

オープン・コンセプトとしての“芸術”

Essay on Morris Weitz's Aesthetics

松 本 雅 之

サイデンステッカーが小林秀雄の作品を読んで「これが批評ですか？」と江藤淳に、おどろいたようにたずねたという。サイデンステッカーが、西欧のモダニストが共通して持っている批評の概念では、小林秀雄の批評は、そして彼が日本の最っとも偉大な批評家の一人に数えられていることは理解できなかつたのである。西欧の批評では、第一章か最終章で、必ず批評の基準として、一つの美学が提出される。普遍的な前提を立て、個別である個々の作品をケース・スタディーとして分析するという方法が西欧のモダニストの批評である。更に、芸術はそれ自身一つの自律的世界で倫理や科学の領域から独立しているという前提が“美学の世紀”と呼ばれる18世紀以降の西欧にある。ポスト・モダニストの見解によれば、カントの三批判によって分割された真・善・美の領域をそれぞれ独立して干渉し合わない領域としたのがモダニズムの出発点である。労働が分割され、分業によって能率をあげて、生産性を高めたように、学問の世界も独立した領域に分割されて進歩をとげたという。小林秀雄の批評は、今述べた二点で、つまり客観的基準の不在と芸術の自律性の存在が欠ける点で、西欧のモダニストの批評の概念の枠からはずれている。小林秀雄は、山下清の絵画を倫理性が欠如しているゆえに芸術ではないと断じている。西欧のモダニストなら、彼の絵画に形式の統一が欠如しているという批判の形で、その価値を否定するであろう。小林秀雄の批評は、極めて、倫理的である。しかし、西欧モダニストの批評が前提する客観的美的規準の存在も疑わねばならないであろう。というのは、ポスト・モダンの状況下、モダニズムがはっきり見えて

来た現在、モダニズムを一つの歴史的イデオロギーとみる視点が提出される今、批評はそのよって立つ美的規準をゆるがせられてる。

モリス・ウェイツは1956年の論文『美学における理論の役割』⁽¹⁾で、芸術があらゆる作品に共通の本質をもつという西欧のアリストテレス以来の思想を分析哲学の方法でひっくり返し、芸術の客観的・実在的本質を前提とする美学のどこに欠陥があるかを指摘する。

「美学と芸術家の関係は、鳥類学と鳥のそれである。」と言われて来た。芸術家は、美学が存在しなくとも、作品の創造に、何の痛痒も感じないと言われて来た。美学者も又、同時代の芸術現象に何の興味を持たなくても、芸術や美の永遠の本質論を構築できると思われて来た。又、実際、G・E・ムーアの『倫理学原論』で展開された美の理論のようなものがありえた。我々がこの論文であつかう分析美学者、モリス・ウェイツが現在においても哲学的生命を持つ主論文を書いたのは1950年代から1970年代にかけてである。彼の属するアングロ・アメリカ美学は、伝統的に芸術作品の批評の基準と方法を与えることを目的としている。この伝統と当時の未曾有の変革をとげつつあつた芸術への興味、更に分析哲学という新しい方法があいまって、ウェイツのだけではなく創造的な論文が輩出した。ウェイツ、ディツキー、ダントに共通するのは、ダダ或いはネオダダの作品を芸術として抱懐しうる理論の可能性をそれぞれの仕方で、分析的方法で、模索したことである。ウェイツの他の二人と異なる特徴は、彼の、ダダを抱懐する仕方が、過去の芸術の作品と

の連続性において抱撰するという方法をとったことである。ウェイツは1956年の論文『美学における理論の役割』で、ウィトゲンシュタインの1953年の『哲学探究』⁽²⁾の強い影響の下、分析的方法で、新たな美学上の思索を始めた。彼は前述の論文を書く以前は、伝統的美学の一説である有機体論をとっていた。美術有機体論では、絵画の場合を例にとると、線や色や形や主題など部分相互が有機体的全体として統一されているものが芸術であると定義する。この有機体説では、マルセル・デュシャンの「泉」を、美学が抱撰することは、全く不可能である。学問では方法と対象の関係が問題にされる。方法は、絶対的で、あらゆる対象に適用されるがその同一性を失なわないという考えが一般的である。しかし、対象が方法を選ぶということもありうる。ウェイツが、伝統的美学を唱えていたのが、突然、前述の論文で分析的方法を取ったのは、彼が、過去の自分の伝統的美学に抱撰しえなかった作品を抱撰しうる方法を分析哲学に発見したからであって、方法と同時に、対象が、彼の美学を決定したといえる。その際、モダン・アートと伝統的芸術の連続性を維持することと、新しい芸術・創造のために芸術のコンセプトを開くことは、同一の重要性をもってたと考えられる。

