

奥行、色彩、形態：メルロ=ポンティの絵画論に関する一考察

田中，美穂
九州大学大学院人文科学府：博士後期課程：哲学

<https://doi.org/10.15017/1448761>

出版情報：哲学論文集. 41, pp.61-79, 2005-09-30. 九州大学哲学会
バージョン：
権利関係：

奥行、色彩、形態

——メルロ＝ポンティの絵画論に関する一考察——

田中美穂

はじめに

メルロ＝ポンティは、絵画と、それを制作するところの画家に特別の地位を与え、次のように言う。「芸術、とりわけ絵画は、活動主義¹⁾が全く知らずと欲しない、この生まな意味の層を汲み取る。まさしくそれだけが、全く無邪気にそれを成す」(E-12)、「生活の場において優れていようがまいが、しかし、世界の反響²⁾ということにかけては、画家は間違いなく優れている」(E-15)。

メルロ＝ポンティにとって、絵画の努力は、現象学の努力と同じ意志を持つ³⁾。それどころか、常におのれの眼差しから出発してきた画家とは、彼にしてみれば、自身の哲学の営みを、すなわち世界を再び捉え直そうとする努力を教えてくれる存在であったとさえ言えるのではないか。そう考えれば、「セザンヌの懐疑」から「間接的言語と沈黙の声」、『眼と精神』に至るまでの彼の絵画論が、絵画における普遍的真理——例えば古来より繰り返されてきた美についての一般的解釈——や画

家の成立条件を分析することに主眼があるのではなく、常に、世界を眺めそれを画布へと表現する画家の行為、目の前の世界を見つめ続ける画家の眼差しに注目して綴られていたのも、十分に頷けるのである。

何故、メルロ＝ポンティは、常に芸術を語り続けたのか。本稿の目的は、メルロ＝ポンティの絵画論を、単なる絵画を語るための言葉としてではなく、メルロ＝ポンティ哲学における或る重要な一視点に繋がりを議論として読むところにある。そのために、まずは、メルロ＝ポンティの絵画論において常に取り上げられる画家セザンヌの絵画制作過程について、それがいかなる過程として捉えられていたかを明らかにする。その上で、メルロ＝ポンティ哲学の中心的課題となるだろう「裂開 (déhiscence)」について、それを、特に見えるものの発生過程に引き付けつつ、奥行、色彩、形態と共に論じ、そこから、画家の努力とメルロ＝ポンティの努力が同じ意志を持つこと、更に言うなら、画家の努力が終わりえなかつたと同様、メルロ＝ポンティにとってもおのれの哲学を語る言葉に終わりが存在しえなかつたこと、しかし最終的には、その非完結性を与え、新たな価値を生み続けることを可能にする生きた思考に繋がりをものとなることを明らかにする。

一、絵画論

メルロ＝ポンティにとって、画家の努力は、「最初の言葉が持つ困難」(SNS 26) に他ならない。しかし、そのようなメルロ＝ポンティのセザンヌ解釈を、アールは「メルロ＝ポンティは様々な場面で(セザンヌの) 足取りを無視している」(PPA 113)⁽³⁾ と批判する。一方、マティソンはメルロ＝ポンティを擁護しつつも、そのセザンヌ解釈を或るパラドクスの解消を中心に論じるのみであって、メルロ＝ポンティの言う「最初の言葉」の意味を一面的にしか捉えていない。両者におけるセザンヌ解釈の相違は、単なる絵画解釈の違いに留まらず、或る重要な一視点に根をもつ。そこで、以下では、共にメル

ロ＝ポンティの絵画論を論じているアールとマティソンのセザンヌ解釈を確認し、以降のメルロ＝ポンティ理解を深めるための足がかりとする。

(a) ミシェル・アールによるメルロ＝ポンティのセザンヌ論

アールは、セザンヌの絵画制作過程について、特に色を重視しながら、それを「融合的な凝視 (contemplation fusionnelle)」、⁴⁾「素描 (dessin)」、⁵⁾「本来の意味での絵画 (peinture proprement dite)」⁶⁾とこの三段階において説明する(PPA 113)。

第一の段階である「融合的な凝視」を、アールは、「混ざり合い」「存在への統一」「自然との匿名化された遭遇」「盲目的で暗い情感的な「視覚」「原始的な無区別」等の言葉で言い換える(PPA 112)。アールによれば、その状態に至る手段は、他ならぬ色にあった。⁴⁾ おのれの眼が判断能力を持たない感光板となって色に浸されるのをひたすら待ち、眼の前に在る世界と、最早どこからが感覚されるもので、どこからが感覚する自分であるのかも判別できないような、主客未分の一体化を目指す。これこそが、アールの言う「融合的な凝視」段階である。一体化である以上、この段階においては、最早世界を見るどころの画家も、見られる世界も存在しない。

こうして、世界と一体化し、融合状態となった画家は、第二段階である「幾何学的線」(PPA 112)における素描段階を通じて、世界から引き剥がされ、世界を見る者になるとアールは解釈する。⁵⁾ それは、世界と画家との融合状態の内に、円柱や球体や円錐といった幾何学が規定する概念、つまり、「一つの尺度」(ibid.)を持ち込むことで、世界を「抽象化」(ibid.)し、世界と一体化した画家を、「世界から引き離す」(ibid.)ことである。アールによれば、そのことは同時に、「素描される世界の出現」(ibid.)を意味する。世界と融合しているがゆえに漠然としていた緑の感覚は、三角錐や線といった尺度を用いて一つの形態へと整理され、輪郭線の内を集約されることで一枚の葉となり、溢れる白は、光線概念を持ち込まれること

