

透視画法について (二)

四 奥行きと透視画法

絵画に適応された透視画法は、もはや数学的透視画法にも、また死せる身体の解剖学的成果としての眼の生理学的構造にも還元されてつぎるわけでない。たしかに透視画法がアルベルティによって数学的に整合化されたとき、これら科学的知識がその抛りどころとして利用されたことは今さらこと新しく論ずるまでもないことである。だがそうだからといってよくもあしくも絵画的空間構成のための強力な武器のひとつになって以来の絵画的透視画法は、他の二種の透視画法には還元されえない独自の効能をもっていたことを軽視すべきではなからう。眼の透視画法的図解は多様な実在的条件からモデルをつくりあげ、このモデルを現実的な視覚作用の法則に高めることによって、その役目を終える。数学的透視画法はひとつのシンボル体系（たとえばユークリッド幾何学という体系）の中に組みこまれ、その中で機能するかぎりにおいて有意味となる。意味を担って

いるのは体系全体であり、その分肢たる透視画法が独特の意味を担っているわけでない。それに対して絵画的透視画法は一枚一枚の絵画作品の絵画的価値を実現してゆく過程に、理論としてではなく技法として参入し、その具体的な実践において有意味となる。それはさしあたり絵画にとって外在的な方法でしかないわけだが、この方法が適用可能なものとして画家の要件となったとき、絵画そのもののありかたに根本的な変動をきたすほどにまで、威圧的となった。絵画的透視画法は価値形成的として有意味である。

絵画的透視画法は近代科学的思考を可能にした形而上学的要請に対するひとつの、しかも先駆的な実践的応答であった。カッシーラは知覚空間に対する数学的空間基本特徴として、連続性、無限性、同形性をあげ、いかにして空間が測定可能なものにしたてあげられていったかを示した。上下、左右、前後という方位は等質化され、単なる事物配置上の方便になる。奥行きへの拡がりは事物の拡がりと同質化される(1)。ハイデガーはこうした等質化、平準化の歴史を存

金 田 晋

在忘却の歴史とし、カッシーラの知覚空間の領野をさらに充実させ、現存在の構造解明を進めることによって、等質化の手前にある道具的存在のダイナミズムを明るみに出した。かれによれば、人間存在は物理的にはそれがどれほど遠くにあっても、関心をよせることによって、これを近みへとよびよせ、その近さにおいて遠さを保持してゆくという *Entfernung* に奥行きの本質構造があるとされた(2)。

だがこの奥行きが二次元性(事物的延長)と同等の第三次元目と解されたとき、そのもつ実存的性格は見失われ、単なる *Abstand* へと転落してしまう。近年パースペクティヴについて浩瀚な論文を著したシュトレッカーやポエムも、その論の出発点にこうしたハイドガーの指摘を踏まえてなされたのである。シュトレッカーはこのべている。「事物が前後に重ねられているとき、空間はその奥行きの中で示されている。延長は客観に属する要件、純事象的特性であり、純粋な量関係において把握されうる。奥行きの拡がりはそのういうわけにゆかない。奥行きは厳密に言えば測定されえない。奥行きは単なる *Abstand* ではなく、*Entfernung* である。つまり事物と私の間にある対極的緊張関係——非可逆的で一回的な——は単に事物間の状態 (*Sachlage*) を意味するのではなく、私の実存的情況 (*Situation*) を意味するからである(3)。」事物の延長は対象化できる。対象化の次元は二次元だからである。だが奥行きはそもそもありかたからして対象化を拒否する。事物はさしあたり個々のものとして私に与えられるが、それと同時に私の立っている「ここ」への関係においてあるいは近くあるいは遠くにという遠近の布置の中に配されている。しかも遠くにあるものが近くにあり、事物の延長自体はいかなる損傷も受けていないのである。複数の事物

