

# メルロ＝ポンティにおける「共感覚的知覚」と実在 —セザンヌの考察を通して—

川里 卓

## 1 はじめに

本論文の目的は、フランスの画家ポール・セザンヌ(1839-1906)の絵画に見られる「共感覚的知覚」(la perception synesthésique)という特徴が、真の実在や全体的生を表現しようとする彼の試みと不可分の関係にあることを、フランスの哲学者モーリス・メルロ＝ポンティ(1908-1961)の議論を参考に検証することである。

セザンヌの絵画においては、なぜ「共感覚的知覚」という特徴を見出すことが出来るのか。彼は、絵画の中に、ある種の皮膚感覚である空気感や嗅覚である香りなど、単なる視覚とは質的に異なる要素を表現しようとしている。例えば、絵画という視覚的な表現における「香り」という嗅覚的な特徴は、色彩を駆使し表現することが出来るとセザンヌは言う。

そもそも、太陽にとっては不快な、松のまさに青の香りは、石の香りとともに毎朝そこで涼しくなる草原の緑の香りや、サン・ピクトワール山から遠方にある大理石の香りと結びつかなければならない。私はそれを表現していない。それを表現する必要がある。文学抜きで、色彩においてだ(Cézanne, 151)

絵という視覚的な表現において、香りという嗅覚的な要素をセザンヌは表現しようとする。松には青の香り、草原には緑の香りがあり、これら「香り」は、色彩によって生まれるとセザンヌは言う。また、後に詳しく検討するが、セザンヌは色彩が空気感という特徴も生み出すことが出来るという。すなわち、「赤や黄で表された光の振動のうちに、十分なだけの青色を導く必要性が生じる。それは、空気感を感じさせるためである」(Correspondance, 376)。このように、セザンヌの発言には、視覚的な特徴

を持つ絵画が、同時に香りや空気感を表現するという、「共感的知覚」という特徴が読み取れる。そして、これはアリストテレスの「共通感覚」(koine aisthesis)に類似した概念である。そこで、アリストテレスの「共通感覚」についてここで言及しておく。

アリストテレスは、運動や形や大きさなど「共通のもの」には、固有の感覚器官が存在しないと述べ、これら「共通のもの」は、それぞれの感覚に付帯して感覚されると考える(425a)。ただ、「共通のもの」には、固有な感覚器官がないにしても、私たちは「共通のもの」を認識する「共通感覚」があるとアリストテレスは言う。すなわち、「共通のものについては、私たちは、すでに共通感覚をもっていて、これは付帯的ではない。したがって、共通感覚は固有な感覚ではない<sup>(1)</sup>」(425a)。また、この概念に関して、アリストテレスは、「感覚が同じものに同時に生じるとき、諸感覚は、複数の感覚としてではなく、一つの感覚として、それぞれの感覚に固有の感覚対象を付帯的に感覚する<sup>(2)</sup>」(425a-425b)と述べている。ここには、複数の感覚が一つの感覚として統合される特徴が見られる。以上がアリストテレスの「共通感覚」の議論であり、これはセザンヌの絵画に見られる特徴と類似した側面を備えている。

本論ではメルロ＝ポンティの『知覚の現象学』と「セザンヌの疑惑」を参考に考察を展開する。特に、後者の「セザンヌの疑惑」という小論は、メルロ＝ポンティがセザンヌについて論じたものであるため、ここでその概略を簡単に述べておきたい。

この論文は主に二つの部分から構成されている。まず、前半部ではセザンヌの絵画の特徴について論じられる。そして、後半でメルロ＝ポンティは、セザンヌやレオナルド・ダ・ヴィンチを取り上げ、芸術家の生活と作品の関係について議論している。前半部では、まずセザンヌの性格上の特徴が簡単に述べられた後で、印象派や古典主義とは異なるセザンヌの絵画の特徴が検討される。メルロ＝ポンティは、印象派におけるプリズムの七色の使用という方法でも、古典主義の絵画に見られる明確な輪郭線によるのでもない方法で、セザンヌは対象の「汲み尽くせない実在(réalité inépuisable)」(DC, 1312)ないしは「存在するもの」(ce qui existe)の表現を追求すると考える。彼によれば、セザンヌの絵画は、例えば眼球と視覚というように、知覚器官と知覚が一対一対応するのではなく、色彩の配置という視覚的な要素が、触覚や嗅覚など他の知覚も含む「不可分の全体」(Tout indivisible)に通じるように描かれているという。詳細は本論で論じるが、メルロ＝ポンティはこのように、セザンヌの絵画に見られる「共感

