



Title	野生児をめぐる18世紀の緒言説 2 : 動物と人間の顔
Author(s)	吉田, 耕太郎
Citation	ドイツ啓蒙主義研究. 2023, 20, p. 51-65
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92464
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

野生児をめぐる18世紀の緒言説 2

—動物と人間の顔—

吉田 耕太郎

はじめに

「彼の顔つきは、当時は非常に低俗で (*sehr gemein*)、じっとしている時には、ほとんど表情がなかった。顔の下半分がいくらか前に突き出ているためか、彼 [カスパー・ハウザー] には、動物のような見た目 (*ein thierisches Ansehen*) がみとめられた。また、青色の透き通る澄んだ目でもって凝視するので、動物のような鈍重さ (*thierische Stumpfheit*) もあらわれていた」¹。

これは19世紀初頭にニュルンベルクに突然あらわれたカスパー・ハウザーの記録からの引用である。彼は、まともに歩くことができず、言葉をしゃべることもできなかった。今日であれば、彼は、なんらかの原因によって、養育放棄された子どもとして、保護されるべき存在であろう。カスパー・ハウザーについての詳細な観察記録を公刊したフォイエールバッハもまた、カスパー・ハウザーという存在は、本来であれば共同体の中で守られ育成されるべき人間精神に対して犯された罪のひとつの例だと告発した。

この引用から、まず着目したいのは、カスパー・ハウザーのような通常の育成段階をたどらず、また通常の人間関係を築けなかった、または築くことができなかった野生児とも呼ぶべき人間に直面した際に、どのような記述が行われたのかという点である。つまり、上記の引用で端的に示されているように、動物の比喩が用いられて記述されている点だ。先ほどの引用の続きを確認しよう。

「数ヶ月すると、彼の顔つきに変化がみられた。彼の眼差しには表情と活気があられ、前に突き出ていた顔の下半分もまた元に戻り、以前の表情 (*Physiognomie*) はみとめられなくなった。… なにか心地のよいことで彼の気持ちが動かされると、彼の表情には… 無邪気な子どもが喜ぶような、たまらない魅力がひろがった」²。

正常な人間環境のなかで数ヶ月生活するだけで、カスパー・ハウザーに認められた動物の顔つきはなくなり、無邪気な子どもがみせる魅力が、表情にはあらわれることになった。もちろん、本当に数ヶ月間で、彼の顔の作りが変化したのかもしれないが、ニュルンベルクに突如としてあらわれたカスパー・ハウザーの表情や行動に、動物的なものの有無がみとめられたのはどうしてなのだろうか。本誌前号での拙論では、言語能力の有無が、カスパー・ハウザーの野生児としての表象に大きな影響を与えていたことを論じた³。つまり、

不完全な言語能力を有する人間は、動物に近い人間、またはより直接的に、人間と動物の中間的な種として位置づけられていたことを論じた。続く本稿では、人間に動物を重ね合わせるという表象をそもそも可能にした、思考の枠組みについて、思想史や文化史という大きな視点から考察することにしたい。確かに今日では、人間と動物とをアナロジカルに表象すること、つまり人間の表情や動作に、動物的なものを認めたり、人間の行動を動物の比喩を用いて説明したりすることは、違和感なく受け入れられていることかもしれない。しかし、こうした人間表象の枠組みが、どのように作り出されそして維持されてきたのかを、本稿では、あらためて問い直してみたいのである。

1. 手がかりとしての動物

いわゆる動物寓話が、印刷メディアとして普及することになるのは、ラ・フォンテーヌの『寓話』以降となる⁴。そもそもラ・フォンテーヌは、自らが編んだ寓話集の序文のなかで、動物がそれぞれ有する特異な一部の性格を表現することによって、善悪を示すことが可能になると論じていた⁵。寓話が動物という文学的な表象を採用する理由は、動物をつかって、人間の行動や思考を類型化することにあった。つまり動物という表象をかりることで、人間の行動や思考が、道徳的にどのような結末をもたらすかを、読者にわかりやすく伝えることができるからであった。

同様にレッシングも、動物の性格の類型化が生み出す効果を指摘していた。レッシングは、『寓話論』のなかで、仮にブリタニクスやネロという古代ローマの人物の名前をあげたとしても、両者の関係について理解できる読者は少ない。しかし、狼と羊と聞けば、たちどころにその両者の関係性は理解されると、寓話で動物がもちだされる利点を説明していた⁶。

しかし、動物が人間のようにおしゃべりし行動する寓話は、現実にはありえない状況を描いた、無意味な空想の産物なのではないか。このような点から、18世紀初頭の文学論のなかで寓話は批判的に検討されることとなった。たとえばゴットシェートは、イソップの寓話を、子どもや知恵のない者にとっては、驚き (*wunderbar*) だと定義した⁷。寓話では、動物、木々、そのほか生きていないモノが、理性的に話しをしている点で、目新しく珍しい (*neu und seltsam*) と、ゴットシェートは、動物寓話が提供する驚きに、読者の興味をひきおこす効果があることを認めている⁸。このように読者の興味をひきつけ、読者を楽しませながらよりよく教化する⁹という目的に役立つに限りにおいて、ゴットシェートは、動物寓話の価値を認めていた。

ラ・フォンテーヌが、寓話集の序文のなかで、動物寓話が人間の性格を類型化するための手段であると述べていたことは既に指摘したが、このラ・フォンテーヌの序文を、ブライティンガーは、『批判的詩論』のなかでとりあげ、「プロメテウスが人間をつくりあげた

ように、人間はそれぞれの動物から、その動物に優勢な特徴を選びぬき、そしてまた人間のさまざまな点から抜き出したものとあわせて、そのようにして一つの作品をつくりあげた¹⁰と、寓話を人間を教化するための創造あふれる作品と説明する。ブラインティンガーもまた、動物寓話には、人間を頭ごなしに説教するものではなく、楽しませながらわかりやすく説得する効果がある点を評価していた¹¹。

