

# 空間知覚と「身体的」表象：

## 芸術家たちの挑戦

Space Perception and the Representation of the World with the “Body”:  
The Struggle of Cezanne and Modernist Writers

小笠原亜衣

Ai Ogasawara

玉川大学工学部ソフトサイエンス学科, 194-8610 東京都町田市玉川学園6-1-1

Department of Software Science, College of Engineering, Tamagawa University

6-1-1, Tamagawagakuen, Machida-shi, Tokyo 194-8610

### Abstract

This paper focuses on how Paul Cezanne, the French painter, modified linear perspective to realize “what he actually saw,” and struggled to actualize a space that fits our perceptual representation of a 3D scene more realistically than the photograph, influencing Modernist writers who followed him—such as D.H. Lawrence, Gertrude Stein, and Ernest Hemingway—and directing them to a representation of the world with the “body.”

Keywords: space perception, linear perspective, body, Cezanne, Lawrence, Stein, Hemingway

### 1.はじめに：知覚像を描こうとした画家セザンヌ

英国のモダニスト作家D.H. ロレンス(1885-1930)は、絵画論と呼べるエッセイをいくつも残している。そのなかのひとつ「芸術と道徳」(“Art and Morality”) (1925)で、ロレンスは以下のように書いている。

You may say, the object reflected on the retina is always photographic. It may be. I doubt it. But whatever the image on the retina may be, it is rarely, even now, the photographic image of the object which is actually taken in by the man who sees the object. He does not, even now, see for

himself. He sees what the Kodak has taught him to see. And man, try as he may, is not a Kodak. (underline mine)<sup>1)</sup>

1925年に出版されたこれらの言葉——確かに網膜に映る像は常に写真的かもしれないが、網膜上の像がどうであれ、見ている人間が実際に取り入れるのは、めったに(対象の)写真的イメージではない——は、21世紀現在、人間の空間知覚について知る読者には驚きである。それはまさに網膜像と知覚像のメカニズムに言及したフレーズとして読めるからだ。網膜像とは網膜に映る外界の画像で、これはカメラのレンズに映るのと同様の

二次元の映像である。一方、知覚像とは網膜像に人間の知覚作用が加わり、脳内で三次元の空間として認知される画像である。ロレンスはこの引用部最後に「人はコダック機ではない」と断じ、人間が実際に知覚する世界の眺めと、写真が映し出す画像が異なることを強調している。

しかし「芸術」と「道徳」を論じる絵画エッセイでなぜカメラや空間知覚の話題が登場するのか。ロレンスがこのエッセイで論じているのが画家ポール・セザンヌ(1839-1906)だからである。端的に言えば、セザンヌは網膜像ではなく知覚像を描こうと苦心した画家であった。

セザンヌは「近代絵画の父」と呼ばれ、ルネサンス期に確立され長く西欧絵画の正統な技法とされた科学的遠近法から逸脱した絵画を描いたことで知られる。そもそも遠近法は立体のこの世界の眺めを平面のキャンバス上に再現するために、つまり三次元空間を実現するために編み出された技法であったが、遠近法によって構成される均質的な幾何学的空間は、人間が知覚する世界の眺めとは異なる。たとえばピエロ・デッラ・フランチェスカ派の『理想都市の眺め』(1470?) *View of an Ideal City, or The City of God* (1470?)(図1)は均質的な空間を再現し、まるで虚構の未来都市のように現実味がない。あるいは空気遠近法を使用したことで有名なレオナルド・ダ・ヴィンチの『モナリザ』*Mona Lisa* (1503-1510制作?)(図2)では、背景の風景が異様に小さく遠く、大変不自然である。神経生理学者の酒田英夫氏も指摘するように、「科学的遠近法で描けば写真と同じプロポーションになり、それが眼の網膜に映った外界の像ともピッタリ一致しているはずである。ところが正確なはずの遠近法で描いた絵では遠くのもの異様に小さく見える」<sup>2)</sup>。この不自然さは「線遠近法の科学的達成である写真」<sup>3)</sup>でも同様である。たとえば雄大な山の姿に感動しカメラに収めて写真で見たところ、自分が見たはずの雄大な山と違って小さく、遠く、平板に見えるという経験を

