

西田幾多郎における身体と芸術

発表者: 王雅溶 WANG Yarong

コメンテーター: 板橋勇仁(立正大学文学部哲学科教授)

司会: 渡名喜庸哲

凡例

西田幾多郎のテキストの引用は、岩波文庫『西田幾多郎哲学論集I～III』(上田閑照編集)と燈影社『西田哲学選集 第六巻「芸術哲学」論文集』(岩城見一編)を用い、文中ではそれぞれ「巻数-頁数」、「芸術論集-頁数」で表した。

はじめに

西洋哲学の伝統において、身体は長い間、霊と肉、あるいは精神と肉体という対比のなかで貶められてきた。しかし、現代哲学では、心身二元論的に人間を捉えるのではなく、心身一体的に人間を捉え、人間の「身体」に注目する傾向が強まっているようにも思われる。西洋哲学の伝統が重視してきた知的精密性に対抗できる「感性」「経験」の持つ意味が積極的に主張され、「身体」の側面から「深層の人間¹⁾」の発見が試みられてもいる。このような現代哲学の傾向を先取りするように、西田幾多郎は西洋と東洋思想の葛藤の中で「場所」の視点から身体の意義を見出していた。これまで、西田の身体論については「悲哀」という観点や、身体と場所との関係、さらに身体の歴史性などが論点として取り上げられてきた。それに対して、本発表では、西田における身体と芸術の結びつきを重視したい。西田の場合、身体は芸術経験の基盤であり、芸術経験は西田のいう「知情意合一」の身体経験の典型である。本論は、経験から知を、直観から意志を、「無我」から真の「我」を求める西田の芸術と身体についての「矛盾的自己同一」の論理を明らかにしたい。

経験における知

従来、知とは、客体に対する主体の側の分析的、論理的な知識と考えられてきた。西田にとって、知には、定着した個々の学科の論理における知識だけでなく、生き生きとした主客未分の経験における直観的な「知」も含まれる。そしてその直観的な「知」は我々の感情、ないし意志と合一することができる。本節は、西田におけるこのような新たな「知」のあり方を概観し、最終的に、その典型が、芸術経験における「知」に見られることを指摘したい。

西田はまず従来の主客二分の考え方について反省すべきだとする。我々の日常的自己は、世界に見出される事物が自己の外に客体として存在し、自己はそれに対する主体として存在している、と考えようとする本性的傾向をもっている。しかし西田にとって、このような二分的な考え方が「本末転倒」である。西田は「意識の問題・主客の関係」において以下のように述べている。

中世に於ては主観subjectumという語は、基礎とか本体ということの意味し、客観とはこれに反して「意識において対象化されたもの」das im Geiste objicirteすなわち今の表象Vorstellungを意味するのであった。しかるに近世においてはこれに反して客観が実在的と考えられ、主観はかえって現象的、幻影的と考えられるようになった。(芸術論集-26)

西田がここで強調しようとしているのは、客観、主観のどちらかが基礎となり、他方を導出するような二分的な考え方に対し、主客を合一的、連動的に認識することの可能性である。例えば、「リンゴは赤い果物である」というような「常識」を我々は持っている。しかし、そもそも「赤い」とは何か、「果物」とは何かが判然としているわけではない。いわゆる「常識的」知はすでに抽象化、言語化された知である。では、論理的にではなく、我々は「リンゴ」そのものに接することはできるだろうか。この問いについて、西田は、主客未分の「経験」から「直接的意識」を通して非対象性の次元との通路を開こうとするのである。

では、経験において、我々はどのように「知」を得るのか。西田は「絶対自由の意志」において以下のように述べている。

有限の背後に無限と考え、現実の背後に本体を考えるのは、対象化せられたる知識界のことである。真に直接なる意志の体験においては、有限が直ちに無限である、現実が直ちに本体である、行かんと要せば行き、坐せんと要せば坐す、この間に概念的な分析を容るべき余地がない。(芸術論集-98)

