

出来た作品と完成した作品

——ボードレール、マルロー、メルロ＝ポンティ^①——

佐藤 勇 一

はじめに

〈出来た作品 *une oeuvre faite*〉は、必ずしも〈完成した *finie*〉わけではなかったし、〈完成した作品「＝仕上げられた作品」 *une oeuvre finie*〉は必ずしも〈出来た *faite*〉ものではなかった。(PM, 77-78, *Signes*, 64)

この印象的な一文は、メルロ＝ポンティが、「間接的言語」及び「間接的言語と沈黙の声」で、マルローの著作から引用した文章である。だが、これはマルロー自身のものではなく、彼がボードレールから引用した文章である。つまり、この文章はボードレールが書き記し、その後マルロー、メルロ＝ポンティによって引用されたという来歴を持っている。その来歴をたどる間に〈出来た *fait*〉と〈仕上げられた *fini*〉の対比は、ボードレールが持たせていた以上の意味を持つことになった。

本稿はこの含蓄深い一文の持つている意味の襞を開いて、メルロ＝ポンティによる絵画の歴史に関する考察を取り出し、そしてそこに彼の哲学の特徴を見ようとするものである。以下、(一)ボードレールが〈出来た〉と〈仕上げられた〉の区別にどのような意味を持たせていたか、(二)マルローがどのような意味を付け加えたか、(三)メルロ＝ポンティがマ

ルローをいかに解釈し、どのような意味をこの一文に込めたか、順に検討していきたい。

一．ボードレール——『一八四五年のサロン』

ボードレールは、王立美術館(ルーブル)で開催された展覧会(一八四五年三月一日)の公衆が、コロの『ホメロスと牧人たち^②』を不器用だと評価したことに対して、次のように批判した。

おめでたい連中だ！ 彼等は……〈出来た作品 *morceau fait*〉と〈仕上げられた作品 *morceau fini*〉との間には大きな違いがあるということ——一般に〈出来た〉ものは〈仕上げられた〉ものではなく、きわめて〈仕上げられた〉作品が全く〈出来上がった〉いないことがありうる——才気に富み、重要で、うまく置かれたタッチの価値は途方もないものだという事々……を知らない^③。

これは、ボードレールの初美術批評『一八四五年のサロン』に見られる言葉である。この言葉から我々は、後にサロンの審査員にもなったコロでさえ公衆に受け入れられていなかった時代があったことを知るこ

とができる。官展に集められるような「光り輝き、こざっぱりしていて、巧妙に磨き上げられた作品」(OC, 218)に慣れた鑑賞者の眼には、コロの絵は製作技術の劣ったものに見えた。細密な人物描写、明確な構図、色調の調和を滑らかな画面上に巧みに表現した絵を「仕上げられた」作品 *morceau fini* とすると、タッチを見てとれるコロの絵は仕上げられていないと言えない。

このような評価に対して、ボードレールは憤る。「コロ氏の美点をなすが、素朴さと独創性である」(OC, 218)のに、巧みさのみを評価基準とする視野の狭い「半可通たち *les demi-savants*」(OC, 218)はそれを理解できていない。コロのタッチに見られる才気は、過去の巨匠たちに匹敵する。『ホメロスと牧人たち』はよく製作されており、これは「出来た」作品 *morceau fait* なのだ。

ボードレールは、サロン審査員たちに評価の高い「仕上げ」に反旗を翻し、コロの素朴さを擁護するために、「仕上げられた *fini*」と「出来た *fait*」を区別する。この区別が指し示しているのは、絵画の古典的な評価基準と、現代絵画の源泉に位置づけうるコロの表現との齟齬である。そこに現代絵画の始まりを感じ取ったボードレールは、「新たなものの到来を祝う」(OC, 224)よう人々に求めたのである。

二. マルロー——『空想的美術館』

二・一. 「変貌の対照」

『一八四五年のサロン』から一世紀経って、ボードレールの区別は、マルローの『空想的美術館』に再登場する⁵⁾。空想的美術館とは美術品の複製写真集のことである。マルローにとってカタログや画集は新たな美

術館であり、現実の美術館がもっていた限界を補い、その機能を徹底するものである。

一九世紀初頭のヨーロッパに登場した美術館は、作品と鑑賞者の関係を一変させた。従来ではゴシック彫刻は教会に、レリーフは宝石箱にというように、造形作品は現実の文脈のもとに置かれていた。ところが美術館では、造形作品は特定の場所や宗教的・装飾的機能から切り離され、或る種の等質な空間で鑑賞すべき「芸術作品に変貌」する。

しかも、美術館の機能は、たんに作品を作品として見る態度を我々に形成することだけではない。美術館は、例えばアングルとドラクロワのように敵対していると思われるような作品同士を付き合わせ、それらに同時代性を認めたり、新たな芸術的意義を与えたりする。このような美術館の機能を、マルローは「変貌の対照 *une confrontation de métamorphoses*」(VS, 10)と呼ぶ。

