



Title	メルロ＝ポンティとイメージの問題
Author(s)	加國, 尚志
Citation	形象. 2018, 3, p. 44-64
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75810
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

メルローポンティイとイメージの問題

加國 尚志

はじめに

メルローポンティイの哲学において「イマージュ」(image)という語はそれほど使われることがない。彼の哲学が「知覚」(perception)の優位を重視し、世界内に存在する身体と世界の最初の交渉を知覚の経験に求めていたことからわかる通り、彼の哲学において「知覚されたもの」(le perçu)、「見えるもの」(le visible)という語が用いられることがあっても、「イマージュ」という語はきわめて限定的に用いられているように思われる。「イマージュ」(image)という語(あるいはドイツ語の Bild という語)が、知覚され、思い浮かべられた「像」と、「図像」、すなわち絵画や写真などとしての「像」とを意味するとしたら、メルローポンティイが「知覚」においてとらえていたものは、何らかの形で「イマージュ」と呼ばれうる「像」と、いくぶんかは重なり合っていたはずである。「イマージュ」

すなわち「像」には「心像」や「想像」という心理学的な意味内容と「図像」「映像」という美学的な意味内容が含まれている。メルローポンティイは絵画について多くを語った哲学者だが、彼がセザンヌやクレーについて論じる際には「絵画」(peinture)や「タブロー」(tableaux)という語が用いられており、「イマージュ」という語は前面には出てこない。彼はまるで「イマージュ」という語を用いることを忌避していたかのようにさえ見える。

そこには相応の理由がある。メルローポンティイ以前に、ベルクソンが独自の「イマージュ」(image)概念を『物質と記憶』で用いており、メルローポンティイの世代の哲学者は「イマージュ」という語を用いるとしたらベルクソンのこの概念の用法と区別をして用いなくてはならない。他方で、メルローポンティイに少し先立って、サルトルがベルクソンを批判して現象学的な意識の志向性理論を用いて、独自の想像力論、イマ-

ジュの理論を提出していた(『想像力』『想像力の問題』)。メルロ＝ポンティは、このサルトルの用法からも自らのイメージ概念を区別しなくてはならない位置にいた¹。メルロ＝ポンティとしては「イマー・ジュ」という語に慎重にならざるをえなかっただろうし、できればそれを用いなくて論を立てたかったことだろう。彼にとつて「イマー・ジュ」という語は、(彼がもしそれを独自に用いようとするなら)最初からベルクソンとサルトルの間という位置を負わされていたのである。

もちろん、メルロ＝ポンティも「イマー・ジュ」という語を用いないわけではない。たとえば彼が映画を論じた「映画と新しい心理学」(一九四五年)では、「イマー・ジュ」(image)という語が用いられている²。映画や写真の像に「イマー・ジュ」という語を用いるということは普通にあることだが、この論文(講演をもとにしたもの)ではゲシュタルト心理学と映画の関係が論じられており、そこから、メルロ＝ポンティの知覚理論において「イマー・ジュ」という語が頻繁には使用されないとしても、そのことは彼が「イマー・ジュ」という語を厳格に排除していたわけではない、ということを示しているとも言える。

事実、マウロ・カルボナーネ(Mauro Carboné)のように「イマー・ジュの肉」(La chair des images)という概念を用いるメルロ＝ポンティ研究者³や、アナベル・デュフォルク(Annabelle Dufock)のようにメルロ＝ポンティの哲学を「想像的なものの存在論」(Ontologie de l'imaginaire)としてとらえようとする研究者もいる⁴。おそらく、メルロ＝ポンティがあまり「イマー・ジュ」という語を用いないから、という理由でメルロ＝ポンティの哲学から「イマー・ジュ」と呼びうるものを除いて解釈するというのでは不十分であり、むしろ「イマー・ジュ」の概念を積極的に読み込んでいくことで、メルロ＝ポンティの哲学が美学・芸術学と取り結ぶ新たな関係を見出すことも可能であることだろう。とりわけ、今日「イマー・ジュ人類学」と呼ばれる試み(ハンス・ベルティンク、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン等⁵)は、メルロ＝ポンティが知覚や身体、あるいは無意識や「肉」という概念で考えようとしていたことを芸術論に導入する際に有効であるように思われる。「イマー・ジュ人類学」は「イマー・ジュ」と「身体」の強い結びつきを強調する。「イマー・ジュ」とは、社会的・歴史的に規定されたメディアを通じて受肉するものであり、身体は「イマー・ジュ本来の場所」⁶。だからである。哲学の側から、「イマー・ジュ」をめぐる

このような理論的要請に応えることができるとするなら、メルローポンティの哲学はその一つのありかたを示すものと言えるのではないだろうか。「イマジユ」という語をほとんど語ることがなく、映画についてはわずかしか語らない)メルローポンティの哲学が、身体とイメージの結びつきを強調する最近の美学理論との接点を持つとしたら、それはどこにあるのか、ここではその問いに至るためのいくつかの迂回路として、メルローポンティとサルトル、カッシーラー、パノフスキー、フロイトとの関連を考察してみたい。それは「イコノロジー」と「イメージ人類学」の間で、知覚と想像の主体、したがってまたイメージの主体が身体である、という問題、そしてそこから帰結するイメージの歴史の非決定性をめぐる問題につながるであろう。

イメージの前で

そのような試みのための予備的な作業として、メルローポンティが「イマジユ」について語っている箇所を、ディディエ

ユベルマンが興味深い仕方でも引用しているので、そこから話を始めたい。ディディエユベルマンは『イメージの前で』において、メルローポンティの『眼と精神』から次の文章を引用している。

