

Introduction to Perspective as a Symbolic Form that is the Novel (Humanities)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-07-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大國, 眞希 メールアドレス: 所属:
URL	https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/766

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



小説という〈象徴形式〉としての透視図法序説

大 國 眞 希

小説における空間を問おう。それは、読者にどのようなヴィジョンを開示するのか。文字の羅列に過ぎないものが、どのように水平線を切り開くのか。それは、劇場の座席で目にするような光景とは、また別のものだ。我々はこの考察をもっとずっと観念的なもの、形而上学的に圧縮された点、〈消失点〉なるものから始めなければならぬ。

一五世紀の初め、ブルネレスキは、フィレンツェのサン・ジョヴァンニ礼拝堂の前で、ある視覚実験を行っていた。逸話は、当時の伝記作家マネットィの伝える所に拠る。^① およそ三〇センチ辺の板版には克明に礼拝堂が

描かれ、その板版には覗き穴が穿たれていた。そこから、鑑賞者が鏡に映る絵を、鑑賞者の姿を隠したまま、視るために。おそらく、この地方にふさわしい晴れ渡る空のもとでの出来事であつたろう。絵の空の部分に貼られた銀箔には、流れ行く雲がうつっていたという。あの六角堂の姿を遮る鏡の上に展開された新しいイメージは、どれほど人々を眩惑したことか。後に、アルベルティによって定義される中心光なるものが、穴を覗く人々の瞳を貫いたのだ（実の礼拝堂、板版に描かれた礼拝堂、鏡に映るそのイメージ、そして網膜に反転して投影されたそれ。中心光は同時にこれらを串刺しにする）。

この覗き穴こそ、美術史上で辿ることのできる最初の〈消失点〉である。それはまた、一点透視図法に拠るヴィジョンの誕生でもある。ブルネレススキの類いない空間感覚に拠って生み出されたこの視覚実験は、その誕生の生々しさを伝えるべく、いくつかの夾雑物（透視図法的な絵画と比較して）を含んでいる。

画面を挟んで対峙する、視点と消失点との奇妙な重なり。それに対応するが如く、覗き穴に向かい合う、いわば二枚の鏡（板に貼られた鏡板と瞳の水晶体）。更に、建築物とそれが描かれた絵に挟まる鏡板と、水晶体からの光線を反射させるスクリーンとしての網膜。それらは、絵画と視覚の関係における余剰物であり、この透視図法という〈象徴形式〉についての考察における重要な要素でもある。

イコノロジー研究者パノフスキーは、渡米前の二〇年代をハンブルグで過ごし、いくつかの遠近法に関する論文を書き残した。それらは当時、親交を結んでいたカッ

シラーの影響のもと、『〈象徴形式〉としての遠近法^②』と題のもとにまとめられ、発表された。その中で〈象徴形式〉という概念は、「カッシラーがみごとに造形した用語」とされ、その意味もカッシラーを引用して、「精神的意味内容がそれによって具体的感性的記号に結び付けられ、この記号に内面的に同化されることになる」と説明される。

それにしても、遠近法という絵画の技法のひとつとしてしか見なされていなかったものを〈象徴形式〉と見抜く、このタイトルの何と雄弁なことか。その力を証明するように後の様々な遠近法に関する論文の中で、この著作は早すぎる先行研究としての坐に居続けることとなる。

パノフスキーの研究は、古代の壺に描かれた図像からルネサンス絵画までを視野に入れた広範囲に渉るが、透視図法を軸として展開されている。つまり、多くの場合、絵画における空間性の問題が、透視図法の特異性をもとに論じられている。

マーティン・ジェイが指摘するように、透視図法はルネサンス絵画という限られた分野においても、唯一の視の制度ではない。しかし、「観察者による視覚経験そのものを重視するベーコン流の経験主義」的な、「世界の断片的で、細密な、豊かな彩をなす表面にじっと視線をそそぎ、世界を説明するのではなく、ひたすら描写することと充足する」北方美術の視覚にしる、「現実の不透明性・判読不可能性に魅惑される」バロックの視覚経験にしる、透視図法こそが、対立概念としてのそれらの性格を明瞭にさせる。

透視図法のからむ多角的な研究の頁をめくる度に、透視図法とは、こうした対立を導く反省作用の凝縮した〈何か〉ではないかという思念が湧く。透視図法は、視覚にかぎらない感覚そのものに、その〈何か〉を突き立てる。つまるところ、そのようにして我々は、感覚について語ろうと（象徴化しようとして）しているのだ。この〈象徴形式〉における因果性こそが、言語と透視図法と

の深い結びつきだ。

大澤真幸は、絵画において透視図法という視覚制度が支配的であった時代——古典主義時代（一七世紀、一八世紀の西洋）——の視覚におけるモデルとして、カメラ・オブスキュラをあげ、これが「遠近法の内に含意されていた視点の二重性を先鋭化することによって得られるもの」と述べた^④。その二重性とは、一方にある「個体の身体」の『内面に』帰属させることのできる、経験的な視点と、他方にある「この経験的な視点」が作動する条件を規定するような超越（論）的な視点」という二重の視点——前者を「見る」という感覚的視覚、後者を「読む」という象徴的視覚と平易に言い換えてもいい——を指す。この分裂に近い対立は、カメラ・オブスキュラを持ち出すまでもなく、透視図法においても決定的なものであった。〈消失点〉は、その対立概念を導く、表象されるはずのない超越論的な主体の影である。

あらゆる遠近法的手段——絵画形式——は、パノプス

キーの指摘どおり、〈象徴形式〉としての側面を有する。また、視覚という機能自体を考えても、視神経を走って脳に届けられる刺激は、〈象徴形式〉を伴わない限り、ただの光の戯れに過ぎない。

この二重性が、視覚という知覚において本来的なものならば、何故にことさら、視覚からこの対立を炙り出すために、透視図法（あるいはカメラ・オブスキュラ）が引き合いに出されるのか。

