

遠近法と身体性について

山 口 勲

[1]

1870年代は遠近法の厄日である。この時期に、印象派の画家たちは最初の展覧会（1874）を開催し、第8回（1886）までに互って視覚革命の突破口を開いていた。またこの時期に、ニーチェは《悲劇の誕生》（1872）や《反時代的考察》（1873～76）に始まり、《権力への意志》（1880年代）で確立する生の哲学を探索し始めていた。どちらも、ルネッサンス以来、400年間も続いた遠近法を否定する態度において、同じく新たな世紀の思想を表現していたのである。

芸術上の自然主義は、自然の世界を模写する写実主義である。遠近法は、この自然の世界を、線で遠近のある空間に区分けして画布に再現する方法である。これに対し印象派は、自然の色感や色調に注目し、色彩の純粹な歓喜をみえるがままに画布に再生しようとする。印象派はまだ色の写実を主としたが、その動向は、ルネッサンス以来の遠近法的写実主義を否定してゆく20世紀美術の導火線となった。画面から遠近法が消えてゆくに従い、自然の世界は固さ、大きさや輪郭、相対的距離、そして奥行を失ってゆき、色彩のある不定形なあるものになってゆく。画家は自然を描くことから観念を描くことへ、観念を抽象や象徴や幻想の形式で画布に創造することへ転換してゆく。この動向は、客観主義（現実主義）美学を否定し、主観主義（非現実主義）美学へ徹底してゆく方向であった。

ニーチェは、アポロンのなギリシア文化とディオニュソスのなギリシア悲劇

を対決させて以来、合理的なもの、客観的なもの、客体のリアリティを否定し続ける。人間は自己の支配形態を維持し高揚するために、常に合理的な特定の遠近法を必要としてきた。この遠近法の測定規準は、目的、統一、真理という範疇であり、これらの範疇は個人、種族、国家、教会、文化の保存に対する評価の尺度となる。しかしニーチェは、このような客体の遠近法的真理性を否定する。真の世界は存在せず、理性の諸範疇を信じるのがニヒリズムの原因であるという。遠近法は客体のリアリティを決定する諸範疇に奉仕するのではなく、主観の多様な解釈に従う。あるのは事実でなく、ただ解釈のみ。しかもこの多様な遠近法的視点が除去されると、残存する世界はなくなる。従って遠近法は仮象をつくる。遠近法的世界は、人間が生きるために解釈し、構成する仮象の世界である。そうすると、客観的な真の世界は虚構で、逆に主観的な仮象の世界が真理であるということになる。この転換の自覚こそ、ニーチェに生命の力を中心として残余の全世界を構成する意欲を起こさせる。それは「これこれである」という事実の世界を、「これこれであるべきである」という意志の構成する世界に組み換えることである。生としての力、権力への意志は徹底的に解釈し、新たな生の遠近法的世界を開くことである。

以上によって、印象派に始まる現代美術とニーチェの思想に共通点を指摘できる。それは、いずれも客観主義を否定し、主観主義を主張していることである。異なるのは、前者が客観のリアリズムを否定すると同時に遠近法を排除してゆくのに、後者は新たに権力意志の、超人の遠近法を求めていることであろう。しかし遠近法は、客観のリアリズムと共に否定され、また主観のリアリズムの方向では、一般人類の上に非人間的で超人的な怪物を想定せずには成り立たないのであろうか。客観のリアリズムと主観のリアリズムに対し、遠近法に正当な地位を与えうるようなリアリズムは求めえないであろうか。

[2]

その糸口として、五つの問題を連続的に考察してゆこう。

第一に、ルネッサンス以来の芸術上の自然主義は、〈自然〉の模写であっ

て、〈外界〉の模写という意味での客観主義と同じではない。ヴォリンガーの《抽象と感情移入》(1908)は、美術的体験の基礎として、自然主義美術に感情移入衝動を、抽象美術に抽象衝動をあげる。ヴォリンガーによると、感情移入衝動は、有機的なものの美のうちに自己の満足を見出す内的な自己運動、内的な生命である。有機的に美しい生命性を自然に返してやる代償としてえられる幸福感、それは内的な自己活動の要求の充足である。従って美的享受は客観化された自己享受であり、このことは人間と外界との間に一種の親和関係が成立していることを意味する。この親和関係こそ、感性と知性とを世界像の中で信頼に満ちて並行的に進行せしめる現世礼讃的な自然主義の土台である。それゆえ、人間と外界との間の親和関係によって成り立つ〈自然〉の模写は、単なる〈外界〉の模写ではない。もし外界の模写と考えられるならば、自然はそのような模写の徹底とみなされるカメラによって完全に写し出されるであろう。

