

〈消失点〉を利用した国語の指導法理論

—「主体的・対話的で深い学び」を構築するために—

大 國 眞 希

一、小説空間と〈消失点〉

小説における空間を問おう。文字の羅列がどのように地平を切り開くのか。それは劇場で目にするような光景とは別のものだ。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ない。

十五世紀の初め、ブルネレスキはフィレンツェのサン・ジョバンニ礼拝堂の前で、ある視覚実験を行っていた。当時の伝記作家マネッティの伝えるところによれば、およそ三十七センチ辺の板版には克明に礼拝堂が描かれ、その板版にはのぞき穴が穿たれていたという。鑑賞者の姿を隠したまま鏡にうつる絵を視ることを目的としたためであった。おそらくこの地方にふさわしい晴れ渡る空のもとの出来事であったことだろう。絵の空の部分に貼られた銀箔には流れる雲がうつっていたという。あの六角堂の実物の姿をさえぎ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幻惑したことか。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（実物の礼拝堂、板版に描かれた絵としての礼拝堂、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、中心光は同時これらを串刺しにする）。この覗き穴こそ美術史上たどることのできる最初の消失点であり、一点透視図法に拠るヴィジョンの誕生でもある。ブルネレスキの類い稀なる空間感覚によ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、いくつかの夾雑物を（透視図法的絵画と比して）含んでいる。後に画面を挟んで対峙する視点と消失点との奇妙な重なり、それに対応する如く、瞳の水晶体あるいは覗き穴に向かい合って対面する二枚の鏡、建築物とその絵に挟まれた鏡板と、水晶体から光線を投射させるスクリーンとしての網膜。それらは確かに絵画と視覚との関係における余剰物であるにしろ、この透視図法という（象徴形式）⁽²⁾ についての考察においては欠かすことのできない要素だ。

イコノロジーの研究者として知られるパノフスキーは渡米前の一九二〇年代をハンブルグ大学で過ごし、いくつかの遠近法に関する論考を書き残している。それらは、当時親交を結んでいたカッシーラーの影響のもと、『象徴形式』としての『遠近法』としてまとめられる。特に象徴形式という概念については、本文のなかでも「カッシーラーがみごとに造形した用語」とされ、「精神的意味内容がそれによつて具体的感性的記号に結びつけられ、この記号に内面的に同化されたことになる」とカッシーラーを引用して説明される。それにしても遠近法という絵画技法のひとつとしか見做されていなかったものを（象徴形式）と見抜くタイトルは何と雄弁なことか。その力を証明するように爾来、後続の遠近法に関する論文群に対し、先見的な位置を占めることになっていく。

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を視野に入れた広範囲なものにもかかわらず、透視図法を軸として展開されるように、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の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、「観察による視覚経験を重視するペーコン流の経験主義」⁽³⁾ 的で「細密な、豊かに彩

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で充足する」北方美術の視覚にしろ、「現実の不透明性・判断不可能性に魅惑される」バロックの視覚経験にしろ、透視図法こそが対立概念としてのそれらの性格を明確にさせる。透視図法に関する多角的な研究のページをめくる度に、透視図法とはこうした対立を導く反省作用を凝縮した何かではないかという気がしてくる。透視図法は視覚に限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）いるのだ。この〈象徴形式〉における因果性にこそ、言語と透視図法との結びつきを見いだせる。

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（十七、十八世紀の西洋）―の視覚モデルであったカメラ・オブスクラを挙げ、「遠近法の内に含意し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」と指摘する。⁴二重性とは「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」であり、「他方には、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」でもあることを指す。この二種の視点の前者を〈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たく言い換えてもいい。この分裂に近い対立は、カメラ・オブスクラを持ちだすまでもなく、透視図法において決定的なものである。むしろ対立を分裂にまで至らしめ、この消失点こそはその対立概念を導く、表象されるはずのない超越論的主体の影だ。

透視図法に限らずあらゆる遠近法的手段、絵画の形式はパノフスキーが指摘したとおり、〈象徴形式〉としての側面を有するし、視神経を走って脳に届けられる刺激はただの光の戯れに過ぎない。この二重性を視覚という知覚において本来的なものとするなら、何故にことさらに視覚からこの対立をあぶりだすために、透視図法あるいはカメラ・オブスクラといったモデルが引き合いに出されるのか。ひとつには、主観―客観による認識をおこなう科学的主体を歴史的に位置づける目的として。もうひとつは、既述したようにこの対立の「先鋭化された」モデルである

ためだ。更に言うなら、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もある。

透視図法の画面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表れである。我々は幾何学という凝固剤を用いて、この概念の纖維を画面から抜き取って見せることができるのだ。またその形而上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―「読み」に応用すること、それがこの論の目的にほかならない。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」に過ぎない言語空間に水平線を拓くのだ。

透視図法によって明確化される視覚の二重性は、一四三五年にラテン語版が出版され、翌年にはブルネレスキ、ドナテッロ、マザッチオに献呈されたアルベルティの『絵画論』の冒頭に述べられている。^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、もつと人間臭いミネルヴァ〔すなわちもつと感性的叡智〕をもちしよう。

これに続く遠近法の幾何学的説明が（彼がブルネレスキに宛てた序で吐露した不安の通り）、その正確さを欠くにしろ、視覚ピラミッドのモデルを導入し、平面空間を統一する比率性を定式化した試みの斬新さは、いささかもそ

の価値を失わない。当時フイレンツェで花を咲かした新しい芸術の数々、彼が序に連ねる人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・ノベ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」像が観光客の目をその透視図法のイリュージョンの中に引きずりこむ。

彼がたびたび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。画家の視野のある一点に定め、描くべき対象の特徴となるポイントを直線的に定められた一点に結び付けるときに仮定される窓の四隅を、この一点に結びつける形態こそ「視的ピラミッド」である。

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」の前提として、「第一にわれわれがただひとつ動くことのできない眼で見ていると言うこと、次に、視覚のピラミッドの平らな切断面が、われわれの想像の適切な再現とみなされてよいということ」の二点をあげている。⁶この「ただひとつ」の「動くことのない眼」が「数学者」の「理解力」を、空間に完全な合理性を、もたらす。この仮定された眼についてのパノフスキーの記述は、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」と呼んでおいて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、つまりは純粋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。

