九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

記号の存在論 : まなざしと身体の運動的リアリティー

古賀, 徹
九州大学大学院芸術工学研究院 : 准教授

https://doi.org/10.15017/1564291

出版情報：哲学論文集. 51, pp.1-19, 2015-09-26. 九州大学哲学会
バージョン：
権利関係：

記号の存在論

――まなざしと身体の運動的リアリティ――

古賀　徹

はじめに

記号と記号とがなにゆえに連関をとるのかについては、記号の内的性質によるもの、連合や習慣によるもの、規約や定義によるものなど、様々に論じられてきた。本論は、運動する身体性のうちに記号連関の基礎を求める理論モデルを提案する。そのために本論はまずもって、二つの遠近法絵画を構成するまなざしの検討から開始する（第一節、第二節）。そのうえでその両者が相互補完的な関係にあることを示し（第三節）、その相互補完的空間において、まなざしに内在する空虚を埋める身体の運動として記号の指示連関が成立することを論じる（第四節）。最後に、運動する身体において記号過程が存在化作用を果たす機序を示唆する（第五節）。

一、「まなざし」の表象

まなざしとは、なによりもまず、神が私に差し向けたまなざしであると言ったのは、十五世紀のニコラウス・クザーヌスであった。クザーヌスはその著書『神を見ることについて』（一四五三年に成立）において、壁に掛けられた一枚のイコン画を例に挙げる。どの角度に私がいても、また私がその前を横切りつつあるとしても、そのイコン図像は私をみつめ続けているように感じられる。とはいえそこに描かれた「神のイコン ikon Dei」[1]は、むろん神そのものではなく、その「似姿 imago」[2]にすぎない。だがクザーヌスは、プラトンの線分の比喩のごとくに、その「似姿」を手がかりに、その向こうにあるはずの神そのもの、神の「まなざし visio」[3]それ自体を想起するよう、読者に示唆するのである。

ロシアの科学者であり思想家でもあるフロレンスキィは、一九一九年の論文において、十四世紀から十五世紀にかけて描かれたロシアのイコン画について論じている。彼によれば、それらのイコン画においては、画面の奥にあるはずのものが大きく描かれたり、宗教的に重要な事物が色彩や素材によって強調されたりしているという。フロレンスキィはこれを「逆遠近法」と呼んだ。逆遠近法は、同時期のイタリアルネサンスで開花していた線遠近法とは対照的である。フィレンツェの線遠近法が手前に位置する人間の「視点」から向こう側へと世界を見渡しているのに対し、ロシアのイコン画家たちが採用した逆遠近法は画面奥の神の視点から手前に向かってことがらを描き出している。そこでは神に近いと思われるものがより大きく強調されて描かれている。とはいえ線遠近法の一点透視図法が一つの視点から世界を構成するのとは違って、逆遠近法は画面の中の複数の視点から同時に世界を描いているという。「視線は描かれる建物の正面に向かっているのに、建物の両側の壁もともに描かれているのだ。福音書では書物の三つの裁断面、あるいはその四つの裁断面すべてさえ、同時に見える。」[4]これをフロレンスキィは逆遠近法における「多中心性」と呼ぶ。[5]だが逆遠近法は線遠近法からの逸脱でもなく、またそれに

対する無知のせいでもない。彼によれば、イコン画の画家たちのあいだで線遠近法はすでに知られていたにもかかわらず、画家たちはあえてそれを採用しなかったのである。つまりイコン画の画家たちは、幾何学的方法に従って画面を組み立てたのではなく、むしろ経験に忠実であろうとすることで線遠近法を超克し、ひとつの絵画的現実を構成したといえよう。

とはいえ二〇世紀初頭に位置するフロレンスキィの論述は、現象としてのリアリティの追究をその課題とした近代絵画、ひいては線遠近法の相対化を意図した二十世紀のモダニズム絵画のありかたを十五世紀のイコン画に投影していると考えるべきだろう。イコン画が宗教的経験の形象化であったとするならば、そこに見られる「多中心性」は、キュビズムとの連想のうちではなく、まずもって神と自己との宗教的な関係性のうちで理解されるべきであろう。

クザーヌスによれば、神のまなざしは、万物をそれとしてあらしめる「存在」に類比されており、それゆえ万物にそのはたらきを与えるものである。[6] だとすれば私の存在も、そしてその私がまなざすことも、究極的には神のまなざしのかぎりで成立していることになる。そうであるかぎり、私が神をみているのは、じつは神が私を通じて神自身をみていることにほかならない。「あなたの観ることは、私によってあなたが観られること以外の何でありましょうか」。[7] 神が自分自身をみえるものにするために、神は私をまなざし、存在させている。つまり、神自身を私のまなざしという姿で不断に贈ってきているのである。

