

論 文

メルロ＝ポンティにおける「諸感官の関連性」と絵画

——『眼と精神』の理解のために

山形大学人文学部人間文化学科

小 熊 正 久

序

メルロ＝ポンティは、『眼と精神』の本論のはじまる部分第Ⅱ章冒頭で、ポール・ヴァレリーの言葉を借りながら、「画家はその身体を世界に貸すことによって、世界を絵に変える」と、描画にとって「身体」の存在が不可欠であることを述べている。それに続いて彼は、「絵を描くこと」を理解するためには「視覚と運動との縊糸」であるような身体を取り戻す必要があるとも述べている。

画家は、風景画や肖像画を描くためには、まず対象を「知覚する」必要があり、そのためにはたしかに「身体」を必要とするであろう。次に画家は手で絵筆を動かしながら見られた風景や人物に「似た」絵を描く。このようにわれわれは考える。だが、そのように考える際、「像」と呼ばれる「絵のように」確固とした持続的なものが画家の心の中に存在し、それを参照することができるかと想定するのであれば、話は簡単であるように思われる。「像」を心の中に持っているということが「知覚した」ということであり、今度はその「像」を参照しながらそれに「似た」絵を描けばよいと考えられるからである。

だがもちろん、このような想定は成り立たない。われわれは持続して変わらない「像」といったものを心の中に保持し、それをそのまま思い浮かべるなどということはできないからである。しかも、上の想定は、身体を通して「知覚する」という活動を、そして、身体を通して「描く」という活動を何も説明していないのである。それにも関わらずこのような想定に陥りがちであるのは、われわれがいつも簡単に物を「知覚」することができ、巧拙は別にしてある程度は、「絵を描く」こともなしうるからであろう。

だが、物の「知覚」はどのように成立するのであろうか。たとえば物の形を捉える場合、その形が直接眼や意識に入り込むわけではないとすれば、「絵を描く」ということはどのようにして行われるのであろうか。また、われわれが完成した絵を心中に持っていないのだとすれば、しかも、絵は一挙にはなく次第に描かれていくことを考慮するなら、「身体を世界に貸すことによって絵に変える」ということ、つまり「絵を描く」ということはどのようなことだろうか。

本論文は、メルロ＝ポンティ最後の公刊著『眼と精神』がこれらのことの解明をめざした書であると考え、彼の解答を見出そうとするものである。だが、そこには、フッサールの身体論やメルロ＝ポンティ自身の『知覚の現象学』などで述べられた考えが暗黙のうちに凝縮され前提とされているため、その説明には難解な部分も多い。本論文はこれらを考慮し、「身体の反省性」と「諸感官の連絡」——本論文ではそれらを「諸感官の関連性」と総称する——という観点から、メルロ＝ポンティの絵画についての思想の基本部分を明確化しようとするものである¹。

第1節 諸感官の関連性

1 視覚と触覚のシステム

知覚と身体運動はどのように関係しているのであろうか。メルロ＝ポンティは『眼と精神』第Ⅱ章の第1パラグラフから第6パラグラフにかけて、知覚と身体運動の関連を説明しているが、これは、フッサールの知覚と身体運動についての分析に由来するものである²。

そこで、この関係を理解するために、フッサールが「物の知覚」の分析によって明らかにした知覚の成立の枠組みを参照することができるであろう³。

触感覚による対象の知覚は、手などの身体が対象に直接接触れることによって行われる。身体を動かさなければほとんど触覚的知覚は遂行されえないが、身体運動を顧慮すると、手などを動かさしめる範囲を「触覚野」⁴と考えることができる。その「触覚野」の範囲内で身体を動かしながら対象に触れることによって、身体に「感触」が感じられるとともに、対象の触覚的性質（熱さ、ざらつき、形など）が知覚される。また、身体の動きとともに「運動感覚」も与えられる。こうして、身体の「運動感覚」と「運動」、それによって可能になる「触覚野」内での、対象との接触による「感触」と「対象の性質」という触覚的知覚のシステムが考えられる。

視覚の場合には、直接対象に触れる触覚とはちがって、身体に与えられる「感触」に相当するものはないが、眼の動きに対応して「視覚野」が成立し、そのなかで視覚的「射映」（ある方向から見たときの対象の現れ）が与えられる。このことによって対象とその性質の知覚が成立する。

こうした「視覚」と「運動」との関連について、メルロ＝ポンティは、次のような修辭的疑問を提示している。

「……もし眼の運動そのものが反射的なものだったり、盲目なものだとしたら、また、[遠くから察知する] 触角や先見の明をもたないとすれば、あるいは、もしその眼の運動になかで視覚の働きがさきどりされていないとすれば、眼の運動はさまざまな物をごちゃごちゃに

1 いくつかの点で英米哲学における絵画論と対比しながら『眼と精神』について論じたものとして、國領（2015）がある。

2 フッサールの分析は『物と空間 1908年講義』（1974）、『イデーオン 第二巻』（1952）に見られる。メルロ＝ポンティは『シーニュ』所収の「哲学者とその影」の中でフッサールの『イデーオン第二巻』における分析に依拠しつつ身体論を展開している。

3 Husserl（1973）ないし小熊（2008）を参照。時間意識に関連する部分は、小熊（2015b）を参照。

4 左右の手、足の個々の触覚野、総合された触覚野などさまざまなものがありうるがここでは立ち入らない。

縫れ合わせるだけではないだろうか」(OE. 17/257)。

つまり、上のような視覚システムによって、身体運動と物の「射映」(現れ)は対応し合っているが、そこにはフッサールのいう「未来予持」や「過去把持」も働いており、それによってはじめて適切な身体運動も可能になるのである。このゆえに、「私の見るすべては、原理的に私の射程範囲に、少なくとも私の眼差しの射程範囲にあり、《私はできる》という地図の上に記入される」という事態も可能となっている。