で反射する光となる。⁽⁶⁾ こうして成立した葉や光こそが、素描される世界であり、ここに至って初めて、セザンヌの画布の上には、それぞれの対象を表現するための物の輪郭線が描かれることになる。

しかし、そうして描かれた輪郭線も、結局は、「驚くべき堆積と色の過積載」(PPA 114) によって、つまり、物そのものから湧き上がる色がその上に積み上げられることによって、最終的には消されることになる。アールは言つ。⁽⁷⁾ アールによれば、色が輪郭線に塗り重ねられていくこの第三段階に至って初めて、セザンヌの絵画は完成するのであり、そこでようやく、物は「閉じられた同一性」(PPA 115) すなわちおのれの形態を取り戻し、木や、家や、林檎は、それぞれが全体の印象、雰囲気へと還元されてしまうことなく、⁽⁸⁾ おのれ自身の輝きを持った一つの個物となる。

以上のセザンヌ解釈を経て、アールは、セザンヌの努力について、それは「知覚された世界」に対しての「前反省的」(PPA 115)、「前客観的」(ibid.) 世界を実現しようとする努力であり、そのために画家セザンヌが取る、自然との融合、幾何学による素描、物そのものから湧き上がる色の塗り重ねという三つの態度については、それぞれが「現象学的な三つの態度」(ibid.) であると解釈している。セザンヌの絵画は「前反省的な経験の翻訳」(PPA 115) であり、現象学的態度の一つの具現化として捉えられているのである。画家の努力を「原初の世界」を可能な限り実現しようとする現象学的態度とみなすアールのセザンヌ解釈は、同じく現象学的立場から出発してセザンヌを解釈しようとするメルロ＝ポンティのそれと同意であることになる。しかしながら、両者における「原初の世界」の捉え方には決定的な相違があり、それを明らかにしておく必要がある。

アールの三段階説において、幾何学と色とはそれぞれが本質的な役割を担っており、両者は明確に区別される。幾何学と色とは、それぞれが独立した尺度であり、「原初の世界」を画布の上に導く手段として、本質的に、不可避的に必要とされている。従って、アールのセザンヌ解釈によれば、セザンヌは、既存の幾何学や色という尺度を経ることで、「原初の世界」を表現しようとした画家となる。しかしながら、メルロ＝ポンティは、既存の幾何学や色にアールが与えるのと同じ地位を

与えず、それらをまず初めに停止させられるべきものとして捉える。メルロ＝ポンティがセザンヌの絵画を現象学的態度の一つの具現化と見るのは、彼が、セザンヌの絵画の内に、幾何学や色がそこから派生してきたその世界が実現されているのを見ているからであって、彼にとり、セザンヌの絵画とは、われわれが普段慣れ親しみ、浸りきっているが故に見えていなかった幾何学の存在を、幾何学と対決することで浮き彫りにし、乗り越え、われわれの眼に見えるようにする絵画なのであり、色を見据えることで、物がわれわれの眼にまぎら、その色を持つその意味を暴露しようとする絵画なのである。文化的な眼と向き合い、対決することで、逆にその文化的な眼の存在を顕わにするのがセザンヌの絵画であり、そのような絵画が目指す「原初の世界」とは、前反省的な、純粋な世界という意味としてのみ捉えられるべきではなく、より根源的な意味での原初として捉えられなければならない。

アールは、メルロ＝ポンティの言う意味での「原初の世界」を一面的な意味でしか捉えていない。彼は、純粋な物そのものの表現を想定し、それを可能な限り写し取ろうとする行為としてセザンヌの絵画を解釈する。アールとセザンヌとの決定的な違いは、人間の眼を可能な限り排除し、物そのものを追求しようとするのか、寧ろ人間の眼を見据え、それと対決することで、そのシステムを暴露し、顕わにしよつと努めるかの違いではないだろうか。

(b) マティソンによるメルロ＝ポンティのセザンヌ論

以上のようなアールのセザンヌ解釈に対し、マティソンは同じく「原初の世界」(PMP 95)「われわれの生の基盤である自然」(PMP 91)等の表現を用いながらも、特にパラドクスの解消を中心にメルロ＝ポンティのセザンヌ論を解釈する。

マティソンによれば、「メルロ＝ポンティ自身が主知主義や経験主義を乗り越えることによってしかおのれの思考を形成しえなかった」(PMP 91)のと同様、「セザンヌの作品も、二つの絵画との対立によってしか実現しえない」(ibid.)。そこで、マティソンは、メルロ＝ポンティが「セザンヌの懐疑」論文において行ったのと同様、セザンヌ自身の、印象主義との

