

Title	建築空間の問題
Sub Title	Das problem des Raumes in der Baukunst
Author	海津, 忠雄(Kaizu, Tadao)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1959
Jtitle	哲學 No.36 (1959. 7) ,p.1- 30
JaLC DOI	
Abstract	Wenn man das Wesen der Baukunst anschaut, so bekommt man zwei kunstwissenschaftliche Grundbegriffe, namlich 'die Raumgestaltung' und 'die Raumgrenze', weil die Baukunst eine Art der Raumkunst ist. Was das innerste Wesen der Baukunst bei August Schmarsow heisst, ist jene Raumgestaltung, die einem menschlichen schöpferischen Triebe zum freien Spielraum entspricht, und der "die schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mitder Welt" zugrunde liegt. Also auffasst er den ersten der beiden Grundbegriffe als das Wesentlicheren. Derzweite Begriff, die Raumgrenze, bedeutet nur die Abgrenzung eines Bezirks, wenn sie auch darin den freien Spielraum gewahre und ihn nicht ausschliesse. Es ist kein Zweifel, dass die Raumgestaltung in unmittelbarer Beziehung mit der Raumgrenze steht. Damit kann die Raumgestaltung notwendig innerhalb des Baues stattfinden, z. B. bei den agyptischen Pyramiden und Hypostylen oder bei den griechischen Hypaethraltempel. Der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl meint zwar die zwei Grundbegriffe in diesem Sinn: Die Aufgabe der Baukunst zerfällt in zwei Teile, die Schaffung des Raumes als solchen (d. h. die Raumgestaltung) und die Schaffung des Raumgrenzen. Aber er glaubt zugleich, dass eine gewisse Bauform z. B. die Pyramide ist eher ein Bildwerk als ein Bauwerk zu nennen, und er versteht unter dem Begriff der Raumgestaltung die Schaffung einer 'oben geschlossenen' Innenraum (besonders bei dem Hypostylos und dem Hypaethraltempel). Bei den beiden Gelehrten ist nicht nur die Verschiedenheit der Begriffsbestimmung, sondern auch ihre Gegensatzlichkeit zu erkennen. Riegl versteht die Kunst der Antike durch eine Reihe der entwicklungsgeschichtlichen Begriffe, d. h. 'haptisch' und 'stoffliche Individualitat' bei den Agyptern, 'haptisch-optisch' bei den Griechen oder 'optisch' bei den Spatromern, wahrend Schmarsow die Kunst so nach ihrem schöpferischen (funktionellen) Wesen folgerichtig erklart, wie die Baukunst als Raumgestalterin bezeichnet wird, die Plastik als Korperbildnerin, usw..
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000036-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

建築空間の問題

海 津 忠 雄

一 建築とは何か

本論はつぎの六つの部分から、なりたっている。

1. 「建築とは何か」という原理的な問題。
2. 建築空間に関する二つの基礎概念——空間形成と空間限界。
3. 建築空間の否定の問題。
4. 建築空間の内在性。
5. 建築の内部空間と外観。
6. 建築の本質と様式。

そしてわれわれは、ここでは、すべてのテーマをとおして、アロイス・リーグルとアウグスト・シュマルゾウとの芸術学的立場を比較して、考察しようとする。

アウグスト・シュマルゾウは「芸術学の基礎概念」(Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig, 1905)において、まづ第一に、「建築とは何か」という原理的考察から出発している。彼は「建築のもつとも内的な本質は空間形成(Raumgestaltung)である」という命題を建築の原理とし、そしてこれから建築のもろもろの問題を説明しようとする(ibid. S. 108; Barock und Rokoko, S. 5; Zur Frage nach dem Malerischen, S. 14)。この原理はア・プリオリとは考えられるが、しかし建築芸術にのみ妥当せしめられることであろう。この命題は建築空間を考察する上に、きわめて有益なものであるが、しかし同時にこれがシュマルゾウの立場を、いかに決定づけていたか、は章をおつてあきらかになるであろう。

シュマルゾウ(August Schmarsow)は一八五三年北独メクレンブルク地方のシュヴェーリーンに生れ、一九三六年バーデン・バーデンで世を去った。ユスティ(Carl Justi, 1832~1912)に師事。プレスラウ(一八八五年)、ライプツィヒ(一八九三年)の教授。著書は多数あるが、すでにあげた三著のほか、Masaccio Studien, 5 Bde, 1895-99, ~ 1928; Plastik, Malerei und Reliefkunst, 1899 などがあるが、よく知られてゐる。

シュマルゾウはリーグル(Alois Riegl, 1858~1905)や、ヴェルフリン(Heinrich Wölfflin, 1864~1945)とならんで、独立的学問としての美術史学の樹立につくした先駆者である。彼らは範疇論的体系を基礎として、美術史のあらたな方法論を展開した。それゆえたとえ前提を異にしていた、いな対立した前提にたつていたとはいへ、共に共通の目標に向つていたのである。それは「形式の問題」(Formproblem)である。しかも彼らが中心的課題としたものは、形式分析にもとづいて、「芸術的観照形式」をいかに「概念」化しうるか、ということであつた。このような立場は、シュマルゾウの著書の表題が示すように、必然的に「芸術学」的性格をおびてきたのである(Dagobert Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Wien, 1946, S. 27 参照)。それゆえシュマルゾウ、リーグル、ヴェルフリンの三者の美術史の方法論(芸術学の立場)をそれぞれ比較検討するということはきわめて意義深い仕事といわねばなるまい。しかしいま、このように広範な問題を解明することはできない。ここではシュマルゾウとリーグルとの立場を、それも建築という一端の問題を通して比較するにとどまるであろう。しかもシュマルゾウは、「芸術学の基礎概念」において、リーグルの「晩期ローマの美術工芸」に対して、徹底的に論評したのである。

本稿はこの両者の対決に主眼をおこうとするものである。この事実が示すように、シュマルゾウはまたリーグルの最もよい理解者の一人であつた。リーグルと同じヴィーン学派からでて、「抽象と感情移入」(Abstraktion und Einfühlung, München, 1908)の著者となつたヴォリンガー(W. Woringer, 1881-)は、リーグルの「晩期ローマの美術工芸」が、劃期的業績であるにもかかわらず、不幸にして一般にかえりみられない、と慨嘆しているけれども、事實はシュマルゾウの存在がリーグルにとつて最大の幸福であつたに相違ない。

シュマルゾウは芸術を「人間と、人間がその中にたたさされている、世界(自然)との、創作的な対決」と定義している。彼は芸術の諸問題をことごとく「人間の組織」(menschliche Organization)から解明しようと試み、かくして建築についても当然われわれの 인간의組織が問題になると考えた。人間の主観と自然との対決は、あきらかに人間自身の組織の内的法則(Hausgesetz)にしたがつて発展し、組織の成長進歩と並行する。道具としての、われわれの肢体は現前物(das Vorhandene)の確認や存続物(das Bestehende)の変位の場合すべてにおいて、必要な手段として、はたらくから、この対決はたしかに言葉の真の意味において、人間自身の肉体からはじまるといえる。人間にとつて彼のデザインや生命の、きわめて多様な関係は、生物の条件、すなわち境遇の特殊性——さしあたりそこから逃れることもできないし、逃れる必然性もない——からおこっている。つまり諸感覚器官の場所と位置、その運動の可能性の度合、あるいはそれと胴との関係の度合、すなわち腕と手、脚と足、頭と眼の関係は、われわれの行動の方向性、把握と生産、活動の可能性と表現方法、われわれの活動範囲の拡張と制限、を規定するのである(Grundbegriffe der Kunstw., S. 33)。

