

後期メルロ＝ポンティの思想における クロード・シモンの位相について⁽¹⁾

澤田 哲生

序論

メルロ＝ポンティは 1950 年代後半からクロード・シモンの作品に注目するようになる。処女作の『ペテン師』（1945 年）から第七作目の『フランドルへの道』（1960 年）まで、彼は当時出版されていたシモンの全作品に目を通し、著者と私的に手紙のやりとりもしている⁽²⁾。またコレージュ・ドゥ・フランスにおける講義（『講義ノート 1959-1961』、以下『講義』）にはシモンを招いている。

この『講義』においてメルロ＝ポンティは、シモンの『風』（1957 年）、『草』（1958 年）、『フランドルへの道』をとりわけ参照しながら、時間、空間、対人関係に関する独自の思想を展開している。メルロ＝ポンティのシモン受容に関して、「クロード・シモンに関する 5 つのノート」を論じた優れた研究はすでにいくつか存在している⁽³⁾。しかし『講義』におけるメルロ＝ポンティのシモン解釈を扱った詳細な研究は、『講義』公刊から 10 年以上を経た現在においても、ほとんど存在していない⁽⁴⁾。シモンの諸作品がメルロ＝ポンティの思想に対して果たした寄与の解明は、未だ大きな問題として残されているのである。ゆえに本研究では、メルロ＝ポンティの講義ノートにおけるシモンへの言及箇所を手がかりとしつつ、後者の前者の思想における位相について考察する。

I メルロ＝ポンティのシモンへの視座

I-1 シモンの文体：『フランドルへの道』を中心として

議論を明確にするために、最初にメルロ＝ポンティが引用するシモンの諸作品（『風』、『草』、『フランドルへの道』）の特徴を確認しておきたい。上記の三作、とりわけ『フランドルへの道』におけるシモンの文体の主要な特徴は、一文もしくは段落の長さである。『フランドルへの道』は、1940年、アルデンヌ地方に進軍したフランス軍の一部隊がドイツ軍の一斉放火により「敗走」（FL., p. 16 / p. 14）に至る過程を描いた物語である。部隊の壊滅に直面した騎兵・ジョルジュとその周辺の人々（レシャック、イグレジア、ブルム、コリンヌ）の戦前（家族、競馬場、農村の風景、先祖のド・レシャック）、戦中（敗走、捕虜）そして戦後（コリンヌとの関係）における様々な体験が描写されている⁽⁵⁾。

シモンはこれらの出来事を時間の系列と人物の役割に沿って配置せずに、数頁に亘る一文で一挙に描写することで作品を構築する。最も明快な箇所は騎兵団の一員として行軍するジョルジュの描写である。「[...] 膝と左右の燕麦袋との間のズボンと鞍とがこすれるところでは、じわりじわりとしみこむ一筋の水がすっかり服地を水浸しにしている、ぬれた布地の冷たさが肌に直接感じられ、道はつづれ折りの登り坂にちががなくいまでは雨の単調な断続音が四方八方から聞こえるのだった [...]」（FL., p. 30 / p. 28）。この行軍の途中、「[...] ふと柏の木の並み木道の奥、窓に多色色ガラスのはまったあずまやに坐る父の姿が浮かんだが、毎日午後になるとそこで仕事をする彼の父は [...]」（FL., p. 31 / pp. 28-29）という形で、父親と過ごした日々が時制が移り変わる。またイグレジアが戦前に見た競馬場の馬群の回想（FL., p. 141 / pp. 142-143）は、同じ叙述のなかで、一斉射撃の後に主人を失い敗走する馬群（FL., pp. 147-148 / pp. 148-149）のシーンに切り替わる。語り手（シモン）が一つの描写のなかで時制の異なる複数の出来事を、隠喩および換喩を用いながら、順不同に共存させる⁽⁶⁾。こうした文体により、特定の時制に束縛されることなく複数の出来事を同時に描写することが可能となる⁽⁷⁾。

メルロ＝ポンティも言及しているマドレーヌ・シャプサルによるシモンへの

インタビューで、シモンは自らの特殊なスタイルを簡潔に説明している。「〔古典的な小説において〕1 ページ目で人物が誕生して、10 ページ目で最初の恋愛があり、云々ということになります。私にとって、時間と持続を訳出することは重要ではなく、むしろ同時性を表現することが重要なのです」(Entretiens, p. 166)。それぞれの出来事を、時間の進展に沿って配置するのではなく、一つの文章のなかで「同時」に描写することがシモンにとって重要なのである。こうした「同時性」により、各人物の複雑な内面から生じる「情緒」(Ibid.) や「感情」(Entretiens, p. 167) はより鮮明に描き出される。反対に、句読点は一文に凝縮された諸々の出来事が生み出す「テンポ」(Entretiens, p. 168) を切り刻み、リズムを消失させる。ゆえに、シモンが説明するには、句読点は読みやすさとの兼ね合いにおいて、後から付け加えられるものにすぎない。文章を途切れさせることなく、複数の時代と複数の人間関係を断続的に紡ぎ出す技法がシモンの作品の大きな特徴である。この文体はシモンが『風』で創始し、『フレンドルへの道』において完成させたスタイルである。

