

＜見る＞ということについてのノート

川 上 哲 夫

芸術は現実の後に生れるのであって
現実より前にあるのではない。
われわれが学ぶのは現実からであって
芸術からではない。

—ジャコメッティ¹⁾—

はじめに

「じゃあ、写真はどうです？」

「……あの生気のない灰色の小さな形態、ひとつ目の機械が記録したあの二次元の形態、あんなものが、3メートルまえに立っているふたりの人間を見つめるとき、あなたが感じる感情をほんとうに思い起させるのかね？」

それじゃ、いったい、なぜ原始人は、写真を見せられても、最初はシミ²⁾みたいなものしか目にはいらないんだい？」（傍点筆者）

これは、美術批評家ジャン・クレイ (Jean Clay) と彫刻家アルベルト・ジャコメッティ (Alberto Giacometti) の会話である。ジャコメッティの、＜見えるものを見る通りに＞＜あるがままに＞再現するという制作態度に対して、クレイは「写真」のことを問うた。そして、これはその答えである。さらに、ジャコメッティは次のように続ける。

「……青いズボンをはいて、向うがわの歩道を歩いている男、あの男をいかにして表現するか？ 頭や、目や、靴や、背広などをかれに加えてみたまえ。嘘つばち³⁾ということになるよ。あなたは、そんなものを見はしなかつたんだからね。あなたは、何かぼんやりした、青いシミのようなものが動いているのに目をとめただけなのさ。……」

この会話を読んだ後、わたしはある未開人の部落を調査した社会学者の記録を知った。それは、次のようなことである。その学者は、未開

人との親交を結ぶため写真機を使ってみたのである。かれら自身の顔や、身近かな景色を撮ってかれらに見せてみた。ところが、自分の顔の写真を見せられた未開人は、なんと、自分の顔どころか、顔を顔として認識できず、まるで不可解なようすであったというのである。むろん景色も、同様にして、認識することができず、シミのようにしか見なかつた。写真のなかの顔や景色を認知することができるまで、数日かかったということである。

ジャコメッティとクレイの会話と、このある社会学者の経験したことは、わたしをひどく驚かせ興奮させる。写真に映ったものが、そのまま、そのものとして見られないという事実は、わたし自身の＜ものの見方＞という概念を根底から揺り動かしてしまう。写真という現代の最たる共通言語であるはずのものが、実は全く通じ合えないものであったのだ。そこには、少なからず写真イコール人間の視覚という考えが、今までのわたしにはあつたからである。

さらに、人間がものを＜見る＞場合、正確に同じものを＜見る＞ことがない、という考え方はショッキングである。なぜならば、わたしたちは、自分のまわりの世界とすべて同じようにかかわっているのではない、ということの意味するからである。これはなにも、未開人とわたしという比較においてばかりでなく、あなたとわたしということへも発展する。

加えて、ジャコメッティの＜見えるものを、見える通りに、あるがままに制作する＞ということばが、表現者としてものを＜見る＞ということは、いったいどういうことであるのか、という厳しい問い直しをわたし自身に迫って止まない。

しかし、日常のじつにありふれたことである＜見る＜こと＞＞を見なおしてみることは容易なことではない。今日、わたしたちは多くの、さま

ざまの、みなれた見せかけの中にいる。＜見る
こと＞を見なおしくまなざし＞を自己のものと
するためには、この見せかけを、すべて取り去
ったあと何が残るかを見いだすことからはじめ
ねばならない。つまり、わたしは、わたし自身
の＜まなざし＞を阻むものを遠ざけていく以外
にない。そうして、わたしがものに追いつき、
ものに到達し得たならば、その時こそ、わたし
はわたしの＜まなざし＞をみいだしたことになる
と思うのである。

言いかえるならば、わたしは、わたし自身の
確かな＜まなざし＞で、自然を謙虚に見えるが
ままに見るような眼を、どこかに置きわすれて
きてしまったように思う。この置きわすれてき
た眼こそ、人間が人間として、太古に光を発し
ていた＜まなざし＞の原始であるところの絵画
（写真）以前の＜まなざし＞なのである。そう
して、それは、わたしたちの祖先である有史以前
の人類の＜まなざし＞であるところのはだかの
＜まなざし＞だともいえる。このはだかの＜ま
なざし＞を見いだすことが、とりもなおさず、
今日わたしたちが、回復しなければならない、
根源的な眼にほかならないとわたしには思え
る。そうして、このはだかの＜まなざし＞を見
いだして、はじめて＜今日、わたしは、わたし
の目で見た＞といえるのではないだろうか。

とまれ、神経機構のなかで＜見る＞というこ
とが、どのようにして起るか、また＜眼＞の構
造が医学的にどうなっているのかなどというこ
とは、はだかの＜まなざし＞を見いだすことと
あまり関係のないことである。はだかの＜まな
ざし＞を見いだすためには、まず＜まなざし＞
をそれに向けることからしか出発しえないので
ある。

1

それでは、わたしたちの日常経験している、
ありのままで＜見ること＞とは、どんなこと
であるのか。まず、わたしは眼を窓の外に向け
てみる。前景に一本の木があり、それを囲むよ
うに高さ1メートルぐらいのブロック塀がつづ

き隣家が見える。中景としては、家と家の間か
らわずかに林が見えるだけで、ほとんどが隣家
に遮られて見えない。遠景には、奥多摩の山々
と、白い雲が二、三浮いているのが眼に入る。
がその先は何も見えない。それは、何かあるに
は違いないが、わたしの眼では見ることはでき
ない。ここから、わたしの眼で見ることができ
ない理由はふたつあった。ひとつは、何かに遮
られた場合、もうひとつは、遠すぎて認めるこ
とができない場合のふたつである。

わたしたちは、眼の届かないものは見るこ
とができない。また、その反対に、わたしたちの
眼から距つてないものを見ることもできない。
メルロ・ポンティ（M. Merleau Ponty）は、
『眼と精神³⁾』のなかで、「見るとは離れて所有
すること」であると言う。つまり、見ることに
不可欠なもの、それは、自分とあるものとの距
離、すなわち奥行ということになる。

