

アイステーシス —感性論としての美学をめぐって …………… 1

小林 信之 (早稲田大学)

Sensus communis 再考：共感に立つ美学に向けて…………… 14

津上 英輔 (成城大学)

ライプニッツからの感性論＝美学 ——微小表象論の射程—— …… 27

小田部胤久 (東京大学)

絵画の根源をめぐって…………… 40

岡田 温司 (京都大学)

アイステーシス ―感性論としての美学をめぐる―

小林 信之(早稲田大学)

2011年3月11日の震災は、自然の巨大な暴力と人間の技術の限界をわたしたちに思い知らしめたという意味で、文字通り画期(Epoche)をなす出来事でした。つまりわたしたちが馴染んだ日常世界への態度の自然的な自明性を遮断し、そこから反省的にわたしたち自身の世界内存在に注意を促したという意味でエポケーであったといえるでしょう。このことに思いをめぐらすとき、わたしたちが東北の地で、現実にもふれ、感じ、気づくこと(アイステーシス)に反省をくわえる機会をあたえられたことは、きわめて意義深いことのように思われます。この意味で、さまざまな困難にもかかわらず今回の学会を企画された方々、尾崎彰宏教授はじめ東北大学のスタッフの皆さんに心から敬意と感謝の意を表したいと思います。

ちょうど十年前の2001年に京都市立芸術大学で催された美学学会全国大会においてわたしたちは、今回と同様のシンポジウムを企画しました。Ästhetikをいわば「古い形而上学のくびき」から解放し、現代的な視点のもとに「エステティッシュ(ästhetisch)なもの」の固有性を再定義することが試みられたのです。今回のフォーラムもその延長上にあります。(2001年のシンポジウムの記録は行路社刊『アイステーシス』2002年に収められています)。

ところで今回の企画に「フォーラム」の名称が冠せられたのは、古代ギリシア・ローマにおけるアゴラやフォルムのように、自由な市民が議論を闘わせる場を構築することをめざしたからだとなわしは考えています。そうした前提のうえでコーディネーターという役割をあたえられたわたくしとしては、大きな枠組みを設定し提案することに努めました。フォーラムは、「アイステーシス」というひとつの中心テーマを機縁にして、それぞれが自由に自分の軌道を描きだすことができるようなオープンな空地であるべきでしょう。

わたくしとしては、ものを考えることの原点に立ち返るべく、単なる文献解釈を超えた、事柄そのものに即した議論がくりひろげられればと願っています。そのきっかけとして、いくつか共通の論点を提示することがさしあたりわたしの役割でしょう。

もうひとつ、「たそがれ」というタイトルにもコメントが必要かもしれません。そもそも今回の企画は、美学学会で毎年開かれる「若手フォーラム」に倣って中高年のフォーラムをたちあげようと意図したことにはじまります。「たそがれ」という魅力的なネーミングは、主催者である東北大学の尾崎さんの発案によるものです。しかし、このように内容とは無関

係に、いささか偶然あたえられたものとはいえ、よくよく考えてみると、きわめて含蓄のある名称であることに気づかされました。

まずたそがれとは、昼のクリアな光が失われながら、いまだ夜の闇にも満たされない時間、つまり「半透明」の時です。たそがれという言葉は明らかに、世界の現実と表象における両義的でどっちつかずの状態で斬新な解釈をくわえた岡田温司さんの仕事に呼応しています。岡田さんの『半透明の美学』という著作に結実した思想は、認識と表象の不分明と未決定とに豊かな可能性を見いだそうという試みです。

さらにたそがれの時間はまた、ノスタルジーの時間でもあります。過去の記憶がひとつの味わいとして浸透している時間であり、暗がりにわたしたちの生の残響がひびきわたる時間でもあります。これはまさに津上英輔さんがこれまで追求してこられたテーマです。それ自身あじわい深い著作である『あじわいの構造』のなかで、津上さんは固有な感性的経験としてのノスタルジーを主題化しています。

最後に、もうひとつこじつければ、ライプニッツのモノドロジーともリンクするテーマであるように思われます。ライプニッツは、デカルトの二元論を超えて、一元的な単純実体（つまりモノド）へといたりしました。その際、彼の考えたモノドは、その各々が世界を表象し映しだすモノドです。ただ、その映しだす度合いはさまざまであり、クリアな認識・表象の段階から、まったく不分明な薄暗がりの段階まで想定されていました。そして今回小田部胤久さんがとりあげる「微小表象」のテーマは、わたしたちの感性的・身体的認識、つまりいわばほの暗いたそがれの表象の問題ではないかと考えられます。

以上のような意味で、（けっして牽強付会ではなしに）たそがれというネーミングは事柄そのものにふさわしいといえるのではないのでしょうか。つまり両義的で不分明でありながら、わたしたちと世界との関係性の基底をなす領域、世界との最初のインターフェイスであると同時に、もっとも原初的な知をなすものとして、わたしたちの感性の働きを考えることができるのではないか、ということです。

1.

1.0 さて、お三方の論考に先立ってあらかじめわたしのほうから、「アイステーシスの論」として美学を再考するために求められる論点ないし着眼点といったものを二三あげておきたいと思います。もちろんこれは、共通の土台を設定するための大まかな目安といった程度のものにすぎず、テーマを限定してそれぞれの見解を拘束する意図はありません。ただ、わたしの側でも、お三方の論考にコメントし、議論を明晰なものにするために、着目すべき一定の基準が必要だったわけです。

そもそも今回のフォーラムの目的は、アイステーシス、つまりエステティッシュ

(ästhetisch) なものの可能性と射程を測ることであると考えられます。わたしたちの行為をみちびく実践知や科学的認識をみちびく理論知から区別されたエステティッシュなものの固有性が問われねばならない、とさしあたり考えることから始めたいと思います。要するに、一言でいえば、人間の活動全体のなかで、エステティッシュなものをどう位置づければいいのか、ということです。

わたしたちはこの世界にあって、日々、何ものかに眼を凝らし、まなざしを交わし、じっと耳を澄ませます。あるいは他者の声に応じ、ともに味わい、かすかな香りによって喚起された記憶に満たされます。このようにわたしたちが世界に触れる経験を可能にするもの、その働きがアイステーシス (エステティッシュなもの) です。つまりエステティッシュな働きとは、世界の感触にことさら注意をむけることであり、知覚を通じて反省的に「気づく」ことであり、感覚世界の身体的分節化なのです。

それでは、エステティッシュなものの領域は、人間の他の活動領域からどのように区別されるのでしょうか。わたしはとくに以下の点に着目したいと思います。

1.1 第一に、エステティッシュなものと認識との関係という点です。これは、そもそもなぜ Ästhetik をあえて「感性論」と訳さねばならないかという問題とも連関しています。感性的な「認識」という側面に焦点をあわせることが求められるのです。

ライブニッツ的にいえば、個々のモナドは世界を映しだし表象する (つまり認識する) わけですが、エステティッシュな仕方で映し出すとはどういうことなのでしょう。さらに、この「うつし (ミーメーシス)」のテーマは、言語的な認識とは区別されたイメージや絵画や写像の働きとつながっています。認識との連関において、イメージと絵画の起源が問われねばなりません。

イメージをはじめエステティッシュなものは、認識活動 (現代的に言えば認知プロセス) に対して、単に素材としての感覚データを提供するだけのものではありません。知覚経験にあっては、つねに受動性が表立っているようにみえますが、しかし見ること、聞くことはそれ自体すでにアクティヴな作用と不可分です。言語的な分節化の能動性が知覚の生起する段階に深く浸透しており、見ること、聞くこと自体が文化形成の能動的な営みにほかなりません。知覚とは、世界を解釈するひとつの仕方であり、さらには、わたしたちの世界内存在の一様式なのです。

しかしこれまでエステティッシュなものの固有性は必ずしもそのように捉えられてはきませんでした。ここで、そもそもなぜ「認識」との関連でエステティッシュなものをとりあげねばならないかに関して若干の釈明とコメントが必要でしょう。つまり、エステティッシュなものの固有性を、「認識」とは別の領域に求める強力な伝統があったということです。

わたしたちは、とりわけカントが『判断力批判』でおこなった議論の広範な影響を考慮せざるをえません。

カントが『純粹理性批判』で展開した Ästhetik とは、ひたすら受動的に、感覚データを時間空間のアプリオリな形式に取りまとめるという限定的な働きの解明にすぎませんでした。それに対して『判断力批判』においては、「認識」の一局面を主題化する Ästhetik ではなく、人間の独特な感情のあり方と、それに依拠する主観的・反省的な判断の領域がエステティッシュと名ざされ、それが人間の経験全体のなかで独自の自律的領域をなすものと見なされたのです。

このことは、たとえば日本で人文系の学問を移入する際に、(カント哲学そのものというより) 新カント派的な学問体系のなかで、自律的・独立的な一領域としての「エステティッシュなもの」を基礎に「美学」という学が設定されてきたという事情にもつながってきます。ちなみにこれまでエステティッシュという語を和訳せず、ドイツ語の読み方のまま表記してきたのも、いま述べたような事態を顧慮したからです。じっさい『判断力批判』における「エステティッシュ」には定訳がなく、美的・美学的(岩波文庫)、美感的(岩波『カント全集』)、直感的(河出書房新社『世界の大思想11』)、情感的など、さまざまな翻訳が試みられています。

いずれにせよ、エステティッシュなものの固有性を、主観的・反省的な判断と感情の次元に求め、しかもそれがわたしたちの経験を構成する狭義の「認識」ではないとして切断したことの意味は大きいといわねばなりません。カントの用語法でいえば、エステティッシュな判断は、認識を構成する (konstitutiv) のではなく、あくまで統整的 (regulativ) に、導きをあたえる原理のみに限定されるということです。

1.2 つぎに、倫理的・実践的な領域とエステティッシュなものとの区別が問われる必要があるでしょう。一般にわたしたちのエステティッシュな態度とは、行為と実践の領域から峻別された観照 (Kontemplation) 的態度として規定され、その点に特異な領域としての自律性が承認されてきたと考えられます。このことはさらに、他者と共同的な社会政治的視点、より一般的には道徳的・実践的視点から、ものごとを判断するのではなく、あくまで個的なパースペクティブにとどまろうとする態度とも繋がっています。

これを現代風にいいかえるなら、公共性 (相互主観性) と私秘性、公共世界と個別的・感性的経験の連関の問題です。この両者の関係もまた、深く言語 (あるいは言語的分節可能性) の問題と結びついています。たとえば痛みという感覚とその経験を考えてみましょう。痛みは、言語の公共性に媒介されてはじめてわたしたちの内に開示されますが、しかしひとたび開かれた感覚は私秘的なものとしてしか受容されません。この意味で感覚はつねに公

共性と私秘性の両面をそなえています。このように原初的な形で示された痛みの経験において、おそらくエステティッシュなものの基本性格が映しだされているでしょう。

だとすれば、エステティッシュな経験において問われているのは、(a) 言語的に分節化され制度化された公共世界、つまり意味付与された世界に「関与」しつつ、だが (b) 一回的・特異的な知覚経験の豊かな「固有性」を毀損しないことが可能かどうかという点に集約されるのではないのでしょうか。前者は、他者への関係性とコミュニケーションへの問いとして、社会批判的問題設定と切り離すことができませんが、後者にあってわたしたちはつねに個別的自己の闇に向きあわねばならないのです。

カントに関していえば、美しいものについてのエステティッシュな判断（趣味判断）に対するかれの態度は両義的で、ある意味で曖昧です。一方でわたしたちの身体的欲望に基づく快適さの嗜好は、恣意的で私秘的な判断だと見なされ、エステティッシュな趣味から区別されます。しかし他方で、概念に基づく普遍妥当的な、つまり公共的な判断からも、遮断されています。エステティッシュなものは、反省的に、あくまで主観的・個別的判断を通じてそのつど判定されねばならないにもかかわらず、普遍的に妥当する合意を要求せざるをえない、という特異な構造が主張されるのです。それをカントは共通感 (Gemeinsinn) という概念によって基礎づけようとしています。

1.3 さて、さらにこの点に関連して、現代的な文脈のなかでエステティッシュなもののもつ意味や位置づけを考えてみる必要もあるでしょう。

あるときわたしの担当する授業で、アウシュビッツ以後の詩が野蛮になったというアドルノの有名な言葉を紹介したところ、学生から質問を受けたことがあります。野蛮とはどういうことか、パンクロックのようにギラギラと野獣化したということか、というのです。

この誤解は余りにひどいのではないかと感じ、きちんとした説明をすべく、いま一度『プリズメン』所収の「文化批判と社会」を読み返してみました。要するに、社会の全体化、精神の物象化、文化産業とイデオロギーの支配、こうした現代社会の動向の、いわば極限的な鬼子がアウシュビッツだとすれば、それ以後の状況のなかで、詩の営みそのものが倫理的破綻の刻印をおびざるをえないといった洞察が示されているのだと思われます。「野蛮」とは、そのような倫理的破綻状態を名指したもののなのでしょう。

この解釈の適否はともかく、そのとき考えたことは、ここでいわれている「詩」ないし「詩を書くこと」という語を、「エステティッシュな態度をとること」とおきかえることができるのではないか、ということでした。いいかえると、ここで鋭く問われているのは、エステティッシュなものが、政治的・公共的領域との対比においても歴史的な意味であり、現代における両者の関係ではないかと感じたのです。

わたしたちにとってずっと身近な例で考えてみましょう。たとえば大災害ののち、廃墟と化した風景をエステティッシュなものとして眺めることは野蛮ではないでしょうか。あるいはわたしたちがお茶の間でビールを飲みながら、押し寄せる津波に家を流されていくのをリアルタイムで「観照」することは野蛮ではないでしょうか。もちろんアウシュビッツと大災害を同列に並べることはできないでしょうが、巨大な暴力を前にした人間の態度（ある種静観的な態度）の問題として類比的に考えることはできるでしょう。

アドルノが論じたのは、文化それ自体と文化批判との関係という問題でしたが、その両者の関係は、そのままエステティッシュなもの、それへの反省的思考の関係におきうつすことが可能でしょう。このような現代的文脈において、今日なおエステティッシュな経験がわたしたちにとって積極的な意味をもちうるのかどうかという問いが生まれるのです。仙台の地で開かれたフォーラムにおいて議論の射程がそこまでおよぶならば、あまりに巨大な自然の暴力と人間的技術の無能力とに直面した今日のわたしたちにとって意義深い機会であったと評価されるにちがいありません。

2.

