

(1)
生の「メタモルフォロジー」的形式としての遠近法
—— テクノロジーの時代の超克のために ——

Die Perspektive als “metamorphologische” Form des Lebens
—— Zur Überwindung des technologischen Zeitalters ——

園 増 治 之
Haruyuki Enzô

ニーチェのペルスペクティヴィスムス

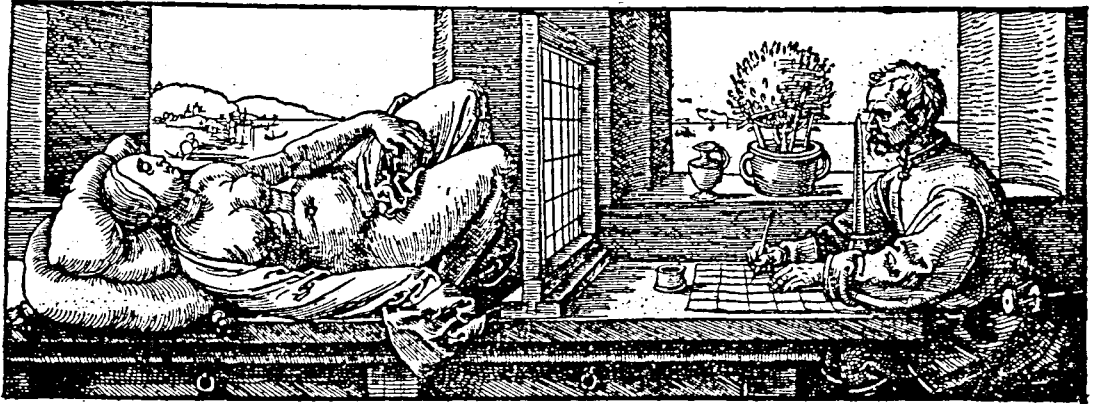
ニーチェの「認識論⁽²⁾」的立場は、「ペルスペクティヴィスムス（遠近法主義）」として一般によく知られている。実際ニーチェ自身、「ペルスペクティーヴェ」という術語をしばしば好んで用いている。たとえば、『道徳系譜論』でニーチェは、「存在するのは、ペルスペクティーヴィシュ遠近法的に観ることだけ、すなわち、ペルスペクティーヴィシュ遠近法的な『認識』だけである。そして、或る事柄について我々がより多くの欲動に発言させればさせる程、同じ一つの事柄に対してより多く眼を、種々の眼を我々が注ぐことができればできる程、この事柄についての我々の『概念』、我々の『客観性』はより一属完全になるであろう⁽³⁾」と、述べている。

ここでニーチェが言わんとしているのは恐らく、我々人間には、その都度或る一定のペルスペクティーヴェに於いてのみ、或る事柄を見ることが可能となる、ということである。したがって、ニーチェに従えば、我々人間は常に或る事柄を或る一定の側面に於いてのみ見ており、それ故、いわゆる「事柄それ自身（die Sache selbst）」を決してとらえることはできないことになる。我々人間には、厳密に言えば、いわゆる「認識」も、「概念」も、「客観性」も可能ではない、ということになる。

しかし、ニーチェのペルスペクティヴィスムスは、なるほどたしかに上述の如く「事柄それ自身」の「客観的」な、あるいは「絶対的」な「認識」の不可能性を主張しているのであるが、しかし単にそれだけをネガティブに主張するだけにとどまるのではなかった。我々人間は、或る事柄を「見る」時、それに先立って予め自分から自分に対し

て何らかの着眼点を定立していなければならないし、かつ事実そうしている。したがってニーチェのペルスペクティヴィスムスは反面に於いて、我々人間は着眼点（価値）の先行的定立の主体として、いくなれば一種の「超越論的」主体であるという、積極的な主張をも含んでいるのである。我々は予め理性範疇・概念・論理などを自分から自分自身に対して定立しておいてはじめて、それらによって形成された図式＝地平の上で「ものを認識する」とか、「ものを見る」とかいうことが可能となる。ニーチェは逆の言い方で、次のようにも言っている。すなわち、「認識それ自体は生成のうちでは不可能である。それでは一体如何にして認識は可能であるのか？ 自分自身についての錯誤⁽⁴⁾として、力への意志として、欺瞞への意志として」と。不断に転変してやまない「生成」の世界のうちにはそのままでは我々人間は、「認識する」ことも、そして延いては「生きていく」ことも、旨くできない。生成のうちへ予め我々が理性範疇・概念などの認識諸形式を投げ入れ、いわば「生成」に混ぜ物をし、「存在」の世界を「贗造（verfälschen）」しておいて、その上ではじめてそこに於いて「認識する」ことも、「生きる」ことも可能となるのである。

「しかも」である。単に、「生成」のうちで生が自分自身を保持しうるために、だけでなく、生が自分自身を超越して自己上昇しうるためには、いやむしろそのためにはますますもって、ペルスペクティーヴィシュに見るということが、生にとって必要となる。ニーチェの「力への意志」の立場からみれば、ハイデggerも言っているように、「生きものは、認識の真理としてであれ、芸術の『作品』としてであれ、その都度斯く斯くして固



定されるところの、一定範囲の諸可能性への透視の視向（Durchblicksbahn）のうちその都度立ち、且つ身を保する⁽⁵⁾』と、いえるであろう。生は、人間だけに限らず、生きとし生ける生は、自分自身のより一層高い可能性を前以って見透すところの、「透視的にして前視的まなざし」（Durch- und Vorblick）をもってこそ、自分自身のより高い可能性へと自分自身を超越しつつ生きることが、すなわち、真に生々と生きることができるのである。

以上のことから示唆されるように、ニーチェの言う「ペルスペクティーヴェ」が予めそれへと向ってオリエンティーレンしているところの視向の先は、単に何か或る特定の個々の単なる存在物ではない。生がまず第一次的にそれへとその視線を投げ掛けているのは、なによりもまず自分自身の或る一定の可能性に対してである。さのみならず、さらに生はその可能性を実現するため、その諸条件（この条件がそれ自身また一つの可能性である）に対しても視線を向けなければならない。そして、さらに、この条件を可能にするための条件に、そしてまたさらに……と、その生自身の或る一定の可能性とその諸条件の連関のネットワーク的系列全体に対して、視向を向けているのである。従って、「ペルスペクティーヴィシュに見る」とは、なによりも、或る一定の生の可能性に収斂するその諸条件（あるいは、諸可能性）全体を横断的に見透（通）すことの謂いである。何か或る特定の物（あるいは、事柄）を見るにしても、先行的透視によって開かれたペルスペクティーヴェのなか

