

【書評】

ロバート・ホプキンス著「彫刻」

Robert Hopkins, "Sculpture", in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson, Oxford University Press, New York 2003, pp. 573-582.

森 佳三
MORI, Keizou

要旨 ロバート・ホプキンス著「彫刻」は、彫刻に特有な表現、すなわち彫刻の周りの空間と視覚の関わりを、現象学的観点から論考した彫刻論である。その方法は、スーザン・ランガー著『感情と形式』の分析、修正である。ランガーは、身体がその周りの空間を構成するように、彫刻にもそれができると唱えており、この主張をホプキンスは承認している。ただし彫刻の目論見は、触覚空間の可視化であると唱えるランガーの主張に対しては、彫刻がその周りの空間を構成しうるのは、彫刻の鑑賞者の視覚によってであると批判している。この異論を支持する評者は、本論が、今なお影響を与え続けている、彫刻が触覚的芸術であるという、ハーバート・リードを代表とする彫刻論に再考を促すものであり、さらに彫刻のみならず視覚的芸術全般への新たな問いの端緒になりうると考える。

ロバート・ホプキンス著「彫刻」¹⁾は、2003年に出版された *The Oxford Handbook of Aesthetics* に所収されていることから明らかなように、美学の領域における彫刻論である。シェフィールド大学教授であり、著作に『絵画、イメージと経験』²⁾のあるホプキンスは、この「彫刻」のプロローグで、特に重要であるとして三つの問題を提起している。「彫刻とは何であるか」、「彫刻的な表現とは何であるか」、そして「もしあるとしたら、何が彫刻的な芸術に関して特有なのか」という問いである。ただしホプキンスは、後の二つの問いには回答を示しているものの、最初の問いに対しては「彫刻の定義を議論するつもりはない」と述べている。

この姿勢は、ハーバート・リードのそれとは異なる。リードは、『彫刻とはなにか 特質と限界』において、彫刻を根本的に「触覚空間」の芸術とすると同時に、他方で「視覚空間」の芸術であるとした絵画と明確に区別して、「彫刻は触診の芸術－対象に手でふれ対象を手で扱うときに満足をもたらす芸術である」³⁾と定義している。これは、彫刻の表現をめぐる視覚の働きを完全に否定するものではなく、彫刻の基礎的な原理が触覚に深く関わっているという主張である。とはいえリードは、触覚と視覚の機能を互いに相容れない別々の感覚としたうえで⁴⁾、彫刻の制作と鑑賞においては、前者を後者よりはるかに優位に置いている。この見解もまた、後で述べるようにホプキンスの主張とは異なるが、本論においてリードの所論への言及わずかである。というのは本論の要点は、彫刻に特有な表現と視覚の機能との関わりを、現象学的観点から論じたところにあるからである。ただしその論考を理解するには、そこにいたるまでの議論を確認する必要がある。そこで、本論の議論を順次たどりたい。

※

まずホプキンスは、彫刻の表現を次のように示している。「彫刻の素材は、彫刻の対象を考えることによって構成される」。例えば、大理石に彫られた馬の彫像を見たとき、本物の馬を考えることで、その大理石は「流れるたてがみの跳躍するアラブの種馬といった風に」構成される。ただし「絵画でも、目の当たりに見られるもの一記号化された表面―は、描写された対象を考えることによって構成されたように経験される」という。つまり彫刻にせよ絵画にせよ、鑑賞者が対象を想起することによって構成されるのである。

そこでホプキンスは、このような幻影論を斥け、彫刻と絵画の相対化を試みる。「彫刻の三次元は、それ自体に視覚と触覚の両方を引くことができるが、絵画の平面性は、それ自体を視覚のみに引きつけておく」と述べ、リードの名を挙げている。ただし先に述べたように、リードの主張の検証はせずに、これとは対置する主張をめぐって議論を展開している。