覚的知覚」という特徴が、私たちの全体的感覚と深く結びついていることを論じている。本論では、まずセザンヌの絵画の特徴について論じ、次にメルロ＝ポンティの考察を検討することにしよう。

## 2 セザンヌにおける「共感覚的知覚」

セザンヌは、印象派の後に活躍した画家であり、その絵はピカソやブラックなど現代の芸術家に大きな影響を与えた。セザンヌの絵の特徴には様々なものが挙げられるが、本章では、特にセザンヌの色彩に注目し、その意義をメルロ＝ポンティの考察を参考に、「共感覚的知覚」ないしは全体的生という視点から追求する。

セザンヌは、「私たちの芸術はそれ自身に、要素と共に、[自然が]持続していることの戦慄や、あらゆる[自然の]変化の様相を与えなければならない」(Cézanne, 149)と述べ、絵画のうちに自然の動きを描き込む必要を述べている。自然を観察する中で感じた、様々な知覚的感動を、セザンヌは絵画において表現しようとする。

ところが、絵画とは視覚的で空間的な表現方法である。一方で、自然における香りや空気感などは、嗅覚やある種の皮膚感覚、つまり視覚とは異質な領域にある感覚である。ならば、視覚を問題にする絵画において、これら視覚以外の感覚の表現は、不可能な試みではないのか。また、それが可能であるとしたら、セザンヌはどのようにこの問題を解決しているのか。これが本章で検討する問題である。この問題を考察するために、本章ではセザンヌの絵画の特徴を三つの観点から検討する。三つの観点とは、「色彩という方法」、「セザンヌにおける形」、「色彩と共感覚的知覚」である。これらの観点からセザンヌの絵画を検討することで、セザンヌが追求した表現の意義が明らかになるだろう。

### 2.1 色彩という手法

本節では、セザンヌにおける色彩の特徴について検討する。ここで論じる内容は、セザンヌにおける色彩の一般的な特徴である。色彩と形の関係という具体的な問題は次節で検討する。さて、色彩はセザンヌの芸術において、重要な役割を担っている。例えば、各々の事物の輪郭は、色彩のコントラストから成立するとセザンヌは述べてい

る。

デッサンと色彩は全く異なったものではない。色を塗るにつれて、私たちは描いている。より色彩が調和すれば、よりデッサンは正確になる。色彩が豊かな時、形は完全である。コントラストと色調の関係、これがデッサンとモデリングの秘密である(Paul Cézanne, 77)

モデリング(modelé)とは、「彫刻やデッサンや絵画で表現される形の立体感<sup>3)</sup>」のことである。ここでセザンヌは、色彩のコントラストは、事物の形を表現し、絵に立体感を持たせることが出来ると述べている。実際、セザンヌが木々の葉や藪の中を描く場合、そこには明確な輪郭線が存在しない。それにもかかわらず、私たち鑑賞者は、そこに立体感を持った木々の存在を見出すことが出来る。そこでは、色彩が事物の輪郭を産み出し、それぞれの存在が浮き彫りになっている。では、なぜセザンヌはこのような手法を用いたのか。それについて、メルロ＝ポンティは次のような見解を提出している。

彼[セザンヌ]は、形を成しつつある物質と、自発的な組織化によって生まれる秩序を描こうとする。彼は「感覚」と「知性」との間に切れ目を置かず、知覚された諸事物の自発的な秩序と、諸観念や諸科学の人間的な秩序の間に切れ目を置く(DC, 1311)

セザンヌが絵画において追求したことは、「自発的な組織化によって生まれる秩序」、あるいは「知覚された諸事物の自発的な秩序」の表現であるとメルロ＝ポンティは言う。知覚における「自発的な秩序」とは何か。それは、私たちが対象を認識する際に、私たちの意識の内部で起こるプロセスのことである。例えば、私たちがリングを見ている場面を考えて見よう。私の目の前には一つのリングがある。このリングは、一定の大きさや重さを持つ、量的で延長を持つものとして捉えられる。そして、この認識は私だけに特別なものではなく、全ての人に共通で普遍的な側面である。というのは、このリングは、誰に対しても同じ重さや大きさで現れるからである。一方、このリングを知覚する時の視点を私の内部、つまり私がリングを見る視点そのものに移してみ

