

窓の現象学

— 西欧近世絵画観への素描的考察 —

金 田 晋

一 問いへの前奏

ルネ・マグリットの作品『人間の条件Ⅰ』（一九三三）や『アルンハイムの領域』（一九四九）、あるいは少し遡るが、デュシャンのオブジェ『フレッシュ・ウイドウ（フランス窓）』（一九二〇）を覗いていると、その趣向の斬新さをつき抜けて、なにか不気味な暴力的意志が顔をのぞかせる。『アルンハイムの領域』では、鳥の姿をした山頂の君臨する峻しい雪景が窓を通して迫ってくる。窓ガラスは破碎されて床上に散乱している。だがその破片に風景は、その映像をなおとどめており、その破片の方に眼を奪われると、透明なガラス板と思われていたものが、実は物質的厚さをもった描かれた画板のように思われてくる。そうだとすれば、窓枠になお残る鋭角なガラス片に映る風景は、ほんとうに映像なのか、

それとも描かれた画像なのか。『人間の条件Ⅰ』では、窓ガラスはまだ割れていない。そこにはのどかな田園風景が拡っている。だがその手前、室内に画架が置かれ、その上には窓に映る風景と見事に連続した風景が描かれている。見方をかえれば、キャンパスは窓ガラスと同じガラス板にほかならず、直接、風景を透視しているように思えてくる。

はたしてタブローは画枠によって切取られた透視面なのか、それともその上に色が塗られたり線が引かれる不透明な物質面なのか。しかも現実の風景に見えたものも重厚なカーテンに挟まれている。室内を含めてそれらの画像全体もやはり描かれた画面ではないのか。問いを進めれば、現実はますます背後に隠れてゆく。

マグリットの窓は室内から外部が覗かれる開いた窓である。だがデュシャンの『フレッシュ・ウイドウ』は外からの窓であり、内部を見ることを拒絶した窓である。それは黒いレザーを貼りつ

めた、閉じた窓である。内部を覗かれることを拒んだ窓は、同時に外部を眺めることをも断念せざるをえない。ここにはデュシャン自身がこの作品にこめたフロイド的意味を突破して、機能を拒絶した窓の存在が自己主張している。いったいこれほどまでの頑なな反撥する意志は何に向けられているのか。

窓を、リルケは〈期待の計量器〉とうたい、マラルメは永遠の不在を閉じこめるものとしてこよなく愛した。二人の詩人にとって窓とはいかなる存在なのか。

二 問題状況

現実の窓は、なによりも建築上の要件であり、われわれもまた大抵は窓を現実の建築物と結びつけて表象する。家屋における窓の実際の役割は、室内の通風、採光、眺望にあるとされる。だがこの実際の役割だけが誇張されると、窓本来の本質的機能であるはずの、室内空間と外部空間との遮断と連繋の矛盾の緊張が稀薄化されざるをえない。前世紀後半、鉄筋コンクリートの発明とガラスの大量生産技術の開発によって、建造物の壁面における窓の使用面積が飛躍的に拡張された(例、水晶宮)。今日、そうした窓の拡張現象はますます進行している感がある。それは、闇の重圧に耐えられず、明るさを希求してやまないわれわれ人間の性(まじ)というべきか。ボルノウは窓の原初形態を、今日でも玄関の扉にマジック・アイというかたちでその遺制をとどめている覗き穴に求める。その極小の窓にくらべて壁面全体を占有する窓の方がよ

り多く窓の本質を開示しているといえるであろうか。ポンペイの遺跡に見られる公衆浴場の浴室の天井に仕つらえられた小円窓は、おそらくスポットライトのように局所的に陽光を室内に運び入れたであろうが、その窓の小さは窓の本質開示に制限を加えているといえるだろうか。

現実の窓は壁面とのバランスで考案されなければならないし、室内空間の用途に応じて設計されなければならない。だがそれ以上に重要なことは、室内空間と外部空間の緊張をいかに確保するかということである。窓は扉と並んで、家屋の中で外界と室内空間との遮断と連繋の両義性を担う代表的要素であり、しかも扉にくらべてはるかに開閉の際の状況転換が難しい。世界内存在としてのわれわれは、生きぬくために、外界から身を護ることと外界に参入することを同時に遂行しなければならない存在であるとすれば、窓こそこよなく人間的である。それにもかかわらず、現実の窓は外部から覗かれるか、内部から眺めるかの二者択一的なかたちでしか現れることがなく、しかもそのどちらの場合にも窓自身は通過される媒体であり、それ自体主題的関心の対象になることはない。