ひとつには、主観—客観による認識を行なう科学的主体を歴史的に位置付けるため。そして、前述のとおり、透視図法が、この対立の「先鋭化」されたモデルだからだ。また、対立が分裂という決定的事態に至っていることで、その対立を明確に示せる利点を有しているからだ。透視図法に表れる線は、すべて、〈消失点〉への傾きを示す。それは、まさしく透視図法に内在するはずの、〈象徴形式〉という概念の隠顕である。

我々は、幾何学という凝固剤を用いて、この概念の織

維を画面からきれいに抜き取ってみせることができる。その形而上学的纖維素によって編まれた超越論的モデルのひとつを眺め、このモデルを「テキスト」読解に応用できる。それを具体的な太宰作品によって示顕させることが、本稿の目的に他ならない。

我々は言葉の傾きを微分することで、その言語空間を統御する一点、主体の彼方——〈消失点〉——を指し示そう。それが、「読む」にすぎない言語空間に水平線を切り開くのだから。

透視図法によって明確化される視覚の二重性は、一四三五年に出版されたアルベルティの『絵画論』の冒頭において、既に述べられている。彼の表現は、以下のようなものである。^⑤

一、数学者としての目

数学者は、彼らの理解力だけであらゆる事物から

切り離して物の形態を測る。

二、われわれ（画家）としての目

われわれは、対象が目で見える通りに配置されてあるのを望むので、世にいう通り、もっと人間臭いミネルヴァ〔すなわちもっと感覚的叡智〕をもちいよう。

これに続く遠近法の幾何学的な説明は（彼がブルネレスキに宛てた序詞で吐露した不安が的中して）正確さを欠く。しかし、視覚ピラミッドのモデルを導入し、平面空間に統一した比率性を定式化した試みの斬新さは、些かもその価値を損わない。それは、当時フィレンツェで開花し始めた、数々の新しい芸術への、彼が序詞で名を連ねる人物たちの天分への碑文でもある。アルベルティのデザインによるファサードに飾られたサンタ・マリア・ノヴェッラ教会の薄暗い壁面では、現在でもマザッチオの「三位一体」像が、訪れる者の目を、その透視図法の

イリュージョンの中に引きずり込んでいる。

アルベルティが度々用いる視的ピラミッドとの表現に、透視図法の多くの特徴は集約される。画家の視野をある一点に定め、描くべき対象の特徴となるポイントを直線的にその定められた一点に結び付ける。そして、鑑賞者が画面を透かして覗き込む時に仮定される窓の四隅を、この一点に結び付ける。この形態が「視的ピラミッド」だ。

パノフスキーは、「無限で連続的等質的な空間の形成を保証」する中心遠近法の前提に、「われわれがただひとつ動くことのない眼で見ているということ」と「視覚ピラミッドの平らな断面図が、われわれの視像の適切な再現とみなされてよいということ」の二点を挙げている。以下に続ける「ただひとつ動くことのない眼」についての記述によって、彼は、透視図法という視覚モデルの本質を衝く。

こうした二つの前提を立てるということは、ひどく思いきって現実（われわれとしては、このばあい事実的主観的な視覚印象を「現実」と読んでもおいてもさしつかえあるまい）を捨象してしまうと言うことである。なぜなら、無限で連続的な等質空間、つまりは純粹に数学的な空間の構造は、精神生理学的空間の構造とは正反対のものだからである。

換言するならば、「現実」なるものを捨象してはじめて、われわれは一つの視覚モデルを眼にすることができののだ。それほどまでに、透視図法の主体は、現実から隔てられている。

「動くことのない眼」は、確かに脱身体的視覚のアレゴリーだ。それは動かない故に、身体生理機能から遠ざけられているのではなく、視覚という知覚作用から切り離されているが故に、身体的感覚と精神活動とを隔てる

「Z」（スラッシュ）となる。

透視図法の視覚力学関係において、もともと精神的に自由を有する形而上学的なものが、感覚的知覚に従属してしまうことで、その根拠を獲得し、その逆に、自然そのものであるはずの感覚が、〈象徴形式〉に干渉され、その明証性（「事実主観的な視覚印象」である「現実」）を放棄することで、絵画として現象する。

しかし、ここでは結論へと先を急ぐ前に、再びアルベルティの『絵画論』へと話を戻そう。

アルベルティによる透視図法の定式は、実用といえるほどの洗練さを纏っているとはいえない。幾何学を研究するならば、この手法における理想的実践者であるピエロ・デッラ・フランチェスカの「遠近画法」に範をとるべきであろう。けれども、アルベルティが用いるミネルヴァープラクティスな説明に鏤められるキケロやプリニウスを引いた饒舌から、同時代の画家たちが深めつつ

あった、絵画空間についての概念を窺い知ることも可能だ。

当時の画家たちの間では、画面の消失点を取る、その身振りを弓で射る行為になぞらえたが、アルベルティは、キケロの「雄弁について」から引用し、こう表現する。

射る矢を持たない者は、弓を引いても無駄である。

画家は、何をめがけて弓をひいたのか。ジェッソを薄く、何度も塗り重ねた下地の白い虚空であるのか。それとも、これから描かれる聖史劇の舞台へ向かって放ったのか。画家は、眼の前にうごめく自然に矢を打ち込むのだ。同時に、光に興奮する画家の網膜にも、この矢は突き立つだろう。矢の軌跡は、そのまま空間の軸となる。

画面はいまだに統一された視点をもたない混沌に揺れているが、今そこにロゴスの座標軸が突き通る。この弓

はアポロンの抱える豎琴の、もう一方の側面であり、龍という混沌のアーキタイプの頭を、大地もろともに突き刺すゲオルギウスの槍でもある。弓は、空間を切り裂く、虚ろな音を立てて、時間をスライスしてしまうだろう。