イメージという用語は評判が悪い。なぜなら軽率なことにわれわれは、デッサンとは写し、コピー、二次的なものであり、心的イメージとは、われわれの個人的ながらくたの山の中にあるその種のデッサンだと考えたからだ。しかし、イメージが実はまったくそんなものではないとしたら、デッサンと絵も同様に即自的なものには属さないのだ。それらは感じることの二重性が可能になる外部の内部であり、内部の外部であり、それらの内部と外部なしには想像的なものの問題のすべてをなす準一現前や迫り来る可視性をわれわれはけっして理解することはできないだろう。⁷

この文章は、基本的にサルトルの想像力論における「イメージ」概念を批判しているものである。「想像的なもの」(imagine)を現実の否定として「不在」「非存在」としてと

らえるサルトルに対して、メルロ＝ポンティは「想像的なもの」と身体の間わりを強調しながら、絵画が「現実的なものの想像的組成」(La texture imaginative du réel) を示していることを指摘し、サルトルとの立場の違いを明確に示している。メルロ＝ポンティ哲学の解釈の文脈ではそう読めるこの箇所について、デイディ＝ユベルマンは次のような解釈を前に置いている。

イメージという概念を切り裂くこと、それはまず、版画も複製も、図版も、「具象的」様相すらも示さない、この語がもつその抑揚へと回帰することを意味するだろう。それは「形象化された形象」——つまり表象的対象へと固定された形象のことである——をいまだ前提とすることなく、ただ形象化しつつかある形象だけを、つまり過程を、色彩化され量塊化された現働的間いを前提とするイメージの問題へ回帰することになるだろう。つまりそれは、ある描かれた表面やある衣の襞においてまざに見えるようになりうるものを知るための、いまだ開かれていた問いの間なのだ。箱を開きながら、期待に満ちた眼差しの次元へと自分の目を開かなければならないのだ。

う。したがって、われわれがイメージの問題を再び開くことができるのは、時間をかけてであろう。そしてそれは、かつてメルロ＝ポンティが表明した貴重な命令へと回帰するひとつのあり方ではないだろうか。

デイディ＝ユベルマンは、メルロ＝ポンティが「迫り来る可視性」(visibilité imminente)と呼んだものを「形象化しつつかある形象」(figure figurante)と呼び換えている。そして彼の提案は、「イメージ」という語を「表象的対象」に限定してしまうのではなく、「見えるようになるもの」(devenir visible)へとこの語を拡張するということである。

このような補助線を一本引くことで、私たちは、メルロ＝ポンティが「イマージュ」という語を使わずに述べたことの中に、ベルクソンやサルトルらの用法に限定されない、「開かれたイマージュ」の可能性を見ることができていることに気づくだろう。

メルロ＝ポンティがベルクソンやサルトルらの「イマージュ」概念と異なる方向を見ていたとしたら、それはまさに「イマージュ」を身体に関係づけるという点においてである。ベルクソンはたしかに「イマージュ」を「行動の可能性の中

心」としての「身体」と関連づけていた¹⁰。知覚としてのイメージが記憶と物質の遭遇する場面であるとしたら、それは身体が両者を接合するからである。このかぎりでは、ベルクソンは「イメージ」と身体の関係を提出している（ドゥルーズは『シネマ』でこの点を強調して映画論にベルクソンの「イメージ」を生かそうとした）。メルロ＝ポンティはベルクソンの「イメージ」論が潜在的に持っていた身体性の理論を拡張しようとしているように思われる¹¹。

またサルトルの場合は、彼の「イメージ」の議論にはほとんど身体は関わってこない。それはあくまで自発的な想像的意識に関わるだけである。そのことにより、サルトルはベルクソンの「イメージ」の中間的性格を批判し、「イメージ」を實在性から解放して、「非實在」「非現実」として、あくまで志向的意識の相関的対象として規定しようとした¹²。こちらは、「イメージ」を知覚や實在や身体から切り離すことで、「イメージ」の独自性を確保し、そのことにより、「現実の否定としての美」芸術作品」という観念を取り出してくる。このようなサルトルの「イメージ」あるいは美の理論は、マラルメ以降の象徴主義文学や超現実主義の美学に適合している。しかし、メルロ＝ポンティはこのよ

うな立場もとらないのである。

だとすると、「イメージ」という語をメルロ＝ポンティが用いなかっただけに他の表現で述べたもの——たとえば先の引用であれば「感じることの二重性」「準—現前」「迫り来る可視性」——をすくい上げながら、それらが「感じるもの」であると同時に「動くもの」である身体との関わりでどのように語られるのか、ということのうちに、メルロ＝ポンティの独自の「イメージ」論を見なくてはならないだろうし、そこから「イメージ」の概念を拡張して芸術や美学の問題を語る視点を探り当てることが可能となるにちがいない。

イメージと見ること

——メルロ＝ポンティのパノフスキー解釈

したがって、メルロ＝ポンティの「イメージ」論を、まずはベルクソンとサルトルの間に、それゆえ内在に依拠した知覚實在論と超越に関わる志向性の現象学の間位置づけることから始めなくてはならないが、それとは別のもうひとつ

の議論の文脈を指摘しておかなくてはならない。それはメルロ＝ポンティが新カント派、とりわけエルンスト・カッシーラーの哲学との間に保っていた批判的距離であり、新カント派的な批判哲学、メルロ＝ポンティの言い方では主知主義的な対象構成の哲学への批判的姿勢の持つ意味を、「イメージ」についての美学的議論と重ね合わせながら見ることにつながるだろう。

