

見えることの構造

——セザンヌをめぐる構造論的・現象学的省察——

小川 侃

セザンヌは「現代絵画」という芸術の上での新しい道を切り開いたといわれている。それは、多くの場合、古代の「数学的なパースペクティヴ」、ルネサンス以降の科学的な「中心性パースペクティヴ」などを乗り越えた新しいパースペクティヴを創造したことによる。パースペクティヴとは、遠近法とも透視画法とも呼ばれる人間の世界への関わり方である。良く知られているのは、セザンヌのつぎのような言葉である。「自然は球体、円錐体、円筒体として取り扱われねばならない。そのすべてが透視法（遠近法）にしたがい、物体と面（プラン）の前後左右が中心の一点に集中されるべきである。」⁽¹⁾この言葉を立体派の宣言として読むという試みが一世を風靡したのはそれほど昔のことではない。しかも、この言葉は、バルザックのある小説の登場人物の言葉、「自然のなかには線はなくて、すべては立体なのである」^(1a)に似通っているのであった。

しかし、セザンヌの絵画に注目したのは、美術史家たちだけではない。ハイデッガーやメルロー・ポンティなどの哲学者もセザンヌに注目していた。二人の存在論の哲学者をとらえたのは、セザンヌが、たとえば、パースペクティヴや地平性のそれまでの概念の変更をうながしていたことによるであろうし、また、メルロー・ポンティが著名なセザンヌ研究者であるノヴォトニーを引きながら強調するところのこの世界、「人間が存在する以前の先行的な世界」^(1b)

を描くセザンヌの風景画が、物の、私への現われの原初性を予め示唆していることによるであろう。メルロー・ポンティをとらえたのが、セザンヌの絵画の原初的な根源性であるとすれば、ハイデッガーをとらえたのは、明らかに視覚的ではないタイプのパースペクティヴの可能性であろう。

物が見えるということ、物が現われるというのはどういふ事態なのか。パースペクティヴ理論の歴史の研究者たちは、物の見え方についてさまざまな反省をめぐらし、パースペクティヴこそがそこから現象学が生まれた「(2)現象学」であるとみている。また、晩年にいたるほどフッサールの現象学は「地平性の現象学」に収斂していくというテーゼを支持するひとはおおい。いうまでもなく、地平性と遠近法、つまりパースペクティヴとは連関している。実をいうと、物が見えるというのは、地平性とパースペクティヴのなかで可能になっている。地平性とは視圈の別名である。

小論は、したがって、セザンヌをめぐるながら、物が見えるというのはどういふことなのかという問いに答えようとするものである。セザンヌへの言及が多くなるのは止むを得ないとはいえ、本来は、セザンヌ論が私の眼目ではないし、美術史に一石を投じようとするものではない。そうではなく、物がみえるとはどういふことなのかを、どこまでも現象学的にかつ体系的に考えてみようと思う。

ハイデッガーやメルロー・ポンティにくらべると、フッサールは明らかに近代の自我中心主義のパースペクティヴ概念をもち、そのゆえに彼の地平性は、近代の主観性概念を引きずっている。しかし、フッサールにもなおその地平性の主観性概念を乗り越えようとするところが見られる。それは、彼の現象学の原理である「明証性概念」の超主観性に見い出される。それにたいして、ハイデッガーの場合は、『存在と時間』における手元存在という在り方が眼前存在にたいしてもつ優先的な位置が、彼に非視覚的な、したがって、超主観的なパースペクティヴの可能性を探究させていたといえるだろう。

そこで、この論文は第一にフッサールの現象学の原理を新しい視点から新たに問い直し、さらに、パースペクティ

ヴ概念、地平性の概念を検討し、最後にセザンヌの絵画の新しいさを解明するという三段階を経て遂行されることになる。

1

今世紀の初めにフッサールが出版した『論理学研究』(1900/1901)という書物によって「現象学」という新しいフイロソフィアへの精神運動の礎石が置かれた。それ以来、現象学は、もうすでに一世紀の歴史を背後にもつことになつた。過去一〇〇年のあいだ現象学はつねに哲学者に話題を提供し、彼等の関心の中心から逸れることはなかった。現象学はなによりも一種の精神運動であり、そのゆえに「現象学運動」(シュピーゲルベルク)と呼ばれている。運動であるからには、フッサールの問と発想を弟子筋にあたる人々が受け継ぎ、批判的に継承していった。シェーラーやハイデッガー、オスカー・ベッカー、さらにはサルトルやメルロー・ポンティ、ラントグレーベやフィンクなどが現象学の流れに属し、かくして現象学は現代哲学の大きい潮流のひとつとなつた。実存主義も構造主義(とくにロマン・ヤコブソン)も、フッサールの哲学をその源泉の一つにしているといつて言いすぎではない。⁽³⁾このことは日本でも例外ではない。日本で最初にこの哲学を紹介したのは、西田幾多郎であり、また田辺元、三宅剛一などという京都大学の哲学に縁りのあるひとびとが、フッサールのもとに留学して⁽⁴⁾いる。この点については、『現象学のエンサイクロペディア』における西田についての私の項目を参照されたい。

そうすると、いったい何をもって、多様な拡散を遂げている現象学の本質とみるべきなのか。私には、それは、明証性の原理、フッサールのいう「もろもろの原理の原理」であると思われる。この明証性の原理は、フッサールが『イデー』ではあまりうまく定式化しなかつたので、直観主義などと誤解されたようである。しかし、明証性の原理は、けつして直観主義ではないし、いわんや感性的な直観というものとはまったく関係がない。明証性の原理とは、

事象自身が自己を与えることであり、どのように考えてもそのようにしか思えないという意味での「別の仕方で考えることの可能性の廃棄」なのである。考えるということは、もともと、現われるものに向かい、それを吟味することに他ならなかったわけで、さしあたり明証性とは「別の仕方で見られるものを受け入れることの可能性の廃棄」にほかならない。

私のみるここでは、現象学は、「見ること」ではなく、むしろ「見えること」つまり「現われ」もしくは「現象」を基本的な原理にしている。「私が見るという作用」などというのは、実は、現象学ではおおきな役割を果たさない。現象学は、基本的には現象のロゴスつまり、現象の構造の開明を目指している。現象学のこういう現出論的な解釈については、すでにフィンク、パトチカからアギレ、クラウス・ヘルト、セヴェリン・ミュラーなどの業績があり、私は、『現象のロゴス』⁽⁵⁾においてとくに現出論的な現象学を構造的な仕方です再構成することを試みた。このような私の解釈の方向を、とりわけセザンヌの絵画を手がかりにしてより深めようというのがこの論文の目的である。

したがって、本論文では、まず、明証性原理という現象学の原理がどういふところにあるのかを明らかにしたうえで、その原理をセザンヌの絵画の解釈に適用するという方向をとることにしよう。

2

そもそも現象学の原理とはどういうものなのだろうか。どういう洞察を抛り所として、現象学は、自らの哲学の自己理解を築いているのだろうか。現象学は、その創設者フッサールがなし遂げたように、考察されるべき対象との距離の明るみのうちで冷静に分析を進めるといふ態度を取っている。この冷静な態度を取る現象学者を、フッサールは、『デカルト的省察』の一五節で、「無関心な傍観者」(uninteressierter Zuschauer)⁽⁶⁾と名付けた。現象学が対象にたいして無関心になる理由は、次の点にある。自然的な態度を取るひとは、世界のうちへと自己を忘れさり、個々の対象に

没入して生きており、世界とその内部の物に関心をもって関わり、物と世界に素朴に関心づけられている。現象学的エポケーの遂行の以前に位置する、哲学以前の自然的意識は、対象性への関心を、対象性との共犯関係のもとに樹立しているし、そのかぎりでは、対象性の「自己顕在の働き」が妨げられる。だから、現象学者は、対象との共犯関係を切斷し、対象への関心を抑え、対象を観察し記述しなければならぬ。

要するに、一定の関心をもって対象に関われば、対象を歪めて見ることになり、対象の真実態を、つまり対象の自己呈示を覆い隠してしまう。そのゆえに対象の自己呈示と対象の現れの次元とを確保するためにとるべきは、エポケーによる無関心の傍観者の態度である。この態度こそ、現象学的という形容詞を被せることのできる真の哲学的態度であるとみられた。この態度を取ることに、ひとは、世界と対象性に無関心に生きるが、しかし、彼の唯一の関心は、主観性として理解された現象の領野をじゅうぶんに観察し記述することなのである。それゆえ対象への一面的な関わりを、つまり「定立的でポジチオナル」な関与を捨て、いかなる現れるものをも、私に「どのように」現れるのかという見地から主題化し、考察のテーマをこの「どのように」ということに収斂させるのである。

しかし、「どのように現われるのか」を主題化することは、究極的には、現われの構造を明らかにするためである。現象学は、そのゆえに、現象のロゴス化を目指す。

明証性原理は、フッサールが『哲学と現象学研究のための年報』第一巻の序言で明瞭に宣言したように、多くの現象学者を結び付ける共通の方法的原理だといってよいだろう。フッサールはこのように書いている。「直観という本質的な源泉とそこから汲み取られるべき本質の洞察」こそが認識の究極的な権利源泉であり、現象学の統一性である。これは、すぐに気付かれるように、『イデー第一巻』の有名な「諸原理の原理」を扱った箇所と響き合っている。そこでは次のようにいわれている。「すべての本質的に与える直観は認識の権利源泉であり、自己を『直観』において本質的にわれわれに呈示するものは単純に自己を与えるものとして引き受けられるべきものである。」

明証性とはもともと事象自身の「原本的な自己所与性」を意味しており、フッサールはそれを経験の原様態としての知覚に結合させて自己解釈した。この自己解釈によると、自己能与を、ひとは、精神的な観ること、原本的に能与な直観によって獲得でき、とくに『イデー』や『デカルト的省察』では、諸原理の原理を、内面性や能与の直観、精神的な観ることだと考えている。「存在者と様相存在者に関して、存在者自身を精神的に観る」(『デカルト的省察』⁽⁹⁾)というのが、フッサールの諸原理の原理なのである。