「決定的な」(ibid.) 出会いと決別を追うことからそのセザンヌ解釈を始めるのであるが、その中でも特に、決別に至る過程を重視している。

自然主義の乗り越えによって始まった印象主義においては、物に光が当たって反射しあう色の充溢が何より重視される。

印象主義の画家の興味は、光景の全体的印象、植物の緑と補色の赤色の関係のように、光が色を生む関係、色相関係に向けられることになり、その結果、彼らのパレットと画布はプリズムの七色だけで埋め尽くされている。しかしながら、こうした印象主義の画布において、対象は「空気の中に溶解」(PMP 92)し、その結果、「不鮮明な」、「秩序を持たない」(ibid.)存在として、その「実体性」や「現実性」(ibid.)を失うことになるとマティソンは論じる。マティソンによれば、そうして失われた「実体性」や「現実性」、すなわち目の前の物が持つ重さや堅固さの回復を目指したのがセザンヌに他ならない。

だがここで、マティソンは、セザンヌが単に印象主義を排除しようとしていたとは考えない。セザンヌは印象主義から離れたつつも、「印象主義を少しも捨つようとはしなかった」(PMP 92)のであり、「(印象主義が目指した)感覚が与えるもの」(PMP 92)を追いつつも、「(印象主義が排除した)オブジェそれ自身」(ibid.)をも描こうとしたのである。マティソンはこれをセザンヌのパラドクスと表現する。すなわち、目の前の自然から受け取る感覚以外に従うことなく、しかし、物の輪郭、現実の物の充実性 (la plénitude d'objets réels) を画布の上に実現しようとする矛盾であり、マティソンによれば、このパラドクスの内にこそ、メルロ＝ポンティはセザンヌの作品の一切の意味を見出している。⁽⁵⁾

自然に「従い (se plier)」(PMP 92)ながら、われわれの自然に「ついての」主観 (subjective) (ibid.) を描こうとするパラドクス、それこそが「自然と絵画を結び付けるために描く」セザンヌの欲したことであり、マティソンによれば、そのパラドクスは、「現実の模写 *reproduire*」(PMP 93)ではなく、「表現 *exprimer*」(ibid.) によって初めて解消可能となる。では、模写と表現の違いは何か。それは、彼によれば、写真と絵画との違いである。写真に不足している「動き」(PMP 94)「現実の生活」(ibid.) を絵画は「その自由な招待の方法によつて」(PMP 93)実現する。エクスの山々を写した写真

と、同じ光景を描いたセザンヌの画布との間にわれわれが見るだろう違い——ざわめく木々、山の重さ、それこそがセザンヌの目指したものの、絵画の特有性に他ならない。

勿論、このことは感覚の至上を意味するのではない。それでは、M・アンのカンディンスキー論に行き着くだけである。マディソンがセザンヌの絵画を「われわれと存在との関係——見えるものとわれわれとの関係——についての具体的な瞑想録」(PMP 90)と表現する時、また「自然についてのパンセでしかない」(PMP 94)と表現する時、それは自然に従いつつ、人間の眼で描くというパラドキシカルな努力において、緑と赤の充溢のみでもなく、また木の葉という物そのもののみでもなく、それら一切を「まごめて、ensemble」掴もつとするセザンヌの努力を意味するのであり、世界とわれわれの知覚との関係を渾身の力で考え、描くセザンヌの努力を意味するのである。

しかしながら、ここでもやはり一つの疑問が残る。それは、パラドクスの一環として主張される自然についてのマディソンの捉え方である。マディソンが自然に従いつつ、と何度も「se pier」を強調する時、彼は、未だ、人間の視覚で見る自然と対象を成す純粋な自然を、すなわち、アールと同じ前提を知らず識らずのうちに想定してしまっていないだろうか。

(c)メルロ＝ポンティによるセザンヌの絵画制作過程

メルロ＝ポンティ自身は、セザンヌの絵画についてのどのように語っているのか。彼によれば、セザンヌをセザンヌたらしめる彼固有のスタイルは、彼の「有名なデフォルマシオン」(SNS 20)の内にある。例えば、テーブルの上に横向きに配置された皿やコップは、幾何学の法則に反し、楕円の両端が膨らまされ、ギュスタヴ・シェフロワが向かう机は、遠近法の法則に反し、画面の下方で上げられている。こういった、既存の諸法則に反した変形、デフォルマシオンこそが、メルロ＝ポンティの考えるセザンヌの固有性である。

そのデフォルマシオンについて、メルロ＝ポンティは、特に「セザンヌの懐疑」論文において、世界を見る存在であると

この画家の眼差しに注目しながら詳しく述べる。その中で、彼は、「体験された遠近法」(SNS 19)と「幾何学や写真に見られる遠近法」(ibid.)、「実際の知覚」(ibid.)と「われわれが写真機であった場合に見る筈のものの図式」(ibid.)、「可視的領域に属するもの」(SNS 20)と「幾何学に属するもの」(ibid.)といった二分法を執拗に挙げながら、しかし、セザンヌが問題とするのは、「こういった様々な二分法ではなく、寧ろ、それらがそこから発生するに至った」、「原初の世界」(SNS 18)、「原初の経験」(SNS 21)、「その上に文化や観念の交換が作り上げられる土壌」(SNS 25)であると言¹²⁾。