このようにして、知覚は、赤さや硬さなどという「物」の性質を呈示するとともに、視野内の広がりとしての赤の「射映」、机に触れたり押したりする際に身体に感じられる固さ、抵抗感などを残すのであり、これらは、運動感覚やそれを導く未来予持や過去把持と一体になっている。さらに、「触覚」と「視覚」およびそれらのシステムは密接に関連し合っている。われわれは「見えるもの」にはまた「触れうる」のである。

2 諸感官の反省性と自己の身体

ではこうした知覚システムの中で「自己の身体」はどのように位置づけられるであろうか。一方には、上で見たように「感じる」、「動かさう」という身体の特徴があり、そのような特徴をもつものとしての身体を「現象的身体 *corps phénoménal*」と呼ぶことができる。だが他方、私は「身体」に触れたり見たりすることができ、その際、触れられたり見られたりするものとしての身体が見出される⁵が、その「知覚の客体」としての身体を「客体的身体 *corps objectif*」⁶と呼ぶことができる。そして、「現象的身体」と「客体的身体」は関連している。たとえば、右手で左手に触れていたがそれをやめて、今度は左手で右手に触れるといった場合のように、役割ないし立場が交代することによって、「現象的身体」であったものが「客体的身体」となりうる。その際先にみたように、触覚には「知覚された対象」と身体における「感触」という二重性が存するがこの役割も交代する。こうした一種の「反省性 *réflexivité*」によって「自己の身体」は成立するのである。「反省性」とはこの意味でフッサールが使っていた言葉であるが、メルロ＝ポンティもここで、「自らを反省しない身体、自らを感じない身体……は、もはや人間の身体ではないであろう…」(OE. 20/259)と言っているように、この「反省性」を「自己の身体」を生成させる根本的現象とみなしている。さらにこれに関連して次の言葉も見られる。

「鏡が現れるのは、私が見る者-見られる者であり、感じるものの一[・]種[・]の反省性があるからであり、鏡はその反省性を描き出し二重化するのである。鏡によって私の外面は補足され、私がかもっとも内密に有するものはこの顔の中に、水面の私の反射が私に推測させるような平たく閉じられたこの存在の中に移るのである」(OE. 33/267)。

5 「……私の身体は、見ながら自らを見、触れながら自らに触れる。それは自分自身にとって見えるものであり、感じるものである」(OE. 18/258)。

6 「現象的身体」と「客体的身体」という表現は『知覚の現象学』にみられるものである (PhP. 123/189)。

私の身体がそもそも外面をもっているゆえにそれを鏡に映してみることもできるのだが、それは先の根源的な「反省性」によるのである⁷。

また、「人間の身体は、見るものと見えるもの、触れるものと触れられるもの、眼とほかのもの、手と手の間に異種の交叉がある…」⁸とされているように、視覚と触覚などほかの感官との間にもこの「反省性」は存在しうる。

こうして、「私の身体」は、見られるもの、感じられるものであることによって、一種の物という資格をもち、「私の身体は世界の織目のなかにとりこまれている」と言われる。だが他方で、「物」は私の身体が触れ、見るゆえに存在し、また、見られる身体、触れられる身体と同じ資格で存在するものである。それゆえ、「物」は「身体の肉の内に象嵌され、言葉のまったき意味での身体の一部をなし」、「世界はほかならぬ身体という生地で作られて立立てられている」とも言われうる。こうして、「自己の身体」は「感じる・動かさしめる」という側面と「物」という側面をそなえた「感じる物」として存在するのである。

3 諸感官の連絡、および、諸性質の組合わせとしての物

上では身体の諸感官の「感じる」と「感じられる」とつまずき反省性についてみてきたが、感じられる内容の面でも、諸感官ないし諸感覚の関連が存在する。メルロ＝ポンティは次のように言っている。

「実は各々の色彩は、その最も内奥の要素においては、外に向かって表明された事物の内的構造にほかならないのだ。金の輝きは、金の等質的な構成を感覚的に呈示し、木の鈍い色は、その異質的な構成を示している」(Ph. P. 376/265)。

そこで、これらの物体の構成は視覚的な与えられ方にも触覚的な与えられ方にも対応しており、物の構造を通して「もろもろの感官は互いに連絡している *les sens communiquent entre eux*」のである。さらに彼は、視覚、触覚、聴覚に関連する例をあげている。

「われわれはガラスの堅さと危うさを見るのであり、それが清澄な音をたててこわれるときには、その音は眼に見えるガラスによって担われるのである」(ibid)。

こうして、「見られた与件」と「触れられる与件」などの間に切り離せない関連が成り立つのである⁹。

こうした「諸感官の連絡 communication」は、感官と感覚の面だけでなく、「事物の与えられ方」にも関係している。たとえば蜂蜜の与えられ方は次のような具合である。

7 なお、事物の知覚の際の(両)眼の調整や、物に触れる際の手の動かし方の調整なども、自分の身体に関わるという意味で、身体の「反省性」によるものとみなすことができるであろう。

8 OE. 21/260. なお、鏡の現象と絵画については、西岡けいこ(2015)を参照。

9 これに関連して、アンリ・フォションは次のように述べている。「表面、量感、緻密さ、重さは、視覚的な現象ではない。人間がそれらをまず知ったのは、指の間で、たなごころの凹みにおいてのことなのである。…もし触れることがなければ、自然は暗箱に投影された美しい風景のように、薄っぺらで奥行きがなく、幻影のごときものであったろう」(Focillon, p. 108/99)。

「蜂蜜はまず最初は液体のように見えるが、それに触るならば粘りのあるものであることが明らかになる。それを味わうことによって人はそれが甘いことに気づく。ところで、これらの性質のそれぞれはほかのものと不可分である。粘り気と甘みは蜂蜜の類比的な二つの存在の仕方である」(CS. 219)。

このように、蜂蜜は、視覚的、触覚的、味覚的に現れるが、それらの現れ方は関連しており、「諸性質の組み合わせ complex」として与えられるのであり、しかも、この組み合わせを任意に切り離すことはできず、まさしくこの組み合わせにおいて「蜂蜜」の在り方が現れているのである (Ca. 29/141)。

