

憂鬱なイコノロジー

——20世紀美術史と美術史学の同時代性をめぐる一視座

長尾 天

Melancholic Iconology: 20th Century Art and Art History

Takashi NAGAO

Abstract

This study considers Erwin Panofsky's intention toward "meaning" from the viewpoint of 20th-century art history. As highlighted by Hall and Moxey, Panofsky's methods and research cannot, of course, be separated from the 20th century. Panofsky's study on Dürer's *Melencolia I* is a contemporary phenomenon of 20th-century art history after World War I: return to order, the transition from Dada to Neue Zachlichkeit under the Weimar regime.

The image of the fusion of melancholy and geometry in *Melencolia I* can also be found in the works of Neue Zachlichkeit painters, such as Grosz and Aereboe. De Chirico had a significant influence on Neue Zachlichkeit's melancholy, and his metaphysical painting arises from Nietzsche's nihilism in the "Death of God."

In this way, when Panofsky's study is regarded as a contemporary phenomenon of 20th-century art history, the context of the "Death of God" can be found as one of the backgrounds. If so, Panofsky's attempts at the foundation of art history based on a metaphysical model in the 1920s are regarded as an attempt to supplement the "nonsense" of the "Death of God" with the lost "meaning." This intention for metaphysical "meaning" is organized into a methodology called "iconology," which tentatively constructs the "meaning" of works of art. It is a so-called "melancholic" iconology based on Dürer's, Weimar's, and the "Death of God" melancholy. By asking Panofsky's ethics to confront this methodological, political, and philosophical "melancholy," it will be possible to reconsider iconology as a gesture of response to his contemporary situation.

ヤン・ファン・エイクによる《アルノルフィーニ夫妻の肖像》(1434年) [図1] について、エルヴィン・パノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) が「擬装された象徴主義」を指摘したことはよく知られている⁽¹⁾。パノフスキーによれば、この作品は結婚の秘蹟を暗示している。これに対してエドウィン・ホールは、描かれた二人の人物の身振りに注目しつつ、これを結婚ではなく婚約と解釈した。その際、ホールは次のような指摘をしている。

20世紀に特有の状況が初期ネーデルラント絵画の象徴的な解釈へと導く知的な環境を形成するのを助長してきた。殊にフロイトの影響が、われわれ皆をして、とくに無意識に関連して、日常ありきたりのものに対する自由連想に基づいた象徴的な見方を好むように仕向けた。[……] 実際のところ、擬装された、あるいは隠された象徴表現なる概念それ自体が一五世紀よりは二〇世紀の概念に近く、ある物と別のもの

(1) アーウィン・パノフスキー著、勝國興、蜷川順子訳『初期ネーデルラント絵画——その起源と性格(本文編)』中央公論美術出版、2001年、139-140頁。

との形態類似に依拠する図像学研究は、ファン・エイクや彼の同時代に馴染みある思考方法よりは現代の精神分析理論に多くを負っている⁽²⁾。

ホールはこの点について踏み込んだ考察を行っているわけではないが、この指摘はパノフスキーが20世紀を生きた人物であるという当然の事実を目を向けさせてくれる。そして20世紀美術、つまりパノフスキーと同時代の美術について考える場合、この事実には特に注意を払う必要がある。というのも、パノフスキーは美術作品の内的「意味」を捉える方法論としてイコノロジーを提唱したわけだが⁽³⁾、まさに20世紀美術において、こうした「意味」は激しい動揺にさらされていたからである⁽⁴⁾。つまり、現在の美術史学に未だ大きな影響を及ぼしているイコノロジーは、20世紀美術と二重の関係を取り結んでいる。イコノロジーを一つの方法論とみなす限り、これに拠って20世紀の美術作品を解釈することは可能である。だが同時に、イコノロジーとその対象となりうる作品が同時代の現象であるならば、パノフスキーの思想と20世紀美術とを並置することもまた可能である。パノフスキーの思想的側面についての研究は主に美学の領域でなされてきている⁽⁵⁾。これに対して本稿では、筆者のジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico, 1888-1978) 研究を踏まえ、20世紀美術史からパノフスキーの思想を、いわば共時的に捉える視点を提示してみたい (以下、引用については既訳を参考にしつつ筆者が訳出した)。



〔図1〕 ヤン・ファン・エイク《アルノルフィーニ夫妻の肖像》1434年、油彩、板、81.8×59.7cm、National Gallery, London

- (2) エドウィン・ホール著、小佐野重利ほか訳『アルノルフィーニの婚約』中央公論美術出版、2001年、164-165頁。パノフスキーやホールの解釈の当否にはここでは立ち入らない。
- (3) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Harper Torchbooks, New York, 1962 [1st edition: Oxford University Press, New York, 1939]. (エルヴィン・パノフスキー著、浅野徹ほか訳『イコノロジー研究——ルネサンス美術における人文主義の諸テーマ』上下巻、ちくま学芸文庫、2002年) よく知られているように、パノフスキーは美術作品の「意味」を、「自然的主題」「伝習的主題 (イコノグラフィー／図像学)」「内的意味・内容 (イコノロジー／図像解釈学)」の三段階に区分して捉える図式を提示した。
- (4) 長尾 (2021)、225-242頁。
- (5) 基本的文献としては以下。Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, 1982; Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, 1984. 日本語でもこの主題を扱ったものは多い。江藤匠「パノフスキーの「芸術意思の概念」の解釈——カントの認識論との比較において」『美学』第50巻3号、美学会、1999年、1-12頁; 喜屋武盛也「エルヴィン・パノフスキーと「新カント主義」」『カリスタ』第7号、東京藝術大学美術学部美学研究室、2000年、1-19頁; 江藤匠「パノフスキーの「芸術史と芸術理論の関係について」の解釈——芸術学におけるア・プリオリな概念システム定立」『カリスタ』第7号、東京藝術大学美術学部美学研究室、2000年、20-43頁; 江藤匠「「解釈科学としての美術史」の形成」『カリスタ』第12号、東京藝術大学美術学部美学研究室、2005年、36-63頁; 関竜司「パノフスキーにおけるマンハイム受容とイコノロジー」『同志社哲学年報』同志社哲学会、2007年、80-94頁。近年では小野崎康裕が入念な考察を試みている。小野崎康裕「「意味」としての芸術思想——エルヴィン・パノフスキーの「芸術意思」定義とその哲学的指針」『川村学園女子大学研究紀要』第28巻第3号、2017年、189-210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芸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巻第1号、2018年、250-288頁; 「意味への道標 (1) —— E・パノフスキーの「美術学的基础概念」構築とその指針」『川村学園女子大学研究紀要』第31巻第2号、2020年、105-122頁。 「意味への道標 (2) —— E・パノフスキーの「美術学的基础概念」構築とその指針」『川村学園女子大学研究紀要』第32巻第2号、2021年、155-172頁。また本稿では踏み込めなかったが、パノフスキーの書簡は以下にまとめられている。Dieter Wuttke (ed.), *Erwin Panofsky Korrespondenz*, 5 vols., Harrassowitz, Weisbaden, 2001-2011.

