

絵画と哲学*

——メルロ＝ポンティの感性的存在論II——

本 多 英太郎

III デカルト哲学と絵画

思考と視覚

「目に見えるもののコスモロジー」(IV, 161)がデカルト哲学で積極的な意味をもつことはない。メルロ＝ポンティがデカルト哲学で視覚を問題にするのは、『屈折光学』である。視覚の領野の主役は「思考」であり、思考はある種のモデルをもとに視覚の再構成を試みる。その目的は、視覚を修正する「人工器官」すなわち望遠鏡を発明することである。それゆえ、『屈折光学』に登場する光は、〈外〉からわれわれの眼のなかに入り、視覚をコントロールする光である。光は「接触作用」として認識され、それは本質的に「盲人の杖と事物の接触作用」と同一である。デカルトは言う。「盲人は手で見える」(AT, VI, 84)⁽¹⁾。

視覚のモデルは、「触覚」である。したがって、画家たちを悩ませた視覚固有の難問はすべて作用と反作用で処理される。反映、鏡像などは事物のひとつのヴァリエーション、いわばボールのバウンドと変わらない。鏡に映った「私」の像は、事物の力学の結果であり、そこには「回帰性」はない。

「絵(タブロー)」がどれほど生き生きとある事物を表象していても、それはその事物が平らな面に描かれるために、その事物にとって「然るべき(devoir)」変形がなされたインクのしみにすぎない。タブローは、それが意味している事物と似ても似つかない「シーニュ(記号)」や「パロール(ことば)」と同じ次元のもの、「身体に与えられたシーニュ」であって、思考がこの身体のシーニュを「厳密に読解する」のである。デカルト的コギトにとって、絵画空間で展開される「アナロジーをもった夢の世界」(CE, 41)

* 本稿は、「絵画と哲学——メルロ＝ポンティの感性的存在論I——」(「愛知県立大学外国語学部紀要(言語・文学編)第33号」所収)の続編である。

引用についての略号は、前稿の註(2)、(3)参照のこと。

などどこにもない。

「絵画理論はすべて形而上学である」(E, 42)。なぜ、そのような言明がデカルトの視覚論から導き出せるのか。デカルトにとって絵画は、「存在へのわれわれのアクセスを定義するのに与る中心的な働き」でなく、「知的所有と明証性によって規範に則って定義された思考の変様あるいはヴァリエーション」である。しかし、「絵画全体がその表現手段のひとつひとつに現前し、一枚のデッサン、一本の線があらゆる絵画の大胆な試みを含んでいる」(ibid.) ように、デカルトが銅版画について次のように記述していることは、絵画における一本の線、一枚のデッサンにも相当し、形而上学的意味をもつのである。

「銅版画法は、紙のうえにわずかなインキをあちこちにおくことによっておこなわれるにすぎないが、われわれに森、町、人物、戦争や嵐さえも表現してみせる。もっともその場合、形像がこれらの対象についてわれわれに知らしめる無数の異なった性質のなかには、その形像がぴったり似ているような図像は一つとしてない。しかもそれはきわめて不完全な類似である。というのは、形像がまったく平らな面のうえに、さまざまな起伏をもった物体を表現し、透視画法の規則に従って、形像が円をよりよく表現するには他の円によらないで楕円形を使う方がよいとか、正方形については他の正方形によらないで菱形を使用する方がよいとかいうことはしばしばあるのであって、他の図形についても同じだからである。したがって、形像がその性質に関してより完全であり、対象をよりよく表現するためには、その対象に似てはならないことがある」(AT, VI, 113)⁽²⁾。

メルロ＝ポンティは、デカルトのこの一文にひとつの形而上学を読みとる。デカルトにとって銅版画はかれの視覚理論には格好の事例である。その図は、円が楕円形、正方形が菱形といった具合に、「対象の十分なシーニュ」を呈示している。あとは思考にまかせればよい。そこでメルロ＝ポンティは、デカルトが「もし」、まさに仮定法で、蜜蠟の分析で排除してしまったあの第二性質、とくに色彩を視覚理論において問題にしていたならば、状況は変って、かれは「世界の現前」を問題にせざるをえなかったであろう、と推測する。ただ、デカルト自身は、そのような問題意識をもっ

ていなかった。銅版画の記述からメルロ＝ポンティは、デカルトの絵画論を次のようにまとめる。「デカルトにとって、色が装飾、彩色であること、絵画の力全体がデッサンの力に依拠し、そしてデッサンの力が、遠近法的な投影が教示するような、デッサンと空間それ自体とのあいだに存在する規則づけられた関係に依拠することは自明である」(CE, 43-44)。

デカルトの絵画理論では〈広がりのあるもの〉しか描くことができない。デッサンは、それが広がりを表象することを可能にするから、絵画を可能にする。したがって、絵画とは、事物がわれわれの眼に刻みつけるのと同じような投影図を画布のうえに現前化させる「巧みさ」にほかならない。タブローは、縦と横だけである。いかにそこに欠けているものを表象するか。欠けているものとは、「奥行き (profondeur)」である。ただ、デカルトでは、奥行きは、「弁別するシーニュ」としてそれを描くことができるのだから、縦と横から派生する第三の次元だということになる。奥行きが形而上学的な意味で問題になる。第三の次元としての奥行きの距離は、現に「私」が〈ある〉ところ、〈ここ〉、「私の身体」から、遙か彼方、〈あそこ〉、地平線までであり、そこでは事物がたがいにその姿を隠しあって存在している。

しかしながら、われわれの眼差しを拒んでいる対象は、真実、見ることができないか。不可能でない。「私」がそれらの事物の側面に位置すれば、見えない事物、その姿を隠していた対象を見ることができ。さらに、この瞬間、「私」が移動したこの瞬間、「別の人間」、まさに「どこにもある神」(CE, 46)ならば、その眼差しにさらされないものはなにもない。それは、事物がたがいに〈外〉にあるからである。それゆえにこそ、画布に、技巧的には遠近法と俯瞰図によって、奥行きを派生的な第三の次元として描くことができる。デカルト哲学では奥行きは「驚異する」ようなものでない。要は、空間の問題である。空間とは何か。「空間は即自的であり、あるいはむしろすぐれて即自的なものであり、空間の定義は、即自的にある、ことである。空間の各点は、この点が〈ここ〉、あの点が〈あそこ〉といったように、それがあるところにあり、それがあるところで考えられる。空間とは〈どこ〉の明証性である」(CE, 47)。奥行きは、デカルト哲学では、「置換可能」なひとつの次元なのである。

では、デカルトのこの空間の理論、それはとりもなおさずデカルトに銅版画を空間の絵画として象徴させているのであるから、このデカルト派の

絵画理論に奥行きの問題を解消させてよいか。勿論、そのようなわけにはいかない。銅版画についての記述における次のくだりがどのような意味をもっているかを考えてみる必要がある。「(……)透視画法の規則に従って、(……)円をよりよく表現するには楕円形を使う方がよいとか、(……)正方形については(……)菱形を使う方がよいとかいうことがしばしばある」。デカルトは、平面投影によって思考が事物の真の形を認識すると信じた。ところが、現実はそのようにいかなかった。なぜか。「事物のなかで生まれ」(CE, 69)、「絵画のなかで考える」(CE, 60) 画家たちは、たとえば、『眼と精神』の一枚の絵、ニコラ・ド・スタールの作品『アトリエの一角』が証明しているように、デカルトの視覚理論の規則にそって、〈広がりのあるもの〉を描かなかったからだ⁽³⁾。哲学者と画家のこの〈ずれ〉について、それはとりもなおさず「思考」と「視覚」の〈ずれ〉なのだが、メルロ=ポンティは遠近法の歴史的背景を踏まえ、次のように述べる。「画家たちは、遠近法の技術のいかなるものも正確な解決でないこと、実存する世界について、あらゆる点でこの世界を尊重し、絵画の基本的な法則となるに値するような投影図法などないこと、そして線遠近法はそれこそ到達点であるどころか、絵画にいくつもの道を開くものであること、それらのことを経験上知っていた」(CE, 50)。