窓はむしろ想像界において、とりわけジョットとドゥッチオ以来の近世絵画史の中で、透視法的構図法と相即不離のかたちで主題化された。そこでは画面全体が〈窓〉にたとえられた。パノフスキーはデューラーの透視画法(Perspectiva)の定義に含まれる本質的意味を解説するかたちでこうのべている。「……〈透視画法的〉空間直観においては、家屋や家具といった個々の対象

物だけが〈縮法〉で描かれているだけでなく、画像全体が……いわばそれを通じて空間が眺望されるはずの〈窓〉に変貌するようになった⁽³⁾。透視画法はけっして近くに見えるものが大きく、遠くにあるものが小さく描かれるというたぐいの一般の遠近法ではない。それは個々の物の描写法ではなく、すべての事物や人物を包含する空間の描写法であって、しかも数学的な処理を意図した描写法である。

本来、透視画法はユークリッド幾何学によって発見された数学的手法であり、絵画固有のものではない。中世の画家には、その固有の絵画観のゆえに、透視画法は不必要であった。ルネサンス期の画家たちがこれを絵画的構図法に応用したまでである。しかかれらにもその応用の段階で獨創性はある。かれらは「二つの等しい、だが異なった距離から眺められた大きさの差はこの距離の關係によつてではなく、……角度的關係によつて規定される」というユークリッドの第八定理を故意に放棄した。本来のユークリッド的透視画法は、角度的公理にしたがった曲面投影法として理解されるべきである。だがルネサンスの画家達が採用した透視画法は距離の比例公理にしたがった平面投影法にほかならない。これは、かれらが視点を頂点とし、視線を側辺とし、対象世界を底面とする視円錐体の平面的断面を画面に模さんとしたことによる⁽³⁾。そうであるとするれば、絵画的画面を、もつとも手近な平面的投影法の現実的装置としての窓に見立てた点に、ルネサンス画家たちの創案がある。レオネ・バチスタ・アルベルティの『絵画論』中の有名なテーゼ、「私は自分が描きたいと思うだけの大きさの

四角のわく(方形)を引く。これを、私は描こうとするものを透視するための開いた窓(Lenestra aperta)であると思なそう⁽⁴⁾」という一文も、以上のコンテラクトの中で把え直すとき、その思想の画期的性格がほの見えてくる。パノフスキーは、中世の絵画観とルネサンス期の絵画観を対比的に要約している。「中世の初期ならびに盛期を通じて二次元的平面上に三次元的空間を再構築することは問題にならなかった。〈絵画〉は三次元的対象の象徴として解釈される線と色彩で覆われた物質的平面とみなされていた。……しかしながら十四世紀になると、表面上に現れる形は表面の背後に存在するものの影像と考えられるようになり、ついにレオネ・バチスタ・アルベルティは絵画を〈開いた窓〉にたとえるにいたつた⁽⁵⁾」。

窓はまたルネサンス期以来、絵画の主題あるいはモチーフとして執拗に描きつづけられてきた。遠景を描きこむための、明暗の効果を出すための、憧憬を造形するための、あるいは屋外の世界を室内に誘い入れる等のための画像的装置として、あるいは開かれ、あるいは閉じられたかたちで描かれてきた。こうした〈描かれた窓〉への考察は〈開いた窓〉の思想をより先鋭なかたちで露わにするはずである。

キェビズム以後の現代絵画は、以上の伝統的絵画観を断罪する。様式的統一を見出せないほど目まぐるしく変化する美術上の諸実験的運動も、この姿勢において共通している。かれらには、二次元的平面によつて三次元的空間を錯覚させるいわゆる錯視の心理学は、むしろ絵画にとつて桎梏に思われる。この否定の意志は、

窓の拡張を図る建築家の肯定的意志と鋭い対照をなしている。だがその画家たちも画面上の諸実験に熱中するのに急で、画面を支えている思想的前提を反芻しようとしなない。マグリットやデュシャンはそれを敢行した数少ない芸術家であった。

今日の芸術研究も、ややもすれば様式史的把握に性急で、作品内部の主題内容への検討を怠りがちである。漸く近年になって、作品内容の図像学的研究が本格化しはじめた段階である。