メルロ＝ポンティの『行動の構造』および『知覚の現象学』が、ゲシュタルト派の生理学者であるクルト・ゴルトシュタインの『生体の機能』から強く影響を受けていることは周知のことである。そして、メルロ＝ポンティに先立ってゴルトシュタインを評価しながら「認識の現象学」を論じたのがカッシーラーの『シンボル形式の哲学』であることもよく知られている。こうした点で、メルロ＝ポンティの『行動の構造』や『知覚の現象学』の記述が、単に知覚し行動する身体の哲学ではなく、カッシーラーが「シンボル形式」と呼ぶ機能と身体の関係を常に側面的に意識していたものであることは否定できないであろう。

ではメルロ＝ポンティとカッシーラーの考え方の相違はどこにあるのだろうか。カッシーラーは「シンボル」を操る能力、

したがって直接に与えられるのではなく、可能的なものに態度をとる能力を、やはり「精神」の能力としてとらえている。そして、この「精神」の能力は人間に固有のものであり、「文化」の発現に関わる能力であり、表象の対象を構成して知知的な内的意味を与える能力である。こうした点で、カッシーラーの「シンボル形式」は、概念を直観に結びつけるカントの図式的構想力を文化領域全般（言語、神話、宗教、芸術、理論的認識）の能力に拡張しようとする試みであったと見ることができる。

メルロ＝ポンティはたしかにゴルトシュタインの研究から多くのものを得ているが、その結論はカッシーラーよりも、より身体の機能を重視したものとなっている。カッシーラーの「シンボル形式」の主体がカント的な図式的構想力の主体であり、精神あるいは知性であるとするなら、メルロ＝ポンティにおいてはそれは身体である。メルロ＝ポンティは一九五四―一九五五年講義「制度化」(Institution)で、カッシーラーについて次のように述べている。

カッシーラーの哲学の弱み：批判主義が到達点である、と信じ、哲学的意味は「沈殿」(sedimentation)におい

てそれ自身を取り上げるものなのに、それが主導的価値を持つと信じていること。批判主義それ自身をシンボル形式として考え、シンボル形式についての哲学と考えること。¹³

この講義でのカッシーラー批判の文脈は、芸術作品と「シンボル形式」の関係に向けられている。カッシーラーのような「シンボル形式」の立場からすると、芸術家は、知覚に与えられたものから身を引き離し、それを一つのシンボル形式に転換する、知性主義的な立場をとっていることになる。しかし、メルローポンティは、芸術家にとっての作品と歴史にとっての作品の意味のずれを指摘する。

芸術家にとって、作品とは一つの試みである。そして歴史にとっては、絵画全体がひとつの始まりなのである。¹⁴

メルローポンティが述べているのは、芸術家にとって作品の意味は開かれたままであり、芸術の歴史（美術史）にとっては、絵画のありかた自体がまだ決定されていない、開かれ

たものだということである。芸術家は、自分が何をしているのかを正確には知らないものであり、美術史的な絵画の規定は、まだ定められていない。メルローポンティが「制度化」(institution)と呼び、「沈殿」「取り上げ直し」と呼んでいるものは、いわば、後になってからその意味が理解され、そこに最初からあったことになるような、時間の逆説のことである。

こうした議論の流れのなかで、パノフスキの『シンボル形式としての遠近法』が言及される。よく知られるように、『眼と精神』（一九六一年）でメルローポンティはパノフスキの同著に言及しているし、そこでの議論を踏まえて、ルネサンスの遠近法絵画とデカルトの『屈曲光学』の視覚理論を一種の人為主義として批判し、それを乗り越える新しい絵画と視覚の探求としてセザンヌ以降の絵画をとらえる、という視点を提出したのである。メルローポンティの弟子であったユベール・ダミッシュが述懐しているように、若き日のダミッシュにカッシーラーやパノフスキを読むように勧めたのはメルローポンティであったが、当時のパリでは誰もそうしたものを知らなかったとのことである¹⁵。

その意味でメルローポンティはパノフスキの「シンボル

形式」の美術史（それはやがて「イコノロジー」として体系化されるわけだが）についてフランスでは先駆的な紹介者であったことになる。『眼と精神』では、『シンボル形式としての遠近法』からごくわずかな参照（それも誤植された）があるだけであり、したがってメルローポンティの立論がパノフスキーに依拠しているように見えるが、一九五四—一九五五年講義「制度化」ではパノフスキーによるルネサンスの遠近法解釈を紹介しながら、留保も示している。この留保に着目してみたい。

ここでメルローポンティが「制度化」ということで問題にしているのは、個人の歴史が集団の歴史に組み込まれていく構造である。絵画史になぞらえて言うと、個人の技法上の発明がなぜ集団の様式の歴史になっていくのか、ということである。個人の作品と歴史の間には、廻行的な関係がある。「娘である作品は母である作品となる」¹⁶。すなわち、過去の作品から学ばれた個人としての画家の作品は、それ以降の他の画家の作品の様式を決定する歴史的な作品へと変貌していくのである。このようなことがなぜ起こるのか、ということをもメルローポンティは問題にする。

ここでメルローポンティは「原因」(cause)と「徴候」

(symptôme)を区別する。中世に対するオリエンツの影響は「原因」ではなく（精神分析で言うところの）「徴候」である。古代の絵画における遠近感の工夫から、中世においては「後退」が見られるが、そこで導入されたオリエンツの影響はこの「後退」が「迂回」であったようにさせる、未来へ向けての「徴候」、予兆なのである。実際に遠近法が、キリスト教的新プラトン主義の思想と連続的な無限空間の思想とともに可能となるのだとしても、中世の時期の「量塊（マッサ）の様式」から、表現を支える基体（支持体）の「等質性」が作り出されたのである。しかし、この様式の中には、遠近法的な作図を生み出す「原因」は含まれていないのである。