デューラーの銅版画ほどアグリッパのメランコリーの観念に対応する芸術作品はなく、またアグリッパがメランコリーについて述べたいいくつかの章ほどデューラーの銅版画に一致するテキストもない⁽¹²⁾。

またデューラーは「だが美とは何か、私は知らない」「最も美しい人間の姿とはどのようなものかを述べ、証明できる人間などこの世にはいない。神以外のいかなる者も美を判定することなどできはしない」と1512年頃に記している⁽¹³⁾。《メレンコリア I》に描かれているのがサトゥルヌスの顔であるとしても、そこにはやはり、神の領域にある美には到達できないと悟ってメランコリーに陥るデューラーの容貌をも認めることができる。つまりパノフスキーらによれば、ここに描かれているのは苦悩する芸術家の精神的自画像なのである⁽¹⁴⁾。

さて、キース・モクシーの論文「パノフスキーのメレンコリア」(1994年)⁽¹⁵⁾によれば、パノフスキーは、このデューラーの精神的自画像たる《メレンコリア I》に、自分自身をも同一視しているとされる。モクシーはここで『アルブレヒト・デューラーの生涯と作品』(1943年)⁽¹⁶⁾を念頭に論じているのだが、ナチス台頭の時代にあって、《メレンコリア I》はドイツの国民気質における理性と非理性の相克についてのパノフスキーの見解を象徴的に示しているのであり、パノフスキーはそこにドイツ国民としての自己の引き裂かれを見ているというのである。モクシーは次のように述べている。

パノフスキーの戦略、つまり解釈の対象に歴史家の「視点」を投影することによってその「視点」を見えにくくするという戦略だが、それはおそらく歴史解釈の基本的な性質の一つだろう。[……]《メレンコリア I》がデューラーの精神的自画像であるとするパノフスキーの解釈の妥当性を認めるにせよそうでないにせよ、この解釈がパノフスキーによる分析主題と自分自身との同一化を示していると主張することは可能である。デューラーの理論的野心は経験的实践によって妥協を迫られたのであり、それ故にデューラーはメランコリー気質であるとされるわけだが、同様の仕方でもパノフスキーは自らをデューラーと同一化したとおぼしい。というのもパノフスキーは、彼自身の時代の政治的事件を特徴づける、理性と非理性の闘争の寓意を芸術家の苦悩の内に見出していたからである。《メレンコリア I》に表現された理性の敗北は、ドイツ文化によせるパノフスキーの理想が瓦解したことのエンブレムでもある。イタリア・ルネサンスの人文主義理論へのデューラーの没頭、主観主義という典型的なドイツ人気質を相殺する合理主義へのデューラーの傾倒を根拠として、ドイツは西洋文化史を決定した「大国」入りを果たしたのだとパノフスキーは述べるわけだが、今度は逆に理性の失墜の結果として、ドイツは文明国の一員から転げ落ちるのである⁽¹⁷⁾。

3	2	1	段階
高級な精霊	中級の精霊	低級な精霊	媒介者
叡智 (mens)	理性 (Ratio)	想像力 (Imaginatio)	心理的な居住地
学	神の秘儀の認識、特に神の法則、天使論、神学、政治学等々	手職的技術、特に建築、絵画等々	創造的業績の領域
宗教的事象、特に新しい予言者の出現、あるいは新しい宗教の誕生	政治的な事件、支配者の打倒、王政の復古等々	自然の事象、特に突然の豪雨、飢饉等々	予言の領域

〔図3〕 アグリッパによる三段階のメランコリーの図表(『土星とメランコリー』より)

(12) Panofsky (2019), pp.359-360. (邦訳 321 頁)

(13) Panofsky (2019), p.364. (邦訳 324 頁)

(14) Panofsky (2019), p.365. (邦訳 325 頁)

(15) Moxey (1994).

(16) Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1955 [originally published in 2 vols. in 1943]. (アーウィン・パノフスキー著、中森義宗、清水忠訳『アルブレヒト・デューラー——生涯と芸術』日賀出版社、1984年)

モクシーは、ジグムント・フロイトの論文「悲哀とメランコリー」(1917年)⁽¹⁸⁾を引き合いに出しつつ、パノフスキーはデューラーの《メランコリア I》に、自身が喪失した文化を拒絶できずに苦悩する自分自身のメランコリーを見ていると解釈する。フロイトによれば、悲哀とは対象の喪失を意識の上で容認することであり、一方で、無意識において対象とのナルシスティックな同一化を断ち切れない場合、人はメランコリーに陥るからである。

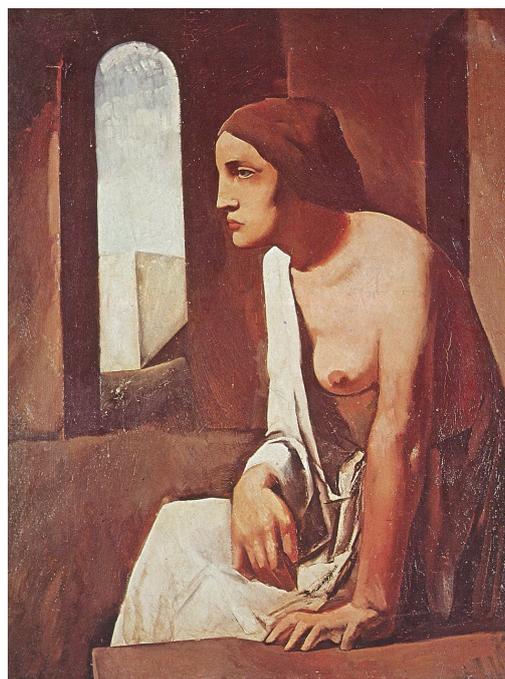
パノフスキー自身のメランコリアから『アルブレヒト・デューラーの生涯と芸術』の序論における国家主義的な感情を理解することができる。パノフスキーがドイツの一市民であることをもはや主張できなくなつてからドイツ文化の偉大さを肯定するというこの逆説は、決して埋めることのできなかった彼の喪失感の表明として解釈できる⁽¹⁹⁾。

