

## メルローポンティの美術論

—— 奥行きと運動における同時性 ——

川瀬智之

### はじめに

メルローポンティ（一九〇八・一九六一）は、そのキャリアを通じて、一貫して、芸術作品を参照している。本論では、ロベール・ドローネー（一八八五・一九四一）とオーギュスト・ロダン（一八四〇・一九一七）を中心的に取り上げて、メルローポンティがそれらの芸術家の言葉をどのように解釈しながら、自らの美術論を展開しているかを論じる。メルローポンティとこれらの美術家との関係について論じた先行研究は、筆者の知る限りでは、ロダンとの関係に言及したものがわずかにある程度で、ドローネーとの関係について論じたものはまったくない<sup>1)</sup>。だが、この二人についてのメルローポンティの議論は、ともに同時性の問題に関わっているという共通点を持ち、相互補完的な関係にある。そして、これらの議論の相互補完性は、メルローポンティ自身の美術論を形成しているものでもある。本論の目的は、これらの美術家が展開していた議論との関係において、また初期の著作との関係も考慮に入れながら、「眼と精神」におけるメルローポンティの美術論の特徴を、時間、とりわけ同時性の観点から明らかにすることである。

まず第一節では、ロベール・ドローネーとオーギュスト・ロダンの美術論の特徴を挙げ、メルローポンティが「眼と精神」

において、いかなる仕方ですれらを読み換えているかについて論じる。続いて第二節では、メルローポンティによるドローネー論、ロダン論の背景となっている、『知覚の現象学』における「與行き」や「運動」に関する議論を確認する。最後に第三節では、第一節、第二節を踏まえて、メルローポンティによるドローネー、ロダンの美術論の解釈の仕方をもメルローポンティ自身の美術論を表すものとして考え、その特徴を明らかにする。その結果、メルローポンティが、『知覚の現象学』以来の時間についての洞察を背景としてそれらの芸術家の著作を解釈しながら、同時性の概念を中心とする独自の美術論を展開していることが明らかになるはずである。

## 一、ドローネー、ロダンの美術論とメルローポンティ

### 一―一、メルローポンティによる、ドローネーの美術論の読解

同時性の問題は、「眼と精神」の中の数カ所で論じられているが、そのうちの一カ所において、メルローポンティは、ドローネーの議論を参照している。ドローネーは二〇世紀前半のフランスで活動した画家であり、主に抽象絵画の先駆者の一人として知られている。一九五七年、すなわち「眼と精神」の執筆の三年前には、ドローネーの書いた文章を集めた書物が出版されている。メルローポンティは、そこからドローネーの文章を引用しながら、次のように述べている。

それ（視覚、引用者注）のみが、我々に、様々な、互いに（外的）で、異質な存在が、それでも絶対的に一緒にあること、（同時性）を教えるのだ（中略）。ロベール・ドローネーは簡潔に言っている。「鉄道は平行線と折り合う継起的なもののイメージである。レールの同等性」。収斂し、収斂しないレール、収斂することでそこに等距離のままであるレール。私のパースペクティヴのもとにあることで私から独立しており、私なしに、世界であるために私にとってある

世界。OE&4 (原文でイタリックによって示されている部分には傍線を付した〓引用者注)

この文からは、メルロ〓ポンティにとって重要なものは「異質な」ものが共にあることとしての「〈同時性〉」であり、その観点からドロネーの文章を解釈しているということが分かる。まず、ドロネーがどのようなことを論じているのかについて確認しておこう。

ドロネーが一九一二年に執筆した「光」と題する文章の中には、次のような文章がある。

自然における光は諸々の色彩の運動を作り出す。運動は、不均衡な諸尺度、〔すなわち〕現実を構成する色彩同士の対比の諸関係によって与えられる。この現実は奥行きを有しており（我々は星までも見る）、リズムミカルな同時性となる。

光における同時性、それは人間の視覚を作り出す諸々の色彩の調和、リズムである。ロニホ（原文で大文字で始まっている語はゴシックで、イタリックで印刷されている語は傍線で示した。「」内は引用者による補足。以下の引用に おいても同様〓引用者注）

