

メルロ＝ポンティの絵画への着目：  
〈非人間的な自然〉を手掛かりとして

山 本 りりこ

山本 りりこ

## 要旨

本論文<sup>1</sup>の目的は、メルロ＝ポンティが『眼と精神』を中心に絵画を取り上げた意味、とりわけセザンヌに言及した意味を明らかにすることである。その際、『セザンヌの疑惑』で用いられる〈非人間的な自然〉という語に焦点をあてる。〈非人間的な自然〉の地平を認めることで、『眼と精神』で展開される「内的躍動」や「自己形象化」といった絵画に固有の能動的な力の把握が促されると考えるためである。

2.では、メルロ＝ポンティが絵画をどう捉えていたかを考察する。メルロ＝ポンティは絵画に〈非人間的な自然〉に切りこむ手掛かりを認めたのではないかと思われる。「〈生まな意味〉の層からすべてを汲み取る」ものとして芸術を肯定的に捉え、なかでも画家・絵画に特権的立場を与えた理由も、芸術家と著述家・哲学者との比較や、絵画と音楽の比較から推察できよう。著述家や哲学者は、発言する人間として意見を表明する責任を負うため、世界を未決のまま・ありのままにしておくことは許されない。一方、音楽は絵画と同様に言葉をもたないものであるのだが、「名指しうるものあまりにも手前に」いるがゆえにあまりにも抽象的すぎるとされ、絵画よりも〈生ま〉の世界を表すことはできないと考えられている。

メルロ＝ポンティはセザンヌの絵画を「人間がまだいなかった前世界 (un pré-monde)」を示すものであると評価し、ある意味で絵画を特権化した。というのも、絵画が有する「自己形象化」や「内的躍動」といった概念は、〈非人間的な自然〉である原初的現われに根拠をもつものであったからだ。「内的躍動」とはプールの例で示されるように、ある物の本質をそのまま別のものへと送り届ける働きを示す。そして、この「内的躍動」こそが画家の描こうとするものであり、「内的躍動」の描かれた絵画のうちには「自己形象化的」な作用が見出される。「自己形象化的」な作用とは、絵画のなかで描かれた物が自己自身を形成し、自らをあらわにする働きである。

さらに、デカルト主義者の絵画への見解とメルロ＝ポンティの絵画への見解を比較することを通して、後者の立場が明確化される。メルロ＝ポンティは、デカルト主義者が絵画に生き生きとした現われを見出さない理由を、彼らが「見る」行為自体を精神のはたらきとして理解し、絵画を鏡像や映像と同様、因果律に裏付けられた〈投影〉として捉えるためであると指摘したうえで、自らは反対の立場をとったのだ。

3.では、2.で明らかとなった絵画への着目にさらに一步踏み込んで、なぜことさらにセザンヌを頻繁に取り上げるのかについて考察している。ここでは、メル

ロ＝ポンティが絵画にある種の特権的立場を与えていたのは確かであるが、あらゆる絵画を手放しに評価したのではないことを指摘した。メルロ＝ポンティは技巧的に描かれるだけの絵画ではなく、〈非人間的な自然〉の地平をわれわれに明らかにするような、〈生ま〉な意味の現われがそのままに描きこまれた絵画を評価していた。その代表がセザンヌである。セザンヌは「感性か知性か、見る画家か考える画家か、自然かコンポジションか、原始主義か現象か」という二者択一から逃れ去り、デフォルマションという描き方に辿り着いた。メルロ＝ポンティはこれを「知性や観念や科学や遠近法や伝統を、それらが理解すべく定めている自然的世界にふたたび接触させ、彼流に言えば『自然から生まれ出た』諸科学を自然と対決させようとしたのである」と総括する。以上から、メルロ＝ポンティはセザンヌの作品に現出する〈非人間的な自然〉、そしてセザンヌの創作活動における二者択一を逃れる立場を自身の思想と重ねあわせ、現象学の枠組みのなかで評価したのだと考えてよいだろう。

## 注

- <sup>1</sup> 本論文は、修士論文の一部を抜粋し、加筆・修正を行っている。

## 1. 序

本論文<sup>1</sup>の目的は、『眼と精神』を中心にメルロ＝ポンティが絵画を取り上げた意味、とりわけセザンヌに言及した意味を明らかにすることである。その際、『セザンヌの疑惑』で用いられる〈非人間的な自然〉という語に焦点をあてる。〈非人間的な自然〉の地平を認めることで、『眼と精神』に記される「内的躍動」や「自己形象化」といった絵画のもつ能動的な力の把握が促されると考えるためである。

## 2. 〈非人間的な自然〉と絵画

本節では、メルロ＝ポンティが画家や絵画をどのように位置づけていたかを明らかにすることで、なぜそれらに着目するに至ったのかを考える。

メルロ＝ポンティの著作においてセザンヌを始めとした芸術への言及は少なくない。というのも、芸術とりわけ絵画こそが「〈生まな意味〉の層からすべてを汲み取」<sup>2</sup>りうると考えていたためだ。メルロ＝ポンティが科学や科学哲学を上空飛行的であると問題視し、それに先立つ「そこにある」<sup>3</sup>へ、身体にとってのあるがままの世界へと立ちかえる必要性を論じていることから明らかであるように、芸術なかんづく絵画の位置付けは、科学の思考の位置付けとは対照的である<sup>3</sup>。〈生まな意味〉の層からすべてを汲み取るというのは、「今日の科学哲学」が試みるものないことである<sup>4</sup>。そしてこの「生ま」という概念は、世界との原初的出会いを示す点で〈非人間的な自然〉の概念に繋がるものと言えよう。

われわれは、人間の手に成るさまざまな品物に囲まれながら、さまざまな道具のあいだや、家や街路や町のなかで生きている。これら

さまざまなものは、人間の行動が実際に働く点になりうるものであって、たいていの場合、われわれは、それらを、人間の行動を通して見ているにすぎないのだ。われわれは、こうしたいっさいが、必然的に存在し、ゆるがしがた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、これらの習慣を定かならぬものとし、人間がそのうえに置かれている非人間的な自然という根底をあらわにするのである<sup>5</sup>。

〈非人間的な自然〉とは、世界や事物に意味附与を行いながら生きているわれわれの在り方の根底にひろがる地平を指す。セザンヌと〈非人間的な自然〉との関わりについては本節後半以降で詳述しているが、ここでは〈非人間的な自然〉と絵画の関わりを見ていく。

