

奥行 論：芸術理論の陥穽（落とし穴）

岩城 見一

はじめに

アートはすべて、特殊な「技術」「技法」によって生み出される。そして、このような特殊な技術によって生み出された作品は、人々の知覚（ものごとの見方、聞き方）さらには考え方や行動の仕方をも組み替えてゆく。新しい作品や演技に触れて、私たちの知覚の働きは絶えず変わり、世界はこれまでとは違ったように見えてくること、このことを私たちはいつも経験している。このことから言えるのは、アートは、前もって存在する現実の再現（写し、コピー）ではなく、むしろアートの方が、その都度、現実の現実性（リアリティ）を生み出し、私たちの現実意識を組み替えている、ということだ。

今ここで、私はあえて、芸術ではなく、アートという語を使っている。それは、私たちの現実意識を作り上げ、また組み替えてきたのは、いわゆる芸術と呼ばれてきた、特殊な狭い世界の営みだけではないからだ。感覚的世界において表現に関わるすべての営みを、人間の経験をかたちづくり変換してゆく装置として、私たちは考慮に入れる必要がある。このような装置を生み出している働き、これをアートと呼ぼうと思う。美容や理容、そして料理や服飾に関わる様々な営みも、そのような経験変換装置であり、これをアートから除外する理由などどこにもないだろう。それらによって、私たちの経験は変化するからであり、この変化は、感情の深い次元に及ぶだろう。以上の点については、別の箇所ですすしく示した（岩城 2001b）。

漫画、アニメーション、そしてテレビゲームのキャラクター、そして諸々の宣伝媒体、これらのさまざまなメディアは、今の日本では、おそらく、いわゆる「芸術」以上に広く深く、人々のものの見方、考え方に働きかけているアートである。そして実際、現代芸術には、このような

漫画やアニメの世界に注目し、そこから発想をえているものが多くある。現代では、特に日本においては、漫画やアニメーションこそが、子供のときに最初に触れるアートであり、それを通して子供に世界の見方が与えられるからだ（岩城、2002）。

このように、私たちの経験はいつも更新（構成）されており、歴史的に変化していると考えねばならない。ところが、知覚に関しては、それが外界に直接感覚的に関わっているという信念が強いこともあって、自分たちの知覚が構成されたものだということは、私たちにはなかなか自覚できない。「知覚」は、いつも直接、「《実物》をしっかりと捉えている」と思い込んでいるわけである。

このため「認知心理学」は、自分が対象とする知覚にも、また自分自身の知覚にも、歴史が染み込んでいることに常に自覚的でなければならぬ。これはしかし、従来の実験心理学の考え方を訂正しないかぎりには、きわめて困難な問題なのである（「知覚」、およびその対象である「物」の確実性は、相対的なものにすぎないこと、「物」そのものの確実な存在とは、それゆえ「フィクション」であること、このことについては、岩城、2002b）。

最大の問題は、従来の「心理学」（「実験心理学」）における「知覚」論は、いつも《実物》を基準に知覚の構造を解明しようとしているという点にある。「認知心理学」は、《物理的な身体》をもつ私たちが生き、そしてその中を動くことのできる、《物理的現実空間》を基準にして、「知覚」の構造を明らかにしようとしてきた。しかも、自然科学的な客観性を誇るこのような知覚心理学は、美学・芸術学との関係でも、大きな役割を果たし、多くの芸術理論は、それを理論の支えにしてきた。このため、認知心理学は、美学・芸術学に致命的な先入観を植え付けてきた可能性もある。特に「奥行知覚」の心理学的説明は、心理学と、それを頼りにする芸術理論の「陥穽（落とし穴）」になっている。ここでは「奥行」の問題に焦点を当てて、「知覚」の変容性について考えていく。

認知心理学による「奥行知覚」の説明の問題点についても、私はこれまでも指摘し、小論も公にしてきた（岩城「芸術精神の現象学」（3）1998、『感性論』2001b、第四章）。

ここでは、心理学に基づく「奥行知覚」の枠組が、いかに深く現代の知覚にも入りこみ、作品の判断と作品をめぐる言説とを構成してしまっ

ているか、また、すでにルネサンス的遠近法理論を、遠い過去のものとして放棄し乗り越えているかに見える、現代美術の作家や批評家でさえ、作品の理解や判定に際しては、今なお、いかに伝統的な西洋の遠近法的奥行知覚に縛られているか、このことを明らかにしたいと思う。

一．「奥行」論の陥穽（落とし穴）1． 幾何学的遠近法

「認知心理学」による「奥行」知覚論の問題点が特にはっきり出てくるのは、平面作品（絵画、写真、映画等々）の場合だ。これらのアートにおいて生じる「奥行」は、人間がその中を動くことのできる物理的現実空間を基準にするなら、三次元空間の、キャンバスやスクリーンといった、平面の上に作られた「錯覚」にすぎないことになる。そして実際そのように説明されてきた。

古代エジプトのレリーフや絵画、あるいは子供の絵、またルネサンスの巨匠の絵画、そして東洋の絵画、さらには抽象画、これらの絵画のそれぞれは、それらから見て取れる「奥行感」は異なるとしても、それなりの「奥行」をもっている。だから、ここでまず心に留めておかなければならないのは、程度の差はあっても、どの作品にも「奥行」が知覚されるという事実である。ところがそれにもかかわらず、従来の認知心理学によれば、これらの平面作品に見える「奥行」は、すべて「錯覚」とみなされる。

「本当にこのような説明は正当なのか？」、「現実空間は奥行知覚の基準になりうるのか？」、これがここでの問いである。

この点で重要なのは、今日でも、認知心理学が奥行知覚を考えるときに好んで取り上げるのが、イタリア・ルネサンス時代に理論化され、またしばしば試みられた「線遠近法」という技術だということである。よく知られているように、この幾何学的遠近法は、ルネサンスの建築家であり画家であったアルベルティによって理論化され、また同じく建築家ブルネレスキによって実際に鏡を用いて実験されたと言われている。