しかし、私が見るところでは、このようなフッサールの自己解釈は、決定的でも確固たるものでもなかった。それというのも明証性を最も主題的に考察している『形式的論理学と超越論的論理学』にいたると、明証性は、「私が私に対峙する存在者の経験圏域のうちで、その存在者をそれが自己自身を与えるものとして、つまり存在者や一律調和性において同一的なものとして自己能与するものと受け取ること」と考えられたのちに、究極的にはさらにおしすめられて、自我の内在的内面性には、いかなる対象性も明証性も予め拒まれており、「(事象の) 自己能与、自己把持」という広義の明証性概念をうけいれるならば、必ずしもどの明証性も特殊な自我作用という形態をもつのではない⁽¹⁰⁾というまでになる。これは明証性が究極的には、一切の自我作用に先んじた次元に由来しており、自己能与を事象の自己呈示として、つまりは、事象の現れ、立ち現れとして解釈すべきことを示している。つまり、現象学の現象は先づ自我的な事象の自己呈示として解釈される。

通念として陳腐に理解されている直観主義という現象学の原理に反抗して、私の理解する「諸原理の原理」によると、われわれに直接に現れている存在者は、さしあたりそのままに自己を呈示しているものとして受入れなければならない。私がいま言葉通りではない仕方では定式化しなおしてみたフッサールの「原理」は、最も根源のないみで、つまり「明るみのもとに立つ」というみで、明証性の原理である。

ひとは、このような明証性の原理にたいして懐疑的になることもあろう。しかしたんに懐疑的になっただけで、

一切の決定を拒み、未決定性を楽しみとしていたのではないかぎり、かれは懐疑と論駁との根拠を与えなければならぬ。そのとき、まさにそのときに、いかなる論駁するひとまずで何らかの仕方論駁を確保しているわけであり、その確保は実はふたたび明証性の原理に依存している。「すくなくとも私には……と思われる」とか、「なぜなら……だから」という論拠を表現する命題は、すべてその命題を述べるひとにとって「正しいもの」として現れており、それ以外の他の可能性を排除するものとして思念されている。論拠はすべて他では在り得ないものとして主張されている。にもかかわらず、すべての議論は、その過程において未決定の状態におかれており、さしあたりテーゼもアンチ・テーゼも「と思われる」という述語を含蓄的に伴う。いかなる論駁の論拠も、さしあたり、思われ、信ぜられ、そのように見えているにすぎない。

明証性の原理によれば、われわれが恣意的な仕方、どのように考えを改め、変更し、事象を別様に見ることにしても、それでも現れてくるものを必然的な仕方であれわれに自己呈示するものとして、受け入れざるを得ない。明証性が提示するのは、恣意性の変更の遂行を越えて立ち現れてくる開示性の次元である。この恣意性による自由な変更を遂行しているのは意志であるから、明証性原理が開示する次元はまさしく先・意志的な現出の圏域である。「どのように別な風に考えても……としてしか考えられない」というときの、「どのようにしてもそのように現れてくる」という次元こそが、先・意志的な現れの圏域である。

アリストテレスは『ニコマコス倫理学』第六巻におけるドクサ論もしくはプロネーシス論によって、純粹認識でもなく、また純粹な実践でもないある第三項を発見したといえる。この発見は、今日の現象学の議論では、フッサールによる「ドクサの復権」というテーマ群(12)に関連していくのである。フッサールは、よく知られているように、晩年の大著『形式的論理学と超越論的論理学』（「市場の商人の真理」「仮象の真理」）や『危機』（「コンゴの黒人の真理、シナの農民の真理」）において、プラトンらしいこれまでその真の意味を覆い隠され、真理ならざる単なる仮象、単な

る意見とされてきたドクサを、一種の真理、もしくは相対的真理としてその名誉を回復しようとしている。ドクサとは、「……と見えること」としての現われである。

プロネーシスは、学問（純粹認識）からもテクネーからも区別される。しかも、その際の区別の仕方に注意せねばならない。プロネーシスの特殊な位置を、アリストテレスは、明証性の原理との関係で析出しようとしている。プロネーシスを行為的なものに組み入れて、「人間にとっての、よいものとわるいものにかかわるロゴスのはたらきを伴う真の行為の能力的状態⁽¹³⁾」と定義している。この場合の行為的ということが、プロネーシスをエピステーメーとテクネーから区別する。

してみるとエピステーメーとプロネーシスとの差異はどこにあるのか。エピステーメーが、「別の仕方で見出されることの許されないもの」(to me endechomenon allos echein)に関わるのにたいして、実践的な知であるプロネーシスは、「別の仕方で見出されること⁽¹⁴⁾が許されるもの」(to endechomenon allos echein)に関わる。

「別の仕方で見出されることの許されないもの」とは、「他の状態・関係のうちに見出されることのできないもの」、「他の状態・関係のうちに置くことが許されえないもの」であり、哲学者に一定の論理的必然性とともに自らを示すものである。これは、明証性原理のアリストテレス的表現といえることができる。明証性は、「ほかの仕方ではありえないもの」という仕方で、否定性と差異性を通してえられる直接性である。この媒介された直接性を、私は、弁別⁽¹⁴⁾的⁽¹⁴⁾同定と名付けた。

これまで述べた変更の過程は実在的な変化ではなく、むしろ恣意的で自由な変更であり、これは、ここでは扱うことができないが、最終的には論理的必然的な明証性のもとに本質の圏域に、つまりへ他の仕方で見出され得ないものとしての本質の圏域に踏み込む。これに対して、変化として解釈された「別の仕方で見出されること⁽¹⁴⁾が許されるもの」は、今・此処でこのように見出されるのは偶々のことであって、それは、なんら決定的な状態・関係ではなく、却っ

て他の異なった時点・場所では別の仕方で見出されることもありうるということの意味する。

このような「見出され方」の差異は、どのような仕方では現象学的に記述されうるであろうか。また現象学的にどのようなに定式化されるだろうか。それは、今・此処ではAであるようにみえることが、別の時点・場所では別のよう（非Aとして）みえる可能性を排除しないことである。だからこそアリストテレスは *alios echein* といっているのであって、*alios emai* と言わない。これは注目にあたいる。パッソウが指摘しているようにこのような自動詞のエケインと性質の副詞の結合は、ホメロスでは稀であり、アッチカ方言とくにプラトン、クセノフォン、アリストテレスにおいてしばしば用いられた。これらは基本的には端的な存在者を意味せず、また端的にアルコトを意味したのではなく、「あれやこれやの状態・関係に置かれていること」を述べたのである。それはある事象が「ある状態・関係において自己を見出すこと」である。要するに、どういう状態・関係に自己をみいだしているかとは、どのような仕方で見られているかということに他ならない。したがって、どのような状態関係のうちで気分づけられているのかということも、いまわれわれの問題としている言語事象である *alios echein* の意味となる。したがって、端的にあること、端的な存在者が問題なのではなく、あるものがどのような状態・関係で見えているのかが問われている。

明らかに、このような現象学的な補助構築は、アリストテレスの提案している「別の仕方では自己を見出しえないもの」と「別の仕方では自己を見出しうるもの」との区別が明証性原理と、「ドクサの復権」としての原ドクサというテーマを準備している。「別の仕方では自己を見出しえないもの」とは、「今・此処で現れているものが私にのみ現れているのではなく、いわば普遍的にまさしく必当的な自己呈示するものとして受け入れられなければならない」という論理的で必然的な明証性を示す。これに対してドクサとは本来 *dokein noi* に、つまり「私に現れる、私に見える」ということに基づいており、それゆえ、「私にかくかくに見える、現れる」見解という意味をもち、私見をも意味するようになる。

ドクサは私に現れているかぎりの私見であり、他の人には他の様に見えるということも排除するものではない。したがって「別の仕方で自己を見出しうるもの」は、いま私には或るものがこのように現れているけれども、他の人にはまたこれとは別の仕方で見られるであろうということを含意している。しかも、現れるものは、現れているかぎりでは明証性を示しており、この意味で学知と私見とは、つまりエピステーメーとドクサとは、明証性という同じ地盤を共有する。明証性が多様な位相をもつのは避けられない。真理の明証性は、明証性の非真理性をも含意している。

3

「見える」というのは、現われることにほかならない。ドケイ・モイ、*it-looks-like*, *it-seems*, *es-scheint-mir* などという言葉はすべて「見える」と「現われ」との関係をしめしている。この関係はいったいどういうものか。そこで、「見える」というのは、どうかを詳しく考えてみなくてはならない。ここで、「見える」といわれていて、「見る」と言われていないことに注意を払ってみる必要がある。「見る」と、「見える」とは同じ事柄ではない。「見える」も単に「見ることができる」という意味での「見る」という働きがおこる可能性を言うだけではない。「見えるもの」は「見るもの」ではないし、「見える」という出来事は「見る」という作用から明瞭に区別しておかねばならない。それではいったい「見る」と「見える」とはどのように異なるのだろうか。期せずして見えるもの、見たくもないし、見ようとも思わないのに眼前に登場してくるものは、見えるものであり、もっと正確に申せば、見えてしまうものである。それはいわば本意ならずして見えるものである。「本意ならずして」とはまた「否も応もなく」(アプレトース)ということであり、非意志的にか意志の発動の以前にということになる。それに対して、見るというのは、見たいという意志をもって見ることであり、なにがなんでも見るぞ、と自分に言い聞かせながら見ようとするのである。

簡潔にのべると、見るというのは意志とともに、いわば注視することだ。見たいから見る、注意を払って見るという事に対して、「見えるもの」は意志の働きに依存することなく、意志から独立に可視性の領野に登場してくる。この意味では、「見える」とは殆ど「現れるということ」に同じである。意志によって見ようとせずとも、否応なしに見えるてくる。私自身は、ヨーロッパ近代哲学の概念を直ちに素朴に使用することに反対だが、しかし、便利なのでここで使うと、見るとは、私という主観が意志をもって客観（物）を見ることにほかならない。これにたいして、見えるとは客観である物が、私の意志の意向とはかかわりなく私に現れることである。

