

## 様式論の方法

——現代芸術における様式概念研究の意義——

宮 川 達

### I 問題の所在

一九九五年三月十日におこなわれた「討論「芸術の様式について」」において、報告者としてのわたしに与えられた課題は「様式論の方法」であり、とくに「現代芸術における様式概念研究の意義」について論ぜよということであった。つまり現代の芸術現象を理解するにあたって、様式概念をもちいることが有効であるのかどうかを論ぜよということであり、おそらくは、そこにポジティブな方向性を提示することが期待され、さらに、そのような場合、様式概念研究によつて、どのような成果が挙げられるのかを述べよということが、この課題の要請するところであるように思われた。この立場から報告をおこなったが、報告時間の制約もあり、じゅうぶん見解を述べられたとは思わないので、あらためて付帯論文として本論を書き起こした。

まず、わたしは「様式論」を論ずるみずからの立場を明確に位置づけておかなくてはならない。わたしは、美

学ないし芸術哲学の立場から、様式論そのものを問題にする。したがって、個別の様式それぞれの規定といったような具体的な問題はここでは論述の対象とはならない。様式概念そのものがどのように捉えられるべきなのか、様式概念を規定するものは、そもそもなんなのか、あるいは様式概念を規定してゆくことで、芸術史学ないし美学はなにを得ようとしてきたのか、するのか—— 美学ないし芸術哲学、そして様式史としての芸術史学が、究極的には「芸術の本質とはなにか」を主題としているならば、芸術の本質を問うことにとって様式概念の規定はどのような意味があつたのか、そしてあるのか。美学ないし芸術哲学の立場にたてば、問題の所在はおのずからこのようなことになるはずである。

さらに、わたしは、いわゆる「現代」のなかに、時間的にも空間的にもいながら、「現代」芸術を論述の対象としなくてはならない。しかし、同時代・同空間である現代を歴史的、客観的に捉えうるのであろうか。さらに、それでもなお、現代芸術を論じようとするならば、あらためて現代をどの脈絡のなかで問うべきなのか。没様式といわれ、「現代芸術における様式概念研究の意義」が問われている—— それは、われわれが「現代」を把握しかねているからではないのか。問題の所在の第二はここにある。

現代にたつわれわれが、それでも、様式概念を、現代芸術現象の理解に適應できるように規定しなおすのだとするならば、そのとき、従来の様式概念によって成立してきた諸芸術史学は、あるいは根源から、そのありようを變貌させなくてはならなくなるかもしれない。そのようなことはないのだろうか。本論の根源的な問題意識はそこにある。

## II 様式概念の特性

様式概念はどのように規定されるべきなのであろうか。わたしに課せられた課題が、様式概念を規定するものを問うことにありながら、この概念を規定してから論を進めるとするならば、それは循環論法となるかもしれない。しかし、なにをも前提せずに始めることはできない。それゆえここでは、まず美学・芸術学において、もつとも通念的と思われる規定を概観し、それを前提として様式概念の特性を反省し、そこから様式概念がいかに規定されるべきものをあらためて考察するという手続きを踏むことにしよう。

『美学事典』の規定によれば、様式概念の基本的性格は「人間の精神的創造活動をその感覚的対象の形態化において把握するところに成立する」こと、そして「一種の類型概念として、精神的活動における把握および形成の統一的方式をその対他的特異性と対自的統一性との両面的性格においてとらえたものである」ということにある。

あるいは、『比較芸術学研究』第四集「芸術と様式」の序説のなかで、山本正男氏は「さて、十八世紀以来の様式概念の成立と展開の跡を顧みるとき、われわれはそこからおよそ次のような基本的諸特性を取り出しうるかと思う」と述べ、「まず第一に、それは芸術作品に見出される或る類型的個性の表示として、特殊であるとともに普遍的である」「第二に、このような類型的個性は……まさに理念と形象との独自の全体構造としての作品が示す、独自の表現作用への直観的な把握にまつものである。つまりそれは存在しないし措定的であるとともに、作用的な生活をもつ」と、その特性を挙げてゆく。山本氏はあわせて五つの特性を提示するが、ここではまず最初