たとえばわれわれの肉体は前面と背面とをもっている。われわれの腕は胴とのむすびつき方によつて、すでに前向きにできている。(その特性は「つかむ、のぼす、つつこむ、操縦する」という道具としての手の習性によつてき

まるのではない。)われわれの足も前向き(わずかばかり外側に向いているが)に立っている。われわれの脚は、前へは横や、うしろへよりも大股に運動することができる。人間の場所運動のこの自然的方向は、人間の世界に対する関係のきわめて根本的な条件である。われわれの運動すべてにあてはまる、この方向軸は、われわれの三次元的表象を形づくる上に、なくてはならぬものである。もとよりこの三次元的表象は、われわれの肉体構造にもとづく、この運動から生じているのである——『われわれの空間表象(三次元的表象)の元手は、事物との交渉における、われわれの肉体運動から生れてくるのである。』ことに足をもつてする場所運動は、われわれが足を大地と接触する触覚器官とすることによつて、第三次元をみずから体験し、これを否定すべからざる感情として把握し、同時にこれの空間的深奥関係を時間的前後関係として知覚させるものである(Grundbegriffe der Kunstw., S. 37)

二、建築空間に関する二つの概念——空間形成と空間限界

「建築は空間形成である」という原理から出発するかぎり、建築の本質的課題は、その中にすむ人間に対して活動の余地をあたえることとなるのは当然である。建築にとつて、もつとも重要なものは内部空間(Innenraum)、すなわち人間をとりかこみ、人間に活動の余地をあたえる空間である。換言すれば空間容量(Raumvolumen)である。それゆえこの空間容量を物理的に実現にいたらしめるために必要となるものの、物体は一義的ではない。すべての静力学的、機械的準備、ならびに囲壁の物質的完成(それは建築の主要な仕事であるが)は建築ではない。こういうものはたんなる目的の手段、すなわち建築家のイメージを実現するための手段にすぎない。建築にとつて一義的なものは空間容量の形成のほかにはないのである(Grundbegriffe der Kunstw., S. 184; Barock und Rokoko,

S. 6 f.)。

さて空間形成は「人間をとりかこむ枠」、限界の中に、つねにおこっている。人間は空間すなわち活動の余地をうるために、つねに限界をおしひろげようとする意志をもっている。このような意志は建築的創作の衝動力として、はたらいっている。したがって建築においては、つねに空間形象が内在するが、たとえどんな素朴な仕方であるにせよ、空間限界のあるところには、かならず空間形成がおこなわれている。なぜなら建築空間は、人間をとりかこみ（限界づけ）つつ、人間に活動の自由をゆるす、「余地」をあたえるものに、ほかならないからである。

われわれが建築を物質的に完成させる構成要素について考えるとき、第一に思いあたるものは「四面の壁」(unsere vier Wände)である。これはわれわれの前後左右の空間の限界づけとしてはたらく。しかし同時にそれによつて空間形成は完成されるのである。現実これら壁をささえる「四本の柱」(unsere vier Pfählen)も建築の主要な構成要素にちがいない。しかしわれわれは柱をその構成的な意味においてとらえてはならない。むしろその可視的・可触的という感性的意味が重要なのである。すなわち柱には主観的に空間表象をおこすという、はたらきがあるのである。四本の柱をたてるということが、すでにわれわれの空間表象によつて、空間限界を意味している。もしこれらの柱の間を直線や糸でつないでみれば、このことは一層明確になるであろう。しかし屋根はシュマルゾウによれば建築の不可欠の構成要素ではない。われわれは通常、建築の概念のもとに、「雨露をしのぐもの」を理解している。リーグルもまた、多少ニュアンスのちがいはあるが、大体同様な観念をいだいていた(Die spätrömische Kunstindustrie, S. 23)。しかしこのことはシュマルゾウのリーグル批判の一つ的になった。シュマルゾウによれば「空間形象そのものは野天でもすでに存立しうる。」それゆえ人間は感性的に知覚しうる遮蔽としての「屋根」を

なしにすまうことができる。それは時と場合によつては必要となるけれども、建築にとつて必要不可欠のものではない (Barock und Rokoko, S. 6; Grundbegriffe der Kunstw., S. 182)。この考えのもとにシュマルゾウは、「上方をとざした完全な内部空間性 (Innenräumlichkeit)」の欠如によつてリーグルが古代エジプト神殿に建築としての欠点をみいだしたのとは逆に、屋根なしにもそれは立派に空間形成者であることを立証したのである。

建築の本質としての空間形成は、たとえどんな素朴な仕方であろうと、空間限界の中には、つねにあらわれている。このことから空間形成と空間限界とは不可分な関係にたつてゐる。しかしわれわれがリーグルにしたがうかぎり、かならずしも、そうとは考えられない。なぜならリーグルは空間形成 (空間そのものの創作) と空間限界の創作とをまつたく別のものと考えからである。リーグルが『建築は使用目的芸術であり、その使用目的は事実、永久にその中では人間の自由運動の可能性がゆるさされてゐるはずの、限界づけられた空間の形成である』というとき、彼はまだ正しかつた。しかし彼がこの定義から、空間形成と空間限界とを、たがいに対立する二つの建築空間の概念として、それぞれ別々にとりだしたとき、危険な道がはじまつたのである。すなわちこの課題は必然的におぎないあい、規定しあうが、それゆえにこそ、たがいに一定の対立関係にたつてゐる。リーグルによつて提唱された芸術学的概念たる、いわゆる「芸術意思」(註) にしたがひ、一方が他方に優先する可能性がゆるさされてゐる。すなわちひとは、ときには建築が彫塑的形象のようになるほど、空間限界をかさばらすこともできたし (リーグルがピラミッドを念頭にうかべてゐることは、あきらかである)、またときには観者がそれによつて自由空間の無限性と広大さを感じるほど空間限界をおしひろげることもできたのである (Die spätröm. Kunstindustrie, S. 16)。

しかし建築は本来、人間に自由空間をあたえるという使用目的にしたがわねばならないのであるから、あたかも

芸術意思によつて『空間の存在を否定し、抑制し、無化する』ことができるかのような印象をあたえる、リーグルの理論は論理的矛盾をまぬがれない。すなわち建築が彫塑的形象になるやいなや、その本質的な使用目的はうしなわれ、「記念像」(Denkmal)というまったく別の目的にしたがうものとなる。それはモニュメンタル(記念像的)建築である。しかしそれは本来の意味における建築には、ふくまれがたい。本質的に建築といえるものは「世俗建築と宗教建築」(Profanbau, Sakralbau)があるにすぎない。前者は人間に自由空間をあたえるという人間的目的にしたがった建築であり、後者は神のすまいとしての理想的目的にしたがった建築である (Grundbegriffe der Kunstw., S. 183)。リーグルの欠点は空間限界と空間形成とを、まったく別のものとして理解したことである。それゆえ内部空間をふくまない、建築の本質から逸脱した形象をも建築として考える、という矛盾をひきおこしたのである。われわれは空間限界と空間形成とを同一物の表裏のように考えることによつて、正当な理由をもつて、モニュメンタル建築をこの建築の考察からはずすことができる。よし、われわれが彫塑的建築という概念を用いることがあつたとしても、それはモニュメンタル建築とは別のものを表示しているのである。

