

## 加藤周一の「眼」と「耳」

加國 尚志

メルロ＝ポンティ晩年の哲学概念に「肉 la chair」という概念がある。これはたとえば右手と左手を重ね合わせるとき、触れる手と触られる手の間に可逆的であいまいな感覚が生じ、主観と客観、能動と受動が相互に移り行きあうような「感じられるもの le sensible」を言い表したものである。この「感じられるもの」は「見えるもの」や「触れうるもの」に宿り、さらにはそれら相互の転移を可能にする。この「肉」の経験がたとえば色などの質の経験の基礎にあり、感性的な現象を現象として成立させる存在論的な概念として主客二元論の近代哲学的図式を解体させるものとなることをメルロ＝ポンティは目論んでいた。『眼と精神』（1961年）はこの「肉」の概念を絵画や彫刻などの美術作品に適用しようとした試みである。

実はこの「肉」という概念は、メルロ＝ポンティに先立って、すでにサルトルが『存在と無』（1943年）の中で語っていたものである。メルロ＝ポンティがそのことを知らなかったはずはないから、彼はサルトルの哲学をほぼ全面的に批判しながら、この概念の有効性を認め、独自の存在論的文脈で展開したのだろう。サルトルの場合、この概念は男女（異性）間の「愛撫」において、両者の身体が快感において溶け合うように結びつく状態を指している。それは即自（物）と対自（意識）、対自（自己との関係）と対他（他者との関係）というサルトルの二元論的な対立図式を破るものとなっている。

加藤周一がこのサルトルの「肉」の概念について語っている箇所があ

る。それは「絵のなかの女たち」<sup>(1)</sup>という、絵画についての随筆においてである。

この「絵のなかの女たち」は、いわば加藤の私的好み（趣味）による女性肖像画論、裸婦画論であり、ある意味では加藤のエロティシズム論である。歴史的知名度や重要性が配慮されているとはいえ、そこで語られる絵画は基本的に加藤が好む作品であり、彼が感銘を受けた作品であると見てよい。それはおのずと加藤の裸婦像あるいは女性の裸体への趣味嗜好を示すものであり、つきつめれば一人の男性としての加藤の性的嗜好（志向）をかいま見せるものとなっている。

たとえば作者不詳のインドの細密画において、男性が膝に抱えた女性を背後から愛撫している場面を描いた作品（「男の右手は、薄衣の上から女の乳を愛撫する。〔中略〕男はその瞬間に動く指先そのものである」(312)）。あるいはゴーギャンが褐色の肌をしたタヒチの裸婦を描いた『かぐわしき大地』（「彼がその美を発見しないためには、タヒチのゴーギャンは、あまりにも、その肌の温かさ、微かな湿り、滑らかさというべからざる弾力を、愛していたのであろう」(322)）。あるいはクリムトの『ダナエ』（「その腿の間に降りそそぎ溢れる雨を受けて、恍惚として眼を閉じ、半ば口を開いて、片手で一方の乳を押える」(336)）。

おそらくこうした列挙の頂点に来るのは、クラナッハの『ヴェヌス』であろう（「丸い小さな乳が、胸の上の方にならんでいて、細腰から下腹にかけての部分が長く、両肢は殊に細長くて、真直ぐに伸びている。細い身体の全体のなかで、膨みの目立つところは、腹部と太腿である」(347)）。

このように見てくると、加藤が読者にその作品の特徴を示そうとして、また読者のまなごしを作品のその箇所へ導こうとして描く描写には、はからずも加藤の視線とそれを支える欲情を示しているように思われる。つまり「乳」「弾力」「腿」「下腹」…。それはヴェヌスの細い首や、衣に触れる指先には向かわない。それらは曲線を示す「下腹」という図を際立

たせる地のように扱われている。したがって、肩や背中から腰にかけての線ではなくて、丸みを帯びた「乳」、また、女性器ではなく太腿、下腹。そこには丸みを帯びた曲線への趣味が現れている（クールベの『世界の起源』は、この随筆には登場しない）。

もっとも、加藤自身は十分に意識的にこのような記述を行なっている。次の一文は、加藤が視覚の内を感じることで、つまり「見えるもの」の中に「触れうるもの」を見る感覚を示している。

