

「エドムント・フッセルの美学」ノート

金 田 晋

第一章 フッセル美学の基本的定位

第一節 誤 解

大正末期、ハイデルベルク、マールブルクで最新のドイツの哲学的訓練と情報をひっさげて帰国した若い三木清はまた、現象学についての最も信頼される紹介者のひとりであった。そのかれが雑誌『セルパン』（昭和7年11月）に「現象学と文学」という小論をよせて、現象学の問題地平と20世紀文学、とくにジョイスやプルーストに代表される英仏文学の基本動向の近さを論じた。だがことフッセルに関していえば、そこにはこう記載されている。「フッセルは美学も芸術学も書いていない。彼はもと数学者であり、文化哲学というような方面はあまり得意でないらしい。」⁽¹⁾

これは、章をあらためて論ずることになる詩人フーゴー・フォン・ホフマンスタール宛てのフッセルの書簡一通を公表して、われわれに新生面をひらいてくれたルドルフ・ヒルシュの証言とも一致する。かれはルーヴェンのフッセル文庫に、「芸術的視観^{シオラエン}と現象学的視観との一致と差違に関する資料」の所在を問合せたところ、「〈美学と現象学〉という標題をもつ包括的な20枚からなる草稿が保存されているが、同じ標題のもとにまとめられている紙葉が種々あって、それが今問題になっている」という返答を受けた。⁽²⁾

フッセルが遺した膨大な草稿群の中では、この量はなきに等しい。フライブルク現象学のメンバーとも親しかったはずの三木のこのフッセル観はもちろんかれの独断ではなく、当時のドイツ現象学界の評価と相通じていたはずであり、だから三木のこの菌切れのよいきめつけは今日に至るまでひとつの定説となっている。事実、戦後の日本美学界でもっとも誠実にフッセルの著述と現象学的美学の諸労作に眼を通し、その中に美学的諸問題の解決の緒口を見出そうとした木幡順三もまた「美や芸術にあまり関心をよせたとも思えないフッセル」と語り、その「フッセルに美学が多く負わねばならないというのは『歴史のイロニー』である」と感慨をもらしている。⁽³⁾

だから現象学的美学の有効性を指摘する種々の論述も、現象学の創設者としてフッセルを顕揚することがあっても、フッセル自身の美や芸術について言及することはない。ながらく日本では現象学的美学への標準的な概観書として信頼され、今日でもその価値を減じない大西克禮の『現象学派の美学』にあっても、フッセルへの論及は殆無であり、その周辺で育った M. ガイガー (Moriz Geiger), オーデブレヒト (Rudolf Odebrecht), W. コンラド (Waldemar Konrad), O. ベッカー (Oskar Becker), ハイデガー (Martin Heidegger) 等の美論の批判的紹介を専らにしている。⁽⁴⁾

しかもこの傾向は特殊に日本の学的状況だけに限られているわけではない。バイエ (Raymond Bayer) の『20世紀の世界美学』は西欧だけでなく、東欧、アジア、南北アメリカを視界に入れた広汎な20世紀美学の見取図を示してくれるが、フッセルは現象学に影響を受けた美学者の紹介に合せて、名を挙げるにとどまっている。⁽⁵⁾

めとする欧米の諸種の現代美学史、また近年アメリカを中心につぎつぎに刊行される大学の教科書用の美学アンソロジーのたぐいも、現象学に一章を設けることが多いが、基本的には先の事情とかわるところがない。⁽⁶⁾ハイデガーの痛烈な美学批判以後ドイツ圏では不興をかこっていた美学を学説史的に洗い直し、現代美学の新たな展開を志しているヘンクマン (Wolfhart Henckmann) も、エミル・ウティツ (Emil Utitz) の名著『一般芸術学の基礎』複製版によせた20世紀ドイツ美学史を概観する後書論文の中で、現象学の有効性を説きながら、フッセルの美学観について触れることがない。⁽⁷⁾ウティツがフッセルとともにF. ブレンターノ (F. Brentano) の弟子であり、ナチス政権下で学的発表の機会を奪われたフッセルをプラハに招聘し、みづからも広義の現象学派のひとりにかぞえられるウティツの美学を位置づけるための論文にしては、この無視は不自然に思えるほどである。⁽⁷⁾

