

AMCoR

Asahikawa Medical University Repository <http://amcor.asahikawa-med.ac.jp/>

旭川医科大学紀要(一般教育)(2013.03) 第29号:61～71.

意識の構造(3) The Structure of Consciousness(3)

田中 剛

Ann.Rep.

Asahikawa Med. Univ.

Vol.29,2013

意識の構造（3）

The Structure of Consciousness（3）

田中 剛

Tsuyoshi Tanaka

Abstract (reprinted)

Our hypothetical schema for the structure of consciousness is based on the synchronistic and diachronistic (transactual) structure of conscious being. This means that the brain is an organism which winds and unwinds its own time.

We know that the phenomenological reduction (epoche) is a conversion of the subject itself, which breaks free from the limitations of the natural attitude by placing them “within brackets” (Einklammerung). It cannot be a simple purifying process of consciousness, because it suppresses neither the reality of lived experience, nor the reality of things, nor of nature. Consciousness thus does not exclude nature. It goes beyond nature.

In relation to the organization and construction of the self, it is important to note that the self stands at the center of our schema. As concerns the development of the self, it is in a state of constitutional heteronomy, it has no autonomy (S. Freud). The formation of the self, on the other hand, is reduced to its own lack of recognition, that is, a knowledge or a recognition which is refracted through the prism of another’s image (J. Lacan). Lacan, as we know, described identification as the joyful assuming of one’s own specular image. The self establishes itself in the function of a radical misconception or denial.

R. Magritte illustrated this situation by denying the laws of reflected mirror images. The use of converging lines for painting the Last Supper looks normal in the eyes of the viewer, but it gives us an imaginary viewpoint. Mach lies on his sofa and the body is only partly seen. The cognitive space is illustrated, but his phenomenal space is ignored.

キーワード： 意識の場 Bewusstseinsfeld、意識現象学 Bewusstseinsphänomenologie

3.0 すでに『意識の構造』(紀要第 27、28 号)において、<ideal/real>と<reell/ideell>の交合する2つの意識野のスキーム、またそれぞれの概念の大まかな意味が説明された。しかし、そこでは単に抽象的な水準でのそれらの相互連関が示唆されたにすぎない。本節以下では、前号の末尾(2.9)で言及した Johannes Vermeer の《牛乳を注ぐ女 Milkmasje》と Piero della Francesca の《キリストの鞭打ち La Flagellazione di Christo》についての考察から始め、これらの具体例から、初回(紀要第 27 号)に掲げた他の2つの絵画と1つの素描(René Magritte の《複製禁止 Not to be reproduced》、Leonardo da Vinci による《最後の晩餐 The Last Supper》、Ernst Mach のスケッチ画《Mach's view of the world マッハの見る世界》)に関連して述べた「意識の場」への通路をより照度の高いものとするのができればと願う。筆者が現象学的視覚論の観点から論じる場合、常にこれら3点は超越論的な純粹体験のプロトタイプと想定されている。

3.1 まず、Vermeer と Piero の作品について。これらはそれぞれ誰の目にも幾何学的遠近法の原則に極めて忠実な完成度を示していると映る。Piero と同時代人の理論家 L.J.B. Alberti (1404-72)が『絵画論』(1435 羅、1436 伊)を出版してこの技法を流布させた時代であってみれば自然なことであろうし、また Vermeer はずっと時代は下るが、Descartes、Spinoza、Newton らを輩出した科学革命の世紀である17世紀を彼らと共有したことから、ルネサンス絵画の頂点にたった一人と位置づけてよいわけで、その技法を自家薬籠中のものとしていたことは疑問の余地を残さない。Piero に関しては、彼がその時代、ユークリッド幾何学の理解において卓越した存在であったし、生涯の後半、眼病が進行するなかで、《絵画のための遠近法》、《算術論》、《5つの正多面体論》などの著作も残した稀有な画家であった。

3.2 宗教画家としての Piero には、15シーンに及ぶ大規模な《聖十字架伝説》連作壁画や<マリア・エクレシア>と磔刑の<キリスト>、聖人たちを描いた《ミゼリコルディア祭壇画》の他にも、サイズをやや切り詰めた《キリストの洗礼》や《キリストの復活》があることは周知のことであろう。ここで取り上げる《キリストの鞭打ち》は、Piero の作品すべてがそうであるように純粹幾何学の絵画空間を実現している。透視対象に基づく遠近法の使用はこうした空間処理が生む論理的帰結である。しかし、ここで、一般的理解に属する、この「論理的」という表現の意味が問題となる。

