

# 額縁の構造

金田 晋

## はじめに

額縁という日本語には、そもそも土着のイメージが欠けていて、明治以降のいわゆる洋画の歴史が重なり合う。だからその特質について思索をめぐらそうと思えば、西欧語の、たとえば *frame*(英)、*cadre*(仏)、*Rahmen*(独)等のもつ外延に思いをはせざるをえないが、これらの語は、たんに額縁という特殊絵画的装置を意味するだけでなく、いろいろななかたちで頻出する一般的な普通名詞である。『広辞苑』によれば、額縁とは、絵画作品に添えられた特殊な装備を指すだけでなく、窓や出入口を囲む化粧木、舞台の上下左右の区切りをも指すし、また敷物等の縁取りのことを額縁縫いともいう。だがそこまで広げて考えても、額縁がそれによって縁取られるものに対していかなる関係にあるのか明確にされない。かえってその関係は偶然的に思われ、縁取る者の恣意性に委ねられているかに思わ

れる。

ところが先掲の西欧語は、たんに実在的な枠(額縁も画枠としてそこに含まれる)を意味するだけでなく、心理的あるいは理念的枠(たとえば個人の境遇や環境、あるいは地理上や社会行動上の範囲や限界をも指すし、建造物や橋梁や自動車等の骨組、台枠等をも表わしている。比喩的には、小説や論文の梗概、骨子をも指すに及んでいる。とりわけ *frame* の辞書的意義の第一に、機構、組織、体制という意味が掲げられている。つまりここでは、額縁は画面の平面的限界を示すだけでなく、画面のありかたそのものを決定し、画面のすみずみにまでその力を浸透させているということになる。

「額縁の現象学試論」という示唆的論文を著したヒルデ・ツァロサーによれば、鼓常良がヨーロッパの美学界にはじめて、「額縁の欠如 (*Rahmenlosigkeit*)」という基本概念によって、日本美術の特質を説いたとされる(1)。ツァロサー論文の主題は、額縁問題をたんに美術史的次元にとどめるのではなく、ヨーロッパ文化全体を貫

通する基本様式であることを示すことにあった。

同様の問題指摘は、多分に印象批評的ではあるが、オルテガ・イ・ガセットもその「額縁」論の中で行っている。「さらに、なぜ支那や日本では絵画が額縁にいれられぬ習慣なのか、という興味ある問題が立てられるだろう。しかし極東の文化と西洋の文化、アジアの魂とヨーロッパの魂という原理的対立を含むこの題目はどう取扱うべきだろうか」(2)。

額縁は絵画作品にとってあってもなくてもよい偶然的存在なのではない。それは絵画作品の存在構造を規定する力をもっている。とりわけ絵画作品の空間構成を考察する上で、重要な鍵を担っているように思われる。ヨーロッパの思想家の証言には、われわれには奇異にうつろうとも、実感がこもっている。「額縁のない絵画は着物を剥がれた人間のように見える。その内容が画布の四辺から放逸して、空間のなかに失われてしまうように思われる。逆にまた、額縁は絵画を要求する。もし絵画がない時はそれをおして人が見るものを絵画に変えてしまおうとするほどまでにそれを要求する」(3)。

### 一 額縁の礼讃とその否定

前世紀後半以来、芸術美の自律性を主張する美学思潮を背景にして、現実生活の連関から作品を切離し、作品自体に独特の威厳を与えるものとして、額縁が礼讃されるようになった。その詩的表現をわれわれはボードレールの小詩「額縁」に見ることができよう。

かれは額縁とそれによって広大無辺の自然から孤絶させられる絵画の関係を、宝石や貴金属、調度品や金泥に囲まれ、あるいはそれ

らによって身をやつす女性の完璧な美のたとえにひき、その絢爛たる覆いあるいは縁飾りの中で「猿の邪気なき艶美」を享ずる淫蕩の裸身の戯れをうたった。「あたかも美しき額縁 絵画に添うが如く／たえそが誉れ高い筆致からなり／なぜか知らぬ不可思議と蠱惑をたたえていようと／額縁は 無辺の自然よりそを孤絶させる／ちようどそのように宝石、調度、貴金属、金泥は／かの稀なる女性ひとの美にこそふさわしい／なにひとつその無欠の明澄を曇らすものはない／そして一切はその縁飾りのためにあるように思われる」(4)。

標題は「額縁」であり、直喩法はたんなる直喩法ではなく、詩全体が額縁あってこそ輝き出る絵画の美のありかたを語っている。額縁をたんに芸術作品の外面的装飾としたり、作品の損傷を防ぐための補強材とする実用主義的通念は、もはやここにはない。

