

# 透視画法について (一)

金 田 晋

はじめに

今日透視画法をめぐる思索することは、こと美術史上の諸傾向を概観するとき、いくぶん時代錯誤の感がないでもない。というのも前世紀末の印象派運動の過程で、対象を造形的に描写してゆく上で唯一正当で教授可能な方法だと信じられてきた透視画法は、初等教育ではいざしらず、以前のめざましい位置を失ったように思われるからである。事実セザンヌやスーラ、ゴッホやゴーギャン、あるいはクリムトといった現代絵画の先駆者たちはもはや透視画法に身を委ねることなく、新たな方法意識をもって絵画固有の空間世界を構成せんとしている。

たしかに今日でも、遠みにある対象は小さく、近くにある対象は大きく鮮明に描かれている。また斜線の効果を生かして画面に奥行きの効果を与えようとする。しかしそうだからといって、それだけでは透視画法を実践していることにはならない。透視画法は個々の

部分的効果をめざすものではなく、全体性への志向、秩序への意志に裏づけられている。シュヴァイツァーの言を借りれば、「この(透視画以前の芸術)中では部分が全体に先行していたが、空間透視画法では、空間的全体は創作過程においても、観照過程においても、部分、すなわち描写された部分に先立って存在している(1)」。パノフスキーも透視画法は、それ以前の絵画空間が *Aggregatraum* であったのに対して、*Systemraum* を志向するものであるとする(2)。一般に遠近法には技法的に見て、空気遠近法、色彩遠近法、重畳遠近法、それに東洋の三遠等があげられるが、ここでいう透視画法は幾何学あるいは光学の定理に基いて体系的に定式化された絵画的空間構成法である。現代絵画にあつては、こうした意味での透視画法はすっかり色褪せてしまったかに見える。

それにもかかわらず、透視画法が絵画ジャンルに提起した問題意識は依然として現代的である。今日の多くの画家や画学生が多かれ少かれ透視画法の知識を身につけ、画面構成になんらかのかたちで

役立てているという事実だけをさしているのではない。透視画法と一線を画して登場した印象派運動もまた、外光を統一的照明の原理にすえることによって、もうひとつの Systemraum を志向していたといえる(3)。透視画法が Systemraum を志向し、これを現実化する技法上の解釈であるのと同じ意味で、印象派の外光理論も一技法的解釈である。実作者はおのれの解釈の成果を制作の規範原理のようなものに短絡させねばならない以上、解釈の当否は当然云々されざるをえないであろう。だが解釈をなにかについての解釈として、そのなにかにとどまろうとするかぎり、解釈のあれかこれかを裁定することはさして問題でない。解釈の類型は概ね時代状況、趣味の変遷の中で浮沈してゆくものだからである。問題なのは解釈の志向するものの構造を明かにすることと、その当のものを志向する解釈が背負う意味をときほぐすことであろう。

また透視画法のラテン的原語にあたる *perspectiva* は今日幾何学あるいは造形美術の分野をこえて、心理学的パースペクティブ、美的パースペクティブ、文芸学的パースペクティブといったように、他の種々の分野においても使用されている。とすれば透視画法について思索することは、単に他から隔離された特殊美術史上の事実的技法の問題であるだけでなく、ひとつの遍在的状况をきりひらくという課題を担っている。もとより文芸学や心理学あるいは歴史学において使用されるパースペクティブは、その原意から見て多分に比喩的である。本来外的自然への接触方式であったパースペクティブはここで意識の次元に転意されてしまっている。だがパースペクティブとはまずなによりも幾何学的なものであり、つぎに造形美術に所属する。しかも幾何学上のパースペクティブは多分にギリシヤの

原語をうけて光学 (optics) の問題へと移されていったことを思えば、造形美術、とりわけ絵画にこそパースペクティブの特権的位置があるといつて過言でなからう。

前世紀後半以来、美術史学者たちは直接透視画法を主題にするか否かは別として、絵画の空間性について語ろうとする場合、いつもなんらかのかたちでこれに言及している。それに対して美学者たちは、「空間美学 (Raumästhetik)」の提唱者テオドル・リップスは、その典型であるが、絵画の空間性を空間感情 (Raumgefühl) という心理学的次元に置移した結果、透視画法というすぐれて科学的技法を扱いきれないままに終わっているといつてよい(4)。この小論の目的はあくまで技法としての透視画法に定位しつつ、絵画的空間構成の意味を問うてゆくことである。

### 1 透視画法についての意味変化と事実的批評

透視画法とは線遠近法ともよばれ、*Linearperspektiv* (独)、『*linear perspective* (英)、『*perspective lineaire* (仏)等の西欧語に対応する術語である。Perspektivあるいは *perspective* はラテン語の *perspectiva* より由来するが、これは本来のラテン語とはいいがたく、ギリシヤ語 *ὄψις* の翻訳語としてポエティウスのころから幾何学上の一分野に対する名称として用いられたにすぎない(5)。*perspectiva* の動詞 *perspicere* は当時普通には「精確かつ明瞭に見る」という意味で用いられたのであり、「見透す (durchsehen)」とか、「のぞき見る (hineinsehen)」といった意味で用いられていた典拠はない、とポエームは指摘している(6)。とすれば *ὄψις* あるいは *perspectiva* は当時「正当かつ精確に見る

