

# 表現と時間——あるいは「真なるものの遡行運動」をめぐって

森田 亜紀

倉敷芸術科学大学芸術学部

(2007年10月10日 受理)

## はじめに

本論文は、芸術作品の制作がどのような過程なのか、つくり手の「作品」をつくるという作業がどのようになされるのか、考察する作業の一部である。

芸術作品には二層構造がしばしば指摘される。ドイツの美学者ニコライ・ハルトマン Nicolai HARTMANN の言葉を借りれば、物質的感覚的なものと精神的意味的なものの二層である<sup>1)</sup>。芸術作品の受容には、ただの事物を見たり聞いたり触れたりすることとは違ったところがある。直接見たり聞いたり触れたりしているものに尽きない何か、そこでは感じ取られる。ひとは芸術作品を見たり聞いたり触れたりし、そのことを通じて、それ以上の何かを受けとる。その何か、目の前にある物質的感覚的な事物と区別され、精神的意味的なものとされるわけだ。芸術作品は直接見たりきいたり触れたりできる物質的感覚的なものと、それを超えた、それ自身は直接見たり聞いたり触れたりできない精神的意味的なもの、という二層が一体になっていると言われることになる。

このことは、見方を変えれば、芸術作品において、見たり聞いたり触れたりできる物質的感覚的なものに、直接は見たり聞いたり触れたりできない精神的意味的なものが表現されているということでもある。作者は作品において、見たり聞いたり触れたりできるものに、精神的意味的なものを表現する。芸術作品の二層構造は、制作という観点からみると、作者による「表現」の作業の問題としても捉えることができる。

ところで、芸術作品は魔法の杖のひと振りで一瞬のうちに出来上がるようなものではない。芸術作品をつくるには、時間がかかる。芸術作品がもつばら精神的意味的なものであるならば、それは一挙に頭のなかだけで出来上がるかもしれない。しかし芸術作品は、ひとが見たり聞いたり触れたりできる物質的感覚的な側面をもつ。つくり手は感覚器官や運動器官を備えた身体で現実の物質的感覚的なものを扱い、そこから(精神的意味的なものを背負った)客観的事物としての芸術作品をつくりださなければならない。物質的感覚的なものを、精神的意味的なものが表われるように、しつらえなければならない。それには、かならず時間がかかる。つくりはじめがあり、目で見、手を動かしてすすむ作業があり、つくることのおわりがある。作品の制作、そして表現の作業は、時間のなかで行なわれる。

しかしこの制作の時間、表現の時間には、なにやら奇妙なところがある。例えば

フランスの思想家アラン ALAIN は「想 (idée) が制作に先だち、それを規制する場合はいつも工業である」「彼〔画家〕がこれから取りかかる作品に使用すべき色彩をあらかじめすべて決めておくわけにはゆかぬのは明らかである。想は彼が制作するにつれて湧いてくる。絵の観賞者の場合と同じように、想は後から生まれてくる」「天才は、描かれ、書かれ、または歌われた作品においてのみ自分を知る。」(ALAIN p.38, p.39 傍点は引用者)と書いている。美学者である山崎正和は「技術活動が、目的をめざしてひたすら前方へと進む行動であるとするれば、藝術活動は、むしろ、出発点を見つめつつあとじぎりに進む行動だ、ともいへるだろう。進むにつれて藝術家の眼にはその背後の世界が大きく見えるのであり、いひかへれば、自分を出発点において駆り立て、いまでも衝き動かしてゐる力の姿が大きく見えるのである。いはば、彼は自分の出発点の含蓄を知り、その全体像を見きはめるためにあとじさるのであって、やがてその全貌が残りなく見えた瞬間、彼は自分の行動そのものを完結したといへる。」(山崎 133 頁 傍点引用者)と書く。これらの文は、引用者による傍点部が示すように、〈つくり手が作品をつくる〉ということ、時間を視野にいれて記述しようとするものである。ここに読み取られる時間は、過去—現在—未来と素直に連なっていない。アランの言うのは、構想という過去に位置するはずのものが現在の進行とともに生まれ、未来が実現してはじめて過去にその未来を望んだはずの自分が明らかになる、ということだろうし、山崎正和の言うのは、未来に進むにつれて過去が、遠く小さくなるのではなく、近づき大きく見えるようになる、ということだろう。制作・表現の時間は、つくっている現在を中心に、奇妙なもつれ方をしているように思われる。それはどういうもつれ方なのだろうか。制作・表現の時間はどのような構造をもつのだろうか。