ただしモクシーの論文の訳者である尾崎彰宏は、パノフスキーのユダヤ人としての側面をモクシーが方法論的に捨象している点を批判している。ナチスの狂気に対する理性的なドイツを希求するナショナリズムをパノフスキーが抱いていたかは疑問であり、むしろそうした狂気を呼び込むナショナリズムそれ自体を峻拒していたと考えるのが自然であると尾崎は強調している⁽²⁰⁾。

2. メランコリーの時代

パノフスキー個人のナショナリズムの問題に踏み込むことはここではしないが、モクシーの解釈もまた、本稿冒頭で触れたホルンの指摘と同様にパノフスキーの美術史学を20世紀の歴史のなかに位置づける観点を提供してくれる。そして20世紀美術史の問題系としてのメランコリーについて考えてみるならば、第一次大戦後のヨーロッパに生じたいわゆる古典回帰の傾向において、メランコリーが典型的な雰囲気の一つとなっていたことが想起される〔図4〕。特にヴァイマル体制下のドイツでは、ダダからノイエ・ザハリヒカイト(新即物主義)へと推移する動向において、やはりメランコリーが一つの主調をなしており〔図5〕、さらにそこには、パノフスキーらによっていわば再発見されたメランコリーの伝統的モチーフである「幾何学」のイメージもまた見出されるのである。

たとえばベルリン・ダダからノイエ・ザハリヒカイトへと移行したゲオルゲ・グロスの作品を挙げることができる。グロスはドイツの頹廢的な世相を仮借ない視線で戯画化した作風で知られているが、1920年代にはメランコリーを主題としたイメージ群を描いている。《無題(構成)》(1920年)〔図6〕では、幾何学的に描かれた無人の街角に無個性なマネキンと立方体が配置されている。類似するイメージは《新しき人》(1921年)〔図7〕にも描かれている。室内を歩くマネキンの傍らには、定規や板、直方体や立方体、パンチングボール(球体)、そして機械の図面が配置されている。これらの作品が第一次大戦



〔図4〕 マリオ・シローニ《孤独》1926年、油彩、カンヴァス、103×85cm、Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma

(17) Moxey (1994), pp.74-75. (邦訳 38 頁)

(18) ジグムント・フロイト著、井村恒郎ほか訳「悲哀とメランコリー」『フロイト著作集 第6巻』人文書院、1970年、137-149頁。

(19) Moxey (1994), p.77. (邦訳 39-40 頁)

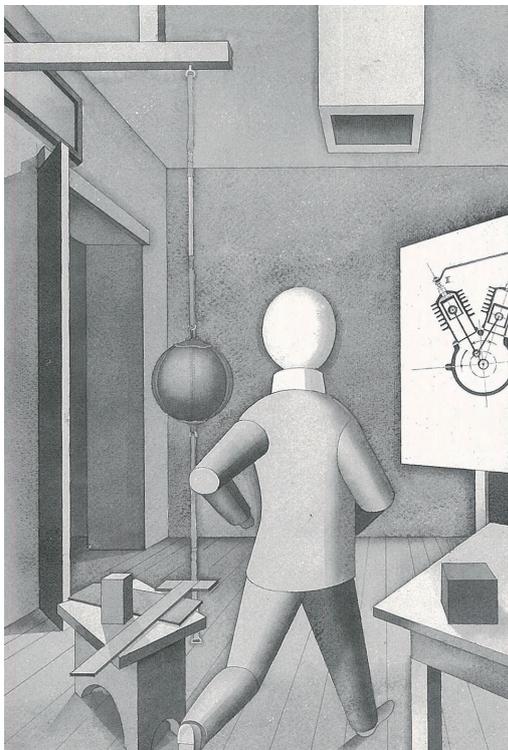
(20) 尾崎彰宏「解題」『西洋美術研究』no.4、三元社、2000年、42-44頁。



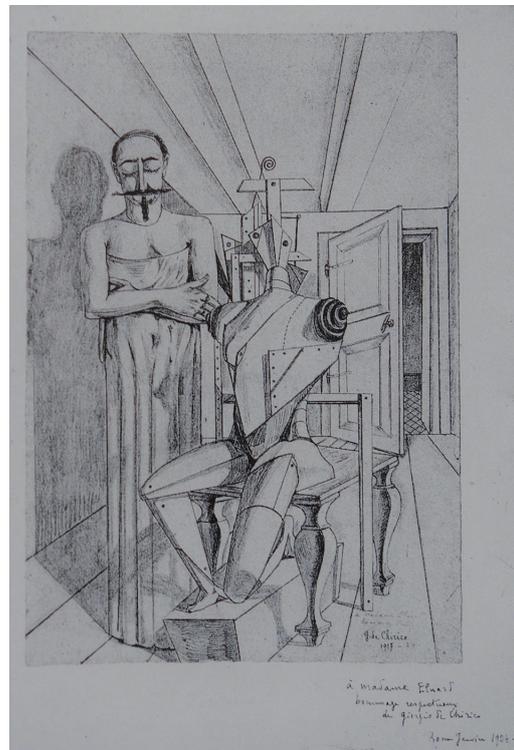
〔図5〕 ゲオルク・シュリンプフ《座る少女》
1923年、油彩、カンヴァス、51.5×
39cm、個人蔵、Hambourg



〔図6〕 ゲオルゲ・グロッセ《無題（構成）》
1920年、油彩、カンヴァス、81×
61cm、Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf



〔図7〕 ゲオルゲ・グロッセ《新しき人》
1921年、水彩、インク、鷲ペン、50
× 32.5cm、Gilbert and Lila Silverman
Collection, Detroit



〔図8〕 ジョルジョ・デ・キリコ《幽霊》
1917年、鉛筆、紙、30×22cm、個人
蔵、Paris

後、主に『ヴァローリ・プラスティーチ』誌を通してヨーロッパに普及していったデ・キリコの形而上絵画に強く影響を受けていることは明らかであり〔図8〕、後述するように、そこでマネキンはメランコリーと関連するモチーフの一つだった。それ故、グロッシにおいても同様に、メランコリーと結びついた人間の象徴としてマネキンが用いられていることが推測できる。そして、これらの作品ではマネキンそれ自体、さらにそれを取り巻くモチーフ群もまた幾何学的なイメージとして提示されているのである。勿論、こうしたイメージがパノフスキーらのデューラー論と直接的に結びつくわけではないが、メランコリーへの関心の在り方に同時代性を見出すことはできる。