誰しもしたことがあるだろう。この場合、自分が見たと感じている雄大な山の姿が知覚像、写真の画像が網膜像と同じものとなる。



図1<sup>4)</sup>

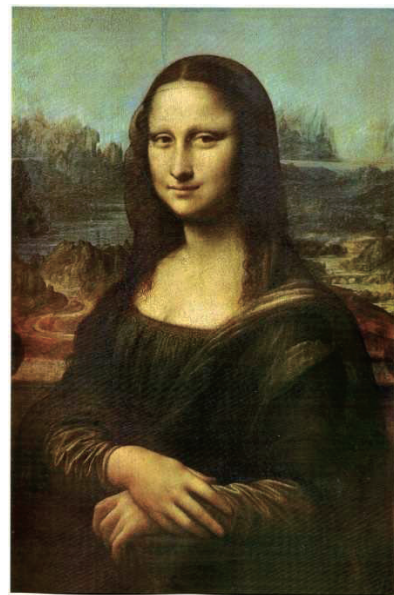


図2<sup>5)</sup>

こうした「不自然さ」に直感的に気づいたセザンヌは、自身の知覚する世界が遠近法と矛盾することに苦しみながら、見たままの風景をキャンバス上に再現しようとした。その結果、遠近法から逸脱し、写真とも異なる絵画空間の構成を行うことになる。そしていまでは「大きさの恒常性」として知られる知覚の働きを反映したプロポーションや、眼球運動を意識した「面の重なり」による空間構成をもって、セザンヌは作品を描くこととなったのだ。

セザンヌは生涯奥行きを追求したと言われたが、より正確に言うならば、単なる三次元空間の構成ではなく、人間の知覚の働きに適う「見たま

ま、感じたまま」の空間を再現することに腐心したと言える。そして驚くべきことに、人間の感覚を正しく絵画に持ち込もうとしたセザンヌの苦闘を、科学による説明を待たずして、しかもセザンヌの描いた絵画を観るだけで、正しく理解した作家たちがセザンヌ没後のモダニズム期に相次いで現れた。冒頭のロレンス、その同時代人作家であるガートルード・スタイン(1874-1946)、そしてアーネスト・ヘミングウェイ(1899-1961)である。彼らは等しくセザンヌ絵画から大きな影響を受け、絵画論として、あるいは自身の小説作品として、その影響を具現化した。それらはいずれも空間知覚と身体に関わる。

以下、本稿ではセザンヌ絵画がいかにか人間の知覚の働きに適った絵画空間構成を行い遠近法から逸脱したか、酒田氏による神経生理学における先行研究を援用し確認する。その後、3人のモダニスト作家——ロレンス、スタイン、ヘミングウェイ——がセザンヌ絵画から受けた影響を「空間知覚」「身体」に関して確認する。

## 2. 遠近法:単眼に収斂する「正しい世界の見方」

セザンヌの革新性を理解するために、彼がそこから逸脱することになったルネサンスの遠近法(線遠近法)を最初に確認したい。線遠近法の原理は極めて素朴で、平面上に2本の線をわずかに傾斜させて中心に向かうように書くと奥行きが生まれる、というものである(図3)。古代ローマ時代にすでにあつたこの方法は、ルネッサンス期の15世紀イタリアで洗練され技法として確立される。その後ルネサンスの遠近法は長く西欧の人々の「世界の見方」を規定する「視の制度」(scopic regime)として機能してきた。芸術史家ウィリアム・アイヴィンス・ジュニアは『芸術と幾何学』*Art and Geometry* (1946)で「アルベルティ以後の500年にわたる芸術史は、彼の考えが芸術家をはじめとするヨーロッパ人にゆっくり浸透していった歴史にすぎない」<sup>4)</sup>と表現している。

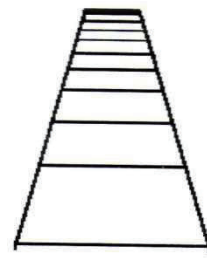


図3.

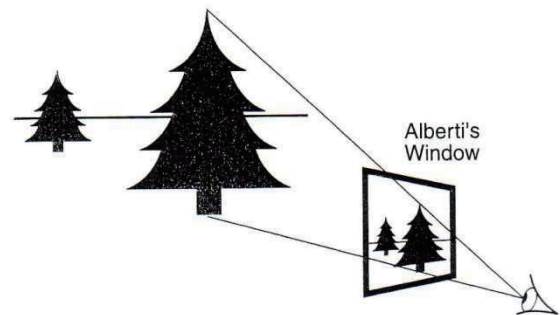


図4<sup>6)</sup>



図5 アルブレヒト・デューラー「横たわる裸婦を描く男」『測量教本』第2版(1538)<sup>4)</sup>

そのアルベルティ(1404-1472)は、遠近法を最初に理論化したと広く認められている芸術家・建築家・理論家である。アルベルティが遠近法を説明した原理は「アルベルティの窓」として知られる(図4)。キャンバスを「窓」と見なし、固定した視点から目の前の窓を通して三次元の景色を見ながら、その輪郭を二次元のキャンバスに写し取るのだ。これを実践するために、格子窓をモデルの前に置き、固定された位置から片目で手元の紙に写し取る方法も考えられた(図5)。