そのひとつは、ライズ・カーペンターの主張である。カーペンターは、「彫刻は、触覚的芸術ではなく視覚的芸術である。なぜなら眼は鑑賞するためにつくられているが、指は、感じるためにつくられていないからである」⁵⁾と、彫刻の鑑賞において、視覚のみが有効であると主張している。ただしホプキンスは、カーペンターが「今、彫刻を見る私の経験が、たぶん対象か、あるいは表現された特性を過去に手で触った経験を活かして、作り上げられうるのを認めている」と指摘している。すなわちカーペンターは、彫刻を見る経験が、それ以前に、その彫刻によって表現されている対象から得た手触りの経験を元にしていとも述べているのである。よってホプキンスは、「つまり、彫刻を鑑賞する際に適切にうまく使われる感覚は、(i)触覚だけ、(ii)視覚だけ、その両方(iii)ということである。カーペンターは(ii)で、リードは(iii)であると考えている」と分類しているものの、カーペンターは、結局は(iii)に分類されるのである。

だが、ホプキンスは、間違いなく(ii)に属する主張があるという。彫刻家アードルフ・フォン・ヒルデブラントが『造形芸術における形の問題』⁶⁾で詳説した造形理論を、「しかしながら、手触りの機能について、懐疑的な態度のよりいっそう強力な表現形式がありうる」と紹介している。ヒルデブラントは、この著書で視覚に現れる像を「遠隔像」と「運動表象」の二つに区分している。これら二つのタイプの視覚像は、それぞれ次のような性質を持っている。まず「遠隔像」は、見る人の立つ位置が対象から遠いときに、その人の視覚に現れる像のことであり、その特徴は、純粹に二次元的、同時的印象という「まとまりのある形」をもっている。反対に運動表象は、一目では対象をとらえきれないほど見る人が対象に近づいた場合におこる表象である。この場合は、目を動かすため知覚は時間的継起に沿ってしか進行しない。よって、触れて確かめられるような立体的表象を得ることはできるが「まとまりのある形」は得られない。つまり「遠隔像だけが、知覚や表象行為の意味にかなった、まとまりのある形を示すのである」。こうした理由でヒルデブラントは、「遠隔像」を触覚的な感覚を喚起する「運動表象」より優位においている。だが、ホプキンスは、こうしたヒルデブラントの主張に対して、「彫刻の三次元の形状を認識する」ことこそが重要なのだと反論している。

したがって、カーペンターとヒルデブラントの主張とは違う点から出発して、彫刻の表

現を考究することになる。カーペンターとヒルデブランドの所論においては、彫刻へのアプローチは、絵画へのアプローチからの演繹によって求められていたが、ホプキンスは、彫刻と絵画の相違に目を向けるのである。ただし彫刻と絵画の相対化は、先にも述べたようにリードがすでに論じている。リードは、彫刻と絵画をそれぞれ「触覚空間」と「視覚空間」の芸術として区別している。その場合、彫刻において主に問題とされたのは、彫刻のマッサであったが、ホプキンスの着目したのは、彫刻の周りの空間である。ホプキンスは、その空間を「ギャラリー・スペース」と呼び、「分離した空間的な単位のように経験される」絵の中に描かれた空間とは、弁別している。では、彫刻の物質的なかたまりの一部ではないものの、彫刻の構造の部分であるその空間は、どのように構成されるのであろうか。

ホプキンスは、その答えがスーザン・ランガー⁷⁾の『感情と形式』⁸⁾にあり、その答えは、二つの部分からなるという。そしてこの著作から、まず次の文章を引用している。

「触知できるヴォリューム、もしくは諸物体とそれらの間にある自由な空間である動的な領域は、各人の現実的経験のなかに、その人の周辺として、すなわちその人が中心である空間として構成される。その人の身体およびその身体が自由に動く範囲、その身体の呼吸する空間や手足が届く範囲は、その人自身の運動によって生じるヴォリュームである。すなわち、その人が触知できる現実の世界、いわば対象、距離、動き、形状、大きさ、マッサ等を構想する定位点である。」⁹⁾

このようにランガーは、「私たちは、自分たちの周囲を、自分たちの可能な動きや行動の周りに構成されているように経験する」という。そして第二の部分は、次の引用文で示されている。

