

## 作品の構造

新 田 博 衛

### I

ここにひとつの絵画がある。それは様々な色、様々な形からなる一箇の複合体である。そのうちのどの部分をとってみても、それはかならず他のすべての部分と密接に連関しあっている。一本の線のリズムが他の線のリズムをよび起し、或る箇処の色彩が他の箇処の色彩に呼応する。どの部分もそれだけを他から切りはなして考察するわけにはゆかない。それが画面の一部分であるかぎり、いかなる線、いかなる色彩も、かならず画面全体との連関においてのみ意味をもっている。逆に、たとえ一本の線、一箇処の色彩といえどもその様相を變じるならば、画面全体の趣きはたちまちそれに応じてかわってしまう。芸術作品においては、幾つかの部分がよりあつまり、それらの算術的合計が全体をかたちづくっているのではない。もしそうであったならば、画面はどこまでも断片的な色や形や線の集積にとどまり、ついに一箇の作品としてのまとまりを持ちえなかつたであろう。部分はここではむしろ全体の分化である。リ

ップスも指摘しているように、<sup>(1)</sup>芸術における多様統一の原理は、より精確には統一の多様化の原理でなければならぬ。個々の部分があつまって全体をかたちづくっているのではなく、作品の形成原理としての全体がまずあって、そこから個々の色や形が分化し、派生してゆくのである。全体は、しかし、あらかじめ立てられた原型として個々の細部をしぼり、それらを規制しているのではない。もしもすでに出来上ったものとしての全体があり、そこへ個々の部分が嵌めこまれてゆくのであったならば、その結果として生まれたものは、機械的技術の産物とよぶことはできても、これを芸術作品とよぶことはできないであろう。このとき画面に描かれた色や形や線は、それぞれ固有の価値をうしない、たんに原型を演繹するための手段に墮してしまふ。そうではなく、ここでは、全体はむしろ部分を通じて見出されてゆくのである。絵画制作の過程を考えればこの間の事情はあきらかである。カンバスのうえに一本の線がひかれ、消され、またひかれる。もしも部分の算術的合計が全体となるのであったならば、いったん描かれた線がかき直される必要はなかったであろう。そうではなく、部分がむしろ全体の分化であり、このような画面の全体像にてらして否と判定されたればこそ、この線が消され、新しい線がひかれたのである。しかしながら、またはし全体がすでに部分を決定してしまっているものであったならば、なおさらこの線が消される必要はなかったであろう。このとき、いかなる線をひくべきかはすでに原型からの演繹によって規定しつくされておき、それ以外の可能性は存在しなかつたはずだからである。芸術作品においては、全体が部分を決定しているのではなく、前者はむしろ後者を通じて見出される。線がひかれ、色が塗られ、形が整えられるとき、これら個々の部分を通じて、未限定的な画面の全体像がいれば探究されているのである。カントの分析がしめすように、<sup>(2)</sup>芸術制作における判断力は、全体が部分を決定してしまっている規定的判断力ではなく、部分を通じて全体を見出してゆく反省的判断力でなければならぬ。一本の線の変化がよく画面全体の趣きを変えうるのはこのためである。このような全体と部分の相互限定的關係が、芸術作品の存在仕方を決定する。ここでは、全体から部分への、また部分から全体への、絶えざる交流がおこなわれている。幾

つかの部分があつまって、それらの合計が全体をかたちづくっているのでもなければ、またすでに出来上った全体があつて、それが個々の部分を規定しているのでもない。部分は全体によって産みだされ、全体は部分を通じて見出される。カンバスに描かれた色や形や線は、それぞれ画面の全体像によって要請され、それによって産みだされたものでありながら、同時に、産みだされることによって、かえって逆に自分を産みだした画面の全体を限定するのである。そして、このような相互限定的な運動性の総体が、すなわち芸術作品にほかならない。それがわれわれにむかつて語りかけ、われわれの内部へ侵入してくるのも、もっぱらこの運動性によるのである。

ヤン・ファン・アイク「アルノルフィニ夫妻像」<sup>(3)</sup>を、われわれは例にとろう。この絵はフランドルの室内を描いている。遠近法的にみられた四角い部屋の中央に、新婚の夫婦が立っている。新郎は痩せて、背が高い。厳肅で考え深そうな容貌をし、右手を重々しく挙げてゐる。花嫁は右手をさしだして、夫の左手のうえにのせてゐる。新郎はびったり身にあつた黒い衣裳にぶどう酒色のチューニックを、花嫁は白い毛皮で飾られた明るい緑色の衣裳をつけてゐる。その足もとには一匹の小さいテリアがゐる。天井の梁からシャンデリアがさがり、そこに一本の蠟燭がともつてゐる。部屋のむかつて左手に低い戸棚があり、そのうえに三箇のオレンジがのつてゐる。窓闔にさらにもう一箇のオレンジ。窓にはいっぱいに実をつけた桜の木がのぞき、その上に青い空がみえる。右手に深紅色の帳と掛布をそなえた寝台が、その横に一脚のアーム・チェアが据えられている。アーム・チェアの背部の上端に聖マーガレットの小彫刻がのり、その下には塵払いの刷毛がぶらさがつてゐる。カーベットの横に華奢な赤い靴が一足。向つて左前面の床のうえにも、黒い鞞皮の緒をつけた白い木靴が一足ころがつてゐる。壁にそつてベンチがのび、その上方に円い凸面鏡がかつてゐる。鏡のなかには室内の全景と夫妻のうしろ姿がみられ、さらに、手前の檯の扉がひらかれて、そこに青い服と赤い服の二人の人物が立っているのまで、はっきりと映つてゐる。鏡の横の釘には念珠が吊りさげられ、上方の壁には装飾的な書体で“Johannes de Eyck fait hic 1434”と書かれてゐる<sup>(4)</sup>。

さて、この画面の全体的な印象はいかなるものであろうか。われわれはここに描かれた複雑な細部を、一瞥にして見てとるわけにはゆかない。まずわれわれに与えられるのは、いわばこの絵全体からうける漠然とした感じにすぎないであろう。この未分節の全体的印象は、しかし、ゼードルマイヤーも指摘する<sup>(5)</sup>とおり、けつしてたんに主観的なものでもなければ、また浮游的なものでもない。それは、最初はいかに漠然としたものであるうとも、われわれの観照が深まるにつれて、しだいに分節し、形態をとり、やがては完全な被規定性へと展開してゆくのである。その根拠は、さきに考察しておいたような、芸術作品における全体と部分の關係にあると考えられるであろう。ここに描かれている複雑な細部は、けつして無意味な断片の集積ではなく、画面全体の要請に応じ、いわばその分化として次々と産みだされてきたものであるから、われわれはそれらを遍歴するにさきだつて、個々の細部の根柢によこたわり、それらを産みだした或る全体的なものを先取することができる。しかも、この全体的なものは、特殊をその下に包摂する限定的普遍ではなく、かえつて特殊を通じて見出さるべき反省的普遍なのであるから、われわれは個々の細部にわたる観照の持続によって、それを深化し、明確化してゆくよりほかはない。このように、われわれが画面からうけとる全体的印象は、作品における全体と部分の關係によって、それ自体がすでに構造づけられている。それがたんに一時的なものでも主観的なものでもなく、作品観照への本質的な発端としての意味をもちうるのは、まさにこのためなのである。このような全体的性質は、しかし、それを言語的に記述しようとすれば、どうしても全体的の未分節的な言語、すなわち感情の言語にたよらざるをえないであろう。ゼードルマイヤーは、芸術作品の全体に刻印されている生命的の個性的な品質をその作品の直観的性格 (anschaulicher Charakter) とよび、これが一群の形容詞によって書きかえられることを指摘している<sup>(6)</sup>が、われわれもこれにならつて、画面の全体的印象を記述することができるであろう。われわれの「アルノルフィニ夫妻像」の全体的印象はいかなるものであり、それはいかなる形容詞によって書きかえられるであろうか。

