

## 調和と解体の両義性：メルロ=ポンティとドゥルーズにおける「歪められた身体」

山下, 通  
熊本保健科学大学：非常勤講師

<https://doi.org/10.15017/1564293>

---

出版情報：哲学論文集. 51, pp.21-40, 2015-09-26. 九州大学哲学会  
バージョン：  
権利関係：

## 調和と解体の両義性

——メルロ＝ポンティとドゥルーズにおける「歪められた身体」——

山下 通

### 序

メルロ＝ポンティとドゥルーズは、絵画に描かれた身体、特に「歪められた身体」についての議論を残している。両者の議論を検討するならば、そこには調和（メルロ＝ポンティ）と解体（ドゥルーズ）という対立的な関係が存在しているかのような印象を受ける。しかし実際のところ、そのような対立関係は見かけだけのものである。むしろ二人は調和と解体との中間、つまり調和と解体の両義性において絵画論と存在論的探究を接続させる試みを共有している。本論の目的は、メルロ＝ポンティの『眼と精神』およびドゥルーズの『フランシス・ベーコン 感覚の論理』（以下『感覚の論理』）を主に参照しながら、両者の絵画論的存在論における共通点を示すことにある。

絵画に人間身体が描かれているとき、われわれは通常、人間の姿形が二次元的表現として画面上に固定された図像だと考える。しかしドゥルーズやメルロ＝ポンティの議論を通じてわれわれに示されるのは、芸術作品は人間身体の姿形を画面上

に固定させるのではなく、逆に時間の推移や身体の運動性、そして描かれた形態の流動性を描き出すということである。

第一の、しかも他の諸次元を包括するような次元は、もはや一つの次元ではない。すくなくとも測定の基準になるような一定の関係という通常の意味での次元ではない。このように理解された奥行きは、むしろ様々な次元の転換可能性の経験、つまりすべてが同時にあり、高さや大きさ、距離がそこからの抽象でしかない全体的な「場所」の経験であり、「事物がそこにある」という言い方で一口に言い表されるような厚みの経験である。セザンヌが奥行きを追求しているとき、彼はこの存在の爆燃 *déflagration de l'être* の経験なのである。<sup>1)</sup>

セザンヌの絵画に描かれているものは、ユークリッド的な等質空間すなわち科学的知の法則により数値化ないし抽象化された時間・運動ではない。むしろそうした科学的・幾何学的な時間・空間的位置づけの付与に先行する「奥行き」の経験、そして「存在 *être*」の経験である。事物がそれ自体として厚みをもって存在しているという根源的な事実の経験を描くことは、光学・幾何学法則によって裏付けられた遠近法等の絵画技法によってあらゆる事物の形態を画面上に表象・固定化することではない。むしろセザンヌの絵画においては、われわれの「見る」ことの自明性が絶えず問いただされる。そして「見えるもの」と「見えないもの」とのあいだの転換可能性における「ぶれ」や「隔たり」<sup>2)</sup>によって、見慣れた事物や風景はまったく未知の様相を伴ったものとして出現し、あらゆる形態の固定性は揺れ動かされる。こうした事態をメルロ＝ポンティは「錯乱」と呼ぶ。

絵画は視覚という錯乱を呼び覚まし、渾身の力をふるってそれを保持する。視るということは「離れて持つ」ということであり、絵画はこの奇妙な所有権を「存在」のあらゆる局面に押し広げ、これらの局面もこの所有の内に入り込むた

めには見えるものにならなければならない。<sup>③</sup>

画面上に表象・固定化されたものは、もはや「事物がそこにある」という根源的な経験それ自体ではない。何かとして措定されたものはずでに抽象化・単純化され、形骸化した事物にすぎない。芸術家が絵画のうちに切り開こうとするのは、既成の法則や表現方法によって固定化される以前の「事物がそこにある」という根源的な経験、そして決して汲み尽くされない「存在の爆燃」なのである。

ドゥルーズにとつても絵画は、汲み尽くし得ない存在の深み、「そこにおいてフィギュール *figure* が消失してしまふ、眼に見えないより深い生成の地点<sup>④</sup>」へと向かうものを意味している。これは、メルロ＝ポンティにとつて絵画がわれわれの視覚を錯乱させるものであり、汲み尽くされない「存在の爆燃」の経験、つまり既存の秩序や法則性から「事物がそこにある」という根源的な経験を救い出すことであることと同様の意義をもつ。この点においてメルロ＝ポンティとドゥルーズの試みは重なり合う。

