

Title	メルロ=ポンティにおける絵画表現の「三重の取り上げ直し」
Sub Title	Merleau-Ponty's "triple resumption" of pictorial expression
Author	常深, 新平(Tsunefuka, Shimpei)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2025
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.155 (2025. 3) ,p.227- 253
JaLC DOI	
Abstract	Maurice Merleau-Ponty characterizes pictorial expression as an institutional structure that solicits us for a “triple resumption” to demonstrate his view of the historical development of pictorial expression. In order to elucidate this “triple resumption,” this paper explores his use of the term <i>Stiftung</i> , a concept drawn from Husserl. First, I summarize that Merleau-Ponty, up to his later texts, believed that embodied practices such as pictorial expression, language, and mathematics are all forms of expressions that convey meaning through certain symbols, and they function as institutions with creative, productive, and dynamic structures. Next, I show that Merleau-Ponty, who interpreted Husserl in his unique way, employed a triple <i>Stiftung</i> to describe the creative development of geometric theory. Lastly, in correspondence with this triple <i>Stiftung</i> , I argue that he described the historical development of pictorial expression through a “triple resumption.” To substantiate this interpretation, I have deduced the specific processes of this “triple resumption” of pictorial expression from Merleau-Ponty’s and Francastel’s analysis of Van Gogh’s process of self-formation and his works. This analysis reveals that Merleau-Ponty assumed that pictorial expression also develops with an internal necessity of “triple resumption,” closely mirroring the internal structure of the triple <i>Stiftung</i> in the theoretical development of geometry.
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000155-0227

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

メルロ＝ポンティにおける絵画表現 の「三重の取り上げ直し」

— 常 深 新 平* —

Merleau-Ponty's "Triple Resumption" of Pictorial Expression

Shimpei Tsunefuka

Maurice Merleau-Ponty characterizes pictorial expression as an institutional structure that solicits us for a “triple resumption” to demonstrate his view of the historical development of pictorial expression. In order to elucidate this “triple resumption,” this paper explores his use of the term *Stiftung*, a concept drawn from Husserl. First, I summarize that Merleau-Ponty, up to his later texts, believed that embodied practices such as pictorial expression, language, and mathematics are all forms of expressions that convey meaning through certain symbols, and they function as institutions with creative, productive, and dynamic structures. Next, I show that Merleau-Ponty, who interpreted Husserl in his unique way, employed a triple *Stiftung* to describe the creative development of geometric theory. Lastly, in correspondence with this triple *Stiftung*, I argue that he described the historical development of pictorial expression through a “triple resumption.” To substantiate this interpretation, I have deduced the specific processes of this “triple resumption” of pictorial expression from Merleau-Ponty’s and Francastel’s analysis of Van Gogh’s process of self-formation and his works. This analysis reveals that Merleau-Ponty assumed that pictorial expression also develops with an internal necessity of “triple resumption,” closely mirroring the internal structure of the triple *Stiftung* in the theoretical development of geometry.

* 慶應義塾ミュージアム・コモンズ学芸員補

はじめに

本稿はフランスの現象学者モーリス・メルロ＝ポンティ（Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961）が、論考「間接的言語と沈黙の声」（『シーニュ』所収）において、絵画表現は「三重の取り上げ直し」（S 95）を要求する制度¹的な構造をもっていると述べていることに注目する。興味深いことに、彼はこの「三重の取り上げ直し」を、*Stiftung* という語で言い換えている²。この *Stiftung* という語は、エトムント・フッサール（Edmund Husserl, 1859–1938）の『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』（以下『危機』と略記）および『幾何学の起源』（以下『起源』と略記）で、数理と哲学の歴史的進展を考える時に用いられたものである。この用語を使ったフッサール自身の意図としては、永遠の相の下で考えられがちな数学も文化的な産物として考え、その発展を語ることにあった。すなわち、フッサールは数理自体の必然的な発展と、ある種偶然的な学問共同体の数理への歴史的・文化的な関わりとを、両立して語ることに焦点を当てていたのだ。これに鑑みれば、メルロ＝ポンティはフッサールの意図を反転させ、偶然的に発展していたと考えられがちな絵画表現の歴史的進展にもこの用語を適用していることになる。では、このことは何を暗示するのだろうか。メルロ＝ポンティはフッサールを独自の仕方を読み込んで、絵画表現の歴史的進展にも数理の歴史的進展と同じような必然性が見られると主張している、というのが私の見立てである。

以上により、本稿はメルロ＝ポンティが、「三重の取り上げ直し」という言葉によって、絵画表現は内的必然をもった歴史的進展をしていると主張していたことを示す。そのために、「間接的言語と沈黙の声」において「三重の取り上げ直し」の内的構造がどのようなものと主張されていたのか、それが現実の画家のどのような描写行為のうちに見出されていたのかを推論する。手がかりとして、本稿は「三重の取り上げ直し」がフッサール由来の *Stiftung* という語で言い換えられていることと、この箇所の直前

にフィンセント・ファン・ゴッホ (Vincent Willem van Gogh, 1853–1870) の画業について述べられていることに注目する。すなわち、まず本稿は「三重の取り上げ直し」の内的構造を、三重の *Stiftung* と言われていた幾何学理論の歴史的進展がもつ内的構造から解釈する。そのうえで、本稿は、この「三重の取り上げ直し」が実際にどのように起きているのかを、メルロ＝ポンティが解釈したゴッホの画業から推論する。

本稿は以下の手順で進む。まず、「間接的言語と沈黙の声」における「三重の取り上げ直し」の記述箇所を解釈する準備を行う。具体的には、メルロ＝ポンティが、「間接的言語と沈黙の声」を書いた時期から晩年に至るまで、絵画表現と数学を、共に創造的な歴史的展開をする表現として位置づけていたことを確認する。(第1節)。次に、彼は、この創造的な歴史的展開の内的構造について、幾何学においては三重の *Stiftung* という言葉で記述していたことを示す(第2節)。最後に、彼が解釈したゴッホの画業と、彼に参照されていたピエール・フランカステル (Pierre Francastel, 1900–1970) の『絵画と社会』におけるゴッホ分析から、絵画表現の「三重の取り上げ直し」の内実に至る(第3節)。

1. 表現としての絵画と数学

本稿で着目する「間接的言語と沈黙の声」は、主に、言語表現と絵画表現、あるいは文学作品と絵画作品のあり方を比較している。この論考を解釈する際に、絵画表現の歴史的展開のしかたと、幾何学の歴史的展開のあり方を引き合いに出すのは、唐突に見えるかもしれない。だが、このテキストの成立状況に鑑みれば、この比較は正当なものと言える。「間接的言語と沈黙の声」の原稿と考えられている「間接的言語」(『世界の散文』所収)には、前者と同じ文章が多数見られる。大きく違うこととは、言語表現と絵画表現の比較だけでなく、算術と幾何学すなわち数学も加えた比較がなされている点である。メルロ＝ポンティは話を広げすぎたと考えたの