現象学的美学あるいは現象学派の美学と言われるとき、以上のような事情で、ひとはフッセルを思い浮べず、フッセル現象学に影響をうけながらも、多かれ少かれ学的メタバシスを敢行したガイガー等先述の哲学者やそれに加えて、ジャン＝ポール・サルトルやモーリス・メルロ＝ポンティ、さらにはミケル・デュフレンヌ (Mikel Dufrenne) の諸説を思い浮べるのである。だがそのことによって、これら鋭意のさまざまな美学的論究がどの点でフッセルを継承し、どの点でフッセルから離れざるをえなかったのかがしだいにぼやけてくる。フッセルはその名だけがあげられるがゆえに、いかようにも相貌をかえる無規定性へと神格化されることにもなりかねない。

さらに現象学 *Phänomenologie* という名称が、けっしてフッセル自身の占有物ではないことに注意することは重要である。哲学の領域での初出は、18世紀ライプニツ＝ヴォルフ学派のヨハン・ハインリヒ・ランベルト (Johann Heinrich Lambert) の著書にさかのぼるとされる。主著『新機関、すなわち真なるものの究明と表示、ならびに真なるものを誤謬と仮象とから区別することに関する考察』(1764) の第四部「現象学あるいは仮象の理論」(圏点—引用者) においてである。またランベルトに深い影響をうけたヘルダー (Johann Gottfried Herder) は、1774年に稿を起した『彫望論』(1778年刊) の中で「美と真の正しい現象学」(圏点—引用者) と言い、美を見ることに関係づけている。それに先立つ1769年の『批判の森』第4巻にも「美的現象学」の名称が用いられ、眼に見える美を含む「現象についてエフシトイヌクの完全にして大規模な学」をそれによって構想している。カントやノヴァーリスやヘーゲルの「現象学」についてはここでは触れない。哲学的に厳密に詮索すれば、かれらが使用した「現象学」の意味はフッセルのそれと異なるものであろうが、直観の明証性に信を置く点で両者は親近性をもつ。だからこそO. ベッカーは論文「美のはかなさと芸術家の冒険性」を、フッセル生誕70年を記念した『哲学ならびに現象学研究年報』第10巻 (1929) に寄稿したが、その中でフッセルの現象学的還元とシェリングの美的直観の近さを論じ、その芸術哲学の現象学的性格を強調することもできたのである。「美的直観はただ客観的になった超越論的直観にはかならないのだから、芸術は哲学のただ一つの真にして永遠なる機関オルガノンであることはおのずからにして明かである。」⁽⁸⁾このシェリングの一文に、ベッカーはつぎのような補註を加えている。かれの証言によれば、フッセルは講義の中などで折に触れてこう語っていたという。「美的なものの場合、<現象学的還元>はすべて<自発的に>実現されている。美的対象は<超越論的>にも<形相的>にもおのづから還元されている」と。これらをうけて、ベッカーはこう言いきっている。⁽⁹⁾「美的対象は徹頭徹尾その現象的表面の中に<存在する>。美的なものは最高度に現象的であり、現象そのものであり、現出としての現出である。美的なものの存在のしかたはホッブスの言う<αυτο το φαίνεσθαι (みづから現象すること)>そのものである。」⁽¹⁰⁾

このシェリングにことよせて現象学を説くベッカーの論法に、フッサールがどれほど賛同していたかは詳かでない。だがベッカーがこの論文をしたための以前の1921年12月24日づけのインガルデン宛ての手紙の中で、フッサールはベッカーの美学についての学識を賞讃している。「美事にベッカー博士は成長している。かれは現在ここで数学に関する大学教授資格論文を提出することになっている。かれは純粋な現象学者となったが、また美学にも精通している (Fr. カウクマンもそうだが)。」⁽¹¹⁾

こうしたドイツ哲学あるいは美学の系譜に眼を向けるならば、われわれはもはや現象学を標榜し、そのさいフッサールの名をあげるからといって直ちにその研究をフッサールに結びつけるわけにはゆかない。フッサールの現象学と爾余の現象学を通底するある共通性にそれらが根ざしているかもしれないからである。