幾何学的遠近法というのは単なる絵画技法ではなく、《現実》世界（三次元世界）の「錯覚」を「平面上」に実現するための科学的技術であり、このような知的幾何学的技術によって、絵画は単なる職人の勤や熟練による仕事であることを超えて、知的な科学としてのステイタスを

手に入れた。ところが同時に、絵画とは三次元空間の錯覚を、二次元空間に生み出すものだという考え方もそれ以後の常識になってしまったようである。このことを非常にはっきり示しているのは、これもよく知られた、ルネサンス期のドイツの画家、デューラーの版画である(図1)。デューラーの遠近法を示す版画も、心理学の奥行論に採用されている(Solso1994, 220、図2)。版画においてデューラーは、《実物》の諸々の箇所から、それを見る目の一点に向けて収斂する線を想定し、その途中に絵画平面を置き、これらの線が画面を通り抜けるときに、それぞれが画面と交わる点を確定し、画面上のこれらの点を結んでいけば、三次元の《実物》そっくりの錯覚像が画面上にできることを示している。

この版画から、「奥行」がどのように考えられているかということが取り出せる。

- (一) 絵画制作にとって、「現実の三次元空間」が基準である。
- (二) このような立場に立つなら、平面上の奥行は「錯覚」とみなされざるをえない。
- (三) 「線遠近法」という技術においては、眼は「不動の一点」として固定されている。
- (四) 《画家》と《実物》とは同じ空間(現実空間)の中にある。これに対して、平面上に実現された絵画空間に対しては、画家はこの絵画空間の外にあり、絵画空間(絵画の世界)と画家のいる空間(現実世界)とは異なったものとみなされ、このことが疑うことのできない事実として前提されている。
- (五) 奥行が横から図解されていて、実物と画家との関係(奥行)がいつも横から見られている。

一見、常識からすれば自明に思えるこれらの特徴だが、それが実は反省されねばならないのだ。特に問題となるのは、最後の二つである。

まず私たちが理解すべきは、本来「奥行」が成り立つのは、見る人と見られるものとの関係の中でしかない、ということだ。だから、この関係を離れて、見る人と見られる対象とが横から見られ、説明されたときには、すでに私たちは「奥行」の現場から離れている。つまり、このときには、「奥行」の世界は実際には失われており、「奥行」の問題は、《実物》と、それを《見る人》(デューラーの版画では、《画家》)との

「距離」の問題にすりかえられているのだ。そして実際、ルネサンスの画家は、絵の外部に、画家や絵を見る人の「視点」を設定することで、「錯覚」の現実空間を生み出そうとした。

アルベルティの遠近法の説明は、画家と対象、そして画家と画面との、横から見た距離を基準にした、画面上に描かれる対象の、大小関係の幾何学的比例論であるし、遠近法の実践者とされるマザッチオの絵画は、そのような遠近法の、実際に眼に見える好例となる。彼はそのような、横から見た距離に基づいて絵画構造を組み立てている。それゆえ、マザッチオの作品も、認知心理学に、「奥行」知覚を説明するための格好の証拠として取り入れられることになる（Solso 1994, 242-3、図3）。マザッチオはまさに、錯覚としての絵画空間の効果を生み出すために、人が絵画を見ると、あたかも現実空間にいるかのように見える立脚点を絵画平面の外部に決め、そこから遠近法的絵画空間を知的に構成した典型的な画家とみなされ、またそのように説明されている（図4）。

このような遠近法による絵画に基づくことで、心理学の二つの仮説は信憑性をえることになる。つまり、「奥行」知覚は現実空間内での知覚を基準に成り立つ、平面に実現された「奥行」は「錯覚」であるという二つの仮説が、いつのまにか定説になってしまったのだ。

このように、認知心理学の「奥行」論に、ルネサンスの遠近法理論が強い支えを提供している。一つの技法がいかに深く知覚に浸透しているかが、ここからも分かるだろう。それは最早理論の問題にとどまらず、知覚という身体の次元にまで浸透したものごとの見方になっているのだ。遠近法が心理学の信憑性を支えることになり、そして今度は逆に、十九世紀後半以降、客観的な科学として力をもってきた心理学を取り入れた芸術論が多く出てくることになる。しかも、近代以後の芸術理論は、容易に認知心理学の学説を受け入れることができる。なぜなら、ルネサンス以後の西洋人の視知覚には、すでにルネサンスの遠近法こそが、最も自然なものの見方として染み込み、このような見え方をする絵画こそが、絵画理論の基礎だということは、疑いのない信念になっていたからだ。このように、ルネサンスという、特殊な時代の絵画を原理にして奥行知覚に接近することによって、平面上の奥行はすべて「錯覚」とみなされることになり、また「奥行」をもつとしても、ルネサンス的でない絵画は、すべて「奇妙な」絵画、あるいは遠近法的に「狂った」絵画に

しか思えなくなるのである。美術アカデミーにおいても、遠近法が必須の科目になり、人々の知覚の枠組みを作ったことは、容易に想像できるだろう。

西洋文化の影響を受けた近代以後の日本人も例外ではない。近代西洋芸術理論を移入して作られた日本の美術アカデミーでも、美術を学ぶ多くの者にとっては、石膏デッサンを前にしての遠近法的描写は必須科目で、長い間、実技の教室には多くの石膏像が置かれていた。今でも、造形芸術系の大学における入試で「描写」試験が課されるときには、《実物》を前にした遠近法的写実性が試されている。こうして私たちは、遠近法的奥行知覚の陥穽（落とし穴）にはまりこむのである。

日本では、すでに江戸時代に西洋の遠近法は入っており、人々の視覚を組み替えつつあった。それは最初「浮き絵」や「くぼみ絵」と呼ばれ、見世物になった（この点については、岸 1994）。まさに、遠近法は、視覚の次元でも「落とし穴」だったのだ。