ここでドロネーの言っているのは、光から生じた色彩が、互いの対比関係によって動きと奥行きのある現実を作り出す、ということである。それは言い換えれば、人間の見る現実が、空間の奥行き印象を与えるが、この視覚的現実が、「色彩同士の対比」によって生じているということである。ドロネーは、色彩の「同時的補色的対比」(Diac)とも言っている。このように言うとき、ドロネーは、主にシュヴールの色彩理論を念頭に置いている。シュヴールは、一八三九年に『色彩の同時的対比の法則について』を発表し、ドラクロワやスーラなどの画家に影響を与えた<sup>(2)</sup>。シュヴールの言う色彩の同時的対比とは、たとえば、二つの色が隣りあって置かれている場合に、一方は他方の領域に自らの補色を生じさせ、この

ことによって、この二つの色が、離れて置かれている場合とは異なって見えるということである。ドロローネーは、この色彩理論を拡大解釈し、人間の知覚する現実の全体が光から生じた色彩同士の対比によって形作られると考えるのである<sup>(3)</sup>。ドロローネーは、このような視覚経験を聴覚経験と対比させている。

聴覚的知覚は我々が世界を認識するのに十分ではない、それは奥行きを持っていない。

その運動は継起的であって、一種の機械装置であり、その法則は機械じかけの置時計の時間である。この時間は、聴覚的知覚と同様に、世界における視覚的運動の、我々による知覚とは何の関係もない。(中略) 鉄道は、平行線と折り合うこの継起的なもののイメージである。レールの同等性。D146-147

視覚的知覚は一挙に奥行きを知覚するが、聴覚的知覚は時間を追って進行する知覚であり、奥行きを捉えることができない。今の引用の最後に鉄道についての言及があったが、ドロローネーは、一九一三年に書かれた別の文章でもこの例を挙げている。

記述的あるいは図説的なものの反対物としての芸術や表象。芸術というのはどれも、型にはまった、継起的なものではないのだから(一九一三年に『シュトルム』に載った、「光」についての覚書)

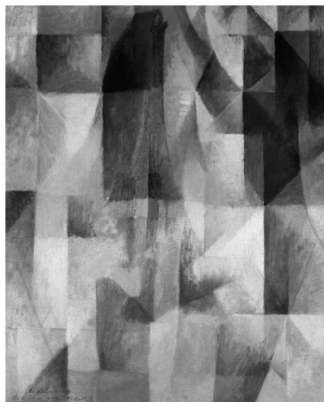
デッサン、幾何学その他もろもろの継起的なもの。

例：鉄道は平行線と折り合う継起的なもののイメージである。レールの同等性。D110

メルロ＝ポンティが「眼と精神」で引用していたのは、この文章からである。ここでドロローネーの行っているのは、芸術

における継起的なるものへの批判である。デッサンや幾何学は、どちらも線を連続的に引いていくものであることから、継起的なものうちに数えられている。ドローナーは、色彩を中心とし、視覚の同時性を主張する立場から、線を主要な手段として作品に用いることを批判している。彼は、「線、それは限界である。色彩は（パースペクティブ的でなく、継起的でなく、同時的な）奥行き、そしてその形態とその運動を与える」(D110)とも言う。ここでは、「継起的」ということが、「パースペクティブ的」であること、そして「線」と関連付けられている。ドローナーは、線遠近法によって奥行きを表す絵画を批判しているのである(7)。

このように見てくると、ドローナーにとって鉄道のレールは否定的な意味を持つものであることが分かる。「平行線と折り合う継起的なもの」ということの意味は次のようなことであると考えられる。すなわち、平行な二本の線がまさに平行なものとして見えるのは、それらの線の属している平面に対して眼差しが直角に向かう場合であり、その場合に、見るものはその二本の線を一挙に見る。しかし鉄道のレールが遠くに伸びていくのを見る場合には、二本のレールは地平線に向かって収斂するように見えるであろう。そしてそれらのレールを、手前から遠くへと見ていく場合には、その知覚は継起的である。人は、鉄道の二本のレールが収斂するのを見て、平行な二本のレールが伸びていくものとして知覚する。画家は線遠近法を用いて、二本のレールが収斂するように描く。その作品を見る者は、収斂するように描かれた線を継的に眼で辿りながら、それを、平行な二本のレールとして見る。ドローナーは、このような方法を用いる絵画を否定し、色彩の関係のみによって奥行きの印象を与えることを目指すのである(図版1)(8)。だが、メルロ＝ポンティは、ドローナーからの引用を行いながら、このレールの例をむしろ肯定的にとらえている。メルロ＝



