

写真論、絵画論として『欲望』を読む

——「ビルの絵みたい」の言葉が意味するもの——

伊集院 敬 行

はじめに

M・アントニオーニ監督 (Michelangelo Antonioni, 1912-2007) の映画『欲望』 (*Blow-Up*, 1966) にはその終盤に、主人公が盗難を逃れたただ一枚の写真を友人である画家ビルのガールフレンドに見せる場面がある。「死体だ」と言いながらその写真を見せる主人公に対し、彼女は「ビルの絵みたい」と応える。その写真はある写真の一部を複写し、銀粒子が露わになるまで拡大したもので、主人公はそこに死体が写っていると考えていた。だが、彼女にはそれが画家ビルが描くポロック風の抽象絵画にしか見えない。

そもそも彼女がこの返答をする前から二人の会話は噛み合っておらず、このやりとりだけでは彼らが何を考えているのかはよく分からない。とはいえ、殺人事件の証拠として見せたものにこのような返事をされれば、誰でも落胆するだろう。この直後、失望の埋め合わせをするかのように、主人公は友人の編集者ロンに会いに行く。だがマリファナに酔っぱらったロンは彼を相手にせず、主人公は再び失望を味わうことになる。証拠の写真やネガはほとんど盗まれ、ただ一枚残された写真は、画家の恋人の言うようにもはや抽象絵画にしか見えない。そのため、「何を見た？」とたしなめるように問うロンに対し、主人公は「何も見ていない」と応えるしかない。

我々はこのような主人公の姿に、他のアントニオーニの作品の主人公たちに見られる実存主義的な「孤独」や「不安」を認めることができる¹。この場合の彼女の返事が持つ物語上の役割は、主人公が誰にも理解されない状況に陥っていることを示すことである。だが、彼女の返事にはそれとは違った解釈もできるようにも思われる。それはアントニオーニが写真と抽象絵画に共通するものを認めているというものである。というのも『欲望』には、「見ること」や「視覚」というテーマが認められるからである。

『欲望』では、引き伸ばしに撮影時には気がつかなかったものを認めたことがきっかけとなって、主人公は白昼夢のような経験をする。このように『欲望』では、肉眼の視覚と写真のそれとのズレが物語を展開させる働きをしている。そして、もし、彼女の発言にも「見ること」や「視覚」というテーマを認めるなら、アントニオーニは一方で肉眼と写真の視覚にずれがあることを考え、もう一方で写真と抽象絵画に構造的類似があると考えていることになる。これは我々を戸惑わせる。というのも、一般的な感覚から言えば、写真は遠近法絵画以上に肉眼に近い視覚であり、写真と抽象絵画はまるで違う視覚であると思われるからである。しかし、『欲望』でアントニオーニがほのめかすのはこれとまるで逆である。では、一体どのような視覚理解がこれを可能にするのだろうか。

第一章 視線と光

1-1 『欲望』と「悪魔の涎」が共有する視覚の変化というテーマ

映画『欲望』とその原作であるJ・コルタサル（Julio Cortázar, 1914-1984）の「悪魔の涎」（1959）では、実際に肉眼で見ることと写真で見ることの違いが主人公の行動を決定し、その物語を展開させるきっかけとなっている。しかし、これらの作品を論じた論者の多くはこのことを見逃している。たとえば「悪魔の涎」を論じるある論者は、公園で見たカップルの様子と写真が語るその意味の違いに、主人公ミシュルの「想像力」の深まりを認めた²。またある論者は両作品の写真に恐ろしいものが現れることを、テクノロジーへの同一化によって生じた主人公の意識の歪みと解釈し、主人公たちのカメラへの行き過ぎた同一化に人間性の疎外を見た³。

だが、撮影のときに肉眼で見たものが写真ではまるで違って見えるのは、主人公たちの想像力の強さからでも、彼らのテクノロジーへの耽溺からでもない。それは肉眼およびそれを強調するファインダーの視覚と、人工の網膜＝フィルムの視覚の違いから引き起こされるもので、誰の身にも起こることである。そしてこのように主人公たちのカップルを見る方法が変わる以上、彼らがカップルの様子に見出した意味の変化を、彼らの内面の変化に結びつけるわけにはいかない。肉眼やファインダー越しに対象を見ることと、写真でそれを見直すこととの間に生じる意味のズレが、彼らの内面を変化させたと理解する方がむしろ自然である。にもかかわらず多くの論者が写真の創造の過程に、視覚の断絶——撮影（ファインダー）と現像・プリントの違い——があることを無視

してしまっている。

おそらくその理由は、多くの論者が両主人公をそれぞれの作家に重ね、主人公たちの写真を作家自身の作品の比喩だと考えたからだろう。彼らは「悪魔の涎」の写真家に幻想文学の作家コルタサルを重ね、『欲望』の写真家に実存主義的なテーマを持つ映画監督アントニオーニを重ねた。そして両主人公が撮影と写真の引き伸ばしを通して経験する悪夢のような出来事に、「悪魔の涎」ならば彼の文学の特徴とされる「^{fantasy}幻想性」や「^{imagination}想像力」の深まりを、『欲望』ならばアントニオーニの特徴とされる「疎外」や「不安」という実存主義的テーマの深まりを読み込もうとしたのである。いずれの解釈も肉眼で見ることと写真で見ることとを区別しないときに可能となる。また彼らはそうすることで、フレーミング（ファインダー）と撮影（フィルム）という二つの機能を併せ持つカメラを、単一の機能しかない作家のタイプライターやペンの比喩と見なすこともできたのである⁴。

しかし、『欲望』を「見ること」についての映画であるとする我々はこのような解釈をしない。よく知られているようにコルタサルはアマチュア写真家であり、アントニオーニはそもそも映画監督である。もし、彼らの作品にその独自の映像理解が反映されているなら、我々は素朴な写真観に基づいて作品を理解するのをやめ、そこに作家独自の映像理解を見るようにしなければならない。

では、もし両作品に彼らの映像論、視覚論が反映されているのなら、それはどのようなものか。そしてその場合、『欲望』の彼女の言葉をどう理解すべきなのか。このように問うとき、物語を展開させていくのは主人公の内面の変化ではなく、彼らの「見る方法」の変化であることに気づく。

両主人公は初めに肉眼でカップルを見、次にそれを写真で見ると見る。しかし、そこに撮影時には気がつかなかったもの、いわゆる「無意識」を認めたとき、主人公たちは現実か虚構か分からない世界——「悪夢」に迷い込むことになる。これはまさに、W・ベンヤミン（Walter Benjamin, 1892-1940）がその「写真小史」（1931）と「複製技術の時代における芸術作品」（1936）で、「カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透された空間の代わりに、無意識に浸透された空間が現出するところにある」⁵と述べたことに当てはまる。ベンヤミンのこの言葉に従うなら、両作品において主人公が悪夢や白昼夢のような体験をするのは、撮影時の彼らには

意識できなかったものが写真に浮びあがることで、彼らの無意識に抑圧されたものが刺激されたから、ということになる。

では、このような映像理解から画家の恋人の言葉をどう理解できるだろうか。残念ながら、これだけでは抽象絵画と写真の構造的類似を見ることは難しい。そこで肉眼のどのような特徴がその視覚を意識の空間とするのか、そして写真のどのような特徴がそれを無意識の空間にするのかについて考察を深め、そこから改めて写真と抽象絵画に共通するものは何かを問うことにしよう。

