

奥行と自然

——「場」の理論のために(1)：セザンヌから「山水」へ——

小嶋 洋介

序

本論文の根底にある本質的提題は、「自然」の存在学的意味への問いである。その問いにおいて、『奥行と自然』というタイトルが指示するのは、セザンヌにおける絵画思想と、そこより顕現する「自然」の問題である。セザンヌを取り上げるのは、彼が「自然に基づく絵画」を提唱した西洋の代表的な画家の一人であると同時に、多様な流れの合流する「萃点」の如き位置に存すると見做し得るからである。ここでは以下の三点に着目する。第一に、西洋的制度としての「風景」概念の批判。第二に、メルロ＝ポンティ哲学への寄与。第三に、「山水」との関係。本論稿は、この三点を討究し、そこにいずれも生成としての「自然」の概念が関与していることを明らかにすること、同時にこれら異質な流れの接点に、存在論的「場」の理論を提起、それと「自然」の問題が相関していることの解明を課題とする。ただ、その論究が集約して行くのは、第三点に呈示する「山水」の問題においてである。美術様式としてではなく、ここでは思想としての「山水」を問題とするのだが、その観点より、セザンヌの芸術、そしてメルロ＝ポンティの「自然哲学」を統合的に貫く、新たな思想的展望を開くことが可能だと考えられるからである。具体的には、以下のプログラムに従って討究される。第一節、西洋近代における「風景」の意味について。第二節、セザンヌが絵画の中で模索した「奥行」について。第三節、メルロ＝ポンティにおける存在論的場所としての「奥行」について。第四節、セザンヌとメルロ＝ポンティを通じて提起した「場」の問題を、「山水」思想へと接続することについて。

1. 風景と幾何学的遠近法

この節では、西洋近代に創設された「風景」の意味を把持するために、ルネサンス以降における風景画の誕生と進展、それに関わる幾何学的遠近法についての認識を行う。

「自然を模倣すること」が、ルネサンスの芸術家達にとって一貫した指導理念であったことを、下村寅太郎が論述している。もっとも、下村によると、今日「自然」が人間以外の事物を指し、「風景」として一般的に表象されるのに対し、西洋古代からルネサンスに至るまで、「自然」の語の指示するのは主として人間であり、特に肉体と衣装であったとのことである。ここでいう「自然」は、ラテン語でのナトゥーラ (*natura*) の語義の内、人間やその精神の「自然本性」を専ら意味していたのだと云える。この「人間」を軸に、やがてその周辺にある事物や環境、すなわち「背景としての風景」が絵画の対象として取り上げられ始め、「図」としての人間形象との差異化より顕現する「地」としての「自然」自体が独立した表象として捉えられるようになる。この「背景としての風景」の最初期の表現は、下村に従えば、ピエロ・デラ・フランチェスカの作品などに確認される⁽¹⁾。さらに下村は、風景が完全に主題となる純粋風景画の完成が、17世紀オランダにあり、この風景画の成立によって「自然」の概念は初めて近代的な概念となる、ただその際にも、ルネサンスの「背景的風景」がその重要な基盤を形成していると解釈している⁽²⁾。この点に関し、イタリア・ルネサンスと北方ルネサンスとの相違と交流など、美術史的に討究すべき問題は多々あるであろうが、重要なのは、数学・科学史の専門家でもある下村が、この近代的な自然概念がまさに近代科学の精神的礎となり、その進展と共に「模倣」の概念にもまた大きな変革が生じていることを指摘している点である。ルネサンスの芸術家においては、模倣される「自然」は単なる客観的な自然ではなく、「模倣」そのものも単なる受動的な模写ではなく、画家による積極的な構成的性格を有していた⁽³⁾。やがて「模倣」が見えるがままの世界の「写実」として見做されていく中で、言い換えれば、「自然」を客体的な対象物として捉える世界観の確立と共に、純粋風景画が現出するのである。

この世界観の確立と連動して、西洋ルネサンスにおける特有の遠近法、つまり幾何学的遠近法（線遠近法、一点透視法とも呼ばれる）の考案と工夫に、今日、我々が想像する以上の重要な意味が担わされていたことが推測される。遠近法には、他に「空気遠近法」や、東洋の「山水画」においても山に基軸をおく「三遠の法」と呼称される遠近法等が存在するのだが、要は見る人間主体の位置を一点に据えて、そこより種々の事物を対象化し、事物相互の客観的位置関係を定めるために確立された技法は、幾何学的遠近法以外にはない。この遠近法は、「個」として屹立する「私」と、その対象物として対峙する物質世界という構図を形式化する。より専門的には、パノフスキーが次のように概説している。幾何学的遠近法成立の背景には、中世における神学に基づく多様・多質的空間に代わり、人間を軸とする観点から、世界を「等質的空間」として把持する「人間中心主義」の世界観の台頭がある。人間は、等質的空間を把持する主体として、現象世界をその一つの視点より「構造」として視覚化する。ただ、この「等質的空間」とは、経験的に「与えられる空間ではなく、作図によってつくり出される空間」なのである。ここにレオナルド・ダ・ヴィンチ、この科学的知性においても傑出したルネサンスの天才芸術家をして、幾何学的遠近法を「絵画の舵であり手引書」とまで呼ばしめた理由がある。科学的探究と絵画空間を表現するための方法提題が、この「等質的空間」の問題提起において接合され、それは、デカルト主義による合理化、カントにおける形式化につながる西洋近代の主流となる世界観の基盤ともなる旨を、パノフスキーは指摘している⁽⁴⁾。いわば芸術作品の制作と数学・科学的方法との、祝福さるべき結婚の象徴的成果が、幾何学的遠近法なのである。

