

素朴遠近法は、だいたい視覚をなぞるのだが、網膜の像を忠実に再現するわけではない。世界と見るようになった人は、特にそれ以上学習しなくても、絵に何が描いてあるか、たやすく理解することができる。

15

*
：にかなう

絵の画面は、このような視覚を支える習慣を反映している。肉眼で、外界を奥行きあるとあるから小さく見えるだけだ。こういうことが分かるのは、学習の結果である。

10

②知覚心理学 外界を認知する手段としての知覚を研究する、心理学の一領域。自然科学的な実験手法を多く用いる点に特徴がある。

ところよく考えてみると、実物を見る場合でも、なぜそれが三次元のものに見えるかは、難しい問題だ。網膜に映る外界の像は、二次元のスクリーンみたいで、決して奥行きがないからだ。知覚心理学の教科書によく挙げてある例だが、角膜手術で初めて目が見えるようになった人は、一週間ぐらい目の前の縞々模様をどう見たらいいか分からなくて困るという。あそここの小さな人影もこの大きな人影も、だいたい同じ大きさだ。ただ遠くにあるから小さく見えるだけだ。こういうことが分かるのは、学習の結果である。

5

①糸杉 ヒノキ科の常緑高木。地中海地方原産。

遠近法の誕生

はしづめだいざろう
橋爪大三郎

遠近法とは、なんだろう？

遠くにあるものを小さく、近くにあるものは大きく描く。そんな意味での遠近法なら、ほとんどの絵が使っているだろう。それが、目の自然になっっている。

こういうのを「素朴遠近法」という。素朴遠近法は、絵が絵であるために不可欠の、最低限の条件みたいなものだ。もつと本格的で、厳密な遠近法と混同してはいけない。

素朴な形であろうと、なぜなんらかの遠近法が絵に欠かせないのか。それは、絵画というものの本質にかかわっている。

我々の住む世界は三次元である。幅と高さで奥行きがある。それに対して、絵画は二次元の平面である。この上に、三次元の空間を写し取らなければならない。こんなことは、もともと無理な注文なのだ。

10

そこで当然、絵にはウソが含まれることになる。最大のウソは、絵に描いてあるものが「何かに見える」ということだ。絵の材料は、絵の具にしろインクや鉛筆にしろ、絵に描

5

15-6661

大事なものは大きく、そうでないものは小さく描くという、別の論理もはたらくからである。

小さな子の描いた人物画を見ると、顔がとても大きくて、手もあって、胴体などは省略されてしまっているのが多い。子供がどこに注目し、関心を持っているかが分かる。同じようなことは、大人の描く絵にもある。そのせいで、伝統的な絵画ではたいいてい厳密な遠近法が乱されている。

ヨーロッパ中世の宗教画の原則は、宗教的な価値に忠実であることだ。宗教的な価値は遠近法の原理とあまり関係ないから、画面の中に現実の空間を再現することにはならない。だいたい、価値あるもの（神様や天使）は大きく、価値のないもの（人間）は小さく描く。また、天に近いものはなるべく上の方に、そうでないもの（悪魔など）は下の方に描くなど、いろいろある。これでは、遠近法になりようがない。

こういう絵を見てもきつと感動はあるだろうが、それは「知覚世界が実に生き生きと再現されている」などという性質のものでないはずだ。それに、こういう絵は、人間が見たのか神が見たのか、だれが見たところなのか分からない。絵を見た人が、自分を「視る主体」として意識するようなこともないだろう。



中世の宗教画（善政）部分A・ロレンツエッティ作

中世はこんなふうだったが、ルネサンス期にさしかかるとだいぶ変化してくる。表現の題材や技法の点で飛躍的な変化が見られるのだが、注目したいのは、だんだん、あくまでも人間が見た世界として、画面が構成されるようになっていったことだ。この動きの行き着くところが、遠近法である。