図版1 ドローナー

〈街に面した窓No.3〉一九二二年

ポンティがドローネーに対してこのような読み方をする、その背景については第二節で論じることにし、次に、ロダンの美術論をメルローポンティがいかに利用しているかを見てみよう。なぜなら、そこにも、やはり同時性についての思考が見られるからである。

#### 一―二、メルローポンティによる、ロダンの美術論の読解

メルローポンティは、ドローネーの文章を引用しながら「異質な存在がそれでも絶対的に「緒にあること」としての「同時性」(OE84)について語っていたが、これに類似したことを、彼はロダンについても述べている。

ロダンの言うところによれば、運動を与えるのは、腕や脚、胴体、頭部のそれぞれが別の瞬間に捉えられたイメージであり、したがって、どんなときにもとったことのない姿勢で身体を形作り、その諸部分のあいだに虚構的な接合を課すイメージである。あたかもこの共存不可能なもの突き合わせが、そのみが、ブロンズやキャンバスに移行や持続を生じさせることができるかのように。OE8:79

メルローポンティは、「眼と精神」のこの部分において、絵画や彫刻が、それ自体は動かないものであるのに、そこに描かれたものや彫刻されたものが運動しているかのような印象を与えることについて論じている。今の引用でメルローポンティのまとめるところによれば、ロダンの言っているのは、腕や脚、胴体のそれぞれが別々の瞬間に捉えられているが、それでも一つの人体をなしているような作品こそが、その人体の運動の印象を与えることができるということである。まず、ロダンのこうした議論が、どのような文脈で行われているのかについて確認しておこう。

ロダンは、一九世紀前半に活動した彫刻家、フランソワ・リュード(一七八四―一八五五)の作品〈ネイ元帥〉(図版2)

について、次のように語っている。

その時あなたは次の事に気づくでしょう。元帥の脚と、サーベルの鞘を持つ手は、彼がサーベルを抜いた時にとつていた姿勢において配置されています。すなわち、左足は脇にどいて、武器が、それを抜きに来る右手に、より容易に差し出されるようにし、左手は、まだ鞘を差し出しているかのように少し宙に浮いています。

今度は上半身を見てください。私がいま描写した姿勢がとられた瞬間には、上半身は左に軽く傾けられていたはずですが。しかし上半身は立ち直り、胸はふくらみ、兵士たちへと向けられている頭部は攻撃の命令を叫んでおり、最後に、右腕は上がりサーベルを振り上げています。R77-78

この彫刻は、ネイ元帥がサーベルを振り上げて兵士たちに号合を出す場面を表したものである。左足をやや後ろに引き、左手にはサーベルの鞘を持ち、右手はサーベルを頭上に掲げている。

ロダンの語るところによれば、この彫刻の下半身と上半身とは、ネイ元帥の動作の別々の瞬間を表している。下半身はサーベルを抜いた瞬間の姿勢であり、上半身はサーベルを掲げて兵士たちに呼び掛けている瞬間の姿勢である。このことに関する限りでは、メルロ＝ポンティは、ロダンの語ることに対して忠実である。つまり、一人の人物を表した彫刻が、互いに相容れない別々の瞬間に属する部分を組み合わせることによって出来上がっているのである。

だが、ロダンが次のように語るのを読むと、メルロ＝ポンティが



図版2 リュード〈ネイ元帥記念碑〉一八五三年

ロダンの言葉を借りて論じているのとは、少し違う印象を受ける。

これこそが、芸術が描き出す様々な身振りの秘密のすべてです。いわば、彫像作家は観客に、或る人物を通して或る行為の展開を辿るように強いるのです。我々の選んだ例においては、眼は、必然的に、足から、上げられた腕へと登って行くのであり、その道筋を通じて、眼は、彫像の異なった部分が継起する諸瞬間において表わされていることを見出すのだから、運動が実現するのを見るような錯覚を覚えるのです。R78-79

彫刻によって人体の運動を感じさせるために、彫刻家のとる手段は、運動の開始から終わりまでを一つの人体に統合すること、それも、彫刻の或る部分から別の部分へと順番に、この運動の過程をあてはめていくことである。そして、観客は、この順番どおりに、或る部分から別の部分へと順に見ていくことによって、運動の印象を受けることができる。