その私は神の「似像」[8]であるから、私のうちには自由意志が組み込まれている。私はその自由意志でもって、神からの存在の贈与、つまり神のまなざしとその愛に対して、燃え上がる歓喜をもって神を見返す。そのとき神はその仕事を成就し満足するであろう。その悦びは神の似像である私をも十分に満たすであろう。だが、クザーヌスが描き出すこのような神との甘美な「みつめあい visio facialis」[9]は、いつまでも維持することはできない。なぜなら神は、当然のことながら、私の隣に位置する人からみるならば、まさにそのひとにのみ、まなざしを向けているように思われるに違いないからだ。神のまなざしは万物に対して同時に、すべての角度から、フロレンスキィが言うようにいわば多中心的に注がれている。私はそのことを

神との甘美な「みつめあい」のさなかに思い知らされる。私に向かって注がれる神の愛は、私がその愛を自覚したときに神への愛へと転じる。ひいては神に対する私の愛は、すべての被造物に注がれる神の愛とともに万物の上に降り注ぎ、隣人に対する愛へと開かれていくはずである。

だがそうした神の視線の遍在性を一枚の絵画で表現することは困難である。神は万物を同時にすべての角度からまなざすことだろう。だがイコン画に描かれる神の似像は、絵画の外部に位置する複数の鑑賞者を同時にまなざすことはできるとしても、絵画のうちに描かれている様々な事物をそうすることはできない。福音書の四つの裁断面が同時に見えるという事態は、神のまなざしの遍在性の帰結である。だが同時に、その神の視点は、そのイコン画の中にキリストや聖母マリアといった「似像」の眼球画像として描き出されてしまっている。だとすれば同じ画面の内部にある四つの裁断面をその眼球画像が同時にまなざすことは不可能となる。画面の内部に神の視点を描き出すという、イコン画がイコン画であるかぎり回避不能なこの矛盾が、画面内部の物体がもつすべての側面が鑑賞者に見えてしまうという独特の「歪み」を画面それ自体にもたらす。

イコン画に内在するこの矛盾は、世界の外部にあってそれゆえ表象不能なはずの父なる神が、世界の内部にイエス＝キリストという特定の可視的な形態をとって現れるキリスト教自体の「矛盾」に対応しているとも考えられる。この矛盾を緩和するために聖霊の働きがあるとすれば、神の視点がひとつの表象として描き出される画面全体が聖霊に満たされているかのように描くことで、キリスト教の三位一体はイコン画の中にそのまま形象化されているということができる。

イコン画を通じて神のまなざしそのものを捉えようとすればするほど、イコン画像の瞳の奥にあるはずのもの、神のまなざしの源泉そのものを私は掴み取ることができなくなる。なぜなら神に正対する私の正面にはまさにそのイコン画像が似像として置かれていて、そこで視線は遮断されてしまうからだ。クザーヌスはこの遮断によって生じる状態を「ぼんやりとした謎[10]」と表現している。似像は導くと同時に遮断する。だがそうであったとしても、神に正対する私は、その「ぼんやりした」部分の辺縁に、神のまなざしによって描かれているはずの世界の存在を感じとることができる。可想的な神の視点が総

覧しているはずのひとつの世界、その世界は神のまなざしがいままさに産み出しつつあるものである。先のイコン画像を第一のイコンと呼ぶならば、この世界はもう一つの神の似像、つまり第二のイコンである。この現実世界という神の絵画のうちには当然のことながら私もまた描き込まれているはずである。だがこの私とは神の視線にそうみえているはずのものであり、したがって神と向き合う私がけっして実際にはみてとることができないものである。神によってみえるようにされた画像、いうなれば神の絵画のなかで、その一点だけが見えない。だがまさにその黒いシミこそが神を見返すのであり、そのかぎりでそれは黒いシミなのである。

ここで私は二重のすり替えを強いられている。ひとつは、第一のイマーゴに関することである。私は神の視線に応えようとし、イコン画が表象するキリストの視線をみつめ返そうとする。だがそれを阻むのは当のイコン画である。私は神そのものをみたいと欲望するのに、得られるのはその代理物、代理的表象でしかない。もうひとつのすり替えは、画像をみている私に関することである。私は私であろうとするが、クザーヌスによれば私の存在は、神が自らをみえるものとするという目的のために神から贈られつつあるものである。したがって私は神の代理者としてのありかたにおいてはじめて私でありうる。ところがそうした私が神の可想的地点から私自身をみようとしても、そこはいわば盲点となってみることができない。私は神を直接にみることもできなければ、神からの贈り物としての私自身を摑むこともできない。そうした両極の虚焦点に引き裂かれたまま、私は私に現象するイメージの世界、代理的表象たちのラビリンスのうちに緊縛されているのである。