デカルトはかれの空間の哲学の到達点を遠近法に見ている。しかし、画家たちは、かれらが「次元の可逆性」として経験し、実践している空間の哲学、奥行きが線遠近法でもってその空間の探求を完結したとは考えなかった。それは、イタリア、そして北欧絵画に見られるとおり、いくつもの道を開いた。そして、その倦むことのない探求の歩みを見渡したとき、デカルトの円と楕円の、正方形と菱形の対極に位置するものとして、あのセザンヌの空間の探求、人物の背後を横断する〈ずれた線〉、あるいは静物画に見られる果物皿の、まさに非デカルト的な図形を想起すれば、デカルト的な第三次元としての奥行きが画家の追い求めている奥行きでないことは理解しやすい。遠近法は「絵画の言語活動」である。この活動について、メルロ=ポンティは次のように書いている。「絵画の言語活動は、〈自然によって制度化されている〉のでない。それは、創り、創り直さなければならぬ。ルネッサンスの遠近法は、その効果が絶対確実な〈仕掛け〉などといったものでない。それは、それ以後も連続している(continuer)世界の詩的な情報収集のなかの一事例、一期日、一契機でしかない」(CE, 51)。

傍点筆者)。デカルトは、透視画法でもって、いわゆる絵画における奥行きの問題が完結すると考えた。かれは、空間にもアルキメデスの一点を求めた。しかし、それは「視覚の謎」の排除の帰結である。真実は、絵画の言語活動がまさに中断、完結のない〈連続〉だ、ということである。

他のデカルト——均衡の哲学——

デカルトに「謎」はない。「もしデカルトが視覚の謎を〈排除 (éliminer)〉しようと思ったならば、デカルトはデカルトでないであろう」(ibid.)。視覚の謎は「身体の謎」である。デカルトはこの謎を排除した、と考えたら、それこそわれわれはデカルト哲学の謎、いわばもう一人のデカルト、デカルト哲学の裏地を見落としたことになる。

思考を伴わない視覚はない。視覚は、「自然」によって条件づけられた身体的なことを「機会」として生じる。視覚は、身体の重みをたずさえ、身体に依存している。事実として、「視覚の思考の中心にはなにか不可思議な受動性がある」(CE, 52) ことを認めないわけにいかない。そして、この受動性のゆえに、われわれはここであの「精神 (esprit)」に相当するもの、すなわち、「自らの身体の部分がどこにあるかを知っていて、そこから自分の注意力を肢体の延長のなかにある空間のあらゆる点に移すことのできるような心」(ibid.) を想定せざるをえない。ある対象の位置を「見る」という身体的な出来事は、「視覚の思考」という問題設定によって、「私の身体」のうちに「心 (âme)」の問題を生じさせる。

では、「心」にとって、自らの身体、いわば「この空間」、「すべてのあそこ」がそこから出てくることになる「この最初のここ」とは、いったい何であるのか。「この最初の〈ここ〉」は、すべての〈あそこ〉と異なって、延長の任意の一樣態、ひとつの見本といったようなものでない。それは、心が〈自分のもの〉と呼ぶ身体の場所、それは心が棲みついている場所である」(CE, 53)。勿論、「ここ」である「私の身体」は、「心」にとって「私」が見ている多様な対象と同列に位置して存在する一対象でない。メルロ＝ポンティは言う。「心は、自己に則してでなく、身体に則して考える。そして、心を身体に結びつける自然の契約 (le pacte naturel) には、空間、外的距離もまた規定されている」(ibid.)。「心」は、セザンヌが「自然に則して」描いたように、「身体に則して」考える。したがって、「眼」が遠方の事物を見つめ、「心」がその「距離」をことさら「反省することなく」捉えると

き、そのような視覚の思考は、「われわれの身体機構のうちに刻み込まれた太古の思考」(ibid.)であり、まさに心にとって身体、正確には心の身体は、「自分の生まれた空間」、「ここ」であり、「すべてのあそこ」の、「実存するほかの一切の空間の母胎」(E, 54)なのである。

デカルト哲学では二つの視覚が問題群としてある。ひとつは、銅版画の記述に象徴される視覚、「精神」の反省の対象となる視覚、いまひとつは「心」の視覚である。後者の視覚について、メルロ=ポンティは、「現に生じている視覚、自分の身体のなかで押し潰された、名誉職的な、設定された思考とでもいった、ただそれを実行してみることによってのみその観念をもつことができる、そして空間と思考のあいだに心と身体コンポゼの合成体という自律した秩序を導入する、そのような視覚がある」(ibid.)、と書く。「視覚の謎は排除されていない」(ibid.)。謎は、「見ることについての思考」から「現実的な視覚」へ移行する。

しかしながら、デカルトが切り拓いてみせた新たな存在論的な地平は、デカルト哲学の本体、その精神の哲学を転覆してしまうほどのものか。現実的な視覚は、事実としての思考であり、そこにはくイ・リ・ア(～がある)の世界がその内容として含まれている。この視覚は思考の定義を逸脱し、その特性は「実践し、訓練し、実存する(exister)」(E, 54-55)ことにある。かつて王女エリザベトはデカルトにこの視覚の根拠をただした。その問いにはアリストテレス、スコラ学派の線上にたち、コギトの哲学からすれば理解しがたいことなのだが、思考を「身体的なもの」として捉える必要があると答えるしかなかった。それが「悟性のまえて心身合一を公式化する唯一の仕方」であり、その支えは「生の行使(l'usage de la vie)」(E, 55)である⁽⁴⁾。デカルト哲学における心身の「混合」としての思考に、メルロ=ポンティは新しい意味をもたせる。「それは、実存の、——実存する人間の、実存する世界の——ある秩序の指標である」(ibid.)。

デカルト哲学のうちに「奥行き」にかかわる形而上学的な意味を把握するには、ここまでこの哲学を押し進めてみる必要がある。しかし、その可能性の追求もそれ以上を越えることはない。というのも、デカルト哲学では、パスカルのように「神の存在の深淵」を探ること、そして画家たちのように「生」を根拠とする「心の空間と目に見えるものの奥行き」に問いかけることは、いずれも「無駄なこと」、つまり立場上資格がないとされてしまうからである。デカルトの形而上学は、「もはや形而上学をつくらない

という決定的な理由をわれわれにあたえ、われわれの明証性を制限することによってわれわれの明証性の有効性を認め、われわれの思考を引き裂くことなくわれわれの思考を開いている形而上学」(CE, 56)である。メルロ＝ポンティによれば、それこそがデカルトの「秘められた均衡 (équilibre) の哲学」(ibid.)なのである。