1-2 マグマ

講義においてメルロ＝ポンティが目にするのは、こうしたシモンの特殊な文体が生み出す効果である。シモンのシャプサルとの対談を踏まえつつ、彼は一文のなかに凝縮された諸々の出来事の錯綜を「マグマ」(Notes 1959-1961, p. 204⁽⁸⁾) と呼ぶ。

クロード・シモン：彼の深みのある新しさは、外部から見た空間、時間、人々であるところのものを、その形に従って、「形」としてあるいは外的に展望〔遠近法 perspective〕を備えた輪郭として表現することではない。むしろそれらを透明で輪郭のない現前として、「全体的に存在する一事物」(マドレーヌ〔・シャプサル〕とのインタビュー) のように表現することにある。われわれが有する経験はこの事物のうえで予め採取されている *prélevée*。つまり一種の包括者やマグマのようにいつも透いて現れる全体性を表現することにあるわけである (Notes 1959-1961, p. 205)。

シモンは異なる時制に属する人物と出来事を「一息で」(Entretiens, p. 166 ; Notes 1959-1961, p. 205) で描写する。上記のメルロ＝ポンティによると、こう

した技法により、事象は一つの「全体」として描写される。事象の各部分を時間と空間の展望（「パースペクティヴ」）のなかで均等に配置する作業ではなく、一つの全体として描写するシモンの作業をメルロ＝ポンティは評価している。「マグマ」は、時間と空間の秩序に収まらない形で出来事や事象が錯綜する事態を意味するのである。

上記の引用によると、出来事の全体を包括する「マグマ」は、個別の経験から乖離した抽象的な全体ではない。メルロ＝ポンティが指摘するには、われわれの経験はこのマグマの内部で「予め採取された *prélevée*」上で形となる。経験は、時間と空間の秩序に従ってある一定の形となる以前に、それを取り巻く出来事や他者の「全体」に絡み取られているわけである。こうした先取りの構図は、同時期の『見えるものと見えないもの』における感性的な経験の分析においても指摘されている。

[...] 各々の単眼視や、一本の手だけで触れる行為は、自らの見える存在や触れうる存在を持ちつつ、各々の別の視覚、他の触覚に結び付けられている。さらには他の視覚や触覚と共に、ただ一つの世界を前に、ただ一つの身体を経験するような仕方、自らの言語が、他の言語に移譲され、再転換される可能性、延期や転覆の可能性によって結びつけられている。こうした可能性に従って、各人の私的な小世界は、諸々の他の世界と並立しているのではなく、その世界に包囲され、その上で予め採取されている *prélevé* [...] (VI., p. 184)。

片目で物を見たり、片腕だけを用いて物に触れる作業は極めて孤立した行為である。ところがメルロ＝ポンティによると、このように「私的な小世界」における経験の端緒には、すでに他者の世界内における感性的経験が挿し込まれている。個別の経験は、それがどれほどに私的なものに見えるにせよ、すでに他者とその経験を含む全体のうえで「予め採取された」経験なのである⁹⁾。経験は個別化する以前に、すでに他の同様に依然として個別化されていない経験の全体に取り込まれている。こうした先取りの構図が最初にあり、次いで経験は様々な修正の可能性（「移譲」、「再転換」、「延期」、「転覆」）のなかで形となる。メルロ＝ポンティにとって、シモンのスタイルは、人物や出来事が雑多に並存する状態を意味しているだけではない。むしろこの雑多な状態（「マグマ」）

のなかで、各人物およびそこで経験される出来事が、個別化され形となる以前に、相互に交流する事態（「先採取」）を垣間見させるのである。

II 入れ子構造

II-1 時間

講義におけるメルロ＝ポンティは、こうした先取りの構図における各人物および各出来事の間を「並立」ではなく「入れ子」(Notes 1959-1961, p. 207)の構造と主張している。そして、この観点から、時間 (Notes 1959-1961, pp. 206-209)、空間 (Notes 1959-1961, pp. 209-210)、対人関係 (Notes 1959-1961, pp. 211-213)、に関して独自の思想を展開している。それぞれを以下に見てみたい。