さらに、眼の前の木をじっと見つめてみる。
その時、はじめに平面的二次元の高さと幅だけ
が与えられ、そこから第三の次元、立体として
奥行を観念的に構成するような、行為において
は、見ることは成立しないであろう。むしろ、
見える世界においては、厚みやヴォリュームや
奥行が同次元で存在し、しかも、それらすべて
が同時に眼に注入されることによってはじめて
そこに在ることができる。

ところで、奥行はわたしのいる＜ここ＞から
木のある＜そちら＞へと測られる以外にない。
木という物体と、わたしの、体という物体（肉
体）との間にこそ奥行が与えられるのである。
ここで、はじめて、相互の存在というものが確
認される。また、わたしがものを見る時、わた
しもまた、ものによって不可逆的に見つめら
れているのであり、その関係は、全体から見
るとひとつの場面のようなものとして、わたしと
ものとを結びつける。そうして、わたしと木と
の奥行を見ている時こそ、わたしは、わたし自
身として、世界のただ中の身体としてそこに
いる、つまり存在していることになる。

そこに、遠近法という存在に通ずる糸口があ
るとすれば、多くの画家が遠近法に夢中になっ
て来た理由も解けそうである。さらに、サルトル
（Jean Paul Sartre）は『シチュアション

Ⅳ』のなかで次のような興味あることを言っている。

「距離を創りだしたのは人間であり
距離というものが意味をもつのは
人間的空間においてのみだ。」

わたしたちが、じつさいに距離を判断するのは、あらゆる感覚の総体の全的なものとして、感じとるに違いない。それは、視覚だけでなく、他の触感覚などを含めてという意味であり、さらに過去の体験なども欠かせぬ要素となつて、わたしたちは享受する。としても、わたしたちにとって、距離そのものを直接見るということは有り得べからざることである。如何に全的にわたしたちに迫ろうとも、わたしたちは、距離を直接見くだすことはできない。

ところが、＜ここ＞にいるわたしと、＜あそこ＞にある木の間、つまり客観的距離は、人間的空間において意味付けされ、新たな奥行としてうまれかわるのである。＜見ること＞に生涯を賭けている画家にとって、この奥行の追求こそ永遠の主題といえる。なぜならば、画家とは＜見ること＞によってしか、何ものをも学ぶことはできないからである。

2

つづいて、いったい遠近法とは、どんなものであるのか。一般には、二次元の平面の上に、遠近（奥行）のある空間内の三次元の対象を描き表わす方法とでも定義されよう。

ところで、わたしたちの日常は、歩いたり、走ったり、跳んだり、またものを取ったり、置いたり、さまざまな動きに満ちている。それらのどれをとっても、わたしたちは、わたしたちの眼を使ってそれらの行動をしている。そして、それらの行動のひとつひとつに、距離感に関わってくる。わたしたちの生活に、立体視覚は不可欠のものであるといっても決して言いすぎでない。

わたしたちは、わたしたちから離れた対象を検知し、知覚的世界を構成する。言わば、わたしたちは、視覚的距離感とか視覚的空間の感覚

とかいわれている、つまり「遠近感」のある視覚世界に身を置いているのである。

遠近感に対するこれまでの見かたは、第一義的には、二つの視野が重なりあうことによって生じる立体視効果の作用である、というものであった。しかし、それに対し、ジェームズ・ギブスン（James J. Gibson）は『視覚世界の知覚』⁵⁾のなかで別の見解を与えた。

「視覚世界における遠近感の唯一の重要な基盤は、双眼視による、立体視効果であるということが、長い間、一般に信じられてきた。これは視覚を医学的、生理学的に研究する学問である眼科学において、広く受けいれられている見解である。そしてこの見解は、ある場合は必ず立体視装置をかりて、真の遠近感において、呈示されねばならないと考えている写真家、芸術家、映画研究者、視覚教育論者や、飛行家がパスすべき唯一の遠近感テストは、立体視覚の鋭さのテストだと考えている航空専門家たちの信念となつている。

この信念の基礎をなすものは、遠近に対する内在的な手掛りがあるという説であるが、この説は、生得的感覚とよばれるある種の体験が、存在するという仮定に根ざしている。現代心理学においては、この仮定を疑問とする傾向が強まってきたが、信念だけはたいした根拠もなしに残っている。すでに述べたように、遠近感とは、感覚から作りあげられるものではなく、単に視覚的体験の一面にすぎないのだ。⁶⁾」＜傍点ホール（Edward T. Hall）＞

ところで、わたしたちは、わたしたちの片方の眼を覆ったところで、遠近感が全く消え失せてしまうわけではない。遠近感とは、たしかにある。人間の眼がふたつあるという理由だけで、遠近感を理解することは困難である。

さらに、＜遠近感とは、視覚的体験の一面にすぎない＞とすると、わたしたちは、さまざまな遠近を体験していることになる。つまり、立体視は距離を感じるひとつの要素ではあるが、全てではないのである。視点を変えてみれば、わたしたちが、遠近感のある視覚世界を作りあげる方法は、たくさんあるのだということである。⁷⁾

ギブソンは、三次元の視覚世界を作りあげて

いる諸要素を分離し確認するために、空間内を移動してゆく際に人間が用いるさまざまな遠近感のシステムを研究した。その結果、以下のような四つの項目と、十三ものシステムを確認した。その内容は次のようなものである。

A. 位置遠近法

(1) 質遠近法

これはある表面の肌^{テクスチャ}面の密度が遠く離れるにつれてしだいに増すことである。

(2) 大小遠近法

物体が遠くなるにつれて、大きさが減少する（12世紀のイタリアの画家たちは、人間についてはこれを完全には認識していなかったらしい）。

(3) 線遠近法

おそらく、西欧世界でもっともふつうに知られている遠近法。ルネサンス芸術がいわゆる遠近の法則をとりいれたことは、よく知られている。鉄道の線路とか、ハイウェイのような平行線が、地平線で見えなくなる点では一つになってしまう現象が、この形の遠近法を説明している。

B. 視差遠近法

(4) 双眼視遠近法

双眼視による遠近法は、大部分が意識の外で作用する。これが感じられるのは、両眼が離れているために、それぞれ異なった像を投影するからである。像のちがいは、遠距離より、近距離において、より明らかである。片方の眼を閉じたりし、ついでもう片方の眼で、同じことをやってみると、像のちがいがわかる。