よう。そこで私は、リンゴの赤や黄緑や黄色などの様々な色彩を知覚している。つまり、私の意識は、リンゴが持つ質的な感じを認識しているのである。では、次に実際にリンゴを手にとってみよう。私はリンゴを掴み、その大きさや重さを確かめることが出来る。そこで私の意識が認知するものは、数量化が可能な量としてのリンゴの姿である。そして、これはすべての人に共通なリンゴの側面である。しかし、ここで再び実際に私の意識が感じているところに注意を集中してみれば、それが私の意識にとって現れたリンゴの大きさや重さであることに気が付く。つまり、私の意識は、リンゴの重さや大きさを質感として捉えているのである。以上の二つの場合において、私がリンゴを眺める視点そのものに注目してみると、リンゴが持つ大きさや重さといった数量的な側面が、意識にとっては質の問題として表れていることがわかる。これが、私たちが実際にリンゴを認識する際に行われる、意識内部におけるプロセスである。つまり、リンゴを認知するとき、自分の意識にとって現れるリンゴの姿を、私たちは内面から捉えているのである。私たちの意識にとって、量の問題は質の問題として提出されている。セザンヌが絵画で表現しようとしたことは、私たちの認識のこのような質的な側面であり、これをメルロー＝ポンティは「自発的な組織化」ないしは「自発的な秩序」と呼んでいる。

上記の見解は、ゲシュタルト心理学における「知覚の恒常性」の議論につながるものがある。この研究は、私たちが対象を知覚するとき、網膜に映る像の通りに、対象の大きさを判断するのではないことを明らかにしている。例えば、クルト・コフカは次のように述べている。「網膜像の縮小は、見かけの対象の収縮を生じるのではなく、その見かけの大きさを保ったまま、それが後退する知覚を引き起こしていることがわかった」(PG 87-88)。目の前にある対象が少しずつ遠ざかる場合、その見かけの大きさは、網膜に映る像の大きさに比例して縮小するのではないとコフカは言う。次第に縮小する実際の網膜像の大きさに反して、私たちが知覚する対象の大きさは「恒常性」を保ち続ける。

セザンヌが絵画に描くのは、このような、実際に私たちの知覚が認識する対象の見かけの大きさである。セザンヌは伝統的な遠近法を用いて絵画を描くのではなく、私たちが対象を内的に捉えた姿を基準に絵を構成する。したがって、彼の描くサン・ピクトワール山は、遠近法に従って構成される対象の姿より大きく描かれる。セザンヌが描く絵画には、私たちが実際に対象を認識する際の視点が反映されている。すなわ

ち、セザンヌは、私たちが対象を認識する過程そのものに近づくことで、私たちの心が捉える対象の姿を、絵の中でより本質的な姿で提示することを試みたのである。その点について、メルロー＝ポンティは次のように述べている。「セザンヌが描きたかったのは、この根源的な世界であり、そのことが彼の絵画に、その起源において捉えられた自然という印象を与えるのである」(DC, 1311)。ここで言われる「根源的世界」とは、私たちが内的に捉えた対象の姿のことである。セザンヌは、対象を私たちの意識にとっての質という観点から捉えることで、知覚の本質に近づき、絵画においてより深い感覚を表現する。セザンヌは、量の問題から質の問題へと、絵画の視点を大きく転回しているのである。

## 2.2 セザンヌにおける形

前節では、セザンヌにおける色彩の一般的な特徴について検討した。その点を踏まえて、本節では、まずセザンヌにおける色彩と輪郭線や形の関係について検討する。次いで、セザンヌにおける「形」を、再びゲシュタルト心理学との関連から考察する。まず、色彩と形の関係について検討しよう。セザンヌにとって、一つの色彩は絶対的な色として現れない。ある色は、他の色との関係によって、その価値が決まる。例えばセザンヌは次のように述べている。「影とは、光のような色彩である。しかし、影はより暗いのである。光と影は、二つの色調の関係でしかない」(Paul Cézanne, 76)。影は光との関係において、影という価値を持つことが出来る。言い換えれば、ある一つの色彩は、他の色彩との比較のなかで価値を持つのである。

