

## 芸術における「表現」概念の一考察

——「表現」概念の多義性と表現主義——

出口 敦美\*

(1991年10月14日受理)

### はじめに

芸術運動は、近代以降、既成の様式や型からの解放を求めて展開された。このことは言い換えれば、「芸術は模倣である」という伝統的な概念の克服を意味し、精神の内側にあるものが、言語やその他の形象などによって表現されるという考えが浸透し、定着していく過程であった。さらに、人間の主観的内部を表すことが「表現」とみなされ、なおかつ、表現の仕方そのものを限定する様式や型が軽視される傾向が強まった。その結果、20世紀の芸術運動には、およそ美とか技術とかに無関係な単なる自己表現までも芸術とみなすという主張さえあった。

この主張をダンスという芸術の一領域に応用するならば、日常生活の喜怒哀楽を身体で表すことと、ダンス創作の場面において感情を表すことが区別されないどころか、ほとんど同一視されることさえ、甘んじて受け入れなければならなくなるのである。しかしながら、ダンスとは、感情や意志を伝達するための手段でもなければ、それらを表現しようとする欲求を満たす対象でもなく、むしろそれをいかに表現するか、いかに伝達するか、その仕方に目が向けられるべきものである。そして、ダンスにおいては、常にある定められた表現の仕方、伝達の仕方のもとにおいて、身体の動きの質が無限に追求されるのである。以上の事実からも、「表現」を巡って、芸術の捉え方に曖昧さをもたらす近代以降の多くの芸術運動は、芸術の本質を考える上で、限界があるのではないだろうか。

そこで、本論文では、芸術理論における「表現」概念を考察することによって、芸術における「表現」の多義的な状況の背後にあって、この問題を引き起こしている原因を明らかにしたい。

#### I 芸術における「表現」の原理的考察

1. 芸術の本質規定と「表現」の位置付け
  - (1) 芸術の概念
  - (2) 芸術の本質
2. 創作原理としての「表現」の共時的考察
  - (1) 芸術における媒介の問題
  - (2) 芸術的「表現」の本質

---

\* 岩手大学教育学部

## II 芸術思潮における「表現」概念の検討

1. 古典主義および浪漫主義における「表現」概念
  - (1) 古典主義と浪漫主義
  - (2) 古典主義における表現
  - (3) 浪漫主義における表現
2. 表現主義における「表現」概念
  - (1) 時代様式としての表現主義
  - (2) 表現主義における表現

## III 表現学としての美学における「表現」概念の検討

1. 主観の台頭と表現
2. 表現の美学
  - (1) 感情移入美学
  - (2) 「生の哲学」の美学
  - (3) 現象学派の美学

## IV 結語と今後の課題

1. 芸術の原理と創作の原理
2. 表現と表現主義

### I 芸術における「表現」の原理的考察

私達は、日常生活の中で、「表現」という言葉を、「思いを言葉や色、音、形などで表すこと」として、表情や動作という肉体の不随運動（＝表出）から、言語表現、あるいは芸術表現までの広い範囲で使用している。本研究では、芸術における表現を考察することを目的としているので、前述の広義の表現に対して、狭義の表現について言及していくことになる。よって「表現」、「表出」といった日常でのその混沌とした使用を批判的に検討していかなければならない。さらに、ここで明らかにしたいことは、芸術を理論的に再構成するための「表現」概念であるので、個々の芸術作品やその変遷を問題としていたのでは対象が捉えきれない。そこで歴史的な事実から、そのものの「構造」を抽出していく研究方法でなければならぬ。従って以下このような視点から考察していく。

#### 1. 芸術の本質規定と「表現」の位置付け

(1) 芸術の概念 どの地域にもそれ独自の芸術があり、またどの時代にもその時代固有の芸術作品を作り出してきた。何が芸術で、何が芸術ではないかという判断も、民族や時代、あるいは流派によって異なり、さらには用いた技法が違うということも事実であろう。このような現状の認識に立つと、芸術の概念が時代によって異なり、そのために「芸術とは何か」ということを、はっきりと判定し得ないのではないかという疑問がでてくる。私達はここで芸術を「定義」しようとし、その概念の示す対象の最も本質的な属性を捉えようとするのであるが、実際は、複雑な一連の現象である芸術に対しては、常に分析的な視点をもってあたらなければ、結局は何について言及しているかわからなくなってしまうのである。つまり、芸術の概念が時代によって異なるという考え方は、ある特定の時代、文化のなかで行われている芸術的技法のもっとも一般的な原理を、そのまま芸術そのものの原理と考えてしまったことに基づくものである

うということだ。ランガーにおいては、「芸術とはなにか、また、ある特定の芸術は本当は何かという問いが一見あいまいではっきりしないのは、芸術構成の原理を、芸術そのものを定義する『機能』と取り違えることからおこるのである。」<sup>1)</sup>と明確に指摘している。

確かに、芸術の中には、あらゆる構成原理など、変動しやすい要因が多い。芸術の概念が違って見えるのは、たいていこうした変動する要素の段階で起こるのであるが、これらの要素は、ランガーも述べるようにあまりにも、しばしば不変のものと誤解されやすいのである。変動する主な要素をあげておく。

- (ア) 芸術が表現したいと思う概念、 (イ) 新考察による芸術的創作の技法、  
(ウ) 物理的、文化的環境が与える機会、 (エ) 一般の反響<sup>2)</sup>

以上の四つは事実上、歴史的にみてこれらの要素を軸にして、多くの研究分野を提供している。しかし、研究というものの性格上、その都度本質を規定する「芸術そのものの原理」へと立ち帰らざるをえないのである。佐々木氏もこの事実をさして、「一定の基本的な概念内容のみとめているのでなければ、そもそもこのような変動を語ることさえ不可能であろう」<sup>3)</sup>と述べている。従って「芸術のそのものの原理」を不変なものとして明確に認識することによって、はじめて変動要素である相違点の中に意味を読み取り、経験的または、歴史的探究に無数の問題を投げ掛けることができるのだといえる。以上のことから、この章で考察していこうとするのは基本的な「芸術そのものの原理」に関する「表現」についてということになる。

(2) 芸術の本質 「芸術そのもの」を問題にしていくということは、「本質」を問うていくことになる。まず、「芸術の本質規定は美と技術のそれ(本質規定)を前提とする」<sup>4)</sup>といわれるように、芸術は、美的価値を固有のものとして追求するとともに、技術的活動の一形式として実現されるものである。従って、芸術の本質を究明するということは、「美学に基礎をおくにとどまらず、技術一般の理論として構成されるべき技術哲学をも基礎学としてふまえ、これに抛りどころをもとめなければ」<sup>5)</sup>ならないのである。