註。「芸術意思」(Kunstvollen)の概念はリーグル (Die spätröm. Kunstindustrie, S. 5 f.)によつて、はじめて芸術学の中に導入された。もともとそれは、建築家ゼンペル (Gottfried Semper, 1803~1879)の『芸術作品は使用目的、素材、技術からなる機械的所産にすぎない』と考える、芸術唯物論的方法に対する批判からおこっている。ゼンペルは芸術の歴史を能力 (Können)の歴史としてみたが、リーグルは逆に、あらゆる芸術作品をア・プリオリな(絶対的)芸術意思の客観化されたものとしてとらえた。それゆえ芸術の歴史は意思の歴史である。

さていま、われわれがこの「芸術意思」という概念を「理念」(Idee)と同義語として考えるか、もしくは多少ともこの概念の中に「理念的な何ものか」を感じるならば、リーグルの思想には芸術観念論的な響きがないとはいえないであろう。しかしわたくしは、リーグルの思想を一概に芸術観念論に結びつけることには賛成しかねる。なぜなら彼の立場においては、D・フライ (Kunstwissenschaftliche Grundfragen, S. 27 f.)がいうように、シュマルソウやヴェルフリンと同様に、「形式の問題」が

中心的課題をなし、厳密な形式分析によつて、はじめてこの概念が抽出されたからである。したがつてわれわれはリーグルにおける芸術形式そのものの考察を——特にこの概念を理解する上に——忘れてはならないであらう。

三 建築空間の否定の問題——リーグル

フロイス・リーグルは「晩期ローマの美術工芸」において古代人、なかならず古代エジプト人の諸芸術を究明し、この芸術には「深奥空間の根本的な嫌悪」という共通現象があることを発見した。この根底に横たわるものは、すなわちリーグルのいうところの「空間畏怖」(Raumscheu)という感情である。リーグルによれば、古代人は自己の前にひろがり、もつぱら視覚印象にのみ訴えられる、空間に対しては、不安感こそあれ、それを許すということではできなかった。大広間のような、ひろい空間に対しては、つねに不安感がまぬがれなかつた。リーグルはこの感情を「空間畏怖」という概念であらわしたのである。そしてエジプト人は芸術唯物論的立場がいうところの、「使用目的、素材、技術」を度外視して、ただこの不安感の抑制のためにのみ、神殿大広間などを何ら構成的機能をもたない円柱によつてみたした。換言すれば、古代人はこれによつて、自由な空間の印象を回避し、「空間畏怖」の感情から解放されたのである。したがつて古代人は深奥空間を印象づけるものと、まったく逆な性質を求めた、といえる。リーグルはここに古代人固有の「芸術意思」をみとめるのである。しかればこの逆のものは一体いかなる性質であらうか。リーグルはこれを「素材的個物性」(stoffliche Individualität)の概念であらわそうとした——「古代全体の造型美術はその究極目標を、外的事物を明瞭な素材的個物性において再現することのうちに求めた……」リーグルは古代芸術の中に、古代人がとらえた、外的事物の感性的——直観的形式としての「素材的個物性」を発見し

た。「素材的個物性」は外的事物の感性的——直觀的形式であるから、それは古代芸術のみが表現しえたものであり、したがって古代芸術の形式語以外のものには、おきかえることのできないものである。

リーグルが美術史の基礎概念としたところのものは「触覚的」(taktisch, haptisch)と「視覚的」(optisch)との対概念である。リーグルがこの対概念をもつて古代美術の様式的發展を説明しようとしたことは、のちにふれるであろう。「素材的個物性」の概念は「触覚的」の概念ときわめて密接な關連をもち、われわれは「触覚的——素材的個物性」という表現さえ可能なほどである。リーグルが、「素材的個物性」とは『經驗に發する（換言すれば主觀的思惟過程——知性——の介入を前提とする）あらゆる表象を排除したのちに純感性的知覺の道程において』把握されるものだ、というとき、「純感性的知覺」という言葉で表現しようとしたものは「触覚的知覺」に他ならない。なぜなら、「視覚的知覺」が純感性的でないかどうか、ここでは問わないとしても、リーグルは視覚的知覺によつては事物の単なる色彩的細片が把握されるのみであつて、いつこう素材的個物 (stoffliche Individuum) はえられない、というからである——『まさに視覚的知覺こそは、われわれに外界の事物をカオスの混亂の内にあらわしめるところのものである。』それゆえ個々の事物の（カオスの混亂の内ではなく）まとまりのある個物性は触感によつてのみ、とらえられるものである。この論理にしたがつて、われわれは「素材的個物とは他のものから明瞭に隔離され、しかも触覚的にとらえられた外的事物のようなものらしい」と推論することができる。リーグルが素材的個物に「不侵透的」の形容詞をかぶせていることが、まさにこの推論を裏づけている。なぜなら可触的なものは、明瞭に限界づけられた、指または手にとつて、かたく感じられる表面をもっているからである。

しかも古代芸術においては素材的個物は「平面」において表現され、空間の再現はできるかぎり回避せられた。

これは古代人がすでに、空間は単なる人間的悟性の観照形式にすぎないことを知っていたからではないが、『明白な素材性の純粋な把握に対する素朴な要求によつて、本能的に空間的現象をできるかぎり局限することに、かりたてられるのを感じていた、にちがいないからである。』すなわち「素材的個物」なる概念をもつて「触覚的」なものを理解した、われわれの第一段階の推論は一つの困難に遭遇する。なぜなら「触覚的」なる概念のもとに、われわれは立体的なものを考えやすいからである。しかしわれわれは、なぜ素材的個物性が平面的に把握され、再現されたか、という原理的問題にふれることを、さけたい。（筆者は拙稿「浮彫の種類について」芸文研究第八号一二四頁以下においてリーグルと、それを批判するシュマルゾウとの、触覚的知覚に関する心理学的考察についてふれたが、それと素材的個物性の問題とは無関係ではない。）要するにわれわれは事実の外観を認識するだけで思いとどまろう。事実として（リーグルが考えたように）古代エジプト人は幾何学的な合法則性、立体的なものを平面的印象に移すことを要求したのである。丸彫彫刻においてさえ、深奥の次元は、つねにできるかぎり、平面的形成によつて隠蔽された。浮彫における人体表現もその例外ではない。しかしわれわれにとつて重要なことだが、リーグルの「空間畏怖」の概念は究極的には「素材的個物性」の概念との関連において考えられるべきであつて、それだけきりはなして、観念的にとらえられてはならないのである。それは古代人の場合の、「触覚的」（もちろんリーグルの意味においては「平面的」と相関的な）への要求がなぜ生じたか、ということの説明としてのみ存立するのである。それによつて「空間畏怖」は「素材的個物性」への要求と関係をもっているのである。このことから古代芸術における「空間」の不幸な運命も説明されるであらう。リーグルによれば、大氣にみちた空間（虚空）は、けつして素材的個物ではなく、むしろ素材の否定であり、無であるから、本来創作の対象たりえなかつた。のみならず、

空間は芸術作品における、外的事物の「絶対的に、まとものある個物性」(absolut geschlossene Individualität)を明瞭に再現する上に、さまたげになつたから、古代芸術においては、しばしば空間の存在を否定し、抑制しなければならなかつた。したがつて古代建築は空間限界と空間形成という、二つの本質的課題のうち、一方の空間限界をできるかぎり強調し、めだたしめようとするが、逆に空間形成をできるかぎり隠蔽し、抑制しようとしたのである (Die spätröm. Kunstindustrie, S. 17 f.)。