これらアルベルティやデューラーの遠近法の理論を支えていたのは“視覚のピラミッド”とい

う考えであった。ピラミッドが二つ合わさり、一方の頂点は画家の目であり、もう一方の頂点は画家の目と同じ高さで絵画の中の「消失点」(the vanishing point)となる(図6)。つまり、この技法の確立によって、視覚的世界は見る者を中心点として配置されたと言える。これについてはジョン・バージャーによる説明が明快である。

ルネサンス初期に確立した西洋特有の遠近法の視点は、見る者の眼を中心としてすべてを配置した。それはまるで灯台からの光線のようにある。ただ光が外へ進むのではなく、外側が内側へ進んでくる。慣習によってこれらの外観は現実と呼ばれた。遠近法は一つの眼を視覚的世界の中心にする。すべてのものを一つの眼球の焦点へ向って集中させるのである。視覚的世界は、宇宙が神のためにかたちづくられたと信じられていた時と同じように、見る者のために配置され、かたちづくられた。<sup>7)</sup>

注意すべきことは、ここで想定されている目が単眼であり、また固定されていることである。人間復興のルネサンス期、神を見限った人間は新たな神として君臨し、「静止した単眼の神」として、世界の眺めを規定することになったのだ。まさに「単眼によって切り取られたワンショットは時間を超越し、一つの「視点」に還元され、脱身体化された」<sup>7)</sup>のだ。

### 3. セザンヌの苦闘、ロレンスの卓見：科学と芸術の接点

ロレンスは冒頭の絵画エッセイ「芸術と道徳」で、遠近法に基づいて描かれた絵画における「すべてを見渡す単眼」(“The All-Seeing Eye”)に否定的に言及している。これは消失点を意味していると考えて間違いないだろう。そしてロレンスはこの硬直した片目から逃れたセザンヌ絵画を称賛し、称賛しながら「不道徳」だと言う。なぜならセザ

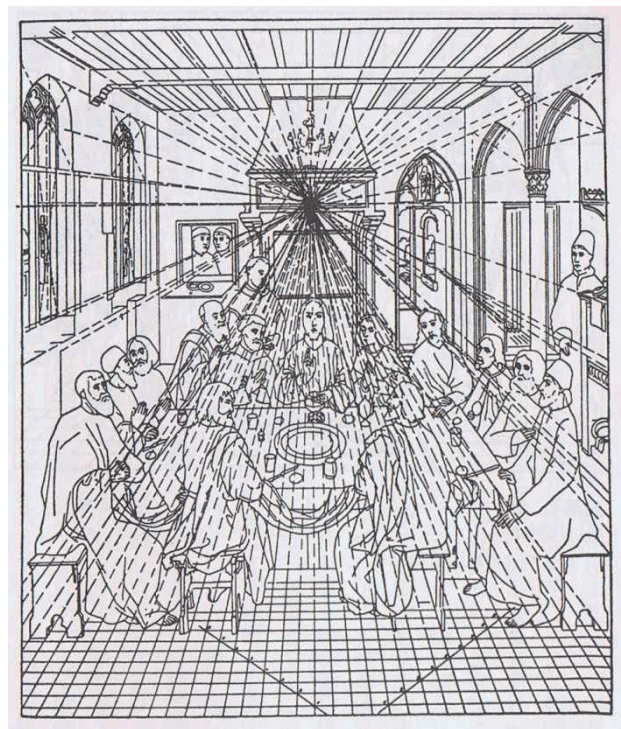


図6 デュルク・バウツの「最後の晩餐図」の遠近法的略図(ルーヴァン、聖ペトルス聖堂、1464-67年)<sup>8)</sup>

ンヌ絵画はそれまで正しいとみなされてきたのとは異なる世界の見方を提示しているからだ。正しいとされてきた見方をロレンスは「徐々に形成された習慣としての見方で、カメラが見るような視覚」(The slowly formed habit of seeing just as the photographic camera sees)と表現する。このように、ロレンスはセザンヌが遠近法とも写真とも異なる空間を絵画で描いたと主張している。

