



fig. 2 アンゼルム・キーファー《メレンコリア》1989年、個人蔵

を浮かび上がらせているように (Fig. 2)。¹⁾

けれども、こうしたことを行ってきたのは、後続する芸術家たちばかりではない。いうまでもなく、デューラーは膨大な数の言説を招き寄せてきた存在でもあったからである。「デューラー」という芸術家像が時代に応じて不断に変貌し続けてきたとすれば、それはむしろ、そうした種々の言説の効果によって

だろう。つまり、デューラーを「黒線のオペレス」と称えた同時代人たちはいうに及ばず、ジョルジョ・ヴァザリやヨアヒム・フォン・ザントラルトといった近世の歴史家、あるいはもつと時代を下ってヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテやフリードリヒ・ニーチエなどの作家ないし思想家、さらにジョン・ラスキンやロジャー・フライをはじめとする近代の美術批評家

にいたるまで、この画家はきわめて多様な書き手の関心を惹き、そのつど異なる芸術家像を描き出されてきた²⁾。

だが、それらにもましてデューラーについて語ることを欲し、多量の言葉を費やしてきたのは、近代ドイツで誕生した美術史学だったというほかない。周知のとおり、この学問にとつて、デューラーは特権的な考察対象であり続けてきた。ハインリヒ・ヴェルフリン、アビ・ヴァールブルク、マックス・ドヴォルジャーク、ハンス・テイツェ、テオドル・ヘッツァー、フリードリヒ・ヴィンクラー、エルヴィン・パノフスキー……。とりわけ美術史学がまだ黎明期にあつた十九世紀末から二十世紀初頭、その動向を主導したドイツ語圏の論者たちの多くは、まるでそれがひとつの通過儀礼であるともいうかのように、デューラーの芸術を一度ならず論じようとしたのである。

その理由は、この画家が当時の美術史家たちの目に、何よりも挑戦的な対象と映っていたからにほかなるまい。遇ればロマン主義以降、芸術の言説はデューラーの「ドイツ性」という民族的性格を強調し、十九世紀後半にはそれが国家主義的な空氣のなかでイデオロギー化されて浸透していた³⁾。そのようにしてドイツのナショナル・アイデンティティとさえ結びついた国民画家としてのデューラー像を自覚的に書き換えようとしたのが、ヴェルフリンをはじめとする新世代の美術史家である。そして重要なのは、彼らがその作業を通じて、自身の方法論を支える新たな発想や概念の獲得を果たすことすら珍しくなかつ

ただろうということだ。

たとえば、ヴァルフリンが一九〇五年に上梓した『アルブレヒト・デューラーの芸術』は、デューラーという人物の伝記的生涯をではなく、あくまでもその「芸術」の様式ないし形式の展開を記述した書物だった。とすれば、それは一九一五年の『美術史の基礎概念』においてヴェルフリンが具体化することになる「人名なき美術史」(Kunstgeschichte ohne Namen)という有名なコンセプトを先んじて仄めかし、あるいは少なくとも、そこへと通じる契機となっていたに違いない⁴。また、ヴァールブルクの思考に「情念定型」^{パトスフォルメル}という概念が鍵をなしていたことはよく知られるが、その最初の使用例は、ほかでもないデューラーに関する講演記録のなかに確認される⁵。このようなことは、デューラーという芸術家が、依然として方法論形成の途上にあつた美術史学の自意識を触発し、その積極的な理論展開を促す誘因となっていたことを示唆しないだろうか。

ここで考えてみたいのは、そうした美術史学における「デューラー受容」である。とはいえ、この問いに限ってみれば、われわれにはヴェルフリンやヴァールブルク以上に魅力的な人物がいるというべきだろう。まさしく生涯を通じてデューラーを考え続けた美術史家、すなわちパノフスキー (fig. 3) である。



fig. 3 エルヴィン・パノフスキー (1920年代、ハンブルクでの写真)

デューラーをめぐる自己言及

今日、パノフスキーの名は、ヴァールブルクから引き継いだ「イコノロジー（図像解釈学）」の確立者として最もよく知られている。彼にはまた、時代的にも地理的にもきわめて広範な領域に及ぶ多種の著作があり、それらは肯定的にせよ批判的にせよ、現在も美術史学の内部に計り知れない影響力を保っている⁶。けれども、そのように多岐に渡る仕事をなしたパノフスキーにあって、他のどの対象よりも特別だったのは、やはりデューラーであつたに違いない。デューラーはおそらく、この美術史家の自己形成にすら深く関与してははずだからである。

一八九二年にハノーファーのユダヤ系の家庭に生まれたパノフスキーは、やがてフライブルク大学においてデューラーに関するヴィルヘルム・フエーゲの講義を聞いたことをきっかけとして美術史を志すようになる。そして、一九一一年にデューラーの芸術理論を分析した論考でベルリンのグリュム財団から賞を授けられると、早くも一九一四年には、その研究を發展させた学位論文を提出する。これが翌年、『デューラーの芸術論——とくにイタリアの芸術論との関係において』という題名でベルリンのゲオルク・ライマーによって公刊され、パノフスキーは本格的な美術史家としての歩みを開始する⁷。

この処女作には、以後のパノフスキーが抱え続けることになつた問題系がすでに多く含まれていた。イタリア・ルネサンスの

芸術理論を学んだデューラーは、母国にもそれと並ぶ独自の成果が必要だと考え、自身で複数の理論書を手掛けた。それらを読解したパノフスキーは、ルネサンス期の芸術論には「理論」と「実践」、「芸術についての理論」と「芸術のための理論」というふたつの領域があつたと指摘し、自著の第一部をデューラーが執筆した「実践的」な人体均衡論や遠近法論の検討にあて、第二部をより「理論的」な記述内容、すなわち「美学」と呼ばれるものの考察に費やす。そして、それらを通過したのちの結論部では、デューラーにおける「自然主義」と「理想主義」との二律背反が問われるのである。

もつとも、それらの二項対立はそもそも、デューラーに個別の問題であつたというより、およそあらゆる芸術論につきまとうてきた根源的かつ歴史的な課題だったといつてよい。事実、パノフスキーが一九二四年の「イデア——古い芸術理論の概念史への寄与」において發展させたのは、まさにその問題意識だった。それは一方での感覚経験を重んじる「模倣理論」、他方での先験的な真理を信じる「イデア論」という美学的対立を、プラトン以来の長大な歴史の変遷のなかに記述した著作であつたからだ。そしてここでも、デューラーは欠かせない位置を占めることになる⁸。