時間を分析する上で、メルロ＝ポンティは『フランドルへの道』における「蹄」の音の場面に言及している。この場面はフランス軍の夜間の雨のなかの行軍を描写している (FL., p. 28 / p. 26)。闇と雨音で感覚が遮られており、ジョルジュは軍馬の蹄の音をそれぞれ個別に聞き分けていない。むしろ多数の蹄が集合的に放つ「騒音」だけを知覚している。メルロ＝ポンティはこの時の感覚要素（蹄の音、騒音、雨）を次のように分析している。「これら『幾千』もの蹄：これらの騒音はもはや時間のなかの何ものかではないし、形でもない。むしろ地 *fond* であり、時間の勾配である。つまり『荘厳』で『記念碑的』で膨大な何ものかであり、超-事物である」(Notes 1959-1961, p. 206⁽¹⁰⁾)。雨のなかの無数の蹄とそれらが放つ騒音は「時間そのもの」であるとメルロ＝ポンティは指摘している。ジョルジュは雨のなかで蹄の音を知覚しているのではない。反対に、それらの音が生み出す騒音とその持続がジョルジュの知覚行為の基盤（「地」）として機能している。つまり与えられた感覚要素は、時間の内部に「含まれている」(*Ibid.*)のではなく、時間そのものの「現前」(*Ibid.*)として表現されている。この現前の内部で知覚主体の諸経験は「形」となる。このように知覚対象として形とならないものの、知覚の基盤として機能する「エレメント」(*Ibid.*)をメルロ＝ポンティはシモンの作品から抽出していることが理解される。

それでは、この「時間そのもの」はどのような構造を備えているのか。メルロ＝ポンティは、『風』の一場面を手がかりとしつつ、この問いに答えている。『風』において語り手の役を担う高校教師の「私」は、ある日町に突然現れた白痴同然の人物（モンテス）が引き起こす様々な事件を本人との会話を交えつつ記述している。「私」はモンテスの会話の内容が支離滅裂であることを指摘する。

というも、と彼は私に言ったが、そんな具合に事が経過した、いずれにしろそれが彼の体験したことだったからだという。すなわち、いろいろな感覚、顔、言葉、行為のそんな脈絡のなさ、そんな乱暴で、一見ばかばかしい並置 […] (Le vent, pp. 174-175 / p. 336)。

モンテスはエレヌのヒモであるジプシーとの遣り取りを話し始めるやいなや、遺産をめぐる公証人との遣り取りに話題を変える。また複数の会話内容を繋げる論理も統語もあやふやである。「私」は「破けた切れ端」(Le vent., p. 175 / p. 336) に掲載された記事を連続して見せられているような印象を抱く。メルロ＝ポンティによると、モンテスの会話は決して支離滅裂なのではない。こうした事態はむしろ人間の「記憶が年代順に整理されない」(Notes 1959-1961, p. 207) 事態を提示している。

[...] 踏破された道程が到着地点の展望に隠されている木々を含んでいるように、時間のなかで連結された諸々の現在は単一の視点のなかでは互いに相いれ得るものではない。結果として、一方の現在を開くことにより、その背後にこの現在を破裂させる別の現在が見出される。つまり現在＝入れ子 *Présent-gigogne* の状態がある。さらにはこの現在のなかに含まれている過去はその現在を脱中心化させるのであり、それはある別の世界である (*Ibid.*)。

各現在は近さと遠さに応じて時間の流れのなかに配置されない。むしろある現在のなかにすでに「別の現在」が含まれている。後者は前者を時間の流れの中心から逸脱させる。つまり前者は自らの内部に孕む異質な存在（後者）により自ずから「破裂」するのである。ある現在の内部から全く脈絡のない別の現

在が生み出させる現象をメルロ＝ポンティは指摘しているわけである。

こうした視点から見ると、モンテスの会話の一つ一つは決して互いに独立しているのではなく、むしろある一定のつながりを備えていることが理解される。あるエピソード（エレヌ）が語られる時、その背後には、全く脈絡のない別のエピソード（公証人）が入れ子状に差し込まれている。そして後者が前者を「破裂」させる。このように会話が時系列に沿って配置されず、入れ子状に展開することにより、話題は自由に入れ替わる。その結果、モンテスの会話は極めて支離滅裂となる。

メルロ＝ポンティが『風』からこのように導出する時間論の特徴は、現象学的な時間概念との対比から明確となる。後者において、現在知覚されている今という契機は、知覚上の密度が減退することで過去に移行する。そして新たな今という局面が生じる⁽¹¹⁾。過去に移行した古い「今」は消え去らず、意識の内部に保存（フッサールの用語で「過去把持」⁽¹²⁾）される。また、新たに到来する今という局面も意識の内部ですでに予期（「未来予持」）されている。

