

知覚物としての絵画

—メルロ＝ポンティの前期思想の研究—

大道 周作

目次

序	1
---------	---

第1部 知覚論

はじめに	6
------------	---

第1章 記述の要請と現象学

第1節 記述と説明	7
-----------------	---

第2節 手段としての本質	9
--------------------	---

第2章 志向性

第1節 作用志向性と機能している志向性	11
---------------------------	----

第2節 フッサールにおける志向性	13
------------------------	----

第3節 機能している志向性と実存	14
------------------------	----

第3章 生まれ出でんとする状態の意味

第1節 意味とゲシュタルト	18
---------------------	----

第2節 意味と存在	20
-----------------	----

第3節 運動志向性	21
-----------------	----

第4節 意味の生成と把握	23
--------------------	----

第4章 時間

第1節 実在的時間	27
-----------------	----

第2節 意識が構成する時間	30
---------------------	----

第3節 真の時間	31
----------------	----

第4節 時間の移行	34
-----------------	----

第5節 知覚経験

第1節 対象—地平という構造	38
第2節 時間的地平を伴う知覚	41
第3節 パースペクティヴの連鎖	42
第4節 脱自	44
まとめ	47

第2部 絵画論

はじめに	49
------	----

第6章 言葉の意味

第1節 語る言葉	51
第2節 所作の意味	54
第3節 音声的所作としての言葉	58

第7章 絵画の意味

第1節 美的表現	61
第2節 それ自身としての実存	65
第3節 知覚物としての絵画	68
第4節 絵画の意味の生成と把握	71

第8章 美的経験

第1節 生きられた世界	75
第2節 古典絵画と現代絵画	79
第3節 デフォルマシオン	82
第4節 美的経験における知覚	85

第 5 節 客観的思考と知覚経験	89
まとめ	93
結	95
文献表	97

凡例

1. メルロ＝ポンティの著作と略号は以下の通り。本文中では略号と頁数によって示す。

SC: *La structure du comportement*, PUF, 1942.

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

PPCP: *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* (exposé du 23 novembre 1946), Lagrasse, Verdier, 1989.

C: *Causeries 1948*, texts établies et annotées par Stéphanie Ménasé, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

SNS: *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1948.

MS: *Merleau-Ponty à la Sorbonne, résumé de cours 1949-1952*

S: *Signe*, Paris, Gallimard, 1960.

VI: *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

2. 本文中における、メルロ＝ポンティ以外の参考文献の指示は、著者名、刊行年、頁数を示す。書誌情報は巻末の参考文献表を参照のこと。
3. 外国語文献からの引用にあたっては、邦訳が存在する場合にはつねに参照したが、訳文は筆者のものである。

序

われわれは知覚することによって物を把握する。このことは、芸術作品を鑑賞する場合においても同じである。すなわち、われわれは知覚することによってそれを鑑賞する。たとえば、絵画を鑑賞する際にはそれを見なければならぬし、音楽を鑑賞する際にはそれを聴かなければならぬ。このように、物を把握することも芸術作品を鑑賞することも、ともに知覚によって対象を把握する経験である。メルロ＝ポンティはこのうちの後者の経験を「美的経験」と呼び、そこで働く知覚を「美的知覚」と呼ぶ。そして彼は、「美的知覚は自ら新たな空間性を切り開く」と言う（PP 333 n）。しかしメルロ＝ポンティは、芸術作品を鑑賞するというこのような経験そのものについてはほとんど論じていない。われわれが芸術作品を鑑賞するということは、それがたとえば絵画であるならば、その外観を見るということである。それゆえフィガルは、メルロ＝ポンティの絵画論について、「彼 [=メルロ＝ポンティ] は絵画それ自体に十分に注意を払っていない。彼の考察においては、芸術の外観と客観的な特徴が忘れられている」と指摘している¹。またカーマンは、「メルロ＝ポンティは、美的経験や美的性質の理論をどこにおいても公式化しておらず、また、時代、伝統、素材、形態、ジャンルを超えて一般的に適用し得るような芸術や芸術作品の一般的な理論を推し進めてもいない」と指摘している²。以上のような事情もあり、これまでの研究においては、メルロ＝ポンティの芸術論は、彼の現象学を例証する側面としてのみ注目されることがほとんどであった。それゆえ、メルロ＝ポンティにおける美的経験についてはこれまで十分に研究されてきたとは言えない。しかし、美学において重要なテーマである美的経験に彼が言及している以上、また彼の芸術論が彼自身の美的経験に基づいている以上、さらにはその芸術論を例証とする彼の現象学をより明確に理解するうえでも、彼が言及する美的経験を明らかにすることは重要である³。

メルロ＝ポンティが芸術論を展開するなかで美的経験について多くを論じなかったのは、たとえば絵画について言えば、シルヴァーマンが指摘しているように、「メルロ＝ポンティは現象

¹ Figal, 2011, p.39.

² Carman, 2008, pp. 24-25. 尚、ここで述べられている一般化の問題については、ギルモアも次のように指摘している。「一方では一般的な哲学理論を提供しようという試みと、他方では芸術についての独自の解説と解釈を示そうという試みとのあいだにある、メルロ＝ポンティの試論 [=「セザンヌの疑惑」] におけるこの緊張は、結局は未解決のままである。つまり、芸術についての彼の難解な解説は、彼の一般的な哲学的見解を説明し拡張してはいるが、芸術哲学それ自体を一般化してはいないのである」(Gilmore, 2015, p.292)。

³ それゆえ、たとえばデュフレンヌは、自身の現象学の立場からメルロ＝ポンティにおける美的経験を批判的に検討して次のように述べている。「美的対象は現れであるにすぎないが、それは現れにおける現れ以上のものである。美的対象の存在は現出であるが、何かが現出において明らかになるのであって、その何かが美的対象の真理なのである」(Dufrenne, 1953, pp.281-297.)。

学を画家としてのセザンヌによる『表現方法』と一致するものと見なしている」⁴からであろう。つまりメルロ＝ポンティは、絵画を見るわれわれの知覚ではなく、絵画を描く画家の知覚および表現行為に強い関心を抱いていたのである。それゆえ、美的経験についての彼の記述は決して多くはない。しかし、メルロ＝ポンティの死後刊行された『知覚の哲学—ラジオ講演 1948年—』⁵において、彼は「芸術作品は知覚物と同じように見られる」と述べており、この知覚物については、彼は多くの著作において知覚論として詳細に論じている。それゆえ、その知覚論を手掛かりとすれば、彼が考える美的経験の理論をある程度公式化することはできるはずである。したがって、本論は、メルロ＝ポンティの知覚論を手掛かりとして、彼の前期思想における美的経験を明らかにする試みである⁶。この美的経験においては、絵画や彫刻、音楽などのさ

⁴ Silverman, 2014, p.98. またウィリアムズは、「ゲシュタルト心理学」の観点から、メルロ＝ポンティの哲学とセザンヌの芸術とが「起源、方法、成果の点で一致している」ことを踏まえて、メルロ＝ポンティの「哲学的企て」とセザンヌの「芸術的企て」とが一致していることを指摘している (Williams, 1993)。

⁵ 『知覚の哲学—ラジオ講演 1948年—』はフランス国営放送のラジオ放送の中でメルロ＝ポンティ自身が行った一般向け連続公演の記録であり、2002年になってようやく刊行されたものである。本書の校訂者メナセによれば、本書は手書きの原案にしたがってメルロ＝ポンティがタイプした原案に基づいている (C 10)。

⁶ 前期メルロ＝ポンティの思想とは、歴史論ではなく知覚世界の議論が中心であった 1940年代の著作において論じられた思想である。この前期メルロ＝ポンティの思想は、メルロ＝ポンティの芸術論に関する先行研究において慣例となっている区分、すなわち以下に示す三期に分けた場合における前期の著作で論じられる思想である。カーマンによれば、「美学や芸術哲学に対するメルロ＝ポンティの主要な発言は、15年に渡る三つの中核をなす試論、『セザンヌの疑惑』(1948)、『間接的言語と沈黙の声』(1952)、そして『眼と精神』(1960)において見られる」のであり、「絵画に関する三つの中核をなす試論は、思想の三つの主軸を辿るものとして共に読まれ得る」(Carman, 2008, p.180)。ランダースもカーマンと同様の区分に従っており、次のように述べている。「絵画に関する彼の三つの試論は彼の三つの時期の思想をほぼ間違いなく表している。一彼の現象学の時期に由来する「セザンヌの疑惑」、構造主義に彼が関与したことに由来する「間接的言語と沈黙の声」、そして彼の存在論的反省に由来する『眼と精神』である (Landes, *The Merleau-Ponty dictionary*, 2013, p.205)。尚、先行研究におけるメルロ＝ポンティの思想の区分は他にもあり、その区分はさまざまである。ティリエットによれば、「ドゥ・ヴァーレンやデュフレンヌは狙いに変わりがないことを強調し、リクールは決定的な脱皮の兆しを見てとり、ロビネは『著作のうちにはっきり現れた小さな相違の群がり』を思い出させる。デロッシュは、[...] 新しい流れを認めている」(Tillette, 1970, p.88)。木田は、メルロ＝ポンティが『見えるものと見えないもの』の準備に取り掛かる 1959年が大きな転機になっていると見ている (木田, 1984年、316頁)。

さまざまな芸術がわれわれの知覚の対象として考えられるが、カーマンが指摘しているように、「メルロ＝ポンティが最も関心を寄せる芸術の形態は絵画である」⁷。その理由は、デルコが指摘しているように、「メルロ＝ポンティにとって、絵画は知覚の能力が最もはっきりと現れてくる領域である」という点にある。メルロ＝ポンティの現象学は身体を主体としており⁸、「身体は世界を出現させることに加えて空間的に意味を発する原初の能力であり、絵画は実際にはその身体の拡張に他ならないであろう」⁹。つまりメルロ＝ポンティは、身体を主体として、そして絵画をその身体の拡張として考えているのであり、それゆえに、彼にとって絵画は身体的能力が最もはっきりと現れてくる領野なのである。したがって、本論では絵画が対象となる美的経験に論点を限定する。

これまでの研究において、絵画を見るという美的経験が全く論じられてこなかったわけではない。マディソンは、メルロ＝ポンティが語るセザンヌおよび「美的知覚」に言及するなかで、「芸術作品は実存（世界内存在）を解釈し表現するのであり、芸術作品によってこそ人間は自己意識をもつに至り、はじめて自分自身の実存についての十全な意識に接近し、反省的に己れが何であるのかということ把握する」¹⁰と述べている。つまり、セザンヌの絵画を見ることによって、最終的にわれわれは反省的に己れが何ものであるのかということ把握するのである。デュポルタイユは、「画家と共に意味の世界の起源へ戻るといふこと、このことは結果として人間性の発生を描き出し、非人間性から人間性への過程を再び生きる理想的な場にわれわれを導くのであり、正確に言えば、そこにおいてセザンヌ派の芸術家と共にわれわれは文化の始まりを繰り返すことができるのである」¹¹と述べている。つまり、セザンヌ派の絵画を見ることによって、われわれは文化の始まりを繰り返すことができるのである。しかし、これらの見解は、われわれが絵画を見るという美的経験そのものを明らかにしていない。マディソン自身が述べているように、「絵画は世界の模様や『再現』ではなく、人間による自己の世界内存在の意識化であるがゆえに、絵画を外的原理に、たとえば知覚された世界に結びつけることはできない」¹²。それゆえ、上記のマディソンやデュポルタイユによる見解も、絵画を見るという美的経験を明らかにすることによってより明確に理解され得るのである。そのためには、ここでマディソンが述べている「外的原理」、「知覚された世界」に対して、言わば「内的原理」、「知

⁷ Carman, *ibid.*, p.180. それゆえ、デイヴィスが言うように、「メルロ＝ポンティは自身の芸術哲学の大半の焦点を画家に当てている」(Davis, 2013, p.11.)

⁸ 多くの研究者が指摘しているように、メルロ＝ポンティの現象学の特徴は身体を主体として用いている点にある。これについてメルロ＝ポンティはたとえば次のように述べている。「われわれは、知覚の主体として、実存を、すなわち、身体を介した世界内存在を意識の代わりに用いるのである」(PP 357 n)。

⁹ Delcò, 2005, p.140.

¹⁰ Madison, 1973, p.95.

¹¹ Duportail, 2015, p.229.

¹² Madison, *ibid.*, p.96.

覚された絵画世界」が明らかにされなければならないのである。スイシェールも、美的経験はわれわれを「科学や思惟の諸作用の下に隠されている『根源的な現前』に接触させる」のであり、それゆえ「美的経験と知覚経験は混同できない」と述べており、美的経験と知覚経験とが同じ経験ではないことを指摘しているが、両経験の相違については論じていない¹³。ギルモアは、「絵画は、世界において事物を表現する点において、世界にある事物そのものであり、メルロ＝ポンティは、セザンヌが提示する世界のイメージが、世界の残りの部分が見られるのと同様の方法でわれわれによって見られることから、どのようにして逃れるのかを説明していない」と述べており、本論の試みと同様の論点を示している。しかしギルモアも、画家の立場から絵画に注目しており、われわれが絵画を見るという美的経験について論じているわけではない¹⁴。カルボーネは、「プロヴァンス地方の画家 [=セザンヌ] が描こうとした、そしてメルロ＝ポンティが幾度も立ち返った『世界の一瞬』は、描かれた作品では、画家と諸物とが時間的な実存において、一そして結果として意味において共に生まれるその一瞬として現れてくるのである」と述べている¹⁵。しかしカルボーネは、「世界の一瞬」と、「画家と諸物とが時間的な実存において共に生まれるその一瞬」との相違を示しているわけではなく、また、「画家と諸物とが時間的な実存において共に生まれる」ということがどういうことなのかを具体的に説明しておらず、知覚経験における時間論に注目している。ボナンは、「美的経験の特殊性という難題は、メルロ＝ポンティによって暗々裏に再提起されている」と述べ、次のように指摘している。「彼 [=メルロ＝ポンティ] は経験される諸形態のあいだで一連の主張を共にしており、しかしながら、その諸形態はそれらがもつ作用あるいはそれらが集中させる程度に応じて異なったものとして記述されている。したがって、知覚のすべては美的知覚として『採用される』のである。なぜなら、[...] メルロ＝ポンティは、むしろしばしば、自然的と呼ばれる知覚の一貫性と深みに匹敵する果てしない試みとして、そうでなければつねに挫折させられた試みとして、芸術を記述しようとしているからである」。つまり、ボナンによれば、メルロ＝ポンティにおいては、

¹³ Sichère, 1982, p.95.

¹⁴ Gilmore, 2005, pp.296-297. ギルモアは続けて次のように述べている。「言い換えれば、もし、絵画に描かれた対象が、われわれがそれを知覚するにつれて形を成すのと同様に、対象がわれわれがそれを知覚するにつれて形を成すのであれば、その場合には、絵画はわれわれに何を示すことができるのであろうか。つまり、現実の世界において見ることがすでに明らかにしている（あるいはそうし損なっている）ものとは何なのであろうか。メルロ＝ポンティが示唆しているが明確には論じていない一つの答えは、セザンヌの技術は見たものを構築しているのであって、彼はその見たものによって視覚経験の一部をなす顕著なあるいは明瞭なものを作り上げることはできるが、その視覚経験を再現することはできない、というものである。[...] セザンヌの絵画が、人が世界を見るのと同じようにイメージを見るというその経験を妨げるのであれば、それは、彼による風景の描写が写真家を取り除いている特徴をそのまま取り込んでいたからなのである」。

¹⁵ Carbone, 2001. p.30.

「美的経験は日常的な経験の拡大によって解釈されている」のである¹⁶。しかしながら、本論冒頭で述べたように、美的知覚が「自ら新たな空間性を切り開く」限り、美的経験と知覚経験とのあいだにはボナンが指摘する以上の相違があるはずである。以上のように、これまでの研究においては、われわれが絵画を見るという美的経験については十分に論じられてきたとは言えないのである。

本論の目的は、メルロ＝ポンティの知覚論を手掛かりとして、絵画を見るという美的経験を明らかにすることにあるが、その観点はさまざまに考えられる¹⁷。われわれは世界を身体によって知覚する。それゆえ彼の知覚論においては、身体が主体として用いられるが、デュボンが指摘しているように、メルロ＝ポンティは「時間は、世界の現象のスタイルであり、その世界が現れる不断の形式であり、したがって、世界と知覚との継ぎ目に張り付いている」と考えている¹⁸。それゆえ、彼の知覚論においては、主体は時間として規定され、われわれが世界や物を知覚する経験、すなわち知覚経験は時間の観点から解明されている¹⁹。したがって、本論においても、時間の観点から美的経験と知覚経験との相違を示すことによって、美的経験を明らかにする。以下、本論第 1 部ではメルロ＝ポンティの知覚論を検討し、第 2 部ではその知覚論に基づいて彼の絵画論を検討し、そうしたうえで美的経験を明らかにする。

¹⁶ Bonan. 2011, pp.94-95.

¹⁷ 観点としては、「時間」の他に「感覚」等が挙げられるであろう。デュシェーヌによれば、『知覚の現象学』における現象性の構造は 4 つの側面から特徴づけることができると考えられる。そこでの全ての現象は、主観的なものとして、或る種の不透明性さの現れとして、感覚的なものとして、時間的なものとして記述されている」(Duchêne, 1978, pp. 373-374.)。

¹⁸ Dupont, 2007, p.205.

¹⁹ それゆえバルバラスが指摘しているように、『時間性』という標題の章は、解答を展開させるように、建造物のアーチの要のように現れる」(Barbaras, 1998, p.161.)。尚、この「時間性」は、『知覚の現象学』の最終部にあたる第 3 部の第 2 章に位置しており、そこでは時間について詳細に論じられている。

第1部 知覚論

はじめに

本論第1部では、メルロ＝ポンティの知覚論を検討する。

第1章では、メルロ＝ポンティが、記述を用いることによって、実存が言い表され得ると考えていたことを示す。彼は、因果論的説明ではなく記述を要請する。それは、因果論的説明は判断や述定作用に基づいているが、実存が見いだされる経験、すなわち知覚経験はそのような判断や述定作用に先立つ経験だからである。

第2章では、彼が重要視する「機能している志向性」を検討する。上述したように、知覚経験は判断や述定作用に先立つ経験である。機能している志向性とは、こ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なのであり、この志向性を通して実存は把握され得るのである。

第3章では、意味の観点から知覚経験に焦点を当てる。彼は、知覚経験を明らかにするうえで物の意味に注目する。物の意味は、その物の感覚的所与がゲシュタルトとして把握されるときに与えられる。物を知覚するとき、われわれはその物をゲシュタルトとして把握するのであり、そのとき、その物の意味は生じる。しかし、そのようにして生じる意味は、そのゲシュタルトを成す感覚的所与には元来含まれていないものである。それゆえ、知覚される光景は純粋な存在ではないのである。われわれがこのような意味を生成し把握する能力をメルロ＝ポンティは「投射機能」と呼ぶ。われわれは、運動志向性を通して「構成された世界」を描き出すのであり、投射機能がこの「構成された世界」を「与えられた世界」に重層するとき、意味が生成され把握されるのである。

第4章では、時間の観点から知覚経験を明らかにする。メルロ＝ポンティが語る以上のような知覚経験は、時間の観点から考察することによってより明らかとなる。彼は、知覚に顕在的に現れている領野を「知覚野」と呼び、その領野は〈諸物〉と〈諸物のあいだの空隙〉とによってつくられている。この知覚野から発せられる過去把持、未来把持を通して過去と未来は把握されるのであり、これらの過去把持、未来把持は「機能している志向性」である。彼はこのようにして把握される時間を「真の時間」と呼ぶ。また、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。このような過去把持、未来把持に即して、われわれが世界において対象を知覚する経験、すなわち知覚経験は明らかとなる。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

ィヴも移行してゆく。それゆえ、メルロ＝ポンティはわれわれが知覚する対象と世界を「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。

以上の知覚論を踏まえて、次の本論第 2 部では、絵画においては対象が「パースペクティブの連鎖」として描かれているのであり、美的経験においては、上述の知覚経験とは異なり、対象が志向的には把握されないことを示す。

第 1 章 記述の要請と現象学

第 1 章では、メルロ＝ポンティが、因果論的説明ではなく記述を用いることによって実存が言い表され得ると考えていたことを示す。第 2 節では、メルロ＝ポンティの現象学が、フッサールの現象学に基づいている一方で、本質ではなく実存を言い表そうとしていることを示す。

第 1 節 記述と説明

メルロ＝ポンティは、「記述することが重要であり、説明することも分析することも重要ではない」と言う (PP ii)。彼によれば、現象学とは「われわれの経験の直接的な記述の試み」であり、それは「因果論的説明」をまったく考慮しないのである (PP i)。科学的説明や反省的分析の方法は、この因果論的説明に基づいている。それゆえ、記述を要請することは、「科学的説明の方法を拒否するのと同様に、反省的分析の方法をも拒否する」(PP iii)。では、これらの方法はなぜ拒否されなければならないのだろうか。

彼によれば、現象学とは、「〈生きられた〉空間、時間、世界の一つの報告書」(PP i) である。それに対して、「科学の領域のすべて」はこのような「生きられた世界」のうえに構成されているものである (PP ii-iii)。それゆえ、科学とは世界経験の「二次的な表現」でしかない (PP ii)。たとえば、世界を経験する際にわれわれが知覚する風景は、「森、草原、あるいは川が何であるか」をわれわれに教えてくれる (PP iii)。これは、「科学」が教えるものとは明らかに異なる。つまり、「科学」は、「知覚された世界の一つの規定あるいは説明」なのであり、「科学的規定のすべて」は、知覚された世界に対して「抽象的、記号的、従属的」なのである (PP iii)。

では、「反省的分析の方法」は何が問題なのであろうか。メルロ＝ポンティによれば、デカルトにおいては世界の確実性が Cogito の確実性とともに入挙に与えられず、またカントはコペルニクス的転回について語っている。これらの事実が示すのは、「主観と世界との関係は、厳密に左右相称的であるというわけではない」ということである (PP iv)。そこで「反省的分析」は、

世界経験を語るために、われわれの世界経験から出発しながらも、その経験とははっきり異なった「可能性の条件としての主観」(PP iv)へと逆にたどり、「〈生きられた〉空間、時間、世界の一つの報告書」(PP i)に代わる「世界経験」を再構築したのである。これについて、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

世界は、私になし得るその分析のすべてに先立ってそこに在るのであり、その世界を一連の総合から派生させるのは人為的なのであって、この総合は、諸感覚を、続いて対象のパースペクティブ的な諸側面を結び合わせようとするが、その両方とも分析の産物でしかなく、分析に先立って実現されているはずはないのである (PP iv)。

Le monde est là avant toute analyse que je puisse en faire et il serait artificiel de le faire dériver d'une série de synthèses qui relieraient les sensations, puis les aspects perspectifs de l'objet, alors que les unes et les autres sont justement des produits de l'analyse et ne doivent pas être réalisés avant elle.

「諸感覚」も「対象のパースペクティブ的な諸断面」も「分析の産物」でしかない。たとえば、「古典的分析」においては、「感覚は、性質づけられたすべての内容の手前において求められる」(PP 9)。しかしそのような「感覚」は、「われわれが経験するものの何にも相当しないのである」(PP 9)。「感覚することは、性質をもつことなのである」(PP 10)。たとえば、「私が絨毯の上に見ているこの赤い染み、それは、その上を横切る影を考慮に入れている限りでの赤色なのであり、その性質は、光の働きと関係してのみ、それゆえに、一つの空間的な形状の要素としてのみ現れるのである」(PP 10)。綜合作用はこのような「感覚」、「対象のパースペクティブ的な諸断面」といった「分析の産物」を結び合わせて世界を派生させようとする。しかし、世界は分析に先立ってすでにそこにあるものである。この意味において、「反省的分析」における反省は、「己れ自身のはじまりの意識を失った一つの不完全な反省」(PP iv)なのである。「現実」は記述すべきものであり、構築したり構成したりすべきものではない。このことは、私は知覚を綜合作用と同一視しないということを意味するのであって、この綜合作用は、判断や諸行為、述定作用などの秩序に属するのである。(PP iv)。知覚は「判断」、「述定作用」に先立つのであり (PP 44, 46)、知覚とは「一切の諸行為がそのうえに浮き出してくるための地」(PP v)なのである。つまり、現実とは「そこに在るもの」(PP iv)なのである。したがって、リオタールが言うように、「仮説を捏造しないようにしながら探究すること」が問題なのであり、それゆえにメルロ＝ポンティは「説明への移行を拒否する」のである²⁰。「可能性の条件」や「仮説」を捏造したり、説明したりしないこと、ここにメルロ＝ポンティが記述を要請する理

²⁰ Lyotard, 1964, p.5.

由があるのである。

第2節 手段としての本質

メルロ＝ポンティの現象学はフッサールの現象学に基づいている。フッサールの現象学においては、「本質」とは対象の普遍的で根本的な属性であり、それは知覚とは区別される本質直感によって把握される。しかしメルロ＝ポンティによれば、フッサールの現象学とは「本質の研究」であるが、その一方で「本質を実存に戻す哲学」でもある (PP i)。メルロ＝ポンティがこのように言うのは、彼が、フッサールにおける「本質」の概念を次のように解釈するからである。

しかし、あきらかに、ここ [=フッサールの語るところ] では、本質は目的ではなく、それは手段なのであり、世界へのわれわれの実際の参加がまさに了解され概念にまでもたらされなければならないものなのである [...]。 (PP ix)

Mais il est clair que l'essence n'est pas ici le but, qu'elle est un moyen, que notre engagement effectif dans le monde est justement ce qu'il faut comprendre et amener au concept [...].

現象学の目的は、「世界へのわれわれの実際の参加」を理解し、それを概念にまでもたすことにある。それゆえ、本質はあくまで手段なのであり、「世界へのわれわれの実際の参加を概念にまでもたす」ことこそが目的なのである。このように本質を手段とするということについて、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

本質を経由する必要性とは、哲学が本質を対象とするということの意味しているのではなく、逆に、われわれの実存は、あまりにも密接に世界のなかに巻き込まれているために、われわれの実存が世界のなかに没入しているときに、そのような自分を認識することができないのであり、そして、われわれの実存が自分の事実性を認識して獲得するためには観念性の領野を必要とする、ということの意味する。(PP ix)

La nécessité de passer par les essences ne signifie pas que la philosophie les prenne pour objet, mais au contraire que notre existence est trop étroitement prise dans le monde pour se connaître comme telle au moment où elle s'y jette, et qu'elle a besoin du champ de l'idéalité pour connaître et conquérir sa facticité.

世界内存在である「われわれの実存」が自分の事実性を認識して獲得するためには、「観念性の領野」が必要である。この領野は言語によって構成される。しかしだからと言って、われわれが関係をもち得るのは、言語のもつ意味とだけだというわけではない。たとえば、「意識」について言えば、われわれは、「意識が示すものに至るための一つ的手段」をもっているのである（PP x）。つまりわれわれは、「われわれ自身の経験、われわれ自身である意識の経験」をもっているのである（PP x）。「言語の意味作用のすべてが測られるのはこの経験に基づいているのであり、まさに言語がわれわれにとって何かを言い表す、という結果を生むのはこの経験なのである」（PP x）。メルロ＝ポンティは、このような経験を「まだ黙した経験²¹」と呼ぶ（PP x）。彼によれば、フッサールの言う本質はこのような経験を同伴しているのである。

「本質」をこのような経験から分離することは、「本質」を「実存」から分離することを意味する。そのような「本質」は、「言語上の本質」に過ぎない（PP x）。それゆえ、たとえば、「〈意識の本質〉を求めるといふこと」は、「意識という言葉の意味を展開して、言い表された事柄の世界へと実存から立ち去るといふことではなく、私への私のこの実際の現前を再び見いだすといふことに、つまり、結局は意識という語や概念が言い表そうとしているものである、私の意識の事実を見いだすといふことになるであろう」（PP x）。メルロ＝ポンティは、記述によって、単に言葉の意味を展開したりするのではなく、「事実そのもの」であると同時に「語や概念が言い表そうとしているもの」を見いだそうとするのであり、彼はそれを「実存」と呼ぶのである。

結び

現象学の目的は実存を言い表すことにある。この実存に対して、知覚と区別される本質直感によって把握されるような本質はあくまでその目的のための手段でしかないのである。この実存を言い表すために、メルロ＝ポンティは記述を要請するのである。それゆえに、彼は、現象学が因果論的説明を考慮するものではなく、「われわれの経験の直接的な記述の試み」であると言うのである。

²¹ これはフッサール『デカルト的省察』、フランス語訳からの引用であるが、メルロ＝ポンティの記述においては、「l'expérience [...] muette encore」と省略がなされている。フランス語訳の原典によれば、「純粋な言わばまだ黙して語らない経験」である（Husserl, 1953, p.33.）。この省略には、「曖昧さ」を許容するメルロ＝ポンティの意図が反映されていると思われる。

第2章 志向性

第2章では、彼が重要視する「機能している志向性」を検討する。上述したように、知覚経験は判断や述定作用に先立つ経験である。このような経験を記述するうえで、メルロ＝ポンティはフッサールの現象学においては明確には論じられなかった志向性に注目する。第1節では、メルロ＝ポンティが、意識的な志向性である「作用している志向性」ではなく、「機能している志向性」に注目していることを示す。第2節では、この「機能している志向性」がフッサールの現象学においても見出され得ることを示す。第3節では、「機能している志向性」が判断や述定作用に先立ってすでに働いている志向性であり、この志向性を通して実存が把握されることを示す。

第1節 作用志向性と機能している志向性

本論前節で述べたように、メルロ＝ポンティはフッサールの現象学に基づいている一方で、「本質」ではなく「実存」を見いだそうとする。そこで、フッサールと同様にメルロ＝ポンティもまた「志向性」という概念を用いて記述をおこなうが、クワントが指摘しているように、「メルロ＝ポンティはフッサールの志向性の概念を引き継ぐにあたって、己れのうちに閉じこもる意識に反対することによって彼に従う」。それゆえ、「メルロ＝ポンティにとって、われわれの本質の深みにおいてわれわれを特徴づける方向性はもはや、少なくともなにもまして意識的な志向性というわけではないのである」²²。そこでメルロ＝ポンティは、「あらゆる意識は或るものについての意識である」という志向性の特性について、そのような特性は観念論哲学においてすでに明示されていたことを指摘する (PP xii)。なぜなら、たとえば、「カントは、『観念論への反駁』において、内面的知覚は外面的知覚なしには不可能であるということを示

²² Kwant, 1963, p.155. なお、ここでクワントが述べているような「己のうちに閉じこもる意識」に従う哲学はメルロ＝ポンティが批判する主知主義であると言えるが、デュフルクが指摘しているように、『知覚の現象学』において、メルロ＝ポンティはフッサール哲学を、後に時としてそうするように、主知主義者としても躊躇するものとしても、提示していない。非常に鋭い読解を行うなかで、メルロ＝ポンティは、主知主義のはるか向こうへと自身の哲学を進めたフッサールによって練り上げられた概念を発見し、それを明確に示すのである」(Dufourcq, 2012, p.32.)。

していた」²³からである (PP xii)。つまり、観念論哲学においても、私自身に向けられる意識には、常に「或るものについての意識」が伴うのである。それゆえ、メルロ＝ポンティは、「あらゆる意識は或るものについての意識である」という志向性の特性について、「それは新しいものではない」と指摘する (PP xii)。そこで彼は、観念論哲学における或る可能な対象への関係と、現象学における志向性とが異なる点について次のように述べている。

〔現象学における〕志向性をカントの或る可能な対象への関係から区別しているものは、世界の統一が、認識によってそして明白な確認作用のなかで措定されるのに先立って、すでにつくられたものとして、あるいはすでに在るものとして生きられているということである。(PP xii)

Ce qui distingue l'intentionnalité du rapport kantien à un objet possible, l'unité du monde, avant d'être posée par la connaissance et dans un acte d'identification expresse, est vécue comme déjà faite ou déjà là.

