

エルヴィン・シュトラウスにおける空間的なものの諸形態

—色と音をめぐって、風景へ向けて—

小倉拓也

Les formes du spatial chez Erwin Straus
Autour de la couleur et du son, vers le paysage

OGURA, Takuya

Résumé

Erwin Straus est connu pour son concept de l'espace du paysage, qui est présenté dans son magnum opus, *Du sens des sens* (1935), et qui a influencé ses contemporains. Cependant, il a été élaboré à travers ses théories précédentes sur le spatial, notamment celle développée dans « Les formes du spatial » (1930) où ce concept n'est pas présenté comme tel. Straus y fait une distinction entre l'espace optique et l'espace acoustique, induit par une analyse phénoménologique des modes de manifestation de la couleur et du son. C'est ainsi la distinction qui conduit à la formulation ultérieure de l'espace du paysage. Dans cet essai, étude préliminaire pour comprendre le concept de l'espace du paysage, nous proposons une lecture fondamentale de son article de 1930.

キーワード：エルヴィン・シュトラウス，空間，色，音，風景

Mots-clés：Erwin Straus, espace, couleur, son, paysage

はじめに

エルヴィン・シュトラウスは、ドイツとアメリカで活躍した哲学者、精神病理学者である。その仕事は、ルートヴィヒ・ビンズヴァンガー、ヴィクトーア・フォン・ヴァイツゼカー、ウジェーヌ・ミンコフスキーらのそれと並び、現象学的人間学の成立と展開に大きな役割を果たしたことで知られる。主著『感覚の意味について』(1935年)は、哲学、心理学、美学などの該博な知識を動員した、機械論の心理学に対する認識論的批判、感覚の現象学的身分の解明、それらにもとづく精神病理学の理論化によって、当該分野の傑作のひとつに数えられている。とりわけ、そこで提示される独自の「風景空間」(landschaftlicher Raum)の概念は、ドイツやアメリカの現象学的人間学の領域にとどまらず、例えばフランスにおいても、アンリ・マルティネを介して、ジル・ドゥルーズのような反現象学的、非人間主義的とされる構造主義以降の哲学者に大きな影響を与えており、シュトラウスの哲学の広がりや深さを示すものと言える。

本稿は、このような広がりや深さのもとに——とりわけ、マルティネやドゥルーズといった現代フランス哲学への影響という観点から——風景空間の概念を明らかにするために、必要な前提的作業として、その問題系を構成するシュトラウスの空間論の読解と解釈を行うもので

ある。そこで注目したいのが、『感覚の意味について』に先立って発表された「空間的なものの諸形態」(1930年)という論文である。この論文は、「光学的空間」(optischen Raum)と「音響的空間」(akustischen Raum)と呼ばれるものについて、そしてそれらにおける身体運動のあり方について探求するものであり、そこではまだ風景空間の概念はそれとして提出されていない。しかし、この論文におけるシュトラウスの議論は、明らかに後の風景空間の概念化を準備するものであり¹、難解なこの概念の内実とその成立過程の観点から接近することを可能にしてくれるものである。

以下で「空間的なものの諸形態」を読解していくが、あらかじめ本稿の読解方針を示しておきたい。シュトラウスの試みは次のように図式化することができる。第一に、感覚的経験における「色」と「音」の空間的呈示の様態に関する現象学的分析をとおして、光学的空間と音響的空間を権利上区別すること。第二に、それぞれの空間における身体運動を「目標指向的運動」(Zielbewegung)と「現在時称的運動」(präsentisch Bewegung)と規定し、このうち後者をあらわにし、体現するものとして「ダンス」を位置づけ、その空間と運動の特異なあり方を考察することである。本稿の理解では、このうち現在時称的運動をその特徴とする音響的空間が、後の『感覚の意味

について』において風景空間の概念へと展開されることになる。それゆえ本稿では、音響的空間と現在時称的運動の特異なあり方に注目し、それが持ちうる理論的意義を強調する議論を行う。この点に本稿の解釈が反映されるだろう。以下では、ここで示した図式に沿ってシュトラウスの空間論を論じていこう。

1. 空間と音の主題化

シュトラウスは、自身の空間への関心が、先行する時間論と連続するものだと述べている。彼は、『出来事と体験』（1930年）に結実する初期の研究で、精神病理学的観点から、機械論の心理学が陰に陽に援用している物理学的な時間性には還元されない、体験に内在する諸々の時間の形態が存在するという、そして私たちの思考や行動や情動のあり方が、それら時間の諸形態と密接に関係しているということを明らかにしている²。「空間的なものの諸形態」では、これと同様の問題意識から空間が俎上に乗せられるのだが、興味深いことに、この空間への着目のきっかけには、「すでに遠く離れた、取るに足らないと言っていいであろう経験」（FS 15/141）があるという。その経験とは、20世紀の芸術実験のひとつである「絶対的ダンス」の失敗である。