ことについての術」と考えられていたといえよう。この語は中世を通じてルネサンスに至るまで幾何学上の術語であるにとどまっていた。したがってデューラーのペルスペクティブアについての定式「*Item perspectiva ist ein lateinisch wort, pedewt ein durchsehung*」(7)は、転義されたラテン語に依拠しつつ、「透視」という新たな意義を付与した証言ということになる。その後のラテン語以外で書かれた文献をたどってゆくと、ペルスペクティブの本来の意味合いは次第に薄れてゆき、十七世紀までには「景観 (view)」を意味することになり、「眺望 (prospect)」や「絵画的構図」と等しいものとされるに至る。G・トロイリは村落、山岳、家並、海洋、島嶼、溪谷、城砦、都市、広場、また馬道などといった眺望を自然的ペルスペクティブ (*natural perspective*) とよんでいた(8)。つまりルネサンスを経て、ペルスペクティブは事物対象を精確に見る術から眼に事物が映ってくるその現れの法、あるいは眼に映ったものを写す法へと意味転換していったといえる。つまりペルスペクティブの主体は事物という実在から映像という非実在に、あるいはものからみえるものに移っていったことになる。

だが絵画的構成法としてのペルスペクティブが美術史上規範的地位を獲得したのは、これをルネサンス期の発明物とする俗見に反して、比較的新しいのである。フリッツ・ブルガーの叙述にしておう。「近代的視点での学的透視画法については、一般に十八世紀になってからはじめて語られるようになった。中世では画像表象の出発点は個々のものすべてを規定する画像の枠であるか、諸人物像の造形契機である。十四世紀の終りにこの領域に現れてくるものは、

人物像の複合体と結びついた空間動機から特殊な奥行き表象を抽象することであり、これによって三つの次元で分割される数学的ペルスペクティブを体系的に受容する道が準備されることになる。この展開過程はまったく漸進的である。これまでは透視画法的空間描写の一般的技倆と錯視的な空間効果をあげるための傾向について、あまりに眩惑されすぎた結果、透視画法の八発明Vについて喧伝されすぎてきたきらいがある(9)。ブルガーの透視画法観はなおのちに触れることになるが、美術史上で透視画法が定着するのは十八世紀だという指摘は興味深い。同じ主旨の発言を芸術社会学者ピエール・フランカステルもおこなっている。「その上さらに何年か経って、レオナルド自身がペルスペクティブの二つの意味、ひとつは眼がとらえる大小関係の設定に通じた芸術家のみ許されるものと、もうひとつは造形的囲いの中の唯一の光源から発した投影の方法を用いるものとの、この二つの意味を区別していたことをつけ加えるならば、当時の人びとにとってさえ、新しい体系が二次元の造形面に外界を造形表現する場合の唯一の写実的解法、そのためのまったく手輕な鍵を供するものだとはけっして思われていなかったことがわかるのである。こうした単純な考えがアカデミーに生じたのは、ずっとのちの世代、新しい様式が珍しくもなくなったときのことである。残念なことには、こうした幼稚な状態のもとで、そのような考えのもとにあらゆる擬似歴史的な体系が組立てられ、しかも今日でさえ、この考えの亡霊のために、造形言語にさほど通じていない大衆の間には、クワトロチェントのある朝、絵画の何人かのニュートンたちによって発見された世界の写実的、客観的表現が現に存在すると思っっているほどなのである。またそれに応じて精神生理学的条件をも同時に

判断しているのである(10)。」

そこでブルガーのような極論も生れてくる。「反対に透視画法的規制の適用は必ずしも空間描写における進歩を意味する必要がないだけではなく、むしろ往々にして透視画法固有の法則性は芸術家の統一的論理的表象活動の中で退嬰的要素となることがある(11)。」

ブルガーやフランカステルによれば、透視画法が規範的なものになったのは、その絵画への適用の新鮮さを失い、自明のものとなり習慣化してしまったのちであり、とりわけアカデミーによって体系化、遵守されていたことによる。そして線遠近法が絵画の空間構成中奥行きを示す有力な手段であると意識されていたかぎり、絵画的たりえたが、それだけが抽象され、教義化されたとき、絵画を類落させるものになったといえる。とすれば透視画法は絵画空間の構成上、相対化されてゆかざるをえない。そのきっかけのひとつにシナや日本の絵画のヨーロッパへの紹介があげられよう。グレーズとメツインガーはかれらの共著『立体派』の中でシナの画法をひきあいにだして、透視画法だけが絵画的空間構成に直接結びつくものでないこと、しかも視覚のみが空間構成に働いているのでないことを力説する。「視覚空間に関していえば、われわれはそれが収斂と視力調節の感覚の一致することの結果であるということを知っている。絵画つまり平らな表面にとって視力調節は否定的である。透視画法がわれわれに描写することを教える収斂は奥行きの理念を喚起することができる。さらにわれわれは透視画法の諸規則を踏みにじってもけっして絵画作品の空間性を危くすることがないということを知っている。シナの画家たちは放散への強い偏倚を示しているが、やはり空間を喚起している。絵画的空間を樹立するには、われ

われは触覚と運動感覚に、実際のところわれわれにそなわるすべての感覚に依拠しなければならぬのである(12)。」

こうした証言は、今日われわれにとってそれほど新奇なものではなくなってしまうている。美術史学上で透視画法からの解放の可能性をはじめて公けにしたのは一八九三年に著されたヒルデブランドの「造形芸術における形式の問題」(“Problem der Form in der bildenden Kunst”)という論文であつたとされる。この論文で絵画的空間構成における透視画法の相対化がはかられている。それによれば、空間構成は奥行きの相関性を強調する透視画法的構成に劣らず、奥行きをあまり目立たせない、たとえば装飾紋様のような平面的構成においても看取されるはずである。つまり絵画の空間構成と透視画法による構成は、相重なることもあるが、別の位相に属するものとされたのである。