観念論哲学においては世界は措定されるが、現象学においては世界は既に在るものとして生きられている。そこでメルロ＝ポンティは、「フッサールが作用志向性 (l'intentionnalité d'acte) と機能している志向性 (l'intentionnalité opérante) とを区別した」(PP xiii) ことに注目する。メルロ＝ポンティによれば、前者は「われわれの判断や意志的な態度決定の志向性」であり、後者は「世界およびわれわれの生活の自然的で前述定的な統一をつくっている志向性」である。つまり、先に述べたようなメルロ＝ポンティが批判する「反省的分析」が重要視しているのは、「作用志向性」なのである。フッサールにおいて志向性のこのような区別は見当たらないが²⁴、ランデスは、「フッサールの現象学は志向性の二つの異なる様態を示唆している」と言う²⁵。では、メルロ＝ポンティはこのような志向性の区別をフッサールのどのような文脈において見出したのであろうか。メルロ＝ポンティがこのような志向性の区別をフッサールの現象学に見いだしていることについて、山形は、『知覚の現象学』178頁の註の(1)は、機能している志向

²³ カントは、『純粋理性批判』の「観念論への反駁」において、「デカルトの蓋然的観念論」および「バークレーの独断的観念論」に反駁するなかで、「私自身の単なる意識、それも経験的に規定された意識は、私の外の空間中に対象が現実的に存在していることを証明している」という定理を示し、それを証明するうえで次のように述べている。「外的経験は本来直接的であり、この外的経験を介してのみ、われわれ自身の現実存在ではないにせよ、しかし時間におけるわれわれ自身の現実存在の規定、すなわち内的経験が可能である」(カント『純粋理性批判』上、305~308頁)。

²⁴ 『知覚の現象学 I』、竹内芳郎・小木貞孝訳、1967年、329頁。

²⁵ Landes, *The Merleau-Ponty dictionary*, 2013, p.114.

性について、それと特定することなく話題にしている」と指摘している²⁶。これについて山形は具体的に論じていないので、次節ではそれを検討することで、メルロ＝ポンティが言う「機能している志向性」について考えてみたい。

第2節 フッサールにおける志向性

前節で述べた、山形が指摘しているメルロ＝ポンティの記述は、彼が主知主義を批判する文脈において見られる。メルロ＝ポンティによれば、主知主義は、「パースペクティヴから物そのものへの移行」を「一つの認識的志向」としてしか考えることができないのであり、このことは、初期のフッサールにも当てはまることであった（PP 178）。なぜなら、『イデー』以来、フッサールは、「意識または意味附与」を「把握—内容の図式」によって定義づけていたからである。しかし、『内的時間意識の現象学』以降、「この働きはもっと深い別の働きを前提としているのであって、この別の働きによって内容がそれ自身この把握のために準備されていることを認めることによって、彼は決定的な一步を踏み出している」（PP 179 n）。メルロ＝ポンティはこのように述べた後、『内的時間意識の現象学』から次の一文を引用する。

すべての構成が〈統握内容—統握〉の図式に従っておこなわれるわけではない。（PP 179 n）

Toute constitution ne se fait pas selon le schéma Auffassungsinhalt-Auffassung.

では、この引用をフッサールの文脈において具体的に検討しよう。

フッサールは「感覚する」と「知覚する」を厳密に区別する。彼によれば、「本来の意味での質、すなわち現出する事物の性質は感覚された赤ではなく、知覚された赤である。感覚された赤はただ曖昧に赤と言われているに過ぎない。なぜなら赤とはリアルな質の名前であるからである²⁷」。つまり、「感覚された赤」それ自身は、「事物の質を少しも含んでいない」のである。しかし、「感覚された赤」は、統握されることによって「事物の質」、つまり「内容」以上のものが与えられる。したがって、この統握においては何らかの作用が働いており、それが「感覚された赤」に「事物の質」を与えるのである。この作用をメルロ＝ポンティは「機能している

²⁶ 山形、1993年、59頁。

²⁷ フッサール『内的時間意識の現象学』、1967年、13頁。

志向性」として捉えていると考えられる²⁸。

また、山形は、『内的時間意識の現象学』の「付論 12」においても、メルロ＝ポンティが言う「機能している志向性」が見られると指摘している。そこにおいてフッサールは、上記のような体験を「過去把持」、「未来把持」という志向性の観点から論じている。彼によれば、全ての体験は、それが「措定され思念されていなくとも」、「内的に〈知覚されている〉」のであり、それゆえ、全ての体験には「想起の可能性」が属している²⁹。彼はそのような内的な知覚によって得られる意識を「内的意識」と呼ぶ。「この場合、知覚するとは、思念しつつ注意を向け、そして把握するということではない」。そして、その「内的意識」それ自身もさらに、判断、外部知覚、喜びなどの作用として、内的に知覚されるが、それがさらに内的に知覚されることはない。なぜなら、「志向される体験はすべて〈持続し、流れゆき、そしてしかじかに変化しつつあるもの〉」だからである。以上のことからフッサールは、「この現在する、今の、持続する体験」は、すでに「内的意識の統一」であり、「時間意識の統一」であり、したがって、それは「知覚意識」であると言う。それゆえ、「〈知覚の働き〉とはここでは〈流動する過去把持および未来把持の諸位相を伴って、時間を構成する意識〉にほかならない」。ここで語られている「内的な知覚」は、明らかにメルロ＝ポンティが言う「機能している志向性」による知覚である。そしてメルロ＝ポンティは、フッサールと同様にそのような知覚を、「過去把持」、「未来把持」を伴う時間意識として捉えるのである。

第3節 機能している志向性と実存

既に述べたように、メルロ＝ポンティは「機能している志向性」を重要と見なしている。しかし『知覚の現象学』において、志向性の概念は、上記の二つの区別に従って記述されている訳ではない。つまり、「作用志向性」、「機能している志向性」という区別をすることなく、ただ単に「志向性」、「志向的」という用語が使用されているのである。しかしその場合でも、メルロ＝ポンティが考えているのは「機能している志向性」である。既に見たように、フッサールにおいては、全ての体験は、それが「措定され思念されていなくとも」、「内的な知覚」は常に作動している。このことはメルロ＝ポンティの言う「機能している志向性」についても同様である。では、「作用志向性」と「機能している志向性」はどのような関係にあるのだろうか。彼

²⁸ 本論第1章第1節において論じたように、メルロ＝ポンティは、古典的分析における「感覚」という概念について、「それは最も混乱したものである」(PP 9)であると述べている。彼によれば、古典的分析における感覚は「性質づけられたすべての内容の手前」に求められるものであり、そのようにして求められた「純粋感覚」は「われわれが経験するものの何にも相当しないのである」(PP 9)。

²⁹ フッサール、前掲書、178頁。

は『知覚の現象学』第3部第2章において次のように述べている。

われわれは、作用志向性あるいは定立的な志向性の下に、そしてその可能性の条件として、すべての定立やすべての判断に先立ってすでに働いている、機能している志向性、〈感性的世界のロゴス〉、〈人間の心の深層部に隠されている技術〉、そしてすべての技術と同様にその結果においてしか知られることのない技術、を見いだしたのである。(PP 490-491)

Nous retrouvons sous l'intentionnalité d'acte ou thétique, et comme sa condition de possibilité, une intentionnalité opérante, déjà à l'œuvre avant toute thèse ou tout jugement, un «Logos du monde esthétique», un «art caché dans les profondeurs de l'âme humaine», et qui, comme tout art, ne se connaît que dans ses résultats.

彼が重要と見なす「機能している志向性」は、「作用志向性」の可能性の条件として、それに先立って既に働いているのである。それは、「すべての定立やすべての判断に先立ってすでに働いている」志向性、つまりクワントが言うように「前意識的な志向性」なのである³⁰。メルロ＝ポンティはそれを「感性界のロゴス (Logos du monde esthétique)」³¹、「人間の心の深層部に

³⁰ Kwant, *ibid.*, p.155.

³¹ メルロ＝ポンティが註において述べているように、この「感性的世界のロゴス」はフッサールが『形式論理学と超越論的論理学』において用いている概念である (PP 490 n)。カルボーネが指摘しているように、「フッサールはその語源的な意味で *äisthesis* という語を利用して、『形式論理学と超越論的論理学』の最終章でその概念を用いている」(Carbone, *ibid.*, p.41)。フッサールによれば、「[真に世界的な存在論の重大な問題設定の諸段階の] 基礎段階として機能するのは、新しい意味での《超越論的感性論》である (このように呼ぶのは、狭く限定されたカントの感性論との関係が把握しやすいからである)。この感性論が検討するのは《純粋な経験》の世界として可能な世界一般の形相的な問題であり、しかもそのような世界として、《さらに高次の》意味で、あらゆる学問に先行し、したがって普遍的なアプリアリの形相的な記述である。[...] 普遍的なアプリアリの層は空間－時間性の感性論的なアプリアリである。感性的な世界のこのロゴスが真の学問でありうるためには当然、分析的なロゴスと同様、超越論的な構成の研究が必要であり—すでにそこから非常にゆたかではあるが困難な学問が成立する」(フッサール『形式論理学と超越論的論理学』、296-297頁)。またメルロ＝ポンティは、機能している志向性を「われわれの認識がその正確な翻訳たろうとしている元のテキストを提供してくれるもの」(PP xii) であるとも言う。カルボーネが指摘しているように、それゆえに「機能している志向性」は、「その結果においてしか知られることのない技術」なのであり、「メルロ＝ポンティが『感性的世界のロゴス』によって言おうとしていることは、意味は、時熟の運動そのものの内部とその結果において主観によって生きられた感覚的な世界の統一のなかで到来するのである、ということであり、つまり意味

隠されている技術」、「その結果においてしか知られることのない技術」であると言う。このような志向性について論じた『知覚の現象学』について、クワントは、「高度に意識的な知覚」についての分析が不十分であると指摘している。クワントによれば、「メルロ＝ポンティは、明証性の射程を論じ、明証性が決して絶対的なものではなく、光は常に闇によって浸透されていると述べるのが、正当であると考えている。[...]」ところが、メルロ＝ポンティは合理的明証性の内的性格に関する分析を全く提供していない³²。たとえば、「事務室の監督者が仕事中の職員に満遍なくその眼差しを配る、交通巡査が交差点で交通を監視する、本を探している人が書庫を調べる、画家が脱落や誤りを見つけるために、自分が描いている画布を注意深く見つめる、といった場合である³³」。しかし、クワントが指摘するこのような「高度に意識的な知覚」についての分析はそもそもメルロ＝ポンティが『知覚の現象学』において問題としている点ではない。メルロ＝ポンティによれば、「観念の確実性は、知覚の確実性の基礎を築くのではなく、知覚に基礎を置いている」(PPCP 42) のであり、『知覚の現象学』の目的は「合理性や絶対性」を「大地の上に降ろさせること」にあるのである (PPCP 43)。また、たとえ高度に意識的な知覚であっても、そこにおいては「機能している志向性」が働いているのであり、これこそがメルロ＝ポンティの問題とする意識の特性なのである。たとえば、上述した「事務室の監督者が仕事中の職員に満遍なくその眼差しを配る」という場合であっても、その監督者が配る眼差しは、その知覚がどれほど高度に意識的であっても、時によって、また人によって異なるのである。

またメルロ＝ポンティは、志向性について次のようにも述べている。

われわれの意見では、フッサールの独創性は、志向性という概念を超えている。その独創性は、この概念を入念に練り上げていることに、そして表象の志向性の下により深い志向性を発見したことにあるのであって、他の人々はこの志向性を実存と呼んだのである (PP 141 n)。

A notre sens, l'originalité de Husserl est au-delà de la notion d'intentionnalité ; elle

は、その次元においてはその表現と共に浮かびあがるのであり、しかしながらその表現はなおも実現化されるためにとどまっているのである、ということである」(Ibid., p.42)。なお、カルボーネがここで述べている「時熟」とは、フッサールおよびハイデガーが用いた、時間の性格を表す概念である。メルロ＝ポンティはハイデガーが用いた「時熟」に依拠して、「時間は〈現在に到来することによって過去に向かう未来〉として時間化する」という時間の性格を「時熟」と呼んでいる。(PP 480)。この時間については、本論第4章で論じる。

³² Kwant, *ibid.*, p.227.

³³ *Ibid.*, p.236.

se trouve dans l'élaboration de cette notion et dans la découverte, sous l'intentionnalité des représentations, d'une intentionnalité plus profonde, que d'autres ont appelée existence.

先述したように、「機能している志向性」とは、「すべての定立やすべての判断に先立ってすでに働いている」志向性である。それゆえ、ここで述べてられている「表象の志向性」の下に発見した「より深い志向性」、「他の人々が〈実存〉と名づけたところのもの」とは「機能している志向性」のことであろう。それゆえ、存在は常に「機能している志向性」を通して把握されるのであり、メルロ＝ポンティはそれを「実存」と呼ぶのである。

メルロ＝ポンティが『知覚の現象学』において問題とするのは、このような性格を持つ「機能している志向性」によって結ばれた志向的關係なのである³⁴。

結び

第 2 章では、「機能している志向性」について論じた。「機能している志向性」とは、判断や述定作用に先立ってすでに働いている志向性であり、フッサールが明確には論じなかった志向性なのである。それゆえ、この「機能している志向性」に注目している点にこそ、メルロ＝ポンティの現象学の独創性があると言えるであろう。

第 3 章 生まれ出でんとする状態の意味

第 3 章では、メルロ＝ポンティが把握しようとする「生まれ出でんとする状態の意味」の概要を示す。第 1 節では、その意味がゲシュタルトにおいて生じていることを示す。第 2 節では、そのようにして生じる意味と存在との関係を検討する。第 3 節では、このような意味が「運動志向性」を通して把握されることを示す。第 4 節では、彼が語る「与えられた世界」と「構成された世界」との関係を踏まえて、上記の意味が、われわれにおいてどのように生成され把握されるのかを示す。

³⁴ ティリエットが指摘しているように、『知覚の現象学』において探究されているのは「意識のひそかな志向的生活、その特徴的な組成、『表現されうる意味』に変えられてしまう以前のその『具体的構造』」なのであり、この意味において、メルロ＝ポンティの哲学は「志向性の哲学」なのである (Tillette, *ibid.*, p.30, 43.)。

第1節 意味とゲシュタルト

メルロ＝ポンティは、前章において論じた「機能している志向性」を通して意味を把握しようとする。その「意味」とは、「語が言い表そうとしていること」(PP x)、「語のもつ概念的・名辞的意味」(PP 218)のことではなく、「物が言い表そうとしていること」(PP x)、「還元し得ない意味」(PP 29)なのであり、それを彼は「生まれ出でんとする状態の意味」と呼ぶ³⁵。われわれは、「物の意味」をどんな「言語的分析」によっても汲みつくすことはできない(PP 373)。なぜなら「物そのものの言語」は、われわれが用いる言語とは異なるからである。それゆえ、われわれは物を定義することはできないのである。

彼によれば、このような「意味」は、われわれの眼のまえで構成される(PP 373)。たとえば、物の「意味」について言えば、その「意味」は、「感覚と追憶」(PP 28)によって構成されるのではなく、われわれがその物を感覚的所与として把握するまさにそのときに生まれるのである。たとえば、視覚について言えば、「一つの地の上の一つの図が、われわれが手に入れ得る最も単純な感覚的所与である」(PP 10)。つまり、ゲシュタルトこそが「最も単純な感覚的所与」なのであり、このゲシュタルトにおいてすでに意味が生じているのである³⁶。彼はこのことを「等質の地の上の白い染み」というゲシュタルトを例として次のように述べている。

染みの点々のすべては、それ自体で一つの〈図〉をつくりだす一定の〈機能〉を共通にもっている。図の色は地の色よりも濃く、そしてそれ程に抵抗が強い。白い染みの縁は図に〈所属する〉のであり、地に隣接しているが地と続いていない。染みは地の上に置かれているように現れるのであり、地を中断しないのである。各部分は、己れが含んでいる以上のものを示すのであり、それゆえ、この初歩的な知覚は、すでに一つの意味を担っているのである。(PP 9-10)

Tous les points de la tache ont en commun une certaine « fonction » qui fait d'eux une « figure ». La couleur de la figure est plus dense et comme plus résistante que celle du fond ; les bords de la tache blanche lui « appartiennent » et ne sont pas solidaires du fond pourtant contigu ; la tache paraît posée sur le fond et ne l'interrompt pas. Chaque partie annonce plus qu'elle ne contient et cette perception élémentaire est donc déjà

³⁵ メルロ＝ポンティは次のようにも言う。「私が最終的に発見する意味は、概念の秩序に属さないのである」(PPCP 10)。

³⁶ 河野も指摘するように、「メルロ＝ポンティにとってゲシュタルト化(ないし構造化)とは、すなわちその領野を意味化することに他ならない」(河野、2000年、176頁)。

chargée d'un *sens*.

「等質の地の上の白い染み」のような「最も単純な感覚的所与」においても意味が生じているのである。それゆえ、より複雑な感覚的所与においても意味が生じることになる³⁷。つまり、いかなる感覚的所与においても意味は生じるのである。それゆえ、「視覚はすでに一つの意味によって住み着かされている」のである（PP 64）。では、「等質の地」しか認められないような知覚、すなわち、まったくゲシュタルトが認められないような知覚の場合はどうなのであろうか。メルロ＝ポンティは次のように述べている。

知覚された〈或る物〉は、いつも他の物の間であって、いつも一つの〈領野〉の一部分を成している。真に等質的な砂浜は、知覚すべき何ものも提供しないがゆえに、どんな知覚にも与えられないのである。実際の知覚の構造が、ただ、知覚することがどういうことであるのかをわれわれに教えることができる。それゆえ、純粋な印象は、単に見いだされないものというだけではなく、知覚されないものであり、したがって、知覚の契機としては考えられないものなのである。（PP 10）

Le « quelque chose » perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un « champ ». Une plage vraiment homogène, n'offrant *rien à percevoir* ne peut être donnée à *aucune perception*. La structure de la perception effective peut seule nous enseigner ce que c'est que percevoir. La pure impression n'est donc pas seulement introuvable, mais imperceptible et donc impensable comme moment de la perception.

先述したように、「一つの地の上の一つの図」というのが、われわれが手に入れ得る最も単純な感覚的所与である。われわれにとって知覚の対象となるものはすべて「一つの〈領野〉の一部分」を成しており、それは少なくとも「一つの地の上の一つの図」となっているのである。それゆえ、そこにはゲシュタルトが認められるのである。たしかに、「真に等質的な砂浜」にはゲシュタルトは認められないが、そのようなものは「一つの地の上の一つの図」ともなっていないため、われわれの手に入れ得る最も単純な感覚的所与にはなり得ないのである。それゆえ、「真に等質的な砂漠のようなもの」は知覚の対象とはなり得ないのである。つまり、知覚においては必ずゲシュタルトが認められるのである。したがって、「視覚はすでに一つの意味によっ

³⁷ メルロ＝ポンティによれば、「もしわれわれが『感覚』を、身体的現象のパースペクティブにおいて捉えることを試みるならば […]、われわれの見出すものは、[…] すでに一つの総体に結びついていて、すでに一つの意味が付与されている一つの形成 (une formation) なのであって、この形成は、程度においてしか (ne qu'en degré)、より複雑な知覚と区別されないものである […]」(PP 16)。

て住み着かれています」と言い得るのである。われわれは世界の内では生きていく限り、われわれは常にその世界の内では何かのものを感覚的所与として捉えているのである。それゆえ、メルロ＝ポンティは次のように言うのである。

われわれは世界に内属しているがゆえに、われわれは意味へと宿命づけられているのである
[…]. (PP xiv)

Parce que nous sommes au monde, nous sommes *condamnés au sens* […].

われわれが世界に内属している限り、われわれは世界を知覚している。この知覚においては必ずゲシュタルトが認められるのであり、このゲシュタルトにおいては、意味がすでに生じているのである。それゆえに、われわれは意味へと宿命づけられているのである。

第2節 意味と存在

以上のような「意味」が生じるということは、先の引用においても述べられているように、知覚されるものが、「己れが含んでいる以上のものを示す」ということを意味する。つまり、「等質の地の上の白い染み」がもつ意味とは、「等質の地」そのものと、「白い染み」そのものが実際に含んでいる以上のものなのである。このことをメルロ＝ポンティは、「存在」との関係において次のように述べている。

意味という語のすべての語義の下で、われわれは、自らではないところのものへと方向づけられた、あるいは偏極させられた存在という同じ基本的概念を再発見するのである
[…]. (PP 491)

Sous toutes les acception du mot sens, nous retrouvons la même notion fondamentale d'un être orienté ou polarisé vers ce qu'il n'est pas […].

意味が生じることによって、「存在」は「自らではないところのもの」へと方向づけられているのである。つまり、「視覚はすでに一つの意味によって住み着かれています」(PP 64) のであり、それゆえに「知覚される光景は純粋な存在ではない」(PP 249) のである。ゲシュタルトにおいて生じる意味は、そのゲシュタルトを成す感覚的所与には元来含まれていないものなのである。

では、このように方向づけられていない「存在」、すなわち「純粋な存在」をメルロ＝ポンティはどのように考えているのであろうか。「純粋な存在」を把握するためには、存在が知覚され

ることによって「自らではないところのもの」へと方向づけられるという事態を避けなければならない。そうすると、知覚されていない存在が把握されなければならない。しかし、メルロ＝ポンティにとってのそもそもの課題は、「われわれの真理の観念を永久に基礎づけるものとして世界の知覚を記述すること」(PP xi)である。この記述によって示される世界を彼は「現象学的世界」と呼ぶ。この場合、「世界は、私が思惟しているものではなくて私が生きているものである」(PP xi-xii)。この課題の下では、「存在」は知覚される世界に内属するものとして把握されなければならない。そうすると、「存在」を純粹に把握することはできない。つまり、「存在」は知覚される限り、その意味は「自らではないところのもの」へと方向づけられるのである。もし「純粹な存在」が把握されるとしても、それは「観念の世界」(PP 467)においてなのである。それゆえ、「現象学的世界は純粹な存在ではない」(PP xv)のであり、「存在」は「意味」と一体にはなり得ないのである³⁸。クワントは、「大抵の場合、彼 [=メルロ＝ポンティ] が『存在』という概念によって示しているのは、[...] あるがままにとどまり続けるものとして、固定されて、現前するものことである」³⁹と指摘するが、メルロ＝ポンティにおいては、「存在」が固定されて現前することはないのである。それゆえ、「意味」は「実存」において見いだされるのである。次節では、このような「意味」がどのようにして生まれ、それが把握されるのかを確認しよう。

第3節 運動志向性

メルロ＝ポンティは、本論前節において論じた意味を把握する志向性として、「運動志向性」に注目している。彼によれば、われわれは、運動についての思惟を実際の運動にまで展開して来ることができる。たとえば、「ただ腕を動かせ」という命令に従う場合であれば、われわれは、その命令を即座に「運動」にまで展開して来ることができるのである。つまり、われわれにとって「すべての運動は分かちがたく運動でもあり運動の意識でもある」のである(PP 128)。このような意識をメルロ＝ポンティは「運動志向性 (intentionalité motrice)」と呼ぶ。

メルロ＝ポンティは、「運動志向性」は「根源的な志向性」であり、それは「〈われ惟う〉ではなく〈われ能う〉」の意識であると言う(PP 160)。つまり、「自分の身体を動かすということは、その身体を通して諸物を目指すということであり、いかなる表象も伴わずにその身体に働きかけてくる諸物の促しに対して、身体を応答させるということ」なのであり、そのとき、

³⁸ それゆえ、デュボンが指摘しているように、『知覚の現象学』においては、知覚の研究において含意されている基礎的な諸々の存在論的概念は、実存の概念、世界内存在の概念、世界の概念である。『存在』という語が示しているものは、明確な問題とはされないのである」(Dupont, *ibid.*, p77.)。

³⁹ Kwant, *ibid.*, p.63.

われわれは「運動志向性」を通して対象の意味を把握しているのである（PP 161）。彼によれば、「混じり気のない運動志向性を露わにすることは、容易ではない。運動志向性は、己れが原因となって構成した客観的世界の背後に隠れているのである」（PP 162 n）。また、彼はこの「運動志向性」を通して開かれる空間を「身体空間」と呼び、「身体空間は、思惟された空間でも表象された空間でもない」と言う（PP 160）。ところで、本論第 2 章において論じたように、「機能している志向性」は、「世界およびわれわれの生活の自然的で前述定的な統一をつくっている志向性」であり、「表象の志向性」の下に見いだされる志向性である。したがって、「運動志向性」は、まさに「機能している志向性」なのである。

またメルロ＝ポンティは、「運動志向性」を通して意味を与える能力を投射能力と呼び、それが「さまざまな感覚的所与」に意味を与えようと言う。メルロ＝ポンティは次のように述べている。

[...] 投射能力は、〈諸物〉の構成においてすでに働いているのであって、その能力はさまざまな感覚的所与を互いに代表するものとして、そして一つの〈形相〉を代表するすべての総体として取り扱うことにあり、それらの所与に一つの意味を与えることに、それらを内面から生気づけることに、それらを体系にまで秩序立てることに、多様な諸経験を同一の可知的な核に向けることに、それらの諸経験のなかにさまざまなパースペクティブの下で同一視できる一つの統一性を出現させることにあり、一言で言えば、諸印象の流れの背後に、その理由をなす一つの不変の要素を準備し、経験の素材を形態化することにあるのである。（PP 141）

[...] une puissance de « projection » qui d'ailleurs est déjà à l'œuvre dans la constitution des « choses » et qui consiste à traiter les données sensibles comme représentatives les unes des autres et comme représentatives toutes ensemble d'un « eidos », à leur donner un sens, à les animer intérieurement, à les ordonner en système, à centrer une pluralité d'expériences sur un même noyau intelligible, à faire apparaître en elles une unité identifiable sous différentes perspectives, en un mot à disposer derrière le flux des impressions un invariant qui en rende raison et à mettre en forme la matière de l'expérience.

投射能力は、さまざまな感覚的所与を、本論本章第 1 節で論じたように、ゲシュタルトとして扱うのである⁴⁰。たとえば、〈机の上に置かれた一つのリンゴ〉という光景は、さまざまな「感

⁴⁰ フルティエが指摘しているように、メルロ＝ポンティが論じるゲシュタルトは「身体に投錨された前意識的な構造に基づいている」。それゆえ、この能力もまた本論第 2 章において述べた「機能している志

覚的所与」をもっている。われわれがそのリンゴの側面を見ると、われわれは、そのリンゴの側面がもつ「感覚的所与」を取り扱う。また、われわれがそのリンゴの上面を見ると、われわれは、そのリンゴの上面がもつ「感覚的所与」を取り扱う。一つのリンゴの側面と上面がもつこれらの「感覚的所与」はそれぞれ異なっている。つまり、その感覚的所与はさまざまなのである。投射機能は、これらの「さまざまな感覚的所与」を、一つのリンゴを「互いに代表するもの」として、また、一つのリンゴを「代表するすべての総体」として取り扱うのである。このとき、「さまざまな感覚的所与」に「一つの意味」が与えられるのである。言い換えるならば、まずリンゴを側面から見て、次にそのリンゴを上面から見るという経験をするとき、これらの経験はそれぞれ異なっており、それゆえ、これらの経験がわれわれに与える印象も異なっている。このとき「諸印象の流れ」が生じる。投射能力は、この「諸印象の流れ」の背後に、「その理由をなす一つの不変の要素」を準備し、「経験の素材を形態化する」能力なのである。つまり、投射機能が働くことによって、さまざまな「感覚的所与」が形態化され、そこに「一つの意味」が与えられるのである。このとき、われわれは意味を把握するのである。時間の観点から言えば、時間の経過に従って、経験はわれわれに「さまざまな感覚的所与」として現れるが、運動志向性を通してその「さまざまな感覚的所与」に「一つの意味」が与えられるのである。それゆえ、運動と身体と時間は密接に関連しているのである。

第4節 意味の生成と把握

メルロ＝ポンティは、「運動志向性」を通じた主体と対象との関係を踏まえて、「運動の背景」を明らかにする。彼は次のように述べている。

運動の背景は、運動そのものに外面的に連合されたあるいは結びつけられた表象ではない。それは運動に内在し、つねに運動を活気づけて運動を支えるのであり、運動の開始は、主体にとって、知覚と同様に対象に関わる一つの根源的な仕方なのである。(PP 128)

Le fend du mouvement n'est pas une représentation associée ou liée extérieurement au mouvement lui-même, il est immanent au mouvement, il l'anime et le porte à chaque

向性」を通して把握する能力であると言える。フルティエによれば、「概してメルロ＝ポンティはゲシュタルトを物質的な実在ではなく知覚された総体として記述している。[...] それは、諸対象をその諸部分の相互の外観によって規定する客観的思考のカテゴリーとは異なっている。この理由により、われわれはゲシュタルトを、知覚的意識として利用できるものであり、それはそれ自身に対しては明白ではないが、身体に投錨された前意識的な構造に基づいているのである」(Foultier, 2015, p.64.)。

moment, l'initiation cinétique est pour le sujet une manière originale de se référer à un objet au même titre que la perception.

われわれが対象に対して運動を開始するのは、われわれがその対象の、連合されたあるいは結びつけられた表象をもち、それに対して反応するからなのではない。つまり、われわれは運動の開始に先立って思惟をもつのではないのである。そうではなくて、われわれは「運動志向性」を通して対象の意味を把握すると同時に運動を開始するのである。それゆえ、「運動の開始は、主体にとって、知覚と同様に対象に関わる一つの根源的な仕方なのである」。「運動志向性」を通じた主体と対象とのこのような関係を踏まえて、メルロ＝ポンティは他者の知覚についても次のように述べている。

たとえば、人が私に従いたくないということに私が気づき、その結果、私が自分の所作を変える場合には、そこに二つのはっきりと異なる意識的行為があるわけではなく、私は相手が乗り気でないことに気づき、そして私のいらだちの所作は、介在する思惟をまったく伴わずにこの状況から生じるのである。(PP 129)

Si, par exemple, je m'aperçois que l'on ne veut pas m'obéir et que je modifie mon geste en conséquence, il n'y a pas là deux actes de conscience distincts, mais je vois la mauvaise volonté de mon partenaire et mon geste d'impatience sort de cette situation sans aucune pensée interposée.

われわれは、「人が私に従いたくない」と思惟した後に、そのことに対して「いらだちの所作」をおこなうわけではない。われわれは、「運動志向性」を通して「人が私に従いたくない」ということを把握すると同時に、「いらだちの所作」をおこなうのである。つまり、われわれは、「運動志向性」を通して、われわれに「与えられた世界」に対して「知覚と運動が一つの体系を形成する」のである (PP 129)。

続いてメルロ＝ポンティは、上記の運動とは異なって、世界のなかの誰かをめざすのではないような運動について、次のように述べている。

[...] 私が、腕の〈外転〉と指の〈屈曲〉とを伴った上腕に対する前腕の〈屈曲〉の運動をおこなう場合には、今しがた運動の媒体であった私の身体は、今度はそれ自身その運動の目標となり、その運動投企はもはや世界のなかの誰かを目指しておらず、その投企は私の前腕、私の腕、私の指を目指しており、そして、それらが与えられた世界への己れの付着を断ち切り私の周りに虚構の状況を描き出すことができる限りにおいて、その投企はそれらを目指すのであり、さらには、虚構上の相手が誰もいなくても、私がこのような合図するための奇妙な機械 [=私の腕] を好奇心をもって考察して、それを愉しみのために機

能させる限りにおいて、その投企はそれらを目指すのである。(PP 129)

[...] si j'exécute une « flexion » de l'avant-bras sur le bras avec « supination » du bras et « flexion » des doigts, mon corps, qui était tout à l'heure le véhicule du mouvement, en devient lui-même le but, son projet moteur ne vise plus quelqu'un dans le monde, il vise mon avant-bras, mon bras, mes doigts, et il les vise en tant qu'ils sont capables de rompre leur insertion dans le monde donné et de dessiner autour de moi une situation fictive, ou même en tant que, sans aucun partenaire fictif, je considère curieusement cette étrange machine à signifier et la fais fonctionner pour le plaisir.

