

様式問題の芸術学的視座

齋藤稔

序

美術史は従来から造形芸術作品を主要な研究の対象に扱い、内容と形態の統合としての様式を追求してきた。その研究モデルは多くの場合様式史またはその変種であった。他の人間活動と同じ様に造形芸術は明らかに歴史的な変遷を遂げている。その造形芸術の歴史的なプレゼンテーションとして様式の記述が当初から重要な方法であったことは十分に理解される。

西欧では伝統的に修辭学的作用のもとに文学だけではなく造形芸術においても様式とその規範を確立することが求められた。ここでは規範に合った様式の創造が目標となり、歴史的進展と後退が見られる。つまり規範への接近、規範からの退歩である。芸術の表現においては様式の規範がその意義を構成したが、その歴史的モデルのもとでは、芸術作品は規範の成就を目指す単に中間的段階であり、それ自体完成されていても、つねに規範の方向に開かれていた。この規範の成就があらゆる結果を相

対化し、歴史過程に組入れられるが、様式概念はその過程の様々な段階に名称を与え、それらを一つの循環の中に定位するのに役立つことになった。^(注1)

美術史を『美術家列伝』(一五五〇)として最初に著わしたジョルジュ・ヴァザリーは美術家とその作品をさまざまな出来事の経過として説明することを意図した。作家の生活、意図、行為が歴史を語るテーマとして記述されるに至って、美術の歴史の提示方式がはじめて現われた。しかもヴァザリーにおいても各々の様式の原因と起源、さまざまな美術の盛衰を明らかにすること、すなわち良き様式の成立と衰退が問題とされ、そこから様式の規範、その成就が語られている。ルネッサンス美術の理想としての古典美の充実が規範の実現を目指す歴史的進歩であり、普遍的な構成原理としての価値基準ともなった。ヴァザリーの進歩の理想は発展の後期段階である古典的段階にあらわれ、したがって発生・成熟・衰退という生物学的循環が反復されて、それがルネッサンスという再生の定式にもつながらる。古典はすでに確立された規範の具現であり再発見

なのである。^(注2)

ヴァザーリ以後では彼を継承したヴィンケルマンが、周知のように、古代ギリシャの古典主義とその規範の模倣を説いた。彼はギリシャ美術の盛衰を様式史の形式で記述し、有機的で自律的な発展過程というモデルを示した。ここでも古典的段階において頂点に達するという循環が認められる。この限りで様式という用語が意味をなし、たとえば非古典的なものには適応されなかった。なぜなら様式は規範的でなければならなかったからである。

様式に関する新しい問題展開はヘーゲルの美学に負わなければならなかった。それは、あらゆる時代あらゆる民族の芸術の発展を歴史的に扱う哲学的基礎付けを行っている。どの芸術も芸術としての開花の時期、完璧な発展の時期、つまり完成の時期に先行する歴史と後続する歴史を伴う古典期があることを前提としている。ヘーゲルの新しきは古典期の定位ではなく、芸術を歴史の中に位置づけたことにある。芸術は精神が世界を所有する過程における過渡的段階として位置づけられる。精神の感性的顕現としての芸術は古代以来変わることなくずっと歴史的機能を引受けてきており、この機能を再構成する世界芸術史の主題となるのである。^(注3)

造形芸術は作品として生産される。それは歴史的变化であり、いわば「時代の形態」である。H・ベルティンクによれば、われわれに遣わされた諸作品の総体に具現された歴史的变化の「像」(イメージ)である。この形態の歴史の変貌の記述が美術史の課題である。そのために、作品

や形態のディアクロニックな相違とシンクロニックな一致を説明する定式として様式という概念が求められたわけである。^(注4)しかし様式が規範の実現を果たした時代に代わって、近代には様式の自律化が求められた。様式概念は変化したのである。ところが美術史の学的研究が進むほどに芸術作品の指標としての様式の意味の曖昧さと欠落がはつきりしてきた。当然のごとく様式の基本問題に関する吟味が要請されている。

第一章 芸術文化と様式

古来から造形芸術は自然の模倣であれ、内面世界の表出であれ、つねに時代の世界観を投影し続けてきたことは疑いない。ということは造形芸術の歴史は文化史と不可分離に結びついていると言えるだろう。近代の美術史研究は美術を美術として自律的に把握しようとするが、美術は、実際には、それ自体の本性に固有の規範のみを守っていたのではなく、むしろ歴史的状況と世界観を表現するために使うことができる歴史的素材に依拠していたのである。^(注5)

この点でM・シャピロが述べているように、様式は文化全体の表現であり、その統一の可視的な指標である。これは統合に努める文化史家あるいは歴史哲学者にとっても重要な問題点である。真正の意味での様式は単に形態の特性を構成するだけではなく、十分な意味を担った表現の質的力を示す形態のシステムであり、そこには美術家の個性とともに一つの社会集団全体の世界観が表わされている。それゆえ様式は宗教的社

会的道徳的生の価値を形態の情緒的表現力によって伝達し確定することを知っているその社会集団自体の個々の構成員にとっての表現の担い手でもある。そのようにしてわれわれが様式を文化全体の表明として、その統一の可視的しるしとして捉えるならば、たしかに様式は社会的精神的芸術的条件の無数の諸要素から結果として生ずる特性の総体として理解される。その諸条件はやはり種々の領域で様々に圧縮されてあらわれるが、それでも一つの概念によって輪郭づけられるような充分に共通の諸要素をもっている。われわれはこのように理解される様式を一般に歴史的パースペクティブのもとでのみ考えることができる筈である。因みに、通例様式は芸術的統一の標徴であるが、この統一は意図的に達成されたものでもなく、後になって美術史家によって要約して定式化されたものであり、その妥当性は個人的生や、社会の非芸術的領域にとっても跡付けられる。この意味で唯一の様式のみが一つの時代と一つの空間の中で生きていくと言うことができる。^(注6)

古くから芸術理論の中でとくに様式に関して注目される概念にマニエラ maniera がある。本来的にはそれぞれの芸術家の全く個人的個性的な創作方式のことであるが、やがて様式と同じ意味に使われた。これは他の多くの芸術理論の諸概念のように、修辭学と文学理論の伝統的な専門用語から引き継いだものである。たとえばマニエリスム時代のロマッツォに現われ、彼の後はベローリによって公けになったプーサンの芸術に関する覚書にみられ、その後一般的になった。その把握によると、様式は著作家や芸術家の作品を際立たせ、その創作のさまざまな条件に従

属するあらゆる特徴的な特性である。ここから様式概念は一つの民族の流派の、一つの芸術的時代の芸術的表現方式に拡張されるようになった。^(注7)

