

景観形成の美学的・価値論的戦略
ならびに
基準形成のための基礎的調査研究
(課題番号 10610045)

平成10年度～平成11年度科学研究費補助金(基盤研究(C)(2))
研究成果報告書

平成12年3月

研究代表者 金 田 晋

(広島大学総合科学部教授 比較文化研究講座)

は し が き

研究組織

研究代表者 : 金 田 晋 (広島大学総合科学部教授)

研究分担者 (平成10年度)

スティチェック、ウルシュラ・マリア (広島大学総合科学部助手)

研究経費

平成10年度 1,000千円

平成11年度 900千円

計 1,900千円

研究発表

(1)学会誌等

金田晋、像・イメージ・かたち、美学、198、H11.9.30

金田晋、美的価値についての現象学的考察、人間存在論、
6、H2000.3。(刊行予定)

(2)口頭発表

金田晋、像・イメージ・かたち、美学会全国大会、
H10.10.9.

金田晋、中間の美学、広島大学比較文化研究会大会、
H11.11.23.

(3)出版物

金田晋 (共著)、水の総合科学、三共出版、H12.2.10.

金田晋、発掘名井萬亀展図録、広島県立美術館、
H.12.2.11.

金田晋、隠喩としての美学、広島大学比較文化研究講座、
H12.3.21.

金田晋 (編著)、芸術・未来へー芸術学百年、勁草書房、
H12.5。(刊行予定)

この10年ほど前から、私は都市景観形成の美学に関心をよせてきた。環境美学という分野が注目されはじめている。1990年フィンランド・ラハティの国際美学会議に出席したとき、アメリカの美学者から日本における関連研究のリスト作成が依頼された。日本ではまだなかった。同じ年広島大学で開催した美学会全国大会で、私たちははじめて公開シンポジウムのテーマに「都市景観」を選んだ。都市景観と環境美学との間には、重なるところも多いが、環境美学が日本の学界的テーマになるのは、もう少し後である。

科学研究費補助金を得た本研究課題「景観形成の美学的・価値論的戦略並びに基準形成のための基礎的調査研究」(課題番号10610045)は、景観形成のレベルに身をおいて、

環境美学の方面へ進出することを目指しながら、景観形成に関する工学的調査研究、都市設計に関する美術デザインの研究とへの美学的視点の打ち込みを図ろうとしたものである。

こうした動きは学界より少し早く、民間・市民サイドで都市を文化の表現として考えようとする気運が盛り上がりつつあった。昭和60年前後、都市をデザインする意識が着実に芽生え、それに支えられるようにして、広島でも文化デザイン会議が開催され、数日にわたって市民を巻き込んだ熱気のある意見交流が行われた。その議論の中から、夜のヒロシマのライトアップという発想も生まれた。また「公共の色彩を考える会」の広島大会が開かれ、「街の色、人のいる」というシンポジウムが行われた。この流れは今でも「広島パブリック・カラー研究会」として積極的な活動を行っている。私もこれらの運動に積極的に参加した。

私は、美学の立場から、この分野に関心をもちつづけている。というのも、従来の美学の場面は、絵を見るときでも、音楽を聴くときでも、基本的に「私の」という個室文化であった。従来の美学には他者が入ってこない。「私たちの」という複数一人称が主語となる間主観的文化こそが、未来の美学の舞台になるのではないか、そう思うからである。

近年、私は広島市紙屋町交差点の地下街と路上の整備、東広島市酒蔵通りや中心市街地の活性化に向けての都市整備の仕事などに関わってきた。「静観」という従来の美学の衣を脱ぎ捨てて、実践にどこまでも介入してゆく、「世界内存在の美学」へと向かっている。

A. 基本的視座

景観形成という場面を設定して、間主観的美学の可能性を追究する。ここには近世美学のパラダイムの転換をうながす課題が潜んでいる。

1) 近世美学の基本特徴：

a) 単独主観的monosubjektiv文化。絵を見るとき、音楽を聴くとき、その美的体験には「私の」という人称性が貼り付いていた。未来の美学としての「私たちの」という複数一人称が主語となる間主観的intersubjektiv文化の構造解明。

b) 近世美学の特徴は無関心性ohne alles Interesseあるいは静観性。新たな美学の特徴は関心性Interesseあるいは参加engagement。

2) 美学の基本的場面：従来の美学は絵画あるいは文学（読書としての）あるいは音楽（レコード鑑賞あるいはLDを究極とする）。未来の美学は舞台上演、景観形成、環境形成。

研究は、原理論的研究とイメージ論的研究と臨床学的研究の三つの面からすすめられた。私は従来の研究が普遍と特殊、原理と個別の2分法ですすめられてきたのに対し、ここでは「イメージ論的」研究とよぶ、中間領域を明示することの意義を意識した。

B. 原理論的研究。

- 1) 空間構成に関する現象学的研究
- 2) フォルムの基本的構造に関する研究
- 3) 価値に関する研究

C. イメージ論的研究

- 1) 空間のイメージャリ研究

2) 時間のイメージリ研究

- D. 臨床学的研究。10年来つづけてきた研究を、新たな視点で整理。臨床の場面は、
- 1) 広島市中心部紙屋町交差点下の地下街建設とその路上整備と、2) 東広島市における酒蔵通りと中心市街地の活性化の2カ所である。
 - 1) 広島市に関する研究は次の問題を考えてきた。
 - a) 照明とライトアップ
昼と夜。地下と地上。広島市紙屋町交差点の地下街と路上の整備
 - b) 色彩「街の色、人のいろ」
公共的色彩「広島パブリック・カラー研究会」
 - 2) 東広島市に関する研究に関する研究は次の場面で考察してきた。
 - a) 東広島市酒蔵通りの活性化
生産、生活、美観形成、歴史。
 - b) 中心市街地の活性化

21世紀の広島は港湾構想とか、広島市の紙屋町の交差点の中心市街地の整備とか東広島市の街づくりなどの基本構想や計画実施委員会にも、委員長や座長として参加してきた。従来なら、経済学部の流通経済などの専門家や工学部の都市工学や土木の専門家が引っぱり出される役回りを美学とか比較文化論を専門にしている私が引き受けることになったわけである。また基本構想から実施計画についても、従来は美術館建設には関与したこともあるが、平成10年度以降、東広島市で設立されたTMO（タウン・マネジメント・オーガナイゼーション）の副委員長（委員長は都市工学の研究者）として、計画の実施に関与している。また広島市紙屋町交差点下に建設中の地下街の通路・広場の設計に、都市デザイン研究所と一緒に業者の選定事業などを行っている。

街づくり、景観形成の中に美学や芸術学や比較文化論が求められるようになったということは、日本の街づくりの歴史においてエポックメイキングな事件であり、私自身もきちんとした理論武装をしなければならない、と考えて、環境美学について系統的に考えるようになった。これはまだまったく新しい分野で、抽象的にしか語れないというのが現状である。1990年以降、日本でもやっと本格的な研究体制が組織はじめられたところである。

本研究が、こうした問題状況を切り開くのに少しでも貢献できることを願っている。

目次

| | |
|-------------------------------|------|
| はしがき | (i) |
| A. 原理論的研究 | (1) |
| 1. 都市と文化 | (1) |
| 2. 空間の構成 | (4) |
| 3. フォルム意識の形成と展開－芸術学百年への総括的考察 | (19) |
| 4. 美的フォルムの論理 | (28) |
| 5. 価値意識の境位 | (40) |
| 6. 美的価値の現象学 | (52) |
| B. イメージ論研究 | |
| 7. 空間の造形－水の神話学 | (67) |
| 8. 時間の造形－歩行の神話学 | (75) |
| C. 臨床学的研究 | |
| 9. 景観の美が問いかけるもの | (88) |
| 10. 復元の思想－復元は創造の水先案内人か | (92) |
| 11. 観光と街づくり－東広島市酒蔵通りの活性化を目指して | (93) |
| 12. 美術館の使命と都市 | (96) |
| 13. 東広島市景観条例前文草案 | (97) |
| 14. 東広島・酒蔵通りについて（RCC番組のシナリオ） | (98) |

1. 都市と文化

<本稿は、1999年5月に広島市立大学芸術学部デザイン選考研究室で行った講演を基にしている。>

0. 21世紀の都市創造に向けて

21世紀を直前に控えて、都市は今大きく変貌しようとしている。戦後、経済的原理を軸に復興してきた都市は、今豊かな生活を目指した新しい都市づくりに向かっている。21世紀のキーワードは生命、環境、人間、情報であり、都市はこれらについての産業の創出と同時に、文化の創出に向かわなければならない。都市には、文化の香りが必要である。

1. 人間像としての都市

都市には、そこに住む人々の個性が刻みつけられている。都市は産業の生産拠点であり、流通の舞台であり、消費の渦の中心である。息つく隙のない生活の早いテンポがあった。戦さがあり、略奪があり、出会いがあり、平和があった。だがその一方で、文化が生まれ、芸術が育った。「芸術は癒しである」（大江健三郎）。成熟した都市では、人々の心を癒す馥郁とした文化の香りが漂っている。芸術は都市の表情であり、都市の精華である。

西暦紀元前後のアレクサンドレイアや8世紀頃の唐の長安を引き合いに出すまでもなく、さまざまな宗教、さまざまな民族が往来し、諸宗教混淆（シンクレティズム）のるつぼとして、新しい世界文化の花を開かせた。戦乱のなかでは都市は真っ先に略奪の標的になったが、しかも侵略者たちは文化に同化させられていった。都市は住民を取り替へながら、文化あるいはその舞台として生きつづけてきたのである。

アテネもペルセポリスもローマも洛陽も、また城郭をめぐるその中の平和を享受した中世の諸都市も、産業革命と市民革命のなかで形成されていった近代都市も、それぞれの時代の人類の欲望と意思と情念の産み出した美しい表現である。人びとは壮大な想像の空間を建築し、そこに彫刻をおき、絵画で壁面を飾り、音楽や演劇でその中を充たした。そのことで洋の東西が問われることはない。14～15世紀、資本主義の萌芽が発生し、市民が都市創造の主役となるが、その都市の活気と熱気は、たとえば今も洛中洛外図で示される場所であるが、ヨーロッパにあってそのような都市を描いた現存する最古の風景画は、アンブロジーオ・ロレンツェッティの『善政と悪政』（1338-39）である。これはイタリア・トスカナ地方でさかえたシエナの公会堂に描かれているが、その都市の市民たちの活気ある生活風景の中央にタンバリンに合わせて踊る女性たちが描かれる。これは「演劇（テアトリカ）」を象徴し、芸術の栄光をうたっている。

19世紀、バイエルン公国マクシミリアン一世は、その中央を流れる「イザール川の畔に古代ギリシアのアテネの再興を夢見て、南ドイツの小邑ミュンヘンに首都を築いた。記念碑が建てられ、美しい宮殿や橋梁や建物、公園や並木通りを築いたが、同時に学問の府としての大学には第一級の学者を集め、美術館をつくっては多くの名作を集めた。そのミュンヘンは世紀末人口40万人に達していたが、シュヴァービング地区には亡命貴族がや知識人が美しい異国情緒あふれる住宅地区が形成され、そこを中心に3000人の美術作家たちが住んでいたと言われる。今も、そこにはグリユプトテークをはじめとして多くの美術館があり、公立の美術画廊だけでも二桁をこえ、若い作家たちの発表の場を

保証している。パリでは、美術館をはじめ都市全体の美術化が世界の人々を呼び集めているが、その華やかな表面の裏で、若い無名の画家たちに、市役所に登録すれば、大抵の集合住宅に用意されているアトリエと住居を考えられないくらい低家賃で借りれるように、手厚い芸術振興を行っている。オスロでは旧銀行建物が現代美術館として市民に親しまれている。

2. 地球の将来としての都市の危機

しかし今、世界の多くの都市はバランスを失い、地球の資産を食いつぶす怪物になりつつある。私たちは私たちの子孫と地球の永生のための瀬戸際に立たされている。成熟した都市のある一方で、地球上の新興都市は今危機に瀕している。20世紀も終わろうとする今日、世界は人口爆発とそれともなう問題に直面している。国連人口基金が発行した「世界人口白書」1996年版は「変貌する都市」を特集し、第2回国連人間居住会議は1996年6月トルコ・イスタンブールにおいて「都市の未来」をテーマに開催される。

「白書」によれば、1996年年央には地球上の人口は58億4000万人、年間8600万人のペースで増加しており、1998年には60億人を突破するといわれる。2025年には、さらに20億人の人口増加が予想される。人類という一生物種が、46億年前に誕生した地球の蓄積された資産を食いつぶし、オゾン層の破壊、大気汚染など大気の組成を変え、他生物種を存亡の危機に追いやっている。消費される化石燃料による二酸化炭素の温室効果によって、地球上の気温が上昇し、地球温暖化についての警鐘が打ち鳴らされている。

都市にはこれらの問題が集中している。都市住民は、1996年段階で26億人に達しており（そのうち発展途上国の都市には17億人が集まる）、おそらく遠からず全人口の半分が都市に集まってくるであろう。

しかも成熟した都市自身の中にも、危機の兆候が確実に忍び寄っている。芸術はつねに生存への青写真を描きつづけてきた。芸術は、都市に住む個人の癒しだけでなく、都市そのものの救済を引き受ける時にきている。

3. 都市破壊あるいは都市の抹殺

しかしその様相は20世紀の二つの世界大戦の無差別殺戮と都市破壊によって一変した。都市の存在することおよびかつて存在したことが歴史から抹殺される、そのような不条理が登場したのである。そのような象徴として、広島はある。

1945年8月6日8時15分、戦後広島の世界史はそこから始まる。高度9600メートルから投下された原子爆弾は旧産業奨励館南東160メートルの上空580メートルで炸裂し、熱線と爆風によって市内7万6000戸の建物の9割が破壊された。同年12月末までに原爆症で倒れた犠牲者は約11万人と推定される（ちなみに被爆前の8月、広島市の人口は24万5000余人であった。）直後8万人とも13万人ともいわれた人口激減の限界状況の中で、ただちに市民の自力による復興の活動がはじまり、1946年2月には人口15万人にもどるとともに、広島市に復興審議会が設置されるなど、かずかずの復興計画がたてられ、その多くが実施されていった。1949年8月、広島平和記念都市建設法が公布され、1948年の繊細復興補助金が5000万円だったのが、1950年度には1億8000万円に、同年度からはじまる広島平和都市計画5カ年計画事業のために5年間に9億2000万円が政府から予算配分されたという。復興事業は、当然ながら経済復興としてはじまった。

その復興のための努力は、戦後50年経って、人口100万をこえ、財政規模1兆円を越す、広島を大都市へと成長させた。

4. エルゴンとしての都市 完成品のショウウィンドウ

広島戦後は経済復興だけではなかった。

1945年10月、広島県社会教育課が4年ぶりに復活、文化復興を目指して活動を開始し、美術部門における巡回展や公募展の支援をおこなった。1946年の平和復興美術展、新憲法公布記念絵画公募展、1947年の新憲法実施記念美術公募展、第1回瀬戸内海美術展などがあり、また各種美術団体の団体展がおこなわれた。これらの動きは、廃墟の広島を思うとき、人々の文化へのあつい思いが伝わってくるようである。

以後、美術部門に限っても、着実に広島はその文化環境を整備してきた。美術館が開館し、市内にはデパートや美術画廊をはじめ、多くの公私立の展覧会場をもつようになった。美術館には、既に評価の定まった作品が収蔵され、市民に展覧されるようになった。また各種の美術公募展、あるいは活躍の目覚ましい作家への顕彰が行われるようになった。だがこうしたできあがった制作品（エルゴン）の世界、結果としての文化世界の基層に、私たちは活動（エネルギー）としての都市、文化を思わないわけにゆかない。

5. エネルギーとしての都市

ドイツ・ハンブルクに永住し、創作をつづける多和田葉子は、1991年『かかとを失くして』で群像新人賞、1993年『犬婿入り』で芥川賞を受賞、1996年にはドイツ語で書く非ドイツ人作家を対象にするシャミツソー文学賞を受賞するなどきわめて旺盛な創作活動をつづけているが、朝日新聞（1996年6月4日）に「ドイツで書く嬉しさ」という一文をよせている。その中で彼女は、「売れない作家でも、学者のもらう研究費のようなもので生活しながら、次々と新しい実験、思考、読書を重ねながら年をとっていける環境がドイツにはある。」とドイツの各都市の文化援助の姿勢を、羨望をこめて書き、自分がなぜドイツに住むかを弁明している。ドイツでは、文学作品を書くこと自体を公共的活動として評価し、そればかりか書くために考えること、討論することを作家の仕事の一部にかぞえる気風がある。文学賞も多いが、売れる作家を作るためというよりも、書くこと自体の大切さを賞揚するために、設けられている。実際、彼女はヴォルフエンビュッテルのアカデミーでのニーダーザクセン基金を得て、三日間作品の朗読、討論、批評の集會に招待され、その集會に参加したことで交通費、宿泊費および報酬をもらった、という。こうした文化援助は、作家ひとりにとどまることなく、市民全体の芸術意識、文化意識を向上させるであろう。

多和田の記事の横に、イギリス人の建築への見識に触れた「伝統と創造の心地よい共存」という題の建築家連健夫の文章がある。それは設計コンペの結果に対するチャールズ皇太子の批判とそれをめぐる世論の反響の質の高さを紹介しながら、人びとの普段の生活の中でも建築が話題にされることが多く、住環境に対する意識が高く、伝統的な町並みを大切に、これが結果として各都市の特徴ある住環境を作り出していると、報告している。建築家がまずあるのでなく、最初に住環境に対する厳しい世論があり、それによって建築家が磨かれ、伝統を乗り越える質の高い現代建築を産み出してきた、と言えるのである。

都市は、固定したものではない。それは高度な文化意識とモラルをもつ市民たちが日々、自分たちの生存の、生業や経営活動の、さまざまな環境創造の中で成長しているものである。都市の中にあるさまざまな施設、川や橋や海や山が、一本の木立が、煙突や、通りや路地や広場が、そうした人びとの功業を後世に伝えるモニュメントとして、私たちの次ぎなる創造活動の道しるべになるはずである。

2. 空間の構成

<本稿は、講座現象学（弘文堂）第2巻「現象学の基本問題」（昭和55. 7.）所収の「物と空間」を、もう一度読み直し、加筆訂正したものである。>

はじめに

現象学の問題圏を歴史的にたどりなおしてみると、空間は、時間にくらべると、長い間それほど中心的な主題とはなっていない。この事情は、ハイデガーの『存在と時間』やサルトルや『存在と無』の基調をなした人間実存の時間論的解明が、20世紀の2つの世界大戦後の知識人の中で風靡したモードとしての実存主義的思潮と溶け合って、一層その感を強めることになった。私は、本章の基になったテキストの一つである「講座現象学」第2巻に掲載した同名論文「物と空間」の冒頭を、「空間問題は、現象学の圏内にあって、これまで異様に低い位置を甘受してきたように思われる」という一文からおこしたが、それはこの講座の発刊された昭和55年当時の状況を表していた。既に昭和40年代に入ると、メルロ＝ポンティの著書の邦訳が次々と始まり、身体性の問題が脚光を浴びるようになり、生活世界あるいは運動感覚の基底性、それにとまなう空間構成の問題への関心が徐々に高まってきていたが、ことフッサール現象学を問題にするかぎり、時間論の優勢という図式はほとんどかわっていなかった。たしかにフッサールの生前に刊行された著作論文を主とするかぎり、認識論的コギトに対する自我論的側面が強調され、そうすると意識の時間構造が前面に出てくる傾向のあったことは否めない。それにもかかわらず、フッサール現象学が他の主知主義的哲学に対してことさら主題化せんとした問題領域である感覚、知覚、経験、世界、言語の場等の、いずれをとっても、空間的契機を捨象して論じられるものはない。否、むしろ積極的に空間構成が前面に立ってくる、と言わなければならない。本研究の根本的テーマである美的体験や芸術経験においても、空間は本質的である。時間芸術の代表型である音楽においてすら、たとえばライブ演奏などを考えると、会場という物理的空間ではない、聴衆が醸し出す熱狂的音響空間をぬいて考えることができないし、密室で録音される演奏もまた、なんらかのしかたで空間を想定しなければならないであろう。造形芸術においては、たとえば絵画は、現実的な風景のコピーではなく、画面という固有の空間を形成されることになる。こうした美的経験を念頭におきながら、その基底としての、生活の空間についての現象学的考察を、おこなってゆきたい。

「物と空間」という本章の論題は、「フッセリアーナ」第16巻（1973年刊）にその編者クレスゲスが冠せた表題をそのまま踏襲している。この巻には、1907年夏学期、フッサールが「現象学と理性批判のための主要問題」という題目でゲッティンゲン大学の同期の講義シラバスには登録し、のちに「物性およびとりわけ空間性の現象学試論 Versuch der Phaenomenologie der Dinglichkeit und insbesondere der Raemlichkeit」あるいは簡略に「物講義 Dingvorlesung」とよんでいたあの講義草稿が、主要テキストとして収められている。因みにこの講義の序章部分は、その後の超越論的現象学への転回の方法論的核心をなす現象学的還元思想を公然化したものとして知られ、はやく「フッセリアーナ」第2巻として『現象学の理念 Die Idee der Phaenomenologie』と題されて、独立論文の体裁で公けにされた（1958年）。

このことは、超越論的現象学への転回を促した現象学的還元思想と「物講義」の主題領域としての空間構成の思想との本質的連続性を示唆している。それはまた、フッサールが意識の本質相として抽出した志向性の概念、あるいは「……についての意識」という本質規定における空間性の重要性を暗示しているはずである。スコラ哲学にその淵源をもとめられるこの志向性の概念をブレンターノは内的知覚の記述分析を通して再発掘したのであるが、それをうけたフッサールはこれを外的知覚すなわち外的世界に実在する物を感覚器官を媒介にして知覚する意識のあり方においてとらえ直そうとした（『論理学研究』第五論文「志向的体験とその『内容』について」参照）。

だが『イデーエン』第1巻執筆以後、フッサール自身が現象学のデカルト哲学への正嫡性を強調するあまり、コギト論を中核とする自我論的相貌を前面に押し出しすぎることにもなり、またその超越論的性格を強調するあまり、カソト的先験哲学を二重写しさせることになった。そのため一層、空間に対する時間の認識論的優位が暗黙裡に是認されてしまうことにもなったのであろう。しかもこうした傾向は、実存哲学や存在論哲学の隆盛におされて、フッサール自身の意に反してまで一層拍車をかけられていった。

もとより現象学や実存哲学によって問い直された時間は、空間に対置される時間ではない。それは時間対空間という対立を生む以前のより根源的な時間だと言ってよい。つまり対象世界を先後して配列するための順序形式としての時間が問題なのではなく、世界に生き、対象を志向する意識あるいは実存のありかたを構成するものとしての時間を問おうとするものであった。それにもかかわらず、根源的な時間は往々にして推移する自然的時間や対象化された世界との差異を不明確にしてしまい、結果的に空間を時間に対立するものとして、わきに追いやってしまうことになった。

現象学的還元とは、『イデーエン』第1巻においてはなによりもノエシス—ノエマの意識相関を明るみに出すための方法であった。だが「物講義」では、現象学的還元のもう一つの課題が呈示されている。従来の感覚論的心理学も理念論的哲学も等しく感覚を受動性として解釈し、これを心理法則なり悟性的な意識形式なりに詰め込まれてゆく質料としてきたのに対して、現象学は身体に自発的、能動的な作用性を認め、その局所的器官としての感覚器官の働きが形成する力動的構造を明るみに出そうとしたが、その構造を明確にすることも、現象学的還元の使命であった。

ラントグレーベの言を借りれば、「感覚作用は世界内存在の構造として把握される」。私は世界内存在として世界に身体的に状態づけられ *sich befinden* していて、そのようなしかたで世界に自己を差し向けている。その場合、私の身体は、まずは物体 *Koerper* として、他の物理的存在と同じ秩序に属しており、同時に意識作用の搬送者であるという特権性をえて、空間内の任意の一点でなく、定位 *Orientation* の中心点となる。しかもそれは、静止した一点でなく、他の存在に働きかけ、またみずから動いてゆくことのできるという意味で、キネステーゼ感覚を有している。フッサールは、この感覚を身体固有の作用としてとりあげ、意識相関性の次元においては背景に沈殿してゆかざるをえない身体の空間構成のありかたを真正面から主題化せんとした。

だが、こうした「物講義」に説かれた身体論や空間構成理論は、『イデーエン』第1巻が敷設したレールのうえにのせられることは難しく、1950年代にラントグレーベの問題提起があるまでは、なお閑却されていた。空間問題への現象学的アプローチは、むしろ哲学的現象学と別の、心理学や精神病理学の方面で、1930年代に一定の方向づけがなされていた。1932年、K. v. デュルケムが心理学の分野で「生きられた空間 *der gelebte Raum*」の概念を初出し、ほぼ同時期にミンコフスキーやピンズワングーは、ベルクソンの影響なども受けながら、現象学的精神病理学を提唱して、

人と人との関係を「生きられた距離la distance vecue」や「生きられた時間le temps vecu」によって解明し、とくに前者はその主著『生きられた時間』の最終章に「生きられた空間」をあてた。かれらはそれぞれの立場から対象化された空間あるいは幾何学的空間に先行する「生きられた空間」という考え方の必要であることを説いた。さらにフッセル同様ブレンターノやマイノングにウィーン大学で師事したエーレンフェルスはゲシュタルト品質の構造的特性を明かにせんとした（1890年）が、これを継承発展させたゲシュタルト心理学の感覚研究も、その後の現象学的心理学に大きく寄与している。そのひとつの集成を、われわれはメルロ＝ポンティの『行動の構造』や『知覚の現象学』に見ることができるであろう。

1950年代に入ると、M. ヤンマーの『空間概念』やA. コワレの『閉じられた世界から無限の宇宙へ』等の、空間観の歴史的変遷をとらえ返す透徹した論文が著わされ、現象学の方面でも、20年代のO. ベッカーの幾何学的空間の研究は措くとしても、シュトレカーの『空間に関する哲学的研究』や、少し趣を異にするが、ポエームの『透視画法研究』等が出版され、本格的な空間問題への研究が世に出ることになった。

だが、フッセル自身のキネステーゼをを基軸にした空間構成の理論を正面から扱った労作としては、『物と空間』の編者クレスゲスの『エドムント・フッセルの空間構成の理論』を、なにを措いてもあげなければならないであろう。

1 フッセル現象学にとっての空間問題の位置

1 「物講義」の成立事情

1900年にその第1巻が出版された『論理学研究』は、ナトルプ等の新カント学派から、論理学的思考に心理学主義的残滓がなお混在していると批判され、フッセルはその批判に応えようとした。その過程で「物講義」が成立するのであるが、その空間性への考察を深める中で、フッセルはカント的批判主義との差異を痛感することになる。

1907年9月頃の日記にはこう記されている。「私の『論理学研究』において記述的心理学的現象学として表示されたものは、たんなる体験の实的内包の局面に該当する。ここでの体験は体験する自我の体験であり、そのかぎりでの体験は経験論的に自然客体に関係している。だが認識理論的であろうと欲する現象学にとって、つまり認識（アプリアーナ）の本質論にとって、経験論的な関係は排去されねばならない。こうして『論理学研究』においてはそもそも断片的に論じられるにすぎなかった超越論的現象学が成立することになる。」（Hua II, S, IX）

『論理学研究』への反省に立って、フッセルはその春、先述の「現象学と理性批判の主要問題」と登録された講義をおこなう。その序章、つまり『理念』において、既に1905年夏のいわゆる「ゼーフェルト草稿」ではいまだ控え目に構想されていた現象学的還元の思想、さらに構成Konstituion（構築Konstruktionに対する）の思想が表明された。その意味で「物講義」はじつにその後の超越論的現象学として展開にとって、決定的な第一歩を踏み出したものといつてよい。「夏に現象学の主要問題についての週4時間の講義をおこない、そこでひとつの大きな試み、つまり物性およびとりわけ空間性の現象学試論を講じた。それはひとつの新しい偉大なはじまりであった。残念なことに私の弟子たちは、それを私が希望しているほどには理解してくれなかつたし、受けいれてもくれなかつた。困難なことがらがあまりに大きすぎ、一挙に克服されるはずもなかつた。」

た。」(Husserl, *Persoenliche Aufzeichnungen*. in: *Philosophy and Phenomenological Research*(以下、P Aと略す。S.302)

現象学に並べて「理性批判」の語が表題中に現れることは、この時期のフッセルのカソト哲学への傾倒ぶりを思わせるに十分である。だがこの方法は『論理学研究』に従来の心理学的方法論を克服する方途を発見し、フッセルのもとに蝟集した当時の弟子たちの受けいれるところではなかった。それは終生孤独なる闘いを演じつづけたフッセルの将来を予告するものであった。

むしろこの時期のフッセルがおこなった講義としては、1904/05年冬学期におこなった「現象学と認識理論の主要問題」のほうがはるかに早くから影響力をもつことになった。これは1917年、E. シュタインが整理編集し、1928年「哲学および現象学的研究年報」第9巻にハイデガーの序文を付して、「エドムント・フッセルの内的時間意識の現象学講義」という題で発表された。この年、ハイデガーは『存在と時間』を出版した。フッセルはこのハイデガー書の手稿を示されて、シュタインが清書していた「時間講義」の発表に踏みきったと言われる。もとよりフッセルの時間論は、存在への問いの地平を拓くためのエクスターゼに時熟するハイデガーのそれとは根本的に異質である。フッセルのいう時間意識は、あくまで対象性を構成する志向性としての意識流に支えられ、外的知覚を原型とするものであった。だからフッセル自身、『存在と時間』を現象学の歪曲と難じ、『デカルト的省察』をもって、現象学的存在論の本道を示そうとしたのである。こうしたフッセルの真意にもかかわらず、「時間講義」はむしろ『存在と時間』のための予備段階的作品とみなされてきたきらいがある。

だがフッセルの「時間講義」は、それとは別の方向に向けて理解されるべきであった。当時のかれ自身の現象学体系の構想は、「理性の批判」という小見出しをもった1906年9月の日記に示されている。「そこ(=理性の現象学)にあるのはまず、知覚、想像、時間、物の現象学の問題である。最初のほんとうに不完全なものではあるが、体系的論文のための構想を、私は1904/05年冬学期の「主要問題」講義で描いておいた。」(P A. S.298)

ここでかれが「時間講義」をまったく「不完全」だと述懐するのは、その内容についての不満というよりも、最後の「物の現象学」になお着手していないことへの不満と解すべきであろう。じつさいその少しあとのほうで、かれがほぼ準備を終えた作業のひとつとして、「知覚、想像、時間についてのきわめて包括的な作品」(P A. S.298)をあげている。そして「注意の現象学」を着想しながらも、まだ「空間の現象学」あるいは「物表象の現象学」がまだ手つかずにいることへの不満を洩らしている。「それら(=先掲の準備完了したとされる作品)と関連して、注意の現象学についての試案も作った。だが一方で空間の現象学が欠けている。たとえ私が1894年にその問題にとりかかろうとしたし、現在もそれについていろいろ腹案をもっているとしても(だがどれも役に立たない)。」(P A. S.298)さらにこうも言われる。「物表象の現象学の最初の部分が先掲の作品(=『知覚……についての包括的作品』)に含めうる(もちろん私にはそう思われるのだが)かどうか、それがある程度まで論じるにたただけ成熟しているかどうかについて、私には自信がない。とにかく注意の現象学(少くとも直覚的で感性的な範囲内だけでないもの)をそこに補足的にでも扱うべきであろう。」(P A. S.299)

つまり1906年秋の段階で、フッセルは理性の現象学が最初に直面しなければならない問題として、知覚、想像、時間、物あるいは空間についての現象学を構想し、そのうち時間の現象学までは大体ができあがったとしながらも、なお最後の物表象の現象学あるいは空間の現象学についてはまだ目鼻さえついていなかったと言えよう。そうである以

上、1907年夏学期の「物講義」は、当時のフッセルにとって、現象学の新しい局面を開くための乾坤一擲であったと言って過言でないだろう。当時のかれの日記には、全体として悲愴感と使命感とが先行し、それが充たされない鬱屈した心境が語られていて、読む者の心を痛めるが、「物講義」を開始する直前の記事は異様に晴れぱれしている。その3月はじめから4月はじめにかけて、かれは「ドイツ人尊崇の地」イタリアを旅行し、フィレンツェでは師ブレンターノに会い、師が閉口するほどまでに、自己の現象学の構想を思いのたけ開陳することができたのである。

このように見てくるとき、「物講義」はフッセルの超越論的現象学への転回にあたって、特別の重要性をもって来る。その序章にあたる『理念』においてたしかに現象学的還元や構成の思想が明確に呈示されている。だがこうした方法がどこに向おうとしているのかは、「物講義」の本論部分にあたる諸章、つまり『物と空間』に収録されたテキストにおいてはじめて明かになる。たしかにフッセルはカントを学ぶことによって、自然的態度と超越論的態度の区別を明確にしえた。だがそれと同時に感覚のとらえかたにおいて、カント的性格を克服しようとしていたのである。そのことはこれまで見てきた理性の現象学の順序においてすでに示唆的である。カントの『純粹理性批判』では空間から時間へ、そして構想力から概念へと論述の順序が定められていた。フッセルは時間から空間へと超出しようとしている。同じく超越論的性格を強調しながらも、両者は正反対の方向に歩を進めていたと言えよう。

2 数学的学科としての空間論

だがそうだからといって、フッセルが直ちにカント的空間、われわれはそれを幾何学的空間と言って差し支えないのだが、を捨てて、みずからの身体をそこに住まわせている「生きられた空間」の次元を一挙に主題化せんとしたと速断してはならないであろう。かれの空間問題への関心は、生涯を通じて数学的なそれであった。事実、かれの処女出版『算術の哲学』（1891）からはじまり、最晩年の『ヨーロッパ諸科学の危機と超越論的現象学』（1936）、とりわけ後者を主要テキストとする「フッセリアーナ」第6巻に併録されていて、E. フィンクが「幾何学の起源」と題して（1939）公表した小論説（1936）に至るまで、かれの活動は広い意味での数学、マテーシス・ユニヴェルサリスの創建に向けられていたといつて過言でない。1935年夏の日付をもつ日記の冒頭には、「学としての哲学、真摯で厳密な、否演繹法的に厳密な学としての哲学——その夢は碎かれた。」（Hua IV, S. 508）と悲愴な思いでつぶれているが、そこで言われる哲学も相変らず数学をモデルにした哲学であり、しかもその告白につづけて、ふたたびその夢が連続と綴られているのである。『算術の哲学』（「フッセリアーナ」第12巻所収）を編集したエーライもそのことを認め、「後期著作『危機』に含まれる諸研究も計算の真の哲学だと言えよう。この後期作品が独特のしかたで初期著作を遡示している」とし、フッセル自身が後年その素朴さと哲学的修練の至らなさを慨嘆したその著作を、ふたたびとりあげる意義を説いている。そこで言う「独特のしかたで」とは現象学的還元をうけてというほどの意味であろう。だからこう言われる。「フッセルは、この（＝数学的多様体の）理論を、それが吟味もされずに〈観念の衣〉を生活世界の上に被せようとし、みずから世界の真の存在のコピーを作ることを要求しているかぎりでは、批判する。つまりかれはこの理論が方法として理解されていないことを批判しているのだ。まさにこの方法は、内容的に、生活世界的に遂行されることから出発すべきであろう。」（Hua

XII.S.XV) 数学は生活世界のコピーを作ることを目的とするのではなく、世界に接近する方法であるべきだと、かれは考えていた。

エーライはまた、フッセルの哲学的ライトモチーフを、「実際には有限性を否定し、主観の入りこむことのないマテーシス・ウニヴェルサリスと、数学を基づけるはずの心理的、主観的諸作用に基盤をおく実際の数学との間におこる矛盾」(HuaXII.S.XV)をどう調停するかにあったととする。生活世界への問いかえしは、あくまで理念的構成を基づけ、その間の矛盾を白日下に曝すためであって、けっしてその逆ではなかった。

そのことは「幾何学の起源」においても、繰り返される。しかも事態は一層明瞭になるとさえ言える。「哲学者として`実践的に有限な環境世界(都屋、都市、風景等の、時間的には日暦や月暦といった周期的経過等の)から出て、理論的な世界観察や世界認識へと移行してゆくことによって、この哲学者(幾何学をいまだ知らず、その発明者として考えられるはずの)は、周知あるいは未知の有限なる諸空間と諸時間を、開かれた無限性の地平における有限性として所有している。だがそうだからといって、かれは幾何学的空間、数学的時間を、さらにはそれ以外にも前述の有限性を質料として新種の精神的産出物となるべきものを、いまだなお所有しているわけではないし、多様な有限の形態が空間時間性の中に見出されるとはいえ、いまだなお幾何学的形態、運動学的形態を所有しているわけでもない。それら多様な形態は、明かに実践から生れ、完全化に向うと考えられた形成物として、新種の実践の下底をなすにすぎない<中略>。明かにこの新種の産出物は、理念化する精神的能作、「純粹」思考から成育する産出物であり、この思考は、この事実的人間性や人間的環境世界という前述の一般的先与物の中に質料をもち、それらから『理念的対象性』を創造するところのものである。」(HuaXII.S.384)

この「新種の産出物」に、幾何学もその1種として所属していることは言うまでもない。幾何学的空間に対しては、「生きられた空間」あるいは環境世界に見出される空間的形成物は質料を提供する。幾何学的空間を創造するのは、そうした環境世界において実践的あるいは理論的に働いている人間的活動とは次元を異にした、新種の理念化作用である。フッセルもまた「あらゆる人間、あらゆる時代、あらゆる民族、あらゆる存在――歴史的事実的存在や想像的存在に無条件に妥当する」はずの幾何学の存在を確信していたのであり(HuaXII.S.385)、要はこれまで真面目に取りあげられることのなかった先行的存在を、理念的対象性の質料として関係づけることができると考えていた。そしてそれを問うことによって、はじめて幾何学の生成についての必然的意味を明かにしようとかれは主張している。こうした幾何学の理念性についてのフッセルのストイシズムは、前世紀末の数学や幾何学の心理学的研究をぬきにしては考えられない。因みにフッセルはベルリン大学で数学者ヴァイアシュトラスに師事し、かれの死後ウィーン大学でブレンターノについて心理学を学び、さらにブレンターノに紹介されたシュトゥンプの指導を受けて、大学教授資格論文「数の概念――その心理学的分析」(1887)をまとめている。

さて、フッセルは『算術の哲学』を執筆したころ、シュトゥンプの『空間表象の心理学的起源』を熟読し、そこで知ったパインの空間構成の理論、つまり外的事物を把握する感覚としての視覚や触覚に依拠した従来の空間理論に反対して、筋肉感覚をもとにした空間構成の理論に関心をよせた。シュトゥンプはパインの理論を支持している。「空間は、それによってわれわれが普通、空間を感じると思っている感官の諸品質、つまり色彩感覚や触覚から展開されるのではない。空間は、他の諸感官の感覚と結合してはじめて感じられるようになる新しい感官を加え、かつこの感覚を判然と強調することに

よって、展開される。このようなものとして筋肉感覚がある。換言すれば、われわれが筋肉の活動によって獲得する感覚群がそうしたものである。」(Hua XII.S.XXIV)

パインが提唱し、シュトゥンプが支持した空間形成の感覚としての筋肉感覚は、やがてフッセルのキネステーゼ感覚と発展してゆく。そのように考えると、「物講義」においてキネステーゼ感覚を軸として展開される空間論は、世紀の転換期の、大きな意味での数学的諸運動の一環として理解されるべきであろう。

もちろん、フッセルは筋肉感覚あるいはキネステーゼ感覚によって構成される空間と理念化された幾何学的空間を同一視することはない。幾何学的空間が主題化される時、キネステーゼ感覚的空間はその質料の位置に退いてゆく。しかし装だからといって、このキネステーゼ感覚的空間は、まったき受容性ということにはならない。キネステーゼ感覚を軸にした感性の総合作用があらためて語られることになる。そこからカントの感性論への批判が生れてくる。

3 カント的感性論への批判

『論理学研究』(1900/01)は純粋な志向的体験作用によって本質直観される、客観性としての論理的世界を構築しようとした。その立場は「事象そのものへ」という有名な格率によって表明された。だが現実には私が対象に向けて行使している事実的作用と、純粋な本質直観的作用との間にはどのような関係があるのか、否むしろこうした志向的作用が私の行使している事実的作用からどのように発生してくるのかについて、類型的に区別されるにすぎなかった。『論理学研究』への新カント学派の批判を受けとめて、フッセルがカントの認識論の研究に向かったのは当然であった。「物講義」の序章『現象学の理念』において、かれはその成果を踏まえて、超越論的現象学への道をはじめて公然化したのである。だがかれの超越論的立場はカントのトランスツェンデンタリズムをそのまま踏襲したわけでない。むしろカントの批判哲学との対決というしかたで、これが継承されたのである。そのことは「時間講義」の登録時の講義題目に使用された「認識批判」が、「物講義」時には「理性批判」という語に置き直されていることのうちにもじゅうぶんうかがえるところである。