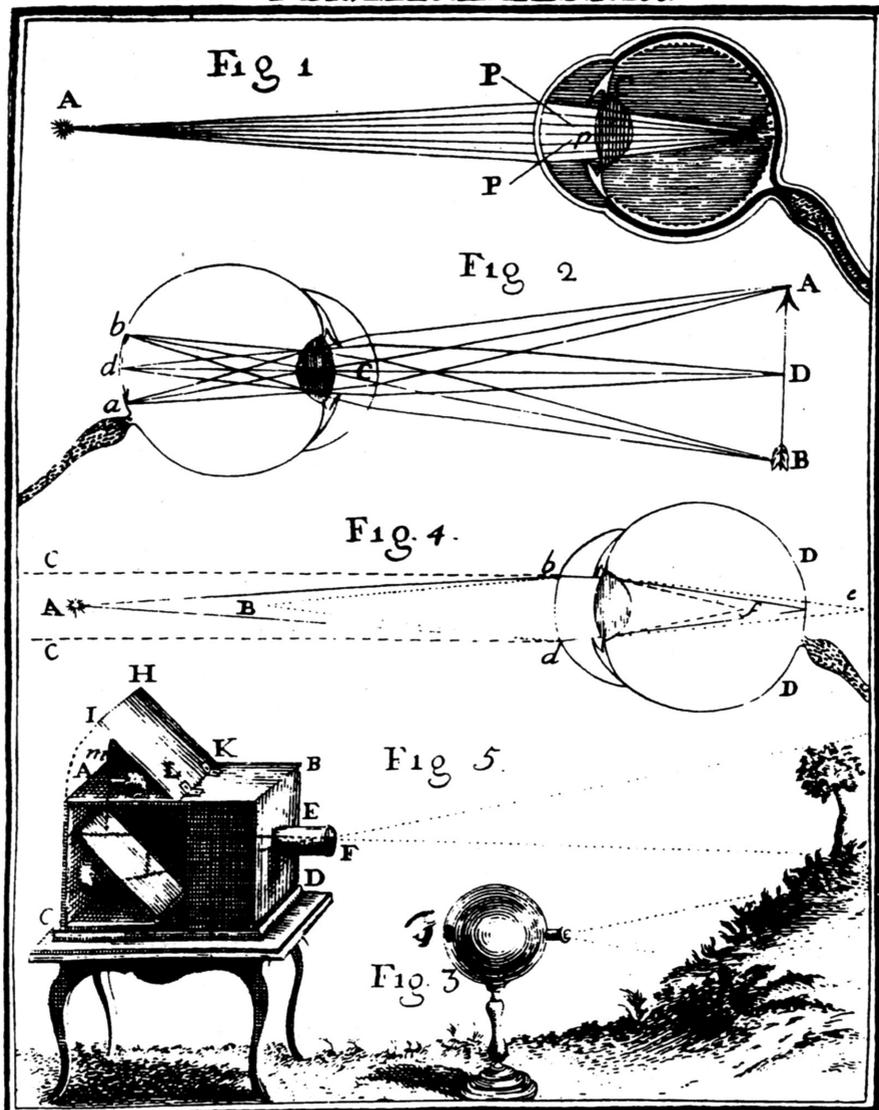
1-2 視線としての肉眼の視覚

今日の一般的な視覚の理解とは、私たちが網膜像——網膜に結像した対象の光——を見ているというものだろう。そして我々がそう考えるのはおそらく、いたるところでカメラと眼を比較した図を目にするからだろう（図1）。このような図を見ると我々はいよいよ、眼がカメラのようにものを見ていると思ってしまう。だが、この図は単に人間の目の機能の一部がカメラに似ていることを示しているに過ぎない。生理学や心理学が教えるように、視細胞は網膜に均質に分布しておらず、実際には私たちは網膜像をそのまま見ることができない。人間の眼球は直径約2.4cmの球形で、その半分が網膜に覆われている。だが、網膜の中で物がしっかり見えるのは「黄斑」——網膜の中心にあるわずか直径2mmの部分——だけである。さらに、この黄斑の中心にある「中心窩」——直径約1mmで周囲の網膜より少し凹んでいる箇所——に視細胞が集中している。

だとすれば、我々の網膜は網膜像をそのまま受け止めることができない。網膜像のうち鮮明に捉えられるのはその中心部のみで、それ以外の場所はぼやけている⁶（図2）。にもかかわらず我々は、視覚を遠くから一瞬で対象全体を把握する感覚のように思っている。もちろん、生理的には眼球にそのようなことは不可能である。では、なぜ我々は一瞬の網膜像のように世界を見ていると思っているだろうか。

視細胞が中心窩に集中しているのなら、我々が対象をしっかりと見るためには、対象が中心窩に来るように眼や体の位置を動かさなければならない。このとき、中心窩から対象の一点に向かう方向性を持つ一本の幾何学的線としての「視線」が想定される。我々は視線の先のものしか明瞭に見えない。それゆえ視野全体を明瞭に見るためには、我々は眼球を常に激しく動かし、視線が捉えた断片を組み合わせて対象や視野の全体像を構築するしかない。実際、眼球は

TOM.VI LEC.XVII L.5.P.290.



Comparison of eye and camera obscura. Early eighteenth century.

図1. ジョナサン・クレラー『観察者の系譜』遠藤知己訳、以文社、2005年、81頁。
Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT press, 1992, p. 49.



図2. 尖鋭性は偏心的に減少する。この写真は中心の人物から離れるにつれてボケるよう加工してある。これは、我々の視覚が視野の中心から離れるにつれて鮮明にもものを見る力が失われていく様子を再現している。

Robert Snowden, Peter Thompson, and Tom Troscianko, *Basic of Vision*, Oxford, 2006, p. 7.

「停留 (pause)」と「飛越 (saccade)」を繰り返している⁷。

だとすれば、しばしば触覚と対比される視覚であるが、視線としての視覚はむしろ触覚的と言える。そのような視覚では、我々は眼に見えない「触手 (触角)」としての視線で世界に触れている。たとえば「舐めるように見る」という表現は、この視線の触手としての側面をよく言い表している。舌先が対象の部分から部分へと舐めまわりながら、時間を掛けて対象全体を味わうように、視線も対象の部分から部分へと触れまわる。しかし視線は長さを持った幾何学的な線分であるため、舌と違って対象に直接触れはしない。視線は見る者と相手との間に「距離」を確保し、これが相手に気つかれることなく見ることを可能にする。一方で「眼で犯す」や「他人の視線が痛い」というように、視線という触手は相手を傷つけることもある。いずれの場合も視線は相手に働きかける能動的なものとしてある⁸。

この視線を強調するのがファインダーである。これは複数のレンズによって光の進む方向を変えることにより、網膜像を鮮明に拡大する装置で、その原理はルネッサンス期に発明された望遠鏡と同じである。また、ファインダーはそのフレームによって視界を区切る役割もする。そして、これら二つの機能が相まって、ファインダーは眼の視線としての性格を強める。このことから『欲望』の主人公の写真撮影は、「盗み撮り」というより望遠鏡による「覗き見」と言うべきだろう。『欲望』ではスナップ写真を撮るときも、エロティックなグラビア写真を撮るときも、ファッション写真の撮影をするときも主人公の態度は傲慢で、彼はその視線で対象を支配し、そこに自分の見たいものを見ようとする。さらに彼の視線による支配は、覗き見がばれた後も継続する。覗き見がばれたあと今度は主人公が見られる立場になったのにもかかわらず、そして自分が見たものが何か分かっていなかったにもかかわらず、彼がフィルムを要求する女に対して優位に立つことができたのは、彼女にとってその撮影済みのフィルムが主人公の視線の代理品として働いたからだと言えるだろう。

1-3 『欲望』に見られる視線と光の対立

しかし、実際には写真は視線を定着しない。視線とは、眼が対象の一部をその中心窩で捉えることを比喩的に表現したものにすぎない。写真が定着するのはあくまで対象の「光」である。そのため、写真には見る者の視線 (=意識) を逃れたもの (=無意識) が写っており、『欲望』ではそれが対象を支配する

視線の優位性を打ち砕いてゆく。したがって、このような主人公の変化をもたらしたのは、彼の視覚の変化、すなわち肉眼およびファインダーの視覚から写真の視覚への変化であり、そこには「視線」を注ぐことから「光」を受け止めることへの視覚の性格の変化がある。

ここで「視線」と「光」の違いについて確認する必要があるだろう。一見すると、視線と光は両者ともに対象と眼を結ぶ線という点でよく似ている。だが、その性格は異なる。

まず、眼の視線としての働きに注目して肉眼の視覚を説明するなら、眼は視線を「発する」器官として理解できる。そして、眼の網膜の働きに注眼して説明するなら、眼は対象の光を「受け止める」器官として理解できる⁹。また、視線が眼から発する一本の光線のようなものとして想像されるものであるのに対し、光は実際の物理的現象である。さらに光と視線には、視線が一本の線状のものとして想定されるのに対し、光は視野全体から眼に収束する束状、錘状のものであるという違いがある。

