

見えるものと見えないものの芸術論

—メルロ＝ポンティとアンリの場合—

Sur l'art visible et invisible chez Merleau-Ponty et Henry

中 敬 夫

NAKA Yukio

On va réexaminer les phénoménologies / ontologies du dernier Merleau-Ponty et de Michel Henry, en considérant leurs théories de l'art concernant le visible et l'invisible. Chez le premier, la théorie de la peinture dans *L'Œil et l'Esprit* comme l'ontologie indirecte dans *Le visible et l'invisible* se réfèrent au concept de transcendance, ce qui entraîne l'invisibilité ou non-phénoménalité de l'Être avant la ségrégation. Cette pensée est critiquée par Henry dans son ouvrage sur *l'Incarnation*, et sa propre théorie de l'art dans son essai sur Kndinsky (*Voir l'invisible*) est au contraire fondée sur la notion d'immanence. On devra repenser quelques difficultés incluses dans ces deux théories.

周知のように、その死の4ヶ月前、1961年1月に刊行されたメルロ＝ポンティの絵画論『眼と精神』¹の背後には、1959年に着手され、死の三年後に遺稿として公刊された未完の大著『見えるものと見えないもの』²が控えている。他方、既に1963年の主著『顕現の本質』³の第51節に「見えるものと見えないもの」という表題を付していたミシェル・アンリは、1988年のカンディンスキー論には、『見えないものを見る』⁴という書名を与えるに至る——通例「見えるもの」の圏域とみなされる絵画の領域に、「見えないもの」の関与を、しかも決して理念的意味や概念に解消されることのない「見えないもの」の主導的関与を認めたという点で、メルロ＝ポンティとアンリの芸術論は一致する。しかし両者の間には、超越か内在かという、現象学／存在論の立場上の大きな相違が、歴然として存している。この相違は彼らの芸術論に、どのような影響を及ぼしているだろうか。或いはむしろ彼らの芸術解釈の違いは、どのように彼らの現象学／存在論の相違を照射しているだろうか。

見えるものと見えないものとをめぐる後期メルロ＝ポンティとアンリの芸術論の考察を通じて、彼らの現象学／存在論の問題点を批判的に再検討すること、それが本稿の目的となる。まず、メルロ＝ポンティの『眼と精神』を見ることから始めることにしよう。

I 『眼と精神』の絵画論

『眼と精神』は五つの章から成るが、現象学／存在論の観点からするなら、主要な議論は第二章のほぼ全体と、第四章の数カ所とに集中する。

「画家は、その身体を世界に貸し与えることによってこそ、世界を絵画に変える」とメルロ＝ポンティは言う。そしてこの「実体変化」を理解するためには、眼と手をもった身体を、即ち「視覚と運動の絡み合い」であるような身体を、考察しなければならない。ところで「私の運動的身体」は、「見える世界」の一部を成し、それゆえにこそ私は、「見えるもの」の中で私の運動的身体を導くことができるのである。他方、眼の運動一つ考えてみても、「視覚」もまた「運動」に依存していることは明らかである。視覚と運動は依拠し合い、二つの地図はそれぞれ完全であって、「同じく存在」の全体的諸部分」とみなしうる——しかしこの「途方もない侵蝕」によって、我々はデカルトの二元論のように、「視覚」を「思惟の一操作」と、「運動」を「精神の決断」によって「延長の内に奇跡的に遂行された何らかの場所変化」とみなすことを、禁じられるのである (p.16-8)⁵。

謎は、「私の身体」が同時に「見る者」でも「見えるもの」でもあることに存する。私の身体は自らを視ることができ、「それが見るもの」の内に「その見る権能の《裏側》」を認めることができる。それは一箇の「自己」ではあるが、しかし「透明性」による自己ではなく、「混淆、ナルシスム、見る者の彼が見るものへの・触れる者の彼が触れるものへの・感じる者の感じられるものへの・内属」による自己であり、「諸事物の間に取り込まれた」自己なのである。そしてこの「最初の逆説」が、「他の諸逆説」を産み出す。諸事物もまた私の身体の「付属器」もしくは「延長」であり、「世界は身体エトフの生地そのものから成っている」——この「二律背反」アンチノミーは、「視覚が諸事物のただ中から得られる、もしくは生じる」ということを、言い表しているに過ぎない。このような内面性は、人間身体の物質的配列に先立つのでも、そこから帰結するのでもないが、いずれにせよ「人間身体」があるのは、「見る者と見えるものの間、触れる者と触れられるものの間、或る眼と別の眼の間、手と手の間に、一種の再交又が生ずるとき」であり、「感じる者 - 感じるものの火花が散るとき」なのである (p.18-21)。

さて、この「奇妙な交換体系」が与えられるや否や、「絵画の全ての諸問題」はそこにある。諸事物と私の身体とが「同じ生地」から成っているからには、「私の身体の視覚」は、何らかの仕様で諸事物の内に生ずるのでなければならぬし、「諸事物の顕わなる可視性」は、私の身体の内面に「或る密やかなる可視性」を伴っているに違いない。性質、光、色彩、奥行がそこにあるのは、それらが「我々の身体の内面に或る反響を喚び起こす」からである。そして「諸事物が私の内に引き起こすこの内的等価物、諸事物の現前のこの肉的方式が、どうして今度は、そこにおいて他のあらゆるまなざしが彼の世界視察を支える諸動機を再び見出すであろうところの、やはり見える或一つの図面トラセを、引き起こさないことがあるか。」かくして現れるのが、「二乗した見えるもの」としての絵画なのである。デッサンやタブローは「外の内」であり、「内の外」である。タブローや俳優の物真似は、それを介して私が不在の事物をめざすために現実界から借りてくるような補助物ではない。想像的なものは、現実的なもののもっと近くにあり、もっと遠くにある。もっと近くにあるというのは、それが

