

# *Kobe Miscellany*

No. 20

[1994]

森 晴秀教授退官記念号

神戸大学英米文学会

## 遠近法

— 絵画と文学、あるいは幾何学について —

森 晴 秀

絵画論めいた表題ですが、私のこれまでの仕事は文学批評や文体論であって、たまたま19世紀のヨーロッパ絵画の理念と技法の変遷が、文学のそれと微妙に一致する点があると思われるので、この最終講義では「遠近法」をめぐって考えてみたいと思うのです。

もっともその準備のためもあり、今期は最初に視点ということを話しました。ピカソやマティスの描く歪曲した顔は、たとえば正面と真横からの二つの視点から見た全く異なる二つの面像を、2次元の同一画面上に3次元的映像として見えるように展開図を示したものだということもお話しました。

先ず遠近法についてその概略をまとめておきます。ヨーロッパ古代や中世の宗教画の多くは別として、近世の絵画では、「遠近法」という意味での“perspective”という言葉が16世紀には確立していたことでも分かるのですが、それを無視した絵は描けないとまで考えられていたようです。大きく分けると、1) 俯瞰法、bird's-eye perspective、2) 線的遠近法、lineal perspective、3) 空気遠近法、aerial perspective がそれです。

1) は高いところから下を俯瞰するように描く、2) は幾何学的遠近法、3) は遠方の輪郭や色が霞むように描く方法です。いずれの場合にもそれを見る視点は一つです。

中国にも古くから「三遠法」というのがあって、1) 高遠、2) 深遠、3) 平遠と呼びます。1) は山の下から上を仰ぎ見るように描く、2) は山の前から後を順に見る水平な視線、3) は近くの山から遠い山を俯瞰するもの。他にもあるが省きます。日本にも西洋風の遠近法が、たとえば植物画の輸入などで江戸時代には入っていたようです。話を面白く、あるいは少し混乱させるために、話題を迂回させます。いま紹介したような厳密な遠近法というよりは、対

象物との距離のおき方といったほうがよく分かることもあります。日本文学の例です。

旅人の袖ふきかえす秋風に夕日さびしき山の懸け橋 (定家)

よく見れば なづな花咲く 垣根かな (芭蕉)

身にしむや 亡妻の櫛 寝屋にふむ (蕪村)

定家の例では、遠景としての夕日、あるいはそれを思わせる光、山の懸け橋と旅人を含む中景が描かれているだけで、それを眺める作者の周辺の近景が省かれているために、詩全体の寂寥感が際立ちます。距離と、固定したカメラ・アイの見事な使い方です。

芭蕉では、その距離は最小限に短縮され、レンズも背の低い草花を撮るために地面に低く接近している。なづなに語りかける作者は、作中の人物として大きく存在しながら、主題はあくまでもなづなであって、自己主張はいっさいしていない。作品はそのために作者から開放されて、独自の存在を保証されています。これが芭蕉のすごいところです。

蕪村の場合は、亡き妻の櫛を足の裏にひんやりと感じ、妻を哀惜するその戦慄が全身を走り抜けるわけで、距離はゼロ。カメラは全身像をズームで大きく写し出します。

このように、俳句でも和歌でも、作者と対象との距離、描写角度などを考えると、あるいは面白い分析も可能ではないかと思っています。

さて、モダニズムとかポスト・モダニズムなどのような面倒な言葉が流行っているのはご承知でしょうが、そのような-ismや、ディスコンストラクションなどのような-tionのつく抽象名詞は私の肌には合いません。美術品でも文学作品でも、ただ作品をしっかりと自分で具体的に見定め、納得しようとするので精一杯です。ですからそういう難解な言葉は自分が書く論文でも使わないようにしてきました。先に触れたピカソやマティスのような作家たちがしたことは、画面に対して対象物を無限に接近させるということをやっていた。世間で

はそれをモダニズムというのだそうであります。(気に入らないのは、何でも古典的ではないものを指して、モダニズムという言葉で片付けてしまう点です。最近では、ポスト・モダニズムとかが流行していますが、これは为什么呢?)