さて、眼やカメラにおいて光はいったん焦点で収束し、その後広がって網膜全体を満たすのは同じである。だが、人工網膜としてのフィルムがこの一瞬の網膜像をそのまま捉えることができるのに対し、黄斑に視細胞が集中する人間の網膜にはそれができない。我々は視野全体のあらゆる対象を瞬時に捉えていると思っている。だが、実際には見るためには視線という触手によって対象を部分的に触れながら、それらを組み合わせて視野全体を構築しなければならない。そして、それはあまりにも短い時間でなされるため、多くの細部は無視されたり、見落とされたりすることになる。このように我々の意識している視覚像は、多くの細部を意識の外——ベンヤミンの言う「視覚的無意識」——に抑圧することで成り立っているのである。

この「視線を向ける」から「光を受け止める」への視覚の変化こそ、『欲望』の物語の骨格である。主人公の一眼レフのファインダーは視線を発する器官としての眼を補強する装置であり、そのフィルムや暗室の印画紙は光を受け止める器官としての眼の網膜を模した装置である。ファインダーの機能は角膜や水晶体のそれに似ており、フィルムの機能は網膜のそれに似ている。そして一見するかぎり、ファインダーとフィルムの視覚は、我々の視覚に似ているように思える。だが、ファインダーが人間の意識と深く関わる視線を強調するのに対し、ある光景のすべての光を一瞬でそこに刻み込むフィルムの視覚は、そこに

人間的な意味が見出すことができないために、見る者の無意識を刺激するものとなる。それゆえ、撮影から引き伸ばしへと写真のプロセスを進めたことで、主人公は白昼夢のような世界に足を踏み入れることになったのである。

『欲望』の主人公の行動や運命を決定するこの「視線」から「光」へのベクトルの逆転は、主人公の態度が、「見る」という能動的なものから、「見返される」という受動的なものへの変化としても反復される。

物語の序盤では、主人公はファインダー越しに対象をその視線で支配する者であった。だが、女に見返され、女の共犯者と思われる青年に覗かれ、主人公は次第にいらだち始める。そして、引き伸ばした写真に撮影時に思いもよらないものを見つけてからは、公園では誰かの物音に怯え、帰宅してからは画家の恋人に見返されて動揺するというように、主人公は誰かの視線に怯える者になる。このように「見返すまなざし」も、写真がそうするように見る者の視線の支配を打ち砕いてゆく。

以上のように『欲望』には、意識の視覚と無意識の視覚の対立、視線としての視覚と光を受け止める視覚という視覚の対立のテーマがあり、それは見る＝能動、見返される＝受け身というように主人公の態度の変化にも表れている。では、このような物語において、引き伸ばした写真の肌理がポロック風の抽象絵画に似ているとする彼女の発言はどう理解できるのだろうか。

第二章 遠近法絵画と写真、抽象絵画

2-1. 写真の発明と抽象絵画成立における遠近法の位置

ところで、しばしば写真の登場は絵画の抽象化の一要因として語られる。ここでは写真の絵画以上に正確な描写力が絵画から写実の役割を奪い、絵画に抽象化をもたらしたと説明される¹⁰。ここで注目したいのは、この説明において写真と抽象絵画の対比には第三項、すなわち遠近法が関わっていることである。この遠近法という言葉を使うなら、先の抽象絵画の成立の説明は、「写真は写実において遠近法絵画を引き継ぎ、一方、絵画は遠近法の空間（立体感、奥行き）を否定し、その結果、抽象化（平面化）していった」と言い換えられるだろう。このように写真の登場を絵画の抽象化の要因だとする文脈では、写真と抽象絵画は対立する視覚ということになる。もちろん、これは画家の恋ガールフレンド人の発言と矛盾する。

確かに写真と遠近法絵画は、幾何光学¹¹の原理に則って網膜上で平面化さ

れた対象の光、すなわち「網膜像」を別の平面（絵画ならキャンバス、写真ならフィルムや印画紙）に描くことで、そこに人間の視覚を再現しようとするものである¹²。もし、我々の視覚が網膜像であるなら、それをそのまま画面に再現すれば、実物を見ているような立体感や奥行きがその画面の向こうに感じられるはずである。この仮定のもとに画家たちは、三次元の物体から発した光を二次元の平面の光に変換することと、その定着のための様々な解決法を考案した。これが遠近法である。そしてこの点では、写真は確かに自動化された遠近法ということになる。

ただし、網膜像の再現とその定着において両者には大きな違いがある。その違いとは遠近法が網膜像の定着を「視線」と「手」を用いる手仕事であるのに対し、写真ではそれを「レンズ」と「光に対する化学反応」で行う複製技術であることである。ここに、先に見た「視線」と「光」の対立が認められる。とすれば、遠近法と写真も、肉眼と写真のように「視線」と「光」として対立する視覚なのではないか。もしそうなら、しばしば言われるのと違って写真は遠近法を引き継いだとは言えない。そして、しばしば言われるように絵画の抽象化が遠近法的空間に対抗するようにして生じたのなら、写真と抽象絵画は遠近法に対立するという点で同じということになる。では、遠近法と抽象絵画を対立させるものも、視線と光として説明できるのだろうか。もしそうだとすれば、「光」は画家の恋人が指摘する拡大された写真の肌理とポロック風の抽象絵画の類似を説明するものになると思われる。

そこで本章では、画家の恋人の発言が示唆する写真と抽象絵画の視覚の類似について考えるために、まず「視線」と「光」という切り口から遠近法と写真の違いについて考察し、次にそうして明らかになる遠近法と写真の違いが、遠近法と抽象絵画にも見られるかを確認したい。

2-2 遠近法における視線と光

まず、遠近法における網膜像を定着する方法を「視線」と「光」の語で説明するならば次のようになる。

人間の眼にはレンズ（角膜、水晶体）があり、それを通過する光は幾何光学に従って複雑な動きをしながら、最終的に網膜に像を形成する。しかしその動きを単純化するなら、対象の各点から一直線に網膜に到達する光線と見なせる。これはちょうどピンホールカメラの場合の光の動きに相当する。そしてこ

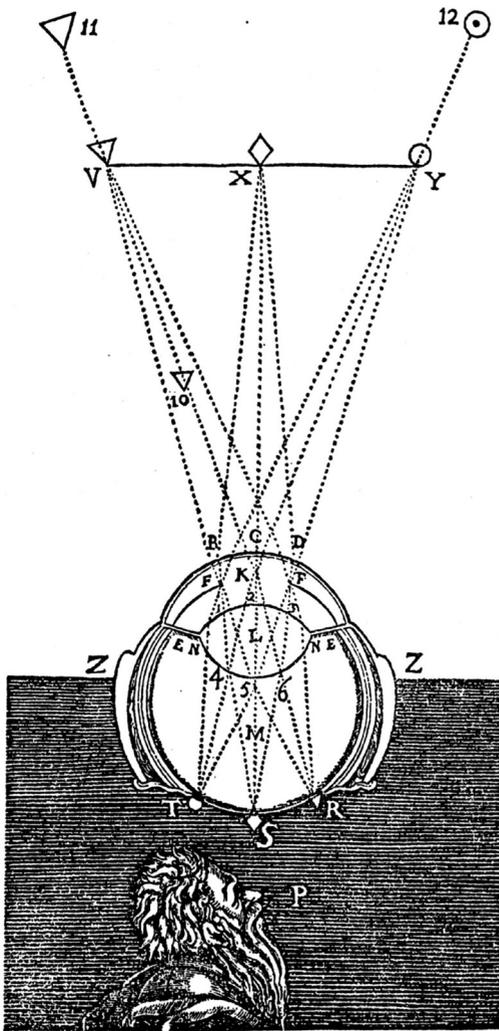
のとき、対象の各点とその網膜像上の対応点とを結んだ光線の束が想定され、その束は焦点を頂点とする二つの大小の三角錐の形を成す。このうちの大きな三角錐が「視錐 (visual pyramid)」である。この視錐を網膜と平行に切断すると、その三角錐は網膜を底辺とする小さい方の三角錐と相似になり、その切断面は網膜像の相似像となる (図3)。

