

環境と彫刻についての試論

石川 千佳子

An Essay on The Relationship between Environment and Public Sculpture

Chikako ISHIKAWA

I はじめに

造形芸術が美術館や画廊からはみだし始めて久しい。その逸脱の方向は大きく二つに分けることができよう。一方は、いわゆる前衛的な方向である。この語が現在どれほどの意味を有しているかは措くとして、美術館に代表されるような近代美術の制度を嘲笑し無効とすることは、今世紀の実験的な芸術作品にみられる手法の典型であった。また、造形芸術の内実の変化に伴って、パフォーマンス、インスタレーションという額縁や台座を必要としない表現形式も現れた。それは1960年代から70年代にかけて保持していた衝撃力を失い、方法の選択肢として受容されながら、一時的に設定された空間のなかで展開され続けている。もちろん、実際には美術館や画廊が舞台になることも多いのではあるが、それ以外の、例えば都市や建築物の一隅など、必ずしも造形芸術のために用意されたのではない空間でも展開することが可能であり、即興性を取り込んだ1回限りの現れである点が、この方法の特色となっている。

このような前衛的な方向を先端的と言い換えるならば、もっと古典的で身近な逸脱の方向がある。建築物の壁面を飾る壁画や街角に立つ彫刻など、いわば「公共芸術」とでも呼ぶべき作品群である。この場合も、作品は、主に屋外の、美術の鑑賞に限定されているわけではない場所に設置されている。作品の内容をみるなら、美術館から単に場所を移動させただけのものから、ストリートファニチャー的な機能を持つものまで多様であり、その幅の内には、当然、実験的な手法による現代美術の作品も含まれる。しかしながら、公共芸術の場合は、美術館のような美術鑑賞のために設定された場所から出たとはいえ、近代美術の制度に異議を申し立てて表現の場を他に求めたというわけではない。あらかじめ依頼者が提供する場所に、ある程度の永続性が見込まれたうえで、依頼者と作者の合意のもとに設置されるのである。その結果、作品は景観あるいは生活環境を構成する要素の一つでもあり、同時に芸術作品でもあるという中間的な位置を占めることになる。その代表例が屋外に設置された彫刻であろう。したがって、本稿では、建築物の平面の一部を占める壁画ではなく、特に都市空間のような日常の生活空間の一部を占める独立した彫刻、いわば公共彫刻を、公共芸術の典型として採り上げることにした。

現在、公共彫刻は、いわゆる「彫刻のある街づくり」運動が各都市で推進されている状況をうけて、話題にのぼることも多い。しかし、例えば公共彫刻の研究者であるセニエ¹⁾も指摘するように、議論が、コストや設置場所の適正、有用性など、プールか何かの建設と同じく、狭い意味での実用性の問題に終始することも少なくない。また、公共彫刻自体の価値や特性を論じるにしても、空間構成の要素と割り切る都市デザインの観点でも、純粋な芸術作品として形態を分析し美的価値を判断する彫刻論の観点でも、被いきれない困難さが常に付きまわっている。おそらく、その困難さを解きほぐしてゆくためには、もう一度、彫刻というものの在りようを根源的に再考する必要があるのではないかと思われる。したがって、ここではセニエのように具体的な作例の検討から論を導くのではなく、その前段階の作業として、彫刻の存在論的考察を試みるとともに、それに基づく彫刻と環境との関係性について以下に論じてみたい。

II 彫刻の存在論的構造と公共彫刻

彫刻の在りようを歴史的に遡るなら、記念碑と装飾という二語に突き当たるであろう。特に美術史上の屋外彫刻といえば、まず、古代ギリシアやローマ時代から都市の中心であった広場(piazza)に立つ記念像を思い浮かべるのではないだろうか。都市の擬人化された象徴、神や守護聖人たちの像、戦勝碑、支配者や犠牲者あるいは文化に貢献した人物の記念像など、このような例は、現代に至るまで枚挙に暇がない。たとえばアメリカ合衆国において、公共彫刻をめぐる議論の端緒が開かれたのは、第一次世界大戦を記念する凱旋門についてであったし²⁾、1960年代後半から始まる現代の公共彫刻の流れのなかにも、ヴェトナム戦争や公民権運動などの犠牲者を追悼する記念碑は、確たる位置を占めている。わが国の場合も、歴史的事件に纏わる彫刻としての記念碑こそ少ないが、現存する屋外彫刻の大きな割合を占めているのは、おそらく銅像と称せられる人物の記念碑であろう。