しかも重要なのは、《現実》空間に対する信念こそ、「遠近法的奥行という落とし穴」そのものなことである。私たちが生きている《現実》がそのまま《落とし穴》なので、私たちは中々そこから出られず、現実空間を基準にする幾何学的遠近法への信仰も、遠近法に基づく芸術理解も、今なお力もち続けている。このような、いつの間にか身につけてしまった知覚の枠組みから、本当に解放された見方のできる者は、余り多くない。このため、平面作品はいつも現実という落とし穴から眺められ、語られてきたし、今も語られ続けている。いかにこの落とし穴が深く、そこから出るのが容易でないか、このことを、我国の現代美術の雑誌が証言してくれる。

『美術手帖』1999年10月号がそれである。そこでは、「新セザンヌ解剖学」と題して、セザンヌ特集が組まれている。この中で、編集者によって、1943年に公になったアール・ロランの『セザンヌの構図』（Erle Loran: *Cézanne's Composition*. San Francisco, 1943/1963. 日本語訳は1972年、訳者内田園生、美術出版社）が、セザンヌの絵画構造を理解する上での重要な研究として挙げられ（18頁）、またロランの書き込みの入ったセザンヌの静物画も呈示されている（図5）。この図から分かるのは、明らかにロランは、絵の外部（《現実空間》）から絵を見て、セザンヌの作品構造の特性を説明しようとしている、ということだ。各モ

チーフは、外部のどの視点から見れば「遠近法的」に「正しい興行」をもったものに見えるかということ、このことをロランは示している。少なくとも四箇所から眺められていることがわかる。ということは、セザンヌのこの絵は、最低四つの視点の混合からなるものであって、正確な遠近法にはなっていない、ということである。そして実際、テーブルのつながるべき線はずれ、ポットは本来の見方からすれば傾き、白い布の描きかたもずれているということ、このことが、ロランが描きこんだ線で暗示されている。

明らかにロランは、現実空間を基準にした幾何学的遠近法に基づいてセザンヌの作品を理解している。このため、いかにセザンヌの作品の新しさが言われても、ここでの判定が、相変わらず現実空間という落とし穴の中からはなされていることには変わりはない。基準は相も変わらず幾何学的遠近法なのだ。この基準からすれば、セザンヌの新鮮さは、せいぜい遠近法からの逸脱といったものにすぎなくなり、実際にセザンヌの作品がどのようなプロセスから生まれたかは不明のままに終わる。ここでついでに指摘しておくべきは、「デフォルメ」という用語の意味であろう。セザンヌの絵画に刺激を受けて成立したとされている、キュビズムの絵画を語る際に非常に流行ったこの用語も、《実物》知覚に基づくときにはじめて意味をもつ用語であり、この用語自体が落とし穴の中だけ通用しないものだということ、このことは心に入れておかなばならないだろう。

二十世紀の中ごろに出たロランのセザンヌ論は、明らかに二十世紀初頭にドイツで流行し、そしてそれ以後、アメリカでさらに力をえて、今日まで心理学の主力となった、実験心理学（計算主義的心理学）を後ろ盾にしている。そしてまた、実験心理学の立場から芸術論を展開する現代の心理学者ソルソは、今度は、セザンヌ理解の際に、上に示したのと同じロランの説明図を採用し、またロランの多視点の合成という説明に従っている。彼は同じ図を、セザンヌの絵画構造を説明するために取り入れているのだ（Solso,258）。これはソルソだけではない。すでに二十世紀初頭以来、このように実験心理学と芸術理論とは、もちつもたれつの関係で、互いの理論の信憑性を維持しあってきた。この強い相互依存関係のために、ほとんどの芸術理論は、心理学的知覚論と、それに基づく芸術理論の問題点に深い反省を加えることなく、矛盾した考え方、見

方をそのまま芸術理解に適用してきたのだ。

日本も同様である。このため、日本、東洋の絵画もまた、いつも《現実空間》を基準にし、またルネサンスの幾何学的遠近法の視点から記述され語られてきた。このとき日本東洋絵画史や彫刻史、さらには工芸史に取り入れられたのは、二十世紀初頭に成立した、リーグル、ヴェルフリン、そして初期のパノフスキー等々の「様式論」である。これらはすべて、当時の実験心理学の視覚論を意識的にせよ無意識的にせよ、理論的前提にしている。

これに対する理論的批判もあった。植田寿蔵は、すでに遅くとも大正13（1923）年以降、西田幾多郎に従い、実験心理学の理論的問題点を指摘し、その当時の代表者で、アメリカで実験心理学協会の設立者となった、ドイツ人ティチェナー（E. B. Titchener 1867-1927）の視覚論や、このような心理学に依拠する様式論を繰り返し批判していた（植田1923、植田の理論、特に「奥行論」については、岩城1998b、参照）。しかし植田のこの批判は、我国でほとんど顧みられることはなかった。それは、おそらく一方で、植田の理論が、西田の用語をそのまま用いているため、一般の読者や、哲学用語からすでに離れつつあった当時の美術史家や美術批評家には、きわめて難解だったことによると思われるが、他方で、すでに美術史学は、様式論を受容し、このような理解や言説が一般化し、学問として専門化していたからでもあろう。そのような専門家の立場からすれば、美学者植田の発言は、特に植田の行なった、当時最新のドイツの実験心理学とそれに依拠する芸術理論における「奥行論」への鋭い批判は、十分読まれないまま、無視された可能性が高い。

要するに、美学者はすでに当時から、芸術史の専門家からすれば、自分たちより少し哲学的な（理屈っぽい）、素人芸術愛好家であり、哲学の専門家から見れば、自分たちより少し芸術に詳しい、素人哲学愛好家とみなされるようになっていたわけだ。哲学の側からの植田美学の位置づけについては、昭和十一年、三木清編纂の『現代哲学辞典』（評論社）の「美学及び芸術学」の項が興味深い。この項を担当したのは、唯物論的立場に立ち、また当時の京都学派ともつながりのあった、甘粕（三田）石介である（岩城2000b、257以下）。