これに対して、メルロ＝ポンティが『風』の作品解釈から提示する時間論において、ある現在の局面は過去に移行することにより後続する局面と交代するのではない。むしろ現在の局面そのものの内側から、ある別の現在の局面が新たに生じるのである。「時として、感性的な存在そのものによって、裂け目や深遠や真正の記憶が生まれる〔…〕。この香り、この風景のなかでのみ、個別の過去はびくびくと動いているのである」（Notes 1959-1961, p. 208）。現在に定位されている感性的な経験（「感性的な存在」、「香り」、「風景」）は、当の現在に属することのない存在（「真正の記憶」、「個別の過去」）を喚起する。前者の位相は、経験の展開に応じて、後者によって内部から変容される。今という時制の連続性ではなく、今まさに経験されている事柄がその内側から引き裂かれる契機（「裂け目」）をメルロ＝ポンティは『風』の注釈を通じて提示しているのである。現象学的な時間論が過去-現在-未来の統一からなる流動的な系列を主張するのに対して、メルロ＝ポンティが主張するには、「存在するのは系列ではなく、入れ子構造 *emboîtement* なのである」（*Ibid.*）。

II-2 空間

時間の入れ子構造と相関的に、講義では空間の入れ子構造も指摘されている。メルロ＝ポンティが参照するのは『草』におけるルイズ（大学教授〔ピエール〕の放蕩息子〔ジオルジュ〕の妻）とサビーヌ（ピエールの妻、ルイズの義母）の空間に関する描写である。

[...] だが、この瞬間にも、ルイズは身動きしなかった、そのとき彼女（サビーヌ）が、自分と同じように、鏡の前に恐らく立ちつくしている姿を、ルイズは思い浮かべることができた、それぞれの浴室のなかの、二つの鏡は、彼女たちがまたがる二つの便器の壁の両側に、正確に背中合わせに固定されているので、ルイズには自分自身の虚像と同じ位置にいるサビーヌを見ているような気がするのだった [...] (L'herbe, pp. 181-182 / p. 230)。

化粧室の中のルイズは、壁で隔たれた隣室の化粧室で、義母のサビーヌがすすり泣く声を聞く。壁にかかっている鏡に映る自分の姿を通じて、ルイズはサビーヌも同じく鏡の前にいると想像する。このように鏡像を軸としつつ、シモンは隔たった二つの空間を一文で同時に描写する⁽¹³⁾。メルロ＝ポンティはこの描写に次のような注釈を付けている。「サビーヌがルイズについて話している間、ルイズは鏡のなかの自分を見ている。彼女はサビーヌの内にもいれば、外にもいるわけである」(Notes 1959-1961, pp. 209-210)。ルイズは鏡で自分の姿を見ていると同時に、別の空間にいるサビーヌの所作を遠隔的に知覚している。サビーヌが彼女について語る事柄とその所作に応じて、鏡に映る彼女の姿は変容していく。彼女は、サビーヌを知覚しながら自らの姿を知覚するのである。あるいは逆に、鏡に映る自分の姿を知覚しつつ、隣室のサビーヌを想像する。このように、メルロ＝ポンティは、内部知覚と外部知覚が厳密に分割されず、むしろ両者が空間内で相互に展開する事態を提示している。そしてこの文脈において、空間の入れ子構造を次のように説明している。

これは偏在性としての空間である。この空間において、諸々の身体は、互いに重ねて写されている（鏡は極限例でしかない）。また諸々の場は互いにはめ込み合っている〔互いに入れ子の関係にある *s'emboîtent les uns dans les autres*〕。それぞれの感

性的な与件（小瓶に当たるコルク栓の音）は、入れ子式に潜在性を開くのである（潜在性は、ルイズにとっては隣の化粧室であり、ルイズにとってはこの化粧室の向こう側の部屋である）(Notes 1959-1961, p. 209)。

ルイズは鏡に映る自分の姿を通じて、隣の化粧室のサビーヌの姿を思い浮かべる。一つの空間（ルイズの化粧室）の内部で行われている所作（鏡のなかの自分を見るルイズ）が、当の空間と隔たった別の空間（サビーヌの化粧室）における所作を示唆している。つまりある空間内の経験から別の空間内のそれが「入れ子式に」発生するわけである。マグマのなかで構成される経験において、空間は近さと遠さではなく、「入れ子式」に配置されることが以上のことから理解される。

II-3 対人関係

講義におけるメルロ＝ポンティはマグマの只中にいる人間同士の関係に言及している。彼が参照するのは『草』における視覚と触覚に関する描写である。余命いくばくもない老嬢マリーはルイズをベッドの傍らに呼ぶ。その時、死にゆくマリーと向き合うことができないルイズのしぐさをシモンは次のように描写している。