「私の身体の内にある、現実的なものの生の^{ディアグラム}図表」だからであり、もっと遠くにあるというのは、タブローは身体に従ってしか類比物ではないからである。画家の視覚は、見ることによってしか学ばない。眼は世界を見、タブローとなるために世界に欠けているものを見、タブローであるためにタブローに欠けているものを見、タブローが待っている色彩をパレットの上に見、これら全ての欠如に応じているタブローを見、他の欠如への他の返答たる他人のタブローを見る。眼とは「世界の或る衝撃」によって動かされ、手の跡によってそれを「見えるもの」に「復元」するものである。絵画は「可視性の謎」以外の謎を祭りはないのである (p.21-6)。

画家の世界はただ可視的なだけの世界であり、ほとんど狂気の世界である、なぜならそれは、部分的であることによってしか完全ではないからである。絵画は素人の視覚が「見えない」と信じているものに、「可視的存在」を与える。画家は山に、それによって山が我々の眼下で山になるところの諸手段——ただ可視的なだけの——を開示してくれるように求める。光、照明、影、反射、色彩といった探究対象は、全く実在的な諸存在というわけではなく、それらは可視的な存在しか持たず、しかも通常は見られていない。光や影の戯れは、「物」を示すために、「自らを包み隠して」いるのである。素人の言う意味での「見えるもの」は、「自らの諸前提」を「忘却」している。画家の問いかけは、「我々の身体の内での諸事物のこの密やかで熱狂的な発生」を、めざしているのである (p.26-30)。

画家の問いかけは、「全てを知っている視覚」への問いであり、この視覚は、我々がそれを為すというよりも、むしろ我々の内で生じる。ゆえにエルンストも「画家の内で見られるもの」について語っているのである。画家は魅了されつつ生きており、彼には彼の所作が、物そのものから流出しているように思える。「画家と見えるものとの間で、不可避免的に役割が反転する。」それゆえにこそ多くの画家たちは、「物が彼らを視ている」と述べたのであり、マルシャンも「森を視ているのが私なのではない [...] 樹々こそが私を視ている」と言うのである。「^{アンスピラシオン}霊感」とは、文字通り〈存在〉の^{アンスピラシオン}「吸気」であり、ここでは「能動と受動とはかくも識別し難いので、もはやひとは、誰が見・誰が見られているのか、誰が描き・誰が描かれているのか、分からない。」このような画家のまなざしを象徴しているのが、「鏡」である。鏡像は、事物の中で、視覚の働きを素描している。私が「見る者 - 見えるもの」であるからこそ、つまり「感性的なものの反射性」があるからこそ、鏡が現れるのである。鏡において認められるのが、「我々の肉の定義」でも「画家たちの使命の定義」でもあるところの、「見る者と見えるものとの変貌」である。画家たちが、自らが描いているところを描きたがったのにも、理由がある。彼らは「彼らが見ていたもの」に「物が彼らについて見ていたもの」を付加したのであり、かくして「彼ら自身の上で再び自らを閉じる或る全体的な、もしくは絶対的な視覚」が存在することを、証したのである。画家は、「本質と現実存在」「想像的なものと実在的なもの」「見えるものと見えないもの」といった全ての範疇をかき混ぜつつ、「肉的本質」を具えた夢の宇宙を展開する…… (p.30-5)。

以上が第二章の大筋だが、近代絵画の個別的諸問題をめぐって展開される第四章にも、以下のような考えが呈示されている。つまり、世界はもはや画家の前に表象されるのではなく、むしろ画家こそが「見えるものの集中と自己への到来」によって「諸事物の中で生まれ」、タブローはまずもって

「自己形象化的」なのだということ (p.69)。視覚は思惟の一樣態や自己への現前などではなく、むしろ「私自身から不在である」ための手段、「<存在>の分裂に内から立ち会う」ための手段なのであって、この分裂の果てにのみ、「私は私の上で自らを閉じる」のだということ (p.81)。各々の可視的な物は、どれほど個別的なものであろうと、「<存在>の裂開の結果」として与えられるのであるからには、「次元」としても機能し、従って「見えるもの」に固有なのは、「見えないものという裏地」を持つことなのだということ (p.85)。画家は視覚によって「両極端」に触れる、つまり一方では「見えるものの太古の基底」において何か動き、何か灯り、彼の身体に侵入し、他方では「彼の描くもの全て」は「この扇動への一つの返答」なのであって、「彼の手」は「或る遠い意志の道具」なのだということ (p.86)。従って、どこで「自然」が終わり・どこから「人間や表現」が始まるのかを言うことはできず、むしろ「無言の<存在>こそがそれ自身、その固有の意味を顕すに至る」のだということ。そして本章は、次のクレーの言葉で閉じられるのである。「私は内在においては捉ええない……」 (p.87)。

II 後期メルロ＝ポンティの現象学と存在論

以上のような『眼と精神』の絵画論に関して、マディソンは「<存在>から生じた要請」としての「知覚」と「自らを顕現し、自らを表現する<存在>」としての「絵画」について語り、問題とされているのは「画家の創造的視覚を介して自らを見る<存在>」であり、結局のところ「描く欲望」とは「自らを欲し、自らを捉え直し・自らを反・省することを——自らを見ることを——欲している<存在>」のことなのだと述べている。確かに大筋としてはそうなのだが、しかしその同じマディソンがサルトルに続いて語っているように、本書が「解説」を要する「極めて難解な作品」であることもまた事実である⁶。例えば<存在>の「意志」はともかくとして、他人の言からの引用という形で述べられている「物が人を見る」といった類の言葉は、比喩以上の意味を有しているのだろうか。

