

透視と歪曲

——遠近空間についての試論——

永野基綱

夏の休暇の間にどういう訳か解りませんでした。私は遠近感をすっかり失ってしまったようでした。私は友達のスケッチを写して、かろうじて遠近感の喪失を糊塗していました。

(少女ルネッセシュー)

何であれ私たちが有る共同の観念空間のうちに、それに關りつゝ「ある」ということは、その共同空間を構成するシンタクスを私たちがそのつど発動させることによつて、そのつどそれを維持しているということであるが、しかし私たちが實際そこに關る際には、シンタクスは、空間を支える一定の規範として、空間の側からやってくるようにみえる。例えばそのとき、逸脱とは何か。

とはいへ、いまはただ、絵画空間における線遠近法という甚だ単純な例について、さしあたりのスケッチを試みるだけに留めねばならない。単純な例だというのは、けだしそこでは、「見える」という事態に対して「描く」という私たちの側の構成行為が、常に區別できるものとして顕かになっているだらう筈だからである。

以下、小論の全てにわたつて、実証的な歴史的検討をする能力もつもりも全くないが、やはりまず、ありふれたこととはいえ、画法としての遠近法の成立について一通りの確認をしておこう。

* *

様々な遠近表現をもつ絵画の歴史において、いわゆる狭義の「遠近法 (Perspective)」、即ち単眼的モノキューラーな線遠近法、透視画法が、部分的補助的な描法の域を越えて、描かれた画面世界の空間秩序そのものをかなり厳密に支配するようになるのは、周知のように、ルネサンス期を遡ることができない。

一五、六世紀イタリアで完成され、後北歐へも広がつてゆく、そのような意味での遠近法、透視画法とは何かについては、ここで改めて説明する必要はないだらう。それは、例えば、多少不正確ながら一五世紀フィレンツェの建築家アルベルティの『絵画論』にみることができるような、一つのイデオに基づく画法である。「視線は眼を頂点とした視覚錐を造る。視覚錐の軸は中心視線である」。「絵とは、この視覚錐を、底辺に並行な任意の平面で切り取つた断面図

であって、これは底面つまり見られるものの形と相似形である。』。絵とは」といういい方に注意したい。それ以前にもあった遠近法的な表現が単に拡張されたというのではない。部分的な(へもの)の描法とは明らかに別の、絵の秩序そのもの、描かれる(へ空間)そのものに関する、いい換えれば画面全体を統括するシンタクスに関するひとつの転換が、ここで宣言されている。いまや、視線の幾何学が画面世界の支配的秩序となり、遠近的な(可視)空間が、描かれるべき世界となっているのだ。

例えばそれ以前に描かれたアイコン画像にあつては、画面秩序を構成するのは、厳密な図像学的諸規定であつて、日常空間的な眼に見える遠近関係では全くなかつた。あるいは、ウスペンスキーのいい方を借りれば、意味論的な統辞法であつて幾何学的な統辞法ではなかつた。それ故、遠近法が単なる部分的な手法の域を越えるためには、描かれるべき世界が、聖なるコスモス秩序の束縛から解き放たれる必要があつた。ジオット派の絵画の中で、アイコンの背後に現れた蒼い平面が、ビザンチン絵画の黄金の背景から受け継いだ聖なる輝きを失つて(蒼空)となつてゆくとき、画面空間に幼い遠近法的表現が少しづつ導入されてゆく。やがて、神の統べる有機的な統一コスモスが消滅してゆき、そしてはじめて、(眼にとつて)遠い近いという基軸が、天上と地上、光と闇、中心と周縁などといった意味論的な基軸を駆逐して、描かれる世界あるいは空間を律する支配的な秩序軸となる。いまや、人が画面に見るのは、アイコンの浮かぶ聖なる空間ではなく、単に、眼にみえる(へもの)たちがそこに定位する、可視的な日常空間なのである。こうして、遠近法の

成立とは、絵画技法上の進歩的発明としてではなく、広く絵画を越えた、(へ空間)という共同観念上の統辞法シンタクスの転換として扱われなければならない。

「遠近法とは(透視 *Durchsicht*)ということである」(デュラー)。線遠近法という、新しい絵画空間の統辞法の成立とは、世界が、視線によつて(見透し可能)だと観念されるようになったということに他ならない。いまや画家は、画面を「開いた窓に見立て」、「透明なガラスからできているかのようなこの平面」に、見える世界を写す(アルベルティ)のであり、即ち「絵画空間」は、「私たちが可視界の一部分をのぞき見る窓になつた」(パノフスキー)のである。こうした空間、実体に満たされた不透明な意味場ではなく、任意の実体を容れうる透明で無機的な空間、それは、ある時代において成立した、つまりそれ以前には存在しなかつた空間である。