[...] しかし理解したとはいえない、なぜならそれはことばではなかったからだ、彼女〔ルイズ〕がとらえたのは、寝床から出るはっきりしない音、いわば挙げた手（それは動かなかったが）や彼女をじっと見つめる目（これもまた動きはしなかった）から来るなにか、であった [...] いま彼女は、寝床に完全に背をむけていた。しかし視線と手の肉体的なたえぎる圧力をいつも感じる事ができた [...] (L'herbe, pp. 114-115 / 194 ; Notes 1959-1961, p. 211)。

マリーのまなざしは動いておらず、振り上げられた手はルイズに接触していない。それにも拘らず、ルイズはマリーに見られそして触れられている感覚を抱く。シモンは極めて間接的な対人交流を描写しており、この種の交流を「第六感」(L'herbe, p. 114 / p. 194) を介した交流と形容している。メルロ＝ポンティはこの箇所には次のような注釈を付けている。

われわれは見ることのできる事物と特質のみを見ているのだから、こうしたこと〔マリーとルイズの交流〕は第六感のようなものである。しかし私が見ているのは世界、私が見ている同じ世界に拡張された身体である。その身体のしぐさに私は与しており、私はそれらのしぐさを内側から見ている (Notes 1959-1961, p. 211)。

見る者と見られるものが同じ世界を共有している現象をここでメルロ＝ポンティは主張している。確かにマリーとルイズの間に視覚・触覚上で直接的な交流はない。しかし両者の身体が共有する世界にまで両身体感覚は拡張されている。ゆえに、一方の身体は他方の身体を直接に知覚していなくても、後者が表出する微細なしぐさを感知する。メルロ＝ポンティは「人々と時間、空間は同じマグマからできている」(Ibid.)と確かに言っている。しかしここで問題となる交流(マグマの内部における対人関係)は、上記の引用が示すように、直接的な交流のみならず、まなごしの交差も触覚を媒介とした接触も介在しないような極めて微細な水準における交流も含むのである。講義の終盤になると、メルロ＝ポンティはこうした間接的な交流の説明をさらに深化させる。

語り手による物語。それはここではむしろ、全てを見たわけではなく、人が彼に語ることにまかせる何者かによって作られた物語である。ゆえに物語＝入れ子へと通じる物語である〔…〕。

登場人物は、内面の生や人格の投射によって定義づけられた「性格」よりも、むしろ、彼らの知らぬ間に彼らの下に落ちてくる理念の伝達者であり、一枚の装飾衝立に属する諸々の登場人物としてある (Notes 1959-1961, p. 216)。

上記の引用において、メルロ＝ポンティはシモンの作品の特徴に言及している。シモンの作品の特徴は、彼によると、語り手が必ずしも物語の全体を理解しているわけではないことにある。語り手は「全てを見たわけではなく」、「人が彼に語ったこと」を基に物語を構築している。つまり語り手の叙述は、自分が見た事柄ではなく、見ることのできなかつた事柄にも多くを負っているのである。言い換えるなら、見えるものと見えないものが混在した状態のなかで、語り手は物語を構築している。

登場人物の関係に関しても同じである。語り手は登場人物たちの性格や特徴を十分に定義せずに作品を構築している以上、彼らも自らの性格や特徴に従って行動しているわけではない。むしろ登場人物たちは、「知らぬ間に」、自己の存在を規定していく。『フランドルへの道』における主要な語り手であるジョルジュは、収容所で隊長のレシャックと縁戚関係にあることを知り、そこから二世紀を隔てた時代を生きた先祖のド・レシャックが自殺する場面に空想上で立ち会うことになる (FL., pp. 48-50 / pp. 46-48)。登場人物たちは、自己の人格や性格に従って世界を見ているのではなく、自己の身体運動および視覚領域が及ばない水準の事柄に触発されながら、自己の存在およびその特徴を確認していくのである。このように見ると対人関係の位相は明らかである。1) 身体間の直接的な交流のみならず、身体を含む世界を媒介とした間接的な交流、2) 自己が経験不可能な領野までも含む交流こそが、メルロ＝ポンティがシモンの作品から導き出す対人関係である。

