

絵画空間について (中)

——アルベルティとヒルデブランド——

3

絵に描かれた空間からわれわれが生活している日常的な空間へ帰ってみよう。

私はいま机に向かつて腰かけている。足の下には床がある。頭の上には天井がある。右にはドアがあり、左にはガラス戸がはまっている。正面には板壁と小さい窓。背後には——いまは見えていないけれども——本棚があるはずである。辞書をとるために椅子を回せばその本棚が私の前にくる。同時にドアが右から左へ、ガラス戸が左から右へ、その位置を変える。しかし、上下の方向は変わらない。たとえ私が逆立ちしたとしても、それはあくまで逆立ちであって、前後や左右が入れ替わるように天地が入れ替わるわけではない。上下軸は重力の方向によって決定されていて、私の運動に左右されない特権を具えている。机の向う側、裏側、左右の側面は私のところからは見えない。それらは——ローマン・インガルデンの術語を借りると——「充実されない品質」として「いっしょに与えられている」にすぎない。しかし、それらはやはり「現象的にそこに有るものなのであってたんに記号として想定されているのではない」から、私が椅子から立って室内を動くにつれて「向う側」は「こちら側」になり、やがて「充実された品質」において私の前にすがたをあらわすようになる。ガラス戸の外には教本の庭木があり、その向うに隣家の塀と建物が見える。

その屋根の上に青い空。それは透明であつて私の視線を遮ることなく吸い込んでいられるけれども、“無限”の彼方へ延びているというよりむしろ私を包むようなかたちをした“蒼穹”である。その下方は屋根の連なりによって切られてゐる。私はいま机に向かつて字を書いている。私の関心は前の原稿用紙に集中されている。そこに蠅がとまれば私はそれを異様に大きく感じ、仕事を妨害する“憎い”存在としてさっそく追つ払おうとするであらう。原稿用紙を中心とする前方の空間はいまの私にとって密度が高く、そこにおけるどんな微細な変化もただちに正の価値・負の価値を帯びてこちらへ迫ってくる。これに対して、背後の広がりには私にとってさしあたりほとんど無いにひとしいくらい空疎である。そこに——たとえば本棚に——とまった蠅は私に見えないし、たとえ私の眼に入ったとしてもすぐ“憎しみ”の対象になることはない。前と後とに見られるこうした空間密度の差は、程度を変えて、右と左とも認められるであらう。私の利腕は右である。前方の広がりには私の右手の動きにしたがつて引き絞られたり、弛められたりしている。この動きの範囲内へ入ってくる物はすべてそうした収縮拡散によるエネルギー波の抵抗を受けざるをえない。そこにはリズムがありテンポがある。それらを乱す物は私には邪魔に感じられる。これに比べて、左の方の空間の目はよほど粗い。そこへは大抵の物が難なく入ってくる。私が字を書くのを止めてほんやりしているとき、右側の空間も左側のそれとほぼ同じ状態になると考えられる。実用的関心が左右の比重の違いを作りだすうえに大きい働きをしているわけである。

こんな簡単な記述からまず判るように、われわれがふだん体験している空間は上下、前後、左右の区別について無差別でない。そこにはあきらかに質の相違がある。上下軸のように物理・生理学的条件によって濃厚に規定されているものもあれば、前後軸のようにわれわれの関心のむかう方向によって決まるものもあり、さらに両者のいわば中間の位置をとる左右軸のようなものもあるけれども、総じて日常空間は非等質的である。質の異なる場所をいろいろ抱え込んでいるため、それはまた非連続的である。机の前は私にとってかなり親密な場所である。同じ親密さでも食

卓にむかって腰かけているときのそれは性質がひどく違っているし、寢床に横たわっているときのそれはさらにまた別である。しかし、これらは要するに私の住居に含まれている場所である。住居の内と外との非連続性はこれと比較にならないほど大きい。自分の家はわれわれにとって世界の中の特別な空間である。オット・F・ボルノウは「住まうこと」の意味内容を次のようにまとめている。⁽²⁸⁾「(一)住まいするとは空間内の任意の場所にふとしたことから腰の落着かない状態でとどまるという意味ではない。逆である。住まうとは特定の場所へ入ってそこに所属することであり、そこへ根を生やすことであり、居着くことである。(二)住居はひとつの閉じた安全領域を指している。住まうとは家という自分独自の空間を持つことである。人間は危険な外界へ出てゆくことなく自宅へ引き籠もることができ。」日常的世界空間はひとまず住居を原点として分節されていると言つてよい。われわれがそこへ出て、そこから出る点、それが住居である。居を移すことは世界を新たにすることである。家の外の空間はたえず変化する場所、緊張に満ちた場所である。これに反して、家の内部ではわれわれは寛ろぐことができる。その中はいわば眼をつむつても動けるし、その中で出会う物体はすべてなじみのものばかりである。そこではわれわれは無防備になる。その極限は寢床に横たわつて眠りにつくときであろう。塙^{やち}が住居の象徴である。安心して熟睡できる所がわれわれにとって我が家なのである。われわれ人間は、しかし、そうした我が家を捨てることができる。そして、外の空間、危険がいっぱいの空間へすすんで身を投じることができる。むしろそうすることこそ、つまり安住の地にあえて安住せず、つねに「揺籃の幸福」を越えて成長することこそ、人間本来の生き方なのかもしれない。

しかしながら、われわれにとって捨てて捨てるに捨てられぬ「住居」、われわれがそこへ「住み着き」根を生やしてしまつている特別な空間がひとつ、この世に存在している。言うまでもなく、われわれの身体である。これがやはりほんとうの意味での人間の住処^{すまひか}であろう。我が家がまことの我が家になるには、それがまるで我が身のようにわれわれになじみ深い場所になつていなければならぬ。「住むこと」の真相はかえつて身体のほうから理解されるような面が