新たな問いかけ

しかし、〈いま〉、この均衡の哲学の秘密は失われてしまった。ここで『眼と精神』の冒頭の一文にかえる必要がある。現実を席捲しているのは、デカルト哲学の到達点を自らの出自とする「われわれの科学」である。その科学は、「技術化された思考」、「操作的思考」であり、「デカルトが盲目の、しかし還元不可能な経験にとっておいた、自己自身と実存する世界との接触の領域」にさえ、「心理学」の名のもとに踏みこんでくる。しかしながら、デカルト哲学に忠実であろうとすれば、現代科学が敵対する「接触的思考としての哲学」(CE, 57)、デカルトが開き、すぐに閉じてしまったあの次元、「心と身体の合成体、実存する世界、深遠な存在の次元」(CE, 56-57)に身を沈め、身を持している哲学、そのような哲学の復権の道を探る必要がある。デカルト哲学の射程を考え、現代の思想的状況を把握すれば、「われわれの科学とわれわれの哲学は、デカルト哲学の忠実かつ不忠実な二つの帰結であり、その解体から生まれた二つのモンスターだ」(CE, 58)ということになる。

哲学は、現実の世界の探索を企てる。そのために確認しなければならないことは、「われわれは心と身体の合成体〈である〉。したがって、それについての思考があるにちがいない」(ibid.)ということである。その思考は「位置あるいは状況の知」であり、その知こそが『屈折光学』で展開された「対象間の関係の網」としての空間の思考の土台をなしている。メルロ＝ポンティは、「心と身体の合成体である」われわれが棲まっている空間、いわば「心の空間」について、「それは、空間性のゼロ点もしくはゼロ度としての私から測られた空間である」(CE, 59)と書く。心の空間のゼロ度とは、懐疑する精神としての「私」が自己の定点を求める途上で排除してしまった、「私はここにいる」ことの「ここ」である。もはや「私」はこのゼロ度にあって、自らの生活空間を直交する軸、すなわち、縦・横・高さといった三本の軸で見ることはない。「世界は私のまわりにあるのであり、私のま

えにあるのでない」(ibid.)と、メルロ=ポンティは、もう一人の、本当のデカルトになって、書く。この「私」が棲む実存の世界で、問題の視覚は本来の力を回復し、哲学に新たな地平を開くことになる。そこでは空間や光について思考するのではなく、「そこにある空間や光に語らせる」(ibid.)ことが問題である。際限のない問いかけが始まる。問いかけ、問いかけられる「私」は、あの身体から剥離された「精神」でない。それは、デカルトが王女に語った「心身合一 (l'union de l'âme et du corps)」としての「心」、換言すれば、「私の身体」である。〈問いかけ〉の哲学に道筋がつけられていないわけでない。メルロ=ポンティは、哲学のために、コギトに代表される精神の哲学とは別の道を近代哲学の歴史とともに歩む。それが「哲学者の兄」である画家の求めた道である⁽⁵⁾。

IV 絵画と存在のロゴス

近代絵画と哲学者

近代絵画の歴史全体は「形而上学的意味」をもつ。その形而上学は、デカルトの『屈折光学』における視覚理論が代表する純粹悟性の形而上学でも、またその対極にある帰納的な経験論的形而上学でもない。その意味は、われわれが「包みこまれている」世界のなかで探られる。われわれの形而上学的探求の土台となるこの世界について、メルロ=ポンティは、「偶然性の肉のなかに出来事の構造、そのシナリオの本来的な力がある」(CE, 61)と、メタフォリックに語る。まさに、〈イ・リ・ア(～がある)〉にほかならない世界すなわち「偶然性の肉」のなかで、「偶然性の場」である人間として創作している人たちこそは画家であり、そこでかれらは「偶然的出来事によって編みあげられた生」⁽⁶⁾に自らを開き、世界の、「肉」の出来事の構造、その力の顕現化に努める。メルロ=ポンティは画家たちの努力の軌跡を探る。かれは、近代絵画史全体を考究するにあたって、二つのこと、ひとつは作品のもつ歴史的な意味について、そしていまひとつは自分が近代絵画の画家たちに語らせざるをえなくなった経緯、またその資格について、力強く、そして謙虚に語る。

まず、かれは美術作品そのものが産出する歴史的な意味について、そしてその意味が切り拓くことになる新たな哲学的な領野の可能性について述べる。「作品の歴史について、とにかく作品が偉大なものであるならば、あ

とでそれらの作品に与えられる意味はそれらの作品からでてくる。作品そのものが、いつか別の日にその作品がそこから現われてくる領野を開いたのであり、その作品こそが自らを変身させ、そして続いていくことになる。作品が正当に受容することのできるような解釈の展開は、その作品をその作品そのものに変えるにすぎない。そして、もし歴史家が明白な内容のもとに意味の余剰と厚み、長い未来がその内容に準備している作品の肌理^{きめ}を再び見出すならば、かれが作品のなかでそのヴェールをとる作品の能動的なあり方、その可能性、かれがその作品に見出すそのモノグラムは、ある哲学的省察を基礎づけるのである」(CE, 61-62)。さらに、絵画の哲学者は、まさに歴史家として絵画の歴史、否、それを超えて、存在の歴史の構築へと駆りたてられ、そこに哲学的省察を希求することになるのだが、その仕事を「接触的歴史学 (histoire par contact)」と名づけ、そこに踏み込んだ契機について語る。「端的に言って、作品の力あるいはその生成は因果関係や親子関係とかいった実証的な関係というものを溢れ出ている。それゆえ、一人の門外漢がいくつかの絵、何冊かの本の記憶をもとに語り、どのように絵画がかれの反省に介在しているかを述べ、かれが近代絵画の探求と古典的思想の宇宙をしっかりと対比してみると、かれがいただく人間と存在 (Être) の関係における深い不調和、突然変異の感情を書き留めることは不当なことでない」(CE, 63)。

素人、門外漢とはメルロ＝ポンティ自身である。かれは、近代絵画の歩みのなかに失われた哲学的省察の復権の道筋を期待し、南仏エクスの仕事場で、光と反映、それらの戯れるプールの水面、そして糸杉の情景、まさに人間の棲家にほかならない「存在 (Être)」のなかで、画家とともに近代絵画の形而上学的意味を語るのである。

奥行き之谜

奥行きはつねに「新しい」。いったい、なにが問題、謎なのか。目に見える事物をまえにして、二つの図がえられる。俯瞰図と遠近法的デッサンである。この二つの見晴らしでは、すべてが透明であり、謎はない。謎は、次のことである。「謎を生むものは、それら二つの見晴らしの絆であり、それらのあいだにあるものである。それは、まさにそれらの事物がたがいに食の関係にある (s'éclipser) からこそ、私がそれぞれ個々の事物をその然るべき処^{ところ}に見るということであり、それは、まさにそれらの事物がそれぞ

れその場所にあるからこそ、それらの事物が私の眼差しのまゝで競合的 (rival) な関係にあるということである」(CE, 64)。奥行きは、事物の〈外在性〉が事物の〈内包〉のなかで認識され、そして事物がそれぞれ自律して、しかも相互に依存しあっていること、要するに事物の存在の仕方が〈内〉と〈外〉のパラドックスをなしていることにある。したがって、奥行きは、置換可能な三次元のひとつと呼べるようなものでなく、しいて次元という用語を使えば、それは第一位の次元とでも理解しなければならないもの、すべての次元が「そこに」含まれる、いわば原始の次元である。デカルト的幾何学の三つの次元を超え、しかもその土台となる奥行きについては、どのように記述したらよいか。メルロ＝ポンティは書く。「奥行き (profondeur) とは、むしろ諸次元の可逆性の経験、すべてがそこに同時にある、そして縦・横・高さ (hauteur, largeur et distance) がそこからの捨象である、そのようなグローバルなローカル性の経験、ある事物がそこにある (être là)、と述べることによって一言で表現されるような、ヴォリュームがあることの経験である」(CE, 65)⁽⁷⁾。