たとえばいくぶん唐突ではあるが、フランス美術史学の礎石を築いたアンリ・フォション(Henri Focillon) がつぎのように語る時、その「現象学」の意味をどう理解すればよいのか。「およそ観察的学問は、とりわけ人間精神の運動と創造に関与する観察的学問は、本質的に、語の厳密な意味で、一つの現象学 *une phénoménologie* である。かくしてわれわれは真正の精神的価値をとらえる機会をえる。大地の表面、土地の起伏発生の研究、つまり形態発生学 *morphogénie* は、どの風景の詩法にも強力な磁石を与える。」⁽¹²⁾ (圏点—引用者) フォションが「語の厳密な意味で一つの現象学」と言うとき、その現象学を誰から継承したのか定かでない。だがその観察と記述の精神は明かにフッサールの現象学とも通底するものであろう。

フッサールはもともと数学畑の研究から出発し、だから文化哲学やとくに美や芸術の問題には関心がなかったという定説めいた俗説は、戦後のフッサール学者による膨大な草稿群の公刊によって徐々に修正されつつある。だがその通説は依然として根強い。一方、フッサールが提起した現象学は、ランベルトあるいはヘルダー以来の現象学と結合しながら、美学や芸術学の重要な方法論としてますます重視されつつある。この乖離の異常性に楔をうつことから、われわれの研究は出発しなければならない。

もとより世の通説に対抗して、フッサールが美や芸術の問題に対して特に習熟していたという反証する資料が発見されたわけではないということは、既にヒルシュの報告によっても明かである。だが美学的論考や芸術考察を一篇も物しなかったということが、それらの問題に関心がなかったということにはただちに結びつくものではない。たとえばヴェルナー・クラフト(Weruer Kraft) の回想によれば、1919年のフライブルク大学での演習の最中に、美学の問題との関連で突然、ゲッティンゲン時代にホフマンスタールと交した談話に言及し(後節で詳述)、そのあとでしたためのホフマンスタールの韻文劇『数奇者と歌姫』についての書簡の内容を話題にしたという。⁽¹³⁾

ベッカーやクラフトたちの断片的報告から察するとき、フッサールは、たとえ特別にではないにせよ、人並みには芸術問題には関心をよせ、むしろ自己の現象学的思索のさいの、重要な「機関」^{オルガノン}にしていたことが知れてくる。

今、現象学一般ではなく、フッサールが美や芸術についてどのように考えていたのか、それを浮彫りにしてゆくことが必要と思われる。そのことによって、リップス(Theodor Lipps) 門下の美学に関心をよせる研究者たちが、のちに「現象学的美学」を標榜するまでになぜフッサールに心酔し、やがて離反してゆくのか、フライブルク時代の研究者たちがまた相貌をかえて、美学への多くの寄与を残したのかが明瞭になってくるはずである。

三木清も先掲の論文の中で現象学の芸術把握にもたらした革新的意義を見抜いていた。「芸術的対象

はこれまでカントなどを初めとして『仮象』であるとされた。然るに現象学的美学から云へば、それは仮象でなくて『現象』である。仮象といふ思想は実在性^{レグテート}の見地に立ち、それ故純粹内在の立場に立たず、現象の下へ押し込むところから生ずるのである。これまで仮象と云はれたり、想像の世界と云はれたりしていた芸術の世界は、現象学の意味で現象と見ることによって、新しいリアリティを与えられるであろう。或は芸術家といふものは現象学的哲学者の云ふやうな現象学的還元^{レグテート}に類することを芸術家自身の特殊の仕方で行っているものと云はれよう。」⁽¹⁴⁾

この三木の口吻にはたしかにベッカーの先掲の回想がエコーしている。ただかれはこれを、フッセルより派生し、美学のほうに学的メタバシスを企てた「現象学的美学」のものとし、フッセルそのひとの構想とはしなかった。その誤解を次節以下でわれわれはとくことにしたい。

第二節 反 証

『イデー』第1巻において中和性変様の本質認識にとっての必然性を論証する過程でフッセルは想像意識 Phantasie の例証として、A. デューラーの銅版画『騎士、死神、悪魔』をとりあげ、J-P. サルトルがこれを手がかりに独自の現象学的想像の論を展開したことは周知の事柄である。

この銅版画は、当時のドイツの家庭の例にもれず、フッセルの書斎の壁にもながくかけられていたという。その作品をフッセルがどううけとめていたかが推察できるかれ自身の覚書がのこっている。