でそれを見ているのである。その意味で、ニーチェ常用のターム「ペルスペクティーヴェ」は、“Per - spektive”というこの語の語源的成り立ち通り、“Durch - blick”（透 - 視）という意味を含意しているのである。

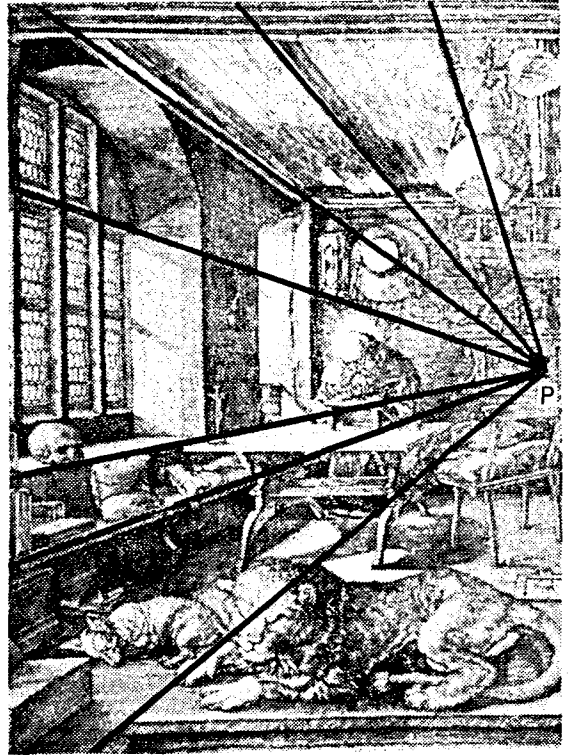
絵画の技法としてのペルスペクティーヴェ

元来「ペルスペクティーヴェ」という語は16世紀に芸術理論上の術語としてラテン語の“per - spektiva”がドイツ語に採り入れられて生まれたといわれる。その当時すでにデューラーは、このラテン語を“Durchsehnung”というドイツ語でもって言い換えようとしたといわれている⁽⁶⁾。もっとも、当時の絵画論上の術語“Perspektive”は未だ、ニーチェのそのように、自分自身の可能性へと、つまり自分自身の「保存 - 上昇 - の諸条件」へと見透すところの生のそれを意味してはいないのであるが、しかしとにかく、或る種の“Durchblick”のまなざしが新たにルネッサンス期に眼を開いたことは、まちがいがなくたしかである。それでは一体それは如何なる“Durchblick”なのであろうか。

E.パノフスキーに従えば、デューラー的な「ペルスペクティーヴェ」の概念が問題となるのは、「単に家や家具のような個々の対象だけが『短縮法』で描かれるのではなく、像全体が — 別のルネッサンスの理論家の表現を引用すれば — いわば『窓』へと変容してしまった処」に於いてであり、かつそこに於いてのみである、という。そして、ここで言う「窓」とは、「それを通して我々



- ↖ 図1 デューラー 「横たわる裸婦を描く画工」
- ↑ 図2 デューラー 「肖像を描く画工」
- 図3 デューラー 「書斎の聖ヒエロニムス」



は空間を見通す(hindurchblicken) のであると信ずるべき⁷⁾、そのような窓である。ルネッサンス以降しばしば「開かれた窓」に喻えられてきた平面は、すべての個物を包含するところの空間全体が、それを通して見透(hindurchblicken) されるところの平面である、と同時に、そこへとその空間全体が投影(projizieren) されるところの平面でもある。

図1 デューラーの『横たわる裸婦を描く画工』(1525年、ベルリン、版画素描館)をご覧いただきたい。これはデューラーの著書『測定法教則』の木版挿絵である。ここでは当時の遠近法を用いた作図の工程が示されている。照尺で固定された画家の眼は、網目に分割された衝立てを通して、対象を見ている。かくして得られた知覚像を、画家は手元の画紙へ投影的に移(写)している。画家と対象との間に置かれた衝立て面の網目と画家の手元の画紙面の網目とは同位のシステムをもつ。デューラーの木版画には、図2『肖像を描く画工』(1525年)のように、衝立てがガラス面に現象する像を画家が直接そこに写しとっている様子を描いたものもある。描写画面と透明な衝立て板面とは

同じ一つのものである。したがって、この場合絵画の表面は、パノフスキーの言うように、「その上に個々の姿や物が図示的に置かれたり塑造的に付着して現象するところのマテリアルな絵画面あるいはレリーフ面」ではない。それは、我々がそれを通して外を透見するところの、いうなれば「イデアール」な透明の板面である。

さらに、遠近法的に描写する画家の眼が見透すのは、対象と画家との間に想定された「イデアール」な透明板だけではない。画家の視線は透明板の向う(すなわち、「外」)に存在する対象をも透過している。風景という開かれた空間を描く場合だけでなく、室内という閉じた空間を描く場合でも、画家の視線はその空間に存在している個々の事物を透過し、その背後へと無限に延びている。たとえば、デューラーの『書斎の聖ヒエロニムス』(図3、1514年、エッチング)について言えば、そこではデューラーの眼は画面一番奥の壁の表面で留まることなく、その背後のイデアールな点P(いわゆる「消尽点」)にまで延びている。天井・床・側壁など奥行きを表わすすべての線がそこへと収斂する消尽点Pは、無限の彼方を象徴的に

表わしている。この絵で描かれた空間は奥の壁から始まるが、網目座標を伴った透明板を通して表象される空間は無限の彼方のP点から始まり、この絵の画面を透過して、逆にこの絵の前に立つ観者たる我々をも包み込んでくる。まさしく、我々のだれもが、そこで描かれた床があたかもその足下にまで続いてくるかのように感じるであろう。

上述の如く、網目座標を伴った透明板を通して見ることによって、その板の向う（その板の外）に存在する事物を、その位置、形状に関して、その全体が唯一の消尽点へ収束するところの体系的空間のなかで、数字的厳密さでもって規定することが、すなわち描写することが可能となる。かかるペルスペクティーヴィッシュに表象された空間は、合理的に規定可能な「延長」という17世紀デカルトの空間を、そしてさらにア・プリオリな表象（現象）形式という18世紀カントの空間を或る意味ですでに先取りしていたのである。