## 1 「表現によって知る」ということ——コリングウッド

先に挙げたアラン言葉もその一例であるが、つくり手による作品制作の場面が問題になるとき、「表現によって知る」ということが、しばしば指摘される。つくる者は自分がどのようなものをつくらうとしているのかを、あらかじめ明確には知らず、つくることによってはじめてそれを知るようになる、ということである。制作や表現の時間のもつれは、このこととの関係で生じているように思われる。

イギリスの哲学者コリングウッド R. G. COLLINGWOOD も、芸術家が表現によってはじめて自分を知るという事態に注目する。彼は『芸術の原理』という著作において、この点を中心に芸術活動を考察していく。まず、コリングウッドの考察について、つくり手の「知らない」状態から「知る」状態への変化がどのようなことなのか、どのように捉えられ、説明されるのか見ていきたい。

コリングウッドは、芸術活動を一般の技術活動と対比させることから考察を始める。彼によれば、技術活動では、あらかじめ明確な目的が設定され、それを実現する手段が講じ

られる。目的実現のために、計画がたてられ、それが実施される。しかし芸術活動はそうではない。芸術活動に目的と手段、計画と実施の区別はないというのである。

芸術家は、表現を要求している経験がどんなものなのか、それを表現してしまうまではまったくわかっていない。彼の言いたいことは、それに対して手段が考案されなければならない目的としては、彼の前にはない (not present)。それは芸術家にとって、詩が詩人のころのうちで、粘土が彫刻家の指の内で、形をとるにつれてしか、はっきりしてこない。(COLLINGWOOD p.29)

コリングウッドは、芸術活動を芸術家による自らの情緒 (emotion) の想像的表現と理解する。ただしそれは、芸術家が表現すべき情緒をわかったうえで、それを表現するにふさわしい方法を考案し、それを手段として表現するというふうには行なわれない。芸術家は自分のしたいことがわからないし、したがってそのために何をどうすればいいのかわからない。芸術家は表現することによってのみ、自分の表現したいこと、すなわち表現によって表現されるべき情緒を知る。「発見する discover」(COLLINGWOOD p.122) という言い方もコリングウッドはする。表現とは、表現しなければわからない情緒を、自分自身にわかるようにする作業ということになる。

そもそも表現によって表現される情緒は、表現以前にはどうだったのか。少なくともそれは、表現する芸術家に現前 (present) してはいない。コリングウッドは表現以前に情緒がないとは言わない。彼は意識のレベルに達する以前の情緒を「心的情緒 *psychical emotion*」と呼び、表現によって表現された「想像的情緒 *imaginative emotion*」と区別する。彼のいう「心的情緒」とは、意識のレベル以前の、純粋な感覚器官のはたらきに伴って自動的に生じる情緒、「獣のような *brute*」情緒である。この情緒はコントロール不可能なたちでふりかかってくるものであり、ひとは、自分がそういう情緒を感じているとも意識せず、わからぬまま一方的に翻弄されるだけだということである。

