

絵画空間について（承前・完）

——アルベルティとヒルデブランド——

五

ハンス・ヤンツェンは「空間」概念が美術史学の中で決定的な方法上の価値を手に入れたのは一八七五年以降のことだと言っている。⁽⁵¹⁾ それまでは美術作品、とくに絵はどんな観点から分析されたり論評されたりしていたのか？

ヤンツェンによれば、それは「興行」が透視図法によってどの程度まで画面に描き込まれているか、という観点からであった。「こうした美術観のなかには十八世紀の模倣説が息を吹き返しているし、唯物論的な色合いの濃い美術判定がそこへ加わっている。その裏に在る〈現実〉再現の正誤の概念はいわば自然科学的なものである。絵を判定する最高の基準は〈生き写し〉ということなのであるが、そこへ達する技巧上の手段として必須なのが透視図法だというわけである。絵はだんだん直観的空間価を増すけれども、これはそうした立場からすれば透視図法上の規則を鍛えていった当然の結果にすぎないのであって、それというのも透視図法上の規則というものが空間に興行を与える問題とじかに扱っているからである。発展はいわばたえず新らしい透視図法上の手段を取り込んでゆく過程と見られ、その一直線的な歩みがジョット以降の絵画の形成の特徴になっている。⁽⁵²⁾」一方に「現実」の興行を具えた空間があり、他方にその興行を「写す」絵がある。後者の前者にたいする模倣関係を支えるのが「透視図法」である。この技巧的

段の進歩が絵の発展である。美術史は「唯物論的に」技術の進歩の歴史と見做されていたわけである。技術史から美術史への脱皮には——当然のことながら——絵画観の変革が要った。絵は現実の奥行をただ複写しているだけでよいのかどうか。絵には絵の世界が、画面には画面独自の空間があるのではないか。芸術はむしろ自然と肩をならべるものではないであろうか？ 自然模倣としての絵から自律的構造を具えた純粹フォルムとしての絵へ——この転換に切っ掛けを与えたのが、ヤンツェンによれば、一八九三年に出たアドルフ・ヒルデブランドの理論書 *Problem der Form in der bildenden Kunst* であつた。「この書物によつて空間問題がフォルムの問題として論じられるようになった。それまでの観方、空間をもつばらへ奥行効果」に即して見る観方に比してひとつの収獲となつたのは、画面から受ける空間の印象、その印象の価値判定に特定の奥行量を顧慮する必要がなくなつた、ということである。言いかえれば、そこには次のような新らしい洞察が生まれた。すなわち、貧しい奥行しか具えていない画面空間でも奥行を強調した画面空間よりへもつと空間的に作用しうる、という洞察である」⁽⁵³⁾。

さて、われわれの問題をもういちど確かめておこう。絵は奇妙な野心の産物であつた。それはさしあたり、現実空間のただ中に人目を惹く非現実空間を現象させる試み、と解された。その試みのひとつに画面へ現実そっくりの奥行の外観を与える遣り方があつた。われわれの用語で言えば、世界のペースペクティヴ構造を平面へ転写する遣り方である。この遣り方をアルベルティ『絵画論』に即してつぶさに検討した結果、われわれはそこに「直観」から「純粹視覚」への構えの変化ともいふべきものを見出した。アルベルティの作図法をいま「透視図法」と呼ぶとすると、透視図法は世界内のわれわれの在り方に改革を強いるわけである。われわれは奥行を描くために奥行を捨てねばならなかつた。言いかえると、奥行を横幅に読まねばならなかつた。これはつまりわれわれの身体と地平とのあいだの張りを消失させるといふことである。われわれは具体的な身体を抽象していわば眼だけの存在になつてしまふ。視るために生きることを止める、と言つてもよい。われわれの在り方のこうした変化、その根本的な変化に應じてペースペク

ティヴ構造を具えた直観空間が平面へ残りなく吸収された。世界はいったん姿を消し、あらたに「函数的座標空間」となってわれわれの前へ現われた。この「数学的」で非現実的な空間がなぜ人目を惹いたのか？ 現実空間より以上にそれが「現実的」だったからである。そして、「現実的」とは、世界内では可能態に留まらざるをえないもの、すなわち無限空間のわれわれによる対象的所有がそこでは現実態にまで達している、ということであった。絵を観れば空間全体が掴めるようになった。絵は現実の世界を意味する模像的記号に、世界の象形文字になったが、この象形文字には不思議な魔力が具わっていて、森羅万象のあいだへ埋没して生きているわれわれをそこから引き出し、森羅万象を一望の下に収める高みにまで運んだ。これがわれわれに眩暈を起こさせる。われわれは今や世界内に生きながら世界が支配できる。二次元の画布にわざわざ三次元の奥行を描き込むことの意義はここに在ったわけである。

透視図法による絵は、しかし、つねにトロンプ・ルイユとして描かれたり観られたりする危険を孕んでいた。画中の「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」はパースペクティヴ秩序の内部で「眼に見えたとおり」の大小遠近関係を保ち、立体性を帯びて映るからである。われわれも既に予想していたこの危険が美術史学においてじっさいに生じたことをハンス・ヤンツェンの記事は告げている。もちろん美術史学そのものはわれわれの関心事でない。そもそも芸術作品という自己完結的なものと歴史的展開の概念とはさしあたり互いなじみそうにないから、作品それ自体でなく、作品を実現するための技術的手段を歴史の対象にすることも一種の便法として許されるであろう。その技術的手段がたまたま透視図法であつてもおかしくない。ヤンツェンの採り上げた「一八七五年」以前の美術史学はこの状態に在ったのかもしれない。いずれにせよ、美術の歴史的考察に透視図法がどう「悪用」されようと、それは透視図法によつて描かれた絵画空間の本質を左右するものでないはずである。けれども、われわれの問題は——ここでさらに念を入れて確かめておかねばならないが——はじめから絵画空間そのものに在った。透視図法はそのひとつの事例に過ぎなかった。とすればヤンツェンの仕事、「美術史の考察に〈空間〉

概念が適用されるさまを絵画を材料にして眺める」仕事はわれわれにも無関係でない、と言わねばならない。それはわれわれと同じ問題を、ただし美術史学の歴史というかなり迂遠な道をとどってではあるが、追っているからである。この繋がりでヒルデブラント『形の問題』が挙げられている。これはハインリヒ・ヴェルフリンの名と結び付いてわれわれにもかねて親しい書物である。「近代の見物の興味は、とにかく造型芸術と接触を保っているかぎり、今日ますます美術本来の諸問題へ向かいつつあるようである。美術史の本に人びとが求めるのはもう伝記上の逸話とか時代の環境の叙述とかでない。人びとはすこしでも美術作品の価値とか本質とかについて知りたがっている。人びとはしきりに新しい観念を追う。古い言葉がもう役に立たなくなっているからであり、脇へ押し遣られてしまっていた美学がふたたび注意を惹きはじめているからである。アドルフ・ヒルデブラントの『形の問題』のような本はさながら干天の慈雨であった。ついに美術に迫るための新しい手掛りが現われたのである。ここでの美術の観方はたんに新しい材料を求めて広がるだけでなく、一步深い所まで踏み込んでいる」⁽⁵⁶⁾。このヴェルフリンの賞揚がヤンツェンによって「ヒルデブラントの空間美学」⁽⁵⁷⁾という呼称に纏められているのを見ると、われわれの関心はおのずから『形の問題』へ向かう。それはさしあたり透視図法のトロンプ・ルイユ的側面を是正する力を具えたものとして挙げられていた。それはどんな点で透視図法へ喰い込んだ結果そうした力を具えるにいたったのか？ この十九世紀末の「空間美学」は十五世紀のアルベルティの理論に付け加えるべき何かを持っているのであろうか？ いや、その前に、ヒルデブラントの絵画空間にたいする見解とはいったいどんなものなのか？ われわれは先ずそれを読んでみなければならぬ。

(15) Hans Jantzen, *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*, 2. Auflage, Darmstadt 1962, S. 5.

(25) Jantzen, *op. cit.*, S. 14 f.