「彫刻作品は、三次元の空間の中心である。それは、ヴァーチャルな運動のヴォリュームであり、このヴォリュームが周囲の空間を支配する。そして彫刻の周辺は、私たちの実際の周辺が、私たち自身からあらゆる比率と関係を得るように、彫刻からそうするのである。」¹⁰⁾

ホプキンスは、この引用文を「私たちは、彫刻のまわりの空間を彫刻の動的な可能性のまわりに構成されているように見ることができる」と要約している。さらに換言すれば、身体がその周りの空間を構成するように、彫刻にもそれができるということである。

ただしホプキンスは、ランガーの主張を全面的に承認しているわけではない。ランガーは、彫刻の目論見は「触覚空間を可視化することである」¹¹⁾とも唱えているが、ホプキンスは、この主張に対して次のように反論している。

「両者〔絵画と彫刻〕の違いは、別のところにあり、その違いは次の二点である。第一に絵画において、そのように構成されているように見える周辺は、現実にはその絵の周りにあるのではなく、絵画のなかに描写されている。第二にそれが構成される中心は、その風景を描いた人の視点であり、実際の鑑賞者が想像して占有する視点である。それとは対照的に彫刻の場合、鑑賞者は自分自身が彫刻の対象に身を置くことを想像して、その周りに構成されるギャラリー・スペースを見るということはない。鑑賞者本人の視点こそが、彫刻鑑賞に関しては、常に唯一の視点なのである。そのような視点から、鑑賞者は、彫刻の周りの空間を、様々な方法で動いたり行動したりする彫刻の対象の可能性によって形成されるように経験する。」(〔 〕部分は評者による補足)

とはいえホプキンスは、ランガーの見解には、彫刻を鑑賞する固有の仕方に適うひとつの結論があるという。それは、ランガーの次の主張である。

「彫像に手を触れることは、それが私たちにどのような利益を与えるにせよ、私たちがその形を知覚するに際しては、常に余興的なものにすぎない。私たちは、一步退いて、彫像が空間的影響力をもっている範囲に侵入する自分たちの手によって煩わされることなく、彫像を見なければならない。」¹²⁾

この理由は二つある。まず彫刻の周りの空間を構成するという経験は、本質的に目で見える経験であり、彫刻の間近だと、視覚は一気にその空間を十分に把握できない。次に触れて彫刻を探ることは、彫刻の空間が構成されたように見る力を弱らせることがある。

さらにホプキンスは、ランガーの見解が、なぜ多くの彫刻が人や動物の形に関係しているのかを明らかにする見込みがあるという。ランガーは、「彫刻は、字義通り、感覚的空間における動的なヴォリュームのイメージである」¹³⁾と述べており、そうであってみれば、人はこのような動的なヴォリュームの中心を形づくることのできるあらゆるものを表現しようとするからである。またホプキンスは、ランガーが人や動物を表現していない抽象彫刻について説明するくだりで、彫刻に必要なのは、「生きている」あるいは「生氣にあふれた形」であると述べていることにも言及している。

ただしホプキンスによれば、「おそらくランガーは、自分の記述をあらゆる彫刻と絵でないものに適用しようと意図したのではない」ということである。とはいえホプキンスは、本論を次のように締めくくっている。

「しかし、ランガーの主張に合致する視覚的芸術の範囲がせまければせまいほど、それだけますます私たちは、彼女が中心的だと特定する現象を中心的でないものと受け取らなければならない。結局、その現象が十分に中心的であるかどうかは、次のことにかかっている。すなわち、美学上、彫刻に特有な他の特徴を発見するかどうか、いかに彫刻が実際に特有であるかと私たちが感じるか。」

※

このようにホプキンスは、彫刻と絵画とを差異化できない幻影論に続いて、彫刻の二次元的な形のみを認識すべきとする主張を斥ける。そして彫刻の周りの空間に着目して、それを彫刻に特有の表現であることを指摘した後、ランガーの主張を分析、修正して、彫刻の周りの空間がどのように意識に現れるのかを明らかにしている。ただし彫刻の周りの空間には、ホプキンスが言及しているように、すでにヘーゲルが着目していた。ヘーゲルは、彫刻のマッスだけでなくそれを取り囲む空間も彫刻の一部として解釈していたのである。ヘーゲルは次のように論じている。