さらに事物の「感性的な与えられ方」はまた、「感情的な与えられ方」をも意味するのであり、この点について、次のように言われている。

「一般に感性的性質は純粋な状態において表現され得ない。『態度を喚起しない色は存在しない』とゲーテが言ったように、それは感情的 (affectif) 用語においてしか表現されない。しかも、この態度は、色の構造そのものの特徴である。……これはすべての感性的性質に拡張される：それぞれは、同時に存在の仕方の喚起でありシンボルである」(SC. 219)。

よく知られているように、色の場合、「一般的にいて、赤と黄はわれわれは『心を奪われ、中心から遠ざかるという運動の経験』をもち、他方、青と緑においてはわれわれは『安らぎと集中』の経験をもつ」のである¹⁰。

以上でわれわれは、自己の身体と物の経験を成り立たせる「身体の反省性」と「諸感官の連絡」について見てきた。前者は身体が諸感官において「感じるものでもあり、感じられるものでもある」ということを表しており、後者は、諸感官が連絡しているということであった。だがこれらはいずれも、「諸感官が関連している」ということを意味するので、これらの関連を総括的に「諸感官の関連性 relatedness of senses」と名づけておきたい。たとえば、自分の手は、触覚的に触れられる柔らかなものであり、視覚的に見られ肌色をしている、そして、それは動かすことができるという具合に諸感官の「反省性」と「連絡」はつながっている。こうした理由から両者を総称することは有意義であると思われる。

4 こだま 反響

知覚はこのようにして、時間意識を伴う身体運動を介して、「諸感官の連結」や「身体における反省性」によって成り立っている。そこで、仮に視覚的で瞬間的な与件を取り出してみると、つまり、ある時点で見られた与件だけを取り出して見ると、以上のような諸関連によって、さまざまなもの呼び覚まされるであろう。それらは、触覚的与件、運動感覚、直前のあるいは直後にあたえられるであろう与件などであり、しかもそれは、「反省性」によって成り立っている自

10 Ph.P. 244/345.

己の身体とともに生じるのである。そうした呼び起こしをメルロ＝ポンティは、物の知覚が身体に引き起こす「反響^{こだま} écho」と名づけ、「諸事物が私のうちに引き起こすそれらの現前の肉体的方式」(OE. 22/260)とも表現している。

第2節 絵画

1 知覚における対話的状況と反響^{こだま}

メルロ＝ポンティはこうした事態を出発点として「絵を描くとはどういうことか」を考察する。先にみたように、触感覚の場合であれば、物との接触において触られた物の硬さや冷たさといった感触が手の中に残るであろうが、それは、物の有り様に応じて手に与えられ、また逆に、物の現れ方は手の動かし方に依存するであろう。そこで、接触する手と物との間には「呼応」ないし「対話」の関係が成り立っていると言えるであろう。同じことは視覚の場合にも起こる。たとえば、遠くにある物を見る場合と近くのものを見る場合とでは、眼球内の水晶体や両眼の収斂の状態は異なるし、関心に応じて、風景全体を概観したり一つの物だけに注目したりするといった具合に、見方は変わりうる。

こうして、物の有り様に応じて感覚器官や知覚は変化し、また逆に見方に応じて現れ方(見え方)も変わるという対話的関係があるので、「身体の視覚機能は物の中で起こるに違いないし、物の明瞭な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に違いない」¹¹と言われるのである。また、さきにも「反響^{こだま}」についても次のように言われることになる。

「だからこそ、セザンヌも「自然は内にある」と言うのだ。質、光・色彩・奥行といったものは、われわれの前にそこにはあるが、しかしわれわれの身体のうちに反響^{こだま}を喚び起こし、われわれの身体がそれを迎え入れるからこそ、そこにある」(OE. 22/260)。

こうして、「反響^{こだま}」という語には、それが知覚における身体と風景のやりとりのなかではじめて与えられるという意味が込められているであろう。たとえば、「奥行」であれば、手前から遠方へ眼なぞしを導く動き、「赤い色」であれば目を惹き背景から際立つこと、「光」であれば、闇と対照的に、それによって物が見え部屋に満ちて風景も私をも包むもの、「質」であれば、手探りに応じる滑らかさやざらざらした感触と重なるような硬質感、このように、それぞれが、私の身体の動きに対する動的な「現れ方」なのである。

2 見取り図としての絵画とその現れ方

先にみたようにこうした身体への「反響^{こだま}」を(知覚された物に対応して身体において引き起こされる)「内的等価物」や「諸事物が私のうちに引き起こすそれらの現前の肉体的定式」と言い換えたあと、彼は次のように言う。

11 OE. 21-22/260.

「なぜ、今度はそれらが、また見えるものでもある見取り図を、そして、ほかの眼なごしが世界の視察を支える主題を発見するところの見取り図を呼び起こさないであろうか」(ibid.)。このようにメルロ＝ポンティは絵画やデッサンのことを「見取り図 tracé」と呼んでいるのであるが、その含意はどういうことであろうか。

フッサールは、文字などの「記号」による事象の表象（ないし呈示）と「像」による事象の表象を区別し、前者においては指し示すもの（記号）と事象との間に「類似性」はないが、後者においては像と事象との間に「類似性」があると述べていた。この点は一般に画像を通しての表象の特質と言ってよいであろうが、メルロ＝ポンティによれば、画家の描く絵画における「類似性」とは、肖像画の場合であれば〈誰を描いた絵であるかがわかる〉という意味での「類似性」であるだけでなく、〈対象の有り様がどのようであるかということ〉に関わる「類似性」、すなわち、「物に身を捧げるべき眼なごしに対して〈内なる視覚の痕跡〉を再考すべく、また視覚に対して、それを内から織りなしているもの…を再考すべく、機会を提供しているもの」を意味するというのである。さらに、先にみた身体への「反響」という事柄をもとにして、このような「類似性」を具えた「見取り図」について、メルロ＝ポンティは次のように言っている。

「自乗された見えるもの (un visible à la deuxième puissance), つまり、初めに見られたものの〈肉体をそなえた本質〉、その聖画像イコンが現れてくるのは、この時である。それは薄められた写しとか見せかけではない、つまりもう一つの〈物〉ではない」(ibid.)。