しかし、現実の美術館による「変貌の対照」には幾つかの限界がある。第一に、美術館に移動可能でなければ、収集、貸借、展示ができない。「ナポレオンの勝利をもつてしても、システイナ礼拝堂をルーブルに持ち込むことはできなかったのである」(VS, 11)。第二は、所蔵されている作品数の限界である。例えば、ボードレールはルーブルに足しげく通ったが、「エル・グレコやミケランジェロ、マザッチオやピエロ・デラ・フランチェスカ、グリユーネヴァルトやティツィアーノ、ハルスの代表作を見たことがない」(VS, 11)。第三に、一九世紀には「美術の旅 *voyage d'art*」(VS, 11)がこうした不足を補うものであったが、これにも限界がある。事実、ボードレールがイタリアを訪れたことは一度もなかった。

写真の登場は、現実の美術館の限界を克服できるという点で画期的なものであった。建築物の全体であれ、その一部であれ、写真に収めることができるし、他の収蔵館の作品であつても同じ画集に収めうる。写真

のおかげで、我々はボードレールよりも多くの傑作と出会い、旅をせずともそれらを比較することができる。空想的美術館とは、おそらく一九世紀人のボードレールには想像もできないほど、「変貌の対照」という機能を理想的に高めた美術館だと言える。マルローは、この空想的美術館における変貌の対照によって、一九世紀の美術館が無視した作品を再評価しようとする。その際にあの〈仕上げられたFini〉と〈出来たfait〉の区別が用いられることになる。

二・二・スキラ版——「架空の絵画の精神」による退行芸術の復活

〈出来た作品 *une oeuvre faite*〉は、必ずしも〈完成した〉わけではなかったし、〈完成した作品〉＝仕上げられた作品 *une oeuvre finie*〉は必ずしも〈出来た〉ものではなかった。

『芸術の心理学』第一部(第一分冊)として出版されたスキラ版『空想的美術館』(一九四七年)では、このように件のボードレールの言葉がとりあげられている。マルローによれば、すでに宗教から自立していた一六一九世紀までの西洋絵画は、現実に価値があるとされたものの「再現 *représentation*」を指ししており、その主流は「イタリア趣味 *l'italianisme*」(PA, 19)の肖像画や歴史画であった。画家たちは遠近法などの技法を駆使し、イタリア的な「傑作 *chef-d'oeuvre*」(PA, 19)と並べても見劣りのしない「仕上げられた＝完成した *fini*」作品を数多く残した。そして、一九世紀の美術館は、そのように磨き上げられた作品の対照を可能にするものであった。

空想的美術館は、量的に広大であり、数多の〈完成した作品〉を対照したければ、そこでは今までにないほどの量を対照することもできる。

しかしマルローの見立てでは、写真集の美術館は現実の美術館の補助役に留まるものではない。むしろ、美術館や美術史を〈完成〉という束縛から解放する点にこそ、その特徴が認められるべきものである。

原始エジプト芸術、アッシリア芸術は、ロマネスク芸術と同様に、またコローの場合と同様に、〈仕上げ〉＝〈完成〉 *fini* を拒否した。この拒否は——エジプト芸術にとってはとりわけ——稚拙や未完成といったことでは説明がつかない。(PA, 63)

写真は対象をたんに写しとったものではなく、カラーやモノクローム、拡大や縮小等の編集が加えられている。驚くべきことに、そうした操作を通じて、我々は例えば巨匠の作品の細部と、稚拙だとされた細密画の拡大図の間に、〈スタイルの類似点〉を発見することすらできる。空想的美術館では、巧拙・大小・年代・地域の異なる諸作品が「歴史の地下奔流 *un torrent souterrain d'histoire*」(PA, 52)によって同じ流れに引き込まれる。そして、まるで、「架空の絵画精神 *un imaginaire esprit de l'art*」(PA, 52)にそう望まれているかのように、様々な作品が新たな傑作へと奇跡的に変貌する。こうして、ギリシャからの「退行 *régression*」とされたロマネスクや、「稚拙 *maladresse*」とされた世界各地の作品が、「出来た作品 *oeuvre faite*」として空想的美術館で復活を遂げる。

二・三・ガリマール版——再現から創造へ、現代絵画における天才の個人的光

しかし、〈完成 *fini*〉を拒否した作品は、なにも退行芸術だけではない。かつてボードレールがしたように、現代絵画も〈出来た作品 *oeuvre faite*〉の列に加えられるべきであろう。実際、一九五一年にスキラ版に加筆修

正を施し、同じく『空想的美術館』と題してガリマール社から出版された版（『沈黙の声』の第一部、第一分冊）では、ボードレールの言葉は、マネの絵画を評価する目的で引用されている（VS, 48）。