戦後の何年かのあいだ、芸術ダンスの新たな形態を発見しようとしてあらゆる種類の試みがなされた。人々は「絶対的ダンス」というスローガンをつくり出した。ダンスは、もはや音楽の発明の支配のもとに長きにわたり沈滞するべきではなく、音楽の専制から解放されるべきだと言われた。しかし、人々は、そのような音楽を剥奪された味気ないダンスについて考察することによって、音楽とダンスの結びつきが、偶然的で経験的でしかない結びつきではないということにまさに気がついた。ダンスは、絶対的なものになることによって、たしかに足下の地盤が崩れるのは目撃しなかったが、ダンスにとって適切な空間を失ってしまったのである。（FS 15/141）

フレデリック・パイヨードによれば、ここで「絶対的ダンス」と呼ばれているものは、第一次世界大戦後、ヴァイマル時代のドイツで、ルドルフ・ラバンやマリー・ヴィグマンといった芸術家たちによって牽引されたものを指している³。その特徴は、引用にあるとおり音楽からの独立である。シュトラウスの評価によれば、音楽から独立して構築され、演じられることで、ダンスは根本的な変質を被り、その「適切な空間を失ってしまった」。このような評価の美学的、批評的な妥当性は措くとして⁴、シュトラウスは、音楽の不在がダンスにもたらした変質

から、音の感覚に固有の空間性が存在するという、そしてそのような空間性が、ダンスの身体運動と密接に関係しているということ、これらのことを着想するのである。

しかしながら、音の感覚に固有の空間性を認めるという考えは、当時の「心理学において広く浸透している教義」（FS 16/142）に背いているという。その教義とは、「根源的な空間的契機を、光学的なもの、触覚的なもの、運動感覚的なもののみ認めることを支持し、他の諸感覚については、空間的性質を持つ諸感覚への巻き込みだけを認める」（FS 16/142）というものである。つまり、視覚、触覚、運動感覚だけが本来的に空間的性質を持ち、聴覚をはじめとする他の諸感覚はそれらに副次的に関係するだけだという考えである。ここでは音の感覚に固有の空間性を認める余地はない。しかし、シュトラウスによれば、このような考えは「計量的空間」であるところの「空虚で等質的な三次元的空間」（FS 17/143）をモデルとしており、そのような空間性にそぐわないとみなされる諸感覚を、ただちに非空間的なものとして排除しているにすぎない。空間の概念が貧しいのである。

また、このような問題意識は、シュトラウスの直接の批判対象ではないが、フィリップ・マッテンズが引き合いに出しているように、エトムント・フッサールの現象学的空間論にも向けられうるものである⁵。フッサールは『事物と空間』（1907年）において、知覚の基本的な要素である感覚的素材の呈示と、その多様な現出を描き出すキネステーズが一体となることで、空間が構成されると論じているが、その感覚的素材として考えられているのは色と手ざわりであり、音や匂いは付帯的なものにすぎない。色と手ざわりは、一定の広がりを持ち、特定の領域を占めるものとして呈示されるが、音や匂いにはそのような空間的性質が認められないからである⁶。しかし、村田純一が示唆するように、このときフッサールは、「視覚と触覚の空間性のみを本来の空間のあり方を示すものとしてあらかじめ前提する」という「論点先取」をおかしている可能性がある⁷。

以上のように、シュトラウスは、自身の研究上の関心と絶対的ダンスの失敗という出来事が合わさるところで、音の感覚に固有の空間性という問いを立てるのだが、当時の心理学の支配的教義においては、そして可能的にはフッサールの現象学においても、そのような空間性にはしかるべき理論的身分が与えられていない。それゆえこの問いは、音の空間的呈示の様態を、空虚で等質的な三次元的空間をモデルとしたり、視覚や触覚に準じさせたりすることなく、可能なかぎり純粋な形態において分析することをおして探求されなければならない。

2. 色と音の空間的呈示の様態

シュトラウスは、音の感覚に固有の空間性に、色と音の空間的呈示の様態を鋭く対照することをとおしてアプローチしていく。その際のポイントとなるのが、「純粹事例」(FS 18/145)の想定である。私たちの日常的経験においては、多くの場合、色と音、つまり光学的与件と音響的与件は、互いにあるいは他の感覚的与件と一緒にたになっている。それゆえ、音の空間的呈示の様態を可能なかぎり純粋な形態において分析することは、そのような事実上の混合状態を権利上分割することを要請する。これを可能にするのに適した事例が、色と音の両方において想定されなければならないのである。シュトラウスによれば、色の純粹事例は色彩心理学が言うところの「表面色」⁸であり、音の純粹事例は「音楽の音」だという。これは、表面色と音楽の音が、論究されるべき色と音の空間的呈示の様態をそれぞれ最もよく体現するからであるが、その詳細はシュトラウスの議論を追いながら見ていくことにしよう。