ここでは、その「見取り図」は、風景や顔といった「見えるもの」をもとに描かれた「もう一つの見えるもの」であるということによって、「自乗された見えるもの」と表現されている。

ヴィーゾインクはこの表現の意味を次のように解説している。

「像は、見え方にそくして、或るものを見るようにする。像は自乗された可視性をもつ。像においてわれわれは、示されるものをただ見るだけではなく、つねに、示されるものがどのように示されるのかを見るのである wie es zeigt, was es zeigt」¹²。

また、フッサールも1912年の草稿のなかで、「美学的意識は、対象一般の意識と対象の現出の仕方との間の差異と本質的に連関している」¹³と言っている。その「対象の現出の仕方」を言語記号といったやり方でなく感性的に表す唯一の有り方が「像」であることを思えば、こうした「像」現象の理解は、人間存在と間主観性にとってのその重要性を的確に表現しているといえよう。

だが、それはまた「写し」やもう一つの「物」ではないと言われていた。では、その「見取り図」そのものの「現れ方」、「見え方」はどのようになるであろうか。これについては次の言葉がある。

「ラスコーの洞窟に描かれている動物は、石灰岩の亀裂や隆起がそこにあるのと同じようなふうにそこにあるわけではない。とって、それらの動物がどこか〈ほかのところ〉にいるというわけでもない」(OE. 22/261)。

¹² Wiesing, S. 72.

¹³ Husserl (1980), S. 386.

すなわち、その動物の「像」はいわば「像」にすぎず、石灰岩の壁の上に動物そのものがあるというのではないが、しかし、純然たる記号の場合のように、指し示された現実の動物そのもの——たとえば昼の間に見た動物——のほうだけに注意が向けられているわけでもないのである。やはり、その石灰岩上に描かれたものから切り離されないような形で、動物たちは現れている¹⁴。この様子はまた、適切に、「私は絵を見るというよりはむしろ、絵にしたがって、絵とともに見ている」とも表現されている。

この「像」としての「見取り図」の「現れ方」は、フッサールの用語で言えば、「像物体」でも「像主題」でもなく「像客体」として現れているということになるであろう。肖像画を例にとれば、「像物体」とは額縁の木材や布、絵の具など通常の仕方で知覚されるものであり、「像主題」は、現実の描かれた人そのものである。これに対して「像客体」とは、「像物体」に支えられながらもそれとは違ってそこに現れている人の顔の形などである。このような特殊な現れ方をしていて、それなしでは「像」という現象が成り立たないような仕方で現れるものを「像客体」とフッサールは呼んだが、現実存在として措定されているかどうかという点に関しては、それは、「あたかも存在しているかのような」という「中立的な」在り方をしている（そのような仕方で措定されている）のである¹⁵。

さて、メルロ＝ポンティに従えば、「諸事物が私のうちに引き起こすそれらの現前の肉体的定式」としての「反響」^{こだま}¹⁶は、こうした「現れ方」をする「見取り図」、「自乗された見えるもの」を描かせるというのであるが、そうした「絵を描くとはどのようなことであろうか」、また、「描くことと知覚との関係」はどうかであろうか。この問いが本論文での主要な問いであった。だが、われわれはこの問いを念頭に置きつつも、描かれた「見取り図」としての絵画の特徴をみておこう。それは、知覚され物からの「反響」^{こだま}を受けながら画家が「描く」ということにもつながるであろう。

第3節 絵画の技法と「諸感官の関連性」

前節で、絵を描くとは、知覚における「見え方」を描くことであると定式されたが、その「見え方」は一様なもの、決まりきったものではなく、そこには、動きや多義性が存在する。フッサールの用語を使えば、それは「十全的に」すなわち「余すところなく完全な仕方」で与えられてはいないのである。そこで、『眼と精神』の叙述に即して、「奥行」、「線」、「色彩」、「運動」という観点から、その「見え方」と「描き方」を考察しよう。

14 「目に見えないその繫索を引きちぎることはない」(OE, 23/261)。

15 「中立性変様」についての論述は、簡潔ながらフッサールの『イデー第一巻』(1913年刊行)に見られる。その概念については、拙論小熊(2015)を参照。なお、この箇所とフッサールの「中立性変様」の関連は、滝浦静雄(1972)が指摘していたところである。

16 彼はそうした「反響(こだま)」をまた「想像的なもの l'imaginaire」とも言い換えている(OE, 23/261)。彼に従えば、この「想像的なもの」は、「複写」や「写し」といったものではなく、「現実的なものが私の身体内部で生きる図表であり、初めて視線にさらされたその果肉、その肉体を備えた裏面」なのである。

1 奥行

風景内の遠近や物の「奥行」は、「幅」や「高さ」のように眼前に長さとして広がる大きさではない。むしろわれわれは、物と物が部分的に重なり合い、覆い隠し合いながら見えていることを通して、遠近や奥行を捉える¹⁷。換言すれば、物と物が重なり合っていると捉えることが「奥行」をとらえていることにほかならない。つまり、たしかに私はそれらの物を自分の視点である一点から見ているのであるが、そのように見ることはまた、そのほかにも視点がありうることを示している。というのは、重なり合いを見て取ることは、重なり合わないような見え方や違った重なり方などが有ることを含意しているからである。また同様に、そこでは、見えている物には見えていない裏面があること、さらに、私の現在の展望が物の空間的有り様を汲み尽くしてはいないことをも示している。というのも、現に見えているのは一つの方向からの眺めにすぎないが、例えば逆方向からという具合に別な方向から眺めることも可能だからである。ところが、このことは、この眺めが汲み尽くしえず、有限の現れに還元できない「厚み」を持っていることであり、これこそ、「奥行」を捉えていることを意味するのである。