(29) ある。さしあたり住居を原点としていた日常的世界空間も、厳密に見れば、われわれの身体を座標軸の中心として、そこから分節組織されている。

すでに見たように、上下、前後、左右それぞれの密度ないし価値の違いが歴然と空間を染め分けていたのであるが、それらの方向は——言うまでもなく——私のこの身体に関係づけられるのでなければ無意味である。私の身体という不確定の広がり一枚加わることで空間はがぜん非等質的かつ非連続的になる。広がりであることにおいて身体はそれ自体が空間なのであるけれども、私の身体であることによってそれはまた私自身でもある。私は自分の身体を介して空間にいっぱい住み着いてしまっており、そこから脱け出すことができない。私の住居の世界空間における特別な性質は私の身体のこの空間性を疑似的に延長したものである。疑似的延長であるから住居は——身体と違って——取り替えが利く。人間は蝸牛でない。しかし、いったん選ばれた住居がたんなる建物からまことの住処へ転じるには、客観的に占有されているにすぎない空間が私の在り方に同化し、私の身に合ったものになり、私を或る程度まで体現するに至らねばならない。その緊急度がいちばん高いのはやはり寢床に關してであろう。そこは私自身が空間へ滲け入り、空間と一体になり、空間そのものに化すべき場所だからである。ここでは私と空間とのあいだに張られた主客關係は完全に弛んでしまう。もしくは、完全に弛むことがゆるされている。その状態を私はまず模倣する⁽³⁰⁾。私は寢床に横たわり、眼をとじ、呼吸をととのえ、自分の身体がたんなる肉塊のようなものに転じる瞬間の訪れるのを待つ。眠りを演技することが私の——そしておそらく大抵の人の——就眠儀式である。まもなく眠りの瞬間がやって来る。私は眠りに陥る。「身体は觀念を物に、私の睡眠の物真似を本当の睡眠に転化する⁽³¹⁾」。この同じ身体がこんどは私を覚醒へむかって運ぶ。私は目覚める。ふたたび主客の空間關係が私のまわりに張りめぐらされる。この志向空間の張りほどこまで伸びているのであろうか？ それはさしあたり部屋の壁のところまで終わっている。しかし、空間そのものがそこで終わっていないことを私は知っている——空間は部屋の外、家の外、町の外、山のかなた、海のむこう、地

球、月、火星、金星、そして太陽系を越えてなおその外側へ「無限に」広がっている、と。けれども、その「無限の」広がりには私が頭で知っているだけであって、眼で見ているわけでない。部屋の壁、樹木、道のむこうの家々、高層ビルディング、山並み、等々の障害物をすべて取り除けたとしても、また、一望千里の高所に身を置いたとしても、私の視界は限られてくる。それは蒼穹と大地との合する線で閉じられている。この可視空間の境界を「地平」と呼ぶとすると、地平こそ私の生活空間の有限性をしめす指標にほかならないことになる。ボルノウが巧みに要約しているように、⁽³²⁾地平は人間の空間体験にたえず奇妙な仕方であつたりついでくる。それは広くもなるし狭くもなる。私がいくら高い所へ登っても自分の地平を越えてむこうへ出るわけにはゆかない。それはいっしょに私の高さまで上つてくる。水平に進んでも同じである。どれほど遠くまで行っても私は地平へ達しない。行けば行くほど地平はむこうへ退いてゆく。地平は踏み越え不能の境界、いわば絶対的な境界である。しかし、この境界は私を閉じ込めたりしない。逆であつて、それは後ろへ退きつつ私の前進を誘っている。地平は私の視線を限ると同時にそれを広げる働きをするのである。赤道とか子午線とかとちがつて、地平は空間内の特定の場所を指すのでない。近づきも越えもならないという事実がこれをよく示している。それは私というこの身体を具えた人間と無関係に世界内に見出されるものではない。と、いって、それは人間の観念の中だけに住むものでもない。地平は空間における出来事すべてに必須の枠組として世界に属している。「こんなふうに地平は人間と世界との両方をそれらの根源的統一性において包んでいる。これを言い表わすにはカントの概念を借りて、地平は人間の世界——内——存在の超越論的体制に属している、とでもしておくのがいちばんであろう。」⁽³³⁾私の現存在の空間性はこうした地平構造を内属させている。ということはつまり、私はつねに有限な自分の空間をその中心の位置から眺めている、ということである。人間の日常空間が有限なのは、たまたまそこに壁とか高い建物とか山並みとかが立ちはだかっているという物理的事情によるのではない。まして、人間の視力には限界があるという生理的制約に起因するものでもない。そうではなく、日常空間の有限性は人間が身体を具

えて世に有るといふ事実そのものと本質的に繋がっているのである。

さて、ここからわれわれにとつていちばん関心の深い日常空間の構造、「パースペクティヴ」へ移ることができる。すでに述べておいたように、私のすぐ前の机には「充実された品質」において現象している部分と、「充実されない品質」として「いっしょに与えられている」にすぎない部分とがあった。眼の前の机は——ふたたびインガルドンの術語を借りると——「眺め」(Ansiht)として立ち現われる。私が机のまわりを移動するにつれてその眺めはたえず移り変る。机から遠ざかったり、逆にそこへ近づいたりしても同じである。机の眺めは机そのものではない。机そのものは独自の实在性を具えてそこにある。私がいまそれを知覚しつつあることは机にとつてまったくの偶然にすぎない。見られていることよつて(もしくははまだ見られていないことよつて)机自体はなんの変化も受けない。しかし、机の「眺め」はそうでない。それはつねに私の視線に應じてそこにある。机のまわりを廻りつたえず変化するその眺めの連続流を断ち切るには、眼をつむつてみるだけで充分である。とはいへ、机の眺めはあくまで机の眺めであつて、純粹に私の主観に内在するものではない。それは世界空間の中の事物が現象するその仕方に属している。人間の体験空間は地平によつて枠づけられていた。その枠内にはさまざまな物が立っている。それらの物が地平構造にしたがつて秩序づけられていること——物の眺めはこのことを表わしている。私のところから机の向う側が見えないということは、私の見ている空間が本質的に有限だということの裏返しなのである。その空間の中心には私がいる。私と空間の絶対的境界とのあいだに立ちならぶさまざまな物、それらの物の眺めは——同じく地平構造にしたがつて必然的に——私から遠いか近いかによつて変わつてくる。近いものは大きく見え、遠いものは小さく見える。さらに、私から見て手前にあるものはその向うにあるものの一部もしくは全部を隠してしまう。これらの現象をひとまとめにして空間の「パースペクティヴ」と呼ぶとすると、パースペクティヴとは物の立ち現われ方に即して表現された「地平」にほかならないことになる。ボルノウが両者を分離不能なものとして扱っているのも、この意味においてである。