世界のなかの誰かをめざすのではないような運動をおこなう場合には、われわれは、「与えられた世界」への己の付着を断ち切り、周りに「虚構の状況」を描き出すことができなければならない。たとえば、目の前に実際に他者がいるという状況において、われわれがその他者に触れようとして前腕の〈伸展〉の運動をおこなおうとする場合には、その運動投企はその他者をめざしている。つまりそのとき、われわれの運動は「実際の状況」に向けられているのであり、われわれは、他者がいるという世界、すなわち「与えられた世界」へ付着しているのである。しかし、同じく目の前に実際に他者がいるという状況において、今度は、われわれがその他者に触れようとするのではなく、ただ単に「上腕に対する前腕の〈屈伸〉の運動」のみをおこなおうとする場合には、その運動投企はもはや世界のなかの誰かをめざしているわけではない。このとき、われわれの運動は「実際の状況」にではなく、「前腕の〈屈曲〉の運動」そのものに向けられていなければならない。それゆえ、このときわれわれは、他者がいるという世界、すなわち「与えられた世界」への己の付着を断ち切らなければならないのである。そのとき、われわれは「運動志向性」を通して「構成された世界」を描き出し、その世界を背景とすることによって、「上腕に対する前腕の〈屈曲〉の運動だけ」をおこなうことができるのである。

われわれがこのような運動を行う場合に「与えられた世界への己の付着」を断ち切るとは言え、あくまで「付着」を断ち切るだけであって完全に「与えられた世界」を断ち切るわけではない。メルロ＝ポンティは、上述したような、「運動志向性」を通して「構成された世界」を描き出し、その世界を背景としておこなわれる運動を「抽象的運動」と呼び、これに対して、そのような「構成された世界」ではなく、「与えられた世界」を背景として行われる運動を「具体的運動」と呼んだうえで、次のように述べている。

抽象的運動は、具体的運動が展開していた充実した世界の内部に、反省と主観性との一つの領域をつくるのであり、物理的空間のうえに一つの潜在的あるいは人間的空間を重層するのである。(PP 129)

Le mouvement abstrait creuse à l'intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le

mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique un espace virtuel ou humain.

「具体的運動の背景は与えられた世界である」(PP 128)。つまり、われわれが抽象的運動をおこなうとき、われわれは「与えられた世界」の内部に「反省と主観性との一つの領域」をつくるのであり、そこに「一つの潜在的あるいは人間的空間を重層する⁴¹」ことによって、「構成された世界」を描き出しているのである。それゆえ、「構成された世界」は「与えられた世界」に基づいているのである。

われわれは、「運動志向性」を通して、「与えられた世界」に基づいて「構成された世界」を描き出すことができる。そのとき、意味が生じるのである。それゆえ、意味は、われわれが「与えられた世界」に一方的に与えるものでもなく、また「与えられた世界」から一方的にわれわれに与えられるものでもないのである。つまり、意味は、われわれが構成するものであると同時に、世界によって構成されるものでもあるのである。

またメルロ＝ポンティは、このような意味を与える能力と意識との関係について次のように述べている。

ところで、意識はこの能力をもっていると言ってはならないのであり、意識はこの能力そのものである。意識が在るから、そして意識が在るためにも、意識が意識する何か、つまり或る志向的对象が在るのでなければならぬ […]. (PP 141)

Or on ne peut pas dire que la conscience a ce pouvoir, elle est ce pouvoir même. Dès qu'il y a conscience, et pour qu'il y ait conscience, il faut qu'il y ait un quelque chose dont elle soit conscience, un objet intentionnel, […].

意識とは、意味を与える能力そのものなのである。それゆえ、本論本章第 1 節においても述べたように、「あらゆる意識は或るものについての意識である」(xii) のであり、「われわれは意味へと宿命づけられているのである」(PP xiv)。われわれの意識は常に志向的对象を目指しているのである。

以上のように、われわれは運動志向性を通して常に意味へと宿命づけられているのである。本章の最後に、本章で論じた「投射機能」による意味の生成とその把握の構造を明確に示しておきたい。

⁴¹ 「人間的空間」については、たとえばメルロ＝ポンティは、「私が共に討論する人々、共に生きている人々」が構成する空間、「私の労働の場あるいは私の幸福の場」のことであると言う (PP 32)。また、「潜在的空間」については、彼は、「抽象的運動」が目指す空間であると言う (PP 134)。

「物理的空間のうえに、一つの潜在的または人間的空間を重層する」(PP 129) ことによって意味は生まれ把握されるのである。

結び

第 3 章では、われわれの知覚経験における「生まれ出でんとする状態の意味」について論じた。このような意味は「運動志向性」を通して把握されるのであり、この志向性は「機能している志向性」なのである。それゆえ、「生まれ出でんとする状態の意味」は、われわれが、判断や述定作用に先立って把握している意味なのである。それは、「物理的空間のうえに、一つの潜在的または人間的空間を重層する」(PP 129) ことによって生まれ把握されるのである。

第 4 章 時間

第 4 章では、時間について論じる。第 1 節および第 2 節では、メルロ＝ポンティが批判的に論じる「実在的時間」および「意識が構成する時間」を検討し、これらの時間においては〈今〉しか見いだされないことを示す。第 3 節では、これらの時間に対して、彼が過去と現在が見いだされる時間であると言う「真の時間」を検討し、それが「機能している志向性」を通して把握されることを示す。第 4 節では、この「真の時間」においては、過去、現在、未来が明確に区別され得る時間ではなく、時間がつねに移行してゆくことを示す。

第 1 節 実在的時間

「生まれ出でんとする状態の意味」は「機能している志向性」を通して把握される。メルロ＝ポンティによれば、このような意味が把握される知覚、すなわち「機能している志向性」を通じた知覚は時間の分析によって解き明かされる。それゆえ、彼は、『知覚の現象学』において、その第 1 部および第 2 部で知覚の分析をした後、第 3 部の「時間性」の章で時間の分析を行うのである。つまり、彼は、『知覚の現象学』第 1 部においては「身体」を論じることによって、その第 2 部においては「知覚された世界」を論じることによって、客観的世界を前提とする主観と対象という二分法を乗り越えようとしたのであり、時間の分析はこのような二分法の乗り越えを解き明かすのである。このことを彼は次のように述べている。

それ〔＝時間の分析〕は、先行の分析を解き明かす。なぜなら、時間の分析は、主観と対

象とを、現前というただ一つの構造の抽象的な二つの契機として明らかにさせるからである。(PP 492)

Elle éclaire les précédentes analyses parce qu'elle fait apparaître le sujet et l'objet comme deux moments abstraits d'une structure unique qui est la *présence*.

メルロ＝ポンティは、時間を分析するうえで、客観的世界のうちで考えられる時間を「実在的時間」(PP 475)と呼び、そのような時間についての見解を退ける。その時間は一般的に川のように考えられる。それゆえ、「時が過ぎてゆく、あるいは流れてゆくと言われる」(PP 470)。しかし彼は、「時間は川のようにではないし、流動する実体ではない」(PP 470)と言う。彼によれば、時間を川に例えるならば、時間とは過去から現在や未来に向かって流れるものである、ということになる。この場合、現在の出来事は過去の出来事の結果であり、未来の出来事は現在の出来事の結果ということになる。たとえば、「私が、通り過ぎてゆくのをしている水は、数日前に山の中で氷が解けたときに用意されたのであった」(PP 470)という場合には、「水が通り過ぎてゆく」という出来事は、「数日前に山の中で氷が解けた」という出来事の結果ということになり、現在の出来事は過去の出来事の結果ということになる。それゆえに、これら二つの出来事は継起的な出来事であると考えられている。しかしメルロ＝ポンティは、このような考え方について次のように言う。

[...] 雪解けとその結果として生じることとは継起的な出来事ではないのであり、より正確に言えば、出来事という概念そのものが客観的世界に場所をもたないのである。一昨日に氷が現在通り過ぎてゆく水をつくったのであると私が言うとき、私は、世界のなかの或る場所に固定された一人の証人を暗に意味しており、彼の継起的な視覚を比べているのである。(PP 470)

[...] la fonte des neiges et ce qui en résulte ne sont pas des événements successifs, ou plutôt la notion même d'événement n'a pas de place dans le monde objectif. Quand je dis qu'avant-hier le glacier a produit l'eau qui passe à présent, je sous-entends un témoin assujetti à une certaine place dans le monde et je compare ses vues successives.

「一昨日に氷が〔水を〕つくった」という出来事と「水が現在通り過ぎてゆく」という出来事とを継起的な出来事としてみるためには、その二つの出来事を継起的な出来事としてみる証人が必要である。つまり、諸々の出来事のあいだに何らかの関係性を見だし、これら諸々の出来事を継起的な出来事として把握するためには、これらの出来事を見る証人としての「私」が必要なのである。「私」がこれらの出来事を継的に見ることによってはじめてそれらは継起的な出来事として把握されるのであり、そのとき時間も生まれるのである。客観的世界はこの

「私」が不在であっても存在し得る世界である。それゆえ、「客観的世界が時間を担うことはできない」のであり、「時間は物との私の関係から生まれる」のである（PP 471）。過去や未来などの時間を、客観的世界そのもののうちに見いだすことはできないのであり、存在そのものが時間的でなければならないのである。そこでメルロ＝ポンティは次のように言う。

過去と未来は世界のなかに十分すぎるほど実存しており、それらは現在に実存しているのであり、存在そのものに、時間的であるために不足しているのは、〈よそ〉、〈以前〉、〈明日〉というような非存在なのである。（PP 471）

Le passé et l'avenir n'existent que trop dans le monde, ils existent au présent, et ce qui manque à l'être lui-même pour être temporel, c'est le non-être de l'ailleurs, de l'autrefois et du demain.

上述したように過去や未来などの時間は客観的世界そのもののうちに見いだすことはできない。それゆえ、存在そのものが時間的でなければならないのである。

またメルロ＝ポンティは、客観的世界には〈今〉しか見いだされないとこの点も指摘する。

客観的世界が、それに通じている有限なパースペクティブから切り離され、客観的世界がそれ自体で措定されるならば、そのいたるところでは〈今〉しか見いだされ得ない。それ以上に、この今は、誰に対しても現前していないがゆえに、まったく時間的性格をもたないのであり、継起することもできないであろう。（PP 471）

Si l'on détache le monde objectif des perspectives finies qui ouvrent sur lui et qu'on le pose en soi, on ne peut y trouver de toutes parts que des « maintenant ». Davantage, ces maintenant, n'étant présents à personne, n'ont aucun caractère temporel et ne sauraient se succéder.

「私」から切り離された客観的世界には〈今〉しか見いだされないのである。先述した「私が、通り過ぎてゆくの水を見ている水は、数日前に山の中で氷が解けたときに用意されたのであった」という場合に即して言えば、客観的世界それ自体のうちには、〈通り過ぎてゆく水〉という〈今〉、〈山の中で氷が解ける〉という〈今〉しか見いだされないのである。こうなると時間の定義を「今の継起」として定式化することになり、「過去や未来を現在として扱うという誤り」をおかしてしまうことになるのである（PP 472）。つまり、過去とは、過去の時点から見たその過去における〈今〉ではなく、現在における〈今〉の時点から見た過去でなければならないのである。

第2節 意識が構成する時間

では、以上のように「客観的世界は時間を担うことはできない」のであれば、時間は意識が構成するものなのであろうか。メルロ＝ポンティはそのような見解に基づく時間を「意識が構成する時間」、「構成された時間」と呼び、この見解も退ける。彼は、「意識が構成する時間」は上述した「実在的時間」とあらゆる点で似ていると言う。

それ〔＝意識〕が構成する時間は、われわれがその不可能性を示してきた実在的時間とあらゆる点で似ているのではないだろうか。その時間は、そこには誰も参加していないがゆえに、また誰にも現れていない〈今〉の系列なのではないだろうか。[……] 意識の内在的対象としての時間は平らにされた時間であり、言い換えれば、もはや時間ではないのである。時間が完全には繰り広げられていない場合、過去、現在、未来が同じ意味で在るのではない場合にしか、時間はあり得ないのである。(PP 474)

Le temps qu'elle constitue n'est-il pas en tous points semblable au temps réel dont nous avons fait voir l'impossibilité, n'est-ce pas encore une série de « maintenant », et qui ne se présentent à personne, puisque personne n'y est engagé ? [……] Le temps comme objet immanent d'une conscience est un temps nivelé, en d'autres termes n'est plus du temps. Il ne peut y avoir de temps que s'il n'est pas complètement déployé, si passé, présent et avenir ne *sont* pas dans le même sens.

「実在的時間」には〈今〉しか見いだすことができなかつたのと同様に、「意識が構成する時間」にも〈今〉しか見いだすことができないのである。つまり、意識によって構成される限り、時間は過去、現在、未来として完全に繰り広げられることになるが、そうなると、それらは同じ意味で在ることになってしまうのである。時間とは完全に繰り広げられるものなのではなく、常に繰り広げられつつあるものなのである。

生成するのであり在るのではないということ、決して完全に構成されないということが、時間の本質なのである。(PP 474)

Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué.

「実在的時間」のように時間は在るのではなく、また「意識が構成する時間」のように時間は完全に構成されるわけではないのである。

第3節 真の時間

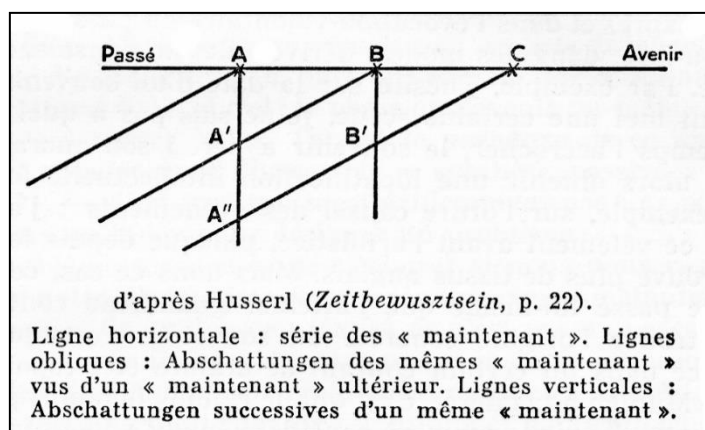
メルロ＝ポンティは「実在的時間」および「意識が構成する時間」に対する以上のような批判を踏まえて、「真の時間」(PP 475)を論じる。彼によれば、そのような時間が見いだされるのは「広い意味での〈現前野〉(« champ de présence » au sens large)」においてである(PP 476)。「広い意味での〈現前野〉」とは、その背後に過去と未来の地平をもった今のこの瞬間のことである。われわれは、この「広い意味での〈現前野〉」において過去を「なお保持している」のであり、また、未来も「図の下地のように […] 〈そこに在る〉」のである。それゆえ、われわれはこの「広い意味での〈現前野〉」において「未来が現在へ、そして過去へと滑り込む」のを見るのである(PP 476)。われわれがそのように見ることが出来るのは、これらの未来や過去が志向性を通して把握されるからである。メルロ＝ポンティによれば、フッサールはそのような志向性を「未来把持」および「過去把持」と呼んでいる。メルロ＝ポンティは次のように述べている。

フッサールは、私を或る環境に繋ぎとめる志向性を未来把持および過去把持と呼んでいる。これらは、中心的な〈私〉からではなく、言わば私の知覚野そのものから発するのであって、この知覚野がその過去把持の地平を背後に引き延ばし、その未来把持によって未来に食い込むのである。 […] 来る瞬間ごとに、前の瞬間は或る変容をこうむる。私はその瞬間をなお手中にもっているのであり、その瞬間はなおもそこにあり、しかしながら、その瞬間はすでに消失し、現在の線の下に沈んでいる。(PP 476)

Husserl appelle protensions et rétentions les intentionnalités qui m'ancrent dans un entourage. Elles ne partent pas d'un Je central, mais en quelque sorte de mon champ perceptif lui-même qui traîne après lui son horizon de rétentions et mord par ses protensions sur l'avenir. […] À chaque moment qui vient, le moment précédent subit une modification : je le tiens encore en main, il est encore là, et cependant il sombre déjà, il descend au-dessous de la ligne des présents [...].

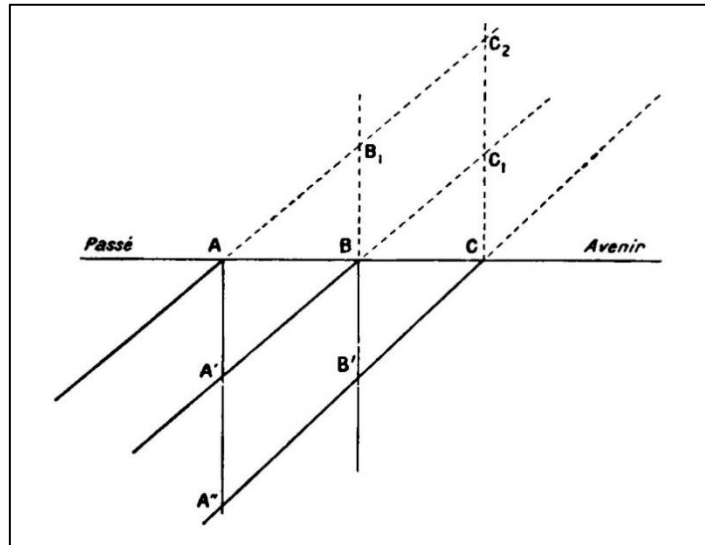
未来把持や過去把持は私の知覚野そのものから発せられる。メルロ＝ポンティによれば、「われわれの知覚野は、〈諸物〉と〈諸物のあいだの空隙〉からつくられている」(PP 23)。つまり知覚野とは、われわれの知覚に顕在的に現れている領野を意味する。この知覚野は来る瞬間ごとに常に変化し続ける。その結果、未来把持の地平も過去把持の地平も常にその瞬間ごとに変容をこうむるのである。つまり、現在、未来、過去それぞれにおける〈今〉は常に変容をこうむるのである。それゆえ、このような「真の時間」においては、「実在的時間」や「意識が構成す

る時間」においては見いだされなかった、〈今〉ではない未来と過去が見出され得るのである。もし、時間が「実在的時間」や「意識が構成する時間」のように「〈今〉の系列」であるならば、時間は「線」ということになってしまうが、「時間は線ではなく、志向性の網なのである」(PP 477)。このような時間の現象を記述するうえで、メルロ＝ポンティは、フッサールが『内的時間意識の現象学』において示した次の図を提示する。



この図では、水平線は「今の系列」であり、斜めの線は「後続する〈今〉から見た諸々の同じ〈今〉の射映」であり、垂直線は「一つの同じ〈今〉の射映」である。メルロ＝ポンティはこの図に即して過去把持について次のように説明する。「われわれがAからBへ、次いでCへと移行するとき、AはA'に、次いでA''に自身を投射、あるいは射映する」(PP 477)。また彼は、この図について、「完全であるためには、そこ [=この図] に、未来把持の対称図を付け加える必要があるだろう」と指摘する (PP 477)。メルロ＝ポンティはここで自身が指摘したそのような「未来把持の対称図」を付け加えた図を示してはいないが、リオタールはメルロ＝ポンティのこの指摘に即した図を次のように示している⁴²。

⁴² Lyotard, *ibid.*, p.96.



この図には、先に示した図に、メルロ＝ポンティが指摘した「未来把持の対称図」が点線として付け加えられている。この図に即して言えば、われわれが A から B へ、次いで C へと移行するとき、先述した過去把持に加えて、 C_2 は C_1 に、次いで C に自身を投射、あるいは射映するのである。つまり、A から B へ、次いで C へと移行するということは、その瞬間ごとに知覚野が変化し続けるということであり、それに伴ってこの知覚野から発せられる未来把持、過去把持も変容をこうむるのであり、その結果、過去と未来も変容をこうむるのである。このように、「真の時間」としての時間は、知覚野から発せられる未来把持、過去把持という志向性によって展開される「志向性の網」なのである。時間を「実在的時間」や「意識が構成する時間」のような「〈今〉の系列」として考えるのであれば、われわれが A から B へ、次いで C へと移行したとしても、A は A のままであり、B も B のままである、ということになってしまう。これに対して、「真の時間」においては、われわれが A から B へ、次いで C へと移行したならば、B の時点では、A はあくまで A の射映としての A' として現れるのであり、C の時点では、A は A および A' の射映としての A'' として現れるのである。それゆえ、本論本節冒頭において述べた「広い意味での〈現前野〉」とは、この図に即して言えば、斜めの線上に位置づけられる領野なのである。この「広い意味での〈現前野〉」において、われわれは「真の時間」としての過去、現在、未来に居合わせているのである。

では、以上のように「真の時間」が「志向性の網」であるならば、その志向性はどのような意識なのであろうか。メルロ＝ポンティによれば、それは「はっきりとした回想の場合」や「はるかなる過去を意志的に想起する場合」に必要となるような「知的総合」をおこなう意識ではない (PP 478)。先述したように、未来把持および過去把持は、「中心的な〈私〉」からではなく、「私の知覚野そのもの」から発するのである (PP 476)。「一般に知的総合がそれ自体で時間的意味 (*un sens temporel*) をもつのは、把握の総合が、次第に私を私の実際の過去のすべてに繋ぐからでしかない」のである (PP 478)。それゆえ、「知的総合」が行きつく過去は、

「過去そのものではない」のである (PP 478)。「私は過去を措定しないのであり、あるいはそれと実在的にはっきり異なる射映から或る明確な作用によってそれを組み立てない」のである (PP 477)。

過去や未来をもつために、われわれは知的な作用によって一連の射映を結び合わせる必要はないのであり、これらの射映には言わば自然的で始元的な統一性があるのであり、過去そのものや未来そのものこそがこれらの射映を通して到来を告げるのである。(PP 479)

Pour avoir un passé ou un avenir, nous n'avons pas à réunir par un acte intellectuel une série d'*Abschattungen*, elles ont comme une unité naturelle et primordiale, et c'est le passé ou l'avenir lui-même qui s'annonce à travers elles.

図に即して言えば、われわれが C に位置するとき、われわれは、知的な作用によって A'や A" を結び合わせることで A という過去をもつのではないのである。A そのものが A'や A"を通して自己を告知しているがゆえに、われわれは A という過去をもつことができるのである。つまり、過去はわれわれが能動的に構成するものではないのである。

時間は知的な作用によって能動的に構成されるものではない。その一方で、未来把持および過去把持は「私の知覚野そのものから発する」のであり、時間はこれらの「志向性の網」なのである。(PP 476)。それゆえ、ランダースも言うように、「時間は能動的に構成されるものでも受動的に経験されるものでもなく、それは機能している志向性を通して遂行される、あるいは展開される⁴³」のである。

第4節 時間の移行

われわれは「広い意味での〈現前野〉」において現在、過去、未来に居合わせており、これらの時間は、「知覚野」から発せられる「機能している志向性」を通して展開される。しかし、これらの時間は明確に区別され得るわけではない。メルロ＝ポンティは、時間が「移行してゆく (passer)」ということ述べることによってそのことを強調している。それゆえ、リクールが指摘しているように、「現前野という概念を用いて時間の問題に取り組むのであれば、『時間の

⁴³ Landes, *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, 2013, p.101. またカルボナーネも「一超越というフッサールの概念のなかにメルロ＝ポンティが見出した—この機能している志向性によって、『私の現在は己れを超えて未来や過去へと赴き、そのあるがままの場所、つまり過去や未来そのものにおいてそれらに触れるのである』(PP 478)」と指摘している (Carbone, *ibid.*, p.37.)。

流れを知ること』が必要である。未来、過去、現在という関係以上に理解しなければならないのは、『まさに時間の移行』なのである⁴⁴。メルロ＝ポンティは、時間が「移行してゆく」ことについて次のように述べている。

実際にあるのは、過去、現在、未来でもなく、離散した瞬間 ABC でもなく、実在的にはつきり異なる射映 A' A" B'でもなく、また多数の過去把持でもなく、他方では多数の未来把持でもない。新たな現在の湧出が過去の沈下と未来の振動を引き起こすのではなく、新たな現在は未来の現在への、古い現在の過去への移行なのであり、時間が隅から隅まで揺らぎはじめるのは、ただ一つの運動においてなのである。諸々の〈瞬間〉ABCが継起的に在るのではなく、それらは相互に分化するのであり、相関的にAがA'に移行し、そこからA"に移行してゆく。つまり、各々の瞬間における過去把持の体系は、それ以前の瞬間に未来把持の体系であったものをそれ自身のうちに寄せ集めるのである。そこにあるのは、繋ぎ合わされた多くの現象ではなく、流れるというただ一つの現象なのである。(PP 479)

Ce qu'il y a en réalité, ce n'est pas un passé, un présent, un avenir, ce ne sont pas des instants discrets A, B, C, des *Abschattungen* réellement distinctes A', A", B', ce n'est pas une multitude de rétentions et d'autre part une multitude de protensions. Le jaillissement d'un présent nouveau ne *provoque* pas un tassement du passé et une secousse de l'avenir, mais le présent nouveau *est* le passage d'un futur au présent et de l'ancien présent au passé, c'est d'un seul mouvement que d'un bout à l'autre le temps se met à bouger. Les « instants » A,B,C ne *sont* pas successivement, ils *se différencient* l'un de l'autre, et corrélativement A passe en A' et de là en A". Enfin le système des rétentions à chaque instant recueille en lui-même ce qui était un instant plus tôt le système des protensions. Il y a là, non pas une multiplicité des phénomènes liés, mais un seul phénomène d'écoulement.

過去、現在、未来は「離散した瞬間」でも実在的にはつきり異なる射映でもない。それらは「継起的に在る」のではないのである。つまり、「広い意味での〈現前野〉」において展開される時間としての過去、現在、未来は「相互に分化する」のであり、そのとき、現在は過去へ、そしてさらにその過去へと「移行してゆく」のである。それゆえ、時間は既述したように、まさに「遂行される」あるいは「展開される」現象なのである。本論前節において述べたように、時間は「志向性の網」であり、この「志向性の網」を成す未来把持や過去把持は「知覚野」そのものから発せられ、その知覚野は来るべき瞬間ごとに常に変化し続ける。それに伴って、「志

⁴⁴ Ricœur, 1992, p.27.

向性の網」も常に変化し続ける。しかし、その場合に「志向性の網」は多数生じるわけではないのである。それゆえ、「そこにあるのは、繋ぎ合わされた多くの現象ではなく、流れるというただ一つの現象なのである」。時間が「移行してゆく」ということは、時間がこのように「ただ一つの運動」、「流れるというただ一つの現象」であることを示しているのである。メルロ＝ポンティはこの「移行」を次のようにも述べている。

人が B から C へと移行するとき、そこには、炸裂のようなもの、B の B'への、A'の A"への分解があり、未来にあるときには射映の連続的放射によって到来を告げていた C そのものは、実存に到達するとただちに、すでにその実質を失いはじめるのである。(PP 479)

Quand on passe de B à C, il y a comme un éclatement, une désintégration de B en B', de A' en A", C lui-même qui, quand il était à venir, s'annonçait par une émission continue d'*Abschattungen*, aussitôt venu à l'existence commence déjà de perdre sa substance.

知覚野は来るべき瞬間ごとに常に変化し続ける。われわれが B から C へと移行するという事は、そのように知覚野が変化するという事である。そのとき、「B の B'への、A'の A"への分解がおこる」。つまり、現在の過去への分解、過去のそのさらに過去への分解がおこるのである。これらの分解は「炸裂」のようなものである。また未来である C は、現在に到達すると、その未来としての実質を失いはじめる。時間が「移行してゆく」ということは、このような現在から過去への「分解」、その実質を失わせるような未来の現在への到達を意味するのである。

以上のように、過去、現在、未来という時間は、「機能している志向性」を通して展開され、その時間は常に「移行してゆく」のである。それゆえ、時間は「流れるというただ一つの現象」なのである。そして、この時間を展開する志向性はあくまで「知覚野」から発せられる。このことは、「知覚野」が「諸々の時間的地平」をもっていることを意味する。その一方で、「知覚野」は「諸々の空間的地平」をもっている。メルロ＝ポンティは次のように言う。

諸々の空間的地平をもつ私の知覚野を通して、私は私の周囲の物に居合わせており、その向こうに続いている他のすべての風景と共に共存しているのであり、これらすべてのパースペクティブが、合わさって唯一の時間の波を、世界の瞬間をつくりあげるのである。諸々の時間的地平をもつ私の知覚野を通して、私は私の現在に、そしてそれに先行した過去のすべてと未来に居合わせているのである。そして、同時に、この遍在は実際の遍在ではなく、それは明らかに志向的なものでしかないのである。(PP 381-382)

Par mon champ perceptif avec ses horizons spatiaux, je suis présent à mon entourage, je coexiste avec tous les autres paysages qui s'étendent au delà, et toutes ces

perspectives forment ensemble une seule vague temporelle, un instant du monde ; par mon champ perceptif avec ses horizons temporels, je suis présent à mon présent, à tout le passé qui l'a précédé et à un avenir. Et, en même temps, cette ubiquité n'est pas effective, elle n'est manifestement qu'intentionnelle.

では、これらの「諸々の空間的地平」と「諸々の時間的地平」はどのような関係にあるのであろうか。ところで、このような二つの地平と類比的に、メルロ＝ポンティは、空間的な次元と時間的な次元との関係について次のように述べている。

知覚は私に広い意味での〈現前野〉を与えるのであって、この〈現前野〉は二つの次元、つまり、ここ—あそこという次元と、過去—現在—未来という次元とに従って続いている。後者は前者を理解させるのである。(PP 307)

La perception me donne un « champ de présence » au sens large qui s'étend selon deux dimensions : la dimension ici-là-bas et la dimension passé-présent-futur. La seconde fait comprendre la première.

本論前節で述べたように、「広い意味での〈現前野〉」とは「真の時間」が見いだされる領野であり、その背後に過去と未来の地平をもった今のこの瞬間のことである。しかし、この「広い意味での〈現前野〉」は、「過去—現在—未来」という時間的な次元のみならず、「ここ—あそこ」という空間的次元にも沿って広がっているのである。そして、時間的次元が空間的次元を理解させる。この空間的次元を把握するという経験こそが知覚経験である。それゆえ本論次章では、「諸々の空間的地平」と「諸々の時間的地平」との関係を検討し、本論本章で論じた時間論に基づいて、知覚経験を明らかにしよう。

結び

第4章では、時間について論じた。メルロ＝ポンティが言う「真の時間」においては、時間は志向性を通して把握されるのであり、その志向性は知覚野から発せられる。知覚野とは、われわれの知覚に現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。この知覚野はつねに移行してゆくのであり、それゆえに志向性を通して把握される時間もつねに移行してゆくのである。

第 5 章 知覚経験

第 5 章では、前章で論じた「真の時間」を踏まえて、知覚経験について論じる。第 1 節では、「知覚野」がパースペクティブとして現れる領野であり、知覚経験においては、われわれは、そのパースペクティブを通して対象の諸局面を捉えていることを示す。第 2 節では、このようなパースペクティブを通して対象の諸局面を捉えることができるのは、知覚が時間的地平を伴うからであるということを示す。第 3 節では、知覚経験においては、パースペクティブはつねに移行してゆくがゆえに、世界や対象が「パースペクティブの連鎖」としてわれわれに現れることを示す。第 4 節では、第 4 章で論じた時間が把握される志向性に基づいて知覚経験を論じ、そのような知覚経験においては「脱自」が伴うことを示す。

第 1 節 対象—地平という構造

本論前章第 4 節で論じたように、メルロ＝ポンティによれば、「諸々の空間的地平をもつ私の知覚野を通して、私は私の周囲の物に居合わせており、その向こうに続いている他のすべての風景と共に共存している」(PP 381)。この「諸々の空間的地平をもつ知覚野」を通じた「共存」を明らかにするためには、まずはパースペクティブを検討しなければならない。本論第 4 章において述べたように、「知覚野」とは、「諸物」と「諸物のあいだの空隙」とによってつくられている領野であり、それは、われわれの知覚に顕在的に現れている知覚の領野を意味する。メルロ＝ポンティによれば、われわれはパースペクティブを通して対象を知覚している。それゆえ、「知覚野」とは、まさにパースペクティブとして現れる領野なのである。

メルロ＝ポンティによれば、われわれが対象を知覚するとき、われわれはその対象の「パースペクティブ的一局面」を捉えることで、その対象を「対象そのもの」として捉えている。ここで言う知覚とは、もちろん意識的な反省を伴って対象を捉えることではなく、「素朴的意識」、あるいは「直接的意識」によって対象を捉えることである (SC 200-203)。つまり、対象を知覚するということは、自然的態度において対象を捉えるということの意味するのである。彼はこのことを次のように述べている。

物の可能的諸局面の一つでしかないと私が知っているパースペクティブ的一局面のなかで、私はその局面を超越する物そのものを捉える。超越であるにもかかわらず私の認識に開かれている超越、これが素朴的意識によって目指されているようなその物の定義そのものなのである。(SC 202)

je saisis *dans* un aspect perspectif, dont je sais qu'il n'est qu'un de ses aspects possibles, la chose même qui le transcende. Une transcendance pourtant ouverte à ma

connaissance, c'est la définition même de la chose telle qu'elle est visée par la conscience naïve.