3.3 他方、Vermeer は晩年の Rembrandt と肩を並べる色彩空間と光線処理の魔術師とも称すべき存在である。40点に満たない作品群はそのほとんどが、市民階級の女性たちの日常の或る瞬間を切り取った室内場面に集中している。そのなかでも以下において Piero 上記作品と対照される《牛乳を注ぐ女》は、平凡な家政婦の衣装に身を包んでいるが、どこかその面差しに Piero が2世紀前に描いた<マリア・エクレシア>を想起させるところがある。Vermeer も透視対象による遠近法的効果を忘れていないが、そこに表現されたあまりにも緻密な、ということは人間の視覚を支える網膜の組成に沿ったかのような絵画空間をわれわれはどのように解釈するべきなのかが問題である。

3.4 絶対時間や絶対空間それ自体が否定されるわけではない。たとえば、Kant は「事象の『変化』に裏打ちされて、内的直観に対して主観性をもつ時間表象は real、つまり

私が自然に抱く時間表象と被時間規定の表象をもっていることは確かに real ではある。しかし、客観としての対象そのものとして real、つまり実在的 なのではなくて、私自身を対象として単に表象する仕方として real(wirklich) 現実的であるにすぎない」(Immanuel Kant, KrV, S.112) と述べた。彼の意味する時間や空間は感性的直観の純粹形式としての容認はなされるのであり、その限りにおいて時間や空間が幻に過ぎない、あるいは存在しない仮象であるとは言わない。ただ、これらの直感形式をあたかも物自体 (das Ding an sich) である如く捉えることに異議を唱えたのである。彼は Newton の物理学的時間・空間概念をも、暫定的に、ア・プリアリな総合判断として是認する。しかし、結局 Einstein の一般相対性理論が導入されて以降、純粹理念としての時間・空間も、Kant 的な認識主観の表象形式の意味におけるそれにも合致しない重力場理論によって修正どころか根本的に覆されたのであった。確認しておくが、Kant は数学的自然科学者と形而上学的数学者のそれぞれの立場からの反論を想定し時間と空間について自説を展開している。他方、Husserl と自然科学的心理学者・形而上学的数学者とが対峙すること。彼は自らの本質学たる超越論的現象学、すなわち意識現象学によって Descartes を乗り越え、さらに Kant を乗り越えようとしたのである。

3.5 さて、「意識の構造のスキーム」(第 29 号参照) を視覚理論的に転義して読むとき判然とするのは、われわれの網膜に収束する光線の束の全体(視錐)が、同時にわれわれの前面に広がる視界に現出する諸事物間の水平線(視高)上に収束するというのである。これは、real/ideal の時間・空間は同時に reell/ideell の時間・空間と交差しているということを意味している。Husserl の著作に常に流れている「射映」の問題は、このことと大いに関連があり、その際「心的自我」が最終的に自然科学的・心理学的自我の対立概念として措定されることで顕在化されてくる。以下の論究ではまだここまで掘り下げない。本論末尾に次号への橋渡しとして言及がある。いずれにしても、これまでの超越論的現象学の一般的理解にはこの点で大きな欠陥があったと考えられる。すなわち、志向性、ノエシスとノエマ、内在と超越、表象と知覚などの本質をめぐる Husserl の記述は、ときとして極めて難解であり、脈絡のつかない議論の集積のごとく思われることが稀ではなかった。しかし、彼はただ既存の形而上学、Kant の形相的觀念論、Descartes の〈われ思うゆえにわれあり〉のコギト cogito と、他のすべてについての懐疑に対してのみならず、あらゆる線形科学の根本命題に対してまずは〈エポケー〉epoche/das eingeklammerte Urteil を唱えたにすぎない。「意識」と自然的思考の結合があまりにも自明であるゆえにそれらを本質的に分離・遮断することがいかに困難であるかを呈示しつつ、現象学的還元によって純粹意識を救出し、超越論的主観性に至ろうとするのが Husserl の中心課題であった。(Ideen, S.64)