ここからメルローポンティは、絵画と絵画の「論理」が異なることを指摘する。つまり「見出されたものが正確に何を意味するのかはわからない」¹⁷という側面が絵画にはある。「ひとは思っていた以上の意味をもつ何かをする」。したがって、そこには「偶然と理性の混合」¹⁸がある。つまり、中世が古代の遠近感の工夫から逸脱するのは、歴史を単純に反復継続していくのではない、という意味では「偶然」であるが、絵画の問題の取り上げ直しやシステムの置き換えがあるという意味では「理性」（合理的）なのである。

そしてメルローポンティがパノフスキーに留保を示すのは、パノフスキーが「シンボル形式」として考えているような「世界感覚」(Weltgefühl)や、カッシーラーが考えていたような「歴史化され、拡大された批判主義」¹⁹に対してである。ルネサンスから近代に至る西洋絵画を可能にした遠近法という空間処理は、彼らにしたがえば、それなしでは西洋絵画が精神的文化として不可能であったような「シンボル形式」として「成熟点」、すなわちそれ以降は「極度に客観的(イタリア絵画)なもの」と「極度に主観的(バロック絵画)なもの」への揺れがある程度「均衡」する点として理解されている。しかしメルローポンティは、ピエール・フランカステルに言及しながら、多くの画家が出た後では、それは「アカデミックな凡作」の形式であり、ルネサンスの慣習的なイメージにすぎないことを指摘する。このような「シンボル形式」をとらえようとする試みは、すべての言語がそこに依拠する「純粹文法」を構成しようとする試みに比較されるが、そこでは、個々の発話行為は忘却されているのである。

メルローポンティはそこでセザンヌがルネサンスとは別の遠近法を発見する試みを追いながら、画家の「選択」(choix)を問題にする。各々の選択は絵画を「継承しながら作り直す」。

たしかに画家の選択は「乗り越えの試み」なのであるが、そこには「反復」や「再解読」があり、単なる乗り越えではなく、「保存する乗り越え」である。メルローポンティは、マティスの映画のスローモーションの場面を例にとり、マティスが筆使いをためらっているような印象を与えることについて述べながら、画家の身ぶりのなかに問題の解決を知らないまま解決するようなものがあることを指摘している。それゆえ、それは「選択」というよりも「作業」(Travail)である、とメルローポンティは述べている。

したがって、絵画のような文化が可能となる可能性の条件としての「シンボル形式」を解読するだけでは十分ではなく、「作業中の画家」において「基礎づけなおされる歴史」²⁰があることをメルローポンティは指摘する。「作品の制度化」は「ジグザグ」に、「あいまいな移行」として展開するのである。²¹

パノフスキーが遠近法を「シンボル形式」と呼ぶのは、もちろんカッシーラーからとられており、「精神的意味内容がそれによって具体的感性的記号に結びつけられ、この記号に内面的に同化されることになる」²²という点をふまえてである。パノフスキーの『イコノロジー研究』では、「純粹な形、

モチーフ、イメージ、物語、寓意をそれぞれ根本原理の表出として考えること」によって、カッシーラーが「象徴的価値」と呼んだものを発見し、解釈することが「深い意味でのイコングラフィー」、すなわち「イコノロジー」であることが述べられている²³。

先にも述べた通り、メルロ＝ポンティはカッシーラーやパノフスキーをフランスで先駆的に語った人であったわけだが、彼の立場は新カント派的な立場とは異なっている。『眼と精神』ではパノフスキーを参照しながらも、とくに何の批判もなされていないが、一九五四―一九五五年講義では、「シンボル形式」という用語に対する留保が、歴史の偶然性（ただし単純な偶然性ではなく、反復や取り上げ直しをもつ歴史）の概念と、「作業中の画家」の視覚への問いかけとともに示されている。つまり、芸術作品の歴史（美術史、と言ってもよい）にさまざまな逸脱や開かれた意味があり、その「様式的契機」の分析ではとらえられない、個々の作品や画家による歴史の取り上げ直しがある、ということ、そして画家の行ったことが歴史の中でどのような意味を持つのか、ということ、当の画家も含めて誰もわからない、ということである。

このように見てくると、メルロ＝ポンティが新カント派的

な知覚概念を批判しながら、身体の潜在的な知、それ自体としては非知であると言つてもよいような、理性以前、意識以前の知を語っていたことが重要な意味をもってくるのがわかる。絵画を前にして、たしかに私たちは自然に物を見るように見るわけではないし、絵画に込められた「内的意味」がわからないようでは、絵画を鑑賞したとは言えないかもしれない。しかしまた、「見ること」がそのまま「知ること」であるような態度は、絵画におけるイメージの存在を飛び越えてしまう。それはイメージを超えて「シンボル形式」の認識になる。絵画の「像」「イメージ」を前にして、美術史が「イコノロジー（図像学）」として、「シンボル形式」の「認識」に還元されてしまうという事態に対して、メルロ＝ポンティは正面から反対はしていないが、そこに偶然性や「作業」の概念、あるいは「沈殿」や「取り上げ直し」による「開放性」を導入しようとしているのである。

ディデイ＝ユベルマンのパノフスキー批判

このようなメルロ＝ポンティの穏やかな留保からおよそ

三十年後には、デイディルユベルマンがパノフスキーとカッシーラーに対して、その認識論的な態度や無意識の否定について強い調子で批判を展開するのを見ることができている。

