

体験とことば

—— 共感覚表現，そしてアレゴリーと陶醉論からの考察 ——

石川千穂

1 はじめに：研究経緯と本稿の位置づけ

(1) 体験のことばとしての音楽言説

本稿では、陶醉や共感覚を綴るという営みとの比較から、音楽とことばについて考察する。

筆者はこれまで、音をめぐる営みを、その言語活動から捉えるという視点で研究を進めてきた。それは、芸術作品としての音楽ではなく、「きく体験」として音楽を捉え直すためである。というのは、音楽を従来のように「作者」が生み出し「聴取」が受容するものとして捉えることが、単なる反-作者というポストモダン的なイデオロギーからではなく、私たちの日常的な音や音楽をめぐる営みにおいて実質的に困難となっているからだ。

いわゆる楽器の生演奏ではなくCDなどの録音物の再生音として音楽を享受することが一般的となって以降、「作品」は聴取者の都合によって中断され、断片化されるというように、聴取者が聞く鳴りの次元では「作品」の単位性が維持されたまま聞かれることの方が少なくなっている。再生音が至る所に溢れる「音楽化社会」において、音楽を単に「作者」が作る「作品」という定義だけで論じ得ないのはいうまでもない。手軽に出力される断片化した音の群れも音楽とするならば、音楽に客観的な単位性はなく、音楽とはその音を鳴らす何者か（作曲家や演奏者、再生ボタンを押した人物、あるいは再生機器）ではなく、それを音楽として聴いた者によってもたらされるものとなる。つまり、音楽はきく行為が作り出すものである。手軽に出力される断片化した音の群れなど音楽とは呼ばないというのならば、ミュージック・コンクレートやDTMをはじめ現在「音楽」を名乗るさまざまな音の群れが音楽ではないということになり、音楽は過去のものとなる。

実際、音楽にまつわる語りはしばしばのその死や危機を憂う言説として盛り上りを見せて来た。ラジオの誕生から現在の音楽配信などを可能にした音のデジタル・データ化まで、音をめぐる新たな工学的技術が浸透する度に、音楽は死に瀕するものとして人々の語りのなかで生き生きとなる。幾度となく死を宣告されてきたという事実からここで導くべきことは、「音楽は不滅だ」というような言葉

に迷い込むためのことばではなく、音楽はその時代や社会によって異なるという認識であり、また、語るという営みが音楽という営みに対してどう位置づけられるのかという問いである。とりわけ音楽を「きく体験」と定義するならば、音楽についての語りはきく体験をめぐることばである。では、体験をつづるという営みとはどういうことなのだろうか。体験にとって、それをめぐることばはどのような意味があるのだろうか。体験のためにことばをつづる必要があるのだろうか。人はなぜ体験だけでは済まず体験のことばを残すのだろうか。

(2) ことばの外として語られる音楽

音楽にとってことばとはなんなのかを解明する先行研究としては、音楽におけることばの機能を明らかにするという視角が増田聡や宮本直美によって展開されている。両者は、ことばによって音楽を問うことを逡巡させる、「音楽は語りえない」という観念が「音楽」という営みにどのような効果をもたらしたかを暴くことで音楽とことばの関係性を論じる。

19世紀の「ドイツ」や「市民」という概念をめぐる、当時のいかなる営みが「教養」と「音楽」という概念の下に行われていたかを検討することで、その曖昧な概念を成り立たせる機制を明らかにした『教養の歴史社会学』[宮本2006]において宮本は、「語りえない」ものとしての「音楽」の成立と音楽ジャーナリズムの誕生という出来事の関係性から「語りえない」という概念の「音楽」への効果を論じている。19世紀に音楽芸術の最高位が従来 of 歌詞を伴う声楽に代わって歌詞をもたない器楽とされることにより、「語りえない」ことに音楽の価値が見出されるようになる。その同時期に、音楽ジャーナリズムが隆盛し、それが音楽を語る行為を制度化する動きをもたらし、音楽学を誕生させた。このことから、「語りえない」という観念がかえって音楽語りを発動し駆動させていること、さらに、語りえないものを語るという、いわば失敗を宿命づけられた行為の履歴によって、「語りえなさ」という「音楽」の価値は一層強化され、「音楽」はますます神聖化される。このように「語りえない」から神聖であるという概念は、逆説的に語る行為によって「音楽」が神聖化されるという機制をもたらしたという。[宮本2006]