しかしながら、現在、記念碑や装飾という言葉は二義的に響く。記念碑は、建築物に付随する装飾彫刻と同じく、目的と場所が像の制作に先立ってあらかじめ決定されている。そればかりか、人物像におけるポーズのように、造形的な内容にかかわる部分まで規定されていることも珍しくはない。現在でも設置され続けているにもかかわらず、この強固な合目的性と機会性(Okkationalität)³⁾および形式の機会(Formgelegenheit)⁴⁾の拘束によって、記念碑や装飾を彫刻作品と呼ぶには、あるためらいを感じざるを得ないのである。それでは、例えば、等しく立体である人物の記念像と抽象的な造形物を、いわゆる銅像と純粋な作品は異なるというように、レベルを分けて見方を変えるべきであろうか。しかし、一定の機能と目的を果たすための形成物と純粋美術を分ける恣意的でない境界を、作例のなかに引くことは不可能であるし、その分類が彫刻の価値判断の助けにはならない。当然のことながら、拘束が作品の価値を低め、自由度が作品の価値を保証するわけではないからである。私は、むしろ、記念碑や装飾といわゆる純粋美術との間に距離を感じさせる原因を探究し、両者の表れを支える基底をめぐることによって、彫刻の在りようが明らかになると考えている。

彫刻を例に、記念碑と装飾概念の再考を促すのはガダマーである。⁵⁾あくまでも、彼の目的は彫刻論ではなく、カント以来感性にのみ関係づけられ、さらにシラーによって美的教養の世界に閉じ込められた芸術を、再び真理との関わりのもとで見直すことにあるが、その内容は彫刻についての考察を進めるうえで示唆に富んでいる。時間的にも空間的にも日常性を捨象した

芸術世界、すなわち純粹芸術の世界の成立させる意識を、ガダマーは美的意識と呼ぶ。いわゆる博物館的意識と換言されるような意識である。芸術作品を、純粹な美的価値のみを問題とする美的教養にもとづいた鑑賞の対象とするためには、そのような切り離す意識の存在が不可欠である。例えば、美術館で作品を鑑賞する場合、私たちは、美術館という美術鑑賞に機能を限定された場所で、今眼前にある作品を、隣の作品との関係を顧慮せず見るように強いられている。このとき作品を枠取る額縁と台座は、作品世界を分離させる巧みな装置でもある。それらは完結した世界を暗示し、他の作品から、そして作品を含む周囲の時空間から作品世界を隔て、際立たせる。このように、美的意識によって幾重にも日常から切り離された仮象世界のなかで、私たちは古代の遺物であれ、現代美術であれ、美的価値という同一の尺度のもとに鑑賞することが可能になったのである。しかしながら、記念碑と装飾において美的意識は挫折せざるを得ない。記念碑は何物かを記念するという目的と設置場所に縛られ、装飾するものは装飾されるものに文字どおり密着しているからである。したがって、芸術の自律に価値を置く近代以降の流れの中で、記念碑や装飾は周辺に位置付けられることになった。そこから純粹美術と記念碑や装飾の間に、見かけ上の距離が生じることになる。

しかしながら、美的意識は虚構の意識である。まず、作品は、素朴な天才神話を信じない限り、制作者が属する時代と文化を超越しては存在しえず、むしろその直面している諸々の現実の相との関係から生じてくる。作品の価値は確かに時代や文化を超越するかもしれないが、作者が存在している今ここを超越する制作の場所はありません。したがって、その現実の内には、設置場所や制作の目的、というより制作を始める契機の問題も既に含まれているはずである。

これまで、美的意識の働きによって故意に見落とされてきた、機会性や形式の機会（設置場所）の重要性については、解釈学のみならず美術史の立場からも度々指摘されているところである。たとえば、ペヒト⁶⁾はドナテロの「ユディット」を例に、作品の形態と内容からのみ、すなわち枠取られた仮象世界に限定して解釈を行う場合に説明し難い矛盾に出合う作品が、形式の機会（設置場所）への注目によって理解可能になることを論証し、次のように述べる。

