

## 線遠近法による絵画的空間構成の意味

金 田 晉

### <はじめに——空間問題の地平を拓くために>

現象学が意識の現象学であるかぎり、時間の空間に対する優位は不動である。空間が外部感官を媒介にした意識のいわば自己疎外的形式であるのに対して、時間こそはこれを媒介するものとして内部感官だとしかいいよりのないという意味で、つまり自己自身によってしか媒介されえないという意味で意識に本具的なのだ。フッサールがマテシス・ウニヴェルサリスを目指す学として論理学を志向していた時期をぬけ出て、カントに学びつつ、意識の超越論的性格に着目しはじめたとき、まず注目したのは、「内的時間意識」であったことはうなずける。フッサールの悪しき弟子ハイデガーが意識を実存論的にゾルゲの構造として改作したとしても、事態は相変わらず同じであった。現存在の存在から存在そのものへと問いを進めるそのバネは時間性にあった。サルトルに至っては、空間は視座から遠ざかり、世界内存在としての人間存在は時間性のくびきに束縛され、かつそこにみづからを投企してゆく。時間意識を軸にするかぎり、現象学は匹敵ソリプシスムスというレッテルからは逃れえないといわねばならないであろう。

空間はその本質的性格からいって、他者との共存構造を前提としている。『イデー』第1巻の延長線上のフッサールは、「意味」という普遍世界に逃れ出ることによって、辛うじて時間意識を優位させることから招きよせられる論理的岐綻を示さずにすんだ。かれにあって、人間存在を世界への関係において語りをはじめるとき、空間は無視しえない存在形式として浮びあがってくる。だが『存在と時間』のハイデガーは、空間を人間実存の顔落相における現象様態だと断定する。サルトルは他者を對他存在とす

ることによって、世界をコレスポンドの無い愛憎葛藤のドラマツルギーに変貌させる。もし至福の世界が語られるにしても、ペッカーのパラニグジステンツのように、至上の高みにあるロマン主義的「自然」がもちこまれるにすぎないのだ。こうして空間は、人間存在を討究する際、決して避けては通れぬ本質的問題でありながら、ながく宙に浮いたままであったといえよう。

時間性の極限現象である決意・選択に身を委ねることに生理的になじめなかったひとりの現象学者の独白めいた閑いの宣言を紹介しよう。

「私は私の外部でなければならず、他者の身体は他者自身でなければならぬ。自我と他我のこのパラドックスとこの弁証法は、自我と他我が両者共通の状況によって規定され、世界への内属から毫も解放されていない場合にのみ、換言すれば哲学が私への還帰では終わらない場合にのみ、そして私が私自身への現前を発見するだけでなく、＜異邦人的静観者＞の可能性を発見せねばならない場合にのみ、さらに換言すれば、私が私の実存を体験するまさにその瞬間に、そしてこの反省の極点にいたるまで、私がなお私を時間から出発させるこの絶対的密度を欠いており、私を絶対的個であることを妨げ、まるで多くの人間の中のひとりの人間であるかのように、あるいは少なくとも多くの意識の中のひとつの意識であるかのように、私を他者のまなざしにさらしている場合にのみ可能になる」(M. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, p. VII)。

私が私の外部であるとは、私が自己を充たそうとしながら決して埋められない空虚として、自己ではないものに向う意味的志向であるということだ。他者の身体が他者であるということは、他者が私の意味的志向の向けられているもの、私の意味的志向においてのみうけとめられる身振りとしてのみあるということだ。それでいて私は空虚なままであり、他者にのり