フッセルのカント批判は感性論、感覚論に集中する。カントは、感覚Empfindungを「われわれが対象によって触発されるかぎり、その対象が表象能力に及ぼす結果」(K.d.r.V., B.34)と定義し、対象について経験的に直観されてえられる現出Erscheinungの質料をなすとした。感覚は、主観にアプリアリに所属している感性的形式によって秩序づけられるまでは、乱雑なカオス的な状態に甘んじなければならず、それ自身はまったき受動性として悟性的認識のなかに参入してくるだけである。フッセルは1908年のノートに、客観性の根拠を主観性に求めた点で、カントに同調しながらも、感性のありかたをめぐってカントに反論する。「カントは認識と認識対象との間の相関の意味に、したがって『構成』の特殊に超越論的な問題の真の意味に迫っていない。〈中略〉そこ(『先験的感性論』)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『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のである。」(Hua VII, S.386)

感性論の段階においては、個々の感覚与件はある空間上の位置に見当づけられるにとどまる。感性の内部における総合については語られていなかった。だがたとえば「見る」あるいは「眼に入る」という感覚的知覚の段階にあって、物はその一面を現出するというしかたで、既にある種の総合がなされているはずである。私たちはなにかが「眼に入る」とき、それに先立ってなんらかの身体的姿勢をとっており、対象に対して一種の綜

合をしてのでないか。本来、感性論の中で、直観における対象構成のありかたが示され、分析論以後において、その直観表象の思惟における妥当が論じられてしかるべきであった。フッセルは多様性としての現出のうちに、視るという感覚作用と、呈示される物との間の相関関係の本質、「空間性の構成」の本質を見きわめようとした。

こうした相関関係の解明をカントの論説から期待することはできない。かれは意識の実際的内容としての感性的質料と物に属している感性的性質との差異をないがしろにし、両者を混同してしまっている。かれによれば、それ自身は空間的でない感性的質料を主観的形式としての空間のなかにとりこむことについて語っているだけである。それに対してフッセルは、たしかに感性的質料は空間に対して無関心であるが、感性的性質は空間的所与だとし、この質料と性質の対応性を介して、意識と物との相関性を語ろうとする。「感性的質料は必ずし空間的にあたえられている必要はないが、感性的所与たる物の感性的性質は、そこにどれほどのヴァリエーションがあるにせよ、同一なる物が存続するには、空間的にあたえられていなければならない。ただし私が物のがわに身をよせ、感覚的与件から出発するときのみ、その洞察は可能になる。」(Hua VII, S.358)

明かにカントは、ニュートンにならって、感性的質料をすべて排した空虚空間を、純粹な空間に見立てていた。所与性をもつ二重性、つまり一方において物の感性的属性の自己呈示であり、他方において意識の実際的内容としての実際質料のありかたであるという二重性は、空間構成にさいしてなほどの役割も果たさないことになる。フッセルはそれとはまったく逆の方向に道をとった。「私のほうは、幾何学の空間を念頭に置いていない。念頭にあるのは、端的に知覚空間であり、端的な直観空間であり、これはもちろん幾何学の前提をなすものである。」(Hua VII, S.386) 空虚空間、あるいは等質無限なる幾何学的空間に欠如しているものは、それ自身物的存在でもある身体に局所化された意識の物へと向う方向性である。換言すれば、意識の本質的性格である志向性のもつ目的論的性格がそこでは捨象されている。方向性あるいは目的論的性格が捨象される時、主観が獲得する物の表象、たとえばりんごの表象は、現実のりんごであれ画用紙上に描かれたりんごであれ、表象能力を喚起することにおいて等価ということになってしまう。意識する私と物との関係は、たんなる物と物との関係とはちがった特別のものであるとすれば、それを区別するのは、この目的論的性格のはずであり、ここではじめて奥行き—空間を空間たらしめるもの—が問題になるはずだが、カントにはこの奥行きの特異性に言及することがなかった。かれの思い描いた空間のモデル、ユークリッド幾何学においては、本質的な意味で奥行きは捨象されている。そこでは三次元空間は相互に可逆性をもった等質性に支えられている。

フッセルの「物講義」は、感性論を基軸にした、人間理性のありかたそのものへの徹底したカント批判を目指していたことになる。それがどれほどまで成功しているかはここでは問わないにせよ、目的論的性格をうちに秘めた空間観であり、奥行きという次元を基本にすえた空間観として、空間論史に新生面を開いたのである。

2) 静態としての空間

1 空間と空間現出

今、論を明確にするために、静止した空間現出についての考察からはじめよう。もっとものちにのべるように、これは論を単純化するための仮の便法であり、フッセルの空

間論は、キネステーゼ感覚を基軸にした動態的構造へと転換されるべきである。

空間問題にアプローチするために、身体的主観と物との相関性に身をおくべきことは既に説いた。その身体的主観はその都度私の今ここに在処をもって、位置を変えてゆく。その位置を忘却しただれにも普遍妥当する客観的空間はここでは考えられない。もちろん、フッセルは客観的空間の存在を否認するのではなく、むしろその存在をいかに論証するかに関心をもちつづけていた。それは「生きられた空間」に基づけられつつ、構成されてゆく理念的構成であり、けっしてこれを帰納したり抽象化することによって、構築されるようなものではなかった。それは感覚作用とは別種の理念的的作用によって構成されるはずである。ただフッセルは、こうした客観的空間が即自態としてあたえられるのでないことを指摘する。「空間とはたしかに『客観的』空間であるが、精神科学者の学的関心は、この客観性を端的に規定したり、無条件の客観という理念のもとに立って、空間的諸物を無条件にだれにとってもいつでも『即自的に真なる』存在にしたがつて規定したりすることにあるのではない。物『それ自体』はここでもあそこでも同定されているものであるが、人称的主観にとってはここにまたあそこに現出するものとしてしか考察されえない。」(Hua IV, S.87)

フッセルは客観的空間をだれにとっても妥当する空間、つまり間主観的空間という意味にとらえかえしている。私にとっての空間が間主観的空間となるためには、私にとっての空間を自由変更させるか、それともその实在措定を排去すればよい。けっして人称的主観を捨象するのではない。だからこうも言われるのである。「客観的に実在するものは、私のあるいはだれかの『現出』としての『空間』(『現象的空間』)のうちにあるのではなく、変化してゆく諸品質を貫いている同一化の形式的統一であるところの客観的空間のうちにある。」(Hua IV, S.87)

フッセルの意図はあくまで客観的空間の構造を解明することにある。そして多様性としての空間現出に形式的統一あるいは同一化を試みるには、人称的主観性に関与された自然的意識を超え出て、理念化する別種の意識に高まらなければならない。それにもかかわらず理念化意識を基づけるのは、人称的主観にとっての空間現出にほかならず、これから離れて宙づりされることはない。

2 定位空間

人称的主観は、それが意識である以上、デカルトの意味において延長をもつことはなく、实在としての物にまじわること、物と溶け合うこともなく、また物に対して距離をとるということ自体背理である。だがそれが同時に身体によって担われており、身体的存在であることから、物に向かい合い、物に対立する(物を対象化する)。物のほうも、身体に向かい合うことによって、身体意識が構成する空間のなかに位置づけられ、局所化される。「身体はいかなる知覚をおこなう場合にも、かならずそこに立ち会っている。」(Hua IV, S.56) 人称的主観は、身体において局所化された地点から物を知覚し、対象化する。だが身体はけっして意識に対して消極性、受動的制約性であるのではなく、その物性によって、物の存在秩序を意識に現前化させることに役立っている。身体はだから意識と物とのアンティノミーを積極的に、自己において体現していると言える。

物はここあるいはあそこにある。そのような位置品質をもって私に現れてくる。しかもこの位置品質は固定したものではなく、たえず流動的で、相対化されてゆく。たとえば範囲を大きくとって、こちらではと言ったとしても、範囲を小さくとれば、あそこにあることにかわりない。遠い山頂にくらべれば、隣家の庭木は、こちらにあるのだが、

自宅の庭木にくらべると、あそこにあることにかわりない。ここーあその二項対立は物の位置に関してはいつも変換可能であり、物の位置のここはいつもあそこへと相対化されてしまう。

だがこうしたここーあそこといった位置品質は、私の身体の及ぼす圏域をどこまで拡げるかにかかっている。私の身体の位置するところは、つねにここー今である。身体の外はあそこよばれる。身体のもつこの特権性によって、身体は「定位の中心」となり、従来たんなる事物の相対的な位置標識とされてきたここー今を、その絶対的意味において引き受けることになる。つまり私の身体は一点に静止せず、たえず位置を移動させているが、その都度その占める位置がここにあることにかわりない。もっとも私は移動するにつれて、先ののここが今のあそこになる、あるいは私のここが他人のあそこになるということはある。だがこうした身体の位置品質の変動と物の位置品質の変動とを同列に並べるわけにゆかない。後者は静止した空間内部においても原理的に可能であるが、前者には時間的継起の関係や他者との伝達関係の軸が入りこんでいるからである。人称的主観は身体的存在であることによって、定位の中心として、絶対的ここー今の特権的位置を占め、志向される諸物に対して相対的なここーあそこという位置品質をあたえる。しかもここでいっておかなければならないことは、身体の「ここー今」は、たんに身体の位置の限定ではなく、そこを起点にして身体を世界に開くありかたであり、世界を把握する仕方なのである。だが身体が有する定位の系はここーあその二項対立にとどまるのではない。身体の構えによって固有の三次元的方位が形成される。つまり前ー後、左ー右、上ー下の三系である。

カントは、その前批判哲学期のころから、方位Gegendの問題に特別の関心をよせていた。空間が物の属性ではなく、主観的現象に属することを証明するのに、この方位の問題は有力な手がかりとなると考えたからである。論文「空間における諸方位の区別の第一根拠について」（1768）の論文にはじまり、教授就任講演「可感界並びに可想界の形式と原理について」（1770）においても触れられ、『純粹理性批判』（1781）では一度姿を消すが、その入門書的意味をもって執筆された『プロレゴメナ』（1783）にふたたびとりあげられている、あの方位論である。それらの論考において、カントは物の存在に依存しない絶対空間の可能性を証明するために、方位の問題をとりあげたのである。たとえばこう言われる。

「なぜなら空間の諸部分相互の位置は、それら諸部分がそれにしたがってそうした関係に秩序づけられているところの方位を予想するからであつて、もっとも抽象的な意味では、方位は空間内のひとつの物の別の物への関係システムなのではなく、それが本来の位置の概念であるが、これらの位置の系の絶対的空間宇宙に対する関係にある。」（カント「方位の区別の第一根拠について」）カントは身体の放射する三方位を、絶対空間に諸物の位置を関係づけてゆく基軸とした。だがその際にいわれる身体は、それ自身としては、受容器官としてのそれにすぎず、上下、左右、前後が互いに垂直に交叉していることの例証としてあげられているにすぎず、そのかぎりでの他の物体の場合と異なるところがない。ただ身体の方位だけはそれを担っている主観によって独特の感情をもって受けとめられるにすぎない。フッセルは、こうしたカントの方位論に対して、身体のもつ積極的作用性格をとりいれて方位つけあるいは定位Orientierungの問題としてとらえかえた。フッセルの定位空間の系のうちもっとも根本的なものは前ー後、つまり奥行きである。それは意識の志向性のありかたを内に含んでいるからである。つまり知覚する私と、それに向い合う諸物との関係がここでは問題となっている。私はここ、テーブルの前に坐って、卓上のグラスとボトルを眺めている。グラスは手前に、ボトルはその

向うがわにある。この私—グラス—ボトルの関係に前—後の軸が働いているとして、その距離を私は計測することができない。もしグラスとボトルの距離を測ろうと思えば、私は両者の横がわからそれを眺めるしかない。だがそのとき前後の関係は消滅している。そうであっても、私はその距離の存在に無知なのではない。グラスにワインをつぐために、私は正確にボトルに手をのぼす。私の腕は、べつに計測したわけではないが、その距離を知っている。今、至近の位置にある三者の関係は、やがて遠近の関係へと拡がってゆくことになる。そしてこの前—後、近—遠の軸を支えているのは `けっして静観的ではない志向性、つまりこれまでの例でいえば、頭脳の疲れたを快い麻痺で癒したいという目的意図であり、それによって三者はたんなる物理的存在であることをやめて、緊密な目的連関の中に入ってくることになる。右—左の軸はこうした目的連関に基礎づけられて発動してくる。身体の世界において左右がシンメトリカルな関係にあると思う者はいないであろう。カントは左右の非相称性を証明するために、鏡像の例をもち出さなければならなかったが（『フロレゴ—メナ』）、ここではそれさえ必要ないだろう。身体は物理的存在としては、頭のかたちから腕の長さ、足のかたちにいたるまで、あるいは身体内部の構造にいたるまで、シンメトリカルなものをなにひとつもたないといつてよい。だがまた身体の非相称性を説明するために、右利きと左利きの生理学的差異をもち出す必要もない。右利きであるか左利きであるかによって、たとえば文字を書くときとか、一塁ベースまでの距離を考えるとときには有利不利が問題になる。だがどちらにせよ、空間把握にそれほどのちがいがあるとは思われない。実際にわれわれは、ふだん臨機応変に右手と左手を使いこなしているはずである。むしろ既に設定された目的連関の中で、そこでの目的性を成就せんとするとき、右—左の対立軸が発動してくるのである。上—下についても同様のことがいえる。上下軸の非相称性を身体の非相称性をもとにして説明するだけではたりない。なまくらピッチングというのがある。上手から投げたり下手から投げたりする投法もその一種であるが、それは打気にはやる打者を眩惑するためである。この軸もまたいまだ志向性にすぎない目的性を実現せんとするとき、発動しはじめるのである。このように見てくるとき、定位空間は、けっして身体を等質な三次元座標の原点にすえて成立するものではなく、目的連関の中でその目的性に基礎づけられてはじめて成立することが明かになるであろう。『イデーエン！』で論じられたノエシス—ノエマ連関を支える志向性は既に身体性、つまり先述的段階において働いていることが、以上のことから明かになるであろう。最後に補足的にのべれば、フッセルのいう定位空間が明確に把握されてはじめて身体と物の背後が問題になる。カントの場合、前—後の問題は結局、身体の前に置かれた物の表面の前後関係に収束する。フッセルは定位の中心を身体の絶対的「ここ—今」においたために、身体の背後は絶対的背後として、物の背後は物知覚の地平として浮び上ってくる。フッセルの定位空間論においてはじめて背後の痛切さが主題化される緒口が拓かれたといつて過言でない。

3 視空間

定位空間は身体の全体性によって構成される空間である。それに対して視空間や触空間は身体の一部に局所化されて生ずる空間である。感覚作用は視、触両感覚以外にも存在するが、心理学や生理学において従来それぞれ遠感覚と近感覚の代表とされてきたことから、フッセルはこの両感覚の空間構成を問うたのである。両感覚は定位空間を充実させるものである。たしかに定位空間はけっして空虚なものではなく、目的連関に染めあげられていた。だがそれは結局身体の構えであつて、物からの応答はいまだ十分に果

されていない。物からの応答を定位空間に送りかえし、それ自体まずは静止している定位空間を、動的構造にかえる動機を与えているのが、これらの感覚諸作用だといってよい。視覚空間の場合から見てゆこう。最初、眼の位置が固定していて、物だけが動いている場合、とくに回転しているアスペクトの場合を想定してみよう。物の相面は順々にその一部が消え、それにかわって新たな相面が現れてくる。ここでいう相面とはノエシス-ノエマ構造の射映にあたる。多様な相面を介してその都度そこに統一的な物の相貌が形成されてくる。だが物が回転するにつれ、物はずねに新たな相貌を呈するはずである。しかもわれわれはこの相貌の変化にもかかわらず、同じ物を見ていることを信じている。それはその相貌が隠れた面に取り囲まれていることを知っていることによる。事実一個の相貌にしても、視線の軸に直交する相面がもつとも明瞭であり、辺縁部に拡散するにつれてしだいに不明瞭になってくる。辺縁部の内と外との間に明確な境界線は存在しない。視覚は物の延長性に対応する幻像（ファントム）を獲得する。幻像とは物の質料性を捨象されたところに現れ、質料性に所属する因果性-実体性には無関心である。視覚が構成する相貌あるいは幻像は、それ自体では平面的であり、ただちには空間構成にはいたらない。とりわけ単眼視の場合はそうである。単眼視においても、方位づけの左右、上下の配置は見てとることはできるが、奥行きの方は訓練によって学習するしかない。だが両眼視の場合、眼球の調節作用によって遠近のシステムが働いてくる。したがって両眼が機能することによって、はじめて定位空間を充足させる視覚所与を獲得することができるということになる。

だがつぎに物が固定していて、眼が動く場合を考えてみよう。眼球を固定している場合、そこに現出してくる相貌あるいは幻像はいずれも等価である。つまりどれほど見えにくい角度から現れた相貌であっても、その物を見るのに適切な角度から現れた相貌と等価である。物の知覚としては不適切な相貌も、相貌であることにおいて不適切であることがない。だが眼球が動きはじめるのは、物をもっとよく見たいがためである。そこに視覚の目的性が発動してくる。相貌や幻像があくまで物についてのそれである以上、物をもっともよく現出させることが知覚の前提をなしている。そのとき幻像それ自身としては無関心である物の質料性をもっともよくとらえさせる幻像が優先権を獲得する。幻像は知覚にとって、物の延長性を現出させるものであるだけでなく、それをとおして物の質料性が把握されるための媒介体でもある。そこにおいて、現象学的感覚論において重要な概念、最適性の概念がえられることになる。眼は最適性を求めて動く。最適性とは目的論的概念である。視覚上の最適条件とはたとえばつぎのようなことが考えられるであろう。一本の巨木も闇の中では姿を失うかもしれないし、またあまりの白日下では散乱する反射光のために眼を伏せざるをえないであろう。穏かな日射しのもとで対象をとらえることは視覚の最適条件だということになる。また巨木にあまりに近づきすぎると、たしかに樹皮の模様やその肌触りこそよく見えるが、樹木の全体を把握することは困難であるし、またあまりに離れて立つとその樹木は他の諸物にまぎれて、しかも樹木を構成している諸部分が見えなくなってしまう。最適の距離がいわれる由縁である。また私と物との間に障害物の存しないこともこの条件に加えられよう。だがわれわれは眼球運動だけでは視覚の最適条件をうることはできない。樹頭をわれわれは頭をのけぞらせて見上げるし、小さなものを観察するために、身をかがめたり、あるいは掌にのせたりする。だとすれば視覚活動はたんに眼球運動に終始するのではなく、身体の全体性に送り出されることになる。

重要なことは、こうした視覚の活動が措定意識の命令を介して行われるのではなく、既に身体自身の自発的作用として遂行されるということである。

4 触空間

触覚作用は視覚作用に対して著しい対照をなしている。視覚作用にあつて、その全体野は遠近法的に歪められているとはいえ、遠一近の漸進的關係が現出してくる。だが、対象が絶対的近さの位置にあるとき、つまり私の眼に接触しているとき、視覚作用は発動しない。またあまりに対象が遠ざかっているときには、視覚は無力になる。つまり視覚は、対象が相対的遠さと相対的近さの中間にあつて発動する。さらに視覚は面として対象を受けとるが、そのさいの面はつねに限定されている。それに対して触覚は、対象面と感覚器官の表面との接触によつてはじめて可能となる。つまりそこには、触れるか触れないかのオール・オア・ナッシングの状況がある。しかもわれわれは触覚によつて、限定された面の延長性を感じるよりも、滑かさとか温度とか硬度といった物の質料的諸性質を感じ分けている。だがそれ以上に、触覚の場合、視覚においてほとんど無視されている特別の感覚が顕在化する。つまり私は物の表面の性状を感覚すると同時に、物への私自身の身体の接触面をも感覚する。フッセルは前者を対象面の感覚Empfindung、後者を器官感覚Empfindnisと区別する。たとえば、なめらかな紙面を私が撫でるとき、その紙面のなめらかさを感じると同時に、それに触れている私の指の皮膚のざらざらした面をも感じている。しかもこの両者は厳密に同時には起こらない。紙面のなめらかさを感じるか、皮膚のざらつきを感じるか、どちらかであり、一方が顕勢化するときには、他方は潜勢化する。この関係がもつとも凝縮して現れるのは、自分の身体が自分の身体に触れる場合であろう。たとえば右手で左手に触れる場合、最初は右手が触れる器官であり、左手が触られる器官であるが、つぎの瞬間その役割は逆転する。いわゆる「自己接触における二重感覚」の現象が生じる。右手は左手に触れることによつて、左手の相面の状態を感覚すると同時に、接触された相面が身体のどの位置にあるかを感覚している。右手は接触された左手の相面感覚と位置感覚を獲得する。一方、右手もまた触れられた左手を介して、間接的にこの二種の感覚を獲得する。さらに、それはその逆の経過、つまり左手から右手への感覚の送り出しに、自由に転換されうる。われわれは定位空間について論じたさい、身体は一方で、それ自身身体の客観化である世界を構成しながら、そこにおいてみずから構成されてゆく関係を見てきた。触覚の場合、この関係は集約的に示されている。身体は、この触覚における二重感覚によつてその都度局所化されつつ、他の物体とは異なつたものとして構成されてゆくのである。けだし触覚における構成は身体構成の原型的現象であるといえる。

三 動態としての空間

キネステーゼ感覚的空間感覚による空間構成の代表型として、フッセルは視覚と触覚の構造を問うた。だが視覚にせよ、触覚にせよ、前後、遠近を基軸にした奥行き空間そのものを構成することはできない。そこにおいて空間は面として受けとめられているにすぎない。同じ物はその都度の視作用に対していつも面を現出させる。だがこうした面の連続的な多様性がどれほど緊密に与えられようとも、そこからただちに奥行き空間は構成されない、遠近法的短縮法は奥行き空間の面的8解釈にすぎない。触覚の場合も同様である。たしかに触覚は身体空間構成の原型的現象であるとのべたが、あくまで面と面の接触の場面に制約されすぎている。両感覚において与えられる位置の契機もいまだ奥行き空間の構成に直結するものではない。空間が構成されるには、第三の感覚能力が

要請されてくる。フッセルはこのべる。「すべての空間性は、運動の中で、客観自体と自我の運動の中で、しかもこの運動によって与えられる方位つけの変更を伴いながら構成され、与えられるのだ。」この運動の中で空間を構成してゆく能力を、フッセルは「キネステーゼ」とよぶ。キネステーゼとは、運動を意味する古代ギリシャ語のkinesisと感覚を意味するaesthesisの合成語であり、運動感覚と訳してかまわない。だが、先掲の筋肉感覚がそうであったように、心理主義的に理解された運動感覚は、運動する者にひきよせられすぎている。つまり運動感覚とは身体内部に起った運動を感覚する能力だとされる。フッセルがあえて外来語で言いあてようとしたキネステーゼ感覚とは、あくまで現出する外的な物にかかわっており、それに向って運動しながら、その運動を客観化することキネステーゼのできる感覚能力である。つまりキネステーゼ感覚は構成するものと構成されるものの二重性を体現していなければならない。視覚の場合を考えてみよう。既に最適の相貌をうるための眼球運動の中に、キネステーゼ感覚は働いていた。さらに単眼視から両眼視へと移行することによって、調節作用が働き、上下、左右という面的拡がりを超えて、前後、奥行きを現出させることになった。さらに眼球運動を超えて、頭部を動かす、さらには身体全体を動かすことによって、視覚野を拡げてゆくことができる。遠くにある物に私は近づくことができるし、それを私の方にひきよせることもできる。視覚はけっして固定した一点から物を見ているのではなく、それ自身動いており、視覚器官の枠を超えて身体全体にキネステーゼが浸透し、ふたたび視覚器官に局所化されてくる。そこを貫いているのは運動感覚であり、そのように運動しながら、外的な物と身体とを共に構成しているのである。しかもこの運動感覚の運動はいつも視覚の最適性、つまり視野の中心部に物を位置させようとする目的性に貫かれている。触覚の場合も同様である。私は物の表面に手をすべらせることによって、物の性状を感覚する。しかも触れるために私は身を寄せたり、物をひきよせたりすることができる。到底手の届かない遠方にまで足をのぼして、その物に触れることもできるであろう。ここでも触覚はけっして皮膚感覚だけに閉じられておらず、身体全体の運動によって支えられ、ふたたび触覚器官の個々の部位に局所化されるのである。キネステーゼ感覚がそうである以上、運動感覚は身体の全体性としての活動であり、個々の感覚作用はこのキネステーゼ感覚の局所化された活動であるといえるだろう。運動感覚は「自由に運動することのできる感覚器官の全体であり」、部分感覚の空間構成に働きかけているだけではない。静態としての空間において全体性をなしていた定位空間もまたこのキネステーゼ感覚に依存している。遠近法的にいえば、物ば遠くにあれば、網膜に小さく映り、近くにあれば大きく映る。だがたとえこうした遠近法的短縮法によって歪められているとしても、私はその映像の大きさどおりに、物の大きさをきめているわけではない。私はその遠くにあるものが近づけば、近くにある物と同じくらいの大きさであることを知っている。つまり遠近の根柢には、遠ざかるー近づくという身体の活動性が控えている。また私にとっての左右は、私に向き合っている人にとっては右左に逆転しうることも、私がその人の位置に立ちうるという可能性に依拠してはじめて言うのである。こうして「この自由に運動できるという身体のおかげで、今や主観はそのさまざまな現出のシステムとそれゆえに方位づけとを流れにもたらすことができる。」こうした身体の運動感覚的作用の相関物が運動感覚的空間である。運動感覚的作用は、先掲の例でいつも示してきたVermoeglichkeitのように、[私はできる]という能力性のシステムだと言える。換言すれば、現実には顕勢化している感覚的作用はキネステーゼ能力性あるいは可能性のシステムとしての運動感覚に支えられている。現実性は可能性に支えられている。しかもこの能力性あるいは可能性は、志向性、目的性を内含したそれであることを看過

してはならないであろう。キネステーゼ感覚は根柢において自発性であり、カントが感覚器官をたんに受容器官とみなしたのは、感覚的作用のもっているキネステーゼ感覚の能力性のシステムに眼をつぶったことによる。物はこのキネステーゼ感覚に依拠して現出し、構成される。物の感性的性質はこのシステムの中で受容的内容として充たされる。そこに物現出の制約性を見出すことができるであろう。

キネステーゼ感覚と空間・時間

「物講義」において展開される空間構成は奥行きを基軸とする空間構成であった。だがすでに明かなように、それはたんに空間構成にだけ向うのではなく、それと等根源的に時間構成に向っている。身体の絶対的「ここー今」という言いかたがこのことを如実に示している。フッセルは、時間構成と空間構成をアナロジカルに説いている。「われわれは、可能的知覚の諸対象は時間という必然的感性形式をもち、可能的外部知覚の諸対象は空間性という感性的形式を、しかもその時間内容を貫く形式としてもっている、とのべた。両形式は顕著なアナロジイにあると思われる。どちらの場合にも対象的なものは形態化された延がりの中で、つまり時間形態（持続）と空間形態の中で、与えられている。どちらの場合にも、必然的に、現出のしかたの多様性の中で、つまり一方で時間的現出と遠近法の、他方で空間的現出と遠近法の多様性の中で与えられている。どちらの場合にも、ある程度第二義的な、射映あるいは時間充実ないし空間充実という射映がつきまとっている。外的な物を知覚する場合、時間と空間は相互にアナロジカルな形態をとって意識に与えられている。「だがそれ以上に、われわれは時間的形式と空間的形式の平行現象に興味をそそられる。〈中略〉時間的方位づけの関係も空間的方位づけの関係は類比している。どの知覚にも時間的現在が、その中で絶対的今が構成されている。この流れる今に向けて、一切の過去と未来が〈中略〉方位づけられている。時間的方位づけの零点としての今に、一切の空間的定位の零点としての絶対的ここが対応している。どの外部知覚も、その顕勢的空間的現在と「ここ」という絶対的零点とをもっている。この絶対的零点は、知覚者の身体のうちに出出している。だが現出しているといっても、あくまで非本来的にである。零点そのものは決して見えることなく、ひとつの極限である。」身体はいかなる知覚を行う場合にも必然的立会っているものの、それ自身直観されるわけではない。身体は極限としての絶対的「ここー今」に立って、空間的方位づけと時間的方位づけを遂行しながら、環境世界にあるすべてのものを関係づけている。身体は空間と時間の生成の交錯する原点である。それはキネステーゼを遂行する能力である。だとすれば、「私にはできる」というキネステーゼ感覚から一挙に時間論的方向へ考察の眼を向けることは一面的である。もっとも空間論の方向にだけキネステーゼ感覚を制限することも、従来の時間論的偏重の傾向へのアソチテーゼとしては有効であっても、同様に一面性のそしりを免れないだろう。要するに、フッセルは身体の自発性によって、カントの感性論を批判し、カントにあっては別々の感性形式にすぎなかった空間と時間に対して、共通の根を発見することに成功した。時間論と空間論への新たな出発点はそこに示唆されている。

「物講義」はあくまで身体空間の構成が主題であって、物の構成論としては不十分である。『イデーエンII』において、因果性を本質法則とする質料性の層が論じられ、そこでフッセルは物の構成を論じようとした。空間構成に焦点をおいた本稿では、そこまでのべることができなかつた。今後の課題である。また本稿の最初にのべたとおり、フッ

セルの空間論は、あくまで数学的一分科としての空間論を目指したのであり、キネステーゼ感覺的空間の構成の問題も客観的、普遍妥当的空間論への筋道をつけられてはじめて意味をもつことになろう。この課題も本稿では整理できなかつた。しかしながら運動感覺的空間を見すえた数学的空間論は、既存の、たとえばわれわれがユークリッド幾何学から思い描く空間論とはずいぶん異なってくるであろう。普遍妥当性の意味もまた変貌せざるをえないであろう。そのことを暗示するフッセルのことばをひいて、本稿をしめくくることにする。°「抽象化によっては、私の現出の空間から純粹空間（純粹に客観的な空間形像）が生じたりしない。かえって感性的品質に特徴づけられ、感性的に現出するあらゆる空間形像を（現出）とみなし、それらを現出の多様性の中に編入するところの客観化作用によって、純粹空間は生ずるのだ。そしてその際、客観化によって承認される現出とか現出多様性とかはけっして個的主観に属するものではなく、個々の集団が樹立する包括的な可能的現出としての社会的意識に属しているのである。」

3. フォルム意識の形成と展開

— 芸術学百年への総括的考察 —

＜本稿は、「かたちの論理—芸術学の成立」という題で、2000年5月に勁草書房から『芸術・未来へ—芸術学百年』の巻頭論文を構成するものである。本論をここに掲載するに当たって、全体の配列を考えて、表題を変更した。内容には手を入れていない。＞

はじめに

「かたち」を自立的なものとして意識しはじめるのは、十九世紀も末になってである。それ以前かたちはいつもなにかのかたちであった。人のかたちであり、花のかたちであり、山や川のかたちであった。かたちはああも見え、こうも見える、物の偶然的な一アスペクトにすぎなかった。そのかたちが自立の論理を語りはじめたのである。その時期と芸術学が誕生する時期とは、本質的の意味で呼応し合っている。

セザンヌは若いベルナールに「自然を円錐と、円筒と、球体でとらえること」を教えた。セザンヌはこの言葉で、自然を描くことをやめて、幾何学的図形を組み合わせた抽象絵画を描くことをすすめたのではないであろう。かれの絵は静物画であり、風景画であり、人物画である。しかもかたちを対象の写しとしてであるよりも、対象世界に内在する基本的な形の組み合わせとしてとらえてかかるべきだと言いたかったのである。たとえば女の顔を描くのに、そのモデルへの類似性、写実性をもとめるよりも軸を垂直性よりずらした楕円形という基本的な形態において造形しようとしたのである。セザンヌは友人ガスケに「モデルを読みとることと、それを実現することとは、大変に時間のかかる仕事である」と説いている。その長い時間を、かれはたとえば自分の妻となるマリー・オルタンス・フィケーに何時間も同じポーズをとらせながら、いくどもいくども夫人の像を描き直し、その作業を繰り返した。しかもかれは、モデルになる人物の社会的地位や身分、その精神や人柄を窺い知ろうとして絵筆を動かしたのではなかったであろう。妻や友人たちなら、とくに人見知りの強いセザンヌであってみれば、その人柄、内面の精神性は、絵筆をとる前に十分知悉していたことであろう。友人でもあった画商アンブロワーズ・ヴォラールの肖像を描こうとして、かれは細い四本の支柱の上に木箱をのせ、その上に椅子をのせて、そこにヴォラールをすわらせ、長時間同じポーズをとらせつけたという。

このポーズでヴォラールはどうして自分の精神の高貴、人柄の寛大を身体のおもてに表出することができたであろうか。かれはただ倒れないように、椅子から落ちないように、懸命にバランスをとることしか考えることができなかつたであろう。モデルはむしろ無表情、無感動、頑ななまでに心を閉ざして、むしろ一個の物体として不安定の中のバランスをえるという造形的問題の解決にすすんで奉仕したのである。セザンヌは、かたちを意識した最初の画家たちのひとりである。しかもそのかたちは、画面の中、また他のかたちとの釣り合いとして現象するものであった。そうでなければ、セザンヌ夫人の座像の軸線を垂直軸からわざとはずしたり、静物画のテーブルクロスを今にもテーブルからずれ落ちそうに構図することがどうして必要であつただろうか。

画面ではかたちは、それが指示する対象よりもそれを取り巻いている周囲と密接な関連をもつ。画面はその向こうを透視する透明な窓面ではなく、それ自体に内在する内的論理を主張することになる。画面はその上にさまざまな出来事が生起する地面となったというべきだろうか。ゲシュタルト心理学風にいえば、画面は図とそれを囲む地からなっている。このゲシュタルトという思想を提起したのはCh・v・エーレンフェルスであり、

かれは一八九〇年、「ゲシュタルト（形態）品質について」という論文でこの思想を提出したのである。かれは物から触発される感覚的与件を要素とし、それらの総和として物の知覚を説明するそれ以前の要素心理学的知覚論に反対して、ゲシュタルト（形態）という考えを提起し、ゲシュタルトの動的構造を基本にした知覚心理学への道を開いた。ゲシュタルトは、あるあたえられた領野のなかにあるさまざまな要素がまとまりやすさの法則にしたがって集合するとき、それとして生成してくるものである。これは空間的事象においてだけでなく、時間的事象においても、メロディーやリズムというゲシュタルトとなって現成してくる。エーレンフェルスはむしろこの後者を念頭におき、音知覚のゲシュタルトを考えることによって、かたちをなにかの模像とするルネッサンス以来の考え方から解放されることができた。因みにかれはワーグナーの楽劇をはじめとして音楽にきわめて深い造詣をもち、かつ音楽についての美学論文を多く書いた。

ゲシュタルトとは、本稿で語ろうとする「かたち」の同族である。エーレンフェルスのこの思想はのちにゲシュタルト心理学として、視覚的知覚の構造解明に大きく貢献することになる。

以上、私は制作と理論の両面にわたる象徴的エピソードとしてセザンヌとエーレンフェルスをあげて、その両方を通底するところに、私たちは十九世紀末に時代の前後を分ける新しい基本動向を感じとることができる。それはかたちへの注目である。

一、外延としてのかたち

私たちはふだん「かたち」という語をなんのためらいもなく、自在につかっている。しかし「かたち」を定義しようとする、たちまち茫漠としてくる。かつてフォルムの用法について、ポーランドの美学者タタルキエヴィッチが歴史上有力な五つの場合を取り上げて解説したが、「かたち」もまた同様である。かたちを論じるに当たってまず「かたち」の外延をおさえておかなければならない。

「かたち」とはまず漢字で「形」であり、「像」あるいは「象」である。「形」は形式、形状、形姿、形態、形相等という熟語をつくり、「像」は影像、想像、肖像、尊像という、「象」は氣象、現象という熟語をつかってゆく。これらをあわせて「形像」あるいは「形象」の熟語があり、筆者が平仮名で記す「かたち」の外延と重なり合うように見えるが、そうなると肩の力をぬいて、物的に対象化されてとらえられる「形」についてだけでなく、「……というかたちで」というふうに存在のありかたにも使用される日常の語法からどこまでも遠くなる。日本語にとっての漢語そのものに付随している特殊な語感を避けるために、ここではあえて平仮名でとおしたい。「かたち」はほかに「貌」とも記され、相貌、容貌、風貌とも通じている。とにかくここでは平仮名の曖昧さと融通無碍を引き継いで、以下の考察をすすめてゆきたい。

「形」は西欧語でformやGestaltに対応する。これらは素材materialや内容content、Inhalt、さらに特殊にドイツ語的にGehaltに対立する。範型に石膏を流し込んで塑像を作るとき、範型と石膏には内的結合の必然性がない。重力や耐性に問題がなければ、他の素材を使ってもよいはずだからである。しかし大理石の中に既に彫像が匿されていて、作家の仕事は余計なものを取り除くだけと、ミケランジェロ流に言うときには、素材と形は内的につながっている。その際、さらに素材を自然的物質とする場合と精神的内面である場合に分けられる。両者は微妙にずれをもつが、形が顕在化する以前に、可能性として既に存在している点で同じである。内容との対概念としての形は、基本的に容器である。内容と素材はちがう。たとえば水壺は一定の形をとっているが、その素材は土であり、釉であり、登窯でやいたのであれば、松材から出る松脂の煤であろう。内容とはそこに注がれる酒であり、水である。その際壺に対する水、革袋に対する酒のように、容器が固定し、内容が液体であって、容器の形に順応している場合もあるが、他方で風呂敷包みのように、容器が中身に合わせてどうにでも変形されるものもある。

「像」は西欧語でimageやBildに対応する。これらはなんらかの真実在、存在を前提し、その模像あるいは再現としての性格をもつ。イメージは、意識の流れの間に間に浮かんで消えてゆく泡のような主観的イメージであることもあれば、たとえばローマ時代のイマーゴ・クリペータ（盾面彫刻）のように金属の盾に刻まれて敵の戦意を喪失させる威力をもつ物質的存在であることもある。Bildはimageの訳語であると同時に、絵や彫刻を意味することもあれば、たとえば、樹木は人生のBildというように、比喩の意味に使われることもある。しかしイマージュはいつも既に存在するもののイマージュであることにかかわらない。

「貌」は西欧語でappearanceやPhaenomenに対応し、実体substanceに対立する。一つの実体に対して多様の現れ方が許容されている。appearanceを「見える」と訳そうが、「現れる」と訳そうが、かたちが見、現の領域にあることはかわらない。

かたちについての多様な派生現象が、まるでアミーバのように広がってゆくにせよ、それらは見えるもの、可視性の領分に所属している点で共通している。それは実在や実体に還元されることのない、いわば空中浮遊という比喩を思い起こさせるものである。一方この現象は、感覚的質料ともずれがあり、物理的時間軸にあたえられる点的な感覚印象と区別される。ある楽曲を享受するとき、私たちはその曲について一定のイメージをもつが、時間的今においてあたえられる感覚的印象は楽器からその都度弾き出される響音だけである。過ぎ去った今においてあたえられた響音印象は今に現前化されつつ、一体となって一つのゲシュタルトをつくってゆく。その意味からも、かたちは点的な感覚与件からも自立し、点的な今を越えてそのものとして現れている。かたちは実在や実体、あるいは理念と感覚的質料との間に位置を占める、第三の領域に居をもっている。

フォルムに対応するかたち、イマージュに対応するかたち、アピアランスに対応するかたち、この三様の「かたち」が、前世紀末きびすを接するしかたで、哲学、美学、美術史学および芸術運動に登場してきた。

そのさい確認しておくべきことは、かたちを唱導する思想の根底に反形而上学的美学の残響があるということである。前世紀前半ドイツ文化圏を席卷したイデアリスムスが退潮したあとに、後半になると自然科学的実証主義の影響したで、カントの批判哲学を哲学的拠り所にしながら、ヘルバルト流の「下からの美学」が提唱され、おおくの共鳴者を得ることになるが、世紀転換期の、かたちをキーワードとする美学もまたかたちという、いわば第二の実在を拠り所にして美的空間を構築してゆこうとするものであった。それはまた事柄の本質をスタティックに問うというよりも、それが現実の場でどのような機能を果たしているかを問おうとする点で、「実用論的美学」（G. ベーム）の射程内にあった。

二、美術史学とかたち

かたちがとりわけ注目される分野は造形芸術のそれであろう。美術史学に関して、クルターマンはルネッサンス以降の美術史理論の展開を問題史的に概括した著作『美術史の歴史』において、前世紀末におこって今世紀最初の二十年間を領導した美術史学の基調を語る章に「フォルムの発見」という表題をあたえている。そこでは、K. フィードラー、A. v. ヒルデブラント、A. シュマルゾー、H. ヴェルフリン、R. フライ、H. フォンオン、それに美術史学者ではないが、美術史学に大きな影響をあたえた哲学者B. クローチェの論説が紹介されている。かれらの問題意識がドイツ語文化圏だけでなく、スイス、イギリス、フランス、イタリアに広がっていたことを、これらの美術史学者の活動舞台を見るだけでも、明らかである。

かれらは美術史学を叙述するにあたって、時代、民族による作品展開の多様性にもかかわらず、芸術作品を基本的形態の組み合わせとして理解しようとしたのであり、そこに描かれた内容よりも、画像を構成する基本的形態（かたち）自体に注意を向け、そこに固有の成長、成熟、衰退という生命の推移を追いかけようとしたのである。こうした

形式主義的傾向はやがて修正される。一九一〇年代以後、アビ・ワールブルクやザクスルやパノフスキーらによるイコノロジー（図像解釈学）の方法が次第に主導的になり、今世紀後半には中心的方法論として隆盛をきわめることになるが、このイコノロジーもまたエイコン（肖似の像）＋ロゴス（論理）の造語であることからわかるとおり、「かたち」への新しい接近法にほかならなかった。