ウェイツの前述の論文の出版された前年、1955年には、ハロルド・オズボーンの『美学と批評』⁽³⁾が出版されている。彼は、イギリス美学会の会長もつとめたことのあるイギリス美学界の重鎮である。題名通り、芸術の客観的性質を定義する美学を提出し、その基準で、個々の作品を批評しようとした理論である。オズボーンの説は、ウェイツの以前のそれと同じく有機体論である。1958年には、アメリカのモンロー・ピアズレーが『美学—批評の哲学における諸問題』⁽⁴⁾を発刊している。この本も又、現在も尚大きな影響を及ぼしている。ウェイツ自身、1964年に、『ハムレットと文芸批評の哲学』⁽⁵⁾を発刊している。アングロ・アメリカの美学は、題名が示す通り、具体的な批評という行為の規準を、オズボーンのように理論として提出したり、即ち芸術の本質を解明し、普遍的定義を下すという形で提出したり、或いは、分析美学のように、批評の方法を哲学するという形をとる。その意味で、アングロ・アメリカの美学は、実践的である。個々の作

品を芸術として抱撰する判断の基準を、普遍的、本質的性質の定義として、すなわち閉ざされたコンセプトとして提出することは可能であるのか？現実には、アリストテレスの『詩学』以来、美学の歴史は、相異なる、相互にあい入れない定義の歴史であった。科学の場合、過去よりも現在の方が秀れた知識をもっている。未来は、現在よりも発達した科学をもつ。しかし、美学は、そういう進歩というものがない。いつか解決する問題として、経験主義的に語ることはできない。理論の多様性を前にして、人は、当惑するばかりである。この多様性を、その諸理論を否定することなしに説明すること、そして、それを解決することが、1956年のウェイツの論文の意図である。芸術の必要・充分な条件、即ち客観的・普遍的本質は存在しないというウェイツの説は、1950年代から1970年代のアングロ・アメリカの分析美学に多大な影響を与えた。分析美学の衰えつつある現在、分析美学の唯一の功績は、芸術の本質の否定、芸術の本質を定義する理論の不可能性の主張であるといわれている。そういう時に、40年前のウェイツの論文について語ることは、あながち無駄ではあるまい。

ウェイツの1956年の論文は、1966年に、川野洋によって『分析美学』⁽⁶⁾という論文で紹介されている。ウィトゲンシュタインの言語ゲーム論とウェイツの1956年の論文との関係は、極めて分かりやすく書かれてある。しかし、ウェイツの以後の論文はあつかわれていない。1962年の『批評における理由』、1964年の『ハムレットと文芸批評の哲学』は、ウェイツの論文の実践的性格を更に明確化したであろうと思う。又、1973年の『ウィトゲンシュタインの美学』⁽⁷⁾でウェイツは、ウィトゲンシュタインへの態度をかなり変えている。1966年の川野洋の論文は当然それにふれていない。1974年の『the opening mind』⁽⁸⁾で、ウェイツはモダン・アートへの態度を変える。ウェイツの美学が非常に実践的であるので、この態度の変更は重要な点である。

1974年の『美学辞典』⁽⁹⁾で利光功は、英米美学の紹介で、ウェイツの1956年の論文にふれている。しかし一ページに満たないこの紹介は、あくまでも紹介であって、深い洞察を展開する紙幅はなかったのであろう。

1984年の戸澤義雄の『分析美学』⁽¹⁰⁾は、もっぱら分析美学の方法論について延べている。ウィトゲンシュタインとウェイツの関係について充分にはふれていないし、その実践的性格の解明はおこなわれていない。美学も哲学的、芸術史的コンテクスト中にあるはずであるが、もっぱら分析美学の方法の自律的発展の一つの過程として、ウェイツの1956年の論文をあつかっている。