彼は、このような知覚を論じるにあたって、知覚についての实在論的な見解を「常識の見解」と呼び、それを退ける (SC 200)。「常識の見解」によれば、われわれが「対象そのもの」を捉えるためには、その対象の「パースペクティブ的一局面」だけではなく、その複数の局面、すなわち「パースペクティブ的諸局面」を捉えることが必要である。たとえば、立方体は六つの面をもつ対象であるが、われわれが立方体を知覚するとき、われわれが同時に見ることができるのはその三つの面だけである。このような「パースペクティブ的一局面」としての対象の現れは、「物の主観的変形の現れ」にすぎないのである。それゆえ、われわれがその対象を立方体として捉えるためには、その対象を他の視点から見なければならぬのである。そうすることによって、対象の「パースペクティブ的諸局面」を捉え、それらを結びつけることによって判断した結果、われわれはその対象を立方体として、すなわち「対象そのもの」として捉えるのである (SC 202)。

このような見解に対して、メルロ＝ポンティは、「パースペクティブ的一局面」を捉えるだけで「対象そのもの」を捉えることができるという。なぜなら、対象はわれわれにとって「物の主観的変形」として現れるのではなく、「物の特性の一つ」として現れるからである。もし「常識の見解」が言うように、われわれが「対象そのもの」を捉えるためには、その対象の「パースペクティブ的諸局面」を捉えることが必要なのであれば、われわれは「対象そのもの」と「対象がわれわれに現れる仕方」とを区別していることになる。しかし、われわれはそのような区別はしないのである (SC 201)。そもそもわれわれが知覚する対象は「パースペクティブ的存在」(SC 202)なのである。

素朴的経験における〈物〉は、パースペクティブ的存在として明らかである。つまり、介在する中間を伴わずに己れを示し、そして徐々にしか明らかにならず、決して完全には明らかにならないということが、物にとっては同時に本質的なことなのである。(SC 202)

Les « choses » dans l'expérience naïve sont évidentes comme *êtres perspeclifs* : il leur est essentiel à la fois de s'offrir sans milieu interposé et de ne se révéler que peu à peu et jamais complètement.

物を知覚するとき、われわれは「パースペクティブ的一局面」を通して対象を捉える。この一局面が現れるパースペクティブはさまざまに展開され得るのであり、その「パースペクティブ的一局面」を通して捉えられる対象もさまざまである。それゆえ、「パースペクティブ的一局面」は、「物の可能的諸局面の一つにしかすぎない」のである。しかし、そのような「パースペクティブ的一局面」のなかに、われわれは「物そのもの」を捉えるのである。それゆえ、対象を知

覚するとき、われわれはその対象の「パースペクティヴ的一局面」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」として捉えているのである。「まさにパースペクティヴによってこそ、知覚されているものが、それ自身のなかに、隠された汲みつくし得ない豊かさをもつようになり、それが一個の『物』となるのである」(SC 201)。

メルロ＝ポンティが「パースペクティヴ」をこのように考えるのは、対象を見るとき、われわれはパースペクティヴを通してその対象をあらゆる所から見るからである。彼によれば、「パースペクティヴ」は「対象—地平という構造」をもっている (PP 82)。われわれが対象を見るとき、それには二通りのやり方がある。一つは「対象を凝視すること」であり、もう一つは「対象を視野の周縁に保ち、いつでもそれを凝視し得るようにしておくこと」である (PP 81)。しかし、二通りのやり方であるとは言え、それらは「ただ一つの運動」である (PP 81)。つまり、対象を凝視するとき、われわれは視野の周縁部にそれとは別の諸対象を保っているのである。これらの諸対象が保たれている視野の周縁部が「地平」なのである (PP 82)。われわれが見ている対象が視界の周縁に移されて見られると、今度はその対象はこの「地平」に含まれることになる。同時に、先ほどまで「地平」に含まれていたものが、われわれが見る対象となるのである。メルロ＝ポンティは、われわれが対象を見るとき、われわれはこれらの対象と地平に潜在的に位置づけられると言う。彼は次のように述べている。

[...] 或る対象を見ることが、その対象に住みに来ることであり、そこから〔その対象の地平をなす〕他のすべての諸事物を、それらがその対象の方に向けている面に従って捉えることである。しかし、それらの〔他のすべての〕諸事物をもまた私が見ているそのかぎりでは、それらの諸事物は依然として私のまなざしに対して開かれた住まいなのであり、私は潜在的にそれらの諸事物のなかに位置づけられており、私の現在の視覚の中心となっている対象を、すでにさまざまな角度から統覚しているのである。したがって、各々の対象は他のすべての対象の鏡なのである。(PP 82)

[...] regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui. Mais, dans la mesure où je les, vois elles aussi, elles restent des demeures ouvertes à mon regard, et, situé virtuellement en elles, j'aperçois déjà sous différents angles l'objet central de ma vision actuelle. Ainsi chaque objet est le miroir de tous les autres.

或る対象を見ることが、その対象のなかに「住み」に来ることである。この場合の「住む」とは、「潜在的に」位置づけられるということの意味する。たとえば、われわれが「テーブルのうえの電気スタンド」を見るとき、われわれはその「電気スタンド」のなかに潜在的に位置づけられるのである (PP 82)。それゆえ、われわれはその「電気スタンド」の位置から、「暖炉や壁やテーブル」を捉えるのである。またこの場合には、われわれはこのようにし

て捉えられた「暖炉や壁やテーブル」のなかにも潜在的に位置づけられる (PP 82)。それゆえ、われわれは「暖炉や壁やテーブル」の位置からも「電気スタンド」を捉えるのである。つまり、「電気スタンド」を見るとき、われわれはその「電気スタンド」をすでにさまざまな角度から統覚しているのである。それゆえ、われわれがパースペクティブを通して対象を見るとき、対象とその地平をなす諸々の事物は、諸対象として「一つの体系」または「一つの世界」を形成しているのである (PP 82)。メルロ＝ポンティはこのような「一つの体系」における諸対象の関係を「共存」と呼ぶのである (PP 83)。「物そのもの」とは、このような「共存」において、潜在的に位置づけられたあらゆる所から見られた物のことなのである。

対象を見るとき、われわれはパースペクティブを通して、その対象をあらゆる所から見ている。このように対象をあらゆる所から見るができるのは、まさにパースペクティブが「対象—地平」という構造をもっているからなのである。それゆえ、「パースペクティブ的一局面」だけを捉えている場合でも、われわれは「対象そのもの」を捉えているのである。

第2節 時間的地平を伴う知覚

本論前節で論じたように、対象を見るとき、われわれは潜在的に位置づけられたあらゆる所から対象を捉えている。メルロ＝ポンティはこのことを時間の観点から論じる。つまり彼は、知覚を本論前章において述べた「時間的地平」を伴った知覚として論じるのである。彼によれば、「対象は、あたかもあらゆる所から見られているようにあらゆる時間から見られている」。つまりわれわれは、「過去把持と未来把持という二重の地平」(PP 83)を通して対象を捉えているのである。彼はこのことを次のように述べている。

現在はその直接的過去を、対象として措定せずに、尚もその手中に把持しているのであり、その直接的過去の方も同様にしてそれに先立つ直接的過去を把持しているがゆえに、流れ去った時間は現在のなかに、全的に取り戻され、把握されているのである。このことは目前の未来についても同じであって、この未来もまたその目前の地平をもっているであろう。しかし、私は私の直接的過去とともに、その過去をとりまいていた未来の地平をもまたもっているのであり、それゆえに私は、実際に見られている私の現在を、その過去の未来としてもつのである。私は目前の未来とともに、それをとりまくであろうその過去の地平をもっているのであり、それゆえに私は、実際の私の現在を、その未来の過去としてもつのである。(PP 83)

Le présent tient encore dans sa main le passé immédiat, sans le poser en objet, et comme celui-ci retient de la même manière le passé immédiat qui l'a précédé, le temps écoulé est tout entier repris et saisi dans le présent. Il en va de même de

l'avenir imminent qui aura lui aussi son horizon d'imminence. Mais avec mon passé immédiat j'ai aussi l'horizon d'avenir qui l'entourait, j'ai donc mon présent effectif vu comme avenir de ce passé. Avec l'avenir imminent, j'ai l'horizon de passé qui l'entourera, j'ai donc mon présent effectif comme passé de cet avenir.

われわれは直接的過去を対象として措定することはできない。つまり、われわれが捉えることができるのは、われわれが実際に見ている対象の一局面、すなわち現前している一局面だけなのであり、それゆえ、われわれは過去において捉えた、その対象の別の局面を捉えることはできない。しかし現在は、その過去を把持している。つまり、本論前章第 3 節において述べたように、現在は過去を志向的にもっているのである。それゆえ、われわれは過去において捉えた、その対象の別の一局面を志向的に捉えるのである。また同様にこの過去の方も、それに先立つ過去を保持している。それゆえ、われわれは過去に先立つ過去において捉えたその対象の別の一局面をも志向的に捉えるのである。つまり、過去は「流れ去った時間は現在のなかに、全的にとり戻され、把握されている」のであり、それゆえに、われわれは、流れ去った時間において捉えた、その対象の諸局面を捉えるのである。このことは未来についても同様である。さらには、過去は、その過去におけるその未来、すなわち、過去の時点から見た未来をももっている。それゆえ、われわれは現在見ている対象の一局面を、過去の時点から見た未来において捉えた一局面としても捉えるのである。またさらには、未来は、その未来におけるその過去、すなわち、未来の時点から見た過去をももっている。それゆえ、われわれは現在見ている対象の一局面を、未来の時点から見た過去において捉えるであろう一局面としても捉えるのである。

われわれは諸々の時間的地平を通じて対象を捉えている。本論前章第 3 節において述べたように、これらの地平は「知覚野」から発せられる。この意味において、メルロ＝ポンティは、「知覚野」は「諸々の時間的地平」をもっていると言うのである。われわれは、この「知覚野」を通して、対象の一局面をしか捉えていないにもかかわらず、過去と未来の地平における対象の他の諸部分をも捉えているのである。そのとき、「対象の諸部分は、われわれのまなざしがそれらを次々に駆け巡っているあいだも共存しており、対象の現在はその過去を消し去らないのであり、その未来もその現在を消し去らないのである」(PP 84)。それゆえに、メルロ＝ポンティは、対象は「あらゆる時間から見られている」(PP 83) と言うのである。

第 3 節 パースペクティブの連鎖

「知覚野」は「諸々の時間的地平」をもっている。その一方で、「知覚野」は「諸々の空間的地平」をもっている。それは、われわれはパースペクティブを通して空間的地平を捉えており、このパースペクティブはつねに移行してゆくからなのであり、この移行してゆくパースペクティブとして現れる領野が「現前野」だからなのである。つまり、パースペクティブが移行して

ゆくなかで、「知覚野」は「諸々の空間的地平」をもつのである。既述したように、時間的地平は「知覚野」から発せられる。それゆえ、「諸々の時間的地平」は、「諸々の空間的地平」をもつ「知覚野」から発せられるのである。つまり、「知覚野」が「諸々の時間的地平」をもつことができるのは、「知覚野」が「諸々の空間的地平」をもっているからなのである。それゆえ、パースペクティブはまさにこの「諸々の空間的地平」をもつ「知覚野」なのである。また、本論第4章において論じたように、そのような「諸々の時間的地平」が基づく時間は、「流れるというただ一つの現象」として展開される。つまり、過去、現在、未来という時間は明確に区別され得るのではなく、「移行してゆく」のである。したがって、「知覚野」としてのパースペクティブもそのような「流れるというただ一つの現象」として展開されるのである。

そして、諸々の知覚姿勢が一つずつ独立に私に知られるのではなく、最適の姿勢へと導く所作における諸々の段階として暗々裏に与えられるのと同様、これと相関的に、その知覚姿勢に対応するパースペクティブは、一つずつ次々に私のまえに立てられるのではなく、それは、大きさや形をそなえた物そのものへ向かう移行としてのみ開かれてくるのである。
(PP 349)

Et de même que les attitudes perceptives ne sont pas connues de moi une à une, mais implicitement données comme des étapes dans le geste qui conduit à l'attitude optimale, corrélativement les perspectives qui leur correspondent ne sont pas posées devant moi l'une après l'autre et ne s'offrent que comme des passages vers la chose même avec sa grandeur et sa forme.

われわれが世界内存在である限り、対象を知覚するとき、われわれは何らかの姿勢をとるのであり、その姿勢はさまざまに考えられ得る。また既述したように、われわれはパースペクティブを通して対象を知覚する。このパースペクティブは、そのときどきの姿勢に応じてさまざまに変化する。或る対象をよりよく見ようとする場合には、われわれはそうすることのできる「最適の姿勢」をとろうとする。その「最適な姿勢」をとろうとする過程において、われわれはさまざまな姿勢をとるのであろう。われわれは、それらの自分がとるさまざまな姿勢の一つずつ独立したものとして知るわけではなく、それらの姿勢は一連の所作における諸々の段階としてわれわれに暗々裏に与えられる。このような知覚姿勢に応じて、パースペクティブはさまざまに変化する。このとき、この「知覚姿勢に対応するパースペクティブ」は一つずつ私のまえに立てられるのではなく、その「最適な姿勢」において捉えられる物そのものへと向かう「移行」としてのみ開かれてくるのである。また、メルロ＝ポンティは、パースペクティブの移行について次のようにも述べている。

反省こそがもろもろの視点やパースペクティブを対象化するのであり、知覚しているとき、

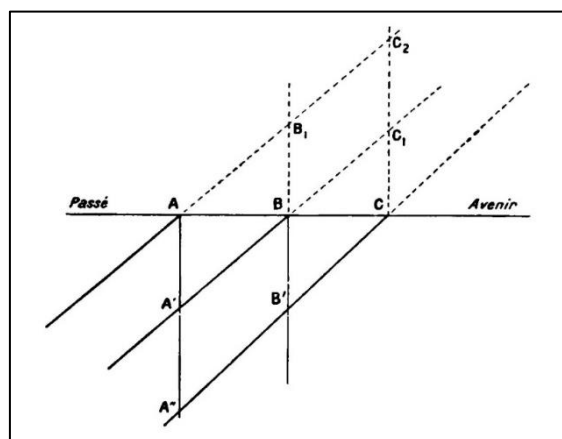
私は私の視点を通して世界全体に属しているのであり、私の視野の境界を知ることさえない。[...] 私は一つのパースペクティブ的視覚をもち、次に別のパースペクティブ的視覚をもち、そしてこの両者のあいだに知性による結びつきをもつのではなく、各々のパースペクティブは別のパースペクティブ的視覚へと移行するのである [...]。(PP 380)

C'est la réflexion qui objective les points de vue ou les perspectives, quand je perçois je suis par mon point de vue au monde entier, et je ne sais pas même les limites de mon champ visuel. [...] Je n'ai pas une vue perspective, puis une autre, et entre elles une liaison d'entendement, mais chaque perspective *passé dans l'autre* [...].

知覚経験において、われわれはわれわれの視野の境界を知ることはない。しかしそうであるにもかかわらず、われわれは反省することによって、視点やパースペクティブをしばしば対象化する。そうすることによって、パースペクティブが一つずつ次々にわれわれのまえに立てられるかのように考えるようになる。つまり、反省することによって、一つのパースペクティブをもち、次にまた別のパースペクティブをもち、これらのあいだにつながりをもつと考えるようになるのである。しかし、われわれが実際に経験する知覚に立ち返ってみるならば、それぞれのパースペクティブは別のパースペクティブへと移行するのである。われわれは、このような移行してゆくパースペクティブを通して「物と世界」を知覚しているのである。それゆえメルロ＝ポンティは、「物と世界」を「パースペクティブの連鎖」と呼ぶ (PP 385)。パースペクティブが移行してゆく限り、「物と世界」は「パースペクティブの連鎖」として現れてくるのである。したがって、「時間の移行」という点を考慮すれば、本論第 4 章において述べたように、「知覚野」が常に移行してゆくのと同様に、「パースペクティブ」も常に移行してゆくのである。

第 4 節 脱自

われわれは移行してゆく「パースペクティブ」を通して物を知覚する。そのとき、パースペクティブとして現れる領野が「知覚野」なのであり、この「知覚野」から過去把持、未来把持は発せられる。それゆえ、われわれは現前していない対象の諸局面をも捉えることができるのであり、それらは「知覚野」において共存しているのである。もちろん、この地平を成す過去と未来は、本論前章第 3 節で述べた「真の時間」におけるそれである。



それゆえ、対象の諸局面をも捉えているとはいえ、われわれはあくまでそれらを志向的に捉えているのである。つまり、「もろもろの時間的地平をもつ私の知覚野を通して、私は私の現在に、そしてそれに先行した過去のすべてに、また未来に居合わせているのである。そして、同時に、この遍在は事実的な遍在ではなく、明らかに志向的なものでしかない」のである (PP 382)。リオタールが示した図に即して言えば、われわれが対象を見ている現在の射映、すなわち知覚野が B だとするならば、われわれが把持している過去と未来の射映は、A' と C₁ を結ぶ直線上に位置するそれである。われわれは現前している B における局面を捉え、前述の直線上に位置する地平における諸局面を志向的に捉えるのである⁴⁵。しかし、このように諸局面を志向的に捉えるのは、過去把持、未来把持であり、それらが発せられる知覚野は、本論前節において述べたように、移行してゆく領野である。それゆえ、われわれは「対象をその十全性において所有するわけではない」のである (PP 84)。

[...] 私の現在は、己れ自身のうちに流れ去った過去や来るべき時間を縮約しているのはあるが、私の現在は、それらを志向的にしか所有していないのであり、そしてもし、たとえば、私が今もっている自分の過去の意識が、私には、実際にその過去がそうであったものに正確に重なるように思えても、私が再びそれそのものを捉えていると思いついてその過去は、過去そのものではなく、それは、今私が見ているものとしての私の過去、おそらくは私が変質させた私の過去なのである。同様にして、未来においても、おそらく私は、私が生きているこの現在を見誤るだろう。(PP 84)

[...] bien que mon présent contracte en lui-même le temps écoulé et le temps à venir, il ne les possède qu'en intention, et si par exemple la conscience que j'ai maintenant de mon passé me paraît recouvrir exactement ce qu'il fut, ce passé que je prétends ressaisir lui-même n'est pas le passé en personne, c'est mon passé tel que je le vois maintenant et je l'ai peut-être altéré. De même, à l'avenir, je méconnaîtrai peut-être le présent que je vis.

上述したように、「時間的地平」における過去や未来はあくまで志向的にしか捉えられないのであり、われわれはそれらをあくまで「志向的」に所有しているにすぎないのである。それゆえ、過去や未来の地平には、常に否認や訂正の可能性があるのである。このような「時間的地平」の総合によって、われわれは対象を知覚しているのである。それゆえ、「地平の総合は推定的な総合でしかないのである」(PP 84)。しかしまたその一方で、このように「地平の総合」が推

⁴⁵ もちろん、諸々の射映は明確に区別され得るわけではない。本論第4章において述べたように、諸々の射映は移行してゆくのであり、時間は「流れるというただ一つの現象である」。

定的であるにもかかわらず、対象を知覚するとき、このような「地平の綜合」が働くことによってわれわれはその対象を措定し、それを「対象そのもの」として捉えているのである。その結果、そこには常に否認や訂正の可能性があるにもかかわらず、われわれは「現在の確実性」を抱くのである。それゆえ、「現在の確実性のなかには、その現前を乗り越えるような志向性がある」のである（PP 55）。この意味において、対象を知覚するとき、われわれは現在の自分を脱しているのである。メルロ＝ポンティは知覚経験におけるこのような側面を「脱自」と呼ぶ。彼は次のように述べている。

対象の措定はわれわれにわれわれの実際の経験の限界を超えさせるのであって、そのわれわれの経験は、或る疎遠な存在へと己れを押し付け、その結果、最後には、その経験がわれわれに教えるすべてのものを、その対象から引き出してきたのであると信じるのである。経験のこうした脱自によってこそ、すべての知覚が或る物についての知覚であるということになるのである。（PP 84-85）

La position de l'objet nous fait donc passer les limites de notre expérience effective qui s'écrase en un être étranger, de sorte que pour finir elle croit tirer de lui, tout ce qu'elle nous enseigne. C'est cette extase de l'expérience qui fait que toute perception est perception de quelque chose.

対象を知覚するとき、われわれが捉えることができるのは、その対象の一局面だけである。しかし既述したように、われわれは、「対象—地平という構造」をもつ「パースペクティヴ」を通してその対象の他のさまざまな諸局面を志向的に捉え、それらを統覚することによって「物そのもの」を捉えるのである。そうすることによって、われわれは対象を措定するのである。このとき、われわれは自分が実際に捉えているものを超えているのである。つまり、「われわれの実際の経験の限界」を超えているのである。このような「脱自」の結果、われわれは、知覚が「或る物」についての知覚、言わば措定され得る「物そのもの」、「存在」についての知覚であると考えようになるのである⁴⁶。またその結果、「私の身体」についても、「私は、世界に対する私の視点である私の身体を、この世界の諸対象のなかの一つとして見なす」のである（PP 85）。こうなると、これらの「物」や「私の身体」は「客観的空間」のなかに位置を占めるようになるのである（PP 85）。「客観的思考」はまさに、物をこのような措定され得る「物その

⁴⁶ 「世界」についても次のように述べられている。「客観的思考の理想は、時間性によって同時に基礎づけられも、失われもする。語の十全な意味での世界は対象ではないのであり、それは客観的規定という覆いをもつが、空隙、間隙をもっているのであって、この空隙によって主観性は世界に接するのであり、あるいはむしろ、この空隙は主観性そのものなのである」（PP 384）。

もの」として考える一方で、「私の身体」を「世界の諸対象のなかの一つ」と見なす思考である。したがって、科学の思考などの「客観的思考」も、知覚経験に伴うこのような「脱自」によって生じるのである。

結び

第 5 章では、前章で論じた「真の時間」を踏まえて、知覚経験について論じた。われわれは知覚野を通して対象を知覚しており、その知覚野は移行してゆく「パースペクティヴ」としてわれわれに現れる。その「パースペクティヴ」は「対象—地平という構造」をもっており、それゆえに、われわれは対象のさまざまな諸局面を志向的に捉えることができる。このとき、われわれは「時間的地平の総合」によって対象を知覚しているのであり、その総合は推定的な総合にすぎない。しかし、このように総合が推定的であるにもかかわらず、われわれは対象を措定しようとする。そのとき、われわれの知覚には「脱自」が伴うのであり、対象を措定される物そのものとして、「私の身体」を「世界の諸対象のなかの一つ」と見なすようになり、こうなると、これらの「物」や「私の身体」は「客観的空間」のなかに位置を占めるようになり、その結果、「客観的思考」も生じるのである。

まとめ

メルロ＝ポンティは、以上のような、「機能している志向性」を通して把握される世界を「現象学的世界」と呼ぶ。彼によれば、「現象学的世界とは、先立つ或る存在を明確にすることではなく存在を創設することであり、哲学とは、先立つ或る真理の反映ではなくて、芸術と同様に或る真理の実現なのである」(PP xv)。つまり、「現象学的世界」は、客観的思考が自らに与えているような「すっかりできあがった世界」(PP 240)ではなく、またそれは「いつまでも汲みつくし得ないもの」(PP xii)なのである。それゆえ、「現象学的世界」は、「先立つ或る存在」を想定し、それを単に明確にすることによって把握されるような世界ではないのである。つまり、われわれは知覚することによってのみ世界を把握するのであり、世界は「すっかりできあがった世界」ではないのである。しかしわれわれが、客観的思考に従って、そのような「すっかりできあがった世界」を想定するのもまた世界を知覚しているからである。つまり、本論第 5 章において述べたように、知覚には「脱自」が伴うのであり、その結果、われわれは世界を「すっかりできあがった世界」であると考えようになるのである。メルロ＝ポンティによれば、「現象学は […] 世界や歴史の意味をその生まれ出でんとする状態において捉えようとする」意図をもっている (PP xvi)。それゆえ、現象学者であるメルロ＝ポンティは、われわ

れが客観的思考に従って想定するような「すっかりできあがった世界」の意味についても、「その生まれ出でんとする状態」において捉えようとするのである。そのような意味が見いだされる世界が「現象学的世界」なのであり、それは「機能している志向性」を通して把握される世界なのである。時間についても、「その生まれ出でんとする状態」において捉えようとするのであり、それが本論第 4 章において述べた「真の時間」なのである。またメルロ＝ポンティは、フッサールに依拠して「哲学者は世間の人々や科学者たちが知っていると思い込んでいることの何をも既得のものとして見なさないのである」と言う (PP ix)。われわれが客観的思考に従うのも、「世間の人々や科学者たちが知っていると思い込んでいること」を「既得のものとして見なしている」からであろう。しかし、哲学者はそのようには見なさないのである。つまり、哲学者は「世間の人々や科学者たちが知っていると思い込んでいること」を真理として捉えないのであり、それゆえにその真理に即して世界を見ないのである。したがって、哲学とは「先立つ或る真理の反映」ではなく、「或る真理の実現」なのである。そしてメルロ＝ポンティによれば、「バルザックの作品、プルーストの作品、ヴァレリーの作品、あるいはセザンヌの作品」も、現象学と同様の意図をもっている (PP xvi)。それゆえ、芸術も上述した哲学と同様の営みなのである⁴⁷。

⁴⁷ それゆえ、ボナンが指摘しているように、「メルロ＝ポンティによる芸術に関する全体的な説は、『美』の地平というよりも、むしろ『真実』の地平に尚も位置づけられるのである」(Bonan, *ibid.*, p.95)。

第 2 部 絵画論

はじめに

本論第 2 部では、本論第 1 部で検討した知覚論に基づいて、メルロ＝ポンティの絵画論を検討したうえで、時間論の観点から美的経験と知覚経験との相違を示すことによって、美的経験を明らかにする。

第 6 章では、言葉が音声的所作として捉えられることによって、言葉の意味が所作の意味であることを示す。彼は言葉の意味については多くを論じているが、絵画の意味についてはほとんど論じていない。しかし、彼はしばしば絵画の意味を言葉の意味と類比的に論じている。それゆえ本章では、絵画の意味を検討するまえに、彼が論じる言葉の意味を検討する。彼によれば、言葉には「語る言葉」と「語られた言葉」があり、後者は前者に基づいている。それゆえ、「語られた言葉」は「二次的な言葉」に過ぎない。これに対して「語る言葉」は、「意味的意図が発生状態で見いだせるような言葉」なのであり、それゆえに、まさに「生まれ出でんとする状態」の言葉なのである。「語る言葉」がこのように考えられるのは、この言葉が所作として把握され得るからである。われわれは所作の意味を所作そのもののなかで読み取ることができる。それは、所作がその意味を内に含んでいるからなのである。「語る言葉」はそのような所作としての言葉なのである。それゆえ「語る言葉」はそれ自身で意味をもっているのである。

第 7 章では、上記の言葉の意味を踏まえて、絵画の意味が把握される美的表現を検討したうえで、本論第 3 章で述べた意味の生成と把握の構造に基づいて、絵画の意味がどのように生成し把握されるのかを示す。上述したように、絵画の意味は言葉の意味と類比的に考えられる。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、絵画は「標識それ自身」として捉えられるのであり、絵画の意味は「標識それ自身」において把握されるのである。たとえば、リンゴを描いた絵画であれば、その絵画は画布と絵具によって構成されているが、われわれは絵画をそのような画布と絵具によって構成された物としてではなく、そこに描かれた限りでのリンゴとして把握するのである。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。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り、そのためには、「表現するもの」と「表現されるもの」とが区別されないものとして見なければならぬのである。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。また本章第 2 節では、これまで先行研究においてはほとんど論じられることがなかった、表象を伴い易いような絵画の場合についても検討する。

第 8 章では、本論第 1 部において論じた「時間」および「知覚経験」に基づいて、メルロ＝

ポンティが論じる絵画を見るという経験、すなわち美的経験を明らかにしたうえで、知覚経験と美的経験との相違を時間論の観点から示す。彼は本論第 1 部で論じ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、客観的思考はこの「生きられた世界」を忘れさせてしまうが、現代絵画はさまざまな仕方でわれわれを「生きられた世界」に抗しがたく直面させる⁴⁸。メルロ＝ポンティが現代絵画に注目するのは、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からである。本論第 4 章において述べたように、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、一定の消失点に固定された視線に与えられる大きさや外観にすぎないのであり、「パースペクティブの連鎖」としてわれわれに現れる世界に修正が施されているのである。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からである。しかし、絵画に表現されたそのような世界は、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直接に描かれた対象を捉えるのである。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」に直面させられるのであり、そのとき、われわれは客観的世界の根源を理解するのである。

第 6 章 言葉の意味

第 6 章では、「絵画の意味」を論じるのに先立って、メルロ＝ポンティがその「絵画の意味」と類比的に捉えている言葉の意味について論じる。第 1 節では、言葉が所作と同様に意味をそのうちに含んでいることを示す。第 2 節では、所作の意味がわれわれの身体を介した相互性によって了解され得ることを示す。第 3 節では、言葉の意味もそのような所作として、すなわち音声的所作として把握され得ることを示す。

⁴⁸ メルロ＝ポンティは、1948 年に自らが語る「現代芸術」について、それは「過去 50 年から 70 年間の芸術」とであると述べている (C 11)。それゆえ、彼が語る「現代絵画」とは 19 世紀後半以降の絵画である。

第1節 語る言葉

メルロ＝ポンティによれば、「すでに整えられた観念を別な風に繋いだり、すでに見られた形態を提示することによって人を楽しませるもの」は「二次的な絵画や言葉」に過ぎない（SNS 32）。これに対して、セザンヌやバルザックのような芸術家は、「最初の間が語ったように語り、誰も描いたことがなかったかのように描くのである」（SNS 32）。メルロ＝ポンティは、このように絵画と言葉を類比的に論じた上で次のように述べている。

セザンヌの困難は、最初の言葉の困難である。（SNS 33）

Les difficultés de Cézanne sont celles de la première parole.

では「最初の言葉」とは何を意味するのであろうか。このことを明らかにするためには、『知覚の現象学』における言語論を検討しなければならない。

メルロ＝ポンティによれば、経験論および主知主義においては、言葉と思惟とがそれぞれ独立したものとして考えられており、言葉は思惟の「標識」と見なされている。このような言語観において捉えられる言葉は「経験的な言語の慣例となっている」言葉であり、「二次的な表現」、「言葉についての言葉」に過ぎない（PP 207）。これに対して、思惟と同一視できる言葉があり、それを彼は「語る言葉」（PP 229）、「真正な言葉」（PP 207）、「原初的な言葉」（PP 208）と呼ぶ。この「語る言葉」の場合には、「語は意味をもつ」（PP 206）のである。彼はこのような言葉とそれがもつ意味との関係について次のように述べている。

もし〈標識〉が、煙が火を告知するように己れとは別の現象を知らせる現象であると解するならば、まず第一に、言葉は思惟の〈標識〉ではない。言葉と思惟とがこのような外面的関係を容認するのは、その両者がいずれも別々に主題化されて与えられる場合だけであろう。実際には、両者は一方を他方において包含しているのであり、意味は言葉のなかに取り入れられ、言葉は意味の外面的実存なのである。（PP 211-212）

D'abord la parole n'est pas le « signe » de la pensée, si l'on entend par là un phénomène qui en annonce un autre comme la fumée annonce le feu. La parole et la pensée n'admettraient cette relation extérieure que si elles étaient l'une et l'autre thématiquement données ; en réalité elles sont enveloppées l'une dans l'autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du sens.

煙は火から生じる。それゆえ、われわれは煙を見ることで、実際に火が見えていなくてもそこに火があることを知ることができる。つまり、煙という現象が、火という煙とは別の現象をわ

れわれに告知するのである。「標識」をこの煙のような「己れとは別の現象を知らせる現象」と解するならば、言葉は思惟の「標識」ではない。つまり、「語る言葉」の場合には、言葉は思惟を告知するのではなく、言葉と思惟は「一方を他方において包含している」のである。それゆえ「語る言葉」は、「思惟と同一視できる」言葉なのである（PP 208 n）。それは、たとえば次のような言葉である。

はじめて語を発した幼児とか、はじめて自分の気持ちを発見した恋する人とかの言葉、
「語り始めた最初の人間」の言葉、伝統となる手前の根源的な経験を目覚めさせた作家
や哲学者の言葉。（PP 208 n）

celle [= la parole] de l'enfant qui prononce son premier mot, de l'amoureux qui découvre
son sentiment, celle du « premier homme qui ait parlé », ou celle de l'écrivain et du
philosophe qui réveillent l'expérience primordiale en deçà des traditions.