パノフスキーがいうように、デューラーはイタリア・ルネサンスから学んだ理論によつて芸術を可能な限り合理的に法則化しようとするとともに、芸術的天才は個人的なものであるとい

うロマン主義的な確信を抱いていた。また、このドイツ人画家は絶対美の雛形を信じていなかったのと同時に、人間の感覚に与えられるものを単に模倣するだけでも十分でないと考えていた。こうした「内面的分裂」のゆえに、デューラーは「イタリア人たちよりもいち早く、法則と現実、規則と天才、客観と主観との関係を、まさに問題として見出すことになった」とパノフスキーはいう。

このような二律背反のなかでデューラーが導き出したひとつの解決法は、パノフスキーによれば次のようなものであった。つまり、たしかに人間の経験の限界を自覚していたデューラーは、にもかかわらず自然の多様な事物を観察し、それらに隠された秩序や法則をコンパスや定規によって測定するという方法を積み重ねることで、芸術家はおのずと目測の力を形成し、つねに新しいものを自在に生み出すような、神の能力にも等しい内発的な創造力を獲得しようという認識に達していた、と。パノフスキーはこうして人間の力を神のそれに比すというデューラーの思考が、マルシリオ・フィチーノに代表されるルネサンス期の新プラトン主義の影響下にあったと新たに示唆するのである。

だが、それ以上に問題なのは、デューラーという十六世紀の画家が、パノフスキーにはもはや「近代」の主体のごとく感じられていたということではないだろうか。いまのようなデューラーの検討を『アイデア』の再末尾で行ったパノフスキーは、カ

ントの認識論にも通底する業績を残したという美術史家アロイス・リーゲルの名を挙げたのち、著作全体を以下のように締めくくろうとする。

認識する悟性と同じように、芸術家の直観も「物自体」に直面することはない。むしろ（……）直観が自らの成果の妥当性を確信できるのは、ただその直観自身が自らの世界に法則を定めたからにすぎない。（……）われわれは「カントやリーゲル以後」、まさにこうしたことを認識するようになったと思われる。それ以降、「理想主義」と「自然主義」との対立は、十九世紀末にいたるまで芸術哲学を支配し、表現主義や印象主義、抽象や感情移入など様々に姿を変えながら、二十世紀にまで生き延びてきた。しかし結局、その対立は「弁証法的二律背反」と見なさざるをえない。

こうして、デューラーの葛藤は二十世紀にまで延長される。マイケル・ポドゥロも指摘したように、パノフスキーはこのとき、歴史上の芸術理論の問題を現代のそれへと一挙に接続しているのである¹⁰。ただし、このことはポドゥロが強調するような、過去と現代のあらゆる事象を超越的視点から分析しうる「アルキメデスの支点」を求めようとするパノフスキーの態度を明かすという以前に、むしろ二十世紀の美術史家自身を束縛して

いる近代の芸術理論が、すでに歴史上で演じられてきた美学的論争を反復し続けているという自省を表わすだろう。

すなわち、パノフスキーのデューラー研究は、ある種の自己言及性を帯びざるをえなかったのではないだろうか。このことは、第二次大戦中の一九四三年に発表された記念碑的なモノグラフ『アルブレヒト・デューラー』にも窺えるかもしれない。この著作が出版されたのは母国ドイツにおいてではなく、亡命先のアメリカにおいてだった。一九三一年にニューヨーク大学に客員教授として招かれたパノフスキーは、一九三三年にアメリカ合衆国へ移住し、その翌年からプリンストン大学に奉職することになる。この時期に多くのユダヤ系ドイツ人が母国から離れる決断を余儀なくされた史実については、ここで改めて述べるまでもない¹¹。ともかくも亡命の経験によってパノフスキーは、自身を美術史へ導いたドイツの国民画家のモノグラフを、英語で執筆しなければならなくなったのである。そして、その意味で彼が、意識するとしなやかかわらず、何らかの変化の徴候を抱えていたとしても不思議はない。著作の冒頭には、こんな言葉がある。

政治的・軍事的的生活において、いとも容易く組織化されるドイツ人は、宗教、形而上学的思考、とくに芸術においては極端な主観主義と個人主義に陥りがちだった。(……) この個人主義のゆえに、ドイツ美術は広く認められる様式

の前提条件である統一、すなわち矛盾する要素の調和的統合を達成できなかったのである。¹²

このモノグラフを貫いていたのも、さまざまな二重性に引き裂かれたデューラーの両義的な心性への着眼であった。だが、そうした葛藤は強調されつつも、結果としてそこに描き出されたのは、デューラーという人物の「人文主義的で普遍的なイメージ」¹³だったといつてよい。キース・モクシーは、このアメリカでの著作におけるパノフスキーは、デューラーの理性的な側面に傾倒していたと指摘している¹⁴。すなわち、デューラーはイタリア・ルネサンスの人文主義を受容することによって、ドイツ人的なロマン主義や個人主義を相殺することに成功し、その限りにおいて国際的な名声と歴史的な普遍性を獲得した画家であったと。

モクシーは、そのようにしてデューラーによって担保されるドイツ文化の偉大さを、パノフスキーは自らがその市民権を喪失してしまつた後になって主張しなければならないという逆説を抱えていたと見ている。たとえば、サトゥルヌスの「狂気」に対する人文主義的「理性」の闘争を描いたとされる《メレンコリアI》(No. 1)を、デューラーの「精神的な自画像」と呼んだのは、ほかならぬパノフスキーだった。つまり、《メレンコリアI》が表わす「憂鬱」は、まさしくデューラーその人を拘束していた二律背反に起因するとパノフスキーは考えていた

のである。モクシーはこうした議論に、その銅版画に対するパノフスキーの個人的な感情移入があったのではないかと推測する。亡命者であるパノフスキー自身が、自らの喪失したもの(＝ドイツ文化)を容認も拒絶もできず、それへのナルシスティックな自己同一化をやめることができないという、フロイト的な意味での「メランコリー」を抱えていたのかもしれないからだ。もしそうならば、そこに描き出されていたのは実のところ、パノフスキー本人の「精神的な自画像」だったということになる。デューラーを前にしたパノフスキーは、ここでもある種の自己言及性を避けがたかつたはずなのである。