われわれ人間がどのように三次元空間を知覚するかは、20世紀初頭から主にゲシュタルト心理学において主観的経験として心理学的に分析されてきた。セザンヌの空間知覚に卓越した見方を示すロレンスが「芸術と道徳」(1925)を書いた時点でこうした知見にどれほど親しんでいたかは明らかでない。その後、空間知覚のメカニズムは20世紀半ばから神経生理学、心理物理学、コンピュータ・ビジョンなど各分野で研究が進み、客観的な神経活動として捉えられるようになってい

く、立体視の研究や視覚野については1960年代、視覚の回転運動やデビッド・マーに代表されるコンピュータ・ビジョンの理論は80年代以降というように、さまざまな分野で徐々に立証されてきた。今では頭頂葉の立体視に関係する神経細胞の活動も記録できるようになっている。神経生理学からこの分野の研究に携わる酒田氏は、2003年に *Cognition and Emotion in the Brain* に掲載された“Representation of the 3D world in art and in the brain”(Ken-Ichiro Tsutsui, Masato Taira との共同研究)<sup>3)</sup>などで、セザンヌが空間知覚のメカニズムを反映した絵画を描いたことを明らかにしている。

科学から芸術や芸術家の創作過程を考察する研究は、近年盛んになっている。たとえば2009年発行の『日本神経回路学会誌』(Vol. 16, No.2) に掲載された塚田稔氏の「脳と芸術」(64-76)では、脳の機能が「異質なものを統合することによって新たな情報を生み出す」<sup>9)</sup>芸術にいかに関わるか、ダンス・絵画・音楽に分けて具体的に考察している。さらに最近の例として、2013年3月に発刊された日本認知科学会の学会誌『認知科学』(Vol. 20, No.1)<sup>10)</sup>で「芸術の認知科学」が特集され、総勢20名を超える研究者の論文が寄稿されている。

酒田氏の研究はこれらの研究に先駆けて、セザンヌ絵画の空間知覚について神経生理学の知見をもってアプローチし、セザンヌがいかに関わるか人間の空間知覚に適った絵画を描き、われわれが知覚する世界の眺めを再現しているか明らかにしている。それはロレンスの言葉に科学的根拠を与え、セザンヌと空間知覚の関係を考察する人文科学の研究にとっても非常に重要である。

#### 4. セザンヌの空間:「遠くにあつてなお大きな山」と、消失点の消失

視覚は「形」「色」「運動」「奥行き」の四要素から成り立ち、これらの要素を反映した空間知覚(空間視)のメカニズムを、セザンヌはゲシュタルト心理学よりもずっと以前に直観的に理解

していたと考えられる<sup>11)</sup>。酒田氏はこのことを四つの側面、すなわち①大きさの恒常性②面の重なり③色の恒常性④三次元的基本形の組み合わせによる自然界の把握、から説明するが、ここでは特に後半の議論にも関係する最初の二点を確認する。<sup>註1)</sup>

「大きさの恒常性」(size constancy)は知覚の心理学の用語で、眼でみる物の大きさを距離の変化にあまり関係なく一定に保とうとする知覚系の働きである。カメラの場合、写真に写る対象の大きさは距離に反比例し、距離が2倍になれば1/2、3倍なら1/3と小さく写る。網膜像も距離が2倍になれば大きさは1/2になるが、普通われわれは目の前にある10cmのコーヒーカップを、5m離れても10cmと知覚する。遠くの山はカメラ映像では小さく見えるが、肉眼で見るとそれほど小さく見えないう現象はこの大きさの恒常性による。セザンヌが生涯のモチーフとして描いたヴィクトワール山はしばしば大きすぎると批判され、ヴィクトワール山に限らずセザンヌは常に「眼病説」につきまとわれたが<sup>12)</sup>、これはセザンヌが見たままの大きさと拡がりキャンバス上に再現しようと試みたからに違いない。当然ながら、科学的遠近法からは逸脱した空間構成になった。

このことはアール・ローランが行う比較から明らかである<sup>13)</sup>。図7と図8、および図9と10はそれぞれセザンヌが描いたヴィクトワール山と、セザンヌがその絵画を描いた場所からヴィクトワール山を写真撮影したものである。写真に比べてセザンヌが描いたヴィクトワール山は大きく輪郭もはっきり描かれている。このことは印象派の画家ルノワールが描いたヴィクトワール山と比べると一目瞭然である。図11、図12は同じ地点から描かれたルノワールのヴィクトワール山(図12)は遠近法に従って遠く小さく、また印象派特有の大気遠近法により霞がかって見える。セザンヌのヴィクトワール山は遠くにあつてなお大きく、輪郭もはっきり描かれている。