「ルネサンスー哲学およびルネサンスー数学の最も本質的な課題の一つは、(へ集合体ー空間)を(へ体系ー空間)によつて置換し、(へ基体)としての空間を(へ機能)としての空間によつて置換するという作業であつた。空間はいわばその物としての性質、その実体的本性を剝奪され、自在にして観念的な線ー構造として発見されねばならなかつた」(カッシーラー)。線遠近法とはまさに、そのような「線ー構造」としての(へ体系ー空間)を平面に引き写すための、画面の統辞法に他ならない。改めていう迄もなく、絵画空間の革新もまた、無限性と均質性を軸とする、より一般的な空間観念の歴史的革新の、その一つの側面なのである。

こうして、聖なる実体的空間から無機的な抽象空間へという画法

の転換の背後で、図像学を支える神学から製図学を支える幾何学への交替が起っている。だからこそ、遠近法の理論は、絵画技法のなかでは完結できなかった。それは、画家、建築家の手から数学者の手にわたった一七世紀、デザルクの射影幾何学において、ようやく完成する筈である。空間が抽象点に、時間が抽象的瞬間に微分され、あらゆる物が瞬間的位置においてまず認知されるようになった世紀、中心をもった有限なコスモスが消滅し、等質空間が無限に広がることとなった世紀である。

従って、画家が「開いた窓」を通して「可視的」な世界に向かうようになったといっても、それは、絵画理念における狭義の「写実主義」「写生主義」とは、さしあたりは何の関係もない。アルベルティも作りまたデューラーも用いたらしい、カメラ・オブスキュラなど透視画装置に象徴されるように、確かに遠近法は実際の対象世界の射影像をなぞることを基礎手法としていても、また確かに「画家は眼に見えないものを描いてはいけない」（アルベルティ）といわれているにしても。たとえその言葉に近代の「写生」に通じる面があるとしても、それは、例えば「前もって祈りの言葉を称えることなしには、決して絵筆をとろうとはしなかった」（ヴァザリー）フラ・アンジェリコのような画家が「受胎告知」といった聖なる場面を描く際でさえも、いまやそれを「可視的」空間における出来事として、即ちもし画家が実際に見ることができたら見える「筈」であるように描こうとするという、その意味の「写実」に他ならない。問題はあくまで、描かれるべき世界の「空間」に他ならない。

この意味で、描かれるべき「可視的」世界とは、画家が視覚的に

そのつど実際に体験する世界というよりは、画家を含む、人々の視覚体験から抽象された、共同観念空間なのである。見られること描かれることまた感じられること等々を離れて、空間そのものといったものが存在するのでは勿論ない。だが、見ることに描くことまた感じることに自体が、時代の共同体験としてのみありうるのだ。

かつて、いかなるアイコンも、図像学的に厳密に指定された、有機的な「限定」空間においてしか現れえなかつたが故に、遠近法的には、それらは「非限定」な空間に漂っていた。だがいまや、いかなるものも絶対的に無機的な等質「非限定」空間にしかありえないが故に、それらは厳密に遠近法的な「限定」空間のうちに描かれるのである。

* * *

但し、遠近法を美術史的に見るならば、それにもかかわらず右のことは、透視画的手法そのものが、はじめからそのような意味での「視線」の射影幾何学として、アイコン空間の神聖さを失った「可視空間」を平面に引き写すためのその手段として始まったということ、を、必ずしも意味しない。別のいい方をすれば、遠近画法が表現手法として重視されてゆく過程と主題の世俗化との間には、あるずれがあつてよい。

周知のように、手法としての遠近法の成立過程は、空間上の平行な線分の平面写像が延長線上で作る複数の交点、画面上で、始めはある軸線（消線）に集まり、やがて、一つあるいは少数の点（消点）に集中してゆく過程だともいえる。こうして姿を現した「消点」は、まずは絵画空間の意味論的秩序を作り出す統辞法上の特異点と

して、つまり、眼に〈見える〉世界に、ひとつの特権的秩序を構築するための足場として発見され考案されたのであってよい。つまり消点を軸とする統辞的秩序は、必ずしもアイコンの特権性の全面的消滅を必要とはせず、むしろ過渡的には、逆にその強調としても役立つだろう。

例えば、教会のような多柱的構造をもった建造物の内部を正面から見た場合、多数の直線ないし仮想直線が集中する一点に、視線は強く吸引される。当然、この特権的な場所に、建物の主題的中心たるべきアイコンが配置されるならば、それは特権的に強調されもしよう。こうした三次元的な建築空間の統辞法が、いわゆる平行透視図を通して二次元的な画面秩序の統辞法に引き写されるといったことが、史的過程としても個別的表現過程としても起ったのかどうか。