に挙げられたこのふたつの特性を、先の『美学事典』の規定とあわせて、そこから導かれる特性を確認しておくことにしよう。

これらのことから導かれることは、まず第一に、様式概念が一種の類型概念であるということである。このことから、様式概念は、個別的であると同時に普遍的であるがために、芸術諸現象からある類的統一性の抽出、抽象化がなされなくてはならず、それゆえ、それぞれの個に関しては、その個別的なるものが捨象されるということ、つまり様式概念は個のレベルにとどまりえないものであるということが導かれる。さらに様式概念が類型概念であるかぎり、その類的統一性とはあきらかに異なる統一性をもった「対」となるべき他の類的統一が前提されなくてはならないことが導かれる。「類の統一性をそれ自体の内部における共通性と、他の類的統一に対する特異性ととの両面から規定する標徴が、具象的な「類」として把握されるとき、これを一般に類型 (Typus, type)」（『美学事典』）というならば、類型概念は、自体内部の共通性のみならず、「他の類的統一に対する特異性」「対他的特異性」をもって、対他的・相対的に成立する概念である。様式概念も類型概念である以上、そこから導かれる、抽象性・個の捨象性、対他的・相対的規定性という特性をまぬがれない。われわれは、様式概念が類型概念であるということから、すでに、様式概念の非固定性、曖昧さ——結論を先取っていつてしまえば、主観・恣意の入り込む余地（けつして、否定的な意味ではなく）——をみることができらるだろう。

第二に、様式概念がその類的統一性を抽出しようとする諸現象が、「芸術作品」であるということがあげられる。そしてこのことから、ふたつの特性が導かれる。『美学事典』によれば、「人間の精神的創作活動の感覺的對象的形態化」が、様式概念の把握すべきものとされるが、このことは、様式概念によって把握される對象が、芸術作品という現象の物（もの・Sachlichkeit）的次元に限定され、とどまるのではなく、つまり諸現象の物質的

側面にとどまって、その背後にあるものをいっさい排除してしまうというのではなく、これらの現象を生ぜしめた精神性・非物的次元にまで及ぶのだということを意味している。様式概念はただ、形態の分類、即物的な分類を規定する概念にとどまるのではなく、その背後にある作者・創作主体の世界観、あるいは美についての意識といった、きわめてゆたかな精神的営みにも関わるのである。とすれば、視覚的現象の場合においても、様式概念は、視覚的種類の規定、視覚的な差異の際立たせにとどまるのではなく、たとえば内的感覚——視覚から際立たせられる触感など——についての類別となる可能性もあるだろう。あるいはもつと他の精神性や、他の形成原理を考慮しなくてはならないのかもしれない。作者・創作主体の側のどの軸をもつて、どの座標をもつて分類し、ゆくのか、そのこと自体に大きな幅、その選択における多様な可能性があるというべきであろう。

様式概念が芸術作品について適用される概念であるということは、ただちに、では作品とはどう規定されるのかという問いを引き起こす。作品概念の規定がなされなければ、様式概念の規定は成り立たない。「作品はここにあり」と無反省的にいえるのだろうか。浅沼圭司氏が『成城文藝』一〇〇号の討論で発言しているように「(近代美学では、)キャンパスによって、僕らが見ているものを根底として構築される精神的な構築物を『作品』という」のだとすれば、作品は享受する側の領域にこそ関わってくることになるだろうし、それゆえ、様式概念には、享受の側からの規定が加わってくる、あるいは、享受の側から規定してゆくことにならざるをえないはずである。様式概念が芸術作品に関わる類型概念であるということから、創作主体の精神的営みの多様性、そしてさらに根源的には、作品概念そのものをいかに規定するのかにしたがって必然的に生ずる、様式概念規定の多様性が導かれることになるだろう——様式はどこにあるのか。山本氏が第二の特性として言及するところは、様式がともすれば存在的、措定的であるとすると(とりわけ、芸術史学にみられる)風潮に対する警鐘であるとも