幾世代もの美術史家たち——その中には我々の学科の最も有名な代表者たちも数人いるのですが——彼らがドナテロのユディットのようなたいへんポピュラーな作品に迫る努力の仕方から多くのことが学べます。もちろん、当初の設置場所の問題に対しては全くと言っていいほど注意が払われなかったということは偶然ではありません。最近までは、中世以降の彫刻を美術館の作品のように孤立的に、それに加えて絵画のように一面観的に見るのが常でした。つまり精々のところ、一つの個別作品をその物質的環境に「同調させて」思い浮かべたにすぎません。そしてその作品がより包括的な全体の中で有する機能によってその構造が本質的な点で条件づけられるであろうということは、ほとんど考慮されなかったのです。⁷⁾（アンダーラインは筆者）

もっともペヒトは極めて厳密で慎重な様式史の大家であるから、形式の機会の適用を、合目的に制作された記念碑的な絵画や彫刻に限定している。しかし、ここで注意しておきたいのは、形式の機会の重要性に注目すると同時に、記念碑や装飾に関する見方も根本的な転換が迫られるということなのである。以前から、目的や設置場所と記念碑、あるいは装飾されるものと装飾の関係が研究や鑑賞に際して全く顧慮されてこなかったわけではない。ある像がどの建

建築物のどこに設置されていたかというような事実は、作品の来歴として当然のことながら記述されてきた。しかしながら、「物質的環境に『同調させて』」という言葉が示すように、それは作品に付随した付加的な条件として取り扱われたのである。すなわち、装飾について言えば、独立し装飾されるものに、これも独立した装飾するものが付加される関係として、造形的には切り離して見られることを示す。しかも、装飾するものは、装飾されるものの後から文字どおり飾るために加えられると考えられてきたため、表面的で二次的な扱いを受けざるを得なかったのだ。この事情は、それ自体装飾の機能を有する記念碑の場合も同様である。ところが、現代の解釈学や美術史研究の成果は、設置場所や目的という付加的と考えられた条件が、単に外的に作品を規定するのではなく、造形の内容に食い込む本質的な条件であることを明らかにした。つまり、装飾において、装飾するものと装飾されるものの関係は、切り離された個物の総和なのではなく、相互の内容に浸透し規定しあいながら、一体となった表れを出現させるのである。いわば、美的意識によって分節することができない統合体として現れているのだ。しかも、その出現によって、それを内包する環境も多かれ少なかれ変容される。このとき、装飾は、例えば彫刻と環境のように、美的あるいは芸術的なものを置き置かれるときの関係の、本質的構造を示す概念になり得る。それでも、近代的な純粋美術を肯定する立場からみれば、このように再考された装飾概念であれ、作品の内に持ち込むことは自律を損ない純粋な美的価値を低めるように思われるかもしれない。しかし、そうではなくて、この関係は芸術作品が実際に存在していることの基底を支えるのであり、それを美的意識によって捨象できると考える方が、虚構に外ならないのである。ここに、装飾や記念碑と純粋美術の間の価値的な差異は消滅し、代わりに作品の存在構造を示す概念としての装飾が浮上する。

額縁に区切られた平面であり、物質性を露にせず、作品と鑑賞者との間に生じる画像として見られる絵画と比較して、立体であり物質性と造形が別ちがたく結び付いてきた彫刻は、もともと美的意識が働きにくく、作品の存在の本質的な構造が露呈され易いジャンルである。また、現代彫刻が独立した量体から環境を巻き込む空間の表現に変化してきたことを考えるならば、装飾という言葉で示してきた置くものと置かれるものの関係が、今日、ますます本来的に彫刻の在りようを規定しつつあると言っても過言ではないであろう。特に、最も美的意識が挫折し易い生活空間のなかに設置される公共彫刻においては、尚更なのである。

また、彫刻に立ち会う、すなわち鑑賞する側の観点に立てば、そこに、美的意識によって隔てられてきた芸術世界と日常世界の連関を回復する端緒が開かれているということもできる。美的仮象世界においては美的教養を前提にして作品が判断される。まず、作品は、等し並に美的教養の対象である近代的意味での芸術とみなされた後に、仮象としての価値の差異が語られる。しかし、日常世界との連関のもとに作品が見られるならば、機会性（作品の目的契機）や形式の機会（設置場所）を内に別ちがたく含むものとして、つまり、存在の仕方から切り離された仮象ではなく、存在の仕方に関わる表われとして、その価値が論じられることになる。ここに、従来から、美術館に展示された彫刻よりも公共彫刻の方が論議の対象となり易かった理由がある。もちろん基本的に作品の芸術的な質が重要であることに変わりはない。しかし、その質が日常とは別の世界の別の価値においてではなく、日常との連関を保ちながら論じられ判断されるところが異なるのである。したがって、コストや有用性のような狭い意味での日常性に縛られず、たとえば彫刻と環境の関係性まで視野に収めながら、作品の価値の定点を論議することが可能であれば、それは自足した芸術世界内で交わされる批評以上に、彫刻自体の質

