

# 身体と空間

## ——芸術の現象学へ——

金 田 晋

東亜大学 総合人間・文化学部 文化文明史研究室

E-mail:kanatasu@toua-u.ac.jp

### 1. 問題状況

芸術は、今身体をもとめている。かつて身体は精神の牢獄であり、精神はそこを脱却することにおいてみずからの自由を謳歌しようとした。だが、その身体が思考すると、私たちは言う。つまり精神が思考する前に、身体が思考する、そのような次元があるのではないか。身体は不活性の受容器官でなく、それ自体働く能動態であるのではないか。カントの『純粋理性批判』では、物を知覚する際、感覚器官に刻印されるデータは空間と時間の中に配置される、その空間と時間は意識に前もってあたえられているアприオリな感性的形式とされた。だがそれは知覚に先立って、身体が構成しているのではないか。たとえば、空間は3次元と言われる。それは身体の働きとしての上下、左右、前後（奥行き）が発する方位づけ、見当識（オリエンテーリング）空間から構成されたものではないか。芸術はこの地点に立ち戻り、そこから制作を開始することがもとめられている。

ルネサンス絵画は、画面を窓や鏡に見立て、眼に原点をもとめた。20世紀の絵画は、生きた身体から立ち上がろうとする。眼が見たものを手がなぞるのでなく、手が、あるいは手をその一部とする画家の身体が、イメージを確実なかたちに作り上げてゆくのである。身体は画面に自己を投企しようとしたのである。

現実の世界で身体を感じる拠り所のなさ、バ

ランスの喪失感を、画家は画面に実現しようとした。ムンクやユトリロを見よ。喪失感をそのまま画面に表現しようとした画家たちである。セザンヌを見よ。現実の喪失感を超えて、画面の上に堅牢な均衡を構築しようとした画家である。マチスを見よ。生命の喜びを画面いっぱいに表現しようとした。ヴラマンクを見よ。キャンバスのうえに絵の具を盛り上げて積み重ね、人間の息遣いや物ではない風を物質化しようとした。ピカソを見よ。身体が動きながら対象をとらえる動的な空間を画面に固定化せんとした。カンディンスキーやクレーを見よ。キャンバスの印画紙を長く露出させることによって得られる光の軌跡のように、無時間のキャンバスを時間の堆積ととらえようとした。

身体は、石や水や泥と同じく、物質的組成からなっており、だから物の秩序の一部をなす。その物質的存在であるゆえに、人間存在は石や水や泥のようにいつかどこかに局在化して存在する。しかも一方において自身身体であることを忘れ、それを欺き、別の身体であろうとさえる。そして画家、一般に造形の作家は、たとえそのことを忘却しようとしても、自分が身体であることから逃れることができない。かれらは道具をつかい、素材に直面しつつ、いつもこれに挑戦しなければならないからである。

20世紀の画家たちは、また物質的感触、物に触れているという実感が喪失する時代に、窓越しに画面の向こうに眼を向ける手前で、画面の物質性にこだわった。キャンバスは経糸と緯

糸の織り込まれた浅い起伏のある立体となり、絵の具は滑らかな表面であることをやめて、絵の具を盛り上げる薄浮彫りの感を呈するようになった。珮瑯引きのような滑らかな表面は、絵画の普遍的な存在様式であることをやめて、たとえばレオナルド・フジタのような、一人の画家の様式となった。

19世紀末、既に身体は各分野で主題となっていた。1894年、フランス人クーベルタンらが国際オリンピック委員会を創設し、1996年第1回オリンピックをアテネで開催した。スポーツ、それは運動能力の極限を競い合う身体の祭典であった。14世紀イタリアでおこった無言舞踊劇としてのバレエは、ロシアのディアギレフ・バレエ団が美術、音楽、部隊装置を巻き込んで、トータル・シアターとしてパリ・シャトレ座に登場することによって、新しいページを開いた。ニジンスキーの跳躍は空中に浮いていると評された。

だが同じ19世紀は身体を拡張し、増殖する時代でもあった。鉄道網が網の目のようにはられ、宮殿のような鉄道の駅舎が建設された。1900年になると、ツェペリンはボードン湖畔上400メートルに、全長128メートルの飛行船ツェペリン LZ1号を浮かばせた。1903年12月17日、ライト兄弟はアメリカ西海岸のキティホークでフライアー1号を飛ばすが、兄ウィバーは4回目に距離260メートル9秒間飛んだ。鳥のように飛びたいという、人類の夢は実現し、「飛ぶ身体」を獲得した。20世紀末には、大気圏をはるかに越えて月面に到着するまでになる。潜水艦によって人類は海中深く潜ることが可能になった。レントゲンによって、身体はその内部を表にさらすことができるようになった。電気エネルギーが地球上に普及し、電話、ラジオ、テレビ、インターネットと通信手段が発達し、地球の裏側あるいは地球の大気圏の外からも受発信できるようになった。