メルロ＝ポンティが絵画の立場を科学や科学哲学とは対立的なものとして位置づけていたことは先に述べたが、絵画や画家は他の表現手段とはどのように異なるのだろうか。

著述家や哲学者に対してなら、ひとびとは勧告とか意見を求めるだろう。この人たちが世界を未決のままにしておくことは許されない。彼らは態度決定を求められ、〈発言する人間〉としての責任を拒否することはできないのだ。これとは逆に、音楽は、世界はおよそ名指しうるものの余りにも手前にいすぎため、存在の〈仕上げ図〉以外のもの、つまり存在の潮の満干、その増大、その破碎、その渦動を描き出すことができない。画家だけがいかなる評定の義務をも負わされずに、あらゆるものを見つめる権利をもつのだ。だから、画家の前では認識や行為の通り言葉がその効力を失う、などとも言われるわけであろう<sup>6</sup>。

画家は、その態度決定の義務を負わないという特徴ゆえに、他のかた

山本 りりこ

ちで表現するものとは異なる。著述家や哲学者は、言葉を用いる〈発言する人間〉として何かを表明することを求められるし、音楽<sup>7</sup>はおそらく言葉をもたないという点で「名指しうるものの余りにも手前に」いるとされ、表明を求められることはない。絵画も確かに言葉をもたないが、音楽よりも対象とされているものを具体化しているという点で、「名指しうるもの」と離れすぎてはいないと見做されているのだろう。一方、画家は何かを表現しても、必ずしも態度決定を示す必要がない。画家がたけているのは、「世界を反芻する」<sup>8</sup>ことだ。態度決定をし、意見を表明することは、世界に対して何か新たなものを付け加えることになるが、画家はそれを求められないため、世界の現われをありのままに「反芻」することができる。メルロ＝ポンティが画家や絵画を特別視するのは、世界そのものを見、それをありのままに表現することが可能なものだと考えているためである。〈非人間的な自然〉が絵画のなかに描かれる、とセザンヌを例に挙げて主張するに至るのも、この画家と絵画の位置づけに起因する。メルロ＝ポンティはガスケの解釈を引用しながら、セザンヌの創作活動における姿勢の変化に着目する。

セザンヌは、若いころの作品ではまず表情を描こうと努力したが、まさにそれゆえに彼は表情を逸してしまった。彼がその後すこしずつ学んでいったのは、表情が物そのものの言語であり、物の布置から生まれるということだった。彼の絵画は、物や顔の相貌をそれらの感性的布置のまったき復元によってとりもどす試みである。これは、自然が各瞬間にやすやすと成し遂げていることなのだ。だからこそ、セザンヌの風景は、「人間がまだいなかった前世界 (un pré-monde) の風景」なのである<sup>9</sup>。

ここでは、描こうとしていた表情が「物の布置からうまれる」とされる点と、セザンヌの創作活動が「感性的布置のまったき復元によって取

りもどす試み」であるとされる点に注目する必要がある。描こうとしていたものが「物の布置からうまれる」というのは、メルロ＝ポンティが批判的にみていた科学者の「人為的技巧」<sup>10</sup>と対立する方法を画家がとっていることを示すものとみてよいだろう。メルロ＝ポンティが評価したセザンヌも、絵を描くに際して技法を用いることは免れない。しかし、セザンヌの用いる技法は科学者の「人為的技巧」とは一線を画すだろう。メルロ＝ポンティが科学者の態度、つまり特定の方式を用いて世界を再構成することで世界そのものが「透明」になると考えるような態度を、セザンヌの用いる技法のうちにも見出したとは考え難い。というのも、後者は世界の側に「物」の核となるものを見、それ自体を描こうとするわけだが、前者は自らの打ち立てた方式に「物」をあてはめていくという方法をとるからである。創作活動とは「感性的布置のまったき復元によって取りもどす試み」なのである。つまり、科学者が世界を「形而上学的に構築」<sup>11</sup>するのに対し、画家は世界をその現われに従って「復元」する<sup>12</sup>。「人間がまだいなかった前世界 (un pré-monde) の風景」をセザンヌが描くとされるのも、後付けの意味や数式ではなく、世界とわれわれとの出会いの瞬間そのものがセザンヌの絵画には示されるためである。この「人間がまだいなかった前世界 (un pré-monde)」の地平は〈非人間的な自然〉と同様の地平を指すとみてよいだろう。その地平においては、われわれの慣習的なものの見方以前の、ものの原初的な現われが示されるのである。

メルロ＝ポンティはさらに、画家の描く画像を「自己形象化的」(autofiguratif)なものと呼ぶ。「自己形象化的」というのは、画像が技巧的・操作的な経緯を経て現出するような仕方ではなく、それ自身の内的な力によって形象化する力を具えているものを指す。アポリネールが詞を「〈みずから形になつた〉」と思うとき、あるいはアンリ・ミショーがクレーの作品を「『適地を選んで生えてきた』」と感じるとき、そしてヘルメス・トリスメギストスが「『光の声とも思われた言葉なき叫び』」

山本 りりこ

と言うとき、そこに示されているものこそが、「自己形象的」な作用である<sup>13</sup>。つまり、外的な力によるのではなく、それ自身が自らを開示するかのようなかたちで現われてくることを、「自己形象化的」と呼ぶのである。

画家はこの「自己形象化的」な作用をもつ画像を描こうとし、そのために見える世界のうちの「内的躍動」を掴もうとする。「内的躍動」は水の入ったプールの底のタイルを見る例を用いて示される。その場合、床のタイルは反射光や水の厚みを通して見られるのだが、水はタイルを歪んで見せ、光はタイルに独特の模様をつける。タイルの現われの内には光や水が介在していることも含まれて示されており、そうした歪みや光の模様があることこそが、われわれにまさにそこに（プールの底面に）あるタイルを見せるのだ。つまり、水が引き起こす歪みや光が描き出す縞模様が場所性を基礎づける。これはメルロ＝ポンティが、「見る」ということは精神的・上空飛行的な視点からなされるのではなく、必ず「身体」を介して行われると考えていたことが改めて強調されているとみてよいだろう。「内的躍動」の本質的な特徴は、これに続く箇所を示される。