こうした新しい美術史学の方法論の基調をなす当時の美学の主要動向を、ベームは四つにまとめている。すなわち、一、F. Th. フィッシャーとTh. リップスとJ. フォルケルトに代表される感情移入美学、これはヴォリンガーの『抽象と感情移入』（一九〇八年）によって、それはルネッサンス以後のヨーロッパ美術に当てはまる美学であるという正当な判決を受けることになったが、その後も通俗的な美術史的啓蒙活動のなかに浸透している。二、M. デッソワの美学と芸術学を関連づけようとする試み。かれは一九〇六年『美学と一般芸術学』という著書を公けにするが、同名の年報を刊行し（一九〇六年―一九四三年）、美学と芸術学の方法論の確立に大きく貢献した。三、新カント学派の影響。芸術学の鼻祖K. フィードラーをはじめ、『象徴形式の哲学』を著し美術史学および文化史学に大きな影響を与えることになったE. カッシーラーやかれから直接の影響を受けた先述のパノフスキーもこの中に加えられる。四、ブルクハルトやフォルケルト、フィードラーやその僚友ヒルデブラントの思想の影響を受けたH. ヴェルフリンの美術史学の基礎づけ（ベーム編『コンラッド・フィードラー芸術著作集』（一九七一年）に付した編者の長編論文、原書上巻四六頁参照）。そしてこのいずれもが、あるいはフォルム、あるいは象徴、あるいは様式と、呼称はさまざまであるが、本論で問おうとするかたちを意図していたことにかわりない。

ここではそのうち第四の傾向を代表するH. ヴェルフリンの思想形成を見ることにしよう。かれは一八八六年ミュンヘン大学に学位論文「建築心理学序説」を提出し、受理された。この論文は、長く絵画の陰に隠れることの多かった建築に芸術の原型を見ようとする十九世紀の造形運動の潮流を背景に、ルネッサンス美術文化の研究で名高いブルクハルトと感情移入美学のフォルケルトの影響を受けてまとめられたものであったが、そこにかれの基本姿勢がこう記されている。「時代の脈拍は、ほかのところで聞き取る必要がある。たとえばささやかな装飾様式や、装飾の線や文字などに。そのようなところにこそフォルムがもっとも純粋なかたちで安らっているものであり、そのようなところにこそ、新しいフォルムの産声をあげる場所を探さなければならない。」ここで「ほかのところ」というのは、従来の美術史学が主題としていたところ、つまり人物や情景や事件が具象的に描写されているところでないところのことである。そのようなところではなく、何を意味し、指示しているのかが定かでない装飾の線や模様や色彩が、意味や指示対象から離れて、いわば宙釣りされたかたちで突出してくるところに、むしろフォルムとしての感情が露になってくるというのであろう。かたちは物が完全なかたちで遺っているところでよりも、欠損してそこに描かれているものが特定できないところ、大きな物よりも「ささやかなもの」「小さな物」、「切れ端」に顕著に示されるというのであろう。

こうした基本思想は、一九一五年『美術史の基礎概念』へと発展し、「人名なき美術史」を標榜し、視覚形式に基づいた様式史研究を目指す方法論として、新しい美術史研究のパラダイムとなった。かれはこの書への批判にこたえるかたちで最晩年『美術史論考』を出版し（一九四〇年）、そのなかに「フォルムの発展について」というかれのフォルム観をよく示す一章を加えている。それは次の一文ではじまる。「美術にはフォルムの内的発展というものがある。たとえ間断なきフォルムの変遷を環境的諸条件の変化に関係させようとする努力がいかに有効であるにせよ、また一美術家の人間的性格や一時代の精神的・社会的構造が美術作品の相貌Physiognomieを解明するためにいかに不可欠であるにせよ、美術というものが、あるいはもっと適切に言えば造形的なフォルムの想

像力というものが、いかなる場合にも可能なるかぎり、それに固有の生命とそれに固有の発展をもつことを見逃してはならない。」つまりヴェルフリンの言うフォルムとは、たんに物の外側から見られて輪郭に限られたかたちではなく、それ自身内的生命をもち成長するフォルムのことであつた。そうしたフォルムは、私たちが日常的惰性のなかで安易についそこにつなげてしまう指示対象と有縁的でないとき、その内的生命を炙りだしてくることになるであろう。かれはギリシア美術史を一つの生命体（ゾーイオン）に見立てたヴィンケルマンを引き合いに出し、美術作品を「生き生きと自己発展する、刻印されたフォルム」としての有機的生命になぞらえてこの文を終えている。かれによれば、「ディルク・ブーツの頭部とギルランダイオのそれとは、一方がネーデルランド、他方がフィレンツェと活動の場をちがえていても類似しているものであり、ベルリーニの構図とフェルメールの人物の造形配置とはちがわない。」「年代順に整頓された大きな画廊——例えばミュンヘン絵画館など——に行ってみると、一連の広間をとおして、たとえ個々の個性や民族がいかに相異なつた態度をとろうとも、根本的にはやはり一つの統一的で様な成長が顕われるという印象を、誰が避けうるであろう。」

ヴェルフリンの提唱した様式史は今世紀前半の最有力の方法論として、美術史研究にだけでなく、文芸研究にも影響を投げつづけたのである。私たちは、ヴェルフリンらの思想のうちに、先にセザンヌやエーレンフェルスについて語つた画面意識と共通するところを見ることが出来る。

三、哲学と美学の側から

想像力 (imagination) は像 (image) 、つまりかたちをつかさどる働きである。想像力への注目は、近代思想史的な事件であり、とくに芸術の創作原理としてのミーメシス (模倣、再現) の呪縛から解放される十八世紀以後に芸術的創造能力として浮上してくる能力である。

佐々木健一の歯切れのよい定義によれば、想像力は「身体に媒介されているかぎりでの精神の働き全般」 (『美学辞典』、東大出版会、一九九五) ということになる。かれはこれを、想像力を脳の奥の中央に位置する松果腺という器官における作用とするデカルトの思想からまなんだと言う。しかしデカルトにおけるこのような想像力は記憶であつたり空想であつたり、要するに意識内の出来事であつて、芸術的創造活動に直ちに直結するものでなかつた。十八世紀末カントは、『判断力批判』において一度知覚したものを再生する「再生的想像力」に対し、経験に先立って感覚的に与えられた諸データを統一して一つの像へとまとめてゆく「生産的想像力」の根源性を説いたが、この後者を掘り所にした創造的想像力は、十九世紀を通じてノヴァーリスやシェリングなどのロマン主義的哲学・美学において、芸術的天才に備わる天賦の自然として賛美された。そうした想像力論は、世紀の末、次第に様相を異にしてゆく。

ゲシュタルト品質の提起者エーレンフェルスの師であり、のちに取り上げる現象学の祖エドムント・フッセルの師でもあつたフランツ・ブレンターノは、芸術的創造の源泉を想像 (ファンタジー) にもとめた点で、ロマン主義美学の継承者であつたが、そこで宣揚された想像 (天才に賦与された詩的想像力、理念の超越世界を自在に天翔る神祕の想像力) には、人間だれもがもちあわせている意識の二様態の一つ、つまり現前する対象をそのものとして統握する知覚に対して現前していない対象を現前化する作用様態としての空想、想像 (ファンタジー) に芸術的創造の力を託した点で、今世紀の芸術的想像力論の先鞭をなした。この意味での想像は、私たちが日常的に行使している作用であり、現前する対象をもたない点でむしろ貧しく、空虚である作用であるが、この飢餓感、不足感がむしろ第二の自然とも言うべき芸術的虚構を創造してゆくというのである。

フッセルは、一八八五／六年冬学期ウィーン大学でブレンターノの講義を聴講する。それは想像を主軸にすえた美学史の構想であつた。からは深い感銘をうけ、数学から哲

学へと専攻をかえることになる。その直後の一八九八年、「想像と像表象Phantasie und Bildvorstellung」という長文の未公刊論文を執筆する。それは、現象学の輪郭をはじめて世に問うた『論理学研究』（一九〇〇／一年）公刊の直前のことである。現象学の「現象」もまた現れたものという意味でやがり「かたち」の同族である。かたちはすぐれて現象であるからだ。

ともあれ、やがて像表象というコンセプトは、一九〇四／五年冬学期のゲッティンゲン大学での講義では「像意識Bildbewusstsein」と言い換えられ、想像Phantasieと区別される、物的想像とも言うべき独特の想像力の構造分析が行われた。「像意識」の像はBildの訳語であり、前述のように「かたち」という訳語をあたえれば、「かたちの意識」あるいは「造形意識」ということになる。

像意識は三層からなっている。タブロオについて言えば、キャンバスや絵具といった実在的対象（物理的像）をとらえる知覚の層、画面や色彩、線や形態といった現象的対象（像客体）をとらえるもう一つの知覚（現象を物の現象としてでなく、純粹の現象としてとらえる意識）の層、その色彩や形態を媒介にして想像界（像主体）を再現してゆく想像的意識の層、という三つの複合的層構造として、像意識が分析された。芸術家はこの三つの層に責めを負う仕方、創作活動を行ってゆく、そのことをフッセルは明らかにしようとした。（フッセルの像意識論については、拙著『芸術作品の現象学』（世界書院刊）を参照していただきたい。）

フッセルが構造解明しようとした像意識は知覚と想像の複合的構造をもち、その論はかれのゲッティンゲン時代の弟子ワルデマール・コンラートの「美的対象——現象学的研究」（「美学および一般芸術学」誌第三、四巻、一九〇八—九年）の雛形となり、ロマン・インガルデンの『文学的芸術作品』（一九三一年）、さらに第二次世界大戦後ナチズムの敗北にともない崩壊の危機に瀕したゲルマニスティックをネオ・フィロロギー（新文献学）によって立て直そうとしたヴォルフガング・カイザーの『言語的芸術作品』（一九四八年）へ、一九六〇年代以降におこる受容美学へとつながっていった。一方想像力論のほうもサルトルを頂点にして現象学的美学の中心的テーマでありつづけた。そしてこの像あるいは像現出に関する解釈学は、一九六〇年代以降、ガーダマー等の哲学的解釈学の潮流のなかで、現象学の新しい局面を開くもっとも革新的な分野として活発化している。現代哲学の動向のなかで、一九六〇年代はしばしば「言語論的転回（linguistic turn）」という語でまとめられ、認識論において言語を素通りした純粹認識によりも言語を表現伝達の肉体としてそれに染め抜かれている認識が問題となり、いわば認識としての言語意識がクローズ・アップされる時代として論じられるが、じつはこうした問題意識は今世紀の転換期に芽生えていたのである。

かたちへの注目、今世紀への転換期にはじまって、その世紀の終わる今なお色褪せていない。

四、都市のかたち——ミュンヘンの「気風（ゲニウス・ロキ）」を例にして——

かたちが現象であり、相貌であり、実在や実体に還元されることのない、空中浮遊という語を想起させる存在であるとすれば、それは絵画や彫刻や楽曲に当てはまると同時に、もっと本質的に前世紀につくられはじめた都市のありかたを言い当てているはずである。近代都市には、多かれ少なかれデラシネの気分があり、いろいろな地域から集まる都市住民は自分たちの過去性、身分、氏素性、血縁、世襲財産などを無効にする一種の魔力があった。それは都市に住む一人ひとりに言えるだけでなく、都市そのものにもこうした性格が刻印され炊いた。そうした時代様相は既にボードレールが『悪の華』や『パリの憂鬱』などにうたわれていた。そのボードレールと親しくつき合っていたエドゥアール・マネは「テュイルリーの音楽会」（一八六〇年ごろ）を、ルノワールは、「ムーラン・ド・ラ・ギャレットの踊り」（一八七六年）を描き、都会の雑踏、あるいは

は公園や野外での音楽会や舞踏会を作品のテーマに選んだ。都会にはただ人々が思い思いに集まってくる。しかもそこには自分たちの仲間である詩人や批評家や画家や新聞記者たちが主人公然として前景に描かれている。由緒ある建物や人通りの少ない街路が主となる街景画は終わったのである。

中央ヨーロッパの中邑ミュンヘンもまた、ルートヴィッヒ一世のもとで、新古典主義の建築家L. v. クレンツェの力を借りて「イザール河畔のアテネ」を目指して都市創造が行われていった。

ヨーロッパ各地から芸術家志望の青年たちがあつまつた。美術アカデミーの前を東西に走るアカデミー通りの向かえ側にカフェ・ミネルヴァがあり、画家のたまごたちが集まって議論を闘わせる一方で、隣のミュンヘン大学の学生たちの溜まり場でもあり、あとで触れる感情移入の美学で一世を風靡したTh・リップスのもとに集まった若い哲学者や美学者たちもここで定例研究会を開いていた。そこから少し北にあるシュヴァービング地区には東欧やロシアからの亡命者たちが瀟洒な住宅を建てて住んだ。表現主義詩人エルゼ・ラスカ＝シューレの言を借りれば、帝国の首都ベルリンが「コンクリート製の金庫」であり、ここは「追放されることのないパラダイス」であった。ここに住む美術家は一八九〇年ごろ三千人を数えたという。当時のミュンヘンの人口が四十万あまりであったことを思えば、これはたいへんな数である。その地区のほぼ中央東西にのびるアインミラー通りには、リルケやクレーやカンディスキーが住んでいた。ピカソはスペインからパリに出るとき、自分にはミュンヘンが合っているのではないかとひととき思案したと言われる。画家パステルナークの言によれば、「パリは煮えたぎるポイラー、ミュンヘンは静かな平和なドイツ都市……。そこでは絵が描けた。そしてそれが本質であり、それが基本であった。」

またここはイタリアに近く、実際ヒルデブラントやマレースやフィードラーはフィレンツェにもかれらの共同生活の場をもって、当時急速に発達しつつあった鉄道網をつかって頻繁に行き来していた。ヴェルフリンは、一八八〇年代彫刻家アドルフ・フォン・ヒルデブラントや画家ハンス・フォン・マレースや、のちに芸術学の原型となる思想を提起したコンラート・フィードラーと盛んに交遊した。ベルンから出てきたパウル・クレーは、ミュンヘンを拠点に絵を描いているが、シュテルツァーの『抽象絵画の前史』（一九六四）によれば、クレーはフィードラーの著書を出版していたピーパー社の社主ラインハルト・ピーパーと交際し、同社から出版された書物を自分のデッサンと交換していた、と言われる（『フィードラー著作集』第一巻に付されたベームの序文、六四頁からの転引用）。そクレーはフィードラー書を読んでいたかもしれない、ベームは両者の思想はきわめて近いと指摘している。芸術の思索と実践はこのようにしても交流していたのである。都市ならではの一挿話である。

こうしたミュンヘンの気風は、その哲学にも大きく影響を及ぼした。このころミュンヘン大学の哲学講座を主宰し、ドイツ哲学の拠点を形成していたのは、先に触れたTh・リップスであったが、かれの感情移入の哲学は美学においてもっとも精彩を放っていた。フッセルの『論理学研究』はリップスの心理学主義を徹底的に批判するものであったが、その批判をリップスの門下生が受け入れ、ゲッティンゲンにあったフッセルをミュンヘンへ招待し、リップス主宰の「心理学協会」で「想像意識と記号意識について」（先述の想像力についての未公刊論文を基調とする）という講演を依頼し（一九〇四年五月）、のちのミュンヘン現象学派とよばれる哲学集団を形成し、価値と美に関連する論文を次々と発表した。テオドル・コンラッドは学位論文「美学の定義と研究内容」を執筆した。かれらのそばにあって美術教育学を開拓したアロイス・フィッシャーはヒルデブラントの家に寄寓するなど、美学や芸術を自分たちの研究活動分野に境なく取り込んでいた。じっさいこの集団の中心的存在の一人で、「現象学的美学」の論客であったM. ガイガーは「現象学的美学」という講演論文（一九二五年）のなかで、立場こそちがえ、フィードラーとヒルデブラントの仕事は「現象学的洞察の再考の成果」と賞揚している。H・

シュピーゲルベルクは、この派を「分析的・記述的心理学に関心をよせ、芸術都市ミュンヘンの気風に影響されたということもあるが、価値や美学の問題に強い関心をよせていた」（シュピーゲルベルク『現象学的運動』一七〇頁）と指摘している

F. フェルマンは『現象学と表現主義』においてこの時代の哲学と文学と芸術の大きな流れを概観し、そこに「一つの共通の思考形式」があることを立証する。かれは世紀の転換期のすべての知的創造活動に通有する一つの共通の思考形式として現象学と表現主義、それは同じ形式の二つの現れなのであるが、を取り上げ、その特質を分析した。そのような多様な創造活動の舞台は都市であり、その都市自体がやはり共通の思考形式、つまり思考のかたちであったと言えないか。

五、かたちの学

そのミュンヘンは芸術学発祥の地でもあった。A・v・ヒルデブラント、フィードラー、画家のマレース、それにヴェルフリンは、一八九三年ごろフィレンツェとミュンヘンを二つの活動拠点として盛んに交遊し、その中から芸術学の原型となる思想を打ち出していったのである。

ヒルデブラントはその後の芸術学の基調となる論文で「造形芸術における形の問題」（一八九三年）を発表した。かれは「芸術は、それ固有の方法でしか見出されない」とし、作品から切り離された思想内容、作品制作にあたって使用される材料、作品が他の領域、たとえば幾何学からもちこんでくる形式的諸手段、さらに作品を制作した芸術家や時代、これらをどれほど克明に研究しても、なお芸術の本質の解明にはならないことを論じた。対象を解明するためには、その対象固有の方法が必要という思想がここにははっきりと表明されている。

フィードラーは芸術を概念的認識と区別されるもう一つの認識であるとし、芸術の内的本質を可視性の領域にもとめた。しかもかれは、ヴェルフリンのように作品の視覚的特徴の様式史の一覧（シュノプシス）を作ることに満足せず、見ることSehenと形成することGestaltenを合わせて、表現運動Ausdruckbewegungに芸術活動の本質を見定めた。見ることは眼の活動、形成することは手の活動である。手の活動は、直観が終わるところからはじまる。両者の合する表現運動は無限につづくのであり、これは、かたちのダイナミズムといってよい。かれの『芸術論集』二巻本を再編集したG・ベームは、フィードラーの芸術思想についての長い序文を書き、そのなかでかれをマレースやヒルデブラントや、とくにヴェルフリンよりもクレーやカンディンスキーやセザンヌの芸術観の近さを強調し、その思想の現代的意義を説いた。

六、言語としてのかたち

フィードラーは、むしろ十八世紀後半から十九世紀はじめにかけてドイツの言語哲学界に大きな足跡をのこしたウィルヘルム・フォン・フンボルトおよびその弟子ヘルマン・シュタインタールの言語思想から多くの影響を受けた。かれが芸術の本質構造を説明するさいに、言語にアナロジーをもとめているのはそのためである。芸術は身体的運動としての表現活動であるが、同時に何か、つまり意味の表現である。既に、ロジャ・フライは芸術の本質を「有意味的フォルム」と定義し、カッシーラーもまた『象徴形式の哲学』（一九二五年―一九二九年）において芸術の象徴活動を解明し、その思想はパノフスキー等のイコノロジーへと、今世紀後半の美術史学の主要方法として広まった。フィードラーの思想は、このような脈絡の中でふたたび見直されている。

言語は、たんなる思想表現の手段ではない。それは表現の身体として表現活動の内的契機である。私たちは、フッセルの像意識あるいはかたちの意識、造形意識を思い起こす必要がある。現象学は、今世紀の芸術的想像力論の基調をなしてきた。フランスの現象学者サルトルの想像力論は、なかでも現象学的想像力論の古典的テキストとして、長く読まれつづけてきた。しかしもう一方に、少し地味であるが、オイゲン・フィンクの

「現前化と像」（一九三〇年）を皮切りとする、フランクフルトの現象学派によって継承された思想があり、とくに一九六〇年代ガーダマー、ロンバツハ、G・ベーム等の像解釈学へとつながってゆく。

4. 美的フォルムの論理

＜本稿は、「像・イメージ・かたち」の表題で「美学」198号（1999.9.30）に掲載された論文である。ここでは、本研究報告の一貫性を強調するために、表題を変更した。それ以外の変更はない。＞

はじめに

西欧の翻訳文化を背景に形成されてきたわれわれの思考は、一つの事象を言い当てようとして、一語をもってすること自体骨が折れる。像・イメージ・かたちという3つの語は同じ事象を言い当てているようであって、しかも微妙にずれている。特にかたちを並べることは、像やイメージの意味範囲を大きく逸脱しているようにも見えてくる。像やイメージは、とにかく何かの像やイメージであり、どこか揺らいでいる感じがあるのに対し、かたちはそれ自体で有意味的で、安定した印象をあたえるように思われるからである。しかしそれにもかかわらず、この三つの語をあえて並列させたのは、像やイメージを、たんなる表象あるいは心的イメージとしてでなく、物質に担われないわば客体として存立する像やイメージとして考察したいという思いが筆者にあるからである。だがそれは、筆者の恣意的な思いこみというわけでない。

英語やフランス語の文化圏に親炙している者にとって、像の対応語はimageである。イメージと片仮名書きをすれば、頭に浮かぶ表象、内的イメージを思い浮かべやすいが、原義はどこまでも外的な存在であった。たとえば古代ローマでは敵に突き出す楯に祖先の肖像が薄浮彫りで彫られたが、その肖像はimago clipeataとよばれた。ドイツ語圏に親しむ者には、「像」とはなによりもBildの訳語である。Bildには、彫刻のような立体、絵画や写真のような平面といった物的な形成物から比喻のような言語的形態、さらには脳裡に思い浮かぶだけの表象や内的イメージにいたるまで多様な意味がある。これが話をややこしくしている。

だがドイツ語のBildは語源的にbillig（公正なangemessen）と関連していて、古高ドイツ語billichに由来し、entsprechend（対応、呼応）という意味であった。一七世紀までの高ドイツ語やドイツ語の一方言から出たネーデルランド語beeldは本来「物質的に把握できる像作品、つまり今日風に言えば彫塑や彫刻」を意味している。そのように物的素材に担われる像やイメージは、かたちformあるいはformあるいはGestaltをとるはずである。拙論の表題に「かたち」を追加した理由である。

2. 像問題への定位

像が心の中での写しとみなされ、心像、表象、内的イメージなどをさすようになるのは近代的出来事である。幻想やまぼろしは、この心的な像の極北に属する。Bildを含む動詞einbildenは神秘論者の間で「魂に刻印する」という原義でつかわれていたが、幻覚とか錯覚といった「あやまった表象をもつ」という意味につかわれた。その能力としてのEinbildungskraftは、一七世紀にはラテン語のvis imaginationisの直訳語としてつかわれていたが、やがて「想像力」というポジティブな意味をあたえられるようになり、一八世紀末以

来のロマン主義美学の中では超越的飛翔力をこめた芸術創作の創造的能力として称揚されるようになった。しかし二〇世紀への転換期、心理学的主義的傾向を引き継ぎながら、それを超克せんとする風潮の中で、像その原義である物的素材に担われる像としてもう一度関心を集めることになった。¹これは世紀末から興る印象派以降の芸術制作と理論の両面にわたる革新運動とも、精神の同形性をもつものである。

想像力Einbildungskraftについては、既にディルタイが一八八七年「詩人の想像力」によって、想像力を根底においた詩学の構想を公けにしていた。かれの言う想像力は、多分にロマン主義的残響をとどめていたとはいえ、言語という物的素材と結合することによってはじめて発揮される能力とされた点で、時代の要求を共有していた。

それより少し遅れるようにして、フッセルは、ブレンターノのファンタジー論の影響を受けながら、一八九八年「想像と像的表象——知覚表象と想像表象の関係について」という長文の論文を執筆し、さらに一九〇四/五年冬学期にはゲッティンゲン大学で「現象学と認識理論の主要問題」の講義をおこない、「知覚」、「注意」につづく第三章として「想像 Phantasieと像意識Bildbewusstsein」の分析をおこなった。注意してよいのは、かれは想像力Einbildungskraftの語を避けて、想像あるいは空想にあたるPhantasieに対比させるかたちでBildbewusstseinという聞き慣れない語を使用した点である。これは、かれが感性的認識から普遍性の概念認識へと飛躍するための能力としての想像力よりも、像を構成する意識作用を分析することに主眼をおいたためであろう。²像が本源的活動として認知されるのは、二十世紀的出来事である。

一九八〇年代、像問題への関心をリードしたG・ベームは、この問題への現象学の貢献を高く評価する。それは、視覚に受動的役割しか認めなかった従来の心理学主義的知覚論に対して、現象学がはじめて能動的な視覚分析をおこなったからであり、その線上で像への反省の方向性を示したからである。しかし、かれは、フッセル自身は「われわれの意味での像問題にほとんど関心をよせていなかった」とし、その後継者であるR・インガルデン、F・カウフマン、E・フィンクらも像への深い関心をよせていたが、あくまで「像は窓をモデルにして理解されるべし」という前提にとわられていたと総括し、像を模像Abbildととらえる旧来の考え方から踏み出すことができなかつた、と批判する。ベームは、現象学のがわから像問題についての新しい局面を切り開いたのはメルロ＝ポンティである、と評価する。³

ただし、フッセルが「像問題にほとんど関心をよせていなかった」とするのは、言い過ぎのように思われる。かれが知覚と想像から区別された第三の意識領野として、像意識を明示した意義を過小評価してはなるまい。たしかに初期の名著『論理学研究』や『イデーエン』では、像意識が前面に出てくることはない。『イデーエン』では、意識の中和性変様を強調するあまり、想像Phantasieと像意識Bildbewusstseinが混同されて論述されることも多い。フッセルは意識の原型をあくまで知覚にもとめ、その際実際に行われている対象の实在措定を中和化するために、現象学的還元がおこなわれるとされた。この還元は、想像において私たちが自然的に遂行しているというのである。つまり知覚は、つねに現前する対象によって充実され、意識の本質としての志向性を裸形で露呈することはない。想像では、現前しない対象

¹ K. Bauch, Imago, in: G. Boehm, Was ist ein Bild? E. Fink Verl, 1995, S. 275-9.

² 金田晋、芸術作品の現象学、第三章 フッセルの想像力論、世界書院、一九八八、七一—四〇頁参照。

³ G. Boehm (hg.), Was ist ein Bild? W. Fink Verl, 1995. S. 17.

を、「いつ・どこで」とは措定できない仕方で現前化される。そこでは対象の实在措定は自然的に排去されている、と言える。想像において自然的に遂行している排去を、現象学は意識的に遂行しようとする。対象の实在措定を還元し、意識の志向性を炙り出し、作用と対象性、ノエシスとノエマの構造をあらわにすることが、かれの眼目であったはずである。その論述の過程で、第三の意識様態としての像意識をあえて挟む必要はなかった。

しかしながら、フッセルは先にあげた「像意識」講義で、知覚と想像の中間に、その複合領野として像意識をとりあげ、むしろこれを芸術の分野における想像力に相応しいと考えていたことを、過小評価してはならない。たとえば、一枚のタブロオは、その前で鑑賞者が風景を思い浮かべるといっただけでは十分でない。鑑賞者は壁にかかっている物理的存在としての制作物を知覚して、（紙なのか絹布なのかキャンバスなのか、油彩なのか水彩なのかを調べ、ときには絵の具の剥落や亀裂も確認しながら）、そこに呈示される像世界を享受する（想像する）。⁴この思想は、フッセルの初期の弟子W・コンラートの「美的対象」やインガルデンの「志向的对象性」としての芸術作品、さらにはフィンクの像分析へとつながってゆく。ただ、ベームが「われわれの意味での像問題」にフッセルが関心をよせていなかったというのは、正当である。かれの像は模像・写像Abbildとしての像観から解放されていなかったからである。

像についての問題意識は今世紀を通じて引き継がれてきたが、世紀を終わろうとしている今日、ふたたびその議論は熱を帯びてきた。一つには自然あるいは人工的な光源を媒体とする機器とメディアの開発という背景があり、情報が氾濫しているという社会状況があげられる。視覚にかぎっても、写真、映画、テレビ、ビデオ、LDといった多様な機器が普及し、その日々革新され増大するメディアの種類と量の洪水に圧倒されんばかりである。さらにさまざまな分野において、未来的未決定性をとりこまなければならない分野においてシミュレーション的手法が開発され、本来企投的側面があるはずの私たちの未来への行動があたかも既定の道を歩むかのように思わせられてくる。私たちはそのような日常生活において、テレビの画面に映る地球の裏側の映像に、眼前に実際に演じられる場面によりも現実的な対応をするということを、日々経験するようになっていく。ヴェルシュがエステティック（感性）とアネステティック（無感性）の対比図式で、現代社会の危機を問題視しているように⁵、知覚と想像の、現実と像との境目が見えなくなっているということなのか。像の問題をめぐる、画像や映像情報が増えればよいと言うだけではすまない局面に、私たちは立たされている。


リチャード・ローティが一九六〇年代の終わりに「言語論的転 linguistic turn」という表題の論文集を編集刊行し、「哲学のすべての問題は言語の問題である。」という命題を提出し、以後この語は今世紀後半の哲学の基本方向となった。⁶それに先立って、ガダマーの『真理と方法』（一九六〇）もまた、同様の問題意識をもとにして解釈学の再興をこころみ、ヨーロッパ近世哲学の伝統を継承しつつ、この哲学的運動の一方の先導役を果たした。⁷つまり、文化、社会制度の根底に言語論的基層のあることに注目し、その言語の解釈学を目指したのである。

⁴ 金田晋 芸術作品の現象学、世界書院、一九八八、七一一一四〇頁参照。



⁵ W. Welsch, Aesthetisches Denken, Reclam, 1990. W・ヴェルシュ、小林信之訳、感性の思考—美的リアリティの変容—、勁草書房、

⁶ Richard Rorty (hg.), The Linguistic Turn. Essays in philosophical Method, Chicago, 1967

⁷ H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, 2 Aufl., J. C. B. Mohr, 1965.

これに呼応して、F・フェルマンは一九九〇年代初頭、こうした言語とならんで、像、イメージが社会生活の中で、ますます重要な役割を果たすようになったことを指摘し、そのような事態の根本的特徴を、ローティの用語法をもじって「イメージ的転回」とよんだ。かれはここで、イメージの記号的性格、統語論的構造を分析し、新たな認知科学の可能性を展開しようとしたのである。⁸

ベームもまた、既に一九七〇年代後半から、近現代の造形美術を足場にしながら、積極的に（画）像の解釈学の方面を開拓してきたが、とくに一九九〇年代には、視覚の論理に中和したフィードラーの著作の復刻編集の出版（一九九一）をはじめとして、視覚的形式としての像論をきわめて精力的に展開している。「像は景気がよい。八〇年代以来、像は文化的「パラダイム」へと昇進した。その兆候は一般の大衆も気づいている。いわゆ「ゲーテンベルク銀河系」からの離別——文字の規範性や書物の時代からの——が語られてのはなお記憶に新しい。この離別によって、像というメディアの新しい現実性に基盤が用意されることになった。」かれはこうした機運を一挙に盛り上げたものとして、シミュレーション理論をあげ、以後「アイコン的時代」に入ったと診断する。⁹

かれは『像とは何か』（一九九四）という像に関するアンソロジーを出版し、その巻頭論文「像の復帰」において、前世紀末からの像（あるいは比喻）についての論説を問題史的にふりかえる。かれもローティの用語法にならって「アイコン的転回, 」の語をつかって、言語モデルによる従来の論理学に対する像モデルによるもう一つの論理学を提唱しようとする。この語には、フィードラーの現代哲学的意義を読みとろうとしたベームならではの思いがこめられている。

かれによれば、こうした像問題への注目、言語領域の中でおこり、既に一九世紀初頭のフィヒテやシェリングなどの哲学にその兆候が見られるのであるが、ニーチェによって明確なかたちをなすにいたった。像、この場合には比喻（メタファー）は、長く修辞学の方面で取り上げられてきて、哲学的認識の真理論と結びついて論じられることがなかったが、ニーチェにおいて「古代修辞学のすぐれた知識がメタファーの哲学的利用と結合された。しかしそのメタファーが哲学的議論を積分する成分となるがゆえに、これまでの通念を打ち砕く力を獲得する。」かれの「非道德的意味での真理と虚偽」に関する遭遇の中は、メタファーが哲学的思考の中心にもちこまれたインクナベルである。¹⁰

前世紀末以来、ソシュールやフッセル等は意義作用を本質とする言語理論を展開し、二〇世紀言語学を領導した。だが言語の像的要素がどうしても言語の論理規則に入りこんでくる。カルナップやラッセル等の論理規則の議論は、この点に集中していた。ヴィトゲンシュタインは、どれほど厳密な概念の運用を試みても、それらの結合の根底に日常言語が働いており、そこには蓋然性をこととする修辞学の領分が広がっていることを指摘し、「言語遊戯」や「同族的類似性」をキーワードとする新しい論理学を構想した。つまり言語のがわからず、像の不可欠性が明るみに出されることになったのである。

像問題は、このようにして新しい真理論、論理学への道を開く領域として、クローズアップされている。¹¹

⁸ Ferdinand Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus*, Reinbek bei Hamburg, 1991.

⁹ Boehm, *op. cit.*, S. 325.

¹⁰ Boehm, *op. cit.*, S. 15.

¹¹一九九〇年代に相次いでドイツ語圏で出されたとにかくBild論のアンソロジーとして、次の3冊が私の手元にある。

3. 知覚と像あるいは想像意識－サルトルに即して－

現象学が像論あるいは想像力論に果たした役割は大きい。その中でもサルトルの想像力論が長くもっともよく知られ、またもっとも影響力をもっていた。かれは『想像力の問題』¹²の中で、像あるいはイメージについて、それが一つの意識（対象を志向する）であること、それが準観察の現象であること、それが対象を無として指定する意識であること、自発的意識であること、の四つの特徴をあげて、規定をおこなった。

ア、その第一の特徴によれば、それは対象に到達する意識のもう一つの回路、すなわち知覚と並ぶもう一つの回路である。だから像とかイメージといっても、知覚よりも弱い、輪郭の薄れた意識内容とか、所有の目的語（「イメージをもつ/もたない」）ではなく、意識作用の一樣態、正確には「想像意識あるいはイメージ的意識conscience imageante」とよぶべきことを提唱した。ピエールのイメージとは「像としてのピエールについての意識conscienc de Pierre-en-image」ではなく、「ピエールについての想像的意識conscience imageante de Pierre」であると注記している。それはイメージが意識の仕方、意識の回路であることをとくに明確にしたかったからである。サルトルが言いたくて、しかも正当なのは、イメージという想像意識は、それも意識内容に解消されない志向的对象をもっていることを明確にした点である。知覚と想像は対象にいたるための、二つの平行する回路であり、紛れることはないと言う。想像は、「現前しないものを現前化する」働きとされた。それにしても知覚と想像は、実際にはこのように種別できるものであろうか。また二つの回路から到達される志向的对象は同じなのか、それとも異なるものなのか。サルトルの論述では、それが曖昧である。

イ、知覚の中にとりこまれる像という考え方に言及しておく必要がある。というのも、像やイメージを論じる際には、私たちはいくぶんかは、この考え方にとらわれていて、像を「模像・写像Abbild」と見なしてしまいがちだからである。

網膜に映る像が知覚過程の中に介在して働いている図解を、私たちはしばしば見る。倒立して映る網膜像は大脳皮質へと送られて、眼前に一本の樹木が立っていることを私たちは知る、という想定図である。あるいは透視画法によって画面上に描かれる画像を思い浮かべることもある。これもまた一種の知覚過程を想定した像である。

デューラーの「透視画法の四態」に描かれた図解がある。壁には透視画法の視点を表す不動の点、鉤が打ち込まれ、そこから対象の各点に視線がのびてゆく。その不動の一点から裸婦やギターや老人などの対象にのびる直線は視の円錐体を作り、その中間に立てられたスクリーン上に写像が映ってくる。スクリーンは視錐体の断面であり、像はその断面に写されている影像である。しかしまさに見る者と見られるものとの間に立つ、この像は視覚の特権性のゆえに特別の位置に立つ。

ゲーテは、眼と耳と口を比較して次のように言う。「耳は口が利けないstumm、口は聞くことができないtaub。しかし眼は知覚し（聞き分け）vernehmenn、ものを言う（話す）」

Volker Bohn (hg.), *Bildlichkeit* (Reihe Poetik, Vol. 3), Suhrkamp, 1991.

Gottfried Boehm (hg.), *Was ist ein Bild?* 1994.

Klaus Sachs-Hombach (hg.), *Bilder im Geiste--Zur kognitiven u. erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repraesentationen*, 1995.