第二に、自然主義が〈自然〉の模写であるとするれば、この模写の技法である遠近法も、単に〈外界〉の模写の技法でないことが分るであろう。このことを、レオナルド・ダ・ヴィンチの《手記》が説明してくれる。ルネッサンスの絵画は、〈自然〉の忠実な模写である。その場合、レオナルドの芸術理論は、一方で客観的正確さを求めて自然の性質と構造を示し、他方で模写の正確さを求めて自然を線と面によって写す法則を明らかにする。すなわち、解剖学や動植物学、鉱物学、天文学、都市計画に及ぶ幅広い自然研究と、これらを素描によって正しく写す遠近法の研究である「画家は自然を師としなければならぬ」し、「遠近法は絵画の手網であり舵である。」

さてレオナルドによると、遠近法は「あらゆる対象が角錐状線によってその光景を眼に伝達する」理法である。彼はこの角錐状線を、対象の表面の末端から発し、ある距離を透して一点に集まる線であると理解した。その際、この焦点は、あらゆる対象の普遍的な審判者である眼の中におかれている。遠近法は、〈視覚の遠近法〉として絵画に取り入れられているのである。彼のあげる遠近法の種類（線的遠近法、色彩遠近法、消失遠近法、空気遠近法）は、すべて視覚を支点とし、光と空間によって一定の距離に形象を捉える方法である。遠近

法は、視覚的事実の合理化の性格をもつ視覚リアリズムの技法なのである。従ってこの遠近法は、単に幾何学的、物理学的空間意識を自覚する方法ではない。眼は外界を眼のうちに映し出すと同時に、〈魂の窓〉といわれるように、精神の表現や雰囲気外界に漂わせる。遠近法はこの眼の働きによって、眼の内なる知的精神と眼の外なる対象とを、一つの自然として構成する。眼は考える眼であると共に、物を映す眼である。絵画は「無限の思索で飾られている」し、また「自然から生まれる」のである。遠近法は、この眼を通して精神を視覚化し、物を形象化し、そこに調和した一つの自然像を生み出す。それは人工的自然でなく、一つの生ける自然を模写する技法であるといえよう。

第三に、遠近法が視覚のリアリズムを構成する技法であるとすれば、それは17世紀以降の近代合理主義思想によって理解される遠近法と、はっきり区別しなければならない。遠近法が図法として正確精巧になったのは、それが数学者の手に渡った17世紀からで、この時期にガリレオとデカルトが近代科学の機械論的自然観を確立している。遠近法は科学及び技術的認識の単なる記述方法であることから離れ、屈折光学や19世紀の射影幾何学を生み出す。しかし15・6世紀の遠近法は、それを扱う人が同時に画家や建築家であり、単なる図法に留まらないで、それを史上比類をみないほどの科学的芸術に仕上げた。従って近代西洋美術に、人間と外界との間の親和関係を認めるとしても、15・6世紀と17世紀以降とでは、自然の理解にかなりの差異がある。視覚的制限をもつ遠近法は、その制限のゆえに、かえって17世紀以降にない特色を発揮しえたといえるであろう。現在では、人間の眼の立体感は写真の立体感とちがうし、幾何光学的な視透画の立体感とも異なることが立証されている。

第四に、ところがヴォリンガーのいう抽象美術は、この視覚のリアリズム及び遠近法を否定する点で深刻である。抽象衝動は、無機的幾何学的＝結晶的合法則的な美のうちに、自己の満足を見出す生命排除の衝動である。この衝動は、人間と外界との親和関係を断ち、世界を抽象形式にあてはめて永遠化し、現象の流れのうちに静止点を求める。従って抽象衝動は、空間に恐怖を覚え、空間描写を抑圧する。S・ギーデオンの《永遠の現在》(1957)は、抽象美術