か、数学も加えた文章は「間接的言語と沈黙の声」では削除され、数学についての考察をさらに敷衍したものが「純粹言語の幻想」そして「アルゴリズムと言語の秘儀」（両者とも『世界の散文』所収）へと引き継がれることになる。ここから、「間接的言語と沈黙の声」当初の構想では、言語表現と絵画表現だけでなく、数学も表現として比較する予定があったのではないかと想定される³。

では、なぜメルロ＝ポンティは絵画表現、言語表現、そして数学も比較可能だと考えていたのだろうか。彼によれば、「あらゆる知覚、知覚を前提とするあらゆる行為、つまり、身体を人間的に使用すること全ては、すでに原初的な表現なのである」（S 108 強調は原文ママ）というように、これらすべてが身体を介した知覚の分節化能力が発揮されたものであるからだという⁴。こうした考えのもと、彼は、「この一次的な操作〔身体化された行為実践〕は、[...] ある秩序を創始し、ある制度もしくは伝統を基礎づける」（ibid.）と述べ、さらに「私たちの身体によって対象を措定することがただ一つの空間を創設するように、もっと一般的に、表現という継続した企ては、[それぞれ] 一つの歴史を創設すると言おう」（S 113）と述べる。つまり、この論考で彼は、上で述べたような身体化された行為実践それぞれにおいて、身体が「制度もしくは伝統を基礎づけ」たり、「歴史を創設する」事態を比較しようとしているのである。

上で述べた比較のために、メルロ＝ポンティが基点にするのは、言語表現に見られる働きである⁵。同時期に書かれた『世界の散文』を見れば、「絵画が言語であるように言語は絵画」（PM 97）として、「算術的表現は[...] パロールの特殊ケースの一つ」（PM 180）として分析されていることが確認できる。そして彼は、言語表現だけでなく、絵画表現や数学を含む身体化された表現すべてに共通する以下二つの特徴を見出す。

メルロ＝ポンティの考える表現がもつ第一の特徴は、記号単体で意味が表されるのではなく、他の記号との偏差的な関係で意味が生まれる、とい

う共時的な特徴である (cf. S 65)。絵画作品においては、キャンバス上にのせられた色の点や線の相互作用によって作品全体の意味が示される (cf. S 73)。幾何学においては、例えば平行四辺形の面積の公式では、面積が底辺と高さの積に等しいという、その図形がもつ性質という意味が示される (cf. PM 148)。算術においては、1 から n 個までの連続する整数の和の公式では、総和は部分和 $(n+1)$ の $n/2$ 倍であるというように、数と式による諸記号の配置によって、数の性質という意味が示される (cf. PM 149-150)。

メルロ＝ポンティの考える表現がもつ第二の特徴は、「語られた言語と [...] 語りつつある言語」(S 122) と言い表されるように、既存の意味を再生産する能力と、既存の意味の再生産を乗り越え新たな意味を産出する能力の二つを合わせもつ、という通時的な特徴である。彼は、「もし人間の身振りに固有なものとは、事実上の単なる実在を超えた意味をもつことにあり、さらにはある意味を創始することにあるとすれば、すべての身振りは他の身振りそれぞれと比較可能になる」(S 109-110) という。すなわち、彼はこの第二の特徴こそがあらゆる身体化された行為実践を表現として比較することを可能にしているのである。

こうした前提のもとで、メルロ＝ポンティは絵画表現、言語表現、そして数学といった表現形式の歴史的展開のあり方を比較している。では、絵画表現の歴史的展開のあり方への解明を彼がどのように試みていたのかを確認したい。彼が注目するのは、以下のような画家の創造的な描写行為プロセスである。

画家は、自身の最初期の作品を振り返ることなく、それがあある表現の作用を成就したという事実だけで、自分に新しい器官が備わったことに気づき、[...] 同じ方向に「さらに遠くへ」進むことができる。それは、まるで、歩みの一步一步が別の歩みを要求し、その歩みを可能としていくようであり、また、まるで成功した表現の一つ一つが精神

の自動人形に別の課題を課したり、その画家がその制度が実際に働いていることを感じるに至ることが決してない、一つの制度を創設したりするようである。(S 85)

彼によれば、画家の制作は、「その制度が実際に働いていることを感じるに至ることが決してない、一つの制度を創設」しているかのごとく、何かしらの歴史的な方向性のなかにあるように見出されるという意味で、制度化プロセスの只中にあるのである。

次に、数学理論における歴史的展開のあり方への解明がどのように試みられていたのかを確認しよう。論考「アルゴリズムと言語の秘儀」では、メルロ＝ポンティは精密科学の創造的なプロセスに以下のようにアプローチする旨を述べている。

私たちがしなければならないのは、[...] 特に、パロールとの関係において、[...] 精密科学においてさえ、制度化された記号とそれが示す真の意味作用との間に、すべてを担う制度化しつつあるパロールがあるのではないのかどうかを突き止めることである。(PM 177)

ここから、数学においても絵画表現と同様に、その創造的な歴史的展開という意味での制度化プロセスについて関心が持たれていると言えよう。事実、同時期のコレージュ・ド・フランスでの講義、1954-55 年度木曜講義「個人の歴史および公共の歴史における「制度化」」(以下、「制度化」講義と略記)では、人間の感情、絵画、知、そして社会の制度のあり方の比較を行ない、まさしく *Stiftung* という言葉でさまざまな制度化プロセスが探究されるのである⁶。

このように、メルロ＝ポンティは、絵画表現、言語表現、そして数学も、ある記号を用いて意味が表わされる表現であり、それらは創造的・産

出的・動的な構造をもつ一種の制度なのだと考えているのである。次節では、彼が幾何学に見た産出的な展開を、*Stiftung* という言葉を用いて、いかに説明しているのかを確認したい。

2. 幾何学の三重の *Stiftung*

2.1 フッサールにおける *Stiftung*

Stiftung という語は、フッサールの『起源』および『危機』において、幾何学と哲学の歴史的進展を考える際に用いられたものである。まず、『起源』をメルロ＝ポンティがどのように解釈したのかを理解するためにも、『起源』の内容を端的にまとめたい。『起源』で探究されるのは、幾何学理論の原初的状態というよりも、幾何学理論が進展する経験的かつ超越論的な条件である。フッサールは、幾何学に関わる者における幾何学についての経験の構造がどのようなものなのか、というような現象学的な分析から出発して、以下のように主張する。ある個人がある経験を想起するという心的モデルと同じく、学問共同体が何らかの明証的な事柄を想起し同時に明証的な事柄を更新することによって、学問は進展してきた。このような、各時代を通してその学問が拡がっていく学問の進展には、それを支える「歴史的地平」(Husserl 1954b: 378)あるいは「アプリアリな構造」(*ibid.*)がある。したがって、幾何学の進展のためには、この「歴史的地平」について問いかける必要があるのだ、と。この用語を使ったフッサールの意図としては、永遠の相の下で考えられがちな幾何学理論も制度的に生じた文化的な産物として考え、その発展のしかたを語ることにあった。すなわち、彼は幾何学理論自体の必然的な発展と、ある種偶然的な学問共同体の幾何学理論への歴史的・文化的な関わりとを、両立して語ることに焦点を当てているのである。