また、より直截にデューラーの《メレンコリア I》に言及している作品として、アルベルト・エレボアの《隠者》(1928年頃)〔図9〕を挙げておく。丸いカンヴァスに描き出された室内において瞑想する男性の手元にはやはりコンパスや図面がある。天井からはガラス球と船の模型が吊り下げられており、画面奥の扉の前には裸の女性が立つ。この女性像は「ラインの巨匠」の作品《愛の魔法》(1480年頃)から借用されている。男性の顔半分は、ガラス球を通して奇妙に屈折した形で映し出されている。画面左には窓があり、その上部にめくられたカーテンが描かれている。雨の水滴がついた窓ガラスの向こう側には風景が広がっており、虹がかかった空には鳥たちの姿も見える。種村季弘は次のように指摘している。



〔図9〕 アルベルト・エレボア《隠者》1928年頃、油彩、カンヴァス、170×170（円形）、Kunsthalle Kiel, Kiel

たとえば画面左手のガラス窓枠のなかの窓外風景。空に架かる四分半形の虹、海、その間を横切るとどぶ黒い鳥影は、ただちにデューラー『メレンコリア I』〔ママ〕後方左上の虹と海と「メレンコリア」の銘板を負ってどぶ竜尾の蝙蝠のかたちづくる構図を思い起させる。とすれば画面中央の隠者は、デューラーでは白衣に黒い顔〔ファチエ・ニグラ〕の女性に相当するわけで、事実、彼女が手にしているコンパスや、その背後や足下に散らばっている計器類・工作道具はたしかにエレボアの画面の星図、コンパス、天体望遠鏡に対応している。「隠者」の透明なガラス球は、デューラーの「黒い顔」の女の足下に鞆〔ふいご〕と鋸とともに投げ出された完全球体とほぼ同一比率で登場してさえいるのである⁽²⁾。

エレボアはグロッシのように20世紀美術史に名を残した画家というわけではないが、だからこそ《隠者》は、《メレンコリア I》への関心が時代の雰囲気と結びついていることを示す作例として注目できる。敗戦による社会の荒廃、そこから生じる未来への不穏な予感、ノイエ・ザハリヒカイトの作品群はヴァイマル体制下のこうした雰囲気をよく示している。そうした時代にあって、画家や美術史家たちが自らのアイデンティティを問うために、ドイツを代表する画家としてのデューラー、そしてその代表作としての《メレンコリア I》への関心を共有していたとしても、さほど不思議ではない。

とはいえ、第一次大戦後の美術をめぐるメランコリーの問題系を、戦後の厭戦的気分やヴァイマル体制下の社会不安のみに帰することは、当然ながらできない。その背景を全て列挙することもまた不可能ではあるが、ここで注目したいのは、グロッシの《無題（構成）》《新しき人》におけるメランコリックなマネキンを、既に述べたようにデ・キリコに由来しているという事実である。デ・キリコは1909年頃から1919年にかけて形而上絵画と呼ばれる奇妙なイメージ群を描いており、これらは第一次大戦後のヨーロッパの美術に大きなイン

(2) 種村季弘『魔術的リアリズム——メランコリーの芸術』ちくま学芸文庫、2010年、151頁（電子版を参照した）。ノイエ・ザハリヒカイトの概観についても同書を参照。

パクトを与えた。デ・キリコは一般的にはシュルレアリスムの先駆者として位置づけられることが多いが、ドイツにおけるダダからノイエ・ザハリカイトへ至る動向にも影響を及ぼしている。グロース以外にも、たとえばラウル・ハウスマンやドルフ・シュリヒターの作品にデ・キリコのイメージからの影響、特にやはりマネキンのイメージなどを容易に見出すことができる〔図10〕。

ではデ・キリコにおいてメランコリーはどのような意味を持つのか。これについては既に別の場所で論じているので²²⁾、ここでは要点を述べるに留める。デ・キリコは自らの形而上絵画を、ショーペンハウアーとニーチェが発見した「生の無意味〔non-senso della vita〕」の絵画への応用であると説明している²³⁾。デ・キリコは両者の著作を当時のフランス語訳で読んでいる可能性が高いが、この生の「無意味〔non-sens〕」の語が決定的な意味を持つのはニーチェの著作、とりわけ『力への意志』の一節においてである。そこでは「神の死」のニヒリズムの極限形としての永遠回帰が、「永遠の無」「無意味〔non-sens〕」と言い換えられている²⁴⁾。つまり形而上絵画とは「神の死」のニヒリズムと結びつく絵画なのである。

ここで言う「神の死」とは、単純にキリスト教的な世界観の衰退を指すわけではない。それは形而上学的「真実」の死である。ニーチェによれば、プラトン以後の西洋哲学は世界の背後に形而上学的「真実」（イデア、神、物自体）を仮構することによって世界を根拠づけてきた。この「真実」の仮構性が暴かれると、世界は「無意



〔図10〕 ゲオルク・シュリヒター《屋上のアトリエ》1920年、水彩、ペン、エッチング、45.8×63.8cm、Galerie Nierendorf, Berlin

22) 長尾 (2021)。

23) 「ショーペンハウアーとニーチェは、生の無意味〔non-senso della vita〕が持つ深遠な価値を、またこの無意味がいかに芸術へと転化されうるか、それどころか全く新しく自由で深遠な芸術の内的骨格さえ成すべきかを初めて示した。〔……〕芸術における意味〔senso〕の排除は我々画家の発明ではない。その最初の発見はポーランド人〔ママ〕ニーチェに認めるのが正しいが、詩に初めて応用したのはフランス人ランボーであり、絵画への最初の応用はこの私による」。Giorgio de Chirico, “Noi metafisici...,” in: *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), pp.68-69; De Chirico (2008), pp.271-273. この問題については以下で論じている。長尾 (2021)、37-53 頁。

24) 以下、ニーチェの引用は、デ・キリコが参照したと考えられる当時のフランス語訳を示す。「ニヒリズムが今や現れる。存在の不快が以前より増したからでは全くない。そうではなく悪の中、あるいは存在の中にさえありえた「意味〔signification〕」が総じて信じられなくなったからである。解釈がたった一つ崩壊した。だが、それがただ一つの解釈として通っていたために、存在がいかなる意味も持たず、全てが虚しく思われるようになる。〔……〕この考えを最も恐ろしい形で想像しよう。あるがままの存在、意味もなく、目的もないが、それでも不可避免的に絶えず回帰し、無〔néant〕へと解決することもない。つまり「永遠回帰」。これこそニヒリズムの極限形。永遠の無（「無意味〔non-sens〕」）！」。Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *La volonté de puissance: Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)*, t.1, Mercure de France, Paris, 1903, pp.46-47. (フリードリッヒ・ニーチェ著、原佑訳『権力への意志』上巻、ちくま学芸文庫、1993年、69-70頁)