ところで西洋の芸術文化において様式概念と密接な関係をもっている別の概念がある。モドゥス *modus* (型、様態) である。もともと造形芸術の理論は修辭学の伝統をくんだ文学のジャンルと文体の理論によって、また音楽理論によって促進されたが、モドゥス概念は音楽理論から造形芸術理論に移し変えられて今日では美術史家や美学者にとって重要な補助手段となっている。というのはその概念は同じ芸術家、あるいは同時代の同一の芸術圏のさまざまな表現方式を測るのに都合がよかつたからである。一人の芸術家の様式は主観的に条件づけられたものとしても把握される(たとえば芸術家の心理的タイプに、才能に、また専門教育に左右される)が、その芸術的創作のモドゥスは客観的に条件づけられる。すなわち創作せんとする作品のタイプや意図される表現によっている。芸術家が自己の時代に異質の様式を表現することは珍しいことであっても、さまざまなモドゥスを表現することはしばしば見られる。作品はアトリエでそして創作家の独創力から成立することによって、なるほどそれは一つの様式の特徴を担いはする。しかし多種多様のモドゥスによって構想されたものであることが多い。モドゥスと様式の違いもこのことから理解される。^(注8)

古代では芸術のジャンルと様式は雄弁と詩の理論から導かれた。叙事詩、抒情詩、悲劇、さらに哀歌など、個々の詩のタイプが区別の基準と

なつたが、一定の内容と情緒的価値がそれに付与された。造形芸術は古典的修辭学の種類、とくにデコルムdecorumの觀念と密接に関連して最も大きな意義を占めていた。それを受けて中世では三つの様式、莊重様式 *stilus gravis*、中庸様式 *stilus mediocris*、素朴様式 *stilus humilis* が区別されて、これらは社会的意義や個々の職業ばかりでなく、樹木や動物などの種類でも区分された。^(註9)

この古代的芸術論はバロックの時代にも受け継がれるが、アゴスティノ・マスカルディの修辭学においては崇高 *sublime*、節度 *temperato*、繊細 *tenuis* という三つのカテゴリーがそれぞれ特性 *carattere* として規定されている。その特性は様式に對置される。彼にとつて様式は作品の非意図的な形式の統一であり、これに對して特性は意圖的に選ばれたモドゥスである。と言うのはマスカルディが自ら特性を様式と比較して、特性は自然と才能を、様式は芸術と研究をよりどころとしているからである。この對比から、特性はモドゥスと同じ意味であると考へられた。中世の理論ではモドゥスの差異の社会的性格が強調されたが、この様式的システムは、正常、低級、高級という三区分に分けて通用していた古代的な意味で（アリストテレス的）美的倫理的領分に対応するものと見ることが出来る。このような道徳的な類別はルネッサンスとバロックの批評にも引きつがれ、絵画や彫刻の表現領域にも認められる。^(註10)

これはG・P・ペローリの観点にも見られる。ペローリによる定式化は人物の描写だけでなく、作品全体の他の形式にも示され、舞台美術、風景や風俗や静物の描写にも生かされている。ロマッツォなどは伝統的

な三タイプのモドゥスと並んで、四番目のモドゥスとして、古代中世的トポスである悦楽境 *locus amoenus* に刺激された愛すべき美しい情景を設定している。そのモドゥスは一層多様化し、風景表現は歴史的、山岳的、パストラル、高揚されたパストラル、建築的、海景的等に分かれた。十八世紀には新しい美的なカテゴリーの發展として、周知のように崇高（ロンギヌスからポワローへ、そしてバークの理論）とピトレスク *picturesque* が加わつた。その後モドゥスにはこの言葉本来の音楽的意味に関わる感情に基づいて表現力の豊かさが際立つようになった。^(註11)

モドゥスに関してニコラ・プーサンがポール・フレアール・ド・シャントルーに宛てた手紙（一六四七）は「絵は音楽の如くに」*ut musica picturae* と名付けられ、古代音楽のモドゥスを造形芸術の理論に導いた例として知られている。これによるとモドゥスという言葉は本来、基調あるいは尺度および形式を意味し、制作のさいにすべて過度にならないように、中庸程度にまた適正に保つてくれる基準となるものである。それが用いられて描かれる対象物はその本質をとどめ、特別な仕方で、一定の確固とした秩序を見せる。あらゆる美の発見者であつた有能な古代ギリシヤ人はさまざまなモドゥスを見出し、その助けですばらしい成果を実現したが、それらは絵画表現の典型であり様式の規範であるとの確信があつた。^(註12)

プーサンの手紙に関してこれまで幾つかの研究があるが、はつきりしている事実はモドゥスが様式的表現の多様性に決定的な契機を与えたことである。十七世紀から十八世紀のフランス芸術の偉大なマニエラ^(註13)

Grande maniereはたしかに古代のレトリックの高踏様式とまた中世の雄弁術の莊重様式 *stilus gravis* (とくにこれは小マニール *petite maniere* と平行して修練されるので) などのモードゥスによっている。何れにしても、プーサンの解釈はフランスの美術理論家のモードゥス論に疑いなく影響を与えた。アンドレ・フェリビアンはそれをポピュラーなものにしたし、コイベルはによれば、音楽家のモードゥスあるいは旋法と言えらるものは優美か力強さかあるいは恐ろしさであり、これは絵画にも当てはまる。耳によって心を動かせるものは目によってもできる。ただ絵を見ることでその絵の特質が規定される。この場合に、それぞれの事物をその正当な場所に置き、描写の様式と仕方を対象と場所によって選択するというのが肝要であった。^(注13)

第二章 近代の様式概念と美術史の方法

これまで美術史や美術批評の分野で様式概念ほど頻繁に、多くの場合曖昧に使用されている用語もないであろう。それは多義的であり、意味領域も内容も大抵はかなり主観的に捉えられていることによる。近世の様式概念を理論づけたG・W・F・ヘーゲルにあっては、様式は主観的マニール(マニエラ)が純粹な独創性から眞の客観性へ到達する表現法のための概念であり、一方でそれは芸術作品の形成に関する方式として定立され、他方芸術作品の存在の側において、作品の性格の概念である。芸術家はその内面のマニールを越えて行きつく眞の独創性は芸術作品の

中に直観的に性格として表明され、その性格があらためて観者にイデーを橋渡しする。つまりイデーの直観化として経験される。^(注14)

ヘーゲルによると、様式というのは一般に主体の独自の特性がその人の表現の仕方や言いまわしの仕方などに完全にそれと分かるように表われているのをさす。様式は性格をもっているが、同時に性格として何かを表わしている。したがって様式の担い手としての芸術作品は所産として、また作用するものとして把握される。このようにヘーゲルにおいて様式は芸術作品における精神の個性に性格を与える方式ということになる。この点から様式は個々の作品のフォルム(形態)の特質を言い表わす術語なのである。^(注15)