このように、「見る」と「見える」との差異を見ておくと、アメリカの現象学的な文化人類学者であるエドワード・ホールの次のような話は非常に示唆的に響く。どこの家でも、冷蔵庫というのは色々の食品が様々の形をして置かれているところであり、何処に何があるかを知ることが、常に整理しておかないと簡単ではない。冷蔵庫のなかに何が何処にあるかをよく知っているのは、ホール教授の奥さんであって、彼の妻は瞬時に欲しいものを探し当ててしまう。食品を買ってそこに置いたのは、奥さんだから。これに対して、ホール教授には欲しいものを探し当てるのが容易ではない。どのように意志で捜し当てようとしても、なかなか分からない。彼の奥さんには探している当の物がいわば自ずから現れてくるのにたいして、それをおのれの意志で探しあてようとする彼には見えてこない。

彼はまたつぎのような一件をも報告している。ホールは若い頃考古学の調査旅行に行ったことがあるが、そのとき、遠征に加わった面々は加工された石、とくに鏃を見つけようと意気込んでいた。ものすごく意気込んでいたにもかかわらず、学生たちは地面にむきだしでころがっている鏃をもののみごとに踏みつけていってしまう。「彼らには見えなかったものを、私がかがみこんで拾い上げるたびに学生たちは悔しがったが、それは、たんに私があるものに注目し、他のものを無視するすべを学んでいたからに他ならない。……とはいえ鏃(16)というもののイメージをくつきり浮き上がらせる手掛かりが何であるのかは私にもはっきりとは分からなかった。」

この話しには「見る」と「見える」との差異が鮮やかに述べられている。しかし、これだけでは「見る」ということを、「見える」ということに並列させ、分類しただけにおわる。単にあるものは見えるし、あるものは見えないというように並べてみても、事柄はいささかも明らかにならない。たとえばある星はある状況で裸眼で見えるし、他の星は、裸眼では見えないということが問われているのではない。これでは単に科学的に測定可能な「可視性とその限界」という問題にほかならない。

それと同じように、「主観は客観を見る」のたいていして、「客観は主観に見える」といったところで、それらの両者をいわば並列してみせたただけだから、なにも事柄は明らかになっていないといえよう。むしろ、ここで問われるべきは、「見えるもの」「いいかえれば、「現われるもの」と、それにくっついて登場している「見えないもの」の関係である。「見えること」「それじしんに付随して現れているある「見えないもの」を問い出す必要がある。

「見る」と「見える」との違いを、もう一度、浮き彫りにして考え直してみよう。「見るもの」と「見えるもの」との違いはどういう所にあるのだろうか。「見るもの」は、見えるものと異なり、見えるものの登場する場（視野）に現れてこない。「見るもの」は視野の限界に立っており、どのような見えるものよりも私の近くに寄り添っている。このように私の近くにあるもの、私の最も近くにあるもの、私によって眼前にもたすことのできないものが見るものであり、私によって対象的に知ることのできないものだ。私に余りに身近であるために対象化できないもの、例えば私の性格については、私に余りに熟知されているために、対象的に客観化することの最も困難なもの、私から遠いものであろう。私の性格については、むしろ第三者のほうが良く知っている。私の良く知りえないものは、まさしく私の性格、私の在り方である。たとえば私の眼、とくに私の網膜などというものは、私の身体の一部であり、私に最も近いものだが、しかし、このゆえに最も私から遠く、私に見えてこないものである。それを見えるようにするためには、一定の光学的な装置や操作を必要とする。

このように私に最も近いものは、また同時に最も遠いものだから、見るものは見えるもののうちのどれより、また私以外の他のどのような人間たちよりも、遠くにあるものである。このことは、仏教ではすでに早くから気付かれています。すでに初期の大乗仏典である金剛般若経には、「眼は眼を見ず、故に眼なり」というような後に鈴木大拙のいわゆる即非の論理に定式化される事柄が見い出される。ここには一つの逆説が呈示されている。つまり、あるものはその本性を否定し、脱却し脱し去ることによって良くそのものの本性を發揮することができるといふことである。眼は元来見るという働きをなし、見る働きをその本性とするのだが、それにも関わらず、眼のもつ見るという働きは、眼によって見ることはできない。眼が自らの見るという働きを見ることはできない。眼は他のものを見ることによって、そして、自らを見ることはできないということによって、もっとも良く眼が眼として機能し、眼が眼であるといふことができる。

眼は見るという働き自身を見ることができないうことは、いったいなにを意味するのだろうか。眼が自らを見るのを諦めるといふしかたで、自らの本性を明らかにする。諦めるとは、本来、明らかにすることを意味する。眼にとって「見る」働きは、眼が眼であるための「可能性の条件」であるが、しかし、まさにそのゆえに、ものを見る働きそれじしんは眼によって見るのできないものである。眼はおのれを可能にしてくれるものを、つまり見るという作用そのものを或る闇の中に明け渡し、それを明るみの中に照らさざないということによってのみ、自ら働き、見ることができるといふことを諦めることのうちに、見ることを可能にするものが生まれる。

要点を繰り返すと、見るという働きを可能にするものを、ひとは、見ることができない。これは、見ることを可能とするものを見ることはできず、また、見えるものを可能にするものも、見るのできないものだといふことを意味する。私たちは、いまや、見えるものと見えないもののもっとも根源的な関係に遭遇していることになる。

メルロー・ポンティは、このことに気付いていた。だから彼は次のように書いている。「私は次のような方向で展

開させようと思つてゐる。つまり見えないものは、見えるもののうちにあるへくぼみであり、受動性の襲なのであつて、純粹な産物ではない、と考へる方向である。⁽¹⁷⁾ここで言われているへくぼみ、受動性の襲とは、まさしく見えるものうちにあつて、それを見えるものたらしめてゐるものだ。このくぼみや襲のおかげで、そもそも見えるものはわれわれ人間にとつて見えるものとなることができるといへよう。

4

このようなことはフランスの印象派の画家たちがよく氣付いていたように思われる。へ見えるものゝとへ見えないものゝという事柄を最も良く見ていたのは、とりわけポール・セザンヌであつた。私はこれまでドイツやロンドン(ナショナル・ギャラリー)さらにニュー・ヨークで多くのセザンヌを見た。とくにチュービンゲン(クンストハレ、一九八二年三月)における「セザンヌの水彩画」展は、これまでで最も完璧なといつて良いくらいの優れた水彩画の展覧会であつた。ちなみに、セザンヌの水彩画は、もとより完成した作品というよりもその前段階であり、エチュードといふべきものだから、全世界に散在しておりこれらを集めるのは大変な勞力であつたと思われる。

セザンヌの絵画はふつう美術史ではフランス印象派のなかに一括して数えられている。しかし、美術史というのは、とおりにいふべんのことしか教えない。実は、セザンヌはすでに早くからいわゆる印象派の人々とは袂を別ち、一人で孤独な道を歩んでゐた。印象派の代表とされるモネでは様々の色彩の点の印象の絢爛な舞踏が歌われる。モネにみられるような色彩の舞と歌唱の Aria からセザンヌの絵画は距離を取つてゐる。なかでもセザンヌの水彩画はモネなどのフランスの印象派の絵画から一線を画してゐる。

セザンヌの絵画とくに水彩画は、描かれたものが森の木々であれ、あるいは池の水面であれ、客観的な物のもつ「物ものしさ」、「物らしさ」つまりは物の対象性を失つてゐる。ただ画家に現れ見えてゐるもののみが現れてゐる。

現われるその限りにおける森の木々と水面が描かれている。物がその対象の自立性を失い、絵画のタブローに立ち現れているのは、いわば、画家と対象との間に介在する「媒体の立ち現れ」ということができよう。実体性と自立性を己から奪われた物の現われがそのままにたち現われている。

セザンヌの水彩画のなかで、見えるものは、「画家という「見るかぎりにおいて見えないもの」に対して現れる。絵のタブローをみると、そこには、光と色と暗闇との交錯が描かれている。画用紙が示す背景の白色は、木々の間から透かし見える空であり、また木々の間の木陰、樹と樹のあいだの奥まったところでもある。静物画の場合、余りに近い空間は果物や食器のさらに手前に、いわば白い広がりとして広がっている。セザンヌのしているのは対象のくつきりとした際立ちではなく、また対象が画家にそのものとして浮かび上がっているのでもなく、物は、背景のうちへと、あるいは前景のうちへと崩れ落ちつつある。この物のいわば崩壊を助けているのは、画家が「対象を」ではなく、「対象の見え方を」描こうとするからである。この画家の根本的な態度は物の実体的な自立性を崩壊させ、かくして物の現われ方のみが呈示される。

ヴァレリーがドガに「デッサンとはどのようなものとあなたは理解しているか」と問いかけたとき、ドガは「デッサンとは形ではなく、形を見る見方である¹⁸⁾」と答えた。このことは、セザンヌにもあてはまるように思われる。つまり、画家はつねに対象の「見え方」を描こうと努めるのであって、対象そのものをではない。そして、ここに付け加えておくと、対象そのものを描くことは、そもそも到底できないことだ。というのは、たとえば静物画の果物はすでに何処からか見られている「ざくろの実」であり、林檎である。或る視点から見られたへ見えるものとしての林檎は、すでに林檎そのものではなく、とある視点から見られた林檎として、見えるものうちに属している。もとよりこの見られたものは、隠れている見るもの、つまり画家の身体の位置する場所を暗黙のうちに表示していることになる。絵に描かれたテーブルのうえの林檎は、それを描いた画家の眼がそのテーブルよりも更に上に位置していることを示