まずは、色の空間的呈示の様態から見ていこう。シュトラウスによれば、色の空間的呈示の様態を特徴づけるのは、それが特定の方向や場所を示すという点である。シュトラウスは次のように述べている。

たとえ、色づけられた対象の実際の場所が未規定なまままだとしても、私たちが色それ自体を見る方向は正確に規定される。私たちは、色それ自体を、ある距離を置いて、私たちが向いているあそこに見る。色の現象は、物理学および生理学の理論——光線が対象から発出し、網膜に到達しそれを触発するという知識——によっては、少しも変容を被らない。私たちはつねに、色をあそこに、つまり、ある方向に、ある距離を置いて、私たちが向いている限定され境界づけられたある場所に見る。色は、空間を分割し、その空間を隣接と奥行との関係において諸々の部分的空間へと分節する。(FS 19/145)。

色の空間的呈示は「あそこに」(dort)という性格を持ち、当の色の厳密な位置決定の可否にかかわらず、必ずや特定の方向や場所を示す。このことは、色が、まずもって事物的対象の属性であり、多くの場合、それと不可分な仕方で呈示されるということを意味している。だからこそシュトラウスは、表面色こそが色の典型、つまり「純粹事例」だと考えるのである。そして、そのように呈示される色が、隣接と奥行との関係において空間を分節するのであれば、フッサールに倣って、色の空間的呈示には、その射映的現出を可能にするキネステーゼが構成的に関与していると考えられることができる。以上のこ

とから、色の空間的呈示の様態から導かれる色の感覚に固有の空間性とは、身体の実践的可能性によって支えられた、諸々の方向や場所を持ち、多様な側面を呈する、三次元的な空間性だと言うことができる。このようなあり方をした空間こそが、シュトラウスが「光学的空間」という言葉で示そうとするものである。

次に、音の空間的呈示の様態について見ていこう。それは、色の場合と著しい対照をなしている。シュトラウスは次のように述べている。

私たちは、音源の方向を未規定的と形容しながら、それにもかかわらずその方向が規定可能であると言う。言い換えれば、私たちは、それがこの方向であったり、あの方向であったり、また別の方向であったりに違いないと主張する。ところが、音それ自体は、ひとつの方向へ伸びていくのではなく、私たちへ到来する。それは、空間を貫き、満たし、同質化する。音は、それゆえ、空間の単一の場所へと局在化されたままにはならない。おそらく、このような局在的規定性の欠如こそ、音響的なものにいかなる根源的な空間的現前の様態も認められないということに理由を与えてきた。(FS 19/146 強調解除)

ここで重要なのは、音とその音源の関係が、色とその事物的対象の関係とは異なるということである。一方で、色は、事物的対象の属性として、それと不可分な仕方で結びついている。事物的対象とは独立に、いかなる方向も場所も示さないような色は呈示されない。他方で、音はそうではない。たしかに、音源は、それ自体が事物的対象として特定の方向や場所を持つが、音は、色の場合とは異なり、音源から離脱可能であり、自立する。これが色と音の決定的な差異である。「音の本質」とは、「みづからを音源から解き放つこと」(FS 20/147)であり、音は、まさにどこからともなく、「空間を貫き、満たし、同質化する」のである。このような意味において、音は、色のように事物的対象の「属性[Eigenschaft]」ではなく、それ自体がひとつの「行為[Tun]」(FS 20/147)にほかならない。

とはいえ、私たちの日常的な聴覚的経験においては、音が、事物的対象であるところの音源を示唆するという仕方で、それと結びついていることがある。例えば「物音」がそうである。部屋の壁を叩く音や、バイクのエンジンの音は、その音源を示唆することで事物的対象性を持ち、特定の方向や場所を示しうる。それゆえシュトラウスは、ここでも、「みづからを音源から解き放つ」という音の本質を最もよく体現する「純粹事例」を立て、そこに事物的対象性から解き放たれた音の「純粋な自己

現前」(FS 20/147)を求める。その純粹事例が「音楽の音」である。例えば——凡庸な例になるが——楽器が奏でる音は物音ではないし(物音として聴こえるならそれは演奏の失敗だろう)、さらにオーケストラなどの場合には、その音はもはや楽器の音の総和ですらなく、事物的対象性からのラディカルな自立性を獲得すると言える。

以上を踏まえるなら、音の空間的呈示の様態から導かれる音の感覚に固有の空間性とは、色のそれを特徴づける「あそこに」や、諸々の方向や場所や、多様な側面が宙づりにされた、「同質的な」空間性だと言える。このことは、事物的対象性からの解放や、方向、場所、側面の宙づりだけでなく、それらと相関する身体の実践的可能性の欠如、あるいは少なくとも、その決定的な変質を含意している。このとき、私たちは、色を「あそこに」捉えるように音を捉えることはできず、「どこからともなく」音によって捉えられ、包囲されるとともに、その同質的な空間性によって、極端な場合には方向定位を失いさえる。このようなあり方をした空間こそ、シュトラウスが「音響的空間」と呼ぶものである。