セザンヌは、次元の可逆性の経験、グローバルなローカル性の経験、ヴォリュームがあることの経験としての奥行きを全生涯にわたって求めた。メルロ＝ポンティは、セザンヌが求めたこの奥行きを「存在の突燃 (la déflagration de l'Être)」と呼ぶ。奥行きには神秘なところはなにもない。それは空間のあらゆる「様態」、さらには「形」のなかにさえある。では、この奥行きを求めること、それは画家にとって描くことにほかならないから、具体的に画家は、なにを奥行きとして描くのか。立方体、球、円錐か。キュビズムの試みはセザンヌの経験ずみのことである。かれは、自らの創作活動の中期に、空間のなかで事物がたがいに色をずらし、不安定な状態のなかで抑揚をつけ、調子を変え始めていくことを確認していた。奥行きを追求するには、空間と内容を「一緒に」求めなければならない。問題は一般化される。奥行きをキャンバスで求めると、「色」が問題となる。

色について

セザンヌによれば、色は「われわれの脳と宇宙が接合する場」(CE, 67) である。色がそのような場であることは、色が「次元」として現われることである。色の次元とはどのような次元なのか。それは事物を「創造する」次元である。目に見えるものの「処方箋」などない。色は「自然の色の似

姿」といった即自的なものでも例の第二性質でもない。処方箋はないのだが、色に立ち還る利点があるとすれば、それはわずかでも「事物の核心」に近づくことができることである。事物の核心は、空間の、色彩の彼方にある。色による事物の核心への接近の試みについて、メルロ=ポンティはセザンヌの作品におけるいわゆる〈塗り残し〉に触れる。「『ヴァリエの肖像』には色のあいだに空白が配され、以後、色は黄色としての存在、緑色としての存在、青色としての存在である以上に、より一般的な存在をつくりあげ、浮かびあがらせている」(CE, 68)。この空間の〈放射〉は、セザンヌの後期の水彩画では透明な表面の重なり、色彩面の浮動する運動として追求されている。

問題は、画布にもうひとつの次元を加えることでない。絵の奥行きは、描かれた縦や幅も同じこと、詩人の言語活動のように、画布に「どこからとなくやってきて」、「芽生える」のである。世界は、デカルトの観念のように、画家のまえに「表象的に」、イメージとしてあるのでない。画家こそが事物のなかで「生まれる (naître)」のである。そして、絵は、「何のものでもないものの光景」であることによって、すなわち、「事物の皮」を引き裂くことによって、「何ものかの光景」となるのである (CE, 68-69)。色は、クレーの絵のように、「原初の地」——セザンヌでいえば、青の存在を浮かびあがらせる白地——から発散し、まるで〈緑青〉や〈黴〉でもあるかのように、適地に生え、カンバスに生まれる。色は画家自身である。色について語れば、すべてが象徴的な表現で語られる。それは、「言葉になってない叫び声」、「光の声」(CE, 70) である。メルロ=ポンティは、この光の声、この叫び声をプロヴァンスの自らの部屋からの情景として言葉で描写し、「目に見えるもののこの内的な胎動、放射こそを、画家は奥行き、空間、色の名のもとに求めているのだ」(CE, 70-71) と述べている。

優れた画家は、優れたデッサン家、優れた彫刻家である。その事実は、なにを意味するか。それは、表現について、「さまざまな等価値のものがひとつの体系をなしていること、すなわち、線、光、色、レリーフ、マスなどにかかわるひとつのロゴス(un Logos)があること、普遍的な存在(l'Être universel)を概念なくして呈示することができること」(CE, 71) の証である⁽⁸⁾。まさに近代絵画は、この等価値なもの体系すなわちロゴスを増幅しながら、そのような体系を事物の外皮に「貼りつける」といった思想の粉碎に努めたのである。メルロ=ポンティは、色につづき、「線」について考

える。

線について

線について、それを即自的な事物のポジティブな属性、特性と捉える通俗的な考え方、たとえば、リンゴ、畑、草原にとって、線はリンゴの輪郭、畑と草原の境界線のことでありという認識があった。近代絵画全体はそのような思想に異議を唱えた。もっともそれは近代絵画だけのことではない。絵画というものは、もともと線について、そのような通俗的な考え方に甘んじるところはまったくない。絵画における線の本質について、メルロ=ポンティはベルクソンのラヴェッソン論における次の見事な一節を引用し、その把握に努める。

「レオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』なかに、ラヴェッソン氏が好んで引用した一節がある。そこでは次のように言われている。生命ある存在は波状線あるいは蛇行線によって特徴づけられ、それぞれの存在はそれ固有の蛇行する仕方を持ち、芸術の目的はこの個性的な蛇行を描くことである。デッサン芸術の秘密は、それぞれのオブジェのなかに、その広がり全体をとおして、ちょうどいくつもの表面波に展開していくひとつの中心波のように、いわばその発生軸ともいうような、あるひとつの曲がりくねった線が動いていく、その特殊な仕方を発見することである。もっとも、この線は図形のなかの目に見える線のいずれでもありえない。その線はそこにも、ここにもない。しかし、それは全体の鍵となっている」⁽⁹⁾。

ベルクソン哲学では、この事物の本質をなす「蛇行線」についての存在論的展開はその生物哲学の領域にのみとどまった。しかし、ベルクソンはラヴェッソンの思想を介して絵画について語り、〈近代絵画の哲学〉の敷居のうえに立っていたのである。そして、メルロ=ポンティはこのベルクソン化されたラヴェッソンの思想を敷衍することによって、絵画の哲学の本質にせまる。「それ自体といった目に見える線はない。リンゴの輪郭も畑や草原の境界もここにあるのでもあそこにあるのでもない。それらは、見つめられている点のこちら側に、あるいはあちら側に、視線を注がれているもののあいだに、あるいは背後につねにあり、事物によって指示され、含意

され、まさにまったく一方的に要請されるのであり、しかしそれでいて事物そのものでない。輪郭とか境界は、リンゴや草原を画定すると見なされていたのであるが、しかしリンゴや草原はおのずとく自らを形づくり、そしてまるで空間以前の背後の世界からでも到来したかのように、目に見えるもののなかに降りてくるのである……」(CE, 73)。

散文的な線は印象派の人たちによって斥けられた。しかし、それは「線というもの」の排除でない。線は、クレー、マチスといった色彩の画家によって真に散文的な線から開放され、その「構成力」を蘇らせる。メルロ=ポンティは、『眼と精神』に、マチスの単純な線による裸婦のデッサン、ジャコメッティの複雑な線の絡みあった男の肖像のデッサン、そしてクレーの線と色彩のハーモニーを奏でる『ルヴェルンの公園』をはさんでいる。線は、目に見えるものを目に見えるようにする「事物の発生の骨格図」(CE, 74)である。クレーは「人間の発生軸」を与えるために、「纏れ合った線の網目」を必要とした。マチスのデッサン『沐浴する女』のように、「一本の線」で存在の顕現化に必要な、「柔らかさ」、「慣性」、「力」を構成することができる。纏れ合った線、そして一本の線、二つに本質的な差異はない。クレーの正確なデッサンの線が存在の精緻な「網目」であるならば、マチスのそれは存在の「葉脈」、「肉の能動・受動システムの軸」(CE, 76)である。