その「厚み」や「奥行」は、諸物の重なり合いのほか、諸物の大きさの違い、光のあたり方の違いなどによっても示されるであろう。そこで、絵画は「見取り図」としてわれわれの眼なごしを導きながら、さまざまな仕方で「奥行」を表現することができる。一つの無限遠点に向かって諸事物の大きさが規則的に小さくなるように描くいわゆる「線的遠近法」も一つの手法であろうが、関心のあるものを大きく描いたり、秘かに別の視点からの眺めを入れ込むことによって視覚を活性化させるという方法もあるであろう。また、蛇行する川や道によって視線を導き入れるということもあるであろう。

こうして、「視覚は奥行そのものを見ない」という言い方は、それが幅や高さのように見えるわけではないという意味で正しいが、われわれは、物を探索する視覚プロセスの中で、物や風景が「奥行」を持っていることを知っているのである。距離に応じた眼の調整、両眼の収斂、首や身体全体の動き、対象物に向かって歩いていくこと、こうした身体運動の全体は、風景や世界が奥行、厚みを持つことを前提としているのであり、どれか一つの方法だけで距離を感知するわけではない。たとえば、風景を単眼だけで見て、その眼や視線を固定したまま見えるように描くという人為的なやり方も、身体の使い方の一つにすぎないのである¹⁸。

われわれの身体はそうした、世界の「奥行」に対処して探索する方法を熟知しているが、身体の動きはそうした方法に従うのであり、このことは、われわれが先にみた身体ないし諸感官の「反省性」に依存しているのである。

2 線

では、物や風景を描く際に使われる「線」についてはどうであろうか。「物そのものの肯定的

17 Cf.OE, 45-46/274.

18 画像と奥行きや展望については、田口茂 (2015) において詳しく考察されている。

属性であり性質としての」輪郭を描くために線を使うということも考えられるが、そうではなくて「対象の広がり全体を通して走り」、「物の発生の軸のように曲がりくねった線」という具合に描くこともありうるであろう¹⁹。また、風景のなかに「可視的な線そのものは存在しない」のであり、「林檎の輪郭や草原の境界」は物を見る際に「暗示され、含意され、強要され」はするが、それ自体は見えるものではないという理解もありうるであろう。さらに、線を描く場合であっても、一本の黒い線を輪郭として描く場合もあるが、数本の細かい線を描くこと、また、林檎の色を次第に変化させていって輪郭を表すということもありうるであろう。最後の例として、メルロ＝ポンティの次の叙述を引いておこう。

「……セザンヌは、色で抑揚をつけるに際して対象のふくらみにしたが、青い線でいくつかの輪郭線を引くことになる。それらの一方から他方へと移される眼なごしは、ちょうど知覚においてそうであるように、それらすべての間に生まれ出る一つの輪郭をとらえるのだ。これらの有名なデフォルマシほど気まぐれでないものはない……」²⁰。

だが、セザンヌはいつもこのように描いているわけではないようであり、或る静物画について、次のような解説もみられる。

「彼が輪郭線を強調しているのは興味深い。彼はさまざまな対象の関係を線によって周到に描写した。その結果、壺の丸味のあるボディが背景の壁から浮きあがり、リンゴが対になって置かれ、布のひだが明瞭な特徴をもつようになっている」²¹。

こうしてみると、「線は物の模倣ではないし物でもない」²²という言い方はもっともであり、「線」についても、クレーの「芸術は見えるものを再び与えるのではなく、見えるようにするのである」²³という言葉が当てはまるであろう。たとえば、多くの細かい線を描くことによって、「動き」を表すことさえもできるであろう²⁴。そして、これは身体や眼差しの動きに対応した見えの動きであり、結局は身体の動きと連動しているかぎりにおいて、やはり「身体の反省性」によることなのである。

3 色とそのほかの感覚

絵画における色彩について、まず、上のこととも関係する、形や輪郭と「色彩」の関連を考えよう。

『ラジオ講演1948年』のなかで、メルロ＝ポンティは次のように言っている。

「絵画の古典的教育では、デッサンと色彩を区別します。つまり、まず対象がとる空間性の

19 OE, 72/290.

20 SN, 25. 「セザンヌの懐疑」邦訳18頁.

21 キャサリン・ディーン (1994), 94頁 (図版32「静物」の解説)。

22 OE, 76/297.

23 ドナルド・ウィガル (2007), 40頁.

24 上掲書の、例えば、図版41「彼女は吠える、私たちは遊ぶ」、図版24「守護霊」を見ると、後者では、複数の曖昧な輪郭線のような線や色の変化が人の動きを表していると解することができるであろう。

図式つまり輪郭をデッサンし、それから色彩で輪郭の内部を塗るわけです」(Ca. 19/67)。こうした形と色を分ける描き方に対して彼は、セザンヌの次の言葉を対置している。

「デッサンと色彩とは、もはや別々のものではない。彩色するにしたがってデッサンも進む。色彩が調和すればするほど、デッサンは明確になる。……色彩が豊かになれば、形態も充実する」²⁵。

そして、その意味を次のように解説している。

「セザンヌは自然が私たちの目の前で対象の輪郭や形を生み出すように、さまざまな色彩を配置することによって、輪郭や形を生み出します。こうして、…彼の描くリングは、結局、賢明なデッサンがそれに押しつけていた境界を越えて膨らむことになるのです」(Ca. 19/68)。

つまり、色の配置によって輪郭が生み出されることになるが、さらに、あらかじめ輪郭を描かないことによって、林檎そのものが輪郭にとらわれない膨らみをもつようになる、ということである。

さらに、色はほかのさまざまな知覚の様態と関連しており、絵画においてもそのことが重要性をもつ。

「根源的な知覚においては、触覚と視覚との区別は知られていない。……体験された物は、さまざまな感覚的所与をもととして、再発見されたり構成されたりするのではなく、それらの感覚的所与が輝き出る中心として一挙に示されるのだ。われわれは対象の奥行や、ピロードのような感触や、やわらかさや、固さなどを見るのである——それどころか、セザンヌに言わせれば、対象の匂いまでも見るのである。もし画家が、世界を表現しようと思うならば、色彩の配置が、そのなかに、この分かちえぬ全体を含んでいなければならぬ」(SN. 26/18-19)。