(5) 動きの遠近法

空間の中を前方へ移動してゆくと、静止し

た物体に近づくにつれて、それがよけい早く動くように見えるようになる。同様にまた、一様な早さで動いている物体は、距離が増すにつれて、よりゆっくり動くように見える。

C. 観察者の位置や動きに依存しない遠近法

(6) 空気遠近法

西部の牧場の人々は「空気遠近法」が、土地によってちがうことを知らない観光客を、からかっておもしろがるのがつねであった。こういう無邪気な連中が何人か、朝、さわやかに目ざめ、生き生きして窓から外を眺める。近くに丘のように見えるものがあるのを見つけると、こんなすてきな気持ちのいい朝だから、みんなであの丘まで散歩にいった、朝食までに帰ってこようということになる。何人かはやめたほうが良いといわれて思いとどまるが、他の連中は、でかけてゆく。結局彼らがわかったのは、出発後半時間、歩いても丘がほとんど近くならなかったということだ。じつは、その「丘」は、3マイルから7マイルも離れたところにある山であって、不慣れな空気遠近法のために、小さいもののように見えたのである。高地の乾燥した空気が、異常に澄んでいたのも、空気遠近法が変化し、すべてのものが、実際より何マイルも近いような、印象を与えたのだ。このことから、空気遠近法は、介在する大気によるかすみ具合の増加と色彩の変化にもとづいていることがわかる。それは距離を示すけれど、他のいくつかの遠近法ほど安定で信用できるものではない。

(7) ぼやけの遠近法

写真家や画家は、しろうとよりぼやけによる遠近法を知っているようである。この形の視覚空間の知覚は、顔の前に置かれた物体を注視すると、背景がぼやけることで明らかである。眼の焦点があつていない平面にある物体は、不明瞭に見える。

(8) 視野における相対的な上昇

船の甲板の上、あるいは、キャンザスや東部コロラドの平原に立つと、水平線または、地平線が眼の高さに見える。いわば地球の表面が足もとから眼の高さまでせりあがってきたことになる。地上から離れるほど、この効果は著しい。日常の体験で、いうならば、近いものは見下ろし、遠くのものを見上げている。

(9) 質または線の間隔の推移

断崖のふちから見た谷底は深く見える。きめの密度が不連続ないし、急速に増すからである。私がスイスのある谷をはじめて眼にしてからもう数年もたつけれど、そのときの奇妙な感じは、今でもありありと思いだせる。草の生えた岩棚の上に立って、私は眼下1,500フィートにある村の道路や家を見下ろした。視野の中には草の葉がはつきりと食いこんでいたが、一枚一枚の草の葉が小さい家の幅に見えたのである。

(10) 二重像の量の変化

遠くの一点を見つめていると、観察者とその点との間のすべてのものが二重に見えてくる。近いものほど重複のしかたが大きく、その点が遠いほど重複はすくない。この推移の勾配が距離の手掛りとなる。勾配が急なら近いと読まれ、ゆるやかなら遠いと読まれる。

(11) 動きの早さの推移

遠近を感じるもつとも信頼できる一貫した方法の一つは、視野の中でのいろいろな物体の運動の差である。近くにある物体は遠い物体よりよけい動く。そして、(5)に述べたとおり、より早く動く。もし二つの物体が重なりあって見え、観察者が位置を変えても相対的な位置に移行をおこなう場合は、それらは、同一の平面にあるか、それとも移行が知覚されないほど遠くにあるか、どちらかである。テレビ視聴者は、このタイプの遠近法に慣れている。テレビカメラが観察者と同じ具合に

空間内を移動するたびに、この遠近法が強調されるからである。

(12) 輪郭の完全さあるいは連続性

戦争中に、よく利用された遠近知覚の一つは、輪郭の連続性である。カムフラージュが眼をごまかすのは、連続性を断ち切るからである。手ざわりの差がなくとも、重複像に移行がなくとも、そして動きの率に変化がなくとも、一つの物体が他を見えなくする（月食のように欠けさせる）ならば、どちらが手前にあり、どちらがそうでないかわかる。もしたとえばもつとも近い物体の輪郭が断たれず、かくれた物体のそれがかけてゆく間に断ち切られたとすると、それによって一つの物体がもう一つの後ろにあるように見える。

(13) 光と影の移行

視野の中にある一つの物体の肌^{テクスチュア}面の急激な変化は、断崖やふちの信号となるが、それと同じく明るさの急激な変化もふちとして解釈される。明るさが、徐々に変わってゆくのは、なだらかな変化ないし丸さを知覚する主要な方法である。

くりかえすが、わたしたちの日常の行為に立体視は不可欠のものである。また、ギブスンによれば、遠近感とは視覚的体験の一面にすぎないのであり、距離（遠近）を感じるには、さまざまな方法があるという。とすると、この立体視は、そのさまざまな遠近感のなかのひとつの要素であって、全てではないということになる。

そして、わたしたちの感じるさまざまな遠近感とは、上記のようなさまざまな遠近法となる。わたしたちが身を置いている三次元の世界を、二次元の平面に表現しようとする際、このさまざまな遠近法はかかわってくる。

ところで、遠近法は、視覚によって空間を認識する能力、すなわち空間知覚を根底に置いたものである。そして、遠近法には種々な方法があつたが、その中心をなしているのが透視画

である。遠近法といえ、透視画をさすようにいわれさえもする。周知のように、透視的空間知覚というのは、「(3)線遠近法」のことである。

3

「話しことばの時代が去り、文字の時代が終って、今や、われわれは映像の時代にまで到達した⁹⁾」と言ったのは、フランスの批評家ミシェル・ラゴンである。現代社会というものを考える時、この言葉が決して言い過ぎでないほど、わたしたちは、わたしたちの囲りにありとあらゆる映像を認めることができる。写真、映画、テレビジョン、印刷物と多種多様に、しかも生活のあらゆる領域に、この映像を見いだすことができる。つまり、現代はすぐれて視覚的な時代であり、視覚的ないっさいのものにうながされていると言える。