リーグルは古代芸術をいかにみていたであろうか。それについてはリーグルが三つに段階づけた「古代の造型美術の発展段階」によつてその大要を知ることができる (Die spätröm. Kunstindustrie, S. 20 f.)。

1. リーグルは古代芸術の最初の発展段階を古代エジプトにおいている。この段階では芸術は「事物の(いわば客観的な)素材的個物性を純粹に感性的に把握すること」に向けられていた。ひとは無限の安静をもとめて、混沌不測な、変転きわまりない外的現象から、外界の個物を取りだし、抽象的形式にまで高めることに芸術の目標をおいていた。「事物の素材的個物性」はかかる古代エジプト人の要請をみたすものに、ほかならなかつた。なぜなら事物の素材的個物性は、彼らにとつて不安のもとになる視覚印象によつてではなく、むしろ彼らがもつとも信頼していた触覚によつて把握されるからである。なかんずく触覚そのものによつて知覚される、いわゆる「可触的不侵透性」(tastbare Undurchdringlichkeit)は事物の素材的個物性を保証する特性である。このような古代エジプト人固有の芸術的要求が、平面的なものへの要求と不可分な関係にあることは、すでにのべたとうりである。またこの段階における事物の把握の仕方が「触覚的」であることも、上述のことから、あきらかであろう。よし、それが

必然的に、ある程度まで、「視覚的」であるべく、よぎなくされているとしても、たかだか、それは「近視的」であるにすぎないのである。

ここではまた、前面短縮と陰影とは、深奥空間を暗示する可能性をもっているという理由のもとに、細心の注意をはらつて、回避せられている。したがつて輪郭が重要となつている。主観的な心的生命の密告者としての、精神的興奮の表現も、同様の運命のもとにある。

2. 古代芸術の第二の発展段階はギリシア古典美術である。この段階を特徴づける事物の把握の仕方は触覚的—視覚的 (takisch-optisch) すなわち正常視的 (normalsichtig) である。

芸術作品の事物的表面は深奥変化 (突出) をおこす。突出した事物と、それらの共通の背景との結合、また個々の突出部分相互間の結合はまだまだのこつている。なぜなら古代エジプトにおいてみられた、素材的個物性の条件としての可触的な不侵透性はこの段階では、まだ造型美術の無条件な目標をなしていたからである。それゆえ個々の部分平面はまだ相互に触覚的に知覚されるものである。

そうはいつても触手より一層重要な伝達器官たる眼は、突出部分の分節を知覚しないはずがない。それはなかなか陰影によつてあらわされる。しかしこれを知覚するためには、われわれは近視からいくらか遠ざかつて、近視と遠視との中間にくらいする正常視の距離にたたねばならない (遠視においてはもはや各部分が触覚的に明瞭に知覚されない)。かくしてここに触覚的—視覚的、正常視的という事物の把握の仕方がおこつてくるのである。(触覚的 (近視的)、触覚的—視覚的 (正常視的)、視覚的 (遠視的) と彫塑的観照、浮彫的観照、絵画的観照との関係は一考にあたひする問題である——拙稿「浮彫の種類について」参照。) さてこの段階では前面短縮と陰影——これは厳密

には深い陰影 (Tiefschatten) のように表面の触覚的なむすびつきをさまたげることのない、半陰影 (Halbschatten) というべきであるが——があらわれる。同様に精神的興奮の表現は、それによつて事物の素材的個物性がさまたげられないかぎり、ゆるされているのである。

3. 古代芸術の第三の発展段階は晩期の帝制ローマ時代の芸術におけるように、視覚的すなわち遠視的な事物の把握として特徴づけられる。この段階の芸術作品においては事物の完全な三次元性と空間性、換言すれば三次元的空間における事物の存在がみとめられてくる。もつとも空間といつても、それは個々の素材的個物の間の間隙をみただけの深奥空間としてではなく、不侵透的な、まとものある、立体的な空間として、素材的個物についているかぎりでの空間である。(したがつてそれは普通に「空間」が意味する深奥空間ではなく、彫刻家がイメージとしていっているような、形体そのものがみだしている造型空間 (Gestaltungsraum) であろう。) なぜならこの段階においても造型美術はなおつねに素材的個物の明瞭な再現を課題としており、素材的個物がその中でうごくところの空間 (自由空間、つまり彫刻でいえば周囲の空間) を否定するからである。それゆえ個々の事物は空間の中に前後して、すなわち深奥空間において、おかれるのではなく、むしろ平面的に配布されている。しかしこの段階の決定的な進歩性はこの点にみとめられる。つまりなるほど個々の事物は並列的、平面的関係におかれるが、しかしこれらの事物はこれまでのように背景と触覚的にむすびつけられてはいず、その平面からきりはなされている。ここにあらわれた平面は、深い陰影によつて寸断された、触覚的には知覚されえない平面である。むしろこの平面は、その中では事物がわれわれの遠視においてあらわれ、周囲ととけあうところの、視覚的—色彩的平面 (optisch-farbige Ebene) である。したがつてここに視覚的、遠視的な把握の仕方があらわれるのである。

ここには深い陰影があらわれる。それが平面をばらばらなものにしてしまう。それゆえ素材的個性のまとまりを明瞭に提示するという古代芸術に共通の課題は、ここにいたつて本質的に変化をうけるのである。かくして芸術は主観的意識の表出を可能にするのである。(残念ながらこの第三の発展段階についてはこれ以上のべる余裕はない。)

さてつぎに古代芸術の各発展段階について実例をあげ、リーグルの思想を明確にし、その上でシュマルゾウの批判に耳をかたむけることにしよう。

四 建築空間の内在性

リーグルが古代芸術の発展段階の第一のものとしてあげたものは古代エジプトのそれであつた。その建築の理想はピラミッドという、正方形の平面図の上にたてられた二等辺三角形からなる三角錐の墳墓において、もつとも純粹にあらわされていた。ピラミッドをみるとき、観者は四つの側面の一つの前にたたされるわけで、その眼はいつでも一つの二等辺三角形の平面だけをとらえている。この明確に輪郭づけられた側面は、いかなる仕方においても、その背後の深奥関係を(外側からみる観者にとつては)まったく感じさせることがない。したがつて平面次元にある、このきわめて明瞭な空間限界は建築本来の使用目的である空間形成をまったく、なおざりにしている。空間形成がたとえあるとしても、それはせまく、めだたない道路をもつた、小さな墓室にすぎないのであるから、外側からみたのでは、ないも同然である。かくしてリーグルは一つの結論をえた。すなわち『ピラミッドは建築というよりは、むしろ彫刻である』と(Die spätröm. Kunstindustrie, S. 22)。しかしここには空間限界と空間形成と

は全く別個の建築の課題であるという、リーグルの二元論がはつきりでている。

リーグルは（とシュマルゾウはいつている）この二等辺三角形の平面が観者に対して垂直な壁としてたつてゐるわけではない、ということをも、みのがしている。ピラミッドは、その四つの側面がそれぞれ傾斜するという特性をもつてゐる。この三角形の側面は土台から先尖にのぼつてゆくにしたがつて、後退してゆく、すなわち三角形が斜面となるのだ。まさにこのことによつてピラミッドは前方（底辺）から後方（頂点）への方向、すなわち観者からその先尖がしめす一定の距離までの方向をあらわしている。したがつてリーグルが否定するにもかかわらず、ピラミッドは背後への深奥関係を感じさせる。ただこの場合の深奥方向は高さの方向と一致しているにすぎないのである。これがシュマルゾウのリーグル批判の第一である。