線とは何か。それは事物の模倣でも事物そのものでもない。メルロ=ポンティによれば、線は「白紙の無差別性のなかに設けられたある種の不均衡」、「即自のなかでおこなわれるある種の発掘作業、ある種の構成的な空隙(vide)」(ibid.)である。そして、線によって産み出される空隙こそが、事物が〈そこにある〉ことの土台となる。デッサンは彫刻にも通じ、その空隙は、たとえばムーアの作品では〈穴〉として現われる。メルロ=ポンティによれば、いわば音楽と違って、絵画における線の無言の働きは、もはやユークリッド幾何学の図形のように、「なにもない地のうえになにか存在を出現させること」でなく、非ユークリッド幾何学のように、「あらかじめ与えられた空間を制限すること、分離すること、肉づけすること」(CE, 77)なのである。

運動について

絵画において、線の舞台が非ユークリッド空間であるならば、運動のそ

れはゼノンのパラドックスである。絵画は線を創造する。それと同時に絵画は「振動あるいは放射によって移動のない運動」(ibid.)を産出する。絵画は空間の芸術といわれ、カンバスのうえで動く事物を「製造する」ような手立てはもちあわせていない。どのようにして絵画は不動のカンバスに運動を描くのか。ベルクソン流の「暗示」(ibid.)によってか。それは可能であるかもしれない。しかし、その場合、注目すべきことは、描かれる画像が動いているものの一齣、その一連の瞬間的視覚像ではないか、ということである。そうであれば、そのような視覚像は、たとえば疾走している馬でいえば、「前と後のあいだで宙吊り状態になった不安定な姿勢」、「場所の変化の外側」にすぎないことになる。ロダンの言葉が真実となる。「瞬間的な視覚像、不安定な姿勢は運動を石化する」(E, 78)。

運動解体の試みが絵画においてなされていないことはない。メルロ=ポンティは、生理学者マレーの写真とともに、キュビズムの分割的な画像、デュシャンの作品『独裁者たちに裸にされる花嫁』(別名『大ガラス』)をあげている。それらの仕事は、まさにゼノン風の夢をかきたてるものであるが、そこにあるのは、「永遠に」凍りつき、「鎧」のような「硬直した身体」である。けっしてその身体が「ここからあそへ行く」ことはない。映画はどうであろうか。映画は運動を与える。場所の変化を詳細に「コピーすることによってか。そうでない。なぜならば、映画をスローモーションにしてみると、そこに現れる身体は、まるで「藻のように」対象のあいだを漂っているかのようにあって、「自らを動かす身体」(ibid.)でないからである。

では、芸術はそのような運動する身体を表現することができるか。メルロ=ポンティは、その表現の仕方を彫刻、写真、絵画において順次記述する。ロダンは、「運動を与えるものは、腕、脚、胴、頭がそれぞれある瞬間に捉えられている一体の像である」(E, 78-79)と述べ、そのような意図のもと、人間の肢体をすべて一個のブロンズ像のうちに彫り込む。その肢体のひとつひとつは、まったく異なる瞬間における人間の体の部分の表現である。それはけっして写真のように同一の瞬間に撮られた身体でない。彫像は「虚構的な接合」(E, 79)となって創作されている。共存することが可能でない部分が競い合って、人間の身体の「ひとつ」の姿勢として表現されているのである。メルロ=ポンティによれば、そのような像のうちでこそ運動する身体の移行と持続、運動が「湧き出ている」のである。かれは、かれの思想を伝達する彫刻二体、ロダンの作品『うづくまる女』と、ゲルメーヌ・

リシエの作品『やせっぽちな女』を載せている。いずれの作品もある瞬間における人間の姿勢としては、全体として見ると、まったく不自然な姿勢を表現している。まさに彫刻家は、「ともにあることが本来的にありえないものの接合」(ibid.)によって、人間という目に見えるものの目に見えない真実の姿、その運動する身体を把捉しているのである。

写真についてはどうか。「見事に撮れた」、すなわち、「パラドクシカルな配列」を写し出しているスナップ写真が運動を捉えていると、メルロ=ポンティは、次のような写真に触れている。それは、地面に二本の足が同時に触れている瞬間を捉えた、歩いている人の写真である。そのように両足が地面についている人間の写真こそは、「この」瞬間と「あそこの」瞬間といった、「人間に空間をくまたがせる」身体の時間的な偏在性」(ibid.)を写し出しているのである。

絵は、どのように運動を描くか。「内的な不調和」によって運動を目に見えるようにする。たしかに、カンバスに描かれている各肢体の位置は、「身体の論理」からすれば、たがいに両立しえない。つまり、その位置の日付けが別なのである。しかし、それらの身体の各肢体がひとつの身体のなかに目に見える形で統一をもって存在することによって、その身体は「持続をまたぎ始めている」(ibid.)のである。いったい、身体の運動とはどのようなものなのか。メルロ=ポンティは次のように言う。「身体の運動は、なにか潜在的な発生地で、脚、胴、腕、頭などのあいだであらかじめ省察されている何ものかであって、次にそれが場所の変化としてただ破裂するにすぎないのである」(CE, 79-80)。だとすると、画家はこの〈何ものか〉をどのように目に見えるようにするのか。ここでメルロ=ポンティは、ジェリコの描いた馬、その作品『エプサムのダービー』を、写真が撮った馬、それも完全な疾走状態にある競走馬の写真と比較し、身体の運動の形象化について論じる。後者の馬にあって、その肢体は、ほとんどその体のしたに折り畳まれている。そこに運動を見てとることは困難である。その馬は「その場で飛び上がっている」といった感じを与えるのである。それに対して、ジェリコの馬は、およそ「疾走しているどのような馬もとったことがないような姿態」として描かれている。そして、かえってそのことによって、メルロ=ポンティによれば、その馬の体は地面を捉えているのである。その空間の把捉は、「身体と世界のある論理 (une logique du corps et du monde)」にしたがえば、また持続の把捉でもある。ここでロダンの言葉が

意味をもつ。「真実は芸術家であって、嘘をついているのは写真だ」(CE, 80)。生体の運動の瞬間は、その持続のなかで次の瞬間に押しやられ、ただちに閉ざされてしまうのであるが、およそ写真は押しやられるその瞬間を「開きっぱなし」にしておく。そのことによって、写真は、「時間の乗り越え、その侵食、その〈変身〉を破壊している」(ibid.) ののである。反対に、絵画は空間的にも時間的にも共存不可能なものを身体の統一性として一枚の画布に表現することによって、馬は「ここを去って、あそこに行く」といった、生体における時間の特性をわれわれに見えるようにしている。絵画は運動の「外面」でなく、運動の「ひそかな符号」を求める。したがって、メルロ=ポンティは、ロダンの言葉の彼方にある「もっと繊細な意味」を絵画に見る。「肉というものは、そして世界の肉でさえ、自ら自身の外に輝きを放つ」(CE, 81)。しかし、これは、絵画がまったく時間の外にあるということでない。なぜならば、「絵画はつねに肉なるもの (le charnel) のなかにある」(ibid.) からである。〈肉〉である身体、そして同じ〈生地〉で編み込まれている世界を離れて絵画、要は哲学はありえないのである。