普段、われわれは、様々なデフォルマシオンを用いながら世界を知覚している。斜めに見られたために歪んだ楕円に見える筈のコップの縁を、知らず識らずのうちに円形だと判断し、斜め前方にある窓枠を、知らず識らずのうちに直角だと構成するように、目の前に在る物を、常に既に、それと意識することもなく、慣れ親しんだ法則——例えば幾何学的遠近法といった——に従って整理し、変形し、集約しながら知覚している。それは、奥行や色彩や形態を「見る」場合でも同様なのであって、われわれは、実際には見えない筈の奥行を、横から見た幅、たった一つの物差しに整理して理解しようとし、実際には常に補色を呼び求め変化する色を、屈折光学や定量論を用い、物に属する固有色へと集約させようとし、実際には存在しない筈の輪郭線を物に与え、その拡がりを限界づけることで個物化しようとする。われわれの視覚は、常にこうしたデフォルマシオンの運動と共にある。更に、このようなデフォルマシオンは、視覚的次元でのみ行われていることではない。「人体についての科学が、後から、われわれに諸感覚を区別することを教える」(SNS 20)ように、根源的経験においては、実は視覚も触覚も嗅覚も未分化なのであるが、それにも拘わらず、それらの様々な感覚的所与は、慣れ親しんだ科学的知識等の働きによって、整理、分類され、あたかも最初からそうであったかのように理解されている。

メルロ＝ポンティの考えるセザンヌにおいて問題となる「原初の世界」とは、われわれの知覚における、こうした様々なデフォルマシオンを可能な限り停止させることによって顕わになる生きた経験であり、「全体として、絶対的な充実として捉えられた風景」(SNS 22)、つまり、知識によって整理、分類されるより以前の、奥行、色彩、形態、光、運動といった

私と世界との関わり方の全てが同時に在るような世界である。⁽¹³⁾メルロ＝ポンティが、セザンヌの努力について、「眼差しが捉えている全ての部分的眺めを互いに接合し」(SNS 23)、「はらばらになつてゐるものをまとめ」(ibid.)、「一つも見逃すことなく網に入れ、生きたまま再び持ち帰らなければならない」(ibid.)と語る時、それはまさに、この全てが同時に在る「原初の世界」を可能な限り目指そうとするセザンヌの努力を意味していたのである。

既存のデフォルマシオンから離れ、目の前に在る世界を新たな仕方で見直そうとするセザンヌのこの努力は、過去において遠近法や幾何学が生まれた瞬間と同じ意志を持つ。かつて、見えない筈の奥行に溢れた世界を、或る一人の画家は、遠くに在るものを画像の上方に置くことによつて表現できると考えた。⁽¹⁴⁾この表現方法は一般性を獲得し、あたかも最初からそうであつたかのように人々の視覚を支配した。人々は、最早、世界を以前のように眺めることはできなくなり、過去にまで遡つて、おのれの眼差しを変貌させられる。また別の画家は、その同じ運動を、最初の画家がそこから出発した世界に立ち戻ること、今度は、画布に置かれた一点に向かう複数の線で表現する仕方を発明することで新たにやり直し、更に別の画家は、遠くのものをおかすという表現手段を発明することで新たにやり直した。このように、世界を新たに解釈し、表現し直そうとする試みが成功した時、かつて幾何学が幅という概念によつて人々の奥行観を支配したように、その法則は過去にまで遡り人々の視覚を支配する。メルロ＝ポンティの解釈によれば、セザンヌの努力とは、かつて幾何学が人々の視覚を支配したその運動を、同じ意志によりつつ、別の仕方でも新たにやり直す努力なのである。⁽¹⁵⁾それは、「現象への忠実さを通して」(SNS 6)、「つまり、見るというまさにそのことに忠実になることによつて、既に解釈され、整理されてしまつた見えるものを離れ、それを従来とは異なる仕方でも表現し直そうとする努力に他ならない。

遠近法や幾何学の見方は、「知覚された世界の一つの規定または説明」⁽¹⁶⁾、「自然発生的な視覚の任意的な一解釈」(S 61)に過ぎないとメルロ＝ポンティは言つ。一点透視技法であろうと、空間遠近法であろうと、アカデミックな色彩論であろうと、印象派の色彩論であろうと、ロダンの形態であろうと、マティスの形態であろうと、それらが「世界を説明する仕方」

であったことに違はない。われわれの眼差しが遠近法に慣れ親しんだ後となつては、最早、遠くにあるものを上方に見ることができないように、そのような「世界を説明する仕方」は、人々の眼に根付いたその瞬間、われわれの眼差しを過去にまで遡つて奪い去る力を持つてゐる。更に、そのような「世界を説明する仕方」は、当然のことながら、絵画技法にのみ限られることではない。自明のように思われる歴史的事実や、文化、自由という観念でさえも、常にわれわれに解釈を迫り、過去を押し付けているのであり、その意味で、「世界を説明するための仕方」から逃れることはできない。してみると、世界とは、様々な解釈が争い合い、優位を得たもの、一般性を得たものだけが過去をまで覆し、人々の意識の内におのれを活かし続けている場ともいえる。