二、パースペクティブの消失点

十五世紀、ドイツのクザーヌスは、新プラトン主義の伝統を引き継いで、自らに対向してくる神のまなざしのうちで世界と自己とを照らし出そうと望んだ。それは第一の「神のイマーゴ」であるイコン画像を手がかりとして、世界を第二のイマー

ゴとして捉えようとする試みであった。

これに対して、新プラトン主義をいわば逆転する試みが、ほぼ同時代の一五世紀初頭のフィレンツェにあらわれていた。いわゆる線遠近法の確立である。線遠近法は、建築家のブルネッレスキが発見し、同じく建築家のアルベルティが理論化したとされるものであり、画面の奥にある消失点に向かって対象を比例的に小さく描くことにより、平面の画面上に奥行きのある空間を幻視させる技法である。[11] 線遠近法は、世界の存立根拠である神のまなざしの代わりに、画家もしくは鑑賞者の「視点」を導入する。そのうえで、その視点から画面奥に向かって開かれる「視野」のうちに事物を位置づけようとする。そこで世界を表象する根拠、つまり世界の存立根拠は人間である。

十五世紀末、後期ルネサンス時代に成立したレオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》（一四九八年）はその範例といえる。この絵画は、部屋の高さや横幅など一部に構図上の強調はあるとはいえ、幾何学的な線遠近法に精確に則って構成されている。イコン画のイエス像から神のまなざしが注がれていたのとは対照的に、《最後の晩餐》においてイエスは、視線を鑑賞者から外してうつむいたまま、画家もしくは観賞者のまなざしの純粋な客体となっている。しかもこの絵画は画面中央に位置するイエス像の右目もしくはこめかみ部分に消失点を設定しており、そうすることで鑑賞者の視線によってイエス像を串刺しにしている。幾何学という方法、つまり「絵画の科学」にしたがうならば、ひとは自らの創造者である神を刺すことさえできる。神のまなざしが世界と「私」を支えるのではなくて、私という人間のまなざしが神と世界を支え、私が神に成り代わる。レオナルドは宣言する。「画家は、自分を魅惑する美を見たいとおもえば、それを生みだす主となり、また、肝をつぶすほど奇々怪々なものであれ、ふざけて噴き出したいようなもの、実際かわいそうなものであれ、何でも観ようと思えば、その主となり神となる。[12]」

イタリアルネサンスにおけるこうしたまなざしの大転換は、神を中心とした世界秩序（新プラトン主義）から、「私」を中心とした秩序（近代人間主義）への転換であると一般に呼び習わされている。しかしながら、レオナルドの《最後の晩餐》

においてもなお、視線はつねにすり替えられ、私は表象の最終的な構成者となることができないままである。というのも第一に、私が見返しているはずのキリスト像は私に表象された神のイマーゴであり、神もしくは神の子そのものではないからである。つまりイエスの顔面付近は消失点それ自体ではなく、消失点の前にある騙し絵（デックビルト）であり、消失点の位置にあるはずのもの（神）はまさにそこで消失している。第二に、私が支えているのは、世界全体ではなく、世界の一つの像、世界の一つの見え方であるにすぎない。というのも、線遠近法が提示するのは一つの視野であって、それと並び立つであろう別様の視野の存在を前提としているからである。幾何学的秩序が世界の真の姿を示すと主張すればするほど、そこに表象されたものはひとつの視点に相対的なもの、そのかぎりで偶然的なものとなる。だとすれば自らが絵画の最終的な構成者、つまりレオナルドがいうところの「神」を自称するには、視点の相対性や偶然性を補完し、基礎付ける何かが必要となるだろう。だがその根拠を私が自己のうちに問い訪ねてみてもそこにはなにも現れない。というのも遠近法の角錐の表象空間の頂点、つまり私の視点において、まさにその表象空間は閉じられるのだからであり、その視点そのものを支える何かを私が振り返ってみることはできないからである。それに対応して、世界を表象する私の視線のありかたを私が知ることもできない。なぜならば私のまなざしは眼前の絵画を支えているかぎり、それを対象化する視点をその視野の外部に排除し続けているからである。

このように考えるとき、クザーヌスやフロレンスキィのいうイコン画の表象秩序も、レオナルドの線遠近法も、いずれにせよ表象したいと欲望を抱く究極の対象（神）に到達することができず、またそれに対応して、それを欲望する自己を盲点にしていることがわかる。その究極の対象と根源的な主体という二つの中心点は表象空間の限界に位置しており、そのかぎり捉えきれない〈他なるもの〉である。まなざしはその二つの〈他なるもの〉に挟まれて、世界を像として成立させ、両者の代理物として様々な表象たちを追い求め、欲望している。このように考えるならば、「画家はその主となり神となる」というレオナルドの言葉には、もう一つの解釈が許されるであろう。それは画家そのものが神となるのではなく、むしろ画家の