ペルスペクティーヴェ的空間観

ペルスペクティーヴィッシュな描写方法は、主観的な感覚（つまり、視覚）印象を、できる限り客観化、あるいは「間主観」化して、数学的に構成された体系的な空間表象のなかで描写せんとするものであった。それ故、ペルスペクティーヴェは、最初からすでに、アンビヴァレントな志向性をそのうちに宿していた。つまり、観られる対象を向うに、観る者としての我々人間から距離を距てて置いて、観ようとする一方で、他方この人間に對立的に立つ対象すべてを、すなわち外界全体を、人間が構成した座標（図式）平面のうちへ再び引き入れることによって、この距離を止場せんとするのである。「ペルスペクティーヴェの歴史」は、この志向性の具体的展開として、パノフスキーの言葉を借りれば、「等しい正当さをもって、距離をとって客観化する現実感覚の勝利として、と共に、距離を否定する人間の権力志向の勝利として、そして、外界の固定化と体系化として、と共に、自我領域の拡大として、把握される⁽⁸⁾」、といえるであろう。

しかし、このアンビヴァレントな志向性も実は同じ一つの意志の二面であると、すなわちデカルト的な数学的・自然科学的理性のもつ意志の、パ

スカルの用語を持って言い換えるなら、「幾何学的精神」の意志の二面であると、いえよう。その意味で、ルネッサンス期に登場した「線遠近法」、すなわち幾何学によって厳密に理論づけられた遠近法の志向は、外界＝自然を人間理性によって合理的に把捉し支配せんとする近世ヨーロッパの合理主義的世界観の志向と軌を一にしており、この志向をワン・ディメンジョナルに押し進めた延長線上に於いて、今日のテクノロジー支配のエポックが開かれたともいえる。

人間理性が、合理的な秩序図式を先行的に企図しておくことによって、はじめて「自然」はこの図式を通して且つこの図式の上で、対-象(Gegenstand)として、我々人間に向って固定的に立つという有り方で現象する、と同時に、他方観る者(主観)としての人間の方もその観る位置が固定的に定まってくる。ちょうど、パスカルが『パンセ』のなかの或る断章で、「真の場所は、不可分な一点だけである。その他の点は、近すぎるか、遠すぎるか、高すぎるか、低すぎる。絵画の技術(I'art de la peinture)に於いては、遠近法がその一点を指定する⁽⁹⁾」、と言っているように。

「しかし」、とパスカルの上の断章はさらに続き、そして問う。「真理やモラルに於いては、誰がそれを指定するのであろうか?」と。自然科学の対象としての自然 — 例えば、デカルト的な「延長」としての自然 — は、人間が立てた図式を通して、すなわちそれ故或る意味で「人為的」な枠組を通して現象する限り、その自然はその枠組の上で精確に測定可能・計算可能なものとして、つまり厳密に表象することのできるものとして現われる。しかしその限り、かかる厳密に規定可能な「自然」は、人為の図式的枠組の上で現象した限りでの自然であるに過ぎない。いうなればそれは、「我々の技巧(notre art)」が或る一定の図式的枠組のうちへ「閉じ込めた⁽¹⁰⁾」ところの自然であり、「自然な」自然、つまり「自然」それ自体ではない。「自然」を「延長」として見るのは自然に対する或る一つの見方であって、唯一の見方ではないのである。いや、そもそも自然についての唯一絶対的な見方というものが人間にとって可能であろうか。そのこと自体すでに疑わしいのであるが、それはとにかくとしても、少なくともパスカルに

とって、デカルト的な「幾何学的精神」のように自然を「延長」として見るだけでは充分とはいえないことだけはたしかである。

モノダのベルスペクティーヴェ

「延長」という概念以外に、自然を説明するのに必要な概念として、それと並んでライブニッツは「力」という概念を挙げている。

「……機械的に自然を説明する近世学者の見事なやり方が私を非常によろこばせた。学問上何の足しにもならない形相とか能力とかばかり使っている人々の方法を私が軽蔑したのもっともなことであった。しかしその後我々が経験によって認識する自然法則の理由を説明するために力学の原理そのものを深く究めようと努めた結果、ただ拡がりをもった物の塊を考察するだけでは充分ではない。その上なお、力という、形而上学の領域に属しているが極めてよく理解のできる概念を使わなければならないということに気付いた⁽¹¹⁾、と。

しかし、「力」という概念は、ライブニッツに於いては、単に「延長」という概念と同列的に並べて挙示されるだけにとどまらない。それどころかライブニッツはさらに一歩進んで、「力」は「延長」より根源的、つまり「延長」に「先立つもの」であるとして、そこから翻って「延長」を「この力の反覆あるいは拡散⁽¹²⁾」として解釈せんとした。「延長」という概念は、どちらかと言えば、「現象」にかかわる「自然学」の概念であるのに対して、「力」は「形而上学」に属する概念である。ライブニッツは、「自然の真の原子」、別の言い方では、「事物の要素」を、物質の粒子から、つまり自然学者の言うところの「原子」から区別して「单子(モノダ)」と名づけているが、その単子はそれ故、「延長も形も可分性」も持たない、「根源的な力(vis primitiva, force primitiva)」を持つ。いや、単子は「根源的な力」を持つ、というよりむしろ、単子は「根源的な力」そのものであるといった方がよいかもしれない。ライブニッツは、「働くものはすべて個別の実体(引用者註:すなわち、単子)であるといえるだけでなく、すべての個別の実体は間断なく働くともいえる⁽¹³⁾」、という。「物質」、「動物」、「人間」を通じて「神」に至るまで、およそ有るといえる限りのも

のすべて、働いて有る。「物体のなかにも絶対静止は決してない」のである。単子は常に、働くことに於いて、働く力として有る。それ故、「根源的な力」は同時に「活動力」(vis activa)である。

それでは一体、この「根源的な力」はいかなる働きをなすのか。もとより、延長的な物体について考えられるようなフィジカルな運動ないし作用ではない。単子の働きについては、「我々が精神について持っている概念に倣って考えなければならぬ」。ところで、デカルト以来近世哲学では「精神」の本性的な働きは伝統的に perception (表象) という働きとみられてきた。ライブニッツもこの伝統に従って、「単子」の働きを perception という働きにみていた。しかも、ライブニッツに於いては、perception はそれ自身すでに推移的状态であるとされ、perception 自身が、「或る perception から他の perception への変化あるいは推移」の内的原理たる appetition (欲求) を内に包含しているとされる。つまり、「単子」には perception という働きと appetition という働きとが等根源的に属しているのである。