だが、メルロ＝ポンティは、ロダンの議論における、鑑賞の時間の継起的連続性という論点を切り捨てている。メルロ＝ポンティにとって重要なのは、互いに矛盾しているものが、ともに全体を形成していることによって運動の印象が生じるということである。このようにメルロ＝ポンティは、ロダンの議論のうち、一部のみを切りだしてくることによってそれを違う意味を持つものへと変化させているのである。

運動の印象という問題については、メルロ＝ポンティは、「眼と精神」の中の、ロダンの議論についての紹介のすぐ後に位置する文において、次のように述べている。

或る運動の、それだけが成功しているスナップ写真とは、たとえば歩く人間がその両足が地面に着いている瞬間に捉えられた時に、この矛盾した配置に迫っている写真である。というのも、そのとき身体の時間的遍在性がほとんど手に入

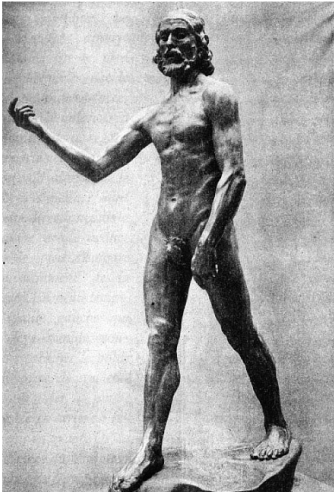


れられているのであって、この遍在性が、人間が空間をまたぎ越すようにさせているのである。OE79

写真が、歩いている人物の運動の印象を与える唯一の仕方は、その人物がいかにも歩いているというような瞬間ではなく、歩いているのではあるが、両足が地面についている瞬間に撮影するということである。写真についてのメルロ＝ポンティのこの見解も、ロダンの議論を基にしている。

いいですか、たとえば、私の〈説教する洗礼者ヨハネ〉は、両足が地面についた状態で表わされていますが、同じ運動をしているモデルを写したスナップ写真では、後ろの脚はすでに上がって、前の脚へと向かっているでしょう。あるいは逆に、写真の中で後ろの脚が私の彫像と同じ位置を占めていたら、前の脚はまだ地面についていないでしょう。R85

ロダンは〈説教する洗礼者ヨハネ〉(図版3)と、同じ動作をしている人物を写真に撮った場合とを比較している。ここで彼の言っているのは、自分の作った彫刻は、一人の人物が別々の瞬間にとった姿勢を組み合わせたものであり、同じ動作をする人物を撮影した写真があるとするならば、それは全く別々の瞬間に撮影した複数の写真になるだろうということである。それは決して、メルロ＝ポンティの言うような、歩く人物の両足が地面に触れた瞬間の写真ならば運動の印象を与えられるということではない。ここでもメルロ＝ポンティはロダンの言っていることに変更を加えているのである。



図版3 ロダン〈説教する洗礼者ヨハネ〉一八八〇年

## 二、『知覚の現象学』における「奥行き」と「運動」の時間性

なぜメルロ＝ポンティは、このような仕方でもローネーやロダンを読み替えるのだろうか。この背景には、一九四五年に出版されたメルロ＝ポンティの名著、『知覚の現象学』の「空間」の章における、奥行きや運動についての議論がある。ここでは、鉄道レールの例と非常に似たことが論じられている。

私が地平線へと遠ざかっていく或る道路を見るとき、道路の両端は収斂するものとして私に与えられていると言ってはならないし、それらは平行なものとして私に与えられていると言ってもならない。そうではなく、それらは奥行きにおいて平行なのである。pp301-302

道路の両端が網膜には収斂するものとして映るという考え方も、道路の両端が平行なものとして思考されるという考え方も知覚のありようをとらえておらず、知覚されるがままの道路を言い表すとすれば、道路は、「奥行きにおいて平行」というありかたをしていると言わなければならない。メルロ＝ポンティがドローネーから鉄道レールの例を借りるとき、彼の念頭にこの道路の例があったことは間違いないだろう。彼がこのように道路について論じるのは、次のような奥行き論の一環としてである。

諸々の現れを修正し、鋭角あるいは鈍角に直角の価値を与え、変形された面には正方形の値を与える行為は、等しさという幾何学的諸関係や、それらの関係が属する幾何学的存在についての思考ではない。それはこの存在に浸透し、それを活気づけ、横の面を直ちに「斜めから見られた正方形」として価値づける私の眼差しによる対象への備給であって、