一見すると『見えるものと見えないもの』においても、『眼と精神』と同様の考えが示されているようにも思える。見る者・触れる者は、見えるもの・触れうるものの一部であり (p.136, 173, 177-8, 182, 183, 201, etc.)⁷、視覚や触覚は世界や<存在>のただ中から生じる (Cf. p.154, 176)。「諸事物は私の身体の延長であり、私の身体は世界の延長である」(p.308)。「見えるもの」とは「人間を介して実現される何か」(p.328)であり、或いはむしろ「存在こそが自らを知覚する」(p.107)。そこで以下のような、やや過激な表現も生まれてくるわけである。「知覚するのは我々ではない、物こそがそこで自らを知覚するのである」(p.239)。「ついにはひとは、指図しているのがまなざしであるのか諸事物であるのか、言うことができない」(p.175)。「私は諸事物によって自分が視られているのを感じる […] ひとはもはや、誰が見・誰が見られているのか、分からない」(p.183)。「私が諸事物に触れ・私に触れるように、諸事物が私に触れる。世界の肉」(p.315)。

しかし恐らくそれは、文学的表現以上のものではなかったろう。なぜならメルロ＝ポンティは、明白に「物活論 (hylozoisme)」を斥けているからである。「世界の肉は、私の肉のように、自らを感じることでない——それは感じられる (sensible) が、感じるのではない (non sentant) […] 世界の

肉とは、見られる - <存在>である」(p.304)。このように、「肉」は両義的な概念であって、それは <見る - 見られる>の相互性を示す場合もあれば、単に<見られる>を意味するだけの場合もある (Cf. p.313, 325)。従って、「肉を定義する」のは「可逆性」(p.189)であり、可逆性こそが「根本現象」(p.203)、「究極的真理」(p.204)であると言われはするが、しかしこと「世界の肉」に関する限り、このような「見る者と見えるものとの可逆性」(p.202)を認めることは、不可能であろう。

それでは私の身体の場合、このような「可逆性」は、正確には何を意味しているだろうか。「私の左手が私の右手に触れ、そして突如私が私の右手によって、触れつつある私の左手の働きを捉えんと欲するならば、身体は自身へのこの反省は、最後の瞬間に常に失敗する。私が私の右手で私の左手を感じる瞬間に、私は同じ程度に私の左手で私の右手に触れるのを、やめてしまうのである」(p.24)。私は「見ている」私を見ることができない (p.256)、或いは少なくとも、「その瞬間の見る者」としての私を見ることができない (p.314)。「反省する私自身」にとって「反省された私」は、「私とは他なるもの」(p.257)なのである。従ってメルロ＝ポンティが「可逆性」について語る時、それは「常に切迫していて、事実上決して実現されない可逆性」(p.194)なのだということを、忘れてはならない。可逆性とは「触れる者と触れられるものとの顕在的同一性」ではなく (p.325)、「見る者と見えるものとの一致は存在しない」(p.314)。むしろ両者を引き裂くのは「一種の裂開」(p.165)、「根本的な分裂もしくは分離」(p.188)であり、「深淵」(p.180)「隔たり」(p.326)なのである。そしてこの限りでは、私の身体は可視的世界の内にあるのではないとさえ、言わなければならないだろう (p.181, 182)。ちなみに「知覚が諸事物そのものの中で生じているよう我々に思えるようにさせている」のも、実はこの「見る - 見られる」「知覚する - 知覚される」の「循環性」(p.318)に他ならない。

しかしそれにしても、なぜ失敗するのか。それは後期メルロ＝ポンティが、現象化に関しては、「隔たり」——「隔たりとしての知覚」(p.222)——の体制を堅持しているからである。「自己への距離」が「初次的な開け」(p.28)なのだし、「物そのものへの開け」も「隔たり」(p.166)である。「赤感覚 (Rotempfindung) は赤感覚サレタモノ (Rotempfundene) の部分をなす——これは一致ではなく、自らを裂開として知っている裂開である」(p.320)。「融合や一致の観念」は「距離による近さの観念」に置き換えられる (p.170)。「我々が見えるものの中に融合することも、見えるものが我々の内に移行することも、不可能である、なぜならその場合、見る者か見えるものかの消失によって、視覚は、生じる瞬間に消えてしまうであろうからである」(p.173)。「一致や融合による直観においては、<存在>に与えられる全ては経験から取り去られ、経験に与えられる全ては<存在>から取り去られる」(p.163)。そしてこのような「隔たり」「距離を置いた存在」は、「超越」とも呼ばれる (Cf. p.251, 262)。

ちなみに後期メルロ＝ポンティにおいては、「物」も「超越」によって定義されている (Cf. p.245, 249, 314)。つまり「肉」は、「ここに今」ありつつ、「至る所永遠に放射する」(p.188)のであり、「エレメント」という表現にも、「世界の放射線」(p.271)という意味が込められている。或る加筆箇所は、「存在は超越的である」が意味するのは、「存在は地平を伴った<ゲシュタルト>」ということ

だと述べている (p.107)。「見えるもの」は「外的諸地平と内的諸地平の結合組織」(p. 173. Cf. p.175, 324) であり、そして「既にしてゲシュタルトは超越である」、つまり「線」は「ベクトル」であり、「点」は「諸力の中心」である (p.248) ——このような考えは、後に見るような、「線」を「力と運動の結合した行為」(V, p.89) と、「点」を「求心的な緊張」(V, p.86) とみなすアンリの考えを、彷彿させないでもないが、しかしアンリがこれらに「内在」解釈を施そうとするのに対し、メルロ＝ポンティはどこまでも「超越」(Cf. p.283) 解釈を貫こうとするのである。