さらに詳しく、その本質の在り方を考えてみると、複数の構成契機が抽出されるという意味で「複合的」なものである。芸術を構成している主要契機は三つあり、第一は「ものをつくり出す能力、わざ」、第二は「そのわざを導き、あるいは作品の中にこめられて伝えられる知識」であり、第三は「美的経験に向けられている作品」である。芸術はこれら三つの契機の相互関係、あるいは三者の作り出す全体像としてまず捉えるべきであろう。さらに、この三つの契機の中で最も重要なものは、第三の作品の契機であると考えられる。なぜならば、わざや知識といったものを芸術の契機として特定しているものは、ほかならぬ作りだされた芸術作品の存在によるからである。芸術作品をもし考慮にいれなければ、芸術のわざは「技術」一般と区別されず、芸術における知も学問と区別されることがないからである。この二つの契機は相互の緊張のなかにあり、芸術作品を「緊張の結晶」といえるものに仕上げている。

以上が、芸術の本質を規定しているものの概略と構造であるが、では、その上で「表現」を言及するとはどういうことであろうか。表現、表出などが問題として取り上げられてくるのは、先に述べた第三の契機についての芸術作品の客観的存在を主眼とした場合ではなく、第一、第二の契機である芸術家の「主観的創造作用」を主眼とした場合においてである。それは、後で述べるように、芸術活動の本質が現実の模倣にあるという説と、むしろ感情の表出に帰する説とに別れるのも、この契機に関わってはじめて問題として提出されてきたのである。従って、芸

術における表現は、主観的な創造作用であるところの「創作原理」の対象として位置付けられる。たとえ従来の美学が、この領域を取り上げることが多かったとしても、それは芸術そのものを全て覆い尽くすのではなく、あくまでも創作の原理についてであるということへの認識が「表現」の理解には必要である。

## 2. 創作原理としての「表現」の共時的考察

(1) 芸術における媒介の問題 表現は媒介を要する。なぜならば芸術創作は、あらためて言うまでもなく、芸術作品の創造であるわけだが、作品の創造には材料（音楽、色彩、可塑性物質、言語、身振りなど）との格闘が不可欠である。従って、芸術における表現活動は意識的な「形成活動」と切り離して考えることはできない。たとえ感情の表出といわれたとしてもそれは「感情の形成」にはかならない。中井氏によると、この媒介性が芸術の中に示されたのは「ギリシアにおいて芸術の特質の本質の考察が初めてなされた時」<sup>9)</sup>以来であるという。つまり、芸術は技術（テクネー）であり、また模倣（ミーメーシス）であるとされていたが、これらの概念の中にはすでに「芸術の本質の中に、主的なるものと客的なるものの媒介性をもつこと」<sup>10)</sup>が示されているという。そして、近代では主的なるものと客的なるものの媒介の問題は「主客合一」というような（たとえばリップスの感情移入説において示されるような<sup>9)</sup>、自分の「分別心を乗り越えた特殊な高次元意識現象」<sup>9)</sup>として扱われるようになる。そこでは、プラトンが模倣といったのとは反対に、媒介性は天才的な創造作用として、知識や意志を越えて「構想力」といったものと結びつくことになり、芸術とは「人生最高の課題」に転じたという。さらに、現代では、とくにリアリズムの立場においては、芸術は単に個人の恣意を表したものではなく、私達の集団社会の生産活動の「反映」であるという。ここでは、主体的なものが、客観的現象を媒介としてその本質を現すと主張される。中井氏は古代の模倣概念以来、近代を「創造概念」、現代を「反映概念」と呼ぶが、何れにせよ主的なるものと客的なるものの媒介性をもっていることには変わりはないという。つまり、これは芸術の本質を検討するための重要な契機となるといえるであろう。

以上述べてきたように、いかに「芸術的創造が内発的なものであり、そこには芸術的創造の重要な特性である」<sup>10)</sup>としても、表現活動は常に媒材との触れ合いによる形成活動と不可分の統一をなすものである。よって、芸術の表現を内発的な感情の表出的な特徴としてのみ取り上げることは、全体を尽くさないだけでなく、その本質を見落とすことにつながるであろう。これをカッシーラーは、「芸術的創作をある特殊な情動的特性によって特徴づけようとする試みは、どうしても芸術を正当に認識させることはできない」<sup>11)</sup>と明言している。このような芸術の表現の特性をランガーは「表現の論理性」と呼ぶ。つまり、この表現性こそが、芸術家個人のただの「徴候的」表出や「自己表現」といったものから、感情一般を対象とするシンボル形式における「表現」を区別して、「芸術作品の超時空的な普遍性を保証する」<sup>12)</sup>のである。このように媒介の問題を取り上げることによって、反対に表出的理論の特徴が明らかになってくるであろう。

(2) 芸術的「表現」の本質 「芸術はかならず表現を伴って」いるので、その表現を芸術そのものの本質とみなすのは、芸術理論の古くからの通念である。しかし、繰り返しになるが、ここでは共時的な、つまり芸術論上の創作原理の対象としての表現を明らかにしようとしてい

る。よって、芸術は、時代や民族の様式等によって様々な様態を呈してはいるが、芸術創作においては、その固有な基本構造を保持しつつ、時代等の制約を受けてきたと考えることができるだろう。まずは、その基本構造を明らかにしなければならない。

さて、創作原理としての芸術的表現の本質的契機は、「再現」と「表出」の両作用である<sup>13)</sup>。つまり、芸術における表現は、「外的対象の模倣、再現の契機を有すると同時に、つねに内的状態の表出を必須の契機」<sup>14)</sup>とし、この両者の様々な度合いにおける協同統一において、成り立つ。従って、芸術の起源ないし本質を、単に模倣に帰する古来の伝統的思想が、今日すでに越えられているからといって、模倣的契機が無くなってしまわないのではない。なぜならば、この模倣的契機は芸術創作の一面の構成契機だからである。同じように、たとえむしろ表出こそ再現よりも根源的な活動として芸術創作に不可欠な契機をなすものであるという主張があったとしても、表出的契機のみを強調は、やはりその基本構造への認識の偏りがあるといえる。近代の美学者の間でみかける、芸術を表出衝動に発源するものとして理解しようとする「表出説」は、芸術理論の全体を説明できるものではないといえるであろう。以下、両契機の関係について明らかにする。

(a) 再現(模倣) 表現という用語のもっとも普通に考えられるのは、外界に存在する事物をできる限りありのままに再現(represent)することである。ギリシア人はこの活動をミメーシス(模倣, imitation)と呼んだ。原理的にいうと、「表現されるべき対象を原像(Vorbild)として前提し、これに類似する模造(Nachbild, Abbild, Ebbild)をつくることである」<sup>15)</sup>。芸術上では「他の人に倣う」こと、すなわち他者の作風にならって制作すること、「他のものを写す」こと、すなわちその模造をつくることの二つの意味がある。古代以来、芸術の原理として久しく美学上の伝統的観念をなしていた模倣の概念(芸術は現実または自然の模倣だというもの)は、後者の意味である。