また、寓話以外でも、人間を動物として表象することがある。また実在しない空想上の動物や生き物（Fabelwesen）の表象も、考察する必要があるだろう¹²。

プリニウスの博物誌では、ヨーロッパから遠く離れた地域の住民が、想像上の形態を有する生き物として語られていた。頭部がなく胸に顔のついたブレムミュアエ族や目玉が一つのアリマスポイ族は、異文化の住民を表象するために、時代を超えて使われ続けた典型的な表象であり、大航海時代以降、新大陸から宣教師が記した報告書のなかでも描かれていた¹³。30葉の羊皮紙をつなぎ合わせてつくられた古地図のエプストルフ図（13世紀頃作成）は、キリスト教文化圏を中心においたマップ・ムンディであるが、この地図の縁つまりキリスト教文化圏の外部は、奇怪な姿をした怪物や動物が描かれており、キリスト教化されていない地域の人間たちを、人間ならざる怪物として表象していた当時の世界観が映し出されている。

ウド・フリードリヒは、『人間動物そして動物人間』と題されたモノグラフィーのなかで、空想上の動物を含む動物の文学表象の文化史的な意味を考察している。彼の研究で扱われているのは、主に、10世紀から12世紀の文献であるが、中心に分析されているのが、人間と動物との間の線引きであった。ウド・フリードリヒによれば、この線引きは一定しておらず、動物を表象することによって、人間と動物をわける境界線が絶えず引き直されたと論じている。なぜ境界が引き直されなければならないのか。人間と動物の線引きは、時代や文化の変化に応じて引き直されなければならないかった、自己と他者の間の境界線、正常と異常との間の境界線であったことを、ウド・フリードリヒの研究は明らかにしている。

ウド・フリードリヒの研究のなかでも、フォーカスが向けられているのが、境界上に位置する動物と人間の混合した境界的人物（Grenzfiguren）である¹⁴。この境界的な人物とは、動物的な容姿や振る舞いをする人間であったり、逆に、外見上は人間でありながらも人間の内面を持たない存在、つまり言語を操り、神の理解に必要な知性をもたない人間の表象であったりした。こうした表象は、具体的には、異文化に属する集団の表象、または共同体をおびやかす集団の表象であった¹⁵。また創造主である神からメッセージを託された存在の表象であったり¹⁶、過度な暴力性や放逸な性欲をもつ例外的な人間の表象であったりしたことを、フリードリヒの研究は例証している。こうした境界に位置する表象の代表格が狼男（Werwolf）であった。しっかり歩くこともできず、また言葉を正しくしゃべることもできなかったカスパー・ハウザーの描写で、まずもって動員されたのが、正常と異常に境界に住まう伝統的な狼男の表象であったといえるだろう。

2. 動物の感情

自己と他者の境界の表象に動物を利用することとはことなり、人間と動物を文字通り重ね合わせて表象する系譜も存在していた。遠藤は、『情念・感情・顔』のなかで、18世紀における観相学への関心の高まりの前史として、動物を媒介する人間理解、つまり動物観相学の伝統に着目する必要があると指摘している¹⁷。遠藤ならびに他の研究を援用するならば、動物観相学は、偽アリストテレス『観相学』の受容の歴史のなかで形作られてきた、動物という媒介辞によって、人間を類型化して理解する方法であった¹⁸。

どのように動物を使って人間を理解するのか。動物という媒介辞についての、ルネサンス期の観相学の基礎を築いたデラ・ポルタの説明を確認しておこう。例えば、ある人間が勇敢であることを判断するためには、四肢の大きさでもって勇敢さを示すライオンという媒介辞を使うことによって可能となる。つまり四肢の大きな人間は、ちょうど勇敢なライオンの四肢は大きいという媒介辞を挟むことによって、勇敢であるという判断が可能にある。このように、類型化された動物の特定の性格を用いて、人間の類型化を試みた学問が動物観相学であった¹⁹。

デラ・ポルタが書き残した、動物を媒介しての、人間の類型化の例をいくつか確認しておこう。たとえばフクロウは頭部の大きな人間を理解する媒介として紹介されている²⁰。古代の観相学の編者であるポレモンとアダマンティウスによれば²¹、頭部の大きさは、鈍い知性、習得のしがたさを意味し、偽アリストテレスでは、頭部の大きさは、そのなかの物質の多さに関係しているから、おおよそ眠りがちである。このように古代の観相学の説を引用する。このようにデラ・ポルタ自身は、伝統的な諸説を紹介し、それを検討しながら、頭部の大きさは、フクロウではなく、むしろロバと比較したほうがよいだろうと提案する。ここから、頭部の大きな人間は、粗野で、不器用で、愚鈍で、理性がなく、常に心ここにあらずという状態で、おずおずしていると結論づけられることになる。

また頭部の大きさを判断する上で、ライオンは、中ぐらいの大きさの頭の人間を理解するための媒介辞としても機能する。ライオンは、知性があり機知に富むが、おずおずしてもいて、また気前もよいとするアルベルト（・マグヌス）の説がまず紹介されているが、デラ・ポルタ自身は、ライオンからおずおずとした性格を導きだすのは間違いであると、中ぐらいの大きさの頭からは、猛々しく、堂々とした性格が読み取れると述べている²²。ライオンという動物の猛々しい性格が中程度の大きさの頭を有する人間に付け加わることになる。

このように、デラ・ポルタの『人間の観相術』は、人間を解釈するための媒介辞たる動物のカタログであったことがわかる。またその記述内容から、古代から伝わる動物観相学の言説をまとめ、それについて批判的に注釈もくわえられた動物観相学の集大成でもあったといえるだろう。

以上は、人間の頭部の大きさを、動物を手がかりに解釈した例であるが、顔を構成する

部分についても同じように動物を介して解釈されることになる。

たとえば、額の大きな人は、牡牛が手がかりとなる²³。アリストテレスの『動物論』と、偽アリストテレスの『観相学』の記述を引き合いにだして、大きな額は、怠惰で遅鈍な人間を意味すると説明する。同様の説は、ポレモンの著作にも確認できると断った上で、デラ・ポルタは、メレティウス²⁴の説である、大きな額は、おっとりとした性格と知性の僅少さが読み取れるとする説を採用していた。