この小論は、絵画観としての〈開いた窓〉と図像学的対象としての〈描かれた窓〉を〈窓〉の同一性において考察することを主題とする。

三 画面の窓的性格

〈開いた窓〉の思想そのものはなにもアルベルティにはじまるわけではない。それはもともと中世の神学的図像解義の中で鍛えられていったイメージであり、ダニエル書にその典拠がとられる。

「茲にダニエルは……家にかへりけるがその二階の窓のエルサレムにむかひて開ける処にて (fenestris apertis) 一日に三度づつ膝をかどめて禱りその神に向て感謝せり」(第六章第十一節)。

ここでは〈開いた窓〉から望まれるのは、たんなる屋外の自然的光景ではない。〈開いた窓〉から、ダニエルはバビロンの街を見ろのではなく、遠く神の宮たる天上のエルサレム、理念的故郷としてのエルサレムを望んだのである。別の図像解義によれば、暗い教会空間に侵入する陽光によってキリストと教会との関係

(結核) が象徴化されるが、そこで窓自身はマリアの役割を果すとされた。〈開いた窓〉はだから地上の言葉と神の言葉を繋ぐ媒介的存在であり、それ自身予言者ダニエルの存在性格の象徴だとみなしてよい。

たしかにアルベルティは〈開いた窓〉への言及につづけて、ただちに画面の分割法に論を進めている。かれはあきらかに画面を数量的に処理するために、窓を比喩として用いた。しかしそうだからといってただちにかれが窓から見える空間を測定可能な空間とみなしたと速断してはならない。理念的空間は測定の彼岸に立つ。ただ四辺を限られた窓としての平面だけが測定可能なものである。窓としての平面は、計測不可能な空間を計測可能なものに翻訳する方便であった。画面はもはやそれ自身の物質性を主張せず、透視させるための平面、いわば透明なガラスとなる。「描写された平面は、もはやその上に個々の事物や人物が描かれる壁や板などではなく、たとえ四辺が限られているにせよ、それを通して空間を眺めやる透視的平面となる」⁽⁶⁾。透視的平面とは〈開いた窓〉である。

想像意識の志向性の構造の解明にとりくんだ「現前化と画像」⁽⁷⁾という著名な論文の中でE・フィンクは、フッサールの中和性交様(想像、感情、気分)が意識作用の面(Vollzugsneutralität)だけに限られていたことに不満を示し、ノエマの中和性交様(Neu-tralitätsmodifikation des Gehaltes)を主題化した⁽⁸⁾が、その結論部において、画像(絵画だけでなく、写真、曇気楼、鏡像等も含められる)の〈窓的性格〉(Fensterhaftigkeit)を指摘している。

それによれば、画像とは非現実性を内にもった現実性であつて、たんなる非現実的想像ではない。それは画像世界（非現実性）を支える支持体（*Träger*）としての画布（水鏡の場合は水面）や絵具といった實在性（知覚的現実性）と、そこにおいて仮象として構成される画像世界という存在相を異にした複層的構成物とされ、〈窓〉にたとえられている。實在性としての窓は、知覚的現実相において、ガラス面で覆われ、それを取囲む側壁や天井や床や調度品と同じ存在相に属している。だがその窓面において、画像世界は仮象として構成される。そのとき窓面の實在性は被覆され（*verdeckt*）、かえつて画像世界の開示される〈場〉に転ずる。「どの画像世界も本質的に現実世界の中へと開示されてゆく。この自己開示の場が画像である。自己開示を媒介する窓がなければ、画像世界はそもそもありえない。窓のない画像世界ははじめから背理である」⁽⁸⁾。ただし現実の窓によって媒介される室内空間と屋外の風景は同じ世界に所属している。だが「画像世界とその支持体の空間性の間にはいかなる統一もなく」⁽⁹⁾、分裂したままである。「画像現象の窓構造の基礎にじつは画像観照者固有の〈自我分裂〉がある。第一に観照者は、画像全体が……所属している實在的世界の主体である。だが画像世界は〈窓〉を通して観照者へ方位づけられ、遠近法的に観照者へと秩序づけられてゆく。……画像観照者は同時に、画像世界の方位づけの中心として、またこの画像世界の主体として機能する」⁽¹⁰⁾。