具象化 *figuration* (すなわち図解的であると同時に物語的存在のもの) の作用を乗り越える二つの方法がある。すなわち、抽象的形態へと向かうか、あるいはフィギュールへと向かうかである。このフィギュールへと向かう道に関しては、ゼザンヌはそれに感覚という簡潔な名前を与えている。(中略) 感覚、それは安易なもの、既成のもの、紋切り型 *cliche* 等の反対である。<sup>⑤</sup>

ドゥルーズ(そしてベーコン)が採るのは二つ目の方法つまり「フィギュール」へと向かう方法である。そしてそれが既成のものや紋切り型の反対物であるといわれていることから、絵画に対するドゥルーズとメルロ＝ポンティの態度が方向

性を共有することが伺われる。しかし明らかにされなければならないのは、フィギュールとは具体的に何を意味するのか、そしてドゥルーズとメルロ＝ポンティの試みが重なり合うという事態の具体的な内実はどのようなものなのかということである。

こうした問題を考察するために、まず第一節では「フィギュール」という概念を考察する。その際、ドゥルーズが「フィギュール」という概念を導入する契機となったJ・F・リオタールの『言説、形象』を参照する。そしてペーコンの絵画が「フィギュール」として存在するために重要な役割を果たすのが「手による操作」・「偶然」であることを確認する。

第二節では、ドゥルーズの「歪められた身体」が「動物への生成 *le devenir animal*」<sup>6)</sup>、「人と動物の間の識別不可能な地帯、決定不可能な地帯 *zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité*」<sup>7)</sup>であることをまず確認する。次に、メルロ＝ポンティが「眼と精神」において展開した「歪められた身体」についての議論を検討する。そして「歪められた身体」という同一主題に関するメルロ＝ポンティとドゥルーズの主張を比較検討することによって、「眼に見えないより深い生成の地点」を見出す試み（ドゥルーズ）と、「奥行き」そして「存在 *l'être*」の経験を見出す試み（メルロ＝ポンティ）が重なり合うことを確認する。

## 第一節 フィギュール

### 第一項 リオタールにおける「フィギュールのなも *le figural*」

『感覚の論理』で中心的な役割を果たすフィギュールという概念は、ドゥルーズ自身も述べているようにリオタールの『言説、形象』に登場する「フィギュールのなも *le figural*」という概念を参照することによって導入されている。<sup>8)</sup>『言説、形象』で「フィギュールのなも」という概念が登場するのはメルロ＝ポンティ批判という文脈においてであり、リオタールの主張は「メルロ＝ポンティは」統一的言説の幻想 *l'illusion du discours unitaire* に屈服した<sup>9)</sup>という一語に集約される。リオター

ルが問題にしているのは『見えるものと見えないもの』中の「無言のコギトと語る主体」と題された一九五九年二月の研究ノートや「二元論——哲学」と題された一九五九年七月の研究ノート等に残された『知覚の現象学』に対するメルロ＝ポンティ自身による自己批判と、「転換可能性」や「肉」概念の導入による新たな存在論構築の試みである。メルロ＝ポンティが自己批判の後、「キアスム」や「肉」といった新たな存在論的概念でどれほど芸術作品を語ったとしても、それは結局のところ作品を知覚の存在論的構造に関する統一的な理論の内に回収しているにすぎない。それに対してリオタールは「混乱した出来事」<sup>⑩</sup>を、すなわちわれわれの身体や世界、知覚や言語を攪乱させるものを「フィギュル的なもの」として提示する。

混乱としての出来事は、つねに知に挑戦するものである。それは、言説へと分節された知に挑戦することができる。しかしそれはまた、〈私の身体〉の準理解を揺るがし、情動におけるように、この身体と自分自身との調和および事物との調和を乱すこともできる。<sup>⑪</sup>

このように統一に対する混乱としてリオタールが定義する「フィギュル的なもの」を、ドゥルーズは自身のベーコン読解に導入し、ベーコンの絵画を「具象的なもの of *figural* からフィギュール *Figure* を奪い返す」<sup>⑫</sup>試みとして規定する。

しかしここで一つの疑問が生じる。本論の序において、メルロ＝ポンティとドゥルーズが、各々「奥行き」や「存在の爆燃」<sup>⑬</sup>、「眼に見えないより深い生成の地点」や「フィギュール」など言い方は異なるが、存在論的な問いの次元をひらく重要な役割を絵画に見出していたことを指摘した。しかし、そもそも「フィギュール」の出自自体がメルロ＝ポンティを批判するための概念装置であった。そうだとすれば、ドゥルーズの「フィギュール」をめぐる思考とメルロ＝ポンティの思考とが重なり合うことは可能なのだろうか。