しかしこのような「隔たり」の体制を維持する限り、存在論的には一つの問題が生ずる。「私は触れている私に触れることに、見ている私を見ることに、完全には成功せず、知覚している私について私が有する経験は、一種の切迫の域を出ず、経験は、見えないものにおいて終了する」(p.303)。「触れる者は精確には決して触れられるものではない。[...] 結合は、触れえないものにおいて生ずる」(p.307)。この「触れえないもの」は「意識」ではない、なぜなら意識においては、「反省するものと反省されるものとの二元性」が「再開」してしまうからである (p.307-8)。かくして後期メルロ＝ポンティは、意識と意識的現象性との手前に、「権利上見えないもの」(p.308) を認めざるをえなくなる。意識には「盲点」(Cf. p.278, 300, 301, 308) というものがある。「第一の〈我〉」は「匿名のもの」「知られないもの」(p.299) であり、「我々は魂についての観念を持たない」というマルブランシュの考えが援用されるのも、この文脈においてである (p.302)。触れる手と触れられる手の間の「蝶番」は、「手の施しようもなく隠されたまま」(p.194-5) なのである。しかし、とメルロ＝ポンティは言う、「触れられる私の右手と触れる私の右手の間の [...] この間隙は、存在論的空虚ではなく、非存在ではない」(p.195)。触れる者が自らを触れうるものとして把握しうるのは、「有る (*il y a*)」(p.313) においてなのである。

そこで後期メルロ＝ポンティの存在論は、意識の二元性に先立つ〈存在〉を認めざるをえなくなる。「私 - 世界の、世界とその諸部分の、私の身体の諸部分の、予めの一性、分離以前の一性 [...]。一方が他方の上に置かれ、合一に成功することなく相互に相対化し合う、ノエシス - ノエマの建造ではない。そうではなく、まず無 - 差別による両者の深い絆がある」(p.315)。そしてこの根源的存在の「一性」が、意識の、もしくは現象の「二元性」に別れゆく過程が、「分離」「裂開」「差異化」等々の言葉で呼ばれるのである。「異論の余地なき、しかし派生的な性格としての対自それ自身。それは差異化における隔たりの絶頂である——自己への現前は、差異化された世界への現前である」(p.245)。「《意識》への〈存在〉の奇跡的な昇進、或いは [...] 《内》と《外》の分離」(p.157-8)。「肉」は「客観と主観を形成する場」(p.193) なのである。しかし、我々は見えない根源的存在について、いかなる権利で語りうるのだろうか。「〈存在〉が隠れているとするなら、まさにそのことが〈存在〉の一動向である」(p.162)。後期メルロ＝ポンティが「否定神学」に似た「否定哲学」を標榜し、「《間接的》方法」(p.233) を唱えざるをえなかったことには、このような存在論的背景がある。

そのように考えるならば、『見えるものと見えないもの』が至る所で「自己から外に出ること」と「自己の内に帰ること」との同一性を主張したことにも、説明がつく (Cf. p.56, 74, 124, 165, 252)。それは「(自己の内に帰らんと欲しつつ自己から外に出る) 反省の引き裂き」(p.233) であり、或い

はむしろ、自己の外面を見ることによってしか自己を知りえない哲学の窮境である。「差異における同一性」としての「超越」(p.279)や、「自己の不在である自己への現前」(p.303. Cf. p.246)といった言葉が示すのも、同じ哲学的根本直観である。しかし、そのようにして知られる自己とは、もちろん「私の影」(p.309)でしかない。メルロ＝ポンティ自身が認めているように、「肉」とは「鏡の現象」であり、「自らに触れること、自らを見ること」は、「自己についてこのような鏡の抽出物を得ること」である。そしてそれこそが、「現れと〈存在〉の分裂」(Ibid.)なのである。

このようにして我々は、なぜ『眼と精神』の絵画論において、画家が〈存在〉に促されて創作へと駆り立てられることになるのか、或いは〈存在〉が画家の創造を介して自らを見ようと欲することになるのかを、理解することができる。〈存在〉は、外に出ない限りは、現れないのである。「至高の芸術としての哲学」に関して『見えるものと見えないもの』も述べているように、「〈存在〉とは、我々が〈存在〉を経験するために、我々に創造を要請するもの」(p.251)なのである。しかし、それでは創造以前の、創造の「根源」(p.250)は、どうなるのか。メルロ＝ポンティの立場からは、彼は「自立する」ものとしての「創造」という観点をも、「自然的なもの」(「〈自然〉としての生世界」という観点をも、共に「抽象的で不十分」として斥けざるをえず、ただ「生世界によって呼び求められ、生出される創造」(p.227-8)を推奨しうるのみである。後期の彼が、諸々の「文化」の根底に「野生の領域」(p.154)、「野生の〈存在〉」(p.162)を認めつつも、「自然的」と「文化的」の「二つの次元」の「区別」を「抽象的」(p.306-7)と断じたのも、けだし当然なのである。

III アンリのメルロ＝ポンティ批判

メルロ＝ポンティの後期思想は、一部、アンリの近作『受肉』⁸の中で、鋭い批判に曝されている。アンリ自身の芸術論を見る前に、このメルロ＝ポンティ批判を確認しておくことにしよう。批判は相互に重なり合っているが、以下の四点に整理されよう。

第一にメルロ＝ポンティは、自己の身体にしか当てはまらない〈触れる／触れられる〉の関係を、世界全体に拡張しようとする。つまり、触れていた右手が触れられるものになるとき、それは世界の一部となり、他の諸事物に似た一事物になるというのである。そのうえ〈見る者〉と〈見えるもの〉は、唯一の実在とみなされている。かくして後期メルロ＝ポンティは、「構成」の現象学的ステイタスをよく考えぬまま、構成の超越論的力能を見失ってしまうのである。構成論は「文学的記述」に席を譲り、「素朴实在論」の記述に合流する。ベルクソン同様、メルロ＝ポンティもまた、「哲学的分析」を「隠喩の諸体系」に取り替えてしまったのではないか。しかしひとはまだ、私の手によって触れられていた石が、今度は私の手に触れ、愛撫し始めるのを見たことがない。〈触れる者／触れられるもの〉の対置構造を宇宙に拡張することは、不可能である(p.165-7)——この批判は、先に見たように、それを招く素地がメルロ＝ポンティ自身の記述の中にあつたにせよ、彼の真意に反すると思われるかもしれない。しかし我々は、アンリのこの第一の批判の眼目が、むしろ「触れられるもの」の現象学的ステイタスを再検討することにあるのだということを、彼の第四の批判において見ることになる。