ヒルデブランドは外界とそこにあるすべてのものは眼に対してある以上、空間的に把握されなければならないという確信を前提としている。芸術は「自然のもっとも要素的な作用」である空間感情を観照者にひきおこすものでなければならぬ。「芸術家は空間内包つまり画像における空間充実を強烈に直観すればするほど、また対象の現れかたを通じて空間表象が積極的に配慮されればするほど、われわれに画像の中に描写されたものがますます強烈な体験になってくる。」画像は対象の現れかたの空間価値から合法的に構築されることによって、観照者に空間の表象を喚起することができなければならない。「自然と芸術との間に類似性があるとしても、それは両者の事実的現れかたの等同性にあるのではなく、この両者に空間表象を覚醒させるうえで等しい能力が内在しているという点にお

いてであろう。」空間を感じられるようにする能力、明晰な空間印象の快適さをよびおこす能力、それがヒルデブラントが画像空間に對して行った決定的な要請であり、かれはこの画像空間の理念的構造を個別的对象の連関によって構築された全体空間として記述した。ヤンツェンによれば、こうしたヒルデブラントの思想は美学あるいは美術史学の領野に空間美学の可能性をひらくものであった(14)。また透視画法の問題は、パノフスキーの言を借りれば、価値契機としてではなく「様式契機」として扱われることになっていった(15)。

だがヒルデブラントの画期的な問題提起もその後の美学史、美術史上の展開を見ると、二種の偏向を経なければならなかった。ひとつは透視画法というすぐれて堅固な技法は、技法そのものに対する批判を受けるかわりに、技法から途絶した空間感情一般論の問題にすりかえられていったことである。たとえばテオドル・リップスの系列をひくカインツはこのようにのべている。「形式的調和の美的体験にとって重要なのは、幾何学的合法性がどれほど高くても、それだけでは美的満足の高さにつながらないという事実である。明確な形式的統一が長期間を通じて絶対的精確さで反復されているとしても、それだけでは生硬で硬直した生氣のない効果をしかあげられない。美的効果のきわだった高揚は形式の放逸によって、すなわちもちろんなんらかの意味で合法的であるが、一定の変様が形式的統一の反復の中にもちこまれることによって成就する(16)。」カインツにとって形式とは硬直したもので生氣のないものということになる。したがって生氣をうるには「形式の放逸」をはかるしかない。この放逸の原理は美的効果であり、感情である。そして放逸は

偶然性である以上、美的効果は形式から、つまり技法からますます遠ざかってゆく。

第二は透視画法を様式的契機となることにより、空間構成を表現様式の問題としてしまう傾向である。それによれば空間とは時代、風土をこえて不変なるものであり、ただその空間を描写するしかたが異なっているにすぎないというのである。こうした考えかたはパノフスキーの思想、さらにはシュトレイカーの思想にも見出されると、ポエームは批判する。それによれば透視画法は種々の時代にわたって変遷するものではなく、特殊に近代的空間表現なのである(17)。

ここではフランカステルの明快な反論を紹介するにとどめておこう。「空間は、その表現のみが時代に應じて変化するそれ自体で真実なものではない。空間は人間の経験そのものなのである。とくにユークリッド的なある種の遠近法が、われわれに真実の完全なイリュージョンを独りで与えているかのように表面見えるのは、何世紀もの因襲が、われわれの数学的視覚的能力を開発させようとして教育に用いられてきたある種の表現記号を受け入れやすくてきたという理由によるのである。この命題を受け入れることは、外界が一つの対象であり、それと向い合うようにしてあらゆる時代、あらゆる国ぐにの人のびとが生存していることを認めることになる(18)。」ルネサンス的空間は、芸術家たちが世界内の彼らの行動の興味を引いた現実的かつ象徴的な判断を具体化するためのあらゆる架空の道具立てから成り立っている。ルネサンスの新しい造形空間は単なる『形式』ではない。それはみずからが変形された実存の実証的条件をかかえる芸術家たちと、同時にまた技術的な進歩との双方から引き出された感受性および表現のある総体にかかわる素材をもっている(19)。」

透視画法も技法である以上、形式と素材との相即した空間の表現であり、経験の表現である。技法とは経験の場から放たれ、経験の場で検証される知の体系である。だから形式としての技法に感情内包を加味しても技法を潤すことにはならない。また技法を様式的契機へと相対化すれば、技法のよりどころとする経験の固有性までもが相対化されてしまうことになる。われわれは美的感情におもねることも、様式的に相対化することもやめて、経験知の体系としての技法、ここでは透視画法にとどまらねばならない。

さてこれまでの論述、あるいは諸氏の論及によって透視画法はけっして絵画的空間構成の内在的契機でないことが明かになった。だがそうだとしても、透視画法は絵画的空間構成のある相を技法化したものであることにかわりない。ブルガーはだから「芸術学的にいつて、透視画法的空間描写の問題は、それが表象作用と連関して、同時に視覚上の問題となるかぎりにおいてのみ考察の対象となる(20)」とのべている。こうした一定の制約のもとで、前世紀末なお語られていた透視画法尊重論を見ることにしよう。

レオナルドの絵画論の独訳者と知られているハインリヒ・ルードヴィヒは一八八七年、「芸術学と芸術について」という論文の中でこのようにのべている。「ジオットが革新した配列法によって空間に奥行きを与えることは芸術家の直観能力をもっとも強くしばりつける現象となった。ジオットの作品自身の中でわれわれはこの空間の奥行きを絵画の現実手段として使用せんとする努力に逢着する。絵画の巨匠たちにとってはまさしくこの奥行きの描写こそが肝要であったし、どれほど勤勉にこの奥行きをめぐって自然が研究された

