

言語芸術における身体

——ベルクソン、バシュラール、メルロ＝ポンティを通じて——

橋爪 恵子

本稿は芸術作品、とりわけ言語芸術と身体との関連をベルクソン、バシュラール、メルロ＝ポンティという二十世紀初頭の三人の思想家の議論を通じて論じることを目的とする。筆者は数年来、バシュラールの詩学を中心に言語と身体の問題を論じてきた。近年の「感性学」としての美学の高まりの中で、芸術の身体的要素、とりわけ触覚的な要素への注目が高まって言えるといえよう。その流れの中で、バシュラールの議論は一つの意義を含んでいるように思われる。芸術における身体が問題となる際、取り上げられるジャンルは彫刻や演劇が多い。彫刻などの立体的なものは（実際に行うかどうかに関わらず）究極的には手で触れることのできるものであり、演劇は演者と観客が一つの空間を共有する点で、身体的な経験であるといわれる。それに対してバシュラールは文学作品という、一見すると身体と最も遠いように思われるジャンルを取り上げてそれを論じる。しかも彼によれば言語こそが、身体的なものを表現するのに最も適している、とされるのである。

しかしながら、芸術における身体の問題を言語芸術と結びつけて論じたのはバシュラール一人ではない。たとえば同時代に身体の問題を中心に据えたメルロ＝ポンティにも言語および言語芸術を扱った箇所があり、ひと世代前の思想家でバシュラールに大きな影響を与えたベルクソンにも言語に関する言及がある。彼らの議論をバシュラールの議論と比較検討することで、言語芸術における身体の問題をより明らかにすることが本稿の最終的な目標である。

第一節 ベルクソン、バシュラールにおける身体と言語

はじめにバシュラールの芸術論における身体の位置づけを、ベルクソンと比較しつつ確認しておこう。バシュラールは自らの芸術論、それは文学作品を中心に論じるため、しばしば詩学と呼ばれるのであるが、その議論の中心に「物質的想像力」と「形式的想像力」という一対の概念を提示する。両者について、バシュラールは次のように述べている。

しかし想像力の心理学者が実に頻繁に持ち出す形式のイメージのほかに——我々がこれから示すように——物質のイメージ、物質の直接のイメージが存在するのである。このイメージに名前をつけるのは視覚だとしても、イメージを認識するのは手である。力動的な喜びがそれらのイメージに触れ、握ね、軽やかにする。人は実体において、内的に (intimement)、形式とは離れたところで夢想する。形式とは儂いものであり、空虚なイメージであり、表面の変化である (1) (ER2)。

ここでは物質的想像力が、形式的想像力と対比して論じられる。物質的想像力は「物質(質料)因」によってイメージを作り出す能力であり、形式的想像力は「形式(形相)因」によってイメージを作り出す能力である。したがって物質と形式の弁別がいかなされるのか、という点が重要となる。バシュラールは形式を「表面の変化」、物質を「内的なもの」と規定する。すなわち形式とは表面に表れる形や色であり⁽²⁾、視覚によって受容される要素である。これに対して物質は内側に隠れているものであり、これを認識するためには「手」で「触れ、握ねる」こと⁽³⁾、すなわち「触覚」が必要となる。通常「形式(形相)」と「物質(質料)」を区別する場合、色は「物質(質料)」の範疇に入るが、バシュラールはこれを「形式」の側に入れる。それは「形式」と「物質」との弁別が「視覚」と「触覚」という感官の区別によってなされているからであ

り、そのため物質的想像力から生みだされたイメージは、物質の「直接のイメージ」、すなわち物質に直接触れることで生まれるイメージとされる。

それではこの「内的」な要素、すなわち「物質的」な要素はどのような触覚経験によって認識されるのだろうか。バッシュラールは、その典型の一つとして練りこ（パテ）をこねる経験を示す。

我々の信じるところでは、物質の概念そのものが練りこ（パテ）の概念と密接に結びついている。「中略」無為の愛撫する手は、見事に仕上げられた線をたどり、出来上がった仕事を注意深く調べることで、安易な幾何学に魅了されるかもしれない。それによって、仕事をする職人を見る哲学者の哲学へと導かれる。美学の領域では、完成した仕事のこのような視覚化は、形式的想像力の優位へと自然に導く。反対に仕事熱心で強引な手は、人をひきつけつつも逆らう肉体的ような、抵抗と同時に譲歩する一つの物質（une matière qui, à la fois, résiste et cède）に働きかけながら、現実の本質であるエネルギーの生成を学ぶのである⁽⁴⁾（ER 19）。

「完成した仕事」を取り上げ、その「線をたどる」「無為の愛撫する」手は、手ではあっても「幾何学」に魅了され、「見る哲学者」の哲学を作り出す。このような視覚優位の立場と対照的に、哲学者に見られる側、すなわち「仕事をする職人」の「仕事熱心な手」は「人をひきつけつつも逆らう物質」に働きかける。引用では、「線」と「物質」、「哲学者」と「職人」、「完成した仕事」と「行われつつある仕事」という対比の中で、「視覚」と「触覚」が論じられている。

さらに指摘すべきは、この二つの概念のうち、物質的想像力こそ芸術にもっとも重要なものとされることである。バッシュラールは、形式的想像力概念と物質的想像力を比較し、「物質的想像力だけが、習慣的なイメージに絶えず活気を取り戻させることができ、物質的想像力こそが、幾つかの古い神話的形式を常によりみがえらせる」（ER 183）のに対し、「形式と概念

は極めてはやく硬化する」(Ibid.)と指摘する。このような言葉から、物質的想像力こそ芸術的イメージを生み出す中心的能力であることが明らかとなる。

第二に重要なことはバシユラルが、この物質的想像力はとりわけ文学作品において重要になることを強調する点である。なぜ彼は、「我々の想像しようとする意志を研究するには、絵画的な想像力よりも文学的想像力の方が適している」(BR 1167)と断言したのか。その理由をバシユラルは直接述べたことはしていないが、絵画と版画を比較した次の一節から、推測することが出来る。