しか次第に様式は類型的に一つの時代と一つの地域にあらわれる作品群の共通性を把握する概念として追求されるようになった。たとえば諸々の時代様式、地方様式、民族様式などという概念である。十九世紀末には様式を規定する素因を目的、材料、技術に求めたG・ゼンパーの唯物論的な観点に対して、A・リーグルは周知のように、それらを様式変化の消極的な要因とみなし、それらを左右するものとして芸術意思 *Kunstwollen* をその積極的要因として掲げて様式の説明を行った。この芸術意思の理論はその後多くの美術史家を少なからず啓発し、支持や批判が相ついで生じたが、その正否にかかわらず様式問題を考察する論点として作用したことは確かである。^(注16)

リーグルの芸術意思はその担い手が個人的創造というよりはある特定の集団の客観的な全体意思の表明と見做される。すなわち、一種の超個

人的な精神の支配、超個人的な性格をもった意思が顕著にあらわれ、これらが個々の人びとに規範的な力として作用し客観的意思となる。したがってそれは個人にとっては客観的な力であり、実在的なものの精神として現実の力となって働くのである。こうして芸術作品の様式を形成する要因として芸術意思を考えると、作品の個的な様式特徴というよりは様式根源または様式の構造原理、あるいは外的様式特性が理解されることになる。芸術作品は本来きわめて個的な意味形象であるが、芸術意思は作品の要素や諸部分に内的必然性を与える中心的な構造原理をなす要因である。様式は内なる構造原理にしがたがって変化する。したがって芸術意思は正当な意味で様式そのものではなく、様式を構成する因子にしか過ぎないことになる。

さて様式を美術史の根本概念として措定し、芸術作品の様式特徴を記述することが美術史の主要な課題であった時期——近代の科学的美術史の成立から近年に至る——は当然の如く様式史が主流であった。この傾向の中でパーゼル学派のH・ヴェルフリンは『美術史の基礎概念』の修正補足を通じて芸術作品の表象形式と表出内容の不可分な関連を精細に規定し、同時に視覚的造形表象性によって美術史が固有の生命と歴史を有することを論証しようと試みた。ここに新しく視覚的表象性とその実現の方式として、根源的な表象形式のための形式史的方法が提示された。この形式史的方法はその高弟であったJ・ガントナーに受けつがれてプレフィグライツィオンPäfigation（先形象）の理論に発展した。ヴェルフリンについてはよく知られているので省略するが、ガントナーは個々

の芸術作品の間の発生関係に主眼をおき、作品の生起があらゆる種類の典拠から取り出された絶対的な歴史資料を参照することによって歴史の時空間の座標に組み入れる。この発生関係を主たる契機とした作品生成の理論として先形象—形象の関係を求めるのであるが、これは視覚的表象形式を通じて芸術作品それ自体の創造根源へ迫ろうとするものである。この理論がとくに美術史の歴史的連関に適応した事例がある。たとえばレオナルド・ダ・ヴィンチの中心的構図法がはるか後にしかも異なる諸条件のもとにレンブラントの構図のプレフィグライツィオンを形成したという実証的な把握には説得力があつて、この方法の妥当性は十分に検証されている。^(註18)

様式史に対して、しばしば言われてきたように、ウィーン学派のM・ドヴォルシャックの精神史的立場がある。リーグルを継いだ彼は恩師の様式史、基本的には形式主義的な芸術考察を土台として、人間性を支配する理念の表出を課題とする独自の精神史的方法を提起した。これは作品の正しい理解のために、時代の精神現象を明るみに出し、作品の形式的特性と不可分の精神的理念的内容を追求するという新たな作品解釈の方法であった。言いかえれば作品の感覚的なものにおける精神的なものを解明するのである。彼は作品の現前化Vergegenwärtigungを歴史的な芸術作品鑑賞のもっとも重要な課題としただけでなく、芸術の何者にも代えることのできない固有性として主張する。そして芸術史としての美術史を「人間の魂と神との相関」と説明し、キリスト教美術における芸術的なもの精神的なものを鋭く把握した。すなわちグレコ、ティント

レット、ブリュッセルらの美術に特有の観点と価値が浮彫りにされ、またマニエリスムの研究を通じて美術史に固有の内在的自律的発展が認知されている。^(注19)

すでに前節で述べたように、様式が文化的な価値の表現の担い手であるとすれば、集団の様式の統一的特性を共通に保つことになろう。しかしこの場合でも様式は唯一独自の個性的一回の芸術表現の特性を示すべきものである。とりわけ芸術文化特有の圏域で様式問題が追求されてきたことは、その伝統をふまえてヴェルフリンの師J・ブルクハルトが課題による美術史を試みたこと、これに対してリーグルの弟子ドヴォルシャックが芸術の精神史を構想したことに歴史的必然性と言わなければならない。この合法則的發展の理論において、芸術の様式とは歴史的社会的諸条件によっても規定される主観的素材の要素や表出内容、その他の諸要素が内的形成として一定の視覚的表象形式に結びつくことよって成立する。この場合一定の形式表象をメディアウムとしてはじめて所与の内容が実現され、つねに新しい視覚形式において新しい世界の内容が表現されるといふ自律的な様式理論に結実している。

後者は、ゼーデルマイアが示唆するように、芸術史の新しい道が要請される時点で、芸術作品そのものに関してそれを創造する芸術家の表出だけのものでなく、芸術的課題を担うということ。これは単に形式の布置だけでなく、主観的個性的な一方の極に客観的血縁社会的な他方の極、

つまり課題との間にいわば円弧として生ずることが認識されたことを意味している。ここから芸術の多くの課題は決して社会史、宗教史、政治史のみに帰属するものでなく、芸術史それ自体のうちに含められるべきものであることが理解される。むしろそれらの課題そのものが芸術史なのである。そうした課題を包含して芸術史は文化史、社会史、宗教史、政治史までも結びつくことになった。そしてその課題は決して素材面での課題にとどまることなく、芸術家に対し総合性への精神的な欲求を形にするよう求めるのであり、またこの課題は決して抽象的でなく具体性にあふれたものである。^(注20)