映画を語る美術史家

プラトン以来の美学的葛藤を内在化し、さらには二十世紀の西洋人が経験したイデオロギー闘争の原型までを織り込んだような存在としてのデューラー。しかしながら、ここでの課題は、こうしてデューラーを論じるパノフスキーのテクストに意識・無意識のバイアスを探ることではない。仮にそのような視点に立つて既存の言説の政治性や文化的偏向を相対化し続けるのみであれば、われわれ自身が結局、過去の対象をポジティブに語るすべを見出せないままだろう。デューラーが二十世紀のパノフスキーにとつてアクチュアルな自己言及性を伴う存在でありえたとするれば、それはもつと積極的な観点から考えられてよい。

もとよりパノフスキーにおける亡命の経験は、決して消極的な結果を生んだわけではなかった。いうまでもなく、ドイツの美術史家たちがアメリカへ渡ったことは、大陸の学問がアメリカへ輸出され、そこで新たな変容を遂げていくという稀有なモメントでもあったからだ。実際、亡命以後のパノフスキー自身も、ある重要なことを実感するようになっていた。彼は「合衆国における美術史学三十年」と題したエッセイにおいて、アメリカの美術史家たちはヨーロッパの学者たちと異なり、歴史の対象について国家的・地域的な偏見を持たず、さらには個人的・制度的先入観にも歪められていないがゆえに、「現在」を正しく見通すことができる¹⁵と述べている。また、西欧の美術史家が現在進行形で生じている現代美術の状況に対して沈黙を選ぶのに対し、「アルフレッド・バーやヘンリー・ラッセル・ヒチコック(……)のような人々は十四世紀の象牙細工や十五世紀の版画の研究に必要とされるのと同じくらしいの熱情と超然が一体となった気持ちで、同時代の情勢を眺め、(……)書くことができた¹⁶」とも語っている。

このように「現在」への視線の必要を説く様子は、われわれが抱くパノフスキー像を裏切るものだろうか。というのも、この美術史家には同時代芸術の敵対者というイメージがつきまといつていないでもない。アメリカのモダニズム美術を代表するパネット・ニューマンの《英雄的にして崇高なる人》のラテン語タイトルをめぐって、パノフスキーが論争を巻き起こした

ことは比較的よく知られるところだろう。だが、いましがた引いた一節のなかで、たとえばニューヨーク近代美術館(MoMA)の初代館長だったアルフレッド・バー¹⁷の名がそれとなく挙げられていたことは留意しておいてよい。実のところ、バーとパノフスキーは親密な関係にあったからである。一九二七年にヨーロッパを旅行したバーは、その途中でドイツを訪れており、パノフスキーと接触していた。パノフスキーはこれ以後、若きバーを支持することとなり、やがてMoMAのフィルム・ライブラリーのアドヴァイザリー・コミッティーに招かれることにもなるのである¹⁷。

パノフスキーとMoMAのフィルム・ライブラリー。それは一見したところ、唐突な取り合わせではある。しかし、事態は当初からそれだけには留まっていなかった。パノフスキーは亡命した一九三四年に、そのフィルム・ライブラリーの開設を記念したプリンスストン大学での講演会に登壇している。そして、そこで行われたのは、ほかでもない映画に関するレクチャーだったのである。パノフスキーがいわゆるシネフィルだったかどうかはともかく、その知識と鑑賞経験はかなりのものだったと考えられる。プリンスストン大学での講演原稿は一九三六年に同大学の紀要に発表され、翌年には評論誌『トランジション』にも掲載された。また、それから十年後には、改稿を経たテキストが「映画における様式と素材」という題名で『クリティク』誌に収録されてもいる¹⁸。

こうした論考の存在は、美術史学の内部ではそれほど知られていないとはいいたい。だが、それはパノフスキー自身が交友を重ねていたジークフリート・クラカウアーの映画論にも影響を与えるなど、むしろ美術史の外で広く読まれてきた¹⁹。ただし、それでもなお、今日までほとんど注目されてきていないのは、そのテキストにはまさしくデューラーと映画。パノフスキーが映画を論じていたという事実よりも意外なのは、あるいはそのつながりかもしれない。パノフスキーはなぜ、映画を語りながら十六世紀の画家を想起しなければならなかったのか。

その映画論は、こんな言葉から始められている。「映画芸術は、現在生きている人々がその発展をそもそもの始まりから目撃してきた唯一の芸術である」。そしてパノフスキーは、自身がまだ十代前半だった一九〇五年頃にベルリンで見たという映画館の様子などを回顧しつつ、映画をめぐる原初的な光景へと読者の関心を導こうとする。つまり、当時の映画館は「人目につかず何となくいかがわしい」雰囲気をつけており、そこでは走る馬や列車、消防車やスポーツの試合といった「動きのための動き」を記録した映像、もしくはアマチュアの集団が制作した物語映画が上映されていた。それらを受容していたのは「下層階級」を求め若者たちであり、それから数年経った後も、知的に洗練された人々は自分が物語映画を楽しんだなどとは容易に告白できない風潮があったと²⁰。

アメリカでのこうした発言には、ほとんど郷愁さえ感じられなくもない。けれども、それらはすでに、映画に対するパノフスキーの理論的関心を語っている。というのも、パノフスキー自身が端的にまとめているように、彼の映画論の着眼は次の二点に集約されるからだ。まず、人々が映画に抱く興味は、「事物が動いているように見える」という事実への純粹な愉悦」によるものであるということ。次に、キネマスコープと呼ばれた覗き込み型のシネマトグラフ以来、映画は根源的に「民衆芸術」(folk art)として育まれてきたということ。むろん、これら二つの条件は相互に関連し合っており、パノフスキーはその双方の要求を満たすことから生じてきた試みとして、たとえばウォルト・ディズニーの初期作品を挙げている²¹。