パノフスキーにとつて無意識は存在しない：象徴の制作者それぞれの個別的意図を超えた象徴機能だけが存在するのである。…それは形式の一般的生成的な文法を、「ひとつの文化の特徴となるあらゆる思考、知覚、行動を産出」できる文法を目指している。…要するにそれは、あらゆる形式を産出できる機能形式である。したがってそれは、カッシーラーが積極的に主張した機能の「形式的統一性」に多くを負っている。つまりこの象徴機能は要するに理性の対象であり、アイデアのあらゆる特徴を備え、特異な現象世界を自分の超越的法則に従属させるのだ。ところがまさに明白に、フロイトの理論構築は、そのようなモデルとは正反対の方向で作用と「無意識の形成」のメタ心理学を構成していた。²⁴

おそらくこの批判は強すぎるだろう。パノフスキーにしても、「象徴的価値」を画家が自覚していない可能性は認め

いるのだから、本当はある種の無意識的な領域を想定しなくてはならなかったはずなのである。しかし、パノフスキーはカッシーラーに依拠したことによって、カント的な認識論的態度で美術史に向かったのである。

したがって、パノフスキーの試みは、カッシーラーの試みと同様に「フロイト以前」の理性、と呼べるものに属していた。彼の試みは、その対象の多元決定性を演繹の論理形式——典型的にカント的な——以外の形で考えることを嫌悪していた。²⁵

たとえばカッシーラーは神話や芸術の問題を前にして「シンボル」を人間の不可欠の機能として語る場合においてさえ、フロイト（そしてニーチエ、マルクス）は回避していた²⁶。カッシーラーの眼には、「性的本能」を強調するフロイトは、経験的事実から人間性の統一を危うくする詭弁と映っていたのである。

カッシーラーにおいては、シンボルを操作する能力は本能とは結びつけられず、やはり知性あるいは精神と結びつけられ、人間性の特色をなすものと考えられる。そのようなカッ

シーラーにとって芸術は「シンボルの言語」なのである。カッシーラーが依拠する次のようなゲーテの言葉は、カッシーラーにとって人文主義的教養主義あるいは啓蒙主義が根本にあることがわかる。カッシーラーの批判主義自体が、十八世紀末ドイツの人文主義を前提とする「シンボル形式」であるとするメルロ＝ポンティの批判の意味も理解できよう。

芸術——第二の自然、それもまた、神秘的ではあるがより了解可能である。なぜならば、それは悟性のうちに起源を持つから。²⁷

絵画が「悟性」(Verstand)に起源を持つのだとしたら、私たちが絵画を見るということは「理解」することだ、ということになるだろう。カッシーラーの「シンボル形式」がカントの「図式的構想力」と同じく、抽象的な観念を感性的記号に置き換える或る構造のことであるとしても、それは何の不思議もないことになるだろう。

したがって「イメージ」を前にして、見ることそのものに内在する「理解不可能なもの」——まさにゲーテは「神秘に満ちた」(geheimnisvoll)と言っていたのだが——を見る、

という経験を語るためには、身体に、また無意識に帰る必要があることになるだろう。メルロ＝ポンティの哲学が、それとして語ることがなかったとしても、やはり「イメージ」の美学——「イメージ人類学」(ベルテインク)という語がよりふさわしいかもしれない——に貢献するとしたら、絵画作品の経験を画家の学術的知識ではなく、作業中の画家の視覚と身振りそのものに遡求させようとする現象学的な視点と、絵画を「シンボル形式」のような「純粹文法」——まさにルネサンスの「遠近法」はそのようなものとして機能していたのだが——ではなく、それ自体いまだ決定されていない開かれた沈黙の意味の場としてとらえようとする精神的な意味論的視点においてであろう。デイディユベルマンは、ラカンやバタイユやベンヤミンらの試みとともに、「開かれたイメージ」でメルロ＝ポンティについて、次のように語っている。

さて、この「身体が徴候の中で観客に供されるようになる」このエコノミーそのものを理解するためには、イメージの「身体」の問題に、それを「肉」との関わりから角度から定式化しながら締め直す必要があった。メルロ＝

ポンティが——フッサールにしたがいながら——「対象としての身体」あるいは「機能的身体」(Körper)を超えて理解していた、偉大な現象学的教えにならって、身体がそれによって生気づけられている「肉」(Fleisch)そのものを理解する以前に「現象的身体」あるいは「経験の身体」(Leib)に問いかけねばならなかった。²⁸

しかし、デイヴィッド・ユベルマンは現象学的記述にも満足しない。そこには「現れのスタイル」が欠けており、作家や詩人の方が哲学者よりも「イメージの還元不可能性(irreducibility)」を教えてくれるのである。そして、この肉の問題にはフロイトの重要性も欠かすことはできない。したがって、デイヴィッド・ユベルマンは、「メルロ＝ポンティを読む直しながらラカンの著作に取り組んだ」²⁹とも述懐している。たしかに、メルロ＝ポンティが『眼と精神』で取り上げる絵画作品はセザンヌ、マティス、ドローネー、クレーといった作品であり、彼が取り組むのは「イメージ」の問題ではなく、「奥行き」「線」「色」といった、画家にとって「イメージ」以前の問題となる要素についての議論である。したがって、ここでもメルロ＝ポンティに「イメージ」の身体論を期

待することはできないように見えることになる。

しかし、まさにメルロ＝ポンティは、「イメージ」と「肉」の問題をフロイトとともに、あるいは少なくとも性や本能を備えた身体とともに考えようとしていた面があったように思われる。最後にその側面について考察してみたい。

イメージと本能——メルロ＝ポンティとフロイト

メルロ＝ポンティの身体の現象学がほとんどフロイトの無意識と接触しながら——これはたとえば彼がパウエル・シルダーの「身体図式」論に依拠するときに顕著になる——、しかしフロイトについては批判的な視点を維持していたことはたしかである。最初の著作『行動の構造』では、ゴルトシュタインの影響が強く、フロイトについては批判的な留保が強く示されている。しかし、メルロ＝ポンティは彼なりの仕方ですべてフロイトを評価していた。それはたとえば『知覚の現象学』の「性的存在としての身体」で、身体の性的な意味を認めるときに、はっきりと示されている。