第二に、これがアンリの「内在」思想の核心なのだが、世界を顕わならしめる「志向性」は——感性的宇宙一般を可能ならしめる「超越論的身体の志向性」であろうと——志向性それ自身を顕示することはできない。「志向的身体」それ自身を超越論的に可能ならしめているのは、「生における志向性の自己・顕示」なのである。感じられる物体や感じられる身体へと我々を開く「超越論的身体」は、「はるかに一層根源的な、或る究極的な意味において超越論的な、非志向的、非感性的な或る身体性」に基づいている。そしてこの身体性の本質が、「生」なのである (p.168-9)。

第三の批判は、第二の批判を逆方向に読む——確かに前期メルロ＝ポンティのように「主観的身体」を発見したことは、相当なものである。しかしそれは、我々に世界を開くという意味で世界に服従した「志向的身体」でしかなく、「世界の可視性から出発する身体の解釈」は、そのことによってむしろ強化されている。新たなる超越論的身体は、対象としての古い伝統的身体の条件でしかなく、後期メルロ＝ポンティにおいて見られるように、それ自身がこの古い位置に滑り込みうるほどである。「触れる者と触れられるものとの可逆性」が意味するのは、「自己の外へ」(＝志向性・超越)という「唯一の現れること」の支配(＝「現象学的一元論」)でしかない。与えられるのは常に、「感じられるもの」でしかなく、「感じる力能」は、或る審級から別の審級へと移動させられつつ、常に前提されてはいても、古典哲学の「主観」にも似て、「永遠の不在者」であり続ける。そしてもしこの「超越論的身体」が「一箇の無益な仮定」でしかないとするなら、全ての諸現象の条件が非現象となって、そのとき「現象学の諸前提」が「瓦解」するのである (p.169-71)。しかし、身体の顕示を引き受ける「生」の内には、「対置的構造」も「志向性」も、いかなる種類の「脱・自」もない。我々の根源的身体性は、「見えない根源的身体性」である。そして生の自己顕示の仕方、その現象学的実質が、「ラディカルに内在的な自己・触発」「情感性」「パトス」であり、「我々の肉」なのである (p.172-3)。それゆえ我々は、「構成する身体」と「構成される身体」だけでなく、構成しも構成されもしない「根源的な肉」(「根源的には構成されざる肉」)をも、考慮に入れなければならない (p.222)。

第四に、アンリはメーヌ・ド・ピランの「抵抗」概念を深化しつつ⁹、とりわけ「触れられるもの」の現象学的ステイタスに関して、鋭いメルロ＝ポンティ批判を展開する (p.227sq.)。つまりアンリの考えによれば、「触れられるもの」は「触れる者」と全く同様に、私の「肉」にしか属していない。「触れ・られる」可能性は「触れる者」である可能性と、「同一」である。けだし何一つ感じることのない客観的物体とみなされた「私の自己の物的身体」は、「触れられも触れもしない」のだから。それゆえ、私の左手に触れていた私の右手が、反対に左手によって触れられるとき、右手がその支配力を放棄して、宇宙の全ての物的諸物体に類比的なものという意味での「触れられるもの」に吸収されると主張するのは、全く不精確である。触れられる手も、根源的肉という条件を保持しているのである。「触れる」と「触れられる」の違いは、ただ前者の「自らの諸力能を自由に展開する幸福」、後者の「諸力能の妨害から自らが感じ取る強制」という、「情調性」「パトス」の相違に過ぎない。能動性と受動性は「同じ一つの肉の二つの諸様態」なのであって、両者の現象学的ステイタスは、「同じもの」なのである (p.229-31) ——結局アンリは、後期メルロ＝ポンティの「^キ交^ア差^ス配^ム列法」の分析も、「主観と客観の古典的二分法」に従属したままだと結論する。しかし「触れる者」と「触れられるも

」との間に「不均衡」や「非対称性」を設けようとするテーゼは「皮相」であり、「正当ではない」(p.294-6)。

IV 『見えないものを見る』の芸術論

それではアンリ自身の芸術論は、どのようなものだろうか。そのカンディンスキー論『見えないものを見る』は、「抽象絵画はあらゆる絵画の本質を定義する」を「本質的テーゼ」(p.104)¹⁰とする。なぜならアンリによれば、「あらゆる絵画は抽象的」(p.13)だからである。そして「抽象絵画それ自身が絵画一般の本質を定義するように、抽象絵画についての理論は、考うるあらゆる絵画についての理論である」(p.23-4)。そのうえアンリは、絵画のみならず「考うるあらゆる芸術形式」の展開の全体が、「抽象絵画の諸原理」を知解することによって解明されると主張する(p.12-3)——本稿は、その現象学的／存在論的な意図から、『見えないものを見る』が扱う個別的諸問題には言及しえないが、『眼と精神』の絵画論とは違って本書が芸術論であることは、予め考慮に入れておかねばならないだろう。