早い時期のディズニーのアニメーションでは、サディズムやボルノグラフィ、あるいはそれらから生まれるユーモアや道徳的価値といった「民衆的要素」が保たれつつ、「弱そうに見える者が強そうに見える者に打ち勝つ」という「ダヴィデとゴリアテ」の変奏的主題——ミッキー・マウスと山猫ブラック・ピートのように——がしばしば描かれる。そこではまた、「創造されたものは何であれ、家であろうと、ピアノであろうと、木であろうと、目覚まし時計であろうと、それらには有機的に、というよりは人間アントロポモルフィックのように、動いたり、表情を変えたり、発話を行ったりできないものはない」。そうしたアニメーションに描かれる事物は「自然の法則から空想的に自立」することで「空

間と時間を完全に統合」し、「視覚と聴覚による空間・時間の経験をほとんど相互に交換する」からである。実際、われわれは一九二〇年代終わり頃のミッキー・マウスを主役としたアニメーション作品を具体的に思い起こしてみてもよい。それらでは、なるほどピアノが勝手に暴れ出し、あるいは箒が意志を持ち、主人公とともにダンスする (fig. 4)。それこそ「有機的に、というよりは人間のように」。

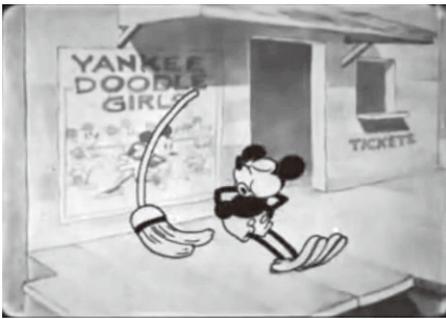


fig. 4 『ミッキーのオペラ見学』(1929年)より

パノフスキーは、このようにして「民衆的要素」が残されつつ生命のないものに生命が吹き込まれるかのような、もしくは人工物が自在に動き出すかのような表現に、「映画的可能性の化学的に純粹な蒸留物」を見ていた。ゆえにそれは、アニメーションでのみ実現されるものではなく、実写においても追求されなければならない。一九二五年に公開されたセルゲイ・エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』では巨船が、バスター・キートンによる一九二六年の『將軍』(邦題:『キートンの

大列車追跡」などでは機関車が、それぞれ「主役」を演じようとす。パノフスキーによれば、それらトーカーへの本格的な移行期を前にして達成されたサイレント映画の成果は、その「素材」媒体²¹に内在する固有の「様式」の可能性が自覚的に伸張された結果として生まれたものだという。そしてこのような「様式」の純化と成長は、たとえば「安価で手軽な書物装飾の代用品として始まり、デューラーの純粹に『グラフィック』な様式において頂点に達した銅版画の発展²²」に対応する、とパノフスキーはいう。

デューラーが言及されるのは、このようにしてである。とはいえ、その名が呼ばれたのは、いまの箇所だけではない。サイレント映画の俳優の演技について論じるパノフスキーは、かつてのチャップリンやキートン、アスタ・ニールセンやグレッタ・ガルボが実践していたように、「演劇の様式」や「生活の現実性」とは異なる、そのジャンルに独自の「様式」が求められるとして、こう述べる。「演技とシネマトグラフィの技術的手続きとのあいだに有機的な関係を打ち立てることによって、台詞が必要なものとならなければならない。ちょうど、デューラーの版画では意匠と線刻の技術的手続きとのあいだに有機的な関係が打ち立てられることによって、色彩が必要なくなってしまうように」²³。

この映画論にはもともと、それが美術史家のテキストであること示唆的な痕跡がいたるところに留められていた。パノフ

スキーは映画を論じながら美術史上の対象を繰り返し引き合いに出し、両者の構造的な類似を指摘する。たとえば、映画の制作は多種の役割を担った者たちの共同作業として実現されるため、「中世の大聖堂に最もよく似た現代の等価物」であるときされる²⁴。また、映画に描かれる「妖婦」と「純真な娘」という典型的な対比は、中世以来の「悪徳」と「美德」の擬人像の現代版だという²⁵。だが、こうした現代と過去の比較のなかで明らかに頻繁に挙げられるのは、デューラーの版画芸術にほかならない。それらはおそらく、単なる偶然や気まぐれの記述ではなかった。パノフスキーはデューラーの版画に、まさに二十世紀に映画が果たそうとしていたのと似た役割を見ていたからである。

映画の時代が見出したリズム

パノフスキーにおけるデューラーと映画への同時的関心は、実のところ他の著作でも仄めかされている。一九四三年のモノグラフィには、デューラーが遍歴修行の過程で関与したと考えられる書物挿絵の制作プロセスを、ほかでもないディズニー・アニメーションのそれに喩えた箇所がある²⁶。しかしながら、より注目に値するのは、パノフスキーが亡命以前にドイツで発表した、ある例外的な論考の存在だろう。つまり、一九二四年にハンス・カウフマンが刊行した『アルブレヒト・デューラーの

律動的芸術』に対する書評として執筆された、一九二六年のテクストのことである。²⁷

この書評を「例外的な」と呼ぶのは、そこで「リズムム」(Rhythmus)という芸術心理学のキータームが積極的に分析されているからにはかならない。「リズムム」という概念そのものは、テオドール・リップスやアウグスト・シユマルゾーらの美学において検討され、あるいは美術史の文脈でもリーグルやヴェルヘルム・ピンダーの著作に導入されるなど、すでにその重要性を広く認識されていた²⁸。だが、パノフスキーは生涯を通じて、その種の心理学的美学には基本として批判的な態度を貫いた²⁹。知られるように、亡命の直前までを過ごすこととなるハンブルクに暮らした一九二〇年代のパノフスキーは、ヴァールブルクやエルンスト・カッシーラー、ゲルトルート・ピングやフリッツ・ザクスルらと身近に接するようになる。そして彼は、ちょうどその時期にカッシーラーが築きつづあつた「象徴形式の哲学」を美術史学へ導入したのである。新カント主義を標榜したカッシーラーによれば、「象徴形式の哲学」とは、人間の認識が「単なる『印象』をそれなりに明確で一定の組織を持った『表象』につくりかえる」という独自の客観化作用³⁰を分析する。他方、一九二七年に「ヴァールブルク文庫講演集」に収められたパノフスキーの「象徴形式」としての遠近法³¹では、イタリア・ルネサンスの一点透視図法が、人間の心理的・生理的な空間把握を、数学的に組織されたそれへと変換したという意味