ウェイツが芸術のコンセプトはオープンであるとし、芸術の客観的・実在的本質の存在を否定したのは、二つの理由がある。一つは現実に多様な理論が存在するという経験的事実。二つは、定義が、芸術というコンセプトの論理的性格からいって不可能なことである。ウェイツは1956年以前に『諸芸術の哲学』という本を書いている。彼によれば、それは有機体論である。これは既に述べた。ウェイツが、この有機体論を捨てて、つまり本質主義をすてて1956年の論文を書いたのは、前述した二つの理由の他に、有機体論では、ダダの芸術を美学に抱摂しえないからである。有機体論はもちろん他の伝統的美学もダダを抱摂できない。その例としてウェイツは、コラージュの技法を挙げる。コラージュは、モダン・アートの最初の人、ピカソやブラックによって創られ、主にダダやシュール・レアリズムで使用されたが、作品の中に異質な既製のものを使うのは、美的一貫性と美的同質性を破壊するものである。とうてい、伝統的美学のうけ入れられるものではない。又、同じ例として、ドス・パソスの『U・S・A』では、小説の中に、新聞記事のレポートが生で挿入されているという事実をあげる。ウェイツが、芸術の本質論を捨てたのは、前述した二つの論理上の問題と同時に、このようなダダの作品を抱摂しようという、プラクティカルを意図があったと思われる。ウェイツは、具体的にダダという言葉を使わないし、ダダイズムの作家の名前も挙げない。しかし、彼の1956年の論文の論旨は徹底していて、ウェイツは、ただの物である流木もある状況の下では芸術であるという結論に達する。この流木 (a driftwood) のケースは、以降、ダダを肯定する理論家のパラダイム・ケースとなったのである。(例えば、ジョージ・ディッキーが挙げられる。) さて前述したウェイツの1956年の論文が、経験的事実として挙げた、多様

な理論の並在についてはふれないで、芸術というコンセプトが、オープンである理由の説明に入りたい。ウェイツの説は、ウィトゲンシュタインのゲーム・ドクトリンに多くを負っている。ウィトゲンシュタインの『哲学探究』での本意はどこにあるかという研究がなされて来た。様々な分析哲学者の解釈の歴史は、そのまま分析哲学の歴史でもある。1953年に出版されたが、最初のウィトゲンシュタインの『哲学探究』の解釈は主にゲーム・ドクトリンを中心として行なわれた。ウェイツもそのウィトゲンシュタイン解釈に従っている。その意味でウェイツの1956年の論文は、歴史的制約をうけている。更に彼独特のゲーム・ドクトリンの誤解もある。ウェイツは類としてのゲームが本質を持たないというウィトゲンシュタインの説が、種にとっても適用できると考えていた。ゲームは本質的にはルールを持たないが、種であるベースボール・ゲームは、ルールの固定されたゲームであることに気付いたのはつまり closed されているということに気付いたのは、1973年の『ウィトゲンシュタインの美学』においてである。ウェイツは、類である芸術がオープン・コンセプトであると同時に、種である小説や絵画や彫刻等々も、そのコンセプトがオープンであると1956年には主張していた。ウェイツの主張に促せば、当の芸術というコンセプトの論理的性格が芸術のコンセプトをオープンにするのであって、経験的に、即ち事実としてのみ存在するのではないという。この主張をジャンルのコンセプトに拡張したのはウェイツの独自の考え方である。ジョセフ・マーゴリスは1958年に既に、芸術とそのジャンルのコンセプトがオープンなのは経験的であって、コンセプトの論理上の性格ではないことを指摘している。1965年には、モーリス・マンデルバウムがゲーム・ドクトリン自体を否定している。⁽¹¹⁾ 日本での1956年のウェイツの論文の紹介がいかにか抽象的であったか分かるであろう。

ウィトゲンシュタインのゲーム・ドクトリンは以下のようなものである。ゲームと呼ばれものにはチェスや将棋や野球やサッカーやレスリングや競技やトランプや無数の多様なゲームがある。これらのゲームには、共通の本質があるのだろうか？というのがウィトゲンシュタインが投げかける問である。それまでの哲学では、あらゆ