これはわれわれがすでに「諸感官の連絡」に関連してみたことであるが、さらに例を加えれば、木などが燃える火の色と熱さ、雪のふわりとしているが崩れそうな形状と冷たさ、布地などの材質のざらざらあるいは滑らかな手触りと目に見える表面の細かな形状、水の青さと底までの深さ、また、機関車と汽笛の音、楽譜やバイオリンとその音色、滝と響きと感じられる細かな振動、といった関連も知覚風景に厚みを付与している。このように、知覚にみられる、通常感覚様相やその器官の区分を乗り越えるような「諸感官の連絡」は枚挙にいとまがない。

メルロ＝ポンティは『ラジオ講演1948年』において、こうした観点から「物の統一」について述べている。そこでは、サルトルの「レモンの『黄色』」は、そのあらゆる性質を通じて、そっくり全体にひろがっており、その性質のおのおのは他の性質のおのおのによって全体にひろがっている」という『存在と無』²⁶の中の記述が引かれている (Ca. 28/139)。フッサールは、視覚的射映に関して、「物」が有限の射映には汲み尽くせないようにして与えられているということが「物

²⁵ SN. 26/18. なお、『ラジオ講演1948年』のなかでは、その一部のみが引かれている。

²⁶ Sartre (1976), p. 227.

の統一性」, 「意識からの物の超越」を意味していると考えていたが, メルロ＝ポンティはさらに, 一つの物に関して, 諸感覚の所与も互いに関連し合いながら統一を保っており, 「物」はわれわれの通常の感覚的区分を乗り越えるような形で統一的にわれわれに働きかけると述べているのである。そして, このことこそ身体と物との「対話」の重要部分だと言えるであろう。ミクロな構造を考えれば, 物の表面の細かく不統一な形状が, 触覚的なざらついた感じと視覚的な光沢のなさを生むわけであるが, そうした構造に支えられながら, また, われわれが身体全体で「物」を知覚することによって, 「物」は不可分の統一性, 個性性を保っているのである。

こうして, 色の知覚やそれを裏打ちする触覚などの所与は, 諸感覚の「連絡」および「反省性」と結びついているのであり, 画家もそれを生かそうとするのである。

4 運動について

最後に, 「物の運動」についてみてみよう。絵画の画面は静止しているのであるから, 文字通りにはそこに運動がそのままの形で描かれていることはありえないであろう。けれども, なんらかの形で運動を表現していると言っている絵画は数多く存在する。メルロ＝ポンティは, そうした絵画について次のように述べている。

「ジェリコの描いた馬たちが画布の上を, それも全速力で走る馬にはおよそありえないような姿勢で走っているのは, なぜだろうか。それは, 彼の『エプサム競馬場』の馬たちが, 地面に対する身の構えを私に見せてくれ [る] …からである。……時間の衝迫がただちに閉じてしまうはずの瞬間を, 写真は開きっぱなしにしておく。写真は時間の超出・侵蝕・『変身』を打ちこわしてしまうが, 絵画は逆にそれを見えるようにしてくれる。というのは, 馬はそうしたもののなかでこそ『ここを去ってあちらへ行く』ことになるからであり, 馬はそれぞれの瞬間のなかに脚を踏み入れているからである。絵画は運動の外側ではなく, 運動の秘密の暗号を求めるのである」(OE, 80/294)。

このように, それぞれの時点の現れを跨ぎ越すような具合に動きを表現することもできる。

こうした見えは, われわれが見え方をカメラのように瞬間ごとに分断するのではなく, 肉眼によって時間的幅のなかで動きを見る際に捉えられる事柄に対応しているであろう。

また, 別の事例をみれば, クレーのある絵画のように川の流れのような線により視線を動かすようにして, あるいは, 濃い色から薄い色で描かれた複数の同形の図によって動きを表現することも可能である²⁷。そして, これらはやはり見る者の身体的な出来事に関連しているのである。

以上で, さまざまな見え方に応じて「描く」いくつかの手法を見てきた。

これから言えることは, 第一に, 興行にせよ, 線にせよ, また, 色にせよ, 運動にせよ, そ

27 たとえば, 「オルフェウスの庭」(1926), 「赤のフーガ」(1921)と題された絵など。

れらを描く決まった方式は存在しないということである。たいていの場合に絵が風景や物をそのまま写していると考えられ、またそう言われるのは、慣習としてのそのような見方に慣れているからであろうが、風景をそのまま写していると考えられがちな写真画像であろうとも、照明やカメラの向け方、撮影の時間などさまざまなファクターが存在することは言うまでもない。時間意識や運動感覚を伴い、また、種々の関心に導かれて物や風景とコミュニケーションを行いながら為される連続的知覚の場合、それを描く仕方はきわめて多様なのである。

次に重要なことは、こうした手法によって描かれる「見え方」は、見る者の身体の有り様や活動と連動しているということである。また、遠近を見る際にはたらく、両眼の収縮、動きなどを捉える際の眼球の動き、視覚と触覚などの共働、物の縁の有り様を捉える際の視線の細かな動きなどを考えるならば、身体の活動は同時に身体の「反省性」や「諸感官の連絡」をも表しているのである。

では、「絵を描くとはどういうことか」、そして、「画家はどのようにして絵を描くのであろうか」。後者の問いに関しては、メルロ＝ポンティは次のように書いている。

「眼は世界を見る、そして世界が絵となるためには世界に何が欠けているかを見、また絵が真の絵となるためにはそこに何が欠けているかを見、そして、パレットの上に絵が待ち受けている色を見る。そしてそれが仕上がった時、眼はこれらすべての欠如を満たしている絵を見、さらには他人の絵、つまり自分のとは違った欠如に応ずる別な応答を見るのである」(OE, 25-26/262-3)。

こうして、画家は、風景とキャンバス上の絵とを比較しながら次第に描いていく。描く前に何をどのように描くかがあらかじめ決まっているわけではなく、「風景」と「描かれたもの」を見くらべながら補足や修正を加えつつ描くのである。この過程こそ、身体による視覚を通して、「風景を絵に変える」作業ということになるであろう。