と、彼は続ける。換言するなら、「現実」なるものを捨象してはじめて、我々は一つの視覚モデルを眼にすることができるのだ。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である。動かないがゆえ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招かれた分裂なのだ。言うなれば、それは身体的感覚と精神的感覚とを隔てる／（スラッシュ）である。

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することでその根柢を獲得し、一方では、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（＝事実的主観的な視覚印象）である「現実」を放棄することで、絵画として現象する。

ここで結論へと急ぐ前に、一旦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、実用的と呼べるほどの洗練さを纏うには至っておらず、その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」の方をもって範とするべきだろう。但し、アルベルティが用いるそのミネルヴァ、プラクティスな説明に挟まれるキケロやブリニウスから引いた饒舌から、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ができる。当時の画家たちは画面に消失点をとる身振りを弓で射る行為になぞらえた。アルベルティはキケロの「雄弁について」から引用し、このように表現する。⁽⁷⁾

射る矢を持たない者は、弓を引いても無駄である。

いつたい画家は何をめぐけて弓を引いたのか。ジェッソを薄く何度も塗り重ねた下地の白い虚空か。それとも、これから描かれる聖史劇の舞台へと向かってか。

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。

矢の軌跡は、そのまま空間の軸となる。画面はいまだ統一された視点をもたない混沌に揺れているが、いまそこにロゴスの座標軸が貫き通る。この弓はアポロンの抱える竖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ルギウスの槍でもある。弓は空間を切り裂く虚ろな音をたてて、時間をスライスしてしまうだろう。

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であり、消失点と同様に彼が重要視するのが輪郭だ。もつともこの輪郭線を画面上に決定するところこそが、透視図法の目的なのだ。

「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なければいけないとっておこう」とした後で、その尖筆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で描けば、そこに面の線があることを示すのではなく、はっきりと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があることの宣言。それは線自体の不可能性を示すものでもある。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とどまるものである。「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のだ。

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。我々が鏡文字の付された彼のデッサンに魅了されるのは、そこに描かれた内容のためではない。一見したところ、科学的に思われる内容の多くは、いわゆる「中世の闇」の暗がりに沈んだままのものである。レオナルドによる解剖図がい

かに素晴らしいかろうと、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⁽⁸⁾。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。対象が混沌の度合を深めるにつれて、逆説的に、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。

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け負う。その死因を探るため、奇妙にも医師が片方の眼球を取り出す。緒のように延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⁽⁹⁾」が焼き付いている。このヴィジヨンは水夫が目にした最期の光景なのだとい

う。

このまるでカメラ・オブスクラを題にとった寓話（作品内ではロマンスト称される）は、太宰治のいわゆる中期の小品「雪の夜の話」に登場する。この話は十七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も髣髴させる。その場面の中心人物こそ、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、そして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「眼底で形づくられる形象について」で、「一つだけ穴を残し」「完全に閉めきった部屋」、つまり、カメラ・オブスクラを組上にあげた後に、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て、眼球の漿液中を屈折する光の様を図式で解説する⁽¹⁰⁾。また、この解剖的図式を求めるため、次のように指示する。

もしも眼を半分に切っても、眼に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、切断面がちよ

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。

閉めきつた暗い部屋（カメラ・オブスクラ）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前の文献に残ることが示唆するように、古くから人々の関心を惹いてきた。デカルトの時代、この光の現象が新しい視覚のモデルとされ、組上へのせられるのには、いくつかの原因をあげられるだろう。同時代の研究者ヨハネス・ケプラーは、当時急速に発展を遂げつつあった解剖学の功績を讃えている。彼の「視覚論」は、物事の観察につきまとう錯誤の原因を観察器具に求め、眼そのものに疑いを持つことから始まる。¹¹⁾

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・オブスクラという新たな視覚モデルも——ひとつのモデルに過ぎないにせよ——、知覚自体を反省するものとして意義深い。そして、デカルトがこのスクリーンに認めたのが、「透視図法的に」「表現する絵」であった。¹²⁾

カメラ・オブスクラは、まず何よりも、外界を隔てる箱である。そのほの暗い箱の内が、精神的自己の内面に譬えられる。主体の境界は、外界からの刺激としての光を¹³⁾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、光彩はそのシェード、¹⁴⁾ 瞼は鎧戸だ。

大澤真幸がフェルメールの一連の絵画からくみ取った寓意のように、¹⁵⁾ 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へと導く。ケプラーが「光学者の装備では眼の中で最初に会おうこの不透明な面（網膜）より先には進めない」とし、脳という現象作用の最終的な繁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を延長する。いずれにせよ、視覚とは自己の内面に張られた精神のキャンバスあるいは泉に映し出される

効果のことである。

デカルトの松果腺は、合わせ鏡に映る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。上述のブルネレスキの実験でも一見したところ無意味に思える鏡が差し込まれるのは、自分の姿を消すこと、つまり自己を内面化することで肉体的容姿を外化し、その捉えがたい内面的ヴィジョン（鏡像）を得ることを望む、芸術家としての視的欲求に起因するのだろう。いわば芸術家の欲求によって物象化された鏡である。

アルベルティは絵画が「あらゆる芸術の主人である」とする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が「画家の規律と技術によって支配される」と言う。彼は友人と絵画について議論した、熱の籠ったままの口調で、「あの花に化身したナルキッソスこそ、絵画の発明者であった」と述べる¹⁴。絵画は「泉の水面に写った」「すべて芸術の花」である、と。こうした透視図法とカメラ・オブスクラの鏡像的性格が、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、または輪郭線は、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、どちらにも完全には帰属させることができない。外界を普遍的に捉える能力を有しながら、その力は概念的領域に属する。また、「消失点」とは幾何学平面に投射された形而上的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み続ける。