現在の視覚的世界を、造形的な意味において見ていくと、芸術のスタイルの内に、また多くの映像の内に、視覚的距離感のもっとも一般的なものとして線遠近法を、つまり透視画を理解できる。この透視画とはパースペクティブ Perspective (英) の訳語であり、語源はラテン語のペルスピケーレ Perspicere である。語源の意味は「明瞭に見る」である。日本においてこのことばを使うようになったのは、新しく、明治以降においてであろうといわれている。なお、明治においてもまだ配景図、あるいは遠近図法などとよばれ、はっきりと定まったものではなかったようである。

ところで、透視画は、古代には、ほとんどみられない。ギリシャやローマ時代の絵画にいくぶん見られ、それが中世にはまた影をひそめてしまう。画法としては、ルネサンスにおいて、はっきり意識されたとされている。また、子供の描く絵には、古代人と同様透視画という意識は、ほとんどないといえる。透視画が成立するには、前述のとおり、視覚による透視的空間知覚が確立されてのことである。すなわち、人間は無意識のうちにではあるが、能動的に視覚世

界を構成するのだということに気づいてから、透視的空間を認識しだしたのであった。

ここで、美術の流れを見ながら、透視画法の発見されたルネサンスまでの知覚の歴史をたどってみる。

洞窟壁画を描いていた、旧石器時代の人間の空間に対する意識とは、どんなものであったのか。現在なお、なまなましい描写力でわたしたちを驚かすアルタミラ (Altamira) などの壁画をみってみる。かれらの描いた野牛のなかに、胴体や頭は横から見た側面図なのに、角だけは正面から見た正面図となっている、合成画を発見することができる。かれらは、複数の視点を合成させていたわけであるが、これはなにも理論的な行為であったわけではなく、単に＜そのように見えた＞ということであろう。かれらにとって＜かたち＞は外界を知る、そして秩序づけるための手段であり、その認識作用は、行動と強く結びついていたものであろう。そうして、かれらは現実のひとつひとつの行動を通して、幼児のように空間意識を育てていったにちがいない。

古代エジプトのレリーフなどにも、合成画を見ることができる。かれらの空間体験も、現在のわたしたちのものと大きく異なったものようであった。「かれらの関心は、その宗教的祭儀的構造を宇宙の中で正しく方向づけ整えることに向けられ、閉じられた空間自体は、それほど問題とならなかった。ピラミッドや、神殿が正確に東西、南北の軸上に方位づけられていることは、呪術的意味をもつものであって、超自然力を象徴的に模することにより、それを制御しようとしている。エジプト人は、視線や平面に多大な幾何学的関心をいだいていた。エジプトの壁画や絵画から、あらゆるものが平らに見え、時間が分断されていることがわかる¹⁰⁾。」また、エジプトの彫刻、特にミ書記の座像などにみる写実力、造形力から推量すれば、かれらは透視画の知覚が全く無かったというより、透視画的なものを絵にする興味が無かったと言った方がよいようである。

ギリシャにおいては、透視画の基礎になると

もいえる数学者ユークリッドの光学理論があった。「視線は直線で、眼を頂点として物体を底とする錐体を形成する。遠い所にあるものは小さく見え、平行線は一点に集中するように見える。円を傾けると楕円に見える」というものである。あきらかに、透視画的な考え方である。ものを透視的に見る能力はすでにあった。しかし、人間（自己）と、閉ざされた大きな空間との関係は、まだ意識されていなかった。このことは、かれらの描いた短縮も重なりもない人の姿のある壺絵などから判断できる。自己を空間の中にいると考えるに至るのは、だいたい後のこととなる。日常生活の段階で、はっきりと自分が、空間の中にいることを意識するのは、ほんの少しずつでしかなかったであろう。

中世においては、当時の人々は、世界をどのように知覚していたのであろうか。ギブソンは中世の絵画の分析により、かれの挙げた遠近の知覚の13のバリエーションのうち6個については、ある程度の知識をもっていたとしている。当時のかれらの知っていたとされる6個の遠近法とは、空気遠近法、輪郭の連続性および視野内の上方位置（以上を習得していた）、質遠近法、大小遠近法および線の間隔（後の三つは部分的に理解していた）であるとしている。中世の美術については、かれらがまだ視野すなわち、実際に目に映る像と、視覚世界すなわち、知覚された世界との区別をしていなかったという。かれらは、網膜に映るようにはではなく、知覚されたとおりに描いた。したがって、人間の大きさは距離に関係なく一様であった。また、透視画的要素は部分的にはみられるものの、一視点から見た、統一的な絵はほとんどないといえる。

「ルネッサンス」この言葉ほど、視覚芸術の世界において、多少の批判はあるにしても、光彩陸離の意味をもったものはない。といえるほど、レオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonardo da Vinci）やミケランジェロ（Michelangelo）をはじめとして、あの多くの＜万能の天才＞たちは、この時期に、偉大な表現上の新しい道をきざぎざ、たくさんのすぐれた作品を残した。表現上の新しい空間を切り開いたものとして、透視画法の発見があげられる。というよりもむしろ、透視画法に代表されるような、新しい視覚

世界の発見があったと言った方がよい。「偉大な発明は、時をえてなされる。それらが花ひらくには、適宜な風土、ある呼びかけを必要とする。それらは、ある期待に対する応えとしてしか現われないことを、歴史はわたしたちに示している。それらの発明がものごとの流れを変化せしめるとしても、それは、時の経過が、この変化を待ちかねていたからである¹²⁾」。「＜発明＞のところを＜発見＞と置きかえても、この言葉以上に透視画法の出現を歴史的必然として、位置づけるに十分な言葉はない。

この時代は、都市の繁栄をベースとして、ローマやギリシャの古代都市にあこがれ、新しいヒューマニズムをかかげ＜人間の再生＞をめざした。一方、この知性は人間をとりまく自然界に新しい観察の目を向けはじめる。すなわち、かれらの経験や、認識や、創造の主体であるかれら自身、すなわち「人間」こそ、世界や万物の出発点であると考えた。そして、目に見える外の世界に科学的な探究の目を向けはじめたのである。自己と自己をとりまく外界という新しい視点でものを考えるようになった。その結果、かれらは、視野と視覚世界とのちがひ、つまり人が＜見る＞ものと、そこに＜あると知っている＞ものとちがひに気づきはじめた。そうして、かれらは空間描写の中に新しい形式、線遠近法の一機能としての三次元の空間を会得し、導入した。このような、かれらの新しい空間観念は、消点という形式的な中心をおき、遠近線を一点に収斂させるいわゆる遠近画法（透視画）を発見するまでにいたった。