かはだれでも知っている。だがその表現形式の不完全さのためにわれわれは今日では失笑を禁じえない。

数学者がパースペクティブ的視作用という概念を確立したときはじめて……画家のパースペクティブ的視作用も明瞭に自覚されるようになった。その結果透視画法的構築規則はしだいに幾何学的定理に委ねられるようになっていったが、それと平行して、画家たちは大きな喜びをもって空間の奥行きの問題を次第に内容豊かに描写するようになっていった。こうして最終的には十七世紀になって絵画上の仮想的奥行き空間は画像をとりまく現実的な奥行き空間と緊密に比較されるようになった。奥行き空間はまさしくこの時代の多くの偉大な記念碑的作品の主要問題となっていった(21)。

ルードヴィヒには、透視画法を価値的契機とみなす思想がうかがわれ、この透視画法によって絵画の仮想的奥行き空間が現実の奥行き空間になぞらえていかにして追真的に描写されてゆくかにしたがって、絵画史を考察してゆこうとする傾向がみられる。しかもこの考えはかれのみに帰せられるものではない。一八八二年に著されたヴォルトマンとヴェルマンの絵画史も同様の思想によって展開されている。ここでは透視画法は「すべての絵画にとって一般にもっとも必要な前提」とされ、「ギリシャ絵画がこの関係において所有していたものは、古代の没落とともにしだいに消滅していった。中世はそれゆえ本来の絵画にかわって、薄弱な代用品、つまり単なる輪郭と彩色による図案的描写をしか知らなかった」と断定される。これらにとって透視画法は「生活の眞実 (Lebenswahrheit)」を獲得するために不可欠の技術的手段にはかならなかった(20)。

こうした考えかたはその後の美術史学者たちの批判をまつまでも

なく、絵画的空間構成の問題を透視画法の運用の問題と混同し、後者の熟達によって前者を価値あるものとしたり、透視画法をわれわれにとつての現実の空間と同一視したり、透視画法を純粹に形式の問題と考へたりすることは、われわれにはうけいれがたいものである。だがともあれ、かれらにおいては透視画法は、自然認識の道具として、自然を迫真的に平面に写し出す技法として考へられていた。かれらは決して絵画の空間構成の問題を美的感情という心理学的次元に転位させて考へていなかったのである。

## 2 ars perspectiva, visio perspectiva, scientia perspectiva

そもそも歴史的事象はその内在的本質のみによって決定されるのではなく、外的要素によつてもきめられてゆく。透視画法は絵画的空間構成にとつてたとえ内在的原理ではないにせよ、画像表象の視覚的側面に対してぬきさしならないつながりをもつことによつて、内在的諸要素に劣らない効力をもつたとしても少しも不思議ではないのである。だから透視画法が規範的なものとして定着したのは十八世紀だといふ事實は二重性を帯びている。つまり透視画法はその新鮮さを失うまで規範的なものとなりえなかつたといふこと、もうひとつは、それがたとえ数百年を経過したにせよ、絵画史上現実に規範的な力をうるに至つたといふことである。われわれはその根拠を探らなければならぬであらう。

さて今日パースペクティブについて語る場合、*perspectiva naturalis* あるいは *perspectiva communis* と *perspectiva artificialis* あるいは *perspectiva pingendi* に分けて後者の根拠を前者

に求めるのが普通である。そしてこの前者、つまり自然視においてわれわれはわれわれの視の構造を、視点を頂点とし、視線を辺とし、対象を底面とするいわゆる視円錐体として説明しようとする。画像とはこの視円錐体の平面的断面図といふことになる。しかも普通われわれはこれを網膜に映る像の相似物だと考へがちである。だが網膜は球面状をなしており、そこに映る像も決して平面的なものではないのである。

今かりに視三角形の頂点の角度を三等分してみる。そのとき視点を中心として描かれる対応する円弧も三等分されている。だが対応する辺が直線の場合、その辺は三等分されることなく、外側の線分は中の線分よりも当然長くなる。つまり角度の等分は対応する直線の辺を等分することにはならない。底辺が円弧より遠ざかれば遠ざかるほど、分割される線分の不等性は大きくなるわけである。一方、われわれは網膜の上で対象の像をきり結ぶが、この像は網膜という球面上にあるために、角度と円弧の関係で成立している。だから円錐体の平面的断面図と球面上の像とはおのずから相違してくるはずである。

パノフスキーは、ルネサンス期は故意にユークリッドの第八定理を忘れしめたことによつて、この両者の矛盾を回避しえたのだと説明する。「ユークリッドの第八定理は二つの等しい、だが異なつた距離から眺められた大きさの差はこの距離の関係によつてではなく……角度の関係によつて規定されるということを確認することに、反対の見解から身を守つていた。……そしておそらくのちになつてルネサンスがユークリッドの積義の中で（否ユークリッド翻訳の中でさえも）まさにこの第八定理をあるいは完全に抑えつける

か、あるいはその本来の意義を失うまでに改作してしまったとしても単に偶然とはいえないであろう。まるでそれは“*perspectiva naturalis*”あるいは“*perspectiva communis*”として自然的視作用の法則だけを定式化しようとした教義と、まさに逆に実践的に使用可能な芸術的平面画の構築を發展させんとする“*perspectiva artificialis*”の間の矛盾を感じたからであるかのように思われる。そして明かなことはこの矛盾はあの角度の公理を放棄することによってしか除去しえなかったということであり、この公理を認めたりすれば、球面は明かに平面の上へと展開されえない以上、パースペクティブの像を作ることには精確にはけっして解決されない課題を意味することになったであろう(23)。」

こうして透視画法は通常観照者の眼に映ずるがままに平面上に描写する術と考えられているにもかかわらず、実際は画像の平面性に忠実であろうとした結果、角度のパースペクティブを放棄してしまったといえる。換言すれば、*perspectiva artificialis* は *perspectiva naturalis* の適用というだけではなく、後者をも牽強附会的に変様していったといえる。それにもかかわらず前者を科学を否定する恣意的なものであるというわけにはゆかない。絵画的透視画法は、球面を平面に置換する変様を経たすえに、なお科学たろうとしたのである。