色彩——この感覚的魅惑のうちで最大のものを——を失うことで、版画家は一つのチャンスを手の中にしている。彼は運動を発見することが出来、発見すべきなのである。形式だけでは十分ではない⁽⁵⁾。(DR 70)

版画は絵画と違って色彩を持たない。しかしそれはチャンスだ、とバシユラルは言う。色彩という最大の感覚的魅力を版画は失ったかも知れないが、それとは異なるもの、たとえば運動を表すことが可能になる。この「運動」は物質と並んで芸術が表現すべき要素とされるもので、詳細は控えるが後に物質的要素の一部とみなされるようになる。運動という身体的な働きを示す物が、物質的要素の一部とみなされるようになることから、物質的な要素が触覚を中心とした身体経験に基づいていることが再び確認できるだろう。したがって色彩という感覚的な魅惑を排除することで、通常は見過ごされがちな重要な要素の発見が可能になる、という版画をめぐる指摘は、物質を表現する文学についてもあてはまるのではないだろうか。なぜなら絵画に代表される視覚的芸術においては、対象の形や色を示さなくてはならず、視覚的な要素、バシユラルの言葉で言えば形式的な要素を通してしか、物質的なものは現れてこない。ところが形や色はその魅惑ゆえに、我々にとって重要なものを見えなくさせてしまう。それに対して文学では言語が媒体となる。言語も形式的な要素、すなわち視覚が捉え

る字の形に頼っていることは確かだが、それは根本的な重要性をもたない。だからこそ、スウィンバーンの詩句に対するスピアマンの解釈に対し、バシュラールは次のように言うのである。

彼「スピアマン」の議論は、デッサンに根拠を置き、視覚に破格の特権を与えている。これでは再現的な想像力の定式にしかたどり着かない。そして再現的想像力は創造的想像力を目隠しし、妨害する。つまり想像力の研究の本当の領域は絵画ではなく、文学作品であり、言葉であり、文章である。いかに形式はとるに足りないものであることか。そして物質はなんと強く支配することか。(ER251-2)。

スピアマンはスウィンバーンの詩句の中に、馬の動きの再現を見た。しかしその解釈は、絵画的な想像力に影響されすぎている、とバシュラールは言う。言語がなすべきなのは、目で見えたものの再現ではない。視覚では捉えられず、むしろ視覚的要素を生み出すもの、それが物質的な要素なのであり、それを表すことが出来るのは文学的な想像力なのである。

文字こそが物質的要素という芸術の重要な要素を表現する、というこの主張は、バシュラールが強く影響を受けたベルクソンの議論と比較すると興味深い。というのもベルクソンは、言語に関しては次のような否定的な評価を下しているからである。

我々は本能的に印象を凝固させ、それを言語によって表現しようとする傾向がある。ここから、絶えず生成の過程にある感情そのものと変化のないその外的対象とを、とりわけ当の対象を表現する言葉とを混同することになるのである。

「…」要するに、言葉というはつきりと定まった輪郭を持ち、粗野で、人類の持つ印象のうち安定して、共通で、したがって非人格的なものを蓄えるものによって、個人的な意識のもつデリケートで捉えがたい印象は押しつぶされ、少なくとも

も覆い隠されてしまう。(CE 86-7)。

ここでベルクソンは我々が感じる「印象」と、言語によって表現されるものとが、いかに異なっているかを指摘する。我々が感じるものは常に変化し、定まった輪郭を持たない。しかしそれを言葉にすると、安定して共通した、非人間的なものとしてしまう。まるで既製服が個人の多様な体にぴったり合わないように、「印象」と言葉の間にズレが生じる。だからこそ意識に直接与えられる持続を説明するときには、音楽を例にとり、連続的な創造を論じるときには画家を引き合いに出す。それは言葉では伝えられない「意識に直接与えられたもの」の表現として、芸術を考えていたからである。それではこの「意識に直接与えられたもの」は身体とどのような関係にあるか、次の引用を見てみよう。

その名に値する哲学者は、ただ一つのことしか言わなかった。いや、ほんとうに言ったというよりは、むしろ言おうとつとめたのである。そして、彼が一つのことしか言わなかったのは、一点だけしか見なかったからである。いや、それは視覚 (vision) というよりはむしろ接触 (contact) であった。この接触が衝撃 (impulsion) をあたえ、衝撃が運動 (mouvement) をうんだのである (P.M. 122-123 : 1350) [°]

これはベルクソンが哲学的直観について論じた箇所である。真の哲学者が記述しようと努めることは、実は一点だけに過ぎない、と彼は指摘する。それはまさに我々の「意識に直接与えられるもの」であり、その一点を哲学者は哲学的直観によって認識するのだが、ベルクソンはこの直観をしばしば「視覚」として語っている。そして引用では「視覚」というよりむしろ「接触」すなわち触覚的なものとして論じられている。それは身体的接触が、我々に直接衝撃を与え、その運動を伝えるからである。そして常に変化し、創造しつづけるこの運動こそ持続に代表される経験の本質的な部分であり、言語によって

表現し得ない部分であった。

ベルクソンのこの主張にはバシュラールも関心を払っていた。「ベルクソン氏によれば、生の中にあるダイナミックな要素は、いかなる言語も翻訳不可能なものである」(VR 110)とバシュラールは指摘する。そして我々が通常経験する世界、すなわち色や形のある世界をそのまま映すことは言語には出来ないことをベルクソンに倣って認める。しかしバシュラールにとって言語とは、我々の経験のうちで目を引く部分を表現できないからこそ、通常は隠れている部分を強調し、通常は存在しない部分を示しうるものである。そして重要なのは、そのようにして表現されるものが決して我々の経験を遊離した世界ではなく、逆に経験の根底をなすものとされる点である。