ただ、フッサール自身は、*Stiftung* という言葉自体をそれほど用いていない。『起源』で彼が用いているのは、*urstiftende* (Husserl 1954b: 366)

メルロ＝ポンティにおける絵画表現の「三重の取り上げ直し」

と *Urstiftung* (Husserl 1954b: 368, 372, 386) と *Urstifter* (Husserl 1954b: 383) に限られ、*Stiftung* 単体で用いられることはない⁷。本稿で注目している *Urstiftung*, *Nachstiftung*, *Endstiftung* の三語が出てくるのは、『危機』の第2部第15節に限られる。*Stiftung* 概念の参照元としては、メルロ＝ポンティはこちらの文章を参照していたのだろう。そこでは、以下のように *Urstiftung* と *Nachstiftung* という文言が登場する。

まさに我々は、近代哲学たるものを心得る人間の一人として、またその人たちを貫いている意志の方向を受け継ぎしものであり分かち合うものとして、存在している。そして、私たちは、ある一つの原創設 [*Urstiftung*] を通じて、上記のようになるのだ。ただし、この原創設とは、ギリシャの原創設を追行創設し [*Nachstiftung*]、同時に変化させるものである。このようなものに、目的論的端緒が、一般にヨーロッパ的精神の真の誕生がある。

上記のように、諸目的の原創設へと遡行的に問いかけることで歴史を解明するやり方があるのだが、この目的のいくつかは、将来の世代の鎖をつなぎ合わせる。これらが、将来の世代において沈殿した形で生き続け、一方で、繰り返し呼び覚まし得ながらも新しく生き生きと批判され得る限りで、将来の世代の鎖をつなぎ合わせるのだ。(Husserl 1954a: 72)

ここでは、学問のなかでもとりわけ哲学の伝統を人がいかに受け継いできたのかについて、以下のように述べられている。すなわち、何か新しい哲学的問題が誕生したとき (*Urstiftung*)、その新しい哲学的問題は、かつての哲学的問題から着想を得てかつての哲学的問題の解像度を上げたものでありながら (*Nachstiftung*)、かつての哲学的問題を変質させたものとして、誕生しているということだ。こうして哲学的問題が諸々生じるのだ

が、フッサールによれば、そのなかでとある哲学的問題がいかに生じたのかを、「なぜその哲学的問題が生じる必要があったのだろうか」とか「どのような意味合いをもっていたのだろうか」と「廻行的に問いかけること」によってこそ、忘却し沈殿していたが明証にすべき哲学的問題を人は発見できて、脈々と受け継がれてきた哲学的問題の歴史的な流れに参加できるのだという。

そして先の引用箇所の上に、Urstiftung と Endstiftung に関する記述が登場する。

本質的に、歴史的なプロセスに課せられた一つの最終創設〔Endstiftung〕は、各原創設〔jener Urstiftung〕に属している。この最終創設は、以下の場合、遂行される。すなわち、使命が完全な明証性に至った場合、そしてそれとともに必然的な手法に至った場合である。この必然的な手法は、〔目的〕達成の各歩みを見れば、絶対的にうまくいくもの、つまり必然的なものの特徴を持っている新たな歩みのための持続的な通路となっている。終わりのない使命としての哲学は、それとともに、その必然的な端緒に、その必然的な続行の地平に至ってきただろう。（Husserl 1954a: 73）

ここでは、ある哲学的な問題に関する暫定的な問いである原創設に対して、新たに一定の解を与えるということが Endstiftung であるとして、語られている。では、先ほどの、Urstiftung と Nachstiftung の関係で整理した事態と何が異なるのだろうか。Urstiftung と Nachstiftung の関係で言われたことは、現在に存在する未解決の哲学的な問題が「どのように生じたのか」ということであった。だが、この Urstiftung と Endstiftung の関係は、過去の問題が「どのように明証や解決に向かったのか」を分析するときに出てきた概念だと考えられる⁸。注目すべきは、この Endstiftung は、「新たな歩

みのための持続的な通路となっている」というように、後続の *Urstiftung* を駆動させる条件を含むものとして記述されているように読める⁹。加えて、この *Urstiftung* から *Endstiftung* へと移行し、ある哲学的な問題に対して一定の解が与えられるのには、「必然的な手法」あるいは「必然的な続行」というものがある、とされているのである。

まとめよう。フッサールの言うところの *Stiftung* が用いられているのは、哲学あるいは幾何学という学問システムの歴史的展開に対してであった。ただし、フッサール自身は *Ur-Nach-End* の三つの接頭辞がついた *Stiftung* を一組にして語ろうとしているわけではないように見える。ここで言い表されている事柄は、一方で、学問の歴史的展開が、一つの目標に収斂していくような閉じたものでなく、つねに開かれた無尽蔵的なものである、ということである。他方で、それは、「将来の世代の鎖をつなぎ合わせる」あるいは「必然的な続行」と言われるように、学知は非常に強い意味での歴史的様相をもつ、ということであった。

2.2 メルロ＝ポンティにおける *Stiftung*

前項で整理したフッサールの主張と *Stiftung* 概念について、メルロ＝ポンティは、とりわけ学問の歴史的展開が内的必然をもつことに加えてそれがつねに開かれた無尽蔵的なものだとしている点で、肯定的に受け取っているようである。彼は「間接的言語と沈黙の声」および同時期の講義や『世界の散文』に所収されている論考で繰り返し、絵画表現も幾何学も制度的なものであることを強調して、その制度化プロセスを *Stiftung* として注目していることは、前節で見てきた通りである。だが、こうした見解に対して、メルロ＝ポンティ自身は、この *Stiftung* という用語を、「間接的言語と沈黙の声」では「創設もしくは確立 [établissement]」と訳していることから、*Stiftung* に対するメルロ＝ポンティの訳語は「創設もしくは確立」であり、それは制度化された静的な結果を意味しているのではないかと

批判が向けられるかもしれない。だが、これらの著作とほぼ同時期にあたる、「制度化」講義でメルロ＝ポンティは、「制度化されたものは変化するだろうが、この変化はまさに *Stiftung* と呼ばれる」(IP 38) と述べている。つまりここで、彼は *Stiftung* という言葉で、制度化されたものの変化つまり制度化プロセス全体のことを指して、*Stiftung* を「institution (制度化)」(ibid.) という用語で訳しているのである。そこで本研究は、「間接的言語と沈黙の声」で書かれている内容と、「制度化」に与えられた彼の説明に鑑みて、*Stiftung* を institution (制度化) と同義にとって解釈していくことは妥当である、という立場をとる¹⁰。

では、「制度化」講義でメルロ＝ポンティは幾何学理論の歴史的展開(制度化のあり方)を *Stiftung* という言葉を使ってどのように解説しているのだろうか。そこでは、「間接的言語と沈黙の声」の「三重の取り上げ直し」の文章とかなり類似した言い回しで、以下のように記述される。