だがこのような身体の拡大は、一方で生身の身体の忘却を引き起こした。近くがかえって見えなくなる事態をひき起こした。地域のつながりが希薄となり、隣の部屋と声を掛け合うこと

が少なくなった。19世紀はじめ、60万の大軍で侵攻したナポレオンをモスクワで撃退する一翼を担ったクラウゼヴィッツ将軍の『戦争論』では、戦争の原型は1対1の決闘にあるとした。今、遠隔操作で空中からの無差別爆撃が行われる。触れるという、身体が世界に対してとる原初の交わりの仕方が、無為となった。イラク戦争では、どこにあるかさだかでない密室の中でボタンが押されると、バグダッドやフェルージャの上空が赤く燃える。その下の阿鼻叫喚の声や音響が聞こえることはない。昼間、爆撃を受けて殺されてゆく市民たちを、私たちは映像でしか見ることはない。スマトラ島地震の津波により、15万を超える死者がインド洋の島々に出たが、映像では多くの人々がマスクをして救援活動をおこなっている。被災現場の悪臭を、私たちは画面でせいぜい推測するしかできないのである。今、IT時代が盛んに言われる。だがそれは身体忘却を促進していると言えないであろうか。

このような20世紀的文明状況を背景に、私たちはもう一度身体の「近さ」をとらえなおす時期に来ているのでないか。身体といえば、医療や健康やスポーツの分野のことだと考えるのは、一面的であろう。1996年、東京(3.5~5.19)と京都(6.4~8.18)の二つの国立近代美術館では、「身体と表現 1920~1980」という展覧会が、パリのポンピドー・センターの作品を中心に企画、開催された。それは20世紀美術の状況をよく踏まえた展覧会であった。

芸術学、美術史学もまた共通の課題をかかえて19世紀末におこった。そのころ、美術や芸術に関する従来の固定観念が崩れはじめ、芸術の本質への問いがはじまる。芸術学の思想的原型を呈示したフィードラーは、眼と手の身体的活動がイメージや観念を形成してゆくこと、その逆ではないことを説いた。美術史学者リーグルやヒルデブラントは空間芸術の構造を考察して、遠さをとらえる視覚価値に対して、近さに対応する触覚価値の重要性を論じ、透視画法的遠近法でない別の遠近関係を提案した。そこには身体性が核心的役割を担ってくる。かくして

芸術の制作者も理論家も身体性に関心を向けていった。

## 2. フッセル現象学における身体と感覚

感覚を分枝とする身体がなぜ今、クローズアップされているのか。身体が、近代哲学において論題にのぼってこなかったというわけでない。ただデカルトのように物質と精神の二分法でとらえようとするかぎり、身体はこの両者の混合体として、消極的に扱われざるをえなかった。20世紀の入口にさしかかるところ、身体への新しい見方がはじまった。そのような新しい胎動として、ベルクソンの生の哲学やフッセルの現象学がおこった。フロイドの精神分析学もここに加えてよい。

今、現象学の提唱者フッセルに焦点をしぼろう。かれは、その最初の著作『論理学研究』2巻(1900/01)において、認識とその言語表現をロゴス(論理、言語)の両面とする新しい論理学の地平を切り開いたが、中期の主著『イデーエン』(第1巻、1913)の第2巻、3巻(執筆は第1巻と同時期、だが公刊は両巻とも1952年)において、心 *psyche* を主題領域とする心理学 *Psychologie* に対して、身体 *soma* を主題領域とする身体学 *Somatologie*、その一部門としての感覚学 *Aesthesiologie* の分野に光を当て、その基層性を説いた。フッセルは、この書の第1巻がノエシス(意識作用)——ノエマ(意識対象性)を基軸とする認識構造に焦点を当てることに費やしたのに対して、後の2巻では、その認識活動の領野たる精神も、物体、身体、心に基づけられてこそ活動可能となる上層的な領野であることを明らかにして、人間存在という生命体の重層構造性を分析した。

ここで確認しておくべきことは、*Somatologie* や *Aesthesiologie* が生理学や解剖学等の、身体に関する自然科学の分野ではなく、哲学の一分野として取り上げられていることの意義である。このことはただ自然科学的問題を哲学に引き寄せたというだけでない。哲学を自然科学的場面に引き寄せたとも言える。たとえば

後者について言えば、ドイツ哲学史には、18世紀のバウムガルテンによって造語され、カントの『純粹理性批判』において認識論の中に位置づけられた同類の語 *Aesthetik* が既に存在していた。*Aesthetik* は *Aesthesiologie* と同じく *aesthesia* (感覚) を語源としていた。ただこの名称は、本来の「感性の学」の意義から離れ、ロマン主義哲学以来「美学」あるいは美や芸術の学という意味によりすぎていた。そこにフッセルの違和感があったのであろう。*logos* を合わせて生まれた *Aesthesiologie* は価値学ではなく、むしろ価値評価の手前にある価値中立的な事実学を意図して持ち出されたはずである。

