文化論集第三二号
二〇〇八年三月

描線について

――視の記号学的考察(1)――

川中子　弘

われわれは何かを描こうとして線を引く。だがそのように線を引いて何かを描くことは可能なのか、と問うことはできないだろうか。少なくともわれわれは四万年前から人や動物、樹木、神々などつねに何かを、それも時には非常に巧みにさえ描いてきたのだから、これは愚問というほかはないのだろう。だがもう一つの問をそこに重ねてみたい。絵は事・物の類像図形と考えられているが、それと象形文字のようなある種の有縁的な―さらには恣意的な―書記記号とはどこまで截然と区別できるのだろうか。共に余りに今更めいて成立が危ぶまれるような問に見えるのだが、しかしそれへの答え方しだいでは、パリに出てきた若きプッサンが目のあたりにした老天才画家の悲劇を解きほぐす糸口は見失われることになるだろう。

一

バルザックの短編小説『知られざる傑作』（一八三七年）には三人の画家が登場する。まだ世に出る前の若きプッサン、彼が会いに来た当代最高の権威を持つポルビュス、そしてその友人の無名の老画家。プッサンは意を決して

紹介状もなく大画家の家を訪れるのだが、折よく彼を尋ねてきた老人の尻馬にのったかたちで大画家の仕事場に入りこむ。そこで青年はこの老人がポルビュスの聖母マリヤのすばらしい絵を歯に衣着せずこきおろすのを目撃して、なんという身の程知らずの無礼者かと憤慨するのだが、しかし老人が遠慮もなく描きくわえた一筆でその絵が見違えるようになったのに驚嘆し、この傑出した技量の持ち主こそ真の天才なのだと、侮りは深い尊敬の念に変わる。ところでこのフレノフェールという老画家は、十年来日々骨身を削るような研鑽を重ねて未だ完成にいたらないある作品とひそかに取り組んでいた。それを聞き知ったポルビュスとプッサンは、この老天才の長年の彫心鏤骨の絵画とは一体どんな傑作なのかと強く興味をそそられ、是非とも拝見したいと頼み込むが、完成までは秘密だと言下に撥ねつけられる。三ヶ月後ポルビュスは何か策でもあるのか、再び訪れて説得するが、やはり頑として応じない。老人は、あれは絵ではなく、私の妻、それを人に見せるのは恐るべき売春だ、彼女を「眼で汚す者」は生命がないぞとまで息巻く。そこでプッサンの恋人である絶世の美少女をモデルに提供するという条件を出し、プッサンが無理やり連れてきた少女を引会わせると、さすがの老人も折れて出る。老人はかねがねモデルとして「完璧な（…）天上的な」美女を探しあぐねており、もしそんな「非のうちどころのない女」がいたら「全財産を投げうとう、地獄の底まで降りて行こう」と二人の前で述べていたのだ。少女は文句なく老画家の眼鏡に叶った。二人はすぐ画室へと通される。するとそこには予想に違わぬすばらしい美女図が架かっていて二人はたちまち魅入られる。ところがそれは問題の作品ではなかった。老人はこれは唯の習作とがらくた同然に片づけて、見惚れていた二人を落胆させる。だがこれが一見の値打ちもないなら十年来の労作とはどんな出来栄えなのか、と期待はいやが上にも高まるが、それだけに失望は深かった。亢奮し髪ふり乱した老画家が「まさかこれほど完璧な絵とは思っておるまい」と誇らしげに神秘のヴェールを払って究極の裸婦像と称するものを差しだすと、二人は愕然とする。当惑して顔見

合わせて、「何かが見えますか?」「何も（Rien）。あなたは!」「何も」。どう見てもそこには「何も」描かれていない。「無闇に重ねられた色彩とそれを蓋う奇妙な無数の線」[二]しか見当たらないのだ。深奥を極めた自分の才能に微塵の疑いも持たない老人は、相手の困惑に一向に気付かず、「翻訳しがたい自然」の「姿と丸み」を表現するのに、いかに「途方もない労苦」を払ったかと、なおとくとくと創作の苦心談を披露するのだが、呆れはてたプッサンはついにそこにはどんな姿かたちも描かれていないと口に出してしまう。これぞ未完ながら世の最高傑作と自負する老人は青年を罵倒した後、君までわしを嘲笑うんじゃあるまいね、友達だろうと、ポルビュスの意見を求めるのだが、相手を傷つけまいと意見を控えていた彼も、耐りかねてキャンバスを指し「よく御覧なさい」と重い一言を吐く。老人は改めて見直し、自分が何をしたのかにようやく気がつく。「何もない、何も！　十年の労作が」とへたりこみ泣きだす。翌日二人は画家が絵を焼き払ったうえ、自害したことを知る。

どうしてこれほどまでに甚だしい美学的な食い違いが生じてしまったのか。老画家はおれは頭がおかしい、才能がないと責めるが、どちらも該当しそうにない。短篇小説としての色々な瑕は見ないことにして、バルザックとしては、天の極みまで持ち上げた知られざる天才を激しく大地にたたき落とすことに、作家としての妙味を覚えていたに違いなく、その栄光と悲惨の対照を際立たせてあっと言わせれば用済みともいえる主人公の美学的立場に、どれだけ深い根拠があったのか疑わしいふしがないわけではない[三]。天才と狂気は紙一重とでもいう考えが、あるいはせめてもの拠りどころなのかもしれない。そういえばプッサンは老人を「人間としての限界の先に行った」とか「超自然的」とか評していたが［B. 426］、これは必ずしも賞め言葉ではなかったのだろう。当人も「過ぎたるは及ばざるが如し」［B. 425］などと調子を合わせて落ちの布石を敷いていたようだ。だがこの小品には、それにも拘わらず絵画の持つひとつの背理が確かに浮かびあがっている。