なるほど、いわゆる知識は、特殊から一般へ、現象から理論への抽象化があると思われる。ところが、生き生きとした「経験」においては、我々の思惟が分析に入る前に、より一層生と近い意識が事実そのものとして、そのまま、その場で我々に与えられる。それは、対象的分析を行う知識の世界と異なり、一種の直接的意識として、いっそう具体的な実在に近づけるものと考えることができる。主客未分の経験において、経験の事実はすでに「無限」な知になるのである。さらに、その経験はそのまま一種の直観、ないし意志による身体的表現にもなる。西田から見れば、「知」は我々の感情、意志と緊密に結合している。西田は「映す」という言葉を使って、経験の中の知、情、意の状況を次のように説明する。

知るのは、形式的な意識の枠の中に質料を構成するではなく、即時的体験において「映される」自覚である。「映される」ものは、知だけではなく、情意の内容も映され、知情意共に意識現象と考えられるのである。(1-73)

すなわち、「知」は、「映される」ものであり、その経験と共に与えられるものである。しかも、映され、与えられたものは知だけではない。自身の身体的経験における感情、意志などの意識全般も、そこで映される。意志によるままに行為を行うことで、その行為は同時に感情の表現になり、知にもなる。

ところで、西田の場合、思惟を入れない、そのまま体験し、表現される「意志的」な行為の典型の一つは「芸術」である。例えば雪は白いもの、水は青いものという「前驗的」独断を多かれ少なかれ

我々は持っているだろう。西田によると、印象派の画家などには、事物が普通の人と異なって見えている。光の動き、変化の質感を捉える荒々しい筆致や色彩は「ただ真の真、純粹の純粹である」（芸術論集-134）。全ての物は光の中に溶かされ、物はただ特殊の性質としてのみ存在を有している。そこに無限の世界が開かれる。常識、固定観念による物の外殻が破られ、ものを直観のまままで表現し、ものの本質に到達することができる。

一枚の絵によって表現されるのは概念的実在ではなく、まだ概念的加工の加わらない、あるいは概念に表すことのできない直覚的実在である。絵によって、我々が想像的、表現的立場に立つ概念の世界は失われ、単純なる色や光などによる無限なる世界が開かれるのである。

このように、西田における直観的な「知」は、主客を対立させた分析的、論理的な知識ではなく、主客が統一した直接的な意志において現れるものである。その典型的な場として芸術が考えられているのである。

直観と意志

西田のいう経験から得られた知は一種の「直観」的な知だと思われる。では、思惟、分析が介在していない「直観」的な知には、人間の能動性が発揮できる余地はあるだろうか。実際、西田は一つ一つの経験から連動的に知を求め、さらに主客の対立がなく、知情意の分離がない無媒介的な「純粹経験」から直観の積極性、意志性を見出していた。そして、この「直観」的な知には能動的な創造性があることを、西田は芸術に見ていたように思われる。この点を明らかにするのが本節の目的である。

従来我々は主客対立の立場から直観を受動的なものと考えてきた。しかし、西田の場合、単に受動的に見るということは真の直観とは言えず、直観は何らかの意味において行為的でなければならない。つまり我々は眼で物を見るという時、単に受動的に映すのではなく、自己の身体をとおして、構築的に見ている。また、見ることによって行為へと駆り立てられる。この身体における行為と直観の絶対矛

盾的自己同一が西田の「行為的直観」である。そして、このような主客合一の行為的直観の範例として語られているのが、身体的行為を伴う創造的芸術活動にほかならない。

西田はコンラート・フィードラー（ドイツの美学者1841-95）の芸術観を引用し、芸術活動における身体的、行為的意味を内包する直観の構想をより発展させようとする。フィードラーは、『芸術活動の根源』において、視覚の自立性を強調し、芸術家の自己目的的な視覚作用が彼らの身体的造形活動へと発展すると主張している。西田はフィードラーの芸術観に深く共感し、「芸術家の動作を視覚作用の発展となし、芸術的作品をその表現となすコンラット・フィードラーは、我々が視覚に純一なる時、忽ち視覚表象の発展可能性を感じ、自ら表現作用に移り行くといっている」（芸術論集-50）という。