フィンクはこうしたノニマ的画像現象を産出する作用を、古典ギリシヤ語の動詞の態にヒントをえたとと思われるが、外的存在に

能動的に働きかける端的な作用と区別して、自身に働きかける作用として中動的作用（*medialer Akt*）と名づけた。ノニマ化された画像世界、あるいは仮象として構成された世界もまた、さしあたり實在界の主体である観照者が、主体として機能する世界だからである。

〈窓〉にアナロジイを求めたフィンクの画像論の意義は、従来ともすれば単層的な想像現象とみなされ、現実性から隔絶されていた画像を、現実世界によって浸透され、それに支えられた両義的構造として把え直した点にある。たとえば画像世界の空間性は、画面という〈窓〉の存在相においてあらかじめ規定されている。

窓枠に一番近い場所は画像世界の近領域を形成し、そこから内方に、つまり画面の内部に進むにしたがつて、遠領域が拡がってゆく。画像世界はけつして現実世界から孤立してはいない。

ルネサンス期の画家たちを熱中させた〈開いた窓〉としての絵画観も、フィンクの哲学的画像論を根柢において再吟味されるべきであろう。アルベルティの〈開いた窓〉に托して展開された数学的処理法も、その技法書的人格からいって、画像現象の實在的支持体としての画面の分割法についていわれたのであつて、そこに透視されてくる画像世界の問題と一応区別して考えられるべきである。ルネサンス期の絵画の主題のほとんどが聖書の物語であり、聖なる空間の創出であつたことを思えば、当時の画家たちが、この聖なる空間それ自身が現実空間を区割するのと同じ数学的基準で計測されると考えていたはずはない。透視画法は聖なる空間の現実空間への一種の翻訳法にすぎない。あるいはフィンクの言

葉に合せていえば、それは聖なる空間としての画像世界の自己開示の場としての画面の測定法にすぎない。

だが支持体としての画面を数量的存在とすることは、当然画面の内部にまで及ばざるをえない。へ壁に穴をうがつ」と思わせるトリックは、ゴシック建築固有の高窓や細い柱もないブルネレスキの教会建築の内部空間において、壁面に描かれる絵画の仕事に委されることになる。ブルネレスキの直接的影響下にあったマサッチオの『三位一体』図は透視画法的構図法によつて描かれたおそらく最初の作品群に属するはずである。その重厚な画像の中に、物質的重量感をさへ感じさせる太い柱を両側面に描き、その柱の間にアーチ型をした天井をもち、その天井の格子模様がお奥に行くにしたがつてその間隔を数比的に短縮してゆくもうひとつの室内空間を描いている。その仮象的に構成された室内空間の中に、十字架に架けられたキリストが描かれている。「もちろん私たちはこの壁画が覆いをはずされて、壁に凹みを掘つたように見えた時、しかもその凹みの奥にブルネレスキの現代風な様式を見せる新しい礼拝堂が眺められた時、フィレンツェ市民がどれほど驚いたかは想像で(1)」。フラ・アンジェリコはフィレンツェのサン・マルコ修道院のほとんど窓のないそれぞれの小部屋や廊下のつき当りに、それがかれ自身の絵画の本質特徴でないことはいうまでもないが、(へ壁に穴をうがつ)と思わせる構図で、聖書の物語を描いた。

こうしたトリックに共通しているのは、現実の壁の延長を思わせる壁面を画面の辺縁部に描き、現実空間と画像世界との連続性

を暗示させ、その境界を曖昧にした上で、数量的比例法にしたがつて、聖書の物語の演じられる室内空間が描かれている点である。擬似現実空間と聖なる空間の間に、柱のような自己主張の強いものが描かれている場合(マサッチオ)、聖なる空間は観照者にはより崇高な、記念碑的印象を与えるし、擬似現実空間からただちに聖なる空間に移行する場合(アンジェリコ)、聖なる空間はより優美に、より自然に現れてくる。十五世紀末と十六世紀初め、二度にわたリイタリヤに旅行し、透視画法的の絵画技術をドイツ文化圏に移植したデューラーの版画『僧房における聖ヒエロニムス』でも、画面の右側面は厚い壁面によつてしきられ、上部は天井によつて、下部は階段によつてしきられている。そうした諸道具に画された空間の中でヒエロニムスは聖書のラテン語訳の仕事に没頭している。ただ左側面にわれわれ観照者を遮る道具立てがない(2)がゆえに、われわれはヒエロニムスへの絶対的近さを意識している。さらにいえば、ミラノのサンタ・マリア・デルレ・グラツィエ聖堂の食堂の壁面一杯に描かれたレオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』においては、画面のほぼ三分の二まで両側から側壁が描かれ、その中でキリストと十二人の使徒とでもたれた最後の晩餐が描かれているのであるが、主題的事件が擬似壁面によつて囲まれる画像空間内に描かれているために、日観照する修道士たちにも、その描かれた情景は恐ろしいほどに迫真力をもっていたはずである。

