり、作品解釈を易々と助けしてくれるどころか、当の言葉そのものが最高度の解釈を求めてくるだろう、ということである。<sup>14</sup> 帽子を取って礼儀を示すかどうか、どの程度にするかはたしかに挨拶する人の意志と意識にあるけれども、こうすることで自身の最も深い内面的本質についてどのような開示を与えるかはそうでないように、芸術家もまた（機知に富むアメリカ人を引用すれば）自分の「見せびらかすもの（what he parades）」は知っているけれども、「洩れて見えるもの（what he betrays）」は知らないからである。

本質意味の顕正を狙うような読解の源泉とは、例えば一方のカール・ノイマンや他方のヤコブ・ブルクハルトのレンブラント解釈に劣らずハイデガーのカント解釈にくっきりと浮び上っているように、むしろ解釈者自身の世界観的な根本態度である。しかもまさしくこの事実から明かとなるのは、それほどまでに主観的な、いやこうも言えよう、絶対的に個人的な認識源泉が、われわれが現象意味を把握するさいの助力とする生活上の定在経験よりも、また指示的意味の発見を助ける文献的知識よりも、さらにできるかぎり高い次元においての矯正策を必要としている、ということである。そして事実、そのような矯正策は現存するし、しかもまた歴史的現実性という領界に横たわっているが、この事実性がここでも、読解する「暴力」を「あてもなくさまよう恣意」とはさせない以上、この暴力に越えさせてはならない限界を引いているのである。その矯正策とは全般的な精神史のことであるが、これはわれわれに一定の時代や一定の文化圏に可能であったことを教えてくれる——われわれには形成史が呈示可能なものの範囲を、類

型史が表象可能なものの範囲を標示してくれるとみえたが、それと別様ではないことである。以下のごとく言うことができよう——形成史は、歴史発展の変遷のなかで純粹形式が特定の事象意味ならびに表出意味と結合する折の様態 (Modalitäten 状況) について教えてくれる。類型史は、歴史発展の変遷のなかで事象意味ならびに表出意味が特定の指示的意味と連結する折の様態について教えてくれる。最後に、一般精神史は、歴史発展の変遷のなかで指示的意味 (例えば言語の諸概念や音楽におけるメリスマも同様) が特定の世界観的内実で充足される折の様態について教えてくれる。

こうして例えばわれわれ美術史家に対してルネサンスの精神的証言 (ここには当然デューラー自身の著述も入る) が教えてくれるのは、デューラーは自作『メランコリア』のなかで「無気力型精神 (typus aediae)」と「幾何学型精神 (typus geometriae)」とを統一にもたらし、これによって生物固有の苦悩を初めて精神化し、逆にまた人世の運命は具えぬ精神作用なるものを初めてパトス (受身に) 苦しみ悩む姿<sup>(15)</sup> 化したが、このようなことがデューラーにできたのはいかなる世界観的前提にもとづいてのことであったか、ということである。ただし、まさしくこのようにして精神的証言は、われわれがあるいは近代の「世界苦 (Weltschmerz)」として解釈してみたくなるかもしれないものに対して一線を画するが、これはちょうど哲学史家が、およそカント読解が「解釈」という要請をして義務を断念しようとするのでないかぎり、十八世紀精神史を介して存在論的なカント読解を控える限界を学ぶことができるのと同じ事情である。<sup>(16)</sup>

ここまで語ってきた美術史的解義作業の問題点を一覧表にまとめさせていただこう。

解釈の対象	解釈の主観的源泉	解釈の客観的矯正策
一、現象意味 (事象意味に二分) (表出意味に二分) 二、指示的意味 三、記号意味 (本質意味)	生活上の定在経験 文獻的知識 世界観的根本態度	形成史 (呈示可能性の総体) 類型史 (表象可能性の総体) 一般精神史(世界観的可能性の総体)

このような図式が現実の精神過程遂行に対してもつ関係は、地理上の経緯度線が實在のイタリア風景に対してもつ関係と大差ないのであるが、もちろん、このような図式は「生命と無縁の合理主義」でないかと誤解される危険がつけねにある。それゆえ最後に自明な事柄を強調しておきたいが、われわれの分析が三分された意味層における一見別々の運動として、また主観的な暴力行使と客観的歴史性とのいわば境界争いとして描かなければならなかった事象は、実際上は、緊張と和解のうちには有機的に展開する一箇の完全に統一的な生起全体に織込まれているものであり、かかる生起全体を個々の契機と個別的活動とに分析できるのは、まさに事後的なこと理論的なことではないのである。

注

- (1) E. Panofsky, Hercules am Scheidewege (『駁路に立つヘルクレス』) (Studien der Bibliothek Warburg 18), 1930, Einleitung (1)の序文から若干の行文をかなり精確に再録してある)を照。
- (2) G. Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München, I, Tafel





(11) R. Wustmann, Grenzboten LXIII (1904), Bd. 2, S. 151ff. und Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXII, 1910/11, S. 110ff.