の延長は、事物の方から見るかぎり、つねに並列的に置かれ、一方が他方によって覆われるということがない。だが奥行きの方位の中で前後に置かれた事物は覆い覆われるという関係にある。さらに事物の延長は連続している。それに対して奥行きの遠近は連続していない。たとえば近くにある事物は私の眼にあからさまに開かれており、私の視界をこえた拡がりも、眼を移せばそれを測定できる。だが近くにある事物は私に占有されている。それに反して遠くにある事物の場合そうはゆかない。それは私に呈示されると同時に他者にも呈示されているからである。ポエムもまた同様の論旨を追いつつ、横の拡がりとお奥行きの拡がりとの差異についてこう指摘している。「事物の延長性は等質であり、少くとも潜在的には無限である。純粹の横の拡がり閉ざされていることは考えられないからである。横の拡がり連続的で開かれている。奥行きは有限であり、閉じられている(4)。」だからもし奥行きを二次元性と等質の第三次元だとすれば、非連続性や閉鎖性や覆い被覆の関係といった奥行きの基本性質はすべて封じられてしまうことになる。

以上の意味でいえば、絵画的透視画法も事物の延長性と奥行きの拡がりとを同一視したとすることができよう。この法は奥行きを消線という連続性によって示そうとした。「環境空間は没パースペクティブ的であり(5)」、環境空間の主導的ありかたである「道具性を忘却した世界性格は、世界内存在におけるすべての空間的存在の基盤をも見失ってしまうことになる(6)。」だからといって通俗的な透視画法観、すなわち透視画法は三次元的空間を二次元的平面の上に錯視を利用して描くものだとする考えかたはこの法の本質を見失わせることになるだろう。というのも画家は奥行き空間を描こうとする

のであって、けっして数学的に抽象化された三次元空間を平面の上で処理しようとするのではない。三次元の空間を二次元の平面の上に描くことは、投影図の場合のように正面図、側面図、平面図に分けて描くか、あるいは三次元性を指示するためのあるルールを加えればよい。それはけっして不可能ではない。それに対して画家は奥行き空間を画面という二次元的平面の上に描こうとする。両者はその構造を異にしている。前者は画家自身がそこに生きている環境空間であり、生身の現実性であるとすれば、後者すなわち平面の上に描かれたものはその対象化された空間である。対象化された空間は二次元的空間である。

この、みずからその中に住まう空間を対象化する能力はさしあたり道具的存在としての環境世界にはない。ここでは、私の「今ここ」は事物の「あそこ」を規定してゆくその都度絶対的な流れであるが、それとともに物の「あそこ」が私の「今ここ」を逆示してゆく。その意味で私は空間的存在である。私は「今ここ」に、あそこにある事実から働きかけられ、また働きかける身体として現前している。だが私は同時にこうした環境世界の中に没したおのれを超出して、私と世界との関係をとらえかえす意識でもある。この意識はすべてに遍在的にゆきわたり、どこにも位置づけることができないという意味で非空間的である。しかしこの意識はその関係を単にそれ自体としてなぞり直すわけではなく、意味としてとらえかえす。透視画法によって産出される空間は、環境世界や画面の平面性という感性的に呈示される即自的空間ではなく、意味として産出された奥行き空間である。したがって感性的与件としての平面の上に意味的所産としての奥行き空間が構築されたとしても、そもそも両者の

ありかたのレベルが異なっている以上、けっして背理であるとはいえないであろう。さらにいえば両者を錯覚という生理学的与件を媒介にして結びつけるという考えかたは、意味産出という人間固有の能力を没却させる自然主義的拜腕にはかなるまい。

だが以上のことはなにも透視画法的絵画についていえるだけではない。ある意味でピレネーの周辺に散在する洞窟壁画から、今日反透視画法的姿勢を貫かんとする現代絵画の大勢までを通じてあてはまることである。けだし絵画はけっして第二の感性的自然なのではなく、意味的所産として創出されるからである。では透視画法を透視画法たらしめている契機はなにか。