諏訪春雄が論ずるように、幾何学的遠近法（＝線遠近法）をもってヨーロッパの「全美術史」を代表させるには無理があるが、「線遠近法こそがヨーロッパを代表する世界観や精神のありようの象徴であり、そののちのヨーロッパ絵画における線遠近法の崩壊はヨーロッパ的世界観や精神の崩壊をしめすものであった」ということは間違いなからう⁽⁵⁾。このことより指摘し得るのは、方法理論としての幾何学的遠近法が、その起源にあった探究の意味が透明化していく中で、本格的に「ヨーロッパ的世界観や精神」の「制度」として機能し始めるといふ点である。この問題に関係して、幾何学的遠近法を基に定立される

「風景」の措定を、西洋近代の世界観の確立にあたり本質的な重要性を孕むものとして論説している思想家に、柄谷行人がいる。彼の『日本近代文学の起源』の第一章で触れられている「風景」論において重要なのは、西洋近代における、人間意識の「内面」と自然という「外部」の発見と探求が、相関的に展開していることの指摘である。18世紀から19世紀に向けて「風景」が美的対象となるにあたり、柄谷は「ロマン主義」の果たした役割を重視する。例えばその代表としてのジャン＝ジャック・ルソーは、己の「内面」意識の自省的探究者であると同時にアルプスの自然の「風景」を発見したことで知られている。ルソーが『告白録』の中に記す「アルプスにおける自然との合一の体験」を契機に、それまではたんに邪悪な障害物でしかなかったアルプスに、人々はルソーが見たものを見るために殺到しはじめる⁽⁶⁾。主観の内的意識が対象としての「自然」の側へと転倒されることにより生じるロマン派的な風景美の流行が、やがて「風景画」の本格的隆盛を招くのであるが、この時、写実を旨とする「リアリズム」と内省を旨とする「ロマン主義」との間に本質的な差異はなく、両者は相関的に展開しているのである⁽⁷⁾。肝要なのは、「自」と「他」、「内」と「外」、「主体」と「客体」との二元性が、「制度」として「無意識」となった世界観の上に西洋の「風景画」は発展しており、だからこそ、ルネサンス以降の西洋近代を通じて、世界観の根底に理念としての幾何学的遠近法が伏在、その象徴的意義が失われることはなかったのだという点である。

あらためて留意すべきは、前述した下村寅太郎やパノフスキーが示唆する如く、西洋風景画を生んだ精神と、科学的探究の意思を成立させる「自然」観は通低しているが、その根幹に措定されている幾何学的遠近法は、画家達の絵を描くという実践経験に即して生まれてきたものでは必ずしもないことであり、むしろ作画の技法としては本質的な欠陥を懐胎していることである。パノフスキーによると、まずこの遠近法は、常に動いている二つの眼で見ている我々の「視野」が球面状になるという事実を見落し、次に心理的に条件づけられた「視像」と、物理的、機械的に条件づけられた「網膜像」との重大な違いを考慮に入れておらず、さらに網膜像が、諸形体を平面にはなく凹面状に彎曲した面に投影されたかたちで示すものであり、「現実」と作図との原理的な齟齬があるという事情を無視しているのである⁽⁸⁾。結局、幾何学的遠近法を厳格に

適用したイメージは、経験的に見えるようなイメージにはならず、理念的にしかその完全な画像をもち得ない。実際、画家達は己の身体感覚に従って、種々の修正を施しながらこの遠近法を使用している。ある意味、実践的には不完全な理念的原理であるにもかかわらず、それが美学の中枢に存在し続けた点に、西洋近代の特性の一面が明示されている。世界を経験に基づかせるのではなく、超越的原理として掲げられる数学的秩序より整序せんとする形而上学的欲求が、制度として働いているのである。この幾何学的遠近法を巡る問題は、ゼノンのパラドックスを想起させる。理論として立てられたアキレスは、亀に追いつくことができない。アキレスとしての幾何学的遠近法のパラドックスを超越するのに、形而上学はあくまでアキレスの視点よりそれを試みる。しかし、「身体を携えて」思考する画家達は、実際に亀に追いつくこと、その「現実経験」に従ってアキレスの理路に修正を施す。やがて、この幾何学的遠近法というアキレスが、幽霊にすぎないことが西洋社会全体で自覚されてくる。それが西洋近代の終末であり、セザンヌ（1839～1906年）が活動する時代でもある。

2. セザンヌにおける「奥行」

セザンヌの芸術は、20世紀美術の展開に大きな影響を与えた。通説としては、キュビズムにヒントを与え抽象絵画誕生の淵源となったと評される⁽⁹⁾。この通説自体の正否について今は論じないが、間違いなくセザンヌは、西洋美術史における近代と現代とを差異化する、一つの大きな屈曲点を画している。しかしながら、一方で「セザンヌの芸術は、古典主義に属する」とするレイモン・コニア等の見解に理由がないわけではない⁽¹⁰⁾。ケネス・クラークが、その『風景画論』の終結部で高くセザンヌを評価するのにも、古典主義絵画を成立させていた「秩序への復帰」という方向性による⁽¹¹⁾。言い換えれば、セザンヌの芸術は古典を範としながらその位相をずらすことによって成立している。その一端について、以下に検証する。

古典主義に寄せるセザンヌ自身の思いについて、ガスケに向けての次のような発言がある。

私は真の古典主義者になりたい、自然を経て、感覚を経て古典主義に戻りたい。以前は考えが混乱していた。生命！生命！その言葉ばかり口にしていて。ルーヴルを焼き払いたかったのだ、この馬鹿者は！自然を経てルーヴルに行き、ルーヴルを経て自然に戻らなければならないのだ…⁽¹²⁾