ルネサンス期の画家たちは絵画を(へ開いた窓)に見立てることにだけに、当然のことながら、満足しない。画面内部にまでその窓

的性情を及ぼそうとする。いろいろの変奏はあるけれども、その基調に絵画の窓的性情への信仰あるいは意志が貫かれている。画面内部の処理法として、透視画法があった。この方法によって、画像世界は隣接したもうひとつの室内空間を錯覚させる。その室内空間が漸次的に奥まってゆく様を数学的比例関係によって処理するために、当時の画家たちは、建築的諸要素、たとえば室内描写の場合には、格子模様天井、タイルの貼った床、立柱や方形の窓のつづく側壁を画面にとりいれ、屋外を描写する場合にも、両側に建造物を配したり、並木を描いた。これらは奥行き表現の際の目盛りの役を果した。

《開いた窓》としての画像現象は、いわゆるへ壁に穴をうがつくというしかたで、画像世界の实在感を高め、あたかも現実空間がさらに延長しているかのように見せる。だが同時にそこで主題化された聖なる事件は、現実の空間を聖なる空間に意味づけてゆく。《開いた窓》としての画面は、現実空間の擬似的延長と聖なる空間の現実空間への意味づけという二つの方向が交叉する場に転ぜられ、それ自身は背後にへ被覆される。

だがこの聖・俗の緊張関係が稀薄化され、支持体としての画面の処理体系が精密化されるにつれて、《開いた窓》としての画像現象もしだいにその内実を縮小化してゆかざるをえない。画像世界は通俗化してゆく。

四 描かれた窓

窓は、だが近世的絵画観の問題としてのみとりあげられるべきでない。画像世界が現実空間との擬似連続性を強調すればするほど、画像世界の背景は前景にせり出してこざるをえず、画像において主題化される出来事を包む空間は窮屈にならざるをえない。一般にルネサンス期絵画の様式史を考察する上で、『最後の晩餐』図は、当時のどの画家もこぞって描いているために、興味深い。十五世紀前半を代表するカスターニョのそれ（サンタ・アポロニア旧僧院美術館）と、一四八〇年代に描かれたギルランダイヨのそれ（サン・マルコ美術館）と、世紀末に描かれたレオナルド・ダ・ヴィンチのそれを、背面の処理のしかただけに限ってみて、様式変遷の跡がたどれよう。カスターニョの場合、図の両側に柱が、上部には屋根と天井が描かれていて、まるで晩餐が舞台の上で行われているように見えることもさることながら、背面は大理石の肌目まで描かれる重厚な装飾模様で覆われていて、完全に閉じられているために、テーブルと背後の壁にはさまれたキリストたちの空間はひじょうに窮屈に見える。ギルランダイヨの場合、当時の一般的構図がそうであったように、図像は上部と下部に分たれ、キリストと使徒たちのいる室内が下半分に描かれており、それだけ背壁の物質的圧迫感から免れているが、さらに上半分のアーチ型に重ねられた天井の奥壁は一種の窓の役割をはたし、そこに果樹や鳥たち、それを包む清朗なる天空という理想的風景

を描いているために、空間の拡がりを感じさせる。さらにレオナルドの場合、側壁の極端な短縮法や視点をいくぶん高くとつていふことにもよるが、消失線が集中する正面に大きく開かれた明るい窓が描かれ、それがあたかもキリストの光背であるかのように、キリストを取囲む空間を拡げている。このようにして、〈開いた窓〉としての画面の中にさらに窓を描きこみ、そこから明るい風景を觀させることによって、画像世界の拡がり形成されてゆく。

北方ルネサンスの象徴的存在、ヤン・ファン・アイクの『ローランの聖母』をここに加えることも無駄でない。ここでは聖母子と合掌する寄進者の出会うミニメンタルな室内空間が描かれているが、両者の間に配されたヴェランダの向うに現実の都市や緑野、遙かに遠い山脈がそれこそ顕微鏡的精密さで描かれている。これらの風景の写實的迫真感と觀照者の位置する現実空間と協同して、室内に展開される聖なる事件があたかも現実と現実とのほさまに出来したかのように思わせている。しかもこの仮想的窓からの眺望の奥深さが強調されればされるほど、聖母子と寄進者の距りは絶對的になる。描かれた窓はここでは画像世界の擴張と共に、登場人物間の絶對的距離をも暗示している。