ところで、先の『美術手帖』の表紙には、セザンヌの静物画が用いられ、しかもそこには、日本の現代作家福田美欄の、この静物画の不正確

さについてのユーモラスな批評が加えられている（図6）。そこでは、様々な角度から見た、遠近法的に正しい楕円の図が見本に描かれ、個々の点では、セザンヌの描いた皿の「歪み」、また、影のつけ方の不統一、ポットの軸の「ズレ」、布の質感の不正確さ、空間の曖昧さ、机の面が特定できないこと等々が指摘され、「総評」として、「視点がバラバラです。特に楕円の形と設置面に注意。同一平面上にすべてのモチーフが安定した形でのっている様にしましょう」と語られ、「評価」として「B+」がつけられている。上述のロランと類似の見方で批評が行われているわけだ。

福田は、美術の予備校や美術系大学での描写の授業における教師の口調を誇張するかたちで、セザンヌの絵画をアイロニカルに批評していることになる。描写の試験ではセザンヌは最高点を取れない、というわけである。だが、見落としてはならないのは、ここでも、遠近法という基準からなされる評価が戯画風に再現されている、ということだ。

ところで、福田のこのアイロニー、あるいはユーモアが実際に有効になるのは、次の場合だけであろう。つまり、遠近法の落とし穴から見る限り、セザンヌの絵画は「不正確」だが、遠近法とは別の見方ができれば、その評価は成り立たないこと、このことが実際に明らかされたときだ。このときはじめて、遠近法にこだわる美術教師は、実際にお笑いの対象になる。福田がそこまで到達しているか否か、このことは不明である。というのも、福田がセザンヌについての感想を述べた箇所を見ると、セザンヌは福田にとって「いまだに未解決」で「すごい」作家、「難解」で「怖い」作家とみなされているからだ（58頁）。この点ではなお、現代のアーティストである福田さえ、たとい遠近法絵画を唯一の価値だと考えてはいないとしても、感覚の深い次元では、遠近法の落とし穴から完全には解放されていない可能性がある。このためセザンヌの絵画の成り立ちは、福田にとってなお理解しがたいものであり続け、このためセザンヌは、「未解決」で「怖い」作家として立ち現われるのだ。

もう一人の日本の現代作家森村泰昌も、セザンヌを取り上げ作品にしており、これもセザンヌへの批評になっている。ここではそのうち静物画を立体にした作品《批評とその愛人》（1989）について考えてみよう。

セザンヌの静物画における果物などを乗せる台は、ほとんどの場合、《前に傾き》、台の上に乗ったものが《転がり落ちそう》に見え、またそ

のように語られてきた。要するに、《現実空間》を基準にしてセザンヌの静物画を見るなら、奇妙なものとなる。これを森村はそのまま立体作品にしたわけだ。だから森村の作品は、批評への批評だと言えよう。森村のこの立体作品を一定の距離をおいて正面から見れば、あるいはその位置から写真に撮れば、それは、各モチーフがセザンヌを想起させる荒いタッチで彩色されていることもあり、セザンヌの静物画に近いものになる。ところが近づいて見たり、さらに横から見たりすれば、それは《前に傾いた台》に乗った、（貼りつけられた）それゆえに落ちそうな、《彩色された立体の静物》という奇妙な立体作品であることが分かる。もし私たちがセザンヌの静物画を《傾いた》ものとみなすなら、それに合わせた《現実》を再現してみると、それは森村が作ったような、奇妙な《非現実的な実物》になる。だからこれによって、セザンヌの絵画を《現実空間内の実物》に基づいて理解してはならないことが明らかになる。《実物》を基準にするセザンヌの絵画に対する一般的な理解へのアイロニー、これがこの作品の批評性だ。森村がどれだけセザンヌの絵画の特性を、遠近法から解放されたかたちで捉えているか、このことは分からない。実際森村の立体作品は、セザンヌの静物画自体に比べれば、はるかに個々のモチーフもそれらの関係も単純で、それを正面から写真にとっても、実際にはセザンヌの作品にはならない。ただ、森村の作品で示されている批評性を理解したなら、ますます私たちは、現実を基準とするアート理解から解放されねばならないと思うようにはなるはずだ。

だが、ことはそう簡単ではない。つい先日（2月11日）、NHKの長時間にわたる美術番組（「夢の美術館」）でも、一人の学者がセザンヌの静物画を、《実物》に額縁を様々な角度で当てながら、相変わらずロランの枠組で説明していたのだ。

ところで、先の『美術手帖』には、セザンヌの絵画を、ロランのように「造形的」に理解する伝統から解放されるべきことを説く論者もいる。このような「形式主義」批判は、近年セザンヌ研究において流行ってきた一つの傾向である。つまり、作家セザンヌの造形活動の底に働く無意識、「心」を解釈する、「精神分析的」解釈が注目されるわけだ（浅野春男「造形から無意識へ セザンヌ論の系譜」89頁以下）。作家はいつとも、自分でも意識できない衝動に動かされるようにして作品に向かう。

だからこのような「精神分析的な研究」も成り立つだろう。しかし、無意識の「心」が、あのような絵画構造になる保証はどこにもない。あくまでセザンヌの絵画構造は、セザンヌが《実物》を絵画構造へと変換してゆく、独特のプロセスに即して具体化されるので、私たちがセザンヌの絵画の「無意識」を理解しようとするなら、あくまでこのプロセスの特殊性をたどらなければならない。作品を離れた「無意識」など、セザンヌの作品とはなんの関係もない。セザンヌをセザンヌにしているのは、そのような「無意識なもの」ではなく、実際に実現されている作品の特殊性であり、そのような作品抜きでセザンヌ論などありえない。