おそらく、「どのようにして絵を描くのか」ということについては、手の動かし方を含む手法、素材や道具、間主観的含意、スタイルや伝統、描くことや身体についての存在論的含意など、多くの重要なことが語られうるであろう。その一部は『眼と精神』の続く部分で語られることになる。

だが、「絵を描くことはどういうことか」という問いについてはどうであろうか。われわれは最後に、「表現」と「意味」という観点から、そのことを再考察しよう。

第4節 描くことと表現

ソルボンヌでの講義録のなかの、幼児のデッサンを扱っている部分²⁸に次の言葉がある。

「われわれは、幼児にとってデッサンは世界の表現であり、決して単純な模倣ではないということを認めなければならない。その際、表現という用語をその十全の意味で、すなわち、

28 この事柄については、大森史博 (2013), (2014) において詳細に扱われている。

知覚する者と知覚される事物のあいだの結びつきとして受け取るべきである」(CS. 217)。こうして、「模倣」と「表現」が対比されているが、それはどのようなことを意味するであろうか。また、「デッサンの役割の研究はわれわれをその基礎にあるもの、すなわち知覚へと連れ戻す」(CS. 219)と言われているが、その「知覚」とはどのような有り様であろうか。

まず、「知覚」については次のように述べられている。

「幼児の知覚は、認識の対象としての事物だけでなく、われわれの感情性に対する刺激としての事物に出会うことから成り立つ……。そして、成人が便宜的な〔客観的な時空間を前提するような〕態度を放棄する場合には、成人の知覚も同様である」(ibid.)。

簡単にいえば、幼児の知覚、そして根本的には成人の知覚においても、事物は感情的なものに働きかけるのであり、デッサンはそのように出会われる事物を描き、表現する、ということである。すなわち、幼児は好き・嫌い、興味・関心、愛情・憎悪・恐怖などのなかで事物に出会うということになるであろう。そこで、そうした出会い方についての説明を要約してみると次のようになる。

幼児は、触ることのできるものや感情的経験を呈示（表現）するように思われる。たとえば、ジャガイモ畑のデッサンでは、ジャガイモをかたどる小さな卵形が点々とした畑を表す四角形が描かれる。「諸対象は幼児にとって特に感情的アスペクトのもとで呈示される」（手の中のジャガイモの重さと持続と暖かさなどのように）」(ibid.)。

このような感性的性質の知覚と感情の結びつきについては、先にみたところであるが、こうした感情のおける物との出会いとデッサンについて彼は次のように述べている。

「これらの考察はわれわれのデッサンの観念を拡張する。幼児のデッサンは幼児の知覚を延長する。幼児のデッサンはつねに事物の現実に対応するのではなく、性格や態度の表現に対応するのである」。

つぎに「表現」の「意味」という観点から、知覚および絵画と「意味」の関連について考えてみよう。『ラジオ講演1948』のなかに次の言葉が見出される。

「テーブルを知覚するとき、私はテーブルがテーブルとして機能を遂行する様態に無関心ではられません。おのおののテーブルによって異なる天板を支える方式、重量に抗う、脚から天板に及ぶテーブル全体の独特な動きは、おのおののテーブルを独自のものにしていきます。木目、脚の形、木の色や年代、年代を示す落書きやかすり傷——こうした些細な特徴が重要でないとはかぎらないし、私にとってのテーブルの『意味』は現前するテーブルの様相に具現するあらゆる「些細な特徴」から創発するのです」(Ca. 54/342)。

こうした言葉を考慮すると、デッサンとは、知覚における(潜在している)意味や解釈の表現である、とすることができないのではないだろうか。すなわち、知覚の意味を固定的に捉えることはできないが、「描くこと」は、空間内での知覚とは異なる媒体に描くことである以上、「知覚を超えては

いる」²⁹。だが、それは知覚から離れるわけではなく、「知覚を延長」しつつ、その「意味」を表現するのである。先にみたように、メルロ＝ポンティは絵画を「自乗された見えるもの」と捉えていたが、それは以上のように理解することができるであろう。そのような知覚の潜在的な「意味」には、身体諸感官の反省性や連絡、そこで引き起こされる感情的なものによる「反響」が結びついているのである。

上の例に関連させて言えば、ある人は重量に抗う脚の形を、真ん中を太く描くかもしれないし、よくわかる自分の落書きを強調するかもしれない。その表現の「意味」はこうして「知覚の延長」であり、潜在的に知覚にみられたものが顕在的に描かれたのだとも言えよう。いずれにせよ、このようにして、「自乗された見えるもの」としての絵画は、知覚世界の単なる写しや模倣とは言えないのである。

むすびに代えて

メルロ＝ポンティは『眼と精神』の本論冒頭部で、身体諸感官の反省性および連絡、すなわち「諸感官の関連性」についての考察を呈示した。触れ・触れられること、見て・見られること、このことによって私の身体は成立する。それは《感じる物》であり、「反省性」をもつ。だが、私の身体が触れられるもの、見られるものであるということは、私の身体だけが触れられ、見られるものなのではなく、机の上の手が見え、大地の上にある足が見えるのであり、服に被われた身体に触るのであり、鉛筆を持つ手に触ることでもある。また、私は、壁の上の手に触れ見たりする。このようなことにより、私の身体はまわりの世界に巻き込まれ、根を下ろしている。これがなければ私の身体は宙に浮いてしまう。

物が、遠近をもって出現すること、奥行きの中で互いに覆い隠すこと。これは、私の視界のなかでの出来事である。しかし、私がまわりの世界に巻き込まれていなければそういうことは起きない。私の手の中にあるもの、私のすぐ手近にあるもの、手を伸ばせば届くもの、こうした物相互の隔たりや重なり合いが起こるのは私の身体がまわりの世界に巻き込まれているからである。こうした絡み合いの中ではじめて物の距離、重みと大きさを持つ大地上の物は出現するのである。

こうした身体と世界との対話的交流のなかで「反響」が与えられ、それにより画家は物の「見取図」を描く。その絵画での「質、光、色彩、奥行」などには反省性ととも「諸感官の連絡」や「性質の組合わせ」としての物の与えられ方という事象が関わっている。メルロ＝ポンティに従うと、そのようななかでの「知覚の意味を表現すること」が「絵画を描く」ことであると言えるであろう。だが結局、これは、絵画がそれ以外の表現手段によらないのであるかぎり、「諸感官の関連性」のゆえの物からの反響の下で知覚に与えられる物の「見え方」を、「自乗された見えるもの」として表現することにほかならないであろう。

29 「表現」のこの側面について、Cf. Singer, pp.235-7.

