

線と表現：メルロ=ポンティにおける幼児のデッサンと表現の意義

山下, 通
九州大学大学院人文科学府：博士後期課

<https://doi.org/10.15017/1448747>

出版情報：哲学論文集. 43, pp.113-131, 2007-09-29. 九州大学哲学会
バージョン：
権利関係：

線と表現

——メルロ＝ポンティにおける幼児のデッサンと表現の意義——

山下 通

序

本論の目的はメルロ＝ポンティにおける表現の問題を考察することにあるが、ここでは特に幼児のデッサンについて彼が論じたものを中心に考察を進めていく。

幼児のデッサンに触れているものとして『知覚の現象学』の数ページ、死後刊行された遺稿集『世界の散文』中の「表現と幼児のデッサン」、そして聴講した学生のノートから編まれたソルボンヌ講義録の一つ「児童心理学の方法」等が存在するものの、その分量は決して多いとは言えない。それに対してセザンヌとその作品は、表現の問題を解く鍵として『知覚の現象学』序文末尾の一節「現象学はバルザックの作品、ブルーストの作品、ヴァレリーの作品、あるいはセザンヌの作品と同じように不断の辛苦である——同じ種類の注意と驚異と同じような意識の厳密さをもって、世界や歴史の意味をその生まれ出よつとする状態によって捉えよつとする同じ意志によって」¹⁾という言葉をはじめ、『意味と無意味』に収められた

「セザンヌの疑惑」、『シーニュ』に収められた「間接的言語と沈黙の声」そしてメルロ＝ポンティ生前最後に出版された『眼と精神』において繰り返しとりあげられている。様々な物や道具に囲まれつつ家や街の中に住む我々は、これらの物すべてが、そこに当然のように存在し、またこれからも存在し続けると疑われないでいることに慣れてしまっているが、こうした習慣的態度に貫かれた人間の世界を支えている「非人間的な自然という根底」を描き出そうとするセザンヌを通じて、メルロ＝ポンティは実際に見えている世界を支える別の「見える世界」を論じ、さらには「見えるもの」と「見えないもの」の交叉する後期知覚論ないし存在論を構築していくことになる。

そうしたメルロ＝ポンティの表現論において、幼児のデッサンは必ずしも大きな位置を占めているわけではないが、幼児のデッサンを遠近法的な手法を獲得する途上の或る段階における未成熟さや失敗として捉えてはならず、たとえ幼児のデッサンが遠近法を無視した無秩序なものに見えるとしても、そこには遠近法的秩序が取り逃がしてしまう触覚・聴覚までを含む身体的経験や時間の厚み、そして何よりも「ものが存在するということ」そのものが描かれていると述べられるとき、幼児のデッサンは無意味なものとして破棄されるのではなく、幾何学図形や一般的な成人の描いた絵画に比しても芸術家の作品に（同等とまでは言えないが）近いものとして肯定的に捉えられていると言えるだろう。もし幼児のデッサンにおける何がしかの欠如が幼児のデッサンの芸術作品たることを許さないとしたら、そこにある何がしかの欠落を考察することで、メルロ＝ポンティの考える表現成立のための可能性や条件そして表現の意味そのものが垣間見られるはずである。

ただし幼児のデッサン論とはいえ、メルロ＝ポンティは幼児の成長過程と絵の発達の関係という点にはほとんど触れていない。例えば殴り書きから具体的な形象の出現、頭部から直接手足が出ている人物画（頭足人）の出現と消滅等、幼児の年齢と絵の変化も含めた子ども達の精神発達と絵の関係というものが議論の中心になることはない。

もちろんこうした側面がまったく無視されているわけではなく、例えば五、六ヶ月の幼児における「鏡像」の経験によって、或る像や或る絵が単なる紙とその上に置かれたインクのシミからなる物質ではなく、単なる記号的意味以上の独自の意

味を持つに至る過程が論じられる。⁴

鏡の中に映っている父親に笑いかける五、六ヶ月の幼児は、父親に話しかけられると非常に驚いて振り返ってしまう。なぜなら自分が笑いかけた鏡の中の父親からではなく別の方向（実物のいる方向）から声が出たからである。父親の鏡像と実際に声が出る方向にいる父親との関係への興味はその後も数週間続く。幼児にとって鏡の中の父親の像は「単なる像」以上のものなのである。確かに声が出る方向に実物の父親がいる。だが幼児にとっては同時に鏡の中には父親の「分身」あるいは「幽霊」がいるのであり、この像は単なる光の反射というだけのものにとどまることのない「第二の実在」として「準実在性」を帯びることになる。⁷