例えば絵を描く場合、キャンバスを彩る物質的諸要素の各々は自己完結的な在り方をしていない。それらは互いに次に連なる諸部分を表象し、全体として躍動している。「パレットの上に延べられた色」から、「青は黄を要求し、紫は緑を要求す」る（芸術論集-19）。我々が一種の「勢力」としての「情操」を感じ、そこから絵の「発展可能性」を望見できる。

身体的芸術は行為的直観が現れる典型的な場だが、それはさらに「絶対意志」にも関わる。西田によれば、芸術の世界も科学の世界も人格の上に立つ具体的世界であるが、科学者がものを考えるとき、公式や概念を用いて思惟するため、一般的に自由になる事はできない。それに対して、西田は芸術を自由な「絶対意志」の立場におけるものと捉える。西田は「美の本質」において以下のように述べている。

絶対意志の立場において、作用と作用（反射）の直接の結合が、我々の感情の意識であって、この立場の上に立つ対象界が芸術の対象界となると思う。ここに客観的存在を超越しそれ自身において創造的な美の世界がある。（芸術論集-155）

西田がいう絶対意志は、抽象的意志ではなく、見ること、動くこと、聞くこと、考えること、これらの能力全ての総合である。我々は身体という総合点において知覚そのものを作用し、また知覚に作

用される。様々な意識現象は「無目的」な芸術経験における意志によって、再び主客分裂のない統一状態へと帰還する。この統一の状態から、我々は無限の実在に接することができるのである。

見ることや聞くことといった知覚作用は決して受動的作用ではない。直観に潜在する能動性、そしてその根源である我々の意志は、我々の無限な創造力を刺激する。我々は身体的経験の中に創造を行い、その意志的な創造から自由を感じる。そうした、直観に潜在する能動性や絶対的な自由を発揮する場が、西田において、身体を通じた芸術に求められているのである。

歴史的世界における「無我」と「我」

以上見てきたように、我々の直観は受動的ではなく、我々の意志ないし創造と緊密に関連している。しかし、その創造は、さらに、歴史的、世界的性格をもつと西田は考えている。つまり、我々はただ受動的に実在を受け入れるのではない。人間は、世界のなかで創造され世界の影響を受けつつ、同時にむしろ世界の中で創造をし、働いている。本節では、このような歴史的世界における「我」に注目して、それが芸術とどう関わるかを見ていこう。

西田によれば、我々は創造行為に集中するとき、通常有しているさまざまな個人的な連想が断たれ、「我」が「無我」になり、逆に徹底的「我」になる。この徹底的「我」は、歴史的な世界からの撤退ではなく、むしろ「我」が歴史的、世界的「我」になることと考えられている。いわゆる「我々の身体的自己は創造的要素として能動的となるのである、歴史的生命の流れが我々の身体に漲るである」(II-256)。

このような考え方の背景には、上述のフィードラーがいる。我々の自己が直観における視覚純一となる時、そこに無限なる視覚的発展の世界が開かれ、視覚が直ちに外界の身体の運動と結合するとフィードラーはいう。西田はフィードラーを踏まえて、視覚純一となるということを歴史的、世界的平面において見るのである。西田によると、直観の世界は、概念的世界と異なって、表現的無限なる展望が開かれる場である。そして、我々が歴史的世界の場所的「自己

限定」として、表現作用的に芸術的作品を形成するのである。西田は以下のように「我」と世界の関係を論じる。

我々は我々の歴史的身体の行為的直観において物を道具として有つ、その極限において世界が道具となる、世界が自己の身体の延長となる。しかしそれは同時に自己が消えていくことであり、自己が否定せられることである。(II -256)