このロマン主義的額縁論の残響を、われわれはジンメルの「額縁」論にも見出すことができる。かれもまた額縁を現実的生活連関から絵画を孤絶させるものとし、兩岸を流れて洗われる「鳥」にたとえた。だからまたかれは観照者の視線をおのずから作品の中央に滑らせてゆくようにするためには、額縁の外側を壁面から屹立させ、内側を低くするように作成すること、さらに額縁を走る二本の縁飾りの模様を斜線を用いて流動と閉鎖の印象を惹起するようにしなければならぬといった実際の提言も行っている(5)。

だが現実の絵画運動は、キュビズムの登場以後、額縁を否定する方向にあった。ツァロサーは、額縁否定の記念碑的作品として、ピカソの「ゲルトルト・シュタインの肖像」(一九〇八年作)をあげ、W・サイファアの言を引用している。「絵画がその額縁の中に実存し、その額縁の中に滞留する必要はなくなった」(6)。このキュビズムの

方向はモンドリアンにひきつがれ、関心が空間構築から表面効果の問題へと移されることによって、額縁の存在理由は完全にのり越えられてゆく。「額縁がなければ、その絵は、壁面上で壁と同じ並びのものにみえるに違いない——普通の意味における絵ではなく、したがって独自の錯覚的世界に通じる仕切られた戸口であって、ただただ生気を作りだす存在、壁面の息遣いとして。その邸宅に足を踏み入れると、それ、すなわち、建築の前奏曲、もしくはその構成法則の要約的な通告としての抽象画が、邸内に具現されている建築的な秩序と緊張関係を予告しつつ、かすかに動きはじめることだろう(リュツェラー)<sup>(7)</sup>。たとえモンドリアンの作品が実際には額縁をそえているにせよ、かれにとってそれはどうでもよいことである。画面を「開いた窓 (fenestra aperta)」、つまり壁面の否定ととらえたアルベルティ以後の近世絵画が、ふたたび壁面への道をたどり直したといつてよい。テル・ケル派のプレーネもまた同様の評価を下している。ただし翻訳者はもはや *cadre* を額縁とは訳さず、ただ「枠」と訳している。「枠の外に出ようとするこの試みは、キュビストたちを出発点とする仕事を経て、一九一七年前後になると、モンドリアンをして、画布の表面をひとつの明証と見なさせるようになる。表面を一方の縁から他の縁まで埋めつくすことはできる。しかもそれは決してそれ以外のものを意味しないであろうし、表面としての効果以外にはいかなる効果をも可能にしない」<sup>(8)</sup>。

ボードレールの意味での額縁は現実空間、さしあたり壁面からの解離を目指していた。モンドリアンにおいて絵画は壁面との類縁性あるいはポジティブな関係性を回復しようとする。そのとき額縁は消極的地位に退ってゆく。だがそうだからといって、額縁が内包し

ている限界づけの機能までも否定されうるのか。

レーベンスステインは、世紀の転換期の前衛的画家たちをとらえたのは図と地の関係、限定の問題だとする。「抽象絵画は、再現(ルネサンス絵画観の根柢にあった)全般と袂を分つことによって、絵画の真存在を期待できると主張した。だが絵画は、その本質を包囲せんと欲して、結局は絵画の理念を問う破目になった。……スーラやマチスやクレーやモンドリアン等をとらえたのは、この限定の概念自体にはかならない」<sup>(9)</sup>。再現原理から訣別することによって、当然画像の幻視的性格も稀薄となり、したがって額縁はますますその存在理由がなくなってくる。それにもかかわらず、スーラは分割描法的手法によって枠を描き、マチスは画面の中に、開いた窓を描き、クレーは作品空間にそれを開きつつ閉じる境界面を増殖させ、モンドリアンは太い縞模様と彩色面とによって、観照者をして絵画空間に限定を想像するようにさせる。かれらは額縁という固定した限定法を否定しつつも、画面内部にこの限定をもちこもうとしている。額縁が画面に内在化したといつてもよい。

## 二 額縁の現象的性格

マイア・シャピロは、額縁を画像の本質的要素と規定するが同時に「その額縁の発明が美術史上いかに最近のものであるか、一般には認識されていない」という事実を指摘する。「額縁に先行するものは幾条かの横帯に分割された長方形の下地である。すなわち図を結合し支える地の線としての水平線は、下地の垂直線よりも視覚的にきわだっている。明らかに紀元前二千年紀になって漸く、ひとは

イメージのまわりにそれを孤立させる連続的な枠(額縁)、都市の城壁のような等質的な囲いのことを考えるようになった<sup>(10)</sup>。垂直線よりも水平線がきわだっている例は、古代エジプトの壁画を思い浮かべればよいであろう。紀元前二千年紀に現われた枠(額縁)の最初の例のひとつとして、ツァロサーは、キヴィクから出土したストックホルム国立博物館所蔵の石碑をあげている。その石碑には人間や動物や馬車などが凹彫りされているが、そのまわりに一本の線からなる四角形の囲いが彫られ、さらに上下の水平線をそれぞれ一本の線で補強している<sup>(11)</sup>。ツァロサーはこれを、額縁の起源が画面の保護にあったのではないことの証拠としてあげているのだが、シャピロの指摘と合せば、この石碑が水平軸の強調から、四辺等質な枠に移ってゆく過渡的現象を示していることが推察できよう。