発達段階を区切るバロメーターとしての幼児のデッサンの役割も否定できないが、本論ではメルロ＝ポンティが幼児のデッサンによって表現の問題をどのように考え、また幼児のデッサンについての考察が、主にセザンヌやクレールを論じることで示されるメルロ＝ポンティの表現論においてどのような位置付けと意味を持つのかを中心に考察する。

—

メルロ＝ポンティにおいて言語活動も含めたあらゆる表現活動は身体性と密接に連動している。しかし、その場合の表現と身体との密接なつながりとは、単に表現者の内的思惟や作品コンセプトを詩や小説、画布上に連続する線や絵の具の重なり、あるいは音符への置換および演奏行為として翻訳・再現することを意味してはいない。むしろそのような概念的意味の操作を超えて、身体における「所作的意味」⁸、「情動的意味」⁹が「表現」を成立させている。つまり世界における（私の身体の）とる位置とそのとり方、他者へと向かう身体のある部位の運動（顔の筋肉や声帯の振動）も含めた「所作」、そして世界にわれわれを開きつつ向かわせる運動能力としての「運動志向性」がそこには働いている。

故に、仮に絵画・デッサンという場面に限定してみても、それがどのようなものであれ、描くということには身体の刻印が必然的に刻まれており、むしろメルロ＝ポンティにおける「表現」とはそのような身体の刻印あるいは痕跡を必要とする。このような世界との関係としての身体性の露骨な発露をメルロ＝ポンティは幼児のデッサンの中に見出す。

しかし、「画家はその身体を世界に貸し与えることで世界を絵に変える」と語るときに彼の念頭にあるのはゼザンやクレーらの絵画であり、彼らと幼児のデッサンとの間にはやはり明確な違いがある。だが両者の相違を超えて、彼らの描くものを身体性に貫かれた表現として成立させるものがあるとすれば、それはどのようなものなのか。

『知覚の現象学』では幼児のデッサンとともに次のような幾何学的作図の例が触れられている。或る三角形の一边を延長し、その反対側に頂点を通過する平行な線を引くとき、この頂点を通る直線とこの頂点の作る角は直角に等しく、また同時に三角形の角の総和に等しい。

このような作図の意味するものが「単に図形の生成にとどまらず、ひとつの理念上の生成」であり、そしてこのような作図の結果がすでに証明済みで確実なものであるならば、「三角形の本質に属する諸関係」こそがここで示されたと言うことができる。そのように考えるならば、幾何学的作図は幼児の描いたような「紙の上に事実に存在している無規定な図形が暗示する諸関係」のようなものとは絶対に区別されなければならない。このように幾何学図形が純粹思惟による理念的生成物であると仮定するならば、「幼児のデッサン」とは、それとは対照的に、紙の上にペン・鉛筆の跡として事実に存在する偶然的な線の混沌とした集合以上のものではないことになるであろうとメルロ＝ポンティは考える。

幾何学的図形との比較という文脈において、幼児のデッサンは「いい加減に自分のデッサンに付け加えてそのつど意味を覆す（これは『家だ、いや、船だ、いや人物だ』といった具合に）ような、私の手のままの偶然に生まれた線の集まり」であり、また、例えば子どもにとって特に重要なものがことさら大きく描かれる場合のように、幼児と世界との何らかの関係を暗示する「無規定的な図形」が描かれていることもあれば、一つのデッサンが別の形状のデッサンを誘発し、そしてそれ

らのデッサンが夢想状態における自動運動のごとく「継起的に互いに追いつく」運動によって支配されていることもある。では、幼児のデッサンとは、幾何学的作図に対して対照的なもの、単なる無規定的な偶然性の集まり、もしくは幾何学的作図の理念的性質を強調するためのものではないかとメルロ＝ポンティは言おうとしているのである⁽¹⁵⁾。

そのような問いに対する答えは否である。彼にとって幾何学図形が純粹思惟による理念的生成物であるという仮定は破棄されるべき仮定であり、幾何学図形の作図は「純粹思惟の行為」ではない。なぜなら「ついた三角形の作図は、」三角形の形状、空間上での三角形の位置、「の上に」を通じて「頂点」「延長する」といったことはで表現される諸関係⁽¹⁶⁾に必然的に依存しているからである。三角形の作図は「上」「下」「右」「左」といった関係によって方向づけられる「こと」によってこそ私の知覚野の内に置かれるのであり、純粹な理念的生成物だと考えられる幾何学的図形であっても、すでにこの私の身体と世界の関係の中に、「私の全般的な世界把握の中に含みこまれたもの」⁽²⁰⁾なのである。