遠近法は、英語でパースペクティブ（視界）ということからも分かるように、目に映るありのままを描く方法という意味である。

遠近法は、最初、画面をリアルに見せるためのちょっとした工夫であった。画家が独自に考案して使い始めたわけだが、みんなも真似をして、たちまちありふれた技法になる。その背後には、絵を見る人々がみんな、そういうリアルな画面を好んだという事情があるわけで、そこが重要だ。ついには、絵画の制度となって定着する。

世界で最初の遠近法の教科書が、一五〇五年に出版された。ヴィアートルというフランス人の著書である。これからみて、十六世紀初頭には、だれでも使える技法、つまり、制度になった、と考えていいだろう。

遠近法は、この時以来西欧絵画の伝統にすっかり食い込んでおり、近代のものの見方の前提にもなっている。そのため、自分がそれをふまえていても、なんでもないことのような気がして見過ごしてしまいがち。しかし、絵画の画面をここまでこだわって構成するということは、かなり特別なこと、よくよくのことなのだ。

① ルネサンス期

Renaissance 文芸復興期。「ルネサンス」は十三世紀末にイタリアに起こり、十五世紀にかけて全ヨーロッパに波及した芸術および学問の革新運動。

② パースペクティブ perspective

③ ヴィアートル Jean

Pelerin le Viateur 美術理論家。彫刻家。（一四四五—一五二四）

ものの見方として、遠近法がどういう意味を持つか考えてみよう。

いろいろな物体が並んでいる空間を、世界ということにする。世界がどんなふうに見えるか(色や形)は、いつ(時間)、どこ(場所)からそれを見るか、に左右される。だから、世界を見えるとおりに描こうとすると、どうしても、描く自分の置かれている時間と場所をはっきり意識しないわけにはいかない。といっても一瞬のうちに絵を描くことはできないから、時間のほうは適当にごまかすとして、せめて場所だけはしっかり一点に固定しておく。

視点を固定し、描こうと思うものとの間に透明なスクリーンを立てる。スクリーンには、目印のため方眼を入れておこう。別に、同様な方眼を入れた画用紙などを用意する。それから、視点から物体の各部分に延びる視線が、スクリーンのどこを横切るかチェックする。その場所を、画用紙に写し取って、つないでゆくと、物体の見えるとおりの像が現れる……。

このようにすると、この世界の物体ならなんでも、「見えるとおりに」描くことができる。また反対に、それがいつ、どこから見た像なのか、ということも分かる。視点は画面に描き込まれていないとしても、画面の構図そのものが視点の存在を指し示している。世界をそんなふうに見ることのできる視点は、この世界にたった一つしかないからだ。

視点とは、この世界を見ることを自覚した人間の視点だ。「^①見る主体」の誕生、と言っ

① サブジェクト
subject

15

てもいい。世界は、^②物体(客体、客観)の集まりである。それ以外のもの、神や靈魂は、

② オブジェクト
object

どこにも見つからない。そして、世界を見るのは、私だ。私は、見る主体(主観)である。いちおうこの世界の物体ではあるが、特権的な物体、つまり、他の物体を見ることのできる物体である。私の描く画面。それは、私から見て世界がこのようだ、という証言になる。見る主体は、世界の中のものをなんでも見て歩くことができる。見る主体にただ一つ不可能なことがあるとすれば、それは、見る主体を見ることだ。

5

サブジェクトとはもともと、「神の下にあるもの」「臣下」という意味だったらしい。ところがルネサンスのころになると、人文主義の影響で、人間もだんだん生意気になってきて、地上の主人のように振る舞うようになった。そこで、主体といえば「客体を自由にする主人」のような、積極的・能動的な意味になったようである。

10

遠近法は実に合理的な絵の描き方だ。自信にあふれた市民階級の、ものの見方を反映している。それは、一般的である。これを使えば、だれだろうと、世界の正確で客観的な像を手に入れることができる。しかも、個別的である。二度と同じ絵が描かれる心配はない。描いた人間が違えば、視点(時間と場所)が違っているはずだし、描く対象も、構図も違っているはずだ。