「彫刻作品が実現される場は、すでに見たように、空間内の物質という初歩的で一般的な存在の場です。そこでは、一般的な三次元空間と、その空間内にあって美的に造形されるにふさわしいさまざまな形態、—この二つ以外に、芸術的に利用できるような特殊条件は存在しません。」¹⁴⁾

だが、ヘーゲルの示す三次元空間と、ホプキンスの考察する三次元空間とは異質である。後者のそれは、評者の見るところ、M・メルロ＝ポンティの考究した三次元空間に重なる。

この現象学者は、自著「眼と精神」で「この第三次元に注意を向けてみよう。これは骨折りがいのある仕事なのだ」¹⁵⁾と述べている。というのはこの次元は、デカルトの空間における、互いに直行する三つの軸が規定する次元ではなく、高さ、大きさ、距離を包含し、それらを生み出すような次元、つまりセザンヌが奥行きと言い表したところのヴォリュームだからである¹⁶⁾。しかもホプキンスは、彫刻の目論見が「触覚空間を可視化することである」という、ランガーの主張を批判するくだりで次のように述べている。

「もしランガーが、彼女の本からの上記の最初の引用文に示した思想、つまりメルロ＝ポンティを想起させる思想を完全に受容するならば、彼女は、視覚的経験のすべてが「動くヴォリューム」の経験であると、すなわち可能な動きや行動の感覚に浸透されていることがわかるだろう。」

この上記の最初の引用文とは、先に挙げた「私たちは、自分たちの周囲を、自分たちの可能な動きや行動の周りに構成されているように経験する」というランガーの指摘である。そこで、この指摘とメルロ＝ポンティの思想の類似性を確認するために、「眼と精神」で論考されたこの「視覚的経験」をとりあげたい。メルロ＝ポンティは、身体は「見るもの」(le voyant)であると同時に「見えるもの」(le visible)」であると主張する。つまり私の身体は、見ている自分を見ることができるということである。そしてこの逆説は、以下の逆説を導く。

「見えるものであり、動かされるものである私の身体は、物の一つに数え入れられ、一つの物である。私の身体は世界の織目のなかに取り込まれており、その凝集力は物のそれなのだ。しかし、私の身体は自分で見たり動いたりもするものだから、自分のまわりに物を集めるのだが、それらの物はいわば身体そのものの付属品か延長であって、その肉のうちに象嵌され、言葉の全き意味での身体の一部をなしている。したがって、世界は、ほかならぬ身体という生地で仕立てられていることになるのだ。」¹⁷⁾

このように身体と世界の関係を両義的に捉えると、身体の周りはその一部であり、これは、最初に引用されたランガーの指摘と重なる。さらにこうした身体と世界の二重の関係、すなわち身体の再帰性は、見るという経験が、彼方に関わりつつここにいると考えないかぎりでは説明できない。つまり視覚の機能は、「離れて持つ」(avoir à distance) ことである¹⁸⁾。そうであってみれば、彫刻を見るときは、まさしく彫刻を「離れて持つ」ことだといえよう。したがってホプキンスの指摘どおり、彫刻の目論見とは「触覚空間を可視化することである」と唱えるランガーの主張には整合性がない。

またホプキンスの指摘は、リードの主張にも向けることができるはずである。リードは、先に述べたように、彫刻の基礎的な原理が触覚的感覚に深く関わっていると主張している。そしてその根拠として、ヘンリー・ムーアの次の言葉を引いている。

「次のことが彫刻家のしなければならないことです。彼は形を、その充溢した空間的な広がりのある完全な状態で、考え、用いることに絶えず努めなければなりません。彼は、いわば自分の頭のなかで、その堅牢な形状をうけとります—彼はその大きさのいかに問わず、あたかも掌におさめてすっぽり握っているかのようにそれを考えます。彼は心のなかで、すべての周囲そのものから、ある複合した形を視覚化します。彼は一方を見ながら他の側がどうなっているかを知るのです。彼はその重力の中心、そのマッス、その重量を自分と同一化します。彼はその形状が空中に移し換える空間として、そ