つぎにピラミッドは、その内部に「空間」をふくんでいないならば、リーグルのいうように、塊^{マッシーフ}狀的な（構築物（Tektonik）のような）形象として「非建築」であるというのも正しいであろう。なるほどミイラのための墓室は、それを包んでいる外装に比して、あまりにもせまい。しかしとにかく、それは建築全体の核仁をなしている。したがつて空間形成がピラミッドにおいては、なおざりにされている、とはいえないのである。シュマルゾウの結論はこうである——『この空間形成こそはピラミッドを純粹に構築的（tektonisch）な形体たるオペリスク（抽象的記念物そのもの）から區別してゐるのである』（Grundbegriffe der Kunstw. S. 16 f.）。

さて古代エジプトの神殿建築を考えよう。それはどんな建築であろうか。その典型である、カルナックのコンス神殿（第二十王朝 1200-1090 B.C. ラムセス三世時代建立）についていえば、その全体構造は幅よりも奥行に長い長方形であり、周囲はあつい石の壁によつて、とりかこまれ、建築の内部と外部とはこれによつて、はつきり、し

きられているようにみえる。建築内部は、円柱がたちならぶ中庭、その奥にある円柱の広間（多柱室）などの、いくつかの室にわけられている。ピエロンとよばれるファッサードの入口から内部にふみこんだ参詣者は、これらの室をいくつも通過して、最後の室にゆきあたる。そこには神像が、くらしい空間の中で、松明のほのあかるい光にてらしてされて、たつていたのである。

では、まづリーグルの立場から論じよう。エジプト神殿では使用目的の命じるところにしたがつて、内部には空間がつくられている。しかしこの空間は一連のうすぐらい小部屋にしきられていて、そのせまさのために、芸術的な空間印象はただちにうまれてくるはずがなかつた。しかも、なにかの祝祭日には大きな空間が必要とされたが、ひとはこれが無蓋の中庭をもつてかえていた。それゆえここには、リーグルが空間形成の第一条件として考えている、「上方をとざした、完全な内部空間性」は生じようがない。さらにこの中庭では側面をかこむ囲壁の前に円柱列がおかれたが、これによつて壁からくる空間印象がさけられ、触覚的個別形式があらわれ、古代エジプト人の「触覚的」への要求をみたしていた。

しかし無蓋の中庭と共に、固定した屋根によつておおわれた（完全にまとめられた）大広間も存在した。その実例はカルナック（Karnak）の神殿にある。リーグルはいう——この大広間は眼から遠くはなれてみたときの、四面の壁、天井、床のひろびろとした平面のために、古代エジプト人がもつともきらつた空間印象をよびおこしたにちがいない。しかし古代エジプト人はこの空間印象をさける手段を知つていた、と。すなわちこの大広間の中に、屋根を直接ささえる太い円柱を何本となく、くつつきあうまでに、すきまなく、ぎつしりたてる。そうして空間印象をあたえることもありうる、あの平面をすつかり寸断してしまうのだ。そこでこの大広間の中では、かなりのひろ

さがあるにもかかわらず、空間印象はさけられる、いや無化されるのだ。ここでは観者の眼をとらえるものといえ
ば太い円柱だけになつてしまう。

古代エジプト神殿には元来、内部と外部との直接的なつながりをなしている窓というものはない。なぜならそれは、
古代エジプト人が要求していた、まとまりのある、触覚的形式をそこなう空所（虚空）にすぎなかつたからである。
同様にして扉は、必要悪としてみとめられてはいたが、できるだけ、すくなくすまそうとされていた。そこでリー
グルがえた結論『外部に分節されない壁をもつたエジプト神殿は、世界における触覚的統一のように外部にむかっ
てたつている』ということは、リーグルによつて古代エジプト人の「触覚的」への要求として、内部にもあてはめ
られた。すなわち『エジプト神殿は内部においてはそれ自身ふたたび統一形式（円柱）をもつてみたされている』
と（Die spätröm. Kunstindustrie, S. 22 f.）。

これまでの叙述から十分推察いただけたと思うが、シュマルゾウはリーグルの意見に対して徹に仔細にわたつ
た論評をくわえながら、自己の立場をあきらかにする、という方法をとつている。まづ第一にリーグルは古代エジ
プトの神殿建築の内部構造について、ここには使用目的の要請にしたがつて、内部空間がつくられたが、それらの
空間は非常にせまく、そのために芸術的に空間印象が生じない、とのべた。シュマルゾウはこれに対してその論理
的欠陥をつこうとする。すなわち使用目的の要請にしたがつてつくられた空間は現に部屋の空間として存在する。
たとえばそれがせまいすぐらい部屋であろうと、一層ひろい空間であろうと、われわれは芸術的な空間印象をうる
ことにちがいはないのである。つぎに大きな空間のためには無蓋の中庭があてられていた。しかしここには「上方
をとざした、完全な内部空間性」がない、というリーグルに対して、シュマルゾウが何といふかは、もはやわれわ

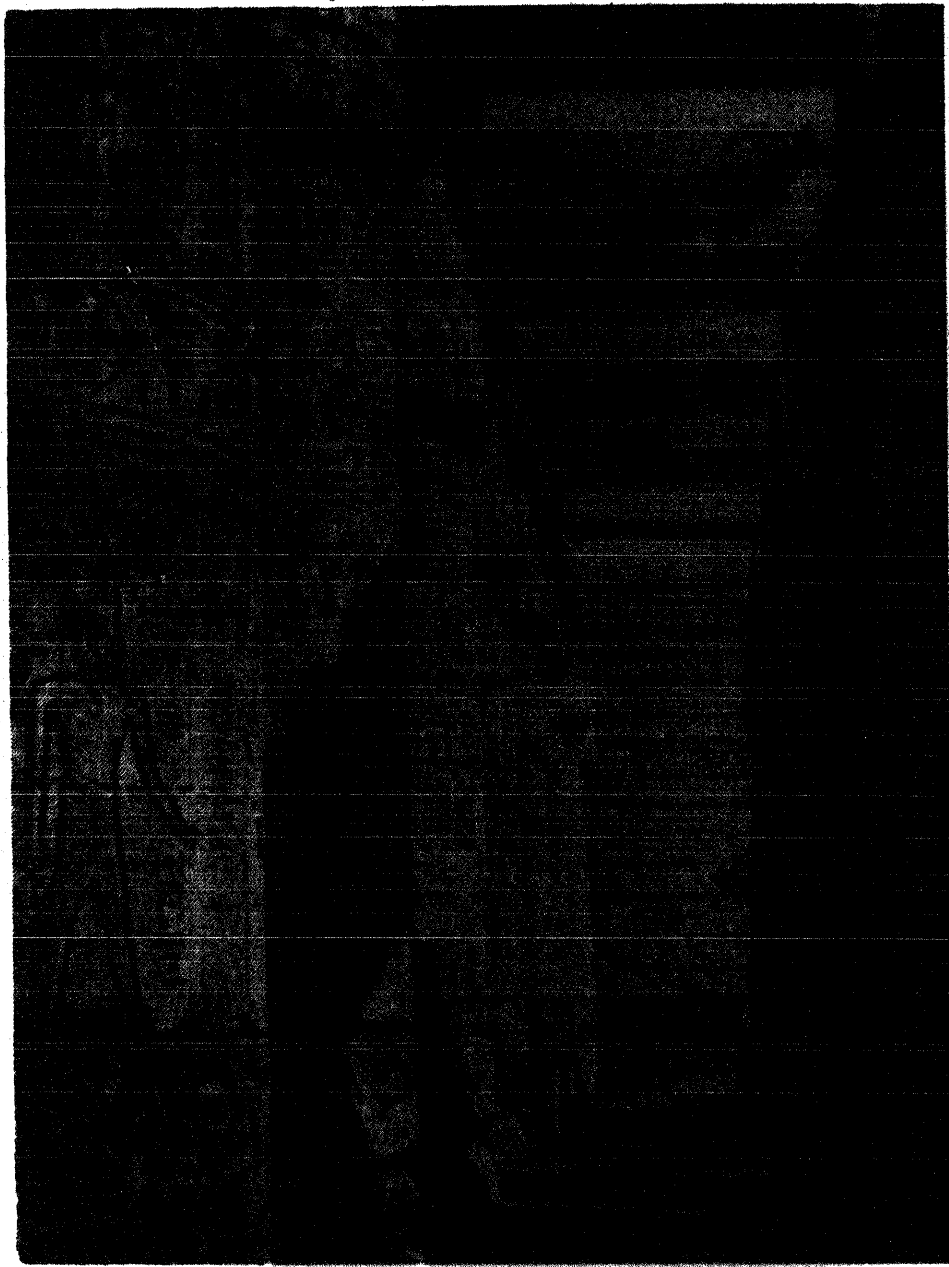
れには自明的である。すなわち上方をとさすということは内部空間にとつてかならずしも必要不可欠な条件ではないのである (Barock und Rokoko, S. 16; Grundbegriffe der Kunstw., S. 182)。それゆえこの野天の中庭も空間形成として認識される。