見ることについて

こうして、すべての条件がそろい、メルロ=ポンティは、動詞「見る (voir)」にその存在論的な意味を与える。視覚は、デカルトが規定するような、「思考のある一様態すなわち自己への現前」でない。「見る」ことは、「私が私自身から離れて、内側から存在の核分裂 (la fission de l'Être) に立ち会うための、私に贈与されている手段」である。そして、この「核分裂の尽きるとき」こそは、私が自らを世界に開くことをやめ、「私が自らに向かって自らを閉ざし」(CE, 81)、まさに自己閉塞的なコギトに陥るときである。

画家たちは視覚の存在論的な射程に熟知していた。レオナルドは「絵画の知 (science picturale)」を求めた。その知は、「言葉」や「数字」によってでなく、目に見えるもののうちで自然的事物のように存在する「作品」によって語られ、作品を通して世界のすべての世代に「伝えられる」、「沈黙の知 (science silencieuse)」であり、いまだ開封されていない事物の「形」を作品のなかに移行させ、眼からでて眼に訴える知である。この知において重要なことは、視覚がわれわれに教示することは「ありのままに」受け入れることである⁽¹⁰⁾。われわれは、視覚によって、太陽や星に触れ、いた

るところに、近くの事物と同じくらい遠くのものの近くに〈ある〉のである。そして、われわれが自らを余所^{よそ}にあると「想像する(imaginer)」能力、くわえて現実の事物を「自由に」、それらの事物がどこにあらうとも、「指向する(viser)」能力、それらも視覚に糧を負っている⁽¹¹⁾。さらに、差異的で、外的な、互いに関係のない存在が絶対的に「ともにあること」、すなわち、その「同時性」をわれわれに教示するのも視覚である。存在が同時にあることは、地平線の彼方までつづく線路、収斂し、かつ収斂しない平行線の線路のイメージによって示される。線路のイメージの開示する世界は、「私から独立で〈あるために〉、私の遠近法に則してあり、私なくしてある、すなわち、世界である〈ために〉、私に対してある世界」(CE, 84)である。この自乗化された視覚の世界を開示するには、デカルトが〈コギト〉の光を求めるために排除した、あの蜜蠟の世界を問うこと以外に道はない。それは、哲学がコギトの言葉から離れ、視覚の「質」が顕現化する光景を描き、語ることである。

「視覚的性質 (quale visuel)」、唯一それのみが、「私でないもの、それも単純かつ十全な仕方であるところのものの現前」を「私」に与える。なぜか。視覚的性質は、いわば目に見えるものの「肌理」として、「普遍的な可視性の凝結、すなわち、分離し、かつ結合し、一切の凝集を支える唯一の空間 (un unique Espace) の凝結」(CE, 84-85) だからである。個々の目に見えるもの、目に見えるものである一切の「個物 (individu)」はまた、〈次元〉として働く。なぜか。たとえば、火とともにあって、かぎりなく変容するあの蜜蠟のあり方そのものが、まさに「存在の裂開の結果 (résultat d'une déhiscence de l'Être)」(CE, 85) だからである。そのことは何を意味しているのか。メルロ＝ポンティは言う。「結局、そのことは、目に見えるものの特性が厳密な意味で目に見えない裏地をもち、目に見えるものがこの裏地を、いわばある種の不在として現前させるのだ、ということの意味する」(ibid. 傍点筆者)。

見ることは、「存在の核分裂」に内側で、〈イ・リ・ア (～がある)〉の世界で立ち会うこと、そして目に見えるものが「そこにある」のは、ちょうど植物の実がはじけて種子あるいは胞子を飛散させるように、存在がはじけてそこにあることなのであり、その存在の〈はじけ〉にかかわることは眼を閉じてはありえない。したがって、見ることの〈終わり〉は、眼を閉じること、「私」が自らを自己の内に閉じ込めることである。その行為は、

世界への通路を遮断した、世界への窓を閉じた、考える〈コギト〉の仕業であるが、そのような〈コギト〉には、リルケがロダンについて語っている言葉の一節の真理にいかなる抵抗のすべもない。「眼を失うものは、暗い獄舎に心を見捨てることになる。そこでは宇宙の光である太陽をふたたび見るといふ希望はたたれる」(E,83)。

「私」とは、「私の身体」、すなわち「心身合一」としての「心」である。精神ではない。この心は、たしかに身体の牢獄に閉じ込められている。しかし、この心はかえってそのことによって、それも眼が「窓」となって存在の〈はじけ〉、宇宙の「美」、無限に多様な「形」をとって出現する宇宙の「創造」に与ることになる。画家は哲学者におとらず雄弁である。セザンヌは存在の根っこの絡みへの、レオナルドは存在の蛇行線へのアクセスを作品によって試みたのだが、身近かではクレーのように画家たちはときに自らの行為の意味を理解しようと雄弁に語る⁽¹²⁾。そのとき、画家の言葉は作品とともにあって真理を顕現化させる。クレーの言葉は、画家がこの世界で発掘する絵画の哲学、ベルクソンがラヴェッソンの思想に読みとった、あの芸術の形而上学の決定的な〈アルケー(始源)〉を明らかにしてくれる。「われわれの心は、われわれをもろもろの深遠な根源(profondeurs)へ導こうと高鳴っている……。それらの奇異なものこそ……。実在となるであろう……。というのも、それらは、ただ目に見えるものをさまざまな強さで復元するばかりでなく、さらに目に見えるものに、密かに把握された、目に見えないものの一端を付加するからである」(E, 85)⁽¹³⁾。

画家は、目に見えるものに呑み込まれ、存在の一切の相が出会う視覚、いわば「十字路」で目を凝らしながら、二つの極限に触れる。一方の極限である「太古の地」、存在の底では、画家の身体を侵食する何ものかが、うごめき、明かりを灯す。画家は誘われ、それに応えて描く。そのもう一方の極限は画家の手である。画家の手はかれの心から遙か彼方にある「意志の道具」であり、おのずとかれを画布へと導く。ここでもクレーの言葉が輝く。「ある種の火が生きることが熱望し、目覚める。道案内の手にそって導かれ、この火は素材に達し、それに侵入し、次に飛び散る火花となって、その火が描かねばならなかった円環を閉じる。それは眼と彼方への回帰である」(E, 86)。

「自然」と「人間」、そして「表現」が編みあげるこの「火」の円環にはどこにも「切断(rupture)」はなく、その始まりと終わりを明示することは

不可能である (CE, 87)。そこでは、もはや表現形式など問題でなく、重要なことは、「無言の存在 (Être muet)」がそれ自身の意味を表現として顕在化することになるということである。それゆえ、絵画は存在から逃れることはできない。「カラヴァッジオの葡萄は葡萄そのものである」(ibid.)。クールベの林檎、セザンヌの林檎は、その〈スタイル〉はそれぞれで異なるが、やはり同じ林檎そのものなのである。したがって、たとえば、目に見えるものとして〈そこにある林檎〉と画家の心に火が灯り、手に導かれて〈画布に描かれた林檎〉との「歳差 (précession)」こそ視覚だといってよい。メルロ=ポンティは言う。「人が見たり、見せたりするものに対する存在するものの歳差、存在するものに対する人が見たり、見せたりするものの歳差こそ視覚そのものなのである」(ibid.)。