したがって問題は、「形式主義」批判や「造形主義」批判ではなく、従来の「形式主義」自体の問題点がそのまま温存され無批判に受け入れられている、という点にある。『美術手帖』でも、ロランの「造形主義」は批判されても、この造形理論自体の正当性への疑問や、それに代わる、より正当な解釈の呈示は見られない。というより、我国の芸術理解のほとんどは、それが優れた業績として認められているものであっても、旧来の西洋で定着した作品理解から解放されていないのだ。それだけ、この落とし穴は深い、と言わなければならない。

この点で、この雑誌の中では、松浦寿夫の発言には肯ける点が見出せる。松浦は、ローゼンバークの「絵画におけるアクションの概念」における、「『...断片は継続的に出現する全体性であり』、そこではひとつひとつの筆触は『ひとつの即時的な全体を構成する』」という指摘を、セザンヌの絵画理解のために引用している（松浦寿夫「感覚のパニック状態」88頁）。

かなり固い訳語が用いられている。これをより具体的に、絵画の生成プロセスに即して、私流に言い換えるならこうなる。

セザンヌの描く絵画では、全体の枠組が、幾何学的遠近法の場合のように、前もって決められているのではなく、ひとつひとつの筆触、一々のイメージが生まれるごとに、それらの連関の生成プロセスにともなって、全体が次第に姿を現わしてくる

言い換えれば、セザンヌが描こうとした《現実空間内の諸々の実物》は、イメージの連関へと組み替えられ、その都度、描かれるごとに生じ

てくる個々のイメージ(= 分かちがたく一つになった個々の色とかたち)の響き合いが、画面を支配するものになる。だから、制作のプロセスにおいても、できあがったときにも、重要なのは、このような画面に生じるイメージ相互の響き、相互運動であって、《現実空間》の再現性の意味での正しさは問題ではなくなる、ということだ。

静的遠近法的基準では、セザンヌの作品の動的意味は永遠に理解されないままに終わること、このことがここから明らかになる。しかもこのことは、忠実な幾何学的遠近法以外のすべてのアートに、ルネサンスの絵画にも、当てはまることだと言わなければならない。最初に挙げたデュラーの遠近法の版画も同様である。遠近法の実践の説明図になっているこの画面もまた、デュラーという画家の、独特の表現プロセスから生まれているのであり、それ自体が、特有の「奥行」をもち、デュラーにしか描けない作品になっている。それは、誰にでも機械的に描ける説明図とはまったく違うものなのだ。

私がかつて、セザンヌの絵画理解のために、子供の作品の生成プロセスをたどることがヒントになることを提案し、八歳男児の写生を呈示した(岩城 2001b, 372)(図7)。この作品は、この時期の子供に共通する表現プロセスから成り立っている。今この絵を、「遠近法」による《現実空間》の表現を基準にして見るなら、セザンヌの静物画の場合と同じように、テーブルは《前に傾き》、その上の物は《滑り落ちそう》に見えるだろう。テーブルは《上から》、テーブルに乗った右の対象は《画面の右下方に当たる位置から》、その他の対象は《正面から》見られたことになり、このような異なる視点の混合によってこの絵も作られている、と判定されることになるわけだ。

私はこのような、認知心理学の見方に従った説を「多視点説」と呼び、別の機会に批判を加えておいた(岩城 2001、および 2001b、第四章)。「多視点説」に従うなら、中世以前と近代以後の西洋美術のみか、子供のアート、日本、東洋のアートはすべて、「空間の統一性」を欠く、複数視点の合成物になってしまうからだ。

しかし「遠近法」を基準とする見方、《現実空間》を基準とする見方を捨てて、作品生成のプロセスをたどる視点に立てば、理解はまったく別のものになる。

この子供の絵は、《実物》を前にしてのいわゆる《写生》である。だ

が、このとき子供は、まず与えられた画用紙を意識して、その最も相応しい場所、つまり画用紙の中央に、《テーブル》を置いた。このときそれが《実物》に似ているかどうかは問題ではなく、それが画面の相応しい場所にあり、次にそれを基準にして、その中に、《テーブル》に乗るモチーフがしっかり置けるかどうか重要な問題なのだ。こうして、ひとつひとつイメージが実現することで、同時に画用紙全体、テーブル、そしてその上にある対象、描かれた個々の対象の内部、テーブルの周囲、これら全体の差異と、それらの緊密な全体連関とが生まれてくる。子供は、テーブルを《上から》見て描いたのでもなければ、個々の対象を《正面から》見て描いたのでもなく、それぞれは、前に描かれたイメージに応答するかたちで実現されていく。この場合、子供は、絵の《外部》から絵を見て描いたのではなく、絵の《内部》に入り、そこに生まれるイメージの關係に巻き込まれながら、イメージの語り掛けに応じながら絵を描いたと考えねばならない。そしてほとんどのアートにおいて、作り手はそのように、イメージの内部で制作してゆくので、作品の外部の《現実空間》や《視点》や《身体》を基準にし、また《実物》の知覚を基準にする多くの作品理解は、最初から挫折していると言わなければならない（岩城「芸術精神の現象学」(1)～(8)）。ということは、非常に多くの作品理解は挫折し、しかもそれに気づかずに、作品論を展開し、他人に作品の見方(?)を教えてしまっているのではないのか。

もちろんセザンヌの絵画の生成は、この子供の作品に比べれば、はるかに複雑なプロセスになっている。しかし、「多視点説」にとどまる限りは、セザンヌの絵画だけでなく、ほとんどのアートは理解できないこと、このことは既に明らかだろう。

《現実空間》を基準にする見方をやめ、「奥行」を見る者からの「距離」にすりかえる見方から離れるなら、二次元の世界でも「奥行」は「錯覚」ではなく、実際に成り立つ、ということになる。実際セザンヌの絵画にも、そしていま見た子供の絵画にも「奥行」は実現されている。ここからつぎのような結論が出てくるはずだ。

奥行は、イメージ相互の關係によって成り立つ視覚的事実である。

しかし「奥行」は、長い間そのようには理解されてこなかった。それは、心理学の「奥行」理論の「陥穽（落とし穴）」にはもう一つの仕掛けがあり、しかもこの仕掛けが、仕掛けと気づかれることなく、正しい