さてシュマルゾウは、リーグルの「空間畏怖」の概念〔「触覚的」と「平面的」への要求の原因としての〕を根本的に承認しない。エジプト神殿の大広間は四面の壁、天井、床のひろびろとした平面のために、古代エジプト人をもつともきらつた空間印象をよびおこしたにちがいないというが、そんなことは知つたことぢやない、そんな空間印象なんか存在したためしがないのだ、とシュマルゾウは反駁する。われわれはこれとは別の表象によつて、まったく逆に空間形象は現に存在する、という考えに到達するのだ。一体、空間印象をぶちこわすために広間に円柱をぎしぎしめこみ、たたせるのではない。事實はまったく逆だ。円柱があることによつて、かなりの広さがあるにもかかわらず、空間印象がさけられ、無化され、それゆえ太い円柱だけが眼につく、というのではない。ここには、これらの円柱によつて、別の意味が形成されているのである。なぜなら大円柱は、威圧的な太さをもつがゆえに、空間の印象に優先権をあたえているからである。もし円柱そのものが立体的形体である点に注目すれば、それは完全な丸彫彫刻（これはエジプトの場合には本来的には存在しない）のように、三次元的形体として、それ自身深奥次元をも否定することなく、現にそこにたつている。円柱の太さが、ませばますほど、この三次元的形体性の印象がつよくなるのは、当然である。また、こういうこともいえる。挿絵Iをみていただきたい。ひとは、どこでも自由、円柱の間をとりぬけることができるだろう。しかしひとは、たしかに円柱がひしめき、おしあう光景を目のあたりにみる。そして現実には、円柱の前に壁はないにもかかわらず、壁のあるような印象をうることもある。

これも円柱が威圧的な太さをもつからである。円柱列は、したがって、それ自身「円柱の壁」(Wald von Säulen)としての、はたらきを、もっている(Grundbegriffe der Kunstw., S. 18 f.)。

さてこのように、リーグルとシュマルソウは同一の対象——円柱列——を、まったくちがった観点から観察した。

この両者は、共に円柱がひしめき、おしあう光景を観察した。それをリーグルは、あらわれきたる空間印象を寸断し、無化するためのものと解釈した。そして円柱の威圧的な太さは観者の眼を空間印象からうばうために利用されている。なるほど円柱にはリーグルの観察したようなはたらきがないではない。とはいえ円柱がその太さをますと



挿画 I エジプト神殿の円柱列。 カルナックにあるアモン神殿のラムセスⅡ世の円柱広間 (19王朝, 1350~1200 B.C.) より

同時に、円柱列にはリーグルの観察した以上の、はたらきがあらわれてくることも事実である。円柱列は「円柱の壁」という印象を観者にあたえ、したがってこの「壁」様のものによつて、しきられた柱廊は深奥への方向性、換言すれば深奥空間をあらわすのである。それゆえここでは、われわれは空間印象を、必然的に、まぬがれえなくなる。まさにこのような見方はシュマルゾウのものである。彼は、つねに人間の創造的活動から考察をはじめ(Sörgel, Architektur-Ästhetik, S. 75)。この円柱列についても、これによつてしきられた区劃を通過する人間の、場所運動に対する、鋭い洞察をなしたのである。(彼のこの立場は、「芸術は人間と世界との創作的対決である」という、あの芸術の定義の中に原理的に、あらわれている。)かくしてシュマルゾウの意味における結論は、円柱の立体的形象が空間印象にいかにかゝり寄与しているか、そして、このことからあきらかなように、空間形成が古代エジプト人の根本的建築理想ではなかつたか、ということである。

シュマルゾウの古代エジプトの神殿建築の解釈の中には、リーグル批判という観点からも、なおかたるべき多くのものをのこしているが、遺憾ながらそれは別の機会にゆずることをよぎなくされている。われわれはただちに古代芸術のつぎの発展段階に向うことにしよう。

五 建築の内部空間と外観

古代芸術の第二の発展段階、ギリシア古典美術になると事情はかなり変化する。ギリシア神殿建築は、たとえばアテネのパルテノンにみられるように、長方形の内陣とその周囲の円柱列とからなっている。そこでまずリーグルによれば、エジプト神殿建築との相違は、エジプト神殿が「傾斜した囲壁をもつ外面においては内部の回想をすべて

絶対的に抑制する」――

外観からは内部はまったく不可知である――のに対して、ギリシア神殿は、もちろん内部にいくつかの空間をふくんでいるにもかかわらず、外部から容易にすけてみえる形体をもっている、という点にある。なぜならギリシア神殿建築の外観が『なるほどその個々の側面は遠くからみたのでは、全体に、つねになお平面で

あるが、しかしそれぞれが、もはや分節されない触覚的な平面（エジプト神殿の外部のように）ではなく、むしろ円柱回廊の形式列（Formenreihen）に解消されている』からである。そして古代エジプト美術を十分に楽しむことが出来る地点は、上述のように、素材的個物性を知覚するのに適した、近視であつたが、いまやわれわれは正常視



挿画 II ギリシア神殿の円柱列。 アテネにあるヘパイステロン（いわゆるテセイオン、450B.C.）の北側回廊より

の距離にたたねばならない。この地点にたてば、われわれは細部の触覚的な明瞭さと、視覚的な全体観とを、平均的にとらえることができるであろう。まさにこの地点にたつて、われわれは個々の円柱と全体との調和（比例）を味わなければならないのである。さてこのように円柱が外部にあらわれ、したがってエジプト神殿の場合の、外部の触覚的な平面がこわされることによつて、事物の表面には深奥（三次元性）と陰影と空間が生じてくる。「なるほど建築の主要課題は、まだ空間限界（空間形成と対照的な）であるが、しかし原則的には空間の存在そのものは認められていた。もつとも、ギリシア人もまだ内部空間を意図して創作するということとはなかつた」（リーグル）。その証拠には、神殿内部には内陣とよばれる、唯一のかなり大きな空間があるが、それには屋根がない（無蓋性 Hypaethrität）。その意味では、上述した、無蓋のエジプト神殿中庭と同様であり、リーグルによれば「上方をとした内部空間性」という性質にかけているからして、これを完全な空間形成と呼ぶことはできないのである（Die spätröm. Kunstindustrie, S. 23）。（ギリシア神殿の無蓋性——沢本四方吉「西洋美術史研究」上巻四三六頁以下参照。）