私はいろいろなパースペクティヴに立つて世界を眺めることができる。どれを選ぶかは私の自由である。しかし、私はつねにどれか一つのパースペクティヴに縛られているのである。

4

人間の日常空間は、こんなふうに、非等質的であり、非連続的であり、さらに有限である。このことの裏には、人間が身体として空間そのものに化している、という事実がある。私はここにいる。物はあそこにある。ここからあそこへの空間の張りを「奥行」と呼ぶとすると、この奥行は私の手では測ることができない。ここからあそこへの距離を測ろうとすれば私は——メルロー・ポンティが正しく指摘しているとおり——ここを捨てて「横から見ている観察者」の位置まで動かねばならないが、そうすると、それといっしょに当のあそこも動いてしまい、奥行がこんどは今のまでの張りと同角をなす方向へ出現するからである。「横から見ている観察者」の位置で測られたものは、私にとっては、あくまで横幅であって奥行でない。両者は性質をまったく異にしている。奥行はここからあそこへ、つまり私から物へ延びている張りであり、この方向を逆にすることはできないが、横幅はそうではない。後者は今のここという私の位置に関係なく、純粹に客観的に測定されることができる。奥行はこの種の客観量ではない。それは量というよりは質、私と物との引っ張りあいとの関係ともいうべきものである。両者を同じに扱うわけにはゆかない。もし強いて同じに扱おうとすれば、私は身体を、自分が空間に「住み着いて」いる場所であるこの身体を捨てねばならない。「奥行を横から見た幅として扱うためには、つまり等方性の空間に到達するためには、主体はその位置をはなれ、世界のうえでその視点を捨てて、自分がいわば遍在していると考えることが必要である。」⁽³⁷⁾ 奥行を量として測定するために私はいわば「純粹精神」に、なにか「神」のようなものに変身しなければならないわけである。

ここで、ふたたび絵に描かれた空間へ眼をむけてみよう。

すでに見たように、アルベルティの空間作図における苦心は、主として、「画面とも視光線とも平行しない張り」、例えば床の縦の線のようなものが絵に描かれるさいに受けるはずの「変化」、つまり「短縮」の度合を確定することにあつた。われわれの今の言葉でいえば、これは奥行の距離をどう測るかに苦心するというに等しい。眼という身体を具え、自分と物とのあいだに張られた「視光線」によって空間を眺めている画家が、例えば基盤割りにした床の横線と横線とのあいだの奥行をそのたびごとに画面上の違った長さとして定着するにはどうすべきか。——これはたしかにひとつの難問である。そして、この難問を解くためにアルベルティの採った方法は——これまたすでに見たように——視光線を横から見る方法、すなわち「側面図」を使うやり方であつた。アルベルティは空間を絵に描くためにあえて奥行を横幅に読みかえたのである。ここから画面空間の等質性が出てくる。上下軸は——日常空間にあつても——はじめから測定可能な客観量として扱はうる軸である。測る私も測られる物も共に大地から立ち上つていて、対象を測るために私が身体をいくら移動させても、それによって物の高さが変るとは考えられないからである。もちろん、私が行為しているかぎり、つまり実用的関心にしたがつて動いているかぎり、上へゆくか下へゆくかは私にとつて大違いである。上へゆくには重力の方向に逆らわねばならないが、下へゆくのはそうでない。上下は私の身体の運動に関しては決定的な質の違いを持っている。しかし、私がひとまず実用的関心を締め出して対象をたんに眺めやるとき、上下軸は物の高さという量となつて私から切り離される。この空間、たんに私によって眺められているにすぎない対象空間と、その中を私が動いている行為空間とは、日常空間において重なりあつてゐる。というのも、行為しつつあるときの私もやはり眼を働かせているわけであるが、このときの私の視覚と、物の高さを客観的に吟味してゐるとき私の視覚とで、視覚器官そのものに違いがあるわけではないからである。対象空間と行為空間との違いは、むしろ、私の世界にたいする態度の違いのようなものに依じてゐる。記録を更新しようとしている走高跳の選手にとつて眼の前のバーの高さはひたすら自分にそれが越えられるか越えられないかという点についてのみ見られているの

であろう。しかも、その高さはすでに特定の客観量として計測されているのである。上下軸について言える事は左右軸についても言える。私にとつて右の空間と左の空間とは——すでに指摘しておいたように——かなり質が違っている。といって、それが、例えば机の横幅を測ることの妨げにはならない。ところが、前後軸については事情が別である。今しがた述べたように、奥行は——横幅と違って——対象空間のレヴェルでも測定不能な軸である。アルベルティはこの奥行を高さや幅と等し並みに扱って画面を構成したのであるから、そこに見られる空間が三つの次元に関して等質的になるのは当然だと言わねばならない。エルヴィン・パノフスキーの言い方を借りれば、アルベルティの空間は「前と後、右と左、物体とそれらのあいだの媒質(“自由空間”)の区別を否定して、空間・諸部分と空間・諸内容の全体をひっくりかえしたものを唯一無二の“連続量”へ編入しようとする」のである。