ここで、音響的空間について言われる「同質的」という特徴について注意しなければならない。シュトラウスは、たったいま見たように、一方で、音響的空間の定式化に際して、音が空間を「同質化する」(homogenisiert)と述べているが、他方で、当の音響的空間の探求の批判的動機を構成する「心理学において広く浸透している教義」について、それが「空虚で等質的な[homogenen]三次元的空間」をモデルとするものだと批判していた。もちろん、これらを同一視することはできない。シュトラウスが註に記しているように、音による「このような同質化[Homogenisierung]は、空虚でユークリッド的な空間の等質性[Homogenität]とは異なる」(FS 19 n. b/146 n. 1)。それゆえ本稿では、これらを識別するために、前者に「同質」という日本語を、後者に「等質」という日本語を当てている。このような同質／等質の峻別はまた、音響的空間が、空虚で等質的な三次元的空間および光学的空間とどのように区別され、その理論的意義がいかなるものであるのかという問題に関係してくるが、これについては本稿の終盤で論じることにしてしよう。

3. 目標指向的運動と現在時称的運動

すでに確認したとおり、色の空間的呈示は「あそこに」という性格を持ち、必ずや特定の方向や場所を示すのであった。光学的空間を特徴づけるこの「あそこに」は、空虚で等質的な三次元的空間において抽象的、一意的に決定されるようなものではなく、私の身体との、とりわけその実践的可能性との関係において存立するものであ

る。シュトラウスは、このような私の身体に当たるものを「可動的なここ」(FS 44/175)と呼んでいる。光学的空間を特徴づける諸々の方向や場所、そして多様な側面は、この「可動的なここ」によってパースペクティブ的に展開されると言えるだろう。光学的空間における身体運動は、「可動的なここ」と、それと相関する「あそこに」との関係において空間を構造化するものであり、「目標指向的運動」と規定される。これが光学的空間における身体運動のあり方である。しかし、目標指向的運動の特徴は、このようなパースペクティブ性に尽きるものではない。シュトラウスによれば、目標指向的運動は「歴史的な」性格を持つという。どうということだろうか。

シュトラウスはまず、勤め人が、乗り物を利用して自宅から職場へ出勤し、職場から自宅へ帰宅する例を挙げている(FS 44/175)。例えば、自宅から職場への電車のなかで、「可動的なここ」がどのような向きをしていようと、その移動が総体として「向かう」という性格を持つことは変わらない。帰宅する場合も同様であり、そのときの「可動的なここ」のあり方がどうであれ、その移動が総体として「戻る」という性格を持つことは変わらない。シュトラウスがこの例によって示そうとしているのは、身体の「可動的なここ」が、それとは別の「堅固で転位不可能な「ここ」」(FS 44/175)——例で言うところの自宅——と関連し、それに係留されているということである。「私たちの空間は、ある中心的な点をめぐって、つまり堅固で転位不可能な「ここ」をめぐって秩序づけられている。私たちは、自分自身をどこに見いだそうとも、このような堅固な「ここ」にもとづいて方向定位する」(FS 44/175)。

ここで、シュトラウスの語彙は興味深いものとなる。シュトラウスは、この「可動的なここ」と「堅固で転位不可能な「ここ」」を、それぞれ「滞在地[Aufenthalt]」と「故郷[Heimat]」(FS 44/176)と言い換えるのである。勤め人の例に比して一挙に緊張感が高まる用語法だと言えるが、シュトラウスはこれによって、光学的空間と目標指向的運動が持つ歴史性を、そしてそのような歴史性からの逃れがたさを強調する。シュトラウスは次のように述べている。

空間、つまり私たちがそのなかを生きる限定された諸空間は、滞在地と故郷のあいだの関係によって、その都度互いにつながり、全体の内部で部分的空間として結びつけられている。だからこそ、日の出の場所は、ノマドにとってきわめて基本的な意義を持つのである。それはいわば、彼らの故郷を構成している。方向定位[Orientierung]という言葉は、さらにまた、滞在地が日の出の場所に準拠しており、

その準拠によってのみ決定されるということを表現している。部屋や通りのような、空間の限定された小部分は、静的な軸を持つ体系をそれ自身のなかにすでに含んでいるが、しかし、多様な諸空間は、堅固なことと関係することによって、ひとつの歴史的空間へと結びつき、それらの方向はダイナミックな契機を獲得する。(FS 44/176)