さてシュマルゾウのギリシア建築観は、エジプトとの一層密接な関係をみだし、それによつて外部構造の、内部構造に対する優先を結論する、という点において、上述のリーグルの立場を一步すすめているのである。すなわちギリシア神殿の円柱列は、周囲をかこむ壁の内側に円柱列をたてた、エジプト神殿の中庭が、内を外に、外を内に、裏がえされたようなものである。したがつてリーグルが、ここに、いわゆるすけてみえる形体が生じてくる、というのも、実はエジプト神殿中庭の、多少とも間隔をもつて、ならんだ円柱列が、いまやこのような仕方では外部にたちならぶから、にはかならない。それゆえエジプト神殿において、「円柱の壁」の観をていする円柱列によつて、内部の深奥関係がつよめられたように、ここでは円柱列によつて外部構造の印象がつよまっている。この説明

のためには一層進んだ考察が必要となることであろう。

シュマルゾウの考察方法が一般に活動的創造的であることは、すでにのべたとおりである。芸術を人間と世界との創造的対決と定義づけた彼は、建築をつねに人間の場所運動にもとづけて解釈するのである（本稿三頁）。かくしてシュマルゾウは古代エジプト神殿建築について、上述のように、特殊な空間形成をその内部にみいだしたのである。その是非はあらためて問うまい。このような解釈が成立しうることは事実である。そのみならず、シュマルゾウは、いくつもの部屋にきられた神殿内部をとりぬけて、深奥方向へ進むときの場所運動の印象から、古代エジプト神殿全体を一つの空間構図(Raumkomposition)として把握したのである(Grundbegriffe der Kunstw., S. 191 f.)。それではギリシア神殿建築においては、これと、われわれの場所運動との間には、いかなる関係がおこってくるであろうか。われわれ観者自身が、神殿全体をとりかこむ円柱列の間に足をふみいれると、エジプト神殿の場合のような、大円柱からくる威圧的な感じはないが、同じような立体性(三次元的形体性)の感情は体験される、とシュマルゾウはいっている。したがってここでもリーグルの、いわゆる「正常視」のみならず、「近視」が成立することがあきらかである。ところでこの円柱列には威圧的な感じがないから、これをながめる場合には、「円柱の壁」という印象ではなく、むしろ二列の円柱列、もしくは円柱列と内陣の壁によつて、みちびかれた、「円柱の道」という印象がおこることであろう。しかしこの「円柱の道」は、内陣の内部に設けられるのではなく、内陣の外側をとりかこむ「回廊」を形成している。この円柱列が一種の空間限界として、空間を形成していることは、エジプト神殿と同様に、いえる。(昔、祭祝日に神殿におしよせた行列は、まさにこれによつて通行止めを、くわされた。そして内陣の中でおこなわれている神と聖職者との交渉がすんで、合図の煙が無蓋の内陣からたちのぼる

のを、外でまっていなければならなかつた。) したがつて回廊は、円柱の間をとおして、ここから外の景色がみとおせる、位置につくられている。挿絵 I と II とを比較してほしい。エジプト神殿の場合に、「円柱の壁」にそつて深奥方向へ向けられた、まなざしは、前方を遮断する壁によつて、外部を透視できない。しかるに、ギリシア神殿の回廊をみとおす、まなざしは、さえぎるものもなく、無限の大気の中へ、自由にのびてゆくのである。

この事実から、われわれはギリシア神殿においては『外部に主眼がおかれる』ということを理解するであらう。それはエジプト神殿内部の円柱が外側に移され、あの退屈な石壁が均衡美しい円柱列によつて、ゆたかな分節をあたえられたとき、すでに決定的であつた。われわれはここにギリシア人固有の芸術的要求をみとめないで、どこにこれをみいだそうか。シュマルゾウはこの外部構造の重視という事実を、ギリシア人の彫塑的感情にむすびつけて、説明しようとした。ギリシア神殿は本質的に、空間形成者としての、建築の本質をそこなわないが、ギリシア人はその外部構造を「彫塑的」にまとめあげること、満足をみいだしている、というのである。その表徴となるものは、外部にならんだ、立体的形象としての、円柱である。もしこれが正しいのであれば、これを触覚的—視覚的(正常視的)距離で味わうべきことを主張したリーグルはあきらかに論理的誤謬をおかしていることになる。なぜなら古代エジプト人が固有の触覚的(しかしリーグルの意味では立体的ではなく、平面的な)感情から神殿広間に大円柱をうえつけたように、古代ギリシア人も、また、同様の感情によつて——ただ内・外に裏がえされた、^{うちそと}というだけのちがいで——神殿の周囲に円柱の回廊をめぐらしたからである。それゆえに円柱列は『可触性と近視のため純立体的に考えられた、境界線のように、表現された』(Scharnow, Grundbegriffe der Kunstw., S. 20 f.)

といえる。したがってシュマルゾウは、触覚的・視覚的（正常視的）距離をギリシア神殿建築の鑑賞のための唯一至上の観点とは考えず、これは多くの観点の一つにすぎないことを、知っていたのである。彼によればこれはむしろ浮彫的観照のための観点であつて、本来の彫塑的観点（近視）と絵画的観点（遠視）との中間におかれるのである。

シュマルゾウは、ギリシア神殿を「彫塑的建築」と呼んだ。しかしわれわれは彼が、ギリシア神殿は「建築」といふよりは、むしろ彫刻である、¹ というのを一度もきいたことはない。そののみか、彼はリーグルが無蓋の内陣をさして、ギリシア人もまだ内部空間を意図して創作するということとはなかつた、といったことに反駁さえ、おこなつてゐる。すなわち、もしひとが内部における、この空間形象の美的価値を芸術意思として理解しようとするならば、「完全に（上方にも）遮断された内部空間」（リーグル）という概念にとらわれてはならない。空間形象にとつて、こういう性質は重要ではない。エジプト神殿の無蓋の中庭やギリシア神殿の無蓋の内陣と、有蓋の内陣との間には、事実たんなる移行があるにすぎない。本来の芸術的形成として認識される内部空間は、ここにも存在するのである、と（Grundbegriffe der Kunstw., S. 21）。

六 建築の本質と様式

われわれは、これまでしばしば、シュマルゾウがあきらかにした、「建築の本質は空間形成である」という、建築の定義にしたがつて考えてきた。シュマルゾウがギリシア神殿を「彫塑的建築」というときには、彼はこの表現をもつて、その外部構造の特徴のみを表示しようとしているのである。すでにわれわれには、ギリシア神殿建築にお

いては内部構造よりも外部構造の方が重要であることが、あきらかになつてゐる。それゆえここでは「彫塑的建築」という性格づけの方法も、けつしてまちがいでない、のみならず、まったく当をえている。しかしながらこの性質のみを一方的に主張して、内部における空間形成をみのがすならば、それはまちがである。なぜならわれわれには、外部におけるこの性質と共に、内部空間の存在についても、すでに立証済みであるから。それゆえギリシア神殿建築を、その外部構造のみに着眼して（言葉の限定使用として）「彫塑的」ということはできても、ギリシア神殿全体をさして、「彫刻」というのは、正しいことではない——ここで「建築の本質は空間形成である」という定義が、いきてくる。