3.6 スキームをご覧いただきたい。交合円錐の光線錐は通常光線柱に取り囲まれている。無限遠点の消失点からの光線は平行に照射してくるからである。両極の real/ideal な時空間と reell/ideell な時空間は、実在領域と主観領域の焦点であり、交差画面から等距離に 3 次元からゼロ次元(すなわち 1 つの点)にまで収斂してゆく。この〈点〉は 3 次元の時間・空間的な理解を表面的には意味し、そこに時間が加われば中央の交差面に数学的位相空間、さらには本論の将来の論究の段階で取り上げられる物理的位相空間へと立体的に把握可能なものとなる。(Ideen, S.153 ; EnM, 228-229)

3.7 紀要第 27 号に掲げた他の 2 つの絵画と 1 つの素描(René Magritte の《複製禁止 Not to be reproduced》、Leonardo da Vinci による《最後の晩餐 The Last Supper》、Ernst Mach のスケッチ画《Mach's view of the world マッハの見る世界》)における志向的体験の特性をそれぞれ <psychozentrisch>、<logozentrisch>、<phänozentrisch> としよう。实在領域の real な事物表象やプラトンの純粹幾何学の表象群の対極に、すなわちわれわれの主観側の極に収束する心的实在が位相空間ないし高次元空間に位置づけられるということは現段階においてははまだ自明とは言えない。しかし、Magritte の絵を見ていただきたい。これが鏡映の裏返しであり、無限に続く心的自我の虚像を如実に物語るものであることのみをここでは指摘しておこう。

3.8 現象学的還元とは比喩的に言うならば、交差円錐の中央に透明なスクリーンを立て、实在領域と実的領域をまず遮断し、後者の成素である素材のヒュレーと形態のモルフエーの本質である志向性を直観することである。それに対して、超越論的還元とは純粹意識のもとでのノエマーノエシス結合体も含めた意識構造全体を直観することである。そして、ここに超越論的主観性ないし意識が生まれるが、これは比喩的に網膜スクリーン上の視心と解することもできるだろう。(Ideen, Nachwort : S.157)

4.0 《牛乳を注ぐ女》を描く Vermeer は彼の視界内に実在するすべての事物をこの主観性において捉えている。仄暗い床の塵に至るまで見えるかのようである。ルネサンス絵画に限らず、絵画一般において確かに透視図法のもつ意義は大きい。絵画描法の科学があるとすれば、それすなわち透視投象の適用の精密さが要請される局面もありうる。その意味で精密さは科学精神の根本として重視されねばなるまい。Vermeer はしかし、da Vinci の《晩餐》のような典型的平行透視(中央のキリストの眼の位置に視心をおく一点透視)における精密さを強調してはいない。塵というものは<点>としてしか描きようがないが、画面右下の床におかれた当時の足温器具と思しき物と、種々の形と色のパンの載る薄緑色のテーブルから、この絵には有角透視の手法の採用も否定できないことがわかる。ところが、この絵を原則に忠実な平行透視によるものと解釈して、テーブルが本来どのように見えねばならないかの修正を説いている文献がある。この解釈によると「正確に」描けば右半分のパンの載るスペースは消え、牛乳は床に注ぎ落されることになる。このような誤解は、消失点を主として左上方隅の窓枠の傾きを透視図法の原則そのままに定めたことによる。実は、足温器具とテーブルの消失点は共通の水平線上にあるはずであり、矛盾はあったとしても隠蔽されている。これらを基準にここで一応 3 次元二点透視図を仮定するのもあながち的外れではあるまい。その場合でも、視心、2 つの消失点はどれもこの水平線上の然るべき位置に見出すことができるはずである。ただし、どれを採用しようと、この部屋の奥行きはわれわれの知覚を欺くほどの深さであることを認識せねばならない。したがって、足温器具とおぼしき物も、実際のサイズより意図的に拡大され、あたかもこの女性の足元近くにあるかのように感じられる。また、窓枠に関して言えば、Vermeer は画面の周辺部ゆえの歪みを忠実に再現しているように見えること、すなわち再度われわれの素直な知覚能力を嘲笑うかのように、その消失点に集まる投射線の筋は極度の収束を見せる。また室内における彼の視野については、視界全体からするとその 4 分の 1 ほどを切り取って画面としたことで、3 次元一点透視図の原則遵守をこの画面の内部のみで論証することは困難であるように見える。