一一

『知覚の現象学』において幼児のデッサンは幾何学図形の理念性を強調する対照例として使われているように見えるが、それによってメルロ＝ポンティは幼児のデッサンをまったく考慮に値しないものとするどころか、むしろ幾何学的作図と幼児のデッサンといった一見するとまったく対照的な二つのケースを並べることで、幾何学図形の理念性は結局のところ純粹思惟の領域に還元することができないということ、そして純粹思惟の行為と捉えられる幾何学的作図もまた幼児のデッサンと同様にその根源において「潜在的には自分の身体をもって」⁽²¹⁾描かれていることを示そうとしたのである。「もし『角』や『方向』という言葉が私にとって或る意味をもっているとすれば、それはただ私が或る一点に位置を占めていて、そこから他の一点へと向かうかぎりにおいてであり、空間的位置の体系が私にとって可能な運動の一領野である限りにおいて」であ

り、幾何学者の作図という「行為」それ自身、「単なる精神の作業」ではなく、空間内に位置しているこの私の身体、そしてその「身体の運動性」を利用しているのである。メルロ＝ポンティが「幾何学の主体は動的な主体である」というとき、そこで考えられているのは世界に向き合い、そして世界に対して何らかの態度を採択することを可能にする運動性を伴った身体なのである。

しかし、こうした運動性は単なる空間内の位置の移動という意味で解されてはならない。それはむしろ「空間を生み出す運動」であり、所与としての空間内において運動性を発揮する身体が、意識にとつての「道具」、あるいは道具ですらもなく様々な対象の中の一つでしかないような「空間内の運動」とは区別されなければならない。身体が「空間を生み出す運動」を可能にするのは「その運動がそれ自身一つの独自の志向性、認識とは異なつた、対象に対するひとつの關係の仕方」である場合のみであり、「或る」「」からある」「」の軌道のうえでこそ「空間を生み出す運動」、すなわち、身体が意識の道具あるいは諸対象中の一対象であるにとどまらず、身体の運動志向性が私と空間の關係を改変し、時には切り開き、そこに運動性に貫かれた新たな身体的空間——それによつてはじめて「空間内の運動」も可能になるような始原的な空間——を立ち上げる運動が展開しつるのである。たとえば紙の上に三角形を書くという行為自体、まずどこに筆先を置くか、そして次にどの方向に、どれぐらいの長さ、どの角度でペンを走らせるのか、その白紙のスペースは有限であるとしても選択肢の数は無限である。しかし無数に可能性として存在し得た三角形の中から一つの三角形が像を結んだのは、たとえばそれが偶然的であつても、私が身体で記述するというやり方で世界への或る關係の仕方を選択したからである。そしてこのような身体こそ「単に幾何学的な綜合だけではなく、あらゆる表現作業の、文化世界を構成するあらゆる人為的獲得物の可能性の条件」なのである。

「空間を生み出す運動」を可能にし、また「あらゆる表現作業」の「可能性の条件」である身体を提示するために、メルロ＝ポンティは幾何学図形に対して幼児のデッサンを一時的に対置したわけだが、では、幾何学図形そして後で触れるセザ

ンヌやクレーラの絵画作品と幼児のデッサンをすべて同列に語るとは可能なのだろうか。またメルロ＝ポンティにおける表現の問題を考えるうえで幼児のデッサンはどのような意味を持つのか。

二

『世界の散文』所収の「表現と幼児のデッサン」では幼児のデッサンのもつ「野性的表現」²⁹がなぜ人を惹き付けるのかという問いが最初に提示される。

メルロ＝ポンティは幼児のデッサンの「野性的表現」を、「美術館の美術」、「客観的な美術」への単なる抵抗として理解する安易な二項対立関係では捉えない。むしろこの「野性的表現」は「客観的な美術や文学をも支えている創造的な表現力を再び思い起こさせることによって、それらの美術や古典文学を生き生きと蘇らせるような性質の出来事」を生起させる力を秘めたものである。

「野性的表現」にみられるような「非規範的な表現様式」³²は古典的な美術を否定し去るものでもなければ、その非規範性ゆえに排除されるものでもない。むしろ子どもとデッサンは両者間の交流、対話的關係において古典的な美術や文学を「もつとも成功した獲得物」³³または「一個の歴史的創造物」³⁴として生き返らせるのである。ところで、ここで言われる絵画における「客観性」とは何なのであるか。