この絵をみるやいなや、われわれはただちに何かある厳肅な、雰囲気にとらえられる。この厳肅さは、しかし、けつして瘦せた禁欲的なものではない。そこには一種の豊かさが溢れている。異様なほど丹念に描き込まれた衣服の襷や家具の木目、ふんだんに用いられた華やかな色彩、ピロッドや毛皮、真鍮やガラスの光沢の忠実な再現、これらのものが活気に満ちた輝やきを画面にあたえ、われわれを感覚的な悦びのなかへ誘いこむ。しかも、厳肅さと豊饒さという二つのものがたがいに別々に存在しているのではなく、それらは薄暗い室内に漲る不思議な光のなかへ溶解され、ほとんど神秘的といってもいいような雰囲気のなかへ統一されて、なにかこの世ならぬもの、象徴的なものをわれわれに感じさせるのである。中央に立つ男女のまわりを、微妙なニュアンスを含んだ空気が流れる。それは、家具や布地や金属の華やかな色彩を溶かしこみ、左手の窓からくる光線によって仄かに明るさを増しながら、冷たく光る鏡面のなかへしずかに吸い込まれてゆく。燦然と輝やくシャンデリアのうえには、謎のように一本の蠟燭がともっている。

画面の全体的印象をしめす形容詞は、もちろんこれに尽きるものではないであろう。のみならず、「厳肅な」とか「豊饒な」とか「神秘的な」とかいう言葉を、それ自体として採りあげてみても意味はない。しかし、画面との直接的な連関において、こうした形容詞を次々にかぞえあげてゆくならば、そこにはおのずから一箇の領帯が区切られることになるであろう。そして、いったんこのような領帯が区切られたならば、そこにはおのずから一箇の領帯が区切られるあたえ、画面の印象とにらみあわせながら、そのうえにさらに形容詞を積み重ねてゆくことが可能となるであろう。こうして、画面の印象を形容する言葉をいくらでも豊富にしてゆくことができる。しかし、いまはこれ以上の形容詞を数えあげることをやめ、この絵の全体的印象の領帯が、さきにあげた三つの言葉によって漠然とながら区切られたものとみなして、画面そのものに即しながら、これを多少とも分節させてみることにしたい。

パノフスキーが指摘しているように、この絵の厳肅さを支えている主な要因は、その精確なシンメトリー構図にある。シャンデリアと鏡をむすび、前景の小さいグリフォン・テリアへと伸びる線が、この絵をつらぬく中心軸である。

人物と事物とがこの線の左右に対称的に配置されている。窓枠や寝台の天蓋、衣服の襷、婦人の長い袖孔などにみられる多くの垂直線が、並んで立った夫妻の姿をしつかりと枠づけ、それらに莊重な記念碑的性格をあたえている。とりわけ目に立つのは、花婿の蒼白い容貌であろう。落ち窪んだ頬。細長い鼻。薄い引き緊まった唇。異様に冷たく、肅然とした感じをあたえる顔である。これに對して、花嫁の容貌はそれほど個性をもっていない。彼女は、花婿から適当な距離をおいて立ち、首をかすかに傾けて、夢見るように空をみつめている。その柔らかい薔薇色の皮膚は、夫の骨ばった蒼白い皮膚といちじるしい対照をなしている。機械的な左右対称がここで突然くずれ去り、冷たく厳しいものが温かく華やかなものの横にならぶ。しかし、次の瞬間、ふたたび元の主題が強烈に鳴りひびき、男女の姿勢はもういちどさきの厳格な左右対称性をとりもどす。その最も顕著な徴表は、花嫁と花婿の手の位置であろう。パノフスキーによれば、この絵の作者は、当時の儀式の慣例に、したがって他のあらゆる婚礼画の圖像に違反することを承知のうえで、あえて女の右手と男の左手とを重ね合わせさせた。これは、右手同志を重ね合わせることから自動的に生じる、対置運動を避けようとする意図にもとづいている。その結果、二つの人体形象は、現実的な動きを抑えられて左右対称的に枠づけされ、あたかも中世の彫像を想わせるような静かさと敬虔さを獲得するにいたっている。

このような構図が生硬さと単調さにおちいることなく、逆に、柔軟さと豊饒さを獲得しえたのはなぜであろうか。それは、機械的な左右対称を破り、画面に潑刺とした生氣をあたえる工夫が、いたるところに凝らされているからである。そのうちでも特に目立つのは、さきにあげた男女の顔の對比であろうが、色彩配置や明暗の對比もこれに劣らない。アルノルフィニは明るい背景から黒く浮きでたシルエットをもっている。これに對して、かれの妻の頭部と髪飾りは、背景の寝台にくらべて際立って明るい。画面の右半分は、衣裳の緑、袖の青、帳の赤というふうな、鮮麗な色彩の対照からなっている。花嫁の衣裳の透明であかるい緑は、背後の寝台をはじめとして、画面のいたるところで繰り返されている深紅色の余色である。これに反して、花婿の外套のぶどう酒色は、さほど目に立つ余色をもってい

ない。花嫁の袖とアンダー・ローブにみられる不透明な、しかし明るい青の余色は、画面の反対側に置かれたオレンジの色である。この絵に用いられている色の数はけっして多くない。しかし、それらは光によって様々に変化せしめられながら反覆され、微妙なニュアンスをもって混ぜあわされて、驚くべき多様性をつくりだしている。そして、このような色彩と光の豊饒さが、あたかも厳格なシンメトリー構図から湧きだして、それを柔らかく包みこむかのよう<sup>(9)</sup>に、見事な均衡をもって配置されているのである。

眼を左から右へ、水平の方向に動かしてみよう。左側の窓の際立った明るさをうけついで、男の不透明なシルエツトが黒々と浮かびあがる。次にくるのが重ね合わせた男女の手と、そのまわりの空気の透明な明るさである。この明るさがまたしだいに弱まってゆき、背景の暗さから寝台のうえの帯状の影にいたる。しかし、その途中に花嫁の蔷薇色の顔があらわれて、左側の窓に釣り合った明るさをとり戻す。このような明暗の均衡は斜の方向にも成立する。左下から右上へ、白い木靴とレースの髪飾りとが対応する。右下から左上へ、外套の裏地に、中央の握り合わせた手と、シャンデリアの左の部分の輝やきが対応する。さらに光の効果は垂直の方向をとる。シャンデリア、鏡、握り合わせた手、ぶどう酒色の外套、黒貂の裏、犬、花嫁の衣裳の裾と、われわれの眼は上から下へ移動しつつ、そこに様々な明暗の諧調を感じることができると。視線をふたたび水平の方向へもどしてみよう。鎧戸と櫃の褐色は、まずアルノルフィニの帽子と毛皮によって、次には部屋の奥の家具類によって想起されている。前景から後景へかけて、様々のニュアンスを含んだ褐色が、少しずつその強度を変えながら波打っている。右から左へ、花嫁の衣裳の緑色に答えるかのように、窓の外には淡い緑の樹木が描かれる。この二つをつなぐ壁の中間に懸けられた念珠の糸も同じように緑色であり、また壁そのものが幾つかの緑の倍音を含んでいる。花嫁の輝やくような金髪は、転換しながら桃色のベルトの黄金飾りと、手頸の環帯のなかに繰りかえされる<sup>(10)</sup>。

このように細心の注意をもってたがいに照応し、反響しあうように配置されている結果、これら様々の色や光はひ

とつゝ等質的な明暗の空氣のなかへ溶解され、部屋のなかには薄暗いが微妙な色彩をおびた光が充満することになる。この光が、人間の皮膚、真鍮、ビロード、木材、毛皮、ガラスというような物質のもつ輝みや触感を、一種異様な生々しき、フリートレンダーの言葉をかきれば「夢遊病的な確実性」をもつて、<sup>(12)</sup>浮かびあがらせている。ここにはなにかこの世ならぬもの、神秘的なものがある。そして、この部屋に漲ぎる不思議な光をあつめ、あたかも冷たいガラスの面のなかへ吸い込んでいかのように見えるのが、奥の壁にかけられた鏡である。この印象には根拠がある。鏡は画面全体のちょうど中心に位置しているからである。この絵は一見したところ精確な透視図法にしたがって描かれているようにみえる。しかし、すこし注意して眺めれば、深さをあらわす諸線がけっして一点に収斂していかないことに気がつくであろう。Ch・ジョンソンの分析によれば、<sup>(13)</sup>ここには三箇の消失点がある。すなわち、床板の線は鏡の真下に、垂木の線と寝台の天蓋の線は鏡の真上に、窓の仕切りの線は鏡そのものの内部に、それぞれ消失点をもっている。このような描き方は、厳格な透視図法によるというよりは、むしろ対象を大氣的に了解する空氣遠近法によるというべきであり、その関心の實際上の中心が鏡なのである。鏡は画面の縦の中心軸のうえに位置し、深さをあらわす諸線はすべてその周囲に集中している。のみならず、ここに描かれているのが、<sup>(14)</sup>通當の平面鏡ではなく凸面鏡であることに注意が向けられねばならない。すなわち、W・ハーガーも指摘しているように、鏡を狙っている数多くの消滅線は、ここでは平面鏡の場合のように屈折反射せしめられることなく、ほとんどそのままの角度で鏡面をつきぬけて進んでゆく。その結果、これらの諸線がさらに前方へ伸びていって、あたかも壁の背後のはるか彼方に位置している消失点に走りあつまるかのような感じを、観る者にあたえるのである。鏡が部屋中の光を吸い込んでいようようにみえるのは、まさにこのためにほかならない。