『絵画論』の説く作図法は、空間を等質連続の量として構成することをすすめている。これは日常空間の抽象である。その過程をもういちど簡単に辿りなおしておこう。

アルベルティはまず「絵を描こうとする面の上に好みの大きさで長方形を描き、その長方形を開いた窓と見做せ」という指図を与えていた(16)。重要なのは、画面を「窓」に見立てる、ということである。ここには、空間内の個々の物よりも空間そのものを優先させる、という考えがあらわれている。まず「窓」が、つまり空間があつて、その「窓」から覗いてはじめて向うにいろいろな物が見える、というわけである。われわれが日頃眺めている外界はそうでない。逆であつて、われわれの直観に具体的に与えられているのは諸々の事物だけである。諸々の事物が横に並んだり、向うへ前後に並んだりしているとき、それらの書物の「あいだ」としてはじめて空間が眼に映ってくる。パノフスキーは、アルベルティの空間が「物体とそのあいだの媒質との区別を否定している」と述べているが、すくなくも作画の手続きから見ると、ここではもつと積極的に、「物体」と「媒質」との構造上の比重が日常空間の場合と逆になっていて、物より「あいだ」のほうが先に描かれてしまうのである。「窓」という比喻は、さらに、絵に描か

れた空間がその上下左右へ無限に広がる空間の一部だという意味を含んでいる。「画面の有限性が空間の無限連続性を感じさせる」⁽³⁹⁾。「窓」はたまたまそこに今の大きさで開かれているだけで、その縦横は——原理上——際限なしに広げることができる。そして、いくらでも大きい光景をそこから覗くことができる。無限なのは、しかし、上下左右へ向かってだけではない。アルベルティの空間は奥行方向へも無限であるという目印を具えている。次に説かれている「中心点」がじつはそれに当るわけであるが、そこへ移る前に、画面を「窓」に見立てることに含まれているもう一つの意味をいそいで指摘しておかねばならない。それは、画面がそれ自体の独立した物質性を持たずに素通しになっている、ということである。これがおそらく「窓」と言われることで指されている直接の内容なのであろう。ふたたびバノフスキーの言い方を借りると、ここでは「物質的な絵具の表面が〔…〕それ自体としては否定されて、たんなる「スクリーン」のようなものへ解釈しなおされ、その上へ空間の全体が〔…〕そっくり投射されている」のである。例えば中世絵画の金地はこれと反対の志向、つまり透視されるのでなく充填されたいという志向を具えた画面であり、それ自体が独立した織物のようなものである⁽⁴¹⁾。『絵画論』が金の使用にたいして否定的だったのも⁽⁴²⁾、さしあたりの理由としては描かれた物の立体感を損なうことが挙げられていたとはいえ、もっと根本的にはあるいは金が「窓」をふさぐ⁽⁴³⁾という虞れがあったのかもしれない。

次が例の「中心点」である。「さらに、この長方形の内部へ点を一つ打つ。〔…〕この点はピラミッドの中心光線が切断面と交わる箇所を占めるのであるから中心点と呼ばれる」⁽⁴⁴⁾。「中心点」がなぜ画面空間の奥行の無限性を示す目印になるかはたやすく理解されうるであろう。それは奥行方向へ延びる平行線が交わる点なのである。「中心点を定めたのち、そこから底辺の分割点の各々へむけて直線をひく。これらの直線は、こちらから眺めて、横の張りの連続が向こうへゆくほど変化して見え、ほとんど無限に離れたところまでゆくかどうか、ということを示している」⁽⁴⁵⁾。「Bild」絵に描かれた空間は奥行についても上下左右についても無限に連続する空間の一部として規定されてい

たわけである。われわれの日常空間は有限であった。それは地平という枠を持ち、パースペクティヴによって構造づけられていた。その空間の中の物を「眼に見えたとおりに」(36)、つまりパースペクティヴによって秩序づけられているとおりに描き表わそうとするには、まず空間そのものを無限の連続量として構成しておかねばならない——これがアルベルティの指図の意味である。有限の中に生きているわれわれが、しかし、なぜ無限を「眼に見えたとおりに」だと感じるのか？ われわれが身体であると共に意識だから、というのがその答になるであらう。エリザベト・シュトレーカーは地平現象についてこの点を指摘している。⁽⁴²⁾すでに見たように、地平はわれわれの視線を限ると同時に広げるものであった。たしかに私の視界は地平線のところで終わっている。どれほど前へ進もうとこの事實はたえず私に付き纏う。しかし、これは空間そのものが地平線のところで断ち切られているとか、そこで立ち止まっているとかいう意味ではない。私は空間がさらにその先へ延びているのを意識している。そして、地平現象を支えているのはかえってこの意識、空間そのものはさらに続いている、という意識なのである。歩いている私を追い抜いた自動車や道のかなたへ消えてゆく。また別の自動車が道のかなたから現われてこちらへ走ってくる。自動車は地平のところで無くなってしまったのでもなければ、そこで新しく作られたのでもない。それは空間の中でたんに私から遠ざかったり、私に近づいたりしているにすぎない。私の日常空間はなるほど地平によって枠づけられているけれども、こんなふうに境界を具えて現象するということ自体、すでに私の眺めている空間が閉じた自己完結体でないことを証明している。それは、どこまで行ってもさらにその先へ延びている空間、無限に「続く空間の部分なのである。とすれば、私は自分の眺めている空間の「内」にいると言ってもよいし、逆にその「外」へ出ていると言ってもよいことになる。身体としての私は地平の内部、その中心に位置している。私は自分の空間を内側からしか眺められない。しかし、意識としての私はその同じ空間を空間そのものの一部として把握している。このときの私は——身体的にはたしかに空間の内にながら——たんなる空間——内——存在であることを越えて、空間を対象的に所有しているわけであ