るゲームに共通な本質を求めるのが哲学の仕事であった。我々は直観的にあるものが、ゲームと呼ばれるものかどうかを判断する。我々は、ゲームの本質に関する理論なしで、あるものをゲームと呼び、あるものをゲームではないと判断する。全てのゲームに共通なものはない。本質を求める理論というものは、共通の条件を求め、必要、十分な条件を定義するものである。従って共通なものがないところに、無理に本質を求めるという誤りがなされて来た。しかし類似性・連関性が、ゲームにはある。互いに重なりあったり、交差し合ったりしている複雑な類似性の網目がある。「このような類似性は家族的類似性 (family resemblances) という言葉でしかうまく特徴付けられない。それは一つの家族のメンバーの特徴の様々な類似性と同じように互いに重なり交差し合っているからである。」⁽¹²⁾「人にゲームとは何かをどう説明するのだろうか？我々は、いろいろなゲームを記述し、その記述に付け合えて『このようなもの、更には、これに似たものをゲームと呼んでいるのだ』と言えるであろう。」⁽¹³⁾ここで注意を呼びたいことは、ウィトゲンシュタインが、客観的性質の定義不可能性を主張していることである。ゲームのプレイヤーが経験する快感・喜び等の主観的なものは、ゲーム・ドクトリンは排除している。ところで、ゲーム・ドクトリンの美学への導入の批判として、前述したモーリス・マンデルバウムは『家族類似と芸術への一般化』1965年で家族が身体的類似性を示すのは、客観的な特徴を生み出す、隠れた遺伝子であって、本質は存在するのだとしている。しかしその否定は、メタファーとしての family resemblance への批判というにつきる。

芸術現象の解明に、ウィトゲンシュタインのゲーム・ドクトリンが持ち込めるか否かは問題である。ウェイツは、philosophical x は、必然的に、本質の定義が不可能であり、従って、その理解は、ゲームの場合と同じ形でしかありえないと考えていた。既に述べたように Art のコンセプトも、サブ・コンセプトも論理的に定義不可能なコンセプトであるというのがウェイツの立場である。筆者は、ウェイツの芸術のコンセプトが論理的性格上オープンなのだという主張に対する立場を保留して、少くと

も事実として、オープンなのだと主張するものである。芸術作品の客観的・実在的定義の不可能性は、既に18世紀のカントによって指摘されている。カントの場合も芸術の理論はありえないという立場をとっている。カントは、個々の芸術作品の客観的・実在的性質をルールという語でよんでいるが、個々の作品のルールは一定の、理論化されうる必要・十分な条件を持っていない。それでは、カントの場合も、ウェイツの場合も、芸術の世界は、カオスであり、アナーキーなのかということそうではない。共通の本質をもたない作品が、ある緊密な形で、連関をもっていると両者は考えているのである。筆者が、ウェイツの美学を取り上げたものも、多様な芸術現象を、その多様な豊かさを失わずに、ある連関にもたらずという彼の方法に共感したからである。ここでカントの芸術観について、ふれておきたい。彼の芸術作品のルールの説が、極めて、ウェイツの立場を明らかにするからである。ウェイツが非本質主義者なのに対して、カントは、本質主義者であり、二人の立場は、対立している。カントは、芸術や美という事実を、主観の条件に求める。一方、ウェイツには、芸術現象の主観的側面は全く視野にない。しかしながら、カントの芸術作品への洞察は、ウェイツのそれと、既に述べたように、同一性をもつのである。カントを引用してみよう。

「天才とは、芸術に規則を与える才能 (天賦の才) のことである。この才能は、芸術家の生得的生産能力として自然に属している。」⁽¹⁴⁾

「先行する規則なしでは、成る産物は、決して芸術と呼ばれえないものであるから主観の内なる自然が芸術に規則を与えねばならない」⁽¹⁵⁾

「天才はいかなる規則も与えられないものを産み出す一つの才能である。すなわち、何らかの規則に従って学ばれうるものに対する熟練の素質ではなく、従って、独創性がその第一の固有性でなければならない。」⁽¹⁶⁾

「独創性でくだらないものもありうるから、天才の産物は同時に模範、言いかえれば、範例的でなければならない。従ってそれ自身は模倣によって発現しはしないものの、それでも他の人々にとっては模倣しうるものとして、言いかえれば、判定の標準ないしは規則として役立つ

たねばならい。」⁽¹⁷⁾

カントは、ここで、芸術の創造と享受のためのパラダイムの創造について語っているのである。歴史の中で、多くの天才が規則を創造した。天才の創造した規則は、定義して、必要・十分な条件にまとめられない。即ち、理論化できないが、後続の芸術家はいわばそれをひき出して模倣したのである。我々の芸術の歴史というものは、様々なパラダイム（決してあらゆる芸術、或いは sub-concept としてのジャンルに共通なもの、必要・充分条件を持っていないが）の束である。芸術の規則は、繰り返せば、それぞれ異質で、共通の本質へと還元できない。しかし、我々は、この本質の欠如に何の痛痒も感じない。我々は、デュシャンの「泉」をパラダイムとして、ダダを理解することができる。あらゆる様式・運動はパラダイムを創造する人（々）がいて、そのあとに生まれるのである。カントに戻れば、彼の芸術の理論はありえないというのは、芸術というコンセプトのもつ論理的性格もたらすのではなく、つまり、論理的なものでなく経験的事実である。ウェイツの1956年の論文での主張は、1977年には変更され芸術のコンセプトのオープン性を、ウィトゲンシュタインのゲーム・ドクトリンに依拠するのではなく、言語と物とコンセプトとの関係を基礎付ける過程で引き出す。