夢想家である詩人は、まったく美の輝きのうちに、非現実の現実のうちに生きている。色彩による創造者たる画家の特権を持たない詩人は、絵画の威力に張り合うことに興味はない。難しい仕事ではあるが、詩人という言葉の画家は自由の威力を知っている。彼は花について述べ、語らねばならないが、言葉の焰によって花の焰を煽り立てることによってのみ、花を理解出来るようになる。「…」詩人にとっての問題はしたがって、非現実なるものをもって現実なるものを表現することである⁽⁸⁾(FC(79-80))。

詩人の任務は、絵画と張り合うことではない。それは現実を直接は語れないからこそ、非現実を通して絵画には語りえない現実を語る、とバシュラールは考えた。そして非現実によって表現されるべき現実の一つが物質的要素である。それは普段の生活で埋もれがちではあるが、感覚の根幹を支える重要な要素であり、バシュラールは言語の中に、これを表現する力を見出していた。

まとめるならば、ベルクソンにとって芸術とは、我々の生きた経験、言語では捉えられない「意識に直接与えられるもの」

を示してくれるものであった。これに対してバシュラールは芸術を、生きた経験そのものと異なるが、我々が見逃しがちな「物質的要素」や「非現実」を表現することで現実の根底を示すものと考えた。言語が我々の現実を語れないことは認めつつも、芸術が表現すべきものはなにか、それはどのようにして可能になるのか、という点に関しては異なった立場をとっているのである。そのことがバシュラールとベルクソンのジャンル選択の差異、すなわちベルクソンは音楽や絵画を例にとり、バシュラールは文学作品を論じるという差異へと繋がっている⁽⁹⁾。以上がバシュラールおよびベルクソンが言語を取り上げつつ、芸術と身体について論じた主張の確認である。

第二節 メルロ＝ポンティにおける身体と言語

次にバシュラールよりも年下ではあるが、同時期に活躍し、身体に関する重要な論考を残したモーリス・メルロ＝ポンティの論を取り上げよう。メルロ＝ポンティは絵画論が有名だが、言語および言語芸術に関する言及も数は少ないが存在する。それでは彼は言語および言語芸術について、身体との関連でどのように述べているのか、以下の引用を見てみよう。

我々は身体に、科学的対象の統一性とははっきり区別される一つの統一性を認めてきた。先程は、身体の〈性的機能〉の中にまで、一つの指向性と一つの意味作用の力とを見出したところである。言葉 (la parole) の現象と意味作用の特別な働きを記述するように努めることで、主体と客体の古典的な二分法を決定的に乗り越えることができるようになるだろう⁽¹⁰⁾ (pp.203)。

メルロ＝ポンティにとって身体の問題がなぜそこまで重要だったのか。それは科学的対象とは異なった統一性を身体は明ら

かにするからである。我々が科学的に対象に接するとき、自分と対象をはっきりと区別し、主体と客体の間に「古典的」と呼ばれる二分法を想定する。これに対して身体は、有名な触り触られる手のように、主体として対象に働きかけるものであると同時に、働きかけられる客体としても存在する。この働きかける側面が身体の「指向性」として、働きかけられる側面が、指向性の結果の「意味作用」としてあらわれる。身体の〈性的機能〉に象徴されるように、身体はほかの身体に働きかけるものであると同時に、ほかの身体から意味を見出される存在でもある。メルロ＝ポンティの現象学の基本的テーゼともいえるこれらの特徴を、彼は言語においても見出すことができる、と主張する。したがって言語は、身体とともに古典的二分法を超える存在なのである。そこで初めて、言葉が *parole* と表記されている意味が分かる。すなわち、言葉は主体的に語りかける (*parler*) されるものであると同時に、そこに意味を見出されるものである。

ただし、メルロ＝ポンティの主張をバシユールと比較する際には、メルロ＝ポンティの身体概念の内実に注意する必要がある。バシユールの身体が五感の中でも触覚を念頭に置き、視覚と対比されるものであることはすでに述べた。これに対してメルロ＝ポンティにとって、身体、とりわけ触覚の作用は視覚と対比されるものではない。例えば彼は次のように述べる。

私は〈触覚の所与〉を〈視覚の言語〉に翻訳したり、その逆を行ったりするわけではない。また自分の身体の諸部分を一つずつ寄せ集めるわけでもない。すなわち、そうした翻訳や寄せ集めは私において一挙に行われるものであり、それが私の身体そのものである (「*身体*」(pp. 175))。

メルロ＝ポンティは身体の知覚において、対象の認識されない側面や視野の周辺、対象の過去や可能性といった様々なものが知覚の「地平」を形成し、それら全体の中で、その都度、個々の対象が「地」の上の「図」のように浮かび上がることを

指摘する。メルロ＝ポンティにとって身体の知覚とは、個々の場面で様々に浮かび上がってくるものでありながら、同時に世界として一つの全体性を形作るものであり、その都度の図を決定するのは私の働きかけである。このようにメルロ＝ポンティにとって身体の知覚は、常に一つの全体性によって支えられており、「触覚の所与」や「視覚の言語」といった一つの感官に特化したり、一つの感官のみが特別の重要性を与えられたりするわけではない。したがってメルロ＝ポンティの身体は、バシユールと異なり、視覚と対立する触覚経験が特に重視されるわけではなく、視覚、触覚など五感のすべてを含めた一つのものとして想定されていることを念頭に置かなくてはならない。

先に述べたように、メルロ＝ポンティにとって言葉は身体と同じように指向性と意味作用を兼ね備えたものである。言葉の指向性とは語るといふ主体的な働きかけであり、意味作用とは何らかの意味を持つこと、すなわちそれが理解される客体的なあり方だとすれば、その両側面を言語が持つのはごく当たり前のことに思えるかもしれない。しかしそれにも関わらず、この二面性は見逃ごされがちであるとメルロ＝ポンティは指摘する。なぜなら、ここで重要なのは言語が二つの側面を持つことだけでなく、それらが融合して同時に起こりうる、ということだからである。例えば次の引用を見てみよう。