2.0 以上、着眼点とすべきポイントを三点挙げてみましたが、その三点全般に関わることとして、あらかじめ大雑把にわたしなりの考えを披瀝しておくべきでしょう。それは、一言でいうと、「自然」こそが今回のフォーラムにおける隠されたテーマではなかったかということです。この、いささか直感的に気づかれたにすぎない観点を、多少なりと明快な言葉にもたらすことで、わたしの問題提起に代えたいと思います。

2.1 まずライブニッツに関してふれておくべきでしょうか。ライブニッツの思想においては、精神と物質という分裂した二元論が克服され、単純実体たるモナド一元論の枠組みのなかで、物質のどんなに小さな部分にも、生命、エンテレケイア、魂がふんだんにふくまれている、といわれます。たとえば、

物質のどの部分も、草木のおい茂った庭園か、魚のいっぱい泳いでいる池のようなものではあるまいか。しかも、その植物の一本の枝、その動物の一個の肢体、そこに流れている液体の、一滴のしたたりが、これまたおなじように庭であり、池なのである。（『モナドロジー』第67節、下村寅太郎 責任編集『世界の名著 25 スピノザ、ライブニッツ』東京：中央公論社、1969年）

という記述のように。自然は、モナド間の予定調和的關係において捉えられ、心身関係の

場合でも、複合体としての身体と魂とが調和的に呼応しあっているとされます。

ライプニッツの自然は、たとえ人間の目には隠されているにしても、理性的に秩序づけられていると想定された自然、わたしたちがその善なる本性を信じて安住することのできる自然です。いいかえると、ここで重要なのは、そのような自然が「根拠」づけられた存在だと考えられていることです。「何ものも根拠なしにはない」ということ（いわゆる充足根拠律）であり、つまり存在するものはそのものとして存在するための十分な根拠をもたねばならないということです。しかもここでいわれている根拠 (ratio) は、わたしたちがそれを正しく認識し真理に到達できるかどうかという認識論的次元の概念にとどまりません。この自然において何ものかが存在するためには十分な根拠が必要だというのは、さらに、存在論的な規定でもあり、ひとつの形而上学をふくんでいるのです。

だとすればライプニッツにとっては、自然における悪しき存在も、それなりの存在根拠に基づくことになるでしょう。ライプニッツは、自然の創造主たる神は悪を容認するが、それは悪が「最善の計画」にふくまれているからだ、と述べています（『ライプニッツ著作集7弁神論（下）』工作舎、p.89）。悪とはいわば、調和に満ちた自然の美的秩序に味わいを添えるひとふりのスパイスであり不純物であるにすぎないというわけでしょう。ライプニッツの弁神論によれば、たとえ自然に悪があったとて造物主に罪はないのです。

しかしわたしたちはいまや、調和的秩序を逸脱し凶暴に破壊する自然の暴力を目の当たりにしました。そしてその結果もたらされた荒涼たる風景になすすべもなく佇んだのでした。このときわたしたちはむしろ、自然とは、何の根拠もなしに、つまり人間理性による意味づけなしに、無邪気に、ときに残酷に、偶然の戯れによって生成消滅するものではないのか、と問いかけずにはいられません。自然の圧倒的な暴力は人間の意図を超えて、わたしたちの営みのすべてを押し流してしまうのです。

ここで想起されるのはおそらく、ハイデガーがライプニッツに対峙せしめたアンゲールス・シレジウスの「薔薇は何ゆえなしに存在している、それは咲くがゆえに咲く」という詩句でしょう（M・ハイデガー『根拠律』参照）。いまは詳しくコメントする余裕はありませんが、ただ、出来事のいっさいに根拠を求め、理性的に根拠づけられていると考えるのではなく、「何ゆえなしに」つまり無根拠に、この世の物は存在しているとする自然観に、すくなくともわたしは共感せざるをえません。そしていまやわたしたちは、何ゆえなしに咲く薔薇にたいして、どのような態度をとるべきかということこそが問われているように思われます。

2.2 つぎにカントの場合はどうでしょうか。かれは、認識とも実践とも切り離された領域の固有性をエスティッシュなものに認め、わたしたち人間の反省的判断力の自律した

働きを擁護しました。そしてそのことに呼応して、客観の側の自然に関しても、『純粹理性批判』の物理学的自然の概念とは別に、『判断力批判』においては、自然の根底にあたかも目的論が隠されている「かのよう」に見なそうと試みました。美と生命という現象をその証左として、因果論的に汲みつくせない自然の内奥の秘密がほのめかされているのです。

ここに先にふれたような両義性の源泉があります。共通感に基づく人間の公共性・共同性は、人間本性と自然への信頼に基づけられており、さらにそのことは自然神学的な前提ぬきに考えることはできないでしょう。しかし他方では、すでに指摘したようにエステティッシュな反省判断は、あくまで単称判断であり、今ここで、個別的にそのつど下されねばならない判断です。つまりこの場合、普遍性と個別性の「接合」が調和的に考えられているのです。

美についていえば、作働するわたしたちの認識能力それ自体によってひきおこされる快感情と、自然の秩序とのあいだに、調和的・共鳴的な呼応関係が成立するとき、エステティッシュなものが生起し、それとして名ざされることができるようでしょう。

カントがエステティッシュと名づけたのは、第一義的にはこの特別な感情の領域なのです。それは、いわば自然目的へとわたしたち主観の側が呼応する快感情の反響であり、自然の形式と秩序に対して反省的に、つまり客観から主観へと反射的に、自らを見いだす「感応」です。だからエステティッシュな感情に基づく判断の働きをカントは「反省的」判断力と呼ぶのであり、自然認識を可能にする規定的判断力とは決定的に区別されるのです。

以上のことからして、ライプニッツと同様『判断力批判』のカントにあっても、被造物たる自然がわたしたちにとって調和に満ちた善きものだと考える視点が支配的であることは容易に理解されるでしょう。

たとえば批判期以前に書かれた「地震の歴史と博物誌」（1756年）という論文があります。もちろんこの論文の思想を『判断力批判』のカントに単純に重ねあわせることはできないでしょうが、自然に対する一貫した見方はうかがうことができるように思われるので、ここで少し取りあげておきます。これは、リスボンはじめヨーロッパ各地を襲った大地震に触発されて書かれたもので、地震および津波に関して、その原因の自然科学的探究が試みられています。そしてカントは、人間の認識の限界を踏まえて、「天罰」など超越的なものに結びつける解釈を否定して、こう述べています。

このような運命をいつも、壊滅的打撃を受けた都市が悪事のために受ける、当然の天罰と見なしたり、このような不運を正義ゆえに怒りをぶちまける神の復讐の目的と見なしたりするならば、人間愛に抵触することになる。この種の判断は神的決定の意図を見通し、それによって解釈する身の程知らずの罰あたりな知ったかぶりである。（岩波『カン

けれども他方でカントは、地震という自然現象がもたらしてくれる「効用」、たとえば温泉や地熱を通じて人類にもたらされる「効用」についても語っています。つまり地震の内にさえ、ある種の「神の摂理」を認め、道徳的に擁護していると考えることができるでしょう。この意味での自然は、人間にとってどこまでも調和的な自然です。

しかし巨大な自然の暴力を目の当たりにした二十一世紀日本のわたしたちは、なおカントと同じ自然観を共有できるのでしょうか。あるいは、人間の自然本性に関しても、アウシュビッツのようなことさえ為しうることが露わになった現代にあって、やはり同じ問いを提起せざるをえないのではないのでしょうか。カント的自然観からはあまりに隔たった、偶然的で無意味で冷酷・非情としか形容しえない自然にわたしたちは直面しているように思われます。

2.3 しかしながらわたしはここで、カントの「エステティッシュ」という概念に対して、あえて別の観点から解釈をくわえたいと思います。そしてその意味でのエステティッシュなまなざしのもとにたち現れる自然の別の相貌に目を向けたいと思います。そのことによってわたしたちは、現代においてこそ意味をもちうるようなエステティッシュなものの可能性を見いだすことができるのではないかと考えたのです。

『判断力批判』のカントは、エステティッシュに判断されるべき美しいものを規定するにあたって、かつて地震に関しておこなったように「効用」の視点から眺めることを拒否します。つまり何かを美しいと見なす判断をわたしたちに要求するのは、そのものがわたしたちにもたらしてくれる何らかの効用や利益や刺激、つまり「関心」ではないということです。あるものが美しいということは、わたしたちの意図や便益に基づいて意味づけられ計算された判断ではなく、あくまで「無関心」な満足による判断なのです。

この無関心性こそがカントによるエステティッシュなものの規定の根幹をなしているとすれば、今日わたしたちはその規定をどのように理解する可能性が残されているのでしょうか。もちろんそれは、通常わたしたちが口にする無関心、たとえば「わたしは文学には興味がない」といった意味での無関心ではありません。むしろわたしたちは、日常的な利害関心を超えた、より高次の「関心」をそこに認めることができるように思われます。つまり人間的意味付与のいっさいを除き去って、物と自然をそのままに、それ自体の品位と尊厳において見つめるという可能性です。つまり日常的生のレベルでの「関心」を否定することによって、別の高次の「関心」が肯定されるということです。この点にエステティッシュなまなざしとしての「観照」の、カント的な概念を新たな光のもとに眺める可能性があ

るのではないのでしょうか。もはや自然との調和や和解を前提せずに、ただ偶然的に生起する存在に対して、「無関心」に、エステティッシュな距離を保持しつつ凝視するということです。このようなエステティッシュな態度をカントは「自由な恵与 freie Gunst」と呼んでいます。

ハイデガーは「ニーチェ講義」のなかで、自由な恵与というこの概念に解釈をくわえ、ショーペンハウアー以後、ニーチェにいたるまでそれが誤解されつづけてきたことを指摘し、鋭く次のように問いかけています。

……この自由な恵与、美をあるがままのものたらしめることが、はたして意志の保留であり、無頓着なのであろうか。それとも、この自由な恵与は、むしろ最高の努力ではないか。それは独自の品位を持ったものが純粹にそれをもちつづけるようにと、私たち自身をその事物の解放へと解き放つことではないのか。(ハイデガー『ニーチェ 1』白水社、1986、p.135)

無意味に戯れる非情な自然を、あるがままに、その輝き（美）において見つめつづけることが、自然科学的認識にも実践の次元にも還元されえないわたしたちの最高度の営みに属するということです。これを、あえて「存在論的」なまなざしと名づければ、このエステティッシュなまなざしは、現代世界において特異な輝きをおびてたち現れます。つまりここで問題にされているのは、ある種の哲学的経験であり、カントの「無関心性」を存在論的に再解釈することで得られる、存在理解なのです。それは、物があることの不思議さへの驚きであり、始原的な存在感情とでもいうべきものではないのでしょうか。その点にこそわたしはエステティッシュなものの固有性を見きわめたいと考えます。

以上、何ゆえなしに咲く薔薇へのまなざし（A・シレジウス）と、物を物としてその尊厳のままに純粹に観照する視点（カントの「自由な恵与」）という二通りの態度をエステティッシュなものとして取りあげてみました。最後に現代日本においてわたしの目を引いた具体例をひとつだけ挙げておきましょう。

2.4 たまたまこのフォーラムと同じ時期（2011年10月1日－12月4日）に東京都写真美術館で写真家・畠山直哉の個展が開かれていました。（下記サイト参照）

<http://syabi.com/contents/exhibition/index-1386.html>

展覧会のタイトルの「ナチュラル・ストーリーズ」という言葉に示されているように、ここで展示されている写真群は、写真という機械のまなざしを通じて「自然を語る」試みで

あると考えられます。ただ、どの写真を見ても一見して明らかなように、そこで「語られる」自然は、わたしたちにとって親密な風景、絵はがき向きの美的自然ではありません。畠山の写真には、つねに何かしら意味を読みこもうとするわたしたちのまなざしを冷やかに拒絶する「無表情」が支配しています（シャーロット・コットン『現代写真論』晶文社、2010年参照）。そこでは周到に説明的要素が排除されているのです。

また、自然といっても、製鉄所（アトモス 2003）、廃墟と化した炭鉱（ヴェストファーレン炭鉱 I／II アーレン 2003-2004）、石灰岩の地下採掘場（シエル・トンベ）、北フランスのぼた山（テリル）、岩石採掘のための発破現場（ブラスト 1995-）というように、手つかずの自然ではなく、建造物もふくめ、多くは人間が自然と格闘し関わりあった痕跡が写し取られています。つまりここでは人為と区別された自然が意味されているわけではなく、むしろ、自然因果性によってであれ人間の自由意志によってであれ、この地上に生起する出来事の内奥にひそむプロセスが指示されていると考えられます。

ところで、このプロセスを見つめ、それを理解し、それに呼応するのは、ひとつの「技術」というべきものです。たとえば、「ブラスト」のシリーズで写し撮られた発破技師の技術がそれです。爆破後に岩石がはじけ飛ぶ位置を正確に計測する技師の指示にしたがい、畠山はカメラを設置し、爆破の瞬間を撮影しました。このときの発破技師について畠山が直観的に語っているつぎの言葉は、自然の内なるプロセスの秘密にふれているように思われます。

……やがて遠くのサイレンの音が消えると、崖が20mにわたって一気に膨れ上がるのが見え、あたりの空気は大きく振動する。噴き出した2千トンの岩石は、空中でその量感を徐々にほぐしながら、カメラをかすめて飛んでゆく。ぎりぎりに。

地面に散らばった石灰岩のかけらの中でカメラを片づけながら、いったい「ネイチュア」という言葉にぴったりの日本語はないか、と僕はいつも考える。技師の指示が毎回あまりにも正確なせいだ。

彼は岩石の「ネイチュア」を確かに理解している。彼は地質と地形を確認し、そこに穴を開け、爆薬を詰める。そして僕に向かって「岩はそこまで飛んでゆく」と予言する。

長い発破の経験のなかで、彼は岩石の「ネイチュア」と対話することが可能になった。いまや彼の精神は、岩石の「ネイチュア」と照応しているのだ。眺めたり観察したりするだけでは決して到達できない、自然への理解がここにはある。（岩手県立美術館・国立国際美術館〔監修〕『畠山直哉』淡交社、2002年、p.29）

畠山のいう「ネイチュア」は、一般的には、「自然本性」の意味あいでも了解可能でしょうが、

より生動的な、内奥のプロセスそのものが強く意味されていると考えられます。わたしたちはこの意味での「ネイチュア」を、カッコつきで「自然」と表記することにしましょう。

そして畠山は、写真もまた光という「自然」との対話の技術であり、「自然」理解のための一技術であるべきだと語っています。

おそらくこのような畠山の「自然」観を、たとえば崇高論の言説によって理解するのがごく順当な解釈であるかもしれません。崇高とは、語りえぬもの、表象しえぬデーモンへの接近であり、その語りえぬ崇高をあえて物語るという不可能な試みが「ナチュラル・ストーリーズ」というタイトルにはこめられているのではないかと思われます。じっさい、畠山の写真には、ドイツ・ロマン派の画家フリードリヒによる崇高さの表現を思わせる細部がところどころに見うけられます。

ところでこの写真展の準備中に出来した3月11日の大震災ののち、畠山は、被災した自らの故郷を撮ったシリーズ（陸前高田2011年）を新たに展示につけくわえました。それら一連の写真群は、「ナチュラル・ストーリーズ」に、文字通り「偶然」の事情で挿入されたものです。それらは、ある種バランスを欠いているために、他の写真とはへだたって異質な、別の空間を開示しているようにわたしには感じられました。畠山の動揺した息づかいそのものが「自然」にふれているかのように見えます。やがてわたしたちと、わたしたちの営みのすべてを押し流し、無に帰するであろうものを、カメラの目は追いかけています。この意味での「自然」が、画面の片隅に、たとえば半ば水没したクレーン車の蔭に、あるいは打ち上げられた瓦礫の山に、あるいは津波に洗い流された土地を歩く女性の後姿に、あるいは津波によって幹をへしおられた大樹に、暗示的な細部を隠しつつ、そこからわたしたちを見つめています。そこには、距離をおいて崇高さを見つめる視線、お茶の間からテレビの画面を眺めるような安心した視線は、もはやありません。語りえぬものは、語りえぬままに、無造作に放置されています。