セザンヌは、色彩の対比が、対象の輪郭線や事物の形を構成すると考える。例えば、白と黒のコントラストがあるところに、白と黒の境目を私たちは自然と見分ける。この場合、それぞれの色彩が持つ質的な差異が、輪郭線や事物の形を形成している。まず明確な延長を持つ事物があつて、その形の中にそれぞれの事物のニュアンスを私たちは見出すのではない。反対に、それぞれの色彩が持つ質的なニュアンスが最初にあり、それが事物の延長を形成するのである。

右や左、ここやあちらなど、あちこちから、自然の色調や色彩やニュアンスを私はつかみ、それらを固定化し、近づける。それらは、私が意図することなしに、岩や

木になる。それらはボリュームを持ち、価値を持つのだ(Cézanne, 149)

線やモデリングは存在しない。あるのはただ、諸々のコントラストだけだ。これらコントラストは、コントラストを与える黒や白ではない。それは色のついた感覚である。モデリングは、色調の正確な関係の結果である。色調が調和して配置され、それがすべてであるとき、絵はひとりでに形作られる。形作る(modeler)のではなく、「色彩を変化させる」(moduler)と言わなければならないだろう(Paul Cézanne, 76)

色調やニュアンスが変化することで、岩や木など自然の事物はおのずから形を現すとセザンヌは述べている。まず輪郭線を描き、そこに様々な色彩を置く手法は、事物に確固たる輪郭があるという日常的な視点がそのまま絵画に反映されている。反対に、セザンヌは、まず質的な差異を持つ状態の認識があり、それが延長という量的な側面を構成する手法を採用している。たとえ輪郭線を明確に描くことをしなくても、形と形の間、事物の境界は自然に現れるのである。これは、先ほど述べた、対象の私たちの意識への現れ方が、絶対的に質的なものがあるという観点が明確に反映された手法である。セザンヌが考える対象の形とは、色彩から構成される質的な観点から見た形であって、量としての形ではない。両者の「形」は、異なった観点から形成された「形」である。

次に、セザンヌにおける「形」について、ゲシュタルト心理学との関連から検討してみよう。ここでは、楕円の例を取り上げて、セザンヌが描く形の特徴を明らかにする。セザンヌが描く皿や花瓶の口の形は、実際にその角度から投射される網膜像の楕円形よりも拡大されて描かれている。それは、遠近法によって捉えられる、網膜に映る像に忠実に描かれたものではない。この点に関してゲシュタルト心理学は、「知覚された形は、網膜に現れる形よりも、『実物』にはるかに類似している」(PG, 225)という見解を提出し、「形の恒常性」について検討している。より具体的に見てみよう。クルト・コフカは次のように述べている。

網膜上の細い楕円は、行動的な形を、それをより細くないものにしようとする圧力の場において生み出す。網膜のパターンによって生じる諸力によっても、知覚される形は、この圧力に全面的に屈することはないだろう。したがって、体制化という

内的な諸力が状況を複雑にしない限り、知覚される形は、網膜上の形と「実物の」形の間はどこかに位置するだろう。(PG 232)

網膜上に映る楕円形には、それを押し広げようとする力があるとコフカは言う。この網膜上に映る像と、それを押し広げる力が均衡したところに、実際に私たちが知覚する楕円の姿は現れる。これは遠近法によって科学的に捉えられる客観的な楕円の形ではない。それは私たちの精神が内的に捉えた楕円の姿である。この点において、セザンヌの絵画とゲシュタルト心理学の成果は結びつく。すなわち、セザンヌは実際に網膜像に映る形、すなわち遠近法にしたがって構成される像よりデフォルメさせて絵を描くのであるが、それはまさにゲシュタルト心理学が明らかにした、「形の恒常性」という私たちの内的な視点が反映された手法である。対象の形の表現を通して、セザンヌは知覚における深い真実の表現に近づいているのである。

以上、セザンヌにおける「形」について二つの観点から検討した。セザンヌが描く「形」は、視覚における色彩的な要素が、輪郭線や形という、同じ視覚の内部において異質な感覚を構成することを示している。視覚の中でそれぞれの感覚に分化した領域を超えて、対象が構成されるという特徴が、セザンヌの絵画には見られる。また、セザンヌが描く対象の姿には、私たちが内的に知覚する対象の形そのものが描き出されている。そして、序文で述べたように、セザンヌの絵画には、視覚的な要素である色彩が、空気感を生み出すという特徴が見られる。次にその問題について検討してみよう。