フロイト自身が、彼の具体的な分析においては、諸徴候はいつも複数の意味を持つ、あるいは「多元決定 (surdetermine)」されている、ということを理解させるときに、因果的思考を放棄している。というのも、このことは、徴候が確立されるときに、主体のうちにはいつも諸々の存在理由が見出されるということを確認することであって、したがって、人生におけるいかなる出来事も、適切に語るなら、外から決定されるものではないのである。³⁰

性的なものを「徴候」として理解する、という条件で、「見える身体は性的な図式に支えられている」³¹ であり、「エロスの知覚 (Perception erotique)」³² も認められる。性的なもの の原初性をメルロ＝ポンティは明確に認めていたのである。

メルロ＝ポンティはこのようなリビドーやエロスを構造的に備えた「エロスの知覚」について、それほど多くのことを展開しなかったように思われる。たとえば後年の『眼と精神』でセザンヌやクレーについて語るときにも、そこには性的な意味についての考察はまったくなされていない。このような

「エロスの知覚」は、彼の芸術論に反映されていないようにも見える。しかし、『知覚の現象学』と同時期に書かれた「セザンヌの懐疑」ではフロイトのレオナルド・ダ・ヴィンチ論が検討されている。

メルロ＝ポンティはヴァレリーのるようにレオナルド・ダ・ヴィンチを「精神の人」と理解することに賛成しない。フロイトによる「聖アンナと聖母子」の解釈に触れながら、メルロ＝ポンティは芸術家と幼児期や性欲との関係はやはり否定できないことを主張している。仮にダ・ヴィンチがヴァレリーの言うような「精神の人」であったとしても、彼がそうならなくてはならない何かが幼児期には秘められているということになるだろう。

しかし、これはやはり一種の「実存的的精神分析」の議論にとどまっており、画家の主体としての選択、というサルトル的な投企 (engagement) の議論のヴァリアントにとどまっている。むしろ、サルトルの想像力論への批判としてメルロ＝ポンティがフロイトに言及する第二の場面として、一九五四―一九五五年講義「受動性」を挙げることができる。

メルロ＝ポンティはこの講義で、サルトルのように「現実」と「想像」をきつぱりと区別する立場に批判を加えている。

サルトルの想像力論は意識の受動性をまったく認めないために、私たちの知覚と想像の両義的な関係を見落としてしまっている。メルローポンティは知覚と想像の分ちがたさを主張する。

われわれの現実的生活は、それが存在するものにかかわるかぎり、すでに想像的なもの(imaginaire)である。³³

したがって目覚めの幻想というものがあり、逆に夢の

準知覚的な性格というものがある―神話。³⁴

メルローポンティは、「想像的なもの」を知覚と切り離すのではなく、両者が一体となった知覚の形態を問題にしようとする。知覚を「生身で与えられる」(Leibhaftiggeben)ととらえるだけではなく、むしろ「くぼみ(creux)」「蝕」(clipse)をもった知覚として、世界の定立の「隔たり」「ヴァリアント」としてとらえるべきであることが主張される。そしてそれに応じて、知覚の主体としての身体は、単に知覚の主体であるだけではなく、「想像的なもの」「夢」の主体でもあることに

なる。

眠ること、それは世界への直接的な現前でも、純粹な不在でもない。それは隔たりをおいた存在なのである。³⁵

したがって、知覚に焦点を合わせることで、また一般的にドラマの状況との関係としての身体は、夢の主体であり、〈想像的意識〉ではない。眠りは夢と同じものではなく、脱分化した(dédifférencié)身体への回帰である。³⁶

こうした文章を見るなら、メルローポンティの「知覚」が、想像的なものや夢と厳格に区別された知覚であると言うよりも、想像的なものや夢をも可能性として含み込んだ知覚であることが理解されるだろう。知覚と想像を区別して、想像を知覚に基づけるのではなく、想像と区別された知覚と想像とが共存する経験が、むしろメルローポンティの考えていた知覚であったことになるだろう。メルローポンティはそれをフロイトの「非知覚」(impercéption)とともに考えようとしている。知覚は非知覚(知覚できないもの)を含んでいるので

あつて、すぐに気づかれるようにこのモチーフが「見えるもの」(visible)と「見えないもの」(invisible)の可逆的な交差という彼の晩年の存在論の着想に通じていることは明らかである。

このような知覚の概念は『知覚の現象学』ではまだ動揺していたように思われる。たとえば「コギト」について論じた箇所では、デカルトが述べたような、夢あるいは妄想と現実あるいは知覚の区別がつかないような懐疑の状態というものは、知覚の明証性の議論とともに退けられていた。私たちは、夢か現実かわからないような知覚というものは経験しないのである。他方で、「性」について論じた箇所では、ピンスヴァンガーの症例(「失声症」)解釈などを例にとりながら、「エロティックな知覚」が語られていたし、知覚と幻覚が、一つの経験の二つの状態であるような場面も他の箇所でも語られていた。したがって、メルロ＝ポンティのなかに、知覚の「生き生きした現前」の明証性を認める一種の「現象学」的な態度と、知覚と非知覚の絡み合いを認める「精神病理学的」態度とが並存していたことになる。メルロ＝ポンティにおいて「知覚されたもの」は、時間的な地平の開けの中で、「現前」の明証性からずれこんでいき、変様していくのである。この