増田は、「音楽は語りえない」という概念が音楽言説の私語り化（「愛着のディスクール」化）という弊害をもたらしていることを指摘し、音楽言説の「愛着のディスクール」からの解放を訴える。

「語れないものを語る」というロマン主義。「私が聴いた〈この音楽〉がいかに優れているか」を証そうとするレトリックの乱舞。言説は「言語化困難な対象＝音楽」を特権化し、そこへの「近さ」、すなわち愛着を掛金として火花を散らす。[増田2006：12]

「音楽は語りえない」という考えは、その裏返しとして「(どうせ語りえないなら) どう語ってもいい」という理解をもたらし、ひいては「どの語りもそれぞれに価値があり、優劣をつけるべきではない」という相対主義をもたらす。音楽言説が「愛着のディスクール」で満たされることに正統性が与えられる。「音楽が語りえない」という概念が、音楽学の正統化に都合が良いと指摘する宮本に対して増田は、この概念が音楽を語る者(語りたい者)にとっても心地よく手放し難いものであることを以上のように指摘した。

(3) 音楽を語る営みの内部観察のために

音楽は語りえないから音楽は語られる。音楽は言語の外として指し示されることで、音楽についての語りは永遠に音楽から疎外されている。しかしそのようにことばの彼岸として指し示めされる音楽とは、概念であってきく体験そのものではない。音楽概念をかたるのではなく、音楽を語るという営みについてどう語りうるか。本稿では、そのことを考察する上で下準備として、陶酔や共感覚というある種特な経験を綴る営みについて検討する。

2 共感覚表現という営み

チリチリとざらついたどこか肌のぬくもりを感じさせる感触すら残す電子音。¹⁾

うらかな陽射しの午後、友人の部屋に招かれる。心のこもったもてなしを受け、食事も美味しく、楽しい時間を過ごす。でも、何だろう、落ち着かないこの感覚。そう言えば、この部屋、どことなく変だ。家具も、食器も、全体のパースも、微妙に歪んでいる。ほんの少し、だが…。そんな、日常の何かもかが微妙に歪んで見えるアシッド感。(加藤芳幸) [田中2004: 51]

音楽の聴取体験を表現することばには、以上のような感覚を語るものが少なくない。「ざらざら」「べとべと」は触覚、「甘い」「苦い」は味覚、「赤い」「暗い」は視覚、「臭い」は嗅覚と、「うるさい」「静か」は聴覚と、五感それぞれに対応することばがある。しかし、一般的に聴覚受容の営みとされる音楽だが、以上の言説では、聴覚に直接対応することばは皆無である。触覚や、五感に限らないある種の体性感覚や精神状態を表現することばが音楽体験として綴られている。本来なら個別に働くとされる五感が入り混じる知覚形態は、心理学あるいはレトリックの用語を用いて一般的に「共感覚」(synaesthesia (英), synesthesia (米))と呼ばれることから、以上のような感覚とことばの一般的な対応関係から逸脱する表現は「共感覚表現」と呼ばれる。

共感覚とは、ギリシア語の「感覚」(aesthesia)と「統合、一緒に」(syn)か

ら成るとおり、「二つ、あるいはそれ以上の感覚が同時に起こる経験（Harrison 2001 = 2006）」を意味する。『フランス語宝典』において synesthesie という単語が初出するのは1865年で、共感覚表現の起源をボードレール以後の象徴派詩人の時代に置くのが一般的だが、共感覚表現を遠い過去まで遡って収集したスティーブ・ウルマンによると、共感覚表現の起源をたどればエジプトやバビロニアまで遡ることができるという [原田2010：29]。日本では、和歌やその他古典において共感覚表現が頻出することから、感覚の分離という概念自体が西洋的・近代的な一価値観でしかないとして、後天的な五感の統合というよりも、最初からすべての感覚が統一的に相互に行き交うような認識の有り様が前近代日本人に共有されていた可能性が共感覚性として指摘されたりしている [高橋1985] [高島2000]。また、表現に留まらず、物理主義的な観点から共感覚の存在を明らかにしようとする研究も行なわれている。心理学ではその学問分野としての成立期の1880年代から1920年代までに共感覚の研究が流行をみせ、1930年代におきた行動主義へのパラダイムシフトによって下火に成った後、60年代以降から現在は認知主義ルネサンスにあたり、目には見えないがその存在が推測されるような認知能力が再び研究の俎上に登ることにより共感覚の研究が再び盛んになっているという。そして現在、解剖学、生理学、分子生物学的な観点では、共感覚者とは生まれて2、3ヶ月の頃までには誰にも備わっている聴覚情報を脳の視覚野に運ぶ一時的な経路が、何らかの理由で（おそらく遺伝的に）成人になっても維持されている者という説明がなされている。[Harrison 2001 = 2006]。故に物理主義的な観点からは、共感覚表現とは特別な神経メカニズム保持者にのみ許されたものということになり、共感覚表現は共感覚者による真の共感覚表現と「正常者」によるその「ロマンチックな模倣」としての偽物（レトリック）とが区別され、前者のみが研究対象となる。