セザンヌの努力とは、物そのものを画布の上に翻訳しようとする努力ではなく、寧ろ、そのような物そのものといった認識の仕方が現れるに至つた土壌、奥行、色彩、携帯、匂いや音までも全てが同時に在る世界を、既存のデフォルマシオンの運動を一旦離れることで、最初の眼となり、表現しようとする努力である。様々な見えないものに溢れた空間が、セザンヌの眼差しと絵筆を介し二次元の画布の上に表現される時、そこに在るのは、慣れ親しんだデフォルマシオンの運動を一切剥ぎ取られた光景であり、だからこそ、われわれは、セザンヌが描いた画布に、時として言いよのない静けさや不安を覚えるのである。

一、奥行、色彩、形態——見る画家から見られる画家へ

『眼と精神』において、メルロ＝ポンティは、三度芸術家の眼差しを取り上げる。彼はそこで、画家の行為が、新たなデフォルマシオンを創設することで、世界を別の仕方で見えるようにする表現の行為であるという「セザンヌの懐疑」論文での主張を維持しながらも、その画家の眼差しそれ自身が、実は物の間から出現すると記述し、これまで常にそこから出発し

ていた画家の眼差しそれ自体をも、新たな視点から扱つことになる。その結果、『眼と精神』においては、「見る」というたった一語に込められた意味がより根源的な仕方でも語られる。

「実質的存在ではない」(E 28)し、「通俗的視覚の先にしかない」(ibid.)がゆえに、ただ「幻影のように」(ibid.)見えていくに過ぎないものを「見えるもの」へと転換する画家のこの運動を、メルロ＝ポンティは『眼と精神』の中で、「実体変化」(transubstantiations) (E 16)と表現する。この「実体変化」の運動は、画家が、「自身の身体を世界に貸すこと」によって、(ibid.)可能となる運動であり、それには、「身体を持つ二重性」(doublement)、『可逆性」(réversibilité)が深く関わっている。

私の身体は、見る者であると同時に、見られるものである。メルロ＝ポンティは、この関係を、「混在」(E 18)、「ナルシシズム」(ibid.)、「奇妙な侵食」(E 17)、「矛盾した論法」(E 19)、「結晶と母液のような関係」(E 20)等と語るが、それはすなわち、見る者である私は、同時に、自分によって見られるものでもあるという事態を様々に言い換えているに過ぎない。それは触覚についても同様であって、メルロ＝ポンティによれば、われわれの身体には、こつした見る、見られる、触れる、触れられる関係、すなわち、事象的経験としての感じる、感じられる経験、「感覚の反射」(E 33)、『決して完全には重なり合うことのない、また、一方が他方を完全に含んでしまうこともない逆転的な経験が溢れているのであって、この経験こそが、メルロ＝ポンティの言う身体の二重性、逆転性であり、まさに「身体の裂開」の瞬間に他ならない。

メルロ＝ポンティによれば、この「身体の裂開」こそが、われわれの見る経験を可能にしている根源的事態である。私は、見ている自分の身体を見、触れている自分の身体に触れる。これらおのれの身体における視覚、触覚、嗅覚、聴覚等様々な感覚の反射は、やがて感じる経験を取り纏め、それを引き受ける存在としてのおのれの身体、私を確立する。⁽²¹⁾しかし、私の身体感覚は、私をそのままに留まらせてくれることはない。私は、やがて、私の身体と同じく見ることはできるが、しかし触れることはできないもの、今までと同じように聴くことはできるが、おのれの身体の内から発せられる音とは異なる響

きを持つものが世界に存在することを知る。このような感覚のずれが積み重なることで、同時に、私は、この世界に、私の身体ではないもの、私の身体の外に在るもの、が存在することに気づくのである。それが、他ならぬ、物の誕生の瞬間である。人間は、自分で自分を感じうる。そして、この人間に備わっている身体的特性、身体を持つ一般的能力、身体における裂開の経験こそが、おのれの外に在る見えるものを生むのである。

われわれの視覚が身体の裂開によって生まれる以上、見えるものは全て、裂開の結果に他ならない。したがって、見えるものは、常にその背景に裂開の片割れである見えない裏面を持つ。そうした、おのれの不在性によって他方を現前させる裂開の経験をわれわれに教えてくれるのが、他ならぬ、奥行、色彩、形態である。

奥行について、メルロ＝ポンティは、それを「全てが同時に在るような、全体的な場所の経験」(ibid. 65)、「物がそこに在る」という言い方で表現される「ヴォリュームの経験」(ibid.)等と表現する。私は、日常的にそこに物が在ると言える。しかし、初めて世界を見た人物は、そこに物が在るとは言えない。この些細な違いが、しかし、眼差しの経験をわれわれに教えてくれる。そこに物が在ると言えるのは、私が、知らず識らずのうちに、おのれの身体の裂開から学んだ、私の身体と物の間に距離が在るといふ経験、すなわち、ここ、その関係を駆使しているからであり、この、ここ、その関係が、奥行という名で人々が呼んできたものに他ならない。そして、このここ、その関係は、それが無ければ私の眼差しが成立しない次元であるのに、それ自体は見えない。奥行とは、見られないことで見せるものであり、従来の多様な奥行観を可能にしてきた、物がそこに在るといふ全体的経験そのものとして語られねばならないのである。そしてそのような奥行を、メルロ＝ポンティは実存的と表現し、「主体と空間との絆を直接顕わにする」(ibid. 308)次元だと言つ。奥行は、常にここ、その関係を基準とする以上、それは主体と身体がその都度占める位置や状況に応じて姿を変え、それと同時に、奥行それ自身は他の諸基準との連関の内では説明することはできない。奥行とは、それ自体様々な尺度に応じて姿を変えながら造られる一つの全体的経験なのである。