やや唐突な感を与えるかも知れないが、ここで、太宰治の「東京八景」の末尾が想起させられる。「東京八景」(昭16)は、一〇年間の「私」の東京生活を風景に託して書くことを目論んだ「私」が、伊豆にいて地図を広げながら、東京生活を回想する小説だ。作品の末尾に、回想される東京での「私」でも、伊豆でそれを回想している「私」でもない、それらを相対化する、留保付きの「私」が登場する。その直前に書かれる文章はこうだ。

増上寺山門の一景を得て、私は自分の作品の構想も、いまや十分に弓を、満月の如くきりと引きしぼったやうな気がした。

ここにも、景色に対して矢を放つべく、弓を引く寓意が、書き手によって用いられている。

アルベルティが解説する遠近法の論旨をなすのは、視覚ピラミッドを切断する「膜velo」上への、三次元からの投影、という問題だ。〈消失点〉と同じ様に彼が重視するものに、輪郭線がある。もっとも、この輪郭線を画面上に決定することこそが、透視図法の目的であるのだが。

私はここで、輪郭を描くのに、その線を極めて細く、ほとんどそれが見えるか見えない位に描くように苦心しなければいけないといっておこう。

このように指摘した後、彼は輪郭の核心に迫る。

輪郭を描くことが、境界のデッサンに他なら

ぬ以上、もしそれを非常に明瞭な線に描けば、そこに面の線があることを示すのではなく、はっきりした裂け目があることを示す。

輪郭とは、線があるのではなく、裂け目であることの宣言。それは、線自体の不可能性でもある。線の存在は、極まる程に細く、見える／見えないという両義性に留まるもの。「あらゆる事物から切り」離す、動かない単眼の効果で、対象と世界との間に、決定的な溝が生じる。

褐色のチョークの跡を、ペン先が走り抜けていく。刻まれる尖筆。レオナルドが残した膨大なデッサン。鏡文字の走り書きが付された彼のデッサンに、我々が魅了されるのは、そこに描かれた内容故ではない。一見したところ、科学的と思われる、その内容の多くは、いわゆる「中世の闇」の暗がりに沈んだままのものだ。

レオナルドによる解剖図が、如何に素晴らしいものであろうとも、その人体観自体は、中世の医学そのもので

あるガレノス医学の踏襲にとどまる。^⑥レオナルドのデッサンの本質は、デッサンの筆跡そのものにある。

それは、夜明けの朧げな色彩の後に、最初に夜を射し抜いていく、朝日の光線だ。逆説的に、対象が混沌の度合いを深めるにつれ、彼の精神的なものの表象そのものである描線は、彼特有の崇高さを増す。

この描線について、さらにフェッティッシュな姿勢で考察を続けよう。そして、同時に、小説家のパラノイックな言語への関係に触れよう。

荒れ狂う海から引き上げられた、「難破した若い水夫の死体」が横たわっている。一人の医師が、彼の解剖を請合う。その死因を探るため、奇妙にも、医師は片方の眼球を取り出す。緒のようにのびる視神経の束をはさみで切り落とされた眼球を、メスがざくりと開いてみせる。神経と血管とが無数に絡み合う球面、網膜という印画紙に、ちょうど逆さまになった「一家団欒の光景」が焼き

付いている。このヴィジョンが、水夫の目をした最後の光景なのだという。

このまるで、カメラ・オブスキュラを題にとったかのようなひとつの寓話（作品内ではロマンス）は、太宰のいわゆる中期の小品「雪の夜の話」（昭19）に拠る。^⑦

この寓話は、一七世紀初頭のヨーロッパ、自然科学という精神の曙光のもとで展開された、ある場面を彷彿とさせる。登場人物は、座標軸を考案した幾何学者にして、「省察」の哲学者、ニュートンの登場を準備する前時代の科学者でもあり、「近代的自我」のアイコンに祀りあげられるルネ・デカルトだ。

デカルトは『屈折光学』の第五講「眼底で形づくられる形象について」で、「一つの穴だけを残し」「完全に締めきった部屋」つまりカメラ・オブスキュラを引証に出し、この装置を眼底に形象が映し出される現象の最適なモデルとし、眼球の漿液中を屈折する光の様を図式で解説する。^⑧

この解剖的な図式を求めるため、第三講では、次のように指示している。

もし眼を半分に切っても、眼を充滿している液体が流れださず、その諸部分が場所を変えず、切断面がちょうど瞳の真中を通るようにできるならば、眼はこの図に示されるようになるだろう。

閉め切った暗い部屋（カメラ・オブスキュラ）に開いた小さな穴から差し込んだ光が、その部屋の壁に外の景色を映し出す現象は、すくなくとも二千年以上の文献にその記述が残っていることが示唆するように、古くから人々の関心をひいてきた。

それにも関わらず、デカルトの時代に、改めてこの光の現象が新しい視覚のモデルとして特化されるのには幾つかの要因を挙げられる。

当時、急速に発展を遂げつつあった解剖学の功績を称える、同時代の研究者ヨハネス・ケプラーの「視覚論」は、物事の観察につきまとう錯誤の原因を究明するにあたり、観察器具にあるいは眼そのものに疑いをむけることから始める^⑨。つまり、透視図法が描かれる内容ではなく、そのヴィジョンを構成するもの自体に対しての考察であったように、カメラ・オブスキュラという視覚モデルも、自らの知覚自体を反省するものとして意義深いのだ。そして、デカルトは、「透視図法的に」「表現する絵」を、このスクリーンに認める。

カメラ・オブスキュラは、先ず何よりも外界を隔てる箱だ。そのほの暗い箱の内は、精神的自己の内面に譬えられる。主体の境界は、外界からの刺戟としての光をretinaに変換する網膜の底よりも、もう少し手前に位置する。水晶体は、自己という内面を抱える家の窓ガラスであり、虹彩はそのシェード、瞼は錠戸だ。