旧石器時代の洞窟壁画にあっては額縁は原理的に存在しない。描かれた壁面と生活上の壁面の間にはいかなる差違もないからである。自然のままに凹凸があり、彩色された壁の上にさまざまな動物が描かれたが、たとえ呪術的意味においてであれ、生活上の関心が移るにつれて、動物像も壁面の中に沈んでゆき、その上に別の像がかさね描きされた。

「芸術はそれを閉じこめ、それを指示する空間によって規定され、そこにみずからの床を敷くことから成立する。その余剰に関しては——それは真の芸術でもなければ、拡張された芸術でもない。反対に芸術は……おのれの場合から余剰部を排除する境界設定によって構成される」(レーベンスステイン)<sup>(12)</sup>。だから、芸術作品が成立するには「限定され、磨かれた場」によるその周囲の余剰からの分離がまず必要となる。レーベンスステインによれば、紀元一千年ごろに

なって漸く、芸術作品を閉じこめる額縁が図示されるようになるのだが、「中世の額縁はなおなんらかのしかたで、それが限定する作品の空間の一部をなしている。十五世紀末になって漸く、額縁ははっきりと作品の場から排除されることになるが、それにもかかわらず、作品外部のものには数えられていなかった。作品の場に属せずとも、その厚さをもつことで、額縁は同時に、それが閉じこめ、剰余から概念的に区別している作品の限定価値を示すことに役立つのである」<sup>(13)</sup>。

レーベンスステインは、美術館のありかたにだぶらせて額縁の問題を説き、額縁の余剰部排除の概念的性を強調する。だがわれわれは額縁に囲まれた作品に対して、概念的にのみ接するのではない。かれはジンメルやオルテガの額縁礼讃とはむしろ反対に、余剰部を暗黙のうちに選別してしまふ美術館や額縁の排他主義を難じ、それらを時代制約を受けた相対的機構と見なしている。その問題提起自体、興味あることであるが、ここでは触れないことにする。本稿の主題は、従来作品と作品の外部との切断に額縁の主要機能をもとめる論が多かったのに対して、両者の結合をも含めた真の関係の形態化として、額縁の構造を考え直してみることにある。

周知のように、テオドル・リップスは『美学』第二巻の最終章で、額縁の多様なありかたを、価値判断を避けて、整理している<sup>(14)</sup>。かれは額縁に、彫刻の台座の場合と同様に、作品を周囲の生活連関から遮断して作品に画像的作用を与える機能と、作品を生活連関に結びつける装飾的機能という二つの面があることを指摘する。

額縁には、大別して二種類ある。ルネサンス期の額縁のように、両側に柱をたて、上部に軒蛇腹を頂くとした建築を模した額縁と四辺を等質の枠で接合した額縁とである。前者は額縁がかけられている壁面をその一要素とする現実の空間と対応して考案されたものであり、後者に比して装飾的印象を与え、その類縁性をたよりにして、比較的スムーズに現実空間の延長として、観照者を画像世界に誘うことができる。だが後者の場合、額縁自身が現実の生活連関から隔離された無関心な空間を形成する。

つぎに同じく四辺等質な額縁であっても、額縁の外側を高く屹立させて、内側に傾斜をつけるか、内側を盛りあげて外側に傾斜をつけるかによって、事態は異ってくる。前者の場合、額縁のかかっている壁からの隔絶感が強調され、視線はおのずから額縁の斜面を滑るようにして作品の内部に集中してゆくであろうが、後者の場合、視線は壁面へと流れてゆき、画像は壁画へとつながってゆく。ジャンル等がいかに否定しようとも、その装飾効果のために後者の型の額縁も多数作成されてきたのである。

さらにその額縁が壁にその背面を接してかけられているか、それとも斜めに観照者を見下すように壁にかけられているかによって、その効果も異ってくる。前者の場合、建築的壁面に額縁が嵌め込まれているために、その連続性が強調されるが、後者の場合、額縁は壁面から離れて観照者に対面することになるために、画像性格はより純粹になってくる。また額縁の幅の広さも、画面に独立性を与えるためには考慮にいれなければならないであろう。

一般に画像が生活連関(室内の諸道具)と切結ぶ関係は物質的(materiale)とよび、画像が観照者と切結ぶ関係を観念的(ideelle)

とよべるとすれば、額縁とは、この物質的関係と観念的關係が交錯する媒介的存在だといえよう。だが額縁はもうひとつの観念的關係を媒介するといわれる。リップスは純粹芸術と装飾的芸術の二種に分け、後者は図像自身で完結しているが、たとえば風景画のような純粹芸術の場合、それはより大きな自然的光景の一切断面にすぎないから、図像の外側に描かれてはいない光景が予想され、額縁はこの両者を関係づけている、というのである。このようにしてリップスは、事実としての額縁を現象記述することによって、額縁の構造を三個の関係軸の交わるところとして説いた。