いふべきだろう。

これらの様式概念の特性——捨象・抽象化、対他的・相対的規定性、人間の精神的営みの多様性、そして、作品概念の播らぎに依拠する様式概念規定の多様可能性という特性——は、様式概念の規定を曖昧にしていると同時に、主観・恣意の関与しうる余地をもたらしているといふべきであろう。むしろ、この概念は、なんらかの目的にとつては、有効に機能しうる可能性を有しているといふべきなのではないだろうか。

「第三に、様式概念は記述的でもあり、また価値的でもある。……一般に歴史的記述概念とされる作家・流派・地域・時代等などの様式、あるいは芸術のジャンルの様式にしても、芸術表現という自律的な価値事実の記述であり、規定であることを逃れえないという事実を注目したのである」「ここから第四に、様式概念はほんらい歴史的であるとともに、体系的ならざるをえない。……様式概念が芸術史的出来事の多様を処理する作業方法ではなく、体系的思惟の方法として働くことを示す」と第三、第四の特性を挙げ、さらに「第五にそれは芸術的であるとともに、(カント的には一個の認識方法を包むものとして、つまりは人間性の深みに根ざす感性価値の創造的な働きという意味での)美的であるということである。……感性価値の論理が芸術の力動的形式といひるしく類似すること、いやむしろ不可分に対応することを……注目したい」と山本氏はいう。

論ずべきことは多い。そのいくつかは他の論考に譲るとして、わたしが、わたしの問題に引き付けて、ここから引き出しておきたい様式概念の特性は、それが体系的であり、体系化とは価値づけにほかならないという点である。たしかに、一、芸術表現のもつ自律的価値、二、それに関わる主体の感性価値、三、体系的思惟の原理としての価値の三つの側面が考察されなくてはならない。しかし、一、二、の価値側面は、それらが学の対象として扱われる限りにおいて、三の体系的思惟における価値に関わり、引きよせられてゆくものではないだろうか。

それゆえ、ここで示される様式概念の価値の諸側面は、おそらく、様式概念を規定し、方法として用いる学的領域における体系化という価値づけに収斂されてゆくことになるだろう。芸術表現はたしかに自律的価値をもつにせよ、作品が「見ている僕らの精神的構築物」であるとするならば、まずはその作品を享受する側の感性価値に関わってくることであるだろうし、その「感性価値の論理」——「よき様式」という概念を含めての——は、いふまでもなく、討論において田中日佐夫氏が指摘した点、享受の側を考察しなくてはならないという論理に通ずるところであるだろう。近代美学の脈絡からすれば、まさにその享受・受容の論理を考察の対象とすることこそ、その根源的な立場ではなかったか。

もし芸術史学が美学ないしは芸術哲学を前提とするならば、まずはそれら享受の論理が考察の対象となるべきであり、その際、それらは、学の対象とされる限りにおいて、個別的・直接的レベルから、メタ・フィジックなレベルへと引き上げられ、体系化されなくてはならない。もし美学と関わらず芸術史学があるのだとしても、それが学としての成立を、つまりなんらかの秩序づけをしようとするならば、体系化はされなくてはならない。いずれにせよ学は体系化にこそあるのであり、体系化は、ひとしく研究者による価値づけを被らざるをえない。様式概念は記述的であると同時に、やはりあくまでも体系的であるのであり、その体系は、あくまでも研究者が打ち立てる彼の価値体系にほかならないのではないだろうか。もし、研究者の価値観による価値の体系化というのがあるに露骨だというのなら、秩序づけといいかえてもかまわないかもしれない。

秩序づける主体が、過去の芸術現象を類別し秩序づける。その類別の単位が様式にほかならない。この類別は、秩序づける主体の価値観・価値体系が関与してゆく。この秩序づけに研究者の主体の関与を許すのが、様式概念Ⅱ「類型」のもつ恣意介入の余地なのであり、様式概念が「芸術作品」に関わるがゆえの、規定の多様可能