それ〔個人による真なるものの制度化〕は、おのれに先立つ志向を取り上げ直す(幾何学の原的な *Stiftung*)。そしてそれは、おのれの後に続いてさらに遠くへ行くことになる志向(新しい意味のアクチュアルな *Stiftung*)を創造し、これ〔志向〕によって起源が忘却される。〔つまり、〕二つの顔をもつ伝統性がある。しかし、沈黙や一見すれば「即自的な真理」をなしている、まさにこの伝統性こそが、歴史性の核心そのものだとわかるだろう。(IP 90)

このように 1950 年代以降の彼は、フッサールが言いかけていた、学問の歴史的運動を支えるこの「歴史的地平」あるいは「アプリオリな構造」とはいかなるものなのかを、ある幾何学者個人の経験の構造である *Stiftung* を手がかりに考察していたことが窺える。

この「制度化」講義の 5 年後、メルロ＝ポンティは「現象学の極限にあ

メルロ＝ポンティにおける絵画表現の「三重の取り上げ直し」

るフッサール」という題目の講義（以下、『起源』講義と表記）をコレージュ・ド・フランスで開講する。そこでは、フッサールの『起源』を講読していたのだが、その際にメルロ＝ポンティは適宜フッサールの『危機』や「コペルニクス説の転覆」などを用いていたことが、講義ノートから確認できる。本講義が終わった後に出された報告レジュメでは、彼は先に取り上げた Ur-Nach-End の三つの接頭辞がついた Stiftung を用いて、幾何学における理論展開のあり方を以下のように説明している。

これら〔幾何学の最初の歩み行きとそれに続くすべての歩み行き〕は、ある領野を切り開いている。すなわち、創造者は未来への点線としか見なさないテーマを創設する（Urstiftung）。これらのテーマが、最初の獲得物とともに後世に委ねられ（tradiert）、一種の第二の創造によって実用可能になる（Nachstiftung）。その時、新しい思考空間が開かれる。最終的に、再-創造〔re-création〕において進行中の発展がそれ自身汲み尽くされていながら（Endstiftung）も、起源に回帰することによってもしくは途中では顧みられなかったラテラルな道に回帰することによって、知の変異や全体的な再解釈が起こる。（RC 161-162）

ここでは、ある命題の措定（Urstiftung）、当該命題の伝承あるいは応用（Nachstiftung）、当該命題に対する一種の解決（Endstiftung）かつ同時にそれに基づく新たなテーマの創設（Urstiftung）...という構造をもって、幾何学の理論には無尽蔵的な展開が、あるいは幾世代にもわたる学問共同体の構造がある、と説明されている。このように、フッサールとは異なって、メルロ＝ポンティは幾何学理論の歴史的展開を、Ur-Nach-End という三つの接頭辞がついた Stiftung を一組にして考えているようだ。さらに、彼の講義ノートにおける「Stiftung は、[...] 開かれた思考であり、[...] やがては修正されることになる傍らの目標であり、目的の設定ではなく、スタ

イルの設定である」(NCOG 30)という記述に鑑みれば、彼は幾何学理論の歴史的展開を制度的なものだと語るにしても、静的なものではなく動的なものとして、すなわち開かれた思考として、閉じられない円環的な知の構造を想定していると言えよう。ここで、この『起源』講義で見られた記述と、先の段落で触れた「制度化」講義において説明されていた幾何学理論の歴史的展開とのあいだに、以下のように対応関係を見出すことができる。すなわち、「おのれに先立つ志向を取り上げ直」(IP 90)すと言われていた「幾何学の原的な Stiftung」(ibid.)は、Urstiftung と対応している。「おのれの後に続いてさらに遠くへ行くことになる志向(新しい意味のアクチュアルな Stiftung)」(ibid.)は、Nachstiftung と対応している。そして、「これによって起源が忘却され」、「沈殿や一見すれば「即自的な真理」」(ibid.)に落ち着くことは Entstiftung と対応しているのである。

まとめれば、中期以降のメルロ＝ポンティは、一貫して、幾何学理論という制度が、創造的に展開していく様を、この三重の Stiftung で特徴づけているのである。

3. 絵画表現の「三重の取り上げ直し」

メルロ＝ポンティは「間接的言語と沈黙の声」の第二部では、主にマルローの『芸術の心理学』を批判的に検討して論を進める。そのなかで彼は、マルローによる絵画表現の歴史的展開についての説明を検討した後、「こうしてマルローは、少なくとも比喻として、最も離れた試みをひとつにまとめあげる〈歴史〉、画家の背後で働く〈絵画〉、画家が道具にすぎない歴史のなかにある〈理性〉といった観念に出会っている」(S 105)と批判する。メルロ＝ポンティによれば、マルローの語り口は最終的に、絵画作品が「自然と競合するような、同じ一つの光景を目の当たりにする」(S 77)ような、すなわち画一的な作品へと収斂していくような歴史的展開を描いているという。メルロ＝ポンティは、マルローの説明では、遠い過去に洞

窟に描かれたデッサンが、今なお私たちに絵を描く力を与えてくれていることを説明できなくなってしまう、と問題視しているようだ (cf. S 97)¹¹。

メルロ＝ポンティは以下のように考えている。確かに、画家は自分の知覚経験を頼りに絵を描くが、自分自身の所与の知覚能力だけに依存しているわけではない。ある画家が何らかの作品を描く際には、当時の社会的に方向づけられた知覚のしかたに依存するところもあるだろう。また、この際に、その画家は自分自身が参照する過去の画家の作品に見られた描かれ方に（気づかないうちにも）影響を受けることもあるだろう。さらに、この画家が今描いている作品は、未来の画家が参照するものになるだろう。このように、現在描かれつつある絵画には、過去の画家あるいは作品からの要請、未来の画家あるいは作品からの要請が交叉している「準-永遠性」があるのだ、と (cf. S 112-113)。

このように、絵画表現がもつ動的な制度、開かれた歴史的展開を言い表すために、メルロ＝ポンティは、絵画表現の歴史的展開が一つの大文字の〈歴史〉や〈理性〉へと収斂していくような説明にならない分析枠組みを、「間接的言語と沈黙の声」で探究しているのである。そして、以下のように絵画表現がもつ歴史的展開が述べられる。

すでに切り開かれた畝溝をもっと先にまで推し進めること、以前の絵の片隅のうちに、画家の経験のある瞬間において、すでに現れていたあるアクセントを取り上げ直すこと、一般化することが常に問題であるのだ [...]。表現作用を一時的な永遠にする、この三重の取り上げ直しは [...] 世界や過去や、すでに作られた作品たちが彼に要求していたものに対する応答であり、成就であり、友愛である。各現在がもつ無限のこの産出能力 [fécondité] をまず指し示すため、フッサールは *Stiftung* —創設もしくは確立— というすばらしい語を用いた。 (S 94-95)¹²