見る人の眼はその〔作品に描かれた〕身体の線に沿って動く、あるいはその線をなぞってゆく、——ということは、ほとんど想像上の触覚がよびさまされるということである。「エロティシズム」はそこに生じるだろう。(348)

加藤の眼は想像上の触覚をよびさます。つまりそれは「指」であり、見る眼は触れる指とつながり、あるいは移りゆく。そしてそこで与えられる「見ることによって触れる」快感が加藤にとっての絵画のエロティシズムである。加藤の「眼」は、触れる。そして、加藤はそう書いてはいないが、二枚の脛の間の瞳が指のような触覚的の先端、突起になぞらえられるとするなら、二枚の唇の間の感覚的の先端、突起としての舌も触れるものである。「舐めるように見つめる」という言い方があるが、眼は指でもあれば舌でもあり、それは触覚的快感だけではなく、口唇的快感とも結びつく。この連想が正しければ、加藤がクラナッハの次に歌麿の『山姥と金太郎』を取り上げていることも偶然ではない。それは「金太郎が山姥の露わな胸の乳を吸い、左の乳首を指でまさぐりながら、横眼に画面左方のどこかを見ている」(352) 絵である。ここでは、鑑賞者の眼はまさぐる指であると同時に舐める舌（吸う唇）であり、口唇的快感の充足を経験する。(加藤周一は煙草を吸う人だった。)

そして加藤はここでの女性の乳房について言及した文脈で、有名な『ガブリエル・デストゥーレとその妹』を取り上げている。一方の女性が「その人さし指と親指の間にガブリエルの右の乳首をつまんでいる」この作品について、なぜか加藤は殊勝にも図像学的象徴解釈を採用し、それが「性的魅力の表現ではない」として、「懐妊の兆が乳首にあらわれているということだ」(357)と解釈している。同じ裸体画でもクラナッハのそれとは扱いがちがいが、ここではなぜかそのエロティシズムは取り除かれてしまう。しかし、これはこの絵画について語った渡辺一夫という彼にとっての超自我の検閲にもとづく抑圧、あるいは否認ではないだろうか。このような前もっての否認があると、そこで禁制に付された欲望に私たちは注意を向けるものだ。バタイユが述べたようにエロティシズムが禁忌の侵犯にあったのだとするなら、ガブリエルが妊婦であるということに加藤は何かを感じていたのかもしれない。加藤が『日本美術の心と私たち』では、芳年の『奥州安達がはらひとつ家の図』(それは「足首を縛り逆さに吊された妊婦」が「大きな腹と両乳は真白にむきだされていて、口には猿ぐつわをはめ」<sup>2)</sup>られている絵である)を取り上げていたことからすると、ガブリエルが妊婦であることは、「性的魅力の表現ではない」とは簡単には言えず、むしろその逆でさえありえよう。妊婦の乳首をつまむ二本の指は、鏡のように、それを見ることによって触る眼、二枚の脛の間の瞳、二枚の唇の間の舌を反射し、視覚と触覚の連結あるいは交差を暗示する。

二枚の唇の間の感覚的先端、突起は、まさにエロティシズムをよびさます快感の根源であろう。加藤はクラナッハについて書きながら、絵画におけるエロティシズムを次のように定義する。

この女の「イメージ」の時間性と自然性、すなわち女の行為(脱衣)を通してあらわれた女の自然性=身体性=肉性は「エロティシズム」の根源にほかならない(348)

ここで「肉性」という語が使われるが、このクラナッハへの言及の中で、加藤はサルトルの「肉 la chair」を性的欲望の仕組みとして解説している。

男も女も人間は、意識と身体とから成り、身体には二面があって、一面では意識の道具であるが〔中略〕他面では意識を離れた生理的存在である〔中略〕。さてそれぞれが意識＝身体であるところの、男と女が出会うとき、意識の道具でもなく、単純な生理的存在でもなく、意識をそのなかに吸収する身体（我を忘れて私の身体のほかに私の意識の内容がなくなる場合）が、特定の条件のもとであらわれることがある。それをサルトルは「肉 la chair」とよび、愛撫に表現される性的欲望は、「私自身の肉と、私自身の肉を通じて相手の肉を感じる」ことだ、という。それならば、愛撫の対象は、身体のなかでもっとも意識の道具になりにくい部分、すなわち意識的に動かし難い乳の弾力や、腰の膨みや、腹部のやわらかく滑らかな肌などに向うのが当然であろう。そこに触れるとき、私の意識は私の手となり、私の手の下で、相手の意識はやわらかく熱い肉のかたまりとなる。（350-351）