我々はそれらの面を菱形というパースペクティブ的な様相のもとにさえ見ないほどである。互いに排除しあう諸経験への、しかしこの同時的な現前、一つの経験の他の経験へのこの含みこみ、可能なプロセス全体の、ただ一つの知覚行為への縮約、これらが奥行きのの独自性をなすのである（後略）。pp.306

これは立方体を見る経験についての文章である。斜めから立方体を見る場合、視覚を一種の投影として考えるならば、横の面は菱形のように見え、その角は鋭角ないし鈍角となっているはずである。しかし実際には、斜めから立方体を見るとときには、菱形の面と鋭角や鈍角を持つ立体としてではなく、正方形の面を持ち、すべて等しい角度の角を持つ立体としてそれを見る。これは思考によって立方体のあるべき性質を考え、菱形や鈍角を修正しているのではなく、見ることそのものにおいてすでに対象を立方体として見ているのである。このことをメルロ＝ポンティは時間の問題として論じている。斜めから見ているという、今ここの眺めのうちに、それとは両立しない別の角度からの眺めが潜在的に含まれており、そのことによって対象は立方体として見え、横の面は、奥行きの中にあって「斜めから見られた正方形」として見られるのである。風景の奥行きのの知覚も、同じ構造を持っている。

空間的地平を伴った私の知覚野によって、私は私の周囲に現前し、私は彼方へと広がっていく他のすべての風景と共存しているのでであり、これらすべての視角はともに或る唯一の時間の波、世界の一瞬を形成している。時間的地平を伴った私の知覚野によって、私は私の現在や、それに先行する過去全体、そして或る未来へと現前している。そしてまた、この遍在性は現実的なものではなく、明らかに志向的なものでしかない。私の眼下にある風景は丘の後ろに隠されているものの姿をまさに私に告げ知らせることができるが、それは或る程度のあいまいさにおいてでしかない。ここには草

原があり、向こうにはおそらく林があるだろう（後略）。pp.381-2

メルロ・ポンティの時間論については別の場ですでに発表しているのでここでは繰り返さないが、その概略のみを述べるならば、彼の時間論は、フッサールが内的な時間意識の構造として論じていたものに依拠している<sup>(6)</sup>。フッサールによれば、現在の意識は過ぎ去った過去と迫ってくる未来とを「過去把持」、「未来予持」という仕方を含んでおり、そのことによつて、たとえばメロディーをメロディーとして聴くことが可能になる<sup>(7)</sup>。メルロ・ポンティはこの時間構造を、意識というよりもむしろ身体を中心として考え、さらに、知覚における時間と空間の連動したあり方として展開している。今の引用でメルロ・ポンティの言っているのは、遠く離れた場所、今ここからは見えない場所でさえも、私の今ここでの知覚に、今ではない別の時に見られるものとして関わっているということであり、そのことを彼は「遍在性」という言葉で語っているのである。道路の奥行き例は、このような奥行き論の枠組みにおいて持ち出されているのであり、地平線に向けて収斂する道路の眺めのうちに、その道路についての別の可能な眺めが潜在的に含まれているということである。こうした議論がメルロ・ポンティのドローネー論の背景に存在しているのである。

他方で、メルロ・ポンティのロダン論は、運動に関わるものであり、そこでも「遍在性」が一つのキーワードになっているが、運動についても、『知覚の現象学』の、同じ「空間」の章において論じられており、しかも、ここでも「遍在性」の語が用いられている。

たとえば、私の庭を横切る鳥は、運動の瞬間そのものにおいては飛び去っていく或る灰色がかった力でしかないのである。一般的に言えば、我々は、諸々の事物が、静的な「諸属性」によってではなく、まずはそれらの「行動」によって定義されるということが分かるだろう。横切られた諸々の地点と瞬間において、明確な特徴によって定義された同じ鳥を認識するのが私だということではない。その運動の統一をなすのは飛びつつある鳥であり、移動するのはこの鳥であり、彗星が尾を引いているように、一種の遍在性によって、すでにあそこにいるのは、いまだここにいる羽の騒ぎなのであ

運動の軌跡を分割し、そのそれぞれにおける鳥を認識するという仕方では、運動そのものは捉えられない。メルロ＝ポンティの言うのは、鳥の飛翔運動はまず運動として捉えられるべきであるということである。今の文の中で重要なのは、鳥の運動が語られる時に、それが「遍在性」の語とともに語られているということである。そして、この「遍在性」は時間と空間の両方に関わることであり、考えられなければならない。そのことは、この文に続いてメルロ＝ポンティの述べていることを読むと分かる。