額縁の形態は多様である。リップスがとりあげた額縁は、ルネサンス期以後の物体化された額縁である。しかしながら、そのような額縁を描かれた画枠のひとつの発展形態としてとらえかえすならば、さらに複雑な問題が生じてくる。つまり額縁は必ずしも画像に先与されているとはかぎらない。額縁をはみ出して描かれる場合もある。「画像の諸要素が、あたかも額縁が背景の一部でしかなく、図の背後の擬態空間の中に存在するかのようになり、その額縁を越えているような絵画や浮彫りがある。このような額縁の踏越えは有意味的な意匠であることが多い。動いているとして描写された人物が額縁を踏み越えるとき、あたかも束縛されることなく行動しているかのようであり、より一層活動的に見える。……額縁はそのとき囲いとして現われるのではなく、画像の絵画的環境として現われてくる」(15)。こうした事例は中世美術においてはむしろ一般的であった。

さらに額縁が、対象の輪郭をなぞるかたちで形成されることもある。「それはもはや画像支持体の先在的形態ではなく、画像の内容

に依存する附加物にすぎない。画像がまずあって、額縁はそのまわりに描かれる」(16)。

以上のように見てくると、われわれが普通額縁という語で思い浮べる作品の外縁を囲う長方形の画枠は、額縁のもつひとつの可能性にすぎず、画家の意のままに、作品の空間秩序を形成するためのひとつの秩序形式にすぎないことがわかってくる。額縁は本来、作品のうちに入りこみ、あるいは外にはみ出す動的機構である。

### 三 額縁の現象学的性格

だが額縁は、作品に面したとき、覆われている。われわれは作品を思い浮べることができても、それを取囲んでいる額縁を思い浮べることができない。その額縁が普通の個性のないものであればなおさらである。そもそも一枚の絵を前にして、われわれは額縁によって枠づけられた作品を観照しているのであって、その作品を枠づけられている当の額縁を観照することをしない。あえて額縁に眼を向ければ、当の作品は隠れてしまう。作品と額縁はゲシュタルト心理学のいう図と地の関係に似ている。

通常の場合、作品鑑賞にさいして、図は作品であり、地は額縁である。その対応関係を疑う者はいない。だが今世紀に入ると、図と地の関係がその可逆性そのままに作品の中にもちこまれてゆく。レーベンスティンは、その事情をつぎのように要約している。「図と地に関して、地がしだいに後退しているのだが、(限定の場合と同様の過程が記述できよう。形―色彩をわざと蚕食させ、空白を体系的に採用したセザンヌのもとでは、それから一九一〇年ごろのマ

チスやカンディンスキイのもとでは、図と地は混り合って、形―色彩の全体は、下塗りを地とする図になる。それからパウル・クレーが二重、ときには三重の地のの上に彩色した布地を貼るとき、この布地は、それはそれとして図になる。この後退の過程は、フォンタナが画布を引裂くとき、さらにおしすすめられる。つまり穴をあけ、裂けた画布は、それのかかっている美術館の壁を地にする図として全的に意識される」(17)。図と地の関係が作品内で展開される出来事だとすれば、額縁はますます曖昧な存在にならざるをえない。

オイゲン・フィンクは、有名な論文「現前化と画像」の中で、画像現象と画像意識との独特の相関関係に注目し、これによってフッサールの、意識作用に偏した中和性変様(想像、感情、気分等)を、ノエマ的側面にも加えられねばならないとし、その構造を明らかにした。それによると、画像はたんに想像作用にだけ対応するのではなく、現実的知覚によって把握される画面とその画面を物質的基体として展開される非現実的な画像世界との複層構造として理解されるべきである。しかし「画像世界とその支持体たる画面の間にはいかなる統一もなく」(18)、両者は分裂したまま呈示されていて、一方が顕在化するとき他方が被覆される(verdeckt)という二者択一的関係にある。観照者が画像世界を観入するとき、画面は見過(übersehen)されている。だが「このへ見過す(越えて見る)ことは、画像意識の統覚的構造に必然的に共属しているのであって、そのありかたはまさに、へ支持体としての画面が画像観照者に関心をもたれる現象方式にほかならない」(19)。画面は普通、地としての価値をもっている。画面が画像世界の成立とともに消滅するのではない。

画面は「隠れる」というしかたで、画像現象全体の中に現われている。

だが物理的支持体としての画面は、けっして画像世界を暗示するための道具的存在ではない。あるいは画像世界を開示するという目的のための手段ではない。これらのありかたは物の一様態をいつているにすぎない。そうではなくて、画面は画像世界が開示される場として現われる。「どの画像世界も本質的に現実世界の中へと開示されてゆく。この自己開示の場が画像である」(20)。画像世界それ自身がどれほど非現実的であっても、非現実性の中空をさまようのではなく、現実性の開示の場をもたねばならない。その点で画像現象は、意識の流れに己れを委せて生成消滅してゆくたんなる想像と完全に区別されている。