重要な意味を持つ作品とは或る文化圏における「一般的な意味する力」³⁵に結びついており、また「万人のうちに、また事物のうちにすでに現存している意味」³⁶に訴えかけるものでなければならぬという作品観、すなわち優れた作品とは意味の一般性に支えられた「客観的な文学や美術」³⁷でなければならぬという作品観のうちに潜むものこそ「客観主義の錯覚」³⁸だとメルロ＝ポンティは言う。その場合の「描く」という行為は、対象となつている事物や景色を画布の上に「転写」し、

その「等価物」としての図像を構築することであり、「原理的には、その光景のすべての要素が、曖昧さなしに、そしてまた相互に侵食しあうことなしに記号的に表されるようにすること」⁽³³⁾でしかない。

しかし「言葉は、思惟の単なる衣服としては考えられず、表現もまた、すでにそれ自体が明晰となっている或る意味作用の、記号の恣意的な体系への翻訳とは考えられない」⁽³⁴⁾のであり、画布上の図像と対象となる事物や風景の間に、意味するノ意味されるという透明な対応関係があるわけではない。そのような対応関係においては、光景のすべての要素の「曖昧さ」、そして要素が互いに「侵食しあう」様子は、記号に置換され翻訳されえないもの、あるいは一種のノイズとして切り捨てられてしまふ。

では、対象を画布上への再構成としてではない仕方では、光景のすべての要素の「曖昧さ」や、それらが互いに「侵食しあう」様子を表現することに成功するとしたら、それはどのようにして可能なのか。そして、それがもし幼児のデッサンにおいて成功しているとしたら、それはどのような理由によるものなのか。

四

メルロ＝ポンティはまず、幼児のデッサンを「平面遠近法に達する最終段階との連関でのみ定義する」⁽³⁵⁾という視点を斥ける。幼児のデッサンを不注意や統合の不能の事態あるいは遠近法の失敗例とみなすことはできないのであり、むしろ必要なのは、幼児のデッサンの「原初的な表現様式をそれ自体として、そして積極的達成として理解すること」⁽³⁶⁾なのである。

幼児のデッサンを失敗した遠近法とみなす見方は、正確な遠近法によって描かれたデッサンが真の解答としてすでに存在していることを前提としている。そのような前提に立つならば、幼児のデッサンとは真のデッサンを捉え損なっているだけのものにすぎない。しかし「平面遠近法」は、互いに関連する水平線、垂直線とのあいだの数値的な関係によって「われわ

れがその光景を紙の上に投射しようと決意した場合にのみ⁽⁴⁵⁾可能となるにすぎず、その意味では「平面遠近法」もまた文化的構築物であり、さまざまな可能性のうちの一つの態度決定でしかない。

このような「平面遠近法がデッサンに押しつける強制」⁽⁴⁴⁾に未だ屈せざるものの一つが幼児のデッサンなのである。たとえば平面遠近法において正立方体は正面が正方形によって、それと辺を共にする他の面が菱形によって表される。しかし幼児のデッサンにおいては六つの「⁽⁴⁵⁾はらばらの」⁽⁴⁶⁾「正方形」が描かれ、幼児の風景画や人物画においては並木道や人の顔の「客観的な」輪郭⁽⁴⁶⁾が描かれない自由さが画面を支配する。

幼児のデッサンに見出されるのは、立方体各面の並列的描写、輪郭線の消失といった空間性における非遠近法的性格だけではなく、その時間的性格においても「客観主義」的に見れば特異な点を有している。たとえば彼らが描く「絵物語」において、一つの場面の中に継起する場面が渾然と前後の順序無く描かれたり、登場人物の振る舞いがその継起的な時間軸における順序を無視した形で一つの場面に一挙に描きこまれるというのはその顕著な例である。⁽⁴⁷⁾確かにこうした表現は「時間を一連の並列的な時点で考えている『合理的』な成人の眼」⁽⁴⁸⁾においては甚だ非合理的なものと映るであろうが、メルロー・ポンティが言うように「われわれの生きている時間」⁽⁴⁹⁾というものが「現在がまだ過去に触れ、過去を手中に保持し、過去と奇妙な具合に共存している」⁽⁵⁰⁾ものであるとするならば、幼児の描く「絵物語」の中の時間はそこで起きる出来事に対して外在的に過去から現在、未来へと継起的に流れ去るだけのものではない。むしろ出来事、光景、そして登場人物——ときには人間以外の生物や存在者もそこに含まれる——が混在し、ともに対話することを可能にする「時間の厚み」⁽⁵¹⁾がそこに描かれているといえるだろう。