している。もし画家の眼がテーブルよりも下に位置していれば、そもそも林檎は現れてこないのだから。

このように「見えるもの」としての林檎は、「見えないもの」としての画家の身体、とりわけ眼と手が手をかすことによって明るみの世界にひきだされる。そして、この「見えないもの」としての画家の身体（眼）は、見えないがゆえに林檎を見えせしめる。

まえにも述べたが、この「見えるもの」と「見えないもの」との関係は客観と主観という風に考えてはならない。それというのも、画家の「見る身体」は、主観でも客観でもなく、それらの間（メタクシュ）に位置しており、この間の次元から見えるものを見、手という「見える身体」によって描くのだから。メルロー＝ポンティは、だから『眼と精神』という最晩年の著作のなかで、アンドレ・マルシャンという画家の言葉を引用してこれを説明している。「森のなかで私は幾度も私が森を見ているのではないと感じた。樹が私を見つめ、私に語りかけているように感じた日もある。」¹⁹

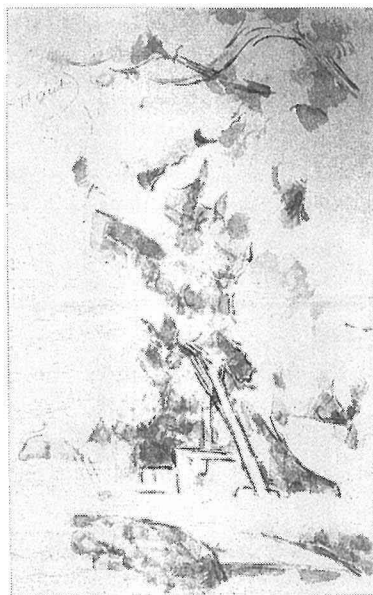
森の木々がこのように現れている次元というものは、画家が身を置いているところであり、彼がその木々を「似せしめ」る作業をおこない、描くところでもある。次元（Dimension）とは、そもそもある広がりを意味している。人間は通常の生活において、このような存在の次元があることを忘れている。なぜなら日常の生活は役に立つものを占有させ、物を支配しようとさせるから。それゆえ、このような現れの次元に、見えるものと見るものとの間の次元に身を置くことは殆ど希有なできごとである。そのような希有なできごとを言い表すのが、のちに解明するように、セザンヌのレアリザシオンという言葉である。この言葉こそセザンヌの芸術を説き明かす鍵である。そうすると、いったいレアリザシオンとは何をいみするのか。

セザンヌの「レアリザシオン」は見えるものと見るものとの間の次元のことである。とはいえそれは、これまでひとがセザンヌのうちに理解したと思ひ込んできた神秘的な経験とか神秘主義というものではない。そうではなく、そ

これは、人間と世界の関係を根源的に解明するべく人間に課せられた謎であるといふべきだろう。この謎はどこまでが人間の身体、とくに眼という見えないものに属し、どこからが森の木々、テーブルのうえの林檎に属するのかが分からない、ある存在の広がりである。⁽²⁰⁾この未決定の広がり、この開かれた存在の次元こそは、現象学がフッサール以来「諸々の地平の地平」と呼んだものであり、つまりは世界である。この存在の次元から、ひとは、絵画を制作するのである。次元とは、もともと広がり、つまりは平面を意味している。

物は見えるものとして現れている。もともと見えるものとは、現われである。しかしながら、同時にこの図（現れるものとしての見えるもの）は、図の背景の内へと崩れ行く。ここには光と闇との交錯が見られる。光は見えるものを見えせしめるが、しかし、その明るさがさらに増せば、光の明るみの高揚のなかで物は現れなくなる。こんどは、光は物を現れさせつつ、自らは明るく輝く背景へと後退してゆく。これは、次のように言い換えることができる。光は森の木々を現れるようにさせつつ、その明るさそのものはいわば「明るい闇」として、見えるものを見えせしめる。そうさせながら、自らはそこから退き、脱し去ることになる。

おなじようなことは、闇についてもいうことができるだろう。森の中の闇の暗がりには、高く枝を張り巡らす木々の緑の葉の明るさをみえせしめる。森のなかの奥の闇のひろがりゆく暗がりが自らを脱し去らしめることにより、木々の緑は明るく輝く。太陽の光の明るさが、森の奥の暗がりを際立たせる。しかしその闇の暗黒の増大と広がりとは森の全体を覆うときには、物はすべて闇におおいかくされてしまう。樹や石は闇によって際立たせられ、闇は明るく輝く日の光によって、自ら光を欠くものとして際立つのだが、この闇は闇自身のうちへと後退し、自らを脱し去らしめる。こういういわば光と闇との関係を、セザンヌは、その水彩画のなかで描いている。画面の全体のなかで、岩は鋭い形を見せ、強い日光のもとで白い空間の広がりとして現れる。そしてセザンヌこそヨーロッパの画家のなかで、画面の余白の意味を理解した最初の人だということをここで付け加えておかねばならない。彼の水彩画は、東洋の水墨



Der Ziehbrunnen im Park des Château Noir (Le puits dans le parc de Château Noir) 1895-1898



Zisterne im Park des Château Noir (Cisterne dans le parc de Château Noir) 1895-1900

画に似てくる。(前頁の図を参照)

5

上に述べた意味で、私はセザンヌの水彩画をセザンヌの芸術の極致とみているが、しかし、画家自身にとっては、水彩画はあくまでも油彩画のためのエチュードにすぎないだろう。油彩画においてもとくに晩年の画業は物の対象性を奪い、歪め、見えるがままに再構成するという仕方をとっている。これはローランやリャールドが行ったように、モチーフとなった風景の写真と比較対照することによってあきらかにされている。

セザンヌは、絵画の方法をいっただいのようなものと見ていたのか。私はまず絵画の理論家としてのセザンヌを浮かび上がらせよう。セザンヌ自身はある手紙で、こう告げている。「われわれが見ているものの横造を与え、その際、われわれの前にあったもののすべてを忘れること」⁽²⁾が彼の課題であったというのだ。彼はこのことが「芸術家に彼の全人格を表現することを可能にする」と信じていた。これが、セザンヌの思想を解き明かす「レアリザシオン」という鍵概念である。

レアリザシオンについて、ラファエルはつぎのように書いている。

“Realisieren kann aber nur heißen, seine Empfindungen den Prinzipien der absoluten Gestaltung überhaupt und denen der Kunst im Besonderen zu unterwerfen; Subjekt und Objekt im sich selbst setzenden Konflikt zu vereinigen und diesen zu einem Organismus zu vollenden; die Vision an der Konkretheit der Gegenstände und ihren räumlichen Werten zu verdinglichen und sie darüber hinaus an diesem gewordenen Ding zu materialisieren—mit einem Wort den Geist in den Staub zu treiben, um aus ihm einen festen Körper zu schaffen, in dem eine am unendlichen Leben teilhabende Seele wohnt.”⁽²³⁾

ここでラファエルはなおも伝統的な主観／客観の思惟図式に囚われている。見るものとしての主観と見られるものとしての客観との関係がここで主題となっている。したがって、主観と客観とを自己定立的な葛藤のなかで統一し、この葛藤を有機体のなかで完成するといわれてもなお不十分な解釈だし、さらに分析と記述が必要であると私には思われる。

むしろ先に引いたセザンヌの手紙に立ち返ろう。ここで注目するべきは、われわれのしているものの模写像を与え、われわれの眼前にあったものを「忘れる」という課題をセザンヌが持っているということだ。忘れるということは、われわれの意識から無くしてしまうということではない。「忘れる」とは、一時的に傍らにおしやられることである。眼前にあったものが一時的に傍らにおしやられることによって、まさにこの忘れによって、芸術家は見られるもの、現われに面前し、見ることにおのれじしんを捧げることができ。忘れるは、まさしく今見えているものに集中し、今、目の前に見えているものに全力で立ち向かうということが可能にする。かくして、いま見えているものに、つまりそれの印象に収斂することが画家の全人格の表現ということ、見えるものの模像を与えるということが可能にするわけである。

現れていたもの、眼前に見えていたものの忘却は、セザンヌの絵を多層的にし、水彩画の場合に顕著に現れている「隠れ」を示す。この「隠れ」は単に「見えない」ものではなく、「色から成立し形成されている対象に奉仕する」ためのある開けのことである。空間とはまさにこの開けである。

セザンヌ以外の印象派の画家たちは光りと、明るい雰囲気からなる対象と対象の間の圏域を描こうとしたし、また、近くのを掴むことができるくらいに詳細に描き、遠いものを殆どみてとることのできないくらいに曖昧模糊とした形にしようという技法、コントラストの技法を使用した。しかしこれにたいして、セザンヌは、近さと遠さとの間を動くという方法を取る。この中間では、すべてのものは一義的な明瞭さを失ってしまう。そのとき、近みで

は描かれるものの特性が奪われてしまい、遠さでは誘い唆すという性格が顕著になる。画家の眼は遠さと近さとの中間の位置を占めている。

だからローランは、セザンヌのペースペクティヴを分析して、「前景の嵩を平坦化し、背景を拡大化した」と定式化している。たとえば、背景のサント・ヴィクトワール山は、モチーフの写真と比較すると、どれも、異様に大きくどっしりと嵩をもつて描かれている。典型は、「ポールクイエから見たサント・ヴィクトワール山」という絵画である。コントラストと対立をセザンヌは普通の遠近法とは逆転させている。セザンヌの画では遠くの山が中心になっている。⁽²³⁾

6

ひとはよくセザンヌのうちに近代の古典的な遠近法の破壊を指摘する⁽²⁴⁾。しかし、実は、セザンヌは人間中心主義的な近代の遠近法とは異なった、もっと別の遠近法を発見していたといえる。セザンヌの発見した新しい種類の遠近法を理解するためには、古典的な遠近法がどういうものであったのかをみておかななくてはならない。