で、まさしく「主観的なものの客観化」を果たしたと論じられるのである。³¹

このようなカッシーラーへの接近は、パノフスキーがそれ以前から、先行世代の美術史家たちの理論を支えていた心理主義や知覚の純粋性を信じる立場を批判的に乗り越えようとしていたという事実に通じている。早くも一九一五年の「造形芸術における様式の問題」において、パノフスキーはヴェルフルリンの様式分析が立脚する純粋視覚性の発想を否定していた³²。また、「芸術意欲の概念」と題された一九二〇年のテクストでは、十九世紀後半から支配的だった芸術心理学への疑義が語られ、リーグルによる「芸術意欲」(Kunstwollen)の概念を心理主義的な「意志」(Wille)という意味で理解し、作品の「意図」(Absicht)を感情移入的に把握しようとする方法に警鐘が鳴らされている³³。こうした批判意識は、やがて一九三九年にアメリカで上梓される『イコノロジー研究』までのパノフスキーの方法論的前提をなしていくのである。

とすれば、一九二六年のカウフマンへの書評は、やはり異色な論考であつたといわざるをえない。いや、まずはカウフマンの著作自体が優れて野心的な研究だったとはいえる。ここでは、デューラーの第二次イタリア旅行(一五〇五―一五〇七年)をおおよその分岐点として、「律動的サイクル」／「律動的ピリオド」という大きくはふたつの「リズムム」の様態が分析されている³⁴。たとえば、木版画連作『黙示録』の《四人の騎士》(Hege)



fig. 5 デューラー 《四人の騎士》『黙示録』より、1497-98年



fig. 6 デューラー《踊る農民のカップル》1514年

には、異なる時間的位相をひとつの画面のなかにまとめあげようとする造形的意図があるとされ、形態の反復と重なりによって視覚される「律動的サイクル」が観察される。一方、後期の作品である《踊る農民のカップル》(fig. 6)では、男女のペアが互いに呼応し合いながら、ひとつの運動体を形成するような「律動的ピリオド」があるとされる。カウフマンは前者の「律動的サイクル」については必ずしも十分な定義を行わなかったが、少なくとも後者の「律動的ピリオド」に関しては、互いに矛盾し合う要素の「均衡」によって生まれる「リズム」のこと

であるという概念規定を行っていた。

このようなカウフマンの関心は、リップスをはじめとする心理学の成果に刺激を得たものであったことがその序論において明かされている。だが、それを読んだパノフスキーは、ほかならぬリップスやシュマルゾーラに基づきながら、カウフマンの「リズム」概念を批判することになる。パノフスキーによれば、「リズム」とは「時間のなかにある視覚的ないし聴覚的な絶えまない秩序」のことであり、それが「秩序」である限りは、「一方で個々の要素の相対的な差異性(……)を、他方でしかし、それらの類似性(……)を前提とする」。また、このような「秩序」が「時間」のなかにある限り、その経験はリップスのような「継起的な統覚」(suksessive Apperzeption)が働くことを要するという³⁵。こうしたパノフスキーによる書評の要点は、デューラーの「時間想像力」(Zeichphantasie)を強調したカウフマンが、にもかかわらず「リズム」における「時間」の契機をかえって度外視しているということにあった。カウフマンは結局、「同一的なるもののヴァリエーション」を問題にしているにすぎず、「差異性」(Unterschiedenheit)と「多様性」(Verschiedenheit)を取り違えているとパノフスキーはいう³⁶。

そして、パノフスキーはこのような「リズム」



fig. 7 《ウィーン創世記》500年頃(?)、オーストリア国立図書館

概念の検討を通じて、十九世紀末にフランツ・ヴィックホフが《ウィーン創世記》(Fig. 7)をはじめとする古代から中世の作品に見出した「連続する様式」(kontinuierender Stil)に目を向ける³⁷。《ウィーン創世記》などの写本挿絵では、ひとつの画面内に複数の場面が時間的契機を伴いながら連続的に表わされ、同一の登場人物が

異なる形態で繰り返し登場する。しばしばいわれることだが、このような対象への美術史学の興味は、十八世紀以来の伝統的美学に対する暗黙の批判的射程を持つていた。すなわち、パノフスキー自身も言及しているとおり、絵画は本来的に空間芸術であり、詩が時間芸術であるとしたレッシングによる芸術ジャンルの弁別へのアンチ・テーゼである³⁸。絵画は「最も含蓄ある瞬間

を選ばなくてはならない」というレッシングの有名な定義を引いたパノフスキーは、しかしそのように任意の瞬間を切り取ることで時間的な前後関係を理解するという「含蓄ある瞬間」の提示よりも、むしろ「先行するものと後続するもの」が「一挙に「現在」のなかに把握されて見えるような「直観的」(anschaulich)なイメージ形成の可能性を語っている³⁹。

ところで、カール・クラウスベルクは、反レッシング的な含意を持つヴィックホフの《ウィーン創世記》論が、リュミエール兄弟による映画の発明、あるいは知覚心理学の発達といった同時代の文化現象とバラレルな仕事だったと述べている⁴⁰。つまりそこには、映画の登場や心理学の展開に美術史学の方法も深層で呼応するような、十九世紀末以来の文化環境があった。むしろ、カウフマンもそこに立っていたひとりである。だが、一方のパノフスキーはさらに、次のような興味深い語彙を用いることで、自らが属していた文脈をより明白に示唆しているように見える。すなわち、《ウィーン創世記》などの「連続する様式」では不完全に、しかしデューラーの作品においては理想的に、「シネマトグラフィックな分解」(kinematographische Zerlegung)の原理が導入されているとパノフスキーは指摘していたのである。

デューラーが行ったという「シネマトグラフィックな分解」とは何だろうか。パノフスキーは、「運動体の生き生きとして直観的な印象」が生じるには、個々の登場モチーフが継起的に



fig. 8 デューラー《ユーフラテス湖畔の四人の天使》『黙示録』より、1496-98年

見えるよう配置されているばかりでなく、それらが「同時的なエネルギーの緊張状態を引き起こしているように見えなければならぬ」という⁴¹。《ウィーン創世記》などの「連続する様式」は、時間と空間の統一を果たしていないがゆえに、継起する時間の経過を文字どおりに分解して、それらをばらばらなまま異