V 絵画と歴史——「黙した思想」の歴史——

奥行き、色、形、線、運動、輪郭、相貌、それらはすべて「存在の小枝 (rameaux de l'Être)」である。そのどれもが「存在の茂み全体」を蘇らせうる。デカルトの〈哲学の木〉を思い起させる植物のメタファーによって、メルロ=ポンティは、「絵画の宇宙」におけるその歴史にかかわる問題群について、「絵画には、切り離された〈問題〉、本当に対立する道、部分的な〈解決〉、堆積的な進歩、後戻りのない選択などない」(CE, 88)と言明する。

「画家と世界の交流」(S, 67)の「努力」⁽¹⁴⁾である絵画の歴史が問題となる。マネの作品に主体への還帰といった近代絵画の歴史的な断層を見るマルローの絵画史観あるいはメルロ=ポンティの同時代に勢いをえる非連続的な科学史観に対して、絵画の歴史の本質を浮かびあがらせる必要がある。画家にとって、かれがかつて拒否した「紋章のひとつ」をふたたび取りあげてならないという理由はどこにもない。紋章とは、たとえば、存在の小枝のひとつ、輪郭などである。「ルオーの輪郭はアングルの輪郭ではない」(CE, 88)。印象派によって斥けられた輪郭は、ルオーではアングルとまったく別の意味をもって、まるで印象派にさからってかのように、生き生きとした存在感をもって、たとえば、聖顔を蘇らせる。光についても同じである。〈マチエールの画家たち〉によって追放された光は、デュビュフェではマチエールのある種の「肌理」としてふたたび現れる。〈回帰〉、いわ

ば、〈後戻り〉は、画家にとって避けられない。絵画には排除の思想は存在しない。また、芸術家たちには、まったく予期せぬ「収束」がある。メルロ＝ポンティは二人の彫刻家に触れている。ロダンから見れば、未完の断片が、ジェルメーヌ・リシエにとっては完成された彫像である。なぜなのか。メルロ＝ポンティは言う。「かれらは彫刻家であった。すなわち、存在の唯一同じ網に結ばれていたからだ」(CE, 89)。

芸術家の創作は、いわば、〈光〉の収束である。したがって、芸術には科学のような「獲得」の思想はない。「本物の画家」は、なにか自分の好みの、全体からみれば、それこそ部分的な問題を「細工」しているうちに、かれ自身それと知らないうちに、すでに解決済みだと考えていた他の一切の問題を根底から顛倒していることがある。「画家の探求は、それが一見、部分的に見えるようなときでさえ、つねに全体的である」(CE, 89)。画家は、自分の取り組んでいる問題について、ある問題解決の糸口を手にしたとき、それが「他の分野を開いた」ということ、かつて表現することのできた一切のことを「別の仕方でもたたび語る」必要があることに気づく。たとえば、セザンヌが自分の妻の肖像画を描いているとき、その背後のタピスリーの線が夫人の姿をはさんで〈ずれ〉て、デカルトの〈コギトの法規〉に違反するあの「変形」が出現した。あるいは、マチスがアングルの『オダリスク』を描いたとき、〈模倣の理論〉を超え、かれの描く女たちは「女である」というのでなく、「女になった」のである。この絵画のダイナミックな変身の秘密は画家の創作のなかにある。画家が自分自身の〈見出したもの〉を根底から顛倒することは、かれが見出したものを「いまだもっていない」、見出したものがいまだ画家によって〈求められなければならないもの〉なのだということを意味する。

画家の「掘り出し物」は、際限ない「他の探求」へとかれ自身を誘う。そこにあるのは探求、いわば「繰り返して述べる」こと、言ってみれば、モンテーニュ流に自画像を描きつづけるレンブラントの〈試み〉なのである。「見ることは連続的な誕生である」のだから、そしてラスコーの洞穴画以来、絵画が称えているのが「可視性の謎」にほかならず、それゆえ絵画の歴史は非連続的な歴史観とは対称的であり、そこにはいかなる「切断」もない。洞穴画の「傷ついたバイソン」とピカソの『ゲルニカ』とのあいだに本質的な隔たりはない⁽¹⁵⁾。「到来 (avènement)」という意味で、二つは結びついている⁽¹⁶⁾。画家にとって世界は「いまだ」描かななければならない

ものであり、しかも一度描いたからといって、世界が完結してしまうことはない。「普遍的絵画」、「絵画の全体化」といった思想は意味をもたない。絵画の歴史に「磁力」を与える問題は、しばしば「側面から」解決されている (CE, 90)。したがって、メルロ＝ポンティは画家の世界との「交流」の仕方に絵画の歴史の意味を見出し、次のように言う。「この黙した歴史性は、迂路、違犯、侵害、突然の駆動、そのようにして迷宮 (labyrinthe) のなかを進む。その歴史性の意味は、画家がなにを欲しているのか、それが画家にも分からないということではなく、画家が欲しているものが目標や手段のこちら側にあり、われわれの〈功利的〉な活動全体を高めから指図しているということである」 (ibid.)。

人びとは絵画の歴史性、まさに哲学にほかならない「黙した思想 (pensée muette)」にどのような意味を与えるであろうか。「悟性の世界」に安住し、「知的な適合」という古典的な考えに幻惑されたわれわれは、そのような思想を「価値のない意味の渦、麻痺あるいは流産した言葉」 (CE, 91) だと一蹴するかもしれない。そのような無理解にはどのように答えたらよいか。それには「悟性」の「語る思想 (pensée parlante)」と「視覚」の「黙した思想」を同じ土俵におき、デカルトの蜜蠟の分析における〈感覚〉、〈想像力〉、そして〈悟性〉へ、といったあの知の階梯をここで思い起し、低い地位におとしめられた感覚の化身そのものにほかならない画家が、人間が「世界にあること」について、いかなる真実を「沈黙の声」⁽¹⁷⁾ によって明らかにしたかをあらためて確認する必要があるであろう。メルロ＝ポンティはそれについて文彩をほどこして整理する (CE, 90-91)。(1) いかなる思想も完璧な形で「土台 (support)」から離れることはできない。(2) 「語る思考」の唯一の特権は自らの土台を「操作可能」にした。(3) 絵画の「形姿」^{フィギュール}と同様、文学と哲学のそれも真に獲得されることはなく、「安定した財宝」として累積されることもない。(4) 科学は「厚みのある、開いた、裂かれた存在者の群がる〈基盤〉となる地帯」を承認することを学ぶ。要するに、(5) われわれはどこにも「客観的な貸借対照表」をつくることも、「即自的な進歩」を考えることもできない、つまり人間の歴史全体はある意味で「滞留している」⁽¹⁸⁾ のである。そして、このようなひとつづきの哲学的な意味を「デカルトからカルテジャンたちに移った」 (S, 102)、デカルト的コギトの嘲りに呈示してみよう。