アンリが理論の出発点として採用する原理は、「内」と「外」に関するカンディンスキーの区別¹¹である。そして彼はこの区別を、彼自身の現象学的存在論的区別に重ね合わそうとする。まず、「外」とは「外にある何か」などではなく、「この何かが自らを我々に顕現する仕方」であり、この仕方は「外に置かれ、前に立てられ、我々のまなざしの前に立てられること」に存する。ここでは「外在性」が「可視性」という顕現を構成する。そしてあらゆる物がそこにおいて可視的になるところの外在性を、アンリは「世界」と呼ぶのである(p.16)。「内」もまた内的に自らを顕示することを、「内面性としての内面性」を意味しているのだが、それは「見えないもの」であり、「世界の内でも、世界という仕様でも、決して自らを見させないもの」である。それは「生」であり、「＜情感性＞」「パトス」なのである(p.17-8)。それゆえ存在は「一義的」な概念ではなく、そこには「見えるもの」と「見えないもの」という「二つの次元」があるのだが(p.18)、アンリは絵画の「内容」も「諸手段」も、「見えないもの」に属すと考える(p.23)。そこで彼は、ヘーゲルのように、「形式の外在性」において可視的になるまでは「未規定で空虚な主観性」でしかない「内」、という仕方ですべて「《内》と《外》の《融合》」を考えるのではない(p.44)。「主観性」は「未だ実在性を欠くようなものという意味で何か抽象的なもの」では決してなく、むしろ主観性こそが実在性を「定義」する。逆に「外」は、それ自身では存在しえないからこそ、「生の主観性」にその「内容」を負う(p.45)——形式は、内容と「同一」(p.51)なのである。

しかし、それでは内と外の区別はどうなるのか。ここでアンリは——やはりカンディンスキーに基づいて(Vgl. KK, S.40)——習慣的知覚の功利性を指摘する。通常の知覚においては、色彩は色彩として、フォルムはフォルムとして覚知されることはなく、それらは行為に関わる対象の「記号」「指標」として機能するに過ぎない。「あらゆる知覚は、原理において実践的・功利的である。」それに対し、「絵画は反・知覚である。」芸術家のまなざしの下では、「世界の日常的実在がそこにおいて構成されるところの指示的諸意義の連鎖」は突如遮断され、色彩やフォルムはそれ自体としての価値

を得て、「純粹絵画的諸形式」となる (p.52-3)。かくしてアンリは、「実在的諸対象や言語的諸意義の外在性」と「絵画的要素の外在性」を区別することになる。後者においては要素の真の実在を構成するのは、その「内的顕示」なのである (p.66) ——ちなみにアンリによれば、具象絵画における「陳腐な対象」と抽象絵画における「絵画的に純粹な諸要素」との差異も、結局は「外」と「内」の差異ではなく、「フォルムとしてのフォルムや色彩としての色彩に内属する純粹な響き」と「客観的目的性によって覆い隠された同じ響き」という、「内」に関わる差異になるのだという (p.234-5. Cf. PL, p.61-2)。

この「内」の現象学的ステイタスを、もう少し詳しく見ておくことにしよう。絵画がその「究極の顕示」を完遂しうるのは、我々に「諸事物の究極の本質」を「表象」することによってではなく、我々をこの本質と「同一化」することによってなのだという (p.14)。例えば我々は、「色彩と一体となる (se confondre)」 (p.130)。それゆえにこそ色彩等に結びついた「調性」^{トナリテ}は、個人の「観念連合」などには左右されないのである (p.65)。「色彩の本源的存在とその調性との同一性」は、「心理学的解釈のあらゆる試み」を「解雇」してしまう (p.131)。内容と形式の絆は決して「恣意的な」絆ではなく、それは「それを経験する個人の主観性には依存しない、内的で必然的で永続的な絆」 (p.63-4) なのである。また、客観的・ノエマ的色彩などというものは、「色彩感覚を物の内に投影したもの」でしかない (p.125)。例えば「基礎平面」にもそれ固有の「調性」というものがあるのだが、しかしそれは「人間の生を表象」しているわけではなく、むしろ「同時に不可分に基礎平面の生でも我々の生でもある唯一の生」しか存在しない (p.112)。「芸術は [...] 何ものも表象しない。世界も、力も、情^{アフェクト}も、生も」 (p.208)。「芸術は、自然のミメーシスではないのと同様に、生のミメーシスでもない」 (p.206) のである。

それゆえ『見えないものを見る』が「想像力」を強調するとしても (p.185sq.)、それは決して「イメージを形成する力量」 (p.189) としてではない。「芸術の創造的想像力」が創造するのは、「生」の「新しい一様態」であり、「想像力の運動」とは「生の運動、その内的生成、生が自己の内に到来する弛まぬ過程」に他ならない (p.186-7)。「想像力は主観性の固有の^{イストリアル}歷程」であり、そのパトスの膨張であり、各々の響きがそれ自身において或る別の響きを喚起し・次いでまた或る別の響きを喚起する運動である (p.215) ——このように、アンリにとって「生の本質」とは、単に「自己体験」だけでなく、「自己成長」でもある (p.209)。それゆえにこそ生は「運動」であり、そして芸術は「この永遠の運動の完遂」なのである。芸術は「生の生成」なのであって、「芸術の欲求」も、そこから説明される (p.210)。芸術は「生の本質の完遂」 (p.212) であり、芸術の真理は「個人の生の変容」 (p.38) なのである。

「内的必然性」という言葉も、この連関の中で理解される。初めはそれは、カンディンスキーの用法に従って (Vgl. KK, S.23, 64)、「フォルム」が「内」によってのみ規定されることを意味していた (p.47)。今やそれは、「生の生それ自身に対するラディカルな受動性」 (p.213) として理解される。「芸術は、生の本質そのものから生ずる諸要請に対して、生の固有の諸命令に対して——生の〈内的必然性〉に対して——生によってもたらされた返答である。」そもそも「文化」とは、「生がその永遠

の本質を実現する過程」のことなのだが、芸術が引き受けるのは、「感性」の諸力能の各々を最後まで押し進めることである (p.214)。絵画の諸要素を分析し、結合し、その響きを聞かせることは、「生自身の意志に従って生の顕示を完遂すること」である。「なぜなら生は、自己の顕示だからである。しかしこの顕示を、生は最後まで成し遂げる。生は更に自らを感じたいと欲し、その諸力能の各々から増大したいと欲する。生は更に見たいと欲し、そして絵画が生まれたのである」(p.240-1)。