実際、*Aesthesiologie* は、弘文堂発行の『現象学事典』では、「知覚論」と訳されている。語義にしたがった「感覚論」では、生理学や心理学における自然科学的感覚論の取り紛れることが警戒されたのであろうが、筆者はあえて語源の意義を尊重し、現象学的感覚論あるいは簡略化して「感覚論」と訳す。そうしなければ *Aesthesiologie* にこめられていたフッセルの思いがかえって薄れてくると考えるからである。この語の領野において、筆者は世界内存在としての「私」と世界が交渉し合う場としての感覚に焦点を当てることを目指した。身体—感覚の関連で、身体のもつ世界交渉のダイナミズムに迫りたいというのが、筆者の狙いである。

さて、フッセルは人間を世界内存在ととらえ、その存在領域を、物理的自然、身体、心、精神に区分し、身体を物質、自然に加えて一つの独自の層としてとらえようとした。それはただ人間存在の関わる世界分類を精密化して、4分法にしたという意味だけではないであろう。この4領域を、前者に後者が順々に基づける *fundierend*—基づけられる *fundiert* という *Fundierung* の重層的関係においてとらえようとしたことは、それ以上の思いがこめられていたと見るべきであろう。

最下層の物理的自然が自立的で、身体、心、精神と累積されるにつれて、それぞれの層は自立性を減じてゆく。精神は前3者に基づけられ

て、いつ根こそぎにされるか、不安がぬぐえない、もっとも非自立的な層ということになる。これは、精神を自然に対抗するもう一つの実体とみなしてきたデカルト的存在論への挑戦である。そこに19世紀から20世紀への、時代の危機意識が映し出されていたはずである。そしてその危機意識が20世紀から21世紀への転換期としての現代にも通じているはずである。

フッセルによれば、身体もまたいくつかの層からなっている。身体は、物理的自然に基づけられる。それは最下層の物体 *Koerper* と同類であるということの意味し、その部分は物理的身体とよばれる。これが物理的身体論 *physische Somatologie* の対象領域であり、そこでは身体を構成する物的物質の因果連関が研究されよう。そこに基づけられて感覚論的身体の層があり、感覚論的身体論 *aesthesiologische Somatologie* の対象領域となる。さらにそこに基づけられるようにして心の層が成立し、それを対象領域とするのが心理学 *Psychologie* である (Vgl. HuaV, 19)。この叙述は、物理的自然と身体の関係に焦点が当てられている。

一方『イデーエン』第2巻で、フッセルはこの *Aesthesiologie* を、身体と心 *psyche* の関わりの方面に焦点を当てて説明する。そこでは、身体は感覚論的身体 *aesthesiologische Leib* と意志の身体 *Willensleib* の2層に分けて論じられる (Vgl. HuaIV, 211. 248f)。以上を要約すると、身体は物理的身体 *physischer Leib*、感覚論的身体 *aesthesiologischer Leib*、意志の身体 *Willensleib* という3層的構造体であると言えるであろう。

私はこの現象学的身体論を、人間存在の外面的説明のための道具としてつかおうと思っているわけでない。たしかに人間には物理的な側面と心理的な側面、さらにはその人間が作り出す社会的、文化的、精神的側面がある。人間はその総体として説明することができる。人間が身体をもっていることは事実であり、それは物質と精神の合体したものであると説明することができる。だが、そのような説明ではこぼれおち

てしまう何かがある、そしてまさにそのこぼれ落ちるところを受け止めようとして、現代芸術のさまざまな実験が行われてきたのでないか、そこを解明する手がかりをえたい、それが私の現象学的身体論、あるいは感覚論、エステジオロジーの主題である。

### 3. Aesthetik——美学、隠された感性

感性学として語源を同じくする *Aesthetik* のほうは、ますます感性から離れる傾向にあった。命名者バウムガルテン自身のうちに、既に本来「感性学」という意味での *aesthetica* を越境して美や芸術を分析する価値学を求める姿勢があった。この傾向は、ドイツロマン主義哲学、とりわけヘーゲル以来一層顕著となり、美や芸術哲学に関する価値学 *Axiologie* として整備されてきた。

ところが、20世紀の80年代以後、美学の方面でも、*Aesthetik* をその本来の語義の「感性論」あるいは「感性の学」という意味に立ち返って、捉え直そうという機運が起こっている。その代表的な論客に、ドイツではヴェルシュがあり、アメリカではサブカルチャを積極的に取り上げて西欧近代の美学的価値意識の逆転を目指すシュスターマンがいるが、日本でも2000年という世紀転換の年の秋、第51回美学会全国大会で「感性論の射程」という表題をもつシンポジウムが行われた。だがその議論はあくまで美学 *Aesthetik* の枠内にとどまっていたようである。