このような意識される以前の「心的情緒」を意識しようとするとき、ひとはそれを意識のレベルで経験される情緒の「素材 *material*」に転換しようとする、とコリングウッドは言う (COLLINGWOOD p.239)。すなわち心的情緒はそのままでは意識されない。情緒を意識するためには、ひとはより高次のレベルである意識のレベルに、心的情緒と異なる情緒を改めて生みださ (generate) なければならない。心的情緒は、意識のレベルにおいて、ここで改めて生みだされる意識的情緒の「素材」をなすわけである。そして、この意識のレベルの情緒は、かならずそれにふさわしい表現と一緒に経験される。表現によって、ひとは自分の情緒を意識する。表現によって、心的情緒は意識的情緒の「素材」となる。したがってひとが表現によって意識するのは、いいかえれば表現によって表現されているのは、心的情緒そのものではない。心的情緒にひとの手が加わり、あらたな情緒が生み出さ

れる。コリングウッドはそこに想像力のはたらきをみて、表現によって表現されるこの情緒を「想像的情緒」とする。ひとが意識するのは、この「想像的情緒」だけである。その意味で、「表現は、それが表現するものを創り出す create」(COLLINGWOOD p.152)とさえ言われる。

もともと「表現によって知る」ということは、表現する前は何を表現したかわからなかったのに、表現が完了すると「自分の表現したかったことはこれだ」と思えるということである。多くの人がこれを体験している。しかしここには或る種の矛盾がある。何を表現したいか知らなかったら、表現によって表現されたものが、自分の表現したかったことだとはわからないはずなのだ。表現の完了を判断することさえできないではないか。コリングウッドは、情緒をいわば二重底にすることによって、この矛盾をやりすごそうとしているように思われる。最初に意識されない(ただ漠然と感じられるだけの?)情緒があり、それが表現の素材となって意識される情緒になる。おそらく、あらかじめ自分のうちに存在した(そしてたぶん、知らないなりに感じていた)情緒に由来するからこそ、表現された情緒は自分の情緒だとわかるということなのだろう。

しかしコリングウッドの論からすれば、最初に存在する「心的情緒」と表現によって意識される「想像的情緒」は、厳密な意味では異なるものである。「知らなかった」情緒は、「知ることのできた」情緒と同じものではない。したがってこの場合、或る何かを最初は「知らず」、あとになってから「知った」と単純に言うわけにはいかないだろう。知ることのできない情緒は、知られないままで、それがどうして表現以前に「存在した」と言えるのだろうか。その存在は表現から遡って想定されるだけではないのか。

もっともコリングウッドは、この点について、最終的な判断を保留している。それ自身は意識されない心的レベルのものが、意識し思考する高次のレベルのはたらきから独立に、意識されるされないに関わりなくあらかじめ存在するのかどうかについて、彼は「簡単に答えられる問いではない」「そうであるように思われるという、暫定的な答えで満足しよう」とも述べているのである(COLLINGWOOD p.163)。

この「そうであるように思われる it seems so」が、「表現によって知る」ことの時間のもつれを生み出しているように思われる。表現によって表現されることは、表現されるまでわからない。表現する者はそれについて、表現以前の時点で「自分はこれを表現したい」「これを表現するつもりだ」と現在の時制や未来の時制で語ることができない。しかし彼は表現が完了した時点で、「自分はこれを表現したかった」「自分はこれを表現しようとした」と、過去の時制や過去における未来の時制で語る。彼にはそう思われるのである。表現しようとする者が表現を通じて表現しようとしているのは、未来になってはじめて過去にそうだったと思えるような何か、あらかじめそうだったように思われることになる何かなのだ。

## 2 「回顧的錯覚」——ベルグソン

このような「そう思われる」を、「錯覚」と言い切るのがフランスの哲学者ベルグソン Henri BERGSON である。

ベルグソンは、或る時点で実現し実在となったことについて、それがそれ以前に可能性として実在したとする立場を厳しく批判している。それは、何かが実現したのちに成立した判断を、遡ってそれに先立つ過去に適用するという「誤謬」なのだ。例えばひとは19世紀のロマン主義を、それ以前の古典主義作家に存在したロマン主義的な傾向にむすびつける。しかし古典主義作家のロマン主義的な「側面」は、19世紀にロマン主義が出現しひとがそれを知ったあとでしか取り出されない。それはロマン主義を知る現在の視点から過去の作品を「特殊なかたちに切り抜く」「切り抜き *découpage*」(BERGSON p.1265)であり、したがってロマン主義の諸作家が存在しなければ、あるということにはならないのである。ロマン主義以前、古典主義が過去ではなく現在であったその現在の時点で、ロマン主義の可能性はない。ロマン主義成立ののちになってみると、古典主義にはロマン主義の源であるような何かがあったように思える。しかしそれは「過去に映った現在の幻影」(BERGSON p.1341)を見ているのであり、「回顧的錯覚 *l'illusion rétrospective*」なのである。