空間をパースペクティブ的に構造化する目標指向的運動の「可動的なここ」は、それ自体が「堅固で転位不可能な「ここ」と関連し、それに係留されることで、もはや任意に切り分けたり組み合わせたりできるものではない歴史的なダイナミズムを持つことになる。このことが「滞在地」と「故郷」の相互連関として表現されるのは、そのような「故郷」との連関こそが、空虚で等質的な三次元空間に単に位置を占めるのではなく、世界に住まうことの根本的な仕方だからである。このように、光学的空間における目標指向的運動は、二重の「ここ」に準拠しており、ノマドでさえそこからの離脱が困難なほどに、世界に深く根づいているのである。

これに対して、音響的空間における身体運動はどうだろうか。音響的空間は、光学的空間を特徴づける「あそこに」や、諸々の方向や場所や、多様な側面が宙づりにされた、同質的な空間であった。しかしながら、そのような同質的な空間における身体運動、それも目標指向的ではありえず、極端な場合には方向定位を失うような身体運動とは、一体いかなるものなのか。シュトラウスがその特権的な例として取り上げるのが「ダンス」である⁹。シュトラウスによれば、ダンスは「胴体の運動性の増大」(FS 33/163)をもたらすという。これは身体図式における中心-周縁の根本的な変化を意味する。目標指向的運動においては、胴体は安定した「地」として背景化しており、四肢が「図」として前景化しているが、ダンスにおいてはその胴体それ自体がせり上がり、四肢を置き去りにして全面化する。このとき、胴体はもはや安定した「地」ではなくなり、それ自体が目標なき運動へと巻き込まれ、いわば脱軸化される¹⁰。「胴体はその垂直軸から外れ」、「空間のまんなかへと滑り込んでいくようにして移行する」(FS 34/163)。これによって身体は、なお可動的ではあるが、もはや「ここ」であることをやめ、「あそこに」との関係におけるパースペクティブも、諸々の方向や場所、そして多様な側面も宙づりにされ、空間は同質的なものとなる。シュトラウスが、絶対的ダンスの企図に抗して、音楽とダンスに決して偶然的ではない結びつきを認めるのは、両者のこのような共通性による。

シュトラウスは、光学的空間における身体運動が「空

間をとおって動く」のに対して、音響的空間における身体運動が「空間のなかを動く」(FS 34/164)と対比している。しかし、この表現には注意が必要である。なぜなら、シュトラウス自身が、「ダンサーは、空間の運動へと引き入れられ、運び去られる」(FS 42/173)と記しているように、音響的空間における身体運動は、厳密にはもはや空間のなかでの運動ではなく、それ自体が空間の運動と一体となり、それと等しくなるからである。それゆえ、音響的空間における身体運動は、「空間のなかを」というよりも、むしろ「空間とともに」とでも言うべき性質を持っている。例えばマルディネは、そのシュトラウス論において、『感覚の意味について』の自己と世界の同時生成に関する記述を取り上げて、「感覚することの「～内存在」については、「世界-内-存在」ではなく、むしろ「世界-共-存在 [un être-avec-le-monde]」として語ることができる¹¹と指摘している。本稿の解釈では、音響的空間における身体運動はこのような「世界-共-存在」であり、それは、次の引用にあるように、言葉のいかなる意味においても「行動」とは言えないような「立ち合い」(Miterleben)を意味するものとして理解すべきものである。

私たちがダンスしているときにそのなかを自己運動する空間 [……] は、その堅固な方向を失った。もちろん、それはいまだ広がりや方向を持った空間ではあるが、その方向は、もはや、堅固な軸のまわりに特定の仕方で秩序づけられてはいない。方向は、いわば私たちと一緒に動き、回転する。特定の方向の対立の宙づり、そしてその結果としての局所的価値の宙づりは、空間を同質化する。そのような空間においては、私たちはもはや行動することができない。私たちにできるのは、ただ立ち会うことだけである。(FS 40/171)。

このように、ダンスは空間を同質化し、そこで私たちは、方向定位することも、行動することもできず、ただ「立ち会う」ことしかできない。シュトラウスは、このような目標指向性なき立ち合いを、「受苦的な立ち合い [pathischen Miterleben]」(FS 41/172)、そして「現在時称的な生 [präsentische Erleben]」(FS 41/172)と呼ぶ。現在時称的というのは、目標指向性のもとにあるような空間的および時間的な継起がなく、つねに現前し、現在であるということである。そして、この現在時称性が、歴史性からのラディカルな離脱を構成する。「行動は歴史的な過程である。反対に、方向を持たず限定されない現在時称的運動が知るのは、諸々の変動だけである。[……] それはいかなる変化も引き起こさない。それは

歴史的な過程ではない。まさにこれを理由に、私たちはそれを——客観的時間におけるその持続にもかかわらず、正当にも——現在時称的と呼ぶのである」(FS 41/172-173)。