それはそれとして、今世紀初頭に始まる抽象絵画も同様に、2次元のものを3次元の立体に見えるように描いたり、全く関わりのないものを同じ画面に置いたりする心象風景などを描きました。シャガールやデルボアなどが良い例です。これらはみな時代の流れだった。しかし、多角視点を操ったピカソにしても、それを描く作者の「目」はいつも画面の外側にあって、離れたところから画面を注視していた。画面との距離を保たなくては絵は描けないからです。固定した三脚にカメラはしっかりと据え付けられていた。このことは一番最後に触れるV.ウルフの文体分析の時に必要になるので断っておきます。

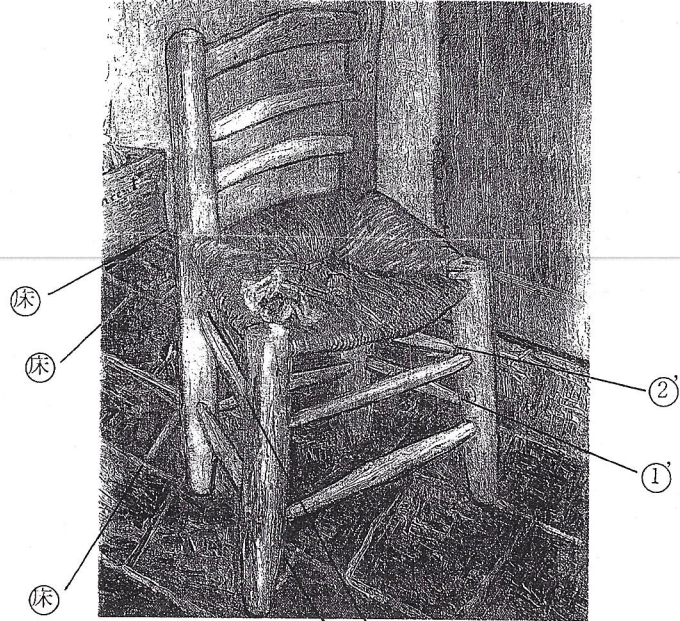
定点からの距離を保った仕事に満足できない作家の中には、大画面上を巨大な筆を持って走り回ったり、体に直接絵の具をつけてキャンパスの上を転がったり、ぶつかって行ったりする人もあります。日本にもそれをする人が今でもいます。これは体でする一種のパフォーマンスです。それを眺める観客が離れたところにいるわけで、いないところで独りで暴れまわる人を私はあまり知りません。観客を創作活動に引き込むのが狙いで、その意味では古典的なシェイクスピア劇場での観客と役者との一体感と似ています。なぜこんな余談をするのかといえば、あとでロレンスの文章を読むときに必要だからです。

それはさておき、一旦ここで19世紀中葉に戻り、セザンヌやゴッホたちが何をしようとしていたのかを考えます。それは遠近法の破壊という仕事でした。それは彼らの作品の躍動感と深く関わります。

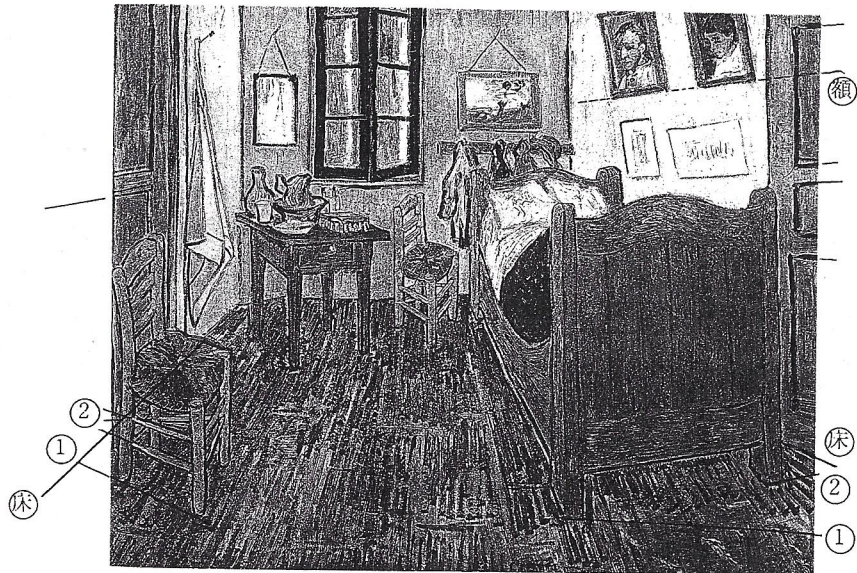
図版1)「ゴッホの椅子」(1888)の椅子はなぜ脚をグンッと突っ張り、大きな存在感があるのかといえば、この椅子が最初から壊れていたかどうかはよいとして、右前脚が異状に大きく傾斜行していること、脚と脚をつなぐ棧が平行ではない。床の目地の線も平行ではなく極度に乱れている。つまり、どこかに消失点を定める遠近法が見られないために、私が書き込んだ線を総合的に眺めると、椅子が上方にせり上がっていく効果が表れている。