ベルグソンの考え方からすれば、われわれが問題にしている「表現によって知る」において、表現によって表現されることになるものは、表現以前のその現在には存在しないということになるだろう。表現以前には何を表現したいのか「わからない」のに、表現が完了した時点で「表現したかったのはこれだ」「私はこれを表現しようと思ったのだ」と思えるというのは、表現によって現実に表現されたものを、実現した表現から遡って過去に見出す「錯覚」なのである。したがって、コリングウッドが、表現によって表現された「想像的情緒」以前に、意識されない「心的情緒」があらかじめあるとするのは、ベルグソンから見れば誤りということになるはずだ。意識される以前の「心的情緒」は、表現が「想像的情緒」を表現することの可能性、「想像的情緒」が表現によって創り出され意識されることの可能性として、想定されたと考えられる。しかし表現がなければ表現される「想像的情緒」はないし(この点まではコリングウッドも認めている)、「想像的情緒」のうちに「素材」として想定される「心的情緒」もない。表現されるものは表現以前には存在せず、表現によってはじめて存在するというわけだ。

ベルグソンは、これから実現することの可能性がそれに先立つ時点ですでに存在するということをはっきり否定する。それは、こうした「可能性の先在」を考えることが、彼のいう「創造的進化」を無視することと等しいからである。いま現在に、これから起こることのすべてが、あとは実現されさえすればいいだけのかたちですすでに仕込まれて存在するなら、真に新しいことは何ひとつ生じないではないか。科学が扱う抽象的な世界、いいかえると無機的物質からなる閉鎖系においてなら、現在の状態から未来の状態を計算するこ

とができるだろう。しかし生命や意識を含む具体的な世界においては、現在の各々の瞬間、刻一刻、予見不能な新しいものが生まれている。「予見不能な新しさの連続的創造」(BERGSON p.1344)ということがある。ベルグソンによれば、そのわかりやすい例が芸術である。これから新たに生まれるものが可能性としてそれ以前にすでにあると考えるのは、この持続的变化、「動的なオリジナル性 la mouvante originalité」(BERGSON p.1345)を見逃すことにほかならない。純粹持続を思索の中心におき、創造的進化を考えるベルグソンにとって、これはこだわらなくてはならない点であろう。これはそもそも自由に関わる問題である。過去によって現在が決定されるなら、「自由」はありえないことになる。だからこそベルグソンは「現実が自ら可能となる se fair possible のであって、可能的なものが現実となるのではない」(BERGSON p.1344)と述べるのである。

繰返すが、ベルグソンの考えからすれば、現実化する以前のものが、現実化に先立つ可能性としてあらかじめ存在すると思うのは、実現した現実を過去に投影する「回顧的錯覚」である。芸術家にとって実際に表現が完了したあと「自分の表現したかったのはこれだ」「これをこそ自分は表現しようとしたのだ」と思えるのも、同様に、表現の結果を過去へ遡らせる「回顧的錯覚」ということになる。とすれば、われわれが問題とする「表現によって知る」ことの時間のもつれも、錯覚ということになる。表現以前の時点での「表現したい何か」は、知られていなかったのではなく、もともとなかったのだ。表現する前に、表現したいことはない。表現によって「知る」のは、出発点である過去の「表現したかったこと」ではなく、表現によって新たに生まれた「表現されたこと」である。未来に知られることになる自分は、過去の知られていない自分ではなく、未来の時点の新しい自分なのだ。時間はやはり、過去—現在—未来と素直に流れている。変化だけがそこにある。