もし、人間の視覚が網膜像であるなら、視錐の切断面を別の平面に描いたものにも、眼で見たような対象の立体感や空間の奥行きが現れるはずである。そして確かに遠近法はそれまでにない現実感を絵画にもたらした。デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) やレオナルド (Leonardo da Vinci, 1452-1519) は、この視錐の切断面を得るための具体的な方法を説明する図を残している (図4、図5)。そこでは、画家は何らかの方法で片眼を固定し、フレーム越しに風景を見ている。デューラーの装置では、格子状に糸を張ったフレームが視錐を切断する役割をしている。一方、レオナルドの装置では、フレーム内の透明の板が視錐を切断する役割をしている。

このように、この装置では視錐の切断面を得るために、画家の片眼が固定される。このことから、ここで画家が描くのは、この装置によって固定された自らの網膜像だと考えることができそうである。たとえばデューラーの装置ならば、フレームに張られた格子が固定された網膜像を分節し、画家はそれを手元の方眼紙に描き写しているように思える。

しかし、この理解は間違いである。というのも、先にも述べたように私たちは揺れ動く視線で物を見ているのであって、網膜像そのものを見てはいないからである。一見、この装置において画家たちは自身の網膜像を描いているように見えるがそうではない。このことを確認するために、実際に遠近法を用いるときに我々の眼 (視線) と手がしていることを観察してみよう。するとこれらの装置を使って絵を描くとき、眼球の位置は固定されていても、眼球それ自体は固定されていないことが分かる。

この装置では、視線はフレーム内の平面を通り抜け、対象の一点を捉える。このとき、視線とフレーム内の平面とに交点が生じる。この交点をレオナルドの装置のようにフレーム内のガラス平面に直接記録、もしくはデューラーの装置のように別の平面に記録し続けると、網膜像の相似形が出来上がっていく。とすればここでは固定された眼の視錐の切断面を描こうとして、その作業をしている眼それ自体はくるくる動いていることになる (図6)。そして、それゆ



[第12図]

死んだばかりの人の眼、がなければ牛かなにかほかの大型の動物の眼をとり、これを包んでいる三重の膜をうまく底の方に向かって切り、内部にある体液Mが、そのために垂れたりしないようにして、大部分をむき出しにする。次にそれを陽が透けるほど薄いにか白いもの、たとえば一枚の紙か卵の殻RSTでふたたび覆い、この眼をわざと窓の穴、Zにはめこみ、前方BCDをV、XYのような陽に照らされたさまざまな対象の在る方向に向ける。そして白い物体RSTのある後方を部屋の内部の諸君のいる方、Pに向け、部屋にはこの眼を通してくる光しか入れないようにする。その眼のCからSまでのあらゆる部分は、ごらんとおりに透明である。さてそうして、白い物体RSTの上を見ると、おそらく驚嘆と喜びを禁じえぬことだが、そこにはしごくありのままに透視画法的に外部のVXYの方にあるすべての対象を表現する絵を見ることであろう。

ルネ・デカルト「屈折光学」『デカルト著作集Ⅰ』白水社、2001年、138-139頁。

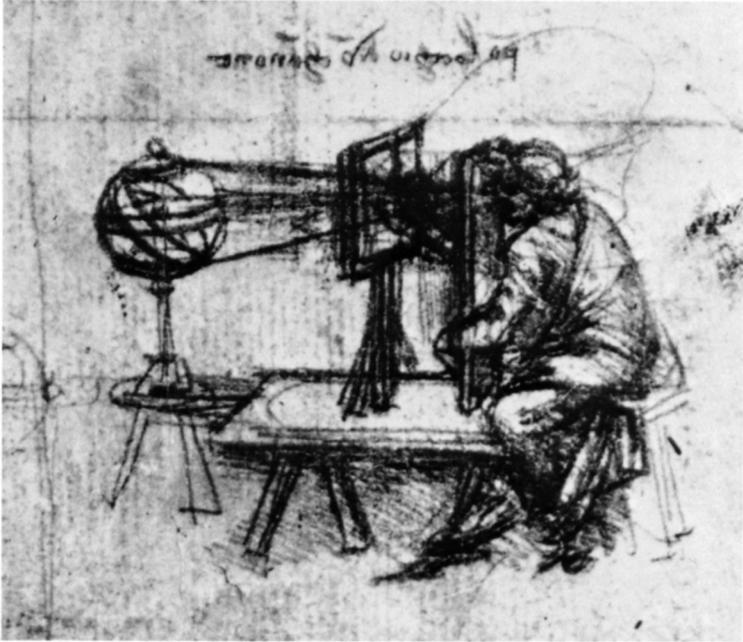
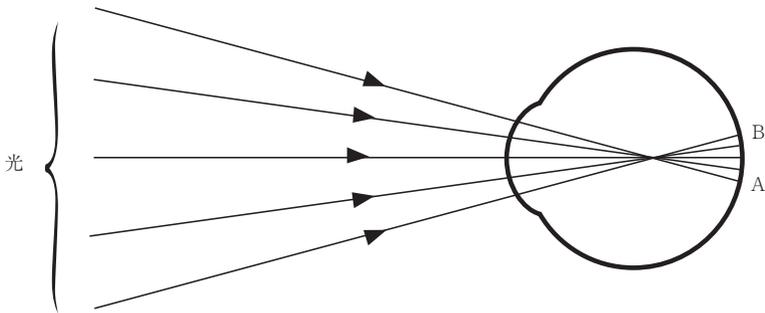


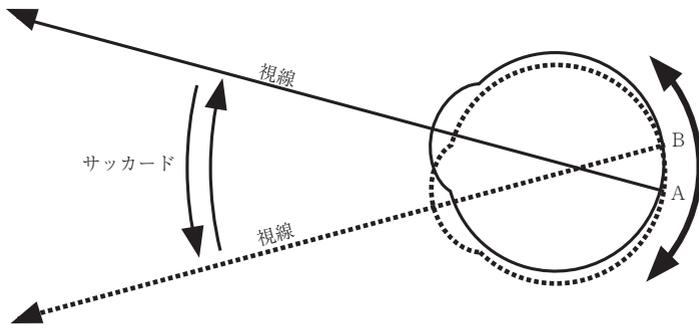
図4. レオナルド・ダヴィンチ《ガラス板に天球儀を描く男》1510年頃
John Szarkowski, *Photography until Now*, Museum of Modern Art, 1989, p. 16.



図5. デューラー《横たわる裸婦を描く男》1525年
The Complete Woodcut of Albrecht Dürer, ed. by Willi Kurth, W. & G. Foyle, 1927.