フレノフェールの美学はひとまず古典的である。人物の描写は「血が流れ」、「暖かい生命の息吹き」の通う「生きた」人体でなければならず、しかもそれを通しておのずから美の理想も体現されるはずだという真美の一体論もそういう美学に立つだろう。だが問題は、絵画が自然という立方体を二次元化するその前の段階にあったようだ。というのも人間を自然界にある通りに表現するとは、次元的相違の乗り越えをいかに人の眼に気付かせないかという、いわば騙しの技法に属することだが、それを誇るようにも思える「今朝、平板な画布に自然の立体感と丸みを表現する方法を発見したよ」という老画家の口調には、しかしながらどこかこの詐術にはそぐわぬ生真面目さが付きまとう。でなければ、彼は一本道をプッサンたちと手を相携えて日々精進し、やがて完璧な絵がそこに仕上がっていたはずなのである。ところが超人的な「芸術の権化」[B. 426]はこの極点に到達しなかったというより、いつのまにか通りすぎてしまったのだ。幻の傑作の画面全体を蓋いつくそうとする「色彩、色調、あいまいな色のニュアンスのカオス、形のない霧のようなもの」の端に、二人の訪問者は女性の足先を認め、その「生き生きとしたうっとりさせる」描写に感嘆の息をのむ。それは「完成」を目ざしての制作がいつからかそうなった「緩慢に進行する破壊」を、辛うじて免れた裸婦の最後の断片だった[B. 436]。どこでどう道を間違えたのか。彼は自分を恃むあまり現実を描くという途方もない野心に駆られて、線を否定していたのだが、後から考えればそれが不吉な兆候だったように思われる。「芸術の使命は自然を模倣するのではなく、それを表現することだ」[B. 418]とか、自然を「全身包みなくその真の精神において立ち現われるように」[B. 419]すべきだという芸術論議としてはごく穏当な主張も、しかしそれを言葉通りに受けとって「自然には線がない」[B. 424]と真顔で言いだすと、どうやら全く別のことになるのである。そうなると、自然に存在しない線を引くことはそれだけですでに芸術上の過ちを冒すことになるだろう。描くことのディレンマがここに始まっていたのだ。線なしに輪郭はなく、天来の美女も輪郭

なしに姿は現わせない。現わそうともがいても、線が否定されれば凡人の見るところ姿を掻き消す他はない。絵画の存立に関わることだった。凡人と断わったのは、一部の宗教や芸術の天才は「不可視を見る」と言って憚らないのだが、そういう仁は別にしてという意味である。[三] ところで画中の美女を冒瀆的に侵蝕したと非難される形のない霧とは、はたして唯の無（rien）だったのだろうか。おそらくその辺りはバルザックの考慮の埒外だったろう。

互いに包摂する丸いものから成る自然界には「線が存在しない」という老画家の考えは、すでに一八世紀のD.ディドロに見いだされる。球体の見えなくなる部分は「曖昧で漠として」おり、「頭で考えるほどくっきりした明確な線では少しもない」[四]。一九世紀の画家ドラクロワも線という絵画処理に疑問を抱いていた、「ある者は例の美とやらを、うねり曲がる線に、他の者は直線に」しか見いださないのだが、「私の頭には最も美しい景色を見ても、線ということは浮かんでこないのだ」[五]。もっとも、だから彼が絵の筆を折ったとは聞かないから、線の否定と言っても節度を心得ていたのだろう。老人も口では線を蔑視し否定しながら［B. 416-7, 427］、手がそれを引く分にはためらいはなかったようだ。つまり言説上のディレンマに逃げ道がないわけではなかった。

彫刻家アルベルト・ジャコメッティの場合、実際に起きただけにことはもう少し深刻である。一九五六年の夏の終わり、彼は暇乞いにきた友人の哲学者矢内原伊作と話をしながら、パリのカフェの一隅で相手の顔を職業的習癖なのだろう、なかば手すさびに写生しはじめる。ところがこの時、フレノフェールを駆りたてたのと非常によく似た野心、つまり描くことの不可能性において描くという逆説に嵌ってしまうのだ。画家は友人の肖像画に本格的に取り組みはじめる。しかしすぐにも終わるはずだったこの仕事は、実は果てしない「現実との激しい格闘」の幕あけにすぎなかった。[六] ジャコメッティに言わせれば、デッサンは描くほど「加速度的に」［G. 49］進歩する。矢内原もその猛然たる精進振りには舌を巻くが、しかしそれは奇妙にも「仕事が進めば進むほど画面の上の僕はますます

消され」るという自家撞着に陥っていくのだ［G. 43］。そのくせ画家はたえず「あと十日、せめて一週間」続けられたら、「随分遠くまで」行けるだろうと思いこんでいる［G. 47］。もっとも進歩すると言っても完成するまでとは言わない。「千年（…）、いやせめて五百年生きられたら相当進歩するだろう」という桁の違った世界の話で、こうなると未完成性は彼の絵画に内属した何かだったことになる。お陰でモデルに摑まった矢内原は急遽旅行をとりやめ、ついで帰国を延ばし、さらに翌夏パリに舞いもどって再び朝から晩まで苦心惨憺の日々を送る画家と向きあって一ヶ月半黙々と座りつづける他はなかった。それでも将は明かず、結局さらに足掛け三年画家は肖像画と格闘するが、ついに完成に到ることなく終る。

どうしてこんなことになったのか。この異様な制作者の言説を基に原因を考えてみると、すべては「見えるものを見えるがままに描こうとする」ジャコメッティの姿勢にあったと言わねばならない(七)。画家としては大変まともな覚悟のように思えるのだが、しかしそれを「いったい誰が本当に試みたであろうか?」［G. 41］と意外なことを言いだす。実は「あらゆる先入観や視点から解放され（…）見えるがままに描く」［G. 37］ことほど困難なことはない。いや、困難というレベルの問題でさえなく、誰もがそのはるか手前で適当に事態を切り抜けているので、その困難さ自体が理解される以前の段階にとどまっている。見えるがままに描くことに本気で挑む「画家が現代では一人もいない」［G. 81］のは、それが困難だからというより、困難さに気付かない、肝心の土俵に登っていないからなのだ。というのも誰もが現実とはわざわざ見るまでもなくそこにある、描くまでもない平易で自明で退屈なことだと思いこんでいる。レアリストたちは「現実は眼に見えている」から描く必要がないという既成概念にとらわれて、表向きの主張とは反対に、「真の現実を少しも見ていない」し、彼らと対極にあるはずの抽象画家も実はその現実を見る眼は彼らと同じ「十九世紀的なレアリストの眼」であって、だから現実には一瞥もくれずに「赤、青、