一方で、フランス文学を専門とする原田武は『共感覚の世界観』という著書において、「表現自体がどんなに異様であっても、私たち非・共感覚者の心に響くことは十分にあり得る。そのとき、それが共感覚者の手になるものかどうかは問題にするまでもない」として、私たちの日常が実は共感覚表現にあふれていることを前提とし、すべての人に開かれた経験として共感覚を捉え、それがどのような営みであるのかを問うている。

原田は、そもそも自然科学的観点からも、人間の感覚作用を五感に収斂させることはできないとして、知覚に関する「早くから刷り込まれた牢固たる通念」が、われわれの「知覚内容を枉げ [原田2010：6]」、そこから多くのものを汲みそこなわせており、そのような前提からすれば共感覚表現とは、われわれの「知覚内容」と「ありきたりの言語活動」の間隙を埋めようとする営みであるという。

ジャン・スタロバンスキーが『活きた眼』で縷々論じるように、自己の知覚内容をくまなく掬い上げようとするなら、どうしても焦燥感は避け難い。驚

田清一が「感覚についてはいつも言葉が不足しているというのは、いったいどういうことだろう」（『感覚の幽い風景』）と自問するのも当然なのだ。共感覚という立脚点を得ることで、言葉の不足から来るもどかしさはいくらかでも解消に向かうだろう。共感覚表現は本来的に、言語表現の隙間を埋め、知覚体験にあたっての正確さの追求を目指すものと考えべきなのだ。〔原田2010：7〕

音楽言説を問う営みとしてこの共感覚表現を論じる上で考えるべきは、なぜわれわれは知覚内容と言葉の隙間を埋めようとするのか、ということだろう。ことばの外として指し示すだけではいけないのか、知覚するという経験がことばの外にあり、「知覚内容」を知覚しているならば、それをさらにことばで「正確」に表現する営みにどんな意味があるのか。ことばをめぐる「適切さと迫真力への希求〔原田2010：8〕」が止むことがないのはなぜか。「ことばの外」が「知覚内容」ならば、「知覚内容」は永遠にことばから疎外されるものなのではないか。それをことばで汲み上げるといふ不可能なはずの試みを辞めないのはなぜなのか。

ことばにするという営みによって、他者へなんらかの情報伝達をしていると一般的には考えられている。先の音楽についての文章も、感覚をことばにすることによって、その感覚をもたらし対象を他者にしらしめるために書かれているともいえる。そしてそれが可能なのは、対象から得る感覚だけでなく、さらにその感覚とことばの結びつき方までも他者と共有している必要があるだろう。そうでなければ、対象についての情報伝達とはならない。しかし、そこに共感覚表現が多用されているのはどういうことだろうか。共感覚表現が「知覚内容」と「ありきたりの言語活動」の隙間を埋めようとする営みであるならば、その表現の妥当性について同意し得る他者の範囲は各段に小さくならざるを得ない。知覚が個別的なものならば、ことばという普遍へ強引にでも収斂させてしまうことが対象についての情報伝達という目的にかなうことであるはずだ。あるいは、知覚というものが共通のものであるとしても、その知覚について通常の言語活動の逸脱したかたちで表現することは、敢えて情報伝達という目的を逸しているようだし、そもそも知覚が共通ならば「感覚についてはいつも言葉が不足している」という認識も生まれえないのではないだろうか。

もともと主観的・相対的なのが感覚作用一般の特徴である。私たちはけっして物差しどおりに対象を知覚するわけではなく、さらに進んで、実際に知覚されたものか、ただ想像されただけなのかは、当人ですらわからない場合もある。感覚器官が機能する瞬間、欲望も好悪も利害の感情も同時に発動するから、私たちはそのとき対象自体を知覚するというより、自分たちの内面を認知しているだけかもしれないのだ。〔原田2010：25〕