遠近法は、人間の視覚を網膜像だと想定している。しかし、人間はこれを見ることはできない。



人間がものをしっかり見ることができるのは網膜の中心窩であり、それゆえ視野全体の視覚を得るためには、眼球は常に激しく動き視線が捉えたものを組み合わせ、視野全体を構築する必要がある。たとえば、図1のような静止した眼球の網膜像 A-B の視界を構築するためには、この図のように眼球の位置は固定しているが、眼球それ自体は実線から破線の間を激しく行き来することになる。このように眼球は常に素早く動くことで、静止した眼球の網膜像相当の視界を作りだしている。

図6

えこの装置では画家が描こうとしている網膜像と、それを得るための作業中の眼が見ているものは違っていることになる。このことからデューラーの装置における格子は、画家の網膜像を分節するためのものではなく、フレーム内の平面にマッピングされたそれと視線との交点を手元の方眼紙に移し替えるための補助線であることが分かる。

デューラーのものにせよ、レオナルドのものにせよ、彼らの遠近法の装置においては、視線が対象の輪郭をなぞるとき、鉛筆の先は対象の輪郭を描くという具合に、視線と手は連動している。このとき画家は、視錐の光線を一本一本、その進行方向とは逆向きに視線で追跡しながら、その視線の先と筆先とを重ね合わせるようにして、時間を掛けて一枚の絵を仕上げていく。ただし、このとき我々は光のどの部分にも等しく視線を注いでいるわけではない。我々が集中的に視線を向けるのは、対象の輪郭や主題上の重要な部分である。そのため視線による光線の逆追跡は、レンズの役割の不完全な模倣に過ぎず、それゆえそうして完成した網膜像の写しは自ずと主観的なものとなる。

しかし、いったん絵がそのようにして完成すれば、我々はそれをある一瞬の網膜像を表しているものと思いなすだろう。そしてそれが当然だと思えるほど、遠近法絵画が生み出す奥行きや立体感には現実感がある。こうして遠近法絵画の画面では、視線によって時間を掛けて秩序づけられた主観的な世界が、視線を光に読み替えることで、あたかも一瞬の網膜像という客観的なものとして受け止められる。つまり、遠近法絵画とは、網膜に映し出される一瞬の網膜像を得るために「光」を「視線」で読み替え、これを鑑賞するときは逆に、「視線」を「光」に読み替える仕掛け、もしくはそのような場なのである。だとすれば、遠近法絵画には二つの視覚が混在している。それは絵画を描くときの視線としての画家の主観的な視覚と、遠近法絵画を見るときに鑑賞者に要請される一瞬の網膜像の知覚としての客観的な視覚である。したがって遠近法絵画がほのめかす視覚は生身の視覚ではなく、一種の高められた視覚、空想の視覚である。そして、それゆえこのとき一瞬に把握されることが期待されるのは、それがどれほど客観的なものに見えようとも、あくまで主観によって構築された意味ということになる。

2-3. 網目構造としての平面

一方、写真において網膜像を得る方法は、遠近法絵画に比べると単純である。

写真はレンズとカメラで作上げた人工の眼で人間の網膜像を再現し、その光を人工の網膜としてのフィルムにそのまま刻印する。その方法は、光のエネルギーの大小に応じて生じる人工網膜としてのフィルムに塗布された化学物質の光に対する化学変化である。それゆえ写真を見ることは、遠近法絵画と同じ興行きのある空間を見ることであると同時に、人工網膜という平面に閉じ込められた一瞬の光が再放出されるのを見ることでもある。そして、これが写真を遠近法とは違ったものにする。

先に確認したように遠近法で問われているのは、どうすれば三次元の物体から発した光を二次元の光に変換できるのか、というものであった。そして、その変換が光を視線に置き換えることでなされるように、遠近法において網膜像の再現と定着は幾何学の問題であった。もちろん、写真も網膜像の再現と定着をする。だが、三次元を二次元にする方法は、ルネッサンスから用いられていたカメラとレンズを使うことですでに解決済みである。したがって写真で問われているのは、平面化された対象の光のエネルギーをどう定着するのか、すなわち人間の眼の網膜と同じような感光特性を持つ人工網膜をいかにして作るのかである。

写真はそれをハロゲン化銀の光に対する化学反応で行う。フィルムや印画紙にはハロゲン化銀の粒子が塗布されていて、そこでは銀粒子が網膜上の視細胞のような網目構造を形成している。そのため写真を引き伸ばしていくと、フィルムに刻まれた光景よりも、画面を覆う銀の粒子が前景化する段階がやってくる。そのとき我々が写真に見るのは、巨大化された人工網膜の表面という網目構造ということになる。このことは現代のデジタル・カメラやビデオやテレビも同じで、ここで網目構造をなすのはセンサーの画素やモニターの画素である。

この網膜の特性の参照こそ、絵画が抽象化する方法の一つであった。スーラ (Georges Seurat, 1859-1891) やシニャック (Paul Victor Jules Signac, 1863 - 1935) らの作品がそうである。彼ら点描派の画家たちは、光のエネルギーに対する網膜の反応についての同時代の生理学の研究成果を踏まえたシュヴルール (Michel-Eugène Chevreul, 1786-1889) の色彩論に基づき、混色を避け、原色の点描で画面を構成した。というのも、そうすれば減法混色である絵の具の混色とは違って、明度や彩度を落とすことなく混色が可能になると彼らは考えたからである (ただし、絵の具は発光体ではないので、正確には点描は加法混

色ではなく中間混色である。なお、中間混色の場合の三原色は加法混色と同じ、Red, Green, Blueである)。ここでは原色の点描一つ一つが網膜の視細胞一つ一つを刺激することが期待されている。こうして印象派の画面は、ほぼ均質なタッチで画面を覆われた平面となる。そしてその結果、絵画は窓として機能すると同時に、それを覆うヴェールのようなものにもなる。いわば絵画制作にあたり画家が網膜の構造や機能を参照したことで、絵が網膜に似てきたのである。こうしてそれまで視線の対象であった絵画（遠近法絵画）は、網膜の対象（抽象絵画）へとその立場を変えていく。

このように考えるなら、遠近法絵画が眼の「視線」に訴えかけるものであるのに対し、写真と抽象絵画は共に、「網膜」に訴えかけるものという点で共通することになる。だとすれば、抽象絵画の成立の原因を単に写真の登場に帰することはできない。なぜなら、写真という人工網膜の発明の試みや、光に対する網膜の反応についての様々な研究の登場は、光についての関心がそれまでの幾何学の問題からエネルギーの問題へと変化したことを示しているからである。幾何学を用いて三次元を二次元化にすることよりも、網膜に直接刺激を与えることへと画家がその関心を移したことと、人工網膜のための感光材の発明は、光をエネルギーととらえる新しい発想から生まれた双子である¹³。この網膜的特性としての平面性こそ、抽象絵画と写真の共通点であり、両者を遠近法と隔てている。とすれば、画家の恋人の「ビルの絵みたい」というセリフは、ポロックのような抽象絵画の肌理と極端に引き延ばした写真のそれが共通して持つ上述の網膜的特性を指摘するものであり、それゆえ『欲望』に見られる視線（ファインダー）と光（フィルム）の対立というテーマを補強するものとなる。

三章 視覚的と触覚的という比喩

3-1 写真の触覚性

では、この網膜構造の視覚としての写真と抽象絵画は、遠近法絵画の視覚とどう違うのだろうか。

遠近法絵画では視線を光線に読み替えることで、視線によって秩序づけられ意味づけられた主観的な世界が、客観的な光の世界として我々の前に提示される。このような遠近法絵画は、「離れた位置から一瞬で様々な対象を把握する感覚」としての「視覚」を代表するものである。では、人間の水晶体と眼球に

加え、網膜の機能をも持つカメラとフィルムから生み出される写真の視覚は、遠近法のそれよりもさらに「視覚的」なのだろうか。視野全体の対象の一瞬の光を人工網膜に刻み込む写真は、確かに遠近法以上に「視覚的」に思える。だが、写真の網膜構造に注目するとき、写真はむしろ反遠近法的な視覚であることになる。

その理由の一つが、まさに写真が対象の光を定着していることにある。写真は対象の光を定着しているのだから、写真を見ることは、対象の発した光にさらされること、光を介して我々が対象と繋がることと言える。写真は、いわば対象の存在の一部、その影である。それゆえ写真を見ることは、間接的であっても対象それ自体を経験すること、その存在を感じることである。このようなことは遠近法絵画では絶対に起こらない。たとえどれほど遠近法絵画が網膜像に似ていようと、対象の光線を視線で読み替えたときに、描いた対象と描かれたそれとの繋がり切れてしまう。その代わりにその画面には、画家がその視線で対象に見出した「距離（奥行き、立体感）」と「意味」が描き込まれる。遠近法において鑑賞者が一瞬で把握するのは対象の客観（光、存在）ではなく、画家の視線によって構築された主観（意味、意識）に満たされた空間である。