たしかに従来の思考フレームが新しい精神の間尺に合わなくなるとき、いつも感性に脚光が浴びせられた。古代ギリシアのプラトン、アリストテレスの時代もそうであったし、18世紀、*Aesthetica* を提唱したバウムガルテンの生きた啓蒙主義の時代もそうであった。あるいは同じ世紀、イギリスでは趣味の論理学としての新しい美学がおこるが、これも同様である。よき趣味 *buen gusto* という思想は17世紀なかば、スペインの思想家グラシアンが完全な処世人を論じた著作『慎み深い人』(1646)の中に初出さ

れるが、趣味美学は18世紀イギリスを風靡した。だが趣味とは、味覚を意味する taste のことであり、それはドイツ語の Tasten (触れる) とつながっていた。趣味美学は18世紀イギリスで風靡し、その中でもE. バークの『崇高と美の起源に関する哲学的研究』(1756) はとくに有名であるが、そこでも趣味は味覚、触覚を意味し、そこに言語を介さない直接知の原型を求めていた。つまりそこでは美的意識は触覚、味覚を隠喩として成立していた。感性は、だからいつも思弁に生気をあたえるための隠喩であり、論弁的思惟への入門とみなされてきた。

美的意識の隠喩として、視覚がつかわれるということは、視覚のもつ全体把握性、部分を見分ける分節化能力、つまり多様性の統一、調和が念頭に置かれていたはずである。プロティノスやキリスト教神学においては聴覚が大切にされたが、それは享受者と対象の間を融合したところに起こる至福の時間に美的意識の原型を求めようとしたことであろう。触覚がつかわれたのは、推論抜きに即座に判断される味覚のよしあしに美的意識のあり方の近さが求められたのであろう。There is no accounting for tastes (蓼食う虫も好き好き)。

だが美的意識が感覚を隠喩とすることは、それは感覚でないことを前提としていた。だから美学の成立は、美的意識の脱感覚化を意味していたはずである。

#### 4. 身体——直接的なもの

だが、19世紀後半以降、自明とされていた価値観が崩れはじめる。一つは科学技術の発展により、従来の価値観が根底からゆすぶられるようになったことであり、もう一つはヨーロッパ以外の諸地域の文化の発見によって、ヨーロッパ文化が相対化されはじめたことにもよるだろう。価値学としての美学のあり方が問われざるをえなかった。

ニーチェは『ツァラツストラかく語りき』(第1部:1883)に「身体の軽蔑者」という題の一文を書きつけた。そこでは次のように書き

記されている。

「君が<精神>とよぶ君の小さな理性もまた、君の身体の道具、君の大いなる理性の小さな道具であり、玩具である。君は「我」と言い、この語を自慢する。しかし君が信じたがらないもっと大いなるもの——それは君の身体であり、その大いなる理性である。」(Nietzsche: Schlechta-Ausgabe, 2-200)

上記引用文で「君」と語りかけるのは「身体の軽蔑者」である。君が「精神 Geist」とよんで自慢しているのは、実は「小さな理性」、「身体の道具」、「大いなる理性の小さな道具」にすぎない、そう、ツァラツストラは語っている。精神 Geist とは感覚 Sinn の道具で玩具にすぎない。それらの背後には自己 Selbst がある。

「私の兄弟よ、君が考えたもの、君が感じたものの背後に力強い支配者、なじみのない賢者がいる。それが自己 Selbst なのだ。君の身体の中にそれが住み、君の身体がそれなのである。」(Nietzsche: Schlechta-Ausgabe, 2-200)

ニーチェは、ドイツ哲学が築いてきた精神の体系、あるいは精神——感覚の二分法を卑小として、身体あるいは自己がより大いなるものであること、より背後にあり、生そのものだと考える。ニーチェが1880年代に書き残したたくさんの断章の中に「身体を導きの糸として」という題のものがある。「導きの糸 Leitfaden」とはギリシア神話の中で、金羊皮をもとめて旅するイアソンが、王女アリアドネからもらった糸をたよりにして、クノソス宮殿の迷路から無事脱け出すことができたという逸話からきているのであろう。

「身体を導きの糸として。<魂 Seele>とは魅惑的で秘密にみちた表象であり、哲学者たちはこの表象から別離しはがらなかった。たとえそうだとしても——多分、それでもかれ

らが今交換することになるもののほうが、もっと魅惑的で、もっと秘密にみちたものになるだろう。それは人間の身体。その身体において、有機的に生成するすべてのものの過去にあったどんな遠くのものもどんな近くのものもふたたび生き生きとし、真実の leibhaft ものになってくるであろうし、その身体を突き抜けるようにして、またその身体から離れ去るようにして、巨大な、耳を劈くような流れが流れ出すように見える。身体は古い〈魂〉より驚くべき表象である。いつの時代にも、われわれに固有の所有としての身体、われわれのもっとも確実な存在としての身体のほうが、精神 Geist (あるいは〈魂〉あるいは〈主観〉) よりも信じられてきたのである。」(Nietzsche: Schlechta-Ausgabe, 3-455)