五 透視図としての画面

絵画的透視画法は、ユークリッド幾何学には見出されない「透視」という思想をもちこんだ。以後パースペクティヴは「事物を正當かつ精確に見る」法から、「眼に映るものを精確に写す」法へと転義されてゆく。だが生身の眼に映る像がいかなるものか、だれもはつきり見たわけでない。網膜像は科学的モデルによって類推され、その相似物としてスクリーン上の像が位置づけられる。スクリーンは視点を頂点とし、対象を底面とする円錐体の断面図である。画家の課題はまずスクリーンに映る像を精確に写すことである。この画面としてのスクリーンの介在は、透視画法的絵画の根柢たるべき統一性と精確性に対して決定的な影響を及ぼした。

もっともこの画法が精確性を旨とするといっても誤謬がないということにはならない。実際デューラーの先にあげた「透視画法の四態」という当時の透視画法への心酔ぶりを髣髴させる図解にしてか

らが誤謬を犯している。つまり画家は視点と対象とを結ぶ直線が目盛りをつけたスクリーンを貫通する点の位置を精確に読みとり、当のスクリーン上あるいはスクリーンと同寸法の紙面の上に記録せんと腐心している。だがよく見るとスクリーンは視軸と直交する位置におかれていない。もしも網膜上に映る像との近似像をスクリーン上にえたいと思うならば、画家は当然視軸に直交するようにスクリーンを設定しなければならぬはずである。だがデューラー風にスクリーンを設定すれば、その上の映像ははじめから歪められてしまわざるをえない。デューラーの場合、スクリーンの垂直性は机、あるいは画家の立っている地面に対して保持されているのであって、視軸に対してではない。デューラーの図解は誤謬の上に構築された精確性である。

それにもかかわらず、デューラーを含めてルネサンス画家たちの透視画法に対する意義は過小評価さるべきでない。というのもここでも重要なのは、スクリーンをどのように設定したかということよりも、スクリーンを設定し、これを画面と同一視したということである。スクリーンの特質は第一に画家と世界との結合の間接化であり、第二に画枠による世界のきりとりであり、第三にその透視性である。

スクリーンは画家と対象世界の間に挿入されることによって、画家は描かれるべき世界からみずから超越させる。しかも描かれるべき世界はスクリーンの網にかかるとかぎりにおいて画家に委ねられる。だからスクリーンは二種の存在の地平をととも切捨てていえるといえよう。すなわち作用主体としての私が世界内存在として有している地平と事物自体が有している地平とである。前者の地平の切

捨てによって、私は純粹視となる。だがこの純粹視は、それでも世界との関わりを根柢にしているというヤーヌスのもうひとつの貌を捨象してしまったために、物理的純粹性に還元されることになる。後者の地平の切捨てによって、事物はそれが所属している世界あるいはこの世界に共存している他の事物との連関を犠牲にする。したがってスクリーンの介在は、世界の対象化よりもさらに一段疎外された対象化を促してゆく。

スクリーンは無限の拡がりをもつものではなく、一定の大きさの画枠によって限定されている。この限定はそこに映るもの（内容）のありかたを規定してゆく。画枠はそれ自体だけとりだせば物的存在であり、たとえば壁にかけられたり、祭壇の中にはめこまれたりすることを許す。絵画は壁やその他のものにアクセントをつけるものとして往々利用されたりもする。しかしこの画枠はそこで絵画的空間の誕生する場でもある。画枠内に描かれたものが、そこで物的制約から解放されてひとに虚構の世界をたのしませる。とすれば画枠は物的世界と虚構的世界の間をしきるものであり、ふたつの世界に参画するという両義性をそなえている。ザウアベックはかつて「美的透視画法」という分野の設立を主唱したが、その際美的透視画法を可能にする第一の要素として「枠取り(Rahmung)」をあげ、この枠の内での消点の「偏心的(exzentrisch)」構図が及ぼす美的効能を考察した(7)。またゲシュタルト心理学の成果を芸術の領域に適用することにある程度まで成功したアルンハイムも画枠が形成する垂直、水平の線が画面中の形態に及ぼす力を説明した(8)。今これらの論説をいちいち吟味する余裕はないが、画面の大きさが構図を決定していることについてはだれも異論をさしはさ