る。ちなみに、地平と密接に繋がっていた空間のパースペクティヴ構造についても、存在と所有というこの両義性を指摘することができる。奥行方向にある物は手前の物によって隠されている。私の眼には向うにある物の一部しか映らない。が、手前の物を除けたからといって向うの物がその全貌を現わすわけではない。それは依然として——すでに用いた術語で言えば——ひとつの「眺め」しかこちらへ見せていない。身体としての私には物の覆いは永久に取れず、私の視線はつねにその物のひとつの「眺め」、ひとつの側面しか突き当てられないのである。しかしながら、「側面」という概念にはすでにその物の全体が所有されている、ということが含まれているであろう。私の意識は奥行方向にある物を一つの物として把握している。眺めはいろいろに変わっても、それはつねに同一の物の眺めである。「パースペクティヴ空間とは、本質的に、同一性を把握しようとする意識ともいうべきものの空間である」⁽⁴³⁾。私が机のまわりを廻りつつ絶えず異なる眺めを眼に入れながらも、それらをばらばらなもの継起と取らず、同じ机のいろいろな眺めとして見ているのはこのためなのである。いずれにせよ、意識としての私には空間は一種無限なものとして与えられている。『絵画論』の空間に「中心点」を用いての無限の描写が指定されていたのも、おそらくこの事態に依じてのことであつたと思われる。とはいえ、ここで注意しておかねばならないのは、現実の空間が無限だと言われるときの無限と、絵に描かれた空間が無限だと言われるときの無限とは、おなじ無限でも意味が違ふ、という事である。前者の無限は——今しがた見たように——どこまで行つてもつねにその先がある、という意味での無限である。それは時間と共存している無限、接近されはするけれども永久に擱まれることのない無限である。これをポテンシャルな無限と呼ぶとすると、「中心点」によって表わされている無限はアクチュアルな無限、到達された無限である。両者の開きはあきらかであろう。アルベルティの空間は、われわれの意識にたいしてたんに潜在的な可能性としてしか与えられていない空間の無限を図上に実現してみせて⁽⁴⁴⁾くれているのである。

「中心点」は、こんなふうに、「無限概念のシンボル」としての意味を持っているが、それだけではない。「中心

点」はまた絵に描かれた空間内の線のすべてを規制する機能をも果している。そして、この機能をいっしょになって支えているのが「観る者の眼と画面とのあいだの距離」なのである。『絵画論』の記事を想い起こしてみよう。「まず、作図のための面を別にひとつ用意する。その上に一本の直線をひき「…」、次に、その直線の上方に一点をさだめ、その点と直線の一方の端とを結ぶ線が垂直になるようにする。点の高さは長方形の底辺から中心点への距離に等しい。」(30) つまり、この箇所では「中心点」の側面図をまず作って、正面からは測れない奥行量を例の「横から見ている観察者」の眼で探る準備をすべきことが説かれていたわけである。これで横からの眼ができる。しかし、たんにそれだけでは奥行を横幅に読みかえる可能性が与えられたというにすぎず、その量を正確に決定するには足りないであろう。そこで、次には、「眼と画面とのあいだの距離」、いわゆる「視距離」を定める手続きが説かれることになった。視視線ピラミッドのどこを画面で切断するかによって、画面に投射される奥行量の「変化」の度合が違ってくるからである。「次に、任意に、観る者の眼と画面とのあいだの距離をさだめ、その距離で切断面の位置をはっきりさせておいてから、それを数学者のいわゆる垂線でしめす。」(ibid.) こうやって「中心点」と「視距離」ときえ定めておけば、あとは画面の中のできる要素をこの二つから決めてゆくことができる。「この切断面垂線によって、石を敷きつめた床の横断平行線のあいだの間隔が向こうへゆくにしたがってどう変化するかがいちいちの場合についてしめされる。つまり、この垂線が他の諸直線と交わる箇所がそれに当るわけである。この間隔を画面に移せば、それで床の平行線はぜんぶひけてしまう。」(ibid.) さらに、この床の奥行量を目盛に使用して物の高さの遠近による変化も測れたし(33)、床の円の短縮も同じ手続きによって描き表わすことができた(34)。アルベルティの画面はいわばひとつの「座標系」である⁴⁵。そして、このような空間、あらゆる物に先立って設定された等質・連続・無限の座標系としての空間の内部では——カッシーノ・パノフスキーの定式によれば⁴⁶——すべての要素はたんなる位置規定をしめすにすぎず、それらの置かれてある相互の関係、相互の位置以外にはいかなる内容も持たない。それらの存在は

それらの相互関係の中で消えてしまう。言いかえれば、それらは純粹に関数的な存在であつて実体的な存在でない。この種の空間はわれわれの日常空間をいくら眺めていても、そこからはただちに出てこないであらう。それは与えられた空間でなくて生み出された空間、作図の手續きによって初めて成立する抽象空間なのである。