しかし、悟性は、〈たったそれだけのことなのか〉、つまり「理性の最高

段階とは、われわれの足元で地滑り (glissement) が起きていること、連続的な茫然自失状態を仰々しく問いかけ (interrogation) と、堂々巡りをして歩き回ることを探求 (recherche) と、完全な形でけっして存在していないものを存在 (Être) と名づけること、そのようなことを事実として確認することであるのか」(CE, 92 傍点筆者)、と言葉尻をとらえ、沈黙の哲学を嘲笑する。屈する必要はない。なぜならば、この悟性の嘲りこそは悟性の土台となって、悟性を局所づける「感性的世界 (le monde esthétique)」(VI, 269) のダイナミックな歴史性の真相だからである。また、ここまでの探求の行程に、「黙した思想」は自嘲気味に失望する必要もない。失望するのは、おのれの空虚さを「実証性」という大義名分で充たしたがる「誤れる想像力」なのだ。絵画の歴史だけでないのだが、「文明の階層」を画定すること、「進歩」について語るなどできないことである。それは、何か得体の知れない運命がわれわれを背後に引きとめるからでない。絵画の最初のもの、あのラスコーの洞穴画がいまもなお世界を描かれ、デッサンされるべきものとして呈示しつづけているからである。したがって、いかなる絵画も「絵画というもの (la peinture)」を完成しないし、いかなる作品も絶対的に完成されることはない。ただ、〈個々の創造的な作品〉が、一切の他の作品を「変え、変質させ、照明し、深め、確かめ、再創造し、あるいはあらかじめ創造している」(ibid.) ののである。創造的な作品は、あらゆる事物と同じように、ただ「過ぎ去る」ものだというだけでなく、その「生涯 (vie)」をその前途に開いている。「沈黙の声」である絵画の哲学が切り拓いた「真の歴史は、すべてわれわれを糧にして生きている」(S, 93)、まさに〈生の歴史性〉⁽¹⁹⁾ であって、それは『眼と精神』がその導きの役割を担っているあの「迷宮」、『眼と精神』第二章が垣間見させた遺稿『目に見えるものと目に見えないもの』へと通じている。哲学は、科学の覇権のなか、自己の復権をかけ、存在の忘却を克服するために、「感性的経験の特権的な経験として呈示した意志」⁽²⁰⁾ を持続させ、哲学の領野、「存在の茂み」に分け入らなければならないのである。

註

(1) デカルト『屈折光学』、青木靖三・水野和久共訳、115 頁（「デカルト著作集第 1 巻」所収、白水社、1973 年）。

(2) 同書、136-137 頁。訳文は若干変更した。

- (3) 『眼と精神』には、本文中に7点の芸術作品の複製が挿入されている。それらの作品の意味を理解することが重要である。筆者は本稿で適切と考えた箇所での理解に努めた。Voir F. Cavallier, *Premières leçons l'Œil et l'Esprit de Maurice Merleau-Ponty*, PUF, 1998, pp. 5-8.
- (4) *Lettre de Descartes à Elisabeth*, 28 juin 1643. メルロ=ポンティは言う。「デカルトは、心身の区別を誰よりも厳しく考えたが、しかしその点でこそ、かれは生の行使における心身の結びつきのパラドックスを誰よりもよく見たのである」(*La prose du monde*, Gallimard, 1969, p. 130.)。このパラドックスについての記述はかれの著作の随所に見ることができる。
- (5) 「ここ——『眼と精神』——においては、画家はいわば哲学者の兄であり、先導者である」(X. ティリエット『メルロ=ポンティ——あるいは人間の尺度』、木田・篠共訳、大修館書店、1973年、214頁)。
- (6) 「われわれの時代は、おそらくほかのいかなる時代以上に、偶然性を経験してきたし、いままも経験している」(S, 303)。「人間は偶然性の場である」(ibid., 304)。「すぐれて人間的契機にあっては、さまざまな偶然によって編みあげられた生が自ら自身に立ち還り、自らを捉え直し、自らを表現している」(ibid., 304-305.)。
- (7) 《profondeur (奥行き)》は、『眼と精神』において、存在論のキーワードとしての独自の哲学的地位を確保する。『間接的言語と沈黙の声』では、用語《profondeur》は、「縦・横・高さ (hauteur, largeur et profondeur)」における一次元としてのデカルト的な地位しか占めていない。
- (8) 「カントは、『自然は感官の対象の総体である』と言った。フッサールはふたたび感覚的なものを生の存在の普遍的形式として見出す。感覚的なものは、ただ事物であるだけでなく、それはまた、たとえくぼみとしてであれ、事物にデッサンされている一切のもの、その痕跡を事物にのこしている一切のもの、たとえ隔たりとして、そしてある種の不在としてであれ、事物に姿を現わす一切のものでもある」。この感覚的なものの総体こそ、「感覚的な世界」であり、その世界は「断固として普遍的なもの」である。その〈ロゴス〉について、メルロ=ポンティは言う。「(……) 論理的な客観性は、《感性的世界のロゴス (Logos du monde esthétique)》の帰結としてのみ存在している」(S, 217-218.)。メルロ=ポンティは、カント—フッサールの線上にあって、さらにそこにデカルトの例のエリザベト王女あて書簡及び「第六省察」を加え、感覚的なものの存在論の新たな構築を企てると考えてもよいであろう。
- (9) Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF, 47^e éd. pp. 264-265. 絵画と哲学の関係について、メルロ=ポンティはベルクソンのラヴェッソン論から多くの教示をえている。ただし、二人の相違は、引用文につづく、次の一文によって明らかとなる。「線[蛇行線]は、眼によって知覚されるよりも精神によって思考される」(ibid.)。Cf. Dominique Janicaud, *Ravaisson et la métaphysique*, Vrin, 1997, pp. 56-58.

- (10) 「われわれは事物そのものを見ている。世界はわれわれが見ているところのものである。この類の公式は、自然な人間と哲学者——哲学者が眼を開いている以上——に共通な信念を表わして、われわれの生のうちに含意されている黙したく思惑（オピニオン）の深い地層へとわれわれを差し向ける」（VI, 17）。
- (11) サルトル『想像力の問題』（L'imaginaire）では、「見る（voir）」ことと「想像する（imaginer）」ことは不連続の関係に、そして「想像する」ことと「指向する（viser）」ことは連続の関係にある。それに対して、メルロ＝ポンティは、この三つの意識の働きのあいだにいかなる切断も認めないのである。
- (12) 「画家は、ただ生きるだけではなく、自らの行為の意味を理解し、捉えようとするとき、言語に訴える」（Madison, *La phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, 1973, p. 123.）。
- (13) 『眼と精神』（滝浦・木田共訳、みすず書房、1966 年）の本文 297 頁の訳注*、340-341 頁参照。メルロ＝ポンティの引用は、クレーの原文に忠実ではない。原文の「根源（Urgrund）」は、引用では《profondeurs》と複数形になり、つづくセンテンスの主語「奇異なもの（étrangetés）」を指示することになる。
- (14) 「絵画全体はつねに語らなければならない何ものかを語るための流産した努力として呈示される」（S, 99）。
- (15) Madison, *op. cit.*, p. 121.
- (16) 「われわれは文化あるいは意味の秩序を〈到来（avènement）〉の秩序として認めることを提案する」（S, 85）。メルロ＝ポンティは、《avènement》という用語は、リクールのものであると本文に脚注をつけている。
- (17) 「要するに、言語は語り、絵画の声は沈黙の声である」（S, 101）。
- (18) 絵画の歴史は、いわば、〈シシュホォス〉の苦行である。Voir R. Bonan, *Premières leçons sur l'esthétique de Merleau-Ponty*, PUF, 1997, pp. 84-85.
- (19) Madison, *op. cit.*, p. 111.
- (20) B. Sichère, *Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie*, Grasset, 1982, p. 184.