私は死神と悪魔に抗するデューラーの騎士のように、自分の道を確実に、毅然として、厳粛に進まなければならない。ああ、これまでも私にとって人生は厳粛であった。人生を感性的に享受する快活さは私には疎遠であったし、これからも疎遠のままであるにちがいない。私は受動的であってはならない（そして享受とは受動的だ）し、労働し、戦い、真理の花冠を目指して受苦的厳粛さで格闘しながら生きてゆかねばならない。もちろんそこに清朗さ^{ハイターカイト}が欠けているわけではない。私が勇敢に確実に歩を進めれば、あのデューラーの騎士の上にあったように、私の上にも清朗な天空が拡がることであろう。そして神よ、われらはともに罪人であるにもかかわらず、かれとともにあるように私とともにあれ。⁽¹⁾

この一文は、1906年6月28日フッセルは難航の末によりやくゲッチンゲン大学の正教授になった。それから時期を経ない9月25日に書かれたものである。心機一転の新たな気概が読む者に伝わってくる。だがこの一文を読むかぎり、あまりに感情移入のきつい鑑賞ぶりに辟易せずにはおれない。ここでは現実のフッセルの生活上の決意とデューラーの銅版画が呈示する虚構の世界との差違が完全に無視されている。作品の解釈には、そこに描かれる騎士の一途な心情にわが身を括するとともに、虚構の世界をつき放して冷徹に眺めるもうひとつの眼差しがあるはずだ。その後者があるゆえに、デューラーの騎士には厳粛な風貌とともに、どこか時代錯誤を感じさせる哀愁^{ハイターカイト}とか滑稽さとかそうした感情が伴ってくる。フッセルの解釈にはそこが欠如している。かれにとってデューラーの銅版画は実践の指針であり、倫理的要請である。その解釈はあまりに素人くさく思える。

だがここでは既に47才の男が現実と虚構を区別する世の分別をわきまえず、一枚の銅版画を自分の行動の鏡に思い定めている。しかも他人を啓蒙するためではなく、まったく自分のために書きまとめられ

た私的覚書として、上記の文章はある。その異常なまでの執着に、筆者は、まず「フッセルは美や芸術に無関心」という定説を返上したいと考える。かれの解釈が古めかしく陳腐に見えようが、斬新な才気がほとばしってようが、それはここでは二の次である。

1902年夏、ブラウンシュヴァイクから埃まみれになって一人の青年がフッセルのもとにかけつける。二時間にわたって『論理学研究』をめぐるフッセルとの議論があった。その後でフッセルは妻をよび、「ここに、私の『論理学研究』を読みきって、完全に理解してくれた男がいる」と叫んだ。その男とはヨハネス・ダウベルト(Johannes Daubert)であった。⁽²⁾ダウベルトはミュンヘン大学の感情移入哲学の主導者Th. リップスの門下の一人であり、その後ゲッチンゲンのフッセルとのちにミュンヘン現象学グループとよばれる研究者たちとの橋渡し役となる。そしてこの対談とリップスの紹介をうけて、フッセルは1904年5月、ミュンヘンに赴き、リップス主宰の「心理学協会」で、夜8時から明方3時までかけて「想像意識と記号意識」と題して講演する。⁽³⁾この講演はその年の冬学期に大学で行い、フッセルの芸術作品観を知る上で重要となる講義「仮想と像意識 Phantasie und Bildbewußtsein」の基調となる。「ミュンヘン・グループの最もきわだった特徴は、その主要な関心が分析的かつ記述的心理学にあり、かつ部分的には芸術の都ミュンヘンの気風の^{ジュエクス・ロキ}影響もあって、ゲッチンゲンの峻厳な数学的で科学的な風土の中に見出されるよりは、価値や美学の諸問題にはるかに強い関心があった」⁽⁴⁾

ダウベルトとミュンヘンの同僚フィッシャー(Alois(?) Fischer)の二人が1906年4月、つまりフッセルが正教授になる二月ほど前、フッセルを訪問し、「美的客観性」を主要テーマに議論する。フッセルの覚書にはこう記されている。

ダウベルトとフィッシャー博士が1906年4月17日にゲッチンゲンを訪問、両君と対話（「大部分これらの考えは二人の友人から出たものであるが、それでもこの対話は著しい深化と先鋭化をもたらした」）〔対話の表題〕美的客観性、I. 基底となる^{ファンディーレン}（理論的）客観性、II. 価値論的一美的客観性。⁽⁵⁾