そしてまた、猟犬は、眉あたりの皮膚に膨らみがある人相を持つ人間の性格を特定するために利用され、残酷な血、復習心の強さが読み取れると指摘する²⁵。この猟犬についての記述で興味深いのは、デラ・ポルタがカタログ化した動物が、いわゆる近代的な類や種といった分類規則に従っていない点だ。もちろん猟犬に適した犬の種というものは経験的に特定されていたと思うが、猟に随行するという、犬に与えられた役割をもって動物がグループ化されてもいたのである。

こうした動物と人間との照応関係を支えている思想的なバックグラウンドはどのようなものであったのだろうか。研究者ムラトリーは、偽アリストテレスの『観相学』で提示された、魂と身体には照応関係があるという前提の上に、神学的な世界観が組み合わされている点を指摘している²⁶。動物にある特定の性格を認めることができるのは、例えば、オオカミという動物にはオオカミの魂が、ヒツジという動物にはヒツジの魂が、創造されているからだ。つまり、それぞれの動物には、その動物固有の特質の原因たる動物それぞれの魂が創造されているからであり、動物の身体にはその魂の特質がより単純にあらわれているとする神学論に裏打ちされた世界観が、動物観相学を支えていた²⁷。このような前提の上に、被造物のうちで最も高等な人間の顔には、高等なる人間の魂の痕跡が複雑に刻み込まれている。この複雑な人間の魂の痕跡を、単純な魂の反映である動物の顔を手がかりに、ひとつひとつ読解するための術が、観相術であった。

さらにもう一点、確認しておかなければならないのが、デラ・ポルタにはじまるルネサンス期の観相学が、正しい友情を育むための技、つまり善人と悪人とを見分けるための実践的な技能として人々に求められていた点だ²⁸。動物を媒介として、表情を読解する観相学にとって、人間の顔は複数の動物の印が複雑に刻まれたパズルのようなものであった。だからこそ、人相から善人か悪人かを読み取ることは、簡単ではなかった。デラ・ポルタは、『観相術』の冒頭で、「人の心には、多くのさまざまなニセの飾り（Gleyßnerien）で覆われており、すべての人間の本性も、いわばベール（Schleyer）や幕（Vorhang）で覆われていて、額や眼や顔を覆っていることもある²⁹と指摘していた。人間の顔とその心の間には、動物のような、顔と心の単純な照応関係は成り立っていない、だからこそ多数の動物という媒介辞に熟知していることが必要だった。

3. 感情というパズル

動物という媒介辞を介さなくとも、ある特定の感情に対応する模範となる顔の表情を熟知していれば、人間の感情を適切に描き出すことができる。このことを示したのが、1668年にフランスの王立芸術アカデミーにて、ル・ブランがおこなった、感情についての講演であった。この講演が公刊される際には、感情を表現している模範的な表情をおさめた銅版画も綴じられることになった。後世、この銅版画だけが表情の見本帳として流布することにもなった。

「(絵画) 表現は、心の動きを表すものであり、感情が引き起こした結果を、目に見えるようにする」³⁰。ル・ブランにとって、人間の表情を描く絵画は、感情という人間の心の動きを明示するための方法であった。

このようなル・ブランの表情と感情との堅固な結びつきは、後年、ズルツァーが記した、人物画の本質的な定義にまで引き継がれているといえるだろう。「人の容姿、とりわけ顔の形 (*Gesichtsbildung*) から、その人の心で何が起きているのかがわかる。私たちは身体のうち心を見る。だからこそ、身体は心の像である。または身体は、心そのものが見えるようになったものだと言える」³¹、このようにズルツァーもまた、顔 (ポートレート) を描くことと、感情または心との間には、確固とした相関関係があると定式化していた。

ル・ブランに立ち返り、彼の感情の説明を確認しておこう。ル・ブランによれば、「感情とは、心の動きである。心は感覚的な部分にあり、またそこにおいて引き起こされるものである。そして心が有用とみなすものに対して、それを求めようとする感情がおこり、心が害悪と受け取るものについては、それを避けようとする感情が生じる。[...] 結局のところ、心において感情を引き起こすものが、同じように、身体では行為を引き起こしているのである」³²。

このように、ル・ブランの立場は、身体に現れるものの原因は感情にあるとするものであった。しかも双方の関係は、精気 (*Geister*) を伝える神経 (*Nerven*) を通して、筋肉 (*Mäußlein*) が動かされることによって、身体の動作が生じると³³、生理学的な説明が試みられていた。ル・ブランについてのこれまでの研究が指摘するまでもなく、ル・ブランの感情論は、デカルトの『感情論』³⁴を下敷きとしたもの、たとえば上記の引用のほぼすべては、デカルトによる、愛と憎しみとについての説明を、そのまま繰り返したものであった。

ル・ブランは、人間の感情を、驚き (*Bewunderung*)、愛情 (*Liebe*)、憎しみ (*Haß*)、欲求 (*Verlangen*)、喜び (*Freude*)、悲しみ (*Traurigkeit*) の6つの基本感情からなるものとして定義し³⁵、それ以外は、これらの基本感情が混合した感情 (*vermengte Leidenschaft*) と説明した。つまり、画家ル・ブランに従うならば、6つの基本感情とそれらを示す6つの表情を、的確に描くことに熟達するならば、画家は、基本感情をまぜあわせることによって、人間のあらゆる感情を表現することができるというのだ。このように人間の感情を、6つの基本感情をパレット上でまぜあわせたものと比喩的に説明する立場もまた、デカルトの

『感情論』からの借用であった。「単純で基本的な感情は、驚き (Bewunderung)、愛 (Liebe)、憎しみ (Haß)、欲望 (Begierde)、喜び (Fröhlichkeit)、悲しみ (Betrübniß) の6つだけであり、他のすべての感情は、これら6つ感情のいくつかを複合したもの、あるいはそれらを種としてそこに属している」³⁶と、デカルトは、基本感情について説明していた。