¹² サルトル、平井啓之訳 想像力の問題、J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940.

spricht。この眼の中に外から世界が映し出され、内から人間が映し出される」。¹³眼は外部と内部の両方を映すspiegelnという意味で、他の器官からの優位性を示しました。眼は映す

(画)面となり、この(画)面に映し出されるものが像Bildを切り結ぶ。主観と客観、人間と外界という二つの世界を媒介し、互いに他を送り届ける機能を、像は果たしてきた。この像には、知覚と想像の区別はない。むしろ両者の区別を無にするところに、像は成立すると言える。これは本来二次的な模像が、比類のない特権的性格をもつにいたる逆転である。

八、サルトルはイメージの第二の特徴を語り、「一種の本質的な貧困性」に言及する。知覚の場合、志向的対象はその都度一つの射影、一つのプロフィールをとおして示され、みずからの充実に供されてゆくが、つねにその射影から溢れ出て、他の射映によるさらなる充実に向かって行こうとするのに対して、イメージの志向的対象はそこに示された射映がすべてであるとされた。像あるいは想像の貧困さという指摘は、サルトルだけでなく、ブレントラーノにはじまる現象学的想像論のポイントであり、ロマン主義的美学と一線を画するところである。日常的には、知覚に比して貧困なこのイメージが芸術創作の原動力であることのパラドックスがここでは肝心なのである。

ベルリンにいるピエールを思い起こそうとすれば、話はそこでつきる。この想起自体は芸術でもなんでもない。しかしシャルル八世の肖像画の場合はどうか。描写だけをとれば、どれほど写実的に描かれていても、それは実物よりも貧弱な情報しか私たちにあたえてくれないであろう。着ている衣装、あるいは肌の色つやをもっと確かめたいと思って、その絵に近づくたびにたちまち衣装や顔は消えて絵具の地肌が見えてくる。だから空隙だらけのシャルル八世を私は見ているわけで、イメージは本質的に貧困である。その空隙は鑑賞者が埋めて行かなければならない。貧困はそこにとどまらないで、鑑賞者による充実をよびおこしてゆくはずであるが、サルトルはそこまでは語らない。しかし肖像画がたんなるイメージでなく、物的基体に担われた絵であるとき、絵具やキャンバスに関する別の情報が加わってくるはずである。サルトルは、そもそも心的イメージと物的イメージとの区別が曖昧であり、この点への言及がなかった。

二、サルトルがあげるイメージの第三の特徴は、そこでは正確に「想像意識conscience imageante」と言われるが、対象物は空無として指定されるという点である。想像的意識は対象物を、非存在あるいは不在として、あるいはどこか他のところに存在するものとして、あるいは「現存するものとして指定しない(中和する)」と仕方で指定する。「私はピエールの像imageをもっている」という言い方は、先に指摘したように正しい言い方でなく、「私は想像意識においてピエールを志向している」と言い直されるべきなのだが、その場合「ピエールを見ていない」と言うことに等しいだけでなく、さらに「私は現在何一つ見ていない」ということと同義である。「私の抱くピエールの像imageとは、ピエールに触れず、かれを見ないことの一つの在り方である」というサルトルの言い方も正確でない。「私がピエールを想像するとは、ピエールに触れず、ピエールを見ないことの一つの在り方である」と言い換えるべきである。

そもそもサルトルは、フッセルの意識の中和性変様をモデルにしてイメージをかんがえていたために、それが向けられている対象のあり方についてじゅうぶん展開することができなかった。

そのことは、かれのイメージ論のキー概念であるアナログンについても同様のことが言える。アナログンとは「知覚の等価物として働く何らかの素材」¹⁴と定義される。あるいは「対

¹³ V. Bohn, *Bildlichkeit*, Suhrkamp, 1991, S. 7より転用。

¹⁴ サルトル、前掲諸、38頁。

象物の類同的代理者representant analogiqueとしての資格であらわれて、そのもの自体としてはあらわれない物的、あるいは心的な内容」¹⁵とも定義される。この定義をそのまま受けとめると、物的内容だけでなく心的内容もアナログンにかぞえられることになるが、心的内容はそれ自体でとらえることはできないはずで、だからアナログンと要っても意味がない。物的内容についてだけアナログンをかざるべきである。たとえばシャルル8世の肖像画の場合、キャンパスの上に絵具で描かれた眉や頬や唇の図像をアナログンとよぶべきである。、絵の具やキャンパスは「それ自体としてはあらわれない。」しかしこれらがアナログンとなるのは、実在したシャルル8世に思いを馳せているときであり、そこにただのキャンパスに塗られた絵具しかみないときには、アナログンは成立しないのである。サルトルは、定義的には区別しておきながら、実際には心的イマージュとか心的内容というふうに物的イマージュと類比的にとらえようとしたために、混乱した想像力論になった。

E・フィンクは先述の論文「現前化と像」において、フッセルが意識作用、ノエシスの中和性変様について多くを論じたが、対象物つまりノエマ的側面の変様についてはじゅうぶんな分析をしていない、と批判したが、これはサルトルにもあてはまる。フィンクは、サルトルのように知覚と想像の二つの回路に峻別し、後者だけで像問題を説明しようとしなない。一枚の壁にかかるタブロオを見ると、私たちは壁を見て、その延長としての額縁とその額縁に囲まれたキャンバスとその上に塗られた絵具を知覚している。一方で、私たちはそのキャンバスをまるで窓のように、そこに像世界が現出する。像は、現実的知覚によって把握される画面とその画面を物的基体として展開される非現実の像世界との重層構造として理解されるべきである。しかし、「像世界とその支持体としての画面の間にはいかなる統一もなく」、両者は分裂したままである。両者は、一方が顕在化すれば他方が被覆されるverdecktという二者択一的関係にある。画面は像世界の成立とともに消滅するのではなく、むしろ「現れ-隠れる」という仕方で、像現象全体の中におのれを示しているというのである。画面は像世界の開示される場である。しかも像世界は、それがどれほど非現実のものであっても、非現実の宙空をさまようのではなく、現実界の中に投錨され、開示の場をもたなければならない。フィンクは、それを像現象の窓的性格Fensterhaftigkeitとよんだ。サルトルのアナログンは対象物に向かって一方向的にしか働かなかったのに対して、フィンクの像論は物的基体と像世界の動的な構造を示していました。

4. メルロ＝ポンティのvoirの論理

メルロ＝ポンティは、一九五〇/五一年冬学期のパリ大学での講義「人間の科学と現象学」において、以上に検討したサルトルのイマージュ論を批判した。サルトルは『想像力の問題』において、第一部でおこなったイマージュの本質分析をひっさげて、第二部の経験事象の記述に入っていくのだが、こうした概念操作を先行させる論の立て方自体に、メルロ＝ポンティは反駁する。だから知覚とイマージュの境を定かにしえない幻覚の問題にいたって、サルトルは立ち往生してしまっている。メルロ＝ポンティはむしろ想像されたものと知覚されたものとの区別以前の状況に立ちもどり、問題を裂開して行くことをすすめる。どこまでが知覚であり、どこから像であるかさだかでない、あるいはそれが交錯し浸透し合っているからこそ成立している、そうした状況から出発するべきであると、かれは言おうとした。

『眼と精神』に記された「ラスコー」の一節を読もう。そこにはこうある。「ラスコーの洞窟に描かれている動物は、石灰岩の亀裂や隆起がそこにあるのと同じようにそこにあるわけでない。といて、それらの動物がどこか<ほかのところ>にいるというわけでもない。

¹⁵ 前書、42頁。

この動物たちは、それらが巧みに利用している岩の少し手前、あるいは少し奥に、しかもその岩に支えられながら、そのまわりに放散しており、眼に見えないその繫索をひきちぎることはないのだ。」¹⁶

ここには知覚と像がその境を区切ることができないような仕方で入り組んでいる。岩の隆起は動物の腹部へとつながり、もう一度岩肌となる。またこうも語られる。「私が眼差しを向けているregarderタブロオがどこにあるかというのは、たしかに骨がおれる。それというのも私はタブロオを物に眼差しを向けるようには向けていないし、タブロオをその置かれている場所に固定したりはしないからだ。私の眼差しregardはまるで、存在の輪光の中をさまようように、タブロオの中をさまようのである。私はタブロオを見るというよりも、タブロオに沿って、タブロオとともに見るvoirのである。」¹⁷

今、私はregarderとvoirを、前者は「眼差しを向ける」、後者は「見る」と訳し分けた。regarderは対象物を目指しており、目的語を獲得して役を完了する他動詞であります。それと区別してメルロ＝ポンティは一つの見る働きvoirについて、「タブロオに沿って、タブロオとともに見る」というふうには、「存在の輪光の中をさまようように」、目的地を確定しきれない本来の意味での自動詞としてつかっている。タブロオは私の前に対象物、あるいはそれをおして遠方を眺める窓として置かれているのではなく、voirのさまよいをゆるし、包みこむドームのようだと、かれは言っている。

メルロ＝ポンティは、ヴァレリーの言葉を借りて、「画家は身体を携えている」とし、「画家はその身体を世界に貸すことによって、世界を絵peintureに変貌させる」と言う。この変貌に、かれは、聖餐のパンと葡萄酒をキリストの肉と知に変化させることを指すtranssubstantiation（化体、基体の乗越え）という語をあたえた。これを理解するためには、「視覚visionと運動とのより糸であるような身体を取り戻さなければならない」¹⁸。

かれはこうした身体を、視覚や聴覚といった諸感覚の集合体としてでなく、身体図式schema corporelとか体位図式schema posturalとよばれるものを介してあたえられるもの、と考える¹⁹。「私が物に追いつき、物に到達しうるためには、それを見るだけで充分であり、＜中略＞私の動く身体は眼に見える世界le monde visibleに属し、その一部をなしている。だからこそ、私は自分の身体を＜見えるものvisible＞の中へ導くことができるのである。他方また、視覚が身体の運動に依拠していることも事実である。ひとは、眼差しを向けるものをしか見ない。眼の運動をまったく伴わない視覚などというものは、いったいどんなものだろうか。」²⁰

私たちは、クワトロチェントの絵画史において、アルベルティの透視画法の理論とウッチェロの透視画法の実践をもっている。前者では固定した一点を設定して（視点）、画面を構図することを説く。ウッチェロは、画面の中に奥行きに向かって、視点が移動して行くように構図する。サルトルのregarderの論理とメルロ＝ポンティのvoirの論理を、二つの透視画法に重ねて考えることができないか。

J.B.ポンタリスの言を借りれば、メルロ＝ポンティは「検閲に供される定義された命題より

¹⁶ M. Merleau-Ponty, L'oeil et l'esprit, Gallimar, 1964. 滝裏静雄訳『目と精神』みすず書房、二六一頁

¹⁷同書、同頁。

¹⁸同書、二五七頁。

¹⁹M. メルロ＝ポンティ、幼児の人間関係、眼と精神、所収、一三四頁。

²⁰メルロ＝ポンティ、眼と精神、二五七頁。

も、詩的表現により近い言葉をよしとして、テーゼとアンチテーゼをいつもまるで消しゴムで消しにくるかのような知者」²¹であった。ポンタリスは、メルロ＝ポンティが画家たちへの異常な賛辞によって自分の仕事を画家のそれと同化したのは、画家が知覚を実行していたからであり、それを表現へと昇華していたからであり、美的感動や幻想を呼び起こしたからではない、と言い切る。

メルロ＝ポンティもまたイマージュを否定したわけではない。「想像するということは、不在の対象とのある関係を設定することである」、かれはそれを認める。しかしその場合でも、身体の全体的運動から措定的意識としての視覚的知覚だけを抽象して、その中和性変様としてのイマージュの本質分析をしたところで、それがなんになろうと、かれは反論した。

「眼は世界を見る」。しかしその眼はただ世界を眼底に映しているだけではない。「タブロオになるためには世界に何が欠けているか」、「タブロオであるために今タブロオに何が欠けているか」を見るのであり、パレット上に眼を移しては「タブロオが期待している色を見るのであり、タブロオが仕上がったときにはこれらすべての欠如に応じきれたことを見る。」²²

メルロ＝ポンティは、世界のタブロオへのtranssubstantiationが成就するために欠如しているのを見るのである。しかしそれを見取る眼は動く眼であり、運動する身体をともなっています。欠如態を思い浮かべる像がそれ自身がどれほど非現実的であっても、欠如をとりまく眼差しも動く眼も、またそれにともなう身体もいずれも現実的であります。画家はタブロオの欠如態にパレットナイフで色を重ねてゆく。「私の運動は視覚の自然な継続であり、その成熟である。」²³

5. イメージの再現性の拒否

メルロ＝ポンティには、「模像・写像」という意味でのイメージ論はない。既に前世紀末に、あのデューラーの透視画法の図解にあったような、壁に打ち込まれた鉤を比喻とする固定した一点から眺める写像への信仰は崩れていた。メルロ＝ポンティも引き合いに出すが、ロダンが人体のムーヴマンを出すためにどうすればよいかを語る。運動を見せてくれるもの、それは腕・脚・胴・頭をそれぞれ別の瞬間にとらえたイマージュであり、身体をそれがどんな瞬間にもとったことのない姿勢で描き、身体の諸部分を虚構的に繋ぎ合わせたようなイマージュである。まるでこの両立しえないもの同士を突き合わせることがブロンズの中や画布の上に推移transitionと持続dureeを湧出させることができ、またそうすることによってしか湧出させることができなかつたようにである。メルロ＝ポンティはこの事態を「人間に空間を跨ぎ越すことをゆるす身体の時間的偏在性」とよんでいる。「タブロオはその内的不調和によって運動を見させる」と言われる。ジェリコーの「エプソム競馬」を、私たちは思い出せばよい。たとえマレーの連続写真によって走る馬がそのようなポーズをとる瞬間がないことがわかって、ジェリコーの馬は私たちに受け入れられている。²⁴速度を描き出そうとするとき、イマージュが崩れるということになる。

²¹J. B. ポンタリス、加藤精司訳 現前・記号の間・不在、モーリス・メルロ・ポンティ―現象学特別号 せりか書房、一九七六、三二頁

²²メルロ＝ポンティ、眼と精神、二六二―三頁。

²³同書、二五八頁。

²⁴同書、二九三―四頁。

線は、アルベルティによれば、主として輪郭線、すなわちイメージの外的限界をなぞるものとされていた。バロック期にはその輪郭線が背後に退いてゆくが、世紀の転換期に新しい意味での線に注目が向かう。クレーはアンソールやゴッホの作品に、自然主義的絵画では知らなかった新しい線がある、と記す。メルロ＝ポンティはマチスの描く女性ではその輪郭は「物理的・光学的」なやり方ではなくて、静脈や動脈として、肉体的な能動・受動の軸として見られるべきだと語る。「線はもはや物の模倣でもなければ物そのものでない。」²⁵線はもはやイメージをなぞるものでなく、むしろ「白紙というイメージ再現には無関心なものの中に引き起こされたもっとも寡黙な平衡感の破壊である。」²⁶

絵画がイメージを再現する行為であるという神話を打ち破った出来事は、デュシャンのレディメイド「泉」の出品という事件であった、とジョン・B・ブラウは言う。²⁷この一九一七年の、ニューヨークのアンデパンダン展にR.Muttの署名で応募して、審査委員会が出品を拒否した事件である。これはイメージ喚起を第一とする伝統的な芸術観への挑戦であった。

デュシャンの活動の近くにいたルネ・マグリットも、1926年ごろから絵の中に文字を入れ始める。そのことによって、絵の中にイメージとの葛藤を現出させ、イメージのとりわれから解放できることを実験したのである。かれはこう言う。「物の名前はときにイメージにとってかわる。言葉が現実世界における物にとってかわることがある。逆にイメージが言語的命題にとってかわることがある。」²⁸

1960年代、かれは「これはパイプでないCeci n'est pas une pipe」という文を入れたパイプを描いた作品シリーズを作った。私たちはふつう描かれたパイプを見ると、本物のパイプを思い浮かべる。模像と実物の関係を信じている。しかしここではその信頼が、パイプの絵はパイプではないというまことに自明な事実を突きつけられている。しかも奇妙なことに現実のパイプがかえって生々しく現れてくる。それは描かれたパイプに妨げられているから、独自のイメージを切り結ぶことはできないが、それでも概念ではないなにかが現れている。その一方でパイプの抜け殻となった絵の方はどうだろうか。描かれた像と文字がそこに今度はイメージとしてでなく現前している。

ベームは先述の論文で、次のような指摘を行います。Bildをここでは画像と訳します。「まさに画像の創造的（ポイエーティッシュな）働きが19世紀末の芸術のモットーとなった。それが抽象芸術にとって、シュールレアリスムの無意識の芸術にとって、キュビズム的世界構築にとって、一層顕著になっていった。〈中略〉画像の本来の働きは、模像の無力化 Entkraefting des Abbildesである。」（Boehm, S.16）

5. 「眼の論理」

G. ベームは1995年春、フィードラー没後百年の記念コロキウムで「眼の論理」と題する講演をおこない、フィードラーを19世紀の体系哲学が埋められなかった歴史的理性批判の空白部に「眼の論理」の創設に取り組んだ最初の思想家として位置づけた。見るという活動は身

²⁵同書、二九六頁。

²⁶同書、二九二頁。

²⁷ John B. Brough, Image and Artistic Value, in: J. Hart & L. Embree (ed.) Phenomenology of values and Valuing, 1997

²⁸ R. Magritte, Les Mots et les images, in: La Revolution Surrealiste, Paris, vol. 5. no. 12, Decembre 15, 1929

体を巻き込んだ眼が行う活動であり、だから世界と歴史の中で遂行されると説いた。かれは「眼に自発的な行為を承認し、眼を活動として理解し、同時に眼を奉仕的役割から解放して眼に独自の論理を発揮させ」ようとしたのである。²⁹かれにとって「表現活動」とはたとえばフィヒテのように観念論的行為などではなく、見ることを内容とし、見ることの展開を内在の領域で確認しつづける行為である。見ることは模像をあたえることでなく、実在をくりひろげることであり、自己自身を実現してゆく実在である。「眼は見たものを規定する。眼は見えるものを再現するのではなく、見えるようにするのである。そのためには見ることは触れる手にゆだねなければならない。」また、こうも言われる。「自発的活動の能力は、造形する手の領分の中で完全に実行される。そして造形する手は、手そのものが盲目であるからこそ、目標に達するのである。まさしく手が盲目であることが、眼の表現活動をいわば延長して、その自然な限界を超えてみちびくことをゆるすのであり、特定の芸術家と特定の時代の条件の下で、すなわち個別的に、手に自己表明することを許すのである。」³⁰セザンヌ、ポロック、ニュートン、モネ、ロスコ、レームブルック、ボイス、ガリ・ヒル、こうした作家たちの名をあげながら、ベームは、かれらがいずれも（画）像の創造性の開拓に専心した芸術家であった、と評価している。

身体は「視覚と運動のより糸」、運動は視覚の継続である、そうメルローポンティは語る。その意味でかれはフィドラーの継承者である。だが、視覚を身体とか運動とかと連続させるといっても、もし眼で見たものを手や絵筆をつかって表現するという事実的な継続をいっているだけだとすれば、それはまことに陳腐であり、取り立てて言うことでもない。視覚自身が運動であり、身体の全体的行為であり、手を動かすことが見ることであるという内的連関が必要である。むしろ身体の全体的運動が、眼と手に局在化して突出したと言うべきか。

6. 画像の論理

俗に脳裡に思い浮かぶと言う、たんなる内的イメージと画像とのちがいは、後者がそれが現出する画面をもつということである。画面は、紙やキャンバスといった現前する実在的物体の表面ではないが、鑑賞者の志向的意識において構成される、「あたかも穴を穿たれた壁のように」あるいは「あたかも開いた窓であるかのように」あるいは「その上を散策する大地であるかのように」準現前する（現前化された）平面である。ひとはそこに個々の像・イメージを位置づけ、かつイメージ間の関係を主題化することができる。画面の布置の記号論的性格については、拙著『芸術作品の現象学』の第七章「画面——構図の基底にあるもの」で論じたので、ここでは省略する。³¹画面の上に配置する諸像の関係と論理については、イムダールは論文「イコニク（図像学）」の中で、西欧中世のミニアチュール絵画、ジョットのパドヴァ・アレーナ礼拝堂に描かれた連作壁画『キリストの生涯』中の「キリストの逮捕」、ロイスダールの「ウイク村の水車」の作品分析を通じて、試論をおこなっている。³²かれは、パノフスキーの提唱したイコノグラフィ（図像の事実記述）、イコノロジー（図像解釈学）をこえて、画像の視覚的論理を明らかにするアイコニクの必要を説いている。

画面を構成する身体は、画像の呈示する準空間の中の人物像に乗り移り、その身ぶりとな

²⁹ ベーム、井面信行訳 眼の論理 理想656、理想社 一九九五、五六頁。

³⁰ 同論文、五七頁。

³¹ 金田晋 芸術作品の現象学、二三九—二七六頁参照。

³² M. Imdahl, Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Was ist ein Bild ?

り眼差しとなりながら、他者から働きかけられ、働きかけて行く。「キリストの逮捕」では、キリストは一方で敗者でありながら、ユダへの眼差しの視線が画面の主導的軸線に転調しながら、勝者となってゆく。

敗者であり勝者であるという対照関係を、画像の論理は同時に見えるようにする。線的にしかな展開できない言語の論理学に対する独自性があるというのである。言語の比喩もまた、その概念と（比喩）像との重なり合いにおいてその豊かさを発揮するのである。

言語の論理学に比べて、いまだ画像の論理学は若い。しかしながら、視覚中心の文化が盛業する今日、たんにこれを個人の美感だけにまかせないで、この論理学を内実化してゆくことが望まれるところである。

5. 価値意識への境位

<本稿は、「美的価値の現象学のための基本的境位」という表題で、現象学年報第7号に敬愛した論文を、都市景観の価値意識の問題から再度読み直すために、再録した。>

はじめに

価値哲学は哲学の分野では、新カント派西南学派の衰退とともに哲学的議論のテーマから後退した感がある。美学の分野でも、今世紀二〇年代現象学的美学の盛行のなかで、美的体験の核心問題として美的価値の問題がクローズアップされながら、存在論的思索の抬頭と作品詩学の流盛の中で、美的体験論あるいは美意識論とともに拡散していった。

とりわけハイデガーは前世紀後半以後風靡した価値を人間の拠所とする考えかたを近代の存在忘却の症状として告発した。その強烈な断定のゆえに、価値を問うこと自体に、一種の引け目を覚えさせたほどである。価値への哲学的、倫理的省察は今世紀最初の四分の一世紀に集中し、その後旧守的として放置されてきたという事情も十分にうなずける。

だがわれわれは、自分や他者の行為に対して、眼前にひろがる光景に対して、みずから作り出したものに対して、いつも価値評価をともしつつ、相対している。対象措定的にではなく、情感 Fühlen の本来的意味での自己と対象との距離剥奪されたかたちで価値が受け留められるのだとすれば、こうした価値は対象化的把握よりもより根源的ということになる。フッセルもまた、価値を感情作用の志向的对象とし、その作用を知覚 (wahrnehmen = 真であると受け留める) に基づけられつつ、平行するものとし、wertnehmen (「価値があると受け留める」) とよんだ。その作用が知覚に基づけられているというのは、そのものの価値承認に先立って、そのものがあるということが統握されていなければならないという意味においてである。それは述定作用に先駆ける作用である。評価から離れてものに相対するには、抽象化する意志的な態度が必要であろう。

人間存在にとってきわめて基本的、遍在的に見えるこの価値がなぜ、一時期哲学の流行のテーマとなり、なぜ衰微していったのか、これまでの価値論的考察の基本的特質をさぐり、かつこれからとるべきあらたな方向性を示すことは重要であろう。

一 美の自明性の喪失

価値について思いをはせるとき、あるパラドキシカルな特質が浮かび上がってくる。神でも絶対者でも理性でも一者でもいい、そのものにすっかり帰依しているときにはそのものは価値現象として現れることはないであろう。帰依している者にとって、まるで無価値なものが価値をもつようになるなどということはあるまい。だから「イワシの頭も信心まで」という格言は、信心している者の本心というよりも、端から見ている者が信心するものを揶揄した言葉であろう。帰依されるものは価値のはるか彼岸あるいははるか此岸に立つと言える。偽りは存在しないから真はまた存在せず、醜もないから美もまたない。無差別の同一性の領域と言える。だがそのものが突然「最高なるもの」とよびかえられて、他者を評定する基準にかわる。絶対は「最高」という名の相対に変化する

る。そのときひとはたしかに帰依のありかたから身をひいて、そのものを「くらべる」対象に貶めているのであるが、大抵ひとはそのことにきづかない。絶対と相対とが場に応じてきりかわり、そのものは自明のものとして君臨するのである。

そのことは共同体規模においても言えるであろう。いずれの共同体にも固有のまとまりを可能にする秩序原理が存在し、そこにおのずから価値秩序がハビツアリテートとして沈殿している。そこに生きる構成員はものの感じかた、考えかた、嗜好すべてにわたって、その底を通奏低音のように流れる統合的力によって規定されている。そうした統合力をわれわれはふつう様式 Stil (民族様式、時代様式等) とよんでいる。特定の共同体、特定の時代の内部に生をうけ、その外部の存在を知らない者にとって、この様式は永遠であり、普遍的である。しかもこの「様式」というとらえかた自体、一種の相対化の精神に支えられてこそ可能である。なぜなら様式という考えかたの底には、ものの現れかたは複数個あるという、多様性の精神があるからである。

ともあれその様式の求心力が衰弱しはじめる時期を美術史学者H・ゼードルマイアは、ヨーロッパにおいて一七六〇年ごろから一八三〇年ごろとする(『中心の喪失』)。かれによれば、その時期以降「総合芸術」は死滅し、庭園、建築、彫刻、絵画等といった諸個別芸術はそれぞれに純粋性を目指すようになってゆく。芸術間の共軛性が衰える一方、芸術と芸術でないもの、たとえば庭園と自然の区別が消失してゆく。こうして、ゼードルマイアのあげる年代の前半はバロック時代の終焉の時期とほぼ符合するのだが、われわれにとって興味深いのは、この時期が美学 *aesthetica* の成立の時期とも呼応するという点である。

A・W・バウムガルテンは *aesthetica* という名称を冠した書物の第一巻を一七五〇年に出版する。かれはこの書において、感性的認識の体系化をめざしたが、とりわけその中で完全性の要件をみだすものが美であるとし、この完全性を構成する契機として「豊かさ」、「大きさ」、「真」、「輝き」、「説得力」等を列挙し、その一々に説明をくわえたのであった。同じころ、エドモンド・バークが『崇高と美について』(一七五七年刊)において広義の美を崇高と美(優美)に分け、後者を狭義の美とし、これを喚起する対象の特質を弱さや小ささ等、要するに不完全性にもとめた。そのほうが、対象に拘束されず、想像力がその欠如部分を補おうとして自由にはばたくからだ、とかれは言う。この時期、美にかんして完全性をめぐる論争がはじまる。ということは、美はずでに自明のものでなくなり、ディスクールを必要とするようになったということである。

価値の基準が揺らぐことは、なんら精神の衰弱を意味するものでない。逆に人びとは自己の枠を出て他者と接触するとき、多かれ少なかれこの動揺を経験するものである。即自としての価値基準がくずれるとき、自他を包含した理念としてのあらたな基準が求められる。美は理念的対象となり、それに少しおくれて理念としての「芸術 *die Kunst*」も登場する。

カントは、技術という観点から、これを「機械的技術 *mechanische Kunst*」と「直感的技術 *aesthetische Kunst*」に分け、さらに後者を「快適な技術 *angenehme Kunst*」と「美なる技術 *schöne Kunst*」に分け、今日われわれの理解する芸術に相当するものの総体概念を提起したのである(『判断力批判』第四四節)。しかもカントは一方で *Kunst* をなお「芸術」によりも物の制作や技術という客観的側面に、形容語 *schön* は趣味判という主観的側面にそれぞれ傾斜させるというアンティノミーを内蔵させていたのである。

芸術という理念が *schön* という形容詞をともなわず、ただ *Kunst* という一語でもってよばれるようになるには、なおドイツ・ロマンティックの哲学をまたねばならない。そ

の論客のひとり A・W・シュレーゲルは、スペイン、ポルトガル、イタリア文学をドイツ語に翻訳し、ホメロスからインドの詩までをドイツ語に移そうとし、シェイクスピアの不朽のドイツ語訳をおこなって、従来は辺境の国語であった「ドイツ語を各国語における傑作のパンテオンにしようとし」（G・ブランデス）たことで知られる。かれは一八〇一年芸術の体系を論じるベルリン講義の中で自分の「芸術」概念に対応する当時つかわれていた名称 *die schönen Künste und Wissenschaften* を批判して、それらを統合する名称として *schön* という形容詞もはずして端的に *die Kunst* という総体概念でよぶことの利点を説いた。ここにはじめて芸術は経験概念から時代や共同体の特殊相に拘束されない普遍的な理念的存在としてあらわれたといえよう。

シュレーゲル兄は、諸芸術に共通なもの、つまり理念としての芸術の本質内包を「人間的目的」と規定する。この概念は、当時の若いドイツ知識人たちがフランス革命（一七八九年）のうち一度は現実の社会生活上の実現を夢み、その後の反動の過程で現実的実現の不可能を嘆きしめたであろう概念であり、だとすれば社会生活において挫折した夢を、かれは芸術においてかなえられることを願ったのかもしれない。しかもそのさいかれはこの芸術についての論 *Kunstlehre* をポエティックとよんでもかまわないとし、その理由としてこれら諸芸術のうちに「想像力 *Phantasie* の自由な創作的活動」が認められるとしたのであった（『芸術論』一五頁参照）。つまり、想像力の自由な所産としての芸術概念が成立したのである。しかもシュレーゲルの特筆すべきは、こうした「芸術」の概念がたんなる分類のための整理概念などでなく、理念として「存在する」という強い確信に裏づけられていたということである。かれはこう説いている。「芸術論あるいはポエティックが原則として立てなければならないのは、芸術 *die Kunst* は存在すべきであり、ひとたびこの芸術の対象を美なるもの *das Schöne* と呼ぼうとすれば、この美なるものは産出されなければならない、ということである」（『芸術論』一五頁）。美や芸術の存在論的性格は明確であった。

しかし美といい芸術といい、それらがもはや自明のものでなく、ディスクールの対象になるとき、たしかに概念規定は明確になり、また純粹になるのであるが、現実中存在するものにふたたび向かおうとすれば、それはこれらを裁くフレームとなってくる。美しい世界に没入し、どれほど粗略なものであっても制作あるいは実行に熱中しているときには、ひとはそのものの価値の高低を問題にしない。だが高所に立って現実にある諸物を見渡すとき、それらはこのフレームによって選別され、等級化されることになる。だとすれば、価値の問題が生じてくるのは、美や芸術が自明のものでなくなったからと
言うことができよう。

美や芸術の自明性の喪失とは、美や芸術に関する実在と理念の乖離と呼応する。シュレーゲルやヘーゲルにおいて、美の理念は相変わらず一種のあるいは特別の存在であった。だからヘーゲルも美を定義して、「理念の感性的顕現」とするすことができた。P・ビュルガーは『アヴァンギャルドの芸術』の中で、「われわれは、ヘーゲルが芸術を歴史化したこと、しかし芸術概念を歴史化したのではなかったことを見た。芸術概念にたいしてかれは、この概念の起源がギリシア芸術にあるにもかかわらず、超歴史的妥当性を認める」（同書一三七頁）と指摘する。そこでは概念あるいは理念は実在に劣らず、あるいは実在以上に堅固な存在であった。この段階では価値問題はまだクローズアップされていない。価値意識が存在しなかったというのではない。逆に価値秩序が、あたかも自明のものとして、共同体の構成員に揺るぎないものとして受け留められていたために、価値について問うことなどそもそも問題にならなかったのであろう。

二 価値としてとらえること思想史的背景

ヨーロッパの哲学史において価値が中心テーマとして俎上にのぼるのはH・ロツェの『ミクロコスモス』（一八五六年）であったということは衆目の一致するところである。そこではかれは存在を自然科学的認識領域にまかせ、妥当あるいは価値の支配する人間的世界の体系化を、プラトンのイデア論を下敷きにして構想したのであった。この書がいかによく読まれたかは、たとえばフッセルが、シューマンの『クロニーク』によれば、ベルリン大学にあってヴァイアーシュトラスに数学を学ぶかたわら、しだいに哲学への関心をつのらせてゆく一八八〇年、ホッブスやスピノザの書やショーペンハウアーの六巻本全集などとともに、ロツェのこの書を購入しているということにも見られよう。しかも『論理学研究』第一巻第十章においては、論理学に関する「権威ある偉大な思想家」として、カント、ヘルバルトにならべてロツェをあげていることからみても、フッセルの思索の中で、ロツェは「心理学的論理学と純粹論理学の不調和の雑種」（同書第一巻、第二版二一九頁）であったとしても、重要な位置を占めていたはずである。

「ディートリッヒ・フォン・ヒルデブラントの価値哲学」を書き、近年のミュンヘン現象学再評価の一翼を担った、B・シュワルツは、「本来の価値哲学の登場は精神的には生きられた価値意識の同様と密接に結びついている。哲学史的にはこの転換はカント倫理学の克服と関連しておこなわれる」（同論文 一二五頁）と言う。カントにあって、意志は当為の相関的作用であって価値のオルガノンと考えられていた。かれは意志を理性の根源的作用と考えた。だが、意志がかならずしも理性の要求にこたえるものと信じることができなくなったとき、このカントの楽天主義は瓦解せざるをえない。そこから価値の立て直しの努力ははじまった。ロツェの価値のプラトン主義的解釈をはじめまりとして、ブレンターノの価値についての省察はそうした時代の要求にこたえるものであった。ブレンターノは人間の世界認識の根底に愛憎に支えられた感情作用があり、これが価値の原理となるという。当為としての規範から愛を基底にした感情作用の対象へと、価値は転位してゆく。

じじつ、フッセルの初期現象学よき理解者であり、ミュンヘン現象学の総帥でもあったA・プフェンダーも人間実存の根源的価値に深い思いをいたしながら、つぎのように述懐している。みずからもその渦の中にいたシュピーゲルベルクの報告によれば、ミュンヘン現象学は価値や芸術にとりわけ関心をよせていたという。その意味でこの述懐は、ミュンヘン現象学の時代感情を知るうえで、重要である。

人類は価値の黄昏時に入った。つまり価値と無価値の差がどこでも視えなくなることによって、価値充実したものに対する一切の尊敬と無価値なものに対する一切の嫌忌とが消滅する。価値充実したものがおこなわれ呈示されても、人間はそこにもはやまったく何ひとつ見いださないし、忌むべきことがおこなわれても、それが当の人間そのものにかかわりさえしなければ、かれはそこにそれ以上なにも見いださない。しかし価値と無価値の差が視界から消滅し、価値と無価値に対して無関心になることによって、世界と、人間のおこないは無意味となり荒廃的となる。（シュワルツ「ディートリッヒ・フォン・ヒルデブラントの価値哲学」（『ミュンヘン現象学』所収）より転引用）

ハイデガーは存在忘却のきわめて緩慢な歴史がこの時代にひとつの頂点に達したとし、そのひとつの症例として価値問題がクローズ・アップされてきたことをあげる。そのさいかれもまたロツツェの同書のもつ特別の位置に言及し、「この書はなおドイツ・イデアリズムの精神の中からその思考様式の高貴と素朴を養育したが、実証主義に道を開くものでもあった」（『森の道』九四頁）と回顧している。そうした価値表象のありかたの特質を、かれ一流のレトリックで要約する。つまり、体系も価値も、存在者をその存在において開示するのではなく、表象、つまり前に置くこと *Vorstellen* の対象としてとらえる近世特有の解釈である。

価値とは、像としての世界の中で自己を表象してゆくために必要な目標を対象化したものである。〔中略〕ひとは価値に関与することによってまさしく価値のもっとも充実したものそのものを追い求めているつもりになる。しかもなおまさに当の価値のほうは存在者の、平板で奥行きを欠いた対象性をおおう力ない色褪せた被物でしかない。だれもこうした価値に殉ずるわけがない。（『道』九四頁）

ハイデガーは、こうした価値の本来的存在忘却を価値表象の立場にとらわれて語るそかなかつたがゆえに、ニヒリズムの圏内にとどまらざるをえなかつた、ニーチェを価値論の頂点にすえる。そのニーチェは『悦ばしき学問』の第五の書（一八八六年）の冒頭に、「近時の最大の出来事『神は死せり』ということ、キリスト教的神への信仰が信じられないものになったということはその最初の影をヨーロッパの上に投げはじめている」という予言を刻んだ。ニーチェは存在を神という名称でよぶしかない。そこにニヒリズムをつきぬける存在の問いへの道は閉じられているにせよ、この第一存在者の死の最初の影がヨーロッパ全土を被いはじめたというのである。ここで「神」とは理念とか理想とか理性とか一者とかとよびかえられてもよい。そうした名称でよばれるものは、そのつい最近までなおヨーロッパでは生きていた、と言うのであろう。

だが価値問題を主題化するさい、ロツツェからニーチェの間にわれわれはマルクスの『資本論』（第一版、一八六七年）をおいてみよう。その第一部第一篇は「商品と貨幣」にあてられ、価値の生成についての精細な分析がほどこされる。かれは価値を論じて、もはやプラトンのイデアに擬せられる、あるいは神や理性や一者に代行する、人間の最高目標としての自己投影像などを思ったりしない。かれは、二〇エルレの亜麻布は一枚の上衣に値するという、その「値する」という予断や幻想の入りこむ余地のない、即物的な事象への厳密な分析から出発する。

ここには価値という事象に向かう視点の転換がある。かれは亜麻布や上着それぞれのうちにある価値など考えない。それぞれの商品に潜む「価値」とは質あるいは有用性のことであり、「使用または消費においてのみみずからを実現する」ものであり、むしろ使用価値とよばれるべきであるが、これは「交換価値の質料的担い手」をなすだけであり、商品が実存するための体を提供するだけである（同書一一四―五頁）。「微塵の使用価値も含まず」、ただ一の使用価値を他の使用価値と交換するところに量的関係として現象する交換価値のみにおいて、商品の交換関係が成立する（一一五―七頁）。したがって商品は使用価値と交換価値の二種の価値が同等の比重で関与しているなどと考えるべきでない。マルクスは言う。

重商主義者たちは、価値表現の質的側面に〔中略〕主要重点をおく、これに反し

自分の商品をどんな価格でも売りとばさねばならぬ近代的な自由貿易商人たちは、相対的価値形態の量的側面に主要重点をおく。その結果としてかれらにとっては、商品の価値も価値の大いさも交換関係による表現の内以外には実存しないのであり、かくして日々の価格表の書きつけのうちにのみ実存するのである（同書、一五四頁）。

美や芸術の価値が商品的価値や交換価値であるなどと、ここで言うつもりはない。だが風景の価値は使用価値であるとも言えないであろう。使用価値は有用性を基準にして産み出されるのであるが、美や芸術の価値は有用性に還元されるものでない。にもかかわらず価値をアプリアリに与えられたものとみなさず、与えられた現実的存在者、ここでは二〇エルレの亜麻布と一着の上衣を対置するという、まぎれもないそれぞれが別の使用価値を有している商品をつきあわせる場において構成されるものとみなした点で、価値問題に新生面をひらいたのである。しかもこのふたつの商品は同じありかたでこの交換関係にかかわっているのではない。たとえば私は亜麻布をすでに所有しているとす。だが他人が着ているのでもよい、あるいは売りものとして店先におかれていてもよい、あるいはその亜麻布を織っていたときから思いつづけてきたのでもよい、一着の上衣をなんとか手にいれたい。私にはそのとき、上衣の使用価値が重要なのであり、亜麻布の価値はこの上衣の使用価値によって表現されるのである。この価値のありかたの微妙であるが、明確な差異から出発して、マルクスは資本論の壮大な体系を築きあげたのである。

神や理性や一者が不在となった、その空白を埋めるために要請された最高者としての価値がここでは問題ではなく、われわれが日々おこなっている感情作用、評価作用においていつも浮かび上がってくる価値の構造が重要なのである。そのことを、マルクスは主張しているようである。最上級を頂点にする価値のヒエラルキーよりも、並べられた二個のものをくらべるところからはじまるのであり、いわば比較級を基本にすえた二者の競り合いが原点になるのである。

以上の価値問題への姿勢は、国民経済学派の価値論議の一翼をも担ったCh・v・エーレンフェルスの価値思想とも共通するのである（『価値論』（エーレンフェルス哲学著作集第一巻）参照）。かれは倫理的考察をアプリアリで規範的な諸範疇からの要請という視点からおこなうのではなく、商品交換を現実的モデルとした経済生活を基礎にすえたかたちでおこなったのであった。そのさいホップスやロック、ベンサムなどのイギリス国民経済学派の倫理思想がかれの先駆的存在であった。

三 フッセルの価値論への姿勢

フッセルは理論的認識の論理構造の解明の道を、たしかに一九一一年の『厳密なる学としての現象学』、一九一三年の『イデーエン』、一九三一年の『デカルト的省察』等とつながる一連の公刊論文において、一目算に駆けのぼったように見える。だが、そのときでもたとえば「経験」や「価値」について言及するときにはいつも、理論的経験だけでなく価値論的経験や実践的経験をも視野に入れていた。では、フッセルは価値—現象をどのような文脈においてとりあげていたのか。

なおわれわれは、フッセルの生前の公刊論文によって作り上げられた像、つまり理論的認識の構造解明にだけ熱心で、価値的世界には無関心であったというような虚像を取り払わなければならない。A・ロートが『E・フッセルの倫理学研究』の中で整理した

年表によれば、フッセルは一八八九／九〇年冬学期に週三回の「倫理学」講義をおこなって以来、一九二四年まで計十六回の講義をおこなっている。つまり単純にみて二年に一度は倫理学の表題をおもてに立てた講義していたことになるのであり、そのさい価値問題に当然言及しないわけにゆかなかった（A・ロート『エドムント・フッセルの倫理学研究』一〇頁参照）。

当然、価値は経験のある種の類型の中で問題になってくるわけであるが、その経験はこう規定される。「経験とは人格的ハビツスとして存在し、生の経過の中で継起する、その都度の自然的な経験的態度の諸作用によって生み落された沈殿物である。」（『厳密なる学としての哲学』五七頁）ここでは persönlich 一応「人格的」と訳したが、これは「人称的」と訳したほうがすっきりするほどで、そもそも最初に無人称の経験などというものがあるわけではなく、いつも「私の経験」「われわれの経験」というふうに入称代名詞によってくられた経験がまずあるだけだ、とかれは言いたいのであろう。しかもそれは私の意識流への「ハビツス」あるいは沈殿物、つまり記憶というしかたで生み落とされるのである。その私の経験は、私自身の経験作用によってこれに動機づけられながら形成されてゆくようにして、またそれ以上に他者経験へと、それを取りこんだり拒否したりしながら自己をかかわらせてゆくようにして拡充されてゆく。この経験の中にはあらゆる種類の自然的存在の認識が含まれている。「端的な知覚やその他さまざまな直観的認識作用のこともあれば、それらに基礎をもち、さまざまな段階の論理的処理や裁可をおこなう思惟種類のこともある。」（同書同頁）。だがそうした経験だけがすべてではない。そのべたあとで、フッセルは美的経験や倫理的経験について、つぎのように論を登高させてゆく。

われわれは芸術作品やその他さまざまな美的価値をもつ諸物についても経験をおこなっている。それだけではなく倫理的態度についても、そのさいわれわれ自身の倫理的姿勢に基づくこともあれば、他者の倫理的姿勢に仮託することもあるのだが、そうした態度についても、経験をおこなっている。〔中略〕要するにわれわれは理論的経験だけでなく、価値論的や実践的な経験をおこなっているのである。こうした経験を分析して明かなことは、後者の経験群が評価的体験作用や意志的体験作用を直観の下底としていることを示しているということである。このような経験群の上にもっと高次で、論理的ディグニティーをもつ経験認識が打ち立てられるのである。それゆえに全面的に経験されたもの、あるいはこう言ってもよければ形成されたもの Gebildete は世界経験をもつだけでなく、宗教的、美的、倫理的、政治的、実践的—技術的等の経験ないし教養 Bildung をももつのである。〔中略〕特別に絶対的に高い価値段階には、叡知 Weisheit という古風な語（世界叡知、世界ならびに生の価値）〔中略〕世界ならびに生の直観、あるいは端的に世界観 Weltanschauung が関係している。（フッセル『厳密なる学としての現象学』、五七頁）

かくして経験とは、たんに理論的経験だけでなく、価値論的や実践的な経験をも含んでいるのであり、さしあたり「私の」という人称詞をともなっているのであるが、そこに「あなたの」あるいは「かれ・かの女の」という他者経験への自己関与を経て、より高次の教養の段階に至る。その段階にも宗教的、美的、倫理的、政治的、実践的—技術的等、さまざまな位相がある。しかし教養という、いかにも時代がかった表現をフッセルがつかうのは、それが無教養という反対極を対として、価値の高低が比較される段階を言い当てようとしたからである。最後に比較ではない、絶対的価値の高さを誇る世界

叡知あるいは世界観という至高の段階が現れる。この登高の道筋を一步いっぽ歩をすすめることの重要性を、フッセルはつねに説いたのであった。つまりここでは経験の層序が語られている。つまり最下底には端的な経験が、つぎに他者経験への関与を経て形成される経験が、つぎに教養—無教養という評価意識をともなって裁断してゆく経験が、最後に叡知あるいは世界観についての経験が、順々に基づけられながら累積されてゆく、というのである。

この論文は当時の新カント派の総本山的機関誌「ロゴス」に寄稿したものであり、「実験心理学」をもって論理学と認識論、美学、倫理学ならびに教育学等の基盤とする自然主義化に反論を加えること（同右書、一五—一七頁）を目的とするものであった。

しかしここで重要なことは、価値問題が第二段階の経験、つまり他者経験への自己関与の段階においてはじまるということである。そこでひとつの「私の」経験へとあるまじまりを形成してゆくために、あるものを取り、他を捨てるという取捨選択の原理がはたらくであろう。その人称性へのこだわりは、同書につづいて執筆されたであろう、『イデーエン』第二巻においても一貫している。その第三篇「精神的世界の構成」は人称（人格）の構造を解きほぐすことから始める。