メルロ＝ポンティは加えて、この場合のプールの水は単純に「プールのなかに」あるとはいえないとする。というのもメルロ＝ポンティは、プールの水が水の反射光として「糸杉のスクリーン」<sup>14</sup>にあたる時、そのもののなかにも、つまり糸杉のなかにも水の訪れを見ているためである。この水が糸杉のなかに自らの「生きた本質を送り届ける」はたらきこそが、「内的躍動」と名付けられているものである<sup>15</sup>。画家が自身の画像のなかに示すべきは、この「内的躍動」である。画家が見ている世界から「生きた本質を送り届け」られた画像は、まさにそのなかで自己自身を形成し・あらわにする「自己形象化」の作用を伴って現われる。この「内的躍動」や「自己形象化」は、メルロ＝ポンティの否定する科学哲学の立場、すなわち見える世界を「形而上学的に構築」<sup>16</sup>しようとする科学哲学の立場と自身の立場とが同じではないことを改めて強調している。ありのままを記述すること、数式のうちにはなく世界の現われのうちにある「生



きた本質」を描くことが依然として重視されていることから、それは明らかである。「自己形象化」との関連でアポリネールの言葉が引用されていたことから、詩(ことば)のなかにも「自己形象化」の力が存すると考えられていた可能性も示される。ゆえに、この箇所をもって絵画の特殊性や絵画への着目の意味を語ることは不適切だとする指摘もあるかもしれない。しかし、メルロ＝ポンティが絵画のなかに見いだした「自己形象化」の作用は、絵画における輪郭線を起点として、発生軸としての「線」を巡る考察へと拡張されていることから、詩(ことば)のもつ作用を示すと同時に、絵画の独自の表現作用を示すものであるとも言えるだろう。

メルロ＝ポンティは、『眼と精神』第四章において、ダ・ヴィンチ、ラヴェッソン、ベルクソンを参照しつつ「線」の議論を展開する。ここでは、ダ・ヴィンチが『絵画論』において記した「それぞれの対象のうちに……、いわばその発生軸とでも言うべき一本のうねった曲線が、……対象の拡がり全体を貫いて伸びていく、その独特な伸び方を発見すること」という箇所から、「発生軸」としての「線」のありかたに着目している。とりわけ、ダ・ヴィンチの思想にベルクソンが「個性的蛇行線」という、生に由来するような動的な概念を用いた考察を行ったことを評価しており、それにメルロ＝ポンティ自身の論を付加するかたちで記されている<sup>17</sup>。したがって、「線」を「発生軸」や「個性的蛇行線」というかたちでとらえるならば、「線」は確かに存在するものでありながらも「物」としては現われず、さらには「線」によって景色や物は画されているという従来の考え方とは異なる考え方が可能になる。「線」は景色や物を分けるものとして現われるのではなく、画家にとって景色や物が現われてくるその「発生」の軸としてはたらくものなのだ。それは物理的「線」ではなく、「空間に先立つ背後世界から来でもするように、〈見えるもの〉のうちにおのれを降臨する」ところの「線」、見るものに対して景色や物が見えてくるその発生をとらえるところの「線」である<sup>18</sup>。

山本 りりこ

メルロ＝ポンティは絵画を論じることで、自身の主張した〈生ま〉の現われとしての世界、つまり〈非人間的な自然〉の地平をより明確化しようとしたのだろう。それは先に挙げたいくつかの例からも示唆されるように、絵画のうちに自身が重視した世界、つまり態度決定をする以前の世界を見出したからである。

さらにメルロ＝ポンティは『眼と精神』でデカルトやデカルト主義者の絵画に対する態度を自身の立場と対置する。

彼〔デカルト〕にとって絵画は、存在者へのわれわれの接近を定義するのに役立つ中心的作業ではない。絵画は、正規な形では知的所有と明証性とによって定義されるはずの思考の一樣態であり、その一つの異本なのだ<sup>19</sup>。

〔デカルトにとって〕絵画とは、普通の知覚において物がわれわれの眼に描きこむはずの、いや現に描きこんでいるような投影図をわれわれの眼に呈示し、本当の対象が存在していないのに、それをわれわれが日常見るようなふうに見せてくれ、とりわけわれわれの空間のないところに空間を見せてくれる手管にすぎないことになる<sup>20</sup>。

メルロ＝ポンティの立場は、「見る」行為そのものを精神のはたらきであると前提するデカルト主義的な立場とは対立する<sup>21</sup>。「絵画は、正規な形では知的所有と明証性とによって定義されるはずの思考の一樣態であり、その一つの異本なのだ」とするの、「見る」ことを精神ではなく〈身体〉と関係づける立場に依拠して批判的に捉えているためだ。絵画に限らず鏡像や映像も単に物の〈投影〉としてのみ捉えるデカルト主義者の立場と、メルロ＝ポンティがセザンヌを評価する時のような〈生ま〉の現われを見出す立場は相容れがたい。

デカルト主義者は、世界には物そのもの（第一のもの）と、反射光線として対応する物（第二のもの）の二種類の物があり、両者は外的な因

果関係によって結び付けられていると考えていた。この因果関係が〈投影〉である。このことを踏まえてメルロ＝ポンティは、デカルト主義者が鏡像のなかに見出すのが「自己」ではないことを明らかにする。彼らは鏡像における類似を、〈投影〉という明確な因果的関係性において理解する。そのため、彼らが鏡像において見出すものは、「自己」という個別的な意味をもったもの・〈生きた肉体〉ではない。彼らはそれを見、「自分に似ている」と思うことがあるかもしれないが、その「自分に似ている」というかたちで第一のものと第二のものとの結びつけを行うのも、因果的思考にほかならない<sup>22</sup>。だから、「鏡像そのものは彼〈の〉何かなのではまったくないことになるのだ」<sup>23</sup>と結論づけられるように、因果的思考によって捉えられた鏡像は単なる像や人体模型として認識されるにとどまり、「自己」という〈生きた肉体〉として認識されることはない。デカルト主義者においては、第一のものとしての私の身体と、第二のものとしての鏡像、という二つのものは分かたれており、それらを繋ぐのはひとえに外的な因果的思考である。対してメルロ＝ポンティはそれら二つを分かたれたものとして考えず、さらにどちらも〈身体〉を介して認識されるものとしている。先に記した「見る」という行為に関して、それを精神に拠るものとするのか〈身体〉に拠るものとするのか、というデカルト主義者とメルロ＝ポンティの見解の違いにもみてとれるだろう。