ル・ブランがおこなった感情の生理学的な説明が、デカルトの感情論から影響を受けたものであったことは既に述べた通りである。デカルトの言葉を引用しよう。「感情とは、一般的に、心の知覚または運動である。それらは、心に直接関係しているものであり、精気の何らかの運動によって引き起こされ、維持され、強められる」³⁷。この引用からもわかるように、デカルトは、感情はあくまでも思惟実体である精神または心で生じている知覚や運動であるが、それは同時に、延長実体である身体における精気の運動として生理学的にも説明されるものであった。例えば基本感情のひとつである驚きは次のように説明される。驚きとは、精神が不意打ちを受けることであるが、身体では、観察に値する刻印が脳に生じることであり、そこへと勢いよく向かう精気の運動によって、この刻印は強められ、保持されるようになる。このように精気が、一ヶ所に集中することによって、全身は彫像のように硬直する。このように生理学でもって、感情に対応する身体の様子が説明された。

確かにル・ブランの著作は、デカルトの感情論を繰り返したものであったが、同時に彼は、デカルトの基本感情という考え方を、絵画における人物の感情描写の技巧へと結びつけることになった。この感情表現の技巧は、絵画を超えて、舞台芸術における演技論にも影響を与えることになった。

ヨーハン・ヤーコプ・エンゲルの『演技術についての諸理念』は、演技による感情表現のテクニックについて論じた著作であった。当然であるが、エンゲルもまた、心つまり感情は身体でもって表現することが可能とする立場をとっていた。エンゲルの演技論は、書簡という体裁をとっているため、その記述は理論的ではないのだが、エンゲルは、アルブレヒト・ハラーの不随意反応を引き合いにだして、自然は、表情や身振りといったすべての記号と、内なる感情とを隠された絆でもって結びつけていると説明していた³⁸。そしてまた、人間が抱く感情は無限にあるのだから、それらを演技によって表現することはできないという批判に応答して、ル・ブランの絵画論と同じように、基本的な感情を表現する身振りや表情を組み合わせることによって、様々な感情を表現することが可能であると主張した。

「混合した複数のものからなる内なる感情 (Empfindung) が、それこそ無数にあることは疑いないことです。しかし、純粹かつ単純な感情に対して、そうした感情のそれぞれに対して、明確な表現を与えることができるとしたら、混合した感情の表現もまた、決まったものとなるのではないのでしょうか。感情の多くが、単純なものの混合であるのだから、複雑な感情の表現は、単純な表現を組み合わせただけのものになるのです。問題となるのは、こうした単純な感情の結びつきの規則を見つけることができるのか、それともできないのかということになります」³⁹。

この引用が示すように、エンゲルにとって演技とは、基本的な感情という意味素をつなぎあわせるための文法のようなものといえるだろう⁴⁰。

エンゲルは、言葉で発せられた理念では、登場人物の心の輪郭さえ十分に描くことはできないのであり、舞台での確に表現されることで、生き生きとした色彩豊かな心の絵画となるとも説明している⁴¹。エンゲルが、絵画の比喻を使っていることを見逃してはならないだろう。ル・ブランからはじまる、顔や身体によって感情は表情できるとするパラダイムが引き継がれているからだ。

感情の絵画表現、そして感情の身体表現を確認したところで、感情とその表現との関係が本質的な変化を被っていたことを、ここで指摘しておきたい。絵画や演技による感情の表現へと関心がずれていくことによって、感情は、観相術のように読み取られるものから、表現されるものへとかわってしまった。別の観点から言い換えてみるならば、特定の感情がアプリアリに存在し、それを顔や身体が表現するのではなく、絵画や演技によって、感情は表現されるものになったのである。

この感情と表現に生じた変化は、表現に求められた機能の変化からも、跡付けることができる。既に述べたように、デラ・ポルタは、友情を結ぶべき相手を選ぶために、感情を表現する表情を読み取る術を集大成した。デラ・ポルタにとって感情の表現は、個人的な人間関係のなかにとどまるもの、あくまでも個人と個人の間で提示され読解される表現であった。しかし、デカルトの感情論を下敷きとした、ル・ブランの絵画論そしてエンゲルの演技論は、絵画や舞台という不特定多数の眼差しにさらされる表現が問題となっていた。つまり絵画とそれをながめる聴衆、舞台上で表現している役者と観客との間で、表現は機能するようになった。このような表現をとりまく空間の変化は、デカルトの感情論にも影響を与えていたと考えてもよいかもしれない。

デイヴィット・ワイルスが指摘するように、デカルトにとって、感情の考察は、劇場的な空間を設定してはじめて可能になるものであったといえるだろう⁴²。消化腺という脳を中心にある小さな劇場が、精神が安全に活動するための空間である。デカルトが第2省察で思考実験をしたように、すべての知覚を捨象した精神がすわっているのはこの劇場、精神にうつるものは、この小さな劇場での演目のようなものであった。したがって感情もまた、顔というこの劇場に一番近接している役者が演じているものであり、感情の演技は、能動する精神にとっては、あくまでも鑑賞するだけ、つまり受容するだけのものであった。

しかし、舞台を鑑賞して、そこから様々な感情が引き起こされるとはいえ、「感情が引き起こされていることを、精神が知覚していることに、私たちはひそかに喜んでいる」⁴³と、デカルトは説明する。つまり、この知性の喜び（Freude der Vernunft）は、感情が引き起こされる仕組みを理解していることによる、能動的な喜びということだろう。彼の基本感情とその組み合わせからなる感情論は、様々な感情を知的に処理するための手引書のようなものであり、その手引き通りに感情を理解することによって、知性は喜びを感じるというのだ。この知性の喜びは、引き起こされた他の感情に流されてしまうこともない。この喜

びでもって、精神は、最終的には、あらゆる感情に対する絶対的な支配 (eine absolute Herrschaft) を獲得する⁴⁴ことができるということになる。