知覚の変様の担い手は身体であつて、身体と世界の関わり合いの構造こそが、知覚と非知覚の両義的な並存を可能にしていることになるだろう。このような身体の構造を後にメルロ＝ポンティは「肉」(chair)と呼ぶようになるし、それはまた「象徴機能」(symbolisme)と呼ばれるようになる。

このような身体の夢想的知覚の機能を、発話の機能と同様に認めることによつて、メルロ＝ポンティは私たちが何かを見ていることを知っていると同時に、それが何かを知らない、というような、身体と知覚されたもの、イメージとの関係を提示することになる。そして絵画は、クレーの述べたように「見えるようにする」(tendre visible, faire visible)。このような「見えるようにする」機能を備えた、それ自身「見えるもの」の一つである画像＝イメージこそが、メルロ＝ポンティが用いはずなかつたけれども、今日私たちがイメージという言葉のなかで経験していることの中心軸となっていることとなる。『眼と精神』から、それを示す一節を引用することとしたい。

本質と実存、想像的なものと現実、見えるものと見えないもの、画家はすべてのわれわれのカテゴリーを、肉

的な本質からなる、そして暗黙の意味作用の現実的類似からなる彼の夢幻的宇宙を繰り広げることによって、混ぜ合わせるのである。³⁷

「イマージュ」という語はここには出てこない。しかし、ラカンが「サントーム」と呼んだような、現実と想像的なもの、そして象徴や表現との編み上げの場所としての絵画、イマージュという語が置かれるべき場所は、ここに示されている³⁸。そしてこのイマージュの主体は、知覚の主体でもあれば、想像的なもの、夢の主体でもある身体であり、メルロ＝ポンティの表現では「象徴機能」(symbolisme)としての「肉」(chair)である。「イメーシ」の生成の場所として「イメーシ人類学」が想定している「身体」は、まさしくそこで知覚と想像、現前と不在が絡み合わされる場としての身体でなくてはならないのだが、それは客観的な身体に対して現象的身体であると同時に、快感や本能と混ざり合い、象徴や幻想を産出する、精神分析ともある種の親和性を持つ身体Ⅱ「肉」でなくてはならないだろう。

結論

イメーシをめぐって、今日の「イメーシ人類学」がカッシーラーやパノフスキーを批判するのは、彼らの新カント派的な主知主義的態度に対してであり、それが彼らの依拠したアビ・ヴァールブルクの「文化科学」(Kulturwissenschaft)を狭めてしまい、それが本来持っていた文化人類学や精神分析との接点を断ち切ってしまった点にある³⁹。これはアカデミックな美術史あるいは美学が、身体を軸に据えてイメーシを考察するということを忌避してきたことに由来する。画家と美術家、そして知的な鑑賞者は「精神の人」でなくてはならなかったわけであるが、身体や無意識の導入は、「イメーシ」を意味内容よりも「徴候」に置き戻し、その形式的・文法的な分析よりも、多元決定的な事後的解釈に、したがって鑑賞の主体にある種の「非知」(non-savoir)の状態に導くものにする。そのため、「イメーシ」の解釈学に必要なのは、西洋近代的な「知」の主体、認識と言説の主体ではなく、「イメーシ」を「イメーシ」として可能ならしめる「身体」としての主体であり、「非知」と無意識の主体である。したがってそれは意識主体や理性的主体ではないという意味で、主体ならざる

主体である。

おそらくこうした文脈で、「非知」や「徴候」についてタイプユやフロイトあるいはラカン⁴⁰が呼び出され、事後的に多元決定される歴史（アナクロニズム）についてベンヤミンが呼び出されるのと並んで、このような「身体」について、「イメージ」という語を使用することのほとんどなかったメルロ＝ポンティの哲学が求められるということも、驚くべきことではないことになろう。結局のところ、絵画よりもさらに広範な「イメージ」の問題は、西洋近代的な主体と歴史の目的論的関係の想定のもとに絵画の歴史を語ってきた美術史を問い直す契機となるのである。

しかしまた、カッシーラーやパノフスキらの観念論、あるいは主知主義的な「シンボル形式」の美学、あるいは「イコノロジー」への性急な批判が、フロイト精神分析の安直な汎性欲論的応用や民族学的考察に終わるなら、結局、私たちは観念論と唯物論の振り子の両端を往復しているだけであろう。「徴候」「多元決定」「不安」といった概念を導入することにより、イメージの考察において、観念論と唯物論を超えて、イメージ本来の場が提示されるためには、存在論的な考察が必要であろう。メルロ＝ポンティは「肉」(chair)の

概念を伝統的な意識＝主体の概念と同時に物質概念を超えるものとして提示しようとしていたし、フロイトについても、「存在論的精神分析」のための「肉」(chair)の概念を提示しようとしていた。その試みは完遂されないままに終わったわけであるが、「イメージ」の問題が、素朴な唯物論やエネルギー論的汎性欲論——したがって因果論的分析——を超えた次元で「徴候」や「多元決定」を導入し、「裂け目」「開け」としてのイメージの考察を要求するとしたら、「イメージ」(image)と「肉」(chair)の関係を深く考察する必要があることも、またたしかなことであろう。「イメージ」はやはりひとつの「受肉」であり、私たちはそこにただ「イメージ」を見るだけではなく、身体的な「肉」の経験を持つのであり、「イメージ」とはまさにそのような経験の場に他ならないからである。