この発言の前には、「風景画を、歴史画の一場面のように、構成する」そして「自然というのは、平面 surface においてよりも、奥行 profondeur においてあるのだ」といった、鍵となる考えも吐露している⁽¹³⁾。ここでいう古典主義を、必ずしも美術史上における概念と一致させる必要はないだろう。実際、ガスケに「あなたは古典主義的ということは何を考えているのか」と問われ、「わからない…全てもしくは何も」などと人を喰った返答をしている⁽¹⁴⁾。歴史的概念としてではなく、多分、根源にあるという意味での「秩序」が問題なのだ。そしてそれを「感覚」と「自然」を経て行う、そこにセザンヌの芸術的野心の全てがあると言ってもいい。ただ重要なのは、この「古典」への回帰にあたって、セザンヌはルーヴルに足繁く通い、観察や模写を繰り返し、先人の芸術作品を緻密に研究し己の制作に応用している。ずぶの素人として、野蛮人として画布に立ち向かうのではなく、過去に築かれてきた形式や方法を身に覚えさせることを、必須課題として己に強いていた。では、いかなる過去の巨匠達を模範としていたのか。ガスケとの対話によると、ルーベンス、プッサン、(ヴェロネーゼ、ティントレットなどの) ヴェネツィア学派への好みとドラクロワに対する賞賛を表明している⁽¹⁵⁾。美術史においてはバロック美術に分類されるルーベンスや 16 世紀ルネサンス期のヴェネツィア学派とセザンヌとの関係も興味深い。ここではプッサンとドラクロワを取り上げ、セザンヌのいう「感覚」と「自然」の意味解明への端緒としたい。

よく知られているよう、1870 年頃までの若きセザンヌは、誘拐や殺戮等を主題とする空想的情景を、直接、絵に実現しようとしていた。それは、「生命」を、ロマン派的な「内的自然」をキャンパスの画面にぶつけようという情念のなせる業であったのは間違いない。ガスケとの対話からの上の引用にも示されているよう、晩年のセザンヌは、「生命」に取りつかれた若き日の混乱として

反省しているのだが⁽¹⁶⁾、同時に、それは古典絵画における「主題」という概念から由来したのもでもあろう。セザンヌの敬愛する 17 世紀フランス古典主義を代表する画家ニコラ・プッサンも、19 世紀ロマン派の巨匠ウジェーヌ・ドラクロワも、神話や歴史上の物語を「主題」として描いていた。例えばプッサンは、当時の画家の通例として、古代史・神話・聖書の主題を、極めて正確なデッサンや巧みな構図を駆使して表現しているのだが、その主題の中には《嬰兒虐殺》のような陰惨な場面も、当然の如く存在している。しかしながらセザンヌに対するプッサンのより重要な影響は、「主題」が後退していくのと相関的に浮かび上がる「自然の風景」そのものへと、セザンヌの眼を開かせた点に存しよう。しかし、その「風景画」は、歴史画と同様、構成されねばならない。如何なる意味において、セザンヌはこう語るのか？

ケネス・クラークによると、プッサンは「厳正でデカルト的な精神の持主」であり、「無秩序な自然の景観に論理的な形式」を与えようとした。さらに風景画に関する「プッサンの方法を知らずしてセザンヌもスーラも理解することができない」ということだ⁽¹⁷⁾。プッサンの方法を、クラークに従い簡略に示せば、それは「風景画の根本は画面における水平垂直の二要素の調和と均衡」を要とする。この「調和と均衡」を、プッサンは、自然の景観をあるがままに写実するのではなく、幾何学的に再構成することによって得ている。故に、「しばしば水平線と垂直線をいわゆる黄金分割にしたがって配置」したり、自然の景観には欠如しがちな「垂直的要素」を、建築物を意識的に配置することで補ったりしている。さらに、「空間の奥へと深く貫き入ることが風景画の本質的部分をなす」ことを理解していたプッサンは、「奥行」を生むために、対角線図式を組み入れる必要から、「斜行する小径」を好んで描き込んだのである。要は水平の分割に曲がりくねった道等を重ねることで、「奥行」を意識的に演出している。ちなみに、「デカルト的精神の持主」とまで形容されるプッサンは、幾何学的遠近法の意義を全く疑うことがなかったにもかかわらず、人物画の背景に多用した以外には、純粹風景画においては、ただ一度しか使わなかったとのことである⁽¹⁸⁾。ここでも、幾何学的遠近法は「風景」という理念を成立させるための、制度的「形式」であったことが理解される。さて、このような「風景」の構図に関して、セザンヌが如何にプッサンに学んだかについて

て、実作を一例だけあげる。《大きな松の木のあるサント・ヴィクトワール山》(1885～87年)。遠景にあるサント・ヴィクトワール山を中心に、前景に松の木の本の垂直線と枝の水平線を巧みに交錯させ、中景には、畑や道、丘や家々の織り成す左上より右下に走る幾筋もの斜線を配することで、「奥行」が生まれている。この奥行は幾何学的遠近法によるものではない。幾何学的遠近法を制度として持たない葛飾北斎もまた、同様の方法で「奥行」を表現している例のあることを、吉田秀和が指摘している⁽¹⁹⁾。北斎の《富嶽三十六景 駿州江尻》は、遠景の富士に近景の立ち木を巧みに交差させ、その中景に水平の分割線と幾重にも曲がった道を配して、奥行を生み出している。構図的にも前述の《サント・ヴィクトワール山》との類似を指摘できよう。しかしながら、北斎の絵において、見る者の眼を引きつけるのは、突風に煽られ慌てふためく人物達の所作であり、その風に舞い飛ぶ紙片や笠の構成の妙にあり、奥行はその背景として利用されているにすぎない。その点、セザンヌの場合、「奥行」そのものの現出、世俗的に言い換えれば、「空間」自体をそこに表出させることが目的となっている。それは、プッサンに倣いつつも、セザンヌが根本的な改変を加えている点でもある。重要なのは、プッサンが人間の視点から自然の風景を「対象」として再構築したのに対し、セザンヌは「自然」に対して受身の姿勢をとり、己の身体を通して、自然の側から自然の何たるかを「おのずから」顕かにさせんとした。故に「自然に基づいて描くこと、それは対象を模写することではなく、感覚を実現することなのだ」⁽²⁰⁾と定義するセザンヌにとって「奥行」とは、恣意的に再構成されるものではなく、自然がその秩序をおのずから顕現させている、いわば核心となる (topique) 場所に身を据え、自身の眼と身体を通して感覚することが重要だったのである。セザンヌが度々口にしたという「自然をもとにしてプッサンをやり直す」⁽²¹⁾ ことの意味がそこにある。