白の綺麗な色の抽象画」を描きたがる。(六)確かに画家たるもの自分のスタイルを打ちだすのに躍起になっている以上、現実をありのままに描くなどもっての外、芸術家の恥だ名折れだという信念に冒されていない者がいるだろうか。プレノフェールは誇らかに、「芸術の使命は自然の模倣にあらず（…）！　君は卑しい模倣家ではなく、一箇の詩人なのだ」とプッサンを薫陶する［B. 418］。では彼は余りに詩人すぎたと半畳を入れる前に、「自然の模倣」とは実は「お手本の模倣」で、両者は判然と区別されていないでのはないかという疑問を抱く必要がある。いずれにしても、現実がいかに蔑視されているかはここでも一目瞭然であり、その傾向は今日強まってさえいるだろう。従って真のレアリストたらんとするジャコメッティの批判を免れる画家は皆無に近い。ピカソ？　駄目、お遊び！　ではかつてシャルダンやセザンヌでさえ描きそこねたと彼の言う人間の「本当の顔」とは何なのだろうか。彼によれば、それ、つまりこの「現実」を捉えるには写真では及びもつかず、どうやら例の横顔をずらりと並べた古代エジプト人だけが到達しえたのだが（「エジプト彫刻ほど実際の人間に似ている作品はない」G. 71）、しかしそう言われても彼の考える「現実」を説明することは荷が重すぎる。彼に世界的名声をもたらした針金細工のような彫刻と向き合って、それもある決められた距離に立ち、その摩訶不思議な存在感に射竦められようと、その秘密の仕掛けを読み解くのは手に余る。それは彼の筆だけが知ることで、実は当人も言葉で語ろうとするとその周囲をうろうろしているだけなのかもしれない。言説には言説の掟や習慣があるのだから、手の実践から乖離することは間々ありえる。宙を思うがままに翔けめぐる言葉の魔力に誰がよく抗しえようか（注七参照）。彼の言説の資料的価値に関して老天才画家の場合と同じ問題にぶつかるのだが、とはいえ画家が制作中たえず洩らす独言めいた呻吟の錯綜した内容を通して、その輪郭らしきものが窺えないわけでもない、というより差当りそれを言質に真相を垣間見る他はないのである。

レアリスムと抽象画がジャコメッティを苛立たせるのは、眼前の現実はカッコに括ってその代りに様式化された概念的現実を以てその名で呼んでいるのに気付かないことにある。共に現実「らしさ」が「現実」なのであり、「らしさ」とは絵画的ギルド内、ひいては一般愛好家における表象の暗黙の類像的約束事への忠実さである。この「芸術の秘法」[B. 420]への信仰を離れて絵は絵として成立しないといっても過言ではない。過去の蓄積と偏愛の中で出来あがった図形的コード、つまり絵画言語を用いなければ、誰も読み取れないか読み取りたがらないかである。画家は何を描くのであれ、眼の前にあるそのものではなく、その手前の不可視の伝統の厚みをこそ表示しなければならない。この師から弟子に伝えられるギルドの言語を知らない者は、人体はこう描くものではないとか、基礎ができてないという一言で、職業集団の仲間入りを拒まれるし、またそういう画家の作品が顧客から有り難がられることもまずないだろう。それは実は図の類像性のせいで気付きにくいのだが、地域言語に通じないことが、そこで生きるうえで重大な欠陥になりうるのに似ている。あるいは日本語の通じない人々に源氏や漱石を読んで聞かせるようなものである。美の発信も受信もその言語コードに即した「らしさ」があってこそ成立する。しかしその概念性は一九世紀後半のフランスでは、印象主義によって広義の古典主義が否定されて、「現実」を、見えるがままに描く契機が一瞬生じたようにも思えるが、ジャコメッティはそうは考えていない。「現実」の新しいコードが作られただけで、そして「現実」のコード性自体は検討されることもなく、抽象画へとそのまま引き渡され温存されたということのようだ。だが現実を捨象すれば、すべては絵画文化の蓄積から抽きだした図形デザインの新奇と巧緻の追求にすぎず、抽象画もピカソもジャコメッティにはそういうものに見えていた。彼が友人の肖像画に取り組みながら、「これほど自由になれるとは思わなかった」と述懐するのは、絵画における現実「らしさ」の虚構的制約から解きはなたれた融通無碍の境地を少しでも経験したためと解しうるが、そういう彼の眼には、現実は彩色を施

さないと退屈で平板でしかない灰色の世界ではなく、見れば見るほど「汲みつくしがたい」[G. 57]「無限に豊か」な[G. 56]美しさにおいて立ち現れてくる。矢内原に、「君の顔はすばらしく美しい」[G. 124]、「描くには美しすぎる」[G. 57]と賛美するのは、日々新たな姿を現わす「現実」の豊かさへの深い驚嘆の念に発しよう。だからそれはそのまま、「きみは私に恐怖を与える」[G. 51]という呟きに変わる。世界の豊かさを「らしさ」の束縛から解放したその自由の代償が芸術家に重くのしかかるのだ。一人の人間の顔を見える通りに描くのは、「誰一人試みたことのない未知の世界への冒険」だという言葉に偽りがないなら、矢内原のますます「巨大」になる顔への表現者の戸惑いは深まるばかりである。もちろん巨大なのは顔ではなく、コードの動揺の中から一瞬立ち現われる名付けえぬ何かの掴みどころのなさへの表現者の焦燥を、ひとまずそう言ってみたまでである。であれば「その想像を絶する巨大な空間の深い拡がり」をどう描いたらよいのか。そもそも描くことができるのか。絵画界の約束事を振り捨てたからこそ見えてきたものを捉えるのに、便利な出来合いの方法があるはずもない。丁度マルセル・プルーストが、書くことは未知の言語を辞書なしに翻訳することだと述べたように、「何一つ原理を持たずに現実という不可捉の怪物」に立ち向かうことになるからである。「見えるものを見えるままに描く」というのはどうやらそういうことなのである。たしかに見る修練は進む、だがそれをどう表現すればよいのか。「君の顔はこれまでになくはっきり見えている」と述べた後、親子二代に渡るこの道何十年の画家が、「まるで絵のことなど全然知らず、はじめて筆を持たされた人間のように、筆をどこにおろしてよいのかも判らない」有り様なのだ。というより技量の熟達は軌道なき世界を歩む妨げにしかならないだろう。さすがのジャコメッティも苦闘に疲れて「らしさ」の習熟したコードに心ひかれることもあったらしく、「嘘だ、嘘だ、眼を描きたいという誘惑に負けて嘘を描いてしまった」[G. 62]と、見える通りに描く本道をそれて「convention（約束事）にとり縋った」[G. 267]ことを反省する。フ