このような客観性と幼児のデッサンに関して、メルロー・ポンティはソルボンヌにおける一九五一—五二年度の講義録「児童心理学の方法 Méthode en psychologie de l'enfant」において成人のデッサンと比較しながら次のように述べている。成人のデッサンはものに対する一つの視点（定点）に従っているために客観的ではあるが、ものの実在性（réalité de la

chose)を我々に与えることができないのに対して、幼児のデッサンは成人のデッサンよりも主観的であるけれども、「もの
の現実のあらわれ (la présence réelle de la chose)」をわれわれに示そうとするものである。確かに客観性という点から
見れば幼児のデッサンは、ものの大小、遠近といった数量的関係のみならず時制も混沌とした非合理的なものにすぎないであ
らう。しかしメルロ＝ポンティにとってデッサンとは、もはや記号に還元された対象が画布上にその数的関係によって再構
成されたものではなく、「われわれの視線や、潜在的にはわれわれの触覚やわれわれの耳、それに偶然性や運命や自由につ
いてのわれわれの感情をもふるわせるかぎりでの、この対象やこの光景とのわれわれの接触の痕跡」なのである。幼児のデッ
サンという例を通じて示されているのは、デッサンというものが眼に見えるものに限定される視覚的情報を記号化・数値化
し、画面上へ投射し再構成する営為にとどまらず、触覚や聴覚といったものを含む身体的経験としての世界との接触そのも
のを記号や数値に還元し得ないものとして画布上に刻み込む営為だということである。デッサンとは、それ自身が「対象と
の全体的かつ包括的な関係」なのである。

五

遠近法的手法の立場からすれば数値化に基づく必然性から逸脱した偶然的表現しかみいだされないとしても、幼児のデッ
サンに描かれているのは「われわれの世界との関係」、すなわち「われわれの生きている時間」のなかで曖昧さとともに光
景のうちにある要素が侵食しあう世界とわれわれとの関係である。

しかし後に『眼と精神』で触れられるセザンヌやクレーの絵画と幼児のデッサンがともに「芸術作品」として同等なもの
と見做されるかといえば、そこには明確な違いがある。幼児のデッサンのもつ「野性的表現」が「客観主義的錯覚」から絵
画を開放する力を持つことが事実だとしても、それは「未分化な経験の残滓」でしかなく、メルロ＝ポンティは幼児のデッ

サンについて「擬似デッサンにすぎない幼児のデッサン」という言い方でその限界を示唆している。

それでは、幼児のデッサンはメルロ＝ポンティにとって、結局のところそれは擬似デッサンであるというそれだけのものなのであろうか。幼児のデッサンにおける表現と、芸術家における表現を分けるものがあるとすればそれは何なのであろうか。

「手のままの偶然」、「相継起する線」、客観的な輪郭線に縛られない自由さ、並列的な時間継起にとらわれない「時間の厚み」がそこに描かれているとしても、「出来上がった身体世界を利用するだけでは満足せず、そこに体系的表現原理を持った世界を付け加えること」⁽⁵⁸⁾の有無こそが幼児のデッサンと芸術家の絵画を分けるのであり、すなわち、身体の運動可能性を駆使することだけでは不十分なのである。画家が「生きた歴史」つまり「画家が引き受けた伝統と画家が創設する伝統とを結び付けるときにこの画家のうちに住み着く歴史性」⁽⁵⁹⁾を引き受けることが、表現を芸術家に固有の表現たらしめるのである。「生きた歴史」を引き受けた芸術家によって採り上げなおされことによってこそ、表現は「世界に開かれて詩になるようなひそかな反響」⁽⁶¹⁾を引き起こす表現となるのである。

しかし、客観主義的なデッサンが常に捉え損ねている「われわれと世界の接触」、「世界との関係」、「時間の厚み」をその無規定的な表現によって描き出し、そして「平面遠近法」による「客観的」なデッサンが世界とわれわれとの関係の一例、「世界の存在を回復しようとするような表現操作」⁽⁶²⁾のなかの特殊な一例にすぎないことをわれわれに示した幼児のデッサンが——たとえそこに経験の未成熟さや伝統の欠落という負い目があるとしても——「野生的表現」としてわれわれに触れてくるものである以上、表現を「表現」たらしめるものとして芸術作品と幼児のデッサンの区別を無効にするような何か始原的な次元というものがあるのではないだろうか。

たとえば『眼と精神』において、メルロ＝ポンティはクレールに言及しつつ次のように述べている。「クレールの言葉に従えば、以後、線はもはや見えるものを模倣するのではなく、『見えるようにする』のである⁽⁶⁵⁾。すなわち、現われた線によって、その線を描いたはずの「私」が「見えるもの」を支える「見えないもの」に——それは幼児のデッサンによって「時間の厚み」、「われわれの世界との関係」に気づかされたように——気づかされるのである。