こうした写真のまなざしに、わたしたちは「エスティシユなもの」の、生まれたばかりの荒削りな原理を見ることはできないでしょうか。人間的な物語ろうという意図が「自然」と物質とにはじきかえされ、それでも見つめつづけるまなざしが、「自然」の内なる不定形な暗がり（「たそがれ」）、悪意というも愚かな、非情の闇に、執拗にまとわりつづけています。この闇にふれる感情をわたしは「エスティシユ」と名づけたいと思います。悲しみや憤りや痛み等々とはあくまで区別されねばならないエスティシユな感情が、このとき（おそらくは畠山自身の生身の思いとは別に）指示されています。ここにわたしたちは、エスティシユな理念という学的用語で規定するにはあまりに痛切な経験の痕跡（エスティシユなものの原型）を見てとることができるように思われます。

かつて『アンダーグラウンド』において都市の地下の闇を写し撮ろうと企てた畠山は、つ

ぎのような言葉を語っています。

地下世界の事物は、地上の光や僕たちの視覚のことなどお構いなしに、完璧な闇の中で存在し続ける。それらは「見ること―見られること」に対して、徹底的に無関心だ。

ところで「自然」とは、「人間」に対して徹底的に無関心なものの謂いではなかったか。だとするなら、暗黒の地下を流れる水や、そこに棲む小さな生物は、二重の意味合いで「人間」に対して無関心であり、二重の意味合いで「自然」だ。

その場所は「人間」から遥かに遠い。たとえ何万もの人々が、そのすぐ上で歩き回っているとしても。(畠山直哉『話す写真』小学館、2010年、p.66-)

光のない空間を見つめ、写真に写し撮ろうという畠山の企ては、明らかに矛盾したものです。しかしこの相反する二重性にこそエスティシユな視線の秘密があるのではないのでしょうか。「自然」とはわたしたち人間が自らの意図を捨てたときにしかその姿を現さないような何かであると思われるのです。

(本稿の後半部分は、「たそがれフォーラム@仙台」の議論を踏まえ、後で加筆されたものです。)

Sensus communis 再考：共感に立つ美学に向けて

津上 英輔 (成城大学)

序

今回の東日本大震災で、私も大きな衝撃を受けた。そして医師や弁護士が被災地域に赴いて大きな働きをしているというニュースに触れて、私も専門とするところを通じて少しでも人の役に立てないものかという素朴な気持ちが募ってきた。他方で、震災後、直接の被災者でない一般の人々が互い同士著しく善良になっている様を見て、この震災は人間精神の問題としてもとらえられるべきであり、美学としても何らかの回答要求を突きつけられているのではないかという思いを強くした。

この二つの思いから、震災が人の感性に何をもたらしたか、あるいは震災を通じて人の感性の何が見えてきたかを考えることによって、感性の学たる美学の現実即応性を検証し、ひいては人の役に立つ美学を模索しようというのが、この発表のねらいである。なお、私が「感性」と言うものは、感覚と想像力とを通じて感じ取る力のことである。また、ここで「震災」と言う場合、津波災害を含むものとする。

1. 震災・共同体・共感

震災後1ヶ月ほど後のことと思うが、東南アジアのある国の貧しい地区に住む人々から、彼らの経済状況から見れば驚くほど多額の義援金が寄せられたというニュースに接した。報道による限り、それは強制や打算あるいは特定のイデオロギーによるものとは思えず、純粹素朴な共感によるものと見えた。つまり彼らにとって、見知らぬ日本の人々の不幸は他人事ではなく、いわば身内のことと感じられたということだ。

この感じ方はFerdinand Tönniesの二分法によれば、GesellschaftではなくGemeinschaftのものである。彼は「観念的で機械的な形成物」、「一時的で見かけ上の共生(Zusammenleben)」としてのGesellschaft(社会)に対して、Gemeinschaft(共同体)を、「実在的で有機的な生」、「持続的で真なる共生」と規定する^{*1}。この徴表は、「身内」の概念に全面的に当てはまる。もちろん、見知らぬ異国の人々は、家族や親戚という意味での本来の「身内」ではないが、他人事ではないと感じる限りにおいて、質的には身内の延長と考えてよいということだ。Tönnies自身は、「全人類を包括する」ような共同体はありえないと事実上述べているが、この東南アジアからの支援の例は、地方、国、貧富の差を超えた人類の共同体というものが有り得ること、そして通常は潜在しているその共同体が、

今回の震災のような大災害に際して姿を現わすことを示している。

さらに言うなら、この「人類」とは、現在の人だけを言うのではない。「此処より下に家を建てるな」と伝え置いてくれた先人に感謝したり、逆に津波に関する先人の見通しの甘さを恨むこともあるだろう。あるいは、被害に遭ったからと言って、さっさとよそに移住したのではご先祖様に申し訳ないという感じ方もあるかもしれない。このように、先人が我々に、そして我々が先人に負っている責任が、震災を通じて一気に顕在化した。同様のことが我々と未来の人々との間にも当てはまることは言うまでもない。このように、過去と未来の人々も、震災で姿を現わした人類の共同体には含まれる。

ただし、告白するなら、地震後半年以上を経て、この共感は私の中でいくぶん薄れてきている。おそらく、世界中の人々も同様だろう。それは時間の経過とともにこの感情が弱まったということでもあろうし、思うほどはかどらないとは言え、復興が進んでいるからでもあろう。何より、報道に占める震災関連ニュースの割合が下がってきたことが大きな要因かもしれない。人類の共同体というものは、大災害に際して一瞬だけ姿を現わすものなのだろう。

ところで、この共同体が姿を現わすのは、天災の時だけなのだろうか。おそらくそうだろう。震災と他種の災害との比較については、おそらく語り尽くされているのだろうが、ここでは感性に関わる部分に焦点を当てて、簡単に見ておこう。まず、戦争とテロリズムは、人間が受ける災いの大きさの点で、ときに天災以上となる。しかしこれは、人為的に引き起こされるものであるだけ、人の意識は、災害そのものに向かうだけでなく、それを引き起こした人々の利害や悪意、あるいはそこにまで至らざるを得なかった社会構造や歴史的原因にも向かうだろうし、しばしば攻撃への報復が論じられるという状況の中で、災害の像はぼやけてしまうだろう。それに対して、天災の場合、原因として、防災対策が十分であったかなどを考えれば、たしかに人為の要素が加わるが、災害のおおもとである自然現象そのものをあげつらうことはできない。また復興を考えるにも、まず現状を現状として認識することが必要である。このように、天災においては、災害そのものの像が明確である。

では伝染病はどうだろうか。伝染病の被害規模は、14世紀ヨーロッパで全人口の1/3を奪ったと言われる黒死病のように、天災のそれを上回ることがある。しかし伝染病は定義上、人なり動物なりを通じて感染する。多くの場合、この人、この動物から伝染したと特定することは困難であるとしても、一定の人間集団やその運ぶものが感染源であると信じられる場合、人はその集団を憎むだろう。15世紀末、梅毒がフランスではナポリ病、イタリアではフランス病と呼ばれたのは象徴的である。伝染病はこのように、戦争とはまた別の意味で、人が大きく関わるものであるだけ、やはり災害そのものの像はぼやけるだろう。また伝染病のもう一つの特徴として、災禍はいちどきに生じるのではなく、何ヶ月、何年、

ときには何十年にもわたって続発する。このことは同時代人にとって次の5つを意味する。まず、流行中である以上、伝染は次に自分や家族、友人に達するかもしれない、直接の恐怖がある。第2に、終熄してかなり経つまで、伝染は流行中と感じられ、同時代人として災害の全体像を把握しにくい。第3に、犠牲者数に代表される災害の規模は、一定期間の累積として統計情報の形でしか示されない。第4に、犠牲になるのは一人ずつであって、もちろんそれは十分に悲劇的であるが、災害の大きな光景を呈するわけではない。そして第5に、発病は半径何キロというような限定された区域に閉じられるのではなく、人や動物の移動する比較的広い範囲にわたる。

天災は、これらの特徴の裏返しとして、第1に、直接の被災者と非被災者との境が比較的はっきりしている。第2に、災害の全体像がすみやかに把握される。第3に、災害の規模と程度が明確な形を取る。第4に、破壊が目に見える光景を呈する。我々は多くの場合、報道を通じてそれに触れるという意味では間接的だが、それは別問題である。第5に、被害が一定の地域に集中して見られる。一言で言って、天災は感性への訴えかけが大きい。

ところで、天災の中でも、津波や洪水という、水の災害は一つの地域全体を面的に覆うという意味で、地震そのものや暴風などに比べ一層甚大な、天災の中の天災とも言うべき光景を感性に呈すると思われる。このことは、もうひとつの意味を含んでいる。すなわち、面的破壊によって、ときに集落なり地区なりの共同体そのものが崩壊することである。集落なり地区なりという共同体の存在と外形がこうして陰画として姿を現わす。そのとき、それを悼む私の気持ちはもはや対個人の延長であることができず、対共同体という形をとらざるを得ない。それはただちに、では自分の地域はどうだろうと、非被災者である私自身が属する共同体への意識に跳ね返るだろう。こうして、今回の津波災害が共同体というものへと、世界の人々の意識を呼び覚ましたのは間違いない。

この中で、震災の被災者と非被災者である私との差は、差そのものとして私の感性に差し迫る。そのさし迫りと、そのような差があってはならないという共感とが、今回の震災に際して、世界中の人々に支援の手を差し伸べさせ、かくして人類共同体の存在を実証したのである。

なお、ここで「共感」という語について一言注釈しておかなければならない。というのも、「現在の日本の臨床心理学 ... で使われる『共感』は empathy の訳」であり、「sympathy... に対応する日本語として [は]『同情』を用いる」からである^{*2}。これは仲島も言うとおり、日本語の通常の用法とは齟齬する。言うまでもなく、empathy はリップスの Einfühlung の訳語として造語されたもので、主体の能動性と対象の個別性の点で、私の言う共感とは異なる。英語で、私の言う共感に対応する語はむしろ *Cambridge International Dictionary of English* (1995) が " (an expression of) understanding and care for

someone else's suffering." と定義する sympathy である。これが立場の優劣を前提とした「同情」と根本的に異なることを確認しよう。

2. Sensus communis

このように、共感、すなわち共同体意識という倫理的なものを前提に、感性において働く感情、これに近い伝統的概念として、sensus communis がある。私が共感と呼ぶものを、この概念の歴史の中に位置づけてみよう。

(1) アリストテレス

しかし共通のもの [感覚対象] について、或る固有の感覚器官はありえない。我々はそのようなものをそれぞれの感覚で付带的に感覚する。たとえば [その共通の感覚対象とは]、動と静、形、大きさ、数と一である。[中略] 共通のもの [感覚対象] については、我々はすでに共通の感覚 (aisthesin koinen) を持っている [あるいは、固有感覚対象の知覚と共通する知覚を持っている] が、それは付带的 [に感覚するの] ではない。したがって [そのような対象を感覚するのは] 固有の感覚ではない^{※3}。

共通感覚論の locus classicus として名高い『魂について』のこの箇所では、aisthesis koinē の意味が、伝統的に理解されてきたように、動と静、形、大きさ、数と一のような感覚対象が、諸感覚作用に共通することを言うのか、それとも Welsch の言うように^{※4}、各感覚ごとの固有対象に共通ないし付随することを言うのか、解釈が分かれている。いわゆる共通感覚論は前者の理解に立つものである。いずれにしても、それが感覚の作用に限定されている点、私の言う「共感」とは異なっている。

(2) キケロー

しかし、一般の素人が [演説を] 聞いてそのようなこと [i.e. 弁論におけるリズムの整合] に気づくのはどのようにしてなのかと訝かる人がいるといけけないので [次のことを言っておこう。すなわち]、どんな種類のことでもそうなのだが、とりわけまさにこれ [弁論] においては、自然の或る力の大きさたるや、信じがたいほどである。じっさい誰もが、一切のわざや理屈なく (sine ulla arte aut ratione) 或る黙せる感覚によって (tacito quodam sensu)、わざと理屈において正しいこととおかしいことを判定する。そして絵画、彫刻などの作品において、それらの判別のための素質を自然からあまり恵まれなかった人でも、それ [判定] を行なうが、言葉、リズム、声の判断においての方が、人はよほどすぐれてそれを明るみに出す。なぜならそれ [判断力] は共通の感覚に (in

communibus ... sensibus) 埋め込まれており、それらのことに根っから無縁な人がいないことを自然が欲したからである^{*5}。

私としては、市民の慣習や人々のならわしに関わること、生活習慣、国事、我が市民社会、人の共同の感覚 (sensu hominis communi)、本性、慣行にまつわることのすべてを弁論家は把握しているべきである^{*6}。

これは、弁論家が演説に際して、内容だけでなく言葉のリズムにも注意を払うべきだという文脈で、弁論家自身は修練を積んでリズムのよい文に練り上げるが、それを聞く一般人はそのような専門的知識を持たないゆえ、リズムの良さを果たして的確に判定できるのかという疑問に答えようとするくだりである。著者キケローがクラッススの口を借りて言うには、リズムに関する実践知や理論知 (ars aut ratio) ならざる不分明な感覚 (tacitus quidam sensus)、つまり「自然 (natura)」から与えられた原初的な判断力、それが万人に共通に備わっているからだ、というのである。そして、その判断対象は文脈上、弁論の「飾り」としてのリズムであり、かつそれが絵画、彫刻と比較されている。ここから、美学研究に携わる我々としては、カントの言うような共同感覚としての感性的判断力を理解したくなるかもしれない。しかしこの感覚は、同じ『弁論家について』第2巻16、68では、弁論家が弁えるべきものとして、政治や人間生活と並んで言及されている。つまりここでは sensus communis は道徳的判断力すなわち常識を意味すると考えられる。確認するなら、この communis は、前述のようにアリストテレースにしばしば帰せられる共通感覚のような異種の sensus の間の共通ではなく、同じ sensus がその主体である万人に共有されていることを指している。他方この sensus は感覚器官とは直接に関係しないが、学習や訓練によって身につくのでないという意味で、また、個別対象の良し悪しを、推論を経ずにいきなり結果の形で示すという意味で、人に生来備わった感覚作用に似た、判断力を意味している。

結局のところ、キケローにおける sensus communis は万人共通の感覚としての感性的・道徳的判断力を意味する。ただし、この sensus communis は communis mens (『弁論家』第3巻、III 115) とほぼ同義に用いられており、いまだ術語として確立されたものとは言いがたい。

(3) カント

普通の人間知性 (der gemeine Menschenverstand) と言えば、人は単に、健全な (未だ開発されていない) 知性として、人間という名を要求する人からともかくも