大澤真幸が、フェルメールの一連の絵画から汲み取っ

た寓意のように、今や世界はこの窓から差し込む光のもとで探求される。網膜に張り巡る神経は収束し、神経の束となって、視覚のいきさつを脳のほうへと導く。

ケプラーが「光学者の装備では眼の中で最初に出会うこの不透明な面（網膜）より先には進めない」と述べて、脳という視覚作用の最終的な茂みに分け入ることに慎重であるのに対し、デカルトは大胆にも頭蓋の中心に位置する松果腺にまで、眼球を横切る図式の破線を延長する。いずれにせよ、視覚は自己の内面に張られたキャンバスあるいは泉に映し出される効果なのだ。デカルトの松果腺は、合わせ鏡に映るもう一枚の鏡のフレームに過ぎない。当然、透視図法もこの鏡と根深く関係を結んでいる。

前述のブルネレスキの実験にも、一見、無意味に差し込まれる鏡は、観察者自身の姿を消すこと、つまり自己を内面化することで肉体的な容姿を外化し、その捉えがたい内面的ヴィジョン（鏡像）そのものを得ることを望む、芸術家としての視覚欲求によって、物象化された

ものだったのかも知れない。

アルベルティは「絵画があらゆる芸術の主人である」という絵画至上主義の立場から、建築、彫刻、鍛冶屋など創造性を要求されるあらゆる仕事に「画家の規律と技術によって支配される」と言った。彼は友人との絵画についての議論を戦わす熱の籠った口調で「あの花に化身したナルキッソスこそ、絵画の発明者」と明言する。絵画は「泉の水面に写った」「すべての芸術の花」だ、と。こうした、透視図法とカメラ・オブスキュラの鏡像的性格が、自らの内面を拡張する自己反省の運動を促進する。

透視図法における〈消失点〉あるいは輪郭線は、感覚的刺激による表象にも、想像力によって生み出される内面的表象にも、いずれにも帰属させ得ない。それは、外界を普遍的に捉える能力を有しながら、概念的領域に属する。

また、〈消失点〉は幾何学平面に投射された形而上学的な輪郭線の一群を統括する、超越論的主体の痕跡であるため、常に対象であることを拒む。その存在規定を導くため、デカルトの省察にならない、まず目を閉じることしよう。

知覚は既にまた常に内在化されている以上、感覚は主体への裏切りの可能性を内包する。感覚への嫌疑は、こうして、感覚という仕組み自体へと向けられる。

確かに、デカルトが『屈折光学』において展開して見せたように、輪切りにされた目の解剖図を利用して、視覚モデルの図式化することは可能だ。しかし、それらによって明らかにされるのは、図版の下方で目の断面図をしげしげと眺める観察者の理解であり、その目自体に起きた、何かしらの反省を表現したものではない。それは、視覚におけるリアリティーにとって、何の保証にもならない。閉じられた目の内面に繰り広げられるドラマにこそ、〈消失点〉は表出するのだ。

外来する光の失われた暗闇の中で、なお現れてくる想像的ヴィジョン。この完全に外的な刺戟による制約を受けない未規定なものが、普遍的位置を確立する〈消失点〉を導く契機となる。この想像のヴィジョンが、どれほど無根拠なものであろうと、視覚の主体は、このヴィジョンを見ていることは疑いようがない。想像的ヴィジョンは、一度徹底的に無内容なものに、その概念的性格だけ(「コギト」と同様にして、「見る」という動詞は、その目的語となる対象を伴わないことがあるか)を残すまで還元されるが、その際、透視図法の性質にならって、傾きを有した微分点にまで無限的に凝縮される。視覚主体は、この省察的な精神運動によって齎された空虚な点によって存在を保証される。

そして、点の傾きは、視点と〈消失点〉の二点を通る軸の傾斜を示すが、視覚主体は、これらを重なる一点にしか見ることが許されない。つまり、この一点は線として現象され得ない。軸のぶれは主体への線の表象を齎す

が、その時、主体はこの透視図法としての自らの根拠を失ってしまう。この軸の固定こそ、表出するすべての線に根拠を与え、均整的な空間を生み出す。

続いて、水平線なるものが視覚主体を横切る。〈消失点〉がこの線上に位置するため、その性質をもっとも強く引継ぎながら、空間に延長される第一の線である。互いが平行線関係にある線同士が無限の彼方としての〈消失点〉で交わるように、水平線も〈消失点〉によって定められた眼のレベルと大地の迫上がりとが交わることで、線として表象したものだ。よって、線は無限を抱え込む表象不可能な裂け目でもあり、そのはざまに観念的主体が圧縮された影でもある。

水平線は、透視図法が齎すあらゆる輪郭線の雛型であり、他の線の存在を裏打ちするものだ。デカルトが死んだばかりの牛の眼球を、中の漿液がこぼれないように瞳のちょうど中心で切り開くことを勧めた、その理想的な形で、水平線は瞳を切り裂く。水平線は、空と地上とを

隔てる。その効果は、それまで対立概念であった両者を、より決定的な形で切り裂いてしまう。

同様のことが、絵画平面および透視図法の測定器具としての窓に張られた「膜 *velo*」の上でも起こる。無限を含んだ輪郭線は、裂け目として、対象を空間から切り抜いてしまうが、これにより対象は測定可能な物と化す。

文字が絵画に近づくのはこの地点だ。文字は一種の記号と言われる。しかし、文字を記号の範疇に挟めることが必ずしも目的ではなく、寧ろ、記号として追い詰めることのできない残余を測るためでもある。

もともとコードに過ぎない文字が、主体の屹立により、その存在が影として投影されるとき（文字の裂け目に主体性の影が充満するとき）、文字は余剰を含む「何か」として変質する。シニフェとシニフィアンとの対応は、物と言葉との単純な結び付きによるものではなく、この主体性が切り裂く、純粹に否定的な効果によって、決定的な隔たり「」となる。言葉とは、シニフェにもシニ