ともかく、少なくとも、さしあたり絵画の主題が宗教的事蹟から充分分離し切らない間は、二次元平面を支配する統辞法は、おそらくなお意味論的なそれに傾いたままであり、それが絵画空間そのものの無機的統辞法へと変化してゆくまでは、遠近法、透視画法は、瞬間の偶然的射影を容れる可視的空間ではなく、正反対に、永遠に凝固した神聖空間を秩序づける統辞法としても、一定の有効性をもちえましょう。

だが、「近代の歴史は、まさにアイコンの解体の歴史」(中沢新一)である以上、例えば宗教的な主題の絵画であっても、表現のなかで、アイコン性そのものではなくむしろその主題の物語性が強調されてゆくに連れ、遠近法は次第に空間構成員に偏ってゆくだろう。そして、特権的図像たるアイコンの崩壊アイコンクラストが進むにに応じて、消点

に与えられた特権性、より正確にいうなら消点によって秩序付けられた幾何学的統辞空間の意味論的な統辞空間への転化作用は、ますますその重要性を失ってゆくだろう。描かれるべき世界の意味的な〈中心〉に位置する筈の存在の聖性の消滅が、消点という絵画の特権的中心の意味論的な空虚化をもたらすわけだ。

そしておそらく、そのようにして特権的秩序の構成員をもった〈消点〉が発見され次いで次第にその聖なる支配権を喪ってゆくのと引き換えに、他方で遠近画面から抽出されてゆくものこそが、別の意味で特権的な、他ならぬ〈視点〉の筈である。聖なるアイコンが漂う非限定空間から〈消点〉に特権の与えられた聖なる可視空間へとという方向が、更に、〈視点〉が支配する世俗的可視空間を導き出すわけだ。描かれた世界から見るとしての透視図法から、描き、見る者の構成員を空間そのものが指し示す描法としての透視画法への。いまや遠近法そのものが、意味論的なくびきを脱して統辞論的自立性を確保する。そして、これら全ての方向は、二次元および三次元の表現空間に於ける、聖なる秩序空間から世俗空間へと、ひとつの流れの中に束ねられている。いい方を換えれば、画面世界は、その世界の外なる〈見る〉存在にへとつての「世界となつたのである。あるいは、ここで始めて〈見る〉という行為また〈描く〉という行為が、それ自体として成立したのだといってもよい。

だが、それはあくまで相対的な自立ではない。こうして発見された〈視点〉の支配力は、主題の世俗化、つまり特権的な、聖なる

空間秩序の崩壊によつてこそ引き起こされたものであり、従つて、「支配」とはいつても、視点はここで消点のもつていた意味論的な特権性を引き継ぐのではない。いまや特権的主題そのものが成立しうべくもない以上、意味論的秩序の解体後に描かれる可視的空間においては、あらゆる「もの」が主題となりうるものであり、それら単なる「もの」たちは、もはや視点を指定する特権的な力もちあわせてはいない。そして、視点の相対的な支配権の成立とは、実は、このような意味で世界には特権的な視点が存在しないということから、翻つて導き出された事態の筈である。

このような事態を実際の絵画において象徴するのが、正面からでなく斜めからの視線の出現である。それは単に描法上の問題ではなく、対象世界に没入する、ないしそこから指定された視線でなく、対象世界から逃れる視線。永遠ではなく、次の瞬間にはそこに存在しない視点。遠近法をもたらしただけ空間観念に対応するのは、まさにそのような軽やかな、そういつてよければ描かれた空間から逃れようとする視点であつた。いま一つは、光である。アイコンの世界を「満たす」光ではなく、「外から来る」光。描かれるものは、もはや、聖なるアイコンとしてそれ自身光であり、あるいは光のうちに実在し、描く者、見る者に君臨するのではない。つまり光はもはや、見る者をも射し貫き満たす光として、描かれている世界から来るのではなく、ただ画面の外から来るのだ。遠近法が自らの確立に引き続いて引き寄せるのは、このような光なのである。

いまや、描かれる全てのもものは、ただ外からの偶然の入射光によつて照らされ、偶然的な、絶えず逃れゆく視点によつて構成された空

間において、東の間の、偶然的形象のうちに現象するに過ぎないであろう。即ち、見る者と対象と光の三者が、相互に、外的なものとなつてゐる世界。三者の偶然的遭遇によつて成立した瞬間世界。こうして、確かに「視点」が画面の構成者、支配者として特権化するとはいへ、その支配権はあくまで相対的なものに過ぎない。あるいは、こういつてよければ、視点はいまやまさに絵画空間の「外部」に出たのであり、あるいは、画面にとつていわば「虚」点となつたのである。

そして、そのような世界の相対化故にこそ、「視点」の相対的な支配力、視線の権力は、画面上では「絶対化」してゆくこととなる。確かにこの意味で、「絵画」の手綱であり舵である遠近法においては、描かれる一切は、「ありとあらゆる事象の普遍的な審判者たる眼の中に」ある（レオナルド）。とはいへ、このような遠近法的視線の権力、即ち、高山宏のいう「支配」し「所有」する視線のありようの政治史、これ以後、あらゆるヒエラルキーが「眼」に引き寄せられ、「視線」が遠近法を通して政治支配の力と化してゆくという、その辺りの人文学史的事情については、さしあたり私などがここでいうべきことは何もないのだが。