と始源美術の共通点を求めて、象徴化、同時性（重ね書き）、透明性（透し絵）などをあげ、更に抽象性、秩序の感覚、空間表現については、それぞれ、全体を内包する抽象、自己との関係なしに物を見る態度、測定可能な単位をもたぬ宇宙空間を指摘している。しかしこれらの特徴に、すべて視覚のリアリズム及び遠近法は全く欠けている。

ヴォリンガーは自然主義美術と抽象美術とを全く同次元で対比し、その時代的回帰性、交代性を示した。ギリシア・ローマ美術はルネッサンスに。始源美術は中世に、そして現代に。美術の盛期は確かにその通りであろう。そしてこの抽象美術やその後の表現美術や幻想美術が、現代思想に与えた影響は大きい。しかしそのために、同じ次元で20世紀に、自然主義美術及びその思想が、「遠近法的な単一視点及びその偏狭な基準」をもつものとして一方的に決めつけられ、排除されてしまうことにはならない。オルテガは、《芸術の非人間化》（1925）のある項目に、〈芸術、この重要ならざるもの〉という見出しをつけている。このことは、一方で20世紀造形美術の主観的豊かさ華々しさと、他方でその自然的客観的重要性の喪失を表わしている。20世紀において、二つの美術思想は交互的でなく、重層的に捉えられねばならぬ。すなわち、自然主義美術の思想を第一のリアリティとして、抽象美術の思想を第二のリアリティとして、対象言語とメタ言語のごとく階層的に捉えるのである。20世紀に、メタ言語的な造形の世界が支配的であっても、それによって決して対象言語的な自然の世界は消失していない。視覚のリアリズムや遠近法は、依然として人間の生に密着している。元来、遠近法（Perspective）の語源は、ラテン語の〈perspicio〉という動詞から出ている。この語は、眺める、透視する、という意味から、見通しや展望、そして釣合のとれたものの見方をする、という意味をもっている。現実の世界は、単にデフォルメやアラベスクされてその真理性をあらわにする面ばかりでなく、依然として眼で捉える遠近法的真理性を含んでいるのである。

第五に、17世紀にライプニッツの《单子論》は、すでにガリレオやデカルトの機械論的自然観に生命論的目的論的思想を注入し、科学と価値の二元論を

統一しようとしていた。ライプニッツは、宇宙を統一する神の眼を最高とする神学的形而上学を意図するが、その過程で個の実体としてのモナドの視点を身体的に限定し、視覚のリアリズムを、眼をかなめとする身体リアリズムに深め、身体の遠近法的能力を豊かに開発している。要点を記すと、実体はみな同じ一つの宇宙を表現するが、そのさい魂は時間的空間的に遠く離れたものの全体を一挙に認識できない。(モナドの遠近法的時間空間。)また同じ町でも異なった方角から眺めると、全く別の町に見えるように、固有の視点をもつ無数のモナドだけ宇宙があるのでなく、実際はただ一つの宇宙を各モナドの視点から眺めている。(モナドの遠近法的視点の積み重ね。)また生物や動物の体は常に有機的で、魂が宇宙を表現する際、その手段となる体の中にも秩序は必ずある。(遠近法的機能を限定する有機的身体を研究する可能性と必要性。)

ライプニッツの身体論は、魂自身の法則(目的因の法則)と身体自身の法則(動力因の法則)とを一致させる予定調和と、この調和の結果、万物は自然という通路を通して恩寵に至るという神学的形而上学の過程で説かれているにすぎない。しかし身体及び身体的限定によって、遠近法的に拡がる世界の現われ方を指摘したことは重要である。

[3]