研究者として、かれ（＝動物学者）は「自然」を見るだけである。だがかれは他のどんな人とも同様に、人格 Person として生きるものであり、自分が自分を取り巻く環境の主体としていつもあることを知っている。人格として生きるということは、自分自身を人格として定立させ、自分がある「環境」に意識的にかかわっていることを見だし、また自分をそのような境遇に置くということである。〔中略〕ここには二つの等しく正当化される態度が、〔中略〕二つのまったく等しく正当化され、同時に浸透し合っている統覚があるのではない。自然主義的態度〔研究者としての態度—引用者注〕は人格主義的態度の下位に置かれ、抽象化によって、あるいはもっと言えば、人称的自我を自己忘却する作用によって、ある種の自立性を獲得するのである。（『イデーエン』第二巻、一八五頁）

かくして人称的自我の根源性が指摘されるのである。自然主義的態度において捨象されるのは、自我を取り巻く環境 Umwelt であり、だから同様に、見られる相手の環境もまたその態度では捨象されることになるのである。そこに価値問題が登場することはないのである。さらにフッセルの指摘を聞こう。

人格として私は、私が環境の主体としてあるところのものである（そして他のどの人格も同様である）。そのさい、いずれの人格にもそのひと自身の環境が属しているのだが、同時に相互に交流している複数の人格はひとつの共同の環境をもっている。環境とは、人格が自分の作用において知覚し、記憶し、思惟し、あれこれと憶測したり推量したりしている世界のことであり、つまりこの世界とは、この人称的自我が意識する世界のことであり、この人称的自我にとってそこに現存する世界のことであり、この自我がこれこれのしかたでふるまっている世界のことであり、くだいて言えば、たとえば自分に現出してくる事物にかかわってそれらを主題として経験し、理論化することもあれば、あるいは情感をもって相対したり、値踏みしたり wertschätzend、行為したり、技術を駆使して形を作ったりするといったしかたでふるまっているのである。〔中略〕人格とはまさしく表象し、感情し、評価し bewertend、努力し、行為する人格のことであり、このようなあらゆる人称的作用において、あるもの、つまり

かれの環境の諸対象にかかわっている。(傍点-筆者注) (『イデーエン』第二巻
一八五-六頁)

私が人格としてあるということは、環境と主体的にかかわる自我としてあるということであり、これはハイデガーがのちに述語化する「世界内存在」とあい覆うものである。つまり「人格」という、日本語の慣用において誤解を招きかねない訳語をあてている Person は、人物の品格、資質を示すものなどでなく、環境世界に向かって対処するひとつのかまえであり、環境への志向性であるとさえ言うことができるであろう。その環境は人格によって構成されるのだが、人格がまずあってそれからその作用によって環境が構成されるというのではない。人格が生成するときすでに同時に環境は構成されているのである。両者は同じ存在の二つの面と言うことすらできる。しかも私という人称的自我は世界に距離をとり、世界に働きかける。その働きかけの作用として、表象作用、感情作用、行為などとともに、「値踏みする」とか「評価する」という作用も登場するのである。その対象は、端的な知覚によって存在信憑されている、当のものである。したがってフッセルにとって、価値とはその都度の対象への、値踏みしたり評価するというしかたの対向 *Zuwendung* によって構成されるものであり、けっしてアプリアリに規範的なものとして意識に先与されているものではないのである。その意味で、われわれは、さきに引用したマルクスの商品の交換価値についての思想、それは「日々の書きつけのうちにのみ実存する」という、徹底したリアリズムの立場を、フッセルも共有していたと言わねばなるまい。

ロツェもまた、価値のありかをここに今ある感覚的表現形式にもとめていたようである。しかし、かれはたとえば左右相称の図形がそれ自身で美しいのではなく、身体の運動や力の結果がそこに投影され、いわば前者が後者の象徴であるがゆえに美的価値を有すると説いた。フッセルはそのような迂回する美的価値を考えていなかった。

まず世界の核心は、感性的に現出し、「眼前に *vorhanden*」という性格を与えられる世界であり、これは端的な経験直観のうちに与えられ、おりにふれて顕勢的に把握されるものである。だが自我のこの経験的世界へのかかわりはいろいろなあたらしい作用、たとえば価値的作用 *wertender Akt*、つまり気にいるとか気にいらぬ *Gefallen und Mißfallen* という作用のうちでもおこなわれる。こうした作用において対象は、価値ある *werte* ものとして、快いものとして、美しいものとして意識される。しかも端的な経験直観のばあいとは異なったしかたで、しかも根源的所与性において与えられている。このばあい端的な直観的表象を土台として、その上に価値作用 *Werthen* という一作用が打ち立てられるわけだが、この作用は前提として、いかなる媒介物にもたよらずみずから活気にみちた動機づけをおこないつつ、そこにおいて価値性格が根源的直観的に自己に与えられるような、価値-「知覚」*Wert-, Wahrnehmung* (われわれの言いかた、*Wertnehmung*=価値ありと受け留める) の役割をしているのである。(『イデーエン』第二巻、一八六頁)

世界の核心はもちろん端的な直観のうちに与えられている。だがその核心をめぐるながら成立する世界に対して、われわれはさまざまな作用のうちでかかわってゆく。そうした作用のすぐれた一つとして価値的作用 *Wertender Akt*、気にいる気にならないの作用がある。この作用において対象は価値あるものとして意識される。フッセルは、この価値作用を特別に *wetnehmen* と名づける。

このことは、われわれが価値問題を考える上で格別に重要である。かれはこの造語によって、知覚 *wahrnehmen* と平行した、等しく根源的な作用を考えたようである。今、ヴァイオリンの音を聞くとしよう。その音が私の情意を深く生きいきと揺すぶるとき、適意 *Gefälligkeit* や美は本源的に与えられている。そして美それ自体はまさしくこの気にいる *Gefallen* という作用を媒介にして根源的に与えられている。同様にヴァイオリンの間接的価値は、われわれがヴァイオリンそのものをひきはじめるのを見て、そこで基になっている因果関係を直観的に把握するかぎり、このような音を産出する楽器として与えられているのである。ちょうどそのように、この楽器の外面的な造作の美しさ、その優雅な形も直接的に根源的に与えられており、そのさいに、適意を動機づける個別的特徴やそれと関連する諸特徴が、造作や形を構成する直観の統一のうちに現実にきわだってくるのであり、動機づけの力を発揮させるのである。（『イデーエン』第二巻 一八六―七頁）

ヴァイオリンひとつとりあげても、そこにはいろいろな種類の美が与えられている。まずそのヴァイオリンの音のひびきがあげられる。この音の美しさが気にいるという作用を介して与えられている。つぎにそのような音を出せるヴァイオリンもまた、間接的ながら価値あるものとして与えられている。第三にそのヴァイオリンの姿形もまた美の対象となる。これら所与としての美のありかたを見るだけでも、フッセルが価値にどのような理解をもっていたか、明瞭になるであろう。もとよりこれをもって、美的価値がつくせるなど、だれも考えもしないであろう。フッセルもまた以上のような価値レベルだけを問題にしたのではない。だが基づけの階梯を一歩いっぽ踏みながら、理念としての楽曲の価値にまで登高してゆかなければならない。そのいちばんの基底の層とはいかなるものか、それを見ることによって、フッセル的価値論の特質がうかわれるのである。価値はアプリアリに与えられるものでなく、気にいる気にならないという適意の作用によって構成されるのである。

四 価値問題のあらたな次元へ

フッセルの現象学に触発されて、さまざまな美学論文が書かれてきた。M・ガイガーをはじめとするミュンヘン学派の価値現象学、また現象学とマールブルク学派のコーヘンをもとにしたオーデブレヒト、さらにはR・インガルデンの美的価値論等、美的体験を他の意識作用からきわだたせて論じようとすれば、すべて価値の問題にぶつからざるをえないのである。じじつ一時期影を潜めていた感のある価値についての議論は、一九七〇年以後ミュンヘン現象学の再興のよびかけとともに、ふたたび活発になってきた。あの圧倒的な影響力を誇ったハイデガーの影がようやく薄らいできたということもあるかもしれない。あるいはまた一九六〇年代以降、芸術概念の転換が活発化し、否応なしに価値への反省が急務となったということもあるかもしれない。

ミュンヘン現象学派の指導者であったアレクサンダー・プフェンダーの生誕百年（一九七〇年）を機縁に、シュピーゲルベルクの提唱を受けるかたちでH・クーンやE・アヴェ＝ラレマント等が主宰して、「ミュンヘン現象学」の再評価をめざす国際シンポジウムがミュンヘンで開催された。その冒頭講演においてクーンは、かつてミュンヘン現象学の理論的指導者のひとりであったヘドヴィヒ・コンラト＝マルチウスのことば「現実的現実性 *wirkliche Wirklichkeit*」をキーワードにして、ミュンヘン現象学を一九七〇

年代の初頭にクローズアップする意義を説いた。かれによれば、現象学運動は、フッサールのたどる超越論的現象学への道と、ハイデガーの現存在の存在論的現象学への道とにわかる（クーンはその後のハイデガーの著作をそこで使用される言語のゆえに既に現象学から遠のいているとする）が、両者とも「超越論的—理念論的インスピレーション」から発するものであり、その根底には「世界の生成の起源を人間の主観性のうちに見いだ」そうとする共通の思想がある。そしてこの二つの考えかたから、「超越論的自我の彼岸、あるいはハイデガー的言いかたをすれば、『現存在』の企投する世界の彼岸に、現実を成立させる基盤がないのかどうか」という問いが成立するはずであったが、どちらもその主観主義的立場に出発点をおくゆえに、この問いをじゅうぶんに展開するにいたらなかった。コンラト=マルチウスは師を批判して、「それ自体意識に超越する実在として存在する、自立的な実在が現実にあるかどうか」という問いを投げかけ、「ノエマ的存在に真事実的存在が対応するかどうか」という、この認識論的問いを、フッサールは等閑視した」とする。実際は、還元によって縮小されていない現実の中でこそ、「現実的現実性」という語で標榜されるものの本質的特質、眼前にある現実を基礎づける本質可能性が把握されるのである。こうしたゆたかな現実の奪還によって、「現実を認識する作用としての認識が同時に現実への身構え（Sichverhalten）となるのであり、このようにして「超越論的現象学が留保してきた、実践的意義をもつ現実性」がとりもどされることになったのである。「現実性についての真実を獲得しようとする試みとは、同時にこの真実から出発して、そしてこの真実の光の中で生きようとする努力でもある。」それは一見宗教的信念の吐露のように見えながら、しかもそれが哲学的問いになりうるのは、「素朴に現実を信じる態度が揺すぶられるときはじめて、このような、人間の現実への適合力が問われる」からなのである。クーンはこのように、現象学の現実との接点の回復の道筋をミュンヘン現象学のうちにもとめ、そこに七〇年代現象学運動のあるべき方向づけをしたのである（「現象学と『現実的現実性』」（『ミュンヘン現象学』所収）一一七頁参照）。

この姿勢は、美的価値論を考察するさいにも大切であろう。しかもコンラト=マルチウスの「一見宗教的信念の吐露のように見える」論述をも排して、初期フッサールが wahr-nehmen と平行させて造語した wertnehmen にこめた意図を継承しながら、美的価値について具体的に、ザッハリッヒに考察をすすめてゆくべきであろう。

[本稿は美的価値論の議論の起こる思想史的基盤、歴史的境位を問うたもので、美的価値の重層性の構造を明示してゆくための、序章をなすものである。]

参考文献

- E. Husserl: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, 2. Buch, Husserliana Bd. 4., M. Nijhoff, den Haag, 1952. [文中名『イデーエン』第二巻]
: Philosophie als strenge Wissenschaft, V. Klostermann, Frankfurt a. M. 1965. [文中名『厳密なる学としての哲学』]
- K. Schuhmann: Husserl-Chronik, Denk- und Lebensweg Edmund Husserls, M. Nijhoff, den Haag, 1972. [文中名『クロニーク』]
- A.W. Schlegel: Die Kunstlehre, Kritische Schriften und Briefe (E. Lohner hrsg.) Bd.2, W. Kohlhammer Verl., Stuttgart, 1963. [文中名『芸術論』]

- K・マルクス著 長谷部文雄訳『資本論』第一部上冊 青木書店 一九五四年
- Ch. v. Ehrenfels: Werttheorie, Philosophische Schriften Bd.1 (R. Fabian hrsg.)
Philosophia Resources Library, München, 1982. [文中名『価値論』]
- M. Heidegger: Holzwege, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1957.[文中名『道』]
- H. Kuhn et al.(hrsg.): Die Münchener Phänomenologie, Vorträge des internationalen Kongresses in München 13.– 18. April 1971, M. Nijhoff, den Haag, 1975. [文中名『ミュンヘン学派』]
- A. Roth: Edmund Husserls ethische Untersuchungen, Dargestellt anhand seiner Vorlesungsmanuskripte, M. Nijhoff, den Haag, 1960. [文中名『エドムント・フッサールの倫理学研究』]
- M. S. Frings: Person und Dasein, Zur Frage der Ontologie des Wertseins, M. Nijhoff, den Haag, 1969. [文中名『人格と現存在』]
- H・ゼーデルマイア著 石川公一他訳『中心の喪失-危機に立つ近代芸術』美術出版社 一九六五年
- P・ビュルガー著 浅井健二郎訳『アヴァンギャルドの理論』ありな書房 一九八七年
- 金田 晋 「翻訳の論理-アウグスト・ウィルヘルム・シュレーゲル」(『今道友信教授還暦記念 美学史論叢』勁草書房サービスセンター 一九八三年)
- 「美的価値論への視角」(『久野昭教授還暦記念哲学論文集』以文社、一九九六年、所収)

6. 美的価値の現象学

<本稿は、京都大学大学院人間・環境学研究科紀要「人間存在論」第6巻への委嘱論文「美的価値についての現象学的考察」を、文化としての都市の景観形成の基礎論として読み直し、ここに収録した。>

はじめに――問題状況

本稿は、フッセルの言説に即して、美的価値について考察することを主題としている。だが、当然のことだが、フッセルの膨大な草稿群の中で、美的価値問題への言及は片々たるものでしかない。だからといってもよい、現象学的美学の方面から美的価値の問題を論究する者は、しばしばオーデブレヒトの論説を取り上げる¹。しかもそれはあながち恣意的、偶然的というわけでもない。フッセル自身、何回か書き直した『エンサイクロペディア・ブリタニカ』草稿のうち第1稿（1927年）の末尾に、現象学関係の文献表を示しているが、美学関係では2冊の書をあげ、M. ガイガーの『美的享受の現象学研究』と並べてオーデブレヒトの『美的価値理論の基礎づけ』をあげており、その意味で、オーデブレヒト書はフッセルからお墨付きをもらっているからである。ロマン・インガルデンは1930年『文学的芸術作品』の出版後、西ヨーロッパにおける現象学と美学の表舞台から姿を消していたが、1956年ヴェネツィア開催の第3回国際美学会議に「美的価値と芸術作品におけるこの価値の基づけの問題」という演題をひっさげて再登場、上記書が没価値的であるという批判に対する自身の反批判を展開し、注目を集めたが、そのあと美的価値問題は、あまり表面化することはなかった。たとえば、戦後の現象学運動を牽引したハイデガー、サルトル、メルロ＝ポンティ、フィンク、ラントグレーベ等々、かれらは芸術作品や美的現象について語ることは多いが、美的価値についてほとんど語ろうとしない。それはなぜか。価値についての議論は新カント学派の専売特許で、そもそも現象学的問いには相応しくないのか。

一つの理由は、現象学的問題設定が存在論的問題設定へと移行したことがあげられよう。価値は規範的原理とされなにかぎり、評価とつながり、あくまで主観の意識作用によって構成されるものだからである。主観－客観の認識論的対立図式が効力を失う場面では、価値の居場所がなくなる。したがって、価値問題を論じると言うことは、美や芸術現象をもう一度意識現象として捉え直すことを意味している。ところで存在論的枠組みの敷居を踏み越えようとしなかった当のフッセルは、美的価値、一般に価値に対してどういう態度をとっていたのか。

一般に後継者あるいは批判的研究者の論説は、より体系的、より精緻、したがってより権威的になるが、その提唱者のもっていた、不安げであるが、ひたむきな原石の輝きが失われてくる。いずれの思想にも言えることであるが、とりわけ当の思想家自身の価値観が深部に働きかける美学思想には、その思想家の党派性がほの見えて、かえって生き生きしてくる。すべての芸術動向に公平な立場の芸術についての発言を、私たちは信

¹ Rudolf Odebrecht, Grundlegung einer aesthetischen Werttheorie I, Berlin, 1927.

じることができない。その立場の「偏局性」が逆に理論の普遍性に力をあたえることになる。フッセルの美的価値観を論じようとするのは、そのあたりを見極めたいと思ったからである。フッセルもまた、フェルマンの『現象学と表現主義』²が見事に分析しているように、たしかに時代の一つの主張を生きていた。

もちろん、フッセルにまとまった美的価値についての論説があるわけでない。そもそもフッセルの価値論自体が、生前公刊された著書論文では背後に退いている。『論理学研究』、『厳密なる学としての哲学』、『イデーエン』以来、フッセルは認識論の哲学者と見なされることが多く、最晩年、『フッセリアーナ』第1巻に収録された「デカルト的省察」の中でも、みずからの現象学を「ほとんど新しいデカルト主義」(Hua I, 43)とよんでいた。

H. シュピーゲルベルクはその著『現象学運動』³の中で、ゲッティンゲンの現象学グループの「数学的、科学的傾向」との比較においてであるが、ミュンヘンの現象学グループがミュンヘンというゲニウス・ロキ(土地の気風)にも影響されて、「価値や美学の問題に強い関心をもっていた」(vol.1, p.172)と指摘している。フッセル自身もこのグループの研究者と意見を交わしながら、価値問題、美や芸術の問題に思いをめぐらすことがあったであろう。実際、このグループの、1910年代の総帥であったマックス・シェーラーをはじめ、ガイガーやディートリッヒ・フォン・ヒルデブラント等は多くの価値論的論究を遺している。それらに多くの影響をあたえたはずのフッセルのほうは、公刊論文に関するかぎり、散発的にしか価値問題への言及をしてこなかった。かれはそもその出自が数学であり、その現象学の本領が認識論にあるのは当然で、しかも当の認識の開始が現象学的還元であり、「無関心な傍観者」(Hua1, 73)の活動とあれば、倫理的、価値的状況からは遠い。

日本でも、現象学的倫理学としてはM. シェーラーやハイデガーの論説を対象とする研究が主流であったことは、こうしたヨーロッパ自身の学的状況を反映している。フッセル自身の思想に依拠した研究は、私の知るところ、1980年前後に執筆された吉沢伝三郎の『生活世界の現象学—フッサールの危機書の研究』⁴の付論として収録された二つの小論「価値と人格」、「価値論の存立根拠」ぐらいである。

そのような事情があるにもかかわらず、本論考はフッセルのかぎられたエクリチュールの中から、フッセルの美的価値についての考えをあぶり出すことを目指している。このことは、たんなる懐旧趣味でもなければ、「なんでも研究になる」式の思いから出たものでもない。フッセル自身もそこに巻き込まれていたわけであるが、この時代、詩 Dichtung と散文あるいは文学 Literatur の対比が意識され、前者の領分の確立が模索されていた時期である。この問題は、20世紀が終わろうとする今も、なお新鮮な問題である。

1. フッセルの価値論への関わり

フッセル自身価値問題についてあまり関心を抱かなかつたと結論することは、事実

² Ferdinand Fellmann: *Phaenomenologie und Expressionismus*, Verl. Karl Alber, 1982.

³ Herbert Spiegelberg, *The phenomenological movement - A historical Introduction*, 2 vols, 2 ed. Martinus Nijhoff, den Haag, 1969

⁴ 吉沢伝三郎、生活世界の現象学—フッサールの危機書の研究、ライブラリ現代の哲学、サイエンス社、昭和56年

反する。⁵生前に公刊された著作には、正面きった論述が少ないとはいえ、かれは『倫理学研究』を公刊する10年ほど前から、倫理学および価値論についての講義を行っていた。A. ロートの作製した倫理学関係講義年表⁶によれば、かれは1889/90年冬学期に「倫理学」講義を週3回行ったのを皮切りに、1924年夏学期まで、ゲッティンゲン、フライブルクの両大学にまたあがって、くりかえし倫理学や価値論に関する講義をおこなっている。⁷

それにもかかわらず、かれの倫理学講義の内容は長く公刊されないままであった。これらの草稿あるいはノートは、生前の講義を直接聴講したか、フッセル・アルヒーフでそれらにじかに触れることをゆるされた者以外には、長く藪の中であった。

そのフッセルの倫理学や価値論についての草稿が1988年、「フッセリアーナ」の第28巻として、『倫理学および価値論講義1908-1914』（以下『倫理学講義』と略記する）という表題で公けにされるに及んで、事情が一変した。これによって、私たちははじめてフッセルの価値論への基本的考え方についてのテキストをえることになった。1970年代後期には、吉沢はロートやフリングスのフッセル研究を媒介にしてしか、フッセルの

⁵ たとえば下店栄一は『現象学事典』（弘文堂、1994）の「シェーラー」の項で、「もともとフッセルには関心の薄かった倫理学、人間学と環境論、社会学や歴史といった人文科学」というフッセル像を提出している。

⁶ Alois Roth, Edmund Husserls ethische Untersuchungen--dargestellt anhand seiner Vorlesungsmanuskripte, Maartinus Nijhoff, den Haag, 1960. S.X.

⁷ ibid. S.X. ロートがそこで示した、フッセルの倫理学講義の年表は、以下のようである。

| | | |
|--------------|--|------|
| W.S. 1889/90 | 「倫理学」 | 週3時間 |
| S.S. 1891 | 「倫理学の根本的諸問題」 | 2時間 |
| S.S. 1893 | 「倫理学の根本問題」 | 2時間 |
| S.S. 1894 | 「倫理学と法哲学」 | 3時間 |
| S.S. 1895 | 「倫理学」 | 2時間 |
| S.S. 1897 | 「倫理学と法哲学」 | 2時間 |
| S.S. 1902 | 「倫理学の根本的問い」 | 2時間 |
| W.S. 1903/04 | 「カント『実践理性批判』に関する哲学的演習」 | 1時間 |
| W.S. 1908/09 | 「倫理学の根本的諸問題」 | 2時間 |
| S.S. 1909 | 「カント『道徳形而上学の基礎づけ』に関する哲学的演習」 | 2時間 |
| S.S. 1911 | 「倫理学と価値論の根本的諸問題」 | 2時間 |
| S.S. 1914 | 「倫理学と価値論の根本的諸問題」 | 2時間 |
| S.S. 1914 | 「カント『実践理性批判』および『道徳形而上学の基礎づけ』に関する哲学的演習」 | 2時間 |
| S.S. 1919 | 「倫理学の根本的諸問題哲学演習」 | 2時間 |
| S.S. 1920 | 「倫理学序説」 | 4時間 |
| S.S. 1924 | 「倫理学の根本的諸問題」 | 4時間 |

倫理思想を垣間見ることのできなかつたことを思うと、本第28巻刊行の意義は大きい。⁸

『倫理学講義』には、フッセル倫理学の全貌をほぼ示す上記の1908/09年冬学期、1911年夏学期、1914年夏学期の倫理学講義が収録されている。ただしその収録の順序は1914年講義草稿がA篇、1911年講義草稿がB篇、1908/09年講義草稿をC篇として、クロノロジカルには逆転している。それは、1914年講義分が1908/09年講義の第1部の改作の最終稿であり、1911年講義分は1908/09年講義の序文にあたる哲学の理念に関する部分の拡充稿であり、C篇の1908/09年講義の第2部につづくことによって、ほぼフッセルの倫理学を通覧できるように配慮されたからである。またこの配列からもわかるように、フッセルの価値論の輪郭が1908年段階にできていたことが推測できる。ただし『倫理学講義』の编者U.メルレによれば、1914年以降、フッセルはフィヒテの倫理学思想に深く共鳴するようになり、多くの草稿を遺しており、「フッセリアーナ」にこのための1巻が別に準備中とのことであるが、今はこれに触れないことにする。

さて、1908年段階にもどろう。それに先立つ1906年9月25日づけのかれの日記には、自分を哲学者とよびうるためには解決しておかなければならない「普遍的課題」があることに言及する箇所がある。「私は理性批判のことを言っている。論理的理性と実践的理性、それに評価的理性wertende Vernunft一般の批判である。理性批判の意味、本質、方法、主要視点を一般的諸特徴において鮮明にすることなくして、また理性批判のための一般的構想を熟考し、企画し、基礎づけることなくして、私は真実にまた誠実に生きることができない。」(PA 297) これはかれが難航の末、ようやく6月にゲッティンゲン大学の哲学の正教授に昇任した直後に書かれたものであり、その高ぶった調子が響いてくる文章である。かれは同大学の年長の同僚ナトルプの批判をいれて、当時カント研究を行っていた。理性批判の3部門への言及は、カントの3批判書を思い起こさせる。しかし「評価的理性」とは実践的理性と美的理性を包括するものである。これは、後述するように、『倫理学講義』でも一貫しているのであるが、この日記の執筆時からまだ日を経ない翌年1月にフーゴー・フォン・ホーフマンスタールにあてた書簡⁹の中でも、「『実践的』ならびに『美的』、一般に『評価的理性』」というふうに、実践的理性と美的理性を評価的理性のもとに一括している¹⁰ことからわかるように、フッセルは理性批判の領域を大きく2部門として考えていたようである。そのあとの1907年夏学期、かれは「現象学と理性批判の諸問題」という講義をおこない、理性批判の一步を公然と歩きはじめる。その延長で、われわれは1908/09年冬学期の講義「倫理学の根本的諸問

⁸ 吉沢の前記書は1981年に出版されたが、その付論の後者のほうは1978年の東京都立大学大学院での演習をもとにして文章化されたものだという。また本論の「生活世界の現象学」の第7節「人格と倫理」は『講座現象学』の第2巻(1980年)に収録された論考である。その論考は基本的に『イデーエン』第1巻を下敷きにし、アロイス・ロートとフリングスの研究を介してフッセルの遺稿に接するしかなかった。『講座』収録論文には次のような注が付されている。「フッセルのこの倫理学的研究に関しては、関連の諸遺稿を直接見るを得ないので、フェノメノロギカの第7巻として公刊されたアロイス・ロートの先の研究による。Alois Roth: Edmund Husserls ethische Untersuchungen, dargestellt anhand seiner Vorlesungsmanuskripte, M.Nijhoff, Den Haag, 1960.」なお吉沢が同時に参照したフリングス書は次のものである。Frings, Manfred S.: Person und Dasein, Zur Frage der Ontologie des Wertseins, M.Nijhoff, Den Haag, 1969.ともあれ、つまり吉沢は、研究者の手で整理された研究書を介してしか、フッセルの倫理学に接するしかなかったのである。

⁹ 金田晋 フッセルのホーフマンスタールあて書簡一通、みすず320、1987初出。金田 芸術作品の現象学、世界書院、平成元年収録。なお、拙論には、当時のフッセルの心境およびホーフマンスタールとの出会いの状況について触れている。

¹⁰ 金田晋、芸術作品の現象学、世界書院、平成元年、41頁。

題」を位置づけるべきであろう。1907年夏学期の講義では「超越論的現象学」をはじめて公然と言明し、方法としての「現象学的還元」がはじめて公表される。その構想の仕上げが1913年に発表された『イデーエン』である。だとすれば、『倫理学講義』に収録された主要テキストは、現象学的認識論に平行してすすめられた現象学的価値論であるということができよう。

しかもこのころ、理性批判の中での価値問題が、フッセルにとってどれほど気がかりであったか、シューマンの『クロニク』¹¹に記載されているフッセルの日記あるいはメモの事項を見るだけでも明らかである。その1902年から1911年ころまでの記事には、価値(Wert)とこの語を含む種々の合成語が出てくる。今、これらの語を年代順に拾ってみよう。

「私の倫理学講義をまったく新しくおこなうことに着手し、マイノングの、価値理論Werttheorieに関する心理学的・倫理的研究を最大限利用した」(1902、復活祭のころ)「判断作用としての価値保持作用urteilendes Werthaltenと感情作用としての価値保持作用Werthalten」(1902、復活祭のころ)、「満足=気に入ることGefallenと欲望」(1902、復活祭休暇)「価値作用Wertenと感情作用」(1906.3.14)、「美的客観性：I 基づける(理論的)客観性、II 価値論的axiologisches客観性」(1906.4.16)、「私は『理性批判』のことを言っている。論理的理性と実践的理性、価値的wertende理性一般の批判」(1906.9.25)、「価値科学Wertwissenschaftと主題の中に価値をいれない科学」(1907)、「フーゴー・ミュンスターベルク『価値の哲学』の数章を読む」(1908、復活祭休暇)、「テオドール・レッシング博士『価値論研究』に関してそれがフッセルの講義と演習に依拠していることへの説明」(1908.4)、「フーゴー・ミュンスターベルク『価値の哲学』を一挙に読破」(1908.8.24-28)、「リヒャルト・クローナーがかれに『論理的普遍妥当性と美的普遍妥当性』を贈る(1908、秋)、「実存的価値作用Werten」(1908.10ころ)、「価値作用と価値否定作用に関してアンナ・ホッフアのおこなった駁論に対して、フッセルは答えようとする。」(1909.1.14)、「物現象学と価値現象学<中略>価値直覚Wertintuitionと物直覚」(1909.10ころ)、「価値作用と価値Werten u. Wert)についての省察」(1909.11ころ)、「価値作用と価値対象としての諸価値についての、少なくとも32枚の草稿」(1909.10.10ころ)、「作用に純化して十分生活を満喫しながら生きること。自由な帰依としての情緒作用への没頭。禁欲、判断停止、喜びの停止(享受における禁欲。価値と価値的事象の享受」(1909.12ころ)、「欲望と満足」(1910.1ころ)、「善と美、意志の価値と 満足の価値Willenswerte u. Gefallenswert」(1910.8)、「価値の存在論、形式のおよび材質的価値論」(1910.9.22)、「学の理念の事況に即しての対象の分類、A 事物的存在論(A' 自然構成的理性)、B 価値論(B' 価値構成的理性)」(1910.10初め)、「美的価値作用と善の価値作用についての論理学 講義(1910/11冬学期)」(1911.2.21)、「意識の仕方としての価値作用、喜び、好み、意志作用についての論理学講義(1910/11冬学期)」(1911. 2. 23)、「自発的価値作用と被作動性についての省察」(1911.9初め)、「事象構成と価値構成のための受 動性、思考の種類および情意作用」(1911.9)、「価値統握と価値統覚」(1911.12初め)、「価値と情意作用、価値統覚と情意態度」(1911.12.6以後)。

¹¹ K. Schuhmann, Husserl-Chronik--Denk- u. Lebensweg Edmund Husserls, M.Nijhoff, den Haag, 1977.

以上の記事からもわかるように、「価値」に関連する語や意見は1911年ごろまで頻出する。ここでは煩雑になるためあげないが、価値形成に関連する作用の一つである、「感情」系統の語を加えれば、もっと多くの記事が引き出せるであろう。ともあれ、1912年以降、「価値」の語は『クロニク』の記事から目立って減って行く。

このことからフッセルが価値問題に少なくともある時期、並々ならぬ関心をもって来たことは推測できるし、また価値にどのような見当をつけていたかがうこともできる。すなわち価値Wertは価値作用Wertenによって構成されるということである。ノエシスーノエマの意識の図式がここでも適用される。だからフッセルは価値が意識の作用に先立って超越的に存在するとかアプリアリにあたえられているなどとは考えていなかった。ではどのように構成されるというのであろうか。それが本論のテーマである。

2. 美的価値の基本的構造

a) 価値の志向的作用性格の2層性

さて、価値論は一般に形式的価値論と実質的価値論に分けられる。フッセルの価値論について、ロートは、草稿群を精査しながら、形式的論理学に平行するフッセルの形式的価値論への言及を丹念に拾い上げているが、そこに見るべき特徴はとくにない。また新カント学派の、とくにヴィンデルバントのようなアプリアリな規範としての価値も、フッセルの場合は問題にならない。むしろフッセルの価値論の特徴は、シェーラーの価値論もそうであったが、実質的価値論の側にある。

一般にフッセルは意識の本質を志向性Intentionalitätに求める。価値についても同じことが言える。いずれの志向的体験も同様であるが、価値体験も、主観（自我）は志向の対象たる価値に方向づけられる。価値体験がどのように発生して行くか、継ぎのように記されている。「価値体験という作用のなかでは価値的なものに、喜ぶという作用のなかでは喜ばしいものに、愛という作用のなかでは愛されるものに、〈中略〉われわれは対向してzugewendetいて、しかもすべてを把捉しているわけでない。志向された客體、価値的なもの、喜ばしいもの〈中略〉はむしろ独特の「対象化的」視向Wendungのなかではじめて、そうと把捉された対象となる。」(Hua3 66)つまりはじめから価値が存在するわけではない。まず意識は対象に注意を向ける。「評価作用のなかで価値あるものに向かう」と言われるとき、「価値あるもの」と一応は言われているものの、その段階ではまだ価値は体験されていない、ただの「もの」であるはずである。評価作用が向けられて、「もの」ははじめて「価値あるもの」と対象化されて、把捉される。だからつづけてこう言い変えられる。「価値体験しつつ一つの事象に対向すること、その点で、その事象の把捉がたしかに含まれている。しかし単純事象ではなく価値的事象あるいは本来的な価値が価値作用の志向的相関者なのである。」(Hua3 66)「価値体験しつつ一つの事象に対向する」という段階では、「一つの事象eine Sache」と言われる。そこでは事象がまず把捉されている。しかし価値作用が対象化し、相関者として構成してゆくのは、「価値的事象werte Sache」あるいは「価値」である。フッセルの価値把捉には、この2段階がある。さらに追い打ちをかけるように、「単純〈事象〉」と「充実した志向的客體」という二重の意味の「志向的客體」あることを指摘しつつ、次のように言う。「われわれは価値体験の作用のうちで事象に方向づけられるとき、その事象への方向づけとはそれに注意する、それを把捉するということである。しかしわれわれは〈中略〉価値へも「方向づけられている」。」(Hua3 67)

この関係を、基づけFundierungという概念をつかって言い換えることができる。先に『クロニク』の1906年4月16日づけの記事として紹介したが、フッセルは自宅にラウベルトとフィッシャーの訪問を受けて、美的客観性をテーマにした議論のなかで、基づける(理論的)客観性とそれに基づけられた価値論的客観性の2層構造が論じられたとあるが、これは同じことを言っているのである。

b) 価値知覚Wertnehmen

フッセルは、wertenとほぼ同じ意味で、werthalten、とくに「価値知覚wertnehmen」という語をつかう。これは知覚するという意のwahrnehmenとの平行性を強調して造語された。かれは『イデーエン』第1巻(1913年公刊)時には既に脱稿していた第2巻の草稿(1912)において、このWertnehmenの語を「既に10年よりはるか以前に講義で使用していた」とことわり書きをした上で、この語で言い当てようとした事態を次のように説明している。「もっとも根源的な価値構成とは情意Gemuetのなかで、感情する自我によって理論化以前に行われる享受的没頭die vortheoretische geniessende Hingabe des fuelenden Ichsub-jektesである」、と。あるいはこうも説明されている。「この語は、信憑的局面において自我が対象そのもののもとに臨在するDabeisein根本的あり方である知覚の、感情局面に所属するアナロゴンのことを指している。」つまり「情意局面Gemuet-sphaereにおける感情作用のことで、自我は、この感情作用によって、「自己」感情しつつ対象に臨在していることを意識して生活している。」¹²

価値知覚は、さしあたり空虚である。「価値知覚的意識において直観は「不十全に」、つまり予想的に、それゆえ感情の把持以前の空虚な地平をともなっていく。この空虚な価値知覚は、ちょうど漠然とした表象が直観的表象によって充実されるように、享受Geniessenによって充実される。こうした状況は、知覚Wahrnehmungとパラレルに論じられる。なおシェラー倫理学の中核的概念となった価値感得Wertfuehlenは、フッセルに言わせれば、すべての価値意識に含まれており、原初的でない価値意識もそこに混じりこんでくるという理由で、フッセルの価値の用語リストからはずされた。¹³

次にこのような情意態度は、いずれの態度も、そう変更されうるのだが、理論的態度に変更されることができる。「すべての作用は、もともと理論的作用でないものであっても、態度変更によって理論的作用へと変換されうる。」そのことを、フッセルは絵の鑑賞を例にして説明する。「われわれは一枚の絵を享受しながら鑑賞することができる。そのときわれわれは美的満足の遂行のうちに、まさしく「享受的」である満足の態度において生きている。それからわれわれはその絵を美術批評家あるいは美術史家の眼で「美しい」と判断することができる。そのときわれわれは理論的態度、判断の態度において生きているのであって、もはや評価的、満足的態度を遂行しているわけでない。」つまり絵への態度には2種類あって、一つは情意的態度、もう一つは理論的態度というわけであり、美術批評家や美術史家の判断は後者にあたる。われわれはWertenという語を、

¹² E. Husserl, Ideen II, Husserliana 4, M. Nijhoff, den Haag, 1952, S.9.

¹³ ibid., S.10. なおWertfuehlenの概念は、M.Scheler, Der formalismus in der Ethik und die materiale Wertlehre, 1913/16. in: Jahrbuch fuer die Philosophie und die phaenomenologischen Forschung, 1-2.において登場するが、この論文の公刊以前に、フッセルはシェラーからこの概念を聞いていたであろう。

両義的な混乱をそのままにつかっている¹⁴。これを明確に区別しておかなければならない。「われわれが"Werten"や"werthalten"を、情意態度という意味に理解し、しかもわれわれが現に生きているうえでとっているような態度として理解するならば、それは理論的作用のことではない。だがこのWertenを、しばしば両義的につかわれているが、価値ありとみなすFuer-wert-halten判断作用、価値について述定する判断作用の意味で理解するならば、それによって理論的態度が表明されているのであって、情意態度が表明されているのでない。」¹⁵

しかし、この理論的態度は何を把捉するのか。情意態度で享受しているものをただ明確になぞり直しているだけなのか。芸術作品について考えてみよう。「芸術作品は直観されたものである。だが単純に感性的に直観されたものでなく<中略>、価値論的に直観されたものである。」価値論的にaxiologisch直観されたものとは何か。「美的に満足しつつ、それに熱中していたり、作用の意味での美的喜び美に積極的に浸っているとき、客体は享受の客体Objekt des Genieesensであると、言われた。他方美的判定、美的査定においては、客体はもはやたんに享受的に帰依しているのではなく、特別の信憑定立的な意味で、存在している。直観されたものは美的玩賞の本来の（相在So-seinを構成するという）性格においてあたえられている。」つまり価値論的に直観されたものとは、対象の「相在So-sein」ということである。「それが新しい「理論的」客体性であり、高次の独特な客体性である。」¹⁶

フッセルは、情意態度での美的享受をそのまま記述し、理論化することをすすめているのでない。美的判定aesthetisches Beurteilenはけっして情意態度のコピーではない。理論的態度に変更するということは情意態度から離れることを意味している。だから、理論的態度では、芸術作品は情意態度とは別の仕方では把捉されることになる。つまり下位の層として、純感性的な直観bloss sinnliches Anschauenによって端的に把捉される純事象blosse Sacheがあり、美的価値把捉や判定にすすむと、価値の相在性格をそなえた事象、つまり価値的事象werte Sacheが高次の客体として把捉される。しかしじつは、この高次の段階で、情意的態度と理論的態度は相互に関係してくる。「価値客体をそれ自体として原的に構成する意識は必然的に情意局面に所属している成分を併せ持っている。最根源的な価値構成は、情意のなかで、感情する自我主体が理論化以前に享受的に行っている帰依Hingabeという仕方では遂行されている。」¹⁷

c) 美の価値作用と善の価値作用

だが『倫理学講義』におけるフッセルの関心はあくまで倫理学の方面であり、美学のそれでない。しかし、1906年9月にかれがノートに、「理性批判」の3部門として記した論理的理性と実践的とならぶ価値的理性は、善と美の領域をカバーしている。「形式的価値論と実践学に関する講義における私の価値論における謬見」（1914年ころ）と題される草稿の冒頭で、フッセルは明確にこう語っている。「私は価値作用Wertenという術語をひじょうに一般的につかっている。そのため、この術語は美の価値作用Schoenwertenと善の価値作用Gutwerten（「実存的に関心づけられた『価値作用 existenzial interessiertes"Werten』」）を含んでいる。だがそのとき、欲望や欲求をも含

¹⁴ ibid., S.9.

¹⁵ 以上、ibid., S.10.

¹⁶ 以上、ibid. S.9.

¹⁷ ibid., S.9.