ここにクレールと子どものデッサンに共通するものが見出されるとすれば、それはどのようなものであるうか。メルロ＝ポンティは夢想にふける子どものデッサンのなかに二つの形状が「継起して互いに追いあつ」という特徴を見出していた。すなわち、互いに追い合うものは描く主体と線ではなく線と線なのであり、その意味では、線は描く主体によってさえ所有されえないのである。線の出現は単に何物かを記号的に指示することではなく、何も描かれていなかった白紙のうえに現われることによって意味の布置を決定する裂け目、「白紙の無差別の上に引き起こされる平衡喪失⁽⁶⁴⁾」である。その裂け目によって白紙は、たとえそこに置かれたものが今にも消えそうな鉛筆の跡であっても、或る意味の布置を担う存在となる。そして白紙と線の関係からなるこの意味の布置は次の線描を準備し、そしてそれがどのようなものでどのような場所に生まれるかという問いに一筋の導きを与える。線と白紙からなる意味の布置は、線の生成の場面を準備し続けるなかで不断に更新されていく。メルロ＝ポンティにとって線が画布の上に生まれるということ自体が「線が『線として進む』或る仕方を樹立し、設定すること⁽⁶⁶⁾」なのである。線が「林檎の輪郭」や「畑と草原との境界」として実際に存在し、あとはその上をなぞりさえすればよいという考え方もあったが、われわれが描くという行為以前に、線自体が対象に事実に付随して存在するという考え方は、線に関する素朴すぎる考え方として全ての近代絵画おそらくは絵画全体によって否定されるとメルロ＝ポン

ティは考える⁽⁶⁷⁾。線を描くという行為は見えるものの模倣ではなく、また同時に画布の上に現われた線も対象の輪郭を客観的になぞり、画布の上に再現したものなどではない。むしろ線とは「つねに記号の布置がわれわれを、その布置に先立ってはどこにもありはしないような或る意味に導いていく」⁽⁶⁸⁾、運動なのである。目の前の対象が線を導くのではなく、むしろ線の屈曲の大きさや角度、勢いの多寡に対応する線自身の「自己関係」によって後続する線が導かれるのである⁽⁶⁹⁾。

結論

このようなデッサンの生成の場面においては、もはや画家という「描く主体」が「線」を「描く」のだと言うことはできない。線は「描く主体」の所有物ではなく、むしろ線が線を呼び覚まし、それだけでなく線は描く主体であった画家を触発しさえする。そこではもはや誰が描き、誰が描かれているのかわからない。それは、メルロ＝ポンティが「見えるもの」と見えないものが互いに逆転し、もはや誰が見、誰が見られているのかわからないようになること⁽⁷⁰⁾、と言い表した「生得的無名性」すなわち「肉」⁽⁷¹⁾にほかならない。

メルロ＝ポンティは幼児のデッサンと芸術家の作品とを区別したが、しかし彼の議論において重要なのは、幼児のデッサンが芸術家の作品と同等か否かを問題にすることではなければ、更には又、幼児のデッサンの野性的表現を反、美術史的な文脈において殊更に称揚することによって、幼児のデッサンに特別な価値を見出そうとすることでもない。もし幼児と芸術家が接近する場面があるとすれば、それは、描くという行為が「客観主義的錯覚」から開放された、世界との生き生きとした接触へと向かうプロセスそのものにおいてであろう。芸術家であろうと幼児であろうと、線を描くという行為は、見えるものを「見えるもの」⁽⁷²⁾たらしめている、根源的な「見えないもの」としての「肉」に触れる契機を与えるものなのである。

しかし、メルロ＝ポンティが幼児のデッサンと芸術家の作品を区別したことも忘れてはならない。「世界の散文」の記述

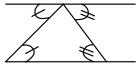
によれば、両者を隔てるものは伝統と歴史性を引き受けることの有無であり、描く主体と描かれる対象の区別が無効になる瞬間、自動運動的とも言える線の運動、線の湧出がそこに垣間見られるとしても、そのような要素だけを以って幼児のデッサンをクレイやセザンヌらの作品と伍するものと見做すことはできない。ところでこのような伝統や歴史性の獲得は、無条件に作品の芸術性を保証しうるものであろうか。クレイの描いた葉のデッサンは、その具象性、写実性があまりにも厳密であるために一見何が描かれているのかわからないほどに「怪物的」ですらあるのだと『眼と精神』で語られるとき、⁽²⁾ 伝統や歴史性を引き受けるといふことを、遠近法および絵画技術の習得という単なる技術的な問題——それが不可欠なものであるとしても——へと還元することの不可能性が語られているのではないだろうか。技術の習得と熟達は、すべての人間の手にそのような怪物的なものが宿ることを約束するものなのか。もしそうでないとしたらクレイのデッサンを怪物的たらしめていけるものとは一体何なのか。メルロ＝ポンティの表現論における伝統及び歴史性と、創造性の関係についての問いは依然残されている。