心あるいは魂 Seele、それは哲学者にとって魅惑的で秘密にみちた表象。だが、身体はもっと魅惑的でもっと秘密にみちたものと言われる。それに比べれば、主観とか精神 Geist とか、さらには魂 Seele すらも色褪せてくるであろう。生成の働きは、ずうっと昔に起こったことも今さっき終わったばかりのことも身体に即してであれば、きわめて生き生きとしてくるであろうし、真実なものとなってゆくであろう。

その身体を「導きの糸にして Am Leitfaden des Leibes」、真の精神の運動をはじめべきだと、ニーチェは書き記す。「身体を信じることは、精神を信じることよりずっとしっかりした根拠がある。」(ニーチェ全集・白水社 8-457)

ニーチェが当時のドイツの思想界にどれほど深い直接的影響をあたえたか。手塚富雄によれば、デンマークの文芸史家ブランデスが 1888 年、コペンハーゲン大学でニーチェについての公開講座を行い、これがニーチェの思想を包括的にとらえようとした最初の出来事であった。だがその時期、彼の精神は、その速さと重さに耐え切れず、崩れてゆく。その翌年、トリノで昏倒、発病する。10 年間の入院の末、1900 年

死去。(1886 春、ニース滞在、『善悪の彼岸』完成。イポリット・テーヌ、ブランデスに寄贈。)

ニーチェは、当時ドイツを中心におこりはじめる反自然主義の文学思潮の先駆者として、ゲオルゲやダヌンツィオ、ジンメル等によって再び注目を浴びはじめる。かれは自身の内部において精神の均衡を失う危機に震えながら、その精神を支える身体の基底性について語りつづけたのである。もちろんニーチェは身体の内的構造連関にまで議論を及ぼすことはなかったし、そこに関心があったわけでもない。かれは身体自身が有する「力への意志」に関心をよせていたのだから。

フッセルの Aesthesiologie をこのような文脈においてとらえてみる必要があるのではないか。Aesthetik では隠されてしまった感覚、感性を、この Aesthesiologie によってもう一度前面に押し出すことはきわめて正当である。それは 19 世紀末に起こった身体を思索、行為、創作の原点におこうとする思想と機を一にする。そしてそれは「価値」への信頼が揺らぎはじめた時代と見事に重なり合っている。

## 5. 美しく静謐なる瞬間を求めて

F. フェルマンは『現象学と表現主義』(1982) の中で、20 世紀ドイツ語文化圏あるいは中央ヨーロッパでおこった表現主義を、文学や美術の表現スタイルの問題とせず、人間が拠って立つ現実性探求の姿勢に求めた。かれは、その証言の一つとして、カフカの初期の小説『ある戦いの記録』(1903-4) の中の次の一節をあげている。

「いつも……私は、私の前に姿を現わすに先立って、物がどんなふうにおのれを示しているのかを見て取りたいという至極やっかいな望みをいだいている。そのとき物は、きっと美しくおだやかであることだろう。」(木田元訳、岩波現代叢書、43 頁)

私の眼前に姿をあらわすに先立って、物が示しているはずの「美しく、穏やかな表情」、その落ち着いた、すべてを包容する姿を夢想することから、表現主義がはじまった。ニーチェが『この人を見よ』の中で、物が「突然、言いようのない確実さと精妙さで、人の奥底を揺り動かし動揺させるようなものが目に見え、耳に聞こえてくる」瞬間を「啓示」とよび、その啓示を「人は聞くのであって、探し求めるのではない。ただ受け取るなのであって、だれが与えるのかをたずねはしない」と記した。このすっかり身をまかせ、まどろむようなひとときを、カフカもニーチェも求めていたということであろう。ニーチェより10年早く、こちらはみずから命を絶ったゴッホの絵の、激しくうねるように重ねてゆくタッチの渦巻きの中にも、私たちは「静謐なるおだやかな」瞬間をみてとれる。

こうした言説の中に、私たちがともすれば見落としている主張に気づく。私たちは現代社会を物質万能の時代とよび、精神性の復活を急務とする意見を耳にする。そうではなく、精神は貧弱だ。口角泡を飛ばして議論する、その議論の底の浅さが指摘されているはずである。

精神 Geist、とりわけ自然科学や技術の精神は探し求める。大声で絶叫する。コマージュリズムはつぎつぎに新しい欲望を喚起する。それらはすべて「小さな理性」のなせる所業にすぎない。そうではない、ひととき、その喧騒の隙間から聞き取れるもの、受け取る「美しいおだやかなもの」、そこに肉体と言ったほうがぴったりくる「身体」の領域が広がっていたのである。

## 6. ニーチェとフッセル、そして「現実的現実性」

ニーチェがワイマールで息を引き取った1900年(55才)、その年、フッセルは『論理学研究』を世に問うた。20世紀の哲学を牽引した現象学運動の開始である。そのフッセルがどの程度ニーチェを知っていたか、その著作を読んでいたか、それは知らない。だが、フッセル