いずれにしてもこうして、描かれる世界の意味論的な指示力が無化され、世界がただ見えるだけの世界となり、それ故視線がただその「見る」力だけでひとつの権力となることによつてはじめて、「見える通りに」描くということが可能となつたのだ。

* *

だが、「見える通りに」描く、とは実際どうということなのだろうか。

遠近画法は確かに、「見える通りに」描く手法ではあるが、レオナルドはそれを、「自然遠近法」と區別して「人工遠近法」と呼んだのだ。即ち、「見える通りに描く」という手法に於いてこそ、「見える」と「描く」ことのずれが問題化するだろう。

勿論、「見える」こと「見える」ことを私たちの体験の全体性に於いて問題にするならば、描かれる無時間的な世界は、はじめから無限に重層的な「見える」世界の余りにも貧弱な抽象的断面でしかありえない。それはいわずに、仮に図形的な視覚像のみを問題にしてもなお、例えば、線遠近法が前提とする固定的・単眼的な視点そのものは、ある「ずれ」を必然的に呼び込んでいる。パノフスキーも、また彼を引用しつつメルロ＝ポンティも言及しているように、静止した単一の視点とものを結ぶ円錐形を平面で切断する線遠近法は、もともと、いわば角比によるべき「見られる」世界の遠近感の、せいぜい粗い近似表現以上のものではありえない。

否それは、眼に映る世界に限りなく近いという意味での近似で示らない。例えば、机の上に正対して置かれたマッチ箱は、私たちの双眼がその両側面を「見る」ことができる限りに於いて遠近的（立体的）に見えるのだが、線遠近画法は、その両側面を絶対「見えないう」方向に、遠方で縮小して描くように指示する。つまり、両側面が「見える」ことよって起こる遠近感が、正反対に、両側面が「見えないう」ように強調された図に置き替えられることよって「写し取られる」のだ。遠近法的に描かれた絵は、不自然にも「片方の眼で見なければ立体感を与えることはできない」（レオナルド）ことを、人は誰でも知っている。

にも拘らず、遠近画が、「開かれた窓」のように、「見える通りの」世界を写した画面であると見做されるとすれば、そこには、ある種の魔術が働いているわけだ。

だが、それをいうなら、二次元平面の中に三次元空間を収容するすべての絵画は、一様に空間を作り出す魔術術のものではなからうか。平面芸術としての絵画は、何らかの方式に従って画面上に次元の差し引かれた世界を作り出すことしかできないのであるが、見る者はそれぞれ、その方式が画面空間に必然的に作り出さざるをえないある「ずれ」、ある歪曲を、エティクナそれとして見過ごすか、あるいはむしろそれ故にこそ、遠近魔術にかかるのである。その意味では、「どの遠近法のシステムも、等しく、一定の約束ごとコンヴェンションと結びついている（「恣意的」〔ソシユール）なシステム）」であって、例えば、「逆遠近法も、一個の独立した固有のシステムである」（ウスペンスキー）といわねばならない。いずれにしても人は、何らかの方式に従った歪曲をそれぞれ所与（言語）として受け入れることで、絵画世界に「遠近」を見るわけだ。

そして勿論、遠近法的空間、透視空間もまた、このことに関して例外ではありえない。即ちそれもまた、ある「歪曲」方式をコンヴェンションとする共同観念空間に過ぎないのである。ただ、線遠近法にあつては、それ固有の歪曲システムよって描かれた図が、「開かれた窓」から「見える通りに」遠近世界が写された図なのだ、とりわけ強調されることとなる。それにしても、ここでも、ある規範に支えられた自明性をそのつど受け入れるとき、私たちは常に一定の歪曲を追認しているのであって、固定された単眼の空間世界を

「見える通り」の世界だと信じる瞬間に、私たちはある共同観念を受け入れるのだ。即ち、ある歪曲のコンヴェンションを。遠近法とは、その意味で、近代の〈視線〉のコンヴェンション、あるいは〈視線〉の言語なのである。

言語は、しかし、所与でありつつ創出でもあり、絵画は見るものでありつつ描くものでもある。発語という〈創出〉のように、〈見える者〉にとつて所与である画面の統辞を、〈描く者〉はそのつど発動させる。だが、遠近法とはある歪曲方式であつたとすれば、そのことは、次のことを意味することとなる。即ち、〈見える〉世界を意識的に〈描く〉技術家である画家は、いずれコンヴェンションが隠しているその歪曲を、技術のうちで顕在化しなければならぬ筈だ、ということがそれぞれである。