不等辺三角形の構図  
Perspectiveの破壊

↑  
椅子が盛り上がっていく方向  
(下の各々の線に支えられる)  
(床の盛り上がりと、椅子の座る平面との関係)



↑  
この椅子も注意  
図版1. 「ゴッホの椅子」 (1888)



↑  
この椅子も注意  
図版2. 「ゴッホの部屋」 (1888)

同じことが図版2)「ゴッホの部屋」(1888)についても言えます。全体は遠近法的でも、同じ椅子やベッドの脚の存在感は多視点画法によるものです。「タンブランの女」(1888)(図版省略)の丸テーブルと椅子の天板も平行ではなく、それがかえって絵に動きを与えています。

ではゴッホは遠近法を知らなかったのかというとそうではない。遠近画法用の覗き枠のようなものを自分で設計して作らせ、それで描いたスケッチも残っています。ゴッホの絵の歪みは恐らく無意識的に体から出てきた何かがあるからでしょう。今見た絵は、心理的にも物理的にも至近距離から描かれたために遠近の見通しが効かず、そのために生じた歪みかと思われるのです。この場合にはやはり先に指摘した「距離」の問題の方が遠近法の有無を問題にするよりもよく分かります。

「糸杉」(1889)(図版省略)は彼の死の直前のものです。原色に近い絵の具を厚塗りしながら、螺旋状に燃え上がる炎のような杉と作者が一体になっている。距離感はなくゼロ、あるいは杉のなかにのめり込んでいます。癲癇症状のある人はこのような螺旋状のものを描くといわれますが、ゴッホの症状は医学的にはそれに近いが完全な症状は揃っていなかったとのこと。いずれにせよこのような描き方は、あとで触れるロレンスに似ているのです。

距離といえば、たとえばプロヴァンスのサント・ヴィクトワール山を描いたセザンヌの一連の作品は、ほぼすべて遠景、中景、近景が揃っています。実際に現地でその山と絵とを比べてみると、山頂の岩の出っ張りは絵ほどには大きくない。そこだけを狙って拡大している。そのために強烈な印象を受けます。山が迫ってくる。ゴッホよりはセザンヌのほうが全体的には冷静な距離を保ちながら必要に応じて部分の拡大をする。一般的にうけがよいかも知れないのは、このような冷徹な計算が背後にあるからかも知れません。

図版3)の「腕組みをした男」(1885-90)の男の目は、試験監督中の教師の嫌な目つき、取り調べ中の被疑者の目です。この一見ニヒルでリアルな表情はどこからくるのか。右目は正面から、左目は顔の左側から、それぞれ異なる二つの視点から見たものを一つの顔の中に描きこむわけで、左右対称を崩している

ます。また、肩から肘までの長さが違うのはセザンヌがよく使う手です。ここでは省きますが、静物ののっているテーブルのクロスの上端から見えるテーブルの角の線が直線にならないことがよくある。果物や壺や籠などもそれぞれ違った方向から見たものなので、各自が独立した存在を主張する。これも遠近法の破壊による躍動感の創造です。

これだけのことを準備したので、次は文学に移ります。

引用の1)は面白い例。ディケンズの描く悪党クウィルプが朝食に大変なご馳走を平らげる場面です。

1. Here, he by no means diminished the impression he had just produced, for he ate hard eggs, shell and all, devoured gigantic prawns with the heads and tails on, chewed tobacco and watercresses at the same time and with extraordinary greediness, drank boiling tea without winking, bit his fork and spoon till they bent again, and in short performed so many horrifying and uncommon acts that women were nearly frightened out of their wits and began to doubt if he were really a human creature.