しかし、すべての光を均質に写し取る人工網膜であるフィルムには、遠近法的がほのめかすような視覚——離れた距離から一度に多くの事物を見、そこに人間的「意味」を瞬時に把握する感覚——はない。なぜなら、一瞬の網膜像を均質に捉える写真のフィルムには、すべての光が均質に写し取られるからである。それゆえベンヤミンが言うように写真は遠近法の空間と違い、無意識に抑圧されたものに満たされた空間となる。そしてそれは意味ではなく存在に満たされた空間である。では、写真の視覚を特徴づける、存在を感じるようなこの感覚をどう呼べばよいだろうか。ベンヤミンがリーゲル（Alois Riegl, 1858-1905）の『ローマ後期の美術工芸』（1901, 1923）に倣って写真を「触覚的」としたように、我々はそれを「触覚的視覚」呼ぶことができるだろう¹⁴。

存在を確かめる一番の方法は、手で触れることである。光を光として受け止める網膜に似たフィルムの働きのおかげで、写真は対象の意味ではなく存在を捉える。この意味で、写真の視覚は触覚的である。『欲望』では、引き伸ばした写真に死体らしきものを認めた主人公が、カメラを持たずに公園に戻り、実際にその死体に遭遇し、おそろおそろそれに触れる場面が、写真の上述のよう

な触覚性を強調していると解釈できる。

また、写真が画面いっぱいには様々な事物で埋め尽くされた空間であることも、存在を捉えることとは異なる触覚性を喚起させる。パンフォーカス（広角レンズを用いたり、絞りをしばったりすることで、手前から奥までピントが合ったようになる）の場合に顕著なように、写真ではあらゆるものが同じ平面に並立するように見える。もちろん写真も幾何光学に従って遠く離れた対象を捉えるため、そこには対象の重なりや、その像の大小によって生じる奥行き感がある。だが、一方でここではあらゆる事物が均質に並立し、それらで画面が埋め尽くされることで、図が地に埋没するかのようになる。このような細部まで均質に事物で満たされた写真を前にして、視線としての視覚で写真を見ることが見る者に要請される。遠近法絵画では視線が光に読み替えられることで抑圧されてしまう視線の触覚的な側面は、写真を見るときに中心的なものになる。このことは『欲望』にも見ることができる。そこでは主人公が手で写真を現像液や定着液に浸すことや、水洗が終わったばかりで濡れて平面性が強調された写真の細部を注視すること、そして、主人公が写真のほめめかす謎を解き明かすべく、虫眼鏡や白いペンシルで画面を吟味するのはそれに相当する。

3-2 抽象絵画の触覚性

では、抽象絵画にも写真のような触覚性があるのだろうか。

モダニズムを表現媒体に非本質的な要素を一つずつ放棄していく還元的なプロセスであるとするC・グリーンバーグ (Clement Greenberg) は、絵画にとって還元することのできないもっとも本質的な要素を平面性と考へ、こうして得られる平面性こそ「視覚的」なものということした¹⁵。

確かに、遠近法と違ってポロックのような抽象絵画では、網膜像の形成過程を逆手にとって目を騙し、これにより奥行きや立体感を生じさせることはない¹⁶。その代わりに、ここでは絵画は網膜の対象である。先に論じたように、この網膜の特徴は絵画の抽象化をもたらし、写真に触覚性をもたらしものであった。だとすれば、グリーンバーグが「視覚的」とするポロックの抽象絵画であるが、その網膜の特徴によってその画面にも写真のような触覚性が生じるのではないか。それは確かに認められる。

遠近法では絵の具のしみはそれとは別の何かを表すが、網目構造を持つ抽象絵画では、絵の具のしみはそれ自体としてある。それゆえそのような抽象絵画

では、画面は視線によって読み取られる距離（奥行きや立体感）や意味を伝えるものではなく、そこから純粹に光を放つものとなる。と同時に絵画は、そこに触れることができるものとしてある。このように考えるなら、我々はポロックの絵画のような圧倒的に巨大な絵画を前にして、それが放つ光を全身で浴びていることになる。もちろん、絵画にそのような性格を与えたのはその網目構造である。ここに写真やスクリーンやモニターに通じるものが認められる。さらに、抽象絵画が純粹に光となることで、絵画はもはや眼だけに訴えかけるものではなくなっている。日光浴を楽しむように、ここでは我々は絵画の放つ光を、時間を掛けて全身で味わう。ここに皮膚の温覚に似たものを認めることができる。

また、ポロックの絵画のような画面を覆う絵の具の戯れを見るとき、視線が絵の具の戯れにしたがって動くことに、視線にある触覚性を確認することもできる。ここでは対象を意味づけることから解放された、抽象絵画固有の視線の快楽がある。

ポロックの抽象絵画を見るとき覚える光に向き合うような感覚と、その飛び跳ねた絵の具に導かれるようにして生じる視線の戯れは、『欲望』に登場する抽象絵画にも認められる。映画の冒頭で、主人公は床におかれた巨大なポロック風絵画をしゃがみこんで見る（図7）。映画の中盤で謎の女が家にやってきたとき、主人公は女を焦らすよう同心円が描かれた絵画（Peter Sedegley, *Cycle II*, 1965）の円をたどるように指でなぞる（図8）。そして映画の終盤では、動揺した彼の心情を表すかのように、これまたポロック風の抽象絵画の上を主人公の視線としてのカメラがさ迷う（図9）。いずれも遠近法がほのめかす視覚、すなわち見る者が対象から距離を取り、ある瞬間を捉えるという視覚とはまるで違う。ここでは視線は、対象の立体感を測ったり、意味づけしたりすることなく、画面をさ迷う。

ところで、『欲望』の中に登場する抽象絵画は、すべて当時のイギリスの画家たちのものである。そのうちの巨大なポロック風の絵画（図10）と五歳の子供を描いたとされるキュビズムと抽象表現主義を足して二で割ったような絵画はI・ステファンソン（Ian Stephenson, 1934-2000）のものである¹⁷。

このステファンソンが在籍した King's College Newcastle に、彼の入学後に講師となり、彼と1955年から1957年まで屋根裏部屋の仕事を共有したのがR・ハミルトン（Richard Hamilton, 1922-2011）であったことは大変興味深い¹⁸。



图 7



图 8

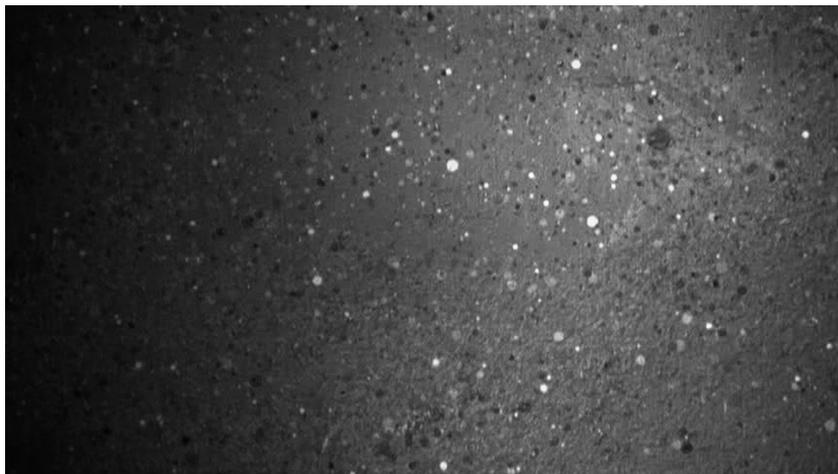


図 9



図 10. ステファンソンの抽象画 (図7と同じ作品)

その理由は二つある。一つ目は、『欲望』公開前年にハミルトンがポストカードを段階的に拡大することでその網目構造を露わにしていく作品『母へのポストカード、S. M. S より、No1』（1968）を制作していることである（図11）。もう一つが、彼がM・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）の『大ガラス』（*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923）のレプリカの制作や、デュシャンがその制作のために記したメモである『グリーン・ボックス』（*The Green Box*, 1934（1911-20））の英語訳に取り組んでいることである。これらの事実が示すのは、ハミルトンが遠近法（奥行き）と網膜構造（平面性）の対比という、『欲望』のテーマに通じるものに関心を持っていることである。