4.1 他方、《キリストの鞭打ち》における透視投象の適用に関しては、古今のどの説明も Piero の卓越した幾何学者としての技量の最高到達点を示すものだと称賛を隠さない。それは確かに正当であろう。一分の隙もない完璧な画面は、単に技法についてのみでなく、特に画面右手前に描写された人物たちを包む<real>な空間が同時代人の誰のためにあるのかについての興味を生じさせた。開放型回廊、いわば建物の前面を取り払って内部の3面が透視投象により観察可能となる回廊の奥深くに鞭打たれる<キリスト>が立つ。縮尺の効果もあって、<キリスト>はとてもか細く小さな体躯と映る。それに比して、右手前の3人物は不自然なほど拡大されている。<キリスト>が鞭打たれる場面の絵画は中世以降幾枚も存在している。しかし、回廊奥で<ピラト>と思しき人物の監視のもと、他の3人の従者が執行するこの刑罰はそもそもどういう意味をもっているのだろうか。前面の扉が取り払われた、あるいはあえてそれを透かして見た内部の様子には全く無頓着、いや気づきようもない異なった次元に在るように見える3者を鑑賞者はどう受けとめたらよいのだろうか。古典的絵画の理論的評価にありがちな傾向だが、ある特定の天賦ある画家の作品が<遠近法>の範型との後世の烙印が押されると、もはやそれ以外の観点からの解析が行われなくなることである。da Vinci の《晩餐》のように。それに飽き足らない研究者の場合は、殊更に作品そのものを暗号解読の対象とすることで何のためらいも感じないかもしれない。この Piero の作品も似た運命をたどってきた。暗号解読の代わりに数宜的關係を重んじる神聖比例等の画面分割の思想である。しかし、彼が異なった時間・空間の諸事象を同時に同一画面上に、しかもシームレスに融合させることはよく知られているはずである。代表例は《聖十字架伝説》のなかの<アダムの物語>や<ソロモンとシバの女王>である。先に述べた Kant 的な感性の先験的形式としての時間と空間の定説に基づくならば、あってはならない知覚現象である。いや、それは絵画、すなわち芸術だから許されるのだという声はずぐさま聞こえる。それで話は決着である。しかし、もう少し検証することが必要であろうというのが筆者の考えである。

4.2 本論ではまだ詳細な現象学的時空論は展開しない。ただ現段階で述べることのできる範囲に限定して、若干指摘しておきたい。Piero の遠近法は3次元空間の座標軸や、またそこでのニュートンの絶対時間に縛られてはいないし、da Vinci が《LaGioconda》で採用したエーテル的媒質効果の手法でもない。彼は聖フランシスコ会の敬虔な信者として幾何学者でもあったが、生きた時代はルネサンスの黎明期で、da Vinci に比肩するような近代的自然科学についての見識をまだもち合わせていなかった。したがって、もちろん彼がユークリッド幾何学、そして自然哲学的精髓に仄見えるプラトンの世界と自らの宗教的直観とを綜合する境地を絵画において実現して見せた時代と、われわれの現代とを直接つなぐことはできない。しかし、現象学的視覚論の観点からすると、歴史的時空の隔絶にもかかわらず、人間の知覚の本質、「意識」の本質は遥かにしえより不変であるということなのである。

4.3 Piero はこの鞭打ちの場面を reell な動的画像として甦らせ、高く鞭を振り上げる<ピラト>の従者の右膝横に視点を据えて鞭打ちの場面を reell な動的画像として、また同時に real な動的画像としても観ている。しかし、われわれは画面奥の鞭打ちの<キリスト>を見るためには、まず手前の3人物たちを志向的に統握すべきだとか、逆