マルローによれば、一八六三年に物議を醸した『オランピア』の出現は、「再現の芸術から個人の創造へ」という変化を意味している。「マネは肌を一センチメートルだって描けない」（VS, 48）。こう評した者は、マネがタブローをつくろうとしていたことを忘れている。マネはもはや肌を写そうとはしていないのだ。マネの天才は、対象に屈服する「再現representation」の芸術観を脱し、対象を併合する（独創的なスタイル）を創造した点にこそある。もはや『オランピア』のモデルが誰であろうと、それがマネの作品であればよいのである。

詩の世界ではボードレールが、絵画の世界ではマネが、古典的な伝統からの脱却を果たしたとみなすマルローにとって、ボードレールの語った（出来た fait）と（完成した fini）の区別は、イタリア的な傑作からの離反という、マネ以降の絵画史の変化をあらわすのにふさわしいものであった。マネ以降、画家たちはますますイタリア的な傑作、すなわち、〈完成した作品〉を目指す伝統から離れていく。古典期の画家にとって、〈傑作〉のための習作として、自分の手元に置いておくべきものであったデッサンは、現代の画家にとっては手放すことのできる〈出来た作品〉となった。デッサンの価値は再現能力ではなく、〈天才的個人の創造性〉や〈独創的なスタイル〉によって決定されるのである。

以上のように、ボードレールの言葉を用いて、スキラ版の『空想的美術館』では〈架空の絵画の精神による退行芸術の復活〉が、ガリマール版のそれでは〈現代絵画における天才的個人の栄光〉が論じられた。マルローはボードレールと同じく〈仕上げ≫完成〉の欠如ないし拒否を示す芸術を擁護したが、それらの芸術の歴史的意義は空想的美術館の構想

との関連で考察されており、この点にマルローの特徴を認めることができる。

三・メルロー・ポンティ——「間接的言語」、「間接的言語」と沈黙の声」

三・一・完成の拒否——現代思想と現代絵画の課題

一九五二年、メルロー・ポンティは『現代』誌上に「間接的言語と沈黙の声」を公表した。これは一九五〇年代に彼が構想していた『世界の散文』と題する著作の草稿、「間接的言語」に加筆修正を施したものである^⑧。これらの原稿の中で、メルロー・ポンティはスキラ版からボードレールの言葉を引用し、「現代思想と現代芸術の偉大さの一つは、立派な作品 *l'oeuvre valuable* と完成した作品 *l'oeuvre finie* を結び付けていた偽りの絆を断ち切ったことである」（PM, 78-79）と記している。

『知覚の現象学』（一九四五年）ですでに、メルロー・ポンティは、現象学とブルーストやセザンヌ等の仕事で「世界や歴史の意味を生まれ出づる状態において捉えようとする同じ意志」（PP, XVI）を持つと述べていた。その彼にとって、『空想的美術館』という著作は〈現代哲学と現代絵画の努力が合流する地点〉を考察するにふさわしいものであった。ここでは、ボードレール（作家、言語）とマネ（画家、絵画）のように、互いに関連のないと思われるような者たちを比較することや、アングルとドラクロワのように、互いに敵対しあう者たちを収斂させることが可能になる領域が考察されていたからである。とはいえ、メルロー・ポンティは、マルローの空想的美術館という構想の下にいるわけではない。むしろ一九五〇年代のマルロー論では、美術館に対する否定的見解の方が目につく。

美術館は我々に盗賊めいた意識 *une conscience de voleurs* を与える。やはり、これらの作品は、日曜日の散策者たちや月曜日の「知識人たち」のために、こんな陰気くさい壁のあいだで〈生を終える *finir*〉ために作られたものではなかった、という考えに時折襲われることがある。(Signes, 78, Cf. PM, 102)

ここで批判されているのは、美術館の現状や美術館の存在自体ではない。マルローの空想的美術館という構想が「現代思想と現代芸術の偉大さの二つ」である「完成の不在・拒否 [*l'absence — le refus — du fini*]」(PA, 63, VS, 48)を最後まで辿りきっておらず、我々に「盗賊めいた意識」を与えてしまうということ、これが批判されている事柄である。では、メルロ＝ポンティは、現代思想と現代芸術による〈完成の拒否〉をどう考えるのか(三・二二)。何故、マルローの空想的美術館は〈完成の拒否〉を貫徹できないのか(三・三三)。「完成した作品」と区別される「立派な作品」、つまり、〈出来た作品〉は、どのように論じられるのか(三・四)。以下、件のボードレールの二つの作品の区別に注目しつつ見ていくことにしよう。