- (83) Jantzen, *op. cit.*, S. 21.
 (74) Friedrich Kreis, *Der kunstgeschichtliche Gegenstand*, Stuttgart 1928, S. 14.
 (85) Jantzen, *op. cit.*, S. 5.
 (95) Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst*, 7. Auflage, München 1924, VII. 110 文章の後半が Jantzen, *op. cit.*, S. 22. に引用されている。
 (75) Jantzen, *op. cit.*, S. 22 ff.

六

『形の問題』の論旨を著者がみずから概観している文章から始めよう。「第三版への緒言」⁽⁵⁸⁾では造型芸術に求められる形の性質が「建築的」と規定されている。これは「一箇の纏まった形を組立てること」(S. 199)を指す。「建築的に形成するとは、芸術による自然探究から、より高い芸術作品をひとつ創り出すことをいう。」(ibid.) その反対は「模倣的」である。これらと「空間」との関係はどうか？ 「彫塑や絵画の模倣活動によって生じる形の世界はてんから空間的なものであり、したがって彫塑や絵画の建築的形成もしぜん空間的とならざるをえないのであるから、考察を左右する視点を勝手に外から持ち込むことは許されないのであって、視点はどうしても空間的に物を把握するわれわれの能力そのものに据えられねばならない。」(S. 201) ここまではまず異論がないであろう。造型作品が「形成物としてそれ自身が独立した纏まりに達し、自然と並んで立ち、自然に向かって自分を押し出してゆく」「一箇の有機的全体」(S. 199)になるには、いかにも「空間的に物を把握するわれわれの能力」に根ざした組み上げが必要とされるだろうからである。問題はこの「われわれの能力」に在る。それは「触る能力と視る能力」(S. 201)とから成るとされる。しかも「同じ一つの現象をこれら二様の仕方で捉えることは単に別々の器官——触る身体と視る眼とによって可能だけでなく、すでに眼だけの中に合併されている」(ibid.)と言われるのである。これはどういう意味で

あるうか？ 視覚と触覚とは対象への距離の有無においてむしろ対立し合う感覚ではないのか？⁽⁵⁹⁾ “触知する眼”とはそもそもどんなものか？

「序論」が問題を「外界とわれわれとの関係」(S. 202)という所まで広げる。眼の謎を解くためにかなりの包囲陣を敷くわけである。外界とわれわれとの関係をわれわれの側から見ると「形と現象との関係」(Eid.)ということになる。「形」とは「区切られた空間」(Raum)を指す。この「形の表象が物の本質的実体」(Eid.)である。しかし、これはわれわれに直ちに与えられるのでない。与えられるのは「現象」である。現象は千変万化する。どんな現象もすべてそれぞれの程度において形の表象を表現している。「現象の意味するところはつねにわれわれの空間表象の表現イメージにほかならず、現象の価値は空間表象のイメージとしてどの程度の表現力を具えているかによって測られる。」(S. 202 f.) 形の表象を主題とすれば現象は変奏に喩えられる。ただし、自然は意地が悪くて「現象変奏曲のほうは有りとあらゆるものを聴かせてくれるけれども、主題そのものはもっとも聴かせてくれない。」(S. 203) そこで、われわれとしては「様々の現象の仕方を比較することから結論としての形の表象を抜き出して」(Eid.)こざるをえない仕儀になる。比較するには、しかし、そのための基準がなければならぬ。何をめどにわれわれは現象同士を比較するのか？ 「空間における方向づけ」(Richtung)がその基準だ、と言われているけれども、これだけではまだ何の事かよく判らない。現象を受容するわれわれの能力は「知覚」なのであるから、現象から形へ、ということはいかえれば知覚から表象へ、ということになる。何をめどに現象同士を比較するのかという問の答は、したがって、われわれの知覚の仕方の中に求められるのが順当であろう。「視覚表象と運動表象」と題された第一章がその役を果しているように思われる。

われわれの眼は二つある。われわれの視覚像は左眼で視た像と右眼で視た像とが重なり合って出来たものである。

両者はふつう同時に成立しているが、これを分解して瞬間的な継起と考えることもできる。つまり一つの眼が両眼の

あいだの距離だけ一瞬のうちに片方から片方へ動いた、と考えるわけである。そうすると、われわれがふつう物を「見る」と称している活動の中には二種類の活動が合併されていることになる——純粹に視るだけの眼の活動と純粹に動くだけの眼の活動と。動くだけで視ない眼、というものを想定してみよう。先に問題にしておいた「触知する眼」はこれを指しているように思われる。ヒルデブランドに言わせると次のようになる。「観察者が近くから両眼の様々な箇所や遠近調節を用いて与えられた客体を見るとする。このとき観察者は現象全体をもちや一瞥で捉えることができず、イメージを合成するのに両眼を横へ動かして遠近調節を行なわねばならない。現象全体の代りに現われるのが様様の個別現象であり、それらの個別現象は眼の運動によって結び付けられる。客体へ近よれば近よるほどますます観察者は眼の運動を必要とし、元の現象全体はますます個別現象というばらばらのイメージへ分裂する。とどのつまり観察者は視覚印象を切りつめていってひたすら一つの点だけをシャープに視焦点の中へ入れ、それら様々の点の空間的な繋がりをも一種の運動行為のかたちで体験するようになる。こうなれば既に「視ること」がへじっさいに触って調べること、つまり運動行為のようなものへ転化してしまっているわけで、その上に立つ表象は視覚表象でなく運動表象である。」(S. 205) 逆に、視るだけで動かない眼、といったものも想定することができる。「観察者の位置が客体から大そう離れていて、その両眼がもはや交わず平行に物を視ているとする。このとき観察者が受け取っているのは一箇の全体像であり、かつ、その全体像は——どれほど立体的な効果を持つとしても——それ自体としては純粹に二次元的である。」(S. 204 f.) われわれがここで手に入れるのは運動表象を含まない純粹の視覚表象であって、これは「遠隔像」(S. 206) という術語で呼ばれる。遠隔像と運動表象とはどう関係しているのであろうか？

遠隔像においても運動表象においても、われわれのいうパースペクティヴ構造は消失している。どちらのイメージもこの意味では「抽象的」である。けれども物は「具体的」にはつねにパースペクティヴ構造という「超越論的体制」の中で立ち現われる。言いかえれば、われわれの眼に物はずねに奥行を具えて立体的に映る。立体的な物を運動

表、いから出発して捉えようとすればどうなるか？ この場合は触って調べる眼の運動がそのまま視覚表象になってゆくわけであるから、われわれは物を前から横から後から眺めて得た線とか平面とかを次々に結び付けて一箇の三次元対象に仕立てようとする。ところが「この仕事はただ継起的に行なわれるにすぎず、こうした表象活動を介して三次元の形を表わす一箇の統一的全体像を表象の中に成立させることはできない。」(S. 208) これと逆に遠隔像から出発するときはどうか？ 「それは三次元の形を統一的に把握する唯一の仕方を表わしている」(ibid.)けれども、その内部には三次元内容が運動表象のあたりで潜在的に含まれているのであるから、「その刺戟にわれわれが身を任せるとき、視覚印象は先導者になってそれ自体が運動表象へと転化してしまふ。われわれはいわば遠隔像の中を歩き回るようになる。」(S. 206) その結果として定着されるのは「眼の運動をじかに表わす幾何図形」(S. 207)、つまり両眼に「平行している平面上の遠近法的短縮をいっさい含まぬ線」(ibid.)であるが、これはむしろ奥行の深淺など示すはずがなく、「たんに奥行表象への指示ともいふべきものにすぎない。」(S. 208) こう見てくると、遠隔像から出発しようと、運動表象から出発しようと、いずれにせよおそ「われわれの内部に奥行表象を表わす明確なイメージなど定着するわけがない」(S. 209)ことになる。ところが、じっさいには誰でも「無意識のうち」(S. 209)対象を「一部は視覚表象から一部は運動表象から合成している。」(ibid.) 例えば球の遠隔像は円であるが、人びとはその二次元の円周線をあらゆる方向へむかって繰り返す。つまり「まず大掴みな視覚像をひとつ表象し、しかるのちその視覚像を立体的要求に合わせて運動表象でもって埋めてゆくわけである。」(ibid.)