この問いに対しては、本論の序において引用した箇所からもわかるように、<sup>⑭</sup>絵画が「視覚」を揺さぶり、「ぶれ」や「偏

差」をとまなう見慣れぬ事物や風景を構成する事態を、メルロ＝ポンティが「錯乱」と呼んだ事実を指摘することで答えられる。リオタールは「フィギュル的なもの」ないし「混乱としての出来事」によってメルロ＝ポンティを批判したわけだが、それはメルロ＝ポンティが絵画と「視覚という錯乱」の関係を指摘した点を見落としていると言わざるをえない。事物を形態として画面上に固定化する役目から絵画を解放し、既成のものから視覚を解放することによって、われわれの知覚経験が本来持つ「厚み」や「興行き」を浮かび上がらせることがメルロ＝ポンティにとって重要な課題だったのである。この点を踏まえなければ、ドゥルーズとメルロ＝ポンティ両者の絵画に対する態度の重なり合いを理解することはできない。

## 第二項 「具象的なもの」と「フィギュール」

ベーコンの絵画の大きな特徴の一つは、奇妙に捻じ曲げられ、歪められた人体像・人物肖像であり、そして『感覚の論理』の記述もこのような「歪められた身体」をめぐる考察からはじまっている。「フィギュール」を理解するためには、「歪められた身体」をめぐる「フィギュール」と「具象的なもの le figuratif」との対立問題が背景にあることを理解しておく必要がある。

「具象的なもの」と「フィギュール」との対立関係とは、具体的にはどのようなことを意味しているのか。ここで「フィギュール」が「具象的なもの」の対立物であるということから、「フィギュール」としての絵画とは抽象絵画だと結論づけることはあまりに性急である。

絵画は具象的なものからフィギュールを奪い取らなければならない。しかし、ベーコンは二つの根拠から、昔の絵画『peinture ancienne』は具象化や図解的説明に対して、近代絵画『la peinture moderne』と同じ関係を持っていたのではないとしている。その根拠の一つは、写真が図解的資料的機能を自らのものとし、かくして近代絵画は昔の絵画にはまだ必要

であったこの機能を満たす必要がなくなったということである。二つ目の根拠は、具象化作用にさまざまな意味を与えていた「宗教的可能性 *possibilités religieuses*」によって昔の絵画が条件付けられていたのに対して、現代絵画は一種の無神論的遊戯 *un jeu athée* だということである。<sup>14)</sup>

引用部分からは二つの対立図式が読み取られる。第一の対立図式は、「具象化 *figuration*」による具象絵画と、その具象化作用を蒙ることのない「フィギュールとしての絵画」との対立図式であり、そして第二の対立図式は「昔の絵画」と「近代絵画」との対立図式である。しかし本質的なものは第一の対立図式すなわち「具象的なもの」と「フィギュール」との対立図式である。

では第二の対立図式は何を意味しているのか。「昔の絵画」と「近代絵画」との対立は、美術史上におけるモダニズム以前と以後の芸術のあり方に関係している。すなわち芸術作品の主題ないし様式が歴史的事件や神話的題材の写実的描写と規定されていた時代と、芸術作品が自律性を獲得し、対象を写実的ではなく色や形態という視覚的情報の構造として描き、結果として平面性と純粹な視覚性を追求するフォーマリズム絵画の出現にいたるモダニズム的動向がここで対立的に提示されている。

しかしこのような美術史上の形式的対立以上に重要な問題は、いかにして「具象的なもの」から「フィギュール」を救い出すか、すなわち、外的な主題やモデルに制限される具象的絵画から「フィギュール」をどのようにして救い出すかということである。

具象的絵画とフィギュールが相容れないものだとしたら、抽象絵画を選択することですべての問題は解決するのだろうか。ドゥルーズによれば、その作品が抽象絵画であることは「フィギュール」の成立を無条件に保証するものではない。たしかに『感覚の論理』の第一二節では「フィギュール」を救い出す方法として二つの例が挙げられており、その一つはモンドリ



アンなどの幾何学的な抽象的絵画であり、もう一つは抽象表現主義やアンフォルメル、そしてジャクソン・ポロックに代表されるアクション・ペインティングの「全面にわたる *all-over*」絵画である<sup>(15)</sup>。両者に共通しているのは、絵画がモデルの忠実な写しではないこと、そもそも参照すべき外的なモデルを必要としないということである。