1870年代を転換期として、ニーチェや印象派の思想が20世紀に与えた影響は大きい。だがニーチェ自身の生の哲学は、身体的限定をうけずに、超人の生となった。ハイデッガーの《存在と時間》も、人間を<死への存在>として規定したが、身体をもつゆえに有限(死)であることを考えてない。死はいかに深刻であっても、単なる意識の死ではない。それでは、時間的歴史的世界が観念化する。カフカの《変身》は、身体が毒虫に変わり、そのために世界との身体的連帯を失った人間の不幸を描いている。世界との有体的断絶、このような悲劇が20世紀の人間の在り方を象徴していることは確かであるが、それによって人間の身体性が実際に失われたのではないことも確かである。また20世紀の造形美術に、遠近法が影をひそめてきたことは確かであるが、それによって現実の

世界から遠近法的拡がりが見失われたのではないことも確かである。

むしろ逆に、20世紀の思想には、レオナルドやライプニッツの思想を継承し、身体性の重視によって遠近法的世界を豊かに開拓している思想も多い。身体を座標軸として、初めて、〈ここ〉、〈そこ〉、とか、〈たったいま〉、〈さっき〉、などの時空的遠近や、各身体間の遠近法的相互性（共同の世界）の問題も考えるからである。この方面でみのもり多い成果を含んでいる研究書の主なものをあげてみよう。

フッサールの《デカルト的省察》（1931）、《ヨーロッパの学問の危機と先験的現象学》（1954）。オルテガの《現代の課題》（1923）、《人と人びと》（1957）。メルロー＝ポンティの《知覚の現象学》（1945）、《眼と精神》（1964）。サルトルの《存在と無 第3部》（1943）。またヴィトゲンシュタインの《哲学的探求 I》（1936～1944）の65節から107節までには、言語ゲームのことを語りながら、身体という語をひとつも語らずに、しかも身体を前提とせざるをえない独特な身体論の問題が、数多く述べられている。更に文化人類学の分野でも、身体と遠近法の問題は重視されているが、この問題をたとえばE・ホールは、《沈黙のことば》（1959）や特に《かくれた次元》（1966）で、プロセミックス（proxemics）—人間の空間利用の問題についての観察と学説—として提起している。また比較行動学の創始者、C・ローレンツも、《攻撃》（1963）や特に《鏡の背面》（1973）で、認識主体と認識対象の相互作用の行なわれる柔軟な認識装置（身体）及び認識距離（遠近法）の問題を重視している。

このように、広く思想界で身体性や遠近法の問題が取り上げられ深められてきている中で、1974年、すなわち1874年に印象派がルネッサンス以来の美術の主流を転換させていってからちょうど100年目に、我が国で開かれた美術展に注目してみることは興味があろう。一方では、《印象派100年展》（銀座松坂屋、その他）や《野獣派展》（東急東横店）、そして《セザンヌ展》（国立西洋美術館）が開かれ、他方では、《モナリザ展》（東京国立博物館）や《ヨーロッパ絵画名作展》—ルネッサンスからロココまで—（国立西洋美術館）が開催された

のである。特に現代アメリカの画家、ワイエスの《アンドリュー・ワイエス展》（東京・京都国立近代美術館）は、モナリザ展（150万）、セザンヌ展（54万）に対し、35万の人を集めている。ワイエスは、自然と生命感を重んじるリアリズムの画家として知られている人である。

このように、二つの美術思想の傾向が同時に盛況をみるということは、現代の人間性がまさに二つのリアリティを、ヴォリンガーのいう単なる回帰性・交替性としてでなく、〈釣り合いのとれたものの見方〉をするために必要としていることを暗示しているのではなかろうか。その意味で、美術の世界にも自然主義美術の何らかの回復の徴候が論議されるであろう。

ヴォリンガーは、原始人の抽象の動機を〈宇宙的不安〉に求めた。20世紀の抽象の動機も、有機的現世的自然主義に対する内的主観的不安に求められる。その結果、それは人間から身体性と遠近法的に拡がる世界を排除した。しかし、現代はまた、有機的なものを人間は欠いたことに対し内的不安を覚え、再びその不安からの回復を有機的なものに、自然に見出そうとする動きがみえる。身体性と遠近法を欠くことが、現代の不安となりつつあると予想される情況が、現われてきていると思えるのである。