立て続けになるが、もうひとつ重要なくだりを引いておこう。

ダンスにおいては、歴史的過程は進行しない。ダンサーは、歴史的生成の流れからみずからを引き離す。ダンサーの生は、将来におけるいかなる終結へも差し向けられることがないような、そしてそれゆえに空間のなかにも時間のなかにも限定されないような、ひとつの現前である。ダンサーの運動は、空間の固有の運動と調和して振動する、方向を持たない運動性である。その運動性は、空間の固有の運動によって受苦的に誘導される。音によって満たされ、ひとつの同じ運動によって同質化された空間は、それ自体において、現在時称的な性質を持っている。(FS 45/176)

このように、音響的空間における現在時称的運動は、光学的空間と目標指向的運動が持つパースペクティブ性と、逃れがたい歴史性からの徹底的な離脱を遂行するものであり、造語が許されるなら、非歴史的生成という強い言葉で呼ぶことができるものである。

しかしながら、注意しなければならないのは、このような鋭い対照をとおした音響的空間と現在時称的運動の記述にもかかわらず、シュトラウスは必ずしもこれらを肯定的に評価しているわけではないということである。シュトラウスによるこれらへの注目は、あくまで、同時代の理論における空間の概念の貧しさゆえに、ほとんど顧みられてこなかった空間性と運動性に光を当てるものであり、その眼目はあくまで、タイトルに適切に表されているとおりの「空間的なものの諸形態」を示すことである。それゆえ私たちは、こうして示された音響的空間と現在時称的運動が持ちうる理論的意義について、それが同時代の他の論者たちに与えた影響も参考にしながら、考察することにしてしよう。

4. 音響的空間と現在時称的運動の理論的意義

シュトラウスの議論では、大きく分けて三つの空間が区別されて論じられている。空虚で等質的な三次元的空間、光学的空間、音響的空間である。すでに触れたとおり、音響的空間を特徴づける「同質性」は、空虚で等質的な三次元的空間の「等質性」とは区別されるものであり、そのような等質性は、音響的空間を認める余地を有さないものとして、探究の批判的動機を構成している。

しかしながら、この同質性によって宙づりにされるのは、つまりそれが直接的に差し向けられているのは、そのような等質性ではなく、光学的空間を特徴づける諸々の方向や場所、多様な側面、それらと相関する身体の実践的可能性、そして歴史的ダイナミズムである。つまり、音響的空間は、科学的、抽象的なものに対して実践的、具体的なものを対置し、擁護するものではなく、むしろ、そのような科学的／実践的、抽象的／具体的という対立それ自体にさらに対置されるような、そのような対立それ自体を批判的に問いに付すような、「第三の」と言っていであろう理論的身分を持っていると言える¹²。

このような理論的身分を持つ音響的空間は、シュトラウス自身はわずかにその応用可能性に触れているだけで、十分に展開されるには『感覚の意味について』を待たなければならないが¹³、同時代の精神病理学者たちに示唆を与え、科学的／実践的、抽象的／具体的といった対立では捉え切れない、精神病理における特異な空間体験の分析へと展開されている。例えば、ミンコフスキーが『生きられる時間』(1933年)において、ビンズヴァンガーが『精神病理学における空間の問題』(1933年)において、いずれもシュトラウスを参照しながら、音響的空間に相当する「暗い空間」(espace noir) および「気分的空間」(gestimmter Raum) という空間概念を練り上げていくことはよく知られている¹⁴。

また、メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』(1945年)の統合失調症論は、澤田哲生によれば、知覚を中心に据える現象学の諸概念を知覚の外部へと拡張していくという重要な意義を持つものだが¹⁵、その際に本文で綿密に検討されているいくつかの「人間学的空間」——夢の空間、神話的空間、等々——に、註でダンスの空間がつけ加えられている。「ダンスは目標も方向もない空間のなかで繰り広げられる。それは私たちの歴史の宙づりである。主体と客体はダンスのなかではもはや対立せず、互いに引き離されることがない。その結果、身体の一部は、自然な経験の場合のようにもはや強調されない。胴体は、諸々の運動がそこから沸き起こり、ひとたび達成されればそこへと沈んでいくような地ではない」¹⁶。これは、参照先が示されていないが、明らかにシュトラウスのダンス論、その音響的空間と現在時称的運動について言及するものである。

さらに、ヴィクトール・フランクは、『医師による魂のケア』(1946年)において、実存分析の観点から、人間が本質的に歴史的存在であり、歴史性から逃れることができず、そこから生じる責任を引き受けなければならないと主張した上で、この歴史性からの離脱と離反の試みとして、シュトラウスの「現在時称的な生」に触れ、そのような生のあり方を批判している。それによれば、