芸術的表現においては、つねに、何を如何に表現するかが問題となるが、この内容—形式に関連して模倣をみるならば、様々な程度に分化しているとみることができる。内容はというと、「模写の対象に関しては、かならずしも人物とその行為のような外的客観的なものに限定されず、往々心意状態や感情の動きのような内的主観性的なものにもおよぼされ」、形式については、「模写のしかたに関しては、特に自然に忠実な描写、すなわ写実をさす場合から、別的なものをこえて普遍的なものをあらわすとか、現実的なものをよりよいものへと高めるという理想化の意味を含む場合」<sup>16)</sup>にまでわたり、非常に多様性を含むものであるといえる。古代のギリシア人が、芸術を「模倣技術」と呼んだときは、「人間の『生』の表現そのものを意味するのであって、その対象についてもその様式についても格別の規定を含まなかった」<sup>17)</sup>のである。後世、芸術を「自然」や「現実」の模倣であるというときも、「実は『気質をとおしてみた自然』、直接体験された現実の表現一般をさす」<sup>18)</sup>と考えられる。さらに、実際のところ、アリストテレス以来、多くの模倣説は多かれ少なかれ、模倣の概念に理想化の意味を含ませていたと考えられるので、この方向に概念を広げれば「それは人生における普遍的ないし典型的(典型的)なものの表現、対象の『本質』の再現をも含蓄する」<sup>19)</sup>ことになるであろう。

(b) 創出(表出) 再現が「自我に対する物としてあらわれる対象の表現」であるとする、創出とは「自我自身がそのうちに生きたところの心の状態の表現」<sup>20)</sup>である。それは内面的精神生活に関わり、感情表出的であり、模倣の対象ともされるものであるが、事物の再現と区別して「創出」とよばれる。

人間存在にとって根源的な自己表出の欲求は、独自の表情や身振りといった身体的表出運動となつてあらわれ、すすんで言語活動へ発展する。芸術上の創出活動も、それに根差している。そして「19世紀以来の自然科学の発達により表現は、心理学の対象となり、〈表出活動〉、〈表情〉が研究された」<sup>21)</sup>のであるが、この視点は芸術活動を感情表出の一種とみなすことであった。そこでは「表出運動は感情を放出し高揚することによって自己の心的状態を他へ伝達することにあるとし、それによって芸術活動を基礎づけよう」<sup>22)</sup>としたのであった。

しかしながら、芸術上の創出活動が、たとえ表出運動に通じ、言語活動に対して類縁関係をしめすものであったとしても、両者には本質的に相違するところがある。なぜならば、表出運動は基本的に没意図的に、不随意的に発動されるが、創出活動は「美的意識の要求にしたがつて表現の目的に適合するように統御調節」<sup>23)</sup>され、つまり意図的、作為的に行なわれるものだからである。さらに言語の場合のように、感情内容を概念的に理解するように伝えるだけでなく、概念的意味と「自然的に融合する感覚形象に具象化し、観照者の直接体験にうたえるように」<sup>24)</sup>表現されるのである。それは、常に意識的な活動であり、発展性を含むものである。芸術活動では、創出活動は、自然性ゆえに非常に表出運動に接近しているので、区別は常に反省的思考が必要とされるが、芸術の本質探究のためには重要な契機である。

以上、考察してきたことから、日本語における「表現」は、模倣すなわち「再現」と「創出」とをあわせて成り立つ。従つて、芸術創作の本質はこのような表現の形式のうちにあるといえる。しかし、再現のところ述べてきた様に、再現は、その「内容」を考察していくと、限りなく創出の概念と似てくることから、かなり、その使用に関しては、考慮されなければならない。

## II 芸術思潮における「表現」概念の検討

古い芸術観を代表する「模倣説」と、新しい芸術観を代表する「表出説」は、Iで明らかになったように、「表現」の両契機である「再現」、「創出」のどちらか一方を強調して、芸術を説明しようとする見方であった。そこで、これらの芸術観を生む背景となった芸術思潮を取り上げ、さらに「表現」概念を考察する。特に、創出の作用に傾注し、極端な表出的思想の濃い芸術理論をもつ「表現主義」の台頭によって、「表現」概念が、いかに表出の契機にのみ偏り、混沌とした状況に到ったかを明らかにしたい。

### 1. 古典主義および浪漫主義における「表現」概念

(1) 古典主義と浪漫主義 古典主義 (classicism) と浪漫主義 (romanticism) をとりあげるにあたって、明らかにしておかなければならないことがある。芸術において、古典、浪漫の語義はきわめて広範にわたっていると考えられるからである。たとえば、音楽で古典派、浪漫派といった芸術様式を指す場合や、「芸術の一般的なカテゴリーとしての〈古典性〉と〈ロマン性〉の問題として提出される場合がある。しかし、ここで明らかにしたいことは、個々の作品であったり、ある芸術のジャンルの様式の特徴ではなく、後者のような、これら目に見えるものを作り出してきた原動力、あるいはこれらに内在している精神性といったようなものである。したがって「古典主義、古典的」、「浪漫主義、浪漫的」といった用語の概念を芸術精神の問題として取り出した場合は、それは歴史上の或る時代の特殊な運動や様式の立場のみを意味するのではない。むしろ、大西氏が述べるように、「それらの概念は、歴史上の種々の時代の芸

術的性格及至様式に対して、或る時は殆ど全面的に、また或る時は部分的に当てはまるような、一般的、基本的なる芸術精神の『類型性』を意味するもの<sup>25)</sup>なのである。つまり芸術の最も基本的な「類型概念」とみなすことが妥当であるといえよう。以下、このような類型概念のレベルの「古典主義」、 「浪漫主義」を明らかにし、芸術の本質を規定する創作原理の捉え方の違いを取り出していく。その際、もっとも典型的に現れたドイツの啓蒙主義以降の連続的、統一的なる精神的過程をもふまえながら考察を進めていく。

(2) 古典主義における表現 今日一般に、ドイツにおける18世紀から19世紀初頭にかけての精神的発達の段階は、大体において、「啓蒙期」—「シュトゥルム・ウント・ドランク」—「古典主義」—「浪漫主義」に分けられる。この18世紀というのは、ドイツにかぎらず、フランスやイギリスにおいても、とにかく全欧において「近代の科学的思考と、大体において今日もなお通用している教養の諸規範が生み出された時代」<sup>26)</sup>であった。したがって、その過程には多くの激動があり、そしてその内に矛盾を含むものであった。まず、哲学上の立場が合理主義と非合理主義の間を動揺していたのみならず、芸術意欲の正反対の風潮によって支配され、あるときは全く厳格な古典主義的な行きかたをするかと思えば、また別のときはもっと自由な行きかたをみせるといったものであった。さらに、古典主義は市民的運動から始まったものであるが、その後、宮廷階級と市民階級とによって交互に支配されたという背景をもつ。このような非常に多岐にわたる現象を経て、現在の代表的な芸術様式に至ったのである。