時同図法的に示したにすぎない。他方、デューラーの『黙示録』における《ユーフラテス湖畔の四人の天使》(fig. 8)では、向かって左手前の天使の身振りがその斜め後ろの天使へと三次元的な空間のなかで交叉し、加えてもう二人の天使たちの動きも斜めに絡み合う。パノフスキーによれば、ここに実現されているのは「同一の運動が異なった段階にある」表現ではなく、「異なった複数の運動が同一の段階にある」ような、「シネマトグラフィックな分解」と「ダイナミックな圧縮」の同時作用である。そしてこのとき、作品にはただの「運動」ではなく、「律動的な運動」が生じるとパノフスキーは見る。

敷衍するなら、デューラーは表象内の時間と空間の統一を果たしていなかった中世までの「連続する様式」とは一線を画して、時間的な「分解」を経た諸要素の空間的な「圧縮」を行っているということになるだろう。むしろ、そもそもパノフスキーの議論自体が決して明瞭なものではなく、「シネマトグラフィックな分解」という語もその正確な意味を開示されているとはいいたいのかもしれな

い。だが、運動を「分解」して視覚的に再び結び合わせた（「圧縮」した）という考えは、明らかに映画の登場以後にのみ可能なものだっただろう。パノフスキーは映画というメディアのもたらす新たな視覚の条件下で、あえて四〇〇年前のデューラーの芸術に潜む「リズム」を見出そうとした。いや、それは逆に、デューラーが二十世紀の美術史家に強いことであつたといふべきなのかもしれない。

パノフスキーは先の映画論のなかで、映画に特有の経験は「空間の動態化」と「時間の空間化」であると書いている⁴²。そして、「スクリーンのなかの動く映像を見つめる観客の目は、カメラのレンズと一体化しているので、観客も終始動いていることになる」という。観客はたとえ物理的には動かなくとも、心理的にはカメラの移動、クローズアップ、さらにはスローモーションなどと同一化する。したがって、「映画は演劇にはまったく与えられていない力が与えられていて、内容をスクリーンに直接投影し、いわば見る者の目を登場人物の意識のかわりにすることによって、心理的な経験を伝える」とすれば、この映画論に先立ってデューラーのシネマトグラフ的構造を論じていたパノフスキーが、その具体的な分析対象として『黙示録』を選択していたのは、ある意味で興味深いことかもしれない。パノフスキーはのちの一九四三年のモノグラフにおいて、デューラーの『黙示録』の造形的課題は、聖ヨハネが見た幻視としての光景、その超自然的な出来事を現実化することにあつ

たと語っている⁴³。それはいま引用したパノフスキーの映画論の言葉を借りるならば、「観客の目」をヨハネという幻視者と「一体化」させ、「いわば見る者の目を登場人物の意識のかわりにすることによって、心理的な経験を伝える」ものでなければならなかったということであろう。そして、そのようなことが可能であつたとすれば、それは単なる現実の模倣とは異なつたデューラーの「純粹に『グラフィック』な様式」、すなわち、いまや色彩の助けさえ借りることなく黒線が可視化する、自律的な運動の印象によってだつたはずである⁴⁴。

もちろん、ここでいいたいのはデューラーの版画がそのまま映画の原型であるということではない。けれども、パノフスキーは映画の時代を生きたからこそ、「民衆芸術」としての版画をその「素材」媒体に固有の表現可能性において拡張し、映画の場合と同じではないとしても「自然の法則から空想的に自立」した時間と空間の総合を試みた芸術家として、デューラーを思考することができたのではないだろうか。

現代のイコノロジー？

事物が動いているように見えることの驚き、そして民衆芸術としての魅力。パノフスキーはそのような映画という媒体に、何よりも次のような可能性を見ていた。「活動映画」は芸術の生産と消費のあいだにあるダイナミックなつながりを再び

確立した。このつながりは(……)、他の多くの芸術分野では全面的に阻まれてはいないとしても、ひどく弱まっている⁴⁵。ともすれば教条的なアカデミシャンとも映りかねないパノフスキーが、しかし映画論のなかでは、商業芸術のほうが非商業芸術よりもずっと潜勢的な効力を持つていくと強調する。彼はまた、「民衆芸術」は往々にして、「高級芸術」の内部から生み出されるものであるという逆説を語つてもいる。もはや予想される通り、パノフスキーはこうした関心においても、やはりデューラーを想起せずにはいられないのだ。「われわれが忘れてならないのは、デューラーの版画は一部は注文でつくられ、一部は公開の市場で売ることを意図してつくられたということである」⁴⁶。

パノフスキーを援用したクラカウアーは、「映画が反映するのは、明白な信条というより、むしろ心理的傾向である。つまり、多かれ少なかれ無意識の次元の下に広がっている、大衆のメンタリテイの深層を反映するのである」と述べている⁴⁷。さらに、奇しくもパノフスキーが映画論を初めて活字化したのとほぼ同じ時期に「複製技術時代の芸術作品」を発表したヴァルター・ベンヤミンは、ミツキー・マウスという大衆文化のアイコンを、世界に通用する「集団的な夢の形象」⁴⁸と呼んだ。映画というメディアは当時の批評家たちに、まさしく大衆や社会の意識・無意識の欲望を、ある種の象徴物として可視化するものであると認識されていたのである。



fig. 9 『マルクス捕物帖』(1946年)より 1496-98年

パノフスキーによれば、「アイコンロジー」という方法が分析すべきなのは、各時代に内在する「文化的徴候」(cultural symptom)である⁴⁹。それはカッシーラーのいう「象徴」ときわめて近い概念と定義されているが、しかしまたヴァーブルクの場合と同じく、時代の無意識と呼ばれるものを捨象していたわけではないだろう。パノフスキーは一九四七年版の映画論に付した註のなかで、マルクス兄弟による一九四六年のコメディ映画『マルクス捕物帖』に言及している⁵⁰。この作品の終盤では、主人公たちが大きな飛行機の操縦席を奪いとり、と

んでもない破壊を引き起こす(fig. 9)。それはあくまでもコメディであつたわけだが、パノフスキーはおそらく真剣に、その映像に潜む「文化的徴候」を見出そうとする。「私はそれが原子力時代における人間の行動の壮大にして恐ろしい象徴だと思わずにはいられない。気狂いじみた喜びが大きくなければなるほど、彼のささやかないたずらとそれが引き起こす惨劇とのあいだの不均衡は増大する」。そして、パノフス