まなざしは、両極の〈他なるもの〉に浸食されており、空隙としての両極に挟まれた間隙地帯に成立しているということである。レオナルドは絵画を「自然の孫」だという。それは人間が自然の子どもであり、その人間によって描かれるのが絵画であるからだ。だが同時にかれはその孫を「神の御身内[13]」とも呼ぶ。それは、自然を描き出す画家のまなざしがそれ自体、自然＝神によって貫かれているからにほかならない。だとすればルネサンスの意識にとって、自然＝神は、まさに自己の視点において、その自己を内側から掘り崩すしかたで支えるというべきである。画家の卓越的技巧は自己による幾何学的計算の結果というよりは、むしろその理性的主体を掘り崩す何か、つまり狂気（マニア）の産物であり、そうであるがゆえに日常的な自己からの卓越がそこで達成されるのである。技巧の細部においていわば神意が成就する。幾何学的理性はその根拠を自己の視点において失探し、それゆえ自己を取り巻く非理性の、いわばそのつどの効果として作用する。レオナルドにとって自己は、すべての表象の最終的根拠という意味で神なのではなく、むしろその中枢において〈他者〉の浸食を受けており、そのかぎりで地上における神的存在（マエストロ）でありうるのだ。

三、相互補完する遠近法

神のまなざしに照らし出されることによってその似像としての絵画が成立するというクザーヌスの世界像と、人間の視点から見渡すかぎりで世界の真の姿が構成されるという線遠近法における世界像とは、一見すると対立しているように思われる。だがその二つの世界像は循環しあう。というのも、両者共々、相手方を暗黙のうちに前提することによってそれぞれの立場を成り立たせているからである。

それを明らかにするために、まずは客体としての世界の存在にかんして、クザーヌスとレオナルドの相補性についてみてみよう。神はなにゆえにまなざしによって世界を産み出しつづけているのか、またそうした神のはたらきはいかにして、何

によって知れるのか。その問いには、神を見返す私のゆえに、私のまなざしによって、とクザーヌスは答えるほかない。神はみずからをみえるものとするために世界とそこに息づく私を産み出し、その私の自由な意志を通じてその栄光を成就することを望んだ。神もまた、神自身をみようと意志する私をそのかぎり必要としている。

それゆえにイコン画においては、神の似像が、私と神の中間地点に描かれるのである。それは神の似像が映し出される場所であるとともに、神に対するみつめ返しを遮断するスクリーンでもある。[14] 神から発せられるまなざしによってのみではなく、そこに私の視点、私の視野が介入することによってはじめて、画像が成立する。私の視点なくしては、何ものもみえるものにはならないだろう。したがってこのかぎりで、クザーヌスのイコン画のまなざしは、みることによって世界を存在させるためにこそ、レオナルドの俯瞰的視点を同時に要求しているといえる。

他方で、レオナルドの線遠近法においては、世界が視点からたんに瞬間的に眺望されているだけでは、視野に射影する映像はたんなる幻影と区別がつかない。それが幻影ではなく実在する何かであるためには、まずもって、時間の持続とその持続における視点の移動を必要とするだろう。すなわち、対象の実在を把握しようと欲望する視野は、自分とは別の視点からの視野の可能性を前提しており、他の視野を同時に予感することで自らの視野のリアリティを成り立たせているのである。私は、私の視野の中に現れる任意の場所に私が移動することによってそれぞれの視野を獲得できるはずである。したがって画面上においてその可能的視点は遍在的であり、これは神の視点の遍在性に対応する。とすれば、すでにレオナルドにおいて、私の視点の潜在的可能性は、フロレンスキィがいうように多中心的であり、むしろより正確には、画面全体を同時的に覆っているのである。こうしてレオナルドの線遠近法の視野は、その視野の中に現れるすべての要素に実在性を担保するために、その視野の裏側にまさにクザーヌス的な視点の遍在性を要請することになる。

次に逆の方から、つまり世界と向き合う私の存在について、二つの遠近法の相互補完性を見てみよう。神をみる私が神から贈られたものであり、私のまなざしの真相が神のまなざしであったとしても、私は神そのものを目によって捉えることが