フィアンにも属すことのない、この「 $\angle$ 」そのものだ。自己に内在する概念を無限後退させることで、画面を横切るに過ぎない線は空と地上とを隔てる水平線と化す。「 $\angle$ 」とは、つまりその地平での、主体の屹立と同義に近い。

太宰の第一創作集『晩年』(昭11)の中に「玩具」(昭10)という小品がある。⁽¹⁰⁾語りは、自己の起源を辿るべく、過去の記憶を断片的に、しかも逆行するクロニクルで語り始める。記憶の断片が、幼少のものになるにつれて、記憶が不確かなせいか、または記憶し切れない幼児の感覚によるせいか、語りはマジックリアリズムの様相を呈しはじめる。

その中に、当時の太宰が有する言語観を覗わせる場面がある。

死人の顔をだまつて見てゐた。朧たけた祖母の白い顔の、額の両端から小さい波がちりちり

起り、顔一めんはその波がひろがり、みるみる祖母の顔を皺だらけにしてしまった。人は死に、皺にはかに生き、うごく。うごくにつけた。皺のいのち。それだけの文章。

この時言葉は、祖母の顔に刻まれた皺だ。肉体に走る溝に、その持ち主の生命が吸い取られ、主体(ここでは祖母)が全面的にその裂け目に投影されることで、言葉という意味を獲得する。⁽¹¹⁾

メタフィクション作家としても知られることとなった太宰治は、当然、小説についての前衛的な解釈を自らの作品によって体现し、言葉そのものにも強い関心を示す。殊に、「葉」というモチーフは、言葉の寓意として様々な作品で物象化される。

マーティン・ジェイは、オランダ美術においては「キャンバスに描かれたフェティシズム」が顕著であるのに対し、画面上のエロティシズムを脱色するデカルト的遠近

法主義は、「空間自体に対するフェティシズム」を抱いているのだ、と言う。

ヴァザリは、この空間に憑かれた一人の画家を活写する。⁽¹²⁾ 彼（の眼）を浮かしてやまない熱は、画家の妻が惚けた彼を路上に捨て去った後も、いっこうに冷める氣配がない。パウロ・ウッチェロ。彼が展開する斬新な透視図法によるヴィジョンは、現実感を生じさせるというより、むしろ、夢幻的だ（実際、歴史の塵に埋もれた彼の作品を再評価したのは、シュールレアリストたちだった）。彼は、新たな透視図法的構図によってデザインされた紙を見つめたまま、戸口にて、こう呟く。

何と甘美なのだろう。遠近法は…。

画家はナルキッソスであり、絵画はその花である。アルベルティかく語りき。ウッチェロの陶酔は、無限へのまなざしにより生じる。それは、内面的自己への飛翔と、

無限なるものへの考察を提唱する、ロマン主義たちの精神と軌を一にするものではなかったか。

作品という、いくつもの鏡の中で、未だまなざしはリフレクションを続ける。

ブルネレスキによる、豊饒な空間把握の遺産が、いかに一義的にしか引き継がれなかったか。岡崎乾二郎は『ルネサンス 経験の条件』のなかで、輝かしいはずのイタリア・クワトロチェントにおける蹟きを明快に証明する。⁽¹³⁾ 特に「想像上の点」の章において、視覚を一点に固定する、透視図法のアルベルティによる定義が、如何にブルネレスキが行なった視覚実験の平面的解釈に過ぎなかったかを述べ、透視図法が確立された後も、それがいくつかの技法との関係によって成り立っていたことを指摘する。そして、この透視図法の成立は、それを利用する画家にとっては、その技法のもとでは解消される事のない問題、合理的であるはずの空間に生じる見かけ

上のさまざまな過誤に取り込む事を意味した。

同氏は、「当時の画家たちが熱中したのは、実は透視図法そのものでなく、透視図法という仮説を設定したときに産出される、こうしたパラドックスをいかに解決するか、という問題であった」と道破する。

なканずく、周辺部に必然的に起こる歪みは、当時の画家たちにとっても、共通の課題であった。パノフスキーも、この問題に少なからず言及し、それに充てられる注では、レオナルドの研究を中心に、この問題における歴史的な一連の経過を、小論文に相当するヴォリュームで解説している。

この無視しようのない齟齬は、もともと眼球の動きを、また眼底の局面を考慮に入れるべきところを、視覚ピラミッドの底辺として平面上に対象を投影することに起因する。広角な視野を臨むほど歪みは強調されるので、レオナルドは結論として対象との距離を適当に保つことを主張し、特に近距離作図を戒めた。但し、横一列に並ん

だ同幅の柱を作図するときなどに、明らかな寸法上の矛盾が際立つ場合を除いて、透視図法につきまとう歪みは、物の立体感を強調する効果として、肯定的にとらえる向きもあったという。

〈消失点〉の概念が支配する画面において、四角図形は歪められていくその平面周縁の果てで円に重なる。幾何学的な整合性を保ちながらも（保つが故に）、見かけ上の歪みの影は画面を覆う。

その矛盾は、周辺に追いやられてしまう訳では決していない。中心部においても、それがどれほどかすかなブレであろうとも、知覚できないほど薄く引き伸ばされた膜のように、びたりと画面に貼りつき、周縁部に至り、たわんでみせる。

ルネサンス期の画家の興隆とともに、自身の力量をパトロンに示すために画家達は、多くの騙し絵を好んで描いた。実際の建築物の柱をそのまま延長しているかのよ

うに見せかける天井画や、キャンバスの表面にとまった蠅など、画家はその描写力、遠近法の技術を駆使して、依頼者の目を楽しませた。

アナモルフォーシスは、そういったイリュージョンのなかで奇妙に歪んだ変種だった。それは、滑稽なほど歪められた図像を、それが描かれた支持体の表面を斜めに、ある計算された角度から見ることで（あるいは凸面鏡を利用すること）、本来のイメージを取り戻す、視覚的なからくり装置だ。凸面鏡にわざと自分の手を拡大して見せるパルミジャーノの自画像に代表されるように、マニエリスティックに振れたプロポジションは、当時の貴族社会の嗜好だったとされる。