対話の具体的内容は定かでないし、フッセルがどの点に問題の「著しい深化と先鋭化」をえたかも定かでない。確かなことは、「価値や美学の問題に強い関心があった」ミュンヘン・グループの少壮の研究者が、フッセルを美的客観性の問題について議論するに足る哲学者と認め、わざわざゲッチンゲンを訪問したという事実である。

だが美的現象を客観性と見定め、そこに基底となる客観性を確定しようとする意図は、『論理学研究』当時のフッセルの構想の中に既にあった。同書第2巻所収の第5研究「志向的体験とその『内容』について」はもっぱらその論証にあてられたと言える。そこでは物の現出 Dingerscheinungen と現出する物 das erscheinende Ding との差違あるい複義性 Äquivokation に着目してこう記されている。

物の現出（体験）と現出する物（おそらく身体的自己性においてわれわれに「対立するもの」）ではない。意識連関に属するものとして、われわれは現出を体験する。現象的世界に属するものとして、われわれに物は現出する。現出そのものは現出しない。それは体験される。⁽⁶⁾

美的現象を解明するという観点からつぎの記述をこれにつけ加えてもよい。

私が見ているのは色感覚 *Favbenempfindungen* ではなく、賦色された物 *gefärbte Dinge* である。私が聴くのは音感覚 *Tonempfindungen* ではなく、歌姫の歌唱である。(7)

現出は主観的出来事であり、意識作用は実的な内容である。現出する物は意識に超越的であり、志向的对象となり、理論的に解明されるべきである。ただし現出と区別される現出する物はカントの物自体のように、意識の関わりの外に自存する絶対実在ではない。フッセルは反対にこれをスペチエス的存在、理念的統一体であるとしていた。歌姫の歌唱は、そのすぐそばで聴くのと、そこから離れてホールの隅で他の音響に掻き消されながら、あるいはラジオの挟雑音に悩まされながら聴くのとでは、もちろん現出（ここでは音感覚）は異なっている。にもかかわらずわれわれは同じ歌唱を聴いていることにかわりない。色感覚は気象により時刻により、あるいは見る方向や距離によりそれぞれ異なっている。にもかかわらずわれわれは、それらの多様な現出を貫いて同一なる賦色された物を見ている。フッセルはこの同一的なものを絶対実在とするのではなく、理念的 *ideal* な統一体と考えた。

そしてこのような理念的統一体の表象に基けられて、これも志向的關係をもつ感情の領界が成立する。適意の作用 *Gefallen* には意に適うもの *das Gefällige* が相対している。この重層的志向關係を、フッセルは『論理学研究』第2巻第5研究において明かにしようとしていた。「われわれが一般に感情とよんでいる多くの体験にあって、対象的なものへの志向的關係がそれらにそなわっているということは、まったく明かである。たとえばあるメロディが意に適ったり、耳をつんざくような鋭い音が意に適わなかったりする場合がそうである。一般にあらゆる喜びあるいは反目は、なんらかの表象されたものについての喜びないし反目であって、明かに一つの作用であるように見える」。(8)「適意の作用あるいは嫌悪の作用は表象された対象に向っている」。(9) そうである以上、ダウベルトやフィッシャーが対話の主題に選んだ美的客観性が二層的客観性からなっているとするのは、フッセルの思想でもあったわけである。

だがフッセルの関心は、美的客観性の第二の層、価値論的—美的客観性の解明によりも、第一の層基底となる理論的客観性の解明のほうにあった。かれは実的なものから区別される感性的—理念的な存在層を構想していた。たとえば言語現象という総体体験を支持する部分体験 *Teilerlebnis* というものがあり、声音形像への体験はこのようなものであり、純粹記述的心理学的分析はこうした部分体験の記述にあたりとされた。

これ(=純粹記述的に理学的分析)は、普通一般に内的に経験された諸体験それ自体を、それが実的に経験されるがままに、分節化することから出発する。しかもそれらの発生的諸連関を顧慮しないが、それでいてそれらが自己の外で意味しているもの、それが有効であるところのものをも顧慮することもない。分節された声音形像の純粹記述的心理学的分析は声音と声音の抽象的部分あるいは単位形式を見出す、それは音の振動や聴覚器管等のようなものを見出すわけではないが、他面声音形像を名辞にする理念的な意味あるいはこの名辞によって名指されるのかもしれない人物を見出すこともない。(10)