うつることはできないのであり、他者の方も空虚なる志向のめざされるものとしてしかありえず、身体より此岸的なかれ自身を回復しえないのだ。だから私と他者とは、そもそも世界に対する存在構造を異にしていることになる。私と他者との距離は絶対性を主張している。一時代前の感情移入の哲学あるいは美学のように、自我と他我とが同じ存在構造をもって、理想の境地において距離が消滅するといった楽天的なシエマはもはやここでは効力をもたない。この同一の世界に私がおり他者がいること自体既にパラドックスなのだ。この哲学者は僚友サルトルを意識している。謙虚ないいまわし（「…の場合にのみ可能なのだ（…ne sont possible que si …）」）で、しかしながらふてぶてしくも直接法の条件文を「換言すれば（c'est à dire）」でたまたみこみながら、まさしく条件文の中こそ現実なのだと主張する。つまり“si”以下の文はパラドックスを可能にするための可想的条件なのではなく、逆にそれこそが現実なのであり、これが現実であるがゆえに、このパラドックスは成立してくるのだ。とすれば現実とはなにか。「換言すれば」によってはさまれる三個の si- 文は、それぞれ別のアスペクトから語り出される。第一のアスペクトでは自我も他我も共通の状況によって規定されていて、この世界から一歩たりとものがれるわけにはゆかない。つまり超越の拒否である。自我は他我の身体によって充たされることをもとめる空虚な志向性である。

しかもこの志向の関係は、自我の他我への水平的のりうつりというふうにとられるべきでない。のりうつりという事態が可能なのは、自我が自我としてまとめ、他者もまたその個性性を主張しうるかぎりにおいてである。だがそれは不可能である。「私は身振りの中に怒りを読む（je lis la colère dans le geste）」（ibid., p. 215）。私が存在するのではない。「私が……を読む」という空虚をかかえた活動があるだけだ。他者が存在するのではない。怒りをはらんだ他者の身振りが私の活動の空虚を補填するものとして、目的補語の位置を占めている。このふたつの位相を異にしたはたらきは「怒り」において交叉する。いまではいずれが主体なのでもな

い。「怒り」の現象が主体なのだ。

第二のアスペクトは反省の問題である。ここでいう反省とは、人間存在を存在忘却の淵から救い出すことでもなければ、対自存在でもない。これらはいつもなんらかの自己存在の回復であり、世界内存在のただなかからの問いかけである。しかしこの哲学者のいう反省は、世界内存在の進行をまるでカメラアングルの固定のように、一瞬ストップさせることである。いうなれば反省は世界からの責任回避を含意している。世界はそれぞれ意味づけられる。「怒り」もまた意味づけられる。だがさしあたり私は「怒り」を読むのであって、「怒りの意味」を読むのではない。怒りの意味をつかまえる (saisir) のは「無関心なる観察者 (le spectateur impartial)」の作用にまたねばならない。世界に関心づけられている私が無関心であることは、みづから選んで世界の外に立つことである。それだけではない。世界は私=私の外部をひきつれて進行してゆくのに、私は反省のために一所にとどまらねばならない。意味をうるためには、私は世界から追放されねばならない。それが第二のアスペクトのパラドックスである。

第三のアスペクトは時間性的問題である。第一のアスペクトでは、私は私の外部として世界にまきこまれている。第二のアスペクトでは、私は世界からとりのこされたものとして世界の外にいる。だから世界内存在としては時間性に収斂される私も、同時に他方で「異邦人的静観者」として時間性をすどおりしてしまっている。とすれば時間性そのものが両義的存在構造に基づけられていることになる。そればかりではない。私は決して決意・選択・投企といった 個的実存の極限に収斂しえず、「私を時間から出発させるこの絶対的密度を欠い」ている。だから私は怯み、憶病にうちふるえるかもしれない。だがそれは、単なる心理的欠陥ではない。むしろ意識の決断にもかかわらず、私の身体がまさに身体であるがゆえに、つまり視ることの絶対性と視られることの相対性を一身に引受けているがゆえに、時熱的瞬間からあとずさりするのである。