性なのではないだろうか。様式概念の特性とは、芸術現象の（あるいは美的・感性価値の）なんらかの秩序づけ——研究者の価値体系に基づく体系化——の方法・機能としての存在意義と、それを可能ならしめる類型概念としての恣意性にあるというべきではないのだろうか。

### III 芸術史学における様式概念の意義

ところで、美術史なり、音楽史、あるいは演劇史などの芸術史学の目指すところは、おそらく史実を実証的に検証してゆく側面と、それら史実を論理的に体系づけてゆく側面が相俟って、かなうべきところであろう。ふたたび通念的な規定として『美学事典』美術史の項によれば、「字としての美術史は各種造形芸術の変遷と発達を歴史的に解釈し記述し、作品相互の關係や当代の他の文化現象との關係を検討し、作品の内容と形式を記述し、また伝承芸術財の全体を一定の観点から整理しようとするものである」と、その課題が規定されている。

もちろん、それぞれの芸術史学は、歴史的な事実Ⅱ史実に基づいていなければならない。その作品の制作年は何年であるのか、作者はだれであるのかといったことがらも、もつとも基本的に確認されなくてはならない事項であろう。しかし、では、このような史実の実証的検証は、様式概念研究から有効になされるであろうか。おそらく、様式概念は、その実証的検証の決定的方法とはなりえないというべきだろう。

様式概念が、史実実証の決定的方法たりえない最大の根拠は、様式概念が目指す方向が、そもそも芸術諸現象を整理、分類し、体系づける方向にあり、個に向かうものではないところにある。様式概念はあくまでも類型概



念であり、個別的な諸現象をなんらかの観点によって類型化・類別する、つまり個別的な芸術諸現象のある領域から、共通の特性を抽出し、それを類的統一性とするところに基本的な機能がある。したがって、反対に、この類的統一性と一致しない個別性は捨象されることをまぬがれない。とすれば、この概念は理論上、個別的表現に向かうことはできないし、まして、芸術諸現象が、むしろ、その個別性に存在の根拠をもつならば、なおさら、それをさししめることができないことにならう。また、なによりも、その類的統一性から外れた諸現象が存在することは否定しえないけれども、様式概念は、そのような個別的現象については、ただある類的統一性から外れているということ以上のことをいうことはできないはずである。

なぜなら、その類的統一性から外れた現象を生ぜしめたのが、作者の「故意」によるものなのか、あるいは「地平」が単純に機能したものは、様式概念のしるところではないからである。もちろん作者をとりまく時代的・地域的・社会的状況、文化的地平——R・バルト的表現をすればイデオロギー——が、作者に対してなす規定、拘束力はあなどれるものではないし、それを充分に考慮にいれなくてはならないことは事実だろう。たしかに、われわれはイデオロギーに支配されるとはいえ、しかし人間の営みは、そのなかでもさらにゆたかで、自由であつて、多様であるにちがいない。まして、もし作者が、われわれをはるかに越える「天才」であるならば、そのゆたかさは、われわれ凡人が推して知りうるべきものではないはずだ。N・ハルトマンがいうように、「神秘に満ちた」創造者の行為は、われわれが推察し説明しうるものではないし、木幡順三氏が「芸術の生起のしかたは偶然とよぶほかはない」といい、芸術作品には因果法則をあてはめることができないとするならば、様式として抽出される地平・作者の創造的行為・形成された作品（現象）の三項の關係は、かならずしも因果律的にあるわけではないことになるであらう。したがって、なんらかの法則——イデオロギーであり、それに具体的には

なんらかの様式の規定原理——が規定する作者の創造的行為の、そのまた因果法則による規定という二重の因果法則から、ある個別的な芸術作品、個別的な現象を規定すること、つまりそれが有る様式の特性を現していることをもって、史実として、ある地平に生じた現象であることの証拠、その現象のなされた年代の判定等々の証拠とするのには無理がある。