われわれはこの絵の全体的印象から出発して、画面そのものに即しながら、それを分節させるようにつとめてきた。その結果、はじめは漠然と指し示されていたこの絵の性格が、しだいに明確な形をとるようになった。われわれは、

この絵が厳格なシンメトリー構図にしたがって描かれていることをしり、それが機械的な単調さにおちいっていないのは、光の巧みな使用によって豊かな明暗の効果を獲得した色彩配置が、画面のいたるところに破格と均衡をつくりにだしているためであることを知った。さらに、あらゆる点からみて、鏡こそ画面の中心であることをたしかめた。そして、このような印象の明確化が可能となったのは、もっぱら、作品が一箇の運動体であることにもとづいていた。そこでは、全体から部分へ、部分から全体への絶えざる交流がおこなわれており、われわれはその動きを眼で追うことによって、しだいに画面のなかへ這入りこみ、そこに描かれた色や形や線を分析し、記述してゆくことができた。また、この絵がひとつの芸術作品としてわれわれに語りかけてきたのも、そもそもこのような全体と部分の相互交流によっていた。この運動は、しかし、いったいどこから出発し、どこへ帰ってゆくのであろうか。われわれの眼のまへの画面が、全体から部分へ、部分から全体への交流運動としてとらえられるにしても、それでは、この運動それ自体の根柢にあつて、それを支えているものはなんであらうか。そこには、この運動がそこから出発し、そこへ帰ってゆくような或る根源的な一点があり、それが、全体と部分の交流関係そのものを規制しているのでなければならぬ。もしもこのようなものを欠くならば、画面はその運動の要を失ない、個々の部分へばらばらに解体してしまうか、もしくは、個々の部分が全体へ吸収されて、画面はその運動を停止し、たんなる物体へ化石してしまうよりほかはないであらう。そうなれば、画面に描かれた色や形や線は、まったくその生命を失なってしまうことになる。画面の運動の根源となり、色や形や線を磁化してそれらに生々した表情をあたえているものを、かりに作品の形成的、中心とよぶならば、この形成的中心こそ、そもそも画面を産み出した当のものであり、その運動を追うわれわれの眼が、そこへ導びかれてゆくべき最後の到達点であると考えられるであらう。そして、画面に関するすべての事項は、この一点から、それに基づけて了解されなければならないであらう。これを規定してゆくのがわれわれの次の課題なのであるが、しかし、このためには、いままで感性的形象の平面にとどまっていた作品の構造分析をいわばその根柢へむかって深

その縦横面をめぐらしたその「幾つかの層を現出してゆかなければならぬ」。

- (1) Lipps, *Ästhetik*. Bd. I, S. 34 ff.
- (2) Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Einleitung, IV. 447. この段と題して津藤田博幹「作中の成り」(『美学』三十九号) 参照。
- (3) Portraits of Giovanni Arnolfini and Jeanne de Cename, his wife, 1434. London: National Gallery (No. 186).
- (4) 二人の画像の比較とイコトゼ cf. W. H. James Weale & M. W. Brockwell, *The Van Eycks and their Art*, New York 1912. p. 115 ff.
- (5) Hans Sedlmayr, *Hefte 2* (Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden, Paradigma einer Strukturanalyse), München, 1957. S. 5.
- (6) Hans Sedlmayr, *Hefte 1* (Kunstwerk und Kunstgeschichte), München, 1956. S. 13 f.
- (7) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 1953. p. 202.
- (8) Erwin Panofsky, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait* (The Burlington Magazine, 1934) p. 125.
- (9) 二人の母線の比較とイコトゼ cf. Chales Johnson, *The Language of Painting*, 1949. p. 152.
- (10) 二人の眼線の比較とイコトゼ cf. Maurice Nédoncelle, *La Structure esthétique du "Portrait des Arnolfini" de Jean van Eyck* (Revue d'Esthétique, Tome 10) p. 155 ff.
- (11) Max J. Friedländer, *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1921. S. 18.
- (12) Johnson, *op. cit.*, p. 152.
- (13) Werner Hager, *Ein Spiegelmotiv bei Jan van Eyck und das gotische Raumsymbol* (Studien zur Kunstform, Köln, 1955). S. 44.

## II

ふたたびわれわれの「アルノルフィニ夫妻像」にもどろう。この絵はなによりもまず肖像画である。われわれの眼

の前にいるのは、ジョヴァンニ・アルノルフィニという名をもち、一定の性格と内面性をそなえたひとりのブランドの商人と、その妻とである。さきに画面構成の分析にさいして指摘しておいた男女の容貌の対極性は、ここではそれぞれの人物の性格描写の相違としてとらえられる。夫は冷たく厳格であり、かつ多少とも狡猾であるようにみえる。これに対して、妻のジャンヌ・ド・セナムは温和しく華やかであり、夫の横でおずおずと微笑もうとしている。フリートレンダーが指摘しているように、<sup>(14)</sup>彼女の容貌には、あるいは一般的なマドンナ・タイプへの類型化が認められるかもしれない。このどちらかといえば個性に乏しい顔のすぐ横にならべて置かれるとき、夫の容貌にみられる逼真的な性格描写はますます顕著である。この絵は、しかし、たんなるアルノルフィニ夫妻の肖像につきるのではない。それは同時におどろくべき綿密さをもって描かれた室内描写を含んでいる。じっさい、この豊かに飾りつけられた寝台は、たんなる肖像の背景というにはあまりに大きい比重をもっている。夫妻の足もとの小さいグリフォン・テリア、真鍮のシャンデリア、戸棚、オレンジ、真珠色の円形紋章で埋められた窓ガラス、寝台、椅子、小彫像、刷毛、念珠鏡、二足の本靴、そして花と十字のこまかい模様をもったカーペット、これらが一種異様な熱狂をもっていかなる微細な点も逃さずに追求されている結果、われわれの眼はそれらの細部へ惹きよせられ、部屋の隅々をさまようことになる。この遍歴は、しかし、真中に手を取りあっている夫妻の姿を除外しておこなわれるのではない。そうではなく、逆に、二人の人物の大きなシルエットが、こまごました細部に疲れた眼を休ませる平面を提供し、それによって画面に適当なリズムをあたえている。とくに、アルノルフィニの大きく黒い帽子とぶどう酒色の外套はそうであり、また花嫁の鮮やかな緑の衣裳は、すでに指摘しておいたように、背後の寝台をはじめ、画面のいたるところで繰り返されている濃い赤の余色として、細部から細部へ移るわれわれの眼に、つねに新たな活力を供給するのに役立っている。そして、この華やかな平面のなかにはやや類型的な顔が、その横の地味な平面のなかには強烈な印象をあたえる顔が嵌め込まれて、全体の均衡をとりもどす。このような仕方では、肖像と室内描写とが見事に組み合わされ、ひ

とつゝの渾然とした画面をつくりあげている。われわれはこの絵をたんなる肖像画として片付けてしまうわけにはゆかない。ここにはアルノルフィニ夫妻という特定の個人の肖像を通して、かれらの一般的な生活空間が、十五世紀フランスのブルジョアの生活が、顔をのぞかせている。われわれはこの絵を自然主義的な手法で描かれた室内画、もしくは風俗画、とくに結婚のそれとして観ることもできるであろう。