レノフェールなら、「あんたの手は、敷き写しにした先生のお手本を複製しているだけじゃないか」[B. 418]と叱咤するところである。しかしこのお手本は、それを複製する能力の陶冶こそが結局このブールデルの弟子にとっても画家修業の重要な部分だったのだろうから、描こうとすれば今や彼の絵画パフォーマンスの筆法と骨絡みになっていて、それを排除して絵筆を引くことは身を削るのにひとしい。理論上不可能な試みに挑戦してしまったのだ。

ところで「らしさ」が美的伝達の言語であり、それを離れて見えるがままに描くのが「前人未踏」の企てだと言うなら、それまで眼は何をしていたのか。誰もが見ている樹木、城、美女を、ではこれまでわれわれは本当は誰も見ていなかった、だから見ないで描いてきた、ということになるのではないか。フレノフェールはこの眼の背理を、「あんた方は女をデッサンするが、その女のことは見ていないじゃないか」[B. 418]と詰っていた。ジャコメッティが、初めて現実を見る者としての不遜と謙虚さでもって、「今日、きみの顔が今までとすっかり違って見える。まるで昨日までの私は盲目だったかのようだ」[G. 76]と語るのもその辺の機微にふれていよう。彼の日々の制作が同時にたえざる破壊となるのは、なにより眼に見えるものの深まりに応じて、昨日までとは別の姿において「現実」が概念のヴェールの下から少しづつ現われてくるからだ。ほぼ毎日のように、「私はきみの顔がはるかによく見えるようになった。昨日までの仕事はすべて間違っていた。最初からやり直さなければならない。今日は非常な進歩をするだろう」が繰り返される。いわば開かれたばかりの彼の眼は、無限に豊かな現実を見るにはまだ視力が足りないかのようなのだが、では改めて五五歳までの彼の眼は一体何を見ていたことになるのか、である。どうやらわれわれは眼について重大な誤解に陥っていた。われわれは眼がものを見るためにあると昔から信じているが、それは本当なのか疑わねばならない。彼に関するかぎり見るとは自然な体得ではなく、苛酷な修練を要し、それでも会得するに到らない技術であった。それならばわれわれは実は物を見ていないのではあるまいか。そんな能力も必要

もないのではないか。でなくて画家たちは眼を開いていたが、物は見ていないということがどうして起きるだろう。とはいえ眼を閉じて彼らが絵を描けたとか、またテーブル上のリンゴを前に置いたことが彼らの制作に全く関与しなかったと言うことはできない。だから眼はたしかにその役割を果たしていたのだが、にも拘わらず見てはいなかった。では何をしていたのかといえば、その役割とはリンゴをリンゴとして認めるということである。いいかえれば「リンゴ」という物に「ミカン」その他ではなく「リンゴ」という概念を当てはめることである。眼は「見る」のではなく、ただ視覚で物を認知すれば役目が終るのだ。認知とは、対象の存在を捉え空間的に定位しその生物的情報を集めて、自分の取るべき行動の指針を得ることを目的とする。そこに眼の本来の役割があるように思われる。眼は視野、ないし視を向けた対象をまじまじと見てその全情報を捕えることは期待されておらず、認知に必要な特徴を捕えればそれで済むのだ。生物が五億年前に眼を獲得して以来、おそらくそれは何かを見ることには関心がなく、その対象が何なのかを同定しようとすることだけにつとめてきた。それが餌、異性、敵、あるいはそれ以外の、どのカテゴリイに当てはまるのか、その特徴が把えられればそれ以上の情報は不要だった。この器官のおかげで狩猟動物の捕食と生存率は飛躍的に高まったといわれるのも視覚の存在理由を語っている。それは他の感覚器官と同様に生存環境を管理するためのきわめて高度な検知装置なのである。魚は水中遠くに動く小さなものがそれが普段食べるものの弁別特徴を具えていると認知すれば、近づいて呑み込む。この時対象自体を見ることは少しも問題にならない。だから人工的な餌にかぶりついて釣上げられることにもなる。この危険な餌は、認知のレベルにおいては普通の食べものと変りがなかったのだ。人間のばあいも、運ばれた料理が注文した通りのカレーライスかカツ丼であることを認めれば、料理自体を視覚的認識の対象とすることはまずない。料理が異様な味がすればそれにより多くの注意を向けるだろうとしても、しかしそれは料理を見るためではなく、原因となる毒や異物を特徴づけるも