期待できる最小限のものと思う。そこでこの概念は、普通感覚 (der Gemeinsinn) (sensus communis) という名をあてがわれるという侮辱的な榮譽に浴しもしているのである。[中略] [157] しかし人は、sensus communis を、ある共同感覚 (ein gemeinschaftlicher Sinn) の觀念の意に、すなわちいわば全人間理性に照らして自分の判断を下すために、そしてそれを通じて次のような錯覚を逃れるために、反省に際して他人一人一人の表象法を思考の中で (in Gedanken) (アー・プリオーリーに (a priori)) 顧慮するようなある判定能力の意に解さなければならない。その錯覚とは、主観的であるのに客観的と見られかねない諸個人条件のせいで、判断に対して好ましからぬ影響を及ぼすかもしれないようなものである。[中略] [160] 趣味は健全な知性以上の大きな正当性をもって sensus communis と呼ばれうるし、感性的判断力は知的判断力以上に共同感覚 [原注：趣味を sensus communis aestheticus、普通の人間知性を sensus communis logicus と言い表わしてもよいかもしれない。] の名を名乗ることができる。[中略] [161] 感情の単なる普遍的伝達可能性がそれ自体としてすでに我々への関心を含まざるを得ないと人が考えてよければ [中略]、趣味判断における感情がいわば義務として万人に要求されるのはどこからなのかを説明できるであろう^{*7}。

『判断力批判』において、sensus communis の資格に相応しいものとして「普通の人間知性 (der gemeine Menschenverstand)」が否定され「共同感覚 (ein gemeinschaftlicher Sinn)」が採用された上で、これに趣味すなわち感性的判断力の実質が与えられたことは周知の通りである。そして、我々が行なう個々の感性的判断の基盤として「他人一人一人 (jeder andere)」が顧慮されているとカントが言うとき、それは経験的なこの人、あの人ではなく、「アー・プリオーリーに」「思考」される人である。そしてカントが「我々への関心」 (§ 40, p. 161) と言うとき、彼は事実上、「人類」のことを考えていたとも見える。しかし「一人一人」の集積は共同体ではなく、その一人一人にしても、「思考」上想定された人であって、現実の支援行為によって実在を顕わにした人ではない。さらに、顧慮すべき「他人一人一人」は、私にとって好ましくも厭わしくもない中立的存在であるのに対し、共感の対象は「身内」の延長として、本質的に親しい存在ととらえられているはずである。このように、私の言う「共感」はカント的共同感覚より著しく実質的に共同体的なものであり、それは感性に強くとらえられる。

(4) アーレント

この『判断力批判』 § 40, p. 159] 後で、通常 common sense と呼ばれているものと sensus communis の明確な区別を我々は見いだす。趣味はこの "共同体感覚

(community sense) " (gemeinschaftlicher Sinn) であり、感覚はここでは「反省が心に及ぼす作用」を意味する。[中略] 人が判断するとき、人は共同体の一成員として判断する^{※8}。

「文化における危機：その社会的・政治的意味」：それ[判断]の妥当要求は、他人の立場に立って考える判断者が身を置き入れる先の範囲を決して越えない。それは[中略] 判断対象が出現する公共領域の成員でない人には妥当しない^{※9}。

アーレントは、判断力を内容とするカントの *sensus communis* を *community sense* と言い換えることによって、カントの議論を「共同体」概念にまで拡張する。注釈的に言うなら、*community sense* は *ein gemeinschaftlicher Sinn* の直訳ではなく、かなり踏み込んだ訳語である。なぜなら、ドイツ語名詞 *Gemeinschaft* はたしかに英語 *community* に対応し、共同ないし共同性という抽象概念と、換喩的にその体現態としての共同体という具体的存在とを意味するが、形容詞 *gemeinschaftlich* は通常前者の意味しか含まず、「共同的」であって「共同体的」ではない。アーレントが *community sense* と言うとき、念頭に置いているのは、まさにこれ、すなわち具体的存在としての *a community* である。しかし彼女によれば、この判断は、「判断対象が出現する公共領域の成員でない人には妥当しない」。ここから、アーレントの言う拡張された *sensus communis* は、一つの閉じた妥当範囲を持っていることが明らかになる。もしこの「領域」が問題ごとに設定されるようなものであるなら、Tönnies の言う *Gemeinschaft* よりも、むしろ *Gesellschaft* に近いかもしれない。

それに対して、私が「人類の共同体」と言うものは、現実にはもろもろの制約から、全世界70億すべてとは言えないにしても、どこにも条件や制約のない開かれた範囲のことである。これに、たった今カントとの比較から明らかになった「人類共同体」の強い共同体性を踏まえて、「共感」と *sensus communis* の関係をまとめるなら、共感とは *sensus* と *communis* との度合いをそれぞれ幾重にも強めた *sensus communis* ということになる。あえてラテン語でこれに名を与えるなら、*sensus communis fortior* とでも言おうか。これを「共感」と呼ぶのは、日本語の語感にもかなっているだろう。ただし、ここでも小さな注釈を加えるなら、*sensus communis* が、判断する能力であるのに対し、日本語「共感」はまずもって、その能力を行使した結果としての感情を指す。しかし「共感する」という動詞の短縮形と見られなくもないので、この差には目をつぶることにしよう。その上で、*sensus communis* の働きを具体例に準えるなら、カント・アーレントの「共同感覚」ないし「共同体感覚」は、被災の光景を前に、「ひとがそう感じるであろうと同じように、私は

この光景を～と感じる」という判断を導くのに対し、私の言う「共感」は、「私はこの光景を人類の～と感じる」という判断を誘うということになるだろう。

3. 判断の共同性と個別性

このように顕著な共同性を帯びた判断は、カントやアーレントが考えていた以上に強く、他人からの是認を求めるだろう。被災の光景を前にして、共感を前提にした判断を是認しないことは、人倫にもとるとさえ受け取られかねない。そして共同性が強ければ強いほど、その是認要求は強制に近づくだろう。ここに共感というものの危険がある。この危険とは、共感が何ものかに利用される場合、すなわち全体主義において最も目に立ちやすくなるが、それ以前にも、個別的事象を対象とするはずの判断力が、「人倫」のような全体的なものに遮られて、判断行為自体を停止することの方が、いっそう重大な事態である。これは、感性に属しながら共同性を有するという、*sensus communis* の本質的二面性に根ざしている。しかも悪いことに、感性は自分自身を反省する能力を持たないので、判断を停止していることに気づかないのである。すると感性の中で共感を発動させることで、逆に感性が冒されるのだとすれば、共感、コンピュータ・ウィルスに似たものということになりはしないだろうか。感性の学たる美学が、少なくとも理論の面で感性の番人であるべきだとすれば、この危険を回避する筋道を呈示することは、美学の第一級の責務なのではないだろうか。このように、「共感に立つ美学」を模索するなら、この問題から目をそらすことは許されない。

それへの一つの道と思われるのが、あくまでも個別的な感性判断に即すること、まず自分で感じ取るという当たり前のことである。もちろんそこには、私の利害関心や個別的嗜好のようなものと並んで、人倫への配慮が働いているに違いないから、その判断は否応なくすでにある種の全体性に方向付けられている。しかし我々はそこから抜け出す努力をすることはできるはずであり、そうすることによって少なくとも感性の停止状態から抜け出すことはできるはずである。さらにそれについて語り合うことで、ある種の共同空間を現出させることができるなら、全体性への無批判な傾倒を食い止める力にもなるのではないだろうか。

4. 閑上アパート

そのひな形と言っておこがましいが、一つの具体例を挙げて、私の言わんとするところを明確にすることを試みよう。

画面は仙台市の南隣、名取市閑上^{ゆりあげ}地区で私が今年の7月に撮影したものである。太平洋に面するこの地区が、押し寄せる津波に呑み込まれる光景は、映像を通じて繰り返し報道



され、万人の知るところとなっている。写真は、ほとんどの木造住宅が押し流された中で建ち残った鉄筋作りのアパートである。被災の光景をこの目で確かめようと、後ろめたさを感じつつ見に行った閑上で、私の目にとまったのがこのアパートである。私の中で、ある感性的体験が成立した。私の言葉で言えば、一つのあじわいを覚えた。被災した人々への感情を一時棚上げにして、その内容を分析してみよう。

これは、無の光景である。なぜならここには、家、塀、庭木、電線、標識のように、ふつうあるはずのあらゆるものがない。そして何より、そこに生活する人がいない。歩行者はほとんどいないし、自転車も通らない。たまに来る車は復興関係のものばかりである。その無は個別的に、これがない、あれがないというより、あるべきものがそっくりないと感じられる。建っているものがないという限りでは、大規模な宅地造成現場などと似ているが、そう見えさせないのが、わずかに建ち残った鉄筋コンクリート造りのような頑丈な建物である。

このアパートは、津波以前はおそらくふつうに人が住み、ヴェランダには洗濯物が干され、階段下には自転車が置かれていたりというふうに、住む人の生活を露出させていただろうと想像される。その様は、ふつうに暮らしていたい、あるいはもっとよい暮らしがし

たいという意志、言い換えれば^{せい}生の欲望の表現であったはずだ。この欲望は、生きる、あるいは家財や車を所有するという当然の人権に含まれるものだが、それが津波によって奪われたことで、人間としての尊厳が陰画として姿を現わす。普段はそこにあって当たり前で、したがって目には見えずにいたものが、なくなってはじめて、欠如態において人の目に姿を現わすと言ってもいいし、あるいは比喩的に、面にポッカリと空いた穴という形でそのかつての存在と外形とが確認されるとも言える。私はここに共感を覚えずにはられない。

次に、ここにはないものではなく、あるものに目を向けると、このアパートはもはや人に住まれず、改築計画の中で取り壊しを待っているわけでもない^{*10}。欲望の表現としてではなく、単なる建物として立っているのである。それは客観的に見れば、欲望から自由になったもの、無私なものであるが、私の主観には淡泊で、すがすがしいものと感じられる。と言うのは、光景としてみれば、これは、物理的に視界を遮るものが全くないという、住宅地としては他ではちょっと考えられないものだからだ。その中で、このアパートは、これ一つが目立つという意味では、いわゆる存在感を呈していると感じられてもよさそうなものだ。しかし私には、存在感に伴うはずの、見る者へのさし迫りは感じられなかった。考えてみれば、存在感とは、当のものが存在することを当然の前提として、その存在性の度合いが高いことを言うものである。私にはむしろ、存在していないという否定態を前提として、ともかくそれがそこに建ち残っていることのありがたさ、あることとないこととの対比における、あることの尊さ、あっぱれさが感じられる。それ自体としては立派でありながら、見る者に押しつけがましくない。これが、このアパートから私に感じられたすがすがしさという感性的質である。

では、このすがすがしさは共感とどう関係するのだろうか。カント風に考えれば、すがすがしさという感性的質をとらえるには、私は対象の实在に無関心でなければならず、他方共感とはまさに対象の实在を前提とする概念だから、両者は両立不可能であることになる。しかし現実には、両者は両立可能であるどころか、相補う関係にある。なぜなら、まず、欲望からの自由をすがすがしいと感じるには、対象を好ましいものと予めとらえていること（これは、建ち残ったこと、津波に打ち勝ったことで何人もの命を救ったであろうことを、あっぱれととらえる感じ方に内包されている）、つまり共感の対象と見ていることが前提となるからであり、また、対象は、すがすがしいと感じられることで、いっそう共感を呼ぶだろうからである。さらに、すがすがしさの前提である欲望からの自由は、その欲望が人間にとって基本的であればあるほど、際立つだろうし、それにしたがってすがすがしさの度合いも増すだろう。他方共感とは、ひとの不幸が大きければ大きいほど強くなるだろう。このように、すがすがしさと共感とは相互依存的であって、一方だけを切り離すことはでき

ない^{*11}。

この例が語っているのは、共感に立ちながら感性的判断を行なうことは可能であるということである。しかしここには、前節で見たように、全体性に取り込まれるという危険が待ち構えているかもしれないのであった。感性的判断の停止を回避するだけでは、共感に立つ判断が特定の全体性へと誘導される危険を防ぐことはできないということである。そこで求められるのが、アーレントが言うような、意見を戦わせる場としての公共性である（すでに述べたように、この公共性は、アーレントの場合、閉じられたものであるのに対し、我々の言うそれは全人類のものである）。これは政治の領域で行なわれる活動形態だが、感性的判断というものがもともと共同性を帯びていて、大災害に際してわき起こる共感が、貴重であると共に全人類にとっての危険性をはらんでいることが明らかになった今、感性的判断の領域においても、なくてはならないものと言えるのではないか。そのような場を、まず理論的に確保することは、美学の新たな責務なのではないだろうか。

結

これまでの議論には、あまりにも当然で、だからこそ口にするのがはばかれるような、大きな前提があった。それは学問研究の最終的目的が人間の幸福にあるということである。実際、「共感」とは、他人と幸福を共にしたいという願望から出たものである。そのような前提を絶えず振りかざす原理主義に陥るのは避けなければならないが、今回の震災は、私が美学を生業とすることの目的と意味を問わせずにはおかなかった。震災は精神的にも、人の存在の基盤をゆるがすものだったのかもしれない。今日の話は、議論をこの前提から性急に推し進めすぎたという意見があるかもしれない。そのようなことも含めて、今回の震災は、現代社会における美学の役割について議論する、またとない機会なのではないだろうか。

あとがき（2012年1月31日）

以上は、フォーラムで読み上げた原稿に若干の文言修正と注を加えたものである。当日、発表についていくつもの貴重な指摘と意見をいただいた。今回のウェブ公開に当たり、それを踏まえて論を根本的に練り直すことも考えたが、発表後時間が経過するにつれて、私の感じ方にいくらかの変化もあるので、あくまでも2011年10月17日時点での私の考えを記録に留めることにした。

しかし2つの指摘については、ここでぜひとも言及し、それに対する私の考えを表明しておきたい。

まず、コーディネーターの小林信之氏から、発表後、意見が述べられた。いくつかの論

点のうち、特に重要と思われたのが、「自然神学」の点である。私の言葉で平たく言い換えるなら、自然の巨大な力を前に、そもそも人間存在が卑小に見えることで、より強いものに共同で立ち向かう姿勢が生じた、それが私の言う人類の共同体と関係するのではないかという趣旨である。私はこの考えに全面的に賛同し、発表の補いとしたい。すなわち、私が「人類の」と言ったとき、それは国籍、宗教などの限定のない、さらには現在のという制限すらない、包括的な概念を考えていた。つまり外部というものを持たない広がりである。しかし小林氏の指摘は、これに明確な外部があることを言うものであった。たしかに自分の気持ちを反省しても、それは強い敵を前にしたときの、団結心と呼ぶにふさわしいものであったと思う。この気持ちはたしかに、自然の猛威がひとまず去り、時と共に切迫感が薄れるにつれて弱く感じられるようになるのだから、Tönnies が「持続的」と言う *Gemeinschaft* の要件を欠いているように見えるかもしれない。しかしそれは、姿の現われ方の違いに過ぎず、共同体そのものの性質ではないと私は考える。つまり、圧倒的自然に対して常時存在している人類共同体意識は、平時は潜在していて、非常時にのみ顕在化する。この理解に従えば、我々美学者は、非常時にこそ、感性的判断の本質的共同性について考えなければならないことになる。

次に、石巻専修大学の松崎俊之氏から、自身の体験に基づく意見表明があった。その最後に、3.11 後、頻発する余震を感性的にあじわうという構えが徐々に生じてきたという体験が語られた。質疑応答の中では私が要点を呑み込めず、的外れの答えをしてしまったが、フォーラム終了後、個人的に話を聞いて上のような真意がわかった。これは震災の渦中からの貴重な内省報告で、外部の者が軽々に踏み込むことのできない領域である。松崎氏自身による分析を期待しながら、この報告があったことを、ここに記録しておきたい。

[本稿の校正中に、松崎氏による論考「「3.11」をめぐる断想、あるいは感性論としての美学の限界について」が出版された（実践女子学園教育研究振興基金助成金による研究プロジェクト報告書「大震災以降の新しい感性論の構築に関する研究」研究代表者：椎原伸博、平成24年3月、pp. 7-20）。スペースの都合上、内容に立ち入ることはできないが、学ばせていただくことが多かった。2012年3月16日記]

1 *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Berlin: Verlag Karl Curtius (1887¹), 1926^{6,7}, pp. 3-5. 日本語訳は私のものである。以下同様。

2 仲島陽一『共感の思想史』創風社、2006, p. 279.