さて、ここでヒルデブラントの記述にたいするわれわれの立場を明らかにしておくべきであろう。世界内の物は——われわれの考えによれば——つねに立体的な形で立ち現われていた。それは世界が地平構造を具えていることの裏返しにほかならなかった。われわれが世界内に身体でもって存在しているかぎり、どうしてもこの事態をのり越えることはできなかった。こうした存在論的事態ともいふべきものをヒルデブラントは人間の生理・心理学的状態へ還

元してしまふ。そして、その状態をさらに分解し、分解して得た要素から元の事態を——むだに——合成しようとする。この合成の過程が心理的平面に投影されて「無意識」と形容されるのも当然である。われわれは興行を含まないイメージをまず心に思い浮かべ、しかるのちそのイメージを眼の運動によって立体にまで膨らませるのでない。そうではなく、例えば球ははじめからわれわれの眼に立体的な形として映るのである。この知覚像をヒルデブランドは「人間が心に蓄えている形の表象」(S. 208)へ、つまり記憶像へと押しやっている。ヒルデブランドにとっての知覚像とは「遠隔像としての視覚印象」(S. 206, 209)である。この「視覚印象」を「記憶像」に合わせて立体像へ仕立てる——これをヒルデブランドは「物を視る過程」(S. 209)と称している。しかし、こんな捉え方はやはり本末転倒と言うべきであろう。われわれの見解からすれば、「遠隔像」はけっして「視覚印象」でない。それはむしろ記憶像に、つまり知覚内容から抽出して人間が心へ蓄えるイメージに属している。ヒルデブランドは終わりへ来るべきものを始めへ置いた。なぜこんな置き違えをやったのか？ 理由は簡単である。造形活動から逆算して、知覚過程を組み立てようとしたからである。これは——われわれに言わせれば——明らかな転倒である。造型芸術の空間、とりわけ絵画空間は、日常的な知覚空間をなにかの遣り方でわれわれが処理したあげく出て来る一種の抽象空間なのであって、そこから知覚空間を引き出すべき筋合のものではない。われわれは既にこれら二つの空間を——エリザベート・シュトレーカーの用語によって——日常の直観空間と絵画の視空間として区別しておいた。もちろん、この視空間はさしあたり透視図法の画面に付けられた名前にすぎず、『形の問題』へそのまま持ち込むのは差障りがあるかもしれない。しかし、いまその視空間をすこし広い意味に解して、身体に対応する日常空間の抽象態としての純粹視覚に対応する空間一般というようなものに取りるとすれば、ヒルデブランドのいう絵画空間もそこへ含まれることが判るであろう。この点をとりあえず確かめたのち、ふたたびわれわれの立場の表明へ戻ることにしたい。

ヒルデブランドにとって画家の仕事とは次のようなものである。「画家の場合、描写の精神的材料は視覚表象であ

る。視覚表象を画家はじかに平面の上に表現し、そうすることで遠隔像という意味における一箇の全体像を形態化してしまふ。ところが、この遠隔像から眼に与えられる印象によって三次元の形の表象が喚び起こされることを画家は念じているのであるから、そこにこんな課題が生じてくる——ひとつの平面像を描写することで当の対象の完全な三次元の形の表象がわれわれに受け取れるようにすること。これが出来る途はただ一つ、どれだけ立体感を刺戟しうるかという点についてあらゆる視覚印象を吟味し、使用し、形態化することしかない。」(S. 210)

「遠隔像」とか「視覚表象」とかが画家の造形活動の中で生じるものであることは疑いない。ヒルデブランドの誤りは——先に指摘しておいたように——これら広義の視空間に属する概念を日常の直観空間の内に見出そうとしたことに在る。その結果「視覚印象となって現われる球は円状であるのに形の表象としての球はそうでなく、人びとがすべて心に留めているのは二次元の円周線と運動表象となのであるから、この運動表象を用いて人びとは円周線をあらゆる方向へむかつて繰り返す」(S. 208)といった倒錯に陥らねばならなかった。われわれはヒルデブランドの記述を読み替えては、はじめから造形活動を扱ったものと解する。つまり、視空間から——むりやり——直観空間を抜き出そうとしている今までの文章をすべて視空間そのものの記述として読むわけである。ベースクティヴ構造を具えた直観空間——ヒルデブランドの言葉で「自然」——はその場合つねに造形活動の外に在る。「様々の現象の仕方を比較することから結論としての形の表象を抜き出して」くるのは造形活動にして初めて叶うことである。日常の知覚に出来ることでない。『視るだけで動かない眼』といったものも画家について想定するのなら——げんにヒルデブランドがやっているように——あるいは意味があるかもしれないが、われわれについてはほとんど無意味であるように思われる。眼を動かさないうで物を視ることなどほんとうは不可能だからである。まして『動くだけで視ない眼』、『触知する眼』といったものは論外だと考えられるであろう。ヒルデブランドは、しかし、これを彫刻家の造形活動の中に見出している。「彫刻家の精神的材料は運動表象である。彫刻家はそれを一部分は眼そのものの運動活動から、一部分は視覚

印象から手に入れる。そうやって得た運動表象を手を使ってじっさいに仕上げることで、彫刻家はなにかの物質的材料に即して当の運動表象をじかに描き出してゆく。」(S. 208 f.) こう見てくると「運動表象」と「視覚表象」といった抽象的要素を用いて「形の表象」を作り出すことはやはり造形活動の段階での事柄なのである。彫刻家のめざす所も画家と同じである。「彫刻家によって描き出された運動表象は次にふたたび視覚印象をひとつ提供するが、この視覚印象は遠隔像なのであるから、見物はその中に運動表象の統一的な形を得ようとすることになる。そこで、はたしてその遠隔像ないし純粹現象が一箇の明確な像として形を表現しえているのかどうか——これが問題にならざるをえない。彫刻家というものは、こんなふうに、ひとつの視覚印象ないし単一現象に即して間接的に形態を作り出す。」(S. 210)

造形活動は「自然」とどう関係するのか？ ヒルデブラントは自然の知覚過程を造形活動から逆算しようとするのであるから、当然、前者は後者より明瞭度が低くなる。知覚において「視覚印象と運動表象とは同じ対象に関係しているけれども、お互いの関係がどうなっているかはけっして明らかでない。」(S. 208) これを明らかにするのが「描写」(Bild)である。造型芸術による描写を伴わない日常の知覚では「人間はまったく無意識なままで自然と交流しつづけるであろうし、まったく不明瞭なままの表象を心に蓄えつづけるであろう。」(Bild) ひとり造形活動によってのみ「形の表象と諸々の視覚印象とのあいだの裂け目が越えられ、両者を一箇の統一体へむかつて形態づけられることが試みられる。」(Bild) つまり、ヒルデブラントに言わせると、知覚の段階では不明瞭な形の表象を明瞭にするのが絵や彫刻による描写の役目だ、というわけである。われわれはそう考えない。知覚と描写との関係は、われわれに言わせれば、不明瞭なものから明瞭なものへ、無意識的なものから意識的なものへの進展の関係などでなく、たんに具体的なものと抽象的なものとの関係、もっと正確には意味と記号との関係である。この関係はわれわれがすでに透視図法による画面について見出しておいたものである。そこでは絵は自然の世界を意味する模像的記号、自然の象

形文字ともいうべきものであった。ヒルデブラントでも同じではないであろうか？　ここでも具体的な知覚像から抽出された記号、「視覚表象」という記号と「運動表象」という記号とを造形活動によってどう組み合わせれば自然の「形の表象」がうまく意味できるかが探られている、と言ってよさそうだからである。「こんなふうに二種類の表象を互に関係せしめることは、両者のあいだの法則関係を捜すというに等しく、二種類の表象を互に法則関係の中へ置くというに等しい。」(S. 211) 「描写」とは特殊例としての自然現象を「そうした普遍法則性の観点から捉え直す」(ibid.) ことにほかならず、「自然現象を個別例から一種の普遍例へと変換すること」(ibid.) にほかならない。こうして得られた「視覚像は形の表象の表現として一種の普遍的意味を持つようになる。」(ibid.) この「変換」は記号論的変換ではないか。