しかしベルグソンは、この「錯覚」を「誤謬」としてただ退けるのではなく、それが「われわれの悟性の本質そのものに起因する」(BERGSON p.1263)ことも指摘している。それは偶々生じた単純な勘違いではない。ベルグソンによれば、悟性には「持続を隠す」機能がある(BERGSON p.1217)。悟性は持続の流れを、一瞬一瞬の位置や状態に分解し固定したうえで、それらの関係とかたちに再構成して理解する。これらの位置や状態は固定され、それ自身として変化や運動を含まないものとみなされている。悟性は、変わらない動かない何かを基盤として設定する。常に同一である固定的なものを、悟性は求めるといことなのだろう。「回顧的錯覚」も、これと同様の悟性のはたらきから生まれるとベルグソンは考えているようだ。

諸事物や諸事象は一定の瞬間に生まれるが、それらの出現を確認する判断はそれらに遅れてでなければ到来しえない。つまり判断には日付が存する。だがこの日付は、真理は永遠であるという、知性に深く根ざした原理のために、間もなく消失する。判断が現在において真であるならばこれまでもずっと真だったはずだ、とわれわれには思われ

る nous semble-t-il. (略) こうしてしてわれわれはいっさいの真なる言明に遡及的効力 un effet rétroactif を付与する。というよりむしろ遡行運動 un mouvement rétrograde をおこさせるのである。(BERGSON p.1263)

何ごとかを真であると判断したその判断は、われわれの悟性の本質により、いわば自動的に過去へと遡っていく。真理は常に同一でなければならない。そのことにより持続が消されてしまうのは確かであろうが、だからといってこのような「遡行運動」そのものを否定したり退けたり、あつてはならないことにするわけにはいかないだろう。われわれは持続のうちにあるのだが、そのことを忘れるのもわれわれ自身が原因である。ここにも「とわれわれには思われる nous semble-t-il」という挿入句があることに注目しよう。「錯覚」は、われわれの意志と関わりなく生じてしまうのだ。

ベルグソンはわれわれのうちに「現実がいったん生じたら、その現実のイメージを過去へ投げ返す精神のはたらき」(BERGSON p.1339)を見る。彼は、可能的なものが後に実現されるという言い方ははっきり否定するが、何かが実現したのちに「それは可能だった」と振り返って言うことそのものについては、かならずしも否定していない。「ひとが可能なものを過去の中に入れ込むことができるということ、あるいはむしろ可能なものが自ら過去のうちに入り込む se loger lui-même ということは、疑いない」(BERGSON p.1340)「前から後ろへ、絶え間のないつくり直しがつづいている。現在による過去のつくり直し、結果による原因のつくり直しである」(BERGSON p.1343)とベルグソンは書く。彼は、「回顧的錯覚」が、われわれの生きていくなかで避け難く、いわばひとりでに生じるものと認めている。われわれは「錯覚」を生きている。実現した現在によって、過去は絶えずつくり直される。とすれば、そういう時間をわれわれは生きているということにもなるのではないか。「現実の可能性は、現実に先立ちはしないが、いったん現実が出現したならば現実に先立っていたということになる sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l'aura précédée une fois la réalité apparue」(BERGSON p.1340) (強調は引用者)とベルグソンは書く。この記述には、やはり時間のもつれが見て取れる。

### 3 「キアスム」としての時間——メルロ＝ポンティ

ベルグソンの言う「回顧的錯覚」を「錯覚」とせず、「遡行運動」を時間の成り立ちに積極的に組込んで考察するのが、フランスの哲学者メルロ＝ポンティ Maurice MERLEAU-PONTY である。

メルロ＝ポンティは、表現と表現されるものとの関係を、重要な問題として生涯にわたって考察しつづけた。早い時期に書かれた大著『知覚の現象学』や『意味と無意味』所収の小論「セザンヌの疑惑」において、彼は、表現される考え (pensée) や意味 (sens) が表現に先立ってあらかじめ存在するというを繰返し否定している。