画家にとつて〈見える通りに〉描くということは、見る者に対して、現実の世界が〈見える通りに〉彼の絵が〈見える〉ように、そのように描くことに他ならない。そしてそのことは、少なくとも単なる空間表現の技術アルスとしての遠近法についていうなら、彼は、彼の絵が「開かれた窓」であるかのように、コンヴェンションに乗ずる技術によって、見る者を〈欺か〉ねばならないということだ。

例えばヴァザリは、ルネサンスの画家たちの手法について、「彼らは、努力に努力を重ね、艱難辛苦して技術上の不可能を可能にした。とりわけこの人々が最大の努力を費やしたものが、短縮法」だ、と述べている。描くという行為が後の時代のように私的なものになる以前にはとりわけ、画家たちはおそらく単純な遠近画法に熟達するだけでなく、様々な制約の内で「艱難辛苦」しなければならぬ

かつた筈である。例えば彼に委ねられる壁面は、ミケランジェロもその対策に苦慮しているように、建物の構造上、要求する視点とはかけ離れた場所からの視線や斜めに見上げる視線に應じねばならないような、近いまた遠いあるいは高い場所にあるかもしれず、更には平面でなく曲面であるかもしれない。あるいはまた彼には、高さや奥行きを実際以上に、ある場合には無限に、強調することが期待されるかもしれない。そういう様々な場合には、描く視点と見る視点の乖離を計りつつ、一定の計算された〈歪曲〉を画面に加えることが、優れた画家の技術になるだろう。勿論そして、そのような場合にも、それら意識的な短縮や展伸つまりは〈歪曲〉の技法上の基礎となるのは、遠近法そのものをおいて他にない。

こうして、画家たちにとつて、遠近を〈写し取る〉ことは、それを〈作り出す〉ことに他ならない。奥行きのないところに奥行きを、高さのないところに高さを、大きさのないところに大きさを、あるいは、場合によってはその逆を（加速遠近法と失速遠近法）。遠近を〈写実〉するための〈歪曲〉、〈写真〉のための詐術。

* *

遠近法には、こうしてもともと、ひとつのネガがはりついているわけだ。あるいはここに、透視画法に基づく〈写実〉のための歪曲技術そのものが〈余剰な〉瞞し絵トロンプ・ルイユや、変形デフォルマシオン、歪曲アナモルフォーズの魔術となつてゆく道が、密かに開かれているのである。実際、意識的な〈歪曲〉技法としての透視画法の歴史は、〈写実〉技法としての透視画法そのものと同じく古い。というより、いわば〈真実〉を写しとる方法と〈虚偽〉を生

み出す方法とは別のものではないのであって、当初から遠近法ないし透視画は、〈眼の欺瞞〉のための方法なのだから。即ち、遠近法が手法として、というよりむしろ空間の幾何学的統辞法として完成されるということは、以上のような意味での修正（歪曲）の理論が完成するというところでもあるが、そのことはつまり、画家はいかなる面にも、即ち視線錐を切断する射影画面が垂直でない場合でもまた平面でない場合でも、そこに遠近空間を描き出すことのできる技術を完成させたということである。ところがそのことこそ、遠近法にまつわって多数産み出されるトロンプ・ルイユ、アナモルフォーズ表現の基礎技法に他ならない。

早くは一三世紀以来、建築の内部空間や内装絵画、また舞台空間、偽室内としての庭園、建物群、広場、等々、あらゆる分野で、途切れることなく展開されるトロンプ・ルイユ的遠近法の魔術。そしてまた、絵画のみでなく様々な場面で、パロック（歪んだ真珠）の世紀にまで繋がって行く遠近法に基づくアナモルフォーズの不思議。少なくとも手法としてみるならば、トロンプ・ルイユまたアナモルフォーズは、単に狭義のマニエリスムの産物、遠近法の本来のあり方はずれた変形態なのではなくて、むしろ、遠近法つまり「遠近」

を〈作り出す〉手法にとつて、本質的な事柄なのだ。予想された視点に〈現実美〉を出現させる手法は、予想された視点に〈非現実美〉を出現させる手法と、全く同等の権利をもつ筈だから。

こうして、例えばホルバイン「大使たち」などにみられるような極端なアナモルフォーズさえ、ある意味では、遠近法の正嫡子であり、また例えば、あの「偏執狂的批判的方法」の画家ダリも、自ら