第二章「形と作用」ではヒルデブラントの意図が——現実の知覚過程への直列的な言及にもかかわらず——じつじつは意味論的並列に在ったことがさらに判然としていえるように思われる。よく知られた区別、「在る形」(*Dasensform*)と「働く形」(*Wirksungsform*)との区別が、具体的な数値から代数的記号への変換として説かれているからである。「在る形」とは運動表象を展開させて得られる形であって、「現象がいかに千変万化しようと関係ない形」(S. 212)である。「働く形」とは、これに対して、「照明とか周囲の状態とか見る者の立脚点とかがかわれば変わってしまう形」(ibid.)である。つまり「その時どきの現象の中に〈在る形〉の表現として含まれる形の印象」(ibid.)を指す。ところで、現象の各ファクターは互いに函数関係に在るから、「全体の印象というようなものについて云々する」ということは、つまり、いっさいの現象ファクターに共通の作用結果というようなものについて云々すること」(ibid.)であり、かつ、遠隔像というものがほかでもなく一箇の共通作用の把握において成り立っているとすれば、「そうした〈全体の印象〉となって現われるのは遠隔像である」(ibid.)ということになる。「形の表象」を画面へ描き出すには、したがって、まずそれを「在る形」へ還元し、次にその「在る形」と等価の「働く形」を求める、とい

う順序を踏まねばならない。こうした手続きの中で「へ在る形」の価値はこれを具体的な数値と考えることができる。代数学においてはこうした具体的な数値が捨象され、その価値が「 \dots 」という比例可能性としてのみ表わされるのであるが、これと同じことで、イメージ印象は現実的な空間量を関係値へ高めるのであって、この関係値は眼にたいしてだけ適用すると言ってよい。こうして「へ在る形」と「働く形」とのあいだにイコール関係が成立する。」(S. 233) 触知された実体的な形をそれと意味の上で、等価的、函数的な形に昇華させること——これがヒルデブラントの考えた造形活動なのである。「へ在る形」が自然の形へ与えられた測定可能な空間量として眼で触って調べられているかぎり、それは統一体として把握されえない。この統一体は眼にたいしてはただ「働き」のかたちでしか存在せず、「働き」は実体量をすべて関係値へと置き換えてしまうのであるから、そうした統一体をわれわれが所有するにはそれを視覚表象へ仕立ててしまふほかはない。」(S. 235) 「形の表象はこうして一種の抽象に達するけれども、そのときにも空間値の感じはこれを堅持しているのであり、ただ、その空間値がその場その場の関係量の衣をまとってでないと実現されないだけの話である。したがって、ひとり遠隔像の働きからのみわれわれは形の価値を統一的に抽出しうるわけであるが、その理由は、ひとり遠隔像においてのみ数々の現象要素がすべて同種のものとして同時に姿を現わしているからにほかならない。」(S. 215f.) ヒルデブラントにおいても「絵画空間は——繰り返すが——「広義の視空間として日常の直観空間と並んで立ち、ただ意味論的にのみ後者と繋がっているのである。アルベルティの場合とこの点では同じである。絵画空間は直観空間のたんなる発展形態ではない。けだし、もしそうでなければ、どうして次のような主張が可能になるであろうか。「そうするとやはり芸術作品というものは一箇の閉じた自主独立の作用体なのであって、こうした作用体を独立した一箇の現実として自然の前に押し立てているのである。」(S. 217f.) さて、われわれは『形の問題』をいまや『絵画論』と同じ水準で扱うことができる。「透視図法」は画面を「窓」に見立てていた。それは、空間内の個々の物より空間そのものを優先させる、という考えの表われであった。まず

「窓」が開いていなければ、つまり空間がすでにそこに存在していなければ、個々の物もまた無い、というわけである。ヒルデブラントの「空間美学」はこれと逆の途を採ろうとしているように思われる。すなわち、まず個々の物が描かれなければ空間も眼に見えるようにならない、と考えるのであって、こちらのほうが日常の経験に即した具体的な考え方であることは言うまでもない。しかも、その結果、『形の問題』は——つい今しがた読んだように——物の形を実体的な触知量から函数的な視覚値へ変換して捉える見解へすでに達していた。アルベルティの場合は「窓」としての画面が「視空間」という函数的座標空間へ仕立てられたあと、個々の物が「輪郭差そのもの」にまで切り詰められていたのであるが、ヒルデブラントでは物の「在る形」から出発してそれと等価の「働く形」がただちに求められていた。「空間美学」は「空間」をどう捉えているのであろうか？

第三章「空間表象とその現象における表現」では「空間全体」が「大量の水」に喩えられている。「空間全体とは三次元延長としての空間をいう。つまり、われわれの表象が三つの次元へむけて動きうること、もしくは現に動いていることを指す。空間全体の本質は連続性である。そこで、空間全体としてなにか大量の水のようなものを想い浮かべるのがよい。その水の中へ幾つもの容器を沈め、それでもって個々の容積を区切り、それを形の決まった個々の物体と見做す。そうしておいて、連続した水の表象はそのまま残して置くのである。」(S. 219c) 「水」の比喩で表わされているのはさしあたり「連続性」である。しかし、等質性もまたこの比喩には含まれている。となれば、「空間全体」は現実の空間、われわれの身体がその中を動いている空間ではありえない。日常の行為空間は——すでに見たように——非等質的なものだからである。「空間全体」は広義の視空間、描写された空間である。ここから現実空間を逆算することはヒルデブラントもさすがに断念している。「生きて動いているわれわれは自分を囲むひとつの自然を空間として意識している。〔…〕この意識がどうやって成立するか、どんな印象どんな知覚にそれは基づいているか——これらはわれわれの問う所でない。〔…〕ともかくもわれわれは〈空間が在る〉、眼を閉じてもそれは在る、と

いう意識を持っている。」(S. 220) 空間の「知覚」はわれわれの問う所でないが、その「描写」となれば話が別である。「作り出された現象を通じてならそうした空間の表象を呼び起こすことができる、いや、作り出された現象を通じてでなければそれは不可能」(ibid.)だからである。

けれども、なぜ「物」だけを画面に描いておいていけないのか？ なぜ「空間」の表象を呼び起こすような、空間の感じの出るような描写をあえてしなければならないのか？ そうすることで絵画と自然との対応関係がいっそう精確になるからである。「芸術家が中味のたっぷりした空間、豊かに充実した空間を画面で眼に見えるようにすればするほど、懇切な配慮を現象を通じて空間表象のために払えば払うほど、それだけ画面に描かれた物がわれわれに切実に体験されるようになり、それだけ当の画面がどっしりした実質性を具えて自然に立ち向かうようになる。」(S. 220) 空間をじっさい眼に見えるように描き出すにはどうすればよいのであろうか？ まず「空間全体」を、つまり画面を一箇の「空洞」(S. 220)に見立てる。この空洞の内部を埋めるのがさしあたり「個々のヴォリュームとしての諸対象」(ibid.)であり、「他の部分は空気体によって埋められている。」(ibid.) 「空間全体」ないし「空洞」は「水」に喩えられて等質であり連続的であった。それは有限なのか、無限なのか？ アルベルティの画面は無限であった。それは奥行方向へはもちろん、上下左右へも際限なく広がっているものとして想定されていた。画面の枠は「窓」枠にすぎなかった。ヒルデブランドの絵画空間は、これに反して、有限な広がりとして考えられているように思われる。ただし「外から限定されているのでなく内から生氣が与えられている。」(ibid.) どうやって？ ——画面全体を物体と同じようにモデリングすることによって。手続きは次のようになる。画面という「空洞」を埋めるのは——すでに見たように——諸々の対象のヴォリュームと空気体とである。対象の限界はまたその対象を囲む空気体の限界でもある。対象の限界を眼で迎ると運動表象が惹き起こされる。それは同時に空気体の限界を眼で迎ることもなる。そこで、画面内に諸々の対象をうまく配置しておけば、それらによって生じた運動表象がとぎれずに次々と伝わってゆ