芸術家がこれから言うことの意味はどこにもない。物のなかにも（物はまだ意味ではない）、彼自身のうち、まだ表現されていない彼の生のなかにもない。（MERLEAU-PONTY 1948 p.32）

表現とは、すでに明白なものとなっている考えの翻訳ではありえない。なぜなら明白な考えとは、われわれ自身のうちで、あるいは他の人々によって、すでに語られた考えであるからだ。「着想 conception」は「実行 exécution」に先立つことができない。（同 p.32）

表現されるものは、表現以前にはどこにもなく、表現によってはじめて出現する。それは、表現において表現されるものがそれを表現するものと一体であるからだ。例えばソナタの意味は、それを支える音と切り離せない。「ここ [美的表現] において、表現活動とは意味を実現 réaliser あるいは実行する effectuer ことであって、単に意味を翻訳することではない」（MERLEAU-PONTY 1945 p.213）、「考えと表現は同時に構成される」（同 p.213）とメルロ＝ポンティは言う。

しかしメルロ＝ポンティは、表現以前に全く何もないと言っているわけではない。彼は表現に先立つ「漠然とした熱気」（MERLEAU-PONTY 1948 p.32）あるいは「充ちることを求める或る欠如」（MERLEAU-PONTY 1945 p.214）を語る。ただしそれも、完了した表現から遡って気づかれることのようなのだ。「つくり上げられ理解された作品だけが、そこにひとが無ではなく何かを見出すことになっていたということを、明らかにすることになる l'œuvre faite et comprise prouvera qu'on devait trouver là *quelque chose* plutôt que *rien*」（MERLEAU-PONTY 1948 p.32）と彼は書いている。prouvera という未来形、そして devait trouver という「過去における未来、宿命を表す」devoir の半過去形<sup>2)</sup>に注目しよう。表現以前にあるものは、未来に表現が成功したのちに振り返って、「将来見出されることになっていた過去の何か」として気づかれることになるものでしかない。記述には、やはりわれわれがこれまで見て来たのと同様の時間のもつれが見て取れる。

先にも述べたように、ベルグソンはこのように記述される事態に気づいた上で、それを「錯覚」としていわばつじつまをあわせた。「錯覚」とすることで、時間のもつれを解いたのである。これに対しメルロ＝ポンティは、このもつれを、もつれのまま理解しようとする。彼は「セザンヌの疑惑」で、次のように書いている。

自由に関しては、以下の二つのことが確かである。すなわち一つは、われわれが決してあらかじめ決められてはいないということ、——もう一つは、われわれが決して変わらず、振り返ってみればつねに、われわれが現在のわれわれになったことの子兆を過去のうちに見出すことができるであろうということ。（MERLEAU-PONTY 1948 p.36）



この一節は、ベルグソンを意識した記述と思われる。過去のうちに現在の可能性を見ることは、ベルグソンにとって、刻一刻予測不可能な新しいものの生まれる自由がある、ということの否定を意味した。過去のうちに現在の可能性があるならば、われわれはすでに存在するものによってあらかじめ決定されているわけで、そこには自由がない。ベルグソンの考え方からすれば、われわれがあらかじめ決められていないということと、振り返って過去のうちに現在の予兆をみることは、互いに両立不可能なことである。しかしメルロ＝ポンティは、ベルグソンにとって両立不可能なこの二つを、どちらも否定することなく認めようとする。「未来と過去とのあいだの交換」(MERLEAU-PONTY 1948 p.43)を、彼は語るが、それは彼が、宙に浮いた専ら自由な精神を考えるのではなく、身体をもって世界を生きる人間を考えるからである。メルロ＝ポンティにとって表現の問題は、そこに関わってくる。したがってそれは、拘束されながら自由であることの問題でもあるのだ<sup>3)</sup>。