(*The Old Curiosity Shop*. p.40, Oxford.)

2. It was the beginning of a day in June; the deep blue sky unsullied by a cloud, and teeming with brilliant light. The streets were, as yet, nearly free from passengers, the houses and shops were closed, and the healthy air of morning fell like breath from angels, on the sleeping town.

The old man and the child passed on through the glad silende, elate with hope and pleasure. They were alone together, once again; every object was bright and fresh; nothing reminded them, otherwise than by contrast, of the monotony and constraint they had left behind; church towers and steeples, frowning and dark at other times, now shone in the sun; each humble nook and corner rejoiced in light; and the sky, dimmed only by excessive distance, shed its placid smile on everything beneath.

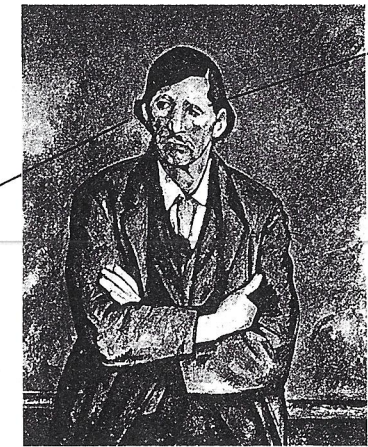
Forth from the city, while it yet slumbered, went the two poor adventurers, wandering they knew not whither.

(*Ibid.*, pp.96-97)

うで卵を殻ごと、大海老を頭と尻尾を殻ごと食いながら同時に噛み煙草を噛み、沸騰したてのお茶を瞬きもせず飲み、フォークとスプーンに咬みつく。男の汚れた指先、歯、鼻毛まで見えてしまうかと思うほどに接写レンズを使っている。

しかし、ディケンズのカメラには標準レンズもついていて、2)ではこの悪党に追い立てられた老人と少女があてもなく家をさまよって出ていくところです。これは、牽強付会かも知れないが、入形浄瑠璃の道行きを思い出させるような、いわば型にはまった情景で、このような善玉サイドの哀感、リアリズムはこの作者の場合にはおざなりなことがある。この作品でも、この少女ネルの死よりも、クウィルプの死の場面の方が迫力に富みます。

ディケンズのクウィルプはゴッホの糸杉に似て、画面から食みだしますが、ハーディの人物たちにはそれはありません。食みだすものはその芽を摘まれるからです。その小説の仕組みは作者のかつての職業を思わせるように、石組建造物のガッチリとした構造で、綿密な計算によって細部の石がはめこまれている。設計者の測量器は三脚上に固定され、対象を凝視しています。人物たちは勝手に跳び跳ねることが出来ません。いくつかの例を読みます。



図版3.「腕組みをした男」(1885~1890)

① 左眼を見る視点

② 右眼を見る視点

③ 体全体を見る視点は正面

計3つの視点

3. The atmosphere beneath is languorous, and is so tinged with azure that what artists call the middle distance partakes also of that hue, while the horizon beyond is of the deepest ultramarine. Arable lands are few and limited; with but slight exceptions the prospect is a broad rich mass of grass and trees, mantling minor hills and dales within the major. Such is the Vale of Blackmoor.

(Hardy. *Tess*, p.37, Cambridge.)

4. The bird's-eye perspective before her was not so luxuriantly beautiful, perhaps, as that other one which she knew so well; yet it was more cheering. It lacked the intensely blue atmosphere of the rival vale, and its heavy soils and scents; the new air was clear, bracing, ethereal. The river itself, which nourished the grass and cows of these renowned dairies, flowed not like the streames in Blackmoor.