意識の現象学であるかぎり、現象学では、感性と悟性をきり結ぶ構想力

(Einbildungskraft)、想像力 (imagination)、図像 (Bild) 等が重要なテーマになってくる。これらは述定判断 (prédication) の領域である。いまやこの意識の基にある根底の世界に立ちかえらなければならない。だがそれを「無意識」界と名づけても、しかたあるまい。「無意識」とよぶこと自体、それは意識にひきずられて思念されているからだ。述定以前 (antéprédication) の世界は他に還元されえない特権をもっている。それは身体の領域だ。『イデー』第1巻をサルトルに見せられて触手を示さなかつたメルロ＝ポンティが、膨大なフッサールのマヌスクリプトの中から手探り発見していったのは、この特権的領域であった。身体こそが相互主観性の可能性を拓いてゆく。

ここで私は、身体の問題、相互主観性の問題を正面から扱うつもりはない。ただメルロ＝ポンティというひとりの現象学者の一見自嘲めいた文章の中に確実に時間論的地平からはみ出ざるをえないひとつの地平が開かれつつあるということ、またもしこの新しい地平に注意をむけるとすれば、感性的経験のアプリオリな形式とみなされていた空間も、より根源的な人間存在の能力に基づけられたものとして浮び上ってくるであろうということを私は示したかったのだ。

それではなぜこのような状況の中で、ことさらルネサンス人、アルブレヒト・デューラーのそれも一枚の版画を選び、そこから空間の問題を探る手がかりをえようとするのか。ここにとりあげる『僧房におけるヒエロニムス』は、ルネサンス期においてはじめて定式化された線遠近法による空間構成のありかたを明確に呈示しているように思えるからである。

前世紀末、印象派の絵画運動以来、絵画の線遠近法的構成は意識的に排撃されることになったが、絵画界全体を見れば、今でもこの遠近法構成は根強い影響力をもっている。

たしかに遠近法的構成は、今では風化、形骸化されてしまったきらいがある。だが印象派以降今日にいたるまで、線遠近法のように時代、地域を

こえて影響力をもった空間構成法はいまだ見出されない。とすれば一見科学的画一主義に殉じたかに見える線遠近法のうちに空間の充実した相貌をまさぐるためのひとつの道をしくとしてもあなたがち索強付会とはいえないであろう。けだし線遠近法は以前のように空間の絶対的構成法ではなくなったが、それでも空間構成法のすぐれた一様式であることにかわりないからである。ともあれ、遠近法的構図に作者デューラーがなにを求め、またそのようにして構成された画像がわれわれになにを語りかけているのか、それを一枚の版画を凝視することによって問い進めてゆこう。

### ＜『僧房におけるヒエロニムス』を典拠にして＞

デューラーがこの『僧房におけるヒエロニムス』を作成したのは1514年である。かれは二度目のイタリア旅行（1505～7）を終え、線遠近法を実践的にも理論的にも修得した最初の北方画家として、ニュルンベルクを中心に名をはせていた。そのかれが1513年から16年まで、祭壇画を含めて一切の彩描画をたって、とりわけ版画制作に没頭する。この間に『メランコリアⅠ』等かずかずの銅版画の傑作が世に出ることになる。

ではなぜデューラーが、とりわけ銅版画というジャンル形式に執着したのか。そこからまず考えてみよう。かれは同名の父親アルブレヒトが当代一流の金細工師であったおかげで、幼児より銅版の技術を修得していた。それもひとつの理由となろう。だが精神的に見るとき、それ以上に重要な理由づけが少くとも三つあると思われる。そのひとつは銅版画の原画が複数個制作されるという事実にある。それまでの宗教画は、教会、宮廷、貴族の邸宅の特定の室にかけられる一回的作品であった。丁度1445年、グーテンベルクが活版印刷術を発明し、これによって聖書が教会の僧侶たちの独占物としての地位から解放されたように、版画芸術によって芸術作品ははじめて、場所的規定性から解放されることになったといえる。だがそれは単に芸術作品の普及、芸術作品の大衆化のみに貢献したのだろうか。