のまわりに集まった、のちに「ミュンヘン現象学」とよばれる若い哲学研究者の間には、ニーチェの影響があったとして、少しもおかしくない。ミュンヘン現象学の面々は、ミュンヘンという芸術的雰囲気の中で、芸術や文学に深い関心をよせていた。

1907年12月、フッセルは妻マルヴィーネの遠縁にあたるホーフマンスタールをゲッティンゲンに招待し、「詩人と現代」という公開講演を依頼する一方で、自宅に招いて文学や哲学をテーマにした中身の濃い議論をしたであろう。そのことは、ホーフマンスタールから贈られた『小戯曲集』への返礼として書かれた、きわめて哲学的な内容の礼状からもうかがわれる。ホーフマンスタールは、ウィーンを拠点に当時ヨーロッパで人気の高い表現主義作家であったが、ニーチェの思想に深く傾倒していた。

『フッセル・クロニク』によれば、フッセルは1909年の夏を、アルプスの避暑地シルス・マリアで過ごす。そこである若い作家とグンドルフの『シェイクスピア論』について話はずんだと記されている。グンドルフは当時、ゲオルク派の有力メンバーであり、ニーチェの思想を深く受け止めていたとして知られる。しかも避暑地シルス・マリアは、1881年ニーチェが7月から9月まで滞在、シルヴァプラナ湖畔で「永劫回帰」の啓示を受けた地。83年にはそこで『ツァラトゥストラ』第2部を完成させ、発狂の前年88年まで毎夏をそこで過ごした、ニーチェと切っても切れない土地。若い作家はニーチェをしのんでこの地を訪れたのかもしれない。そしてフッセル自身、この地を避暑地に選んだ理由にニーチェがあったのではないかと想像しても、あながち牽強付会というわけではないだろう。

ミュンヘン現象学派のもっとも有力な論客の一人ヘーヴィヒ・コンラッド＝マルティウスは「現実的現実性 wirkliche Wirklichkeit」を提唱した。それは、私たちが現実だと思っている「現実」をむしろ皮相なもの、幻想にしましう真の「現実」を言い当てようとしたものではなくであった。この「現実的現実性 wirkliche

Wirklichkeit」というキーワードはフッセル初期の現象学のモットー「事象そのものへ Zu den Sachen selbst」と重なってくる。フッセルの「現象学的還元」もまた、まるでたけのこの皮を剥くように、豊穡な現実を還元していった末の抽象的な芯のようなものではなく、まぎれもなくよりどころとなる、具体的で生き生きした現実を炙り出してくる手法であった。

現象学的感覚論は、このような状況の中で構想された。1905年、フッセルは「現象学的還元」を着想。1907年冬、ホーフマンスタールの文学手法に自分の「現象学的方法」が同じであることを確認。1909年夏のシルス・マリアでの体験。それらは1911年の「厳密なる学としての哲学」、1913年の『イデーエン』へとつながってゆく。フェルマンはこの時期のフッセルの試みを「認識論的な諸問題を生の諸問題へ改変しようというところみ」と整理している。

このような脈絡の中で、フッセルの現象学的身体論 Somatologie、現象学的感覚論が提起された。だが感覚の受容の仕方は、外界の刺激を介して認識作用に感覚与件を送り込むといった単純な話ですませるわけにゆかない。感覚の構造はもっと複雑であり、だからまた面白いのである。

## 7. 感覚の構造

さて身体は、感覚作用によって外部世界および身体内部の世界にアンテナをはりめぐらしている。その感覚は、中村雄二郎が紹介する勝木保次の分類によると、1) 特殊感覚（視覚、聴覚、嗅覚、味覚、平衡感覚）、2) 体性感覚（触覚、圧覚、温覚、冷覚、痛覚、運動感覚）、3) 内臓感覚（臓器感覚、内臓痛覚）の3種類に分けられる。第1群の感覚は、脳神経を通じて大脳に信号が送られてゆくものであり、第2群は体性脊髄神経によって伝達されてゆくものであり、第3群は内臓神経によって伝達されるものである<sup>1)</sup>。

ふつう、私たちは「五感」という言い方で、視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚をあげ、視覚、

聴覚を高級感覚、遠感覚、嗅覚、味覚をまとめて低級感覚、近感覚とよぶのをなんとなく受け入れてきた。だが現代生理学では、嗅覚、味覚と触覚は、そもそも大脳に信号を送る経路がちがうとされる。触覚はふつう「体感」と略される体性感覚の一つで、脊髄神経を經由して大脳に信号が送られてゆく。その体性感覚は、触覚を含む皮膚感覚と、筋肉感覚を含む運動感覚からなっている。

第3群の内臓感覚は、その情報を、自律神経を通して、大脳皮質ではなく脳幹に送る。漠然として曖昧な情報である。だがその暗さが深部感覚を強め、それと結合した体性感覚に深みをあたえることになる。