原田はこのように知覚の個別性や相対性を指摘するが、一つの感覚が他の感覚へ転移する場合に一定の方向性があること（「暖かな色」（触覚→視覚）や「甘い声」（味覚→聴覚）に対して違和感はないが、「やかましい匂い」（聴覚→嗅覚）や「明るい硬さ」（視覚→触覚）という表現には不自然さを感じるというように、触覚→味覚→嗅覚→視覚→聴覚の順に転移が進む傾向がある。これは、触覚や味覚のような生理学的に「低次」な感覚が、視覚や聴覚のような生理学的には「高次」な遠隔感覚を志向することを示しているといえる¹⁰ことから、以下のように共感覚体験（表現）の共通性にも触れている。

非・共感覚者によって行なわれる、自由なはずの共感覚の言語的表現が、その実、感覚作用の分化とか知性化の度合いとか、生理学的・脳科学的な事実によって左右されているのだ。想像力が知らないうちに誘導され、共感覚表現のありようについて、まるで人間一般の脳にはあらかじめ刷り込みが行なわれているようにさえ思われるのである。[原田2010：38-39]

個別的とも普遍的ともいえない共感覚、あるいは共感覚表現。そもそも純生理的な出来事とされる知覚だが、そのありかたが時代や文化によって規定されることを指摘する研究は少なくない。アラン・コルバンによる一連の「感性の歴史学」としての社会史や、カメラ・オブスクーラの構造やそれをめぐるまなざしと当時の対象理解のあり方（観察者の立ち位置やその可能性）との関わり、そしてその衰退後の「主観的視覚」の誕生とそれに連動する知の構造変化といったように、時代的・文化的に多様な知覚を可能にする条件を問うたジョナサン・クレーリーや、テクノロジーを人間の感覚や機能の拡張とみなす（メディア）マクルーハンなどがそうだ。この観点から音楽について考察することは他稿に譲るが、¹¹）そもそも感覚のありようとして何をみるか、感覚というものをどのようなものとして捉えるかによってこの出来事の様相が異なってくるとも言えるだろう。物理主義的な立場から人の生体や脳の観察によって見出される神経経路を問題にするか、あるいは人々の残した図像や文章などの表現をみるのか。前者の場合は感覚を「事実」「現実」という出来事として示すとすれば、後者はいわば「夢」や「幻想」といわれる出来事をもその視野に含んでいると言える。あるいは「夢」や「幻想」という出来事の事実性に迫ろうとする営みともいえよう。次節では、陶酔という出来事から感覚という経験とことばの関係性について考察する。

3 体験を綴ること：『陶酔論 Über Haschisch』、そして「アレゴリーとバロック悲劇」

「事物の中に深ふかと浸り [Benjamin 1972=1992：94]」こみ、「ちょうどブドウ酒がブドウからつくられるように、事物から直接来る事柄 [Benjamin 1972

＝1992：159]」を書く試みであるベンヤミンの陶酔論とは、通常のことばで不自由なく象ることができるとされている日常世界の外へ自らを誘うことで、つまり「万象の中に固定された事物と自我の間の遮蔽物を打破 [Benjamin 1972＝1992：16]」することで、ことばと感覚を含む経験の成立を模索する営みであると言える。

《あらゆる色彩は雪に発する。君は色彩というのものにもっと敬意をはらわねばならん》。

被験者はこれまでの何回もの実験でもそうだったように右腕と人さし指を、肘を直角にして、立てている。《僕の手はゆっくりと小枝になるだろう》。被験者の表象裡でのこの発言が——それと同時に言いあらわされることはなかったものの——小枝に化した手がやがて霜でおおわれることになろうという表象と結びついていたことは、特筆に値する。しかし、いま言ったように、この表象はまるで言葉になることがなかった。むしろ、この機能はいつまでも先へ先へと延ばすことであって、いつまでも続く陶酔の間、人はモチーフが一緒の物語がいくつも嵌めこんである杵物語がそこに展開されている、と解することも可能なだった。一つの表象のあとにまた別の表象が生まれて、そこに新しい局面から生じるもろもろのイメージを取り込もうとする。人はいわば、この第二の表象にむけられている《ひらけゴマ》を相手にしているようなものだった。この第二の表象はしかしながら派生したままいつまでも潜行して、新しいいくつものイメージを生み出す。このメカニズムの中にハシッシによる陶酔の強力なイメージ源がある。[Benjamin 1972＝1992：166]