こうして見ると、加藤の「絵のなかの女たち」は、サルトルの「肉」の概念を基礎に置いた、加藤なりの現象学的な図像考察によるエロティシズム絵画論であると言えるだろう。

このことは何も加藤が、世の多くの男性（少なくとも私）と同じ男根中心主義的な（たしかに、加藤による女性の身体の記述はフェミニズムやジェンダー批評からの批判を免れえないだろう）助平おじさんだったということを言っているのではない。むしろそれは、美術史、美学の方法に関する哲学的な一般的問題として提示されうるということを、私は言いたい。

加藤の美術史的著作、たとえば『日本美術の心とかたち』は、標準的な美術史的手法、つまり作品の美術史の対象構成の方法で書かれている。それは（新ヘーゲル主義的あるいはマルクス主義的な）歴史主義であり、ある芸術作品はその芸術の様式とともに歴史の枠内に収められ、過去のその時代の作品として、そしてその時代（絶対精神あるいは生産様式の発展段階）に実現した民族精神（あるいは階級意識）の表現として、歴史的に規定される。たとえば加藤が芸術作品の説明の前に長々とその時代の歴史的事件や社会構造を語るの、彼が芸術作品の成立条件（その作品が鑑賞者に及ぼす心理的効果のことではない）を歴史的・社会的に限定されたものとして見ているからである。これを歴史主義的对象化と呼んでおこう。

さらに（新カント派的な）美術史的・図像学的対象化である。ある芸術作品の構造－形式を、様式や技法から分析・分類し、その作品の図像学的特徴を特定してその作品の精神性－文化的性質を取り出す。絵画はたとえば「遠近法」のような作図法（シンボル形式）から解釈される「シンボル」の集合であり、そのようなほとんど文法のようなものを通じて多様なシンボルを読解する作業が、趣味嗜好の産物であった絵画を知性的な構成による精神文化の産物として理解することを可能にする。加藤が、山水画や禅画の構図についての分析を時代の精神の歴史的・文化的な変化と対応させるときに、そのことは示される。

19世紀から20世紀にかけてのドイツを中心とした人文主義における美術史的方法としてのこれらの対象化において、加藤はたしかに優れた腕前を見せている。ある作品や芸術ジャンルの発生構造としての歴史的・社会的条件について、該博な（しかし学術専門的また術学的になりすぎない程度）知識をもとに的確な解説を行う。そのことにより、ある作品や芸術ジャンルを歴史的（この場合は文化史的）考察の対象として確定する。そして図像学的分析において、様式や技法についてのとてもアマチュアとは思えない幅広い知識を用い、それを的確に作品に見て取り、分類・判

定する。それは見事な臨床診断を見るかのように、この対象化と診断の冷徹で分析的なまなざしも加藤の眼である。その眼は美を享受する「肉眼」というより、症状（表象）と病名（概念）を的確に連結（総合）する医師の「観察眼」（知性）である。

そのようにしてできあがる美術史的考察は、何かが欠けている、という印象を残す。そこでは美術作品は、「今、ここ」での美の享受の対象ではなく、歴史的・文化史的对象になってしまっており、歴史的に終わったもの、死んだものであり、つまりは過去のものである。もちろん、加藤はそれ以上のこともやっている。たとえば酒井抱一の作品を賞賛するときに、「今、ここ」の観察の眼が生きている。それは一枚の作品に、伝統に対する独創と芸術家の孤独な実存とを見てとる感受性である。しかし、それは多くの場合、きわめて抑制されている。加藤は、芸術の経験が「今、ここ」の現在性における、きわめて私的な性質の一回性のものであることを誰よりもよく知っていたはずなのに、その経験を他者と共有化することにはあまり期待していないようにも見える。彼は美術史・文化史的著作において、感性的次元で間主観的あるいは共通感覚的であるより、知性主義的な態度を守って客観的であろうとしているかのである。