ひとつの画面は、それ自体としてみれば、たんにカンバスのうえに置かれた絵具の集積にすぎない。しかし、われわれがそれを眺めるとき、二次元的に配置された絵具の斑点を通して、三次元空間やそれを満たしている光、描かれた人間や事物の立体的な形態が現象する。さらにこれを通して、描かれた人間の性格や内面性、その生活環境、時代背景といったものが次々に現象してくる。これらはいずれも同じ一つの画面に関係しており、かつ、後のものは前のものを通じて現象し、後のものはまたその後のものを自分を通じて現象せしめるといふように、それぞれが相互に連繫しあっているのであるから、われわれはこれを一種の積層系列として捉えることができる。さきに「アルノルフィニ夫妻像」について見出した若干の徴表も、このような積層系列をなしているといふことができる。カンバスの上のたんなる絵具の集積を通じて、三次元の室内空間とそのなかに立つ人間や事物の形態が現象し、これを通じて肖像画的な層が、さらにこれを通じて室内画的な層が、さらにまたこれを通じて風俗画的な層が現象する。この絵に見出される層は、しかし、これで終るのではない。ここには更にもうひとつの層が存在している。それは宗教画の層である。

われわれはさきにこの絵の全体的印象を分析して、そこに何かこの世ならぬもの、神秘的なものが見出されることを指摘しておいた。じっさい、この部屋に漲っている不思議な光は、現実の光というよりは、どこかスタンドグラスを通過してきた伽藍のなかの光を想わせる。また、夫妻のとっているポーズも、たんなる風俗的肖像画のそれとして片付けてしまうにはあまりに厳肅であり、ほとんど祈りの姿勢に近い。さらに、白昼であるにもかかわらず一本だけ

点っている蠟燭、部屋のものすべてを映しとりながら冷たく輝やいている鏡、そしてそのすぐ上にしるされた「ヤン・ファン・アイクここに在りき」(Johannes de Eyck fuit hic) という謎のような署名、これらの意味は、この絵をたんなる肖像画ないし風俗画として捉えていたのでは、理解することができない。この点に比較的早く注目したのはフリードリッシャーであったが、その洞察の正しさを確実な資料にもとづいて証明してみせたのがパノフスキーである。「この、時代に先んじた傑作は、これをたんなる『肖像画』として片付けてしまうこともできなければ、また、たんなる『宗教的構図』として片付けてしまうこともできない。なぜならこの絵はその両方だからである。この絵は、ジョヴァンニ・アルノルフィニとその妻ジャンヌ・ド・セナムの個性を記録しているとともに、婚姻の秘跡を讃えている」<sup>(16)</sup> 教会法によれば、結婚は次の二つの動作をふくむ宣誓を行なうことによって完結する。花婿と花嫁が手を取りあうこと。花婿がその前膊を挙げること。この複肖像にみられる姿勢はまさしくこれである。ここで婚姻の宣誓が行なわれたという事実をさらに強調するものは、シャンドリアに点された一本の蠟燭である。それは万事を昭覧し給うキリストの象徴であり、たんに一般的な宣誓の儀式に要求されるのみならず、とくに婚姻の儀式に深い関係をもっている。ジョヴァンニ・アルノルフィニとジャンヌ・ド・セナムは、自分たちが神聖な婚礼の部屋で婚姻の誓いをおこなっているところを絵に描かせ、記念にしようとした。すなわち、この絵は複肖像であるとともに、一種の結婚証明書なのである。このことが署名の奇妙な文句「ヤン・ファン・アイクここに在りき」を説明する。かれはここでは画家としてよりもむしろ証人として署名している。書体も法律文書によくみられる花文字である。事実、われわれは、画家がもう一人の男と連れだつて部屋へ這入ってくるのを、鏡の中に見ることができ、後者は第二の証人と解してよいであろう。主題がかく検証され、この絵がたんなる肖像画ではなく、同時に秘蹟の描写であることがわかれば、この絵にあまねく滲透しているかみえる神秘かつ荘嚴な雰囲気も、実体的な形をとるのである。いままでたんに豊かに飾りつけられたブルジョアの部屋とみえたものが、じつは秘跡の諸連想によって神聖化された婚礼の部屋であるこ

とが判りはじめる。そして、ここにみられる諸客体が、それぞれ象徴的な意味を担っていることに気がつく。この光景が居間ではなく、寝室において見出されるのも偶然ではない。婚姻の秘蹟において寝台は神聖なものともみなされているからである。水晶の念珠と汚れのない鏡とはマリアの純潔の象徴であり、窓闌のうえのオレンジは楽園の果実を連想させる。聖マーガレットの小彫像は妊娠の守護神である。犬は結婚における信賴の象徴としてひろく認められている。脱ぎすてられた木靴は、シナイ山においてモーゼにいわれた主の言葉、「汝の足より履を脱ぐべし、汝が立つ処は聖き地なればなり」を想い起させるために描かれたのかもしれない。<sup>(17)</sup>

われわれのロンドン・ポートルートはこのような宗教的象徴に満ちている。いままでたんなる家具もしくは部屋の装飾とみえていたものが、にわか秘蹟的な意味を帯びて輝やきはじめる。この絵における綿密極まりない細部描写も、たんに対象にたいする熱狂的な自然主義的追求という点からのみではなく、あらたに、個々の器物が礼拝対象としての意味を担っているという点からも、理解されることになるであろう。宗教画としてのこの絵の意味をまず第一に語っているのは、しかし、鏡である。<sup>(18)</sup>鏡のまわりの枠には受難画を描いた十個のメダルが嵌め込まれており、これによって明白な宗教的客体として指定されるとともに、その中にもういちど総括されている婚礼の行事が、まわりを受難の環で飾られることによって、視覚的に神聖化される結果となっている。かくて、鏡は、一見したところ世俗的な肖像画にすぎないこの絵の、秘蹟的な意味を開示する鍵なのである。このことは、しかし、たんに鏡面とその周囲の枠とに含まれている内容的なものに基づいているだけではなく、画面構成におけるその位置からまただちに洞察されるところであろう。すでに分析しておいたように、鏡はこの絵の視覚的な中心の位置をしめている。われわれが鏡を眼に捉えたときのみ、ここに描かれた空間は深さを獲得する。構図からいっても、色彩や光の取り扱いからいっても、画面全体の重量が鏡に集中されている結果、ここに描かれているすべての色や形はこの中心地帯のまわりを旋回しつつ運動し、あたかも、その円い枠縁をこえて溢れてた造形エネルギーによって生命を与えられているかのよう

に見えるのである。

鏡を含めてそれぞれの物体の位置は、しかし、どこまでも日常的な室内装飾の枠のなかにあり、その担っている象徴的ないしは属性的な意味によって、とくに強調されたり歪曲されたりはしていない。われわれは、ごく普通のフランドルの室内を描いたものとして、この絵を眺めることができる。ここにこの絵の特殊な性格がある。パノフスキの云い方をかりれば、ここには「変装した象徴主義」<sup>(19)</sup>がひそんでいるのである。「この絵の、そして一般にヤン・ファン・アイクの作品の絶大な魅力は、観照者が複雑難解な象形文字の堆積に苛立たされることなく、変容された現実性ともいふべきものの静かな魅力に安んじて身をまかすことを許されている、という点にある。ヤン・ファン・アイクの風景や室内はこういう仕方でも描かれている結果、おそらくはたんに現実的なモチーフであることを意図されているものが、同時に、ひとつの象徴として受けとられることが可能である。もしくはまた別の云い方をすれば、かれの属性や象徴は、こういう仕方でも選ばれ配置されている結果、おそらくはある寓意的な意味を表現すべく意図されているものが、同時に、あきらかに生活から取材されている風景や室内にびったりと<sup>(20)</sup>嵌り込んでしまっているのである」われわれはたとえば一本の蠟燭については神の叡智を、犬については信頼を、鏡についてはマリアの純潔をというふうな、ここに描かれている家具調度に対応する属性的意味を、いちいち心に想い浮かべながらこの絵を眺てゆかなければならないのではない。そうではなく、われわれがこの絵をたんなる室内画として眺てゆくまさにその過程において、日常的事物の綿密な描写それ自身が、いつのまにか超自然的もしくは属性的な連想の流れを惹き起し、この流れを忠実に辿ってゆくと、流れの根柢にあってその方向をひそかに決定している中世圖像学に突きあたり、あらためてその力の意外な強烈さにおどろかされるのである。