現在時称的な生は、「過去に向けられることも、未来によって導かれることもなく、非歴史的な純粋な現在だけに結びつくような仕方では振る舞うことを本質とする態度」であり、そのような態度を持つ者は「『実存のための闘争からかけ離れた』生を好む」¹⁷。これは、現在時称的な生の非歴史的生成が、それ自体で非人間的生成でもありうるということを示唆するものだと言える。これについては例えば、ドゥルーズとガタリが『哲学とは何か』（1991年）で、シュトラウスの風景空間の概念を念頭に置きながら「人間の非人間的生成」について論じている¹⁸。とはいえ、このドゥルーズとガタリへの影響については、『感覚の意味について』での風景空間の概念化をそれとして明らかにした上で、あらためて論じるべきものだろう。

このように、音響的空間と現在時称的運動は、同時代の論者たちによって、科学的／実践的、抽象的／具体的といった対立には還元されない特異な空間性を捉えるために援用され、ときに知覚の外部や、さらには非人間的生成を論じることを可能にするような、豊かなポテンシャルを持つ概念だと言える。

結語に代えて——風景空間へ

最後に、音響的空間から風景空間への理論的な展開の筋を仮説的に描き出すことで、『感覚の意味について』の読解を予告し、結語の代わりとしたい。

「空間的なものの諸形態」で対照された光学的空間と音響的空間の対は、おおむねその特徴を同じくしたまま、『感覚の意味について』において地理空間と風景空間の対へと展開される。この展開の内実を解明するには『感覚の意味について』の本格的な読解を待たなければならないが、さしあたり指摘できることは、光学的空間と音響的空間から地理空間と風景空間へと、一見すると感覚的素材や感官の差異の強調が後景化するということである。つまり、「空間的なものの諸形態」においては、事実上の混合状態を権利上分割するための「純粋事例」を想定しながら、色／音、視覚／聴覚、光学的／音響的といった差異が強調され、そこから光学的空間と音響的空間が定式化されたのだが、『感覚の意味について』の地理空間と風景空間は、そのような感覚的素材や感官の差異に強く訴えるものではなく、それらの差異に関わらない、より包括的な空間概念となっているように見えるのである。『感覚の意味について』の空間概念は、「空間的なものの諸形態」で権利上区別されたものを統合しなおし、それをスペクトル的な連続性のもとに定式化しなおすものだと言えるかもしれない。

この可能性は、実は「空間的なものの諸形態」でもかすかに垣間見られる。例えば、本稿でも触れたとおり、

シュトラウスは、音の空間的呈示の「不純な」例として物音を考えている。それはいわば、音の光学的空間的呈示とでも言えるものだが、シュトラウスは、反対に、色の音響的空間的呈示とでも言えるものに言及しているのである。それが、「事物の純粋な隣接の関係を取り除き、輪郭をあいまいにしようとする熱望」（FS 28/157）を体現するレンブラントの風景画と、そうした一線級の芸術作品に匹敵する効果を発揮する自然現象、とりわけ「薄明」（FS 28/157）である。シュトラウスは次のように述べている。

芸術は、諸々の現出の調和的な一致を告知させることによって第二の世界を創造するが、しかし、芸術だけが外面性と遠景の関係を乗り越えることができるわけではない。私たちが薄明を心地よいと形容するのは、薄明においては、自然それ自体が、私たちが事物から遠ざける距離だけでなく、事物を互いに分離する境界をもヴェールで覆うからである。さらに言えば、薄明は、夜と同じく空間を満たし、そうすることによって、音が持つ効果と、つまり、空間を満たし同質化しつつ、互いに排除し合う傾向があるものを統一し結びつける効果と、類似した効果を発揮する。（FS 28/157）

「空間的なものの諸形態」では、言及されるだけでほとんど展開されないこれら風景画と薄明は、事実、『感覚の意味について』において、風景空間を定義する際に引き合いに出されているのである（SS 379/336, 382/340）。とはいえ、本稿では、もはやこれ以上の詳細に踏み込む余裕はない。こうした仮説的な展望を持ちながら、稿をあらためて『感覚の意味について』の読解と、風景空間の概念の解明に取り組むこととしたい。

註

- 1 マルディネは、風景空間の「厳密な意味と心理学的な身分」の特定を、風景空間の概念が出てこない「空間的なものの諸形態」の議論に帰している。Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Paris: Cerf, 2008, p. 203.
- 2 この時期のシュトラウスの時間論の概略については、Marcin Moskalewicz, “Toward a Unified View of Time: Erwin W. Straus’ Phenomenological Psychopathology of Temporal Experience,” *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Vol. 17, Iss. 1, 2017, p. 70 を参照。
- 3 Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d’œuvre en danse*, Paris: J. Vrin, 2009, pp. 56-58.
- 4 *Ibid.* プイヨードは、シュトラウスのこのような評価を、当の芸術実験の歴史、理念、事実に対する無理解にも