普通、perception という働きは、我々が我々の(意識の)外に存在するものの形象を、先の例の比喻を用いれば「開かれた窓」を通して受けとり、それをその「窓」へ投影・再現する働きというように考えられている。ライブニッツもやはり、差し当っては「内」と「外」という空間的(延長的)な区別を使い、『自然と恩寵との原理』の第4節で、perception を、「諸々の外的な事物を再現前している単子の内的状態(I'état interieur de la monade representant les choses externes)」と、定義している。しかし、ライブニッツに於ける“perception”は外から何かをいうなれば receptive (受容的)に受けとって成り立つのではない。ライブニッツは比喩的に「単子は窓を持たない(Les monades n'ont point de fenêtres.)⁽¹³⁾」と言っている。単子は「窓」を通して空間的に外に向って開かれているのではない。そうではなく、言うなれば「脱自的」に開かれているのである。ライブニッツに於いて、perception は appetition として常に自分自身を乗り越えて、別の perception へ先取的に掴み掛って出るという仕方でも、別の perception へ推移しながら有る。従って、ライブ

ニッツの単子のperceptionは、自分の外に既に存在するものを後から硬直した仕方では固定的に模倣することをいうのではない。単子は諸事物の影像を自分の働きによって自分のうちから自分自身に対して産出するのである。それ故、ライブニッツに於いて、「窓を持たない」と譬えられるところの単子は、「窓を持たない」代りに、それ自身がそれ自身を写すところの「鏡」、しかも「生きた鏡」⁽⁹⁾であると譬えられる。この比喻はライブニッツに於いて好んで譬えられる比喻であるが、それは恐らく単子が自分の内にインプリシットに内包している諸事物の形像を自分から自分に対して現示することを、比喻的に言い表わしているに相違ない。

以上の如く、ライブニッツのperceptionはそれ自身ですでにappetitionである、言い換えれば、欲求する表象であり、表象する欲求である。表象が、表象しつつある欲求である限り、かかる表象には、欲求が初めからそれへと向かっている一点、つまり或る一定の観点(point de vue)がその都度常に構成的に属している。各々のperceptionは、つまり各々の単子は、各々或る一定の自分の着眼点に従って表象するのである — 同じ一つの宇宙(univers)を。

後のニーチェのディオニュソス的な「力への意志」は、それが向うべき究極の方向をニヒリスティシユに持たなかったのに対して、ライブニッツに於いては「単子」の「表象しつつある衝迫」はオプティミスティシユに「唯一の宇宙」へと方向を定め、宇宙全体を先取的に捉え、それを再現的に表現(représenter)している、とされる。すべての単子は物質的な「裸の単子」、動物的な「靈魂」、人間的な「精神」とそのperceptionの判明度は段階的に異なり高まっていくにせよ、それぞれがすでに「宇宙の生きている鏡(un miroir vivant de l'univers)」なのである。そして、この判明度の段階の頂点の完全に明晰判明な表象は、「モナドのモナド」とでもいうべき神だけに帰される。ライブニッツは言う。「神のみがすべてのものの判明な認識をもつ、なぜなら神はすべてのものの源泉であるから。神は至る所で中心であるかのようであるが、その周辺はどこにもない、とは旨くいったものである。神に対してはすべての

ものはこの中心から如何なる距離も距てることなく直接に現前している(être présent immédiatement)⁽¹⁰⁾と。つまり、神に於いてはすべてのものは、すなわち「宇宙」は、再現的ではなく、端的に現前している、というのである。

これに対して、我々人間も含めてその他のすべての単子に於いては、宇宙全体は、それぞれのペルスペクティブヴェの内屈折するという仕方において、それ故各々相異なった仕方において、再現的に現前する。恰も、「同じ一つの都市が各々相異なった側から見ると全く別のもののように見え、パースペクト的(perspectivement)に多様に見えるように」⁽¹¹⁾。

まさしく丁度そのように、各々の単子に於いて同じ一つの宇宙が、各々ペルスペクティブヴェに変容されて現象しているといえよう。「開かれた窓」を通してのペルスペクティブヴェの場合、そこに於いて現象するのは、自分以外の・自分の外に存在する諸事物であるが、それとは異なり、各々の単子の各々のペルスペクティブヴェに於いて現象するのは、その単子自身をも含めて、宇宙全体である。

「単子」のメタモルフォーゼ

ライブニッツは、心身二元論を前提とした「輪廻」(la métémpsychose)、すなわち「精神の転生」(la transmigratio des âmes)を否定し、「精神の移転ということはなく、ただ器官の構造が違ってくるとか、その展開の程度が多いとか少ないとかに応じて同じ動物の変態(metamorphose)が行なわれるだけである」⁽¹²⁾、と云うが、これとアナロジカルに次のように言えるのではないだろうか。すなわち、各々の単子の各々のペルスペクティブヴェに於いて、同じ一つの宇宙の変態(metamorphose)が遂行されるのであると。

絵画のペルスペクティブヴェの技法に於いて、「開かれた窓」に譬えられる座標平面を通して見られた像を、縦だけ、あるいは横だけ、あるいはまた斜めだけ引き伸ばした座標に、さらにあるいはまた扇形の方眼の座標に、座標転換して描くことがある。その場合、この変換された座標に現われる歪んだ像は、「アナモルフォーゼ(Anamorphose)」と呼ばれる。アナモルフォーゼの技法は

15世紀のペルスペクティーヴェの探究とともに間もなく開発されていったという。そして、その最も有名な例を我々はH.ホルバイン(子)の『大使たち』(図4、1533年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー)前景の「髑髏」にみることができる。その絵の場合、この絵が斜めから見られた場合に、その場合に限って、元の「髑髏」像が再び現われてくる。“Anamorphose”は、いわゆる「開かれた窓」を通して現象した“Morphē”(形態)の“Ana-morphose”(歪んだ-形態)である。それはホルバインの絵を例にすれば「斜から見る」ことによって、あるいは別の画像の場合には「凸面鏡に写して見る」ことによって、あるいは「凹面鏡に写して見る」ことによって、元の“Morphē”に還元し正して見られべき“Morphē”である。