キーはここでもデューラーの名を挙げるのだ。「マルクス兄弟がこの解釈を一蹴してしまうのはたしかだろう。だが、誰かがデューラーに、宗教改革の大変革を彼が『黙示録』で予示したなどというようなことがあったとしても、デューラーは同様にその解釈を一蹴してしまったことだろう」。

もはや詳述する余裕はないが、パノフスキーはある個人的な事情——自著の出版をめぐる状況——から、一九四五年八月に日本へ投下された原子爆弾のことを気にとめざるをえなかった。また、彼の息子ヴォルフガングが、マンハッタン計画に従事した人物だったことも留意しておくべきだろう⁵¹。いや、どちらにせよ、マルクス兄弟の映画はパノフスキーの目に、ヒロシマ／ナガサキを生んだ時代の「文化的徴候」を孕んだものと映っていたのだ。しかも、そこにはデューラーの『黙示録』が二重写しとなりながら。

パノフスキーは、社会や大衆とのつながりを絶つて表現行為の自立性を求めていた同時代のモダニズム芸術には、すでにイコノロジーという分析法を適応しえないと考えていたはずである⁵²。彼が映画に興味を持ち続けたのは、それが「生産と消費のあいだにあるダイナミックなつながりを再び確立した」限りで、イコノロジー的に読み解くべき「象徴」を浮かび上がらせる余地を多く含んでいると感じていたために違いない。パノフスキーの関心において映画とデューラーとが奇妙にも重なっていたとすれば、そのことも決して無関係ではなかっただろう。

そして、ここには、その後のパノフスキー自身が展開することなく、さらに現在においても形を与えられることのない、「現代のイコノロジー」ともいべきものの可能性が示唆されているように思える。

いずれにしても、パノフスキーはデューラーを歴史研究の対象として誰よりも精緻に分析しながら、と同時に「現在」を思考していたのではないか。このことはしかし、パノフスキーの時代からさらに進んだメディア環境や映像文化に身を浸すわれわれへの問いかけでもあるだろう。デューラーの芸術がもし、現代においてこそ発見される価値や構造をいまだ潜在させ、新たな読解と方法論の実験を駆り立てる存在でありうるとすれば、「デューラー受容」という問題は、むしろ今日のわれわれ自身に差し向けられている。

註

1 Peter-Klaus Schuster: *MELINGCOLIA I. Dürers Denkbild*, 2 Bde., Berlin 1991, s. 394f.; Jean Clair (Hg.): *Melanchole: Genie und Wahnsinn in der Kunst* (Ausstellungskatalog), Berlin/Paris 2005, s. 493.

2 今日までのデューラーの批評史、さらにその過程で紡がれた芸術家像の変遷については、現在までのところ次の著作がほぼ唯一にして包括的な業績である。Jan Bläustockt: *Dürer and His Critics 1500–1971. Chapters in the History of Ideas*,

Including a Collection of Texts. Baden-Baden 1986.

- 3 *Ibid.*, p. 309.
- 4 Heinrich Wölfflin: *Die Kunst Albrecht Dürers*. München 1905. (邦訳:『アルブレヒト・デュラーの芸術』永井繁樹・青山愛香訳、中央公論美術出版、二〇〇八年)；ハインリヒ・ヴェルフリン『美術史の基礎概念——近世美術における様式発展の問題』海津忠雄訳、慶応義塾大学出版会、二〇〇〇年。
- 5 Aby Warburg: *Dürer und die italienische Antike* (1905), in: *Dürer und die italienische Antike*, in: Ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin 1998, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Horst Bredekamp / Michael Diers, Bd. I, 2, S. 443-449. (邦訳:『デュラーとイタリヤの古代』『デュラーの古代性とスキフアノイア宮の国際的占星術』(ヴァールブルク著作集第五巻)加藤哲弘訳、ありな書房、二〇〇三年、七一三四頁)
- 6 パノフスキーの方法論形成に関する包括的な研究は次の著作がある。Michael Ann Holly: *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca/London 1984.
- 7 Erwin Panofsky: *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*, Berlin 1915.
- 8 Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), 2. Aufl., Berlin 1960, S. 64-71. (邦訳:『イデア——美と芸術の理論のために』伊藤博明・富松保文訳、平凡社ライブラリー、二〇〇四年、一七〇—一七六頁)
- 9 *Ibid.*, S. 71-72. (邦訳:一七七頁)
- 10 Michael Podro: *The Critical Historians of Art*, New Haven 1982, p. 191f.
- 11 コリン・アイズラー「アメリカのドイツ美術史学」『亡命の現代史』人文科学者・芸術家」中矢一義他訳、みすず書房一九七三年、一〇三—一二八頁。
- 12 Erwin Panofsky: *Albrecht Dürer*, 2 vols., Princeton 1943, p. 1. (邦訳:一頁)
- 13 Biastocki: *Dürer and his Circle*, p. 377.
- 14 Keith Moxey: *Panofsky's Melancolia*, in: Ders.: *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca 1994, pp. 65-78. (邦訳:『パノフスキーのメランコリア』尾崎彰宏訳・解題『西洋美術研究』No. 6、三三社、二〇〇〇年、三〇—三四頁)
- 15 エルヴィン・パノフスキー「合衆国における美術史三十年」『視覚芸術の意味』中森義宗他訳、岩崎美術社、一九七一年、二九八—三二六頁。
- 16 前掲書、三〇七頁。
- 17 Horst Bredekamp: *On Movies*, Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin, in: Thomas Koebner/Thomas Meder (Hg.): *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 241f.
- 18 Erwin Panofsky: *On Movies*, in: *Bulletin of Department of Art and Archeology of Princeton University*, June, 1936, pp. 5-15; Ders.: *Style and Medium in the Motion Pictures*, in: *Transition. A Quarterly Review* 26, 1937, pp. 121-131; Ders.: *Style and Medium in the Motion Pictures*, in: *Critique* 1.3, 1947, pp. 5-28. (邦訳:『映画における様式と素材』出口文人訳『映画理論集成』岩本憲児・波多野哲朗編、フィルムアート社、一〇—一二二頁)なお、以下での引用はすべて一九四七年