方法的問題として形式史であろうと精神史であろうと、芸術作品に「いかに」*was*と「何」*was*を見通すこと、そしてそれらの総合における芸術問題を追求することがそこで自覚されたのである。この予見はリーグルからドヴォルシャックに引継がれて、学問的に認識されたが、「いかに」(様式)と「何」(課題、モチーフ)が芸術作品の理解のために一緒に問われ、様式史と図像学の結びつきを促すことになった。これは美術史の新しい理論として、芸術の豊富な力をもった「多様における統一」が結局どこで成立するかを問い、ある形や色による形態、あるいは様式があるテーマや課題に適合するという事実が、いかにして、またどんな手段によって可能になるのか、形がテーマや意味を限定するだけでなく、テーマの方も形を限定するのはなぜなのか、等が明らかにされるようになったのである。美術史は抽象的な局面から具体的な局面へ、観念的な意義から現実的な意義へと移しかえられ、芸術作品の解釈は美

術史をより生々とした学問領域へと変えることになった。

かくして芸術作品の研究においてモティーフあるいはテーマとしてのイコノグラフィが美術史のためにその真価をえびるようになったのは、形や色として、平面や空間においてはつきりあらわれている芸術作品の形態(様式)とそのイコノグラフィ(図像学)とが内的に一致させられるようになってはじめて可能になる。こうなれば芸術作品の様式もモティーフもともに同じ一つの意思の顕現であるということが問題になり、指標ともなつて、イコノロジー(図像解釈学)が要請されるようになったのである。^(注21)

第三章 様式論から解釈学へ

近年、美術史の研究が従来の様式史から脱却してつねに「何が」「いかに」表現されているかを問題とした新しい方法論が自覚され、とりわけ解釈学の適用が試みられている。この「何が」の対象は単なるイコノグラフィだけでなくことは自明のことである。そして「いかに」が様式問題だけでないことも当然である。たとえ対象が現実的素材であろうと非現実的素材であろうと、イメージの内容と主題は何らかの文化的コンテキストを反映している。そしてその視(見る)は歴史的条件に従属しているのである。この点でヴェルフリンは造形芸術の自然法則としての視覚の表象形式を措定し、これが芸術的形態を生み出すとした。この芸術的形態には歴史的視覚と歴史的様式の問題が含まれているが、

しかしここでは「見る」ということの心理的意味が暗示されただけであり、それまでの限られた様式論を超越できなかったとする批判があることも事実である。^(注22) たしかに見ることが現実の選択と現実の表現を行っていること、つまりイメージによる現実の文化的伝達を果たしていることは言うまでもない。ここから様式論には歴史的現実と文化的コンテキストが包摂されるべきであると考えられる。

そのような自覚に立つて、イコノグラフィとその造形表現である形態の一体化を様式として捉え、様式とイコノグラフィの統合において作品の分析と解釈をすすめた美術史方法の実践は強調されてよいだろう。それらのうちここではJ・ピアオストキの枠組主題Rahmenthemenをあげたい。これはパノフスキのイコノグラフィとイコノロジーを根幹としつつ図像の変遷過程と様式的展開を文化的状況と照合し、歴史的枠組の中で追求していく方法である。西洋文化の中で造形芸術は、形式と内容の両領域において伝統と革新の絶えざる葛藤が見られる。イコノグラフィの面でモティーフと図像的タイプの慣性とも言えるような長命のレパトリーがあり、また様々な革新と変化が認められる。このことが造形芸術の歴史的力動性を生み出している。全般的に新しい内容が伝統的な図像に入り込んでいって意味内容を漸時変えている。このような図像の変遷は伝統や慣性や不易の諸力に対して変化、動勢、革新など人間的生の脈動を意味する。その変化が数多く現象するほどに芸術家の個性的関与がますます認められる。^(注23)

古代から中世にかけて、さらに新しくルネッサンスに生じた図像レ

パトリーは宗教美術だけではなく、少なくとも十九世紀末まで、あるいは現代まで生々と残り、種々の運動、グループや個々の美術家たちの創造的な活動を生む個性的な変貌の源泉や背景となった。一つの図像は本来の主題の内容からそれることになっても別の意味と価値が付与されて残存し続ける。キリスト教的テーマも世俗の内容を融合して革新的な主題となり、人間的意義をもつに至った事例がかなり多く認められる。

ピアオストキはこのような枠組主題の理論をC・G・ユングの〈原型〉Archetypeにおける集団的無意識の深層心理学に求めている。たとえば、悪の表現は竜や蛇あるいは他の怪獣で、人間的力と非人間的力の間の争いは怪物と戦うヘラクレスや聖ゲオルクで、夜と昼の像は死する英雄と蘇生する英雄の神話の形式であらわされたりするが、それら図像は無意識の中にとどまっている人間性の具体的経験をあらわして、一般的なシンボルの言語へと変形されている像である。原型はただ受け継がれるのではなく心の絶えざる変容を意味し、無意識に内在するサイコロイド (psychoid) によってアナローグな像を作り出していく。したがって原型像はしばしばわめて抽象的な状況、観念、連関の象徴的反映である。

具体例としてレンブラントの絵画作品をあげよう。レンブラントは数多くの絵画表現において主題や図像を新たに、独自に案出し、再解釈し、そして意味内容を変更している。たとえば最晩年の『放蕩息子の帰宅』(一六六九年エルミタージュ美術館) はルカ福音書第十五章第十一—三十二節によっている。家出して放蕩をつくした息子を迎える父親はレン

ブラントの作品では盲目の老父 (C・レイマン、H・カウフマンらの説) としてか、あるいは老いたかすかな視線を斜めの方に送っている (M・W・アルバトフ) か議論は分かれるが、同福音書の記述を図像的典拠にしつつそのイコノグラフィのタイプを独自の形態に変更している。この場合、悔い改めて家に戻った息子を父親が暖かく迎え、その背中に両手を持って愛情を注ぐという哀しい人間的な出来事として表現されている。老母を含めた周りの人びとの安堵した雰囲気は構図法と明暗法によって、とくに光の微妙な扱いによって表出され、しかもその情景ではリアリスティックに配した光が非現実的な象徴的な機能を果している。しかもここでは物語 Insoria の本質的な内容として言葉が交わされているという出来事が認められるだろう。レンブラントの絵画作品で人物たちの対話は作品の美的な構造となっている。総じて画家は典拠や図像をもとに自由な主観的発想から人間的ドラマに変えている。あるいは自己の実在に結びついた人間的課題の表現としてしていると解釈できる。ピアオストキの枠組主題による追求には図像と様式の統合の解釈学的把握が試みられて美術史研究の新しい芸術学的方向が提示されている。^(注24)

E・ゴンブリッチはイメージの内容と形態の伝達に関して知覚と再現の心理学を語っている。ヨーロッパでは古代ギリシャ以来の伝統としてミーメシス、すなわち再現かつ表出としての行為が芸術的イメージにおける自然の模倣や再生産として視覚を表現へ翻訳してきた。それは単なる自然模倣ではなくさまざまな歴史的慣習と変遷によるミーメシスであり、それが様式変化をもたらしてきた。W・ウェードレが述べてい