セザンヌに対するドラクロワの影響、もしくはセザンヌがドラクロワから解釈的に引き出したものはプッサン以上に重要であろう。プッサンは「自然」へと目を開かせているが、それを「感覚」というキーワードと接合させるのに、ドラクロワの影響が大きいと考えられるからである。ただ、セザンヌは独自の論理を立てている。その問題を考えるにあたって、「モドゥレ」(modeler) と「モデュレ」(moduler) のセザンヌによる弁別を取り上げる。エミール・ベル

ナールが紹介したセザンヌの言葉として、最も有名な一つが、次のものである。

自然のなかにある全てのものは、球体と円錐と円柱に従って肉付けされる (se modèle)。これらの単純な形態を基に描くことを学ばなければならない。そうすれば描きたいもの全てを描くことができるようになる。(22)

同様の言は、1904年4月15日付けのベルナル宛のセザンヌの手紙にも見られ⁽²³⁾、キュビズムの理論家達に影響を与えたものとして有名であるが、我々の問題は「肉付け」(モドゥレ)の意味である。この概念がドラクロワに由来することを、吉田秀和が分析している。それに従い概説すると、セザンヌの言葉に、「モドゥレのない絵画など、意味がない」というものもある。それにより、ゴーギャンが批判され、そのままそれは線を主体とする「浮世絵」と、当時それに触発されたジャポニズムの影響下にあった、マネ、ドガ、ロートレック、ファン・ゴッホ、といった他の同時代の画家達に対する否定にも繋がっているのである⁽²⁴⁾。このモドゥレという概念は、ファン・ゴッホの手紙(1885年6月テオ宛)に引用されている、ドラクロワの「輪郭からかかってはいけない。真中からやるのだ」という言葉と呼応する。この言葉に触発されたファン・ゴッホは、線によって形づくられる輪郭によるデッサンではなく、楕円形を重ねていく筆法で、物の内部から隆起してくるような「ヴォリューム」を捉えるデッサンを試みている。それによって、(手を描くのではなく)「動作」、(数学的に正確な顔ではなく)「全体の表情」、「要するに生きた感じ」を実現しようとする⁽²⁵⁾。この「真中(中心)から」というドラクロワの教えの実践は、セザンヌの初期の作品《聖アントワヌの誘惑》(1869～70年)等にも見出せる⁽²⁶⁾。要は、モドゥレとは、事物に立体的ヴォリュームを与えるための写実の技術に関係する。しかしセザンヌは、やがて「モドゥレ」を言い換え、「モデュレ」を中心概念に据え始める。ドラクロワの作品についても。それに関し、ベルナルの紹介する次のようなセザンヌの言葉を挙げよう。

自然を読むこと、それは調和の法則に従って順次置かれる色班による翻訳の覆いのもとに、自然を見ることである。同様にこれら主要な濃淡は、転調 (modulations) によって分析される。描くこと、それは彩られた感覚を記録することである。

線はない。肉付け (modelé) もない。対照があるだけだ。この対照は、対照を生み出す黒と白ではなく、彩られた感覚なのだ。色調の正確な関係から、肉付け (modelé) が生じる。色調が調和よく並置され、そこに色調の全てがあるとき、絵画はひとりで肉付けされる (se modèle)。

肉付ける (modeler) と言うべきではなく、転調する (moduler) と言うべきであろう。⁽²⁷⁾

転調する (モデュレ) とは、音楽用語でもあるが、要は、線による物の輪郭からではなく、色班による、その対照、調子、抑揚によってこそ、感覚を現実化できる、すなわちそれが「自然に基づく」ことなのだ、セザンヌは言いたいのである。その考えより、晩年には、線による輪郭のほとんど存在しない、例えば、色班だけによる《ローヴから見たサント・ヴィクトワール山》(1904～06年)等が描かれる。ほとんど抽象画のようにも見えるが、セザンヌ自身の目的は、あくまでも「自然に基づいて描く」こと、すなわち「対象を模写することではなく、感覚を実現する」⁽²⁸⁾ ことである。そして、その自然は「奥行」として現出する。注目すべきは、ガスケとの対話の中で、セザンヌはドラクロワの《アルジェの女たち》を評しているが、テーマはその色調の素晴らしさに集中する。すなわち「色彩のための色彩の喜び」を彼はこう語る。

これら淡いバラ色、目の粗いクッション、このトルコ風の革スリッパ、この澄みきった全体、それが(…)一杯の葡萄酒が喉に入ってくるように眼に入ってくる、それですぐに酔ってしまう。(…)このようなニュアンスが軽やかさを生み、純粹さを生む。(…)色調が、絹織物のように、互いに織り合わされている。全部が一体をなして縫われ、作り上げられている。(…)巨匠達以降、初めてひとつの容量 (volume) が描かれたのだ。⁽²⁹⁾

つまり、ここではドラクロワのヴォリュームが、色彩のモデュレより捉えられているのだ。モデュレから事物を捉える時、たとえ円筒形や球形で捉えようと、事物は全体から切り離された「個」でしかない。幾何学的遠近法は、ある