メルロ＝ポンティは絵画のなかに〈非人間的な自然〉の存在を認めていたし、鏡像現象のなかに「見る一見られる」というわれわれの身体の両義性を見出していた。「<sup>アイコン</sup>聖画像の靈験」<sup>24</sup>や、サルトルの『嘔吐』を引用した「繰り返し現われ」る「帝王の微笑」<sup>25</sup>、そしてセザンヌの絵画のなかに見出した「世界の瞬間」の「繰り返し現われ」<sup>26</sup>るものを強調したことから、絵画が単なる写し・投影ではないとする態度は看取できる<sup>27</sup>。こうした立場とデカルト主義者の絵画に対する立場は対照的である。後者においては、絵画を見てわれわれが何かを読み取るにしても、それは絵画から発せられるのではなく、「<sup>アイコン</sup>模造を『機縁』としてわれわれ

山本 りりこ

のうちに生じたもの」<sup>28</sup>である。あくまでも絵画そのもののうちにはなく、われわれの精神のうちに力があると考えられていると言える。メルロ＝ポンティが主張した、画像のもつ「自己形象化」作用や生きた世界から反射光のように届けられる「内的躍動」、「線」のもつ機能がデカルト的思考において語られることはないだろう。

メルロ＝ポンティが絵画に着目したのは、こうした生きた力や姿、〈生ま〉な状態が絵画に現われると捉え、さらに、その絵画はほかでもないわれわれの〈身体〉を介して「見る」ことで、その力を発揮するものと見做していたためである。とりわけセザンヌを何度も取り上げて評価するのは、セザンヌの風景画を「人間がまだいなかった前世界 (un pré-monde) の風景」であると評し、そのなかに〈非人間的な自然〉、〈生ま〉な世界、「内的躍動」を見出したからであろう。

### 3. セザンヌとメルロ＝ポンティ

これまでの箇所においてメルロ＝ポンティが〈非人間的な自然〉を表すものとして絵画を位置付けていたことが明らかになった。本節で論じる『セザンヌの疑惑』においても、「画家は、もし画家がいなければ、それぞれの意識の別々の生のなかに閉じ込められたままであるものを取り戻し、それを、まさしく眼に見えるものに変える。すなわち、外見の顛動は、事物をゆする揺鑑なのである」<sup>29</sup>とし、画家にある種の特権的な力を再認する。しかし、手放しに画家を高く評価したのではなく、世界の現われそのものを示すものとして捉えていたわけでもない。本節では、メルロ＝ポンティが画家の制作態度を批判的にみている箇所と肯定的に評価している箇所とを対比させ、画家のどういった点が〈自然的な世界〉を表すと考えていたのかを改めて探ると共に、メルロ＝ポンティがなぜセザンヌに着目したのかを考えたい。

まずはメルロ＝ポンティが『セザンヌの疑惑』でどのような絵画を評価したのかを明らかにしておく必要があるだろう。メルロ＝ポンティは絵画そのものを高く評価したが、古典主義の絵画の技巧的な側面をめぐってはしばしば批判的であった。

絵画の古典的教育は遠近法<sup>30</sup>を基礎としています。ということは、たとえば〔この種の教育で育てられた〕画家が風景を目の前のするとき、彼は、キャンパスには見えるものについてのごく慣習的な表象以外のものは持ち込むまいと決めているということです。画家はまず近くの樹を見ます。それからもっと遠くの街路に目をとめ、そして最後に水平線に視線を向けます。いかなる点を見つめるかに応じて、〔見つめられた対象以外の〕あらゆる対象の見かけの次元に修正が施されます。画家はキャンパス上にこれらさまざまなヴィジョン、つまり知覚された光景のあいだの単なる妥協を描くことで折り合いを付けるでしょう。

画家は、おのおのの対象にその大きさや色彩、画家がそれを見つめたときに対象は表示する空間を帰属させようとはしません。彼はただ習慣的な何らかの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るよう努力するでしょう<sup>31</sup>。

メルロ＝ポンティは言葉をもつものと対比しながら、絵画にある種の特権的立場を見出していた。しかし、あらゆる絵画を肯定的に捉えていたというわけではない。引用が示すように、技巧的な法則に頼ることを是とする絵画に対しては否定的な立場をとっている。絵画であれば無条件に〈非人間的な自然〉を躰わにする、と考えるのは間違いである。前節でも画家と「人為的的技巧」を施すものとしての科学者とが対比関係にあるものと示したが、この対比関係は特定の画家と科学者とのあいだの対比関係である<sup>32</sup>。メルロ＝ポンティが重視したのはあくまでも〈非人

山本 りりこ

間的な自然〉を示すものとしての絵画である。ゆえに、技法への固執を古典主義絵画の問題点とみなす。「人為的技巧」に終始する絵画は〈非人間的な自然〉を示し得ないと考えているからだ。

ただ、このことからメルロ＝ポンティは技法の習得や伝統の継承そのものに否定的であった、と考えるのは性急である。メルロ＝ポンティはセザンヌが美術館に足繁く通い、伝統的技法を学ぶことを惜しまなかったという事実を知っていたが、そうした態度に批判的であったわけではない。むしろ、セザンヌの「二者択一を逃れ去ろうとした」<sup>33</sup>態度に肯定的だったと思われる。

彼（セザンヌ）がタッチを置くとき、解剖学とデッサンは、テニスの試合におけるルールのようにそこに存在している。画家の何らかの動作に動機をあたえているものは、けっして遠近法だけではありえないし、幾何学だけでもありえない。色彩分割の法則や、何にせよとにかく何かの知識などといったものではありえない。徐々に一枚の絵をつくりあげていくすべての動作に対して、ただ一つの動機があるだけである。それは、全体として、絶対的な充溢の状態においてとらえられた風景である—まさしくそれを、セザンヌは、「モチーフ」と呼んでいた<sup>34</sup>。

メルロ＝ポンティがセザンヌを評価したのは、セザンヌが絵画の技法を学ぶ一方で、風景をその技法に合わせる、という仕方では描かなかったためだろう。セザンヌはあくまでもみずからのつかんだ「モチーフ」、つまり現われている充溢した風景そのものを描くことを目指したのである。メルロ＝ポンティは、セザンヌとエミール・ベルナルの会話にも、伝統的技法か現われかの「二者択一」に陥るまいとするセザンヌの態度を認めている。セザンヌはベルナルから古典主義の画家にとっては輪郭線や色の配分、構図が必要であったことを指摘された際、「彼ら〔古典