るように、それは一種の芸術的表現としてのミーメーシス言語活動 language mimetique であり、ミーメーシスによる不可視的なもの可視化、実在的現前 presence réelle を果たす芸術表現である。^(注25)

ゴンブリッチの「様式の謎と心理学」が様式の歴史を対象（自然）に照らして検査される存在可能な諸形態の肯定あるいは否定の選択の歴史として記述されるかどうか、また芸術的形態すべてが模倣行為に還元出来るかどうかは疑問の余地がある。しかしウェードレの場合もそうであるように、自然と現実のミーメーシスを芸術表現の永遠の問題として呈示し、美術史をその学習過程として組立てたこと、そして「何を」「いかに」という様式の基本問題がミーメーシスにおける自然や世界の再生産として拡張されて方法論的な改訂を提起したことは高く評価されるだろう。

イコノロジーとその解釈学的方法是様式論に取って代わろうとしたが、内容と形式の統合がその方法の中で記述されることに成功しない限り不可能であった。アビ・ヴァルブルクが構想した西欧文化における象徴的言語表現は、その一系列である美術において確かに解釈学的方法を見出した。これは同名の研究所のE・ウイントやパノフスキーらにおいて具体的な作品研究としてこれまでにすぐれた成果をあげている。他方ウィーン学派の流れをくむゼイドルマイアの構造分析も解釈学的イコノロジーとして注目されている。もとよりそれらはルネッサンスからバロックまでの人文主義時代の作品にのみ有効で、統一的な美術史を構築するためにはそのままでは困難であった。しかしイコノロジーがもともと芸術作

品の本来の意味と作品にコード化された文化的解釈を探索するので、文献史料や文化コードと対応する時代には適応されるだろう。^(注26)

美術史研究における解釈学はディルタイ以後の哲学的解釈学の厳正さと呼応すべく、それ自体の理論的一貫性を求め、理解の諸条件に關しての省察を含めて素朴な実証主義を超克し、また美学者の反歴史的態度にも反省を促した。解釈学によって美術史は人文学としての正当な位置を確保することができるようになった。所与の芸術作品についての再創造的解釈はたとえガダマーの意味では自己理解の過程として作品の理解を深めることにつながる。さらに解釈者の享受体験と作品の美的構成の間に相互理解が生じ、受容美学として新たな段階につき進んだ。^(注27A)

こうして美術史研究の解釈学による学問的反省は様式論にも影響を与えたのである。素朴な一方通行的様式批判は、美術史と関わりをもつことのない現代美術の研究に有効であったとしてもそのままでは次第に効力を失うことになった。また何よりも歴史的文脈で作品を観ることができない体験美学を退けるようになった。十九世紀に経験主義的な美術研究が始まって皮相な印象批評に墮した美術批評や頑固な目利き論にも解釈学の意味と作用が学的刺激を及ぼした。近代の市民社会が生み出したインスティチューションとしての美術館の作品を美術史の枠外にとらえようとする天才美学的美の信奉者は相変わらず反歴史的姿勢をくずさないが、それでも解釈学的な意味や方法を受け入れずにはいられないとする柔軟性をもっている。総じて趣味判断と美学に關する論争は美術批評に残されている。^(注27B)

何れにせよ解釈学は従来の美術研究の様相を大きく変えつつある。芸術研究の理論と実践の両面において、これまでの実証主義的一辺倒の素朴さへの批判（ガタマー Hermeneutik）に見られるように、形式と内容の一体性における分析と総合的解釈の推進といった方向が打ち出されている。解釈学的営為が厳密な自己反省を通じて学術的に証明しうる真理を目指す。また解釈の実践においてそれが作品の再創造を期待する。それが再創造となり得るかどうかにわかに決めたいが、ピアオストキヤベルティングに見られるように新しい美術史研究に重要な示唆となったことは確かである。しかもそれらが美術史の記述にいくつかの有力なモデルを提起したことも強調されてよいであろう。

以上、美術作品や美術上の出来事が従来の狭い様式論から脱却して新しいパラダイムで把握されるようになってきた事情を述べてきた。それとともに問題なのは造形芸術が文化的作用として芸術社会学の課題、つまり社会的機能を担っているということである。近代美術は現実世界に対して独自の見方を示した。それまでの自然の模倣や現実の再現から離れ、印象派以後の芸術運動に認められるように、世界の知覚や認識のための新しい戦略を定式化したり、自己のヴィジョンのための内的な世界の創出に向かった。そして現代美術は現実から遊離して歴史的文化的な制約のない自律的立場を標榜するとされている。しかし果してそうであろうか。ベルティングはピーター・ゲイがマネ、グロピウス、モンドリアンの歴史的文脈を再構成したのを受けて、彼らの新しい知覚方法が現実への新しい接近、更にまた新しい現実への接近として検証されている

事態を強調する。たとえ現実的コンテキストにないと思われる抽象絵画であろうと、その芸術的形態はイメージとしてあるいは反イメージとして常に認識可能な現実の形態との対話に参加している。この関係は美術家が造形芸術の歴史の中で出会う現実についての別の表明に対するダイアクロニックな関係によって補足される。現代の美術家は美術史を認めず、伝統はおろか歴史的関連からの脱却をはかって独特の非言語的な表現のストラテジーを用いることに腐心するが、その言述が何らかのメッセージをもつほどに現実の、そしてそこにおける社会文化に関する——それが肯定的であれ否定的であれ——証言となっている。また現実を超出しようとする意思が強く働くほどに現実に立脚していることが分かる。こう見てくると現実とのネガティブな状況に置かれている現代美術も、自らが占める現実世界と密接に結び合っていて、むしろ従来とは異なる文化的メディアとして新しい社会的機能を発揮している。それは特有の表現形式による歴史的記録であるといえることができる。^(注29)

第四章 言語学的解釈学の適応

われわれが美術史の記述にさいして芸術作品の様式を理解するとき、図像解釈や構造分析などによる作品の構造だけに満足しない。作品の構造は作品の意味（Sinn, sense）であるが、これをもとに作品の世界へ把握しようとする。この作業が解釈学であり、作品構造から作品世界への移行をはかる課題を担っている。これは言語学的に言えば指示作用