3 *Aristotelis De anima*, W. D. Ross, ed., Oxford at the Clarendon Press, 1956, III, 425a 14-16, 27-30. なお、*sensus communis* 概念の歴史的概観には、*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, s.v. *Sensus communis* (1995), *Gemeinsinn* (1974) を参照した。

- 4 Wolfgang Welsch, *Aisthesis: Grundzüge und Perspektiven der aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1987, pp. 294, 358f.
- 5 Cicero, *De oratore Book III*, David Mankin, ed., Cambridge University Press, 2011, III, 50, 195.
- 6 Cicero, *De oratore I-III*, Augustus S. Wilkins, ed., Oxford at the Clarendon Press, 1892, II, 16, 68.
- 7 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilstkraft*, Berlin: F. T. Lagarde, 1793², pp. 156-161 : § 40, [sensus communis の一種としての趣味について]。
- 8 Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992, Twelfth Lecture, pp. 71-72.
- 9 Arendt, "The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance" in *Between Past and Future*, Penguin Books, 2006, p. 217.
- 10 ただし、発表の前日(2011年10月16日)に再訪したときには、このアパートは跡形もなく取り壊されていた。しかし少なくとも7月の時点では、それを予測させるものを見て取ることはできなかった。
- 11 これをすすがしさがしさの側から見れば、感性的要素が共感という非感性的なものと化合して、すすがしさと感性的あじわいが生成したということだから、私が「感性的認識への完成」と呼ぶ事態に相当する。バウムガルテンに立脚するこの概念については、津上英輔『あじわいの構造：感性化時代の美学』（春秋社、2010年）第1章を参照されたい。

ライブニッツからの感性論＝美学——微小表象論の射程——

小田部胤久 (東京大学)

美学は前世紀の80年代頃から、美学の語源がギリシア語で「感性」を意味する「アイステーシス」のうちにあることに基づいて、〈感性論的転回 (the aesthetic turn)〉を遂げつつある。この流れは西洋では主として新現象学、あるいはいわゆるポストモダンの系譜に属する人々（例えばゲルノート・ベーメやヴォルフガング・ヴェルシュら）によって担われており、日本でもこの流れに棹さすかのように岩城見一、小林信之らによる研究の相当の蓄積がある。さらに日本では Kansei という語をローマ字書きのまま輸出している「感性工学」系の人々が美学の感性論的転回を積極的に要請している。すでに Kansei engineering ないし Kansei science という術語は世界的に市民権を獲得しているといつてよい。

と同時に、この美学の〈感性論的転回〉はバウムガルテン・ルネサンスとも言うべき現象を伴い、美学を「感性的認識の学」と規定した美学の始祖バウムガルテンへの関心を引き起こしつつある。バウムガルテンの主著『美学』の西洋近代語への全訳も遅延しながら公刊され（イタリア語訳は1992年および2000年、ドイツ語訳は2007年。ちなみに、松尾大による日本語訳は1987年になされており、松尾の業績の先駆的意義は強調されるべきである）、また『形而上学』の歴史的批判版も2011年に公刊された（ただし諸版の照合のなされていない極めて不完全なものであることが惜まれる）。

しかしこのバウムガルテン・ルネサンスは、感性論としての美学に対してほとんど寄与しておらず、また、美学の〈感性論的転回〉も必ずしも美学史の豊かな再編成と結びついたとはいえない。美学の〈感性論的転回〉に対応しうる、あるいは美学の〈感性論的転回〉をさらに促進しうる美学史の構築が求められているはずである。

そこで以下では、第一節において、バウムガルテン以来の美学において「感性」が実際には枢要な位置を占めてこなかったことを明らかにし、第二節において、バウムガルテンの美学体系が踏まえているところのライブニッツ哲学のうちに「感性」の問題に接近する手がかりを求め、その上で最後にいくつかの展望を示すことにしたい。

第一節 美学と感性論の乖離

カント (1724-1804年) は『純粹理性批判』(第1版1781年、第2版1787年) の「超越論的感性論 (die transzendente Ästhetik)」において「感性」を「対象によって触発され

るという仕方でわれわれが表象を獲得する能力(受容性)』ないし「われわれの認識能力の受容性」と規定している(A 19, B 33; A 44, B 61)。Ästhetik という語を専ら「感性論」の意味に用いるカントの『純粋理性批判』の用例は、一見すると美学の〈感性論的転回〉にとって重要な位置を占めるように思われるが、実際にはむしろ感性についてのこのカントの規定を一旦括弧に入れるところから以下の考察を始める必要がある。

バウムガルテン(1714-62年)は『美学』(第1巻1750年)第1節において「美学(aesthetica)」を「感性的認識の学(scientia cognitionis sensitivae)」と定義している。ここにいう「感性的認識」とは想像力、記憶力、創作力、判断力、予知力、記号能力などを含む広義のものであって、カントの受容性の能力としての感性を遥かに上回る。実際、カントに従えば、感性に悟性が加わることで認識が成立するのであって、感性のみでは認識は生じない。

それでは、「感性的認識の学」としてのバウムガルテンの美学はいかなる特徴を有するのであろうか。ここでは次の二点に着目したい。

第一に、バウムガルテンは美学を「感性の学」([1735], § 116) ないし「感性的認識の学」([1750/58], § 1)と定義するとともに、それを「諸芸術の哲学」([1757], § 533) ないし「諸芸術の理論」([1750/58], § 1)としても、さらには「美の学(die Wissenschaft des Schönen)」([1757], § 533) ないし「美の形而上学(die Metaphysik des Schönen)」(Kollegnachschrift, § 1)としても規定している。このように、バウムガルテンにおいては感性＝芸術＝美という三位一体が成り立っており、この点において、「美しい技術＝芸術」を主題とする芸術哲学としての美学というその後の展開の萌芽がバウムガルテンのうちにすでに認められる。

この第一の特徴はバウムガルテンの美学を19世紀以後の美学と結びつけるものであるが、他面、バウムガルテンの美学はその後の美学において直ちに忘却されることになる別の特徴をも含んでいる。すなわちそれは、美学と弁論術との密接な連関である。この連関は、単にバウムガルテンの美学が発見論、配列論、記号論という古典的な弁論術的体系に則って構成されていることにとどまるものではない。むしろ、「感性的確実性は説得(persuasio; Überredung)であり、知性的確実性は論証(convictio; Überzeugung, Überführung)である」([1739] [1757], § 531)、という一節が示すように、バウムガルテンが古典的な弁論術の目的とした「説得」を感性的認識の一つの目的とみなしている点に注意しなくてはならない。「弁論術も、その母である美学も、ともに説得を作り出すもの(opifex persuadendi, peithous demiourgos)であるからといって、技術の頹落形態(pravitas artis)、すなわち悪しき技術(kakotechnia)である、ということにはならない。／……プラトンは不適切にも、弁論術は技術(ars)ではなく経験(peritia)である、と述べ

だが、もしもあなたが美学を経験にして同時に『優美と快とを生み出す技術』である、と記述するならば、その記述はプラトンによる弁論術の記述のように不適切なものとなることはない。美学はいかなる説得をも作り出すのではなく、適切で、良い、そして真に優雅な説得を作り出す」([1750/58], § § 834-835)。バウムガルテンのいう「感性的認識」とは、古典的な弁論術的知をヴォルフ哲学の装いの下に近代化ないし体系化したものとして捉えることもできる。そして、この点は後に「感性」の問題を考察する際に大きな意味を持つことになる。だが、こうした美学と弁論術との連関は直ちに忘却される。この点では、「美学が誕生するときに、弁論術は終焉した」というトドロフの言葉もあながち誤りとは言えない。

弁論術的枠組みからのこうした離反は、すでにメンデルスゾーン (1729-86年) のうちに見て取れる。メンデルスゾーンの美学理論は、基本的にバウムガルテンのそれに基づいているが(ただし彼は Ästhetik ないし ästhetisch という新造語をほとんど用いない)、彼は次のように述べて、なお説得を芸術の目的とみなすバウムガルテンから距離を取る。「詩と雄弁(弁論)は、その究極目的によって区別される。すなわち、詩の主たる究極目的は、感性的にして完全 (sinnlich-vollkommen) な言論を介して快を喚起すること (gefallen) であるが、雄弁(弁論)の主たる究極目的は、感性的にして完全な言論を介して説得すること (überreden) である」(Mendelssohn, I, 437, cf. 175) (ちなみに、この箇所1761年版によるものであり、57年の初版ではメンデルスゾーンはなおバウムガルテンの影響下にある)。ここでは sinnlich という語を便宜的に「感性的」と訳したが、メンデルスゾーンにおいてはこの語はさらに「感情的」という意味合いを担っている。そもそも sensitivus という形容詞はヴォルフにおいて下位欲求能力とかかわるものとして「感情的(=官能的)」といった意味合いを有していたが、バウムガルテンはこの語を下位認識能力に転用することによってこの語に「感性的」という意味を与えた(Baumgarten [1735], § 3)。これに対して、メンデルスゾーンは sensitivus = sinnlich という形容詞が18世紀前半に有していた「感情的」という意味合いを掬い取ることで、芸術を感情とのかかわりにおいて論じる。彼は論文「諸芸術の主要原則について」(1761年)において、「芸術」についての探求の意義を次の点に見出している。「芸術家の天分が感受し、芸術批評家が理性推理によって解明するところの美の諸規則のうちには、われわれの魂の最奥の秘密 (die tiefsten Geheimnisse unserer Seele) が隠されている。……それゆえに哲学者が[美の]感情の痕跡をその不明な道のりに沿って追跡するならば、心理学における新たな展望が開かれるにちがいない」(Mendelssohn, I, 427)。これは「感性的認識の学」として出発した美学の〈感情論的転回〉とも呼びうるものであるが、晩年のメンデルスゾーンは『朝の時間』(1785年)においてこの転回を次のように完遂する。「人々は通常心的能力を認識能力と

欲求能力に分け、快不快の感情を欲求能力のうちに数えてきた。しかし、私には心の認識と欲求の間には、心の是認 (Billigen)、賛意 (Beifall)、適意 (Wohlgefallen) があり、それは欲求とは本来きわめて異なっているように思われる」(III/2, 62)。すなわち、メンデルスゾーンは「欲求能力」の下位と上位の区分にすぎなかった「感情」と「欲求」とを種的に区別することによって (63)、真・善・美という三つの価値に対応して人間の内に認識・欲求・是認という三つの能力を認める。バウムガルテンは下位認識能力の学として美学を構想したが、これに対して、メンデルスゾーンは下位欲求能力を独立させることによって新たな仕方で美学を構想した、ということができる。

なおここで、カントの『判断力批判』(1790年)が美学の〈感情論的転回〉を前提としていることに簡単に触れておこう。カントは『判断力批判』に二年先立つ『実践理性批判』(1788年)において次のように述べている。「Ästhetik は『純粋理性批判』では〔空間と時間という〕二種の感性的直観のゆえに〔空間論と時間論という〕二つの部分を有したが、Sinnlichkeit〔感性〕はここ〔『実践理性批判』〕では直観能力として考察されるのではなく、単に感情(Gefühl)(欲求の主観的根拠でありうるところの)としてのみ考察される」(Kant, V, 90)。すなわち、『実践理性批判』における Ästhetik は、『純粋理性批判』におけるような「感性的直観」を扱うのではなく「感情」を扱う学問であり、それゆえに「感性論」ではなく「感情論」と訳すべきものである。こうした背景の下に、二年後の『判断力批判』では、「判断は、その規定根拠が概念ではなく……感情であるときに、ästhetisch と呼ばれる」(228)、と主張される。『判断力批判』において ästhetisch という語は概して「感情的」という意味において用いられている。カントが『判断力批判』において ästhetisch という語を「感性的」という意味に用いなかったことは、感性論として美学を捉え返す今日の試みがカントの『判断力批判』をうまく組み込めないことの理由をなしており、これは美学史における一つの不幸である。

さて、19世紀初頭に美学はさらなる転回を遂げる。この転回はシェリング(1775-1854年)によって始められたものであるが、ここではその影響力の強さという点から、ヘーゲルの『美学講義』(1820年代)に着目したい。「この講義は美学に捧げられている。その対象は美しいものという広大な領域であるが、よりの確にはその領野は技術であり、それも美しい技術〔としての芸術〕である。／この対象に対して Ästhetik という名称は当然のことながら完全に相応しいわけではない。というのも、Ästhetik とは〔その語源に即するならば〕感官、感情の学問を指すからである。……われわれが Ästhetik という名称に甘んじるのは、この名称は単なる名称である限りわれわれにとってどうでもよいものであるからであり、さらにまたこの名称がすでに人口に膾炙しているためにそれを名称として保持することができるからである。だが、われわれの学問にとっての本来的な表現は……『美

しい技術〔としての芸術〕の哲学』である」(Hegel, XIII, 13)。美学は、その語源と連関する「感性」ないし「感情」の学という意味合いを捨て去って「芸術の哲学」となり、Ästhetik という名称は単に便宜的なものとみなされる。これは美学の〈芸術哲学的転回〉といってもよい。

ヘーゲルの『美学講義』から著されてから約1世紀後、ハイデガーは『芸術作品の根源』において改めて「アイステーシス」から芸術を捉える理論(としての美学)を批判する。「芸術および芸術家についての独自の考察が始まるのとほぼ同じときから、人々はこの考察を ästhetisch な考察と呼んでいる。Ästhetik は芸術作品をある対象として、それも aisthesis の、つまり広義における感性的受容 (das sinnliche Vernehmen) の対象とみなす。今日ではこの受容は体験すること (Erleben) と呼ばれる。人間が芸術を体験する仕方が芸術の本質について解明する、というのである。……だが、もしかすると、体験とは芸術がそこにおいて死んでしまう境域である」(Heidegger, V, 65)。ディルタイ流の「体験」を「アイステーシス」として捉えうるのか否か、疑問の余地は残るが、ハイデガーの趣旨は明快である。ハイデガーはヘーゲルの〈芸術終焉論〉を踏まえつつ、ヘーゲルのこのテーゼは芸術を「体験」ないし「アイステーシス」から捉えることに起因する、と批判的に捉え返す。ハイデガーによれば、芸術を「アイステーシス」から捉える近代的試みこそ Ästhetik にほかならないのであるから、ハイデガーのこの論考はバウムガルテン以来の近代美学を全面的に否定するものであるかのように見えるが、しかし、こうした批判は、美学とは芸術をこそその本来の対象とする、というヘーゲルによる美学の〈芸術哲学的転回〉を介して初めて可能となったことは改めて指摘するまでもない。

これらの例が示唆するように、美学が感性論であったことは以上において論じることのできなかったわずかの例外——例えば、フェヒナーの「下からの美学」に代表される心理学的美学——を除いてほとんどなかった、というのが実情であり、それゆえにまた1980年代以降の美学の〈感性論的転回〉は美学史の豊かな再編成をもたらすことができなかったのであろう。