に後者を前者に関連づける必然性を何も感じない。むしろ、なぜ Piero は鞭打ちの場面を前景によって相対化したのか、より完璧な遠近法を駆使しつつ描かなかったのであろうか、という疑問が脳裏をかすめる。彼が絶対的描写を避けた理由は何であったのか。筆者ここで3人物のうちの2人、すなわち左手に立つ、東方教会の象徴としての皇帝一通説ではパレオロゴス家のヨハネス8世と相貌が一致しているといわれている一と右手に立つ、ルネサンス盛期の綾羅錦繡の衣服をまとった男一諸説あるが Piero と極めて親交が深く若い前途有為な子息を失った市民貴族階級の誰かと言われている。しかし、そうではなくて、皇帝と対峙するに値する西方教会の高貴で象徴的な人物とするのが自然である一に着目する。彼らは視線を交えて対話している。当時、東西両教会の確執は頂点に達していた。融和の方策の種も尽き、特に東方教会に迫るイスラム勢力の攻勢は回避不可能なところまでできていた。2人は彼らの中央に立つ裸足で青い目をもつ金髪の青年<キリスト>一奥で鞭打たれる<キリスト>とは全く異なる、精気に満ちた青年、しかし、姿態、質素な衣装の特徴は両者酷似している。その視線は二人から逸れて遠く右前方斜め上方を見ている一の存在に気づいていないかのようなのである。上述したように Piero はプラトンの世界的幾何学者でもあった。その思想の反映としてこの青年の位置価値を<real>な領域によりも、ideal な領域に設定するほうが適切であるかもしれない。というのも、彼は Piero が思い描くことのできるその時代に現れるべき<キリスト>像、彼の純粹意識に現出した肖像であるかもしれないからだ。ideal な視心は real な視点と相補的であるどころか、全く別様に設定されねばならないということの実例がこれである。

4.4 Vermeer はいくつかの主要な作品で事物の曲面を微細であるが比類なき精度で描きこんでいる。光線の微妙な反射現象を捉えた例として《真珠の耳飾りの少女》が知られている。実は、彼の曲面描出への強いこだわりは、全作品に一貫していると言ってもよいほどである。歪曲収差も話題になる。しかし、少々別角度から、すなわちすぐに光学的・物理的な概念の適用に飛び移らずに、つまりホロプター現象などとは見ずに、生身の画家が生身の人物なり、現実の風景なりを描くことを考える。しかも、生身の鑑賞者の視覚対象として、あるいはさらに言えば「意識の構造」を映す鏡として、である。

4.5 筆者が 3.8 において<logozentrisch>と呼んだ da Vinci の《晚餐》。何故にそのように形容されるのか。そして、意識のこの領域を統握するのは<純粹自我>であることも示唆しておいた。ここではとりわけ志向的体験流としての意識が「純粹自我」と関連づけられねばならない。Husserl が「内在における独特な超越」と表現したこの自我は、時間知覚と密接に結びついた体験流のなかでも常に自己同一性を保持するとされる。それは個的な性格のものであり、また体験流の一つの極でもあって、real-ideal な空間意識の源泉でもある。空間事物の構成はそのような時間構成を前提としているからである。個的な現出としての時間形式がここでは意味されている。しかし、これは Kant の言う感性的直観形式としての時間やニュートンの自然科学的に絶対的・等質的な客観的時間ではない。この自我は他の極に体験内容そのものの、本来的にその自己同一性を保証し、持続する意識を構成するような作用の源泉をもつ。これは、本論において reell-ideell な体験流を意味する際に使用されてきた。われわれの知覚体験の内実は、非志向的で感性的なヒュレー、すなわち素材的与件と、これを活性化し意味付与する、

知覚的意識のノエシスの能作との二重性の統一である。志向的モ[]フェーが知覚体験全体を志向的性格のものと成し、客観の側にノエマの対象を構成するのである。(ZB,S.425-426.)

4.6 本論のアフォリズム風の論述形式により話線は常に直線的とは限らないが、まずは<logozentrisch>という命名の根拠についてその中心軸を示しておく。その理解には Husserl の言う「構成された統一体としての超越的客観の現出」とは何かを知っておく必要がある。われわれの知覚、より正しくは「外部知覚」は、過去把持の連続的継起の結合であり、知覚意識や過去把持的意識ではない。意識(体験流)と現出(内在的客観=ideal なものが媒介されて知覚・体験される諸現出)と超越的对象(この場合客観的事物のみでなく、イデア的事物、すなわち判断も含む)とを常に区別することが求められる。どの意識のうちにもある「現出の内在的内容」は外的時間的存在としての個体的存在の現出であるか、または非時間的存在の現出であるかのどちらかである。たとえば、「判断」(願望もそうだが)という現出は、上で述べたような個性に関係した連続的継起の結合ではなく、内在的な時間的統一体としての現出とみなされる。これは論理的な意味での「判断」の現出、意識(志向的体験流)の時間的・内在的統一の構成と等価である。Husserl が「意識」に言及する場合、その多義性の理解が困難であると指摘されるが、その理由の一つが以上の記述によって少しは明らかになったであろうか。(ZB, S.100)