(*Bedeutung, reference* また特に外示 *denotation* あるいは共示 *connotation*) である。要するに詩や芸術作品を解釈するとは、作品の配置、ジャンルの帰属、独自の文体、作品の形式と内容、様式などの力で作品が指示する世界を開示することである。これは解釈の最終目標としての公準である対象指示である。また対象指示を通じて作者の魂と観者の魂との同属性を探求することも課題となるのではないか。芸術作品の図像と形態の統合である様式とその変遷を追求するとき心理学的説明でなく言語学的なアプローチを期待するのは、ゴングリッチが言うように視覚的イメージの言語学的研究に負うところが大きいからである。^(注30)

われわれにとって言葉によるだけが実在への唯一の通行路ではない。実在を理解するのに一般的に集合概念や一般的規則の下に捉えるだけではなく、実在をその具体的で個別的な形で直観することによつてもなしうる。その具体的直観は言葉のみでなくイメージでも達せられる。日常的言語が概念的な性格だけでなく直観的性格をもっていることは確かなことであり、つまり言葉は単に意味論的記号だけではなく、イメージを秘めているのである。われわれが共有する普通の言葉は語りかけるだけではなく、われわれの感情と想像力にも語りかける。カッシャーも述べているように、言語能力のもつ想像と直観が発生論的見地から基本的に根源的な特性であり、これが知的論理的側面よりもより一層固有の能力として芸術の言語活動を新しい形式へと発展させる。^(注31)

すでに述べたが、W・ウェードレは造形芸術作品も再現と表出の不可分な統一であるミーメシス言語活動として把握した。それによつて志

向の意味をもつイメージはつねに現前化される。この現前は宗教における聖霊と真理における現前のように物質的現前などではなく、いわば実在的現前 *presence réelle* である。われわれ人間はミーメシスによつて生じるそのような顕現を求めてきたのである。W・V・フンボルトも言語活動としての言語と芸術を対比してその同質性を言語学的に見抜いていた。^(注32)

W・ベンヤミンも、人間の精神生活の表出をすべて言語活動の一種としてとらえる。つまり精神内容の伝達はすべて言語活動にはかならない。もちろん言葉による伝達だけではなく技術、芸術、司法、宗教における精神内容の伝達も含まれる。それでは言語活動は何を伝達するのであるか。それはその言語に対応する精神の本質を表現することによつて伝達するのである。そして表現するとはそのもつと深い本質からいって、ただ言語としてのみ理解されるべきであり、同時に、それが一体いかなる精神の本質の直接的表現となっているかをつねに問い続けなければならない。この場合精神の本質は自己を言語の形で (E) 伝達するのであって、言語を通して (*durch*) 伝達するのではない。精神の本質は言語を媒介としてではなくて、言語となつて自己を伝達する。それゆえ精神の本質はそれが伝達可能である限りにおいてのみ言語の本質と一致する。ある精神の本質にあつて伝達可能なものは、それがこの精神の本質のもつ言語の本質なのである。^(注33)

かくして、彫刻、絵画、音楽、詩歌等の言語活動が存在する。詩歌の言語活動がただ一つでないとしても、他のものとともに人間の名称言語

の中に根拠づけられているのと同様に、彫刻あるいは絵画の言語が、たとえばある種の事物言語の中に基礎をもっていること、またそれら彫刻や絵画の言語のなかには、事物の言語よりはるかに高次ではあるが、おそらく同じ領域にある言語への翻訳が存在しているに違いない。そこで問題となるのは名をもたず、音響のない言語であり、材質からなる言語である。この場合、事物が伝達されるに際して材質上の協同行われることである。そしてこの事物の伝達においてそのような協同関係が働く結果、その伝達は世界一般も不可分の全体として把握することになるのである。^(注34)

あらゆる芸術形式の認識のためにはそれらすべてを言語として理解し、それらと自然言語との関連を探ろうとする試みが必要になる。音響的な領域ではたとえば歌唱と鳥たちの言語との親縁性である。また芸術の言語は記号についての理論との深い関係においてはじめて理解される。おしなべて言語と記号との関係は根源的で基礎的なものである。言語は伝達不可能なものの伝達だけでなく、伝達不可能なものの象徴でもあることを見ればよい。したがって言語の象徴的側面も重要な関係にあり、その象徴的機能も伝達と密接に結びついている。結局ベンヤミンが言うように、言語は本質的實在の媒質であって、その中でその精神的本質が自己を伝える。彼は中断することがないこの伝達の流れが、自然全体を通じて、もっとも低い実在から人間に至るまで、そして人間から神へと流れているのだとする。究極的にこの言語活動の統一が神の言葉にはかない、と。^(注35)

その点でポール・リクールの記号論と意味論を含む言語哲学は喚起的である。まず読解行為に関する注目すべき証言を吟味しよう。詩的言語の本質に関して、言語的契機（論理的契機）と非言語的契機（感覚的契機）の間の連繋がなされるさいに意味と感覚が接合するが、その接点にイメージ性が根をおろす事態を注目する。^(注36) リクールはマークス・B・ヘスターの理論を援用して、詩的言語の本質は意味と喚起され刺激された多量のイメージとの融合であり、このような融合が真の（意味のアイコン性）を構成するとする。ヘスターはイメージという言葉で想起のうちに喚起された感覚的印象をさしている。意味そのものがイメージにみずから発展するという力によってアイコン化する。このアイコン性が読解行為の二つの特徴、すなわち（現象学的）エポケー（自然的實在の判断中止）とともに開示をなす。イメージは一方ではすぐれて自然的實在の中和化の産物であり、他方で生起し、それに向かって意味が無限に開かれ、解釈に向かって広大な場を提供するような何ものかである。このイメージの流れによって読解はあらゆるデータにその本源的権利を認め与えることである。こうして詩において自然的實在の中断によって意味が解放するイメージ性を開示すること、このテキストの開示性が解釈の課題となる。^(注37)

詩的言語としての隠喩も自然的實在を中断するだけにとどまらず、意味をイメージ性の方に開く。これによって隠喩は日常言語が自然的實在の名のもとに志向するものとは一致しない實在の次元に向かって意味を開く可能性をのこしておく。意味と感覚の融合はイメージ性への意味の

イコン的展開と見られる。イメージあるいはイメージ性imageryを隠論理論に導入することができるかという根本問題も意味論的な組立てでの感覚的、したがって非言語的要因のしめる地位にかかわる。イメージが知覚とは異なり、どのような公的な現実とも結びつかず、一種の私的な心的経験を再動入とするならば、意味のイコン性はあくまでも意味と感覚の間の意味論的理論の一致の関係を見出すことである。したがって上に述べてきたヘスターの意味での言語的イコンもまたイメージを構成するための方法である。^(注38)