このように、シュマルゾウの芸術学においては、「建築」と「彫刻」とは、本質的に区別されている。「絵画」もまた、そのいずれとも本質的に同じではない。これら三つの造型美術はそれぞれ、その本質にしたがつて、空間形成者、形体形成者、平面形成者である。したがつてこれらのいづれも、その本質をたがいに交換しあつたり、融合したりすることがない。いまここでは個々の造型美術についてのべることができないことは残念であるが、シュマルゾウがリーグルと相違する最大のものはこの点にあるのである。リーグルは「触覚的」(taktisch, haptisch)と「視覚的」(optisch)の対立をもつて、芸術様式の発展の根本問題とした。リーグルの長所であり、その理論がわがシュマルゾウをはじめ、ハインリッヒ・ヴェルフリンにいたるまで、反響をおよぼしたものは、まさにこの問題であつた、といつても過言ではない。実はこの問題について、われわれはこれまで、ずつと考えつづけてきたのである。すなわち「触覚的」と古代エジプト美術、「触覚的—視覚的」と古典時代のギリシア美術、「視覚的」とローマ時代の美術、のそれぞれの関係が、リーグルの提示した重要な命題であつた。彼は古代芸術のそれぞれの発展段階

において、もろもろの芸術領域をつらぬいている、最も根本的な「芸術意思」からこれらの基礎概念をえたのである。たとえば「触覚的―素材的個物的」という本質は、古代エジプトの建築、丸彫彫刻、浮彫、絵画に、共通に、「芸術意思」として客観化されている。もつとも、リーグルも建築は使用目的の芸術として、空間形成を目標にすることを説いてはいる。しかしすぐそのあと、彼は古代エジプト人が、ここにおこるであろう空間印象を、いかにしてさけたか、を力説する。それによれば建築は「芸術意思」にしたがつて、ふたたび空間を抑制しなければならなくなるのだ！リーグルは古代芸術の最初の発展段階としての古代エジプトの本質を「事物の素材的個物性」において、みた。彼はこの本質が建築、丸彫彫刻、浮彫、絵画のあらゆる造型美術の分野を貫通している、という命題を提示した。しかしこの命題は古代エジプト浮彫をもつともよく特徴づけているとしても、建築については、すでにわれわれが観察したように、なお十分妥当するかどうか、疑問である。疑問は、リーグルのいわゆる「触覚的」の概念に対しても、おこる。われわれは「触覚的」を直接、三次的形体とむすびつけるのが、つねである。形体形成者としての彫塑を可触的価値から出発せしめた、シュマルゾウもこの考えに立脚していた。しかしリーグルは「触覚的」を「平面」とむすびつけることによつて、むしろそれを「浮彫的」の概念に近づけている。このことによつて「触覚的」の概念はその立場をうしなう危険にさらされるのだ――なぜなら元來触覚的―視覚的価値を前提とする浮彫に、「触覚的」形象が近づくことによつて、「触覚的」と「触覚的―視覚的」の区別は、もはや成立しなくなるからである。

ここでわれわれはリーグルのエジプト浮彫に関する考察にふれておく必要がおこるのだが、簡単にいえば、彼は『一方において個物をするどく、きわだたせることと、他方においてそれを平面と協調させ結合させること』にそ

の特徴をみとめた。周知のごとき、あの特異な人体表現の類型はこのような要求のあらわれである。(これについては筆者は「浮彫の種類について」 藝文研究第八号一三二頁以下でのべた。リーグルの意見はそこでみられたい。しかし遺憾ながら、そこではシュマルゾウの立場が、はつきりでていない。それをつけ加えれば、シュマルゾウは平面そのものがエジプト人の絶対的芸術理想ではなかった、むしろ芸術意思は三次元的肉体的性へ向けられ、平面への投影のもとに絶望的に捻れるのである、といっている。エジプト浮彫においては知的な心的綜合によつて、肉体の各部分を、ふたたび統一体として、とらえる必要がおこるのである——Grundbegriffe der Kunstw., S. 271 f.) さて、しかしリーグルに対する疑問は、浮彫について用いられた考察方法が建築についても適用せしめられ、建築もまた、古代エジプト美術一般の本質として考えられた、「素材的個物性」を本質とするかのように説明されることである。したがつて建築は空間形成者という、それ独自の本質を不当に軽視される結果をまねいた。エジプト建築はたしかに、一方では「触覚的」本質をもつていたが、しかし本来の使用目的としての「空間形成」の要請をみたしてはいないわけではないのである。それとは逆に古代ギリシア建築はリーグルの、いわゆる「触覚的—視覚的」であるばかりではなく、「触覚的」本質もあわせて、所有しているのである。しかもいうまでもなく、建築内部にはたしかに「空間」が内在している。

ここでもし結論のない方をすれば、こうであろう。リーグルは古代芸術のそれぞれの発展段階において、個々の造型美術についてではなく、造型美術一般の芸術的發展の問題を考察した。それゆえリーグルの主眼は個々の芸術領域の固有の本質よりも、むしろそれぞれの発展段階において、あらゆる芸術の中に客観化された「芸術意思」を求めることにあつた。反面個々の芸術の本質が、あまりにも考慮されずにすまされた、という短所をふくんでい

た。それに対してシュマルゾウはリーグルとはまったく逆の立場にたつて、個々の造型美術の個有の本質を考察するところから出発した。建築には建築固有の、絵画には絵画固有の、彫刻には彫刻固有の本質を求め、それぞれ空間形成者、平面形成者、形体形成者という本質をあきらかにしたのである。しかも彼はそれぞれの芸術領域について、その発展をあとづけようとしていることは、われわれがみた建築論から、ほぼ推察されるであろう。

われわれはこれまで、リーグルとシュマルゾウの「論争」をとらうして、建築空間の諸概念について考察してきた。この「論争」は美術史学史上きわめて興味深い出来事であつた。しかしわれわれは近代建築については、まったくふれなかつた。にもかかわらず、われわれが、これによつて近代建築の考察に一つの問題を提起した、ということは過言であろうか。なぜなら空間形成というような概念は比較的あたらしい概念であると同時に、近代建築においては空間形成の機能は、きわめて重要であると思われるからである。わたくしは、あらためて近代建築と空間形成の問題について論ずる機会をえたいと願うものである。

参考文献

- 一、本文中に引用したリーグルとシュマルゾウの著述に関しては、その都度記したので、あらためてあげない。
- 二、D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfrage*, Wien, 1945 ならびに W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Wien, 1908 (邦訳草薙氏、岩波文庫)。前者にはシュマルゾウ、リーグル、ヴェルフリンの史的回顧が、後者にはリーグルのみならずシュマルゾウの引用もみらるという点が、興味をひく。
- 三、H. Sörgel, *Architektur-Ästhetik*, München, 1921.
- 四、長広敏雄氏「平面から空間へ」美学第十号はリーグルの *Die spätromische Kunstindustrie* を紹介されたもので、多大の恩恵をおもつたことを附言する。

五、阿部公正氏「近代建築における空間構成の問題」美学第二十五号。氏はここで近代建築の空間形成を材料との関係から論じておられる。

附 記

この論文の要点は、一九五五年五月三田哲学会例会で発表された。そこで有益な批判や示唆をいただいたが、ここでそれを生かすことは、時間的にゆるされないことであつた。