できない。それと同時に、このように私が神に貫かれていると考えたとしても、私のまなざしのうちに私の存在を私は確保することができない。なぜなら神をみている私はそのかぎり私をみることができないからである。そこにみえるのは、黒いシミ、「ぼんやり」とした穴であり、その穴の周囲に伺える世界のありさまである。それでも私は神のまなざしによって産出されているはずである。だとすれば私の存在は、私のまなざしを通してみえるものとなった世界の事物の方から、そのまなざしのラインを手前に伸ばしたところに確保されているに違いない。穴に接した世界の変調、未来把持と過去把持から欠落としての今に落ち込む現象の流れ、その欠落の内側に私が存在するはずである。私という穴のまわりに展開する、私に見える世界を描くことしか私にはできず、そうであるがゆえに、その私の存在は、その描き方、つまり画面を律する方法の論理によって、それを支える盲点として消極的に示唆するほかない。表象不能な私の視点を明確化しようとすれば、クザーヌスの逆遠近法はこうしてレオナルドの線遠近法に接近するだろう。

逆にレオナルドの主体はどうであろうか。つまり視点を構成する視野の主体としての私が、なにゆえに視野を持ち、何によって支えられているかという問題がそれだ。デカルトが言うように、もし視野の扇の要に位置する私の実在がそもそも疑わしいとするならば、そこに表象されるすべての世界像もそのリアリティを失うにちがいない。レオナルドの線遠近法もまた自己を後ろから支える何かをみることができないままである。視野が始まる視点のさらに手前—私の眼球のいわば後方—には不可視な逆の視野が空いている。近代的主体が抱えるこの問題に関してデカルトは、何かをみている自己自身を同時に意識する自己と、それによって支えられる存在を同時にコギトと名指し、思考を支える〈別の何か〉を思考のただなかで行為遂行的に調達しようとした。しかしながらデカルトは、そのコギトをやはりそれだけで支え切ることができずに、結局は神の恩寵の原理に助けを求めた。まなざしの後見人を視界のいわば後方に要請したのである。

レオナルドの遠近法における視点が自らの実在性を確保しようとすることは、その視点がそれ自身、自らに開かれる視界の内部の存在物たちと同一の存在論的地位を要求することを意味する。だとすれば、その視点はそれ自身、別の何かの視野

の中に位置づかなければならない。つまり真にそこに存在するものとして対象を知覚するためには、私もまた別の何かによってみられているのでなければならず、そうした「みられている」という実感を伴って何かをみている必要があることになる。自己をそうした〈対象として把握しよう〉とすれば、その別の視点のありかは、自己の後方―つまり自己のまなざしの同軸線上―ではなく、自己の前方―つまり自らの視野全体を覆い尽くす〈遍在的視点〉以外にない。私は、私の前に広がる世界をただしくみてとるためには、その世界によってみられていなければならず、そのかぎりで、私の視点は世界の内部にようやく身体として化肉し、その内部に位置づく。この点で、レオナルドもまた、クザーヌスの遍在的視点を必要としている。

とはいえそうした存在化を望む私の欲望のうちにあって、遍在的視点は知的に想定されるかただ予感されるだけであり、私が世界を見渡してもその遍在する神の視点そのものをみてとることはできず、眼が捉えるのはつねにその代理物（デックビルト）としての事物たちである。存在の根源を捉えることで存在を手中にしようとする存在化の欲望はつねに事物に遮られて成就しない。だからこそレオナルドは事物たちのディテールの描写に沈潜し、事物のうちから発する視線の萌芽―存在化の力―を励起することで、自らの存在を保とうとするのである。

クザーヌスとレオナルドのどちらの遠近法においても、それぞれの立場が客体と主体に関してみずからの存在根拠を定めようとしても、それは不完全に終わる。だからこそ、自分に対立する遠近法をひそかに必要とするのであり、ふたりのルネサンスはまさにそうした相互補完的なものとして、アルプス山脈の北と南で、いわば相互に対峙するように成立したといえよう。

四、記号の指示連関

記号連関が可能となるのは、この二つの遠近法が相互循環することによって成立する両義的な空間の内部においてである。

この空間の内部では、客体も主体もその存在根拠を奪われており、それゆえ逆遠近法と線遠近法の双方のパースペクティブを相互に行き来しながら、客体と主体がそれぞれの自己同一性を確保しようとする運動が生じる。その運動が、記号連関とその総体としての画像＝世界像を構成する。ここである時点における世界実在の表象（イマーゴ）をa、私の表象（イマーゴ）をAと表記してみよう。aもしくはAは、世界実在もしくは私自身ではなく、その代理物であり、その意味で〈他なるもの autre/Autre〉である。