もまたそう称しているように、ルサンス絵画の伝統に真っ直ぐ接続しているのだといわねばならない。

とはいえ勿論そういういい方で、絵画のみでなく建築をはじめあらゆる分野での、古典主義、マニエリスム、またパロックの間の隔絶性と連続性について、美術史家また人文史家の間で議論されている様式上の問題群を、ここで一切無視しようというのではない。とりわけある時代、様々なジャンルで、余りにも過剰な〈歪曲〉への意志が、即ち、見える通りの世界を作り出すための詐術的陰示的な歪曲とは異なり、非日常的な空間を作り出すための積極的顕示的な歪曲への意志が、確かにある種の画家たちの情熱を捉えたのであった。それについては後に改めて触れるが、しかしそれでも、少なくとも、「パロック」といわれればだれしもが思い浮かべる歪曲遠近法（アナモルフォーシス）の各種試みと瞞し絵（トロンプ・ルイユ）と、一方それらの仇敵と目さるべき（特に線のモノキュラーな）遠近法画法の対立という図式の、便宜性、イージーさ加減（高山宏）は明らかであろう。古典時代の合理主義とパロックの時代の非合理主義といった安易な見取り図は、おそらく、そここで混乱させられるに違いない。

少なくとも、単なる逸脱や爛熟などといった言葉で済まされるような単純な事態ではおそらくないのだ。例えば、時代を超えて考案されてゆく様々なトロンプ・ルイユ光学装置いわば〈写真の驚異〉装置にしても、発明されるや同時に既に〈歪曲の驚異〉のための道具であったに違いない。私たちの時代のメディアをとつてみても、ナダールは発明されたばかりのダゲレオタイプのカメラを発明され

たばかりの気球に持ち込み視点をはるかな上空に浮遊させるし、また映画が発明されるやだちにジガ・ヴェルトフは様々な（驚異）のカメラ技法を考案する。いうならば、〈写真〉科学と〈欺瞞〉魔術は、もともと別のものではないのであった。

* *

さて、以上私たちは、先に述べた視線と対象と光の分裂に象徴される視点の支配権の相対化が、内包されていた〈描く視点〉と〈見る視点〉の分裂を顕在化させ、あるいは〈消点〉から〈視点〉へとという移行が、更に〈描く視点〉を〈見る視点〉から自立させるのを見てきた。いまや、画面世界から疎外された虚の〈視点〉となることで自立した画家は、控え目にまたは過剰に、欺瞞魔術を用いて「見る人の眼を騙し」、実際にはないものを「あるように信じ込ませる」（ポッカチョ）技術的存在となつてゐる。そこで更に問わねばならない。それでは誰が欺かれるのか。勿論見る者である。では見る者とは誰か。こうして、更にここで、観る者と画家の、〈見る視点〉と〈描く視点〉の二分法そのものが、つまりは虚の〈視点〉に立つ画家の自立性ものものが問題となるだろう。

例えばこういういい方をしてみよう。

いうまでもなく、遠近法の欺瞞（魔術）は、本来ただ一ヶ所〈見る視点〉からの視線に対してのみ最大の効力を發揮する。こうして、消点の特権的主題たるにふさわしい対象の特権的場所であつたと同じく、「遠近法と権力の交錯の歴史」（高山宏）に於いて、視点は、政治的経済的ないし宗教的権力者の観賞点として確保されることとなる。特権的観賞者としての例えば王は、画家によって周到に設定

された視点に身をおくことによつてはじめて、特権的観賞者たりるのである。こうして、視線の権力を集約する者は視線によつて第一に欺かれる者である。

だが、フーコーが指摘したように、例えばベラスケス「ラス・メニナス」の絵画空間が背後に隠す特権的地点に立つているのは、不在の王であり観賞者でありまた画家でもある存在ではなかつたか。画家が王であり、王が画家である。描く者が描かれる者であり、見る者が見られる者である。彼は、見られている人々を見ているのである。更に自らを、そしてそれらの関係そのものを見ているのだ。外へと無限に逃れゆく関係性。そして、内へと無限に折れ返る関係性。「ラス・メニナス」において、視点の対称点に置かれた小さな鏡は、まさにその関係性を象徴している。

そしてここから、おそらく、遠近法の成立と鏡への異常な執着の同時性、親近性もまた、了解できよう。例えばレオナルドの有名な鏡文字を彼の挿絵に注目しつつ版画下絵という観点から解こうという説（高津道昭）もあるが、しかし多分それだけではない。また、レオナルドの同時代人ブレネレスキが視心にあけられた小さな穴を通して絵の裏から前に立てた鏡を覗かせそこに写つた遠近画を見せたりする必要はどこにあるのか。だからこの話は、どこかから誤つて伝えられたのであろう（黒田正巳）という意見もあるが、しかし多分そうではない。