古典主義的芸術という、典型的なもの、規範的なものが追求されていて、きわめて保守的で「権威主義的世界観を表現する」のに適しているのだということのみ強調されがちである。しかしながら、「時代のキーワードはBildung(教養、形成)」<sup>27)</sup>であるといわれるように、市民にとって重要なのは合理主義的で節度があり、規則正しいことであった。そして、ここから「古典主義者」の教養の理想となったのは、「全ての生活分野に於いて常に節度を尚び、均衡と調和を重んじ、本能や空想や感情の過度に走り、極端に流れることを嫌った精神態度」<sup>28)</sup>であった。それはあくまでも『人間』を中心として『世界』を考え、又人間の理想境を完全なる『調和』の状態に認めていること<sup>29)</sup>を前提にしていると考えられるであろう。芸術においても、「形式原理を自然と一致」させるといっても、それは「内面的に矛盾のない描写」という程度を示していた。これが激しい規範性へと変わり、簡素と節約が強制と規律に変わっていったのは、貴族階級に支持された古典主義のうちでのことである(単なる古典模倣や規則遵守に墮すると擬古典主義とよばれる)。このように古典主義というものは、本来は「自然の有機的統一性と厳密な『論理』の把握と強調のみを意図して」<sup>30)</sup>いたのであるが、結局は本能に対するブレーキ、感情の奔流を食い止めるものといった当為的現実の規範として機能してしまうことになるのである。ここにきて形式というものが、自然らしさを犠牲にして強調され、制限や桎梏と感じられるようになる。

芸術に関して、古典主義の精神性を限定すると、古代ギリシア、ラテンの古典、特にその全盛期(前5世紀)のギリシア芸術を規範とし、知性を尊重し、主観を排し、形式上の完成を目指し規則を重んじ、調和・均斉をもとめるものであった。つまり、古典主義の理論では、「詩や芸術は規則によって律せられるべき合理的活動であるとともに、主観的な想像の恣意を排して客観的に現実を模倣すべきもの」<sup>31)</sup>として考えられていた。これは、様々な解釈を許すものではあるが、単なる古典模倣や、規則への服従を意味するのではなく、むしろ「模倣」とは規範を

尊重しながら独創性を作品に与える「技法の重要生命線」であると捉えることの方が正確ではないだろうか。したがって、典型的に模倣説の精神性を顕現したものが古典主義であったといえる。

以上述べてきたように、古典主義芸術において表現とは、模倣の契機に重点を置くものであった。そして、芸術は媒体を通しての形成活動であるという認識のもとに、より普遍的なものに近づこうとしたのであった。主観的なものは、基本的に排せられていた。というより、主観の問題の取り上げ方がそもそも違っていたのである。あえて求めるものであれば、まずは、「『内面化』へのすべての傾向は、その最も手近な表現を宗教的なものの形態の中」<sup>32)</sup>に探さなければならぬであろう。一方、近代においては、感性与自由とともに主観の問題は、最も個人的な領域に関わっていたのである。

(3) 浪漫主義における表現 浪漫主義とは、18世紀の末から19世紀初頭にかけて、ドイツのイェーナ等を中心にして、最初、主として文学、哲学などの方面に起こり、後にドイツ以外の各国、および文学以外の分化の各領域にも波及した「一大精神運動」である。その淵源をたどるならば、ルネサンス以降、浪漫主義に反抗する全ての運動（古典主義を中心に）呑み込む形で現在まで続いている運動と、捉えることもできる。初期の浪漫主義の特徴は、当時支配的であった啓蒙思想や古典主義的傾向に反抗しておこったものである。感情的な傾向が強かった。啓蒙思想の合理的知性や経験の重視への反動として、伝統的な規則を放棄し、直接的感情、生命の躍動を求めた。そして、初期においては芸術的天才の関心が中心であったが、その後、フランス革命の影響を受け、新しい世界観や人生観を反映し、特に芸術的自由が叫ばれた。つまり、「この自由はもはや天才の特権ではなく、あらゆる有能な個人の生得の権利」<sup>33)</sup>であるというに至った。

このような浪漫主義の特殊な精神的傾向を「浪漫的憧憬」とよぶが、単純なる詩的感情や感傷的感情のみを意味するものではなかった。それは大西氏が述べるように、「現実の世界から『イデー』の世界に向かって憧憬を感じしめることであり、また、歴史的現在に満足せずして、過去の世界を憧憬せしめることであり、さらに又色彩形相の世界の観照に満足せずして、自己の塊の本源に対する一種の憧憬を感じしめること」<sup>34)</sup>であって、それは絶えず文化的創造に精進せしめる原動力であった。以上のようにみえてくると、本来の浪漫主義の精神運動は、消極的な現実逃避的なものではなく、「新しい力強き生活感情や、若々しい元氣と希望に満ちた、そして民族的精神及び使命の自覚に溢れた積極的な」<sup>35)</sup>ものであった。しかし、浪漫主義運動は、今日から考えると、その理想、企画が遠大であったにもかかわらず、現実性に欠けていたということがここでは重要である。芸術は、主張ではなく手仕事によってしかできない作品の形成であることには変わりはないからである。

浪漫主義運動においては、古典主義芸術が形成活動を通して、作品という完結性の内に永遠や普通を求めたのに対し、無限性の内に、それらを求めようとした。つまり、芸術とは、「永久に結局は達しえないもの、常に自己自身を乗り越え、自己自身を超越していくもの、即ち無限の変化、運動、発展の持続性、無限の『メロディー』、創造的な時間、無限の生成というようなもの」<sup>36)</sup>として現れると考えられた。ゆえに、完結性のもつ区間や有限な時間の形式を打破して、無限なメロディーを作り出そうとする意図を含んでいた。

その結果、もはや、測定可能なもの世界の前に立ち止まらず、むしろそれに代わって「ファ

ンタジー」などを取り上げた。つまり、自然の模倣というのは問題ではなく、「創造的想像力、すなわち、不可視の諸事物の实在とそれらの諸事物の〈交感〉を発見すること」<sup>37)</sup>が重要であった。そこでは芸術家は、「描写不可能なものを描写する」といわれたり、古典主義的な概念であるところの「完成」という理念を放棄し、ただ、諸現象の背後にありうるところのものを「暗示」させるだけでよいとさえいわれたのであった。そのために芸術家は、「素材の圧制を逃れて、『無制約の恣意』を行使するために」その作品への「関心を止めなければならない」<sup>38)</sup>と主張されたことは、芸術における創作を考える上で、非常に問題であろう<sup>39)</sup>。