透視画法によるルネッサンス絵画の出現は、当時の人々を、さぞ驚かせたことであろう。ルネッサンス以前の視覚的表現においては、タブローの中のほんの一部が、台形になっていたり楕円になっていたりという程度の透視的表現にすぎなかった。絵というものには、今まで、あくまで立体感はなく平面的なものしかなかった。それに比すれば、当時の絵画に表われた線透視や空気透視を見て、かれらはその立体感にわが眼を疑がったであろうことは想像に難くない。

しかしながら、ルネッサンス絵画にも矛盾はあった。「空間を静止させ、空間の要素を一点

から見られたように構成すること、これは実際には三次元空間を二次元的に取扱うことであつた。」その後、完全なものでなかったルネッサンス絵画に、数個の消点を導入するなどの改良を加え、大きな空間感が創られるに至る。新しい空間経験は、さらにまた新しい発見へと導くであろう。

ところで、この透視図は眼の場合になぞらえることもできる。発射する点が眼の水晶体であり、画面が網膜である。また透視図は、写真になぞらえられるもする。点は、レンズの焦点であり、映った写真が透視図である。もちろん透視図は、網膜像や写真と全く同一のものではないが、一般的には、だいたいにおいて、似たようなものであるといわれている。

ルネッサンスのころ、透視図法が考案されるのと時を同じくして、一方ではカメラ・オブスクラ (Camera Obscura) という針穴カメラが造られた。これに映る屋外の光景を手によってトレースし、それを透視図法で描いたものとへらべ修正を加えたりして、いわゆる「写真」に当るものが構成された。そしてこれは、人の眼に映る光景と同じものだと考えられた。

カメラも透視図法も不完全であつたルネッサンスのころ、画家たちは、その不完全な技術と知識を、かれらの視覚をみがくことによって補いながら数多くの透視画を描いた。透視図法やカメラが精密になるに従って、画家たちはそれらを積極的に利用して、いわばく目に映るとおり>の絵を描いたわけで、これが当時の写実思想であるとされる。

透視画が成立するのは、視覚による透視的空間知覚が確立されてのことである。このことは前にも述べた。そして、わたしたちは、現代の視覚的な一切のもののなかに、もっとも一般的なものとして透視画を認める。ところで、このような透視的空間知覚は、人類史という大きな規模においても、個人の段階においても絶対的なものなのであろうか。

しかし、わたしたちは、田舎道の電信柱を遠くまで眺めると、事実透視画的に見えるのである。これは、もしかするとそう見えるのではなく、わたしたち自身が、透視画法的に空間を把握しようとしているからなのではないか？という疑問は成り立たないか。つまり、長い間に透視画的な見方を教えこまれた結果、そう見えているのではないか。もし、それを知らなければ空間についての透視的知覚とは、無縁であることも考えられるという疑問が発生する。

また、問題をもどして、ギブスンによれば、12世紀のイタリアの画家たちはものについては、物体が遠ざかるにつれて大きさが、減少して見えることを知りながら、人間については、そうなることをはつきり認識できなかったという。とするなら、大小遠近法も本来人間は、一般的に遠くのは小さく見えるというわけではなさそうとも言えるのではないか。そして、その逆に一度そのことを知ってしまったら、わたしたちの視覚はもうそれから自由になることはかなり難しくなると言えないだろうか。

ところで、人間の眼はしばしば機械のカメラに透視画的意味で比較されてきた。それはむしろ機械的、構造的意味では、ほとんど変わりはない。しかし、網膜の上に捉えられた像がそのまま知覚像になるわけではない。それは、視覚で受けとめたものは、頭の中で一度<修正>されて知覚像になるのである。したがって、一般に言われる眼に見える世界というのは、実は眼と頭(知性や経験的学習)との協力によって生みだされたものと言える。ここでは、以上のようなことを含めて、<見る事>についての人間の眼と頭の関係、つまり視覚と、知覚と、そして認識の問題について少々ふれてみる。

はじめに、眼と写真機についてであるが、本来カメラのフィルムのように、わたしたちの網膜にうつる像が、上下左右逆になっていることはよく知られている。しかし、わたしたちは現実の生活の内において、外界を逆に見ることはないのである。それは、眼に映じるわたしたちの世界が、わたしたちの知性の働きによって修

正されているからである。アメリカの心理学者ストラトン (G. M. Stratton) は、この逆さまの世界を「逆転眼鏡」という方法で、次のような興味ある実験を行なっている。

「ストラトンは、この＜逆さまの世界＞を人為的に作り出してみればどうなるかということを実験するため、上下左右が逆になっている眼鏡をかけて、一週間ほど生活してみたという。すると、当然のことながら、最初のうちはすべてのものが逆に見える。天井は下に、床は上に見えるし、右と左も逆になる。右に見えるものを取ろうと思って手をのばすと、実はそれが左にあるわけだから思うものに手が届かない。まったくチグハグの体験ばかりで、精神的に不安定になり、吐気を催したりした。ところが、3日もたつと、もうだいたい逆さまの世界にも慣れて、部屋の中を自由に行き来したり、字を書いたりさえすることができるようになった。そして、一週間目には、全然生活に支障を感じないようになったという。¹⁴⁾」

わたしたちは、いつでも、外界を自己との関係において見ているにすぎないことを、この実験は示してくれる。つまり「全ての思想は人間のかたちをしている」¹⁵⁾と言はれる所以である。

わたしたちの世界は、三次元のものであり、色もかたちもある、規律あるひとつの宇宙なのだといえる。それは色や光の渦巻く、混沌とした世界ではないということである。しかし、生まれた時から眼の見えない人が、手術によって初めて見ることを知った場合はどんなであろう。かれらにとってのこの世界は、色とか形とか、また立体とか平面とかの区別ない正にカオスの状態のようである。はじめ明暗しかわからなかったものが、成長の過程で、線や形を識別する訓練を受けて、しだいにさまざまな物の細部に気付き、物を見分けはじめる。そうして、わたしたちのような視覚をつかみ、わたしたちのような生活を営むためにはどうしても、立体的なものの把握が必要となる。そこで、三次元の世界に入っていくとき、欠かせない要素のひとつとして、触覚的経験があるという。それは、眼で見ただけではわからないものが、手で触れる