見えないものを見るということの意味が、ここから明らかにされる。「芸術の内容」とは「情動」であり、「芸術の目的」とは「情動を他人たちに伝えること」(p.37)なのだが、しかし「描くこと」とは、「ひとが見えないもの・見られえないものを、我々に見させること」(p.24)である。生が芸術の内に現前しているのは、「しかじかの視覚が産出される時、我々が我々の内に感じ取るもの」(p.207)としてであり、「見ること」が意味するのは、「見られた色彩のパトスを体験すること、このパトスの実在であること、〈生〉であること」(p.226)である。或いは一層端的に言うなら、「見えないものの視」とは、「我々の内で自己意識し・自ら高揚し・その喜びを我々に伝える、見えないものそれ自身」(p.79)のことなのである。

最後に本書は、あらゆる対象は内的響きを持つというカンディンスキーの考えに従って (p.228)、「〈芸術〉と〈自然〉それ自身の一性」(p.233)を唱えるに至る。内と外という「現象性の二元論的構造化」は「存在する全てのもの」に関わるのだから、「世界の実在性」と「芸術の実在性」とは「同じもの」である (p.233-4)。そして芸術がその道を見出そうとする自然、「本源的、主観的、力動的、印象的、パトス的なこの自然、その本質が〈生〉であるところのこの真の自然」を、やはりカンディンスキーに依拠しつつ¹²、アンリは「コスモス」と呼ぶのである (p.236)。コスモスとは「その主観性における自然」(p.240)のことであり、この観点からするなら、「自然は芸術の一特殊ケースでしかない」(p.241)。そしてこのような「自然の真の本質を発見」してくれたのが、「抽象」なのである (p.240)。

V 批判的再検討——現象学／存在論の観点から

以上のように、見えるものと見えないものをめぐるメルロ＝ポンティとアンリの芸術論は、類似の問題意識の中を動きながらも、結局は超越vs. 内在という両哲学の中心概念の相違によって、異なる芸術解釈を産み出すに至る。以下、本稿の現象学的／存在論的関心に従って、彼らの芸術論の問題点を批判的に検討してゆくことにしよう。

このような関心から、まずメルロ＝ポンティの場合、例えば彼には音楽論を同様に扱えるか（アンリなら扱える）というような問題は、今回は検討しない。「音楽は […] 世界や指し示しうるものあまりにも手前があるので、〈存在〉の設計図 […] 以外のものを形象化しえない」(CE, p.14)。「我々の世界は原理的・本質的に視覚的である。ひとは香や音で世界を作らないであろう」(VI, p.115)。我々はメルロ＝ポンティの存在論的芸術解釈に対して、現象学的観点から、五つの問題点を指摘しておく。

第一に、『眼と精神』第二章において、なぜ「二乗した見えるもの」たる絵画が生まれなければな

らないのか、よく分からない。「どうして […] 引き起こさないことがあろうか」式の言い回しは、後期メルロ＝ポンティに特有のものではあるが、理由や説明を欠いた言いつ放しの感は否めない。「見えるもの」が私の内に反響を呼び起こす、それならば素の「見えるもの」は、既にして身体の反響を伴った「見えるもの」である。ではなぜ「二乗した見えるもの」が、そこから生ずる必要があるのか。

第二に、恐らくその問題は、『見えるものと見えないもの』で明らかになったように、「見えるもの」というよりも、「見えないもの」(＝意識の盲点や裂開以前の〈存在〉の昏さ)の問題とみなすべきであろう。根源の〈存在〉は「見えない」からこそ、我々を促して「見える」ようになろうとする——我々を創造へと駆り立てるものは確かに「有る」が、しかしそれは「現象」ではないのである。しかしアンリも批判するように、それは〈見る者・見られるもの〉の二元性が成り立つまでは存在に現象性を認めないという、現象化の体制に関する一つの先入見ではないだろうか。それに、もし原初の〈存在〉がいかなる意味でも我々に現れないとするなら、いかにしてそれは我々を促しうるだろうか。それは盲目の促しであり、或いはむしろ、決して我々を促すことのない奇妙なる促しであろう。

第三に、上と同じ問題意識から、メルロ＝ポンティは「内在」を批判し、自己から出て自己に帰る途を取る。しかし彼自身が認めていたように、そのようにして到達される自己は、自己の影や鏡像でしかない。自己の外でしか自らを閉じることのない、自己性の回路。『眼と精神』第三章は、デカルト『屈折光学』の検討の過程の中で、「カルテジアンは鏡の中に自らを見ない」(E, p.38) 旨を非難しているが、しかしこのような言に対しては、鏡の中に自己を認めうることは、鏡の中にしか自己を認めえないことと同一ではない、と反論すべきであろう。影は何の影であり、誰の影なのか。

第四に、誰が見・誰が見られているのか、誰が描き・誰が描かれているのか、分からないという境地は、メルロ＝ポンティの「可逆性」の立場からは、結局は説明しえないと言わなければならない。「可逆性」とは、「隔たり」の概念である。従って、もともと物が我々を見るなどということがありえないのみならず、〈見る者〉と〈見られるもの〉の差異は——アンリも指摘していたように——ますます強化されるだけである。これでは『眼と精神』の美しい叙述も、「文学的記述」「隠喩の諸体系」でしかないと言われても仕方がない。

第五に「見えるもの」に関しても、メルロ＝ポンティは「超越」解釈を貫徹する——『眼と精神』も、「あらゆる肉は、世界の肉でさえ、それ自身の外に放射する」(E, p.81) と述べている。『見えるものと見えないもの』では、「意識すること＝地の上に図を持つこと——ひとはそれ以上遡ることはできない」(VI, p.245. Cf. p.250) と言われ、そしてこのように差異化され分節化された構造が、ミニマルな現象についての「超越」解釈を正当化する。しかしそれは、現象記述として、究極のものだろうか。図と地の差異を強調するだけでは、地の上の図という統一現象の統一性を、説明することはできないだろう。それは、メルロ＝ポンティ自身が批判しているように、「ポジティブなもの」を「否定の否定」と同一視してしまうことであり (VI, p.62, 75)、「肯定と否定の手前」(VI, p.48, 138) にあるものを見逃してしまうことではないだろうか。