このように、古典主義では真理の概念、すなわち全生活を支配する普遍的人間的な尺度をもとにして美の概念を作り上げたのに対して、浪漫主義においては、その耽美主義によって、この現実の世界からは隔絶した世界を作り出そうとしていた。その過程では、初期の緊張過多で高揚した感傷性を克服しようという試みがなされていた。たとえば、何か確固とした普遍妥当的なものの上に自分達の世界観を打ち立てようとしていた。しかし、結局のところ、主観的で感覚的な域を脱することはなく、「道徳的価値を失い始めて、次第に低い文化水準へと低落」<sup>40)</sup>していくことになる。なぜならば、彼らにおいては、現実とは合法的手段に訴えて征服できるものではなかったので、反対に、その現実から逃れようとし、さらには、その問題解決の源泉を理性からは隠された、無意識にあると考えてしまったからである。彼らにとって、確固たる形態、はっきりした思想、明確な言葉はみな偽りであって、重要なのは「生の無限の生成、永遠の運動、活動性と生産性という特徴を持つ単なる可能性」<sup>41)</sup>であった。このことは、浪漫主義における芸術家達は、耽美主義的な傾向をもっていたにもかかわらず、「自足的形式としての芸術作品をとかく軽んずる傾き」<sup>42)</sup>があったことを意味している。ここに及んでは、芸術作品における内容も形式も価値を失うことになり、芸術というものは、「体験内に一瞬の間、形式を与えるところの偶然の容器」<sup>43)</sup>であるという考えさえがうまれてくる。このように浪漫主義は、現実を逃避して神秘の世界へと舞あがり、「未来への憧憬は次第に中世への回顧にかたむき、保守的な国民主義へとおちこむ」<sup>44)</sup>に至ったのである。

以上、浪漫主義において、芸術の表現とは、その主情主義的な傾向に見られるように、「創出」の契機を軸としていた。それは、表現主義を生む淵源となった。もちろん浪漫主義運動は、芸術においては表現主義の淵源であるということ以前に大切なものである。ハウザーの述べるように「全近代芸術はある意味ではこのロマン主義の解放運動の成果」だからである。つまり、古典主義芸術が目指したような、「超時代的な美的規範、永遠にして人間的な芸術価値、客観的基準と拘束的伝統の必然性などということも重要な問題には違いないが、個人の解放、一切の外的権威の排除、あらゆる禁止の絶対的無視こそはつねに近代芸術の第一生活原理」<sup>45)</sup>なのであった。そういった意味で、近代・現代芸術は孤独人の自己表現であり、すなわち客観的因果的価値基準に従う社会的な芸術ではなく、自己を評価する基準を自己自身が作り出す創出的芸術となったといわれるのである。

## 2. 表現主義における「表現」概念

芸術思潮における表現の考察において、20世紀にかけて、台頭してきた表現主義を最後に取り上げるのは、浪漫主義芸術を淵源にして、より「表出的」な傾向をもっていたというだけでなく、その名称からもわかるように、芸術運動の中心に「表現」の問題を掲げて、出発したことによる。そして、一層、「表現」概念を本質的理解から遠ざけたのは、表現主義の主張によ

るのではないかとも考えられるからである。

(1) 時代様式としての表現主義　まずは、表現主義というものを歴史的事実として捉えなければならない。これまで述べてきたように、表現主義は「感情表出の意味における表現を芸術の本領とする立場に立つ」<sup>46)</sup>最たるものである。表現主義とは、19世紀後半から20世紀初頭にかけての、世紀末的ヨーロッパに危機的不安を投影した一連の絵画表現であるが、フランスとドイツでは、その実情は異なっていた。フランスでは19世紀に理性主義と実利主義の反動として現れた浪漫主義の観念を背景に、よき時代の産物である印象主義に対する反発として、あるいは、外光派の呼称が示すような表面的な自然主義に対する反動であって、一種の反自然主義の芸術表現である。ドイツでは、19世紀から20世紀初頭の終末観と、それに抗しようとする意志の錯綜する世紀末的体験を味わった画家が行った「鬱屈した内界表現」である。このように表現主義は絵画より出発し、魂の告白を目指し、彫刻・建築・文学・音楽にも影響を及ぼした。では何を求め、何を行ったのであろうか。

知性世界への不信の念と不安の直視は、内的実在である「魂」の絶対性と必然性を求めた。それは、「根源が目標である」<sup>47)</sup>といわれるように、人間存在の実在に迫ろうとしていた。それは「根源体験」とよばれ、古典主義の芸術の源泉を文化、伝統、思想、形式においた「教養体験」と異なり、その源泉を「直接の生活データであり存在の諸問題」<sup>48)</sup>に置くことになった。その結果、表現主義は未熟なもの、生のもの、そして原始民族や、文化のアルカイックなもの、子供や精神病者に根源的なものを見出すという方向へ向かった。さらに危機感と隣合わせにある狂気と結び付き、宗教性と神秘性をおびる結果ともなった。

彼らがとった方法とは、伝統を一切断ち、形式を破棄し、「線と色彩を誇張し、歪めることにより、言い換えれば、より激しい感情的な衝撃を伝える単純性を活用」することであった。それは「強いられる、直接的な、しばしばプリミティブな」<sup>49)</sup>方法であった。したがって表現主義の特徴は、「表現の過剰、奇形、歪み」にあるといえる。例えば、エドワード・ムンクの「叫び」などは典型的な作品であろう。以上のように検討してみると、根本的なところでは、浪漫主義運動の成果なのであるが、もはや哀歌的なそがれの浪漫主義というものは、完全に捨て去られていた。そこには、あまりにも、大胆な色彩による、残酷なまでの重々しい作品を多く見出すことができるのである。以上述べてきたように、表現主義は自己の内的情念、創造へ駆り立てる内的必然性を強く主張するものであった。その名称が示すように表現の自由を唱えたのである。すなわち、どんな犠牲を払っても芸術家の感情を表現しようとした。そしてその背後には「外界にたいし不安と嫌悪の態度をとる人間の、孤独と無力とからくる非合理的懷疑」<sup>50)</sup>が横たわっていたのであった。

しかしながら、この運動を支えた激烈なエネルギーのわりには、芸術上での実現が非常に困難であり、「偉大な作品」は生まれなかったといわれる。なぜならば、技法的論理の追求が特別なされているわけでもなく、「偉大な作品を生むにはあまりにも様式が欠如」<sup>51)</sup>していたからである。これはつまり、形式を成立させる地平である「理性と精神を犠牲にして根源に帰ることはできない」<sup>52)</sup>ということを示唆していた。

(2) 表現主義における表現　表現主義とは、時間的にも空間的にもかなり、狭い範囲に限定される一芸術様式である。しかし、古典主義、浪漫主義のところでも述べた様に、芸術史にお

ける具体的な現象である「表現主義」を離れて、表現主義というものの性質、あるいはほぼ全てを説明するような属性によって、カテゴリーとして捉えてみると、本研究で問題にしている点が、より鮮明になってくる。つまり、「表現主義的」芸術の在り方は、芸術理論をながらく支配していた芸術は模倣であるという考えに対して、まさに主観を問題にし、「芸術は表出なり」という思想を培うものであった。そして、たとえば、「社会変革期に表現主義芸術が現れる」といわれるように、「表現主義とは一般に、精神的な緊張の高まった時代に現れる普遍的な様式」<sup>53)</sup>と考えられた。ゆえにもはや、流派や様式や傾向ではなく、「表現主義は一つのイズムである前に、第一次世界大戦のドイツの時代意識、生活感情そのものであった。」<sup>54)</sup>と評されたりする。このような捉え方は、すでに一芸術様式としての「表現主義」を離れて、使われる例と考えられる。このように表現主義は、芸術とさらにそれを取り巻く現代との関係において、その特色を表す一つの指標として、上げられることも特筆すべき点である。