4. 感情という空虚

表現がおこなわれる空間の違いに加えて、顔や身体が担う表現機能の変化を指摘する研究もある。ミヒャエル・フランツは、表現の歴史を扱った研究のなかで、デカルトの感情論のように、身体による感情表現が、生理学的に説明されることにともない、身体は感情を表現する記号としての機能を失うことになったと指摘する⁴⁵。身体によっておこなわれる表情や演技は、結局のところ身体が機械的な仕組みで作りだすものであって、感情は、結果的に、ある特定の型でもって表現されるものでしかない。身体は、感情を表現する記号であることをやめ、たとえば抜け目のなさを示す薄くてとがった凸型のユダヤ鼻のように⁴⁶、その人が属する文化や社会集団を示す記号として機能しはじめるようになる。

ミヒャエル・フランツのこの主張を敷衍すれば、感情だけが、身体において特権的に表現されるのではなく、感情表現は、あくまでも身振りや作法のひとつとして、その人物が属する文化的な集団や社会的な階層を示すポーズのひとつとして解釈されるようになったということになるだろう。このような前提に立つならば、ル・ブランがおさめた銅版画による表情コレクション、エンゲルの演技論が担っていた社会的な意味も、おのずと明らかになる。つまり、顔の表情やら演技や身振りというものは、その人に備わる感情を表現するのではなく、その人が属する文化や身分を適切に表現するためのものであった。18世紀末になると、身体的弁才 (körperliche Beredsamkeit) と呼ばれるテクニックも登場してくる。身体的弁才を極めるためには、身体による自然な感情の表現を習得するだけでは不十分であり、慣習的な記号つまり社会集団によって異なるため身体の表現を習得することが求められた⁴⁷。クニッゲが、『人間交際術』のなかで主張していたこともまた、このような身体表現をとりまく状況を説明している。「人間の価値は、自分自身をどう作りあげるか (wozu er sich selbst macht)、によって決まるのであり、それ以上でもそれ以下でもない」⁴⁸。ここでクニッゲは、人間の交際において、人は演じる必要があると忠告していた。まさに顔の表情や身振りは、ある特定の文化や身分において期待される感情表現を、適切なタイミングでおこなうための、習得されるべき身体技能になったということになる。

さらに大きくメディア史の視点から、エリック・ポラートは、身体表現について、内面を表現することから、身体が示す知覚可能な表現へと変化したと述べている⁴⁹。彼の議論の全体を踏まえて言い換えるならば、身体表現の背後にア priori に存在する感情のようなものを前提とする必要はなくなり、あくまでも身体の表現は、身体が作りだしたものとして理解されなければならなくなった。この身体の表現のあたらしいとらえ方は、エンゲルの演技論のなかにも痕跡をのこしていた。「感情の表出にかかわる演技者は、心の内側

を問題にする哲学者のかたわらでおどおどする必要もなく、哲学者による感情の説明にご丁寧に従う必要はない」⁵⁰。というのも哲学者にとってはひとつの感情であっても、演技する者にとっては異なる表現をとることがあり、逆に、哲学者が心のうちに区別する感情が、身体演技では同じものになることがある。エンゲルが例として出しているのは、嫉妬（Neid）と恨み（Mißgunst）である。どちらの感情も、顔を悩ましげにゆがめ、横目で対象を見て、目を細め、そして半身に構えた姿勢をとることで表現される。確かにエンゲルは、心のうちの感情を前提とする哲学者の立場を退けてはいなかったが、感情ではなくむしろその表現を突き詰めていく演技論が、身体表現はそれに相当する感情を表現するという伝統的な前提と、整合性を保つことができなくなりつつあったことを、読み取ることができるだろう⁵¹。

このような感情と身体表現が被った変化を、メリッサ・パーシファルの研究を引き合いにだして次のように総括できるかもしれない。パーシファルは、18世紀前半の唯物論的な知覚論を例証として引用しつつ、感情が、人間のうちにあるものではなく、人間を観察する者が解釈によって導き出すものとなったと指摘する⁵²。つまり観察者が人間の表情や振る舞いを解釈することによって、その人のうちに感情があるのだと想定する、従来とは逆の感情理解が登場することになった。

この変化を端的に伝えているのが、レッシングがラオコオン論のなかで言及した、鑑賞者の想像力の重要性であろう。レッシングのラオコオン論は、絵画や彫刻と、詩に区分できるようなふたつの芸術ジャンルにおける記号機能の違いを論じたものだが、目に見える部分の様々な性質を一挙に表現する、併存記号としての絵画や彫刻においては、鑑賞者の想像力の関与が必要になると、レッシングは指摘した。ラオコオン像が、苦痛を表現する一歩手前の、苦しみの感情を抑制した一瞬を切り取ったものであることについて、ヴィンケルマンが、理想美の追求を理由に、ギリシャの彫刻家は、苦痛の表現を緩めて表現したと説明したことに対して、レッシングは、まさに苦痛を表現する一歩手前の瞬間が切り取られることで、像を鑑賞する人たちの想像力に自由な活動が許されると自説を展開した⁵³。仮にラオコオン像が、苦しみの最高の段階を描いた像であったとしたら、想像力の翼は逆にしぼんでしまい、ラオコオンの最期、または息絶えた彼の姿を想像するだけだと、感情の解釈に、鑑賞者の想像力の働きが必要になることを論じていた。

とはいえ、パーシファルのように、感情は観察者によって解釈されるだけのものと、言い切ることも難しい。18世紀当時の感情についての理論として、ゲオルク・フリードリヒ・マイアーの『感情の動き一般についての理論的な教え』の議論をここで確認しておきたい。

マイアーもまた、身体とそれに対応する感情というものがあり、両者が関連するという立場を前提としている。例えば、激しい感情があれば、それ相応の変化が身体にもあらわれると論じていた。

この点で、マイアーは、感情というものを人間のうちにアприオリに存在するかのよう理解していたといえるだろう。しかしマイアーは感情を、驚き、愛情、憎しみのように、

カタログ化されたものとしては理解していなかった。マイアーは、感情を、心の表象する能力から説明する。心は表象する。ただしその表象が混雑している場合には、その表象は感情となる。