もっともフッセルはこの純粹記述的心理学的分析でことたれりと考えていたわけではない。これはあくまで経験科学の枠内にとどまっている。それはあくまで欠陥のある方法である。「心理学的—経験科学的態度から現象学的—理念科学的態度への転向」(11)が要求される。だが前者の態度で、声音形像が既に

音の振動や聴覚器管といった物理的存在からの因果連関から解放されてあるということは、認めなければならないであろう。現象学がしなければならないのは、これら経験科学的に獲得されたものを排去して ausschalten, それらをイデアツィオンの下底 Untergrund として受けとり、それらから「普遍的本質や本質の諸連関を直観的に取り出してくる heraussehen」ことが必要なのである。これは次節で詳論するが、フッセルの「現象」概念の複義性 Äquivokation と密接に結びついている。

このことは、フッセル生前に出版された最後の著作『形式的論理学と超越論的論理学』(1929)においてもかわることがなかった。つぎの一文は、フッセルが言語の理念性を説くくだりであるが、例証として銅版画や音楽作品がひき合いに出されている。

言語は、いわゆる精神的世界あるいは文化世界の対象性の客観性をもつのであって、純然たる物理的自然の客観性をもつわけでない。客観的精神的生成物として、言語は他の精神的生成物と同じ性質をもっている。こうしてわれわれはやはりまた一枚の銅版画の何千という再生品 Reproduktionen から銅版画そのもの der Stich selbst を区別する。そしてこの銅版画、つまり版刻された画像そのものは、どの再生品からも直観的にとり出され herausgeschaut, どの再生品においても同じしかたで同一的な理念体 ein identisches Ideales として与えられている。他面再生品の形式においてのみ、銅版画そのものは実在的世界の中に定在をもつことになる。われわれがクロイツェル・ソナタについて、思いおもいの再生品〔二演奏、レコード等—引用者註〕に即して語る場合も、まったく同様である。クロイツェル・ソナタそのものは楽音 Ton からなり立っていて、そのようにしてますますこの曲は理念的統一体であり、それらの楽音もそれに劣らず理念的統一体でありそれらの楽音はなにか物理学的音でもなければ、感性的聴覚的な知覚的音でもないし、まさに現実的再生品としての直観の中に実在的に存在している感官—事物的な音でもない。一曲のソナタは実在的な再生品の中で多様に再生されるが、それと同様にソナタ曲の個々の楽音のどれをとってもそれに対応する再生音の中に再生される。全体と同様に、その部分も理念的的存在であり、これは実在的なものへ実在的に個別化するというしかたでのみ、ここに今あるものとなる。(12)

フッセルは「銅版画そのもの」、「ソナタ曲そのもの」という言いかたをする。この「そのもの selbst」は同一的理念体 das identisch Ideale のことである。「事象そのものへ! Zu den Sachen selbst!」はともすれば即物主義的標語に解されかねない。だが「そのもの」は理念的ありかたをさすのであって、けっして実在的な個性をさすのではない。

一枚の版刻された銅版から何百枚もの版画が刷り上げられてゆく。さらにその刷り上げられた銅版画を基にして数えられないほど多くの複製図版が印刷されてゆく。われわれはだから少なくとも、銅版、銅版画、写真図版の三種のものをもつことになる。フッセルはだがそのいずれが銅版画「そのもの」に近いかを論ずることをしない。いずれもが実在的に個別化されたものとして、銅版画そのものに向っているのである。前者の実在性と後者の理念性との間に近いとか遠いといった距離を想定することはそもそも無意味であろう。

音楽作品の場合も同様である。フッセルは楽譜や演奏といった実在存在と理念としてのクロイツェル・ソナタとを区別する。複製品としてのレコードが生演奏よりソナタ曲そのものより遠いかどうかは今問

われていない。それらはいずれもここに今個別化されてあるものとして理念的的存在とは絶対的に差違している。それらは同じクロイツェル・ソナタの楽譜であり、演奏であり、レコードである。

この同じ銅版画、同じクロイツェル・ソナタといわれる同一性 Identitätこそ、どの実在的存在からも差違している理念的存在のありかたなのである。それがフッセルの芸術作品観の第一の特質である。