(*Ibid.*, p.131)

5. One of the pair was Angel Clare, the other a tall budding creature—half girl, half woman—a spiritualized image of Tess, slighter than she, but with the same beautiful eyes—Clare's sister-in-law, 'Liza-Lu. Their pale faces seemed to have shrunk to half their natural size. They moved on hand in hand, and never spoke a word, the drooping of their heads being that of Giotto's 'Two Apostles'. (*Ibid.*, p.418)

6. For hours nothing relieved the joyless monotony of things. Then, far beyond the ploughing-teams, a black speck was seen. It had come from the corner of a fence, where there was a gap, and its tendency was up the incline, towards the swede-cutters. From the proportions of a mere point it advanced to the shape of a ninepin, and was soon perceived to be a man in black, arriving from the direction of Flintcomb-Ash. The man at the slicer, having nothing else to do with his eyes, continually observed the comer, but Tess, who was occupied, did not perceive him till her companion directed her attention to his approach. (*Ibid.*, p.338)

7. The red and white herd nearest at hand, which had been phlegmatically waiting for the call, now trooped towards the steading in the background, their great bags of milk swinging under them as they

walked. Tess followed slowly in their rear, and entered the barton by the open gate through which they had entered before her. Long thatched sheds stretched round the enclosure, their slopes encrusted with vivid green moss, and their eaves supported by wooden posts rubbed to a glossy smoothness by the flanks of infinite cows and calves of bygone years, now passed to an oblivion almost inconceivable in its profundity. Between the posts were ranged the milchers, each exhibiting herself at the present moment to a whimsical eye in the rear as a circle on two stalks, down the centre of which a switch moved pendulum-wise; while the sun, lowering itself behind this patient row, threw their shadows accurately inwards upon the wall. Thus it threw shadows of these obscure and homely figures every evening with as much care over each contour as if it had been the profile of a Court beauty on a palace wall; copied them as diligently as it had copied Olympian shapes on marble *façades* long ago, or the outline of Alexander, Cæsar, and the Pharaohs. (*Ibid.*, p.134)

3) では中景、4) は「鳥瞰図」という言葉が見え、5) でジョットの名前があるので分かるように、作者は情景を画面として捉えていました。6) では、定点からのズーム・レンズを使っています。

7) が面白いのは、歴史的・時間軸に沿ったズームアウト、あるいは遠近法を意識的に用いていることです。

それはどういうことかということ、ここでテスは最初の中景を占めています。しかしながら、茅葺きの納屋、軒の支柱、乳牛、その壁に映じる影——宮廷の壁に映る美女のプロフィール、オリンポスの神々の映像、アレクザンダー、シーザー、ファラオ——などと歴史的連想、あるいはパノラマが展開する中で、彼女の姿は忘れ去られていく。なぜこんなことになるかということ、アレックとの事件の後、テスは滅多に大写しされることなく、赤ん坊の死後働きにきていたこの搾乳農場でも、エンジェルとの新しい関わりができるまでは、作者はできうるかぎり彼女の表情が細かには読み取れないように、テスを中景程度の距離にそっと置いています。彼女に対する思いやりからです。しかしそれとは

逆に、最終章の最後のページなどでも暗示または明記されることですが、テスにとっては命に関わる大事件であっても、歴史的パースペクティブの中ではそれは取るに足りぬ些細な事件にすぎないという非情な判断が一方にあるからです。この場のテスはそれ故に遙かなたに押しやられてしまいます。ハーディのこの例は、手法が主題を内包するという意味で優れています。

ハーディは、今見た例のように人物の外側からの描写だけでなく、その内奥に入りこもうとすることもありました。次の8)、9)はよく知られている箇所です。エンジェルが自然を内側から感じるができる人間だったことを示そうとする場面です。

8. Lately he had seen only Life, felt only the great passionate pulse of existence, unwarped, uncontorted, untrammelled by those creeds which futilely attempt to check what wisdom would be content to regulate. (*Ibid.*, p.187)

9. It was with a sense of luxury that he recognized his power of viewing life here from its inner side, in a way that had been quite foreign to him in his student-days; and, much as he loved his parents, he could not help being aware that to come here, as now, after an experience of home-life, affected him like throwing off splints and bandages; even the one customary curb on the humours of English rural societies being absent in this place, Talbothays having no resident landlord. (*Ibid.*, p.196)

最後の小説のジュードも、立ち木を切って流れ出る樹液を見るに忍びないと思うところもあり、その感性はひとりエンジェルだけのものではありません。テスも自然が春に生まれ変わるその力を感じえればこそ、事件の後も再び働きに出る意欲がわきます。ただ上の場面でもカメラは不動で、むやみに内面を探ることはしないのです。