- 版から行い、それを再掲した次のパノフスキー著作集を参照す。 Irving Lavin (ed.): *Erwin Panofsky. Three Essays on Style*, Cambridge (Mass.)/London 1995, pp. 91-125.
- 19 パノフスキーの映画論に言及してゐる文献はいくつもあり、近年のものとしてはブレイテカンフの前掲論文(註十七)が重要であるが、その他に次の主要な二点を挙げておく。 Regine Prange: *Stil und Medium*. Panofsky: *On Movies*, in: Bruno Reudenbach (Hg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin 1994, S. 171-190; Thomas Y. Levin: *Iconology at the Movies*, in: Irving Lavin (ed.): *Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princeton 1995, pp. 313-333.
- 20 Panofsky: *style and Medium in the Motion Pictures*, p. 93-96. (邦訳：一〇一―一〇二頁)
- 21 *Ibid.*, pp. 104-108. (邦訳：一一〇―一一一頁)
- 22 *Ibid.*, p. 108. (邦訳：一一二頁)
- 23 *Ibid.*, p. 115. (邦訳：一一五―一六六頁)
- 24 *Ibid.*, p. 119. (邦訳：一一九頁)
- 25 *Ibid.*, p. 112. (邦訳：一二三頁)
- 26 Erwin Panofsky: *Albrecht Dürer*, p. 27. (邦訳：二六頁)
- 27 Erwin Panofsky: *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 3, 1926, S. 136-192. なお、以下で引用はすべて一九九八年出版のパノフスキー著作集に基く。 Karen Michels/Martin Warnke (Hg.): *deutschsprachige Aufsätze*, 2 Bde., Berlin 1998, Bd. 1, S. 390-474.
- 28 テオドール・リップス『美学各論 稲垣未松訳、洛陽堂一九二二年』・アウグスト・シュマルゾー『芸術学の基礎概念
- 古代から中世への過渡期に即した批判的論究ならびに体系的連関における叙述』井面信行訳、中央公論美術出版、二〇〇三年； Wilhelm Pinder: *Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume*, Straßburg 1904; アロイス・リーゲル『末期ローマの美術工芸』井面信行訳、中央公論美術出版、二〇〇七年。
- 29 パノフスキーと心理学との関係は、次の論文で包括的に論じられている。パノフスキーの態度には揺れもあったと考えられるが、以下で見るように、基本的には心理学的言説から距離をとつた。 Klaus Herding: *Panofsky und das Problem der Psycho-Ikonologie*, Bruno Reudenbach (Hg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin 1994, S. 145-170.
- 30 エルンスト・カッシーラー『シンボル形式の哲学』(第一―三巻、全四冊)木田元訳、岩波文庫、一九九七年。
- 31 Erwin Panofsky: *Perspektive als symbolische Form*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Berlin 1927, S. 258-330 [auch in: Ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, 2 Bde., hg. v. Karen Michels/ Martin Warnke, Berlin 1998, Bd. 2, S. 664-757]. (邦訳：『象徴形式』と『つづの遠近法』木田元監訳、哲学書房、二〇〇三年)
- 32 Erwin Panofsky: *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 10, 1915, S. 460-467 [auch in: Ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, 2 Bde., hg. v. Karen Michels/ Martin Warnke, Berlin 1998, Bd. 2, S. 1010-1018]. (邦訳：『造形芸術における様式の問題』『芸術学の根本問題』細井雄介訳、中央公論美術出版、一九九四年

- 三二一五頁)
- 33 Erwin Panofsky: Der Begriff des Kunstvollens, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, 1920, S. 321-339 [auch in: Ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, 2 Bde., hg. v. Karen Michels/ Martin Warnke, Berlin 1998, Bd. 2, S. 1020-1034]. (邦訳: 『芸術意思の概念』『芸術学の根本問題』細井雄介訳、中央公論美術出版、一九九四年、二四一四二頁)
- 34 Hans Kauffmann: *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, Leipzig 1924.
- 35 Erwin Panofsky: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, S. 390f.
- 36 *Ibid.*, S. 393 なお、こうしたパノフスキーによるカウフマン批判は、以下の文献でも整理されている。Petra Wilhelmy: *Studien zur Zeitgestaltung im Werk Albrecht Dürers*, Frankfurt am Main, 1995.
- 37 Franz Wickhoff: *Römische Kunst. Die Wiener Genesis*, Berlin 1912.
- 38 レッシング『ラオコーン——絵画と文学の限界について』斎藤栄治訳、岩波文庫、一九七〇年。
- 39 Erwin Panofsky: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, S. 397f.
- 40 カレル・クラウスベルク『ウィーン創世記——絵で読む聖書の物語』加藤哲弘訳、三元社、二〇〇〇年。
- 41 Erwin Panofsky: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, S. 404f.
- 42 Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures*, p. 96. (邦訳: 一〇四頁)
- 43 Erwin Panofsky: *Albrecht Dürer*, p. 55f. (邦訳: 五五頁)
- 44 実際、パノフスキーはデューラーの『黙示録』を可能にしたのは、木版画という媒体が生命のないものにも有機的実在として解釈されうるようなダイナミックな表現であると考えていた。この点については、*Ibid.*, p. 48. (邦訳: 四七頁)
- 45 Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures*, p. 94. (邦訳: 一〇二頁)
- 46 *Ibid.*, p. 120. (邦訳: 一二〇頁)
- 47 シークフリート・クラカウアー「カリガリからピットラーまで」[序論]平井正訳『映画理論集成』岩本憲児・波多野哲朗編、フィルムアート社、一九八二年、一二七―一二八頁
- 48 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」(第二稿: 一九三六年)浅井健二郎編訳・久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション』近代の意味』ちくま学芸文庫、一九九五年、六二〇頁。
- 49 Erwin Panofsky: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939), repr. New York 1962. (邦訳: 『イコノロジー研究』浅野徹・塚田孝雄・福部信敏・阿天坊耀・永沢峻訳、上下二巻、ちくま学芸文庫、二〇〇二年)
- 50 Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures*, p. 213. (邦訳: 二六八頁)
- 51 これらの点については、次を参照。Bruno Reudenbach: *Panofsky und Suger von St. Denis*, in Ders. (Hg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, Berlin 1994, S. 110f.
- 52 一條和彦「E・パノフスキーの映画論の射程」『形の文化誌』(5)『工作舎』一九九八年、二二四―二二五頁。