さて、この種の抽象空間としての画面に諸々の事物が、「老人、若者、少年、老婦人、少女、幼児、家畜、犬、鳥、馬、羊、建物、そして田園」(40.) が描き込まれることで絵が出来上る。それらの物を描くについて「視光線ピラミッドの元の頂点を発見する」に便利な「ヴェール」の使用がすすめられていたのも(39.)、下地の画面そのものがすでにこうやつて「視点」と「視距離」に規制された関数的座標空間へ仕立てられていたからである。アルベルティの叙述は、みずから標榜していたとおり(「プルネレスキ宛の手紙」、本質的に「数学的」であつた。しかし、こうした数学的抽象化をあえて人間の日常空間に施させたその根本には、やはり、「絵とは物を眼に見えたとおりに表わすのをめざすもの」(30.) という信念があつたと考えねばならない。「眼に見えたとおり」とはすなわち——すでに述べたように——パースペクティヴによって秩序づけられたとおりに、ということである。そして、パースペクティヴ構造の中にある物は——これまたすでに見たように——われわれの眼にたいしてけつしてその全貌を現わすことがなかつた。それはつねにその「眺め」の一つ、しかこちらに見せていなかった。「物を眼に見えたとおりに」描こうとすれば、したがつて、そうした一つの「眺め」を画面に定着するよりほかないであらう。『絵画論』が「ヴェール」を使つて描くことをすすめていた「輪郭取り」(32.) はこれを指していたように思われる。もしそうであるとすれば、しかし、この手續きはすでにかなり高い抽象化の性格を具えていたと言わねばならない。けだし、「眺め」は物の部分にしかすぎないのに、「輪郭取り」はその部分を物の全体に置き換えようとするものだからである。しかも、われわれの日常体験の順序からすれば物が先であつて「あいだ」の空間はむしろそのあとにくるのであるから、「輪郭取り」は——作図の手續きとしてはあとから説かれていたにもかかわらず——絵による現実の抽象化という面からするとかえつて

先にわれわれの関心を惹くはずである。まず物の輪郭を線で定着する。次に物と物との「あいだ」によってパースペクティブ構造を彷彿させるようにする。空間そのものを数学的に合理化するのはさらにそのあとの段階になる。「物を眼に見えたとおりに」描こうとすることは、こんなふうに、絵画的抽象の初発段階になりうる可能性を具えている。この段階から進んでいって、やがて画面が数学的空間として構成されるようなことにもなったのである。この「輪郭取り」の段階は、それでは、人間のどんな態度に応じているのか？ われわれは日常空間の中でいろいろな物を眺めているが、その眺めをそっくりそのまま絵に描くために、われわれは世界にたいしてどんな構えをとらなければならぬのであろうか？

エリザベート・シュトレーカーは空間をパースペクティブ的に描写するための条件をさぐり、それを「直観」(„Anschauen“)から「視覚」(„Sehen“)への抽象化に求めている。⁽⁴⁷⁾パースペクティブ的な空間直観を持つということと、それを描写するということとは事柄が同じでない。描写された空間は「視空間」(„Sehraum“)であって直観空間(„Anschauungsraum“)でない。ただし、両者は日常の言葉ではほぼ同じである。前者を「直観」として、後者を見ている眼とで、感覚器官としての眼に違いがあるわけではないからである。そのかぎり視空間は直観空間から離れて存在するものではない。そうではなく、前者は後者のたんなる抽象面をあらわしている。この事態を掴むのには、いちは良いのはやはり例の地平現象であろう。直観空間——われわれが前に使った術語で言えば対象空間——においては、地平は閉じたものであると同時に開かれたものであった。そこには「さらにその向う」が共に与えられていた。視空間にこんなものはない。視空間における地平は文字どおりの境界線である。直観空間においては自動車は遠くへ走り去ってしまうにすぎないが、視空間においてはそれは刻々に小さくなってゆき、境界線のところまで忽然と無に帰してしまう。視空間は厳密に言えば地平を持たない。それは境界線を持ち、閉じている。空間内の個々の物についても直観と視覚との別はあきらかである。直観されている物にはさまざまなパースペクティブ的な「輪郭差」

(„Abschlattungen“)——インガルデン＝フッサールの術語で言へば「眺め」——が当然いっしょに属しているけれども、視られている物はそれらの輪郭差の一つにすぎない。視覚対象は輪郭差を持たない。それは輪郭差そのものである。だからこそ視られた物は場所を動かしたびにそれぞれ物になってしまうのである。このかぎりでは、しかし、視られた物もまだ視・「空間」の中にある。ところが画面はあくまで二次元なのであるから、パースペクティブ的空間直観の描写をほんとうに達成しようとすればこの「空間」をさらに「面」へ解釈し直さねばならないであろう。前後へ並ぶ物と物、前後方向への物の動き——これらをすべて面における上下関係へ読み換えねばならない。これは一種の統覚転換なのであって、視られた物の多様性はまだ空間的な種類の多様性だったわけであるが、これをいわば面的な種類の多様性、純粹に外延的に把握された多様性へ移行させるのがこの転換なのである。動いている物の空間形態がそこではいわば凝結してしまい、色と形のたんなる平面構図のたぐいに化ける。物と物との前後関係に即して把握されていた空間奥行は、解釈し直されて、純粹に外延的な上下左右の關係へ転じる。前にある物によって後にある物が隠されているという掴み方は色と形の純粹な相互限定に取って代わられる。色と形がいまや互いに接続しあうこととなる。こんなふうにして作りあげられた面を「視域面」(„visuelles Feld“)と呼ぶとすれば、この視域面の中では色と色、面と面とが隙間なく境を接しているのであるから、そこには「あいだ」の現象がまったく欠けることになる。絵による空間模写に見られる空間とは、したがって、厳密に言えば空間でなく視域面にはかならないのである。この繋がりでは『絵画論』の指図をもういちど想い起こしてみよう。ここでは空間の境界として「中心線」を引くべきことが説かれていた。「さいごに画面の上の方に一本、他の線と平行な直線をひく。この線は画面を二分しつつ中心点を通る。これは私にとっては限界線なのであって、いかなる横断平行線もそれを越えず、〔…〕中心点を通るのであるから、中心線と呼ばれることができる。」(30.)　これが「直観空間」における地平を「視空間」において描写したものであることはあきらかであろう。この線は文字どおり世界の果てである。その向こうには何も無い。いや、こ