さて、作者の目が情景全体をどのように見通しているか、またそれが厳密な意味で遠近法に則ったものか否かということさらさら突き詰めて考えるには、

次のようなロレンスの文章が役立ちます。

10. The young corn waved and was silken, and the lustre slid along the limbs of the men who saw it. They took the udder of the cows, the cows yielded milk and pulse against the hands of the men, the pulse of the blood of the teats of the cows beat into the pulse of the hands of the men. They mounted their horses, and held life between the grip of their knees, they harnessed their horses at the wagon, and, with hand on the bridle-rings, drew the heaving of the horses after their will. (Lawrence, *The Rainbow*, p.2, Heinemann)

ハーディは19世紀末までに集積していたいろいろな問題に表現を与え、ロレンスがそれを20世紀に引き継いだといわれます。個と全体、人間の自由と社会的規範、肉体と精神の相克など、主題としては確かにそうです。しかし、同じ自然でも、麦の穂の光沢がそれを見る人の手足に直接伝播して流れたり、牛の乳房の脈動が乳を搾る男の手の脈動のなかに打ち込んだりということは、ハーディにはありません。いわばクールな(美的?)距離がほぼ常に保たれていた。ロレンスは、先に触れた、自分の体を絵筆にして動き回らないと納まらない肉体派というか、野性派というか、それでT. S. エリオットなどから見れば、粗野で無教養な人間と思われたのでしょうか。

とにかく文章の息遣いがハーディとは違います。この10)や次の11)はよいとして、ロレンスは対象のなかにのめり込んでいくから、作品の全体像がどうしても掴みにくいということがよくある。「樹をみて森を見ず」というならばそれでもいいではないか、このようなのが「お気に召さぬなら、読まないでくれ」などと、読者にすら悪態をつく。理解してくれない読者を排除するといったこともあるのです。それに反発を感じるのもありうること、私などはこの人に永らく振り回されたものです。

ただ、うまくいったときにはこの人の筆は対象のもつ息吹きまでも直接体験として読者に伝えることもあります。いづれにせよ距離はゼロ、あるいはマ

イナス距離。11) がそのいい場合の有名な例です。心と体が復活するコニーの喘ぎです。

11. And it seemed she was like the sea, nothing but dark waves rising and heaving, heaving with a great swell, so that slowly her whole darkness was in motion, and she was ocean rolling its dark, dumb mass. Oh, and far down inside her the deeps parted and rolled asunder, in long, far-travelling billows, and ever, at the quick of her, the depth parted and rolled asunder, from the centre of soft plunging, as the plunger went deeper and deeper, touching lower, and was deeper and deeper and deeper disclosed, the heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her, and closer and closer plunged the palpable unknown, and further and further rolled the waves of herself away from herself, leaving her, till suddenly, in a soft, shuddering convulsion, the quick of all her plasm was touched, she knew herself touched, the consummation was upon her, and she was gone. She was gone, she was not, and she was born: a woman.

(*Chatterley*, p.181, Penguin)

若い頃、この作者は、これからは旧態然たる小説はもう書かない、盆に敷きつめた砂に琴線の振動を与えると微妙な模様ができる、そんな人物を描くのだといったことがあります。その願望と現実が一致することは稀で、この『チャタレー』の場合もすこしあとのほうで、二人の寝室に作者が入り込み、これこそ理想の関係だなどといいながら、一つのパラグラフに感嘆符を何度も使って大声を張り上げる。エリオットに嫌われたのもむべなるかなです。この人に欠けていたのは冷静な美的距離感。しかしそれがあつたらロレンスは存在しえなかったのですから、世の中はうまくいきません。

冷静さといえはすぐに思い出すのが、次のV. ウルフです。この女性は、自分が尊敬していたE. M. フォスターやJ. ジョイスなどのように、小説全体の構図——イメージや事件、人物の配置などのきめ細かい計算がよくできる、大変に磨きすまされた神経の持ち主です。12) を先ず読みます。

12. For having lived in Westminster—how many years now? over twenty,—one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, ceating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink thier downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: They love life. In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June.