このようにみてくればルネサンス的パースペクティブは、われわれが通常思いこんでいるように、まず視円錐体という人間の視覚構造があり、それに基づいて客観的・普遍妥当的な透視画法が発見され、さらにそれが絵画の構成法として応用されていったというようなものではなくなる。つまりかれらは画面という平面性を強く意識し、

この平面上の構成に幾何学的ペルスペクティブを適用せんがために、ユークリッドの第八定理に故意にか眼をつぶり、これを抹殺していったと考えられる。われわれはただ慣習によってこの透視画法的空間が自然視の空間であると思ひこまされていったにすぎないのである。カッシラーはだからつぎのように明言している。「知覚空間、つまり視空間や触空間は純粋数学の空間と一致しないだけでなく、かえってこの二種の空間の間には徹底した背馳があるということはよく知られている。後者の規定が前者の規定から採集されたり、一貫した思考によって導き出されたりされているわけでない。むしろ正反対の見方をする事、つまり純粋数学の『思惟空間』に接近するために感性的直観において直接与えられているものを放棄することが必要なのである(24)。」

だから話を明確にするためにペルスペクティブの二分法をさらにつつこんで、*perspectiva naturalis* を二分し、シュヴァイツァーにしたがって *visio perspectiva* と *scientia perspectiva* に分けて考えてゆこう。

シュヴァイツァーはわれわれの自然視の構造を *visio perspectiva* とよんだ。一見自然視の構造は円錐体をなしていることが自明のように思われる。カメラ・オプスクラをつかって実験的にその整合性が反復証明されている。それによれば *visio perspectiva* によって構成される像は視円錐体の断面図であって、視対象の相似物だということになる。だが実際は先にも触れたように、網膜上に切結ぶ像は曲面上のものであって、垂直線と水平線を除けば、上下左右、視対象はすべて倒錯像として映っており、またいかなる角も凸状に変形されて映っている。だからわれわれは視対象をその相似物



を介して視ているのではなく、むしろそれとは似ていないものを解説するようにして、それを視ていることになる。単眼の場合にすでにそうなのだ。さらにカメラ・オブスクラの場合とちがって、われわれは複眼で視ている。単眼において奥行きを知覚することはある程度可能であるが、複眼の調節作用によって本来の遠近関係が見定められる。視円錐体は単眼視を原型としている以上、この複眼視に固有の可能性を説明することは不可能であろう。そのうえわれわれは静止的な一点から対象をのぞんでいるわけでない。今一本の樹について考えてみよう。樹木の全体を眺めるには私はかなりはなれた位置に立たなければならぬ。だが遠くからは漠然と見えるにすぎない枝ぶりの勢いに気がつくとき、私はもっと近づいて行って枝の張り具合を観察する。あるいは背のびして葉を一枚ちぎって、その葉脈の珍しさに見とれることさえある。そのようにして私はふたたびその場を離れて、大樹を眺めるが、日射しのまぶしさを防ぐために小手をかざす。こうして私は身体を動かし、手をのびし、さらには暴力的に対象を自分の方にひきよせて、同じ樹を視つづけている。私はけっして静止の一点に踏みとどまって対象を視つづけてはいない。視点を一点に固定させることはただ理念的にのみ可能であるにすぎない。

だがつぎにわれわれは空間やその中に位置している対象を単に視神経の反射回路だけで受容しているのであろうか。一枚の葉を観察するとき、私は厚い葉肉の滑かさと葉脈の確かさを指の感触で確かめつつ眼でそれを追っている。触覚もまたそこに参入しているわけである。さらに私は身体や手を動かしている。運動感覚も私の視作用を支えているといわねばならない。それだけではない。ビルの屋

上から見下すと、路上を忙しげに往来する人びとは蟻ほどの大きさに見える。だが私はかれらが私とほぼ同じ背丈をしていて、掌をはっている蟻よりもはるかに大きい存在であることを知っていて、ただ遠い距離からは小さく見える私と同じ背丈の人びとを見ているのだ。けだし「持続する慣習と経験によって、この知覚像と現実との和解がとげられている」のである。とすれば視作用を他の諸感覚や経験や慣習からきりはなして純粋なモデルにしたてればしたるほど、現実の視空間から遠ざかってゆくことになる(25)。

だが *scientia perspectiva* はさらに徹底した非現実的構成体である。カッシーラはユークリッド的空間の三つの基本特徴として、知覚空間の場合と対照させて、連続性、無限性、同形性をあげ、このべている。「知覚は無限という概念を知らず、むしろはじめから知覚能力の明確な限界と明確に局限された空間的なものの領域に結びついている。そして知覚空間の無限性についても語れないと同様、知覚空間の等質性についても語る事ができない。幾何学的空間の等質性は結局のところ、すべての空間の諸要素、さしずめ空間の中に集約される点とは単なる位置関係の規定にはかならないものであるが、しかしこの関係、つまりそれらどうしが関係しあっている位置関係を除けばひとつとして独自の自立的内容を所有していないものであるということに基いている。点の存在は点の相互関係に基いている。それは純粹機能的存在であって、実体的存在ではない。……点の等質性はその論理的課題、その理念的規定と意義に根拠をもつ、点の構造の同質性にはかならない。等質なる空間はそれゆえけっして所与空間ではなく、構築的に製作された (*konstruktiv-erzeugter*) 空間である。……直接的知覚の空間ではこの要請はみ