確かにこの二つの方法のいずれにおいても絵画は説明的・具象的性格から距離を取り得ることをドゥルーズは認めている。しかしドゥルーズによれば、ペーコンにとって問題だったのは具象か抽象かという単純な二者択一ではない。幾何学的に構成された抽象的平面性にも、混沌としたアンフォルメルすなわち無形態にも定位せずに、「輪郭を守ること」<sup>(16)</sup>が可能となる方法を探ること、これがペーコンの選択した方法なのである。

輪郭を守ること、ペーコンにとってそれ以上に重要なことは何もない。何ものをも限界づけられない一本の線が、それでもなおそれ自身一種の輪郭となる<sup>(17)</sup>。

つまり、描かれる対象に対して説明的かつ物語的であることを否定しつつ、同時に「それとの表象関係を完全に無化はしない形態性をもつ」<sup>(18)</sup>というきわめて両義的な方法をペーコンは選ぶのである。

「具象的なもの」と「フィギュール」との根源的対立とは、具象か抽象かという単純な二者択一でもなければ、具象のもつ説明的・物語的性格を排除しながらも完全に無形態に移行してしまうものでもない。ペーコンの絵画とは、「輪郭を守ることに」踏みとどまることで「フィギュール」という第三の領域を新たに出現せしめる試みなのである。

### 第三項 手による操作、偶然性

フィギュールとしての絵画は、その背後に再現描写されるべきモデル、語られるべき物語を必要とはしない。むしろその

ような物語性や説明性を解体し、具象化つまり対象の再現描写を無効化する。ただし、この具象化の否定は抽象画や無形態への完全な移行を意味するのではなく、あくまで「輪郭を守ること」がフィギュールの条件となる。

例えば肖像画というものを考えてみるならば、それは描かれた対象（人物）の写像であり、描かれた人物の図解説明的役割を果たすはずである。また、宗教画・歴史画は歴史的事実なり宗教的説話を「物語化」し提示する役割を果たすはずである。しかしそのような絵画はドウルーズやベーコンにとっては「具象的なもの」ではない。ミレイユ・ビュイダンの言葉を借りれば、「あらゆる具象芸術は本質的に挿画的であり、物語的」だが、それはベーコンにとってもドウルーズにとっても「安易な解決」ではない。<sup>20</sup>それは結局のところ、それまでの美術史の中で蓄積された様々な形式や型による表現、つまり「紋切り型[*stereotype*]」の表現を重ねることではなく、そこからは予定調和的な結果しか生まれえない。それに対して、フィギュールとしての絵画は、それがどのような人物や事象を描くとしても、輪郭を守りつつも説明的・物語的であることを拒否する。しかし、それは具体的にはどのような仕方でも可能になるのか。この点についてビュイダンも次のように問うている。

残された道は（中略）線を引くということ、それも輪郭線ではなく消失線を、いかなる形態をしるすこともなく、いかなる主体の境界を画定することもない線、そうではなくそれらを逆に横断し、覆すノマド的線を引くことである。しかし、線を作るために形態を解体するというのは具体的には何を意味するのか？<sup>21</sup>

ビュイダンにとってベーコンの線は、もはやドウルーズの「輪郭を守る」という言い方に反して、輪郭線というよりは対象が具象的であることを打ち消す消失線であり、具象的对象の不在の表徴としての消失線なのである。言い換えれば「フィギュール」とは、線を描くことが線の消失を意味し、それと同時に、解体された形態が無意味なカオスとなるのではなく、そこに「歪められた身体」という形態を出現させるものなのである。しかし、形態を解体しながら無形態に陥らず、「輪郭を

守ること」はどのようにして可能なのか。

この問いへのドゥルーズの答えは或る意味でシンプルである。画家の手の作用、すなわち「手で操作する偶然」こそが具象的形態を解体し「フィギュール」を可能にする。

偶然 *hasard* が絵画的となり、描く行為に組み込まれるのは、手が加えられ操作されることによってである。すなわち、視覚総体へと働きかける手覚的目印 *marques manuelles* の反作用によってである。(中略)「手が加えられ操作される」以外には、偶然は存在しないし、それなしには偶発性 *accident* は存在しないという考えにベーコンは執拗に立ち返るのである。<sup>(22)</sup>