には「その向こう」なるものがそもそも存在しないのである。この世界は完全に閉じている。ところが——ここがさらに問題なのであるが——この閉じた世界をわれわれはじつは開いたものとして見ている。それはわれわれにとつてやはり「眼に見えたとおり」の世界、「中心線」の向こうへさらに延び広がっている世界である。なぜそう見えるのか？ われわれが絵を見ているときもなお「直観空間」の中で生きているから、というよりはかないであらう。「中心線」を画面に引くためにわれわれは「直観」から「視覚」へと構えを変えなければならなかった。たんに具体的な対象空間の中で物を眺めながら生きているだけでなく、純粹視覚ともいふべき抽象的な立場へ身を移さねばならなかった。しかし——描くことを見ることからすぐには出てこなかったように——見ることもまた描くことそのままではない。われわれは日常と同じ空間の中で生きながら絵を見ることができよう。いや、むしろそうしなければ絵が現実として眼に映ってこない。というのも、たんなる「視域面」の上下左右の關係にすぎないものを空間における奥行關係の意味に読むためには、ぜひとも後者の意味連関の中で生きている必要があるからである。われわれは抽象的な図形配置をただちに具体的な空間内の意味統一体として見てしまうのであって、このときは空間が絵そのものから——シュトレーカーの形容を借りれば⁴⁶——「見ている者へむかつて湧き出て」くる。描くことによって二次元へ載ち直されていた事物が、見ることで——意味の上からは——三次元所与として現われてくるわけである。しかしながら、ここでいそいで付け加えておかねばならない。見ているわれわれにも純粹視覚の構えは含まれている、と。現実空間の中で生きながらも、いや、そうだからこそかえって、絵を眺めているわれわれはそれを描いた画家の抽象的視覚を自分のものにしていなければならぬ。けだし、もしそうでなければ、三次元の意味を帯びてわれわれに与えられている画面の図形配置が現実の事物と混ざりあってしまい、われわれは絵を絵として、見ることができなくなるであらう。見ることが描くことを含んで成立する。眼の前に描き出された物がじっさいにそう「見えたとおり」だと感じるためには、われわれは一方においてあくまで日常空間の中に生き続けると共に、他方において純粹視覚を我が物としてい

ければならない。画家が自然を平面図形へ定着したときと同じ幅の視覚を具えていなければ、われわれは絵を観賞することができないのである。とにかく、われわれの眼には「中心線」が地平線を描いたものとして映る。それはわれわれの視線を限ると同時にさらに「その向こう」へと誘い込んでいる。それだけでは足りない。すでに見たように「中心線」は「中心点」を通っていた。そして、「中心点」は——これもすでにあきらかにしておいたように——アクチュアルな無限を表わしていた。人間の意識にたいして勝手にポテンシャルな可能性としてしか与えられていない無限がそこでは達成されて現実性になっていた。そこを通っているからには「中心線」も同じ性質を分有しているはずである。われわれはそれを実現された世界の果てと見る。画面に引かれた一本の直線にすぎないにもかかわらず、もしくはまさにそのゆえに、「中心線」は意識の無限志向をわれわれに自覚させてくれる。われわれが意識において空間を对象的に所有しているとすれば、その空間所有は「中心線」を見ることとおそらく完璧になったと感ぜられるであろう。絵の「現実感」はここにおいて極まるのである。

さて、「輪郭取り」へ戻ろう。私の前に机がある。私がそれを絵に描こうとする。描き方はさまざま有ろう。どの描き方をえらぶかは私の自由である。幼児のように、もっぱら行為空間の中での実用的関心によって得られた机の全体的概念のようなものを紙上に表現するもよし、もしくはまたエジプト人のように、対象空間の中で直観された机の視覚概念を表わすにいちばん適した本質構造ともいふべきものを描写するもよい。⁽⁴⁹⁾しかし、今はアルベルティの指図にしたがって描くことにしよう。そうすると、私は現在の自分の位置から眼に映る机の「眺め」、「輪郭差」をそのまま図上に定着しなければならぬことになる。このためにはひとつの抽象化の過程が求められる。もちろん、幼児の絵もエジプト人の絵も、それぞれがそれなりの抽象化を経て出来上っている。絵が三次元の現実を二次元の平面へ翻訳するものである以上、これはむしろ当然のことであろう。このかぎりでは絵画はすべて「抽象画」である。しかし、アルベルティが絵に求めている抽象作用はやはり特別のものである。それはさまざまの「輪郭差」を所有している机

を、そのまま、私が今ここから眺めている一つの「輪郭差」そのものにまで切り詰めるべきことを要求しているからである。これに應じて私は世界にたいする自分の構えを変えよう。私は眼による物の全体的所有、「直観」の立場から、眼の存在によって物の部分存在を突き当てる立場、純粹視覚の立場へ移る。日常空間に含まれている対象空間がこれによって——視覚器官の生理学的機構には何ひとつ変化がないにもかかわらず——「視空間」へ転じる。もしくはこう言ってもよい——こんなふうには世界にたいする構えを変えようといふ意志を持つことによつて、つまり今ここから世界中の物を眺めている視線そのものへ自分を局限しようといふ意志を持つことによつて、私は『絵画論』の記事を受け容れるようになる、と。私は機の「輪郭取り」をおこなう。これで奥行を具えた現実の空間から「視空間」への機の移転が完成するわけである。しかし、私がまのあたりに見ている機はたんなるシルネットでない。それはさまざまな部分を含んでいる。それらの部分を描くにはどうすればよいか？　すでに知っているアルベルティの指図どおり、私は「面による構成」にとりかかる。「次に眺めていて気づくのは、われわれの見ている物体には数多くの面があるが、それらの面はたがいびつたり接合しあっている、ということである。この面と面とのさまざまな接合状態を画家はそれらの位置関係において描き出し、それに「面」によつて構成すること」という正しい名称を与えている。(30)