「主体と客体の間の隔壁を取り払おうとする」ことが、ただ麻薬陶酔をするということだけでなく、それを綴るといふ営みを要請するのは、ことばを探る営み自体が主体と客体の間の障壁を取り払う陶酔体験の一部をなすからだ。ことばにしようとする試みを通してその不可能性を確認するが、それはことばの余白としての体験やイメージを迫り出させ、さらにそこにことばをあてがおうとする試みが、更なることばの余白として煌めくイメージへと、人を誘う。ことばと体験のこのような包含関係がハシッシによる陶酔のメカニズムであるというのだ。

《法則が一つある——ハシッシの効き目は、ハシッシについて話しているときだけある》。[Benjamin 1972＝1992：169]

さらにことばに対する不能感をもたらすことばとの戯れは、ことばの人への帰属性を解きほぐす。不能感から次第に醸成されることばへの諦念の中でことばを紡ぐことで、ことばが一人歩きし、自身の発することばと自身の間に隔たりを感

じたりするのだが、自身のことばが自身のことばではないように感じるからこそ、世界や体験という、いまことばを宛てがおうともがいているその対象との合一を感じ、そのようなことばが、「自分が真に思ったままを口に出すことよりも、ずっと深みがあり、価値があると思う [Benjamin 1972=1992:169]」。そのようにして「主体と客体の間の隔壁」の向こうにある世界の体験が可能になるのだ。ことばの仲介によってはじめてこのような対象に浸り込む経験が可能になる。

被験者は記録者に対して、《僕は君に〈君〉で話し掛けたくない》と言う。その理由——《僕はもはや僕ではない。僕はある瞬間、ハシッシそのものだ》。[Benjamin 1972=1992:170]

原田は共感覚表現によってあらわされる世界観に「万物照応」の思想をみてとる。「この世に存在するすべて（…）が互いに何かの共通部分を持ち、全体として巨大な一者に還元される」というこの思想に19世紀初頭のロマン主義運動のなかで多くの思想家や作家が関心を示し、その後現在にいたるまでその影響は続、共感覚表現が遠く古代にまで遡って見られるように、このような万物一体の哲理はギリシア思想を形づくような重要な位置を占めていたという。昨今のエコロジー文脈でしばしば耳にするガイヤ理論などにもその影響は少なからずあるかもしれないが、ここにおける「万物」とは、天界、つまり彼岸もふくめた「すべて」である。

彼 [引用者注：ボードレー、バルザック、ゲーテ、ホフマン、ネルヴァールと、19世紀の作家や詩人達に影響を与えたスウェーデンの神秘家スウェーデンボリ] においては、地上が天界を反映するとともに、天界もまた地上をかたどって成り立つ。「天界全体は、ひとりの人間になっている」。(中略) 天界は人間から隔絶した高みに存在するのではなく、天と地のあいだには「照応」が介在して、相互の橋渡しを勤めるというのだ。[原田2010:146-147]

先の「僕はある瞬間、ハシッシそのものだ」という陶酔者のことばは、このような万物が溶解して一個の生命体となったものことばとして受け止めることもできるだろう。しかし、ベンヤミンの思考を概念の布置から明らかにした山口裕之の指摘にあるように、『ドイツ悲劇の根源』が「超越的」（この世にある人間が此岸としての上の国をめざすこと。「救済」を志向すること。[山口2003:148]）な志向性の断念であるとして、この陶酔の内部観察というベンヤミンの試みを、そのような視角からみるならば、超越的なものへの断念でありながら、断念したからこそ、そのような志向性の世俗内在的な解決として陶酔という試みもあったということができる。その意味で、陶酔論を含む世界を対象として捉える営みは被造物である人間の「悲しみ」によって駆動されるものであるという。