たされない。ここでは場所と方向の厳密な同質性は存在せず、あらゆる場所はその特性と価値をもっている(26)。」

カッシーラーが知覚空間と幾何学的空間の差違について指摘したことは、マツハ的思想に触発されたものであったにせよ、空間論にとって画期的なことであった。にもかかわらずかれは幾何学的空間の非所与性、つまり構築的製作性を強調せんとするあまり、視空間と *visio perspectiva* とのずれをほおかむりしていたといえよう。先にも述べたように *visio perspectiva* すらすでに視空間に対して抽象的、構築的存在なのである。だがそれは同時にたとえモデル化していたにせよ、視点と視対称の関係をある程度まで類似関係において連想させるものであった。それに対して幾何学的空間の場合はどうか。投影図を思いうかべてみよう。立体図から平面図へ、あるいは立面図へと、また対象の真上から見られた図、あるいは正面から見られた図へと、その視点は可能性として任意に移動されている。必要に応じてひとつの視点は二個に分離されうるし、また複数個の視点が一個に合成されることが出来る。

視点が抽象的可能性へと矮小化されるとき幾何学的空間の等質性、無限性が可能になった。さらにこの構造の帰結として、空間の次元性もそれぞれ置換可能となる。つまり縦横、奥行きは、ただ視点を固定することによって示される暫定的約束にすぎないものとなった。メルロー・ポンティは空間における奥行きの特質性をとりあげながら、幾何学的空間がいかにも本来の空間のありかたを隠蔽しているかを、つぎのように指摘している。「奥行きは暗黙のうちに横から見られた幅と同一視され、そのため奥行きは見えないものとなる。：奥行きを私にとって見えなくしているところのものこそが正確

には、奥行きを幅という相のもとで視る者に見させているのである。つまりそこでは奥行きとは私の視線と同じ方向上で同時的な複数個の点を結ぶときに生ずるものである(27)。「奥行きを横から見られた幅として扱うために、つまり等方的空間を獲得するために、主観はその立っている位置、その世界への視点から離れて、自分が一種の遍在性の中にいると考えねばならない(28)。」こうして等質的無限の幾何学的空間は、あらゆる場所に立ちうるが、どこにも定位しない神の視点を要請することになる。だがそれとともにペルスペクティヴが志向していた、遠近法という三次元性をみづから放棄しなければならぬ。遠近性、奥行きを回復するには科学がまだ個人的ペルスペクティヴを水平化してしまっていない場に立ち戻らなければならぬ、とメルロー・ポンティは考える。ここでかれのいうペルスペクティヴは、生理学的意味での透視画法ではない。むしろ視者が遠位の距離をにらみつつ対象に対してとる関係である。その語義のずれを踏まえた上でつぎのことばはわれわれにきわめて示唆的である。

「空間の他の次元よりも直接的に、奥行きはわれわれに世界の偏見を拒絶し、それが湧出してくる原初的経験を再発見させる。つまり奥行きはいつてみれば、すべての次元のうちでもっとも『実存的』である。なんとなれば……それは対象自身の上を示されるのではなく、明かにペルスペクティヴに所属しているのであり断じて物に所属していないからである。奥行きは物から抽出されるものでもなければ、意識によって物に課せられるものでもない。それはそれによって私が物の前に位置することになる物と私との間のあるつながりを表明している。それに対して幅とは、知覚主体が含まれることのない

物どうしの間の関係だと考えられよう(28)。」

だがまさしく *ars perspectiva* は、奥行きを本来拒否せざるをえない *scientia perspectiva* によって当の奥行きを二次元の平面上に表現しようとした。そもそもそれは背理ではないのか。前者を後者の応用というには、あまり大きな懸絶が両者の間に横たわっているのではないのか。だが *ars perspectiva* が *scientia perspectiva* に依拠していることが事実だとすれば、前者は後者をいかにしてわがものにしたのか。

デューラーの『測定法教程』(“*Unterweisung der Messung*”)に載った「透視画法の四態」という木版画はこの事情を相当程度説明してくれる。第一図「人物を描く」では、画家はテーブルの上に置かれた視点を固定させるためののぞき穴をつけた器械に身をよせ、当の穴からある威厳のある人物をのぞきこんでいる。両者の間にはスクリーンが立てられていて、この人物の各点に放射している視線がスクリーン上にきり結ぶ点を画家は筆で印している。第二図「リユートを描く」では、一方の先端に錘をつけた糸を壁の釘にかけ、画家はこの釘を支点にしてピンとはられた糸の他端をリユートの各点にあてがう。釘は視点の役を果たしている。釘とリユートの間に開閉可能なスクリーンが立てられていて、今画家は左手でそのスクリーンを開けさせえている。助手は糸がスクリーンの枠を通過する点を測定し、その点を画家が支えているスクリーンに印している。第三面「壺を描く」では、壁に糸の先端が固定され、そこからピンとはられた糸の他端に筒状のものが結びつけられており、画家はこの筒をのぞくようにして、スクリーン上に映る壺の像の各点を印して

いる。第四図「裸婦を描く」では、テーブルの上に置かれた小さな方尖塔のような道具の先がのぞき穴になっていて、ここに画家の視点を固定し、碁盤格子のスクリーン上に映る裸婦像の対応点を、別にテーブルの上に置いてある同じく碁盤格子の紙の上に印している。おそらくこの方法も実用化するには一長一短であったと思われる。第一図と第四図では、画家がどれほど周到にのぞき穴に自分の眼を近づけても、画家自身の眼の揺れを抑えざるわけにゆかず、そこにずれが生じてくる。第二の方法では、糸をピンとはっておくことが難しい上に、助手をわずらわせねばならず、スクリーンの枠を通る糸の位置を測定させ、これを紙面にいろいろ記入してゆかねばならない。きわめて煩雑であろう。第三図ではのぞき穴を筒状にすることによって、第一図や第四図にくらべて誤差を少なくすることができるが、その筒と糸とを一直線に保ちつつ、画家がもう一方の手でスクリーンに対応点を印してゆくことは至難の技であろう。だからデューラーが画作するとき、実際にこうした装置をつかっていたかどうかかわからない。