だが第二に、この同一の理念体は、当然複合的統一体として、さまざまに分節されるが、その分枝それぞれがやはり理念的である。銅版画は無数の線と黒—白の無限の諧調からなり、ソナタは楽音からなっている。線は物理的なインクから、楽音は物理的音響から区別されて、既に理念的存在である。銅版画では刷りによってインクの具合が微妙に異なっているし、物理的音響も演奏家により、会場により異なってくるはずだが、同じ線であり、同じ楽音である。この同じ線や同じ楽音もやはり、理念的存在である。「全体と同様、その部分も、実在的個別化というしかたでのみここ＝今という実在物となる理念体である。」

したがって銅版画やソナタ曲、一般に芸術作品は理念的なものと実在的なものとの統一ではない。フッセルはデカルト以来の精神と延長(物質)の二元論的対立に鋭く異を唱える。物体 Körper は身体 Le:b を支持するとはいえず、けっして身体の中に混入されてはこない。物体としての音響は特定の音響装置を施された会場の空間の中に生ずる空気の振動に還元されようが、その実在的個体差は身体としての楽音のありかたに直接かかわってこないし、言語の場合ならテキストの黙読と音読とは物体のありかたを異にするが、それでいて身体は同一である。身体は物体の多様性を通底して、その都度同じものとして反復されるものであり、その意味で既に理念的なのである。フッセルはべつのところで身体を感性的 sinnlich と命名し、芸術作品を感性的側面と非感性的側面の統一とみなすが、そうである以上、感性的とは理念的の一面面なのであって、たんなる感覚 Empfindung とは明確に区別されるべきであろう。(13)

フッセルは理念的存在の Einmaligkeit を強調する。Einmalig は普通一回性と訳される。たとえばヴィンデルバントやリッケルトといった新カント学派が自然と対比させて、この語を使用するときは、あくまで反復不可能な一回性をさしている。というのも自然の諸事実はその共通項を抽出して法則という普遍性にたかめられるが、歴史的現象の本質は特殊性にあり、前後の脈絡の中で一回的な生起関係、つまり他のいかなる時いかなる場所にも可能でなかった唯一性をきわだたせてゆくことが文化哲学、歴史哲学の課題とされる。それに対して、フッセルはつぎのような言いかたをする。

一つの論文、一つの小説の中であらゆる語、あらゆる文は ein Einmaliges であって、これは反復して読んだり、音読したり、黙読したりすることによって、^{フェアファイナルフェルチクト}倍化されることはない。(14)

さまざまな物理的基体に支持されながら、倍化されることなく同一であること、それがフッセルの Einmaligkeit に托した理想である。換言すれば、それは実在的個性としての物体においていつも同じものとして反復される。芸術作品はこのような ein Einmaliges として存在する。だからフッセルはこうも言うのである。

美学者の主題は、一過性の物理的音複合体あるいは物理的な像—^{ビルト}物体としてのその都度の芸術作品その都度のソナタ曲、その都度の画像ではなく、まさに画像そのもの des Bild selbst、ソナタ曲そのもの die Sonate selbst — それが本来的美的対象 — である。(15)

しかもこの思想は芸術現象という人工的の制作物についてだけ妥当するのではなく、風景美のような自然美においても一貫している。ケアンズ (Dorion Cairns) は1930年はじめに、E. フィンクを交えてのフッセルとの対話を生き生きと記録している。その中にこういう記述が見出される。

フッセルは、風景の美的観想について語り、それには風景についてのノーマルな信憑のないし措定的内包コンプレヘンションの中和化が含まれているとした。風景の幻覚 Phantom ではなく、「自然的な」客観的風景の様相 landscape-aspect が美的対象となる。そして自然的な風景の様相が美しいとみなされるのは、現象 phenomenon としてであって、定在する客体 existent object としてではない。⁽¹⁶⁾

風景美とは、「幻覚」つまり客観的自然から触発されて生ずる主観的所産ではなく、「自然的に」存在する客観的風景の一樣相である。その客観性において、通常われわれが措定的に構成している知覚風景と遜色はない。ただその風景を構成している家屋や酒倉や樹木や山系の定立的性格が中和化されているだけなのである。その客観性ゆえに、ひとはおのれの観想でえた美的体験を他者と共有することも可能となり、間主観的風景美の可能性を獲得することができる。