のをそこから拾い出すための認知的作業なのだ。さらにおつりの五千円札紙幣をもらった時、そこに投げるわれわれの一瞥ももちろんそれ自体を見るためではなく、それを千円札や一万円札から区別する特徴を認めればよいのだから、それ以上の詮索はせずに瞬時に財布にしまいこんで、贋札に引っ掛かることにもなる。真贋の違いは必ずあるのだから札をよく見れば、つまり札のすべての外観情報を把捉すればペテンには掛らないのだが、誰がそんなことをするだろうか。また出来るだろうか。ここにおいてわれわれはまさに見ると認知の間隙を突かれている。どうやらわれわれは認知のことを見ると言っているのだが、両者の間には越えがたい隔たりがあって、認知は見ると違うどころかむしろそれを妨げてさえいる。５千円札の場合もその色や数字という判別特徴を把えればそれ以外の要素についてはわれわれは盲目とさえなりうる。だがにもかかわらず視覚の本来の役目はそれで全うされているのであり、ものそのものではなくそれを表す記号を受容する感覚器官（言いかえればそれは記号器官なのだ）に対してその欺かれやすさを言い立てるのはお門違いの要求で、認知を見ると混同しているためなのだ。感覚とは動物が生活の必要に応じてユクスキュルのいう環境世界を構成するための、行動に直結した上掲の四カテゴリイへの物・事の振り分け、要するに記号的認知の器官であって、認識の器官では決してないのである。それは個体の至上目的である生命の維持に従属する道具で、環境世界と過不足ない相関関係にあるから、この世界の外側へと射程をはみださせる必要も習慣も、環境の激変でも起きないかぎり生じないのだし、時にはそういう能力を持ちあわせてもいない。この自足している世界の向こうにどうして行かねばならないのか。この各生物に適合した世界がわれわれにとっての現実だからである。いいかえれば自然科学的世界像とは異なる、しかし自分の認知に見合った「らしさ」の環境世界が生物にとっては真の世界なのである。だから視覚的解像度の低い軟体動物において、ある対象とかれらの視像の間には人間から見れば明らかなずれがあるとしても、だからといってかれらの生活がそのために支障を

きたしているわけではない。でなければ、この種はすでに絶滅していよう。われわれが認知を見るとみなし、現実「らしさ」を現実と同一視してもことなきを得ているのはそのため―生物として見る必要がないから―であり、もし人間に特有のレアリスム幻想がとりわけ近世の初頭あたりに生じていなければそのずれを問題にする必要もなかったのである。(九)

となるとまともなのは他の普通の画家たちで、フレノフェールもジャコメッティも常軌を逸したと言わないまでも、レアリスムを真に受けて眼に本来の役割以上のものを負荷させようとしたとはいえる。彼らの絵の不可能性はそこに根ざしていたと想像しておくことにしよう。一般に何かを図として描く時表示する必要があるのは、それをそれとして認知するにたりる若干の図形的特徴の束であって、対象のそれ以上の要素の煩雑な付加は逆に認知を阻害しかねない。似顔絵は主要特徴の誇張的表現であるが、その方が何もかも忠実に再現――仮にそれができたとして――しようとした図よりも対象認知において説得力があるだろう。また動物、市民、風景は「らしさ」の類型性を持っているから、画家は一人前なら、いわば見なくても描ける。「われわれの視覚の対象は事物それ自体ではなくすでに網膜上に描かれた絵画」なのである。(一〇)それはコードに従って描くこと、見える通りにではなく「知っている通りに」描くことである。この約束事に自足しているのに気付かず写実を詐称する絵画のおこがましさにはジャコメッティならずとも首をかしげようが、しかしだからといって見える通りに描くことなどできるはずがない。視覚の構造からいっても図形自体の記号性からいってもそうなのである。生物と環境世界の相関性からいってそうなのである。

視覚とは世界に向けて開かれたカメラのレンズではない。おびただしい光の刺激を脳が処理して、トップダウン的な仮説を立てそれと合致する弁別特徴を拾いつつある特定の画像に収めつつ再構成しなければ、見るならぬ認知

は成立しない。でなければ光の刺激は唯のカオスで、視情報とはならない。見る（つまり認知する）は単なる刺激の取り込み口である眼球というより、大脳の作業なのである。しかも見るとはつねに何かを見ることだから、その何かを認知するのに必要なもの以外、眼から入った刺激は一瞬のうちに取捨選択され、大部分が廃棄される。一次入力としてのこの刺激をそのまま見ること、つまりそのすべてを脳が受け入れることは、それを表象することと同様に不可能である。この主題性（何々が見える）は視像が一つの事・物を中心に整序化されていることを示唆する。視が光刺激の総量どころか、その内のたった二つでさえ処理できないことは図と地の反転図形の経験で知られている。一つの図が目鼻を描かない向き合う二人物の横顔のシルエットにも、中央に位置する入りくんだ形のワイングラスにも見える時、人はこの表裏をなすごく単純な図形でさえ、同時に見る（つまり認知する）ことができない。横顔を見ればグラスは消え、グラスが現われれば横顔は背景に退く。二つの図は確実にそこにあるのに、それを同時に図形処理する能力さえ視には欠けているのだ。因みにこのことは一つしか焦点を持たない人間の眼のレンズ構造と合致する。その瞳孔の中心は一～二度の視角しかなくて、残りの一八〇度近い視野は周縁部として外側に行くほど精度が低下する。だがそれで差支えないのだ。脳は生存という至高の目的を達成するために、眼球という出先機関から入る外界情報の主要特徴を過去の経験（外国語でいえば辞書）と照合させて捉え、その都度視界の中心部を定めれば残りは盲目で構わないのだ。飢えた肉食動物は視野に入る広漠たる草原の中で好物の小動物にしか中心視を向けず狩猟のための間合いを正確に計算する。他は図の地、つまり背景である。あるいはゴミ箱行きとして処理される。同様に人の眼も路上の紙幣や群衆中の異性、または障害や危険物を生体の欲求や状況に合わせて主題化する。だがこれが「現実」だろうか。溢れるほどの情報の中から欲求に即して他をふるい落として選択され、焦点化されたものだけが「現実」なのだろうか。このことで思い出されるのはジャコメッティが「見えるままに描く」