私は機の「縁」(ibid.)の内部を面と面とを隙間なく繋ぎ合わせることで埋めようとする。これはまだ「視・空間」の中にあつた機の輪郭をさらに「面」へ解釈し直すことにほかならない。機はここで一挙に「視域面」へ封じ込められ、「面と面との位置関係」の総和のようなものへ転化してしまふ。机とちがつて動く物はどうか？　同じである。例えば機の横を走りぬける猫も同様にして面の接合で構成された縁に化ける。空間における猫の運動可能は、平面における図形の変形可能に読み換えられる。ただし、この読み換えが恣意に走ると、図の上では変形できてもじっさいには不可能だというような運動を描くことになりかねない。『絵画論』が動きを描写するについてとくに「理性による節度」の必要を説いていたのも(43)、この読み換えの恣意性を戒めていたのであろう。機の向うには板壁がある。

板壁に小さい窓があり、その向うに木の枝が見える。今までと同じ手続きを繰り返すことで、私はこれらの物をすべて画面へ描き込むことができる。机と板壁と木の枝との前後関係は、私の手で、平面における純粹な上下関係へと翻訳される。隙間なく境を接した面の連続が画面を覆い、机と板壁との「あいだ」、小窓と木の枝との「あいだ」は姿を消す。姿を消した「あいだ」は画面から意味として読み取られるのを待つことになる。私がしばらく絵筆を休め、室内がうまく描けているかどうかを吟味するとき、カンバスから数歩後退した私めがけてこの意味が「湧き出て」くる。このときの私は画家から観賞者へ、つまり日常空間の意味連関の中で生きている者へ戻っているからである。そして、こうした意味としての空間・「湧出」をさらに強化し助けるのが次の「光の受容」である。私はアルベルティにしたがって赤・青・緑・灰の四原色に黒と白とを混ぜ合わせ、明暗を調節しつつ(6)、描かれた物が「最高にこちらへ突き出て見える」(46)ように個々の面を濃淡に染め分けてゆこうとするであろう。これで——ひとまず——純粹視覚に応じた画面構成は終わったと言ってよい。すでにここまでの手続きで空間のペースペクティヴ構造が絵からかなり彷彿としてくる。しかし、『絵画論』の指図にはまだ先があった。画面全体を関数的座標空間に仕立てることがそれであった。さきに純粹視覚による抽象化を経た絵はここでまた一段と高次の抽象化、数学的合理化を受けるわけである。私もこれに倣って——作画の過程としてはむしろその最初に——列の「中心点」と「視距離」とを使って画面を一義的に規制された「システム空間」³⁰へ構成しておくことができる。この二つをどう定めるかで、私が室内をどんな視点から眺めているか——高いところからか低いところからか、遠くからか近くからか、斜めからか正面からかがはっきりする。それだけではない。この手続きを踏むことで、木の枝、小窓、板壁、猫、机、等々を埋めている面相互の大小ならびに位置関係が合理的かつ体系的に決定されてしまう。こうして出来上った画面、アルベルティの絵画空間の持つ比類のない「現実感」については先に述べた。それは——こういう言い方がゆるされるとすれば——本物以上に本物に見える空間なのである。

- (26) Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 2. Auflage, Tübingen 1960, S. 274 ff.
- (27) *Ibid.*
- (28) Otto F. Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963, S. 277.
- (29) Otto F. Bollnow, *op. cit.*, S. 279.
- (30) スノロー = 柴ノナヤ 『知覚の現象学』 I (竹内・小木 訳 マチキ書房) 二七〇～二七二ページ。
- (31) 同所。
- (32) Otto F. Bollnow, *op. cit.*, SS. 74～77.
- (33) *Ibid.*
- (34) Roman Ingarden, *op. cit.*, S. 272.
- (35) Otto F. Bollnow, *op. cit.*, S. 78 f.
- (36) スノロー = 柴ノナヤ『前掲書』『マヂキ』。
- (37) 同書『マヂキ』。
- (38) Erwin Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“* („Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft“ Berlin 1964), S. 101.
- (39) Erwin Panofsky, *op. cit.*, S. 119.
- (40) Erwin Panofsky, *op. cit.*, S. 99.
- (41) Erwin Panofsky, *op. cit.*, S. 112.
- (42) Elisabeth Ströker, *Die Perspektive in der bildenden Kunst* —— Versuch einer philosophischen Deutung —— (Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 4, 1958—1959), S. 153.
- (43) Elisabeth Ströker, *op. cit.*, S. 152.
- (44) Erwin Panofsky, *op. cit.*, S. 117.
- (45) *Ibid.*
- (46) Erwin Panofsky, *op. cit.*, S. 101.

- (47) Elisabeth Ströker, *op. cit.*, S. 155. ~ S. 161.
 - (48) Elisabeth Ströker, *op. cit.*, S. 160.
 - (49) これらの点についてはアルンハイム『美術と視覚』上(波多野・関訳 美術出版社)一二八―一三一ページ、二二〇ページ、二二四―二二七ページ参照。
 - (50) Erwin Panofsky, *op. cit.*, S. 109.
- (未完)
- (にった ひろえ 京都大学教養部助教授)

次 号 論 文 予 告

「現實」……………	森口美都男
マックス・ヴェーバーにおける	
理解の方法(二)	西谷 敬
ヒュームに於ける「外界」と	
「自我」の問題(二)	田 中 進
カントの義務論……………	長岡 成夫

前 号 目 次

トマス・アクイナスにおける	
《Causa rerum》と「神」……………	山田 晶
——Sum. theol. I, q. 14, a. 8.——	
藝術過去論……………	ヤン・パトチュカ
	米澤 有恒 譯
藝術的氣分について……………	太田 喬夫