图7



图8



图9



图10



图11

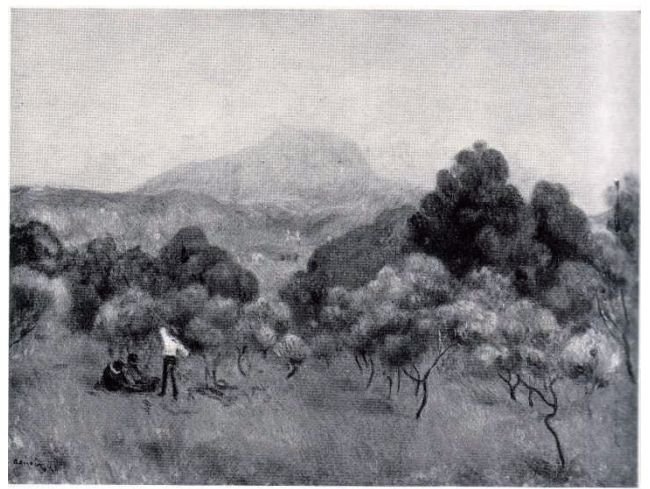


图12

2点目の「面の重なり」(surface-based representation)は、二次元のキャンバスに三次元空間を作り出す技法で(図13)<sup>13)</sup>、面を重ねることで奥行きのある画面構成が出来る。セザンヌ絵画はこの面の重なりを利用して絵画空間に広がりとお行きを作り出し、また鑑賞者の視線が自然にある方向に導かれて動くように空間が構成されている。図15は図14*The Sainte Victoire from Bellevue*の面の重なるの図解である<sup>13)</sup>。この空間構成により、遠近法の「消失点」は消えることになる。ローランによる図解(図15)はセザンヌ絵画の技法を説明するもので、知覚とは全く別の文脈である。しかし酒田氏も説明するように、「面の重なり」につながる眼球運動も、いまでは実験によって確かめられている。

われわれがある光景を見る時に視線をたえず動かして各部分の特徴を順番にとらえ全体としてのパターンを認識していることは、アイカメラなどを使った心理学的な実験でたしかめられている。特に、空間内の位置や動きの識別には網膜からの視覚情報だけでなく眼球運動の情報が不可欠の要素であることはよく知られている。セザンヌが印象派の画家のようにただ感覚器に加わる光刺激だけを問題にするのではなく、普通ほとんど意識にのぼらない眼球運動の効果を充分考慮に入れていたというのは驚くべき事である。<sup>2)</sup>

面で捉えた三次元的空間と視線の移動。これに対して印象派は点の集積によってシルエットで形を捉えたと言える。以上からわかる通り、セザンヌは知覚の作用に適う空間を実現しようと腐心し、その結果、不動の単眼に収れんする静的な遠近法的空間ではなく、知覚作用と眼の動きに忠実な動的な絵画空間を生み出したと言える。「一つの「視点」に還元され、脱身体化された」<sup>7)</sup>絵画空間は、「身体」を取り戻したと言える。