意味「個」としての事物の存在を前提とし、それを全体の空間的關係の中に配置しようとする方法だ。それに対し、モデュレにおいては、まず最初に全体がある。言い換えれば、感覚の論理は「全体」から出発するのであり、「全体」における色彩の転調が作り出す布置が、事物を浮かび上がらせる。この時「奥行」とは、画面「全体」としての「地」へと退きながら、そこに生じる色彩のニュアンスが個々の事物を「図」として現出させる、この後退と現出の二重運動のことであると言える。この二重運動が、ドラクロワの絵画における容量（ヴォリューム）を生んでいるのだが、このヴォリューム自体が、すなわち「奥行」のことである。

3. 存在論的「場」としての「奥行」

メルロ＝ポンティは、哲学者としてのキャリアの初期から晩年に至るまで、セザンヌの絵画を一つの重要な思索の糧とすることを止めてはいない。メルロ＝ポンティは、一貫して身体の問題と絡めてセザンヌの作品を問題としているが、初期の『知覚の現象学』や『セザンヌの疑惑』においては、現象的身体の経験としてそのイメージを取り上げている。例えば「小さな黄金色のパンを王冠のように配した食膳…」といったバルザックの小説に表現されているような情景を絵にするにあたり、「王冠のように」といった文学的修辭を意識より排除し、「黄金色のパン」という「もの」の裸形の現れだけに肉薄せんと試みるセザンヌの方法意識は、「あるがまま」を露呈させんとする現象学の試みと通低し、メルロ＝ポンティは、アヌシー湖を描いた絵に、非人間的な自然、未だ人間の存在しない世界のはじまりの情景を見出したりしている⁽³⁰⁾。そのことは、日常的知覚の錯覚に依存しない、「感覚」が直接的に捉える「見えるがまま」の情景をセザンヌが看取せんとしていたこと、例えば「一本の線が、幅広い帯状の紙のしたを通った場合、眼に見える二つの部分は、切りはなされた別のものに見える」⁽³¹⁾といった観察と並行する。メルロ＝ポンティにとって、セザンヌは意識せざる現象学者なのだ。ただその時、主体と客体の弁別關係は維持され、あるがままの存在の探求は、果てしのない苦行のようなものとなる。ある意味、そこには永久に辿りつけない、アキレスにとっての亀の如き理念的

「風景」が措定されている。ところが、晩年の『眼と精神』においては、メルロ＝ポンティの思想の進展と共にセザンヌに対する見方も変化してくる。そこでは、やはりフッサールに導かれつつ、可逆性の原理と名付けられる主体と客体が転換する経験が、芸術家達の証言を取り入れつつ討究される。可逆性の原理において重要なのは、単に主体と客体との観点が入れ替わったり混同されることにあるのではなく、主体と客体の弁別自体の現出する発生軸が問題となる点である。つまり、主客の弁別以前、差異の発生の「場」が問題なのだ。その時、奥行は、その発生軸の生成に関係する。留意すべきなのは、幾何学的遠近法に基づく奥行は、主体と客体の実体的、個的存在を前提としていること、「個物」が配置されている空間的「拡がり」に対する通俗的認識に依存していることである。

(…) 私は実際には奥行を見てはいない、あるいは、もし見ているとすれば、それはもう一つの幅なのである。私の眼と地平線を結ぶ線上で、第一の面は永久に他の面を隠しつづけている、そして、もし私が側面から、一定間隔で並べられた幾つかの対象を見ているように思うならば、それらの対象が完全には隠し隠されるように重なっていないからなのだ。つまり、別の側面より把握された幅に則して、それらの対象を並列的に見ているのである。我々は、いつも奥行の手前にいるか、さもなければ向う側にいる。事物がお互いの背後に重なって〈ある〉とは言えないのだ。⁽³²⁾

通俗的近代美学は、絵画を錯視として現実らしさを演出するもの、すなわちイリュージョンとして規定している。故に「拡がり」としての奥行を再現する方法として幾何学的遠近法が採用されるのだが、その時、事物とそれが配置される「空間」の実体性は疑問視されていない。言い換えれば、西洋近代における絵画の奥行は、例えば画家の近くにいる人物と遠くにある樹木との距離、その空間的幅、拡がりの錯視的再現なのだ。その時、インクの染みが森を表現することに関し、森が実体として実在していることを前提とし、デッサンに使用されるインクは、あくまでインクという実体であって、謎はインクの巧みな使用によって、その単なる染みが森として再現的に錯視されること、そこに西洋近代美学は、イマージュ（模像）としての絵画の問題を集約させてきたと言える。それに対し、メルロ＝ポンティによる「奥行」の本質は、「空間」や「拡

がり」とは別物なのだ。それは我々の身体に呼び覚まされる諸事物の關係的布置である。その事物は実体として「ある」わけではない。セザンヌの絵画は、実体的実在としての事物を前提としない。「ある」と言えるのは、事物と身体との交感關係なのだ。この交感關係より「おのずから」浮かび上がる秩序、調和（ハーモニー）にこそ、「感覺の論理」が存する。この交感の次元より、絵具の色班から山の姿が浮かび上がったたりする。絵具であることと山であることは、並立する。キャンバス上の絵具は、同時に山であり、それを見る者は、やがて山より吹く風を感じ、梢がその風にざわめき、己が広大な沃野の只中にある夢想へと誘われたりする。この夢想は幻覚というより、我々の生きる世界の象徴的實現なのだ。言い換えれば、我々の世界は、幾何学的に整序できる三次元空間ではなく、多様な次元の差異や変化を包含したものだ。その時メルロ＝ポンティは、奥行を「諸次元の換位可能性の経験」（l'expérience de la réversibilité des dimensions）と呼ぶ。