彼によれば、このような「語る言葉」においては、「意味的意図が発生状態で見いだされる」（PP 229）。それゆえ、「語る言葉」は「その生まれいでんとする姿」における言葉なのである。では、「語る言葉」における語がもつのはどのような意味なのであろうか。メルロ＝ポンティによれば、語には二つの意味の層がある。すなわち、「概念的意味」の層と「所作的意味」の層である（PP 209）。メルロ＝ポンティは、これら両者の関係について次のように述べている。

[...] 語の概念的意味は、言葉に内在している所作的意味を土台として、採取されることで形成されたものである。（PP 209）

[...] leur [=les mots] signification conceptuelle se forme par prélèvement sur une
signification gestuelle, qui, elle, est immanente à la parole.

「所作的意味」は「言葉に住んでおり、それと不可分になっている意味」であり（PP 212）、それは、「実存的意味」あるいは「情動的意味」（PP 218）とも呼ばれる⁴⁹。それゆえ、「所作的意味」は言葉に内在している意味なのである。これに対して、「概念的意味」はこのような「所作的意味」を土台としてそこから採取されることで形成された意味なのである⁵⁰。つまり、カ

⁴⁹ メルロ＝ポンティは、「情動的意味」が「所作的意味」であることを次のように述べている。「語の情動的意味、つまり、以前にわれわれが語の所作的意味と呼んだものは、たとえば詩において本質的なものである」（PP 218）。

⁵⁰ 「概念的意味」と「所作的意味」との関係については明確に述べられていないと言える。バルバラスが

ルボーネが指摘しているように、「情動的意味」は「語る言葉」に受肉している（そしてそれと不可分である）⁵¹のであり、それゆえ、「情動的意味」、すなわち「所作的意味」をもつ言葉が「語る言葉」なのである。これに対してメルロ＝ポンティは、「概念的意味」をもつ言葉を「語られた言葉」と呼ぶ（PP 299）。したがって、マディソンが指摘しているように、「語られた言葉」が「既に表現された思想の繰り返しに過ぎない」のに対して、「語る言葉」は「それ自身にとっての、思惟の所有あるいは実現」なのであり⁵²、またカーマンが指摘しているように、「語られた言葉」が「前者〔＝語る言葉〕に基づいてかたち作られたもの」であるのに対して、「語る言葉」は「最初の表現」なのである⁵³。メルロ＝ポンティが「語る言葉」をこのように考えるのは、彼がその言葉を一つの所作と見なしているからである。

言葉は一つの真の所作であり、所作がその意味を内に含んでいるように、言葉はその意味を内に含んでいるのである。（PP 214）

La parole est un véritable geste et elle contient son sens comme le geste contient le sien.

言葉は所作であり、所作はその意味を内に含んでいる。したがって、言葉もその意味を内に含んでいるのである。そのような言葉が「語る言葉」なのである。このような「語る言葉」について、メルロ＝ポンティはマラルメに依拠しながら次のようにも述べている。

すでに久しい以前に、マラルメは言語の詩的な用法を日常のおしゃべりの言語から区別した。おしゃべりな人は、ただ、「何が話題であるか」を言うために、簡潔に事物を指し示すため

指摘しているように、メルロ＝ポンティは「或る種の身振りやがどのようにして真に意味を持つようになるのかを説明していない」。本論本章第2節および第3節において論じるように、メルロ＝ポンティは「所作的意味」が「解剖学的装置としての身体に対しては超越的であり、習俗などの歴史的状況に対しては内在的なのである」（PP 221）と述べており、言わば、文化的世界と自然という観点から所作的意味を論じている。このことから、バルバラスによれば、メルロ＝ポンティは、「文化的世界と自然との間の二元論」に従っており、「表現の分析が身体の尚も自然主義的な考えに依存していることが、メルロ＝ポンティに満足のいくやり方で観念を説明することを禁じている」。それゆえ、「現象の反省である『知覚の現象学』への導入において主張された野心は、果たされていない」（Barbaras, 1991, pp.60-66）。

⁵¹ Carbone, *ibid.*, p.45.

⁵² Madison, *ibid.*, p.127.

⁵³ Carman, *ibid.*, p.24. また、カルボーネが指摘しているように、語る言葉とは「その言葉に先立たない意味が、そしてまたそれを発言する者にも先立たない意味が、凝固するところのもの」である（Carbone, *ibid.*, p.48.）。

にしか事物の名を言わない。反対に、マラルメによれば、詩人は、「よく知られたもの」として事物を与える、事物の普通の名称を一種の表現に取り換えるのであって、この表現は事物の本質的構造をわれわれに語り、そうすることによりわれわれをこの構造に入り込ませることを強いるのである。世界について詩的に語るということは、もし言葉 (la parole) を日常的な言葉という意味で捉えるならば、ほとんど黙っているということであり、そしてマラルメが多く書かなかったことは知られている。しかし、彼がわれわれに残した数少ないものなかには、世界そのものをも、散文的真理や理性をも直接参照しない、完全に言語のみによって支えられたような詩、したがって、観念に完全には翻訳できないであろう言葉の創造としての詩という、かなり明確な意識が少なくとも見いだされるのである。(C 59-60)

Il y a longtemps déjà que Mallarmé a distingué l'usage poétique du langage du bavardage quotidien. Le bavard ne nomme les choses que juste assez pour les indiquer brièvement, pour signifier « de quoi il s'agit ». Au contraire, le poète, selon Mallarmé, remplace la désignation commune des choses, qui les donne comme « bien connues », par un genre d'expression qui nous décrit la structure essentielle de la chose et nous force ainsi à entrer en elle. Parler poétiquement du monde, c'est presque se taire, si l'on prend la parole au sens de parole quotidienne, et l'on sait que Mallarmé n'a pas beaucoup écrit. Mais, dans ce peu qu'il nous a laissé, on trouve du moins la conscience la plus nette de la poésie comme entièrement portée par le langage, sans référence directe au monde même, ni à la vérité prosaïque ni à la raison, par conséquent comme une création de la parole qui ne saurait être complètement traduite en idée ;

マラルメの言葉は何かを指し示すことによって意味を持つような言葉ではないのである。それゆえマラルメの詩は、「完全に言語のみによって支えられたような詩」なのである。上述したように、「語る言葉」とは「所作的意味」を持つ言葉であり、それは意味と不可分な言葉である。それゆえに、マラルメの言葉は「語る言葉」なのである。「その生まれいでのとする姿」における「言葉の意味」は、それ自体が意味となっている言葉なのである。

第2節 所作の意味

では、「所作がその意味を内に含んでいる」とはどういうことなのであろうか。メルロ＝ポンティは次のように述べている。

[...] 観察者は、自身のなかに、そして自分の内的経験のなかに、自分が目撃している所作の意味を求めない。怒りの所作であるにせよ脅しの所作であるにせよ、私はそれを了解

するために、私自身がおなじ所作をおこなった際に抱いていた感情を思い出す必要はないのである。[…] そしてまた、私は怒りや脅しを、所作の背後に隠されている一つの心的事実として知覚するのではなく、私は怒りを所作のなかに読み取るのであり、所作は私に怒りについて考えさせるのではなくて、その所作は怒りそのものなのである。(PP 215)

[…] le spectateur ne cherche pas en lui-même et dans son expérience intime le sens des gestes dont il est le témoin. Soit un geste de colère ou de menace, je n'ai pas besoin pour le comprendre de me rappeler les sentiments que j'ai éprouvés lorsque j'exécutais pour mon compte les mêmes gestes. […] et d'ailleurs, je ne perçois pas la colère ou la menace comme un fait, psychique caché derrière le geste, je lis la colère dans le geste, le geste ne me *fait pas penser* à la colère, il est la colère elle-même.

そもそも、われわれが他者による怒りや脅しの意味を知ることができるのは、他者が「怒りの所作」や「脅しの所作」をおこなっているからである。それゆえ、われわれが他者による怒りや脅しの意味を知るということは、われわれがその「所作の意味」を知るということである。そのとき、われわれは、自分が「おなじ所作をおこなった際に抱いていた感情を思い出す必要はない」。また、その怒りや脅しを「所作の背後に隠されている一つの心的事実」として知覚するのでもない。つまり、「怒りの所作」や「脅しの所作」がわれわれに怒りや脅しのことを考えさせ、その結果、われわれはその意味を知るのではないのである。そうではなくて、われわれは怒りや脅しの意味をその所作そのものなかに読み取るのである。つまり、われわれは怒りや脅しの意味を「了解する」ことによって、「所作の意味」を知るのである。この了解について、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

所作の意味は、与えられるのではなく了解されるのであり、すなわち、観察者の一つの行為によって把握し直されるのである。すべての困難は、この行為をよく理解して、これを認識の働きと混同しないことにある。コミュニケーションあるいは所作の了解は、私の意図と他者の所作とのあいだの相互性、私の所作と、他者の振る舞いのなかに読み取れる意図とのあいだの相互性を通して獲得されるのである。(PP 215)

Le sens des gestes n'est pas donné mais compris, c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur. Toute la difficulté est de bien concevoir cet acte et de ne pas le confondre avec une opération de connaissance. La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui.

われわれが「所作の意味」を「了解する」とき、われわれは「与えられた意味」を把握し直し

ているのである。たとえば、われわれは「犬の性的身振りを〈了解〉しないのであり、ましてや、こがね虫とかカマキリとかのそれを〈了解〉しないのである」(PP 215)。なぜなら、われわれは犬や虫の「所作の意味」を「把握し直す」ことはできないからである。これに対して、われわれは、他者の怒りや脅しであればその意味を理解することができるのである。なぜなら、われわれは、他者の怒りや脅しであればその「所作の意味」を「把握し直す」ことができるからである。つまり、われわれが「了解する」ことができるのは、われわれと同じ実存、すなわち人間の「所作の意味」に限られるのである (PP 215)。それゆえにこそ、本論前節において論じたように「所作の意味」は「実存的意味」とも言われるのである (PP 212)。このような「コミュニケーションあるいは所作の了解」は、私と他者とのあいだの「相互性」を通して獲得されるのである。メルロ＝ポンティはこの「相互性」について次のように述べている。

すべて [=所作の意味の了解のすべて] は、あたかも他者の意図が私の身体に住むかのように、あるいは私の意図が他者の身体に住むかのようにおこるのである。私が目撃している所作は、或る志向的対象を点描で描き出している。私の身体的能力がその志向的対象に調節されてそれを覆い尽くすとき、その志向的対象は現実的となり、十分に了解される。所作は私のまえに、一つの問いとして在るのであり、それは私に世界のいくつかの感覚的諸点を指し示し、所作がそれらの感覚的諸点と合致させるように、私を誘う。私の振る舞いがこの道のなかに己れ自身の道を見いだしたとき、コミュニケーションが成し遂げられる。(PP 215-216)

Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, il m'invite à l'y rejoindre. La communication s'accomplit lorsque ma conduite trouve dans ce chemin son propre chemin.

「コミュニケーションまたは所作の了解」は「身体」を介した「相互性」を通しておこるのである。このとき、「私の身体能力」が、「私が目撃している所作」が点描で描き出している「或る志向的対象」を覆い尽くすのである⁵⁴。つまり、知覚の対象が単なる「物理的空間」ではな

⁵⁴ ここの「覆い尽くす」ということについてメルロ＝ポンティは説明していないが、「私の身体能力」が私が目撃している所作が描き出している「或る志向的対象」を覆い尽くすということは、私と相手の双方において「自分の身体を用いる仕方」(PP 220) が同じである場合に、相手の所作に自分の所作が志

く他者による「所作」である場合には、その「所作」は「或る志向的对象」を点描によって描き出すのであり、「私の身体能力」がその「或る志向的对象」を覆い尽くすのである。もちろんこの「或る志向的对象」を描き出す志向性は、本論第 2 章で論じた、知性を伴うような「作用志向性」ではなく、「運動志向性」である。このことを本論第 3 章で論じた「投射機能」による意味の生成とその把握の構造に即して示せば、次のようになるであろう。

「コミュニケーションまたは所作の了解」は、「或る志向的对象」のうえに、「私の身体能力」を重層することによっておこる。

「コミュニケーションまたは所作の了解」をおこなうとき、われわれは、運動志向性が描き出す「或る志向的对象」のうえに、「私の身体能力」を重層するのである⁵⁵。本論第 3 章において論じたように、この「私の身体能力」もまた同じく運動志向性によって描き出される。運動志向性とは「〈われ惟う〉ではなく〈われ能う〉」の意識である。つまり、われわれが自分の身体を動かすということは、表象を伴わずに「その身体をつうじて諸物をめざすこと」なのであり、「それゆえ、運動性は、はじめにわれわれに表象されている空間の点へと身体を運ぶ、意識の脇役のようなものではない」のである（PP 161）。このような「運動性」の意識が運動志向性なのであり、「私の身体能力」を描き出すのである。たとえば、「或る対象に向かって手を挙げる場合、その所作のなかには、その対象への参照が含まれている」のであり、その場合、その対象とは「表象された対象」ではなく、「十分に規定された対象」、「われわれが前もってその傍にいた対象」、「われわれが親しんでいる対象」である（PP 161）。このような「対象への参照」を含む所作の能力が「私の身体能力」なのである。また、「コミュニケーションまたは所作の了解」が十分であるためには、この「私の身体能力」が「或る志向的对象」を単に覆うだけではなく、「私の身体能力」が「或る志向対象」に調整され、それを覆い尽くすのでなければならない。つまり、運動志向性によって描き出された「或る志向性」と「私の運動能力」という二つの層が重なり合わなければならないのである。そうしてはじめて両者は「合致」するのであり、「コミュニケーションは成し遂げられる」のである。

しかし、このようにして「コミュニケーションまたは所作の了解」が獲得されるとはいえ、それは、「われわれの身体の解剖学的組織が限定された所作を対応させる」からであるというわけではない（PP 220）。つまり、「二つの意識主体の両方において同じ情動が同じ標識を得るためには、それらの意識主体が同じ身体器官と同じ神経系をもっているというだけでは十分では

向的に重ね合わされるということである。

⁵⁵ メルロ＝ポンティは、「物の知覚経験」と「他者経験」とが「同一種類のもの」であることを次のように述べている。「私の身体によってこそ私が〈物〉を知覚するのと同様に、私の身体によってこそ私は他者を了解するのである」（PP 216）。

ないのである」(PP 220)。メルロ＝ポンティは次のように述べている。

[...] 本能の領域におけるのと同様に、きっぱりと定められた人間的自然性はないのである。或る人間の自分の身体の使用法は、単なる生物学的存在としてのこの身体に対して超越的なのである。(PP 220)

[...] il n'y a pas plus ici que dans le domaine des instincts une nature humaine donnée une fois pour toutes. L'usage qu'un homme fera de son corps est transcendant à l'égard de ce corps comme être simplement biologique.

たとえば、身体の解剖学的組織が同じであっても、「怒りの仕草や愛の仕草は、日本人と西洋人とでは、同じではない。[...] 怒っている日本人は微笑するが、西洋人は顔を赤くして足を踏み鳴らす、あるいはまた青ざめて鋭い声で話す」のである(PP 220)。これらの事実は、「所作の意味」が解剖学的組織としての身体を超越していることを示している。それゆえ、「所作の意味」は、解剖学的組織としての身体に対しては超越的であり、習俗などの歴史的状況に対しては内在的なのである(PP 221)。その一方で、「所作の意味」は「身体」を介して了解される限り、それは身体を完全に超越してしまうわけではない。それゆえ、「単なる生物学的存在に何かを負わない一つの語も一つの振る舞いもない」のである(PP 221)。またその一方で、「所作の意味」は、習俗などの歴史的状況に対して、完全に内在的であるわけでもない。メルロ＝ポンティによれば、「習俗は人間たちのあいだの、あとからできた関係の一つの風潮であり、それはそれに先立つ一つのコミュニケーションを前提としている」(PP 218)。つまり、習俗における「所作の意味」は、それに先立つ一つのコミュニケーションにおける「所作の意味」、すなわち「相互性」を介して了解される「所作の意味」を前提としているのである。

われわれは、「所作の意味」を身体を介した相互性によって了解する。この場合の「了解」とは決して「認識の働き」ではなく(PP 215)、「知的解釈の作用」によるものではない(PP 216)。「所作の意味」を了解するとき、われわれは「所作の意味」を「所作そのもののなか」に読み取るのである(PP 215)。それゆえに、所作は「その意味を内に含んでいる」のである。

第3節 音声の所作としての言葉

本章第1節において確認したように、メルロ＝ポンティによれば、「所作がその意味を内に含んでいるように、言葉はその意味を内に含んでいる」(PP 214)。彼がこのように述べるのは、言葉を「音声の所作」と見なしているからである。この「音声の所作」は、本章第2節で論じた所作と同様に、身体を介して了解される。彼は次のように述べている。

音声的所作は、語る主体にとってもそれを聞いている主体にとっても、経験の或る一つの構造化、実存の或る一つの転調を実現するのであり、それはちょうど、私の身体の行動が私にとっても他者にとっても、私を取り囲む事物に或る一つの意味を与えるのと同様なのである。所作の意味は、物理的あるいは生理的な現象としての所作のなかには含まれていない。語の意味は、音としての語のなかには含まれていない。しかし、不連続な動作の無限定な一連のなかで、その動作がもつ生まれつきの力を乗り越え変容させる意味的な核を自分のものとするのが人間の身体の定義なのである。(PP 225-226)

Le geste phonétique réalise, pour le sujet parlant et pour ceux qui l'écoutent, une certaine structuration de l'expérience, une certaine modulation de l'existence, exactement comme un comportement de mon corps investit pour moi et pour autrui les objets qui m'entourent d'une certaine signification. Le sens du geste n'est pas contenu dans le geste comme phénomène physique ou physiologique. Le sens du mot n'est pas contenu dans le mot comme son. Mais c'est la définition du corps humain de s'approprier dans une série indéfinie d'actes discontinus des noyaux significatifs qui dépassent et transfigurent ses pouvoirs naturels.

「音声的所作」は、「経験の或る一つの構造化」、「実存の或る一つの転調」を実現する。メルロ＝ポンティによれば、「転調する」とは、「私の身体の可能な使用法」として所有するということの意味する⁵⁶ (PP 210)。つまり、「音声的所作」は声帯を用いて実存の所有を実現するのである。このような「音声的所作」による所有は、本論第 3 章において論じたように、われわれが運動志向性を通して事物に意味を与えるのと同様にして実現される。たとえば、われわれがリンゴを見るとき、われわれは、運動志向性を通してそのリンゴがもつさまざまな感覚的所与を形態化し、そうすることによってリンゴという一つの意味をその感覚的所与に与える。同様に、「音声的所作」も運動志向性を通して転調を実現するのである。しかし、「所作の意味」は、

⁵⁶ たとえば、メルロ＝ポンティによれば、「私が語を知ってそれを発音する」ということは、「その語の節的本質と音声的本質」を「私の身体の可能な諸々の使用法の一つ」として所有することなのであり、それは「一つの転調」として所有するということの意味する (PP 210)。菅野によれば、メルロ＝ポンティが用いる「転調」は、「ゲシュタルト構造の転換」を意味するのであり、「転調」の前後では、「同一の存在者」、「当該のゲシュタルト構造のカテゴリー」が保存されている。「転調」とは、「存在者の複数の水準で実施される構造変換」であり、この構造変換によって「新たな事物や事象のスタイル、つまり同一性がもたらされ新たな存在者が生成される」。また「転調とは或る水準における記号系をつくり直して別の記号系をもたらし働きであり、この意味で厳密には「再帰的動き」(recursive move)と見なすべき身体の所作である」(菅野、2011年、100-113頁)。

事物の意味とは異なり、「物理的あるいは生理的な現象としての所作のなかには含まれていない」。前節において述べたように、われわれが、われわれとは異なる実存の「所作の意味」を理解することができないのもそのためである。それゆえ、「所作の意味」である「語の意味」の場合には、その意味は音としての語のなかには含まれていないのである。つまりわれわれが把握する「所作の意味」は、「物理的あるいは生理的な現象としての所作のなかには含まれていない」意味なのであり、所作がもつ生まれつきの力を乗り越え、変貌させられているのである。われわれの「身体」は、「不連続な動作の無限定な一列」のなかで、このような「乗り越え」と「変貌」、すなわち「転調」を可能にする「意味的な核」を自分のものとするのである。メルロ＝ポンティはこのような「語の意味」の生成について次のように述べている。

咽喉の収縮、舌と歯とのあいだから吹く空気の放出、われわれの身体を利用する或る種の方法が、突然一つの比喩的な意味が注がれ、われわれの外に向かってそれを意味するのである。(PP 226)

une contraction de la gorge, une émission d'air sifflante entre la langue et les dents, une certaine manière de jouer de notre corps se laisse soudain investir d'un *sens figuré* et le signifient hors de nous.

音声的所作は、身体が「意味的な核」を自分のものとすることによって、このように実存の転調を実現するのである。それが「語る言葉」なのである。メルロ＝ポンティは、身体が「意味的な核」を自分のものとするこのような働きを「超越的作用」と呼ぶ(PP 226)。彼は、「実存が事実の状況を引き継ぎ、それを変革させるこうした運動を、われわれは〈超越〉と呼ぶであろう」と述べている(PP 197)。それゆえ、身体が「意味的な核」を自分のものとするということは、意味を変革する作用なのである。「語る言葉」の意味はそのような作用を通して授与されるのである⁵⁷。

結び

⁵⁷ このような「語る言葉」については、カルボーネが指摘しているように、「その言葉に先立たない意味が、そしてまたそれを発言する者にも先立たない意味が、凝固するところのものとして記述されている」と言える。それゆえ、「この考えは、われわれの見解では、意味を言語の意味に従属させ、結果として主観性の地平の中心をずらすことになる。しかしメルロ＝ポンティは、この帰結に気付いていないようであり、この帰結においては記述が意味を導くのである」(Carbone, *ibid.*, p.48.)。

第 6 章では、言葉の意味について論じた。言葉はその意味をうちに含んでいるのであり、それは、言葉が音声的所作として把握されるからなのである。それゆえに、バルバラスが指摘しているように、「言葉は、所作が感覚的世界を示すのとまったく同じようにその世界を目指しているのである⁵⁸」。このようにして把握される言葉をメルロ＝ポンティは「語る言葉」と呼ぶのである。

第 7 章 絵画の意味

第 7 章では、第 6 章で論じた「言葉の意味」を踏まえて、「絵画の意味」について論じる。第 1 節では、「絵画の意味」が「言葉の意味」とは異なっており、美的表現において把握されるのであり、この美的表現においては絵画が「標識それ自身」として見られるということを示す。第 2 節では、この「標識それ自身」を検討したうえで、絵画が知覚物として見られるということを示す。第 3 節では、このように絵画を知覚物として見るためには、絵画を直接経験しなければならないことを示す。第 4 節では、第 3 章において論じた知覚経験における意味を踏まえて、以上のような「絵画の意味」が、われわれにおいてどのように生成され把握されるのかを示す。

第 1 節 美的表現

本論前章で論じたように、「語る言葉」とは、意味をそのうちに包んでいる言葉である。メルロ＝ポンティは、このような「語る言葉」と絵画とを類比的に論じることによって、絵画の意味について論じているが、彼によれば、絵画の意味には言葉の意味とは異なる側面がある。彼は次のように述べている。

要するに、すべての言語がそれ自身で己れを教えるのであり、その意味を聞く者の心の中に持ち込むのである。はじめは了解されない音楽や絵画は、もしそれが本当に何かを語るのであれば、ついにはそれ自身でその聴衆あるいは観衆を創り出すのであり、つまり、ついにはそれ自身でその意味を分泌するのである。散文や詩の場合には、言葉の力はこれほど明白ではない。なぜなら、自然的知覚によってわれわれに与えられるパレットの色や楽器の生の音は、明らかに、一つの音楽の音楽的意味や一つの絵画の絵画的意味を作り上げるのに十分ではないのに、〔散文や詩の場合には、〕われわれは、どんな作品であれそれ

⁵⁸ Barbaras, 1991, p.62.

を理解するのに必要なものを、語の常識的な意味とともにすでにわれわれのうちに所有しているという幻想を抱いているからである。しかし本当は、文学作品の意味は語の常識的な意味から成り立つのではなく、むしろ文学作品の意味が語の意味を変化させることに寄与しているのである。(PP 209)

Tout langage en somme s'enseigne lui-même et importe son sens dans l'esprit de l'auditeur. Une musique ou une peinture qui n'est d'abord pas comprise finit par se créer elle-même son public, si vraiment elle dit quelque chose, c'est-à-dire par sécréter elle-même sa signification. Dans le cas de la prose ou de la poésie, la puissance de la parole est moins visible, parce que nous avons l'illusion de posséder déjà en nous, avec le sens commun des mots, ce qu'il faut pour comprendre n'importe quel texte, au lieu que, de toute évidence, les couleurs de la palette ou les sons bruts des instruments, tels que la perception naturelle nous les donne, ne suffisent pas à former le sens musical d'une musique, le sens pictural d'une peinture. Mais à vrai dire, le sens d'un ouvrage littéraire est moins fait par le sens commun des mots qu'il ne contribue à le modifier.

詩や散文を構成する言葉はそれ自身でその意味を持っている。音楽や絵画はそれ自身でその意味を分泌する。つまり、音楽や映画もそれ自身で意味をもち得るのである。もちろん、ここで前提となっている言葉とは前章で論じた「語る言葉」であり、音楽、絵画についてもそのすべてというわけではなく、「本当に何かを語る」ものに限られている。そのような言葉や音楽や絵画であるならば、それらはすべてそれら自身でその意味をもっているのである。しかし、言葉がそれ自身でもっている意味は音楽や絵画ほどには明白ではない。なぜなら、言葉を構成する語は、「常識的な意味」も、つまりそれ自身でもっているのではない意味ももっているからである。われわれはその語がそれ自身でもつ意味ではなく「常識的な意味」を把握することもあり得るのであり、そのような場合にはその語が構成する言葉がそれ自身でもつ意味を把握することは容易ではない。たとえば、本論第 6 章第 1 節において述べたように、マラルメの詩における言葉は「語る言葉」であり、それゆえにそれ自身で意味をもっている。その言葉は語によって構成されているが、日常生活においてわれわれはそれと同じ語をコミュニケーションの手段として用いており、この場合にその語が構成する言葉がもつ意味は「常識的な意味」である。それゆえ、マラルメの詩の言葉がそれ自身でもつ意味は、「常識的な意味」としても把握され得るのであり、言葉がそれ自身でもつ意味は明瞭ではないのである。これに対して、音楽や絵画がそれ自身でもつ意味は明白である。なぜなら、絵画や音楽を鑑賞する場合には、われわれは、パレットの色や楽器の生の音を「自然的知覚」によっては捉えないからである⁵⁹。つまりわれ

⁵⁹ メルロ＝ポンティは、われわれの日常的な態度である「自然的態度」において働く知覚を「自然的知覚」

われは、日常生活において物を見たり音を聞いたりするには、絵画を見たり音楽を聴いたりはしないのである。

以上の記述から絵画について言えることは、絵画はそれ自身で意味をもっており、われわれはそれを「自然的知覚」によっては捉えないということである。メルロ＝ポンティは、このような「自然的知覚」とは異なる知覚を「美的知覚」と呼び、それは「新たな空間性」を切り開くと言う。彼は次のように述べている。

美的知覚は自ら新たな空間性を切り開くのであり、芸術作品としての絵画は、それが物理的事物として、そして色のついた画布として住んでいる空間のなかに在るのではない
[…]。(PP 333 n)

la perception esthétique ouvre à son tour une nouvelle spatialité, que le tableau comme œuvre d'art n'est pas dans l'espace où il habite comme chose physique et comme toile coloriée, [...].

確かにわれわれは、「絵画」を「色のついた画布」としては知覚しない。また、メルロ＝ポンティは、このような知覚において把握される、画家や俳優などによる表現を「美的表現」と呼び、その性格について次のように述べている。

美的表現は、その表現が表現しているものにそれ自身としての実存を付与し、誰もが接近できる一つの知覚物としてそれを自然のなかに置くのである、あるいは逆に、標識それ自身——俳優の人格、絵画の色、そして画布——をその経験的実存から取り上げ、それらを別の世界へと奪い去るのである。(PP 213)

L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous, ou inversement arrache les signes eux-mêmes - la personne du comédien, les couleurs et la toile du peintre - à leur existence empirique et les ravit dans un autre monde.

美的表現は、「表現しているもの」に「それ自身としての実存」を付与する一方で、「経験的実

と呼ぶ。彼によれば、「自然的態度においては、私は諸々の知覚をもたないのであり、私はこの対象をあの別の対象の傍に置いてそれらの客観的諸関係を定立しないのであり、私は諸々の経験の一つの流れをもつだけなのであって、この諸々の経験は同時的にも継続的にも互いに含み合い、伝え合うのである」(PP 325)。それゆえ、たとえば彼は「自然的知覚は科学ではない」(PP 371)と言う。

存」からその「標識それ自身」を取り上げるのである。たとえば、リンゴを描いた絵画の場合には、美的表現は、「表現しているもの」に、リンゴという「それ自身としての実存」を付与するのである。その一方で、その美的表現を構成しているのは、絵具や画布などの「物」である。自然的知覚によってこれらの「物」を捉える限り、われわれはそれらの「物」を絵具や画布として把握する。たとえば、われわれは、絵具であれば色彩を表現するための物として、あるいは顔料と展色材の混合物として、画布であればその絵具をのせるための物として、あるいは麻の繊維からなる織物として把握するのである。われわれが自然的知覚によって把握する絵具や画布とは、このような「経験的実存」なのである。美的表現はこのような「経験的実存」から「標識そのもの」を取り上げるのである。それゆえにわれわれは、絵画を見るとき、その表現を構成している絵具や画布を上記のような「経験的実存」としてではなく、「それ自身としての実存」が付与された「標識それ自身」として把握するのである。この「標識それ自身」がもつ意味こそが、絵画がそれ自身でもつ意味、すなわち「絵画の意味」なのである。それゆえ、「絵画の意味」は、その絵画を構成する絵具や画布が本来もっていないものなのである。このことを、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

ここ〔＝美的表現〕においては、表現の働きが意味作用を実現あるいは実行するのであり、単にそれを翻訳するだけにとどまらないということ、誰も問題にはしないであろう。(PP 213)

Personne ne contestera qu'ici l'opération expressive réalise ou effectue la signification et ne se borne pas à la traduire.

絵画であれば、その表現は、絵具と画布によって構成された美的表現である。その表現がもつ意味は、これらの絵具や画布が本来もっている意味ではない。たとえば、画布の上に赤い絵の具を用いてリンゴを表現した絵画であれば、その絵画を構成しているのは、画布と赤い絵の具である。これらの画布と赤い絵の具は本来リンゴの意味をもっていない。それゆえ、画布と赤い絵の具を単に翻訳しただけでは、それらがリンゴの意味をもつことはできないのである。或る言葉を翻訳するとき、われわれはその言葉に、その言葉が本来もっていない意味をもたせることはできない。それと同様に、単に翻訳しただけでは、画布と絵具がリンゴの意味をもつことはできないのである。それらがリンゴの意味をもつのは、それらがリンゴの表現となるときなのである。そのとき、「表現の働き」によって、リンゴの意味は実現あるいは実行されるのである。つまり、「絵画の意味」とは、表現されることによって生まれる意味なのである。

第2節 それ自身としての実存

本論前節において述べたように、「それ自身としての実存」が付与された「表現されたもの」がもつ意味が「絵画の意味」である。前節の引用において、メルロ＝ポンティは「俳優の人格」や「絵画の色や画布」を同様に述べているが、彼は演劇についても次のように述べている。

[...] [フェードルを演じる] 女優は見えなくなり、現れてくるのはフェードルなのである。意味が標識を見えなくしており、そして、彼女のフェードルへの陶醉が自然で淀みのない絶頂であるかのようにわれわれに現れてくるほどに、フェードルが [女優である] ラ・ベルマを占領しているのである。(PP 213)

[...] l'actrice devient invisible et c'est Phèdre qui apparaît. La signification dévore les signes, et Phèdre a si bien pris possession de la Berma que son extase en Phèdre nous paraît être le comble du naturel et de la facilité.