ベーコンは絵画に「偶然」を導入することによって、「紋切り型」としての絵画を無効にし、物語性・説明的性格、描かれる対象との同一性を解体する。そしてそれは雑巾や筆などで画面上を拭うなどの、ベーコンの手による操作によって可能なる。こうした手覚的な技法が紋切り型としての具象的な絵画を破壊し、「偶然」を絵画に導き入れ、「フィギュール」としての絵画を生じさせるとドゥルーズは考える。

しかし当然ながら次のような疑問が生じる。それは手の操作と偶然性についての疑問である。おそらく、作家の主體的な構図的選択や決断に影響を受けない不作為な手の操作、そしてそれに付随する予測不可能性を「偶然」という言葉でドゥルーズは捉えている。だが、手の操作が画面に「偶然」を導入するというこの言明をそのまま受け入れることは難しいのではないか。

確かに、「布や絵筆で拭う」という行為それ自体を考えてみれば、その結果が実際にどのようなものになるかを誰も事前には知り得ないという意味では、そこに「偶然」が導入されるといえるかも知れない。しかし拭うという行為は、その単純さ

という点において、たとえば専門的な絵の訓練を経験していない一般人や子供でも可能な行為である。つまり、それが誰であれ、偶然的に「フィギュール」を成立させることは可能だということになる。

しかし、仮にそのことを認めてしまったら、ベーコン以外の誰が行っても人体像は「フィギュール」に成り得ることになり、ドゥルーズがベーコンという作家を選び、論じることの必然性すら失われてしまう。ここでの「偶然」を文字通りの意味で受け取ることができない。この「偶然」は、ベーコンという芸術家の「手の操作」——画面上のどの部分を、どのように、どの程度拭うか——によってでなければならないという強い必然性に支えられていることは見落とされるべきではない。

## 第二節 歪められた身体

### 第一項 ベーコンの描く人体

たとえばベーコンの評価を確固たるものにした三幅対（キリスト教絵画の伝統という文脈で頻繁に用いられた形式）の作品『ある磔刑の足下にいる人物のための習作』（一九四五）や、『ベラスケスによる教皇インノケンティウス十世の肖像にもとづく習作』（一九五三）など、ベーコンの描くモチーフは磔刑図、教皇像、動物、叫び、室内、画中画、影など多岐に渡っている。その中でも磔刑に処された人体、室内に立ち尽くす人体、人体から伸びる影、肖像画（顔）等々の人物画ないし人体がベーコンの作品において重要な役割を果たしている。

だが、人体像あるいは肖像画という範疇で考えれば、ベーコン作品は一般的に考えられているような人物画とは言い難い。実在する人物の完璧な写像を目的とする写実性はもはや重要ではなく、画面上の人体は、それぞれが不自然なまでに捻じ曲げられている。顔の造作や表情も、キャンバス上を絵筆や雑巾などによって直接拭き取る仕方ではかされ、暴力的にその存在が曖昧にされている。総じて、そこに描かれている人体は、ありとあらゆる仕方でも人体としての形状、輪郭が捻じ曲げら

れ、歪められ、損なわれている。これらのことを踏まえた上で、本論ではベーコンの描く人体を「歪められた身体」と規定する。

もちろん人体が「歪められた身体」として描かれるという現象それ自体は、美術史的にもベーコンの作品のみに見られることではない。キュビズムその他、近代絵画の動向に注意を向ければ表現方法としてもそれほど真新しいものではない。しかし、今重要なのはベーコンの画家としてのオリジナリティや美術史的な位置づけではなく、そこに「歪められた身体」が描かれていることの意味である。

## 第二項 メルロ＝ポンティにおける「歪められた身体」

ドゥルーズがベーコンの「歪められた身体」を論じたように、メルロ＝ポンティもまた、『眼と精神』において同じく「歪められた身体」を論じ、時間や身体の運動性、「奥行き」といった存在論的次元について議論している。

『眼と精神』で「歪められた身体」が論じられるのは、芸術作品における運動と時間性が問題とされる箇所である。メルロ＝ポンティは「現実的には共存不可能な複数の知覚の混成」<sup>(23)</sup>によってこの問題を説明する。すなわち異なる時間に為されたそれぞれの知覚が一つの芸術作品を構成しているというのである。そこではロダンの作品を例に次のように述べられている。