まないであろう。スクリーン上に描かれる画像は単にそこに映る像をなぞるだけでなく、画枠が規定する構図に制約されつつ現出させられる。とすればスクリーンの介在はまたその画枠の制約性によって、映像のありかたを暴力的に変様させてゆくといえる。

さらにスクリーンの透視的性格は画面のもつ価値を変貌させる。透視画法をはじめ科学的に根拠づけたとされるアルベルティは、いみじくも画面を「開かれた窓 (fenestra aperta)」にたとえた。かれによれば、画面とは「われわれがそれを通して視覚的世界の一面面をのぞきこむ開かれた窓」といわれる(9)。この「開かれた窓」という画面観はそれ以前の画面観を根底的につきくずした。いくぶん空間の規定について誤解を招くいかたをしているが、パノフスキーはこの間の事情についてこう語っている。「中世の初期ならびに盛期を通じて二次元的平面の上に三次元的空間を再構築することは問題にならなかった。『絵画』は三次元的対象の象徴として解釈されうる線と色彩で覆われた物質的表面とみなされていた。……しかしながら十四世紀になると、表面の上に現れる形式は表面の背後に存在するものとして考えられるようになり、ついにレオーネ・バチスタ・アルベルティは絵画を『透明な窓 (fenestra aperta) ……』にたとえるにいたった(10)」。またボエームは「近世以前の絵画は物質的で不透明 (materiell u. undurchsichtig) だとみなされていたが、……透視画法的に描写された画面は透視 (Durchsicht) として扱えられることになる。視円錐体による幾何学的断面がもつ存在論的意味は『開かれた窓』として理解される画面を通して外を覗くことである(11)」と主張する。すなわち近世以前の絵画にあっては、画面の背後は存在しない。現れてくるものはまさしく画面の場におい

て現在化する。しかもそれは画面の上に描かれたものによってよびよせられるが、けっしてそれ自体ではない。この画像と画像が示すものとの関係は象徴関係であって、それなりに Entfernung を保持している。それに対して透視画法的画面はその透視性のゆえに、画面の背後を予想し、窓としての平面上に映る像はあくまでこの背後の物の模像とみなされざるをえない。この像と物との関係は Abstand として測定可能になる。透視性は画像とそれが示す物との関係を変様させたといえる。

この「開かれた窓」という思想によって、画面は視円錐体という単眼によって調停されるものとなり、画面中の消点と画面を統轄する視点とが整合的に結びつけられる。視点と消点とはルネサンス初期の絵画史が示すように、かならずしも一致している必要がない。「視点とはすべての対象および面の消線がそこにおいて合流する画像の点である。(これは画像のたんにいくつかの奥行きに向う線の収束点としての消点と区別される。それに対して視点にあってはすべての画像の線はそこに合致しなければならない。一個の画像は複数の消点をもちうるが、しかし視点は一個しかもちえない)(12)」。視点は一画像を統一する唯一の点であり、絵画空間のうちにはなく、むしろ空間創造的 (raumschaffend) であるといえる。それに対して消点は画像の奥行きに向う線の収束する点であるが、たとえば画像の全体がいくつかの面に分割されうるとすれば、その面の各自に奥行きに向う方向線をもてばよく、かならずしもこれら複数の線が唯一の点に合流しなければならぬわけではない。しかも消点は、画面上で現実的あるいは可能的に与えられる点であり、画面のうち

に現前している。だが「構図にあって視点は、なるほど現実的な画

像空間を立案するが、みずからは潜在的なままである投影の中心として把握される。最高の『現実性』を形成するこの視点の能力が、視点自身を対象的に現実的なものにはならせないでいる(13)。「事実ショットオのいわゆる「三分割法」、あるいはロレンツェッティの横断線の間隔を三分の一ずつ減少させてゆく方法には、視点と消点についての明確な規定性が見出されない。この段階においては視点は画像に対して、測定不能な、質的に相違した点のままである。だがアルベルティによって視点と消点との相関性が理論づけられて以来、視点は数学的に規定され、測定可能なものとされ、その結果たしかに画像中の他の諸点とは異なるが、しかも測定されうるという意味で、画像中の諸点と等質化されるにいたる。また消点もまた視点と結合されることによって、唯一の点に体系化されてゆく。このように見てくるならば、透視画法はその数学的整合性においてますます整然とした体系になっていったが、それと同時に空間構成がますます物理的なかたちに進められていったことを認めないわけにはゆかないであろう。