【このように理解された奥行は】、すべてが同時にあり、高さ・大きさ・距離がそこからの抽象でしかない全体的な〈場所〉（localité）の経験であり、物がそこにある、という風に一語で言い表わされる、ヴォリュームというもの（voluminosité）の経験なのである。セザンヌが奥行を追求している時、彼は、この存在の燃え広がり（déflagration de l'Être）をこそ求めているのであり、故に奥行は空間のあらゆる様式の中に、さらには形の中にもあるのだ。⁽³³⁾

このメルロ＝ポンティの奥行の定義より、それが存在論的「場」の問題に關係することが了解される。この問題は、彼の哲学の出発点である「ゲシュタルト」の問題を發展させたものだと言える。ゲシュタルトとは、世界が世界として現れる理路を、「地」との差異化より「図」が「図」として現出する知覚の原理として把持したものだが、初期の段階では、知覚の主体が、その身体行為を通じて、如何にして「図」としての世界を析出させるのか、という観点に力点が置かれていたといえる。『眼と精神』などで、セザンヌの絵画と共に提起される奥行の問題は、それを「地」の観点より捉え直したものである。「地」とは、例えて言えば、「図」として「今ここで」目に見える机や壁の背後に、目に直接映じてはいない戸外の街路や家々、さらに山並みや地平線、空や海へ

と「開かれている次元性」のことである。いわば、「全体への開かれ」、もしくは「開かれとしての全体」としてある。セザンヌの方法は、人間が己の「世界」として、この「地」より「図」を切り取るのではなく、「地」の方より「図」が齎される、つまり「図」としての世界は、「地」自体より発する生成の秩序によって現成してくるという認識による。奥行 (profondeur) とは、まさに地 (fond) の「側に立ちつつ前へ」(pro) 出ることである。この「地」のことを、全体としての「自然」としてセザンヌは把握したのである。それを受けてメルロ＝ポンティは、奥行を「場」の問題として捉え、それが彼の死によって中絶される「肉」の生成としての「自然哲学」の提起に寄与したと考えられる。ただ、その内実に関するさらなる討究は、他の機会に譲らざるを得ない。この未現のまま残された思索の流動に、形を付与する理念枠が、我々にはまだ欠けている。

4. 「山水」思想へ向けて

存在論的「場」の問題を、中国に発し、その周辺諸国や日本においても独自の発展を遂げ、いわば東洋的「風景」表現の代表として知られる「山水」へと接続する理由は、それが「場」と「自然」の関係についての、本源的な思想を開示するものと考えられるからである。

もともと、セザンヌを日本美術と比較すること自体は、さほど突飛な考えではない。周知の如く、セザンヌの生きた時代はヨーロッパにおけるジャポニスムの時代でもある。中でもフランスにおいては、印象派の画家達を始めとする多くの芸術家が日本美術に影響を受け、その様式や技法から積極的に学ばんとし、20世紀へ向けての西洋美術の大きな変革の波となっている。ジャポニスムの芸術家達の作品の中に、日本の美術作品や美学との直接、間接の影響や関連を見て取ることは、当然すぎることもかもしれない。ただ、このような熱気の渦中であってセザンヌが、この流行に対して冷淡であったのも事実である。フランスにおけるジャポニスムの中核が浮世絵であり、色彩のハーモニーによる奥行を現出させんとしていたセザンヌが、線の縁取りを主とする平板な印象を与える浮世絵の表現を嫌ったことに、第一の理由が存しよう。にもかかわらず、

セザンヌをして、西洋の画家達の中で、ジャポニズムの影響を意識的に受け継いだ芸術家達と比しても、最も「日本的」な作品を為したものとして捉え、特に「山水画」と比較する試みが種々存する。様式として立てられた「山水画」には、主として深山の情景が描かれる。雲霧に霞む天空を背景に、それ自体生きたもののように隆起する山々の峻険な山稜や岩肌、その岩肌に突き刺さるように枝木を振じらせた樹林が点在し、下方には澄んだ水の流れが広がる。山、樹木、天に河といった「自然」の景視が雄渾に描出されるのに比し、人間の営みや形姿は、その「自然」の威容に包み込まれるように小さく慎ましく描かれる。このような情景を、筆の巧みな技によって、墨汁の微妙な濃淡のみで現出させるわけである。自然の「おのずから」の顕現を、色彩のハーモニーによって実現しようとしたセザンヌ、その《サント・ヴィクトワール山》を描いた作品などに、「山水画」が重ねあわされて看取されるのに不思議はないかもしれない。両者には、感覚的に似たところがないだろうか。

山下祐二によると、「かつて、雪舟をセザンヌになぞらえる風習」があったとのことである。彼の編集した雪舟に関する論集の中では、河北倫明、土方定一、長谷川三郎といった美術史家の文中に、それが認められる⁽³⁴⁾。雪舟以外の画家との比較では、ブルーノ・タウトの例が有名であろう。日本に滞在したのは1933年5月から1936年10月に至る三年程にすぎないが、タウトは、西欧化の荒波の中で、多くの日本の芸術家が伝統芸術の指針を投げ捨てようとしていた当時の日本文化・社会を目の当たりとして、その潮流の不毛さを誰よりも憂い批判した。西洋美術を安直に模倣せんとする日本美術界の動向を揶揄しながら、「セザンヌやヴァン・ゴッホの絵は、どの一枚をとってみても、東京の絵をあるだけ蒐めたものよりも、遥かに日本的であって、彼らの絵には、透明さ、雅趣、繊細さがあり、さらに力があるのである」⁽³⁵⁾と記している。タウトは、このように「日本的」という形容にて高く評価するセザンヌを富岡鉄斎（1836～1924年）に、同じくファン・ゴッホを浦上玉堂（1745～1820年）に比してもいる⁽³⁶⁾。鉄斎は、幕末から明治・大正という日本が西欧近代化へと邁進する激動期に生きた文人画家、玉堂は、それより百年ほど遡る江戸文化の爛熟期に生きた文人画家だが、古典的形式に束縛されない、自由闊達な「山水」を得意にしていたという点に両者の共通性を見出し得る。上記、タウ