三・二 完成した作品——回顧的錯覚

メルロ＝ポンティは、「完成の拒否」についての考察を、『空想的美術館』の第二・三章から、絵画史の時期区分を取り出すことによって始めている。「聖なるものの時代 [*l'âge du sacré*]」、「古典主義時代 [*un âge classique*]」、「現代絵画 [*la peinture moderne*]」の三つの時代の内、マルローは古典主義のイタリヤ趣味のみを〈完成した作品 (*œuvre finie*)〉の芸術観と見なしていた。メルロ＝ポンティはそれに加えて、聖なるものの時代の芸術観も〈完成した作品〉だと見なし、それらを批判している

(PM, 68, Signes, 59)。何故、最初の二つの時代は〈完成〉の芸術観とされるのだろうか。

それは、どちらの時代も〈創作以前に完成した作品〉を想定してしまっているからである。聖なるものの時代では、絵画は聖なるものを讃えるために、「神の設定 [*institutions divines*]」(PM, 68)を再現するものであって、画家たちは自らの行為や歴史に無自覚であった。これに対し、古典主義時代では、「幾何学的遠近法」(PM, 75)などの技法が駆使され、「傑作」を目指す画家たちの自覚的な歴史が強調される (PM, 69 - 70)。このように、二つの時代は製作の意図や技術の面では大きく異なっている。しかし、前者では、絵画は画家たちの背後ですでに神の設定によって〈完成〉してしまっているし、後者で目指されている傑作とは、ヘーゲルの絶対的体系のように、それまでの技法を自らの内に取り込んで〈完成〉した絵画のことであり、二つの時代の芸術観が〈製作する以前に完成点と見なされた作品〉を想定している点では変わりはない。だから、メルロ＝ポンティはそれらをもとに〈完成した作品〉だとしたのである。

神の設定や傑作という「芸術以前の芸術」(Signes, 59)の想定は、メルロ＝ポンティがベルクソンから借用した言葉で言えば、「回顧的錯覚 *une illusion rétrospective*」という誤謬を犯している^⑩。回顧的錯覚とは、過去を現在から振り返ることによって、その過去が萌芽と見なされることになったにもかかわらず、過去が現在を完全に準備していたと見なしてしまうような過ちを言う。この過ちは、メルロ＝ポンティが、哲学・心理学・神学など、彼と同時代や彼に先立つ時代の様々な理論の内に見出す度ごとに批判してきたものであり、〈完成した作品〉の芸術観にもこの同じ過ちが見られるのである。

事実、〈完成した作品〉を想定する芸術観と、メルロ＝ポンティが別の箇所でも批判してきた古典的な理論には同型性が認められる。神の設定と

いう芸術観は、存在の秘密を墮罪以前の完全な世界という原状態に置くような、或る種の神学理論と同じく、「一種の墮罪以前の偏見」*une sorte de préjugé supralapsaire*」(VI, 165)にとらわれていると言える^⑩。そして、「幾何学的遠近法」を完全な再現の技法とみなす芸術観の方は、十七世紀の知覚理論と同じ回顧的錯覚に陥っている。ここでは、知覚された対象を幾何学的に説明できたことから、回顧的にそれ以前の知覚経験に「自然的幾何学 *géométrie naturelle*」が存在したとみなす過ちを犯している^⑪。

メルロ＝ポンティが〈完成した作品〉への批判を絵画史における時期区分から開始したとしても、それは、ボードレールやマルローのように、或る技法や流派への固執を批判することを彼が目指していたからではない。メルロ＝ポンティにとって〈完成の拒否〉とは、〈完成〉の芸術観と古典的理論に共通して現れる過ち、すなわち、〈回顧的錯覚〉を批判することを意味している。〈完成の拒否〉、ここが、現代絵画と現代哲学の互いの努力、それ以前のもの批判しつつ伝統を受け継いでいく努力が合流する地点なのである。

三・三・三 空想的美術館と完成した作品——「過去を振り返る暗い悦び」

メルロ＝ポンティは、〈完成した作品 *œuvre finie*〉を批判した返す刀で、マルローの空想的美術館を批判する。マルローが、〈仕上げ＝完成〉の欠如や〈完成の拒否〉を示す退行芸術や現代絵画を称賛していたことは、もちろんメルロ＝ポンティも承知している。それでも彼は、空想的美術館は〈完成した作品〉の芸術観を脱していない、と云うのである。

メルロ＝ポンティが問題視するのは、マルローが退行芸術や現代絵画を称賛する、その称賛の仕方である。マルローの画家崇拜には主客二元

論的な二つのやり方があった。一方で、退行芸術に新たなスタイルを見出し、称賛した時には、画家たちの背後で働く「架空の絵画精神」が持ち出されていた(本稿二・二二)。この時、画家個人よりは歴史に内在する合目的性という客観的な側面が重視されている。しかし他方で、マネ以降の現代画家を賞賛した時には、個人の創造としてのスタイルという主観的な側面が重視されていた(二・二三)。