味」なものとなり、ニヒリズムが生じる。ニーチェはそこで、このニヒリズムを別の「真実」によって補うのではなく、むしろその極限にまで至らしめることを主張する。そうして導き出されるのが、意味も目的も無く、それ自体に回帰し続ける世界、永遠回帰する世界の認識である。ここからデ・キリコにおけるメランコリーを解釈するならば、それは「神の死」のニヒリズムと、その極限形としての永遠回帰がもたらすメランコリーということになる。

たとえばデ・キリコがよく知られた作品《通りの神秘と憂愁》(1914年)〔図11〕を挙げてみたい²⁵⁾。後述するように、答えのない「謎としての世界」を描き出す形而上絵画は基本的にイコノロジーと齟齬をきたすイメージである。だがデ・キリコの作品には、形而上絵画理論を凶解する性質のものがあり、これらについてはまさに方法論としてのイコノロジーが適用可能である。ニーチェの『ツァラトゥストラはこう語った』(1883-1885年)によれば、永遠回帰を肯定しうる精神の最高段階は「子ども」である²⁶⁾。とすれば、《通りの神秘と憂愁》におけるフープを転がす少女、永遠回帰の象徴であり、また伝統的にはメランコリーの象徴でもある「円環」によって遊戯する「子ども」〔図12〕を、永遠回帰を肯定しうる精神の象徴として捉えることができる。

だが永遠回帰を肯定することは人間には困難であり、そこにメランコリーが生じる。たとえば『ツァラトゥストラはこう語った』の「憂愁の歌〔Le chant de la mélancolie〕」と題された節では、年老いた魔法使いが、「神の死」を認識した者たちを誘う「夕暮れの憂愁の精」について語る²⁷⁾。ツァラトゥストラ自身でさえ「或る長い夕暮れ」に、永遠回帰においては「卑小な人間」もまた回帰することを告げられ、吐き気を催すのである²⁸⁾。

このように『ツァラトゥストラはこう語った』において、永遠回帰がもたらすメランコリーは黄昏の情景と結びついている。それは《通りの神秘と憂愁》を含め、多くの形而上絵画に見出される黄昏の情景である。さらにニーチェによれば、永遠回帰を肯定しうる精神とは「子ども」であり、また「超人」である。そして超人が生まれるためには、人間は没落しなければならない²⁹⁾。つまり、仮構された「真実」と結びついた人間(観)、永遠回帰に耐えることのできない人間(観)は、終わり



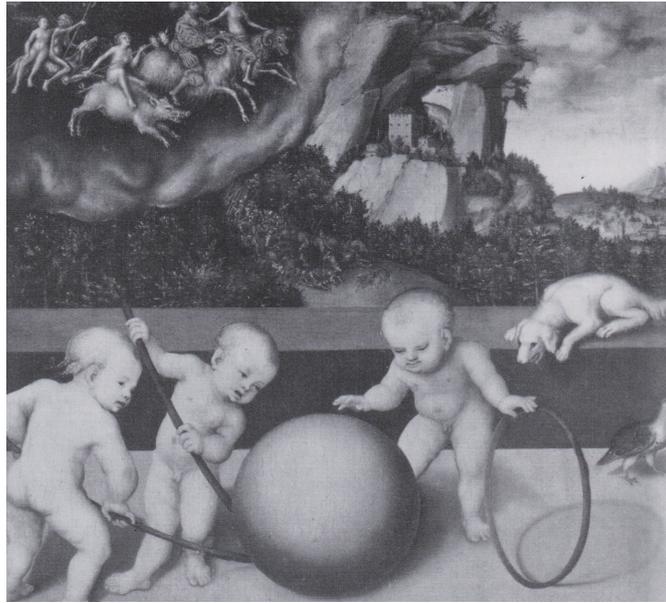
〔図11〕 ジョルジョ・デ・キリコ《通りの神秘と憂愁》1914年、油彩、カンヴァス、87×71.5cm、個人蔵、New York.

25) この作品については以下で論じている。長尾(2021)、83-95頁。

26) 「子どもは無垢であり、忘却である、一つの復活、一つの遊戯、一つの自力で転がる車輪〔une roue qui roule sur elle-même〕、一つの第一運動、一つの聖なる肯定である。そう、創造の神的な遊戯のためには、我が兄弟たちよ、一つの聖なる肯定が必要なのだ。いまや精神はそれ自身の意志を欲する。世界を失った精神はそれ自身の世界をかちえようと欲するのだ」。Nietzsche (APZ), pp.35-36. (邦訳上巻 50頁)

27) 「貴方たちの全て、私と同様に大いなる吐き気に悩んでおり、古い神には先立たれながら、いまだ揺籠のなかで産着にくるまれたままの新しい神もいない、そういう貴方たちの全てを、——私の邪悪な精、魔法の悪魔は好いているのだ〔……〕しかし、早や彼が私を襲い、私を打ちのめすのだ、この邪悪な精、この憂愁の精〔cet esprit de mélancolie〕、この黄昏の悪魔〔ce démon du crépuscule〕が。〔……〕日が傾き、一切の諸事物に、最善の諸事物にも、今や夕暮れがやって来る。さあ聞き、そして見よ、高等な人間たちよ、この夕暮れの憂愁の精〔cet esprit de mélancolie du soir〕が、男にせよ、女にせよ、どういう悪魔であるかを！」。Nietzsche (APZ), pp.432-433. (邦訳下巻 292-294頁)

28) 「或る長い黄昏〔Un long crépuscule〕が私の前を不自由な足を引きずりながら歩いていった、ある疲れ切った悲哀と死ぬほどの酔いが、あくび混じりの声で言った。「お前がうんざりしている人間、卑小な人間が、永遠に回帰する」〔……〕。——「ああ！人間が永遠に回帰する！卑小な人間が永遠に回帰する！」〔……〕。最大の者でもあまりに小さい！——これが人間に対するわたしの嫌気だったのだ！そして永遠回帰、最小の者でさえ！——これが一切の存在に対する私の嫌気であったのだ！ああ、吐き気！吐き気！吐き気！」。Nietzsche (APZ), pp.319-320. (邦訳下巻 144-145頁)



〔図 12〕 ルカス・クラナハ《メレンコリア》(部分) 1532 年、油彩、板、51 × 97cm、Statens Museum for Kunst, Copenhagen

を迎えなければならない。このように考えた場合、デ・キリコにおけるマネキンのイメージを、「神の死」のニヒリズムを認識しつつ永遠回帰がもたらすメランコリーのなかで没落する人間の象徴とみなすことができるのである²⁹⁾。