その存在規定を導くため、デカルトの省察にならない、まずは目を閉じることにしよう。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含んでいる。感覚へのこうした嫌疑は、感覚という仕組み自体に向けられる。デカルトが『屈折光学』で展開したように、この視覚モデルを輪切りにされた眼の解剖図を使って図式化することは出来る。だが、それは図版の下方から、眼の断面図を上げ上げと眺める観察者の理解であり、眼自身になにかしら反省が起きた訳ではない。つまりは視覚におけるリアティーの保証とはならないのだ。閉じ

られた眼の内面で繰り広げられるドラマにこそ、〈消失点〉は表出する。

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激による制約を受けない未規定なものが、普遍的な位置を確立する〈消失点〉を導く契機となる。想像的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を疑い得ない。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を残すまでに還元されるが、その際、透視図法的主体の性質にならって、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精神運動によってもたらされた空虚な点によって存在を保障される。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し、視覚主体はこれを重なり合う一点にしか見ることが許されない。要するに、この一点（消失点）は線として現象され得ない。軸のぶれは確かに主体へと線の表象をもたらすが、そのとき主体は透視図法としての自らの根拠を失ってしまう。この軸の固定がこれから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、水平線が視覚主体を横切る（文字通り）。消失点がこの線上に位置するため、水平線はその性質をもつとも引き継ぎながら空間に延長される第一の線だ。互いが平行関係にある線同士が無限の彼方（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ヴェルと大地の迫り上りとが、彼方で触れ合うことで線として表象したものである。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、その挟間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もたらず、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でもある。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すすめた、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も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。

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）」の上でも同様なことが起こる。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。文字という表象が絵画に近づくのは、この地点においてのことだ。文字は一種の記号と言われる。しかしそれは、文字を記号の範疇に収めることが目的ではなく、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と考えられる。もともとコードに過ぎない文字が、主体の屹立により、存在が影となつて投影されるとき（文字の裂け目に主体性の影が充滿するとき）、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つ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つて決定的な隔たり（ \angle ）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、 \angle そのものである。それは如上の水平線に重ねられる。画面を横切るに過ぎない線に、自己の内在する概念を無限後退させることで、その線は空と地上とを隔てる水平線と化す。 \angle とは、つまりその地点での主体の屹立と同義となる。

太宰治の第一短編集『晩年』には「玩具」という小品が収められている。この小説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の形で語られる。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もあるのか、発達しき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てくる。そのなかに当時の作者の言語観を窺わせる場面がある。¹⁵⁾

死人の顔をだまつて見てゐた。藤たけた祖母の白い顔の、額の両端から白い波がちりちりと起り、顔一めんはその皮膚の波がひろがり、みるみる祖母の顔を皺だらけにしてしまった。人は死に、皺はにはかに生き、うごく。皺のいのち。それだけの文。

「それだけの文」が示すように、言葉は祖母の顔に刻まれた皺である。肉体に走る溝に、その持ち主の生命が吸い取られ、彼女という主体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。⁽¹⁶⁾メタ・フィクションの作家としても知られる太宰治は小説についての前衛的な解釈を自らの作品によって体現させ、言葉そのものに強い関心を示す。

マーティン・ジェイはオランダ美術では「キャンバスに描かれ得たものへのフェティシズムが」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」を抱いていると指摘する。⁽¹⁷⁾ヴァザリリはこの空間に憑りつかれた一人の画家の姿を活写する。⁽¹⁸⁾その画家の眼をうかせてやまない熱は、彼の妻が惚けた彼を路上に捨て去った後もいつこうに冷める気配がない。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っても、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の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。遠近法とは……」。

画家はナルキッソスであり、絵画はその花であるとアルベルティは言った。ウッチェロの陶酔は無限的なものへのまなざしにより生ずる。それは内面的な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性質と同質のものではなかったか。⁽¹⁹⁾作品といういくつもの鏡の中で、いまだまなざしはリフレクションを続けている。

ブルネレスキによる豊穡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、岡崎乾二郎は輝かしいはずのイタリア・クワトロチェントにおける躰きを明快に証明してみせている。⁽²⁰⁾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、いかにブルネレスキが行った視覚実験の平面的解釈に過ぎなかったかを指摘する。

透視図法の確立は、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ことのない問題、合理的であるはずの空間に生じる、さまざまな見かけ上の錯誤に取り組むことを意味した。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はなく、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」と言い切る。

そのなかでも周辺部に必然的に起こる歪みは、当時の画家たちの共通の課題であったし、パノフスキーも少なからず言及している⁽²⁾。彼の著作でそれに充てられた註では、レオナルドの研究を中心に、この課題の歴史的な経過を小論文に相当するヴォリウムで解説している。この無視できない齟齬は、もともと眼球の動きを、または眼底の局面を考慮に入れるべきなのを、視覚ピラミッドの底面として平面上に対象を投影することに起因する。広角な視野を望むほどに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、近距離作図を戒めた。ただし、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られ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の周縁の果てで円に重なる。幾何学的な整合を保ちながらも（保つが故に）見かけ上の歪みの影は画面上を覆う。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程に薄く引き伸ばされた膜がびたりと画面にはりつき、周辺部に至ってたわんで見せるのだ。

ルネサンス期における画家の興隆とともに、パトロンに力量を示すべく、だまし絵が好んで描かれた。建築物の実際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止まった蠅など、画家は描写力、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うちの変種であった。滑稽なほど歪められた図像を、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

とで（あるいは凸面鏡を利用することで）、本来のイメージを取り戻す、視覚的からくり装置である。凸面鏡にわざと自分の手を拡大してみせるパルミジャーノの自画像にも代表されるように、マニエリステイックに振れたプロポーションは当時の貴族社会の嗜好であったとされる。

ともかくも、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る変形であるが、これはもともと透視図法による周辺部の歪みの問題に取り組んだ研究の副産物である。図像は、元の形を歪め、引き伸ばされると、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、このからくり内にするだまし効果（奇怪に歪んだシミのようなものから突然たち表れるイメージへの驚き）を發揮する。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つて、その目的を究極的に果たす。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つく「シミ」自体を目にする欲望である。