さて、ウェイツの美学の概略の見取図をえがいたので、以下で1956年の論文を具体的に紹介したい。今迄の論議と重複したり、きしむ所もあるが、『美学における理論の役割』はそれをそのまま紹介するのが、それが既に古典でもあることでもあり、得策かと思う。

芸術哲学（＝美学）の中心になって来たのは理論である。それは、芸術の性質を定義しようとするものである。芸術が他のものと区別される独自の存在であるなら、それを他のあらゆるものから区別する本質をもっていると考え、その本質を必要・十分な条件という形で定式化しようという試みをやって来た。形式主義・主意主義・感情主義・主知主義・直観主義・有機体主義は、それぞれ相互に対立しているが、芸術には、本質があるという点においては一致している。それぞれは互いに、他の理論

が不十分な見地であると批判しあっている。理論家は、美学理論がたんなる知的ゲームではなく、芸術の理解と評価に絶対的に必要なものであるとしている。ウェイツは、既に述べたように、ウィトゲンシュタインが例に挙げたゲームで、我々は、ゲームの本質がなくともゲームを理解できるし、語ることができ、指示し、説明できるように芸術も又、定義すべき本質を持たないが、それが可能である。と考えている。そして、ウィトゲンシュタインのゲームと同じく、本質を持たない芸術の理論は、事実上困難であるだけではなく、論理的に不可能なものである。

芸術のコンセプトは、オープンである。それは、そのコンセプトが新しい芸術を常にうけ入れられるということの意味する。オセロ・ゲームは、新しく考案されたが、ゲームとして理解できる。ゲームのコンセプトが、オープンで、新しいケースをふくめられるからである。しかし、それは、無条件であらゆるものがゲームのコンセプトに抱摂されるのではない。それには、何らかの基準がなければならない。又、事実あるのである。我々は、理論なしに、オセロがゲームであるかどうかをパラダイム・ケースとの類似性によって決定するのである。コンセプトがオープンなのは、その使用法が訂正可能なときである。「もしコンセプトの使用法に必要な十分な条件が陳述されれば、そのコンセプトは、閉じられている。しかし、これは、論理学と数学の場合にしかおこらないものである。」経験的に記述的で規範的なコンセプトは恣意的に閉じられる以外には closed ではない。さて、芸術のサブ・コンセプトである小説の領域では、過去の伝統的な閉された小説観がある。小説は、何でなければならないかという理論がある。その理論に含みえない小説が次々と書かれている。また、読まれてもいる。その時、問題なのは「必要・十分な固有性に関する事实的分析ではなく、吟味している作品が、他の小説と呼ばれている作品に、ある点において類似していないかどうかとういこと。従って新しいケースもカバーするためにコンセプトを拡張することを保証するかどうかを決定することである。⁽¹⁸⁾ この決定は、極めてプラグマチックなものである。ウェイツがこの論文を書いた時代は、モダニズムが様々な形態

の作品を創造していた。それらをケース・バイ・ケースに、芸術として受け入れるかどうか批評家は、決定しなければならなかった。だからこそ、芸術のコンセプトは恣意的に閉じてはならないという極めてプラクティカルな問題に、ウェイツは関わっていたのである。もしNが芸術作品A. B. C. D…と類似点を持っていれば、Nと類似性をもつN+1は芸術であると決定されるのである。それは、絵画というsubconceptならそのコンセプトを拡張するということである。拡張できない時は、新しくコンセプトを作るのである。カルダーの作品は「彫刻ではなく、モービルである。」という風に。つまり、芸術は常に拡大し、冒険的であり、永遠の創造であるから、ある性質を芸術の固有のものにすることを論理的に不可能にするのである。芸術のコンセプトを開くことが諸芸術の創造性の条件である。