4.7 感覚射映は「何ものかについての意識」としての体験ではない。しかし、それは事物射映と一緒にあって体験流のなかで志向的に再構成(再現前化)される。流れのなかで絶えず射映するこの過去把持は絶え間なく先行した諸位相の連続的な過去把持である、と Husserl は述べる。通常漠然と感覚射映は内的知覚に、事物射映は外的知覚に振り分けられることが多い。そして、後者は心理学的・物理的考察の対象にはなるが、前者については自然科学的な解明が困難であるとされ、近年の脳科学の隆盛に拍車をかけている。結局そうした処理は、上で述べた「内在的な時間的統一体としての現出」をせいぜい精神物理学の対象としてしか扱わないことにつながる。これは「意識」についての誤解に基づくものである。

4.8 さらに Husserl は、感覚与件や事物統握が帰属する現象学的時間と事物の空間時間とは完全に一致するはずだと述べ、水平・垂直軸をもつ時間の過去把持的射映の図を呈示している。「意識」の瞬間的に共在する諸位相は、彼が「縦の志向性」と呼ぶ自己との合致統一がそれを貫くなかで、3つに区分される。すなわち、過去把持から過去把持へと変移していく第1相、これと瞬間的に結合する新しい「今」の根源的感覚が現成する第2層、そしてこの第2の根源的過去把持と最初の根源的感覚の過去把持の過去把持とを伴う新しい根源的感覚としての第3層である。過去把持とは引き止める意識である。このような意識流の「今」の継起はあたかも1つの事象の両面のように分かちがたく統一され、2つの横の志向性が相互にからみ合う。その一方の志向性によって内在的時間が、すなわち持続的存在の持続や変化を包含する真の時間たる客観的時間が構成され、他方の志向性のなかでは、流れの諸位相の、すなわち流れゆく「今」の時点=顕在性の位相と、一連の前顕在的および後顕在的=いまだ顕在的でない諸位相とを常に必然

的に具有する流れの諸位相の疑似的な時間配列が構成される。内的意識の絶え間ない産出は1次元的・直線的な多様体の形式を有し、1つの層の内部の根源的契機はすべて同じように変様する。(ZB,S.434)

4.9 絵画は意識流の過去把持的射映の間接的表現型である。Husserl 自身がそのように述べたわけではない。意識流は射映しない、と言い切っている。もちろん意識流そのものが無媒介的に現出するのではない。しかし、これまでの論究から示唆されるのは、画家としての Piero や Vermeer の logozentrisch な意識流が絵画を通してどのようにわれわれ鑑賞者の直観に働きかけてくるのかの問題を回避できないということである。透視投象の技法は real-ideal な射映の現象世界に適用されるものであるが、その対極には reell-ideell な内在的意識流の多様体の世界があり、これまでとは異なる立脚点が要請される。(ZB,S.446)

5.0 すでに《意識の構造—交合円錐》のスキームにおいて、これまで述べたことの視覚化はおおよそ可能であろうと思う。ここで、実質領域は感覺的ヒュレーと志向的モルフエーの reell な実的成素の領域、観念(実念)領域は表象作用の実的内容に内在する実的契機としての<表象作用と質料とを伴う志向的本質の領域、すなわちノエマの構成される ideell な領域であることを確認しておこう。このような現象空間や局在化されたわれわれの認知空間が存立できるのも、空間事物の構成は(内的)時間構成を前提とするという現象学的基盤が揺るぎないものであるからである。このスキームから意識流が現象空間を3次元方向にさらにまた4次元方向へのベクトルとして描きこまれているのわかるであろう。未来把持と過去把持、そして《現在》の時間はここで構成されるのである。