しかしながら、イメージだからと言って自由なものではなく、拘束されたイメージ、詩的語法に連合したイメージである。したがってイコン性は単なる連合とは異なり、意味によるイメージの統制を示唆している。それは言語それ自体の中に含まれたイメージ性のことである。この拘束されたイメージの感覚的契機、歴史的造形的コンヴェンションとその様式化は心理学的説明として、また美術史的説述としても理解されるが、問題は意味論的理論において展開されなければならないだろう。この枠内でM・B・ヘスターもP・リクールもヴィトゲンシュタインの「……と見る」という読解行為をその要諦としている。これはイメージ性を実現するための状態に応じて「伝達具」と「主意」の間の積極的な絆である。伝達具は主意へと見られるのである。へと見るは意味とイメージを一体化する直観的關係である。^(注39)

ヴィトゲンシュタインにおける「……と見る」という意味とイメージを結合する直観的關係は詩における言語のイメージをつくる機能に相互

に関連する。P・リクールはV・C・アドルリッチの「画像的思考」picture thinkingをあげ、詩における思考としての言語の画像的能力すなわち「一つの様相を見る」を「……と見る」のイメージ的側面と置き換える。この置換がどうあれ、半分思考で半分経験である「……と見る」は直観的性格の経験であり行為である。隠論の根本的な原理である類似はこの「……と見る」の経験行為から生じてくる。つまり、「……と見る」が類似を規定する。これによって言語の意味と充実したイメージの接合が確実なものになる。ここでは意味と感覚の融合から、両者の相互作用および緊張関係が生じ、M・B・ヘスターの「……と見る」における緊張理論と融合理論の調和が認められる。これをおし進めてP・リクールは意味とイメージ性の融合を措定し、これがイコン化された意味の特徴であるとするのである。^(注40)

リクールによれば、隠論的転用はそのような意味とイメージ性の融合なしには、また直観的移行なしには行われ得ない。とすると転用の秘密はまさに直観的移行のイコン的性質に存していると見られる。隠論的意味そのものは詩によって解放されたイメージ性の厚みの中で育まれる。そこでは言語的なものと非言語的なものは包摂され、詩的言語と形象表現はミーメシス言語活動として本質的な同一性を示すと言えるだろう。

かくしてこの同質性からわれわれの課題は言語学的解釈学の方法を援用して造形芸術作品の様式問題を補充することにある。造形言語は意味と感覚の融合、造形要素それ自体が素材、そして潜在的生の体験の提示

などによって詩的言語の言語的アイコンよりも一層直接的にアイコン性を確保している。まず芸術作品の詩的言述における記号論的形態の精細な検討を経て意味論的な指示を指摘しなければならない。造形芸術の言語活動は詩的言述の述語行為のように、対象の外観を再現し表出するが、その形態を通じて、外貌の背後または奥にあるもの、あるいは外貌を通じてより本質的なもの、愛するもの、讃美するもの、畏れるもの、崇高なるもの、聖なるものなどを志向する。それゆえわれわれは意味の内的構成と対象指示の超越論的志向とを関連づける意味論的吟味に向かう。

さらに、言語学で文から言述へ導かれるさいのレベルの変換に対応して解釈学的観点への移行は新しい意味論的関与性の創造であった隠喩の意味だけではなく、現実を再記述 *redescription* する能力としての隠喩的言表の指示作用 *reference*, *Bedeutung* に当たる統合的本質性、すなわち造形芸術のミーメシスによって惹き起された現前、実在的現前を把握しなければならない。

その場合、リクールによれば、詩や芸術作品の隠喩というものはある種の虚構を含んでいる現実を再記述する能力を言述が解放するための修辭学的過程である。こうして虚構と再記述が結び合うことは詩や芸術における言語活動のポイエシスがミユトス（筋）とミーメシスの結合であることを確認できる。^(注42) したがって作品の様式記述はポイエシスだけでなく、ミユトスとミーメシスが結び合う圏域に踏み込まなければならない。

以上のように言語学に導かれた読解行為の方法的自覚に立って芸術作

品の解読をすすめる必要がある。とくに西欧の芸術作品においては隠喩を構成する修辭学的過程の洞察が不可欠である。「絵は詩のごとくに」 *in poesis pictura* の伝統を見ればよい。すでに述べたように、隠喩はフィクションと現実再記述の統合による表現活動であり、解釈はその表現構造を見究めることが要請される。当然のごとく様式論は意味論から解釈学への移行にさいして指示作用をも課題にしなければならない。

これまでの解釈学の実践では、ゼードルマイアの構造分析はフェルメールの『画術の栄光』やウィーンのカール教会について形式分析をふまえて寓意的象徴の意味論の分析を行って解釈の成果を示している。^(注43) ゼードルマイアは作品解釈のために言語学的方法を採り入れていると考えられる。前述したビアオストキにもそれが認められるように思う。

なお、様式の理解にとって観者の積極的な役割が期待されるが、この受容問題も解釈学の課題として具体的実践の作業に取り込まなければならないだろう。何れにせよ言語学の読解行為とその方法的課題に即して芸術作品の解釈を行い、作品の指示作用は言うまでもなく、作品の歴史性と物語性、芸術の社会的機能について把握することがわれわれの今後の課題である。真の芸術学は今や美と知の統一による新しい学的パラダイムを求めている。^(注44)

注

注1 H. Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago,

- 1987, p.7. 参照。なお同書の邦訳が元木幸一氏によって一九九一年九月勤草書房から出版される予定である。以下同書の参照は同じく同訳草稿も参考。
- 注2 Ibid., pp.7—9.
- 注3 Ibid., pp.7—11. G.W.F.Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I—III, Werke 13—15, Suhrkamp, 1975. 竹内敏雄訳
くわんぜん全集81—82『美学』全九巻 岩波書店 一九五六—八〇年。F.Piel, Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst, in: Probleme der Kunstwissenschaft, I, Berlin, S. 18—37.
- 注4 H.Belting, a.a.O., pp.7—15.
- 注5 Ibid., p.9.
- 注6 M.Schapiro, Style, in: Anthropology Today, ed, Kroeber, Chicago, 1953, pp.287—312.
- 注7 J.Bialostocki, Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft, Köln, 1981, S.14.
- 注8 Ibid., S.14—15.
- 注9 Ibid., S.16—17. ノットマンと関してE.R.Curtius, Europäische Literatur und lateinische Mittelalter, Bern, 1954を参照。
- 注10 J.Bialostocki, a.a.O., S.17. ノットマンと関して『詩学』第二章 今道友信訳 同全集17 岩波書店 一九七七(第二刷)参照。
- 注11 J.Bialostocki, a.a.O., S.18—21. E.R.Curtius, a.a.O., S.192f. G.P.Bellori, Die Idee des Künstlers, Deutsche Ausgabe, Berlin, 1939.
- 注12 J.Bialostocki, a.a.O., S.22—26.
- 注13 Ibid., S.22—31. E.Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig—Berlin, 1924, S.114—115. 以下の近世の著作は必ず芸術理論に関するものを参照。
- 注14 J.Bialostocki, a.a.O., S.11—15. F.Piel, a.a.O., S.18f. G.W.F.Hegel, a.a.O., I, S.376—385. 竹内訳第一卷のトヤ三二—四六頁参照。拙稿『イコングラフィックと枠組主題の体系化』広島大学日本語教育学科紀要一九九〇年七二頁参照。
- 注15 Ibid. とくに竹内訳 七三五頁、訳注八二〇—二二頁。
- 注16 近代の様式論に関して拙稿『様式問題の展開』玉川学園創立五十周年記念論文集 一九八〇年参照。H.Bauer, Kunststheorie, München, 1976, 参照。
- 注17 H.Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, Mittenwald, 1978, S.30—43参照。島本融訳『芸術と真実』みすず書房一九八三年 四二—六〇頁参照。拙稿五五九—六一頁参照。
- 注18 中村二柄『美術史学の課題』岩崎美術社 一九七四年。J.Gantner, Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen, Bern—München, 1964. 中村二柄訳『レンブラント——クラシック形式の変遷』岩崎美術社 一九六八年。
- 注19 H.Sedlmayr, a.a.O.S., 81—96. 島本訳 一一六一—三八頁参照