主義の画家たち]は絵を作っていたのだが、今われわれは、自然の一片を作ろうと試みているんだ」と答えている<sup>35</sup>。セザンヌは輪郭線を描かなかった<sup>36</sup>。現実に現われている世界には存在しない輪郭線を描くことは、生まの世界を描こうとする彼の意図にそぐわなかったからだ。決まった構図や色の配分に満足しなかったのもこのためだろう。セザンヌはその他大勢の画家たちが絵を描くためのある決まったまなごしを世界に向けるのに対し、世界の現われそのもの、〈非人間的な自然〉を見ようとしていたのであり、そうして得られた「モチーフ」をそのまま描くことを求めていたのである。この姿勢こそがベルナルに「セザンヌの自殺」と言わしめたものである。

彼〔セザンヌ〕の絵画は、一個のパラドックスということになるだろう。つまり、それは、感覚を離れ去ることもなく、直接的な印象のなかで自然以外のものによって導かれることもなく、デッサンによって色彩を輪郭に入れることもなく、遠近法や画面を構成したりせず、現実を追記しようというわけなのである。これこそ、ベルナルが、セザンヌの自殺とよんでいるものにほかならぬ。つまり、セザンヌは、現実を目指しながら、それに至りつく手段をおのれに禁じているのだ<sup>37</sup>。

セザンヌは現実に現われているものをありのままに示すことを目指すあまりに、従来の方法に当てはめて世界を描くことを拒んだ。描く方法を封じながら、なおも自らの捉えた「モチーフ」を描こうとする姿勢は、ベルナルの目には「自殺」とうつった。たしかに、セザンヌがここで目指したものはパラドックスになっており、この姿勢がセザンヌ自身を苦しめたであろうことは想像に難くない。セザンヌのとった二者択一を逃れるという選択は、彼をして独自の表現方法に至らしめた。メルロ＝ポンティは、セザンヌの描いたギュスタヴ・ジェフロワの絵を例に挙げ

山本 りりこ

ている<sup>38</sup>。

セザンヌは、現実を目指しながら、それに至りつく手段をおのれに禁じているのだ。ここに、彼が直面した困難の理由が、また特に、一八七〇年から一八九〇年にかけてのあいだに彼に見出されるデフォルマシヨンの理由があると言っていいだろう<sup>39</sup>。皿にせよコップにせよ、テーブルのうえに、横から眺めるようなかたちで置かれた場合は、当然楕円形になるはずなのだが、この楕円形の両端が、拡大され、膨らまされている。ギュスタヴ・ジェフロワの肖像の場合は、仕事机が、遠近法の法則に反して画面の下部でひろがっている。デッサンを離れ去ることによって、セザンヌは、感覚の混沌に身を委ねたのかも知れぬ。(略) たしかに、われわれは、これらさまざまなデフォルマシヨンを画面に移す場合、それらを凝固させる。知覚のうちにあっては、これらのデフォルマシヨンは、或る自発的な動きを通して互いに重なり合い、幾何学的な遠近法へと向かうわけだが、われわれは、そういう動きを停止させる<sup>40</sup>。

セザンヌはデフォルマシヨンのいうかたちで、一面的でない物の現われを描いた。それは、古典主義絵画の伝統的な方法に乗っ取って描くのでは表現できなかった物の現われそのものを描く手段であったのだろう。セザンヌの絵画が奇妙な現われをわれわれに呈示するのは、現実の現われを表そうとするかぎりにおいてなのだ<sup>41</sup>。「感性か知性か、見る画家か考える画家か、自然かコンポジションか、原始主義が現象か」<sup>42</sup>という二者択一を逃れ去ろうとしたセザンヌの態度を、メルロ＝ポンティは「知性や観念や科学や遠近法や伝統を、それらが理解すべく定めている自然的世界にふたたび接触させ、彼流に言えば「自然から生まれ出た」諸科学を自然と対決させようとした」<sup>43</sup>と表現している。現象の立ち現われるままに描こうとした姿勢は、メルロ＝ポンティのとる立場とも重なる



だろう。これらの点から、セザンヌの絵画製作におけるこうした姿勢をメルロ＝ポンティは自身の思想に重なるものとして、現象学の立場から高く評価したと言えるだろう<sup>44</sup>。

#### 4. 結

本論文の目的は、メルロ＝ポンティが絵画、とりわけセザンヌを論じた意味を探ることにあつた。

2. では、メルロ＝ポンティが絵画をどのように捉えていたのかを確認した。メルロ＝ポンティが絵画を論じたのは、そのなかに〈非人間的な自然〉を見出したためであつた。「〈生まな意味〉の層からすべてを汲み取る」ものとして芸術を肯定的に捉え、なかでも画家・絵画に特権的立場を与えた理由も、芸術家と著述家・哲学者との比較や、絵画と音楽の比較から推察することができた。著述家や哲学者は発言する人間として意見を表明する責任を負うため、世界を未決のまま・ありのままにしておくことは許されない。一方、音楽は絵画と同様に言葉をもたないものであるのだが、「名指しうるもののあまりにも手前に」いるがゆえにあまりにも抽象的すぎるとされ、絵画よりも〈生ま〉の世界を表すことはできないと考えられていたためだ。

メルロ＝ポンティはセザンヌの絵画を「人間がまだいなかった前世界（un pré-monde）」を示すものであると評価し、ある意味で絵画を特権化した。というのも、絵画が有する「自己形象化」や「内的躍動」といった概念は、〈非人間的な自然〉である原初的現われに根拠をもつものであつたためである。たとえば、「内的躍動」はプールの水の本質の例で示された。プールの水が水の反射光としてプールの側にある糸杉にあたるとき、そのなかにも、つまり糸杉のなかにも水が訪れるとし、この糸杉のなかにも水の本質を送り届ける働きを「内的躍動」と名付けたのである。そして、

山本 りりこ

この「内的躍動」こそが画家の描こうとするものであり、「内的躍動」の描かれた絵画のうちには「自己形象化的」な作用が見出される。「自己形象化的」な作用とは、絵画のなかで描かれた物が自己自身を形成し、自らをあらわにする働きである。

さらに、デカルト主義者の絵画への見解とメルロ＝ポンティの絵画への見解を比較することを通して、後者の立場を明確化した。メルロ＝ポンティは、デカルト主義者が絵画に生き生きとした現われを見出さない理由を、彼らが「見る」行為自体を精神のはたらきとして理解し、絵画を鏡像や映像と同様、因果律に裏付けられた〈投影〉として捉えるためであると指摘したうえで、自らは反対の立場をとったのだ。