フィンクは以上の考察に立って、画像現象の基本的特徴を「窓的性格 (Fensterhaftigkeit)」と名づける。「自己開示を媒介する窓がなければ、画像世界はそもそもありえない。窓のない画像世界ははじめから背理である」(21)。窓は現実的生活連関の中で、採光、眺望、換気等を機能する建築的機構であり、それを取囲む側壁や天井や床、あるいは室内の種々の調度品と同じ存在相を示している。窓は壁面と連続している。だがその窓面には、それを越えて外界に拡がる光景が映り、その光景に関心が移るや否や、窓面それ自身は見過され (übersehen) てゆく。その関係は、画像現象のありかたをいいあてている。

画面を窓、あるいは「開いた窓 (fenestra aperta)」にたとえることは、アルベルティ以来いわれつづけてきたことであり、五百年近くのヨーロッパ絵画史を支配してきた主導理念である。だがフィンクはこの伝統的絵画観をそのまま借用したのではない。アルベル

ティにせよ、デューラーにせよ、その画論の中で窓をひきあいに出すときはきままって、四角形の窓枠に囲まれた平面にしか言及しない。実際に制作された作品の陳列仕方はどうあれ、こと絵画理論に関するかぎり、画面の比喻としての窓は、孤立した存在であり、壁面との関係を無視している。だからまたその画面の統一原理たる視点は、時に壁にうたれた鉤に代表されるように、抽象的視点でありえた。フィンクのいう窓は現実の壁に囲まれた窓である(22)。

フィンクはこう語る。「画像現象の窓構造はじつは画像観照者固有の〈自我分裂 (Ichspaltung)〉に基づいている。第一に観照者は、画像全体が……所属している実在的世界の主体である。だが画像世界は〈窓〉を通して方位づけられ、遠近法的に観照者へと秩序づけられてゆく。……画像観照者は同時に、画像世界の方位づけの中心として、またこの画像世界の主体として機能する」(23)。ここでは、画像観照者は純粋な視点に還元されるのではなく、同時に現実的世界と画像世界に住む分裂した自我として把握される。現実の室内空間に住む主体としての自我は、たんに上下、左右、前後といった方位の中心であるだけでなく、たとえばその室内をちりひとつないよう磨きあげ、調度品や家具の配置に気を配り、絵をどこにかけようか思案する存在である。あるいは気兼ねなく友人が訪う雰囲気醸し出したり、他者をよせつけぬ孤高を遊ぶ自我である。だがその同じ自我が非現実の画像世界の主体となる。窓枠と接する窓面が最近領域を表し、そこから窓面の内部へと遠さあるいは奥行きを形成してゆく。この遠近感もまた、自我主体の空間投影によってはじめて可能になる。

分裂した自我主体は、こうして、さしあたり壁面に連続する現実

的知覚の対象たる窓面Ⅱ画面を画像世界の開示される場に転換させ、己れの空間投影によって布置された画像世界に参入する。それは、池面に映った己れの美貌に陶醉して果てたナルシサスのように、客観化された自己への自我の働きかけだといつてよい。フィנקはこの画像意識をギリシャ語の動詞の中動態に因んで中動的作用 (medialer Akt) と名づけた。だがそれは同時に、現実性と非現実性の両側面を共有する画像に相関する画像意識の媒介性をもいいあてている。「画像現象の本質構造としての〈窓〉という概念で、われわれは、透徹した志向的—構成的画像分析の根柢に置かれねばならない基礎概念を獲得するにいたった。その実在的側面と非現実的側面をもった〈窓〉は〈画像意識〉という中動的作用の本来的ノエマ的相関者であり、純粹画像自身にほかならない」(24)。

額縁は物質的支持体としての画面の限定であり、壁面に接していると同時に、画面の骨組をなしている。窓枠が窓の枠であると同時に、窓面を決定しているように。だから額縁は、画面の画像全体に對する関係をもっともドラスティックに露呈しているところである。この両義性のゆえに、額縁は、リップスが指摘したあの三つの関係を内包する形態となる。それはだからたんなる画面の外的な囲いとみなさるべきではないだろう。額縁が画面から独立した木枠として形成されるようになるのはルネサンス期以降のことであり、もしも描かれた枠をも広義の額縁に数えらるれば、額縁概念はわれわれが普通接している事物存在性を排去せざるをえないであろう。

だがリップスはいまだ事物形態としての額縁に偏執しすぎていて、そのために形態上の差違が観照者に及ぼす効果を指摘するにとどま

っている。観照者は額縁の形態に助けられて、画像世界に感情移入してゆく。そのとき、現実の生活連関を生きるもうひとつの自我とのつながりは問題にされない。額縁は、視線の流れを円滑にするための、一方向的な媒介項にすぎない。