晩年の論文「哲学を讀んで」においてメルロ＝ポンティは、ベルグソンを論じつつ、この問題を取り上げている<sup>4)</sup>。メルロ＝ポンティはベルグソンの哲学を、「表現の哲学」へ向かうものとして捉える。ベルグソンは自由と物質、精神と身体を対立させたかもしれないが、他方で、物質や身体があつてこそ、精神がこの世界に現われそこで自由を実現することができるということも認めていた。自由な精神は、必然的な物質や身体のうち、自らを「表現」しなければならないのだ。自由なものとは必然的なもの、精神的なものとは物質的なもの、という互いに対立する二項は「表現」において交差する。「真なるものの遡及的効力」「真なるものの遡行運動」も、単なる「回顧的錯覚」ではなく、深く「表現」に関わる事態である。ベルグソンをこのように自分にひきつけて読むメルロ＝ポンティは、「真なるものの遡行運動」をめぐる次のように書く。

考えるということ、言い換えれば、ひとつの観念 *idée* を真と考えることは、過去に対して改変の権利のようなものを主張すること、あるいは過去を未来の先取りとして扱うこと、あるいは少なくともわれわれが過去と現在を同一の世界に置いていることを、意味する。私が感じられる世界について言うことは感じられる世界のなかにはないが、それでも感じられる世界が言おうとしていることを言うという以外の意味をもたない。表現はみずから日付を遡り、存在が表現へ向かっていたということを原理として示す。(MERLEAU-PONTY 1953 p.37)

或る時点で成立した判断は、自ら過去に遡って行く。現在が過去をつくる。そしてその過去は過去にとっての未来である現在を準備するものとみなされる。表現以前に表現されるものはないが、表現は表現によって表現されることになるものを表現することでしか

い。メルロ＝ポンティはベルグソンの言う「真なるものの遡行運動」に、「表現」をめぐって「過去と現在」「物質と精神」という各々対立し合う二項が互いに立場を交換し、互いに依存し合う関係を見る。もつれあう二項のうち的一方を、他方に還元することはできない。もつれはもつれのまま、それ自身で根源的な事態である。言い換えると、ベルグソンが絶えざる変化を重視して、同じでありつづけるものを否定したのに対し、メルロ＝ポンティは変化するということと、同じであるということとを、ともに肯定する。彼はむしろそのことから、大文字の「存在」を考えていく。彼の探究する大文字の「存在」は、対立する二項のもつれを通して気づかれるものと考えられている。「表現によって知る」ということ、「ああ、そうだったのだ」ということばが指し示すその事態は、メルロ＝ポンティにとって、「真理」や大文字の「存在」をかいま見ることのできる特権的な交差の場なのである。

死後に残された草稿やノートにみられる「キアスム chiasme」という概念は、このようなもつれに関わっている。キアスムとはもともとレトリックの分野で対照語句の順序を逆にする語法を指し、「交差法」「交錯配語法」などと訳される<sup>5)</sup>。例えば「現在が過去をつくり、過去が現在を準備する」という文は、「現在」と「過去」という対照語句が文の前半と後半で順序を逆転するところから、この語法による記述ということが出来る。言い換えると、われわれがこれまで見てきた「表現」における時間のもつれは、ことばにすればキアスムの語法で言い表わすことになるのである。二つの項が相互に含み合い依存し合っどどちらか一方に還元できない状態を、メルロ＝ポンティは「キアスム」と呼ぶ。何よりも身体と精神がキアスムの関係にあると言われる。そして彼のノートには「時間をキアスムと理解する」(MERLEAU-PONTY 1964 p.321)という記述が見出される。

メルロ＝ポンティの考え方からすれば、物質的感覚的なものと精神的意味的なもの、表現するものとされるものが交差する「表現」の場であるからこそ、時間はキアスムとして立ち現われるということになるのだろう。