照。

Kaemmerling, ed., *Bildende Kunst als Zeichensystem 1 :*

注20 H. Sedlmayr, a.a.O., S.27—29. 島本訳 二九—三〇頁。

Ikonographie und Ikonologie, Köln 1978.

注21 Ibid., S.38—43. 島本訳 四八—五四頁。

注27A E. Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline*, in: *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, 1955,

注22 H. Belting, a.a.O., pp.21—22. H. Bauer, a.a.O., S. 88.

pp. 1—25. 「人文学としての美術史」(『視覚芸術の意味』所収)

拙稿『様式問題の展開』 五六—一六三頁。

岩崎美術社 一九七二年 十一—三六頁参照。

注23 J. Bialostocki, a.a.O., S.144—157.

H. G. Gadamer, *Hermeneutik, I, Gesammelte Werke 1.*

注24 拙稿『バロック・ロココと神話主題の体系化』参照。Bialostocki,

Tübingen, 1986, S. 9—174 参照。特々S.66—87. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp(Fankfurt a. M.)1970,

a.a.O., S. 144—157. H. Kaufmann, *Rembrandts Bildgestaltung*,

S. 290, 523, 532. 大久保健治訳『美の理論』『美の理論・補遺』

Stuttgart, 1922. C. Neumann, *Rembrandt*, München, 1924.

河出書房新社 一九八五年 一九八八年 一七二—一八三頁参照。

K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin, 1960.

H. Belting, a.a.O., pp.15—23.

注25

注27B R. Cork, *The Social Role of Art*, London, 1979, 参照。

H. Belting, a.a.O., pp.22—23. E. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton, 1972 (2. Printing), pp. 3—30. 瀬戸慶久訳

注28 H. Belting, a.a.O., pp.25—26.

『芸術と幻影』岩崎美術社 一九七九年 二五—六三頁参照。

注29 芸術と社会の関係を論じては山本正男監修 芸術学研究双書『芸術と社会』玉川大学出版部 一九八七年 参照。またM・バクサン

W. Weidle, *Le Langage mimétique* 『芸術と表現』比較芸術学研究第五卷 p. xxiv—xxvi, 佐々木健一・五十嵐嘉晴訳『シーメーシ

ドール』ルネッサンス絵画の社会史』篠塚二三雄訳 平凡社 一九八九年 参照。

ス言語活動』美術出版社 一九七七年 七六—七九頁参照。

注30 P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, 1975, pp. 277—278.

注26 H. Sedlmayr, *Gebäude der Ikonologie: Ein Entwurf*, 『芸術と様式』比較芸術学研究第四卷 S. xx—xxxii, 齋藤稔・森祥

『生きた隠喩』久米博訳 岩波書店 一九八四年 二九二—九三頁。

子訳『イコノロジー構築への試論』美術出版社 一九八〇年 三

E. R. Cork, a.a.O., 参照。T. W. Adorno, a.a.O., 同訳書 参照。

九—五八頁参照。E・コンブリッチ『アビ・ヴァールブルク伝 あ

Gombrich, a.a.O., pp. 8—9. 同訳書 三三三頁。

る知的生涯』鈴木杜幾子訳 晶文社 一九八六年参照。E.

注16 E. Cassirer, *Symbol, Myth and Culture*, Yale Univ. Press,

1979, p.145.

注17 W. Weidle, a.a.O., pp. xxvii—xxviii, 同訳書七六—七九頁。

注18 W. Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die*

Sprache des Menschen, *Gesammelten Schriften*, Bd. II • 1,

Frankfurt a.M. 1982, S.140—142. 同訳書「言語一般とその人

間の言語」(『言語と社会』所収) 佐藤康彦訳 晶文社 一九八

八年 十一—十五頁。

注19 Ibid., S.156. 同訳書 四四頁。

注20 Ibid., S.156—159. 同訳書 四四—四七頁。

注21 P. Ricoeur, a.a.O., p.264, 同訳書 二六三頁。

注22 Ibid., pp.264—267, 同訳書 二六三—六七頁。M.B.Hester,

The Meaning of Poetic Metaphor, The Hague, Mouton, 1967,

pp.76—81, 114ff, 160—169. 参照。

注23 P. Ricoeur, a.a.O., pp.267—268. 同訳書二六八—六九頁。

注24 Ibid., pp.268—269. 同訳書 二六九—七一頁。

注25 Ibid., pp.269—272. 同訳書 二七一—七五頁。L・ウイットゲ

ンシユタイン『哲学探求』藤本隆志訳(同全集8) 大修館書店

一九七六年 十五—九六頁参照。

注26 P. Ricoeur, a.a.O., pp.10, 283. 同訳書 xv頁、二八六頁。

注27 P. Ricoeur, a.a.O., p.11, pp.307—308. 同訳書 xvii頁、三

二〇—二二頁。

注28 H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, S.105—130. 同訳書 二

一五—四五頁参照。

注29 受容論に関する W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters,*

Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jh., Mitten-

wald, 1983. やがて『美術史研究』に H. Belling, *Das Bild und*

sein Publikum im Mittelalters, Berlin, 1981. E. Gombrich, a.

a.O., pp.181—202. 同訳書 二五三—七七頁参照。

(ちいとう・みのる 広島大学教育学部)