おそらくそうではあるまい。デューラーの版画を手に入れることのできた階層は限られていたはずだ。そうではなく、芸術作品は場所的規定性から解放されることによって、芸術作品の主題・題材、さらには芸術作品自身の呈示する空間自体が変様するにいったといえる。換言すれば同一の芸術作品は、複数化することによって、どのような室内にも連続しうる（もちろん作品の画枠と壁との間の絶対的断絶を踏まえての話であるが）空間を構成するようになったのであり、逆にいえばどれほど質素な住居空間もこの芸術作品の空間を受容しうるようになったのである。少なくとも可能性において。

第二は、線彫りを生命とする銅版画は、デューラーにとって、イタリア滞在中に修得した線遠近法を実践する格好の試練場であった。しかも木版画と異なって、銅版画は線彫りから印刷にいたるまで終始制作者に委ねられるものである。デューラーは銅版画によって線の効果を最大限に発揮させ、平面の上に奥行空間を実現しようとしたのである。

最後のひとつは、ルネサンス芸術のもうひとつの特色である外光の効果を利用しうる点である。木版画にあっては、白と黒との単純なコントラストを表しうるにすぎず、ただ線の太さと密集によってヴァルールを示せるにすぎない。それに対して銅版画は線の彫りの広さ、深さを加減することによって、白と黒との間のニュアンスの変化を、しかも鋭角的に刻印することができた。そのおかげで外光が自然界にもたらす変幻自在の陰影を画面に定着させ、このことによって諸物の戯れる空間的ひろがりや深み、諸物の立体性と現出させることができた。線画によって、銅版画からは色彩は追放された。だが線によって、ヴァルールはその独自の調べを響かせている。

だが銅版画に種々の特性があるにせよ、『ヒエロニムス』にこめられたデューラーの狙いは遠近法構成に集中している。この画の構成をみてゆくことにしよう。まず注目されるのは、上方にある天井の梁木と左方に配さ

れる側柱と下方にのぞいている床の階段によって、この図の世界は鑑賞者（そして作者の）の世界からはっきり仕切られているということである。もともと遠近法の構図はスケノグラフィア、つまり舞台の書割として旧く



アルグレヒト・デューラー「僧房におけるヒエロニムス」(1514)

銅版面. B 60(162) 247×188mm



から使用されてきたものであった。それは一種のだまし絵であり、鑑賞者を舞台の世界から切離し、舞台上の行為を鑑賞者の世界とは区別されたものとして、当の鑑賞者に示すものであった。この画においても、この仕切りの意味が生きている。制作者は画像世界を、自己固有の視点から構成し統制しており、そのようなかたちで画像世界にかかわっている。しかもこの画像世界はあくまで視られるものとして、つまり決してその内部には参入できないものとして鑑賞者に呈示されている。鑑賞者はヒエロニムスのいる室内に対して、画像世界の他者として、ただ覗見するものとして存在するにすぎない。だが右方の間仕切りはなされていない。

その意味は構図の遠近法的関係がある程度まで解いてくれる。すぐれた美術史家E・パノフスキーはここで用いられている精確な幾何学的遠近法がそれと一見相反する心理学的表現と融合していることを指摘している。それにつづけてかれはつぎのようにその理由をのべている。

「この絵画的空間の構成は、数学的観点からして完全に精確であるが、その特徴の第一は、この部屋の大きさを元の大きさに直してみても、そのパースペクティヴ・ディスタンスはたかだか4フィートにしかならないという鑑賞者とこの部屋との間の異常なほどの距離の短さにあり、第二は坐っている聖者の眼のレベルによって決定された水平線の高さにあり、第三は右縁からたかだか半センチメートルほどしか離れていないという消点の極端にかたよった位置にある。ディスタンスの短さは水平線の位置とあいまって、親密の情を強めている」(E. Panofsky: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 1955, 4. ed., p. 155)。

このパノフスキーの指摘を補充せねばならない。第二の特徴である水平線の位置は、実は鑑賞者の眼の位置にあたっている。聖者の眼は鑑賞者の眼と同じ高さで向き合っていることになる。さらに消点を極端に右縁にかたよらせることによって、画面そのものが不安定となり、構図されていない右縁の外に均衡を回復するための重力をはり出している。その結果この