さらに、類型概念のもうひとつの側面、なにをもつて類的統一性とみなすかという判断の主観性が、様式概念を史実検証の決定的方法たらしめない根拠となる。史実の検証が「実証的」になされなければならない、「客観性」をもたなくてはならないとするならば、「主観性」を排除しえない類型概念たる様式概念はこの条件を満たすことができない。極端なことをいえば、たとえば、顔つきが似ているからといって、すぐさま、二人の人間の血縁関係が証明されたということはできない。似ているという判断は、あくまでも、判断するものの主観をまぬがれないものであり、その判断は手掛かりとなりうるとしても、血液判定や遺伝子分析なり、戸籍なりの検証によつて、ようやく二人の血縁関係が「実証された」といわれうるのではないだろうか。血液判定や遺伝子分析、戸籍等々による検証は「科学的」であり、それゆえ「客観的」検証、実証的検証であるといわれて、その有効性が信憑されるのではないのか。芸術史学における史実の検証も、また、同じように「科学的」方法（化学的分析あるいは文献的実証など）に基づかなくてはならないだろう。とはいえもちろん、この「科学的」方法でさえも、——たとえば「屍体解剖的・科学的研究」の立場にたつ戸口幸策氏も認めているように——研究者の置かれてい

る科学的・社会的状況が、その科学的方法を制約し、規定するものであるから、芸術現象を科学的レベルに限定することの恣意性を問わないまでも、そのかぎりで、限界があるといわねばならない。

いずれにせよ、様式概念は、すでに史実実証的に検証された芸術諸現象をもつて、これを類別し、体系化する

ところに意義があるのであって、その概念をもつてして、ぎやくに、個別具体的な芸術現象の史実を実証的に検証することにはならない。もちろん様式研究には個別具体的な史実の実証的検証の手掛かり——たとえば、ある作品の様式が、定説とされる制作年に対応する時代様式とは一致しない、したがって、他の制作年なのではないかという疑問を生じしめるといった——とはなるかもしれないが、それを検証しうるのは、あくまでも「客観的・科学的」な方法、屍体解剖的方法によらざるをえない。それはすでに、様式研究というべきものではないだろう。

様式概念は、史実実証の方法とはなりえない。しかし、われわれが、芸術史学の論理的体系化の側面に注目するならば、そのとき、様式概念がなんらかの方法として有効に機能する可能性をみることができるだろう。芸術史学は「変遷と発達を歴史的に解釈し記述し……、一定の観点から整理しようとするもの」（『美学事典』）である。われわれが、上で「体系化」といい、「秩序づけ」と呼んできたのは、まさにこのことである。芸術史学は、史実としての芸術諸現象をある一定の秩序に基づいた *une histoire*（歴史・物語）として提示し、そこから芸術が、その秩序に従った変遷と発達を遂げてきたことをさししめすことに意義がある。そのときにこそ、様式概念が有効に機能するのだというべきであろう。その秩序とは、しかし、なんなのであるか。

吉岡健二郎氏は、前出『比較芸術学研究』第四集「芸術と様式」所収の「芸術・歴史・様式」のなかで、クルト・バオホの「美術史学は、その歴史を描き出そうとする当のものが何であるかについては殆ど語らない」ということばを引用したあとで、「芸術史家の仕事は、芸術をその社会的、技術的、資料的、伝記的、精神的、形式的諸連関の中で歴史的なものとして認識するのであるが、それは結局のところ過ぎ去り行く、あるいは、過ぎ去ってしまった歴史的なものの中から、芸術自身の姿が見えてくるようになるまで見つめてゆくことに他な