まずもってAはみずからのうちに湧き出る他者性、つまりその空虚を埋めるために、みずからの存在根拠―逆遠近法においては愛で満たしてくれる造物主のまなざし―を求めて神を見返す。だが神のまなざしの根源を見返すそのまなざしは、同定以前の何かxに妨げられる。Aは愛する神のまなざしの代わりに、すり替えられたその光、つまりxから放射されるフェティッシュな魅力に引かれてしまう。魅惑されたAはxとのあいだに開く間隔を取り去ろうとする。だがxはすりかえられたものなので、Aはxに近づけば近づくほど、自分が本当に求めているものから逸れていく。だがAはそれを自覚できないままである。

そこでAは、何度も何度もそれを再認し、それを自己が求めている当のもの、つまり自己のナルシシズム的な理想像、つまり表象aとして、神と自己との中間領域たるスクリーンの領域上に表出し、そのスクリーン上にてその存在を確定しようとする。そのスクリーンとは、真の実在の領域から遮断する、みかけ上の実在物の領域、つまり存在者が配置されるデカルト的時空間である。だが表象aに接近し、それを三次元空間において手に入れたかに思えたとしても、その獲得物の真相はスクリーン上のイマーゴにすぎないから、それはAの空虚を満たしてはくれず、Aにその安定した存在を与えることもない。そこでいまやAは、客体にミメーシス的に同化することを放棄して、まずは自己の主体を真に確立し、その主体の力によって表象aの存在を画定しようと望む。いまや存在者aは、私がみているからそこに存在するはずなのである。逆遠近法はここで線遠近法のパースペクティブに転換する。だがそうはいっても、線遠近法的アプローチもまた存在の根拠としての主体

Aを確立してはくれない。なぜなら線遠近法の視点はその視点自身によっては表象できない虚焦点だからである。したがって線遠近法は、主体を充填するために、ふたたび世界の方に手を伸ばし、存在者の潜在力、つまり存在者がまなざす可能性によって、自己を支えようとする。ここでふたたび線遠近法は逆遠近法のパースペクティブに転換する。

このプロセスを私を軸として表現することもできるだろう。逆遠近法の視座からは、神のまなざしによって産出されているはずの主体Aはそれ自身をみることができない。私はたしかに神のまなざしによって存在しているはずなのであるが、私が私自身を見返すことができないかぎり、その存在しているはずのものが私の視界のうちに顕在化することはない。そこで主体Aはその内実を知るために、自己のまわりに存在者aを引き寄せ、それによって虚焦点である自己を定義しようとする。持ち物、肩書き、金銭、家族、評判と名誉、そうした身近なものがここでいう存在者aに相当するであろう。これはスクリーン上に〈存在〉する存在者の配置によって虚焦点としての自己を包囲し、その自己を逆にその周囲から規定しようとする線遠近法の戦略である。そしてさらに、それら遍在する存在者の方から自己をみることによって、主体Aは自己が抱え込む空虚を充当しようとするのである。これはふたたび、逆遠近法の視座への転換である。

実際には、客体側と主体側の双方のプロセスは同時並行的に、相補的に進行している。いずれの過程においても、主体Aは、客体aによって自己同一化することができず、逆に客体aは主体Aによって同一化されることもない。この膠着状態に迫られて、いまや主体Aは、客体aを放棄して、ふたたび別の何かxに移行する。そしてそこに客体bを成立させる。ここでその客体bは、主体のナルシシズム的な理想像であるから、それに魅惑される主体は、その記号的様相をAからBへと移行させる。もしくはここで主体Bは客体の存在根拠であるから、みられることでその存在を確保しようとする客体は、その記号的様相をaからbへと変容させる。こうして記号過程a→bおよびA→Bが成立する。ある時点におけるa／Aという志向的関係は、次の時点におけるb／Bという志向的関係へと、二重の遠近法の転換のうちで移行するのである。こうして客体と主体の双方に孕まれる他者性＝空虚のゆえに、両者は自己を同定しようと努力して、補完の連関としての身体運動を

引き起す。

五、記号の存在化作用

クザーヌスとレオナルドの二つの遠近法にとって、記号が言い表そうとしているもの、つまりシニフィエは根源的にはむろん〈超越者＝自然〉である。シニフィエは、対象であり同時にその意味である。そのシニフィエ、つまり〈対象＝意味〉を言い当てようとして、その代理物としてシニフィアンが動員されたのである。ところが記号aのシニフィエとしての〈対象＝意味〉を、記号aは自己同一的なものとして与えることができない。記号aは、それが要請する「同一者」を振動させ、しかもその振動に耐えきれなくなり、自己を放棄して、記号bを与える。ここで記号aは、本来であれば根源的な超越者〈根源的指示対象〉を指示しているのだが、しかしそれはすり替えられて、いまや記号b（代理的指示対象）を指示するのである。根源的な表象連関は、代理的表象連関a→bに転換する。そして同様に、bがcを指示する記号連鎖の反復が生じる。とはいえ記号の連関a→b→c→は、その指示関係総体において、依然として超越者それ自体を言い表そうとしているのである。主体の側の表情や発話、身体の運動A→Bにとっても事情は同じである。A→B→C→は、総体として、さしあたりは自分の言いたいこと、ひいては私の自由の源泉、究極的には神＝自然に貫かれた私の盲点を言い当てようとしている。さまざまに身体表現を変化させながら、その変化によって、その変化の根底に、それを支えるものとしての「私」なるものを確立しようとする。だがそれが最終的に不可能であるがゆえに、「私」はまた「私」の別の記号的ありさまを必要とし、運動し彷徨い続けるのである。これらの記号たちは、つねにその根拠であるべきシニフィエに安住することを拒絶されており、安定した存在から不断に追放されるいわばディアスポラ的存在である。