むほど広義には考えていない。」(Hua28, 154) この引用中の括弧内に注記された「実在的に関心づけられた価値作用」という規定が美の価値賦与作用と善のそれを分ける分水嶺の役割を担う。これにつづく文は長いが、美の価値賦与作用の特色を知る上で重要だから、引用しよう。

「1) 一つの価値作用がある。私はこれを本講義で「美の価値賦与作用 Schoenwerten」と名づけた。この価値作用は、実在あるいは非-実在を考えにいれない作用のことである。今、私は「麗わしい」女性像を表象する。その像は私には「あたかも存在するかのようにquasi-seiend」として立ち現れる。その像は虚構されているist fingiert。しかし、そうであっても、私はその像の非存在Nichtseinを措定するわけではなく、非存在という仕方においてこの像に態度をとっているわけでもない。その際、美的に満足することaesthetisches Gefallenは一つの「態度をとることStellungnehmen」であり、表象されたものをそのよくなものとして、表象のされ方においてim Wie der Vorgestelltheitすることである。」(Hua28, 154)

価値作用には二つの作用がある、とされる。その両作用の一つ、美を体験する価値作用は、その対象が実在しているかしていないかを考慮に入れないで、おこなわれる。『モナ・リザ』あるいは『ジョコンダ夫人像』を見て、そのモデルになった女性が実存するかどうか、あるいは実在したかいなかに、美の価値賦与作用は顧慮することはない。つまりそのような女性が実在したかどうかで価値が左右されるわけでない。芸術は幻想、虚構だというコンラート・ランゲの説も当時ずいぶんと支持されていた。フッセルもまた虚構と考えを支持している。だが、そうだからといって、この女性像を実在しないと措定しているわけでない。女性像はあくまで「あたかも存在しているかのようにquasi-seiend」立ち現れるのである。要するに実在しているか実在していないかに無関心であるということである。

美的に満足すること(気に入ること)は一つの態度の選択であり、他の態度をとらないことの表明である。つまり実在措定をおこなわないことの態度決定である、とフッセルは考えたのであろう。

だから次に、そこに実在措定がもちこまれるとどうなるかについて論じられる。

「2) 善の価値作用。存在と非存在を情意態度の中に引き入れてみよう。そうすれば、事態は別のものとなりうる。今、一つの実在的な存在、時間的な存在を例にひいてみよう。それは現存的存在であるか、過去の存在であるか未来的存在であるかいずれかである。たとえば、私は、Aが現存的である等々と確信して、次のように言うことができる。すなわち、Aがある、あるいはあった、あるいはあるであろうということが「正しいrecht」とすれば、それは善いということだ。

単純な場合を考えてみよう。Aがそれ自身の内容の面から、一つの「内容の評価Inhaltswertung」、一つの「美の評価Schoenwertung」を受け、積極的価値があるpositiwertと意識されるという場合である。ただしその際Aが実存しているかどうか(現在、過去、未来の)は顧慮されていない、としよう。Aは、その「表象内容」にしたがって、まさにそこに現出するがままの、現出する内容(現出するものそのもの)として、満足されるes gefaellt。それは「価値」として立ち現れる。次ぎに、そこから帰結する評価Konsequenzwertungは、先にあげた種類の評価である。つまり「自身において美しいもの、その現出面が美しいと満足のゆくもの」が現実にある(時間様相から見て)こ

とが正しければ、それは善い、という判断である。しかしもっと精確に言えば、こうなる。すなわち実存的な態度の確信が基礎にあるとき、美の評価は、私がいつも語っていることだが、善の評価へと変貌する。実存的態度決定の様相が基礎にあるとき、私たちは善の評価の様相に移っている。Aがあると想定されるとき、Aはよいということになる、等々。」(Hua28, 154)

ここで、フッセルは執拗に、美の価値作用と善の価値作用を区別し、美の評価もその基礎に実在的態度がある場合には、善の評価になってしまうと言い、現象学は対象の実在措定を排去する点で、むしろこの美の領域に近似している、とした。この姿勢は、かれが1907年1月、つまりその4月からの講義で現象学的還元を武器に、超越論的現象学の構想が公然と語られはじめる直前、ホーフマンスタールにあてた書簡の中で、一方は文学、他方は哲学のちがいがいこそあれ、実在的態度を排去する点で共通していると何度もくり返して以来、晩年の『デカルト的省察』に至るまで、変わるところがなかった。

ホーフマンスタール宛の書簡で、フッセルは、多年の苦闘の末、ようやく「現象学的方法」を獲得したが、この方法的態度が「あなたの芸術が純粹に美的なものとして私どもにとらせている（対象や世界に対する）態度とまことに近似しています」と記している。「純粹に美的な芸術作品を直観することは、知性のあらゆる実存的態度、それにこのような実在的態度を前提とする感情や意志の態度を厳密に排去することによって遂行されます。あるいはもっと適切に言えば、芸術作品は、この実在的態度を排去してえられる純粹に美的な直観の状態の中に私どもを転位させるのです。」¹⁸われわれは現実生活では徹頭徹尾実在的態度にとらわれている。自分たちの眼前におかれている事物、政治経済や科学技術や社会問題などの時事的な話題としてとりあげられる事件、事物は、実存的規定を逃れることができない。たとえ批評家がどれほど客観的で、私心のない公正な発言をしてもである。われわれは予期していたこと、していなかったことが今現実にあるから喜ぶのであり、そうしたことが現実に起こらないので悲しむのであり、あることが現実になってほしいと願望するのである。このような実存的態度に基づく情緒や感動は、「純粹に美的な直観とそれに対応する感情がとる精神態度の対極にある」、¹⁹そうフッセルは断定している。フッセルは、哲学における現象学的方法の同族を、ホーフマンスタールの文学的手法に確認して、大きく勇気づけられたのであろう。

そしてこの感慨が一時的なものでなかったことは、ベッカーの証言がよく伝えている。この証言によれば、フッセルが講義でしばしばこのように語っていたという。「すべての『現象学的還元』は美的なものにとっては自発的に充たされている。美的対象はおのずからにして超越論的にも形相的にも還元されている。」²⁰

『デカルト的省察』で、反省に自然的反省と超越論的反省の2種のあることを説くところがある。かれはまず端的な知覚 *geradehin Wahrnehmen*（想起、述定、評価等の作

¹⁸ 金田 晉 フッセルのホーフマンスタールあて書簡一通、みすず320、1987初出。金田 芸術作品の現象学、世界書院、平成元年、40頁（以後、後記書の頁を示す。また論述に合わせて、訳語等で引用文は若干の変更を加えている。）

¹⁹ 同上書、41頁。

²⁰ Oskar Becker, Von der Hiinfaelligkeit des Schoenen und der Abenteuerlichkeit, in:

Dasein und Dawesen- Gesammelte philosophische Aufsaeetze, Neske, 1963. S.22.

用もこれに属する)とこの知覚への反省を区別し、前者でたとえば家とか机が把握されるのに対し、後者ではじめて自分が机の方に知覚的に視線を向けていることを把握すると説く。しかしこの反省が、「ボクハ向コウノ一軒ノ家ヲ見ル」とか「コノメロディーヲ聞イタコトヲ憶エテイル」と言う場合のように、「私たちは存在的として先与されている世界の基盤の上に立って」、行われている。それに対して、「超越論的—現象学的反省において、われわれは世界の存在と非存在に関する一般のエポケーによって、この基盤なしにすませている。」(Hua 1,72)

美の価値作用にもどろう。そこでは「Aがある」という文章形式はとられない。だから「一般的に判断すれば<中略>、そもそも美しいものがあると言ってしまうと、もうそれは善きものとなってしまふ。すなわちあるものがそもそも美しいとすれば(それがそもそも積極的な美の評価を認める内容をもっている)とすれば、それはもうよいことである。」(Hua28, 154)

だから「・・・がある、があった、があるであろう」という文章形式のなかにとりこまれる前のAが、美の価値作用の在処だということになる。このAという内容の評価がここでは問題になる。

3. 「関心Interesse」に関するフッセルの語法

フッセルにとり、現象学は意識の現象学であり、意識の本質は志向性にあるとされた。したがって、美的価値を考える場合にも、かれはヒュームやカントの側に立つ。しかしそうであればこそ、カントが美的趣味判断の第一の契機とした「無関心性」をどのように解釈すべきか。この問題は、たんなる帳尻合わせの議論ですむものでなく、現象学の存立に関わる問題であった。だからフッセルの教えを受けて美学研究に貢献したM. ガイガー、O. ベッカー、E. フィンクらは、いずれもカントの「無関心性」に鋭利な言及をしている。フッセルは「無関心性」をどう考えたのか。

フッセルは、二つの価値作用、美の価値作用と善の価値作用を分ける分岐点を、前者の实在措定への無関心、後者の関心に求めている。つまり前者では、対象の存在に無関心だと言うのである。対象には関心があるということである。

周知のように、カントはになんらかのかたちで主観に関係づけ、満足の感情を呼び起こすものとして、快適、美、善をあげ「これら3種類の満足のうち、美に臨む趣味のそれだけが、ただ無関心で自由な満足である」(KU15)とした。かれはこのトリアーデを対照させて言う。一つ、「快適とはひとを喜ばせるvergnuegtものであり、美はひとに満足をあたえるgefaelltものであり、善は高い評価をうけるgeschaetztものである」(KU15)。

二つ、「快適は理性を欠ける動物にも妥当し、美はただ人間、換言すれば、動物的にして、しかもなお理性的な者<中略>にのみ妥当し、善はしかしあらゆる理性的なる存在に対して妥当する」(KU15)。三つ、「それゆえ満足についてこうも言われよう。上記の三つの場合に、それぞれは傾向Neigungあるいは恩寵Gunstあるいは尊敬Achtungに関係している。けだし恩寵だけが唯一の自由な満足である」(KU15)。快適に関して、たとえば飢えは最良の調理人であると言われる。空腹のとき、食べられればすべてが美味、という意味である。そこには趣味を標準にした選択はなく、したがって自由な満足はない。

快適は快いものが現前(現在)していて快適であるし、現前していなければ不快であろう。現前していると思っていたものが、現前していなければ落胆、幻滅するであろう。

快適は心の流れ、「傾向Neigung」に沿うときの情動であり、現在が相応しい。過ぎ去ったものへの追憶に耽ることも快適の範疇に属するであろう。しかし追憶というあり方が、過去を現在化していることにかわりない。善もまた存在にかかわる。物のあり方、人の行為が正しければ、それがよいとされ、その存在が問われている。善に関して言えば、たしかに眼前の客観からひとは自由であるかもしれない。だが「あるもののためによい（有用性）」というように目的を外に置く場合、「それみずからにおいてよい」というように目的をそのもののうちに置く場合、そのどちらの場合にも、満足は目的に束縛されていることにかわりない。美の満足だけが、自由な満足をあたえることができる。カントは、これら3種の満足のうち、美を判定する趣味だけが「無関心でuninteressiertで自由な満足」とよんだのである。その場合の「無関心」とは、表象を客観づける（悟性的認識）ことへの無関心であり、「直感的aesthetisch」に表象を主観へ、それも快不快の感情へと関係づけることを明示したのである。表象の客体への関係に無関心であるから、カントにとって対象と表象の差異は問題にならなかったのである。だから趣味判断の第1の契機の説明を、カントは「眼前の対象あるいは脳裡に浮かぶ表象を、一切の関心を抜きにして、好き嫌いWohlgefallen oder Missfallenによって、判定する能力」とするとき、対象と表象の差異が問題とならなくなったのである。

そもそも翻訳は、とくに原文の展開のキーワードをなす語には、どうしても堅苦しくならざるをえないが、この「一切の関心を抜きにしてohne alles Interesse」も例外でない。そのために日本語の文脈のなかで読み説こうとする研究者、たとえば増成隆士は「私利私欲を没却した」あるいは「無私の」という訳語をあたえ²¹、佐々木健一は「利害関係の入れない」²²という意味に、この語を解きほぐそうとしている。だがそのような理解は、別の混乱を呼び起こすのではないか。カントは美と対比させて快適と善を「関心を有する」とする。快適さは傾向に沿うときの情動であり、動物にも妥当するものだから、そこに「私」「利害の打算」はいまだ生じていないであろうし、善に関しては利害の打算自体があってはならないものである。だとすれば、利害に関する無関心性は、なにも美にだけ固有なのでなく、快適にも善にも通じるものとなる。こうした文脈のなかでカントは美の「無関心性」を語り、フッセルは無関心を対象の實在あるいは不實在に限定する。

4. 関心の方向の変更

フッセルは、美的態度を対象の實在、非實在への無関心であるとした。これは一面において、カントの美的態度を継承している。しかしカントの「無関心」が美的趣味判断の全面的規定であったのに対して、フッセルはこれを實在措定の局面にだけ限定した。無関心の範囲を局限するということは、とりもなおさず関心の勢力圏をを拡張することを意味する。では新たに関心の向けられるところはどこか。

フッセルは、価値作用の向けられるもう一つの区分図式の局面をもちこんでくる。それは内容評価Inhaltswertungと現れ方Erscheinungに関する美的評価aesthetische Wertungの区分である。「しかしながらここに次の区別が成されるべきだと私は思う。すなわち美的評価と内容評価の区別である。前者は、同じ一つの事象について多様な現

²¹ 増成隆士「ヴォルフハルト・ヘンクマン『美的判断の拘束力について』解説」、芸術哲学の根本問題（新田博衛編）、晃洋書房、1978、390頁。

²² 佐々木健一 18世紀美学の研究、岩波書店、1999

れ方を可能にし、多種多様な表象を可能にする、現れ方の評価 Erscheinungswertung のことであり、後者はその個々の現れ方をではなく、対象の『内容』を問題にする評価のことである。」たとえば、とフッセルは例をあげる。「一人の人物がいて、かれを評価する場合、その優秀性は、この人物のさまざまな側面からみて、『表象のなかでは』満足のゆくものである。だがこの人物の評価は、個々の現れ方から離れて、かれの内容に向けられる。そしてこのような『理想』は、それが実在していることを考察される時、もちろん善いということになる。」(以上、Hua 28, 154-5) 理想的なものを備えていなければ、当然悪いということになるだろう。この対象の実在に関心をよせるan interessiert作用には、喜ぶとか悲しむとか残念がるとか、欲望するとかの作用があげられる。

だが美的態度は、内容に向かう作用でなく、その現れ方Erscheinungに向かう作用である。そのことについての、フッセルの証言を次にあげておこう。

「美的には私は現実性に関心を示すこともなく、現実性への態度をとることもない。ピスマルクの像を私は観賞し、そこからかれの人となりの多くを学ぶことができる。しかしそれは美的観賞でない。」(Hua 28 586) それに反して、「美的関心は、呈示された対象の、その呈示のされ方Wie der Dargestelltheitに向かうが、その対象が実存しているか、また準-実存しているかどうかに関心を示さない。」(Hua23 586)

「それが芸術的虚構であり、現実にはこんなことは起こりようもないということを私が知っていても、私にはなんの妨げにもならない。まさに現実的世界についての私の自然的な存在-王国との関連は、私の関心事でない。〈中略〉私に関心があるのは、ただ『現出するものそのもの』だけである。」(Hua23 587)

「もう一つの直観のほうが、美的像意識の中で思念されたものの本来の表象をあたえるのでないか。ともあれ客体について、かりに像志向を充実させることがあるとしても、当の客体がそうするわけでないであろう。関心はここでは客体一般、その客体が表象したもの一般に向けられるのでなく、像客体の中に客体が呈示されていることに向けられる。」(Hua23 154)。関心の向けられているのは像客体のほうであり、しかもそれが主体Sujetを直観にもたらすかぎり、また直観にもたらすやいなや、そうなるのである。

「本来、像客体は、そこに関心を向けられている場合に構成される。ここでは堅牢な単体が形成されうるわけでない。アナログ的契機を通じて客体志向が行われるのである。像客体は明確な堅牢な単体として構成されるのでない。」(Hua23 162)

「美的観賞は理論的関心を除外することを要求する。理論的態度は美的態度とは別であるにちがいない。だが私は美的態度に立ち帰り、現実性を、それがあたかも一つの「像」であるかのように観察することができ、あるいはむしろ擬似-現実性 Wirklichkeit-als-obであるかのような態度に浸ることができる。そこからふたたび擬似存在定立Seins-Setzen-als-obの態度をとるかわりに、存在にとる態度を放棄して、そのあたえられ方Gegebenheitsweiseに視線を向けることに移行することができる。つまり本質的なことは、美的態度にとって想像Phantasieではなく、美的に関心づけているもの、つまり対象性の様態Gegenstaendlichkeit im Wieである。」(Hua23 591) 「現出は存在の現出であり、それが信憑されているかぎりでのみ、定立的である。現出の定立性、現出の存在信憑が抹消されるやいなや、当の現出はみずからのうちに擬似Als-obという性格を担うことになる。というもこの擬似という性格は、私がまさに一切の信憑のための動機を無効にし、定立的関心をもつことをやめる場合に、純粹に顕在化してくる。しかしそれは・・・の現出Erscheinung vonであり、現出の動機づけ連関を要求するし、それは現出の地平をもっている、等々。しかし今、これは擬似Als-obの地平である。あ

る一定の仕方、私はあらゆる物を「像」としてみることができる。私はすべての現実的信憑をもつことを禁じる。私は現実性に対して無関心interesselosである。私はこの物を、像として、「山」として、しかも現出の仕方において、私にはそのように価値あるものとして、受け取るのである。」（Hua23 593）

2. 無関心性の美学

ミュンヘン現象学のグループの中心的存在であって、「現象学的美学」の提唱者でもあったM・ガイガーは、『美的享受の現象学的研究』（1913）において、カントの「無関心性」について、独自の解釈を施した。この点については、大西克禮著『現象学派の美学』においても適切に要約されていることであるから、これを利用することにしよう²³。（なお、ガイガー書の内容についての詳しい批判的紹介は同氏著『現代美学の問題』（岩波書店刊、昭和2）にあるとされるが、筆者は未見である。）それによれば、「関心」と一般に言う場合、二つの場合がある。つまり「あるものに対する関心Interesse fuer」と「あるものについての関心Interesse an」である。競馬を例に挙げると競馬を見ておもしろいと感じるのは前者であり、その競馬で特定の馬の勝つことに関心があるのは後者のほうである。今この2種の関心の否定形を考えると、前者は「あるものに対する無関心interesselos」、後者は「あるものについての無関心uninteressiert」ということになるが、もし前者の否定形だとすると、そもそも美的趣味が作動するはずがない。同様の批評は、ハルトマンやサンタヤナもおこなっている。美的趣味においては後者の否定形の場合である。特定の馬に勝ってほしいという関心を否定するという場合である。以上が大西のガイガーの「関心」解釈の第1段階である。その際大西は「大抵自己と対象との間に、特殊の利害関係の如きものが横たはることを前提としている」と説明している。

しかし私は馬券を買ったり、友人と賭をしたりという利害関係がなくても後者の関心は成立すると考える。前置詞のanには、参加という関わり方が含まれている、考える。たとえばファンは勝っても負けても応援するという。たとえば長年テールエンドの悲哀を味わいつづけた球団を応援してきた私の年長の友人は私に言う。「君は勝っているときしか応援しない。そんなのはファンでない。ファンというものは、チームが勝っているとき、気を抜いてはいけないと思いながら応援し、大敗しているときは、それでも試合をつづける選手のつらさを分かち合いながら、応援するものだ。」かれの心情に関心はどこまでも強く、しかも利害がからまない。

ファンの試合への関わりは、美的ではない。それを含めての関心の否定が言われているはずである。ふたたび大西のガイガー解釈にもどれば、ガイガーは、後者の「無関心」に「異色ある見解を提出している。」²⁴かれによれば「美的享受Genussも享受体験の1形式である以上、つねに自我体験と密着し、自我に集中した体験」である以上、もし関心をもつことの主語たる私を、関心という事態から引き剥がすことはできないのであって、そうである以上後者の意味での無関心も成立しない。ガイガーは享受の特徴として、1. 無動機性、2. 充実、3. 内面的受容、4. 対象への没頭帰依、5. 体験の自我集中、6. 自我の心弦に触れること、7. 深さ、奥行き、7個をあげているが、いずれも

²³ 大西克禮、現象学派の美学、岩波書店、昭和12年、74-82頁。

²⁴ 同上書、78頁。

「自我に即し、自我に引きずられて行く体験」である。これらの特徴は、ファンの体験にもあてはまる。ではどの点で、美的体験はファンの体験から区別されるのか。ガイガーの言を借りれば、「自我と対象との離隔」がないかあるかによって分けられるのであろう。つまり関心の否定uninteressiertは、関心の主語の否定ではなく、主語と対象との貼り付きの否定、距離の創出にある。

以上のガイガーの所論は、前著の出版後10数年経って、同書の続編であることを意識して書かれた論文「芸術的体験におけるディレクタントィズムについて」でも、さらに明瞭にのべられている。かれはこの論文で、当時の芸術状況への警鐘をこめて、ディレクタントィズムからの脱皮を目指した。

美的価値についての、ガイガーの考えとフッセルの考えは一致している。しかもフッセルの忠実な弟子であったフィンクやベッカーもまた、美的態度の関心の問題について同様の発言をしている。無関心の美学から関心の美学へ、現象学派の基本的思想であった。

7. 空間の造形－水の神話学

＜本稿は播磨他編『水の総合科学』に掲載した論文「空間造形に見る水のイメージ」を、都市景観の形成という観点から読み直し、ここに収録した。＞

1) 主題への手法と基本的観点

水は固体、液体、蒸気を気体とすれば、気体といった、物質の3様態をとる。空間造形に関しても、流れる水（たとえば、噴水や滝）があり、氷の彫刻があり、蒸気や雲を描いた絵がある。しかしまた菜園で野菜作りをしたものならすぐに実感するであろうが、地上に芽生える植物は水のかたちであるとも言えるし、生物はその重量の相当部分を水分に負っている。それゆえに、器に合わせて成型される物質、それ自体無形の物質と言われることがある。しかし水は地球という惑星の中のさまざまな時と場所に合わせてそれ固有のかたちを作る。美学においては、水は眼で見られ、耳で聴かれ、舌で味わい分け、手で触れて、身体で受けとめる、現象する水であり、そこにはいつもかたちがある。

試験管の中で作り出される水は、純粋な無機化合物として化学記号H₂Oで示される。しかし、さまざまな芸術制作が利用する水は、さまざまな物質や生命を含んだいわば「不純な」水を水と考え、それぞれ場で水とは何かを考える。古代ギリシアや中国の陰陽五行説、また旧約聖書で宇宙の基本元素に数えられる水は、そのようなものである。

2) 水のかたち－芭蕉と蕪村の句によせて－

この国の文学の伝統には、語ることもっとも少なく、それゆえイメージにことよせることもっとも多い、短詩型文学として俳句がある。江戸の元禄期には芭蕉が、文化文政期にはかれと対照的な蕪村が出て、この短詩型文学の興隆に貢献した。その二人がうたった水のイメージについて、語ることから始めよう。

水には季節という時のかたちがある。雨は同じ雨であって、しかも同じでない。芭蕉に「五月雨を集めて早し最上川」という句がある。最上川は山形県庄内平野を貫いて日本海にそそぐ日本有数の急流。その川に五月雨が集まってくる。五月雨は旧暦5月、したがって梅雨期の雨。毎日毎日降りつづき、いつ止むともしれない。大地を濡らすその雨が支流に集まり、それがさらに本流に流れこんで行き、大地をどよもす轟音をひきおこす。豪壮な一句である。共感覚（シュネステジ－Synaesthesia）という現象がある。ある感覚器官でとらえられる感覚が別の感覚器官の感覚をよびおこす現象である。色彩を見て温度を感じる（触覚）、たとえば青色を見て冷たさを感じることはその典型である。その共感覚が芭蕉の句にはたらく。視覚が音感覚へ、さらに地鳴りを受けとめる身体感覚へと、共感覚が連鎖して行く。半世紀ほど遅れて蕪村が「さみだれや大河を前に家二軒」という秀句を残す。大河は大阪の淀川か。梅雨の降りつづく毎日、水かさがかう少しでも増せば濁流に流されてしまう二軒の家が、堤防の上に取り残されるように、立っている。そのいかにも頼りなげな様子が、蕪村自身かもしれない老いた庶民の生き

方を暗示しているようである。

二人の俳人は五月雨をうたって、それぞれに水を造形した。ついでに、五月晴れにも触れておこう。五月晴れは、今日では5月はじめの天候の枕詞の感が強いが、本来は五月雨の、つまり梅雨の合間の抜けるように青い晴れ間をさす。湿度はきわめて高く温度も高い。そのムシムシする場所を水底に見立てて、空に鯉のぼりをあげて、清涼感を感じる趣向であったろう。そこにも共感覚がはたらいていた。水の少ないカラカラ天氣に鯉を泳がせるような残酷さを、人びとはもっていなかった。だとすれば、梅雨の時節の晴れ間、青空に泳ぐ鯉のぼりは、五月雨のかたちと言えそうである。

いつ明けるか定かでない梅雨の長雨、それにとまなう大水のイメージは、そこに住む人々の生存をも脅かす巨大風景である。しかしその大水のイメージを、日常の、ふだんはだれも見過ごしている小なる風景の中に見ることもある。

春先、夜来の雨が椿の花にたまる。すがすがしい朝であろう。その花が落ちるとき、たまった水もこぼれる、というだれもふだんは気にしない風景である。この場合、同じような花型で、サザンカの花が花びら一枚一枚散ってゆくのに対し、椿の花はまるごとポトンと落ちることは知っておかなければならない。

芭蕉は「落ちざまに水こぼしけり花椿」と読む。「花椿」は濃緑の葉を地にし、黄色の花心をもってどこまでも赤い。その椿花が枝からポトンと落ちる。花が受けていた雨水が、まるで桶を返したように、地にこぼれる。私たちはふだん椿の落花を見て、こぼれる水の音に思いをいたさない。それどころか、花が枝から離れる瞬間を眼にすることなどまずない。この極小の時間量の極小の出来事のうちに、芭蕉は宇宙大の静謐と、大水の際の轟音にもまさる音を感じとった。音が消えた後にはまた深い沈黙が広がるであろう。蕪村にも同じ情景をうたった句がある。「椿落ちて昨日の雨をこぼしけり」。芭蕉の句に劣らず、しかもしみじみとした名句である。だが芭蕉の句がどこまでも視覚的現在によったドラマをうたうのに対し、蕪村の意識は叙情的であり、昨日という回想へむかってゆく。ひとは、たとえば昨日はあれほど朗らかであった友は今日いない。その友との交情の世界を思い浮かべ、悲しんでいるのかもしれない。いずれにせよ蕪村の句では、落ち椿の風景と人情の風景が時間軸に遡りながら、どこまでも重なり合い、浸透し合ってゆく。

椿の花にたまった夜来の雨の落下を読んで、二人の俳人は大水に匹敵する宇宙大の水のイメージを造形した。

3) 洪水神話

芭蕉と蕪村の読む大水は、しかし世界を転覆するまでにいたらない。大水の風景の極限は洪水である。洪水は人間の能力をこえた、宿命として甘受するしかない事態として私たちには映る。だがじつは、毎年、季節にはかならず洪水をもたらす大河のほとりで文明は興った。

ナイル川、チグリス・ユーフラテス川（メソポタミア）、インダス川、黄河の流域に興った文明は、古代4大文明とよばれてきた。1970年代に中国・成都の近郊で発見された青銅器文明「三星堆」は、中国におけるもう一つの大河・長江にも、漢民族のものでないが、一つの文明があったことを明らかにした。川には定期的に洪水があり、洪水の際には民が築いてきた地上の建物や作物が跡形もなく流されてしまったであろうが、その後には肥沃な泥土が残される。だから文明は農耕をもとにおこり、人びとに多くの食糧を供給することができようになる。洪水を含めて、治水に成功した者がその国の覇者となった。灌漑技術が発達し、農業の生産力をさらに高めることができた。やがてそれぞ

れの流域に蓄積された富は地域をこえて、拡散し、交換交易され、商業がおこる。小アジアにはメソポタミアとエジプトを媒介する交易都市が生まれた。

その中の有力な都市の一つにミレトスがあるが、ここに紀元前6世紀、のちに「最初の哲学者」とよばれるタレースが活動した。かれは万物の起源を問うた最初の人としてそうよばれる。かれは水に万物の起源を見た。その水には、海とか川とか湖沼といった有形の水だけでなく、血液や植物の樹液といった分泌液、さらには湿り気全般が含まれていた。「すべての生物の養分は湿り気のあるものであり、温かさそのものは湿気から発生し、湿気によって生きている。」かれはこうした思想を、エジプトに旅し、ナイル河の洪水から学んだと伝えられる。水が退いた後の、上流からもたらされた沃土にたちまち植物が芽吹いてくる風景を目の当たりにしたのであろう。古代ギリシア哲学史を論じて有名なガスリーは、タレースのエジプト体験を想像して、つぎのように語っている。「毎年ナイル河は両岸沿いの耕作可能な細長い土地を水浸しにし、水の退いた後には信じられないほど肥沃な泥の覆土を残していった。その泥の中で新しい生命がまたたくまに成長していった。この細長い土地に住む人々には、すべての生命がまず第一に水からおこったということは容易に信じるのができたであろう。」（ガスリー：59頁）。

実際エジプト神話では、明らかにナイル川を思い起こさせる原初の水ヌンが生命発生の母体とみなされ、そこから創造神アトゥムが誕生したと言われる。

しかし、洪水は影、つまり死の場所でもある。

メソポタミアにも洪水神話があるが、こちらはむしろ滅亡のイメージが強い。紀元前1600年ごろと推定される楔形文字文書「エリドゥ創世記」には神々の集会で大洪水を引き起こす模様が描かれている。救済神エンキが王であり神官でもあるズィウスドラに警告をあたえるくだりがある。「そしてズィウスドラがそこにそれらの傍らに立って聞きつづけていると/壁のほうに私の左に寄って聴きなさい。/壁のところでおまえに話してあげよう。/そうすれば私の言うことがおまえにわかろうし/私の忠告を心にとどめることができよう/私たちの手で洪水が洗い流すことになろう/大籠半杯分（の都市）を 国土をだ/人類を滅ぼすという決定が/下されたのだ。/これは集会によって下された評決命令であって/取り消すことができない。」（久野：102頁）人類の滅亡という神々の決定を聴いて、ズィウスドラは船を造り、家族と何頭かの動物とともにそれに乗り込んで嵐の到来を待つ。洪水神話は、メソポタミア最大の叙事詩『ギルガメシュ神話』にも、旧約聖書『創世記』の、ノアの方舟の話にもくりかえし登場してくる。

『旧約聖書』の「ノアの方舟」神話も、このメソポタミア神話の系譜を受け継いでいて、新しい創造とつながる滅亡である。つまり、洪水はもう一度天地創造の神話を立て直すための神の決断であり、そのためにズィウスドラのような王＝神官、ノアのような義人を生き残らせることが必要であった。だから洪水は、天地の間で我執をぶつけあう人類を滅ぼしても、天地という建物それ自体を破壊したりはしない。旧約聖書『創世記』の天地創造神話の第二日目の仕事として、「おおぞらを造って、おおぞらの下の水とおおぞらの上の水とを分けた」という記述がある。その「おおぞら」は天のことであるが、「おおぞら」はのべひろげられたブリキ板のように固いものを意味していたとされ、このブリキ板の穴が一斉に開けば、大雨洪水となる。ノア600才のある日、「大いなる淵の源は、ことごとく破れ、天の窓が開けて」、おおぞらの上の水が流れ落ちてきたのである。洪水は地の上の邪悪をすべて洗い流し、滅ぼしてしまい、そのあとにもう一度正しき者の生命をおこす。

4) 泉の神話

過剰の水の極限のイメージが洪水だとすれば、その反対の、水の欠如からもとめられるイメージは地上に湧き出す泉であろう。泉は出水とも表記される。天と地の間にブリキ板状の「おおぞら」があるとすれば、地の上と地の下とを分かち「地」という板も存在する。その地を割って地の上にわき出てくる水もここで語らなければならない。『創世記』の天地創造を語るヤハウエ資料の冒頭、土の塵から人間が造られる直前の状況について、「ただ地下水が地の下から湧きあがって、土地の前面を潤していた」

(2. 6) という記述があるが、泉とはそのような水であろう。それは地表にまずは霧のように立ちこめる。タレースの「湿り気のあるもの (moist)」と通じる。地表に生える植物も水の転身である。

オヴィディウスの『転身物語』に植物の出芽についての美しい寓話がある。種子が一年の半分地中で眠り、残りの半分地上に出て花を咲かせ実をつけることについてである。冥府の王プルトは美しい娘プロセルピーナをさらって、王杖一振り入り江の底を割って冥界に帰って行く。母ケレス女神は、娘を捜して地上を駆けめぐるのが見つからないが、地下にも通じる泉の精アレトゥーサに、プロセルピーナが既に冥府の女王であることを知らされ、夫ユピテルに調停をもとめる。ユピテルは「プロセルピーナの唇があ国のどのような食べ物にも触れていないなら」連れ戻してあげてを約束するが、彼女は「美しく手入れの行き届いた園を散歩しているうちに、枝もたわわに実った柘榴を何も知らずにもぎとり、黄色い外皮から7粒の実を取り出し、口に入れて噛みつぶしていた。」(オヴィディウス：巻5) 柘榴は、愛の交わりと妊娠の象徴であり、彼女が冥府で既に懐妊していたことを示している。ユピテルは弟プルトと妻ケレスの両方の顔を立てる形で、1年の半分を母のもとに、残りの半分を夫のもとにとどまるという政治的決着をつけた、というのである。

ケレス女神に娘プロセルピーナの居場所を教えた泉の精アレトゥーサもまたペロポネソスの河神アルペウスの求愛を逃れて、イタリア半島南端に隣接するシシリー島シラクサの南端に湧き出す泉に変身し、紀元前5-4世紀に交易都市として栄えたこの都市の守護神となった。彼女は、アテネ女神を刻印したアテネの銀貨と並んで地中海貿易で使用された銀貨を保証するために、表面に刻印されていた。彼女は海辺に湧いて、塩水に混じることのない淡水泉を住処とした。彼女が永遠の処女であったことを表している。

アレトゥーサが地上と地下を結んだ泉はまた、男女の出会いの場所としての寓話も伝えている。『旧約聖書』には泉(ただし「掘り井戸」)のほとりで、イサクがリベカと(『創世記』24. 62)、ヤコブはラケルと(『創世記』29. 10)、モーゼはチッポラと(『出エジプト記』2. 16)と出会い、それぞれ妻として娶る。そこで子どもが生まれ、やがて部族をつくり、村や町をつくってゆく。泉は生命、生殖の象徴である。

『旧約聖書』では、泉はなによりも尽きることのない永遠の生命の象徴であり、その泉は楽園の中央にあって、そこから四方に向かって流れだし、世界の隅々に広がってゆくと、考えられていた。ヨーロッパ中世の都市は城壁に囲まれた、基本的に閉じられた空間であったが、これは一つの楽園(パラダイス=囲まれた庭)に見立てられる構造をもっていた。中央に教会があり、その教会の中に荘厳に飾られた泉がおかれていた。また各所の広場には井戸が掘られ、そこから人びとは生活の水を確保し、完結した平和を享受していた。しかし、ヨーロッパは長く基本的に森の国であり、森の中には泉の湧く地があちこちにあったであろう。

中央アジアではむしろ東西世界を結ぶ大きな交通ネットワークの拠点として泉の湧く場所があった。砂漠に、水の聖所オアシスが突然あらわれ、そこに都市が建設され、交流と交易のキーステーションとなった。

東アジアでも泉にまつわる伝承は多い。柳田国男は『海南記』で沖縄諸島における泉伝承を収集し、そこにまつわる恋物語を多く紹介している。安謝村の青年が泉で神女に出会い、一男二女をもうけるという、各地に見出されるパターンなどが紹介されている。ただし沖縄諸島の泉は「井（かわ）」という名称をもつことから明らかなように、掘削した井戸のことである。かれはそれにくらべて、日本本土では弘法大師の掘った井戸や姥の井のような散文的なものしか出てこないと残念がっている。おそらく水があまりに豊富のため、水をロマンティックに脚色する意識に欠けるところがあったのかもしれない。

5) 海のイメージ

文明は川のほとりに生まれた。だが陸に囲まれた環海にも、異文化間をつなぎ、普遍性をもとめる文明がおこった。エーゲ文明は、地中海を舞台とし、交易による豊かな富を背景に、展開された文明であり、そのもとで数学的合理主義の思想を育てた。先述のタレースもその海上貿易の拠点都市で、かつエジプト文明とメソポタミア文明の接点にあたる小アジアに位置したミレトスに生まれた。かれが、水にそれをもとめたが、万物の起源に共通の質を設定し、万物を数量の差として処理しようとしたことは、この文明の現実主義的な合理主義的思考の端的な特徴であると指摘することができる。タレースはまたピラミッドの高さを地上に落ちる影から測定したり、日蝕の周期を予言したり、小熊星を航海の目標に選ばせたり、海上の船の距離を測る器械を発明した。大切なことは、タレースにおいて、万物が数量的に測定可能な水のかたち（イメージ）としてとらえられたことである。

海がもう一度世界史の中に登場してくるのは、14世紀を待たなければならないであろう。もっとも北はアリューシャン列島やサハリン、南は琉球列島や沖縄までの、極東アジアに円弧状に連なる島嶼群と大陸で囲まれる、要するに私たち日本をめぐる地域では、周知のように、さまざまな政治経済文化の展開があったし、こうしたことは南アジア、南アメリカ、北ヨーロッパ等でも言えるはずである。しかし近代の歴史は、地中海の南に張り出したイタリアからはじまる。私たちはそれを絵画の中でたどってみよう。

14世紀、シエナ派のアμβロジオ・ロレンツェッティは『善政の寓意』（1338-9）をシエナの市庁舎の壁面に描いた。これはヨーロッパ最初の都市景観画として知られているが、都市を取り囲む城壁の外に食糧補給地としての広大な田園を描き、その先に船舶の停泊する港を描いている。よき政治ををおこなうシエナにおいて、海をつかった貿易が盛んであったことを示している。

15世紀には海上貿易は本格的になる。ピエロ・デラ・フランチェスカの有名な『ウルピノ公夫妻肖像画』（1465）中、フェデリコ・ダ・モンテフェルトロ公の背景に海と舟が描きこまれる。公の海上交易によって巨万の富を獲得したことを表している。ボッティチェリの『ヴィーナスの誕生』（1482）は、ヴィーナスが貝殻に乗って海辺に打ち寄せられる図であるが、これはフィレンツェの支配者メディチ家の海を舞台にしてえた富を誇示していることを示している。

これは、イタリア等の地中海沿岸の都市にかぎらない。15世紀前半のネーデルラントの画家ヤン・ファン・アイクには、中央に生命の泉を象徴する井戸を描いた『神秘の子羊』でも有名であるが、『ローランの聖母』等で、画面中央奥に船の多く停泊する川あるいは港を描いている。水の種々相が絵画空間の要素として登場するということは、絵画作品を受容する富裕階級の生活の中に海や川がしっかり根をおろしたということの意味している。私たちはこの北方の芸術の系列に、ヒエロニムス・ボッシュの『愚者の

船』やブリュゲルの『イカロスの墜落』を加えてよい。そこには欲望の果てに転落する人間模様が描かれている。

ルネサンスの芸術家、たとえばレオナルド・ダ・ヴィンチが、水についての科学的、技術的研究をしきりにおこない、また嵐や洪水についての水に関する近代科学の発達に先鞭をつけたことも忘れてならない。

私たちはここにコロンブスの「新大陸の発見」（1492）による大航海時代のはじまりを並べてみることができる。かつて海は交易を基本にして富を増殖する場としてあつたはずである。しかし大航海時代にはいると、海は植民地による世界制覇の野望の舞台へと転じて行く。

近代は、海を舞台に発達した。だが20世紀には空が交通のネットワークに組み入れられ、その後半には宇宙という海がクローズアップされている。

6) 水に映る影—現象の自立化

水は、洪水、泉、海等、さまざまなかたちをとりながら、生命や生産や富の象徴であつた。それらは人間の未来性に関わっている。洪水は、新たな創造のための破滅を意味していた。泉は生誕を意味していた。海には富の増殖への願いがこめられていた。それらは、人間の「かくありたい」という願望や希望をかたちにするものであつた。

しかし水は、そのような人間の願望や欲望を過去へと突き落とし、人間を意識において未来へ突出させる装置にもなる。自分を突き放す、突き放せない場合には溺死するしかない、冷たい仕掛けにもなる。ポッシュやブリュゲルの作品にも、その眼差しは既にあつた。

水は鏡であり、水面として物のかたち、影を映す。今日のようにガラスの鏡が普及する以前は、水がもっとも手近な鏡の役を果たしていた。

ギリシア・ローマ神話ナルキッソスにまつわる話がある。かつてテスピアイ人ナルキッソスに木の精エコー（こだま）が恋をした。しかしエコーは、ヘラ女神に罰せられて、女神の前で語られる言葉の最後のシラブルをしか繰り返せなくされていたために、ナルキッソスに自分の恋情を伝えることができず、かえってかれに軽蔑され、その心痛をかくすため洞窟の中に隠れ、身を焼き尽くし、やがて岩に変身する。声だけが残された。一方、ナルキッソスのほうは、エコーの最後を憐れんだ神々によって、自分の姿を見ないかぎり生きられない運命をあたえられる。泉の前に身をかがめ、水面に映る自分の姿にはげしく恋慕し、それ以後は他のなにものによっても心を紛らせることができず、そこで憔悴して死んだと言われる。泉のほとりに、かれと同名の花ナルキッソス（水仙）が咲き、これが青年の変身とされた。

イソップ童話にも、肉をくわえた犬の話がある。橋の上を通りかかった犬は、水面に肉をくわえているもう一匹の犬を見て、ワンと吠える。そのとき自分のくわえていた肉が水の中に落ちていったという話である。ただしこの話は、水に映る自分を他者と思いこんだという点で、ナルキッソス神話と異なる。