らないのである」と述べている。つまり、芸術史学は、史実としての芸術諸現象のなかから、芸術の本質に関わるなにかを抽出しようという試みであるといえるだろう。芸術史学における様式研究は、ある時代、地域等々における芸術諸現象から、それらに共通してみられるなにかを、芸術の本質的なものであるとして抽出する。しかし、そのようにして抽出されたもの——様式——は、あくまでも、芸術の本質のある局面、あらわれかたとして捉えられるべきものであるだろう。その、本質のある局面として抽出された様式を並べることによって、つまり様式の変遷を述べることによつて、芸術史学は芸術の本質がいかに成就されてきたのか、されるのかを示すのである。芸術表現はよりゆたかになり、あるいはそれを支える、人間の精神的なありかたや、あるいは自我と世界との関わりかたが、より深いものになってきているということ、あるいはまた、芸術がその本質をより純粹に芸術的ならしめているということ、様式史としての芸術史学は、みずからの究極的な目的なり意図として、暗黙裡に前提してきたのではないだろうか。

そのとき、様式概念は、この目的なり意図に対して有効に機能する。個別的諸現象から抽出されたもの、個性を捨象して、抽象化されたなにか、つまり様式の変遷を通してのみ、芸術の本質的なものの変遷が、体系的に語られうるのである。美術史が様式史であるといわれる根拠はまさにここにある。しかし様式概念は、この意味で、発展史観に立つものであり、成就されるべきなにかが前提され、あるいは求められていなくてはならない。その前提こそが芸術の本質、芸術とはなにかということにほかならないのである。そして、このことこそが、une histoireとして秩序づけられ語られることなのだ。

ここで、われわれが注意しなくてはならないことは、たしかに、語られようとする une histoire は、芸術諸現象の实在性に拘束されるものではあるけれども、しかし、抽象化と捨象の作業のうちに、芸術史学者の恣意、主

観の介在する余地があるということである。もちろん、その芸術史学者の恣意や主観は、彼の属する時代、地域あるいは文化的地平、イデオロギーに支配されている。いうなれば、あるイデオロギーによつて規定される芸術論——芸術の本質とはなにか——が、様式概念の原理、つまり抽象化と捨象の原理を規定してゆくといえよう。大西克禮氏が『美学』上巻において「過去の『藝術史的研究』そのもの、発展過程を概観すると、その間に於ける『様式』問題の成立の仕方は、各『時期』の『藝術史』が陰に陽にその『オリエンティールング』を求めるところの『美学』乃至『藝術理論』のそれぞれの方面に従つて異なつてゐるやうに思はれる」と述べているのは、まさにそのことをいうのであらう。

しかし、もし——様式に規定されない作者にみたように——イデオロギーの拘束を受けながらも、そこに個の主観性を認めようとするならば、様式概念の規定は、まさに芸術史学者の主観によつてなされてゆくのだといふべきであらう。史実は、それが史学の対象となるときに、研究者が組み立てる une histoire の契機として価値づけられる。そして、この une histoire が、芸術の本質を問うものであり、そして様式概念が史実としての諸現象から、芸術の本質的なるものを抽出したものだとするならば、様式概念は、研究者の芸術あるいは美の体系化の契機として価値づけられてゆくのだらうし、その抽出のしかたは研究者の価値づけにしたがつてなされるものだということができるだらう。芸術とはなにか、美とはなにか——研究者の感性価値に基づいて、様式概念は規定され価値づけられてゆくものであり、そして、様式概念が類型概念であつて、類別の原理の多様性の可能性を内包しているのだからこそ、かような主観的・感性価値的な秩序づけ、体系化が可能となるのだともいふべきであらう。

#### IV 現代芸術における様式研究の意義

「現代芸術は『没』様式である」といわれる。が、それは、『様式がない』のではけつしてなく、そうではなくて、『われわれが様式を抽出することができない』ということをいいあらわしているのである。もし、様式として抽出されるなにかが、芸術の本質に関わるものであり、そして、現代の芸術諸現象に様式がないのだとすれば、現代芸術には、芸術の本質的なところが無いということになってしまっただろう。様式は存在的でも措定的でもなく、そうではなくて、われわれが、それら芸術諸現象から、対他的特異性としての類的統一性を相対的・作用的に抽出したうえで、把握するものなのである。われわれが、現代芸術における様式を把握できないのは、この相対的・作用的抽出ができないからである。それはなぜであろうか。