視距離についても同様なことがいえる。視距離は視点と画像に描かれる対象の最前面の地点との距離である以上、これまでのべてきた視点のありかたや対象のあり方によってあらかじめ規定されている。視距離ははじめから測定距離として問題になるのであり、理論上いかなる距離をとろうが、透視画法の視円錐体が成立するはずであるから、理論的にはいかなる視距離をとってもよいはずである。それでも画面上の画像が極端な歪みを蒙らないために、経験的にはあるが、いろいろな規定が施される。たとえばレオナルドは画面の幅の長さのほぼ三倍の長さを視距離にあてるのが正常だと考えて

いた。もしそれ以上視距離を小さくとれば、画像の大きさは遠近の空間帯によって著しく異なってくる。その場合透視画法の変化は穏当な漸進的流れとして成就されることがなく、少しでも奥にあれば、対象は極端に縮小し、鑑賞者には不自然に思われるであろう。また視距離をあまり大きくとると、遠近の変化が不明瞭になるであろう。透視画法にあっては、この視距離は画家への規定であるだけでなく、鑑賞者にもこの規定を強いることになる。こうして *Abstand* としての距離は鑑賞者にまで浸透する。

こうして透視図としての画面(あるいはスクリーン)の介在によって画家—画像—鑑賞者はひとつの原理、物理的なレベルに完全に束縛されることになる。そこでは距離は *Abstand* として正確に測定されるが、あの *Entfernung* という絶対的距離は忘却されてゆく。

透視図的畫面の比喻は「窓」だけでない。レオナルドはよく鏡の比喻を用いる。「画家は孤独でなくてはならぬ——画家は孤独で、自分の眺めるものをすべて熟考し、自己と語ることによって、どんなものを眺めようともそのもつとも卓れた個所を選択し、鏡に似たものとならねばならぬ。鏡は自分の前におかれたものと同じ色彩に変るものだ(14)。」このようにレオナルドは画家に鏡になれとすすめる。画家の孤独性、つまり画家がおのれの属している世界から離れていること、そして自分の前に置かれている対象に合体すること、それが主旨である。その場合鏡像は鏡に映らないものを捨象する。対象もまた孤独であるといえよう。画家はみずから孤独になることによって、孤立した対象に同化してゆく。レオナルドはまたこうもいう。「どうして鏡は画家の師匠であるのか——君の絵が写生された対象とすっかり合致しているかどうか検べる場合には、鏡をとっ

てそれに実物を映し、この映ったものを君が絵と比較したうえ、実物とその映像とが相一致しているか否かを深く考うべきである。：そしてもし君が鏡というものは輪郭と光と影の力をかりて事物を浮上するように見せるということ、ならばに、上手に混ぜ合わせることさえできれば間違いなく、君は君の顔料の間に鏡のそれよりさらに有力な光と影とをもっているということを確認したならば、君の絵もまた大きな一枚の鏡に映っている自然の物象のごとくに見えるであろう(15)。」数学者ヨハン・ハインリヒ・ランベルトもその透視画法に関する大部の著述の中でレオナルドの鏡にたとえての絵画観に触れてこうのべている。「画面の上に描かれた画像は、ひとが画像を見ているのではなく、対象それ自体をその真の距離において見るのだと信ずるように、対象を前に置くべきである。レオナルド・ダ・ヴィンチはすでにずっと以前に絵画を鏡にたとえ、画家がみずからに課す最終目標を、自分の絵画が対象の距離を鏡と同様真の大きさで示すことのうちに見た。鏡の構成分であるガラスのことが少しでも気にかかれば、それは鏡の欠陥である。同様に絵画にあっては画面や画布や色彩の塗り具合等が少しでも意識されるべきでなく、ただたんに対象だけが素描のさいに基になった大きさと距離において見られるようにすべきである(16)。」