自然なものとして信じられているからだ。この仕掛けられ、そして常識に染み込んだ信念、それは「網膜主義」である。

二．「奥行」論の陥穽（落とし穴）２． 「網膜主義」

「網膜主義」も計算主義的認知心理学の前提になっている。ここでは、上に見た「幾何学的遠近法」の構造が、そのまま眼の構造に移し入れられているのだ。つまり画面に当たるものが網膜で、画面を見てそれを再び三次元に置き直す観者に相当するのが脳なのである。この考えに従うなら、外界の《現実空間内》の事物は、眼球のレンズを通して網膜という「平面」に映され（入力され）、この平面像が脳に送られて「処理」されることで、「奥行」が知覚される、ということになる。つまり、「三次元 二次元 三次元」という視覚情報の入力・処理過程が想定されている（Solso, 184）。遠近法と同じ構造をもつ、写真カメラの構造と類比的に眼が理解されている、と言ってもよい。この仮説においては、「奥行」は網膜の平面像を脳が「解釈」することで成り立つという、入力・処理過程が想定されており、「奥行」は直接的な視覚の事実ではなくなる。そしてこの仮説を実証するために、認知心理学は、「奥行」知覚成立の理由を考え出してきた。それがソルソの表にも、「奥行の原理」として示されている（Solso, 189, 表1）。

まず「単眼」と「複眼」とが分けられる。それは、棒をもって眼前の対象の先端に触れる場合、複眼の方が、単眼より正確にできるからだ。これによって複眼が奥行知覚の説明のための手がかりにされたのだが、この説明原理は、すぐ撤回されざるをえなかった。当の心理学が認めているように、単眼でも奥行は知覚でき、実際に単眼で、複眼の者以上に活躍するスポーツ選手もいる。「両眼視差」は原理にならないのだ。また「輻輳」とは、“convergence”の心理学上の訳語で、「収束」、「収斂」の方が分かりやすい。つまり同じ大きさの物を見る場合、眼前にあるものは、両眼の筋肉を強く収斂させて焦点を合わせなければならないが、遠いものは、筋肉の収斂する力をそれほど使わなくてよいという、目の筋肉の緊張度により、「奥行」を説明する原理である。すでに単眼でも奥行は知覚できることは明らかなので、このような生理学を取り入れた説明も「原理」にはならないことは明らかなだ。さらにここでは、「奥行」

が眼からの「距離」によって説明されているので、「輻輳」は一層役に立たない説明であることが分かる。眼からの「距離」や対象の「大きさ」が前もって分からなければ、この説明は意味をなさないだろう。

こうしてやむなく、単眼の方に原理が求められることになった。そのうち「動き」とは「運動視差（motion parallax）」と呼ばれている原理だ。つまり同じ速度で動いている物体は、眼に近いほど動きが速く見えるということから、「奥行」が知覚される、あるいは、頭を回すと物が動く速度が前の物のほど速いという原理である。しかしこれも動かない対象の「奥行」には通用しないので、十分な「原理」にはならない。

このため、「絵画の手がかり」が、「奥行」知覚の研究には最も多くのヒントを与えるものとみなされることになった。これは逆説的で皮肉な結末である。認知心理学では、絵画は「錯覚」とみなされるにもかかわらず、それが「奥行」の説明の最も有効なヒントとされているからだ（！？）。ここからすでに、「奥行」知覚の成り立ちは、現実の空間を基準にしても十分説明できないということが分かるはずだ。しかし認知心理学は、相変わらず《現実空間》を基準にするために、結局ルネサンス以後の《いわゆる写実絵画》の諸原理に頼ることになる。表から分かるように、まず「線遠近法」が有力な手がかりとされ、さらに「空気遠近法」、「相対的大きさ」、「陰影」といった《写実》の原理が導入される。西洋近代芸術と心理学とは、このように深く結びついている。しかし前の物が大きく見えるというのは大きさが同じ場合だけで、しかも目からの「距離」が基準となっているので、「奥行」に直接関係しない。正確な「線遠近法」や、「大気遠近法」や「陰影」がなくても、私たちは奥行を知覚する。東洋の山水画では、色や陰影などなくても、深い奥行が表現されており、古代エジプト絵画にも中世の絵画にもそのようなものはなくても奥行は知覚できる。こうして残るのはただ、「きめの勾配」と「対象の重なり」だけになる。そのうち「きめの勾配」とは、例えば《砂利道》や《波のある水面》では、遠くなるほどきめが細くなるという原理だ。これも決定的な決め手にはならない。視覚世界は、様々な異なる「きめ」をもったイメージからなる世界だからである。こうして、結局最後に残るのは、「対象の重なり」というまったく単純で、直接知覚できる事実だけなのだ。そして実際に、「奥行」は「重なり」、つまり後ろのイメージが前のイメージによって隠されるという、実に単純な視