〈見る〉ことは欺かれることではあるが、単に欺かれるだけのことでは勿論ないのだ。実際には、遠近画面といえども「窓」ではな

い。遠近画を「見る」ということは、しかもそれを「開いた窓に〈見立て〉」ること、画面を「ガラスでできている〈かのように〉」(アルベルティ)「見做す」ことであり、描かれた画面空間を現実の空間と「見做す」ことである。私が絵を「見る」ということは、「これはパイプの絵であってパイプではない」と意識しつつ、しかも「これはパイプである」と欺かれようとすることであり、つまりは自らを「欺く」ことである。即ち、それはまさに、鏡に写る世界と眼に見える世界とを同質のものとして認めようとすることと同質の、私の行為だといわねばならない。私は虚像を現実と「見做し」、そしてまた、現実を虚像と「見做す」。ブレネルスキが、小穴から覗く者の眼前で、鏡をはずしたり差し入れたりすることによって、鏡に映った絵と現実の風景とを交互に見るようにさせた、というわけは、おそらくここにある。こうして、「欺かれる」私が自らを「欺く」時代、「虚像である真」が「真である虚像」とたえず入れ替わる遠近法の時代こそ、同時に「鏡」の時代でもあったのだ。

その意味で、この時代は、来るべき省みる意識の時代、コギトの時代に先立つ、いわば大いなる「鏡像体験」(ラカン)の時代だったのかどうか。いずれにしても、遠近法と鏡(像)の関係は、「謎」であって「謎」でないのだ。見る私と私の見る世界が、相互に「虚」として指定しあう関係性。絵画空間が鏡に写される「虚」空間ではないことを浮かび上がらせるのは、画面世界から疎外され「虚」の点となった視点に他ならない。いずれ虚点としてのコギトが、世界の虚性を浮かび上がらせるであろうように。

こうして、逆説的というなら、ここに、ひとつの「自由」が姿を

現しているのが見てとれよう。

遠近法の成立を促した、人と絵画世界を包んでいた意味論的秩序の崩壊によって、一方で、画面空間は、描かれる世界の有機的な全体意味から疎外され、しかも鏡像として現実の世界と差し替え可能な虚空間となっている。他方また、絵画秩序を統括する「視点」そのものは、画面空間から意味論的に疎外されているだけでなく、描かれる世界に定位する画家の人間の現在からも解放された、いわば虚の視点となっている。いまや、自然遠近法からの「人工遠近法」の離陸によって、たとえ実際には見ることが不可能な点であろうとも、「そこから見える」通りの世界を人工的に描き出せるのだ。

こうして、遠近法のマニエラ化(マニエリスム)によって、即ち、遠近法が画面構成の、画面秩序の、自己完結的な規則、規範となったことによって、画家は、自らの眼にとつて「外的な」その遠近法をそのつど発動する度に、自らには「見えない」空間を画面に出現させ、そこに見る者を巻き込んで行く、ある「自由」を手にしていることになる。こうしておそらく、画家は、アナモルフォーズの誘惑に駆られるでもあろう。

* *

不思議な絵が、マニエリスムやバロック美術を扱った本に何枚も掲載されている。つまり、ある方式でその絵を眺めたときに限って、一見した所では全く何を描いているのか解らなかつた模様の中から、あるいは別のものを表していた絵柄の中から、それまで隠れて見えなかつたある図が、見事に浮かび上がるといった仕組みの絵である。いうまでもなくそれら不思議絵は、いずれも、遠近法という

手法を基礎として作られた、極端な歪曲アナモルフォーズ絵に他ならない。即ち、画家は、遠近法から導きだされたある歪曲方式に厳密に従いつつ、そのようなアナモルフォーズ絵を描くのであり、それ故にこそ、その歪曲方式に対して群論という逆元の関係にある復元方式に従ってその不思議絵を眺めれば、〈正常な絵〉をそこに見ることができるといわけだ。

さて、その種不思議絵の復元方式、つまり、不思議な模様や別の絵から普通に眺めていただけでは全く見えなかった図を浮かび上がらせる特別の見方、のうち代表的なものは、例えば有名なシェーソンの絵のように、極端に斜めから見るといふ方式であり、またいまひとつは、例えば円筒形などの曲面鏡に映して見るといふそれである。斜めの視線、曲面、また鏡、については既に触れた。とりあえずは、右のような復元方式をもつ極端なアナモルフォーズ絵といえども、先に述べた遠近法の修正Ⅱ歪曲法の極端化として、その意味での遠近法の戯画化として解釈できる。例えば斜めの壁面を与えられた画家が用いる技術を極端に拡大することで、斜視線へにしか〈図が見えない不思議絵が描ける、というように。だが、それだけではない。

例えば今触れた絵の例でいえば、いかに技術に優れた画家といえども、そのような極端な斜視線という復元方式をもつ絵を、視線に直交すべき画面を極端に斜めに配置して描くといった仕方では描くのは不可能であって、画家は、予め〈正常に〉描かれた〈元絵〉を、極端に斜めから見て描く。というより実際には、それと同様な効果をもつ一定の方式に従って歪曲製図するので。曲面鏡に映して復元