「我」は、自己意識の立場を超えて、「歴史的世界の中に」おける存在者の全体的存在連関の中に「自分が消えていく」。そして我々の身体が歴史的世界の中に消えていくとともに、表現的歴史を創造する。我々が歴史において創造され、また歴史を創造する。我々は身体を道具として有つと共に、どこまでも身体的存在である。我々の身体によって、歴史的世界が自己自身を形成するというのである。つまり「我」と世界は、相互創造、相互形成の関係である。

西田のいう「自分が消えていく」、世界に没入するということは、身体がなくなるということではない。かえって身体が深くなり、むしろ身体の底を徹底することである。つまり、我々は自己の底に沈むことで、無限に深い創造的な世界に接するのである。これが、我々が歴史的世界における一点であり、歴史的世界の自己限定でもあるということである。すなわち、我々の自己が歴史的世界の自己射影点として、自己自身の底に深まれば深まるほど、歴史的世界の表現になることができる。例えば、芸術家は「技術を尽くして」制作に臨むと西田はいう。芸術家は多くの練習を重ねて、芸術活動において身体を意志的に動かすことができるようになり、自由を感じられる。そして、いわゆる「無心」という境地になった時、あるがままの世界の全てが芸術家の心に映ることになる。

さて、歴史的世界において、我々はみる、働く、創造するとともに創造される。その背後の原動力には、我々の生命の「情緒」と「渴望」があると西田は指摘する。西田にとって、芸術的創作は歴史的形成作用の中で生まれるものであり、「情動」として「渴望」から表現へと進まなければならない。西田はジェーン・E.ハリソン（イギリスの古典学者および言語学者1850-1928）の『古代芸術と祭式』をもとに、古代祭式の解説から芸術の根源を明らかにしようとする。

原始人は狩猟でも、戦闘でも、耕地でも、痛切に彼らの情緒を動かすものを再演する傾向をもっている。しかしそれらの情緒は個人的なものではなく、公に感ぜられる種族全体の情緒でなければならない。(芸術論集-266)

西田は、原始社会において祭式は祈禱ではなく、強烈な希望の表現であるという。それは模倣を含んでいるが、根源的には模倣ではなく、情緒の再現である。例えば、植物の変化の著しい地中海の地方では、春秋の候に植物的生命の衰えいくことを悲しむ悲歎の「アドニス」があり、チューリゲンでは、三月一日に藁の人形を河へ投げ、死または冬を追い出す「死の追儼」がある。彼らは種族全体の情緒を再演し、踊りを踊る。日光を欲すれば、太陽の踊りを、雨を欲すれば雨の踊りを、風を欲すれば風の踊りを踊る。このように、情緒や欲求がそのまま身体的踊りに表現されると西田は考えている。

情緒とは、主体的なるものの環境に対する応答と思われる。祭式の踊りに表現された公的情緒は、一種の集団本能であり、歴史的形成作用の中で生まれるものである。我々の情緒は「生命の泉がなければならぬ」(芸術論集-280)。個人が踊りなどの芸術経験において感じられた、あるいは芸術活動を通して表現した情緒、渴望は個人の「人格的」なものであるとともに、歴史的、世界的、「自己以上」のものである。社会、宗教の発展もこうした公的情緒に基づく」と西田は述べる。

強烈な情緒を伴う共同的な踊りにおいて、彼らは自己以上のものを感じず。かかる祭式の踊りから神々が生まれる。そしてサクレが社会構成のもととなる……踊りが公衆的で社会的であり、強烈なる情緒を起こす時、それは宗教的色彩をおびてくる。……再現ということミメシスということが宗教的となってくるのである。再現ということとミメシスということが重要なのである。(芸術論集-300)