アナモルフォーシスという一連の振れた図像群を語る上で、たびたび引き合いに出されるホルバインの「大使たち」の図面には、髑髏のアナモルフォーシスが、シールような（あるいは切り裂かれた傷のような）唐突さで張り付いている。あるいは、絵画を覆う絵の具の層に不意に落ちてきた陽の光のようであるが、その光源こそ、このアナモルフォーシスを望まれた形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模様が生む静謐な奥行き。二人の大使たちの間にセッティングされた数々のモチーフも、短縮法を用いた形象に徹底した細部が描き込まれている。当時の絵画技術の粋を結晶させたかのように濃密な空間に、突如として出現する象牙色をした（感覚が捉え損ねる、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眼にとりつく。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、寧ろその源泉は美しい比率に統一された画面と振れた親和性にこそ求められる。アナモルフォーシスは、あくまでも透視図法という自然をうつ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読めるのだ。引き伸ばされた髑髏は、如上の歪みの膜の寓意でもある。画面左上の線にぴったりと背をあてる具合に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。画面の背景と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閉じられた舞台を裏から覗く切れ間であり、びたりと背を当てられたその位置は、場面を切り取る無造作なフレームワークの自然さに鱗を入れ、フレームの存在を強調する。つまるところ十字架は画面の斜めから（真横から）この表面自体を視るまなざしを、鑑賞者に誘発しはしまいか。複雑な構成と多重に仕組まれたイコノグラフ、にもかかわらず、このホルバインの髑髏の浮上と共に発せされるアレゴリーは中世以来、連綿と引き継がれるメメント・モリー死への警告である。豪華な色彩に反して、場面を支配するのは教会の中に沈むような静寂である。それもまた、透視図法のもたらす効果に違いない。

太宰治は自伝風の作品「思ひ出」のなかで、祖母の死という出来事に絡めて次のような逸話を残している。祖母の死に姿は「私」に「こののちながくわたしの目にこびりついたらどうしやうと」心配させる。続く場面で「私」は、学校の席につき、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ゐて、それが私の視野の片隅にほんやり大きくはひつて来ると、私には雉や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。

祖母の死に姿は、既に「私」の眼に焼き付いてしまっている。それがふとしたきっかけでイメージを立ち上げる。窓に張り付いた蠅の屍骸を関係項に、死に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体

化するホルバインの髑髏のように。

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精神史をまたない手管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込ませる。透視図法という視覚主体の出現であれ、それらが表象するもののうちに常に死が影をおとす。

既出の「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のか。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後のヴェイジョンであり、彼に死をもたらしめた原因でもある。更に言及すれば、溺れかけた彼に突きささるとどめの一撃は、その光景が抱える意味の中心軸である。その軸が突きささるとき（つまり彼がその場面の意味性を理解したとき）彼は彼らに声をかけること、つまり生き延びることを断念する。そのとき光景はピンに留められた写真のように彼の眼底に張り付いたのだ。

透視図法がもたらす裂け目について今一度思い起こすなら、概念が無限遠にまで後退することで果たす精神の表出である。輪郭線はその効果で自然をくりぬき、物象化させる。譬えるなら、深い森の繁みから探し出した新種の昆虫をガラス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刻印でもあるだろう。

ここで、ゲーテが『色彩論』の序に綴つた何頁にも及ぶ、哲学者の色彩という分野における無能ぶりへの罵声が聞こえてくる。まず、視覚の二重性を峻別する難題につきあたる。特に透視図法を取り上げるとき、その二重性に関する微妙な取り違えが多様な問題を提起する。透視図法に限ったことではないが、二重性への解釈は凡その共通理解をもちながら、決定的な食い違いもみせる。例えば、デカルト的遠近法という名のものでカメラ・オブスクラと線遠近法とは一緒くたにされるが、フェルメールのぼやけた焦点をめぐる議論では、このふたつは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もなる。⁽²⁴⁾透視図法が脱身体的であることはよく言われている。

だが果たしてどこまでそのヴィジョンを得るもの、つまりは〈消失点〉の打ち込まれたものを脱身体化してしまうというのか。まず視点の固定化によって起こるものがある。まるでゴルゴンの眼差しに射抜かれたように身体は硬直し、同時に視覚も石化してしまう。これに対して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的復活を示唆し、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、キュービズムの戦略などによってその解放を果たす。次の問題は、単眼性にかかわる。両眼視による奥行き知覚はケプラーなどによって推論されてはいたものの等閑視されてきた問題でもあった。三つ目は、透視図法における〈象徴形式〉のあまりの専制ぶりによる、ヴィジョンの拘束。透視図法に幾何学が導入されることによって招く画面の画一化を意味するが、決して両者の主従関係が確定されている訳ではあるまい。視覚における象徴形式もまた、本来の想像的概念としての自由の特性の放棄し、視覚に従属することで幾何学化したものとも考えられるのだから。

前二者は肉体を排除する側に視覚的要素が含まれている。固定化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、そこに視覚としての感覚的要素は含まれていない。ラカンがデイトロの小説を引き合いに出して講釈するように、それは「盲人」にも完全に理解させることができるものである。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全くない。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、実際に目をするのは他ならぬミネルヴァというヴィジョンに違いない。視覚はこの両者の関係性に生じているはずなのだ。

ジャック・ラカンはある奇妙な視覚モデルを提唱する²⁶⁾。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よう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言う「視覚ピラミッド」に相当するもので、底面に対象、頂点に実測点、そして中間の「膜 (membrana)」にあたる位置に像をそれぞれ振り分けている。ここで留意すべきなのは、心理学者としての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能

を承知しながら、あえてこの古典的な「視覚ビラミッド」を採用している点である。ラカンは知覚心理学としてではなく、あくまで臨床家としてこのモデルを組み立てたと理解できる。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」であることを指摘する⁽²⁶⁾。また、ノーマン・ブライソンは禪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、ラカンの視覚性の基調となる「パラノイア的偏向」を批判する⁽²⁷⁾。つまるところ、デカルト的遠近法とは文明的症候として産まれたのに違いなく、詩人はそこに原罪の色彩を見出すのではないだろうか。ラカンは二つ目の三角形には底面に絵を、中間部にスクリーンを、その頂点に光点を振り当ててゐる。そして、この頂点にあたる光点について、見掛けと存在の関係を問題にしながら以下のように述べる⁽²⁸⁾。