第二節 ライプニッツへの遡及

美学の〈感性論的転回〉に対して美学史的に応答しうるために、ここで美学の祖バウムガルテンからさらに一步遡り、バウムガルテンの認識論が基本的に依拠しているライプニッツ哲学から美学を構築する可能性を提唱したい。

ライプニッツからの美学といえば、日本でも米山優(『モナドロジーの美学——ライプニッツ・西田幾多郎・アラン』1999年、名古屋大学出版会)や秋庭史典(『あたらしい美学をつくる』2011年、みすず書房)による試みがある。米山はライプニッツ哲学のモナドロ

ジックでポリフォニックな側面に、秋庭はライプニッツ哲学のアルゴリズム的側面に着目しているが、ここでは別の側面から、すなわち感性論的視点からライプニッツ哲学に接近したい。具体的に注目するのは、ライプニッツの「微小表象」の概念である。

「微小表象」とは、ライプニッツがデカルトおよびロックとの対決を通して形成したものであり、デカルトもロックもけっして認めることのなかったもの、すなわちわれわれの意識のうちにありながらわれわれによって意識されることのない表象を指し示す。私の見るところ、この「微小表象」の概念のうちにこそ、ライプニッツ哲学の根幹が位置するのみならず、ライプニッツからの美学を可能にする鍵がある。「微小表象」についてライプニッツはけっして体系だって論じてはいないが、大きく三つの次元に即して捉えることができるであろう。

第一は認識的次元における「微小表象」であるが、これはさらに四つの側面に区別することができよう。第一は、海岸で聞かれる海のざわめきの例に認められるものである。「このざわめきを人々が実際に聞いているように聞くためには、この全体を構成する諸部分を、すなわち個々の波のざわめきを聞いていなくてはならないはずである。無論、これらの小さなざわめきのそれぞれは、それが他のざわめきと一緒にあって作り出す渾然とした集合においてしか、つまりこの海鳴りにおいてしか認識されないのであって、この海鳴りを構成するこの波が単独であればそれぞれのざわめきは気づかれないであろうが」(V, 47; NE, Préf.; cf. IV, 534; PNG, § 13)。ここで問題となっているのは感官の閾値である。閾値を下回る刺激はたしかに気づかれないが、しかし、こうした意識されない刺激は端的にゼロなのではなくが、むしろそれらが集まって初めて意識される知覚が生じる。それはちょうど、「運動がけっして静止から一挙に生じることはない」(V, 49; NE, Préf.) のと同様である。ここで注目すべきは、ライプニッツが「微小表象」の問題を、「静止」は「無限に小さな速さ (une vitesse infiniment petite)」であり、それゆえに「静止の規則は運動の規則の特殊な場合 (un cas particulier) として理解されなくてはならない」(III, 52-53 = VIII, 37)、という自然学上の議論と関係づけていることである。ここには容易に、ライプニッツの微分法的発想が読み取れよう(ちなみに、デカルトは『哲学の原理』第二部第四四節において運動と静止を相対立するものとして捉えたが、ライプニッツの議論はそれに対する批判的応答である)。ちょうど静止が無限に小さな速度であるように、全く意識されない表象も無限に小さな表象とみなされなくてはならない。

第二は、「水車の回っているすぐそばや滝のすぐそばにしばらく住む」とこうした音に「注意を払わなくなる」という例に見られる微小表象であり、「慣れ〔適応〕 (accoutumance)」によって一時的に感官の閾値が変動する現象にかかわる (V, 47; NE, Préf.)。ライプニッツによれば、同じ印象が繰り返されると、そこには「新しさ

(nouveau)による魅力」が欠けるために、「われわれの注意力や記憶はより関心を惹くものに引かれる」ようになる。だが、意識されないこれらの印象は生理的な閾値を超えているため、「もしも誰かがすぐ後でわれわれにそのことについて告知し、たとえば今聞いたばかりのある音響に気づかせるならば、われわれはそれを想起し、われわれがそれについて今し方感覚していたことを意識する」(ibid.)。すなわち、一時的に変動していた閾値が元に戻るのである。

第三は、魂のうちに「先行する状態の痕跡」として残る微小表象であり(48; ibid.)、これは「われわれの記憶の蓄え」とかかわる(45; ibid.)。ライプニッツは、「曲の全体を思い出す」のに「出だし」があれば十分であるような場合を挙げている。記憶はいわば意識の閾値の下に蓄えられているが、それは何かの「きっかけ」によって意識へと浮上する(45-46; ibid.)。「夢はしばしばわれわれにかつての思惟を呼び覚ます」(97; NE I.3.xx)、と語られるように、このきっかけは「夢」であってもよい。

第四は、「何かはわからないもの＝曰く言い難いもの」に関与する微小表象である。論文「形而上学叙説」には次のような一節がある。「われわれは、はたしてある詩が、あるいはある絵画がうまく、あるいはまずくできているかについて、そこにはわれわれに満足を、あるいはわれわれに不快感を与える曰く言い難いものがある、という理由によって、しばしば明晰に、いかなる疑いも抱くことなく認識する」(IV, 449; Disc. mét., § 24)。一体この「曰く言い難いもの」とはいかなる特質を持つのであろうか。ライプニッツは次のように述べている。「感官の快ですら、渾然と認識される知性的快に帰着する(se réduire)。音楽の美は数の調和、および音響体の打撃ないし振動についてわれわれが意識することなくなくさずにはいられない計算のうちにあるにすぎないにもかかわらず、音楽はわれわれを魅了する。視覚が釣合のうちに見出す快も同種のものである」(VI, 605; PNG, § 17)。一方でライプニッツは、感官の快を知性的快に還元(réduire)する。これは、感官の快に一種の合理性を保証することでもある。しかし彼は同時に、感官の快は、こうした合理性をわれわれが意識しないときに生じる、と論じることによって、感官の快をそれ自体としても肯定しているともいえよう。音楽の美は実際は数の調和についての計算に基づくとはいえず、この計算はわれわれの意識するものではない、という二面性の主張がライプニッツの議論を特徴づける。審美的判断能力の根底にある「曰く言い難いもの」とは、この意識されざる計算(ないし合理性)に基づく。ちなみに、後にバウムガルテンは『形而上学』(1739年)において、「現象的完全性、すなわち広義の味覚〔としての趣味〕(gustus significatior)によって感得することのできる完全性は美である」(Baumgarten, Met., § 662)、と述べることになる。

第二の次元は実践的なものであるが、これはさらに二つの側面に区分できる。第一は、

「不安 (inquiétude)」をめぐる考察のうちに認められる。ライプニッツによれば、「不安」はたしかに「苦痛 (douleur)」の一種ではあるが、「意識されない微小な苦痛 (petites douleurs inaperceptibles)」すなわち「半—苦痛 (demis douleurs)」である。真の苦痛と不安の関係は、たとえば飢餓と食欲の関係によって理解することができる。もしも食欲という「不安」がわれわれに食事を取るよう促さなければ、われわれは飢餓という不快、真の苦痛にいたることであろうが、われわれは食欲という「不安」に駆られて食事を取り、飢餓にいたらずに済む (V, 151; NE II.20.vi)。ライプニッツによれば、「半—苦痛」への勝利が「半—快楽」を生み、「その半—快楽が継続し集積すると……ついには全き真の快楽となる」(152; *ibid.*)。不安とは閾値を下回る苦痛である、という議論は、先に検討した認識的次元における第一の側面の微小表象の議論を実践的次元に移したものである。そして、この実践的次元の第一の側面は、快不快の感情を主題とする情念論を構成する。

なぜわれわれはこのような「意識されない微小な苦痛」としての不安を有するのか。それは、ライプニッツによれば、「本能によってより速やかに行動する」ためである (151; *ibid.*)。ここに認められるのは一種の弁論術的な発想である (さらに V, 241-242; NE II.29.xii 参照)。先に簡単に触れたように、美学の歴史においてメンデルスゾーン以降、弁論術的伝統が急速に失われていくが、この伝統の持つ (ないし持ちうる) 意味については改めて考え直す必要があるが、この点についてはここではこれ以上触れない。ライプニッツは「不安」を意味するドイツ語 *Unruhe* がぜんまい仕掛けの「平衡輪」を意味することに着目し、「不安」によってこそ人間は「安逸な状態」にとどまることなく行為へと駆り立てられる、と考える (153; *ibid.*)。それゆえに、われわれの魂のうちには、いかなる「道徳的行為」へともいたることのない「全くの無差別〔均衡状態〕」は存在しえない。微小表象のゆえに、われわれは何がしかの行為へと「傾け」られるからである。それゆえに、二つの牧草のちょうど真ん中に置かれたために、一方の牧草を選択することができずに餓死してしまった、というビュリダンの口バの逸話は全くの誤りである (105; NE II.1.xv; cf. VI, 130; *Théod.*, § 49)。論文「モナドロジー」においてライプニッツはこのことを次のように一般化している。「私の魂の現在、過去にわたる微小な傾向や態勢 (*de petites inclinations et dispositions*) が無数にあり、それらが〔私の行為を導くところの〕目的因をなす」(VI, 613; *Monad.*, § 36)。

実践的次元の第二の側面は「習慣」の形成にかかわる。ライプニッツは次のように議論を進める。われわれの魂の内には「魂の支配圏 (*empire*) をなすところの秩序ある一連の判明な表象」があるのみならず、さらに「一連の渾然とした表象ないし情念」もあり、これが「魂の隷属状態」を引き起こす。だが、「魂は渾然としたこれらの表象に対して、間接的ではあるが、支配力を有する。というのも、魂は情念をただちに変化させることはできな

いが、しかし遠くから働きかけて成功を収め、新たな情念を獲得することが、あるいは習慣すら獲得することができる」(VI, 137; Théod., § 64)。具体的にライブニッツは、飲酒の習慣を断つことに成功したある人の例を挙げている。その方法とは、「ほんの少しずつ〔飲む〕量を減らす」ために、「飲み干す習慣のあった杯に毎日一滴の蜜蝋を落とす」というものであった。すなわちそれは、「危険な愛着に対して、他の無害な愛着を対立」させることで、悪習を絶つ、という方法である(V, 173; NE II.21.xxxv)。ライブニッツはけっして、主意主義的な立場から意志によって欲求を抑圧しようとするのではなく、むしろ微小表象によって作用する自らの傾向性を利用しながら——このことこそ、ライブニッツが「間接的」と呼ぶことの意味である——悪しき傾向性を正し、新たな習慣を形成していこうとする。「習慣は徐々に生まれるのであるから、微小表象なくしてわれわれがこうした明確な態勢〔としての習慣〕にいたることはないであろう」(105; II.1.xv)。

実践的次元の二つの側面は、いずれもライブニッツの微分法的発想を明確に示している。

微小表象の第三の次元は、形而上学的とも呼ぶべきものであるが、これも大きく三つの側面から捉えることができる。第一の側面は、魂の認識対象の無限性とかかわる。ライブニッツによれば、人間は身体的存在者であるゆえに「自己の外部の諸存在者を、自己の器官〔としての身体〕とのかかわりにおいて表現する」(IV, 484 = VIII, 84) ほかはない。すなわち、われわれの表象は常にある特定の視点と結びついている(こうした事態は、「神はいわばいたるところで中心であって、円周はどこにも存在しない、すなわち、あらゆるものが神に直接現前し、この中心からけっして距てられていない」(Leibniz, VI, 604; PNG, § 13)、という神の認識のあり方と対照的である)。かつ、人間の認識能力は有限であるために、われわれの「表象」は「事物のごく一部においてのみ判明でありうる」にすぎない(VI, 617; Monad., § 60)。しかし、こうした制約にもかかわらず、人間の魂は無限の宇宙を表象する。「魂の判明な表象はそれぞれ無数の渾然とした表象を含むが、これらの渾然とした表象は宇宙全体を包む」(VI, 604; PNG, § 13)。すなわち、魂は「対象を認識する仕方」において「制約」を受けるとはいえ、それが認識する「対象」に関しては「制約」を受けない(VI, 617; Monad., § 60)。それゆえに、「微小表象こそ、周囲の物体がわれわれに与える無限を含む印象を、個々の存在者が宇宙の他のすべての存在者との間に有する関係を形成する」(V, 48; NE, Préf.)、といわれるように、個々の魂は微小表象によって宇宙全体と触れるのである。そしてライブニッツは、もしもわれわれがすべてを判明に認識できるとするならば(もちろんそれは有限な人間には不可能であるが)、そのときわれわれは「個々の魂のうちに宇宙の美を認識しうる」であろう(VI, 604; PNG, § 13)、とまで主張する。小宇宙としての魂は宇宙それ自体を映し出すからである。

第二の側面は、認識的次元の第三の側面としての「痕跡」としての微小表象をさらに押し

進めたものである。「この微小表象の結果として、現在は未来を孕み過去を担う」(V, 48; NE Préf.)。ライプニッツによれば、過去の状態の痕跡が現在のうちに残るのみならず、現在はさらに未来の萌芽であるから、仮に有限な人間には不可能であっても、無限な知性であれば、現在のうちに未来を読み取りうる。「神の眼ほどに鋭い目であれば、最もわずかの実体のうちにも、宇宙の諸事物の全系列を読み取ることができる、といえよう」(ibid.)。小宇宙と大宇宙との対応は時間軸にまで拡張し、その結果、ある一瞬の小宇宙は宇宙の全系列を映し出す、とまで語られる。このような考えが人間の魂の自由と両立しうるのかは、きわめて難しい問いである(もちろん、このような系列を支える「理由」は人間の意志を「傾かせるが強い」(VI, 127; Théo. § 44)、と考えるライプニッツは、両者の両立を説く)が、この点についてはここでは立ち入らない。むしろわれわれが目したいのは、ライプニッツが「現在は将来を孕む」と語るときに、ラテン語では *praegnans* という表現を用いていることである(II, 248, cf. 424)。この比喩表現はバウムガルテンの『形而上学』における「多くの徴表〔すなわち規定性〕を自己のうちに含む表象は、含蓄のある表象(*perceptio praegnans*)と呼ばれる」(Baumgarten, Met., § 517)、という規定をとおして、レッシング(1729-81年)の『ラオコーン』(1766年)へとつながるものであり、美学の基礎概念の一つをなすものといつてよい。

第三の側面は、微小表象と個体とのかかわりである。「この感覚できない〔微小〕表象はさらに同一の個体を指示し構成する。同一の個体を特徴づけるのは、これらの〔微小〕表象がこの個体の過去の状態を現在の状態と結びつけることによって保持しているところのこの過去の状態の痕跡ないし表現である」(V, 48; NE Préf., cf. V, 104; NE II.1.xii)。ある個人の個性は、その人のうちにいわば沈澱している過去のさまざまな状態ないし経験によって規定されるのであって、時間的・空間的位置の相違によって規定されるものでもなければ、地位や身分を表すいくつかの抽象的名辞によって示されるものでもなければ、あるいはアリストテレスが考えるように質料の差異によるものでもない。

第三節 ライプニッツからの美学＝感性論への試論

以上の考察に基づいて、最後に、ライプニッツからの美学＝感性論の可能性について簡単に触れておきたい。

ライプニッツのモノイド論、予定調和説は、一見すると(かつてラッセルが述べたように)御伽話のようにも見える。だが、美学の〈感性論的転回〉にとってライプニッツの微小表象論は次のような意味を有しているように思われる。