だがこの四枚の木版画からわれわれはデューラーの *ars Perspectiva* 観をかなり明瞭にあとづけることができる。かれは平面上の精確な画像をえんものと、さまざまな仕掛けを考案したのである。だがこの精確さ (*Exaktheit*) を獲得するために、かれはなにを除外し、なにを純化していったか。まず画家は対象との間にスクリーンを介在させることによって、空間構成にとって本質的契機である触空間の可能性を断念する。触空間は接触されるか否かによってオール・オア・ナッシングの構造をもっている。それを除いて残る視空間は距離の漸増性の構造をもっている。対象はスクリーン上の像

ともうけとられる。この像は、視点とそこから対象に向けて放射される直線的視線によってかたちづくられる。つまり対象とのかかわりは視の関係に限定されたといえる。さらに画家は視点をなんらかの道具によって不自然に固定せんとするか、それとも壁にうたれた釘のようなものを仮想的視点とし、その場合には画家自身の眼を糸によって示される仮想的直線的視線の中に解消してしまおうとする。

つまり画家の視点は力学的支点と同一視されることによって、画家自身がすでに身につけている性癖とか慣習、あるいは過去のあるいは現在の諸経験、あるいは他の感覚的諸能力がすべて意識的に没却されてしまう。こうして視は力学的次元の問題となる。さらに対象は視点によって点的に対応すると考えられている。リュートも壺も裸婦も視点にとってひとしく視線の到達点としての点の集合であり、それらはスクリーン上に対応点をもつことになる。線は二点の結合であり、面は線によって囲まれたものである。それらは点として等質化され、測定可能となる。逆にまたスクリーンは点を印すものとして等質化されてゆく。また対象の諸点の遠近関係も、視点からの距離として漸増的に定められてゆくが、しかしスクリーンの上に移されるとき、遠い点と近い点があるわけでなく、等質の点どうしの短縮度に還元されて、測定可能化されてゆく。

とすれば *ars perspectiva* は奥行きというそもそもおのれに拒否されているものを求めたのではないか。厳密にいえばそうなるであろう。だが点と点との結合、あるいはそれらの集合によってひとつのかたちが現れてくる。そしてこのかたちが鑑賞者に現実にあるものを類推させ、スクリーン上の点がもう一度鑑賞者によって、視点と対象との点的対応に翻案されたとき、鑑賞者はそこから

奥行きの印象をうることができる。こうして透視画を作成する過程で完全に排除されていた、慣習とか経験とか類推といったものがふたたび登場してきて、むしろ奥行き表現を志向した *ars perspectiva* の根柢を支えているように見えてくる。そうである以上、われわれは *ars perspectiva* の奥行き印象を錯視の次元にのみ閉じこめることはできないであろう。

### 3 技法としての透視画法の意味に向けて

*ars perspectiva* は技法である以上、それがどれほど普遍性の装いをこらしていても、一刀両断にすべてを裁断してそれをそこなわない無誤謬性を誇るわけにはゆかないだろう。かえってそれは個的事態に直面しながらつねに試行錯誤をくりかえす探求の道行である。その労苦をデューラーの「透視画法の四態」はよく示している。透視画法とはそこにおいて絵画の歴史が終焉する完成態ではなく、そこから絵画のひとつの歴史がはじまる導入部にすぎないことを、ルネサンスの画家たちがよく知っていたことは、かれらの作品から明らかである。また *ars perspectiva* は技法であって絵画ではないことをかれらはよく知っていた。

だがそのように限定したうえで、なにゆえかれらがその技法の典拠を *scientia perspectiva* に求めたのであろうかという問いは相変わらず残る。かれらはこれに美的価値を付与すれば芸術的なものになると考えたのであろうか。たとえばザウアベックは「美的透視画法 (*ästhetische Perspektivität*)」という思想を提案した(8)。かれによれば、芸術家の使用する透視画法は純粹に数学的透視画法を前提としている。だから美的でない (*außerästhetische*) 技術

的透視画法というものも存在しうる。だが技術的透視画法が芸術的になるためには、すでに美的でない領域をこえ出て、美的な領域に参入していなければならない。芸術的透視画法が美的たらざるをえないのは、第一に対象を描写するための投影面が数学的理論的には多様な可能性をもっているにもかかわらず、この中からひとつを美的な観点から芸術家は選択 (Auswahl) しなければならないからである。第二に同じく選択の次元に属することだが、数学的透視画法に入ってくる対象の特徴が複数個ある場合、それらはいずれも数学的価値において同等であるが、芸術家はそれらの特徴を美的価値にしたがって等級づけ、取舍をしてゆく。美的透視画法はさしあたり均衡のとれた重量感によって感得された可感的視野であり、われわれの可感的可視的な身体組織に媒介されて、外界に存在する可視的視野に還帰してゆく。こうした可感性と可視性は空間の中の無限に多様な方向を評定 (Auswertung) してゆくうえで効力をもっている。そのとき「空間はこの評定によって、それが数学者に対しては所有している同質という性格を失う。つまり上下、前後、左右、だがなかならずく水平と垂直な芸術家の空間の中で区別されている。この評定された空間が芸術の空間である(31)。」