### 2.3 色彩と「共感覚的知覚」

前節では、同じ視覚内部における、異質な要素の統合という特徴について検討した。本節では、セザンヌの絵画において、香りという嗅覚的な要素や、空気感という肌感覚的な特徴が表現されていることを検討する。

色彩は状況に応じて、様々なニュアンスや質感を持つ色彩として機能する。例えば、青色はより暗い色やより明るい色との対比の中で、その質的なニュアンスが決定する。より具体的に言おう。より暗い色との対比の中に青が置かれれば、青は明色として機能する。一方、青をより明るい色との対比の中に置けば、青は暗色としての効果を持



つようになる。つまり、青は、青という絶対的な価値を持っているのではなく、状況に応じて、その色彩の意味が変化するのである。そして、画家は、このような明暗の効果を、絵画を描く手法としてはっきり認識していなければならないとセザンヌは言う。セザンヌはこのことを明確に意識していた。というのは、リビエールとシュネーブは、セザンヌの表現を取り上げて、次のように述べているからである<sup>4)</sup>。

画家が意のままにする、それ自身が絶対的な光の質を持たない暖色と寒色の色調の対立は、光と影を表象するに至る。例えば白という、パレット上で一番明るい色は、もし画家が白より明るい色を対立させようとしたなら、影の色彩になってしまうだろう。だから、セザンヌは、「光になるのではない。光を産み出すのだ」と繰り返すことを好んだのである(AC, 157)

「光を産み出す」とは、色彩における明暗の効果の手法を駆使して、絵画を描くということである。視覚的な芸術である絵画においては、異質な要素を組み合わせ調和させることで、様々なものの表現が可能になる。すなわち、一つの質的な感覚に、別の質的な感覚が加わると、以前の状態と全く異なる質的な効果を表現することが可能になる。量的なものに別の量を加えても、そこからは決まった効果しか受け取ることが出来ない。一方で、ある質的なものに別の質が融合すると、因果関係からは説明できない全く異質な状態が生み出される。そして、セザンヌは、このような質的な手法が、絵画において、香りや空気感を生み出すことが出来ると考える。すなわち、「赤や黄で表された光の振動のうちに、十分なだけの青色を導く必要性が生じる。それは、空気感を感じさせるためである」(Correspondance, 376)。赤や黄色の色彩の中に青色が混ざることによって、色彩という視覚的な性質とは別で、触覚的、ないしは肌感覚的な空気感が表現されるとセザンヌは述べている。単に色としての赤と黄と青からは、空気感という色彩とは異質な質感が生まれることはない。しかし、これら色彩を巧みに調和させることで、もとの要素とは全く異なる効果を生み出すことが可能になる。それは、色彩のコントラストや調和の中から生み出される、色彩とは別の次元からやってくる質感である。ここには、ある質感が別の質感と混ざり合い、その質感とは別の感覚を生み出す、セザンヌの絵画における「共感覚的知覚」という特徴を見出すことが出来る。次にこの「共感覚的知覚」について、メルロ＝ポンティの議論を取り上げ、「実在」

との関連から検討してみよう。

### 3 「共感覚的知覚」と実在<sup>5)</sup>

本章では、メルロ＝ポンティの考察を参考に、セザンヌの絵画が、対象の実在や全体的な感覚と深く結びついていることを検証する。

メルロ＝ポンティは『知覚の現象学』において、諸感覚が互いに分離した状態は、反省的あるいは意識的な注意が生み出す二次的な知覚であると言う。もともと私たちは対象を視覚や触覚に特化した形で認識しているのではない。反省的な思考や視線によって互いに分離された諸感覚は作り出されるのである。

性質つまり分離した感覚能力が生まれるのは、以下のような場合である。すなわち、視覚の現場を取り押さえ記述するために、私の視覚のこの全体的構造を破壊し、私自身の視線に沿うのを止める場合である。視覚を生きる代わりに、視覚について自問し、私の諸々の可能性を試験し、私の視覚と世界のつながり、私自身と私の視覚のつながりを断ち切る場合である(PP, 917)