もしも言語が思惟をあらかじめ想定するものだったら、もしも語るとはまず、認識の意図または表象によって対象と合致することだったなら、どうして思惟がまるで自分を完成させるためであるかのように表現へと赴くのか、どうして最もなじみ深い対象も、その名前が思い出せない限りは曖昧なものに留まるのか、また、自分の書くこととして正確には知らぬうちに本を書き始めた多くの作家たちの例が示しているように、どうして思惟する主体自身も、自分の思想を自分に対して定式化するか、あるいは口にしたり書いたりさえしないうちには、自分の思想に一種の無知の状態にとどまることになるのか——こうしたことが分からなくなってしまいうだろう⁽¹⁷⁾ (pp. 206)。

私たちはしばしば言語を、私たちがあらかじめ持っている思惟もしくは〈語詞映像 (images verbales)〉(ある一つの語が我々に喚起するイメージの総体)と一対一で対応するラベルのようなものと考えがちである。例えば私たちがテレビを見たとき、私たちの頭の中にテレビ的なイメージの総体が浮かび、それがテレビという言葉に対応する、という具合である。ここで言語と一対一対応する思惟および〈語詞映像〉は言語の意味と言い換え可能であるから、すなわち我々が意味をあらかじめ持ち、そこに適切な言語をラベリングする、といってもよいだろう。しかしこのような考え方は間違っている、とメルロ＝ポンティは主張する。あるものの名前が思い出せないとき私たちが落ち着かないのは、それがラベルの不在、すなわちテレビ的なイメージをはっきりと持っているが言葉が思い出せないからではなく、意味そのものをはっきりと持つことができないからなのである。作家が自分の書くこうとしている作品を書く前に予見することができないように、我々は言語化して初めて明確な思惟やイメージ、すなわち意味を認識することができる。

ここで言語がなぜ身体と同様、主体と客体の古典的な二分法を超えるものとされたのかが理解できる。すなわち言語を発話することは、言語の意味と独立しているのではなく、言語化するという主体的な働きかけが、受けとられる意味という客体の成立と一体となっている。だからこそメルロ＝ポンティは「言葉はひとつの真の所作であって、所作がその意味を内に含んでいるように、言葉もまたその意味を内に含んでいるのだ」(pp.223b)という。所作すなわち身体の動きが、動くという主体的な働き掛けと同時に理解される意味を含んでいるように、言葉もまた言語化されると同時に意味が生成するものであり、その点で「意味をうちに含んでいる」と言われるのである。

この議論で注目しなければならない点が二点ある。第一に、我々は言語化前にも対象の漠たるイメージを持つことができるが(たとえば作家が作品を書く前に漠然とイメージするように)、言語化することによってあらわれるものは単なる明確な意味ではなく、本質的なものとみなされていることである。

なぜなら、ある対象の名前をいうことは、存在する個別的なもの、独特なものから身を離して、そのもののなかに一つの本質的、もしくはカテゴリーを表示するものを見ることだからである。もしも患者が色見本の名前をいうことができないとすれば、それは赤という語や青という語の語詞映像を喪失したからではなく、彼が感性的所与を一つのカテゴリーの中に包摂する一般的能力を喪失したからであり、彼がカテゴリーの態度から具体的態度にまで転落してしまったからなのである⁽¹⁾ (pp.205)。

色の名前を言うということは、機械が色見本を使って目の前の色と似通った色を選ぶ作業とは異なる。例えば青と赤の色があった場合、光線の関係や場の明るさでこの二つは似通ったものになるかもしれない。もし手持ちの色見本に、青と赤の中間の色、紫しかないとしたら、機械はどちらかを決めることができまいだろう。しかし人間は、その場の明るさや照明の色を考慮し、それが青なのか赤なのかを決めることができる。それは今見ているのうち、どれが個別的でどれが本質的なものであるかを見分け、目で見た色を一つのカテゴリーに入れる能力を持つからである。失語症の患者は、しばしば色見本を手にもって類似の色を探すことはできるが、その名前をいうことができない。それは視覚に問題があるとか類似を探すことができなくなったのではなく、その色の本質を見抜き、一つのカテゴリーにいれる能力を失ったからなのである。

右の引用の重要な第二の論点は、メルロ＝ポンティがこの問題を、作家が新しい作品を書く、という場面を挙げて論じていることである。実際、メルロ＝ポンティはこのような言語の働き、すなわち言語化することと意味作用を生じさせることが同時に行われることは、日常ではそれほど意識に登らないという。我々が既に言語を使いこなしている場合、それは自動化されている。しかしそのような自動化から外れる場として、新しい言語の習得や言語芸術を生み出す場面が挙げられ、それは決して特殊な場面ではなく、言語の本質を明らかにしてくれるものだ、とメルロ＝ポンティは指摘する。

この議論の背景には、ベルクソンの議論があると考えられる。参考のために、ベルクソンの知的努力の議論も参照しよう。

書き終えた肖像はモデルの顔つきや芸術家の性格やパレットの絵の具から説明がつく。しかし説明の材料を知っているも、肖像画の出来上がりを精密に予見することは誰にも、芸術家にだって出来ないだろう。そんな予言をすることは、肖像を仕上げる前に仕上げるという、自己崩壊する無意味な仮説を立てることになる。私たちが作り上げる私たちの生命の各瞬間もそうである。瞬間は一つ一つが一種の創造である⁽⁴⁾ (E 499-500)。

詩人や画家が作品を作る前に、彼らが持っているのは「単純」で「抽象的」な何かである。それをベルクソンは動的図式と呼ぶ。この抽象的な図式を具体的なイメージへと変換することが作品を生み出すことであり、その際、元の図式はしばしば変化する。したがってその過程は瞬間瞬間が「創造」であって、画家や作家自身でさえも出来上がりの正確な予見はできない。メルロ＝ポンティの議論はベルクソンのこの議論を踏まえていると考えられるが、しかし異なった点を持っている。既に述べたようにベルクソンに取って言語は、我々の経験の概念化、固定化に加担し、我々の生命のあり方であるところの「持続」を表しうる音楽や絵画とは異なる立場に立っている。それに対しメルロ＝ポンティにとって言語は、身体と同様、主体と客体の二分法を越える人間のあり方を端的に示すものである。だからこそ言語化によって見出されるものは、本質であるとされる。