「鏡」と「開かれた窓」は同じ原理に根ざしている。そこには反射角の正負の差異があるのみである。したがって「開かれた窓」についていえることは「鏡」についてもいえ、その逆もまた成立するであろう。透視画法の要点としてかつてデューラーは眼と対象と距離の三個をあげた。「第一は見る眼であり、第二は見られる対象であり、第三はその間にある拡がりである」と。だが透視図としての

画面が成立することによって、この三者はいずれも画面にひきよせられる。眼の視点は消点に関係づけられ、対象は画面の上に映るかぎりで有意味となり、視距離もまた画面から逆に測定し直される。

六 世界立案としての透視画法

透視図の画面はまさにその透視性のゆえに、一見無性格で他に対して中立的であるかに見える。それは一切のものを、そのありかたを変えずに、ただ濾過の任にあたる仕組みにすぎないかに見える。だが事実はそうではない。以上で見てきたように、この無性格らしさ、中立ちの装束のもとで、透視画法はその本来の持分をこえて、ルネサンス以後の近代絵画の歴史を決定する多大の影響力を発揮した。ポエームはこうした透視画法を世界の立案(Entwerfen)という面から、画面の上に描かれる画像の変質について言及する。

「透視画法は画像意識の歴史の中で、存在が意味充実的—可視的現象に至る『存在の過程』としての画像が無力化される……あの決定的な位置を占めている(17)。」近世以前の絵画は画像の背後を窺うこともなければ、またその必要もない。画像は原像の分有、つまり原像の可視的出現とみなされれば充分である。それをポエームは「存在の過程」とよぶ。しかし透視法的絵画にあっては、画像の背後にすでに実在物の存在することが想定されている。原像は画像としての現出なしには、可視的たりえない。だが透視画の背後の事物は、この画像に先立ってすでに可視的であり、意味充実している。この画像はしたがっていわゆる模像たらざるをえない。ポエームはこの過程を「模像化の過程」(18)とよぶ。画像の模像化は「画像の存在の空洞化」にひとしい。だれももはや画像自体を意味充実したものとも

なまず、画像として模像化された背後の実在物に想いをさせる。画像は無力化されている。とすれば画像は無意味なのか。そうではない。「芸術的画像はむしろその美的なしかたで『全体』であることができる、世界を模像するだけでなく、世界を立案することができ(19)。」世界の模像であるかぎりでは、画像は無力である。だが無力化されたものは、画家が自由勝手に処理しうるものでもある。この場合の画家は、けっして先にのべたような物理的視点に還元され、透視画法的装置の中にはめこまれた画家ではなく、かえってこのよ

うな装置を作成し、管理する画家である。かれはもちろん、こうした装置に身を委ねている以上、画像の存在の充実化を求めたりはしないであろう。また「存在の過程」としての画像の現出に努力することはないであろう(もつとも透視画法だけで絵画は成立するわけではないから、絵画の創造主体としての画家は透視画法とはちがった技法によって「存在の過程」の復権を努めることはあろう)。かれはむしろこの空洞化された画像を素材として新たな全体性の構築を追求することになる。そのとき原理となるのは「美的」価値だとポエムは指摘する。世界は美的に立案されていく。かれは透視画法の美的性格と重ね合せて、美学の成立の近代性についてこう言及している。「美学の成立は、……人間の新しい根本態度の一分肢である。芸術の唯美化 (das Ästhetisch-werden der Kunst) は、美的綱領の最初の定式化を行ったジョットオや初期ルネサンス人たちとともに開始される(20)。」

ポエムが近世美学の先駆とした透視画法は、世界を構成しているさまざまな契機を捨象することによってえられたモデルである。透視画法によってえられる画像はけっして自然の再現などではなく、