ともかく、アナモルフォーシスに表れる歪みは、一定率に引き伸ばされた変形であるが、これはもともと透視図法の歪みに取り組んだ研究の副産物だ。図像は原形を歪め、引き伸ばされる程、つまりは斜めからの視線の角度が支持体表面と同平面に近づく程、このからくりの内

在するだましの効果（奇怪に歪んだ染みのようなものから、突然、立ち現れるイメージへの驚き）を発揮する。

実際的な話を無視するなら、アナモルフォーシスなる図像は、本来の直行する視線を限りなく水平に倒すことによって、その目的を究極的に果す。それこそ、四角い格子を円に変えてしまう屈折率を含んだ膜、透視図法の画面に宿命的に貼り付く「染み」自体を目にする欲望だ。

アナモルフォーシスという一連のねじれた図像群を語るときに、たびたび例示されるホルバインの「大使たち」の画面には、髑髏のアナモルフォーシスが、シールのような（切り裂かれた傷のような）唐突さで貼り付いている。あるいは絵画を覆う絵の具の層に不意に落ちてきた陽光のようにも見える。そのように見るとすれば、その光源が、アナモルフォーシスを望まれた形（大使たちの影像）に引き戻す視点にあたる。

これ以上ないほどの正確さで作図された床面の大理石の模様が生む静謐な奥行き。二人の大使たちの間にセッ

ディングされた数々のモチーフは、徹底して細部が描き込まれ、短縮法を用いられた形象として所狭しと画面に居並ぶ。当時の絵画技術の粋を結晶させたかのような濃密な空間に、突如として出現する象牙色をした（感覚が捉え損なう、対象に至らない）「何か」。空間の現実性が強まるほど、某かのものは不気味さを増して、鑑賞者の目にとりつく。

しかし、その不気味さは、決して画面上の不和性に起因するのではなく、むしろ、その源泉は美しい比率に統一された画面との振れた親和性にこそ、求められる。

アナモルフォーシスは、あくまで透視図法という自然を映す鏡面上で歪む図像に他ならず、透視図法がその存在様式を確固たるものにするほどに、アナモルフォーシスという亡霊の影も強まる。

引き伸ばされた髑髏は、叙上の「歪みの膜」の寓意でもある。画面左上の縁にぴたりと背をあてて、真横からのアングルでひっそりと十字架が配置されている。画面

の背景をなす重厚なカーテンの襞のほんの僅かの隙間に見えるこの十字架は、このややぎこちなく構える二人の大使の閉じられた舞台を裏から覗く切れ間であり、ぴたりと背をあてたその位置は、場面を切り取る無造作なフレームワークの自然さに罅を入れ、フレームの存在を強調してしまふ。つまるところ、この十字架は画面を斜めから（真横から）見る、表面自体へのまなざしを鑑賞者に誘発してはいまいか。

複雑な構成と多量に仕組まれたイコノグラフ。この髑髏は、中世以来、綿々と引き継がれるメメント・モリ——死についての警告——だ。豪華な色彩に反して場面を支配する、教会の中に沈むような静寂。それもまた、透視図法が齎す効果と言えるかも知れない。

太宰は自伝風作品「思ひ出」のなかで、次のような、曾祖母の死にまつわる逸話を書き残す⁽¹⁴⁾。

曾祖母の死に姿は、「こののちながく私の眼にこびりついたら、どうしよう」と、私を不安に陥れる。続く場

面で、「私」は学校の席に着き、ふと外を眺める。

私は硝子窓の傍に座席をもつてゐたが、その窓の硝子板には蠅がいつびき押しつぶされてながいことねばりついたままであつて、それが私の視野の片隅にぼんやりと大きくはひつて来ると、私には雉か山鳩かのやうに思はれ、幾たびとなく驚かされたものであつた。

曾祖母の死に姿は、既に「私」の眼に焼き付いてしまつてゐる。それがふとしたきっかけで、その像を立ち上げる。窓に貼り付いた蠅の死骸を関係項に、死の姿が鳥の形象となつて現れる。ちょうど、想定された視点から視れば具現化するホルバインの髑髏のようになつてゐる。

主体の屹立は常に死を内包する。性の分裂により、個の寿命は決定的なものとなる。自然から疎外されていく民族の精神史を、またとない手腕で編み上げた楽園追放

の神話を、作家は好んで、自らの語り口に韻のように滑りこませる。

透視図法という視覚主体の出現であれ、求心的反省作用の果てに自己を求めるロマン主義の主体であれ、それらが表象するもののうちには、常に死が影を落とす。

如上の「雪の夜の話」において、水夫を死に至らしめたのは何であつたか。彼の網膜に焼きついたままの家族団欒の光景は、彼が荒れ狂う海に沈む前の最期のヴィジョンであり、彼に死をもたらした原因でもあつた。更に言及すれば、溺れかけた彼に突き刺さるとどめの一撃は、その光景が抱える意味の中心軸だ。その軸が突き刺さる時（つまり、彼がその場面の意味性を理解したとき）、彼は彼等（家族）に声をかけること、すなわち生き延びることを断念する。その時に光景が、ピン留めされた写真のように彼の眼底貼り付いたのだ。

透視図法が齎す裂け目について、今一度思い起すならば、それは、概念が無限遠にまで後退することで果す精

神の表出である。輪郭線は、その効果で自然を刳り貫き、物象化する。譬えるなら、深い森の茂みから探し出した新種の昆虫を硝子張りの標本ケースにピン留めするようなものだ。人はそのように対象に名を与えるが、それは自分と同様に疎外されたものとしての烙印であるだろう。