それでは一体、単子のペルスペクティーヴェの場合は、同じ一つの宇宙の“Meta-morphose”としての単子の場合、如何にして元の「形態」へ還元できるのであろうか。いやそもそも、元の「形態」といえるものがあるのだろうか。

モナドは「表象しつつ且つ欲求しつつあるもの(ens percipiens et appetens)²⁰⁾として、それ自身すでに推移の状態であり、従って常に自分自身を超えて、自分自身の新たな可能性へ衝動し、或る一つのペルスペクティーヴェのうちへ変容しつつ現象する。ライプニッツはモナドを「生ける鏡」(speculum vitale)と譬えるが、その場合の「鏡」(speculum)とは、ハイデッガーによると、「見え-しめる」ということであるという²¹⁾。すなわち、モナドは、自分自身を超えて、自分自身を変容する(sich metamorphosieren)という仕方で、その都度一定の形態(morphē)へと自分自身をもたらし、かくしてその或る一定の形態に於いて自分自身を自分自身に見えしめる、まさに「生ける鏡」なのである。したがって、その場合、何か固定した形態がまずあって、次いで後からそれを忠実に、あるいは歪曲的(アナモルフィッシュ)に、模写するのではない。最初からすでに或る一つの形態(morphē)へと自分自身を変容する(sich metamorphosieren)するという仕方で、或る一定の形態に於いて「自分自身を表わす」、換言すれば、「現われる」のである。

以上の如く、ライプニッツの単子論に於ける「根



図4 H.ホルバイン(子) 「大使たち」

源的にして活動的力」(vis primitiva, vis activa)は他のものによってではなく、自分自身の内部からメタモルフィッシュに展開するとはいえ、しかし無制約的に展開するのではない。けだし、「内的原理」(un principe interne)に従い展開するのであり、かつまた展開の方向は「予定調和」的にすでに予め定まっているのである。それ故、ライプニッツの単子論に於いては、その「活動力」は、その都度すでに「或る完全性を担っている」(ἔχουσι τὸ ἐντελές)という意味から、「エンテレケイア」とも呼ばれている²²⁾。

「力への意志」のペルスペクティーヴェ

と「力への意志」のメタモルフォーゼ

最高のラチオ(理由、理性)としての神との関係のうちでそれ自身一つの理性(ラチオ)として生き且つ思考したライプニッツにとって、すべての実在の実在性たる「根源的力」は「予定調和」的に向うべき方向が有ったのに対して、「神死せり」時代に生きるニーチェにとって、すべての実在の実在性をなす「力への意志」はその向うべき方向が無かった。言い換えれば、ニーチェの「力への意志」は虚無へとニヒリスティッシュに向っている、とも言えよう。「脱-根底的」(ab-grundig)・深淵な「力への意志」は、その都度自分自身を超越しつつ自分自身をその根底から丸ぐるみ変容(メタモルフォーゼ)する。そのメタモルフ



図5 ラファエルロ 「キリストの変容」

オジーレンによってもたらされる諸々の形態は、何らのラチオ（根拠・理由・理性）も反映していない。むしろ、あえて言うならば、「脱-根底」=「深淵」を、あるいは「根源的矛盾」をそれぞれ映している、といえる。

『悲劇の誕生』を著した当時の若きニーチェは未だ「力への意志」という概念を生み出してはおらず、『悲劇の誕生』ではこの概念に相当する概念として、その代りに、未だなお実体的な概念に留まる「根源的一者」という概念を用いている。ニーチェはこの「根源的一者」がアポロンのシャインへとメタモルフィッシュに輝き現われる過程を、ラファエルロの遺作『キリストの変容』（図5、1517～20年、ヴァチカーノ美術館）を比喩的例として引合いに出して 次のようにイラストレートしている。

「……………彼自身がかの不滅の『素朴なる者』の一人であったラファエルロは、或る比喩的な絵画に於いて、仮象が力を喪失して仮象へと向うあの過程を、すなわち、素朴な芸術家の根源的過程と、

それと同時にアポロンの文化的根源的過程とを、描いた。彼の『変容』図の下半分は、憑かれた少年と絶望しながら彼を支える者と途方にくれて不安がる使徒たちを描き、永遠の根源的苦痛の、すなわち世界の唯一の根底の反映を我々に示している。ここでは『仮象』（Schein）は、諸事物の父たる永遠の矛盾の反映（Widerschein）である。今やこの仮象から幻影に似た新たなる仮象の世界が甘美なる香気の如く立ち昇るが、この仮象の世界はかの第一の仮象に囚われた人々には全然見えない。それは、最高度に純粋な歓喜と広く開かれた眼から発する苦痛なき観照とに於ける輝きながらの浮遊である。ここに我々は、最高の芸術的象徴性に於いて、かのアポロンの美の世界と、その基底たるシレノスの身の毛もよだつ知恵とを目のあたりにして、両者が相互に必要としていることを直観によって把握する」。

ラファエルロの『変容』図の下半分では、「憑かれた少年」と彼を取り巻く「絶望」・「不安」に陥った人々が、暗いトーンで描かれているのに対し、上半分ではキリストが自ら光輝き変容する（sich transfigurieren = metamorphosieren）シーンが煌々たる明るみの中で描かれている。上半分の下の地に転び伏す三人の使徒は、いわゆる「短縮法」によって、この絵を観る者に夢幻的浮遊感を与える描き方がすでにされているが、変容するキリストは、増々もって軽やかに空中に浮遊する。この光明・変容の世界は、図下半分に描かれた「絶望」、「不安」、「苦悩」の世界から立ち昇るヴィジョンの世界である。「絶望」、「不安」、「苦悩」があればこそ、人間はそこからの救済のヴィジョンを思い描く。「絶望」、「不安」、「苦悩」が深ければ深い程、暗ければ暗い程、それだけ増々高く、明るく、ヴィジョンは立ち昇る。そして逆にまた、変容・光明の輝き・シャインが明るければ明るい程、それだけ増々「不安」、「絶望」、「苦悩」の世界は暗く、深い。

しかしさらに、この「不安」、「絶望」、「苦悩」の世界はそれ自身すでに、この図に描かれていない、いやより正しく言うなら、そもそも図によって描くことのできない、それ程限りなく深く暗い「永遠に悩める者」、「矛盾に満ちた者」としての「根源的一者」の、言葉を換えて言うなら