5.1 以下、Piero と Vermeer の作品に戻ってさらに論究を試みる。《キリストの鞭打ち》は、当時すでに変則的な斜投象または軸測投象の作品群によって暗黙の裡に規格化されていたキリスト受難のワンシーンを Piero が精密な透視投象の技法を用いて全く新たに現出させたものである。ここでは彼の幾何学的精神がいかにも純粋で堅固であったかが窺われる。600年近くの時を経ても色褪せない透明性には驚嘆するしかない。さて、前景に屹立する人物像の同定に諸説あるわけだがいずれも想像の域を出ない。むしろ問題なのは、Piero の視野空間に何が映じていたのかということである。そして、その客観的描出の奥に何が意識されているかということである。

5.2 幾何学者であれば、ここに現出しているのは立方体の異時・同空間的拡張であるという認識を否定しえないであろう。列柱の奥の鞭打たれる<キリスト>の室内空間は透視投象によって前庭の3人物の空間まで「自然に」延びている。また、他方、後者の戸外空間も前者の脰を閉じるかのように描かれている。あらゆる幾何学的抽象の理念的空間を貫いてそこに<人間・キリスト>が存在する、という所与性が現出しているとすれば、Piero にとってレス・エクステンサ(延長的存在者)でもあり、レス・テンポラリス(時間的存在者)でもある<キリスト>は、事物的射映の real な投射線の体系である透視投象によってその存在の3次元性を実現することは瀆神的行為でもなんでもなかったであろう。当時の正教會的な原則に違反していたとしても、Husserl

は、「空間的事物といったものはただ単にわれわれ人間にとってばかりでなく、絶対的理念代表者としての神にとってさえも、現出を介してのみ直観されるものであって、この現出のなかでその空間的事物は「遠近法的に」、多様ながら一定の仕方であら動しつつ、しかもその際、変動する方向定位において、与えられかつ与えられざるをえない」、と述べている。(Ideen,S.341-S.348)

5.3 意識流の時間が絶対空間の単なるアナロジーでないことが以上の論述の根底にある。それを Piero よりもより鮮明に表明しているのが Vermeer の《牛乳を注ぐ女》である。ここには曲面への強いこだわりがあると先に述べた。2次元的には円錐曲線の戯れの画面と言ってよいほどである。しかし、そのなかでも独特な透視投象の現出を意図し、維持しているのである。この作品の透視投象上の「謎」から発生する誤解や曲解はよくあることである。画面全体が極端に短縮されており、それに伴って事物の配置や大きさに変動が生じ、図法の原則に合致していないとする指摘はよく聞かれる。たとえば、窓枠である。この枠を焦点に収束する直交平行線の手掛かりとして理解すると手前のテーブルのそれが同一水平線上に収束しないことが起きる。逆に後者を手掛かりとしても、前者に合致しない。また、足温器と思しきものは二点透視図法的に眺められているが、その消失点は先の水平線上に厳密には乗らない。また、画家の立つ停点は足温器具に基づくならば女性からかなり離れた手前の位置にあると想定される。このことは、部屋の奥行きにも影響しており、正面の壁は実際にはずっと遠くにあるはずである。画面左の壁に掛けられた金属製の薬罐や籠も遠くに位置しており、これらが一部重なりを見せているが相互には一定の間隔がなければならない。これらは何を物語っているのだろうか。2次曲線からさらに3次元空間内2次曲面上の収束する測地線の観点が必要になる。

5.4 Vermeer の描く人物や空間的事物には何か特別な特性や特徴を感じさせるものはない。それでいてなぜかくも人を引きつけるのか。牛乳を注ぐ女性の所作は Vermeer の意識流の支配下にある。それはもちろん他の無生物的对象群、つまりレス・マテリアーリス(物質的存在者)においてもそうである。意識流の支配下にあるということはそれすなわち固有の時間がすでにそこに流れていることを意味する。それがどこに具現されているのかと言えば、女性のスカートの襞であり、また無造作にテープの端に掛けられているクロスの襞であり、正面の壁に注ぐ白く浮き出た楕円の光線の膨らみであり、また何よりも強調される薬罐の球面に現れる虚像である。Vermeer の場合、印象的な他の作品群に描かれる女性たちの眼球の微妙な膨らみも忘れてはなるまい。これらはわれわれがあまりにも見慣れている事象であるゆえに非主題的にしか意識されない2次曲面の投影である。そもそも人物そのものが曲面で描出されている。そう考えると、Vermeer においてはいわゆる単純な平面や曲面は存在しないのである。現実には彼の眼に映じるのは超平面であり、超曲面というわけだ。