(*Mrs. Dalloway*, p.2, Hogarth)

小説の開巻劈頭、ビッグ・ベンの鳴り始める直前の緊迫感——変だと言わないでください、私なども修業のベルが鳴る前に音が聞こえます——音が鉛の輪となって空中に解けだす感覚、ロンドンのざわめき、そこに人生を見いだす瞬間の喜び、などが主人公の意識を通して描かれる。この一節にはその後作品で展開される重要な各種のイメージが濃縮されている。一番特徴的なのはその文章構造です。別の機会にこの文体を詳しく分析したことがあるのでここでは省きますが、名詞が細かく区切られて、しかもそれらが全体としては、たとえばジョルジュ・スーラの点描画を思わせます。余分を払拭し、必要最小限のみを文章化したものです。ウルフのカメラはここでは人物の意識のなかに入り込みながらも、映しだされた画面と読者の間には侵しがたい清澄な距離があります。

このように洗練されたウルフの文章にも、しかしながら、時折瑕庇も見えます。精神科医の治療を受ける必要のあつた彼女は、専門医を極度に嫌っていた。



次の13)は、精神に異常をきたした夫を若妻レチアが診療を受けに連れていく場面です。

13. It was precisely twelve o'clock; twelve by Big Ben; whose stroke was wafted over the northern part of London; blent with that of other clocks, mixed in a thin ethereal way with the clouds and wisps of smoke, and died up there among the seagulls—twelve o'clock struck as Clarissa Dalloway laid her green dress on her bed, and the Warren Smiths walked down Harley Street. Twelve was the hour of their appointment. Probably, Rezia thought, that was Sir William Bradshaws's house with the grey motor car in front of it. The leaden circles dissolved in the air.

Indeed it was—Sir William Bradshaw's motor car; low, powerful, grey with plain initials interlocked on the panel, as if the pomps of heraldry were incongruous, this man being the ghostly helper, the priest of science; and the motor car was grey, so to match its sober suavity, grey furs, silver grey rugs were heaped in it, to keep her ladyship warm while she waited. (*Ibid.*, p.142)

重要な箇所ではいつもビッグ・ベンが鳴り、鉛の輪が空に解けだす。鉛の灰色とその重圧感が、この医師をめぐるイメージを統一し、停まっている車の色、中の毛布や毛皮の色などにもそれが広がる。

そこまではよいとして、次に面白いのは、第一節の終わりの“Rezia thought”の前までは作者の視点、次節の“with initials interlocked on the panel”あたりまでは無理なくレチアの視点です。ところが、“as if...”から後は、どうも皮肉っぽい作者の口調ではないかと思って読み進むと、果たして、“so to match... while she waited”がレチアの感知しない車の中の奥方の習慣を、作者が批判的に解説する言葉であることがはっきりしてきます。現に、このあとに、作者が精神科医のことを悪し様にいう長い文章が続きます。

作者によれば、作品が完成した後は作者を離れてひとり歩きするものである

にもかかわらず、つまり、作品の中で作者は口出しはしないものという作者の馬脚、いや、テキストの外側に固定して撮影をし続けていたカメラの三脚が露呈したと思われるのです。

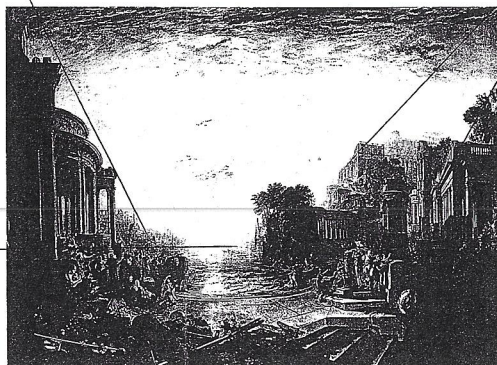
私はけっしてウルフを非難しているわけではありません。作者が天の高いところから人間世界の様子をすべて把握し、全知全能の神のように作品を操作することを止め、人間どうしの相互観察、批判を通して書き進めるべきだという考えをもっていた、たとえばH. ジェイムズのような作者でさえ、『使者たち』では作者を表す一人称の“I”を一、二度使っているということもあり、現実と理想とはなかなか一致しないということをウルフにもみつめて、ただ面白いと思うに過ぎないのです。