する絵についても同様で、画家は、ある〈元絵〉を、一定の方式に従って変形製図するわけだ。その意味で、その種のアナモルフォーズ絵は、現実の世界ではなくて、元の〈絵〉を極端な斜視線や曲面鏡によって見ること、あるいはむしろ、実際には一定の方式に従って歪曲製図することで作られた、いわば〈絵の絵〉に他ならない。

つまり、それらの不思議なアナモルフォーズは、いわばメタレベルの絵なのであり、かつまた、その際、元絵に加えられる規則的な歪曲方式が依拠するのは、勿論〈真実〉を欺きⅡ写す方法として発見され、そこから一定の規則群に仕上げられた、遠近法という画面統辞法に他ならない。いい方を換えれば、遠近法として整備された空間の統辞規則の人工性が、いわば〈絵の絵〉を描くという二重の操作によって、その種のアナモルフォーズという戯画の上に現実化させられているのである。

日常的視点、平面の鏡、などといった暗黙の約束ごとに抵触せず、「見える通りの」世界が描かれまた映されていると見做されている間は、遠近法はいわば安全であり、鏡像は安定している。が、遠近法という方式が、ある虚の点に立って例えばメタレベルで適用される時、即ち斜視線によって世界を描いた絵を斜視線によって見、世界の写しである筈の絵を鏡に映して見るといったことを画家が試みる時、本来、「窓」から外の世界を忠実に写す方式である筈の遠近法という統辞法そのものが、実は、ひとつの歪曲方式に他ならないことが明らかになる。

「絵画の分析が絵画構造を問題にするのと同様に、詩学は言語構

造の問題を扱う」(ヤコブソン)。詩的世界で、統辞法の意味論的地平からの離陸が起るように、つまり統辞法が意味連関に奉仕するという自らの役割を超えるように、絵画世界で、遠近法という空間統辞規則が意味連関から離陸する。例えば「魚が泳ぐ」という命題を支える統辞規則が「空が笑う」といった表現を産み出すことから更に進んで、シンタクスとしての自己完結性を顕わすのは、つまりそれが意味論的な地平から極端に離陸するのは、ある規則に基く命題とそれが命題に適用されたメタ命題とが同値となる、ある地平が開かれるという場面に於いてであって、そのとき発語者は、危うい「自由」の極北に身を置くことになる。同様に、右に取り上げて来た種類の不思議絵の「歪曲」を作り出したのは、遠近法という、ある時代以後画面秩序を支えることとなったシンタクスに、ある意味では「過剰に従う」ことであって、例えばそのようにして、遠近法によって写し取られた絵に遠近法という統辞規則を「重ねて」適用するといったことが試みられるとき、現実の世界と鏡に映る世界あるいは遠近絵画の世界が、いわば同値であると思われる地平が拓かれる。かくて遂に、少なくとも見掛け上では、画面世界に秩序をもたらず統辞法が無秩序の渦模様を画面に描き出し、「見える通りに」描く手法が「何も見えない」画面を産み出し、アナモルフォーシスがアモルファスに帰着するという事態が起りもするのだ。

アナモルフォーズは、確かに、描くという自由な行為が引き寄せた、あるコンヴェンションからの逸脱の産物ではあるが、しかし勿論、後の時代に現れるような、遠近画を支配する統辞規則群からの全的な逸脱ではない。むしろそれは、さしあたり統辞規則に単に「過

剰に」従ってみる試みに過ぎず、その意味では勿論、あくまでひとつの「戯画」に過ぎない。だが、その戯画に、遠近法が暗黙の内に前提していたコンヴェンションが、従ってその逸脱可能性が、顕わになっている。言語表現のシンタクスを通じて、人は錯乱のあわいにまで連れてゆかれる。遠近法というシンタクスもまた、こうして、人を錯乱の果てにまで追い立てるのである。

逆のいい方をすれば、こうであろうか。規範空間から疎外された「外」の視点、欺瞞的な「虚点」としての視点に立つ者が、その過剰な行為によって、規範空間が暗黙のうちに前提としているコンヴェンションそのものが問題とならざるをえない地点にまで規則群の許す行為(歪曲)を押し進めるとき、ある種の規則の戯画化が引き起こされる。そのときこそ、あるいは規範空間そのものの過剰な臨界点が姿を顕す瞬間であるかもしれない。(38・11)

注

紙面上の制約もあり文献注記は割愛したが、ありふれたものばかりなので研究者には推定して頂けよう。なお小論は、ノート「透視と歪曲―遠近法という「制度」―」1991.3。(和歌山大学人文学研究会「NORTE」創刊号)に全面的に手をいれたものであるが、他に、デカルトに関する二つの拙論(「無限反転する夢―デカルトの「言説」―」1990.3.、「錯乱する論証体系―デカルトの不安―」1991.3。(和歌山大学教育学部紀要人文科学篇第39、40号)にも関連しているつもりである。

(ながの・もつな 和歌山大学教育学部教授)