一つ目のハミルトンのポストカードの作品に『欲望』のあらすじと重なるものがあるのはすぐに見て取れるだろう。実際、B・デ・パルマ監督（Brian De Palma, 1940-）の『青春のマンハッタン』（*Greetings*, 1968）という映画には、この作品をハミルトン本人に見せられた主人公の一人が「『欲望』みたいだ」という感想を述べると、ハミルトンが「私の方が早い」と強がる場面がある¹⁹（図12、図13）。

そしてハミルトンが強い関心を持ったデュシャンもまた、絵画の遠近法的再現を批判し、絵画とは違うものに遠近法を用いることや、網膜の過程に働きかける作品を試みた作家であった。

P・カバンヌによるインタビューの中でデュシャンは、クールベ以降、絵画は「網膜的になった」と批判し、それに代わる「観念としての芸術」という考えを述べている²⁰。ここでの「網膜絵画」には、網膜像を幾何学的に得ようとする遠近法絵画はもちろん、網膜を刺激する抽象絵画も含まれるだろう。このように絵画全般に批判的なデュシャンだが、彼は明らかに視覚そのものには興味を示している。『大ガラス』では、ガラスに遠近法で描かれた謎の物体と、ガラスに透かして背景が同時に見えるため、視線はガラスの表面とそこに描かれた錯覚の奥行と現実の奥行きという三つの空間をさ迷うことになる。『ロトレリーフ』（*Rotoreliefs*, 1926）と『アネミック・シネマ』（*Anémic Cinéma*, 1926）では、実際には単にある模様が回転しているにもかかわらず、網膜の刺激処理の過程の中で、その動きは脈打つような印象を与えるものになる。またデュシャンは両眼視差に訴えかけるステレオ写真を用いる作品の制作も試みている（1918-1919）。『遺作』（*Étant donnés*, 1944-1966）は覗き穴から見るジオラマ作品である²¹。

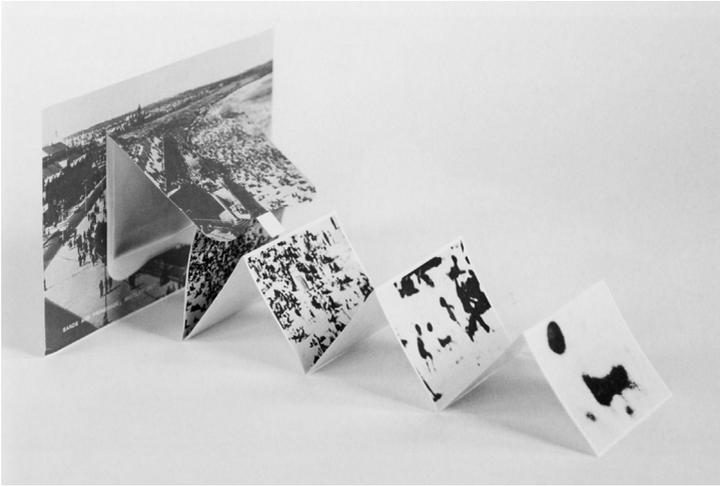


図 11. リチャード・ハミルトン《母へのポストカード、S. M. Sより、No. 1》1968年
 Richard Hamilton, *A Postal Card—For Mother from S. M. S. No.1*, 1968
Blow-Up Antonioni's Classic Film and Photography, Albertina, p. 251.



図 12. 『青春のマンハッタン』（Brian de Palma, *Greetings*, 1968）より

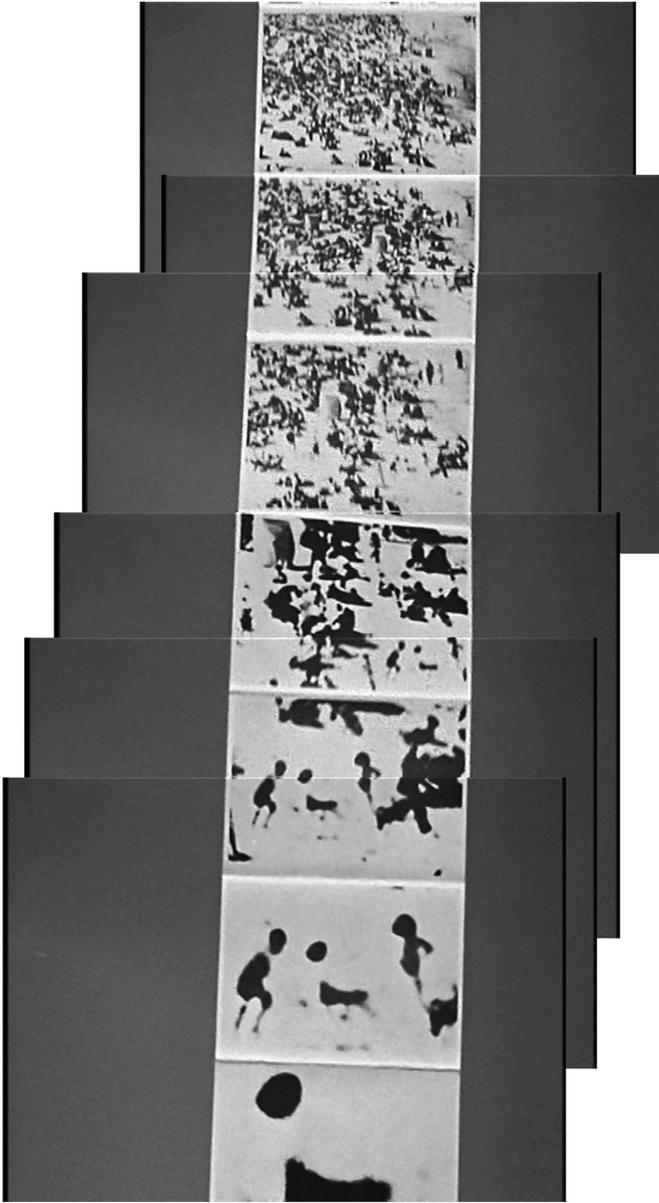


図 13. 『青春のマンハッタン』（Brian de Palma, *Greetings*, 1968）より

終わりに

ガールフレンド

本稿は、『欲望』に登場する画家ビルの恋人の発言とその物語から、どのような視覚理解において写真と抽象絵画に共通点を見ることができるかを考察した。そしてその結果、写真と抽象絵画が共に網膜像の構造を持つこと、そこには視線を注ぐような視覚とはまるで逆の、光を受け止めるような視覚があること、そしてそのような視覚が様々な意味で触覚に喩えられるような性格を持つことを確認した。最後にこれを踏まえ、『欲望』の物語全体を振り返りたい。

『欲望』は引き伸ばされた写真のしみに死体を見た主人公が、それに導かれるようにして悪夢のような体験をする物語であった。画面のしみをどう見るか。この問いにレオナルドは以下のように答えている。

才能を増進し覚醒させて各種の趣向を思いつかせる一方法——これらの教訓のなかに、墳末でほとんど噴飯に値するとさえ見えるかもしれないが、それにもかかわらず才能を目覚まして各種の趣向を思いつかせるのに極めて有益な、思索の新趣向をひとつ加えるのをはぶくわけにはゆかない。

そしてこの新趣向とはこうだ。君がさまざまなしみやいろいろな石の混入で汚れた壁を眺める場合、もしある情景を思い浮かべさえすれば、そこにさまざまな形の山々や河川や巖石や樹木や平原や大溪谷や丘陵に飾られた各種の風景に似たものを見ることができるだろう。さらにさまざまな戦闘や人物の迅速な行動、奇妙な顔や服装その他無限の物象を認めうるにちがいないが、それらをば君は完全かつ見事な形態に還元することができる。そしてこの種の石混りの壁の上には、その響の中に君の想像するかぎりのあらゆる名前や単語が見出される鐘の香のようなことがおこるのである²²。

レオナルドの言葉は、視線の視覚、遠近法の視覚においてしみがどうみられるかを説明するものとして理解できる。『欲望』の主人公はまさにこれと同じことをし、悪夢へと迷い込んでしまう。では、この悪夢から目覚めるにはどうすればよいだろうか。それはカメラの視覚になることである。そしてこれこそ『欲望』が「悪魔の涎」から受け継いだ重要なものの一つである。