『ドイツ悲劇の根源』の第二部「アレゴリーとバロック悲劇において」ベンヤミンは、象形文字に対する研究からアレゴリーという表現形式の生成とその変性過程を描きながら、その歴史的展開の帰結としてバロックのアレゴリーを論じているのだが、ここで見出されるアレゴリーとは、瞬間的に総体を呈示する「象徴」とは違い、振る舞いによって呈示するものである。振る舞いとして示すとは、アレゴリーが時間的進行のなかにあるということであり、その振る舞いとは、アレゴリー自体の物質的なありかた（「形象的存在」）と、自分とは別の何かを指し示すありかた（「意味作用」）を両極とする弁証法的な運動である。ベンヤミンは、このアレゴリーの対象でありアレゴリーの中に見出されるもの、つまり先の弁証法を駆動させるものとして「自然史」というものを呈示している。そしてその自然史とは、「世俗的な広がり」としての「自然」と歴史的なひろがり弁証法のなかから登場するものであるという。

このように、「世界」や「体験」や「知覚」などということばで片付けられがちな、表現することを人間によって指向される対象も、ベンヤミンにおいては概念による秩序づけ得るものとして見出されている。それは、ことばの外部、意味の外部としての何ものかを認めていないということだ。知覚や世界というものも「罪」にとらまえられた「被造物」との連なりにあるものでしかない。

次節では、世界や知覚ということばの営みについて、詩という営みから考察する。

4 音楽言説と詩

世界を見つめなおし、絶えず経験そのものを更新することをこころみる思考のことば、通常のことばがとどかない経験の領域に向けて、なおことばをつなごうとする哲学的な思考を紡ぐことばが、そのなりたちにおいて詩のことばとかよいあうものであることが問題なのである。[熊野2005：21]

「無言の経験を表現のうちにもたらすことが問題である」と語るメルロ＝ポンティの思考を詩人の営みとの共通性から論じた『メルロ＝ポンティー哲学者は詩人でありうるか？』において、著者の熊野純彦は詩人と哲学者に共通する営みを「客観的な世界」を幻視させるように編み上げられたことばの「とぼり」を破り、「世界との接触を回復し、その経験をふたたびことばによって語りだそう」[熊野2005：8]とすることであると論じている。

「世界との接触」を妨げているのは「客観的な世界」である。「客観的な世界」においては、同一の刺激がいつでも誰にでも同一の感覚を産出するとされる（「恒常性仮説」）。しかしゲシュタルト心理学によれば、知覚されているものはいつでもそれ以外との関係性によって既定されるため、純粋で単純な感覚といった感覚的所与というものは存在しえないことになる。「客観的な世界」というものは、実際の知覚経験の次元を捨象することで成立しているのだ。

ここでは、感覚のありようとして何をみるか、感覚というものをどのようなものとして捉えるか、という問いに対するもう一つの向き合い方が呈示されている。自然科学においては、「世界は、感覚をつうじて与えられ、感覚は連合を介して、一箇の経験へと統合される [熊野2005:28]」というように、自己の外部としての世界と接する原初的な体験の基点として感覚という概念が想定される。しかし、例えば道端に落ちた傷だらけのりんごをりんごだと認識する場合、わたしはまずその色に気づき、次に形に気づき、大きさに気づき、部分的な茶色に気づき、そうして認識した部分を結合させることでその対象に「りんご」という意味を見出しているわけではない。道端に落ちている物体に気づき、それが何かと近づいているうちにある瞬間りんごの像が結ぶ。そうなることで、その色がりんごの赤であり、茶色が地面に打ち付けた時にできた傷だというように、部分の意味は全体の意味から配分されるかたちで認識しているにすぎない。突如としてりんごの像が結ばれるように、世界はばらばらな感覚の連合から出来上がっているのではなく、知覚されたものの意味は常に既に世界の中で与えられており、それとして私たちに迫ってくるものである。このように、世界、あるいは世界という経験が、部分部分の感覚経験の総合によって成り立つのではなく、常にすでに相貌として与えられるものであるならば、分離しうる感覚としての五感という概念は単に「客観的世界」という自然科学が殉ずるフィクションの一部に過ぎないことになる。世界との接触であるという詩作において、五感という「客観的世界」に殉ずる発想からの逸脱としての共感覚的なものが多用されるのも無理はない。共感覚表現から捉えるべきことは、五感それぞれの転移や交流ではなく、わたしの身体を通じた世界の相貌だ。言語外としてネガティブに指し示すのではなく、ポジティブに世界や体験を綴ること。その営み自体が世界を可視化させるような営みである。共感覚表現は、世界の感受を表現する、あるいは世界を示唆させる営みであることで直ちに、熊野のいう詩である。「世界をめぐる経験とはそれ自体が詩的なものである [熊野2005:28]」のだ。