難しさの一例として、一人の人間の全体が描きたいのに「われわれは顔を見る時手を見ることができず、手に注意を向ければ顔は視界の周縁の漠としたひろがりの中に消えさる」[G. 42]と不満を述べていたことである。画家は中心と周縁という視覚の物理的制約を捩じまげようとしているのだが、これは見えるままに描くという様式的コードを越えた現実へのアプローチが当然突き当たる壁だったと思われる。しかしそれは障害のほんの一部にすぎない。たとえこの制約を突破することができたと仮定しても、なにより拡散することをやめない刺激の総量を図へと統合することの不可能性に立ち向かわざるを得ない。いいかえれば現実を見えるがままに描く彼の理想は、見る段階で対象の造形的様式を拒否しているのだから、そしてそれは実は概念化、つまりは記号の拒否なのだから、見る修練を積むほど実は何ものをも見ない、つまり認知しないという逆説に陥るのである。したがってそれを強引に突破して画筆を握り、眼に入る刺激を主張どおりに忠実にデッサンとして定着しようとすれば、その結果は非表象的な点や線の拡散する集積、「形のない霧」の前に鑑賞者を茫然とさせる他はないだろう。カオスしかそこには描かれないだろう。「何か見えますか?」「いや。あなたは!」「何も」。実際に制作された彼の画面が、近くでみればだが、「ただ灰色の細かな線の推積」[G. 51]なのは、対象の概念拒否による非意味的把握の緊張が高まり殆どそこに制作者が呑みこまれかけていたことを窺わせる。ジャコメッティがこの試みは「全く不条理な仕事だ、どうしても不可能だ」[G. 106]と度々叫ぶのも当然で、矢内原に「きみが誰だか判らなくなってきた」[G. 59]とまで語るのは、もっとも濃厚な意味を生成する個人の顔の消滅にさえ立ちあったことを窺わせる。それはこの無意味という境域に係留地を空しく探す漂流者の勇敢な悪足掻きである。ただ幸か不幸か、この冒険者は二度と帰還しえないかもしれないその彼方へと臨界を越えることはなかった。それはシレーヌの歌の恍惚に心行くまで浸りながら、帆柱に身を縛り付けることで死の罠を逃れたオデュッセウスを思わせる。残された作品、デッサン、水彩、彫像を見

ると、矢内原という「きみ」は消えかけても「人物」は厳然としてあり、「鼻」や「眼」といった概念的分節を結局は手離していないからである。この分節が、つまりは彼の身を縛る帆柱だった。彼の野望からいえば、呪縛であった。とはいえ彼は、絵画に最低限必要なこの分節の彼方へとしばしば踏み越えそうになって、友人の顔が「途方もない大きさ」になることに戦く。その汲みつくしがたい豊かさを言うのも、「現実」というカオスとの接触があったことをもの語ろう。人跡未踏の危険な域から帰還した冒険者の誇りも感じられるが、それはまた精神錯乱に身を置く悲惨さと紙一重をなす。狂気とは生存に根ざす記号操作の変調であろうからである。こうしてさらに呟かれる、「頬の境界がどこにあるのか、顎がどこで終わっているか、私にはわからない」[G. 60]。自然的には連続した二つの部位の境界は、色の区分がしばしば名称によってそうであるようにまさに頬と顎という記号による分節の非連続性によってしか存在しないのだから、それが疑わしくなったのは概念や文節、要するに記号からあたう限り逃れ去っていたことの証左であろう。もう一つの制作の悩みも、顔という概念化の拒否に伴うものと思われる。「画布の上のきみの鼻は一センチの幅もない、しかし私はそこに無限の線を描かねばならないのだ」[G. 50]。画面に割りふられた慎ましい位置を、見えるがままの鼻は溢出して記号的統一を突き崩す。小さな空間に「現実の顔を構成する微細な起伏のいっさいを描きこむ」のが不可能なのは、たんなる「技術の問題」以前に、彼が試みるカオスへの危うい接近のせいだったのだ。

画家は認知の経済性に甘んじていた視覚系に、刺激受容装置を全開させて、生活はもちろん絵画でも必要のない見るという殆ど潜在的だった能力を目覚めさせようとしたのである。まるで眼の手術で初めて世界が見えるようになったかのように、「人の顔がこんな風に見えるのははじめてだ」、「きみの顔はすばらしい」をうまず連発するが、孜々たる視の修練のお陰で苦心惨憺の末今度こそようやく完成に漕ぎつけたかと思われた顔のデッサンが、翌朝

は、「すべてが嘘だ！」と、献身的に画家に協力する友人の落胆などお構いなく無惨に塗りつぶされる。「きみの顔が画面から消えてしまったよ」[G. 39]。ところで、折角の画面を蓋い消して新たに施される描線も、「濃い霧」[G. 40]、「灰色の縦横のタッチ」[G. 44]であって、掻き消された作品が「輪郭をもたず、面をあらわす無数のタッチの積み重ね」だったのと――言説上――余り変わらないのである。ここでは破壊と創造の間に相違など存在しないかのようだ。それらの画面はまた、フレノフェールが到達した最後の傑作の「形のない霧のようなもの」[B. 436]とも通い合いそうなのだが、しかしそれはプッサンによれば作品ではなく、ある見事な女性の絵を破壊するものだったのである。何故こんなことになってしまったのか。一言でいえば、それは相関関係にある視と線の記号性の見落としに起因しよう。見ること自体が記号的営為であった、刺激を処理する脳が記号コードの適用者であった。お陰でわれわれは目前に現れた何かに、逃亡、微笑、無視などの行為を咄嗟に取ることができる。しかしジャコメッティはそれを御破算にして零から出発しようとした。人間は時に自己の生物的限界を多少乗り越えられるようである（いや、乗り越えすぎた、記号操作においては）。だがそれはカオスを見ることである。あるいは全てを、つまり認知のコードに適合しない光刺激を眼を通して受容することである。それは理論上不可能であろうが、言語が変化するように、新造語が次々に生まれてくるように、このコードも揺るぎのないものではなく部分的修正は可能である。だから既成コードの大枠は変えないにしても、この修正の段階で、つまり視コードの改変において、一瞬画家にカオスと直面する機会が訪れたと仮定してみよう。すると矢内原の顔が無限の美しさにおいて現れたり、見知らぬものになったり、異様に巨大になったりしたのも首肯けるふしがある。それらはいずれもカオスとの出会いという絶対経験に危うく到達しかけたことをその時々の言葉で表現していたのに違いない。カオスとは刺激の総体であり、認知的な無だからである。