### III 表現学としての美学における「表現」概念の検討

美学とは、「美しいこととは何であるか、芸術とは何であるかを考え、たずねていく」学問を基点とする。その意味においては、古代より美学的な思想が言及されてはきたが、美学が、学問として成立をみるのは、近世、および近代に至ってからである。ということは、美学においても、先にみてきたような、社会風潮や芸術思潮の影響を免れるものではなかったことを意味している。よって、美学において、表現がどのように取り上げられているかを考察することによって、新しい芸術観を裏打ちしているものは何であるか、美学的な側面からも明らかになるのではないだろうか。

#### 1. 主観主義の台頭と表現

先に述べたように、浪漫主義はあらゆる分野に関わる全的な精神史運動であった。特に哲学との関係が深く、芸術においても単に芸術思潮としてでなく、進んで観念的な、形而上学的思想を形成していった。つまり、「ロマン主義の時代は、哲学が芸術を、芸術が哲学を求め合った稀有な時代として注目」<sup>55)</sup>されているのである。もちろん、それを対象とする美学もその渦中にあった。ドイツなどでは「美学的な諸理論は生の哲学と結び付いて、新しい秩序の創造へと」<sup>56)</sup>向かったといわれる。では、20世紀初頭の芸術哲学を含めて近代の美学の特徴はどのようにもとめられるであろうか。それは、小林氏が的確に述べているように、「美的客観主義から美的主観主義への決定的な移行、つまり対象たる芸術作品の形式から出発せず、これを観照する主観の態度から出発する様」<sup>57)</sup>になったことに代表されよう。

さらに芸術における近代の常識は、基本的にはそれを感性の側に位置付けることを共通の立場とした。これは当時の知的で理性的なものへの反逆という浪漫主義の成果のうちにあるが、この要求は「時代の個人主義的な風潮に裏打ちされ、実際の芸術活動のなかで一種のイデオロギー的な力をもつことになった」<sup>58)</sup>といわれる。しかしながら、芸術家にとっては、形式を感性の足枷として退けることによって、もはや自己を表現するために、主観そのものが独自の方法を求めてさ迷う結果になった。表現主義における「創造的自我の絶対化」や「主観の創造性に対する無条件な信頼」は、このようにさ迷った結果行き着いた押さえ難い衝動についての主張であった。そしてそれは「表現」の問題を、非常に難しい領域へ連れていってしまうものであった。表

現の置かれている立場は、その本質を見失うほどに混沌としたものに対峙させられることになる。

このように、近代の美学およびディルタイの解釈学などは、表現に注目し、その観点から芸術を捉えよとしたものが多かった。したがってこの美学の諸理論を検討することによって表出的な芸術理論への道筋がより明らかになると考えられる。

## 2. 表現の美学

(1) 感情の移入美学 小林は、近代の美的主観主義の見地に立つ美学が、理論的に行き着くところまで行ってしまったものの代表として、リップスの感情移入を取り上げている。それは、まさに「浪漫主義が愛好した芸術的直感に発したものを、理論的に構成したものに過ぎない」<sup>59)</sup>という。

まずはじめに、リップスの美学成立以前に既に存在していた萌芽的な「感情移入」の思想を取り上げる。たとえばヘルダーにおいては、あらゆる美は全て「表出的」なものであり、よって「ある形式は観照者にとって、内的生命の表出としてあらわれるかぎりにおいてのみ美の名に値する」<sup>60)</sup>と考えた。さらにフィッシャーは、観照者は精神を対象のうちに自己を移入し、その対象を自己が持つことによって「形式のうちに対象の内的本質および生命が啓示され、内容が形式となり、『表出にみちた形式と形式化された表出』とが一つになる」<sup>61)</sup>とした。しかしこれらの諸説は、日常での一般的感情移入と、芸術に関する美的な感情移入とを区別するものではなく、さらにこれらの活動を「神秘」に帰してしまうものであった。

このような中から、リップスの感情移入美学が成立するのである。「感情移入」とは、自然界や他人に自分の感情を知らず知らずに移しいれて、それら自身が感情をもっているかのように感ずる一種独特な心的活動である。これは心理学上、認識上の概念であるが、リップスは認識の源泉となるべき心的作用のうち、感情移入を最も本質的なものと考え、美学においてはこれを美意識の基本原理とした。彼においては、他人の表出運動や表情の理解は、類推的な作用によるのではなく、感情移入によって可能であると考えられた。これによると、「他人の生活現象は生活表現にほかならず」、まさに「内的状態の告知」<sup>62)</sup>であって、私達はこれを知覚と感情生起を通じてしか彼の内的状態を発見できない、と考えられた。彼にあっては、美的感情移入を感情移入の作用が最も完全に純粹に行われるものとして、日常での感情移入と区別していた。このように、彼は、感情移入を原理として美学を体系化し、芸術の心理学的事実を明らかにしようとしたのであった。

しかし、確かに彼の主張は、浪漫主義的思考に馴染み易いものではあったが、重要な難点を免れていないといわれる。それは、美学を心理学的に基礎付けようとしたこと自体に向けられる批判である。「心理学は意識過程相互のリアルな連関を法則の面から追求することを課題」<sup>63)</sup>とするのであって、美学が求めるイデア的存在（概念自体、真理自体等）を対象とするものではない。リップスが行ったことは越権行為であり、結局は現実の心的作用とイデア的存在を混在して考えていたのであろう。さらに、認識の源泉として、感情移入を知的理解に先立つものとして捉えたことによって、知的理解の領域を限定する結果になった。芸術でいうならば「美的享受は客観化された自己享受である」<sup>64)</sup>ということになる。このようにリップスの最大の難点は「自己享受に到るはかない他者ないし対象との交互的回路の閉鎖性にある」<sup>65)</sup>といえるであろう。

さらに特筆すべき点は、感情移入は専ら「美的享受の作用」に関してであるにもかかわらず、芸術家の活動である創作活動においても基本的には同一に考えられていたことである。

(2) 「生の哲学」の美学 生の哲学とは、従来の哲学の主流であった科学的理性的認識よりも生の直接的体験を重視し、生の充実のうちに人間の究極的価値を見出そうとする哲学的思考をいう。理性は生の一面にすぎず、実用的認識を与えることができても、真の实在を把握することはできないというのが、共通の立場であった。このかぎりで一般に非合理主義的傾向をもつ。

このような生の哲学の根本態度は、芸術という対象と結びつき易かったといえるであろう。たとえば、ディルタイは、詩学においては旧来の観念論的美学の思弁的方法を排し、美の法則や詩の規則を人間の本性からのみ導きだせるとみて、その中心課題を創作能力、特に想像力の心理学分析および記述においた。さらに、詩的創作はまた歴史的にも制約されるとの認識から、心理学的研究と文芸的考察を結びつけようとした。彼によると「美は感情と形象との統一として、根源的には生そのもののうちに現存しており、芸術の創作も享受もこの美的現実から基本的内容や関係をうけとる」<sup>66)</sup>という。このように彼は、生という現場から全てをとらえようとしたわけであるが、その捉え方は、やはり、主観的把握に発し、生を強調するあまり客観性を失う傾向があり、方法において心理学的な実験をもとめるものであった。