われわれは「アルノルフィ夫妻像」の形成的中心を求めて、そこに色々な意味の層を区別してきた。この絵は、アルノルフィとその妻という特定の個人を写した肖像画であり、或るフランドルの室内を綿密に描いた室内画であ

り、当時のブルジョア階級の生活環境を生々と再現した風俗画であり、さいごに中世図像学に則って婚姻の秘蹟を描いた宗教画であった。これら様々の意味層は、前のものを通じて後のものが現象し、この後のものを通じてそれよりさらに後のものが現象するというふうな、相互に連続しつつ一箇の積層系列をなしていた。しかし、われわれの求めるこの絵の形成的中心が、これらの諸層のうちのいずれか一つに定着されえないことは明らかであろう。われわれがこの絵について見出した最も深い層はおそらく宗教画の層であるが、この層といえどもいま求められている作品の形成的中心にはなりえない。もしそうであったならば、われわれはこの絵をただちに宗教画と断定して、その他の諸層はこれを無視せざるをえないか、もしくは、そもそもそれらを念頭にかけることすらなかったであろう。しかるにこの絵は、宗教画であるとともに肖像画であり、同時に室内画であり、さらに風俗画でもある。したがって、この絵の形成的中心というからには、それはこれら諸層のうちのどれか一つに還元されてしまうようなものではなく、むしろこれらの諸層の根柢にあつて、それらをまさに現在のような積層系列として成立せしめている当のものではない。この絵が様々の意味層を内に含みながらも、芸術作品としての統一性を獲得しえたのは、それらの根柢にひとつの作用的中心があつて、それが各々の層に強烈な磁気力となつて滲透し、それらを一箇の自己完結の全体へと纏めあげているからである。もしもこのようなものを欠くならば、この絵は個々の層へばらばらに解体してしまうよりほかはなかつたであろう。肖像画の層、室内画の層、風俗画の層、宗教画の層というものは、それらが一箇の作品の内部にあるかぎり、すべてこのような形成的中心によって滲透され、そのなかへ包み込まれているのでなければならぬ。もしくは、もっと精確にいうならば、これらの諸層は、じつは形成的中心によって産み出されたものにはかならず、それがカンバスのうえの色や形や線を通じて自己を実現してゆく過程における、たんなる一断面にすぎないのである。このようなものとしての形成的中心は、これを作品の形成的意志とよびかえてもよいであろう。部分はこのでもむしろ全体の分化である。われわれのロンドン・ポートルートの根柢には、この絵をたんなる肖像画

におわらしめず、同時に宗教画として描こうとする意志が、もしくは、この絵をたんなる宗教画におわらしめず、同時に特定の個人の肖像画として、また特定の階級の風俗画として描こうとする意志がひそんでいて、この意志が人物をえがき、鏡をえがき、蠟燭をえがき、その自然主義的な描写を通じて、宗教的象徴の世界を暗示しようとしているのである。われわれの眼のまえにある色や形や線は、このような形成的意志の実現にはかならない。われわれはこれらを通じてこの絵の形成的意志に参入することができる。このとき画面はたんに個々の部分の、もしくは個々の層の寄せ集めとしてではなく、ある一定の作意に貫ぬかれた芸術作品として、われわれに語りかけてくることになる。しかも、このような意志的中心は、この絵を一箇の芸術作品として成立せしめている根源であり、これを欠いてはそもそもこの絵は作品として存在しなかつたはずなのであるから、われわれがこの絵を正当に観照しようとするかぎり、それは画面分析の結果としてはじめて姿を現わしてくるものではなく、われわれがこの絵のまえに立つたそもそもの最初から、われわれに予料されているのでなければならぬ。さきに作品の全体的印象とよんで画面分析の導びきの糸としておいたものは、じつは、このような作品の形成的中心の予料を心理学的平面へ投影したものにほかならなかつたのである。われわれはそれによってひとつの漠然とした領帯を区切り、そのなかに作品の中心があるという予想のもとに、画面そのものに即しながらこの領帯を分節させることにつとめてきた。そして、その道程において、構図や色彩や明暗の効果のやや立ち入った分析を行なうとともに、かくして得られた画面構成のうえの若干の要点を基礎として、こんどは眼をいわばそれらの根柢へむかつて深め、そこに幾つかの意味の層を折出した。最初の心理学的予料の内容がしだいに深化され、止揚され、補足訂正されていった結果、いまやわれわれは作品の形成的中心への方向を、たんなる形容詞の羅列によるのではなく、もっと分節された精確な形でさし示すことができるようになった。われわれがもし最初の心理学的次元にとどまっていたならば、画面もまたその次元に膠着したまま、たんなる快・不快の感情の対象と化していたであろうが、しかし、それと同時に、もしもこのような全体的印象が存在せず、われわれ

が作品の形成的中心をいわば直覚的に先取していなかったならば、この絵に関する総てのことが始まっていなかったであろうことも、また否定できない。われわれが画面のまえに立ち、いわば眼の一撃によってその絵の形成的中心を看取するのでなかったならば、画面はキャンバスと絵具の集塊に化石してしまいか、もしくはせいぜい人間とか寝台とか犬とかの概念の図解にとどまり、色や形や線が一箇の中心から発する磁気力に渗透されて、われわれに生々と語りかけてくることはなかったであろうからである。

一般に、芸術作品には、たとえばわれわれが「アルノルフィニ夫妻像」について見出したような、様々の意味の層が含まれているのであるが、これらの諸層の根柢にそれより一段と深い層として、形成的中心もしくは形成的意志の層がひそんでおり、ここから放射される造形エネルギーによって、意味の諸層がある一定の順序に配列されることになる。したがって、意味の諸層は、形成的意志の層にたいする主題の層として、これを一括して扱うことができるであろう。あるいは、このような各種の主題をこうした積層系列において選んだのはこの絵の形式的意志にほかならず、肖像を描くとか宗教的儀式を描くとかいうことは、このような意志の自己展開に対するたんなる動機づけとも考えられるのであるから、主題の層はまたモチーフの層ともよぶことができる。いずれにせよ、芸術作品には、このような質的に異なった二つの層、主題もしくはモチーフの層と形成的意志の層とを区別しなければならぬ。もちろん、これららあくまで存在論的な次元における構造上の区分であって、たんに感性的に現象的な次元における区分ではないのであるから、具体的な画面について、ここまではこれ、ここからはあれというふうに、いちいち指摘できるようなものではない。むしろ、形成的意志の層は画面に描かれた主題の層を通じて、どこまでも分析的に反省的に把握されてゆくよりほかはない。そして、そのさいの手掛りとなるのが、いわゆる画面の全体的印象なのである。芸術作品には、しかし、このほかになおもう一つの重要な層がのこされている。それは物質的素材の層である。

われわれの眼の前にある絵画は、それ自体としてみれば、たんにキャンバスのうえに置かれた絵具の集塊にすぎない。

われわれに与えられているのはこれのみであって、主題といい、形成的意志といっても、いずれもこのような物質層を通じてわれわれのほうへ現象してくるよりほかはない。N・ハルトマンの言葉をかりていえば、<sup>(21)</sup>現実的 (Real) なのは物質的前景のみであって、精神的内包としての後景は現象的であり、したがって非現実的 (Irréal) である。前者がそれ自体として成立しているのにたいし、後者はたんにわれわれに対して成立しているにすぎない。他の二層は物質の層によっていわば担われているのである。物質的素材は、しかし、けつしてたんなる物質ではない。それは作品の要求するところにしたがって、ほかならぬその状態においてここに在るのであり、このようなものとして、やはりその作品の形成的意志の滲透をうけている。カンバスのうえの赤い色は、画面をはなれても赤い絵具であることに変わりはないが、しかし、ほかならぬその箇処に、げんに在るような仕方でも赤い絵具を塗りつけたのは、この作品の形成的意志なのである。デュフレヌは物質的素材について、感覚的なものを産み出すためのたんなる材料 (matériaux) と作品におけるマチエール (matière) とを区別し、前者を素材の素材とよんでいるが、<sup>(22)</sup>われわれも物質的素材の層の内部に、このような意味の分化を認めることができるであろう。われわれの「アルノルフィニ夫妻像」についてこの点を吟味してみよう。