トの比較自体にどれほどの妥当性があるのか否かをここでは問わないが、明らかに、彼は、「自然」を対象化して写実するのではなく、己を無化し、「自然」と一体化せんとする無垢な芸術家の精神に「日本的」なものを見出し、それをセザンヌやファン・ゴッホと関連づけている⁽³⁷⁾。そこには、タウトのすぐれた直覚的洞察がある。ただ、タウトを始め、多くの美学・美術史家達において、「山水」は美学的様式でこそあれ、「思想」として深く討究されているわけではない。そこで、我々が課題とするのは、「山水」を思想として、すなわち「山水」思想として提起することから、その意味を探ることである。具体的な作品分析は機を改めて行うこととし、以下に、導入的考察を為す。

「山水」思想を問うにあたり、まずは「山水画」の歴史を概括する。山水画は、南北朝時代（439～589年）江南に栄えた六朝文化において本格的におこり、盛唐時代（7～8世紀）にジャンル化、五代から宋にかけて（10～13世紀）最盛期を迎え、この宋代の作品が、日本には鎌倉時代（1192～1333年）に禅宗と共に入り、室町時代中期以降、周文、雪舟らの登場に伴い日本にも定着していく。しかし、諏訪春雄によれば、その根本起源は、中国の山岳信仰にあると云う⁽³⁸⁾。雪舟（1420～1506年）が禅者と自称していたように、「山水」の歴史的発展において、禅を軸とする仏教思想との関係が重要であるのは間違いないが、まずは、その根源と見做される地点より探究を開始する。

中国においては道教、日本においては修験道という形態で山岳信仰は発展するが、その根底に共通するのは、易経に由来する「陰陽」思想である。諏訪によれば、山は天と地の間に介在する。すなわち、天へと上昇する力（気）としての「陽」と、地へと下降する力（気）としての「陰」の二方向へ差異化する運動の象徴である⁽³⁹⁾。もっとも「山水」という用語自体が、そのまま「陰陽」の哲理を表示しているとも言える。すなわち「山」は「陽」であり、「水」すなわち「河」は「陰」である。重要なのは、陰陽としての「山水」が、「乾坤」つまり「天地」の出現、要は世界現出の原初としての根源的差異を表わしている点だ。この根源的差異より生成する世界の絶えざる展開を表現するのが「山水画」の原点であろう。

しかし、もう一つ忘れてはならない視点は、道教の根本ルーツである老荘思想に発する「道」（タオ）の思想がそこに介在していることであろう。「タオ」

とは何か、という問いにそもそも完全な正解はないだろうが、しかし、『老子』に、「タオ」は生成変化する万物の根元にあるものであり⁽⁴⁰⁾、天地よりも先に誕生した「世界の母」ともいうべきものである⁽⁴¹⁾、と記されている如く、それは、乾坤という原初的差異の現出する以前の「場」の問題であると解釈できる。その「場」としての「タオ」に生ずる差異と共に世界は生成するが、「タオ」自体は差異化以前の「混沌」であり、それ自体が姿を現すことはない。故に、その存在要諦は、「自然」（じねん）つまり「おのずから、然る」ものと表現される⁽⁴²⁾。すなわち「山水」の理念は、差異化生成する「世界」の現れ、その「多」なる差異の現出と、共起的にその根源に開示される「タオ」という「一」なる「場」を捉え、その全体を律する原理を「自然」（じねん）として把持することなのである。あらゆる差異化以前の根源であるが故に、「タオ」を捉えんとする者は、弁別の「無」としてのゼロ度に立たねばならない。例えば、「胡蝶の夢」として知られる『莊子』内編におけるエピソード⁽⁴³⁾。莊子が蝶になった夢を見て目覚め、己が蝶になった夢を見たのか、蝶が莊子になった夢を見ているのか判らなくなったといったものだが、それは単に「自己」の根拠の無さを巡る不可思議な経験への戸惑いを述べた、というだけのものではない。莊子と蝶との弁別がない次元、すなわち「タオ」の観点、つまり「場」において、初めて「物化」、要は、物が物となる、莊子が莊子となり、蝶が蝶となる、いわば、世界が世界として現出する、「自然」（じねん）の「おのずから」なる差異化の線が見えてくる、と説いているのである。

以上の論点より要約すると、「山水」とは、陰陽に見られる「差異化」としての「現象」の現れと、それを包摂する「タオ」としての存在論的「場」の両次元を、一挙に看取することだと云える。「山水」思想において、「山」と「水」は異なる現象でありながら一つの存在である、いわば「山水一如」であり、その存在基軸こそが「自然」（じねん）なのだ。そこより「山水」が具体的な「もの」を明示しながら、同時に根源にある生成の力としての「じねん」を喚起していることも理解し得よう。このような「山水」の哲理は、開かれた「次元性」に生じる二重運動としての、セザンヌの「奥行」の原理と通低していると考えられる。ここに、セザンヌの「風景」を、「山水」へと接合する理路が存する。また、この認識より、メルロ＝ポンティにおける「肉」の存在論と