(3) 現象学派の美学 現象学とは、「本質を存在のうちに捉えつけななおす哲学であり、人間の世界とは<事実性>から出発する以外には了解のしようのないものだ」<sup>67)</sup>と考える哲学である。これは、従来の実証的、機械論的、要素主義的方法に対する徹底した方法論的反省に基づき、様々な科学の領域で、それぞれの置かれた状況に迫られておこった。美学も同じく、19世紀以降の実証的、経験科学的美学の行き過ぎた一面が深く反省され、新しい哲学的立場を求めていた。現象学派の美学では、新カント派の美学の長所である概念構成の精密さと、「生の哲学」の長所である具体的な理解を兼備し、あくまでも体験に即しつつ、美的なものの本質を直感しようとした。

このような美学の導入によって、美的対象を単に主観的、心理的側面からのみ説明しようとする方法が反省され、対象の構造的法則性が美学の問題圏に提出された。とはいえ、なお心的諸関連の法則性への関係において捉えられており、分析の主眼は、主観と作用の面におかれていた。しかも、現象学においてなされる純粋な主観一意識への還元も、事実上は一定の歴史的状況において存在する自己への還元を意味することになるが、そこではこうした歴史的状況における人間の存在そのものが詳細な分析対象にはされていない<sup>68)</sup>。こうしたことから、必ずしも美学に対して大きな成果を与えたとはいえないのであった。

現象学は20世紀初頭の哲学界の新興勢力であったが、これは表現主義の出現と時を同じくするものであった。これにより、フェルマンのように、両者の内的関連を追求することも試みられていた。彼は現象学と表現主義（ここでは特に文学の）とを同じ思考形態と考えていた。その内容は「第一次世界大戦の時代の精神史的—社会史的問題状況への応答として、この時代の現実性の概念を造型した<脱現実化的現実化>という弁証法的思考形態」<sup>69)</sup>であった。このような時代状況の把握も表現主義理解には必要であろう。

以上のような近代の美学の傾向は、まず近世における、その学的基礎の出発点にあって、美

学を「下位の認識論」、つまり、「感性学」と位置付けたこと（バウムガルテン『美学』）によるといわれる<sup>70)</sup>。さらに、その方法がいずれも、「美学固有の方法ではなく、認識論の自己深化（ツィンメルマン）や自然科学的方法（フェヒナー）や心理学的方法（シュリ=ブリュドム、リップス、フォルケルト）や社会学的方法（ブルードン、テーヌ、ギュイヨール）などのように、他の学問の応用であった」<sup>71)</sup>ために、美や芸術を、応用し易い享受体験を中心に、感性の側面からのみ、言及する傾向を強めてしまったのではないであろうか。だから、これらの美学における「表現」も、創出の契機を強調する結果になったのであろう。

#### IV 結語と今後の課題

##### 1. 芸術の原理と創作の原理

美学や芸術理論の歴史は、カッシーラーの述べるように「二つの極、つまり芸術に対する知性的な取り上げ方と情緒的な取り上げ方の間を絶えずゆれ動いて」<sup>72)</sup>いたといえる。前者は芸術についての古典主義の理論を支配しており、後者は浪漫主義以降の現代にいたる殆どの理論にみられる傾向である。これは、第一章でもふれたように、芸術において創作原理に関して行われた議論であり、前者は模倣説、後者は表出説である。しかし、本来、芸術における表現は、この模倣的契機と創出的契機を両方兼ね備えたものであり、いくら表出的に叙情詩のようなものであっても、常に客観的原理である模倣的契機をもつのである。よって浪漫主義以降の新しい創作の理念は、芸術的表現のうちに主観的な創出的契機のみ注目し、それを理論において述べようとしたものであるといえる。したがって、ここでは表現が創出を意味していた（方や、模倣説では表現が再現であった）。しかし、再現は常に理論的要素と関わりをもっているが、創出においては、その特質からみて理論的要素とは馴染まないものであった。作品を作り出すことにおける媒介や形式的側面の問題に対して無頓着な態度にならざるをえなかった。さらに近代美学や芸術理論の陥っていた状態は、芸術における表出説というものは、創作原理に関することであるにもかかわらず、これをもって芸術すべてを語ったと考えてしまっていたということである。確かに「感情移入」のような表出説は、「人間の芸術感覚」という或る側面に関して言及されうることはあるが、これをもって芸術の原理としてしまったり、「芸術史の広い領域に適用しようとする、直ちに無力なもの」<sup>73)</sup>になってしまうのである。

さらに混乱を深刻にしているのは、創作と享受の関係からも指摘できるであろう。ランガーによると、もともと芸術理論や美学が関心をよせていたのは、美的享受の側、つまり鑑賞者の「芸術的印象の問題の処理」であった。これは「芸術の創作者より鑑賞者の方が多数である以上、真剣な理論的考察においても後者の疑問がより一般的」だったからである。そして、そこからの創作者の問題、つまり表現について語る時は、基本的には享受することと同じ地平で考えていて、ここから類推して創作者の気分や靈感を述べたりするのであった。これは、鑑賞者の時の研究にくらべて「知的良心を離れて」しまいがちであった。この事実は、一般的私達においても、芸術に対するとき、表現という問題をとりあげながら、実は、享受について言及し、芸術家の内面を憶測するという態度を助長するものである。

この様に、「表現」の問題は、様々な領域から「不当に全体を類推する」という状態の中で語られ、真の探求から遠ざけられてきたといえるのである。

## 2. 表現と表現主義

以上述べてきたように、本来、表現は、再現と創出という両作用を備えたものであるが、なかなかこのような原理的意義が理解されず、多義的に使われてきた。そして歴史的事実として芸術に現れた「表現主義」が、この創出を芸術の表現としたことによって、さらにこの傾向は強まり、表出的という意味で「表現」と「表現主義」が同じ意味で使われるようになってしまった。

しかしながら、そもそも「表現」(expression)という言葉自体にも問題があったのである。この表現に対する言葉は「エクスプレシオ(expressio)」という中世のラテン語であり、当初は果物を絞り出すという農業用語であった。そして意外ではあるが、「ゲーテの時代にも、ドイツ語ではまだ表現という語にあたるアウスドルック(Ausdruck)という言葉すらなかった」<sup>74)</sup>のである。そして表現という言葉が美学上の市民権を得るのは、19世紀から20世紀の初めであった。近代になって芸術創作の新しい理念として「表現」が登場したのである。したがってその表現という言葉自体は物を押し出して中身を出すというような「表出」あるいは「流出」を意味していたのである。小林の指摘するように、[expression]に対して表現という訳語は、あまりうまい訳語とはいえないのである<sup>75)</sup>。このように考えてくると、表現主義(expressionism)の表現は表出であったということは、理解し易い。しかし、芸術における「表現」は芸術を本質的に規定するところの創作原理であり、芸術誕生以来、その契機はあったのである。表現主義が表現という言葉を使ってしまったが故に混乱し易いが、その指し示す内容を考え、芸術における表現とは明確に区別されなければならないだろう。