画はたしかに画枠にぎられた一断面であるにもかかわらず、その外部をまで規定せんとしているかにみえる。具体的にいえば、今のべた右縁のその右部と、階段を一段だけ見せている下縁のその下部とである。そこはまた鑑賞者の位置とかかわるところでもある。こうして画枠の外の右部と下部は画面によって規定されると同時に、鑑賞者の想像力に委ねられる両義性の領野だということになる。

室内に立入ることにしよう。天井板、窓枠、窓敷居、ベンチ、柱石、テーブル等のすべての直線は正確に袋戸棚のほぼ真中の高さ、右縁より半センチ少しのところにある消点に集中している。ベンチの下に見無造作に脱ぎすてられているスリッパさえ、よくみると消点に向けて按配されている。天井板の直線と左方の窓部を極端な短縮法によって図示することによって、その奥行空間は部屋自体が細長く見えるまでに強調されている。

消点は画中のすべての直線がそこでみつからを終える点であるが、同時にそこからすべての線が発生してゆく点であり、画面における第一の原因である。ルネサンス時代遠近法を用いる祭壇画は概ね、主題の中心と消点あるいは消点を通る垂直軸とを一致させて、主題の壮重さと尊厳を強調することをつねとしたが、ここでは主題的人物ヒエロニムスは巧みに消点の位置からずらされている。つまり聖者ヒエロニムスさえ、この室内空間に君臨していないのである。かえってヒエロニムスはそれを望んでいないかのようである。かれの書台に向う姿勢、きちんと揃えられた両脚の方向は、また精確に消点によって規定されている。

かれは今一心に、聖書をラテン語に翻訳している。その長円形に型どられたかれの姿勢は聖書翻訳に向うかれの心のまどかさを語っている。それに首をすくめて上体をまるめて坐っている姿勢はすべての世俗的快樂と欲望を断念して、ひとえに神への敬虔の念にひたる姿勢である。上体とは対照的に鋭く尖った頭頂、ひたいに深く刻まれた数条のじわ、とがった鷲鼻、それに鋭い眼光を発する奥目はこの聖者の叡智と造詣の深さも語り出している。

だが翻訳するといっても、かれは原典を横に置いて一字一句対照しながら逐語的に訳業にはげんでいるのではない。参照すべき書籍は窓べりとベンチの上に日ぼこりを浴びて閉じられたまま無造作に置かれている。そのかたわらに人間の生と死、人智の有限性と信仰の永遠性を象徴するされこうべが控えている。それにくらべれば、このされこうべを隔ててベンチにころがっているふたつのクッション、そして聖者の左側にこれも無造作に置かれている椅子とクッションは、たった今しがたまで談論していたのであろう信仰篤き友人たちのぬくもりを、そのひだの中にとどめている。ヒエロニムスはたった今帰ったばかりの、つまり今では不在の友人たちの信仰にかこまれながら、一筆一筆にその敬虔と信仰を刻んでいるかのようだ。

だからヒエロニムスは決して人里絶した荒地、森林に住まう隠者ではない。そのことはまた背後の壁にかかった帽子と書信の列によっても明らかである。かれはときにこの僧帽をかぶって戸外を散策するであろうし、また友人たちを訪うやもしれない。また遠方からの便りはきちんと鉄をいれて開封する几帳面さも失っていない。

調度品は質素である。天井の張板の木目の乱れは、部屋のつくりがどれほど簡素なものかを示し、後壁隅の破れはどれほどこの部屋が旧くいたんているかを示している。それでいて部屋はきちんと整頓されている。

だがそれ以上にヒエロニムスの世界を決定しているものがある。中央部の盛上った Butzenscheibe を通して左側から室内に散乱してくる外光の効果である。外光は窓壁に順次 Butzenscheibe の影の輪郭をひろげ、ぼかしながら、天井板を照し出し、諸物の投げる影をすべてまどかになめしてゆく。この陰影は平行のハッチング、クロスハッチング、それに点線模様の断続線でその多様な変化を映し出している。Butzenscheibe を通して射しこんでくる光線はやわらかく、室内を心地よい暖さでみたしている。その心地よさのため、善行の番人であるべき犬は、その職務をすっかり忘れはてて眠りこけている。まるでこの室内空間は悪魔のつけいる隙がない