まさしく前節で取り上げた三重の *Stiftung* に相当する形で、メルロ＝ポンティは、絵画表現の制度的な展開を説明するにあたって「三重の取り上げ直し」と語る。すなわち彼は、幾何学理論の内的必然をもちながらも開かれた歴史的展開を示す *Stiftung* という用語を、偶然的に展開していると考えられがちな絵画表現の歴史的進展を説明する際にも適用しているのである。そこで、私は以下のように解釈する。メルロ＝ポンティは、絵画表現と数学のどちらにも新たなスタイルや新たな理論が生み出されるときに人にある身振り（知覚のしかた）を要求する構造が存在する、ということから両者に近しさを見てとった。つまり、彼は絵画表現という制度も、幾何学における理論展開のあり方に見られた三重の *Stiftung* がもつ内的構造に非常に類似した、「三重の取り上げ直し」という内的必然を伴った進展をしている¹³、と考えているのである。

ところで、メルロ＝ポンティは「三重の取り上げ直し」を述べる一段落前に、「ゴッホが《カラスたち *Corbeaux*》を描いたときに、彼が「さらに遠くへ行く」こと」（S 92）に着目している¹⁴。彼は《カラスのいる麦畑 *Champ de blé aux corbeaux*》として知られるゴッホの作品を手がかりとしながら、画家による「三重の取り上げ直し」の事態を述べようとしているようだが、具体的には述べていない。そこで、ゴッホが《カラスのいる麦畑》を描いたという事例、およびメルロ＝ポンティがマルローよりも肯定的に参照しているフランカステルの『絵画と社会』におけるゴッホ分析¹⁵やメルロ＝ポンティ晩年の芸術論『眼と精神』や遺稿ノートから、「三重の取り上げ直し」で何が言われているのかを考察したい。

3.1 「切り開かれた畝溝」を「推し進める」こと

「三重の取り上げ直し」のうち第一の取り上げ直しとは、「切り開かれた畝溝」を推し進めることだと述べられている。これは、「間接的言語」で言うところの「超えながら継続する」（PM 95）ことであり、『起源』講義

で言うところの「ある領野を切り開」き「テーマを創設する」(RC 161) *Urstiftung* に対応する事柄である。

引用文の直前の段落では、「画家は、世界の光景から切り離されるやいなや、キャンバス上で、画家の等価体系を、色彩のなかへ、[あるいは] 擬似空間のなかへ新たに投じる。絵が意味を表現しているというよりも、意味が絵画に染み込んでいる」(S 88)、あるいは「意味は絵のなかに嵌まりこんでいて、[...]「暑さで立ち上がる陽炎」のように、絵の周りで震えている」(S 89)と書かれている。ゴッホの描写にこれを当てはめてみよう。ゴッホは世界を見て、その世界のなかに絵にすべき何ものかを漠然と「陽炎」のように感じ取る。そして彼がキャンバス上でかたちや色彩を徐々に整えていくなかで、その画面はゴッホ自身の知覚経験に潜む漠然とした意味あるいは方向性(sens)を現していき、不穏な空気を漂わせながらも確かな実在感がある《カラスのいる麦畑》となっていく。そのときには、麦畑で飛んでいたカラスについてのゴッホがもつ視覚経験や、彼が参照していた他の画家の作品や彼自身の過去の作品(例えば麦畑が描かれているジャン＝フランソワ・ミレーの農民画およびその模写)の制作時の身振りに見られた、「等価体系」(S 88)が背景にあるということだろう。

このように、「切り開かれた畝溝」を、画家がもつ世界についての視覚経験や、その画家自身の過去の作品および他の画家の作品から窺える制作時の身振りだと考えよう。ここで、後年の『眼と精神』における、19世紀前半のロマン主義画家のテオドール・ジェリコーの《エプソムの競馬》に関する記述を取り上げてさらに考えてみたい。ジェリコーの作品に描かれた馬の姿勢は、実際に馬が走るときにとることのない姿勢であるが、馬がまさに疾走しているように知覚させる。これはなぜかということについて、メルロ＝ポンティは、その作品が「身体と世界の論理」(OE 80)を表しているからだとか、「絵画が運動の外観ではなく、運動の内密な暗号を探し求めている」(ibid.)からだと言及する。彼によれば、単に外観が似ている図

像を構成することが、画家にとって大事なわけではない。そうではなく、画家にとって大事なのは、実際の馬が走っているときと同じような「身振り」全体を鑑賞者に発動させるような暗号とは何であるかをキャンヴァス上で探究すること（cf. OE 59）なのである。まとめれば、「切り開かれた」ものとは、「画家が超えながらも継続」（PM 95）する何らかの対象に対する、自分のかつ先行の画家の身振りのことだと考えられる。そしてそれを「推し進める」ということは、この身振りをより強く発揮させる新たな作品を作ることだと考えられるのである。

3.2 「すでに現れていたアクセントを取り上げ直す」こと

「三重の取り上げ直し」のうち第二の取り上げ直しとは、「画家自身が決して言い得ないとしても、以前の絵の片隅のうちに、彼の経験のある瞬間において、すでに現れていたあるアクセントを取り上げ直すこと」だと述べられている。これは、「間接的言語」で言うところの「変形しながら解釈する」（PM 95）ことであり、『起源』講義で言うところの「一種の第二の創造によって実用可能になる」（RC 161）ような、Nachstiftung に対応する事柄である。

メルロ＝ポンティは、弟テオがゴッホに宛てた手紙に由来する「「さらに遠くへ」行く」（S 85, 92 | PM 81, 92 | OE 15）という言葉を何度も取り上げる。そして、ゴッホの画業は、自分の絵画表現が一定程度形になったら、それを糧にして自身の表現をさらに推し進めていくような「内的な図式」（ibid.）をもつものであった、と彼は推論していた。前項では、《カラスのいる麦畑》を描いているゴッホは、意識していようがなかろうが、参照していた他の画家の作品や彼自身の過去の作品に見られる身振りを取り上げ直していることになるだろう、と述べた。過去の作品のアクセントを取り上げ直して推し進めていることについては、よく知られている通り、《カラスのいる麦畑》を描くに至るまでに、ゴッホは歌川広重やミレーの作

品を、自分なりのアレンジたる「首尾一貫した変形」(S 88, 126 131)を加えながら、多数模写していたことから明らかだろう。加えて、《カラスのいる麦畑》では、鮮やかな麦の色を示す効果を持たせるために、印象派初期の画家たちが用いる筆触分割などの技術も多分に用いられている。フランカステルによれば、ゴッホは「最初から、印象派の弟子である」がゆえ、「ゴッホにおいて、異なる諸体系の間での空間の細分化が、ドガにおけるそれよりもさらにアクセントがつけられている」(Francastel 1951 = 1994: 206)という。それにより、「一方で、彼〔ゴッホ〕は、すでにドガが垣間見ていたように、遠近法の諸体系を組み合わせることから導き出せる解決策があると示した」(Francastel 1951 = 1994: 205)だけでなく、「他方で、彼〔ゴッホ〕は、空間の直接的感覚のうちに、純粋な色によって表される価値についての知覚が担っている役割を感じとった」(ibid.)という。つまり、ゴッホにおいては、一つの構図のうちに遠近を表す異なる諸体系について、「組み合わせの段階から、感覚への段階へと移行している」(ibid.)のであり、エドガー・ドガの表現をさらに推し進めているというのだ。まとめれば、《カラスのいる麦畑》を描いているとき、ゴッホは、他の画家の作品や彼自身の過去の作品のうちに「このように描けばより良いものになる」といった方向性をアクセントとして捉え、それに「首尾一貫した変形」を加えて取り上げ直し、色彩がもつ価値を押し出す作品を描くに至っているのである。