き、上下左右へ延びて「空間全体」を遍歴するようになるはずである。そうなれば、われわれは画面を一箇の隙間の全体として掴めるようになる。絵を描くとは「諸々の対象を使って一箇の全体空間を組み立てることであり、それらの諸対象をいわば運動の足場のようなものに仕立てることである。この足場は網状に組み立てられているけれども、それにもかかわらず一箇の連続した全体ヴォリュームをわれわれの眼に判然と見せてくれる。」(S. 231) 個別対象はこのとき空間表象を喚び起こして次へ送るための「部品」(parts)になる。そこで、個々の物体においてモデリングとして眼に映っていたものが、画面内の運動表象を次々に引き継いでゆくことで画面全体へ波及してゆき、ついには「画面全体が一箇の纏まりを具えてモデリングされた空間体と化し、個々の物体そのものと同じになるのである。」(ibid.) こうして成立した画面全体から、こんどは逆に、個々の対象がそれぞれ特定の空間機能を受けとる。部分と全体とのあいだに緊密な相互作用が成り立つ。「個々の部分はこのとき現象の四肢関節となり、現象は一箇の芸術的有機体となる。」(S. 232) こんな繋がりは自然の中の物と空間との繋がりにとはとも見出せない。例えばひとつの風景。木々のたたずまい、流れの曲折、山々の連なり方は、人体に比べてもすでに相当なところまで弛んでしまっている。ところが「よく出来た風景画からわれわれが感じるのとは一種必然的な全体への繋がりが合いのようなものであり、その画面はその画面以外のものでは有りえない、という感じである。」(ibid.) 造形活動は「画面に現象の必然性ともいべき繋がりを与える。」(S. 223) 自然も「現象の空間値」(sp. val.)ともいべき刺戟をわれわれの視覚へ送り届けることで空間をモデリングしている。ここに自然と芸術との「平行関係」(S. 224)がある。けれども「画面における集中統合によって芸術は自然の拡散した刺戟を凌ぐことができるようになる。芸術家はこの目的に合わせて絶えず変化する自然現象を観察し、脆弱で気の抜けた配置結構はすべて篩にかけてゆき、自然にたいしていわば有利な立場に身を置く。こうした精製システムを通じて芸術家は画面に力を撰取させることができる。そして、この力が自然に比べて画面を価値の高いものにする。」(S. 224f.) われわれの言葉で表わせば、絵が意味するものに、自然は意

味、されるものになるわけである。

しかし、肝心の奥行方向はどうか？ 絵は平面であり、自然は立体である。前者が後者の模倣的記号になるには奥行の描写にとりわけ留意しなければならない。アルベルティの場合がそうであった。ヒルデブランドでは、奥行表現がどう扱われているであろうか？ 「平面表象と奥行表象」と題された第四章と次の第五章「浮彫風に物を把えること」とがこの問題に捧げられている。

「或る定まった距離幅を置かないとわれわれの両眼は平行に物を見るようにならないし、現象する客観をひと目で一樣な平面像、つまり遠隔像として受像するようにならない。視野の中心に在る物はしごく鮮明に知覚されるが周辺へゆくにつれて印象が薄くなるのと同じで、遠隔像を受像するに必要な距離幅のすぐ手前に、言いかえれば本当の舞台のこちらに位置している物はまだ移行部としていっしょに知覚されてしまう。ところが本当の空間の現象する場所はその距離幅の向こう側であり、その距離幅から向こうへむけてやっとう空間が本当に始まるのである。」(S. 225)

これは「空間全体」を「視覚表象」として成立させるための手続きである。「表象がこの空間を含むについては、視野いっばいの横幅で奥行へむけて運動を開始する。」(Ibid.) この運動を刺戟するものは何か？ それは個々の物体である。「いま、この空間の中へ物体を幾つか置いたところを思い浮かべてみよう。それらの物体はいわば抵抗体となって奥行へ向かう一斉運動の前へ立ち塞がってくるであろう。それらは平面現象であって、しかも奥行への突進に屈しない。そして、この奥行へ向かう一斉運動を通じて、そうした平面現象がヴォリュームを手に入れる。」(Ibid.) 個々の現象ヴォリュームが——逆に言う——画面の奥行をモデリングすることになる。そこで「描写にとって大事なのはこの単一で一樣な奥行運動を刺戟するよう」(S. 226)、「現象から出た引力が表象を強く奥行のほうへ引っぱるよう」(Ibid.) うまく諸々の対象を画面に配置することである。うまく配置された対象は画面奥行をモデリングしつつ、同時に、その画面奥行から特定の「空間値」を受け取る。「物体には言うまでもなく奥行の程度の浅い所もあれば深

い所もあるわけであるが、それら奥行度の深淺のうちの或るものは均されて平面印象のようなものになり、他のものはその場合もまだ残っていて奥行として感じられる。いや、それらは平面印象と化したものとの対比においてますます強く奥行として感じられるようになる。」(S. 233) 物体の事實的な立体状態がその物体の一樣な平面像における現象へ、「在る形」が「働く形」へ転じる。「在る形」の個々の価値が結合されて「働く価値」になる。こうした現象対立版のかたちで、われわれは現実の形のイメージによる表象を手に入れる。」(S. 234) つまり画面を手に入れるわけである。こうした画面の作り方をヒルデブランドは「浮彫風に物を把えること」と呼んでいる。なぜ「浮彫風」なのか？ その図解が第五章の始めに述べられている。「この表象の仕方を納得するには次の状態を頭に浮かべるのがよい。——二枚のガラス板を平行に立て、そのあいだに一箇の人体像を置き、その位置が両方のガラス板に平行になるよう按配して、人体像のいちばん外側の諸点がそれらのガラス板に触れるようにする。〔…〕こうしておいて当の人体像を前方からガラス板越しに見るとき、それは纏まって一枚の厚みが一樣な平面になってしまい、〔…〕どこも同じだけの奥行を具えた一枚板のようなものの中で生きるようになる。」(S. 234) ガラス板をとり払っても同じであって、人体像のいちばん外側の諸点はそれでもやはり一枚の共通平面のようなものを作っている。「ひとつのイメージのヴォリューム全体は、対象の種類によって数に多い少ないはあるものの、こうした前後に並ぶ想像上の平面層のわずから成っているものであり、これら想像上の平面層のわずがさらに一つに纏まって、どこを採っても奥行が同じの一箇の現象になるのである。」(S. 235) この種の「浮彫表象」(S. 236) を受容するのに「眼はただ静止したまま見ていればそれでよく、運動を行なう必要はない。」(S. 236) 視るだけで動かない眼を想定してはじめて「空間表象を対象の現象によって明るみに出すという課題」(ibid.) が果されることになり、「あらゆる個別的な奥行表象が決定的な価値を手に入れるべく一つの一樣な奥行表象との関係の中で現象する」(S. 236) ことになる。

絵画空間についてのヒルデブランドの考察の出発点は物体の「遠隔像」であった。それは函数的な「働く形」とし

て実体的な「在る形」を意味していた。個々の物体の「働く形」によってモデリングされて有機的統一性を手に入れた「空間全体」——これが「浮彫表象」である。「浮彫表象」としての画面とは、したがって、空間の「遠隔像」にほかならない。画面に定着される現象の形は「比較的遠い視点からの」(s. 286) 形ということになるが、これはイメージの大小、鮮明・不鮮明とは——言うまでもなく——無関係である。「遠隔像の意味とか価値とかは、われわれの眼に自然を全体としてモデリングし一つに纏めて見せてくれるという、その事に在る。」(s. 287) 遠隔像で大事なものはこの「一つに纏める」力だけである。アルベルティの場合、空間を一つに纏める力は「中心点」に在った。中心点がわれわれの空間所有を現実化していた。われわれの眼は空間の奥行を中心点から手前へ向けて読んだ。このときの奥行は「視距離」を、つまり「眼と画面とのあいだの距離」を表わしていた。ヒルデブランドではどうか？ 遠隔像は「視距離」に関係がない。「描写の基準は距離表象のたぐいとは結び付かない。」(s. 287) 対象は——大きく描かれようと小さく描かれようと——つねに「実物大」(s. 287) として現象する。「われわれの表象を規定するのは刺戟の力であって描かれた物の縮尺でない」(s. 287) から、つまり形の「働く価値」であって形の「在る価値」でないからである。「実物大の印象の基準になるのは、へ事実これだけの大きさがある」ということではない。われわれはいわば画面といっしょに自分を大きくしたり小さくしたりしているか、そうでなければ、画面をいわば遠くへ押しやるかしている。こうすれば描かれた物とわれわれとの比は表象にとってつねに同じであり続けることになる。」(s. 287) 「実物大」とは、したがって、厳密に言えば、「われわれと等身大の感じ」ということになる。例えば人体が実物大より小さく描かれているとすると、われわれはその画面を「いわば遠くへ押しやる」ことで、「遠くから見られた実物大」(s. 287) の印象を保とうとするし、等身大より小さい対象が大きく描かれていると、われわれは「一種遠い所に在る印象」(s. 287) をそのまま保つために、こんどは自分たちの方をその対象の実物大にまで縮小して考える。われわれと等身大であるはずの対象、人体が、もし実物より大きく描かれていれば、われわれは自分たちを拡大して考えることで遠さ