加藤自身が「理解するとは、分類することである」（299）と書いているように、歴史的・美術史的知識は、芸術作品を理解する上で不可欠だが、作品の経験の記述には役立たない。作品の経験の一回性、「今、ここ」の「私」の経験を記述するためには、経験の記述としての現象学、それも身体に定位した芸術経験の現象学が必要なのである。これまでの図像学（イコノロジー）に対抗する今日の「イメージ人類学」は、はっきりとこうした問題意識に立っている。そして、クラナッハの『ヴェヌス』のイマージュの時間性と自然性を問題にしたとき、加藤はこの問題意識に触れていたのである。

「絵のなかの女たち」、そして『日本美術の心とかたち』の中の「浮世絵の女たち」では、加藤は、サルトルに由来するある種の肉の現象学に基づいて、現象学的記述に依拠した解釈を行なっている。それは加藤が絵画と愛の経験について立てた、「どうすれば余人に伝え難いことを余人に伝えることができるだろうか」(300)、「非社会的なものの社会化」(同)という問いと関わるのだが、加藤は自らの絵画の趣味とその基底にある欲望・快感の次元に直接回帰することによって、カントが「共通感覚」と呼び、フッサールが「間主観性」と呼んだ問題構成圏に立つことができたのである。

加藤は、自分の答えを知っていた。彼は「その手段は藝術的表現である」(同)と述べている。歴史主義・美術史主義の学問的客観性を装った言語から、詩的で象徴主義的な、隠喩とリズムに富む言語への回帰が「絵のなかの女たち」には読み取れる。それは、詩的言語に冷笑的となって新カント主義の学者のような調子で『レオナルド・ダヴィンチの方法』を書いていた主知主義的なヴァレリーが、『若きパルク』や『魅惑』で詩的な言語に帰還したのと似ている。加藤にせよ、ヴァレリーにせよ、一人の詩人が詩的な言語表現に帰るには女性への愛が、女性の身体が、エロティシズムの陶醉や恍惚が、必要だったのである。

しかし、恍惚はいつまでもつづかない。「絵のなかの女たち」にはエロティシズムの圏内に入らない絵がある。『アヴィニョンのピエタ』がそれである。この絵を前にして、加藤は、指である眼を行使することは控えている。そのかわりに彼は、このピエタ像の聖母マリアの悲嘆の姿に、「息子を殺すだろう原爆を呪い、さらに原爆を正当化する議論の否定と、その議論を作りだし宣伝する勢力への反対」(331)へと向かう母親の姿を重ね合わせる。ここでは加藤の眼は耳となって、子を失った母の慟哭を聴いている。眼はまた聴くのであり、沈黙した絵画の中に、今ここにはいない、彼方からの声ならざる声を聴き取ってしまう。あくまで私の



想像だが、それは加藤が原爆投下後の広島で治療にあたった子供を抱く母親の声ではないだろうか。こうして加藤は、エロティシズムと快感の私的充足の現在性から、他者の声を聴き、それに応答することによって離れてゆく。これはもはや美術作品の感性的経験における記述の問題ではなく、他者と共にある生の倫理的問題であるだろう。そしてまたそれは、加藤にとって「書くこと」と「考えること」の基本にあった問題でもあったにちがいない。

## 註

- (1) 加藤周一「絵のなかの女たち／絵 隠された意味 抄」『加藤周一セレクション4 藝術の個性と社会の個性』鷲巢力編 平凡社ライブラリー 2000年 所収。同書の単行本初出は1985年。以下、引用は平凡社ライブラリー版の頁数を文中括弧内に数字で示す。
- (2) 『加藤周一セレクション3 日本美術の心とかたち』鷲巢力編 平凡社ライブラリー 2000年 412頁。

(かくに たかし 加藤周一現代思想研究センター長)