15

その程度では個性とは言えない。遠近法の描き方では個性も何もうなくなるではないか、
と言うなかれ。そういう心配も分かるが、個性のなんのと言えるのは、まず世界の客観的

*
…に左右される

③ 人文主義 ルネサンス期における人間肯定の思想や運動。

な描き方が確立した後だ、と強調しておこう。遠近法どおりに描けるところを、ちょっと大きめに描くと、特にその部分に関心を集めることができる。遠近法からの逸脱を通して、個性や主観性を図ることもできる。

中世の魔物や悪霊たちが退いていった後、世界は物体の集まり以上のものではなくなった。そこに靈魂の宿る余地はない。創造をすませた神は、この世界の外に引き上げてしまった。残された人間は、神の創造の秘密を探るため、解剖によって人体の内部に、顕微鏡によって微小な生命の中に、望遠鏡によって天空のかなたにと、さまざまな視線を向ける。世界から神が立ち去ってしまった後、人間は積極的に活動する義務がある。視る主体としての自分をこの世に存在させた、隠された神の計画を知るために。

遠近法によれば、一人一人が別々の視点を持つ。そうである以上、めいめいが、世界の中で、このように活動しなければウソだ。それは、世界を、主体・客体の関係によってつかむことである。そして、つかんだ内容を、主語・目的語の関係によって整理することでもある。人々がすっかり、こうした主・客図式に従うようになるのが、近代という時代。だとすると、遠近法の登場は、人々のものの見方が、近代に向かって一歩大きく踏み出したことの現れだ、と言っていいだろう。

15

…の余地はない

…以上のものでなくなる

*

10



橋爪大三郎 一九四八年〔昭和23〕
—— 神奈川県に生まれた。社会学者。主な著書に、『言語ゲームと社会理論——ウィットゲンシュタイン・ハート・ルーマン』『仏教の言説戦略』『冒険としての社会科学』などがある。本文は『はじめての構造主義』（一九八八年刊）による。

おまけ 『アム・ホリィク』 通巻23号 p.19 政策研究センター通信
1999.3.25 発行

本紹介

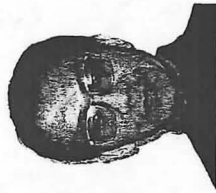
「選択・責任・連帯の教育改革」 岩波ブックレット
No. 471
堤清二・橋爪大三郎

社会経済生産性本部の「教育改革に関する中間報告書」の内容のほとんど、堤清二・橋爪大三郎両氏の対談を集録したもの。報告書起草の精神的背景を知るために最適のブックレットとして、「選択・責任・連帯の教育改革」の原文を手に入れたい方におすすめしたい。対談の中で橋爪氏は、「現在の学校は監獄にそっ

くりです」と指摘、校長も教員も生徒も、いつも自分からは見えない誰かに見られているのではとおびえている。それは入学試験だったり、文部省の通達や指導要領だったり。改革案は「自分がもう一度学校に行くのであれば、こんな学校だつたら行きたい」と思えるものをつくつたと語る。両氏の提言する改革の基本姿勢と目的は「学校の機能回復、教育機能の回復」であるが、それが実現したらどんなにすばらしいだろうと思わずにはいられない一冊である。

橋爪 大三郎

1. 1948年10月21日
2. 東京工業大学大学院社会理工学研究科価値システム専攻教授
3. 社会学
- 4.



昨年秋から、社会経済生産性本部・社会政策特別委員会で、専門委員として活動し、7月に中間報告「選択・責任・連帯の教育改革」を公表しました。大学に関しては、学生定員の廃止、入試の廃止とキックアウト制の導入、奨学金の大幅拡充などを提言しています。NHKの視点論点、毎日新聞、朝日新聞、日本経済新聞の文化欄でも、この趣旨を紹介しました。中間報告の全文は、私のホームページ <http://www.valdes.titech.ac.jp/~hashizm> で読むことができます。

おまけ 『カラーグロ』 花島大 大学教育研究センター通信
1998.11 p.23