III メルロ＝ポンティの思想との関連

III-1 遠近法への批判

最後に、メルロ＝ポンティの思想に対するシモンの作品の重要性を、前者の思想の枠組みにおいて、検討してみたい。まず提示される重要性は遠近法に対するメルロ＝ポンティの批判と関連している。講義におけるメルロ＝ポンティは、シモンの作品における「時間はイタリア的な遠近法なしに存在する」(Notes 1959-1961, p. 207) と言っている。さらにシモンの作品における知覚対象を、時間と空間の秩序に沿って配置された客体ではなく、「超・事物」と形容する。周知のように、遠近法は平面に奥行きを作り出す絵画技法である⁽¹⁴⁾。この技法とシモンの作品との相違は明らかである。すでに見たように、シモンは、それぞれの出来事を時間上の前後関係および空間上の近さと遠さに合わせて配置するのではなく、全ての出来事が錯綜した状態を「一息に」描こうとした。このように見ると、シモンの作品が遠近法とは異なる方法で構築されていることは明らかである。絵画技法という観点からより詳しく説明するなら——パトリック・ロンゲがすでに指摘しているように⁽¹⁵⁾——、シモンの作品は、

描写対象を時間上の前後関係と空間上の遠近に応じた奥行きによって構築する「スケノグラフィー」ではなく、むしろ異なる対象を、同一の「面」に、同時に描写する「イコノグラフィー」⁽¹⁶⁾に近いと考えられる。こうした観点から、メルロ＝ポンティはシモンの作品の反遠近法的な側面を評価しているのである。

遠近法に対する批判的なスタンスはメルロ＝ポンティの思想の重要な特徴である。『ソルボンヌ講義』（1949-1952年）から『世界の散文』（1951年）を経て『制度化講義』（1954-1955年）に至るまで、彼はエルヴィン・パノフスキーが提示したこの方法を、絵画技法という観点からではなく、知覚された対象の「客観化」という視点から度々批判している⁽¹⁷⁾。この方法に対して、彼はジョルジュ＝アンリ・リュケの『児童のデッサン』を参照しつつ⁽¹⁸⁾、展望を考慮しない児童の表現活動（「多面投影法」⁽¹⁹⁾）を評価している。またアンリ・ワロンに倣い⁽²⁰⁾、児童の思考対象を、特定の空間と時間によって特徴づけられた対象ではなく、「超-事物」と呼んでいる。シモンの作品と文体は、遠近法に対する批判という文脈において、メルロ＝ポンティにとって重要な価値を備えていたことが理解される。

III-2 切れ端としての時間と空間

次に同時期の思想との関連を検討してみたい。メルロ＝ポンティは遺稿の『見えるものと見えないもの』所収の「問いかけと直観」と題された論考で独自の時間・空間論を提示している。

物の空間・時間とは、彼〔色や音、等々を「把握する人間」〕自身の切れ端 lambeaux、彼の空間化・時間化の切れ端なのであり、もはや共時のおよび通時的に配置された多数の個体ではない。それは、同時的なものと継起的なものとの起伏であり、諸個体が分化によってそこに形成される空間的および時間的な果肉 pulpe なのである（VI., p. 151）。

メルロ＝ポンティは、時間と空間を個別の知覚行為が展開する上での重要な条件と考えている。しかしここで問題となる「時間」と「空間」は認識形式としての時間と空間のことではない。メルロ＝ポンティは両者を「切れ端

lambeaux」と記述している。この断片的な水準において、知覚主体の現在および過去と未来における諸経験は、通時的小よび共時的な秩序に従って配置されているわけではない。むしろこれらの経験は、それぞれが「切れ端」という極めて断片的な形で、自由に配置されている。現在、過去そして未来の時間と空間の「切れ端」が自由に展開する中で、偶発的に「起伏」が生まれる。そしてこの極めて不安定な「起伏」の内部で、知覚行為は個別に形成される。メルロ＝ポンティは、このように極めて断片的かつ微細な水準における出来事の位相を、「時間 temps」と「空間 espace」ではなく、クローデルに倣い「時 heure」と「場 lieu」（VI., p. 159）という用語で記述する。

メルロ＝ポンティの時間・空間論に固有の用語である「切れ端 lambeaux」と「果肉 pulpe」は、シモンが『風』のなかで使用する表現である（« lambeaux » : Le vent, p. 120 ; p. 149 ; p. 152, *et passim*, « pulpeux » : Le vent, p. 30）。この点において、シモンの作品のメルロ＝ポンティの思想に対する直接的な重要性が確認される。しかしこうした用語上の関連のみならず、メルロ＝ポンティが『見えるものと見えないもの』で提示する時間・空間論は、彼がシモンの作品に関する講義から提示した時間・空間論に直接的に結び付けられる。『草』におけるマリーとルイズの五感を直接に媒介としない極めて微細な水準における交流、または『フランドルへの道』におけるジョルジュの思考と記憶の脆さ（雨のなかの行軍→父親の記憶；レシャックとの縁戚関係→先祖のド・レシャック）——これらの描写が示しているように、諸々の出来事は外的に互いに全く関連を持たない以上、そのものとして断片的な形をとる。シモンは知覚対象を常に断片的な水準で描写するのである⁽²¹⁾。時間と空間の秩序から経験を解放することにより事象の本質に迫るアプローチは、以上のように、『見えるものと見えないもの』におけるメルロ＝ポンティの時間・空間論と重要な関連を備えていることが確認される。