の印象を壊すまいとする。描かれた物は、こうして、つねに「実物大」の「遠隔像」として現象することになるわけである。ヒルデブラントにおける奥行は、ここからすぐ判るように、たえず視るわれわれとの引っぱり合いの中で捉えられている。したがって、それは手前から向こうへかけて深まる。「空間関係とか形の差異とかはすべて或る位置から向こうへ、いわば手前から背後へかけて読み取られねばならない」(S. 226)し、「観賞者にパースペクティブ的短縮を前から後へ読み取るよう強制すること」(S. 228)が絵にとって必要である。「個物が全体平面から目立つほど飛び出ていると、それはわれわれの視野本来の距離層の手前へ現われることになり、例の一斉奥行運動から締め出されてしまう。それは延びて全体印象から解離し、われわれの方へ向かってやって来る。それはもはや前から後へ読まれることなく、したがって全く非芸術的に作用する。」(S. 233) 「浮彫表象においては底面ではなく前面が主要面として作用すべきである。」(ibid.) ヒルデブラントの奥行は、こんなふうに、さしあたりアルベルティのそれと逆方向に働いている。しかし、両者のほんとうの対立はそこに在るのではない。ほんとうの対立は、アルベルティの奥行の読みが可逆的であるのに、ヒルデブラントのそれは不可逆的だ、という点に在る。透視図法における奥行はすでに横幅へ読み換えられた「視距離」なのであるから、中心点からこちらへ向けて読むのが本来ではあろうけれども、また逆に、手前から向こうへ読まれてもいっこう差支えない。これに反して、ヒルデブラントの奥行は手前から向こうへかけてしか作用しない。これは直観空間における奥行と同じである。日常の奥行はわれわれのここから物のあそこへ延びている張りであり、量というよりは質、われわれと物との引っぱり合いの関係ともいえるべきものであった。この点からすればヒルデブラントの「空間美学」は透視図法とちがって「具体的」である。しかし、それはまた——透視図法と同じく——「抽象的」でもある。ここでは奥行の直観像がわれわれの身体の動き、眼球運動を含んだそれに応じてたえまなく揺れ動いているのでなく、奥行が「遠隔像」として固定されているからである。「この表象方式においてこそ千変万化動いてやまぬ直観が初めて重心を得て安定し、初めて明確さを手に入れる。それは凡そあらゆる芸術の形

にとつて必須となる。風景の場合であろうと頭部の場合であろうと同じである。どんな場合もそれは知覚を整理し結合し安定させる。」(S. 236)

画面を立体的にモデリングするにはどんなやり方が有効なのであるか？ どう描けば絵はヒルデブラントの意に適うのか？ さいごに画面作りの実際を見ておくことにしたい。

まず大事なものはそれと判るものを描くことである。「空間値の原因となる現象中の対立物には線、明暗、および色彩があるけれども、これらがなにかの空間値の原因となるためには、つまり形の表象にたいして効力を發揮するためには、つねに対象の表象と結び付いていなければならない」(S. 236) からである。パースペクティブ的に短縮された線が後退と解されるのも、線と線との重なりが対象と対象とを手前から背後へかけて並べるのも、われわれがそれらの線をなにかの対象の境界線として認めていればこそであり、明暗がモデリングの力を手に入れて光と影になるには両者相互の位置によらねばならないが、この位置を決定するのは対象の表象に具わる特徴である。同様にして、色と色との対立が空間を形成するように働くには——色が色しか意味しない絨毯のような場合とちがって——われわれの内になにかの対象像が呼び起こされねばならない。そして、明らかに「この為の手段はすぐ眼にとび込んで来ればくほど適当であり、ひと目で捉えるのが易しければやさしいほど適当」(S. 227) なのであるから、次に大事になるのが対象をすぐそれと判る姿で描くことである。「いったいどの角度からわれわれが対象を描写するのか、また、その対象が生き物である場合には、当の生き物をどんな姿勢ないし運動において描写するのか」(S. 228) がこれに関わってくる。何をどう描こうと、要は「形の表象にとつて判り易い平面像」(Bild) を逃さないことである。しかし、そうした「個々の平面像をできるかぎり普遍的な平面印象にまで纏める」(S. 229-230) にはどうすればよいか？

ヒルデブラントはこの為の条件を幾つか挙げてゐる。第一に個々の平面像を、できるだけ同じ面上に並べる、こと。けれど「もし個々の物をその度ごとに違った距離に置いたりすると奥行運動が細分されすぎて途切れとぎれにしか前進

できず、次々に新らしく現われる平面像の抵抗に会って立往生する機会が多くなる」(S. 200)からである。第二に物と物の重なりをうまく利用することであって、「その重なりのおかげで、違った距離に置かれた幾つかのイメージが互いに結び付き、ひとつの様な平面として感じられるようになる。」(Ibid.) そして、第三に光の進むコース。「幾つもの平面像がそれぞれの距離に在るとしても、それらは一樣な光の塊として纏められることができ、それによって、もっと暗い部分に対する全体として感じられるようになる。」(S. 200) それと判る物をそれとすぐ判る角度から描いて、なるべく眼にひと纏めに感じられるよう並べる。いろいろの物の描かれた画面は手前から向こうへかけて読まれる。この読みをせずに誘い出すには真中を近く感じさせ左右の端を遠く感じさせるのがよい。「この按配の仕方を逆にして左右を近い対象として想い浮かべ、画面中央を遠くに想い浮かべると、奥行運動は始め幅広く奥へ行くほど狭くなるから、われわれの受ける感じは近い物が左右へ広がり遠い物が狭まる。」(S. 231) これは——すぐ判るように——じつは透視図法による画面作りに近いが、ヒルデブランドに言わせると、こんな画面作りの仕方は「われわれの自然にたいするまでもで正常な関係にそもそも逆らうように働く。」(Ibid.) というのも、それは「空間にたいするわれわれの感じを刺戟して無制限に広げるといふ本来の作用」(Ibid.) に逆行するからである。日常の直観空間には二つの変項があった——「視点」と「地平」と。透視図法はこの双方を固定して「視距離」と「中心線」に置き換えた。その結果、視空間の奥行は中心点から流れ出て手前へ広がるように見え、また逆に、手前から中心点へ向けて収束してゆくようにも見えた。ヒルデブランドの視空間は直観空間の二つの変項のうちの一つ——「地平」のほうだけを「浮彫表象」として固定しようとする。そして「われわれの自然にたいするまでもで正常な関係」、つまり「視点」から「地平」へ向けて「無制限に広がる」奥行感を温存しようとする。「空間美学」は透視図法の画面作りをいわば道半ばまで日常の空間のほうへ押し戻すのである。その結果、すでに見たように、画面の奥行は直観空間のそれと同じく不可逆的に手前から向こうへかけて読まれねばならなかったし、画面とわれわれとの距離も——「視距離」が描き込ま