以上のように、大戦間期の美術におけるメランコリーの問題を、デ・キリコを補助線として捉えた場合、そこにはニーチェにおける「神の死」という思想的文脈を見出すことが可能となる。そして、さらにここから 20 世紀美術史における「意味」の動揺の問題を取り出すことができる。形而上学的「真実」を欠いた「無意味」な世界は、純粋な仮象となる。あるいは真実と仮象の区別は消失する。そのとき全ては解釈となり、世界は無限の解釈可能性を孕んだ一つの謎として立ち現れることになる³⁰⁾。デ・キリコが形而上絵画において描き出したのは、この「神の死」の認識がもたらす「謎としての世界」のイメージだった。その発端となった作品である《秋の午後の謎》(1909-1910 年)〔図 13〕についてデ・キリコは、それが自分自身にも説明不可能であるような「一つの謎」であるとしている³²⁾。つまり、形而上絵画は「謎としての世界」をそれ自体として描き出すのであり、そこには究極的な「答え」「意味」はもはや存在しない。この「謎としての世界」のイメージこそ、シュルレアリスムやノイエ・ザハリカイトがデ・キリコから受け継いだものなのである。

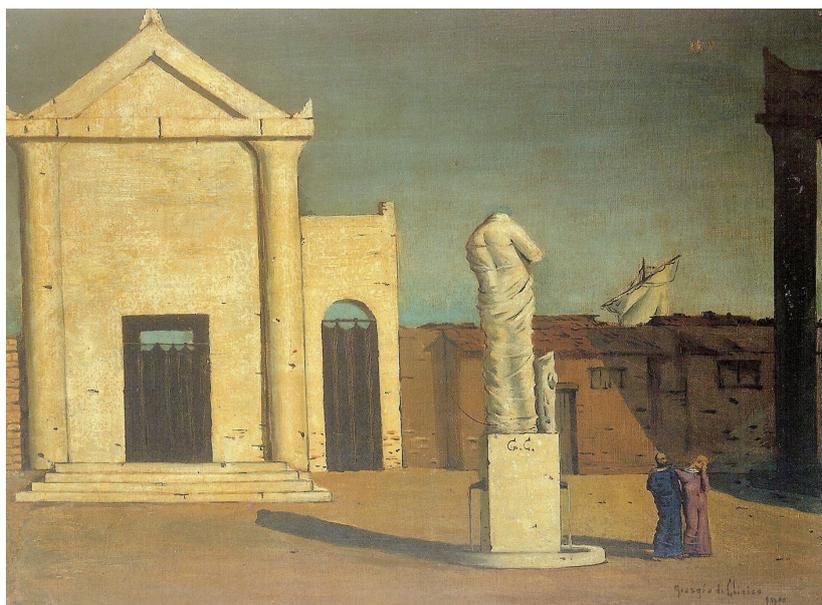
とすれば、パノフスキーが方法論化するイコノロジーによっては捉えることのできないようなイメージが、そもそもイコノロジーの同時代的現象として生じていたわけである。イメージの内的「意味」の存在を前提と

29) 「人間において偉大であるところのもの、それは、人間が一つの橋であり、目的ではないということだ。人間において愛されうるもの、それは、人間が一つの過渡であり、一つの没落であるということだ。私は愛する、消えゆくため以外に生きることを知らない者たちを。というのも、彼らは向こう側へ渡って行くのだから。[……] 私は愛する、認識するために生き、そして、いつか超人が生きることのために認識しようと欲する者を。というのも、そのようにして彼は自身の没落を欲するのだから」。Nietzsche (APZ), pp.14-15. (邦訳上巻 26-27 頁)

30) この問題については以下で論じている。長尾 (2021)、113-127 頁。グロスの《新しき人》はおそらくデ・キリコにおけるニーチェの含意を、そのままではないにしても継承している。

31) この問題については以下で論じている。長尾 (2021)、37-53 頁。

32) 「ある澄み切った秋の午後、私はフィレンツェのサンタ・クローチェ広場の中央にあるベンチに腰掛けていた。勿論、私がこの広場を見たのは初めてのことでなかった。私は長く苦しい腸の病から抜け出したばかりで感覚はほとんど病的な状態にあった。[……] 生ぬるい秋の太陽が容赦なく彫像と教会のファサードを照らし出していた。そのとき私は、全てを初めて見ているのだ、という奇妙な印象を覚えた。そして作品の構成が心に浮かんだ。私はこの絵を眺めるたびにこの瞬間を思い出す。とはいえこの瞬間は私にとって一つの謎だ、というのもそれを説明できないからだ。そこから生じた作品も私はやはり謎と呼びたいと思う」。De Chirico (1985), pp.31-32; De Chirico (2008), p.650.



〔図13〕 ジョルジョ・デ・キリコ《秋の午後の謎》1909-1910年、油彩、カンヴァス、45×60cm、個人蔵、Buenos Aires

するイコノロジーには、究極的な「意味」を欠いた「謎としての世界」のイメージを、それ自体として捉えることはできない。だがここで、筆者の意図はイコノロジー批判にはない。そうではなくここでは、メランコリーの時代、「意味」の動揺の時代にあって、それでもなお「意味」を求める一つの試みとして、パノフスキーの思想の展開を捉えてみたい。

3. 「美術学的基礎概念」の可能性

パノフスキーらによる《メレンコリア I》への関心は、ヴァイマル体制下のメランコリーと同時に、「神の死」のニヒリズムから生じるメランコリーとも同時代的現象として結びついているとみなしうる。とすれば、「神の死」の「無意味」に対する「意味」への志向の帰結としてイコノロジーの成立を捉えることもまた可能である。というのも、こうした「意味」への志向は、1920年代のパノフスキーの試みに見出すことができるからである。一つはアイデアについての歴史的研究であり³³⁾、もう一つは美術史学の基礎づけである。ここでは後者に注目したい。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンが考察しているように、パノフスキーはカントを援用しつつ、美術史学をいわば形而上学的に基礎づけようと試みた³⁴⁾。「神の死」のメランコリーの時代にあって、この試みそれ自体が一つの典型的な身振りである。たとえばデ・キリコは形而上絵画によって「神の死」を描いた後、「技術への回帰」(1919年)を唱えることによって、「神の死」の「無意味」に古典絵画という「意味」を挿入してしまう。そうしてデ・キリコは神＝父と和解したのだった³⁵⁾。世界の形而上学的、究極的根拠が失われたならば、それを補わなければならない。そして学問もまたそうした究極的根拠から導出できるものでなくてはならない。

「芸術意志の概念について」(1920年)³⁶⁾において、アロイス・リーグルの「芸術意志」を再検討した後、「美

³³⁾ Erwin Panofsky, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig / Berlin, 1924. (エルヴィン・パノフスキー著、伊藤博明、富松保文訳『アイデア——美と芸術の理論のために』平凡社ライブラリー、2004年)