その本質は線の方にはありません。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、防御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この二種類の視覚性がお互いを保障しあっているのだ。

太宰治のテクスト研究の積み重ねによって形を成してきた、小説空間における〈消失点〉は、二種類の様態として小説本文に措定されていた⁽²⁹⁾。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も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だしてくるものとして。帰納的に論じることが許されるならば、ラカンの視覚モデルを持ち出すのも、他ならぬこの溢れる光としての眼差しが、その図式に

当てはめられるからだ。

この眼差しについて直接的にどれほどのことが語れるだろうか。「セミナー」においても、この感覚的なもの、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。日本の伝統である能も、ラカンの視覚モデルと似た一種の扱れた視覚構造をもつ。「人が見るのではない。面が見るのだ」³⁰。金剛巖が記すように、極限まで狭められ、演じる者の目の機能を奪ってしまうという、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している³¹。目ではなく瞳をくりぬ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のだという。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いく。儀式めいたその舞台の象徴性が絡み合い、影を強めるその世界にふと没入してしまうとき、観客は松を背景にした空虚な能の舞台に、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。ある反転の出来事である。

対象がまず先立ち、情報としての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というのが、通常の視覚の筋道である。能の視覚モデルではこれに逆行する。景色はまずシテの内面に発生する。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。面の凹凸がペコリと反転するこの状態を夢幻能では、

ワキが夢を見ていると表現する。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選択したのだ。

以上のような〈消失点〉についての考察に基づき、小説空間に身を投じ、それを論じる方法のひとつとして〈消失点〉を活用する実践方法を提示する。

二・国語教室のなかでの〈消失点〉

文学は言葉を用いてつくられた芸術である。その表現するものは本質的に音楽性や絵画性を内包する。文学における絵画性とは本文中にある絵画の題名を意味しないし、同様に音楽性もまた曲名ではない。文学における絵画性とはあたかもその絵を見ているかのように映写されることであり、音楽性とはあたかも音が鳴っているかのように響くことを意味する。その意味で文学とは五感を用いて味わう総合芸術である。

絵画は直接的に感覚を刺激するものであり、感性を豊かにするためには文学に先んじた存在のように考えられるかも知れない。確かに絵画は感性を豊かにするために有効な手段となりうるだろう。絵画は見る気がなくても目に飛び込んでくる、音楽は聴く気がなくとも耳に入りこんでいるのに比して、文学は読者が能動的に読むことなくしてその世界を生成することができない。文字を介在しているが故に逆説的ではあるが読書を通じて聞こえた音、見えた映像は、より読者の内面世界に響く音であり、直接的に内面に訴える映像であると言い得るかも知れない。

ここで留意したいのは、絵画の受容を受動的な営みと述べたが、それは絵画の作用を感覚的刺激に限定するという意味であって、実際は絵画をただ見るといふ感覚作用だけでは鑑賞したことはならない点だ。絵画鑑賞は象徴形式というコードを前提とする。換言するなら、視覚情報を理解するには身体的器官のみならぬ後天的な条件が必

要であるということだ。

アーサー・ザイエンスは以下のような逸話を紹介する。³²⁾「今では夫婦になつてゐる私の知人二人が、二十年前、アフリカ僻村を回つて土着民族を相手に仕事をしてゐた。彼らのプロジェクトは、小児ケアを改善して、驚くほど高い幼児死亡率を下げようというものだった。友人の方はプロの写真家で、小児ケアについてのスライドを作つた。スライドが満足できる形に仕上がると、このハイテク出し物をトラックを積み込んで森に向かい、相棒の女性に合流した。二人は骨を折つて工夫し、村の女性たちにスライドを見せた。終わつた後、写真家である友人がスライドの上映はどうだったか訊くと、とてもよかつたという答えが返つてきた。色はきれいだったし、形はとてもよかつたという答えが返つてきた。色はきれいだったし、形はとても面白かつたという。何人かと言葉を交わした後、あることがわかつてきた。このスライド上映の夕べ、この人たちには、友人がスライド上に見たイメージがほとんど、あるいは何ひとつ見えてなかつたのだ。色は素晴らしかつた。だが、この人たちには幼児やいろいろな物や人々を表す映像は見えなかつた。そうした映像は、文脈とスケールがこの人たちの経験とあまりにもかけ離れていて、ほとんど意味をなさなかつたのである。これと同じような事例として、初期の伝道師や人類学者、探検家が語つた、頭を混乱させるような驚くべき逸話をいくらかでも挙げる事ができる」。

パノフスキーが遠近法の象徴性を鋭く指摘したことからも窺えるように、絵画もまた（文学における言語のよう）象徴形式を用いた芸術と考えられる。「象徴形式 (symbolische Form)」という概念はエルンスト・カッシーラーの造語³³⁾を利用したもので、「精神的意味内容がそれによつて具體的感性的に結びつけられ、この記号に内面的に同化されたことになる」と記されていたのは前述したとおりだ。³⁴⁾

中島一裕は「広義遠近法の中で、透視図法だけが遠近法の名で呼ばれ、特別な位置を与えられたのはなぜであるうか。それは、つまるところ、人間の視覚が引き起こす現象に最も忠実な技法であつたからに他ならない」として、

線遠近法による純化が「人間を個別の主体性として捉えようとする見方の徹底である。ここでは、主体はあくまでも見る主体として純粹な視覚に化している。それは、視覚以外の感覚は取象されるか、視覚に従属されられて、視覚人間というべきものになった主体である」と述べている。⁽³⁵⁾確かに透視図法は特權的な位置を占めるに至った。ただし、線遠近法が視覚人間というべきものになった主体を導き出すとは、『象徴形式』としての遠近法』の考えに反する。透視図法を（象徴形式）とするのは、まさにこのような錯誤を超克するための試みだった。人間の網膜は球面であり、それを平面で描こうとすること自体に無理がある。このパースペクティヴは繰り返すが、周辺に向かうほど歪んでいるのだ。つまり、透視図法によって示されている事態は正反対に、純粹に視覚化され得ないことを示す。透視図法を利用することは、視覚の問題ではない。ひとが象徴化を行い、それを受け入れる形式なのだ。シュエザンヌ・ランガーは芸術を「人間感情の象徴形式の創造」と解している。⁽³⁶⁾