マイアーは、デカルトが感情論で議論していたように、感情を身体の次元で生理学的に説明してもいない。マイアーは、感情も（デカルトが思惟の能力と認めていた）認識も、ともに心の表象であると説明していた。ここでマイアーは、表象に明晰さの度合いを認めるライプニッツやヴォルフの魂の表象理論に依拠している。つまり、認識と感情の違いを、表象の明晰さの度合いとして説明する立場である。

さらにマイアーは、表象が明晰で判明になることは、表象の一部にフォーカスがあたっている状態と説明する。それゆえ、表象する心には、フォーカスのあたっていない混雑した表象が絶えずつきまとうことになる。マイアーは、人間の心には、必ず感情が生じているのであって、感情をなくしてしまうことは不可能だとも主張していた⁵⁴。つまり、一切の感情を捨象した純粋に理性的な認識に相当するような表象はありえないということになる。こうした表象論を前提とすることで、マイアーは、例えば、強い感情に押し流されて正しい判断ができない状況が説明できるという⁵⁵。判明さの度合いが混在している表象のなかで、いったん混雑した表象が優勢になると、それはまさに嵐の突風のように、他の表象をも混雑させる。いちど混雑した表象が優勢となると、それを静めることは容易ではない⁵⁶。さらに、混雑した表象のなかにも、起こりやすい型の混雑とも言うべき表象があるとマイアーは説明していた⁵⁷。混雑した表象のこの特定の型が、これまで驚き、愛情、怒りなどの特定の名称で呼ばれてきた感情に、相当するのだろう。

さらにマイアーの感情論で興味深いのは、こうした混雑した表象と身体との関係だ。混雑した表象が起これば身体にも変化が起こる。しかしそれは、血流の増加や体温の上昇といった変化であって⁵⁸、顔の表情や身振りのようなものとして現れるのではない。

そもそもマイアーの感情論の枠組みでは、感情である混雑した表象はそれこそ無限なのだから、そもそも名状しえないものであり、表情や身振りでもって一義的に表現されるものではなくなってしまう。感情はもはや、決して身体によって表現されることのない奥にとどまるものとなってしまった。感情は、自分にとっても、ましてや他者にとってもわからない混雑した表象になってしまったのである。

このような感情と身体表現の時代的な変化をたどってみると、18世紀後半に、ラーファターが発刊した『観相学断片』は、もはや機能が認められなくなった感情の記号としての表情を、それこそ忘却される前に、記録した仕事だったと考えてもよいのではないだろうか。

当然であるが、ラーファターもまた、心である人間の内面と、外に表れる顔の表情との間に照応関係があることを前提としている。それを象徴するように、『観相学断片』での最初の例示は、人間の内面の美しさと醜さに対応する、美しい顔と醜い顔であった。

「顔の特徴には美と醜があること、これは健全な目にとっては、たとえ訓練された目で

なくとも、明らかなことです。このようなことを私は前提としているのです。身体全般の本質的な美しさに対して、または肉体の美についての永遠に真実で堅固な原則に対して、奇妙な反論がなされることがあるとしてもです。私は、最も美しい人相を最も醜い人相をならべて置いてみることにしましょう。とすれば、前者を醜い！後者をとてもうっとりするほど美しい！などと叫ぶ人は誰もいないはずです」⁵⁹。

そしてラーファターは、ル・ブランの感情論に綴じ込まれた人相図も貼り込み、心の落ち着き、愛、喜び、尊敬、軽蔑、憎悪、怒りといった基本的な感情を、誰もが一瞥で読み取ることができると主張した⁶⁰。デカルトとル・ブランが基本感情に数え入れた、驚きは含まれていないのだが、ここでラーファターが、6つの基本感情論を記録しようとしていたことはあきらかだろう。もちろん『観相学断片』の第2部では、牛、犬、ラクダ、鳥など動物の頭部の銅版画を含めて、動物観相学についての知識も収録されていた。

しかし、表情や身体を、感情を表す記号として素朴に前提できない議論が登場していた時代である。例えばリヒテンベルクのように、人間の顔は、カボチャやヒョウタンではないという批判が、ラーファターの著作に向けられることにもなった。リヒテンベルクの批判を簡単に紹介しておこう。

「私たちの身体は、心と世界の間位置している。それゆえ、双方の影響を反映することになる。身体は、内なる傾向や能力だけではなく、運命の仕打ち、風土、病気、食事、悪意は言うに及ばず、偶然または義務としてふりかかる数限りないひどい出来事からも、影響を受けているものだ」⁶¹。

人間の表情を形作っているのは感情ではない。むしろその人が育ってきた環境、食生活、病歴のほうが、表情に与える影響は大きいというあたりまえの事実を、リヒテンベルクの批判は、呼び起こそうとしているのだろう。

「顔に表れているものすべてが、頭脳や心に関係しているだなんて。その人が何月に生まれたのか、寒い冬だったのか、緩い産着を着せられていたのかどうか、乳母がおっちょこちよいだったのか、寝室の湿度が高かったのか、子どもの頃の病気はあったのか、そういうことを表情から聞き出さないのか」⁶²。

リヒテンベルクによれば、顔から読み取るべきなのは、その人がこれまでたどってきた境遇を物語る個人史ということになるのだろう。このように顔という感情表現の回路が遮断されてしまったことで、感情をどう表現するのかという問題が、解決不可能な形で回帰してくることになる。もし自分の感情を表現することができるとすれば、どのように伝えればよいのだろうか。表情や動作という身体記号など使うことはできない、だとすれば身体を透明なガラスにかえてしまえばよい。しかしそうなれば、自分の感情は誰もがのぞき見ることのできるものになってしまうだろう。ヨーハン・クリスチャン・シュピースが、『狂人たちの自伝』のなかに記録した、胸の部分が透明なガラスでできているという妄想にとりつかれたヤーコブ・Wという名の農民の症例は、この感情の表現をめぐる問題のあらたな局面を示す逸話として、解釈することができる。