運動を見せてくれるもの、それは腕・脚・胴・頭をそれぞれ別の瞬間に捉えた像であり、したがって身体をそれがどんな瞬間にもとつたことのない姿勢で描き、——まるで両立し得ないもののこの出逢いが、いや、そのみが、ブロンズや画布に（姿勢）の推移と（時間の）持続とを湧出させうるのだと言わんばかりに、——身体の諸部分を虚構的に繋ぎ合わせたような像なのだ。<sup>(24)</sup>

ロダンの彫刻は運動する身体の或る瞬間を写實的に再現したものではない。作品は一見すると腕、脚、胴体、頭など身体各部分が矛盾なく総体として存在しているように見えるが、実は身体各部分はそれぞれ別の時間に属している。つまり身体の構造上、同時には不可能な諸々の身体運動が虚構的につなぎ合わされ、非一現実的な可能性としてしか存在しえないはずの全体的秩序が、現実的なものとして立ち現れているのである。

各部位を単独に見るならば各々が別の瞬間のものであるにもかかわらず、作品総体としてはその互いに相容れない瞬間に属するはずの異なる部分が一つのまとまりをもって存在している。矛盾する運動・時間性が同時に存在し、それらが絡み合うことで彫刻作品は運動しつつある身体として生成し、そこに運動と持続とが開始される。

矛盾する運動・時間性が同時に存在することで、ロダンの生み出した人体は「歪み」を帯びることになる。しかし、その場合の「歪み」とは、作品としての未熟さ・失敗を意味するものではない。異なる時間が結び付けられたことよって生まれた人体、つまり時間のなかで歪んだ人体像こそが「運動」を描くこと、「空間を跨ぎ越す」こと、「ここを去ってあちらへ行く」<sup>(26)</sup>ことを可能にするのだとメルロ＝ポンティは述べている。つまりメルロ＝ポンティがここで論じる「歪められた身体」とは、時間のなかで歪められた身体であり、その歪みこそが「運動」そのものを、写真によって切り取られた瞬間的視像以上に見えるようにしてくれるものなのである。

### 第三項 ドウルーズにおける「歪められた身体」

メルロ＝ポンティにおける「歪められた身体」が以上の様なものであるとするならば次のように言うことができる。すなわち『眼と精神』における「歪められた身体」とは、時間的かつ身体構造的にも同時にはありえない各部分が、それでも秩序を持って統一・調和されたものであり、「共存不可能なもの<sup>(27)</sup>の対立的邂逅 *afrontement d'incompossibles*」として統合されたものである。

その一方、ドゥルーズによれば、ペーコンの絵画に描かれているものはその人間的な形状にもかかわらず、もはや通常の意味での人間ではない。それは人間という形態の解体つまり「動物への生成 *le devenir-animal*」<sup>(28)</sup>を描いたものである。

或る動物、例えば現実の犬が、その飼主の影として描かれることもある。あるいは反対に、人の影が、定かではないが別の動物の形をとる場合もある。(中略) 形態上の対応関係の代わりに、ペーコンの絵画が構成するのは、人と動物の間の識別不可能な地帯、決定不可能な地帯 *zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité* である。人が動物と成る。<sup>(29)</sup>

ペーコンの絵画はたとえそれが人間的な形状をもっていたとしても、そこに描き出されているのは人間ではなく「動物への生成」である。なぜ人間の身体や顔といった「人体」が描かれたとしかみえない作品が「動物への生成」を意味するのか。このことについてドゥルーズの主張は次の四つの点にまとめられる。

第一に、ペーコンが描いた人物像は「人物」や「人間」を描いたものではない。(これは対象が人間以外の場合、たとえば「犬」においても同様である。画面上の「犬」と思われるものも、犬として描かれたものではない。) つまり、画面上の図像は、描かれた対象の図解的説明ではない。

第二に、「犬を連れた人物」と思われる作品においては、画面上の「人物」の影と「犬」が判別不可能な状態で、影であると同時に犬、犬であると同時に影、そして人物であると同時に犬でもあるという相互反転的な仕方 で存在する様子が描かれている。

第三に、描かれる対象と画面上の図像とのあいだの形態上の対応関係は重視されない。画面上の人物像が、現実には存在する人物の写像ないし似姿として成立しているか、あるいは画面上の犬の像が現実の犬の写像であるかどうかということは重要ではない。つまり、ペーコンの絵画は対象(モデル)に対する図像の再現性ないし図像と対象との同一性を保証するもの