覚の事実によって成り立つのである。

ソルソの表がそれを証言している (Solso, 223, 表 2)。認知心理学者が、苦勞してさまざまな時代の絵画の奥行を調べた結果手に入れたのは、「対象の重なり」だけがすべての絵画の「奥行」に妥当するという実に単純な結論なのだ。そしてこれは、計算主義的認知心理学を批判する、エコロジカル心理学、いわゆるアフォーダンス心理学の代表者、ギブソンの結論でもある。「我々は奥行そのものを見るのではなく、ある物が他の物の背後にあるのを見る」とギブソンは語っている (Gibson, 84)。ギブソンは先の、「三次元 二次元 三次元」説を、「脳の中の小人理論」と呼んで批判した。この理論の立場では、実際に物を見ている人間の網膜像を見ている「小人」がその人間の脳内にはいなければならず、そうなるにさらにこの「小人」の網膜に映った像を小人の脳内で見ているさらなる小人がいなければならず、というようにして、無限に終わりのない入力 - 処理関係が生じてしまうからだ (Gibson, 65)。1950 年以降に展開する、ギブソンの「アフォーダンス」心理学は、日本でも近年注目されてきている (村田純一「意識の 世界内存在 と 空間性 - フッサール・ハイデガー・ギブソン」、『ハイデガーと認知科学』121 以下、ティム・ヴァン・ゲルダー「認知は計算でないとすれば、何だろうか」同書、151 以下)。心理学は、現代になって漸く、「幾何学的遠近法」と、それと表裏一体の関係にある「網膜主義」とに基づく「奥行」論の落とし穴からの出口を見出しつつあるように見える。しかしこれが芸術理論にどのようなかたちで結びつくか、これはまだまったくといっていいほど手がつけられていないといってよい。現実空間における知覚を重視する心理学者ギブソンにとっては、「画像制作やそれを見ること」は、「視知覚」とは異なるものだからだ。ギブソンの理論は、さらに知覚世界と表現世界との差異の理論へと磨き上げらねばならない。恐らく現実空間内の現実的知覚を基準にするギブソンの心理学にとっても、絵画空間の現実性の説明は難問であり続けるだろう。

終わりに

少なくとも、従来、《現実空間内の知覚》を基準とするアート理解から一端解放され、表現プロセス、技法を考慮に入れたアートの理論へ

と向かうこと、このことは、私たちにとって避けられない課題になっている、と言えるだろう。この試みによってはじめて、一つの見方に拘束されない視点から、多様なアートができるだけ公平に理解する道がはじめて開かれるように思うからだ。「形式主義」、「造形主義」自体が、一つの先入観、西洋ルネサンスの「遠近法」を基準にする無意識のイデオロギーに染まった「知覚」に支えられていること、このことが反省されねばならない。だから、「形式主義」を「捨てて」別の方法に「移る」ことでは十分ではなく、従来の「形式主義」、「様式論」を「突破」し「組み替える」ことが大切なのだ。

この点で、「遠近法的知覚」を無意識に前提する「形式主義」を一層強化するものとして、「キュビズム」とそれをめぐる言説があること、このことを一度反省しておく必要がある。周知のように、「キュビズム」は、伝統的遠近法に反逆し、新しい方法として「多視点」の絵画を試みた。このとき見逃してはならないのは、「多視点」から見た物体を一枚のタブローに描くという考え方自体、「視点」を作品の《外部》に置く点で、「遠近法」の逆説的な継承だということだ。「キュビズム」とはまさに、意識的に多視点説を採用した絵画なのだ。しかも、考慮すべきは、このような方法を実現するに当たって、キュビズムをはじめとするモダニズムの芸術が参照したのは、西洋近代から見て、「未開」のアフリカやオセアニアの美術、さらには東洋の美術だったということ、またこのことが批評の言説でも強調されるという点だ。「多視点説」と「未開」とが、心理学でも近代美術でも、なんの疑いもなく結びつき、それが西洋の伝統的絵画に対する、新しい活性剤として導入されているわけだ。「未開」の美術を自分たちの求める「多視点」絵画のヒントにすること自体が、線遠近法的知覚という、すでに無意識になるほど自明となって身に染み込んだ西洋近代美術というイデオロギーに支えられている。しかし、アフリカの絵画も、それ以外の世界の「未開」や「素朴（primitive）」とみなされるアートも、そして子供のアートも、その生成のプロセスをたどるなら、決して「多視点」の合成ではないのであり（岩城「芸術的精神の現象学」（1）～（8）、および岩城 2001b、第四章）、この点でキュビズムの絵画とその理解者も、計算主義の心理学と同じ「落とし穴の住人」であり、そこからセザンヌもまた理解されてしまったのだ。そしてこのキュビズム効果が、認知心理学とそれに依存する近代以

後の芸術理論の言説との外見上の説得力を、逆説的なかたちで一層強めてきた可能性が高いのだ。

これは西洋だけの問題にとどまらない。このような美術史観は、日本にも受容され、その枠組に従って、日本人研究者も芸術家も、東洋、日本の美術を見、そして語ってきたからだ。このとき、近代西洋の遠近法的知覚が染み込んだ近代日本芸術理論は、それ以前の美術を「多視点説」で理解し、またそのような美術を「素朴」や「奇怪」や「奇想」等々と呼ぶだろう。このような見かたは、植民地時代の文化政策にも作用する。植民地美術の「ローカリティ」が求められるとき、それを求める支配国日本の美術関係者は、近代西洋の画家や理論家が「未開」民族に見たのと同じ枠組で、植民地美術の「ローカリティ」を表象し、またそれを植民地に、素朴に押し付けたはずだからだ（廖，190 以下）。「多視点説」もまた、こうして、自明の見方として東洋の作品理解に受け入れられ、以後の作品記述に適用されていくのだ。

「素朴に」というのは、そのような見方自体が、反省されることなく、ほとんど自動的に働く、視覚機構になってしまっているからだ。こうして、日本から見て南方の植民地では、例えばゴーガンの「風俗」や、「原色」という色彩が、何の疑いもなく、「健康」で「素朴」で「自然な」美術として奨励され評価されるだろう。いかに西洋近代美術における「未開」や「素朴」の枠組によって、「台湾」が語られていたか、これを当時の、台湾の新聞に載った、日本人画家、例えば、石川寅治、塩月桃甫、そして藤島武二の言葉が、グロテスクなまでに示している（『風景心境』90、91、135 頁）。

このように、「多視点説」に顕著に見られる「奥行」知覚の「陥穽（落とし穴）」は、東洋文化をも誘いこむ、途方もなく巨大なものになっている。

ここで言いたいこと、それは西洋文化（美術）に対して日本、あるいは東洋文化（美術）の独自性を強調することではない。そのようなことは、この小論の関心の埒外にある。そうではなく、ここでの課題は、今日話題になっている、文化の「世界主義（globalism）」や、それに対する文化の「多元主義（pluralism）」、「複数性（plurality）」の問題は、単なる理屈の問題にとどまるものではなく、私たちの「知覚」、「感情」、「情動」の奥深い次元に関わる問題であり、そのような次元にまで「科