個人としての「我」が踊りにおいて、公衆的で社会的な情緒と伴

って身体を動かし、超越的な「我」になる。踊りは単に模倣ではなく、重要なのは「ミメーシス」つまり情緒の「本質の再現」である。芸術は歴史的生命の自己形成に基づくものでなければならない。我々の芸術的創作は歴史的形成作用の中で生まれるものである。身体的芸術経験において、我々が感じる「自己以上のもの」は集団の本能的欲求であるだけでなく、個人、社会、宗教の無限連動だと思われる。そこに歴史的生命の流れが形成されるのである。

結び

以上のように、本発表は、西田の身体論の要が芸術にあることを三つの点から指摘した。第一に、芸術経験が典型になる身体的経験における主客合一、「知情意」合一の直観的な知が求められる。第二に、芸術的直観が能動的意志と結びつき、さらに身体的創造行為を刺激する。第三に、情緒、渴望が原動力である芸術経験に集中する「我」が、歴史的世界的「我」になる。

西田は決して空疎な思索を展開したのではなく、むしろ我々の日常性の生命そのものから芸術の一面を見出し、一つ一つの日常の身体的経験を哲学の出発点と見なしている。今後は、西田思想の中の「平常底」の脈絡、そして芸術と日常性の結びつきについて研究を続け、現代社会における私たちの日常生活についての思考を深めていきたい。

[注]

- 1 中村雄二郎は「現代思想と西田幾多郎」(岩波書店、1985)において、アリエス『〈子供〉の誕生』(1960)、フーコー『狂気の歴史』(1961)、レヴィ=ストロース『野生の思考』(1962)の一九六〇年代初頭に出た三冊の本が取り扱われた子供、狂人、未開人を深層の人間と呼ぶ。

[参考文献]

- 岩城見一編『西田哲学選集 第六巻「芸術哲学」論文集』燈影社、1998年
板橋勇仁「厳密な学としての西田哲学——徹底的批評主義における場所的論理の生成」上智大学博士論文、2000年、94-116頁

- 上田閑照編『西田幾多郎哲学論集I～III』岩波書店、1989年
岡田勝明『悲哀の底——西田幾多郎と共に歩む哲学』、晃洋書房、2017年
小林信之「西田哲学と美学的省察」第33回三菱財団人文科学研究助成「比較思想的
観点に基づく近代日本美学思想・芸術理論の基礎研究」研究成果報告書2005年、
1-77頁
小林敏明『西田哲学を開く「永遠の今をめぐって」』岩波書店、2013年
中村雄二郎「現代思想と西田幾多郎」『思想』（通号738）、1985年、563-574頁
檜垣立哉『西田幾多郎の生命哲学——ベルクソン、ドゥルーズと響き合う思考』講談
社、2005年

質疑

渡名喜 発表をありがとうございます。なかなか難しい印象を持たれた方もいるかもしれませんが、日頃あまり哲学に慣れない方に向けて少し補足すると、基本的に西洋哲学の伝統的な枠組みのなかでは、主体と客体に分かれて、身体の方は認識される対象の側に置かれていました。王さんの発表は二段構えになっていて、まず、西田の哲学というのは、これまでの西洋哲学の伝統に対して身体的位置を重視したということが1点目。さらに、西田が指摘した身体的作用、その身体論は、とりわけ芸術という領域の中で生かされているのが2点目です。

さて、このような王さんの発表が持つ意義と問題について、板橋先生にコメントをいただきたいと思います。

板橋 まず、この発表は非常に意義があると思います。特に結びの第3のところ、「情緒、渴望が原動力である芸術経験に集中する「我」が、歴史的世界的「我」になる」というのは非常に面白いし、いろいろなことに応用の効く考え方だと思います。ただ、詳しい説明はまだそこまで展開されていないようにも思います。おそらくその前に出てきた、自己が「自己以上のもの」の表現であるとか、集中する焦点になるというようなことを、もう少し詳しく論じることができれば、この論文の意図は達成されるのではないのでしょうか。