こうしたザウアベックに代表される見解は概ね数学的等質空間を前提におこうとする。そして無限に多様な数学的透視画のひとつが芸術家によって評定、選択されることによって、芸術的透視画に変わられる、とする。つまり等質空間は画家の価値評価をもちこむことによって非等質、個性的なものとなる。だがそうなれば、ザウアベックがいかに抗弁しようとも、前提たる数学的透視画は芸術的になることによって否定されなければならない。ars perspectivaは

visio perspectiva と scientia perspectiva とも異なる。三者の間にはそれぞれ動機づけの関係にあっても、因果的な前提関係はないと思われる。ザウアベック等の見解は芸術的透視画法は数学的透視画法だけによってはくみつくせないという平凡な事実を指摘したことにおいてのみ正しいにすぎない。

今さまざまな透視画法についての見解をくぐりぬけて ars perspectiva の存在根拠に眼を向けねばならぬときに来た。私はここではその要点だけをとりあげるにとどめよう。

ars perspectiva は scientia perspectiva から派生してきたものでもなければ、そのうえになにかを付加してきたものでもない。それは奥行きという第三次元を平面上に描写する技法たらんとした。しかも奥行きを描写するための他の種々の方法を避けて、これを統一的に示そうとした。そのためには上空飛翔的ではない、不変なる唯一の視点を必要としたのである。この視点の唯一性への執着は、数学的透視画法には見られないものである。また ars perspectiva はユークリッド幾何学のある定理を無視することまであえてした。それは平面上の射映の精確さを期さんとする態度の帰結であったといつてよい。とすれば ars perspectiva はその多くの理論を實際に scientia perspectiva に負っているにしても、けっしてひとつの数学的学科を応用したというふうな一対一の対応関係にあるのではなく、むしろ統一性と精確さという科学的土壌に根ざしたものであったといえるだろう。

さらに最初にのべたように、ペルスペクティヴァは「よく見る」ことから「透視する」ことへと意義転換していった。もちろん「透

視するのはスクリーンをおしてである。ポエームはユークリッド理論と対比させて手ぎわよく、スクリーンとしての画面が挿入された意義について語っている。「ユークリッド理論は、われわれが今日短縮法とか重畳法とか奥行線の収斂とか水平面の漸旺とよんでいるような視作用の諸現象を記述しているが、精確にいえば、これらの視の現象を画面の中で描写することに論を及ぼさなかった。視のピラミッド、すなわち頂点を眼に置き、その底面を対象の可視的側面とする例の視円錐はユークリッドの行ったすべての光学的研究の基礎にあった。だが画面を視ピラミッドの平面的断面図として把握する幾何学的には単純な歩みをかれは行わなかった。この歩みは明かに形而上学的前提に結びついて、換言すればユークリッドには知られていなかった前提から出発してはじめて、有意味となる(32)。」同じことをパノフスキーは「窓(Fenster)」という比喻で語ろうとし(33)、ザウアーベックは「枠どり(Rahmung)」という即物的表現でとりあげた(34)。

こうした科学的土壌、あるいは形而上学的前提に思索をめぐらすとき、デューラーがなにゆえにあれほどまでストイックに空間構成の諸能力を除去し、ひたすら視覚だけを残そうとしたのかについてある程度理解できると思われる。だがここに抽出した問題を正面から論ずることは他の機会に譲らねばならない。

## 註

- (1) B. Schweizer : Vom Sinn der Perspektive, 1953, S. 20
- (2) E. Panofsky : Die Perspektive als „symbolische Form“, in : Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, 1964, S. 109
- (3) *ibid.*, S. 109
- (4) Vgl. Th. Lipps : Ästhetik, Bd. II., 2 Aufl., 1920

- (5) E. Panofsky : op. cit., S. 20
- (6) G. Boehm : Studien zur Perspektivität, 1964, S. 11
- (7) A. Dürer : Schriftlicher Nachlaß, hrsg. v. H. Rupprich, Bd. II, S. 373
- (8) D. Gioseffi : Perspective, in : Encyclopaedia of World Art.
- (9) F. Burger : Das Handbuch der Kunstwissenschaft, 1913 S. 106
- (10) P. Francastel : Peinture et société, 1951 邦訳『芸術と社会』三五頁
- (11) F. Burger : op. cit., S. 106
- (12) Gleizes et Metzinger : Du Cubisme, pp. 28-29, in : Ch. Gray : Cubist Aesthetic Theories, 1953, p. 83
- (13) Vgl. H. Jantzen : Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, 1962, S. 19ff. ㉗ *ibid.*, S. 20
- (14) E. Panofsky : op. cit., S. 108
- (15) F. Kainz : Vorlesungen über Ästhetik, S. 407
- (16) G. Boehm : op. cit., S. 15
- (17) P. Francastel : 上掲書二六—二七頁 ㉘ 同上書二六—二六頁
- (18) F. Burger : op. cit., S. 103
- (19) H. Jantzen : op. cit., S. 13-4 ㉙ *ibid.*, S. 20
- (20) E. Panofsky : op. cit., S. 105
- (21) E. Cassirer : Philosophie der symbolischen Formen, Bd. II, S. 104—5
- (22) 拙稿「フッサールにおける空間の問題」(理想四六八号所収) 参照
- (23) F. Cassirer : op. cit., S. 104
- (24) M. Merleau-Ponty : Phénoménologie de la perception, p. 295
- (25) *ibid.*, p. 295 ㉚ *ibid.*, p. 296
- (26) E. Sauerbeck : Ästhetische Perspektive, 1911 ㉛ *ibid.*, S. 6
- (27) G. Boehm : op. cit., S. 13
- (28) E. Panofsky : op. cit., S. 99
- (29) E. Sauerbeck : op. cit., S. 7 ff.

\* なお拙稿は昭和四十六年度科学研究費助成金奨励研究(A)で進められた美的空間の現象学的研究の一部をなすものである。