III-3 世界の肉

切れ端としての極めて断片的な時間と空間は、メルロ＝ポンティによると、決してカオスの状態を意味してはいない。『見えるものと見えないもの』所収の「絡み合い——キアスム」と題された論考で、メルロ＝ポンティはこの極め

で断片的な水準における私と他者および事物の交流に言及している。そしてその交流の基盤を「世界の肉 *chair du monde*」と呼ぶ。

身体の厚みは、世界の厚みと敵対するのではない。反対に、身体の厚みは、私を世界とすることにより、そして諸事物を肉とすることにより、諸事物の中心に達するために私が有する唯一の方法である (VI., p. 176)。

私に属する身体は必ずしも私という存在に帰せられるわけではない。身体の外延(「厚み」)は、私を超えて世界および諸事物とある一定の関係を構築する。この時に、諸事物はもはや私が外部から知覚する対象ではない。むしろこれらの事物は、外部の物質から、私の身体との対応関係(「肉」)へと位相を変える。このように「肉」という概念は、時間と空間が切れ端という水準で自由に展開する状態における私と世界および諸事物の関係を示しているのである。

すでに加國尚志氏が的確に指摘しているように⁽²²⁾、「世界の肉」という表現はシモンの『風』に由来する (Le vent, p. 98 / p. 278)。講義において、「『世界の肉』、それはわれわれが持つ身体の世界に対する隠喩ではない。逆に、われわれの持つ身体が世界と同じ感性的な生地からできているとも言えるだろう」(Notes 1959-1961, p. 211)とメルロ＝ポンティは言っている。シモンの「肉」という用語からメルロ＝ポンティは、「マグマ」および「切れ端」の水準における私の身体が、他者の身体および世界と交流する仕方を提示しているのである。

結論

以上のように見ると、クロード・シモンの作品がメルロ＝ポンティの中期から後期の思想にとって重要なテキストであったことは明らかである。ここから結論としてとりわけ次の二点が提示される。

1) まず、シモンの諸作品が中期から後期に至るメルロ＝ポンティの哲学の結節点となっていることである。本論で見たように、メルロ＝ポンティは、『ソルボンヌ講義』以来、遠近法に回収されない水準の現象(「児童のデッサン」)

を探究していた。シモンの作品とその特殊なスタイルはこの探究に一つの結論を提示したとすることができる。

2) 次に『見えるものと見えないもの』に収められている諸論考の発想が、シモンの諸作品に多くを負っていることが挙げられる。本論で見たように、用語上（「切れ端」、「果肉」、「肉」）のみならず、概念上（「マグマ」としての時間と空間）でもこのことは顕著である。『見えるものと見えないもの』における言及が示しているように、メルロ＝ポンティの後期思想に重要な影響を与えた作家は、クロードである（cf. VI., p. 159 sqq.）。しかし以上のように同時期の『講義』を仔細に検討すると、シモンの作品もメルロ＝ポンティの後期思想にとって同じ程度に重要な価値を備えていたことが理解される。

注

- (1) 本論で言及される主要な著作の略号は下記の通り。引用に際して、略号とページ数を併記する。シモンの作品にはすでに優れた邦訳があるので、訳文をそのまま引用する。訳者各人に感謝申し上げる。引用中の亀甲括弧は論者による補足であり、他の括弧はメルロ＝ポンティとシモンによる。

Maurice Merleau-Ponty, [Notes 1959-1961] : *Notes de cours 1959-1961*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1996 ; [VI] : *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail* (1964), texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1999.

Claude Simon, [Le vent] : *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957（『風——バロック風装飾衝立復元の試み——』、平岡篤頼訳、集英社世界の文学 23、集英社、1977年、207-388ページ）；[L'herbe] : *L'herbe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958（『草』、菅野昭正訳、『現代フランス文学 13人集』4、新潮社、1966年、133-275ページ）；[FL] : *La route des Flandres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960（『フランドルへの道』、平岡篤頼訳、白水社、2004年）；[Entretiens] : Madeleine Chapsal, « Claude Simon » (novembre 1960), in *Quinze écrivains. Entretiens*, Paris, Julliard, 1963, pp. 163-171.