質問としては、身体ということがどういうことを意味しているかははっきりしていないような感じがする、という趣旨のものです。王さん、あるいは渡名喜先生もおっしゃったように、西田は主客の

対立という考え方、知情意が対立しているという考え方、あるいは心身二元という考え方をみな否定しています。心身二元でない、そこをどう言うかが難しいのですが、主客合一と言ったり、知情意合一と言ったり、そういう経験に立つわけです。その経験の立場をどう示すかという時に、身体ということを強調するというのがご発表の趣旨なのですが、その主客合一、知情意合一と言われる経験と、身体というのがどう関係しているかが、まだあまりはっきりしないように思いました。つまり、主客合一や知情意合一の経験というのは、そのまま、王さんが言われている身体というのと同じと考えられているのでしょうか。それとも、主客合一とか知情意合一と言った時に、もちろん心身二元ではないけれども、いわば一なる全体のある要素とかある側面を身体と呼びたいのか。合一とか全体と言えるものと身体との関係、ないしはその合一とか全体における身体の位置づけがまだはっきりしていないような気がします。結局、身体ということをどう考え、身体という言葉で何を言おうとしているかが、もう少しはっきりできるとよりわかりやすくなるのではないかと思います。ですから、合一と身体との関係をお聞きしたいというのが質問です。

なぜこのことを質問するかというと、1つは、単純に少し説明がわかりにくいということなのですが、もう1つは、やはり芸術の捉え方に関わります。私が発表を聞いた限りでは、芸術経験というのを、思惟とか分析や概念、理性とは少し違う経験であると王さんは考えていて、思惟や分析や理性で把握できるもの以上のことを経験するなり表現するなり、内容として創造するなり、そういう経験を芸術経験と考えていると思います。その時に、芸術経験というのは思惟とか分析とか理性とかいったものが介在していない経験と捉えていらっしゃるようにも見えて、もしそうだとすると、それは西田の言いたいこととは少しずれているんじゃないかと思います。つまり、芸術経験というのは、もちろんある意味では理性や概念で分析できる以上のものを表現していますが、やはりそれは理性や概念を自らの中に契機として持っている、何らかの仕方で介在させている経験だと思います。にもかかわらず、それ以上のものを表現してくるというところに、「無限なる展望」とおっしゃっていますが、芸術的経験の1つの特徴があるわけです。そうになると、身体がその知情

意合一ということとどう関係しているかということが、そのまま身体と芸術との関係をどう考えているかにも関係してきます。知情意合一というからには知も入っているわけですから、概念とか理性とかいうものも芸術経験には入っているはずです。そうすると、芸術的経験というのは身体的経験だと言った時の身体の意味がはっきりしないと、特に今の場合だと理性や概念と、ないしは理性や概念も含めて全てが「一つ」だと言われることとの関係で身体の意味がまずはっきりしていないと、芸術ということをどう考えるかということもはっきりしなくなるのではないかと思います。概念や理性との関係について申しあげましたが、一番伺いたかったのは、身体的位置づけということです。

せっかくの機会ですので、コメントを2つします。1つは、西田の中では身体的位置づけについて、王さんがおっしゃった以上のことも述べられていると思うのです。それは、引用にもあったように「道具として有つ」ということで、すなわち、ある意味では自己にとつての異物となるということもまた身体なわけです。身体というのは自己でありながら、同時に自己の異物、異他的なものともなる。あるいは、逆に言うと、自己が自己でありながら、自己を異物として持つというようなことを可能にしているものが身体であるという見方をしていると思います。合一に対して言えば対立、同一性に対して言えば異他性、西田の言葉で言えば矛盾ということになると思うのですが、そういう説明も西田では本来はなされています。その異物性が逆に「公のもの」として、他の者からの新たな創造をいざなうという議論が展開されたり、あるいは逆にそれが我々を奴隷化する——惰性化させる、我々の主体性を奪ってしまうということですが——契機を持っているとか、そういう議論が、身体の道具性という議論で、私の言い方だと身体の異物性、異他性というところから出てくると思います。このことはこの修士論文の範囲ではないかもしれませんが、身体をめぐるはそういう議論も西田の中では大きな議論としてあるということなのです。