感覚するとは、性質に生命的な価値を付与することであり、性質をまず、私たちに對しての意味、それが私たちの身体である、重みある塊にとっての意味のなかでとらえることなのである。[Merleau-Ponty 1945=1982]

りんごという認識は、りんごという対象(客体)からわたしへの効果(経験論:スイッチを押すとライトが灯るように、人の中樞に蓄えられている「語句イメージ」が外からの刺激によって脳内に出現するかたちで認識が成立する。)でもなく、わたしの知性の効果(主知主義)でも、わたしの意識の効果(フッサールの現象学)でもなく、わたしの身体もふくまれることで私にとっては動的である世界においての、私の身体との関係性(意味)のあらわれであり、故に世界の風景のなかでのわたしの存在のありかたを形づくるようなものでもある。

このように世界とは動的な経験としてあるという指摘は、表現することを人間によって指向される対象が実は人間の営みの所産であるという点で先のベンヤミンの認識と軌を一にする。このとき世界を語ることは、論理的、散文的ではなく、比喩としてしか語りえない。「世界を見つめなおし、絶えず経験そのものを更新する」という哲学の試みが、世界の感受という経験をことばで表現しようとする詩人の試みと通い合うのはそのためである。

ことばの外として世界や経験を捉える観点は、いわゆる「もの」／「意識」という物心二元論のうちであり、前節以降で明らかにしてきた世界（表現することを人間によって指向される対象）はこの二元論のもとでは語りえない。

メルロ＝ポンティが批判的に継承する現象学の祖フッサールは、ことばを意識の支配下にあるものとし、表現にとっての肝要を内面的人間の語る内面的言語として抽出することで考察した。それは、言語を純粋な物理的記号として考察する科学主義的言語観と対立する志向性だが、それはことばを考察する際に「もの」／「意識」という二元論を前提とし、その一方を不純物として切捨てているという意味では同様の視角である。野家は、現象学と分析哲学という言語に対する対立的な学派に属するとされるポンティと（後期）ヴィトゲンシュタインに、以上のような「言語理論上のデカルト主義」の克服という共通項を見出し、ことばと世界の成り立ちについて論じている。

ことばと経験の境界線をひきなおす哲学的・詩的作業にあたってポンティは、物心二元論の「解くべく、世界とことばを同時に可能にするメディアとして身体」という項を挿入する。これは物体である次元とは別の、「私」を可能にするものとしての身体（「現象的な身体」）である。人間は世界と切り離し得ず、世界にあることで（身体である）ことで私を可能にしている以上、内面的人間というものは不可能となる。ことばは身体によって可能となるわけだか世界とは切り離し得ず、ことばは「内面」の標識なのではなく、ことばが「内面」や思惟を可能にする。語るわたしが思惟を、内面を、世界を可能にする、と。同様に、周知のようなヴィトゲンシュタインの「写像理論」から「言語ゲーム」へのラディカルな転向は、思惟とことばを分離し、思考ののりものとしてことばを捉えることの拒絶によってもたらされた。野家は「言語理論上のデカルト主義」の克服として両者に共通する以上のような言語観を「身体的所作としての言語」として説明する。

言葉は、透明な純粋意識の働きへも、また単なる物理的音声へと還元されることもない。言い換えれば、われわれは言葉を、明瞭な輪郭を持って過不足なく把握可能な一つの「対象」として措定することはできないのである。言葉はわれわれにとって、身体がそうであるように、本質的に「不透明」あるいは「半透明」な存在者だと言えよう。それは身体的所作と比較されるべき具体性、彼岸性を備えつつも、同時に高度の文節構造を有することによって、イデア性をも担いうる媒体なのである。[熊野2005：98-99]

例えば家の階段を下りるとき。私たちは両足の動きについて意識した上で動かしているわけではないだろう。足が動いていないのなら私は階段を下りておらず、下りる意志もないことになる。ことばを語ることも同じように、口にした、あるいは書かれたことばが次のことばをもたらす「思考」ができあがる。思考のためには、身体的所作としてことばを生むことができれば、叫ぶことができればいいのだ。叫びをもたらすものとしてそこに世界が可視化される。叫びがもたらせられるのは、世界を対象として認識するのではなく、世界を生き、世界に触り、世界に巻き込まれたときだ。そして世界と同時にわたしが動く。感覚とはそのような感覚するものとされるものの「共存」となる。経験や感覚は行為として可視化されるのだ。