いずれのばあいにせよ、そこで記号は〈超越者＝主体〉の代理的表象であった。だが記号連関がそれ自体として展開して

くると、今度はその〈超越者＝主体〉というシニフィエは、展開する記号たちが醸し出す効果へとその存在性格を変える。まずシニフィエが先在してそれにミメーシスする記号群があとから成立するという構図から、それら記号群の展開のただなかで、その展開の効果としてあたかもそれに先だってシニフィエが存在していたかのように思いなされる構図への転換である。いまや眼前に展開するのは、かつてはイマーゴと呼ばれたaとb（もしくはAとB）という二つの記号（シニフィアン）である。記号はいまや第一次的なものの二次的表象ではなく、それ自体第一次的な存在である。そしてその記号の連鎖においてその効果として、〈超越者＝主体〉が二次的なイメージとしてそこにいわば幻のように浮かび上がるのである。そのイメージはいまや一つの記号、つまり記号によっては言い表せないものを表象する記号となる。こうして存在の場は、根源的な存在である神とそれに貫かれた私という奥行きの次元から、スクリーン上での記号連鎖という平面的次元に転換する。スクリーン上で記号は、もはや根源的な何かの代理ではなく、仮象存在の挙動として自律的に「存在」を表現するようになる。

主体Aは記号aの外貌を知覚することはできる。だがその知覚はaを記号として知覚したのではない。たとえば私が空港内を歩いていて、搭乗口を示すピクトグラム（絵記号）をみたとする。そこに飛行機のかたちと数字が描いてあることを私は知覚する。だがそれは、そのピクトグラムを記号として知覚したわけではない。記号の物理的な形状を把握することと、それを記号として知覚することは異なる。記号としての文字を知覚することがその意味を知ることであるように、記号としてそれを知覚することは、その記号が指し示している〈対象＝意味〉を同時にみて取ることである。記号aが記号bを指示するとき、記号aの「知覚」のうちには、記号bの存立を把握することが含まれているはずである。

搭乗口を示す絵記号をみることが同時に真理の把握であるためには、その記号が〈現実〉の搭乗口を指示していなければならない。だとすれば記号aの知覚は時間的に遅延され、私が搭乗口bを知覚してはじめて、ああやっぱり標識通りだったと安堵し、そうしてはじめて記号aが真理であったことを把握、つまり知覚したことになる。その真理把握のフィードバック連関はb→aというかたちをとるであろう。aはbを指示すると同時に、bによって裏打ちされる。

このフィードバックは、かつて逆遠近法と線遠近法とが相互的に補完しあった運動を、スクリーン上での水平的な連関として再演したものである。したがってこのフィードバック回路もまた完結しない。というのも、私が当の搭乗口bの実在を把握することはじつは容易ではないからだ。私が金属探知機とゲートを備えた搭乗口のようなものをみたからといって、それは見せかけの張りぼてかもしれない。そうではない、というためには、実際に私はそのゲートを通って飛行機cに乗り込まなければならず、さらにその飛行機の映像が私の夢ではないというためには、それは実際に飛行状態dに移行しなければならないだろう。a→b→c→d→という指示連関の背後では、→d→c→b→aのような遡行的確認が並行して作動している。それぞれのフィードバックの局面に応じて、各項目の実在性もしくは真理性がその濃度のかぎりで維持される。この過程は主体A→B→C→D→の関係においても同様に生じる。その裏打ちの過程の中で、私は自己の存在をそのかぎりで実感することができるだろう。