モデル化された自然にすぎない。その精確性、統一性は自然にそなわっているのではなく、案出されたモデルにそなわるものである。したがって透視画法を厳密化すればするほど、そこからえられる画像がますます不自然になるとして不思議ではない。

モデルもまたひとつの實在的性格のものであり、そのままでは意味の所産とはいえない。モデルには意味論的レベルが欠落しているといえよう。事実ルネサンスの画家たちは透視画法の確実性を証明せんがために、幾何学や生理学といった科学に援けを求めて、視作用がもっている意味論的レベルを語ろうとはしていない。だからポエムはこうのべている。「画像は透視図として視覚的性格へと還元される。この性格はまたもや、視の作用から眼の動きとその遍在性の自由を奪う技術的モデルによって規定されることになる。模像化の過程はすでに実践的透視画法において可能なかぎり、力学的方便へと形成される。このことは画家の仕事場での必要性のうちにその表面的理由をもっているかもしれない。しかしながら画像の変貌のうちにはまずもつとも把握しやすいかたちで沈澱している、あの人間の新しい世界態度の徴候がある。画像再現のあの実践的方便はデカルトの屈折光学と特徴的に一致しており、それをこえても一九世紀までの近世的学的根本信条と一致している。この秘かな根本意図とは、造形言語を『自然言語』にすることであった(21)。」

かくしてモデル化、「造形言語の自然言語化」は近世以後、自然科学において端的に示されるように、その専横をほしきままにしたといえる。モデル化は意味論的レベルを捨象する。しかしそれもまたより根本的な生活態度から見るとき、捨象された意味という新たな意味論的レベルにおかれることになる。ただしこの意味論的レ

ベルは、こと透視画法に関していえば、けっして透視画法といった個別的技法にのみ閉じられたものではなく、近世的生活態度全般を通じて底するものである。

この捨象された意味の還元こそ、一九世紀末以後の絵画芸術の課題であるといってもよい。しかしそれはまたルネサンス以後の画家が透視画法的態度に拘束されつつも、みずからに課した課題でもある。この道程を個々に吟味してゆくことがわれわれのつぎの仕事であらう。

註

- (1) 拙稿「透視画法について」『美学』第九一号、一九頁以下。
- (2) Vgl. M. Heidegger: Sein und Zeit, 9. Aufl., 1960, S. 105.
- (3) E. Ströker: Die Perspektive in der bildenden Kunst, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 4 (1958/1959), S. 151.
- (4) G. Boehm: Studien zur Perspektivität, Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, 1969, S. 83.
- (5) *ibid.*, S. 77.
- (6) *ibid.*, S. 78.
- (7) E. Sauerbeck: Ästhetische Perspektive, 1911, S. 6 ff.
- (8) R. Arnheim: Art and Visual Perception, 1954, p. 272.
- (9) L. B. Alberti: Kleinere Kunsttheoretische Schriften, ed. Janitschek, 1877, S. 79. E. Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form, in: Aufsätze zur Grundfrage der Kunstwissenschaft, S. 127. 465頁。
- (10) E. Panofsky: The Life and Art of Albrecht Dürer, 1955, p. 247.
- (11) G. Boehm: *op. cit.*, S. 189.

- (12) *ibid.*, S. 18.
- (13) *ibid.*, S. 18.
- (14) 杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』岩波文庫、上巻二一〇頁。
- (15) 同上書、上巻二二三頁。
- (16) J.H. Lambert: J.H. Lamberts freye Perspective, II. Teil, in: Schriften zur Perspektive, hrsg. v. M. Steck, 1943, S. 319.
- (17) G. Boehm: *op. cit.*, S. 28.
- (18) *ibid.*, S. 32.
- (19) *ibid.*, S. 28.
- (20) *ibid.*, S. 38.
- (21) *ibid.*, S. 32.

なお本稿は昭和四七年度科学研究費助成金で進められた「美的空間の現象学的研究」の一部をなすものである。