ここでベルクソン、バシュラール、メルロ＝ポンティの三者のあり方をもう一度、確認しよう。ベルクソンにとって言語とは、我々の経験の全てを表すことができず、生きられた経験とは対比されるものであった。これに対してバシュラールは、言語が経験の全てを表すことができないことを認めながらも、それゆえにこそ表しうるものとして、身体的な要素がある、と主張する。バシュラールにとってそれは本質の全てではないが（彼は芸術論と同時に科学哲学も論じており、科学で捉えられる真理は我々の経験の別の本質を表しているとされる）、その重要な一部であるとみなされている。これに対してメルロ＝ポンティは、言語化することによりむしろ本質が現れ、それは我々の身体のあり方と同等のものと考えられている。

第三節 身体と伝達作用

以上は、言語芸術と身体の問題を、作品を生み出すという場面を例に論じられたものであった。しかし言語と身体の問題を考える上ではもう一つ、重要な側面がある。それは作品を受け取る側、すなわち言語芸術の意味の伝達と身体の問題である。これについてもバシユラール、ベルクソン、メルローポンティは互いに影響を受けつつ、異なった議論を行っている。初めにバシユラールの論を見てみよう。彼は言語芸術の伝達を次のように記述している。

私は実際に、二つの回路の間の電磁誘導のような性質をもった言語誘導が、著者から読者へと起こるはずだと想像する。そのとき一冊の書物とは、読者のうちに独自の表現への誘惑を覚えさせる心理的誘導機となるだろう⁽¹⁵⁾ (DR 181)。

我々読者がイメージを受け取ること、それは電磁誘導のような「言語誘導」であるとバシユラールは表現する。それは言語による誘惑、すなわち著者から読者への誘いである。その誘いに乗って我々は、イメージを「未来へと運ぶ」とされる。

この言語誘導とは具体的にどのような事なのだろうか。この点を理解するためには、再びベルクソンの議論に戻らなければならない。ベルクソンの議論において言語は、我々の生きた経験を限定し、固定化する試みであった。したがって言語は、我々の経験のすべてを表すことができない。しかし言語には、それによって可能となる有用性も存在する。ベルクソンの記述を再び引用してみよう。

しかし忘れてはいけないことは、バラが我々各人に与える様々な印象から、あなたは、その個人的要素を初めに排除してしまったことである。あなたはその印象の中で客観的な面、すなわちバラのにおいの中の共通の領域、いわば空間に

属するものしか保有しなかったのである。そしてこういう条件でだけ、バラとその匂いに人は名前を与えることができるのである⁽⁹⁾ (E 107)。

ベルクソンは「バラに名前を付けることができるのは、そこに空間に属するものしか保有しなかったとき」と指摘する。この空間は「共通の領域」すなわち、他者と共有可能な領域であり、言語の有用性はそこに存する。だからこそ知性は、我々の様々な印象を区別、分類し、言語という記号の中へ落とし込むのであり、それによって概念を他者と共有する。したがってベルクソンによれば「言語は内的状態のすべてのニュアンスを表現するようには作られていない」(E 106)が、逆にいうとそれゆえに共有のものを言語は保持し、それによって言語の伝達は確保されている。

それに対してバシュラールはここでも、ベルクソンに習って言語が不十分なものを認めつつ、その不十分さを逆手に取る。それが言語は読者を誘導する、という先の表現である。言語は区分された、我々が他者と共有できる記号でしかない。我々の記憶に現れるイメージのように、多くの細部がぎっしりと詰まっているわけではない。しかしバシュラールは逆に、そのように限定されたものだからこそ受け取った側にそれをさらに展開させる余地があると指摘する。例えばバシュラールは、ブランシヨの家のイメージについて次のように言う。

記憶は、このイメージを邪魔してしまおう。記憶はイメージを、様々な時代の寄せ集めの思い出で満たしてしまおう。ここで一切がもっと単純、徹底的に単純である。「…」我々は普遍的イメージと呼ぶべきもののおかげで、作家のイメージへと参与する。参与することによって、イメージは普遍的観念と区別されるのだ。この普遍的イメージを、我々は直ちに特殊なものにする。我々はこのイメージの中に住み、ブランシヨがしたようにイメージに侵入する。言葉も、観念も十分ではない。我々の休息のヒエラルキーをよりよく生きるためには、我々が空間を転倒し、人

が記述したいと思うのから遠ざかるように、作家が助力しなければならない⁽¹⁷⁾ (PE 205)。

ブランシヨのイメージが彼の「記憶」ならば、それは混沌とした細部に満ち、イメージを埋め尽くす。しかしブランシヨが描くイメージはそうではない、とバシユールは指摘する。それはもっと単純なイメージ、「普遍的イメージ」ともいえるものなのである。しかしイメージのこの単純さは、決して欠点ではない。なぜなら我々は、その単純なイメージに参与し、その中に住み、それを特殊ものにするのできるからである。そのとき、言葉や観念といった他者と共有できるものを超えた空間が生じる。だからこそ、人々は叙述されたものから遠ざからなければならぬのであり、その時「言語を超える」ことが可能となる。そしてこの参与に必要とされるのは我々自身の過去の身体経験とその記憶である。だからこそ『空間の詩学』は家、とりわけ自分が生まれ育った家を特権的な空間として取り上げる。

実はこの議論は、言語の意味伝達におけるメルロ＝ポンティと類似した側面を持っている。したがって次にメルロ＝ポンティの議論を確認しよう。はじめに、言語ではなく、身体的な所作の意味伝達について確認する必要がある。所作の意味伝達について、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

私が目撃している所作は、ある志向の対象を点描によって描き出している。その志向の対象が現実のものとなり、十全に了解されるようになるのは、私の身体の能力がその対象とピッタリ合わり、重なる時である。所作は私の前に、ひとつの問いかけとして現れ、それは私に世界のいくつかの感性的諸点を指示し、私を促して所作がそれらの感性的諸点と合致するようにさせる。私の行為がこの道の中に自分自身の道を見出したとき、意思伝達が完了する⁽¹⁸⁾ (PP 215-6)。