絵画は象徴形式に則って描かれている。しかも人間は視覚においてさえも象徴形式の網目をかけて理解している。カッシーラーは次のように述べる。⁽³⁷⁾

人間は、いわば自己を、その環境に適應させる新たな方法を発見した。あらゆる動物の「種」に見出されるはずの感受系と反応系のあいだに、人間においては、シンボリック・システム（象徴系）として記載されうる第三の連結を見出すのである。∴人間はただ物理的宇宙ではなく、シンボルの世界に住んでいる。

人間はただ物理的宇宙ではなく、シンボルの宇宙に住んでいる。言語、神話、芸術および宗教は、この宇宙の部分となすものである。

つまり、人間以外の動物がより生得的な本能に基づいて行動し、いわばより「事物そのもの」の世界に生きているのに比して、人間は言語に代表されるシンボルの世界のなかで生きている。もしこの象徴形式を人間存在の条件とするならば、人間は象徴化された事物しか捉えることができない。そして、今、言語によって考察する我々もこの呪いから逃れることはできない。

感覚的な面が強いと思われるがちな絵画は実際には象徴形式に則った芸術であり、論理や粗筋に単純化される物語内容ばかりが強調されがちな文学においても、それが想起する視覚的イマジユの力は見逃し得ない。伊津野知多は視覚的イマジユが物語生成に関わる理由は「視覚的イマジユの「認識」はまさしく「視覚的なものの効果」として見る者にもたらされるからであり、視覚イマジユとは何よりも「視覚において読まれる」ものだからである。そこでの「知」は、純粹に言語的にもたらされる知に吸収されてしまうものではあるまい。視覚的イマジユにおいては、視覚的なものに物語が伴っているのではなく、視覚的な効果によって物語が生成するのであり、これは映画に限らず、視覚的イマジユ一般において特権的な、具体的なものと抽象的なもの、可視的なものと不可視なものとの表裏一体となった関係性に帰せられる性質である」と指摘している。⁽³⁸⁾ 視覚的なイマジユは文学の本質に関わるとさえ言える。

一般にルネサンス期の遠近法の成立はブルネレスキのサン・ジヨバンニ礼拝堂を描いた時とされる。諸川春樹は「彼がここで示した遠近法は線遠近法、すなわち画面に垂直な線を、消失点と呼ばれる画面の中の一点に集めることで、三次元空間を一次元平面にイリュージョンの形で表す一点消失遠近法である」「線遠近法で描かれた絵を定められた位置を固定された一つの視点を眺めると、そこに再現されたものは現実とは区別できないほど確固たる現実を持つに至る」と説明する。⁽³⁹⁾

単純化するならば〈消失点〉はその世界を生成する一点と定義できるだろう。文字通り消失する点 (Punto di

Fuga）であり、無限に後退する奥行き先である。世界が創られるための前提条件であるが故に、世界にある存在には意識化することが至難となる。大澤真幸は「超越論的な視点は、経験的な視覚の活動がまぎに行われているとき、「すでに完了したもの」として、それ自身の現在に（論理的に）先立つ場所に措定されているのだ」とする。⁽⁴⁾〈消失点〉を意識することは、表層的にはなく、より豊かに理解するうえで重要であるが、その世界にあつては、否、その世界にあるが故に至難となる。〈消失点〉は読者を世界へ没入させる機能を有する。^{マトリック}

しかし、小説空間において〈消失点〉は、突如、裂け目として世界^{マトリック}の背後であるメタ的世界の存在を啓示することがある。〈消失点〉はその世界そのものが壊れる音、世界が壊れる音として、あるいはその世界の裂け目から溢れ出てくる光や水として触知されることがある。それは作品の源泉から響く音であり、その音を聞くことは読書を通じて生成された読者の世界の根幹をなす音を聞く行為に等しい。

私たちは日常的に皿の割れる音を耳にする。その音はなんのことはない、ただ皿の割れる音として耳に入る。しかし、小説のなかでそれがまるで彼（彼女）の世界そのものが破壊してしまったことを意味することもある。〈消失点〉を利用して聞く音とは、そのような音である。

その音がいかに決定的であるのかを文学は言葉によつて示していく。その言葉を辿り、文字を通して自分の中で再現すること（再現されたと思った〈音〉に耳をそばだて、それを理解すること）によつて、世界が壊れるときにどのような音があるのか、どのような感触なのかを読者は味わうことになるだろう。たとい「コップが割れるような音」と表現されていたとしても、実際に教室でコップを持ってきて割って聞かせても意味がない。小説の中に響いている〈音〉を耳にしたとは言い得ない。象徴形式の網目の中でのみ「コップの割れるときのような」世界の壊れる〈音〉を耳にすることができるのだ。

人間は自分の世界を直接的に伝えることはできない。額をつけ合えばその世界を他者にダイレクトに伝達できる生き物ではない。我々は自分の内的世界を伝えるために何かを媒介としなければ伝達できないし、誰かの世界も何かに介在された形で渡される。言語は重要な媒介手段のひとつだ。自分の内部世界でさえも、そのひとの内面で言語化されて初めて理解できるといふ考えもあるほど、重要な存在だ。

ひとは悲しみそのものを誰かに伝えることはできない。なぜ悲しいのか、どのように悲しいのかを話すことはできる。肉親と死別して悲しい。雨が降っていて哀しい。食べ物も咽喉に通らないほど哀しい、などなど。だが、悲しみそのものを感觸、悲しみが生まれる源泉そのものを語ることはできない。文学の読みを通じて、その源泉を、源泉の感觸や響きを差し出すことが可能となるのである。⁽¹⁾