それはおそらく、すでに述べたように、われわれが時間的にも空間的にも『現代』のなかに——おそらく——いるからであり、その現代における諸現象を对象的に把握することが困難であるからであるだろう。しかしわれわれが、それでも、現代における芸術諸現象を把握しなくてはならないならば、まずは現代そのものを把握するところから始めねばならないだろう。浅沼氏は前出『成城文藝』一〇〇号所収の「現代芸術の研究——その問題点と困難性——」のなかで、「何らかの意味で我々は現代を把握せざるをえない。……そのためには幾分強引に見えるかもしれないけども、少なくとも操作としては……、むしろ近代という時代と異質なものとして、それと断絶したものとして現代を設定してみる必要もあるのではないか。つまり私は、現代を考える場合には、歴史の連続性や同質性という観点ではなくて、異質化、差異化してみる眼……差異的な視線、差異化的な思考というも

のが要請されるのではないかと思う」と述べて、それを一、近代的テクノロジーあるいは機械技術、二、制度化、三、世界構造ないし認識構造の変化という側面から論ずるべきだといわれる。なかでも認識構造の変化に、根源的な問題はあるというべきであろう。

というのは、様式概念は、芸術の本質的なことの種類概念であり、芸術の本質的なことは、根源的には、人間の精神的な営み、とりわけ主体の世界認識の構造に関わるものであるからである。様式史としての芸術史は、人間の精神的営みの発展の、芸術の領域における、あるいは芸術という側面でのあらわれを秩序づけ、体系化するところに意義がある。そして、おそらくそれは、デカルトのコギト以来の近代的自我をいかに成就していったのか、あるいは、してゆくのかを、その根源的基軸にしていたというべきだろう。しかし、まさにこの「近代的自我」の発展的史観に立つということこそが、現代芸術の様式把握を困難にしているのではないのだろうか。近代的自我——近代的自我認識の構造あるいは representation——は、現代においてもなお有効なのであるか。現代の世界認識の構造は、おそらく、機械技術と制度の制約によって、近代のそれと断絶しているというべきなのである。だから、現代のそれを近代の脈絡の「なかで」際立たせ、把握することが不可能なのだというべきなのだ。

現代は、西欧の近代との断絶、その差異から際立たせられることによってこそ把握されうる。とはいえ（あるいは、だからこそ）、もし現代がなにかほかの脈絡との対比によって際立たせうるならば、その可能性も否定すべきではないだろうし、むしろ別の脈絡からそれをとらえてゆくという可能性も、まったくないというべきではないだろう。いうまでもないことだが、それは非西欧的な脈絡のなかでとらえる可能性をいうのであり、むしろ純粋に西欧的近代の脈絡に地平をもたないわれわれにこそ、要請されるころなのではないのか。

いずれにせよ、現代を把握するためには、近代的自我の発展史観に基づく芸術史観を改めなくてはならないということになるだろう。様式概念を規定する根源的基軸が改められなければならないとするならば、当然、その基軸にもとづいて打ち立てられた様式史、つまり芸術史もまた、根源的に組み立てなおされなくてはならないということになる。それはなされなければならない、が、芸術史が様式史であり、様式概念が類型概念であるがゆえに相対的であつて、恣意や主観の関与する余地のある概念であればこそ、芸術史の根源的再構築が可能となるのではないだろうか。しかしそのとき、美学もまた、根源的な再構築をまぬがれないのかもしれない。

以上

#### 《引用文献》

- 一、『美学事典 増補版』竹内敏雄編、弘文堂、一九七四―八五年。
- 二、『比較芸術学研究』第四集「芸術と様式」山本正男監修、美術出版社、一九八〇年。
- 三、N. Hartmann, *ÄSTHETIK*, Berlin, 1966.
- 四、『美と芸術の論理 新版』木幡順三、頸草書房、一九八六年。
- 五、『美学』上巻、大西克禮、弘文堂新社、一九五九―六八年。
- 六、『成城文芸』一〇〇号、成城大学文芸学部、一九八二年。

なお、引用文中の……及び（ ）は宮川による。