すでに分析しておいたように、この絵の主な魅力は、鏡を中心とする室内空間に微妙な色彩を帯びた光が充滿し、この光が、人間の皮膚、真鍮、ピロード、木材、毛皮、ガラスというような物質のもつ輝やきや触感を、一種異様な生々しさをもって浮かびあがらせている、という点にあった。そして、このことが、主題の層の複雑な積層系列を支える基盤になっていたことも、また明らかであろう。このような画面の効果は、しかし、いったい如何なる媒材と技法から来ているのであろうか。<sup>(23)</sup>ファン・アイクの技法の特徴は、プレパレーにたいする入念な配慮にはじまる。これは胡粉と動物質の膠とからなり、鏡板の表面のざらつきを塗りつぶして、絵具のつきを良くする役目をする。このうえに黄褐色の半透明の皮膜が張られ、絵具がプレパレーのほうへ浸透し拡散するのを妨げている。この隔離皮膜の存

在によって、色彩の細部の鮮麗さが保たれているのであろう。このうえにデッサンが描かれる。デッサンの次にくるのが、基本となる幾つかの色調を確定してゆく操作である。これらの基本色調は、デッサンによる予測に依じて画面全体に配置され、空間構成の基礎となる平面を位置づけ、色彩の裝飾的均衡を決定する。ファン・アイクの彩色技法は重ね塗りをその原理としている。顔料は半透明を原則としており、大なり小なりその効果を強調して、不透明な顔料層というものは稀である。予備的な中間色調で光と影とが大まかに分けられ、明暗による凹凸がつけられると、こんどは画面のあちらこちらに、これまでと全く同じ重ね塗りの手法をもって、個々の細部が描かれてゆくことになる。様々な顔料をシカチーフ油を基調とする展色剤のなかに溶かすとき、両者がいかなる比率で混ぜ合わされているかによって、また、両者の化合がどういう性質のものであるかによって、そこにはある一定の粘着性と流動性が、ある一定の透明性と不透明性が、ある一定のいわば視覚的な重量感が生じるのであるが、ファン・アイクは、このようなマチエールの触覚的性質を、画面におけるたつぷりと大きい光沢質の量塊に転化することによって、巧みに利用した。半透明の絵具が、そのたびごとに細かいモデリングをうけながら、次々に重ね塗りされてゆく。その結果、色の種類によってそれぞれ厚さは異なるが、何段かの顔料皮膜の層ができあがる。この皮膜の各々はいずれも光を通過させるのであるから、そこに幾つかの光の戯れが生じ、それがプレパレーの白く滑らかな面にあたって複雑に反射する。最後にこれらの焦点を合わせる仕事がこのころが、これを受け持つのがグラッシィである。ファン・アイクの画面にみられる不思議な輝やきを帯びた色彩効果は、主として、このような半透明の絵具のパートとグラッシィとの累積にもとづいているといえよう。ここでは色彩が直接に光と結びついているからである。

さて、以上のようなかなり煩瑣な制作手順は、もとより一種の体系的な厳格さをもって定められたものであり、そこには何世紀もかかって成熟してきた職人的伝統の跡すらうかがわれるのであるが、しかし、この技法上の厳格さは、けっして画家の創造力を束縛する方向には働いていない。むしろ逆に、厳格な制作の手順をまもることにより、そ

れを一種の跳板として、ますます画家の自由は發揮されていったように思われる。その現われのひとつとして、制作過程における画面のかなり大胆な変更もしくは修正をあげることができよう。「アルノルフィニ夫妻像」について行なわれた赤外線写真による最近の調査報告は、デッサンや彩色の段階における様々な画面変更を明らかにしているが、そのうちでも特に顕著なのは、新郎の姿に加えられたそれであろう。かれの衣裳はかつては床までのびていた。肩のまわりの輪郭もいまとは違っていた。帽子の山は大きくなり、右の頬は削られている。はじめ掌の四分の三をこちらにみせて描かれていた挙げた右手は、掌を隠す角度に向きを変えられて現在の形になった。かれの両脚には、制作の各段階において多くの修正が加えられている。たとえば左足には、二つのポーズの変化が認められる。最初の位置はたんに輪郭が描かれているにすぎないが、第二のものは比較的遅い段階で描かれたペンティメントであって、ともに左足の位置が少しづつ外から内へとずらされていった経過を示している。右足にも、現在よりも外側の位置に、ひとつのペンティメントが認められる。花嫁についての変更はこれよりもはるかに少なく、わずかに、右手の拇指と右袖の輪郭の修正が注意をひくにすぎない。変更が多いのはむしろ室内である。鏡の枠は、いったん八角形として構想されたのち、現在の形にかえられた。長椅子のうえの水平線は、この部分に若干の修正があったことを示している。窓の罫戸の上部にも変更の跡が認められる。この絵にみられる残酷なまでの迫真性に富んだ描写は、このような大幅なデッサン修正やペンティメントを許す油彩画の特色が、制作の各段階における意識的・分析的な自然追求を可能にし、それによってはじめ産み出されたということができよう。

われわれのロンドン・ポートレートについて、その物質的素材の形成過程をできるだけ詳しく迎ってゆくと、そこにはまったく相反する二つの方向の存在していることがわかる。ひとつは画家の前面に立ちふさがり、その物理的・化学的な諸性質のすべてをあげて抵抗をこころみる物質の堅固さと、それに伴う技法の体系的な厳格さであり、他は、このような物質の束縛を喰い破りながら、自己の自由を表現してゆく形成的意志の自発性である。しかも、こ

れら二つの方向はむしろ同一事態の二つの側面ともいへべきものであり、互いに他を欠いては存在しえない。物質はそれを克服してゆこうとする意志にとってのみ束縛となる。また、形成しようとする意志は物質の抵抗に出逢つてはじめてその自由を自覚する。そして、これら二つの側面のあたかも分水嶺にあたる地点において、材料はマチエールへと脱皮し、たんなるテクニクは作品のスタイルとなるのである。さきにあげたデッサン修正やペンティメント、また絵具の視覚的重量感の巧みな利用などは、このような事態にたいするひとつの徴表と考えられるであろう。のみならず、この絵の形成的意志そのものが、逆に、このような媒材と技法に根ざし、それを発想の基盤としているように思われる。すなわち、この画面にみられるような表現が可能となるためには、無光沢な色彩面を並べてそのあいだの調和を狙うよりは、むしろ、光線を反射してまわりに流動的な部分をつくり、明暗のニュアンスや大気の振動をあらわしうる技法が要求されるであろうが、白く輝やくプレパレーのうえに半透明の絵具を重ねてゆき、最後にグラッシィで焦点を合わせるファン・アイクのマチエールは、まさしくこの要求に適合するものであった。また、すでに指摘しておいたように、制作の各段階における意識的・分析的な自然追求を許す油彩画の特色が、たんに遠近法的な空間構成や人物の表情のみならず、室内に置かれた些細な器物や静物にいたるまでの、おどろくべく綿密な描写を可能にした。じっさい、もしこのような媒材と技法によるのでなければ、どうしてこれほどの実質感を持ち、しかも光に満ちた画面が制作されえたであろうか。われわれが現に観ている画面は、そもそも最初から媒材のなかに埋まっていたのではないであろうか。そして、画家は物質と格闘することにより、そのなかに埋まっていた作品を掘り起してきたのではないであろうか。材料からマチエールへの脱皮は、それゆえ、一面からいえば形成的意志による物質的素材の克服の過程であるが、他面、それは後者の前者による本質顕現の過程であるといわなければならない。物質的素材はこのような仕方ではなく、じつに作品の「運命的理念」<sup>(25)</sup>なのである。それは作品形成のため