この場合、たしかにフェードルを演じる女優であるラ・ベルマはフェードルを指し示している。その結果、ラ・ベルマではなくフェードル自身が姿を現すようになり、ラ・ベルマはフェードルを指し示す「標識」となっているのである。それゆえ、ブッシュが指摘しているように、「ソナタの意味や役者の人格はそのパフォーマンスそのものであると見なすことができる」⁶⁰。女優はわれわれに見えなくなっているのであり、ラ・ベルマの身体や彼女が着ている衣装などがフェードルを指し示す「標識」となっているのである。絵画の表現においても、このフェードルに扮する女優が「標識」となっているのと同様に、絵画の色や画布が「標識」となるのであり、メルロ＝ポンティが言う「絵画の意味」とはその「標識」が指し示す対象のもつ意味なのである。ただし、この場合の「標識」とは、あくまで「それ自身としての実存」が付与された「表現されたもの」なのである。それゆえ、「絵画の意味」とは、そのような「標識それ自身」が指し示す対象のもつ意味なのであり、絵画は世界の模倣ではないのである。これについて、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

[...] 結局、絵画は、われわれを出口やプラットフォームに導く機能しかもたない、駅にある案内の矢印に比較できるのではないだろうか。あるいは、不在の対象をわれわれに観察することを可能にし、その本質を保持している精密な写真に比較できるのではないだろうか。もしこれが正しいのならば、絵画の目的はだまし絵にあることになるであろう。また絵画の意味はまったくその絵の外部に、絵が指し示す事物のなかに、主題のうちにあることになるであろう。ところで、まさしくこうした考えに反対してこそ、あらゆる価値あ

⁶⁰ Busch, 2014, p.36

る絵画はつくられるのであり、画家たちは、少なくとも百年来、かなり意識的に戦っているのである。[...] それゆえ、絵画は世界の模倣ではなく、それ自体が世界なのである。これはつまり、絵を見る経験においては、自然の事物へ送り返されることは何もないということであり、肖像画を見るという美的経験においては、肖像画がモデルに「似ている」ことは重要ではないということである。(C 55-56)

[...] Après tout, la peinture n'est-elle pas comparable à ces flèches indicatrices dans les gares qui n'ont d'autre fonction que de nous diriger vers la sortie ou vers le quai ? Ou encore à ces photographies exactes qui nous permettent d'examiner l'objet en son absence et en retiennent tout l'essentiel ? Si c'était vrai, le but de la peinture serait le trompe-œil, et sa signification serait toute hors du tableau, dans la chose qu'il signifie, dans le *sujet*. Or c'est précisément contre cette conception que toute peinture valable s'est constituée et que les peintres luttent très consciemment depuis cent ans au moins. [...] La peinture serait donc, non pas une imitation du monde, mais un monde pour soi. Et cela veut dire que, dans l'expérience d'un tableau, il n'y a aucune renvoi à la chose naturelle, dans l'expérience *esthétique* du portrait aucune mention de sa « ressemblance » au modèle.

絵画は世界の模倣ではないのである。それゆえ、メルロ＝ポンティが言う「絵画の意味」とは、あくまでその絵画に描かれた限りでのイメージを指し示す「標識それ自身」がもつ意味なのである。つまり、「絵画の意味」は、「絵の外部」や「絵が指し示す事物」、「主題」が指し示す何らかの対象のうちにあるわけではないのである⁶¹。たとえば、ドラクロワは1830年の七月革命を主題として《民衆を導く自由の女神》を描き、そこには象徴やアレゴリーが見いだされ得るが、そのようなものとして見ることによって把握される意味は、「絵画の意味」とは言えないのである。「言葉が、それが指し示すものに似ていないように、絵画は見せかけではない」のである(SNS 30)。

では、そのような主題を描いた絵画は「絵画の意味」をもたないのであろうか。さらに言えば、そのような絵画は、本論前節で論じたような「本当に何事かを語るもの」とは言えず、それ自身で意味を持たないのであろうか。メルロ＝ポンティはそのような絵画について次のように述べている。

⁶¹ それゆえ、酒井も指摘しているように、「メルロ＝ポンティの評価するタイプの芸術作品は、(例えばキリスト受難のような) ある物語の中の諸出来事や事物、理念を説明するのではなくて、それを『事物のようにわれわれの前に実在させ』(SNS 34) ようとするのであり、そのような芸術作品において理念・意味は『生まれ出る状態』(SNS 73) にあると言われる」(酒井、2018年、113頁)。

[...] 絵を眼の前にして、[絵の] 主題への参照項を増加させることは重要ではないのであり、もしその絵が歴史的状況についての絵ある場合に、その絵の原因であるこの歴史的状況への参照項を増やすことは重要ではないのである [...]。(C 57)

Il ne s'agit donc pas, en présence d'un tableau, de multiplier les références au sujet, à la circonstance historique, s'il en est une, qui est à l'origine du tableau, [...].

たとえば、《民衆を導く自由の女神》を見ているとき、そこに描かれている女性がかぶっている帽子が自由を象徴するフリジア帽であり、またそれゆえにその女性はフランス共和国を象徴するマリアンヌである、などの参照項を増加させることは重要ではないのである。そうではなくて、「事物そのものを知覚するのと同様に、画布の上に置かれたあらゆる絵具の痕跡がわれわれに与えるすべての部分をもつ黙した情報にしたがって、絵を知覚することが重要なのである」(C 57)。以上のようなメルロ＝ポンティの議論を踏まえるならば、歴史状況を描いた明らかな参照項を持つような絵画であっても、「絵画の意味」をもっていると言えるであろう。ただし、その「絵画の意味」を把握するためには、このような参照項を増加させてはならないのである。この意味において、メルロ＝ポンティは次のように言うのである。

[...] 知覚物と同じように、芸術作品は見られあるいは聴かれる [...]。(C 55)

[...] *comme la chose perçue l'œuvre d'art se voit ou s'entend [...].*

たしかにわれわれは、多くの場合、現実世界において物を見るとき、上記のような参照項に従ってそれが何かを指し示している物としては見ない。たとえばテーブルを知覚するとき、われわれはテーブルをテーブルとして見ている。つまり、《民衆を導く自由の女神》を象徴やアレゴリーとして見るようには、物を見ないのである。メルロ＝ポンティが言う「絵画の意味」は、このように知覚物を見るのと同様に見ることによって把握されるのである。しかし、このように知覚物を見るのと同様に絵画を見ることは決して容易ではないようにも思われる。なぜなら、われわれが絵画を見るとき、そこに何が描かれているのかについて、言わばその内容について、われわれは考えを巡らすことは多いからである。それゆえ、特に歴史状況や神話などの主題を持つ絵画を鑑賞する場合には、メルロ＝ポンティが言う「絵画の意味」を把握することは決して容易ではないように思われる。メルロ＝ポンティも「絵画の意味」について次のように述べている。

それは、はじめはそれほど明らかではない。というのも、よく言われるように、多くの場合、絵画は対象を表象するからである [...]。(C 55)

Cela n'est pas si évident d'abord. Car enfin, la plupart du temps, un tableau représente, comme on dit, des objets, [...].

多くの場合、絵画は対象を表象するのである。そうなる と必然的にそれは「参照項」をもつものとなるのである。それゆえ、メルロ＝ポンティが言うような「絵画の意味」を把握するためには、鑑賞において「参照項」を増やさないと意識が必要となる ことがあると言えるだろう。たとえば、《民衆を導く自由の女神》を見る時、われわれがそこに描かれている女性がかぶっている帽子が自由を象徴するフリジア帽であるという知識をもっているならば、われわれはそのような参照項を加えて絵画を見るのではないだろうか。それゆえ、メルロ＝ポンティにおける「絵画の意味」は、容易には把握され得ないのである。

第3節 知覚物としての絵画

前節において述べたように、メルロ＝ポンティが言う「絵画の意味」を把握するためには、われわれは、絵画を知覚物と同じように見なければならぬ。そのとき、われわれは、絵画の表現を「それ自身としての実存」が付与された「表現されたもの」として見るのである。このことは、絵画において表現するものと表現されるものとが区別され得ないということ を意味している。これについてメルロ＝ポンティは、芸術作品と身体との比較を踏まえて論じている。

メルロ＝ポンティによれば、「自己の身体」を知覚する際の身体は芸術作品に比較され得る。外面的対象である物理的対象を知覚する場合であれば、われわれはその前に立ち、それを見渡すことができる。しかし、「自己の身体」の場合には、われわれはその前に立つことはできない。メルロ＝ポンティによれば、「私は、私の身体の前にはいるのではなく、私は私の身体の内側にいるのであり、あるいはむしろ、私は私の身体である。それゆえ、その身体の変化も、その不変量も、明確には措定され得ないのである」(PP 175)。つまり、われわれにとって「身体」は、「物理的対象」とは異なり顕在的な知覚の対象とはならないのである。このような身体の現れについて、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

自己の身体を知覚することにおいて、解釈について尚も語られ得るとするならば、身体はそれ自身で自己解釈すると言わなければならないだろう。ここでは、〈視覚的所与〉はその触覚的意味を通じてしか現れないのであり、触覚的所与はその視覚的意味を通じてしか現れないのである [...]。(PP 175)

Si l'on peut encore parler dans la perception du corps propre d'une interprétation, il faudra dire qu'il s'interprète lui-même. Ici les « données visuelles » n'apparaissent qu'à

travers leur sens tactile, les données tactiles qu'à travers leur sens visuel, [...].

自己の身体を解釈する場合、自己の身体とは私の身体であり、それを解釈するのも私の身体である。それゆえ、自己の身体を解釈するということは、私の身体が私の身体を解釈するということであり、すなわち、自己解釈するということである。そのとき、私は「視覚的所与」を視覚を用いて把握することはできない。なぜなら、「視覚的所与」には私が用いる視覚が含まれているからである。しかし、「視覚的所与」を触覚を用いて把握することならできる。なぜなら、「視覚的所与」には私が用いる触覚が含まれていないからである。それゆえ、「〈視覚的所与〉はその触覚的意味を通じてしか現れない」のである。以上のことは「触覚的所与」についても同様なのである。その一方で、これらの「視覚的所与」も「触覚的所与」もともに私の身体がもつ所与なのであり、これらを把握する「視覚」も「触覚」も私の身体がもつ感覚である。それゆえに、自己の身体を解釈するためには、われわれは私の身体を直接経験しなければならぬのである。メルロ＝ポンティは、このような身体の在り方が芸術作品と類似していることを次のように述べている。

物理的対象にではなく、むしろ芸術作品にこそ、身体は比較され得る。一つの絵、一つの楽曲においては、理念は色や音の展開による以外の仕方では伝えられない。セザンヌの作品の分析は、もし私がその絵画を見たのではないのであれば、多くのあり得るセザンヌのあいだで私に選択を残しており、その絵を知覚することこそが唯一の実存するセザンヌを私に与えるのであり、その知覚においてこそその分析もその十全な意味をとるのである。

(PP 176)

Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art. Dans un tableau ou dans un morceau de musique, l'idée ne peut pas se communiquer autrement que par le déploiement des couleurs et des sons. L'analyse de l'œuvre de Cézanne, si je n'ai pas vu ses tableaux, me laisse le choix entre plusieurs Cézanne possibles, et c'est la perception des tableaux qui me donne le seul Cézanne existant, c'est en elle que les analyses prennent leur sens plein.

メルロ＝ポンティが言う「絵画の意味」とは、あくまでその絵画に描かれた限りでのイメージを指し示す「標識それ自身」がもつ意味なのである。それゆえ、前述した身体と同様に、「絵画の意味」は絵画を直接経験しなければ把握され得ないのである。このことは、絵画において「表現するもの」と「表現されるもの」が一致しているということの意味する。それゆえ、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

絵の主題と画家の手法とのあいだでしばしばなされる区別は正当ではない。なぜなら、美

的経験にとっては、主題のすべては、ブドウの実、パイプ、あるいはたばこの箱を画家が画布上に構成する手法のうちにあるからである。芸術においては形式だけが大切であり、作品が語るものは重要ではないとわれわれは言いたいのであろうか。全く違う。われわれが言いたいのは、形式と題材、つまり語られているものとそれが語られる手法とは、別々に実存できないということなのである。(C 56)

La distinction souvent faite entre le sujet du tableau et la manière du peintre n'est pas légitime parce que, pour l'expérience esthétique, tout le sujet est dans la manière dont le raisin, la pipe ou le paquet de tabac est constitué par le peintre sur la toile. Voulons-nous dire qu'en art la forme seule importe, et non ce qu'on dit ? Nullement. Nous voulons dire que la forme et le fond, ce qu'on dit et la manière dont on le dit ne sauraient exister à part.

われわれはしばしば、何がどのように表現されているか、という視点から絵画について語ることがある。このように語る時、われわれは、「絵の主題」と「画家の手法」のあいだ、あるいは「題材」と「形式」のあいだに区別を設けているのである。しかし、このような区別に従った絵画の見方は正当ではないのである。また、これら双方の一方のみが重要であるわけでもない。美的経験においては、これら双方は別々には実存できないのである。それゆえメルロ＝ポンティは、「形式と題材、つまり語られているものとそれが語られる手法とは、別々に実存できない」と語るのである。

メルロ＝ポンティが言う「絵画の意味」とは、絵画を直接経験することによって把握され得る意味なのであり、「表現するもの」と「表現されるもの」とが区別されないものとして絵画を見ることによって把握され得る意味なのである。もし、「表現するもの」と「表現されるもの」とが区別されるのであれば、その意味は「表現するもの」を通して見いだされる「表現されるもの」にあることになるであろう。この場合には、たとえば肖像画であれば、その意味は、絵具の配列とは区別される、その肖像画を描いた画家が見たモデルにあることになるであろう。そうすると、その意味は「絵画の意味」ではないのである。絵画の意味は、あくまで絵具の配列を通してのみ見いだされる意味なのである。それゆえにこそ、「絵画の意味」は、絵画を直接経験することによってのみ把握され得るのである。またそれゆえにこそ、メルロ＝ポンティは、「彼ら [=画家] が実在する対象について制作するときできえ、彼らの目的は、対象そのものを呼び出すことにではなく、充足した光景を画布上に作りあげることにある」(C 56) と言うのである。

第4節 絵画の意味の生成と把握

本章第1節において述べたように、「絵画の意味」は表現されることによって生まれる意味である。その一方で、その意味は、前節において述べたように、その絵画が「知覚物」として見られるときに把握される。本章では、このような「絵画の意味」がどのようにして生まれ、それが、われわれが絵画を見るという「美的経験」においてどのように把握されるのかを明らかにしたい。

まず「絵画の意味」は、絵を描くという運動によって生まれる。この運動について、メルロ＝ポンティは、本論第3章第3節において述べた「運動志向性」を通じた対象の把握に言及したうえで次のように述べている。

その十分な意味における〈モチーフ〉のこのような獲得こそが、セザンヌがしばしの瞑想のあとで得たものなのである。(PP 154 n)

C'est cette prise de possession du « motif » dans son sens plein que Cézanne obtenait après des heures de méditation.

セザンヌも「運動指向性」を通して対象を把握するのである⁶²。つまりメルロ＝ポンティは、絵を描くという運動は「運動志向性」を通して対象を把握する運動であると考えているのである。それゆえ、画家が対象を描くときも、本論第3章において述べたように、投射機能が働くことによって対象のもつさまざまな「感覚的所与」が形態化され、そこに意味が与えられるのである。またこのとき、本論第6章において述べた「語る言葉」の場合と同様に、その形態化された「感覚的所与」は、画布上の絵具の配列へと転調されるのである。それゆえ、画布上の絵具の配列は、画家の「投射機能」が働くことによって与えられた「意味」をもつことができるのである。つまり、絵画は、画家が運動志向性を通して把握した意味をもっているのであり、これが「絵画の意味」となるのである。

⁶² それゆえティリエットは、セザンヌを「運動志向性に釘付けにされた無自覚の現象学者」と呼んでいる。ティリエットによれば、「哲学者 [=メルロ＝ポンティ] の論述は、画家の身振りによって言わば予慮されている。セザンヌもまた [...] 『生まれ出でんとする秩序』、『生まれ出でんとする輪郭』、『生まれ出でんとする組織体』を探っている。運動志向性に釘付けにされた無自覚の現象学者であるこの奇妙な男は、前知覚的な世界に根を降ろし、地質学的な時代と地下資源のうちに身を沈めていったのである」(Tilliette, *ibid.*, p.153)。また、ここでティリエットが、セザンヌが運動志向性に「釘付けにされている」と述べているように、われわれおよび画家のすべてが「運動志向性」のみを通して対象を把握しているわけではないであろう。

次に、われわれが絵画を見るとき、その「絵画の意味」はどのように生成され把握されるのであろうか。「絵画の意味」も、「語る言葉」あるいは「所作」の場合と同様に、運動志向性を通して把握される。つまり、われわれは「絵画の意味」を「了解する」のである。メルロ＝ポンティは、次のように述べている。

[...] 私がひとつの物、たとえば一枚の絵画を了解するとき、私はその総合を現実におこなっているのではなく、私は私の感覚野や私の知覚野、そして結局は、可能なすべての存在の類型、世界に関する普遍的なモンタージュと共に、その絵の前にやってくるのである⁶³。(PP 490)

Mais quand je comprends une chose, par exemple un tableau, je n'en opère pas actuellement la synthèse, je viens au-devant d'elle avec mes champs sensoriels, mon champ perceptif, et finalement avec une typique de tout l'être possible, un montage universel à l'égard du monde.

本論前節において述べたように、われわれは絵画を知覚物と同じように見るのであり、そうすることによって「絵画の意味」を了解するのである。上述したように、この「絵画の意味」は、画家が運動志向性を通して把握した意味である。本論第 6 章において述べたように、われわれは、「所作の意味」を把握し直す、すなわち了解するのであり、これと同様に、われわれは「絵画の意味」を了解するのである。また、本論本章第 1 節において述べたように、このとき、われわれは絵画を美的知覚によって捉えており、絵画を美的表現として捉えるのである。つまりわれわれは、絵画を、それが表現しているものに「それ自身の実存」が与えられたものとして捉えるのである。それゆえ、われわれは、この「それ自身の実存」がもつ意味を了解するのであり、これが「絵画の意味」なのである。つまりわれわれは、その「絵画の意味」を画家の「所作の意味」として把握するのである。

では、このような美的経験における「絵画の意味」について、本論第 3 章で述べた「投射機能」による意味の生成とその把握の構造に即して解釈するとどのように考えられるだろうか。

⁶³ 「普遍的モンタージュ」とは、本論第 1 部で論じた知覚経験をもたらす身体を意味する。メルロ＝ポンティによれば、「身体をもつということは、一つの普遍的モンタージュを所有するということであり、われわれが実際に知覚する世界の断片を超えて、すべての知覚的展開とすべての相互感覚的対応の類型を所有することなのである。それゆえ、物は知覚において実際に与えられるのではなく、それはわれわれによって内面的に把握し直され、再構成され、生きられるのである [...]」(PP 377)。また彼は、身体について次のようにも言う。「私の身体はすべての対象に共通の織地であり、そしてそれは、少なくとも知覚される世界に関しては、私の〈了解〉の一般的な手段なのである」(PP 272)。

美的経験とは、「美的知覚」によって芸術作品を捉える経験である。この経験を明確に理解するために、以下では、「自然的知覚」によって絵画を捉える経験との対比によって、美的経験を明らかにしたい。

絵画とは画布上の絵具の配列である。上述したように、われわれはそれを知覚物と同じように見るのであり、そうすることによって「絵画の意味」を了解する。それゆえ、われわれが絵画を「自然的知覚」によって捉える場合には、その意味の生成と把握は、本論第3章第4節で述べた構造に即して言えば、次のように考えられるだろう。

「画布上の絵具の配列」のうえに、「一つの潜在的または人間的空間」を重層することによって意味は生まれ把握される。

まず、「自然的知覚」によって絵画を捉える場合について考えてみたい。「自然的知覚」によって絵画を捉えるとき、われわれは「画布上の絵具の配列」のうえに、「一つの潜在的または人間的空間」を重層する。その結果、われわれは、「画布上の絵具の配列」を画布と絵具の構成物として見るのである。それは、「画布」を「麻の繊維からなる織物」や「絵具をのせるための物」などに見なし、「絵具」を「色を塗るための物」などに見なす「人間的空間」をそこに重層するからである。そのとき、われわれは、「画布上の絵具の配列」を把握するのである。しかし、われわれはこのようには絵画を捉えない。なぜなら、われわれは「美的知覚」によって絵画を捉えるからである。

次に、「美的知覚」によって絵画を捉える場合について考えてみたい。上述したように、われわれは「美的知覚」によって絵画を捉える。そのとき、われわれは、「画布上の絵具の配列」を画布と絵具の構成物としては見ない。つまり、われわれが絵画を「美的知覚」によって捉えるとき、「画布上の絵具の配列」は「美的表現」となるのである。それゆえ、われわれが絵画を「美的知覚」によって捉える場合には、その意味の生成とその把握の構造は次のように考えられるだろう。

「美的表現」のうえに、「一つの潜在的または人間的空間」を重層することによって意味は生まれ把握される。

しかし、メルロ＝ポンティが言う「絵画の意味」を把握するためには、「美的表現」のうえに重層する「一つの潜在的または人間的空間」は限定されなければならないであろう。なぜなら、その「絵画の意味」は、画家の「所作の意味」として把握されなければならないからである。もし、美的表現のうえに重層する「一つの潜在的または人間的空間」が限定されないのであれば、本論本章第2節において述べたように、その美的表現を世界の模倣として見なすこともあり得るのである。また、たとえば、「一つの潜在的または人間的空間」としては、「幾何学的空間」が挙げられるが、この「幾何学的空間」を重層するのであれば、「所作の意味」は把握され

ないであろう。それゆえ、「一つの潜在的または人間的空間」は限定されなければ、「絵画の意味」は画家の「所作の意味」としては把握されないのである。

では、われわれが「絵画の意味」を画家の「所作の意味」として把握するとき、われわれはどのような「一つの潜在的または人間的空間」を重層するのであろうか。先述したように、絵画の場合には、「所作の意味」は画布上の絵具の配列へと転調されている。絵画を見るとき、われわれは「絵画の意味」をこの「所作の意味」として了解するのである。本論第 6 章において論じたように、この「所作の意味」は身体を介した相互性によって了解される。そのとき、われわれは「所作の意味」を把握し直すのであり、そうすることによって、われわれはその意味を「了解する」のである。つまり、「絵画の意味」を「所作の意味」として把握するとき、われわれは、美的表現のうえに「身体空間」(PP 160)を重層するのである。そのとき、「絵画の意味」は、画家が運動志向性を通して把握した表現のうえに、「身体空間」を重層することによって把握されるのである。それゆえ、われわれが「絵画の意味」を画家の所作の意味として把握するとき、その意味の生成とその把握の構造は次のように考えられるだろう。

「美的表現」のうえに、「身体空間」を重層することによって意味は生まれ把握される。

このような「絵画の意味」の生成と把握は、本論第 6 章第 2 節において論じた、コミュニケーションあるいは所作の了解と同様であると言える。すなわち、われわれが絵画を見るとき、運動志向性によって描き出された「或る志向性」と「私の運動能力」という二つの層が重なり合うのである。そのとき、われわれは「絵画の意味」を把握するのである。

結び

第 7 章では「絵画の意味」について論じた。絵画は美的表現であるという点において本論第 1 部で論じた知覚経験における「物」とは異なるが、その一方で、「絵画の意味」は、本論第 1 部で論じた「物」の意味と同様に運動志向性を通して把握される。それゆえ、絵画は知覚物として捉えられなければならないのである。メルロ＝ポンティが言うこのような「絵画の意味」は、「言葉の意味」(「語る言葉の意味」)と同様に、それ自身もつ意味である。しかし、本論本章第 2 節においても述べたように、その意味の把握は必ずしも容易ではないようにも思われる。本論本章第 1 節において見たように、メルロ＝ポンティによれば、言葉は「常識的な意味」ももっているがゆえに、散文や詩の場合にはそれ自身もつ意味は絵画ほどには明白ではない。つまり彼によれば、「絵画の意味」は、「言葉の意味」よりも明瞭に把握し得るのである。しかし、絵画が対象を表象する限り、その意味は必ずしも明瞭ではないのである。もちろん、このような「絵画の意味」が比較的明瞭であると考えられる絵画も多くある。たとえば、歴史画は対象を表象し、主題への参照項を増加させることが重要と見なされることが多いが、セザンヌ

の作品にはそのような歴史画はほとんど見られない。それゆえにセザンヌの絵画においては、メルロ＝ポンティが言う「絵画の意味」が比較的明瞭に把握され得ると考えられる。そもそも彼は、「絵画の意味」について、このセザンヌの絵画に即して考えていたのかもしれない。そうだとするならば「絵画の意味」は明瞭である。

第 8 章 美的経験

第 8 章では、これまでの議論を踏まえて、時間論の観点からメルロ＝ポンティにおける知覚経験と美的経験との相違を示す。彼は、客観的思考によって忘れられた世界を「生きられた世界」と呼ぶ。第 1 節では、現代絵画がわれわれをこの「生きられた世界」に抗しがたく直面させることを示す。第 2 節では、この現代絵画と古典絵画との相違をパースペクティヴの観点から検討したうえで、現代絵画では対象が本論第 1 部で論じた「パースペクティヴの連鎖」として描かれていることを示す。第 3 節では、彼が現代絵画における表現の仕方として注目しているデフォルマションが、「パースペクティヴの連鎖」として描かれた諸対象であることを示す。第 4 節では、このデフォルマションをわれわれが見るといふ経験を例として、知覚経験と美的経験との相違を示す。第 5 節では、美的経験を通してわれわれが直面する「生きられた世界」が、客観的世界の根源であることを示す。

第 1 節 生きられた世界

本論第 5 章第 3 節において論じたように、科学の思考などの「客観的思考」は、知覚に伴う「脱自」によって生じる。それゆえ、この思考に基づく科学は「世界経験の二次的な表現」にすぎず、「知覚された世界の一つの規定または一つの説明」(PP iii) でしかない。そうであるにもかかわらず、「対象の措定は、[...] 経験がわれわれに教えるすべてのものを、対象から引き出していると信じている」(PP 85)。その結果、「〈客観的〉思考—常識の思考、科学の思考—」は、知覚経験との接触をわれわれに失わせてしまう。しかしながらその思考は、「この知覚経験の結果であり、自然的帰結なのである」(PP 86)。つまり、客観的思考は、本論第 1 部で論じた知覚経験を忘れさせてしまうのである。本論第 5 章第 1 節で述べた「常識の見解」が、一局面しか捉えられていない対象の現れを「物の主観的変形の現れ」と見なし、判断によって知覚経験を説明したのもこの一例である。メルロ＝ポンティは、以上のような忘れられた知覚

経験において捉えられる世界を「生きられた世界」とも呼ぶ⁶⁴。彼は、現代芸術と現代思想がこのような「生きられた世界」を、われわれに改めて発見させると言う。

[...] われわれがそこで生きているが、われわれがいつも忘れがちであるこの世界を、われわれに改めて発見させることが、現代芸術と現代思想（私は過去 50 年から 70 年間の芸術と思想のことを言っている）の利点の一つである。（C 11）

[...] c'est un des mérites de l'art et de la pensée modernes (j'entends par là l'art et la pensée depuis 50 ou 70 ans) de nous faire redécouvrir ce monde où nous vivons mais que nous sommes toujours tentés d'oublier.

絵画に関して言えば、現代絵画を見るとき、われわれは「生きられた世界」を改めて発見しようとするのである。メルロ＝ポンティによれば、「真の哲学とは、世界を見ることを学び直すことである」（PP xvi）。それゆえ、現代絵画を見ることによって「生きられた世界」を改めて発見しようとするとき、まさに「真の哲学」がそうであるように、われわれは「世界を見ることを学び直す」のである。メルロ＝ポンティはこの現代絵画を描いた画家について、具体的に名前を挙げながら次のように述べている。

[...] 絵画はわれわれを生きられた世界に抗しがたく直面させる。セザンヌ、ファン・グリス、ブラック、ピカソの作品において、さまざまなやり方で対象—レモン、マンドリン、ブドウの房、タバコの箱—に出会うのである。（C 53）

[...] la peinture nous replace impérieusement en présence du monde vécu. Chez Cézanne, chez Juan Gris, chez Braque, chez Picasso, de différentes manières, on rencontre des objets — citrons, mandolines, grappes de raisin, paquets de tabac [...].

ポール・セザンヌ（1839-1906）、ファン・グリス（1887-1927）、ジョルジュ・ブラック（1882-1967）、パブロ・ピカソ（1881-1973）、これらの画家が描いた絵画を見るとき、われわれは対象に出会うのである⁶⁵。これらの画家による表現はさまざまである。それゆえ、ここ

⁶⁴ メルロ＝ポンティにおける「生きられた世界」は、ディロンも指摘しているように、フッサールの生活世界と同じであると考えられることが多いが、「メルロ＝ポンティの生きられた世界は、彼自身の現象学的存在論の文脈において考えなければならず、フッサールの生活世界と同等とみなすべきではない」（Dillon, 1988, p. 87）。

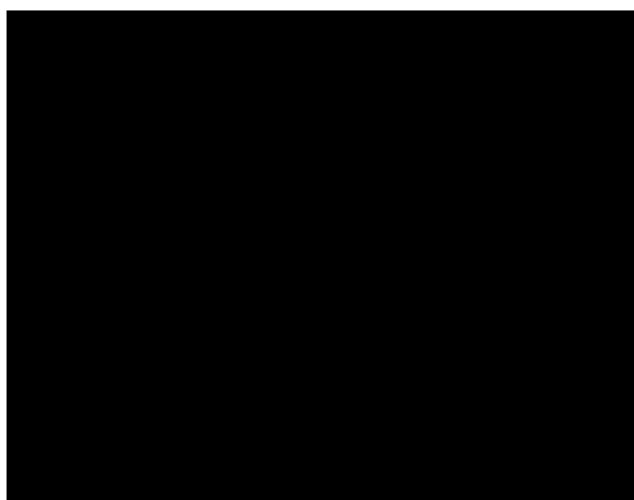
⁶⁵ これらの画家は、言わばキュビズムの系譜に属する画家であると言えるであろう。

でメルロ＝ポンティが述べているように、われわれがこれらの絵画を見るとき、われわれはさまざまなやり方で対象に出会うのであり、そうすることによって「生きられた世界」に直面するのである。これらの描かれた対象は『『分かりきった』対象として眼差しに入り込む』のでなく、むしろ反対に、「それを止める」のである（C 53）。たとえばセザンヌが描く風景は、われわれにとって親しみを感じさせないのである。

われわれは、人間によって作られた品物がある環境のなかで、さまざまな道具のあいだで、家や街路や町のなかで生きており、多くの場合、われわれは、それらを人間の行為を通して見ているにすぎないのであって、これらさまざまなものは、その行為の作用点となり得るのである。われわれは、こうしたすべてのものが、必然的に実存し、揺るぎないものであると考えることに慣れている。セザンヌの絵画は、このような習慣を一時中断し、人間がそのうえに身を置いている非人間的な自然という根底を明かすのである。[…][セザンヌが描く]風景には、風はなく、アヌシー湖の水には動きがなく、凍りついた物体が大地の根源であるかのようにためらっている。それは、心地よさがない、親しみのない世界であって、その世界は人間的なものが溢れ出てくることのすべてを禁止している。セザンヌの絵を離れて他の作品を見れば、或るくつろぎが生まれるのであって、それは、葬式のあとで再び始められた会話が、この絶対的な新事実を覆い隠し、生きている人びとにその安定を返し与えるように生まれるのである。（SNS 28）

Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe. […] le paysage est sans vent, l'eau du lac d'Annecy sans mouvement, les objets gelés hésitants comme à l'origine de la terre. C'est un monde sans familiarité, où l'on n'est pas bien, qui interdit toute effusion humaine. Si l'on va voir d'autres peintres en quittant les tableaux de Cézanne, une détente se produit, comme après un deuil les conversations renouées masquent cette nouveauté absolue et rendent leur solidité aux vivants.