ことによって、「丸い」「四角い」と認識できるようになるというのである。先天性盲人の開眼手術による観察によって、このことはかなり明らかにされてきた。

「ロンドン大学の、解剖学教授ヤングによれば、この種のケースは、今世紀にはいって少なくはないという。そしてそれらの、初めて目が見えるようになった人は、この世を、ただ光と色の渦巻くかたまりとしてしか捕えない。最初は色も、ただ、ちがうということが言えるだけであるがやがて2色を赤や青というふうに区別するようになる。しかし形を識別することは容易ではなく、ある時、オレンジを見せると、その人は、ただ『黄色い色』だと答えた。だが手でさわらせると、彼は即座に『オレンジだ』と答えた。つまり彼の頭の中には、触覚を通してオレンジというものが刻みこまれていたわけである。そのあと、彼は正方形の四角い物を見せられると『青くて丸いものだ』と答えた。これは三角形の物を見せても同じだった。彼はやはり丸いと答えたのである。そして角があると注意してやると初めて彼は『ほかの人がどんなふうにその物を感じているのか、今やつとわかり、わたしにもそう見えた。』と答えた。¹⁶⁾」

このように、わたしたちは、＜見る＞という視覚作用において、触覚などの他の感覚作用というものを、分離して考えることは不可能なのである。特に可視的構成活動は、触覚的経験に負うところが大きいようである。また、開眼者が正常な視覚を得るための訓練は、二次元から三次元、平面から立体へと向かうようである。そして、かれらは判別、描写力などの訓練をとおして「像」を構成する力を養っていかねばならない。すなわち、わたしたちと同じような視覚を得るためには、何らかの訓練をすることが必要となるのである。開眼者のもうひとつの記録を挙げる。

「A子さん(25才)は、一歳二ヶ月のとき、両眼が失明し、左目だけは光のあるなしがぼんやり分かる程度だった。十二歳のとき、左目に角膜移植を受けた。訓練は三角形、円、四角形の形を描いた紙を見せ、形が区別できるかどうかから始まった。

はじめは、それらの形が全く区別できなかつ

たが、一年後には、小さな図柄でも正答率は満点に近づいた。続いて……平仮名の読み書きを始めた。手本を見ながら、A子さんが書いた字は、どれも大きく、ゆがんでいたが、回を追って正確になった。しかし、その字も、手でたどったあとに書いた字に比べると、ゆがみがひどい。十ヶ月後、A子さんは平仮名をマスター、いまでは手紙も書けるようになった。その後、円柱や円すいを区別する訓練に移ったが、結果は悪かった。A子さんは、『立体感がつかめない』としきりに訴えた。¹⁷⁾

そしてこの開眼者のアフタケアとしてのプログラムは、次のような順で行なわれると報告している。

- ① 明暗がわかるかどうか
- ② 色
- ③ 縦、横、斜めの線
- ④ 三角形など平面図形
- ⑤ 平面図形を組み合わせた複合図形
- ⑥ 立体

A子さんは、週一回の訓練で、一通り終わるのに十年余を費やしたという。以上のふたつの報告は、二次元の平面の世界から、三次元の世界に入るには、何らかの大きな壁のあることをわたしたちに教えてくれる。

生まれつき正常な眼をもった人間にとって、日常の、じつにありふれたことである「眼で見る」ということを特に疑ってみる人は少ない。しかし、これらの報告は、＜見る＞ということについての重要な視点を、わたしたちに与えてくれた。それは、ただ見える目だけでは朦朧とした世界しか映しはしないのであり、目は光という刺激を外部から受けとる器官にすぎないということである。眼に映じる像は、実は訓練された脳との協力によって、はじめて可能となるのである。

また、わたしたちが平常見ることに対し、触覚が大きな影響をもたらしているようである。さらにこのことについて、「眼によって助けられない手が、大理石に美を感じることができる」ということは、多くの人たちにとって、奇妙なことと思われるであろう。しかし、わたしがすぐれた彫塑に触れることによって、純粋な快楽を引きだすことは真実なのである。¹⁸⁾」という、

視覚も聴覚も奪われているヘレン・ケラー(H. A. Keller)の言葉は興味深い。この言葉は、人間の感性の限りない深さと尊さを教えてくれる。と同時に、わたしたちの視覚における感性というものへの働きかけとして、触覚による経験の力が大きいことを知らせてくれる。わたしたちが見るときにできる像は、視感覚としてだけでなく、触感覚などを含めた、感覚器官の全的なものとして成り立つのであろう。そして、視覚における感性も、多分、わたしたちはどこからか何らかの力を受けながら喚起されるものようである。

わたしたちは、言葉を学習によって自分のものとする。それと同じように、見ることも教えられたものであることが以上のようなことから理解できよう。とすると、見るというのも社会的になんらかの規制のあるものといえるのではないか。なぜならば、見ることはわたしたちの存在と不可分のものであり、わたしたちが、この社会の外で存在することができない以上、言葉と同様、見ることも、それに規制されざるをえないからである。

くりかえしになるが、わたしたちの眼が捉えた網膜上の像は、そのまま知覚像となるのではない。これらのことは、ストラトン等の実験や記録によって示されている。さらに、わたしたちの＜見る＞という行為も、なんらかの社会的規制のもとにあり、教えられたものなのである。また、わたしたちが、視覚的に空間を知覚するためには、触覚的経験の積みかさねに負うところが多い。その上、わたしたちの感性も無意識のうちに、何かに支配されたものとしてあるようだ。うまれたままの眼では感じとることのできない立体的空間把握は、視覚や他の感覚の総体としての知覚として、わたしたちは、享受するのである。眼は飽くまで脳との協力によって知覚像を構成するのである。

ここでは、この知覚像について視点をかえて触れてみる。はじめに、沢田允茂は『認識の風景』の中で知覚像について次のような見解を示している。「私が眺めている風景のなかには、樹や石や家や人間が見える。だから私の風景を