5 音楽とことば

音をきく経験として音楽を考えれば、音楽は外在的に認識する対象とはなり得ず、音楽はわたしの身体が可能にするものである。きくという行為自体が世界をあらわにすること、世界と交流するためのひとつの方法である。耳を澄ませ、からだを律動させ、声をのせることでそこに対象がたちあがり、対象がわたしに耳を澄まし、わたしに律動し、わたしと響き合う。そうして音楽が成立する。わたしが世界に触れると同時に世界がわたしに触れてくる、そのような世界との交流をもとに紡がれる音や言葉は比喩として、世界を他者へとひらく。その世界との接触によってまた新たな言葉や音が紡がれる。音楽という枠組みのもとにある対象をきくことも、それ以外のあらゆる場面で響きをみいだすことも、それらの体験からもたらされたことばを味わうことも、その意味では音楽となりうる。

しかしながらこの結論は、熊野が『知覚の現象学』において見出された最終的な問いとして「非反省的なものについての反省」の不可能性を説くように、音楽という世界との交流の瞬間をことばによって問うという視角での、音楽のことばについての考察を、新たな課題として浮かび上がらせるものでもある。

註

- (1) 定金啓吾2010「2010年宇宙の旅 可能性という銀河を目指して Flying Lotus」 OTTY. ([http://ototoy.jp/feature/index.php/20100427.](http://ototoy.jp/feature/index.php/20100427))
- (2) 実際は、もっとも頻繁に生じると共感覚研究者の間で合意されている共感覚現象である、いわゆる色調（ある音をきくとある色が見える）は、聴覚→視覚という転移であるし、逆に味覚→視覚という転移（「赤い味」）などはほとんど起こらないとされているように、この方向性では説明のつかないものも多いことも確かである。[原田2010：38]

【参考文献】

- Attali, Jacques. 1977 *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*. Presses Universitaires de France. 金塚貞文 (訳) 1985『ノイズ——音楽／貨幣／雑音』みすず書房.
- 熊野純彦2005『メルロ＝ポンティ——哲学者は詩人でありうるか?』NHK出版.
- Crary, Jonathan. 1992 *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. The MIT Press, October Books. 遠藤知己 (訳) 2005.『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティー』以文社.
- 岩崎純一2011『私には女性の排卵が見える——共感覚者の不思議な世界』幻冬舎新書.
- 田中宗一郎 (編) 2004『Snoozer 8月号増刊 The Essential Disk Guide 2004』リトルモア.
- 高橋文二1985『風景と共感覚——王朝文学試論』春秋社.
- 野家啓一1993『言語行為の現象学』勁草書房.
- 橋爪大三郎1985『言語ゲームと社会理論——ヴィトゲンシュタイン, ハート, ルーマン』勁草書房.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945 *Phénoménologie de perception*. Gallimard. 中島盛夫 (訳) 1982.『知覚の現象学』法政大学出版局.
- . *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. 滝浦静雄・中村文郎／砂原陽一 (訳) 2007『心身の合一——マールブランシュとビランとベルクソンにおける』ちくま学芸文庫.
- 原田武2010『共感覚の世界観』新曜社.
- Harrison, John. 2001 *Synaesthesia: The Strange Thing*. Oxford University Press. 松尾香弥子 (訳) 2006『共感覚——もっとも奇妙な知覚世界』新曜社.
- Foster, Hal. 1998 *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture*. 樽沼範久 (訳) 2007『視覚論』平凡社.
- Benjamin, Walter. 1972 *Über Haschisch*. Suhrkamp Verlag. 飯吉光夫 (訳) 1992『陶酔論』晶文社.
- . 1928 "Allegorie und Trauerspiel" *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 久保哲司 (訳) 1995「アレゴリーとバロック悲劇」『ベンヤミンコレクション I —— 近代の意味』筑摩書
- 増田聡・谷口文和2005『音楽未来系』洋泉社
- 増田聡 2005『その音楽の〈作者〉とはだれか』みすず書房
- 2006『聴衆をつくる』青土社.
- 宮本直美 2006『教養の歴史社会学』岩波書店
- 山口裕之2003『ベンヤミンのアレゴリー的思考』人文書院

渡辺裕 1989『聴衆の誕生——ポスト・モダン時代の音楽文化——』春秋社.