第一に、前節で検討した形而上学的次元の第一の側面が示すとおり、感性とは身体を起点とするパースペクティブのうちに世界を捉える能力である。それゆえに、感性を問題と

する、ということは、身体に対して立ち現れる世界を問題とする、ということと表裏一体である。

しかし、第二に、感性とはけっして、タブラ・ラサとして立ち現れる世界をそのままに受け取る単なる受容性の能力ではない。というのも、前節で検討した認識的次元の第一の側面が示すように、感性は、意識されない表象（すなわち閾値以下の表象）の厚みによって裏打ちされており、こうした表象の厚みによっていわば構成されるものであるとともに、前節で検討した形而上学的次元の第二の側面が示すように、感性のうちには過去の状態が痕跡として沈澱しており、こうした沈澱が現在の世界の立ち現れを支えているからである。感性のうちに過去の世界の状態が沈澱するということは、前節で検討した実践的次元の第二の側面に即するならば、感性が「習慣」として機能する、ということにほかならない。かつ、「習慣」とは、立ち現れる世界に対する応答をも可能にするものとして、現在は未来への傾向性を含む。この意味において、感性のうちには、感性的に立ち現れる世界への反応・応答の仕方も予め（ある程度まで）組み込まれている

感性は身体に対して立ち現れる世界と相即的である、ということは、さらに第三に、ここで問題となっているのは常にある特定の個人の感性であり、前節で検討した形而上学的次元の第三の側面が示すように、感性のうちには個人の個性が沈澱している、あるいは感性が個人の個性をなす、ということである。無論、ここにいう個性は、抽象的な同一性ではなく、前節で検討した実践的次元の第二の側面の示すとおり、経験とともに、あるいは習慣の形成とともに変化するダイナミックなものと捉えられなくてはならない。

と同時に、第四に、前節で検討した形而上学的次元の第一の側面に見られるように、感性は世界全体を表象するものとして、世界を通して他者ともつながっている。感性を通して表象されるのは、他者と共有される世界である。とりわけ、感性の働きが習慣化するとき、感性的に立ち現れる世界から「私にとっての」ないし「私の」という特質は消える傾向を持つ。だが、感性とは先に見たように個々の身体を起点とするパースペクティブのうちに世界を捉える能力であり、かつそこには過去の痕跡が沈澱し、それが現在の世界の立ち現れを支えているゆえに、感性は同時にまた個性的であり、またその人に感性的に立ち現れる世界もまたその人固有のものである。このようにして、感性には個性と普遍性という二つの特質が備わっている。

最後に、感性がとりわけ問題となるのはいかなる場面においてであるか、と問うことにしたい。前節で検討した認識的次元の第二の側面が示すように、感性の閾値は慣れによって変動し、閾値は通常高くなる傾向を有する。だが、認識的次元の第三の側面に即するならば、閾値の下に蓄えられているものは何かの「きっかけ」によって意識へと浮上する。こうした側面に注目するならば、感性がとりわけ問題となるのは、立ち現れる世界とのかか

わりにおいて、自らのうちに沈澱した過去の痕跡を改めて新たに活用し、世界と豊かに交響しつつ、習慣化した自己を新たな自己へと再編成していく場面においてである、といえよう。と同時に、同じ世界を前にしての他者との交流は、私たちに自らの感性の固有性を、さらには他者の感性の他者性をも改めて意識させるものとなろう。

文献

ライプニッツからの引用は Gottfried Wilhelm Leibniz, Die philosophischen Schriften, 7 Bde., 187590. Reprint: Hildesheim 1978 (ゲルハルト版哲学著作集) により、巻数をローマ数字、頁数を算用数字で記す。なお、「形而上学叙説」『弁神論』「モノドロジー」「理性に基づく自然と恩寵の原理」はそれぞれ Disc. mét./ Théod./ Monad./ PNG と略し、節数を記す。また、『[人間] 知性新論』は NE と略し、その後に部・章・節をそれぞれ大文字のローマ数字、算用数字、小文字のローマ数字で記し、それに対応する『ライプニッツ著作集』全10巻(工作舎、1988-99年)の巻数・頁数をこの後に併記する。

バウムガルテンからの引用は以下のとおり(なお、本文では [] で括った略号により、節数を付す)。

[1737] Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, Halle 1935, in: Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes. Übersetzt und mit einer Einleitung herausgegeben von Heinz Paetzold. Hamburg 1983.

[1739] Metaphysica, Editio I, Halle 1739.

[1750/58] Ästhetik, 2 Teile, Lateinisch-Deutsch, hrsg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007. (バウムガルテン『美学』松尾大訳、玉川大学出版部、1987年)

[1757] Metaphysica, Editio IV, Halle 1757.

[Kollegnachschrift] In: Bernhard Poppe, Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehung zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Leipzig 1907.

その他、カントからの引用はアカデミー版全集、ヘーゲルからの引用はズーアカンパ版著作集、メンデルスゾーンからの引用はベルリン版全集、ハイデガーからの引用は刊行中の全集による。

なお、引用に当たって、綴りは現代の正書法に従って直した。

後記

本稿はシンポジウムのために用意した原稿である。当日は時間の関係で一部を省略して口頭発表した。

口頭発表のための草稿であるため、註は記さなかったが、とりわけ第二節については拙稿「ライプニッツからバウムガルテンへ —— 美的＝感性的人間の誕生」（熊野純彦ほか編『西洋哲学史 V』（講談社、近刊予定）を踏まえている。参照願えれば幸いである。

絵画の根源をめぐる

岡田 温司(京都大学)

津上さんからは「共感」をめぐるアクチュアルな倫理的・美学的考察が、また小田部さんからは新たな感性論の構築に向けて緻密な理論的考察が示されましたが、わたしの話もっと軽くて大雑把なものですので、学会も最終日の最後で皆さんお疲れでしょうから、どうぞ気軽にお聞きください。

最初に、「絵画とは何か」、あるいはもっと広く「イメージとは何か」というストレートな、しかし困難な問いにアプローチするうえで手掛かりとなる、西洋の三つの神話からわたしの話をはじめたいと思います。もうよくご存知の方もいらっしゃるでしょうが、その三つの神話とは、「影」と「痕跡」と「水鏡」にかかわるもので、それらがいわば絵画の起源となっている、というものです。まずはそれぞれの神話についてごく簡単に紹介し、続いて、現代のわれわれがこれらの古い神話からいったい何を引き出すことができるのかについて、わたしなりの考えを述べたいと思います。

絵画の「根源(アルケー)」としての「影」、「痕跡」、「水鏡」

「影」については、大プリニウスが『博物誌』(第35巻)で伝えているように、戦地に赴く恋人の影の輪郭をなぞったことから絵画が生まれたという神話が残っています。文字どおり「影(スキア)」を描くこと(グラフィエー)に絵画の起源があるというわけです。それゆえ、古代で「スキアグラフィア」と言えば、一般にモノクロームで描かれた舞台の書き割りのようなものを指すのですが、影を輪郭線でなぞった絵画という意味で使われることもあります。イメージとは影にほかならない、これはまた、どちらかというと否定的な意味においてではありますが、古くはプラトンの、新しくはエマヌエル・レヴィナス(1948年のエッセー「現実とその影」)の名高いテーゼでもあります。スライドで見ていただいているのは、ザントラルトの『最も高貴なる絵画術アカデミー』(1683年)からの挿絵です。

一方、「痕跡」というのは、キリスト教の言い伝えに由来するもので、東方教会では「マンディリオン」として、カトリックでは「ヴェロニカ」として伝わっています。いずれも、ハンカチに残されたイエスの顔の「痕跡」のことを指すもので、いわばそのオーラが光と影の痕跡として布に写し撮られたものが前者、十字架の道行きの血と汗が汗拭き(スダリウム)に滲んだものが後者ということになります。キリストは元祖「ハンカチ王子」というわけですね。とりわけ「マンディリオン」でおもしろいのは、もしそうだとするとこの話は、

一種のカロタイプの遠い起源を語ってもいるということです。カロタイプというのは、ウィリアム・H・タルボットが十九世紀の半ばに開発した写真の一種で、タルボット本人はそれを「影を固定させる技芸」と呼んでいます。つまり影と光の痕跡というわけです。スライドは、キリストの遺体を包んだとされる有名な「トリノの聖骸布」の頭部の写真です。それ自体とても荒唐無稽な話なわけですが、もしそうだとすると、ここに映っているのは、カロタイプとしてのイエスの顔であり、加えて額に滴り落ちる血と汗の跡でもあります（埋葬から三日後にイエスは復活し昇天したとされますから、その間にできた「痕跡」ということになるわけです）。

最後に「水鏡」ですが、これはもちろん名高いナルキッソスの神話に基づいているものです。鏡が画家にとってすぐれたお手本となるという考え方は、古くはプラトン（『国家』596 d9-e1）に、さらにレオナルド・ダ・ヴィンチらルネサンスの画家や理論家たちにも見られるものですが、絵画をはっきりと「ナルキッソスの技芸」と呼んだのは、レオン・バッティスタ・アルベルティの『絵画論』（1435年）が最初でした。いわく、「絵を描くとは、ほかでもなく、そんな泉の表面を技芸（ars）でもって抱擁する（amplecti）ようなものではないだろうか」、と。スライドでは、カラヴァッジョ作（作者については異説もありますが、いまはアトリビューションの問題には立ち入らないでおきましょう）とされる《ナルキッソス》（ローマ、バルベリーニ美術館）を見ていただいています。古代ギリシアの狩人は、この絵で十七世紀ローマの優男に変身していますが、うっとりとした表情で水面に片手をかざしているさまは、まさしくいまにもそれを抱擁せんとしているかのように見えるではありませんか。しかも、水面が描きだすナルキッソスを画家が描きだすという「入れ子（mise en abyme）」の構造——鏡のテーマと不可分——を、この絵は見事に表現しています。

ところで、これらの神話はいずれも、絵画の起源について語ったものですが、「起源」というよりも、どちらかという「根源（アルケー）」と言うほうがいっそう相応しいように、わたしには思われます。というのも、絵画ないしはイメージ・メイキングの起源を、時間的・空間的に定位すること——たとえば旧石器時代のしかじかの洞窟から人類は絵を描き始めた、といった具合に——が、真の問題ではないからです。ジョルジョ・アガンベンの言い方を借りるなら、「アルケーは歴史の生成と同時代的であり、歴史の生成に常に作用しつづける」（『同時代人とは何か』）ものです。その意味でこれらの神話は、存在論的なものと歴史的なものとを切り結んでいるとも言えるでしょう。神話それ自体は古いものですが、その内包するところは常に新しいものです。皆さんもよくご存知のように今日、美術史においてアナクロニズムが積極的に見直されつつありますが、精神分析などを持ち出すまでもなく、イメージとは本来、直線的な時間の流れの中に納まりきらないものなのです。こ

それはまた、経験から誰もが実感していることでもあるでしょう。

さて、以上の三つの神話から、絵画ないしイメージの「アルケー」として、わたしたちは何を導き出すことができるでしょうか。以下では、話題提供の意味で七つの観点を簡単に整理して、後の議論につなげたいと思います。

媒介作用による媒介性

まず第一に、これらの神話においてはいずれも、対象を直に目で見て描いたものが絵画とみなされているわけではない、という点が挙げられるでしょう。だからといって逆に、心の中のイメージや空想を写し取ったものが絵であるとみなされているわけでもありません。外の世界であれ内面であれ、ストレートに再現表象されているわけではないのです。そうではなくて、常に媒介作用が前提とされているのです。この点は、わたしにはひじょうに重要なことに思われます。その働きを順に述べるなら、影は「投影（プロジェクション）」、痕跡は「接触（タッチ）」、水鏡は「反射＝反省（リフレクション）」ということになるでしょう。これらの媒介作用によって、対象はひとつの像（イマーゴ）として、あらかじめすでに二重化されているのです。

東洋の影絵や、洞窟壁画に見られる「ネガティブ・ハンド」、さらには鏡と人間との長い付き合いのことなどを考えると、これらの働きは、人類の歴史においても個体の成長においても、きわめて古いもので、かつきわめて新しいものでもあります。プロジェクションという働きは、プラトンの洞窟神話などにも反映されているように、最もプリミティブな作用であると同時に、それにもかかわらず、最先端をいくコンテンポラリー・アートが好んで用いている手法でもあるのです。またおそらく、反射＝反省という働きがなければ、芸術も哲学もありえないでしょう。「絵画とは何か」という問いを初めて自覚的に立てたレオン・バッティスタ・アルベルティが、絵画とは水面の反射に由来すると考えたことは、その意味でとても象徴的です（ちなみに、ミドルネーム「バッティスタ」は「洗礼を授ける人」、すなわち水によって新たな命を授ける人という意味ですが、アルベルティは文字どおり絵画の「洗礼者」となるわけです。名は体を表わすとは、まさにこのことです）。

さらに付け加えるなら、これらの媒介作用によって生まれた絵画的イメージは、それぞれがまた媒介として働くものとなります。つまり、影はあの世とこの世のあいだを、痕跡は聖なるものと俗なるもの、不可視と可視のあいだを、水鏡は現実と虚構のあいだを媒介しているわけです。影はまた、霊魂や亡霊や幻影、さらには肖像といった多義的な意味を持っています。ギリシア語のスキアやエイドロンやファンタスマータは、しばしば重なる意味を内包していますが、おそらくそれは偶然ではないでしょう。日本語でも遺影という言葉があって、直接は故人の肖像のことを指していますが、同時にそれは故人の霊魂で

もあれば亡霊でもあるものでしょう。さらには、影と痕跡と鏡像のいずれも、いわゆる「分身（ドッペルゲンガー）」という心理学的・人類学的なテーマとつながっているという点を、ここで想起しておくのも良いかもしれません。

同一性の破綻

二番目に指摘しておきたいのは、これらの媒介作用によって、対象との同一性は最初から破綻している、という点です。つまり、そっくりそのままに二重化されるというわけではないのです。たとえば、投影法によって影は大きく歪みますし、松明などのもとでは輪郭は固定されないまま揺らぐことになります。レオナルド・ダ・ヴィンチは影について幾つもの興味深い考察を残していますが、その中で、ぼやけた影の周辺部を「メツァーノ（中間部）」と呼んでいます。つまり、影の本体——レオナルドはそれを「ズバッティメント（ぶち当たる部分）」と呼んで区別します——が徐々に光の当たる部分へと移行する曖昧模糊とした領域のことです。この画家が、明確な輪郭線を引くことを拒否し、いわゆる「暈かし（スフマート）」の技法に取り憑かれて追求していたとすれば、それは、こうした影の研究からインスピレーションを得ていると考えられるのです。

一方、痕跡には言うまでもなく、読み取りの困難さや不可能性が常に付きまとっています。たとえば、ヴェロニカの聖顔布でおもしろいのは、それはもともと偶然にできた染みのようなものですから、本物の顔のようにくっきりと描くと、実は本当らしく見えなくなってしまう、というパラドクスがあるわけです。似ていれば似ているほど似ていない、ということです。たとえばスルバランという画家はそのあたりの事情をよく心得ていて、幾つかのヴァリエーションを残しているのですが、それらはたいてい不定形の染みと顔の輪郭との間を漂っています。中世の神学において、類似性に基づく「イマーゴ（似像）」と、非類似性による「ウェスティギウム（痕跡）」とが区別されていたことは、ディディ＝ユベルマンによっても指摘されています（『フラ・アンジェリコ』）。これを、パースの記号論に対応させるなら、アイコンとインデックスの区別ということになるでしょう。