だがフィנק論文にしたがえば、画像現象を支えているのは、分裂した自我の中動的作用にほかならない。観照者が画像世界を観入するとき、生活主体としての自我を忘失し、ただ作品の中に己れを委ねるといのではない。かれは一方において画面を生活連関の中に組み入れる生活主体として生きながら、他方において当の画面を自己開示の場とする画像世界を、方位づける主体として生き抜いている。この現実と非現実という異相の両世界が、調停されることなくオーヴァラップされるところに額縁は位置している。

額縁の現実性と非現実性は、分裂した自我の意識志向性において自由に転換される。一方が顕在化すれば、他方は潜在的地平に沈む。それはちょうど図と地の関係に似ている。だが厳密に言えば、ゲシュタルト心理学でいう図と地の関係は知覚における関係であり、その意味でどちらも現実性に属している。額縁の場合には、現実性と非現実性の異相性が取りかえられることはない。分裂した自我のどちらの主体が活潑になるかの問題にすぎない。額縁は、現実性と非現実性を峻別すると同時に、両者の絶対的矛盾を自己のうちに吸収して隠してしまう、作為的装置である。

#### 四 額縁の多様性と同一性

事物的形態としての額縁が、リップスが整理したように、すでに



多様である。昨年末東京西洋美術館で、「ルネサンス装飾美術展」が開催され、メトロポリタン美術館に所蔵されるロバート・レーマン・コレクションの一部が紹介されたが、そこで十六世紀のフィレンツェとヴェネツィアの額縁の形態変遷史の一端を垣間見ることができた。十六世紀中葉に作成されたとされる額縁では、豪華な彫刻を施した円柱が両側に立ち、周囲はバステリアによるフリーズで埋められ、最上部には軒蛇腹が置かれている。一見して建築物を模して、額縁を建築物の窓枠にたとえていたことがわかる。だが十六世紀末になると、外縁と内縁の間に型紙張りの図柄を配した、はるかに簡略な額縁が登場している。リップスはこの差違をこうのべている。「壁龕風の額縁は、必然的に画面を建築的運動の中にひき入れ、それゆえ平面からその中立性を奪う。それに対してあの周囲を垣で囲んだ額縁は、画面を中立化する力をもっている」<sup>(25)</sup>。かれのいう中立性とは生活連関への無関心性のことである。このことはわずか半世紀もたたないうちに、同じ地域において額縁の果す役割が変わってきたことを示している。この変化の方向はその後一層拍車をかけられてゆく。

だが額縁はなにも事物的な木枠だけを意味しない。すでに額縁の祖形が紀元前二千年紀に求められることは、ツアロサーやシャピロの言をひきながらのべた。しかもその時代の出土品たるキヴィクの石碑の額縁は彫られた直線からなっていた。こうした額縁の自覚は画面のために、その周囲から区別して、滑かな下地を作るようになったことと平行している、とシャピロは指摘している。中世を通じて流行したミニアチュア絵画にも額縁は描かれている。その構図原理であったシンメトリー、比例、リズムは限定された平面を前提し

ている。「これら三つの基本構造は限定された形式の内部でのみ、またこの形式に関係してのみ表明されるのであり、限定はこれら三種の構成原理の中に暗黙裡に含まれている」<sup>(26)</sup>。

だが額縁は、中世の祭壇画の成立によって、はじめてその本来の可能性をひき出したといえる。「中世において画像と額縁は構図上の統一を形成するだけでなく、図像解釈学的統一をも形成する。中世の祭壇室は、大抵は金泥を塗っているが、画像の金地と融合し、天井の壮麗さを暗示している。だがその建築的要素は額縁を自立した建築物にする。つまり額縁は、彼岸から此岸へと向う開口部を枠づけるのである」<sup>(27)</sup>。

だが同じく建築的額縁形式にしたがいながらも、ルネサンス期の額縁観はむしろ価値転倒したといってもよい。宗教画である以上、「彼岸から此岸へと向う開口部」という方向線が消えたわけではなく、それ以上に額縁は此岸から彼岸を、あるいは室内から屋外を望む開口部となり、その意味で「開いた窓」からの透視装置にたとえられることになる<sup>(28)</sup>。「額縁はそれを通してガラス面の背後の空間が見えるようになる窓枠に似ている。そのとき額縁は、その内部や背後に現われた幻視的な三次元世界の空間に属するのではなく、むしろ観照者の空間に属している。それは観照者とイメージの間に置かれた焦点装置である」<sup>(29)</sup>。

描かれた額縁もまた同様である。マサッチオの「三位一体」図において、磔刑のキリストを包む壁龕空間はアーチ型の天井と柱による額縁に囲まれている。マンテーニャの「聖ゲオルギウス」では、ゲオルギウスはほぼ四辺等質の描かれた額縁の上に立っている。どちらの額縁も透視画法的に描かれていて、「焦点装置」たるに相応