とはいえその過程は開かれているから、個々の項目の実在性は、たとえそれがどれほど濃くなったところで最終的に実体化することはなく、各項目はそれゆえ仮象としての存在性格を最終的に脱することができない。そうである以上その過程はリアルな因果連関ではなく、シミュレーションに留まる。逆に言えば、一般にリアルな出来事たちのリアルな因果連関だと思いなされているものの実質とは、それなりの実証過程の中でそれなりの存在濃度に達するシミュレーション過程であるのにほかならない。そしてそのシミュレーション過程の構成要素たるシミュラークルの数々は、その存在の根拠を、それが指示する別の項目のうちに譲り渡す不断の過程を生きている。そのかぎりでそれらは機能、関数である。だとすればその機能連関は、a→b→c→d→といった線状の秩序をとるのではなく、むしろ分岐的で同時に総合的な網目状組織を形成しているのであり、むしろ線状の秩序はそこからの抽象なのだと思われる。

以上は認知局面における記号過程の説明である。だが記号による現実性の産出過程も同様に考えることができる。たとえば印象派の絵画に典型的にみられるような絵筆のストロークを例にとってみよう。絵筆のストロークは、いわゆる眼前の風

景の模写ではない。世界と私の双方に相互を支えきる根拠はいずれも不在である。そうした存在の寄る辺なさのゆえにストロークAは、世界と私の双方の空虚に対応して、その二つの空隙が重なりあう中間地点（スクリーンとしてのキャンバス上）において、その空隙に対応する形態と色彩において振り出される。空隙そのものを実定的にみることはできないとしても、振り出されたストロークのフォルムと色彩から、そのありさまを事後的に推量することができる。というのもストロークのフォルムは、その空隙の実相に対応しているはずであり、したがってその実相をなんらかのかたちで代理していると考えられるからである。それは、身体運動としてのストロークA、もしくはその結果として生じた痕跡aが、主客二つの空隙を同時に塞ぎ、私と世界の双方を最終的に存在化してくれるかのように。だがむろん、そうした存在化の欲望は果たされない。世界と私の空隙と間隙を同時に埋めるべくその中間地点に振り出されたストロークAは、両者の空隙を実際には埋めることなくただそれを一瞬覆い隠すだけである。ストロークAはただちにその限界をあらわにし、次のストロークBを要求する。私と世界のあいだに広がる奥行きの次元に起源を持つ存在化の力は、両者を媒介するストロークを通じて記号として対象化される。こうして、形態と色彩をもつ要素aがある種の表現的な力を持っているかのように思われるのであり、そうであるがゆえに、それは要素bをそれ自体として指示しているかのように思いなされるのである。したがって記号連関、つまり絵画は、たえざる存在化衝動がたどった痕跡である。つまりそれは、世界や自己の内面イメージの模写などではなく、自己と世界とのあいだにあってそれ自体の独立した存在性格を顕している。その絵画の鑑賞者は、そうした存在化の連関をまさにスクリーン＝キャンバス上で追体験する。つまり鑑賞者は、そのひと自身の空隙と間隙のなかで、記号連関としての絵画を再演するのにほかならない。

註

(1) Nicolai de Cusa, De Visione Dei, Opera Omnia VI, 2000. クザーヌス『神を観ることについて』(八巻和彦訳、岩波文庫、二〇〇一年)、一四頁。

(2) 和訳では imago は「人物像」という訳が当てられている。同、一三頁を参照。

(3) 同、一四頁。

(4) フロレンスキイ「逆遠近法」(フロレンスキイ『逆遠近法の詩学　芸術・言語論集』、桑野隆・西中村浩・高橋健一郎訳、水声社、一九九八年)、一四頁。

(5) 「逆遠近法の手法をさらに広い範囲に適用したものと考えられるのが、描写における多中心性である」。同、一八頁。

(6) まずは第四章において次のように言われる。「こうしてあなたは、それなしには万物の総体も個々のものも存在不可能になるものとしての存在が、万物と個々のものに対して付き添うように存在しているのと同様に、万物と個々のものに付き添って存在しているのです。」(二五頁) 次いで、「あなたの観ることは作用させることです。つまり、あなたは万物を作用させているのです。」(三三頁)

(7) クザーヌス、三〇頁。

(8) クザーヌス、二七頁。

(9) 邦訳では「顔と顔を合わせての〈観〉」と訳されている。クザーヌス、第六章、三四頁を参照。

(10) クザーヌス、二八頁。

(11) 以下の線遠近法についての説明は、古賀徹「工業化以前のデザインの美学　ルネサンスからビーダーマイヤーまで」(『芸術工学研究』二二号所収、二〇一五年) と一部重複する。

(12) レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 (上)』(杉浦明平訳、岩波文庫、一九五四年)、一九一頁。

(13) 同、一九二頁。

(14) Jacques Lacan, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Edition du Seuil, 1973. ラカン『精神分析の四基本概念』(小出

浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳、岩波書店、二〇〇〇年）第八章「線と光」を参照。

（九州大学芸術工学研究院・准教授）