3. では、2. で明らかとなった絵画への着目にさらに一步踏み込んで、なぜことさらにセザンヌを頻繁に取り上げるのかを考察した。

ここでは、メルロ＝ポンティが絵画を手放しに評価していたわけではないことを確認した。絵画にある種の特権的立場を与えていたのは確かであるが、あらゆる絵画に対してそうであったわけではない。メルロ＝ポンティは技巧的に描かれるだけの絵画ではなく、〈非人間的な自然〉の地平をわれわれに明らかにするような、〈生ま〉な意味の現われがそのままに描きこまれた絵画を評価していた。その代表がセザンヌである。セザンヌは「感性か知性か、見る画家か考える画家か、自然かコンポジションか、原始主義か現象か」という二者択一から逃れ去り、デフォルマションという描き方に辿り着いた<sup>45</sup>。メルロ＝ポンティはこれを「知性や観念や科学や遠近法や伝統を、それらが理解すべく定めている自然的世界にふたたび接触させ、彼流に言えば『自然から生まれ出た』諸科学を自然と対決させようとしたのである」と総括する。以上から、メルロ＝ポンティはセザンヌの作品に現出する〈非人間的な自然〉、そしてセザンヌの創作活動における二者択一を逃れる立場を自身の思想と重ねあわせ、現象学の枠組みのなかで評価したのだと考えられる。

注

- <sup>1</sup> 本論文は、修士論文の一部を抜粋し、加筆・修正を行っている。
- <sup>2</sup> M・メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1984年、255頁。以下、CEEJと表記。Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*. Gallimard, 2015 [1964], p.13. 以下CEEJと表記。
- <sup>3</sup> CEEJ、255頁、CEEJ, p.13。
- <sup>4</sup> 今日の科学哲学は〈生まな意味〉については無視している。というのも現象そのものをその発生の場において理解しようとするのではなく、現象に対して科学的操作の側から主体的に関与することで現象を理解しようとする立場をとるためである。
- <sup>5</sup> M・メルロ＝ポンティ『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、1989年、20-21頁。以下SNSJと表記。Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Gallimard, 1996 [1948], p.22. 以下SNSJと表記。
- <sup>6</sup> CEEJ、256頁、CEEJ, p.14。
- <sup>7</sup> 仏語テキストでは *musique* とされている (CEEJ, p.14)。『知覚の現象学』は言語表現を哲学者の占有と見なしていない (モーリス・メルロ＝ポンティ『知覚の哲学』菅野盾樹訳、ちくま学芸文庫、2015年、34-39頁、訳注3参照。以下、Cと表記)。菅野は以下の箇所を挙げている。「小説、詩、絵画、音楽などの作品は不可分な固体であり、それぞれが表現をおこなっている。だがこれらの個体において、表現という機能と表現される内容とを区別できないし、直接的な接触以外にはその意味を手に入れることはできない」(『知覚の現象学』、一七七頁)。「言葉、音楽、絵画などの表現のさまざまな様式のあいだには根本的な違いはない。言葉は音楽と同様無言であり、音楽も言葉と同様に語っている」(『知覚の現象学』、四四八頁)。菅野の指摘するように、『知覚の現象学』において「非言語的表現(音楽や絵画など)ならびに前言語的表現(たとえば身振りや表情)にも表意機能(signification)を認めている」(C、34-39頁、訳注3)のも、「言語を音楽や絵画と比較する一種の記号論をかなりな程度まで推進していた(C、34-39頁、訳注3)のも確かである。『知覚の現象学』における *musique* の位置づけかんしては菅野に同意する。しかし、筆者は『眼と精神』のこの箇所ではメルロ＝ポンティが記した *musique* を詩を含まない音楽として解釈した。引用箇所において、「発言」や「言葉」という語と共に哲学者や著述家が記されたあとで、「これとは逆に」としたうえで、相反するものとして音楽を挙げることで、絵画の特権的立場を強調する意図があると解しうるからである。
- <sup>8</sup> CEEJ、256頁、CEEJ, p.15。
- <sup>9</sup> PPJ2、175頁、PPF, pp.372-373。

山本 りりこ

- <sup>10</sup> CEE によると、古典科学における世界はあくまでも「不透明」なものであり、科学とはその「不透明」な世界に近づく試みであった。それに対して、「今日の科学哲学」における世界は「透明」であり、科学の構成作業は自立的なものとしてされている。つまり、「今日の科学」は、科学者のあてはめる尺度に該当しない諸現象を捨象する。科学者の「人為的技巧」によって構築された「操作的思考」(CEEJ, 254 頁。CEEJ, pp.11) をメルロ＝ポンティは否定したのである。科学者の態度が「人為的技巧」や「操作的思考」とされるのは、科学者が世界を「われわれの操作の不定の対象 X で〈ある〉」(CEEJ, 254 頁。CEEJ, p.11) かのようにな恣意的に措定することで、「かつて存在し現に存在する一切のものが実験室に入りこむためだけに存在してきたとも言うようになるであろう」(CEEJ, 254 頁、CEEJ, p.11) といった見方をするためだ。
- <sup>11</sup> C, 59 頁、訳注 6。
- <sup>12</sup> ただし、すべての画家、すべての絵画を肯定的に評価していたのではない。本論文 3. 参照。
- <sup>13</sup> アポリネール、アンリ・ミショー、ヘルメス・トリスメギストスは、メルロ＝ポンティ自身の引用 (CEEJ, 289 頁、原注 3、CEEJ, p.69 参照)。
- <sup>14</sup> プールの側にある別の対象を指す。
- <sup>15</sup> CEEJ, 288-289 頁、CEEJ, pp.70-71 参照。傍点は筆者。
- <sup>16</sup> C, 56 頁、訳注 6。
- <sup>17</sup> ベルクソン『哲学的直観』(ベルクソン『哲学的直観』河野与一訳、岩波書店、1991 年)の「ラヴェソンの生涯と業績」参照。[「ラヴェソンの」レオナルドダヴィンチの『絵画論』には氏が好んで引用する頁がある。そこには、生物の特徴は波のような又蛇のやうな線に現はれ、各の生物は固有な蛇の行き方を具へ、藝術の目的はこの個別的な蛇の線を表現することであると記されている。(略) この線はここにもあすこにもないが、全體の鍵を與へる。眼に知覺されるといふよりも、心に思惟されるのである。(略) レオナルドダヴィンチにとって畫家の藝術は、モデルの特徴を一つづつ小刻みに取つてそれをカンヴァスに移し、その物質性を一部分づつ再現することはできない。(略) 眞の藝術は、モデルの個性を表現することを目指し、そのためには見える線の後に目で見えない運動を求め、運動そのものの後ろに何かもつと祕密のもの、獨創的な意向、自我の基礎的な憧憬といふやうな、形及び色彩の無際限な抱負と價値の等しい單純な思想を求めるのである」(ベルクソン『哲学的直観』河野与一訳、岩波書店、1991 年、100-101 頁。[ ] 内は筆者)。
- <sup>18</sup> 「発生の軸」としての「線」にかんしては以下の論文を参照。西岡けいこ「『絵画の媒体性』と『まなごしの歴史性』—『眼と精神』の構造」『メルロ＝ポンティ研究』vol.18、日本メルロ＝ポンティ・サークル、2014 年 9 月、57-69 頁。