ば、ディオニュソスの深淵の反映(Widerschein)、仮象(Schein)として現われた世界である。そのディオニュソスの深淵から翻ってみれば、かのアポロ的な変容・光明に満ち溢れた世界は、「仮象の仮象」(der Schein des Scheins)といえる。「アンチクリスト」ニーチェの眼には、キリストの変容の光明のなか三人の使徒がそこへうち伏すところの山は、オリュンポスの山に、恐らく見えたくもされない。

ところで、「仮象の仮象」は、第一の仮象たる不安・絶望・苦悶の人間の生活世界から立ち昇るのであるが、しかし第一の仮象に囚われた者、すなわち、「意欲し、自分の利己的目的を追求する個体」⁽²⁴⁾の眼には見えない。かかる主観的・個人的意志から自分自身を解放し、「根源的一者」たる「根源的欲求」(Urbegierde)⁽²⁵⁾へと没入して、かかる意志と一体となってはじめて、その意志の深淵のうちから、夢幻的仮象を産み出し、見ることができる。「仮象の仮象」を描き出す「素朴芸術家」は「素朴」であっても、決して「単純」でも、「自然発生的」でもない。自らディオニュソスの深淵へと身を投じた上で、その深淵のうちから、仮象を生み、自ら変容しつつ、立ち昇るのである。

『変容』図はキリスト教美術のなかでテオファニー(Theophanie)の一場面としてしばしば描かれてきた。テオファニー(Theophanie)とは、その語源的成り立ち、つまり、θεός(神) + φαίνεω(自分自身を示現する、現象する)の成り立ちから言えば、神が自分自身を示現することを意味する。若きニーチェは、キリスト教のイコノグラフィから離れつつ、しかしやはり一種のテオファニーの過程の様子を、ラファエロの『変容』図から読みとろうとしている。つまり、「或る未だ『知られざる神』」(ein noch “unbekannter Gott”)⁽²⁶⁾の、すなわち「ディオニュソス」神のテオファニーの過程を、である。

ディオニュソスという神の名によって象徴されているのは、若きニーチェが「根源的一者」(Ur-Eine)⁽²⁷⁾と呼んだところの「世界の唯一の根底」、すなわち、後のニーチェの言うところの「力への意志」である。その「力への意志」としての世界は、ライプニッツの单子論的世界のように調和が前以って予め設定されてはいない。「目的」なく、

「統一性」なく、「秩序」なく、「真理」なしに、不断に転変、流動してやむことがないのである。

「虚偽で、残酷で、矛盾し、誘惑的で、意味のない」⁽²⁸⁾という性格が、我々が生きているこの世界のレアリテートを成している。世界の最深底のレアリテートを成す深淵なるディオニュソスの意志から、アポロ的なシャインをも含め様々のペルスペクティブ・ヴィシュなシャインが陽炎の如く立ち昇る。そこで、ニーチェは言う。「現存在を誘惑して生き続けさせるところのその補完、完成としての芸術に生気を与える同じ衝動がまたオリュンポスの世界を成立させる。このオリュンポスの世界に於いてギリシア的『意志』は自分の前に一つの変容する鏡(ein verklärender Spiegel)を差し出す」と。

そこから翻ってみれば、キリスト教の教義も、アポロ的なシャインほどストレートではなく屈折したシャインではあるが、やはりまた或る一つの意志のシャインであるにはちがいない。ニーチェによれば、「キリスト教は最初から、本質的に、根本的に、生に対する生の嘔吐、倦怠であった。この嘔吐、倦怠が『別の』、あるいは『より良い』生に対する信仰のもとに、自分自身を仮装し、隠し、粉飾しているにすぎない」⁽²⁹⁾のである。世界の最深底としての「力への意志」はそれ自体だけでは、流動、無秩序、矛盾に満ちており、従ってそこに於いて我々は認識することも、いやそれ故またそもそも生きていくことも困難である。我々がそこで生きていくためには、シャインを必要とする。「力への意志」としての世界のうちで、「力への意志」として生きる我々は、自分自身を何か鏡に写して見ることによって、自分自身変容して見ることができるし、また自分自身を超えて生々と生きることもできるのである。

したがって、ニーチェが「力への意志」として世界を、出来る限り、^{みずか}「自ら」^{おのづか}「自ら」有るがままの姿に於いて、すなわち「裸の自然」で有るがままの姿に於いて、言い表わさんとしたアフォーリズムも次のような問いでもって始まる。「そして、私にとって『世界』とは何であるかを諸君も知っているか？ 私は、諸君にこの世界を私の鏡に写して示してあげようか？」と。すなわち、以下に続くこのアフォーリズムに於いてニーチェはかなり詳細に「この世界」の姿を描写しているが、それは

この世界自体ではなく、やはりなおニーチェ自身の「鏡」に写した限りでの姿なのである。そしてこのアフォーリズムはかの有名な一句で終わる。すなわち、「この世界は力への意志である——そしてそれ以外のなにものでもない！——そして諸君たち自身もまたこの力への意志である——そしてそれ以外のなにものでもない！」⁶¹⁾と。そして、ペーター・ガストが『力への意志』という書名のもとに編纂したニーチェの主著の遺稿集も、この一句でもって終るのである。

将来の我々の生のメタモルフォーゼへの問い

以上の如きニーチェの「力への意志」の立場に立てば、ルネッサンス以降のペルスペクティブ・ヴィシュな絵画の画面構成がそれに基づくところの「意志」、つまり、「経験的な視覚空間の諸要素からそのシェーマに従って形像空間を根本的に構築せんとする意志」⁶²⁾も、実は、「力への意志」の一つの形態であるとみることができる。視覚空間に於いては、前と後、上と下、右と左といった方向は等価ではない。これに対し数学的に緻密に構成されたペルスペクティブ・ヴェ的空間構造は、この視覚空間の構造を捨象し、「等方的、均質的、無限」な「数学的空間」に変容することによって構成される。かかる視覚空間の数学化によるペルスペクティブ・ヴェも、「力への意志」としての我々人間の根源的意志から開かれるところの諸々のペルスペクティブ・ヴェのうちの一つであるにすぎないのである。