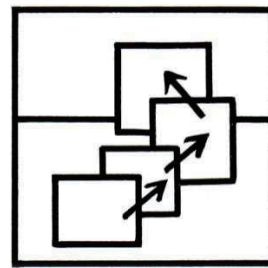


図13

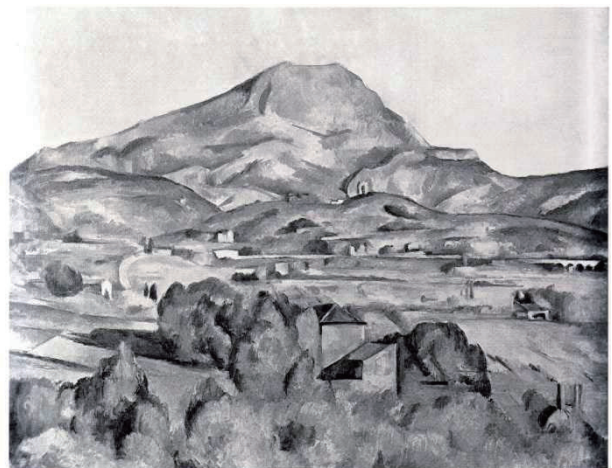


図14

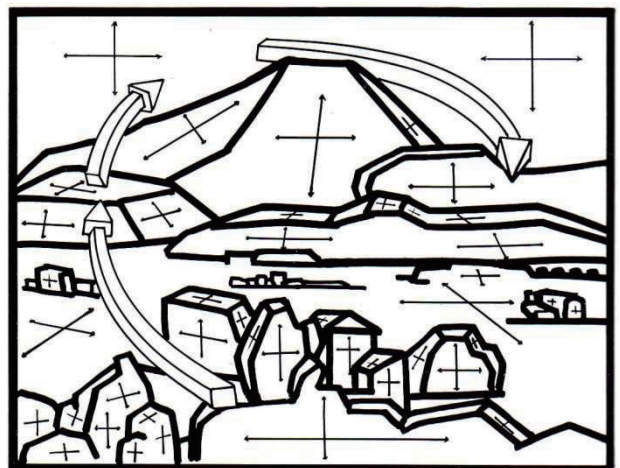


図15

## 5. セザンヌの影響：ロレンスの「身体」

セザンヌ絵画を観ることでその独自性や新しさを理解したのがロレンス、スタイン、ヘミングウェイのモダニスト作家たちである。ロレンスはその理解を絵画エッセイにまとめ、スタインとヘミングウェイは小説作品へと結実させた。

ロレンス(1885-1930)は40歳から自身も絵を描き始め、同時期の1920年代に多くの絵画エッセイを書いた。「芸術とモラル」と同様にセザンヌおよびセザンヌ絵画について集中的に語るのが、「絵画入門」(“Introduction to These Paintings”) (1929)である。この絵画エッセイが独特なのは、絵画論でありながら長々とイギリスの歴史が語られることだ。ロレンスはイギリスでは16世紀末のエリザベス朝時代に梅毒への恐怖から身体に対する恐れが始まったとし、歴代の王/王妃の病、特に性病の履歴を語り、交易や植民地主義によって国外から多くの病を受け入れてきた歴史に触れ、そうした病がアングロサクソンの血の中に入り、やがて意識に入り込み、ついにはイメージネーションに打撃を与えた経緯を語る。そして、この恐怖が身体的なコミュニケーションの気持ちをはほとんど死滅させ、人は自身の身体、本能、直観を恐れるようになったと言う。しかし、真に人や生きた世界を理解し、また芸術においてイメージを生み出しうるのは身体的なものによってのみである——こうしたロレンスの考え方を体現しているのがセザンヌの絵画だと言うのだ。

ロレンスの歴史観・文化観が正しいかどうかはここで議論すべき問題ではない。問題は、ロレンスが「精神」(mind)と「身体」(body)の二項対立で話をしていること、セザンヌ絵画を「身体的」芸術の成功例としていることだ。ロレンスは知覚の作用を反映するセザンヌ絵画を「身体的」な芸術的達成と正しく捉え、彼のエッセイの価値基準の支柱としているのだ。

表1：ロレンス絵画論における価値の二項対立

Body	Mind
instinct	the mental
intuition	the spiritual
the sexual	
the physical	
immoral	moral
Cezanne	camera(Kodak)-vision
Cezanne's own vision	the All-Seeing Eye

## 6. セザンヌの影響：スタインの「構図」

スタイン(1874-1946)はユダヤ系アメリカ人作家で、1903年にパリに渡って以来、生涯をパリで過ごした。スタインが住んだモンパルナスのフリーリュス27番地は、その後毎土曜日に開かれる芸術家たちの集まり(サロン)によってパリ中に広く知られることになる。スタイン自身が詩人であり作家だが、スタインはまた兄のレオとともに、現代絵画の収集家、そしてパトロンとしても有名である。当時は前衛に属する現代画家であったピカソやマティス、ブラック、ファン・グリスなどの絵画をいち早く収集し、自宅の壁いっぱい飾った。多くの絵画を所有し、画家たちとも交流し、特にピカソとの親交が深かったスタインだが、自身の創作に影響を与えたのはセザンヌ作品だったと明言している。



図16

スタインはセザンヌの『セザンヌ夫人像』Portrait of Madame Cezanne (1881)(図16)に啓示を受け、その絵画から理解したことをもとに『三人の女』Three Lives (1908)を執筆したと、亡くなる直前のインタビューで語っている。