- <sup>19</sup> CEEJ、272頁、CEEJ,p.41。
- <sup>20</sup> CEEJ、273頁、CEEJ, p.44。〔 〕内は筆者。以下のような原注が付けられている。「絵画がどういう仕組みでわれわれにもものを見せてくれるのかという、その仕組みの体系を、〈科学〉は研究対象にする。それでは、どうしてわれわれは系統的な方法で、完璧な世界像を、つまり個人個人の流儀から解放された普遍的絵画のようなものを作り出そうとしないのか。だが、それは普遍的国語が、現在のいろいろな国語どうしのあいだに見られる混乱した対応関係を除いてくれると考えるようなものであろう」(CEEJ、274頁、CEEJ, p.44)。科学的立場に立脚するならば、絵画を考える際も、個別的な作品のなかに一般的で普遍的な法則を見出すことが求められる。しかし、そうした立場においては、絵画そのものや絵画制作の多様性は排除される。個別的なものの多様性は、科学的な法則を求める態度には対立するためである。それは、「普遍的国語」を発見ないしは創設することで諸言語間の混乱を解消することができる、といった考えを持つのと同様の仕方で、「普遍的絵画」を求めることに繋がる。その法則はとても現実的ではない、とメルロ＝ポンティは指摘しているのである。
- <sup>21</sup> 「見ると言うのは、精神の働きだろうか。デカルトにおいてはそうであった。彼にとって、客観的に存在するのは、延長を本質とする物体とその運動だけであり、他は主観の中に生じた明晰なあるいは混濁した観念にすぎなかった。盲人でさえ、杖 (= 触覚) によって石や草などを識別しうるのであってみれば、光や色の感覚が認識の本質をなすはずがない。たとえばわれわれに〈遠くの山〉が見えるというのも、実は、光がちょうどボールのように眼に飛び込んできて、網膜上に何かの結果を生じ、それをわれわれが悟性によって『判断』しているからだというわけである。見ることが、眼における一種の触覚作用と、それを機会にして起こる精神の思考作用に還元されるわけである。だが、そうなってみると、結局われわれは遠くの山を〈考える〉だけであって、〈見ている〉ことにはならない」(CEEJ、356頁、訳者による)。
- <sup>22</sup> CEEJ、270頁、CEEJ, p.39 参照。
- <sup>23</sup> CEEJ、270頁、CEEJ, p.39。
- <sup>24</sup> CEEJ、270頁、CEEJ, p.39。
- <sup>25</sup> 同上。
- <sup>26</sup> CEEJ、268頁、CEEJ, pp.34-35
- <sup>27</sup> サルトルにおける「繰り返し現われ」るものはセザンヌの描こうとしていたものと関連づけて記されている。「サルトルの『嘔吐』に述べられているように、遙か以前にこの世を去ってはいが、画布の上に現われ、繰り返し現われ続けている帝王の微笑は、<sup>カンヴァス</sup>像として、あるいは本質としてそこにあるの<sup>イメージ</sup>

山本 りりこ

だ、と言うのではとうてい足りない。私が画面に眼を向けるやいなや、その微笑それ自体が、かつてのようなひどく生き生きとした姿で、そこにあるのだ。セザンヌが描こうとしていた『世界の瞬間』、それはずっと以前に過ぎ去ったものではあるが、彼の画布はわれわれにこの瞬間を投げかけ続けている。そして彼のサント・ヴィクトワールの嶺は、世界のどこにでも現われ、繰り返し現われて来よう。エク스에 聳える固い岩稜とは違ったふうに、だがそれに劣らず力強く。本質と実存・想像と実在・見えるものと見えないもの、絵画はそういったすべてのカテゴリーをかきまぜ、肉体をそなえた本質、作用因的類似性、無言の意味から成るその夢の世界を繰り返すのである」(CEEJ、268頁、CEF, pp.34-35)。

<sup>28</sup> CEEJ、271頁、CEF, p.40。

<sup>29</sup> SNSJ、23頁、SNSF, p.23。

<sup>30</sup> 本論文では遠近法や奥行の問題は扱わないが、遠近法と奥行については横田奈那「両義性の実存論的絵画論—前期メルロ＝ポンティにおける「セザンヌ」の意味—」『東京藝術大学美術学部論叢』創刊号、東京藝術大学、2005年4月、39-59頁参照。

<sup>31</sup> C、69頁。

<sup>32</sup> 註10参照。

<sup>33</sup> SNSJ、15頁、SNSF, p.16。

<sup>34</sup> SNSJ、21-22頁、SNSF, p.22。〔 〕内は筆者。

<sup>35</sup> SNSJ、14頁、SNSF, p.17。〔 〕内は筆者。

<sup>36</sup> セザンヌが輪郭線を描こうとしなかったことについては、横田奈那「両義性の実存論的絵画論—前期メルロ＝ポンティにおける「セザンヌ」の意味—」『東京藝術大学美術学部論叢』創刊号、東京藝術大学、2005年4月、39-59頁参照。

<sup>37</sup> SNSJ、14-15頁、SNSF, p.17。〔 〕内は筆者。

<sup>38</sup> 菅野は『知覚の哲学』の訳注で《筆筒のある静物》の例をあげている。「画面の背景に赤茶をした筆筒とロココ風の装飾模様がある。手前には引き出しのある四角なテーブルが描かれ、その上に壺や蓋のある陶器が三つ並び、それより前方の画面中央に林檎を載せた皿が描かれている。この果実の皿が視線をもっとも強く惹きつける。そして固められたような白布のテーブル掛けが右から左に皿の下に落ち込んでいる。壺や陶器はやや上方から見た形態をとるが、載せられた沢山の事物に比べ小さなテーブルは壺を載せるには傾き過ぎて見える—ここに観察者は視線が移動する感覚を覚えるに違いない。テーブルの板の手前の縁を左からたどると、それが林檎を盛った皿の下で突然消えているのがわかる。同じ縁を右からたどっても同じ箇所が消えている。遠近法はここでも守られていない。このテーブルの形態を描くには、ある視点