学」、「科学技術」が浸透し、私たちのものごとの見方や感じ方を構成していること、このことを絵画という「芸術」に即して検討してみると、このことだったのだ。

〔参考文献表（引用略号）〕

- 植田寿蔵『藝術哲学』大正十三（一九二三）年 改造社（植田）
『美術手帖』美術出版社、一九九九年十月号。
- J. J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. 1979 by Houghton Mifflin Company, Boston, Massachusetts. (J. J. ギブソン著, 古崎敬・古崎愛子・辻敬一郎・村瀬旻共訳『生態学的視覚論』サイエンス社（1985）第二版一九八七年（Gibson））
- 『ハイデガーと認知科学』門脇俊介、信原幸弘編、産業図書 二〇〇二年。
- 顔 娟英譯著、鶴田武良譯『風景心境 台湾近代美術文獻讀』台湾 雄獅美術 二〇〇一年（『風景心境』）。
- 岩城見一「芸術的精神の現象学」(1) (2) (3) (4) (5) (6)『研究紀要』16、17、19、20、21、22号。京都大学文学部美学美術史学研究室編（岩城1995、1996、1998、1999、2000、2001）。同(7) (8)『京都美学美術史学』創刊号、2号（岩城2002、2003）。
- 岩城見一「植田寿蔵 - 視覚の論理」常俊宗三郎編『日本の哲学を学ぶ人のために』昭和堂一九九八年（岩城1998b）。
- 岩城見一（編・解説）『木村素衛 美のプラクシス』燈影舎 二〇〇〇年（岩城2000b）。
- 岩城見一『感性論 エステティックス 開かれた経験の理論のために』昭和堂（岩城2001b）。
- 岩城見一（編・解説）『植田寿蔵 芸術論撰集 東西の対話』燈影舎 二〇〇一年、（岩城2001c）。
- 岩城見一「ヘーゲル、もう一つの 感性論（Ästhetik） 物 というフィクション」『哲学研究』京都哲学会編571号（岩城2002b）。
- 岸 文和『江戸の遠近法 浮絵の視覚』勁草書房 一九九四年（岸）。
- Robert L. Solso: *Cognition and Visual Arts*. Massachusetts Institute of Technology 1994. (ロバート L. ソルソ著、鈴木光太郎・小林哲生訳『脳は絵をどのように理解するか 絵画の認知科学』新曜社 一九九七年（Solso 1994））。
- 廖 瑾瑗「台湾近代画壇のローカルカラー 「台湾美術展覧会」東洋画部を中心に」岩城見一編『芸術/葛藤の現場 近代日本芸術思想のコンテクスト』晃洋書房 二〇〇二年（廖）。



図1．デューラー《リュートを素描する人》木版画



図2．デューラー《横たわる裸婦を素描する人》木版画



図3 . マザッチオ《聖三位一体》(1426 28) フレスコ、
667 x 317cm フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェラ聖堂

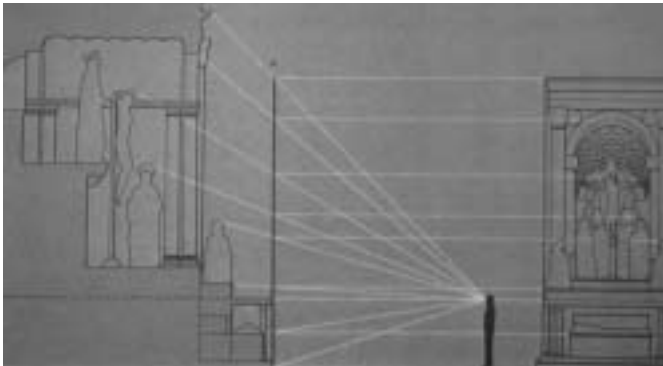


図4 . マザッチオ《聖三位一体》(Solso, 243)



図5 . E・ロラン《セザンヌの構図》、(『美術手帖』1993、10月号、11頁)

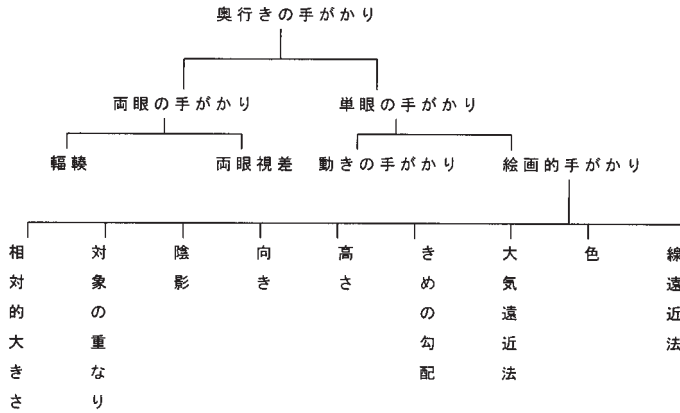


図6 . 福田美蘭のセザンヌ評(『美術手帖』1993、10月号、表紙)



図7．写生（シンノスケ、8歳男児）

<表1>



(Solso, 邦訳 189)

<表2>

各時代に用いられた遠近法。○は典型的に用いられた遠近法。△は一部の作品で、あるいは限定的に用いられた遠近法。×は一般には用いられなかったもの。

時代	相対的 大きさ	対象の 重なり	陰影	高さ	きめの 勾配	大気 遠近法	線 遠近法
先史時代	○	○	△	○	△	×	×
エジプト	×	○	△	○	×	×	×
ギリシア	△	○	×	△	×	△	△
ローマ	○	○	○	○	△	×	△
ルネッサンス	○	○	○	○	○	△	○
印象派	○	○	○	○	○	○	△
現代	△	○	△	△	△	△	△

(Solso, 邦訳 223)

(京都大学大学院文学研究科教授)