れていないため——画面の内部で一義的に規定されるわけにはゆかなかつた。造形活動によって固定された「地平」は「浮彫表象」として厚みを具え、「遠隔像」として「視点」との相関を保っていた。われわれは描かれた対象の「実物大」を基準にして、画面がつねに地平的な「遠さ」において眺められるように、画面から自分たちを隔てたり、対象の大きさに合わせて自分たちの大きさを伸縮したりしなければならなかつた。われわれとの相関は画面の「枠取り」(S. 231)においても働いている。垂直線と水平線とがなんとか画面から眼に感じられるように描くことという要請がそれを示している。これらの基本方向は「われわれの有機組織の中に潜んでいる基本方向に対応している」(S. 232)と考えられるからである。「水平位置や垂直位置に見出される物は、したがって、すべてわれわれにとって自然な視覚方向の中に在り、しぜん眼に合致してくる。芸術作品の中へこんなふう現象してくる物はすべて、したがって、現象の全体構造にたいして堅固さを与える。」(S. 232) ここまでが画面作りのうちの素描に関する部分である。色彩についてはどうか？ 画面という一箇の空間体を作り出すのに役立つよう色彩を使うこと——これが肝要である。「色彩それ自体の魅力は絨毯の場合とちがって問題にならないのであって、まず問題となるのは距離の近い手としての色彩の現象関係なのである。」(S. 233) こうやって画面にいろいろの形が描かれる。それらの形は——良い絵であるかぎり——生きた形になるはずであろう。

形が生きたとは、しかし、どういう事なのか？ 第六章「機能表現としての形」がこの間に答えようとしている。答の骨子はこうである——形が生きたのはわれわれが形を自分たちに関係付け自分たちの身体感で満たすからだ、と。なぜそうなるのか？ ヒルデブランドは章の冒頭で「視ること」を「読み取ること」と規定している。「視覚像から自然の空間状態を読み取る人間の能力——これを一般に〈視ること〉と呼んでおこう。よく子供に物が〈読める〉ようにするには文字を見て生きた言葉の表象が浮かんでくるまでにしてやらねばならぬなどと言うが、これと同じ言い方である。」(S. 244) われわれの文脈では「視覚像」は絵画空間である。絵が「文字」になり、そこから「読み取

ら」れる「生きた言葉の表象」、つまり意味内容が「自然の空間状態」になる。このかぎり右の規定は正しい。ところがヒルデブラントの「視覚像」は——すでに見たように——知覚における「視覚印象」のことなのであるから、「視ること」もそれに応じて知覚段階まで押し戻される。人間は——ヒルデブラントに言わせると——日常においてすでに現象から空間表象を読み取るよう強いられている。「芸術による描写はひとつの現象として形づくられるが、その現象はそうするとすでにいちばん読み取り易いものとして見分けられていたわけである。そして、芸術による描写が空間の中味をさらに読み取り易いように按配する。」(ibid.) ここでも知覚から描写への直列的な進展が想定されている。この想定に基づいて「形の生命」もまた説明される。「変化し運動しているかぎり自然は現象上にさまざまの変動を惹き起こす。それらの変動をわれわれは当の自然過程の目印として心に留める。この知覚といっしょに過程の表象が心に浮かび、われわれはその過程をそのまま感じてしまう。というのも、われわれはそのとき過程をいわば内心で共演してみているからであり、そうした内の動作を外の現象の原因として置いていくからである。」(ibid.) 「これで判るとおり、われわれが簡単に自然の生命などと呼んでいるものも、元をただせば自然を表象によって生かしたものである。」(ibid.) 「表象に具わるこの生気付けの力は生き物の上だけでなく全自然の上に広がっており、われわれはその力を用いて総てを自分に関係付けると共に総てを自分の身体感でもって満たすのである」(ibid.) から、「芸術家はいろいろのタイプの形を心に留めておき、それらを実際に作ってみる。そして、それらの形に一定の表現を持たせ、見物の内心に特定の身体感と情感を起こさせることができる。」(ibid.) 絵に描かれた形がなぜ生きて見えるのかということにたいする、これがヒルデブラントの説明である。

この説明が不十分なことは明らかであろう。これでは自然知覚と絵画描写との区別がまるまる消えてましよう。形は自然の中ですでに生きている。この事自体にはわれわれも異論がない。問題は画面に描かれた形であって、これの生命感と自然の形の生命感とがともども同じ「表象に具わる生気付けの力」に根ざしているというのでは「空間美学」

のせつかくの主張、絵を描くとは物の「在る形」を「働く形」という一段「価値の高い」形によって置き換えることだという主張が無意味になるであろう。げんにヒルデブラントは人体描写についてこの主張と矛盾するような見解を述べている。「自然の中にこの種のわれわれにとって典型的な統一性が見出されるのか、それとも、そうした統一性は芸術家がこれを創り出すのかはどちらでも良いことである。どちらの場合もわれわれにとってのリアリティは同じだからである。」(S. 207) それなら、なぜ人体をわざわざ絵に描いたりするのか? いや、それよりも、人体の「統一性」なるものが芸術家によって「創り出される」まで自然の中に見当らないのかどうか。われわれがふだん眼にしている人体、生きて動いているあの人体はいつい何なのか? 自然の中で生きて動いている人体の「在る形」を「働く形」へ変換していつそう「リアル」に生きいきと見せること——これが絵の役目ではなかったであろうか? 「空間美学」がこうした自家撞着に陥らざるをえなかった理由はやはり——「視覚印象」と「運動表象」とから三次元知覚をむだに合成しようとしたのと同じで——描写と知覚とを一直線に繋いだところに求められねばならぬであろう。両者が平行関係に在ると考えれば矛盾は解ける。絵に描いた形で自然の生命感を意味させることによって、われわれは自然の形をいつそう生きいきとした状態で掴むことができるのではないか。むしろ、その場合には、「画面の形の生命感を「表象に具わる生気付けの力」に帰着させるようなことでは納まらない。このときは画面そのものの構造が描かれた形を生きて見せるように按配されていなければならず、その按配の仕方は「空間美学」の規定に抵触しないものでなければならず、しかもその結果、とくに「総てがわれわれの身体感でもって満たされている」ように見えなければならぬであろう。ヒルデブラントの今までの叙述からここへ繋げてよいと思われる箇所を挙げる」とすれば、まず画面を「有機体」として構成せよという第三章の指示、次に第五章の描かれた対象がつねに「実物大の遠隔像」として現象するという規定、さらに第四章の画面の枠取りを「水平・垂直」の両方向に合わせるのが望ましいという要求、等々がこれに当るように思われる。つまり、直観空間の二つの変項の一つ——「視点」が、他の変

項——「地平」へ投影されて、「浮彫表象」の全体を「われわれの身体感でもって満たす」からこそ、おそらくは描かれた形がわれわれに生きて見えるのである。この繋がりですべて初めて次のような文章も意味を持つてくるのではないか。「機能表象を通じて運動する自然も運動しない自然も一種の生きて行動する身体のようなものになり、この現象における生命が機能の目印の中へ姿を現わす。前には現象を空間表象の表現と見做して、その特性を「空間値」として扱っておいたのであるが、今や現象を純粹に機能の表現として扱おうと共に、この意味における現象の「機能値」について云々できるようになった。「空間値」としての現象は現象の表現としていざばん基本的かつ必然的なものであったから、「機能値」に見られる表現もますますこの「空間値」としての現象に結び付く。そこで現象が「機能値」として本当に形態化されていると言ってよいような場合は、同時に現象は必ず「空間値」としても形態化されているわけである。したがって、もし真の美術というようなものが本当に有るとすれば、その美術は現象を同時にこの両面から形態化しているはずである。いや、もっと正確に言えば、その美術は「機能値」の統一を「空間値」の統一として捉えているはずなのである。」(S. 219) これは「空間値」を造形活動によって記号化して「機能値」を意味させる、というに等しい。機能値と空間値とが現象の中で結び付いているのが物の「在る形」であり、この形は「感情移入的」な「表象に具わる生気付けの力」を刺戟する。絵を描くとはそうした「在る形」を「働く形」へ変換する操作を指していたわけであるが、この「働く形」を同時に「生きた形」に見せるには、「自然の生命」の中で融合していた空間値と機能値とを分離して、前者を意味するものに、後者を意味されるものに仕立てるよりほかない。ただし、もしそうでなければ、どうして静止している絵が動いている物を描いたりしうるであろうか？ 例えば疾走している犬の脚とか回っている車輪とか。「動いている脚をわれわれが見るとき事実として眼に映るのはすばやく動く縞ないし影にすぎない。」(S. 218) したがって「再現的描写が一瞬の運動、もしくは若干の瞬間から合成された運動を固定することに因っていたとすれば、脚はつねに不明瞭な縞として描写されるにすぎなかったであろう。」(ibid.)「こうし