『欲望』の主人公同様、「悪魔の涎」のミシェルもファインダー越しに覗き見を楽しむ者であった。だが、引き伸ばした写真を見ているうちに、ある日その

写真が突然動きだす。写真は美しくないという理由でフレームから外したはずの車を映し出し、そこから無気味な男が現れる。彼は主人公を穴のあいた眼で睨みつけ、画面に近づき、主人公に襲いかかろうとする。だが、その瞬間に鳥のようなものが画面を遮り、主人公は画面を挟んで男と向き合う。そのとき、無気味な男が手を前に突き出す。すると画面は真っ暗になり、主人公は思わず目を閉じる。彼が再び目を開けると、写真は青い空を映し出していた。

ところで、語り手としての主人公がこのような不思議な出来事を描写するとき、彼は自分が「カメラになってしまった」という、これまた不思議な告白をする。これまでの議論から、この「カメラになる」ことはフィルムの視覚を持つことと解釈できるだろう。ファインダーから写真へとその視覚を変えたことで、ミシェルは覗き見る能動的な者から、画面から見返される者となる。そしてその悪夢のような体験の後、彼は映画のように空を映し出すようになった写真をただ見続ける受け身の者となる。

『欲望』の主人公もその視覚が写真の視覚となって悪夢から目覚める。見えないボールを拾ったとき、ボールがなくてもテニスができるように、彼の死体をめぐる一夜の冒険が、死体がなくても成立することを主人公は理解する。このときしみは死体であることを止め、「ビルの絵みたい」になる。レオナルドと違い、アントニオーニやコルタサルは我々にしみをしみとして見続けることを要求する。

註

- ¹ Cf. Peter Brunette, *The films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, 1998; Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985.
- ² Cf. Lanin A. Gyurko, "Truth and Deception in Cortázar's *Las babas del diablo*", *Romantic Review* 63, 1972.
- ³ Cf. Marvin D'Lugo, "Signs and Meanings in *Blow-Up*: From Cortázar to Antonioni", *Literature/Film Quarterly*, vol. 3, Salisbury State College, 1975.
- ⁴ 『欲望』と『悪魔の涎』を比較する先行研究にある問題点については、拙論「J・コルタサル『悪魔の涎』とM・アントニオーニ『欲望』の比較研究における問題点について」(『島大言語文化』42号、2017年)を参照。
- ⁵ ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」、ベンヤミン著作集2『複製技術時代の芸術』晶文社、1970年、七四頁、および同書「複製技術の時代における芸術作品」38頁、

参照。

- ⁶ 『標準生理学 第7版』医学書院、2009年、266-269頁。および、鈴木恒夫「眼および脳の構造とその働き」『カラー・コーディネーションの基礎第3版 カラーコーディネーター検定試験3級テキスト』コーディネーター検定試験東京商工会議所2010年、108-113頁、参照。
- ⁷ 浜口恵治「見る世界」『新心の探検隊』アカデミア出版会、1989年、参照。
- ⁸ 「屈折光学」(『デカルト著作集I』白水社、2001年、114-115頁)においてデカルトは視覚と触覚を比較し、視覚を夜道を杖を使って歩く経験、あるいは盲人の杖にたとえる。ここでは視覚は杖をつかった一種の触覚(手で見る)として説明されているように、視線は杖に相当する役割を果たすという意味で触覚的であると言える。ただし、「屈折光学」の他の箇所では盲人が使う杖は二本となっている。
- ⁹ すべての感覚器官は刺激を受容するのだから、そこには何の能動性もないはずである。だが、我々は視線としての視覚に能動的な機能を見る。このことから「視覚」や「聴覚」といった感覚を表す語は、それぞれの感覚器官の働きではなく、我々がそれをどのように用いているかを意味している語ということになる。
- ¹⁰ 菅原教夫『やさしい美術—モダンとポストモダン』読売新聞社、1992年、100-102頁。
- ¹¹ レンズを通過する光の動きは幾何学的な法則に従う。この法則についての学問を幾何光学という。
- ¹² 佐藤康邦は『新装版 絵画空間の哲学』(三元社、1997年82頁)で、遠近法を「固定した網膜像——しかも片方の眼の——に映る像の再現を目指す」ものと述べる。本論でいう遠近法はこの表現を念頭に置いている。なお、ブルネレスキ(Filippo Brunelleschi, 1377-1446)の実験においては、遠近法絵画は片目で見るのが想定されていたように、遠近法では単眼における遠近感が問題になっている。
- ¹³ ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜』遠藤知己訳、以文社、2005年、およびジョナサン・クレーリー「近代化する視覚」、ハルフォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2000年、参照。
- ¹⁴ 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波現代文庫、2000年、69-72頁、97-100頁、183頁、参照。
- ¹⁵ クレメント・グリーンバーグ「モダニズムの絵画」川田都樹子、藤枝晃雄訳、『批評空間—モダニズムのハードコア—』太田出版、1995年、44-51頁、参照。
- ¹⁶ 確かにモンドリアン(Pieter Mondrian, 1872-1944)やクレー(Paul Klee, 1879 - 1940)の絵画には前進色と後退色によって奥行きが生じている。だが、ここではその奥行きは、遠近法のように幾何光学の過程を逆手にとって目を騙すことで生じているのではない。この色による奥行きは、網膜に与えられた光の刺激の電気信号への変換やその脳での処理から生じている。なお、幾何光学を逆手に取ることによ

て生じる錯覚も、網膜の物理的刺激によって生じる錯覚も、英語では同じイリュージョンであるが、日本語にはイリュージョンを表す語に錯覚、錯視という語があり、三次元の対象を二次元の光にする過程を逆手にとって目をだますトロンプルイユは「錯覚」、網膜の刺激によって生じる視覚効果には「錯視」という語が当てられているようである。

¹⁷ David Alan Mellor, “Fragments of an Unknowable Whole”, *Antonioni’s Blow-Up*, Steidl, 2010, p. 128.

¹⁸ Ibid. *Antonioni’s Blow-Up*, p. 124.

¹⁹ なお、デ・パルマが監督・脚本執筆した『ミッドナイト・クロス』（*Blow Out*, 1981）は、『欲望』の翻案物である。

²⁰ マルセル・デュシャン、ピエール・カバヌス『デュシャンは語る』岩佐鉄男、小林康夫訳、ちくま学芸文庫、1999年。

²¹ ハミルトンとデュシャンについてはこれからの課題であるため、現時点ではあくまで思いつきであるが、『大ガラス』や『遺作』を『欲望』のファッション写真のセットと比較するのも可能かもしれない。主人公のファッション写真の撮影現場では、半透明のガラスとモデルを前後に等間隔に並べることで、奥まっていく様子を撮影している。半透明のガラスとはひびの入った『大ガラス』には、平面性の強調という共通点がある。主人公がガラスを透かして見るのは『大ガラス』を、カメラを覗いてモデルを見るのは『遺作』を覗く者とそこから見える横たわる裸の女を思い起こさせはしないだろうか。ここには造形上の類似だけでなく、カメラマンとモデルの関係に、『大ガラス』の花嫁と独身者を見ることができるともかもしれない。また、劇中に何度か登場するレコードを『アネミック・シネマ』への言及と見なせるかもしれない。ハミルトンたちイギリスの芸術家によるデュシャンの受容や、ステファンソンをアントニオーニに紹介した批評家ピエール・ルーヴェ（Pierre Rouve）の果たした役割が今後の研究課題となるだろう。

²² 『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記・上』杉浦明平訳、岩波書店、1954年、213頁。

参考文献

大林信治、山中浩司編『視覚と近代—観察空間の形成と変容』名古屋大学出版会、1999年。

小田部胤久「芸術のモノドロジー」、『行為と美（現代哲学の冒険12）』岩波書店、1990年。

長谷正人『映像という神秘と快楽』以文社、2000年。

港千尋『考える皮膚—触覚文化論』青土社、1993年（増補新版2010年）。

David Park, *The Fire within the Eye*, Princeton University Press, 1997.