ヤーコブの症例を紹介しよう。ヤーコブは、勤勉と賢さで当地でも有名なチロルの農夫であった。彼は使用人マリーに恋をしていた。マリーは貧しい家の娘であったが、気立てがよく美しかったこともあり、婚前の性交渉により出産経験もあった女性であった（この不義の子は出生後に亡くなった）。ヤーコブは、マリーへの恋心と、成功した農夫としてそれ相応の女性と結婚しなければならないとする兄妹たちの圧力との間で板挟みにあい、この妄想にとりつかれてしまった。

病んだヤーコブは、見舞いにきてくれたマリーに対して、胸の部分においた手をどかし、「これでうれしいか？」と尋ねた。わけがわからず困惑するマリーに対して、ヤーコブは、「ちがう！ここをのぞきこんで、読むだけでいい！」と強く答える。

マリー「一体、私は何を讀んだらいいの？」

ヤーコブ「ぼくが君のことを心から愛していること、一生愛し続けることだよ。」

マリー「そのことは、もう話題にしないことにしたはずでしょう。」

ヤーコブ「(悲しそうに) 分かっているさ、わかっている。君が、世界で一番の不孝者の僕のことを愛せないことはわかっている。でも僕の君への愛情がこうはっきりと読み取れるのだから、うれしいはずではないのかい？君の前では僕は心を隠さないよ。君はいつでもすばらしいものを、私の心に見つけることができるんだ。(ひっそりと) でも、僕の兄妹たちには、これは隠しておかないといけないな、だって兄妹たちを、僕が心から嫌っていることもはっきり読まれてしまうからね。」

マリー「(訝しげながら) 何わけのわからないことを言っているの？誰があなたの心を読めるというの？」

ヤーコブ「何でそんなことを尋ねるんだい。はっきり言ったじゃないか。[略] (かれは着ているベストを脱ぎ捨て、彼女に裸の胸を見せると) 見えるかい？胸がところどころ、ガラスになっていて、水晶のように透き通っているだろう？私の心が見えるだろう？私の考えが全部そこにはあるだろう？それでもまだ僕の言っていることを疑うのかい？」⁶³

その後、治療にあたった医師は、胸の部分にあてる石膏型を用意すると提案した。石膏を胸にあてておけば、外からのぞかれることもなく、しばらくすれば肉はまた戻ってくると、医師はヤーコブを説得する。しかし結局のところ治療は成功しなかった。

このヤーコブ・Wの症例から読み取れるのは、伝えたい相手には、感情をはっきりと伝えたいが、それ以外の人には、感情は読み取られては困るという、劇場化してしまった表現をとりまく空間では、矛盾した欲求であった。しかしもちろん、その根底にあったのは、感情とその表現の決定的な閉塞状況のなかで、それでも感情を抱くこと、感情を伝えることはいかにして可能かという、とても困難な問題をめぐる苦悩であったと言えるだろう。

ここで、これまでの議論を整理しておきたい。通常の間人社会の中で育成されてきてこなかった人たち、それは動物にもたとえられる野生人であった。彼らをながめる眼差しはどのようなものであったのか、それを確認するために、観相学の伝統をたどってきた。18世紀になると、もはや観相学は機能しなくなる。それは心や感情は、読み取られるもので

はなく、表現されるものへと変化したからであり、それと同時に感情は、驚きや愛情のように特定の名称で名付けられる一義的なものでもなくなってしまったからであった。次稿では、動物をながめるといふ眼差しの系譜を、動物の行動を観察記録した言説や、動物園のような観察施設の歴史といった視点からたどり、野生人という表象を支えた別の思想史、文化史的な背景を考えてみることにしたい。

-
- ¹ Paul Johann Anselm Feuerbach, *Kaspar Hauser. Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen*, Ansbach 1832, S.16.
 - ² Ebenda, S.16f.
 - ³ このような問題設定をとる本稿は、野生人または野生という形容の概念史についての研究でもある。野生人という概念の歴史とその問題については、以下の研究を参考のこと。Haydn White, *Forms of Wildness. the Archaeology of an Idea*, in: *Tropics of Discourse*, Johns Hopkins University Press 1978, pp.150-182.
 - ⁴ Karl August Ott, La Fontaine als Vorbild. Einflüsse französischer Fabeldichtung auf die deutschen Fabeldichter des 18. Jahrhunderts, in: Peter Hasubek (Hg.) *Die Fabel Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*, Berlin 1982, S.76-105.
 - ⁵ Vgl. Sebastian Schönbeck, *Die Fabeltiere der Aufklärung*, Stuttgart 2020, S.132.
 - ⁶ Lessing, *Von dem Gebrauch der Thiere in der Fabel*, in: Ders., *Fabeln*, Berlin 1759, S.182f.
 - ⁷ 寓話について文学理論についての整理は、以下の研究を参照。Monika Schrader, *Sprache und Lebenswelt. Fabeltheorien des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 1991.
 - ⁸ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, 4.Aufl., Leipzig 1751, S.170f.
 - ⁹ Ebenda, S.170.
 - ¹⁰ Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, 1.Bd., Zürich 1740, S.205.
 - ¹¹ Ebenda, S.165.
 - ¹² Vgl. Art. Fabelwesen, in Kurt Ranke (Hg.), *Enzyklopädie des Märchens*, 4.Bd., Berlin 1984, Sp.764f.
 - ¹³ 例えば以下のアメリカ大陸の報告。Joseph François Lafitau, *Allgemeine Geschichte der Länder und Völker von America*, Halle 1752. (元となるフランス語による報告書 *Moeurs des sauvages Americains* は 1742 年に出版された。)
 - ¹⁴ Udo Friedrich, *Menschentier und Tiermensch*, Göttingen 2009, S.115.
 - ¹⁵ Ebenda, S.116f.
 - ¹⁶ Vgl. Ebenda, S.119f.
 - ¹⁷ 遠藤知巳『情念・感情・顔』以文社 2016, p.573.
 - ¹⁸ アリストテレスの著作として誤って伝えられてきた小品集のなかにふくまれた観相学。メッシーナのバルトロメウがギリシャ語からラテン語に翻訳したものが伝承している。現存する 120 以上の写本の存在からも、その影響力の大きさがわかる。cf., Lisa Devriese, *An Inventory of Medieval Commentaries on Pseudo-Aristotle's Physiognomonica*, in: *BULLETIN DE PHILOSOPHIE MÉDIÉVALE*, 59 (2017), pp.215-246.
 - ¹⁹ Giambattista Della Porta, *Menschliche Physiognomy. Daß ist, Ein gewisse Weiß und Regel, wie man auß der eusserlichen Gestalt, Statur ... deß menschlichen Leibs ... schliessen könne*, Franckfurt 1601, S.64.
 - ²⁰ Della Porta, a.a.O., S.68.
 - ²¹ ポレモンの観相学それからアダマンティウスについては、以下の論集の導入部を参照のこと。Simon Swain, *Seeing the face, seeing the soul. Polemon's physiognomy from classical antiquity to medieval Islam*, Oxford 2007.
 - ²² Della Porta, a.a.O., S.79f.
 - ²³ Ebenda, S.123.
 - ²⁴ メレティウス *De constitutione humanae naturae* の著者 (9 世紀の医師) のことであろうか。
 - ²⁵ Della Porta, a.a.O., S.141.
 - ²⁶ Cecilia Muratori, *From Animal Bodies To Human Souls. (Pseudo-) Aristotelian Animals in Della Porta's Physiognomics*, in: *Early Science and Medicine*, Vol. 22, No. 1 (2017), pp.1-23.
 - ²⁷ Muratori, *op.cit.*, pp.6f.
 - ²⁸ Mark Greengrass, *The Face of Friendship: The Ethics and Politics of Physiognomy in Renaissance Europe*, in: Christian Müller, Silke Edinger, Christian Alvarado Leyton (Hg.), *Nahbeziehungen zwischen Freundschaft und Patronage*, Göttingen 2017, pp.149-168; p.156.