註

- (1) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. III (1-25)
引用に関してはメルロ＝ポンティのテキストから訳出したが、適宜みずす書房版による翻訳も参照した。以下、引用については原書ページ数の後の括弧内に翻訳のページ数を付す。また、例えば(1-25)と表記された場合は、前の数字が翻訳による巻数、後の数字がページ数を示す。
- (2) Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, 1966, pp. 21-22 (21)
- (3) このような側面からの考察としては出村洋一「子ども達の絵の構造解釈について」(大垣女子短期大学研究紀要 1990年、pp. 43-50)、松本健義「幼児の絵画制作における知覚・イメージ・絵画」(美術教育学、美術科教育学会、1985, pp. 25-36)等を指摘できる。

- しかし、それは子どもの描画行為と発達過程の関連、あるいは教育現場における教師の役割と子どもの創造性の関連を検証することにとどまる。前者はR・ヤコブソンを参照しながら、子どもの絵の変化を言語伝達行動の発達と関連付けながら論じており、後者はメルロ＝ポンティを参照しつつ、自他の分化および自己の視像の獲得プロセスとして描画行為を論じている。
- (4) cf. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, Centre de documentation universitaire, 1975, p.45 (150)
- (5) *ibid.*, p.45 (151)
- (6) *ibid.*, p.45 (151)
- (7) cf. *ibid.*, p.51 (158) メルロ＝ポンティはこつした傾向を幼児だけのものではなく、たとえば成人においても或る種の像や写真を足で踏みつけることに躊躇をおぼえる例を挙げて、人間存在の全体を包む傾向性として捉えている。ここでの或る種の写真や像というものを、親しい人や知人の顔写真あるいはその者達が写っている写真に類するものと解すると分かりやすいであろうが、そうでなくても、そこに人間の顔、眼差しが映し出されている時、それを意図的に踏みつけることには、何がしかの躊躇とともに、その躊躇を乗り越えるためのささやかな、ときには重大な決断と選択が潜んでいるように思われる。
- (8) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.209 (1-294)
- (9) *ibid.*, p.218 (1-307)
- (10) Merleau-Ponty, *Œeil et l'esprit*, Gallimard, 1964, p.16 (257)
- (11) S.B.Mallin, Chiasm, Line and Art, in *Merleau-Ponty Critical Essays* edited by H.Pieterma, 1989, p.61-71, S.B.Mallin はメルロ＝ポンティが絵画表現について論じる際、セザンヌなどの歴史の固有名を持った作家に限定して論じる傾向が慣例的な「美術史」の文脈に依存してしまつて危険性を示唆している (p.239)。また、S.B.Mallin は、そのような歴史科学化された美術史は芸術作品の深みを覆い隠してしまつて、そもそも、メルロ＝ポンティはクレールやロダンの語った言葉について論じてはいるが、個別の作品について十分な検討を行っていないと述べている (p.240)。
- (12) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.440 (2-265)

(13)



- (14) *ibid.*, p.440 (2-265)
- (15) *ibid.*, p.440 (2-265)
- (16) このこの *dessin* とは、素描、石膏デッサン、木炭画、鉛筆画などといった作品に準ずる形式のものというよりは、それが画布上に一見まったく意味をなさないかのように置かれた点や線であっても、*dessiner*（「線で」描く）されたもの、「線で描かれたもの」を意味している。
- (17) *ibid.*, p.440 (2-265)
- (18) *ibid.*, p.440 (2-266)
- (19) *ibid.*, p.442 (2-268)
- (20) *ibid.*, p.442 (2-268)
- (21) *ibid.*, p.443 (2-269)
- (22) *ibid.*, p.443 (2-269)
- (23) *ibid.*, p.443 (2-269)
- (24) *ibid.*, p.443 (2-270)
- (25) *ibid.*, p.444 (2-270)
- (26) cf. *ibid.*, p.444 (2-270)
- (27) *ibid.*, p.444 (2-270)
- (28) *ibid.*, p.445 (2-272)
- (29) Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p.204 (195)