われわれは「絵を描くとはどのようなことか」という問いについてのメルロ＝ポンティの考えの一応の定式化には到達したが、知覚から絵画表現への道については、なお考察すべき事柄は多い。先にも述べたように、画家が描く際の素材、道具、筆づかいなどは絵画と表現の成立にとって不可欠であり、まさしくそれによってこそ「知覚の意味」や「見え方」は表現されるのである。また、画家のスタイル、絵画をめぐる間主観性、伝統³⁰なども絵画の意味の考察には重要であり、それはまた存在論にもつながっている。だがこれらについては、なんらかの機会に考察することとしたい。

参考文献

*引用にあたっては、略号および頁数を示す。斜線のあとの数字は、邦訳がある場合その頁数を示す。なお、邦訳は、本論文での文脈に合わせて変更した箇所がある。傍点は本論文筆者によるものである。

- Focillon, E. *Vie des Formes*, PUF, 1943.
[かたちの生命, 阿部成樹訳, ちくま書房, 2004]
- Husserl, E., *Ding und Raum Vorlesungen 1907*, Husserliana BdXVI, Nijhoff, 1973.
- Husserl, E., *Ideen Zu Einer Reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie zweites Buch*, Husserliana Bd.IV, Nijhoff, 1952.
- Husserl, E.: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung 1998-1925*, Husserliana Bd.XXIII, Nijhoff, 1980.
- Merleau-Ponty, M.: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945. [Ph.P.]
[知覚の現象学, 中島盛夫訳, 法政大学出版局, 1982]
- Merleau-Ponty, M.: *Causeries*, Seuil, 1948. [Ca.]
[ラジオ講演1948年, 菅野盾樹訳, ちくま書房, 2011]
- Merleau-Ponty, M.: *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964.[OE.]
[眼と精神, 滝浦静雄・木田元訳, みすず書房, 1966]
- Merleau-Ponty, M.: *Sens et Non-sens*, Nagel, 1948. [SN.]
[意味と無意味, みすず書房, 1982]
- Merleau-Ponty, M.: *Signe*, Gallimard, 1960.
[シーニュ下, みすず書房, 木田元訳, 1970]
- Merleau-Ponty, M.: *Psychologie et pédagogie de l'enfant, Cours de Sorbonne 1949-1952*, Verdier,

30 こうした点についての『眼と精神』の含意については、西岡けいこ (2015) を参照されたい。

2001. [CS.]

- Sartre, J.P. : *L'être et le néant*, Gallimard, 1934, rééd. coll. <Tel>, 1976.
- Singer, Linda. : *Merleau-Ponty on the Concept of Style*, in : *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Northwestern University Press, 1993.
- Wiesing, L. : *Phänomene im Bild*, Wilhelm Fink, 2000.
- ウィガル, ドナルド (2007) : 『美の20世紀 クレー』, 二玄社。
- 大森史博 (2013) : 「表現における物との接触—メルロ＝ポンティと子供の絵画—」, フィロンフィア・イワテ, 第45号。
- 大森史博 (2014) : 「野生の表現と最初のパロール」, 東北哲学会年報, No.30。
- 小熊正久・清塚邦彦編 (2015) : 『画像と知覚の哲学—現象学と分析哲学からの接近』, 東信堂。
- 小熊正久 (2015a) : 「画像表象と中立性変様—フッサールにそくして」, 小熊・清塚編上掲書所収。
- 小熊正久 (2015b) : 「時間意識を介しての感覚と意味」, 小熊・清塚編上掲書所収。
- 小熊正久 (2008) : 「知覚における同一性と差異—フッサール『物と空間 講義 1907』を手がかりとして—」, 山形大学人文学部研究年報 第5号。
- 國領佳樹 (2015) : 「絵画の知覚経験—メルロ＝ポンティ『眼と精神』を手がかりにして」, 小熊・清塚編上掲書所収。
- 滝浦静雄 (1972) : 『想像の現象学』, 紀伊國屋書店。
- 田口 茂 (2015) : 「受動的経験としての像経験—フッサールから出発して」, 小熊・清塚編上掲書所収。
- ディーン, キャサリン (1994) : 『セザンヌ』, 浅野春男訳, 西村書店。
- 西岡けいこ (2015) : 「人間は『自画像』としての絵画に溢れた世界を生きる身体である—後期メルロ＝ポンティ絵画論の位相」, 小熊・清塚 (2015) 所収。

“Relatedness of Senses” and Painting in Merleau-Ponty’s Thought : for a reading of “Eye and Mind”

Masahisa OGUMA

My purpose in this essay is to illuminate clearly Merleau-Ponty’s thought about paintings; namely about what painting pictures is and how painters paint pictures, through the concept of “relatedness of senses”. The explanations for this approach are the following.

First, I shall explain the concept of “reflexivity of the human body and senses” and then the concept of “communications of the senses”. The former concept means the undividedness of the sensing and the sensed, the latter means that the senses intercommunicate (e.g. we see the hardness and brittleness of glass). These concepts are collectively called “the relatedness of senses”. In addition, the role of these facts on our perceptions of things and the world are described.

Secondly, I will show the relationships between “the relatedness of senses” and the features and techniques of painting pictures; namely, expressions of perspectives, lines, colors and motions.

Finally, I explain Merleau-Ponty’s thoughts about pictures from the viewpoint of “expression” and “meaning”. According to Merleau-Ponty, painting pictures is an expression of the meanings of the perception about things. In other words, it is an expression of the ways of looking at things.