われわれは人間の行為を通して物や風景を見ており、多くの場合、われわれは、それらのものをわれわれが行為をするための作用点としてしか見ていない。つまり、多くの場合、われわれはそれらのものを人間的な側面からしか見ていないのである。われわれがそのようにして見ている限り、それらのものからは「人間的なもの」が溢れ出ているのである。われわれはこのようにしてそれらのものを見ることに慣れてしまっている。それゆえわれわれは、わ



【図版 1】

れわれが「非人間的な自然という根底」の上に身を置いているということに気付いていないのである。セザンヌの絵画は、そのような「非人間的な自然という根底」を明かすことによって、われわれの習慣的なものの見方を一時中断するのである。たとえば、セザンヌが描く風景《アヌシー湖》【図版 1】は、「人間的なものが溢れ出てくることのすべてを禁止している」。それゆえ、そこに描かれている風景は「何の親しみもない世界」なのである。このセザンヌが描く風景は、カルボーネが指摘しているように、メルロ＝ポンティが「人間がまだいなかった前世界の風景」（PP 372）と呼ぶものでもあり、「当然、ここでは人間の出現の外部で経験される世界が問題なのではない。そのような世界は、—メルロ＝ポンティによれば—われわれの経験に関して了解しがたい抽象的な観念しか表していない。むしろ、世界と諸物の隠れた側面が問題なのであって、この側面は人間の秩序の見地からはその他性を保っているものであり、結果としてわれわれの実存の見地からはその超越を表しているのである。それゆえ、潜在的で普段は隠されているこの側面を明らかにすることは、—メルロ＝ポンティにとってのお気に入りの表現を用いると—『生まれ出でんとする状態で』、すなわち、人々によって構成されていないがゆえに人々には現れない世界の次元との出会いという契機において、人間性を示すことを意味するのである」⁶⁶。つまり、セザンヌは、「世界と諸物の隠れた側面」、「潜在的で普段は隠されている側面」、言わば、われわれが日常において気付いていない非人間的な側面を描こうとしているのであり、このような側面の世界が「非人間的な自然という根底」なのである。それゆえにセザンヌの描く風景は、「人間的なものが溢れ出てくることのすべてを禁止している」のである。われわれはこのような「非人間的な自然という世界の根底」の上に置かれているのであり、「人間的なもの」がもつ人間性はそこから生まれ出るのである。それゆえに、セザンヌが描く風景は、「生まれ出でんとする状態」の人間性を示しているのである。「生きられた世界」は、このよう

⁶⁶ Carbone, *ibid.*, pp.23-24.

な「生まれ出でんとする状態」の人間性を示す世界なのである。

日常において、われわれ人間はこのような「生きられた世界」に気付いていない。それゆえ、生きられた世界は、われわれにとって親しみを感じさせないのである。またそれゆえに、カルポーネが言うように、セザンヌの絵画は、「人間を日常性から脱出させる」のである⁶⁷。

第2節 古典絵画と現代絵画

本論前節において述べたように、われわれは日常において「生きられた世界」に気付いていない。現代絵画を見るときわれわれはそのような「生きられた世界」に直面するが、そのやり方はさまざまである。それは、現代絵画における表現の仕方がさまざまだからである。しかしさまざまであるとは言え、メルロ＝ポンティが現代絵画という特定の絵画に注目している限り、そこには何らかの共通する特徴があるであろう。その特徴の一つが、幾何学的遠近法を基礎としていないという点である。この点においてメルロ＝ポンティは古典的芸術を問題視するのである⁶⁸。彼は古典的芸術について次のように述べている。

生きられた経験においてわれわれが把握する世界を再び見いだそうとする、こうした〔＝セザンヌがおこなったような〕努力においては、古典的芸術の慎重さのすべては粉々に砕け散るのである。絵画の古典的教育は〔幾何学的〕遠近法を基礎としている。一すなわち、画家は、たとえば風景を目の前にするとき、見えるものについてのごく習慣的な表象しか画布上に持ち込まないと決めていたのである。(C 19-20)

Dans cet effort pour retrouver le monde tel que nous le saisissons dans l'expérience vécue, toutes les précautions de l'art classique volent en éclats. L'enseignement classique de la peinture est fondé sur la perspective — c'est-à-dire que la peintre, en présence d'un paysage par exemple, décidait de ne reporter sur sa toile qu'une représentation toute conventionnelle de ce qu'il voit.

本論前節において述べたように、セザンヌをはじめとする現代絵画の画家は、「生きられた世界」を再び見いだそうとする。そのときこれらの画家は、哲学者が「世間の人々や科学者たちが知

⁶⁷ *ibid.*, p.24.

⁶⁸ 「古典的芸術」について、メルロ＝ポンティは明確に画家の名前を挙げて論じていないが、彼は次のように述べている。「現代思想や現代芸術は難解であるとしばしば指摘されてきた。プッサンやシャルダンよりもピカソを理解し愛好する方が難しい […]」(C 17)。

っていると思いついでいる何をも既得のものとは見なさない」(PP ix) のと同様に、幾何学的遠近法を既得のものとは見なさないのである。これに対して、古典絵画の画家は、幾何学的遠近法を既得のものとは見なしているのである。それゆえ、そのような既得のものに従って描かれた世界は、「見えるもの」なのではなく、「見えるもの」についての「ごく習慣的な表象」に過ぎないのである。メルロ＝ポンティは、画家が幾何学的遠近法に従って風景を描く過程を次のように述べている。

画家は自分の近くにある樹を見る。次いで、より遠くにある道路に眼差しを定める。そして最後に、その眼差しを水平線に向ける。そして、彼が見つめる点に応じて、他の対象の見かけの次元はたびたび修正される。[...] 画家は、各々の対象に、その大きさやその色彩、画家がそれを見つめたときに対象が見せる空間ではなく、ただ習慣的な大きさや外観を帰属させることによって、これらすべての知覚の公約数を見つけようと努めるであろう。この習慣的な大きさや外観は、水平線上で一定の消失点に固定された眼差しに与えられるものなのであり、それ以後、画家から地平線に向かって延びる風景のあらゆる線がその消失点へ向かうのである。(C 20)

Il [= la peintre] voit l'arbre près de lui, puis il fixe son regard plus loin, sur la route, puis enfin il le porte à l'horizon et, selon le point qu'il fixe, les dimensions apparentes des autres objets sont chaque fois modifiées. [...] il s'efforcera de trouver un commun dénominateur à toutes ces perceptions en attribuant à chaque objet non pas la taille et les couleurs et l'aspect qu'il présente quand le peintre le fixe, mais une taille et un aspect conventionnels, ceux qui s'offriront à un regard fixé sur la ligne d'horizon en un certain point de fuite vers lequel s'orientent désormais toutes les lignes du paysage qui courent du peintre vers l'horizon.

幾何学的遠近法を基礎とする画家が風景を描くとき、彼はまず「自分の近くにある木」を見る。次に「より遠くにある道路」に眼差しを定める。最後に「水平線」に眼差しを向ける。このようにして、画家は風景のあらゆる点を見るのである。画家もわれわれと同じく知覚することによって世界と接触している。それゆえ、このとき画家もわれわれと同様に、本論第 5 章において述べたように、移行してゆく「パースペクティブ」を通して対象を見ている。しかし、その画家は幾何学的遠近法を基礎としている。それゆえ彼は、「一定の消失点」に固定された視線に与えられる大きさや外観を描こうとするのである。しかしそうすると、その画家が描く風景と、画家が見る風景とのあいだには大きな矛盾が生じることになる。その結果、幾何学的遠近法に従う絵画においては、「彼 [= 画家] が見つめる点に応じて、あらゆる対象の見かけの次元に修正が施される」のである。幾何学的遠近法は、このような修正を施すための習慣的な手段に過ぎないのである。それゆえメルロ＝ポンティは、幾何学的遠近法に従って描かれた風景画につ

いて、「知覚がわれわれに与える世界との接触においては、世界がわれわれに現れるのはそのようにしてではない」と言うのである (C 20)。

メルロ＝ポンティによれば、「セザンヌ以降、多くの画家たちが幾何学的遠近法の法則に従うことを拒んできたのは、われわれの目の前で風景の誕生そのものを取り戻し、表現しようとしたからである」(C 21)。この自分の目の前で誕生する風景こそが「生きられた世界」なのであり、その世界を表現した絵画こそが、メルロ＝ポンティの言う現代絵画なのである。その表現について、彼は次のように述べている。

[...] 彼ら [=現代の画家] の絵画のさまざまな部分がさまざまな視点から見られており、このことは、不注意な鑑賞者に「遠近法の誤り」という印象を与えるが、注意して見る鑑賞者には、二つの対象が同時には決して見られない世界、われわれの視線をある部分から別の部分に向けるために必要な持続が空間の諸部分のあいだに常に介在する世界、それゆえ、存在が与えられるのではなく、時間を通じて出現する、あるいは透けて見えるような世界の感じを与えるのである。(C 21)

Les différentes parties de leur tableau sont donc vues de points de vue différents, donnant au spectateur inattentif l'impression d'« erreurs de perspective », mais donnant à ceux qui regardent attentivement le sentiment d'un monde où jamais deux objets ne sont vus simultanément, où, entre les parties de l'espace, s'interpose toujours la durée nécessaire pour porter notre regard de l'une à l'autre, où l'être donc n'est pas donné, mais apparaît ou transparait à travers le temps.

現代絵画では、そのさまざまな部分がさまざまな視点から見られている。これに対して幾何学的遠近法は、先に示した引用においても述べられているように、「一定の消失点」に固定された視線に与えられた大きさや外観を描く手法である。それゆえ、その手法を基礎とする絵画では、さまざまな部分は一つの視点から見られることになる。幾何学的遠近法に基づくこのような「習慣的な表象」(C 20)に従って現代絵画を鑑賞するのであれば、その鑑賞者は「遠近法の誤り」という印象を受けるであろう。本論第7章で論じた「意味」の観点から言えば、そのときその鑑賞者は、画家が運動志向性を通して描いた絵画という「美的表現」のうえに、「幾何学的空間」を重層しようとしているのである。しかし、そのような遠近法を既得のものとは見なさず注意して現代絵画を眺めるならば、その鑑賞者には、それが「生きられた世界」であると感じられるのである。現代絵画に描かれている世界は、「さまざまな部分がさまざまな視点から見られている」。現実の世界を知覚するとき、われわれは移行してゆく「パースペクティブ」を通してその世界を見ている。それゆえ、われわれは世界を「パースペクティブの連鎖」として見ているのである。そのとき世界は、われわれに、現代絵画に描かれている世界と同様に、「さまざまな部分がさまざまな視点から見られている」世界として現れてくるのである。その世界

は、古典絵画とは異なり、「二つの対象が同時には決して見られない世界」である。現実の世界において二つの対象を見るためには、われわれは一方の対象に視線を向けて、それから他方の対象に視線を向けなければならない。つまり、われわれは二つの対象を同時に見ることはできないのである。それゆえ、二つの対象を見るためには、これら二つの対象が置かれている「空間の諸部分」のあいだに、「われわれの視線をある部分から別の部分に向けるために必要な持続」が常に介在するのである。これと同様に、現代絵画に描かれている世界も、「われわれの視線をある部分から別の部分に向けるために必要な持続が空間の諸部分のあいだに常に介在する世界」なのである。

上述したように、世界は「パースペクティヴの連鎖」として現れる。それは、本論第 5 章において述べたように、「パースペクティヴ」は移行してゆくからである。われわれが「われわれの視線を或る部分から別の部分に向ける」ということは、「或るパースペクティヴ」からそれとは「別のパースペクティヴ」へと移行してゆくということなのである。これら両パースペクティヴは移行の関係にある限り、両者は明確に区別され得ない。つまり、「パースペクティヴが一つずつ徐々に私のまえに立てられるのではない」のである (PP 349)。それゆえ、「パースペクティヴの連鎖」としての世界は、「われわれの視線をある部分から別の部分に向けるために必要な持続が空間の諸部分のあいだに常に介在する世界」なのである。このように、現代絵画に描かれている世界は、古典絵画のそれとは異なり、「パースペクティヴの連鎖」という点においてわれわれが知覚する世界、すなわち「生きられた世界」と共通しているのである。それゆえに、現代絵画に描かれている世界は、われわれに「存在が与えられるのではなく、時間を通じて出現する、あるいは透けて見えるような世界を感じを与えるのである」。

第3節 デフォルマシオン

現代絵画においては、「パースペクティヴの連鎖」としての世界が表現されている。本論前節において述べたように、その表現の仕方はさまざまであるが、その一つがデフォルマシオンである。そこでメルロ＝ポンティが注目しているのもやはりセザンヌである。メルロ＝ポンティはセザンヌの作品を例としてデフォルマシオンについて次のように述べている。

セザンヌ夫人の或る肖像画において、壁掛けの帯状模様は、身体の両側で一直線をなしてはいない。しかし、一本の線が幅広い帯状の紙の下を通った場合、眼に見える二つの部分はばらばらになって見えるということが知られている。(SNS 24)

Dans un portrait de Mme Cézanne, la frise de la tapisserie, de part et d'autre du corps, ne fait pas une ligne droite : mais on sait que si une ligne passe sous une

large bande de papier, les deux tronçons visibles paraissent disloqués.

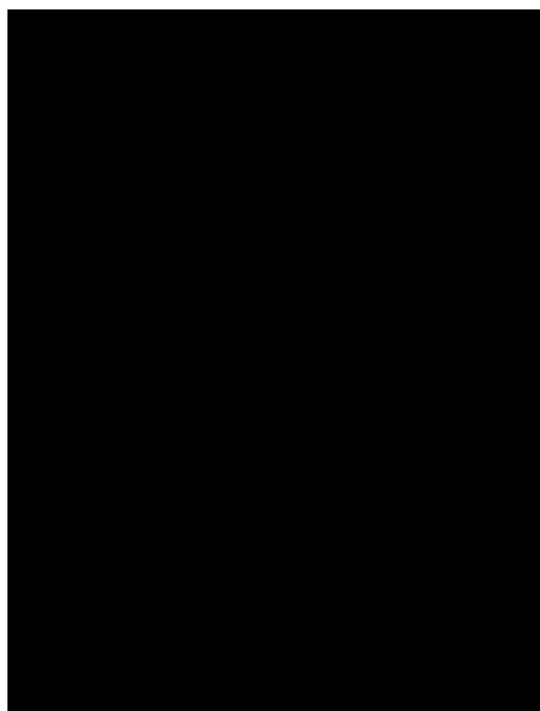
「セザンヌ夫人の或る肖像画」では、帯状模様の壁掛けの手前にセザンヌ夫人が座っている。それゆえ、その壁掛けの帯状模様はセザンヌ夫人の身体によって遮られている。幾何学的遠近法に従ってその光景を描くのであれば、その帯状模様はその身体の両側で一直線をなすことになるであろう。このように一直線をなすことができるのは、本論前節において述べたように、その身体の左右に位置するそれぞれの帯状模様に目を向け、それらの見かけの次元に修正を施しているからなのである。つまり、実際にわれわれがそのような光景を目の前にするならば、われわれはその帯状模様を一直線をなすものとしては見ないのである。そのように見るためには、その帯状模様の両方を対象として同時に見なければならぬが、たとえそれらが一つのパースペクティブを通して見えているのだとしても、一方が対象となっている場合には、他方は地平に退いているであろう。それゆえ、その帯状模様の両方を対象として同時に見ることはできないのである。その帯状模様の両方を見るためには、セザンヌ夫人の身体の両側に見えるその帯状模様の一方を見て、それからもう一方を見なければならぬ。それゆえ、そこにはパースペクティブの移行があり、「パースペクティブの連鎖」としてその光景はわれわれに現れてくるのである。それゆえ本作品においては、その帯状模様は一直線をなしていないのである。またメルロ＝ポンティは、セザンヌの作品《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》【図版 2】についても次のように述べている⁶⁹。

ギュスターヴ・ジェフロワのテーブルは、画面の下部でひろがっている。しかしわれわれの眼が幅広い表面を見渡すとき、それが次々に得るイメージはさまざまな視点から得られるものであり、それでその表面全体はゆがんでいるのである。(SNS 24)

La table de Gustave Geffroy s'étale dans le bas du tableau, mais, quand notre œil parcourt une large surface, les images qu'il obtient tour à tour sont prises de différents points de vue et la surface totale est gondolée.

⁶⁹ フィガリが指摘しているように、「その著作 [= 『知覚の現象学』] のなかでは芸術への多くの言及がなされているが、メルロ＝ポンティはそこで、特定の作品に自身の考えを適用しなかった。しかし、もし芸術が哲学的考察にとって規範となるのであれば、そのような適用は必要である。芸術は決して『一般的』ではない。芸術の本性に他ならないものは、特定の作品のなかにもみえる。芸術がもつこの特定の特徴は、現象学的哲学にとってより一層大きな課題である。現象学は本質的に記述的であり、芸術の記述は特定の作品に向けられる」(Figal, *ibid.*, p.32)。《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》についてのメルロ＝ポンティによるこの記述は、特定の作品についての少ない記述の一つであると言える。

本作品において、テーブルは画面の下方でひろがって描かれている。本論前章で述べた「習慣的な表象」に従う限り、人は世界がそのように見えるとは思えないであろう。そのような表象に従うのであれば、画面の下方に位置するテーブルは、画面上方に位置するギュスターヴ・ジェフロワを見る視点よりも明らかに高い視点から見られている。まさにそれゆえにテーブルが画面下方でひろがっていると感じられるのである。既述したように、現実世界においてわれわれが対象を知覚するとき、世界は「パースペクティブの連鎖」として現れる。このとき、われわれは対象をあらゆる所から見ているのである（PP 82）。本作品においても、そのような「パースペクティブの連鎖」として諸々の対象が描かれているのである⁷⁰。それゆえ、本作品では、「さまざまな部分がさまざまな視点から見られている」のである⁷¹。テーブルを現実の世界において見る場合も、われわれはそのテー



【図版 2】

⁷⁰ メルロ＝ポンティは、「彼 [=セザンヌ] は、『感覚』と『知性』とのあいだに断絶を置かない」（SNS 23）と述べており、「感覚」と「知性」という二分法を否定している。ギルモアはこのように二分法を否定する観点から、『ギュスターヴ・ジェフロワの肖像』についてのメルロ＝ポンティの記述に注目している。ギルモアは知性による判断に感覚が従属する以前の経験の基盤を「生きられた遠近法」と呼び、次のように述べている。「メルロ＝ポンティは、セザンヌのギュスターヴ・ジェフロワの肖像に描かれた仕事机に関する一節の中で、この『生きられた遠近法』を記述している。遠近法に従った構造であれば、そのテーブルが後退する側面を伴う平面として描かれることを求めるであろうが、セザンヌはそれをあたかもその絵画の下方へ広がって傾いているかのように描いている。なぜなら、それが、人がそのテーブルの前に立っているときのそのテーブルの見え方だからなのであって、その表面を見渡すときにそれ自体傾斜する平面として見ているのである。このことは、セザンヌが、見るものについて前もって形成されている判断を用いる代わりに、単に感覚を描いているということの意味しているわけではない。そうではなくて、セザンヌは、全く受動的に己れを感覚に委ねることと、己れの判断を感覚を組織することに適応させることとの二分法を拒否しているのである」（Gilmore, *ibid.*, p.298.）

⁷¹ 同じ対象であっても、われわれが過去に知覚した、あるいは未来に知覚するであろうその対象の側面はさまざまに考えられる。それゆえ、マディソンは、メルロ＝ポンティが語るセザンヌの絵画について、「現象学的世界の表現そのものであるから、絵画は必然的に、世界に対して幾分か超越的であり、それは、世界についての解釈、その意識化なのである」と指摘している（Madison, *ibid.*, p.95.）。

ブルを「パースペクティヴの連鎖」として捉えるであろう。それゆえ、そのときに得られるイメージは、「さまざまな異なった視点から得られるもの」であり、それはすでに「デフォルマシオン」として捉えられているのである。本作品を見るとき、われわれはそれと同様のイメージを得るのである。われわれの視覚とセザンヌの表現それぞれにおけるデフォルマシオンの関係については、メルロ＝ポンティは次のようにも述べている。

[...] セザンヌの天才は、諸々の遠近法的デフォルマシオンが絵の全体の配置によって、それを全体的に見たときに、それらそのものとして見られるのを止めるようにすることにあり、自然な視覚においてそうであるように、これらのデフォルマシオンを、ただ、生まれ出でんとする秩序、われわれの眼前に現れつつ、寄り集まりつつある対象などの印象を生み出すことにのみ役立たせていることにある。(SNS 25)

[...] le génie de Cézanne est de faire que les déformations perspectives, par l'arrangement d'ensemble du tableau, cessent d'être visibles pour elles-mêmes quand on le regarde globalement, et contribuent seulement, comme elles le font dans la vision naturelle, à donner l'impression d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous nos yeux.

上述したように、知覚経験において、われわれはデフォルマシオンとして諸々の対象を捉えている。セザンヌの絵画においても、それと同様に、デフォルマシオンとして対象が捉えられているのである。それゆえ、セザンヌの絵画においては、デフォルマシオンは、「生まれ出でんとする秩序」、「われわれの眼前に立ち現れつつ、寄り集まりつつある対象」などの印象を生んでいるのである。

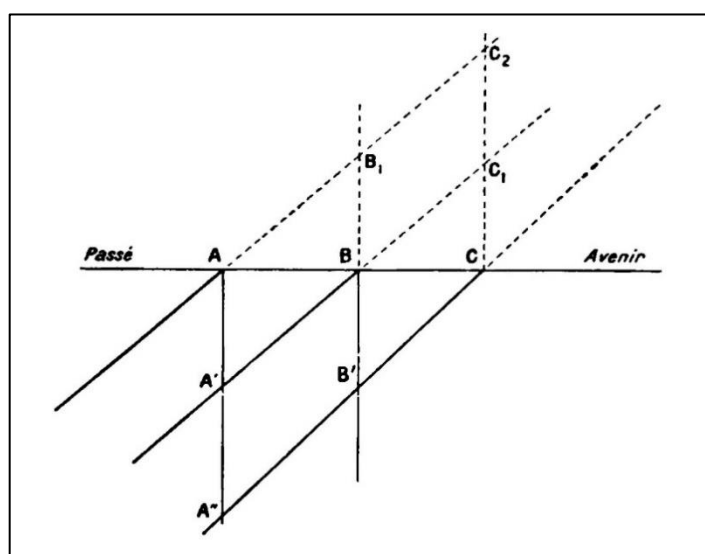
幾何学的遠近法に従って描かれた世界は、「慣例的な表象」に過ぎない。それゆえ、そのような絵画に描かれている対象は、『「分かりきった」対象として眼差しに入り込む』のである (C 53)。これに対して、たとえば以上のようなデフォルマシオンによって描かれた世界は、われわれに「ゆがんでいる」と感じさせる。それゆえに、現代絵画に描かれている対象は、上記のようにして対象が「眼差しに入り込む」のを「止める」のである (C 53)。

第4節 美的経験における知覚

既述したように、世界を知覚するとき、諸々の対象はわれわれに「パースペクティヴの連鎖」として現れてくる。現代絵画を見るとき、われわれはそうにして対象が現れる世界、すなわち「生きられた世界」に直面する。メルロ＝ポンティは、「知覚物と同じように、芸術作品は見られあるいは聴かれる」(C 55) と言う。知覚物とは、われわれが世界において知覚する物

である。われわれは、そのような物と同じように芸術作品を知覚するのである。つまり、世界を知覚する場合も、絵画を見る場合も、われわれは同じように対象を知覚するのである。しかし、そもそも、或る絵画が「生きられた世界」を描いた表現であったとしても、その絵画を知覚するとき、われわれはその絵画に描かれている世界と現実の世界とを混同しないであろう。そうだとするならば、両者の場合において捉えられる対象の諸局面の位相は大きく異なるのではないだろうか。つまり、本論第 5 章において述べたように、世界を知覚する場合には〈対象の諸局面〉が〈志向的に捉えられる〉が、その一方で、絵画を見る場合には〈志向的に捉えられた対象の諸局面〉が〈捉えられる〉のである。では、絵画を知覚するというこの経験、すなわち美的経験において、対象はどのようにして捉えられているのであろうか。

本論前章で論じたセザンヌの作品《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》を見るという経験を例として、美的経験を時間論の観点から検討してみたい。再びリオタールが示した図に即して考えてみよう。本論第 5 章第 3 節において論じたように、世界を知覚するとき、われわれが対象を見ている現在、すなわち知覚野が B だとするならば、われわれが把持している過去と未来



の射映は、A'と C₁を結ぶ直線上に位置するそれである。つまりこの直線上に位置する射映が本論第 4 章において述べた「広い意味での〈現前野〉」ある。われわれは現前している B における局面を捉え、前述の直線上に位置する時点における諸局面を志向的に捉えるのである。

まずは、《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》に描かれているような光景を実際に見る場合、つまり世界を知覚する場合を例として考えてみよう。そこでは、或る人物がテーブルに向かって座っている。その背景には本棚があり、テーブルの上には開かれた本が数冊置かれている。その左側には、薔薇が挿された花瓶と彫像が置かれている。われわれはその光景をそのテーブルの手前から見ている。そのとき、われわれは移行してゆくパースペクティヴを通してその光景を見ている。本論第 5 章第 1 節において述べたように、パースペクティヴは「対象—地平という構造」をもっており、それゆえにこそ、われわれは対象をあらゆる所から見るができる。このとき、われわれがそのテーブルに目を向けるのであれば、対象となるのはそのテーブルであり、人物、本棚、薔薇が挿された花瓶、彫像は地平に位置することになる。既述したように、われわれが対象を見るということは、その対象のなかに住みに来るということであった。本論第 5 章第 1 節において示した引用を確認しよう。

[...] 或る対象を見るということは、その対象に住みに来ることであり、そこから〔その対象の地平をなす〕他のすべての諸事物を、それらがその対象の方に向けている面に従って捉えることである。しかし、それらの〔他のすべての〕諸事物をもまた私が見ているそのかぎりでは、それらの諸事物は依然として私のまなざしに対して開かれた住まいなのであり、私は潜在的にそれらの諸事物のなかに位置づけられており、私の現在の視覚の中心となっている対象を、すでにさまざまな角度から統覚しているのである。したがって、各々の対象は他のすべての対象の鏡なのである。(PP 82)

テーブルが対象になるということは、そのテーブルに住みに来るということである。そのとき、われわれはそのテーブルに潜在的に位置づけられている。それゆえ、われわれはそのテーブルの位置からそのテーブルの地平をなす一切の事物を志向的に捉えるのである。つまり、そのテーブルの位置から人物、本棚、薔薇が挿された花瓶、彫像を志向的に捉えるのである。またこのとき、われわれはこれらの人物、本棚、薔薇が挿された花瓶、彫刻にも潜在的に位置づけられている。それゆえ、地平に位置するこれらの物の位置からも対象となっているテーブルをさまざまな角度から志向的に捉えるのである。その結果、われわれはテーブルの諸局面を捉えるのである。また、われわれはパースペクティヴを通してこのように対象の諸局面を捉えているが、そのパースペクティヴは移行してゆく。それゆえ、諸々の対象はわれわれに「パースペクティヴの連鎖」として現れてくるのである。

次に、《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》という絵画を見る場合を考えてみよう。本作品では、上述した光景が描かれている。すなわち、人物がテーブルに向かって座っており、その光景をそのテーブルの手前から見た場面が描かれている。背景には本棚があり、テーブルの上には開かれた本が数冊置かれている。その左側には、薔薇が挿された花瓶と彫像が置かれている。本作品にはこのような光景が描かれているのである。本作品を見る時、われわれにとって対象となるのは、それらの人物でもテーブルでも、本棚でも薔薇が挿された花瓶でも彫像でもなく絵画である。言い換えれば、対象となるのは描かれた人物と諸々の物なのである。つまり、人物も物も地平に位置しないのである⁷²。本論第 7 章第 1 節において述べたように、美的表現としての絵画を知覚するとき、われわれは絵画を美的知覚によって捉えている。本論第 7 章第 3 節においても確認したように、メルロ＝ポンティによれば、「美的知覚は自ら新たな空間性を

⁷² 現実には 3 次元の空間であるのに対して、絵画は 2 次元の空間である。メルロ＝ポンティは、この 2 次元の空間が地平をもたないことについて、映画のスクリーンを例として次のように述べている。「映画において、カメラが或る対象に向けられ、そしてその対象に接近してそれをクローズアップでわれわれに見せるとき、われわれはそれが灰皿あるいは誰かの手であるということを想起することはたしかにできるが、その対象を実際に判別することはできない。それは、スクリーンは地平をもたないからである」(PP 82)。

切り開くのであり、芸術作品としての絵画は、それが物理的事物として、そして色のついた画布として住んでいる空間のなかにあるのではない」(PP 333 n)。まさに絵画は物理的事物として空間のなかにあるのではないのである。それゆえ、絵画を見るとき、われわれは「対象—地平という構造」をもつパースペクティヴを通してそれを見てはいないのである。したがって、《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》という絵画を見るとき、われわれはその絵画のなかに住みに来るわけではないのである。つまり、本作品を見るとき、われわれはそこに描かれている人物やテーブル、本棚、薔薇が挿された花瓶、彫像を、それらに住みに来ることなく見ることができるのである。現実の世界において対象を知覚するとき、われわれはその対象を「パースペクティヴの連鎖」として見ている。本論前節において述べたように、本作品でもそれと同様に、対象は「パースペクティヴの連鎖」として描かれている。しかし本作品を見るとき、われわれはその描かれた対象に住みに来るのではないのである。それゆえにこそ、本論前節において論じたように、その表現はわれわれに「ゆがんでいる」と感じさせるのである。

もしそのように住みに来るのであれば、われわれは《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》を空間のなかにある「物理的事物」として捉えることになるであろう。そうなれば、たとえば本作品が美術館の一室に展示されている場合には、われわれは本作品をその室内空間のなかに置かれている「色のついた画布」として捉えることになる。そのとき、われわれは本作品に潜在的に位置づけられ、その位置からから本作品の地平をなすすべての事物を志向的に捉えるのである。つまり、本作品の位置から見えるすべての事物を志向的に捉えるのである。またこのとき、われわれは地平をなすこれらのすべての事物にも位置づけられている。それゆえ、これらの地平に位置するすべての事物の位置から対象となっている本作品をさまざまな角度から志向的に捉えるのである。その結果、われわれは本作品を「色のついた画布」として捉えることになるのである。しかしそうなると、もはやわれわれは本作品を美的表現として捉えていないのである。

以上のことから、絵画を見るときという美的経験とは、「対象—地平という構造」をもつパースペクティヴを通して絵画を見ない経験であると言える。つまり、時間の観点から言えば、そのような美的経験においては、われわれは対象を志向的には捉えていないのである。本論第3章第4節において述べたように、メルロ＝ポンティによれば、この志向性、すなわち未来把持、過去把持は、「私の知覚野そのものから発せられる」のであり(PP 476)、「われわれの知覚野は、〈諸物〉と〈諸物のあいだの空隙〉とによってつくられている」(PP 23)。しかし、美的経験においては、絵画に描かれた空間や情景はそのような知覚野としては現れていない。つまり絵画は、〈諸物〉と〈諸物のあいだの空隙〉によってつくられている領野としてはわれわれに現れてこないのである。それゆえ、美的経験における知覚野は未来把持、過去把持を発しないのであり、われわれは絵画を志向的には捉えないのである。このことを図に即して言えば、《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》を見るとき、知覚野が B であるならば、われわれは人物もテーブルも B において捉えるのである。つまり、世界において知覚する場合には、 A' と C_1 を結ぶ直線上に位置する、 B を除く射映として捉えられる諸々の対象も、美的経験においては B におい

て捉えられるのである。また、もちろん、本論第 5 章第 3 節において述べたように、知覚野は「流れるというただ一つの現象」である。それゆえ、われわれが現実の世界を知覚するとき、その世界は、A'は A から A"へと、B は B₁から B'へと、C₁は C から C へと移行してゆく射映として現れて来るのである。それゆえ、現実の世界を知覚するとき、これらの A'、B、C₁は明確には区別され得ない。そのとき、われわれは移行してゆくパースペクティヴを通して世界を知覚しているのであり、それゆえに世界や対象は「パースペクティヴの連鎖」としてわれわれに現れてくるのである。本作品では、諸々の対象がそのような「パースペクティヴの連鎖」として描かれているのである。

セザンヌが描いた絵画を見ると、われわれはこのような美的経験を通して「生きられた世界」に出会うのである。だからこそメルロ＝ポンティは次のように言うのである。

[...] 絵画は、われわれを生きられた世界に抗しがたく直面させるのである。(C 53)

[...] la peinture nous replace impérieusement en présence du monde vécu.