最後に西田哲学研究者からのコメントとして、発表の最初に言われる「絶対意志」というのは、中期西田哲学の黎明期ないし初期西田哲学の最後期の立場で、発表後半の「歴史的世界」の話は後期の立場です。西田哲学に内在的な言い方かもしれませんが、両者の間

には西田の中でのいろいろな思索の展開と自己批判があるので、これを一気に並べて論じてしまうというのは、西田哲学研究上は少し問題を感じます。これは文献学的な問題なので、そういうことはここでは問題にしないというのも1つの見識だと思うので、それならばそれで否定はしません。ただ、これは単に細かい学問上の問題においてというだけでなく、もし私からの今回のコメントや質問に対して西田から答えがあったなら、初期の最後ないし中期の黎明期の西田と後期の西田とでは、答え方が違うのではないかと思うのです。ですから、今回のコメントや質問に応答する際、現在のようなやり方ですと王さんの対応の仕方が難しくなるところがあるように思いますので、どちらかの時期により強くウエイトを置くというやり方もいいかもしれません。これは必ずしも採用していただかなくてもいいアドバイスです。

渡名喜 非常に本質的な問題を突いてくださったと思います。王さんのほうで今お返事できるのであればお願いします。

王 まず、身体はどのようなものかについてですが、身体というのは知情意合一の経験の中の1つの総合点と見られると思っています。例えば、芸術と経験の中に、描くといった、外から見ればその身体的な動作ですが、内から見れば、その芸術家の意志が表現されていると思います。西田を読んでいる時、確かにその抽象性というか、やはりはっきりわからないところがあり、論文では、できれば具体的な例、芸術経験の例を挙げて、身体はこの過程の中でどういう役割を担っているかをあぶり出したいと思っています、今後は芸術経験の具体的な例を使う一方で、もっと論理的にははっきりさせていきたいです。

第2点についてですが、西田の場合は確かに理性や意志は合一することができ、あとは知的直観もありまして、今回の発表の中これは中心ではなく、西洋のいわゆる知識と対比すると西田は経験や実践を重視していると思っています、それを1つの比較として、経験の部分で強調しました。論文ではこれから補足したいと思います。

第3点については、西田の身体論は時期によって変わってくるので、時間の流れに沿って整理していきますが、この論文では特に身体と芸術の結びつきについて論じていきたいと思っていますので、先ほど指摘いただいた、後期の歴史や創造的な性格、あるいは踊りと

かの経験を通して、「我」が世界的な「我」になるという部分を自分の論文の中心にしたほうがいいかなと思っています。

渡名喜 若干時間が残っていますので、この場にいらっしゃる皆さんのほうから、いかがでしょうか。挙手をいただきました。鈴木信一先生は、まさに身体論を専門にいらっしゃいます。鈴木先生よろしくお願ひいたします。

鈴木 私は西田哲学に詳しくないのですが、踊りを通じて身体運動の概念を考えているので、その立場から伺いたいと思います。板橋先生のご質問と少しつながるのですが、身体と言った場合、性愛的身体、道具的身体など、いろいろな見方があると思います。それらの身体には自ずと身体運動の概念が入り込んでいます。西田哲学の身体という言葉の中に、身体運動の概念は含まれているのでしょうか。後半で太陽に向けて、1人で踊ったり、他者と踊ったりするという部分がありましたので、身体運動の概念も含まれているのだらうと私は思いました。

