

氏名	大道 周作			
ヨミガナ	オオミチ シュウサク			
学位の種類	博士（学術）			
学位記番号	博美第675号			
学位授与年月日	令和4年3月25日			
学位論文等題目	（論文）知覚物としての絵画—メルロ＝ポンティの前期思想の研究—			
論文等審査委員				
（主査）	東京藝術大学	准教授	（美術学部）	川瀬 智之
（副査）	東京藝術大学	准教授	（美術学部）	林 卓行
（副査）	東京藝術大学	教授	（美術学部）	布施 英利
（副査）	東京藝術大学	名誉教授	（美術学部）	松尾 大

（論文内容の要旨）

本論は、フランスの現象学者モーリス・メルロ＝ポンティ（1908-1961）の前期思想における、絵画を見るという美的経験を明らかにする試みである。

メルロ＝ポンティが論じる知覚経験は判断や述定作用に先立つ経験である。それゆえ知覚経験は、そのような判断や述定作用に先立ってすでに働いている志向性、すなわち「機能している志向性」を通して把握されるのであり、この知覚経験は時間の観点から明らかとなる。過去と未来は、「機能している志向性」である過去把持、未来把持を通して把握されるのであり、これらの志向性は知覚野から発せられる。知覚野とは、知覚経験において顕在的に現れている領野であり、それは〈諸物〉と〈諸物のあいだの空隙〉とによってつくられている。この知覚野は常に移行してゆくのであり、それゆえに過去把持、未来把持も常に移行してゆく。またこの知覚野はパースペクティブとしてわれわれに現れるのであり、われわれはそのパースペクティブを通して対象を捉えている。そのとき、われわれは対象の一局面をしか捉えていないにもかかわらず、その対象を「対象そのもの」として捉えている。それは、パースペクティブが「対象—地平」という構造をもっているがゆえに、われわれがその地平を通してその対象をあらゆる所から志向的に捉えているからなのである。また、知覚野が移行してゆくがゆえに、そのパースペクティブも移行してゆく。それゆえメルロ＝ポンティは、われわれが知覚する「物と世界」を「パースペクティブの連鎖」と呼ぶ。また上述のように、対象を知覚するとき、われわれはその対象を志向的に「対象そのもの」として捉えるがゆえに、知覚には「脱自」が伴うのであり、その結果、われわれは対象を措定し客観的思考に従って対象を捉えるようになるのである。そして、このような客観的思考が知覚経験を忘れさせるのである。メルロ＝ポンティはこのようにして忘れられた知覚経験において捉えられる世界を「生きられた世界」と呼ぶ。彼によれば、現代絵画を見るとき、われわれはこの「生きられた世界」に抗しがたく直面する。その一方で、絵画もこのような知覚経験において把握される物と同様に見られる。それゆえ、絵画は知覚物として見られるのであり、「絵画の意味」は物の意味と同様に運動志向性を通して把握される。「絵画の意味」がこのように考えられるのは、「言葉の意味」と同様にそれが所作の意味として考えられているからである。この所作の意味は、所作そのもののなかで読み取られ得る意味である。それゆえ、絵画も「語る言葉」と同様にそれ自身で意味をもっている。しかし、絵画はそのような言葉とは異なり、表現するものに「それ自身としての実存」を付与するものとして捉えられる。それゆえ、「絵画の意味」は「標識それ自身」がもつ意味なのである。メルロ＝ポンティは、このような「それ自身としての実存」を付与する表現を「美的表現」と呼ぶ。絵画の意味はこの「美的表現」を見ることによって把握されるのである。しかしその際、われわれはこの「美的表現」を象徴やアレゴリーとして見てはならないのである。それゆえ、「絵画の意味」は、われわれが「美的表現」のうえに「身体空間」を重ねることによって生まれ把握されるのである。現代絵画におけるこのような「絵画の意味」を把握する経験こそが美的経験なのである。

彼が美的経験を語るうえでこのように現代絵画に注目する理由の一つは、それが古典絵画とは異なり幾何学的遠近法に従って描かれていない点にある。われわれが世界を見るとき、世界は「パースペクティブの連鎖」としてわれわれに現れる。しかし幾何学的遠近法に従う絵画に描かれている世界は、そのような「パースペクティブの連鎖」として現れる世界に修正が施された表現なのである。それゆえ、古典絵画は「生きられた世界」を表現しているとは言えないのである。現代絵画がこの「生きられた世界」を表現する仕方はさまざまに考えられるが、その一つがデフォルマシオンである。このデフォルマシオンによって描かれた絵画では、世界は「パースペクティブの連鎖」として表現されているのである。しかし絵画に表現されたその世界は、われわれが知覚する現実の世界とは異なる。絵画を見るとき、われわれはそれを「美的表現」として捉えているからである。そのときわれわれは、絵画を「対象—地平」という構造をもつパースペクティブを通して見ていないのである。それゆえに、絵画を見るとき、われわれは志向的ではなく描かれた「生きられた世界」を直接に捉えるのである。それゆえにこそ、美的経験において、われわれは「生きられた世界」に抗しがたく直面するのであり、そのとき、われわれは客観的世界の根源を了解するのである。

#### (総合審査結果の要旨)

本論文の目的は、写真の原理を通して外界の事物が孕む潜像を顕在化しようと試みた自作について検証することである。同時に、その考察を通して筆者が自作で実現しようとしている〈事物の記憶〉とは何かを明らかにしていく。