を高めるために寄与し得るはずである。

III 環境と公共彫刻

近代美術のなかで周辺に位置付けられてきた記念碑と装飾という概念は、純粹美術の成立を可能にした美的意識の虚構を反省するならば、かえって彫刻の本質的構造を示し得ることが明らかになった。この構造から具体的な公共彫刻の在りようを考えてみると、「公共彫刻は、設置場所や制作目的を内に含む統一体（作品）として芸術的質を表し、環境を変容しながらその価値を増大化するもの」と、仮に定義することができる。

セニエは、60年代後半から80年代にかけてのアメリカ合衆国における多様な現代公共彫刻を、近代建築の出現による彫刻と建築との関係の変化、文化の指標としての有名な作品指向、自然との関係性を意識的に重視した造形、無名の作者によるストリートファニチャー的な機能を備えた作品等の観点から分類し、それぞれに作例を挙げて具体的に論じている。⁸⁾そして、列挙したこれらの観点は単なる分類項目ではなく、時代の思潮と公共彫刻の在りようの関係を示す言葉でもある。つまり、アメリカ合衆国の公共彫刻においては、ある程度、公共彫刻の在りようと、公共彫刻に対する概念およびそれを支える思潮の変化との相関関係を、時間軸に沿って捉えることが可能だということである。しかしながら、わが国の現代公共彫刻の場合は、造形と思潮の関係を歴史的に追えるほどには成熟しておらず、さまざまな様態が同時に混在する状況にあると言って差し支えないであろう。そこで、試みに、視点を環境との関係性に限定して、公共彫刻の次のような4つの類型を考えてみた。すなわち、環境に内包されるもの、環境と拮抗するもの、環境を攪乱するもの、環境を統一するものである。

まず、環境に内包されるものはストリートファニチャーに代表される。たとえばベンチのように実用的な機能を有するか、あるいはオブジェのように美的な機能のみを有するかどうかはさておき、環境に同化して目立たず、その構成要素の一つに還元されるようなタイプの在りようである。次に環境と拮抗するものでは、周囲の空間と強い対比関係にあり、地と図のダイナミックな転換を引き起こすような在りようを考えている。たとえば建築物の前に視覚的に強度のある大きな彫刻が立ち、相互に存在を際立たせているような場合がこれに当たる。また、環境を攪乱するものは、環境を巻き込みそれに変化と動きを与えるようなタイプの在りようである。風や水で動く、光の反射やホログラフィ、音を導入するなど、実際に動きを持つ場合もあろうし、静止した像でも、外側に表れた凸面がつくる実の形と、凹面のいわば内側に巻き込まれた空気がつくる虚の形の関係が動感を生じさせる場合もあるだろう。いずれにせよ、環境に動的な変容を加え景観を活性化するような関係といえる。最後に、環境を統一するものは狭義の記念碑的なタイプを指す。何らかの歴史的事件や共同体の象徴として設置された彫刻が、その周囲の環境を支配し統一するような在りようである。たとえば、平和のような抽象概念や仏像のように宗教的な象徴の場合もあるだろうし、観光のための街の象徴であるかもしれない。あるいは、それほど大袈裟なものではなく、個人の功績を記念する銅像の場合もあり得る。つまり、像の大小やテーマの軽重にかかわらず彫刻が周囲の空間の静止した中心であり、その意味を統一するような関係を、ここでは考えている。

もちろん、実際の公共彫刻をこの四つのタイプに基づいて完全に分類することは不可能である。いうまでもなく、実際の彫刻は、造形的にも環境との関係においても複雑な要因が絡み合