ともあれ、映される自己（過去性）と、それを眺める眼差しとしての、いわば超越論的な自己（未来性、可能性）との距離がしっかり保たれている場合、この眼差しは、事実の中の真実をとらえる眼差しとみなされてきた。

日本には、『大鏡』、『増鏡』と並んで12世紀末に成立した歴史書に『水鏡』がある。これは『大鏡』が扱う以前の、神武天皇以後54代の伝承をつづった書であるが、ここでは水鏡という名称を問題にしたい。そこでは水面は水鏡と見なされ、そこには実物よりも影のほうが真実を伝えるものと考えられていた。おそらく偶然的なものは、水によつ

て浄化され、本質的なものだけが留めおかれると考えられたのであろう。

眼に映る世界を、真理を基準にして裁くのではなく、現在性において享受しようとするとき、美的世界が成立する。純粋な視覚において、実在する物とその影を同じ現象として等価にする世界である。水に映る影が絵の中に描かれるようになるのは、ヨーロッパでは、15世紀のランブール兄弟の『ベリー侯の豪華時禱書』がおそらく最初のころのものであろう。そこではいろいろな影が描かれているが、ベリー侯の所有であったルーヴル宮殿が描かれていることで有名な「10月図」には宮殿の手前に溝のように細いセーヌ川が描かれていて、その水面に路上の人物と同じ青い服を着た人影が青色で描かれている。

中国の山水画は、漢代の神仙思想とつながっておこり、唐代に新しい展開を見たと言われる。水は基本的に空に等しく、墨画されることがなかった。それらは余白として塗り残され、ただ見る者の精神にそれらを暗示して、想像力をかきたてさせたのである。

ヨーロッパでは水は描かれつづけた。しかし絵画が外的な事物を描写するのではなく、外界の空間をみたます光の戯れをとらえることだと考えるようになるには、19世紀印象派を待たなければならない。印象派は光の反射と変化を敏感に映し出す水面に、ことに愛着をもったのである。

7) 精神的創造の場としての水風景

水は多くの伝承を生み出した。しかしさらに一歩進んで、精神の思索と詩作を生み出す場としてもはたらいてきた。既に都会ではそのような風景は見られなくなったが、たとえばせせらぎの音、霧の流れ、石を打つ雨垂れの音、あるいは庭のつくばいの音、それにとまなう視覚的風景に身をよせながら、私たちは詩想をはぐくみ、思索にはずみをつけた記憶がある。

プラトンに美を主題にした『パイドロス』という美しい対話篇がある。場面は、パイドロスが当時アテネ有数の弁論家リュシアスの美についての弁論に感激してその祝宴に出かける途中、ソクラテスに出会い、対話に引き込まれるところからはじまる。二人は夏の晴れた昼下がりに、アテネ郊外のイリソス川にそって歩きながら、清冽な水に足をしたして浅瀬をわたり、その下に泉が流れ出すプラタナスとアグナスの香しい花咲く木蔭に腰をおろす。この美しい情景描写は思索の理想的場面として古来賛美されてきた。かれらの足下を流れるイリソス川のほとりは、ミューズ神たちの使者である蟬のしぐれとニンフたちの戯れる聖所であり、それがコトバの華麗なリズムを呼び起こし、美についての美しいミュートスを語り出させてゆく。場が一つの形へと成育して、主題への答えとなってゆく。

8) 宇宙の縮図としての庭園

自然は神が創造した、と言える。庭園は人間が作る自然あるいは宇宙の縮図である。人類が築いてきた庭園の歴史をたどると、人類のユートピアの歴史と重なってくる。そこで水のイメージは基層的役割を演じてきた。

平安時代末期、藤原頼通の庶子橋俊綱（1028-94）が同時代の多くの貴族の庭園を見聞してまとめた『作庭記』の名で知られる造庭法秘伝書がある。これは世界でもっとも古い庭園論であろう。庭を築くときは大海の様を念頭に置くのが基準とされ、寝殿造系庭園の地割り、池、島、滝、遣り水、泉、前栽の造り方を詳しく論じている。その造庭観をしのばせるものとして、岩手県平泉の毛越寺の庭園をあげられることが多い。この時代の壮大な庭園として平清盛が整備した厳島神社を中心とする瀬戸内海の風景も、海

に作られた庭園として考える必要がある。

とくに滝は日本の水表現に固有のものである。絵画では13世紀末の『那智滝図』（13世紀末、根津美術館）が、たんなる文様のな川表現でなく、実在感をもつ水表現としては最初である。その時代の山岳信仰を背景とし、那智山三社の神体の一つ飛竜権現の象徴として描かれた。

中近東では、古くから湧き水への信仰が強く、とくに3000米級の峰を連ねるレバノンの麓に噴出する泉への信仰は強かった。地下から水が噴き出してくる清水が陽光を受けてキラキラと輝くさまは、自然の驚異であったろう。古代の遺跡には、噴水の装置をそなえた神像がよく見出される。その地に生まれたイスラム文化において、スペイン・グラナダのアルハンブラ宮殿にはすばらしい噴水の庭園がある。

噴水の原理は、紀元前1世紀アレクサンドリアの物理学者ヘロンが発見したものであり、かれはサイフォン式の噴泉装置を考案した。この装置は当時の庭園＝人工空間の設計に大きな影響をあたえたであろう。ポンペイの遺跡には噴水の遺構が見出され、ルネサンス以降さまざまに趣向を凝らした噴水が建造され、都市のモニュメントとして利用されてきた。

ヨーロッパの近代庭園はイタリア式、フランス式、イギリス式とさまざまな様式の変遷が見られるが、それぞれに水の果たしてきた役割を研究することは、時代や民族の美的感性、宇宙把握力を知るためにも重要である。

9) まとめ

水は、文明発祥の場を作り、人間の生命と生活と文化を育んできた。だからそれはたんなる価値中性的な物質でなく、価値的、文化的存在である。そのような水というあり方を考えるとき、基底としての物質性をなおざりにすることはできないが、人類が水に託した願いや祈り、そしてさまざまな快樂や心の癒しに、想像力を思いきり羽ばたかせながら、思いを馳せる必要がある。

- 参考書；N. P. オヴィディウス、田中秀央他訳『転身物語』人文書院、1966年
関根正雄訳『創世記』岩波文庫 1956年
J. フレイザー、水橋卓介訳 金枝篇、全5巻、1951－52年
久野昭編 神秘主義を学ぶために 世界思想社、1989年
F. W. ジャンソン、木村重信他訳 世界の美術史 平凡社 1986年

8. 時間の造形一歩行の神話学

＜本稿は、平成7年11月に第5回日本学術会議哲学系公開シンポジウム「無常」においての提題報告「美と時間性」であるが、これは都市景観形成の時間考察にとっても問題提起するところが大きいので、ここに掲載する。なお本稿は1995年度-1997年度科学研究費補助金「表現におけるアイコンシティと意味作用」の報告書にも掲載した。＞

本論は、平成7年11月28日第5回日本学術会議哲学系公開シンポジウム「無常」（平成7年11月28日開催）への美学のがわからの発言のために用意した原稿に、当日の議論を踏まえて、加筆修正したものである。「無常」とは特に日本の仏教学あるいは中世文学においては、特定の意味内容をもつ固有有名詞として使用されている。無常は、その意味であらかじめ価値を内包した概念となっている。筆者は、逆に、この「無常」の語に付着する、特定の時代の特定の文化に限定された意味内容を透明化、平準化し、これを普通名詞として受けとめたいと考えた。その語圏にドイツロマン派美学のHinfälligkeitやCh.ボードレールのle transitoireやtransitoireが加わえてよいのではないか。そのほか、美の近代的性格としてあげられる刹那性、うつろいやすさ、はかなさ、脆さ、壊れやすさ、かりそめ、遁走性はすべて普通名詞としての無常の語圏に属するのでないか。シンポジウムの分担題を「美と時間性」という表題にした所以であった。

本研究グループは以前から表現を共通テーマとして研究をすすめてきた。表現の本質構造を比較文化研究の立場から、哲学、美学、文学をはじめとするさまざまな分野に立って問い直したいと考えたからである。筆者は本論のテーマ「美と時間性」もまた、表現の内部構造に大きく踏み込むものと考え、ここに改めて掲載することにした次第である。表現におけるアイコンシティの問題も現実と虚構の二重性を踏まえてはじめて有意義な議論となるはずである。

1. 無常への射程

本シンポジウムの統一テーマは「無常」であります。無常とは人間存在の時間構造が赤裸々に露呈してくる場面であります。私は「美と時間性」という題を選んだ理由であります。

ところで無常とは、語義通りに受けとめれば、刹那性、移ろい、はかなさ、崩落性、こわれやすさ、もろさ、脆弱性、遁走性、ドイツ語のHinfälligkeit、Zerbrechlichkeit、Fragilität、Flüchtigkeit等という語圏に属しています。これらにボードレールが使用したフランス語のle transitoire, le fugitif, le contingent等の語を加えてもかまいません。そしてこれらの語のよってくるイメージは、とりわけ仮象性に深く関わっており、美が現出、現象に特権的な場をもつ以上、いかなる美も無常の近みにあるように思います。すべての美は無常をその存在性格とするといいように思えます。

しかしたんに物理的時間量が極限的ゼロであるからからといって、それは無常とは言えないでありましょう。たんに砂の山が崩れてゆく、リボンがヒラヒラ風に揺れている、光の去ることが速い（「光陰矢のごとし」）というだけでは、ひとはそれを指して、

無常とも言わないし、はかないとも言いません。桜の落花、時の流れだけでは、雲の流れ、夕日の落ちる光景だけでは、それがいかほどは瞬時的であっても、ひとは無常とは言いません。草花や昆虫などの一日の命、一日限りの命の、その短さについて ephemeral という形容詞があり、和英辞書の「無常」の項には、この語が記載されていますが、それは人間の生命との比喩として理解されるがゆえに、はかなさ、無常と結びついてくるのでありましょう。

世俗の贅沢、あらんかぎりの華美は、それだけでは無常とかはかないということになりません。その横にたとえば砂時計なり、頭蓋骨なりが添えられてはじめて vanitas としての無常が浮かび上がってくるのでありましょう。今にも崩れそうな廃屋や既に瓦礫と化した建築物の残存は、「廃墟」として無常感をそそのめるのは、ひとがそこに歴史の栄枯盛衰を重ね合わせるからでありましょう。その意味で無常とはなによりも解釈における反省的現象でると言えましょう。

この無常は、平安朝末期から中世鎌倉期にかけて、仏教思想を背景とし、現世の世界に態度をとるさいの情調的モラル意識として浮かび上がり、特に当時の文学において一種の美的範疇にまで高められたものであります。たとえば、藤原道綱母の『かげろふの日記』(969年ごろ)や『新古今和歌集』(1205年)、『方丈記』(1212年)、『平家物語』(13世紀前半)、さらには道元(1200-1253)の哲学を、私たちは無常の文芸の代表型と受けとめ、その強烈な印象のゆえに、世界文学史において比類のない日本固有の美意識へと無常を局限してしまうくらいがあります。特に小林秀雄の『無常といふ事』や唐木順三の『無常』等によって、この傾向は一層拍車をかけたように思われます。

しかし無常が生滅変化の絶えざること、常住でないことを表す時間意識だとすれば、それはかならずしも日本、とくに中世の、それも仏教思想に支持された時間表現にだけ限定する必要がないのでないでしょうか。人間の最大の関心事が生死の運命であり、たとえばホメロスの叙事詩の名場面、ヘクトルとアンドロマケの別れの場面において、当時の吟遊詩人とその聞き手たちの間でどのような意識の交感があったかは問わなければ、われわれには十分人と人との出会いと別れの無常さがしのばれるのであります。

ギリシアの叙情詩人シーモニデース(BC.556-468)はこのような歌の断章を残しています。「人身を享けて、あすの日の何をもたらすと 測るなかれ、／また栄耀の人を見て、いく時か かくあらんとも。／世のうつろひの 迅かなる、／翹ひろの蜻蛉のあしも かくはあらじ」(呉茂一訳)。詩人はみずから客として滞在したこともあるテッサリアの覇者スコパダイ家の没落への哀悼の歌であったのかもしれない。そこには、後世人の解釈としてだけでなく歌い手たる詩人自身に無常の意識が起こっていたはずであります。

ヨーロッパ美学においても、19世紀ロマン派の美学は、美の存在性格をはかなさ Hinf lligkeit にもとめていたのであります。特に、ドイツ・ロマン派の哲学者ゾルガーは永遠としての理念が現象において無化されることのイロニイ的構造に美の特性を観取し、これを「はかなさ」という語によってまとめようとした。

フリードリッヒを代表とするドイツ・ロマン派の絵画もまたはかなさあるいはそれに通じるモチーフをこのんで主題といたしました。ポーランドのすぐれた美術史学者ヤン・ピアストッキは窓、難破船、廃墟をドイツ・ロマン派の三大モチーフとしてあげました。ゾルガーの思想は今世紀10年代ジェルジ・ルカッチによって、ふたたび現代的装いをもって復活いたしました。またフランスにおいても、ロマン派の詩人Ch.ボードレールは近代的美の存在様相として移ろい transitoire、はかなさ fugitif をあげ、現象のうつろいの中から永遠のものを摘出しようとする、アイロニカルな美の構造を示そうとしました。

そのように考えるとき、「無常」は日本の中世文学に特化すべきでなく、むしろもっとその射程を古今東西に拡げ、時間意識という普遍的基盤を下地にした比較美学のテーマとして主題化してみる必要があるのではないのでしょうか。小林秀雄は評論集『無常といふ事』においてボードレールの美学を学んで、これを西行や実朝の作家の詩魂に読みとろうとしました。小林は比較美学の実践者でありました。

しかも、ルカッチもそうでしたが、無常あるいははかなさは特殊に現代的意義をもって現代美学の中でクローズアップされているようでもあります。それは現代文化がますます刹那的になっているという事情にもよるように思われます。かつて私たちは数百年のスパーンで共通の価値観を共有し、それが文化の様式を形成してきました。その様式がやがて100年きざみに区分されるようになり、しかしちょうどヨーロッパでは19世紀以降、つまりロマン主義の哲学がはかなさをテーマ

にするようになった世紀以降、時代をくぐる様式は死滅するに至りました。以後私たちはロマン主義や古典主義、さらに芸術運動においては印象主義、表現主義、フォーヴィズム、キュビズム、シュールレアリスム、ダダイズム等々、いわゆるイズムの世紀、つまり自己主張の世界を生きるようになりました。クロード・マネは『草上の昼食』や『オランピア』によって、スキャンダラスな評判を背景に画壇に登場しましたが、これをかわぎりに、印象派もフォービズムもキュビズムもジャーナリズムに貼られたレッテルを逆手にとって自分たちの運動の名称にしたことは、周知のとおりである。こうした風潮に対して、ギリシアの美学者パナヨティス・A・ミケリスは、古代ギリシアの芸術理念であった「永遠」がfugitifなものにとってかわられ、一瞬に強烈な衝撃を与えることに目的を置いた「喧噪の美」とも言うべき別種の美が主流になりつつあることを慨嘆しました。そこに刹那的な刺激の強さを第一とする風潮が主流として加わってくる今日、はかなさあるいは無常は特殊に現代的であるということもできましょう。

2. 永遠性への通路としての無常

しかしこうした現象としての刹那性をいたずらに慨嘆するのではなく、人間存在の根本構造に照らして、無常なる現象のうちに永遠性への通路を見出そうとする一つの問いかけがおこなわれました。そもそもmodernが一つの様式として認められるようになったこと自体、この通路が積極的に問われはじめたことを意味します。そもそもmodernの語源であるラテン語modoは「たった今」という時間様態を示す副詞でありました。この語から派生したmodernusはantiquusとの対照の中でむしろギリシア、ローマの古代の模範性を強調するために使われました。やがて17世紀に起こった新旧論争を経て、新しいものは古いものの発展した形態と考えられ、歴史の不可逆性が語られるようになる19世紀になって、ルネッサンス以後の時代をさしてmoderne、つまり「近代」とよぶ呼称が定着したのであります。この場合、moderneは古代との対比される時代の特徴でありました（大石紀一郎「<モデルネ>の両義性と非同時性」参照、濱田明他著『モダニズム研究No.所収』）。

moderneへと派生されていったmodoの本義「たった今」にもどって、かぎりなく圧縮された時間量としてのモードが問題になってきたのは、19世紀後半になってからのことです。このモードは「流行」と訳されて相応しいものです。時間量の方において無限に切り詰められゆくかわりに、従来のモデルネにはなかった永遠性、不変性への超越の道が作られたということが出来ます。ボードレールはこうしたモード、流行に身を投

じ、その中から永遠を透視するための詩法poetiqueを確立せんとした闘将でありました。

はかないもの、逃れ去ってゆくもの、偶然的なものは芸術の半分であり、残り の半分は永遠なるものであり、不変のものである。(Ch.Baudelaire: Le peintre de la vie moderne, in:Curiosit s esth tiques, p.467)

流行からそれが歴史の中で抑え込んでいるポエティック(詩魂)を解放すること、永遠なるものを一時的なものから摘出することが重要である。(ibid., p.467)

この崩落の要素、遁走の要素は、その変貌がどれほど頻繁であっても、君 たちはそれを軽蔑する権利をもっていないし、それなしですますことができない。それを欠如することによって、君たちは抽象的で不明確な美という空虚の 中に否応なしに転落してゆかなければならない。(ibid., p.467)

ボードレールははかないもの、偶然的なもの、逃れ去ってゆくものとしての流行のうち、むしろ事物の具体相、充実相への喜びを賛美し、そこから普遍性への超越のハズミを得ようとしたのであります。

ボードレールに学んだ小林秀雄も、「生きている人間とは、人間になりつつある一種の動物かな」とかつて川端康成に語ったと記しています。「一言芳談抄」に出る女房の話にかこつけて、「現代人には、鎌倉時代の何処かのなま女房ほどにも、無常という事がわかっていない。常なるものを失ったからである。」無常がわかるには、「常なるもの」を見据えていなければならない、とかれは言います。かれにとって「常なるもの」とは、死者にしか現れぬ動じない形、もっと突き詰めて言えば古典の中に息づく詩魂と言えるのではないのでしょうか。

だがこうした刹那性即永遠性、崩壊性即不変性の二律背反的逆説性がボードレールとその周辺だけにかぎられていないことを、私たちは別の証言をならべて

見てもよいようです。世紀の転換期にウィーンを中心舞台にヨーロッパの知的雰囲気の象徴的存在であったホーフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』(1902年)の中にはこのような一文があります、「すべてが解体して部分に分かれ、その部分が細分化して、もう何事もひとつの概念で覆い尽くすことができない」と。そこからホーフマンスタールはまた逆説的に、むしろ人びとが自明のこととして通り過ぎてしまうもの、たとえば畑に投げ捨てられた如露、雑草の伸び放題の墓場、日向で眼を閉じる犬が自分の至高の想念を盛るのに十分の器であるという言い方をしています。こうした崩壊感覚を背後にしながら、無常を永遠へ通じる通路とする思想が成立していったのでありましょう(拙著□ 芸術作品の現象学No.参照)。

この逆説は、近世美学が18世紀に誕生するのと呼応しながら、芸術の技法、芸術の主題において確実にかたちをとってまいりました。そのことはここでは省略いたします。しかし美が美意識との相関性で明確に一貫性をもって語られるようになるのはカント以降であり、そのような思想が事物の存在にそなわる価値序列への無関心性と協調していたことは確認しておきたいと思えます。

世界を深い意味で有意味的現象ととらえ、その構成的意識を内的時間意識の構造として解明しようとしたのは、E.Husserlの起こした現象学であります。この現象学の風土で育ったオスカー・ベッカーは、ハイデガーの『存在と時間』に示された現存在分析をもとに『美のはかなさと芸術家の冒険性について』(O.Becker:Von der Hinf lligkeit des

Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers(1929))を發表し、ゾルガーの提起した美の「はかなさ」にあらたな存在論的照明を当てようとした。ただしベッカーが「はかなさ」を要件とした美は、美を意識構造において説明する点において、カントやロマン主義以降の美学を継承しながら、かつそれがすべての美的現象の存在性格とした点で、新しい境地を開くものでありました。

かれは、「美のはかなさ」を、たとえば美人薄命という言葉に代表されるような感傷の意味合い、あるいは叙情的または悲劇的宿命の意味合い、理念の悲劇的な虚無的性格として語ろうとしたのではなく、古典主義的ロマン主義的の如何を問わず、美であるために引き受けなければならない基本カテゴリーとして、これを受けとめようとした。

「はかなさ」と言えば、私たちはとかく小説やドラマにおける主人公の運命、あるいは絵画に描かれた歴史や物語の情景などを思い浮かべがちですが、ベッカーはこのような場合には思い浮かべない抽象的装飾や絶対音楽といった、カントの分類では *pulchritudo vaga* (*pulchritudo adhaerens* に対する) にもあてはまる美の根本的性格と規定いたしました。これは、はかなさを軸にした新たな展開を準備するものでした。ドイツ・ロマン派的な無常観は、そこに描かれている主題あるいは内容に関するであって、美の存在形式を言い当てるものではありませんでした。

竹内敏雄もまた『美学総論』において、普遍的な美の存在相の分析を企て、孤島性と深淵性と並べて、ベッカーの所論を受け入れ、はかなさに類似の虹霓性という存在性格をあげております。竹内は「美的現象における対象と自我との出会いに特有の緊張性」に注目すると同時に、はかなさの日本語が引きずっている感傷的な悲しさをきらって、瞬間としての光芒、輝きをこの語に託そうとしたのでありましょう。

この世ならぬ美しさをもつものの随一としてかがやかしい光彩を発する虹は、心理的にはイリュージョンによって現象する意識の事実であるが、物理的にはどこにも存在せず、ただわれわれの目に七彩の色環として映ずる仮象にすぎない。しかも突然天の一角にあらわれてあざやかにてりはえながら、つかの間に色あせ、きえうせてゆく。そのはかなさと虚しさと輝かしさは、まさに美そのものが一刹那に忽然として顕現し、虚像のうちに映発しながら、また卒然として消滅するのを、一つの美的対象において表徴するものというべきであろう。この美の存在性格はなによりも虹によって直観化される。私はそれを美の虹霓性とよびたい。(竹内敏雄：美学総論、78頁)

ベッカーと竹内に共通していることは、はかなさを美の普遍性格として認めた点にあります。しかしカントの言う *pulchritudo vaga*、アラベスクのような抽象的装飾や標題をともしなわれない夜想曲のような純粹音楽について言える「はかなさ」とはどういうもののでしょうか。私たちがたとえば虹を見て、そのまま見とれているとき、その体験ははかないと言い切ることができるのでしょうか。その美しさに十分浸りきるある持続の感覚があるはずで、時には虹が消えた後までもその残像の世界をたのしむことさえあるでしょう。切羽詰まった強迫観念としての「束の間」から解放されているのではないのでしょうか。

3. 時間性の自己分裂

a) カントの「無関心の関心」

虹は忽然として空に浮かび、卒然として消滅します。虹霓性を属性とする美は束の間という時間性格を保持しています。しかしそれがどれほど瞬間的であっても、そこには時間の幅があるはずで、どこまで無常といっても、そこに常住があるはずで、時間の幅があり、常住の間があることから、美にははじめと終わりがあるはずで、それがどのようにしてはじまるのか、ここではカントが『判断力批判』の中で説明した趣味判断の第一の契機を手がかりにして考えてみようと思います。その第一契機の要約は、こうなっています。

趣味とは眼前の対象あるいは脳裡に浮かぶ表象を、気に入る気に入らないの感情によって、一切の関心を抜きにして判定する能力である。

好き嫌いの感情のうち、好きになる対象が美しいと言われるだけであります。

従来の日本語訳は晦渋をきわめています。この一文に紛らわしいところはありません。しかし爾来、私が「一切の関心を抜きにして」と訳した "ohne alles Interesse" の真意をどのように理解すればよいか、このことについて多くの解釈がおこなわれてまいりました。とくに意識の本質を志向性、つまり「……についての意識」に見定めた現象学においては、意識の本質的構造として対象への関心が不可欠であるはずで、Ohne alles Interesse をただ文字どおり「あらゆる関心なしに」と訳するとすれば、現象学は背理に陥ることになります。その一文を

どのように理解すればよいか、現象学の死命を制する重要な鍵でありました。

フッセルは一般に意識の本来の様態として、1)対象をその実在性において指定する知覚(Wahrnehmung)と、2)対象を不在性のままに仮想する想像(Phantasie)の二種を区別し、いずれの意識作用も対象に注意を向けているとしました。このことは、想像が意識内の出来事ではなく、自己の超越者(対象)をみずから構成し、それに向かって超出してゆくことを意味します。これは当時の心理主義的想像論に対して決定的な反論でありました。同時にフッセルは自然的態度において知覚にまつわっている実在指定を排去することによって、対象の形相的意味の領域に踏み込むことができるとしました。そこは知覚と想像の差異が問題にならない局面でありました。このことをohne alles Interesse に適応すると、ここで欠如化されるのは対象への関心のうちの実在指定に関わる部分であります。フッセル的用語法を借用すれば、「現象学的還元」ということになります。この還元を受けた対象については、いつどこにあるという言い方が無意味になります。しかしそうした対象へ意識が関心をもちつづけることにかわりありません。

フッセルはさらに知覚と想像の中間の様態として像意識(Bildbewusstsein)をあげます。この像意識は物質的想像力あるいは芸術的想像力と言い換えてかまいません。『イデーエン』第1巻において、フッセルはこの像意識の構造を説明するために、デューラーの有名な同版画『騎士、死神、悪魔』を例として取り上げています。この分析はサルトルが後年想像力論を書くにあたって、書き出し部分に使った有名な箇所です。それは、1)物理的像(das physische Bild)あるいは像基体 (Bildsubstrat)、2)像客体(Bildobjekt)、3)像主体 (Bildsujet)の三層からなっています。像基体とは紙とかインクといった知覚的对象の層に属していて、応接間や廊下の壁あるいは机の引き出しの紙ばさみにしまっているという仕方で実在的規定を被っています。それに対して像客体の層では、紙は画面に、インクのしみは線描となり、黒白の濃淡が陰影法となり、騎士や死神や悪魔や城郭の形が現れてきます。あくまで平面像としての像客体をいわば窓面として、それを通し

て血も肉もある生身の騎士があらゆる現世的欲望を捨てて理想の都を守るために脇目もふらず進んでゆく光景が、像主体として描き出されてくるのです。三層はいずれも対象化されること可能なのですが、そのうち第一層の対象が実在措定されます。関心の関わりについて言えば、美的鑑賞においてこの第一層の対象は関心の外に置かれるべきことを、フッセルは説いています。フッセルは美的態度においてはおのずからにして現象的還元がなされていると語ったと、ベッカーは報告しています。さて、通常の美的鑑賞では、第三層の像主体に関心が集まっていると言えないでしょうか。像主体は想像的对象です。版画を鑑賞し素晴らしいと判定する趣味の主体は、この想像的对象に最大限の関心をよせていると言えるでしょう。問題は第二の層です。それは像基体に基づけられて、質料こそ排去されていますが、知覚対象として現出しています。他方でこれは第三の層のアナログンとして、第三の層のために存在しています。像主体がいかに描かれているかを吟味しようとすれば、しかも真の鑑賞はそこに向かわなければならないのですが、当然この像客体に立ち戻らなければなりません。いわば第二層たる像客体は知覚と想像の間の両義性を生きており、像意識の中枢を占めていると言えないでしょうか。そのような分析を一方でおこないながら、フッセルはカントの *ohne alles Interesse* を関心の否定でなく、関心の一つのあり方だと主張いたしました。

フッセルの現象学に共鳴し、のちにミュンヘン現象学派の総帥となるM.シェーラーもまた知覚の根底に知覚される対象への関心があるとし、当然趣味意識の根底に対象への関心が不可欠であることを説きました。

フッセルのもっとも早い弟子で、シェーラーとともにミュンヘン現象学派を領導し、一方で現象学的美学の確立に指導的役割を果たしたM.ガイガーは、フッセルよりも明確に *ohne alles Interesse* の否定性の意味を区別し、*interesselos*ではなく、*uninteressiert*であるとししました。前者はまったく関心を示さないという意味であるのに対し、後者は通常に関心に劣らぬ一つの関心の様態であるとし、そこにこめられている否定性は、ただ実在への利害得失に関わる部分に向けられていると、きわめて説得力のある論証をいたしました。当然のことではありますが、美的体験において関心の不可欠さを説く論者は、美的体験の自己陶酔的傾斜を批判し、かえってあたかも観察者のように、対象に接することをすすめました。

フライブルク大学時代のフッセルの助手を務めたO.ベッカーもまた、このガイガーの説を踏まえて、まったくの無関心は退屈にほかならない、*ohne alles Interesse* はふつうの関心以上の強い関心を必要とすると説きました。しかしベッカーの関心は、たんなる意識内の出来事としてのそれではなく、身体を揺さぶる関心でありました。つまり精神と身体二分法を突き破る、存在の深みを裂開する関心でありました。

ベッカーは美的なものにはスリリングという要素が顕著であると指摘いたしました。美的なものには、エロティックなものとかぞっとさせるものから神秘的宗教体験における崇高な感動にいたるまで、動機がいかにさまざまだろうと、ひとの心を襲い、刺激し、緊張させるものがある、と語っています。しかし一見スリリングな感動からはほど遠いと見られるカントの *pulchritudo vaga*、つまり自由な装飾、絶対音楽にも、やはりスリリングはあります。バッハのフーガ、北欧の動物装飾、モール人のアラビア模様、初期仏教絵画の神秘的な装束、雲の帯状にたなびく風景、これらに私たちはやはりスリルを感じます。「本質的なのは、感性的現象それ自体という「根源的なもの」に刺激された緊張であり、色彩とか空間とかリズムとかメロディーといったメディアにおける、一定の直接的＝直観的な形態やその契機に対する関心であります。」

ジャン＝ポール・サルトルは、存在への問いを発するために、ロカンタンにマロニ

エの根っこに嘔吐を催させました（『嘔吐』）。ハイデガーもまた、存在者の存在を問うために、住み慣れたもの、通用しているものから外に投げ出され、不気味なものに自分をおかなければならないと語りました（『形而上学入門』）。

サルトルもハイデガーも身体の根底を揺さぶり、動転させるような関心、むしろ名状不可能な対象が身体的意識に覆い被さってきて、鑑賞者の身体をバラバラにしてしまう強烈な衝撃を語ろうとしたのであります。

b) はじまりとしての時間性

ベッカーのスリリングをともなう美的体験、あるいはサルトルの嘔吐を催させる美的体験、ハイデガーの不気味なものへの襲来としての美的経験、これらはいずれも関心というにはあまりに強烈な体験であり、むしろ美的慣習（趣味とはそのようなものである）を引きずっている関心の枠を根底から突き崩すものであり、これらは突然意外の仕方で私たちに襲ってくるものであります。美的体験はここからはじまると言えます。趣味判断を引き起こす関心も、たとえそれらよりも出力が弱いとしても、やはり一つのはじまりの時をもっています。そのはじまりの時がどのように起こるか、ここでは作家にそのはじまりの時を証言させたいと思います。

<証言1>カンディンスキーは、「回想録」の中で、モスクワの学生時代に自分の将来を決定する深い芸術的感銘を受けた二つの出来事について語っている。一つは、始めてみたフランス印象派展に出品されたモネの「積糞」であった。

それはモスクワで開かれたフランス印象派展――なによりもクロード・モネの「積糞」――と宮廷劇場におけるワーグナーの演奏――「ローエングリー ン」――であった。以前はぼくは、レアリズム芸術、それももともとただロシア 芸術しか知らなかった。ぼくはレーピンの描くフランツ・リストの肖像画の 前に立ち尽くしていた。そしてぼくは突然はじめて一枚の絵を見た。Und pl tzlich zum ersten Mal sah ich ein Bild. それが積糞であることを、カ タログはぼくに教えてくれた。だがぼくはそれと認識することができなかつ た。この認識できないということがぼくには苦痛peinlichであった。ぼくは 画家たるものにはこんなに不明瞭に描く権利がないとも思った。ぼくはぼん やりと、この絵には対象が欠けていると感じた。そして驚きかつ困惑しながら mit Erstaunen und Verwirrung、その絵がぼくの心をとらえるだけでなく、 記憶の中に消しがたく刻印され、いつもまったく不意に細部に至るまで眼前 に浮かんでくることに気づいた。そこにあるすべてぼくには輪郭が曖昧であり、ぼくはこの体験の単純な結論を引き出すことができなかった。ただぼく に完全にはっきりしていたことは、今まで予感することもなかった、以前に はぼくには秘されたままであったパレットのもつ力であった。ぼくのすべて の夢を超え出ているパレットのもつ力であった。（リードル著、拙訳『カン ディンスキー』p.16より）

カンディンスキーがモネの「積糞」に突然はじめて一枚の絵を見たとき、身体的苦痛をともない、驚きと困惑を引き起こすものであった。しかしこの体験は、その後のかれの人生を法律学の研究者から画家の道への転向の引き金になったし、具象画から抽象画家への道を準備するものであった。

<証言2> パウル・クレーは1908年秋、自然主義的絵画を脱皮し「魂の即興曲という、私本来の領域」に踏み込み、「森羅万象を黒一色にぬりつづす闇の夜でも、線に移しかえることのできる体験」を記すことに向かってゆく。当時の「日記」には、クレーは高揚した決意を隠しきれない調子で、こう書き記している。

842 正しい眼をやしない、また腕を磨くために、私は自然主義的な作品をたえず描いているが、その最大の欠点は、そこでは私の独創的な線を少しも発揮できないことにある。自然主義的な絵画には、線というものの自体がないのだ。<中略>ファン・ゴッホの粗描や油絵、さらにはまたアンソールの版画にみられるように、線が独立した絵画の要素となるとときには、その作品は、もはや自然主義を超えてしまっている。アンソールの版画で、線が何本も平行に並んでいるのは、注意すべきことと思う。ここに、私の線の「販路」がひらけた。1907年のある日迷い込んだ装飾芸術の袋小路から、私はとうとう抜け出すことができたのだ。(南原実訳：クレーの日記、257-8頁)

クレーはこの道を前から気がついていたという。にもかかわらず画壇から孤立するのを怖れて、この道を歩く覚悟ができていませんでした。それがゴッホを見、アンソールを見ることによって、クレーは線の表現性を電撃を撃たれたように突然発見し、それまでの印象派風の写実画を離れて、みずからの道を踏み出すことになったのです。

<証言3> イギリス抽象画の祖ベン・ニコルソンは「長靴を履いた猫」(1932)によって、抽象画の第一歩を踏み出しました。そのころの事情を、かれは「『抽象絵画』についてのノート」の中で語っています。

空間構成について、私はこの空間構成の一樣相を、一枚の初期の作品、つまり当時、空間についてのはっきりした観念を基礎づけるためのテーマとして、店頭窓を使用したまでのことであったが、私がディップにおける店頭窓から仕上げた作品によって説明することができる。その店の名は「長靴をはいた猫 (Au Chat Botte)」であった。そしてその名前が私の幼年時代の童話と結びついた思考を促し、フランス語の中に入っていった。私のフランス語は少々怪しかったが、これらの語もまたある抽象的性質のものであった。だが重要なことに、この名前がひじょうにきれいな赤い文字でガラス窓――一つのプラン――の上に型どられていた。そしてこの窓の中に、私の背後にあるものの反射像――第二のプラン――があって、私がそれをのぞきこんでいるようだった。その一方で窓を通して、室内のテーブルの上のものたちが投影像――第三のプラン――として一種の踊りをおどっていた。これら三つのプランとそれらに付属する諸プランは相互に互換可能な(interchangeable)であって、諸君はどれが現実でどれが非現実か、なにが反映されたものであるか、語るができなくなる。そしてこれが、私が今見ているように、われわれが生きることのできるある種の空間あるいは想像的世界を創造した。(拙著『絵画美の構造』117-8頁より)

誰もが見てはただ通り過ぎてゆくフランスの田舎町の大通りの食堂のガラス窓をそれとなく見ていて、突然まるで靈感にうたれたように、一つの画面の上に複数のプランが併存し、それらが相互に転換可能となる遠大なトリックを、ニコルソンは発見し、これを機会に抽象絵画に転向していったというのであります。

美的体験は突然襲ってきます。美的体験にはある始まりがある。同じ絵を見ながら、しかもまったく新しい様相がそこに現れる。それがたんなる精神の内部で起こるだけでなく、身体に一つの刻印を刻みつける。それがスリルであり、嘔吐であり、目眩いであり、苦痛でありました。

c) 漂遊する時間

ベッカーはこのように語っています。「美的体験において〈関心〉は喚起されると同時に破壊される。しかも現象的に与えられたものとしてそうなのである」(p.18)、と。たしかに関心は掻き立てられて、しかしすぐに風化されてかき消されてしまうのがふつうでしょう。美的な現象ははかなく、うつろいやすいもの、崩れやすいものということになります。しかし美的なものはすべてそのように虚無的なものでしょうか。背筋を走るスリリングの感覚はたしかにすぐ感じなくなってしまうでしょう。しかしそれは身体のどこかに沈殿し、内部に住み憑くということはないでしょうか。

美的体験の瞬間性があまりに強調されすぎると、ベッカーが批判したルカッチの美的体験論、尖端だけを問題として、他から隔絶された規範体験論の弊に陥ることにならないでしょうか。美的体験がどれほど尖端だけであっても、しかもなお一定の時間的持続をもっています。それがはじまりをもつことの逆証でもあります。

スリリングをともなあって開示されてくる美的世界は、たとえそれが物理的に測定される時間量としてどれほど束の間であたとしても、そこに滞在し漂遊する時間的広がりをもっています。しかもその束の間さに追い立てられているという強迫観念に攻められることはないであります。

今、私はP.クレーの一枚の素描とB. ニコルソンの一枚のエッチングを例にして、その漂遊の現場に立ち会ってみたいと思います。

クレーの素描は整理番号Nr.G4として登録されている『市区のメカニック』という題のつけられた1928年制作のペン画（黒インク）です。14x26.5cmのほんの小品です。私は画集の複製を見ているだけなので、その黒インクによる線描の質感や紙へのインクののり具合などについての語る言葉をもっていませんが、それでも都会に林立する高層ビルを描いているのか、横長の画面上に横へとのびてゆく、幾重にも併走する雷文の錯綜体と、調子を変えて幾度も反復追唱してゆく音楽的イミテーションが演じられています。水平にのびてゆくとする動きは、月を表すのか太陽を表すのか定かではありませんが、画面上方にその三分の二ばかりをのぞかせている円形の中に雷文と同種の横縞模様に移し込まれています。その強い水平への流れから絞り出されるように、ビルの上方にのびようとする意志が際立っています。クレーはたくさんの都市の情景を描いてきました。だがその情景は、けっして一点透視で眺望された都市風景ではなく、その街区を急ぎ足であるいは目当てなく散歩しながら現れてくる街区の連続する光景であり、どこともそこ特定できないその街区に、私もまたある懐かしさをもって散策している。

ニコルソンのエッチングはもっと簡単です。38x32.5cmの紙の中央にビールのジョッキを思わせる円錐台が刷り込まれていて、その中に水差しとジョッキの輪郭線がそれぞれ半面ずつ描かれているだけです（題は『ジョッキ半分、水差し半分』、1967年制作）。ニコルソンはここでジョッキや水差しを描きたかったのではないでしょう。そ

うでなければ半分ずつという中途半端な描き方はしますまい。かれは水差しの注ぎ口がわの柔らかい曲線のリズム、その曲線に角を接するジョッキの平行四辺形風に折れ曲がった直線のリズム、それから何を表すか判然としないが、水差しの上部を右上方へと緩い傾斜で一直線に上昇する直線のリズム、それら三様のリズムの差異を、そしてそれらの奏でるポリフォニーを、ニコルソンは楽しんでいるように思えました。

二つの作品とも、一つの絶頂に向かって登り詰めてゆくあの必死の緊張感から遠い世界を開示しています。私はその対極の作品として、かつてヴィンケルマンやレッシングやゲーテらが絶賛した『ラーオコーン』像（ヴァチカン美術館所蔵）を思い浮かべています。それは大蛇に襲われた神官ラーオコーンと二人の子どもの最後の際を造形した作品で、その下部からうねるようにして上方へのぼってゆく劇的盛り上がりは、その頂点にラーオコーンの苦悶する顔をおいて、効果をいやが上にも高めています。次の瞬間、おそらくラーオコーンは事切れて、大蛇を逃れようとして上方にせりあがっていったかれの身体は地面に崩れてゆくことでありましょう。その崩れ落ちる直前がここでは造形されているのであります。

クレーの作品にもニコルソンの作品にもこうした劇的高揚は欠けています。そのかわり二人の作品には、現実の世界では喪失されている、緩慢な時間展開、微妙なる時間の差異ともいうべき、なにものにも束縛されない世界が開かれています。

『ラーオコーン』像を例にあげたついでに、これとは対照的な彫刻二例をあげておきましょう。ここには永遠を内に匿したものにのみ許される静謐さがあります。

エジプトの彫刻は頭と胴に関して正面性の法則にしたがっています（Julius Langeの発見）。正面性の法則は永遠性、絶対美を示すシュンメトリー的一种です。腕と脚がこのシュメトリーを崩します。これは生命を表していると言われます。