最初の客観的な側面からのスタイル礼讃は、一見すると、〈完成した作品〉の芸術観を脱しているかのようである。なぜなら、制作過程に関する画家たちの自己認識がたとえ完成にとらわれたものであったとしても、空想的美術館においては、彼らの意図に関係なく、その作品を〈出来た作品 *œuvre faite*〉と見ることも可能だからである。しかし、問題は、そのように「歴史の地下奔流」による奇跡を讃える時に、画家を永遠の昔から導いていた「架空の絵画の精神」という「ヘーゲルの怪物」(PM, 107)を想定してしまっているところにある^⑫。このような歴史は、前節で見たような古典主義時代の傑作を目指す歴史と同じく、〈創作以前の完全な完成〉を想定している。つまり、画家自身の気づかない「皮肉で嘲弄的ですからある」(PM, 101)歴史を描きながら、皮肉なことに、そのマルロー自身も自覚せず〈完成した作品〉の芸術観へと舞い戻ってしまうのである。

さらに、もう一つの主観的な側面からのスタイル礼讃にも難点がある。それは、マルローが次のように言う時に現れている。

これは、世界を所有した瞬間である。絵画がこれ以上さらに遠くへ進めない *ne puisse aller plus loin* とすれば、そのとき老ハルスは、神と化するのである。(PM, 94, *Signes*, 73)^⑬

天才画家を讃えるために、マルローは、ゴッホの「やらに遠くへ aller plus loin」という言葉を引きながら、画家を神にすることすら辞さない。創造の秘密は、それを自分の私的な領域の内だけに握っている天才だけが知っていると言うわけである。しかし、彼の言うように現代芸術が対象の再現よりも創造を重視しているのだと認めたとしても、だからといって、それは主観や（個人の私的領域への還帰）をただちに意味しはしないだろう。また、彼のように、「これ以上さらに遠くへ進めない」完了したスタイルから（回顧的な仕方）で画家を神聖視してしまおうと、聖なるものの時代における神の設定と同じく、探求し続ける画家の創造の努力を捉えそこなってしまうだろう。画家の創造を讃えようとしたマルローは、〈完成した作品〉の芸術観と同じ過ちに陥っているが故に、それに失敗してしまうのだ。

〈作品を奇跡と化す歴史〉あるいは〈画家の神聖視〉による二つのスタイル称賛は、どちらも回顧的錯覚に陥っており、画家の創造や創造の歴史を捉えていない。メルロー＝ポンティが空想的美術館を「盗賊めいた意識」を与えると批判したのは、それが「過去を振り返る暗い悦び」*les sombres plaisirs de la rétrospection* (Signes, 77) に淫しているが故に、〈完成の拒否〉という、芸術と思想の共通の努力の傍を素通りしていつてしまうからである。

三、四 出来た作品とモチーフ——「仕事を与えるしつかりとした悦び」

このように、メルロー＝ポンティには、画家たちの作品が「美術館の陰気な光」(Signes, 78) の下に閉じ込めておくために製作されたものかどうかどうしても思えなかった。しかし、だからといって、彼は例えばゴシック彫刻を教会へというように、芸術作品を「変貌の対照」から解放して

現実の文脈へと返却せよと命じているわけではない。また、美術館に行くなど言うのでもない。ただ、「美術館へは、画家たちのように、仕事を与えるしつかりとした悦び *la joie sobre du travail*」をもって行くべきであって、我々のように、何ともうさんくさい崇拜の念を持って出かけてはならない」(Signes, 77, 78) と言うのである。彼は、「変貌」や「スタイル」といったマルローの探究課題を、空想的美術館という「過去を振り返る暗い悦び」から解放し、「仕事を与えるしつかりとした悦び」から捉え直そうとする。

我々が試みているように、画家を再びその世界と触れあわせるならば、おそらく、画家を通して世界を絵画に変えるある変貌が、その出発から成熟に到るまで彼を彼自身に変える変貌が、さらにまた世代ごとに過去の或る種の作品にそれまで気がつかなかった意味を与える変貌が前よりも謎めいたものとは思われなくなるだろう。(Signes, 72, Cf., PM, 93)

メルロー＝ポンティによれば、「変貌」や「スタイル」の創造というマルローの課題は〈画家の仕事〉から考察し直せば、「謎めいたもの」ではなくなる。もちろん、画家の仕事に注目するというのは、この場合、再び画家個人という〈私的〉で閉ざされた領域に還帰することを意味しているわけではない。そうした〈画家の神聖視〉は、画家に偉大さを求めるあまり、かえって画家を「謎めいた」ものにしてしまうだろう。メルロー＝ポンティがゴッホのあの有名な椅子を例として言うように、椅子が画家の象徴にすらなっているととしても、それは「他人にはよく分かるが、彼自身にはほとんど見えない或る定式化の様式」(PM, 82, Signes, 67) である。変貌やスタイルは、画家の私的な閉域において現れるのではなく、