事実、メルロ＝ポンティは『眼と精神』で、「眼は、他人の絵を見て、他人の絵の欠乏状況に対する他人の応答のしかたを見る」(OE 26)と述べる。彼の晩年のノートでは、同じくマルローを参照しながら、ゴッホに見出される取り上げ直し方とは、画家ミレーを模写することでミレーが表現すべきだったが未だ実現されていないものを見出して絵画表現の歴史を推し進めた(cf. VI 261)、と言い表される。以上より、ここで言う「すでに現れていたあるアクセントを取り上げ直すこと」とは、自分の作品も含めた過去

の作品で表現すべきだったが未だ表現されていない絵画表現を、「変形しながら解釈」(PM 95) して「取り上げ直すこと」だと考えられるのである。確かに、ゴッホ個人の性格、人間関係、周りの地理的環境といった個人の諸条件から、ゴッホ独自のスタイルが必然的に生まれたと言えるだろう¹⁶。だが、メルロ＝ポンティの主張によれば、以下のようにも考えるべきだと提案しているようだ。すなわち、ミレーという名をもつ画家を模写することで、その画家（ミレー）が表現すべきだったが未だ実現されていない絵画表現を見出して絵画表現の歴史を推し進めるのに加わった人物が、偶々ゴッホという名を持っていた、ということである。この解釈が正しければ、描く主体の思考や経験とは別に、絵画表現が紡いできた表現の歴史の中に、描かれるものの根拠があるということになる。このように、絵画表現において、遠近法と同じく画家のスタイルも、安定的で創造的な意味体系の基盤として言語におけるラングのごとく機能しているのである¹⁷。

3.3 「すでに現れていたアクセントを一般化すること」

「三重の取り上げ直し」のうち第三の取り上げ直しとは、「画家自身が決して言い得ないとしても、以前の絵の片隅のうちに、彼の経験のある瞬間において、すでに現れていたあるアクセントを[...] 一般化すること」だと述べられている。これは、「間接的言語」で言うところの「破壊しながら保存する」(PM 95) ことであり、『起源』講義で言うところの「再-創造において進行中の発展が汲み尽くされ」(RC 162) ている Endstiftung に対応する事柄である。

メルロ＝ポンティは、「かの有名な椅子が「ファン・ゴッホの名そのものの激しい表意文字」になるほどだ」(S 85) というマルローの文言を引用して考察を進める。これを《カラスのいる麦畑》でも適用しよう。《カラスのいる麦畑》に見てとられるゴッホらしさというものは、以前の彼の絵画（例えば、最初期の作品である《ジャガイモを食べる人々》）でも見

てとられるものだということになろう。つまり、ゴッホは《カラスのいる麦畑》を描いているまさにそのときには、知らず知らずのうちに、自身の「表意文字」(ibid.)を定着させつつある。さらに、ゴッホの作品を並べれば、同じくゴッホという作者の身体から描かれたものであるがゆえに、ゴッホが作者だということがある程度同定できる筆触、色の選択、絵の具ののせ方など以上の特徴、つまりゴッホの「スタイル」(ibid.)あるいは「徴」(ibid.)があるということである。これらは、後世の画家たちに利用可能なものとして、受け継がれることになるのである。確かに、メルロ＝ポンティは、これらについて、「自分が目録を作ることでできる一定数の手順や癖ではない」(S 86)し、画家自身が自由に統御できないものだと言っている。だが、こうした「徴は他人にとっては接近可能である」(S 85 傍点は筆者)がゆえ、模倣や贋作の制作が可能であるのだし、事実模倣した他人の作品に対しては「ゴッホのような作品だ」と評されることになるのである。さらにこうしたある画家のスタイルや徴は、フランカステルガルーオーの制作について述べるように (cf. Francastel 1951 =1994: 219)、後世の画家(ルーオー)が先人の画家(ゴッホ)のスタイルや徴を糧にして自身の新たな作品の制作の動機としていくような、創造的な過程を可能にするだろう。

他人から接近可能な徴に関して、メルロ＝ポンティは「フェルメールの一作品」たらしめるものとは、「その絵画が、百個の文字盤をそれぞれ指す百本の針のように、それぞれの要素が同じ偏差を指すという等価体系に従っているということ」(S 98)だと述べている。また、彼は「フェルメールという名や偉大な画家たちの名は、何か制度のようなものを指し示すようになっている」(S 99)とも述べる。すなわち、ここで言う「一般化する」ものとは、画家個人のスタイルあるいは徴のことだろう。さらに彼は、「制度化」講義で、「ルネサンス期の平面遠近法」を例に取り上げる。そして、それは「集合的歴史」であり、「模倣可能で、参加可能で、沈殿し

ている、色々なスタイルの歴史あるいはプロセス〔先行作品〕の歴史」(IP 79)であるとか、「美的-社会的選択〔choix esthétique-social〕」(IP 84)であるとも述べられる。したがって、「一般化する」ものとは、遠近法といった技術のことでもある。まとめれば、「一般化する」ものとは、一方ではある画家個人のスタイルあるいは徴のことであり、他方では遠近法といった技術のことである。それらは、「破壊しながらも保存」(PM 95)されているがゆえ、3.1 で述べたような身振りを他人に発揮させるしかたをある程度他人に模倣可能にさせ、3.2 で述べたような「すでに現れていたあるアクセント」の取り上げ直しの可能性を高めるものだと考えられるのである。

おわりに

本稿では、メルロ＝ポンティが、絵画表現は「三重の取り上げ直し」を要求する制度的な構造をもっていると述べていることに注目した。この「三重の取り上げ直し」の内実に迫るために、フッサール由来の *Stiftung* 概念に対するメルロ＝ポンティの解釈を補助線として取り上げた。

本稿ではまず、メルロ＝ポンティが晩年に至るまで、絵画表現、言語表現、そして数学といった身体化された実践はいずれも、ある記号を用いて意味が表わされる表現であり、それらは創造的・産出的・動的な構造をもつ一種の制度なのだと考えていることを整理した。次に、彼はこの創造的な歴史的展開の内的構造について、幾何学においては三重の *Stiftung* という言葉で記述していたことを示した。フッサールでは、*Stiftung* という言葉によって、学問システムの歴史的展開が、一方で、開かれた無尽蔵的なものだと言い表され、他方で、その内的必然ともいえる強い様相をもつと言い表されていた。フッサールを独自に解釈したメルロ＝ポンティは、*Ur-Nach-End* の三つの接頭辞がついた、いわば三重の *Stiftung* を用いて、幾何学理論という制度が、創造的に展開していく様を特徴づけているのである。最後に、この三重の *Stiftung* と対応するかたちで、彼は絵画表現の歴