カントは趣味判断の普遍妥当性を、それ自身主観的な判断力という意識作用に求めた。フッセルは美を判断の次元から経験の次元にひき戻し、その普遍妥当性を自然的風景の客観的様相に投げかえした。意識作用は措定的意識を中和化するだけで、対象の客観性を毫も主観化する必要がない。

だがもしそうだとすれば、同じ風景について定立的と中和的と二つの客観性が成立することになる。その辺の事情について、フッセルはつぎのようなことをケアンズに語ったという。

ついでにかれ (=フッセル) は、^{アブリシエンション}善の判定は中和的な現象—知覚に基いていないと注意した。「なんと肥沃な風景だろう」とひとが言うとき、そのひとは風景の定在の^{ボジティヴ}定立あるいは^{クワン・ボジティヴ}準一定立(?)を含む価値—判断を表現している。美的経験についての先述の理論に関してフッセルはつぎの困難があることを認めた。つまり美的観想とは、観想者が世界一般について中和化されない知覚を遂行している最中に遂行された作用である。かれは自分が世界内のある位置に立っていることを自覚しておりそしてこの自覚は中和化されていない。しかもかれが美的に観想している風景はかれの中和化されていない直接的環境の連続体であり、そのものとしては中和化されていない。こうしてもしわれわれが先述の〔美的経験についての〕理論を受け入れるとすれば、われわれは同じ一つの風景を同時に中和化されかつ中和化されていないものとして所有することになる。⁽¹⁷⁾

この困難、このせめぎ合いを、美的経験はそもそも内に蔵しているということになる。

註

第1節

- (1) 三木清全集第13巻 岩波書店 昭和25. 74頁。
- (2) R. Hirsch : Edmund Husserl und Hugo von Hofmannsthal. in : Sprache und Politik (hrsg. v. Carl-Joachim Friedrich und B. Reifenberg) Verl. Lambert Schneider, Heidelberg, S. 114.

- (3) 木幡順三 美学と現象学, 美学史研究叢書第3輯所収, 東京大学文学部美学芸術学研究室, 昭和47年, 129頁。
- (4) 大西克禮 現象学派の美学, 岩波書店, 昭和13年。
- (5) Raymond Bayer ; *L'esthétique mondiale au XXe. siècle*, PUF, 1961.
- (6) The Earl of Listowel ; *Modern Aesthetics ; An Historical Introduction*, 1967. pp. 133—136.
- (7) E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaften* (hrsg. v. W. Henckmann, 1972, Olms, S.VII—XLV II.
- (8) F. W. J. Schelling ; *System des transzendentalen Idealismus*. F. Meiner Verl., Phil. Bibl. 254, Hamburg, S. 297.
- (9) O. Becker : *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, in: *Dasein und Dawesen, Gesammelte philosophische Aufsätze*, Neske Pfullingen, 1963, S. 22.
- (10) ebenda.
- (11) E. Husserl ; *Briefe an Roman Ingarden*, M. Nijhoff, den Haag, 1968, S. 24.
- (12) H. Focillon, *Vie des formes*, PUF, p.
- (13) Hirsch : *op. cit.*, S. 114.
- (14) 三木清全集, 文掲書, 頁。

第2節

- (1) W. Biemel (hrsg .v.) ; *Persönliche Aufzeichnungen*, in : *Philosophy and phenomenological Research*, XVI, 1956, p. 300.
- (2) Schumann; *Husserl-Chronik*, M. Nijhoff. S. 72.
- (3) *op. cit.*, S. 81.
- (4) Spiegeberg ; *The phenomenological movement*, 3. revised and enlarged ed., M. Nijhoff, 1982, p. 170.
- (5) Schumann ; *op. cit.*, S. 95.
- (6) LU II /1, 350.
- (7) LU II /1. 374.
- (8) LU II /1. 388.
- (9) LU II /1. 389.
- (10) LU II /1. 391.
- (11) LU II /1. 391.
- (12) FtL. 18.
- (13) Hua IX. 13.
- (14) FtL. 18.
- (15) FtL. 19.
- (16) Cairns ; *Conversation with Husserl*, M. Nijhoff, p. 59.
- (17) ebenda.