たとえば他人が怒りの所作を行い、それをみて「怒っているな」と感じるとき、我々は実際に自分が怒っていた時のことを

思い出す必要はない。内面的な怒りの感情と外に現れた所作は必ずしも結びつくものではないし、そこに推理や連想を働かせるというのも実態とは異なる、とメルローポンティはいう。むしろ我々は所作そのものを怒りと考えるのであり、所作と怒りの感情という異なった二つの物が便宜的に連結しているわけではない。しかし私自身が怒りという感情を全く感じたことがない場合、怒りの所作を正しく理解できるとは言えない。そのため、他人の所作はいわば他人の感情の「点描」であってそれを十全に了解するためには私の身体がそれと重なることができないばならない。その意味で「意思伝達または所作の了解が獲得されるのは、私の意図と他者の所作との間の相互性、私の所作と他者の行為の中に読み取り得る意図との間の相互性によって」(PP.225)であると「言われる」。

そしてメルローポンティはこの点についても、所作と言語は同じであると述べる。通常、人は言語の意味と意味内容は恣意的に繋がっており、所作と所作の内容は「自然的」につながっていると考える。すなわち怒りを「怒り」という言葉で表すのは恣意的だが、怒ったときに脚を踏み鳴らすのは自然な行為であると思われがちである。しかし怒ったときに脚を踏みならさない社会が可能であるように、所作と所作内容の結びつきもまた絶対的なものではない。逆に怒りを「怒り」という言葉で表すことが当初は恣意的だとしても、すでに怒りという言葉はそこに意味を含むようになっていく。なぜなら言葉の総体は所作と同様に、ひとつの「世界」を形作っているからであり、我々が言語を習得することは単に言葉の意味を覚えるだけではなく、それらの言葉が全体として形作っている世界を引き受けることだからである。そのため上記の所作の意味伝達は、言語においても同様に当てはまりうる。我々が怒りの所作を理解できるためには怒りの経験が必要であるのと同様に、怒りという言葉を理解するためには怒りという言葉を含む意味の世界をあらかじめ引き受けていなければならぬ。その上で我々は、他者の言葉の点描の上に、自らの言葉の意味を重ね合わせなければならないのである。

この議論は、バシユラルの議論と類似している。すなわち我々が言語によって受ける意味は点描的なもの、ところどころに空白があるものであり、それを受け手が自らの経験を使つてうめ、その意味をもう一度、生き直す。それによって言語

の意味伝達は発信する側と受け取る側の共同の作業となることができる。

しかしバシユラールとメルロ＝ポンティの議論には、違いも存在する。第一にメルロ＝ポンティの場合にこれは、意味作
用一般の問題、すなわち言語と身体的所作の共通の特色であり、意味伝達という現象に常に付きまとう特質である。これに
対してバシユラールの場合、これは言語の特質とされる。我々が他者と共通の概念として言語を創り上げたからこそ、そこ
には個人的な要素の欠如があり空白のできる余地がある。そしてその時埋め合わせられるものが個人的な経験に基づいた身
体的なもの、なのである。

第二に、メルロ＝ポンティにとってこの空白を埋めなおす作業は、言語を理解する上での不可欠の要素であるが、バシユ
ラールにとってはそうではない。バシユラールは海の経験が海の「十分な」イメージの理解に不可欠であると指摘するが、
しかしそのような経験抜きでも最低限の理解は可能になる。それではバシユラールにとって、この空白の埋め直しの作業は
どのような意味があるのか。彼はこれによって、読書の喜びが生じることを指摘する。

受身の観想的態度を乗り越えるこの賛嘆において、読者はあたかも作者の幻となったかのように、読書の楽しみは創作
の楽しみの反映であるように思われる。少なくとも読者は、ベルクソンが創造の徴として、この創造の喜びに参与
するのだ⁽⁹⁾ (PE 10)。

ベルクソンは、生命が何かを作り出すという目標を達成したことを示す指標として、自然は我々に喜びを感じさせる、とい
う。そして何かを作り出す行為の一つとして芸術の創作がある⁽²⁰⁾。バシユラールはこの議論を取り入れつつ、イメージを
生き直し、その空白を埋める時に、ある種「作者の意識」をもつことが可能になり、その時、創造の喜びをも感じることが
できる、とする。観想的態度、すなわち視覚的で受け身の享受と比較してこの喜びが語られていることから、これが視覚

と対比される触覚の経験と深く結びついていることが分かるだろう。このようなバシュラールの主張は、彼にとって身体の問題が初期のころから一貫して快樂の問題と結びついていることも関連している。バシュラールにとって我々が自らの身体経験から得るものは、身体的な心地よさに結びついた対象の魅力であった。したがってこの身体による空白の生き直しは、なにかを創造することに加担する行為であると同時に、身体経験の喜びを言語芸術の中に再び見出す行為でもあるのである。

結語

本稿では、言語芸術における身体という主題について、ベルクソン、バシュラール、メルロ＝ポンティという三人の思想家の思想を比較検討した。言語と身体的経験を区別し、触覚的な直感に本質を認めるベルクソンに対し、バシュラールは言語によって表されるものと身体的経験の違いを認めつつも、逆に言語の不十分さが表現においても意味の伝達の場面においても利点として働くことを指摘する。すなわち制限があるがゆえに物質的要素を表しうる言語という論点、および伝達において空白があるからこそ我々が個人的な身体経験によって埋め合わせ、そこに喜びが生じる、という論点である。これに対してメルロ＝ポンティは言語と身体の方に類似性を見出し、志向作用と意味作用の一体化によって本質が明らかになる場として言語を捉えた。この三様の主張は、三者の言語芸術に対する立場の違いをも表している。すなわちベルクソンは本的には音楽や絵画といったジャンルを持論する際に取り上げているが、そこに言語芸術が入らないのは彼の言語感から当然のこととも言える。メルロ＝ポンティは言語芸術をそれ以外のジャンルと大きく異なったものとは考えていなかったため、結果としてそれほど論じることはなかった。それに対してバシュラールは、言語芸術にこそ身体的な要素が現れると主張する。もちろん三人の違いを生み出しているのは、一つには彼らが論じている本質的なものや身体的なもの内実が、少しずつ異なっているという点にも原因がある。ベルクソンにとって身体的経験は、本質的な直観経験と類似のものとして論