もちろん、ひとつの作品において〈消失点〉がひとつしかないわけではなく、まったく正しき唯一の(数学的な)解答があるわけではない。イーザーは「テクストの構造上、読者が視点を移動すると、テクストのさまざまな遠近法は相互にきわ立ってくる。それによって個々の遠近法は交互に地平を構成する。地平は主題になったものに、両者の対応から生ずる特定の輪郭を与える。輪郭は形態を決定する前提条件となる。分節化された読書瞬間は、必ず遠近法の後退をともなっているが、この瞬間には、たえず相互にきわ立つ遠近法が、うすれ行く記憶の空白地平、現在行なわれている保有の修正、それから生じる予覚の構図、期待の空白地平といった形をとって、他の遠近法に解消することなく相互に結びついている」と書く。⁽²⁾

数学的な意味での唯一絶対の解としての〈消失点〉を求めることが目的ではない。読書によって自分の内部にたちあがった世界の〈消失点〉を探し、作品の本文をたどりながらその合理性を表現し、その理由や妥当性を議論すること。そのことによって、表現する力、分析する力や議論する力、理解する力、言語感覚が磨かれていくだろう。蛇足であるが、本文という答えがある限り、そこに正解はあるのであり、いわゆる読みのアナキズムに陥ること

は決してない。

作品に〈消失点〉を探すことは読みの感動を損なうものだと考える向きもあるかもしれない。あまりにも知性を使うものであって、五感で味わう感動を損なわせるものだと。これについても否と主張する。読書によって自分の中に生き生きと小説空間を生成させられなければ（それを五感で感ずることがなければ）、その〈消失点〉は——ヴィジョンに先行するにも拘らず——存在しない。そのために学習者は五感を十分に活動させて、作品世界に入って行かなければならない。そして、その感覚を本文に照らしながら客観的にメタ的に吟味していくのだ。⁽⁴³⁾

ある小説を感動したとき、「感動した」と伝えあうだけでは交流を果たしたとは言い得ない。作品の〈消失点〉を探りだし、自分の発見した〈消失点〉を核として、自分の言葉によって、本文を根拠として物語を再構築してみせあうとき、ひとは作品を通じて交流を果たすことが可能となる。学習者たちは全く異なった意見や類似した考察を聞くことにより、作品内容を詳細に検討することとなり、また自分の考えを精査することになる。当然、相互的な授業が展開される。

授業者は学習者一人ひとりが考えた〈消失点〉をどのようにすれば実を結ばせることができるのか、学習者の発言に耳を傾けながら、適切な疑義を唱えたり、結びつけることのできる箇所を指摘したりしながら、より深く作品を理解させるように支援することが大切である。そして、その〈消失点〉はほんとうに有効か——どのように有効と言えるのか？ 有効でないならば何が不足するのか？——を常に考えさせるようにしむけなければならない。

西郷竹彦は「走れメロス」を授業で取り上げたときに、ある学習者が『「初夏満天の星である」というところがとてもよい』と感想文を書いたという話を紹介している。その文はメロスの生き方にかかわっているわけでもなし、主題にかかわりがはないと思われるので、クラスメイトも失笑したし、教師も「突拍子もないことを言うなあ」「変なところが好きなんだなあ」と言ってお茶を濁したが、同氏は「その一句にこだわってほしかった、そこからその

生徒の読みを伸ばしてほしかった」と書いている⁴⁴。「文学作品というのは、どこか一ヶ所を突くと、突き方一つで作品全体がほどけてくる」ような、灸で云うところの「つぼ」のようなものがある、と。同氏の比喩を使っているならば、授業者は教材のあらゆるツボを知り、経絡を知り、そして、それが響き合っている作品全体の構造を理解していなければならないということになるだろう。「初夏満天の星」がどのように作品のペースペクティヴを拓くのか、他の箇所とどのように有機的なつながりを紡ぎ、共振しているのか、本文を根柢に求めること。そのような姿勢によって、数学的な解とは別種の、国語的な「正しい」読みを学習者が能動的に主体に考えていけるように導くことができる。結果として学習者たちは相互に言語感覚を磨き、考える力、議論を深める力、表現力を身につけてゆくだろう。

三. 授業展開例―「あとかくしの雪」を題材に―

授業展開としては、対象となる文学作品の〈消失点〉を何と思うか、小説を支えているという意味で重要となる語句をあげ、その理由を述べることを学習活動の中心として組み立てることができる。〈消失点〉は誰かが何かが生成した世界であれば必然的に内包するものである⁴⁵ので、文学作品のみならず、映画などを対象として活動することもできる。例えば民話の再話である「あとかくしの雪」を教材とした場合、その構造を把握し、どのような語がどのように構築され、どのような五感を生み出して物語世界を生成しているかに留意しながら、重要と思う語句をあげ、その理由を書くこともできる。

実践してみると、「雪」「貧乏」「足跡」などを多くの学習者が挙げるかもしれない。重要と思った理由は、題名にあるからというような発想ではなく、「世界が白色で作られているから」などと書く学習者も出てくる。その際、

本民話において、提供されるものがニンジンでもゴボウでもなく、ダイコンであることを指摘するとよいだろう。そうすると雪の白の色彩の響きを感じとれるだろう。また、雪の冷たさを想起し、冷たさー温かさの対比構造に目をむけるように導くこともできる。あるいは、「貧乏」だけでなく、「なんともかとも貧乏」を挙げる学習者もいるだろう。この「なんともかとも」という表現できない、人間存在の重さは作品の主題ともかかわる部分であり、重要である。この人間存在の重さが「足跡」につながり、それを雪がすうっと消してしまふ、この重さと消失は教材のキモとなる。その意味で「足跡」ではなく、足跡をつけるさま、「とぼりとぼり」を重要語句とする学習者もいるだろう。文意からだけでなく、擬音語を重要とする学習者も出てくるはずだ。