前・客観的存在、非措定的な動くものは、我々がすでに語った、互いに関わり合っている空間と時間以外の問題を提出しない。我々は、空間の諸部分は、幅、高さや奥行きにしたがって並置されているのではなく、我々が、この関係は空間的である唯一つだけの把握のなかにみな含まれているからこそ共存するのだと述べたのであり、我々が、この関係は空間的である以前に時間的であることを示した時に、この関係はすでに解明されたのである。諸事物は、知覚する同じ主体に現前し、同じ時間の波に含まれているからこそ、空間の中で共存する。だがそれぞれの時間的な波の統一性と個別性が可能なのは、この波が先行するものと後続するものとの間に挟まれ、この波を湧きださせる同じ時間的脈動がまだ先行するものを把持し、後続するものを予持っているからこそである。 PP318

ここで、メルロ＝ポンティは、運動を、奥行きについて論じると同じ仕方でも、つまり時間と空間の連動したあり方から捉えている。運動において、鳥は、今ここにいながら、すでにあそこにいるものとして捉えられている。より正確に、時間的構造の点から言えば、今ここの鳥の知覚の内に、その鳥の近い未来、すなわちここから離れたあそこにいる鳥の知覚が潜

在的に含まれている。この時間的構造によって、ここからあそこへとまさに飛びつつある鳥の運動の知覚が可能になるのである。ロダンに関連して運動を語る時、メルローポンティの背景には、運動の知覚についてのこのような議論があったのである。この点からすると、彼がロダンを取り上げることによって伝えようとしたことは、現在の内に過去や未来が含まれるという時間性によってこそ運動が実現し、知覚されるということであったと考えられる。

このように、「眼と精神」における、ドローネーとロダンの解釈は、ともに、『知覚の現象学』の「空間」の章の、時間と空間の連動したありようについての議論を背景とする点で相関的であり、そのうち、奥行きに関する部分がドローネー解釈に、運動に関する部分がロダン解釈につながっているのである。

### 三、メルローポンティの美術論における「同時性」

では、「眼と精神」においてドローネーとロダンについての解釈を行うことによって、メルローポンティはどのような美術論を展開しているのだろうか。

ドローネーの挙げる鉄道のレールの例をバラフレーズしながら、メルローポンティは、「私のパースペクティヴのもとにあることで私から独立しており、私なしに、世界であるために私にとってある世界」(Obras)と言っていた。一九六〇年の後半に行われたコレージュ・ド・フランスでの講義において、メルローポンティは、「同時性は我々がそれでないものへの開けである」(NC174)と言ひ、そこにつけた注において、再びドローネーの挙げる鉄道の例を引いて、『鉄道は平行線と折り合う継ぎのものイメージである』(R・ドローネー)。同時性、それは共存不可能なもの共存であり、非遠近法主義である」(NC174)と言う。「共存不可能なもの共存」としての「同時性」とは、第二節で見た『知覚の現象学』の議論にあったように、メルローポンティ自身が奥行きの知覚の構造として論じているものに他ならない。したがって、ここでメ

ルロ・ポンティが、「私から独立」したものと、「我々がそれでないもの」と言っているのは、具体的には、奥行きを持つものとして知覚される事物のことである。レールは、遠ざかるにしたがって収斂して見える。だがそれは単に私にとって収斂して見えるということではなく、私から遠ざかる平行なものが私の前にあるということである。メルロ・ポンティは、ドローネーの美術論を、奥行きについての自分の思想を盛り込むことのできるものとして考えているのである。「共存不可能なもの共存」について、メルロ・ポンティは、「眼と精神」においてレンブラントの〈夜警〉（図版4、5）を論じる際にも言及している。

〈夜警〉の中で我々の方を指している手は、指揮官の体の上の影がそれを同時に横から示すとき、真にそこにあるのだ。共存不可能だが一緒にある二つの眺めの交差に、指揮官の空間性はある。影、あるいは他のそれに似たもののこの戯れについて、目を持つ人の誰もがいつか証人であった。この戯れこそが、それらの人々に、さまざまな物や、或る空間を見させていたのである。OE29