ヘンリー・ジェイムズやフロベールが活躍したのは19世紀の後半から20世紀初頭にかけてです。この頃から作者の作品中への侵入よりは消失ということが大切だと考えられ始めました。そして、多角視点や意識の流れが一世を風靡しました。1960年代のアンガス・ウィルソンなどは、一つの小説のなかにいろいろなジャンルの形式を持ち込みました。これなどもすでに使われ尽くしていた新しい手法のある種のヴァリエーションかと思われます。そしてこの時代を境にして、たとえば、アイリス・マードックやマーガレット・ドラブルのように、物語の面白さに重点をおいた小説が出始めます。それがどういう歴史的、心理的背景によるものかは、後世の文学史家に委ねるほかありませんが、ある一つの流れが行き着いたところで、新しいが、ある意味では伝統的な手法が復活しているのかも知れません。あるいは、コミュニケーションの手段が映像に奪われた結果、観衆を文字に引き戻すためには、読者により親切で面白い物語を書く必要が生じたのかも知れません。

最初にゴッホやセザンヌの作品のことを考えました。遠近法の無視は、それでは19世紀末に始まったのかということ、決してそうではない。日本でも親しまれているターナーに「カルタゴ帝国の滅亡」(1817)(図版4)という作品があります。この人は後期にはぼやけた霞の背景の中心にわずかに見える物体を少しだけ描くということをした人ですが、初期には定規を使ったに違いない厳密な

消失点①  
の方向

水平線



図版4.「カルタゴ帝国の滅亡」(1817)

② 遠近法に則った建物を好んで描いた。しかし、この作品の建物をつぶさに見ると、中央付近に輝くいわば腐食的な光を出して輝く太陽によって、両側に押しやられている建物群がどうもおかしい。よく見ると、それぞれの建物は別々の三つの消失点

から描かれていることが分かります。これは多視点を使ったもので、19世紀の始めにすでに遠近法の破壊が見られるわけです。

では、なぜ19世紀の始めにすでに遠近法が破壊されねばならなかったのか。なにかその背景に重大なことが起こっていたのか。実は今日のお話はこのことが基にあって思いついたものです。

その結論をだすのは私の力不足でまだ出来ません。一つ考えられることは、この時代には産業革命でいろんな価値観が揺らいでいた。ルネッサンスから近世にかけては自然科学の発達で古い価値が揺らぎ、それが文学に反映したということがあつた。20世紀の第一次大戦前後にも揺らぎがあつた。19世紀には、きっと産業革命がなんらかの要素としてあつたに違いない。そこで、自然科学史の三浦伸夫先生の門を叩きました。

ドイツの数学者で非ユークリッド幾何学を体系づけた一人、リーマン (G. F. B. Riemann (1826—1866)) の名前が出ました。19世紀初頭から、三角形の内角の和が二直角になる、点と点を結ぶ線は一本のみ、というあのユークリッド幾何学の有効性が問題になっていた。それは、蒸気機関の熱効率の向上という問題や、ラッパ型、ツツミ型など、双曲放物面の処理などをめぐって、最初はドイツの純粋数学中心であつたものが、フランス革命後は工業用目的で応用数

学が発達し、それがアインシュタインの相対性原理 (1905) を経て、1930~40年頃には決着がつくのだそうです。この間に出てきたのか非ユークリッド幾何学で、リーマンの学説は1854年に発表された。いわゆるリーマン空間というのがそれです。三角形の内角の和は二直角を超えて存在する、二点を結ぶ直線は一本以上存在する、という新しい説です。

ゴッホの絵に最も特徴的に見られる空間の歪み、遠近法の徹底した破壊、あの糸杉の揺らめき、これとリーマン空間との関わりがあるのかなのか、それは私には全く分かりません。ゴッホが当時の幾何学の流れを知っていたという証拠もありません。文学や他の芸術には、その時代の思潮がやや遅れて影響を及ぼすということはありません。今はただ、幾何学と、文学や絵画などの当時の状況との間に、直感できるにすぎない酷似に気をとられて、尽きぬ興味を覚えるのみです。

(1993. 2 .10.)