次にアンリの『見えないものを見る』に移ろう。ここでも我々は論点を絞り、例えば1988年の芸術

論にしては本書が古めかしく、現代アートの持つコンセプチュアルな側面に対しては否定的態度しか示しえないなどということに関しては (Cf. V, p.72)、度外視することにする。まずメルロ＝ポンティの理論上の幾つかの疑問点に対しては、アンリの芸術論が一定の回答を与えていることは、認めねばならない。例えば彼のヘーゲル批判は、メルロ＝ポンティにも当てはまる——「内」は、外に出るまでは、空虚というわけではないのである。それでもなぜ我々は創作へと促されるのかということに関しても、彼の「自己成長」の理論が論拠を示している。〈存在〉の促しは、経験しえぬものから経験しうるものへの不可解な促しなどではなくて、自己体験そのものの自己展開なのである。ついでながら『受肉』のメルロ＝ポンティ批判は、存在論としても身体論としても、極めて興味深いものである。

しかしその批判の中にも現れているのは、ピランに倣って物体の本質を「抵抗」とみなすアンリの解釈である。この考えは、芸術を規準とした自然——「コスモス」——の解釈と、両立しうるのだろうか。コスモスを見ると、或いはコスモスを感じ・一体となるとき、そこに私の身体運動の意志的努力に対する異他的物体の絶対的抵抗を求めることは、筋違いであるように思われる。「自然」に関するアンリの異なる二つの存在論的アプローチは、内的整合性を示しうるのだろうか。

第二に、その点とも関連するのだが、もし我々が〈見えないものを見る〉ならば、それはやはり〈見えるもの〉ではないだろうか。我々が色彩のパトスと一体となっているとき、ここでもまた〈見えるもの〉と〈見えないもの〉、〈外〉と〈内〉を区別して、「見えない色彩」(V, p.122sq.)を主観化するというのは、芸術論としても自然解釈としても、かなりいびつであろう。つまり我々が言いたいのは、アンリがあまりにも「見えるもの」を過小評価してしまったので、本質的なものは全て「見えないもの」に委ねられてしまったのではないかということである。例えば〈見る - 見られる〉の関係には解消されないような〈見える〉という考えは、彼の理論の中に入り込む余地はないのだろうか。

更に関連して第三に、「見えるもの」の過小評価は本書では、「知覚」の功利性の主張に結びついてくる。しかし「あらゆる知覚」が「原理において実践的 - 功利的」であるか否かは、依然として疑わしいし、第一それは、『顕現の本質』以下のアンリの他の諸著作との整合性という点でも、問題を残す。「知覚」が問題視されるのは、その二元性ゆえなのであって、実用性の問題は、少なくとも彼の哲学の本筋において、存在論的には二次的なものでしかないのではないだろうか。

そして最後に指摘しておかなければならないのは、間主観性の問題である。アンリは情動を他人に伝えることを「芸術の目的」と考え、作品のパトス的内容は「個人の主観性」には依存しない旨を強調していたが、しかしこのことは、彼の「内在」理論からは、説明できるだろうか。仮に私の主観性がコスモスを取り込み、大きな主観性としてそのパトスを享受しているのだとしても、他者の主観性までも取り込むと主張することはできない——もしそうなら、逆に「他者」も「私」もなくなってしまおう。カント以来の「普遍妥当性」の問題は、「他者」問題が解決されない限りは解きえない問題であろうが、我々には、アンリはそれを未解決のまま残してしまったように思えるのである¹³。

* * *

「あらゆる絵画論は一つの形而上学である」(E, p.42)とメルロ＝ポンティは言う。表面的には

不可思議な魅力を湛えた『眼と精神』や、一見したところ20世紀初頭の芸術論に舞い戻ってしまったかのようなアンリの『見えないものを見る』も、存在論的には様々な問題を孕んでいることが分かる。その批判的再考は、芸術論の射程を超えて、現象学の可能性の更なる見直しを我々に迫るであろう。

註

- ¹ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964. (Eと略記)
- ² M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964. (VIと略記)
- ³ M. Henry, *L'Essence de la manifestation*, Paris, P. U. F., 1963.
- ⁴ M. Henry, *Voir l'invisible — sur Kandinsky*, Paris, François Bourin, 1988. (Vと略記)
- ⁵ 本章での頁付は、全て E を指す。
- ⁶ G. B. Madison, *La phénoménologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973, p.111, 112.
- ⁷ 本章で頁付のみ示す場合は、VIを指す。
- ⁸ M. Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000. 以下、本章での頁付は、全て本書を指す。
- ⁹ 紙幅の都合上、詳述できない。この点に関しては、拙稿「身体構成——ピラン？ピランを越えて？」『フランス哲学・思想研究』第七号（日仏哲学会編）、2002年、89-103頁を参照。
- ¹⁰ 本章で頁付のみ示す場合は、Vを指す。
- ¹¹ Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Denoël, 1989, p.118 ; *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p.15 (PLと略記) ; *Essays über Kunst und Künstler*, Benteli-Verlag Bern, 1955, S.63-4 (KKと略記) 等を参照。
- ¹² 「世界は鳴り響く。世界は精神的に作用するもののコスモスである。かくして死せる物質は生ける精神である。(Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen. So ist die tote Materie lebender Geist.)」KK, S.40.
- ¹³ この点に関しては、拙稿「自我の内外——ミシェル・アンリは変わったか」『フランス哲学・思想研究』第3号（日仏哲学会編）、1998年、2-16頁と、アンリ『受肉』法政大学出版局（近刊）所収の解説「ミシェル・アンリのキリスト教的転回」を参照。