色彩についてもそれは同様であって、メルロ＝ポンティは、それを、「一つの質 (qualite)」(VI 173) でも、「絶対に堅固で分割不能な一片」(VI 174) でもなく、「同時性と連続性の網の結び目」(ibid.) と表現する。例えば、M・アンリは色を「われわれの生と一致するもの」であり、「われわれの生の情念、苦しみ、憂い、孤独、喜び」だと言う。勿論、抽象芸術をすべての絵画を包摂するものとして捉えるアンリの色彩論は、メルロ＝ポンティのそれとは異なる。しかし、アンリが色と感情との関係を指摘するように、私は、目の前の植物の緑を、緑そのものとして、一刺戟として受け取っているのではない。それは、隣に在る茶色との差として、安らぎとして、生き物として言わば同時に見ているのである。そしてそれと共に、植物の緑は、われわれがそれを見た時に初めてそこに生まれるのだとしても、自然の摂理の結果として、既におのれの色を遠い過去から連続して纏っている。

更に、形態についても同じことがいえる。かつて、形態とは、それを他から区別する輪郭線によって表されるものであるという「線についての散文的な考え」(E 72) があった。しかし、「眼に見える線それ自体というものはない」(E 73) のであり、林檎の輪郭や畑と草原の境界は、われわれがそれを見ようとするとする限り、否応なしに要求されるが、しかし、輪郭や境界は物そのものではないのである。線の役割は、「見えるものを模倣すること」(E 76)ではなく、「見えるようにすること」(ibid.)にある。線を、最早、「物理的・光学的なやり方」(ibid.)ではなく、「脈として」(ibid.)、肉体的な運動リズム、抑揚の現れとして見なければならず、したがって、線によって表される形態とは——あたかも地を這う蛇が足を持たなかったように——、生きられる空間の中に存在するところの見えるものの、その空間との関わり方、揺れ、ずれ、それの持つ独特のリズムの現われなのである。

奥行、色彩、形態は、見えるものを裏面で支える「存在の支脈」(E 88)であり、厳密な意味では見えない。それらは全体的な経験であり、継ぎ目のない連続の中に在る。従って、もしそれらが見えているとするならば、それは既に整理、分類された思考⁽³⁰⁾、分断されてしまった経験である。しかしながら、そうした奥行、色彩、形態を通じ、見えるものが生じること

も事実である。だからこそ、画家は、見えるもの、存在「être」をより上手く、より正確に、より深く画布の上に表現するために、それら厳密には見えない筈の奥行、色彩、形態、見えるものを見るものたらしめる「存在の支脈」を追求し続けるのである。

画家たちが画布の上に表現しようとするものは、全て、目の前の世界の内にある。画家は、全てを知っている物に、問うのである。こうして、最早画家の視覚も、「外へ向かう眼差し」(regard)、すなわち、世界を表象する精神としては語りえず、また、世界も、最早「画家の前に」(ibid.) 在る存在、単なる模写の対象、一つの表象としては語りえない。してみると、世界を表現しようとする画家の努力とは、目の前に在る物を整理、分類してしまうわれわれのデフォルマシオンの運動を可能な限り食い止め、慣れ親しんだ物の見方により失ってしまった世界の光景を取り戻し、そこに物が在ると言われる時のその経緯、つまり、われわれの、見えるものを見るその眼差しが生まれる裂開の瞬間に立ち会おうとする努力に他ならないのではないだろうか。⁽³²⁾ 世界を見ようとする画家の眼は、世界から生まれるのみならず、寧ろ、世界から促され、生まれるのである。⁽³²⁾

おわりに

一度見えるものが生まれてしまった後では、すなわち、身体の裂開が行われた後では、最早、世界は以前のように存在することはない。裂開は、過去にまで遡って、あたかも最初からそうであつたかのように、われわれの視覚を支配する。身体の裂開によって生まれた筈の見えるものは、最初からそうであつたかのように、われわれとは無関係な顔をして、そこに在る。そうして、われわれはわれわれの外部（といつても、それはあくまで私の動かされる身体と同じである以上、同じ生地であるのだが）を得、今度は、その外部によっておのれの過去をも変貌させられる程の影響（一度物が私の身体とは異なる

物だと知った幼児が、以降、物の痛みを感じることは無くなるように()を、つまり、新たな裂開を引き受けることになる。われわれの視覚は、常に、このような、過去にまで遡ってわれわれの眼差しを奪い、留まることなくわれわれの感覚を支配する力と同時にある。

その力を可能な限り食い止め、目の前に存在する見えるものを、一つの物としてではなく、見えるものがそこに在ると言われる時の、われわれのその生きた経験を画布の上に実現しようとする画家とは、まさに、メルロ＝ポンティに自身の哲学の首みを教えてくれる存在だったといえるのではないか。⁽³³⁾

「絵画は視覚という錯乱を呼び覚まし、渾身の力でそれを保持する」(E 26)。流れ去る時間の中で世界を画布に描こうとする画家の努力と、哲学者の努力は、同じ意志を持つ。それは、見るというたった一語に込められた経験の複雑さを、経験から切り離し、固定化し、殺してしまうことなく、画布の上に、或いは言語の内に捕え、表現しようとする努力なのである。