いながら構成されるものなのである。しかしながら、ここに敢えて類型を提示したのは、現在ますます設置が進められているにもかかわらず、公共彫刻の存在が環境の価値を増大化しているとは言い難い状況に対し、環境と彫刻の関係性という、従来の作品論や実用的な機能論以外の視点をたてて見直す必要を感じたからである。同時に、これら類型は公共彫刻を含む場の性質を示している。すなわち、公共彫刻が環境に内包されている場であれば、小さな発見や楽しみは隠されていても日常的な快適さが破られることはない。そこで彫刻は親しみ深い身近な造形物となる。それに対し拮抗する場では、そこに立ち会う者に緊張が強いられる。その空間自体が、対比の強いものとの関係によって生じる造形と言ってもよいであろう。ここで彫刻には、たとえばその後ろの建築と同等の造形的な強度が要求される。また、公共彫刻の存在によって攪乱される場は、遊びの場でもある。動きのある空間に見る者も巻き込まれながら、視覚についての常識や造形物に対する先入観が揺さぶられリフレッシュされる。この場合、彫刻はその体験を引き起こす契機である。そして、古典的な記念碑に統一、支配される場は象徴的で儀礼的な空間である。実際に慰霊や祝祭などの儀式に使用される場合もあるだろうし、たとえば銅像の周囲のように、より日常的な場合であっても、その空間は意味に充たされている。したがって、そこに立つ彫刻は目的の明確なシンボルといえる。

いずれにせよ、こうした仮説としての定義や類型から強調しておきたいのは、環境と公共彫刻との関係の本来性であり、公共彫刻において、造形的な価値を置かれる環境から乖離させて語ることの虚構性である。換言すれば、公共彫刻の設置には、必ず彫刻の存在を通してどのような場を造り出そうとするのかという問が含まれているということである。いわば、公共彫刻と環境との関係から生じる場の表れが、両者の価値を根底で規定するのである。したがって、たとえ単体として周囲から切り離して見たときに優れた造形的価値をもつ彫刻作品であっても、環境との関係性が考えられないままに設置されるならば、それは文字どおり場違いになりかねず、環境の価値も作品自体の造形価値も十全には発揮されないであろう。しかしながら、これは、公共彫刻を環境の一部を占める要素に還元するべきだという要請とは異なる。先の装飾概念の再考からも明らかであるように、彫刻の設置は、均質な空間に数量化された造形物を加えることによって、空間内の空白の一部が充填されるというかたちをとらない。枠が決まっている空間のパズルに、いくらでも入れ替え可能な部品を嵌め込むわけではないのである。そうではなくて、公共彫刻の出現と同時に多かれ少なかれ環境は変容されるのであり、その新たに生じる環境に彫刻自身も巻き込まれ、両者の別ち難い表れとしての価値が、そこに立ち会う者に体験されるという構造をもつのである。したがって、作品の芸術的質の表れと環境の価値の増大化という公共彫刻の先の定義を満たすためには、まず、環境と彫刻との本来的な関係を意識的に回復する必要がある。それには、設置計画者および制作者はもちろん、立ち会う鑑賞者に対しても、公共彫刻の在りようについての意識の転換と、彫刻の存在とともに生じた場の評価への、積極的な関わりが求められることになるだろう。ルネッサンスに生きたフィレンツェの人々がひどく辛辣で口うるさかったというK.クラークの指摘は、⁹⁾決して過去のものではないのである。

IV 結びにかえて——環境の原型考——

これまで環境とともに場という言葉を使用してきた。この言葉を意識的に採りあげた背後には、公共彫刻と環境との関係性を考えるうえで極めて重要でありながら、不問に付してきた問題が存在している。それを結びにかえて話題にしておきたいと思う。

彫刻の存在論的構造を記念碑と装飾という概念にみてきたが、記念碑の原型的なイメージと考えられるのは、先に述べたように広場(piazza)に立つ記念像である。ヨーロッパ文化のなかで広場はギリシア以来の伝統を有しているし、公共彫刻についての研究例として紹介したアメリカ合衆国の場合も、その伝統を継承しているといつてよいだろう。ヨーロッパの古い都市を歩けばすぐに気付くことであるが、広場は都市の中心であり、石畳が敷かれ建築物に囲まれた徹底的に人工的な空間である。もちろん、樹木や花壇の植栽を伴うときもあるが、ほとんどの場合それらは整然と刈り込まれ幾何学的な形態を与えられている。いわば抽象化された環境である広場と合目的な記念碑との関係が、それを継承するにせよ抗するにせよ、一般に公共彫刻と環境との関係を考察するうえでの出発点になっているのである。

しかしながら、わが国において、このような意味での広場と記念碑の伝統は存在していない。おそらく、記念碑的な性格の強い銅像が周囲の景観から浮き立って、時には滑稽にさえ見える理由がここにあると思われる。つまり、そのような彫刻は、日常世界に支えられた目的と場所との連関が獲得されないまま、異物として環境に加えられたにすぎない。したがって、環境と彫刻の関係性を具体的に論じるにあたっては、環境という言葉で括ったものの内実が、文化の脈絡のなかで問わなければならないのである。