筆者は、以上の感覚の3分類を、本論考の冒頭で、フッセルの言う身体の3層、意志の身体→特殊感覚、感覚論的身体→体性感覚、物理的身体→内臓感覚に当てはめて考えている。

だが以上の感覚分類表の中で、体性感覚の一とされる触覚を、フッセルは感覚の原型を見る。すなわち一つの触覚という現象において能動と受動が交錯しあっているというのである。人は何かのある性状を、尖っているとか丸いとか、熱いとか滑らかであるとか、と触知する。だが同時に触れている自分の身体をも感覚している。指の冷たさとか掌のざらつきとかである。フッセルは前者を感覚 Empfindung とよび、後者を感覚態 Empfindnis とよんだ。かれは、ここに身体の世界との交渉の原初形態を見ようとしたのである。

だから触覚とは、たんなる皮膚の表面的な接触感覚ではない。かつてドイツ啓蒙主義の思想家ヘルダーがそのすぐれた『彫塑』論で、絵画の本質を neben einander をとらえる視覚、音楽の nach einander をとらえる聴覚に対比させて、彫刻の本質を in einander をとらえる触覚と規定した。彫刻の触覚は、表面から垂直に内部に進行して行く働きと考えたのである。この深部への浸透は、対象の内部に進むだけでなく、触れているわが肉体の内部にも突き進み、運動感覚とともに、第3の内臓感覚へとつながるものであろう。

私たちはともすれば感覚を五感、つまり外部世界に向かい、脳が支配する感覚だけで議論してきたきらいがある。だが触覚、つまり勝木の分類によれば第2分類の感覚としての体性感覚、そこにむしろ感覚の原初形態のあることがフッセルによって明らかにされた。同時に、感覚は第3分類の内臓感覚という、身体の奥所に向かう内臓感覚、理性にとってどこまでも闇である、だが内部から突き上げてくる領分へとみずからを広げてゆくのである。

## 8. 構成とキネステータ感覚

フッセルはその処女作『論理学研究』において、こう語っている。「私は色感覚を見るのではなく、色のついた物を見るのである。音の感覚を聴くのではなく、歌姫の歌を聴くのである」(LU II / 1,374)。私は木々の緑や海に沈む夕日の赤を見る。その際、私は眼という感覚器官に映された感覚与件(網膜像)を脳で情報処理して緑の木々や日没の太陽を眺めて、その印象を賛嘆しているのではない。歌姫の歌についての聴覚印象に感動しているわけではない。フッセルは、知覚の働きを「構成 Konstitution」と言う。フェルマンはこの構成について、ひじょうに明快に次のようにコメントしている。「フッセルは……構成を口にするときつねに再帰的なかたちで語っていた。つまり、かれは、意識が対象を構成するという言い方をせず、対象が認識においてあるいは意識においておのれを構成するという。そうすることによって、意識内容の特有の現れ方が特徴づけられるのである。」(木田訳『現象学と表現主義』29頁)

フッセルにおいて、感覚とは物が現れてくる通路あるいは場所を設定することであった。

「身体はあらゆる知覚の手段(媒体)である、それは知覚器官である、それはあらゆる知覚の際に居合わせる。」(Hua IV, 56)。その通路、場を作るための物理的敷設物、それをフッセルは「アイステータ Aistheta」と呼んだ。それは「感性的構造の中にある物質的物」(Hua IV, 56)と定義する。アイステータはその都度敷設

されてゆく。だがひとはもっとよく見たいし、もっとよく聞きたい。よく聴くために眼を閉じることもあり、もっとよく見るために手をかざすこともある。個々の感覚は、身体全体に送り戻される。その感覚を、現象学では「キネステータ感覚」とよぶ。

キネステータ感覚は、身体が世界に対して発動するいちばん根底的な能力である。キネステータはふつう「運動感覚」と訳され、自分が動いていることを感じる能力とされる。だがフッセルの言うキネステータ感覚の本質は「私はできる」という可能態 Vermögenheit を受け取る感覚である。これによって、感覚の体系は「現在の反映」あるいは「過去のコピー」であることをやめて、可能性の体系として編成し直されることになった。そこから空間が構成され、時間が構成されてゆく。

フッセルは、この感覚を中心にすすめることによって、カント的感覚論を克服できると考えた。1908年のかれの覚書には、次のような一文がある。

「カントは認識と認識対象との相関の意味に、したがって〈構成〉の特殊に超越論的問題の真の意味に迫っていない。〈中略〉そこ(『超越論的感性論』)でかれは空間と時間を〈感性の形式〉とし、幾何学の可能性を保証できたと信じているが、そのじつ、端的なく〈感性〉内部においては、〈中略〉空間性の構成についてなにひとつあたえられていないであろう。」(Hua VII, 386)

カントはおのれの空間に関する超越論的感性論でユークリッド幾何学の可能性を保証したと考える。だがそこでは端的な空間性の構成にはなにひとつ語っていない。フッセルは、キネステータ感覚を提案することによって、カントの積み残した問題に迫ろうとしたのである。