### むすびに

芸術制作における「表現によって知る」ことの時間のもつれは、作品に表現される精神的意味的なものが物質的感覚的なものなしには存在しえず、作品の物質的感覚的なものも精神的意味的なものを表現するというかたちでしか存在しえないことから、生じている(この言い方もキアスムの語法である)と考えられる。表現の場面に特徴的にみられる時間の構造は、芸術作品が物質的感覚的なものと精神的意味的なものとの一体になったものであるということ、作品制作が物質的感覚的なものに手を加えながらそこに精神的意味的なものをあらわれさせていく作業であるということと、呼応していると言うことができるだろう。

## 註

- 1) HARTMANN *Ästhetik* (福田敬訳『美学』) 参照
- 2) クラウン仏和辞典 三省堂 1984
- 3) われわれは、別のところでこの問題を論じた。森田亜紀「拘束からの生成——いかにして「作者」になるのか？」参照
- 4) 「哲学を讀えて」は、もともとメルロ＝ポンティのコレージュ・ド・フランス哲学教授就任講演であり、同じポストの先任教授たちの業績を彼自身の立場から解釈し直すかたちで、自らの思想を提示するというスタイルをとっている。ベルグソンも先任教授の一人である。
- 5) ロベール仏和大辞典 小学館 1988

## 参考文献

- ・ALAIN (1926) *Système des Beaux-Arts*, Gallimard (『芸術論集』桑原武夫訳 世界の名著66 中央公論社 所収)
- ・BERGSON, Henri (1934) *La pensée et le mouvant*, (Oeuvres, PUF, 1959所収) (『思想と動くもの』矢内原伊作訳 ベルグソン全集6 白水社 1965)
- ・COLLINGWOOD, R. G. (1938) *The Principles of Art*, the Clarendon Press, / Oxford University Press 1958 (『芸術の原理』近藤重明訳 勁草書房 1973、『芸術の原理』山崎正和訳 世界の名著 81 中央公論社 1979所収)
- ・HARTMANN, Nicolai (1953) *Ästhetik*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1966 (福田敬訳『美学』 作品社 2001)
- ・MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (竹内芳郎ほか訳 『知覚の現象学1,2』 1-1967, 2-1974 みすず書房)
- ・—— (1948) *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard (滝浦静雄ほか訳 『意味と無意味』 みすず書房 1983)
- ・—— (1953) *Elogue de la philosophie*, Paris, Gallimard (『哲学をたたえて』 滝浦静雄・木田元訳 『眼と精神』 みすず書房 1966所収)
- ・—— (1964) *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard (『見えるものと見えないもの』 滝浦静雄・木田元訳 みすず書房 1989、『見えるものと見えざるもの』 中島盛夫監訳 法政大学出版局 1994)
- ・森田亜紀 (2006) 「拘束からの生成——いかにして「作者」になるのか？」 倉敷芸術科学大学紀要 第11号
- ・山内志朗 (2007) 『<つまづき>の哲学』 日本放送出版協会
- ・山崎正和 (1983) 『演技する精神』 中公文庫 1988

Expression and Time  
— 《the Retrograde Movement of the True》 —

Aki MORITA

*Collage of the Arts*

*Kurashiki University of Science and the Arts,*

*2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712-8505, Japan*

(Received October 10, 2007)

It is often said that artists find out themselves through their work of expression. Collingwood points out that the artists cannot begin their work of expression by deciding what to express. It is not until their work is completed that they find out what they wanted to express. So what the artist is going to express is what is going to be found out to have been wanted to express. In the work of expression the time seems to be complicated.

Bergson denies the preexistence of what is going to be expressed. To 《find out》 what one wanted to express in the expression he has completed is, for Bergson, a retrospective illusion; one projects what has been realized in the past. So the time in the work of expression, as a matter of fact, is not complicated.

Such 《retrograde movement of the true》 as Bergson considered illusion shows, for Merleau-Ponty, a fundamental structure of time. He considers expression where the opposites intercross each other: the spiritual and the materiel, necessity and freedom, past and future etc. The time turns out to be 《*chiasme*》 in the work of expression.