マティソンによって「哲学における論証の可能性を限界まで推し進める」(PMP 112)と評された『眼と精神』は、「ゼンヌの懐疑」論文や、『知覚の現象学』等の理路整然とした論証で語られる初期の著作に比べ、非常に複雑である。それは、結局のところ、決して語り尽くせない経験を、明確な言語で語ろうとする困難に付き纏う複雑さである。永遠に未完結である経験を、言葉は、完結した枠の中に閉じ込めようとする。⁽³⁴⁾ その複雑さこそが、メルロ＝ポンティへの種々の批判を生み出す一つの要因ではないだろうか。

だが、永遠に未完結であることを表現しようとしたメルロ＝ポンティの哲学は、彼の哲学の首みそのものが無意味であったことを意味するのではない。メルロ＝ポンティは、『眼と精神』の最後で、次のように述べている。「たとえいかなる絵画も絵画というものを完成することはなく、また同様に、いかなる作品も絶対的に完成することはないとしても、それぞれの創作は他のあらゆる作品を変え、変質させ、明らかにし、深め、確かなものにし、たたえ、創り直し、あるいは前もって創り出すことになる」(E 92)。常に未完結性を孕む問いに向かうことは、必ずしも無意味なこと、絶望的なことではなく、

寧ろ、その未完結性を自覚し、そこに立ち向かい続けることのうちにこそ、絵画や、哲学の営みを常に新たな創造や価値を生む源泉として、語る人間の自由として、更には過去のものをも新たに蘇らせる原動力として、積極的な意義が存在するのではないだろうか。

註

メルロ＝ポンティの著作からの引用は、以下の引用略符号と共に頁数を添えて示す。なお、引用箇所についてはすべて論者による訳出であるが、その際必ず書房版も参照した。

PP : *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.

SNS : *Sens et non-sens*, Nagel, 1966.

PM : *La prose du monde*, Gallimard, 1969.

GE : *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964.

VI : *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.

- (1) 別の箇所では、「科学の思考」「対象一般の思考」(GE 12)「操作主義」(GE 13)等と言い換えられている。
- (2) 「現象学は、バルザックの作品、フルーストの作品、ヴァレリーの作品、あるいはセザンヌの作品と同様、不断の辛苦である…。世界や歴史の意味をその生まれ出づる状態において捉えよとせよ、同じ意志によつて」(PP xvii)。
- (3) 以下、アールの論文からの引用は次の引用略符号と共に頁数を添えて示す。

PPA : Michel Haar “Peinture, perception, affectivité”, in *Merleau-Ponty, Phénoménologie et expériences*, M. Richir et E. Tassin (ed.), Jérôme Millon, 1992.

- (4) 「セザンヌの主要な関心事」は色であり、色は「ちりちり」に接近する。PPA 111)。
- (5) 「見る」として、厳密に言えば、「彩る論理」(＝絵画)と名づけられたものに近づくことに対して、画家はこの原初的な無差別と宇宙的な魅力の状態からおのれを引き離す必要がある」(PPA 112 丸括弧内論者)。
- (6) Cf. ゴーテ「自然と象徴」第四部「色彩論」を参照のこと。
- (7) 「世界の根」から色が上昇する。「この光輝く発芽を前にして、「素描される世界」は突然、蝕み、隠れ、消される」(PPA 113)。
- (8) 例えば、印象派の画家たちは、目の前の風景が持つ全体的な印象、雰囲気や画布の上に実現しようとするあまり、個々の物を印象の背後に埋没させた。
- (9) 以下、マティソンの論文からの引用は次の引用略符号と共に頁数を添えて示す。
PMP : Gary Brent Madison, *La phénoménologie de Merleau-Ponty*, Édition Klincksieck, Paris, 1973.
- (10) 「セザンヌは「それに到達する一切の手段を自分に禁じつつ、レアリテを欲するのだ」とエミール・ベルナールは言う。このパドクス——どんな「感覚」についても放棄せず、現実性それ自体を表現する——において、メルロ＝ポンティは、セザンヌの作品の一切の意味を見出す。」(PMP 92)
- (11) Cf. SNS 17
- (12) ただし、この場合の「原初の世界」とは、アールの言う意味での「原初の世界」とは異なる。詳しくは次段落以下で述べることであるが、飽くまで、「見る者」としての画家の眼を介しつつ、その眼の持つ先入観を可能な限り廃そうとする努力の先にある「原初の世界」である。「完全な還元など不可能」であるように、決して即自的な、何者をも必要としない世界としては開示されない世界である。
- (13) セザンヌは、おのれが画布の上に表現しようとするものをガスケに伝えるため、「両手を離して十本の指を開き、両手をゆっくりと、ゆっくりと近づけ、そして手を合わせ、握り締め、指を交互に絡み合わせ」ながら、「こういう具合に捕まえてはならないのです…(中略)…散らばっているものを全て近づけるのだ」と語ったという。同じでも、セザンヌの自指す「原初の世界」のイメージを見つけられるのだ。(P. M. Doran, *Conversations Avec CEZANNE*, Macula 1978, p.108.)
- (14) 例えばエジプトの壁画がその典型である。