画家と世界、画家と彼や他人の作品、公衆と画家における逆説的な関係において現れるのである。

しかし、画家が自身の変貌やスタイルに無自覚だとしても、それらを考察するために、マルローがしたように空想的美術館という「架空の絵画の精神」を持ち出してくる必要はない。彼がそのような「公式の大きな歴史」(PM, 103, Signes, 78) を持ちださざるをえなかったのは、創造の秘密を画家の〈私的〉な閉域に閉じ込めてしまったからに他ならない。この意味では、〈作品を奇跡と化す歴史〉と〈画家の神聖視〉という、不成功に終わったマルローの二つの礼讃は、表裏一体のものである。

変貌やスタイルは、マルローの礼讃に見られた〈私的なもの〉と〈公的なもの〉、あるいは、主・客、自・他といった二項対立によって捉えられるものではない。画家の変貌やスタイルを〈出来た作品 *oeuvre faite*〉として讃えたければ、〈画家が絵画を描き、絵画の伝統を引き受ける際の、公と私のたんなる対立以前の歴史〉、あるいは、〈公と私の関係そのものを創設・追創設するような画家の創造〉という観点から、つまり、「仕事を与えるしつかりとした悦び」からなされなければならない。仕事の中の画家にとって何が問題なのか。メルロ＝ポンティは、マルローが天才画家を讃えるために用いたあのゴッホの「さらに遠くへ」という言葉をマルローとは別様に用いつつ、次のように述べる。

問題なのは、彼(画家)の見ているとおりの世界、彼の以前の作品や過去の作品の内にすでに素描されていた同じ畝溝をさらに遠くへ押し進め *pousser plus loin*、過去のタブローの片隅に現われていた調子を捉え直し、一般化する……だけである。(PM, 95, Cf, Signes, 73)

画家とは「毎朝、様々な事物の形態の中に同じ問いかけを、いまだ応答し終わっていない同じ呼びかけを見いだす仕事の中の人間」(Signes, 73, Cf, PM, 94) であり、「モチーフ」(Signes, 80) に囚われた人間である。彼の仕事や生活に様々な困難があろうとも、不思議な中断のない限り、彼の眼前には彼に「さらに遠くへ」(PM, 81, Signes, 66) と思わせる次元が開かれているのだ。この意味では、画家の努力や関心は、回顧的というよりもむしろ前望的である。しかし、それにも関わらず、あるいは、それ故に、画家の仕事の内には、自分や他人の過去の作品の捉え直しが見られる。そして、逆に、一見すると未来を閉ざしているように見える過去に描かれた作品の方は、未来の捉え直しを呼び求めている。光景や過去の自分の作品や他人の作品は、我々に「自分自身を教えるという奇妙な力」(SN, 25) を持つており、画家を創作へと駆り立て、公衆を惹きつけ、別の仕方で取り上げさせようとするのである。

画家自身や公衆に働きかけ、その創造を捉え直させるような〈モチーフ〉、後続の作品を予告しているが、別の仕方で創造する余地を残している問いかけと応答、仕事の中の画家における、「この密かで控えめな、非意図的いわば非意志的な歴史性」(PM, 103, Signes, 78)、メルロ＝ポンティが〈出来た作品 *oeuvre faite*〉と呼ぶのは、*fait* した文化の創設・再創設の次元のことである。マルローによってその天才的創造を讃えられた現代画家であれ、あるいは、〈完成した作品〉の芸術観を持った〈再現〉の時代の画家であれ、画家たるものは絵画を〈創造〉してきたのであり、彼らは皆、その仕事においては〈出来た作品〉に巻き込まれている。さらには、〈退行〉や稚拙とされていたが、マルローが再評価した世界各地の膨大な作品も〈出来た作品〉に巻き込まれている。

何故、巧拙・年代に差があったり、敵対したりする画家が同じ表現に至るのか、「何故、これほど異なった諸文化が同じ探求に参加し、同じ課

題を自ら果たそうとするのか」(PM, 111, Signes, 84)。こうした間文化的とすら言える「変貌の対照」という課題は、空想的美術館という構想においてではなく、画家の〈捉え直し〉の仕事において考察される^⑤。聖なる時代の作品であれ、原始エジプト芸術であれ、互いに関連のない画家たちの作品は、どこに向かっているかわからないまま互いに支えあい、文化の豊穡性である〈出来た作品〉の下で新たな伝統を成就するに至る。

超えながら継承し、破壊しながら保存し、変形しながら解釈する、つまり新しい意味を呼び求め予料していたものに注ぎ込むという、その三重の捉え直し *la triple reprise* は、たんにおとぎ話の意味での変貌、奇蹟や魔法、暴力や侵略、絶対的孤独における絶対的創造ではなく、それはまた、世界・過去・先行の諸作品が彼に求めていたものへの応答、つまり実現と友愛でもあるのだ。(PM, 95, Cf. Signes, 73)