ここまで論を進めてきて、ある種の諦めが襲ってくる。

実のところ、視覚の半面についてしか、自分の筆が及ばないことを白状せざるを得ない。だが、残っている半面

——アルベルティが画家の視覚として、ミネルヴァと称したもの——、もともと言葉の解釈を求めているのは、視覚のこちらの面ではないのか。ゲーテが『色彩論』の序で綴った、何頁にも及ぶ、哲学者の色彩という分野での無能ぶりへの罵声がわが耳に反響する⁽¹⁵⁾。

半面にしか筆が及ばない難局について、もう少し言葉を尽くしてみよう。

突き当たっているのは、上述の視覚の二重性を峻別する難題だ。とりわけて透視図法を扱う時、その二重性の

微妙な取り違えが多様な問題を提起する。もちろん、透視図法に限ったことではないが、この二重性への解釈はおおよその共通理解を持ちながら、その中でも決定的な食い違いの様相を呈する。例えば、デカルト的遠近法という名のもとで、カメラ・オブスキュラと線遠近法とは同一視されるが、フェルメールのぼやけた焦点をめぐる議論は、ふたつの視覚モデルが、彼の作画の背景を決定するための対立する項目となる⁽¹⁶⁾。

この視覚の二重性を峻別するときに陥る問題のひとつめは、透視図法における視覚を脱身体的と考えるために起こる。描かれるヴィジョンを、要するに〈消失点〉の打ち込まれたものを、どこまで脱身体化してしまうと考えるかが問題だ。つまり、脱身体化は、視点の固定化によって起こるもので、まるでゴルゴンのまなざしに射抜かれたかのように身体は硬直し、同時に視覚も石化してしまうと考える者もあるだろう。しかし、一方で、バロック期に見られる絵の具の物質性を感じさせる筆跡は、画

家の肉体性の復活を仄めかすし、ドラクロアなどのロマン派を経て、セザンヌ絵画の単位となるタッチやキュービズムの戦略により、画一化された透視図法的な画面の硬直から解放されている。この線引きを如何になすか。

ふたつめは、透視図法で措定される単眼性によって引き起こされる。両眼あるものは、「ただひとつの眼」によって眼差してはならず、ふたつの穴からの得た影像をフォログラフィックに像として結ぶ。両眼視による奥行き
の知覚は、ケプラーなどによって推論されてはいたものの、大脳生理学との兼ね合いもあってか、等閑視されていた。しかし、透視図法がモノグラフィックである以上、いわゆる身体性とは異なったひとつの知のモデルに過ぎないのではないか。ここにもやはり、身体と脱身体、感覚（生理）と幾何学との対立が見られる。

みつめとして透視図法における〈象徴形式〉の余りの専制ぶりによるヴィジョンの拘束が挙げられる。透視図法への幾何学の導入により、とりわけて西洋絵画にお

いては透視図法が描かれたものの真偽を測るための物差し、ほぼドグマとさえ見なされる傾向があった。しかし、生理的な視覚と幾何学的な主従関係が確定した訳では当然ない。

前二者は、肉体を排除する側に視覚的要素が含まれる。固定されたレンズや単眼としての視覚モデルは光学的なものに属するのに対し、視覚から象徴形式を抽出する、三つ目の場合、ラカンがデイドロの小説を引き合いに出して講釈するように、そこに視覚としての感覚的な要素は含まれない。しかし、だからといって、それは画面から知覚的要素を疎外する訳ではまったくない。我々が透視図法のうちに、特殊に表象された〈象徴形式〉を見出すのだとしても、実際に眼にするのは、ほかならぬミネルヴァというヴィジョンにちがいない。視覚はこの両者の関係性によって生じているはずで、片方のみを論じる訳にはいかないのだ。

ジャック・ラカンは、ある奇妙な視覚モデルを提唱する⁽¹⁷⁾。砂時計の形をした、その図式は、二つの三角形の頂点が互いの底辺に接する様にかみ合う形で成り立っている。ひとつめの三角形は、アルベルティの「視覚ピラミッド」に相当するもので、底面に対象を、頂点に実測点を、そして中間の「膜 (vele)」にあたる位置に像を、それぞれ振り分けている。

ここで留意すべきは、心理学者ラカンが眼という器官に代表される人間の複雑な知覚機序を承知しながら、あえて古典的な「視覚ピラミッド」を採用している点だ。ラカンは決して知覚心理学者としてではなく、あくまで臨床家として、このモデルを組み立てたと理解される。

マーティン・ジェイは、「デカルト的遠近法主義」が「空間自体に対するフェティシズム」であると指摘した。また、ノーマン・ブライソンは「拡張された場における〈眼差し〉」という論文のなかで、禅画をその視覚モデルとする西谷啓治の視覚論と比較しながら、ラカンの知

覚性の基調となる「パラノイアの偏向」を批判する⁽¹⁸⁾。究極的には、デカルト的遠近法とは、文明的症候として生まれたに違いなく、詩人はそこに原罪の色彩を見出すのではないだろうか。

二つ目の三角形には、底面に絵を、中間部にスクリーンを、そして、その頂点に光点を、振り当てる。この頂点にあたる光点について、見かけと存在の関係を問題にしながら、彼はこうコメントする。

その本質は線の方にあるわけではありません。それは光点、つまり放射の原点、きらめき、炎、輝きの湧出の源にこそあるのです。たしかに光は線上に広がります。しかし忘れないでください。光は目というカップから溢れています。だから、目というカップのまわりには一連の器官、装置、防壁が必要となるのです。

空虚な実測点に対応するこの過剰な光。ラカンは二つの三角形の関係を、指の先で裏返す手袋の両面に譬えるが、その手袋の指先にあたる眼においての、この二種類の視覚性が、お互いを補償しあっている。

太宰の小説空間から、〈消失点〉的パースペクティブの構造を読むとき、その中心概念である〈消失点〉は、少なくとも二種類の様態としてテキストに措定されている。それは、小説内に発生する主体の在りようでもある。