- (2) Cf. M. Merleau-Ponty, « Notes sur Claude Simon » (*Médiations*, 1961), in *Parcours deux. 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, coll. « philosophia », 2000, pp. 310-316.
- (3) Cf. Jean Duffy, « Claude Simon, Merleau-Ponty and Perception », *French Studies*,

Oxford, vol. 41, n° 1 1992, pp. 33-52 ; Edoouard Pontremoli, « Description fragmentaire d'un désastre. Sur Merleau-Ponty et Claude Simon », in *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, textes réunis par Marc Richir et Etienne Tassin, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1992, pp. 139-159.

- (4) 唯一の例外は加國尚志の研究であるが、コーパスは『風』にはほぼ限定されている。加國尚志、「世界の肉——メルロ＝ポンティとクロード・シモンについての小さな考察」、『メルロ＝ポンティ 哲学のはじまり・はじまりの哲学』、河出書房新社、道の手帖、2010年、161-167ページ。
- (5) 『フランドルへの道』における登場人物の配置と構成に関してはソフィー・ゲルメの研究を参照。Sophie Guermès, *L'écho du dedans. Essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 33-38.
- (6) シモンによる隠喩と換喩の用法に関しては、故松尾國彦氏の研究に詳しい。松尾國彦、「『フランドルへの道』における《一語ごとのフィクション》」、『松尾國彦論集』所収、講談社出版サービスセンター、非売品、191-205ページ。『論集』を提供して下さった松尾夫人に感謝申し上げます。
- (7) シモンはこの時に知覚主体が位置する時間を、「時の歩みそのもの、つまり目にも見えず非物質的で始めも終わりも目印もないもの」(FL., p. 28 / p. 28) とジョルジュに語らせている。
- (8) 「マグマ」は、シモンが『風』で用いた表現でもある。「[...] 時間といっても、原始的なインディアンが伝達に使う、ところどころに結び目のあるあの編んだ草みたいに糸状ではなく、[...] (時間) は一種の濃密な粥状物質 magma とでもいったものに似ていて [...]」(Le vent, p. 163 / p. 328)。
- (9) 『見えるものと見えないもの』の「問いかけと直観」と題された草稿で、メルロ＝ポンティは、本質と事実の関係もこの先取りの構造から説明している。Cf. VI., pp. 146-147.
- (10) 「超-事物」は、アンリ・ワロンが児童の思考対象を記述する際に用いた表現。メルロ＝ポンティは『ソルボンヌ講義』でワロンに言及している。Cf. *Psychologie et pédagogie de l'enfant : Cours de Sorbonne 1949-1952*, Lagrasse, Verdier, coll. « philosophia », 2001, p. 217.
- (11) Cf. Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917)*. Husserliana Bd. X, hrsg. von Rudolf Boehm, 1969, § 11 ; M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris Gallimard, coll. « tel », pp. 469-495.
- (12) *Ibid.*, § 11.
- (13) 『フランドルへの道』でも馬のまなざしの移り変わりから世界の変転が描写されている。つまり馬の瞳が世界を映し出す鏡として機能しているのである。こ

- の点に関しては、パトリック・ロンゲの指摘に多くを負っている。Cf. Patrick Longuet, *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », p. 26.
- (14) Cf. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, préface de Marisa Dalai Emiliani, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975.
- (15) Cf. P. Longuet, *Lire Claude Simon, op. cit.*, p. 30.
- (16) Cf. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique, op. cit.*, p. 69.
- (17) Cf. M. Merleau-Ponty, « L'expression et le dessin enfantin », in *La prose du monde* (1969), Paris, Gallimard, 1999, coll. « tel », p. 207 ; *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 2003, p. 79.
- (18) Cf. George-Henri Luquet, *Le dessin enfantin*, Paris, Félix Alcan, p. 179 ; M. Merleau-Ponty, *La prose du monde, op. cit.*, pp. 209-210 ; *Psychologie et pédagogie de l'enfant, op. cit.*, p. 217.
- (19) メルロ＝ポンティの児童の行動分析に関しては、近刊の拙論を参照。Cf. Tetsuo Sawada, « Analyse phénoménologique du comportement enfantin chez Maurice Merleau-Ponty », *Thinking in Dialogue with Humanities*, Boston, Brill Academic Publishers / Amsterdam, Zeta Books, 2011.
- (20) Cf. M. Merleau-Ponty, *Psychologie et pédagogie de l'enfant, op. cit.*, 2001, pp. 242-243.
- (21) ロンゲはこれを「曖昧な知覚」と呼び、通常の対象知覚と区別している。Cf. P. Longuet, *Lire Claude Simon, op. cit.*, pp. 104-105.
- (22) 加國尚志、「世界の肉——メルロ＝ポンティとクロード・シモンについての小さな考察」、上掲論文、163 ページ。