史的展開を「三重の取り上げ直し」で語っているのではないかと解釈した。この解釈を裏づけるべく、ゴッホの自己形成過程と彼の作品に対するメルロ＝ポンティおよびフランカステルの分析から、絵画表現の「三重の取り上げ直し」がどのようなものなのかを推論した。

絵画表現や言語表現、数学などの歴史的展開それぞれに自律的な内的必然を想定するメルロ＝ポンティの理論において、これら表現のあり方それぞれは、もっぱら人間身体の知覚や意味付与に依存しているわけではない。そうではなくて、人間身体の知覚に課された役割とは、これらの表現それぞれの内的必然がもつ促しに、適切に応答するということなのである。こうした促しに身体が適切に応答する際には、さまざまな表現にそれぞれ独自ではあるが同じ構造をもった「三重の取り上げ直し」がなされ、これらの表現はおのれのスタイルや理論の多様化・豊富化へと進んでいくのだろう。このように、メルロ＝ポンティは、絵画表現も、幾何学における理論展開のあり方に見られた三重の *Stiftung* がもつ内的構造に非常に類似した、「三重の取り上げ直し」という内的必然を伴った進展をしていると考えているのである¹⁸。

註

¹ 本稿で取り上げている、メルロ＝ポンティが言うところの「制度」とは、本文中でも明らかになるが、確立された社会や団体組織や法律といったものだけでなく、確立された身体的実践や習慣なども指すものである。

² 先行研究では、「間接的言語と沈黙の声」においてメルロ＝ポンティが *Stiftung* という語を用いていることの指摘 (cf. Hirose 1993=2010, Lawlor 2002: xxi) や、絵画表現を制度として捉えていることの示唆がされてきた (cf. Kaushik 2013: 1)。

³ カスー＝ノグスは、メルロ＝ポンティが言語表現、絵画表現と同じく数学も表現であると考えたこと、および言語表現の分析から導いた彼の表現一般の存在論については、肯定的に捉える。だが、その一方で、カスー＝ノグスは、メルロ＝ポンティの数学についての記述は失敗しているとして、それを数理哲学者のカヴァイエスから補完する (cf. Cassou-Noguès 1999)。なお、この見立てに対

して、ハラクは、メルロ＝ポンティの記述からでも数学についての適切な記述を再構成できると考えている (cf. Halák 2022)。

- 4 同時期に書かれた論考「言語の現象学」の準備ノート「表現の科学と表現の経験」(『世界の散文』所収)では、「私たちは、ソシュールとともに、記号とは特定の意味を代表しているものとしてではなく、それは言葉の連鎖とパロールという差異化を行う手法として、つまり「対立的、相対的、否定的な存在」として定義することで、言語のこの根源的な層にアプローチする」(PM 45)という構想が書かれている。メルロ＝ポンティのこの着想は、遺稿ノートでも「私は知覚を弁別的、関係的、対立的なシステムとして[...]記述する」(VI 263)と書かれている通り、彼の最晩年期まで一貫して持たれている。
- 5 ダストゥールも同じく、メルロ＝ポンティが言語表現およびパロールに着目していることに関して、「メルロ＝ポンティにとって、パロールの特殊性をよりよく明らかにするために、パロールが持っているものが他の表現現象にも共通してあることを示すことが重要なのである」(Dastur 2003: 61)と位置づけている。
- 6 廣瀬 (2016) やゴールト (Gault 2018) は、メルロ＝ポンティはこうした探究を通して、後の「間接存在論」(VI 275) や「内部存在論」(VI 286) と言い表される、彼独自の存在論へと至った、と指摘している。
- 7 とはいえ、フッサール研究者からも *Stiftung* という語に注意が払われている。フッサールの『危機』の解説書を執筆しているドッドは *Stiftung* 概念に注目し、「*Stiftung* は、歴史のメタファーとして使用されている」(Dodd 2004: 63) と解説する。
- 8 こうした心的状態により、ドッドが言うように「歴史的な意味についての反省を動機づける」(Dodd 2004: 76) ようなしかたで、フッサールは学問が展開すると考えているようだ。
- 9 ドッドは、*Endstiftung* の *End* を以下のように解説する。「目的性、すなわち *End*-というまさにこの意味は、連続的な誕生と再-誕生の形、あるいはより正確には歴史の形をとる志向性に支えられている」(Dodd 2004: 75)。本研究もこの見解に賛同し、*Endstiftung* についての引用文で見られるような記述によって、フッサールは学問の歴史的展開を開かれたものとして表すことに成功していると考ええる。
- 10 このような事情から、メルロ＝ポンティ研究においては廣瀬 (2018) のように、メルロ＝ポンティが述べる「*institution*」は「制度」ではなく「制度化」と訳されることがある。本稿は廣瀬 (2018) と同じ解釈枠組みをとる。また、本稿の試みに対して、メルロ＝ポンティは「制度化」講義において、「感情の制度化」、「作品の制度化」、「知の制度化」、「歴史的制度化」という 4 つの領域に分類して制度化を分析しているのだから、知や社会の制度化のしかたに近づけて絵画表現の制度化を捉えていく分析は不適当だ、という批判も想定される。だがこ

れについては、確かにメルロ＝ポンティは「制度化」講義において、第1節で触れた通り4つの異なる領域の制度化を取り上げているが、これらが階層的秩序にあるとはされていない（cf. 廣瀬 2018: 270, 川瀬 2019: 61）と応答できる。事実、こうした解釈を行うのは筆者のみではない。例えば、フッサール研究者の小熊はメルロ＝ポンティの *Stiftung* 解釈を肯定的にまとめ、彼が *Stiftung* という用語で絵画表現の歴史的運動を語ろうとしていたのではないかと推定している（cf. 小熊 2019: 136–138）。なお、フランスにおける、*Stiftung* に関する翻訳の歴史については、以下を参照（Bojanic 2009）。