Everything I have done has been influenced by Flaubert and Cezanne, and this gave me a new feeling about composition. Up to that time



composition had consisted of a central idea, to which everything else was an accompaniment and separate but was not an end in itself, and Cezanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing. Each part is as important as the whole, ... and it impressed me so much that I began to write *Three Lives* under this influence and this idea of composition ... (underline mine)<sup>14)</sup>

下線部の言葉「セザンヌは構図においてひとつのことが別のことと同じぐらい大事だと、それぞれの部分が全体と同じほど大事だと思いついた」は、明らかにセザンヌの「面の重なり」による構図を意味している。この引用部の前半では「それ以前は構図とは何らかの中心的なアイデアをもって存するものだった」と言っており、こちらは遠近法にのっとり構図（空間構成）と重なる。

構図についての新しい考え方に基いてスタインが書いた『三人の女』は、アナ、メランクサ、レーナの三人の女性についての三つの物語が語られ、それぞれを部分として全体ができあがっている。そして三人の女性の物語を語るのは、モダニズム以前の19世紀小説でしばしば物語世界を支配する「すべてを知る」全知の視点の語り手ではない。あたかも遠近法における「単眼の神の目」のように物語空間を支配する語り手を配することなく、スタインは三人の女性の社会的地位や知的レベルにふさわしい言葉で語らせている。登場人物が物語の創造主と同等の言語能力・修辞能力をもって語るといった不自然さがなく、その意味でこれらの女性は自らの「身体」をもつ、現実味のある登場人物として描かれていると言える。

## 7. セザンヌの影響：ヘミングウェイの「知覚」

スタインと同じくアメリカ人作家であるヘミングウェイ(1899-1961)は、スタインから遅れること18年、1921年の年末も押し迫るころパリに到

着した。その後1928年までパリに滞在することになるが、このパリ時代はヘミングウェイがプロとして作家デビューを果たした重要な時期であり、また当時は芸術家のメッカであったパリでモダニズム芸術の洗礼を受け、自身の作品でも実験を繰り返した時期であった。パリ到着の三ヶ月後には紹介状を携えてスタインに会いに行き、そこから師弟関係が始まる。ヘミングウェイはロレンスを好んで読む一方、スタインはロレンスの作品を評価しないなど、価値観の違いもあり最終的に二人の関係は破綻するが、特にパリ時代の前半、ヘミングウェイはスタインから創作に関して大きな影響を受けることになる。そのひとつが視覚芸術である絵画の技法を散文の創作に利用する、ジャンル横断の試みであった。

スタインがセザンヌ絵画に影響を受けて『三人の女』を書いたように、ヘミングウェイもセザンヌ絵画に影響を受けて短編集『われらの時代』*In Our Time* (1925)所収の中編「大きな二つの心臓のある川」“Big Two-Hearted River”を書いたことが分かっている。ヘミングウェイが創作に関してセザンヌ絵画から何らかの影響を受けたことはヘミングウェイが生前に明言していたが<sup>15)16)</sup>、具体的な作品名に言及しているのは1924年8月15日付けの師スタイン宛ての手紙である。

I have finished two long stories, one of them not much good and finished the long one I worked on before I went to Spain [“Big Two-Hearted River”] where I’m trying to do the country like Cezanne and having a hell of a time and sometimes getting it a little bit. (underline mine)<sup>17)</sup>

中編「大きな二つの心臓のある川」で「田園風景をセザンヌのようにしよう(do)としています」と書いている。

ヘミングウェイがこの時期に観たセザンヌ絵画のひとつ「大きな松のあるヴィクトワール山」

*The Sainte Victoire with Large Pine*(1887)(図 17)は Hagemann によって特定されている<sup>18)</sup>。この作品でも、遠方のヴィクトワール山は大きく、輪郭もくっきりと描かれている。



図 17<sup>19)</sup>

セザンヌ絵画を観ることで、ヘミングウェイもロレンスやスタインと同様に、あるいはそれ以上に「知覚」「身体」を重視する芸術表象に思い至ったはずだ。このことはセザンヌに影響されて書いたという「大きな二つの心臓のある川」が雄弁に語っている。この作品はただひとりの登場人物である青年ニックが森に入り、釣りをし、キャンプをする、ただそれだけの物語だ。セザンヌのように田園風景を書こうとしているとヘミングウェイが言ったこの作品ですぐ気づくのは、視覚に関する単語が頻出することだ。舐めるような視線によって風景が子細に描きだされる。二部構成のこの作品で、視覚に関する単語は Part 1 のみで“see”が 14 回、“look”が 25 回、“watch”が 13 回使われている<sup>20)</sup>。