と察しているかのようである。階段のふちに頑張るライオンも例外ではない。眼を細めて、右耳はだらりとたれ、尾を脚のあいだに丸くはさんで横たわっている。

ライオンはヒエロニムスの属性であると同時に、復活するキリストの守護番の象徴でもある。事実このライオンは日だまりの心地よさからくる睡気をじっとたえて、四肢をふんばり、左耳をなお立てている。眼は半開きのまま、たしかになお警戒心を解いていない。ライオンは今なにを守護せんとしているのか。ひとつはブルガタ製作中のヒエロニムスを守るためである。だがもうひとつはブルガタとしてラテン語世界に復活してくるキリストにつきしたがうためである。

ブルガタを製作するヒエロニムスは復活のキリストの目撃者、その場に臨むものである。かれの周囲には祈りの数珠、衾の刷毛、浄めの香油壺等が置かれており、テーブルの右隅には、ヒエロニムスの訳業を見守るかのように極小のキリスト磔刑像が立っている。砂時計は、世俗の時間と永遠の時間を区別する。聖者ヒエロニムスは今では永遠の時間のがわに踏みこんでいるかのようである。かれの頭部は、光輪にも似た神的な輝きで照らされているからだ。

入口の梁木にはへちまがつりさがっている。それは人生の短さの象徴であり、この室内に入らんとするには、人生の短さを信仰によって踏みこえねばならぬことを語っているかのようである。ここではヒエロニムスだけが室内にいるにふさわしい。

だがひるがえって考えるならば、ヒエロニムスはひとりではなく、逆にヒエロニムス的人物は無数に存在しうる。この画像はそう訴えている。

『ヒエロニムス』をこのように見てくると、はじめは純粹形式的な構図法と思われた線遠近法は、その成立当時、またここドイツにおいて根づいた当時、決してそのようなものではなかったことがはっきりとしてくる。それは当時の社会を支えていた精神的な意味志向性の一形態として登場し

てきたのである。線遠近法を支えるユークリッド的平面空間も、この精神的風土にとって外在的輸入物ではなく、かえって精神的風土を具現化する科学的武器として、必然性をもってもちこまれたといわねばならない。したがってまた線遠近法をカメラ・オブスクラの仕組みや生理学的因果法則によってのみ説明しようとしても、問題の本質の所在は見失われることにかわりないであろう。

デューラーは逆にこの線遠近法によって、精神的な意味志向性のこめられた充実した空間形式を実現せんとしたのであり、単に自然の水平的模写を求めたのではなく、敬虔なる空間を構築せんとしたのである。事実この版画ではデューラーのモラル、さらにはかれが心酔していたルターのプロテスタンティズム、さらにはドイツ農民戦争前夜の精神状況が線遠近法的空間に集約されているといえよう。

### 参 考 文 献

- M. Heidegger : Sein und Zeit, 4 Aufl., 1935.  
E. Husserl : Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, Husserliana I, 1963.  
M. Merleau-Ponty. Phénoménologie de la perception, 1945.  
J.P. Sartre. L'être et le néant, 1943.  
E. Panofsky : The Life and Art of Albrecht Dürer, 1955.  
H. Wölfflin : Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1970.  
B. Schweitzer : Vom Sinn der Perspektive, 1953.  
E. Ströker : Philosophische Untersuchungen zum Raum, 1965.  
K. Lipfert : Symbol=Fibel, 1964.

(特に拙文中筆者の象徴解釈はほとんど全面的に最後掲書に依拠した)。

[この拙文は、広島哲学会第22回学術研究発表大会の席で行った同名の研究発表に適宜筆を加え、修正したものである。また拙文の前半部は、空間論に対する筆者の問題意識を理解していただくために、相当部加筆した]。