古典的遠近法は、ヨーロッパのルネサンス以来の支配的な認識の哲学と一つになって成立している。レオナルド・ダ・ヴィンチが完成させた古典的な遠近法では、遠近法は「中心性透視画法」⁽²⁵⁾とも呼ばれ、画家の視点から絵画の内部の消滅点に向かって世界と空間を裂き開くことである。視点という主観の眼が、世界を越えた彼方の消滅点に、つまり世界を下に見る理想の点に向かって行く。そして、いわゆる主観と客観との間のその中間のところに絵画のタブローがそそり立つということになる。たとえばレオナルド・ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」という壁画はこういう遠近法によって描かれている。これは、良く知られた絵画だから複製を見ることは困難ではない。複製を見ると、消滅点は、中央に座るイエス・キリストの背後の窓の彼方に向かっていく。

この消尽点に絞られていく画面の全体を見ている画家の眼も、このタブローに居合わせている。画家の眼は、画板の手前に、こちらがわに隠れている。見るものとしての主観が、対極として見られる、つまり客観の極に向かって行くという構造がここに成立する。画家の眼は、画面の焦点 (Augenpunkt) もしくは消尽点 (Fluchpunkt) に対して眺望点 (Blickpunkt) と呼ぶことができる。そして絵画はこれらの二つの極の間に存立することになる。事実、焦点と眺望点とはタブローを間にはさんで照応している。⁽²⁶⁾

近代の主観・客観という構図を取る認識の理論と一つになった近代の古典的な中心性遠近法は、このように主観の極と客観の極という二つの同一性の極を設定し、それらの間にある空間の開けを想定した。この空間の開けが世界にほかならない。

物は世界のなかで、視点から放射される視線の焦点として浮かび上がる。この場合、物の同一性は基体であり、それはまた様々の規定性 (属性とも言ううる) を持っている。この焦点は物の同一性の極、物の基体・実体というものを形成する。焦点は、いわば、物のそのもの、物の自体というべきものである。物の同一性により成立する基体・実体が無限に開かれた様々の規定性を担う。このように世界をみる遠近法の焦点は、無限の理念性としての消尽点であり、物を見る遠近法の焦点は物の同一性だということになる。

中心性遠近法もしくは透視画法は、このように近代の主観・客観の二元論の体制によって成立しているということを考えて、セザンヌが近代の遠近法を破壊したということの意義が分かるだろう。セザンヌは新しい世界の見方、もっと正確に述べると、世界を見る新しい態度を発見した。彼が破壊したのは人間中心主義的な透視画法である。メロロー・ポンティがいついていたこと、セザンヌは人間が世界に現われる以前の世界、つまり先・主観的な世界の風景を描いたのだと言う言葉は的を射ている。この破壊は、主観・客観の構図、実体・属性の構図、基体・規定性の図式性にまで及ぶ。

セザンヌが成し遂げようとして発端をつかんだのは、いわば世界を主観でも客観でもないところから描くことであり、物を基体と規定性という仕方では把握する以前のところで呈示させる、もしくは、現前させるという方針であった。物はもはや属性を担う実体という存在の仕方をやめたのである。

セザンヌは、新しい世界の現れ方、世界の現れの新しい様式の成立の証人となった。セザンヌのまえには、視点の同一性も、物を物たらしめる実体の同一性も消えている。セザンヌが見たのは、物がそれ自身の世界のうちで純粹に現れる次元である。彼は、現れの次元を主題化し、遠近法をこの物の現れの次元でのみ理解しようとした。この現われの次元に面前する画家の在り方を、彼は、レアリザシオンと呼んだ。今や現れの次元そのものが、光と闇との交錯として、面と面との戯れの構造として理解されるようになる。

このような意味での現れの在り方をもっとも明らかに示すのはセザンヌの水彩画である。光とはいまや見えるものの別の名前であり、闇とは見えないものを言い表す別の名である。余りに明るいものも、余りに暗いものも現れの次元から退去してしまう。ゲートルは、かつてカントの友人でもあったハーマンを引用しながら、こういった。「明瞭さとは光と影との適度な配合である」と。セザンヌの水彩画がゲートルの気に入りえたものであるのは確かであろうとおもわれる。もちろんゲートルにその機会はなかったけれども。

セザンヌが今や已れを見えないものと化し、かくして対象という物を、物と物との間の関係として樹立しようとしているように見える。もうすこし正確に述べると、対象をかき消して、その代わりに面と面との関係が取り結ぶ関係・構造としてへ見えるものゝつまり「現われ」を見ているということだ。セザンヌという主観はもはやへ見えないものゝとしての身体として、この世界において機能していることになる。

もとよりセザンヌの平板な遠近法は焦点を持たない。けれども、これを遠近法と呼ぶことはできる。晩年のセザンヌは、遠近法をほぼ次のように理解している。かれは、おのれが晩年たえずうまずたゆまず描き続けたサント・ヴィ

クトワール山を願慮しながら、一八九六年に次のように言っている。「この山はわれわれから遠く離れた良い素材です。この山自身は、じゅうぶんにどっしりとしています。美学校でも、もちろん、遠近法は教えます。しかし、ひとはこれまで深さ（奥行き）が垂直的な面と水平的な面との相互の接触から生まれるということを見落としていたのです。そしてこれがまさに遠近法なのです。私はこのことを長い努力の果てに発見しました。私は諸々の面を塗りますが、それは、私が見もしないことを私はやるわけではないからです。」⁽²⁸⁾奥行きを嵩によってどっしりと盛り上げ、そのかわりに近さを簡略化するというのがセザンヌの方法である。

したがって、レオナルド・ダ・ヴィンチのいう空気遠近法は拒否される。それというのも空気遠近法では、近くのもの、大きく鮮明に描かれ、それにたいして、遠くのもの、小さくしかも曖昧に、しかも空気の青さを濃く立ちこめて描かれるからである。⁽²⁹⁾しかし、こういう空気遠近法はセザンヌの方法ではない。セザンヌの考えでは、絵画とは距離（隔たり）の間の出会いであり、この出会いが遠近法にほかならない。

隔たりの間の出会いとは、面と面との関係である。この面と面との関係はもっぱら色と色との関係として現われる。セザンヌが色を重視したのはよく知られている。「デッサンと色彩とは分けられないもので、色を塗るにつれて、デッサンがなり、色彩が調和してゆくにつれてデッサンが正確になる。色彩が豊富になるとき、形も充実する」とベルナルに語っている。サント・ヴィクトワール山を描いた多くの風景画は、茶色と木々の緑という暖色と寒色の対比で成り立っている。だから輪郭を黒い線で描いてはならない。「面と面が互いに相い接する場合、新印象派の人々が境界線に用いる黒い筋はわれわれの全力をあげて排斥しなければならぬのだ。」⁽³¹⁾これは、エックス・アン・プロヴァンスからベルナルに一九〇五年一〇月に書かれた手紙の一部である。実際に晩年のセザンヌはこのとおりに描いている。⁽³²⁾彼はまず対象の影を描き、その影を色で塗りつぶしていくという描き方をとる。これは、一種独特のものである。セザンヌのばあい黒い筋のようにみえるのは、じつは、影なのである。⁽³³⁾

セザンヌはこのように面と色彩からなる遠近法を距離の出会い、遠さと近さとの出会いとして理解する。だからこそアドリアニという著名なセザンヌ研究者はこのように書いている。「セザンヌの眼目は、空間の次元、嵩の次元、面の所与性を適切な仕方では色によって相互に関係づけることにあつた⁽³⁴⁾」と。セザンヌの言葉を引用すると、「自然は拡がりよりも深さ（奥行き）において見られるべきもの」（一九〇四年四月一日⁽³⁵⁾）なのである。セザンヌの気掛かりであつた面は、平らではなく、深みを持つ⁽³⁶⁾。だから「自然は球体、円錐体、円筒体として取り扱われねばならない。そのすべてが透視法（遠近法）にしたがい、物体と面（プラン）の前後左右が中心の一点に集中されるべきである⁽³⁷⁾」とセザンヌは書く。

セザンヌの今の言葉を解釈して、ピカソは多くの視点から見た対象を一つのオブジェとして描いた。ピカソは多視点的なパースペクティヴを意図的に採用する。有名なピカソの「泣くおんな」などはその典型である。そして、こういう試みは、すでにセザンヌがおこなっていたことなのだ。

セザンヌは、多くの視点から見られた家の「見え姿」を同一のタブローに同時に描き込む。これは、ローランがモチーフ写真との対比で克明に明らかにしたことだ。たとえば、「モンブリアンの鳩舎」という絵では、鳩舎の屋根は上のほうから見られている。鳩舎はさらに他の正反対の二つの視点から見られた像としても描かれた。つまり、「モンブリアンの鳩舎」は三つの視点からの像が同時にひとつの絵のなかに描き込まれている⁽³⁸⁾。

これは、風景画のみにあてはまるのではない。たとえば、静物画についても多くの視点からのパースペクティヴが描かれている。ひとつ例をあげてみよう。多視点パースペクティヴの一つのモデルとして想定されているのは、「果物籠のなかの静物」という絵画である。この絵画についてのローランの分析は徹底したもので多くの洞察をあたえる。「異なった視点から見られてしかも画面の平坦性と調和している面の相互の間に生じている無数の緊張関係こそは、この静物画の神秘と力との源である。空間の感動的で非写実的な幻覚は、視点の移行によって作り出される⁽³⁹⁾」。