たイメージを運動についてわれわれに示すのは写真機であって、それはすなわち瞬間的な知覚イメージにほかならない。全速回転している車の示す幅の知覚はつねに不明瞭なチラチラした動きにすぎないけれども、描写はそんな事におかまいなく静止している明瞭な車輪を与えるであろう。静止している車輪のイメージはわれわれの表象の中で生きているのであるから、それは運動している車輪の束の間のイメージよりも強烈であり、われわれはそちらのほうを大切に取っておいて、知覚イメージは形を解体する不明瞭なものとしてこれを犠牲に供するのである。」(p.11)

さて、われわれはヒルデブラントの「空間美学」の主張を——適当な補正を加えながら——眺めてきた。その結果、「遠隔像」としての「浮彫表象」という絵画空間の規定を得た。この絵画空間は——われわれの考えによれば——透視図法という抽象的な視空間と具体的な直観空間とのいわば中間に位置していた。こんなふうに、『形の問題』をわれわれは自分たちの主題に合わせて絵画論として読んできたわけであるが、しかし、この読み方が適切かどうかは必ずしも自明でない。ヒルデブラントが彫刻家であったことはしばらく措くとしても、彫刻との繋がりはげんに「浮彫表象」というような術語にも顕著であり、さらに『形の問題』の第七章は「石による彫刻」と題されている。しかもこの最終章は著者によって「私の仕事の極点」(p. 202)と呼ばれているのである。絵画と彫刻とは「空間美学」の中でどう関係しているのであろうか？ 結論を先に言えば、ヒルデブラントは彫刻も絵画の一種として扱っている。石材から人体を刻み出す過程を考えてみよう。「彫刻が素描から成立したことは疑いない。素描が彫り窪められて浮彫になった。われわれは素描を平面のいわば生氣付けと解すべきであろう。丸彫が出現するにいたっても素描はなお均一空間のようなものを描き出している。」(p. 203) 「たとえ自由に動く人体像がひとつの全体空間の内に含まれていると考えても、あらゆる側面から眺められることの予想されるその人体像を石の中の何処へどう位置付けるかは前もって決定できない。個々の側面観同士の三次元関係は予め規定され得ないからである。何かの全体的な形を暫定的に刻んでおくことなど、したがって出来はしない。採れる途は唯一つ——一つの側面から出発して他の諸側面をその

必然的帰結として成立させることだけである。そうなれば彫刻家はどうしても自分の立方体的表象ないし運動表象の裏にひとつの視覚表象ないし画面表象を置かざるを得ないし、そうした視覚表象ないし画面表象から出発せざるを得ない。」(S. 257) つまり丸彫もまず浮彫として表象されねばならないわけである。そして、この浮彫表象は層から層へと奥行方向へむかって進んでゆく。「このさい活動するファンタジーはつねに視覚ファンタジーともいいうべきものであって、一つの遠い立脚点から見て生じるファンタジーである。その結果、自ずからそのイメージはどの段階を採っても均一的なイメージだ、ということになる。均一的というのは、そのイメージが一枚の平面を共有していて、一つの立脚点から眼で眺めての共通性がある、という意味である。」(S. 258) 石材から丸彫人体像を刻み出す過程の各段階には、こんなふうにも遠隔像としての浮彫表象が、つまり絵が潜んでいる。ヒルデブランドにとって彫るとは描き重ねることなのである。「人体像が画面印象として把握され、そのまま奥行へむかって進んでゆくに付れて、自然に諸々の側面観が、最後には背面観が必然的帰結として生じてくる。」(S. 261) 彫刻を絵画風に捉えることの可否はここでは問わない。しかし、それは『形の問題』を絵画論として読むことにたいするひとつの論拠にはなるであろう。絵画空間は「空間美学」の中核部なのである。(完)

- (88) テクストとして使用したのは Adolf von Hildebrand, *Gesammelte Schriften zur Kunst*, Bearbeitet von Henning Bock, Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Band 39, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, S. 199-265. (2. Die endgültige Fassung G in der dritten veränderten Auflage 1903) である。括弧内の数字は頁数を表す。

(89) 「空間」構成に関係しての触覚と視覚については、新田博衛「空間・時間・芸術作品」『美学』一一九号参照。
(筆者に「た・ひろえ」京都大学教養部「芸術学」教授)

〔編者附記〕 本論文の上篇は、本誌第五百三十二号（第四十六卷第二册、昭和五十一年十月）に、中篇は、同第五百三十五号（第四十六卷第五册、昭和五十三年六月）に、それぞれ掲載された。

前	号	目	次
		古代キリスト教における「好奇心」の問題	水垣 渉
		論理における原理的なもの	
		——アリストテレスの所論をめぐって——	大出 晁
		力学における決定論と意識の自由について	
		——情報構造としての意識——	品川 嘉也
		デカルトにおける永遠真理創造説について	平松 希伊子
		新刊紹介 中久郎『デュルケームの社会学論』	中島 道男

Über den Bildraum —Alberti und Hildebrandt—

von Hiroe Nitta

Professor der Kunstwissenschaft
an der Abteilung der allgemeinen
Bildung an der Universität Kyoto

Der Bildraum stellt eine semiologische Transformation der räumlichen Wirklichkeit dar, in dem Sinne, daß die reale Welt ihre verborgene Raumstruktur erst an den Tag bringt, wenn sie ins Bild umgeformt worden ist. Das Bild ist nämlich ein genauso geeignetes Zeichen für die Erschließung der Lebenswelt wie die Sprache, die ihrerseits den logischen Zusammenhang in der verworrenen Wirklichkeit klarstellt und in Worten faßt.

Die Stilwandlung in der malerischen Kunst, die man in gewöhnlicher Weise historisch bzw. soziologisch erklärt, hängt in Wahrheit von der Differenz der Art und Weise ab, wie man das Wirkliche jedesmal in die Raum-Sprache auf der Leinwand übersetzt. Der Stil bedeutet hier immer eine symbolische Form.

Es gibt zwei Variable im alltäglichen Anschauungsraum: „den Gesichtspunkt“ und „den Horizont“. Sie beide zeigen sich bildhaft als „Distanz (intervalla)“ und als „zentrale Linie (centricum)“ in dem perspektiv konstruierten Bildraum von Leon Battista Alberti. Die Tiefe dieses imaginären Raums kann man wahrhaft reversibel ablesen, d.h. sowohl von jenseits her wie von diesseits hin; bald verbreitet sie sich vom Augenpunkt (oculum) im Bild zu uns Zuschauern, bald aber zielt sie sich umgekehrt vom Zuschauer zum Augenpunkt zusammen.

Der „architektonisch“ organische Bildraum Adolf Hildebrandts fixiert dagegen allein den „Horizont“, der nämlich eine der zwei Variable des Anschauungsraums ist, und zwar als „Relieffvorstellung“. Die Bildtiefe muß man also hier unreversibel, ausschließlich von uns hin zum Augenpunkt aufnehmen.

In gleicher Weise wie bei der Raumzeichnung Albertis zielt die Raumästhetik Hildebrandts darauf ab, das irreale und abstrakte Zeichen des Bildes den konkreten Raum der Natur bedeuten zu lassen. Aber die Raumästhetik Hildebrandts konstituiert absichtlich kein absolut geschlossenes „Koordinatensystem“, welches Alberti durch seine mathematische Methodik der Zeichnung fast vollständig ausgeführt hat, und zwar so, daß beim Bildraum Hildebrandts das subjektive Ablesen des Zuschauers jedesmal über das fragliche Verhältnis zwischen „Horizont“ und „Gesichtspunkt“ disponieren und es determinieren kann. Der Terminus „Fernbild“ drückt die Absicht prägnant aus. Man darf sagen, daß die Raumvorstellung Hildebrandts den perspektiven Raum Albertis etwa halbwegs auf den uns umgebenden Anschauungsraum zurückwirft.

Luther and the Ockhamistic Tradition

by Haruo Kaneko
Professor of Ethics,
Faculty of Letters,
Okayama University

The present thesis is an inquiry into the historical process by which Luther at first accepted and later overcame Ockham's philosophical theology as seen in his earlier works. We must first pay attention to his