³⁴⁾ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris, 1990. (ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン著、江澤健一郎訳『イメージの前で——美術史の目的への問い(増補改訂版)』法政大学出版局、2018年(初版2012年)。ディディ＝ユベルマンによれば、その結果パノフスキーは、美術史を「意識」の領域に固定し、無意識の領域を排除した。

³⁵⁾ 長尾(2021)；長尾天「父の幽霊——ジョルジョ・デ・キリコにおけるエディプス・コンプレックスについて」『美学』257号(第71巻、第2号)、美学会、2021年、73-84頁。

術史と美術理論の関係について——「美術学的基礎概念」の可能性解明のために」(1925年)³⁷⁾において、パノフスキーは美術史学の基礎づけの可能性を論じている。パノフスキーは美術作品を「充実〔Fülle〕」と「形式〔Form〕」の対立関係として定義しており、これらはそれぞれ「時間」と「空間」という直観形式に対応する。この対立関係こそが「美術学の基礎概念」をなすとされる（「美術学」とは美術史学の在り方をめぐる理論的領域のことであり、いわばメタ美術史学である）。

それ故に一般に美術作品の定義を試みるものが許されるとすれば、ほぼ次のようになるだろう。美術作品とは、存在論的には「充実」と「形式」との相互対立であり——方法論的には「時間」と「空間」との相互対立である。「充実」と「形式」という次元において両者は生き生きとした相互関係の内に入り、「時間」と「空間」という次元において一個の独立した直観像として統一される。以上は相互対立という観点からのみ理解可能となる³⁸⁾。

ただしここでパノフスキーは、あくまで対立関係それ自体をア・プリオリなもの、「現象界の彼岸にある分極性」（下記引用を参照）として設定しているのであり、個々の美術作品はその具体的な現象として位置づけられている。それ故に、たとえば「絵画的」「彫塑的」といった個々の記述的概念はあくまで相対的なものに留まるのであり、基礎概念とはなりえない。パノフスキー自身は現象的あるいは視覚的な領域における三つの対立を設定しているが〔図14〕、結局のところ、こうした基礎概念は、あくまで問題の定立を可能にするものであって、その答えをもたらすものではないと主張される。

問題の公式化を可能にするような基礎概念としての絶対的な相互対立、これを定立し展開させることが美術理論の使命である。それ故に、美術史学が様式を記述する際に用いる性質記述的概念には、同じような絶対的な相互対立は決して含まれないことになる。美術の現象を二つの敵対する陣営に分割し、その間に

存在論的領界 の内部における 一般的 相反定立	現象的にして、しかも視覚的な領界 の内部における特殊の対立			方法論的領界 の内部における 一般的 相反定立
	一、 要素的価値 の 対立	二、 形像描写的価値 の 対立	三、 構成的価値 の 対立	
「充実」	「視覚的」価値 (自由空間)	「奥行価値」	「混入の価値」 (融合)	「時間」
(対 立)	(対 立)	(対 立)	(対 立)	(対 立)
「形式」	「触覚的」価値 (物体)	「平面価値」	「並立の価値」 (分割)	「空間」

〔図14〕 パノフスキーによる美術学的根本問題の図表（『芸術学の根本問題』より）

36) Erwin Panofsky, "Der Begriff des Kunstwollens," in: *Zeitschrift für Ästhetik Allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, pp.321-339, reprinted in: Panofsky (1985), pp.29-43. (邦訳 24-42 頁)

37) Erwin Panofsky, "Über des Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit 'kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe'," in: *Zeitschrift für Ästhetik Allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, pp.129-161, reprinted in: Panofsky (1985), pp.49-75. (邦訳 48-82 頁) 邦訳では Kunst は「芸術」だが、訳者が述べているように厳密には「美術」の語をあてるべきなので、そのように変更した。

38) Panofsky (1985), p.50. (邦訳 50-51 頁)

あるはずの無数の現象にはいかなる余地も与えられないということでは決してない。基礎概念が示すのはただ現象界の彼岸にある分極性〔Polarität zweier jenseits jener Erscheinungswelt〕、相互対立する価値領域だけであり、それらは〔現象としての〕美術作品において多種多様な在り方で相互に折り合いをつけるのである。というのも、歴史的現実世界の内容を把握することが可能になるのは、基礎概念から直接ではなく、ただ基礎概念を起点としてのみだからである。基礎概念は様々な現象を分類する一種の「理論的一般文法〔Grammaire générale et raisonnée〕」を僭称するものではなく、繰り返すが、ただア・プリオリに認められた「試薬〔Reagens〕」として、諸現象を語らしめることだけがその使命である。基礎概念がもたらすのは、ただ美術上の問題の定立のみであり、その可能的解決ではない。それは様々な対象に向けていわば問いを立てるだけのものであり、これらの対象からもたらされる予想もしなかった個別的解答ではないのである³⁹⁾。

それ故にパノフスキーがここで意図しているのは、美術史における様々な個別的問題に適用しようとする理論装置を提出することではなく、これらの個別的問題がそこを出発点として相互連関しながら一つの体系をなすことができるような基礎概念の可能性を示すことである。その上でパノフスキーは、自らが提出している、いわば方法論的仮説としての基礎概念に一定の妥当性があることを主張する。

あらゆる美術上の個別的問題は——ここでその詳細を示すことは当然できないとしても、——体系的な仕方で結び合わされることができるのだから、問題がそれ自体としては特殊であり、またほとんど単独な性質のものであるにせよ、根本問題にまで還元することが可能である。こうして「美術学的基礎概念表」から、合理的な仕方で相互に関連する美術学的概念体系が導き出されるのであり、それは極限まで細分化された特殊概念に分岐していくことができる。

こうした概念体系が実践の上で、どのように整理され使用されるのか——その説明はここでは不可能であり、またその必要もない。異議が唱えられてきた問題ではあるが、今や証明されたと思われるのは、「基礎概念」と呼ばれる権利を有する美術学的概念を見出しうる可能性、ただこれだけである。というのもその概念は、

第一に、ア・プリオリな妥当性を有し、従ってあらゆる美術現象の認識に同一の仕方で適合し、不可欠であるから。

第二に、非直観的なものではなく、直観的なものに関係しているから。

第三に、下位の特殊概念群とも相互に体系的連関を保っているから⁴⁰⁾。

勿論、ここで言われるア・プリオリな基礎概念は、実際には経験の領域にある個別の美術作品から導出される以外ないものだが、一方で、いわばその定義上、個別の芸術作品に対する新たな観察や発見によって拡張されることはあるとしても、基礎概念自体が動揺することはないとパノフスキーは主張している⁴¹⁾。