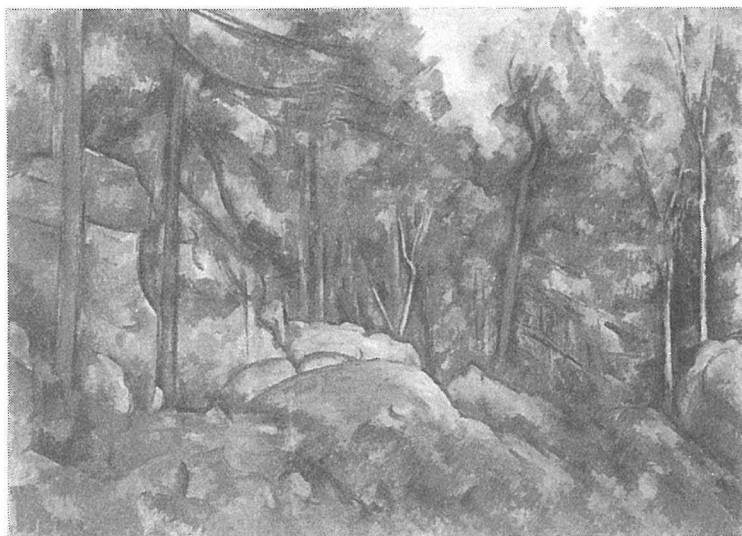
ヴェントゥリもローランの分析に依拠しそれを完全にみとめたうえで、次ぎのように言っている。「セザンヌは異なった視点からの異なったパースペクティヴを創設する。つまり、彼は空間を感覚的なイメージの連続と同一視する。それは、時間と空間の同一性を創造することに他ならない。」⁽⁴⁰⁾ 視点の移行には時間を必要とする。視点の移行が前提している時間の隔たりと移行をひとつの絵画のうちに描き込むということは、時間の変遷をも絵画のなかに呈示していることを意味する。なぜなら視点Aから見える家のプロフィールを、同じ家の視点Bからの見え姿のうちに同時に描き込むということは、画家が視点AからBに移行するに要する時間を絵画のなかに描き込んでいることを意味する。

セザンヌの絵画——それはひとが絵画の成立に手を貸しながらおのれ自身は見えないもの（言い替えると「見ないもの」ではなく「現われぬもの」なのだ）として、しかも世界のなかにあつて身体（手）という見えるものとして世界の様々の事物を、世界の内部から、描こうという試みであつた。彼の絵画のなかでは、一本の樹木、森の木陰、葉の色、それらの背後に見えるサント・ヴィクトワール山の山肌等が相互に関係を結び、対応し、対比を形成し、呼応している。それと同時にこれらは相互に排斥しあい、反発しあい、排除しあっている。そしてそれらの結び合いと呼応は、排斥と反発と一つになって、画布の全体宇宙のなかで調和している。だからこそベルナルは、セザンヌの制作の方法に「調和の法則」⁽⁴¹⁾の支配を認めたのである。セザンヌの絵画は、明るみと暗さ、褐色と緑色、前景の簡素化と背景の嵩の盛り上げ、家や橋の強調された歪みなど様々の対立から成り立っている。そして様々の対立の調和しあう宇宙とは、まさしく構造論的な現象野である。⁽⁴²⁾ 山なみが私に大きくどっしりとまっすぐに見えるときには、その山々の手前の木々や岩は、小さく斜めに傾いでみえる。このように、絵画も風景も一定の相互連関の構造のなかで現われる。そして、その構造は、超主観的であつ先主観的である。（次頁の図を参照）

「レ・ローブから見たサント・ヴィクトワール山」（一九〇二）と題された絵を鑑賞してみよう。この絵をニュー・



La Montagne Sainte-Victoire vue de Bibémus, vers 1887.



Intérieur de forêt. 1898-1899.

ヨークのメトロポリタン美術館で見たとき、ジョン・リワードというセザンヌ研究者はこの絵について次のように解説していた。「これら三本の倒木の各々は他の二本の倒木への機能（関数）を正確にはかつて理解されている。そして、それらの各々はストロークの緊密な波の全体としてのハーモニーを形成している。」つまり絵画に描かれた各の物は、その絵の提示する宇宙のなかで他の物との調和のとれた関数関係に置かれている。

「ビベミユスの石切場における岩」という水彩画に描かれている岩についてヴェントゥリは次のように言っている。「岩はそれを岩として見せるきっぱりとした性格をもち、しかも、同時に岩は価値として現れている」と。おなじことは、「森のなかの岩」⁽⁴³⁾という絵画についてもいうことができよう。セザンヌが描いているのは、物質としての岩でも樹でもない。彼は、岩や樹の「見え姿」を、「形の見え方」を色で現われせしめている。質料をもたぬ、物質性を脱し去った形と形との関係を描くことにより画家はひとつの絵画のうちに「見え姿」と「見え姿」との間の機能しあう価値の交錯を創造している。それはいわば実在としての岩と実在する樹との接合点に立ち現れてくる。画布に描かれるのは、ただ、どのように見えるのかという形と色の広がりだけである。

セザンヌが描くのは、ひとつの秩序ある宇宙である。この宇宙のなかで個々の要素、個々の岩、樹木、果物、机などが独自の価値をもって現れる。一つ一つの要素は、例えば岩であり、家である。杉や倒木である。これらは、キャンバスの背景に溶け込みながら、それにもかかわらず、相互に対立しあい、コントラストを形成する。なぜなら、絵画の諸要素は己の内部から輝きもするからである。メルロー・ポンティは、物は雰囲気⁽⁴⁴⁾に溶け込まず、また他のものとの関係のうちに失われることもなく、むしろ、物はそのものの内部から輝き出るといふ。ゲルノット・ペーメであれば、物の脱自態⁽⁴⁴⁾というところであろう。だからこそ絵画に登場する諸要素は、いわば画布の全体の秩序のなかでお互いに映し合い、戯れあうことができる。これらの映す―映しあいのなかで、タブローの宇宙はひとつの調和ある姿を呈示している。

晩年のセザンヌは、おのれの行っていることが自然の研究であると慎ましく語っている。「画家はまず自然の研究に没頭し、自己の修養であるべき絵画の制作に努力せねばならない。」⁽⁴⁵⁾「画家は、色彩と素描とによって、その感覚と認識を築き上げていく。」⁽⁴⁶⁾セザンヌは文学者や哲学者が言葉や概念で研究し思索するかわりに、素描と絵画の制作によって自然を研究した。その結果、彼は「かつてわれわれに見えていた全てのものが忘れられ、われわれが現に見る物象が明らかになる」⁽⁴⁷⁾と言いつつ、セザンヌは、メルロー・ポンティが言っていたように、この世界の最も原初的な光景を目撃しているといえよう。

7

セザンヌを尊敬していたマルチン・ハイデッガーは、晩年、セザンヌの故郷、エックス・アン・プロヴァンスを訪れて、そこでの印象を、——ハルトムート・ブフナーの伝えるところによると——次のように語った。「セザンヌの故郷でのこれらの日々は、哲学の一つの文庫のすべての書物に匹敵する。もし一人の人間がセザンヌが描いたように、まさにそれほどまでに直接に考えることができるであろうならば」⁽⁴⁸⁾と。そして最近のドイツのハイデッガーのセザンヌ解釈についての論文はすべてこの文を手がかりにしている。ハイデッガーが将来の思惟のそそり立つ峰への登頂を導くシエルバとしてセザンヌの絵画をみていたのは確かであろう。⁽⁴⁹⁾

いったいハイデッガーは、どのような点でセザンヌを高く評価していたのだろうか。ハイデッガーがセザンヌをどのように見ていたかは、彼の「思索されたもの」と名付けられて、ルネ・シャールに捧げられた一連の詩のなかの一節が詩っている。その語るところに耳を傾けよう。

Im Spätwerk des Malers ist die Zwielfalt

Von Anwesenden und Anwesenheit einfältig

見えることの構造

geworden, »realisiert« und verwunden zugleich,
(5)
 verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.

現前するものと現前することが二重の襲をなしながら、しかも、一重になるというこの言葉によって、ハイデッガーは、いったいどういふことを語ろうとしているのか。そして秘密に満ちた同一性とはなにか。『realisiert« und verwunden zugleich』と云っている限りそれは、明らかに、セザンヌのレアリザシオンについてのハイデッガーの解釈を語り出している。

現前するものと現前性がなす二重の襲とは、存在者と存在者性との差別を、つまりは、対象と、対象を対象たらしめるもの、本質とか地平とか言われるものとの差別を意味している。⁽⁵⁾ 言い替えると、現前するもの (Anwesendes) とは、対象、或もの、一定の仕方で眼前に存在するものを意味する。それに対して、現前性 (Anwesenheit) とは、対象を対象たらしめるもの、或ものをそのものたらしめるもの、つまり存在者を存在させる本質もしくは実体としての存在者性である。この現前性は、本来のハイデッガーの思惟からすると現前せしめること、つまり、Anwesenlassen とはきっぱりと区別しなくてはならない。しかし、それにもかかわらず現前するものと現前性との差別は、存在論的差別に平行している。ハイデッガーのいう二重の襲とは、ヨーロッパの思惟をこれまで根本的に規定してきた存在論的差別、かの存在者と存在することとの差別なのである。

ハイデッガーは、ここで、存在者もしくは現前するものを対象とみなすのではない道をセザンヌのうちに探り当てる。セザンヌの描くもの、たとえば、サント・ヴィクトワール山、シャトー・ノワール、メゾン・マリア、ビベミュースの石切場、トゥロワ・ソートの橋、レスタック風景、マルセーヌ湾などは、すべて、主観と客観の両極性の磁場の客観つまり対象としてタブローに登場するのではない。それらは、客観でもなければ、対象でもない。そもそもここでは、対象を見る主観が画面から欠けている。絵のタブローのどこにも、中心性遠近法が前提する焦点や消滅点が現

われていない。⁽⁵²⁾

セザンヌの絵に登場するものは、対象として、あるいは客観として現われるのでないとするならば、いったいどういふ資格で現われるのか。現前するものと現前性という二重の襲が、セザンヌの後期の作品では、一重になったというのは、単純に、存在論的差別が廃棄されるというべきなのだろうか。存在と存在者がじつは同一であるというべきなのだろうか。そしてそれが、セザンヌのレアリザシオンであり、秘密に満ちた同一性になるということなのだろうか。