-
- ²⁹ Della Porta, a.a.O., Vorrede.
- ³⁰ [Le Brun], Deß Welt-berühmten Herrn Le Brun, Königl. Französiß. vornehmsten Hof-Mahlers zu Paris Entwurff, *Wie die Künstler die Affecten der Menschen exprimiren sollen*, Augspurg 1704, S.2.
- ³¹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2.Theil, Leipzig 1774, Art: Portlait, S.918.
- ³² Le Brun, a.a.O., S.2-3.
- ³³ Vgl. Ebenda, S.3.
- ³⁴ 通常、『情念論』と訳されるが、ここでは感情という語を使うことにしたい。
- ³⁵ Le Brun, a.a.O., S.6-8.
- ³⁶ Renatus Cartesius, *Tractat Von den Leidenschafften Der Seele*, Frankfurth 1723, S.76. なおル・ブランとデカルトの6つの感情にあてられたドイツ語には、欲求と悲しみにあてられたドイツ語に違いがある。こうした感情をしめす語は、まだ術語として定着していなかったことがわかるだろう。
- ³⁷ Ebenda, S.35-36.
- ³⁸ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 1.Bd., Berlin 1785, S.99.
- ³⁹ Ebenda, S.27. *Empfindung* は精神や心における知覚にあたる語であるが、エンゲルの演劇論では、これが身体表現に対応する心の次元における変化に対応しているものであり、ここでは本論の議論のつながりを意図的に明示するために感情という訳語と当てている。
- ⁴⁰ Yulia Marfutova, When the Author Is Not the Author of Passions J.J. Engel's Herr Lorenz Stark and the Pathognomy of Style, in: Ingeborg Jandl, Susanne Knaller, Sabine Schönfellner, Gudrun Tockner (Hg.), *Writing Emotions, Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Bielefeld 2017, pp.233-246; p.237.
- ⁴¹ *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 6.Bd., 2.St., Leipzig 1774, S.176-256; S.234.
- ⁴² David Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press 2003, pp.5-7.
- ⁴³ Cartesius, a.a.O., S.181f.
- ⁴⁴ Ebenda, S.64.
- ⁴⁵ Michael Franz, Von der Ausdruckssemiotik zur Physiologie. Zum Projekt einer Verbindungskunst der gestischen Zeichen bei Johann Jakob Engel, in: Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner (Hg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S.544-568; S.559.
- ⁴⁶ サンダー・L・ギルマン『ユダヤ人の身体』青土社 1997, pp.250ff.
- ⁴⁷ Vgl. Hermann Heimart Cludius, *Grundris der körperlichen Beredsamkeit*, Hamburg 1792, S.243.
- ⁴⁸ Adolph Freyherr Knigge, *Ueber den Umgang mit Menschen*, Hannover 1790, S.37.
- ⁴⁹ Erik Porath, Medialität und Ausdruck. Zur Neubestimmung des Ausdrucksbegriffs im 18. Jahrhundert, in: Tobias Robert Klein und Erick Porath (Hg.), *Figuren des Ausdrucks*, München 2012, S.17-47.
- ⁵⁰ Engel, a.a.O., S.239.
- ⁵¹ Vgl. Ebenda, S.230-232.
- ⁵² Melissa Percival, Weniger ist mehr: Das Imaginieren des Gesichts im 18. Jahrhundert, in: Tobias Robert Klein und Erik Porath (Hg.), *Figuren des Ausdrucks*, München 2012, S.103-123; S.108f.
- ⁵³ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, 1.Th., Berlin 1766, S.24.
- ⁵⁴ Georg Friedrich Meier, *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*, Halle 1744, S.377.
- ⁵⁵ Ebenda, S.117.
- ⁵⁶ Ebenda, S.105.
- ⁵⁷ Ebenda, S.165.
- ⁵⁸ Ebenda, S.396.
- ⁵⁹ Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 1.Bd., Leipzig 1775, 9.Fragment.
- ⁶⁰ Ebenda, S.60 u S.61. この二つのページに間に綴じられた2葉の銅版画を参照。
- ⁶¹ Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik wider die Physiognomen, zu Beförderung der Menschenliebe und menschenkenntniß*, 2.Aufl., Göttingen 1778, S.28.
- ⁶² Ebenda, S.29.
- ⁶³ Christian Heinrich Spieß, *Biographien der Wahnsinnigen*, 1.Bd., Leipzig 1810, S.102ff.