ひとつは、自我の存在根拠を支えるにもかかわらず、それ自身は言及をあくまで拒む空虚な地点として。もうひとつは、自我存在の余剰性に応えるべく、溢れ出してくるものとして。あまりにも帰納的すぎる謗りを免れ得ないかもしれないが、ラカンの視覚モデルを引き合いに出したのは、この溢れ出す光の眼差しのためである。しかし、この眼差しについて、直接的には多くのことは語られてはいない。「セミネール」においてもこの感覚的なもの、すなわち視覚のもう一つの側面は、自分を見つ

め返す、空き缶に反射する光の寓話によって講釈される。誌面に限りがあるので、ここでは今は擱筆しなければならぬが、作家と「パラノイアの偏向」とも評される遠近法との関わりについては、稿を改めて詳細に論ずる。

日本の伝統芸能である能も、ラカンの視覚モデルに似た一種のねじれた視覚構造をもつ。

人が見るのはない。面が見るのだ。

金剛巖は記す。⁽¹⁹⁾ 極限まで狭められ、演じる者の目の機能を奪ってしまう面に穿たれた穴は、何を見るのか。誰が見ているのか。

増田正造は「能面の眼」のなかで、能面がいかに演者の視界を遮り、演技の上で最も有効な手段としての目を、能が捨て去ることで独自の境地を築いてきたかを解説する。⁽²⁰⁾ 目ではなく、瞳を刳り貫くその小さな視界を、発声

を優先する面当てがさらに狭める。四隅に立てられた柱は、本来野外で行なわれていた能舞台の屋根を支えるものであったが、能が近年のように屋内で演じられるようになってからも、演者に舞台上の位置を知らせる幾何学的な情報として残されているという。それは、面をあてた演者にとって、ぎりぎりに切り詰められた視覚情報である。

能のシテは、この薄暗い空間の中で謡曲に謡われる物語世界を濃縮化してゆく。儀式めいた舞台の象徴性が絡み合い、影を強める世界に没入するとき、観客は松を背景にした空虚な能舞台に、シテの濃密な内面世界が展開されているのを見る。シテは演技の成就の証として、このまなざしを獲得する。それはある反転の出来事である。

対象がまず先立ち、それは情報として感覚器である目を通じて脳に届けられ、そこで視覚として解析される。これが、通常の視覚の筋道だ。能の視覚モデルでは、これを逆行する。景色はまずシテの内面に発生する。この

強烈な象徴空間は、面のペルソナの視覚として、その網膜に映し出される。観客は面の覗き穴を通して、この眼底のスクリーンを覗くが如く舞台を映像化する。内面と外界とが反転する。面の凹凸がべこりと反転する。この状態を夢幻能では、ワキが夢を観ていると表現するのだ。

透視図法が、視点を全く幾何学的な点にまで凝縮したように、能も視覚自体を捨てる代わりに、視覚モデルを採択した。

太宰という作家もまた、自己についての深い洞察、言語に対する鋭い感性をもちながらも、それをあえて小説という形式の中で表現してきた。小説でしか語れないものとして。

物語に溢れる光は、時として絶対的他者の眼差しでもある。⁽²¹⁾ 小説「薄明」(昭21)の結末に表れる、微笑する少女の眼差しは、物語を逆行的に照らし返し、空襲で焼き尽くされた家を捧げ物として承認する。そして、後期の「斜陽」(昭22)「桜桃」(昭23)に差し込んでいく光

は、色彩の束となり、物語を虹色の詩情で包み込む。

注

- (1) マネッティ『ブルネレスキ伝』（中央公論美術出版社、一九八八・一一・二五）
- (2) 木田元訳（哲学書房、一九九三・一・一〇）
- (3) マーティン・ジェイ『近代性における複数の『視』の制度』（ハル・フォスター編『視覚論』平凡社、二〇〇〇・二・二二）
- (4) 大澤真幸「〈精神Ⅱ身体〉のパスpekティヴ——眼の近代的構成②」（『批評空間』9）
- (5) 『絵画論』（中央公論美術出版社、一九九二・一〇・二三）
- (6) 『レオナルド・ダ・ヴィンチ 人体解剖図——女王陛下のコレクションから』（同朋社出版、一九九五・六・一〇）
- (7) 「雪の夜の話」（『少女の友』一九四四・五）
- (8) 『屈折光学』（『デカルト著作集第一巻』白水社、一九七三・五・一〇）
- (9) ヨハネス・ケプラー「視覚論」（『エピシテメー』一九七八・九、一〇）
- (10) 太宰治「玩具」（『晩年』砂子屋書房、一九三六・六）
- (11) 中村三春氏は「捏造・収集・サンプリング」『玩具』（『解釈と鑑賞』二〇〇一・四）のなかで佐藤泰正氏の論「『玩具』論——『晩年』の中の一視点として」一九九四・六）を引きながら、「皺」が言語の比喩であり、根源回帰の否定を言葉の位相を結びつける読みを展開している。
- (12) ヴァザリリ『画人伝』（白水社、一九八二）
- (13) 『ルネサンス 経験の条件』（筑摩書房、二〇〇一・七・一〇）
- (14) 太宰治「思ひ出」（『海豹』一九三三・四、六、七）
- (15) ゲーテ「色彩論」（『ゲーテ全集 第一四巻』潮出版、一九九三・九・一〇）
- (16) 小林頼子『フェルメール論——神話の解体の試み——』（八坂書房、一九九八・八・一〇）
- (17) ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』（岩波書店、二〇〇〇・一二・一五）
- (18) ノーマン・ブライソン「拡張された場における〈眼差し〉」（ハル・フォスター編『視覚論』（平凡社、二〇〇〇・二・二二）
- (19) 金剛巖『能と能面』（創元社、一九八三・二・一）

- (20) 『エピステーメー』(一九七八・九、一〇)
- (21) 佐藤泰正「太宰治小論——〈神〉という名辞をめぐる」(『信州白樺』51・52)