レンブラントの〈夜警〉中央に描かれた人物のうち、左側の黒い服の人物の腕の影が、他方の明るい色の服を着た人物の胴体に落ちている。ここで重要なのは、「同時に」という部分、そして「共存不可能だが一緒にある二つの眺めの交差に、指揮官の空間性はある」という部分である。この作品を見る観客にとっては、ここに描かれた



図版4

レンブラント  
〈夜警〉、一六四二年。



図版5

〈夜警〉部分

情景を一つの視点、すなわち、それらの人物を正面に見て、その腕の先がこちらに向かっていると感じられる側から眺めるほかはない。この視点からは、その腕の側面、すなわち肩から手首にかけての部分は、全くではないものの、あまり見えな  
い。この側面を見ることが可能なのは、画中でこの二人に並んで立つ場合であるが、それは現実の観客の取りうる視点では  
ない。しかし、明るい色の服を着た人物の胴に落ちた影によって、観客の視点からはあまり見えていない腕の側面の眺めが  
示唆される。このように、正面からの腕の眺めのうちに、腕の側面の眺めが潜在的に含まれることによって、観客は、腕が  
空間の中にあつて一定の長さを持っていること、そしてその腕が自分に向かって伸びていることを感じるのである。メルロ  
ポンティは、このように一つの視点からの眺めのうちに潜在的な眺めが同時に含まれることによって空間が感じられるとい  
うことは、現実の知覚において生じていることであると考えている(8)。

こうした議論を経て、メルロ＝ポンティは、次のように言っている。

このように理解された奥行きはむしろ、諸次元の可逆性の経験、全てが同時にあり、高さや幅、距離がそこから抽象さ  
れるところの全体的な局在性の経験、或る物がそこにあるという一言で表現されるような嵩の経験である。セザンヌが  
奥行きを追求するとき、彼の追及しているのは〈存在〉のこの爆燃なのである。(OEG5)

「全てが同時に」ある、というのは、〈夜警〉についての記述から考えるならば、現在の眺めのうちに、その眺めとは相  
容れない別の眺めが潜在的に含まれていることである。そのことによって、奥行きを知覚が可能になる。奥行きとは、眼前  
の物がまさにそこにあるということを実感するときの、抽象的ではなく、嵩張りとして感じられるような空間性のことで  
ある。レンブラントの絵画は、腕の空間性、すなわち腕の奥行きがどのように知覚されるかを示してくれるものであり、セ  
ザンヌも、奥行きを備えて知覚される物のありようを描こうとした。メルロ＝ポンティによるドローネーの読み変えは、彼



のこうした議論の一環として行われたものだったのである。

そして、この同時性という知覚の在り方は、知覚を行うのがまさに身体であることによって可能になる。「眼と精神」の執筆時期をはさんで書かれていた『見えるものと見えないもの』において、メルロ＝ポンティは次のように言っている。

(前略) 視点を変える可能性、「見る機構」あるいは「視点」の沈澱した知としての私の身体の機能が、先ほどもっと遠くから見ていたその同じものに私が近づいているのだということ私に保証する。V159-60

今ここにいる身体は、別の視点をとる可能性を持っている。ロダン論で注目されていた、身体の「時間的遍在性」とは、この「視点を変える可能性」としての身体の持つあり方のことである。なぜなら、「視点を変える可能性」としての身体とは、すなわち運動する身体に他ならないからである。現在の身体の姿勢のうちには、その身体が運動においてとる前後の間も含まれている。この「視点を変える可能性」としての運動する身体においてこそ、今ここからの眺めと、別の潜在的な眺めとが同時的でありうる。そして、それらの互いに矛盾する眺めが、奥行きを知覚の成立に寄与するのである。メルロ＝ポンティのドローネー解釈は、奥行きがどのようなありかたで知覚されるのかという問題に関わり、ロダン解釈は、そうした奥行きを知覚の前提となる身体の運動に関わるものだったのである。そして奥行きと運動の両者の根幹をなす時間のありかたが、「同時性」なのである。

ドローネーやロダン、レンブラントの〈夜警〉についての議論やセザンヌへの言及を合わせて考えるなら、メルロ＝ポンティの美術論の特徴は、運動する身体による奥行きを知覚における共存しえないものの同時性を主張した点にある。メルロ＝ポンティにとって美術作品とは、このような同時性のありようを見せてくれるものなのである。