メルロ＝ポンティは、視覚における感覚的性質は、私が視覚そのものを生きていた状態から自らを切り離す時に生じると言う。視覚を生きている状態とは、思考や注意を介在させずに対象を眺めている状態のことである。この状態においては、視覚は反省的に捉えられることがなく、私の精神と視覚の間に断絶は存在していない。つまり、私の精神は視覚そのものとなり、視覚の「全体的構造」と不可分に結びついている。一方で、「視覚について自問」するような方法がある。これは、視覚が捉えたものを、思考や注意という働きによって分析的に認識することをいう。そして、この働きが、私の視覚が捉えるものを、それを生きていた状態から、反省的に捉えられたものへと変える。ある対象をあるがままに捉え、それを生きている状態と、それを思考によって反省的に捉えることは決して同じではない。というのは、前者は状況を生きているという意味で一元的に捉えられるのに対して、後者には、この視覚を生きている状態に加え、それに反省という思考の働きを加えた、二次的なプロセスが見られるからである。ここでメルロ＝ポンティは、感覚におけるこのような二重性を指摘している。

また、上記の内容を言い換えて、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

感覺的性質とは、好奇心や觀察の態度から生じる特別の産物であり、知覚と共外延的であるには程遠いものである。感覺的性質は、私の視線全体を世界にゆだねる代わりに、この視覚それ自身へと向き直り、私が正確に見ているものは何かと問う時に現れるのである。感覺的性質は、私の視覚の世界との自然な交流のうちに形作られるのではない。それは、私の視線におけるある問いへの返答なのである(PP, 917)

視覚に思考が向けられ、その問いに答える形で感覺的性質は生じてくる。では、このような分離や反省が行われる前の知覚経験、つまり知覚そのものを生きている状態の特徴は、どのようなものか。それは、全体的な感覺、あるいは全体的生に結びついた知覚であるとメルロ＝ポンティは言う。すなわち、

根源的な知覚において、觸覚と視覚との区別は未知のものである。その後で、身体の科学が、私たちに諸感覺の区別を教える。体験された物は、諸感覺に与えられたものから再発見あるいは構成されるのではなく、それらが輝く中心として一挙に現れるのである(DC, 1313)

意識化によって諸々の感覺的性質へと分離される以前の知覚は、諸感覺が共存し相互に浸透し合うような形で成り立っている。メルロ＝ポンティは、私たちが対象を知覚する際、感覺は視覚や觸覚という性質に分離しているのではなく、これら諸感覺を一つのものとして認識していると考え。この根源的な知覚のことを、メルロ＝ポンティは「共感覺的知覚」(la perception synesthésique)と名付ける。諸感覺が統合された知覚は、決して特別な知覚ではない。それは科学的な知識が媒介する前の、私たちが対象を認識する根源的な仕方である。すなわち、「音を見ることや色を聴くことは現象として存在している。また、これは例外的な現象でさえない。共感覺的知覚は通例のことなのである」(PP, 919-920)。ここで言われる「共感覺的知覚」とは、諸感覺へと分離される以前の、互いに不可分のものとして結びついた知覚のことである。そして、このような知覚においては、ある一つの知覚に生じた刺激は、同時に私の身体の全体的な感覺を呼び起こす。すなわち、「私が音を見るというとき、その音の振動に

対して、私の全感覚的存在、特に色彩が可能になる私自身のこの感覚が反応することを意味している」(PP, 925)。視覚や触覚という感覚的性質は、根源的な状態では知覚の全体的感覚から切り離されていない。根源的な知覚においては、諸感覚の間に不可分の結びつきが存在する。

この点において、メルロ＝ポンティの議論はセザンヌの絵画の特徴と結びつく。セザンヌの絵画においては、色彩が輪郭線や形を表現するという、同じ視覚の内部における異質な要素が表現されている。さらに、様々な色彩を調和して組み合わせることで、空気感という視覚とは異質な感覚が表現されるとセザンヌは言う。ここには「共感覚的知覚」という特徴を読み取ることが出来る。したがって、メルロ＝ポンティが言うように、私たちの感覚がそもそも「共感覚的」なものであるならば、セザンヌの絵画で表現されているものは、私たちが根源的に捉える、「共感覚的知覚」という特徴を持った対象の姿であると言えるだろう。「セザンヌの疑惑」において、メルロ＝ポンティは、「画家が世界を表現しようとするならば、色彩の配置が、その配置の中に、この不可分の全体を含んでいる必要がある」(DC, 1313) と述べている。科学的思考が入り込む以前の知覚は、諸感覚が統合された全体的な感覚を備えたものであり、セザンヌが絵画で表現するものは、このような特徴を持つ、根源的な感覚から見た対象の「実在」の姿である。セザンヌの絵画は、このような対象の姿を表現している。