そこに線の問題が必然的に―見るの記号性と不可分な一対をなして―絡んでくる。そしてこちらはジャコメッティの願いとは絶対に相容れないと言わねばならない。彼の苦闘において、仕事が進むほど画布から「線が消え」ていく。なぜなら「実際の顔には一本の線もない」からだ［G. 60］。だが線が消えれば、「あとには何も残らない」し、線を引かなければ何も描けない。フレノフェールは理論上ありえないこの境位に道を拓こうと工夫した。「輪郭の線を決めず」に、「外縁に暖色系の半濃淡の雲をかける」ぼかしの手法と、ものの姿を「中心から描いて」、その光の当たった部分を際立たせる手法がそれである［B. 425］。とは言えこれは唱道する当人も釈然としなかったに違いない。一見したところ確かにそれらしい線が引かれていないとしても、それは線を引いていないのではなく唯それを隠蔽しただけだからである。(二) 線は鉛筆やペンで描かれるだけではない。線は描かれなくても存在する。描線は潜在的区分の物質的な準りでしかなく、それは丁度言語記号が、その都度音声や文字によって顕在化されなくとも、思考によって操作されなくとも、つまりはパロル的実現に到らなくても存在し続けるのと同じである。まるで対象自体に内在しているかのようにわれわれが何かを認知した時にはすでに、実際に黒や他の色で跡付けなくとも、線は概念分節としてそこに引かれてしまっている。二人の画家が口を揃えるように、たしかに線は自然界には属さず眼の、というより脳の操作コードだが、しかしそれも動物の生活と相関的な環境の概念的分節を追認しているにすぎない。だから視は山や家や人をそれとして認めることができる。だからこの分節を破壊しないかぎりは、図にぼかしをいくらかけてもそのどこかに確実に引かれている線を打ち消したことにはならないのだ。バルザックの老画家はものの中心から描けばいいと嘯くが、しかし中心の設定は外縁を決めずにできることではない。これはつまりは換喩的技法によるごまかしだったのである。ちなみに、いくら隠しても消せない線が、ふしぎにも明瞭に引くと返って姿がかき消えることもある。線はそれが何を表しているのか解けない内は異物として残るが、犬や子

供を描いていると判った途端それを表象する曲線はわれわれの視のなかで意味了解と引き換えに不可視となるのだ。だが線が異物となることもその根源的記号性の証左であり、まして画家がそれなしで済ませるなどと豪語しようものなら、口で言う分には差支えないが本気で実践しようとすれば、ものは輪郭＝意味をなくし、線や点――という語の使用が許されるのなら――が画面を非表象性において見定めがたい速度で駆けめぐりだすだけである。老画家の二人の訪問者が眼にしたのはそれだったと、またしてもバルザックを差しおいて考えておくことにしよう。ジャコメッティも頬と顎の境界が判らなくなった時、「すべての線が疑わしい、いっさいが宙に迷う」[G. 60]と解決不能な矛盾に引き込まれかけるが、フレノフェールの二の舞は踏まずに、危機を回避して豊かな収穫へと結びつけたようである。そのデッサンは好評を博したのだ。頬と顎という概念化は疑われていなかったからではないだろうか。そういえば、自然の完璧さと張り合おうとした老画家と違って、ジャコメッティは「見えるがままに描く」とは主張しても、ものそのものを描くとは一度も豪語していない。それにこの見えるも、おざなりな認知の域を越えているだろうとしても、認知図形コードの見直しや精緻化ないし煩雑化という、程度の差以上のものではないのではあるまいか。とはいえ「些々たること、それが全てなのだ」[B. 419]とも言える。

ジャコメッティは時に、いつか描けるかもしれない「一本の正しい線」のことを語る。もしそれが引けたら「恐るべき絵」ができるだろう、と[G. 90]。正しい線とは何か？　描かれるものの存在が概念を離れてまるでそれ自体で立ち現れるような、表象を拒む線、とはいえそれも殆どすぐ何かの描線として認知へと取り込まれて、唯の「らしさ」へと帰せざるをえないのだから、それは結局彼方なるあり得ない線のことである。ここにも描線の宿命が照らし出されている。それは何かを意味する図形以外ではなく、われわれがそれを認知し概念に置き換えかえた時、自己を全うし消尽する。だからその運動の軌跡はいかに気紛れに見えようと、また種々の偶発的な要因（パフォー

マンスの巧拙、様式モデルの多様性、意図の不確定、腕のふるえ、視力の衰退など）によって図形的にコードから逸脱しかけても、そこに生じるノイズにも拘らずある意味的了解へと吸収されるだろう。丁度ソシュールの例示した幾つかの多様な《t》の文字が、相互の図形的隔たりにも拘わらず図形的に隣接した文字（i，l）や対立した文字（m、w）との関係において同一のカテゴリイに収まってしまうようにである。なぜそうなるのか。線がそれ自体で必然的に記号たらざるをえないからである。自然界に線がないことは、フレノフェールが指摘した通りであるが、しかしわれわれが何かを認知した時それはすでにイデアとして引かれていて、それに基づいて顔の目と鼻の対立が成立するのだ。認知操作の仮構的道具である線は、いわゆる記号の別称にほかならず、その物質的投影が「目」という音声であり文字であるが、それとまったく同じ資格において図形表象もこの不壊ともいうべき虚像の投影なのである。修練未熟な子供のいたずら書きにおいても、山、川、家、花、人（その性別さえ）を識別することは困難ではない。それは子供が言語習得とほぼ同様に、あるいは同時に図形コードを学習しているからである。その辺りに人が無意味に線を引くことができない理由があるだろう。といってもすべての線が指示対象的とか有意的とかいうのではないが、最終的にはコードに帰する。例えば描いた顔が不出来であれば、そこに乱雑な線をいくつも引いて図形として否定しようとするだろう。その時、この後者の線は目や鼻などを表象していない。しかし、言語における否定辞の意味は持つ。いわゆる道具語として引かれたのだ。フレノフェールの美女図を浸蝕する「奇妙な無数の線」も結果的には同じ否定辞だと言える。しかし老人が頑強にこれこそ無類の傑作というのであれば、それは誤ったコードに立つノイズとして、たとえば言語習得以前の幼児の絵画的パフォーマンスが時にそう扱われるようにごみ箱に廃棄されるだろう。そしてコードを越えた場合（狂気）もそれ以前の場合も、投げこまれるこのごみ箱が一つの意味的コードをなすことは言うまでもない。絵画は「現実」ではなく記号であるにも拘わらず、指