ここで「野性的表現」をもつ表現形式としては幼児のデッサンのほかに「未開人」のデッサン、狂人のデッサンなどが同時に挙げられている。

- (30) *ibid.*, p.204 (195)
- (31) *ibid.*, p.204 (195)
- (32) *ibid.*, p.204 (195)
- (33) *ibid.*, p.204 (195)
- (34) *ibid.*, p.205 (195)
- (35) *ibid.*, p.205 (196)
- (36) *ibid.*, p.205 (196)
- (37) *ibid.*, p.205 (196)
- (38) *ibid.*, p.205 (196)
- (39) *ibid.*, p.206 (196)
- (40) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.445 (2-272)
- (41) Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p.206 (197)
- (42) *ibid.*, p.206 (197)
- (43) *ibid.*, p.206 (198)
- (44) *ibid.*, p.208 (198)
- (45) *ibid.*, p.208 (198)
- (46) *ibid.*, p.208 (198)
- (47) 勿論「このような異図同時法（時間の異なるシーンを一つの画面上に描く技法）的性格は幼児のデッサンに限定されるものではなく、例えば法隆寺玉虫厨子の『捨身飼虎図』、絵巻物『伴大納言絵詞』中の子どもの喧嘩のシーン、ミケランジェロが描いたシステイーナ礼拝堂天井画の『原罪と楽園追放』等にも見ることができるとはな

- (48) *ibid.*, p.209 (199)
- (49) *ibid.*, p.209 (199)
- (50) *ibid.*, p.209 (199)
- (51) Merleau-Ponty, *Psychologie et pédagogie de l'enfant Cours de Sorbonne 1949-1952*, Verdier, 2001, p.519
- (52) *ibid.*, p.519
- (53) Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p.209 (199)
- (54) Merleau-Ponty, *Psychologie et pédagogie de l'enfant Cours de Sorbonne 1949-1952*, Verdier, 2001, p.520
- (55) Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p.208 (198)
- (56) *ibid.*, p.210 (200)
- (57) *ibid.*, p.210 (200)
- (58) *ibid.*, p.210 (200)
- (59) Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960, p.101 (1-95)
 些か単純な二分法ではあるが、逆に「死んだ歴史」とは、メルロ＝ポンティによれば作品を単なるメッセージや奇妙な陳列物に
 ところを硬直した制度としての「美術館」である。
- (60) *ibid.*, p.101 (95)
- (61) Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p.209 (199)
- (62) *ibid.*, p.209 (200)
- (63) Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, p.74 (291)
- (64) *ibid.*, p.76 (292)
- (65) *ibid.*, p.74 (291)
- (66) メルロ＝ポンティは、近代絵画や絵画全体において否定された線についてのこのみづな考えを「対象自身の実証的な属性であり
 特性としての線」として「散文的な概念」と表現している。(“Il y a eu par exemple une conception prosaïque de la ligne

- comme attributive positif et propriété de la l'objet en soi." *Ibid.*, p.72 (290))
- (67) メルロ＝ポンティがここで特定の時代あるいは作家・作品を念頭においているのか、もしそうだとしたら具体的には何を指しているのかということははっきりとはわからないが、描くという行為以前に対象の輪郭として線が事実に存在しているという考え方は、近代絵画、例えば印象派において否定されており、また、近代絵画の登場を待たずとも、メルロ＝ポンティがその名を挙げてゐるダ・ウインチにおいて、すでにそのようなあり方にとまらぬものとして線は捉えられている (*Ibid.*, p.72 (290))。近代以前／以後という区別に関係なく、ものを描くことと見る者との関係は——そう考えるならばラスローの壁画を描いた者ことと見え——線とはそのちひなものでありえないであろう。
- (68) Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p.211 (201)
- (69) Chiasm, Line and Art, in *Merleau-Ponty Critical Essays* edited by H.Pietersma, 1989 ㄥㄨㄥㄥ S.B.Malin ㄥㄥㄥ
 でメルロ＝ポンティの言ひ「その布置に先立つては、このもたはじないような或る意味」へと導いていくという線の運動は「他性 alterity への開き」を準備しつつけるものだと言つてゐる。(p.228) 言語活動の場面、特に対話の場面において、私の発話と他者の発話とが互いに触発しあい、私も（対話者としての）他者も未知の方向へと運ばれていくように、表現は自身にとつての世界との関係、世界における意味の布置が不断に更新される過程なのである。
- (70) Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p.181 (193)
- (71) *ibid.*, p.181 (193)
- (72) *ibid.*, p.181 (193)
- (73) cf. Merleau-Ponty, *Œœil et l'esprit*, Gallimard, 1964, p.76 (292)

(本学大学院人文科学府博士後期課程)