ここでいう事物とは、自然物や人工物を含めた、事物(object)のことを指す。また、記憶とは、心理学において脳が物事を記銘し、それを保持し、その後想起することである。したがって、通常、記憶とは生物が保持するものであり、事物は記憶を持たないとみなされる。では、〈事物の記憶〉とはいかなるものか。筆者の仮説は、人間が客体である事物にまなざしがあると感じ、事物もまた主体となるような世界を仮想することで〈事物の記憶〉を見出すことである。そうすることで、主体たりえない事物が保持する〈事物の記憶〉であると考えられるのではないか。

そこで、本論では、写真の原理における「潜像」を〈事物の記憶〉について思索する糸口とする。潜像とは、露光によって写真感光層に生ずるが、現像するまでは目に見えない像を指す写真用語である。すなわち、光によって「顕在」化される物理的な変容可能性のことを遡行的に事物に「潜在」している「潜像」であると考えられることができるだろう。そのような潜像は、われわれの身近な事物のそこかしこに見出すことができる。例えば、日常の事物に生じている小穴投影現象による倒立像、光によって投げ出される影、滑面への光の反射、ガラスにおける光の透過などの物理的現象である。本論では、このような物理的現象により、われわれの日常に見出すことが可能な事物に潜在するイメージを〈事物の記憶〉と呼ぶことにする。そして、〈事物の記憶〉を顕在化させる媒体と制作方法について論じていく。

第1章では、〈事物の記憶〉とは何か、本論において前提となる部分について述べる。まず、心理学における「記銘」「保持」「想起」という記憶のプロセスを参照し、筆者の制作過程の全体を照らし合わせる。ついで、写真とは自然そのものであり、客体性のある媒体  
メディアム

であることから、写真は〈事物の記憶〉を顕在化するメディアムとして有効であることを明らかにする。さらに、写真は指標記号であるとしたC・S・パースの概念を美術批評に用いたロザリンド・E・クラウスの「指標論」を自作に援用する。クラウスによると、指標的に作品を制作する手続きは、作者の介入を打ち消すという。そのうえで、これまで筆者が取り組んできた物理的現象あるいは支持体が何であるかという観点に従って「影」「穴」「鏡」「窓」「レンズ」という項目に分類し、次章から各章ごとに筆者が実践した制作方法について検証していくことを示す。第2章では、写真と影について考察する。まず、われわれの日常に

存在する光化学反応について確認する。ついで、ジュゼッペ・ペノーネの代表的な作品である、木の年輪を掘り出すことによる一連の作品を参照し、梅津元と森山大道が個別に「写真は光の化石である」と述べた写真論との関係性について考察する。そして、サイアノタイプや青焼きの感光材を用いてフォトグラムを試み、標本のように影を採集した自作について検証する。第3章では、写真と穴について考察する。まず、穴が穿たれている事物には「小穴投影現象」が生じることについて外観する。ついで、中平卓馬の「事物の見返す視線」という言葉を引用し、アンリ・ベルクソンが『物質と記憶』において述べた、「かりに写真があるとしたら、写真は事物のまさしく内部で、空間のあらゆる点に向けてすでに撮影され、すでに現像されていることを、どうしてみとめないわけにいくであろうか」という言葉について検証する。そして、山中信夫の《5つの映像》という作品について参照し、ヴァルター・ベンヤミンの言葉を引用しながら、カメラ・オブスキュラによって捉えられた一回性のある礼拝的な作品について考察し、穴に束ねられている光を顕在化した自作を検証する。第4章では、写真と鏡について考察する。まず、ロラン・バルトが述べた「それは一かつて一あった」という写真の予兆させる被写体の不在について述べ、ダゲレオタイプが「記憶を持った鏡」と呼ばれたことに着想を得て制作した自作について検証する。そして、ジェフリー・バッチェンのヴァナキュラー写真論において、写真に加工が加えられることで被写体が二重に指示対象として現される「インデックスの二重化」について言及し、事物としての写真がわれわれにもたらす作用について考察する。第5章では、写真と窓について考察する。まず、バルトによる指向対象が密着している写真の本質と、窓の関係性について参照する。ついで、ボブ・ショウのSF小説における「スローガラス」という空想上の発明品と、ルネ・マグリットによる《田園の鍵》という作品と自作の類似性について述べる。そして、光がガラスを透過する物理現象から、窓を支持体とし、窓越しの風景を直接定着する写真制作を試みた自作を検証する。第6章では、写真とレンズについて考察する。まず、望遠鏡や虫眼鏡などのレンズが嵌められた事物と対象物の関係性において、ロマン・ヤーコブソンによる「転換子シフター」という概念を美術批評に用いたクラウスの理論を援用する。転換子シフターとは、ただ空虚であるために指示対象をあてがわれるの待つ言語記号である。したがって、レンズが嵌められた事物は見る対象物が存在しないとその意味を為さないことから、転換子シフターであると捉えることができる。以上を踏まえて、筆者の博士提出作品である《The Rings of Saturn》と《Other Days, Other Eyes》における実践と作品構成について考察する。

時代の目撃者としての事物が見ていた対象物を人間が推測する行為は、梅津元の造語である「擬物化」という言葉、すなわち人間が事物のように世界を見ようとする態度である。事物が主体となる世界について仮想的に思索する際、客観的な取捨選択を行うことによって、事物が見ている世界を顕在化すると考えられる。現代の多様な視覚芸術表現において〈事物の記憶〉を顕在化する写真とは、人間を中心として構築された世界を見つめ直す視点を模索する行為として、重要な視点であると言える。