示対照の概念の有縁的な図形表現、先史時代から交換（つまり伝達）可能な絵文字だったためにその記号性が見えにくくなってしまったわけである。ではさらに、能記と所記の一体化が社会的に保証されるかぎり、いわゆる恣意的言語も描線の記号性から除外するに及ばないことは、今挙げたソシュールの文字の例から見て明らかである。あるいは類像的な聖刻文字や甲骨文字の傍らに、どちらが古いのか、線文字AやB、楔形文字を置いてみればいい。

今日、いや少し前まで階層の頂点にいた高貴な絵画が同一視を迷惑がる漫画や戯画、あるいは距離に安心して寛大に扱おうとする児童の絵画においては、図形はレアリスム的幻想に惑わされず、「らしさ」つまり対象の弁別特徴の束であることを露わにして認知を容易にするが、しかしそれはこの種のものに限ったことではなさそうである。絵画の真髄とは、妙技、思想、党派的主義、ギルド的閉鎖性、芸術的崇高さないし高級性、神話化などによって覆い隠されているが、バルザックの画家の言葉を借りれば、結局は「家よりも女に似ている」[B. 419]ように描くことなのであり、この記号の限界に逆らって得られるらしい真実がどんな犠牲をはらわねばならないかを、二人の画家はそれぞれに垣間見せていたことになる。(三)

注（一）Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in *La Comédie humaine*, X, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p.431（以下本文に B. 431 のように略記）

（二）フレノフェールはボルビュスの聖母像に一筆で画龍点睛を加えたのだから、後者と同じ古典美学を奉じていたことになる。となると残された脚から見て完璧というべき美女の絵を描いたというのにそれを今度は混沌たる線で破壊したのには、それなりの美学的根拠があってであることを示さなければ、唯の思い付きになる。三百年程早い前衛画家への突然の変貌だったとでもいうのだろうか。

（三）「不可視を見る」という超人的眼力の持主は宗教の偉人に限らない。あるカンディンスキー論の標題はまさにこの『不可視を見る』だし、この主張はモンドリアンの抽象画にも当てはまる。ある中世絵画の研究は「不可視世界」の表現として語っている。この不可思議の検討は他の学に委ねることだが、記号学はその反駁材料を提供することはできるだろう。

（四）D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in *Œuvres esthétiques*, Garnier frères, 1959, p.849-50

（五）『日記』（一八四九年七月一五日）但し Balzac, *ibid.* p.1422 の引用による。

（六）矢内原伊作『ジャコメッティ』、みすず書房、一九九六年、一一二頁（以下本文に G. 112 のように略記）。

（七）ジャコメッティの手と言には乖離があるに違いない。眼高手低とか言うは易しという問題ではない。手とは、画家の息子に生まれ、十一歳で浮世絵を見事に模写し（ゴッホのよりましであろう）、十四歳でセザンヌ的静物を印象画風に無難にまとめた、絵画の伝統的知の浸透した彼の手である。それに対して言説は、生活の実用面ではともかく、しばしば独自の道を行く。とりわけ観念的、理論的な話題に立ち入るや、数千年らい変わることなく高い尊敬を受けてきた、それ特有の論理や修辞を持った神官的言説を踏襲してしまいがちで、現実の真摯な追求者もここでは現実から遊離して高く飛翔する弊に陥らなかったとは言えない。もっともこの乖離のお陰でその図に人物、目、頭髪、耳が認められるのだが、それは潜在的な認知線とペンによる線をともに彼が拒絶しなかったし、またできなかったからである。彼の興をそそる「現実」とは、むしろ人物の立体的奥行きなのかもしれない。正面からは平面でしかない鼻への拘泥もそこに発していよう。

（八）但しモンドリアンやカンディンスキの主張によれば、抽象画とは面白い偶発的な線や色彩のデザイン追及ではないし、とりわけ現実の無視ではさらにない。それどころか迷妄に満ちた世の感覚的表層を剥ぎとって、真の「現実」を直接その本質において描き出そうとしているのだ。いわば彼らは現代の神官であって、見るとは「不可視を見る」ことなのであり、形而下の逸楽に身を持ち崩した具象画家は精神界の豊かさに気づかぬ迷妄の輩なのである。

（九）この背後には、記号学の成立上、重要な問題が控えている。それはひとまず、なぜ人間だけが言葉を話すのか、なのであるが、この問い方自体が間違いであることは次第に明らかになっている。物質はすべて記号作用中なのであり、とくに反エントロピー的な生物にとってそれは一瞬の中断も許されない。しかし人の人工言語を自然言語と呼んでさほど疑いを抱かない地平で正しく問うことは難しい。つまりこの問題は初めから初めねばならないのである。

（一〇）このラベッソンの引用は J. デリダ『盲者の記憶』、鵜飼哲訳、みすず書房、訳者あとがき（一七八頁）による。同書は絵の題材としての盲者を取り上げるかぎりでわれわれの論考とはすれ違う。しかしその周縁部は時にわれわれの眼の盲目性と豊かに交わる。メルロ＝ポンティの「線の散文的概念」、事物生成の設形図としての線、さらに「絶対的不可視性」はジャコメッティの描法の説明に有効だろう。マチス（「私は自分の眼が凝視する外側よりむしろただ内面の躍動にみちびかれ（…）て描きあらわす」一七八頁）や、「モデルは助けになるよりむしろ邪魔になる」［58頁］と広言して、記憶すなわち様式的蓄積の優位を唱えたボードレールは、われわれの画家の対極に立つものとして興味深い。しかしボードレールが現実の細部への隷属から生じる画面構成の「無政府状態」、つまり「視覚的知覚の現在」からの断絶を「記憶の秩序」によって図ることを提案する時、両者はかなり接近した境域にいる。現実を描くと称する絵画の矛盾が見えかけている。

（一一）ディドロも両界区分の明瞭な線よりも、「輪郭が薄もやの中に没する」のを好むようだが、これはしたがって線描の技法や好み以上の問題ではない（Diderot, *ibid*）。

（一二）芸術の高貴性は、今日この文が書かれた数年前と比べて、実情に即さない点がかなりあるかもしれない。