それでは、屋外の環境と造形物との関係の原型的なイメージは、わが国の場合どこに求められるのだろうか。私は庭ではないかと思う。建築物以外の造形物が、環境との関わりを基底に含みながら、見られるものとして存在している状態を文化史のうちに探すなら、庭に行き着くのは当然といえる。そして、それは単にストリートファニチャー的なオブジェと石燈籠の機能的類似といった表面的な問題ではなくして、たとえば、作庭記における石を立てる思想が、彫刻を立てる場合にも、その存在論的な構造の基底を支えてはいまいか考えるのである。「生得の山水をおもはえて」、すなわち「自然の風景を思い出して」石を立てることによって生じる場は¹⁰⁾、自然の質と形の縮小された表れである。人工物の関係が空間を構成する広場の景観のかわりに、わが国の環境と彫刻の関係性を基本的に規定しているのは、自然物と自然物、または違和なく自然にみえる造形物との関係から現れる庭の風景ではないかと思われるのである。たとえば、セニエは公共彫刻に自然石を使用した最も早い例として、イサムノグチの“Landscape of Time”(1975)を挙げているが¹¹⁾、アメリカ70年代の自然志向の反映というばかりではなく、石の配置が庭との関わりを直接に感じさせる作品である。また最近の例であれば、昨年のドクメンタにおける川俣正の成功を思い起こしても良いだろう。小川のほとりのそこそこに立てられた木の小屋風の造形物が、環境と一体化し自然な風景を見事に生じさせていたことは記憶に新しい。あるいは、純粹に抽象的でステンレスを使用した彫刻に、空や周囲の風景を映すといった仕掛けが組み込まれている例が少なくないことも、注目に値するのではないだろうか。それらにあっては、環境と彫刻の関係を基底で支えるイメージとしての自然が、日常世界との連関と芸術的質の表れを同時に保証しているようにみえる。もっとも、だからといって、あらかじめ自然との調和を意識して公共彫刻を造るべきだと主張するつもりはな

い。優れて自然的環境とそこに立つものと本質的關係を表す例であれ、体裁を整えるために石の代用のように彫刻を置くといった形ばかりの符丁にすぎない例であれ、環境と彫刻の關係の基底に、風景としての自然が別ち難く入り込んでいるのではないかということを目指しておきたいのである。

環境と彫刻の關係性を原型的なイメージに立ち戻ってみることは、既成の公共彫刻の在りようを相対化し、日常との連関を保ちしかも芸術的な質の表れる場を目指すうえでの始点である。その結果、露になった日本の自然観や場の質との關係は、公共彫刻を超えた問題の広がりを持っている。しかしながら、芸術とは本来そうした深みに根差すものなのであり、公共彫刻の場合もその例外ではない。わが国における彫刻と環境との關係例の具体的検討は今後の課題として残しながら、ひとまず問題の所在のみを明らかにしたところで、この考察を終えたいと思う。

註

- 1) Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture*, Oxford University Press (New York), 1992 p.8
- 2) *ibid.* p.8
- 3) ガダマーの用語であり、次のように定義されている。「機会性(okkationalität)とは、意味が、それが意図される機会に端を発しさらに内容的に規定されてゆき、そのためこの機会がない場合よりも含むところが大きいことを指す。」いわば、肖像画といった、その作品を性格付ける規定のこと。ハンス＝ゲオルク・ガダマー「真理と方法Ⅰ」巒田収他訳、法政大学出版会、1986年、214頁参照。
- 4) ペヒトの用語であり、設置場所を示す言葉。オッター・ペヒト「美術への洞察」前川誠郎他訳、岩波書店、1982年、37-48頁参照。
- 5) ガダマー、同上書、209-233頁参照。
- 6) ペヒト、同上書、同箇所参照。
- 7) ペヒト、同上書、47頁参照。
- 8) *ibid.* pp.3-17
- 9) ケネス・クラーク「芸術と文明」河野徹訳、法政大学出版会、1976年、102頁参照。
- 10) 日本思想体系第23巻「古代中世芸術論」岩波書店、1986年から「作庭記」、224頁参照。
- 11) *ibid.* p.143

(1993年6月30日受理)