もう1つは、無我の状態についてです。無我の状態でありつつ他者がいる状態は創造の場においてあるわけです。西田の場合、おそらく無我の状態で創造を行う。すると、他者と共に無我の状態で創造を行うという時、他者というものはどのように捉えられるのでしょうか。

あともう1つ、創造における知というのはどういうことなのか。例えば、即興で踊っている時とか、何も考えずに無我の状態で踊っている時であっても知は働いているのでしょうか。踊りの場合、普通に歩いているものが踊りへと変化するわけです。歩くこと自体が踊りになっている時もあります。歩くと踊るといふ動きの違いに実は知的なものが入っていて、それが双方を線引きしていると思うんです。お話を伺いながら無我の状態、主客未分の状態であっても、知が入り込んでいく可能性はあるだらうと思ひました。感想が多くなりましたが、問いについて教えていただきたいです。

王 身体と運動に関して、西田の場合、純粹経験とかの例として、音楽家の演奏とか、人間が断岸をよずるといった例があり、それが確かに身体的な運動とか、働くということと深く結びついていると思います。芸術の例を挙げる時も名匠の一刀一筆の動きが強調されていたりするので、やはり西田の身体論の中には、働くとか、

動くというのが重要な部分だと思います。創造行為と他者との関係については、西田には「我と汝」という論文がありますが、そこでは純粹経験を通して自分を否定して他者になるといった論理が展開されていて、やはり自分と他者の区別ははっきりしておらず、自分が純粹経験や芸術経験を通して表現されたものが自己以上のものや、公的なものになると思っています。

渡名喜 板橋先生がおっしゃった、身体というのは何を指しているかという問題はとても重要だと思います。私の専門のフランス現代思想でも、主客の図式を批判して身体を重視するという傾向はありますが、そこでは身体を感じるということに力点が置かれるけれども、運動するという方向に進むことはあまりない。けれども、感じることはばかりでなく、運動すること、歩くこと、さらに踊ることというもの、同じ身体をめぐるものでもそれぞれやはり違うわけです。さらに、踊るという時、鈴木先生がおっしゃったように、1人で踊る時とみんなで一緒に踊る時もやはり違うことがある。西田に基づいて考えることももちろん大事ですが、そもそも問題となっている身体や、踊るということが、そもそもどういう事柄として念頭に置かれているのかをちゃんと論じられるとよいのではないかと思います。のが、板橋先生と鈴木先生のコメントではないかと思っています。

板橋 後期の西田哲学で踊りの話が出てくるのは、形とか様式ということを大事にするようになるからです。まさにメルロ＝ポンティで言うスタイルということが問題になっていて、しかもそのスタイルを自ら壊してつくっていくことができるというのが、身体の独自性なわけです。もちろん精神にもスタイルがあるかもしれませんが、西田は後期になると、そのスタイルを壊してつくっていくのを、身体という側面で大きくクローズアップしています。物質にもスタイルはあるかもしれないけれど、自らそれを壊して新たにすることはできない。身体というのはそれをなしていく場なので、先ほどの踊りということ言えば、踊り自身が踊りをつくり、踊りの目的をつくっていく。つまり、太陽を崇めるために踊るということから始まった踊りが、逆に踊るということが太陽とは何かとか、太陽ということのイメージとかを我々につくっていくというような側面が、身体ということで問題になってくると思います。やはり初期、中期、後期と西田において歴史性やスタイルをめぐる理解が変

わってきています。スタイルというのは、1人ではスタイルにならないので、他者と共につくり壊していくもので、そういうことが後期の立場だと強調される。その良し悪しはあると思いますが、先ほどの鈴木先生のお話は、西田の後期と近くなってくると思います。もちろん初期、中期には後期にない思想もありますし、そこは単純にどちらがいいと言い切れないかもしれませんが、王さんの発表の意図から言えば、もう少し後期のところ、特に「歴史的形成作用としての芸術的創作」という論文をしっかり読めば、今言ったようなことを、他者ということも含めて論じられるのではないかと思います。