今もし、このような視覚空間の数学化によるペルスペクティブ・ヴェが単に眼の前に現存するものだけをそのうちに組織するにすぎないのだとしたら、その場合そのペルスペクティブ・ヴェは、ニーチェの術語を借りれば、「前景の—光学」(die Vordergrunds-Optik)⁶³⁾でしかないであろう。つまりその視線はものの表面にとどまり、ものの背景(Hintergrund)を見透すこともないし、また自分自身のHintergrundを振り返ることもない——その場合には、そのペルスペクティブ・ヴェに於いて産み出された形象、図像、シャインによって、我々の生が変容・高揚すること——変容・高揚することはするかもしれないが——あまりにも低いのである！

しかし、数学的なペルスペクティブ・ヴェによる見方は、場合によっては——例えば宗教芸術に於いて——人間の生に新たな次元を開くこともありえた。E. パノフスキーによると、ルネッサンス以降のペルスペクティブ・ヴィシュな見方は、芸術作品自身がその内部で奇蹟を行なうところの魔術的なもの領域と、奇蹟がその内部で証言され予言されるところの教義的象徴的な領域とを閉ざしてしまっただが、その代り新たな幻影的なもの領域を開いた、という。その領域とは、「その内部に於いて、諸々の超自然的な出来事が、観者自身の一見自然的な視覚空間のうちに入り込み、かつまにそれによってそれらの出来事の超自然性をまさしく本当に観者にみとめさせることによって、奇蹟が観者の直接的体験となる」⁶⁴⁾ような、そういう領域である。さらに、パノフスキーは、ペルスペクティブ・ヴィシュな空間観について、「それは、神的なものを人間の意識の内容に収斂させたかのように一見みえるが、しかし実際はそれとは逆に、人間の意識を神的なものの容器へと広げた」といっているが、それはもっともな言である。なるほどたしかに、外界の自然のみならず、宗教的な場面がペルスペクティブ・ヴィシュな構図で描かれる時、そこでは人間意識は、パスカル的に言うなら、「宇宙を理解する = 包み込む (comprendre l'univers)」にとどまらず、さらに「神的なもの」さえ包み込むにいたるまで拡大している。近世の自己意識を中心として開かれたペルスペクティブ・ヴェは、「神」そのものすら「神観念」(idea Dei)としてそのうちに包み込んだのである。

それでは、斯く「神的なものの容器」にまで拡大した「人間意識」は、「神なき」時代の現代では一体どうなってしまったであろうか？ 限りなく拡大したままで、その内容を喪失して、ただただ空しく広がっているだけなのだろうか。

たとえば、現代の「表現主義」は、客観たる視覚世界の印象ではなく、専ら主観の内面的情熱・精神的体験を表現しようとして、そのため客観性の残滓たるペルスペクティブ・ヴィシュな空間観を忌避したという。しかし、「表現主義」の先駆者 E. ムンクの絵画のうちにはいくつか、或る種のペルスペクティブ・ヴィシュな画面構成をもったものがある。それは幾何学的に緻密に構成されたもの

でなく、粗野な構成であるが、それだけかえってよけいに強烈に作者は自分の内から「何か」を我々に訴えかけているかのように見えはしないだろうか。例えばムンクの代表作『叫び』(油彩画 1893年、石版画 1896年 図6⁶⁹)をご覧いただきたい。その画面奥から斜め手前へと欄干のある道が延び、観者たる我々まで包み込む。それは、なるほど数学的に厳密に規定されたペルスペクティブでは無いが、不安定な赤い雲のうねりを背景にしてむしろかえって強烈なペルスペクティブを構成し、我々を包み込む。画面中央にゆらりと立つ主人物は、「不安」にか、それとも「恐怖」におののく様子で、こちらに向って何か叫んでいるが、その「叫び」が我々を強烈にうつのも、このペルスペクティブ・ヴィジュアルな画面構成の故ではないだろうか。

あるいはそれとも、もう少し掘り下げて言うならば、その「叫び」は、ムンク個人の主観のうちから、というよりむしろ「存在の深淵」のうちから響いてくるのではないだろうか。それ故にこそその「叫び」は我々の存在を根底から揺り動かし、戦慄せしめるのではないだろうか。ニーチェは、『悲劇の誕生』のなかで、「抒情詩人」について、「抒情詩人の『自我』は存在の深淵から響いてくるのである。近代の美学者の言う意味での抒情詩人の『主観性』は一つの空想である⁶⁹」、といているが、同じことがムンクの場合にも妥当するであろう。『叫び』はムンク個人の主観性を表出したというより、むしろそこでは彼個人の主観性は放棄されている。そして、存在の深淵なるディオニュソスの意志と一体となり、そこからこの絵に示されるようなペルスペクティブが開かれ、「叫び」が響きあがってくるのではないだろうか。もしそうであるなら、ムンクの絵も、単に前世紀末の単なる流行的な時代気分の反映であるにとどまらず、もっと深い人間存在の根源の「力への意志」の世界史的展開のペルスペクティブ・ヴィジュアルな反映とみることもできよう。

パノフスキーは、先に再三にわたって我々が引用した『《象徴的形式》としてのペルスペクティブ』という論文を閉じるにあたって、「このペルスペクティブ・ヴィジュアルな空間観は美術の展開のこれまでの経過のなかで二度流布した。すなわ