五 問いの余剰

描かれた窓は、絵画作品の部分的道具ではなく、画像世界の全体性に関わっている。だから、われわれは、窓の描かれている十六世紀以後の絵画をつぎつぎに引合ひに出して、それらを数語で

片づけてゆく弊を避けなければならない。それは絵画作品の矮小化であるばかりでなく、窓の本質可能性を窒息させることになるであろう。本質について語るためには、例は惜しまなければならぬ。ここでは十六世紀以後の描かれた窓の歴史を考察する道筋を、この小論の余剰部として呈示するにとどめたい。

描かれた窓は開いている場合だけでなく、閉じている場合もある。十六世紀以後は、窓は風景を眺望させるよりは、むしろ側壁に嵌めこまれ、室内空間に陽光を送りこむための装置として描かれることになる。画家たちは外界の眺望の閉された室内空間における光と影の戯れに想いを凝らす。

十七世紀オランダ絵画に窓がふたたび重要な絵画的要素として登場してくる。だがそれはもはやルネサンス期に見られた聖なる空間の創出に参与するのではなく、風俗画のジャンルの中に現れてくる。そこでは窓は小市民たちの心理劇に浸たされ、不安と希望と慰撫の起伏で息づいている。

ドイツロマン派の絵画において、窓は正面から、ほとんど画面一杯に描かれ、窓外には風景が拡がっている。アイトナーも指摘するように、窓そのものが主題化される⁽¹⁸⁾。だがその窓は、むしろオランダの風俗画の延長線上にあるのであって、あのルネサンス期の絵画において見られた室内空間と屋外の風景とのポジティブな相剋作用は求められるべくもない。風景と室内とは、窓と壁によって絶對的に仕切られており、室内に位置づけられる觀照者は、ただ否定を介した興ざし、つまり自然との融和に挫折した憶懐によって、窓外の風景を眺めるしかない。そして断絶の詩念の中で、

室内の家庭的安住が享受されてゆく。

窓の主題は、二十世紀に入つて、マチスやポナール、さらにはアメリカのアンドリュー・ワイニス等によつて、また新しい相を示しながらつづいてゐる。ヨーロッパ絵画史において窓は執拗に描きつづけられてきた主題であり、モチーフである。

このように見てくると、マントリッチが窓を破壊して、デュシャンがオプシニミとしての窓に黒のレザーを貼つた暴力的意図は、たんに実在物としての窓に向けられたものでもなければ、二次元的平面上に三次元的空間を錯視させるトリックに向けられたただけでもなく、絵画史に象徴されるヨーロッパの精神史への本質的問いかけたといえないであらうか。

註

- (1) O. Bollnow : Mensch und Raum, 1963, S. 159.
- (2) E. Panofsky : Die Perspektive als „symbolischen Form“ in : Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, 1964, S. 99.
- (3) cf. E. Panofsky : op. cit., S. 105. 拙論「線透視画来歴のこぼれ」美術九一号、一九七二参照。
- (4) アルトルト、『絵画論』(三輪福松訳) 二六頁。
- (5) E. Panofsky : The Life and Art of Albrecht Dürer, 1955, p. 247.
- (6) E. Panofsky : Die Perspektive als „symbolische Form“, S. 116.
- (7) E. Fink : Vergegenwärtigung und Bild, in : Studien zur Phänomenologie 1930-1939, 1966.

- (8) E. Fink : op. cit., S. 77.
- (9) E. Fink : op. cit., S. 77.
- (10) E. Fink : op. cit., S. 77-8.
- (11) マントリッチ『美術の歩み(上)』(友部直訳) 二四九頁。
- (12) 拙論「絵画作品における線透視法の意味」広島大学教養部紀要、人文社会篇第五集参照。
- (13) cf. Lorenz Eitner, The open window and the storm-tossed boat : An Essay in the Iconography of Romanticism, Art Bulletin, XXXVII, 1955, S. 281-290.
cf. Jan Bialostocki : Romantische Ikonographie, in : Stil und Ikonographie, 1966.