(12) F. Wind, Proceedings of the Sixth Congress of Philosophy, 1926, S. 609ff. 及び Experiment und Metaphysik (Hamburger Habilitationsschrift 1930) 参照。ヴァントは「はじめ見たときは「循環論証 (Circulus vitiosus)」と見えるものが実は「循環方法 (Circulus methodicus)」であり、この方法の進行するうちに「器具」と「客体」とは相互に入乱れて証明される」ということを論証している。——これは綱渡り平衡棒についての古いことな小話と同じ事情なのである。

「父さん、綱渡りはどうして落ちないの。」

「ほら棒に掴まってるじゃないか。」

「それじゃ、どうして棒は落ちないの。」

「お馬鹿さん、綱渡りがちゃんと掴まえているじゃないか。」

——循環論証と思われるものが、綱渡りの現に可能であることはこれを事実斥けず、むしろ支えていること、ここにこの小話本来の眼目がある。

「個別作品」と「類型」との関係に当るのと同じことが、他のところでは、個別作品と「発展系列」や「国民様式」等々との関係においても当てはまる。すなわち、これらの場合でも「個別作品」を「連関」内へと位置づけることは、個別例の研究と一般的発展の認知との「循環的な」相互関係に依拠している、という注目すべき事実が生じているのである。ある美術史家がN市の書庫で一枚の契約書、これによれば土地の画家Xが一四七一年に聖ヤコブ教会のために降架と聖フィリップと聖ヤコボとを描く祭壇画の制作を委任されたことになる契約書を発見したと仮定し、さらにこの美術史家が同地でこの明細とまさしく合致する祭壇画を確認したと仮定する。とすれば、当の美術史家は祭壇を「文書にもとづいて認証された」作品とみなし、これは「年代・場所の確定せる」一作品と当然喜びたい気持ちになろう。けれども、宗教改革時の聖画像破壊運動でこの最初の祭壇は無くなってしまい、はるか遠方から移住の画家によって一五四〇年前後に埋合せられた、という可能性はあくまで残っている。したがって、作品認定に確信をもつために美術史家は、一体現存の作品が一四七一年ごろN地方で「そもそも可能」であったかどうかを評定することができなければならない。すなわち発展史ならびに流派に関する諸々の

「連関」を意のままに思い描けなければならないが、他方そのような連関とは「年代の明確な」「場所の明確な」連例を根拠としてしか認識できるものでない。

- (13) *Jahrbuch für Kunstgeschichte* I, 1922/23, S. 236ff.
- (14) *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XI, 1919, S. 277f. (E. Panofsky, *Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstsammlungen Bernini*, S. 241—278.)
- (15) 第三版準備中のサックス (F. Saxl) との共著『メロンニョー』(Melencolia I, *Studien der Bibliothek Warburg* 2, 1923) 参照。
- (16) もちろん、歴史的矯正策とは無縁と称し、みずから立てたそのつど考察すべき個別現象の形象は、何らかの歴史的連関に合致しようとしまいと、それ自体で統一的にして有意味な形象なりとみなす考察法は考えられる。しかし、そのような考察法(これが対象たる典故から取出すのは、当の典故の「語っている」ことでもなければ「語ろうとしている」ことでもなく、右の統一的原理からみて「語っているにちがひなからう」ことである)とはもはや「解釈」でなく、自由創作的な「再構築(Rekonstruktion)」である。言いかえれば、かかる考察法の価値の有無は、もはや歴史的真理という尺度からではなく、体系上の獨創性ならびに首尾一貫性という尺度から決定されることになる。かかる考察法はその超歴史的な目標設定、いやよりよく言えば、歴史外的な目標設定を自覚に留めているかぎりでは批評の対象となりえない。だが何らか別種の要請から無法的歴史話を擁護でもしようものなら、その瞬間に論難を受けざるをえないだろう。