構成しているものは、これらの樹や石や家や人間である。というのはごく、自然のように見える。しかし今、私の眼球を指で軽くおしてみるとどうだろうか。同じ樹、同じ石、同じ家や人間がそれぞれ少し位置をずらして、二つずつに見える。このとき私は、私の風景は同じ二つの樹と二つの石と、二つの家や人間から成っている、というだろうか。一瞬前まで一本しか実在しなかった樹が急に二本になった、というであらうか。二本になったのは、私の樹の知覚像であって実在の樹ではない。とすれば、私が私の眼球を指で軽くおす直前に見えていた一本の樹も、そして石や、家や、人間もまた私の知覚像である、ということはごく当然のことであらう…。最初から、私の風景のなかに見えているのは知覚像 Perceptual image だったのである¹⁹⁾」という。

したがって、わたしたちが＜見る＞とは、「知覚像を通じて現実²⁰⁾に存在している事物のある側面を見ている」にすぎないのである。わたしたちに見えているのは対象の知覚像であり、正しく表現するとわたしたちは、「家の知覚像によって家のある側面を見る²¹⁾」となるのである。しかし、現実には＜知覚像によって＞ということと、＜実際の対象のある側面を見る＞ということとは、一斉に行なわれる。そして、＜家を見る＞ことは目的であり、＜家の知覚像＞はそのための手段である。そのため、わたしたちは、＜家の知覚像を見ている＞という表現を使わずわたしたちは、＜家を見ている＞と言いあらわす。その方が自然なのである。したがって＜見る＞ということ²²⁾を厳密に言えば、わたしたちの「知覚の風景は諸々の知覚像から成る」という表現こそ唯一の正しい表現となるという。

それでは、＜見る＞とは「知覚像を通じて現実²⁴⁾に存在している事物のある側面を見ている」ということの＜ある側面＞とは、どのような意味をもっているのであろうか。＜ある側面＞とは全てではなく、部分的という意味をもっていることは明らかである。また、特定のまたは限定された面であるともいえる。さらに、知覚のなかで、わたしたちは現実の＜ある側面＞以上は決して与えられないということであるのか。この問題については、サルトルの明快な解答を

借りる。

「知覚のなかでは、私は対象物を観察する。観察するというのは、その対象物が如何に全的に私の知覚のなかに入ってくるとしても、同時にある一つの面以上は、決して私にはあたえられないという意味である。正六面体の例がよく知られている。その六つの面を把握しない限りそれが正六面体であることを私は知り得ない。ところで厳密に言えば、同時に三つの面を見ることは出来ても、決してそれ以上を見ることは出来ない。それで、私はそれを逐次に把握せねばならない。その上、たとえばABC三面の把握からBCD三面の把握に移るとき、私が位置を変えている間に、A面が消え失せるのではないかという可能性は常に残る。それで正六面体の実在とは常に疑念をとどめることになる。同時に私が正六面体の三つの面を同時に見るときも、この三つの面は、決して正方形として示されることはない点に注意せねばならない。それらの線は伸び、角は鈍角になり、それで私は私の知覚に映じたものをもととしてそれらの正方形としての性質を再構成せねばならぬのだ。」²³⁾

このように、サルトルは＜ある側面＞を人間の知覚の運命ともいふべき眼界としてみごとに立証する。ところで、わたしたちの身近にある正六面体のものに、〃さいころ〃がある。このさいころを、わたしたちが見た場合、同時に六つの面を見ることは、確かにできないことである。わたしたちが、視覚的に知覚できるのは、そのうちの三面だけである。如何ように見ても三面以上は見えない。しかも、この三面はそれぞれが正方形であるにもかかわらず、決してそのようなには見えない。わたしたちの感覚は、透視図的にさいころを見てしまうのである。それなのに、わたしたちはさいころを正六面体とみとめてしまう。

わたしたちの見る知覚像とは、わたしたちの外界の対象の「側面の連続、射影の連続」にすぎない。また、わたしたちが見て捉えた像は、ひとつの＜ある仕様＞であり、＜ある側面＞であるのだ。そうして、仕様や側面の全てのあわれの綜合によって対象を認識していくのである。言いかえれば、視覚を通して知覚した三面

から、正六面体をつくりあげるということである。

このように視点をかえてみても、わたしたちが日常<見る>ものは、純粋な眼の機能によってつくられる視覚像にとどまらず、何らかのかたちでつくりあげられた知覚像であることに気付かされる。つくりあげられた知覚像ということは、多面的、多様なものであるとみることができる。つまり、わたしたちは対象を如何ようにも捉えることができるという可能性をもっているのである。

わたしたちの視覚は、眼のしくみや生理的な機構のみにより決定されるものではない。後天的に得た習慣が大変大きく影響するのである。日常の視覚的体験は脳の中に一種の仮定をつくりだしてしまい、この仮定に逆らうようなものは、無意識のうちに排除してしまうのであろう。それだから、わたしたちの眼が確かめたはずの真実は、時として全く逆の場合もあることを心にとどめておかねばならない。

そしてさらに、わたしたちの空間や距離に対する感覚も、決して不変のものではないのである。現在なお、多くの視覚的なものにみられる透視的遠近法は、ルネッサンス以来の人々が発展させたものであり、人間の本来の感覚とはおおそ関係のないものなのである。視覚における純粋な感性もどこからか何かに支配されながら存在しているようだ。それゆえに、わたしたちの視覚も、透視的空間知覚にどこかで規制されていたり、逆さまの世界を正常な位置に置き変えたりして、頭の中で一度修正されて知覚像になるらしい。多分、わたしたちの視覚は常に自然の状態にあるのではなく、制度化されているにちがいない。

おわりに

ここでまた、初めに述べたところの未開人の写真に対する認識の仕方の問題がよみがえって

くる。かれらこそ、何の観念にも支配されずにものをものとして、見ているのではないだろうか。見るということの本当の意味は何なのか、という問い返しにつき当ってしまう。

ジャコメッティが、「自分に見えるものを見えるとおりに制作する」と言ったことを、大きな逆説としてとらえる人もあろうが、わたし自身は、かれの言葉を、決して逆説としては解釈できない。ジャコメッティ自身が、マシンとしてのカメラでもなく、本来の眼そのものになり切って、ものを見ようとする正直な言葉としてとらえたい。