- 11 メルロ＝ポンティはこの他にも数々の批判をマルローにぶつける。例えば、現代の絵画の主題は、信仰や美のためではなく、「個人のため」や「画家自身」のためであり、その作者が独創的であろうとしているとマルローが定義していることに対して、彼の定義はセザンヌやクレーのような画家には適用できないと反論する（cf. S 82）。また、マルローが画家のスタイルを画家自身が把握できて目的としているかのごとく「世界の表象はスタイルの手段にすぎない」（S 87）と結論づけることに対して、メルロ＝ポンティは画家のスタイルは画家自身が完全に把握したり統御したりできるものではなく、世界についての知覚からの要請として現れてくるものだと反論している（cf. *ibid.*）。こうした彼によるマルローへの批判についての詳細な解釈は、佐藤（2012）に詳しい。
- 12 同様の記述が「間接的言語と沈黙の声」の原稿「間接的言語」でも見られる（cf. PM 95–96）。そこでは、「すでに据えつけられた慣習を制度に変換することが常に問題である」（PM 95）とまで述べられていることから、この文章でメルロ＝ポンティが制度化プロセスについて述べていると解釈できる。
- 13 「間接的言語」の段階では、メルロ＝ポンティは、社会のなかでその表現の意味が「統合」されるしかたで、数学と絵画に違いがあると考えているようである（cf. 川瀬 2019: 63–66）。彼の考える、絵画表現、言語表現、数学的表現それぞれの独自性については、別稿に譲る。
- 14 マルローは、ゴッホの《カラス *Corbeaux*》について、『芸術の心理学：第2部「芸術的創造」』において一回だけ取り上げている（cf. Malraux 1949: 150）。
- 15 メルロ＝ポンティは、「間接的言語と沈黙の声」の冒頭で、フランカステルを参照してルネサンス期における社会状況と知覚の変容の話題を出す（cf. S 66）。同時期の「制度化」講義に鑑みれば、彼はマルローの著作を検討する際に、フランカステル『絵画と社会』（cf. IP 84）やパノフスキー『象徴形式』としての遠近法（cf. IP 80–84）と突き合わせていたとわかる。また、彼が行っている、幾何学理論の歴史的展開を含めた学問および社会状況を考慮しながら芸術表現の生成を考えるしかたは、マルローよりもフランカステルの記述の方に親和性があるように思われる。
- 16 スタイルの獲得に関して、「言語の現象学」（『シーニュ』所収）では、誰かの

思想や理念〔スタイル〕を理解することは、言われるべきであつたが言われなかった地をも把握することだと言われる (cf. S 148)。同じように、誰かの画風〔スタイル〕を真に把握するということは、描かれるべきであつたが描かれていない表現をも把握することだと考えられる。

- ¹⁷ 絵画作品に現れた画家のスタイルや、文学作品に現れた作家のスタイルは、言語学の「ラング」というより、「準-ラング」のように考えられるかもしれない。だが、メルロ＝ポンティは、両者もかなり強い規範性をもった体系のように、すなわち「ラング」のように考えていると思われる。というのも、彼は、「フェルメールの作品は [...] 百個の文字盤をそれぞれ指す百本の針のように、それぞれの要素が同じ偏差を指すという等価体系に従っている」(S 98)と語るためである。この文は、ある制作者のスタイルを伴った作品が一旦世に出れば、後の制作者はそのスタイルを、「百個の文字盤をそれぞれ指す百本の針」と言われるほどの強い規範性を伴ったものとして意識せざるを得ない、ということを意味している。
- ¹⁸ 本稿は、2022 年度日仏哲学会秋季大会の発表原稿をもとにしており、筆者の博士論文の一部として組み込まれる予定である。日仏哲学会の発表時にコメントを下さった多くの方々およびメルロ＝ポンティ哲学研究会のメンバーに、特段の感謝を申し上げる。

参 考 文 献

メルロ＝ポンティの文献と略号一覧

- [IP] : *L'institution dans l'histoire personnelle et publique; Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire : Notes de cours au Collège de France (1954–1955)*; textes établis par D. Darmaillacq, C. Lefort et S. Ménasé; préface de C. Lefort, Paris: Belin, 2003.
- [NCOG] : *Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl*; suivi de, *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty sous la direction de R. Barbaras*, Paris: Presses universitaires de France, 1998.
- [OE] : *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1964.
- [PM] : *La prose du monde*, Paris: Gallimard, 1969.; reed., Paris: Gallimard, coll. «Tel», 1992.

[RC] : *Résumés de cours : Collège de France*, 1952–1960, Paris: Gallimard, 1968.

[S] : *Signes*, Paris: Gallimard, 1960; reed., Paris: Gallimard, coll. «Folio essais», 2001.

[VI] : *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964; reed., Paris: Gallimard, coll. «Tel», 1979.

その他

Bojanic, P. (2009), “To institute, to primally institute (Stiften, Urstiften): Husserl’s first readers and translators in France: A possible origin of continental philosophy”, *FILOZOFIJA I DRUŠTVO*, 235–245.

Cassou-Noguès, P. (1999), «Pour une épistémologie merleau-pontienne en mathématiques», *Chiasmi International no. 1: Merleau-Ponty, L’héritage contemporain*, Paris: Vrin, 287–300.

Dastur, F. (2003), *Chair et langage : essais sur Merleau-Ponty*, La Versanne: Encre marquée.

Dodd, J. (2004), *Crisis and reflection: an essay on Husserl’s “Crisis of the European sciences”*, Dordrecht: Kluwer Academic.

Francastel, P. (1951=1994) *Peinture et société : naissance et destruction d’un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris: Gallimard.

Gault, S. (2018), “Tracing Merleau-Ponty’s passage to ontology an interrogation of the concepts of Fundierung and Stiftung”, *Chiasmi International no. 19: Merleau-Ponty, Penser le dehors: politique, esthétique, ontologie*, Paris: Vrin, 345–369.

Halák, J. (2022), “Mathematics Embodied: Merleau-Ponty on Geometry and Algebra as Fields of Motor Enaction”, *Synthese*, 200 (1): 34, 1–8.

Hirose, K. (1993=2010), «L’institution de l’œuvre chez Merleau-Ponty», *Recherches sur la philosophie et le langage no. 15 : Merleau-Ponty*,

- Le philosophe et son langage*, Grenoble: Groupe de recherches sur la philosophie et le langage, 2. éd, 153–167.
- Husserl, E. (1954a), *HusserlianaVI: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Haag: Nijhoff.
- (1954b), *HusserlianaVI: BeilageIII, zu § 9a: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Haag: Nijhoff, 365–386.
- Kaushik, R. (2013), *Art and the Institution: Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*, Bloomsbury Academic.
- Lawlor, L. (2002), “Foreword Verflechtung: The triple significance of Merleau-Ponty’s course note on Husserl’s “The origin of geometry””, *Husserl at the limits of phenomenology: Including texts by Edmund Husserl /Maurice Merleau-Ponty*, ed. Lawlor, L., Bergo, B., Evanston (Illinois): Northwestern University Press, ix–xxx vii.
- Malraux, A. (1949), *Psychologie de l’art: La création artistique*, Paris: Skira.
- 小熊正久 (2019) 『メルロ＝ポンティの表現論』, 東信堂.
- 川瀬智之 (2019) 『メルロ＝ポンティの美学——芸術と同時性』, 青弓社.
- 佐藤勇一 (2012) 「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」『立命館文学』第 625 号, 1104–1114.
- 廣瀬浩司 (2016) 「メルロ＝ポンティにおける〈制度化するパロール〉制度の間文化現象学序説」『論叢現代語・現代文化』第 17 号, 55–70.
- (2018) 「『制度化, 受動性』—歴史のこだまのなかで目覚めるために」松葉祥一・本郷均・廣瀬浩司編著『メルロ＝ポンティ読本』, 法政大学出版, 267–278.