- (15) 「セザンヌのような画家や、芸術家や、哲学者は、ただ単に、ひとつの観念を創造し表現しなければならぬだけでなく、それを、他人の意識の中に根付かせるような諸経験を自覚めさせねばならぬ」 (SNS 25)。
- (16) 「現象野」 (PP 67) に関する記述を参照のこと。
- (17) 「画家の視覚は、最早『外なるもの』へ向けられた眼差し、つまり世界との単なる『物理的・光学的』関係ではない。世界は、最早、画家の前に表象されてあるのではない。いわば、『見えるもの』が焦点を得、自己に到来することによって、寧ろ画家の方が物の間から生まれてくるのだ」 (E 69)。
- (18) ただし、私は、この *réversibilité* を「事実的経験」として論じなければならぬと考えている。そう考えれば、「メルロ＝ポンティには他者が無い」といった或る典型的な批判に対する一つの反論の糸口も導き出すことができるだろう。メルロ＝ポンティの絵画論は、常に事実的経験の記述から出発して語られる。「見る」ということ、つまり、「見る者」と「見られるもの」との関係の可能性にする「身体の裂開」も、単なる可能性としてではなく、「私が見られている」という実感、一つの経験的事実として語られねばならない。したがって、「見る、見られる」関係を媒介している *réversibilité* も、或る事実、私の経験そのものとして理解されねばならない。
- (19) 私は私が「触れている」右手に、左手が「触られている」のを感じている。
- (20) 「見たり感じたりしている」といふ思考」 (VI 303) ではなく、「無言の意味についての無言の経験」である (*ibid.*)。
- (21) 「物の持つ顕然たる可視性は、身体の中での秘かな可視性によって裏打ちされている」 (E 22)。
- (22) Cf. E 21-22.
- (23) 「*l'œil*、メルロ＝ポンティが、見るということとは『離れて持つこと』」 (E 26) だと言っ所がある。
- (24) Cf. E p. 85
- (25) 例えば他にも、上空から眺めた地図と、遠近法に従ったテッサンとの「間にあるもの」 (E 64)、「それら二つを結びつけるもの」 (*ibid.*) 等の表現がある。
- (26) 例えば、開眼手術を受けた患者は、直後の印象を「全てが迫ってくる」と語り、物がそこに在るとは言えない。それは、明らかに、われわれが初めて世界を見る場合の光景と、日常的に見ている光景とが異なっていることを意味している。

- (27) もし奥行それ自体などというものが見えてしまったら、私は「ものがそこに在る」とは到底言えないだろう。私は、こととこの間にあるものを、見える光景から差し引きながら世界を見ているのであって、「見えるもの」は、この「見えない裏面」としての奥行の上に成立している。
- (28) 「奥行は、空間の他の諸次元よりも直接的に世界に関する先入見を退け、世界が湧出する原初的経験を再発見するようにわれわれを強いる。奥行は、いわばあらゆる次元のうちで最も『実存的』なものである」(PP 286)
- (29) メルロ＝ポンティは、「ムーアの彫像が、それを何より示している」(E 77)と述べる。
- (30) Cf. E p.45-46.
- (31) ここで、アールの犯した誤りの根が自然と浮き彫りになるだろう。アールは、メルロ＝ポンティに対し、メルロ＝ポンティ哲学において、絵画は、身体の逆転性からくる知覚の延長作業と位置づけられている以上、どのような生も根源的には芸術となつてしまい、その結果、芸術家固有のスタイルや個性は消去されるのではないかと批判する。われわれは、眼を持つ限りにおいて誰かが芸術家であることになつてしまつたろう」と。しかしながら、アールによるこの批判は、メルロ＝ポンティの思想を正確に理解していないことからくる全くの誤りである。メルロ＝ポンティは、画家の視覚を忠実に記述していくことで、それがどのようにに成立しているのか、何から始まつているのかを明らかにした。しかるに、アールは、そうしてメルロ＝ポンティが辿り着いた画家の視覚の出発地点から、今度は、一息に画家一般へと飛躍する。それは、メルロ＝ポンティの意図を無視し、その思想を勝手に拡大解釈することではない。セザンヌは、確かに、おのれの視覚から出発して、世界を絵に変えた。しかし、それは視覚という働きが、全て必ず芸術へと行き着くことを意味するものではない。目の前に在る世界を、一幅の絵画へと変える「実体変化」の運動には、己の身体、「見る」というたった一語に込められた根源的経験が深く関わっているのであって、この過程を、アールは一切無視している。
- (32) 「寧ろ画家の方が」(ibid.)、つまり画家の眼の方が、私の身体から、更に言うなら、それと「血縁関係」(E 28) にすらある「物の間か」(E 69) 生まれる。
- (33) ここで、私は、ハイデガーの「私はここで、セザンヌの道を発見しました。その道に、その最初から終わりまで、私自身の思索の道が、それなりの仕方であっている」という言葉、また、彼の詩作と思索の違いについての言葉を思い出す。

(34) それだけではなく、問いとは、その解答が与えられると、それ自身も姿を変えてしまうような存在である (Cf. VI 141~142)。

(九州大学大学院人文科学府博士後期課程・哲学)