世界を内面化する上で重要と思われる言葉に注目し、話の筋を担う語ではなく、作品世界を生成するうえで重要な語や、五感に響く語、色彩感覚に訴える語を大切にすることで、物語世界を自己の内面に引き受け、またそれを表現し、互いに伝え合う力、分析する力などを伸ばす学習活動が期待できる。〈消失点〉を把握する試み、その議論ののちに、発展学習へと結びつけられる。これらの実践報告については紙面の都合上、稿を改める。

註

- (1) マネッティ『ブルネレスキ伝』（中央公論美術出版社、一九八九・十一）
- (2) 本稿で引用するのは木田元訳（哲学書房、一九九三・十）
- (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・フォースター編『視覚論』平凡社、二〇〇〇・二）
- (4) 「精神Ⅱ身体」のパスベクティヴ―眼の近代的編成②（『批評空間』九）
- (5) 『絵画論』（中央公論美術出版社、一九九二・十）
- (6) 註(2)に同じ
- (7) 註(5)に同じ

- (8) 『レオナルド・ダ・ヴィンチ 人体解剖図―女王陛下下のコレクションから』(同朋社出版、一九九五・六)
- (9) 太宰治『雪の夜の話』(『少女の友』一九四四・五)
- (10) 『屈折光学』(『デカルト著作集』第一卷、白水社、一九七三・五)
- (11) ヨハネス・ケプラー「視覚論」(『エピステーメ』一九七八・九、十)
- (12) 註(10)に同じ
- (13) 註(4)に同じ
- (14) 註(5)に同じ
- (15) 太宰治「玩具」(『晩年』砂子屋書房、一九三六・六)
- (16) 中村三春は「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、佐藤泰正の論「『玩具』論―『晩年』の中の一視座として」(『太宰治』一九九四・六)を引きながら、「皴」が言語の比喩であり、根源回帰の否定を言葉の位相と結びつける読みを展開している。
- (17) 註(3)に同じ
- (18) 『画人伝』(白水社、一九八二・四)
- (19) 例えば、シュレーゲルは *Dichter sind doch immer Narzisse* (詩人はだがいつもナルキッソスである)と書いてくる。Athenäum-Fragment. 132
- (20) 『ルネサンス 経験の条件』(筑摩書房、二〇〇一・七)
- (21) 註2に同じ
- (22) 太宰治「思ひ出」(『海豹』一九三三・四、六、十)
- (23) 『ゲーテ全集』第十四卷、潮出版、一九九三・九)
- (24) 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)
- (25) 『精神分析の四基本概念』(岩波書店、二〇〇〇・十二)
- (26) 註(3)に同じ
- (27) ノーマン・ブライソン「拡張された場における〈眼差し〉」(ハル・フォースター編『視覚論』平凡社、二〇〇〇・二)

- (28) 註(25)に同じ
- (29) 太宰文学と〈消失点〉については拙著『虹と水平線』（おうふう、二〇〇九・十二）も参照されたい。
- (30) 金剛巖「能と能面」（創元社、一九九三・二）
- (31) 「能面の眼」（『エビシテマー』一九七八・九、十）
- (32) 「光と視覚の科学」（白水社、一九九七・九）
- (33) 『象徴形式の哲学』（Philosophie der symbolischen Formen）。矢田部達郎訳で昭和十六年に培風館より刊行されている。
- (34) 註(2)に同じ。また、カブレーゼ「芸術という言語」（而立書房、二〇〇一）には、「シニフィエを担った形式的諸要素の総体であり、これらを生成させる一つの目的や一つの使用と結びついている」とある。
- (35) 「言語と『遠近法』」（『青波我波良』五五）
- (36) 『シンボルの哲学』（岩波書店、一九六〇・九）
- (37) 『人間 シンボルを操るもの』（岩波書店、一九九七・六）
- (38) 「表象と表面―視覚イマジユについての一考察」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要』四五）
- (39) 『世界美術大全集』第十一卷（小学館、一九九二、十二）
- (40) 註(4)に同じ
- (41) 〈消失点〉は水が流れ出る裂け目として表れる類型があること、それが涙と結びつくことから、ここでは〈源泉〉という語を用いた。フロイトはそれぞれの欲動の、特定の内的な起源のことを欲動の源泉と呼ぶ。原語はDie Quelle des Triebesで、源泉に当たるQuelleは、湧き水や泉、水源、転じて原典、出典、文献などを意味する。本稿の〈源泉〉とはフロイトの用語と直接対応するものではないが、「失われてしまっている」点において、〈消失点〉との関わりを指摘できる。
- また、〈消失点〉から溢れ出る水が必ずしもネガティブな感觸を伴うとは限らない。「走れメロス」から溢れ出る清水は、「走れメロス」でメロスが走っている世界（観）の外側を感じさせるメタ的な性格を有する（その意味で世界が壊れた彼方を感じさせる）が、物語内では生命力さえ感じさせる肯定的なものである。だが、〈消失点〉とは文字通り、消えて失われた点であり、いわば失われた点であるため、ここでは悲しみを例とした。大橋良介は『聞くこととしての歴史』（名古屋大学出版会、二〇〇五・五）の中で「共通感覚」を仏教的な「悲」と共に論じている。

(42) 『行為としての読書―美的作用の理論』(岩波書店、一九九八・五)

(43) 国立教育政策研究所は、思考力について「問題解決・発見、論理的・批判的・創造的思考、メタ認知・学び方の学びから構成され、高次な思考を働かせながら、主体的・協働的に問題解決し、更に新たな問いを見いだしていく力」と説明する。

(44) 『西郷竹彦 文芸・教育全集―文芸の読書指導』第二四卷、恒文社、一九九七・二)

(45) 『あとかくしの雪』に関する構造については、府川源一郎『あとかくしの雪』(木下順二作)―民話の構造と語り』(横浜国大 国語教育研究)一、のち『シリーズ国語教育新時代 文学すること・教育すること―文学体験の成立をめざして』(東洋出版社、一九九五・八に所収)に詳しい。同氏は、当該作の構造をプロップの『民話の形態学』を参照しつつ論じている。

【付記】

小説における空間についての内容が拙稿「小説という象徴形式としての透視図法序説」(『川口短大紀要』二二号、二〇〇七・二)と重複していることを付してお断り申し上げます。