## 9. 締めくくり——身体と芸術

身体とは第三に精神を動かす器官、意志の器

官であった。フッセルのいう Willensleib である。この機能によって私たちは自身の身体を自発的に動かし、自身の意志によって、自身の身体を媒介にして、自由にものを動かすことができる。

だが身体は、以上三つの機能に加えて、第4の機能をもっている。フッセルはそれを精神の表現の機能とよんでいる。この身体の機能において、私たちははじめて芸術空間の形成を論じる段階に達する。

絵画は長く視覚芸術と考察されてきた。他の感覚をすべて捨象して、切り取られた視覚の純粹性にひたすら殉教せんとしたのは印象派であった。だがセザンヌの絵画について、コリンウッドがこう言うとき、私たちは絵画を視覚芸術と言ってすませることができるだろうか。「そこへセザンヌがやってきて、あたかも盲目の人のように描くことをはじめた。彼の天才の何たるかをよく示している静物画のデッサンは、あたかも両の手で探りまわされた物体のようである。」セザンヌは近代絵画、いちばん身近には印象派が排除しつづけた触覚を、絵画という場で復権したということであろう。それは身体の復権ということでもある。

美術史学者リーグルは、フォルムの把握において触覚の不可欠であることをこう説いている。「私たちにフォルムの感覚を提供するには、視覚器官そのものだけでは不十分である。視覚器官は物を貫通することができない。それはいつも観察者に向けられている物の一平面をしか見ない。〈中略〉奥行きが現にあることを私たちに確信させるには、もう一つの感覚器官が必要である。そしてそれは触覚器官である。」<sup>2</sup>

そのフォルムについて、フランスの美術史学者 H. フォションは『かたちの生命』の中でこう語っている、「手によって、人間は思考の手ごたえに触れる。」と。「芸術家の特性とは、まさに手をもっていることであり、かれにおいて、フォルムはつねに手との切迫した関係におかれているのだ。フォルムは行動の結果ではない。いつでもそれは行動そのものである。フォルムは素材および空間を超越することは不可能

にちがいない。」<sup>3</sup>

フォションは、同書で自分の手法を現象学とよんだ。その現象学がどれほどドイツ人哲学者フッセルの提唱した現象学を反芻しているのか、さだかではない。だが既に芸術学において、現象学的美学が重要な方法論であることが認知されていた時期でもあり、かれが「現象学」の語を使用しても別に不思議でない。それに20世紀フランスでは圧倒的に影響力をもった哲学者ベルクソンがいて、かれは1888年公刊の『意識の直接的与件試論』以来感覚の直接知の重要性を主張しつづけたが、晩年の著作『道徳と宗教の二つの源泉』においてもこのべている。「私たちの学にとって、身体とは本質的に触れることを第一とする。〈中略〉触覚的イメージは物そのものであり、視覚的イメージは物に合図を送る signaler ことしかできない。」<sup>4</sup>

身体は、かくして20世紀芸術のもっとも核心的なテーマであった。21世紀に入り、一方で、コンセプトチャール・アーツが世界に風靡したり、コンピューター・グラフィクスをはじめとする新しいハイテクノロジー芸術がしのぎを削る芸術状況であるが、もう一方で、環境芸術など人間の生存にとってぎりぎり追い詰められた芸術表現などももめられている。この状況の中で、身体問題はますます切実な問題としてクローズアップされてくるであろう。

情報化社会は、一方で噂と風評、騒音と雑音の世界である。何が信頼できる情報で確実な知識なのか、それを見分けてゆくために、私たちは感性、身体の直接性に立ち戻る必要があるのではないか。ほぼ一世紀前に語られたニーチェやカフカやフッセルの言葉や思想、あるいは芸術家たちの実験は、今も現実性をもって私たちに響いてくる。

注：本文中で出典として Hua と簡略化して記しているのは、Husserliana, Edmund Husserl Gesammelte Werke, Martinus Nijhoff, den Haag の略であり、ローマ数字は、その巻数を示し

ている。また引用箇所の表示も出典が知られる程度に簡略化して示した。

また本稿は、筆者が2003年冬東京大学に提出し、2004年4月博士号を授与された学位論文「形象と価値の現象学——フッセルの思想を弾機として——」の第1部第6章キネステーゼ感覚と空間構成、および第8章感覚への現象学的方位を底本としている。

さらに、フッセルとホーフマンスタールの交遊にまつわる論述は、拙著『絵画美の構造』（勁草書房、昭和58年）に詳しい。

- 1 第51回美学会全国大会シンポジウム「現代感性論の射程」において基調報告者中村雄二郎が提出したレジュメによる。
- 2 A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Kuenste*, H. Bohlaus Nachf., Graz, 1966
- 3 H. Focillon, *Vie des Formes*, PUF, 2. Aufl., 1939. 杉本秀太郎訳『形の生命』、岩波書店、165頁。
- 4 H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Lib. Felix Aican, 1932, p.1384.