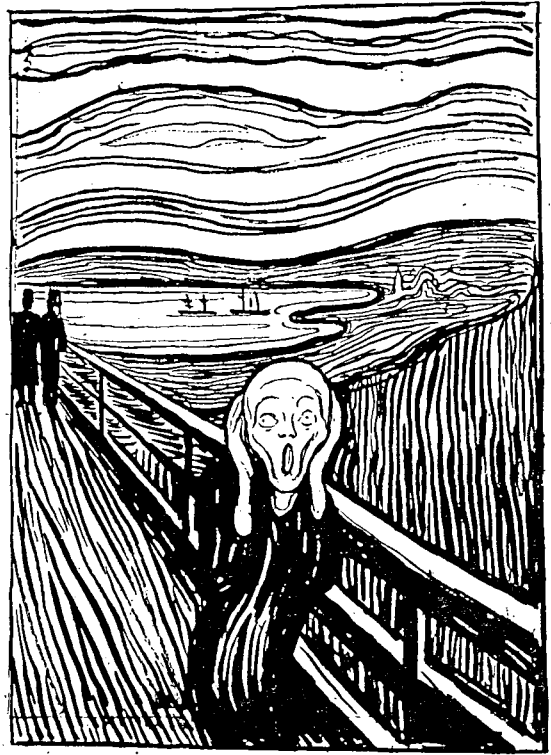


図6 ムンク 「叫び」

ち、一度は古代のテオクラシー(Theokratie 神支配)の崩壊の時、一つの終末の標として、もう一度は近代アンソロポクラシー(Anthropokratie 人間支配)の成立の時、一つの始まりの標として、流布したが、それは偶然ではなかった⁶⁷、と言っている。この言い回しに倣って我々も、あの数学的厳密さでもって構成されたペルスペクティブとは異なったムンクのペルスペクティブは、今日のテクノクラシー(Technokratie 技術支配)の始まりの前兆の標であったと言えるのではないだろうか。今日テクノロジーによって支配され抑圧された我々の「自然(本性)」は、差し当りその支配の開始当初に於いては、その深淵の底よりムンク的な不安の「叫び」を予感的にあげたであろう。しかし如何にテクノロジーが我々の「自然(本性)」を抑圧したとしても、我々の「自然(本性)」を完全に圧殺し葬り去ってしまうことはできないだろう、いやそうさせてはならない。むしろ、我々の「自然(本性)」は抑圧されればされる程、かえってより深く、より根源的なところから、テクノロジーの支配を克服する可能性も開か

れてくるであろう。それでは、我々がテクノロジーの支配下での生の形態から新たなる生の形態へと変容するきざしは、今日一体いかなるペルスベクティヴィスムのうちに認められるであろうか。今なおテクノロジーの抑圧的支配の下で生きている我々は、斯く問わなければ、そして問いつづけなければならぬであろう。³⁸もし、テクノロジーの抑圧的支配の下で我々が単に「生き延びる」という生き方に甘んじることなく、真に「生き生き」とした生を生きんと意志するのであるならば。

註

- (1) “Metamorphose(変容)+logie(論)”,あるいは“Meta(超)+Morphologie(形態論)”に由来する新造語。ここでは一応「変容論」と訳しておくにとどめるが、この学の構想については「ニーチェ・コントゥラ・パスカル(その5)、——「心胸のメタモルフォロジー」への序論——」(長野大学紀要第7巻第3・4号合併号)なかで比較的詳しく述べた。参照されたい。
- (2) 本文後述のことから明らかなように、「ペルスベクティヴィスム」の立場に立てば、結局厳密な意味での「認識」は成り立たなくなる。したがって、ペルスベクティヴィスムの認識論とは、差し当たってのカッコつきの「認識論」でしかない。
- (3) Fr. Nietzsche, “Zur Genealogie der Moral”, Dritte Abh. Nr. 12 (Kröner Taschenausgabe Bd. 76 S. 362)
- (4) Fr. Nietzsche, “Der Wille zur Macht”, Nr. 617.
- (5) M. Heidegger, “Nietzsche” Bd. 1 (Verlag Günther Neske Pfullingen 1961), S. 623.
- (6) Vgl. E. Panofsky, “Die Perspektive als symbolische Form”(in: “Aufsätze zu Grundfrage der Kunstwissenschaft”, Wissenschaftsverlag Volker Spiess GmbH, Berlin, 1985) S. 99 u. S. 127.
- (7) Ibid. S. 99.
- (8) Ibid. S. 123.
- (9) B. Pascal, “Pensées” fr. 381.
- (10) Ibid. fr. 21.
- (11) G. W. Leibniz, “Système nouveau de la nature et de la communication des substances”

§ 2, (Gerh. IV, S. 478)

- (12) G. W. Leibniz, Gerh. IV, S. 499.
- (13) G. W. Leibniz, “Monadologie” §3 (Gerh. VI, S. 607).
- (14) G. W. Leibniz, “De la Nature en elle-même, ou de la force inhérente aux choses créées et de leurs actions (1698)” § 9.
- (15) G. W. Leibniz, “Monadologie” § 7.
- (16) ‘un miroir vivant’ G. W. Leibniz, “Principes de la nature et de la grace fondés en raison” § 3, “Monadologie” § 83.
- (17) “Principes de la nature et de la grace fondés en raison” § 13.
- (18) “Monadologie” § 57.
- (19) Ibid. § 72.
- (20) Vgl. M. Heidegger, “Holzwege”, S. 212.
- (21) M. Heidegger, “Wegmarken”, S. 394.
- (22) G. W. Leibniz “Système nouveau de la nature et de la communication des substances” § 3.
- (23) Fr. Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”, Abschn. 4(Kröner Taschenausgabe Bd. 70, S. 62).
- (24) Ibid. Abschn. 5, S. 71.
- (25) Ibid. Abschn. 4, S. 62.
- (26) Ibid. ‘Versuch einer Selbstkritik’, S. 33.
- (27) Ibid. Abschn. 4, S. 61.
- (28) Fr. Nietzsche, “Der Wille zur Macht”, N. 853.
- (29) “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”, Abschn. 3, S. 59.
- (30) Ibid. ‘Versuch einer Selbstkritik’, S. 37.
- (31) Fr. Nietzsche, “Der Wille zur Macht”, Nr. 1067.ここではこのアフォリズムの全文を引用できなかったが、その全文は、ニーチェの主著としてP.ガストが編纂した遺稿集“Der Wille zur Macht”の掉尾を飾るにふさわしい雄渾な文である。“Der Wille zur Macht”については、遺稿断片の配列の恣意性に対する非難の声も高いが、しかし、少なくともこのアフォリズムを“Der Wille zur Macht”の最後のアフォリズムとして配したことは、一つの卓抜な見解によるといえるだろう。
- (32) E. Panofsky, “Die Perspektive als symbolische Form”, S. 126.

- (33) Vgl. Fr. Nietzsche, "Der Wille zur Macht", Nr. 804.
- (34) E. Panofsky, "Die Perspektive als symbolische Form", S. 126.
- (35) 1896年版画を始めたムンクは、油彩画と同様のモチーフの多くの銅版画、木版画、石版画を制作した。図6も、その一つ、石版画の「叫び」でその数年前に制作された油彩画のそれと構図的にはほとんど違いはない。
- (36) Fr. Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", Abshn. 5, S. 67f.
- (37) E. Panofsky, "Die Perspektive als symbolische Form", S. 126.
- (38) このような問いは、昭和62年度長野大学地域社会研究助成費交付研究「テクノロジーの本質への哲学的反省」に於いても問いつづけられる。