じられているが、メルローポンティにとっては本質はひとつのカテゴリーへの包摂である。またメルローポンティにとって身体は触覚に関わらない身体全体の世界へのあり方を示しているのに対し、バシユラルにとって身体的要素、とりわけ触覚的要素は、視覚と対立しつつ、科学的認識からこぼれ落ちる魅力を生み出している。結局のところこれらの内実の違いが、それぞれの議論の違いを生み出しているのは否定できない。しかしだからといってこの三者の比較が無意味なものであると性急に結論づけることはできないだろう。むしろ彼らの議論は、我々が一面的に捉えがちな芸術における身体の問題の多面性を示しているものと言える。その時、たとえば言語芸術にこそ身体性を認めるバシユラルの議論などは、一見すると特異なものに見えるが身体の問題を包括的にとらえるための、ひとつの視点を示しているのではないだろうか。

本稿は平成二十八年年度文部科学省科学研究補助金（若手B）による研究成果の一部である。

参考文献

Gaston Bachelard

ER: *L'eau et les rêves*, José Corti, 1997 (1942^{1st}).

『水と夢』小浜俊郎、桜木泰行訳、国文社、一九六九年。

『水と夢』及川馥訳、法政大学出版社、二〇〇八年。

PE: *La poétique de l'espace*, P.U.F., 2001 (1957^{1st}).

『空間の詩学』岩村行雄訳、筑摩書房、二〇〇二年（一九六九年初版）。

FC: *La flamme d'une chandelle*, P.U.F., 1961.

『蠟燭の焰』 洪沢孝輔⁽²⁾ 訳、思想社、一九九三年。

DR: *Le droit de rêver*, P.U.F., 2001 (1970^{1re}).

『夢見る権利』 洪沢孝輔訳、筑摩書房、一九九九年（一九八七年初版）。

Maurice Merleau-Ponty,

PP: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945 『知覚の現象学』 竹内芳郎、小木貞考、木田元、宮元忠男訳、みすず書房、一九六七—一九七四年。）

Le visible et l'invisible, Gallimard, 1966 (1964^{1re}). (『見えるものと見えないもの』 滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、一九八九年。)

Henri Bergson,

GE: *Œuvres*, édition du centenaire, P.U.F., 1991 (1959^{1re}). (『意識に直接与えられたものについての試論——時間と自由——』 合田正人、平井靖史訳、筑摩書房、二〇〇二年。ベルグソン全集第四卷『創造的進化』 松浪信三郎、高橋允昭訳、白水社、二〇〇一年（一九六六年初版）。ベルグソン全集第五卷『精神のエネルギー』 渡辺秀訳、白水社、二〇〇一年（一九六五年初版）。)

- (1) Mais outre les images de la forme, si souvent évoquées par les psychologues de l'imagination, il y a — nous le montrerons — des images de la matière, des images directes de la matière. La vue les nomme, mais la main les connaît. Une joie dynamique les manie, les pétrit, les allège.
- (2) この点については以下の文章から確認できる。「最初に読者を引き付けるために、全ての作品は豊かな形式的美しさを持たなければならぬ。このように人を引き付ける必要性から、一般的に想像力は、形体 (des forms) や色彩 (des couleurs)、多様性や変化の未来へと働きかける」(ER 2)。ここでバシュユールは、「形式的な美しさ」を「形体」および「色彩」の多様性と変化のうちに見て取っている。
- (3) 引用では「ダイナミックな喜び」がイメージに「触れ、捏ねる」と同時に「軽やかにする (alléger)」という動詞が使われている。これは通常、物質的想像力を論じる際には使われない単語であるが、「捏ねる」作業、とりわけ後に述べるパテを捏ねる作業を念頭においたものと考えられる。なぜならパテとは大地と水の結合であり、水は大地のもの「重さ」を「緩和」する存在 (ER 142) とされるからである。
- (4) La notion même de matière est, croyons-nous, étroitement solidaire de la notion de pâte. … Une main oisive et caressante qui parcourt des lignes bien faites, qui inspecte un travail fini, peut s'enchanter d'une géométrie facile. Elle conduit à une philosophie d'un philosophe qui voit l'ouvrier travailler. Dans le règne de l'esthétique, cette visualisation du travail fini conduit naturellement à la suprématie de l'imagination formelle. Au contraire, la main travailleuse et impérieuse apprend la dynamogénie essentielle du réel en travaillant une matière qui, à la fois, résiste et cède comme une chair aimante et rebelle.
- (5) En perdant la couleur — la plus grande des séductions sensibles — le graveur garde une chance : il peut trouver, il doit trouver

le mouvement. La forme ne suffirait pas.

- (6) Ses arguments sont appuyés sur des dessins, en donnant à la vue un privilège insigne. On ne peut aboutir ainsi qu'à une formule de l'imagination reproductrice. Or, l'imagination reproductrice masque et entrave l'imagination créatrice. Finalement, le véritable domaine pour étudier l'imagination, ce n'est pas la peinture, c'est l'œuvre littéraire, c'est le mot, c'est la phrase. Alors combien la forme est peu de choses! Comme la matière commande!

- (7) Nous tendons instinctivement à solidifier nos impressions, pour les exprimer par le langage. De là vient que nous confondons le sentiment même, qui est dans un perpétuel devenir, avec son objet extérieur permanent, et surtout avec le mot qui exprime cet objet. [...] Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle.