ハイデッガーは、『思惟とは何の謂いか』という最晩年の講義のなかで、いまのべた問にたいする答えを与えているように思われる。もとよりここでは、パルメニデスのエオン・エムメナイというまさに存在者と存在することの二重の襲が主題となっている。しかし、そこに偶然とはいえないのは、おそらくセザンヌのサント・ヴィクトワール山の絵に対するハイデッガーの解釈がのべられているように思われることだ。⁽⁵³⁾「われわれはいま現前している山なみに、(……)もっぱらその現前を見ながら注目する。現前するものは、隠れなさから開き現われた。現前するものは、己の現前することのうちでそのような開き現われから由来している。隠れなさから開き現われるということによって、現前するものは、あらかじめ隠れなきものの中にまたすでに立ち入ってしまっている。これが、山なみが風景のうち⁽⁵⁴⁾に存するということの意味である。」つまり、ハイデッガーのみるところでは、山なみが、たとえばサント・ヴィクトワール山が或る主観に対する客観としてでもなく、また自立した実体としてでもなく、むしろ、レスタック風景の、あるいは、ビベミュスの石切場の風景のうち⁽⁵⁴⁾に溶け込んだサント・ヴィクトワール山として現われる。

現象学的に記述すると、サント・ヴィクトワール山は、ある風景のなかで、一定の地平のなかで現われる。この現前するもの、この現われるものは、対象でも客観でもない。そうではなく、これらは、タブローの内部から光り輝いているのである。ハイデッガーはつぎのようにいう。「現前することは、滞留することのうちに集められ、この滞留

することは、そのつどひとつの山なみ、海、一軒の家を逗留せしめ、他の現前するものの間でのそのような滞留の間（あいだ）に基づいて眼前に横たえせしめる。（……）ギリシヤ人はそのような滞留することを、明け開かれて光り輝きつつそれじしんを示すことと意味での輝き現われることとして経験する⁽⁵⁵⁾。したがって、現われ現前するものは、いまや現われること、現前することとひとつになる。

現前するもの（das Anwesende）は、かくして、人間に現成し、人間に襲いかかり、人間を圧倒するという意味で人間に関わる。だからハイデッガーはつぎのように言う。「己の内部から現われながら人間に現成するものは、ギリシヤ人の経験においては、本来の存在者であったし、（……）現前することという意味での存在である⁽⁵⁶⁾。」現前するのは、現前することと一つになって、人間の主観の以前の次元において己の内部から立ち現われる。セザンヌにとって彼の故郷の風景画は、このような意味で己の内部から立ち現われ、真理として樹立されている。セザンヌの絵画は現前し、人間に襲来するのである。

何が現前するかは、それがどのように現前するかと同じである。そして、現前することなく自らを匿うものとの関係において、つねに、現前するものは現前する。これが、現前するものと現前性との二重の襲が一重になるということの意味である。つまり、レアリザシオンは、いまや、現前せしめること（Anwesenlassen）を意味する。現前せしめることは、ハイデッガーのセザンヌ解釈のうちで、匿いから開放し、開かれた明るみに、つまり隠れなきものにもたらずこととして理解される⁽⁵⁷⁾。つまり、サント・ヴィクトワール山や庭師ヴァリエーの姿は、セザンヌの絵画のうちでそれらの開かれた明るみの場にもたらされる。

セザンヌの絵画は、二重の意味で地平性に囲まれて現前している。見えるものと見えないものとの関係は、まずは、見えるタブローと、タブローに彩色した画家の身体という見えないものとの関係に示される。ついで、絵画じしんが或るものを現前させながら、同時に明るい闇として、あるいは、暗き明るさとして決して現前しないものをもなう。

見えるものはつねに見えないものともなるのである。これが見えることの構造というべきものであろう。

(1) ヘルナール『回想のセザンヌ』平凡社 1966, p. 495 下。(以下の引用ページは、p. によって邦文文献を、s. によって欧米文献を示す。)

(1-a) バルザック、『知られざる傑作』の主人公、フレンホーファーはセザンヌとほとんど同じデッサン論を展開している。ヘルナールはつぎのような逸話を伝えて、いかにセザンヌがこのフレンホーファーと一体化していたかを示している。「一タバルザックの『知られざる傑作』の主人公、フレンホーファーの話がでたとき突然翁は立ち上がり前に進んで黙ったまま人さし指で己の胸を叩いてみせた。……翁は激しく感動して眼に一杯涙をためていられた。翁よりまえに一先駆者があり翁の心を予言した。」ヘルナール『回想のセザンヌ』世界教養全集12、平凡社 1966, p. 483. 下。この逸話は、ジョン・リョールド以来よく知られるようになった。たとえば、ローラン『セザンヌの構図』p. 41を見よ。アール・ローラン『セザンヌの構図』内田訳、美術出版社。1972。

(1-b) Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la Perception*, Paris 1945, S. 372/373.

(2) たとえば、ハースベック・テウヴらについての現象学的心理学的な優れた研究をなした C. F. Graumann: *Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität*, (de Gruyter: Berlin 1960), S. 19.

(3) 拙著『現象学と構造主義』世界書院、1990 などをご覧ください。

(4) Tadashi OGAWA, Article: Kitaro Nishida, in: *Encyclopedia of Phenomenology*, ed. by Lester Embree, (Kluwer: Dordrecht 1997), pp. 490-494.

(5) 拙著『現象のロマン』勁草書房、1986。

(6) Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen*, Hr. E. Stroeker, Philosophische Bibliothek, (Meiner: Hamburg 1987), S. 35 ff. 一九七七年の初版は極度にミスプリが多量。

(7) Husserliana XXV. (Nijhoff: Den Haag 1973) S. 63 f.

- (8) Husserliana III. Biemel-Ausgabe, (Nijhoff: Den Haag 1950), S. 52.
- (9) Edmund Husserl: Cartesianische Meditationen, Hg. E. Ströker, Philosophische Bibliothek, (Meiner: Hamburg 1987), S. 35 ff.
- (10) Formale und Transzendentale Logik, Husserliana XVII, (Nijhoff: Den Haag 1974), S. 166, 169, 176, 208, 287, 292.
- (11) A. a. O. S. 292.
- (12) Husserliana Bd. VI. Zweite Auflage, (Nijhoff: Den Haag 1976) S. 141, Husserliana Bd. XVII, (Nijhoff: Den Haag 1974), S. 284. せかだ' 私の編集したトーマス・クレー『現象学の最前線』晃洋書房' 1994 のうたをふつひを参照せよ。
- (13) Arist. E. N. 1140 b 4-6, OCT. S. 118.
- (14) 拙著『現象のロトス』勁草書房' 1986.
- (15) Passow: Handwörterbuch der griechischen Sprache, 1/2, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 1983), S. 1297.
- (16) 拙著『現象学と文化人類学』世界書院' 1990, pp. 140-141.
- (17) Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'Invisible*, (Gallimard: Paris 1964) S. 289, 滝浦静雄' 木田元の邦訳とは『見えるものと見えなづもの』みすめ書房' p. 342.
- (18) Paul Valéry: *Degas, danse dessin*, (Gallimard: Paris 1965), S. 197. しかに' ヴァレリーは下ガの言葉をまじたく近代的に解釈して、「形」を対象の整合的表象として、「形を見る見方」を芸術家の遂行の仕方として理解している。これはほとんど誤解とごうごうである。
- (19) M. Merleau-Ponty: *L'Œil et l'esprit*, (Gallimard: Paris 1964), S. 31.
- (20) メルロー＝ポンティアは「私が空の青さを眺めるとき非宇宙的な私が空ごうごうて考えるのはなべ」「それ」が私のなかでかくながみのだごうごう。"Il se pense en moi". *Phénoménologie de la Perception*, (Gallimard: Paris 1945), 1976, S. 248. この「それ」こそは「私でも空でもなべ非人称の存在の次元である。『意味と無意味』に収められた「セザンヌの懷疑」のなか

- でメルロー＝ポンティは、じぎのようなセザンヌの言葉を想起している。「セザンヌは言った、風景が私のなかで己を考える」²¹」 Maurice Merleau-Ponty: *Le Douce de Cézanne*, in: *Sens et Non-sens*, (Nagel: Paris 1966), S. 30.
- (21) Paul Cézanne: *Briefe* (Hg. John Rewald), 1979, S. 279, 288, 295. Vgl. Goetz Adriani: *Cézanne-Aquarelle*, (Du Mont: Köln 1982), S. 81.
- (22) Max Raphael: *Von Monet zu Picasso*, STW 832, (Suhrkamp: Ffm 1989), S. 140. ちなみに、西田幾多郎はすでに『日記でわかる直観と反省』にまつてラファエルのこの書物を一九一三年の初版から引用している。西田全集、第二巻、岩波書局、p. 122.
- (23) ローラン『セザンヌの構図』美術出版社、1972, p. 203/198。エリック・ローラン『Erle Loran: Cézanne's Composition, Univ. of California Press 1970.』
- (24) ノボトフ・ノボトフ・フリツ・ノボトフ: *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien 1938.
- (25) たてねは、Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität*, (Carl Winter: Heidelberg 1969), S. 18-23 を参照。古代ギリシャの数学的なペースペクティヴは、眼から飛び出る円錐形という仕方では把握されていた。しかし、この数学的なペースペクティヴについてはここでは立ち入ることができない。
- (26) C. F. Graumann: *Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität*, Berlin 1960, S. 14, S. 24.
- (27) *Goethe Werke* Bd. 9, DTV-Ausgabe, S. 523.
- (28) Goetz Adriani: *Cézannes Aquarelle*, (Du Mont: Köln 1982) S. 67.
- (29) レオナルド・ダ・ヴィンチ、杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』上、岩波文庫、p. 225/226.
- (30) ヘルナール『回想のセザンヌ』世界教養全集12、平凡社 1966, p. 481 下。この箇所は、メルロー＝ポンティも引用している。S. N. S. 26.
- (31) ヘルナール『回想のセザンヌ』世界教養全集12、平凡社 1966, p. 503 上。
- (32) ローランはしかしセザンヌも黒い線をまず描いていると述べて、この説に疑惑の念をもっている。要するに、セザンヌは

バルザックの小説の主人公の説のうけうりをしていただけだという。注(1-a)を参照。一般的にいうと、ローランの研究は非常に分析的で優れているが、しかし、全体としてセザンヌをルネサンスの巨匠やエル・グレコなどという伝統に結び付けようとし、セザンヌの革命的な面を看過している。ローラン『セザンヌの構図』美術出版社、1972。オリジナルは、Erie Lorain: *Cezanne's Composition*, Univ. of California Press 1970.