- とづくものとして批判している。
- 5 Filip Mattens, "From the Origin of Spatiality to a Variety of Spaces," in *The Oxford Handbook of the History of Phenomenology*, Dan Zahavi (ed.), Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 574.
 - 6 Edmund Husserl, *Chose et espace. Leçons de 1907*, Jean-François Lavigne (trans.), Paris: PUF, 1989, p. 91ff. なお、空間構成における視覚、触覚、聴覚、嗅覚等の身分に関するフッサールの議論の理解については、Mattens, *op. cit.*, pp. 560-566 および村田純一『色彩の哲学』岩波書店、2002年、66-67頁を参考にした。
 - 7 村田、前掲書、67頁。
 - 8 ドイツの心理学者ダヴィッド・カッツによる色の現れ方の分類のひとつで、おおよそ物体の表面に見える色のことを指し、一定距離で確定的に定位する、力強く硬い感じに見える、当の物体の形状、位置、そして視線の方向に応じて、諸々の幾何学的印象をとまなう、などの特徴を備える。松田隆夫+高橋晋也+宮田久美子+松田博子『色と色彩の心理学』培風社、2014年、120頁。
 - 9 シュトラウスは、対象となるダンスの種類について、「モダンダンスであれ、それよりも古いあるいは古代のダンスであれ、神聖なあるいは非宗教的なダンスであれ、未開人によるものであれ文明人によるものであれ」(FS 33/163)としているが、「概して、現在時称的運動の特殊性は、西洋音楽の芸術形式のなかよりも、原始的な人々の音楽のなかに——つまり、自律的な芸術作品を創造するような段階にまで音楽活動がまだ発展していないあらゆるところに——より十全な仕方でも組み込まれている」(FS 41 n.p/172 n.1)と述べているように、比較的形式化の度合いが強い種類のダンスを想定しているように思われる。
 - 10 胴体の運動性の増大に関するこの説明は、モーリス・メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』における、シュトラウスの名をあげていないが明らかにシュトラウスのダンス論について書かれている箇所を参考にした。Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1976, p. 340, n. 1.
 - 11 Maldiney, *op. cit.*, p. 189. シュトラウス自身が「世界のなかで」に「世界とともに」を並記している。「感覚的経験においては、主体の生成と世界の出来事が同時に展開する。私が生成するのは、何かが生起するかぎりにおいてであり、何か(私に対して)生起するのは、私が生成するかぎりにおいてである。感覚することの現在、客体性だけでも、主体性だけでも属さず、必ずやつねに両者にともに属す。感覚することにおいて、感覚する主体は自分自身と世界を感受する。自分自身を世界のなかで、自分自身を世界とともに [sich in der Welt, sich mit der Welt]」(SS 417/372)。
 - 12 マッテングもこの点を強調している。「現象学者たちは、空間の数学的な考え方が周囲世界との私たちの具

体的関係から抽象されているということを喚起しようとするとき、しばしば世界への私たちの身体的参加を引き合いに出す。しかしながら、音響的空間は、世界へと実践的に適合している身体の一般的な知覚的空間には従属していない。[……] 音響的空間を還元不可能な独自の空間性とするシュトラウスの認識は、科学の抽象的空間と、受肉した参加および人間的生の具体的な空間とのあいだの二項対立を打ち破る」。Mattens, *op. cit.*, p. 576.

- 13 シュトラウスは、「空間的なものの諸形態」の末尾で、恐怖症、倒錯、精神病質の状態、緊張症などが、音響的空間や現在時称的運動と持つ関係について仮説的に触れている (FS 46/178)。
- 14 Eugène Minkowski, *Le temps vécu*, Paris: PUF, 1995, pp. 372-373, n. 1; Ludwig Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Caroline Gros-Azorin (trans.), Paris: PUF, 1999, p. 94ff.
- 15 澤田哲生『メルロ＝ポンティと病理の現象学』人文書院、2012年、235-239頁。
- 16 Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 340, n. 1. 本稿註10も参照。
- 17 Viktor E. Frankl, *Le thérapeute et le soin de l'âme. Introduction à la logothérapie et à l'analyse existentielle*, Georges-Elia Sarfati (trans.), Paris: Inter Edition, 2019, pp. 91-92.
- 18 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris: Minuit, 1991, p. 163 ; 160, n. 6.

略号一覧

シュトラウスの文献への参照は、下記の略号と頁番号で示す。シュトラウスの文献は、基本的にフランス語版を用い、原語を示すなど、必要に応じてドイツ語版を参照する。頁番号を示す際には、フランス語版/ドイツ語版というかたちで並記する。

FS: « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception », Michèle Gennart (trans.), in *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Jean-François Courtine (ed.), Paris: CNRS, 1992 / „Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung“, in *Psychologie der Menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 1960

SS: *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Georges Thine et Jean-Pierre Legrand (trans.), Grenoble: Jérôme Millon, 2000 / *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 1956

* 本研究はJSPS 科研費 20K12776 の助成を受けたものである。