ウェイツにとって、美学とは、芸術というコンセプトの使用法の解明である。すなわち、芸術というコンセプトを正確に使用するための条件を明らかにすることが、美学の中心問題である。我々は、芸術というコンセプトを二通りにいう。一つは、記述的に、もう一つは、賞賛的に。我々が“Xは、芸術である”と記述的に語る時、我々がそう記述する必要・充分な条件はないのである。類似性条件の束が存在するだけである。これをウェイツは、Xを芸術作品として認識する基準と呼んでいる。この記述としての基準には、普通、人工物であること、人間の技術で創られていること、独創的であること、想像的であること等が含まれる。しかしウェイツにとって“Xは芸術である。そして誰かが作ったものでない。”“キャンバスに絵具をこぼしたときに偶然に出来た作品である。そしてそれは芸術である。”という記述は、一般の基準にあてはまらないが、ある特定の状況で理解可能であり、真理でありうる。ついでウェイツは、明確に伝統的に基本的だと考えられて来た人工物であるという基準さえ、必要条件ではないとする。デュシャンの作品『泉』は、人工物であるが、作品にするために手を加えられていないという意味で人工物ではない。二つの例は記述の意味でデュシャンやアクション・ペインティングを芸術の類に含めている。

一方、賞賛的基準は、評価の規準である。芸術のあらゆる性質の一つあるいは複数必要・充分条件としてえらばれる。理論とは、このえらばれた賞賛的規準を芸術の本質とするものである。美学における諸理論は、賞賛的規準を我々に与え、何が芸術にとって重要であるかを語る。それは、真の実在的定義ではないが、我々の芸術の理解を深める。ヴァージニア・ウルフが若い頃、ロージャー・フライが、ロンドンで、後期印象派展をイギリスで初めて開いた。当時のイギリスでは、肖像画や風景画など、主題が重要で造形的要素を軽視した作風が行なわれていた。そのため展覧会は不評さくさくであった。フライは、絵画とは主題ではなく、造形的要素がもっとも重要であるとする形式主義者であった。フライは、フランスの当時の作風を知らなかったウルフに、ヤザンヌは逆立ちしたジョットーだというウィトゲンシュタイン風にいえば家族類似性を使って説明したという。ウルフはこの展覧会で、フライの助言で、全く新しい、絵画に対する感覚をえたという。しかしフライの“芸術は、意義ある形式だ”という定義は記述的定義としては機能しない。

ウェイツが芸術のコンセプトの使用法の分析によって、記述的意味と賞賛的意味を分けたことは純粋に美学上の問題を解くためであったろうか？ダントーとディツキーは、ウェイツのこの区別をうけ、芸術の定義から美的なものを排除するという形で、伝統的美学者が美的価値と呼んだものを排除する。その意図は、ディツキーにあっては、デュシャンの『泉』を芸術として含みうる本質主義的定義をするためであり、ダントーの場合、ネオ・ダダのウォホルの『Brillo Box』が芸術であることを論証する本質主義的芸術哲学を構築するためであった。

ウェイツは1977年の『the opening mind』でも一貫して、芸術のコンセプトがオープンであることを主張している。しかし、モダンアートの作品への失望があらわに述べられている。

注

- (1) “the role of theory in aesthetics” from *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XV, No.1 September 1956, 27–35
- (2) *Philosophical Investigations*, first published 1953 by Ludwig Wittgenstein
- (3) *Aesthetics and Criticism*, first published 1955 by Harold Osborn
- (4) *Aesthetics—problems in the philosophy of criticism* first edition published in 1958 by Monroe Beardsley
- (5) *Hamlet and the philosophy of Literary Criticism* published 1964 by Morris Weitz
- (6) “分析美学” 講座—美学新思潮3 61P–128P 1966 川野洋
- (7) “Wittgenstein’s Aesthetics” from *Language and Aesthetics* ed, by Benjamin R. Tilghman 1973 7–19 by Morris Weitz
- (8) *The Opening Mind* published 1977 by Morris Weitz
- (9) 美学辞典 1974年刊 531P–532P 利光功
- ⑩ 講座美学3 117P–142P “分析美学” 戸澤美雄
- ⑪ “Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts” *The American Philosophical Quarterly* Vol. 2. No. 3 July 1965年 219–28 by Maaris Mandelbaan
- ⑫ ②の § 67
- ⑬ ②の § 69
- ⑭ *Kritik der Urteilskraft* by Kant 1790 原 佑の訳を使用 181P,
- ⑮ *ibid*, 182P
- ⑯ *ibid*, 182P
- ⑰ *ibid*, 182P
- ⑱ ①の転載 *Problems in Aesthetics* ed, by Morris Weitz second edition 1970 176P