- (8) Le rêveur poète vit dans l'aurole de toute beauté, dans la réalité de l'irréalité. Le poète qui n'a pas les privilèges du peintre qui est un créateur par les couleurs n'a nul intérêt à rivaliser avec les prestiges de la peinture. Pris dans la rigueur de son métier, le poète, ce peintre par les mots, connaît des prestiges de liberté. Il doit dire la fleur, parler la fleur. Il ne peut alors comprendre la fleur qu'en animant les flammes de la fleur par des flammes de parole. [...] Le problème du poète est donc d'exprimer du réel avec de l'irréel.

- (9) ヘルクソンとバシユラールをこのように比較した場合、興味深いのは音楽というジャンルの位置づけである。物質的要素を「視覚以外の感官から受け取る要素」と考えるならば、音もそこに含まれるはずにも関わらず、バシユラールは音楽自体にほとんど言及しないからである。しかし音楽そのものではないが、文学がもつ音の要素、発音やその時の身体的関わりについては論じている。したがって彼が音楽について言及しないのは、音が物質的な要素ではないか

らではなく、ベルクソンの議論、とりわけ持続としての音楽の議論と関連付けられることを避けたからではないかと推測される。この事例からも、バッシュュールは科学に不十分な部分があることは認めるが、それをベルクソンのように経験を直接に捉えるもの、持続に代表される質的なものとはみなしていなかったことが、間接的ではあるが読みとれる。

- (10) Nous avons reconnu au corps une unité distincte de celle de l'objet scientifique. Nous venons de découvrir jusque dans sa 《fonction sexuelle》 une intentionnalité et un pouvoir de signification. En cherchant à décrire le phénomène de la parole et l'acte exprès de signification, nous aurons chance de dépasser définitivement la dichotomie classique du sujet et de l'objet.
- (11) Je ne traduis pas 《dans le langage de la vue》 les 《données du toucher》 ou inversement, — je n'assemble pas les parties de mon corps une à une ; cette traduction et cet assemblage sont faits une fois pour toutes en moi : ils sont mon corps même.
- (12) Si la parole présupposait la pensée, si parler c'était d'abord se joindre à l'objet par une intention de connaissance ou par une représentation, on ne comprendrait pas pourquoi la pensée tend vers l'expression comme vers son achèvement, pourquoi l'objet le plus familier nous paraît indéterminé tant que nous n'en avons pas retrouvé le nom, pourquoi le sujet pensant lui-même est dans une sorte d'ignorance de ses pensées tant qu'il ne les a pas formulées pour soi ou même dites et écrites, comme le montre l'exemple de tant d'écrivains qui commencent une livre sans savoir au juste ce qu'ils y mettront.
- (13) Car nommer un objet, c'est s'attacher ; a ce qu'il a d'individuel et d'unique pour voir en lui le représentant d'une essence ou d'une catégorie, et si le malade ne peut pas nommer les échantillons, ce n'est pas qu'il ait perdu l'image verbale du mot rouge ou du mot bleu, c'est qu'il a perdu le pouvoir général de subsumer un donné sensible sous une catégorie, c'est qu'il est retombé de l'attitude catégoriale à l'attitude concrète.
- (14) Le portrait achevé s'explique par la physionomie du modèle, par la nature de l'artiste, par les couleurs délayées sur la palette ;

mais, même avec la connaissance de ce qui l'explique, personne, pas même l'artiste, n'eût pu prévoir exactement ce que serait le portrait, car le prédire eût été le produire avant qu'il fût produit, hypothèse absurde qui su détruit elle-même. Ainsi pour les moments de notre vie, dont nous sommes les artisans. Chacun d'eux est une espèce de création.

- (15) J'imagine, en effet, que de l'auteur au lecteur devrait jouer une *induction verbale* qui a bien des caractères de l'induction électromagnétique entre deux circuits. Un livre serait alors un appareil d'induction psychique qui devrait provoquer chez le lecteur des tentations d'expression originale.

- (16) [M] ais n'oubliez pas que vous avez d'abord éliminé, des impressions diverses que la rose fait sur chacun de nous, ce qu'elles ont de personnel; vous n'en avez conservé que l'aspect objectif, ce qui, dans l'odeur de rose, appartient au domaine commun et, pour tout dire, à l'espace. A cette condition seulement, d'ailleurs, on a pu donner un nom à la rose et à son parfum.

- (17) La mémoire *encombrerait* cette image. Elle la meublerait de *souvenirs composites* venant de plusieurs âges. Tout est ici plus simple, plus radicalement simple. [...] Nous participons à l'image de l'écrivain grâce à ce qu'il faut bien appeler une *image générale*, une image que la participation nous empêche de confondre avec une *idée générale*. Cette image générale nous la singularisons tout de suite. Nous l'habitons, nous la pénétrons comme Blanchot pénètre la sienne. Le mot ne suffit pas, l'idée ne suffit pas, il faut que l'écrivain nous aide à renverser l'espace, à nous écarter de ce qu'on voudrait *décrire* pour mieux vivre la hiérarchie de nos repos.

- (18) Le geste dont je suis le témoin dessine et pointille un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, il m'invite à l'y rejoindre. La communication s'accomplit lorsque ma conduite trouve dans ce chemin son propre chemin.

(19) En cette admiration qui dépasse la passivité des attitudes contemplatives, il semble que la joie de lire soit le reflet de la joie d'écrire comme si le lecteur était le fantôme de l'écrivain. Du moins, le lecteur participe à cette joie de création que Bergson donne comme le signe de la création.

(20) たとえばベルクソンは次のように言う。「さて、私たちがこの指示を解して、この新しい事実の系列をたどると、喜びがあるところにはどこにも、創造があることが知られます。創造が豊かであればあるほど、喜びは深いのです。(中略) 自分の考えを実現した芸術家の喜び、発明や発見をした学者の喜びのような特別な喜びを考えてみよう」(B 832)。ただし、ベルクソンは芸術を創造することに喜びが伴うことは認めるが、彼にとって最も創造的な人間とは「彼の濃密な行動で他人の行動も濃密にする」人間、すなわち「形而上学的な真理を啓示する」人間 (B 834) である。