現実の世界を知覚するとき、われわれは、移行してゆくパースペクティヴを通して「生きられた世界」を志向的に把握している。しかし、セザンヌの絵画を見ると、われわれはそこに描かれた「生きられた世界」を志向的には把握しないのである。それゆえ、われわれが絵画を見ると、「生きられた世界」は直接に現れて来るのである。

第 5 節 客観的思考と知覚経験

「生きられた世界」は、知覚経験において捉えられる世界である。本論本章第 1 節において述べたように、客観的思考はそのような知覚経験を忘れさせる。本論では最後に、メルロ＝ポンティの議論に従って、われわれが絵画を見ることによってそのような「生きられた世界」に直面することの意義を示したい。

本論第 5 章第 4 節において述べたように、知覚には脱自が伴うのであり、「対象の措定はわれわれにわれわれの実際の経験の限界を超えさせる」。そして、われわれは、「われわれの実際の経験がわれわれに教えるすべてのものを対象から引き出していると感じるようになる」のである (PP 85)。そのとき、われわれは「物」を「措定され得る物そのもの」として見なすようになるのであり、その一方で、われわれは「私の身体」も「この世界に属する諸対象のなかの一つ」として見なすようになるのである。こうなると、これらの「物」や「私の身体」は「客観的空間」のなかに位置を占めるようになる (PP 85)。その結果、客観的思考は形成される。幾何学的遠近法もこの思考に基づく手法の一つであると言えるだろう。それゆえ、幾何学的遠近法は知覚経験を忘れさせるのであり、われわれは幾何学的遠近法に従って対象を措定しよう

とするのである。しかし、デフォルマシオンはそのような動きを停止させるのである。本論本章第 3 節において引用した《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》についての記述に続く箇所において、メルロ＝ポンティはこのことを次のように述べている。

たしかに、これらのさまざまなデフォルマシオンを画布上に移す場合に、私はそれらを凝固させるのであり、自発的な運動を停止させるのであって、知覚においては、この運動によって、これらのデフォルマシオンは互いに重なり合うのであり、幾何学的遠近法へと向かうのである。(SNS 24)

Il est vrai qu'en reportant sur la toile ces déformations, je les fige, j'arrête le mouvement spontané par lequel elles se tassent les unes sur les autres dans la perception et tendent vers la perspective géométrique.

既述したように、過去把持、未来把持は「私の知覚野そのものから発せられる」のであり、その知覚野は来るべき瞬間ごとに常に変化し続ける。それゆえ、未来把持の地平も過去把持の地平も常にその瞬間ごとに移行してゆく。また知覚野は、パースペクティブとして現れる領野であり、それゆえ、パースペクティブも常に移行してゆく。その結果、物と世界は「パースペクティブの連鎖」としてわれわれに現れるのであり、「デフォルマシオン」は「互いに重なり合う」のである。既述したように、「知覚野」とはわれわれの知覚に顕在的に現れている領野であり、知覚には、本論第 5 章第 4 節において述べたように、常に脱自が伴う。それゆえ、「自分の実際におこなっている経験の限界」を超えて対象は措定されるのである。つまり、「デフォルマシオン」を超えて対象は措定されるのである。その結果、われわれが現実の世界を知覚している場合には、諸々の「デフォルマシオン」は「幾何学的遠近法」へと向かうのである。しかし、絵画においては、この「デフォルマシオン」は凝固されるのである。それは、本論前節において述べたように、美的経験として絵画を見るとき、われわれは対象を志向的には捉えないからである。それゆえ、絵画に描かれている対象を見るとき、われわれは「幾何学的遠近法」へと向かう動きを止めるのである。

このような美的経験においてわれわれが直面する「生きられた世界」は、本論本章第 1 節において述べたように、客観的思考に基づく世界から来る偏見をのり越えることによって見いだされる。しかし「生きられた世界」は、容易に知ることができるようなものではない (PP 71)。メルロ＝ポンティによれば、『『自然的な直観のなかには、われわれが現象的存在に到達するためには打ち破らねばならない、一種の〈秘匿＝機制〉が在る⁷³』、あるいはまた、知覚が自分自

⁷³ メルロ＝ポンティによるこの記述はシェーラー『価値の転倒』からの引用である。そこにおけるシェーラーとメルロ＝ポンティとの主張の関係については、小須田が簡潔に論じている。(小須田、2003年、

身に対して身を潜める一つの弁証法が在るのである」(PP 71)。つまり、脱自を伴う対象の把握は自分自身に対して自分自身を隠すのである。その結果、われわれは、われわれの経験から離れて「理念」へと移行するのである。「対象として、理念はすべての人にとって同一で、すべての時間とすべての場所に対して通用するものであることを求め、客観的な時間と空間の一点への対象の個別化が、一つの普遍的な措定力の表現としてあらわれてくる」のである(PP 85)。幾何学的遠近法に従った表現は、まさにこのような「一つの普遍的な措定力の表現」であると言えるだろう。そもそも、「もし遠近法的変形がわれわれに明白に与えられているならば、われわれは遠近法を学ぶ必要はないであろう」(PP 301)。上述したように、そのような措定力の表現が基づく理念もわれわれの経験から生じているのであり、「科学的意識」も「そのすべてのモデルを生きられた経験の構造に負っているのである」(PP 71)。それゆえ、ドゥ・ヴァーレンが指摘しているように、「デフォルマシオンは、[...]われわれが諸々の対象のうちに見ていると信じている固定された幾何学的な外観が、その外観の根源を科学的な考えで知覚されたものの投影に負っているという事実を伝えるのである」⁷⁴。メルロ＝ポンティは、セザンヌの絵画について、科学との関係において次のように述べている。

われわれは、事物を知覚し、事物について分かり合っており、事物のなかに植え付けられている。そして、われわれがさまざまな科学を作り上げているのは、「自然」というこの礎石のうえにおいてなのである。このような根源的世界こそ、セザンヌが描こうとしたもののなのである。(SNS 23)

Nous percevons des choses, nous nous entendons sur elles, nous sommes ancrés en elles et c'est sur ce socle de « nature » que nous construisons des sciences. C'est ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre

われわれは、言わば「自然」のレベルで、事物を知覚し、事物について分かり合っており、事物のなかに植え付けられている。たとえば、事物を知覚するとき、われわれはそれを幾何学的遠近法にしたがって見ているわけではなく、既述したようなデフォルマシオンとして見ているのである。われわれは、このような「自然」のうえに、さまざまな科学を築きあげているのである。セザンヌは「知性、観念、科学、遠近法、伝統を、それらが理解する宿命にある自然的世界に再び接触させようとした」(SNS 23)のであり、「自然」は言わば客観的世界の根源なのである。「生きられた世界」はそのような「根源的世界」なのであり、「科学のすべての領域は生きられた世界のうえに作り上げられているのである」(PP iii)。それゆえメルロ＝ポンティは、この「生きられた世界」に立ち戻るべきであることを次のように述べている。

60-61頁)。

⁷⁴ De Waelhens, 1978, p.367.

最初の哲学的行為は、客観的世界の手前にある生きられた世界にまで立ち返るということであろう。というも、この生きられた世界においてこそ、われわれは客観的世界の権利もその諸限界も、了解することができるであろうからである […]。(PP 69)

Le premier acte philosophique serait donc de revenir au monde vécu en deçà du monde objectif, puisque c'est en lui que nous pourrions comprendre le droit comme les limites du monde objectif [...].

上述したように、客観的世界が基づく理念は、「生きられた世界」におけるわれわれの経験、すなわち「生きられた経験」から生じたものである。それゆえ、この「生きられた世界」に立ち戻ることによって、われわれは客観的世界の権利もその諸限界も、了解することができるのである。

セザンヌをはじめとする現代の画家は、「生きられた経験によって把握された世界」を再び見いだそうとした (C 19)。それゆえ、現代の画家が描いた世界は「生きられた世界」なのであり、それは客観的世界の根源を描いた世界なのである。現代絵画を見ることによってこの「生きられた世界」に直面するとき、われわれは、われわれが生きる客観的世界の根源を理解するのである。

結び

第 8 章では、時間論の観点からメルロ＝ポンティにおける知覚経験と美的経験との相違を示した。われわれが諸対象を知覚するとき、対象は「パースペクティヴの連鎖」として現れるのであり、「生きられた世界」は、そのようにして対象が現れる世界なのである。しかし、知覚経験においては「パースペクティヴの連鎖」としての対象が過去把持、未来把持を通して志向的に捉えられるのに対して、美的経験においてはそのような対象が直接捉えられる。それゆえにわれわれは、美的経験において「生きられた世界」に直面するのである。本論序において言及したギルモアは、「もし、絵画に描かれた対象が、われわれがそれを知覚するにつれて形を成すのと同様に、対象がわれわれがそれを知覚するにつれて形を成すのであれば、その場合には、絵画はわれわれに何を示すことができるのであろうか」と述べたうえで考察をおこなっている⁷⁵。つまりギルモアは、絵画に描かれた対象も、現実世界における対象と同様に、知覚するにつれて形を成すと考えているのである。しかし上述したように、現実世界において対象を見る

⁷⁵ Gilmore, p.296. 本論註 14 を参照。

場合には、われわれはそれを志向的に捉えるが、これに対して、われわれは描かれた対象を志向的には捉えないのである。それゆえ、描かれた対象は、現実世界における対象と同様に知覚するにつれて形を成すのではないのである。

まとめ

本論第 2 部では、時間論の観点から美的経験と知覚経験との相違を示すことによって、美的経験を明らかにした。本論で論じた、メルロ＝ポンティが用いる「美的経験」という概念は、少なくとも絵画に関しては、現代芸術に属する作品を見るという経験を意味する場合に限られている。しかし、このように芸術が現代芸術に限られているとは言え、その全ての美的経験が、本論で論じたような「パースペクティヴの連鎖」としての対象を直接捉える経験であるとも考えられにくい。それゆえ、本論第 8 章で見たように、メルロ＝ポンティは、われわれが「生きられた世界」に直面するそのやり方はさまざまであると述べているのであろう。たとえば、本論第 8 章第 1 節において述べた、メルロ＝ポンティが言及するファン・グリス、ピカソ、ブラックらが描いたキュビズムによる表現は、セザンヌのデフォルマシオンと異なる側面を多くもっていると言えるであろう。それゆえ、このキュビズムにおいては、たとえば、本論で論じたデフォルマシオンよりもより広範な時間的地平から対象を捉えて描かれているように思われる。しかしそうであっても、キュビズムによる表現を見るとき、われわれは、本論同章第 8 節で述べた美的経験において対象を捉えるのと同様に、対象を直接捉えることができる。それゆえに、上記のキュビズムの画家たちが描く絵画も、われわれを抗しがたく「生きられた世界」に直面させるのである。

また、本論第 8 章で述べた、《ギュスターヴ・ジェフロワの肖像》に注目するメルロ＝ポンティについてカルボーネは、メルロ＝ポンティがエルヴィン・パノフスキーによる遠近法の分析を参照しているのではないかと推測している。カルボーネによれば、「メルロ＝ポンティはセザンヌの企てをフッサールのそれと同一視しようとしている。[...]」しかし、メルロ＝ポンティの試論がセザンヌに集中しているのは、美術史家のエルヴィン・パノフスキーが『象徴形式としての遠近法』に当てたテキストの読解によって方向づけられていたからであると考えられることも同じく正当である [...]。ルネサンスに固有の遠近法の誕生は、[...] 数学に由来するモデルを視覚に適用するために、精神生理学上の特性（両目による視覚、眼の絶え間ない動き、網膜の球状の外形、さらには視覚の「心理学的な〈解釈〉」）を無視した視覚による知覚の合理化を伴ったのであり、パノフスキーは、その方法をそこで明らかにしたのである」。カルボーネは以上のように述べた上で、「メルロ＝ポンティが 1895 年にセザンヌによって描かれた絵画 [=ギュ

スターヴ・ジェフロワの肖像画] に関して指摘しているときに参照しているのは、まさにこの類の分析であるように思われる」⁷⁶と指摘している。メルロ＝ポンティがパノフスキー『象徴形式としての遠近法』を参照したかどうかは定かではないが、カルボナーが推測しているようにその可能性は十分に在り得るであろう。そうだとするならば、本論で述べた「パースペクティヴの連鎖」として対象を描いた絵画は、上記の「視覚による知覚の合理化」が無視した「両目による視覚、眼の絶え間ない動き、網膜の球状の外形、さらには視覚の『心理学的な〈解釈〉』」を考慮した表現であると言えるだろう。カルボナーによれば、「エルヴィン・パノフスキーは、ルネサンスから 20 世紀前半に至るまでの遠近法の有力な解決策のなかでデカルトが延長をもつ実体という概念を用いて理論化した幾何学的空間という現代の概念を特定した」のであり、『延長をもつ実体』は、均一で際限がなく、数的に表現でき図表を用いて表すことができる合理的な法則によって規定されており、その結果、われわれの身体的な経験が立証している事物の感覚的な質のすべてから独立しているのである。これに対してメルロ＝ポンティは、セザンヌによって行われた『遠近法的デフォルマシオン』(SNS 25) が、われわれが知覚を通して世界に密着していることを表現にもたらすという努力に従っている、ということ強調するのである」⁷⁷。本論第 8 章第 2 節において述べたように、メルロ＝ポンティによれば、幾何学的遠近法に従う古典絵画の画家は「見えるものについてのごく習慣的な表象しか画布上に持ち込まないと決めていた」のに対して、現代絵画の画家は「われわれの目の前での風景の誕生そのものを取り戻し、表現しようとした」。「パースペクティヴの連鎖」は、まさにこのような「風景の誕生そのもの」なのである。本論で論じたように、われわれが対象を知覚する（見る）ということは、移行してゆくパースペクティヴを通して対象に住みに来ることである。そうすることによって、われわれは対象を諸々の時間的地平から知覚している。この意味において、われわれは「知覚を通して世界に密着している」。「パースペクティヴの連鎖」は、そのようにわれわれが世界と密着しているときにわれわれに現れる「知覚野」である。それゆえ、カルボナーが指摘しているように、「セザンヌによっておこなわれた『遠近法的デフォルマシオン』」は、「われわれが知覚を通して世界に密着していることを表現にもたらすという努力に従っている」のである。またカルボナーが指摘しているように、メルロ＝ポンティには、「現代絵画における画家の見るという手段は、知覚の生、生きられた経験、身体性の生きられた世界から、より直接的でより意識的な方法で、古典的な絵画においては事実ではなかったものを汲み取るのである」という確信があったと言えるであろう⁷⁸。メルロ＝ポンティによれば、「世界は汲みつくし得ない」(xii) のであり、現代の画家も世界を汲みつくしてそれを描いているわけではない。それゆえ、セザンヌや上述したキュビズムの画家のそれぞれが、それぞれの仕方世界から「古典的な絵画においては事実ではなかったもの」を汲み取っているのである。

⁷⁶ Carbone, *ibid.*, pp.18-19

⁷⁷ *ibid.*, pp.20-21.

⁷⁸ *ibid.*, p.20.

結

以上、本論では、メルロ＝ポンティの知覚論を手掛かりとして、時間の観点から美的経験と知覚経験との相違を示すことによって、絵画を見るという美的経験を明らかにした。以下では、本論の内容をまとめよう。

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。彼はこのような経験において見いだされる意味を「生まれ出でんとする状態の意味」と呼び、この意味は、「機能している志向性」でもある「運動志向性」を通して把握される。このような知覚経験は時間の観点から明らかとなる。知覚経験において顕在的に現れている領野である「知覚野」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。この知覚野から発せられる、「機能している志向性」である過去把持、未来把持を通して過去と未来は把握される。また、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。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、現代絵画を見る時、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」も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。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」を重層す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、われわれは志向的にではなく描かれた「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。

文献表

メルロ＝ポンティの著作

Merleau-Ponty, Maurice. *Parcours 1935-1951*, Lagrasse, Verdier, 1988.

—— *La structure du comportement*, PUF, 1942. (『行動の構造』、滝浦静雄、木田元訳、みすず書房 1964 年)

—— *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. (『知覚の現象学』、二分冊、竹内芳郎・小木貞孝・木田元・宮本忠雄訳、みすず書房、1967 年、1974 年；『知覚の現象学』、中島盛夫訳、法政大学出版社、1982 年；*Phenomenology of perception*, Colin Smith (tr.), Routledge, 2002.)

—— *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* (exposé du 23 novembre 1946), éditions Cynara, 1989. (『メルロ＝ポンティは語る—知覚の優位性とその哲学的帰結—』、菊川忠夫訳、御茶ノ水書房、1981 年)

—— *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1948. (『意味と無意味』、滝浦静雄・栗津則雄・木田元・海老坂武訳、みすず書房、1983 年)

—— *Causeries 1948*, texts établies et annotées par Stéphanie Ménasé, Paris, Éditions du Seuil, 2002. (『知覚の哲学—ラジオ講演 1948 年—』、菅野盾樹訳、筑摩書房、2011 年)

—— *Merleau-Ponty à la Sorbonne, résumé de cours 1949-1952*, Cynara, 1988. (『意識と言語の獲得—ソルボンヌ講義 (1) —』、木田元・鯨岡峻訳、みすず書房、1993 年)

—— *Signe*, Paris, Gallimard, 1960. (『シーニュ』、二分冊、竹内芳郎・木田元 他訳、みすず書房、1969 年、1970 年)

—— Un inédit de Merleau-Ponty, dans: *Revue de Métaphysique et de Morale*, No 4, 1962.

—— *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, 1964. (『眼と精神』、滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1966 年)

—— *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964. (『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、1989 年)

その他参考文献

欧文

Alquié, Ferdinand. Une philosophie de l'ambiguïté : L'existentialisme de Merleau-Ponty, dans : *Fontaine* 59, 1947, pp.47-70.

Andrews, Jorella. *The question of painting: Re-thinking thought with Merleau-Ponty*,

- Bloomsbury, 2014.
- Angelino, Lucia. *L'Œil de Merleau-Ponty*, Mimesis, 2014, Kindle edition.
- Barbaras, Renaud. *De l'être du phénomène: Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Millon, 1991.
- *Le tournant de l'expérience: Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Vrin, 1998.
- Bergson, Henris. *Matière et mémoire*, PUF, 1939. (『物質と記憶』、竹内信夫訳、白水社、2011年)
- Bonan, Ronald, *Merleau-Ponty*, Les Belles Lettles, 2011.
- Busch, Thomas. Existentialism: The “new philosophy”, in: *Merleau-Ponty key concepts*, eds. Rosalyn Diprose and Jack Reynolds, Routledge, 2014, pp.30-43.
- Carbone, Mauro. *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Georg Olms Verlag, 2001.
- *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, 2011. (『イメージの肉—絵画と映画のあいだのメルロ＝ポンティ』、西村和泉訳、水声社、2017年)
- “The Proustian corporeity” and “the true hawthorn”s—Merleau-Ponty as a reader of Proust between Husserl and Benjamin—, in: *Merleau-Ponty's Poetic of the World—Philosophy and Literature—*, ed. John D. Caputo, Fordham University Press, 2020, pp.34-49/300, Kindle edition.
- Carman, Taylor. *Merleau-Ponty*, Routledge, 2008.
- Davis, Duane H. The Art of Perception in: *Merleau-Ponty and the art of perception*, eds. Duane H. Davis and William S. Hamrick, State university of New York press, 2016, pp.3-52.
- Delcò, Alessandro, *Merleau-ponty et l'expérience de la création —Du paradigme au schème—*, PUF, 2005.
- Descartes, René. *Oeuvres de Decartes*, publiées par Charles Adam et Paul Tannery, Vrin. (『デカルト著作集』、白水社、1973年)
- Duportail, Guy-Félix, La Saint Victoire de Cézanne, dans: *Chiasmi International* 17, Mimesis, 2015, pp.225-236.
- Duchêne, Joseph. La structure de la phénoménalisation dans la “phénoménologie de la perception” de Merleau-Ponty, dans: *Revue de métaphysique et du morale*, No3, 1978, pp. 373-398.
- Dufourq, Annabelle. *Merleau-Ponty : Une ontologie de l'imaginaire*, Springer, 2012.
- Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience de esthétique*, PUF, 1953.
- Maurice Merleau-Ponty, dans: *Les études philosophiques* No.1, PUF, 1962.
- Dillon, M. C. *Merleau-Ponty's ontology*, Second Edition, Ebanston, Northwestern University Press, 1988.

- Dupond, Pascal. *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Ellipses, 2008.
- Eddie, James M. *Speaking and Meaning: The Phenomenology of Language*, Indiana University Press, 1976. (『ことばと意味—言語の現象学—』、滝浦静雄訳、岩波書店、1980年)
- Figal, Günter, Merleau-Ponty and Cézanne on painting, in: *Merleau-Ponty at the Limits of art, religion, and perception*, eds. Kascha Semonovitch and Neal DeRoo, Continuum, 2010, pp.30-40.
- Foultier, Anna Petronella, Incarnated meaning and the notion of Gestalt in Merleau-Ponty's phenomenology, dans: *Chiasmi International* 17, Mimesis, 2015, pp.53-75.
- Gasquet, Joachim. 『セザンヌ』、與謝野文子訳、岩波書店、2009年。
- Gelven, Michael. 『ハイデッガー 『存在と時間』 註解』、長谷川西涯訳、ちくま学芸文庫、2000年。
- Gill, Jerry H. *Deep postmodernism: Whitehead, Wittgenstein, Merleau-Ponty, and Polanyi*, Humanity Books, 2010.
- Gilmore, Jonathan. Between philosophy and art, in: *Cambridge companions to Merleau-Ponty*, eds. Taylor Carman and Mark B. N. Hansen, Cambridge University Press, 2005, pp.291-317.
- Halda, Bernard. *Merleau-Ponty, ou la philosophie de l'ambiguïté*, Lettres modernes, 1966.
- Heidegger, Martin. 『存在と時間』、上下巻、細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫、1994年。
- Husserl, Edmund. 『内的時間意識の現象学』、立松弘孝訳、みすず書房、1967年。
- 『論理学研究』、四分冊、立松弘孝・松井良和訳、みすず書房、1970年、1974年、1976年。
- 『形式論理学と超越論的論理学』、立松弘孝訳、みすず書房、2015年。
- *Méditations Cartésiennes*, Paris, Vrin, 1953. (『デカルトの省察』、浜渦辰二訳、岩波文庫、2001年)
- 『経験と判断』、長谷川宏訳、河出書房新社、1975年。
- 『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』、細谷恒夫・木田元訳、中央文庫、1995年。
- Jensen, Rasmus Thybo. Merleau-Ponty and the transcendental problem of body agency, in: *The phenomenology of embodied subjectivity*, Springer, 2013, pp.43-62.
- Johnson, Galen A. Phenomenology and painting: "Cézanne's Doubt" in: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, eds. James M. Eddie and John McCumber, Northwestern University press, 1993, pp.3-13.
- Merleau-Ponty and Kant's Third Critique: The Beautiful and the Sublime, in: *Merleau-Ponty at the Limits of art, religion, and perception*, eds. Kascha Semonovitch and Neal DeRoo, Continuum, 2010, pp.41-59.
- Kant, Immanuel. 『純粋理性批判』、二分冊、石川文康訳、筑摩書房、2014年。

- 『判断力批判』、二分冊、篠田英雄訳、岩波書店、1964年。
- Koffka, Kurt. 『ゲシュタルト心理学の原理』、鈴木正弥訳、福村出版、1998年。
- Kwant, Remy C. *Phenomenological Philosophy of Merleau-Ponty*, Duquesne University Press, 1963. (『メルロ＝ポンティの現象学的哲学』、滝浦静雄・竹本貞之・箱石匡行訳、国文社、1976年)
- *From phenomenology to metaphysics: An inquiry into the last period of Merleau-Ponty's philosophical life*, Duquesne University Press, 1966.
- Landes, Donald A. *The Merleau-Ponty dictionary*, Bloomsbury, 2013.
- *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, Bloomsbury, 2013.
- Lyotard, Jean-François. *La phénoménologie*, PUF, 1964.
- Madison, Gary Brent. *La phénoménologie de Merleau-Ponty: Une recherche des limites de la conscience*, Klincksieck, Paris, 1973.
- Minkowski, Eugène. *La schizophrénie: Psychopathologie des schizoïdes et des schizophrènes*, Paris, Payot, 1927. (『精神分裂病—分裂性性格者及び精神分裂病者の精神病理学—』、村上仁訳、みすず書房、2019年)
- *Le probleme des hallucinations et le probleme de l'espace*, Evolution psychiatrique, 1932.
- *Le temps vécu: études phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris, D'Artrey, 1933. (『生きられる時間—現象学的・精神病理学的研究—』、二分冊、中江育生・清水誠・大橋博司訳、みすず書房、1972、1973年)
- Novotny, Fritz. *Cézanne*, Third edition, Phaidon, 1972.
- Panofsky, Erwin. 『〈象徴形式〉としての遠近法』、木田元監訳、川戸れい子・上村清雄訳、ちくま学芸文庫、2009年。
- Pingaud, Bernard. Merleau-Ponty, Sartre et la littérature, dans: *L'arc* 46, 1971, pp.80-87.
- Platon. 『プラトン全集 9』、加来彰俊・藤沢令夫訳、岩波書店、1974年。
- Ricœur, Paul. Merleau-Ponty, Husserl and Heidegger, 1989, in: *Merleau-Ponty and the possibilities of philosophy*, eds. Bernard Flynn, Wayne J. Froman, and Robert Vallier, Sunny Press, 2009, pp.25-32.
- Sartre, Jean-Paul. *L'imagination*, PUF, 1936. (『想像力』、平井啓之訳、人文書院、1957年)
- *L'imaginaire*, PUF, 1940. (『想像力の問題』、平井啓之訳、人文書院、1955年)
- *L'être et le néant*, Paris Gallimard, 1943. (『存在と無』、三分冊、松浪信三郎訳、ちくま学芸文庫、2007年)
- *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948. (『文学とは何か』、加藤周一、白井健三郎訳、1952年)
- Sichère, Bernard. *Merleau-Ponty, ou le corps de la philosophie*, Bernard Grasset, Paris, 1982. (『メルロ＝ポンティあるいは哲学の身体』大崎博訳、サイエンティスト社、2003年)

- Silverman, Hugh J. Art and aesthetics, in: *Merleau-Ponty key concepts*, eds. Rosalyn Diprose and Jack Reynolds, Routledge, 2014, pp.95-108.
- Smith, Michaël B. L'esthétique de Merleau-Ponty, dans : *Les études philosophique* Janvier-Mars, PUF, 1988, pp.73-98.
- Thierry, Yves. Le «Cogito» comme expérience sensible, dans: Merleau-Ponty, *Note de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, Press Universitaires de France, 1998.
- Tilliette, Xavier. *Merleau-Ponty ou la mesure de l'homme*, Édition seghers, 1970. (『メルロ＝ポンティ―あるいは人間の尺度―』、木田元・篠憲二訳、大修館書店、1973年)
- Trotignon, Pierre. *Les philosophes français d'aujourd'hui*, PUF, 1967.
- De Waelhens, Alfonse. *Une philosophie de l'ambiguïté*, Louvain Paris, 1978.
- Whitmoyer, Keith. Merleau-Ponty and the permanent dissonance of being. The temporal extensions of the transcendental field in phenomenology of perception, dans: *Chiasmi International* 14, Mimesis, 2012, pp.363-381.
- Williams, Forrest. Cézanne, Phenomenology, and Merleau-Ponty in: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, eds. James M. Edie and John McCumber, Northwestern University press, 1993, pp.165-173.
- Zahavi, Dan. *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, 2003. (『フッサールの現象学』、工藤和男・中村拓也訳、晃洋書房、2003年)
- Zhe, Liu. A Fundamental limit of Merleau-Ponty's transcendental phenomenology, Two concepts of intentionality, dans: *Chiasmi International* 11, Penn State University, 2009, pp.133-143.

邦語

- 家高洋『メルロ＝ポンティの空間論』、大阪大学出版会、2013年。
- 岩崎陽子「自由・創造・生―メルロ＝ポンティ『セザンヌの疑惑』より」、『待兼山論叢』35号、大阪大学、2001年、所収、29-51頁。
- 小須田健「物は射影しない」、『メルロ＝ポンティ研究』第7/8合併号、2003年、所収、50-61頁。
- 岡山敬二『人間が人間でなくなるとき―フッサールの影を追え、とメルロ＝ポンティは言った―』、亜紀書籍、2014年。
- 小熊正久「メルロ＝ポンティと幾何学」、『山形大學紀要 人文科学 15』、山形大学、2005年、所収、167-186頁。
- 『メルロ＝ポンティの表現論 言語と絵画について』、東信堂、2019年。
- 加賀野井秀一『メルロ＝ポンティと言語』、世界書院、1988年。

- 『メルロ＝ポンティ 触発する思考』、白水社、2009年。
- 加國尚志『自然の現象学—メルロ＝ポンティと自然の現象学—』、晃洋書房、2002年。
- 「沈黙の詩法—メルロ＝ポンティにおける「沈黙」のモチーフ—」、『思想』1015号、2008年、所収、28-46頁。
- 加藤豊仞『表現と自由—メルロ＝ポンティの表現論』、世界書院、1990年。
- 川崎唯史「知覚の本性から主体の本性へ—前期メルロ＝ポンティのプログラム」、『メタフュシカ』第49号、大阪大学、2018年、所収、85-98頁。
- 川瀬智之『メルロ＝ポンティの美学—芸術と同時性』、青弓社、2019年。
- 河野哲也『メルロ＝ポンティの意味論』、創文社、2000年。
- 木田元『メルロ＝ポンティの思想』、岩波書店、1984年。
- 小熊正久『メルロ＝ポンティの表現論—言語と絵画について』、東信堂、2019年。
- 小林博之「メルロ＝ポンティの時間論—『知覚の現象学』における主観と時間」、『哲学』35号、北海道大学、1999年、所収、37-35頁。
- 酒井麻衣子「『意味と無意味』—生まれつつある意味」、『メルロ＝ポンティ読本』、松葉祥一、本郷均、広瀬浩司編、法政大学出版局、2018年、所収。
- 佐藤愛「無意識における明るさの問題」、『メルロ＝ポンティ研究』第17号、メルロ＝ポンティ・サークル、2013年、所収、3-13頁。
- 澤田哲生『メルロ＝ポンティと病理の現象学』、人文書院、2012年。
- 実川敏夫『メルロ＝ポンティ—超越の根源相』、創文社、2000年。
- 清水誠『近代〈知〉とメルロ＝ポンティ』、世界書院、1988年。
- 末次弘『表現としての身体—メルロ＝ポンティ哲学研究—』、春秋社、1999年。
- 高橋綾「知覚における絵画的意味」、『待兼山論叢』36、2002年、所収、17-33頁。
- 谷徹『意識の自然—現象学の可能性を拓く』、勁草書房、1998年。
- 円谷裕二『知覚・言語・存在—メルロ＝ポンティ哲学との対話』、九州大学出版、2014年。
- 樋渡河「メルロ＝ポンティの現象学における身体の構造と機能について」、『哲学年報』第66号、九州大学、2007年、所収、81-97頁。
- 「メルロ＝ポンティの真理論—身体性・時間性・合理性」、『哲学論文集』第45号、九州大学哲学会、2009年、所収、97-112頁。
- 福田肇「メルロー＝ポンティにおけるコギトと自己意識の問題」、『メルロ＝ポンティ研究』第9号、メルロ＝ポンティ・サークル、2004年、所収、89-104頁。
- 安川慶治「『良き両義性』と『悪しき両義性』—メルロ＝ポンティ『現象学』の一転回点—」、『現象学年報』13、日本現象学会、1997年。
- 「『知覚の現象学』における超越論的問題—メルロ＝ポンティの『現象学』—」、『倫理学年報』第四五集、日本倫理学会、1996年、127-141頁。
- 山形頼洋『感情の自然—内面性と外在性についての感情の現象学』、法政大学出版局、1993年。
- 山下通「線と表現—メルロ＝ポンティにおける幼児のデッサンと表現の意義」、『哲学論文集』、

九州大学哲学会、所収、113-131 頁。

鷺田清一 『メルロ＝ポンティ 可逆性』、講談社、2003 年。

『KAWADE 道の手帖 メルロ＝ポンティ―哲学のはじまり／はじまりの哲学』、河出書房新社、2010 年。

図版

Cézanne, Paul, *Lac d'Annecy*, 1896, oil on canvas, Courtauld Institute Galleries, London.

—*Portrait de Gustave Geffroy*, 1895, oil on canvas, musée d'Orsay, Paris.

謝辞

本研究の遂行にあたっては、多くの方々にお世話になりました。指導教官である川瀬智之准教授には、本研究分野における専門家の立場から、ご意見ご指導を賜りました。前指導教官である松尾大名誉教授には、研究の基本を教えていただき、また終始多大なるご指導を賜りました。林卓之准教授、布施英人教授には、副査として適切なお助言を賜りました。東京藝術大学美学研究室の皆様にも、ご助言ご協力を頂きました。ここに感謝の意を表します。