のヴォリュームを実感するのです。』¹⁹⁾(傍点は評者による)

リードは、『彫刻とはなにか 特質と限界』の「序」と「第四章マッスの実現」で、この言葉を引用している。このことからリードが、この言葉を自説の決定的な証左であると考えていたことは明らかである。だが、いまや評者には、この言葉は彫刻が触覚的芸術であることを証しているとは解釈できない。それは、ムーアが手のなかではなく、頭のなかで形状を視覚化していると語っているからである²⁰⁾。つまりムーアは、手で触れることなく見ることによって、その形状を把握している。これが当を得た解釈であるとすれば、この引用文は、リードの主張ではなく、むしろホプキンスの唱える視覚の構成化の働きを立証している。してみると本論は、今なお影響を与え続けている、彫刻が触覚的芸術であるという、リードを代表とする彫刻論²¹⁾に再考を促すものである。

ただしホプキンスは、本論の最後で議論しなかったいくつかの課題を挙げている。まず抽象的作品において、どのように「生きている形」を手に入れば、動的なヴォリュームの経験を生み出せるのかという問題である。次に彫刻は、それを取り巻いている空間と交流しない自己完結型であることができないのか、逆に絵画は、その交流を見せることができないのかと問うているが、それへの明快な回答は示していない。そして絵画と彫刻の中間にあるように見える浮き彫りについては、言及に留まっている。だが、ホプキンスが最後に述べるように、考察すべき視覚的芸術の範囲を拡張、そこに彫刻の新たな特徴を発見し、先入見を排してそれを鋭敏に感じ取ることは、ランガーの主張する現象を視覚的芸術全体を中心に位置づけることになるはずである。それゆえ評者は、ランガーの主張を分析、修正した本論は、彫刻のみならず視覚的芸術全般への新たな問いの端緒になりうると考えるのである。

¹⁾ Robert Hopkins, "Sculpture", in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson, Oxford University Press, New York 2003, pp. 573-582.

²⁾ Robert Hopkins, *Picture, Image and Experience*, Cambridge University Press, Cambridge 1998. ホプキンスは、その他に *Philosophical Review*, *Mind*, *Philosophical Quarterly* に執筆している。

³⁾ Herbert Read, *THE ART OF SCULPTURE*, Bollingen series XXXV. 3, Pantheon books, New York 1956, p. 49. 邦訳: ハーバート・リード『彫刻とはなにか 特質と限界』新装版1刷(宇佐見英治訳)、日貿出版社、一九九五年、一二九頁。

⁴⁾ リードは、この前提の根拠をウィリアム・ジェームズの所見に求めている。ジェームズは自著『心理学』において、「触空間は一つの世界であり、視空間もまた一つの世界である」と述べている。ウィリアム・ジェームズ「第二十一章 空間の知覚」『心理学』(下)(今田寛訳)、岩波新書、一九九三年、一六九頁。

⁵⁾ Rhys Carpenter, *Greek Sculpture*, University of Chicago Press, Chicago 1960, p. 34.

⁶⁾ Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 4. Aufl. Strassburg: J.H.ED. HEITZ (HEITZ&MÜNDEL), 1903.(1893¹, 1903³) 邦訳は、アードルフ・フォン・ヒルデブランド、『造形美術に於ける形式の問題』(清水清訳)、岩波書店、一九二七年と、アードルフ・フォン・ヒルデブランド『造形美術における形の問題』(加藤哲弘訳)、中央公論出版社、一九九三の二著がある。ヒルデブランドは、この著作を、かつて親交のあった十歳年上の画家ハンス・フォン・マレースの追悼文として、1888年に執筆した。その後、共通の友人であった後継者で芸術学者のコンラート・フィードラーの助言をもとに、原稿に何度かの修正を加える。ちなみにフィードラーの形式理論によれば、視覚的直観が普遍的形式をもつ。フィードラーは、普通、人は視覚的直観の正しい形式を見失うかもしれないが、芸術家は作品にこの正しい形式をとどめると考えた。