さて、パノフスキーによるこうした美術史学の基礎づけの試みは、既に述べたようにカント哲学に拠って行われている。美術作品は、「現象界の彼岸にある分極性」から生じる具体的、個別的現象として捉えられる。そしてパノフスキーは、この「現象界の彼岸にある分極性」をリーグルに倣って「芸術意志」という名によって指し示す⁴²⁾。方法論的仮説としての性質をあくまで保持しているとはいえ、ニーチェが否定した形而上学的モデル（現象としての世界の背後に究極的「真実」を仮構するモデル）がここで用いられていることは明らかである。さらに既に述べたように、パノフスキーにおけるメランコリーへの関心が「神の死」のメランコリー

39) Panofsky (1985), pp.55-56. (邦訳 56-57 頁)

40) Panofsky (1985), p.57. (邦訳 58 頁)

41) Panofsky (1985), p.58. (邦訳 59-60 頁)

42) Panofsky (1985), p.68. (邦訳 72 頁)

と同時代的に結びついているとすれば、パノフスキーによる美術史学の基礎づけは、「神の死」によって解体された形而上学的世界観を美術史学という学問のレベルにおいて再構築する試みとして捉えることができる。つまりそれは、デ・キリコの言うところの「生の無意味」に、失われた「意味」を補おうとする試みであり、さらにパノフスキーによる美術史学の基礎づけの試みは、「一つの謎」と化した世界に、またその反映としての美術作品に、文字通りの「意味」を仮構する方法論としてのイコノロジーへ向って展開していくことになるのである。

結論

以上、本稿ではパノフスキーにおける「意味」への志向を、20世紀美術史研究の観点から捉えることを試みた。ホールやモクシーが指摘しているように、パノフスキーの方法や研究を20世紀という時代から切り離すことは当然ながらできない。デューラーの《メレンコリア I》についてのパノフスキーらの研究は、第一次大戦後の古典回帰、ヴァイマル体制下のダダからノイエ・ザハリカイトへの移行という20世紀美術史上の動向の、まさに同時代的現象としてある。パノフスキーらが《メレンコリア I》に見出したメランコリーと幾何学が融合したイメージは、グロッサやエレポーといったノイエ・ザハリカイトの画家たちの作品にも見出される。そして、ノイエ・ザハリカイトのメランコリーに大きな影響を与えたのがデ・キリコであり、その形而上絵画におけるメランコリーはニーチェが示した「神の死」のニヒリズムと、その極限形としての永遠回帰から生じるものだった。このように20世紀美術史の同時代的現象としてパノフスキーの美術史研究を捉えた場合、その背景の一つとして「神の死」というコンテクストを見出すことができる。とすれば、パノフスキーが1920年代に行った形而上学的モデルに基づく美術史学の基礎づけの試みは、「神の死」の「無意味」に、失われた「意味」を補おうとする試みともみなしうる。こうした形而上学的「意味」への志向が、パノフスキーにおいては美術作品の文字通りの「意味」を仮構するイコノロジーという方法論へと整理されていくことになる。それはデューラーのメランコリー、ヴァイマル体制下のメランコリー、「神の死」のメランコリーを背景とした、いわば「憂鬱」なイコノロジーである。そして、この学問的、政治的、思想的「憂鬱」に対峙するパノフスキーの倫理の在り方を問うことによって、方法論としてのイコノロジーへの批判ではなく、またその思想史的位置づけでもなく、いわば同時代への応答の身振りとしてのイコノロジーを再考することが可能となるのではない⁽⁴³⁾。その上で、美術史研究者としての私たちは、私たち自身の「憂鬱」に対峙しなければならない。

【文献略号】

- De Chirico (1985): Giorgio de Chirico, Maurizio Fagiolo (ed.), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino, 1985.
- De Chirico (2008): Giorgio de Chirico, Andrea Cortellessa (ed.), *Scritti / I: Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, Bompiani, Milano, 2008.
- Moxey (1994): Keith Moxey, "Panofsky's Melancholia," in: *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Cornell University Press, 1994, pp.65-78. (キース・モクシー著、尾崎彰宏訳「パノフスキーのメランコリア」『西洋美術研究』no.4、三元社、2000年、30-41頁)
- 長尾 (2021): 長尾天『ジョルジョ・デ・キリコ——神の死、形而上絵画、シュルレアリスム』水声社、2021年。
- Nietzsche (APZ): Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr), *Ainsi parlait Zarathoustra: Un livre pour tous et pour personne*, Mercure de France, Paris, 1914 [26th edition, 1st edition: 1898]. (フリードリヒ・ニーチェ著、吉沢伝三郎訳『ツァラトゥストラ』上下巻、ちくま学芸文庫、1993年)
- Panofsky (1985): Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Volker Spiess, Berlin, 1985. (エルヴィーン・パノフスキー著、細井雄介訳『芸術学の根本問題』中央公論美術出版社、1994年)
- Panofsky (2019): Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, McGill-Queen's University Press, 2019 [1st edition: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1964]. (レイモンド・クリバンスキー、エルヴィン・パノフスキー、フリッツ・ザクスル著、田中英道ほか訳『土星とメランコリー——自然哲学、

(43) 美術史学の基礎づけとしての「意味」から、イコノロジーにおける「意味」への展開の詳細については踏み込むことができなかったが、この点についてはさしあたり『イメージの前で』におけるディディ＝ユベルマンの議論を参照(註34)。本稿で提示した視点をより詳細に論じることを今後の課題としたい。

宗教、芸術の歴史における研究』晶文社、1991年)

【図版出典】

- 1：『西洋絵画名作101選』小学館、2003年。
- 2：アーウィン・パノフスキー著、中森義宗、清水忠訳『アルブレヒト・デューラー——生涯と芸術』日賀出版社、1984年。
- 3：レイモンド・クリバンスキー、エルヴィン・パノフスキー、フリッツ・ザクスル著、田中英道ほか訳『土星とメランコリー——自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』晶文社、1991年、320頁。
- 4-5： *Les réalisms 1919-1939* (exh.cat.), Centre Georges Pompidou, Paris, 1980.
- 6-7：『20世紀最大の風刺画家 ジョージ・グロス ベルリン——ニューヨーク』神奈川県立近代美術館ほか、2000年。
- 8, 11, 13: Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997.
- 9-10： Wieland Schmied (ed.), *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties* (exh.cat.), Hayward Gallery, London, Art Council of Great Britain, 1978.
- 12： Panofsky (2019), ill. 129.
- 14：エルヴィン・パノフスキー著、細井雄介訳『芸術学の根本問題』中央公論美術出版社、1994年、51頁。