さらに水鏡ですが、こちら、水面のさざ波によって、反射像はたえず揺らめくことになりますし、透明な平面鏡の場合と違って、鮮明な像が送り返されるわけでもありません。反射とも影ともつかないような像が、水の表面に漂っているわけです。事実、ナルキッソスの話を紹介するオウィディウスは、その反射像を、わざわざ「影（ウンブラ）」と呼び換えているほどです。このような水面の反射の曖昧模糊とした性格はまた、エロスを喚起させないではないかと分析するのは、『ディアナの水浴』の著者ピエール・クロソフスキーです。

いずれにしても、絵画的なイメージは、たとえそれが静止画であるとしても、固定的で同一で不動のものではなくて、その根源において、絶えず揺らめいたり動いたりしている

もののなのです。イメージとは揺らぎにほかならない、とも言えるでしょうか。

半透明としてのイメージ

次に注目しておきたいのは、影も痕跡も水鏡の像もどれも、透明でもなければ、かといって不透明でもない、どこか半透明なイメージとして漂っているという点です。まるで対象そのものからその薄皮が剥がれてしまったかのようです。デュシャンの言い方をすると、「アンフラマンズな皮膜」ということになるでしょうか。たとえば画家のフランシス・ベイコンの作品には、あたかも皮膚の一部が剥がれ落ちたかのような、あるいは肉体から溶け出したかのような半透明の影が描かれているものが何点かありますが、画家自身、ある対談の中で、影のことを「身体から外に流れ出る生」にほかならないと述べています（『フランシス・ベイコン 対談』）。

さらに16世紀以降、透明度の高い平面鏡が広く流布するようになって、画家たちはむしろ好んで「ブラック・ミラー」や「クロード・ミラー」と呼ばれる、像を半分吸い込んでしまうような半透明の鏡を利用してきたという経緯があり、それを克明に跡づけた興味深い研究書も出版されていますが（アルノー・メイエ『クロード・グラス』）、現代でもそうした鏡の愛用者はあとを絶ちません。その筆頭は、皆さんもよくご存知のゲルハルト・リヒターにほかなりません。

ところで、一般にこれまで美術論や表象論は、透明性と不透明性という二項対立を暗黙のうちに前提してきたといっても過言でない側面があるように思われます。たとえば、透視図法の理論家としてのアルベルティは、絵画を、「開かれた窓 *finestra aperta*」になぞらえ、それを「まさしく透明でガラスのようだ *admodum vitrae et perlucida huiusmodi*」と形容しています。他方、モダニズムの理論的支柱となったクレメント・グリーンバーグによると、絵画の絵画たるゆえんは、支持体の平面性とマチエールの物質性に求められます。つまり、絵画の本質はあくまでもその不透明性にあるというわけです。グリーンバーグは明らかにアルベルティを意識していて、その透明性の美学に対して、不透明の美学をアンチテーゼとして提唱したわけです。

しかしながら、三つの神話を読む限り、絵画的なものの根源は、透明でも不透明でもなく、基本的にどこか半透明なものに依拠しているように、わたしには思われます。さらに、半透明なものをめぐる感性和思想は、歴史をさかのぼるなら、アリストテレスが『靈魂について』において提唱した「ディアファネース」にたどり着くように思われるのですが、この点に関してわたしは以前に『半透明の美学』の中で比較的詳しく論じたことがありますので、そちらを参考にしていただければ幸いです。時間の関係上、話を先に進めることにしましょう。

視覚の相対性

四番目に指摘しておきたいのは、これらの神話において必ずしも視覚性のみが特権化されているわけではない、という点です。西洋において視覚は、感覚の中でも最も高度なものとして位置付けられてきたという、古代以来の長い伝統があり、しかもルネサンスの画家や理論家たちにおいて前景化するように、視覚の賛美は美術の歴史とも密接に結びついてきました。近代の美術史学においてその考え方が、「純粹可視性」の理論として結晶化し、方法論として一時期さかんにもてはやされたことも、皆さんよくご存知のとおりです。

ところが、たとえばヴェロニカの聖顔布においては、見ることよりもむしろ触れることのほうが明らかに優先しています。痕跡はまさしく、触れることと見ることを媒介している、と言っても良いでしょうか。ナルキッソスもまた、水面の像に対して幾度も「口づけを送り」、「頸に抱きつこうとし」、「水のなかへ腕を沈め」ようとします（オウィディウス『変身物語』）。先述したようにアルベルティによれば、「絵を描くとは、ほかでもなく、そんな泉の表面を技芸（ars）でもって抱擁する（amplecti）ようなもの」ということになるのです。つまり、触覚性や身体性が最初から大前提として想定されているのであって、視覚のみが純粹かつ自律的に作用しているとみなされているわけでは決していないのです。

しかも、先ほども述べたように、影も痕跡も水鏡も、明晰でくっきりとした視覚というよりも、どちらかという、ぼんやりとして揺らめいている視覚のほうに強く結びついています。あえて少し極論をするなら、わたしたちはいまや、光の詩学にではなく闇の詩学に第一義的な価値を与える必要にふたたび直面しているのかもしれませんが。かつて、カラヴァッジョやジョルダノ・ブルーノがそうしたように。

『創世記』にもあるように、光の創造よりも前に、まず闇が原初に存在していたのです。「闇が深淵の面にあり、神の霊が水の面を動いていた」、そして「神は言われた。「光あれ!」と、『創世記』の冒頭は続くのです。ギリシア神話でもまず、原初の暗黒の神エレボスが、夜の女神ニクスと交わって、昼の女神ヘーメラと光輝く空アイテールの姉妹が生まれた、とされています。

『創世記』にはまた、光の創造よりも前に「神の霊が水の面を動いていた」とあり、水面の揺らぎが根源的なイメージとして登場しています。この詩的でしかも謎めいた一節は、古くから神学者たちを魅了するとともに悩ませていたようで、いったいこれは何を指し、どういう意味なのかと問いかけてきました。アウグスティヌスによれば、これは「人の知識をはるかに超えた愛」のことだと言います（『創世記逐語注解』）。いずれにしても、闇と水面と揺らぎという組み合わせは、ナルキッソスへの連想を誘うものでもあり、わたしたちのテーマにとってもひじょうに興味深いものです。

「幼児期（インファンティア）」

話がやや脇道に逸れてってしまったかもしれません。影と痕跡と水鏡に戻りましょう。これらはいずれも、どこかでわたしたちの幼年期の記憶と結びついてはいないでしょうか。「影踏み」や「影送り」や手影絵、手形や足形、オネショの布団、泥んこ遊び、シャボン玉の反射、水切り等々、挙げればきりがありません。ヘーゲルも『美学』の中で、子どもが石を投げて水面を振るわせる行為のうちに、芸術へとつながるひとつの原点のようなものを見いだしています。体液の痕跡という点でヴェロニカの言い伝えは、供犠の人類学のみならず、幼児期における対象関係理論——D・W・ウィニコットやメラニー・クラインなど——とも連動するところがあるように、わたしには思われます（拙著『ミメシスを超えて』、『キリストの身体』）。また、発達心理学のジャン・ピアジェによると、影は子どもにとって特別の意味を持っています（『子どもの因果関係の認識』）。さらには、ジャック・ラカンによって組み立てられた、鏡像と格闘する幼児のストーリー、「鏡像段階」をここに加えても良いでしょう。描くとは、「子ども時代のこの秘密、身振りの魔術を取り戻す」ことではないかと述べているのは、フランスの批評家ジャン・クレールですが（『可視的なものの称賛』）、それはまんざらの外れではないでしょう。

そもそも「幼児期」を意味する「インファンティア」とは、言葉の手前にあること（in + for）を意味しています。イメージとはまさしく言葉の手前にあるものにほかなりません。イメージは言葉に及びませんが、しかしそれを超えるものでもあります。イメージは沈黙していますが、それゆえに饒舌でもあります。わたしたちは、知的で感性的なあらゆる手段を尽くしてイメージに言葉を与えようと試みるのですが、それらの言葉によってイメージが秘密の封印を解いてくれるとは限りません。言葉とイメージとは、いつもたいていどこかで擦れ違っているものなのです。

ここでもういちどアルベルティの『絵画論』を参照しましょう。この最初の絵画の「洗礼者」が、それを「ナルキッソスの技」と呼び、「表面を抱擁するようなもの」だと述べたことは、これまでに強調してきたとおりです。しかし、その一方で彼は、透視図法を念頭において「開かれた窓」という比喩で絵画を捉えてもいたのです。この二つの定義について皆さんはどのように思われますか。明らかに矛盾しているように見えませんか。というのも、「開かれた窓」としての絵画は、（描く側も見る側も）引き——距離——をとることが大前提とされるのに対して、「抱擁する」ことは、このような距離を解消することにほかならないからです。アルベルティにおいて、この二つの相対立するような絵画観はいったいどのように調停されているのでしょうか。

わたしはもう何年も前からこの問題がずっと気になっているのですが、『絵画論』のテキスト自体からはその回答が引き出せないまま、今に至っています。とりあえず目下のとこ

ろは、次のような仮説を立てておきたいと思います。つまりアルベルティは、絵画の「インファンティア」¹としてナルキッソスの神話に言及したのではないか。それはまた、絵画がみずからを打ち立てるうえで通過しなければならない「鏡像段階」のようなものではないのか。これにたいして透視図法は、絵画の言語あるいは法のようなものとして機能していて、ひとたび「インファンティア」を通過した絵画には、今度はこの法を守ることが求められることになるのです。アルベルティにとって、画家の最高の仕事とされる「物語画istoria」の構成には、透視図法という言語＝法が必要不可欠で、そのためには絵の表面を「抱擁する」どころか、反対にしっかりと距離をとっていなければならないのですが、にもかかわらず彼があえてナルキッソスに言及したとするなら、それはおそらく、絵画の「インファンティア」を無視することができなかったからだ、とわたしは解釈しているのです。アルベルティにとってすら、水鏡の神話は絵画の根源に触れるものだった、ということかもしれません。

伝統的な二項対立の再考

ところで、わたしは先に、影や痕跡や水鏡が透明でも不透明でもなく、どちらかという²と半透明に近いものではないかと述べました。それらは、透明と不透明という伝統的な二項対立をすり抜けていくように思われます。同じように、芸術においてこれまで二項対立で捉えられてきたもの、たとえば模倣と反模倣、具象と抽象、ディゼーニョ（素描）とコロリート（彩色）といった二分法ではかたづかないところがあって、そこにもまたこれらの神話の現代的な意味があると、わたしは考えています。

たとえば、近年フォルムにアンフォルムを対立させて、後者を持ち上げることが一部で批評の趨勢になっていますが（ロザリンド・クラウドとイヴ＝アラン・ボワ『無形のもの』）、このような発想はわたしにはあまりにも図式的に過ぎるように思われます。そもそも、ヴェロニカの染みはどちらなのでしょう。歪んでぼやけた影は、フォルムでしょうか、アンフォルムでしょうか。珠玉のエッセー『ドガ・ダンス・デッサン』（1938年）を著わした詩人ポール・ヴァレリーは、即興性や自発性、偶然性やオートマティックなものにほとんど価値を認めていませんでしたが、それでもドガの絵の中に、「不定形の形式」が潜んでいることを鋭く見抜いています。つまりヴァレリーは、アンフォルムをフィルムの否定や不在として解釈するのではなくて、それ自体もまたひとつのフォルムのあり方として捉えなおしているのです。当然ながらそこには、偶然や無意識、即興や出来事性が介在してくることになります。わたしには、このようなヴァレリーの視点のほうがずっと実り多いもののように思われます。ここにまた、ツァイヘンとマールの相互作用をめぐるベンヤミンの鋭い考察を加えても良いでしょう（「絵画芸術について、あるいはツァイヘンとマール」³）。

1917年)。

ここでさらにひとつの例を見ておきましょう。それは、いわゆるハイライトの表現にかかわる問題です。白や黄色の斑点や線によって表現されるハイライトは、描かれる対象のテクスチャや光沢感を克明に模倣し再現する手法で、とりわけ十五世紀にフランドル絵画においてすばらしい成果がもたらされたことは、すでに皆さんもよくご存知のとおりです。つまり、事物の表面の上で光がどのように反射しているかを、ハイライトによって捉えるわけで、それによって事物の素材感の違いまで克明に再現できるようになったという点で、模倣の切り札とも言えるものです。

ところが、ハイライトそれ自体は、白や黄色の絵の具の塊りにほかなりません。それゆえこの塊りは、ハイライトとしてというよりも、絵の具という物質そのものとして知覚されてしまうという可能性を常に孕んでいます。つまり、文字どおり「染み (マッキア)」へと転倒してしまうわけです。ティツィアーノはこの二面性をはっきりと自覚していて、晩年の作品において意識的にこの表象の二重性——再現されたものと再現の媒体——のもとで戯れています（拙著『ミメシスを超えて』）。模倣の切り札であるハイライトは、それにもかかわらず、模倣を突き崩す要素を含んでいるのです。わたしはこれを「ハイライトの逆説」と呼んでいます。フェルメールやシャルダンにも、こうした二重性が観察されますが、ディドロはシャルダンの静物画の中にそうした問題をはっきりと読み取っています。このような例でわたしが言いたいのは、要するに、模倣と反模倣、フォルムとアンフォルムとは、両極にあって対立しあっているというよりも、互いに襞を畳みあったり、入れ子状になったりしている、ということなのです。

愛と死

さて、時間も差し迫っているようなので、そろそろお開きにしましょう。最後に指摘しておきたいのは、いずれの神話においても、イメージが生まれるうえで愛と死が最も重要な契機となっているということです。安っぽい携帯小説か何かのように聞こえるかもしれませんが、もう少しお付き合いください。プリニウスの話において、影の主は戦地に赴く恋人の兵士であって、つまりは死が待っているかもしれないわけです。一方、慈愛の化身たるキリストは、言うまでもなく受難の運命にあります。ナルキッソスが、恋焦がれるあまり泉に身を投げたことは、皆さんもよくご存知のとおりです（ちなみにオウィディウスによると、死してもなお「彼は冥府の河にうつる自分を見つめていた」とあります。これは自己愛というよりも、イメージそのものへの愛と読むことができるでしょう。実際、アガンベンが『スタンツェ』で明らかにしたように、ナルキッソスの神話は、とりわけ中世において、自己愛というよりもイメージへの愛として解釈されてきたという伝統があるので

す)。要するに、絵画の根源には人間の愛と死があって、これがなければ絵画など存在しないということですね。

イタリアの古典学者マウリーツィオ・ベッティーニが『愛人の肖像』というすばらしい研究書を著わしていますが、それによるとイメージは本来、ギリシア語で「ポトス」、ラテン語で「デシデリウム」と呼ばれる感情、つまり失ったものへの願望や哀惜の念と深く強く結びついている、といいます。愛と死、それはいかに形を変えてきたとしても、永遠のテーマにほかならないのです。

最後はあまり学問的とはいえないような話になってしまいましたが、時間もきたようなので、以上でわたしの報告を終わらせていただきたいと思います。ご清聴ありがとうございました。