わたしたちは、写真などを見て、その形態や空間をいちいち疑うようなことはしない。それが自分の眼に映じている世界の全てであると思っている。多分、わたしたちはこの社会の中でしか息づいていないと思うように、見なれたものを見なれたようにしか見ようとしないにちがいない。そして、わたしたちは、それをあたかも自己の本能であるかのように思い込んでいる。ところが、今見えている世界が実は、制度化された視覚として、つくられた透視画法的知覚として、つまり何かに支配された感性として在ることになると問題は大きい。

わたしたちは、永い世代にわたって、理念によって、すべてのものを知覚するよう教えられてきた。そして、それらの教化は強く、しらずしらずに、わたしたちをつつみこみ、閉じ込めてしまった。それゆえ、わたしたちは、わたしたちの正しい本能の自然な反応を示すことが難しくなってしまったにちがいない。ここに、自己の信条や習性や、先入観によってではなく、<自分の眼>で見ることをみいださねばならないと、わたしは思う。

さて、わたし自身の絵は技法として透視図法の形態をとる。いわゆる、伝統的遠近法を使って、ごくありふれた風景を描き、その風景をイメージの最も重要な要素とする。ひどく平凡で身近かな風景は、つまるところ特定の空間や時間を越えた最も普通的な風景ということになると思う。日常の空間と対峙しながら、無限の宇宙の空間の中にさまよい出て、無限の空間の中から、再び日常の空間の中にもどってくるという往来のなかに、確かな存在の証しというもの

が掴まえられる。わたしの絵の中の風景は、その入口であり、出口である。人型のシルエットは、わたし自身の、あるいは見る人の、存在の仮の印であり、風景を通りぬけるための、あるいは通りぬけた後の印である。

また、わたしは「空劫」という言葉に魅かれている。この世界が崩壊して一切が空虚となってしまう時を空劫というそうだ。ところで、わたしの作品は『空劫』という題をつけながら、万物がそのまま日常の中に在る形態をとり続ける。風景や人物やもろもろのものたちが出会い、とけ合い、反撥しあって長い間見慣れたような世界を形成する。

しかしいま、この世界はいつでも空虚になり得る。日常の風景も、自分たちの存在も巨大な空劫の暗闇ときわどく隣り合わせている。いつ一転して空となるかもしれないこの日常の空間のなかで、わたしはあらゆるものの存在の危うさと、したたかさを同時に確かめたいと思う。

それだから、わたしはいま、透視図を必然的な技法として用いている訳だが、いまここで、〈見る〉ということの意味を再び洗い直してみなければならない。そうすることによって、透視図の形態をさらに充実させ、インージを確実に定着させることができるはずである。また、透視図による表現形式が、自分にとってかけがえのないものであるのかどうか、という吟味をすることにもなってくるはずである。それはまた、とりもなおさず、自分自身の内的世界を厳密に見直すことにもなると思う。

作られてしまった観念にとらえられず、機械としてでもなく、真に見るということの意味をつきつめてゆくことは、つまり自分自身の存在そのものをつきつめてゆくことにほかならない。今日の、おびただしい「芸術」の氾濫と価値感の混乱の状況のなかでは、このことは作家すべてに課せられた切実な問題でもあると思う。

(註及び参考文献)

- (1) 矢内原伊作著「ジャコメッティとともに」1969 筑摩書房 P.18
- (2) ジャン・クレイ著「ジャコメッティとの最後の会話—ある芸術家の精神的遺言—」栗津則雄訳 1966 朝日ジャーナルより
- (3) メルロ・ポンティ著「眼と精神」滝浦静雄、木田元共訳 1964 みすず書房 P. 263
- (4) サルトル著「Situations. IV」^{シチュアション}佐藤朔他訳、1954 人文書院 P. 297
- (5) James J. Gibson「The Perception of the Visual World」1950
- (6) エドワード・ホール著「かくれた次元」日高敏隆 佐藤信行共訳 1966 みすず書房 P.108 (2, 3章はホールの考えに負うところが大きい)
- (7) 「ギブソンは、視覚を議論するにあたっては、網膜にうつる像と人間が見るものとを区別してかかることが必要であるという。前者を〈視野〉(visual field)、後者を〈視覚世界〉(visual world)とよんで専門的に区別した。視野はたえず移りかわる光のパターンでできあがっている。それが網膜で記録されるのだが、人間はこれを使ってその視覚世界をつくりあげるのだという。」(前掲書「かくれた次元」P. 95)
- (8) 前掲書「かくれた次元」P. 264—267
- (9) 高階秀爾著「芸術、狂気、人間」1966 番町書房 P. 143
- (10) 前掲書「かくれた次元」P. 119—120
- (11) 黒田正巳著「透視画」1965 美術出版社 P. 82 (3章はこの本を参考とした)
- (12) ルネ・ユイグ (René Huyghe) 著「見えるものとの対話、1」中山公男、高階秀爾共訳 1962 美術出版社 P. 25
- (13) 前掲書「かくれた次元」P. 124
- (14) 高階秀爾著「芸術空間の系譜」1967 鹿島出版会 P. 11
- (15) カミュ著「シジフォスの神話」矢内原伊作訳 新潮社 P. 30
- (16) 藤原英司著「動物の行動から何を学ぶか」1974 講談社 P. 40—41
- (17) 「みんなの科学」1976.5.26 朝日新聞 鳥居修晃、望月登志子両氏の報告より
- (18) H.A.Keller 「The story of my life」1903 P. 126
(木村重信著「人間にとって芸術とは何か」1976 新潮社より)

- (19) 沢田允茂著「認識の風景」1975 岩波書店
P. 54—55
- (20) 同上 P. 56
- (21) 同上 P. 57
- (22) 同上 P. 58
- (23) サルトル著「想像力の問題」平井啓之訳 1955
人文書院 P. 17—18
- (24) 同上 P. 18
- ※ なお、中原佑介＜背反する自然と芸術の左と右＞
（「遊」6号，工作舎発行）も参考にした。
1976.10.