しい。だが前者においては額縁の手前に二人の寄進者が描かれている。額縁の手前と奥は、価値上の差違がある。後者においては、ゲオルギウスの右手になお握られている槍の破損部と、折れた槍がなお口から喉につき通したまま開いている龍の口を額縁の外にはみ出すように描いていて、龍との闘いの凄絶さを強調している。迫真感を出すためには、額縁のもつ限定性を突破しなければならぬわけである。この手法は、中世以来、ミニアチュア絵画や浮彫等において現実感を出すために用いられてきた常套法といってもよいのだが、額縁は、囲まれた部分を限定し秩序づけるだけでなく、それ自身踏み越えられる存在でもあるという、図像解釈学的意味をもつことになる。

描かれた額縁は、なにも建築的要素からなるだけではない。額縁を形成するのは、町並みであることもあれば、レンブラントやフェルメールがよくしたようにカーテンである場合もあるし、樹木である場合もある。

額縁の本質機能を問題にするかぎり、それが事物的に作成されようが、画面の中に描かれていようが、さらに描かれた額縁が建築的要素に仮託されいようが、自然的要素に仮託されいようがかまわない。むしろそうした形態上の多様性を貫いて、意味的存在としての額縁が立ち現われてくる。

ツアロサーにしたがって、額縁の本質的役割をあげておこう。「究極的に形成された形式を芸術作品の次元に高めるものは、もちろん具体的所産としての額縁ではなく、芸術作品の支持体、したがって構図の支持体になるべきあの平面の限界づけ (Begrenzung und Abgrenzung) である。額縁は同時に、芸術作品に属さない周

囲世界に対して限界を設ける、そしてそれ以上に芸術作品に含まれるあらゆる構造 (シンメトリー、比例、リズム等) の必然的制約である」<sup>30)</sup>。だがそれ以上に額縁の決定的役割は空間形成の機能 (raumbildende Funktion) だとされる。「この機能は、画面を枠づける原理の中にも周囲世界を切離す原理の中にも含まれている。空間への関係は額縁に固有である。額縁が平面を限定し閉じるのであれ、あるいは平面を開くのであれ、あるいは額縁を媒介にして画像世界と事物世界が分離されるのであれ、あるいはそれらが融合するのであれ、つねにこれらの関係は、空間的特性を内包している。……額縁は画像空間の形成に決定的な役割を果している」<sup>31)</sup>。

## 五 額縁の図像解釈学へ

額縁の現象学は、額縁の本質論であり、額縁を限界とする画面とそこに開示される画像世界の本质構造を考察することに向う。額縁形態の多様性は額縁存在の同一性へと還元される。そしてそのことによつて、枠木として形成された額縁が額縁存在にとつて偶然的にすぎないこと、そしてそのような事実性から解放された額縁存在が、シンメトリーや比例やリズムといった画面の構成原理を必然的に制約しており、かえって画像世界あるいは画像空間の形成に決定的な役割を演ずることを知った。

だが額縁存在はその都度、一つの具体的な額縁形態を選ばなければならぬ。そしてその都度の額縁形態はそれを取囲んでいるその都度の現実の生活連関の中に生きなければならない。画像現象が現実性と非現実性に分裂した自我主体に支えられているとすればなお

さらである。額縁によって囲まれた画面を場として自己開示する画像世界と現実世界とは、額縁存在を介して不断に交渉し合っている。しかも分裂した自我主体が一方で生きる現実的世界は、たんに自分が完全に掌握しきれぬ壁面に囲まれた室内空間にとどまらず、自分もその中の一構成員にすぎない共同主観的世界である。その中で私は意味づけられるようにして生きていくのである以上、その相関物たる画像現象もまた世界に意味づけられざるをえない。

そうだとすれば、画像現象をふたたび世界内存在としてとらえかえず必要がある。額縁もまた、それが現実性と非現実性の媒介項であるだけに一層、世界に向けて開いている。ジンメルもまたちがった角度から同様のことに言及している。「四囲の世界との関係において精神対世界の関係をくり返すところの芸術作品の額縁にとつては、個性化ではなくて様式こそ正しい生命原理なのである」。ここでいう様式とは「個性的なたましいの唯一性と自然の絶対的普遍性との間の中間項」である(32)。

事実、額縁は、時代の趣向や画像内容の要請にしたがい、トンド形式であったり、楕円形であったり、長方形であったり、同じ長方形でも縦長であったり横長であったり、いろいろに変貌を遂げてきた。そしてその都度採用された形式は、画像解積学的根拠をもっていている。画像解積学は精神史に開かれた作品研究である。額縁はその底に、時代の空間把握の態度を秘めているとすれば、額縁の画像解積学は、絵画空間さらには空間一般についての思想様式の歴史を解明するための重要な分野となるであろう。