- (14) Max J. Friedländer, *Altniederländische Malerei I*, 1924. S. 57.  
 (15) Friedländer, *Von Eyck usw.*, S. 18.  
 (16) Panofsky, *Early etc.*, p. 202.  
 (17) Panofsky, *op. cit.*, p. 203.  
 (18) 式に於ての記号及びその意味 cf. Hager, *op. cit.*, S. 42 ff.  
 (19) Panofsky, *op. cit.*, p. 203.  
 (20) Panofsky, *Arnolfini etc.*, p. 126 f.  
 (21) N. Hartmann, *op. cit.*, S. 89.  
 (22) Michel Dufrenoy, *Phénoménologie de l'expérience esthétique II*, Paris, 1953. p. 377 f.  
 (23) ノン・マンの技法と題しては、その「現象の説明」の記号をめぐって様々な臆測が行なわれた。cf. Ernst Berger, *Quellen und Technik der Fresco-, Öl- und Temperamalerei des Mittelalters*, 1897. S. 221 ff.）の「永らゆる」の論争と解決の手がかりを提供したのが、一九五〇年から翌年にかけて実施されたマンの祭壇画の光学的調査である。われわれの記号の調査報告「E'Agneau mystique au laboratoire. Examen et Traitement sous la direction de Paul Coremans, Anvers, 1953.」を基として、なまこ、この点については、鈴木健二「ノン・マンに於ける表現と技術」(『美術』三十九号)参照。  
 (24) Jules Desneux, *Underdrawings and Pentimenti in the Picture of Jan van Eyck (The Art Bulletin, Vol. XI, No. 1, 1958)*, p. 13.  
 (25) Rudolf Odebrecht, *Grundlegung einer ästhetischen Wertheorie*, 1927. S. 213.

## III

われわれは作品の縦断面的構造をもとめて、それが三つの異なった層から成っていることを見出した。すなわち、物質的素材の層、主題の層、そして最後に形成的意志の層である。もちろん、このほかにも、もっと様々な分割の

仕方があるであろう。げんに、ウーティッツは、芸術作品を物質的素材、現実層、芸術的態度、描写方式、および描写価値の五つの構成要素にわけており、また、E・スーリオは、芸術作品の層している存在平面として、物質的存在、現象的存在、事象的存在、および超越的存在の四つをあげている。<sup>(25)</sup>しかし、いかなる区分の仕方をするにせよ、ともかく芸術作品が平板な単一的存在ではなく、幾つかの要素もしくは層を内に含んだ複合的存在であり、このようなものとして深さと厚みをもっていることは否定できないであろう。われわれのあげた三つの層、物質的素材、主題、および形成的意志は、それぞれ存在の仕方を異にするものでありながら、あつまって一箇の芸術作品を形づくっている。しかも、それらは、たんなる算術的総和の状態にあるのではなく、そのうちの最も根源的な層、すなわち形成的意志の層によって貫ぬかれ、その滲透をうけることによって、ひとつの有機的統一体へと纏めあげられているのである。

さて、われわれは、ここで作品の固定状態を解き、もう一度それを運動させてみることにしたい。そうすれば、画面はふたたび色や形、量塊や線、光や影の律動として、われわれの前に姿をあらわすことになるであろう。しかし、それは、もはやたんなる感性的形象の平面のうえでの運動ではなく、その背後に一定の積層構造を担った複合的かつ立体的な運動である。われわれは一本の線、一箇処の色彩についても、それが画面の全体的律動のなかでいかなる位置を占めているかを直観的に把握しようとするとともに、それがいかなるマチエールによって、いかなる主題の一部として描かれているかを識ることができる。そして、これによって、ほかならぬこの主題を、まさにこのマチエールによって描かざるをえなかったことの必然性を、いいかえれば、ほかならぬこの箇処に、このような仕方で線をひき、色を塗らざるをえなかったことの必然性を、すなわちこの画面の形成的意志を、反省的・分析的に了解することができるのである。形成的意志の了解は、しかし、これをもって果して十全な地点にまで到達しえたであろうか。われわれは画面に描かれた色や形や線の律動を追って、深部にひそんでいるその根源を突き止めたのであるが、しかし、この根源は果してそれだけで孤立しているものなのであるか。それは、何かもっと大きい水脈とつながっているのではな

いであらうか。いわゆる画面の形成的中心は、作品をひとつの有機的完結体へと纏めあげる統一の契機であったが、しかし、それは同時に、作品をある一定の流れへ接合させるための媒介の契機ではないであらうか。また、われわれをここまで導びてきた画面の律動的運動も、じつは形成的中心を媒介として、より広い場処からそのエネルギーを吸いあげているのではないであらうか。もしそうであるとすれば、作品を一箇の自己完結体として捉え、もっぱらその内部から行なってきたわれわれの形成的意志の了解は、いかにその方向を徹底させようとも、ついに消極的なものにとどまらざるをえないであらう。ある作品の形成的意志を十全に了解しようとすれば、われわれはすすんで作品の外に出て、それをより大きい脈絡のなかで把握しなければならぬであらう。そして、これとともに、われわれは当面の課題である作品の構造分析の域をこえて、その歴史的生成の問題に足を踏み入れることになるのである。

いかなる芸術作品も、それだけ単独で存在しているということはありえない。それはかならず背後にある一定の歴史的連関を担っている。ひとつの作品を一回的 $\parallel$ 個別的なものとすれば、その背後に在ってそれを産み出した前後左右への拡がり、なんらかの意味においてそれよりも普遍的 $\parallel$ 一般的なものと考えられるであらう。ひとつの作品の一回性や個別性の根柢には、かならずそれに対応する一回的 $\parallel$ 個別的な形成的意志が認められるであらうが、この形成的意志をまさにそのようなものとして了解するためには、それを、その属している普遍的 $\parallel$ 一般的な拡がりの場との連関において把握しなければならぬ。個別は普遍においてはじめて真の個別となりうるからである。ヴェルリンが芸術作品の説明 (Erklärung) の問題に関連して、説明するとは個別的なもの・一回的なもののなかに、より普遍的なものを感知するよう教えることであると述べているのも、このような意味に解することができるであらう。個々の作品は、ある特定の連関のなかで産み出された歴史的生成物であり、その形成的意志はふかく歴史の流れに根ざしている。画面に描かれた色や形や線がひとつの運動体として捉えられるにしても、その運動のエネルギーは、じつは画面の形成的中心を媒介として、ひろく歴史の流れから吸いあげられているのである。画面の律動は、したがって、

形成的中心を通じて色や形や線のすみずみにまで流れ込んできた、歴史的な場の律動であるといわなければならない。もしくは、また、ある一定の方向へ、ある一定の速さで進む歴史の流れが、自己の分枝として次々と作品を産み、そのなかへ自己の運動を封じ込めていったとも考えられるであろう。作品の個別は、ここでは、むしろ歴史的な場の普通の自己限定なのである。それゆえ、或るひとつの作品を採りあげてそれを十全に了解しようとすれば、われわれはどうしてもそれを産みだした普遍的な流れに身を置き、そこからその作品を眺めてみなければならぬ。このときはじめて画面に描かれた色や形や線の運動は、たんに方向づけられた、もしくは意味づけられた運動としてではなく、ましてやたんに感性的な現象形態としてではなく、まさに根拠づけられた運動として、われわれの前に姿をあらわしてくるようになる。そして、これによってはじめて、作品はその根源から説明され、了解されることになるのである。個々の作品とその歴史的連関との関係は、しかし、けっして後者が前者を一方的に規定しているのではない。もしも歴史的な場が個々の作品を因果的必然的に規定しているのであれば、後者の個別は前者の普遍へ包摂されて、作品の一回性や独自性はまったく失われてしまうことになったであろう。このとき、画面の運動は完全に歴史の流れへ解体され、したがって、作品の統一性や自己完結性も破壊される結果になったであろう。そうではなく、ひとつの作品が産みだされることによって、それを産みだした普遍的な場は、まさにその作品に対する歴史的連関として、はじめて自己を自覚するのである。普通と特殊、全体と部分の関係は、かつて作品の全体的構想とそれを実現してゆく個々の部分との関係がそうであったように、ここでもまた規定的であるよりは、反省的でなければならぬ。いいかえれば、歴史的な場の普通が作品の個別をあらかじめ決定してしまっているのではなく、前者はむしろ後者を通じて見出されてゆくのでなければならぬ。歴史的連関に基づけられなければ個々の作品が了解されないことは事実であるにしても、この歴史的連関は、個々の作品を通じて、はじめてその作品に対する連関として姿をあらわすのである。そして、このような作品と歴史とのあいだにあって、前者から後者への、また後者から前者への媒介点に位置している