このしつこいほどの視覚の描写にさらに嗅覚や触覚、味覚などが加わり、ニックの五感が研ぎ澄まされるように詳細に風景が描写されていく。ニックの身体を通して、知覚を通して、風景が、そして物語空間が立ち上がっていく。

この圧倒的な知覚の前景化は、テーマの観点か

らはニックが戦争帰還兵であることともちろん関わっているが——ニックは戦場で受けた心身の傷を自然を身体全体で感じることで、自然に身体ごと浸すことで、癒やそうとしている——同時に「技巧」の観点では「セザンヌのように書く」試みに起因していると言える。ロレンス、スタインと同様に、ヘミングウェイもセザンヌ絵画の「身体的」空間知覚を正しく理解し、自らの創作でこれを技法として実現したのだ。

硬直した視点に還元され脱身体化された絵画空間に、知覚をもちこみ身体を取り戻したセザンヌ絵画。その身体的な世界表象の真髄は、それを正しく理解し、ひとしく「知覚・身体」という文脈にたどりついたモダニスト作家たちによって、さらに確かなものにされたと言える。

## 註

1) 以下、セザンヌと空間知覚については、参考文献に挙げた酒田英夫氏による論文に加え、2003年9月および2004年8月に東京聖徳栄養大学にて行った氏へのインタビュー、および電子メールのやりとりにも基づく。また、セザンヌの空間知覚については拙論「セザンヌ、ロレンス、ヘミングウェイ——知覚と空間」(日本女子大学英米文学研究 39(2004))で同様の議論を行っている。

## 参考文献

- 1) Lawrence, D.H. “Art and Morality.” *Calendar of Modern Letters* November (1925). Rpt. in *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. Ed. Edward D. McDonald. New York: Viking, 1968. 521-26.
- 2) 酒田英夫, 『現代生物科学』月報「セザンヌと空間知覚」, 岩波書店, 1979年.
- 3) Hideo Sakata, Ken-Ichiro Tsutsui, Masato Taira. “Representation of the 3D World in Art and in the Brain.” *Cognition and Emotion in the Brain*. Ed. T. Ono, et al. Elsevier, 2004. 15-35.

- 4) ハル・フォスター編 (訳: 樽沼範久), 『視覚論』, 平凡社, 2007年.
- 5) Jack Wasserman, *Leonardo Da Vinci* (New York: Abrams, 1984); trans. Mikami Hirohiko, *Leonardo Da Vinci* (Tokyo: Bijutsu Shuppan, 1975) 145.
- 6) Stephen E. Palmer: *Vision Science: Photons and Phenomenology*, The MIT Press, (1999).
- 7) ジョン・バージャー (訳: 伊藤俊治), 『イメージ 視覚とメディア』, 筑摩書房, 2013年.
- 8) エルヴィン・パノフスキー (監訳: 木田元, 訳: 川戸れい子, 上村清雄), 『<象徴形式>としての遠近法』, 筑摩書房, 2009年.
- 9) 塚田稔: 日本神経回路学会誌, 16 [2] 64-76 (2009).
- 10) 河合伸幸, 岡田猛編: 認知科学, 20 [1] (2013).
- 11) 酒田英夫, 『頭頂葉』(9章「空間視からみる近代絵画」), 医学書院, 2006年.
- 12) 林綾野, 千足伸行, 『セザンヌの食卓——いるとりどりの林檎たち』, 講談社, 2012年.
- 13) Erle Loran: *Cezanne's Composition*, University of California Press, (1946).
- 14) Gertrude Stein. "A Transatlantic Interview 1946." *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Ed. Robert Bartlett Haas. Santa Barbara: Black Sparrow, 1971. 15-35.
- 15) Ernest Hemingway. *A Moveable Feast*. 1964. New York: Simon and Schuster, 1996.
- 16) Lillian Ross. *Portrait of Hemingway*. New York: The Modern Library, 1999.
- 17) Ernest Hemingway. *Ernest Hemingway: Selected Letters, 1917-1961*. Ed. Carlos Baker. New York: Scribner's, 1981.
- 18) Meyly Hagemann. C. "Hemingway's Secret: From Visual to Verbal Art." *Journal of Modern Literature* 7 (1979): 87-112.
- 19) 現代美術『セザンヌ』, みすず書房, 1962年.
- 20) 大森昭生, 『ヘミングウェイ研究』, 1 (2000), 77-87.

---

2015年3月15日原稿受付

Received, March 15, 2015