- からテーブルを見て、次に別の視点へ移動してそれをまた見なくてはならない。時間をへだてて見られた二つの形態が一つにされている。このテーブルの形態に観察者は無意識にせよ時間の持続を関知するだろう(『知覚の哲学』122-123頁)。また、デフォルマションと、それによって示される時間性や空間性については川瀬智之「メルロ＝ポンティの絵画論：『奥行』と『同時性』」『美学芸術学研究』28号、東京大学美学芸術学研究室、2009年、1-20頁参照。
- <sup>39</sup> セザンヌの絵画の変遷は、『セザンヌの疑惑』『眼と精神』、あるいはガスケの『セザンヌ』参照。
- <sup>40</sup> SNSJ、15-17頁、SNSF、pp.17-19.
- <sup>41</sup> 画家が見えているものを正確に記そうとして、作品が反対の結果に終わった例が挙げられている。「クレーが極度に具象的な様式で描いた二枚の柵がある、一これは最初はまったく解読不能であり、『正確』なためにかえって最後まで奇怪であり、信じがたく、妖怪的でありつづける」(CEEJ、292頁、CEEF、p.76)。
- <sup>42</sup> SNSJ、15頁、SNSF、p.18.
- <sup>43</sup> SNSJ、16頁、SNSF、p.19。ここで記される「自然的世界」は、本論文に取り上げた「非人間的な自然」の類似概念であると思われる。また、「自然的世界」という語は『知覚の現象学』にも記されていることから、この概念は初期から後期に至るまで継続してメルロ＝ポンティが関心を寄せていたものであることがうかがえる。
- <sup>44</sup> ただし、セザンヌの同時代人たちの多くはセザンヌの絵画に対して否定的な態度を示した。例えばヴィクトル・ピネーは、シャルル・モーリスの「あなたはセザンヌをどう見るか」という質問に、「酔っぱらった汲取屋の絵だ」と答えた(SNSJ、9頁、原注5、SNSF、p.13)。また、友人としてセザンヌの生活を実際に身近に見ていたゾラは、セザンヌの絵画に病的なものを見出してたとされている(SNSJ、10頁、SNSF、pp.13-14)。
- <sup>45</sup> デフォルマションをここでは代表として取り上げたが、セザンヌの思考錯誤の結果として得られた描き方は、輪郭線の排除等もそのひとつである。

#### 参考文献

- Maurice Merleau-Ponty, *La structure de comportement*, PUF, 2013[1942].  
Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1976[1945].  
Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*. Gallimard, 2015[1964].  
Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Gallimard, 1996[1948].

山本 りりこ

- Pascal Dupond, *Dictionnaire Merleau-Ponty*, ellipses, 2007.
- Ronald Bonan, *Apprendre à philosopher avec Merleau-Ponty*, ellipses, 2007.
- ガスケ『セザンヌ』與謝野文子訳、岩波文庫、2009年。
- フッサール『デカルト的省察』浜渦辰二訳、岩波文庫、2015年。
- バルクソン『哲学的直観』河野与一訳、岩波文庫、1991年。
- M・メルロ＝ポンティ『知覚の現象学1』竹内芳郎・小木貞孝訳、みすず書房、1967年。
- M・メルロ＝ポンティ『知覚の現象学2』竹内芳郎・木田元・宮本忠雄訳、みすず書房、1974年。
- M・メルロ＝ポンティ『行動の構造 上』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、2014年。
- M・メルロ＝ポンティ『行動の構造 下』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、2014年。
- M・メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1984年。
- M・メルロ＝ポンティ『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、1989年。
- X・ティリエット『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。
- 奥田岳人『心身問題物語 デカルトから認知科学まで』北大路書房、2012年。
- 小熊正久「メルロ＝ポンティにおける現象への還帰—『行動の構造』から『知覚の現象学』序論へ—」『山形大學紀要』15(2)、人文科学篇、2003年4月、1-17(320-304)頁。
- 落合芳「スタイルの創設：メルロ＝ポンティにおける意味と表現」『人文論究』53巻(4号)関西学院大学、2014年2月、32-50頁。
- 加賀野井秀一『メルロ＝ポンティ 触発する思想』白水社、2009年。
- 加國尚志『自然の現象学—メルロ＝ポンティの自然の哲学—』晃洋書房、2002年。
- 川瀬智之「メルロ＝ポンティの絵画論：「奥行」と「同時性」」『美学芸術学研究』28号、東京大学美学芸術学研究室、2009年、1-20頁。
- 木田元『メルロー・ポンティの思想』岩波書店、1984年。
- 小泉義之『デカルトの哲学』人文書院、2009年。
- 小嶋洋介「鏡の丸い眼—『眼と精神』に呈示される〈鏡〉の存在論的パースペクティヴ」『メルロ＝ポンティ研究』vol.18、日本メルロ＝ポンティ・サークル、2014年9月、3-15頁。
- 小嶋洋介「風景と根源—自然の存在学のために：セザンヌにおける「風景」—」『人文研紀要』第78号、中央大学人文科研究所、2014年9月、209-235頁。



榊原哲也『フッサール現象学の生成「方法の成立と展開」』東京大学出版、2009年。  
西岡けいこ「『絵画の媒体性』と『まなざしの歴史性』—『眼と精神』の構造」『メルロ＝ポンティ研究』vol.18、日本メルロ＝ポンティ・サークル、2014年9月、57-69頁。

廣松渉・港道隆『メルロ＝ポンティ』岩波書店、1983年。

廣瀬浩司「次元の開けとしての制度化—メルロ＝ポンティの歴史論」『メルロ＝ポンティ研究』vol.18、日本メルロ＝ポンティ・サークル、2014年9月、65-78頁。

横田奈那「両義性の実存論的絵画論—前期メルロ＝ポンティにおける「セザンヌ」の意味—」『東京藝術大学美術学部論叢』創刊号、東京藝術大学、2005年4月、39-59頁。

鷺田清一『現代思想の冒険者たち—メルロ＝ポンティ—可逆性』講談社、1997年。