以上、明らかになったように、近代以降の表出説に傾いた表現理論は、芸術の基礎理論としては、不十分であった。しかし、はじめに述べた様に、現行のダンス教育を支えているダンスの理論も、その主張を免れるものではなかったであろう。なぜならば、創作を中心とした「自己表現」を重視することによって、「求められるべき表現」と「表出」が区別されにくい状況が、見いだされるからである。今後、本研究で明らかになった「表現」概念を基に、ダンス教育の表現の問題を検討していきたい。

## 註

- 1) ランガー, S.K. (池上保夫他訳)『芸術とは何か』(岩波書店, 1987), p. 140
- 2) 同上, pp. 136-137
- 3) 佐々木健一「芸術」(今道友信編『美学』第2巻, 東京大学出版会, 1984), p. 123
- 4) 竹内敏雄編『美学事典』(弘文堂, 1974)増補版, p. 153
- 5) 竹内敏雄『美学総論』(弘文堂, 1981), p. 547
- 6) 中井正一『美学的空間』(新泉社, 1982), p. 158
- 7) 同上, p. 159
- 8) ヴォリンゲル(草薙雅夫訳)『抽象と感情移入』第一章参照,
- 9) 中井正一上掲書, 『美学的空間』, p. 159
- 10) 武藤三千夫『美学/芸術教育』(頸草書房, 1985), p. 22
- 11) カッシーラー, E. (宮城音弥訳)『人間』(岩波書店, 1953), p. 212
- 12) 加藤茂他『芸術の記号論』(頸草書房, 1983), p. 82
- 13) 本論文では、日常での徴候的な表出と区別するために、「創出」という用語をあてその機能を

明らかにする。そして、多くの美学や芸術理論では「再現」は「模倣」とも記述されている。再現は模倣の一作用と考えられるが、特に厳密に他との機能を強調する以外は、同じ意味内容をもつものとして扱う。

- 14) 竹内敏雄編, 上掲書, p. 154
- 15) 竹内敏雄『アリストテレスの芸術論』(弘文堂, 1971), p. 219
- 16) 竹内敏雄上掲書, 『美学総論』, p. 144
- 17) 同上, p. 144
- 18) 同上, p. 144
- 19) 竹内敏雄編, 上掲書, p. 174
- 20) 竹内敏雄, 上掲書, 『美学総論』, p. 157
- 21) 栗田賢三, 古在由重編『哲学小辞典』(岩波書店, 1979), p. 195
- 22) 竹内敏雄編, 上掲書, p. 175
- 23) 竹内敏雄上掲書, 『美学総論』, p. 158
- 24) 同上, p. 158
- 25) 大西克禮『浪漫主義の美学と芸術観』(弘文堂新社, 1968), p. 335
- 26) ハウザー, A. (高橋義孝訳)『芸術の歴史』II (平凡社, 1958), p. 658
- 27) アンジェロス, J.F.他 (野中成夫他訳)『ドイツ古典主義』(白水社, 1980), p. 6
- 28) 大西克禮, 上掲書, p. 339
- 29) 同上, p. 400
- 30) ハウザー, 上掲書, p. 710 29) 同上, p. 400
- 31) 竹内敏雄上掲書, 『アリストテレスの芸術論』, pp. 215-216
- 32) カツシーラー, E. (中埜肇訳)『自由と形式』(ミネルヴァ書房, 1985), p. 148
- 33) ハウザー, 上掲書, p. 730
- 34) 大西豊禮, 上掲書, p. 43
- 35) 同上, pp. 44-45
- 36) 同上, p. 417
- 37) アンジェロス, J.F. (野中成夫他訳)『ドイツロマン主義』(白水社, 1985), p. 108
- 38) 同上, p. 111
- 39) 本論文, I の 1-(2)参照
- 40) ハウザー, 上掲書, p. 760
- 41) 同上, p. 762
- 42) 同上, p. 762
- 43) 同上, p. 762
- 44) アンジェロス他, 上掲書, p. 46
- 45) ハウザー, 上掲書, pp. 730-731
- 46) 竹内敏雄編, 上掲書, p. 405
- 47) ハンス, S. (石川公一訳)『近代芸術の革命』(美術出版社, 1974), p.131
- 48) ハウザー, A. (高橋義孝訳)『芸術の歴史』III (平凡社, 1958), p. 1091
- 49) 「北欧の美術」展カタログ (西部美術館, 1987), p. 45
- 50) フロム, E. (日高六郎訳)『自由からの逃走』(東京創元社) pp. 85-86
- 51) 前田敬作「表現主義の問題性」(『ユリイカ』第16巻第6号, 青土社, 1984), p. 105
- 52) ハンス, 上掲書, p. 134
- 53) ホーデン, J.P. (湊典子訳)『エドヴァルト・ムンク』(PARKO 出版, 1968), p. 6
- 54) 司修「何処へ」(『ユリイカ』第16巻第6号, 青土社, 1984), p. 59

- 55) 今道友信編『西洋美学のエッセンス』（ペリカン社, 1987), p. 222
- 56) アンジェロス, 上掲書, p. 9
- 57) 小林秀雄『近代絵画』（新潮社, 1968), p. 192
- 58) 山崎正和編『近代の芸術論』（中央公論社, 1974), p. 26
- 59) 小林秀雄, 上掲書, p. 192
- 60) 竹内敏雄編, 上掲書, pp. 71-72
- 61) 同上, p. 72
- 62) 今道友信編, 上掲書, p. 229
- 63) 同上, p. 234
- 64) ヴォリンゲル, 上掲書, p. 18
- 65) 今道友信編, 上掲書, p. 236
- 66) 竹内敏雄編, 上掲書, p. 88
- 67) 木田元『現象学』（岩波書店, 1987), p. 5 現象学とは、もともとは本体と区別された現象についての学という意味で18世紀以来ときおり用いられたが、ヘーゲルおよびフッサールによって特別な意味を与えられた。後に、その根源的な事象そのものへせまる方法は、メルロ＝ポンティなどによって継承されている。
- 68) 竹内敏雄編, 上掲書, p. 95
- 69) フェルマン, F. (木田元訳)『現象学と表現主義』（岩波書店, 1986), p. 3
- 70) 佐々木健一「近世美学の展望」（今道友信編『美学』1, 東京大学出版会, 1984), p. 88
- 71) 今道友信「現代の美学」（今道友信編『美学』1, 東京大学出版会, 1984), p. 176
- 72) カッシーラー, E. (神野慧一朗他訳)『象徴 神話 文化』ミネルヴァ書房, 1985), p. 24
- 73) 小林秀雄, 上掲書, p. 192
- 74) 今道友信『美について』（講談社, 1973), p. 86
- 75) 小林秀雄『X への手紙・私小説論』（新潮社, 1982), p. 182