#### 4 おわりに

本論文では、メルロ＝ポンティの議論における「共感覚的知覚」という概念を用いて、セザンヌの表現の意義を追求した。結論として、セザンヌが絵画で表現するものは、メルロ＝ポンティが言う「共感覚的」な特徴を持つ点において、私たちの感覚が根源的に捉える真の実在や全体的感覚と密接に結びついていることを明らかにした。

セザンヌが視覚的な表現である絵画の中に、空気感や香りなど、視覚とは質的に異なる要素を表現することが可能なのは、セザンヌが線を意識の内部から捉えた視点、つまり「質」として扱っていることに由来する。セザンヌの絵には、私たちの実際の認識過程が反映されている。すなわち、私たちの意識内部から見た対象の認識過程を、セザンヌは絵を描く手法として洗練した。その際に重要となるのが色彩である。様々な色彩の配置や調和によって、事物の輪郭は形作られる。質感としての色彩やニューア

ンスが、量的で延長を持つ形を構成する。ここには、同じ視覚の内部において、色彩が輪郭や形という別の要素を形成する特徴が見られる。さらに、セザンヌの絵画には、別の特徴として、色彩と色彩のコントラストや組み合わせが、空気感や触覚という、視覚と異なる感覚を生じさせることがある。色彩のコントラストが巧みに行われるとき、そこに空気感という色彩とは別の感覚が生まれる。絵画という視覚的な表現において、視覚とは別の身体的感覚が表現されるのである。

メルロ＝ポンティによれば、反省や注意が行われる前の私たちの根源的認識は、上記の特徴を備えたものであるという。メルロ＝ポンティが言う「共感的知覚」とは、諸感覚へと分離される以前の、根源的な知覚を意味する。そこでは、例えば聴覚的認識と視覚的な認識の間に感覚の区別が存在しない。諸感覚は互いに混ざり合った形で存在している。思考の働きが介在する以前の知覚は、様々な感覚が互いに区分されない、全体的な感覚である。これをセザンヌは絵画で表現しようと試みる。すなわち、私たちの知覚が捉える対象の根源的な姿を、セザンヌは絵画という視覚的媒体を通して表現している。本論文では、セザンヌの絵画に見られるこのような特徴を明らかにした。

#### 付記

本稿は、二〇一八年五月一九日に神戸大学で開催された、日本哲学会第七十七回大会における研究発表、「メルロポンティにおける「統合的感覚」と実在」をもとに作成したものである。

#### 註

- (1) アリストテレス『心とは何か』、139頁。
- (2) 前掲書、139頁。
- (3) *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*.
- (4) *Atelier de Cézanne*, in *Conversation avec Cézanne*, p.157.
- (5) 本章の内容は『比較文化研究』第一三七号に投稿した、拙稿「芸術的創造における『共感覚』と日常性」の第一章の内容に関連したものである。

## 参考文献

[AC] = « Atelier de Cézanne » in *Conversation avec Cézanne*, texte présentés et annotés par Michel doran, Éditions Macula, 1978, pp.153-162.

[Cézanne] = Joachim Gasquet, *Cézanne*, Les éditions Bernheim-Jeune, 1921.(『セザンヌ』與謝野文子訳、岩波書店、二〇〇九年。)

[Correspondance] = Paul Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Éditions Grasset et Fasquelle, 1978.

[DC] = Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne » in *Œuvres*, Éditions gallimard, 2010, pp.1306-1323.(「セザンヌの疑惑」栗津訳『間接的言語と沈黙の声』所収、みすず書房、二〇〇二年。)

[Paul Cézanne] = Emile Bernard, « Paul Cézanne », in *Conversation avec Cézanne*, pp.66-86.

[PP] = *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres*, pp.655-1167.(『知覚の現象学 2』竹内・木田・宮本訳、みすず書房、一九七四年。)

[PG] = K. Koffka, *Principles of Gestalt psychology*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1935.(『ゲシュタルト心理学の原理』鈴木正彌監訳、福村出版、一九九八年。)  
*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 2008.

アリストテレス『心とは何か』桑子敏雄訳、講談社、一九九九年。

川里卓「芸術的創造における『共感覚』と日常性」『比較文化研究』第一三七号所収、pp.13-22、比較文化学会刊行、二〇一九年。

佐藤康邦『絵画空間の哲学』三元社、一九九二年。

佐藤康邦『哲学への誘い』放送大学教育振興会、二〇一四年。