のが、その作品の形成的中心であると考えられるであろう。それは、一面からいえば、作品に統一性と自己完結性をもたらず契機であるが、他面からいえば、このような作品を歴史へ編入し、その一環としての位置をあたえる契機である。もしくは、もっと精確にいうならば、ある一定の方向へ進行している歴史の流れが、次々と作品を産みながら自己を芸術的に自覚してゆく、その限定的自覚の契機が形成的中心なのである。したがって、そのなかには、芸術作品のもつ二つの異なった側面、すなわち出来上った作品としての自己完結性と、歴史の一環としての過程的性格とが統一されているといわなければならない。われわれが当面の課題としたのは、形成的中心のもつこのような二つの機能のうちの一つ、すなわち作品に統一性と自己完結性をあたえる機能に注目し、作品の具体的な構造分析を通じて、それを折出してくることであった。そして、その過程の最後において、おのずから他のもうひとつの機能、すなわち作品をその歴史の連関のなかへ編入する機能が、われわれの視野に浮かびあがってこざるをえなかった。われわれの次の課題は、それゆえ、これら二つの機能の統一の可能性をさぐることに、いかえれば、一箇の自己完結体でありながらしかも歴史的生成の通過点であるという、芸術作品にひそむ二重性格を原理的に説明することでなければならない。このためには、しかし、いままでのように、すでに完成した作品の構造的統一の契機として形成的中心を捉え、そこから考察をはじめめるのではなく、事態をいったんそれ以前に戻し、作品の形成的中心をいわばその発生状態において観察しなければならないであろう。そのことによって、そのもつ二つの異なった機能が、互いに他を限定しながらながら分化してゆく過程が明らかになるであろう。そして、ここから、芸術作品の歴史的考察にたいする原理的な基盤がひきだされてくるとともに、われわれの当面の課題であった作品の構造分析に関する諸問題も、いままでより一段と高められた次元において、ふたたび新らしい光のもとに置かれることになるであろう。これらについては、しかし、また稿をあらためて説かれねばならない。

- (26) Emil Utitz, Die Gegenständlichkeit des Kunstwerkes, 1917, S. 51.
- (27) Etienne Souriau, La correspondance des arts, 1947, p. 70.
- (28) Heinrich Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken, II.

(筆者 京都大学文学部〔美学美術史〕助手)

前	号	目	次
		暗はなぜ画かれたか……………	樋田 寿藏
		知識学の本質とその内的動性(二) ……	辻村 公一
		プロテノスに於ける テオーリアーの問題……………	田之頭安彦
		新着外国雑誌所載論文一覧	

次	号	論	文	予	告
		意味の成立……………			山内得立
		——「意味の研究」其の二——			
		レイスムス……………			水地宗明
		定言的命法の基礎……………			小熊勢記

---

## THE OUTLINES OF THE MAIN ARTICLES IN THIS ISSUE

---

*The outline of such an article as appears in more than one number of this magazine is to be given together with the last instalment of the article.*

### **Die ästhetische Struktur des Kunstwerkes.**

von Hiroe Nitta

Das Kunstwerk ist ein zusammengesetztes Objekt, das aus verschiedenen Formen, Linien und Farben usw. besteht. Ein Teil desselben bezieht sich aber notwendig auf all andere Teile: Ton eines Farbflecks, Rhythmus einer Linie wirkt so unmittelbar auf den gesamten Ton oder Rhythmus des Gemäldes ein, daß man keinen Teil des Kunstwerkes von Ganzen desselben getrennt beobachten könnte, da jeder Teil eigentlich nur im Zusammenhang mit dem Gesamtbild des Werkes seine künstlerische Bedeutung hat. Im Kunstwerk befindet sich die beständige Wechselbewegung zwischen dem Ganzen und den Teilen, wodurch sich die Formen, Linien und Farben auf der Leinwand zwar in der vollendete Form des Werkes abschließen, aber zugleich sie doch die intensive Neigung haben, sich selbst uns, den Betrachtern, zu öffnen, uns an sich zu ziehen, und somit beständig dynamisch in der immer neueren, ästhetischen Betrachtung wieder aufzuleben und sich uns in der Gegenwart darzustellen.

So sicher uns dieser Forderung ergebend, dürfen wir das Kunstwerk zunächst in dem gesamten und ungliederten Eindruck erfassen, der aber weder ungewiß noch augenblicklich ist, sondern in dem Vorgang der Betrachtung nach und nach in sich erfüllt, verbessert, und vertieft wird, denn er bildet sich eben struktuell durch die Beziehung des Ganzen mit den Teilen vom Kunstwerk. Also können wir in dem gesamten Eindruck den Ansatz dazu nehmen, um in die Welt des Kunstwerkes hineinzutreten, wo wir nach der Dynamik zwischen dem Ganzen und den Teilen durch-

wandern und darin eingefügte bildende Energie des Werkes lebhaft nacherleben.

Freilich mag man diese Bewegung des Kunstwerkes für einen Moment aufhalten und darin eine längenschnittliche Struktur desselben untersuchen. Dann wird das Werk einmal in mehrere Elemente oder Schichten zerlegt und das Ganze wieder als die Zusammenfügung derselben aufgefaßt. In unserem Falle finden sich drei Schichten des Kunstwerkes: die Schicht des Materials, des Sujets oder Motivs, und der bildenden Mitte. Diese drei Schichten aber befinden sich nicht aufeinander isoliert. Trotz der Mehrheit der Schichten ist und bleibt das Werk einheitlich, denn die bildende Mitte, die letzte und ursprünglichste Schicht des Werkes, dringt in die einzelnen Teile durch und bringt sie vollends zu einem Ganzen zusammen.

Wenn man nun den fixierten Zustand des Werkes entfesselt, der durch die Zerlegung desselben in die Schichten entsanden hat, und es wieder in Bewegung setzt, so bewegen sich noch einmal rhythmisch die Formen, Linien und Farben auf der Leinwand: die Bewegung ist aber nicht mehr die flächige, sondern die körperliche und zusammengesetzte, denn sie trägt in sich die bestimmte, schichtmäßige Struktur. Also vermögen wir jetzt z. B. über eine Linie, einen Farbfleck nicht nur anschaulich zu erfassen, was für eine Stellung sie in dem ganzen Rhythmus des Gemäldes nehmen, sondern auch analytisch-reflektierend zu erkennen, durch was für Materialien, und als was für Teile eines Sujets sie gemalt sind. Wir können dadurch die Notwendigkeit verstehen, eben dies Sujet durch diesen Materialien gemalt zu werden, anders gesagt, die Notwendigkeit, mit der an dieser Stelle gerade diese Linie gezogen und diese Farbe gemalt werden muß: d. h. das Wollen der bildenden Mitte vom Gemälde.

Gelangt denn damit aber uns zum letzten Ziele das Verständnis des bildenden Wollens vom Gemälde? Wir folgen die rhythmischen Bewegungen der Formen, Linien und Farben nach, um den Ansatzpunkt derselben festzustellen. Aber ist der Ansatzpunkt der Bewegungen des Kunstwerkes abgesondert und isoliert? Ist er mit dem größeren geschichtlichen Strom nicht verknüpft? So wäre und bliebe unser Verständnis des bildenden Wollens vom Kunstwerk durchaus negativ, solange wir das Werk als ein abgeschlossenes Objekt erfassen und es gänzlich für sich allein analysieren

wollten, wie auch das Verfahren immer vollständig ausgeführt würde. Um das bildende Wollen des Kunstwerkes völlig zu verstehen, müssen wir das Werk positiv auch von außen betrachten und es in dem größeren Zusammenhang auffassen. Damit aber schreiten wir über die gegenwärtige Aufgabe der Strukturanalyse des Kunstwerkes hinaus und treten in das Problem der geschichtlichen Entstehung desselben ein, das man aber in einem anderen Aufsatz behandeln muß.