ではまったくない。

そして第四に、ベーコンの絵画が示すのは人間と動物の中間領域であり、人間なのか動物なのか決定不可能な領域がそこに提示されている。

「この決定不可能な領域とは「諸形態の組み合わせ」ではない。「人」としての人間の形態と「犬」としての動物の形態とをそれぞれの部位ごとにバラバラにし、人の胴体に犬の手足、人の顔に犬の耳を組み合わせる等の仕方で人間と動物の合成物を描くことが目指されているのではない。

それは決して諸形態の組み合わせではない。それはむしろ共通の事実 fat commun である。すなわち人と動物との共通の行為 fat commun である。<sup>(30)</sup>

ここでは「人が動物に成る」という生成的プロセスの場合、人間であると同時に動物であるような次元が開示される。全く互いに関係のない、それぞれ外在的に存在するパーツが寄せ集まるのではなく、あらゆる部分が「共通の事実」として存在し、あらゆる部分がありとあらゆる部分へと変形する潜在的な可能性の次元、それが「人と動物の間の識別不可能な地帯、決定不可能な地帯」なのである。人間でもなく動物でもなく、しかし同時に人間にも動物にも分化し変化していく可能性を持った潜在的次元を開くものがベーコンの「歪められた身体」そして「フィギュール」なのである。

#### 第四項 調和と解体

「歪められた身体」そしてフィギュールがわれわれに示す「人と動物の間の識別不可能な地帯、決定不可能な地帯」とは、描かれている人間の身体が一目瞭然的に人間と認識できる外観を失うという単純な事態ではない。対象（モデル）の図解的



説明という身分から自律しつつも、混沌としたアンフォルメル・無形態に陥らず「輪郭を守ること」に踏みとどまることが要求されている。ドゥルーズがベーコンの絵画のうちに見出す「フィギュール」の本質とは、形態と無形態、存在と不在、輪郭線と消失線とのあいだの中間地帯を可能にする作用によって、「眼に見えないより深い生成の地点」ないし「出来事」とわれわれを導くことなのである。

「フィギュール」の持つこの中間地帯的性格は特に強調されるべきである。これを単なる秩序の解体や人間的なもの否定、世界定立以前の根源的かつ理想的な世界への単純な回帰として捉えることは、上記のような「フィギュール」の両義的性格を見落とし、単なる無形態・カオスと誤解してしまう恐れがある。

以上のように、本論は「歪められた身体」をめぐってメルロ＝ポンティとドゥルーズ各々の議論を考察してきた。メルロ＝ポンティにおける「歪められた身体」は、時間的かつ身体構造的にも共存しえない各部分が、「共存不可能なもの共在」という調和状態を実現したものであった。しかしそれは統一性や調和といった次元にとどまるものではなく、見えるものと見えないものの転換可能性における「ぶれ」や「偏差」によって「視覚という錯乱」を引き起こし、「奥行き」そして「存在の爆燃」をわれわれに示す。

一方、ドゥルーズにおける「歪められた身体」は、説明的・物語的性格の破棄、形態の解体・人と動物の決定不可能な中間領域の開示という一見するとカオス的な様相を呈している。しかし、「フィギュール」には無形態に陥ることを忌避するために「輪郭線を守ること」に踏みとどまることが要求される。

つまり、メルロ＝ポンティの「歪められた身体」が相反する諸要素の統一・調和・和解を志向するものであり、それとはまったく逆に、ドゥルーズの「歪められた身体」が形態の解体と混沌たる無形態を志向すると考えられるとすれば、大事な点を見落とすことになるであろう。二人のあいだに存在するのは調和と解体という対立的な図式ではなく、調和と解体、形態と無形態、存在と非存在という両義性において「奥行き」や「存在の爆燃」、「眼に見えないより深い生成の地点」を見出そう

とする存在論的探究の共有なのである。

## 結論

「フィギュール」は画面の背後にある物語性や説明性を解体し、具象化するなわち対象の再現描写を無効化する。そのような事態を可能にするものとしてドゥルーズはペーコンの手による操作に注目する。雑巾や筆などで画面上を拭くという行為が、画面上に混沌を生じさせ、紋切り型としての具象的な絵画を解体する。ただし、「フィギュール」は無秩序な混沌と同義ではない。破壊行為と「輪郭を守ること」との両義性においてのみそれは可能となる。このようにして「フィギュール」は、既成の秩序に縛られることなく「人と動物の間の識別不可能な地帯、決定不可能な地帯」を通じて「眼に見えないより深い生成の地点」という存在論的次元を開示する。