エジプトの彫像には、永遠と無常（運動、生命）とが共存していたと言えます。古代ギリシアの彫刻の原理はコントラポストです。エジプト彫刻に対して部分部分が有機的に結合しています。たとえば円盤投げの選手像は、力いっぱい振りかぶって今まさに前方に向かって円盤を投げる運動に入ろうとしています。しかしこの一連の動きの中で、いちばん長い静止のポーズが描かれています。つまり運動の過程の中で寸刻にして消えてゆく沈黙あるいは静止がそこに表現されています。この動によって創り出された静止のポーズがさらに宇宙的広がりと呼び起こしていきます。永遠が無常の中に含まれている、と言ってもよいでしょう。

d)美的体験としての自我分裂

ベッカーはこの漂遊の世界を「被担性getragen」というカテゴリーで示そうとしました。これは、人間実存が現実生活において、世界内存在としてのおのれの過去性を引き受けながら、逆に未来性に向かっておのれを投企してゆく「被投性geworfen」というカテゴリーで受けとめられていることに対して提起されたものでした。被投性の時間構造においては、現在はダス・マンとしての頹落の時間様態として示されるしかありません。しかし美的体験においては、被投的企投としての瞬間的実存Existenzと並んで、永遠の現在を生きてそこに戯れる準実存ともいうべきパラ・エクシステンツParaexistenzという一つの実存様式が前面に出てくるというわけです。後者は突然はじまるのであり、決意や死に向かっての先駆けとは無縁な僥倖の世界であり、そこではひとはただ現在という流れに身をまかせているというわけです。

今翻って、美的体験を享受している最中の具体的実存のあり方に眼をやるとき、この実存は被投性としてのエクシステンツと被担性としてのパラ・エクシステンツの両方を生きていると言えるでありましょう。もちろんどちらもが同時に顕在化することとはならず、どちらかが表にどちらかが裏にというかたちにおいてであります。

同様の事態を、フッセル最後の弟子の一人、E. フィンクは美的享受を遂行する自我に関して、現実世界と画像世界との両方に関わる「自我分裂Ichspaltung」とそれをつなぐ機能としてのFensterhaftigkeitの二重性を指摘することによって説明しようとした。

どの画像世界も本質的に現実世界の中に開かれている。この自己開示の場が画面である。自己開示を媒介する窓がなければ、画像世界はそもそもありえない。窓のない画像世界とはそもそも背理である。〈中略〉画像世界とそれを支持する現実の空間性の間にはいかなる統一もなく、分裂したままである。〈中略〉画像現象の窓構造の基礎にじつは画像鑑賞者固有の〈自我分裂〉がある。第一に鑑賞者は、画像全体が所属している実在世界の主体である。だが画像世界は〈窓〉を通して鑑賞者へ方位づけられ、遠近法的に鑑賞者へと秩序づけられてゆく。画像鑑賞者は同時に、画像世界の方位づけの中心として、またこの画像世界の主体として機能する。

窓が増殖する例を、私たちは先述のドイツ・ロマン派の画家C.D.フリードリッヒの『窓辺の女』に見ることができます。私は美術館の一室で、壁にかかっているこの絵を見えています。私は画面をいわば窓として、そこに描かれている窓辺にもたれて外の風景を眺めている女性の後ろ姿を眺めているわけです。だが私はいつのまにかその女性に乗り移ったかのようにして、窓の外に広がる風景を眺めようとしているもう一人の私のいることを発見します、等々。自我分裂は幾重にも進行することができます。女性の後ろ向きのポーズがこの分裂を一層容易にしているようであります。

4. 美的体験の無常性

さて、美的体験の無常性とは何か、この問いに答えることによって本考察の締めくくりにしたいと思います。

まず第一に主題として取りあげられた内容、盛者必衰の話、たとえば氷の海に閉じこめられて一画千金の夢が道半ばにして潰え去るという話の内容がどれほど無常の感傷を呼び起こすとしても、私たちはそれを美的体験として無常であると言うことはできません。それらは大抵その内容を現実に戻して感情移入されてくる無常性にすぎないからであります。実際、私は墓地や廃墟、難破船や死屍累々たる戦場が描かれるからといって、美的体験として無常を感じるわけではありません。

美的体験の無常性はそのような内容としての悲劇的事件においてよりも、体験の形式に由来すると思われれます。竹内敏雄の美の虹霓性もそのようなものであります。むしろ荒唐無稽とさえ思われる夢、いつどこで、という時間的空間的規定を免れて展開されるメルヘンの世界、そのような世界に身を投じるとき、私たちはかえって美の無常性を感じるはずであります。

それは無常が美的体験の存立形式に関わっているからであります。美的体験が成立するために、カントはいわゆる無関心の関心、つまりuninteressiertという実在措定を排

去したすえの関心が基本にあります。その関心の構造がメルヘンにおいてこそ純粋に露呈してくるからであります。

メルヘン的なものがはかない、うつろいやすいというだけでは、美的体験の無常を説明できません。メルヘン的なものを享受するためには、ベッカーやフィンクが指摘したような、自我分裂が生きられていなくてはなりません。私たちは現実の生活に縛られていればいるほど、現実的実存、被投的企投としての実存形式を生きており、自我分裂をあえておこなうことを好みません。ベッカーの言うパラ・エクシステンツは突然、意想外の仕方で私たちを襲ってきます。しかもそれはいつ失せてゆくかもしれません。その偶然性が無常の核心を担っているように思います。美的体験において、この自己分裂をどのように保証するか、それが重要なのであります。この分裂の二律背反的構造を曖昧にして、作品の世界を現実生活の写し絵や典型や象徴としたり、また鑑賞者が作品の世界へ現実の価値判断を感情移入的にそのままもちこむことは、美の根本性格を見失うことになりましょう。

無常であることは、美的体験の基本的構造に由来するものであります。

□

9. 景観の美が問いかけるもの

<本稿は、1991年、美学会全国大会が広島で開催された翌年、同大会で開催された船上シンポジウム「都市景観と自然美」を回顧しつつまとめたものである。時期的にずれているが、本研究課題にとって、参考にできると考えたので収録した。>

はじめに 問題状況

昨秋10月15日、美学会全国大会の最終日の午後、広島港から宮島への二時間の周航は快晴に恵まれ、船内では都市景観と自然美についてのシンポジウムがおこなわれた（内容は本報告書に掲載）。そのシンポジウムのテーマと本質的にかかわるはずの問い、今日美意識は「関心なき満足」という意識のありかたであるよりも、対象への特別の関心に基づくむしろ道義的意識であることを要請されているのではないか、という問いをめぐって、本稿はある。本稿はこのシンポジウムへの誌上参加のつもりで書かれた。

都市に住む者は自然を過去性において語る。追憶の世界は、人間に関してはルサンチマンの対象であるかもしれないが、自然に関しては徹底的に美化される、懐旧の情で語られる。眼前にある光景を見ている、自然はいつも過去の的である。だからひとは美しい風景をたのしみながら、そばの友に「このような自然はいつまでも残しておきたいもの」と同意をもとめる。その語り口はもうすっかり一般化してしまっていて、都会とは到底言えない郊外の地に日々暮らす者の口にもついついのぼってしまう。自然美とは芸術美と並列される、もうひとつの美の類型なのだろうか。むしろ芸術美が現在性あるいは未来性であるのに対して、自然美は過去の的なものへの方向因子を内蔵しているのではないであろうか。だが、その自然美が今反自然の極北にある。たとえば、瀬戸内海は、海岸線を埋め立てて、工場等の用地にしてしまった結果、かつてはまるで当り前の存在であった砂浜を失ってしまった。最近では人工の海浜が作られている。つまり自然を享受するために、最高の技術と膨大な投資が必要になったということである。この転倒した自然美はなお自然美と言えるのか。

だがそもそも自然美を人の手の加わらないものについて喚起される美と定義するとすれば、われわれの経験する世界の中で自然美にあたるものなど存在しないのではないか。たとえば氷はりつめる北氷洋の、たとえば熱砂の砂漠の自然には、人為の策略を無みしざる存在の理法が広がっているかもしれない。だがとりわけこのアジアの東端にあって寒流と暖流に囲まれる円弧状の島々はこのような自然とはもっとも疎遠な地帯である。いたるところに人の手の痕跡が記され、むしろこの地での自然は歴史の同意語であるとさえ言いたくなる。だから芸術美あるいは技術美と対比される自然美は現実的であるよりも、むしろ理念として妥当するのである。

カントはいずれの美も「美的理念の表出」と定義し、これを芸術美と自然美に分け、理念と客体の関係についてつぎのように説明する。芸術にあっては、この理念は客体の、それがいかにあるべきかという合目的性の概念によって惹き起こされねばならないのに対して、「美なる自然においては、ある与えられた直観についての反省があれば、その対象が何であるべきかについての概念がなくても、自然にあるあの客体をその表出体とするような、そうした理念を覚醒させ、伝達することができれば、それで十分である」（カント『判断力批判』第51節）。つまり自然の客体は理念を喚び起こす引き金の役をはたすことが求められるだけである。「主観の感情」が自然美の規定根拠となる（同書第17節）。だから、自然美は「ある理念に適合するものとしての個的存在体の表象」（同書第17節）と定義される理想たりえないことになる。そこでは自然美は個的存在体 Wesen という現実的身体をもちえない、ただ「理性的概念」としての「理念」にとどまるはずである。これ

を自然美の抽象性とするか、純粹とするかは次の問題である。

ともあれカントは「理想」としての美のありかたを純粹の美と考えていたわけではない。この点でカントはヘーゲルと対照的である。カントにあっては、美はそれが個的存在体において現成するとき、この個的存在体の自己実現の目的連関に服せざるをえない。だからカントにあっては個的存在体にとらわれない、執着しないありかたをむしろ美の本然のありかたと考えていた。たしかに興味判断は個々のものについておこなわれる。

カントは「附庸美 *anhängende Schönheit*」にたいして「自由美 *freie Schönheit*」をあげ、その場合後者にわざわざ *pulchritudo vaga* というラテン語を付記する。*vagus* とは語源としては *veho* とともに乗り物 *wagon* に通ずるものであり、そこからぶらぶら歩く、放浪する、漂遊するという意味になり、輪郭の曖昧なという意味はそこから派生したものにすぎない。「附庸美」のラテン語が *pulchritudo adhaerens* であることに照らせば、たとえば自由美の例として、*Blumen sind freie Naturschönheiten* と言う。これを「花は自由なる自然美である」と訳すだけでは、文意の勘所の大半がこぼれおちてしまう。日本語は名詞の単複数形をもたないためにこのような訳にならざるをえないにしても、だが訳文にはドイツ文にある複数形のイメージが欠落している。*Blumen* は複数形であり、概念としての「花」をさすのではなく、今私が思い浮かべるあるいは目の前にある具体的な花、一本二本とかぞえ、その一本々々のはなびらをかぞえ、色の乗り具合を調べようと思えば調べられる、そのような花である。けっして花一般について語られているのではない。複数形であるということは現に目の前に花瓶に生けている、あるいは路頭に咲いている、「ここに今」というありかたの現実体であることを意味している。その「花」が *freie Naturschönheiten* である。それは理念体としての「自然美」などではない。理念体には複数形などあろうはずもない。だからそれが複数形で示されているのは、自然美とよばれるもの、自然美と判定される対象であることを意味している。（カント『判断力批判』第16節）

と のしかたで文明の恩恵に浴する者は、ちょうど楽園を追わ分類のための理念的対概念としてでなければ、文明対自然という二分法にどれほどの意味があるか、私は疑問である。たとえば16世紀オランダで、原産地をトルコとするチューリップの花は一方で人びとの心を魅了したであろうが、同時につぎつぎにおこなわれる品種改良を背景にした投資の対象であった。花を描いた、当時の静物画を見ていると、花を愛好する世界がどれほど反自然的であったか、たちまちにして明らかになるであろう。カントはかつて、『判断力批判』において自由美と附庸美を分けるにさいして、「花は自由なる自然美」と定義したが、ことほど左様にはいかないのである。品種改良の対象としてのチューリップには、人工美への賛美が最大限こめられていたはずである。周航の船上から眺めた瀬戸内海の風景も、もし人工の手が加わっているかいないかを尺度にするとすれば、自然美というより人工美あるいは技術美とよぶほうが相応しい。島の頂上に向かう急な斜面に不整形の礫石が積み上げられ、段々の畑が重なり、野菜や果樹が植えられている。

ともあれ私たちの接する自然はその一断片にすぎない。しかも私のいづく自然観はそれを観察する道具の開発と密接に関係している。たとえば望遠鏡や顕微鏡の発明がいかに私たちの自然観の形成に影響を与えたことか。だがこの接しかたは特殊を見て普遍を窺うと、いわばゲーテ的象徴の接しかたとは異なる。ゲーテ的特殊には、普遍を代表する比類なさがあるが、自然のどの断片にもこうした比類なさがそなわっているわけではない。自然の断片は次から次へとつながっていて、むしろこの無限の連続性こそが自然の特性と言えるのではないか。つまり私はこの持続、この変化に身を置いてはじめて自然を享受すると言えるのではないか。

だが、変化に身を置くにはそれ相応の物理的時間が必要であり、それをうけとめる忍耐が必要であろう。自然の色彩を、私は空間の配列ではなく、「時間の表情」だと記したこ

とがある。忙しい時間をやりくりしながら旅する観光客は、自然をではなく、自然のインデックスに接するだけである。

瀬戸内海の海岸に、既に「白砂青松」は面影としてしか存在しない。当日は天候にも恵まれ、前日までの雨で塵や埃もきれいに流されて眼に鮮やかな色彩が陸や海の表面を飾っていたが、それだけにかえてあちらこちらの土を剥ぎ取り削り取った風景は、まるで生身の皮膚をえぐる傷にさえ思えた。ある島の岩肌はあきらかに機械によって掘削されていた。かつて歌人でもあられた竹内敏雄先生が九州からの帰京の途中広島に立ち寄られたとき、「君、広島より西の山は動物の尾骨だね」とたとえられたが、その尾骨のような丘陵は、とくに広島では市内から宮島対岸の大野町にかけて住宅団地の造成が進み、海からはまるでコンクリートの集塊の様相を呈していた。しかもその団地の広告宣伝には「庭から宮島の鳥居が見える」とうたわれ、都会の喧騒をのがれて、自然の中で生活することをもとめる市民たちが移住していった。かれら一人ひとりがかつてドイツ啓蒙期の哲学者ズルツァーが描いた自然美を慈しむ知識人像、18世紀末産業革命による都市の喧騒、荒廃から逃れて田園に住む友人エウクラテスを訪ねる主人公私ことカリテスを想起させる（J.G.Sulzer: Unterredungen u ber die Sch onheit der Natur, 1770）。その地でカリテスは、まだ日の昇らない朝戸外に出て新鮮な空気を知り、やがて鳥のさえずり、自然の色彩を享ずることができたのである。実際、遠目にはコンクリートの灰色の無残な集塊と見えたその内部では、街路樹が植えられ、修景道路が走り、洒落た家並みがつづいている。そこには通勤、通学の不便を忍びながら、なお住環境を選んだ、広島地区の自然愛護派が住んでいるのである。

船上から、あるいは巖島神社の海に突き出した鳥居の前から宮島対岸の、丘陵の中腹に建つ、かわった建物が眼についたはずである。鳥居の真前に立つと、ちょうどその鳥居が建物を守り際立たせる額縁の役を果たしている。建物は地蔵尊を本尊とするある宗教団体の本丸であるが、その一角におおくの重要文化財や近代日本画の秀品を収蔵して、観る者を讃嘆させる「王舎城美術館」が位置している。

近年、地方都市の目抜き通りはどこでもそうなのだが、店主の生活の職住分離も手伝って夜の7時くらいになるとどこも暗くなってしまう。旅行客が夜街を歩こうとしても、歓楽街以外は真っ暗で、歩くこと自体に危険を覚えるひとも出てくる。そうしたことを背景に広島では市をあげて、夜を明るくしようという運動を起こして3年になる。店のウィンドォを9時までには照らすようにするのがその務めである。ディスプレイ・コンテストの審査委員長を引き受ける関係で、ある夜審査員や関係者といっしょに歩いている。その一貫として、美学会全国大会の最終日の夜も、宮島の巖島神社の鳥居は夜闇の中で照明を受けてはなやかに浮かび上がっていた。だがこのような運動を提唱する渦中であって、夜はむしろ暗くあるべきではないのか、と自問している。

また、紀伊半島の田辺湾内に位置する神島はかつて南方熊楠が「世界に奇特希有のもの多く、……植物棲態学を、熊野で見るべき非常の好模範島」と賞された島であるが、今日湾内に養殖漁業が盛んになり、ウミウやサギなどの鳥が繁殖、棲みつぎ、常緑樹の葉が糞で白くよごれ、枯死する木が出はじめたと言う（「朝日新聞・天声人語」平成3年2月11日）。同じことが、養殖漁業の盛んな広島湾一帯にないとは言えない。私たちには気づかないが、国立公園の小拠点である元宇品地区（今では陸つづぎになっているが、そもそもは島）は広島港出港まぎわに左側に見えたクスノキの原生林をかかえる島であるが、そこにも神島現象が少しずつ起こっているのかもしれない。

周航中に見える島々にも、松枯れの光景があちこちで見えたはずである。現在中国山地では赤松はほぼ全滅の危機に瀕している。原因はまだつかめない。酸性雨や酸性霧の研究が今なされている。山紫水明の地を求めて移転をはじめた広島大学のあたらしい広大なキャンパスの赤松群は壊滅状態である。伐採しても伐採しても、枯死木に追いつかない。地元農民はマツタケの採集（これはかれらの収入源でもある）に影響するので、なんとか

手を打って欲しいと大学にも陳情してきた。新キャンパスの位置する東広島市は数年間市全体の山地に防虫剤の空中散布をおこなった。広島大学では、生物学者や私たちの意見にしたがって1年で散布を中止した。そこに至る、学長主催の会議で、景観の問題として問われて、私は「葉も枝も落とし亡霊のように屹立する枯木の景観は美的である。廃墟は現代の美学的テーマでもある」とこたえた。会場にひととき低い声の波があった。私が言いたかったのは、自然を保護するという錦の御旗のもとで性急におこなう対応策があらたな自然破壊をひきおこしているということであった。むしろ松枯れは今日の自然環境のもとの、自然の側からの自己生存の仕組みなのではないのか。それにしても松枯れの進行する山に入ると、私の廃墟のロマンティシズムもふきとんでしまう。かつて農民たちがおこなっていた間伐も下刈りもせずに放置したままであったために、地表面に日光が入射せず、草も灌木も生えていない。松が枯れると腐葉土が流れ去る。まるでグリュネワルトの『イーゼンハイム祭壇画』の1場面、苦行中の聖ペテロとかれを訪ねる聖アントニウスの背後に描かれる荒野もかくやと思わせるほどである。

10. 復元の思想

復元は創造の水先案内人か

<本稿は、中国電力エネルギー財団広報誌「えねるぎあ」第4号（1999年5月）において、冬に訪れたポーランド・グダニスク、ワルシャワの両都市に見られる、都市の復元について考察した巻頭論文で、ここに再録する。>

1月末、ポーランドのグダニスクを訪ねた。

日本人にはドイツ名のダンツィッヒのほうがなじみであるかもしれない。ポーランド南端に発し、歴史と詩情をたたえて流れるヴィスワ川がバルト海にそそぐ河口部に形成された都市で、歴史は古い。一昨年市を挙げてのミレニウム（千年祭）が大々的に催された。中世以来バルト海のハンザ同盟都市として、第1次世界大戦後は自由市として栄えた。

冬にしては暖かい陽気も幸いして、私はこの街を歩いた。16世紀に建立された重厚な塔や門や市庁舎を抜けると、バロック調の華麗で舞うように美しい街路がのび、さらに洒落たレストランやバーの並ぶモトワヴァ運河へとつづく。ネプチューン（海神）像の噴水があり、街路には古色の石畳が敷かれ、その両側の一段高いところにオープンテラスが設けられている。そこに石像が立ち、怪獣の頭を模した石造りの雨樋が建物の境をなしている。窓枠や壁飾りも昔のままである。今世紀はじめのアール・ヌーボー調の華麗な郵便局で、私は日本への絵はがきを投函した。

だが、そのタイムトラベルをしているような街路も建物も「すべてがミレニウムのために復元された」。そう、私の友人で、当市の大学が誇る美学者ジエミドック教授は一緒に歩きながら説明された。

1939年9月1日、ドイツ軍艦の奇襲を受け、182名の守備隊は1週間抵抗した末に散華した。その予告なしの砲撃が第2次世界大戦勃発の合図となった。当市生まれで、現代ドイツを代表する作家ギュンター・グラスの出世作『ブリキの太鼓』（1959年）は、一面焼け野原の廃墟に立って、業火の中で命果てた市民たちへの鎮魂歌であり、叙事詩であった。今、その街が見事に復元された。

その思いを、帰路立ちよったワルシャワでも経験した。第2次世界大戦で9割以上破壊された市街地を、市民たちは手弁当でそれこそ壁のひび割れに至るまで復元した。図面、写真、版画、絵画、挿図、メモ、個人の記憶、あらゆるものが資料として総動員されたという。ワルシャワ大学正門前の教会にはショパンの心臓が埋められている。戦火の中をもち去られ、戦争が終わるとすぐ復帰した。

広島もまた美しく復興した。しかし復元とは言わない。原爆ドームは破壊された姿で平和の象徴である。復興は復元から遠い。

復元の時間は、過去に進む時間である。私たちは古きを捨て新しきにつく、という進歩の時間を信じてきた。そうした時間観からすれば、復元は退嬰的である。

だが細部に至るまで過去に執着する復元の意志と隣り合わせに、創造の意志がある。グダニスクの造船所の労働者の「連帯」は決起し、東欧から世界に広がる自由化の波を起こした。かれらは音楽や文学や映画の分野で世界をリードしつづけ、ポスターやデザインでは世界の垂涎的となる。

ひとはどこから来てどこへ行くのか。かれらにとって復元とは創造の水先案内人、そのパラドックスを私は思った。

1 1 . 観光と街おこし

－東広島市酒蔵通りの活性化を目指して－

<本稿は東広島市観光協会で行った講演「観光と街づくり」（平成10年5月25日、於東広島市商工会議所ホール）の原稿である。>

1) はじめに

東広島市は、広島大学の統合移転の受け皿として、昭和49年に西条町、八本松町、高屋町、志和町の4町を合併し、誕生した学園都市であり、また広島県の高度技術開発を目指すテクノポリスの核都市として成長してきた。初代讃岐照雄市長は24年間にわたって、最近まで市長をつづけられたが、その最初の頃、行政の文化化を主題とする市長直属の懇談会が開催され、委員として参加したことがある。行政は、文化化などいわずに、しっかりとして行政をするべきである、その過程で文化はおのずからにして成熟してくるはずである、それがその時の私の立場であった。その考えは、半分今もたしいと考えると同時に、反面頑なであった、反省している。文化は、自覚的に育成しなければ、成熟してゆかないというのも、真実である。市の仕事は、ソフトをも含めた広い意味での都市づくりである。

私は美学を専門のなりわいとしており、広島市にある広島県立美術館や広島市文化財団、広島市現代美術館の作品収集や運営の仕事をし、ひろしま美術館の理事をつとめたり、要するに広島美術活動にはどこかで関与しているが、東広島市立美術館の美術館競技会会長の仕事をしてきた。その意味で、東広島市の文化行政にはずっと参画してきた。

昨年来、東広島市で東広島市酒蔵通り活性化検討委員会、東広島市景観形成実施計画調査委員会、東広島市中心市街地基本計画委員会、東広島まちづくり商業委員会が結成され、私は前3者の委員長をつとめてきた。

2) 観光は街おこしになるか。

本日のテーマである観光と街おこしは近いようで、遠い。観光を表に出すと、住民の負担は増える。先年開通したばかりの明石大橋を渡って、淡路島にドライブした。洲本について、昼食に寿司屋を探す。観光バスが何台も駐車できる寿司店に入る。観光客が食事をとるためには、このような大規模な店が必要になる。しかし2-3人で立ち寄り、折角淡路島に来たのだから、近海の魚を食したいと思っている人間には、満足できない。大量の客をさばくためには、寿司ネタも大量に確保できることが条件となる。その店は広い道路沿いにあった。そのような趣味の客は、旧市内の寿司屋にゆけばよい、というかもしれないが、じつはそこにあったはずの店は、客が道路沿いの店に流れて、閉まっている。

街おこしになるための観光を考える必要がある。酒蔵通りは、旧山陽道であり、車がやっとすれちがえるぐらいの広さであり、もちろん人は車を気にしながら、歩かざるをえない。近くに大きなスーパーマーケットがあり、広い駐車場が用意されている。客はそちらに流れるから、道沿いの小さな店は閉まって行く。だがここは住宅地でもあり、通りの人通りが減るのは、すべてマイナスではない。露地によその人がはいてくるこ

ともないし、騒音が減る。生活環境としてはかえってよい面もある。またここは酒造会社と並んでいて、実際生産活動を行っている。観光に熱心でない面もある。かれらも街おこし自体に反対しているわけでない。それでいて観光には消極的という側面がある。

讃岐市長は退任の前日、第一回の東広島市中心市街地活性化委員会で「都市計画は技術でなく、社会学である」と語られた。これは24年間の街づくりへの思いをこめた名言である。どれほど理論的に正しい構想であっても、地元住民の主体性がともなわなければ、マイナス効果しか果たさない。どのようにすれば、地元住民の主体性に基づく観光と結びつく街おこしができるか。

3) 観光の登場

日本語「観光」は、語源を易経中の「国の光を観る」（他国に行って、その国の風景、風俗、文物等をく見る）という意味）に由来する。つまり易経の時代から、観光という行為はあったということである。国の文化というものは、自然を背景とする村落や都市の景観、日常生活様式、さらに文化の所産としての芸術等に形としてあらわれるものであり、ひとは旅をし、他国の光を視察することにより自国の文化の向上に役立てる、というのであったろう。だから明治時代ではなお観光は「物見遊山」や「漫遊」よりも格調が高い語として使用されていた。

今日でも、観光といえば、自然景観や名所・旧跡をく鑑賞・見物したり、神社仏閣にく参詣することを思い浮かべるひとが多い（総理府、1979の調査）。こうした名所名所旧跡を訪ねる語としては、英語でsight-seeingがつかわれることが多く、そのために調達されるのがsight-seeing bus、その旅行のガイドがsight-seeing guideとよばれる。またtravelやそれを世話するのがtravel serviceと言われたりする。ともあれ、観光には長い間、一種の教育効果をともなっており、また観光に行く者には向上心があったことは、見逃してはいけない。

だがこうした観光が、大衆のレベルで行われるようになり、たんなる物見遊山に近づいてくるのは、近代の出来事であり、とくに大量輸送機関である鉄道網や自動車と道路網の発達に負うところが大きい。私たちはその功労者としてトマス・クックの名をここで記して於いてよい。パリでも、19世紀にこうした観光旅行が次第に定着し、近隣のバルビゾン森林や、少し遠出してノルマンディーの海岸へのピクニックが流行した。印象派の先駆者としてのブーダン、こうしたノルマンディーの海岸で、華やかなパラソルをかざして新鮮な空気をたのしむパリジエンヌたちをよく描いた。

tour とはもとtornus（ろくろ）に由来し、「巡回」とか「周遊」を意味し、各地をまわって帰る旅行、周遊のことで、劇団などの巡業、巡演、文学者や政治家等の巡回講演などのことを言っていたが、それが体制化してできた語が、この語に-ismをつけたtourismである。この語は、19世紀はじめにイギリスでつかわれるようになる。それでもその後、この語は世界的に使われるようになる。日本でも、大正時代になると、「観光」という訳語が定着してくる。さらにマス・ツーリズムが登場するのは、平凡社版百科事典によれば、世界的には1955年以降、日本では1960年代以降とすることになる。

4) 観光の被害

しかし、ツーリズムがマス・ツーリズムへと進展する際に、すべてがプラスへと転じることはあるまい。リゾート地が次々に開発され、海岸は汚れ、自然は破壊される。 balan

スが崩れ、本来絶景の土地とされていた、その魅力が失われた結果、そこから観光客が離れて行くという例がよく見られる。観光客が帰ったあとは、ゴミの山ができる、というのは、日常の光景である。

今、観光のあり方が根本的に問われている。

また観光はsight-seeingの語が示しているように、視覚中心に演出される。観光の発達と写真の発達の時期が重なることも、念頭においてよい。19世紀後半は、まことに視覚の時代であった。そこから、観光地の騒音問題は出てくる。

聴覚に関して、私たちは麻痺している。

観光に対して、私たちは手本のない時代を生きている。

5) 酒蔵通りの観光

昭和30年冬、佐々木久子月刊誌「酒」編集長がはじめて西条の駅を降り立ったとき、馥郁たる酒の香りが身体全体を包むような気持ちになった。それが佐々木氏と西条の酒とのつながりである。そこには、臭いの世界がひろがる。

今でも、冬の酒作りの季節に、裏の露地を歩くと、あのこうじの香りがあたり一面に漂ってくる。私たちはそれを大事にするべきだ。

6) 街づくりになる観光と街づくりにならない観光

私たちは、街づくりになる観光を目指すべきである。そこに住む人々が快適な生活、少なくとも明るい顔で対応できるような街づくりをするべきであろう。さらに、この酒蔵通りについて言えば、生産活動とも調和する街づくりを考えて行くべきであろう。

色彩についても、通りはバラバラの印象がする。一定の調和が必要であろう。煙突の赤煉瓦、赤瓦、ナマコ壁そのような基調色を大事にしてゆくことが必要である。

10) 報告書の絵を見ると、人があまりいない風景が多い。活気のある街づくりを。発見のある街を。季節感のある街を作ってゆくべきである。

1 2. 美術館の使命と都市

<本稿は「文化の拠点としての美術館の使命について」という表題で、東広島市広報1999年5月号「東広島市制25周年記念特集」に、東広島市立美術館協議会会長として執筆、掲載したものである。>

東広島市立美術館が二〇周年を迎える。設立の当初から、美術館の運営と作品収集に関わってきた者として、感慨ひとしおである。

広島に来てまだ間がなく、賀茂台地を知らなかった三十年近く前、八本松に七つ池の名勝があることを聞いて、車を走らせた。まんまんと水をたたえた池の面に、周囲の赤松林が影を落として、佳景であった。

広島大学の統合移転の地が西条地区に決定した頃、「山紫水明」というコトバがよくつかわれた。私は七つ池の風景を頭に描いて納得した。その池のほとりに小さな美術館が生まれた。

昭和五〇年代、経済復興が一段落し、戦後が終わったと言われはじめたころである。日本の各地に美術館の新設が相次いだ。一時期経済投機の対象として雑音がうるさいこともあったが、美術はふたたび人びとの心の癒しの場を提供しつつある。科学技術と大学と福祉を柱とする東広島市にとって、美術館の果たす役割は大きい。

東広島市は広島県の、さらに中国地方のほぼ中央にある。その地にあって、市立美術館は、設立当初から地元の作家を発掘し、現代の造形運動の現場を紹介しつづけてきた。広島、というより日本の前衛美術運動の夜明けを告げる「鬘光、山路商」展は、この美術館の開館時の企画であり、その時の感動を私は今も憶えている。中田早と光岡始という地元で活躍した水彩画家の力作を、三宅克己や浅井忠や大下藤次郎等の日本水彩画の流れの中において紹介した。それも開館記念展であった。

以後、広島発、中国地方発の現代美術、女性画家、陶芸、版画をテーマにした企画展を四年周期で開催してきた。今第四期を迎えて、それぞれの分野に定着している。常連作家に加えて、新しい作家が登場する。その変化が、地殻の変動に似て、新鮮である。

着実に増やしてきた版画コレクションも、全国有数の版画美術館として、美術専門誌でよく取り上げられる。

古来、洋の東西を問わず、都市は産業、商業の中心をこえて、創造の舞台として文化を育成してきた。近代、美術館は都市によく似合う。

東広島市立美術館がもっともっと市民に愛されてほしい。

1 3 . 東広島市景観条例前文草案

＜本稿は東広島市景観形成条例（1999.3.制定）の前文を、1999年1月に金田が草案したものである。＞

わたしたちのまち東広島市は、広島県の中央部を占める賀茂台地に位置し、なだらかな丘陵に囲まれた県内最大の水田地帯として豊かな自然景観を形成してきたが、市制施行以来、あらためて賀茂台地の賀茂学園都市や広島中央テクノポリスの計画に基づいた「人間と自然の調和のとれた学園都市」をテーマとして、新しい都市づくりをすすめている。

わたしたちの先人たちは、その地勢および盆地特有の気象風土に則しつつ、人工と自然の共存する固有の文化を守り育ててきた。人々は田畑とともに山林を生活空間の領分に取り込みながら、草木まばらな山肌を美しく緑なす雑木林、アカマツ林へと改造していった。山林は、その中腹まで民有林で占められ、里山として人々の暮らしに深くかかわってきた。野生動物もまたこの里山を良好な生息環境としてきた。

この地域は水資源に恵まれていない。堰川、沼田川、黒瀬川は、並滝寺山を源頭としてそれぞれ流域を形成するが、最初の2河川は北西と東へといまだ豊かな水量をたたえる前に地域外へと流出する。黒瀬川は地域中央部を蛇行して流れるが、保水量は少ない。人々は河川のほかに2000余のため池を作り、水田耕作のために古くから保水と緻密な水管理を行ってきた。その河川、ため池、湿地、滝は水生の動植物にとって格好の生息地であり、独特の水系景観を生み出した。里には、鎮守の森と神社、居蔵造りとよばれる赤屋根の集落があり、中世の条理制からつづく整然とした田園風景がひろがっている。

これらに加え、見晴らしのよい山頂には中世戦国のいくさの記憶をとどめる山城の遺構が残り、街並みには今もその面影を伝えているさまざまな歴史的・文化的遺産があり、この地域がかつて文化、経済の中心地であったことを示している。現在も西条地区には白壁となまこ壁の酒蔵群が煉瓦造りの煙突を林立させ、日本の代表的醸造地として、全国に銘酒を送り出している。

近年、この地域は新しい時代に対応するため、大学や企業を誘致して学術と科学技術の研究と産業の国内外における拠点となりつつある。その反面、人口の増加、住宅団地や工場団地の立地、造成等によって、先人たちが守り育ててきた自然的、生活的、文化的環境への負荷が高まり、人間と自然の調和を危うくするに至っている。

わたしたちは、わたしたちの先人たちが守り育ててきた自然的景観、田園景観、都市的景観をわたしたちの共有財産であるという認識に立ち、かつ将来の都市づくりに相応しい、人間と動物と自然植生が共生する新しい景観を守り、育て、つくることに努力してゆかねばならない。私たちは一人ひとりがふるさと東広島に愛着と親しみを感じ、誇りをもって健康で文化的な市民生活を営むことを目指し、この条例を制定する。

14. 東広島・酒蔵通りについて (RCC番組での話)

<本稿は、1998.3.10に、RCCテレビの15分番組で、中国新聞東広島支店長と金田が対談したもので、金田がシナリオを作成した。>

酒蔵通りという名前をつかっているが、西条駅の東側に広がる旧山陽道をはさんだ裏露地を含めた21haほどのゾーンの事を考えています。

○西条駅周辺地区には、美しい酒蔵が立ち並んでいて、風情のあるところです。西条酒造組合には10の酒屋さんが加盟していますが、その中の6社がこの地区に立地（西条駅近くには8社）。あたたかい白壁となまこ壁、それに煉瓦造りの煙突があり、美しい風物となっている。私もこの地区に住むようになって20年近くになりますが、ますます愛着をもつようになりました。

西条駅周辺にもずいぶん外からの訪問客が増えている。酒蔵を見物にくる観光客も増えているし、大学関係の研究者が学会等でやってくるし、醸造試験所もあれば、企業の技術研究所もあります。工業団地もあちこちにある。

毎年10月には、酒まつりが開かれ、たくさんの人が集まるようになった。この酒蔵通りもマップを手がかりに歩く旅行者の風景がよく見かけるようになりました。

ただ通りを歩いていると、カーテンやシャッターの降りている店が多く、古い建物を壊して駐車場になっている空き地が目立つ。営業している店も近所の大型店におされてどこか活気がない。

酒蔵を訪れる観光客が多いのに、お茶を飲むところ、軽食をとれるところ、休憩するところ、土産物を買っているところもない。先日、西条プラザで日本画家の景山満子さんが西条の酒蔵群や街並みを描いた美しい素描展をされたが、絵はがき一枚売っている店もない。商店街の空洞化が著しい。

ちぐはぐな逼塞状況にあると思います。

どうも昭和30年ごろから、日本の中小都市の街並みが軒並み壊されてきたように思います。ブルドーザーで踏みつぶされていったように思います。

○そうですね。酒蔵通りは旧山陽道に面した酒蔵の表の顔も風格がありますが、裏通りも魅惑的です。茶屋跡とこの賀茂鶴酒造の前を通過して亀齢酒造、福美人酒造の酒蔵群を通る路地は、私の通勤路ですが、特に酒をしこむ冬になると、高い窓から湯気が漏れてきて、麴のあまい香りが露地いっぱいに漂ってくる。このあたりの冬の風物詩です。

佐々木久子（雑誌「酒」の編集長、昭和30年創刊。エッセイスト）

昭和30年の暮れ、はじめて西条を訪ねた。

「西条駅に降りて、どう歩けばよいのかと、しばらくポツとして駅前に立っていたのですが、まちぜんたいから得も言われぬ芳香が漂ってきて、鳥肌が立つような感動をおぼえたものです。」（広報東広島No.287, 1998.3）

その冬の芳香は、今も裏露地には残っているように思います。

○ 観光客も喜び、商店街も潤うよう通りを作ろうではないか、というのが私たちの考えです。商店街の活性化という意味もあります。

一方酒づくりもタンクが巨大化し、これまでの木造の蔵はだんだん使われなくなっている。これらの建物を街の活性化に使えないか。酒の文化の発信地となるべきでないか。

それから、私自身は、文化とは時間の表現。

都市における時間の厚みということを考えています。西条駅から広島大学につづくブルヴァールは新しい時間を表現してゆくでしょう。だけどそれだけでは都市はさびしい。江戸時代からの伝統をもつこの酒蔵通りは西条を時間の厚みもたせ、歴史の襞を感じさせるところである。江戸、明治、大正、昭和とさまざまな歴史を背負った酒蔵がある。

ご存じのように19世紀の前半に、ドイツでは平凡な市民生活
ビーダーマイア様式 ドイツ3月革命前の時期の（1815-1848）ドイツ文化・美術様式。
Victor von Scheffel(1826-86)が描いた俗人的市民性の二人の人物Biedermannと
Bunmmelmaierを合成した語（1850年）。

アンピール様式（ナポレオンの第一帝政期1804-1814）へのドイツ的反動。

過度の装飾の排除、材料の素地の重視、単純明快な形と快い使用感。花を散らした文様。
家具や室内装飾に顕著。

これがドイツ人の趣味を決定した。

○ 具体的には西条駅を降りて、この酒蔵通りの
案内板、駐車場、休憩所、トイレなどをつくる。ただ場当たりに作るのではなく、全体
構想の中で一つ一つ作る計画が必要。

酒蔵についてはぶき板の壁やブロック壁を取り替えて、通りを歩く人に酒蔵の雰囲気
がそのままに伝わるようにする。

商店街も、看板や建物の色や形、ウインドウなどに工夫をこらし、ある落ちついた統一
感を作り出す。

○博物館やレストハウスを作る。簡易舗装をはがして、昔からの石畳を表に出す。
昔は荷車で井戸から酒蔵に水を運んだ。

○地域の産業、商店、住民の意識の盛り上がりが必要。たとえば、通りを落ちつきのあ
るものにするには、店や住宅を建てる時、この地域を活性化するという共通認識をも
つ必要がある。責任を遂行するために、自己犠牲的な自覚が必要。

それからこの地区の人たちだけにまかせず、

○ようやく報告書ができ、この18日に市長に答申する。この報告書をもとにして来年度から、少しずつ具体化に取り組みたい。

整備計画を、短期（1－2年）、中期（3－5年）、長期（6年以上）に分け、新年度から早速ベンチやトイレや案内板や観光案内所や各種の標識を作ることなどできることからはじめていきたい。

道は狭く、車が入りこめないほど狭いから、近くに早く駐車場を作りたい。また民間にお願いして、レンタル・サイクル施設を作ってもらったり、喫茶店やうどんやそばの軽い食事ができる店を開いてもらいたい。この通りにはどんな店が似合うのか、地元の方々と考え、そうした店の開店を相談してゆきたい。

行政も補助金など、いろいろなかたちで地元で元気ができるように応援してほしい。

本陣跡前観光広場 観光案内や休憩施設。ポケットパーク

本通りと街並み 建物の高さや素材に配慮して統一感ある街並み。街灯のデザイン化。

旧県立醸造支場 ミニパーク。観光客の憩いの場。

賀茂鶴吉富蔵 観光拠点。酒博物館、レストハウス、駐車場

私は東広島市景観形成実施計画調査委員会にも関係しているが、そこでも東広島市における酒蔵通りの景観形成としての重要さが指摘されている。

東広島市新年度予算、整備計画策定調査費 1200万円計上。中心市街地の再生に取り組む。

国が新年度に目指している中心市街地再活性化法を視野に入れる。

伏流水は中硬水。

昨年度の出荷量は1万8000kl。

1995年国税庁の醸造試験所が移転。

現役酒蔵の機能を活かしながら、観光のために商店街の活性化を図る。

歴史のひだのある街並み

都市の厚み。

通りの住み分け。ブルヴァール