おわりに

我々は、ボードレールの行った〈出来た fait〉と〈仕上げられた II 完成した fini〉の区別のまわりを巡ってきた。当時二四歳の新進気鋭の批評家、ボードレールの気負いを感じさせるこの区別は、その不明瞭さの故に、後にヴァレリーによって「言葉遊び」だと酷評されてもいる^⑥。しかし、我々がこれまで見てきたように、この二つの作品の区別は、むしろその不明瞭さの故に様々な意味を含み、引用者の思想の特徴を浮き彫りにするものであった。

ボードレールはコロの素朴絵画を〈出来た作品〉と呼んでこれを擁護した。そして、マルローはこれまでの再現の芸術観では稚拙と見なさ

れたが空想的美術館でその価値が復活した作品、つまり、退行芸術と現代絵画を〈出来た作品〉とした。この二人にとって、〈完成した作品〉は、絵画の技法や流派に固執するような古典的な絵画の基準を意味していた。

メルロ＝ポンティは、マルローの著作を批判的に読解しながら自説を展開した。〈完成した作品〉の拒否、これは、彼にとって、回顧的錯覚を批判することを意味していた。マルローの美学が批判されたのも、それが再現の芸術と同じこの錯覚に陥ったためであった。また、我々は、この回顧的錯覚の批判の背後に、古典的哲学を越えつつ継承する現代の哲学者の姿を見いだした。絵画史について語りながら、メルロ＝ポンティは、現代において古典的哲学の試みを捉え直す術を探っていた。

さらに、メルロ＝ポンティは、マルローが変貌やスタイルを論じる際に、美術館の歴史と天才的個人という公私の二項対立的な観点に立った点にも、その批判の矛先を向けていた。そして、公私の絡み合う画家の仕事という観点に立って変貌とスタイルを捉え直し、創作中の画家による伝統の創設・再創設を〈出来た作品〉として取り出していた。

以上のように、ボードレールの行った〈出来た〉と〈仕上げられた II 完成した〉のこの区別は、彼が思いもしなかったような仕方、後の思想家たちの邂逅とすれ違いの接点となった。近代の到来を祝ったボードレールの作品、文学と絵画という関連のない領域を収斂させたマルローの作品、そして、古典的哲学やマルローの試みを越えながら継承したメルロ＝ポンティの作品は、彼らがそれぞれ言う意味で〈出来た作品〉だったのだと言えよう。しかし、それだけではなく、継承関係にある彼ら三人の思想作品は、「捉え直し」の歴史の一例でもある。彼らの作品は、伝統の〈実現 *accomplissement*〉という意味で〈出来た fait〉作品だが、〈完成 fini〉と同じ意味では決して〈出来あがって fait〉はいない。彼ら

の作品は、今でも我々を「さらに遠くへ」向かうよう促しているのであって、この意味ではむしろ、「未完の作品 *une œuvre inachevée*」と呼ばれるべき作品なのである。

すでにボードレールが語ったように、「出来た *faites*」とは言えない〈完了した作品 *œuvres terminées*〉もあれば、それが語らんとしていただけのことは語っていない〈未完の作品 *œuvres inachévées*〉もあるのだ。(Signes, 295)

凡例

メルロ＝ポンティの著作からの引用は、以下の略号を用い、頁数をその後に示す。

PM= *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Signes=Signes, Paris, Gallimard, 1960.

IM= "Un inédit de Maurice Merleau-Ponty", *Revue de Métaphysique et Morale*, Octobre-Décembre, 1962.

VI= *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

PM= *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

SN= *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

文中の 〈 〉 は論者による強調表示である。

引用文中における 「 」 は、訳出に際して論者が補足したものである。

原文中のイタリック表記には傍点をほどこした。

註

① 本稿は二〇〇五年五月二五日に東京電機大学で開催されたメルロ＝ポンティ・サークル第一二回大会発表、「作・品と完成・品の区別をめぐって——メルロ＝ポンティにおける哲学と絵画史」に基づき、これに加筆修正を加えたものである。なお、本稿執筆にあたって、本郷均「作品／問題の場」『メルロ＝ポンティ研究』第一三号（メルロ＝ポンティ・サークル、

二〇〇九年）から多くの教示を得た。

② Jean-Baptiste Camille Corot, *Homère et les bergers*, Ville de Saint-Lô, Don Corot, Musée des Beaux-Arts, 1845.

③ Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du seuil, 1968, p.218. 以下、本書への参照は、OCと略記し、頁数を記す。

④ ボードレールの素朴絵画の愛好については、阿部義雄、「絵画が偉大であった時代』（小沢書店、一九八〇年）を参照せよ。

⑤ André Malraux, *Les voix du silence. vol.1. Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p.9. 以下、本書からの引用は、略号 (VS) とページ数を併記する。

⑥ André Malraux, *Psychologie de l'Art. vol.1. Le musée imaginaire*, Genève, Albert Skira, 1947, p.63. 以下、本書からの引用は、略号 (PA) とページ数を併記する。

⑦ *fini* という言葉は、ボードレールの場合には、画面の入念な「仕上げ」を意味していたが、マルローにおいては、別の意味も持たされている。Le refus du fini という場合、下絵などの「完成」していない絵画を意味する場合もある。本稿において特に断わりなく「完成」とあるものは、*fini* を意味している。

⑧ これらのマルロー論は、ガリマール版（『沈黙の声』）の出版された年に執筆されたものである (PM, 76; Signes, 63)。しかし、マルローの著作の版が変更されることよって、メルロ＝ポンティが自身の草稿を書き直した際に、彼のマルローへの評価が大きく変更したわけではない。なお、二つの版は異なる点が多いが、どちらにもメルロ＝ポンティの批判するような観点が見られる。

⑨ マルローは、カンボジアで彫像窃盗事件を起こしている。しかし、メルロ＝ポンティが「盗賊めいた意識」を語る時、この事件や植民地支配と美術館の関係などは考察の外に置かれている。

⑩ メルロ＝ポンティは、回顧的錯覚とは異なる過去に対する関わり方として、「真なるものの遡行運動」という言葉を同じくベルクソンから借用している。ベルクソンはこれら二つの過去に対する関わり方を区別していないが、メルロ＝ポンティにおいては区別が見られる。

- ⑪ この「一種の墮罪以前の偏見」(VI, 165) に関しては以下のもので論じている。拙論「呪われた哲学者——ベルクソンの禁書目録登録とメルロ＝ポンティ——」『立命館哲学』第一六集（立命館大学哲学会編、二〇〇五年）。
- ⑫ 「自然的幾何学」などのマルブランシュの理論に対するメルロ＝ポンティの捉え直しに関しては、ここでは紙幅の関係上、詳説できないが、別の機会に論じる所存である。
- ⑬ マルローとヘーゲルの歴史論に関しては、以下のような研究がある。Jean-Pierre Zarader, *Malraux ou la pensée de l'art*, Paris, Ellipses, 1998. なお、メルロ＝ポンティはヘーゲルの体系を批判する一方で、ヘーゲルが「哲学の歴史全体が現在にある」ことを心得ていたとしている (Signes, 160)。
- ⑭ André Malraux, *Psychologie de l'Art. vol.2. La creation artistique*, Genève, Albert Skira, p.150.
- ⑮ 本稿は科学研究費補助金基盤研究 (B) 「多極化する現象学の新世代組織形成と連動した『間文化現象学』の研究」(谷徹代表、課題番号 20320007) の成果の一つである。メルロ＝ポンティの制度化の現象学を、「自然」や「生」と統合的に理解することによって「間文化現象学」との交差点を探究した試みとして、廣瀬浩司「諸文化を横断する戦場的な真理　メルロ＝ポンティ「制度化」概念と「間文化現象学」」『現代思想』vol.38-7 (青土社、二〇一〇年) を挙げるのができる。本稿ではこのことから多くの示唆を得た。
- ⑯ Paul Valéry, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, p.1321.
- ⑰ 論じるべき課題としては、とりわけ以下のものが残されている。
- ・メルロ＝ポンティはその仕事において絵画の歴史を捉え直す現代の画家の姿に、古典的哲学を越えつつ継承する自らの姿を重ね合わせていた。とりわけ、メルロ＝ポンティがマルブランシュの試みをどのように批判しつつ継承したのかは重要である。その際、やはり「未完の作品」という語が鍵となる。「我々の世界は、マルブランシュがいみじくも語ったように、『一つの未完の作品』なのである」(IM, 404)
 - ・また、絵画の歴史と哲学の歴史の違いについて、あるいは、絵画と言語の違いについても論じる必要がある。絵画に関する考察のみでは、メルロ＝ポンティにおける真理論を捉えることができないからである。「一貫した変形」「沈殿」「真なるものの逆行運動」について別の探求の機会が求められる。この点については既に幾つか先行研究が存在するが、とりわけ以下のものを挙げよう。Vincent Peillon, *La tradition de l'esprit Itinéraire de Maurice Merleau-Ponty*, Paris, Bernard Gaset, 1994.
 - ・さらに本稿で触れられたメルロ＝ポンティの哲学における間文化性については、人類学や歴史に関する彼の考察とともに、別の機会に論じる所存である。この点に関しては、間文化現象学プロジェクト第三回&第四回シンポジウム「精神と共存」(間文化現象学研究センター、二〇一一年) における以下の発表が示唆的である。Lau Kwok-ying, "Levi-Strauss and Merleau-Ponty : from the Natural-Culture distinction to Brut Spirit and their intercultural Implication".
- (本学非常勤講師)