メルロ＝ポンティの「歪められた身体」が時間的・身体構造的に共存不可能な位置関係にある各身体部位の統一という性格を持つ一方、ドゥルーズの「歪められた身体」はむしろ形態の解体を志向する性格を持つ。両者は一見すると真逆のベクトルを持つものとして捉えられるが、両者ともわれわれの知覚経験を攪乱し、各々のしかたで既存の秩序や法則性から「事物がそこにある」という根源的な経験、そして「眼に見えないより深い生成の地点」を救い出す試みである点では同じ意義を持つのである。

本論は二人の絵画論・存在論において同様の問題意識が共有されていることを明らかにした。しかし言うまでもなく、二者間に共有されている部分が存在するということは、二者が同じものであることを意味しない。それゆえ、本論では扱うことのできなかつた問題、すなわち二者間の共有され得ない部分そして絶対的な差異は何かという問題が今後の課題として残されている。

註

- (1) M. Merleau-Ponty, *Levi et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.65 (286)  
 M・メルローポンティ『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、一九六六年  
 以下、メルローポンティの引用については原書から訳出したが適宜みすず書房版の翻訳も参考にした。原書ページ数のあとの括弧内には翻訳書における頁数を示す。
- (2) M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p.194 (205)  
 『見えるものと見えないもの』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、一九八九年
- (3) M. Merleau-Ponty, *Levi et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp.26-27 (263)
- (4) G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981, Seuil, p.39 (33) G・ドゥルーズ『感覚の論理 画家フランシス・ベーコン論』山縣照訳、法政大学出版、二〇〇四年  
 引用については原書から訳出したが適宜上記の翻訳も参考にした。以下では原書ページ数のあとの括弧内には翻訳書における頁数を示す。
- (5) *ibid.*, p.39 (33)
- (6) *ibid.*, p.27 (21)
- (7) *ibid.*, p.28 (22)
- (8) *ibid.*, p.12 (153)
- (9) Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p.19 (18)  
 ジャン＝フランソワ・リオタール『言説、形象』合田正人監修、三浦直希訳、二〇一一年、法政大学出版社  
 引用については原書から訳出したが適宜上記の翻訳も参考にした。以下では原書ページ数のあとの括弧内には翻訳書における頁数を示す。□内筆者補足。
- (10) *ibid.*, p.21 (23)

- (11) *ibid.*, p.21 (23)
- (12) G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981, Seuil, p.17 (9)
- (13) M. Merleau-Ponty, *Leil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp.26-27 (263)
- (14) G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981, Seuil, p.17 (9)
- (15) *cf. ibid.*, pp.97-99 (97-99)
- (16) *ibid.*, p.102 (102)
- (17) *ibid.*, p.102 (102)
- (18) 千葉雅也「輪郭を救うこと、文字通りになること—シル・ドゥルーズの美学と哲学における超越論的変形をめぐる—」(表象—第二号、表象文化論学会、二〇〇八)、p.266
- (19) このようなフィギュールをめぐるドゥルーズの議論の背景には、*Différence et répétition*, PUF, 1968 (『差異と反復』)での「表象—再現前化 *représentation*」批判、そして特に同書第三章における「思考のイマージュ」から開放された思考の可能性の問題、すなわち「思考せよと強制するものの暴力」(同書 p.182) から如何にして自由な思考が可能かという問題が存在するが、この点については紙幅の都合上、稿を改めて検討する。
- (20) M. Buydens, *Sahara-L'esthétique De Gilles Deleuze, Vrin*, 1990, p.100 (98) 「ミレイユ・ビュイダン『サハラシル・ドゥルーズの美学』阿部宏慈訳、法政大学出版、二〇〇二」引用については原書から訳出したが適宜上記の翻訳も参考にした。以下では原書ページ数のあとの括弧内には翻訳書における頁数を示す。
- (21) *ibid.*, p.55 (56)
- (22) G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981, Seuil, p.90 (89)
- (23) この点については拙論「共存不可能なもの共存としての『同時性』—M・メルロ＝ポンティ後期存在論と芸術論の関係—」(『西日本哲学年報』第二二号、西日本哲学会、二〇一三年)を参照していただければ幸甚である。
- (24) M. Merleau-Ponty, *Leil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp.78-79 (293)
- (25) *ibid.*, p.79 (294)

- (26) *ibid.*, p.81 (294)
- (27) *ibid.*, p.79 (293)
- (28) G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981, Seuil, p.27 (33)
- (29) *ibid.*, p.28 (22)
- (30) *ibid.*, p.28 (22)

(熊本保健科学大学・非常勤講師)