註

- 1 メルロー・ポンティは一九三六年にサルトルの『想像力』(『*L'Imagination*』)の書評を発表してらる。Maurice Merleau-Ponty, *Parcours 1935-1951*, Verdier, 1997, pp.45-54. (メルロー・ポンティ『知覚の本性』加賀野井秀一訳 法政大学出版局 一九八八年 七一頁以下)
- 2 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Gallimard, 1996. (メルロー・ポンティ『映画と新しい心理学』滝浦静雄訳『意味と無意味』みすず書房 一九八二年 所収)
- 3 Mauro Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, 2011. Mauro Carbone, *L'empreinte du visuel, Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Metis Presses, 2013.
- 4 Annabelle Dufourcq, *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Springer, 2012.
- 5 Hans Belting, *Bild-Anthropologie, Entwürfe für Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, 2011. (ハンス・ベルティンク『イメージ人類学』仲間裕子訳 平凡社 二〇一四年)
- George Didi-Huberman, *Devant l'image, questions posées aux fins d'une histoire de l'art, Les éditions de minuit*, 1990. (シヨルジュ・ドイディユ・ヌルマン『イメージの前で 美術史の目的への問い』江澤健一郎訳 法政大学出版局 二〇一二年)
- 6 『イメージ人類学』訳者あとがき 三三二頁
- 7 『イメージの前で』二四二頁(Devant l'image, p.173.)
- 8 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p.18. (『メルロー・ポンティ・コレクション 4 間接的言語と沈黙の声』木田元編 みすず書房)
- 9 デイディユ・ヌルマン 前掲書 二四二頁 (*ibid.*)
- 10 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF Quadrige, 1985, pp.14-16.
- 11 Maurice Merleau-Ponty, *L'union de l'âme et du corps*, Vrin, 1978.
- 12 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940.
- 13 Maurice Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité, Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Belin, 2003, p.82.
- 14 *Ibid.*, p.79.
- 15 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Flammarion, 1987, p.85.
- 16 Merleau-Ponty, *ibid.*, p.78.
- 17 *Ibid.*, p.82.
- 18 *Ibid.*, p.83.
- 19 *Ibid.*, p.84.
- 20 *Ibid.*, p.86.
- 21 *Ibid.*, p.87.
- 22 エルヴィン・パノフスキー『象徴形式』としての遠近法』木田元監訳 哲学書房 二〇〇三年 二七頁
- 23 エルヴィン・パノフスキー『イコノロジー研究』(上) 浅野徹他訳 ちくま学芸文庫 二〇〇二年 三九一四〇頁
- 24 デイディユ・ヌルマン 前掲書 二八〇頁(*op.cit.*, p.202.)
- 25 前掲書 二八九頁
- 26 エルンスト・カッシーラー『人間』宮城音弥訳 岩波文庫 五五頁
- 27 同書 三三三頁

- 28 George Didi-Huberman, *Image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, 2007, Gallimard, p.32.
- 29 *Ibid.*
- 30 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.184.
- 31 *Ibid.*, p.182.
- 32 *Ibid.*, p.183.
- 33 *L'instinction, la passivité*, p.194.
- 34 *Ibid.*
- 35 *Ibid.*, p.196.
- 36 *Ibid.*
- 37 *Leil et l'esprit*, p.35.
- 38 デイディ＝ユベルマン 前掲書 二七二頁 (op.cit., p.193.)
- 39 「ときには美術史家たちは、カント的あるいは新カント主義的な仕方
で、自分自身の学問の広がりや限界を批判しようと努めてきた。し
かし彼らはいずれにせよ——そして依然として新カント主義的な仕
方で——自らが生み出した知の支配を受ける中心に自分で身を置い
てしまった。確かに彼らは、自分自身の目を研ぎ澄まし、自分たち
の実践を「意識化」し、あらゆる無邪気さに、すなわちほとんどす
べての無邪気さに反駁した。芸術的イメージのなかに、彼らは、記号、
象徴や様式的本体の表れを探し求めたが、めったに徴候を見つけれ
ることはなかった。なぜなら徴候を見つめれば、イメージの中心に開
いた裂け目において、そのままに怪しい効力において、自分の目を
危険にさらすことになったであろうからだ。それは非——知による強

制を受け入れること、したがって中心的で優越的な位置から、知る
主体が占める強力な位置から、自分自身が遠ざかることであつただ
ろう。美術史家は、徴候を病——芸術というこの美しきものにとつ
てはあまりにも物騒な概念である——と同一視していたためそれを
警戒していた。：彼らは芸術を知ることが望み、彼らの知の縫合さ
れたイメージに似せて芸術を創作しようとしていた。彼らは自分た
ちの知が、イメージにおいてイメージそのものを引き裂くもののイ
メージに類似して、引き裂かれることを望んでいなかったのである。」
(デイディ＝ユベルマン 前掲書 二七四頁)

「イコノロジーというかつての概念は、いまだに時代に即した意味
を与えられていない。この概念を美術史学にとつて美り豊かなもの
にしたのはエルヴィン・パノフスキーであつたが、結局彼もイコノ
ロジーを歴史的なテクストによつて説明可能なルネサンス期の圖像
アレゴリーに制限し、本来の意味から逸らせてしまった。」(ヘルティ
ンク 前掲書 二九頁)

「ヴァールブルクに近接して発展させた『象徴形式の哲学』では、
言語と「感覚的直観像」の区別は、前者に「感覚的物質性という固
有の重荷がまつたくない」点にあるとされ、象徴の世界におけるヒ
エラルキーはあまりにもあからさまである。カッシーラーはイメー
ジにも認識の媒介機能を認めるが、認識の「メディア」として利用
するには、イメージはあまりにも容易く「精神のまなざし」をあら
ぬ方向に逸らせてしまうと非難する。このような言説においては、
イメージそれ自体がメディアとみなされ、言語に劣るとされたので
ある。」(ヘルティンク 前掲書 三〇—三二頁)

40 メルロ＝ポンティとラカンについての研究書として Guy-Félix

Duportail, *Les institutions du monde de la vie, Merleau-Ponty et Lacan,*

Millon, 2008. ※参照。