これまでわれわれは西欧美術を中心に、額縁の本質構造を問題にしてきた。だが、額縁の事実性を排去し、その意味的地平を明

るみに出した今、翻って日本の美術の基本様式を即座に「額縁の欠如」と断定しうるであろうか。たしかに日本美術史においては、建築物に擬せられるような額縁は作成されなかったし、それ自身自己主張してやまない金泥を塗りこめたバロック、ロココ調の堅固な額縁も存在しなかった。だが画面を限定しつつ、その外部に関係するという額縁の本来的機能までが欠如していたといえるであろうか。

かつて植田寿蔵博士が『日本の美の論理』の中で、庭園、絵画、俳句、能等を引合いに出されながら、「囲い」の重要さを指摘された。「それ(「芸術的良心」)は我々の根源として働く日本の精神が、芸術を作る心として現われる、日本の芸術精神が、これらの芸術家たちの精神としてはたらいたのである。それぞれの芸術特有の構造、即ち「囲い」として現われたのである。それをそれぞれの芸術の「すじみち」と云うこともできる」(33)。日本美術における額縁の問題を、この「囲い」「すじみち」という根抵性にまでひきもどして考え直す必要があるのではないか。

日本の美術には、西欧の美術がそうであったような、額縁についての肯定と否定のはげしい葛藤の歴史はない。だがこうした額縁の対立性を目立たせることなく、しかも自覚的精神においてこれを貫くという姿勢もまた、優に額縁の画像学的解釈の関心に耐えるものではないだろうか。

## 註

- (1) Tsuneyoshi Tsuzumi, Die Kunst Japans, Leipzig, 1929, Vgl. H. Zaroser, Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIX/2, 1974, S. 189.

- (2) ホセ・オルテガ・イ・ガセット著 池島重信訳「額縁」(『現代の課題』) 法政大学出版会 一九六八 二二二頁。
- (3) 同書 二〇五頁。
- (4) Ch. Baudelaire, *Le Cadre, Les Fleurs du Mal*, 40, 3.
- (5) シンメル著 斎藤栄治訳「額縁」(一九〇二) (『芸術哲学』) 岩波書店 昭和三〇年 五八一―九頁。
- (6) H. Zaroscer, op. cit., S. 216. なおサイヌマーの引用は「*W. Sypher, Gide's Cubist Novel*, in: *Kenyon Review*, Frühjahr, 1949, S. 291 ff. にある。
- (7) リュッセル著 西田秀穂訳『抽象絵画——意味と限界』美術出版社 一九七三 一六三頁。
- (8) マルスラン・ブローネ著 岩崎力訳『絵画の教え』朝日出版社 一九七六 一七五頁。なお Marcelin Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, Édition du Seuil, 1971.
- (9) Jean-Claude Lebensztejn, *L'espace de l'art*, in: *Critique*, Avril 1970, No. 275, p. 336.
- (10) M. Schapiro, *On some problems in the semiotics of visual art: Field and vehicle in image-signs*, in: *Semiotica*, Den Haag, 1969, Bd. 7, p. 221.
- (11) H. Zaroscer, op. cit., S. 193.
- (12) J.-C. Lebensztejn, op. cit., p. 337.
- (13) *ibid.*, p. 337.
- (14) Th. Lipps, *Ästhetik*, Vol. 2, Leipzig, 1920, SS. 633-645.
- (15) M. Schapiro, op. cit., p. 228.
- (16) *ibid.*, p. 228.
- (17) J.-C. Lebensztejn, op. cit., p. 336.
- (18) E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild*, in: *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, S. 77.
- (19) *ibid.*, S. 74.
- (20) *ibid.*, S. 77.
- (21) *ibid.*, S. 77.
- (22) 拙稿「窓の現象学」実存主義八三号 一九七八「透視画法について(II)」美学九四号 四八頁参照。
- (23) E. Fink, op. cit., SS. 77-8.
- (24) *ibid.*, S. 78.
- (25) Th. Lipps, op. cit., S. 634.
- (26) M. Schapiro, op. cit., p. 224, なお E. Sauerbeck, *Ästhetische Perspektive*, Stuttgart, 1911 参照。そのほか平面芸術による本質的な特徴は、平面性と枠取り(Rahmung)にあるとして、枠取りの現実的ありかたについて詳細な分析を施している。
- (27) H. Zaroscer, op. cit., S. 200.
- (28) *ibid.*, S. 201.
- (29) M. Schapiro, op. cit., p. 227.
- (30) H. Zaroscer, op. cit., S. 199.
- (31) *ibid.*, S. 200.
- (32) シンメル著 斎藤栄治訳 先掲書 六三頁。
- (33) 植田寿蔵『日本の美の論理』創文社 昭和四五年 八八頁。

なお本稿は昭和五二年度総合研究(A)「芸術と言語」の科学研究費補助金を受けて成った。