(33) 参照、滝浦静雄『メタファーの現象学』世界書院、1988、p. 262。滝浦静雄は、実際にはセザンヌも黒い線を輪郭として描いているというけれども、それは一種の誤解である。セザンヌが影をまず描いているというところは、次のメルナール『回想のセザンヌ』の文が示している。「翁の描法はいたって独特で、普通の方法と全然異なり、非常に複雑だった。まず影から始め、そのうえからいよいよはみだごせ塗る。」メルナール『回想のセザンヌ』p. 477.

(34) Goetz Adriani: *Cézanne Aquarelle*, (Du Mont: Köln 1982), S. 67.

(35) メルナール『回想のセザンヌ』p. 495下。

(36) メルナール『回想のセザンヌ』p. 484上、495下。

(37) メルナール『回想のセザンヌ』p. 495下。

(38) ローラン『セザンヌの構図』美術出版社、1972、p. 130/131。オリシナールは、Erie Lorain: *Cezanne's Composition*, Univ. of California Press 1970.

(39) ローラン『セザンヌの構図』美術出版社、1972、p. 127。ナゴシ訳文を変更した。

(40) Lionello Venturi: *Cézanne*, London 1978, p. 118.

(41) メルナール『回想のセザンヌ』p. 477下。

(42) 拙著『現象のロコス』勁草書房、1986、p. 51以下。

(43) Howard Hibbard: *The Metropolitan Museum of Art*, London 1980, S. 444. Catalogue No. 796. Paul Cézanne, *Rocks in the Forest*.

(44) Maurice Merleau-Ponty: *Le Douce de Cézanne*, in: *Sens et Non-Sens*, (Nagei: Paris 1966), S. 21. Vgl. Gerriot

Böhme: *Atmosphäre*, (Suhrkamp: Ffm 1995), insbesondere den Begriff der "Ekstase der Dinge".

- (45) ヴェルナー 『回想のヤキム』 p. 497 下。
- (46) ヴェルナー 『回想のヤキム』 p. 497 下。
- (47) ヴェルナー 『回想のヤキム』 p. 520 上。
- (48) H. Buchner: *Fragmentarisches*, in: G. Neske (Hg.): *Erinnerungen an Martin Heidegger*, (Neske: Pfullingen 1977), S. 47 ff.
- (49) Vgl. Günter Seubold: *Der Pfad ins Selbe*, Philos. Jahrbuch, 1987, S. 77.
- (50) Martin Heidegger: *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA. Bd. 13, S. 223.
- (51) Günter Seubold: *Der Pfad ins Selbe*, in: *Philosophisches Jahrbuch*, 94. Jahrgang, 1987, S. 67 f. 同「ノート」をめぐってながみ次の二つの論文も特徴をみよ。Gottfried Boehm: *Im Horizont der Zeit*, in: *Kunst und Technik-Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, (Klostermann: Ffm 1989); Christoph Jamme: *Die Verlust der Dinge*, Cézanne-Rilke-Heidegger, Dtsch. Z. Philos. 40 (1992) 4, S. 385-397.
- (52) ノイボルトは「光は画家のために存在するのと同じなら」というセザンヌの言葉を彼の手紙から引用して居る。Seubold, A. a. O. S. 77.
- (53) ヤメもそういう解釈をたっている。Vgl. Christoph Jamme: A. a. O. S. 393. ヤメは一般に存在論的差別の克服の方向をハイデッガーが目指しているという見方をとっているように思われる。そして、晩年のハイデッガーの開示と隠蔽という問題系の中でハイデッガーのセザンヌ、レアリザシオンへの解釈を見ている。これにたいして、ノイボルトはむしろ対象と地平性という枠組みのなかへもちこんで解釈しようとしている。しかし、両者は結局同じことをいっているように思われる。なぜなら、「地平性の思惟」と「開示／隠蔽の思惟」とは私のみるところで異なるものではないからである。私もハイデッガーの存在論的差別を地平性と状況性の概念を深めるなかで乗り越えるべきだとみている。拙稿「物の現われの地平性とカオス的な多様性」FAS協会編『自己・世界・歴史と科学』法蔵館、1998。

- (54) Martin Heidegger: Was heisst Denken?, (Niemeyer: Tübingen 1984) S. 144.
- (55) Martin Heidegger: A. a. O. S. 144.
- (56) Martin Heidegger: Heraklit, Gesamtausgabe Bd. 55, (Klostermann: Frankfurt a. Main 1979) S. 57. 参照『四日谷敬子』、「ハイデッガーの『大地』概念とギリシア的思惟」、『人間存在論』第三号、1997, p. 376。そこでは、現前 (an-wesen) の前綴の "an" に「人間のほうへ襲いかかってくるような動性」がハイデッガーによって見て取られていると正当にも解釈されている。ハイデッガーにおける現われることを輝きという意味で解釈するときには、当然どこまでくるだろう。ハイデッガーはすでに『存在と時間』において「人間に襲いかかる、襲来する」という動きを気分⁵⁷に認めていた。拙稿「気の哲学と雰囲気」『人間存在論』第三号、1997, p. 328 以下を参照されたい。こういう人間への襲来は、たとえばセザンヌの絵画を鑑賞するひとを捉えるであろう。セザンヌの風景画を見たときのある種の気分の高ぶりは、ロランが明らかにしたそのモチーフ写真の陳腐さを前にしてかき消されてしまう。ハイデッガーはしかし身体的状態感への、気分の関わりを十分に分析しているわけではない。これは、また、現前することと現前するものが身体的状態感にどのように関わるかを洞察していないということにも示される。
- (57) „Anwesenlassen zeigt darin, sein Eigenes, dass es ins Unverborgene bringt. Anwesen lassen heisst: Entbergen, ins Offene bringen.“ Martin Heidegger: Zeit und Sein, in: Zur Sache des Denkens, (Niemeyer: Tübingen 1969) S. 5. (筆者 おがわ・ただし 京都大学大学院人間・環境学研究科〔哲学〕教授)

Zur Struktur dessen, was mir erscheint.
Eine struktural-phänomenologische Besinnung
zur Malerei Cézanne

von Tadashi OGAWA
Full Professor of Philosophy,
Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University

Cézanne bereitete einen Weg zur "Neuen Kunst" der "Modernen Malerei" vor, indem er eine neue Perspektive entdeckte, die über die mathematische Perspektive in der Antike und die neuzeitliche Zentralperspektive seit der Renaissance hinaus zur Dimension der "Berührtheit von Flächen" gelangt. Martin Heidegger und Maurice Merleau-Ponty haben im Voraus auf ihre Weise die phänomenologische Bedeutung der Cézanneschen Malerei für eine erweiterte menschliche Sichtweise der Welt geahnt. Merleau-Ponty hat in der Cézanneschen Landschaftsmalerei eine vor-subjektive und vor-objektive Landschaft, Heidegger hingegen die "geheimnisvolle Identität" von Anwesendem und Anwesenheit gefunden.

In meinem Beitrag handelt es sich um die phänomenologische Interpretation der neuen Perspektive bei Cézanne, also darum, dass er eine neue Zugangsart zu den Dingen, eine neue Art, sie zu sehen und sie für uns erscheinen zu lassen, geschaffen hat. Diese beleuchtet die Welt vor dem Auftreten des Menschen über die sogenannte ontologische Differenz zwischen "Sein" und "Seienden" hinweg. Meine Absicht dieser Abhandlung liegt nicht in einer kunsthistorischen Interpretation von Cézanne, sondern in einer systematischen und phänomenologischen Aufklärung dessen, was mir in seinen Bildern erscheint.

In der passiven Dimension des menschlichen Daseins geschieht es nicht, wie oft fälschlich angenommen wird, dass ich etwas sehe. Statt dessen

“erscheint” mir etwas. In diesem Zusammenhang habe ich die folgenden Thesen zur Phänomenologie vertreten:

1. Das methodische Prinzip der Phänomenologie ist nicht der Intuitionismus, sondern die Evidenztheorie, in der die Sachen selbst mir direkt erscheinen. Das zentrale Prinzip ist das Sich-Zeigen in seinem je eigenen Selbst.

2. Was mir erscheint, ist immer perspektivisch vorstrukturiert. Die Perspektive wird als eine Art Ur-Phänomenologie bezeichnet. Aus ihrer Geschichte und aus der Erforschung der Erscheinungsweise der Dinge heraus ist gerade sie in der Malerei Cézanne beachtenswert, denn sie ist bei Cézanne eigenartig. Er lehnte die neuzeitliche Zentralperspektive ab und entdeckte so seine eigene, neue Sicht, die eine rein volumenhafte Erscheinungsweise der Dinge ist.

3. Die Landschaftsbilder von Cézanne sind anwesend umgeben von einem Horizont im doppelten Sinne. Einmal zeigt sich die Struktur des Sicht- und Unsichtbaren im Verhältnis des sichtbaren Tableau zum unsichtbaren Leib des Malers, der dieses Bild geschaffen hat. Zum anderen begleitet das Bild selbst, während es etwas darstellt, was anwesend ist, noch mehr, etwas, das man eine aufleuchtete Finsternis oder eine verdunkelte Helle, die nicht im Sinne eines Motivs anwesend ist und sich doch irgendwie bemerken lässt, nennen könnte. Das Sichtbare begleitet das Unsichtbare. Das ist eben die Struktur dessen, was mir erscheint.

Les chemins de recherche interdits chez Parménide

par Kaname MIURA

Professeur adjoint de la philosophie
à Université Jumonji

Dans son fragment 2 (D.-K.), Parménide d'Élée, par la bouche de la Déesse, retient uniquement les deux chemins de recherche: l'un qui