## 結び

本論で扱った限りにおいては、「眼と精神」は、『知覚の現象学』の直接的な延長線上にある。延長線とはつまり運動する身体によって知覚される奥行き、その知覚を可能にする同時性ということである。そしてこの線上においてメルロー・ポンティはドローネーとロダンを読み、自らの絵画論の内に取り込んでいたのである。本論では、メルロー・ポンティの思想の範囲でのみ奥行きや同時性の問題を扱ったが、これらの問題は、ミニマル・アートの作家やその周辺の評論家の議論へと直結していく。また、美学理論の領域においても、アンリ・マルティネは、まさに「奥行き」と「同時性」の概念を自らの問題として引き受けながら、ドローネーの同時性論を論じることになる<sup>(9)</sup>。こうした広がりについては今後の課題として別に論じることとしたい。

## 凡例

本文中に引用した著作の略号は以下の通り。なお、引用文の訳は筆者によるものだが、既訳がある場合には参考になっている。

### Maurice Merleau-Ponty

- PR: *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、一九六七年、一九七四年；『知覚の現象学』中島盛夫訳、法政大学出版社、一九八二年)
- OE: *L'oeil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964. (『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、『眼と精神』所収、みすず書房、一九六六年)
- VI: *Le visible et l'invisible*, 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、一九八九年；『見えるものと見えないもの』中島盛夫監訳、伊藤泰雄・岩見徳夫・重野豊隆訳、法政大学出版社、一九九四年)
- NC: *Notes de cours 1959-1961*, Paris : Gallimard, 1996.

### Robert Delaunay

D: *Du cubisme à l'art abstrait. Cahiers inédits de R. Delaunay*, Paris: S.E.V.P.E.N., 1957.

Auguste Rodin

R: *L'art. Œuvres réunies par Paul Gsell*, Paris: Bernard Grasset, 1911. (高村光太郎訳、高田博厚・菊池一雄編『ロタンの言葉抄』、岩波文庫、一九六〇年)

## 注

- (1) ロタンに関しては、横山奈那『眼差し』と『時間』——メルロ＝ポンティ絵画論の射程』、『思想』、二〇〇八年二月号、一四九—一六四頁を参照。
- (2) M.E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris: Pitois-Levrault, 1839 (M・E・シユプルー『シユプルー色彩の調和と配色のすべて』、佐藤邦夫訳、青娥書房、二〇〇九年)。ただしこの邦訳は、英訳からの重訳である。
- (3) ここで「ドローネーの芸術論とシユヴルーなどの色彩論の関係について詳述する余裕はないが、この問題に関する文献としては、以下のものを参照のよう<sup>1)</sup>。Max Imdahl, « Delaunay's Position in History », in: Gustav Vriesen, Max Imdahl, *Robert Delaunay. Light and Color*, New York: Harry N. Abrams, 1967, pp. 71-86; Sherry A. Buckenrough, *Robert Delaunay: The Discovery of Simultaneity*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982; Georges Roque, « Les vibrations colorées de Delaunay: une des voies de l'abstraction », in: *Robert Delaunay. 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, ex.cat., Paris: Centre Pompidou, 1999; 加藤有希子「回転と飛躍——R・ドローネーの作品変遷にみる近代色彩調和論の一系譜」、『芸術学』、八号、二〇〇四年、三—二二頁。
- (4) ドローネーは、印象派やキュビズムは、イタリアの伝統的線画への批判という歴史的意義を持っていたと述べている (D117)。
- (5) 最初に意識的にこうした考え方を適用した作品について、ドローネー自身の記述は揺れており、一九二二年の窓の連作 (D108)、『一九二二年の〈街に面した窓〉 (D107)』、一九二一—一九二二年の〈街に面した窓No.3〉 (D110) が挙げられている。
- (6) 拙論『「奥行き」における『同時性』——メルロ＝ポンティの時間論の展開』、『美学』、二二九号、二〇〇七年、四三—五六頁を参照。
- (7) “Edmund Husserls Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins”, Hrsg. von M. Heidegger, in: *Jahrbuch für*

*Philosophie und phänomenologische Forschung*, B.1IX, 1928, S.385 (エドムント・フッサール『内的時間意識の現象学』、立松弘孝訳、みすず書房、一九六七年、三四頁)。

(8) メルローポンティによる〈夜警〉の分析については筆者はすでに論じたことがある。注(6)の拙論参照。

(6) Henri Maldiney, « Robert Delaunay », in : *Ouvrir le rien, l'art m*, La Versanne : Encre Marine, 2000, pp. 201-223.