「山水」思想との元型的類型性も推測し得ようが、この問題には、「山水」思想のさらなる討究の後で、再び立ち戻らねばならない。

結び

セザンヌの芸術理念を「山水」思想へ向けて、「場」の理論という軸を提起しつつ展開したが、その過程より照射される論題を要約する。まずは、西洋近代を主導する「主体」と「客体」、「意識」と「物質」、「人間」と「自然」といった二元的問題構成への異議である。美学的には、絵画をイリュージョンとして捉えたり、「観念」に還元する考えを否定し得よう。そこにある本質的提題は、実体論批判、事象を「実体」として措定、その実体間に絶対的「差異」を立てる思想の批判である。しかし、セザンヌから「山水」への展開上において、「差異」自体が否定されているわけではない。セザンヌの発言とメルロ＝ポンティによるその哲学的解釈に従えば、自然の「おのずから」の現象生成の「転調」として「差異」は現れ、その多様な位相関係の諧調を視覚化するのが絵画であり、そこに開示される「次元性」としての場が「奥行」である。老荘思想は、差異化としての現象生成の根源に、差異を包摂する「タオ」を立てる。「タオ」とは根源としての「一」であり、そこに差異化として生じる「多」としての現象世界の「現れ」に関する、「一」と「多」を巡る理路が、その本質にある。つまり「多」即「一」であること、差異の「現れ」が、それと共に起的に開示される根源的「全体」において融即されてあることの理路、そこに「タオ」としての「場」の理論の要諦がある。重要なのは、セザンヌの芸術、メルロ＝ポンティ哲学、「タオ」概念において、「現われ」と「場」の原理的本質に「自然」が名指されていることである。人間もまた、存在の「場」において「ある」のであり、「自然」の生成の線に接続されることで、世界の「あるがまま」を表現に齎し得るのである。セザンヌから「タオ」としての「山水」思想への展開の根底に顕現するのは、このような「自然」中心思想である。ただし、その「自然」は、対象物として実体的に立てられるものではなく、老荘思想にて「じねん」と呼称される「おのずから、然る」自然である。

ここで疑問が生じるのは、この自然中心思想において、「じねん」は根本原

理として絶対化されることで、結局「絶対神」や「超越的真理」と同一位相に帰するのではないかという点だ。この問題討究のために、「山水」思想を、さらに他の観点から、特に禅を始めとする仏教思想との関係からも問わねばならない。以降、ファン・ゴッホとハイデガー、道元における「山水」といった問題提起を通じて論考を重ねていく予定である。

注

- (1) 下村寅太郎『下村寅太郎著作集4 ルネサンス研究』みすず書房 1989年 p.218
- (2) Cf. *ibid.* p.220
- (3) Cf. *ibid.* p.221-222
- (4) エルウィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元、川戸れい子、上村清雄 訳 筑摩書房（ちくま学芸文庫） 2009年 p.12
- (5) Cf. 諏訪春雄『日本人と遠近法』筑摩書房（ちくま新書）1998年 p.134-135
- (6) Cf. 柄谷行人『定本 日本近代文学の起源』岩波書店（岩波現代文庫）2008年 p.32-33
- (7) Cf. *ibid.* p.35-38
- (8) Cf. パノフスキー *op.cit.* p.13-14
- (9) Cf. ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳 岩崎美術社 1998年 p.330-332
- (10) Cf. レイモン・コニア「新しい芸術の先駆者」in『世界伝記双書 セザンヌ』黒江光彦・稲田弘子訳 小学館 1984年 p.183
- (11) Cf. クラーク *op.cit.* p.301-318
- (12) Cf. Joachim Gasquet, *Ce qu'il m'a dit...(extrait de Cézanne)* in *Conversation avec Cézanne*, Édition critique présentée par P.M. Doran, Paris, Macula, 1978. p.116
- (13) *Ibid.* p.115
- (14) *Ibid.* p.150
- (15) Cf. *ibid.* p.129 および p.141
- (16) *Ibid.* p.116
- (17) クラーク *op.cit.* p.180-182
- (18) *Ibid.* p.182-183
- (19) Cf. 吉田秀和『セザンヌ物語』筑摩書房（ちくま文庫）2009年 p.341-342

- (20) Emile Bernard, *Paul Cézanne*, in *Conversation avec Cézanne*, op.cit. p.36
- (21) Cf. クラーク op.cit. p.305
- (22) Bernard, op.cit. p.36
- (23) Cf. ibid. p.27
- (24) 吉田 op.cit. p.146-147 及び Bernard, op.cit. p.27
- (25) 吉田 op.cit. p.154-155
- (26) Ibid. p.177-181
- (27) Bernard, op.cit. p.36
- (28) Ibid. p.36
- (29) Gasquet, op.cit. p.141
- (30) Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le Douce de Cézanne*, in *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1966. p.27-28
- (31) Ibid. p.24
- (32) Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964. p.45-46
- (33) Ibid. p.65
- (34) Cf. 山下祐二編・監修『雪舟はどう語られてきたか』平凡社（平凡社ライブラリー）2002年 p.418（山下「あとがき」）p.187-188（河北『雪舟の芸術』）p.197（土方『雪舟の回想』）p.210（長谷川『雪舟』）
- (35) ブルーノ・タウト『日本文化私観』森 佛郎訳 講談社（講談社学術文庫）1992年 p.145
- (36) Cf. ibid. p.132 及び p.156
- (37) Cf. ibid. p.107, p.123, p.143, p.148 など
- (38) Cf. 諏訪 op.cit. p.25-26
- (39) Cf. ibid. p.143
- (40) Cf. 『老子』蜂谷邦夫訳注 岩波書店（岩波文庫）2008年 p.73-74（第16章）
- (41) Cf. ibid. p.115（第25章）
- (42) Cf. ibid. p.115（第25章）
- (43) Cf. 『荘子』第一冊 金谷治訳注 岩波書店（岩波文庫）1971年 p.88-89（内編 齊物論編 第二の十三）