5.5 全体が投象された風景なのである。どこにこの投象の源泉があるのか。それはおそらく reell-ideell な現象空間ということになるだろう。ということはつまり、Piero の作品も含めて Vermeer の場合も、点・線・面あるいはその部分はどれもより高次元空間の投象的操作の現出との解釈が可能となる。したがって、前者については、3次元空間の平行移動によって現れる4次元立方体の面分や胞を想定したが、後者についても超曲面

の操作の跡(せき)をさらに分析しなければならない。3次元空間に慣れたわれわれの視覚に届くときに初めて、これらの作品は全く異なる性格のものに変様するのである。画家の意識流の、ないし志向的体験の4次元空間がそれ以下の次元として現出しているのである。<キリスト>のの背後にはローマ的な金色のヘラクレス像が、またその奥の重厚な扉に数多く打たれた金色の鉾が遙か彼方からわれわれの眼にその輝きを伝えてくるし、女性の部屋の、クロスの垂れ下がるテーブルに積まれた大小さまざまなパンの一つ一つが、表皮の発行の痕跡も含めて全体が高次元空間に由来する二次元曲面と三次元超曲面の現出である。そしてわれわれはふと考える。いったいわれわれの「意識」とはそもそも何次元の産物なのか、と。そして、われわれは Vermeer においては、少なくとも病的には歪むこともある方形視野の単純な透視投象の原理は放棄され、視錐交差の高次元投象があたかも諸々の散乱する光線と対象との戯れの舞台を作り上げる影の演出者のように用いられているのに気づく。

5.6 筆者が psychozentrisch と呼ぶ Magritte の作品も、以上のような観点からの解釈を受ける。ここでは、何らかの物理的原因をもつ視野の歪みというよりも、むしろ虚と実の視錐交差から生じる現象空間と、そこに胚胎する時間流そのものの謎に迫る。すでに初回のスキームに描きこまれているように、虚数空間が導入されることになる。われわれは、Husserl の多くの著作に散りばめられたこの問題を巡る思想を繙いてゆかねばならない。因みに、Kant は数学者の間では高次元幾何学の最初の弁護者とみなされている。彼は、4次元空間では3次元の右と左が一致する、と述べた。手袋を裏返してそれをさらに180度回転してみれば psychozentrisch な世界が仄見えてくるかもしれない。次回以降、高次元幾何学に関する議論は、当然 Harold S.M.Coxeter 抜きでは進まない。
(以下次号)

* 筆者は本論において哲学的概念の意味論領域に生じがちな、定義らしきものを求めた無限後退 (endlicher Regress) を避けるため詳細な註釈を付けない。主たる参照箇所のみを表記した。

* 使用した Kant、Husserl、Penrose の著作は以下のとおりである。

Kant, Immanuel : Kritik der reinen Vernunft, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1998. KrV と略記。

Husserl, Edmund : Ideen zu einer reinen Phänomenologie, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1992. Ideen と略記。

Husserl, Edmund : Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2000. ZB と略記。

Penrose, Roger : The Emperor's New Mind, Oxford, 1989. EnM と略記。

[本論で分析対象となった Piero della Francesca と Johannes Vermeer の作品]

図 5)

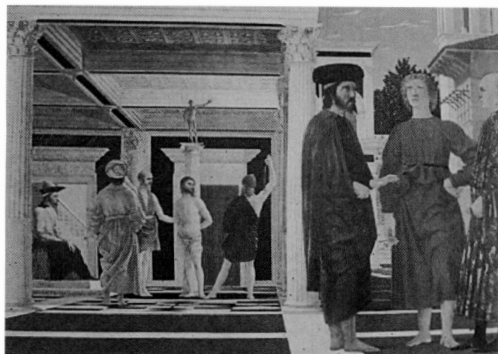


図 6)



(たなかつよし ドイツ近代文学／現象学／心身哲学)