⁷⁾ ランガーは、カッシーラの『シンボル形式の哲学』の影響のもと、自著『シンボルの哲学』で、まず

外界に向いたサインと、内的表象に結びつくシンボルとを区別した。サインは事物、事象、または状況が一過去、現在、または未来において一存在したこと、すること、またはするであろうことを示す。一方、シンボルが直接的に「意味する」ものは表象 (conception) であって、事物ではない。さらにシンボルは、二つの種類に分けられる。一つは言語で、約束事に従って概念を示す論弁的な (discursive) シンボルである。もう一つが芸術や神話、祭式などで、約束事の支えを持たず、当のシンボルそのもののなかに意味が含まれている。これを現示的な (presentational) シンボルとして規定している。S.K. ランガー『シンボルの哲学』(矢野万里・池上保太・貴志謙二・近藤洋逸共訳)、岩波現代叢書、一九六〇年。

⁸⁾ Susanne k. Langer, *Feeling and Form*, Charles Scribner's sons, New York 1953. 邦訳: S.K. ランガー、『感情と形式—続「シンボルの哲学」—』(大久保直幹・長田光展・塚本利明・柳内茂雄共訳)、太陽選書 16、一九七〇年。本稿における *Feeling and Form* からの引用文は、ホプキンス著「彫刻」からの引用文と調和させるため、『感情と形式—続「シンボルの哲学」—』を参照にした拙訳である。

⁹⁾ Susanne k. Langer, *op.cit.*, p. 90.

¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁾ *Ibid.*, pp. 89-90.

¹²⁾ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁾ *Ibid.*

¹⁴⁾ G.W.F. ヘーゲル『美学講義中巻』初版(長谷川宏訳)、作品社、一九九六年、三一頁。

¹⁵⁾ M. メルロ＝ポンティ、「眼と精神」、『眼と精神』(滝浦静雄・木田元共訳)、みすず書房、一九六六年、二七四頁。

¹⁶⁾ ただしメルロ＝ポンティは、一九四五年に公刊した『知覚の現象学』では、距離と奥行きを同一視している。「奥行(ママ)と大きさが事物に生ずるのは、これらの事物が、遠近・大小をどんな準拠対象にも先じて決定するような距離と大きさの基準と関係づけられることによるのである。」M. メルロ＝ポンティ、『知覚の現象学』(2)、(竹内芳郎・小木貞孝・木田元・宮本忠雄共訳)、みすず書房、一九七四年、九四頁。

¹⁷⁾ M. メルロ＝ポンティ、「眼と精神」、前掲書、二五九頁。

¹⁸⁾ 同前書、二六三頁。

¹⁹⁾ Herbert Read, *op. cit.*, pp. ix-x, p. 74. 註3で示したように、すでに宇佐見英治による邦訳があるが、註20で指摘するように、ここには重大な誤訳があるため、この引用文の邦訳は評者による。尚、評者は、次の著書においてこの原文を確認した。Henry Moore, 'The sculptor speaks', *Henry Moore on Sculpture*, Philip James (ed.), Macdonald, London 1966, pp. 62-64.

²⁰⁾ 『彫刻とはなにか 特質と限界』に引用されているこの言葉の邦訳には、誤訳が含まれている。訳者は、He gets the solid shape, as it were, inside his head を「彼はいわば自分の手の内部に、その堅牢な形をつかむ」と、head と hand と読み間違えて訳している。この誤訳は、綴りが似ていることにもよるのであろうが、評者は、それだけではなくリードの彫刻の定義が先入観になったのではないかと推察している。

²¹⁾ 高村光太郎も、こうした彫刻論を主張した一人である。例えば、『触覚の世界』と題したエッセーでは、「私は彫刻家である。多分そのせいであろうが、私にとってこの世界は触覚である」と述べている。高村光太郎、「触覚の世界」、『美について』、筑摩書房、一九六七年、七頁。リードや高村光太郎、さらには部分的ではあるがランガーも主張する、私たちは彫刻の表現を触覚によって感受することを欲するという説には、オーギュスト・ロダンの造形思想が深く関わっているが、これを論考することは、本書評の範囲を超えるので指摘に留める。